

**GÜNÜMÜZ SANATININ DÖNÜŞTÜRÜCÜ, MEKÂNSAL VE
İLİŞKİSEL NİTELİKLERİNİN DÜŞÜNÜMSELLİK KAVRAMI
BAĞLAMINDA İNCELENMESİ**

SANATTA YETERLİK TEZİ

GÖRKEM DEMİR

**MERSİN ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

**HEYKEL
ANASANAT DALI**

**MERSİN
OCAK - 2023**

**GÜNÜMÜZ SANATININ DÖNÜŞTÜRÜCÜ, MEKÂNSAL VE
İLİŞKİSEL NİTELİKLERİNİN DÜŞÜNÜMSELLİK KAVRAMI
BAĞLAMINDA İNCELENMESİ**

SANATTA YETERLİK TEZİ

GÖRKEM DEMİR

ORCID ID: 0000-0002-5374-9424

**MERSİN ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

**HEYKEL
ANASANAT DALI**

**Danışman
Prof. Melih APA
ORCID ID: 0000-0002-9979-0940**

**MERSİN
OCAK - 2023**

ÖZET

GÜNÜMÜZ SANATININ DÖNÜŞTÜRÜCÜ, MEKÂNSAL VE İLİŞKİSEL NİTELİKLERİNİN DÜŞÜNÜMSELLİK KAVRAMI BAĞLAMINDA İNCELENMESİ

Özünde yazarın sanat paradigmasını betimleyen bu tez, düşünümseelliğin olanağında ortaya çıkmış bir sanat tartışmasıdır. Çalışmada, düşünümseel bakış açısından algılanan Sanat alanının bağıntısal yapısı çözümlenmekte ve nitelikleri ortaya koyulmaktadır. Bu perspektiften belirlenen, sanatın dönüşüm, mekânsallık ve ilişkisellik kavramlarıyla olan zorunlu bağıntısı incelenmektedir. İnceleme sırasında metodik olarak Sanat, Bilim ve Felsefe disiplinlerinin eşgüdömlü çalıştırılmasıyla argümantasyonun doğrulanabilir olması hedeflenmektedir. Bu bağlamda sanat yapıtını anlamlı nesne/faaliyet olarak kavrayan çalışma, sanatsal faaliyeti ise bir yapılandırma olarak ele almaktadır. Böylece sanat yapıtı etrafında şekillendiğı düşünölen sanat pratiğinin ‘anlam’ ve ‘bağlam’ kavramlarıyla ilişkilendirilmesiyle; sanatsal faaliyetin, dönüştürme eyleminin, mekânın ve ilişkiselliğın birlikte tasarımılandığı bir süreç biçiminde yorumlanması gerektiğı savunulmaktadır. Bir bilgi formu olmak bakımından sanatın üreticisi olarak sanatçı yerine, bilginin ve alan pratiklerinin toplumsal-kolektif üretimi bağlamında sanat habitusu önerilmekte, öte yandan bunun karşısında, Sanat alanı aktörlerinin düşünümseel bir sanat habitusunu oluşturması gerektiğı iddia edilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Düşünümseellik, Dönüştürme, Mekânsallık, İlişkisellik.

Danışman: Prof. Melih APA, Heykel Anasanat Dalı, Mersin Üniversitesi, Mersin.

ABSTRACT

EXAMINATION OF THE TRANSFORMATIVE, SPATIAL AND RELATIONAL CHARACTERISTICS OF CONTEMPORARY ART IN THE CONTEXT OF THE CONCEPT OF REFLEXIVITY

This dissertation, which essentially describes the author's paradigm of art, is a discussion of art that emerged in the possibility of reflexivity. In the study, the relational structure of the Art field, which is perceived from the reflexive point of view, is analyzed and its characteristics are revealed. The obligatory relationship of art with the concepts of transformation, spatiality and relationality, determined from this perspective, is examined. During the examination, it is aimed to make the argumentation verifiable by methodically coordinating the disciplines of Art, Science and Philosophy. In this context, the study, which comprehends the work of art as a meaningful object/activity, considers the artistic activity as a configuration. Thus, by associating the art practice, which is thought to be shaped around the artwork, with the concepts of 'meaning' and 'context'; It is argued that artistic activity should be interpreted as a process in which the act of transformation, space and relationality are designed together. Instead of the artist as the producer of art in terms of being a form of knowledge, art habitus is suggested in the context of the social-collective production of knowledge and field practices, on the other hand, it is claimed that the actors of the Art field should create a reflexive art habitus.

Keywords: Reflexivity, Transformation, Spatiality, Relationality.

Advisor: Prof. Melih APA, Department of Sculpture, University of Mersin, Mersin.

TEŞEKKÜR

Bu çalışmanın ortaya çıkmasında en az benim kadar emeği olan, beni her zaman destekleyen ve cesaretlendiren çok değerli danışmanım Prof. Melih APA'ya sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum.

Çalışma süresince yanımda olan, koşulsuz desteğini her zaman hissettiren kıymetli bölüm başkanım Prof. Mustafa YÜKSEL'e;

Tez izleme komitelerinde yaptığı önerilerle çalışmaya katkı sunan saygıdeğer hocam Doç. Hüseyin SÖNMEZ'e;

Çalışmaya olan katkılarından dolayı, jüri üyelerim Prof. Suat KARAASLAN ve Prof. Olcay ATASEVEN'e;

Bu süreçte benden hiçbir şeyi esirgemeyen aileme, dostum Alper ÖZER'e, arkadaşlarıma ve varlığını şans olarak gördüğüm İrem Su YENİ'ye;

Son olarak bilginin kolektif üretimi inancıyla, edindiğim bilgileri daha önce üretmiş oldukları için bütün akademi dünyasına teşekkürü bir borç biliyorum.



İÇİNDEKİLER

	Sayfa
İÇ KAPAK	i
ONAY	Hata! Yer işareti tanımlanmamış.
ETİK BEYAN	Hata! Yer işareti tanımlanmamış.
ÖZET	ii
ABSTRACT	iii
TEŞEKKÜR	iv
İÇİNDEKİLER	v
TABLolar DİZİNİ	viii
GÖRSELLER DİZİNİ	ix
KISALTMALAR	xi
1. GİRİŞ	1
2. GÜNÜMÜZ SANATIYLA İLİŞKİSİNDE ‘DÜŞÜNÜMSELLİK’ KAVRAMI ANALİZİ	5
2.1. ‘Düşünümsellik’ Kavramının Açıklanması	7
2.2. Pierre Bourdieu Sosyolojisinde ‘Düşünümsellik’	30
2.2.1. ‘Alan’ Kavramı	31
2.2.2. ‘Oyun’ Kavramı	33
2.2.3. ‘Sermaye’ Kavramı	35
2.2.4. ‘Habitus’ Kavramı	38
2.2.5. ‘Düşünümsellik’ Kavramı	42
2.3. “Sanatçı Olarak Kuramcı/Kuramcı Olarak Sanatçı”	48
3. DÖNÜŞTÜRME: BİR ŞEYDEN BAŞKA BİR ŞEY YAPMAK	55
3.1. Bir Yapma/Etme Eylemi Olarak ‘Tékhnê’	57
3.2. Marcel Duchamp Sonrası Sanatta Gözlenen Kuramsal Değişimler	71
3.2.1. Fikrin Nesneye Dönüşümü	111
3.2.2. Nesnenin Nesneye Dönüşümü	116
3.2.3. Fikrin Fikre Dönüşümü	121
3.3. ‘Anlam’ ve ‘Bağlam’ Kavramlarıyla İlişkisinde Sanat Yapıtının ‘Düşünümsellik’ Açısından Analizi	124
3.4. “İsimsiz”	142
4. MEKÂNSALLIK: YERİYLE İLİŞKİSİNDE SANATSAL FAALİYET	145
4.1. Immanuel Kant Bağlamında A Priori Bir Görü Olarak ‘Mekân’ Kavrayışı	147
4.2. Günümüzde Sanat Üretiminin Mekânsallığı Üzerine Düşünümsel Bir Yaklaşım	152
4.3. “İnsan Yerleştirme”	164
5. İLİŞKİSELLİK: BAĞINTILARIN OLANAĞINDA BİR ‘SANAT’ KAVRAYIŞI	171
5.1. İlişkisel Bir Yapılandırma Olarak Sanatsal Faaliyet	172
5.2. İlişkisel Teori ve Bağıntılarının Yapısı Üzerine Bir Yaklaşım	187
5.3. Sanat Sosyolojisi Gözünden ‘Sanat’ Kavrayışı: Bir Alan Olarak ‘Sanat Dünyası’	198
5.4. “İsimsiz”	209
6. SONUÇ	214
KAYNAKLAR	223
GÖRSEL KAYNAKLARI	233
ÖZGEÇMİŞ	236

TABLÖLAR DİZİNİ

	Sayfa
Tablo 5.2.1. Özneler ve nesneler arası bağıntılar.	188



GÖRSELLER DİZİNİ

	Sayfa
Görsel 2.1.1. Bruno Latour'un iki repertuarı: explanans ve ad explananda.	8
Görsel 2.2.4.1. Pierre Bourdieu, Varoluş koşulları ile habitus ve yaşam stili.	40
Görsel 2.2.5.1. Pablo Picasso, "Guitar", 1914, asamblaj, 77,5 cm x 35 cm x 19,3 cm.	47
Görsel 2.3.1. Görkem Demir, "İsimsiz", 2018, folyo baskı, Mersin.	50
Görsel 2.3.2. Görkem Demir, "İsimsiz", 2018, enstalasyon, Mersin.	51
Görsel 2.3.3. Görkem Demir, "İsimsiz", 2018, enstalasyon, Mersin.	52
Görsel 2.3.4. Görkem Demir, "İsimsiz", 2018, video enstalasyon, Mersin.	53
Görsel 3.1.1. Aristoteles'te bilimler şeması.	62
Görsel 3.2.1. Andy Warhol, "Brillo Box", 1964, ahşap üzerine serigrafi, 43,3 cm x 43,2 cm x 36,5 cm.	83
Görsel 3.2.2. Pablo Picasso, "Plate With Wafers", 1914, karakalem.	85
Görsel 3.2.3. Kurt Schwitters, "For Kate", 1947, kolaj, 9,8 cm x 13 cm.	86
Görsel 3.2.4. Peter Fischli ve David Weiss, "Polyurethane Objects", 2011, boyanmış poliüretan enstalasyon.	88
Görsel 3.2.5. Peter Fischli ve David Weiss, "Polyurethane Objects", 2014, boyanmış poliüretan enstalasyon.	88
Görsel 3.2.6. "Black Mountain College", 1952, sahne mekânı ve koltuk düzeni.	90
Görsel 3.2.7. Robert Morris, "Box With the Sound of Its Own Making", 1961, ahşap ve içine yerleştirilmiş hoparlör, 24,8 cm x 24,8 cm x 24,8 cm.	92
Görsel 3.2.8. Robert Rauschenberg, "Erased de Kooning Drawing", 1953, çerçevelenmiş kâğıt üzerinde çizim izleri, 64,1 cm x 55,2 cm x 1,3 cm.	93
Görsel 3.2.9. Robert Rauschenberg, "This Is a Portrait of Iris Clert if I Say So", 1961, telgraf, 11,6 cm x 12,9 cm.	95
Görsel 3.2.10. Joseph Kosuth, "One and Three Chairs", 1965, karışık teknik, 82 cm x 37,8 cm x 53 cm.	100
Görsel 3.2.11. Marcel Broodthaers, "Eagle from the Oligocene to the Present", 1972, enstalasyon, Kunsthalle.	101
Görsel 3.2.12. Rene Magritte, "The Treachery of Images", 1929, tuval üzerine yağlı boya, 60,33 cm x 81,12 cm.	102
Görsel 3.2.13. Sherrie Levine, "After Walker Evans", 1981, baskı, 12,8 cm x 9,8 cm.	104
Görsel 3.2.14. Mel Bochner, "Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to Be Viewed as Art", 1966, enstalasyon, School of Visual Arts Gallery.	105
Görsel 3.2.15. Mel Bochner, "Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to Be Viewed as Art", 1966, enstalasyon, School of Visual Arts Gallery.	106
Görsel 3.2.16. Edward Ruscha, "Royal Road Test", 1967, performans.	107
Görsel 3.2.17. Vito Acconci, "Following Piece", 1969, performans.	108
Görsel 3.2.18. Mona Hatoum, "Performance Still", 1985, performans.	108
Görsel 3.2.19. Joseph Beuys, "Information Action", 1972, performans, Tate Gallery.	109
Görsel 3.2.2.1. Art Scope, 2020, çöp kutusu, New York.	119
Görsel 3.3.1. Anish Kapoor, "When I am Pregnant", 1992, fiberglass ve boya, 198,5 cm x 152,5 cm x 32,5 cm.	135
Görsel 3.4.1. Görkem Demir, "İsimsiz", 2013, ses enstalasyon, Hadra Hamamı.	143
Görsel 4.2.1. Auguste Rodin, "Cehennem Kapıları", 1917, bronz, 636,9 cm x 401,3 cm x 84,8 cm.	153
Görsel 4.2.2. Auguste Rodin, "Balzac", 1897, bronz, 106 cm x 40 cm x 34,9 cm.	153
Görsel 4.2.3. Richard Serra, "One Ton Prop (House of Cards)", 1969, kurşun, 122 cm x 122 cm x 2,5 cm.	156
Görsel 4.2.4. Richard Serra, "Circuit", 1972, çelik, 240 cm x 730 cm x 2,5 cm.	157
Görsel 4.2.5. Richard Serra, "Slice", 1981, çelik.	158
Görsel 4.2.6. Richard Serra, "Tilted Arc", 1981, çelik, 365,7 cm x 3657,6 cm x 30,45 cm.	159
Görsel 4.3.1. "Hadra Hamamı", Kiremithane, Mersin.	165

	Sayfa
Görsel 4.3.2. Görkem Demir, “İnsan Yerleştirme”, 2013, enstalasyon, Hadra Hamamı.	167
Görsel 4.3.3. Görkem Demir, “İnsan Yerleştirme”, 2013, enstalasyon, Hadra Hamamı.	169
Görsel 5.1.1. Hans Haacke, “MoMA Poll”, 1970, enstalasyon, Museum of Modern Art.	174
Görsel 5.1.2. Hans Haacke, “On Social Grease”, 1975, plaka üzerine alıntılar, 76,2 cm x 76,2 cm.	176
Görsel 5.1.3. Félix González-Torres, “‘Untitled’ (Portrait of Ross in L.A.)”, 1991, enstalasyon.	177
Görsel 5.1.4. Lee Mingwei, “The Dining Project”, 1997/2015, karışık medya, Taipei Fine Arts Museum.	178
Görsel 5.1.5. Lee Mingwei, “Guernica in Sand”, 2006/2015, performans.	179
Görsel 5.1.6. Roman Ondak, “Measuring the Universe”, 2007, performans.	181
Görsel 5.1.7. Julie Fiala ve Claire Blundell-Jones, “Lounging on Red Couches: A public dialogue on safety in Hyde Park”, 2005, topluluk projesi, Hyde Park.	185
Görsel 5.2.1. Maurizio Cattelan, “Comedian”, 2019, muz ve kolibandı, Art Basel.	195
Görsel 5.3.1. Marcel Duchamp, “L.H.O.O.Q.”, 1919, Mona Lisa portresi.	202
Görsel 5.4.1. Görkem Demir, “İsimsiz”, 2013, kurulum çalışmaları.	210
Görsel 5.4.2. Görkem Demir, “İsimsiz”, 2013, treadmill efor testi sonucu.	210
Görsel 5.4.3. Görkem Demir, “İsimsiz”, 2013, enstalasyon, Hadra Hamamı.	211
Görsel 5.4.4. Görkem Demir, “İsimsiz”, 2013, enstalasyon, Hadra Hamamı.	211
Görsel 5.4.5. Görkem Demir, “İsimsiz”, 2013, enstalasyon, Hadra Hamamı.	212

KISALTMALAR

Kısaltma	Tanım
Alm.	Almanca
bkz.	bakınız
İng.	İngilizce
Lat.	Latince
LED	Light-emitting diode
örn.	örneğin
Yun.	Yunanca



1. GİRİŞ

Sanatta Yeterlik tezi olarak hazırlanan bu çalışma, yazarın ‘sanat’ kavrayışını ve paradigmasını yansıtmakla birlikte, kendisi tarafından Sanat alanına düşünümselliğin uygulanmasıyla oluşturulmuş kapsamlı bir sanat tartışmasıdır. Çalışmada, düşünümsel bakış açısının olanağında ve bağlayıcılığında, yazarın lisans eğitiminden itibaren sanatsal faaliyetlerine taşıdığı niteliklerin kavramsal çerçevesinin ortaya koyulması amaçlanmıştır; bu nitelikler tezin bölümlerini meydana getirmiş ve kurgulanan bağlamın sanatsal bir yöntem sunması hedeflenmiştir. Bu bağlamda, tespiti yapılan niteliklerin ilgili kavramın çatısı altında incelenmesi gerçekleştirilmiştir.

Ortaya çıkışından bu yana farklı dönemlerde farklı şekillerde kavranmış ve bugün dahi üzerinde uzlaşmış kesin bir tanımı bulunmayan sanatın üretim pratikleri incelendiğinde, günümüzde sanatçıların isterlerse her şeyi ‘sanat’ olarak tanımlayabildikleri gözlenmiştir. Sanat adına gerçekleştirilmiş her faaliyetin sanat yapısı biçiminde algılanabildiği bir ortamda sanatın metodoloji problemine işaret ettiği tespit edilmiş, bu bakımdan geçmiş sanat yapma biçimlerinde görülen ‘güzel’, ‘iyi’ ya da ‘kötü’ sanat kategorilerinden ayrı olarak, bugün ‘doğru’ sanat yapma stratejilerinin varlığına ihtiyaç duyulduğu yargısına varılmıştır. ‘Düşünümsellik’ kavramının sağladığı perspektif algısının da yardımıyla, burada açığa çıkan; ‘günümüzde sanat ediminin gerçekleşmesinin düzenleyici temellerini hangi katmanların oluşturduğu’ sorusundan hareketle girilen ‘sanat üzerine düşünüm’ sonucunda dört koşul belirlenmiştir. Bu koşullar, yazarın da sanat eğitimi süresinde farkına vardığı kavramlar olmakla birlikte, tarihsel olarak şu şekilde sıralanmaktadır:

- Dönüştürme,
- Mekânsallık,
- İlişkisellik,
- Düşünümsellik.

Tespiti yapılan bu niteliklere dair bir içerik ve kapsam oluşturabilmek amacıyla kavramlara yönelik ne söylenebileceğini soruşturan araştırma problemleri kurgulanmıştır. Buna göre, çalışmada şu soruların cevaplanması beklenmiştir:

- Sanatın dönüştürücü gücü nereden gelmektedir? Bu, sanatın bir özelliği midir, yoksa insanın doğasına mı aittir?
- A priori var mıdır, yok mudur tartışmaları bir kenara bırakılacak olursa, Kantçı a priori ‘mekân’ kavrayışı olanağında; sanat, ‘mekânsal’ olarak ele alındığında ne denilebilir?
- ‘Şey’lerin bağıntısal yapısı, Sanat alanında, teoride nasıl konumlanmaktadır? Bu ilişkisellik sanat pratiklerine ne şekilde yansımaktadır?

- Düşünümselliğin Sanat alanına uygulanması neleri açığa çıkarabilir? Bu süreçte Pierre Bourdieu sosyolojisinin ve kavrayış biçiminin ne gibi katkıları olabilir?

Düşünümselliğin yazar tarafından kendisine uygulanmasıyla ortaya çıktığı belirtilen çalışmanın, ana yöntemini oluşturmak ve çalışmanın hem kurucu hem de bağlayıcı unsuru olmak bakımından, “2. Günümüz Sanatıyla İlişkisinde ‘Düşünümsellik’ Kavramı Analizi” adlı bölümde öncelikle söz konusu kavramın çözümlenmesiyle araştırmaya başlanmıştır. Bu süreçte kavrama yönelik kesin bir tanımlama oluşturmaya çabalamak yerine, kavramın açıklanmasına girilmiş ve okuyucunun kendi ‘düşünümsellik’ çerçevesini kurabilmesinin olanağı yaratılmıştır. Daha sonra, Pierre Bourdieu’nün kavramı ele aldığı biçiminin şeması sunulmuş, sonuçta sanatın bir ‘alan’ olarak bağıntılarıyla birlikte anlaşılması sağlanmıştır.

Sanat alanında sanatsal tanımlamaların yaygın olarak sanat yapıtları üzerinde görünür olduklarından hareketle oluşturulan “3. Dönüştürme: Bir Şeyden Başka Bir Şey Yapmak” adlı bölüm içinde sanatsal faaliyetin içeriğine dair soruşturmalara yer verilmiştir. Bu bakımdan, sanata yönelik söylemlerin oluşmaya başladığı ilk dönem Antik Yunan düşünce tarihinde ‘sanat’ kavramının özüne yönelik bir arayış içerisine girilmiş, kavramın o dönemde karşılığı olan ‘tékhne’ teriminin açıklanmasıyla ‘yokluktan varlığa büründürmek, yaratmak, yapmak/etmek’ bağlamında sanat ediminin, yöntem olarak insanın aklın yordamıyla gerçekleştirdiği diğer üretim eylemlerinden bir farkının olmadığı gösterilmiştir. Bu perspektiften, sanat yapıtı yaratmak üzerine başlanılan sürecin önemine vurgu yapılmış ve sanatçıların üretmediği zaman sanatçılığında bir şey kaybetmediği çıkarımından hareketle, sanatsal faaliyet salt yapıt üretme etkinliği olmaktan çıkarılmıştır. Daha sonra Duchamp ve estetiğin reddi ile başlayan sanat kırılmalarının gösterilmesiyle dönüşüm süreçleri ortaya koyulan sanatsal faaliyette ‘anlam’ ve ‘bağlam’ kavramlarıyla birlikte çözümlenen sanat yapıtı, bir düşüncenin/tasarımın sonucunda ortaya çıkan ‘anamlı nesne/faaliyet’ olarak kavranılmıştır. Buradan elde edilen sonuçla birlikte sanatsal faaliyetin bir ‘konfigürasyon/yapılandırma’ biçiminde ele alınabileceği söylemi oluşturulmuştur.

Kant’ın, algının ve deneyimin olanağı olmak bakımından ‘mekân’ kavrayışıyla ilişkilendirilen “4. Mekânsallık: Yeriyle İlişkisinde Sanatsal Faaliyet” adlı bölümde, ‘anamlı nesne/faaliyet’ olarak gündeme getirilen sanat yapıtlarının, farklı mekânlarda farklı anlamlara sahip olabileceği hipotezinden hareketle, yeriyle ilişkisi soruşturulmuş ve mekânsallığının gerekçelendirilmesi yapılmıştır. Buradan çıkarılan sonuç itibarıyla ‘mekâna özgü’ ve ‘mekân yönelimli’, mekânın varlığını ve anlamını ötelemeyen sanat üretim biçimleri önerilmiştir.

Sanat alanının ve bileşenlerinin zorunlu olarak bağıntısal olduğunun gösterildiği “5. İlişkisellik: Bağıntıların Olanagında Bir ‘Sanat’ Kavrayışı” adlı bölümde, ilişkiselliği ön plana çıkarmayı hedefleyen sanatçıların ve yapıtlarının gösterilmesi gerçekleştirilmiş, ‘mekân yönelimli’ ve ‘mekâna özgü’ sanat faaliyetlerine ek olarak ‘sahaya özgü’ sanat çalışmalarının varlığından söz edilmiştir. Bu bağlamda sanatın bağıntısal yapısı araştırılmış ve yazarın kendi akıl yürütmelerinden

oluşturulan ‘ilişkisel teorisi’ sunulmuştur. Bu teoriye göre, ‘anlamli nesne/faaliyet’ olarak kavranilan yapıtlarin zorunlu olarak bir ‘anlayan’ bağıntısını gerektirdiğinden, sanatsal faaliyetin sonuçta ilişkisel bir alana işaret ettiğİ gösterilmiştir. Zihnın bağıntılandırarak anlamlandıran işlem mantığından hareketle, Bourdieu kavramlarının da yardımıyla Sanat alanının bağıntılarına yönelik girişilen soruşturmada sanat üretiminin sanatçılara atfedilen bir süreç olduğu, ancak aslında kolektif eylem biçiminde sanat habitusu tarafından gerçekleştirildiğİ vurgulanmıştır.

Çalışma süresince kurgulanan her bölüm, yazarın kendi ‘sanat’ kavrayışının bir bağıntısını oluşturmak bakımından o bölümle ilgili olarak geçmişte ürettiğİ çalışmalarla örneklendirilmiştir. Söz konusu kavramların yazarın sanatsal faaliyetlerinde nasıl görünür olduğunun gösterilmesinin, kendi öz-perspektifinden sanatın nasıl ele alındığİ üzerine bir okuma yapılabilmesinin olanağını sağlayacağı düşünülmüştür.

Sonuç olarak, sanat tarihinde gerçekleşmiş her paradigmatik dönüşümün özünde düşünömsel bir bakışın sonrasında mümkün olabildiğini iddia eden bu çalışma, düşünömsel bir sanat habitusunun gerekliliğini önermektedir. Bu bağlamda literatüre iyi bir katkı sunduğİ savunulan Sanatta Yeterlik tezi okuyuculara kavramsal olarak şemalanmış bir yöntem sunmaktadır. Dolayısıyla bu araştırmanın neden önemli olduğİ sorusu burada cevaplanmaktadır.

Çalışmanın yöntemi olarak önerilen ve ‘nesneleştiren öznenin nesneleştirilmesi’ olarak da tanımlanabilen ‘düşünömsellik’in özü gereğİ bakış açısını değıştirmeyi, araştırmacının kendisine ve bulunduğİ alana ‘uzaktan’ bakabilmesini gerektirdiğinden, kapsamlı bir Sanat alanı incelemesinin söz konusu alanın ‘içinden’ gerçekleştirilemeyeceğİ savunulmaktadır. Bu bağlamda çalışma, metodolojisi gereğİ; Sanat, Bilim ve Felsefe alanlarının eşgüdömlü olarak çalıştırılmasıyla ortaya çıkarılmıştır. Buna göre, Sanat Tarihi’nin bilgileri, Sanat Sosyolojisi’nin bulguları ve Felsefe’nin sorgulayabilme/soruşturabilme özelliğİ Sanat alanına dair argümanlarla birleştirilmiştir.

Disiplinlerin (Resim, Heykel vs.) kendi başlarına sanat olmadığı, sanat yapma yöntemlerinden biri olduğİ inancından hareketle, sanatsal faaliyetlerde kullanılan her tür teknik, üslup, malzeme vs. unsurlarının bir ‘sanat’ paradigması oluşturmada sınırlı katkı yapacağı düşünüldüğünden, çalışmanın kapsamı dışında bırakılmıştır. Fakat ‘kapsam dışı bırakılmak’, bu disiplinlerin ele alınışında yeni bakış açıları önerdiğinden, yeniden ele almanın olanaklarını da peşİ sıra getirmektedir.

Tezin terminolojisiyle ilgili olarak bilginin kolektif ve toplumsal üretimi göz önüne alındığında, günömuz enformasyon çağında bilginin ne kadarının öz-bilgiden oluştuğİ tartışmalıdır. Bu bağlamda yapılan araştırmaların, literatür taramalarının ve alıntılarının sonucunda teze özgü kalan çıkarımlar, bağıntılandırmalar, sonuçlandırmalar metin içerisinde ‘italik’ olarak vurgulanmıştır. Metin içinde referans gösterilen alıntılar, özel yer isimleri, kaynak isimleri, çalışma isimleri vs. çift tırnak [“/”] içinde kullanılmıştır. Geriye kalan kavram, kavrayış, terim ve benzeri kullanımlar ile

vurgulanması gerekli görülen kelimeler/kelime grupları tek tırnak ['/'] içinde gösterilmiştir. Bunların dışında alan, disiplin vs. gibi niteliklere işaret eden terimler ise büyük harfle başlatılmıştır.



2. GÜNÜMÜZ SANATIYLA İLİŞKİSİNDE ‘DÜŞÜNÜMSELLİK’ KAVRAMI ANALİZİ

Yazarın bir teori sunmak adına ‘düşünümsellik’ kavramını inceleyeceği bu bölüm altında amaçlanan, günümüz sanatının işleyişine ve yapısına dair yapılan düşünümsel sorgulamalar sonucunda belirlenen niteliklerin (dönüşüm, mekânsallık, ilişkisellik) söz konusu kavramın çerçevesine yerleştirilebilmesidir. Sanat tarihi içinde, geçmişte ve gelecekte gerçekleşmiş/gerçekleşecek olan her paradigmatik dönüşümün nedenselliği olarak sunulacak olan kavramın açıklanması, sanat aktörlerinin Sanat alanına öz-perspektiflerinden bakabilmesi için gerekli olduğu savunulduğundan önemlidir. Bununla beraber, bölüm içinde oluşturulan başlıklarımlarda gerçekleştirilecek olan söylemlerle ‘düşünümsellik’ kavramının Sanat alanı ve aktörleri için vurgulanacak olan öneminin anlaşılmasıyla birlikte, *düşünümselleşmiş bir sanat habitusunun zorunlu olduğu* iddiası ortaya atılacaktır.

“2.1. ‘Düşünümsellik’ Kavramının Açıklanması” adlı başlık altında, ‘düşünümsellik’in tanımlanması yerine açıklanması gerektiği önerilmektedir. Bununla ilgili olarak, Bruno Latour’un “açıklama politikası”ndan hareketle, adı geçen kavramın, ilişkilendirilebilen başka kavramlarla bağlaşıklığının soruşturulması gerçekleştirilecek, benzerliklerinin ve farklılıklarının belirlenmesiyle anlamlandırılması yapılacaktır. Çeşitli disiplinlerden düşünce üreticilerinin araştırmalarının incelenmesiyle yeni bakış açılarının kazandırılması hedeflenmekte ve tektip ‘düşünümsellik’ kavrayışının olamayacağı gösterilerek, Sanat alanına özgü bir düşünümsel pratiğin olması gerektiği vurgulanacaktır.

“2.2. Pierre Bourdieu Sosyolojisinde ‘Düşünümsellik’” olarak belirlenen başlık altında ‘düşünümsellik’i belirginleştirmeye yönelik, Bourdieu’nün, yeniden anlam kazandırdığı kavramlarla birlikte ele almayı içeren özgün kavrayış sisteminin sunulması amaçlanmaktadır. Düşünümselliği Sanat alanına uygulayabilmek üzere, Bourdieu’nün belirlediği ve bir alanın işlem mekanizmasını anlaşılır kılan yapılandırma biçimi görünür kılınacaktır. Dolayısıyla, bahsi edilen kavramların aşağıdaki şekilde sıralandırması yapılmaktadır.

“2.2.1. ‘Alan’ Kavramı”, gündelik hayatta sıkça kullanılan bir kelime olan ‘alan’ teriminin, Bourdieu gözünden çerçevelendirilmesi sunularak, çözümlenebilir inceleme nesnesi olarak ele alınabilmesi sağlanacaktır. Bu anlamda, her alanın kendine özgü mekanizmalarının olduğu vurgusunun yapılmasıyla, söz konusu soyut mekânda gerçekleşen yaşama biçimlerinin hangi koşullar altında varlık kazanabildiğinin soruşturulmasının önünün açılması beklenmektedir.

“2.2.2. ‘Oyun’ Kavramı” isimli başlık altında, bir alanda mücadele veren aktörlerin eylemlerinin, kuralları olan bir oyun mantığında işlediğini ve ‘oyun’ kavramının sonuçta bir alanın her nasılsa o olabilmesini sağlayan sistemli yapıya dönüşebilmesinin temellerinden biri olarak, ‘alan’ kavramıyla yakın ilişkisinin vurgulanması gerçekleştirilecektir.

“2.2.3. ‘Sermaye’ Kavramı” incelemesi, bir alanda yer alan eyleyicilerin oyunda kalmak için biriktirdikleri sermayelerinin ne türden kategorize edildiklerini göstermek üzere kurgulanmış başlıktır. Bu başlık altında özetle, bahsi edilecek sermaye türlerinin oyuncuların yaşam boyu birikimi olmak bakımından, bir oyun sırasında açığa çıkan ilişkileri belirlediğinin ve oyuncuların bu birikimlerini artıracak hamlelerinin sonuçta ‘habitus’un oluşmasında başlıca rol oynadığının gösterilmesi planlanmaktadır.

“2.2.4. ‘Habitus’ Kavramı”, bir alanın aktörleri tarafından hazırlanan varoluş koşullarının zaman içerisinde yerleşik yaşam stillerine dönüşmesi sürecini göstermek üzere hazırlanmış olan başlıktır. Bu bağlamda bir alanın ekosistemine vurgu yapılması ve hem aktörlerin eylemlerini düzenleyen hem de aktörlerin eylemleri tarafından düzenlenen bir ‘alışkanlıklar/yatkınlıklar sistemi’ olarak ‘habitus’ tanımlaması gerçekleştirilecektir.

“2.2.5. ‘Düşünümsellik’ Kavramı” adlı başlıkta, kavramın verilen diğer kavramlarla birlikte ancak anlaşılabilceği üzerine gerekçelendirmeler sunulacaktır. Bu bağlamda, habitusun pratiklerinin çözümlenmesini sağlayabilen öz-perspektif olarak ‘düşünümsellik’ önerisiyle, Sanat alanında düşünümselleşmiş bir habitusun var olması gerektiği üzerine söylemler oluşturulacaktır.

“2.3. Sanatçı Olarak Kuramcı/Kuramcı Olarak Sanatçı” isimli başlık altında, yazarın bu bölümle ilgili olarak geçmişte gerçekleştirdiği bir sanat uygulamasının sunumu gerçekleştirilecektir. Bununla, anlatılanların ve vurgulanan kavrayış biçimlerinin örneklendirilmesi hedeflenmektedir. Sanat alanına yönelik düşünümsel bir bakış açısının yer aldığı bu çalışmayla, sergi habitusunun yerleşik kalıplarının bir eleştirisi gösterilmektedir.

Burada kurgulandığı şekliyle kavramın açıklanma yöntemi, bir faaliyet olarak ‘sanat’ kavrayışının yalnızca sanatçı etkinliği olarak düşünülemeyeceği ve kolektif bir sanat-toplumsal eylem pratiği ya da sanat habitusu üretimi olarak ele alınabileceği üzerine argümantasyon niteliği taşımaktadır. Bu süreçte sunulacak argümanların büyük çoğunluğu yabancı kaynaklardan elde edilmiştir. Bu bakımdan, çeviride anlam karmaşasını önlemek adına terimler sıklıkla İngilizce karşılıkları ile birlikte verilmiştir.

‘Düşünümsellik’ kavramının açıklanmasıyla kurucu ve bağlayıcı bir model sunmaya hazırlanan bu ana başlığın, yazarın sanat eğitimi süresi içinde kendi otobiyografik kırılma noktalarının çalışmanın bölümlerini oluştururken tarihsel olarak en sonda yer almasına karşın, tez başlığından da anlaşılacağı üzere, incelenecek olan diğer bölümleri kapsamaması sebebiyle başta yer alması gerektiğine kanaat getirilmiştir. Öte yandan bununla birlikte, yazar tarafından düşünümsel bakış açısıyla tespit edildiği ifade edilen sanat niteliklerinin hangi koşullar altında belirlenebildiğinin de anlaşılabilceği düşünülmektedir. Dolayısıyla bu hamlenin uygunluğu, sunulması planlanan sanat teorisinin kurgulanmasıyla ve yürütülen tez çalışmasının dizgesiyle tutarlı görünmektedir.

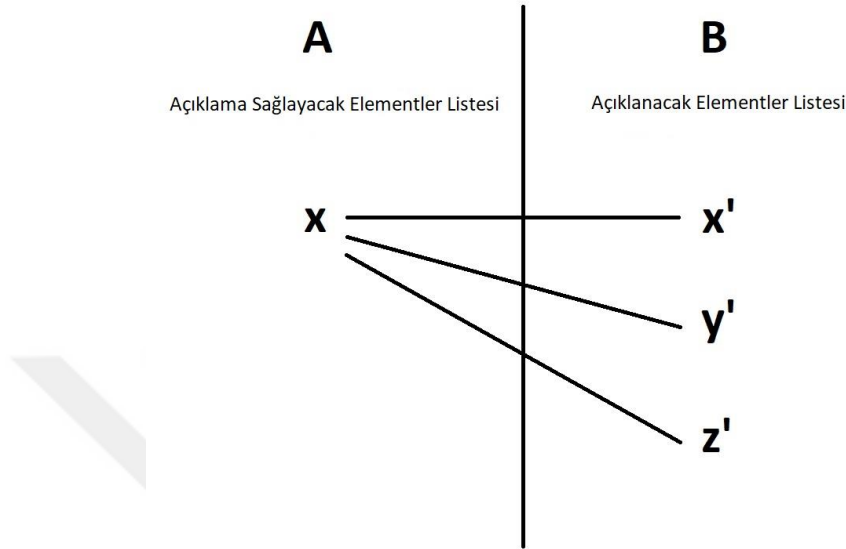
2.1. ‘Düşünümsellik’ Kavramının Açıklanması

‘Düşünümsellik (*reflexivity*)’ kavramının ne olduğuna ilişkin yöneltilebilecek bir sorunun cevabı, bu sorunun (hangi disiplinden) kime sorulduğuna göre değişkenlik göstermektedir. Bu soruya verilebilecek muhtemel yanıtlar ise; düşünümselliğin bir enstrüman, durum, süreç, tutum, tavır, nitelik, eleştirel bir yaklaşım ya da yöntem olduğu konusunda çeşitlilik içermektedir. Paul Atkinson da bu kavramı, farklı bağlamlarda farklı kullanımlara sahip, anlam bakımından “çokdeğerlikli (*polyvalent*)” (1999:191) bir terim olarak yorumlamıştır. Bu bakımdan, ‘düşünümsellik (*reflexivity*)’e dair kesin bir tanımlama yapılabilmesi zor görünmektedir. Dolayısıyla çalışmanın izleyeceği yol, tanımsal bir ifade sunmak değil, bağlamsal ve anlamsal çeşitliliklerin ilişkiselliklerine dair bir açıklamaya girişmektir. Terimin anlaşılabilmesine ilişkin getirilecek olan açıklamanın yöntemi üzerinde konuşulacak olursa, öncelikle ‘açıklama’nın nasıl olması gerektiği ile ilgili bilgilendirmenin yapılması gerekmektedir.

Bruno Latour’un “The Politics of Explanation: an Alternative” (1988) adlı, metodolojik çalışmasında “açıklamanın politigi” üzerine düşüncesinde gösterdiği şekliyle ‘açıklama’; en basit hâliyle (Görsel 2.1.1.), birisi açıklanacak öğelerin bir envanterini içeren liste ‘B’ ve diğeri açıklamayı sağlayacak öğelerden oluşan bir repertuar ‘A’ olmak üzere, ‘iki şey arasında ilişki kurmak’ anlamına gelmektedir. Genel olarak teoride, eğer iki küme arasında birebir bağlantı varsa, hiçbir şeyin açıklanmadığı söylenmektedir. Bu durum, “A, A’dır” türünden analitik önermelerde de görüldüğü üzere, epistemolojinin de vurguladığı biçimiyle, ‘bilgi vermeyen’ türden oldukları anlaşılmaktadır. Latour’un da (1988:157) ifade ettiği biçimde, ancak: “B listesindeki birden fazla öğe, A listesinin bir öğesiyle ilintili olduğunda bir açıklamanın sağlandığı” söylenmektedir. Bu mantıkla ilerlendiği takdirde, açıklanacak kavram olarak ‘B’ kümesinde ‘düşünümsellik (*reflexivity*)’ teriminin, ‘A’ kümesinde hangi kavramla veya ne ile ilişkilendirileceği; ya da açıklama anlamında ‘A’ kümesinde ‘düşünümsellik (*reflexivity*)’in, ‘B’ kümesinden hangi kavramın, durumun veya ‘ne yerine (*stands for*)’ kullanılabileceği, öncelikle, belirlenmelidir. Özetle, farklı alanlardan (Bilim, Felsefe ve Sanat) ne türden veya hangi durumların, olayların, eylemlerin ya da niteliklerin ‘düşünümsellik (*reflexivity*)’ kavramıyla açıklanabileceği, öte yandan düşünümselliğin, ne ile ilişkilendirilebileceği ya da bağlantılandırılabilmesi bu bölümde açıklanacaktır. Latour’un ‘açıklama’ üzerine yaklaşım yöntemi, bir terimin güçlü bir şekilde açıklanabilmesi adına, ‘düşünümsellik’ kavramının olabildiğince farklı alanlardan, olabildiğince fazlaca durum, eylem ya da nitelikle ilişkilendirilmesini gerektirmektedir. Bu aynı zamanda, Bruno Latour’un (1988:160) “network-building” (ağ-oluşturma) diye tabir ettiği, mümkün olduğunca az öğeye mümkün olduğunca fazla elementin bağlandığı, pratik bir epistemolojik betimleme yöntemidir.

Latour’a (1988:163) göre, güçlü bir açıklama yapmanın temelde iki yolu bulunmaktadır. Bunlardan birincisi tüm disiplinlerde ortak olan, ‘A’ kümesinden bir elemanı, yani bu çalışma

içerisinde ‘düşünümsellik’i ele alıp, çıkarım yaparak, ilişkilendirerek, üreterek, tahmin ederek, yeniden düzenleyerek, yorum yaparak ya da aydınlatarak, ‘B’ kümesinden olabildiğince çok elemanla bağıntılayabilmektir. İkinci yöntem ise, ‘B’ kümesinden elemanları, ‘düşünümsellik’e uydurma, uyarlama eylemidir.



Görsel 2.1.1. Bruno Latour’un iki repertuarı: explanans ve ad explananda¹

Bruno Latour (1988:166), genellikle okuyucuların ‘kötü’ olarak nitelendirilebilecek, okudukları metinde dile getirilen söylemlere kolayca inanmak gibi bir eğilimleri olduğunu ifade etmektedir. Öte yandan Latour, yazarların kimi zaman bunu kullanmak üzere etnometodolojiyi, bundan kaçınmak için ise yapısökümü kullandığını belirtmektedir. ‘Düşünümsellik’ kavramının açıklanması üzerine çalışmada uygulanacak metodoloji olarak özgün bir stil belirlenmesi adına, burada sözü edilen çıkarım yapmak, ilişkilendirmek, üretmek, tahmin etmek, yeniden düzenlemek, yorum yapmak, aydınlatmak, bağıntılamak vs. yöntemlerle birlikte güçlü bir şekilde anlamlandırılması hedeflenmektedir. Bu yöntem aynı zamanda ‘düşünümsellik’ kavramının, düşünümsel bakışla ele alınmasını da içermektedir. Bu bakımdan, terimin önerdiği metodolojinin yine terimin anlamının vurgulanmasında araçsal olarak kullanımı, yöntem bakımından da tutarlı görünmektedir. Bu bağlamda, kavramın çalışmada incelenecek diğer kavramları kapsayabilmesi ve açıklayabilmesi açısından, yeterli ölçüde güçlü ve açık bir aydınlatmasına girişmek zorunludur. Düşünümselliğin, özellikle düşünce dünyasının modernizasyonundan bu yana yaygın biçimde uygulanması ve terimle, geçilen yarım asırdan beri birçok alanda sıkça başvuru alan bir kavram ya da yöntem olarak karşılaşılmaması, Felsefe’de, Sosyoloji’de vs. olduğu gibi Sanat alanı açısından da önemli olduğunun göstergesidir. Bunun yanı sıra, Latour’un (1988:176) da vurguladığı gibi: “Düşünümsel

¹ Lat. Açıklayan ve açıklanan anlamında kullanılmaktadır.

eğilim kaçınılmazdır: aksi takdirde alanımızın gerçekten kendi içinde çelişkili” olacaktır. Çünkü kendi üzerine eleştirel bakış geliştirememiş bir alan kavrayışı, varoluş koşullarını düzenlemek hakkında yeterliğe sahip olamayacaktır.

‘Düşünümsellik (*reflexivity*)’ kavramının açıklanabilmesi ve anlaşılabilmesi için, düşünümsellikle ilintili kavramların analizi ve bu kavramların birbirinden ayrıştığı noktaların belirlenmesi gerekmektedir. Bu ayrıştırma, kavramın tam olarak ne mânâ içerdiğinin ve bunun günümüz sanat dünyası ile ilişkisinin kavranabilmesi için gerekli görünmektedir.

‘Düşünümsellik’ kavramının, ne ile açıklanabileceği ve neyi açıkladığı üzerine girilen tartışmada, öncelikle dilimizde sözcüğün ‘düşünme’ eylemi üzerinde yapılandırılmış olması göz önüne alındığında, düşünmenin belli bir ‘bilinç’ ve ‘bilinçlilik’ durumunu gerektirdiği iddiasında bulunulabilmektedir. Bunun üzerine bilinç hâlinin, ancak ‘bilme’nin sonucunda ortaya çıktığı söylenebilmekte ve ‘bilme’ durumu ile ilgili olarak da, Eugene Halliday’in “Reflexive Self-Consciousness” (2012) isimli metninde de dile getirdiği gibi; “bilmek sadece bir bilen tarafından bilindiği için, bilme ile ilgili kelimeler bir bilendeki bilmeye başvurmak dışında nihai olarak tanımlanamaz” denebilmektedir. Bu sebeple, bilebilen varlık olarak ‘insan’ ancak ve ancak bilinç ile donanımlı olarak kabul edilebilmekte ve ‘bilinç’ kavramına ilişkin bilgi, ‘insanın bilgisi’, doğal olarak da ‘aklın yasalarına ilişkin bilgi’ ile ilişkilendirilebilmektedir. Dolayısıyla ‘bilinçlilik’ durumu da, bilince sahip olmak bakımından zihinsel bir durum mahiyetinde, ‘aklın bir yetisi’ olarak kavranabilmektedir.

James Donald’ın “Chambers’s Etymological Dictionary of the English Language” (1874:89) isimli sözlüğüne bakıldığında ‘bilinç (*consciousness*)’ sözcüğünün; “doğru ve yanlışa ilişkin davranışın bilgisi; birisinin, kendi kendisine bilmesi” anlamlarını taşıdığı görülmektedir. Öte yandan, Walter W. Skeat’ın “A Concise Etymological Dictionary of the English Language” (1967:109) isimli etimoloji sözlüğü dikkate alınıp incelendiğinde; ‘farkındalık (*awareness*)’ ve ‘farkında olmak (*to be aware of*)’ sözcükleriyle ilintili olduğu saptanmaktadır. Bu iki tanım ya da anlamlandırmadan hareketle, ‘bilinç’ teriminin, ‘kendinin bilincinde (*self-conscious*)’ olarak, kendi kendisinin veya bilme yeteneğinin farkında (*self-aware*) bir ‘insan’ kavrayışına yönlendirdiği çıkarımı yapılabilmektedir.

‘Bilinç’, Ivan Frolov’un “Felsefe Sözlüğü”nde (1984/1991:59): “Nesnel gerçekliğin ancak insanda bulunan en yüksek yansıma biçimi....insanın nesnel dünyayı ve kendi kişisel varlığını anlamasına etkin biçimde katılan zihinsel süreçlerin toplamı” olarak karşılık bulmakta, öte yandan, ilgili yerde şu şekilde dile getirilmektedir:

İnsanın nesnelere anlayış ve bilgiyle yaklaşmasında, dünyaya olan bilinçli tavrı ortaya çıkar. İnsanın toplumsal tarihsel etkinliğinin ve insanın konuşmasının kendi bir sonucu olan anlayış olmaksızın, bilgi olmaksızın, Bilinç olmaz. Bir nesneye ilişkin herhangi bir duyuşsal imge, herhangi bir duyum ve önkavram, belli bir düz anlam ve anlam taşıdığı sürece Bilinç’in bir parçası

olur. Dilde korunan bilgi, düzenlam ve anlam, insanın duygularını, iradesini, dikkatini ve başkaca zihinsel edimlerini, tek bir Bilinç içinde toplayarak yönlendirip ayırıştırır (Frolov, 1984/1991:59).

Bu perspektiften bakıldığında bilince yönelik kavrayış içerisinde, insanın kendisiyle ve çevresiyle ilişkisinde, anlamlandırma sürecinde bilincin etkin bir rol oynadığı söylenebilmektedir. Öyleyse, insan olmanın koşulları ile ‘bilinç’ kavramı arasında zorunlu bir ilişki olduğu iddia edilebilmektedir. Bu zorunlu ilişki, insana özgü tanımsal ifadelerin kendisinden kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla ‘bilinç’, aklın bir yetisi olarak, insanın bir yetisi biçiminde anlaşılmaktadır.

‘Bilinç’ ayrıca, Bedia Akarsu’nun “Felsefe Terimleri Sözlüğü”nde şu şekilde geçmektedir:

İnsanın kendisi, yaşantıları ve dünya üzerindeki bilgisi; aynı zamanda da düşünme ve kendini tanıma yeteneği, a) Benle ilgili bütün yaşantıların tümü olarak bilinç; her türlü içten yaşamalar; kendi üzerinde bilinç, b) Bir şey üzerinde bilinç; nesnel bilinç; düşünme, algılama, duyma, isteme, bekleme gibi bir ereği olan, bir şeye yönelen (intentional) edimleri olanaklı kılan (şey) (Akarsu, 1975:32).

Burada açıklandığı şekliyle ‘bilinç’ kavramı için, ‘ben/benlik’ kavramlarıyla ilintili olarak, düşünme-algılama süreçleriyle insanın kendisini ve kendisi dışındaki varlıkları kavrayabilme, bu varlıklarla olan ilişkisini organize edebilme ve bunların olanağında yaşantısını sürdürebilme kabiliyetine sahip olabilmesini mümkün kılan yapı olduğu söylenebilmektedir.

Ahmet Cevizci’nin “Felsefe Sözlüğü”nde ise, ‘bilinç’ kavramı üzerine şöyle bir açıklama getirilmiştir:

Genel olarak, insanda farkındalığın, duygunun, algının ve bilginin merkezi olarak kabul edilen yeti. Zihnin kendi içeriklerinin farkında olduğu, içebakış yoluyla bilinen, duyumları, algıları ve anıları ihtiva eden bölümü. Öznenin kendi üzerine dönüp, kendisini kendi düşüncesiyle kavraması, kendine bir nesne olarak dışarıdan bakması durumu. Kendi içimizde ya da kendi dışımızda geçen bir şeye ilişkin sezgi. Bilme faaliyeti, bilinen içerik ve her ikisinin de ayırında olma hâli arasında varolan ilişki. İnsanın kavram, imge, acı ve kıskançlık türünden aktüel zihin hâlleri. İnsanın kendi beniyile ilgili tüm yaşantılar.

Genellikle tanımlanamaz ya da yalnızca insanın bilinçli deneyimlerine dolaylı bir içebakışla başvurmak suretiyle tanımlanabilen bir şey olarak görülen bilinç, iki doğrultuda analiz edilmiştir. Buna göre, bilinç edimiyle bilincin içeriği arasında bir ayırım yapılabilir ve bunlardan her ikisi de, bilincin ayrılmaz bileşenleri olarak görülebilir.

Buna ek olarak, bilincin, sırasıyla bilgi, duygulanım ve irâdi eylem olarak, üç temel işlevden oluştuğu ve yaşanan, duyumsanan şeyin dolaysız hissinden ibaret olan *kendiliğinden bilinç* ve dolaysız izlenimin üzerine dönerek, onun nedenlerini, neliğini ve anlamını tahlil etmeye çalışan *refleksif bilinç* olmak üzere ikiye ayrıldığı söylenebilir.

Buna karşın, kendi kendisiyle bilişsel bir ilişki içinde olmayan, epistemolojik değil de, ontolojik bir çerçeve içinde değerlendirilen bilince *refleksif olmayan bilinç* ya da *refleksiyon öncesi bilinç* adı verilir (Cevizci, 1999:145).

Öyleyse, buradan yapılacak çıkarıma göre; *kendini tanıma, bilme, anlama açısından ‘bilinç’, ‘düşünümsel (reflexive)’ olarak açıklanabilmektedir.* Bunun dışında sözü edilene göre, kendi kendisiyle bilişsel bir ilişki içinde olmayan bilince ‘düşünümsel olmayan’ ya da ‘düşünümsel öncesi bilinç’ adı veriliyorsa; *düşünümsel bilincin doğrudan öznenin kendisiyle ilgili olduğu, ayrıca, ‘kendilik (self)’ kavramıyla da ilintili olduğu çıkarımı yapılabilir.* Buna göre, öznel deneyim anlamında ‘bilinç’ kavramı ele alındığında; “farklı duyusal, duygusal ve kavramsal öğelerin aynı anda ortak bir durumun parçası olarak birlikte deneyimlendiği tek bir deneyimsel alan” (Peters, 2013:351) olarak düşünülebilmektedir. Öte yandan, ‘bilinçlilik (consciousness)’ durumu, özellikle ‘kendilik

(self)’ ile ilgili olduğunda, yani ‘öz-bilinç (self-consciousness)’ bağlamında, yanlış tanımlama yoluyla hata yapmaya karşı bağışık olmak bakımından, kendi kendini tümünden tanımakla ilgili görünmektedir. Frederic Peters’in (2013:352) vurguladığı gibi: “Kişi, aslında kendisiyle ilgili olduğunu bilmeden bir ‘ben’ düşüncesi düşünemez, çünkü kendini tanıma çıkarımsal değildir, algısal özdeşleşme süreçlerine dayanmaz” denebilmektedir. Dolayısıyla, bilinçli bir ‘ben’, kendinin ve bilinçli olduğunun, kendi bilincinin farkında, yani tamamen ‘öz-farkındalık (self-awareness)’a sahip bir ‘ben’ olduğu söylenebilecektir. “Oxford English Dictionary”nin ‘bilinç’ sözcüğüne ilişkin; “düşündüğümü ve düşüncelerimin ve eylemlerimin bana ait olduğunu ve başkalarının olmadığını bildiğim refleks eylemi” (akt. Peters, 2013:347) tanımında görüldüğü üzere, ‘özel düşünümSELLİK (subjective reflexivity)’ kavramının ‘bilinçlilik (consciousness)’ ile birlikte varlığa bürünebileceği ve bu bilinçlilik durumunun da açıkça ‘öz-farkındalık (self-awareness)’ kavramını da içereceği ortadadır.

Thomas Nagel, bilinçli deneyimin her ne kadar basit organizmalarda bulunup bulunmadığı veya yaşayan organizmaların evren içerisinde hangi formlarda ve ne kadar fazla sayıda olduğu bilinmese de; “bir organizmanın temelde, o organizma olmak bakımından, her durumda bilinçli bir deneyime sahip olduğunu” (Nagel, 1974:436) iddia etmektedir. Deneyimin, bu anlamda, ‘özel (subjective)’ karakterine atıfta bulunan Nagel, bilinçsiz bir organik formun var olamayacağı önkabulünden hareketle, bilinçsiz bir deneyim düşüncesini de redderek, bunu ‘özellik (subjectivity)’ ile ilişkilendirmektedir. Bilinçli düşünümSELLİĞİN salt özel deneyime indirgenmesi kuşkulu olduğu gibi, bununla birlikte, ‘bilinç’ kavramını açıkça ‘özel düşünümSELLİK’le özdeşleştiren, ancak tamamen farklı bir yöntemle bağıntılandıran Dan Zahavi ve Josef Parnas, bilincin temel oluşturucu özelliğini düşünümSELLİK ya da öz-farkındalık olarak ortaya koymaktadır:

Çoğu fenomenolojik literatürde, öz-farkındalık tartışması, bilincin nasıl bir benliğin (ayrı bir kimlik kutbu olarak anlaşılan, farklı deneyimlere sahip olan anlamında) farkında olduğunun değil, bilincinin kendisinin nasıl farkında olduğunun tartışmasıdır. Başka bir deyişle, öz-farkındalık sorunu temelde bilincin kendisini nasıl deneyimlediği, kendine nasıl verildiği, kendini nasıl gösterdiği sorusu olarak kabul edilir. Bu bakımdan, öz-farkındalık’ın olmadığı bir deneyim, farkında olmadığım, bilinçsiz bir deneyimdir (Zahavi & Parnas, 1998:689).

Buna göre, bilince yönelik olarak Zahavi ve Parnas, ‘öz-farkındalık’ kavramının ‘bilinç’ kavramına entegre olduğu ve olmadığı iki ayrı metaforun bulunduğunu belirtmekle birlikte, bunlardan ikincisinin benimsenmesini önermektedir:

1) Bilinç, kesinlikle ve özellikle yönelinen [intentional]² nesnenin bilincindedir. Eşzamanlı bir öz-farkındalık yoktur. Böylece edimin kendisi bilinçsizdir, ancak ilk eylemi nesne olarak alan üst-

² Vurgu yazara aittir. Husserl fenomenolojisinde kavranıldığı şekliyle; “yönelimsellik, tüm zihinsel süreçlerin şu ya da bu biçimde onda pay sahibi olduğu ölçüde evrensel olarak alınan zihinsel süreç alanının temel bir özelliğidir”. Buna göre ‘intentionality’: “‘nesnel’ yönelimli fenomenolojinin genel teması olarak doğrudan belirtilebilir. Yönelimsellik, anlam bakımından bilinci karakterize eden ve aynı zamanda tüm zihinsel süreçler akışını bilinç akışı ve tek bir bilincin birliği olarak tasarlamayı haklı çıkaran şey”dir. Husserl, E. (1983). *Ideas pertaining to a pure phenomenology and to a phenomenological philosophy: General introduction to a pure phenomenology*. (F. Kersten, Trans.). Dordrecht: Martinus Nijhoff Publishers. (Original work published 1913). p.199.

düzey yönelimsel bir eylem yoluyla bilinçli hâle getirilebilir. Bu şekilde bilinç, bir başka şeyleri kesebilen, ancak kendini kesemeyen bıçakla kıyaslanabilir.

2) Bilinç kendi kendini aydınlatır. Yönelimsellikte karakterize edilir, ancak yönelimsel olarak nesnelerin farkında olmakla birlikte, aynı anda hem kendi içinde hem kendi aracılığıyla farkındadır. Onun öz-farkındalığı, ikincil bir eylem ya da refleks nedeniyle değil, deneyimin kendisinin kurucu bir momentidir, ve bilinç sonuç olarak başka şeyleri ve kendisini de aydınlatan bir alevle kıyaslanabilir (Zahavi & Parnas, 1998:696).

Zahavi ve Parnas'ın önerisine göre ikinci metaforun benimsenmesi, 'bilinç' kavramını kendi kendisinin de bilincinde olmak bakımından birinci metafora göre daha geniş perspektifte ele almaktadır. Birinci perspektifte tarif edilen şekliyle nesnenin, başka bir deyişle, etrafın/çevrenin ya da etkileşime girilen herhangi bir şeyin bilincinde veya farkında olmak hâli söz konusudur. Ancak burada, 'bilincin kendisinin bilincinde olmak' durumu gözlenmemektedir. Dolayısıyla, kendi kendisinin farkında/bilincinde olmayan bir zihinsel edim 'öz-farkındalık (*self-awareness*)'a ve 'öz-bilinçlilik (*self-consciousness*)'e sahip olmamak bakımından 'bilinçdışı' bir etkinlik olarak değerlendirilecektir. Zahavi ve Parnas'ın önerdiği ikinci perspektifte ise, kendi kendisinin bilincinde bir zihin tasviri görülmektedir ve burada betimlendiği şekliyle tam bir 'bilinçlilik (*consciousness*)' durumundan söz edilebilmektedir.

Franz Brentano'ya göre de eylemler bilinçlidir ve buradan çıkarılması gereken yargı; 'bilinçlilik (*consciousness*)' kavramının eylemin bilincinde olmanın yanı sıra 'eylemin bilincinde olmanın bilincinde olmak' durumunu da içerdiği:

Her zihinsel edim bilinçlidir; içinde kendi bilinçliliğini içerir. Öyleyse, her zihinsel edim, ne kadar basit olursa olsun, birincil ve ikincil olmak üzere ikili bir nesneye sahiptir. En basit edim, örneğin işitme edimi, birincil nesnesi olarak sese ve ikincil nesnesi için, sesin duyulduğu zihinsel fenomenin kendisine sahiptir (Brentano, 1874/1995:119).

Eylemler, öyleyse, bilinçli olmak bakımından kendi kendisinin de farkındadır ve aynı zamanda düşünmek için de erişilebilirlerdir. 'Kendi kendisinin bilincinde olmak' anlamına gelen 'öz-bilinç (*self-consciousness*)' aynı zamanda, Harré'nin dediği gibi; "ne algıladığımız, nasıl davrandığımız ve ne hatırladığımız hakkında söylemsel açıklamalar ve yorumlar verme" yetisidir (Harré, 1998:12). Bu açıklamadan hareketle bir 'bilinçlenme' durumunun, öznel zihin faaliyetlerinin nesnel biçimde yorumlanması yordamıyla ortaya çıktığı anlaşılabilmektedir. Bilinçlenen ve bilinçlendiren varlık olarak insan, kendini kavrama sürecinde 'ben' ve 'benlik' kavramlarının ötesinde, kendi kendini nesneleştirme/nesnelleştirme yoluyla 'öz-bilinçli (*self-conscious*)' ya da 'öz-farkında (*self-aware*)' olarak nitelendirilebilmektedir. Özünde ise 'benlik'in, Peter L. Callero'nun da vurguladığı üzere: "kendi kendini nesneleştirmenin evrensel insan deneyimi olan düşünümsel süreç tarafından" tanımlandığı söylenebilecektir (Callero, 2003:128). Bu bağlamda, 'benlik' kavrayışının düşünüm ve düşünümsellik içinde önemli bir kavramsal araç olduğu yönünde düşünceler mevcuttur. Buna göre 'öz-bilinçli düşünme' eylemi gündeme geldiğinde, 'düşünme' kavrayışının yanı sıra 'düşünme üzerine de düşünme', başka bir deyişle, 'düşünüm (*reflection*)' kavramının varlığından söz edilebilmektedir. Öyleyse; *ancak ve ancak bilinçlenmiş/bilinçli bir aklın bilinçlendirme faaliyetinde bulunabileceği öngörülebilmektedir*. Georg Misch de 'bilinçlenme' ile 'bilinçlendirme'yi birbirinden

ayırarak: “Felsefi düşünüm [*reflection*]³ aynı anda her ekisini de yapabilir” demektedir (akt. Gadamer, C.1, 1960/2008:330). Yalnızca bu çıkarımla bile, ‘bilinç (*consciousness*)’ ve ‘öz-bilinç (*self-consciousness*)’ kavramlarının doğrudan ‘düşünümsellik (*reflexivity*)’ kavramının çağrıştırılmasına olanak sağladığı söylenebilmektedir ve eğer bu söylenebiliyorsa; *düşünce tarihinin başından beri düşünümselliğin, kavram olarak sözü edilmediği dönemlerde dahi, yöntem olarak var olduğu iddia edilebilecektir.*

Alexandre Kojève’nin (1947/1980:3): “İnsan özbilinçtir” sözü hatırlatılacak olursa, insanın bu niteliğinin, ‘düşünümsellik’in, ‘ben’ bilincinin doğurduğu bir kavram olarak, aynı zamanda da insanın kendisini, çevresini ve çevresiyle ilişkisi içerisinde kendisini anlama, anlamlandırma ve yorumlama süreci boyunca kullandığı bir yöntem olarak öteden beri var olduğu iddiasını desteklemektedir. Bilim ve Felsefe’nin modernizasyonu sırasında, özellikle Descartes’ın ‘kuşkucu’ düşünce sisteminde ‘bilinçlilik’ hâlinin öneminin, öte yandan Kant ve Hegel’de ‘bilinç-özbilinç’ kavrayışlarının literatüre katkısının, günümüzde ‘düşünüm (*reflection*)’ ve ‘düşünümsellik (*reflexivity*)’ kavramlarının analitik düşünme yöntemleri olarak varlık kazanabilmesinde etkili olduğu yadsınamamaktadır. Bu bakımdan, her tür ‘bilinç’ durumunun, ‘bilinçlilik’ hâlinin ve beraberinde getireceği kapsamlı düşünme biçimlerinin oluşabilmesi için zorunlu olarak ‘öz-bilinç (*self-consciousness*)’in varlığı gerekli görünmektedir. Tülin Bumin de bu önkoşulu ve sözü edilen üç düşünürün yaklaşım biçimini şu şekilde özetlemektedir:

Kuramsal bilincin ya da nesne bilincinin Kant ve Descartes’ta olduğu gibi düşünsel/yansımalı (*reflective*) bir özellik taşıması, onun, daha önceden, bir özbilinç hâline gelmiş olmasını gerektirir. [...] Kant’ta, kendi kendinin farkında olma (özbilinç) anlayışı, Descartes’ın tersine, dış dünyanın yani ben-olmayanın bilgisine sıkı sıkıya bağlıdır: Aslında Descartes’ta da ben bilinci dış dünyanın bilgisini (metafizik fiziği) temellendirme amacını taşıyan çabadan doğmuştur. Buna karşılık, *cogito*, henüz dış dünya ile ilgili hiçbir bilginin kesin olarak kabul edilmediği bir anda ve bu anlamda, dış dünyanın bilgisinden bağımsız olarak doğar. Oysa Kant’ta nesne bilinci ile özne bilinci, aynı bir bilincin iki yönü gibi olup birbirini sıkı bir biçimde gerektirir. Ama Hegel’e göre, kendini dış dünyadan ayırma yetisinin insana özgü olduğu kuşkuludur (Bumin, 2010:34).

Kojève’nin (1947/1980:3) iddiasına göre, insan ‘ben’ dediği andan itibaren kendisinin bilincine varmış bulunmaktadır. Aynı biçimde, Zahavi ve Parnas’a göre de, ‘kendi üzerine dönen/yansıtılan (*reflected*)’ edim zaten ‘kendinin farkında (*self-aware*)’ olmalıdır, çünkü onun zaten ‘benim (*mine*)’ olması, onun üzerinde düşünülmesini sağlayan, ‘birinci-şahıs (*first-personal*)’ gösterme kipi’nde verilmiş olması gerçeğinden kaynaklanmaktadır. ‘Düşünüm (*reflection*)’ün ‘yönelimli (*intentional*)’ yapısının incelenmesi, ‘ön-düşünsel/yansımalı/kendine dönüşlü (*pre-reflective*)’ bir ‘öz-farkındalığın (*self-awareness*)’ varlığına ilişkin tezi doğrulayabilmekte ve ‘düşünüm (*reflection*)’ edimi de zaten ‘ön-düşünsel/yansımalı/kendine dönüşlü (*pre-reflective*)’ olarak ‘kendinin farkında (*self-aware*)’ olmaktadır, çünkü ‘kendi üzerine dönen/yansıyan (*reflected*)’ edimi kendisiyle aynı ‘öznellik (*subjectivity*)’e ait olarak tanınmasına izin veren budur (Zahavi & Parnas, 1998:697). Öyleyse çıkarıma göre; ‘düşünüm (*reflection*)’ kavramının, tam bir ‘bilinçlilik (*consciousness*)’ durumu ile

³ Vurgu yazara aittir.

‘öz-farkındalık (self-awareness)’ durumunu içerdiği ve bu açılardan da ‘düşünümsellik (reflexivity)’ kavramıyla ilintili olduğu açıktır.

Frederic Peters’a göre; “...düşünümsellik [reflexivity]⁴ bilince özgüdür ve yalnızca bilince değil, aynı zamanda bilincin özüne de özgüdür. Kişinin belirli şekillerde algılaması, düşünmesi, hissetmesi veya davranmasının açık ‘farkındalığı’ veya ‘bunu bilmesi’⁵ bilinçli durumun tanımlayıcı özelliğidir” (Peters, 2013:347). Öte yandan ‘bilinç’ kavrayışı ile ilgili Felsefe alanının kavrayışına dair Peters, şöyle bir saptamada bulunmaktadır:

Zihnin felsefesi, son yıllarda, büyük ölçüde bilinci belirli bir bilişsel kipliğin ifadesi olarak anlamaya odaklanmıştır - ya yönelimselliğin, erişilebilirliğin, öznelliğin ya da düşünümselliğin ifadesi olarak. Yani, bilinç ya (1) içsel bilişsel temsil (yönelimsellik) ile; ya (2) birincil bilgi içeriğinin çeşitli ikincil işleme türlerine erişilebilirliği ile (küresel yayıncılık, mantıksal düşünme...); ya (3) alternatif olarak, öznellik veya birinci şahıs bakış açısıyla, Nagel’in minimalist bir yorumuna göre; ya da son olarak ve daha yakın zamanlarda (4), bilincin tanımlayıcı özelliği olarak düşünümsellik (otonoetik veya yinelemeli, kendi kendini gözlemleyen farkındalık kapasitesi) ile eş tutulmuştur. Bununla birlikte, önerilen bu dört birincil bilinç göstergesinden yalnızca sonuncusu –düşünümsellik– bilince özgüdür, diğer üç özellik ise hem bilinçli hem de bilinçsiz olarak yönelimsel bilişsel temsili karakterize eder (Peters, 2013:342).

Peters’ın saptamalarının vurguladığına göre bilinçli ve bilinçsiz yönelimlerden söz edilebilmektedir. Zihnin faaliyetleri üzerine, bilinçli bir durumun zorunlu olarak her zaman kendisinin farkında olacağı söylenebilmekte, hatta bu mantıksal olarak da tartışmasız görünmektedir. Bilinçdışı anlar için ise temelde, öncelikle, zihnin kendisine ve kendi koşullarına dair farkındalık durumunun yokluğundan bahsedilebilecektir. Öyleyse; *bir bilişsel durum içinde bilincin deneyiminin, bilincin kendi kendisinin farkında olması, kendini bilmesi bakımından açıkça düşünümsel olduğu hakkında yorum yapılabilmesini sağlamaktadır.* Peters’a göre de bilinci bilinçdışı durumlardan ayıran başlıca faktör, düşünümsellik olarak öne çıkmaktadır ve düşünümsellik bir bakıma bilincin de sürekliliği açısından yardımcı bir niteliktir: “Bilincin birincil göstergesi, dolaysız (içgözlem öncesi), kendini tanıma, kendini bilme ve kendini algılama anlamında otonoetik farkındalık yani düşünümsellik olarak açıklanabilir. Bilinçli olmanın özü olmak bakımından, düşünümsellik mevcut bilinç teorilerinin yaşayabilirliğini yargılamak için doğal bir temel olarak hizmet eder” (Peters, 2013:355). Bu bağlamda düşünülüğünde; *bilinçdışı durumların ve edimlerin sona ermesinin, düşünümselliğin varlığıyla başladığı iddia edilebilmektedir. Düşünümsellik burada benzetilmek istenirse, tıpkı bir ‘uykudan uyanma anı’ gibi tasvir edilebilecektir. Düşünümselliğin varlığıyla birlikte her tür bilinçdışı faaliyet, kendi kendisinin farkına varılmasıyla bilinçlilik hâline dönüşeceğiinden, bilinçlilik hâlinin söz konusu durumu yeniden şekillendirmesi de mümkün olabilecektir.* Bu sebeple Peters için ‘düşünümsellik’: “Temelden kendine referans ilkeleri üzerine inşa edilen bilişsel işlem mimarisinin bir iyileştirmesi

⁴ Vurgu yazara aittir.

⁵ Armstrong, D. (1993). *A materialist theory of mind*. London: Routledge. (Original work published 1968). p. 227.

veya varyasyonu olarak anlaşılabilir, çünkü homeostazın⁶ davranış yoluyla kendi kendini düzenlemesi, bir bütün olarak bilişin yol gösterici ilkesidir” (Peters, 2013:350).

Felsefe disiplini düşünümSELLİK yordamıyla, ‘öz-farkındalık (self-awareness)’ ve ‘öz-bilinç (self-consciousness)’ durumlarının yardımıyla, analiz yöntemiyle ve özellikle ‘kendini bilme (self-knowing)’ sayesinde, kişinin hataya karşı bağışık olabileceği çıkarımını yapmaktadır. Daha önce de belirtildiği gibi, bilinçli faaliyetin düşünme üzerine düşünme, yani ‘düşünüm (reflection)’ kavramıyla olan bağıntısı yoluyla felsefi düşünüm, hem ‘bilinçlenme’ hem de ‘bilinçlendirme’ edimini gerçekleştirebilmektedir. Mevcut ‘düşünüm (reflection)’ kavramı içerisine ‘ben’ kavramının da eklenmesi ve bahsi edilen ‘öz-farkındalık (self-awareness)’ ve ‘öz-bilinç (self-consciousness)’ hâllerinin oluşmasıyla, ‘düşünümSEL (reflexive)’ felsefenin de varlığından söz edilebilmektedir. Çalışmanın iddiasına göre, *bu türden bir felsefe yapma biçimi yöntem olarak hataya düşmeye karşı en doğru düşünme biçimi olmak durumundadır*. Bu perspektifte, Gadamer’e göre de: “Refleksif [reflexive] felsefenin⁷ formel/mantıksal üstünlüğü tam da her mümkün pozisyonun bilincin refleksif kendisine dönme hareketini içermesidir” (Gadamer, C.2., 1960/2009:115). Dolayısıyla, sözü edilen ‘düşünümSEL (reflexive)’ kendine dönme hareketi, kişinin hâlihazırda bulunduğu durum/konum içerisinde, kendisini ve çevresini birlikte ele alabilmesine imkân tanımaktadır. ‘DüşünümSELLİK (reflexivity)’ ve ‘düşünüm (reflection)’ arasındaki farklılık ise tam da burada açığa çıkar gibi görünmektedir. Bu bakımdan araştırma içerisinde, bu iki kavramın benzeştikleri ve ayrıştıkları yerlerin doğru saptanması gerektiğine inanılmaktadır.

Genel olarak ele alındığında, bazı kaynaklarda sıklıkla ‘düşünümSELLİK (reflexivity)’ ve ‘düşünüm (reflection)’ kavramlarının birbirleri yerine kullanılabildikleri görülmektedir. Heather D’Cruz, Philip Gillingham ve Sebastian Melendez, örneğin, 18 Kasım 2002 tarihinde “Cambridge Scientific Abstracts–Social Services Abstracts Database” üzerinde ‘reflexivity’ anahtar kelimesini kullanarak yaptıkları literatür taramasında seksen bir adet sonuca ulaşmışlardır. Çıkan sonuçlar üzerinden en doğru sınıflandırmanın yapılabilmesi için giriştikleri ‘özet’lerin incelenmesiyle, birçok durumda yazarların⁸ ‘reflexivity’ sözcüğünü çalışmalarının odağını tanımlamak adına kullandığı gözlenirken, bazı kaynakların⁹ ise bu kavramı, ‘reflection’ (özellikle eleştirel anlamda ‘critical reflection’) sözcüğünün yerine kullandıkları tespit edilmiştir. Diğer çalışmaların¹⁰ ise sosyal

⁶ Dengeleşim; kendi kendini düzenleme, dengeleme anlamında kullanılmıştır. Ayrıca, yaşam formlarında hücrelerin savunma mekanizması olarak çevresinde gerçekleşen olumsuz etkilere karşı kendilerini koruma, uyum sağlama ve dengeyi sağlama çabası olarak da tanımlanabilmektedir. Bu açıdan ‘düşünümSELLİK’, canlı organizmaların en küçük yapısal biriminden kaynaklanan içgüdüSEL bir sonuç olarak da yorumlanabilmektedir.

⁷ Gadamer’in vurguladığı üzere, “refleksif felsefe” ifadesi Jacobi, Kant ve Fichte’ye karşı Hegel tarafından icat edilmiştir. Hegel’in bu tanımlamayı daha önce, aklın refleksiyonunun karşısında, “sübjektiviten refleksif felsefesi” olarak “Glauben und Wissen”de kullandığı belirtilmiştir. Gadamer, H. G. (2009). *Hakikat ve yöntem* (C.2). (Çev. H. Arslan ve İ. Yavuzcan). İstanbul: Paradigma Yayınları. (Özgün çalışma 1960). s. 111.

⁸ Boud, 1999; Briggs, 1999; Rea, 2000; Mosca & Yost, 2001.

⁹ Kondrat, 1999; Potter & East, 2000; Ruch, 2000, 2002.

¹⁰ Fook, 2000; Raffel, 1999; Sheppard et al, 2000; Deacon, 2000; Powell, 2002, Usher & Bryant, 1989.

pratiklerle ilişkili olarak ‘reflexivity’ ve ‘reflection’ kavramları arasında ayırım yaptıkları vurgulanmıştır (D’Cruz, Gillingham, & Melendez, 2007:74). Buradaki karışıklıktan hareketle, sözü edilen terimlerin ayrıntılı açıklamasına girişen D’Cruz, Gillingham ve Melendez, öncelikle, ‘düşünümsellik (*reflexivity*)’ ve ‘düşünüm (*reflection*)’ kavramlarının benzerlikleri ile farklılıkları üzerinden tanımlarını araştırmaya koyulmuşlardır. Buna göre, ‘düşünümsellik (*reflexivity*)’ kavramına ilişkin üç farklı tanımlama getirilmiştir. İlk tanımlamaya göre; kişinin özgürleşme ve kendini gerçekleştirme aracı olarak öğretilen bir beceri mahiyetinde algılanan ‘düşünümsellik’ kavramı, bireyin bilgiyi işleme ve yaratma yeteneği ile ilgili olarak, yaşamında bağlantılar kurabilme, seçimler yapabilme vs. gibi özelliklerini geliştirerek karar vermeyle ilintili pratiklerine etki etmektedir (2007:77). İkinci tanımlamada, bu yetenek fikrine karşıt biçimde, ‘düşünümsellik’; bireyin özeleştirel yaklaşımıyla, bilginin nasıl üretildiği ve ilişkilerin nasıl kurulduğuyula alakalı, anlamın nasıl yaratıldığına ulaşmada “eleştirel farkındalığı teşvik eden bir yaklaşım olarak” (2007:79), bir ‘yol’ biçiminde görülmektedir. Bu nedenle, ‘benlik’ kavramı da bu sürecin bir parçası olarak kabul edilmektedir. Üçüncü tanımlama ise daha çok duygularla ilgili görünmektedir. Düşünceler ve duygular arasında karşılıklı dinamik ilişkinin ne türden bir ilişki olduğuna dair bilgi oluşumunu etkileyen faktörlerin farkındalığını sağlaması bakımından da ikinci tanımlamayla uyumlu görünmektedir (2007:80).

James Donald tarafından “Chambers’s Etymological Dictionary of the English Language”de (1874:425): “Akıl, kendi işleyişinin bilincinde gerçekleştirdiği eylemler olarak, dikkatli [*derin*]¹¹ düşünme, tefekkür” anlamlarında kullanıldığı görülen ‘düşünüm (*reflection*)’ terimi, öte yandan, “uygulayıcıların deneyimlerinden uzaklaşmalarını ve böylece uygulamaları hakkında daha objektif bir görüş elde etmek” (D’Cruz, Gillingham, & Melendez, 2007:82) anlamında ve Mary Ellen Kondrat’ın önerdiği biçimiyle; “mesafe” metaforunun da nesnelleştirmede yardımıyla, kişinin; “kendinden ayrı durarak ve ‘mesafe’ yaratarak kendine daha objektif bakabilmesini” karşılamaktadır (Kondrat, 1999:454). ‘Eleştirel düşünüm (*critical reflection*)’ ise, bir uygulama becerisi olarak, uygulayıcıların uygulamalarını geliştirmesini sağlaması amacıyla gerçekleştirilen bir süreç anlamında ele alınmaktadır (D’Cruz, Gillingham, & Melendez, 2007:83). Buna göre ‘düşünüm (*reflection*)’ ve ‘eleştirel düşünüm (*critical reflection*)’ ile ‘düşünümsellik (*reflexivity*)’ arasındaki fark ‘zaman’da ortaya çıkmaktadır. ‘Eleştirel düşünüm (*critical reflection*)’, bilginin üretim sürecinde temel olarak ‘eylemde-düşünüm (*reflection-in-action*)’ yerine ‘eylem-üzerine-düşünüm (*reflection-on-action*)’ bağlamında kavranılmaktadır. ‘Düşünümsellik (*reflexivity*)’ ise buna karşıt biçimde, anlık olarak işleyen bir ‘kendini-görüntüleme (*self-monitoring*)’, kendini ve sosyal etkileşim çevresini sorgulama pratiğine işaret etmektedir (D’Cruz, Gillingham ve Melendez, 2007:83). ‘Düşünümsellik (*reflexivity*)’ bu açıdan aynı zamanda, Donald A. Schön’ün (1983) çalışmasında ‘eylemde-düşünüm (*reflection-in-*

¹¹ Vurgu yazara aittir.

action)’e ve Iris Marion Young’ın (1990) çalışmasında ‘pratik bilinç (*practical consciousness*)’e karşılık gelmektedir.

‘Düşünüm (*reflection*)’, ‘eleştirel düşünüm (*critical reflection*)’ ve ‘düşünümsellik (*reflexivity*)’ terimlerinin günlük kullanım içerisinde çoğu zaman birbirinin yerine geçmesi, bir bakıma, anlam karmaşasına sebep olmaktadır. Ancak aynı zamanda bu anlam karışıklığı, anlamların biraradalığından yeni anlamlar türetilmesine de olanak sağlamaktadır. Kondrat (1999:452) örneğin, önceden belirlediği üç farkındalık biçimine: a) deneyimlenen her şeyin farkındalığı anlamında “conscious awareness”, b) deneyimleyen bir benliğin farkındalığı anlamında “reflective awareness”, c) doğrudan deneyimin içinde kendisinin farkındalığının nasıl oluştuğuna dair ‘kendilik’in farkındalığı anlamında “reflexive awareness”a ek olarak dördüncü bir terimi oluşturmuştur: “Critical reflectivity”. Kondrat bu yeni kavramla, Anthony Giddens’in “yapılandırma teorisi¹²”ne atıfta bulunarak, paragrafın başında sözü edilen kavramları kapsayacak yeni bir gönderim elde etmeye çalışmaktadır. Jan Fook’a (1999:11) göre ise ‘reflectivity’; “kendi varsayımlarınızın ve eylemlerinizin bir durumu etkileme biçimlerinin üzerine düşünebileceğiniz ve böylece bu düşünmenin sonucunda kendi pratiğinizi değiştirebileceğiniz bir süreç” atıfta bulunurken, ‘reflexivity’; “birisinin kendisinin eylemdeki rolünü kavramasına, ya da örneğin kişinin bir resim içerisinde kendisini bulabilmesine, yani sürece değil, durumsal bir pozisyona” atıfta bulunmaktadır.

Gillie Bolton ‘düşünüm (*reflection*)’ kavramının, edinilen deneyimin tekrar gözden geçirilmesine yönelik süreci işaret ederek, ‘yeniden yaşama (*reliving*)’ ve ‘yeniden işleme (*rendering*)’ kavramlarını da içerdiğini ifade etmiştir; buna göre, ‘düşünüm (*reflection*)’ kavramının zaman içerisinde gözden kaçan bir detayın fark edilmesine yönelik bir içgörü kazandırabileceğini vurgulamıştır. ‘Düşünümsellik (*reflexivity*)’ kavramının ise; “başkalarıyla olan ilişkilerimizdeki karmaşık rolümüzü anlamaya yönelik, kendi tutumlarımızı, düşünme süreçlerimizi, değerlerimizi, varsayımlarımızı, önyargılarımızı ve alışılmış eylemlerimizi sorgulamak için stratejiler bulmak” olduğunu dile getirmiştir (Bolton, 2009:13).

Uriah Kriegel ve Greg Janzen, dolaysız ‘düşünümsel bilinç (*reflexive consciousness*)’ ile ‘içgözlem (*introspection*)’ ve ‘düşünüm (*reflection*)’ arasında dört önemli ayrım sıralamaktadır (akt. Peters, 2013:348). Birinci ayrım, ‘düşünümsellik (*reflexivity*)’ kavramının çaba gerektirmediği, ‘düşünüm (*reflection*)’ün ise içsel zihinsel olaylara odaklanmak için kasıtlı bir çaba gerektirdiği yönündedir. İkinci ayrım, ilk kavramın istemsiz veya otomatik olduğunu (bilinçli olmamak seçilebilen bir durum değildir), diğer kavramın ise irade gerektiren durumlarda bir seçim meselesi olduğunu belirtmektedir. Üçüncü ayrım, birinci kavramın sürekli ve devam eder pozisyonda bulunduğunu, ikinci kavramın ise geçici ve aralıklı zamanlarda ortaya çıktığını tespit etmektedir. Dördüncü ve son

¹² Bu teoriye göre, insanlar ve onların sosyal yapıları arasında yinelemeli bir ilişki bulunduğu söylenebilmektedir. Dolayısıyla toplum ve toplumun yapısı, insanın zaman içerisindeki eylemlerinin hem durumuna hem de sonucuna karşılık gelmektedir.

ayrım ise, düşünümSELLİĞİN her an her yerde bulunabileceğini ve her zaman ‘öz-farkında (self-aware)’ olduğunu ifade ederken, düşünümün nadiren ortaya çıktığını söylemektedir. O hâlde çıkarıma göre; ‘düşünümSELLİK (reflexivity)’ hem içsel hem de dışsal olayların/durumların bilinçli farkındalığını oluşturan veya üreten mekanizma iken, ‘düşünüm (reflection)’ hâlihazırda bilinçli bir durumun belli bir yönüne/kısmına odaklanmaktadır.

Charles Harvey (2006) ise, ‘düşünüm (reflection)’ ve ‘düşünümSELLİK (reflexivity)’ arasındaki farkı modern çerçevede ele alırken, modernliğin getirdiği idealist bakış açısı içinde, şu ifadeleri dile getirmektedir: “Kabaca, düşündüğüm şekillerde, ‘düşünümlü [reflective]¹³’ bilinçli olarak kontrol edilen, metodolojik olarak yönetilen, özerk ve nesnelleştirici bir düşüncenin modernist bilişsel idealini ifade eder. Buna karşılık, düşünümSEL [reflexive]¹⁴, ‘refleks’ kök terimine ve kontrolsüz, düşünümüLÜ olmayan [non-reflective]¹⁵ bilinçli, ani ve otomatik olarak tetiklenen bir farkındalık ve tepkiye ilişkin çağrışımlarına geri döner” (Harvey, 2006:13). Bu bağlamda, ‘düşünümlülük’ olarak nitelendirilen bilinç hâlinin, bir tür modernist bakış açısının sistemli düşünme biçimini vurguladığı söylenebilirken, ‘düşünümSELLİK’, içtepi kaynaklı bir dışavurma şekli, olgular ve olaylar üzerine tepkisel bir düşünce yansıması olarak ifade edilebilmektedir.

Mats Alvesson ve Kaj Sköldbërg’in çalışmalarında (2018) ‘düşünüm (reflection)’ ve ‘düşünümSELLİK (reflexivity)’ kavramları üzerine yapmış oldukları değerlendirmelerde, terimlerin çalışma prensipleri olarak aynı biçimde işlev gördükleri, ancak aralarında temel bir fark bulunduğu anlaşılmaktadır. Çalışmaya göre: “Düşünüm [reflection]¹⁶, ampirik araştırma bağlamında, yorumun yorumlanması ve ampirik materyalin (inşası dahil) kendi yorumlarının eleştirel bir kendini keşfetmeye başlaması olarak tanımlanabilir. Düşünüm [reflection]¹⁷, yorumlama çalışmasının arkasında ve içinde çeşitli temel boyutları tutarlı bir şekilde göz önünde bulundurmamız anlamına gelebilir” (Alvesson & Sköldbërg, 2018:11) denebilmektedir. Öte yandan: “Literatürde, tipik olarak bilgi üretimi süreçleri ile bu tür süreçlerin çeşitli bağlamları arasındaki karmaşık ilişkiye ve ayrıca bilgi üreticisinin katılımına dikkat çeken farklı ‘düşünüm [reflection]¹⁸’ veya ‘düşünümSELLİK [reflexivity]¹⁹’ kullanımları vardır” (Alvesson & Sköldbërg, 2018:10) sözleri dikkate alındığında, iki terim arasında benzerliklerin olduğu ancak, ‘düşünümSELLİK (reflexivity)’de düşünen öznenin kendisinin de düşünülen durumun içinde bizzat yer aldığı vurgulanmaktadır. Benzer şekilde, Robert Van Gulick (2004:84) de düşünümSELLİĞİN “öz-perspektif”ten kaynaklandığı düşüncesini doğrulamaktadır. Dolayısıyla, eleştirel bakışla yapılan dikkatli yorumlama ve derin düşünme formunda eyleyenin kendi koşullarını da formun içinde ele alması, düşünümSEL bakış açısının bir öz-yorumlama, öz-çözümlemeyi de gerektirdiği açıkça ifade

¹³ Vurgu yazara aittir.

¹⁴ Vurgu yazara aittir.

¹⁵ Vurgu yazara aittir.

¹⁶ Vurgu yazara aittir.

¹⁷ Vurgu yazara aittir.

¹⁸ Vurgu yazara aittir.

¹⁹ Vurgu yazara aittir.

edilebilecektir. Şu hâlde; ‘düşünümsellik (reflexivity)’ ‘düşünüm (reflection)’ün bir adım ötesine giden, hatta onu da kapsayan ve yalnızca düşünüm yoluyla kavranamayan bir öz-bilinç durumunun geliştirilmesi yoluyla ortaya çıkmaktadır.

Yürütülen tez çalışması, buraya kadar olan kısımda gerçekleştirilen çıkarım yapımlar, ilişkilendirmeler, üretmeler, tahmin etmeler, yeniden düzenlemeler, yorum yapımlar, bağıntılamalar vs. gibi yöntemler neticesinde, ‘düşünümsellik (reflexivity)’ kavramı üzerine daha detaylı bir soruşturmayı gerektirmektedir. Bu bakımdan çalışma, kavramın kavranılmasına yönelik bilgilendirmelerle devam edecektir. Bu bilgilendirmeler başta terimin sözlük kullanımını içermekle birlikte, terimin günlük ve teorik kullanımda anlam açısından başka göndermeleri de karşılayacak biçimde sıkça kullanıldığından ve terime dile getirilen diğer kavramlarla ilişkilendirilmek yordamıyla yeni anlamlar kazandırılabilirdiğinden, daha önce konu hakkında araştırma yapmış ve düşünce üretmiş akılların terimi hangi bağlamda ele aldıklarının gösterilmesi şeklinde ilerletilecektir.

Archie Hobson’un (2001:364) “The Oxford Dictionary of Difficult Words” isimli sözlüğünde ‘reflexive’ terimi genel anlamıyla; “bir tümcede, kullanıldığı tümcenin öznesine atıfta bulunan bir zamiri örneğin; kendim, kendileri vb., (bir fiil veya cümle) nesnesi olarak dönüşlü bir zamir olan, örneğin; kendini yıkamak vb. durumları ifade etmek için” kullanılmaktadır. Bu anlamda ‘reflexive’ sözcüğünün söylem içerisinde, geriye dönüşlülüğü ifade eden bir kullanıma sahip olduğu söylenebilmektedir. Terim, Sosyal Bilimler alanındaki kullanımında ise; “bir yöntem veya teorinin kendisinin veya araştırılan şey üzerinde araştırmacının kişiliğinin veya varlığının etkisini de dikkate alarak kullanılan bir sıfat” (Hobson, 2001:364) konumunda bulunmaktadır.

Öte yandan ‘refleksivite’ kavramı için Ahmet Cevizci’nin “Felsefe Sözlüğü” içerisinde şu ifadelerle yer verilmiştir:

1. Genel olarak, dönüşlülük veya düşünümsellik diye karşılanabilen ve dilin, düşüncenin, zihnin veya bir disiplinin kendi üzerine dönme gücünü veya yeteneğini anlatan terim.
2. Dönüşlülük anlamında, dilin kendi kendisine gönderme yapmak için de kullanılabileceğini, yani söylem ya da konuşmamızın bizatihi kendisi hakkında konuşabileceğimizi ve bir üstdil yaratabileceğimizi dile getiren temel dilsel özellik.
3. Sanatta, sanatın kendi kuruluş ilkelerini açıklayabilmesi durumu.
4. Felsefede ve psikolojide, düşünümsellik anlamında, zihnin kendi üzerine dönmesi, kendisinin hem öznesi ve hem de nesnesi olabilme kapasitesi, bilincin kendi özbilincine sahip olması durumu.
5. Biraz daha özel olarak da, bir bilgi dalı ya da disiplinin, bir teori veya bir ideolojinin araştırma konusu ya da düşünme nesnesi bağlamında benimsediği bakış açısı, yöntem veya stratejileri, söz konusu bakış açısı, yöntem ya da stratejilerle, bunları kullanarak ulaştığı düşünce ya da teorilere de uygulaması durumu. Örneğin, Viyana Çevresi düşünürleri tarafından benimsenen doğrulama ilkesinin refleksif olmaklığı ilkenin kendisinin de doğrulanabilir olmaklığını gerektirir. Bu çerçevede içinde, refleksivite bir özeleştirme ve değerlendirme sürecini tanımlar (Cevizci, 1999:728-729).

Söz konusu kavramı açıklamaya yönelik, burada yer verilen ifadelerden sırayla hareket edildiğinde öncelikle terimin kendine dönüşlülüğü çağrıştırdığı açıktır. Bu açıdan yaklaşıldığında ‘düşünümsellik (reflexivity)’, ‘düşünce’ ve ondan bağımsız ele alınamayan ‘dil’in, bunların varlık nedeni olmak bakımından ‘zihin/akıl’ ile olan ilişkisi yoluyla, yine kendi yasaları, kendi işlem mekaniği, mantığı ve yetileri üzerine de soruşturmaya olanak tanıyan bir yönelme olarak

düşünülebilmektedir. Bahsi edilen yönelme biçimi, ‘nesne’ olarak ele alınan herhangi bir şeyin tam bir çözümlemesini gerektirerek kendi üzerine dönmüş bir düşünümün, düşünümsel bilince ve öz-perspektifin sağladığı bir ‘öz-farkındalık’ olarak yorumlanabilecektir. Cevizci, bununla ilgili olarak kategorileştirmelerini şöyle devam ettirmektedir:

Bu bağlamda, kendi kendisini konu edinen, kendi üzerine dönen bilince *refleksif* ya da *düşünümsel bilinç* adı verilir. Bununla birlikte, ben üzerine düşünümüne bağlı olmayan, özne ve nesne ikileminin söz konusu olmadığı, kendi kendisinin bilincinden önce gelen bilince *pre-refleksif bilinç* adı verilir. Öte yandan, zihnin kendi kendisini ya da geçmişini daha iyi bilmek ve anlamak amacıyla, kendisine, kendi üzerine dönme edimi, kendine dönük düşünce *refleksiyon* diye tanımlanır. Zihnin, zihinsel faaliyetin kendiliğinden gelişmesini engelleyerek, düşüncenin belli bir nesnesi ya da bir problem üzerinde yoğunlaşması durumu olarak refleksiyon, belli bir çaba ile elde edilen bir dikkat yoğunluğunu ve rasyonel düşünce faaliyetini gerektiren düşünüş tarzını ifade eder. Refleksiyon, buradan hareketle, aynı zamanda insanın tüm düşüncelerini bir problem üzerinde yoğunlaştırması, kişinin bir şeyi ayrıntıyla, etraflıca düşünmesi, temaşa etmesi anlamına da gelir (Cevizci, 1999:728-729).

Buradan yapılabilecek çıkarıma göre; *düşünümselliğin belli bir düşünme biçimine atıfta bulunduğu, bu düşünme biçiminin kendisini de kapsayabildiği/kapsayabileceği* söylenebilmektedir. Diğer yandan, söz konusu kavramın sözlük tanımlamalarına ek olarak, bazı araştırmacıların ve yazarların kendi kavrayışları, tanımlamaları ve tespitleri dikkate alınacak olursa, örneğin, Frederic Peters’a göre ‘düşünümsellik’ en iyi şekilde:

Kendini temsil eden bir veri yapısının ürünü olarak değil, bilişin işleme durumunun özelliklerini temsil edilen içeriğin, özelliklerinden daha büyük ölçüde kaydettiği özyinelemeli bir işleme rejiminin ifadesi olarak açıklanabilir. Bunun yanı sıra bir düşünümsel işlem sürecinin temel özelliği, bilişsel düşünümsellik veya otonoetik farkındalıktır (Peters, 2013:342).

Burada ifade edildiği şekliyle, kavramın belli bir işlem mekanizmasıyla ilintili olduğu ve bu işlemin tekrarlanarak sürekli biçimde uygulandığı, her yeni farkındalık durumunda, işlemenin yeniden gerçekleştirildiği anlaşılmaktadır. Öte yandan, Philip A. Mellor’un anlayışında: “Düşünümsellik, toplumsal yaşam hakkındaki bilginin onu yeniden düzenlemek ve dönüştürmek için sürekli ve örgütlü kullanımına atıfta bulunur. Değişen koşulların yaşamındaki inanç ve uygulamaların sürekli izlenmesi ve gözden geçirilmesidir” (Mellor, 1993:114). Burada yeni olarak gündeme getirilen şey, toplumsal yaşam pratiklerinin düzenlenmesi ve dönüştürülmesi isteğidir. Bunun için ise düşünümselliğin yöntem olarak kullanılabilirliğine vurgu yapıldığı gözlenmektedir. Adair Linn Nagata’ya göre ise düşünümselliğin uygulanması kişilerin kendisini, belirli önyargılar ve özdeşleşmeler ile kendi özel bağlamlarında, entelektüeller olarak görebilmesiyle sonuçlanmaktadır. ‘Düşünümsellik’ bu açıdan: “entelektüeller olarak, açıkça, eleştirel biçimde ne yaptığımız hakkında bilinçlenebileceğimiz bir durumu” ifade etmektedir (Nagata, 2006:137). Margaret Archer için ‘düşünümsellik’; “insanların sahip olduğu bir yeti olarak” (2003:9) yorumlanmaktadır. O’na göre, durumsal olarak değişkenlik gösteren koşullar altında “kendimizi izleme” (2003:14) yeteneğidir. Bu bağlamda, içgözlemsel ve özeleştirici anlamında görülmekte ve nihayetinde; “nihai kaygılarımızın tatmini ve benliğin ve taahhütlerinin izlenmesi hakkında bitmeyen bir tartışma” olarak betimlenmektedir (2000:195). Son olarak Jan Fook tarafından, düşünümselliğin, “araştırmada öznel olanın kullanımını tanımak”la

(1999:14) ilgili olduğu vurgusu yapılmıştır. Buna göre, eyleyenin zorunlu olarak kültürel, sosyal ve politik açıdan nasıl konumlandığını görmesi, bilmesi söz konusudur.

Buradaki tanımsal ifadeler birlikte okunduğunda anlaşılacağı üzere, ‘düşünümsellik’ kavramı temelde bir kişinin belli bir yapılanma içinde bulunduğu konumunun, bağıntılarıyla birlikte çözümlenebilmesini imgelemektedir. Bu yapılanma biçiminin ilişkisel özelliklerinin, kişinin veya araştırmacının hangi alandan/disiplinden olduğuna göre değişkenlik göstereceği açıktır. Dolayısıyla, düşünümselliğin kullanımıyla çözümlenen disiplinin ya da alanın ne olduğuna göre düşünümselliğin sağlayacağı katkı da değişecektir. Bu bağlamda söylenecek olan, her araştırmacının söz konusu kavramı kendi alanında ele aldığı, bununla birlikte, kavramı yorumlama biçiminin de bu yönde geliştiğinin iddia edilebileceğidir.

‘Düşünümsellik (*reflexivity*)’ kavramı üzerine –terim olarak belirlenilmesinden ayrı tutularak– düşünce tarihi içerisinde getirilmiş olan açıklamaların ve soruşturmaların toplanması/derlenmesi hareketi, daha önce araştırmacıların ve düşünce üreticilerinin başvurduğu yöntemlerden birisi olmuştur. Ancak, kavram üzerine gerçekleştirilen her soruşturma, soruşturmanın amacı, problemi ve bağlamı dolayısıyla kendi hedefine hizmet etmektedir. Bu tez çalışmasının hedefi, sözü edilen kavramın sanatla olan bağıntısını kurabilmektir. Dolayısıyla, literatür içerisinde kavramın ne olduğuna ilişkin gerçekleştirilmiş araştırmaların ulaştığı bulgulara ve neticesinde dile getirdiği söylemlere bakmak, kavramın hem farklı disiplinlerde nasıl ele alındığını görmek, hem de ne veya ne türden anlamlara geldiğini kavramak, çalışmanın ulaşmayı hedeflediği süreç açısından önemlidir. ‘Düşünümsellik’ kavramı üzerine araştırma yapan her akıl, araştırma sürecinin sonunda terime yönelik kendi kavrayışına sahip olacaktır. Bu nedenle, tamamlanmış araştırmaların birbirleriyle ilişkilendirilmesi yönteminin her zihinde benzer, ancak ayrı düşünceler doğuracağına inanılmaktadır.

Barry Sandywell, “Reflexivity and the Crisis of Western Reason: Logological Investigations Volume I” (1996) isimli çalışmasında ‘düşünümsellik (*reflexivity*)’ kavramının kökenini ve gelişimini Antik Yunan’dan Aydınlanma Dönemi’ne kadar izlemektedir. Sandywell, kavramı dört ana bölüm içerisinde; ‘mimesis’, ‘reflection’, ‘reflexivity’ ve ‘dialogue’ kavramları üzerinden açıklamaya girişmiştir. ‘Düşünümsellik (*reflexivity*)’ kavramına yönelik böyle bir soruşturmadan anlaşılacak olan öncelikle, terimin düşünce tarihi içerisinde henüz saptanmamış, ismi koyulmamış ya da belirlenmemiş olduğu dönemlerde bile düşünme biçimi, yöntem, bakış açısı vs. olarak aklın bir yetisi, yönelimi anlamında var olduğu ya da varlığına ilişkin çıkarımların yapılabileceği gerçeğidir. Buna göre kavram, aklın çalışma biçiminin bir yeteneği ya da getirisi olarak insan varlığının söz konusu olduğu her tarihte bulunabilecek ve başka kavramlarla ilişkilendirilebilecektir.

Sandywell (1996) kendi özgün çalışmasında bu ilişkilendirmeleri öncelikle ‘mimesis’ kavramı üzerinden ‘temsil retoriği (*rhethorics of representation*)’ ile başlatarak, dil oyunları ve retorik üzerinden ‘düşünüm (*reflection*)’ ve ‘düşünümsellik (*reflexivity*)’ kavramları arasındaki diyalektiğe doğru bir çıkarım yapmaktadır. Daha sonra, genel olarak ‘düşünüm (*reflection*)’ hakkında giriştiği

bölüm altında ‘kendine-gönderme (*self-reference*)’ kavramı üzerinde durarak ve bu kavramı canlılar dünyasının yaşayan organizmalarının ‘biogenesis²⁰’ özellikleri ile ‘çevrebilimsel (*ecological*)’ bir paradigma oluşturmaya çalışmaktadır. Öte yandan bunu, ‘autopoiesis²¹’ bağlamında ilişkilendirerek düşünümSELLİĞİN kendine dönüşlülüğüne işaret etmektedir. Ardından ‘düşünüm (*reflection*)’, ‘bilinç (*consciousness*)’ ve ‘yaşam dünyası (*life-world*)’ arasında bağıntılar arayarak ‘bilinç’ ve ‘öznellik’ arasındaki ilişki, ‘bilincin katmanları’ dolayısıyla nihayetinde, ‘kurgusal düşünce olarak düşünüm (*reflection as speculative thought*)’ bağlamında Hegel, Husserl ve Heidegger’in düşünceleri üzerinden ‘yönelimsellik (*intentionality*)’ ile ilişkilendirmektedir. Sandywell buraya kadar olan bölümlerde kabaca, tarafsız temsili ‘aporetik²²’ bir ideal olduğunu, “Ben/Öteki problematiklerinin inşasında düşünümSELLİĞİN örtük olarak var olduğunu ve teorik söylemlerin güç ve otorite ilişkilerini içerdiğini” iddia etmektedir (Sandywell, 1996:249).

‘DüşünümSELLİK (*reflexivity*)’ başlığı altına gelindiğinde ise Sandywell, ‘kendilik (*self*)’ kavramı üzerinden düşünümSELLİĞİ kurgulayarak, insanı: “cisimleşmiş düşünümSELLİK olarak dünya-içinde-varlık (*being-in-the-world as incarnate reflexivity*)” perspektifinden yorumlamaktadır. Bu bağlamda ele alınabilecek insanın ‘düşünümSELLİK’ ve ‘kendilik bilinci’ problematiklerinin; “günlük toplumsal eylem dünyasında yaşamının gündelik etkinliklerine ve pratikliklerine” kaydırıldığını ifade etmektedir (Sandywell, 1996:261). Buradan çıkarmış olduğu ‘praxical²³’ düşünümSELLİK’ ve ‘phronetic²⁴’ düşünümSELLİK’ olmak üzere iki yeni ele alış biçimiyle, hem eylemde hem de derin düşüncede ‘düşünümSELLİK’ ayrımı yapmaktadır. Bunlardan ilki özellikle, mevcut toplumsal sistem içerisinde Sandywell’e göre; “her sosyal pratiğe nüfuz eder ve sonuç olarak, günlük yaşamın araç ve gereçlerinin ayrılmaz bir parçası olarak anlaşılabilir”dir (Sandywell, 1996:296). Dolayısıyla buraya kadar kuramsal olarak seyreden ‘düşünümSELLİK’ kavrayışı, toplumsal yapının özniteliklerinden biri olarak yaşamın içerisinde yerini almış gibi görünmektedir. Bu anlamda düşünümSELLİĞİN çok yönlü ele alış biçimi ve bakış açısıyla kendi kendini dönüştürme olasılığı ile toplumsal yapılanmaya entegre olabilme kapasitesini mümkün kıldığını ve tarihsel gelişmeyi etkileyebildiğini söylemek doğrudur.

²⁰ ‘Biogenesis’: yaşamdan yaşam gelişebileceğine dair bir tür teori anlamında kullanılmıştır.

²¹ ‘Poiesis’: yapmak/etmek/yaratmak/üretmek anlamında kullanılmaktadır. Çalışma içerisinde, ayrıca, “3.1. Bir Yapma/Etme Eylemi Olarak ‘Tékhnê’” isimli başlık altında detaylı olarak ele alınmaktadır. ‘Autopoiesis’ ise burada, kendiliğinden gelişen bir tür ‘üretim/yaratım’ biçimini karşılamak anlamında Sandywell tarafından kullanılmıştır. Sandywell, B. (1996). *Reflexivity and the crisis of western reason: Logological investigations* (vol. 1). London: Routledge. p. 156-162.

²² ‘Aporitic’: Greklerde ‘aporia (Yun. ἀπορία; İng. impasse)’ teriminin; “çıkış yolu olmayan, çıkmaz, açmaz, güçlük, sorun, problem” anlamlarına gelen terimden türetildiği ifade edilmektedir. Peters, F. E. (2004). *Antik Yunan felsefesi terimleri sözlüğü* (1. bs.). (Çev. H. Hünler). İstanbul: Paradigma Yayıncılık. (Özgün çalışma 1967). s. 44.

²³ ‘Praksis’ ile ilgili anlamında kullanılmaktadır. Greklerde ‘praksis (Yun. πράξις; İng. action, activity)’ ile ilgili olarak: “eylem, eylemlilik” terimleri önerilmektedir. Peters, F. E. (2004). *Antik Yunan felsefesi terimleri sözlüğü* (1. bs.). (Çev. H. Hünler). İstanbul: Paradigma Yayıncılık. (Özgün çalışma 1967). s. 312.

²⁴ ‘Phronēsis’ ile ilgili anlamında kullanılmaktadır. Greklerde ‘phronēsis (Yun. φρόνησις; İng. wisdom, practical wisdom, prudence)’ için: “bilgelik, pratik bilgelik, sağgörü, engin ve incelikli düşünme, (z)engin düşünme kudreti ve kabiliyeti” şeklinde tanımlama getirilmektedir. Peters, F. E. (2004). *Antik Yunan felsefesi terimleri sözlüğü* (1. bs.). (Çev. H. Hünler). İstanbul: Paradigma Yayıncılık. (Özgün çalışma 1967). s. 293.

Öyleyse, söz konusu kavram üzerine: “Sosyoloji, mevcut biçiminde, uygulamaların, sosyal ilişkilerin, kurumların ve yapılanma süreçlerinin karşılaştırmalı analizi, anlaşılması ve açıklanması olarak anlaşılırsa, o zaman düşünümsellik, sosyolojik araştırmanın başka bir güncel alanı olarak ele alınabilir” denebilmektedir (Sandywell, 1996:384).

Barry Sandywell çalışmasının son kısmında ‘düşünümsellik (*reflexivity*)’ kavramını varsayımsal analiz ve soru/cevap mantığı üzerinden tartışarak ‘diyalog’ ile ilişkilendirmektedir. Burada, modern toplumda ve kültürde diyalogun sosyolojik ontolojisine ve düşünümselliğin politikasına dair birtakım sorularla yüzleşmektedir. ‘Soybilimsel özdüşünümsellik (*genealogical self-reflexivity*)’, ‘etkileşimsel düşünümsellik (*transactional reflexivity*)’ ve ‘diyalojik düşünümsellik (*dialogical reflexivity*)’ başlıkları altında sosyolojik olarak ‘düşünümsellik’ kavramını ele almaktadır. Başka bir deyişle, ampirik bir düşünümsellik sosyolojisi oluşturmaya çalışmaktadır. Bu perspektiften böyle bir Sosyoloji yorumlaması, Epistemoloji ve Felsefe’nin sorunsallarından uzaklaşarak, farklı kurumsal ağlar ve sosyal yapılar tarafından bilginin, inançların ve fikirlerin pratik olarak üretildiği, toplumsal olarak yerleştirildiği, genelleştirildiği düşüncesine ulaşmaktadır (Sandywell, 1996:385).

John O’Neill, ‘kurum’ kavramı aracılığıyla ‘düşünümsellik’in; “aşkın bir öznelliğe dayandırılmak yerine, bir mevcudiyet ve birlikte var oluş olarak konumlandırılabilceğini”, öte yandan; “dünyanın yönelimsel birliği ve üslubu olarak öznellik ve nesnelliğin oluşturulduğu zamansallık ve durumun metinsel yapıları olarak düşünülmesi gerektiği”ni vurgulamaktadır (O’Neill, 1972:231). Anthony Giddens’in (1993:6) ise, “insan eylemlerinin bir boyutu olarak düşünümsellik” kavrayışıyla “kurumsal düşünümsellik” arasında ayırım yaptığı gözlenebilmektedir. Buna göre ‘kurumsal düşünümsellik’, bir toplumun “toplumsallaşmış zekâsı” ve “sistemin yeniden üretiminin genelleştirilmiş koşullarına karşı araştırmacı ve hesaplayıcı bir tutumun kurumsallaşması” ile ilgilidir. Dolayısıyla, Sandywell’in sosyolojik bakışla ‘düşünümsellik’i yorumlaması mevcut yapısal durum ve ilişkiler ağı içerisinde mantıklı görünmektedir. Düşüncenin ve dilin toplum mekanizması özelinde oluşturduğu değer dikkate alındığında düşünümselliğin rolü anlaşılabilir, buna ek olarak, bu rol kavranıldığı takdirde Sandywell’e göre; “düşünümsellik olgusuna kendi başına bir çalışma alanı olarak daha analitik ve yapıcı bir şekilde yaklaşılabilir” (Sandywell, [Önsöz], 1996). Öyleyse burada; ‘düşünümsellik’ kavramından özgün bir inceleme alanı olarak bahsedilebilmekte ve kavramın bağıntılı olduğu ‘insan’ varlığıyla ilişkisi içerisinde insanın kendi kendisini bilginin nesnesi hâline getirme süreci somut olarak incelenebilmektedir. Bu durum, Michel Foucault’nun düşüncesinde; “düşünümsellik biçimleri arasındaki ilişkinin -kendinin kendi kendisiyle ilişkisinin- ve dolayısıyla, düşünümsellik biçimleri ile hakikat söylemi, rasyonalite biçimleri ve bilginin etkileri arasındaki ilişkilerin bir analizi” (Foucault, 1988:30) şeklinde yorumlanmaktadır.

Kavram karmaşalarını ötelemek ve anlatılanları pekiştirmek için tekrar ‘düşünüm (*reflection*)’ ve ‘düşünümsellik (*reflexivity*)’ ayırımına dönülecek olursa, Sandywell için bu iki kavram arasında bir yakınlığın olduğu söylenebileceği gibi, kesin bir ayırımın da bulunduğu açıktır. Her iki kavram da

‘bilinç’ kavramıyla olan ilişkisi yoluyla ‘öz-düşünüm (*self-reflection*)’ ve ‘kendini yorumlama (*self-interpretation*)’ anlamında hem soyut bakımdan ‘düşünen insan’ hem de somut boyutta ‘eyleyen insan’ figürü olarak öznelerarası deneyim alanı içerisinde, ‘Ben’ ve ‘Öteki’ arasındaki etkileşimde belirleyici ve biçimlendirici nitelikte bulunmaktadırlar. Sandywell’e ([Önsöz], 1996) göre, bulgusal bir kurgu olarak ‘düşünüm (*reflection*)’; “videolojik anlaşılabilirlik modelleri (pratik bilgi, araçsal akıl yürütme, teknik mantık, popüler kültürel temsiller, resmi kural sistemleri, düşünümücü [*reflectionist*]²⁵ sosyal teoriler vb. dâhil olmak üzere)” çerçevesinde derinleştirilmiş epistemik tutumlar için genel bir terim olarak tanımlanabilirken, ‘düşünümSELLİK (*reflexivity*)’, burada örneklendirilen yorum sistemlerini/modellerini sorgulama eylemini belirtmektedir. Dolayısıyla ‘düşünümSELLİK’ kavramının ‘düşünüm üzerine düşünüm (*reflection upon reflection*)’ü de kapsadığı iddia edilebilmektedir. ‘Düşünüm (*reflection*)’ analitik akıl ve sorgulama prosedürlerini uygularken, ‘düşünümSEL bakış açısı’ doğrudan söylemin doğasını, aklın temellerini sorgulamaktadır. Buna göre ‘düşünüm’ nesnelerin kendiliğinden verili anlamlarını kabul ederken, ‘düşünümSELLİK’ bu anlamların inşasını belirli pratiklerin sonucu olarak kuramsallaştırmaktadır. ‘Düşünüm’ içerisinde ‘öznellik’ yapıdan ayrılırken, ‘düşünümSELLİK’ içinde ‘özel ve nesnel’, ‘kendi ile öteki’, ‘bilinç ile dış dünya’ iç içe geçmektedir. Modern akılcı veya ampirik düşünce geleneğinde ‘düşünüm’ doğal dünyayı olduğu gibi ele alırken, ‘düşünümSELLİK’ deneyimi oluşturan bağlamsal oluşumları tersine çevirerek, yapıbozuma uğratarak mantıklı bir açıklama sağlamaya çalışmaktadır. Bu bağlamda, sosyal eyleme entegre edilmiş bir ‘düşünümSELLİK’, özünde, günlük yaşantıda ‘özbilinçli düşünüm’ü gerektirmeyecektir. Çünkü, Sandywell’in bu konudaki açıklamasına göre: “Post-hegemonik bir çağda ‘nesne’ ve ‘düşünümSELLİK’ -pratik ve teori- şimdi ayrılmaz bir şekilde bağlantılıdır, böylece gelecekteki düşünüm projeleri ‘içkin’ bir yönelim üstlenmek zorunda kalacaktır” (Sandywell, 2003:111).

‘DüşünümSELLİK teorisi’, ‘büyük resme bakmak’ mahiyetinde anlaşılabilse de, bu durum günümüzde değişmiş görünmektedir. Farklı yorumlayıcılar tarafından aracı bir unsur olarak kullanılan düşünümSELLİKLE, Sandywell’in (1996:33) ‘technopoiesis hypothesis²⁶’ olarak adlandırdığı “insan temsiller yapar, ancak öncesinde temsiller tarafından yapılmıştır” teorisinde, alışılmışı bozan ve anlaşılır kılan, yapılandıran temel nitelik olarak karşılaşılmaktadır. Öte yandan Sandywell’in tartışmasını kendi ağzından özetlemek gerekirse; “düşünümSELLİK artık nesnelere yönelik saf bir yönelimsel proje, onların noematik karşılıklarına yönelik ok benzeri bir niyetler akışı değil, düşünsel

²⁵ Vurgu yazara aittir.

²⁶ Sandywell’in ifadelerine göre, ‘technopoiesis’ hipotezi, bilincin değişimlerine ilişkin alternatif, daha az deterministik bir teori önermektedir. Avrupa ruhunun karmaşık morfolojisine, belirli tarihsel gruplar ve sınıflar tarafından belirli tarihsel bağlamlarda detaylandırılan söylemsel pratiklerin toplumsal olarak inşa edilmiş bir yapısı olarak yaklaşılması gerektiğini öne sürmektedir. Ayrıca düşünceyi zamansız bir kapsül olarak incelemek yerine, bir kültürün ayrıcalıklı iletişim tarzları, güç ilişkilerinden ve tahakküm biçimlerinden ayrılmayan sınıf, etnik, ırksal ve cinsiyete dayalı benlik ve doğa değerlemelerini içeren entelektüel icatlar olarak görülmesi gerektiği vurgulanmaktadır. Sandywell, B. (1996). *Reflexivity and the crisis of western reason: Logological investigations* (vol. 1). London: Routledge. p. 113.

faaliyetlerden önce yaşanmış zamansal deneyimin indirgenemez bir konfigürasyonudur” (Sandywell, 1996:242) denebilmektedir.

Üzerinde herkesin hemfikir olduğu tek bir ‘düşünümsellik teorisi’ bulunmamaktadır. Tim May, yürütmüş olduğu çalışmalarda (1998, 1999, 2000, 2015), toplumsal boyutuyla ele aldığı ‘düşünümsellik (*reflexivity*)’ kavramını, ‘içkaynaklı’ ve ‘gönderimsel’ olmak üzere iki bakış açısından yorumlamaktadır. May’in bu çalışmalardaki anlayışına göre: ‘içkaynaklı (*endogenous*)’ düşünümselliğin; “toplumsal gerçekliğe katkıları açısından belirli bir topluluğun üyelerinin eylemleri aracılığıyla ve içinde doğan bilginin farkındalığını” (May, 1999:5), öte yandan, ‘gönderimsel (*referential*)’ düşünümselliğin ise; “sosyal koşullarda meydana gelen ani değişikliklerle veya gündelik, pratik eylemlerin rutinleri içinde yeniden üretime hemen uygun olmayan koşulların karşılanmasıyla sosyal hayattaki rutinlerin bozulmasının bir sonucu olarak üretilen bilgiyi” (May, 1999:6) ifade ettiği söylenebilmektedir. Birinci anlayış, kişinin eylem hâlindeyken davranışlarının farkına varmasını ve diğer kişilerin davranışlarıyla kıyaslayabilmesini, dolayısıyla kendini tanımasını ve diğerlerinin onu nasıl yorumlayabileceği üzerine çıkarımlar yapabilmesini sağlamaktadır. İkinci anlayış, sosyal davranışlarda zaman zaman görülebilen biçim farklılıklarından doğan çatışmalarda açığa çıkan bir farkındalık türü olarak düşünülebilmektedir. Buna göre, toplumdaki herhangi bir eyleyicinin gerçekleştirdiği sağduyulu akıl yürütmelerle yapmaya çalıştığı düşünümsellik ile, bir bilimsel çalışma üzerine araştırmacının uyguladığı epistemik, sistemli düşünümsellik yöntemi arasında farklılıkların ortaya çıktığı söylenebilmektedir.

May, ‘içkaynaklı’ ve ‘gönderimsel’ düşünümsellik arasında bir bağıntı kurarken: “Tek başına içsel düşünümselliğe odaklanmak, [...] sosyal bilimlerin toplumsal ilişkilere nasıl ve hangi koşullar altında dâhil edildiğinin analizine izin vermez” (May, 1998:9) şeklinde bir yargıda bulunmaktadır. Bu bağlamda içsel olandan göndergesel olana doğru bir bağıntı üzerine konuşulacak olursa, eylem hâlindeki düşünümsel kavrayıştan eylem üzerine düşünümselliğe bir kayma söz konusu olduğu anlaşılabilecektir. Eylem sırasında kıyaslama yoluyla oluşan farkındalık üzerine uygulanan düşünümsellikle, sosyal koşullar içinde oluşabilen “reddetme veya dışlama eylemleri” (May, 2000:161) sonucunda, kişinin bir sonraki hareketinde eylemlerini değiştirebileceği veya düzenleyebileceği öngörülebilmektedir. Şu hâlde, gündelik organizasyonun rutin eylemleri üzerinden sosyal-bilimsel çıkarımlara doğru bir yönelme söz konusu olduğu iddia edilebilmektedir.

‘Bilen’ kişi ile ‘bilinen’ şey arasındaki zorunlu ilişkinin olanağında, düşünümselliği uygulayan kişinin uygulanan nesne hakkında ve kişinin nesneyle olan bağıntısallığı/ilişkiselliği üzerine belli bir bilgi edindiği söylenebildiğine göre, ‘düşünümsel bilimler’ kavrayışı, örneğin Sosyal Bilimler alanı için; “araştırmacıların dünya hakkındaki düşünme biçimlerini bir tür psikolojik indirgemecilik eylemi olarak değil, bir ‘sosyoloji sosyolojisi’ oluşturmak için kavramlara ve uygulamalara nasıl varsayımların inşa edildiğini eleştirmek için nasıl sunduklarını kapsar” (May, 2015:402) denebilmektedir. Buradan çıkarımla; *düşünümselliğin alanlara uygulanmasının, söz*

konusu alanların yöntem ve araçlarının o alanın çözümlenmesi ve açığa çıkarılması bakımından içgözlem mekanizması sunduğu ifade edilebilmektedir. Uygulayıcının, kendisini de uygulamanın merkezine alması, kendini de nesneleştirmesi ve mevcut pozisyonunu nesnel biçimde yorumlaması, bir bakıma, araştırmacının varlık koşullarını ifşa etmesi anlamına gelmektedir. Dolayısıyla düşününsel bir sosyoloji, sosyolojinin araçlarının, aktörlerinin ve sistem mekanizmalarının tam bir çözümlenmesini ve ifşasını imgelemektedir. Bernard S. Phillips (1988), bununla ilgili olarak şöyle söylemektedir:

O hâlde, düşününsel bir sosyoloji, yalnızca soyut teori çerçevesinde değil, daha da soyut teori çerçevesinde araştırma yapılmasını gerektirir. Aynı zamanda metafizik varsayımlarda açık bir temellendirme gerektirir. Düşününsel bir sosyoloji, teorilerin vurgusunu eleştirir; teorisyenlerin, ampiristlerin ve uygulamalı sosyologların teorilerini temellendirmek ve soyut teorisinin geliştirilmesi için çok az sorumluluk aldıkları sosyoloji içindeki bir işbölümünü kınamaktadır (Phillips, 1988:147-148).

Burada ifade edildiği şekliyle, çözümsel yaklaşımda araştırmacının, teorisyenin kendisini analizin içine dâhil etmemesi, başka bir deyişle, kendi ifşasını gerçekleştirmemesi düşününsel bir sosyoloji çalışması içinde doğru karşılanmamakla birlikte, ancak ve ancak düşününselliğin bütüncül bir şekilde uygulanmasının sonucunda birtakım kazanımların elde edilmesinin mümkün olabileceği söylenebilmektedir.

Söz konusu kazanımlarla ilgili olarak Linda Finlay (2002), öncelikle, ‘düşününsellik’i kavramsallaştırmak üzerine yoğunlaşırken, kavramı temelde beş farklı biçimde haritalandırmaktadır: “(i) iç gözlem; (ii) öznelerarası düşünüm; (iii) karşılıklı işbirliği; (iv) toplumsal eleştiri ve (v) söylemsel yapışöküm” (Finlay, 2002:212). Burada ilişkilendirildiği şekliyle, işlevsel olarak araştırmacı ile araştırma nesnesinin metodik olarak birlikte değerlendirmesinden, ilişkilerin yapışöküm yöntemiyle analizinden, söz konusu araştırmanın özne-nesne işbirliği yoluyla birlikte inşasından, buna ek olarak, ‘öznelerarasılık’ bağlamında toplumsallığın anlaşılmasından ve sonuçta araştırmacının sosyal olarak nasıl pozisyon aldığına yönelik bir öz-kavrayıştan bahsedilebilmektedir. Bu bağlamda düşününselliğin kazanımları olarak Finlay şu maddeleri sıralamaktadır:

- Araştırmacının pozisyonunun, bakış açısının ve mevcudiyetinin etkisini incelemek,
- kişisel tepkileri ve kişilerarası dinamikleri inceleyerek zengin içgörü sağlamak,
- araştırmacının yaklaşımındaki bilinçsiz motivasyonları ve örtük önyargıları ortaya çıkarmak,
- daha radikal bir bilinç oluşturarak başkalarını güçlendirmek,
- araştırma süreci, yöntemi ve sonuçları,
- araştırma kararlarının metodolojik bir günlüğünü sunarak, araştırmanın bütünlüğünün kamu tarafından denetlenmesini sağlamaktadır (Finlay, 2002:225).

Düşününselliğin sonucunda yapılabilecekler ve elde edilebilecekler listesi oluşturulduğunda, bu maddelerin oldukça uzun olabileceği üzerine tartışmaya gerek yoktur. Bunun yanı sıra, iddiayı güçlendirmek adına bu konuda fikir belirtmiş diğer yazarlardan da bahsetmek gerekirse, Ilana Gershon’un (2006), düşününsel analizlerin; “kültürel farklılıklar ve bu farklılıkların birbiriyle çatışan ve önceden var olan dünya görüşlerinden kaynaklandığını varsaymadan, bu farklılıkların nasıl ortaya çıktığı hakkında konuşmanın bir yolunu sunduğunu” (Gershon, 2006:451), bu sayede, toplulukların

nasıl birarada hareket edebildiğinin görünür kılınabileceğini iddia ettiği dile getirilebilmektedir. Bununla birlikte, Harald Tuckermann ve Johannes Rüegg-Stürm tarafından, araştırmacının kendi varsayımlarının araştırma üzerindeki etkilerinin bilincine varmak olarak yorumlanabilecek; “gözlemciye bağlı kapsamı ve sınırlar hakkında farkındalık”ın artmasından ve “toplumsal karmaşıklığa erişme”yi geliştirdiğinden söz edilmektedir (Tuckermann & Rüegg-Stürm, 2011:236). Son olarak da, Lorraine Moya Salas, Soma Sen ve Elizabeth A. Segal çalışmalarında, düşünümseelliği uygulamanın; “mevcut toplumsal düzeni ve insan koşullarını açıklamak için gücün dağıtılma şeklini sorgulamak anlamına” (Salas, Sen & Segal, 2010:92) geldiğini vurgulamaktadır. Buna göre, var olan düzen içinde söz hakkı olan iktidar sahiplerinin yapı üstünde ne türden etkilere sahip olduğunun ve bunların nelere yol açtığının farkına varılabileceği söylenebilecektir.

Literatürde düşünümseelliğin işe yarayan kısımlarının varlığından çokça bahseldiği gibi, öte yandan olumsuz yanlarının olduğu da bildirilmiştir. Buna göre Finlay, düşünümseelliğe girişmeyi; “katı zeminin kolayca bataklığa yol açabileceği belirsiz bir araziye girmeye” (2002:212) benzeterek, yolculuk sırasında farkına varılacak bulguların rahatsız edici olabileceğinden söz etmektedir. Düşünümseelliği başka bir bakış açısıyla, etik pencereden ele alan Owen J. Flanagan (1981:375-376); “insanları nesneleştirerek onlar hakkında bilgi edinmek ve bu bilgiyi yine insanları daha da fazla nesneleştirmek için kullanmak”tan söz ederek, bunun davranış biçimsel olarak olumsuz olduğunu savunmaktadır. Bruno Latour ise, düşüncelerini şu şekilde ifade etmektedir:

“Düşünümse”, benim yorumuma göre, eylemlerin amaçlanmayan sonuçlarının, kontrol edilemez hale gelecek şekilde tüm toplumda yankılanması anlamına gelir. Bu nedenle, “düşünümse”, ustalık ve bilinçte bir artışa işaret etmez, ancak yalnızca ustalığın imkânsız olduğuna ve eylemler üzerindeki kontrolün artık tam bir modernist kurgu olarak görüldüğüne dair artan bir farkındalığa işaret eder” (Latour, 2003:36).

Latour’un sözlerinden çıkan anlama göre, düşünümseellik pozitif yönde sonuçlanamamaktadır, aksine, teoride ideal olanın seviyesine hiçbir zaman erişilemeyecek olmanın farkına varılacağından, bunun karamsar bir bakış açısı getireceği vurgulanmaktadır.

İdeal olana ulaşıp ulaşamayacağı bir kenara bırakılırsa, toplumda modernleşme hareketinin düşünümseelliğin sonuçlarıyla mümkün olabildiği ve geleneksel inanışlardan kopuşun da bununla birlikte meydana gelebildiği iddia edilebilmektedir. Bu bağlamda, Raymond McLain’in vurguladığı gibi; “ne sosyolojik araştırmacılar ne de gündelik yaşamla uğraşan toplumsal aktörler, toplumsal dünyayı, o dünya hakkında sosyal bilimlerde geliştirilen bilginin hâlihazırda düşünümse olarak uygulanma biçimleri dışında anlayamaz” (McLain, 2002:257) denebilmektedir. Düşünümseelliğe kapalı herhangi bir alan bulunmamakla birlikte, bir alanın tam bir çözümlemesini gerçekleştirebilmek bakımından, özellikle Sosyoloji alanının olanağında, toplumsal olanı ilişkisellikleriyle birlikte açığa çıkardığı ve yeniden düzenlediği söylenebilmektedir. Giddens’in da değindiği gibi: “Modern toplumsal yaşamın düşünümseelliği, toplumsal uygulamaların, bu uygulamalarla ilgili yeni bilgiler ışığında sürekli olarak incelenip reforme edildiği, böylece karakterlerini yapıcı olarak değiştirdikleri

gerçeğinden oluşur” (Giddens, 1992/1994:40-41). Bu anlamda düşünümsellik, kurucu olarak hem öznedey, hem de özne faaliyetlerinin oluşturduğu sembolik alanda varlığını sağlamlaştırmaktadır.

“2.1. ‘Düşünümsellik’ Kavramının Açıklanması” adlı başlık toparlanacak, özetlenecek ve sonlandırılacak olursa, kavramın, başta belirlenen yöntem doğrultusunda olabildiğince fazla sayıda kavramla ilişkilendirilmesi gerçekleştirilmiştir. Burada elde edilen bulgulara göre; ‘*düşünümsellik (reflexivity)*’ teriminin; ‘*düşünüm (reflection)*’, ‘*kendine gönderme (self-reference)*’, ‘*bilinç (consciousness)*’, ‘*farkındalık (awareness)*’ vs. gibi kavramlar ve bunların varyantlarıyla ilişkili olduğu tespit edilmiştir. Her bir kavram üzerinde ayrıca bilgiler verilmiş, böylece kavramların birbiriyle olan bağıntılarından bahsedilebilmiştir. ‘Düşünümsellik’ kavrayışının ne anlamlara gelebildiği telaffuz edilmeden önce bu bağıntılardan kavrama dair bir çıkarım yapılması hedeflenmiştir. Daha sonra kavramın sözlükte yer alan ibareleri ile kavram üzerine araştırma yapan düşünce üreticilerinin kavramı nasıl açıkladıkları gösterilmiştir.

‘Düşünümsellik’ ile ilgili araştırma yürüten çalışmaların kavramı hangi bağlamlarda ele aldıklarının gündeme getirilmesiyle, ‘başka hangi bağlamlarda incelenebilir’ türünden bir tartışma oluşturulmuş, sonuçta birçok açıdan yorumlanabilen kavramın, disiplinlere ve araştırmacının niteliğine göre çeşitli yönlerden soruşturulabilecek olduğu vurgulanmıştır. Bu anlamda yapılmış incelemelerin söz konusu kavram hakkında çıkarımları üzerinde durularak, kavramın özünde ne işe yarayabileceği ile ilgili örnekler sunulmuştur.

Bu anlamda, yürütülen tez çalışmasının kendi çıkarımları tartışılacak olursa; *kavramın temelde araştırmacının kendi bakış açısıyla, ancak, tam bir nesnelleştirme ile gerçekleştirdiği bir sürecin en önemli parçası olduğu söylenebilmektedir*. Kabaca ne yaptığı ya da yapabildiği üzerine ise basitçe; *varlığı farkedilmesi zor olan ilişki ağlarının, yapılandırmaların ve işleyişlerin açığa çıkarılmasını, başka bir deyişle ifşa edilmesini mümkün kıldığı ifade edilebilmektedir*. Bu anlamda, *araştırmacının kendisinin de nesneleştirilmesinin zorunlu olduğu açıktır*. Bucholtz’un (2001:181) da vurguladığı gibi; “narsizme boyun eğmek değil, araştırmayla olan ilişkiye doğrudan bakılması” öğrenilmek durumundadır.

Yazarların ya da düşünürlerin, bir terime farklı bakış açıları kazandırabilmesinde görüldüğü üzere, kavramların potansiyel zenginliği açısından bakıldığında, eklenilebilen bağlamların yeni anlamlar yaratabildiği çıkarımına varılmaktadır. Yürütülen tez çalışması içerisinde, bir araştırmacı olarak, düşünümsel bakış açısıyla, nesnel bir değerlendirme/araştırma yöntemiyle elde edilen bulguların gösterilerek ve yorumlanarak ‘düşünümsellik’ kavramına ilişkin katî bir tanım ortaya konmaya çalışılmasının anlamsız olduğu düşünülmektedir. Dolayısıyla, öznenin kendisini nesneleştirerek/nesnelleştirerek yine kendi öznel durumuna geri dönüşlülüğünü çağrıştıran kavramın, her özerk akılda kendi anlamına sahip olması gerektiğine kanaat getirilmiştir. Bu nedenle burada

hedeflenen, ‘düşünümsellik’ kavramının kesin/net bir tanımının yapılabilmesi değil, açıklanan ve ifade edilen söylemlerin sonucunda okuyucunun kendi ‘düşünümsellik’ betimlemesini yapabilmesidir.

Şu noktada, ‘düşünümsellik’ kavrayışının ya da yönteminin Sanat alanını ilgilendiren kısmı için tartışmaya girişmek ihtiyacı doğmaktadır. Buna göre; *‘her sanatçı, bir şekilde, sanat dünyasıyla ve oluşturmak üzere olduğu sanat yapıtının içeriğiyle bağlantılıdır’* denebilmektedir. Bu bağlantıların mekaniğinin, sanatçıyı, sanat yapıtını ve dolayısıyla temelde sanatın kendisini bir noktaya kadar etkileyeceği açıktır. Stephen Linstead’e (1994) göre düşünümsel bakış açısının yokluğu, bir çeşit “objektif olmama” ve “tarafılık/yanlılık” durumuyla eş tutulmuştur. Bu bakımdan; *sistemli bir düşünümselliğin varlığı ve pratikte uygulanması sanatçı figürü için kaçınılmaz görünmektedir. Sanatçıların sanat üzerine düşünme sürecinde, sürekli olarak, kendi kendilerini izleme ve sonuçta edindiği farkındalıklara kendi kendilerine yanıt verme etkinlikleri, sanatçı üzerine ‘düşünüm’ün, yani ‘düşünümsellik’in göstergesidir.*

Burada ifade edilenlerle ilgili olarak, neyi bildiğimiz üzerine bir öz-düşünümsellik gerçekleştirildiğinde, aslında deneyimlerimizin bize doğrudan bildirmediikleri haricinde öğrenilen her şeyin ikinci elden, bilgi aktarımı (okuma, dinleme, görme vs.) yoluyla edinildiği söylenebilmektedir. Şu hâlde; *bilginin aktarımının büyük bir oranda toplumsallık barındırdığını söylemek mümkündür.* ‘Bilgi tarihi’ göz önüne alındığında, kolektif biçimde üretilen ve aktarılan bilginin ne kadarının öz-bilgiden oluştuğu, yani kişinin kendisine ait olduğu tartışmalı bir konudur. Dolayısıyla; *öz-bilginin büyük bir kısmını kişinin bildikleri arasında kurduğu bağıntılardan oluşan çıkarımların oluşturduğu söylenebilmektedir.* Bir ‘bilgi’ ya da ‘bilme’ türü olarak ‘sanat’ hakkında konuşulacak olursa; *öyleyse, sanat bilgisinin kaynağının da büyük ölçüde toplumsal olduğu ve ‘bilgi üretimi olarak sanat üretimi’nin de toplumsal bir üretim etkinliği olduğu iddia edilebilecektir.*

Bilginin kaynağı olarak toplumsallığın, sanat yapabilme bilgisinin kaynağı olarak da toplumun gösterilip gösterilemeyeceği tartışılabilirse de; *‘yeni’ olanın ‘eski’den çıkarılabildiği, üretilen ‘yeni’ bilginin, büyük ölçüde, ‘eski’ bilgilerin üzerine yapılan eklemelerden oluştuğu ifade edilebilmektedir. Bu bağlamda, günümüzün sanat bilgisinin geçmişin izlerini taşıyor olması muhtemeldir. Sanat dünyasının aktörlerinin birlikte oluşturdukları Sanat alanının bilgisinin de geçmişteki sanat dünyasından ileri geldiğini söylemek de mümkündür.*

O hâlde, toplumsal bir alan olarak Sanat alanının tartışılması gerekmektedir. Bu perspektiften gerçekleştirilebilecek düşünümselliğin olanağı için, hem Sanat alanı üzerine, hem de ‘düşünümsellik’ üzerine çalışmış olan Pierre Bourdieu’ye ayrıca bir parantez açmak ihtiyacı doğmaktadır. Bourdieu’nün kendine özgü ‘düşünümsellik’ kavrayışının önemi, bu başlık altında ifade edilenlere ek olarak, sosyometodolojiyi Sanat alanına, düşünümselliği de Sosyoloji alanına uygulamış olmasıdır. Bu bakımdan, söz konusu kavramı hangi bağlamda ele aldığı ve hangi kavramlarla birlikte

açıklamaya giriştiği, yürütülen tez çalışmasının ortaya koyduğu yöntem açısından örnek teşkil etmektedir.

2.2. Pierre Bourdieu Sosyolojisinde ‘Düşünümsellik’

Pierre Bourdieu sosyolojisinin ve sıklıkla metinlerinde dile getirdiği kavramların bu çalışma içerisinde dikkatlice incelenecek olmasının nedeni öncelikle, Bourdieu’nün Sanat alanı üzerine önemli çalışmalar gerçekleştirmiş olmasıdır. Günümüzde, bir sanat sosyoloğunun Sanat alanına ve sanatın kurumlarına yönelik bilimsel yöntemlerle eğilmesinin sonucunda elde edeceği bulgulara karşı sanatçıların kayıtsız kalması mantıklı bir tutum olarak değerlendirilemeyecektir. Dolayısıyla Bourdieu’nün bir kuramcı ve sosyolog olarak, öte yandan, sanatın bileşenleri üzerine çalışmalar gerçekleştirmiş olması nedeniyle ‘sanat sosyoloğu’ nitelendirmesi de yapılarak, çalışmalarının ve bu çalışmalarda kullandığı yöntemlerin ne olduğunun sorgulanması önemlidir.

Pierre Bourdieu kavramlarının ve yöntemlerinin tez içerisinde incelenecek olmasının bir diğer nedeni ise, bu çalışmanın temel bağlamını oluşturan ‘düşünümsellik (*reflexivity*)’ kavramının Bourdieu tarafından da benimsenmiş olması ve daha sonra açıklanacak olan ‘habitus’ kavramının pratikteki yanıltıcı işleyişlerine karşılık olarak ‘düşünümsel bir habitus’ geliştirilmesi gerektiğini iddia etmesi üzerinden kurulabilecek bir tasarımın, Sanat alanına uygulanabilirliğinin de tartışılabilir olduğunun düşünülmesidir. Bu nedenle, Pierre Bourdieu sosyolojisinin ve kavramlarının açıklanması, buna paralel olarak da Sanat alanı ile ilişkilendirilmesi, sanatla ilgilenen herhangi bir aktörün günümüzde sanat habitusunu doğru kavraması ve buna karşı pozisyon alabilmesi açısından önemli kabul edilecektir. Bourdieu’nün bir alanı anlamaya ve kavramaya yönelik geliştirdiği metodolojinin sanatçılar tarafından da kullanılabilmesi, söz konusu Sanat alanının işleyen mekaniği içerisinde terk edilmesi gereken alışkanlıkların ve yatkınlıkların farkedilebilmesi adına faydalı olacaktır. Bu yöntemle ve tutumla hareket eden bir sanatçının güncel sanat ortamında, deyim yerindeyse, hayatta kalabilmesi mümkün görünmektedir.

Sanat alanını ve bu alanın bileşenlerini anlamaya girişmek için Bourdieu’nün ‘alan’ kavramının yapısına dair söylemlerine bakıldığında, öncelikle bir alanın kendisini oluşturan bileşenlerden ayrı bir şey-miş gibi düşünülemediği açıktır. Bu durum, tıpkı, ‘toplum’ olarak adlandırılan yapının toplumu oluşturan bireylerden bağımsız şekilde açıklanamayacağı ve bu bireylerin hem tekilliklerinin hem de çoğul olarak biraradalıklarının toplamı anlamında ele alınması gereken bir oluşum mahiyetinde değerlendirilebileceği örneğindeki gibi, herhangi özerk bir alanın da kendisinin oluşmasına neden olan aktörlerin, kurumların ve kuralların birlikteliğinden kaynaklanan bir tümel gibi yorumlanabilmesine benzetilebilecektir. Dolayısıyla; *bir alanı analitik olarak ele almak demek, alan içerisindeki bağıntısallığı ortaya çıkarmak demektir.*

Bağıntısal düşünce kipini benimseyerek ‘alan’ kavramını açıklamaya girişen Bourdieu’nün, alan içerisinde belirleyici rol oynayan birtakım temel kavramlardan destek aldığı söylenebilmektedir. Bu kavramlar; ‘oyun’, ‘sermaye’ ve ‘habitus’ kavramlarıdır. Bahsi edilen kavramların belirli bir alan içerisinde gerçekleşen işleyişi tanımlamak adına oluşturulmuş ve Bourdieu tarafından içeriklerinin/bağlamlarının güncellenmiş olduğu söylenebilmektedir. Dolayısıyla, bu kavramlar kendi özgün anlamlarının dışında, Bourdieu tarafından yeniden oluşturulan kuramsal dizge içinde ele alınacaklardır.

Yürütülen tez çalışmasının ortaya çıkmasına olanak sağlayan ve çalışma içerisinde beliren söylemlere temel olan düşünümsel bakış açısının sayesinde, Pierre Bourdieu’nün de yukarıda sözü edilen kavramları oluşturduğu ve bu kavramların olanağında bir alanın yapısına dair çıkarımlarda bulunduğu iddia edilebilmektedir. Bu nedenle söz konusu kavramlara ek olarak Bourdieu perspektifinden ‘düşünümsellik’ kavrayışı da incelenecektir. Burada yer alacak olan kavramların ayrıca incelenmesinin önemi, Bourdieu’nün bu kavramları nasıl açıkladığında ve birbirleri ile bağıntılandığında gizlidir. Dolayısıyla ‘Bourdieu perspektifinden’ tabiri, kavramların, Bourdieu tarafından bağlamlarının yeniden oluşturulduğu şekliyle açıklanacağına dair bir göndermedir ve her bir terim, ‘sanat’ kavrayışına ya da sanat dünyası içerisindeki bir duruma/niteliğe denk getirilebilir (alan-sanat alanı, habitus-sanat habitusu gibi).

2.2.1. ‘Alan’ Kavramı

Sosyoloji, özerk bilimsel bir disiplin olarak ortaya çıktığından bu yana, dönüştürücü toplumsal pratiklerin meydana geldiği ‘yaşam’ içerisindeki işleyişi anlamlandırmak adına araçlar sağlamaktadır. Bourdieu sosyolojisi olarak nitelendirilebilecek özgün metodoloji de ‘alan’ kavramına ilişkin getirilebilecek açıklamalara olanak yaratmaktadır. Bütün kültürel üretimleri (bilim, sanat, felsefe vs.) bilimsellik iddiası olan analizlerin nesnesi olarak kabul eden Bourdieu (1997/2015:61), bu üretimlerin gerçekleştirildiği soyut mekânlar olarak karşılanabilecek ‘alan’ kavramını açıklamaya girişirken; “kendine özgü yasalarla donanmış mikrokozmos” olarak betimlemektedir (1997/2015:63). Bu tanımlamadan, her özgün alanı bir diğerinden ayıran belirli kuralların ve sınırlandırmaların olduğu çıkarımı yapılabilmektedir.

Bourdieu’ya (1997/2015:65) göre alanlar, içerisinde yer alan faillerin/aktörlerin arasındaki nesnel ilişkilerin yapısıdır. Başka bir deyişle, yukarıda sözü edildiği üzere belirli kuralların etrafında biraraya gelmiş ve belirli sınırlamalarla çerçevelenerek bağıntılanan birtakım faillerin kurduğu ilişkiler içerisinde bir alanın yapısına dair bilgilere, çıkarımlara ulaşılabilir. Yani, örneğin Sanat alanına dair söylenebilecek olanlar, Sanat alanı içerisinde faaliyet gösteren öznelere/faillerin (sanatçı, sanat eleştirmeni, sanat tarihçisi, sanat kuramcısı, izleyici, koleksiyoner... vb. aktörler) ilişkiler ağının analizi yöntemiyle ortaya çıkmaktadır. Ancak böylesi bir yaklaşımla Sanat alanının

gerçek yapısına dair doğru çıkarımlar elde edilebilmektedir. Bourdieu'nün de vurguladığı gibi: “Bir alan, alanın etkisinin görüldüğü mekân olarak düşünülebilir, öyle ki, bu mekâna giren bir nesnenin başına gelenler, nesnenin içkin özellikleriyle değil, ancak alanın aslî özellikleriyle açıklanabilir. Alanın sınırları, alanın etkilerinin bittiği noktada bulunur” (Bourdieu ve Wacquant, 2001/2016:85). Yani, kabaca Sanat alanı olarak belirlenen alanın; sanatın izlerinin görülebildiği her yeri ve her şeyi kapsadığı iddia edilebilirken, sanatsal olanın artık var olmadığı ya da rastlanmadığı bir noktada son bulduğu dile getirilebilecektir.

Bir alanın ne alanı olduğu, orada gerçekleşen olayın (Bourdieu'nün tanımlamasıyla ‘oyun’un) ne olduğu üzerinden tanımlandırılabilirken (örn. Sanat alanı, Bilim alanı vs.), nasıl bir alan olduğu gerçekleştirilen olayın nasıl işlediğine dair soruşturmaya açıklanabilmektedir. Başka bir deyişle, Sanat alanının özerk bir alan olarak nasıl bir işleyişe sahip olduğunun bilgisi, alan içerisinde kendine yer edinmiş ve sonuçta Sanat alanını oluşturan kişilerin birbirleriyle ve aynı zamanda nesnelerle de ne türden bir ilişki içerisinde olduğunun ortaya koyulmasıyla açığa çıkarılabilmektedir. Bourdieu'nün de dediği gibi: “Alan, etkisini, belli bir oranda, kendileri de alanda güdümlü olan (ve kendileri de, bir habitus ile bir alan arasındaki onca farklı ve zıt ilişkinin somut örneği olan) kişilerin bir bölümünün ya da hepsinin aldıkları tavırlarla yüzleşmesi dolayısıyla gösterir” (Bourdieu, 2004/2012:35). Sosyoloji bilimi, genel olarak, kendine özgü yöntemleriyle bir alanın nasıl işlediğine dair tespitlere ulaşabilmektedir. Öyleyse aynı yöntemlerin Sanat alanına uygulanmasıyla da birtakım tespitlerde bulunulabileceği söylenebilmektedir. Ancak bu tespitlerin, günümüz sanat dünyalarının çeşitliliği göz önüne alındığında, metodolojinin uygulandığı faillere, yere ve zamana göre farklılıklar gösterebileceği açıktır. Dolayısıyla, failler arasındaki öznel bağıntıların değil, alanın yasalarına yönelik nesnel bağıntıların soruşturulmasının daha doğru tespitler ortaya koyacağını beklemek yerindedir. Örneğin; *sanatçı kişinin ne türden ya da neye benzeyen yapıtlar ürettiği, sanat eleştirmeninin hangi yatkınlıklarla ya da öznel yargılarla bir eleştiri metni oluşturduğu değil, sanatçının sanat yapıtı üreten kişi, sanat eleştirmeninin eleştiri metni yayınlayan kişi bağlamında ele alınması ve bu faillerin aralarındaki bu türden bağıntıların nesnelleştirilmesinin, bugün evrensel olarak nitelendirilebilen Sanat alanına dair nesnel yargılara ulaşılmasına yardımcı olacağını söylemek mümkündür.*

Bourdieu'nün ‘alan’ kavramını açıklamaya girişirken sözü edilen diğer kavramlara (‘oyun’, ‘sermaye’, ‘habitus’) başvurusunun nedeni üzerine, nesnelleştirmeyi gerçekleştirirken spesifik olgu ya da olaylara karşılık gelebilecek genelleştirmelere gerek duymuş olabileceği yorumu yapılabilmektedir. Temelde belli bir alanı araştırma nesnesi olarak ele almak, o uzamı kendinde ve kendi içinde düşünmeyi gerektirmektedir. Sanat alanı özelinde konuşulacak olduğunda, söz konusu toplumsal uzamın diğer alanlardan ayrı tutularak, kendi içerisindeki yapılanmada faillerin ve aralarındaki güç ilişkilerinin mekanik ve doğrudan bir bağıntı olarak ele alınması önemlidir. Dolayısıyla, Sanat alanını kavrayabilmek demek, sanat oyununu oynayan eyleyicilerin bağıntılarının anlaşılabilmesi demektir. Bu düşünme ve ele alma biçimiyle, bugün yaratılmış sanat dünyalarının

kendi içlerinde nasıl bir mekaniğe ve dinamiğe sahip olduğu konusunda gerçekçi, bilimsel ve ortaya çıkarıcı bir sonuca ulaşılabilecektir.

Alana yönelik yapılacak bir çözümleme, Bourdieu’ya (Bourdieu ve Wacquant, 2001/2016:90) göre, birbirini takip eden üç aşamayı gerektirmektedir: “(a) İlk olarak, alanın konumu iktidar yapısına göre çözümlenmelidir. (b) İkincil olarak, alan içerisindeki faillerin ya da kurumların konumları arasındaki bağıntıların nesnel yapısı kurulmalıdır. (c) Son olarak da, faillerin bu sistem içerisindeki *habitusları* (yatkinlikleri) çözümlenmelidir”. Alanlar elbette kendi içlerinde de bölünebilmektedir, ancak, bölünerek türetilen alt-alanların da “kendi mantığı, kuralları ve özgül düzenlilikleri” (Bourdieu ve Wacquant, 2001/2016:88) vardır. Dolayısıyla; *Sanat alanı içerisinde oluşmuş Heykel alanı ile Sinema alanı birbirlerinden niteliksel olarak bağımsız düşünölmek durumundadır. Çünkü her iki alanın da gerek iktidar yapısında gerekse de faillerin bağıntısal yapısında farklılıklar gözlenmektedir. Bunların sonucunda, oluşan alan habitusunun da değışkenlik göstereceğı çıkarımı yapılabilmektedir.*

Bourdieu’nün sözünü ettiğı faillerin arasındaki bağıntılar ve iktidar/güç ilişkilerinin mantığı, ‘Bourdieu sosyolojisi’ olarak tanımlanan metodoloji içerisinde yer alan diğer kavramlardan olan ‘oyun’ kavramına işaret etmektedir. Bir alan içerisinde devam eden sosyal ilişkilerin hangi mantıkta ya da düzende işlediğı, oyunun kurallarına göre değışkenlik göstermektedir ve bu kurallar neticede alanın da yapısını şekillendirmektedir. Öyleyse, ‘alan’ kavramı ile olan bağıntısı dolayısıyla onunla benzerlik taşıyan ‘oyun’ kavramının da incelenmesi gerekmektedir.

2.2.2. ‘Oyun’ Kavramı

‘Alan’ kavramını ‘oyun’ kavramından bağımsız ele almak, Bourdieu’nün kavramın altını nasıl doldurduğı düşünöldüğünde pek de mümkün görünmemektedir. Bourdieu perspektifinden bakıldığında ‘oyun’ kavramının, kendi kuralları olan ve uğrunda mücadele etmeye değen, aynı zamanda söz konusu alana da kendi ismini veren bir mantıkta kavranılabildiğı görölmektedir. Örneğın; Sanat alanı sanat oyununun oynandığı, Siyaset alanı siyaset oyununun oynandığı yer olarak betimlenebilmektedir. ‘Oyun’ kavramı, öyleyse, bir mücadele alanı içerisinde gerçekleştirilen mücadelenin kendisi olarak düşünölebilmektedir.

Bir alana dâhil olan her fail/eyleyici, oyunu oynamak ya da oyunun kurallarını önsel olarak kabul etmiş olmak bakımından alanı oluşturan bileşenlerden bir tanesidir. Burada sözü edilen oyun, bu çalışmanın bağlamı açısından bakıldığında, ‘sanat’ oyunu olarak nitelendirilebilecektir. Sanat oyununu oynayan her eyleyici (sanatçılar, sanat eleştirmenleri vs.) Sanat alanı içerisinde yer almak bakımından, söz konusu oyunun işleyişini kabul etmiş görünmektedir. Sanat oyununun kurallarını görebilmek ise, eyleyiciler arasındaki güç ilişkilerini ve sosyal ilişkileri çözümlemekle mümkündür. Bu ilişkiler sanatçılar, izleyiciler, eğitimciler, sanat eleştirmenleri ve yazarları, sanat tarihçiler, koleksiyonerler, galeri ve müze yöneticileri gibi failler ile sanat kurumları arasındaki bağıntılardan

oluşmaktadır. Burada söz konusu her fail/eyleyici kendi rolünü oynamakla birlikte, diğer eyleyicilerin rollerine de hâkim olmak durumundadır. Bir başka alandan örnek vermek gerekirse; oyun olarak nitelendirilebilecek bir spor disiplini (futbol, basketbol vs.) içerisinde yer alan bir oyuncunun söz konusu oyun içerisinde kendi görevini bilmek durumunda olduğu gibi, diğer pozisyonlardaki oyuncuların rollerine ve bu oyuncuların birbirleri ile olan etkileşimli ilişkinin bilgisine de sahip olmakla yükümlüdür. Bu durum söz konusu oyuncunun oyun içerisinde doğru pozisyon almasını güçlendirebilmek için zorunludur. Dolayısıyla, tıpkı bu örnekte olduğu gibi, Sanat alanı içerisinde yer alan eyleyicilerin/aktörlerin de yalnızca kendi paylarına düşenleri tüketmek gibi bir sorumlulukları yoktur. Aksi durumda ‘sanatçı’ figürü sadece sanat nesnesi üreten bir çerçeve ile sınırlandırılmak durumundadır. Öyleyse günümüzde bir eyleyici olarak sanatçı, bu durumdan uzak olmakla birlikte, içinde bulunduğu sanatsal ortamı ve ‘sanat’ adı verilen oyunsal mantık içinde hem kendi rolünü kavramış, hem de alan içerisinde yer alan diğer aktörleri ve bu aktörlerin oluşturmuş olduğu yatkınlıkları (habitus) doğru çözümlemiş kişi olmak zorunluluğundadır. Kendi kendinin farkındalığına varamamış, öte yandan, içinde bulunduğu dünyaya (sanat dünyası) dair bilgiye de sahip olmayan sanatçı, Sanat alanının ve sanat oyununun mantığına ya da nasıl işlediğine ilişkin bir fikre de sahip olamayacaktır. Sonuç olarak sanatçı figürü, süregelen ve alıştırılmış yatkınlıklar içerisinde özgünlüğü yitirme veya hiçbir zaman özgün olamama tehlikesi ile karşı karşıya kalabilecektir. Buna karşın öz-farkında ve aynı zamanda çevresinde gerçekleşen etkileşimli ilişkiler hakkında da derin bilgiye sahip bir sanatçının sanat dünyası içinde doğru konumlanabilmesi beklenebilecektir.

Modernizasyon hareketinin belirli bir seviyeye geldiğinde kendi kendisini radikalleştirmeye ve dönüştürmeye başladığı söylenebilmektedir. Bu seviyeden sonra oyunun kurallarının değişmeye başlayacağı öngörülebilmektedir. Eskiden süregelen alışkanlıklar bağlamında değerlendirildiğinde ‘gelenek’ kavramı ve tarih boyunca gerçekleşen ‘gelenekten kopma’ ya da ‘modernizasyon hareketi’ olarak nitelendirilebilen dönüşümün, yani buradaki benzetme ile oyunun kurallarının değişmesi durumunun, ancak ve ancak bağıntıların farkında bir aktörün, bağıntıları yeniden oluşturma çabası ile mümkün olabileceği söylenebilmektedir. Sanat alanında tarih boyunca gözlenen paradigmatik dönüşümlerin sanatın kurallarının, başka bir deyişle, bir oyun mantığında kavranıldığında oyunun kurallarının değişmesi olarak düşünülebilmektedir. Söz konusu oyun içerisinde oyuncuların, yani, failerin/eyleyicilerin/aktörlerin arasındaki ilişkilerin süregelen sanatsal pratiği etkileyebilmesi ve sonuçta da ‘sanat’ kavramını dönüştürebilmesi, sanat sosyologlarına göre, mümkündür. Bu dönüştürmelerin, oyuncuların (sanatçıların) bazılarının alanı ve oyunu çözümleme yoluyla sistemdeki yatkınlıkları terk etmesinin sonucunda görüldüğü iddia edilebilmektedir. Bourdieu’nün de vurguladığı gibi: “Sanatsal devrimler, sanatsal tavır almaların mekânını oluşturan iktidar bağıntılarının dönüşümünün sonucudur. Bu dönüşüm, üreticilerden bir kesimin yıkıcı niyetlerinin, izleyicilerin bir kesiminin beklentileriyle buluşması sayesinde; yani entelektüel alan ile iktidar alanı arasındaki bağıntıların dönüşümüyle olası hâle gelir.” (Bourdieu ve Wacquant, 2001/2016:91).

Sanat alanına Bourdieu sosyolojisinin gözünden bakmak ve sanatı bir ‘oyun’ olarak anlamak, sanat dünyasını bir ‘ilişkiler/bağıntılar ağı’ olarak kavramaya olanak sağlamaktadır. Bu ağ içerisinde yer alan figürasyonel ve kurumsal yapılar kendi pozisyonlarını kendi bakış açılarından yapılandırırken, Nicos Mouzelis’in Bourdieu çözümlemelerine göre, bir alan ve onunla ilişkili olan oyun üç sosyal yapı gerektirmektedir: “(i) Bourdieu’nün pratik bir mantık olarak adlandırdığı şeye dayanan içselleştirilmiş eğilim yapıları (habitus), (ii) normatif bir mantık temelinde işleyen kurumsal yapılar (pozisyonlar sistemi) ve (iii) etkileşimli ve stratejize edici bir mantık temelinde işleyen figürasyonel yapılar (gerçek aktörler arasındaki ilişkiler sistemleri)” (Mouzelis, 2008:2). Sanat alanı özelinde ifade etmek gerekirse; *aktörler olarak sanatçılar, izleyiciler, eleştirmenler gibi eyleyiciler kuralları olan bir sistem içerisinde bağıntısaldırlar. Her bir aktörün diğeriyle olan ilişkisi ve etkileşimi yoluyla oluşan sanat toplumu burada sözü edilen figürasyonel yapıyı oluşturmaktadır. Bu figürasyonel yapı içerisindeki her aktörün sanat toplumu içerisinde, kendi rolü özelinde aldığı konumlar ve bunun beraberinde gelen pozisyonel yapılar ise kurumsal yapıları (sanat kurumlarını) ortaya çıkarmaktadır. Kurumlar ve bunların ortaya çıkma nedeni olarak aktörlerin biraradalığından türeyen bir yatkınlıklar, alışkanlıklar sistemi olarak da betimlenebilecek ‘habitus’ kavramı, öte yandan, söz konusu bağıntıların içselleştirilmesi yoluyla faillerin/eyleyicilerin sanat toplumu içinde hayatta kalma, var olabilme içgüdülerinden kaynaklanan eğilimler olarak düşünülebilmektedir.*

‘Oyun’ kavramından ‘habitus’ kavramına geçmeden ve sanat habitusundan bahsetmeden önce, sözü edilen kurumsal ve figürasyonel yapılar arasındaki etkileşimde aktörlerin eğilimleri, yatkınlıkları oluşturma süreçleri nesnelleştirildiğinde ortaya, Bourdieu’nün söylemiyle, ‘sermaye’ kavramının ortaya çıktığı görülmektedir. Dolayısıyla bütün bir Sanat alanının ve sanat toplumunun işleyişini, aktörlerin aldıkları pozisyonlarını ve aksiyonlarını ortaya çıkaran ‘habitus’ kavramına değinmeden önce, aktörlerin bu pozisyonları neye göre aldıklarını, hangi sebeplerle Sanat alanı içerisinde nerede konumlandıklarını gösteren ‘sermaye’ kavramından söz etmek gerekmektedir.

2.2.3. ‘Sermaye’ Kavramı

Pierre Bourdieu sosyolojisine göre toplumsal uzamı (alan) oluştururken bu çalışmada yer verilen soyut kavramları dikkate almak gerekli ve yeterlidir. Bu başlık altında toplumsal uzamı (alan), soyut ‘sermaye’ kavramının nasıl dağıldığına göre oluşan ve buna göre farklılık gösteren konumlanmaların yapısı olarak ele almak gerekmektedir. Bu bağlamda farklı sermaye türlerinin varlığı ve bu farklılaşmaların doğurduğu konumlardan ve pozisyonlardan, alan içinde bulunan aktörlerin figürasyonel ve kurumsal yapıları meydana getirdiği söylenebilmektedir. Başka bir deyişle, alan içerisinde varlık kazanmış her eyleyici, kendi rolü ve pozisyonu gereği diğerlerinden ayrı bir birikim biçimine (sermaye) sahiptir. Ya da tersine söylenecek olursa, farklı birikim biçiminden

(sermaye) dolayı her aktör, kendi konumlanmasını, pozisyon almalarını belirlemekte ve alan içerisinde var olmaya devam etmektedir.

‘Sermaye’ kavramının belirli sosyal sınıflara göre değişkenlik göstereceği açıktır. Bourdieu’nün açıklamaya giriştiği şekliyle toplumsal sınıflar, bu mantıkta; “ancak, kuramda ve deyim yerindeyse kâğıt üzerinde, toplumsal uzamda eşdeğer bir yere sahip olan eyleyicilerin oluşturduğu – görece– türdeş bir bütünün sınırlarının çizilmesiyle belirlenen, mantıksal sınıflardır” (Bourdieu, 1994/1995:32). Bu tanımlama, aynı zamanda, Marx’ın ‘sınıf’ kavramı düşüncesi ile de paralellik göstermektedir. Bourdieu, öte yandan, toplumsal uzamda sınıfsal ayrımları, aktörlerin toplam sermayelerini ekonomik, kültürel, sosyal, siyasal ve simgesel sermaye olmak üzere kategorileştirerek çözümlemektedir. Buna göre:

Ekonomik ve kültürel sermayenin çok önemli bir ağırlığının olmasından dolayı, toplumsal uzam üç temel boyut doğrultusunda düzenlenir: birinci boyutta, eyleyiciler, tüm türleri kapsayan toplam sermayelerine göre dağılır; ikincisinde, bu sermayenin yapısına, yani ekonomik sermaye ve kültürel sermayenin toplam malvarlıkları içindeki payına göre; üçüncüsünde ise, sermayelerinin zaman içinde hacim ve yapı açısından evrimine göre. Toplumsal uzamdaki konumların uzamıyla, o yerlere sahip olanların elverişliliklerinin (ya da *habitus*’larının) uzamı, bir de elverişlilikler aracılığıyla tavır almaların uzamı arasında kurulan denklik nedeniyle, bu model upuygun bir sınıflandırma ilkesi olarak iş görür: toplumsal uzamın bölgelerini ayırarak üretebileceğimiz sınıflar, yalnızca varlık koşulları açısından değil, aynı zamanda da kültürel pratikleri, tüketimleri, siyasal kanaatleri, vb. açısından da olabildiğince türdeş eyleyicileri bir araya toplar (Bourdieu, 1994/1995:32).

Marksist bağlamda ‘ekonomik sermaye’ kavrayışının toplumdaki sınıf ayrımını büyük ölçüde düzenlediği düşüncesinin sosyal teorisyenler arasında geçerlilik kazanmış olduğu doğru olsa da, toplum yapısı ya da toplumsal uzamlar (alanlar) salt ekonomik sermaye üzerinden sınıflandırma ile ayrıştırılamamaktadır. Bourdieu’nün de yukarıda vurguladığı üzere, sınıflandırılacak olan eyleyiciler yalnızca ekonomik sermayeleri üzerinden değil, kültürel ve sosyal birikimleri ile birlikte kümelenmektedirler. Bourdieu burada, sermaye türleri çeşitlendirildikçe yapılan sınıflandırmanın da mümkün olduğunca birbirine denk failleri biraraya getirdiğini dile getirmektedir. Bu şekilde toplumsal uzamın koşulları, sınıfları, yaşam tarzları ve kimlikleri gibi, eyleyicilerin ayırt edici özelliklerine ve alan içerisindeki konumlarına dair doğru çıkarımlarda bulunulabilmektedir.

Toplumsal uzam (alan) içerisinde, mücadele bağlamında ‘oyun’ kavramına bir önceki başlık altında değinilmiştir. Bourdieu ‘sermaye’ kavramını, belli bir alan içerisindeki mücadelede (oyunda) oyuncuların kendi ellerini güçlendiren önemli bir unsur olarak görmektedir. Bu yapı içerisinde her fail kendi ekonomik, kültürel, sosyal ve sonuçta simgesel sermayelerine sahip görünmektedir. Buna göre, ancak ve ancak faillerin sahip oldukları sermayelerin ‘hacimlerinde’ farklılık görülebilmektedir. Yani başka bir deyişle, her fail her tür sermayeye bir ölçüde sahipken, bu sermayelerden bir ya da birkaçının diğerlerine oranla daha fazla birikime sahip olduğu söylenebilmektedir. Bu birikimler ise, faillerin toplumsal uzam (alan) içerisinde hangi pozisyonda yer aldığını belirlerken, aynı zamanda, toplumsal uzamın da yeniden şekillendirilmesine sebep olmaktadır. Örneğin, aile ve okul kurumlarında oluşturulan kültürel sermayenin toplumsal uzamın yeniden üretimine katkıda

bulunacağı yadsınmamaktadır. Bourdieu'nün gerçekleştirdiği bir araştırmaya göre; ailelerin kültürel sermayelerinin hacmi ekonomik sermayelerinin hacmine oranla ne kadar büyükse okul eğitime o kadar fazla yatırım yaptıkları tespit edilmiştir. Bunun yanı sıra kültürel sermayeleri arasında herhangi bir denklik bulunmayan öğrenciler arasında da gözle görünür bir fark olduğu ortaya konmuştur. Dolayısıyla kültürel sermayeye sahip olanlar ile bu sermayeden görece yoksun olanlar birbirinden ayrılmaktadırlar (Bourdieu, 1994/1995). Bu ve bunun gibi toplumbilimsel araştırmaların gösterdiği üzere, soyut 'sermaye' kavramının bir ölçüt olarak kullanılması, failler arasındaki bağıntıların nedenleri ve nitelikleri üzerine birtakım çıkarımlara götürebilmektedir. Dolayısıyla, böyle bir kavramın Sanat alanını ve bu alanın içerisinde yapılanan faillerin arasındaki etkileşimli ilişkiler ağını çözümlemeye yönelik uygulanmasının, sonuçta, sanat dünyasının yapısına dair çıkarımlar elde etmeye yardımcı olabileceği iddia edilebilmektedir.

Bourdieu'nün sermaye çeşitlendirmeleri üzerine konuşulacak olduğunda, özellikle 'ekonomik sermaye', Marx'ın kavrayışına büyük ölçüde benzetmekle birlikte, eyleyicilerin/faillerin mali kaynaklarına ve mülkiyetlerine işaret etmektedir. Ancak, toplumu ve toplumsal uzamı oluşturan bireylerin, sosyolojik açıdan, maddi zenginliklerinden çok daha öte varlıklar olduğu ifade edilebilmektedir. Dolayısıyla, bu bireylerin ya da Bourdieu'nün ifadesiyle eyleyicilerin/faillerin ilişkiler ağını çözümlemek için salt mali kaynaklarından ve mülkiyet ilişkilerinden başka birikim biçimleri (sermaye) üretmek gerekmektedir.

'Kültürel sermaye', eyleyicilerin doğdukları andan itibaren ya da başka bir deyişle öğrenmeye başladıktan itibaren geliştirilen ve zenginleştirilen bir niteliğe sahiptir. Bu sermaye türünün temel niteliklerinden bir tanesi hacminin azalmasının çok düşük olasılıkta olmasıdır. Ekonomik sermaye azalabilir ya da sıfırlanabilir; ancak edinilmiş/kazanılmış bilgi birikiminin azalması ya da tamamen yok olması zor görünmektedir. Dolayısıyla, eyleyicilerin öğrenmeye başladıktan sonra aile, okul, eğitim vs. gibi yardımcı kaynaklarla edindikleri kültürel sermaye, failler arasındaki ilişkiler özelinde düşünüldüğünde, önemli niteliklerden bir tanesidir ve öte yandan bu faillerin diğer sermaye kavrayışı olan sosyal sermayenin de oluşması noktasında oldukça belirleyicidir.

'Sosyal sermaye', faillerin ilişkiler ağı içerisinde diğer faillerle olan iletişimlerinin bir sonucu olarak ele alınabilmektedir. Buna göre her fail tesis ettiği her etkileşimi, ilişkiyi, bağıntıyı sosyal sermaye olarak biriktirmektedir. Bir fail ilişkisel olarak etkileşime girdiği her faili sosyal bir bağıntı olarak işaretlemektedir. Böylece, bu türden bir birikimin soyut 'sermaye' kavramı ile birleştirilmesi sonucu Bourdieu'nün 'sosyal sermaye' söylemine ulaşılabilir.

Burada aktarılan sermaye türleri, Bourdieu sosyolojisi bağlamında konuşulacak olduğunda, oyuncuların mücadele alanı içinde kazanmış oldukları birikimleri ifade etmektedir. Buna göre her oyuncu alan içerisinde varlığını sürdürmek ve güçlendirmek adına kişisel sermaye hacmini artırmaya çalışmaktadır. Öte yandan, Bourdieu'nün bu sermaye türlerini kapsayıcı ve bir toplumsal uzamın

yapısının her fail tarafından içselleştirilmesi sonucu oluşan ‘simgesel sermaye’ kavramı bulunmaktadır. Simgesel sermaye, alanın ve oyunun işleyen mekaniğini açıklayıcı bir unsur olarak nitelendirilebilmektedir. Bourdieu bu sermaye türü için şöyle bir açıklama getirmiştir:

Benim simgesel sermaye dediğim şey, en azından bir bölümüyle, ele alınan alanın nesnel yapılarının özümsemesinin, yani ele alınan alanda sermayenin dağılım yapısının ürünü olan algılama kategorilerinin ürünü olan, görü ve bölünme ilkelerine, sınıflandırma sistemlerine, sınıflandırıcı kalıplara, bilgisel kalıplara göre algılandığı andaki şekliyle herhangi bir türden (ekonomik, kültürel, okula ilişkin ya da toplumsal) sermayedir (Bourdieu, 1994/1995:158).

Bourdieu sosyolojisinin soyut kavramları, neticede, simgesel bir tasvir niteliği taşımaktadır. Gerçekte var olan toplumsal yapıların ve bu yapıların oluşturduğu uzamların simgesel olarak bu türden soyut kavramlarla karşılanması, söz konusu yapıların çözümlenmesini olanaklı kılmaktadır. Dolayısıyla, ‘simgesel sermaye’ kavramı da sınıflandırıcı ‘ekonomik’, ‘kültürel’ ve ‘sosyal’ sermaye kavrayışlarını çözümlmeye yönelik simgesel bir durumu ifade etmektedir.

Burada sözü edilen sermaye biçimlerine Sanat alanı gözünden bakıldığında; *sanat dünyası içindeki her aktörün (sanatçı, izleyici, eleştirmen, yazar, koleksiyoner vs.) kendi özgül sermaye çeşitliliğine ve hacmine sahip olduğu çıkarımı yapılabilecektir*. Varsayımsal olarak örnek verilecek olursa, sanat dünyası olarak nitelendirilen toplumsal uzamda sanatçı figürünün kültürel ve sosyal sermayesinin ekonomik sermayesine kıyasla daha fazla hacme sahip olduğu varsayımı yapılabilirken, bir koleksiyonerin ise bir sanatçıya göre daha fazla ekonomik sermayeye sahip ancak ‘görece’ daha az kültürel sermayeye sahip olduğu söylenebilecektir. Elbette bu, her zaman her aktör için geçerli değildir. Burada vurgulanmaya çalışılan, sanat dünyasına dışarıdan bir gözle bakıldığında yapılabilecek bir önyargıdır. Bunun aksine bir koleksiyoner, bir sanatçıya göre daha fazla kültürel sermayeye, ya da bir sanatçı bir koleksiyonere göre daha fazla ekonomik sermayeye de sahip olabilir. Bu durum ancak ve ancak alan içerisindeki aktörlerin çözümlenmesi yoluyla ortaya çıkarılabilecektir.

Kendi sermaye biçimlerine göre toplumsal uzamda yerleşik konumlarını oluşturan ve bunları hem figürasyonel hem de kurumsal anlamda dönüştüren aktörler, alanın kendi mekaniğini oluşturmakta ve dönüştürmektedir. Bourdieu bu alışkanlıklar ve yatkınlıklar sistemini ‘habitus’ olarak nitelendirmektedir. Dolayısıyla oyuncuların oyun sırasında geliştirdiği işlem mekanizmasının sonucunda ortaya çıkan doğal ‘habitus’, alanın ve oyunun çözümlenmesiyle anlaşılabilen yapıya verilen isimdir.

2.2.4. ‘Habitus’ Kavramı

‘Habitus’, Bourdieu sosyolojisinin önerdiği en önemli kavramlardan birisidir. Öncelikle vurgulanması gerekir ki, söz konusu kavram; “huy, alışkanlık” anlamına gelen ‘habit (İng.)’ ile karıştırılmamalıdır. Terimin (‘habitus’), Antik Yunan’da ‘héksis (ἔξίς)’; “belli bir durumda olma veya bulunma, bedenin veya zihnin sürekli bir durumu” (Peters, 2004:143) anlamına gelen kelimedenden

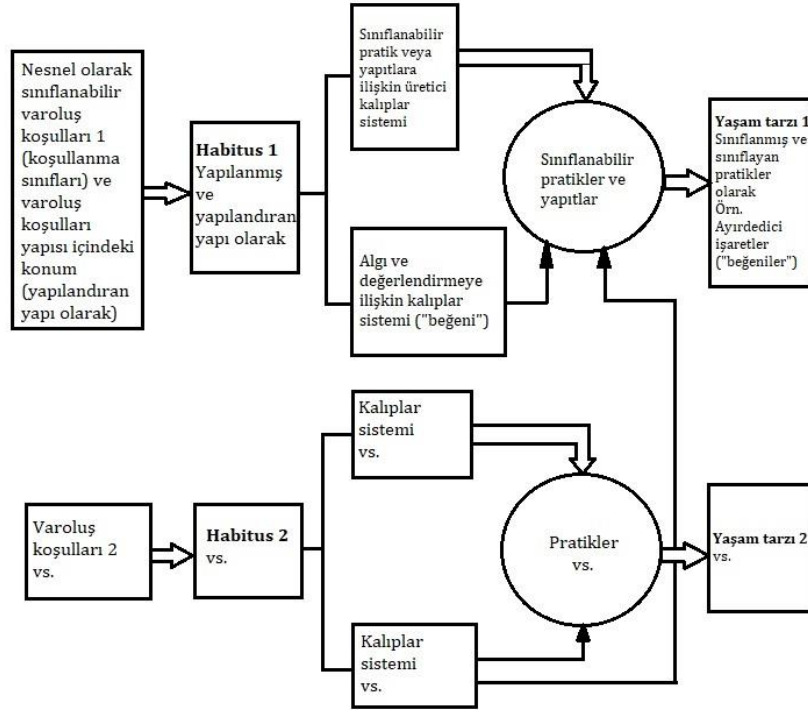
türetildiği bilinmektedir. Bourdieu'nün kullanımında alışkanlıklar sistemini de içine almakla beraber, anlamı tek başına bununla kısıtlandırılmamıştır. Bourdieu (1979/2015) 'habitus'u, toplumsal uzamda nesnel ilişkiler sistemi olarak kavramaktadır. Başka bir deyişle, ilişkiler sisteminin bağıntısallığının nesnelleştirilmiş biçimi olarak da nitelendirilebilmektedir.

Dışarıdan bir gözle bakıldığında, sınıfsal konumlanmaların toplumsal failleri, bir alanın ya da sınıfın habitusunu belirlemektedir. Öyle ki, her alan ya da sınıf farklı varoluş koşulları ya da yaşam pratikleri sebebiyle farklı habitusları yaratmaktadır. Sanat habitusu, bilim habitusundan farklı olduğu gibi, örneğin, Avrupa'nın modern bir kentinde oluşmuş bir sanat habitusu, gelişmekte olan bir ülkenin henüz modernleşme aşamasındaki bir kentinde var olan sanat habitusuyla da farklılık gösterebilmektedir. Bu yaratılmış ya da düzenlenmiş habituslar, her failde içkin bir şekilde bedene işlenmiş olması sebebiyle onları yapılandırırken, aynı zamanda bu failer tarafından da zaman içinde yeniden yapılandırılmaktadır. Dolayısıyla habitusun sözü edilen zaman içerisinde 'yeniden yapılandırılabilir' özelliği, verilen örnekteki belli bir toplumsal uzamda gerçekleşen sanat habitusu ile ondan ayrı bir toplumsal uzamda gerçekleşen sanat habitusu arasındaki farklılıkların oluşmasına sebep olan ilkedir.

Habitusun her bireyde içkin olarak bedene işlenmiş olarak var olma durumu, Bourdieu'ye göre (1979/2015), bireyin doğumundan itibaren süregelen deneyime dayalı bir eğitim sürecinden kaynaklanmaktadır. Buna göre, çocukluk döneminden itibaren çevresiyle etkileşim hâlinde olan her birey, görerek ve bizzat toplumsal uzamın kendisini ve bu uzam içerisindeki ilişkiler ağını deneyimleyerek öğrenmektedir. Dolayısıyla, bireyin çocukluk döneminden itibaren toplumsal uzam içerisinde var olan habitusu içselleştirmiş olması olağan bir sonuç olarak nitelendirilmektedir. Buna göre, her toplumsal uzamın kendi varoluş koşulları kendi habitusunu oluşturmakla birlikte, içinde var olmaya çalışan ya da doğrudan içine doğan her bireyin huylarını, alışkanlıklarını, yatkınlıklarını, beğenilerini vs. şekillendirmektedir.

"Görsel 2.2.4.1."de görüldüğü üzere, varoluş koşullarının doğal bir sonucu olarak gelişen habituslar belli bir alandaki yaşam tarzının biçimini, habitusun işlem mekanizmasına/mantığına göre yaratılmış kalıplar, kurallar ve bu davranış kalıplarına göre şekillenmiş eylem pratikleri ile belirlenmektedir. Buna göre her farklı varoluş koşuluna özel (bir alanın ya da yerin kültürel, sosyal, siyasal vs. yapısı), her nasıl ise ona özgü biçimlenmiş bir habitusun varlığından söz edilebilmekte ve her özgül habitusun (yatkınlıklar/eğilimler/alışkanlıklar vs.) kendi özgün yaşam tarzını beraberinde getirdiği söylenebilmektedir. Öte yandan, sonuçta oluşan bu yaşam stillerinin de bir bakıma diğer yaşam stillerinden ayrı olduğu iddia edilebilmektedir. Bourdieu, habitusla ilgili bu iddiayı şöyle dile getirmektedir: "Habitus, bir eyleyicinin (veya benzer koşulların ürünü olan bir eyleyiciler kümesinin) pratiklerinin tümünü, hem özdeş (veya karşılıklı olarak tahvil edilebilir) kalıpların uygulanmasının bir ürünü olmasından dolayı sistemli kılan, hem de aynı zamanda başka bir yaşam stilini oluşturan pratiklerden belli bir sisteme göre ayrı kılan şeydir" (Bourdieu, 1979/2015:255). Yani her habitus,

sistemli biçimde birbirinden ayrı yaşam tarzlarını doğurmaktadır ve bu durumun, her yaşam koşulunda aktörlerin davranışlarını, alışkanlıklarını, kültürel ve sosyal birikimlerini, geleneklerini vs. gibi gündelik hayatın akışını oluşturan her tür pratiğini etkilediğini söylemek mümkündür.



Görsel 2.2.4.1. Pierre Bourdieu, Varoluş koşulları ile habitus ve yaşam stili.

Bireyin gündelik yaşam pratiklerini, nesnel ilişkilerini ve diğer bireylerle olan bağıntılarını düzenleyen, etkileyen, şekillendiren ‘habitus’, öte yandan, bu bireylerin aksiyonları dolayısıyla zaman içerisinde değişebilmektedir. Bourdieu’ye göre habitusun doğurduğu pratikler; “nesnel koşulların daha önceki bir durumuna uygunlaştırılmış olmaları sebebiyle uyumsuzluk sergilediklerinde fark edilirler” (Bourdieu, 1979/2015:170). Buna göre, habitusların uyumsuzluk oluşturduğu durumların bireyler ya da gruplar tarafından fark edilmesiyle birlikte, yani başka bir deyişle, belli bir duruma ilişkin toplumsal farkındalığın oluşmaya başlamasıyla, yeniden düzenlenebildiği iddia edilebilmektedir. Buradan yapılabilecek çıkarıma göre ise, habitusların daha çok bir ‘bilinçsizlik’ durumunun süregelmesiyle varlığını koruyabildiği söylenebilmektedir. Bourdieu de ‘habitus’ kavramının ‘bilinçsizlik’ durumu ile olan bağıntısına şöyle vurgu yapmaktadır:

Habitus tamamen bireyde içselleştirilmiş, başka bir deyişle bireyselleştirilmiş olsa da aslında alan içerisinde ortak kurulmuş kültürel bağlamın neticesinde ortaya çıkmış bir fenomendir. Bu, bir kişinin belli bir çevre içerisinde geliştirdiği kişisel davranışı ya da tutumu olarak yansımaktadır. Bu nedenle habitus bilinçsiz bir durumu karşılamaktadır (Bourdieu, 1980/1990:52).

Her ne kadar bilinçsiz bir durumu karşıladığı ispatlanabilirse de, bu durum habitusun üretken yapısı itibarıyla tersine çevrilebilirdir. Aktörlerin farkındalık kazanması ve “[(Habitus)(Sermaye)] + alan = pratik” (Bourdieu, 1979/2015:157) şeklinde formüle edilebilen gündelik yaşamın eylem

pratiğinin, yani yaşam tarzının değiştirilmesiyle habitusun kendi kendisini, yeni farkındalık biçiminin onu kavradığı şekliyle dönüştürebileceği söylenebilmektedir. Sonuçta iki durum arasında bağıntı kurulmasına olanak sağlayan habitusun, varoluş koşullarının yaşam tarzına dönüştüğü noktada bir yapı olarak yer alırken, yaşam tarzının değişerek mevcut varoluş koşullarını değiştirmesiyle birlikte yeni kalıplar sistemi ve pratikler geliştireceği açıktır. Bourdieu'nün söylemine göre: "İki nesnellik arasındaki nesnel ilişki olan habitus, kendileri de nesnel olarak gözlemlenebilir bir koşulun ürünü olan algı ve değerlendirme kategorilerine göre anlamını ürettiği bir durum ile pratikler arasında, akılla anlaşılabilir, zorunlu bir ilişkinin kurulmasını mümkün kılar" (Bourdieu, 1979/2015:156). Dolayısıyla, akılla anlaşılabilir olanın sorgulanabildiği bir noktada, düşünmeden canlandırılan bir "çalışma tarzının [*habitus*]"²⁷ (Bourdieu, 1972/1977:79) değiştirilebileceği ya da dönüştürülebileceği aşikârdır. Bu durum habitusun üretken yapısına da vurgu yapmaktadır: "Habitus, her 'icat sanatı' gibi, çeşitlilikleri sınırlı olsa bile, nispeten öngörülemeyen sonsuz sayıda uygulama üretmeyi mümkün kılan şeydir" (Bourdieu, 1980/1990:63); ancak, kendisi doğrudan bir pratik üretmemektedir. Matthew Adams'ın değindiği üzere:

Habitus, belirli eylem alanlarında yankılandıkça, onu bir faillik ve yapı döngüsü içinde yeniden oluşturan sayısız pratiği doğurur. Alanlar yapabileceklerimizi sınırlar, bazı eylemleri diğerlerinden daha mümkün kılar veya bir başkası yerine belirli bir bedensel davranışı teşvik eder, ancak çoğu zaman "oyunu birden fazla şekilde oynama" fırsatı vardır. Bourdieu'ye göre, habitus toplumsal yapıdan pratikleri okuyup yeniden üretmez. (Adams, 2006:515).

Bu nedenle 'habitus', temelde bedene içkin bir şekilde somutlaşmış bir fenomen olarak yorumlanabilmektedir. Alan tarafından sınırlandırılmış bir dünya içinde bedenleşmiş bir habitus kendi kendisini üretilip dönüştürememektedir. Eyleyiciler tarafından gerçekleştirilen pratiklerin yine eyleyiciler tarafından dönüştürülmesiyle yeni bir habitusun oluşması söz konusudur. Bu yeni işleme mekanizmasına sahip habitus, yeniden, eyleyicilerin bedenlerine içkin bir somutlaşma ile yeni yaşam pratiklerini oluşturacaktır. Bu bakımdan: "En geniş anlamıyla, habitus, dünyaya genel yönelimimizi veya dünyada olma biçimimizi ifade eder; duruş, tavır, bakış açısı, beklentiler ve zevkleri kapsayan sosyal çevrede ve bu çevrede önceden belirlenmiş düşünme, hareket etme ve hareket etme yollarımız"dır denilebilmektedir (Sweetman, 2003:532).

Tamamen içkinleştirilmiş ve bedenselleştirilmiş bir fenomen olarak yorumlansa da habitus, aslında alan içinde yer alan aktörlerin ortak kültürel bağlamını yansıtmaktadır. Bu bağlamda, habitusun, söz konusu alanın toplumsal varoluş koşullarına kurucu bir yanıt olarak ortaya çıktığı söylenebilmektedir. Bu yapı içerisinde aktörlerin gündelik yaşam pratiklerini sürdürebilmesi için habitusa uyum sağlamaları ve bu yapıyı bedenselleştirmeleri olağan karşılanmaktadır: "Kendilerini habituslarının eğilimlerine bırakmaları eyleyicilerin, ilgili pratiklere içkin niyeti, belki hiç farkında bile olmadan, sahiplenmeleri ve kendilerini bu pratiklerde tıpkı orada buluşan benzerlerinin buldukları gibi eksiksiz olarak bulmaları için yeterlidir" (Bourdieu, 1979/2015:324). Dolayısıyla, eyleyicilerin

²⁷ Vurgu yazara aittir.

kendilerini bu alışılmış konfor alanının dışına çıkarması belli bir oranda zor görünmektedir. Bu türden davranma biçimine, değişime ve ilerlemeye kapalı sosyal gruplarda sıkça rastlanması mümkündür.

Herhangi bir bireyin nasıl bir habitusun içinde dünyaya geldiği, yani, hangi sosyo-kültürel yapı içerisinde ne türden bir dünya görüşüne sahip aile içinde büyüdüğü, ne türden eğitim verilen bir okul eğitimi aldığı, öğretmenlerinin bireyi nasıl ve neye yönlendirdiği, hangi kitapları okuduğu, kimlerle arkadaşlık kurduğu vs. gibi, kısacası ekonomik, kültürel, sosyal ve simgesel sermayesine ilişkin bilgiler bilinebildiğinde, söz konusu bireyin dünya görüşü, eğilimleri, yatkınlıkları, alışkanlıkları ya da bir duruma/olaya karşı nasıl tepki verebileceği üzerine nispeten doğru öngörülerde bulunulabilmektedir. Aynı şekilde, sanat dünyası içerisinde yer alan herhangi bir aktörün de geçmişine ve sermaye birikimine dair bilgiye sahip olduğunda da, sanatçı kişinin veya bir izleyicinin ne türden sanat düşüncesine yakın olduğu, nasıl sanat yapıtlarını başarılı bulduğu gibi konularda tahminlerde bulunulabilecektir. Geleneksel sanat eğitimi verilen bir yerde sanata bulaşmış bir sanatçının geleneksel sanata yatkınlık geliştireceği, çağdaş sanat eğitimi alan bir sanatçının ise çağdaş sanata bir eğiliminin olacağı düşünülebilmektedir. Dolayısıyla, ‘habitus’ kavramının tahmin edilebilir bir yanı olduğu söylenebilecektir. Bu bakımdan, habitusunun dışına hiç çıkmamış ya da sadece bakış açısını değiştirerek habitusuna dışarıdan bir gözle bakmamış bir aktörün, içinde bulunduğu varoluş koşulları ve gündelik yaşam pratikleri üzerine bir farkındalık geliştirmesi görece zor görünmektedir. Bu tıpkı akvaryumdaki bir balığın akvaryumun dışına çıkmadan nerede ve nasıl bir yaşam sürdüğüne dair fikrinin olamayacağı düşüncesine benzetilebilmektedir. Bu metafor, herhangi bir alanda, herhangi bir habitusun içinde eylem gösteren her fail için geçerlidir. Öyleyse; *her eyleyici kendi koşullarına, yaşam stiline, yapısına dâhil olduğu sosyal grup içindeki kendine dışarıdan bir gözle bakmak zorundadır. Bu ise, ancak ve ancak, ‘düşünümsellik’ kavramının varlığıyla ve düşünümsel bakış açısıyla mümkün görünmektedir.*

2.2.5. ‘Düşünümsellik’ Kavramı

Pierre Bourdieu sosyolojisinde ‘düşünümsellik’ kavramının vurgulanmasının önemi, kavramın bir önceki başlık (“2.1.”) altında açıklanmasında aktarılan bilgilerden ayrı olarak, Bourdieu’nün söz konusu kavramı burada (“2.2.”) yer verilen diğer kavramlarla (‘alan’, ‘oyun’, ‘sermaye’, ‘habitus’) birlikte ele alması ve yorumlamasında yatmaktadır. ‘Düşünümsellik’ kavramı üzerine düşünülmüş olan diğer yazarlar kavramı kendi anlamı ve referansı dâhilinde ele alırken, Bourdieu, kavrayışını toplumbilimsel bir çözümlemeyle, bağıntıları ile birlikte tanımlayarak oluşturmaktadır. Bu perspektifte, sanat dünyası içinde yer alan tüm aktörlerin sonuçta bir toplumsal uzam (alan) içinde sosyal bir grup oluşturmak bakımından, ‘düşünümsellik’ kavrayışının sosyolojik bir gözle de görülebilmesinin, aktörlerin kendilerini bulundukları yapı içerisinde çözümleyebilmesine, bununla ilişkili olarak da konumlarını oluşturabilmelerine ve doğru pozisyon alabilmelerine olanak

sağlayacağı düşünülmektedir. Dolayısıyla bu başlık, yalnızca Bourdieu'nün 'düşünümsellik' tanımlamasını değil, Bourdieu kavramlarının 'düşünümsellik' açısından/gözünden ele alınmasını da içermektedir.

'Genişletilmiş düşünümsellik' kavrayışının; "geç modernitenin karakteristiği hâline gelen bir dizi toplumsal değişimin dinamik etkileşiminden" (Adams, 2006:512) kaynaklandığı düşünülmektedir. Modernizasyon hareketiyle birlikte gelişen iletişim teknolojilerinin kültürel ve sosyal etkileşimi, sonuç olarak da 'başkalarına maruz kalmayı' artırdığı bir toplumsal yapı içinde giderek bireyselleşen bir toplum kavrayışı bağlamında düşünüldüğünde, bireylerin kendilerini söz konusu yapı içerisinde nerede konumlandıracaklarını düşünmeleri oldukça normal karşılanacaktır. Giddens'a göre: "Bugün bir bireyin günlük faaliyetleri küresel olarak sonuç doğurur. Örneğin, belirli bir giysiyi veya belirli bir tür gıda maddesini satın alma kararım, çeşitli sonuçlara sahiptir", yani başka bir deyişle "gündelik kararlar ile küresel sonuçlar arasında olağanüstü ve hâlâ hızlanan bir bağlantı" bulunmaktadır (1994: 57-58). Bu açıdan düşünüldüğünde, her bireyin gün içerisinde gerçekleştirdiği önemsiz gibi görünen birtakım eylem pratiklerinin, sonuçta yayılarak belli bir alanın ya da sosyal grubun gündelik yaşam pratiklerine dönüşebileceğine, yaygınlaşabileceğine, başka bir deyişle, bir sosyal alanın habitusu hâline gelebileceğine kanaat getirilebilmektedir. Ancak, edinilmiş bu türden yakınlıkların alışkanlık hâline getirilmesi ve normalleştirilmesi her zaman doğru olmayabilmektedir. 'Habitus', daha önce de vurgulandığı üzere, belli bir 'bilinçsizlik' durumunu içermektedir. Öyleyse, toplumun eğilimlerinin ve yakınlıklarının farkında olmak isteyen bir birey, bilinçli düşünme faaliyetinin sonucunda söz konusu alışkanlıkların niteliği üzerine çözümleme yapmak isteyebilmektedir. Çalışmanın iddiasına göre; *bunun yöntemi, 'düşünümsellik' kavramının içselleştirilmesidir*. Bourdieu de çalışmalarında üretmiş olduğu kavramlar ve bunları bağıntılandırma biçimiyle, böyle bir içselleştirme için önemli bir kaynak özelliği taşımaktadır. Bunun gerçekleştirilmesi için öncelikle:

Kültür tüketimlerinin, içinde tanımlandığı yaşam stilleri uzamını eksiksiz olarak yeniden kurmak için, her sınıf ve sınıf fraksiyonu, yani sermayenin her bir konfigürasyonu için, söz konusu görece homojen var oluş koşulları sınıfının karakteristiği olan zorunlulukları ve kolaylıkları özgün bir yaşam stiline tercüme eden habitusun üretici formülünü ortaya koymak gerekir ve bu bir kere gerçekleştirildikten sonra, pratiklerin belli başlı sahalarında [...] habitusun yakınlıklarını, her bir alan tarafından sunulan stilistik mümkünler içinden birini veya diğerini hayata geçirerek nasıl özgünleştirdiğini saptamak gerekir. Bu eşmantık uzamlarının, birinin diğeri üzerine bindirilmesiyle ayırt edici niteliklerden her birinin [...] nesnel olarak içinde tanımlandıkları iki ilişki açısından betimlenmesini mümkün kılan yaşam stili uzamının bir temsili elde edilir. (Bourdieu, 1979/2015:306).

Aslında Bourdieu'nün burada önerdiği; habitus ve ilişki içinde olduğu aktörleri, sermayelerine göre konumlandıkları açılardan ve geliştirdikleri yaşam pratikleri açısından bağıntısal olarak yapılandığı sistem özelinde dikkatli bir çözümlemedir. Bu öneri, 'düşünümsellik' kavramının nasıl işleyebileceğine dair bir ipucu verirken, Bourdieu 'düşünümsellik'i; "düşünülebilir olanı sınırlandıran ve düşünceyi önceden belirleyen düşünülmemiş düşünce kategorilerinin sistematik olarak araştırılması" (Bourdieu & Wacquant, 1992:40) olarak kavramaktadır. Yani farklı sözcüklerle ifade

etmek gerekirse, bilinçsiz bir durumun yansıması olarak vurgulanabilecek, düşünme biçiminin nasıl olacağını önceden belirleyen sistemli yapının bileşenlerinin (habitus ve bağıntıları) soruşturulmasını ifade etmektedir.

‘Düşünümsellik’ penceresinden Bourdieu’nün önerdiği diğer kavramlara bakıldığında, bu perspektifin bakan-kışıye soruşturma/araştırma imkânı tanıdığı görülmektedir. Dolayısıyla bu bakış açısı söz konusu kavramları birer nesnellik olarak ele almayı önermektedir. Böyle bir nesnelleştirme, nesneler arasındaki bağıntıları görünür kılmaktadır. Çünkü Bourdieu’nün iddiasına göre, bir alanın işleme mekaniği (habitus) çoğu zaman farkına varılmadan yapılanmaktadır:

Bir alanın özgül mantığı, birleşik durumda, belirli bir habitus ya da daha doğrusu, normalde bir “ruh” ya da “duyu” (“felsefi”, “edebi”, “sanatsal” vb.) olarak tanımlanan ve pratikte hiçbir zaman açık bir şekilde ortaya konmayan ya da dayatılmayan bir oyun duygusu biçiminde kurulur. Duyarsızca, başka bir deyişle aşamalı ve algılanamaz bir şekilde gerçekleştiği için, orijinal habitusun dönüşümü, oyuna girmenin ve belirli habitusun edinilmesinin gerektirdiği az ya da çok radikal bir süreç (mesafeye bağlı olarak) çoğunlukla fark edilmeden geçer (Bourdieu, 1997/2000:11).

Burada önemli bir not düşülmesi gerekir ki, aktörler kaçınılmaz olarak kendi habituslarını yanlış tanıma yanılgısına düşebilmektedirler. Her tür toplumsal düzen, yarattığı eğilimler, yatkınlıklar, alışkanlıklar ve neticede yaşam pratikleri ile kendi devamlılığına yönelik eylemleri çağrıştırmaktadır. Dolayısıyla, eyleyicilerin farkındalıktan arınmış aksiyonları, düzenin yansıttığı dayatmaları tekrar edecek ve sonuçta sistemin yanlısıların farkına varmadan devam edecektir. Çünkü, her fail pratikteki eylemleri ile toplumsal düzenin gerçekliğine katkıda bulunmaktadır. Bourdieu’nün deyişiyle aktarılabilecek olursa: “Her fail, bilerek veya bilmeyerek, ister istemez nesnel anlamın üreticisi ve yeniden üreticisidir” (Bourdieu, 1972/1977:79). Sonunda ise, bireysel eylemler-miş gibi görünen bu tür aksiyonlar kitlelere yayılarak kolektif bir eylem modeli sergileyecektir. Farkında olunmadan kurulan bu türden bağıntıların ise, oluşan habitusun bireyler tarafından yanlış tanınmasına ya da hiç tanınmamasına yol açacağı açıktır. Öyleyse ‘düşünümsellik’, *bunun karşısında, her failin birikimine eklenmesi gereken kültürel bir sermaye anlamında yer almak durumundadır*; James Bohman’ın deyişiyle: “pratiklerini yorumlayan ve yeniden yorumlayan failerin kamusal, pratik aklının bir bileşeni” olarak (Bohman, 1997:177). ‘Düşünümsellik’ o hâlde, *eylemin öznesi ile eylemin olanaklılık koşulları arasındaki ilişkinin çözümlemesine yönelik bir yöntem olarak düşünülebilmektedir*.

Nicos Mouzelis’in (2007) önerisiyle, ‘habitus’ ve ‘düşünümsellik’ kavramları arasındaki ilişkinin eleştirel bir değerlendirmesi, Bourdieu’nün (1994/1995) genel “pratik eylem kuramı” şemasına yerleştirilen ‘habitus-düşünümsellik’ bağıntısıyla başlamalıdır. Bu kurama göre, bir yandan sosyal yapılar ile diğer yandan pratikler, uygulamalar arasındaki ana bağlantıyı sağlayan bir dizi eğilim olarak ‘habitus’, çeşitli toplumsallaşma süreçleri aracılığıyla içselleştirilmekte ve yatkınlıklar, alışkanlıklar hâline gelerek sonuçta toplumsal yapıları yeniden üreten pratiklere, uygulamalara yol açmaktadır. Öyleyse ‘habitus’ burada, hem toplumsal yapıların nesnel bir ürünü hem de toplumsal yapıları yeniden üreten pratiklerin üreticisi olarak nitelendirilebilmektedir. Şematik olarak aktarılabilecek

olursa: “Sosyal Yapılar (S) → Eğilimler (E) → Uygulama (U)” (Mouzelis, 2007:1) şeklindeki bir yapıyla ifade edilebilmektedir. Habitusun nesnel bir ürün olarak ortaya çıktığı sosyal yapılar ile bu yapıları yeniden üreten pratiklerin arasında konumlanması onun, ‘düşünümsellik’ öncesinde uyumlu bir alan oluşturan mekanik olarak anlaşılmasına olanak tanımaktadır. Bourdieu’nün sözleriyle ifade etmek gerekirse; “gerçek bir stratejik niyetin ürünü olmaksızın, nesnel stratejiler olarak organize edilen hareketler dizisinin kaynağı, [...] düzenlenmiş doğaçlamaların kalıcı bir biçimde yerleşik üretici ilkesi olan habitus, üretici ilkelerinin üretiminin nesnel koşullarında içkin olan düzenlilikleri yeniden üretme eğiliminde olan uygulamalar üretirken, bir yandan da durum içinde nesnel potansiyeller olarak tanımlanan taleplere uyum sağlar” (1972/1977:78). Öyleyse; *‘habitus’ kavramı için, toplumsal uzamların (alanların) yarattığı/ortaya çıkardığı bir ürün olarak, alandaki bireysel ve kolektif eylemleri düzenlediği, dolayısıyla da toplumsal uzamları (alanları) yeniden ürettiği yorumu yapılabilir.*

Alanlar ise, Richard Widick’in sözleriyle aktarılabileceği olduğunda temelde:

Akademik, siyasi, bilimsel, edebi, hukuki ve dini alanlar gibi tartıştığı çeşitli alanların yanı sıra sosyal sınıfları oluşturan alanların her biri “kalıplı nesnel güçler sistemleri”dir. Bir manyetik alan veya aktif bir savaş alanı; her biri “içine giren tüm nesnelere ve faillere empoze ettiği özgül bir ağırlıkla donatılmış ilişkisel bir konfigürasyondur”; her biri benzersiz bir değerler dizisi taşıyan ve farklı düzenleyici ilkelere bağlı kalan bir sosyal alan. Bunlar, alanların kendileri üzerinde ilgili sermayelerin meşru değerlemesi ve dağılımının kim, ne ve nasıl olduğu üzerine iç mücadele alanlarıdır. (Widick, 2003:684).

Buna göre, alanlar ile habitus arasında ilişkisel bir suç ortaklığı bulunduğu çıkarımı yapılabilir. Habitus, kendisi de yapılandırılmış bir yapılandırıcı yapı olarak, alanlar tarafından atanan, alan tarafından üretilen ve burada eyleme geçmek üzere senkronize olan bir “anlam ve reçete deposu” (Widick, 2003:685) görevi görmektedir. Habitus, bir iç mücadele alanında, oyuncuların oyun sırasında ellerinde bulundurdıkları sermaye çeşitliliğine ve hacmine göre konumlandıkları yerde, bireylerin içinde ‘somutlaşmış yapılandırıcı mekanizma olarak eylemlerini belirleyen, strateji üreten ilke, kültürel bir bilinçdışı şeklinde’ tanımlanabilmektedir. Bununla birlikte Ian Burkitt’e göre ise: “*Habitus*, temel eğilimlerimizi ve irademizi kendimiz olarak oluşturur, böylece rasyonel düşüncenin, toplumsal gelenekleri yeniden şekillendirmek için kolektif bir çaba eşlik etmeden bu şeyleri değiştirmesi imkânsızdır. Bu nedenle, tüm alışkanlıklar belirli faaliyet türleri için taleplerdir; ve onlar benliği oluştururlar. İrade kelimesinin anlaşılır herhangi bir anlamında, onlar iradedir” (Burkitt, 2002:228).

Düşünümsellik öte yandan, burada sözü edilen bağıntıları ve ilişkileri nesneleştirmek/nesnelleştirmek üzere hazır bulunan analitik bir yöntem olarak habitusu denetlemektedir. Bourdieu’nün ifadesiyle özetlemek gerekirse ‘düşünümsellik’: “Nesneleştiren öznenin bilimsel nesneleştirilmesi olarak” anlaşılmaktadır (Bourdieu, 2004/2012:82). Metafor doğru ise eğer; bir balığın, akvaryumun içindeki kendini, konumunu, alanını dışarıdan bir gözle nesnel

olarak ele alabilmesi, görebilmesi, çözümleyebilmesinin olanağıdır. Buna göre balığın, akvaryumun dışına çıkmadan yaşadığı yer hakkında fikir sahibi olması mümkün görünmemektedir.

Matthew Adams (2006:515), Bourdieu'nün şemasında düşünümsel sürecin kendisinin, paradoksal olarak, bir habitus biçimi olduğunu söylemektedir. Buna göre düşünümsellik, belirli bir alanın gerekli bir bileşeni olarak potansiyel 'kriz' durumlarında herhangi bir yerde ortaya çıkabilmektedir. Bu Adams'a göre, aşkın bir düşünümsellik değil, sadece o alandaki prosedürel bir gerekliliktir ve onun iddiasına göre düşünümsellik; "kişinin habitusunda cisimleşen toplumsal yapının sınırları tarafından önceden sınırlandırılır" (Adams, 2006:517).

Yürütülen tez çalışmasının Bourdieu'nün çalışmalarının doğru yorumu tartışmasında taraf tutmak gibi bir niyeti bulunmamaktadır. Çalışma için önemli olan 'düşünümsel teori'nin tutarlı olup olmadığıdır. Ancak Adams'ın yorumlaması Bourdieu'nün teorisine getirilen eleştirilerden biri olarak gösterilebilmektedir. Buna karşın, Bourdieu'nün 'epistemik düşünümsellik' olarak nitelendirdiği, akademilerde yaygın olan skolastik vizyonun nesnelleştirilmesi ve akademi alanının üretim koşullarının ortaya çıkarılması, kendi disiplini özelinde düşünüldüğünde düşünümsel bir Sosyoloji ya da Sosyoloji'nin sosyolojisi teorisi bulunmaktadır. Bu perspektiften sosyolojinin yöntemlerinin yine Sosyoloji'nin üzerine uygulanmasının sosyoloji dünyasıyla ilgili bilinmeyenleri ortaya çıkaracağı ve belki de sonuçta sosyoloji habitusunu dönüştürebileceği öngörülebilirdir. Christoforos Bouzanis ve Stephen Kemp epistemik olarak düşünümsel olmak için Bourdieu'nün sosyologlara kendi teorik/kavramsal araç setlerinin ampirik kullanımı yoluyla konumlarını nesneleştirmeleri gerektiğini söylediğini yazmaktadır (Bouzanis & Kemp, 2019:19). Aynı durumun sanat dünyası bileşenleri için de geçerli olduğunu iddia etmek mümkündür. Sanat dünyası için belki de 'düşünümselleşmiş bir sanat habitusu'nun geliştirilmesi gerekmektedir. Düşünümsellik, daha titiz bir 'sanat' kavrayışıyla, Sanat alanı içerisindeki ilişkiler ağının görünür kılınmasını ve anlaşılabilmesini mümkün hâle getirme yöntemlerinden biri olarak işlem görebilecektir. Sanatçının kendisini nesnelleştirerek Sanat alanı içinde kendi bağıntılarını ve dolayısıyla Sanat alanının bütününe dair ilişkiler ağını çözümleyebilmesinin sanat habitusunu dönüştürebileceği düşünülmektedir.

Bourdieu'nün (2003:282) "katılımcı nesnelleştirme" adını verdiği 'analiz eden öznenin kendi kendisini nesneleştirmesi/nesnelleşmesi' teorisi, nesneleştiren öznenin nesnesinden uzak durduğu gibi kendisinden de uzak durmasını gerektirmektedir. Dolayısıyla 'katılımcı nesnelleştirme'; "bilen öznenin 'yaşanmış deneyimini' değil, olasılığın toplumsal koşullarını ve dolayısıyla bu deneyimin etkilerini ve sınırlarını ve daha doğrusu nesnelleştirme eyleminin kendisini keşfetmeyi üstlenir. Göreceli ve az ya da çok bilim karşıtı bir öznelciliğe yol açmaktan çok uzak, gerçek bilimsel nesnelliğin koşullarından biri olan nesneyle öznel ilişkiyi nesnelleştirmeyi" amaçlamaktadır (Bourdieu, 2003:282). Sanat dünyası içerisindeki aktörlerin, özellikle bu alandaki üretici eyleyiciler olarak sanatçıların 'katılımcı nesnelleştirme' yöntemiyle düşünümselliği kazanmaları, günümüz sanatının koşullarının ve dolayısıyla kendi koşullarının da bilgisini kazandırabilecektir. Çalışmanın

iddiası da; *sanat tarihinde yaşanmış her kırılmanın, sanatın her kuramsal dönüşümünün düşünümSELLİKLE birlikte gelen bir dönüşüm olduğudur. Bugün ‘büyük yapıt’ olarak nitelendirilebilen her eserde ortak bir koşul arandığında ‘düşünümSELLİK’ kavramının izlerinin görülebileceği söylenebilecektir.*

Edward F. Fry (1988:296); “*düşünümSELLİK* kavramını tanımlamak için herhangi basit bir metaforun bulunmadığını” vurgularken, görsel sanatlar alanında, bilhassa Kant’çı ‘aydınlanma ideali’ bağlamında öznel, eleştirel öz-bilinçli şekilde bir kendini-gösterme ile Kübizm’in ve özellikle Picasso’nun kübik çalışmalarının Modern Çağ’ın sanatının ilk düşünümSEL örneklerinden olduğunu iddia etmektedir. Fry’a göre Kübistler, geleneksel ‘temsil’ meselesini ve ‘düşünüm’ün dönüştürülmesi yoluyla ‘teknik ressamlık’ vasfını olumsuzlayarak, zamanı ve mekânı da doğrudan Resim geleneğinin içine katarak yeni temsil biçimleri geliştirmişlerdir. Picasso’nun “Guitar” (Görsel 2.2.5.1.) isimli çalışması da geleneksel Heykel tekniklerine (yontma, döküm vs.) getirdiği yeni üretim tekniği ‘asamblaj (*assemblage*)’ ile, disiplinin yöntemlerine ilişkin farklı bir modelleme stratejisi ve yaklaşım biçiminin alanın (Heykel) alışılmış pratiklerinin dışına çıkılabilesine olanak sağlaması bakımından, başka bir deyişle de, alanın olanaklarının neler olabileceğine dair getirdiği eleştirel düşünceler sayesinde ‘düşünümSEL’ kabul edilmektedir (Fry, 1988). Sanat tarihinin örnekleri incelendiğinde buna benzer çok sayıda düşünme biçimiyle karşılaşılabilesi mümkündür.



Görsel 2.2.5.1. Pablo Picasso, “Guitar”, 1914, asamblaj, 77,5 cm x 35 cm x 19,3 cm.

Sanatsal alan kendi varoluş koşulları üzerinden gerçekleştirdiği sanat habitusu aracılığıyla kendi sanat pratiklerini yaratmaktadır. Sanatçılar ise, bu mevcut koşullar içerisinde ‘katılımcı nesnelleştirme’ ile düşünümSELLİK teorisini uygulayarak sanata dair yeni varoluş koşulları yaratmakla

meşgul olmaktadır. Bourdieu'nün dediği gibi: “Sanatsal alan (ya da bilimsel alan), dünyevi başarıyla özgün kutsanmayı ayırıştırarak ve kendi kurallarına uyanlara özgün çıkarsızlık kârları sunarak çıkar gütmemeye dayalı gerçek bir çıkarın (bu çıkar, onur/ünvan toplumlarındaki cömertlikten beklenen çıkarla özdeştir) oluşum (ya da ortaya çıkış) koşullarını yaratır” (Bourdieu, 1994/1995:199). Bu bağlamda sanat dünyasının aktörlerine düşen rol kendi pozisyon almalarını belirlemektir. Aktörlerin ufku, dünyevi başarıyla özgün kutsanma arasında alacakları pozisyona göre değişecektir.

Zygmunt Bauman'ın (1998/2012:89): “Hepimiz bir seçenekler dünyasına mahkûmuz; ama seçici olmak için gerekli araçlar hepimizde yok” sözü hatırlanılacak olduğunda, belli bir alan ve o alanın alışlagelmiş yatkınlıklar sistemi üzerine doğru ve iyi uygulanmış bir ‘düşünümsellik teorisi’, çalışmanın iddiasına göre, söz konusu seçiciliği/seçeneği herhangi bir sanatçıya/aktöre kazandırabilecek unsurlardan bir tanesi ve belki de en önemlisidir. Dolayısıyla; *günümüzde düşünümsel bakamayan bir sanatçının, sanat dünyasının koşullarına dair doğru bilgiye sahip olmamak bakımından, Sanat alanı içerisindeki varlığı da tehlikeli görünmektedir. Sonuçta, ‘düşünümsellik (reflexivity)’ kavramı, özde ‘ne’ ve ‘nasıl’ sorularıyla ilintilidir ve bunlara cevap aramaktadır. ‘Düşünümsellik’, bir şeyin nasıl olması gerektiği ile ilgili, epistemolojik ve ontolojik açıdan perspektif sunmaktadır. ‘Uzaklaşmak’ ve ‘maskesini düşürmek’ eylemleri düşünümselliğin önemli birer unsurlarıdır. Bir şeye uzaktan bakmak, alışlagelmiş eylemlerin nedenleri ve sonuçları üzerinden bir değerlendirmeye götürmek, deyim yerindeyse, o şeyin maskesini düşürmektedir. Dolayısıyla, ‘düşünümsellik’in Sanat alanına uygulanmasıyla, sanata ve Sanat alanına uzaktan bakarak onun maskesini düşürmek hedeflenmekte, böylece günümüzde ne türden, hangi yöntemle, hangi kuramla sanat yapılabileceği ya da yapılması gerektiğine dair, görece doğru bir yöntem veya strateji belirlenebileceği iddia edilmektedir.*

Burada gösterildiği üzere, ‘düşünümsellik’in kalıplanmış tek bir anlamı yoktur ve burada sözü edilen ya da edilmeyen, düşünümselliği kullanan her bir araştırmacı/kuramcı/sanatçı kendi algılayış ve kavrayış biçimiyle onu farklı amaçlar için araçsallaştırmaktadır. Dolayısıyla, ‘düşünümsellik’ burada okuyucuya bir yöntem sunmaktadır. Sanatsal faaliyet içerisinde kullanılması, ‘sanat’ terimine ve alanına doğru bir analitik bakışa yönlendirebilmektedir. Sonuçta sanat habitusunun yanılgısına düşmemek için her aktör kendi sorumluluğunu üstlenmektedir. Eğer bugün her şey sanat yapıtına dönüşebiliyorsa, her düşünce sanat yapıtına aktarılabiliriyorsa, sanat bir yöntem problemidir. ‘Düşünümsellik teorisi’ de bu probleme verilebilecek cevaplardan bir tanesini oluşturmaktadır.

2.3. “Sanatçı Olarak Kuramcı/Kuramcı Olarak Sanatçı”

Yazarın, 2018 yılında yapılan, öğrenim sürecinde tez yazma aşamasına geçmek için uygun olup olmadığının soruşturulduğu ‘Yeterlik Sınavı’ için kurguladığı ve bağlamını “Sanatçı Olarak

Kuramcı/Kuramcı Olarak Sanatçı” olarak belirlediği kişisel sergisi, mekânın yeniden yapılandırılmasını gerektiren ve bütün galeriye yayılan toplamda üç adet çalışmadan oluşmaktadır. Bu anlamda, sergide yer verilen çalışmaların hiçbirisi isimlendirilmemiş, bunun yerine, serginin başlıkta verilen bağlamının bütün çalışmaları nitelendirmesi hedeflenmiştir.

Sanatsal tartışma ortamları yaratması beklenen sergiler, sanatçıların, yapıtların ve izleyicilerin biraraya geldikleri yerler olarak nitelendirilebilmektedir. Bu bağlamda ele alınmış olan sanatçının kişisel çalışmaların sunumunun, öncelikle, neden gerçekleştirildiği, başka bir deyişle, belli bir amaca yönelik yapılan sınav için üretilmiş olması, serginin hangi bağlamda oluşturulacağını da belirlemiştir.

Yürütülen tez çalışması, daha önce de belirtildiği üzere, yazarın sanat eğitimi boyunca oluşturmaya çalıştığı ‘sanat’ paradigmasının temellendiği kavramların, bir bağlam çerçevesinde biraraya getirilmesinden ortaya çıkmaktadır. Bir bakış açısıyla, öğrencilerin ne üzerine araştırma yapacağını da yanıtlarının arandığı Yeterlik Sınavı’nda sunulan bu çalışmalar, özünde, yazarın sanatsal faaliyeti için zorunluluk olarak ele aldığı ‘dönüşüm’, ‘mekânsallık’ ve ‘ilişkisellik’ kavramlarını bağıntılandığı ‘düşünümsellik’ kavrayışı üzerinedir. Bu anlamda, düşünsel perspektiften bir eleştiriyle ortaya çıkmış olan çalışmaların, Sanat alanına dair tespit edilmiş belirlemelerin göndermelerini içerdiği söylenebilmektedir.

Sergi başlığı olarak seçilmiş olan “Sanatçı Olarak Kuramcı/Kuramcı Olarak Sanatçı” deyişi, sanatçının, günümüz sanatında belli bir sanat kuramı olmadan sanatsal faaliyetlerin gerçekleştirilemeyecek olduğunu iddia etmesiyle, bu perspektiften, sanat yapıtı eyleyicilerinin ‘teori üreten sanatçılar mı, sanat üreten teorisyenler mi’ oldukları üzerinden bir tartışma başlatmaya çalışmaktadır. Bu tartışmanın nasıl sonuçlanacağı, sanatsal faaliyetin ‘yapıt üretimi’ olarak mı, yoksa ‘anlam üretimi’ olarak mı ele alındığına göre değişkenlik göstereceği açıktır. Genel itibarla, sanatçıların her iki üretim biçimini de aynı anda gerçekleştirdiği söylenmektedir. Bu söylem, ‘yapıt’ nitelendirmesinin hem nesneye hem de zihinsel etkinliğe atfedildiği düşüncesini içermektedir. Şu hâlde buradan, sanat eyleyicilerinin ‘sanatçı’ ve ‘kuramcı’ oldukları çıkarımı yapılabilecektir. Ancak çalışma, düşünme biçimi gereği, sanat yapıtlarını ‘anlamli nesne/faaliyet’ olarak nitelendirmektedir ve sanat yapıtlarını anlamın ya da sanatsal faaliyetin ‘belge’si biçiminde kavramaktadır²⁸. Buna göre, bağlam tartışmaya açık görünmektedir.

Kurucu düşünce olmak bakımından “Sanatçı Olarak Kuramcı/Kuramcı Olarak Sanatçı” bağlamının serginin başlığını oluşturması, öte yandan, tartışma açan bir söylem içermesi, bağlamın fiziksel olarak da sunumda yer almasını gerektirmiştir. Söz konusu söylem (Görsel 2.3.1.), izleyicilerin mekândaki nesneleri ve kurgulanma biçimlerini bu perspektiften yorumlayabilmeleri için, bir ‘yapıt’ önerisi olarak cisimleştirilmiştir.

²⁸ Söz konusu iddia, “3.3. ‘Anlam’ ve ‘Bağlam’ Kavramlarıyla İlişkisinde Sanat Yapıtının ‘Düşünümsellik’ Açısından Analizi” adlı başlık altında savunulmaktadır.

Sanat alanının, yerel olmaktan çok evrensel niteliklere sahip olduğu gerçeğinden hareketle İngilizce ‘yazı’ şeklinde somutlaştırılan ifadenin, fiziksel hiçbir gönderime sahip olmaması, bunun yerine yalnızca anlamsal ve bağlamsal açıdan tartışmaya açık olması niyetiyle, beyaz üzerine beyaz biçimde sergilenmesine karar verilmiştir. Bu karar, sanat yapıtlarının ‘cisimleşmiş anlam’ oldukları iddiası üzerine, nesnelerin izleyicileri anlama yönlendirdikleri, sanatçının oluşturduğu anlamı temsil ettikleri düşüncesiyle örtüşmekte ve bu anlamda tutarlı görünmektedir.



Görsel 2.3.1. Görkem Demir, “İsimsiz”, 2018, folyo baskı, Mersin.

Serginin geri kalanında kurgulanmış olan çalışmalar, bu tezde de ifade edildiği üzere, birbiriyle ilintili olan iki kavramın ‘sanat’ nitelendirmesiyle somutlaştırılmış hâlleridir. Söz konusu kavramlar birisi Sanat alanının alışkanlıklarına, yatkınlıklarına gönderme yapan ‘habitus’ kavramı ve Sanat alanının pratiklerine yönelik, öz-perspektiften eleştirel bir tutumla gözlemi ifade eden ‘düşünümsellik’ kavramlarıdır. Dolayısıyla, kavramların nesneleştirilerek izleyiciye sunulmaları, izleyicilerin karşılaştığı yapıları üslup, teknik vs. değil, bu bağlamda yorumlamalarını gerektirmektedir.

Mekânın bütününe yayıldığı gözlenen ve belirli aralıklarla konumlandırılmış olan, toplamda otuz adet, 10 cm x 10 cm x 150 cm. boyutlarında ahşaplardan oluşan kurgulama (Görsel 2.3.2. ve 2.3.3.), öncelikle mekânı doldurması açısından önemlidir. ‘Yeterlik Sınavı Sergisi’ olmak bakımından, ‘sergileme’nin ne olduğunu da soruşturan çalışmalar, anlamlı temsili nesneler olmak üzere, ‘simgesel’ olarak kullanılmaktadır. Bu bağlamda, sergi salonunun kullanımı açısından,

yerleştirilen ahşapların bütününe, mekânda kurgulanmış tek bir ‘enstalasyon (yerleştirme)’ olarak değerlendirilmesi mümkün olabileceği gibi, gösterilen ahşapların her birinin ayrı ‘sembolik birer sanat yapıtı’ (bu çalışma özelinde konuşulacak olursa: heykel) önermesi olarak da okunması gerçekleştirilebilmektedir. Ahşapların şekilsel olarak tektipleştirilmiş görüntüsü, bunun bir ‘enstalasyon’ olduğunu çağrıştırmakta, öte yandan, her bir ahşabın kendine özgü dokuya sahip olması da ayrı birer yapıt oldukları düşüncesini akla getirmektedir.



Görsel 2.3.2. Görkem Demir, “İsimsiz”, 2018, enstalasyon, Mersin.

‘Habitus’ kavramıyla bağlantısı olan bu çalışmanın, dönemin Sanat alanı ve sanatsal faaliyet pratiklerini soruşturduğu söylenebilmektedir. Bu açıdan bir sergileme sırasında sanatçıların ve sanat topluluklarının yaygın davranış biçimlerine ve beklentilerine odaklanmış olan yerleştirme elemanlarının, sanat yapıtlarının nasıl görüneceklerine ilişkin yaygın kalıpları vurguladıkları dile getirilebilmektedir. Buna göre, sanat yapıtlarında sıklıkla karşılaşılan, ‘işçilik’ anlamında teknik ustalıkları ve deyim yerindeyse ‘temiz’ görüntüleri, burada sergilenen öğelerin ‘fabrikadan çıkmış’ ve ‘zımparalanmış’ hissiyatları ile vurgulanmaktadır. Öte yandan, bir sanatçının elinden çıkmış olmak bakımından ‘sanatçı dokunuşu’, en basit grafiksel dil olan ‘çizgi’ ile her yapıta ayrıca sanatçı tarafından uygulanmıştır. Bu anlamda sanat yapıtları olarak sunulan nesneler, yalnızca sözsel olarak değil, sanatçı eliyle de imzalanmış görünmektedir.

Ahşapların özgül dokuları izleyicide beğeniye hitap eden duygulanımlar oluştururken, uygulanmış olan çizgisel ifade, aklın yorumlamalarını ve çağrışımlarını harekete geçirmektedir. Bu perspektiften, hem ‘enstalasyon’ hem de ‘heykel’ kavrayışlarının mekânsal niteliklerini, yani ‘yer’iyle ilişkisini vurgulamak adına, çalışmaların hepsine uygulanmış olan grafiksel ‘dil’in (çizgi) mekâna da uygulanması, başka bir ifadeyle soyut olarak kavramak gerekirse, çalışmaları kesen bir ışının mekâna da dokunması gerektiği düşünüldüğünden, gerçekleştirilen ‘çizgileme’ eylemi mekânın elemanlarına da uygulanmıştır.



Görsel 2.3.3. Görkem Demir, “İsimsiz”, 2018, enstalasyon, Mersin.

Sergi ortamının genel pratiği olarak, izleyicilerin çalışmalarla etkileşime girmeleri, galeri mekânını dolaşmaları ve gözlemlmeleri, ‘sergi habitusu’ üzerine kurgulanmış bu çalışmada da karşılaşılan, olmazsa olmaz eylemlerdendir. Bu anlamda çalışma, eylemliliğin oluşabilmesi için gerekli yapılandırmayı sağlamış görünmektedir. Sanatçının buradaki düşüncesi, sembolik nesnelerin kullanılması yoluyla, izleyicinin tam bir sergi simülasyonu deneyimi yaşayabilmesi ve bir sergileme esnasında gerçekleştirebileceği bütün olasılıkları, bu uygulama özelinde de tekrarlayabilmesidir. Dolayısıyla bu çalışmada, yaygın davranış kalıplarının, yani sergi habitusunun eksiksiz olarak işleyişini devam ettirebildiği deneylenmiştir.

Burada anlatılan yerleştirmenin karşıtı olarak, ‘düşünümsellik’ kavramını tartışan ve sanatçının eleştirel bakış açısını yansıtan diğer çalışma (Görsel 2.3.2., 2.3.3. ve 2.3.4.), galeri mekânın

demirbaşlarından olan sergileme panolarından kurgulanmış bir ‘mekân içinde ayrıcalıklı mekân’ organizasyonudur. Toplamda on bir adet panonun biraraya getirilmesiyle oluşturulan yapı, yedi metre uzunluğunda, izleyicilerin geçemeyeceği kadar dar bir koridordan ve bitişiinde açılan sekiz metrekare alana sahip bir odadan oluşmaktadır. Kurgulanan koridor ile odanın iç duvarları ve tavanları siyah, ışık geçirmeyen kumaşlarla kapatılmış, iç mekâna soyut bir görüntü, mekânsızlık (boşluk) hissiyatı verilmiştir. Oluşturulan dar geçitin başından bakıldığında, sanatçının, odanın duvarına bir video yansıttığı görülmektedir. Öte yandan, yerleştirilen ses sistemi aracılığıyla da söz konusu videoya birtakım seslerin eşlik ettiği duyulmaktadır. Duyulan seslerde ne dendiği anlaşılmamakla birlikte, videonun da yalnızca az bir kısmının algılamaya izin verdiğini söylemek mümkündür.



Görsel 2.3.4. Görkem Demir, “İsimsiz”, 2018, video enstalasyon, Mersin.

Söz konusu video, sanatçının ‘sanat’ kavramı üzerine düşüncelerini, ‘Sanat’ alanına bakış açısını, ‘sanatsal faaliyet’ anlayışını, bunun yanı sıra bu tezde de açıklandığı şekliyle, Pierre Bourdieu kavramlarının açıklanmasını ve ‘düşünümsellik’ kavrayışı yorumundan hareketle ‘sanat habitusu’ eleştirilerini içermektedir. Toplamda iki saatlik bir kayıt ile sunulan sanat manifestosunun ve paradigmasının, gösterildiği yer olarak genelde bir sergi ortamının, özelde ise Sanatta Yeterlik Sınavı’nın seçilmesi, çalışmaların bağlamıyla tutarlı görünmektedir.

Video enstalasyon çalışması ‘teşhir’ açısından değerlendirilecek olursa, sanat habitusunun yukarıda değinilen özelliklerine karşıt olarak (sonuçta, sergileme eyleminin; ‘size bir şey

göstereceğim’ demek olduğu düşünüldüğünde), kendisini bütünüyle ele vermediği görülmektedir. Bu stratejinin, çalışmaların ‘habitus’ kavramıyla ilintili vurguladığı sanatçı, yapıt ve izleyici pratiklerine ters düştüğü anlaşılabilmektedir. Bu bağlamda, sunulması, gösterilmesi, sergilenmesi beklenen yapıtın, sunulmaması, gösterilmemesi, sergilenmemesi açısından sanat dünyasının beklentilerini karşılamamaktadır. Dolayısıyla sanatçı ve izleyici arasında kurulacak olan diyalogun yapıttan değil, sanatsal faaliyette gerçekleştirilen kurgunun ve yapılandırmanın kendisinden ortaya çıkması gerektiği düşüncesi aktarılmaktadır.

Burada yer alan özgün çalışma, sanatçının sanatsal ifadesi ve söylemidir. Genel olarak yürütülen tez çalışmasında yer alan kavramsallaştırmaların bağlayıcısı ve kapsayıcısı olarak önerilen ‘düşünümsellik’ kavrayışının olanağında bir ‘sanat’ eleştirisidir. Bu bakımdan uygulanan sanatsal çalışmanın, başta incelenmesi uygun görülen kavramın (‘düşünümsellik’) ve tezin de bütününde oluşturulmaya çalışılan ‘sanat’ paradigmasıyla savunulan sanat görüşünün her unsurunu tam olarak içerdiği ve sanatsal faaliyet biçiminde özetlediği söylenebilmektedir.

3. DÖNÜŞTÜRME: BİR ŞEY'DEN BAŞKA BİR ŞEY YAPMAK

Sanatın bugün bilinen anlamda isimlendirilmesinin on sekizinci yüzyılın ikinci yarısına denk geldiği bilinmektedir. Bir 'etkinlik' olarak ele alınacak olursa, geçmiş sanat etkinlikleriyle günümüz sanatı arasında büyük bir ayrım bulunduğu söylenebilmektedir. Nitekim sanat, insan etkinliklerinden sadece bir tanesidir ve sanatın özünde ne olduğu sorusunun cevabını aramak, onu diğer etkinliklerle olan ilişkisinde ayrı bir yere koymak demektir. Sanatı diğer etkinliklerden ayırmak da, onun kendine özgü bir alan olarak değerlendirilebilmesine olanak sağlayacaktır. Böyle bir alan olarak belirlenebilmesi, sanatın kendi iç dinamiklerini ve yöntemlerini anlayabilmek açısından önemli ve gereklidir. Aksi durumda diğer etkinliklerden ayırt edilebilmesi zorlaşabilecek, hatta başka bir deyişle diğer insan etkinlikleriyle karıştırılabilecektir. 'Sanat-olan' ile 'sanat-olmayan' arasında herhangi belirgin bir sınır olmadığı takdirde, hem kavram hem de alan olarak 'sanat' kelimesinin dilde ve düşüncede kullanımının gereksizliği durumu ortaya çıkacaktır.

Bazı kaynaklar sanatın tarihini insanlığın tarihiyle bir tutma eğilimindedir ya da öyle olduğunu varsaymaktadır. Böyle uzun bir zaman dilimi içerisinde üzerinde herkesçe uzlaşılmış bir 'sanat tanımı' olmaması buna yeltenmiş kişilerin başarısızlığı olarak değil, sanatın başarısı olarak yorumlanmalıdır. Sanat her çağda, belirli bir tanıma sahip olamamışsa da belirli bir anlama sahip olabilmıştır. İlerlemeci yapısı gereği, kategorik olarak tanımını kimi zaman genişletmiş, kimi zaman daraltmış, kimi zaman ise hepten değiştirmiştir. Ancak denilebilir ki; kavram olarak 'sanat', bugüne kadarki, en kapsayıcı dönemine ulaşmış görünmektedir. Gelecekte ne olacağı bilinemezse de, günümüzün koşulları incelendiğinde bu çıkarımın doğruluğu yadsınamamaktadır. Çağımızda, sanatçıyı yaratma ediminde özgürlüğünden alıkoyan herhangi katı bir kuralın olmadığı gözlenmektedir. 'Sanat yapmak' fikri ile yola çıkan ve kendini 'sanatçı' olarak nitelendiren her birey, belli bir disiplin dâhilinde olsun veya olmasın, şu ya da bu hakkında, şu ya da bu yöntemi kullanarak kendine özgü ifade biçimiyle sanat nesnesi üretebilmektedir. Burada kısıtlayıcı unsur sanatçıların kendi akılsal çıkarımlarıdır. Öyleyse denilebilir ki, her şey sanat olabilecek ya da sanata dönüşebilecektir. Ancak, Arthur C. Danto'nun da ifade ettiği gibi: "Elbette her şeyin bir sanat yapıtı olabileceği, her şeyin sanat olduğu anlamına gelmez" denebilmektedir (Danto, 1981/2012:86).

Her ne kadar Minimalizm gibi, formların kendisinden başka bir şeye gönderme yapmadığını, dolayısıyla bir şey hakkında olmadığını savunan sanatsal eylemler ortaya çıkmışsa da, 'bir şey hakkında olmamak' düşüncesi bile özünde bir şey hakkındadır ve formun kendi biçimsel özelliklerinden başka bir şeye gönderme yapmadığı anlamını taşımaktadır. O hâlde; *'Sanat nesnesi bir şey hakkındadır' önermesi doğru ise, denilebilir ki, 'sanat olmayan şey', bir şekilde 'sanat olan şey'e dönüşmektedir. Dolayısıyla sorulması gereken soru bu dönüşümün 'ne/nasıl olduğu' sorusudur. Çalışmanın iddiası, bu dönüşümü sağlayan şeyin 'sanatsal müdahale' olduğudur ve irdelediği konulardan bir tanesi de bu dönüşümün nasıl meydana geldiği üzerinedir.*

‘Dönüştürme’ eyleminin ve süreçlerinin inceleneceği bu bölüm altında, ilkin “3.1. Bir Yapma/Etme Eylemi Olarak ‘Tékhnê’” başlıklandırmasıyla ‘sanat’ teriminin kökeninin sorgulanması ve Greklerde algılanageldiği şekliyle felsefi uygunluğu tartışılacaktır. Pratikte ‘sanat’ ve ‘zanaat’ arasında bir ayrımın görülmediği Greklerde ‘tékhnê’ teriminin karşılığı olarak teorik alanda nasıl bir ayrım gerçekleştirilebileceği üzerine soruşturmaya girişilecektir. Platon ve Aristoteles felsefelerinin ele aldığı biçimiyle, günümüz felsefesinin ve sanat pratiklerinin dönüşümlü olarak kıyaslaması yapılarak ‘sanat’ kavramının öz-niteliklerine ulaşılmaya çalışılacaktır. Buradan yapılacak çıkarımlarla günümüz sanatının yapısal özelliklerinin oluşturulmasını sağlayan sanatsal çalışmaların felsefi dayanakları oluşturulacaktır.

“3.2. Marcel Duchamp Sonrası Sanatta Gözlenen Kuramsal Değişimler” isimli başlık altında; ‘tékhnê’ terimi üzerinden yürütülen felsefi soruşturmadan çıkarılan, ‘estetik’ meselesinin sanatla ‘olmayan-ilişkisinin’ Marcel Duchamp’ın sanat çalışmalarında gözlemlenmesi üzerinden ‘sanat’ üzerine düşünüm’ün, Sanat alanı açısından değerlendirilmesi yer alacaktır. Duchamp ve ‘estetğin reddi’ üzerinden özgürleşen sanat yapıtı yorumunun, Duchamp’tan sonra gelen sanatçıları nasıl etkilediği ile ilgili örneklerle yer verilecektir. Sanatçıların ‘sanat yapıtı’ ve ‘sanat’ tanımlamalarına getirdiği saldırıların, düşünürler üzerinden yapılacak olan karşılaştırmalarla felsefece uygunluğu tartışılacaktır. Sanat yapıtının nasıl görünmesi gerektiğiyle ilgili normların terkedildiği Pop Art çalışmaları üzerinden sanat ve gündelik hayatın karşılıklı etkileşimleri ve birbirlerine karışmaları sonucunda, sanatın ne olduğu sorunsalına hem Sanat alanından hem de Felsefe alanlarından çağrışımlarla sanatın özsel niteliklerinin saptanması yapılacaktır. Kavramsal Sanat’ın ‘sanat’ tanımına yönelik sorgulamalarının sonucunda sanatın ‘ne olduğu’ değil, ‘ne olmadığı’ konusunda ulaşılmış bulgularla, tarihte bugüne kadar görülmüş ve ‘sanat’ kategorisi içinde adlandırılmış yapıtların ortak yönlerinin ‘dönüştürme’ eylemi altında sınıflandırması gerçekleştirilecektir.

“3.2.1. Fikrin Nesneye Dönüşümü” adlı alt başlık altında, düşünsel anlamda insan eylemleri içerisinde sanat ediminin yapısal olarak diğer ‘yapma/etme’lerden bir farkının olmadığından hareketle, yapılmış/gerçekleştirilmiş her hareketin özde bir düşünceden başladığı ve akıl yoluyla varlık kazandığı gibi, sanat yapıtlarının da temelde bir ‘fikrin/düşüncenin somutlaştırılması’ olarak sanatsal bağlamda tanımlanması yapılacaktır. Buna göre sanat yapıtlarının ‘objektivasyon’ kavramıyla ilişkisi kurularak, kendisini oluşturan düşüncenin simgesel bir unsuru olduğu üzerine tespitler gerçekleştirilecektir. Sonuçta, bir zorunluluk olarak sanat yapıtının da insan eliyle üretilmiş diğer her varlık gibi kavramsal olarak düşünceden ayrı tutulamayacağı gösterilecektir. Bu şekilde, ‘düşünce ve nesnesi’ bağlamında ele alınacak olan sanatsal etkinliğin bir sonraki değerlendirme için zemin hazırlayacağı düşünülmektedir.

“3.2.2. Nesnenin Nesneye Dönüşümü” olarak isimlendirilmiş olan alt başlık içerisinde, bir önceki başlıkta oluşturulan zemin üzerinden bağlamsal olarak ‘sıradan nesnenin sanat nesnesine dönüştürülmesi’ ele alınacaktır. Bu anlamda ‘sanatsal tanımlama’nın, ‘sanat olarak tanımlamak’

bağlamında önemi vurgulanacaktır. Ayrıca, ‘işlevsel nesne’ statüsünden sanat olmak bakımından ‘anamlı nesne’ statüsüne geçişin felsefi gerekçeleri ortaya koyulacaktır.

“3.2.3. Fikrin Fikre Dönüşümü” isimli alt başlık altında ise, sanat yapıtının iki özerk akıl arasında gerçekleşen diyalektiğin yalnızca bir ‘belge’si olduğunun gösterilmesi yer alacaktır. Buna göre, yapıtın ‘anamlı nesne’ olmak bakımından fonksiyonuna işaret edilecek, ‘anlam’ ve ‘bağlam’ sorgulamasına girişmeden önce yapıtın göstergesel niteliğine değinilecektir.

“3.3. Anlam ve Bağlam Kavramlarıyla İlişkisinde Sanat Yapıtının Düşünümsellik Açısından Analizi” olarak başlıklandırılmış kısımda öncelikle ‘anlam’ ve ‘bağlam’ kavramlarına yönelik tanımlamalarla konuya açıklık getirilecektir. ‘Anlam’ ve ‘bağlam’ kavramlarının anlaşılmasıyla birlikte hedeflenen, bu kavramların Dilbilim, Felsefe ve Sanat alanlarında kullanımlarının ortak bir kavrayışa indirgenebilmesini sağlamak, ‘sanat yapıtı’ bağlamında önemini vurgulamaktır. Yapıtın varlığının nedenselliğine ilişkin felsefecilerin düşüncelerinin karşılaştırılmasıyla oluşturulacak çıkarımlarla, Sanat alanında yer alan aktörler açısından gerekli bilgiler verilerek, yapıtın ‘dilsel fonksiyonu’ üzerinde durulacaktır. Buradan hareketle sanat yapıtı, ‘sanatsal ifade biçimi’ bağlamında değerlendirilerek, ‘sanatçının söylemi’ olarak nitelendirilecektir. ‘Anlam’ ve ‘bağlam’ kavramlarının birbirleriyle ve özellikle sanatla olan ilişkisi açıklanarak sanatın özsel olarak bağıntıları olduğu gösterilecektir. Yapıtın ‘gönderimi’ ele alınarak, ‘hakikat’ meselesiyle ilişkisi tartışılacaktır. Bu bağlamda, sanat yapıtının ‘anamlı nesne’ olarak neyi temsil ettiği tam olarak kavranacak, dolayısıyla, sanatta ‘hakikat’ meselesi üzerinden ‘sanat’ kavramına ilişkin pratiklerin ve teorilerin dayanakları oluşturulacaktır.

Sonuç olarak, ‘düşünümsellik’ çatısı altında ele alınan ‘dönüştürme’ eylemlerinin aktarılacağı bu bölüm altında; tez çalışmasının hedefleri doğrultusunda, sanatın ve onun görünen biçimi olan sanat yapıtının kavramsallaştırılması gerçekleştirilecektir. Bununla amaçlanan, Sanat ve Felsefe alanlarının biraradalığının gösterilmesiyle, sanat kuramının gerekliliğinin ortaya konulmasıdır. Günümüz sanatçısının, “sanatçı olarak kuramcı/kuramcı olarak sanatçı” olma niteliğinin, sanat yapıtının bir ‘konfigürasyon’ olarak, süreçlerinin doğru bir şekilde kavranılmasının düşünümselliğin uygulanımıyla birlikte, okuyucu açısından önemli olduğu düşünülmektedir. Buna göre, Sanat alanına uygulanacak kavramsallaştırmayla sanat ediminin bir üretim problemi olduğuna değil, yöntem problemi olduğuna işaret edilmesi sağlanacaktır.

3.1. Bir Yapma/Etme Eylemi Olarak ‘Tékhne’

‘Sanat’ kavramının ‘dönüştürücü’ niteliğinin araştırılmasının Antik Yunan’dan başlatılacak olmasının nedeni, felsefenin başlangıcının Yunanlılara atfedilmesidir. Daha eski uygarlıklarda (Antik Mezopotamya ve Mısır uygarlıkları gibi) bilim ve sanat çalışmaları ya da örnekleri bulunmasına rağmen sistemli düşünce çalışmalarına rastlanamamaktadır ve özellikle Sanat alanında bilgi üretimleri

gözlenememektedir. Çalışma; metodolojisi gereği, yalnızca Sanat alanı üzerinden değil, Bilim ve Felsefe alanları ile birlikte oluşturulacağından, sanatın kökenine dair soruşturmalara, yaygın yöntem olarak araştırma konusunun kaynağına gitmek üzere literatürdeki özgün metinlerin ele alınması bağlamında, Antik Yunan düşünürlerinin çalışmaları ile başlatılacaktır.

Grekler ‘sanat’ terimini karşılamak için ‘tékhne’ sözcüğünü kullanmışlardır. Ancak sanat Antik Çağ’da özerk bir alan olarak görülmediğinden, ‘tékhne nedir?’ sorusunun karşılığı arandığında, sözcüğün yalnızca ‘sanat’ terimini karşılamak yerine daha genel bir anlam içerdiği görülmektedir. Francis E. Peters’in “Antik Yunan Felsefesi Terimleri Sözlüğü”nde ‘tékhne (Yun. τέχνη; İng. *craft, art, skill*; Lat. *ars*)’: “beceri, el becerisi, ustalık, sanat, uygulama ilmi veya bilimi” olarak geçmektedir (Peters, 1967/2004:366). Tanımdan anlaşılacağı üzere Grekler, üretime yönelik faaliyetleri ve bu faaliyetlerde kullanılmak üzere gerekli akılsal ilkelerin bilgisine sahip olmayı koşullandıran yönteme ilişkin kavrayışı ‘tékhne’ diye adlandırmışlardır. Başka bir deyişle ‘sanat’, insanın kendi dışında bir şey üretebilmesini sağlayan ve temelde amacı ‘üretmek/yaratmak’ olan bir etkinliktir. Bu bağlamda denilebilir ki; ‘sanatçı’ ve ‘zanaatkâr’ aynı kategori içerisinde yer almaktadır, ya da başka bir deyişle, Greklerde ‘sanat’ ve ‘zanaat’ arasında herhangi bir ayrım bulunmamaktadır. Söz konusu temelde amaçlanan, bir şeye varlık kazandırabilmek, bir şeyi yapmak/etmektir. Bu anlamda Greklerde, yöntem bakımından, ‘güzel sanatların üretimi’ ile ‘zanaat üretimi’ arasında bir fark gözetilmemektedir. Her iki üretim biçiminde de insan, doğru bir akıl yürütmeye tasarımıyla nesneye becerisiyle varlık kazandırmaktadır. Bu perspektifte düşünüldüğünde, Yunanlıların iki üretim biçimi arasında dilsel ifadede bir ayrım gözetmemesi doğru değilse de, yanlış hiç değildir. Sanat alanı henüz özerk bir alan olarak yer almadığından bu durum için ‘olağan’ nitelendirmesi yapılabilir. Dolayısıyla hem teknik, hem de yöntem bakımından iki üretim biçimi arasında herhangi bir farklılık gözlenmesi olanaksızdır. ‘Sanat’ kavramını ‘zanaat’ kavramından ayırtıran nitelik üretim biçiminden kaynaklanmamaktadır. Söz konusu ayırma, sanatın düşünsel boyutuyla zanaatın ötesine geçebilmesiyle mümkün olabilmiştir. Ancak, kategorik olarak gerçekleştirilen bu ayrım Greklerin başarıya ulaştırabildiği bir süreç değildir. Bu bakımdan, Antik Çağ felsefesinin ‘tékhne’ olarak adlandırdığı kategori, ‘yapma/etme’ meselesinden öteye geçebilen bir sınıflandırma değildir.

Yunanlılar neredeyse bütün ‘yapıp/etme’leri bir tür ‘sanat’ olarak adlandırmışlardır. Öyle ki bu yelpaze, bir şekilde gündelik hayatın işleyişindeki küçük eylemlere kadar genişletilmiş ve sonuçta bir ‘yaşama sanatı’²⁹ pozisyonuna dönüşebilecek kadar açılabilmiştir. ‘Sanat’ kelimesinin yaygın

²⁹ ‘Yaşama sanatı’ ile ilintili olarak Michel Foucault’nun ifadelerine başvurulduğunda, Yunanlılar ve Romalılar’da yaşamın önemi daha net anlaşılabilmektedir:

Yunanlılar ve Romalıların, zevkin kullanımının çok büyük rol oynadığı bir tekhné tou biou’ları, “yaşama sanatı”, vardı... Bu tekhné tou biou fikrinde beni ilgilendiren birçok şey var. Bir yandan şimdi biraz uzak düştüğümüz şu fikir, yani gerçekleştirmemiz gereken eserin yalnızca, temel olarak arkada bırakacağımız bir şey (bir nesne, bir metin, bir servet, bir icat, bir kurum) değil; sadece kendi yaşamımız ve kendimiz olduğu fikri. Bizim için, yalnızca bir şey yaratıcısının ölümlülüğünden kurtulabiliyorsa eser ve sanat vardır. Antikçağdakiler içinse tekhné tou biou

kullanımı genel olarak bir uygulama işlemine işaret etmektedir ve bu uygulayabilme gücü ‘tékhne’nin anlaşılmasına ilişkin soruşturmanın neden gerçekleştirileceği sorusunun cevabıdır.

Platon’un metinleri genel olarak ele alındığında ‘sanat’ teriminin, çoğu zaman, verilen tanımına uygun düşecek anlamda kullanıldığı görülmektedir ve ‘tékhne’ kavramına dair teknik bir teori geliştirmeye girişilmediği anlaşılmaktadır. Terim, o zamanki kullanımına uygun düşen üslupta, bir tür ‘mesleki yeterlik (*proficiency*)’i vurgular nitelikte, kaynağını aklın ilkelerinden alan uygulama şeklini belirtmek üzere kullanılmıştır. Özellikle; “Devlet” (2010:70, 381b; 2013/2016:99, 381b, 2000/2005:90, 381b), “Protagoras” (1921/2014:29, 312b; 36, 318e), “Ion” (1997:9, 530b; 1999/2010:34 530b), “Gorgias” (1967/1999; 1925/2016:71, 465a), “Menon” (1924/2013:70, 90e), “Kratylos” (1926/2015:72, 416d), “Kharmides” (1998:38, 171e; 1929/2014:74, 171e), “Lakhes” (1924/2011:44, 185e), “Theaitetos” (1921/2014:35, 149b) adlı diyaloglarda ‘sanat’ olarak ifade edilmek istenen tam da bu kullanım şekline denk düşmektedir.

Platon’un ‘tékhne’ sözcüğüne dair bir kategorileştirme gerçekleştirdiği metinler ise “Sofist (*Sophistes*)” (1921/2015) ve “Devlet Adamı (*Politikos*)” (1925/2014) adlı diyaloglardır. Her iki bölüm de ‘tékhne’ ile başlamaktadır ve ‘toplama-bölme’ yöntemiyle kategorilere ayrılmıştır. Bu diyaloglar birlikte okunduğunda anlaşılmaktadır ki; Platon (1921/2015:38-39, 219a-d), ilk olarak sanatları “üretici/yaratıcı (*poiêtikê*) sanatlar” ve “kazanıma/elde etmeye dayalı sanatlar” olmak üzere iki bölüme ayırmaktadır. Daha sonra bunlara “ayırıcı sanatlar” adı altında bir bölüm daha eklemiştir (1921/2015:52-59, 226c-231b). Birinci grupta ‘çiftçilik’, ‘yetiştiricilik’, ‘alet ile yapılan işler’ ve ‘taklit sanatı (*mimêsis*)’ yer almaktadır. İkinci grupta ise tüm ‘bilimler’, ‘bilgi’, ‘ticaret’, ‘savaş’ ve ‘avcılık’ bulunmaktadır. Üçüncü grup içerisinde de ‘hekimlik’, Sokrates’in ‘arındırıcı (*kathartik*)’ sanatı gibi sanatlar yer almaktadır. Platon ayrıca, türlere yönelik ayrımı yapabilmek adına söz konusu ‘bölme’ yöntemiyle yedi “Sofist” tanımlaması yapmaktadır.

Ayırıcı sınıflandırmanın yapılabilmesine olanak tanıyan ‘bölümlendirme’ mantığıyla “Sofist”ın bilgisine ulaşan Platon, “Devlet Adamı”nın bilgisini elde etmek için de yine aynı yönteme başvurmuştur. Burada Platon ‘bilgi (*epistêmê*)’yi iki kategoriye ayırmaktadır (1925/2014:37, 258e): “kılğısal (*praktikê*)” ve “kuramsal (*gnôstikê*)”. Ancak bağlamdan çıkarılabileceği gibi, Platon’un ‘epistêmê’ olarak bahsettiği kavram; “Bölünmüş Çizgi Analogisi”ndeki ‘epistêmê (bilim)’ye değil, daha çok ‘tékhne’ye göndermede bulunmaktadır. Bu anlamda değerlendirildiğinde; bilgi elde etmeyi amaçlayan olarak “kazanıma dayalı sanatlar” içerisinde konumlandırılacak “pratik ve teorik sanatlar”, “Devlet Adamı”nın ne türden bilgiye ya da sanata sahip olduğu sorusunun araştırılması üzerine tekrar bölümlenmektedirler. “Teorik sanatlar” (1925/2014:40, 260b) kendi içerisinde

tersine bu sanatı uygulayanın, en iyi durumda, ardında bir şöhretin izini ya da işaretini bırakacak şekilde uygulayanın yaşamı olan şeyle ilgiliydi. Yaşamın ölümlü olduğu için, bir sanat eseri olmak zorunda olmuş olması, bu kayda değer temadır.

Foucault, M. (2014). Seçme yazılar 2: Özne ve iktidar. (Çev. I. Ergüden ve O. Akinhay). İstanbul: Ayrintı Yayınları. (Özgün çalışma 1994). s. 201.

“yönetme/buyurma” ve “hüküm verme/yargılama” olmak üzere iki bölüme ayrılmaktadır ki; bu bağlamda ele alındığında, “Devlet Adamı” (1925/2014:38, 259c); sanatının ya da bilgisinin ‘pratik sanatlar’dan ziyade ‘teorik sanatlar’ içerisinde konumlanması gerekçesiyle, bu sınıfta yer almaktadır.

“Devlet Adamı (*Politikos*)”nın ‘pratik sanatlar (*praktikê epistêmê*)’ ayrımı “Sofist (*Sophistes*)”ın ‘üretici/yaratıcı (*poiêtikê*) sanatlar’ ayrımı ile büyük ölçüde örtüşmektedir. Her iki bölüm de ‘taklit sanatı (*mimêsis*)’ üzerinden hareketle ‘üretim’ pratiğini açıklamaya girişmektedir. Platon ‘üretim sanatı’nı öncelikle ikiye bölmüştür (1921/2015:126, 265b). Her ne kadar kimilerine göre, ‘doğa (*physis*)’ tarafından meydana gelmiş olmasını vurgulamak istediği öne sürülmüş olsa da, Platon ‘tanrısal (*theistic*)’ bağlamda açıklamayı tercih etmiş, ‘tanrı eliyle’ ve ‘insan eliyle’ üretilmişler şeklinde ‘üretim sanatı’nı bölümlendirmiştir. ‘Tanrısal üretim’, doğada bulunan canlı ya da cansız tüm varlıkların var olmasının sebebidir; var olan her şeyi o yaratmıştır. ‘İnsan üretimi’ ise, gerçekte ‘idea’ları temel alarak insan tarafından üretilen her türlü şeye karşılık gelmektedir. Ancak burada Platon önemli bir bilgi daha eklemektedir (1921/2015:128, 266b). Buna göre, üretilen her şeyin birisi ‘gerçek’, diğeri de ‘görüntüler’ olmak üzere iki türü bulunmaktadır. Bu bağlamda ‘taklit sanatı (*mimêsis*)’, kopyalamaya yönelik ‘gerçekler oluşturmak’ ve uydurmaya/aldatmaya yönelik ‘görüntüler/suretler oluşturmak’ şeklinde ayrılmaktadır. ‘Tanrısal üretim’in görüntüleri (düşler, gölgeler vs.) hemen hemen hiçbir önem taşımamakla birlikte, ‘insansal üretim’in görüntüleri (resim, şiir, retorik vs.) Platon tarafından “Devlet (*Politeia*)”te, ‘ideal devlet’ anlayışında tehlikeli bulunduğundan yasaklanmıştır (Platon, 2013/2016:395, 607c). Tehlikeli bulunmasının sebebi ise tam da uydurmaya/aldatmaya yönelik değerlendirilmiş olmasıdır:

O hâlde taklit dediğimiz şey, gerçeğe bir hayli uzaktır. Her şeyi benzetmesinin nedeni her şeyin küçük bir kısmını yapmasından kaynaklanır, yani taklidin taklidi gibi bir şeydir. Ressamlar, ayakkabıcı, marangoz ya da başka bir sanatçının eserlerini taklit etseler de onların sanatlarını bilmezler. Ancak iyi bir ressamın yapacağı marangoz resmi, ona uzaktan bakan bir çocuğu ya da konu hakkında bilgisiz birini kolayca kandırabilir. Çünkü resimdeki gerçek bir marangozun görünüşüne sahiptir (Platon, 2013/2016:381-382, 598b).

Platon, “Devlet (*Politeia*)” adlı diyaloglarında (2013/2016:264, 509e); temelde ‘düşünülen dünya (idealar dünyası)’ ile ‘duyumsanan dünya’yı ayırdığı, daha önce sözü edilen, ‘hakikat’in ve ‘iyi’nin bilgisine giden aşamaları sunduğu “Bölünmüş Çizgi Analojisi”nde, tanrısal olmayan ancak insan eliyle üretimin bir parçası olarak aldatmaya/kandırmaya yönelik ayırt edici ‘görüntü üretme/yaratma sanatı’na önem sırasında en altta yer vermiş ve ‘faydasız’ olarak nitelendirmiştir.

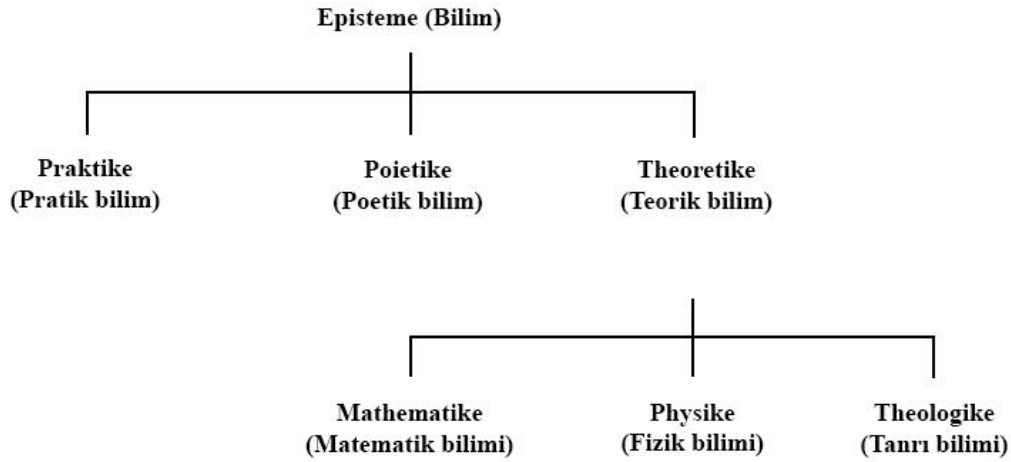
Bir üretme, yaratma, meydana getirme kategorisi olarak insani ‘taklit sanatı (*mimêsis*)’ (şiir, resim, heykel vs.) faydasız olarak nitelendirilmesine karşın, sanat tarihinde bütün bir Platonist Estetik’in temelini oluşturmaktadır. Ancak sözü edilen konu, bu başlığın içeriği değildir. Dolayısıyla bu başlık altında yer verilecek olan güzel sanatların ‘tékhnê’sinin yöntemidir. Platon’da ‘tékhnê’ kavramına yapılan incelemeler ‘yapma/etme’ üzerine kavramsal bir çerçeve oluşturmak adına terimin anlamına ilişkin veri niteliği taşımaktadır.

Greklerde düşünülen ya da duyumsanan her şeyin ‘varlık’ olduğu söylenebilmektedir. ‘Varlık’ ise, ‘var-olmayan’dan meydana gelmektedir. Platon, “Şölen (*Symposium*)”deki bir diyalogunda: “Yaratma, yani *poiesis*. Bu çok geniş bir kavramdır. Yokluktan varlığa geçme her şekilde *poiesis*’tir. Bu nedenle bütün sanat eserleri *poiesis*, sanatçılar da birer *poietes*’tir” demektedir (Platon, 1925/2015:87, 205b). Bu önermelerden; ‘*tékhnê*, *poiesis*’in bir formudur’ çıkarımı yapılabilmektedir. ‘*Tékhnê*’ kavramı, bir şeyi yapmaya, üretmeye, yaratmaya, meydana getirmeye yarayan yöntemlerin bütünü şeklinde değerlendirilebilir ve ayrıca tanrısal, ya da başka bir deyişle, doğada kendiliğinden var olanların biçiminden ayırt edilebiliyorsa denilebilir ki; *insan eliyle üretilmiş, yaratılmış her tür nesneye ‘düşünce’ ve ‘akıl’ da eşlik etmektedir. ‘Akıl’, ‘düşünen canlı formu’ tanımına uygun olarak insanı ‘insan’ yapan şeydir.* Öyle ki, Aristoteles “Metafizik” adlı çalışmasında (2019:108, 980b); ‘insan’ cinsini, ‘sanat (*tékhnê*)’ ve ‘akıl yürütebilme (*logismos*)’ nitelikleri dolayısıyla diğer hayvan cinslerinden ayırmaktadır. Doğa tarafından meydana getirilmiş ‘şey’lerin ilkeleri kendinde, fizik yasalarında ya da Yunan düşünürlerin deyimiyle tanrıda iken, insan eliyle meydana getirilmiş ‘şey’lerin ilkeleri yapan kişidedir. Platon da “Devlet Adamı (*Politikos*)”nda: “Sanat sadece bilmekle yetinmez aynı zamanda yaptığı işte bu bilgiyi de kullanarak daha önceden var olmayan bir şeyi ortaya koyar” (Platon, 1925/2014:37, 258e) diyerek, aklın da ‘*tékhnê*’ye eşlik ettiğini bildirmektedir. Ancak Platon, güzel sanatların ‘*tékhnê*’sini çoktan yasaklamış bulunmaktadır. Bu sebeple araştırmanın geri kalanına Aristoteles’in düşünce sisteminde ‘*tékhnê*’ kavrayışı ile devam edilecektir.

Aristoteles “Metafizik”in ‘I. (A)’ kitabına şu cümleyle başlamaktadır: “Bütün insanlar, doğal olarak bilmek isterler” (Aristoteles, 2019:107, 980a). ‘Bilme istenci’, duyumsama yetisine sahip bütün hayvanlar arasında, daha önce de belirtildiği gibi, ‘sanat (*tékhnê*)’ ve ‘akıl yürütme (*logismos*)’ becerileri olan insanın öğrenme mekanizmasının temeli olarak düşünülmektedir. Öğrenmenin kaynağını ‘hafıza’ ile ilişkilendirmekle beraber Aristoteles, bu iki kavrama (‘sanat’ ve ‘akıl yürütme’) ‘deney (*empeiria*)’ kavramını da eklemektedir. Çünkü Aristoteles’in düşüncesine göre (2019:108, 980b): “Deney, hafızadan çıkar”. ‘Hafıza’, başka bir deyişle ‘hatırlayabilme’, aklın yeteneklerinden birisidir ve buradan şöyle bir çıkarım yapılabilir ki; *dış dünyanın bilgisine ancak akıl ve deney yoluyla ulaşılabilir.* Anılar birleştiğinde ‘deney’ ortaya çıktığına göre, bu bağlamda ‘deney (*empeiria*)’, belli bir ‘bilgi birikimi’ veya ‘tecrübe’ anlamına göndermede bulunmaktadır. “İkinci Çözümlemeler”de Aristoteles, ‘deney (*empeiria*)’in de sanatı ve bilimi meydana getirdiğini bildirmektedir:

Duyumdan anı dediğimiz şey, aynı nesneye ait anının sık sık yinelenmesinden ise deneyim oluşur: bir deneyim sayıca pek çok anıdır. Deneyimden -ruhta tümüyle dural olan tümelden, çokluğun tümü içerisinde aynı olan, çokluğun dışındaki birlikten- sanat ile bilimin ilkesi çıkar: oluşla ilgiliyse sanatın ilkesi, varlıkla ilgiliyse bilimin ilkesi. (Aristoteles, 2005:76, 100a).

‘Sanat’ ile burada, deneyimli insanın sahip olabileceği bir ‘yeti’ olarak karşılaşılmaktadır. Bu durumda, deneyimli insan ‘nasıl’ sorusunun cevabını bilebilmekte fakat ‘neden/niçin’ sorularının cevabını bilememektedir. Düşünce yöntemleriyle ulaşılabilen ve ‘varlık’ alanına işaret eden ‘neden/niçin’ sorularının yanıtına karşıt olarak ‘nasıl’ sorusunun cevabı, belli bir tekniğe ya da yönetime işaret ederek ‘tékhnê’nin alanına girmektedir. ‘Teknik (*tékhnikon*)’ ise, özü itibarıyla, “‘tékhnê’ye ait olan” anlamına gelmektedir (Heidegger, 1998:53). Bu anlamda ‘tékhnê’, bir ‘bilgi’ tipidir ve öğretilir. ‘Tékhnê’ sözcüğünün Platon’dan süregelen ‘epistêmê’ sözcüğüyle olan bağı da buradan kaynaklanmaktadır.



Görsel 3.1.1. Aristoteles’te bilimler şeması.

Yunanlı düşünürlere göre bir şeyi ‘yapmak’ ile ‘yaratmak’ arasında fark bulunmaktadır; bu iki kategori, aklın yardımıyla gerçekleşebilmek bakımından birbirleriyle yakınlık kursalar da, yöntemleri nedeniyle birbirinden farklıdır. Doğru akıl ile var olabilmek açısından ‘sanat (*tékhne*)’ bu noktada, ‘rastlantı’dan ve ‘şans (*túkhê*)’tan da ayrılmaktadır. Çünkü aklın yardımı, deney yoluyla meydana gelebilmek durumundadır. ‘Deney’i, ‘sanat’ ve ‘bilim’le hemen hemen aynı yapıda gören Aristoteles, bu konuda; “deney, sanatı; deneysizlik ise rastlantıyı yaratmıştır. [...] deneyle kazanılmış bir dizi kavramdan bir nesneler sınıfına ilişkin tümel bir yargı oluşturulduğunda sanat ortaya çıkar” diye belirtmektedir (Aristoteles, 2019:109, 980b). Öyleyse ‘sanat (*tékhne*)’, Aristotelesçi tanımlamayla (1926/2014:132, 1140a); “aklın yardımıyla meydana getirme yetisi” olarak bu bağlamda ‘yapma’ değil, ‘yaratma’ kategorisi altında değerlendirilmektedir.

Bir şeyi ‘yaratma’nın ‘yapmak’tan farklı olmasının nedeni, ‘yaratma’da asıl amacın ‘yapanın kendisinden farklı bir şeyi meydana getirmek’ olmasıdır. Bu anlamda ‘sanat (*tékhne*)’, Aristoteles’in bilimler şemasında ‘poetik bilim (*poiêtikê*)’ kategorisi altında yer almaktadır. Çünkü ‘poiêtikê’, meydana getirme anlamında ‘üretim (*production*)’in bilimidir. Buradan çıkarımla denilebilir ki;

‘tékhne’ kavramı, her türlü sanatsal üretime karşılık gelmektedir. Ancak ‘sanatsal üretim’ bağlamında ‘yokluktan varlığa taşımak/yaratmak’, deney ve aklın yardımıyla gerçekleşebilmek açısından sadece fiziksel boyutta değil, önsel olarak düşünsel boyutta gerçekleşmektedir. Bu sebeple ‘sanat’ kavramı, salt nesne üretimi bağlamında anlaşılmamakta, üretimin düşünsel boyutunu da kapsayacak biçimde genişlemektedir. Bu iki durumun birlikte ‘sanat (tékhne)’ kavramının içerisinde yer alması; onun, eylemi yapanın kendisinden farklı olarak başka bir nesne ortaya çıkarmayan eylemlerin kategorileştirildiği ‘pratik bilim (praktikê)’in alanından ve yalnızca saf teorik bilginin yer aldığı ‘teorik bilim (theôrêtikê)’in alanından ayrılarak, üretime dayalı edimlerin yer aldığı ‘poetik bilim (poiêtikê)’ kategorisinin altında sınıflandırılmasına neden olmaktadır.

Antik Yunan’dan günümüze dönülecek olursa; çağımızda, özellikle on sekizinci yüzyılın ikinci yarısından itibaren, insan üretiminin iki şekilde gerçekleştiği görülebilmektedir: Modern teknolojinin gelişmesiyle beraber, teknik yöntemlerle (tékhne kurallarına göre) varlık kazandırılan nesneler sınıfı olan ‘ürünler’ ve ‘Platonist Estetik’ kuramına göre varlık kazandırılan nesneler sınıfı olan ‘sanat eserleri’. Ancak, geçtiğimiz yüzyılda ‘estetik’ kuramının reddi ile başlayan süreçte ‘sanatın ölümü/sonu’ deyimini açıkça göstermektedir ki; *sanat, kendi kendisini salt eser üretimi üzerinden gerçekleştirilmemektedir*. Sanatsal üretim modeli, bütün insan üretimleri içerisinde, başka bir deyişle, insanın bütün ‘yapma/etme’lerinin içerisinde ayrıcalıklı bir konuma sahiptir. Bu üretim modeli de, tıpkı diğer üretim faaliyetlerinde olduğu gibi çoğunlukla teknolojinin etkisi altında varlığını sürdürmektedir. Bugün sanatta geline konum itibarıyla, ‘sanatın sonu’ deyiminde sorgulanan ya da işaret edilen nokta, bir bütün olarak insan ‘yapma/etme’lerinin, ‘üretim’ eyleminin, yani insani ‘poiesis’ alanının tartışıldığı bir durumla ilgilidir. Bu insani ‘poiesis’ eylemi günümüzde, ‘imal etme’ anlamında değil, fakat düşüncelerin işbirliği ile ‘yapmak/varlık kazandırmak’ anlamında ‘üretmek’: ‘Praksis’, yani, maddi yaşamın üretimi üzerinden değerlendirilmektedir. O hâlde, insani ‘poiesis’ içerisinde ayrıcalıklı bir yere sahip olan ‘sanatsal üretim’in konumu, diğer üretim modellerinden ayrıştırılarak, ‘poiesis’in alanından ‘praksis’in alanına kaydırılmak durumundadır. Bu nedenle, başlığın kalan kısmında, ‘poiesis’in ‘sanatsal üretim’ anlayışından, ‘praksis’in ‘sanatsal eylem’ anlayışına geçişin günümüzdeki önemi açısından felsefi dayanakları oluşturulacaktır.

Platon gibi Aristoteles de ‘oluş (gênesis)’ açısından, varlık nedeninin ‘ilke (arkhe)’leri kendinde olan varlıklar ile kendinde olmayan varlıklar arasında ayrım yapmaktadır. Aristoteles “Fizik”te (1987/2019:51, 192b), doğa yoluyla kendiliğinden var olan varlıklardan ayrı olarak, insan eliyle yapılan, yaratılan, varlık kazandırılan nesnelerin hiçbirinin kendinde ‘yapma/yaratma’ ilkesini barındırmadığını bildirmektedir. Yunanlılar, kendisinde ‘yapma/yaratma’ ilkesini barındırmayan varlıkların ‘teknik yoluyla (apo tékhne)’ varlığa kazandırıldığını söylemektedirler. ‘Tékhne’ teriminin, daha önce de belirtildiği gibi, hem zanaatkârın hem de sanatçının faaliyetini kapsaması bu sebepten kaynaklanmaktadır. ‘Üretim (poiesis)’ bağlamında ‘tékhne’ kavramı ele alındığında, her iki faaliyetin de ortak noktası yokluktan varlığa taşıma sürecinde ortaya çıkan; ‘düşünceyi/tasarımı belli bir nesne

üzerinde gerçekleştirme' eylemidir. Öte yandan, Aristoteles düşüncesinde; “*poiesis* tarafından gerçekleştirilen üretim, her zaman bir ‘biçime büründürme’ (*morphe kai eidos*) özelliğine sahiptir, yani var-olmayıştan var-oluşa geçme, bir şekle girme, bir biçime bürünme anlamına gelir, çünkü üretilenin varlık kazanması, tam olarak bir biçim içinde ve biçimden yola çıkarak olur” denebilmektedir (Agamben, 2019:81).

Güzel sanatlar eğitiminde, sıklıkla, ‘estetik’ kuramının başlangıcından beri sanat eserinin ayrıcalıklı statüsünün ‘özgünlük’ kavramından kaynaklı olduğu ileri sürülmektedir. Sanat eseri ‘varlık nedeninin ilkesini (*arkhe*) kendinde barındırmayan (insan tarafından üretilmiş) özgün, duyumsanabilen nesne’ bağlamında ele alındığında, ‘özgünlük’ kavrayışı; nitelikleri bakımından ‘kendine has’, ‘benzeri olmayan’, ‘eşsiz’, ‘üstün’, ‘yüce’ vs. gibi tanımlamalarla biçimsel özelliklere hapsedilmiş ve teknik anlamda ‘yeniden-üretilebilirlik’ ile sınırlanmaya kadar yapay bir biçimde, Agamben’in sözleriyle ifade edilecek olursa: “Bedensel emek ile entelektüel emeğin henüz ayırmadığı ve bu nedenle üretme ediminin olanca bütünlük ve benzersizliğini koruduğu bir durumun varlığını sürdürmesi” şeklinde yorumlanmıştır (Agamben, 2019:82). Başka bir deyişle, şu ya da bu şekilde, herhangi bir biçimde görünmek zorunda olan sanat eseri ‘yeniden inşa edilemez, ‘kopyalanamaz’ bir varlıkmiş gibi düşünülmüştür. Ancak bir ‘biçime büründürme’ eylemi olarak ‘*tékhnê*’ ve ‘*poiesis*’, üretimin maddi olanağı var olduğu sürece ‘yeniden-üretebilir’ konumda bulunmaktadır. Bu anlamda bir sanat eserinin ‘özgün’ olduğu ifade edildiğinde onun ‘benzersiz/eşsiz’ olduğu değil, ‘biçimsel ilkesi (*arkhe*)’ ile yakınlık ilişkisi içerisinde olduğu söylenmek istenmektedir (Agamben, 2019).

‘Bedensel emek’ ile ‘entelektüel emek’in ayırmaya başladığı yakın dönem sanat tarihi ele alındığında, özellikle ‘hazır-nesne’ ile ‘Pop Art’ın ortaya çıkışı, bahsi edilen bağlam içerisinde ‘yeniden üretilebilir olana özgünlük kazandırılması’ ve ‘özgün olanın yeniden üretilebilmesi’ anlamında sanatsal faaliyetin ne olduğunu tartışmaya açmıştır. Bu noktada sanat eserinde ‘özgünlük’ kavramı bağlamında ‘biçim’ çözümlemesi yapılması gerekliliği doğmaktadır.

Peters’in aktardığına göre (1967/2004:84) “biçim (Yun. *eidos*, İng. *form*)” terimi, Platon’da teorileştirildiği hâlini alana kadar “birinin baktığında gördüğü şey” bağlamında ‘görünüş’ anlamında kullanılmıştır. Sokrates öncesi felsefede terim [*eidos*] genel olarak bu anlamda kullanılmış, yine bu terimle aynı kökten gelen ‘idea’ kavramının kullanıma girmesiyle birlikte, “karakteristik özgünlük” ya da “tip” tanımlamalarına doğru genişletilmiştir. Terim burada ayrıca, yapılan tez çalışmasının bağlamı dâhilinde özel bir öneme sahip ve daha sonra ayrıca incelenecek olan, ‘güç/kuvve (*dynamis*)’ kavramıyla ilintili olarak “kurucu özellik” niteliğini taşımaktadır.

Platon’a gelindiğinde ise ‘şey’lerin biçimi denildiğinde algılanan; bir ‘şey’in dışsal olarak nasıl görüldüğünden öte, çalışmada daha önce de belirtildiği üzere, ‘biçime bürünme’ mahiyetiyle ilgili içsel ve önsel bir düşüncenin/düşünülebilirliğin varlığıyla bağıntılı şekilde ‘idea’ kavramıdır.

Örneklendirmek gerekirse, “Phaidon”da Platon (1999/2015:105, 100d); güzel olan şeye güzellik biçimini verenin cismin dış görünüşünden kaynaklı ilişkilerin değil, bütün güzelleri güzel yapan ‘güzellik’ kavramının ya da ideasının kendisi olduğunu belirtmektedir. Bu bağlamda Platon’da ‘biçim (*eidos*)’ kavramına ilişkin söylenebilecek olan şey, maddenin dışında bir ‘biçim’ kuramının varlığı ve biçimin tekil bir varlığın bilgisinden ziyade, aslında bir tümelin bilgisi olduğudur. Başka bir deyişle, doğa yasaları gereği değişmek zorunda olan somut varlıkların dışında değişmeyen bir ‘biçim’in bilgisi var olmak zorundadır. ‘Biçim’ ancak bu şekilde kendisini bir cisim üzerinde gerçekleştirebilmektedir. Bu anlamda ‘idea (*eidê*)’, ‘duyumsanabilen nesneler (*aisthêta*)’in nedenidir. Bu şekilde bakıldığında, ‘tékhne’ kavramına ilişkin ‘yapma/yaratma/meydana getirme’ eylemi ‘kopya/taklit (*mimêsis*)’in kendisinden önce gelen bir düşüncenin madde üzerinde gerçekleştirilmesi olarak yorumlanabilmektedir.

Aristoteles, Platon gibi ‘biçim (*eidos*)’i ‘varlık’ alanının somut hâlinin dışında ‘akıl tarafından kavranabilen durumu’ olarak ele alsa da, Platon’dan ayrı olarak, bu somut hâlden bağımsız bir ‘gerçeklik’ olarak yorumlamamıştır. Aristoteles “Metafizik”te (2019:136-146, 987a-988a; 152-172, 990a-993a; 593-598, 1078b-1080a) ayrıntılı olarak, “somut-bileşik varlıklar”a ve bunların varlık nedenlerine ilişkin eleştirel bir çözümlemeye girişmiştir. Burada değinilenler arasında, yürütülen tez çalışmasının bağlamı içerisinde ‘biçim’e yönelik, özetle üç tür biçimden söz etmektedir: “Morphe”, “*eidos*”, “*ti en einai*”. Ancak, bu üç tür ‘biçim’ tanımlaması birbirlerinden ayrı birer kategori olarak yorumlanmamaktadır. Aksine, tek bir ‘biçim’in bilgisine açılan yolların birer tanımlamaları olarak ele alınmaktadır. Buna göre ‘Morphe’; somut cisimlerin dış görünümündeki ilişkilerden çıkarılabilen biçim, ‘Eidos’; maddenin bağlaştığı ve bir şeyin kendisinin formel nedeni olarak, Platon düşüncesindeki ‘cins (*gênos*)’ler ve bunun eşdeğeri Aristoteles düşüncesindeki ‘kategori (*katégoriai*)’lerden ayrı olarak ‘tür’ anlamında anlaşılabilen biçim, ‘Ti en einai’; mahiyet anlamında, Prof. Dr. Ahmet Arslan’ın (2019:119) aktarımıyla: E. Brehier’in önerdiği “bir varlığın olduğu şey olmaya devam etmesi olgusu”, ya da Ravaisson’un başka bir deyişle “bir şeyin olduğu her şey değil, olmamazlık edemeyeceği her şey” anlamında bir şeyi neyse o yapan ‘biçim’ tanımlamasıdır.

‘Biçim (*form*)’ öyleyse; ‘bir şeyin özünün bilgisini veren’ olarak anlaşılmaktadır. Şu hâlde buradan çıkarımla denilebilir ki; *ister somut ister soyut olsunlar bütün varlıklar bir biçime sahiptir*. Öte yandan, soyut varlıklar yalnızca ‘biçim’e sahipken, somut varlıklar ‘madde’ ve ‘biçim’in birleşiminden oluşmaktadır. Aristoteles düşüncesindeki ‘somut-bileşik varlık’ tanımlaması, duyumsanabilen somut varlıkların ‘madde’ ve ‘biçim (*form*)’e bölünebiliyor olmasından kaynaklanmaktadır. Tekil varlıkların fiziksel dünyada bir maddenin işbirliğiyle var olmasını sağlayan biçimsel ilke, bu cismin gerçekleşmesinin sonucunda nasıl görüldüğü ile değil, biçimsel ilkenin kendisini bildirip bildirmediğiyle ilgilenmektedir. Aristoteles bunu, “Fizik”te (1987/2019:55, 193a) ‘biçim (*form*)’ ve ‘şekil (*shape*)’ arasındaki ayrımı göstererek belirtmektedir. Bu, ancak ve ancak kavramca yapılabilen bir ayırmadır. Örnek olarak ise, Heykel sanatının ‘modelaj’ yöntemi

gösterilebilmektedir. Modelleme mantığıyla ‘heykel’in bilgisinin, yani, biçiminin bir madde üzerinde gerçekleştirilmesi işlemi, hangi malzemeyle yapılırsa yapılsın, belli bir ‘biçim’in bir ‘şekil’e büründürülmesi anlamını taşımaktadır. Dolayısıyla, ‘heykel’in bilgisi ve ilkesi heykeltıraşın kendisindedir ve bu ilkeyi bir madde üzerinde gerçekleştirmektedir. Dilsel olarak doğru ifade etmek gerekirse, heykeltıraş taştan ‘heykel’ yapmamakta, ‘heykel’ kavramını/bilgisini/biçimini, hangi şekilde gerçekleştirmek istiyorsa o ‘şekil’e büründürmüş olarak, ‘heykel’i taş üzerinde göstermektedir (Erol, 2012)³⁰.

Buradan yapılacak çıkarımla, her ne şekilde görünüyorsa olsun, ‘heykel’in biçimi değişmezdir. ‘Biçim’, kavramca algılanabilen ve gösterilebilecek şekillendirmeler içerisinde ‘değişmez nitelik’ olarak var olabilen şey olmak durumundadır. Aristotelesçi düşünceye göre, bir şey masa olarak kullanılabilir ancak masa şekline sahip değilse, bu ‘masa’ kavramının/biçiminin o şeyde içkin olarak var olmasından kaynaklanmaktadır. Yunanlılar bunu ‘dynamis (güç/kuvve/gizilgüç, Lat. *potentia*)’ kavramıyla açıklamaktadır. Ancak bu kavram, ‘energeia’ ve ‘entelekheia’ kavramlarıyla beraber çözümlenebilmektedir.

‘Dynamis’ kavramının Antik Yunan dilinde alışlagelen kullanımıyla anlamı kaynaklarda; “güç, kuvve/kuvvet” şeklinde çevrilmektedir (Peters, 1967/2004:77). Bu kavram Aristoteles’e gelene kadar, “bir şeyin başka bir şey üzerinde bir değişme meydana getirmesi” olarak etkin bir ‘güç/kuvve’ tanımına atıfta bulunur nitelikte, yaygın kullanımda yer almıştır. Aristoteles’e geldiğinde ise, kavramın anlamları arasında ‘etkin’ ve ‘edilgin’ olmak bakımından ayırım yapıldığı görülmektedir. Bu bağlamda; “bir şeyin başka bir şey üzerinde bir değişme meydana getirmesi” anlamıyla ‘güç’, etkin kullanımda ‘güç’ ifadesi iken, ‘kuvve’; “bir şeyin bir durumdan başka bir duruma geçebilmesi” anlamında edilgin kullanımda bir ‘güç/gizilgüç’ ifadesidir. Bu sebeple çalışmada, sanat yapıtında maddenin/nesnenin dönüşebilme niteliği bağlamında kavramın ‘kuvve’ anlamında kullanımı irdelenecektir.

Aristoteles’in ‘madde’ ve ‘biçim’ ayrımında görüldüğü üzere, bir şeyin başka bir şeye dönüşebilmesi ya da indirgenebilmesi ‘dynamis’ ve ‘energeia’ kavramlarının varlığıyla açıklanabilmektedir. ‘Energeia’ burada ‘dynamis’in hem bağlaştığı hem de karşıtı olarak “iş, işleme, iş hâlinde olma, fiil, etkinlik, gerçekleşme” anlamında çevrilmektedir (Peters, 1967/2004:101). Aristoteles’e göre bu kavramlar açık olarak tanımlanamamakla birlikte, ancak örnekleme veya analogi yoluyla gösterilebilmektedir. Öyle ki, bir ahşap ya da mermer bloğun herhangi bir ‘şekil’ suretinde ‘heykel biçimi’ne bürünebilmesi gibi, formüle edilecek olursa; ‘A’nın ‘B’ durumuna geçebilmesi

³⁰ Genel olarak Aristoteles’te ‘biçim’ kavrayışı üzerine Şeref Erol ile gerçekleştirilen özel diyaloglardan da büyük ölçüde yararlanılmıştır. Öte yandan, Erol’un “Epistemoloji ve Analitik Felsefe Bağlamında Kavramsal Sanat Analizi” adlı Sanatta Yeterlik tezinde ‘Biçim (Form) Analizi’ başlığı altında detaylı bir incelemesi mevcuttur.

Erol, Ş. (2012). *Epistemoloji ve analitik felsefe bağlamında kavramsal sanat analizi*. Yayımlanmamış sanatta yeterlik tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.

işleminde, ‘energeia’ etkin neden anlamında ‘B’ olarak ‘heykel’ kavramının ‘biçim’ine, ‘dynamis’ ise ‘B’ olabilme koşulu için hazır bulunan edilgin durumda ‘A’ olarak heykelin ‘madde’sine yüklenmektedir.

“Metafizik” incelemelerine göre (Aristoteles, 2019), ‘Kuvve (*dynamis*)’ ve ‘fiil (*energeia*)’ ayrımı hakkında: ‘oluş (*gênesis*)’ ile ilgili olarak ‘varlık’ alanının işleyişi bakımından bir durumdan diğerine ilerlemenin gerçekleşmesi yoluyla (var olmamak hâlinde var olma hâline geçiş); ‘fiil (*energeia*)’ın, var olmanın gerçekleşebilmesi anlamında ‘hareket’, yani iş durumuna geçiş hâlinde, ‘kuvve (*dynamis*)’nin ise hem var olma hem de var olmama hâlini birlikte taşıdığından ‘imkân/olanak (*possibility*)’ anlamında bir ‘potensiyel (*potentia*)’liği üstlenmesi bağlamında ‘sükûnet’ hâlinde bulunduğu söylenebilmektedir. Başka bir deyişle, ‘A’ mümkün koşullar arasında bilfiil ‘B’ olmadan önce, bilkuvve ‘B’dir. Bu anlamda denilebilir ki, ‘hareket’ ve ‘sükûnet’ ilkesi bakımından, ilk hareket ettirici neden olarak ‘energeia’, ‘dynamis’ten mantıksal ve ontolojik olarak önce gelmektedir. Çünkü asıl anlamıyla varlık olan şey, bir var olabilme olasılığından öte varlık durumunun gerçekleşmiş olan kendisidir (Aristoteles, 2019).

En nihayetinde, Yunan düşüncesinde ele alınacak olursa denilebilir ki; ‘Poiesis’ alanının içerisinde yokluktan varlığa taşımada, gerek biçimsel ilkesi kendinde olan şeyler olsun, gerekse biçimsel ilkesi kendinde olmayan şeyler, ‘kuvve (*dynamis*)’den ‘fiil (*energeia*)’e geçiş ya ‘sanat (*tékhnê*)’ ya da ‘doğal bir ilke (*physis*)’ etkisi yoluyla gerçekleşmektedir. Bununla ilgili olarak Aristoteles “Metafizik”te şöyle demektedir:

Bu tür etki ilkelerinin bazıları cansız şeylerde, bazıları ise canlı varlıklarda, yani ruhta, ruhun akıllı kısmında bulunduğuna göre kuvvetler içinde bazılarının akıl-dışı, bazılarının ise akıllı olacağı açıktır. Nitekim bütün sanatlar, bütün meydana getirmeye yarayan bilimler, kuvvetlerdir; çünkü onlar bir başka varlıkta veya bir başka şey olarak sanatçıda değişimin ilkeleridirler (Aristoteles, 2019:436, 1046b).

Aristoteles, ‘energeia’ kavramına yakın anlamlı olarak ‘entelekheia’ kavramını üretmiştir. Bu iki terim “Metafizik”te kimi zaman birbirleri yerine kullanılsa da, temelde eş anlamlara sahip değildirler ve ‘iş, eser (*ergon*)’ terimiyle birbirlerine bağlanmaktadırlar. ‘Entelekheia’ daha çok mükemmeliyete ve tamamlanmışlığa işaret ederken, Arslan’ın (2019:245) aktarımıyla söylenecek olursa:

Her değişimin a) mümkün, b) gerçekleşme hâlinde, c) gerçekleşmiş olması mümkün olduğundan, bilfiil deyişi önce, bir yandan, bilkuvve deyiminin ifade ettiği a’ya, öbür yandan c’ye, yani değişimin sonucu olan gerçekleşmiş ve kalıcı varlığa karşıt olarak b anlamına gelir. Aristoteles her zaman olmamakla birlikte çoğunlukla b’yi “energeia”, c’yi ise “entelekheia” ile ifade eder.

Buna göre, ‘tékhnê’ kurallarına göre üretilmiş, kendi amacını kendinde üstlenen ‘şey’de, yani sanat eserinde ‘entelekheia’ özelliği, ortaya sonuç olarak bir eser meydana getirmeyen eylemde ise ‘energeia’ özelliği bulunmaktadır. Aristoteles bu nedenle, amacı bir eser ortaya koymak olan ‘poiesis’ ile böyle bir amacı üstlenmeyen ‘praksis’ arasında etik olarak ayrım yaparak, ‘poiesis’i ‘praksis’ten daha üstün tutmaktadır (Aristoteles, 2019).

Yunan düşünce sisteminde ‘sanat (*tékhnê*)’ kavramının incelenmesi sırasında çağımıza dönülecek olursa, günümüz ile Antik Yunan düşüncesi arasındaki en temel fark, öncelikle ‘sanat’ üretimi ile ‘zanaat’ üretiminin ya da bugünün koşullarında teknoloji ürünlerinin birbirinden ayrı tutulması, yani her üretim biçiminin ‘sanat’ olarak adlandırılmayacağı gerçeğidir. Sanat, özerk bir alan olarak kabul edilegeldiği on sekizinci yüzyıldan itibaren sanatçı-yapıt-izleyici üçgeniyle, belirli ön kabullere göre uzlaşmış bir paradigma içerisinde üretim biçimini sürdürmektedir. Bu mümkün paradigmlar içerisinde sanat uzunca bir süre izleyici duyumsamasına yönelik beğeniye hitap edecek şekilde, ‘sanatsal üretim’ adı altında amacı kendi kendisini üstlenmek olmayan, temelde ‘estetik nesne üretmek’ adına gerçekleştirilen bir etkinlik olarak kabul görmüştür. O hâlde şu soruların sorulması gereklidir:

1) Sanat gerçekten de, özünde üretime yönelik, yani amacı sanat eseri üretmek olan bir etkinlik midir?

2) Öyleyse; sanatçı, üretmediği noktada sanatçılığını yitirir mi?

Birinci sorunun varlığı zorunlu olarak ikinci soruya yönlendirmektedir. Ancak daha önce de belirtildiği üzere, yapmanın/yaratmanın ilkesi yapan kişide bulunmaktadır. Bu anlamda sanatçı yapan/yaratan/üreten kişi bağlamında ‘yapma/yaratma’ ilkesine sahiptir. Bu ilkenin özü akılda ve yaratıcı dehanın kendisindedir. Dolayısıyla basit bir akıl yürütmeye denilebilir ki; *sanatçı gizilgüç anlamında yaratabilme kabiliyetine sahip kişi olarak üretmese de ‘sanatçı’ niteliğinden bir şey kaybetmeyecektir.* Buradan çıkarımla, birinci soruda aranan yanıtın; *sanatın özünde üretime yönelik, yani, amacı sanat eseri üretmek olan bir etkinlik olmadığı* söylenebilmektedir.

Öyleyse, çağımızda yaratıcı faaliyet olarak sanatın, zanaat üretiminden ve teknoloji üretimi anlamında ‘ürün’lerden ayırt edilebildiği noktanın burası olduğu iddia edilebilecektir. Sanatsal faaliyette amaçlanan, bitmiş/tamamlanmış bir sanat eseri üretmek değil sanatsal faaliyetin kendisidir. Bu bakımdan yakın dönem ‘sanat’ anlayışının Yunan’daki ‘sanat’ anlayışından farkı, sanat eserinin ‘energeia’ özelliğine sahip olmasıdır. Bugün bu özellik zanaat üretimlerinde ve teknoloji ürünlerinde bulunmamaktadır. Daha önce de gösterildiği üzere, kendi amacını kendinde üstlenen ‘şey’de ‘entelekheia’ özelliği bulunmaktadır. Ancak günümüzde sanat yapının amacı kendi kendini üstlenmesi değil, yaratıcı dehanın daha evvel kurguladığı bir gerçekliği kendi biçimsel özellikleriyle vurgulaması/aktarmasıdır. Buna karşın ‘energeia’ yani ‘iş hâlinde oluş’ özelliği, ‘sanat’ eser üzerinden yorumlandığında ve estetik kaygılar üzerinden kendi kendini gerçekleştirdiğinde kaybolmaktadır. Ancak ‘sanat’ın özüne/biçimine eserin salt dış görünüşü üzerinden ulaşılamamaktadır. Daha önce de gösterilen masa örneği üzerinden hareket edilecek olursa, bir şey kullanılabilirlik anlamında masa ise, ancak masa görünümüne sahip değilse denilebilir ki; *‘tékhnê’ üzerinden hareketle bir ‘şey’in var olduğu iddia edilemez. Bir ‘şey’ sanat eseri görüntüsüne sahip olmadan da sanat eseri olabildiği gibi, buna karşıt olarak, sanat eseri görüntüsüne sahip olduğu hâlde sanat eseri olmayabilmektedir.* Bu

durum sanat eserinin ‘dynamis’ özelliği ile açıklanabilmektedir ve günümüzde Agamben üzerinden şu şekilde örneklendirilebilir:

Sanat eserinin *energeia* değil, *dynamis* temelli statüsü üzerine kurulan açık yapıt ve *work in progress* poetikalarının ortaya çıkışı, tam da sanat eserinin kendi özünden sürgün edildiği bu aşırı âni imler: Sanat eserinin, saf potansiyellik, salt kendi içinde ve kendi için hazır/kullanılabilir olma hâline gelerek, amaçta kendini üstlenmekteki acizliğini bilinçli olarak üstlendiği âni. “Açık yapıt” şu anlama gelir: Kendi *eidos*’unda, keza kendi amacında kendini üstlenmeyen iş/eser, asla iş-hâlinde olmayan iş/eser, yani (işin/eserin *energeia* olduğu doğruysa), iş/eser olmayan, *dynamis*, hazır/kullanılabilir olma ve gizilgüç.

Aynı şekilde, çağımızda insanın üretim etkinliğinin ikili statüsü üzerinde oynayıp onu saptırarak değiştiren hazır nesne ile pop sanat da, *dynamis* (amaçta asla kendini üstlenemeyen bir *dynamis*) kipi bakımındandır. Ama hem sanat eserinden estetik haz almanın, hem teknoloji ürünü tüketiminin dışında kalarak, en azından bir an için iki statünün askıya alınmasını gerçekleştirdikleri için, hazır nesne ile pop sanat, bölünmüşlük bilincini, açık yapıtın yapamadığı kadar öteye taşırlar ve kendilerini gerçek bir “hiçliğe doğru hazır/kullanılabilir olma” olarak ortaya koyarlar. Sanatsal faaliyete de, teknik üretime de gereğince ait olmadıkları için, onlarda aslında hiçbir şeyin varlık edinmediği söylenebilir. Aynı şekilde, kendilerini gereğince estetik haza da, tüketime de adanmadıkları için, onların durumunda hazır/kullanılabilir olmanın ve gizilgücün, hiçliğe yönelik olduğu ve bu şekilde amaçta gerçekten kendilerini üstlenmeyi başardıkları söylenebilir (Agamben, 2019:87-88).

Yaşanılan kapitalist/post-kapitalist sistemler içerisinde, bugün her nereye gidilirse gidilsin, ‘teori’ye karşıt olarak, somut bir etki yaratan tüm insani faaliyetlerin ‘pratik’in alanına girdiğine dair yaygın bir kabul bulunmaktadır. İnsanın bu dönemde çalışan ve üreten canlı olarak ‘poetik (üretim yönelik)’ bir konuma sahip olduğu söylenebilmektedir. Ancak bu üretim, sonuç olarak üretimin nesnesinin değerlendirilmesine değil, bütünsel olarak üretimin nasıl gerçekleştiğine, yani, sürecin kendisinin yorumlanmasına atıfta bulunmaktadır. Bu durum; Sanat alanında ele alındığında, sanat eserinin kendisinden ziyade, topyekûn yaratma potansiyeline ve yaratıcı dehanın getirdiği sanatsal faaliyetin gerçekleşmesindeki düşüncenin oluşumundan nesnenin ortaya koyulduğu ‘an’a kadar geçen sürecin kendisinde açığa çıkmaktadır.

Daha önce gösterildiği üzere, Yunanlılarda yokluktan varlığa taşımak her türlü ‘poiesis’ özelliği taşımaktadır. Ancak bu, ‘hekimlik sanatı’ örneğinde olduğu gibi, Yunanlıların ‘üretim (poiesis)’i tamamen el-işi olarak gördüğü anlamına gelmemektedir. Yokluktan varlığa taşımak anlamında ‘poiesis’ ve eylem bakımından yapmak anlamında ‘praksis’ arasında gerçekleştirilen ayrım, Aristoteteles düşüncesinde, birinde eserin tümüyle ortaya çıkmasıyla sonuçlanırken, diğesinde bir iradenin dışavurumunun yalnızca eylem hâlinde gerçekleşmesi şeklinde ele alınmıştır. Bu ikisi arasındaki net ayrım göstermektedir ki; ‘poiesis’in özünde bir iradenin dışavurumuna dair hiçbir kaygı yoktur. Çünkü bu irade bakımından sanat hiçbir şekilde gerekli değildir. Ancak, günümüzde sanatsal üretim daha çok bir düşüncenin/fikrin, açığa çıkması/gerçekleşmesi/görünmesi bakımından bir ‘eylem’e dönüşmesi olarak yorumlanmaktadır. Yaratıcı faaliyet olarak sanat bu anlamda, günümüzde hâlihazırda ‘poiesis’in alanından çıkarak ‘praksis’in alanına girmiş görünmektedir: “Aynı şekilde, estetiği aşmaya ve sanatsal üretime yeni bir statü kazandırmaya yönelik bütün girişimler, *poiesis* ile *praksis* arasındaki ayrımın bulanıklaşmasından yola çıkarak, yani sanatın bir *praksis* biçimi, *praksisi*

de bir iradenin ve yaratıcı gücün ifadesi olarak yorumlayarak gerçekleştirilmiştir” (Agamben, 2019:93-94).

‘Sanat’ kavramının, Yunan düşüncesinde üretime yönelik ‘tékhne’ bağlamında ele alınıp, günümüzde ise bir ‘yapma/etme’ biçimi olarak yorumlandığı bu başlık bir çıkarımla sonuçlandırılacak olursa; *‘yaratıcı deha’nın ve ‘eyleme istenci’nin dışavurumu olarak ‘sanat’, hiçbir şekilde üretime yönelik değildir. ‘Sanatsal üretim’, sanatı gerçekleştirme istencinin sonuna kadar götürülmesi, istence dayalı eylemin kendisidir. Bu anlamda ‘sanat’, eylem olarak yalnızca kendi kendisini varlığa taşımakta/ortaya çıkarmakta ve kendi amacında kendini üstlenmektedir. Sanat eseri ise Agamben’den alıntılanacak olursa:*

Sanat eseri ne kültürel bir “değer”dir, ne seyircilerin aisthesis’i için ayrıcalıklı bir nesne, ne de biçimsel ilkenin mutlak yaratıcı gücüdür. Sanat eseri, daha temel bir boyutta konumlanır, çünkü her defasında insanı tarih ve zamandaki özgün boyutuna erdirtir. Buna karşılık, sanat eseri estetik zevk için sunulduğunda ve biçimsel yönü değerlendirilip analiz edildiğinde, bu hâlâ eserin temel yapısına –yani, sanat eserinde kendini açığa vuran ve onun içinde gizli kalan kökene– erişmekten uzak kalır. Öyleyse, estetik, sanatı kendi konumuna göre düşünemez ve insan estetik bakış açısına mahkûm olduğu sürece, sanatın özü ona kapalıdır (Agamben, 2019:128-129).

Bu anlamda denilebilir ki; *sanat yapıtı estetik normlara göre oluşturulmuş bir kurgu nesnesi değildir. Sanat ise sonuçta, amacı bir şey üretmek olan bir tür üretim biçimi değil, bir fikrin/düşüncenin/tasarımın, maddeye/nesneye aktarım sürecindeki sanatsal ‘eylem’, ‘edim’ ya da ‘faaliyet’in kendisidir:*

Bu doğruysa, o zaman, sanatın estetik boyuta girmesi –ve görünürde seyirci aisthesis’i üzerinden anlaşılması–, artık kendi kendimize tasavvur etmeye alıştığımız gibi masum ve doğal bir olgu olmayacaktır. Çağımızda sanat sorununu gerçekten masaya yatırmak istiyorsak, belki de hiçbir şey, estetiğin yok edilmesinden daha acil değildir: Alanı alışılmış verilerden temizleyerek, sanat eserinin bilimi olarak estetiğin anlamını sorgulamamızı sağlayacak bir yok etme (Agamben, 2019:19).

O hâlde Agamben’in ifade ettiği şekliyle, dönemin ‘estetik’ kavrayışının yalnızca bakan-kişinin ‘güzel’i duyumsaması üzerinden gerçekleştirilen sanatsal üretim biçimi, ‘sanat’ kavramının tanımsal özelliklerinden biri olmaması dolayısıyla terk edilmek durumundadır. Temelde ‘taklit/temsil (mimesis)’ meselesi üzerinden bir şeyin resmini, heykelini vs. yapmak şeklinde gerçekleştirilen plastik sanatlar üretiminin, Estetik biliminin ortaya çıkmasıyla ve bunun dışında üretim pratiklerinin toplumun belli bir kesiminin (örn. burjuva) duyumsamasına sunulmasıyla bir bağıntısı bulunmamaktadır. ‘Tékhne’ kavramının özüne ait olmayan ikincil bir unsurun, ‘yapma/etme’ eyleminin alt kategorisi olarak ‘sanatsal yapma/etme’ pratiğinin ‘güzel’ olmak bakımından üretimi, sanatçı açısından ancak ve ancak bir tercih meselesidir.

Sonuç olarak, ‘güzel’ üzerinden tanımlandırılan ‘estetik’ kavrayışın, üretim üzerinden kavranılamayan ve ‘faaliyet’ olarak ele alınması gereken ‘sanat’ kavramıyla zorunlu bir ilişkisi bulunmamaktadır. Bu bağlamda sanat dünyası içerisinde üretim yapan sanatçıların bu zorunlu olmayan ilişkiyi sanatsal faaliyetlerinde ele alması ve ‘sanat-estetik’ (güzel olmak bağlamında) arasındaki bağıntısızlığı vurgulaması, yaygın inanışın aksine ‘güzel-olmayan’ sanat yapıtları ya da

sanat nesneleri üretmeleri, akılcılığın ve sanatın modernleşme serüveni içerisinde böyle bir gelişmenin ortaya çıkması kaçınılmaz olacaktır.

3.2. Marcel Duchamp Sonrası Sanatta Gözlenen Kuramsal Değişimler

Yürütülen tez çalışmasının dizgesel ilerleyişine ve üzerinde yoğunlaştığı konu başlıklarına bakıldığında, ortak bir temelde, günümüz sanatının yapısında yer alan üretim biçimlerinin ve yöntemlerinin çok çeşitliliğinden söz edilebiliyorsa, bu çeşitliliğin oluşmasına katkıda bulunan başlıca aktörlerden biri olarak Marcel Duchamp'ın sanat tarihsel öneminin vurgulanması gerekli görülmektedir.

Bu bölümde genel olarak Duchamp'ın sanatsal faaliyetinin sanat tarihindeki önemi açısından sanatsal eyleme ve sanat dünyasının sanata bakış açısına getirdiği yeni yaklaşım biçimi gösterilecektir. Bu yeni yaklaşım biçimi deyiminde vurgulanmak istenen; 'eser/yapıt' kavramına ilişkin getirilen statü değişimi, sanat pratiğinde gözlenen yeni üretim biçimleri, sanatın paradigmatik niteliklerine dair değişimler, 'dönüşüm (*transformation*)' kavramı altında irdelenecek olan 'düşünce-yapıt' ilişkisi ve bu ilişki içerisinde gözlenen nesne üzerinde gerçekleşen değişimler, 'anlam' ve 'bağlam'ın yapıtın fiziksel özelliklerine göre öncelenmesi gibi birtakım kuramsal dönüşümlerdir.

Hâlihazırda bugüne kadar yapılmış araştırmalar tarandığında açıkça görüldüğü gibi Marcel Duchamp'ın çalışmalarının detaylıca incelendiği birçok kaynak mevcuttur. Bu bağlamda, yeniden yapılacak Marcel Duchamp yapıtlarının detaylı incelemesi literatüre yeni bir bilgi kazandırmayacağından, tez çalışmasının asıl odaklanacağı nokta; Duchamp'ın 'hazır-nesne (*ready-made*)' hamlesinin, tez çalışmasının bağlamını oluştururken, Modernizm de dâhil olmak üzere modern dönem ve post-modern dönem içindeki 'estetik' ile olan meselesinde önemini vurgulamak, geçtiğimiz yüzyılın sanatı ile bugünün sanatının arasında Duchamp'tan yola çıkarak ilişki kurulmasını sağlamak ve herhangi bir kural ya da sınır olmaksızın ortak noktalar aramaktır.

Bir önceki başlık altında 'sanat' kavramının kökenine dair sorgulamalara ve 'estetik' kuramı ile ilişkisinin Felsefe alanında irdelenmesine girişilmiştir. Başka bir deyişle, 'sanat' kavramından salt estetik haz duyma geleneğinin ayrıştırılmasının, Duchamp'tan bağımsız bir yorumlamayla, felsefi nedenleri gösterilmiştir. Bu başlık altında ise durum, Sanat alanı perspektifinden ele alınacaktır.

Greklerin bilişsel ve etik-politik 'sanat' anlayışından modernleşme sürecine kadar geçen süre zarfında, sanat henüz otonom bir yapıya bürünmemişken, libidinal hazza dayalı sanat üretim pratiği (ereksel anlamda değil fakat üslupsal anlamda göze hoş gelen tarzda gerçekleşen üretim), on yedinci yüzyılda Avrupa'da "zevk sahibi kişi" figürünün ortaya çıkmasına neden olmuştur. Agamben (2019:28)'in deyişiyle; bu "her sanat eserinin karakteristik özelliği olan kusursuzluk noktasını algılamasını sağlayan özel bir beceri ile, o dönemde söylenmeye başlandığı üzere, adeta *altıncı his* ile

donanmış kişi” figürü, dönemin sanat ortamında özellikle ‘sanat’ mefhumunun niteliklerine pek de hâkim olmayan, bunun yanı sıra rafine bir beğeniye de sahip olmayan üst sınıf burjuva kesiminin de etkisiyle popüler hâle gelmiş, söylem yerindeyse Sanat alanına dair tek bilirkişi rolünde konumlanmıştır. Böylesi bir kişinin varlığı yeterli güzel sanatlar eğitimi almamış bir toplumda ve henüz ‘iyi’ sanat ile ‘kötü’ sanatın ayırt edilemediği bir dönemde salt beğeniye dayalı bir sanat anlayışının gelişmesine öncülük etmiştir. Bir sanat yapıtına dair beğeni duygusuna yol açan şey ise, zamanın sanat ortamı koşullarında yapıtın ‘güzel’ düşüncesini karşılayıp karşılayamadığı ile sınırlı kalmıştır. Agamben’in özetlediği şekliyle aktarılabilecek olursa ‘güzel’ kavramı, “Yargı Gücünün Eleştirisi”nde Immanuel Kant tarafından şu şekilde tanımlanmıştır:

Bilindiği gibi, Kant, transandantal analitik modelini izleyerek, güzeli dört aşamada tanımlar, bunlar birbiri ardı sıra estetik yargının temel özelliklerini belirlerler. İlk tanıma göre: “Beğeni; ilgi/çıkar olmadan, beğenme veya beğenmeme aracılığıyla bir nesneyi veya bir temsil türünü yargılama yetisidir. Böyle bir beğenin nesnesine güzel denir.” İkinci tanıma göre: “Kavramlardan ayrı olarak herkesin hoşlandığı şey güzeldir.” Üçüncü tanıma göre: “Güzellik, bir nesnenin erekliliğinin biçimidir, bu erekliliğin bir ereğin temsili olmaksızın algılandığı şekliyle.” Dördüncü tanımda bunlara şu eklenir: “Güzel o şeydir ki, kavram olmaksızın, evrensel bir doyumun nesnesi olarak tanınır.” (Agamben, 2019:60).

Herhangi bir çıkar amacı gütmeksizin ve herhangi bir kural olmaksızın, kavramlara başvurmadan herkes tarafından algılanabilecek ‘güzel’ kavramı, anlaşılabilirliği üzere ‘ zevk sahibi kişi’ figürüne ihtiyaç duymamaktadır. Nitekim böylesi bir aktör, sanatı yüceltmek amacıyla ortaya çıkmamış ve ‘ zevk sahibi kişi’ figürünün belirmesiyle gerçekleşen değişimler, izleyicinin ‘sanat’ kavramına bakış açısındaki saflaşma ve sanat nesnesinin Sanat alanı içerisindeki konumunun sorgulamaya açılabilmesi ile sonuçlanmıştır. Sanat nesnesine yöneltilen ontolojik soruşturma, ‘sanat’ kavramının temelde ne olduğu düşüncesine kadar ilerletilebilecektir. Öyleyse sanat nesnesinin ontolojik, ideolojik ve epistemolojik bağlamda irdelenmesi, sanatın ortaya çıkma koşulları üzerine bir açılım sağlaması açısından önemli görünmektedir. Bu bağlamda ele alındığında, ‘sanat nesnesi’ kavrayışına getirdiği tartışmalar açısından, Marcel Duchamp’ın sanat üretimlerinin neden önemli olduğu sorusu sanat tarihsel açıdan cevap bulmaktadır.

Sanatın estetik boyutunun ne olduğu üzerine tartışmalar uzun bir süre boyunca ‘güzel’ düşüncesi üzerine yoğunlaşmıştır. ‘Estetik’ kavramının “duyulara ait olmak” ve “sanata ait olmak” (Marcuse, 1971/2013:32) anlamında ikili çağrışımından yola çıkılırsa, sanatın (plastik sanatlar) göze hitap etmek gibi bir misyonu olduğu yanılgısına düşmek mümkündür. Örneğin, henüz on sekizinci yüzyılda dahi ‘sanat’ kavramını ima etmek için ‘güzel sanat’ betimlemesinin kullanılması gerektiği olağan bir durumdur. Bu geleneğin değişmesi ise Modernist Dönem ile birlikte mümkün olmuştur.

‘Modernlik’ düşüncesinin özünde ‘gelenek’ ile bir karşıtlık bulunmaktadır. ‘Gelenek’ burada; ‘geçmiş, bugün ve geleceğin sürekliliği içerisinde tekrarlanan birtakım uygulamalar’ olarak ele alınırsa, tarihsel süreçte ortaya çıkışından günümüze kadar ve olasılıkla insanlık tarihi devam ettiği sürece de gerçekleştirilmiş/gerçekleştirilecek olması bakımından, ‘sanat’ kavramının kendini gösterme biçimleri (resim, heykel, müzik, şiir vs.) –yinelenen bir uygulama olması bağlamında–

‘gelenek’ olarak adlandırılabilecektir. Bu sanat geleneklerinin dönemsel olarak alışkanlık edindiği üretim biçimlerinin ‘düşünümsellik (*reflexivity*)’i ele alındığında; sanatsal uygulamaların (yapıtlar, etkinlikler vs.), sanat yapma/etme biçimlerinin (disiplinler vs.) ve sanatsal olanın açığa çıkarılması eyleminde izlenen yöntemlerin (üslup, stil vs.) tarihsel süreçte yeni düşünceler geliştirmek yoluyla sürekli olarak tekrar irdelendiği ve yeniden biçimlendirildiği, bununla birlikte de yapısını ve karakterini kalıcı olarak değiştirdiği saptanmaktadır. Geçtiğimiz yüzyılda tanıklık edilen sanatın yeni konumunun oluşumu, on dokuzuncu yüzyılın üzerinde uzlaşmış ortak geleneği olan ‘beğeni’ estetiğinin modernist bakış açısıyla çakıştığı noktada kırılmasıyla gerçekleşmiştir.

Uzlaşımların gözden geçirilmesi işleminin maddesel dünyaya teknolojik müdahaleyi de içererek insan yaşamının tüm yönlerine (ilkesel olarak) uygulanacak kadar köktenci olması, yalnızca modernlik dönemindedir. Modernliğin başat özelliğinin, yeni olana karşı bir açlık olduğu sık sık söylenir; ancak bu tümüyle doğru olmayabilir. Modernliği belirleyen şey, yeninin yalnızca yeni olduğu için kucaklanması değil, büyük çapta bir düşünümsellik beklentisidir; bu da kuşkusuz, bizzat düşünenin doğası üzerine düşünmeyi de içerir. (Giddens, 1992/1994:41).

‘Modernlik’ bu anlamda Giddens’in da öne sürdüğü gibi, Sanat alanında bütünüyle, bilginin düşünümsel yöntemle uygulanması yoluyla; ancak, öncelikle sanat nesnesine getirilen eleştirel yargının güçlenmesiyle birlikte geleneksel olanın yöntemlerini aşabilmiştir. Burada bahsi edilen ‘gelenek’, herhangi bir geleneksel malzeme veya teknik değil, üç yüzyıllık ‘Batı estetik geleneği’dir.

Sanat nesnesinin ‘beğeni nesnesi’ne indirgenmesi, ‘güzel’ olmak bağlamında üretimi, ‘sanat’ kavramının anlamını ve üretim pratiğini daraltmaktadır. Öyleyse ‘güzel’ olmak koşuluyla estetik nesne üretmek, örneğin:

- a) ‘Güzel nesne bulunur ve resmedilir’,
- b) ‘Bir nesne bulunur ve güzel resmedilir’,
- c) ‘Güzel bir nesne bulunur ve güzel resmedilir’ şeklinde gerçekleştirilebilecektir.

Sanat, aksine bugün gördüğümüz şekliyle, bundan çok daha fazlasıdır; ve bu basitçe anlatılmış üretim modeli, yine sanatın kendi kendini üretimi ve düşünümüyle, düşünümselliğin uygulanımıyla, modernistlerin denemeleri ve ilerlemeleri sonucunda kırılabilmektedir. Monroe Beardsley (1962:628) “Beauty and Aesthetic Values” adlı makalesinde: “Grunewald çarmıha gerilmeyi güzel olmayan olarak betimlediğinden beridir, resim güzel olan değildir” diye yazmaktadır. Elbette bu yorumdan; resmin kendisinin güzel olmadığı anlamı çıkmamakla birlikte, sanatın konusunun ‘güzel’ olan bir şeyi göstermek olmadığı düşüncesi çıkarılabilmektedir. Bu anlamda sanat, nesnesinden çok kendi icra koşulları üzerinden ‘güzel’ ya da ‘güzel olmayan’ anlamında yargılanabilmektedir. Buradaki ‘güzellik’ kavramı öte yandan, ‘iyi’ kavramına da işaret edebilmektedir. Başka bir deyişle, ‘iyi sanat’ ile ‘kötü sanat’ arasındaki ayrıma denk düşmektedir. Öte yandan dönemin ‘sanat’ anlayışı, ‘metodolojik nominalizm’ de denilen entelektüel bilginin üretim süreçlerinde, ‘şey’lerin özlerine (nedir?) değil, ‘nasıl?’ sorusunun peşinden giderek, sanatın özünün bilgisine ulaşmak yerine tasavvur edilme şekline odaklanmıştır.

Hans Belting (1990/1994): “Likeness and Presence: The Image before the Era of Art” (Sanat ve Mevcudiyet: Sanat Çağından Önce İmge) adlı kitabında “Sanat Çağı” olarak adlandırdığı; kabaca on beşinci yüzyıl ile “The End of History of Art” (Sanat Tarihinin Sonu) (1983/1987) başlıklı kitabında değindiği üzere sanat tarihinin ilkin kriz yaşamaya başladığı avant-garde hareketlere kadar olan dönem öncesinde üretilmiş olan yapıtların –sanat olarak görmesine karşın– ‘niyet’ bağlamında sanat yapmak amacıyla icra edilmediğini ve bunun yanı sıra estetik açıdan da kabul görmediklerini söyleyerek, ‘estetik’ kavramını ‘sanat’ kavramının içine özsel anlamda yerleştirmiştir. Bu kavrayış, sanat nesnesine yöneltilen eleştirel bakış ve sanatın özünün ne olduğuna dair tartışmalarla birlikte terkedilmiş; göze hitap eden, başka bir deyişle, Heinrich Wölfflin’in (1915/1990) “form tarihi olarak sanat tarihi” mantıksal bakış açısıyla “göz sanatı” olarak da nitelendirdiği, Marcel Duchamp’ın deyişiyle de “retinal sanat” olarak adlandırılan, belirli bir form üzerinden ‘duyumsama’, estetik haz elde etmeye yönelik üretilmiş sanat eserlerinin³¹ yerine akla hitap eden, belli bir düşünce sonucunda ortaya çıkmış ve yine bu düşünceye gönderme yapan sanat yapıtları üretilmeye başlanmıştır. Bu kırılma; Marcel Duchamp’ın ‘hazır-nesne (*ready-made*)’ ya da kimi eleştirmenler tarafından ilk olarak Pablo Picasso’nun kullanmaya başladığı ancak fikrin Duchamp tarafından mükemmelleştirildiği düşünülen ‘buluntu nesne’ kavramları ile, kendi bağlamlarından kopararak sanat bağlamına yerleştirilen, ‘hâlihazırda/zaten/çoktan (*already*)’ üretilmiş nesnelerin ‘sanat nesneleri’ne dönüştürülmesi eylemi ile gerçekleşmiştir.

Richard Shusterman’ın “Back to the Future: Aesthetics Today” (2012:106) adlı makalesinden özetlenecek olursa, bilindiği üzere Estetik disiplini tarihsel olarak: Alexander Gottlieb Baumgarten’ın 1750-1758 yılları arasında yazdığı “Aesthetica” adlı metninde, Grekçe ‘aisthesis (duyum)’ kelimesinden türettiği, gündelik hayatın pratiklerinden biri olarak duyulur algının mekanizmasını teorileştirdiği, ‘duyulur bilginin bilimi’ anlamında ‘estetik (*aesthetics*)’ kavramını gündeme getirmesinden sonra, David Hume ve Immanuel Kant tarafından ‘beğeni’, ‘haz’ ve ‘zevk’ kavramları üzerinden ‘güzel/güzellik teorisi ya da yargısı’ ile ilişkilendirilmiştir. ‘Beğeni’, ‘haz’ ve ‘zevk’ burada, henüz hâlâ ‘algı (*perception*)’nın bir formu olarak, tıpkı Estetik’in diğer kavramları gibi (yüce vs.) ‘güzellik yargısının eleştirisi’ bağlamında ‘güzel’ kavramına belli bir standart ve nesnellik kazandırılmak üzere ele alınmıştır. G. W. F. Hegel, Estetik disiplinini ‘beğeni’, ‘haz’ ve ‘zevk’ meseleleri üzerinden değil, “Sanat Felsefesi” bağlamında kavramıştır. Bu açıdan ayrıca, Hegel sanatı da şu şekilde yorumlamıştır:

Sanat, kendi yüksek belirlenimi yönünden bizim için geçmiş bir şeydir. Sanat yapıtlarının artık bizde uyandırdığı salt dolaysız haz değil aynı zamanda yargı yeteneğidir zira (i) sanatın içeriğini ve (ii) sanat yapıtının sunum araçlarını ve her ikisinin birbirine uygunluğunu ya da uyuşmazlığını entelektüel irdelememize tabi kılarız. Bu nedenle sanat felsefesi, günümüzde, bizatihi sanatın tam tatmin sağladığı çağlarda olduğundan çok daha fazla ihtiyaçtır. Sanat bizi

³¹ Estetik haz duyulması amacıyla üretilmiş yapıtları vurgulamak için ‘eser’ kelimesi kullanılmıştır.

entelektüel irdelemeye davet eder; bunu yaparkenki amacı ise yeniden sanat eseri yaratmak değil sanatın ne olduğunu felsefi açıdan bilmektir (akt. Danto, 1997/2014:55).³²

Hegel'in Estetik disiplinini salt 'beğeni'nin alanından, bilhassa Sanat Felsefesi olarak adlandırarak, Felsefe'nin alanına kaydırmasıyla, bu alıntıdan da çıkarılabileceği üzere, 'sanat' kavramının özünün bilgisine yönelinmiş; salt beğeniye hitap eden sanat yapıtı da, 'düşünce (*idea*)' üzerinden kavranarak, duyulara yönelik olmaktan çıkarılmış, akıl kaynaklı düşünmenin bir yaratımı olarak ele alınmıştır.

Yirminci yüzyılda Analitik Felsefe'nin belirmesiyle, zamanın neo-Hegelci yaklaşımına zıt olarak, G. E. Moore, Bertrand Russell gibi düşünürlerin ve özellikle de Russell'ın Hegel'in felsefesine "mantık ile metafiziği bir tutması" (Russell, 1914/1996:41) bağlamında karşı çıkmasına rağmen, Analitik Estetik de dâhil olmak üzere, Estetik alanında Hegelci görüş yine de hâkim olmuş, daha sonra örneğin, Arthur C. Danto ve Joseph Margolis gibi aktörler kendilerine 'estetikçi' demek yerine 'sanat felsefecisi' demeyi tercih etmişlerdir (Shusterman, 2012:107). Bu anlamda Sanat alanındaki – Hegel'in "sanatın ölümü" deyimiyle birlikte– Aristotelesçi, sanatı 'temsil' meselesi üzerinden ele alan sanat üretim biçimi, yerini baskın olarak, sanatın özünün bilgisine ulaşmayı hedefleyen, yapıtın ontolojisi bağlamında, bireysel kimliğini soruşturan, anlamın ve bağlamın uygun aktarılma yöntemlerini deneyleyen sanat üretim biçimlerine bırakmıştır.

Estetik disiplininin tarihselliğinin bildirilmesi Marcel Duchamp'ın sanatının Sanat Tarihi içerisindeki yerinin kavranabilmesi açısından önemlidir. Duchamp'ın hazır-nesnelerinin ortaya çıkmasının zamansallığı, Güzel Sanatlar ve Felsefe alanlarının, dolayısıyla da Estetik/Sanat Felsefesi alanlarının kaynaşmaya başlaması ile bağdaştırılabilmektedir. Daha doğrusu; 'Duchamp'ın yapıtlarının sanat olarak kabul görebilmesi bir bakıma bu yolla mümkün olabilmiştir' denebilmektedir. Heinrich Wölfflin'in 1922 tarihli şu sözü: "En özgün yetenek bile, kendisi doğana dek çoktan sabitlenmiş belirli sınırlamaların dışına taşamaz. Her şey her zaman mümkün değildir ve belirli düşünceler ancak gelişmenin belirli aşamalarında düşünülebilir" (akt. Danto, 1997/2014:69), buna bir örnektir. Bunun kimilerine göre en iyi örneği ise, Duchamp'ın 1917 yılında gerçekleştirdiği "Çeşme" adlı yapıtıdır. Nitekim "Çeşme", sanat dünyası tarafından öyle hemen sanat yapıtı olarak kabul görememiştir. Ancak çalışma daha sonra, sanatın estetikten bağımsızlığı bağlamında, kendisinden sonraki sanat üretim pratiklerini kökten etkileyebilmiştir.

Marcel Duchamp'ın gerçekleştirdiği sanatsal eylem temelde, bir önceki başlıkta da gösterildiği gibi, sanatın özüne dair olmayan bir kavramın 'sanat' kavramının içinden atılması işlemidir. Bu hareket bu bağlamda ele alındığında bütünüyle 'düşünömsel (*reflexive*)'dir. Öyle ki, sanatın 'öz'ü ile 'tasavvur'u arasında uyumsuzluk bulunmaktadır ve 'estetik' kavramı sanatın özsel

³² Çeviri Zeynep Demirsü'ye aittir. İlk cümlelerin çevirisi, çevirmenin de belirttiği üzere, Ömer Naci Soykan'ın "Hegel Sisteminde Tarih Felsefesi: Betimleyici-Eleştirel Bir Giriş" adlı makalesinden alınmıştır. Soykan, Ö. N. (2000). Hegel sisteminde tarih felsefesi: Betimleyici-eleştirel bir giriş. *Felsefelogus*, 9, 271-289.

niteliklerinden biri olmamakla birlikte, öyle-ymiş gibi görünmektedir. Danto'ya göre de: “Duchamp'ın işlerinin, beğeni kaygısının yokluğunda ya da askıya alınması durumunda başarıya ulaşan bir sanatı içeren *ontolojik* başarısı, estetiğin aslında sanatın özsel ya da tanımlayıcı niteliklerinden biri olmadığını göstermektedir” (Danto, 1997/2014:145).

Hazır-nesnelerin, sanatsal bağlama alınmadan önce fonksiyonları itibari ile, birincil amaçları ‘güzel’ olmak değildir. ‘Güzel olmak’ nesnelere sonradan yüklenen bir sıfat konumundadır. Sanat yapıtları ise buna karşın, ilkin ‘güzel olmak’ biçimiyle estetik duyumun bir nesnesi olmak bağlamında bu niteliği göstermek koşuluna sahiptir. Duchamp'ın hazır-nesneleri kullanması, onların fonksiyonlarını eleyerek sanatsal amaçlarla kullanıma alması, bu nesneler ‘güzel’ de değillerse, sanatın estetik duyum ile olan ilişkisinin doğrulanıp doğrulanmayacağı üzerine bir deney gerçekleştirmesidir. Danto'nun sözleriyle aktarılabilecek olursa:

Duchamp'ın *ready-made* [hazır-yapıt] nesneleri değerlendirmesinin nedeni tam da bu nesnelerin estetik tanımlanamazlığıydı. Bunlar sanat ise fakat güzel değillerse, güzelliğin gerçekten de sanatın tanımlayıcı öz niteliği olmayacağını ispatlıyordu Duchamp. Bugün geleneksel estetik ile sanat felsefesi, özellikle de sanat pratiği arasında bunca keskin bir çizgi çekenin bu kabul olduğu söylenebilir (Danto, 1997/2014:113).

O hâlde kabaca bir çıkarımla denilebilir ki, ‘sanat’ ve ‘estetik’ kavramlarının birliktelikleri *olumsal*³³dır. Bu rastlantısallık ise, ancak ve ancak aklın mantıksal önermelerinin Sanat alanına analitik yöntemin uygulanmasıyla farkedilebilmektedir. Bu anlamda da sanata dair bir ‘bilinç’ kavramının geliştirilebileceği söylenebilmektedir. Dolayısıyla, Sanat ve Felsefe arasında bir işbirliğinden de söz edilebilmektedir. Bu yorumla ilgili olarak Danto (1981/2012:76-77) da şöyle söylemektedir: “Sanatın bilinci, sanatın düşünümsel olmasıdır ki bu da felsefeyle ilişkisine dayanır zira bu, felsefenin de bilincidir.”

Sanat Tarihi disiplininin aktardığı üzere Marcel Duchamp, 1915 yılından itibaren geliştirmeye başladığı ‘buluntu nesne’ kavramı ve hazır-nesne denemelerinden sonra 1917 yılında gerçekleştirdiği, dönemin baskın sanat anlayışı olarak estetik nesne üretme geleneğinin ‘sanat’ kavramının özüne dâhil olmadığını göstermek üzere, bir seri üretim ürünü olan porselen bir pisuarı ters çevrilmiş biçimde, R. Mutt isimli sanatçı tarafından imzalanmış gibi, katılım ücretini ödeyen her sanatçının eserini sergileyebildiği bir sergiye gönderdiği “Çeşme” adlı çalışması ile günümüzün sanatına etki edecek nitelikte bir dönüm noktası yaratmıştır. Günümüzün koşullarında üretilecek olsaydı, “Çeşme” adlı yapıtın bir sanatçının elinden çıkmış olduğunu kanıtlar nitelikte imzalanmasına gerek olmadığı gibi, seçilen sıradan nesnenin gündelik hayattaki pozisyonunun ve fonksiyonunun yok edilmesi için baş aşağı sergilenmesine de gerek yoktur. Ancak Duchamp, –asıl niyeti ‘estetik’ kavramının sanatla olmayan-bağıntısı olduğundan– dönemin ‘sanat yapıtı’ niteliğine uygun gördüğü şekliyle pisuarı bu biçimde sergilemeyi seçmiştir. Bu anlamda denilebilir ki; *Duchamp'ın “Çeşme” adlı yapıtı, sanatın geleneksel üretim modelinden ayrı olarak, sanat dışında bir işlevi yerine getirmek üzere üretilmiş bir*

³³ Olması da olmaması da olanaklı olan anlamında kullanılmıştır.

nesneyi kendi bağlamından kopararak, ancak, sanat bağlamının içinde de kalarak geleneğin alıştırageldiği, ‘temsil’ ve ‘taklit’ meselesi bağlamında gitgide daha yeterli yapıtlar üretmek şeklindeki pratiği –ki bu pratiğin birincil amacı ‘güzel’ olmak koşuluyla estetik nesne üretmektir– terketmiştir. Bu anlamda Duchamp’ın asıl sanatsal olarak ele alınabilecek/düşünülebilecek hareketi, sanatçının elinden çıkmış bir yapıt düşüncesi değil, sanatçının ‘yapıt’ı belirlemesi, ona akıl ile müdahale etmesi, herhangi bir nesneyi ‘sanat yapıtı’ olarak seçmesi ve bunu duyurmasıdır. Başka bir deyişle, Galard’ın sözleriyle aktarılabilecek olursa:

Sanatın edimi yapıt olarak belirtilebilen bir nesnenin imal edilmesinden ibaret değildir artık, bir hareketten, bazen küçücük bir hareketten meydana gelmiştir: Bir nesnenin yerini değiştirme, yönünü ya da adını değiştirme ve böylece statüsünü dönüştürme hareketi, ya da zaten var olan imgelerin derlenmesi, toplanması hareketi (Galard, 2011:29).

Ted Cohen (1973:82) de asıl sanatsal nitelik taşıyan olgunun nesnenin kendisinin değil, Duchamp’ın nesneyi sergileme hareketi olduğunu iddia etmektedir. Eğer iddia doğruysa, herhangi bir nesnenin ‘sanat yapıtı’ olarak sanat dünyasına sunulması/sunulabilmesi, özünde, yapıtın dışsal özellikleri üzerinden belirli bir duyum elde etmeye yönelik etkinlik olarak, ‘sanat’ kavramının içinden bu yanılsamanın atılması işlemidir. Öyle ki ‘yapıt’ kavrayışı birinin elinden çıkmış cisim olmaktan öte, belli bir düşüncüyü yüklenen ve onu aktarmak üzere varlığını sürdüren, Danto’nun (2013/2013:48) ifadesiyle söylendiğinde “cisimleşmiş anlam”dır.

Bir sanatçının elinden çıkmış olmak bakımından ‘sanat nesnesi’ düşüncesi, Duchamp’ın pisuarı ile bir zorunluluk olmaktan çıkmıştır. Duchamp’ın sözleriyle aktarılabilecek olursa: “...nihayetinde ‘sanat’ sözcüğü etimolojik açıdan ‘yapmak’ demektir; ‘imal etmek’ bile değil, sadece ‘yapmak’. Ve bir şey yaptığınız an bir sanatçısınız. [...] Ama siz böyle değilsiniz, siz işinizi satmazsınız, eylemde bulunursunuz, bir başka ifadeyle, sanat eylem demektir, her türlü faaliyeti içine alır” (Lazzarato, 2014/2017:70). Dolayısıyla ‘sanat yapıtı’, bazen, sanatçının bir eylemi, bazen bir hareketi, bazen de düşüncesinin bizatihi kendisi olabilmektedir.

Batı Estetik geleneğinin terkedilmesiyle, biricik, yüce vs. gibi anlamlar yüklenmiş olan ‘sanat yapıtı’ statüsü, kapitalist üretim sisteminin ve teknolojinin olanaklarıyla birlikte, herhangi bir nesneye verilebilmektedir. Paul Valery de bu gelişmelerle birlikte dönemin sanatsal anlayışının dönüşümünü şu cümlelerle özetlemektedir:

Araçlarımızın esneklik ve yetkinlik bakımından geçirdiği gelişme, Güzel’e ilişkin antik endüstrinin yakın gelecekte köklü değişimlere uğramasını çok olası göstermektedir. Sanatların bütününde artık eskisinden farklı gözlemi ve işlemeyi gerektiren fiziksel bir yan vardır; bu fiziksel yanın kendini çağdaş bilimin ve uygulamaların etkilerine daha fazla kapayabilmesi olanaksızdır. Yirmi yıldan bu yana ne madde, ne uzam, ne de zaman eskiden beri olduğu konumdadır. Bu denli büyük yeniliklerin sanatların tekniğini olduğu gibi değiştirmesine, böylece doğrudan buluş yeteneğini etkilemesine ve sonunda belki de sanat kavramının kendisini düşünülebilecek en sihirli biçimde değiştirmesine hazır olmalıyız. (akt. Benjamin, 2002:50).

‘Sanat yapıtı’ adı verilen tanımlanmış nesne özünde, bir önceki bölümde de ele alındığı üzere ‘teknik’ adı verilen kavramın yapısı itibarıyla, bir insanın elinden çıkmış olmak bakımından³⁴ yeniden-üretilebilir konumdadır. Dolayısıyla, hazır üretilmiş gündelik nesnelerin, seri üretim nesnelerinin ‘sanat’ bağlamına dâhil edilmesi, Walter Benjamin’e göre yapıtın özgünlüğü üzerinden oluşan ‘aura’³⁵ kavramının kaybolması ile sonuçlanmıştır: “Sanat yapıtının teknik yoldan yeniden-üretilebildiği çağda gücünü yitiren, yapıtın özel atmosferi olmaktadır” (Benjamin, 2016:55). Benjamin, özgün yapıtın bir sanatçının elinden çıkmasıyla ‘hakikilik’ bağlamına yükseltildiğini, yeniden-üretilebilir olan nesnelerin ise bu bağlamın dışında kalacağını savunarak, elle gerçekleştirilen yapıtların, dolayısıyla da ‘hakikiliğin’ yeniden-üretilemez olduğunu iddia etmektedir (Benjamin, 2016:54). Bu görüşün pratikte doğru olup olmadığı tartışması bir kenara bırakılacak olursa; *teoride, bir kez üretilmiş bir şeyin tekniğin olanaklarıyla tekrar üretilebileceği mantıksal olarak doğrudur*. Yapıtın hakikiliği, yani özgünlüğü, şimdi ve buradalığı ise ancak ve ancak; ‘téchne’ kavramının soruşturulduğu bir önceki bölümde ‘özgünlük’ kavramının yapıtın biçimsel ilkesiyle yakınlık ilişkisi kurup kurmadığı ile ilintili olduğunun gösterilmesiyle birlikte, onu oluşturan düşüncenin kendisiyle olan ilişkisinde aranabilecektir. Bu noktadan çıkarılacak olan sonuç; *sanat yapıtının geleneksel ‘aura’ algısının yerini yepyeni bir ‘aura’ oluşumuna bırakmasıdır: Aklın koşullarıyla oluşturulmuş yapıt*.

Doğanın koşullarıyla kendiliğinden ortaya çıkmış cisimler dışındaki her şey (doğal olmayan, sonradan üretilmiş nesneler), insan üretimi olmak bakımından, elbette bir düşüncenin ürünüdür. Bu anlamda ‘sanat yapıtı’ olarak belirlenmiş her nesne de –kendi dönemlerinin ‘sanat’ kavrayışları dâhilinde, ilk çağlardan günümüze kadar–, insanın bir etkinliği olmak bakımından, özünde bir düşüncenin ürünüdür ve zorunlu olarak bu özelliği kendisinde barındırmaktadır. Dolayısıyla ‘sanat nesnesi’, elinden çıkmış olsun ya da olmasın, üreticisinin yani sanatçısının düşüncesinden/amacından/niyetinden ibarettir. Bu düşünce, her ne olursa olsun kendi amacına hizmet etmektedir. Diğer bir deyişle, ister Greklerde yapılmış mükemmelliği hedefleyen heykeller olsun, ister Orta Çağ’da Hristiyanlığı yaymak amacıyla resmedilmiş tablolar, isterse de bir şeyi (nesne, olay, duygu vs.) temsil etme bağlamında ‘taklit (*mimesis*)’ sanatı, üretilmiş her nesnenin bir üretilme nedeni vardır. Bu yapıtların ‘sanat’ olarak nitelendirilip nitelendirilemeyeceği, ‘sanat’ kavramının bunları kapsayıp kapsamadığıyla alakalıdır. Dolayısıyla bu durum, sanatın ne olduğu sorusuna götürmüş ve Duchamp da kendi çağdaşlarının sanat üretimleri üzerinden, sanatın geldiği son nokta olmak bakımından bir eleştiriye girişerek, ‘estetik haz almaya yönelik duyum nesneleri üretme eylemi’nin ‘sanat’ kavramının özüne dair olup olmadığı sorunsalı üzerinden hareketle, hazır-nesneleri sanat bağlamının içerisine dâhil etmiştir ve bu nesneleri seçmesinin sebebi de estetik oldukları için değildir. Bu kimi eleştirmenlere göre, o güne kadar sanatta gerçekleştirilmiş olan en radikal harekettir. Öyle ki

³⁴ İnsan tarafından uygulanan herhangi bir eylem, işlemin tekrar edilmesi yoluyla, yine bir insan tarafından (teoride) yeniden uygulanabilir.

³⁵ Yapıtın ‘özel atmosferi’ bağlamında kullanılmaktadır.

günümüzün sanatının birçok özelliği, kısıtlamaların kaldırılmış olması ve sanatın özgürlük alanının genişlemiş olması bakımından, Duchamp'tan destek almaktadır. Onun gerçekleştirdiği kırılma sanat paradigmasını kökten değiştirmese de bir düşüncenin ürünü olmak bakımından sanat yapısının 'dönüşüme uğrayan bir nesne' olma özelliğini vurgulamaktadır.

Tez çalışmasının bu bölümünün asıl meselesi, yeniden-üretilebilir gündelik nesnelerin nasıl olup da 'sanat nesnesi'ne dönüştüğü üzerinden, esasen 'sanat' kavramının bu olayın neresinde ortaya çıktığının soruşturulmasıdır. Başka bir deyişle, 'sanat' kavramının belirişinin koşullarının araştırılmasıdır. Dolayısıyla, Duchamp'ın hazır-nesneleri 'dönüşüme uğramış nesne' bağlamında ele alınmaktadır.

Arthur C. Danto, "Sıradan Olanın Başkalaşımı" (1981/2012) adlı kitabında, hazır-nesnelerle birlikte, gündelik hayatın alışılmış nesnelerinin 'sanat' statüsüne yükseltildiğinden bahsederken, öte yandan; Duchamp'ın alaycı bir tavırla, Mona Lisa resmine 'bıyık' çizmesini ya da Rembrandt'ın bir resmini 'ütü masası' olarak kullanmasını örneklendirerek Jack Burnham (1975:30), Danto'nun bu iddiasına karşıt olarak Duchamp'ın hamlesinin "heykeli sıradan nesne statüsüne indirgemeye çalışmak" olduğunu söylemektedir. Bu iki bakış açısı arasında herhangi bir tartışmaya girmeden çıkarım yapılacak olursa varılacak olan sonuç şudur: *Gündelik hayatın sıradan yaşantısı ile Sanat alanı karışmaya başlamıştır*. Bu bağlamda Danto da sıradan nesneleri 'sanat' statüsüne dönüştüren şeyin ne olduğunu merak etmiştir:

Sanat dünyasına emanet edilen nesnenin özellikleri, endüstriyel porselen ile birçok ögeyi paylaşır ancak bir sanat yapıtı olarak *Çeşme*'nin özellikleri Michelangelo'nun *Julian Tomb*'uyla ve Cellini'nin *Great Perseus*'uyla ortaklık taşır. *Çeşme*'yi bir sanat eseri yapan pisuarlarla paylaştığı ortak özellikler olsaydı, ortaya çıkan soru onu diğerlerinden farklılaştırarak bir sanat yapıtı hâline getirenin ne olduğu olurdu. (Danto, 1981/2012:115).

Arthur C. Danto ilkin 1964 yılında "The Artworld" adlı makalesinde, 'sanat dünyası' kavramının tarihselliği ya da sanat kuramları olmadan sanatsal tanımlamaların varlığından söz edilemeyeceğinden bahsetmektedir. Tersten söylenecek olursa, gerçekleştirilen eylemlerin 'sanat' olarak nitelendirilebilmesi için sanatın kurumlarından ve kuramlarından söz etmek gerekmektedir. Sanat dünyası, 'yapı' teriminin tanımının gerektirdiği üzere, kendisini oluşturan bağıntılarla ve bunların ilişkileriyle varlık kazanabilmektedir. 'Yapı' terimi Agamben'in açıkladığı şekliyle şu anlama gelmektedir:

Bugün "yapı" kelimesinin doğa bilimlerinde edindiği farklı anlamlara bakarsak, hepsinin, form psikolojisinden türetilen bir tanım etrafında döndüğünü fark ederiz. Lalande'ın, *Felsefe Sözlüğü*'nün ikinci baskısında özetlediği üzere, "yapı" terimi, "basit bir öğeler birleşimine karşı, dayanışma içindeki fenomenlerin oluşturduğu bir bütün"ü gösterir; öyle ki, [bu bütünde] her fenomen diğerlerine bağlıdır ve sadece onlarla olan ilişkisi içinde ve ilişkisi yoluyla, her ne ise o olabilir." (Agamben, 2019:121).

Sanatın yapısının ve özünün sorgulanması, Duchamp'ın hareketiyle birlikte, hem sanatçıların hem de sanat felsefecilerinin uğraştığı bir konu olmuştur. Bu anlamda sanatın ne olduğu sorusu üzerine düşünen Richard Wollheim (1968); "sanatın ne olduğu" sorusuyla "sanat yapıtlarının ortak

noktalarının ne olduğu” sorusunu birbirinden ayırarak temelde estetik bir probleme işaret etmektedir. Buna göre Wollheim temelde üç hipotez oluşturmuştur:

- 1) Sanat çalışmaları fiziksel birer objedir,
- 2) Sanat çalışmaları ideal sezgilerdir,
- 3) Sanat çalışmaları anlık algılar ya da sunumlardır.

Morris Weitz (1970) birinci argümana, roman ve müzik kompozisyonlarını kapsamadığını iddia ederek karşı çıkmaktadır. İkinci argümanın da sanatta ‘ortam’ kavramını ve tasarlanan fiziksel yer (enstalasyon vs.) gibi olguları açıklayamadığını belirtmektedir. Üçüncü argümanın ise epistemolojik zorluklarının yanı sıra, ‘temsil’ ve ‘ifade’ meselelerini barındırmadığını bildirerek, Wollheim’in ‘sanatın özüne sanat yapıtı olarak adlandırılmış unsurdan yola çıkarak ulaşılabileceği’ tezine karşı çıkmıştır.

Ludwig Wittgenstein’in (2006) ‘oyun’ kavramını ele aldığı “Felsefi Soruşturmalar” adlı kitabında gösterildiği üzere; oyunun yapısı analitik olarak ele alındığında, tüm oyunlarda (tahta oyunları, kart oyunları, top oyunları vs.) ortak olan bir şeyler bulunamazsa da, birtakım benzerliklerin, bağıntıların ve kuralların var olduğu görülebilmektedir. ‘Oyun’ kavramından hareketle, sanatı da bu bağlamda ele alan Morris Weitz (1956) sanat yapıtları üzerinden bir analize giriştiğinde, Modern Dönem’in heterojen yapısı itibarıyla, birbirinden ayrı düşüncelere sahip yapıtların benzemezliğiyle birlikte, hepsinin yine de ‘sanat yapıtları’ olarak adlandırıldığından, sanatı ‘oyun’ kavramıyla ilişkilendirmiştir ve buna ek olarak, sanatın “açık bir kavram” olduğunu savunmuştur. “Açık kavramların” ise özü itibarıyla tam olarak tanımlanamayacağını iddia etmiştir (Weitz, 1972). Morris Weitz “The Role of Theory in Aesthetics”de (1956:31) bunu şu şekilde açıklamaktadır:

Sanatın doğası problemi oyunun doğasına benzer, en azından bu açıdan: Sanat dediğimiz şeye gerçekten bakar ve görürsek, ortak hiçbir özellik bulamayız, yalnızca birtakım benzerlikler. Sanatın ne olduğunu bilmek belirgin veya gizli bir özü bilmek demek değil, sanat dediğimiz şeyleri bu benzerlikler sayesinde tanımak, tanımlamak ve açıklamaktır. Ancak bu kavramlar arasındaki temel benzerlik, açık yapılarıdır. Onları aydınlatmak için, tam olarak sanat ya da oyun diye tanımlayabilmek adına soruya yer bırakmayacak belirli durumlar (paradigmalar) verilebilir, fakat kapsamlı bir tanımlama yapılamaz.

Weitz’in ‘sanat’ın “açık bir kavram” olduğu ifadesine katılmakla birlikte, Joseph Margolis (1957), Weitz’in iddiasının pratik nedenlerden kaynaklandığını ifade ederek, sanatın tam olarak tanımlanamayacağı görüşünü paylaşmamaktadır. Wittgenstein’in (2006) “aile benzerliği (*family resemblance/Familienähnlichkeit*)” kavramından hareket etmenin ampirik bir yöntem olduğunu ve bu yöntemin pratikte doğru bir tanımlamaya ulaştıramayacağını ifade ederek, ‘sanat’ kavramının “kapalı bir kavram” hâline getirilmeden, teoride, tanımlanabileceğini söylemektedir. Buna göre Margolis (1957); uygun ve yeterli bir tanımlama gerçekleştirildikten sonra, eğer ‘sanat’ kavramının özünün bilgisine dair yeni bir gelişme kaydedilirse gerçekleştirilen tanımlamanın güncellenebileceğini, Weitz’in pratikte o güne kadar üretilmiş yapıtlar üzerinden sanatın tanımlanamayacağı çıkarımına

karşı çıkararak, teorik olarak bugün yapılmasa da gelecekte bir zamanda bu tanımlamanın yapılabileceğini ifade etmektedir. Sanatın özü bağlamında konuşulacak olursa, ‘öz’ Danto’ya göre iki şekilde düşünülebilmektedir:

Bir terimin belirttiği şeylerin sınıfına gönderme yaparak veya terimin çağrıştırdığı özellikler dizisine gönderme yaparak: Terim anlamlarının çokça verildiği eski kavramlarla ifade etmek gerekirse *kaplamsal* olarak ve *içlemsel* olarak. Kişi, tümevarım aracılığıyla, bir terimin kaplamını oluşturan öğelerin alışıldık ve tuhaf özelliklerini ortaya çıkarmaya çalıştığında kaplamsal olarak çalışmaktadır. *Sanat yapıtı* teriminin kaplamının özellikle modern zamanlardaki aşırı heterojenliği zaman zaman sanat yapıtları sınıfının tanımlayıcı bir dizi özelliği bulunduğunun inkârına temel oluşturmuştur; sanat felsefesine ilişkin soruşturmalarıma başladığımda yaygın olan, sanatın da tıpkı oyunlar gibi, olsa olsa bir aile benzerliği sınıfı olabileceğine ilişkin olumlamanın kaynağı budur (Danto, 1997/2014:234).

Maurice Mandelbaum (1965) ve Arthur C. Danto (1964), doğru bir model yaratıldığı takdirde mantık bağlamında ‘sanat’ın ya da ‘sanat yapıtı’nın da diğer tüm kavramlar gibi tanımlanabilir olması gerektiği konusunda görüş bildirmişlerdir. Örneğin: “Bir sanat yapıtı olarak, bu kadar muazzam şekilde alınılan bir nesne, sanat kuramcılarının bir sınıf olarak sanat yapıtlarında bulunması gerektiğini düşündükleri her özelliği barındırmalı: Belirli bir amaçtan yoksun amaçlılık ya da örneğin Belirgin Biçim gibi” (Danto, 1981/2012:49). George Dickie de bu görüşü paylaşarak, “Kurumsal Sanat Teorisi (*Institutional Theory of Art*)” bağlamında ele aldığı sanat kuramını ilk olarak 1969 yılında (“Defining Art”) ortaya atmış, daha sonra bu kuramını iki kere revize ettikten sonra (“Aesthetics: An Introduction”, 1971 ve “Art and the Aesthetics”, 1974), tamamen elden geçirerek 1984 yılında yayınladığı kitabında (“The Art Circle”) teorisinin çerçevelerini oluşturabilmiştir. Dickie “Defining Art” (1969) içinde, Weitz’in sanatın tanımlanamayan ‘açık kavram’ olduğu yönündeki görüşlerine karşı çıkararak, sanat çalışmalarını özetle, öncelikle birer ‘eser’ olmak koşuluyla, ‘sanat dünyası’ olarak tabir edilen bir topluluğun bu yapıtları, ‘sanat yapıtı’ olarak takdir etmesiyle ‘eser’ statüsü verdiği çalışmalar olarak ele almıştır. Buna ek olarak, “Aesthetics: An Introduction” (1971) içinde buradan hareketle sanatı ‘sosyal bir kurum’ olarak ele almıştır. Weitz’in sanatın tanımlanamazlığı üzerine olan düşüncelerini de neden hatalı bulduğu yönündeki düşüncelerini derinleştirmiştir³⁶.

Duchamp’ın “Çeşme”sini ‘sanat’ yapan şeyin ‘kabul görme/takdir edilme’ olduğu üzerinde duran Dickie, Duchamp’ın eylemini herhangi bir tesisat ürünleri satıcısının ürününü sergilemesi eyleminden ayırmaktadır. Buna göre “Çeşme”, bir sanat dünyasına ‘sanat yapıtı adayı’ olarak sunulmuştur. Ted Cohen (1973) ise Dickie’ye cevap olarak, “Çeşme”nin, Duchamp’a ait olduğu anlaşılan kadar sanat yapıtı olarak kabul görülmediği zaman da sanat yapıtı olduğunu söylemektedir. Ancak yine de, Dickie (1977) “Çeşme”nin ‘sanat yapıtı’ olarak görülmesinin nedeninin ‘Kurumsal Sanat Teorisi (*Institutional Theory of Art*)’ bağlamında Sanat Tarihi kurumu içerisinde yer almasından kaynaklandığını savunmaktadır. Ayrıca Cohen’e cevap niteliği taşıyan bu yazısında, ‘sanat

³⁶ Bu karşı görüşlere, çalışmanın ana akışını bozacağından, tez içerisinde yer verilmesine gerek duyulmamıştır. İncelemek için bkz. Dickie, G. (1971). *Aesthetics: An introduction*. Indianapolis: Bobbs-Merrill.

çalışması'nın; öncelikle bir 'eser' olmak koşuluyla, sanat dünyasının bu yapıtları 'sanat yapıtları' olarak takdir etmesi durumunu, kendisini bir sanat dünyasının parçası olarak gören kişi ya da kurumların takdir edilmek üzere 'sanat yapıtı adayı' olarak sunduğu şekilde modifiye etmiştir.

Arthur C. Danto'ya göre 'Kurumsal Sanat Teorisi (*Institutional Theory of Art*)' sanat yapıtlarının neden sanat yapıtları olarak görüldüğünün yanıtını tam olarak verememektedir:

Bence, sanat dünyasının kurumsal çerçevesi tarafından sanat yapıtı olarak görüldüğünde, maddi nesnelere (ya da artifaktlere) sanat yapıtı diyen paralel sanat kuramlarında paralel kafa karışıklıkları kalır. Kurumsal Sanat Kuramı yine de Duchamp'ın Fountain [Çeşme] sinin nasıl olup da herhangi bir nesne statüsünden sanat yapıtı statüsüne yükseltilebildiğinin hesabını verebilirken, ona her açıdan benzer diğer pisuarlar ontolojik açıdan düşük bir kategoride kalırken bu, pisuarın nasıl bu kadar çarpıcı bir terfiye maruz kaldığını açıklamaz. Bizi hâlâ, biri sanat yapıtı olan, diğeri olmayan, ayırt edilemez nesnelerle baş başa bırakır (Danto, 1981/2012:24-25).

Bu tartışmalı teorilerden bağımsız olarak düşünülecek olursa: "Analitik olarak doğrudur ki, sanat yapıtları ancak sanatçılar tarafından yapılabilir" denebilmektedir (Danto, 2008:14). Duchamp'ın da sanatın ve sanat yapıtının özünün bilgisine dair; yeniden-üretilebilir olanın düşünsel dönüşüme uğratılarak 'sanat yapıtı' olarak gösterilmesi bağlamında değerlendirilebilecek olan sanatsal faaliyetleri, 'öyleyse, sanat nedir?' kapsamında, Sanat alanında hareketlenmelere neden olmuştur. Dolayısıyla, sanat yapıtı üzerinden sanatsal tanımlama yapma güdüsü, bir bakıma, Duchamp'ın yarattığı kırılmanın olanağıyla gerçekleşebilmektedir. Yapıt ise burada, sanatsal tanımlamanın okumasının yapılabilmesi bağlamında önemli bir figür olarak düşünülebilecektir. Bu anlamda 'nelerin sanat yapıtı olduğu ya da olmadığı' sorusunun cevabını ise –geçmişe dönük incelemelerde görülebileceği üzere– sanatsal faaliyetlerin kendisi vermiş bulunmaktadır.

'Sanatsal faaliyetler' –bu faaliyetler somut bir yapıt üzerinden gerçekleştirilebileceği gibi, faaliyetin kendisinin anlamı ve bağlamı dâhilinde sürecin kendisi ya da gerçekleştirildiği andan itibaren geçecek olan sürecin kendisi olarak da yorumlanabilecektir–, 'sanat' olarak 'sanat yapıtı' ('sanat' kavramının temsili olarak yapıtın kendisi) bağlamında, günümüzde gücünü geçmişten almaktadır. Başka bir deyişle, yapılan sanat etkinlikleri, geçmişte oluşturulan sanatsal tanımlamaların ve 'sanat' kavramının ne olduğuna yönelik girilmiş her soruşturmanın neticesinde, bugün, daha önce hiç olmadığı kadar özgürdür ve bunu kendisinden önceki etkinliklerin başarısına ve başarısızlığına borçludur. Bu anlamda günümüz sanatı 'temsil ve ifade' biçimleri anlamında kuvvetini, Duchamp'ın 'sanat yapıtı' kavramına ve yapıt-estetik ilişkisinin zorunlu bir ilişki olup olmadığına dair getirdiği eleştiriye borçlu olduğu kadar, bu eleştiriyle doğrudan ilişkili ya da gücünü/desteğini bu eleştiriden alarak, dolaylı bir ilişki yoluyla kurulmuş yeni düşünce, yöntem ve ifade araçları geliştiren sanatçılar, sanat yapıtları, sanatsal faaliyetler vs. gibi olgulara da borçludur.

Marsilyalı genç bir sanatçının Duchamp'ın pisuarını kendi orijinal kullanımına geri döndürmeyi hedefleyerek, nesneye kendi bağlamını tekrar sunmaya çalışması, sanat yapıtları üzerindeki (sanatçısı bağlamında) mülkiyet hakkının sorgulanması ve 'atıf' kavramının sanat yapıtının kimliğinin ve bütünlüğünün oluşturulmasında ne kadar önemli olduğunu göstermiştir (Cometti,

2008:172). Bu anlamda denilebilir ki; *bir sanatçı kendi sanatsal tanımlamasını, başka bir sanatçı tarafından başka bir bağlamda oluşturulmuş yapıt üzerinden gerçekleştirebilmektedir*. Bu tanımlama böylece, diğer tanımlamaya gönderme yaptığı gibi o tanımlamanın geliştirilmesi, güçlendirilmesi ya da olumsuzlanması yoluyla Sanat Tarihi içerisinde ‘sanat’ kavramına yönelik yeni bir eleştiri olarak yerini alacaktır.

Sanatın gündelik hayatın pratiklerinden beslenebilmesi ve araçlarını kendi araçları hâline dönüştürebilmesi, ‘sanat yapıtı’ olarak tanımlanan cismin, Duchamp’tan sonra –herhangi bir şeyin sanat yapıtı olabileceğine dair yaygın kabulün sonucunda– sanat nesnesinin neye benzemesi gerektiğine dair önsel hiçbir koşulun olmadığı sonucunu doğurmuştur. Bu durum Danto’nun (1997/2014:72) “Manifestolar Çağı” olarak adlandırdığı dönemin, O’na göre, 1964 yılında Andy Warhol’un “Brillo Kutusu” (Görsel 3.2.1.) ile birlikte son bulmasıyla gerçekleşmiştir.



Görsel 3.2.1. Andy Warhol, “Brillo Box”, 1964, ahşap üzerine serigrafi, 43,3 cm x 43,2 cm x 36,5 cm.

Andy Warhol’un duyum yoluyla aslından ayırt edilemeyecek derecede bir nesneyi kopyalaması ve bunu ‘sanat yapıtı’ olarak sunması; sanat dünyasının, sanat yapıtlarının sıradan nesnelerden dışsal özelliklerinden kaynaklı görünürlükleriyle ayırt edilemeyeceğini kavramasını sağlamıştır. Buna göre, sanat yapıtı herhangi bir şeye benzeyebilmekte, herhangi bir şey gibi görünebilmektedir. Onları sıradan nesnelerden ayıran şey ise, sanatçının oluşturduğu ‘anlam’ ve sanatsal ‘bağlam’dır. ‘Sanat nedir?’ sorusuna yaklaşıldıkça, Sanat ve Felsefe arasındaki bağıntı, sanatın tanımının üslupsal herhangi bir tanımı zorunlu olarak gerektirmediğini göstermiştir. Danto bunu şu şekilde açıklamaktadır: “Kanımcı, bizzat sanat, felsefe sorusunun doğru biçimini; yani sanat

yapıtları ile gerçek şeyler arasındaki fark sorusunu ortaya koyar koymaz, tarih [sanat tarihi] sona erdi. Felsefi ana erişilmişti. Her şey mümkündür. Herhangi bir şey sanat olabilir” (Danto, 1997/2014:146).

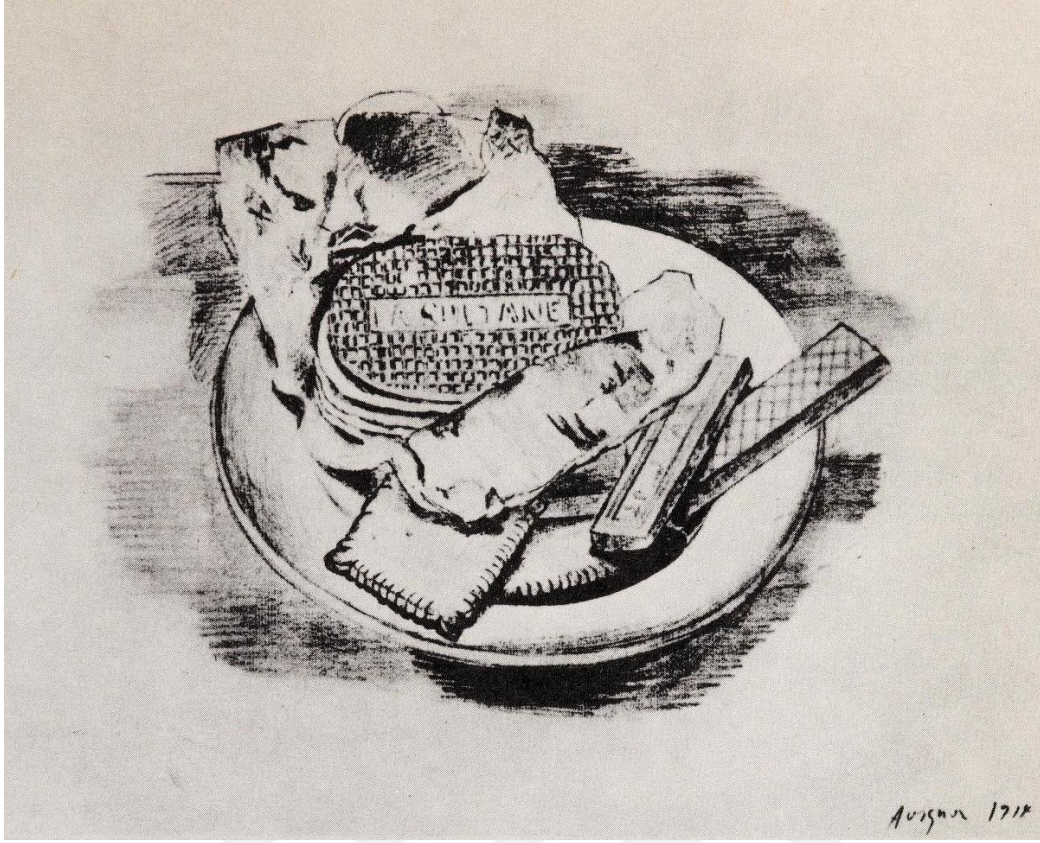
“Brillo Kutusu”nun ‘sanat yapıtı’ kavrayışını, bir önceki bölümde bahsi edilen Platon’un ‘mimesis’ kavramı üzerinden anlaşılan sanat tanımlamasından, yani sanat yapıtının takliti takliti olması bağlamından çıkartarak, var olan bir nesnenin dışsal niteliklerinden kaynaklı özelliklerinin birebir kopyalanması yöntemiyle, Platon’un ‘idea’ ya da ‘biçim (form)’ olarak algıladığı düşünce dünyasına ait bir özelliğin görünür dünyadaki yansıması/takliti konumuna getirmiş olması, sanat yapıtının –bir düşüncenin, ideanın ya da ‘biçim (form)’in maddesel dünyadaki karşılığı olması bakımından– bir ‘temsil nesnesi’ olması anlamına gelmektedir. Ancak; *buradaki temsil etme, kendisinden başka bir gerçekliğin değil, kendisini oluşturan düşüncenin bizzatı kendisini temsil etme meselesidir.*

Geleneksel ‘temsil’ eğilimli, ‘taklit sanatı’nın ve Modernizm’in sanatsal tanımlamalarının giderek terkedilmesi, sanat yapıtları ile sanat-olmayan diğer cisimler arasındaki farkın, duyumdan kaynaklı değil, ancak aklın ortaya koyabileceği bir ayrım olduğu düşüncesinin belirmesiyle mümkün olabilmiştir. Bu anlamda geçmişin sanatının araçları da bugünün sanatının üretiminde giderek daha az yer kaplamaktadır:

Gerçekten de, çağdaş sanat bize, giderek daha büyük bir sıklıkla, geleneksel estetik yargı mekanizmasına başvurmanın artık mümkün olmadığı sanat eserleri sunar; keza bu eserler karşısında sanat/sanat-olmayan şeklindeki ikili karşıtlık, kesinlikle yetersiz görünür. Örneğin, biçimsel-yaratıcı ilkenin yerini, sanat alanına zorla sokulan sanat-olmayan nesneye özgü yabancıliğin aldığı bir *hazır nesne* karşısında, eleştirel yargı deyim yerindeyse doğrudan kendisi ile ya da daha kesin konuşmak gerekirse kendi tersine çevrilmiş imgesi ile karşı karşıya gelir. Gerçekten de, eleştirel yargının, sanat-olmayana döndürmesi gereken şey, zaten kendiliğinden sanat-olmayandır ve bundan ötürü, eleştirel faaliyet basit bir künye onayı ile sınırlı kalır. Çağdaş sanat, en son eğilimlerinde, bu süreci daha da ileri taşımış ve sonunda *karşılıklı hazır nesneyi* – Duchamp’ın bir Rembrandt resmini ütü masası olarak kullanmayı önerirken düşündüğü şeyi– gerçekleştirme noktasına gelmiştir. Çağdaş sanattaki nesne merkezlik itkisi, delikler, lekeler, yarıklar ve resim dışı malzemenin kullanımı yoluyla, giderek artan ölçüde, sanat eserini sanatsal-olmayan ürünle özdeşleştirme eğilimi taşır. Böylece sanat, kendi gölgesinin bilincine vararak, doğrudan kendi olumsuzlamasını bünyesine alır ve onu eleştiriden ayıran boşluğu doldurarak, kendisi sanatın ve gölgesinin –yani, sanat üzerine eleştirel düşünmenin, ‘~~sanat~~’– *logos*’u hâline gelir (Agamben, 2019:69).

Sanatın kendisini sanat olmayan nesnelerle vurgulama eylemi, yapıtın materyalinin önsel olarak zorunlu bir sınırlaması olmadığına göstergesidir. Ayrıca bu yöntem, geleneksel ‘taklit etme’ eğiliminin yanı sıra, Modernist bakışın üretim yöntemlerine de bir eleştiridir.

Esasen popüler ve gündelik kullanım/tüketim nesnelerinin sanatın bağlamında yer alması ilkin Picasso’nun sanat çalışmalarında görülebilmektedir. Elbette Picasso’nun amacının salt bu nesneler üzerinden sanatsal bir tanımlama yapmak olduğu söylenemez, ancak, sanatın yaşamın içerisine ya da yaşamın sanatın içerisine karışması ele alındığında, bu durum 1960’lara gelindiğinde yeni bir olaymış gibi yorumlanmamaktadır.



Görsel 3.2.2. Pablo Picasso, “Plate With Wafers”, 1914, karakalem.

“Plate with Wafers”de (Görsel 3.2.2.) tez açısından önemli olan, gofretlerin resmedilmesi değil (cisimlerin resmedilmesi hiçbir zaman yeni ve ilginç bir şey olarak algılanmamıştır), görünen ürünün markasının da, resmin güncelliği bakımından, ‘Resim’in bağlamına girebilmiş olmasıdır. Pop Art’ın da sıklıkla başvurduğu materyal olarak gündelik yaşamın popüler nesneleri, aslında üzerinden sanatsal tanımlamalara girilen bir olgu olarak göze çarpmaktadır. Collingwood (1938), “duyguların dışavurumu” meselesi üzerinden sanatçıyı ve sanat yapıtını ele alarak “iyi sanat” ile “kötü sanat” ayrımını ilk olarak yapmıştır. Ancak, nesneler üzerinden gerçekleştirilen anlatıların tarihsel süreci, anlatının vurgulanması noktasında üslupların, tekniklerin, yöntemlerin ve benzeri kaygıların diğerlerine göre daha ‘iyi’ ya da ‘kötü’ olmadığını göstermekte, bunun yerine eklektik biçimde, ‘biraradalık’ ve ‘eşzamanlılık’ kavramlarından söz edilebilmektedir. Peter Bürger’in sözleriyle aktarılabilecek olursa:

Avangard hareketler aracılığıyla, tekniklerin ve üslupların tarihsel olarak birbirini izlemesinden, radikal olarak birbirinden farklı öğelerin eşzamanlı birlikteliğine geçilmiştir. Bunun sonucu, bugün hiçbir sanatın sanat olarak başka herhangi bir sanattan tarihsel bakımdan daha ileri olduğunu öne sürememesi olmuştur....Tarihsel avangard hareketler bir kurum olarak sanatı ortadan kaldıramamış; ancak belli bir ekolün evrensel geçerlilik iddiasıyla ortaya çıkması olasılığını ortadan kaldırmışlardır (akt. Bauman, 1987/2003:157).

Bunun için ayrıca; aslında, “estetik normların geçerli normlar olarak öne sürülmesi olasılığının ortadan kaldırılmasıdır” da denebilmektedir (akt. Bauman, 1987/2003:157).

Kurt Schwitters, 1947 yılında Pop-Art'ın ilk örneklerinden biri olarak tanımlanabilecek "For Kate" (Görsel 3.2.3.) isimli yapıtını, çizgi roman karakterlerini kolaj tekniğiyle bir araya getirerek gerçekleştirmiştir. Schwitters, günlük yaşamın tüketim nesnelerini sanatsal bir üslupla bir araya getirmiştir. Pop Art sanatçılarının yeniden-üretilebilir/çoğaltılabilir nesne ve imgeleri, hâlihazırda beğenilmiş ürünlerden seçerek yapıtlarını oluştururken bunları bir araya getirme yöntemleri Duchamp'ın hazır-nesnelerinden farklı görünmektedir. Hazır-nesneler üstlerine direkt olarak bir anlamı yüklenerek 'güzel' olmak kaygısı duymadan sanatsal bağlama yerleştirilip izleyiciye aktarılırken, Pop Art üretimi yapıtlar, belli bir güzellik ya da estetik beğeni durumundan hareketle estetiksizleştirmeye doğru giden bir süreçte sahiptir. Burada konuyla alakalı olarak Agamben'in sözleri de vurgulanabilecektir:

Hazır nesne gibi pop sanat da, üretim faaliyetinin, estetik etkinliğin ikili statüsünün saptırılmasına dayanır, ama onda bu olgu bir biçimde tersine dönmüş olarak kendini gösterir ve daha çok, Duchamp'ın ütü masası olarak bir Rembrandt resmini önerdiğinde düşündüğü "karşılıklı hazır nesne"yi andırır. Gerçekten de, hazır nesne, teknik ürün alanından sanat alanına doğru ilerlerken, pop sanat tersi yönde, estetik durumdan sınai ürün durumuna doğru hareket eder. Başka bir deyişle, hazır nesnede seyirci, teknik statüsüne göre var olmakla birlikte açıklanamaz şekilde belli bir estetik sahiçilik potansiyeli ile yüklü görünen bir nesneyle karşı karşıya kalırken; pop sanatta seyirci, adeta estetik potansiyelinden arınıp paradoksal şekilde sınai ürün statüsüne bürünen bir sanat eseri ile karşı karşıya kalır (Agamben, 2019:84-85).



Görsel 3.2.3. Kurt Schwitters, "For Kate", 1947, kolaj, 9,8 cm x 13 cm.

Pop Art çalışmalarının hazır-nesneleri barındırması, popüler beğeni nesnelerinden oluşması, teknolojinin olanaklarıyla rahatlıkla çoğaltılabilmesi ve sınai ürün niteliği taşımasından hareketle

alınip-satılabilirliği boyutuna ayrıca bir parantez açmak gerekirse, ticari başarısının yalnızca rastlantısal olduğu söylenebilecektir. Pop Art'ı önemli kılan ticari başarısı değil, düşünömsel başarısıdır. Marcel Duchamp ile Andy Warhol'un sanat yapıtları üzerinde gerçekleştirdiği anlam arayışları, günlük yaşam nesnelerinin 'sanat yapıtı' boyutuna ulaşmasının, sanatçının müdahalesiyle ve olanağıyla mümkün olabileceğinin, ayrıca nesnenin salt görünüşü üzerinden sanatsal bir tanımlama yapılamayacağını göstergesidir. Bu yapıtları önemli kılan da bu özellikleri olmuştur:

Leibniz'e ait bir kurama göre eğer iki şey tıpatıp aynı özellikleri taşıyorsa özdeştir. Özdeşlik de zaten şu demektir: F bir özellikse ve a, b'ye özdeşse; a her F olduğunda b de öyledir. Buradan çıkan sonuca göre, eğer söz konusu yapıtlar aynı özelliklerde iseler özdeş olmalıdırlar. Ancak Borges'in iddiası, aynı özelliklerde olmadıkları yönündedir. Tek ortak özellikleri, gözle görölenlerden ibarettir. Tek tek sanat yapıtları söz konusu olduğunda gözle görölen özellikler ile ilgili durum daha da kötüdür. Borges'in verdiği örneğinin üzerimizde bıraktığı felsefi etkiler bizi, bakışlarımızı şeylerin yüzeylerinden kaydırmaya ve belirgin sanat yapıtları arasındaki farkların, eğer yüzeyde değılse, nerede olduğunu sormaya zorlar. (Danto, 1981/2012:54).

Peter Fischli ve David Weiss aralıksız olarak 1982 yılından, 2012 yılında Weiss ölene kadar devam ettirdikleri, günlük hayatın sıradan nesnelerini –genellikle bir sanatçının atölyesinde ya da bir galerinin deposunda rahatça bulunabilecek nesneler– poliüretan malzemeden üretip, asıllarının görüntüsüne ulaşacak şekilde boyayarak, "Brillo Kutusu" (Görsel 3.2.1.) gibi, görünürlük üzerinden gerçek nesnelerden ayırt edilebilmelerini neredeyse imkânsız hâle getirmişlerdir. Ancak bu çalışmalarda yorum, Warhol'un çalışmasındaki ile aynı değıldir. Daha önce de belirtildiği gibi günümüzde sanatçılara yasak olan tek şey, gerçekleştirilen sanatsal faaliyetin daha önce yapılmış bir çalışmayla aynı anlama ve bağlama sahip olmaması gerektiğidir. Bu bakımdan "Polyurethane Objects" (Görsel 3.2.4. ve 3.2.5.) "Brillo Kutusu"ndan ayrılmaktadır. Danto'nun vurguladığı üzere:

Yorum, sanat yapıtı ve onun materyal eşdeğeri arasındaki ilişkiye karar vermektir. Ancak bunun gibi bir şey salt nesnelerle ilişkili olmadığından, sanat yapıtlarına yönelik estetik tepki salt nesnelere yöneldiğinde gerekmeden bilişsel bir süreç gerektirir; ayırım bir kere mümkün olduğunda madde karmaşıklıştığı hâlde ve sanat yapıtları salt nesnelere oldukça benzediğinden salt bir nesneyi bir sanat yapıtı olarak ele aldığımızda karışıklık durumlarında bir yorumlamama eylemi gerekir (Danto, 1981/2012:134).

Yorum burada, gerekli göröldüğü ölçüde sıradan nesnelerin sanatsal faaliyetin görünüş biçimini temsil etmesi bakımından nesnelerin gerçek olup olmadığı sorusu üzerinden bir 'hakikat' arayışı çerçevesinde değıl, gerçeğine büyük ölçüde benzer nesnelerin bir araya getirilişinin sonuçta hangi anlamı temsil ettiği meselesi üzerinden gerçekleştirilmelidir. Dolayısıyla Fischli ve Weiss'in (Görsel 3.2.4. ve Görsel 3.2.5.) gerçekleştirdiği nedensellik ile Warhol'un yapıtının (Görsel 3.2.1.) nedenselliğı ayrı yorumlanarak, çalışmaları teknik/yöntem olarak değılse de, 'anlam' ve 'bağlam' bakımından ayrılmaktadır. Buna göre, belli bir tekniğı belli bir cisme uygulama yöntemiyle üretilmiş nesnelerin dışsal özellikleri birbirleriyle örtüşse de örtüşmese de, söz konusu nesneler kurgulandıkları bağlamlar ve yüklendikleri anlamlar üzerinden yorumlanmaktadır. Sanatçıların yapıt üretimlerini ne ile gerekçelendirdikleri yani oluşturdıkları bağlamları, yapıtların sonuçta edindiğı anlamları da değıştirecektir.



Görsel 3.2.4. Peter Fischli ve David Weiss, “Polyurethane Objects”, 2011, boyanmış poliüretan enstalasyon.



Görsel 3.2.5. Peter Fischli ve David Weiss, “Polyurethane Objects”, 2014, boyanmış poliüretan enstalasyon.

Sonuçta herhangi bir nesne, dışsal özellikleri her ne kadar değişmese de ‘sanat yapıtı’ statüsü aldığı noktada anlam bakımından, ona içkin olan biçimsel veya tanımsal özellikleri onunla aynı görünüşe sahip diğer nesnelerden farklı yorumlanmak durumundadır. Dolayısıyla; “hiçbir duyuşal nesne deneyimi bana onun bir sanat yapıtı olduğunu söyleyemez. Çünkü en azından normal duyuların algılayabileceği özellikler açısından sanat yapıtı olmayan bir benzeriyle tıpatıp eşleştirilebilir” (Danto, 1981/2012:120). Bu bağlamda sanat yapıtının çözümlenmesinde; *nesnenin dışsal özelliklerinin anlamın yorumlanmasında yetersiz bir işleve sahip olduğu iddia edilebilecektir*. Duchamp, Warhol ya da Fischli & Weiss örneklerinde olduğu gibi, bir nesne kategorik olarak ‘sanat yapıtı’ bağlamında sergilendiğinde ve ‘sanat’ olarak adlandırıldığında fiziki özelliklerini korumak durumundadır. İzleyici tarafından görülebilen ise, ancak ve ancak yapıtın bu dış görünüş biçimidir. Groys’a göre de:

İyi bildiği gibi, modern sanat, yapıtın içsel, maddi yanını saydam kılmanın tüm yollarını denedi. Ama müze izleyicileri olarak görebildiğimiz, hâlen yalnızca sanat yapıtının yüzeyidir: müze ziyareti koşulları altında, bu yüzeyin ardında daima gizli kalan bir şeyler olur. Müzedeki bir izleyicinin, sanat yapıtının özünü erişilmez ve bakir tutma işlevi gören, bu sayede “sonsuz kadar” sergilenebilmesine imkân veren temel kısıtlamalara daima boyun eğmesi gerekir (Groys, 2013/2014:43).

Sanat yapıtlarının taklit ettiği ya da benzediği şeyler ile olan ilişkisi, Sanat’ın Felsefe ile kurduğu ilişki yoluyla yalnızca görsel boyutta kalmaktadır. Bağlamsal olarak, bir nesneye tıpatıp benzeyen bir sanat nesnesinin benzediği şey ile aynı anlamı yüklenmesi mümkün değildir. ‘Sanat’ kavramının kendi bağlamına aldığı bir nesnenin anlamını ‘sanat olmak’ bakımından sonsuza kadar değiştirmesi, kategorik olarak sanatın işlevinden kaynaklanmaktadır.

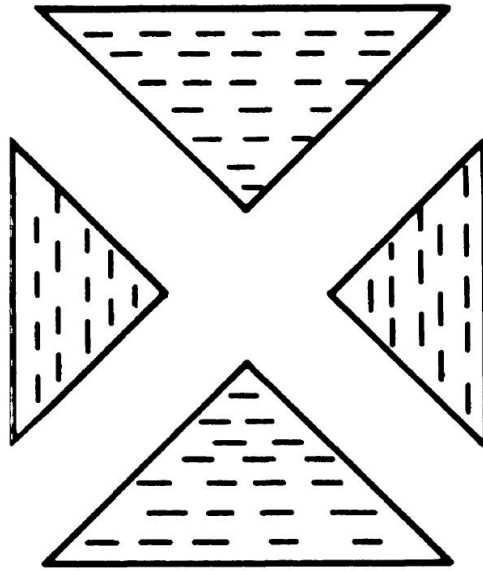
Sanatta yeni ‘işlev’ problemi, her nesnenin ‘sanat’ olarak kullanılabileceği düşüncesinden sonra, sanatsal bağlamda ele alınan ve kendi bağlamından koparılan nesnenin fonksiyonunun ortadan kaldırılmasıyla belirmiş bir problemdir. Bu bağlamda düşünüldüğünde, ‘sanat’ bağlamına yerleştirilmiş bir nesnenin fonksiyonu ‘sanat’ olmak ve ‘sanat tanımı’ni karşılamaktır. Dolayısıyla sanatın işlevi ancak ve ancak ‘sanat olmak’tır. Bu açıdan, sanat yapıtının yalnızca bir şeyin takliti olduğu düşüncesi savunulamamaktadır. Sanat yapıtı kendisinden önce üretilmiş/yaratılmış bir düşüncenin temsili olmak bakımından, yapılmış somut bir gerçekliktir. Fonksiyonu ise, onun gerçekleşmesine sebep olan sanatsal düşünceyi olabilecek en iyi şekilde taşımak ve iletmeğidir.

Yapıt üzerine getirilen felsefi eleştiriler, düşünce üretiminin ve düşünümseelliğin yalnızca ‘yapıt’ boyutunda değil, ‘sanat’ kavramının tanımının ve çerçevesinin kendisinin de Aristoteles kavrayışı dâhilinde ‘biçimsel’ olarak irdelenmesini tetiklemiştir. Buna göre ‘sanat’ın tanımlanabilir ya da tanımlanamaz bir kavram olmaktan ziyade, niteliklerine dair soruşturmaların da gerçekleştirildiği sanatsal üretimlerin ortaya çıkması, şaşırlmaması gereken bir durumdur. Bu Sanat alanında düşünümseelliğin ortaya çıktığı ve ‘sanat’ın felsefeye ele alındığı diğer bir dönemdir.

Andy Warhol, dönemin sanat ortamından ve sanat çalışmalarından, Sanat’ın Felsefe ile olan ilişkisi bağlamında, John Cage’i büyük ölçüde sorumlu tutmaktadır (Sichel, 2008:91). Cage, özellikle

‘görme’ (gözler açık olduğu sürece) ve ‘duyma’ özelliklerinin hayatın olağan akışı boyunca devam ettiğinden ve deneyimlerin temelini oluşturduğundan hareketle, deneysel yöntemlerle farklı disiplinleri biraraya getirerek sanatsal arayışlarda bulunmuştur.

John Cage (Cage, Kirby, & Schechner, 1965:53), kişisel sanat anlayışı içerisinde, sanatçılar olarak ‘geçmiş (*past*)’te yapılmış şeylerin bilgisine sahip olduğunu ve ‘şimdi (*now*)’ onları ‘sanat’ olarak değil, ‘materyal’ olarak ele aldığını belirtmiştir. Buna göre, dönemin geçmişi bir müze olarak görüp ona sadık kalmayı alışkanlık hâline getirmiş olan sanatçıların eleştirerek, bir ‘materyal’ olarak ‘şimdi (*now*)’nin başka şeylerle değiştirilebileceğini vurgulamıştır. Bu başka şeylerin ise; teknolojinin gelişmesiyle gündelik hayatın pratikleşmesi dolayısıyla, geçmişin geleneksel yöntemlerle oluşturulmuş sanatına bağlı olmaması gerektiğini düşünmektedir. Gündelik hayatın ve gündelik deneyimlerin olağanüstü olduğuna inanan Cage, bir ‘sanatçı’ olarak sanat için ne yapması gerektiğini, yaşama dair kendi pratik gözlemlerinden keşfetmeye çalıştığını söylemektedir.



Görsel 3.2.6. “Black Mountain College”, 1952, sahne mekânı ve koltuk düzeni.

Müziğin ve müzik deneyiminin ne olduğuna dair soruşturma gibi yorumlanan Cage’in 4’33” isimli analitik yapıtı, yalnızca Müzik alanında değil, bütün bir Sanat ve Felsefe alanlarında da tartışmaya yol açmıştır. Beyin algılayamasa dahi, çıkan bütün seslerin kulaktan içeri girdiği varsayımıyla, müziğin sesinin bastırdığı ve duyulmayan olağan seslerin de müziğin kendisine eklendiğini, dolayısıyla yapıtın nihai sonucunun değişeceğini, böylece pratikte bütün rastlantısallıklarıyla birlikte aslında ‘yapıt’ın; sürecin ve deneyimin kendisi olduğu çıkarımına ulaşılmaktadır. Cage’e (1965) göre, geleneksel kurallar ortadan kalktığında bütün sesler aslında müziktir. Ses-kulak ilişkisinde olduğu gibi, görüntü-göz arasında da aynı ilişkiyi yakalamak mümkündür. Bu nedenle müzik içerikli her çalışma aslında, teatral bir deneyim içermektedir.

Her ne kadar kimi kuramcılar, sesi mekânın kendisi ya da ona denk (sesin dağılarak bulunduğu ortamı doldurması bağlamında), müziği de (örneğin klasik müzik; sabit birimlerden [notalar ve belirli enstrümanlar] sonsuz olasılık içinden belli bir kompozisyon oluşturularak, zamanın kurgulanması ve neticede belli bir biçime ulaşılması bağlamında) ‘asıl sanat’ olarak nitelendirse de, bu tartışmalı bir konudur. Yürütülen tez çalışması sesi bir ‘materyal’, Müzik’i de bir ‘sanat disiplini’ olarak kabul etmekle beraber, bütün sesleri ya da müzikleri salt ‘sanat’ olarak kabul etmemektedir. Ancak, John Cage’in çalışmaları deneysel olduğu kadar düşünsel, felsefi ve düşünümsel olduğundan tez çalışması içerisinde önemli bir yere sahiptir. Bu anlamda Cage’in gerçekleştirdiği sanat faaliyetleri ve sanatsal tanımlamalar hem gündelik yaşantının sanata karışmasının öneminin vurgulanmasıyla Pop Art hareketini tetiklemesi açısından, hem de düşüncelerinin Kavramsal Sanat bağlamında sanatçıları etkilemesi açısından değerli bulunmaktadır.

Duchamp’ın hazır-nesnelerinin ortaya çıkmasının, Warhol’un ‘yapıt’ın neye benzeyebileceğine dair fikirleri ortadan kaldırmasının, Fluxus, Happening vs. gibi hareketlerin deneysel dinamikleriyle hem düşünsel hem de performatif anlamda sanat faaliyetlerine çeşitlilik sunmasının ‘sanat’ kavramını muğlaklaştırdığı yadsınamaz bir durumdur. Rastlantısallıkların ve rastgeleliklerin de bir etkinlik olarak sanat sürecinin kendisine dâhil olması, sanatçının da bunun bilincinde olarak sorumluluğu üstlenmesiyle birlikte yapı itibarıyla sanatın ve sanat yapıtının yaşamın kendisiyle karışmaya başlaması, kesin olarak bunların ne olduğu sorusuna ihtiyaç duyarak kavramsal sanatçıların ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Söz konusu sanatçılar, sanatın özünde ne olduğunun bilgisini yine sanat üzerine ‘düşünüm (*reflection*)’ün kendisinin vereceğini düşünerek, kendi kendisine gönderme yapan sanat yapıtları üretmeye başlamışlardır.

Kendi kendisine gönderme yapan ve kendi kendisinin konusu olan sanatsal üretim, kavramsal çerçevede ele alındığında, sanatın özüne yönelik bir soruşturmanın neticesidir. Robert Morris’in henüz 1960’ların başında gerçekleştirdiği “Box With the Sound of Its Own Making” (Kendi Yapımının Sesiyle Kutu, Görsel 3.2.7.) adlı çalışması ‘temsil’ meselesi üzerinden ele alındığında, Minimalistlerin pozitivist bakış açısıyla ve Modernistlerin ‘saf (*pure*)’ biçim arayışıyla ilişki kuruyor gibi anlaşılabilmektedir. Ancak, Cage’in vurguladığı ‘teatrallik’ bağlamında ‘ses-kulak’ ve ‘görüntü-göz’ ilişkisini, biri diğerinden baskın olmamak koşuluyla aynı anda yapıtta göstermesi bakımından, Duchamp’ın ele aldığı ‘non-retinal art (göze hitap etmeyen sanat)’ anlayışına da uygun düşecek şekilde, geleneksel ‘görsel dil’ ile ‘plastisite’ kavrayışlarına yönelik ifadesel bir saldırı olarak da yorumlanabilmektedir. Şekil olarak ‘küp’ ve onun elementi olan ‘kare’ biçimi, Buchloch’a göre (1990:130), dikeylik ve yataylık gibi geleneksel uzamsal parametreleri ortadan kaldırarak, mekânın metafiziğini ve onun okumaya yönelik uzlaşımlarını iptal ederek, bu anlamda görsel ‘öz-düşünümselliğin (*self-reflexiveness*)’ merkezi biçimi konumundadır. Öz-düşünümselliğin kendi kendisini referans vermesi bağlamında ele alınabilecek ‘küp’ ve onun düzlemsel gölgesi ‘kare’ biçimi, ifadesel olarak da totolojinin dilsel biçimine en iyi karşılık gelen görsel biçimlerden birisidir. Bu

açılardan Morris'in çalışmaları, Kavramsal Sanat'la özdeş değilse de paralellik sağlayan bir sanatsal pratiğin geliştirilmesine katkı sağlamaktadır. Başka bir deyişle, Morris'in, Kavramsal Sanat yapmıyor olmasına karşın Kavramsal Sanat'ın temellerinin atılmasına katkı sağladığı iddia edilebilmektedir.



Görsel 3.2.7. Robert Morris, “Box With the Sound of Its Own Making”, 1961, ahşap ve içine yerleştirilmiş hoparlör, 24,8 cm x 24,8 cm x 24,8 cm.

Daha önce bahsedildiği üzere, “cisimleşmiş anlam” (Danto, 2013/2013:48) bağlamında ‘sanat yapıtı’ yorumlanacak olursa, kendilerinin varlığının nedeni olarak anlamın ve bağlamın aktarılması açısından sembolik ve simgesel bir cisim olmak bakımından, sanat yapıtlarının özünde birer ‘totoloji’ olduğu savunulabilmektedir. Bu iddiaya göre, sanat yapıtları analitik birer önerme olmak koşuluyla; “A, A’dır” türünden, bilgi vermeyen ancak, bir anlamın aktarılması bağlamını tamamlayan, Aristotelesçi düşüncede bir ‘biçim’in simgesel-göstergesel unsurudur ve sanat kendi kendisinin konusu olduğunda, yapıtlar üzerinden, hem ‘sanat yapıtı’nın bilgisine, hem de ‘sanat’ın bilgisine ulaşılabilir. Bu çıkarıma göre; ‘yapıt’ın ne olduğunun sorgulamaya açılması, yani, onu tanımlamaya yönelik her girişim, özünde ‘totoloji’dir, çünkü bütün tanımlar aslında birer ‘totoloji’dir.

Robert Morris’in kendi kendisini tanımlamaya girişen çalışmaları gibi, Robert Rauschenberg’in işleri de, ‘düşünümsellik (reflexivity)’in ‘yapıt’ kavramına uygulanması bağlamında yorumlanabilmektedir. Sanat yapıtları görsel biçimleriyle ele alındığında, görünenden öte bir şey göstermemektedir. Ancak, ‘sanatsal tanımlama aracı’ anlamında ‘yapıt’, bir düşüncenin ya da

kavramın aktarılması rolünü üstlendiğinde; zihin/akıl, yorumlama kabiliyetiyle yapıtın görsel ifade araçlarını kullanarak üst anlama ulaşabilmektedir. Bu bakımdan ‘yapıt’ın ne olduğu ya da bir cismin ne zaman ‘sanat yapıtı’ olduğu, yapanın (sanatçının) onu ‘sanat’ bağlamında bir aracı cisim olarak tanımlamasından sonra gerçekleşebilmektedir. Anlam ise, yapıtın dışsal özelliklerinin ‘sanat’ kavramının kapsayıcılığı dâhilinde neye gönderme yapıyorsa o bağlamdan çıkarılabilmektedir.



Görsel 3.2.8. Robert Rauschenberg, “Erased de Kooning Drawing”, 1953, çerçevenmiş kâğıt üzerinde çizim izleri, 64,1 cm x 55,2 cm x 1,3 cm.

Robert Rauschenberg’in 1953 tarihli çalışması “Erased de Kooning Drawing” (Silinmiş de Kooning Deseni, Görsel 3.2.8.), izleyicisiyle karşılaştığında görünenden ve isminin yönlendirmesinden öte bir şey söylememektedir. Yapıtın okunmasına aracı bir nitelik olarak ele alındığında yapıtın ismi ise gözün gördüğünden farklı bir yoruma açık bırakılmamıştır. Bu anlamda yapıt ve onu niteleyen/betimleyen ismi, sanat yapıtının kendi kendisinden başka herhangi bir şeye gönderme yapmamaktadır. Bu açıdan çalışma sanat-tarihsel açıdan, sanatçının niyeti ile ‘sanat’ ve

‘sanat yapıtı’ kavramlarının ne olduğu/ne olabileceği üzerinden bir yorumlamaya açık bırakılmıştır. Buna göre Rauschenberg’in çalışmasının: a) gerçekten silinmiş bir de Kooning deseni olup olmadığı ya da b) desenin Rauschenberg tarafından mı silindiği, yoksa de Kooning tarafından mı silindiği tartışmaları üzerinden, denilebilir ki;

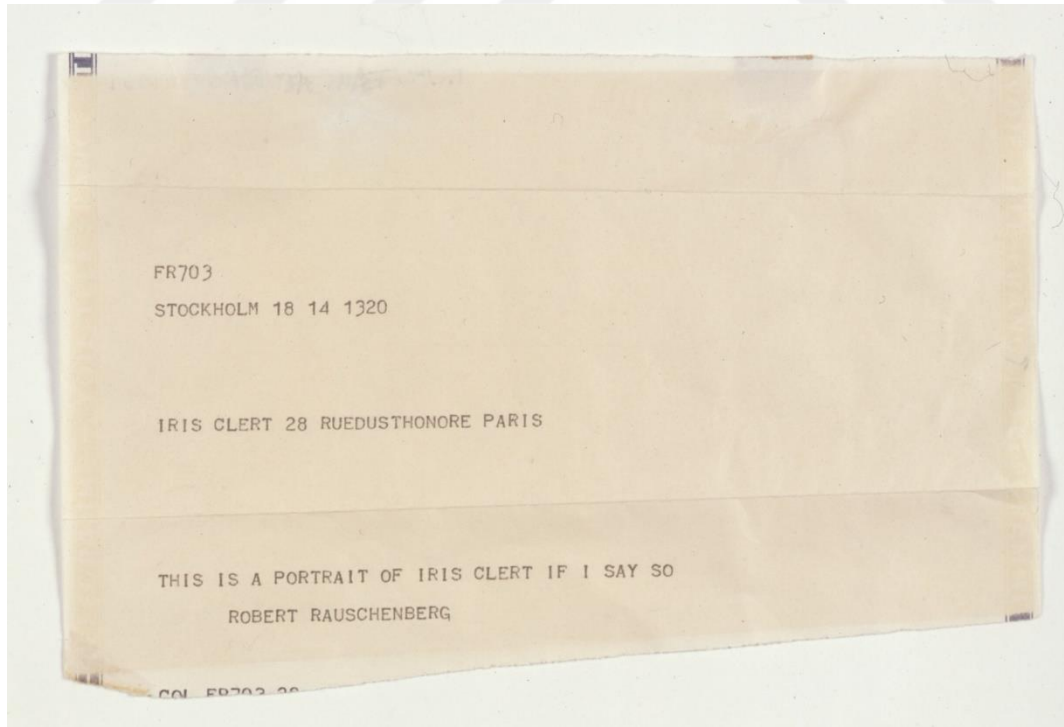
1) Duchamp’ın hazır-nesnelerinde de görüldüğü üzere, cisim/nesne sanatçı tarafından ‘sanat’ bağlamına alındığı andan itibaren, ancak sanatsal tanımlanması üzerinden alımlanabilmekte/anlamlandırılabilir. Dolayısıyla, Rauschenberg bunun silinmiş bir ‘de Kooning deseni’ olduğunu iddia ediyorsa, öyledir. Sanat, nesnenin çarpıtılması yöntemiyle yalan söyleyebilmektedir. ‘Bu, bir sanat yapıtıdır’ demek, başka bir bakış açısıyla; ‘ben, özde sanat olmayan bu şeyi sanatçı olarak, sanat bağlamında ele alıyorum’ demektir. Dolayısıyla iddia, ‘yapıt’ın ve ‘sanat’ın neliğine bir gönderme olarak okunabilmektedir.

2) Rauschenberg’in hâlihazırda başka bir sanatçının yapmış olduğu çalışmaya, kendi sanat düşüncesinin bağlamını somutlaştırmak adına müdahale etmesi, onu yok etmesi ve onun yokluğundan yeni bir anlam çıkarması, sanatçı olarak Sanat alanı içerisinde yapılabilir olan şeylerin neler olduğuna, başka bir deyişle, sanatın sınırlarının zorlanmasına iyi bir örnektir. Eğer öyleyse, bunun başka bir yapıta saldırı olup olmadığı tartışması bir kenara bırakıldığında bu çalışma, sanatçının müdahale olarak geleneksel alışlagelmiş sanat yapıtı ‘yapmak/etmek/inşa etmek’ edimlerinin tersine işleyen ‘bozmak/yıkamak’ eylemlerinin sanat yapıtının üretim sürecinde nasıl bir rol oynayabileceğinin denenmesidir. Öte yandan eğer öyle değilse, sanatçı malzeme olarak zaten yapılmış bir yapıt da dâhil olmak üzere her şeyi kullanabilmektedir. Bu, sanatsal tanımlaması yapılmış bir cismin ‘sanat’ olarak yeniden tanımlanmasıdır. Ayrıca, ‘yapıt olarak yapıt’ düşüncesi, ‘yapıt, yapıttır’ totolojisine bir gönderme olarak da anlaşılabilecektir. Son olarak, de Kooning’in sildiği bir deseni olduğu gibi sergileme eylemi, Duchamp’ın hazır-nesnelerinin açtığı kapı üzerinden, herhangi bir şeyin altına sanatçının imza atması eylemidir. Bu bir anlamda, bir sanatçının yapmış olduğu yapıtın bütün sorumluluğunun başka bir sanatçı tarafından sanatsal kavrayışı içerisinde olduğu gibi üstlenilmesidir.

Rauschenberg’in çalışmasının: a) gerçekten silinmiş bir de Kooning deseni olup olmadığı, ya da b) desenin Rauschenberg tarafından mı silindiği, yoksa de Kooning tarafından mı silindiği tartışmaları bir kenara bırakılacak olursa, çıkarılabilir ki; *Modernist geleneğin yöntemlerinin tersine işleyen yapıbozumsal bir üslupla sanat yapıtına yöneltilen sorgulama eylemi, sanat yapıtının ve sanatsal pratiğin akıbetinin Post-Modernist anlayışla nasıl ele alınabileceği üzerinden okunabilmektedir.* Buna göre bir sanatçı olarak Robert Rauschenberg, sanat pratiği ve ‘sanat’ kavrayışı dâhilinde, eğer bir nesneyi ‘sanat’ olarak tanımlıyorsa, o nesne o ‘sanat’ kavrayışı içerisinde bir ‘sanat yapıtı’dır ve kendi kendisine gönderme yaparak, kendisinin bu kavrayış içerisindeki rolünü izleyiciye aktarmaktadır.

‘Yapıt’ kavrayışının üzerindeki sanatçı etkisi, bir yapıtın ‘mahiyet³⁷’ini belirlemektedir. Sanatçı burada yaratıcı konumunda iken, düşünce/madde/cisim ya da yapıtın malzemesi her ne ise, burada sanatçının emrinde bir araca dönüşmektedir. *Sanatçının amacı ‘düşünüm (reflection)’ü nesneye aktarmaktır ve bu düşünüm önceden belirlenmiş olan akıbetine kadar ilerletilmektedir. Bu süreçte somut anlamda gerçekleştirecek olan ‘yapıt’ kavramı, sanatçısının önermesini belgeleyen bir unsur olarak varlığa bürünmektedir. Buna göre, sanatçı bir şeyi ‘yapıt’ olarak adlandırıyor ya da sunuyor o yapıttır.* Donald Judd’ın “bir şey sanat olarak adlandırılıyorsa, sanattır” (akt. Kosuth, 1969:17) sözü referans alınacak olursa denilebilir ki, bir şeyi sanat yapıtı statüsüne yükselten edim onun ‘sanat’ olarak tanımlanmasıdır.

Robert Rauschenberg’in 1961 tarihli çalışması “This Is a Portrait of Iris Clert if I Say So”dan (Eğer Ben Öyle Diyorsam, Bu Iris Clert’in Portresidir, Görsel 3.2.9) hareketle denilebilir ki; bir sanat yapıtı olarak ‘x’, ancak ve ancak, sanatçı onu ‘x’ olarak tanımladığında ‘sanat yapıtı’ olabilmektedir, ya da, sanatçı ‘x’ olmayan bir şeyi, ‘x’ olarak tanımladığında, o bir ‘x’ olmaktadır. ‘Biçimsel eleştiri’ sanat yapıtılarını biçimsel özellikleri üzerinden ele almaktadır. Ancak ‘biçimsel eleştiri’ Rauschenberg’in çalışmasına bir okuma getirememektedir. Bu noktada, sanatın felsefi boyuta erişmesinin neticesinde yapıtın da görünürlüğü üzerinden yorumlanması olasılığı ortadan kalkmış bulunmaktadır. Sanatın kavramsal boyutu, yapıtın ‘yapıt’ olarak görülebilmesini sağlayan başlıca neden durumundadır.



Görsel 3.2.9. Robert Rauschenberg, “This Is a Portrait of Iris Clert if I Say So”, 1961, telgraf, 11,6 x 12,9 cm.

³⁷ Her ne ise o olması bakımından, ‘nitelik’ anlamında kullanılmıştır.

Rauschenberg'in 'portre' olarak işaret ettiği nesnenin aslında bir 'telgraf' olmasının, 'portre' kavrayışının tanımsal ifadeleriyle örtüşmediği açıktır. 'Sanat olarak nitelendirebiliyorsa, sanattır' önermesinin Sanat alanında bir karşılık bulabilmesinin olanağı, 'sanat' paradigmasının bu olasılığın özgürlüğünü sanatçıya verebilmesinden kaynaklanmaktadır. Çalışmanın (Görsel 3.2.9.) temelinde, bir pisuarı "Çeşme" olarak isimlendirmekten hiçbir farkı yoktur. Ancak burada, daha önce de belirtildiği üzere çıkarılması gereken, sanatçının düşüncesi ve niyetinin ne olduğu konusudur. Kabaca yorumlamak gerekirse, sanat-olmayan nesneyi 'sanat' bağlamına alırken, düşüncenin nereye ulaştırılmak istendiği dikkate alınmak durumundadır. "This Is a Portrait of Iris Clert if I Say So"nın 'estetik' ve 'güzel' kavramlarıyla bir çatışması yoktur; Duchamp'ın pisuarı bu meseleyi çoktan çözüme kavuşturmuştur. Rauschenberg'in telgrafı ise sanatçının sözle müdahalesi sonucunda, Duchamp'ın üslubuyla, başka bir nitelendirme gerçekleştirmektedir. Burada nesnenin hangi bağlamda kullanılmış olduğu meselesi sanatçının vurgulamak istediği anlamı karşılamaktadır. Dolayısıyla iddia edilebilir ki; *anlam, bağlamdan çıkarılabilmektedir*. Buradaki anlam ve iddia, en genel tabiriyle; *sanatçının 'sanat' olarak tanımlamasıyla nesne, 'sanat nesnesi' statüsüne yükselmektedir. Burada 'sanat' olan sanatsal tanımlamanın kendisidir. Tıpkı portrenin aslında bir 'portre' olmaması gibi, sanat nesnesinin de 'nesne' olmama durumu gözlenmektedir. Sanatçının yapıtı, eylemi, edimi, faaliyeti, hareketi, sözü, belirlemesi, işaretlemesi vs. sanatın meydana gelebilmesi için yeterli koşuldur.*

Sol Lewitt, "Paragraphs on Conceptual Art" (1967) adlı metninde, "paragrafların doğruluğu kesin önermeler olmadığını" da vurgulayarak:

– "Sanat yapıtının nasıl görüldüğü önemli değildir. Eğer fiziksel bir şekli varsa bir şey gibi görünecektir. Sonunda hangi şekli alırsa alsın bir düşünceyle başlamalıdır."

– "Kavramsal sanat izleyicinin gözü ve duyularının yerine zihnini uyarmak için yapılır."

Ayrıca "Sentences on Conceptual Art" (1969) adlı metninde de:

– "Fikirler tek başına sanat eseri olabilir; sonunda bir biçim bulabilecek bir gelişim zincirinin içindelerdir. Tüm fikirlerin fiziksel hâle getirilmesi gerekmez."

– "Hiçbir form bir diğerinden doğası gereği üstün olmadığı için, sanatçı, sözcüklerin dışavurumundan (yazılı veya sözlü) fiziksel gerçekliğe kadar eşit olarak herhangi bir formu kullanabilir."

– "Sanatla ilgiliyse ve sanatın uzlaşımlarına giriyorsa tüm fikirler sanattır.", "Resim ve heykel gibi kelimeler kullanıldığında, bütün bir geleneği çağırıştırır ve bu geleneğin bir sonucu olarak kabul edildiğini ima eder, böylece sanatçıya sınırlamalar getirir."

...şeklindeki ifadeleriyle yapıtın 'düşünce' ve 'kavram' boyutunun sanatın asıl nesnesi ve malzemesi olduğunu kabul etmektedir. Bu bildirmelere göre, sanat yapıtının nasıl görüldüğünden çok

üzerinde hangi anlamı taşıdığı, bu anlamı hangi bağlamda kurguladığı ve hangi kavramla ilgilendiği önemlidir. Bu kavram da özde zorunlu olarak sanatla ilişkilendirileceğinden ‘sanat’ hakkındadır. Dolayısıyla; *‘sanat, sanat hakkında sanat yapmaktır’ denebilmektedir. ‘Sanat’ olarak ‘sanat eleştirisi’, pratikte nasıl görünürse görünsün, düşüncenin bir temsilidir. Düşünce ise kavramlardan yola çıkılarak, mantıksal önermelerle oluşturulmaktadır. Öyleyse sanat, dilsel ifadeler yoluyla üretilebilmektedir. Yapıt ise bu düşünülerin dilsel ifade biçimlerinden götürüldüğü en son noktaya kadar gerçekleşen faaliyetin bütünü olarak yorumlanabilmektedir. Bu faaliyetin ‘felsefe’ değil de ‘sanat’ olarak adlandırılabilmesinin nedeni, özünde ‘sanat’ hakkında olması, bir ‘sanatçı’ tarafından gerçekleştirilmesi ve sanatsal ‘ifade’ biçimleriyle aktarılmasıdır. Salt düşünüyü ile sanat arasındaki ayrımın bu noktada gerçekleştiği düşünülmektedir. Felsefe ve Sanat birbirlerine indirgenemezler: Felsefe, felsefedir; sanat, sanattır. Ancak bu ifade, sanatın felsefeyle olan ilişkisini dışlamamaktadır.*

Ad Reinhardt’ın 1963 yılında dile getirdiği: “Sanat hakkında söylenecek tek şey, onun bir şey olduğudur. Sanat, sanat olmak bakımından sanattır ve herhangi başka bir şey, herhangi başka bir şeydir. Sanat olarak sanat, sanattan başka bir şey değildir. Sanat, sanat olmayan şey değildir” (akt. Kosuth, 1969) sözü, “A, A’dır”; “A, A olmayan değildir” türünden bir totolojidir ve özetle ‘sanat, sanattır’ anlamına gelmektedir. Bu bağlamda analitik önermelerin bilgi veremeyeceği ve bir ‘şey’i tanımlamanın o ‘şey’in bilgisine ulaştıramayacağı iddiasından hareketle; *sanat yapmak yöntemiyle ‘sanat’ hakkında çözümlemeye girişmenin, sanatın ne olduğunun bilgisine değil, ne olmadığının bilgisine götüreceği iddia edilebilecektir. Çözümlemenin neticesinde elde kalan, sonuçta ‘sanat’ olarak kavranmaya devam edecektir. Çözümleme ise düşünümün, ‘düşünü üzerine düşünme’nin yöntemlerinden birisidir. Düşünsel bir faaliyet olarak Kavramsal Sanat ise özde saf sanat olanın ne olduğu üzerine ‘sanat’ kavramının çözümlemeye, sorgulanmaya başlanması hareketidir. Kavramsal Sanat’ın en saf hâliyle tanımı ise: “anlam kazandığı şekliyle ‘sanat’ kavramının temellerinin araştırılmasıdır” (Kosuth, 1969:25).*

Bir şeyin ‘sanat’ olup olmadığını belirleyen söylem, ‘Bu, sanattır’ önermesi üzerinden çözümlenecek olursa: *İlk olarak, ‘bu’ ifadesinin karşılığı olmak üzere bir nitelenenin olması gerekmektedir; ikinci olarak, bunun bir ‘sanat’ olduğu yönünde görüş bildiren bir söyleyenin varlığı gereklidir; üçüncü olarak da ‘söylem’in veya ‘ifade’nin tamamlanabilmesi için söyleneni algılayacak bir dinleyenin (kabul etsin ya da etmesin) bulunması zorunludur. ‘Bu, sanattır’ önermesiyle ‘sanat’ statüsüne erişebilecek olan şey ‘sanat yapıtı’, ifadeyi söyleyenin kimliği, bu yapıtın ya da ‘sanat’ olarak nitelendirilebilecek herhangi bir tutumun ‘sanat’ olduğunu öne süren bir akıl tarafından iddia edilmesi nedeni dolayısıyla, ‘sanatçı’ya atfedilmektedir ve bunun devamında da bu söylemin yerine ulaşabilmesi için gerekli olan bir alımlayıcı ya da algılayıcı rolünde de ‘sanat izleyicisi’ bulunmaktadır. Modernizm olarak adlandırılan dönemde bir yapıtın ‘sanat’ olarak kabul görebilmesi için, de Duve ve Krauss’un (1994:69) belirttiği gibi dördüncü bir durum olarak, Foucault’nun bir ‘söylem’in veya ‘ifade’nin varoluş işlevini yerine getiren ve onun bir kültürel oluşum olarak ortaya*

çıkışının kayıt edilmesini sağlayan ve kurumsallaştırılarak verili bir şekilde kişilere ulaştırıldığı ‘yer’ kavramına denk düşen ‘sanat mekânları’nın varlığı gerekli görülmektedir. Kavramsal Sanat, sanatın özüne ulaşabilmek için burada ifade edilen dört kategori üzerine de sistematik olarak çözümlemeler gerçekleştirmektedir.

Yapıt, özellikle çalışmada da incelendiği üzere, kavramın kapsamına getirilen sorgulamalardan sonra Kavramsal Sanat’la birlikte, Lucy R. Lippard’ın (2001) betimlemesiyle “dematerialization³⁸ of the art object” olarak ele alınabilecek, giderek yapıtın somut fiziki özelliklerinin ortadan kaldırılmaya çalışıldığı bir süreç ile karşılaşmıştır. Bu süreç daha çok dışsal özelliklerine dair düşüncelerin üretildiği ve ontolojik olarak gerekli olup olmadığına dair denemelerin gerçekleştirildiği bir dönemdir. Sanatçılar bu dönemde, ‘düşünce olarak sanat yapıtı’ bağlamında, sanatın özüne dair anlamlandırmaların koşullarını araştırırken, yapıtın fiziki özelliklerini ortadan kaldırmayı hedeflemişlerdir. Buna göre her türlü ‘üslup’, ‘teknik’, ‘disiplin’ gibi sonuç olarak yapıtın dışsal özelliklerine etki edecek sanat yapma koşulları, Kosuth’un (1969) deyimiyle “sanat kendiliği” bağlamında, sanatsal üretiminin birincil yöntemi olmaktan çıkarılmış ve bunun yerini anlamın aktarılması kategorisi altında sanatın özünün oluşturulmasına dair geliştirilmiş belirgin bir ‘dil’ ve ‘dilsel ifadeler’ almıştır.

Greenberg’in tanımladığı şekliyle Modernist öğretiye göre “Çeşme”, ‘resim’ ya da ‘heykel’ olarak nitelendirilememektedir. Bunun sebebi, Resim ya da Heykel disiplinlerinin problemlerine cevap vermiyor olmasıdır. Öte yandan “Çeşme”, Sanat alanına sorular sormaya devam ettiğinden ve ‘sanatın doğası nedir?’ anlamında nihai bir noktaya ulaşmasa da, öze doğru gidilen bir yolda sanatı nispeten daha yeterli bir noktaya indirgemesi dolayısıyla, ‘resim’ ya da ‘heykel’ değil, yalnızca ve yalnızca ‘sanat’tır. Duchamp’ın pisuarı, Sanat alanına yerleşmiş birtakım dogmaları kırabildiği ve üzerinde bunun bir ‘sanat yapıtı’ olduğu konusunda uzlaşılabildiği üzere bir ‘sanat yapıtı’dır. Kosuth (1969), Duchamp’tan sonra yirminci yüzyılı, “felsefenin sonu, sanatın başlangıcı” bağlamında ifade etmektedir ve bu bağın mekanik olmamakla birlikte, rastlantısal da olmadığını vurgulamaktadır. Buna göre, Analitik Felsefe’nin ortaya çıkmasıyla birlikte sanatın çözümsel ele alınması da mümkündür. Kavramsal Sanat’la ilgili literatürdeki en önemli kaynaklardan birisi Joseph Kosuth’un 1969 yılında yayınladığı “Art After Philosophy” (Felsefeden Sonra Sanat) adlı makalesidir.

Kosuth’a (1969:19-20) göre, sanatın fonksiyonu ya da doğası sorgulandığında: “Sanatın dili olarak sanatsal biçimler ele alınmaya devam edildiğinde, sanat eserinin sanat bağlamında sanat üzerine bir yorum olarak bir tür önerme olduğu anlaşılabilir.” Sanat yapıtlarının, bu ifade özelinde düşünüldüğünde, ‘bu, sanattır’ önermesinin öznesi olmak dolayısıyla, ‘sanat yapıtı, sanattır’ karşılığında bir değerlendirmeye Kantçı ‘analitik-sentetik’ önerme kategorileri altında, çözümsel

³⁸ *Düşüncenin maddeye önceliği bakımından, nesnenin fiziki yanının, somut materyallerinin eksiltilmesi ya da maddesizleştirilmesi bağlamında kullanılmaktadır.*

bağlamda yer aldığı ve aslında “A, A’dır” türünden bir totoloji olduğu düşünülebilmektedir. Nitekim Kosuth tarafından da sanat yapıtlarının, doğası gereği bilgi vermeyen türden analitik önermeler olduğu ifade edilmiştir; ancak düşünceleri ele alındığında, ‘sanat yapıtı’ olarak adlandırılacak olanın somut bir nesne olmadığı çıkarılabilmekte ve kendi deyimine göre de; “objeler ile sanatın koşulları arasında bir ilişki bulunmamaktadır” (Kosuth, 1969:26).

Felsefe ve Bilim alanları gibi Sanat alanı da kendi pratiği içinde doğasına özgü olmak bakımından ‘düşünce’yi gerektirmektedir. Felsefe yapmanın özde amacının felsefe yapmak, bilim yapmanın özde amacının bilim yapmak olduğu kadar, sanatın amacı da özde sanat yapmaktır. Düşünme etkinliği olarak sanat yapmanın felsefe ve bilim yapmaktan farkı ise; sanatta sanatsal olanın açığa çıkması, ancak ve ancak sanat yapmakla mümkün olabilmesidir. Salt düşünme ediminin kendisi –sanatçı öyle istiyorsa– sanat olabilmektedir. Ancak, bunu felsefeden ayıran şey; ‘bunu sanat bağlamında yapıyorum’ demekten kaynaklanmaktadır.

Kavramsal Sanat’ın; ‘sanat’ kavrayışını –nesne ve dışsal özelliklerinden kaynaklanan okuma göndermelerini yok etmek için– dile ve anlama indirgeme çabaları, sanat yapıtlarının –üzerinde taşıdığı anlamı gösteren olmak bakımından varlığını sürdürmeye devam etse de, yine bu sebeple amaç olmaktan çıkarılarak– anlamı ileten bir ‘belge’ statüsüne dönüşmesine sebep olmuştur. Belge üzerinden okunacak olan, sanatsal bağlam içerisinde anlamın nasıl çıkarılacağı ve ne olduğudur. Başka bir deyişle, sanatsal olan düşüncenin, nesneyle kurduğu ilişki içerisinde kendisini göstereceği söylenebilmektedir.

Joseph Kosuth’un metni ve çalışmaları, Kavramsal Sanat içerisinde önemli bir yere sahiptir. Kosuth, düşüncelerini sanat olarak sunmaktadır; çünkü sanatla ilgilidir. Sanatla ilgili düşüncelerini ‘sanat’ olarak sunmasa da bu düşünceler değişmeyebilecektir. Ancak sanatın, ‘dil’i ve ‘anlam’ı vurgulama biçimi, diğer her türlü dilden çok daha etkili görünmektedir. 1965 yılında gerçekleştirdiği “One and Three Chairs” (Bir ve Üç Sandalye, Görsel 3.2.10) isimli çalışmasında Kosuth, ‘anlam’ın, nesnelerin referans gösterdiği şeye karşılık gelip gelmediği üzerinden bir tartışmaya girişmiştir. Başka bir deyişle, bir tanım ve onun nesnesi üzerinden anlamın doğru bir ilişki kurup kurmadığıyla ilgilenmiştir. Kosuth’un bu düşünceyi sanatsal bağlam içerisinde sergileyebilmesinin bir nedeni de, sanatın da tarihin bir dönemine kadar kendisini nesneler aracılığıyla, ‘temsil’ ve ‘taklit’ kavramları üzerinden gerçeklik kurmaya çalışmak yoluyla gerçekleştirmesidir. Dolayısıyla Kosuth, Kavramsal Sanat bağlamında, sanatın yöntem ve araçlarını kullanarak sanatın özüne yönelik bir arayış içerisinde. ‘Yapıt’ adı verilen olgu; anlam, tanım ve nesneler arasındaki ‘bağıntılar’ ile ‘bu bağıntıların sanatla olan ilişkisi’ düşüncesinin kendisidir. “Görsel 3.2.10.”daki sergileme pratiği ise, bunun yalnızca bir belgesidir. Söz konusu belge, yapıta ulaşmak için gerekli, duyumsanabilir nesnedir.

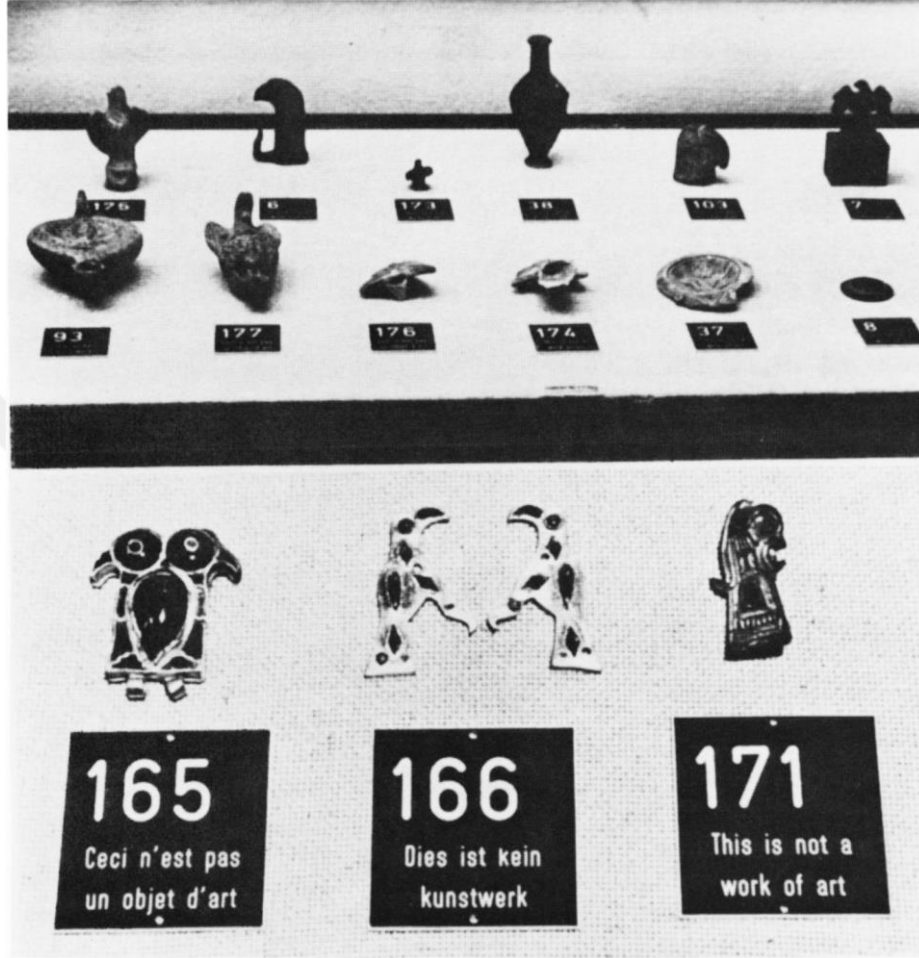


Görsel 3.2.10. Joseph Kosuth, “One and Three Chairs”, 1965, karışık teknik, 82 cm x 37,8 cm x 53 cm.

Görsellik ve geleneksel ‘temsil’ yönelimli sanatsal tanımlamaların ve bunların üretim metotlarının ortadan kaldırılması eyleminde nesneyi ve maddeyi tamamen süreçten elemeye çalışan Kavramsal Sanat çalışmaları olduğu gibi, anlamın cisme önceliğini vurgulamak için mutlaka sanatın maddesizleştirilmesine gerek duyulmamaktadır. ‘Sanat’ kavramının içerisinde ‘yapıt’ kavramının elenmesi mümkün değildir. Yapıtın nasıl görüldüğü değişkenlik gösterebilmektedir; ancak bu çeşitlilik, bu tez çalışmasının özel olarak inceleyeceği bir konu değildir.

Kosuth’u ‘sanat yapıtlarının, sanatın tanımsal karşılığı olduğu’ düşüncesine iten sebep, sanatın içerisinde yer alan kavramların yeniden kavramsallaştırılmasıdır. Bu anlamda ‘yapıt’, ‘bu, sanattır’ ya da ‘bu bir sanat yapıtıdır’ türünden analitik bir önerme niteliğindedir. Marcel Broodthaers, “Eagle from the Oligocene to the Present” (Oligosen’den Günümüze Kartal, Görsel 3.2.11.) adlı çalışmasında kartalları tasvir eden iki yüz altmışaltı adet nesne sergilemektedir. Serginin bağlamı, de Duve ve Krauss (1994:92)’un aktardığına göre; “fikir olarak kartal ve düşünce olarak sanat” kimliğine dayanmaktadır. Broodthaers’in çalışmasında sergilenen objeler, kırk üç farklı uluslararası müze ve birçok koleksiyoner tarafından ödünç verilmiş, nesnelerin her birisi ise ayrı ayrı numaralandırılmış ve üç farklı dilde “bu bir sanat yapıtı değildir” şeklinde plakalanmıştır. Nesneler sergilenirken rastgele yerleştirilmiş, “anında gözeçarpan sistematik bir düzen” (Borgemeister & Cullins, 1987:139) oluşturulmamıştır. Serginin kataloğunun “method” başlıklı bölümünde sanatçı; kendi sanatını borçlu hissettiği, Marcel Duchamp ve Rene Magritte’in “Çeşme” ile “İmgelerin İhaneti” isimli çalışmalarının fotoğraflarını koyarak çalışmanın bağlamı içerisinde ele alınmalarını sağlamıştır. Özetle çalışma

ödünç alınmış nesnelerin sergilenmesi pratiğini Duchamp’la, yapıtın nesnesiyle olan “bu bir sanat yapıtı değildir” şeklindeki bağıntısını da Magritte’in çalışmasının, “bu bir pipo değildir” bağlamıyla ilişkilendirmiştir.



Görsel 3.2.11. Marcel Broodthaers, “Eagle from the Oligocene to the Present”, 1972, enstalasyon, Kunsthalle.

Kosuth’un anladığı şekliyle totolojik bir olgu olarak ‘yapıt’ kavramı, Broodthaers’de tersine çevrilmiş görünmektedir. Broodthaers’in kurguladığı biçimiyle “fikir olarak kartal ve düşünce olarak sanat” bağlamı, ‘kavram’ olarak kartal ve ‘materyal’ olarak kartal imgesinin simgelenmiş biçimleri, sanatın yeniden kavramsallaştırılması edimiyle, ‘yapıt’ kavramıyla ilişkilendirilmemiştir. Yapıt burada totoloji olmaktan öte, ‘bu bir sanat yapıtı değildir’ bağlamında hem Magritte’e ve geleneksel ‘taklit-temsil’ meselelerine gönderme yapmakta hem de daha önce değinilen yapıtın ‘anlamın belgesi’ olması durumunu da kabul etmemektedir. Broodthaers tarafından seçilmiş ve sergilenen objeler ‘yapıt olmamak’la etiketlenmişlerdir. Öyleyse ‘yapıt’, görünen nesnelerin ‘yapıt olmaması’ durumu, ‘düşünce olarak sanat’ bağlamının kendisidir. Geleneksel sanat disiplinlerinden farklı biçimde, ‘genel sanat’ ya da ‘genel olarak sanat’ kavramsallaştırması altında, Greenberg’in (1965) iddia ettiği şekliyle; “disiplinin araçlarının disipline uygulanarak disiplinin eleştirilmesi” bağlamında Modernist

eleştiriye karşıt olarak, ‘sanat hakkında düşünüy’ yöntemiyle Kavramsal Sanat çalışması olarak ele alınabilecek “Eagle from the Oligocene to the Present”, Sanat alanına düşünümseelliğin bir uygulananı olarak nitelendirilebilecektir. Modernist eleştirinin ele aldığı şekliyle disiplinlerin ve bu disiplinlerin kendi üretimlerinin varlığının yerini kapsayıcı bir sanat düşüncesine ve sanatın üretimi olarak ‘düşünü’ kavramına bırakması düşünümseelliğin açığa çıkardığı bir durum olarak kavranabilecektir. ‘Düşünümseellik’ kavramı böylece görüleceği üzere, sanatın özüne ulaşmak için gerekli olan en önemli araçlardan birisi olmak durumundadır.

Rene Magritte’in “The Treachery of Images” (İmgelerin İhaneti, Görsel 3.2.12.) adlı çalışması bilindiği üzere; bir pipo değil, pipo resmi. Burada ‘yapıt’, sanatın Platon’dan beri süregelen ‘taklit (*mimesis*)’ üzerinden gerçekleştirilmiş üretim modeline dışsal özellikleri açısından uymaktadır. Ancak düşünsel özellikleri anlamında, ‘taklidin taklidi’ olmak bakımından ‘pipo’ya değil, taklit olarak ‘resim’ kavramına vurgu yapmaktadır. Danto’ya göre:

“Taklit”, sadece daha önce belirtildiği anlamı ile belirli özellikleri bakımından diğerlerinden ayrılıyor değildir. Buna göre x’in bir taklidi bir x olmayabilir ama bu anlamda, bir şey sırf taklit etmek için bir nesneyi gerektirmeden, o’nun bir taklidi olabilir. Bu bağlamda, “taklidi olmak”, “resmi olmak”a çok benzer. Zira burada büyük oranda kabul edilecektir ki resimlerin resimleri hariç bir x-resmi bir x değildir (Bir resim-çocuk bir çocuk değildir, bir resim-üzüm, Zeuxis’in kuşlarının ümitsizliklerine öğrettikleri gibi, üzüm değildir). (Danto, 1981/2012:90).

Öyleyse bir gerçekliğin, düşüncenin yüklendiği cisim olarak sanat yapıtının dışsal özellikleri ile bu özelliklerin ima ettiği, işaret ettiği anlamı birbirinden ayırt etmek gerekmektedir.



Görsel 3.2.12. Rene Magritte, “The Treachery of Images”, 1929, tuval üzerine yağlı boya, 60,33 cm x 81,12 cm.

Magritte’in çalışmasının bir ‘pipo temsili’ olmadığı, gerçekte bir ‘resim temsili’ olduğu söylendiği gibi, kabaca ‘resim temsili’ olmadığı, bir ‘pipo temsili’ olduğu da iddia edilebilirdi. Ancak Magritte, bunun bir ‘pipo olmadığını’ vurgulamaktadır. ‘Pipo resmi’ni, Resim özelinde diğer resimlerden ayıran görünüş özellikleri dışında kavramsal olarak bir farklılık olmadığı gibi, pipolardan

ayırır ‘gerçeklik’ boyutu ve ‘fonksiyon’ durumu bulunmaktadır. Tez çalışmasının genelinde verilen örneklerden ve yapılan söylemlerden de ulaşılabileceği üzere; *yapıtların gönderimlerinin fonksiyonu sanat üzerine düşünümsele birtakım soruşturmalar yapıyor olmalarıdır*. Bu anlamda “The Treachery of Images”, Resim geleneği içerisinde bir şeyin taklidi olmak bakımından bir temsil meselesine değil, Resim disiplininin ve dolayısıyla ‘sanat’ kavramının üretim yöntemlerinden birine işaret ederek, Resim olarak ‘temsil’ meselesine dikkat çekmektedir. Ancak Danto’nun da vurguladığı üzere: “Bir resim, resmi olduğu şeye ne kadar benzese de, benzediği şey bir resim dahi olsa, mantıksal olarak ayrı bir düzene ait bir varlık olmayı sürdürür” denebilmektedir (Danto, 1981/2012: 105). Öte yandan:

Her ne kadar geleneksel olarak, anlamı anlamanın, taklidin bir şeyi temsil ettiğinden bahsedebileceğimiz, iki biçimi olsa da taklitler anlamın taşıyıcısıdır. Anlamın bir algısı şudur: Bir terimin, neyin yerini tutuyorsa ya da neyi gösteriyorsa ya da benzer mantıksal ifadede uzantısı neyse anlamı da o olagelmıştır. Ama bazen bir terim gerçekte hiçbir şeyin yerine kullanılmaz ya da hiçbir uzantısı yoktur ve isteksizce bu yüzden anlamsız olarak yorumlanacak şekilde, göstergesinden başka bir şey ya da bunun açıklamasını yapmak için uzantısını çağırarak gerekir; filozoflar bu başka şeyin ne olabileceğini ayırt ettiklerinde, o şey her ne ise o, anlamın ayırt edilmesi gereken ikinci algısıdır. Bu iki algı, Frege’nin bir ifadenin algısı (*sinn*) ve gönderimi (*bedeutung*) ayrımının ruhuna uyar. Taklitlerin de bir algısı ve gönderimi, dolayısıyla da bir şeyi temsil ediyor olarak karakterize edilmelerinin iki yolu vardır (Danto, 1981/2012:105).

‘Anlam’ ve ‘bağlam’ bakımından sanatsal nesnelerin üretimi ve yeniden üretiminde, Magritte’in pipo resmini diğer pipo resimlerinden ayıran şey; boyama biçiminden, üsluptan veya teknikten değil, Magritte’in ‘sanatçı’ olarak, sanatsal kavrayış içerisinde ‘anlam’ ve ‘bağlam’ bakımından başka bir probleme işaret etmesinden kaynaklanmaktadır. Daha önce de değinildiği gibi, günümüz sanatında sanatçılara yasak olan hiçbir şey bulunmamaktadır. Ancak sanatçıların, daha önce anlamlandırılmış ve ‘sanat’ bağlamında değerlendirilmiş üretimleri yeniden aynı şekilde anlamlandırmaları mümkün değildir. Bugün elbette Duchamp’ın pisuarı yeniden-üretilebilirdir. Ancak pisuarın Duchamp’ın onu kavradığı şekliyle yeniden üretimi bir kopyalama olarak, sanatsal üretimin ‘sanat’ değerini sıfırlamak durumunda kalacaktır. O hâlde Danto’nun (1997/2014) deyiimiyle söylenecek olursa: “Bugün bize yasak olan hiçbir biçim yok. Bize tek yasak olan, bu şeylerin bize yasak oldukları dönemde sahip olduğu türden bir anlam içermesi”dir.

Sherrie Levine 1981 yılında “After Walker Evans” (Walker Evans’tan Sonra, Görsel 3.2.13.) başlığıyla, Walker Evans’ın 1936 yılında çektiği bir fotoğrafın fotoğrafını çekerek, ‘sanat çalışması’ olarak nitelemiş ve genelde çalışmalarını ürettiği ‘appropriation (temellük)’ yöntemiyle yeniden kavramsallaştırmış, ‘fotoğrafın fotoğrafını çekmek’ ile ‘manzara fotoğrafı çekmek’ arasında temelde teknik bir fark olmadığını savunarak, hâlihazırda üretilmiş bir sanat nesnesinin sadece anlamı ve bağlamı üzerinde oynayarak yeniden sanat nesnesi olarak sunmuştur. Sanatın çerçevesi içerisinde ‘yapıt’ kavramı ele alındığında buradan çıkarımla denilebilir ki; *gündelik hayatın sıradan nesnelerinden, zaten özel bir anlam bağlamında oluşturulmuş sanat nesnesine kadar her şey bir sanat çalışmasının görünme biçimi olabilmektedir*. Bu durum ayrıca, sanat nesnesinin –eğer varsa– ne kadar ‘sanat’ olduğu hakkında ya da ‘iyi sanat’ mı ‘kötü sanat’ mı bağlamında değerinden hiçbir şey

götürmemektedir. Öyleyse iddia edilebilir ki; *sanat nesnesi her şey gibi görünebilir, önemli olan üzerine hangi anlamı ve bağlamı yüklendiğidir.*

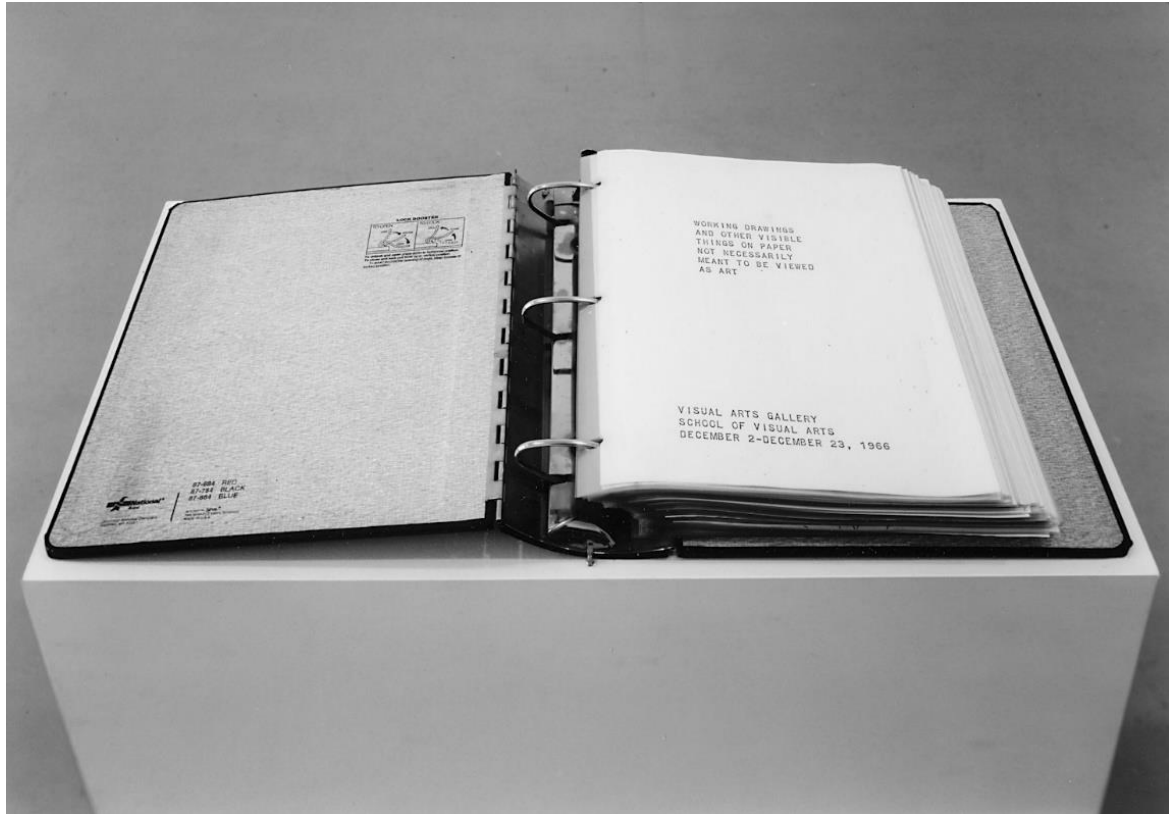


Görsel 3.2.13. Sherrie Levine, “After Walker Evans”, 1981, baskı, 12,8 cm x 9,8 cm.

Kavramsal Sanat’ın sanat-tarihsel açıdan önemi, ‘sanat’ ve onun bileşenleri üzerine gerçekleştirdiği çözümlemelerinin ‘sanat’ paradigmasını olabildiğince genişlemesini sağlamasıdır. Sanat olmak bakımından sanat yapıtının kazanılmış özgürlüğü, Sherrie Levine’in; bir sanat çalışmasını, ya da başka açıdan değerlendirildiğinde, bir fotoğraf makinesi yardımıyla üretilmiş bir fotoğrafı, kendi üretimi olarak sergileyebilmesinin olanağını yaratmıştır. Zaten üretilmiş bir nesnenin sergilenmesi olarak ‘sanat yapıtı’ burada, Rauschenberg’in sanatçı müdahalesiyle birlikte sergilediği “Erased de Kooning Drawing” (Görsel 3.2.8.)’den farklı olarak görünme biçimi üzerinde bir farklılık gösterilmeden sergilenmiştir. Broodthaers’in, buluntu nesneleri olduğu gibi sergilemesi ve bunların birer ‘sanat nesnesi’ olarak ele alınmamasını istediği çalışması gibi, Mel Bochner’ın de 1966 tarihli, “Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to Be Viewed as Art” (Sanat Olarak Görülmesi Gerekmeyen Kâğıt Üzerinde Çalışma Çizimleri ve Diğer Görünür Şeyler, Görsel 3.2.14 ve 3.2.15.) olarak isimlendirilmiş çalışması da, ödünç alınan birtakım nesnelerin sergilenmesi olarak ‘yapıt’ pratiğinin özüne ilişkin bir yorumlama bağlamında düşünülebilmektedir.

Mel Bochner çalışmasında; Donald Judd, John Cage, Carl Andre, Dan Flavin, Sol LeWitt, Eva Hesse, Dan Graham, Jo Baer, Robert Moskowitz, Robert Smithson, Al Jensen gibi sanatçılardan topladığı birtakım belgeleri, çizimleri ya da metinleri, Sherrie Levine’in de yaptığı gibi kopyalayarak,

fotokopilerini çekerek, dört klasör hâlinde bir galeri mekânı içerisinde sergilemiştir (Görsel 3.2.14 ve 3.2.15). Fotokopi yöntemi, bir belgenin aynısını üretmek için hem en pratik hem de en ucuz maliyetli yöntem olmak bakımından, sanat yapıtının ‘çok değerli nesne’ olarak görülmesi sorunsalına getirilen, teknik açıdan iyi seçilmiş bir yöntemdir. Burada ‘sanatsal’ olan, sanatçılardan seçilmiş birtakım nesnelerin sergilenmesi değil, iyi bir fikre hizmet etmesi açısından, bunların hangi bağlamda bir araya getirildiğidir. Dolayısıyla seçilmiş nesneler, ister özgün olarak isterse de orijinallerinin birer kopyası biçiminde oluşturulmuş olsunlar, sanatçıların kurdukları tasarımların, yaptıkları seçimlerin ve nesneleri biraraya getirme şekillerinin sanatsal tanımlama için yeterli olduğu söylenebilmektedir.



Görsel 3.2.14. Mel Bochner, “Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to Be Viewed as Art”, 1966, enstalasyon, School of Visual Arts Gallery.

Mel Bochner’in çalışması, –Kavramsal Sanat adı altında kategorileştirilip kategorileştirilemediği bir kenara bırakıldığında– sanat yapıtının ‘belge’ niteliğini vurgulamakla beraber, öte yandan ‘müze’ kavramıyla da ilişkilendirilebilmektedir. Çalışmanın temelde yaptığı eylem, tıpkı müzelerin de gerçekleştirdiği gibi, belli sanat çalışmalarını belli bir düzende sergileme eylemidir. Bu anlamda çalışma, düşük bütçeli bir ‘müze’ ya da bir ‘küratöryal çalışma’ olarak da nitelendirilebilecektir. ‘Müze’ kurumunun varlığı da ‘sanat’ kavramının diğer bileşenleri gibi, 1960’larda sanatçıların sorguladığı konulardan biri olmuştur. ‘Kurumsal Sanat Teorisi’nin, sanat yapıtının sanatın kurumlarıyla birlikte ancak bir yapıt statüsü alabileceğine yönelik iddiasının aksine Kavramsal Sanat; “belleğin mekanizmaları ve akılsal harekete geçirme, planlama, anlamsal ve dilsel

süreçler ile kategorileştirmenin” (Minissale, 2012:44) üzerinden hareketle, müzenin sanat yapıtı ile izleyiciyi buluşturan, sanat yapıtının tematik yönünü vurgulamaya yönelik ve algısal bir deneyimin zeminini hazırlayan Modernist mekân olma durumuna saldırıda bulunmasıyla, diğer sanat ‘yapma/etme’ biçimlerinden metodolojik olarak ayrılmaktadır.



Görsel 3.2.15. Mel Bochner, “Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to Be Viewed as Art”, 1966, enstalasyon, School of Visual Arts Gallery.

Edward Ruscha’nın 1967 yılında gerçekleştirdiği “Royal Road Test” (Royal Yol Testi, Görsel 3.2.16.) adlı çalışması; ‘Royal’ marka bir daktilonun, arabanın penceresinden 90 m/h hızla giderken atılması sürecinin fotoğrafla belgelenerek, dökümantasyon şeklinde sergilenmesidir. ‘Dökümantasyon’ burada, aklın ürettiği düşüncenin oluşmasından itibaren çalışmanın son hâlini alana kadarki sürecini betimlemektedir. Burada fikir, bir daktilonun bir arabadan atılması düşüncesidir ve yapıt, sürecin kendisine ve aşamalarına vurgu yapan dökümantasyonun kendisidir. Planlamaya göre, rastgeleliğin ve rastlantısallığın birlikteliğiyle ortaya çıkacak olan fotoğraf teknikli belgeler; her nasıl görünürse görünsünler, sonuçta bütün süreç bir kitap hâlinde dökümantasyon olarak sunulmaktadır. Dolayısıyla fotoğrafların rastlantısal olarak nasıl görüneceği sanatçının yapıtında önemli bir yer

tutmazken, bu sorumluluğu almakla birlikte, sanatsal olan; ‘sanat’ bağlamında bir eylemin süreç olarak yapıtlaştırılmasıdır.



Görsel 3.2.16. Edward Ruscha, “Royal Road Test”, 1967, performans.

Arazi Sanatı ile birlikte Performans sanatçıları da müzenin dışına çıkarak, sanatsal faaliyetlerini gerçekleştirmişler ve bunları belgelemişlerdir. Özellikle Performans sanatçılarının üretim modeli, müze tahakkümüne karşı çıkmanın yanı sıra aktüel anlamda gerçekleştirilen sanatsal eylemlerin, ‘sanat’ bağlamında oluşturulmuş düşüncenin nesnesi olduğunu ve ‘yapıt’ olarak sergilenen fiziksel nesnenin ise, yalnızca bu sürecin bir belgesi olduğu düşüncesini tekrarlamaktadır. Vito Acconci’nin “Following Piece” (Görsel 3.2.17.) adlı çalışmasında, 1969 yılında yaklaşık bir ay boyunca sokakta rastgele seçtiği bir kişiyi kamusal alanlar boyunca takip etmesi ve takip edilen kişinin özel bir alana girmesiyle birlikte bir başkasını takip etmeye başlaması gibi, Mona Hatoum’un “Performance Still” (Görsel 3.2.18.) isimli performansında, 1985 yılında Londra’da Brixton sokaklarında yaklaşık bir saat boyunca ayak bileklerine bağlı, genellikle polislerin kullandığı botlarla birlikte yürümesi; müze dışında gerçekleştirilen ‘eylem’ temelli sanatsal faaliyetlerin fotoğraf, video

ya da belge ile performans arasındaki ilişkiyi vurgulamasıyla, materyal form ve duysal algılama arasındaki bağıntının aracı bir cisim gerektirmeden aktüel eylemler üzerinden izleyiciye aktarılabildiğinin bir göstergesidir. Geleneksel anlamda ‘yapıt’ kavramı modern dönem sonrası, sürecin bütününe sanatsallığının vurgulanması şeklinde dönüşüme uğramıştır. Buna göre ‘yapıt’, herhangi bir zamanda, herhangi bir yerde izleyicinin karşısına çıkabilmektedir ve Ward’ın deyişiyle: “Performans, kamu duyurusu ya da fotoğraf kaydı olarak, kendi temsili ile eşzamanlıdır” (Ward, 1997:40).



Görsel 3.2.17. Vito Acconci, “Following Piece”, 1969, performans.



Görsel 3.2.18. Mona Hatoum, “Performance Still”, 1985, performans.

Michaud ve Krauss'un (1988) bildirdiğine göre, Beuys'un ütopyik "genişletilmiş sanat kavrayışı", çizimlerinde, performanslarında ya da sanatın sınırlarını zorlayan çalışmalarında değil, daha çok, yaşamı boyunca sürdürdüğü 'plastik dil' üzerine konuşmalarda belirlemektedir. Bir sosyal olgu olarak 'sanat' kavramı, gündelik hayatın sıradan eylemlerinin ve nesnelerinin sanatsal faaliyetlerle kurduğu etkileşimin neticesinde, sanat ve toplum arasındaki sınırların da giderek bulanıklaşmasının sonucunda gündeme gelebilmiştir. Beuys'un "sosyal heykel" ya da "sosyal plastik" kavramı, 'sanat' ve 'toplum' arasındaki bu bağın güçlenmesi üzerine politik bir bakış neticesinde ortaya çıkmıştır. Sanatçının aktüel anlamda toplum içerisindeki politik önemi ve 'sanatçı' olarak deklarasyonu, 'idealist sanat' düşüncesi içerisinde sanat ve toplum arasındaki ayrıştırmanın, dolayısıyla buna göre sosyal olmayan, apolitik 'müze' kavrayışının da karşısında bulunmaktadır.

Joseph Beuys, Marcel Duchamp'ı hazır-nesne üzerinden burjuva çevresini şoka uğratmak için bir nesnenin yalnızca bir yerden bir yere taşınarak 'sanat' statüsü kazandırmasıyla 'sanat'a ve 'sanat yapıtı'na getirdiği yeni kavrayıştan sonra, teorisini daha da ileri götürmeyip sessiz kalmasından dolayı eleştirerek, bu kavrayışı sonuna kadar götürüp kuramlaştıranın kendisi olduğunu iddia etmektedir (akt. Michaud & Krauss, 1988:38). Buna göre teori şunu bildirmektedir: "Herkes sanatçıdır."

'Her şeyin sanat yapıtı olabileceği' düşüncesinden 'herkesin sanatçı olduğu' düşüncesine yol alınan süreçte 'sanat' kavramı, olasılıkla, bütün sınırlamalardan kurtulmuş görünmektedir. Günümüzde 'hiçbir şey' de dâhil olmak üzere 'her şey' sanat olabilmektedir. Öyleyse *sanat; sanatsal-olmayanın, sanatsal-olana dönüşmesi sürecinde kendini açığa çıkarmaktadır*. Marcel Duchamp'ın 'sanat' bağlamında ele aldığı sıradan bir nesneye 'sanat yapıtı' statüsü kazandırdığı 'bu, sanattır' önermesinden hareketle sanatsal bağlam ele alındığında; ifadeyi belirten olarak 'sanatçı', belirlenen olarak 'yapıt', ifadenin tamamlanabilmesi için orada bulunan 'izleyici' üçgeni içerisinde 'sanat' kavramı düşünsel olarak çözümlendiğinde, düşüncenin sanata ve sanatın düşünceye dönüşmesi sürecinde temelde üç tür dönüşüm olduğu farkedilmektedir:

- 1) Fikrin, nesneye dönüşmesi.
- 2) Nesnenin, nesneye dönüşmesi.
- 3) Fikrin, fikre dönüşmesi.

Sanat, insan üretimi olmak bakımından diğer üretim biçimlerinden farklı bir üretim sürecinin sonucunda ortaya çıkan bir olgudur. Kendi kuralları olan bir 'oyun' bağlamında anlaşıldığında 'sanat' kavramı için söylenebilecek olan; paradigmatik olarak farklı dönemlerde farklı biçimlerde kavranılmış olsa da, ister Antik Dönem'de anlaşıldığı şekliyle, ister günümüzde kuramlaştırıldığı hâliyle, bütün sanat üretim yöntemlerinde var olduğu düşünülebilecek bu üç dönüştürme biçiminin, sanatsal faaliyetin ortak kuralı olarak ele alınması gerektirir.

Yürütülen tez çalışmasında kendi kendisinin üreticisi olarak ‘sanatsal faaliyet’, üretilmiş bir nesnenin varlığından ziyade üretimin kendisinin, ya da başka bir deyişle, yaratıcı faaliyetin kendisinin ‘sanat’ biçiminde kavranıldığı bir etkinlik olarak ele alınmaktadır. Bu bağlamda, sanat-olmayanın, sanat-olana dönüştürülmesi etkinliğinde yukarıda belirlenen üç tür dönüştürme biçimi yeniden başlıklandırılacaktır. Sanatsal faaliyetin gerçekleştirilmesinde önemli bir yere sahip olduğu ve faaliyetin en basit araçlarından olduğu düşünülen bu dönüştürme eylemlerinin yöntemsel olarak gerekliliği gösterilecektir. ‘Düşünü olarak sanat yapıtı’ ve bu düşününün yapıttan izleyiciye aktarılması etkinliğinde geçerli görülen dönüştürme işlemlerinin sürecin tamamına vurgu yapan sanatsal yapma/etme biçimleri içerisindeki işleyişinin, fikrin-nesneye, nesnenin-nesneye ve sonuç olarak da fikrin-fikre olarak gerçekleşmek bakımından eylemsel aktiviteleri incelenecektir.

3.2.1. Fikrin Nesneye Dönüşümü

Duchamp’ın hamlesiyle radikal biçimde değişen ‘sanat nesnesi’ kavrayışının, temelde bir düşüncenin/tasarımın sonucunda ortaya çıkmış ürün bağlamında değerlendirilebilmesinin tartışılacağı bu bölümde sanat nesnesinin ‘objektivasyon’ kavramıyla ilişkisi vurgulanacaktır. Henüz zihinsel dünyada yer alan bir düşünce ile fiziksel dünyada yer kaplayan bir nesnenin –bu nesne hâlihazırda var olabileceği gibi, sonradan bu düşünce için üretilmiş de olabilmektedir– özdeşleştirilmesi ilkesine dayanan ‘sanat nesnesi üretimi’ ya da diğer bir tabirle ‘sanat yapıtı’, ‘objektivasyon’ kavramı ile ilişkilendirilmeye ve ‘nesneleştirme’ kategorisi altında değerlendirilecektir. Objektivasyon bu anlamda, ‘nesneleştirme/nesnelleştirme işlemi’ olarak nitelenebilmektedir. Dolayısıyla, bir eylem olduğu ve Sanat mecrasında ‘sanatsal eylem’ olarak tanımlanabildiği iddia edilebilmektedir.

Duchamp’ın göstermiş olduğu, düşüncenin nesneye öncül olması durumunun, kavramın içeriği ne olursa olsun, ‘sanat’ adı altında üretilmiş bütün yapıtların ortak özelliği olduğunun gösterilmesi, ‘yapıt’ kavramının temelde ‘mantıksal bir form’ olarak ne olduğunun anlaşılması için önemlidir. Sanatçının, ‘bu, sanattır’ önermesiyle gerçekleştirdiği belirleme/işaretleme, ancak nesne üzerinden algılanabiliyor ve kavranılabiliyorsa eğer; sanat yapıtı, ‘anlamlandırılmış nesne’ ya da ‘anamlı nesne üretme eylemi’ olarak tanımlanabilecektir. Danto’nun da (2013/2013:48), daha önce aktarıldığı üzere bu bağlamda; sanat nesnesi için, “cisimleşmiş anlam” tanımını önerdiği bildirilmiştir.

Bu bölümde genel olarak incelenecek olan; teoride bahsi edilen ‘objektivasyon’ kavramının sanat yapıtları üzerinde, düşünce yoluyla varlık kazandırma veya varlığa büründürme eylemlerinin nesne üzerinde nasıl gerçekleştiğidir. ‘Sanat nesnesi ancak bir düşüncenin koşulunda gerçekleşebilir’ önermesinin çözümlenmesiyle, geçmişte ‘sanat’ nitelendirilmesi yapılmış ya da günümüzde yapılabilen bütün yapıtların ortak özelliği olarak ‘akıl’ işaret edilecek ve temelde sanat, bir insan etkinliği olmak bakımından vurgulanacaktır. ‘İnsanın bir etkinliği olarak sanat üretimi’ betimlemesi herhangi bir tarihe gönderme yapamayacağı için, bugün veya geçmişte ‘sanat’ olarak gösterilebilecek

herhangi bir yapıt bu bölümde iddia edilecek söylemlere örnek olarak gösterilebilecektir. Bu anlamda örnekler belli bir dönem ile sınırlandırılmamakta, aksine bütün yapıtların ortak özelliği olmak bakımından geniş bir tarihsel aralıkta ele alınabilmektedir. Dolayısıyla, ‘bir düşüncenin temsili olarak sanat yapıtı’ kavrayışı mümkün her yapıt için geçerli olduğundan, herhangi bir örnek gösterme gereksinimi duyulmamaktadır.

Sanat yapıtları, insan eliyle/aklıyla yapılmış/üretmiş diğer her şey gibi, doğası gereği bir düşüncenin/niyetin ürünü olmak bakımından özünde kendisinin varlığına sebep olan amacın (sanat) somut bir temsildir. Kavramsal Sanat’ın da ‘bütün sanatlar özünde kavramsaldır’ iddiasında bulunabilmesinin gerekçesi; ‘sanat yapıtı’ olarak belirlenmiş bütün olguların, ‘sanat’ kavramının tanımının onay verdiği ölçüde, ‘sanat yapıtı’ olarak ‘bu, sanattır’ önermesini taşımak bakımından, özünde sanatın ne olduğuna dair bir çözümleme olduğu düşüncesidir. O hâlde sanat yapıtları temelde sanatla ilintilidir.

Geçmişte, sanatsal amaç taşıyıp taşımadığı sorusu bir kenara bırakıldığında sanat yapıtlarının; Antik Mezopotamya, Antik Mısır ya da Antik Yunan, Orta Çağ, Rönesans, Modern Dönem, Modernizm veya Post-Modernizm’de, bütün yapıtların mantıksal bir yapı içerdiği düşüncesinden hareket edilecek olursa, üretim amacı her ne olursa olsun ortak zeminde yapılmış bir ürün olarak nitelendirilebilmesi mümkündür. Bu kavrayışta, doğal sebeplerle var olmamak ya da bir akıl tarafından varlığa büründürülmüş olmak sınıflandırmasıyla, yapıtlar ile varlık nedenleri arasında amaçlılık doğrultusunda bir bağıntı olduğu söylenebilmektedir. Dolayısıyla, bir Orta Çağ resminin ya da Antik Dönem heykelinin nesnesiyle varlık nedeni arasındaki ilişki, üretilme amacıyla ilgilidir. Bu ilişki, ‘tékhne’ kurallarına göre söylenecek olursa, ‘sanat’ ve ‘zanaat’ arasında herhangi bir ayrım bulunmazken yapılan bütün üretimler için de geçerlidir. Bir marangozun ürettiği masa ve varlık nedeni arasındaki bağıntı ile bir heykeltıraşın yapıtıyla varlık nedeni arasındaki bağıntı aynı koşullara dayanmaktadır. Yapıtın ontolojisi için söylenecek olan da budur. Sanat yapıtları için söylenebilecek olan ise, sanat yapıtları ile varlık nedenleri arasında bütünsel bir ‘özdeşlik’ bulunduğu iddiasıdır. Sanat yapıtlarının varlık nedeni sanatın kendisidir. Şu hâlde yürütülen tez çalışmasının bu konudaki tavrı açıktır: *Sanat için yapılmışsa sanat yapıtıdır, aksi durumda değildir.*

İnsan ürünü olmak bakımından sanat yapıtı, özne-nesne ilişkisi bağlamında ele alındığında öncelikle, ‘sanat’ statüsünden bağımsız biçimde sınıflandırmanın bir üst basamağı içerisinde ‘yapıt’ kategorisi altında düşünölmek durumundadır. Canlı varlık olarak ‘insan’ cinsinin, cansız varlıklardan oluşan çevresiyle kurduğu ilişkinin özne-nesne ilişkisi içerisinde değerlendirildiği herkesçe bilinmektedir. İnsan, akıl yordamıyla cisimleri; yaratarak, türeterek, şekillendirerek ya da biçimlendirerek, kısacası nesnelerle uğraşarak, evren üzerindeki varlığını sürdürmektedir. Dolayısıyla insanın bu yöntemle kurduğu ilişki modeli ‘nesneleştirme/nesnelleştirme (objektivasyon)’ bağlamında ele alınacaktır.

‘Objektivasyon (İng. *Objectivation*)’, Bedia Akarsu’nun “Felsefe Terimleri Sözlüğü”nde (1975:125): “Öznel olanın, nesnel olan, öznenen ayrılmış olan bir varlık içinde ortaya çıkması” şeklinde tanımlanmıştır. Akarsu’nun tanımı dikkate alındığında bütün kültür ürünlerinin, özneye ait bir düşüncenin ya da tasarımın, öznenen bağımsız bir nesne üzerinde gerçekleşmesi bakımından birer ‘objektivasyon’ olarak kavranıldığı görülmektedir.

Ivan Frolov “Felsefe Sözlüğü”nde (1984/1991:353), ‘objektivasyon’un insan etkinliği içerisinde: “İnsanın kendi etkin güç ve yeteneklerinin belli bir hareket biçiminden, öznenin etkinliği süreci içinde, bir nesne biçimine geçişi” temsil ettiğini söylemektedir. Buna göre insanın, kendi etkin rolü sebebiyle bilgisini bir nesneye aktarabildiği söylenebilmekte ve dolayısıyla ‘nesneyle ilişkililik’ bağlamında düşünüldüğünde kendisini özneleştirdiği, tasarımını da ‘nesne’ konumuna getirdiği iddia edilebilmektedir.

Sanatın bir bilgi türü olup olmadığı sorusu, zorunlu olarak sanat yapıtının bilgi/bilme nesnesi olup olmadığı sorusunu beraberinde getirmektedir. İnsanın bilgiye ulaşma süreci, öncelikle zihinsel boyutta akıl yürütmeye, sonra da çevresiyle etkileşimi ve nesnelerle ilişkisi yoluyla fiziksel ortamda gerçekleşmektedir. Nicolai Hartmann ‘nesneleşme (*objection*)’ ile ‘nesnelleştirme (*objectivation*)’ arasında ayrım gözetmektedir. Hartmann’a göre ‘objeksiyon’ (akt. Tunalı, 1998:53): “karakteristik bir bilgi fenomenidir: Var olan bir şey bir süje’nin obje’si olur ve o var olan şeyde ise, hiçbir değişiklik meydana gelmez.” Buna göre objeksiyonda, hâlihazırda var olan bir cismin nesneleştirilmesi, ‘nesne’ olarak ele alınması/düşünülmesi/kavranılması söz konusudur. Başka bir deyişle böylesi bir nesneleştirme sürecinde nesne, bilincin konusu hâline gelmekte ve bilme eylemi gerçekleşmektedir. Sanat yapıtları ise bundan farklı olarak, bir “*objektivasyondur*” (Tunalı, 1998:53). ‘Objektivasyon’da nesne hazır olarak var olmamaktadır, dolayısıyla bir yaratma, yoktan varlığa büründürme söz konusudur. Bu açıdan ‘objeksiyon’ ile ‘objektivasyon’ birbirinden kesin olarak ayrılmaktadır. Bu bağlamda sözü edilebilecek olan ayrım, objeksiyonda nesne gerçeklik hâlinde iken, objektivasyonda varlığa kazandırılacak olan bir ‘şey’ söz konusudur. Bu ‘şey’, bir düşünce ya da tasarımdır. Şu hâlde, bütün yapılmış nesneler, dolayısıyla sanat yapıtları da birer objektivasyondur.

Roman Ingarden’a göre sanat yapıtında, bir ‘objektivasyon’ olarak, gerçek-olmayanın gerçek-olan bir şey üzerinde görünmesi söz konusudur. Sanat, başka bir deyişle, “gerçeklikte görünüşe çıkan gerçeklik olmayandır, yani ‘idealitedir’” (akt. Tunalı, 1998:65): “*Görünüşe ulaşan idealite ile estetik obje ortaya çıkar, real dünyadan kopar ve ideal bir dünyaya yükselir*” (akt. Bozkurt, 1995:264). Buna göre soyut bir biçimin, somut bir cisim üzerine aktarılması ya da cisimle bütünleştirilmesi yoluyla tamamlanmışlık gerçekleştirilebilmekte ve ideale ancak bu yolla ulaşılabilir. Sanat yapıtı ise ideal olanın, idealitenin, olması gerekenin tam olarak karşılığıdır ve ‘soyut’ olan ile ‘somut’ olan, gerçek-olmayan ile gerçek-olan arasında tam bir özdeşlik mevcuttur.

Hegel'e göre düşünce, tasarım ya da içerik, her şeyden önce öznel'dir. Buna göre 'özel' olan özneye ait olmak bakımından içseldir: "onun karşısına nesnel olan dikilir ve buradan da özel elemanın nesnelleşmesi yani özel olan unsurun dışsallaştırılarak nesnelleşmesi zorunluluğu doğar" (Hegel, 1982:94). Burada sözü edilen aslında kavramın nesnelleştirilmesinden başka bir şey değildir. Özneye içkin olan kavram ancak dışsallaştırma yoluyla nesnelleştirilebilmektedir. Bir kavramın bir nesne üzerinde işaretlenmesi, sanatsal tanımlamanın sanat yapısı üzerinde gerçekleştirilmesi eyleminin yapısal formudur.

Benedetto Croce, 'objektivasyon' terimini 'dışsallaştırma' olarak ele almaktadır. Sanatçının bilinç düzeyinde 'içerik', 'tasarım' ya da 'ifade' birincil olarak yer almaktadır ve bu olgular sezgiler yoluyla varlık kazanmaktadır: "*Ifade'nin içeriği, ona göre, zihnin, pratik yaşamın dürtülerinden, arzularından ya da duysal isteklerinden derlediği izlenimlerden doğar; sanatçının bilincini yönlendiren sezgiler, bir yandan duygunun öte yandan da imgelerin ürünüdürler*" (akt. Bozkurt, 1995:219-220). Buradan çıkarımla sanat yapısının kaynağı olarak 'sezgi'nin 'objektivasyonu (dışsallaştırılması)' konusunda Croce'ye birtakım eleştiriler getirilmiştir. Bu anlamda Croce'nin, sanat yapısı ve objektivasyon hakkındaki görüşleri dolayısıyla çözümlenmesi kuşku olacaktır.

Sartre'a göre (1936/2009:101) ise, Croce'nin aksine duyumsanabilir veriler arasında 'imge' nesnellığe geçmemektedir; dolayısıyla öznel'dir. Ayrıca Sartre, 'dışsallık' ile 'nesnellik' kavramlarını da birbirinden ayırmaktadır (Sartre, 1936/2009:98). Kendi kendisinde kendinin temeli olarak sanat kavrayışı, bu düşünceye göre, özel olandan bağımsız anlaşılmaktadır. "Kendinde şey" olarak sanat düşüncesi, Sartre'a göre objektivasyona uğrayamamaktadır. Çünkü O'na göre: "Bir nitelik, eğer öznelse nesnelleşmez" (1943/2011:265); bunun yanı sıra: "Düşünümün motivasyonu, nesnelleştirme ve içselleştirmenin eşzamanlı çifte girişiminden ibarettir. Kendi kendisinde içselleştirmenin mutlak birliği içindeki kendinde-nesne olarak olmak; düşünüm-varlığın daha olacak olduğu şey işte budur" (Sartre, 1943/2011:227). 'Düşünüm' o hâlde 'varlık' bağlamında, üzerine düşünülmüş olarak kavranmaktadır. 'Nesnelleştirme' ve 'içselleştirme' bağlamında 'düşünüm üzerine düşünme' ya da 'üzerine düşünülmüş olan düşünüm', düşünümseldir. Düşünümselliğin ise nesnelleşmesi bağlamında, 'üzerine düşünülmüş olan düşünüm'ü kendine 'nesne' olarak alması gerekmektedir. Dolayısıyla çıkarıma göre; *kendi kendinin amacında kendini üstlenen sanat, bir düşünme üzerinedir, öte yandan kendi kendini nesneleştirme bağlamında kendi üzerine düşünmedir ve düşünümselliğin neticesinde ortaya çıkabilmektedir.*

'Sanat', düşünümselliği dikkate alındığında, kurama dayalı bir etkinliktir. Sanat etkinliğinin yalnızca nesne üretiminden ibaret olmadığı, buna karşın bir düşünümün nesnelleştirilmesi olarak anlaşılması gerektiği açıktır. Dolayısıyla, 'sanat' ve 'yapıt' arasındaki ilişki, 'sanat' hakkında geliştirilmiş bir düşüncenin/yorumun malzeme/nesne ile bir araya getirilmesi türünden bir ilişkidir.

Yorum, yapının nesne olduğunu söyleyerek yorumun nesneyi kendi kendisine geri verdiğini söylese de bir nesneyi görmekle bir yorumun yapıta dönüştürdüğü bir nesneyi görmek birbirinden

tamamen farklı şeylerdir. Fakat bu nasıl bir tanımlamadır? Yorumun kurucu yapısıyla, nesne bir oluncaya kadar, nesne bir yapıt değildir. Dönüştürücü bir süreç olarak, yeni bir isim verme değil; yeni bir kimlik, seçkinler topluluğuna katılma anlamında yorumlama, vaftiz etme gibidir (Danto, 1981/2012:146).

Bu açıdan bir sanat yapıtının doğasını anlamak, sanatın doğasını kavramak için önemli ve gereklidir. ‘Sanatın dili’ ile ‘sanat yapıtının dili’, sanatçının sanatı nasıl kavradığı ve yapıt üzerinden bunu nasıl gösterdiği sanatsal düşüncenin ya da sanatsal tanımlamanın hangi bağlamda kurulduğu üzerinden okunabilmektedir. Bir düşünceden/fikirden hareketle kurulan anlam, bağlam ve nesne ilişkisi sanat yapıtının temel mantığıdır. Kurulan bu mantıksal ilişkinin ‘sanat’ olarak yorumlanması, özne-nesne ikiliği bağlamında öznenin hâkimiyetinde oluşturulmuş, ya da başka bir deyişle, öznenin bir düşüncüyü/fikri nesnelleştirmesiyle ortaya çıkmış maddi bir yapının, öznenin bunu ‘sanat’ olarak sunup sunmadığı ile doğrudan ilişkilidir. Özne olarak insan, sanatsal bir etkinlik gerçekleştirme düşüncesindeyse, ‘bu, sanattır’ önermesiyle, etkinlik ‘sanatsal’ olarak yorumlanacaktır.

Nesnelerle uğraşan ve nesneler yaratan insan düşüncesi bağlamında insan etkinliği, nesnelerle bağıntılı olarak ele alındığında, Sanat alanındaki özne-nesne ilişkililiği özelinde denilebilecek olan; *sanatçı sanatsal faaliyetini nesneler/objeler aracılığıyla gerçekleştirmektedir*. Her ne kadar kavramsal sanatçılar ‘sanatın maddesizleşmesi’ üzerinden nesne yapısını ortadan kaldırmayı hedeflemişler de ‘sanatın maddesizleşme süreci’ maddenin tamamen yok olmasıyla değil, düşüncenin öncüllüğü bakımından maddenin/nesnenin ikincil konuma çekilmesi, ya da başka bir deyişle, madde ile nesnenin düşüncenin ve anlamın ortaya çıkarılması için orada bulunmak zorunda olan bir ‘araç’ noktasında ele alınmasıyla sonuçlanmış; böylece, ‘*sanatsal faaliyet*’, *bir düşüncenin/anlamın nesneleştirilmesi/nesnelleştirilmesi işlemi olarak kavranmıştır*.

‘Tékhnê’ kavramının koşullarının ele alındığı başlık (3.1.) altında incelendiği üzere, var olmayanın var oluşa geçtiği ‘yaratma/üretme (*poiesis*)’ ediminin ve eylem bakımından ‘yapmak (*praxis*)’ kategorilerinin ortaya çıkışlarına akıl da eşlik etmekte ve ortak temelde bir yapma/etme düşüncesinin yer aldığı görülmektedir. Bu durum, ‘tékhnê’ kurallarına göre gerçekleştirilmiş olsun ya da olmasın, bütün insan etkinlikleri için geçerlidir. İnsan, fiziksel ya da değil, bütün eylemlerini akıl yordamıyla gerçekleştirebilmektedir. Dolayısıyla, ‘sanat üzerine düşünüyü’ de dâhil olmak üzere, ‘sanat yapıtı üretimi’, ‘sanatsal eylem’, ‘sanatsal faaliyet’ ya da ‘sanat edimi’ olarak kavranılabilecek her türlü sanatsal yaratıcılık, akıl ve düşüncenin zorunlu varlığı olmaksızın gerçeklik kazanamayacağından, *bir düşüncenin sanat yapıtına dönüşümü olarak tanımlanmak durumundadır*. O hâlde kısaca özetlenecek olursa: *Yapıt, özde bir düşüncenin, bir biçimin maddeyle bütünleşmiş hâlidir, sanat yapıtı ise, sanat yapmak amacıyla gerçekleştirilmiş üründür*. Bu önermeden çıkarılacak olan sonuç; *bir sanat yapıtına ‘sanat’ statüsü kazandıran, yapıtın dışsal görünüşü ya da fiziksel özellikleri değil, sıradan bir yapıtı ‘sanat yapıtı’na dönüştüren sanatsal tanımlamanın ya da sanat yapma/etme düşüncesinin kendisi olduğu çıkarımıdır*.

Burada açıklanmaya çalışılan temel tezler üzerine bir yorum getirilecek olursa; *sanat yapıtları da sanat olmayan diğer her yapılmışlar gibi kendilerine dışsal olan bir amacın/düşüncenin/niyetin/yorumun temsilleridir. Bu yapılmışların ‘sanat’ olarak kavranmalarını sağlayan sanatsal ‘biçim’in maddesiyle/malzemesiyle/nesnesiyle kurduğu ‘özdeşlik’ ilkesidir. Dolayısıyla, sanat yapıtlarının her nasıl görünürse görünsünler bir düşünceden ortaya çıkmış oldukları doğrudur. Buna göre denilebilir ki; sanat yapıtları fikirleri olan formlardır ve sanat yapıtının maddesel olarak nasıl görüneceğini bu fikirler belirlemektedir. Bir sanat çalışmasının ‘iyi mi, kötü mü’ olduğunu belirleyen de fikrin ‘iyi’ ya da ‘kötü’ olarak niteliğidir. Dolayısıyla, fikir iyiyse, yapıt da iyi olmaktadır.*

3.2.2. Nesnenin Nesneye Dönüşümü

Sanat yapma/etme niyetiyle girilmiş, sanat üzerine düşünüm ile başlayan sanat yapıtı üretiminde, ya da bütün bu sürecin sanatsal bir eylem olduğu düşüncesine vurgu yapılmak istenirse sanat etkinliğinde, fikrin nesneye dönüştürülmesinden veya aktarılmasından sonra gerçekleşen olay bir nesnenin ‘sanat nesnesi’ne dönüşmesi durumudur. Bu başlık altında üzerinde durulacak olan: “3.2.1. Fikrin Nesneye Dönüşümü” isimli başlık altında da belirtildiği üzere, geçmişte ya da günümüzde gerçekleştirilmiş/gerçekleştirilen sanat nesnesi/sanatsal eylem olarak var olmuş/olan/olacak bütün sanat yapıtlarında tespit edilebileceği iddia edilen, ister bir maddeden/malzemedan dönüştürülmüş olsun, ister bir malzeme ya da nesne doğrudan müdahale edilmeden ‘sanat’ statüsüne alınmış olsun, isterse de direkt olarak insanın kendi bedenini, eylemini nesneleştirilmesiyle üretilmiş bir yapıt olsun; bir nesneye, olmakta olduğu bağlamından çıkarılarak veya dönüştürülerek ‘sanat’ bağlamına yerleştirildikten sonra ‘sanat yapıtı’ statüsü kazandırılmasıdır.

Kültür üretimlerinin ortaya çıktığı ilk çağlardan günümüze kadar bir madde/malzeme yardımıyla (ahşap, taş, metal, boya vs.) sanat yapıtı üretme eylemi geleneksel üretim pratiği olarak düşünülmekte ve bu şekliyle kabul görmektedir. Ancak, nesnenin ‘sanat nesnesi’ne dönüşümü bağlamında, sanat yapıtının ya da sanat nesnesinin özüne ilişkin getirilmiş en çarpıcı eleştirilerden biri olan Duchamp’ın “Çeşme” adlı yapıtıyla birlikte, geleneksel üretim pratiklerinin dışında da sanat yapıtı oluşturma mümkün olduğu görülmüştür. “Çeşme” üzerinden hareket edilecek olursa denilebilir ki; *her ne sebeple varlık kazanmış olursa olsun bir şey bir şekilde ‘sanat’ statüsü kazanmış ise, o artık önceden var olduğu şey değildir.* Maddenin biçimsel bütün özellikleri aynı kalmış olsa dahi, nesne kazandığı yeni statü ile artık yeni bir şeydir. Yani, artık ‘sanat nesnesi’dir ve sanatçının izin verdiği durumlar haricinde eski işlevlerini kaybetmiştir. Duchamp’ın pisuarında da gerçekleşen değişim böyle bir dönüşümdür. Gündelik hayatın sıradan kullanım nesnesi artık pisuar olarak değil, ‘sanat nesnesi’ olarak kavranılmaktadır.

Marcel Duchamp, etrafını bir efsane aura'sıyla sarma becerisinden güç alan kendinde sanat nesnesine tam tersi bir buluşla karşılık verdi: Hazır-nesneyle, "ben öyle emrediyorum da ondan" dercesine, alelaide bir nesneyi sanat mertebesine yükseltme gücüne sahip efsaneyi icat etti. Sanat eserinin yadsınması anlamına gelen hazır-nesne, fiziksel bir mevcudiyete ve kalıcılığa sahiptir; bu da onu potansiyel bir eser ikamesi, ve bazı durumlarda sanat eseri ikamesi yapar (Moulin, 2016).

Hazır-nesnelerin sanatçıların stratejilerine dâhil olmasıyla birlikte bazı anlayış ve algılayış biçimleri çökerken, yerlerini yeni kavrayışlara bırakmışlardır. Kimi kuramcılara göre yetenek, sanatçı becerisi, emek vb. nitelikler üzerinden yapıta yüklenen sanat eserinin biricikliği, yüceliği, aurası vs. gibi tartışmalar yeniden-üretilebilirlik, çoğaltılabilirlik vs. gibi geleneksel olarak kabul görmeyen yeni yöntemlerin belirmesiyle birlikte ortadan kaybolmuştur. Ancak, özgün bir fikir olmak bakımından biriciklik, yücelik vs. gibi nitelikler yapının hâlâ üzerinde taşıdığı niteliklerdir. 'Anlayış ve algılayış biçimlerinin çökmesi' sözünden kastedilen de budur. Sanat yapıtının 'sanatsal' olarak kavranmasını sağlayan neden, artık maddenin biçimsel özellikleri, yapılışı, işçiliği, tekniği gibi dışsal niteliklerinden değil, düşünsel anlamda kurgulanışı, sergilenme pratikleri, sanatçının onları bir araya getirme biçimi gibi eylemlerde kendini göstermektedir. Sanat nesneleri hakkında 'güçlü', 'etkili' gibi yorumlar yapılabilmesine sebep olan dışsal nitelikler yerini sanatsal tanımlamanın etkileyciliğine bırakmıştır. Elbette malzemesiyle, üretim biçimiyle, işçiliğiyle ya da tekniğiyle etkili yapıtlar her zaman bulunabilmektedir. Burada vurgulanmak istenen, artık salt bu gibi niteliklerin bir nesneyi sanat yapıtı olarak 'güçlü', 'etkili' ya da 'iyi' yapan şey anlamında, tek başına belirleyici olmadığıdır.

Herhangi bir madde –bu madde bir hammadde de olabilir, üretim aşaması tamamlanmış ve herhangi bir fonksiyona sahip kullanıma hazır madde/nesne de olabilir– sanatsal amaca hizmet ediyorsa, bu durumda neleri kaybedip neleri kazandığı gibi değişimlerin belirlenmesi, tespit edilmesi, bir önceki başlıkta vurgulanan 'fikrin nesneye dönüşümü'nün bir nesneyi yeni bir nesne algısına kavuşturması açısından önemlidir. Sözü edilen bu herhangi bir madde 'sanat' olarak adlandırılınsın ya da adlandırılmasın, her ne olarak tanımlanırsa veya kavranılırsa kavransın dışsal, duyuşal özelliklerini değiştirmeden korumaktadır. Sanatçının belirlediği yöntem ve bağlam dâhilinde bir görünüş elde eden nesneleştirilmiş/nesnelleştirilmiş anlam ya da düşüncüyü sanat yapıtına dönüştüren eylem sonucunda nesnenin dışsal özelliklerinin yapıtın içerisinde nasıl bir rol oynadığı bu tez çalışmasının olduğu gibi, Arthur Danto'nun da araştırdığı bir soru olmuştur:

Materyal tabanın her parçası ve özelliği, nesnelikten sanat yapıtı veya sanat yapıtından sanat yapıtı olmaya dönüşürken değişmeden kalan her duyuşal özellik, aslında çalışmanın kendisinin bir parçası veya özelliği midir? Eğer öyle değilse, çalışma "tüm özellikleri ve kısımlarıyla" *nesneyi* kapsar diyebilir miyiz? Yanıt olumsuzsa, genel bir dayanak olarak bunu kapsıyormuş gibi görünen sanat yapıtlarını belirleyen zemin nedir? (Danto, 1981/2012:122-123).

Bu sorulara verilmesi gereken mantıksal yanıt, esasen sanat yapıtının nesnelik özelliklerinde değil, düşünsel içeriğinde aranmalıdır. Günümüzde her şeyin sanat olabilmesi, sanat yapıtının her şey gibi görünebilmesi, sanatçıların yapıtları oluştururken kullandıkları tercihlere göre yapıtın nasıl görüneceği ihtimallerinin sınırlarını ortadan kaldırmaktadır. Buna göre anlamın nesneleştirilmesinde, nesnenin fiziksel özelliklerinin anlamla bir ilişkisi olup olmadığı sanatçı tarafından kurgulanırken

önsel olarak belirlenmiştir. Duchamp'ın "Çeşme" adlı yapıtının bir 'pisuar' olup olmaması önemli değildir; sanatçının düşüncesi doğrultusunda herhangi başka bir nesne de fikri aynı şekilde yansıtılabilecektir.

'Nesne' kavramının kendi tanımlaması, sanat yapıtının nesneselliği üzerine bir yönlendirme yapabilmektedir. Bu anlamda sanat yapıtının nesnesel boyutunun yapıtın fiziksel özelliklerinden kaynaklandığı söylenebilmektedir. Madde veya malzeme, yapıtın inşasında olmazsa olmaz koşullardan birisidir. Dolayısıyla 'düşüncenin nesne üzerinde gösterilmesi eylemi' olarak sanat yapıtı inşası, 'soyut biçim'den 'somut form'a dönüştürülmek koşuluyla gerçekleştirilebilmektedir. Bu süreçte, çalışmada daha önce açıklanan Aristoteles bağlamında 'madde' ve 'biçim' ayrımı sanat yapıtı üzerinde gösterilecek olursa; 'biçim', sanat yapıtının oluşmasına öncülük eden ve fiziksel koşullarını da belirleyen olmak üzere soyut yapıya, ya da başka bir deyişle 'anlam'a, 'madde' ise, bu anlamın veya düşüncenin aktarılması üzere orada bulunan somut cisime, 'malzeme'ye ya da 'nesne'ye karşılık gelmektedir. Bu anlamda yapıt, özerk bir aklın sanatsal bir tanımlamada başvurduğu araçtır.

Eğer biçim akla ait olan olarak, malzeme akıl dışı olan diye benimsenirse, akla ait olan mantıksal, akıl dışı olan ise mantık dışı olarak görülür. Biçim ve malzeme kavramıyla, özne nesne ilişkisi bir araya getirilirse, tasarım hiçbir şeyin karşı koyamayacağı kavram mekaniğine sahip olacaktır (Heidegger, 1988/2011:21).

'Madde' ve 'biçim' ayrımından hareketle sanat yapıtı analizi sırasında görülmektedir ki; nesne, sanat nesnesine dönüştüğü andan itibaren, kendine ait bütün soyut özelliklerini terk etmektedir. Sıradan nesneyi ya da malzemeyi sanat yapıtına dönüştüren akıl, onun gelecekteki mahiyetini de belirlemektedir. Bu durum sanatın kapsayıcı niteliğinden kaynaklanmaktadır. Özne-nesne ilişkisi bağlamında nesnelerle ilişki kuran sanatçı, ya da daha üst kategoride ele almak gerekirse 'insan', çevresiyle olan ilişkisinde araçsal olarak kullanabildiği her şeyi kendi amacına yönelik dönüştürebilmektedir. 'Potansiyel (Lat. *potentia*)' olarak cansız varlıkların başka bir şeye dönüştürülebilme nitelikleri, cisimlerin bir akıl ile biraraya geldiğinde nesnesel bir durumdan başka bir duruma geçiş yapabilmesine imkân tanımaktadır. Aklın ihtiyaçları doğrultusunda, eğer ki bu akıl sanat yapmak niyetindeyse, herhangi bir nesne kendi tanımsal özelliklerini bırakıp sanat nesnesine ya da sanat yapıtına dönüşebilmektedir. Dolayısıyla buradan çıkarılacak olan, sanatçının nesne üzerinde tam bir hâkimiyet sahibi olduğunun söylenebileceğidir.

Nesnenin nesneye dönüşümü sırasında önemli olan; yapıt fiziksel özelliklerini 'nesne' olarak nesneselliğinden mi almaktadır, yoksa sanatçının 'sanat yapıtı' statüsü kazandırması ile yüklediği/yükleyeceği anlam doğrultusunda sanatçının düşüncesinden mi? Sanatçı öncelikle yapıtın oluşmasındaki en temel etken olarak, yapıtın nasıl görüneceği ile ilgili otoriteye sahip kişidir. Öyleyse yapıtın nasıl görüneceği sorusu, somut fiziksel bir varlığa bürünecek olan anlamın ne olduğu ile değişkenlik gösterecektir. Bir malzeme yardımıyla yokluktan varlığa taşınmış bir yapıt, sanatçının belirleyeceği bir görünüme sahip olacaktır. Öte yandan, hâlihazırda var olan bir nesne sanatçının kuramsal ifadeleri doğrultusunda olduğu gibi de görünebilmekte, başka bir görünüme de

bürünebilmektedir. Dolayısıyla ortak temelde belirlenecek olursa, bir nesnenin fiziksel değişime uğramış olsun ya da olmasın ‘sanat nesnesi’ne dönüşmesi söz konusudur. Sanat yapıtı belirlemesinin koşulları, nesneyi bir bağlamdan ‘sanat’ bağlamına geçiren özneyi gerektirmektedir.

‘Kurumsal Sanat Teorisi’ bağlamında, bir nesnenin ‘sanat yapıtı’ olarak görülmesinin koşulları içerisinde yer aldığı düşünülen ‘bir yapıtın sanat dünyasına sunulması gerektiği düşüncesi’, galeri ve müzelerin sanat yapıtlarına ‘sanat’ statüsü kazandırılırken gerekli kurumlar olarak bir zorunluluk olduğu düşüncesini doğurmuştur:

Sıradan bir şeyi hazır yapıt olarak müzenin dışından içeri taşırsam bu şeyin formunu değiştirmem ama onun beklenen yaşam süresini değiştiririm ve ona belirli bir tarihsellik atfederim. Sanat yapıtı daha uzun yaşar ve orijinal formunu, müzede, sıradan bir nesnenin “gerçek yaşamda” koruyacağından daha uzun süre korur. İşte bu yüzden sıradan bir şey müzede gerçek hayattakinden daha “diri” ve daha “gerçek” görünür (Groys, 2013/2014:42).

Galeri ve müzelerin ‘sanat’ fikrini anıştıran özellikleri, kendi işlevsel tanımlamalarından gelmektedir. Bu mekânlar, sanat yapıtlarını sergilemek üzere oluşturulmuş, yapısal özellikleri buna göre kurgulanmış, özel olarak belirlenmiş yerlerdir. Sergi mekânının içerisine girildiğinde sanat yapıtlarıyla karşılaşma beklentisinin oluşması olağandır. Buna göre, galeri ve müzelerin tanımsal özelliklerinden kaynaklı, içerisine kabul ettiği bütün nesnelere sanat yapıtı-ymış gibi bir anlam yüklemesi ve ‘bunlar, sanattır’ tanımlaması dolayısıyla sergi mekânını dolaşan bir izleyicinin karşılaştığı nesneleri ‘sanat yapıtı’ olarak algılaması kaçınılmaz gibi görünen bir durumdur. Hazır-nesnelerin veya gündelik hayatta başka işlevler için kullanılan birtakım nesnelerin bir araya getiriliş biçimi, kurgulanması, galeri ve müzelerin daha ilk andan itibaren ‘burada karşılaşacaklarınız sanat yapıtlarıdır’ türünden bir gönderimle birleştiğinde; ortaya, sanat olan yapılmışların ‘sanat’ olarak işaretlenmesini değil, “Görsel 3.2.2.1.”de görüldüğü üzere, sanat yapıtı olmayan nesnelerin ‘sanat değil’ olarak işaretlenmesi gibi durumları da yaratmaktadır.



Görsel 3.2.2.1. Art Scope, 2020, çöp kutusu, New York.

Her şeyin ‘sanat yapıtı’ olarak nitelenebileceği günümüzde, sıradan bir nesnenin ‘sanat nesnesi’ne dönüşebilme hızı ‘sanatçı’ olarak kabul edilmiş kişilerin sadece ‘bu, sanattır’ diyebilmesinden kaynaklanmaktadır. Öyleyse, herhangi bir kural koymaksızın böylesi bir belirlemenin yapıtın varlık kazanmasında yeterli olduğu söylenebilecektir. Öte yandan, sergileme mekânlarının günümüzde, bir sanatçı tarafından ‘sanat yapıtı’ olarak belirlenmeyen nesneleri ‘sanat değil’ olarak işaretleme ihtiyacı hissetmeleri de bu görüşü desteklemektedir. ‘Sanat-olan-nesne’ ile ‘sanat-olmayan-nesne’ birbirlerinden her zaman ayırt edilemeyebilmektedir. Bu ayrımı yapabilmek, sanat izleyicisi gözünden ele alındığında, ‘anamlı nesne’nin anlamının anlaşılabilmesi için gereklidir.

Marcel Duchamp ve sonrası sanatta görülen değişimlerde gözlenebileceği üzere, geleneksel üretim yöntemlerinin terkedilmesiyle, ‘sanat nesnesi’ ile ‘sanat olmayan nesne’yi birbirinden ayırt etmek bir ‘resim’ ya da ‘heykel’i ifade etmekle aynı şey değildir. Geleneksel yöntemlerle oluşturulmuş yapıtlar teknik, üslup, malzeme gibi kolay teşhis edilebilen sanatsal araçları kullanarak, dışsal özellikleriyle kendilerine dair hazır bir tanımlamayı mümkün kılmaktadır. Öte yandan sanat mı, değil mi hemen anlaşılamayan sıradan nesneler, etkinlikler, performanslar, kısaca geleneksel olmayan yöntemlerle oluşturulmuş yapıtlar her zaman dışsal özellikleriyle içeriğe dair bariz bir yönlendirme yapmamaktadırlar. Bu durumda sanat yapıtının ‘sanat yapıtı’ olarak betimlenmesi ancak sanatçının ‘ifade’ siyle mümkün olabilmektedir. Öyleyse, ‘nesnenin nesneye dönüşümü’ sanatsal bağlamda ‘ifade’ üzerinden anlaşılabilir. ‘Sanatsal ifade’, sanatçı ile sanat izleyicisi arasında kurulacak diyalektiğin nesne yoluyla, nesne üzerinde gösterilmesiyle açığa çıkmaktadır. Sergilenen nesneyle gerçekleştirilen bir karşılaşmada, sanat adına kurulması beklenen diyalektiğin başlatılabilmesi için, görüntülenen nesnenin ‘sanat’ bağlamında ele alınabilmesinde öncelikle bu nesnenin ‘bu, sanattır’ türünden bir önermeyle ‘sanat nesnesi’ olarak belirlenmesi gerekmektedir. Bu türden bir belirleme, nesnenin ‘sıradan nesne’ olarak algılanmasındaki bütün koşulları ortadan kaldırarak, nesne üzerine düşünümün ‘sanat’ bağlamında gerçekleşmesini sağlamaktadır.

Sanatsal bir tanımlamayla ‘sanat’ bağlamında değerlendirilebilen anlamlı nesne üretimi olarak düşünülebiyecek sanat yapıtı, oluşturulma sürecinde düşüncenin nesneye aktarılması ile yorumlanacak olursa, fikrin nesneye dönüştürülmesi işleminin zorunlu olarak fikrin aktarıldığı nesnenin/maddenin de başka bir nesneye, ‘sanat nesnesi’ne dönüşmesini beraberinde getirdiği söylenebilmektedir. Bu dönüşüm sürecinde görüldüğü üzere, etken bir dönüştürüne ihtiyaç olduğu gibi, bu etken aktörün dönüşeni ele aldığı biçimiyle, nesnenin fiziksel özelliklerini koruyup korumayacağı ‘dönüşen’ olmak bakımından nesnenin kendisine bağlı görünmemektedir. ‘Sanat’ bağlamına alınmış bir nesnenin nasıl görüldüğünden ziyade, ‘sanat’ olarak hangi fonksiyonu ya da anlamı üstlendiği, tarif ettiği önemlidir. Öyleyse bu bağlamda, sanat nesnesinin dilsel bir fonksiyonu olduğu iddia edilebilmektedir. Bu dil, sanatın dili ile sanatçının kurduğu dil arasında bir aracı görüntüsündedir. Sonuç olarak denilebilir ki; *sanat nesnesi bir düşüncenin görüntüsüdür, görünür olduğu şey değildir.*

3.2.3. Fikrin Fikre Dönüşümü

Bir düşüncenin sanatsal mecrada dile getirilmesi niyetiyle üretilen sanat nesnesi, yüklenen anlamı iletmesi bakımından işlevsel kabul edilebilmektedir. Buna göre yaratıcısının elinden ya da düşünsel dünyasından çıktıktan sonra bakan-kişi/izleyici ile kurgusal bir iletişim kuran sanat nesnesi için, ‘sanatçı ile izleyici arasındaki bağıntının görünür nedenidir’ denebilmektedir. Bu anlamda iki akıl arasında bir süreliğine ortak bir bağ kurulmasına olanak tanıyan nesne, bu ortaklığın oluşturulabilmesi açısından önemlidir. Bu bağlamda ele alındığında sanatın ortak bir ‘dil’ olup olmadığı tartışılabilmektedir.

Sanatsal dilin, yani sanatsal ifade biçiminin şekli, sanatçı ve izleyici arasındaki ikili ilişkinin hangi koşullar altında seyredeceği konusunda, üretilen nesneye, nesnenin taşıdığı anlama ve bu birlikteliğin gerçekleştiği mekâna göre belirleyicidir. Bu anlamda sanat iki akıl arasında, özel koşullar altında, özel bir mekânda gerçekleşen bir etkinliktir. Bir sanat nesnesiyle karşılaşan herhangi bir kişi, onun ‘sanat nesnesi’ olduğu bilgisini edindiği andan itibaren nesneye bir diyalog başlatmaktadır. Bu diyalog öncelikle zorunlu olarak düşünseldir. Bir anlığa ve dolayısıyla anlama yetisine sahip olan izleyici, öncelikle onu verili kodlar üzerinden anlamaya çalışmaktadır. Sanat nesnesi; formu, materyali, sergilenme biçimi vs. gibi fiziksel nitelikleriyle ve varsa metin, başlık vs. gibi düşünsel nitelikleri üzerinden anlamsal gönderimlerini izleyiciye ulaştırmaktadır. Bu bağlamda çözümlenecek olursa sanat nesnesi, daha önceden de belirtildiği ismiyle ‘anlam yüklenmiş olan nesne’ ya da “cisimleşmiş anlam”dır ve sanatçısının ona yüklediği anlamı iletmek bakımından işlevseldir. Dolayısıyla nesne, taşıdığı düşünce ya da anlamın belgesidir ve sorumluluğu bununla sınırlıdır.

Bu bölümde bahsedilecek olan genel teori, sanat nesnesinin deyim yerindeyse ‘belge’ niteliğidir ve ‘sanat’ olarak adlandırılan etkinliğin gerçekte düşünsel boyutta iki akıl arasında gerçekleşen bir eylem, nesnenin ise bunun gerçekleşebilmesi için gerekli koşullar içerisinde sadece bir tanesi olduğu iddiasıdır. Sanatçıların nesneyi ortadan kaldırma girişimlerinin başarısızlıkla sonuçlanmasının ardından söylenebilirse, nesnenin sadece işlevselliğinden dolayı var olma durumu tartışılacaktır. Bu bağlamda sanat yapıtı, ‘düşüncenin temsili’ meselesi üzerinden değerlendirilebilmektedir. Diğer dönüşüm türlerinde de iddia edildi gibi “fikrin fikre dönüşümü”nün de, ‘sanat’ kavramının ‘insan etkinliği’ bağlamında ele alınmasıyla düşünümün beraberinde yeni bir düşünümü getirmesi durumundan hareketle, ‘sanat’ olarak adlandırılan ya da kavranan bütün yapıtları kapsadığı savunulabilmektedir. Dolayısıyla ‘dönüştürme’ eylemi bakımından sözü edilebilecek olan son dinamik, fikrin nesneye dönüştürülmesi/aktarılması hareketinin sonuçta bir bakan-kişi ya da izleyicinin zihnine ulaşmasıyla özünde düşüncenin başka bir düşünceye dönüştüğü tezidir.

Sanat yapıtının, anlamı aktaran nesne olmak bakımından işlevi, bu çalışma içerisinde daha önce de gösterilmiştir. Sanatsal bağlamda kurulmuş bir anlamın nesne üzerinde somutlaştırılması eylemi temelde, anlamı kuran ve kurgulayan ile sanat yapıtını gözleyerek bu anlamı algılamak üzere

orada bulunan kişi, yani, izleyici arasında kurulan mantıksal akıl yürütme eyleminin başlatılması girişimidir. Sanat yapıtı üretme eylemi nasıl kurgulanırsa kurgulansın, ister görsel dilin üç boyutlu mekânı, isterse de sözel veya yazınsal dilin zihinsel etkileşimi şeklinde, yapıtın bağlamının yorumu yönlendirdiği üzere sanatçı ile izleyici arasında özel bir diyalogun, bir dilin geliştiği açıkça ifade edilebilecektir. Bu özellikli dil, belli bir sanatsal tanımlamanın yapılmaya girişildiği sanat etkinliğinin çerçevesinde kişilerin/izleyicilerin değişmesiyle yeniden kurulabilmektedir. Arthur Danto'nun da dediği gibi: “(N) olarak adlandırabileceğimiz nesne, sadece bir kişi (Ben) tarafından yorumlandığında bir sanat yapıtıdır (Y). (Ben) N'yi bir yapıtı çeviren bir tür fonksiyondur: $B(N)=Y$. Aslında (N) bile algıya dayalı bir sabittir, kişilerin değişmesi yapıtları farklılaştırır” (Danto, 1981/2012:145). Dolayısıyla denilebilir ki; *belli bir anlam üzerine inşa edilmiş olan sanat yapıtı, fiziksel özelliklerini ve başlangıçta sanatçı tarafından yüklendiği anlamı hiçbir şekilde değiştirmese bile, izleyici ile gerçekleştirdiği karşılaşmasında bakan-kişi tarafından yeni bir anlamla ilişkilendirilmeye maruz kalmaktadır. Öyleyse, sanatçı-yapıt ilişkisi ile yapıt-izleyici ilişkisinin birbirinden farklı dinamiklere sahip olduğu söylenebilmektedir.*

Sanat yapıtının maddesizleşmeye doğru giden serüveninde izlenilebileceği üzere, sanat günümüzde, soyut düşünceler dünyası kümesinden bir sanatçı tarafından dikkatlice seçilmiş bir fikrin sanatın dilsel ifade alanına çekilmesinden ve ‘sanatsal’ bağlamda yorumlanmasından ibarettir. Baudrillard da günümüzü temsilen ‘sanat’ kavramı için: “Sanatın artık bir değişkenliği yok. Sadece gerçekliğin tümelliği var. Şimdi sanat gerçekleştiğinde feda edilen bir fikirden ibaret” demektedir (Baudrillard, 2014). Sanatsal etkinliğin, ‘sanat’ bağlamında ele alınmış bir fikrin bir nesne ya da eylem yoluyla aktarılan bir dil olarak algılanması şeklinde tanımlanması doğru bir kavrayış ise, sanatçının kurguladığı ‘ifade’ biçimini kendi özerk aklı ile yorumlayan izleyicinin, sanatçıdan bağımsız olarak yapıtla karşılaştığı özel zamanda kendi öznel deneyimini gerçekleştirdiği söylenebilmektedir. İzleyici özel mekânda ve zamanda her ne ile karşılaşırsa karşılaşsın, kendi sanatsal bakış açısı ile duyumsadığı atmosferi zihninde bir düşünceye dönüştürebilmektedir. Danto'nun (1981/2012:145) da vurguladığı gibi: “Sanat yapıtı kavramı analitik olarak yoruma dayalıdır [...] onu bir sanat yapıtı olarak görmek, salt şeylerin dünyasından anlamların dünyasına gitmek gibidir”. Bu bağlamda sanat etkinliği, bir yapıt etrafında toplanan sanatsal yorumların oluşturduğu bir düşünce etkinliği olarak kavranabilmektedir.

Geleneksel anlamda, kültür nesneleri üretimi olarak zanaat ürünlerinin ve çeşitli bağıntılarla kurulmuş güzel sanatlar üretimlerinin duyumsanmasından ibaret olduğu düşünülen sanatsal deneyimin tarih boyunca geldiği noktada kavramsal sanatçılar, nesnenin ortadan kaldırılması veya ‘sanatın maddesizleştirilmesi’ yoluyla, düşünsel bir etkileşimi görünür hâle getirmişlerdir. Her iki bakış açısında da, geleneksel ya da çağdaş, ister duyumsamadan çıkarımla ister düşüncenin dolaysız aktarımıyla, sanat etkinliğinin, akıllararasılığın bağıntısı olduğu açıkça çıkarılabilmektedir. Bu kavrayışa göre, daha önce ‘sanat’ kavramının karşılığı olarak algılanan ve onunla özdeş tutulan sanat

yapıtının; *özde düşüncenin aktarımı sırasında aktarımı sağlamak üzere orada bulunması zorunlu bir yapı, ya da sanatsal tanımlamayı, sanatsal düşünceyi temsil eden araçsal bir varlık olduğu savunulabilmektedir.*

‘Sanat yapıtı’ denilen olgunun düşünümsele bir yapının nesnesi olduğu doğru kabul edilirse, düşünümlelerarası etkinliğin, diyalektiğin yapıt üzerinden sadece ‘sanat’ bağlamında gerçekleştirildiği, sanat faaliyetinin ortasında yapıtın ise; ancak ve ancak bu akıl yürütmenin belgesi/sembolü/simgesi/temsili statüsünde ele alınabileceği çıkarımı da doğru kabul edilecektir. Buna göre, sanat yapıtının dışsal özelliklerini oluşturan her türlü teknik, malzeme, üslup vs. gibi unsurlardan bağımsız olarak, yapıt üzerinde bulunan fiziksel bütün müdahalelerin anlamın aktarımı için gerekli olduğu ve deyim yerindeyse tapılacak bir durum olmadığı, olması gerektiği şekilde varlık kazandırıldığı hâliyle orada bir görevi temsil ettiği söylenebilecektir.

‘Bu, sanattır’ türünden bir ifadeyle sanatçı tarafından işaret edilen sanat yapıtı, izleyici cephesinden de sorgusuz şekilde ‘sanat’ olarak karşılanmaktadır. Ancak eğitilmiş bir sanat izleyicisi yapıtın dışsal özelliklerinden kaynaklı duyumsamaların psikolojide yarattığı duygulardansa yapıtın dışsal özelliklerinin ne şekilde kurgulandığı üzerinden hareketle ‘sanat’ üzerine bir anlam arayışına girişmektedir. Dolayısıyla, ‘bu, sanattır’ önermesindeki işaret sıfatı, izleyicide doğrudan kurgunun gönderdiği anlam olarak karşılık bulmaktadır. ‘Sanatçı, burada ne demeye çalışmış?’ ya da ‘Bu neyi ifade ediyor?’ türünden sanat yapıtına yöneltilen sorulara sıradan bir müze veya sergi gezisinde sıkça rastlanılmasının sebebi, nesneye varlık kazandıran neden olarak ‘anlam’ ve ‘bağlam’ arayışının sonucudur.

İki özerk akıl arasında geliştirildiği iddia edilen sanatsal diyalektiğin ‘temsili nesne’ üzerinden harekete geçirildiği ‘sanat yapıtı’nın; ‘anlamsal’ ve ‘bağlamsal’ olarak diyalektiğin sanatçının önerdiği tez ile bu tezi karşılayan izleyici arasında gerçekleşebilmesi için kurgulanmış ‘özel anlamlı bir nesne’ sıfatıyla orada bulunduğu iddia edilebildiğine göre, sanatsal faaliyet içerisinde ‘faaliyet’ kavramının da burada sözü edilen anlamsal ve bağlamsal tanımlamaların sanat dünyası içerisinde yer alan iki figür arasında gerçekleştirilen mantıksal akıl yürütme eylemine vurgu yaptığı söylenebilmektedir. Dolayısıyla, kavram olarak ‘sanat’ın henüz tanımsal olarak net bir ifadeye sahip olmasa da görünürlüğünü bu faaliyetler vasıtasıyla sağladığı düşünülmektedir. Sanatsal çalışmalar, bir kuram ve tanımlama girişimi üzerine anlamın oluşturulması yoluyla ve bağlam yordamıyla, sanatçılar tarafından varlık alanına kazandırılmaktadır. Öyleyse sanatsal çalışmalar oluşturulduktan sonra sanatsal faaliyet, Sanat alanı içerisindeki aktörlerin birlikte gerçekleştirdiği yeni anlam ve bağlam üretme etkinliği olarak yorumlanabilmektedir. Bu durumun da Sanat alanını, açıkça, kolektif bir eylem alanına dönüştürdüğü savunulabilmektedir.

3.3. ‘Anlam’ ve ‘Bağlam’ Kavramlarıyla İlişkisinde Sanat Yapıtının ‘Düşünümsellik’ Açısından Analizi

Bütün bir sanat tarihi, aslında sanatçıların eylemlerinin ve sanat yapıtlarının tarihi bağlamında düşünülecek olursa denilebilir ki; *sanatçı, ‘sanat’ kavramının yapısını kavramış, Sanat alanının kurallarını anlamış, sanatın üretim koşullarını ise kendi özerk akli ile kendine özel yöntem ve becerisiyle gerçekleştirmiş kişi; sanat yapıtı ise, sanatçının sanatsal tanımlama ya da eylem biçimiyle sanat etkinliği sürecinde ortaya çıkmış olan temsili nesne, durum veya olaydır.* Sanat yapıtının neyin temsili olduğu meselesi, zamanın ardışıklığı içerisinde günümüze kadar değişkenlik gösterse de son çözümlemede, özünde yine sanatın doğasının bir sonucu olarak, bir düşüncenin ve anlamın temsili olduğu tezi daha önce de belirtilmiştir. Sanatçının ise sanata dair bahsi edilen niteliklere aşina olmak bakımından düşünümselliği Sanat alanına uygulayabilen kişiler olması beklenmektedir. Sanat üzerine düşünümün ve sanatsal bağlamda sanat düşüncesinin nesneleştirilmesi ve nesnelleştirilmesi eylemlerinin biraradalığı, yani başka bir deyişle, pratikte sanat yapıtının ve teoride sanat kuramının birlikteliği; sanatçı tanımlamasının, günümüzde, “sanatçı olarak kuramcı/kuramcı olarak sanatçı” bağlamında ele alınmasını doğurmaktadır. Tek bir kişi üzerinde toplanmış bu iki nitelik, yürütülen tez çalışmasının iddiasına göre, Sanat alanının tek başına Felsefe alanına indirgenemeyeceği ve felsefeden bağımsız düşünsel bir alan niteliğini vurgulamak, öte yandan, salt duyumsanabilir nesneler üretmek üzere varlığını sürdüren bir alan olarak da tanımlanamazlığını belirtmek için kullanılmaktadır.

Sanatsal bağlamda ele alınmış bir düşüncenin, anlamlı bir nesnenin üretiminin çözümlenmeye çalışılacağı bu başlıkta, sonuçta düşünümselliğin gerekliliğinin sanatsal etkinliklerin niteliği açısından öneminin kavranılması sağlanacaktır. Sanat yapıtının günümüzde, içeriğinin dışsal yanına nazaran nitelik açısından daha etkili bir yapısal eleman olması, ‘anlam’ ve ‘bağlam’ kavramlarının, sanat üretim pratiğinde öncelikle iyi düşünülmesi gereken unsurlar olarak görülmesini sağlamaktadır. Öyleyse denilebilir ki; *günümüzde sanatsal uygulamalar salt teknik, üslup ya da yeni form arayışları vb. üzerinden yöntemler yerine, yeni biçimsel içeriklerin, yeni anlamsal kurgulamaların, yeni sanatsal tanımlamaların gerçekleştirilmesi yoluyla kendilerini göstermektedir.* Bu açıdan ‘anlam’ ve ‘bağlam’ kavramlarının mahiyetlerinin sanat ile ilişkisinin incelenmesi ‘düşünümsellik’ kavramının gerektirdiği üzere zorunlu görülmektedir.

‘Sanat’ olarak adlandırılmış yapıtlar üzerinden ‘nedensellik’ bağlamında sanatın varlığından söz edilebilmektedir; ancak, bu yapıtların oluşturulma koşullarına dair herhangi bir somut gerçeklikten bahsetmek mümkün değildir. Sanatın kuralları denilen çerçeve üzerine buna göre, bugüne kadar oluşturulmuş sanatsal tanımlamalardan yola çıkılarak, ‘her birisi arasında kurulan doğruluk ve yanlışlık ilişkilerinin toplamından geriye kalanlardır’ denebilmektedir. Bu ilişkilerin ne olduğunun saptanması ise ancak bir akıl ve bilinç ile mümkün görünmektedir.

Sanat nesnelerinin, insana ait özelliklerin atfedilerek, gerçekten de ‘bir şey anlatıyorlar-mış’ gibi davranılmasıyla ‘andropomorfizasyon³⁹’u, fikrin nesneleştirilmesi bağlamında bir ‘şeyleştirme (*reification*)’ yanılgısı olarak kavranmaktadır. Sanat nesnelerinin kendilerine ait özel atmosferlerinden söz edilebilse de, özünde, sanatın nesnesi konumunda bulunmaları dışında sıradan nesnelerden farkları yoktur ve sanatsal etkinliğin öznesi değildir. Bu bağlamda çalışma, sanat yapıtının özerk ‘öznellik’ statüsünü reddetmektedir. Ancak, sanatçısından bağımsız olarak (somut anlamda) bir mekânda varlığını sürdüren sanat yapıtları izleyicisiyle karşılaşmasında, görünüşü itibariyle gerçekten de ‘özne’ konumunda –ymış gibi– yüklenmiş olduğu içeriği de aktarmaktadır. Bu noktada sanat yapıtlarının bir diyalektik başlattığı ve bir ‘bilgi nesnesi’ olduğu çıkarımı yapılabilmektedir. Ancak sanat yapıtlarının gönderimleri sanatçıdan bağımsız okunduğunda ‘göstergebilimsel (*semiyotik*)’ bir alana işaret etmektedir ve kurucu öge olarak sanatçı figürü ile onun niyeti yapıtın göstergesinin dışında bırakılmakla karşı karşıya kalmaktadır. Bu bakımdan ‘bağlam’ kavramının da etkisiyle birlikte ele alınması gereken ‘anlam’ kavramının sanat yapıtı ile olan ilişkisi içerisinde sanatçıdan ayrı düşünülmemesi açısından ‘anlambilimsel (*semantik*)’ bakışı gerektirmektedir. Bu ayrım Ricoeur’a (1976/2007) göre ‘dilbilimsel (*linguistik*)’dir.

‘Anlamlı nesne olmak bağlamında sanat yapıtı’ kavrayışı ve anlamın kavranması bağlamında ‘bilgi nesnesi olmak bakımından sanat yapıtı’ kavrayışı düşüncesi içerisinde, ‘bilgi’ ve ‘nesne’ bağıntısı üzerine uygulanacak düşünümün başlangıcında çeşitli güçlüklerle karşılaşmaktadır. Bu güçlükler açıkça felsefi, sonra sanatsaldır. Bu sebeple öncelikle ‘anlam’ ve ‘bağlam’ kavramlarının felsefece ele alınması söz konusudur. Sanatsal olan güçlükler ise felsefi açıdan tutarlı ve yeterli bilgi sahibi olunmamasından kaynaklanmaktadır.

‘Anlam’ kavramına ilişkin getirilebilecek: “Anlamlı olan belli bir koşulda anlaşılmış olandır” (Timuçin, 2011:25) söylemi, anlamın var olabilmesi için gerekli olan koşulun, bir anlayanın varlığı olduğu üzerine bir mantık getirmektedir. Buna göre, anlayan yapı olmadan, ya da tersten düşünülecek olursa, anlam kazandıran bir varlık olmadan anlamdan söz edilebilmesi mümkün değildir. Bu bağımlılık anlamın, varlık kazandığı yer olmak bakımından, zihnin yardımıyla birlikte ortaya çıkabileceğini düşündürmektedir. Akıl bu noktada yasaları gereği, anlamın birinci koşulu olarak ‘nedensellik’ bağlamında ele alınmaktadır.

Arthur Schopenhauer’e (1844/2009) göre; biçimlerin betimlenmesine Biçimbilim, dönüşümlerin açıklanmasına ise Nedenbilim denmektedir. Buna göre Biçimbilim kalıcı biçimlerin betimlenmesiyle ilgilenirken, Nedenbilim maddenin formel olarak bir biçimden diğerine geçişinin yasalarını araştırmaktadır (Schopenhauer, 1844/2009:36). Sanat özelinde konuşulacak olursa, sanat yapıtlarının dışsal görünüşlerinin nedeni olarak ‘sanat’ öne sürülebilirse denebilir ki; ‘nedensellik’ sanat yapıtının neden sanat olduğu üzerine fikir getirebilirken, biçimsel olarak neden öyle

³⁹ İnsana ait niteliklerin bir varlığa atfedilmesi bağlamında kullanılmıştır.

göründüğüne dair bir düşünce getirememektedir. Buna göre ‘nedensellik’ ilkesi ve dolayısıyla Nedenbilim, ancak ve ancak burada gözlenen dönüşümün yasalarına dair bir söz söyleyebilmektedir. Görünüşün yorumlanması anlamında ‘sanat yapıtı’ olarak kavranabilecek olan ‘biçim’ üzerine, onu tanımlamaktan ziyade anlamaya yönelik olarak başka yöntemlere başvurulması gerektiği iddia edilebilmektedir. ‘Anlam’, öyleyse, nesneleri yalnızca duyumsanabilir olmaktan öteye taşıyan niteliktir:

Algılayıcı tasarımlama olmasa, kavram değersiz olurdu, boş olurdu. Dolayısıyla, şimdi, yalnızca algılayıcı tasarımlamaya güvenerek, onun içeriğinin bilgisine, daha kesin bir tanımına, onu bize sunan kalıplara ulaşmaya çalışacağız. Biz özellikle kavramların gerçek anlamıyla ilgili bir içgörü elde etmekle ilgileniyoruz. Bu anlam olmasa o yalnızca duyumsanır. Ama anlam yüzünden bu imgeler bütünü yabancı, anlamsız olarak yanımızdan geçip gitmez, anlam aracılığı ile doğrudan bize seslenir, anlaşılır, ilgi çekerler. Bu ilgi bizim tüm varlığımızı işin içine katar (Schopenhauer, 1844/2009:34).

Özne-nesne ilişkisi bağlamında ‘özdek⁴⁰’ akıl ile buluştuğunda, bilinmez varlıklar kategorisinden (bilinmeyen bir şeyin varlığının olup olmadığı tartışmasına girilmeden) bilinir varlıklar kategorisine geçişte oluşturulan tanımlama sırasında, aklın yetileriyle ve deneyin bilgisiyle gerçekleştirilen sınıflandırma ve kurallandırma eylemi ‘adlandırma’ olarak nitelendirilebilmektedir. Bu bakımdan ‘anlamlandırma’ ve ‘adlandırma’ arasında temelde bir ayrım bulunmaktadır. Bu ayrım, bir nesnenin bilgisinin ne olduğunu bilmek ile bir nesnenin bir bilgi sınıfının içerisinde nereye ait olduğunu bilmek arasında yer almaktadır. Dolayısıyla, örneğin ‘masa’nın anlamlandırması kavramsal içeriğine işaret ederken, adlandırması, özdeğin kavramla tutarlı olup olmadığıyla ilintisi bağlamında, kavramı karşılayıp karşılamadığının soruşturulması neticesinde yapılan sınıflandırmaya ya da özdek üzerinden elde edilen bilgilerin kavramsallaştırılması yoluyla gerçekleştirilen bir eyleme işaret etmektedir.

Özdeği anlamak için bilen bireyin iki seçeneği vardır: Ya bu tek tasarımı ötekilerden ayıranın, salt onunla bu ikili ilişkide olan kendi bilgisi olduğunu; onun iki kipi aynı anda kavramasına, ancak algının bu biricik nesnesinde olanak verildiğini; bu olanağın, söz konusu nesnenin bütün öteki nesnelerden farklı olmasıyla değil, yalnızca kendi bilgisinin, bu bir tek nesne ile bütün öteki nesnelerden farklı bir ilişki kurmasıyla açıklanabileceğini kabul etmesi gerekir. Ya da bu nesnenin özünde bütün öteki nesnelerden farklı olduğunu, bütün nesneler arasında yalnızca onun bir anda hem isteme hem de tasarım olduğunu, oysa geri kalanların yalnızca tasarımlar, açıkçası hayaller olduğunu kabul etmelidir. Dolayısıyla, gövdesinin dünyadaki biricik gerçek birey olduğunu kabul etmelidir. Açıkçası, gövdesinin istemenin biricik görüngüsü, öznenin biricik doğrudan nesnesi olduğunu kabul etmelidir. Salt tasarımlar olarak göz önüne getirilen öteki nesnelerin de kendi gövdesi gibi oluşunu –açıkçası, onların da, kendi gövdesi gibi (yalnızca tasarım olarak bulunabilen) uzayı doldurduklarını, onların da gövdesi gibi uzamda nedensel olarak etkili olduğunu– bunun tasarımlar için a priori geçerli olan, nedensiz bir sonuca izin vermeyen nedensellik yasasından ötürü, kesin olduğunu, kanıtlanabileceğini kabul etmelidir. Bundan başka bizim bir sonuçtan şu ya da bu nedeni çıkarabileceğimizi ama özellikle istediğimiz bir nedeni çıkaramayacağımızı, hâlâ salt tasarımlar dünyasında olduğumuzu, nedensellik yasasının ancak burada geçerli olduğunu, tasarımlar dünyasının ötesinde bu yasanın bize yararı olmadığını kabul etmelidir (Schopenhauer, 1844/2009:45-46).

⁴⁰ Zihinden bağımsız fiziksel nesne anlamında kullanılmıştır. Russell, B. (1994). *Felsefe sorunları*. (Çev. V. Hacıkadiroğlu). İstanbul: Kalcı Yayınevi. (Özgün çalışma 1911). s. 13.

Aristoteles'in 'madde' ve 'biçim' ayrımında değinildiği üzere, her varlığın bir biçimi olmak zorundadır. Fiziksel varlıklarda ise biçime ek olarak madde de bulunmaktadır. 'Biçim' burada 'içerik' olarak algılanmaktadır. Sanat yapıtlarının salt maddeden oluşan nesneler olmadığı daha önce belirtilmiştir. Dolayısıyla, onların sıradan nesnelerden ayrılmasına neden olan, sahip oldukları sanatsal içerikleridir; yani başka bir deyişle, anlamlarıdır. Nedenselliği üzerine yapılabilecek bir uslamlamada geriye doğru, sanat yapıtının nedeni olarak 'sanat', sanatın nedeni olarak da 'akıl' tümevarımından yola çıkılacak olursa, Husserl'in (2003:46): "Yargılarımız bu dünyaya ilişkindir. Şeyler, onların bağlantıları, değişimleri, işlevsel değişim bağlantıları ve değişim yasaları üzerine kısmen tekil kısmen genel yargılarda bulunuruz" söylemiyle, insanın 'anlamlandırma' ve 'adlandırma' eylemlerinin 'nesneleştirme' ve 'nesnelleştirme' üzerine gerçekleştirdiği bir yöntem olduğu iddia edilebilmektedir.

'İnsan' sözcüğü dile getirildiğinde, genellikle zihinde yansıyan görüntü özel olarak seçilmiş bir kişinin görüntüsü değildir. Beliren görüntü; insana yönelik, insan olmanın tanımlarına yönelik zihin tarafından uydurulmuş kendiliğinden bir illüstrasyondur. Bu, 'insan' denildiğinde betimlenmek istenen tanımın ya da ifade içinde 'insan' olarak tanımlanmak istenen kavrama yönelik zihnin geliştirdiği anlık bir reflektir. Buna göre, 'insan' kavramına yönelik her özgür zihnin oluşturduğu görüntü bir diğerinden farklı olabilecektir. İnsanın anlama ve algılama yetisi içerisinde yeteneklerine bağlı olarak bir kişinin vereceği refleks, eğer her özgün kişide değişkenlik gösterebiliyorsa, bir kavramın, anlamın da zihinde oluşturulduğu hâliyle tanımlanma ya da görüntülenme biçiminin de farklı olduğu iddia edilebilecektir. Dolayısıyla sanat yapıtlarının da özgün bir yaratıcıya ait olmak bakımından, her bir sanatçı tarafından aynı anlama sahip olsalar dahi, ayrı ayrı birer görüntüye sahip olacakları savunulabilmektedir. Bu, bir anlamın kişiye göre özünde bir değişkenlik olmamasına karşın, zihinde farklı betimlemelere sahip olabileceğini, yani öznel olabileceğini düşündürmektedir. Öyleyse, anlamın nesneleştirilmesi ve nesnelleştirilmesi bağlamında sanat yapıtı ele alınacak olursa; *sanatçısının düşüncesiyle birlikte sanat yapıtı ve sanatçısından bağımsız olarak sanat yapıtı* olmak üzere iki farklı gönderime sahip olabileceği söylenebilmektedir. Örneğin, sanat yapıtının anlam okumalarının değişkenliği, özneliği bağlamında üretilmiş ve sanatçısı tarafından 'her nerede sergilenirse sergilensin, her neyle karşılaşırsa karşılaşsın bu sadece sıradan bir beyaz küptür' olarak nitelendirilmiş hayali bir sanat yapıtı, sanatçısının sözlü veya yazılı olarak betimlemesinin verilmediği her koşulda, insan zihninin düşünsel anlamlandırma çabasına maruz kalacaktır. Yaygın davranış olarak izleyicinin (anlamak isteyen olmak bakımından) karşılaştığı nesneyi anlamlandırmaya girişmesi olağan bir davranıştır. Bu eylem sonucunda izleyicinin varacağı nokta, sanatçının başta belirlediği anlamdan tamamen başka bir yerde durabilecektir. Dolayısıyla, gösteren olmak bakımından sanat yapıtının gösterdiği ile yine gösteren olarak sanatçının göstermeye çalıştığı, nesne üzerinde uyumluluk kazanmamış ise anlatılmak istenen ile anlaşılan sonuçta uyumsuz olacaktır. O hâlde, 'görünen nitelik (*dış görünüş*)' ile 'görünmeyen nitelik (*içerik*)' arasında bir bağıntılaşmanın varlığı zorunlu görünmektedir.

Sanatta ‘anlamlandırma’ yapıt üzerinden çözümlenecekse, görünenden öte bir gerçeklik/hakikat içermesi şeklinde öncelikle, ‘bu, sanattır’ bağlamında, görünenin ‘sanat’ olarak anlamlandırılmasıyla başlamaktadır. Russell’ın (1911/1994:16) genel bir yargı ile dile getirdiği; “dolaysız olarak görüp duyduğumuz şey yalnızca ‘görünüş’tür ki onun, arkasındaki bir ‘gerçeğin’ belirtisi olduğuna inanırız” sözü Sanat alanında değerlendirilmeye çalışılırsa, sanat yapıtlarının yalnızca duyu organlarıyla algılanan görünüşlerinin arkasında yatan bir anlamının olduğuna inanılması doğrudur. Bu anlam, elbette, görünüşten çıkarılabileceği gibi, her zaman salt görünenin yorumlanmasıyla elde edilemeyebilmektedir. Dolayısıyla nesnenin anlama ulaştırabilmesi için yeterince verili olması gerekmektedir.

Aristoteles’ten beri genel olarak felsefede, bilgiye deney ve hafıza yoluyla öğrenme biçimi ile, yani tecrübeyle/deneyimle ulaşıldığı düşüncesi kabul görmüştür. David Hume’a göre de; “bütün fikirlerimiz, tekrarı veya kopyası oldukları bir takım izlenimlerin varlığını içerirler; yani, başka deyimle, fikirlerimizin hepsi, tecrübeden gelir. İşte bu, tecrübenin birinci mânasıdır ki bu mânasıyla, sadece fikirlerin zihin tarafından *a priori* olarak meydana getirilmesinin karşılığıdır” (Hume, [Önsöz], 1986). Duyu yoluyla algılanan nesnenin ya da olayın zihinde tanımlanması ve hatırlanması dizgesiyle gerçekleşen öğrenme, bilginin ön koşulu olarak çoğu düşünür tarafından kabul edilmiştir. Russell’a göre: “Bu dizgenin, üzerine kurulduğu temel öğretisi, eksik olan şeyin kendiliğinden varolamayacağı, varolmadan önce başka şeylerin desteğine gerek duyduğudur. Kendi dışındaki şeylerle bağıntısı olan her şeyin bu dış şeylerle kendi doğasında bir bağlılık taşıması gerektiği, bu yüzden de bu dış şeyler varolmadıkça kendinin de kendisi olamayacağı öne sürülmüştür” (Russell, 1911/1994:115). Bu yöntem bilimsel olmakla birlikte, bilgiye ulaşma yöntemlerinden birisidir. Bilim, deney yoluyla evreni kavrayarak elde ettiği bilgileri yine kendi metodolojisi içinde kullanmaktadır. Örneğin, “fiziksel nesneler bakımından, duyu-verilerinin fiziksel nesnelerin belirtileri olduğu ilkesinin kendisi bir tümeller bağlantısıdır ve deneyin, bizim fiziksel nesneler üzerine bilgi kazanmamızı sağlaması bu ilkeye dayanır” (Russell, 1911/1994:119-120). Ancak, bilgi yalnızca deney yoluyla üretilen bir olgu değildir. Bilimin metodolojisinden farklı olarak Felsefe ‘deney’ ve ‘gözlem’ yoluyla elde edilen bulguları düşünsel anlamda değerlendirerek doğruluklarını sorgulamaktadır: “Felsefeyi bilimden ayrı bir irdeleme alanı yapan şey eleştiridir. Felsefe, bilimde ve günlük yaşamda kullanılan ilkeleri eleştirel olarak inceler; bu ilkelerde bulunabilecek tutarsızlıkları araştırıp bulur ve onları ancak, eleştirel bir araştırma sonucunda çürütecek bir sebep bulunmadığında kabul eder” (Russell, 1911/1994:120). Dolayısıyla Felsefe, ‘sanat’ bağlamında anlam arayışının sonuçlandırılması açısından, anlam ve bağıntılarının tespit edilmesinde bir yöntem göstermektedir.

Alan Musgrave’in (1993/2013) bilginin tanımı olarak önerdiği: “gerekçelendirilmiş doğru inanç” kalıbı, anlaşılacağı üzere, bilgiyi bir olgu ya da olaydan türetmektedir. Buna göre, çıkış noktası olarak bilgi/bilme nesnesi olarak ‘sanat yapıtı’ ya da ‘sanatsal eylem’ kabul edildiğinde, bilinen şey birincil olarak yapıtın bir ‘sanat yapıtı’ olduğu, ikincil olarak bilinmesi gereken şey de

yapıtın görünüşünden, dışsal özelliklerinden duyumsanan ve çıkarılan içeriği, yani anlamıdır. Akıl, yasaları gereği iki şey arasında mantıksal bağıntılar türetmektedir. David Hume’a göre de; “zihnin farklı düşünceleri ya da ideaları arasında bir bağlantı ilkesinin olduğu ve belleğe ya da hayalgücüne gelişleri ile belirli bir yöntem ve düzen ölçüsü içinde birbirlerini çağırdıkları açıktır” (Hume, 1882/1976:17). Ayrıca Hume, bu görüşüne kimse tarafından karşı çıkılamayacağını şu sözlerle ifade etmektedir: “Bütün fikirlerimizin, izlenimlerimizin kopyalarından başka bir şey olmayışları, yani, başka tâbirle, bizim için, ister dış ister iç duyularımızla evvelce duymamış (felt) olduğumuz bir şeyi düşünmemizin (think) imkânsız oluşu, öyle görünüyor ki, fazla karşıkoymaya uğramayacak bir önermedir” (Hume, 1986:93). Ancak Berkeley’e göre; “anlayış yetimizin sınırlılığı sebebiyle kavramların ya da tasarımlamaların *gerçeklik* ile karşılıklı (*correspondence*) olup olmadığının doğrulanması olanaksızdır” (akt. Denkel, 1996:24). Yani başka bir deyişle, izlenimlerden elde edilen birtakım bulgu ve bilgilerin, aklın sınırları ve kapasitesi nedeniyle, özde ‘hakikat’le ilişkilendirilip ilişkilendirilemeyeceği kuşkulu bulunmaktadır. John Locke (1992:325) ise ‘bilgi’yi; “iki ide arasındaki uyuşmanın ya da uyuşmamanın algılanması” olarak tanımlamaktadır. Buna göre bilginin, bir şeyin özüne dair değil, başka şeylerle olan ilişkisi yoluyla bilinebilirliğiyle var olduğu iddia edilmiştir. Örnek olarak da; üçgenin iç açıları toplamının iki tane dik açıya eşit olması tanımlamasının, “iki dik açının toplamının üçgenin iç açılarının toplamıyla zorunlu olarak uyuşmasından başka bir bilgi vermediğini” ya da “beyaz rengin siyah renk olmadığını bilmenin bu ikisinin birbirine uyuşmadığını tespit etmekten öteye gitmediğini” söylemektedir. Böylesi bir ayırtılmanın yapılabilmesinin de aklın yasaları yoluyla, doğuştan gelen ‘ayırt edebilme’ yeteneği sayesinde gerçekleşebildiğini vurgulamaktadır (Locke, 2000:209).

Yukarıda bahsi edilen düşüncelerin açıklanmaya girişilmesinin sebebi ‘bilgi nesnesi’ bağlamında ‘sanat yapıtı’ analizinin, ‘ifade’ ve ‘anlam’ bağıntısı içerisinde değerlendirilebilmesine zemin hazırlığı niteliği taşımasıdır. Buna göre sanat yapıtı üzerinden tanımlanabilecek özgüllükler, yapıtın ‘sanat’ niteliği taşıyıcısı olarak sanatla bağıntısı içerisinde ve ‘anlamli nesne’ bağlamında ‘sanatçının ifadesi’ ve ‘yapıtın gönderimi’nin uyuşup uyuşmadığının anlaşılmasıdır. Gottlob Frege (1988:8): “Hiçbir tanım, daha önceden sahip olmadığı nitelikleri bir nesneye sağlayacak kadar yaratıcı olmaz –bir tek, tanım sayesinde bir şeyi dile getirme ve imleme niteliğinin dışında” demektedir. Sanatsal tanımlama bu anlamda, hazır-nesneleri ‘sanat’ olarak işaretleme, belirtme yöntemiyle, sıradan nesnelere ‘sanat’ statüsü kazandırabilmesi açısından sanat-olmayan şeylere sanat-olma niteliği kazandırabilmektedir. Dolayısıyla yapılmış bir nesnenin ya da eylemin ‘sanat’ niteliği kazanabilmesinin nedenselliği sanatın bilgisinin kendisindedir. Sanatın bilgisine ise, sanat üzerine düşünüm yoluyla, yani kabaca felsefenin yöntemleriyle ulaşılabilmektedir. Donald Judd’ın daha önce bahsi edilen, “sanat olarak adlandırılıyorsa, sanattır” sözünün kaynağı; sanatın, ‘sanat’ olarak işaretleyebilme niteliğinden gelmektedir. Sanat yapıtı ise burada, sanatçının sanatı uygulayan kişi

olarak ‘bu, sanattır’ ifadesinin bir somutlaştırmasıdır. Buna göre ‘ifade’nin doğruluğunun uyuşup uyuşmadığının anlaşılması için birtakım sorular sorulması gerekmektedir.

Nedenselliği ele alındığında, yapıtın neden sanat olduğunun gerekçesi olarak yine sanatın kendisi işaret edilebildiğine göre; ‘bu, neden sanattır?’ sorusu geçilecek olursa, onu şu iki soru takip etmektedir:

1) Bu, hangi bağlamda sanattır?

2) Bunun sanat olarak anlamı nedir?

Sanat yapıtının, ‘sanat’ olarak oluşturulması ve sunulması sırasında gerçekleşen eylemler ya da düşünceler ile birbirleriyle olan bağıntıları yapıtın bağlamını oluşturuyorsa, sanatçının bir yapıtı hangi bağlamda ‘sanat’ olarak nitelendirebildiğini açıklayabilmesi gerekmektedir. Öte yandan, bu kurgusal sürecin aynı zamanda yapıtın anlamını da oluşturması beklenmektedir. Buna göre, sanatçının sanatsal ifade biçimi, yani yapıt, sanat olarak ‘ne anlama gelmektedir?’ sorusunun cevabı öncelikle sanatçının niyetinden, daha sonra yapıtın görünüşünden çıkarılabilmektedir. ‘Anlam’ ve ‘bağlam’ kavramlarıyla ilişkisinde sanat yapıtının analizi, sanat yapıtının bilgisine ulaşmak açısından gerekli görünmektedir. Nesne olarak sanat yapıtı üzerine, Husserl’in bilgiye dair şu teorisi verilebilecektir: “Genel olarak nesnenin özü, yalnızca bilgide, tüm temel biçimlerine göre incelenebilir; o yalnızca bilgide verilmiştir, yalnızca bilgide apaçık görülebilir. Aslında bu *apaçık görmenin kendisi, en kesin anlamda bilgidir*” (Husserl, 2003:97). Sanat yapıtının neliğinin anlaşılması, onu yalnız duyuşsal anlamda değil, zihinsel anlamda da görmekten geçmektedir. Bilgi kuramının öyleyse; “bilgi, bilginin anlamı ve bilgi nesnesi arasındaki ilişki üzerine doğal refleksiyonun hemen hemen kaçınılmaz bir biçimde içine düştüğü terslikleri göstermesi, yani bilginin neliğine ilişkin açık ya da örtük kuşkucu kuramları, onların mantıksızlığını göstererek çürütmesi gerekir” (Husserl, 2003:50). Böylece sonuç olarak, sanat yapıtının özüne ilişkin doğru bir bilgiye ulaşılabilineceği iddia edilebilecektir:

Öte yandan bilgi kuramının pozitif ödevi, bilginin ne-liğini araştırarak, bilgi, bilginin anlamı ve bilgi nesnesinin karşılıklı ilişkisine ilişkin sorunları çözüme kavuşturmadır. Bu sorunlar arasında, bilinebilir nesnenin veya onunla aynı şey demek olan genel olarak nesnenin özsel-anlamının; bilgiye, bilgi ve bilgi nesnesinin karşılıklı ilişkisi yoluyla, *a priori* (bu özü gereğidir) olarak konulmuş olan anlamın ortaya çıkarılması da vardır. Bu da, doğal olarak, aynı zamanda bilginin özü aracılığıyla belirlenmiş olan her nesne biçimi için geçerlidir –ontolojik formlar, metafizik formlar gibi savlayıcı/bildirici formlar için de– (Husserl, 2003:50).

‘Bilgi’ ve ‘bilgi nesnesi’ bağıntısı içerisinde sanat yapıtı özelinde konuşulacak olursa, sanat yapıtı ve onun ne olduğuna ilişkin sorunun yanıtı açık bir şekilde anlamıdır. Yukarıda bahsi edilen ‘anlam’ ve ‘bağlam’ problematiği, özünde yapıtın var olması ve doğasına ilişkin belirlemelerin ortaya çıkarılması için gerekli tümellerdir. Anlamsız nesne olamayacağı gibi anlamsız sanat yapıtı olması da mümkün değildir. Yürütülen tez çalışması sanat için anlamsız görünen/görünmüş olgular ve olayların da bağlam aracılığıyla bir şekilde ‘sanat’ statüsü kazanabildiğini göstermiştir. Sanat yapıtının bilgisi öyleyse, nesnenin bilgisinden de öte, ona anlam ve bağlam aracılığıyla ‘sanat’ statüsü kazandıran

öznenin, düşüncenin bilgisindedir. Edmund Husserl de, bilginin özneye aidiyetiyle ilgili olarak şu tespiti yapmıştır:

Bilgi, doğası gereği *nesnenin bilgisidir* ve ona içkin olan, kendisi aracılığıyla nesneyle *bağlantı kurduğu* anlamla bilgi olur. Bu ilişkilerde de hâlâ doğal düşünme faaliyettedir. Doğal düşünme, anlam ve anlam geçerliliklerinin *a priori* ilişkilerini, nesne olarak nesneye ait *a priori* yasallıkları, biçimsel genellik içinde, araştırma konusu yapar; *saf* bir *gramerin* ve yüksek bir düzeyde (yapılabilecek farklı sınırlandırmalarla tam bir disiplinler kompleksi olarak) saf bir mantığın, düşünme sanatı ve özellikle bilimsel düşünme öğretisi olarak bir normatif ve pratik mantığın doğmasına yol açar. Öyleyse “*bilgi yalnız ve yalnız insanın bilgisidir, insan zihninin formlarına bağlıdır; şeylerin kendi doğasına, şeylerin kendisine [ise] ulaşamaz*” (Husserl, 2003:49).

Buna göre, anlamlandıran olmak bakımından öznenin, yani insanın ve akılsal faaliyetlerinin bilgisi, sanat yapıtının anlamlılığı üzerinde tek etken neden olarak görünmektedir. ‘Düşünümsellik’ kavramının sanat yapıtı analizinde gerekliliğinin sebebi, düşünen öznenin sanat üzerine düşünmesinin düşünülmesinin de Sanat alanı içerisinde “sanatçı olarak kuramcı/kuramcı olarak sanatçı” ikiliğinin zorunlu olarak çağrışımı olmasıdır. Sanat ediminin kendisinin ‘sanat’ olarak sunulabilmesi, nesne üzerine düşünen öznenin kendi kendisini de nesneleştirerek, ‘öz-düşünümsellik’ bağlamında düşünüm yoluyla anlam üretebilmesinden kaynaklanmaktadır. Öyleyse, bilginin anlama dönüşmek gibi bir niteliği olduğundan bahsedilebilmektedir. Husserl’e göre de, edinilen bilgilerin anlamlandırılması durumu ortaya çıkmaktadır ve bunun için ‘bilgi’nin ve ‘bilinen nesne’lerin açıklığa kavuşmuş olması gerekmektedir:

Önce anlaşılması gereken, gerçekten önemli sorun, *bilginin enson anlamlandırılması* sorunudur ve bununla birlikte, olanaklı bilgiyle karşılıklı ilişkisinde neyse o olan nesne sorunudur. Bunun da ötesinde anlaşılması gereken, bu sorunun yalnız saf apaçıklık alanında, enson normlar alanında – onlar saltık verilmişlikler olduğundan– çözülmesi gerektiğidir. Herşeyi aydınlatan tüm bağlaşımların anlamını belirlemek için, teker teker tüm temel bilgi biçimlerinin ve bilmede tümüyle ya da kısmen verilmişlik kazanan nesnelerin temel biçimlerinin görme yöntemiyle aydınlatılması gerekmektedir (Husserl, 2003:99).

Locke’un ‘beyaz ve siyah’ örneğinde olduğu gibi, birlikteliklerinden elde edilebilecek çıkarımın bunların birbirine benzemez olmalarından hareketle, gidilmesi gereken yön bu benzemezliğin ne ifade ettiğidir. Dolayısıyla burada Husserl’in açıklamaya giriştiği pasaj üzerinden söylenecek olursa, sanat yapıtının bilgisine ulaştıktan sonra önemli olan, bununla ne yapılabileceğidir. ‘Sanat yapıtı’ kavrayışının ne olduğuna/olabileceğine ilişkin fikir sahibi olan bir sanatçının, bunun bilgisi ile sonsuz nesneler kümesinden tutup çıkaracağı herhangi bir nesnenin bilgisini birleştirdiğinde ortaya yeni bir bilgi formu çıkmaktadır. Bu yeni bilginin ne ifade ettiği, bu birleşimin hangi anlama karşılık geldiğinin soruşturulmasıyla bulunabilecektir. O hâlde bir sentezin sonucundan çıkarılması gereken bir anlam bulunmaktadır. Bu anlam sorunsalı ise, sanat yapıtının ‘anlamlı nesne’ olmak bakımından zorunlu niteliğidir.

H. P. Grice (1957) “Meaning” (Anlam) adlı makalesinde ‘anlam’ı; “doğal (*natural*)” ve “doğal olmayan (*nonnatural*)” anlam şeklinde ayırmaktadır ve genel olarak; “bir bireyin bir imi (anlamın taşıyıcısı olarak) kullanırken bir başkasında belli bir düşünce oluşturmaya yönelik, karmaşık içerikli niyetleri” (akt. Denkel, 1996:36) olarak belirlemektedir. Yani sanat perspektifinden yeniden

söylenecik olursa, ‘sanatsal’ bağlamda anlamın; sanatçının bir anlamı kullanırken bir başkasında belli bir düşünce oluşturmaya yönelik niyeti olduğu iddia edilebilecektir. Bu niyet, sanat yapıtının neden anlamlı nesne/cisimleşmiş anlam olduğu konusuna açıklık getirmektedir. Ancak sanatın kendisinin, bir başkası üzerinde bir düşünce oluşturmak gibi bir amacı olup olmadığı kuşkuludur. Buraya kadar ifade edildiği şekliyle, sanatın amacı yine kendisidir. Öyleyse ancak, sanatçının sanat yapmak amacıyla bir başkası üzerinde bir düşünce oluşturabileceği ihtimalinin olduğu kesin olarak ifade edilebilmektedir. Fakat sanatçının niyeti her zaman böyle olmak zorunda değildir. Sanat yapıtı öyleyse tekil olarak, bir düşüncenin somutlaştırılmış hâli, nesneleştirilmesi olmak bakımından özünde yalnızca sanatçının bir ifadesi olarak ele alınmalıdır.

Sanatçının ifadesi bağlamında, söylemi olarak, bir anlamlandırmanın kurgusal nesnesi nitelendirmesi yapılabilecek ‘sanat yapıtı’ üzerine söylenebilecek olan belirlemelere daha önce değinilmiştir. Bu durumda sanat yapıtının anlamı hakkında geliştirilebilecek olan düşünce, ifadeyi oluşturan tamamen bağımsız ele alınamayacağı düşüncesidir. Dolayısıyla hem sanat yapıtının sanatçıdan bağımsız anlamı, hem de sanatçının yapmak istediği ya da niyeti bağlamında sanat yapıtının anlamı birbirinden ayrılabilir. Paul Ricoeur böylesi bir ayrım adına şu ifadeleri kullanmaktadır:

Anlam kavramı, olay ile anlam arasındaki temel diyalektiği yansıtan iki yoruma izin verir. Demek istemek (to mean) hem konuşucunun söylediği şey, meselâ söylemek niyetinde olduğu şey, hem de cümlelerin söylediği şey, sözün gelişi özdeşleşme fonksiyonu ile yüklem fonksiyonu arasındaki birliği sağlayan şeydir. Diğer bir deyişle, anlam hem noetik⁴¹ hem de noematik⁴²tir (Ricoeur, 1976/2007:17).

⁴¹ ‘Nôēsis’ ile ilgili anlamında kullanılmaktadır. ‘Nôēsis [Yun. νόησις; İng. thinking (duyumsamaya karşıt olarak), intuition (söylemsel akıl-yürütmeye karşıt olarak)]’ terimiyle ilgili şu ifadeler bulunmaktadır: “nous’un işleyişi veya faaliyeti, düşünme (duymaya/duyuma karşıt olarak düşünme), sezgi/seziş (konuşmaya dayalı, adım adım ilerleyen akıl-yürütmeye karşıt olarak anlık kavrayış).” Özetle açıklamak gerekirse ‘nôēsis’ ile ilgili olarak, Sokrates öncesi dönemde ‘nôēsis (düşünme)’ ile ‘aisthēsis (duyumsama)’ arasında bir ayrım yapılmadığı belirtilmiştir. Platon’da ise ‘nôēsis’in konusu ideallerdir ve açıkça bildirilmiştir ki ‘nôēsis’, Platon’un diyalektik olarak bildiği şeydir ve ona dayanan hayat tarzı ise felsefedir. Aristoteles’te ise, ‘nôēsis (düşünme)’ ile ‘aisthēsis (duyumsama)’ arasında şöyle bir ayrım bulunmaktadır: “aisthēsis duyulur varlıkların duyulur formları (eidē) ile ilgilenirken, nôēsis’de duyulur görünümlerin düşünülür formları düşünülür ve duyulur görünümler olmadan asla nôēsis olmaz” Peters, F. E. (2004). *Antik Yunan felsefesi terimleri sözlüğü* (1. bs.). (Çev. H. Hünler). İstanbul: Paradigma Yayıncılık. (Özgün çalışma 1967). s. 228-238.

Husserl fenomenolojisinde açıklandığı şekliyle ‘nôēsis’, kelimenin en geniş anlamıyla ‘nous (akıl)’a özgü alanı oluşturmaktadır: Tüm eylemsel yaşam biçimlerine nazaran, kişiyi düşünüp taşınmalara ve daha sonra her tür amaçlı zihinsel süreçlere (norm düşüncesinin biçimsel [eidetic] önvarsayımları olan her şeyi kapsayan bir sonuç olarak) geri yönlendirmektedir. Aynı zamanda, Birçok farklı şeyi içeren noetik anlarda gerçekleştirilen “anlam bahsetme”, birçok farklı şeyi içermesine ve yalnızca ‘anlam’ kavramının doğurganlığına dayandırılmasına rağmen, ‘nous’ kelimesi, kendine özgü anlamlarından birisini, tam olarak ‘anlam’ı anımsattığında da kabul görmektedir. Husserl, E. (1983). *Ideas pertaining to a pure phenomenology and to a phenomenological philosophy: General introduction to a pure phenomenology*. (F. Kersten, Trans.). Dordrecht: Martinus Nijhoff Publishers. (Original work published 1913). pp. 205.

Öte yandan, Husserl bir deneyim içerisinde ‘nôēsis’i; “deneyimin ‘canlandırıcı’, anlam veren katmanı” (Smith, 2007:259) olarak karakterize etmektedir. Bir deneyimin ‘noetik’ olmasından çıkarılan, deneyimin özü gereği, anlam barındırmasıdır. Buna göre ‘nôēsis’, zaman içerisinde meydana gelen bilinçli bir eylemin, süreç olarak, ‘yönelimsel (intentional)’ olan kısmıdır. Smith, D. W. (2007). Husserl. London & New York: Routledge.

⁴² ‘Nôēma’ ile ilgili anlamında kullanılmaktadır. ‘Nôēma [Yun. νόημα; İng. thought, idea]’ ile ilgili olarak şu ifadeler yer verilmiştir: “düşünme eylemi olan nôēsis’in bağlaştığı olarak, üzerinde/hakkında düşünülen”.

Demek istemek (to mean) konuşucunun yaptığı şeydir. Fakat o, aynı zamanda cümlemin de yaptığı şeydir, ifadenin anlamı (utterance meaning) –önerme içeriği mânasında– bu anlamın “objektif” yanısıdır. İfade edenin anlamı (utterer’s meaning) –cümlemin kendine-referansı, konuşma ediminin söyleme içinde yaptığımız şey (illocutionary act) boyutu, ve dinleyiciden kabul görme niyetinin üçlü mânasında– anlamın “sübjektif” yanısıdır (Ricoeur, 1976/2007:26).

Buna göre bir sanat yapıtının ya da başka bir deyişle bir ifadenin anlamı, sanatçıdan bağımsız kendi özgürlüğünde ‘objektif’ olarak, sanatçı ve izleyici özelinde ise ‘sübjektif’ olarak değerlendirilebilmektedir. Ancak, düşünsel biçimde bir sanat yapıtının var olmadan öncesine gidildiğinde, sanat yapıtının ontolojik olarak sanatçının niyetiyle ve düşüncesiyle zorunlu bir bağıntısı olduğu iddia edilebilmektedir. Dolayısıyla günümüzde, özellikle dışsal özelliklerinden bir çırpıda anlaşılamayan çağdaş sanat üretim nesneleri ele alındığında, sanatçının kurduğu bağlam öğrenilmeden kavranılamayan yapıtlar olduğu aşikârdır. Bu nedenle sanat yapıtını sanatçının zihinsel sürecinden ayırmak mantıklı değildir.

Gottlob Frege (1948) “Sense and Reference” (Anlam ve Gönderim) adlı makalesinde; örneğin, “Akşam Yıldızı” ve “Sabah Yıldızı” örnekleri üzerinden “anlam” ve “gönderim” sorunsalını ele almaktadır. Buradaki çıkarıma göre “Akşam Yıldızı” ve “Sabah Yıldızı” adlandırmalarının biçimsel olarak anlamları farklıdır. Ancak “Akşam Yıldızı” ve “Sabah Yıldızı” özünde aynı gezegene işaret etmektedir. Dolayısıyla gönderimleri aynıdır. Buradan hareketle Frege, ‘anlam’ ve anlamın ‘gönderge’si üzerine bir ayırım tespit etmektedir. Bu bağlamda Ricoeur’a (1976/2007) göre bir söylemin objektif yanı ne olduğu ve ne hakkında olduğu olmak üzere iki farklı şekilde ele alınabilmektedir. Öyleyse bir ifadenin ya da söylemin ne olduğu onun anlamına, ne hakkında olduğu ise onun referansına yani atıfta bulunduğu şeye, gönderimine denk gelmektedir. Burada sözü edilen ayırım aynı zamanda daha önce de bahsi edilen ‘semiyotik’ ile ‘semantik’ arasındaki ayırım ile de ilişkilendirilebilmektedir. Ricoeur’un aktardığına göre: “Strawson’un Russel’in ‘On Denoting’ [‘Gösterme/İfade etme Hakkında’] adlı makalesine meşhur cevabında gösterdiği gibi, aynı cümle, yani aynı mâna bir söylem ediminin durumuna veya şartlarına bağlı olarak atıfta bulunabilir yahut bulunmayabilir. Hiçbir iç işaret (mark) cümlemin kullanımından bağımsız güvenilir bir anlam (denotation) kriteri tesis edemez” (Ricoeur, 1976/2007:27-28).

Bunnin, N., & Yu, J. (2004). *The Blackwell dictionary of western philosophy* (1st ed.). Oxford: Blackwell Publishing. pp. 473.

Husserl fenomenolojisinde ‘nôēma’ ile ‘nôēsis’ terimleri birbirinden kesin olarak ayrılmakla birlikte, iki terim arasında sıklıkla bir ‘bağlılık (correlation)’ın olduğundan bahsedilmektedir. Husserl’e göre ‘nôēma’ kavramı, bir bilinç ediminin ‘içerik (content)’i, bir nesneyi şu veya bu özelliklere sahip olarak belirli bir şekilde sunan, temsil eden veya “anlamına gelen” ideal bir anlamdır (Smith, 2007:57). Buna göre ‘nôēma’ teriminden, yani bir bilinç ediminin ‘noematik içeriği’nden, edimdeki nôēsis’in –zamansal süreciyle bağıntılı olarak– ideal anlam yapısı olduğu anlaşılmaktadır (Smith, 2007:259). Smith, D. W. (2007). *Husserl*. London & New York: Routledge.

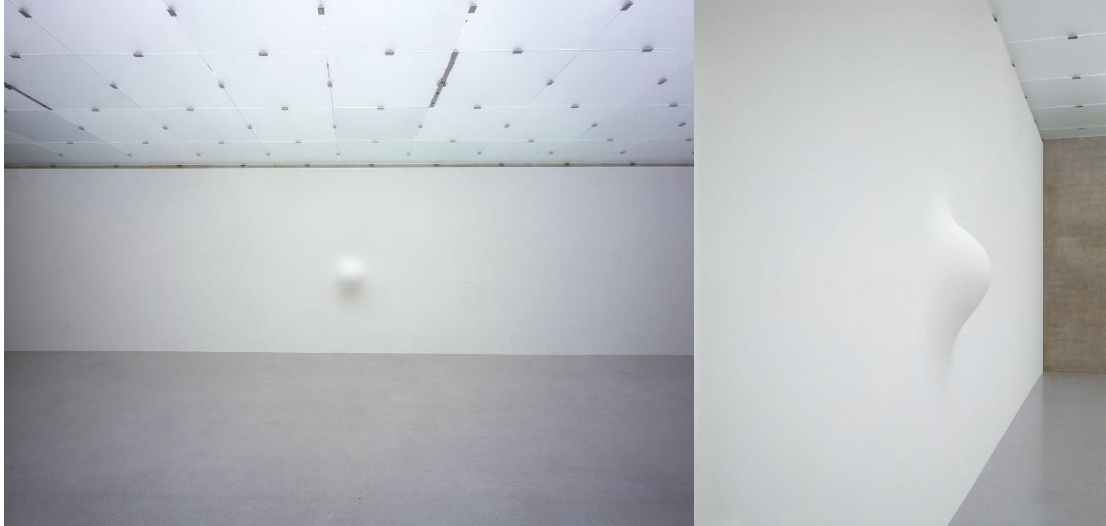
Özetle bir düşünme eyleminin, yani ‘nôēsis’in, ancak ‘noematik’ bir anlam aracılığıyla uygun bir nesneye yönlendirildiği iddia edilmektedir. Öte yandan bir ifadenin, söylemin ya da nesnenin, öznel ve nesnel olmak üzere barındırdığı anlam çokluğu Husserl’in, ‘yönelinen nesne’ ve ‘yönelindiği gibi nesne’ bağlamında ele aldığı ‘yönelimsellik (intentionality)’ kavramını oluşturabilmesine de dayanak oluşturmuştur.

Sanat açısından bakıldığında sanatçısından bağımsız ve sanatçısı ile birlikte iki farklı şekilde anlamlandırılabilceği düşünülebilen sanat yapıtının güvenilir anlamı mantıksal olarak sanatçının ifadesiyle/söylemiyle kazandığı anlamıdır. Şu hâlde sözü edilebilecek olan, bir söylemin ‘temel anlam’ı ile ‘bağlamsal anlam’ı arasındaki ayrımıdır. Göstergesel olarak yapıtın ürettiği anlam, sanatçının düşünsel üretiminin bir çıktısı olarak somutlaşan anlamlandırmasından farklılık gösterebilmektedir. Bu durumda ‘temel anlam’ ve ‘bağlamsal anlam’ arasındaki ilişkide sanat yapıtının ne hakkında olduğu konusunda; “gösterene bağlı ve gösterenin taşıdığı bir imge biçiminde tasarlanan anlam kavramı” (Guriaud, 1999:33) iki şekilde gözlenebilmektedir. ‘Anlamlandırma’ öte yandan; “bir nesneyi, bir varlığı, bir kavramı, bir olayı, bunları anlığımızda canlandırabilecek bir göstergeye bağlayan oluştur” (Guiraud, 1999:23). Bu tanımlamadan ‘anlam’ın zihinsel bir olgu olduğu çıkarılabilmektedir. Ancak Wittgenstein’a (2006:81) göre, ‘anlam’ın zihinsel bir süreç olduğu düşüncesi kuşkuludur. Anlambilimcilerin ‘düşünce’yi ‘dil’ ile ilişkilendirmesi ve tam olarak düşünceyi dile indirgeyemeseler de, düşüncenin dil aracılığı ile aktarılabilmesi dolayısıyla anlamı, dil ve onun simgeselleştirilmesi olan sözcükler üzerinden kavramaya çalışması olağan bir durumdur. Guriaud (1999:34): “Sözcüklerin anlamları yoktur, kullanımları vardır” (Guriaud, 1999:34) derken; Wittgenstein bir sözcüğün anlamını; “bu anlamın açıklanmasıyla açıklanan şeydir” şeklinde ilişkilendirmektedir. Bu sırada da: “Eğer ‘anlam’ sözcüğünün kullanımını anlamak istiyorsanız, ‘anlamın açıklanmaları’ denen şeyi arayın” şeklinde salık vermektedir (Wittgenstein, 2006:191). Anlamın, kullanımda tespit edilebileceği düşüncesi; anlamın, bağlam yolu ve dolayısı ile ortaya çıkarılabileceğini ya da kavranabileceğini düşündürmektedir. ‘Bağlam’ öyleyse, anlamın bağlayıcısı ve belirleyicisi olabilmektedir.

Sanat yapıtlarının hangi bağlamda kurgulandıkları, ne anlama gelebileceklerini belirlemektedir. Dilsel ifadelerde de görüldüğü üzere, bir sözcüğün farklı cümleler içerisinde farklı anlamlara gelebildiği açıktır. Sanatsal ifade biçimlerinde de kullanılan materyaller, yöntemler, teknikler, bir araya geliş biçimleri ile oluşturdukları ya da simgeledikleri anlamları değiştirebilmektedir. Bir diğer bakış açısına göre de, sanat yapıtlarının temsil ettikleri anlamlar dolayısıyla oluşturulma biçimleri olan materyal, yöntem ve teknikleri yönlendirebilmektedir. Buna göre, sanat yapıtlarının bir anlamın aktarıcısı olmak ve söz konusu anlamın fiziksel bir simgesi/simgeleştirilmesi olmak bakımından dilsel ifadelerin simgeleri olan sözcüklere benzediği görülmektedir. ‘Dil’ ile ilgili ise şöyle bir tanım yapılabilmektedir: “Dil, nesnelerin anlığımızda oluşan kavramsal imgelerini başkalarının anlığında canlandırarak düşüncelerimizi iletmeye yarayan bir göstergeler dizgesidir. Sözcük nesneyi iletmez, nesnenin imgesini iletir” (Guriaud, 1999:40). Sanatın ‘dil’ ile olan bağıntısı, ‘söylem/ifade’ ile ‘sanat yapıtı’nın bağıntısına benzemektedir. Danto’nun da (1981/2012:98): “Sanat yapıtları, bugün dilin olduğunu düşündüğümüz türden temsillerdir” sözünden hareket edilecek olursa; ifade edilen söylemin kendi anlamının söyleyenin kast ettiği anlama indirgenip indirgenemeyeceği düşüncesi ve bunun sanattaki karşılığı olarak, ‘sanat

yapıtının sanatçısından bağımsız bir varlık olarak kendi anlamının sanatçının ifade biçimi olarak onun niyetine ya da kast ettiği anlama indirgenip indirgenemeyeceği’ sorusu sorulmalıdır. Buna göre, izleyicinin yapıtla karşılaşmasında gerçekleşecek olan anlam çıkarımının sonuçta ne olacağı, her farklı koşul içerisinde değişkenlik gösterebileceği tehlikesi sanatçıların yadsıyamayacağı bir problemdir.

Anish Kapoor’un “When I am Pregnant” (Görsel 3.3.1.) adlı çalışması, örneğin, sıradan bir izleyici ya da bir heykeltıraş gözüyle yorumlanacak olursa; uzaktan bulanık görünen ve duvardan izleyiciye/bakan-göz’e doğru bir çıkıntı biçiminde şekillendirilmiş olan formun, geleneksel Heykel problemlerine işaret ederek doluluk, kütle vs. üzerinden bir tartışmaya giriştiğini iddia etmek mümkündür. Ancak sanatçının bu çalışmada, formun dışsal özelliklerinin yanı sıra yapıtını başlıklandırdığı ve “Ben Hamileyken” olarak adlandırdığı görülmektedir.



Görsel 3.3.1. Anish Kapoor, “When I am Pregnant”, 1992, fiberglass ve boya, 198,5 cm x 152,5 cm x 32,5 cm.

Yapıtlar her zaman, dışsal özellikleriyle izleyicinin anlığında ilk andan itibaren (izleyicinin kültürel birikimiyle de ilgili olarak ve yine bu doğrultuda) ‘anlamlandırma’ eyleminin gerçekleşmesine sebep olmaktadır. Dolayısıyla izleyiciyle olan karşılaşmasında formun, sanatçının anlığındaki anlama işaret etmesi gerekiyorsa, bazı yapıtlar sanatçı tarafından fazladan müdahalelere ihtiyaç duyabilmektedir ve bu yine yapıtın kendisine dâhil edilecektir. ‘Bir başlık ile isimlendirmek’ elbette böylesi bir müdahale yerine geçebileceği gibi başka yöntemlere de başvurulabilmektedir. Danto’ya göre; “Bir sanatçının işine başlık vermeyi kendisinin ihmal ettiği ya da ne başlık verdiğini bilmediğimiz, bilemeyeceğimiz durumda ‘isimsiz’, olgusal bir ifadeden çok bir nevi başlıktır....Salt şeyler başlık altına alınmaz. Bir başlık bir isimden fazlasıdır; çoğu zaman -her zaman yardımcı olmasa da- bir yoruma ya da okumaya yöneliktir” (Danto, 1981/2012:21). Bu durumda oluşturulan formun hedeflenen anlam ile haritalanabilmesi için kullanılan yöntemler sanatçının inisiyatifindedir.

Sanatçının burada formu “Ben Hamileyken” olarak başlıklandırması, öte yandan sanatçının aslında doğurganlığa sahip olmayan bir cinsiyete sahip, yani erkek olması, izleyici üzerinde ilk başta kafa karışıklığına sebep olacak ve ardından görülen form üzerinden zihinsel düşünme aktivitelerinin başlanması beklenecektir.

Bir sanat yapıtını okumak, özünde onun ne olduğuna ilişkin anlamına ve ne hakkında olduğuna, yani bağlamına yönelik yorumlamaya girişmektir. Bu türden eylemler anlamaya ve kavramaya yönelik eylemler olarak sınıflandırılabilir. Dolayısıyla, Sanat alanında bir yapıtla karşılaşan kişinin görünenin ötesindeki anlamı arayabileceğini, ya da görüneni kendi zihninde yeniden anlamlandırabileceğini söylemek mümkündür. Her iki durumda da görünenin yalnızca görünen bir şey olarak kalmadığı açıktır. Sıradan nesnelerin sanat yapıtlarına dönüştüğü özel ‘an’⁴³ içerisinde ‘nedensellik’ bağlamında sanatçının zihninde kurgulanmış düşünceden bağımsız olarak varlığını sürdüren dışsal her özellik, anlamın okunmasına yönelik ya sanatçı tarafından bilinçli şekilde bırakılmış bir unsur, ya sanatçı tarafından izleyicinin anlamlandırmasına bilerek bırakılmış, ya da farklı gönderimlere yol açacağı sanatçı tarafından atlanmış/gözden kaçmış bir unsur olarak kabul edilebilecektir. Düşünsel bir sürecin sonucunda üretilmiş bir yapıt için üçüncü seçeneğin gerçekleşmesi beklenen bir şey değildir. Bu nedenle sanat izleyicisi açısından üretim pratiklerinden çıkarılabilecek her olası anlam sanatçının sorumluluğundadır. Fiziksel varlığını nesneler üzerinden gerçekleştiren sanat edimi içerisinde düşünömselliğin gerekliliği bu nedenle önemli görünmektedir.

Edim ve nesne sınıflandırması, Fenomenolojinin yurdu veyahut iğne gözü olarak görülebilecek ‘Nasıl’ [*das Wie*] veya ‘Olaraklık’ [*das Als*] gibi görünmez bakış açılarına ve söz belirtilerine yönelir. Böylece Husserl evvelce 5. *Mantık Araştırması*’nda “yönelinen nesne” ile “yönelindiği gibi nesne” arasında farkı gösterir. Nesne, düpedüz bir ve aynı şey değildir, nesne, sunulmuşluk ve yönelim tarzlarının değişiminde bir ve aynı olarak *kendini gösterir*, bu tarzlarda nesne, yakından veya uzaktan, şu veya bu taraftan görülür, algılanır, hatırlanır, beklenir veya uyandırılır, bu tarzlarda nesne, değerlendirilir, işlenir veya elde edilir, bu tarzlarda nesne, gerçek diye iddia edilir, olanaklı veya kuşkulu diye öne sürülür veya olumsuzlanır (Waldenfels, 1992/2010:15-16).

Waldenfels’in aktardığı Husserl’in araştırmasında nesnenin ele alınış biçimi sanatsal pratiklerde deneylenecek olursa, nesnenin sunulma tarzına bağlı olarak (bağlam) kendine ait özellikleri değişmeden kalabilirken yönelim tarzlarında, yani başka bir deyişle anlamlandırma ve kavrama/ele alma biçimlerinde farklılıklar gözlenebilecektir. Bu durum sanat yapıtlarıyla gerçekleştirilen karşılaşmalarda bağlamın değişmesiyle anlamın da değişebileceğini göstermektedir. Waldenfels’in çalışmasından devam edilecek olursa:

“Signifikatif fark” diye nitelenebilir “bir şey olarak bir şey”in [*etwas als etwas*] ana hattı, “varolan olarak varolanın” [*Seiendes als Seiendes*] Aristotelesçi belirlenimine ve aynı zamanda Kant’ın transsendental [aşkınsal] bilginin –ki nesnelerle değil aksine nesneleri şayet a priori olanaklıysa bilme tarzımızla ilgilenir– belirlenimine atıfta bulunur. Bu ana hat ayrıca, Heidegger’in *Sein und Zeit* [*Varlık ve Zaman*] eserine atıfta bulunur ki, bu eserin 33. bölümünde, bir şeyin nasıl yorumlanıp anlaşıldığı tarz ve usul diye ‘hermeneutik Olaraklık’ [*hermeneutisches Als*] ile bir şeyin nasıl gösterilip ifade edildiği tarz ve usul diye ‘apofantik Olaraklık’ [*apophantisches Als*] arasında bir farktan söz eder. Husserl de öncelikle anlam veya mana

⁴³ Bununla kastedilen, bir çalışmanın sanat yapıtı olarak sunulduğu ‘an’dır.

biçiminde bu açıları işler ki bunlar sayesinde, anlamlı bir ifade veya bir anlam yönelimi, karşılık gelen nesnesini kasteder ve icabında onu gerçek durum olarak bilinebilir kılar. Tersine söylemek gerekirse, ister bir algı, pratik bir karar olsun, ister aşk ve nefret, sevgi ve hüznün olsun yönelimsel edim, kendisinden hareketle bir şeyle şöyle veya böyle ilişkilenen bir yaşantı olarak belirlenir. Husserl *Ideen I* kitabında, bütün bilinç yaşantılarına doğrudan veya dolaylı bir şekilde rastgelen bu ikili yapıyı, Noesis ve Noema ikiciliği olarak gösterir. Noema yine, saf anlam öğretisi bağlamında veya bunu aşan bir doğruluk öğretisi bağlamında anlaşılabilir ki bu, Husserl'in açıklamalarında çoğu kez silik bir farktır. Burada, ister mekânsal gölge verme, zamansal açı olsun, ister kiplik (gerçek, olanaklı vs.), bilişsel ('doksik') ya da pratik karakter olsun, 'Nasıl' veya 'Olaraklık'ın, ne nesnel bir belirti, yani kastedilen 'Ne'nin [Was] bir parçası ne de bir yaşantı ediminin veya durumunun reel ögesi olduğu belirleyicidir. Bununla birlikte Husserl'in yönelimsellik öğretisi, Modern Çağın iç ve dış, içkin yaşantı ve aşkın gerçeklik dualizmine alttan saldırır. Bir şeyi duyarak yaşayan veya tecrübe eden kişi, kendi kendisi içinde bir başkasındadır, kendi dışındadır, aşar kendini (Waldenfels, 1992/2010:16-17).

Bu bağlamda sanat yapıtları ele alındığında, yapıtların algılama ve duyumsama nesneleri olmalarının yanı sıra görünenin ne ile ilişkilendirileceğine yönelik ipucu ve dolayısıyla bir 'anamlı nesne' olarak görülebilmemesinin gerekçeleri doğru nedenlere dayanmaktadır. Bütünsel bir sanat çözümlemesine girildiğinde sanatın bileşenleriyle birlikte yapısı içerisinde yalnızca sanat açısından bir yere varılamayacağı açıktır. Sanatın; kavramsal, anlamsal ve bağlamsal olarak ilişkiselliği ve düşünömselliği birlikte ele alındığında yalnızca sanatsal bakımdan değerlendirilemeyeceği açık olmakla beraber, yalnızca bir 'dilsel ifade' olarak anlaşılabilceği ya da salt 'duyulur nesne' bağlamına indirgenebileceği doğru görünmemektedir. Sanat yapıtının, buradan çıkarılabileceği gibi, hem duyumsanan bir nesne hem de düşünölen bir ide olarak anlamı ve bağlamının neliği üzerine düşünce üretebilmek için gerekli ve yeterli problematikleştirmeler gerçekleştirilmiştir. Habermas'ın (C.1., 1981/2001:140) anlama sorunsalı üzerine getirdiği: "*Anlamanın nesnelliği*, bir anlaşma sürecine katılan kişinin edimsel tutumuyla nasıl bağdaştırılabilir?" sorusundan hareket edilecek olursa, gündelik yaşam pratiğinden ayrı olarak sanatsal etkinlik adı altında gözlenen sanatçının kurguladığı bağlamıyla yapıtın izleyicisiyle karşılaşmasında ortaya çıkan durum, karşılıklı etkileşim olarak bir iletişim-miş gibi düşünöldüğünde, sanat yapıtlarının anlamlarının 'uylaşımsal⁴⁴' olduğu söylenebilmektedir. Sanatçıların 'ne olarak'lık anlamında sıradan nesnelere sanatsal atıflarda bulunmaları (*reference*), 'bir şeyi başka bir şey' olarak gösterebilmeleri ve dolayısıyla başlıkta da belirtildiği üzere "bir şeyden başka bir şey yapmak" bağlamında düşünce ile nesnelerin yer değıştirmesinde 'dönüştürme' eyleminin gönderimlerinin izleyici açısından da kabul edilebilirliği, sanatçı ve izleyici arasında önsel olarak gerçekleştirilmiş bir mutabakat ile mümkün olabilmektedir. Sanatçı sanat-olmayan bir şeyi; 'bu, sanattır' olarak nitelendirdiği andan itibaren karşılıklı anlaşma gerçekleşmiş bulunmaktadır. Öyleyse sanatta yapıt üzerinden ve yoluyla başlatılan anlamlandırma süreçleri, akıl yordamıyla; "merkezden bağımsız, bilgi ve eylemin zorlamalarından kurtulmuş bir Ben'in kendi kendisiyle sınırsız ilişkisinin özneliliğiyle belirlenmiştir" (Habermas, C.2., 1981/2001:521). 'Sübjektif' bakış açılarının kendi özerk yöntemlerinin görece dışarıya açık, görece kendi içerisinde gerçekleşen bu işleyişleri sanat yapıtında anlamın objektifliği üzerine getirilebilecek

⁴⁴ Öyle olduğu varsayılan bir şeyi benimsemek anlamında kullanılmıştır.

söylemleri kısıtlamaktadır. ‘Anlam’ her etkene göre değişkenlik gösterebiliyorsa eğer, yönelinebilecek asıl nokta ‘bağlam’ tarafına kaymaktadır. Dolayısıyla ‘bağlam’ doğru bir okuma ve anlama konusunda yöntem olarak bir sanat yapıtının ne hakkında ya da ne olarak varlık kazandığını açıklayabilmektedir.

Öyleyse sanat yapıtı çözümlemesi üzerine denilebilir ki; *yapıt anlamını bağlamından kazanabilen bir nesne olarak sanatsal bir tanımlamanın gerçekliğidir*. Şu hâlde asıl olan, gerçek olanın ne olduğu sorusudur. Bir kişinin kendisini bir ‘gerçeklik’ olarak sunan nesne karşısında alacağı tavır; sanatçı ve izleyici arasında önceden gerçekleştirilmiş uzlaşımına bağlı olarak, belirlenmiş özel mekân ve zamanda kurgulanış şekli her nasılsa ona göre yorumlamaktır. ‘Hakikat’ burada karşılıklı etkileşime dayalı olarak yeni hakikatler oluşturabilmekte, yeni yorumlamalar doğurabilmektedir. Hans Georg Gadamer (C.1., 1960/2008) “Hakikat ve Yöntem”inde “Sanat Tecrübesinden Doğan Bir Şey Olarak Hakikat Sorunu”ndan “Hakikat Sorununun Anlam Bilimlerindeki Anlamaya Teşmili”ne götürdüğü süreçte ele aldığı, sanat tarihinde de ‘güzel’den ‘gerçek’e yönelme olarak da kavranılabilen, sanatta ‘hakikat’ meselesinde yapıtın bir ‘oyun’ olduğunu ve yorumunda kendisini gösteren ‘anlam’ın izleyici tarafından algılanmasıyla tam olarak mükemmelleşebildiğini göstermektedir. Bunun yanı sıra sanat eserinin yalnızca ‘takdim edildiğinde’ gerçekleştirebildiğini ve sanat eserlerinin ancak okunduklarında gerçekleştirebileceği sonucuna varmaktadır. Gadamer’e göre:

“Gerçeklik” daima arzulanan veya korkulan şeyin ya da bir biçimde, henüz belirlenmemiş imkânların gelecek ufkunda durur. Bu yüzden o, daima karşılıklı birbirlerini dışarıda bırakan beklentilerin ortaya çıktığı durumdur; bu beklentilerin hepsinin gerçekleşmesi mümkün değildir. Böylesi bir beklentiler seli doğuran geleceğin belirlenemezliği zarureten beklentilerin geleceğin peşinden gitmesine yol açar. Eğer şimdi, belirli bir durumda, bir anlam konteksti kendisini hiçbir anlam hattı ortaya çıkmayacak şekilde gerçekliğe kapatır ve kendisini gerçeklikte tamamlarsa o zaman bu gerçekliğin kendisi drama gibi bir şey demektir. Aynı şekilde, gerçekliğin tümünü içinde her şeyin karşılandığı/icra edildiği kapalı bir anlam dairesi olarak gören kişi, hayatın komedisinden ve trajedisinden söz edecektir. Gerçekliğin oyun olarak anlaşıldığı bu durumlarda, sanat oyunu diye adlandırdığımız oyunun gerçekliği sahneye çıkar. Bütün oyunların varlığı daima kendi kendini-gerçekleştirme, saf tatmin, telosunu (gaye, amaç) kendi içinde taşıyan *energeia*’dır. Sanat eserinin dünyası –oyunun kendisini yöneliminin birliği dâhilinde tam olarak dile getirdiği bir dünyadır– aslında bütünüyle dönüşüm geçirmiş bir dünyadır. Bu dünya içinde herkes şeylerin nasıl tam da oldukları gibi olduklarını kavrar.

O hâlde dönüşüm kavramı, yapı diye adlandırdığımız şeyin bağımsız ve üstün oluş modunu karakterize eder. Bu görüş noktasından hareketle sözüm ona gerçeklik dönüşmemiş şey olarak ve sanat bu gerçekliği kendi hakikatine yükselten şey (*Aufhebung*) olarak tanımlanır. Her sanatın mimesis (*imitation, taklit*) fikrine dayandığı yolundaki klasik sanat teorisi de açıkça ilahi olanın temsili durumundaki dans formu oyundan yola çıkar (Gadamer, C.1., 1960/2008:158).

Gadamer’in açıklamaya giriştiği modeliyle sanatta ‘hakikat’ unsuru ve bir ‘oyun’ olarak kavranabilen ‘dönüştürme’ biçimi, kuralları belirlenmiş bir ‘alan’ olarak Sanat alanını, kendinde gerçekliklerin başka gerçeklik biçimlerine dönüştürülme eylemlerinin gerçekleştirildiği alan olarak belirlemektedir. Sanatta Platon’dan beri tartışılan ‘taklit (*mimesis*)’ meselesi, görünen ya da görünmeyen olgunun kişinin kendi akılsal eleğinden geçirdikten sonra dönüştürdüğü bir gerçeklik olarak varlık kazandırmadır. Buna göre; “taklit kavramı sanat oyununun ancak ve ancak taklitteki idrak/bilme-kavrama (*Erkenntnis*) anlamı akılda tutulursa sanat oyununu tasvir için kullanılabilir.

Sunulan/temsili edilen şey oradadır (*Das Dargestellte ist da*)” (Gadamer, C.1., 1960/2008:159). Dolayısıyla, ‘dönüştürme’ özgün bir dönüştürmedir. Sanat yapıtının bir şeyin taklidi olması onun bir şeyin yerine geçmeye çalışmasında değil, kendisinden başka bir gerçekliğe işaret etmesinden kaynaklanmaktadır. Öyleyse; *sanat yapıtının işlevi/fonksiyonu, kendi dışında bir anlama kendi içeriği doğrultusunda gönderimdir*. Sanat yapıtlarının bir kaide üzerinde ya da bir çerçeve içerisinde uzun yıllardır ‘takdim edilmesi’ eylemi, özünde böyle bir düşünce ile ilişkili olarak yorumlanabilmektedir. Sanat yapıtının hakikati arandığında ise, ‘dönüştürme’ eyleminin sonsuzluğu dolayısıyla, anlamın asla tek bir biçimde herkes tarafından anlaşılabilmesi mümkün görünmemektedir. ‘Sanat’ bağlamında ‘sanat’ olarak takdim edilen/sunulan nesnenin hakikati bağlamın ve içeriğin tam olarak kavranabilmesi Gadamer’e göre de olanaklı değildir:

Bir metnin ya da sanat eserinin hakiki anlamının keşfi asla sonu getirilebilir bir şey değildir; o aslında sonsuza uzanan bir süreçtir. Bu süreçte anlamı belirsizleştiren şeylerin tümü elenecek şekilde yeni hata kaynakları sürekli hesap dışı bırakılmakla kalınmaz, aynı zamanda arkası gelmez şekilde anlamın tahmin edilemez unsurlarını ifşa edecek yeni anlam kaynakları doğar (Gadamer, C.2., 1960/2009:50-51).

Bir sanat yapıtının anlaşılmaya yönelik durumu ve paylaştığı şey onun paylaşımıdır. Bu paylaşımı yorumlama yoluyla bakan-kişi, onu anlamaktadır. Dolayısıyla sübjektif olarak değerlendirilebilecek bir yorum; “bir sanat eserini yalnızca, onu sanata has ideanın yeterli ifadesi” (Gadamer, C.2., 1960/2009:152) olarak sayıyorsa kavrayabilecektir. ‘Sanat yapıtı’ kavrayışı bir sanatsal tanımlamanın ifadesi olarak düşünüldüğünde, çalışmada aktarıldığı üzere yapıtların potansiyel olarak herhangi bir şeyi temsil edebileceği gerekçesiyle, sanat yapıtı üretimi olarak adlandırılan etkinliğin özünde bir ‘yöntem’ problemine işaret ettiği söylenebilmektedir. Bir anlam şu ya da bu bağlamda, şu ya da bu şekilde ifade edilebilmektedir. Dolayısıyla artık sanatın metodolojinin alanına girmiş olduğu iddia edilebilmektedir. Bu noktadan sonra sanatçı perspektifinden yapılması gereken, ‘nasıl?’ sorusunun özgün bir biçimde cevaplanması olacaktır. Gadamer’in söylemi hatırlatılacak olursa: “Söylenen şeyi anlamın bütünlüğüne yerleştiren ve söylenen şeyi gerçekten söylenmiş hâle getiren durum ve konteksle bu belirlenme konuşucuya değil, konuşulan şeye aittir” (Gadamer, C.2, 1960/2009:318). Öyleyse, sanatçı kendi zihinsel dünyasında oluşturduğu düşünceyi aktarırken, yapıtın gerçekliği üzerinden anlamı karşılamak üzere doğru yöntemi ve sonuç olarak da anlamı simgelemek üzere doğru biçimi kurgulamakla yükümlüdür. Bir sanatçı bir anlamı vurgulamak üzere sembolik bir nesne üretebileceği/seçebileceği gibi, ‘sanat’ üzerine olan araştırmasının bütün süreçlerini sonuca vardırmaksızın sunma yöntemini de benimseyebilecektir. Buna göre, yöntem bakımından bir sınırlandırma bulunmamaktadır. Öyleyse düşünümseelliği ele alınacak olduğunda, Sanat alanı içerisinde ‘sanatçı’ olarak sanat edimi gerçekleştiren bir kişi, alanın dışına çıkmadan ve metodik olarak öz-düşünümseelliği yerine getirmeden sanatın yapısını anlayamaz ve kavrayamaz. Bu bağlamda, Alan Badiou’ya göre izlenmesi gereken yol birkaç önermeyle çerçevelenebilmektedir:

— Genel kural olarak, yapıt bir olay değildir. Yapıt sanatın bir olgusudur, sanat denen usulün dokusunu meydana getiren şeydir.

— Yapıt bir hakikat de değildir. Bir hakikat bir olay tarafından başlatılan sanatsal bir usuldür. Bu usul yalnızca yapıtlardan oluşur. Ama hiçbir yapıtta kendini —sonsuzluk olarak— açığa vurmaz. Öyleyse yapıt, bir hakikatin yerel mercii (instance locale), diferansiyel noktasıdır.

— Sanatsal usulün bu diferansiyel noktasına sanatın öznesi diyeceğiz. Bir yapıt, ele alınan sanatsal usulün ya da yapıtın ait olduğu sanatsal usulün öznesidir. Bir başka deyişle: Bir sanat yapıtı bir sanatsal hakikatin özne noktalarından biridir.

— Bir hakikatin yapıtlardan başka varlığı yoktur; hakikat yapıtların türeyimsel (sonsuz) bir çokluğudur. Ama bu yapıtlar bir sanatsal hakikatin varlığını yalnızca art arda meydana gelişlerinin rastlantısallığına bağlı kalarak dokur.

— Şu da söylenebilir: Bir yapıt yerel olarak fiiliyata geçirdiği ya da sonlu bir fragmanı olduğu hakikat üzerine olay mahallinde yapılan bir soruşturmadır.

— Böylelikle, yapıt bir yenilik ilkesine tabidir. Zira bir soruşturma, meydana gelmemiş bir soruşturma olarak, bir hakikatin dokusunun emsali görülmemiş bir özne noktası olarak, gerçek bir sanat yapıtı olarak geriye-etkimli biçimde geçerlilik kazanır.

— Yapıtlar, bir sanatsal konfigürasyonun baskısını (contrainte) tesis eden olay-sonrası boyutta, bir hakikat oluşturmurlar. Son olarak bir hakikat, bir olay tarafından başlatılmış (bir olay genellikle bir yapıtlar grubudur, yapıtlardan oluşan tekil bir çokluktur) ve bu olayın özne noktaları biçiminde rastlantı sonucu kıvrımları açılmış bir sanatsal konfigürasyondur.

Öyleyse içkin ve tekil bir hakikat olarak sanata ait olan düşünmenin ilgili birimi, sonuç olarak yapıt ya da yazar değil, (genellikle önceki bir konfigürasyonu geçersiz kılan) bir olaysal kopuşun başlattığı sanatsal konfigürasyondur. (Badiou, 1998/2013:23).

‘Konfigürasyon (yapılandırma)’ burada Badiou’nun (1998/2013:24) da vurguladığı üzere “ne bir sanattır, ne bir sanat türü, ne bir sanatın tarihinin ‘nesnel’ bir dönemi, ne de ‘teknik’ bir düzenektir”. Varlığa getirilebilecek sanatsal olanakların toplamı içerisinde seçilmiş herhangi bir olasılıktır. Felsefe ve Sanat alanları, tekil bir an içerisinde bir gerçekliği beraber meydana getirebilmektedir. Felsefe ve Sanat’ın burada birlikte anıştırılması; sanatın edimsel süreci içerisinde, felsefenin sanatı ve onun özünü kavramaya yönelik girişiminin sanat üretim pratiğini etkileyebilmesinden ve yönlendirebilmesinden kaynaklanmaktadır. Daha önce de belirtildiği gibi “sanatçı olarak kuramcı/kuramcı olarak sanatçı” ikiliği üzerinden konuşulacak olursa, Felsefe ve Sanatın birbirine eklemlenmesi doğru sanat yapmak adına gerekli görünmektedir. Burada Badiou’nun da uyardığı gibi sanatı ve onun ne olduğunu düşünme görevinin yalnızca felsefeye atfedilmesi ise doğru değildir:

Bir konfigürasyonun “düşünülebilir” diye niteleyebileceğimiz açığa çıkarılışının genellikle felsefenin kıyılarında gerçekleşiyor olmasından —çünkü felsefe *tekil hakikat olan* ve dolayısıyla sonsuz konfigürasyon olarak tanzim edilen sanatın koşuluna tabidir— özellikle çıkarılmaması gereken bir sonuç varsa, o da sanatı düşünme görevinin felsefeye düştüğü sonucudur. Aslında *bir konfigürasyon kendisini oluşturan yapıtlarda kendi kendini düşünür*. Zira, unutmayalım ki, bir yapıt konfigürasyonla ilgili icat amaçlı bir soruşturmadır, dolayısıyla konfigürasyonun (sonsuz tamamlanmışlığı varsayımıyla) *alacağı* düşünme biçimini düşünen bir soruşturmadır. Daha doğrusu: Konfigürasyon, kendisini eşzamanlı ve yerel olarak oluşturan, geleceğini çizen ve zamansal eğrisini geriye-etkimli olarak yansıtan bir soruşturma deneyimi içinde düşünülür. Bu bakış açısından, yapıtların “hakikatteki” konfigürasyonu olan sanatın, her noktada, tekabül ettiği düşünme’nin düşünülmesi olduğunu savunmak gerekir (Badiou, 1998/2013:25).

Buradan ulaşılmaması gereken çıkarım, ‘konfigürasyon’un temelde ‘düşünümselliği (*reflexivity*)’ içerdiği düşüncesidir. Buna göre düşünümsel olmayan bir yapılandırmanın —şayet yapılandırma terimi yapılandırılacak olanın bütünsel olarak oluşturulma sürecinin her evresinin tasarımını kastedebiliyorsa— var olma olasılığı mümkün görünmemektedir. Dolayısıyla; *sanatsal faaliyet, etkinlik, eylem, edim vs. bir düşüncenin ve sonuçta bir nesnenin, sanat yapıtının, mekânın, genel*

olarak da bir sanatsal tanımlamanın konfigürasyonudur. Felsefe burada sanatsal amacın bir aracıdır. Hegel'in de epistemolojisinde görüldüğü üzere; "sanatın felsefe kavramında ve felsefede aşılan bir temsil formu olduğu sonucu çıkıyor" görünmektedir (akt. Gadamer, C.2., 1960/2009:313). Ayrıca Danto'nun da vurguladığı gibi, sanatın felsefe bakımından bir eleştirisi, sanatın özüne ulaşmak açısından felsefece uygunluğu gereklidir:

Bir sınıf olarak sanat yapıtları "başka her anlamda" gerçek de olsalar, gerçek şeylerle karıştırtır, tıpkı kelimeler gibi. Gerçeklik karşısında kelimeler ile aynı felsefi mesafede durduklarından ve kendileri ile ilgili olanı, benzer bir mesafeye göre sanat yapıtı olarak konumlandıkları ve –ve bu mesafe her zaman filozofların üzerine çalışmış oldukları uzama da yayıldığından– sanatın felsefi bir uygunluğu olması beklenir (Danto, 1981/2012: 102).

Duyu organlarının algıladığı biçimiyle dünyayı anlamaya girişmek, tıpkı gün doğumu ve gün batımı örneğinde olduğu gibi, yanılsamaya kapılmak demektir. Gözümüzün gördüğü şekliyle yorumlanacak olduğunda Güneş'in Dünya etrafında döndüğü rahatça iddia edilebilmektedir. Dolayısıyla, salt duyumsama ve deney üzerinden ortaya atılacak yorumlar ve çıkarımlar gerçek olmayan hakikatler yaratacaktır. Öyleyse başvurulacak yöntem; akıl ve aklın yürüttüğü soruşturma eylemidir. Sanatsal olanın kuramda açığa çıktığı düşüncesini yadsımak anlamsızdır. Buna göre sanat kuramlarını anlamak ve kavramak zorunlu görünmektedir:

Kuram olmadan bir sanat dünyasının olmayacağı açıktır; çünkü sanat dünyası mantıksal olarak kurama dayanır. Bu sebeple çalışmamız için temel olan nesneleri gerçek dünyadan ayırıp onları farklı bir dünyanın, bir *sanat* dünyasının, *yorumlanmış şeyler* dünyasının bir parçası yapan sanat kuramının doğasını anlamamızdır. Bu değerlendirmelerin gösterdiği bir sanat çalışmasının durumu ile onun tanımlandığı dil arasında, onu bu şekilde kuran bir yorum olmadan hiçbir şeyin bir sanat çalışması olmayacağı şeklindeki bağlantıdır. Ancak bu durumda bir şeyin ne zaman bir sanat yapıtı olduğu sorusu, bir şeyin yorumunun ne zaman *sanatsal* bir yorum olacağı sorusuyla birleşir. (Danto, 1981/2012: 155).

Bir düşünceyi, kavramı, nesneyi ya da herhangi bir şeyi sanatsal bakış açısıyla ele almak, ister 'sanatçı' olarak üretim sürecinde ister 'izleyici' olarak yorumlama sürecinde, sanat kuramlarının desteğine ihtiyaç duymaktadır. Sanat yapıtlarının 'sanat yapıtları' olarak kavranılmasını ve sanat olmayan nesnelerden farkının anlaşılmasını sağlayan unsur; sanat kuramlarıdır. Bir sanat yapıtının sanatçının düşüncesi ve tasarımı üzerinden değerlendirilmediği her koşulda, görünüşü itibarıyla, orijinali ve reproduksiyonu/replikası 'anlam' bakımından aynıdır. İkisi arasındaki ayrım ontolojiktir. Dolayısıyla gösterge üzerinden düşünülecek olursa, yalnızca görünen üzerinden yapılacak bir yorumlama, anlama ulaşmada yetersiz kalacaktır. "Sanat eserinin varlığı, röproduksiyonundan ya da görünüş imkânından farklı olan bir kendevarlık [*Ansichsein*] değildir. Bu 'estetik farklılaşma' türünün gerçekleşmesi yalnızca bu iki şeyin ikinci bir tematizasyonu ile mümkündür" (Gadamer, C.2., 1960/2009:298-299). Bir nesneyi 'sanat yapıtı' olarak nitelemek onu sıradan nesneler sınıfından sonsuza kadar ayırmak demektir. Bunu gerçekleştiren, sanatsal tanımlamanın ve sanat kuramının becerisidir.

Sonuç olarak sözel dilin düşüncenin aktarımı sırasında yetersizliği ve görsel dilin daha az simgeyle daha fazla veri aktarabildiği varsayımından hareket edilecek olursa, anlam karmaşalarını

önlemek adına sanatçının yapıtı oluştururkenki niyeti ile, sanat yapıtının (içerik ve form anlamında) nedensel nitelikleri tutarlı olmak zorundadır. Sanatçılar kendi sanatsal konfigürasyonlarını oluştururken yapıtın eleştirisi bakımından yorumlanmasına yönelik her tür içeriği düşünmek ve sorumluluğunu almak zorundadırlar. Günümüzde çoklu okumaya/anlama sahip yapıtların çoğalmış görünmesinin sebebi sanatçıların anlam arayışlarından ve Postmodernizm'in getirdiği eklettik üretim yöntemlerinden kaynaklanmaktadır. Somut varlığa büründürülmüş bir yapıtın tek boyutlu olamayışı gibi, okumasının ve yorumlanmasının da tek bir boyutu olamayacağı açıktır. Buna göre; *kendi mekânında sonsuz anlam kabiliyetine sahip bir sanat yapıtı; bir sanatçının, şu ya da bu anlama gelen bir şeyi, şu ya da bu bağlamda, sanatın kuralları çerçevesinde, sanat kuramları yardımıyla oluşturduğu bir tür 'konfigürasyon', yani 'yapılandırma'dır.*

3. 4. “İsimsiz”

Yazarın, 2013 yılında Kutlu Alican Düzel ile birlikte gerçekleştirmiş oldukları “ISCH” adlı sergide yer alan çalışmalarından bir tanesi olan ve ‘isimsiz’ olarak bırakılması tercih edilen bu çalışma (Görsel 3.4.1.), sanatçı-izleyici etkileşimine dayalı ve temelde ‘dönüşüm’ kavramıyla ilintili olarak ortaya çıkmış bir sanat çalışmasıdır. Çalışma temelde, sanatçının fikrinin izleyicideki bir düşünceye dönüştürülmesinin ve bir diyalog oluşturma yollarını aramaktadır.

Yazarın; sanat eğitimi boyunca yaptığı araştırmaların ve edindiği bilgilerin bağıntılandırılmasıyla, yaptığı çıkarımların oluşturduğu sanat üzerine söylemlerinin, yapıt aracılığıyla izleyiciye aktarılırken ‘nasıl yöntemler geliştirilebilir’ sorusu üzerine kurguladığı çalışması, sanat yapıtlarını düşünce aktarımında birer ‘araç’ kategorisi altına yerleştirmektedir. Bu bağlamda sanat yapıtları ‘anamlı nesne’ olmak bakımından, izleyici ile diyalogu başlatan öge olarak yorumlanmaktadır. Şu hâlde, yapıt aracı bir unsur olarak asıl gösterilmek istenen anlamı vurgulamak için mümkün olan en uygun şekli almak durumundadır.

Söz konusu çalışma içinde kullanılan somut fiziksel nesnelerin ‘sanat yapıtı’ olduğu kabul edilmekle birlikte, ‘sanatsal’ olanın görünüşte aldığı biçim değil, sözle ifade edilen kısım olduğu belirtilmektedir. Buna göre, sanatsal faaliyet, sanatçının niyeti ile başlayan, ancak izleyicinin etkinliği ile statüsüne kavuşan ve görünür kılınan ‘diyalog’ olarak yorumlanmaktadır. Dolayısıyla sanatçının bu çalışmada hedeflediği, izleyici katılımıyla oluşturulacak olan anlamların ve sanatsal çıkarımların, tam da bu sebeple oluşturulmuş ortam olan, bir sergileme pratiği içerisinde aktüel olarak gerçekleştirilebilmesi eylemidir.

Çalışmanın nasıl görüldüğüyle ilgili ifadelere başvurulacak olursa, Mersin’in eski mahallelerinden birinde bulunan tarihi Hadra Hamamı’nın girişinde yer alan büyük salonda, polyester malzemeye kopyalanmış beş adet insan kafası imgesinin, farklı renklendirmelerle (gri, yeşil, mavi, kırmızı, sarı) postmodern bir görüntüde, tavandan sarkıtılarak sergilendiği gözlenmektedir.

Birbirlerinden farklı yüksekliklerde ve mesafelerde konumlandırılmış olan nesnelerin içlerinin boş, ağızlarının ise açık olduğu farkedilmektedir. Bu nesnelerden dört tanesi (yeşil, mavi, kırmızı, sarı) izleyicilerin erişebileceği seviyelere, bir tanesi (gri) ise izleyicilerin erişiminden uzak olacak şekilde, yükseğe yerleştirilmiştir. Seçilmiş olan renkler birbirinden ayrı karakterleri temsil etmekle birlikte, renk kodlarının herhangi bir anlamsal gönderimi bulunmamaktadır. Bu anlamda, şu ya da bu şekilde görünmek bakımından, sanatçının yalnızca tercihini yansıtmaktadır.



Görsel 3.4.1. Görkem Demir, “İsimsiz”, 2013, ses enstalasyon, Hadra Hamamı.

İçi boş ve ağızları açık olarak kurgulanan nesnelerin içlerine yerleştirilmiş olan hoparlörler, izleyicilerin dinlemeleri için hazır bulunmaktadır. Sanatçının, ‘düşüncenin ve anlamın dönüşümü’ üzerine kurguladığı söylemi, toplamda yetmiş beş dakikalık bir kayıt içine sığdırılmıştır. Bu kayıt daha sonra on beşer dakikalık beş eşit parçaya bölünmüş ve nesnelerin içerisine yerleştirilmiştir. Bu perspektiften çalışma, bir şey söyleyen insan kafaları imgesine benzetilebilmektedir. İzleyicilerin ya da bu çalışma için yeniden tanımlanacak olursa dinleyicilerin, aşağıdan başlayarak çalışma ile etkileşime girmeleri beklenmektedir. Ses dosyasının bitince ‘başa dönme (loop)’ özelliği, dinleyicinin bir kaydı dinledikten sonra diğerine geçtiği sırada kaldığı yerden devam edebilmesine olanak sağlamaktadır. Bu anlamda, erişebildiği dört kaydı bitiren bir dinleyici toplamda bir saatlik bir ‘sanat yapıtı deneyimi’ elde etmektedir.

Dinleyicinin erişimine uygun olmayan son nesne, ses kaydının ve sanatçının söyleminin son on beş dakikalık kısmını içermekte ve bu hamleyle dinleyiciden, dinlediği/alımladığı söylemleri

kendisinin tamamlaması/sonuçlandırması beklenmektedir. Bu kaydın içinde, çalışmanın neden gerçekleştirildiği ve bununla ne ifade edilmeye çalışıldığının anlatılması yer almaktadır. Ancak, izleyicinin bu nedensellik bilgisine ulaşamadığı görülmektedir. Dolayısıyla, izleyicilerin kendi çıkarımlarını yapmaları beklenmektedir.

Toplamda bir saat vakit geçirmiş dinleyicilerle kurulan ikili diyaloglarda, onların duyduklarından ne anladıkları, nasıl yorumladıkları ve hangi şekilde sonlandırdıkları ya da tamamladıkları tartışılmaktadır. Dinleyicilerin kendi akıl yürütmeleri sonucunda oluşan fikirlerin yapıtın neresinde yer aldığı ve sanatçının bununla ne yapmaya çalışmış olabileceği üzerine düşünce alışverişleri gerçekleştirilmektedir.

Özetle, yapıt olarak ‘sanatsal faaliyet’ ve materyal olarak ‘söylem’in kendisinin önerildiği bu çalışmada, ‘sanat’ bağlamında anlamın sanatçı ve izleyici birlikteliğiyle, ortak bir arayış sonucunda kurulabildiği/yapılandırılabilirdiği düşüncesinin açığa çıkarıldığı söylenebilmektedir.

4. MEKÂNSALLIK: YERİYLE İLİŞKİSİNDE SANATSAL FAALİYET

Sanat yapıtının mekân içerisindeki yeri, sanatsal faaliyetin mekânsallığı ya da ‘sanat’ kavramının ‘mekân’ kavramı ile ilişkisi bağlamında sanatçı kişinin mekânı kurgulaması veya mekân-yapıt diyalektiği özelinde söylenecek olursa, mekânın özgül anlamının sanat yapıtının öne çıkarılan anlamına doğrudan katkı sunacağı veya bu anlamı dönüştürebileceği iddia edilmektedir. Dolayısıyla bu perspektiften bakıldığında, ‘mekân’ kavramıyla ilgili açıklamaların, tanımlamaların, çıkarımların ve ilişkilendirmelerin yapılacağı bu bölümün, sanat yapıtının ‘anlam’ ve ‘bağlam’ kavramlarıyla bağıntısına yönelik tezlerin ifade edildiği başlık altında neden yer almadığı sorusu sorulabilmektedir. Ancak, ‘mekân’ kavramının felsefi temellendirmesinin gerçekleştirileceği, sanatsal faaliyetin meydana getirildiği somut/fiziksel alan olarak mekânın ‘sanat’ kavramıyla olan zorunlu ilişkisinin çerçevelendirileceği kısmın ayrı bir inceleme ve soruşturma gerektirmesi sebebiyle konunun ayrıca başlıklandırılması uygun görülmüştür. Öte yandan bu inceleme konusu, ‘mekân’ kavramının doğrudan ‘anlam’ ve ‘bağlam’ kavramlarıyla olan ilişkisini değil, somut/fiziksel mekânın sanat yapıtının anlamına ve bağlamına nasıl etki ettiğinin düşünümsellik açısından problematikleştirilmesini içermektedir. Bu nedenle, bağlamsal olarak da söz konusu başlık altına yerleştirilmesi olanaklı değildir.

Sanat yapıtının anlam ve bağlam bakımından mekân ile ilişkisinin düşünümsel perspektiften problematikleştirilmesi söylemi açılacak olursa, özneyi ve özneliği de içine alacak şekilde, ‘mekân’ kavramına ilişkin bir sorgulamanın yapılması meselesi gündeme getirilmek istenmektedir. Yani, öznenin nesneleştirilmesi, bununla birlikte özneliğin de nesnelleştirilmesi Sanat alanı için konuşulduğunda; sanat yapıtı-izleyici diyalektiğinde, sanat yapıtının konumlandırıldığı mekânda özne/özneler (sanatçı-izleyici) ile nasıl bir diyalog başlatacağı, ‘sanatsal bir bağlamda anlamlı nesne’ olmak bakımından sanat yapıtının ne şekilde anlamlandırılacağına mekânın ne türden katkıda bulunabileceğini ve buna ek olarak, öznelerin (sanatçı-izleyici) kendi pozisyon almalarını, kuralları olan bir oyun bağlamında, sanat oyununa hangi şekilde entegre edebilecekleri soruşturulacaktır.

Yazarın ‘Mekân Algısının Sanat Eseri Üzerindeki Etkilerinin Ürün ve Kuramsal Bağlamda İncelenmesi’ (2016) başlıklı yüksek lisans tezinde sanat yapıtının mekân içerisindeki yeri ile mekânla olan bağıntısı dikkatli bir şekilde incelenmiş ve sorunsallaştırılmıştır. Dolayısıyla bu çalışmada, mekân-yapıt ilişkisi bağlamında söylenebilecek olan birtakım söylemlere, tekrara düşülmemesi adına yer verilmemiştir. Ancak, hem yüksek lisans tezinin hem de sanatta yeterlik tezinin bağlamına dâhil olan ve değinilmemesi mümkün olmayan bazı konular, ayrıca araştırması ve incelenmesi yapılarak söz konusu çalışmanın içerisinde farklı bağlamda yeniden ele alınmıştır. Daha önce de belirtildiği üzere sanatta yeterlik tezi, yazarın sanat eğitimi süresi boyunca kurguladığı ve oluşturmaya çalıştığı kendi sanat paradigmasını temsil etmek bakımından ve bunun yanı sıra ‘Mekânsallık’ adı altında başlıklandırılmış bölümün de yazarın önemli uğrak noktalarından biri olarak ‘sanat’ kavrayışının

önemli bir bileşeni olması sebebiyle söz konusu tez çalışmasının içinde bulunmak durumundadır. Kaldı ki, iki çalışma da ‘mekân’ kavramını farklı bağlamlarda incelemektedir. Bu bölümün amacı, tekrar vurgulamak gerekirse, özde ‘düşünümsellik’ kavramının tezde açıklandığı çerçevesiyle sanat yapıtı ile mekânın zorunlu ilişkisinin Felsefe açısından bildirilmesi, sanatsal faaliyetin mekânsallığının nesnelleştirilmesi ve Sanat alanı aktörlerinin ancak kendi eleştirel bakış açılarıyla yorumlarını gerçekleştirebilmeleri sebebiyle ‘ilişkisellik’ ile olan bağıntısının vurgulanmasıdır.

Söz konusu bölüm içerisinde öncelikle, ‘mekân’ kavramının sanattan bağımsız felsefi nedenlerinin ortaya koyulabilmesi için, “4.1. Immanuel Kant Bağlamında A Priori Bir Görü Olarak ‘Mekân’ Kavrayışı” adlı başlıklandırma ile mekânın her şeyden önce gelmek ve tüm deneyimin olanağı olmak bakımından vurgusu yapılacaktır. Bu vurgu, fiziksel dünyada gerçekleşen olayların zorunlu olarak bir yerde, dolayısıyla bağıntısal olarak ‘mekân’ kavramıyla ilişki içinde gerçekleşmesi anlamında, sanatın mekânsallığına gönderme yapmak açısından önemlidir. Sanatsal faaliyetin gerçekleştiği bir deneyim ortamı olarak mekânın, Kantçı anlamda tüm algısal deneyimin koşulu olmak nedeniyle ‘mekân görüşü’ perspektifinden yorumlanmasının, sanatsal faaliyetin tasarımı sırasında ‘mekânsız’ olarak kurgulanamayacağı görüşünü desteklediği düşünülmektedir.

“4.2. Günümüzde Sanat Üretiminin Mekânsallığı Üzerine Düşünümsel Bir Yaklaşım” olarak adlandırılmış başlık altında, felsefi dayanakları oluşturulan ‘mekânsallık’ meselesinin, yapıt-mekân ilişkisi bağlamında sanat tarihsel süreçlendirilmesi gerçekleştirilecektir. Çağımızda sıkça karşılaşılan ve kendisini Minimalizm’e dayandıran ‘mekân yönelimli’ ve ‘mekâna-özgü’ sanatsal üretim biçimlerinin haklı ortaya çıkışının Richard Serra üzerinden gösterilmesi yapılacaktır. Bununla birlikte, galeri ve müzenin olanakları ile kamusal mekânların olanaklarının çatışma alanları üzerinde durulacak, bu şekilde, modern-postmodern ayrımının ‘mekân/yer’ anlamında bağlamına işaret edilerek üretilen sanatsal faaliyetlerin mekânsallığına çıkarım yapılacaktır. Bu şekilde, mekân perspektifinden sanat ve sanat-dışı toplulukların etkileşime girdiği yapıt üzerinden, daha sonra incelenecek ‘ilişkisellik’in Sanat alanı içerisindeki izdüşümlerinin gösterileceği bölümün nedensel altyapısı oluşturulmuş olacaktır.

Tez başlığının, yazarın bu güne kadar uğraştığı, kendi sanat-kuramsal problemlerinden ve üretim pratiklerinden kaynaklandığı söylendiğine göre, bu bölümde verilen bilgilerin ve bağıntılandırmaların neticesinde, son olarak, yazarın geçmişte gerçekleştirmiş olduğu “İnsan Yerleştirme” isimli çalışmasıyla, sanatçının kendi gözünden, ‘mekân’ ve ‘mekânsallık’ kavrayışlarının sanatsal üretiminde nasıl bağlamlandırıldığı, nasıl karşılık bulduğu ya da ne şekilde görselleştirildiğinin örneklendirilmesiyle, söz konusu bölüm içerisinde anlatılanların bir yapıt üzerinde somutlaştırılması gerçekleştirilecektir. Bu anlamda, diğer başlıklarda izlenen yöntemin burada da devam ettirildiği söylenebilmektedir.

4.1. Immanuel Kant Bağlamında A Priori Bir Görü Olarak ‘Mekân’ Kavrayışı

Tarihte modernizasyon sürecinin başlamasıyla birlikte disiplinlerin özerkleşmesinin, Bilim, Felsefe ve Sanat alanlarının kategorik olarak ayrıştırılmasının kavramsal zemininin hazırlanabilmesinde en önemli sebeplerden bir tanesi olarak Immanuel Kant’ın eleştiri felsefesinin gösterilebileceği söylenebilmektedir. Bu bakımdan yürütülen tez çalışması içerisinde özellikle ‘mekân’ düşüncesinin, günümüz modern dünyasının temellerine katkı sunmak bakımından Kant’ın sisteminde ne şekilde ele alındığının incelenmesi önemlidir.

‘A priori var mıdır, yok mudur?’ tartışmalarının yanıtını aramak çalışmanın amaçları dâhilinde değildir. Araştırmanın bu kısımdaki niyeti, ‘modern’ denildiğinde ilk akla gelenlerden Kantçı düşüncede ‘mekân/uzay/uzam’ üzerine ne söylenebileceğinin tezle olan bağıntısının ortaya koyulmasıdır. Öte yandan bu düşünme biçiminde, ‘mekân’ın ‘zaman’ kavrayışından bağımsız ele alınamayacağı ve birbirleri ile ilintili oldukları açıktır. Ancak, ‘zaman’ mefhumu çalışmanın kapsamında değildir. Bununla birlikte, Kant felsefesi mantığında ‘mekân’ için söylenebilecek olanlar ‘zaman’ kavrayışı için de geçerli olduğundan ayrıca bir incelemeye gerek duyulmamıştır.

Kant’ın 1781’de yayınlanan ve 1787’de ikinci baskısı çıkarılan çalışması “Saf Aklın Eleştirisi (Alm. *Kritik der Reinen Vernunft*, İng. *Critique of Pure Reason*)”nin toplamda üç çevirisi (1896, 1929, 1998)⁴⁵ birbirleri ile karşılaştırılarak ‘mekân’ kavramına ilişkin soruşturmanın gerçekleştirildiği kısımlar, yürütülen tez çalışmasının sanatta ‘mekân’ ve ‘mekânsallık’ kavrayışı bağlamıyla ilişkilendirilmiştir. Buna göre Kant’ın ‘mekân’ ile ilgili ilk olarak kurduğu; “nesnelerin, zihnin bir özelliği olan dış duyu aracılığıyla dışsal/kendimizin dışında ve uzayda temsil edilebileceği” (Kant, 1781/1896:18; 1787/1929:67; 1781/1998:174) yargısı, sanat yapıtlarının ya da sanatsal nesnelerin kendimizin dışında/dışsal varlıklar olarak uzayda/uzamda/mekânda temsil edilebileceği düşüncesi ile örtüşmektedir. Yaygın görüş olarak; ‘sanat yapıtları mekânlarda sergilenirler’ yargısının, Kant’ın düşünce sisteminde ‘her şey zamanın ve mekânın olanağında gerçekleşir’ önermesiyle olan ilişkisinin sorgulanabilmesi için öncelikle, Kant’ın ‘mekân’ üzerine söylemlerinin irdelenmesi gereklidir.

Kant, adı geçen eser içinde “Aşkınsal Estetik (*Transcendental Aesthetic*)”i ele aldığı bölümün “Space/On Space/Of Space” isimli kısmında önce “Metafiziksel Açıklama (*Metaphysical Exposition*)”sına giriştiği ‘mekân’ kavramının ilk olarak, deneyim yoluyla ulaşılan ampirik bir ‘kavram’ olmadığına vurgu yapmaktadır. Kant’a göre; “belirli duyuların bizim dışımızdaki bir şeyle

⁴⁵ Kant, I. (1896). *Critique of pure reason*. (F. M. Müller, Trans.). London: Macmillan. (Original work published 1781).

Kant, I. (1929). *Critique of pure reason*. (N. K. Smith, Trans.). London: Macmillan. (Original work published 1787).

Kant, I. (1998). *Critique of pure reason*. (P. Guyer & A. W. Wood, Trans.). Cambridge: Cambridge University Press. (Original work published 1781).

(yani, kendimizin uzaydaki başka yerdeki başka bir şeyle) ilişkili olması için, böylece bizim tarafımızdan onların birbirinin dışında <ve yan yana>, yalnızca farklı değil, farklı yerlerde olarak da temsil edilebilmesi için mekânın temsili zaten orada olmalıdır” (a.g.e., 18-19; 68; 175). Dolayısıyla, mekânın temsili dış deneyim yoluyla elde edilememektedir. Bu bakımdan, ancak dış deneyimin kendisi mekânın olanağında ve bu temsil yoluyla mümkün olabilmektedir. İkinci olarak, mekânın temsili gerekliliğine vurgu yapılmaktadır. Burada yer alan söyleme göre: “Kişi hiçbir zaman mekânın olmadığını temsil edemez, buna karşın, içinde [mekânın]⁴⁶ karşılaşılabilecek bir nesne olmadığı düşünülebilir” (a.g.e., 19; 68; 175). Yani, mekânın kendisi bir gereklilik olduğu gibi, ‘mekânsızlık’ tasviri bir olasılık değildir. Üçüncü olarak mekânın, ‘şey’lerin ilişkisinden çıkarsanan genel bir ‘kavram’ değil, saf bir ‘görü (intuition)’ olduğundan söz etmektedir. Bunun yanı sıra; “yalnızca tek bir mekân temsil edilebilir ve birçok mekândan söz edildiğinde tek ve aynı mekânın parçaları” anlaşılmaktadır (a.g.e., 19; 69;175). Mantıksal olarak bu parçalar, kendilerinin birer bileşeni olduğu tek mekândan ayrı biçimde düşünülememektedir ve bu sebeple, ancak bu tek mekânın içinde soyut olarak bölümlenebilmektedirler. Kant buradan mekânın, kendisinin olanağında çıkarılacak/türetilecek olan bütün kavramlara temel oluşturduğu çıkarımına varmaktadır. Dördüncü ve son olarak ise, ‘mekân’ kavrayışının ‘sonsuz bir büyüklük’ olarak anlaşıldığı görülmektedir. Kant’a göre kavramlar, kendi ‘altında’ sonsuz sayıda farklı olası temsilleri kapsayan bir temsiller kümesi olarak anlaşılmaktadır. Ancak, kendi ‘içinde’ sonsuz temsiller içerdiği düşünülen herhangi bir kavram yoktur. Yine de, Kant’a göre ‘mekân’ kavrayışı [“mekânın her parçası, sonsuz olsalar bile, eşzamanlıdır” (a.g.e., 20; 69; 175).] bu şekilde düşünülmektedir. Kant, bu sebeplerle, ‘mekân’ temsili kökenini ‘kavram’ olarak değil, ampirik olmayan ‘a priori görü’ olarak nitelendirmektedir.

“Space/On Space/Of Space” isimli kısımda daha sonra giriştiği ‘mekân’ kavramının “Aşkınsal Açıklama (*Transcendental Exposition*)”⁴⁷’sında ise Kant, öncelikle ‘aşkınsal açıklama’ dan ne anladığı ile ilgili bahsetmektedir. O’na göre bu türden bir açıklamadan; “bir kavramın, diğer sentetik *a priori* bilişlerin olasılığına ilişkin içgörünün elde edilebileceği bir ilkenin açıklanması” (a.g.e., 70; 176) anlaşılmaktadır. Bunun için ise; “bu türden bilişlerin fiilen verili kavramdan kaynaklanması ve bu bilişlerin ancak bu kavramı açıklamanın verili bir yolunun önvarsayımı altında mümkün olması” (a.g.e., 70;176) gerekmektedir. Yani ‘mekân’ kavramı özelinde konuşulacak olursa ‘aşkınsal açıklama’, deney yoluyla elde edilmiş/öğrenilmiş bir ‘mekân’ kavrayışından hareketle deneyden bağımsız bir ‘mekân’ kavramına ulaşmanın yolunu oluşturan ‘ilke’ olarak nitelendirilebilmektedir. Kant’ın düşüncesinde Geometri bilimi, doğayı referans alarak onu açıklamaya girişen, ilkelerin ortaya konulduğu bir ‘alan’ olarak düşünülmektedir. Mekân ise öyleyse, bu olanağı sağlayan üç boyutlu koordinatlar sisteminin kendisi olarak tasvir edilebilecektir. Ancak, sentetik *a priori* bir bilme olarak geometrinin olanağının mümkün olabilmesi için önsel olarak

⁴⁶ Vurgu yazara aittir.

⁴⁷ 1896 tarihli çeviride böyle bir kısma rastlanılmamıştır.

deneyden bağımsız saf bir ‘mekân’ görüşünün kişide var olması gerekmektedir. Kant buradan yaptığı çıkarımları şu şekilde ifade etmektedir:

- a) Mekân, kendinde hiçbir şeyin hiçbir özelliğini veya birbirleriyle herhangi bir ilişkisini temsil etmez, yani nesnelerin kendilerine bağlı olan ve görünün tüm öznel koşullarından soyutlansa bile kalacak olan hiçbir belirlenimi temsil etmez. Zira ne mutlak ne de görelî belirlenimler, ait oldukları şeylerin varlığından önce görülemezler, dolayısıyla *a priori* olarak sezilebilirler.
- b) Mekân, yalnızca dış duyunun tüm görünüşlerinin biçiminden başka bir şey değildir, yani bizim için yalnızca dış görünün mümkün olduğu öznel duyarlılığın koşuludur. Şimdi, nesnelerden etkilenecek öznenin kavrayışı bu nesnelerin tüm görülerinden zorunlu olarak önce geldiğine göre, tüm görünümünün biçiminin tüm aktüel algılardan önce, dolayısıyla *a priori* olarak, zihinde nasıl verilebileceği ve bütün nesnelerin içinde belirlendiği saf görü olarak nasıl tüm deneyimden önceki ilişkilerin ilkelerini içerebileceği anlaşılabilir (a.g.e., 20-21; 71; 176-177).

Bu çıkarımlara göre mekân, içinde barındırdığı hiçbir tikelin doğrudan kendisini ya da bu tikellerin birbiriyle olan bağıntısını kendisi olarak temsil etmemektedir. Öte yandan mekân, görünür olmanın/görülebilmenin de önkoşuludur. Her ‘görüngü (*phenomenon*)’ öncelikle bir uzayda/uzamda/mekânda –ve zamanda– gerçekleşmek durumundadır. Başka bir deyişle, duyu yordamı ile bir nesnenin algılanabilmesi için, söz konusu nesnenin varlık koşulu olarak bir ‘mekân’ kavrayışının, yani kapsayıcı bir yerin, nesnenin görülebilmesi adına önsel olarak hazır bulunması gerekmektedir. Buradaki ‘görülme’ tabirinde ise vurgulanmak istenen, sadece duyu yoluyla elde edilen fiziksel bir görünüş değil, zihin tarafından algılanmayı da içeren kavramsal olarak anlaşılmanın, belirmenin söz konusu olduğudur.

Kant için ‘zaman’ kavramı da ‘mekân’ kavramıyla birlikte nesnelerin ya da nesnel ilişkilerin gerçekleşebilmeleri için gerekli önkoşul olarak bir ‘görü’dür. Yani, algılamayan ‘kendinde şey’lerin anlaşılabilen biçimini sunan yapıdır. Buna göre, nesneler ister algılandıkları ister algılanmasınlar; mekân –ve zaman– deneyimin olanağını sağlayan ‘temel’ olarak akılda önceden var olan bir kavrayış biçimidir. Dolayısıyla, her zihinde var olan bu kavrayışın olanağında nesnelerin ve nesnel ilişkilerin algılanması problemi, öznelliğe atfedilen bir bakış açısı problemidir. Kant düşüncesine göre tek bir ‘mekân’ ve bu mekânda görülen ‘eşzamanlılık’ içinde ‘deneyim’ gerçekleşebilmektedir. Deneyimin ve fenomenal bağıntıların genel olanağı olarak ele alınması sebebiyle Kant, ‘mekân’ ve ‘zaman’ görülerinin ‘a priori’ yapısını kanıtladığını düşünmektedir. Bu perspektiften ele alındığında, mekânın nesnelerle bir özdeşliğinin olmadığı, daha çok zihnin kavrayışının bir biçimi ya da olanağı olduğu yorumu yapılabilecektir.

1900’lerin başına kadar bilinen doğa kavrayışının Öklid geometrisi, Galileo Galilei koordinat sistemi ve Isaac Newton mekaniği ile anlaşıldığı bilinmektedir. Ancak daha sonra gerçekleştirilen çalışmalarda, evrenin bütün yasalarının bu yöntemlerle açıklanamayacağı gösterilmiştir. Evrenin bütün yapısının Öklid’in analitik düzlemsel geometrisi ile uygunluk göstermediği, Öklid-dışı geometrilerin (Riemann, Gauss vs.) ortaya çıkmasıyla birlikte kanıtlanmıştır. Öte yandan; “Galilei-Newton mekaniğinin yasalarının ancak Galilei koordinat sistemi için geçerli olduğu” da söylenmektedir (Einstein, 1920:13). Bu durum, Albert Einstein’ın 1905’te yayınlamış olduğu “Hareketli Cisimlerin Elektrodinamiği Üzerine (*On the Electrodynamics of Moving Bodies*)” isimli

çalışmasında açıkça ortaya konmuştur. Buna göre, Newton'ın bir kap benzetmesi yapılabilecek 'mutlak mekân' ve eşzamanlılık ilkesine dayanan 'mutlak zaman' kavrayışları, Einstein'ın "Özel ve Genel Görelilik Kuramı" ile birlikte dayanağını yitirmiş görünmektedir. Söz konusu teori (1905); ışık hızının sabitlik ilkesine göre, hareket eden gözlemcinin hızının arttıkça zamanın da görelî olarak yavaşladığını bildirmektedir. Dolayısıyla eşzamanlılık ilkesine dayanan 'mutlak zaman' kavrayışı geçerliliğini yitirmiş, başka bir deyişle Newton mekaniği yerini Einstein mekaniğine bırakmış görünmektedir.

Kant'a tekrar dönülecek olursa, 'eşzamanlılık' ilkesini benimsediği bilinmekle birlikte, O'na göre 'mekân ve zaman'ın deneyim yoluyla bilinen nesnelerle hiçbir ilişkisinin olmaması bakımından Newton'ın 'mutlak mekân' ve 'mutlak zaman' görüşünden ayrıldığı söylenebilmektedir. Öte yandan Kant ile 'mekân' üzerine karşılıklı görüşlerinde çatıştıkları bilinen Leibniz de mekânı 'gerçek' olarak kavraya da, "“soyut bir gerçek”, yani bir töz değil, daha çok bir tözün niteliği olduğu öğretisi temelinde" Newton'dan ayrılmaktadır (Calkins, 1897:362). Bu noktada Einstein, Kant ve Leibniz, Newton'ın kavrayışının karşısında ortak noktada buluşmuş gibi görünmektedirler. Ancak yine de tek bir 'mekân ve zaman' düşüncesi dolayısıyla Einstein, Kantçı görüşü de reddetmektedir. O'na göre birden çok 'mekân' ve 'zaman' kavrayışı bulunabilmektedir. Günümüzde Bilim alanında gerçekleşen yeni gelişmelerle birlikte Einstein'ın teorilerinin doğruluğu pekiştirilmektedir ancak buna rağmen bazı bilim insanlarının ve düşünürlerin "Özel Görelilik Kuramı"nın Kant'ın 'mekân' üzerine bazı görüşlerini desteklediği çıkarımına vardıkları da bildirilmiştir (Weinert, 2005:588). Çıkarıma göre, Einstein'ın teorisindeki gözlemcilerin farklı hızlardaki hareketinin zamanı görece yavaşlatabiliyor olması, onu fiziksel dünyanın nesnel bir özelliği olmaktan çıkartmaktadır. Bu anlamda Kant'ın 'mekân ve zaman'ı somut bir 'nitelik' ya da soyut bir 'kavram' olarak değil maddi dünyanın doğrudan olanağı olarak ele alması desteklenmiş gibi görünmektedir. Öte yandan bilim insanları ve düşünürler, Kant'ın Newton ile 'eşzamanlılık' konusunda hemfikir olmasının sebebini, gözlemcilerin ya durağan ya da ışık hızına nazaran görelî etkileri fark edemeyecek kadar yavaş hareket ediyor olmalarına bağlamaktadır. Bununla birlikte, eğer gözlemciler farklı hızlarda zamanı yavaşlatabiliyorsa, zaman hiçbir zaman nesnel bir yapıda değildir. Öyleyse, 'mekân' ve 'zaman' öznel bir kavrayıştır ve gözlemcilerin konumlarına, yani bakış açılarına göre değişkenlik gösterecektir. Bu çıkarım da, Kant'ın yukarıda değinilen nesnelerin ve nesnel ilişkilerin algılanmasının öznelliğe atfedilen bir bakış açısı problemi olduğu görüşüyle tutarlı görünmektedir.

Yürütülen tez çalışmasının bağlamı çerçevesinde ilerlenecek olursa, burada verilen bilgiler sonucunda bir tarafta yer almaya çalışmak anlamsızdır. Çalışma için önemli olan, maddi dünyanın fiziksel nesnelerinin ve deneyiminin isterse tek bir mekânda ya da 'sonsuz-geri-gidiş (*infinite regress*)' yöntemiyle matematiksel olarak bölümlendirilmiş birden fazla mekânda, isterse eşzamanlı olarak, isterse de farklı zamansal kavrayışta gerçekleşsin, sonuçta belli bir 'mekân' ve 'zaman' algısı içinde gerçekleşeceği kesin gibi görünmektedir. Bu bağlamda, olanağında gerçekleşebiliyor olmak

bakımından, Kant'ın düşünce sisteminde 'mekân' ve 'zaman' kavramlarının ele alınış biçimi, insan bilişine ve yargısına bir açıklama getirmeyi hedeflemek bakımından önemli görülmektedir. Kant "Aşkınsal Estetik (*Transcendental Aesthetic*)" isimli bölümde bu kavramlara ilişkin söylemlerinde özetle, duyu deneyiminin ve a priori duyarlılığın ilkelerini bildirmektedir.

Dış duyu yordamıyla algılayabilen, mekânda –ve zamanda– belirenleri (fenomen) kavrayabilen öznelere, öznel bir bakış açısıyla 'şey'leri konumlandırarak özünde 'beliren şey (fenomen)'leri mekân-zamansal bir temsile giriştiği söylenebilmektedir. Bu durumda, bir önceki bölümde (3. Dönüştürme: Bir Şeyden Başka Bir Şey Yapmak) görüldüğü gibi sanat yapıtı üretiminin her şeyden önce tasarımı ve kurgulamayı gerektirdiğinden, mekânda ve zamanda belli bir belirlemeyi temsil etmeyi işaret ettiği iddia edilebilmektedir. Dolayısıyla sanat yapıtının ya da deneyim anlamında düşünülecek olursa, sanatsal deneyimin/faaliyetin mekândan bağımsız ele alınması veya 'mekânsız' kurgulanmış olması söz konusu olamayacaktır. Lisa Shabel'in de vurguladığı gibi: "Kişi bir şeyden etkilendiğinde –örneğin, bir öge kişinin görsel alanına girdiğinde– o şeyi, taşıdığı belirli duymusal özellikler aracılığıyla temsil eder. Duyum yoluyla, bu tür belirli özelliklerin deneysel temsilleri oluşturulur" (Shabel, 2010:94). Bunun olanağı olarak, 'mekân' kavramının sanat açısından önemli olduğu düşünülmektedir.

Günümüzde Plastik Sanatlar alanına ve 'mekân' kavramına düşünsel bir gözle bakıldığında, aktörlerin (sanatçılar, izleyiciler vs.) sanat habitusu içinde gerçekleştirilen, bir bakıma mekânın kurgulanması, organizasyonu ya da yapılandırılması olarak nitelendirilebilecek sanatsal faaliyetlerde yapıtları oluştururken veya anlamlandırırken aldıkları tavırların, pozisyonların, bakış açılarının, mekânın ne ile ilişkilendirilmiş ya da nasıl ele alınmış olduğuna göre değişkenlik göstereceği açıktır. Arthur Danto'nun; "aynı sanat yapıtı farklı insanları, hatta aynı kişiyi farklı durumlarda, aynı şekilde etkilemez" (Danto, 1997/2014:219) sözü hatırlatılacak olduğunda, sanatsal faaliyetlerde belli bir mekânda yaşanan öznel deneyimlerin, onların ne kadar etkili olduğu daha iyi anlaşılmaktadır. Bu öznel deneyim sırasında, elbette, akıl ve düşünce de hazır bulunmaktadır. Ancak, önceden gerçekleştirilmemiş bir düşünselliğin ve mekân üzerine akıl yürütmelerin olmadığı bir durumda, tüm bu deneyimin başlıca olanaklarından biri olarak mekânın etkileyciliğinin de azalması beklenmektedir. Bertrand Russell'in de vurguladığı gibi: "Bir nesneye ve kendi bedenimize bir fiziksel uzam içinde bakmadıkça o nesneden türeteceğimiz türlü duymaları saptamaya başlayamayız, çünkü bizim nesneden hangi duymaları türetebileceğimizi belirleyen şey, en başta, o nesneyle bedenimizin birbirine göre konumlarıdır" (Russell, 1911/1994:28).

Modernleşme hareketi ile birlikte toplumsal işlevlerinden arınan ve disiplinlerin kendi problemlerine yöneldiği sanat kavrayışı (Modernizm) içerisinde, sanat tarihinde görülen giderek daha fazla mekânla ilişkili, mekâna yönelik çalışmaların ortaya çıkması mekânın hem 'kavram' olarak hem de somut bir 'gerçeklik' olarak sanatın problemlerinden biri hâline gelmiş olmasıyla açıklanabilmektedir. Dolayısıyla özerk akla sahip aktörlerin Sanat alanında kendi üretimlerini,

düşünümsel bakış açısıyla kavranılmamış bir ‘mekân’ tasarımından yoksun biçimde ortaya koymaları mümkün değildir. Aynı şekilde, sanat alımlayıcıları olarak izleyicilerin de bu perspektifte çözümlenmemiş bir sanat yapıtı okuması gerçekleştirmesi de olanaksız görünmektedir.

4.2. Günümüzde Sanat Üretiminin Mekânsallığı Üzerine Düşünümsel Bir Yaklaşım

Gündelik yaşantı içerisinde sanat yapıtlarının daha çok görünür hâle gelmesiyle birlikte, literatürde yapıt-mekân ilişkisini irdeleyen tartışmalarda artış görülmesi olağan karşılanmaktadır. Bu tartışmaların son elli yıl içerisinde oluşturdukları çerçeve, ‘mekân yönelimli’ ve ‘mekâna-özü (site-specific)’ sanat kavrayışlarının varlık nedenlerine dair ipucu verebilmektedir. Sanat yapıtının yerleştirildiği mekân ile kurduğu diyalogu kendi anlamının içerisine dâhil edebilme özelliği sanatçıları, ‘yapıt’ meselesini ele alırken, ‘mekân’ problemini de sorgulama eylemine yönlendirmiştir. Dolayısıyla bulunduğu yer ile bir bütünlük oluşturan, mekânın somut fiziksel koşullarına uyum sağlayan ve aynı zamanda soyut anlamsal göndermelerine atıfta bulunan sanat yapıtlarının sayısında da artış gözlenmektedir.

Kamusal alanlar, günümüzde, kendilerini çağdaş olarak niteleyen sanatçılar için birer araştırma bölgeleri haline gelmişlerdir. Sanatçıların üretimlerinde hem fiziksel yerler olarak, hem de toplumsal işlevleri sebebiyle bir şekilde yapıtların içine dâhil olan bu alanlar, sanat ve sanat-dışı toplulukların daha çok biraraya gelebilmelerini sağlamaktadır. Dolayısıyla galeri dışına çıkmış bir sanat yapıtının hedef kitlesi de demografik açıdan farklılıklar göstermektedir. Bu durum, düşünümsel perspektiften bakan sanatçılar için üretme eylemi sırasında bir strateji haline çevrilebilmektedir. Öyle ki, sanatın galeri ve müzelerin dışına taşmasıyla sanatçıların habituslarının dışına çıkarak kamusal alanları işgal etmeleri, 1970’lerin aktivist hareketleri ile birlikte okunduğunda, toplumsal meselelerin, sanatın da ele aldığı konular hâline gelmesini sağlamıştır. Bu alanlar için tasarım üreten sanatçıların yapıtları, söz konusu mekânları izleyiciyle buluşmasında birer karşılaşma anlarına çevirmektedir. Geçmişte kamusal alanlarda birer nesne olarak karşılaşılan sanat yapıtları, günümüzde bağıntıların ve nesnelerin anlamlarının ilişkilendirilmesi yoluyla mekânın yeniden üretimiyle sonuçlanan kurgusal yapılandırmalar olarak temsil edilmektedir. Bu açıdan, uygulama gerçekleştirilecek mekânın niteliklerinin, yapıtın üretim sürecinde belirleyici/yönlendirici olarak tasarımda rol oynaması gerektiği söylenebilmektedir.

Bugün anlamları zayıflamış gibi görünse de Kantçı ‘mekân’ ve ‘zaman’ kavrayışlarının kamusal sanat içerisinde hâlâ rol oynadığı söylenebilmektedir. Kamusal sanat çalışmalarının, her ne kadar hak ve özgürlükler, göç, ırkçılık, politika, çevresel koşullar, iklim değişiklikleri vs. gibi bağlamları da kapsayan geniş bir içerik yelpazesine sahip olsalar da, yine de ‘nerede’ ve ‘ne zaman’ sorularına cevap vermesi gerekmektedir. Çünkü tasarlanan karşılaşma mekânı ve zamanı yapıtın anlamının kurucu öğelerinden biri olarak yapıta dâhil edilmiş bulunmaktadır.

Rosalind E. Krauss 1979 yılında yayımladığı ve Heykel alanı için önemli belirlemelerde bulunduğu “Sculpture in the Expanded Field” adlı makalesinde, disiplinlerin kendi problemlerine yönelerek kendine gönderme yapan sanat yapıtlarının üretilmesiyle ilişkilendirilen Modernizm geleneğinde, ilk modernist heykelin ortaya çıkışını Auguste Rodin’in biri 1880 yılında yapımına başlanan “Cehennem Kapıları” (Görsel 4.2.1.) isimli ve diğeri 1891 yılında sipariş edilen “Balzac” (Görsel 4.2.2.) heykeli olmak üzere iki çalışması ile işaretlemektedir. Her iki heykel de birer ‘anıt’ olarak tasarlanmış olmakla birlikte, ikisi de aslında başlangıçta planlandıkları mekânlarda sergilenmemektedirler. Krauss’a göre bu durum söz konusu heykelleri bağlamlarından kopararak mekânsızlaştırmış, deyim yerindeyse, yerinden etmiş ve ‘göçebe’ konumuna düşürmüştür. Bağlamlarından koparılacak ‘anıt’ olma özelliklerini yitiren bu çalışmalar, Heykel sanatının ‘anıt’ kavramıyla olan –zorunlu bir ilişkiymiş gibi görünen– bağıntısını ortadan kaldırmıştır. Krauss’a göre bu olayla birlikte, mekânda işlevselliğe sahip heykel kavrayışı yerini, kendi kendisine malzemeleri ve yapım sürecinin temsili yoluyla gönderme yapan, kendi özerkliğini tasvir eden modernist heykel anlayışına bırakmıştır (Krauss, 1979:34).



Görsel 4.2.1. Auguste Rodin, “Cehennem Kapıları”, 1917, bronz, 636,9 cm x 401,3 cm x 84,8 cm.



Görsel 4.2.2. Auguste Rodin, “Balzac”, 1897, bronz, 106 cm x 40 cm x 34,9 cm.

Krauss’un makalesinde yer verilen ‘heykel’ kavramının –ve dolayısıyla biçiminin– gözlenen değişimi üzerine tespitler, günümüzde belli bir mekânın yapılandırılması olarak da düşünülebilen sanatsal çalışmaların haritasını çıkarmış olmak bakımından önemli görünmektedir. Bu haritalama, modern-postmodern karşıtlığında genişleyen ‘heykel’ kavrayışının nedenlerinin kabulü için mantıklı gerekçeler ortaya koymaktadır.

Modernizm hareketinin ‘birey’ olgusunu, ‘öz-bilinç’i ve ‘ifade’yi yücelterek, bir bakıma bakış açısı üzerinden ‘özgünlük’ ve ‘öznel düşünce’yi öne çıkarttığı söylenebilmektedir. Geçmişte varlık kazandırılmış sanat yapıtları üzerinden yorumlandığında da, sanatçıların kendi perspektiflerinden belli bir üsluba ve sanat görüşüne sahip oldukları, bu öznel kavrayış üzerinden üretimlerini gerçekleştirdikleri ve sanatın da bu öznellik çerçevesinde kendisini gösterdiği gözlenebilmektedir. ‘Sanatsal’ olanın ‘toplumsal’ olandan koparak, sanatın kendi temsilini bireyin özgün perspektifi üzerinden gerçekleştirmesi, Modernizm’in dayandığı düşünce sistemlerinden olan Kantçı görüşün bakış açısıyla ilgili söylemi ile de tutarlı görünmektedir. Öte yandan, modernist sanat anlayışının özerkleşme noktasında kendi özüne yönelmesi ve sanat disiplinlerinin ‘biçim’ üzerine eleştirel yaklaşımı Resim, Heykel gibi alanları bir yapıtı ‘resim’ veya ‘heykel’ yapan nitelikleri sorgulamaya yönlendirmiştir. Heykel disiplini de bu bakımdan, modernist gelenekle heykeli ‘heykel’ yapan kütle, form, doluluk, boşluk, hareket ve benzeri özellikleri soruşturmaya yönelmiştir. Krauss’un da makalesinin ortaya çıkmasına sebep olan ve ‘heykel’ kelimesinin, kendi deyimiyile; “yerdeki iplik atıkları, galeriye yuvarlanmış keresteler, çölden kazılmış tonlarca toprak” (1979:33) şeklinde görünür olmak bakımından günümüzde telaffuzunun zorlaşması üzerine genişleyen ‘heykel’ kavrayışının, sanatçıların ‘heykel nedir?’ sorusu üzerine düşüncelerinin olanağında ortaya çıktığını söylemek mümkündür.

Günümüzde sanat yapıtlarından bahsedilirken –yapıtlar özelinde– disiplinlerin biraradalığından söz edilebiliyorsa ve bugün sanat yapıtı olarak nitelendirilmiş üç boyutlu bir kurulumun/yapılandırmanın ‘heykel’ olup olmadığıyla ilgili net bir tanım getirilemeyerek ‘düzenleme’, ‘yerleştirme’ gibi nitelendirmeler kullanılıyorsa, bu durum, ‘heykel’in ‘kaide’ ile olan bağıntısının soruşturulmasıyla ilişkilendirilebilmektedir. Bulunduğu yerden kaide aracılığıyla ilişkisini kopararak kendine özgün bir mekân yaratan ve form üzerinden kendi kendisine göndermede bulunan ‘modernist heykel’ anlayışının kaideden kopuşla birlikte mekânla doğrudan bir diyaloga giriştiği ve organik bir ilişki içerisinde bulunduğu söylenebilmektedir. Bu sebeple, sanat yapıtı formu aşmaya başladığında ve düşüncesi yoluyla çevresiyle etkileşime girdiğinde Modernizm olarak adlandırılan kavrayışın da yerine başka bir terim kullanmak gerekmektedir. Çünkü, heykelin ‘yapıt-mekân’ problemi bağlamında galerinin dışına taşmasıyla, Krauss’un da makalesinde değindiği “manzara da, mimari de olmayan şey” (1979:36) olarak geçen ‘heykel’ kavrayışının bugün ikisi birden de olabilecek kadar genişleyebilmesinin Modernizm’in eleştirel yaklaşımıyla açıklanacak bir durum olmadığı ortadadır. Dolayısıyla, günümüzde ‘mekân yönelimli’ ve ‘mekâna-özgü’ sanat çalışmalarının kökenlerini özellikle Minimalistlerde aramak mümkündür.

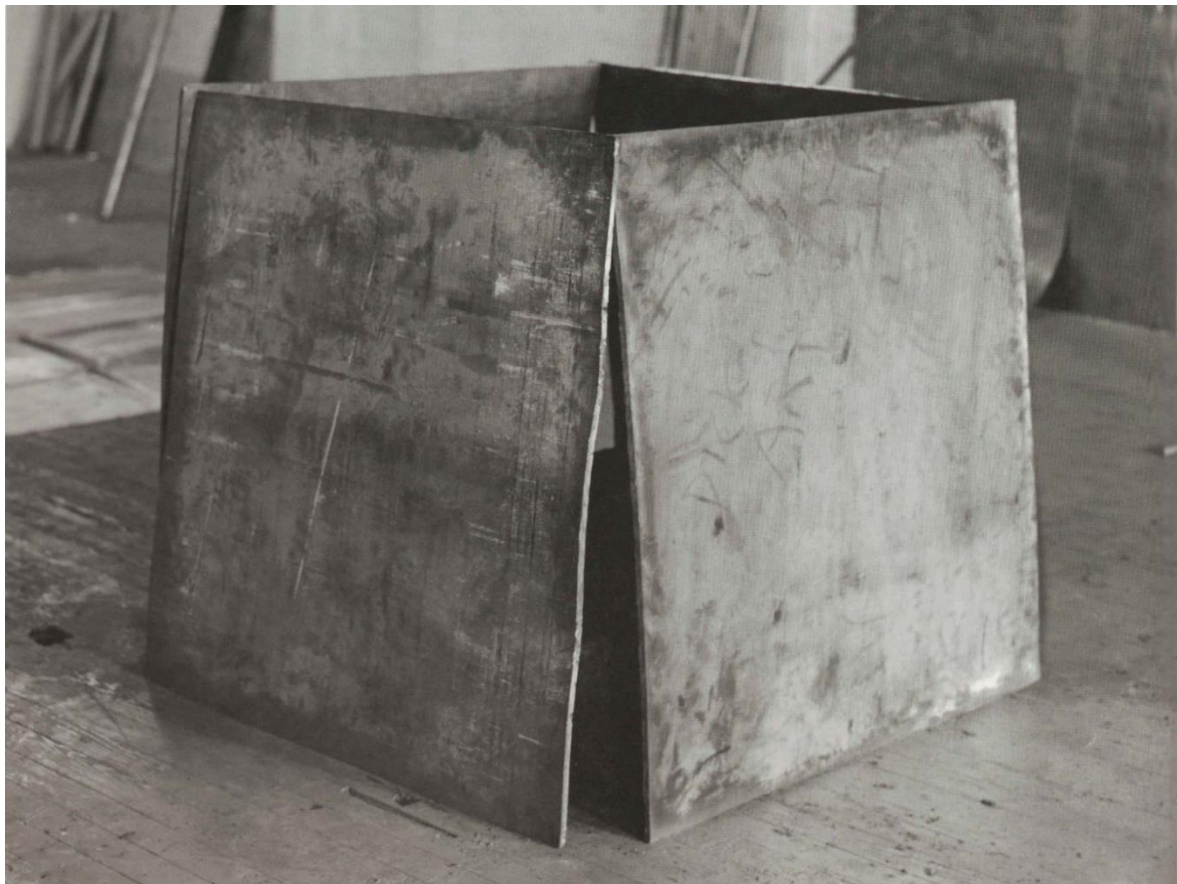
Modernizm süreciyle sayılarında artış görülen sanat galerilerinde, ortak bir özellik olarak, sanat yapıtının ‘sanat’ olma statüsüne müdahale edebileceği düşünülen her tür unsurdan sıyrılmış olmak gibi bir durum söz konusudur. Dış dünyadan ayrı, özel olarak sanat yapıtlarının görülebilmesi için varlığıyla hazır bulunan bu yapay mekânlar için, Brian O’Doherty’nin galerileri “Beyaz Küp”

bağlamında ele aldığı çalışmasındaki belirlemeleriyle ifade edilecek olursa: “genellikle pencereler kapalıdır, duvar ışık kaynağı hâline gelir, ahşap zemin cilalanır ya da zemin halı ile kaplanır, masa tek mobilya olabilir” denebilmektedir (O’Doherty, 1986:15). Elbette burada tasvir edilen tipolojinin dışına çıkan sanat galerileri de mevcuttur; ancak, yine de bu galeriler mümkün olduğunca kurucu niteliği kendine gönderim yapmak ve kendi kendini temsil etmek olan modernist sanat yapıtlarının bu niyetlerini engelleyici ve anlamı işgal edebilecek müdahalelerden arındırılmıştır. Sanat galerileri özel bir fonksiyona sahip ayrıcalıklı mekânlar olarak, bu sebeple, sıklıkla modernist sanat yapıtlarıyla ilişkilendirilmektedirler. Modernist yaklaşımla üretilmemiş sanat yapıtlarının, zaten modernist çalışmaların kendine referans etme özelliklerini öne çıkarmak için tasarlanmış galerilerin dışında, kendine çevresiyle etkileşim kurabileceği özel mekânlar araması ve ‘yere özgü’ nitelikler kazanması, Harold Rosenberg’in üretilen yapıtın; “sanatçının biyografisinden ayrılamaz” (akt. Krauss, 1986:23) olduğunu beyan etmesindeki gibi, ‘öznel bakış açısı’ ve ‘sanatçının ifadesi olarak sanat yapıtı’ kavrayışlarının aşılmasını sağlamıştır.

Yukarıda sözü edilen tarihsel kopuşun Minimalizm ile ilişkilendirilebilmesinin önemli sebeplerinden biri olarak Richard Serra’nın yapıtlarının günümüzde sanatsal üretimlerin mekânla olan bağıntısını vurgulamak bakımından iyi örnekler olduğu düşünülmektedir. Bu sebeple, Heykel sanatının ‘mekânsallık’ kavrayışıyla birlikte yaşadığı paradigmatik dönüşümün tarihselliğinin Serra’nın dikkatlice seçilmiş toplamda dört çalışması üzerinden gösterilmesinin yürütülen tez çalışmasının dokümantasyonuna uygun olacağı düşünülmüştür. Bahsi geçen örnekler; ‘modernist heykel’ anlatısının uzağına düşmesi ve tipik ‘heykel’ görünümünden uzak kurgulamasıyla “One Ton Prop (House of Cards)” (Görsel 4.2.3.), yerleştirildiği mekânı yapısal olarak değiştirerek etki eden “Circuit” (Görsel 4.2.4.), ölçeği ve fonksiyonu ile belirlenmiş bir mekân için tasarlanmış olmak bakımından “Slice” (Görsel 4.2.4.) ve yerinden edilmiş bir yapıt olarak sanatsal üretimlerin ‘mekâna-özgü’ niteliğini tartışmaya açan “Tilted Arc” isimli çalışmalardır. Bu yapıtlar aynı zamanda Douglas Crimp’in 1981 yılında yayınladığı ve Serra’nın bilinen ‘heykel’ kavrayışını aşmasıyla bağlandırdığı “Richard Serra: Sculpture Exceeded” adlı makalesinde de yer almaktadır. Ancak bu çalışmada ‘dönüştürücü’, ‘mekânsal’ ve ‘ilişkisel’ nitelikleri karşılaması bakımından tezin bağlamını açıklayıcı niteliği nedeniyle kullanılmışlardır.

Richard Serra’nın 1969 yılında kurguladığı “One Ton Prop (House of Cards)” (Görsel 4.2.3.) isimli çalışması esasen, ‘Fiil Listesi (*Verb List*)’ adını verdiği bir dizinin içerisinde yer alan ‘dayanmak (*to prop*)’ eyleminden hareketle üretilmiş bir sanat yapıtıdır. Serra’nın bu yapıtı alışılmış heykel üretim tekniklerinden farklı olarak, yalnızca ‘biraraya getirme’ yöntemiyle yapılandırılmıştır. Herhangi bir kaidenin aracılığını kullanmadan zemin ile doğrudan ilişki kuran ve yalnızca yer çekimi yasalarını kullanarak Heykel disiplininin ‘ağırlık’ ve ‘denge’ problemlerine göndermede bulunan yapıtın kübik formu anırtması, modern-postmodern arasındaki geçiş süreci içinde yorumlanabilmesine olanak sağlamaktadır. Bu bağlamda, bir taraftan kendi ağırlıklarının oluşturduğu

destek kuvveti ile birbirine dayanmış dört kurşun levhanın dikey pozisyonda kümelenerek geometrik bir form oluşturmaları, ‘modernist’ anlamda Heykel disiplininin pratikte üretim yöntemlerine yeni bir eleştirel yaklaşım getirirken, diğer yandan ‘heykel’ kavrayışının kalıcılığı ile çelişkili olarak ‘her an yıkılabilme’ tehlikesiyle ‘modern’i aşan bir tutum sergilemektedir. Ayrıca, yöntemi gereği kolayca bozulabilme/yeniden kurulabilme özelliğiyle ve bir kaideye sahip olmayışıyla söz konusu yapıt, hiçbir mekâna dair bir aidiyet hissi vermemektedir. Dolayısıyla, kendi üretim mantığı ve formu ile kendisine göndermede bulunurken, yerleştirildiği mekân ile de dolaysız bir ilişki içerisine girebileceği söylenebilecektir. Bu yapıtı önemli kılan diğer bir özelliği ise, Serra’nın daha sonra gerçekleştireceği çalışmaların çıkış noktasını oluşturmuş olmasıdır.



Görsel 4.2.3. Richard Serra, “One Ton Prop (House of Cards)”, 1969, kurşun, 122 cm x 122 cm x 2,5 cm.

Problem tanımını ‘idealizm’ üzerinden kuran ve form üzerinden sanatçıların öznel bakışını yansıtan ‘modernist heykel’ anlatısının geride bırakılmasıyla, mekânla ve izleyiciyle diyaloga giren sanat yapıtları üretimleri de gerçekleşmeye başlamıştır. Richard Serra’nın, kendi yapım yöntemini açığa vuran “One Ton Prop (House of Cards)” adlı çalışmasının temel oluşturduğu ‘dayanmak’ eyleminden hareketle yola çıktığı, mekân problemini konu edinen ve yerleştirildiği yeri yapısal olarak yeniden tanımlayan çalışması “Circuit” (Görsel 4.2.4.), 1972 yılında Documenta V’te sergilenmiş ve bulunduğu odayı dört eşit parçaya bölen çelik levhalar şeklinde düzenlenmiştir. Görselde görüldüğü

şekliyle yorumlanacak olursa söz konusu heykel için, kendisine doğrudan yeni bir mekân oluşturduğu ve izleyicinin katılımını bizzat gerektirdiği söylenebilmektedir. Öyle ki, köşelerden 45° açı ile karşı karşıya konumlandırılmış levhalar izleyiciye yalnızca sınırlı bir bakış açısı bırakmaktadır. Yaygın kavrayışta etrafında dönülerek deneyimlenen ‘heykel’ anlayışının tersine “Circuit”, tam anlamıyla algılanabilmek için izleyiciyi çalışmanın tam merkezine davet ederek, kendi etrafında 360° dönmesini istemektedir. Bu anlamda Serra’nın çalışması için, galeri mekânını yeniden kurgulayarak kendi ‘mekân’ algısını yaratan ve ‘heykel’ kavrayışı bağlamında da heykelin karakterini yeniden oluşturan, ‘heykel’ paradigmasını dönüştüren, öte yandan tipik alımlayıcı-izleyiciyi ‘katılımcı’ konumuna yerleştiren bir yapıt nitelendirmesi yapılabilmektedir.



Görsel 4.2.4. Richard Serra, “Circuit”, 1972, çelik, 240 cm x 730 cm x 2,5 cm.

Richard Serra’nın diğer bir işi, Leo Castelli’nin “Greene Street” galerisine yerleştirilen yaklaşık otuz sekiz metre uzunluğunda ve üç metre yüksekliğindeki çelik bir levhadan oluşan “Slice” (Görsel 4.2.5.) isimli çalışması, ‘heykel-mekân’ ilişkisi bağlamında çarpıcı bir örnektir. Serra’nın yapıtı, öncelikle, ölçeği bakımından alanın boyutlarına özel olarak ve doğrudan bu galeriye uygulanmak üzere üretilmiştir. Söz konusu alanı birbirinden bağımsız iki bölüme ayıran eğilmiş çelik levha, izleyicilerin bulundukları yerin diğer tarafını görmelerine imkân tanımamaktadır. Dolayısıyla izleyiciler diğer bölüme geçebilmek için binayı terk etmek ve arkadaki girişe kadar yürümek zorunda bırakılmışlardır. Bir önceki örnekte de rastlanıldığı gibi, izleyicinin varlığını arayan bu çalışmanın tam anlamıyla görülebilmesi/algılanabilmesi katılımcının hareket etmesi ve konumunu

değiştirmesiyle mümkün olabilmektedir. Özünde izleyicilerin sergi ortamında yapıtları incelemek üzere hareket etmeleri ve onların etrafında dolaşmaları olağan bir durumdur. Ancak “Slice”, büyüklüğü ve konumlandırılması bakımından, izleyicilerin güzergâhını kendisi belirlemektedir. Buna göre izleyicide, görmediği tarafta neler olup bittiğine dair bir merak duygusu uyanmış ise, katılımcı çalışmanın belirlediği koşullar üzerinden ilerlemek durumundadır. Bu koşullar, Serra’nın ‘heykel-mekân’ ilişkisi içinde izleyicinin nerede konumlandığı üzerine soruşturmalarının sonucunda kendisi tarafından tasarım sürecinin başında belirlenmiş görünmektedir.



Görsel 4.2.5. Richard Serra, “Slice”, 1981, çelik.

Heykel ve mimari arasındaki ilişki çağımızın öncesinde, antik dönemlere kadar götürülebilmektedir. Bu anlamda “Slice” isimli yapıt, ‘heykel-mimari’ ilişkisi perspektifinden yorumlandığında, dikdörtgen yapıda sade biçimde tasarlanmış bir galeri binasını zeminden dikey olarak konumlandırılmış bir eğri ile bölmüş olmasıyla, alanın sıradan ve durağanlığına ters bir dinamik getirerek, ‘heykel’ olmak ve ‘mimari’ ile kompozisyon oluşturmak bakımından uygun bir tutum sergileyerek bütünlük oluşturabildiği iddia edilebilmektedir. Ancak aynı tutarlı davranış ‘heykel-mekân’ ilişkisi için dile getirilememektedir. Çalışmanın, galerinin mimari yapı olmanın yanı sıra bir sergi alanı olmak açısından mekânsal niteliği ile uyumlu bir duruş sergilediği söylenememektedir. Sergi salonlarının, fonksiyon anlamında, izleyicilerin sanat yapıtlarını

alımlayabilmesi için özel alanlar olarak yaratıldığı düşünülmektedir. Bunun aksine “Slice” isimli yapıt, galeriyi işgal ederek, galerinin bu işlevine saldırıda bulunmuş görünmektedir. Dolayısıyla, söz konusu çalışmanın ‘heykel-mekân’ ilişkisi bağlamında yerin mimari özelliklerini değil, anlam ve kullanım bakımından niteliksel özelliklerini hedef aldığı dile getirilebilmektedir.

Richard Serra’nın yürütülen tez çalışmasının ‘mekânsal’ bağlamı açısından en önemli görülen çalışması, günümüzde ‘mekân yönelimli’ ve ‘mekâna-özgü’ sanat kavrayışlarının atıfta bulunurken sıkça değindiği, tarihsel serüveni içinde politik saldırılara maruz kalmış olan “Tilted Arc” (Görsel 4.2.6.) isimli yapıttır.



Görsel 4.2.6. Richard Serra, “Tilted Arc”, 1981, çelik, 365,7 cm x 3657,6 cm x 30,45 cm.

“Amerika Birleşik Devletleri Genel Hizmetler İdaresi (GSA)” tarafından 1979 yılında sipariş edilen ve 1981 yılında “Federal Plaza”ya yerleştirilen çalışma, yönetimin yer değiştirme isteği doğrultusunda, Serra’nın verdiği hukuksal mücadeleye rağmen 1989 yılında bulunduğu konumdan kaldırılmıştır. Özel olarak kamusal bir alan için tasarlanmış bu heykel ile ilgili verilen yer değiştirme kararına karşılık Serra (2001:39), yetkilileri çalışmayı “yıkım (*destruction*)”a uğratmakla suçlamıştır. Miwon Kwon’un aktardığına göre Serra, yerinden edilen “Tilted Arc” ve genel olarak bu çalışmada olduğu gibi belirli bir mekân için özel olarak tasarlanmış sanat yapıtları hakkındaki düşüncelerini şu şekilde dile getirmiştir:

...*Tilted Arc* en başından beri mekâna-özü bir heykel olarak tasarlandı ve “mekâna-uyarlanmış” veya ... “yer değıştirmiş” olması amaçlanmamıştı. Mekâna-özü çalışmalar, verilen yerlerin çevresel bileşenleriyle ilgilenir. Mekâna-özü çalışmaların ölçeğı, boyutu ve konumu, ister kentsel, isterse peyzaj veya mimari çevre olsun, mekânın topografyasına göre belirlenir. Çalışmalar mekânın bir parçası haline gelir ve hem kavramsal hem de algısal olarak mekânın organizasyonunu yeniden yapılandırır (akt. Kwon, 1997:86).

Buradan anlaşıldığı üzere, tezin önceki bölümlerinde de değinildiğı gibi anlamlı nesneler olmak üzere sanat yapıtları ‘mekâna-özü’ çalışmalar olarak ortaya çıktığında, Modernist eleştirinin ‘kendine gönderme yapan eser’ vurgusunun aksine, bağlamsal olarak ‘yer’ ile ilişkilendirilerek anlamlarını bunun üzerinden kurmaktadırlar. Dolayısıyla, ‘yere özü’ bir çalışmanın yerinin değıştirilmesi eyleminin, o çalışmanın doğrudan bağlamının yok edilmesi anlamına geleceğı söylenebilmektedir.

“*Tilted Arc*”ın yerinden edilmesiyle açığa çıkan bir diğerk durum da, tartışmalar sırasında yetkililerin bunun bir ‘yıkım (*destruction*)’ olmadığını, ‘yer değıştirme (*relocation*)’ olduğunu savunmaları ve heykelin kamusal alanın kullanımını işgal ettiğı yönündeki demeçlerinin açığa çıkardığı görüş farklılıklarıdır. Bu türden yaklaşımların örtük olarak vurguladığı düşünme biçimi, hükümet tarafından, kamusal alanlara yerleştirilen heykellerin ‘kendine gönderme yapan modernist sanat yapıtları’ niteliğinde kabul edildiğı ve yerlerinin değıştirilmesiyle anlamlarından bir şey kaybetmeyeceğinin düşünüldüğünün göstergesidir. Bu durum, Rosalyn Deutsche’nin vurguladığı gibi, kamusal alanlara yerleştirilen sanat yapıtlarının; “kentsel alanların sıhhi tesisatlarına, park banklarına, piknik masalarına yerleştirilen işlevsel nesneler biçimini alan sanat veya kentsel alanların kendilerinin tasarlanmasına yardımcı olan sanat” olarak tanımlanmasına sebep olmuştur (Deutsche, 1996:259). Öte yandan, kamusal alanın kullanımının bir heykel tarafından işgal edildiğı yönündeki söylem, ‘sanat’ ve ‘kullanım’ arasındaki çelişkişel ilişkiyi de hatırlatmaktadır. Esasen yerleştirildikleri alanları sanatsal mekânlara çevirdiğı düşünülen sanat yapıtlarının, kamusal alanlara gelindiğinde, sanat-dışı topluluklar tarafından böyle yorumlanmadığı göze çarpmaktadır. Richard Serra’nın “*Tilted Arc*”ın yıkıma uğratıldığı iddiasına karşılık olarak, “Genel Hizmetler İdaresi (GSA)” yöneticisi Diamond çalışmanın yerleştirilmiş olduğu “Federal Plaza” adlı yerin mülkiyet hakkının “hükümete ve halka ait olduğu” vurgusunu yaparak “sanatçıya ait olmadığını”, öte yandan, “eğer [eserini] hükümete satarsa... sanatını sonsuza kadar halka dayatma hakkı olmadığını” dile getirmiştir (akt. Deutsche, 1996:266). Bu açıdan ele alındığında, yerel ve genel yönetimler tarafından ‘kamusal sanat uygulamaları’ kategorisi altındaki sanatsal çalışmaların çevreyle biçimsel anlamda iletişim kuran ve şehri estetikleştiren yapıtlar olarak görüldüğü, bunun aksini oluşturan durumlarda karar vericiler tarafından söz konusu çalışmaların taşınabileceğı/kaldırılabiliceğı çıkarımı yapılabilmektedir.

Sanat alanı açısından düşünüldüğünde durum, “*Tilted Arc*” tartışmasının ortaya çıkardığı şekliyle yorumlanmamaktadır. Kamusal alanlarda yapılandırılmış sanat yapıtlarının oluşturduğu diyaloglar üzerine bugüne kadar çok sayıda söylemde bulunulmuştur. Ancak, bu alanlarda üretilen ya da bu alanlara konumlandırılan çalışmaların Sanat, Felsefe ve Sosyoloji açısından hangi sorulara yanıt

verebileceği söz konusu çalışmanın bağlamı ile açıklanabilmektedir. Bir sanat yapıtını, yerleştirildiği mekân ile biçimsel açıdan ‘bütünlük’ oluşturup oluşturmadığı ve bulunduğu yeri daha ‘güzel’ hale getirip getirmediği üzerinden değerlendirmek, bir önceki bölümde savunulan sanatsal bakış açısıyla ters düşmektedir. Günümüzde, sanat dünyası perspektifinde böyle bir sanatsal kavrayış bulunmamaktadır. Aksine iddia edildiği gibi; *kamusal alanlarda uygulanan sanatsal çalışmaların ‘mekâna-özgü’ nitelikleri kurucu bağlam olarak anlamın ancak mekân ile ilişkili olarak ortaya çıkarılabildiği bir pratik gerektirmektedir.*

Modernist sanat yapıtlarının ‘kendine gönderme yapan’ nitelikleri ve galeri ile müze mimarisinin yapıtın bu özelliğini ortaya çıkarmak üzere oluşturulduğu konusunda daha önce görüşler bildirilmiştir. Bu bakımdan, Modernist çalışmaların galeri ve müzeye ait oldukları, bunların haricindeki kamusal ve birtakım özel alanların Postmodern sanatsal faaliyetlere açık olduğu üzerine düşünceler mevcuttur. Douglas Crimp, modern ve kamusal heykel arasındaki çelişkiye dikkat çekerek ‘geç-modernist kamusal heykel’ hakkında; “büyütülmüş ve yerinden edilmiş müze heykelinden başka bir şey değildir; gerçek yeri o idealist yer olarak kalır; sadece sanatı ifade eder ve bunu yaparken sıradan dekorasyona indirgenir” şeklinde görüşünü bildirmiştir (Crimp, 1981:76-77).

Yürütülen tez çalışmasının bir sanat yapıtının ‘mekânsal’ niteliğine dair ana düşüncesi, tam olarak, galeride konumlandırılmış bir yapıtın salt kendisi üzerinden oluşturduğu ifadesinin ve anlamının, yerinin değiştirildiği durumlarda ne türden değişikliklere uğrayacağını soruşturulması ile ortaya çıkmıştır. Buna göre, ister modernist biçimde üretilmiş bir ‘heykel’ olsun, isterse de post-modernist yaklaşımla kendi dışında bağlamlar üreterek varlığını kabul ettirmiş bir ‘sanatsal çalışma’, herhangi bir yapıtın tek başına güçlü anlamlara sahip olduğunun sırasıyla; ibadethaneler, hükümet kurumları, güvenlik unsurlarına ayrılmış binalar, önemli tarihi olaylara tanıklık etmiş yerler vs. gibi mekânlara taşınması sonucunda galeride kurguladığı anlamı değişmez olarak sürdüremeyeceği açıktır. Hilde Hein’in vurguladığı gibi; “Gerçekten de mekânın kendisi artık maddeselliğe bağlı değildir. Anlamlar mekânları işgal eder” denebilmektedir (Hein, 1996:5). Dolayısıyla, sanatçıların çalışmalarını yapılandıracakları yerleri bunun bilincinde olarak seçmeleri gerekmektedir. Sanatsal mekânın seçiminin bağlamı ve anlamı doğrudan etkileyeceğinden, bunun bir üretim stratejisi olarak kullanılmasının doğru bir hareket olacağı iddia edilmektedir.

1960 ve 1970’li yıllarda Minimalistlerin sanat yapıtının mekânsal ve zamansal boyutunu soruşturmaları sonucunda, anlam ve algı boyutunda mekânın da ‘iş’in kendisine dâhil olmasıyla birlikte çıkış noktasını Minimalizm olarak referans gösteren ‘mekân yönelimli’ ve ‘mekâna-özgü’ sanat pratikleri, bağlam aracılığıyla, bir sanat yapıtı kadar güçlü anlamlar taşıyabilen yerlerde gerçekleştirdikleri sanatsal faaliyetlerle ‘mekân’ kavramını, Deutsche’nin deyimiyle; “yalnızca yapıt sergisinin fiziksel veya algısal bağlamını değil, aynı zamanda yer⁴⁸’in sembolik, sosyal ve politik

⁴⁸ Vurgu yazara aittir.

anlamalarını ve sanat eserinin, izleyicinin ve mekânın içinde yer aldığı tarihsel koşulları da kapsayacak şekilde” (Deutsche, 1996:237) genişletmiştir. Bu genişleme sanatçıların bir taraftan kamusal alanları işgal etmeleri ile şekillenirken, diğer yandan, galeri ve müze mekânının kurumsal kimliğine yönelik eleştirel sanat yapıtlarının belirmesiyle, ekonomik ve politik çıkar gütmeyen ‘sanat’ kavrayışının aslında bu kurumlar tarafından nasıl tahakküm altına alındığı ortaya çıkarılmıştır. Sanat dünyasının içinde yer alan güç sahiplerinin kontrol mekanizmasından kaçmanın yollarını arayan sanatçıların, Henri Lefebvre’nin (2000/2014) “Mekânın Üretimi” olarak adlandırdığı, toplum tarafından üretilmiş olan sosyal, politik, tarihsel anlamlara sahip yerlerle diyaloga girmesi sanat yapıtının ‘mekânsal’ bağlamını keşfetmelerini sağlamıştır. Lefebvre’nin iddiasına göre insan kaynaklı oluşturulmuş yerler toplum üretimi mekânlar olarak kavranılmaktadır ve: “Her toplumsal mekân, gösteren ve göstermeyen, algılanan ve yaşanan, pratik ve teorik gibi çok sayıda veçhesi ve hareketi olan bir sürecin sonucudur” (Lefebvre, 2000/2014:133). Buna göre, toplum tarafından belli bir tarihselliğin sonucunda, şu ya da bu şekilde oluşturulmuş mekânların anlamları, varlık koşulları üzerinden bağlamlarına göre şekillenmektedir. Bu sebeple, galeri ve müze mekânı da modernist sanat yapıtlarının gereksinimlerini karşılamak üzere sanat toplumu tarafından üretilmiş olmak bakımından yine toplumsal mekân olarak değerlendirilebilmektedir. Kamusal alanlar da toplumsal mekânlar olarak, belirli kültürel koşulların sonucu olarak ele alınmak durumundadır.

Kamusal sanat üretimleri, verili bir alan içerisinde gerçekleştirilmiş bir uygulama olarak, sanatın yanı sıra, kent ile toplum için de anlam, bağlam ve kullanımların üretimine katkı sunmaktadır. Modernizm’in idealist ‘sanat’ kavrayışını şehrin belirli bölgelerine taşımak yerine, disiplinlerarası denemelerle doğrudan toplumu ve toplumsal üretim mekânını soruşturan sanat çalışmalarının “çevreyi sanat eserinin üretiminde bir unsur olarak” (Dal Lago, 2014:75) kullanmaları sanat nesnesinin mekânsallığını öne çıkarmıştır. Bu türden sanat yapıtlarının değişen yere ve konuma göre bağlamın, dolayısıyla da anlamın değişebilirliğini ispatlaması, güçlü anlama sahip eserlerin mekânın mantıksal içeriğini de çerçeveleyen eserler olduğu düşüncesini doğurmuştur. Öyleyse, geline durumda sanat yapıtının mekânsallığına ilişkin söylenebilecek olan tez; *‘mekân’ kavramının öncülü olarak biçimsel özelliklerinin değil, toplumsal ve kültürel bakımdan anlamının ve bağlamının düşünülmesi gerektiğidir.*

Sanat çalışmalarının, galeri ve müze dışına sıçramalarıyla, özellikle toplum perspektifinde alışılmış sanat yapıtı görüntüsüne sahip değillerse ‘ayırt edilebilme’ problemi yaşayabildikleri bilinmektedir. Bağlamın ve anlamın öncül olarak vurgulanması adına farklı medyaları çeşitli şekillerde biraraya getiren kamusal sanatçıların, tipik bir sanat yapıtı (örn. heykel) görüntüsünden uzak, disiplinlerarası mekânsal uygulamalarında çalışmaların yerleştirdikleri yer ile birlikte okunmasıyla, bağlam ve anlam, herhangi bir kavram, kurumsal kimlik eleştirisi, politik bir mesele, toplumsal bir sorun vs. gibi problemlere göndermelerde bulunabilmektedir. Dolayısıyla, kamusal

alandaki üretilmiş bir yapıtın, onu kimin ürettiğinden çok, bağlam ve anlam yoluyla ne söylemeye çalıştığı, neyi ifade ettiği ya da neye işaret ettiği önemlidir.

Modernist galeri ve müze mekânının sanat yapıtını ve sanatçısını öne çıkarmak gibi bir eğilimi olduğu düşünülmektedir. Richard Serra, kendi üretimlerinin yapılandırılma biçimlerinin yine yapılandırma sürecine işaret ettiğini, sanatçısının kişiliğine atıfta bulunmadığını bildirmektedir. Öte yandan, kamusal alanlara uygulanmış yapıtlarda ise, ‘kendine gönderme’ probleminin ortadan kalktığını, bir yapıtın mekânı değiştirmesiyle sanatçısının kişiliğine değil, sorunsallaştırdığı meseleye gönderme yaptığını vurgulamaktadır (akt. Crimp, 1986:47). Buradan yapılabilecek çıkarıma göre; *sanatçının yapılandırmasını tamamladıktan sonra sanat yapıtları, sanatçısından bağımsız kendi varlığını ‘mekânsal bağlamı’ ve ‘kurgusal anlamı’ ile oluşturarak, meselesini bakan-kişiyeye aktarmaktadır. Bu sonuca göre artık yapıt, ‘ilişkisel’ bir alana işaret etmektedir.*

Bürokrasiye dayalı galeri ve müze gibi sanat ortamlarından koparak kamusal alana müdahale etmeyi hedefleyen bazı sanatçıların topluluklar halinde hareket ettiklerine rastlanılmaktadır. Yapıtın sanatçısından bağımsız varlığını koruyabilme niteliğinin anlaşılmasıyla, bu türden toplulukların kendilerini sıklıkla ‘inisiyatif’, ‘kolektif’ gibi terimlerle tanımladıkları görülmektedir. Dolayısıyla, bürokratik galeri ve müze kavrayışına zıt olarak yapıtları proje, üretim alanlarını ya da üretim alanı olarak kamusal alanları ‘laboratuar’, ‘apartman’, ‘şantiye’, ‘fabrika’ gibi eğretilmelerle adlandırdıkları gözlenmektedir. Bu türden metaforlar, sanatçıların kenti bir laboratuar ortamı gibi ele aldıklarına, kamusal sanat üretimlerini de birer deney çalışması olarak toplumsal bir eylem şeklinde yorumladığına işaret etmektedir. Buna ek olarak, Kwon’un cümleleri aktarılacak olursa:

Toplumsal sorunları kolayca ele alan (çoğunlukla onlardan esinlenen) ve eserin kavramsallaştırılması ve üretilmesi için izleyici gruplarının işbirlikçi katılımını rutin olarak devreye sokan mevcut mekân yönelimli sanat biçimleri, sanatın çağdaş yaşamın sosyopolitik organizasyonuna daha büyük etki ve anlamla nüfuz etme kapasitesini güçlendirmek için bir araç olarak görülmektedir. Bu anlamda, mekânı bir yerden daha fazlası olarak -bastırılmış etnik tarih, siyasi bir dava, haklarından mahrum bırakılmış bir sosyal grup olarak- kavrama olanakları, sanatın ve sanatçıların “kamusal” rolünü yeniden tanımlamada çok önemli bir kavramsal sıçramadır (Kwon, 1997:95-96).

Sonuç olarak, ‘mekân yönelimli’ ve ‘mekâna-özgü’ sanat kavrayışlarının, sanat çalışması ile mekân arasında bir bağıntı olduğunu göstermeye çalıştığı ifade edilebilmektedir. Bu türden uygulamalar, bir sanatçının elinden çıkmakla beraber, çevresiyle kurduğu ilişki bağlamında izleyicinin de varlığını zorunlu olarak gerektirmektedir. Kendi bağlamı ve anlamı aracılığıyla sanatsal çerçeveye yerleşen yapıtlar, sanatçısını da bir izleyici olarak konumlandırmaktadır. Şu hâlde, ‘mekân yönelimli’ ve ‘mekâna-özgü’ denemelerin ‘ilişkisel/bağıntısal’ bir yapı üzerinden algılanabileceğini söylemek mümkündür.

Sanat alanının habitusu içinde galeri ve müze mekânlarının işlevlerinin, ilişki ağlarının sanatçıları tarafından düşünümsel bakış açısıyla çözümlenmesi ve sanatçıların kendilerini kurumsal yapının karşısında konumlandırarak bir sanat stratejisi olarak kamusal alanları laboratuar ortamlarına

dönüştürmesi, hiçbir şey değilse de, anlamını paradigmatik koşullara göre değiştirebilen ‘sanat’ teriminin ‘mekânsal’ ve ‘ilişkisel’ niteliklerini ortaya çıkarmıştır. Buna göre, kendi güçlü anlamlarına sahip yerlerin sanat çalışmaları ile karşılaşmalarında oluşturacakları ortak bağlam, sanatsal bir ifade biçimi kategorisi altında izleyici ile doğrudan bir diyalektik geliştirecek, bütünsel anlamını bunun üzerinden kuracaktır.

Öyleyse çıkarıma göre; *sanatçı figürü, neyin nerede konumlandırılacağını belirleyen kişi anlamında bir stratejist olarak, düşünümsel bakış açısıyla sanat ve sanat-dışı dünyaların ilişkisel yapılarını çözümleyerek ve bunu ‘sanat’ kavramının olanağıyla gerçekleştirmek bakımından sanatsal çerçevede kurgulayarak bağlamı ve anlamı oluşturan kişidir. Yapıt, bağlamı ve anlamı yüklenen bağtıların biraradalığından oluşan ilişkiselliğin kendisidir. Mekânsallık, bağlamı oluşturan önemli parametrelerden biri olarak yapıta dâhildir ve anlam, büyük ölçüde, bağlamdan çıkarılmaktadır.*

4.3. “İnsan Yerleştirme”

“İnsan Yerleştirme” (Görsel 4.3.2. ve 4.3.3.) yazarın, arkadaşı Kutlu Alica Düzal ile birlikte 2013 yılında Hadra Hamamı’nda gerçekleştirdikleri “ISCH” isimli sergide yer alan, ‘mekâna-özgü’lük meselesini sorunsallaştıran, ‘mekân yönelimli’ bir sanat çalışmasıdır. Söz konusu çalışma, sergide yer alan ve sanatçının aktif sanat hayatında yer edinmiş kavramlardan yola çıkarak meydana getirdiği toplamda dört çalışmanın ‘mekânsallık’ kavramıyla ilintili olanıdır. Diğer çalışmaların çıkış noktasını oluşturan kavramlar ise; ‘dönüşüm’, ‘ilişkisellik’ ve ‘oyun’ kavramlarıdır.

Sanat yapıtlarını sergileme pratiği özünde yalnızca gösterilecek olan nesneleri yan yana koymak, düzenlemek ve sunmak anlamına gelmemektedir. Bu düşünceden hareketle sergide, mekânın varoluş koşullarının olanağında, çalışmaların her biri için ayrıcalıklı kişiselleştirilmiş alanlar üretilmiştir. Bu alanlar, Hadra Hamamı’nın yapısal elemanı olmakla birlikte, sözü edilen ‘üretim’ terimi alanların çalışmaların gerektirdiği şekilde yeniden düzenlenmesine veya oluşturulmasına atıfta bulunmaktadır.

Galeri ve müze dışına yapılan yolculukların gerektirdiği üzere, kamuya ait bir alanda gerçekleştirilecek sanatsal faaliyetlerde, gösterilen nesnenin mekânla birlikte oluşturacağı etkileşimin, bağlamın ve anlamın yapılandırılması adına Hadra Hamamı’nın tarihsel, kültürel ve toplumsal bakımdan önemi saptanmıştır. Sanatçı burada bir araştırmacı gibi hareket ederek, öncelikle, yerel yönetimin ilgili biriminden randevu alarak mekânın tarihsel serüvenini soruşturmuştur. Daha sonra, mekânı fiziksel olarak ziyaret ederek, deneyimleme yöntemiyle yapısal/biçimsel özelliklerinin bilgisini elde etmiştir. Son olarak da, sosyal pratiğin ilk öncülü gereği mekânın bulunduğu çevrenin sakinleriyle diyaloga girilmiş ve toplumsal açıdan öneminin kavranması için bölge insanlarının hikâyeleri dinlenmiş, röportajlar yapılmıştır. Elde edilen bulgularla birlikte mekâna kurgulanacak sanat çalışmalarının bağlamları oluşturulmuş ve üretimleri gerçekleştirilmiştir.

Hadra Hamamı, Mersin'in kent merkezinde bulunan en eski mahallelerinden biri olan Kiremithane Mahallesi içinde yer alan tarihî bir yapı özelliği taşımaktadır. Yüz yılı aşkın bir geçmişe sahip olan ve 2000'li yıllara gelindiğinde kullanıma kapanan hamam, ilk zamanlarında, evlerinde banyo olmayan yoksul halkın ve savaş yıllarında mücadele veren askerlerin kullanımına sunulmasıyla toplumsal açıdan önemli bir hizmet vermiştir. Kullanıma kapandıktan sonra bakımsız bir görünüme sahip olan yapı, evsizlerin yaşam alanı haline gelmiş ve duvarları, elektrik tesisatı başta olmak üzere önemli bir bölümü tahrip edilmiştir. Restore edilip açılışı yapılmadan önce gerçekleştirilen sergi, iki sanatçının çok fazla galeriye sahip olmayan Mersin ilinde çalışmalarını kurabilecekleri alternatif mekân arayışları sonucunda tarihî hamamın keşfedilmesiyle ve bürokratik süreçlerle yerel yönetimden gerekli izinlerin alınabilmesiyle mümkün olabilmıştır.



Görsel 4.3.1. “Hadra Hamamı”, Kiremithane, Mersin.

Hamamın restore edilmeden önceki yapısal özelliklerinden bahsedilecek olursa, öncelikle, açık kısım ve kapalı kısım olmak üzere bölümlendirildiği görülmektedir. Açık kısım, ana girişin hemen sağında bulunan, arka arkaya sıralanmış birbirine bağımlı toplamda üç avlu ve sonrasında ateş yakılarak suyun ısıtılıp, mekâna dağıtıldığı bölüm yer almaktadır. Kapalı kısım ise yine kendi içinde iki bölüme ayrılmıştır. Giriş bölümü, çift kubbeli olarak inşa edilen büyük tek bir odadan oluşurken, sağ tarafta yer alan ve yalnızca bu odadan girişi sağlanan ikinci bir bölüm daha bulunmaktadır. Birinci bölümde herhangi bir ‘yikanma’ eylemi gerçekleştirilmezken, hamamın bu işlevi için ikinci bölüm kullanılmıştır. İkinci bölüm her biri kendi kubbesine sahip dört odadan ve bu odaların hepsini

birbirine bağlayan daha büyük tek bir kubbe altında oluşturulmuş, göbek taşının bulunduğu ana alan bulunmaktadır. Sıcak suyun ateş yardımıyla ısıtılıp tesisatla burada yer alan odalara dağıtıldığı görülmektedir. Mekânın aydınlatması ise, kubbelerde açılmış onlarca deliğe yerleştirilmiş, ışığı toplayıp içeriye aktaran, eski teknoloji güneş tüpleri tarafından sağlanmaktadır. Kutlu Alican Düzel'in çalışmaları da dâhil olmak üzere, sergide yer verilen sanat yapıtları, bir tanesi (Düzel'in çalışması) açık bölümde avluya olmak üzere ve kapalı bölümde ise her alanda birer çalışma olacak şekilde yerleştirilmişlerdir.

Sanatçı tarafından "İnsan Yerleştirme" olarak isimlendirilen sanat çalışması, tasarımı gereği dış görünüşü bakımından günümüz sanat kavrayışı içerisindeki pratiklerden (heykel, enstalasyon, performans, düzenleme vs.) tanımı kolayca yapılabilecek bir görünüme sahip değildir. Sanatçının düşüncesine göre, bu tanımların günümüzde bir önemi olmadığı gibi, bugün üretilen yapıtlarda disiplinlerarasılığın oluşturulmak istenen bağlama ve anlama doğrudan gönderme yapmak gibi bir işlevi bulunmaktadır. Heykel disiplini üzerine eğitim alan bir öğrenci kimliğiyle, güncel sanat ortamında varlığını sürdürmeye çalışan bir sanatçı olarak, kendi sanat paradigmasının olanağında, kamusal bir alanda sanatsal faaliyet gerçekleştirirken seçilecek olan medyanın sanatçının 'sanat' kavrayışı içinde önemli bir yeri bulunmaktadır. Bu medyanın ne olacağı, çalışmaların kurgulanma biçimlerine göre değişkenlik göstermektedir. Dolayısıyla kullanılacak materyallerde önsel hiçbir kısıtlama bulunmamaktadır.

Hamam'ın kapalı alanında, göbek taşının üzerinde konumlandırılan sanat çalışması, izleyicilere yukarıdan bakması ve 'geleneksel heykel' problemlerine göndermede bulunmak bakımından göbek taşının bir kaide olarak kullanılması, sanatçının günümüz sanat üretimlerinin ilk bakışta sınıflandırılmayan yapısına yönelik bir girişimdir. Canlı bir insanın model ve yapıt olarak sergi süresince sözü edilen konumda bulundurulması 'postmodern heykel' görüntüsü çizmekle birlikte, bunun bir 'performans mı olduğu' sorusunu da akla getirmektedir. Sanatçının hedeflediği gibi, sergi süresince izleyicilerin bu sorunun yanıtını tartıştığı gözlenmiş ve sanatçı tarafından yanıtlanması beklenmiştir.

Sanatçı tarafından "İnsan Yerleştirme" isminin seçilme sebebi, fotoğrafik olarak 'heykel' izlenimi veren ve 'heykel'in problemlerine işaret eden ancak, malzemesi, geçiciliği vs. gibi sebeplerden dolayı 'heykel' olarak kavranılamayan çalışmanın mekânsallığının vurgulanması adına 'yerleştirme' pratiği olduğu düşüncesidir. Öte yandan, mantıksal olarak yapılan eylemin tanımı da bunun bir 'insan yerleştirme' olduğunu bildirmektedir. Bununla birlikte, söz konusu çalışmanın bir 'performans' olmadığı kesin bir dille ifade edilmektedir. Kaldı ki, *sanatçının 'sanat' kavrayışı açısından çalışmanın hangi disiplin altına yerleştirileceğinin bir önemi bulunmamaktadır. Önemli olan, bağlamın ve anlamın neyi ifade ettiğinin doğru biçimde aktarılabilmesidir.*



Görsel 4.3.2. Görkem Demir, "İnsan Yerleştirme", 2013, enstalasyon, Hadra Hamamı.

Günümüzde fonksiyonunu yitirmiş ve bağlamından koparılmış olan Hadra Hamamı'na işlevini geri kazandırma isteği, 'mekâna-özgü' üretimler gerçekleştiren sanatçının öncelik verdiği konulardan biri olmuştur. Çevre sakinlerinin anılarından hareketle mekânda oluşturulan imge, toplumsal bir mekân olarak hamama işlevini iade ederken, sanatsal bir ortam olarak da geleneksel sergi mekânlarının alışılmış görüntüsüne ve habitusuna tezat oluşturmaktadır. Sanatın karşıtlıklar kurabilme, yanılsamalar yaratabilme ve bu yöntemle kendi bağlamına-anlamına yönlendirebilme kuvveti, görsel dilin metaforik özelliğini desteklemektedir. Sanatçının kapalı bir alanda 'sanat yapmak' amacıyla oluşturduğu, 'üzerine yağmur yağan insan imgesi' izleyiciyi doğrudan sergi ortamının nasıl bir yer olduğunu düşünmeye sevk etmektedir. Bulunulan ortamın bir 'sergi salonu' mu, 'toplumsal bir alan' mı, yoksa özgün faaliyet için özel olarak yapılandırılmış 'ayrıcalıklı bir mekân' mı olduğu sorusu yapıtın atmosferinden kaynaklanmaktadır. Sanat yapıtlarının, diğer insan üretimlerinden ayırt edilebiliyorlarsa, bulundukları yerleri işaretleyebildikleri ve sanatsal bağlamda nitelendirebildikleri düşünülmektedir. Buna göre, 'sanatsal' olarak nitelendirilebilen mekânların 'yer' anlamında yapıtla ilişkisi/bağıntısı önemli görünmektedir. Çalışmanın iddiası, üç düşünceyi de barındırabiliyor olmaktır. Yapıtın atmosferi sayesinde, özünde toplumun gereksinimlerini karşılamak üzere inşa edilmiş bir hamam, bilinçli bir şekilde ve 'sanat yapmak' amacıyla özel olarak dönüştürülerek ayrıcalıklı bir 'sanatsal mekân' algısıyla sergi salonuna uyarlanmış görünmektedir. Sanatsal çalışmaların ve bu yapıt özelinde konuşulacak olursa, kendisini sunmak üzere poz veren bir figür imgesinin bulundukları yeri sergileme mekânına, sergi ortamına çevirebilmeleri olağan bir durumdur. Ortamın nasıl görüldüğü ya da atmosferi bağlamın ve anlamın inisiyatifindedir; sanatçı ise, bunun icracısı olarak bağlamı ve anlamı belirleyen kişidir.

İzleyiciler, öte yandan, çalışmaya sanatçıdan bağımsız olarak deneysel bir bağlam kazandırmışlardır. Yüksekten düşen su damlalarının şemsiyeye çarparak etrafa dağılması ve sergileme süresi boyunca etrafında dolaşmak isteyen izleyicilerin de ıslanması, alımlamak isteyenlerin yapıta dâhil olduğu bir katılımcıya evrilmelerine sebep olmuştur. Sanatçının yerel gazeteye röportaj verdiği sırada, bir izleyicinin yapıta müdahalede bulunarak seçilmiş kişiyi indirmesi ve bulunduğu konuma kendisinin çıkması, 'yerleştirme' olarak etiketlenen çalışmayı 'performatif' bir özgürlükler alanına çevirmiştir. Bu anlamda, sanatçıların yapıtlarını tamamladıktan ve sergiledikten sonra yapıtların kendi serüvenlerini kendilerinin yarattığı iddiası deneysel olarak kanıtlanmış görünmektedir. Bunun bir saldırı olup olmadığı, sanatçının 'sanat' kavrayışı içerisinde nasıl yorumlandığına göre değişkenlik göstermektedir. Sanatçının görüşüne göre, *sanat yapıtları üretildikten sonra izleyicilerle/katılımcılarla birlikte tamamlanmaktadır. Yapıtlar, çevresiyle kurdukları etkileşim yoluyla bağlamlarını genişletebilmektedir ve izleyiciler de yapıta dâhildir. Çalışmanın akıbeti açısından belirlenmiş konumda kimin durduğunun bir önemi yoktur, sanatçının beklentisi eylemin kendisinin devam etmesidir.* Bu bakımdan, söz konusu çalışmanın böyle bir müdahale ile bağlamından mı koparıldığı, yoksa bağlamının mı genişletildiği sorusu da cevaplanmış görünmektedir.



Görsel 4.3.3. Görkem Demir, “İnsan Yerleştirme”, 2013, enstalasyon, Hadra Hamamı.

Hadra Hamamı, “İnsan Yerleştirme” isimli çalışmanın sergilenebilmesi adına birtakım müdahaleler gerektirmiştir. ‘Asla yağmur yağmayacak bir ortama yağmur yağdırılması’ eylemi galeri ortamında karşılaşılamayacak bir görüntü olduğu gibi, bu hamam için de geçerlidir. İstenen eylemin gerçekleşebilmesi için kubbede bulunan tarihî güneş tüplerinden birisi izinsiz olarak sökülmek durumunda kalmış, bunun yanı sıra herhangi bir tesisatı olmayan yapıya elli dört metre uzaklıktan su tesisatı çekilmesi gerekmiştir. Sergi ortamı yaklaşık iki saat boyunca sürmüş ve ardından çalışmalar kaldırılmıştır. Hadra Hamamı’nın bağlamını tekrar kazanması için su tesisatı ne kadar gerekliyse, çalışmanın bağlamını kazanması için de mekânın görece tahrip edilmesi de gereklidir. Kamusal alanları belli bir süreliğine de olsa sanatsal mekânlara çevirmek, bir müdahale ve işgal eylemi niteliği taşımaktadır. Dolayısıyla, gerektiğinde bu türden müdahalelerde bulunmaktan çekinilmemiş, ardından ise yapı eski haline dönüştürülmüştür.

Bu çalışmada gerçekleştirilmek istenen ve izleyiciden beklenen, bir hamamda uygulanmış olan ‘kapalı ortamda üzerine yağmur yağan insan figürü’ imgesinin başka anlamlara sahip mekânlara uygulandığında bağlamının ve anlamının nereye gidebileceğinin sorulmasıdır. Şartların mümkün olduğu bir varsayımda örneğin; bir camide, askerî kışlada, meclis binasında ya da toplumsal olaylara tanık olmuş herhangi bir yerde yeniden kurulduğunda ne türden göndermelerde bulunabileceği üzerine akıl yürütmelerin gerçekleştirilmesidir. Bu sayede izleyiciler; ‘yapıt’ ve ‘mekân’ kavramları arasındaki bağıntıların neliğine dair bir kavramsallaştırma yapabilecek, öte yandan, yapıtın sanat galerisindeki bir sunumunda salt kendisi üzerine yapılabilecek okumaların önüne geçilerek, sanat çalışmalarının mekânı ile birlikte okunması gerektiği düşüncesine yönlendirilebilecektir.

5. İLİŞKİSELLİK: BAĞINTILARIN OLANAĞINDA BİR ‘SANAT’ KAVRAYIŞI

“3. Dönüştürme: Bir Şeyden Başka Bir Şey Yapmak” isimli başlık altında sanatçının aklında yer eden bir düşüncenin, tasarımın veya anlamın önce nesneye/yapıta, daha sonra da yapıt aracılığıyla izleyicinin zihninde yer edecek bir başka düşünceye dönüşme süreci incelenmiştir. Modernist geleneğin ‘yüce’ estetiği altında şekillendirilmiş bir yapıt karşısında edilgen pozisyonadaki ‘duyumsayıcı/alımlayıcı/izleyici’ rolünün buradan hareketle etken anlamda ‘düşünen/yorumlayan’ konuma evrilmesi, sanatsal faaliyetin diyalojik bir yapıya büründüğünü göstermektedir.

“4. Mekânsallık: Yeriyle İlişkinde Sanatsal Faaliyet” adlı bölüm içerisinde ise, yapıtın yerinin ve mekânda yapılandırılma biçiminin, yani, sanatçının tasarlama metodolojisinin kazandırdığı bağlam yoluyla ve anlamı aktaran olarak sanat yapıtının çağrışımsal niteliğinin anlam üretiminde etken ‘katılımcı/işbirlikçi’ pozisyonunu doğurduğu vurgulanmıştır. Dolayısıyla, sanatsal faaliyet alanının ilişkisellikler açığa çıkaran bir alan olarak tartışılması gerekli görülmüştür.

Sanat yapıtlarının ya da –daha genel tarif edilecek olursa– sanatsal faaliyetlerin hedef kitlesinin sanat dünyası olduğu yönünde yaygın bir inanış bulunmaktadır. Sanat yapıtının sanatsal tanımlama ile bulunduğu çevreyi özel/ayrıcıklı bir sanat mekânına, izleyicileri ise –yaygın inanışa göre– sanat dünyasının birer aktörüne çevirebileceği önsel olarak kabul edilse de, söz konusu sanat dünyası topluluğunun içeriği veya kimlerden oluştuğu hakkında ne söylenebileceği kurumsal mekanizmaların dışına çıkarak kamusal alanları işgal eden sanatçılar sayesinde belirsizleşmiştir. Şu hâlde, Sanat Sosyolojisi disiplininin Sanat alanını nesneleştirilmesi, günümüzde sanat dünyasının içeriği hakkında tüm aktörlerin bilgi sahibi olabilmeleri, özellikle de sanatçıların düşünümSELLİK yoluyla kendilerini nesneleştirebilmeleri/nesnelleştirebilmeleri açısından en önemli kazanımlardan biri olarak görülmek durumundadır. ‘İlişkiler alanı’ olarak yorumlanabilecek sanat dünyasının habitusunun Sosyoloji biliminin yöntemleriyle, deyim yerindeyse, ifşa edilmesi geç-kapitalizmin ortasında sıkışıp kalmış sanatçı figürünün çıkış yolu olarak var olabilirliğini desteklemektedir.

Şu durumda ilk olarak, sanatçıların ‘ilişkisellik’i nasıl yorumladıkları ve sanat tarihsel bir perspektifte sanat üretimlerinin yapılandırılma biçimlerindeki değişiklikler saptanmaya çalışılacaktır. Bunun için oluşturulmuş olan “5.1. İlişkisel Bir Yapılandırma Olarak Sanatsal Faaliyet” adlı başlığın, daha önce değinilen izleyicinin ‘katılımcı/işbirlikçi’ye evrilmesi meselesini bağlamına yerleştirebileceği düşünülmektedir. Burada gösterilecek örneklendirmeler ve ilişkilendirmelerde yazarın oluşturmaya çalıştığı ‘ilişkisel teori’nin nedenleri aranmaktadır.

“5.2. İlişkisel Teori ve Bağıntıların Yapısı Üzerine Bir Yaklaşım” isimli başlık altında yazarın teorisi açıklanmaya girişilecek ve Sanat alanının bağıntıları araştırılacaktır. Öte yandan, söz konusu teorinin nesnel bağıntılarla ilişkilendirilmesine çalışılacaktır. Bağıntılarının yapısının Felsefe açısından vurgulanmasıyla birlikte ise alanın nesneleştirilebilme olanağının gerçekleşmesi beklenmektedir.

“5.3. Sanat Sosyolojisi Gözünden ‘Sanat’ Kavrayışı: Bir Alan Olarak ‘Sanat Dünyası’” şeklinde oluşturulmuş başlık içerisinde, bağıntılarının çözülmesi yoluyla nesneleştirilebilen ve ‘sanat dünyası’ olarak tanımlanabilen alan üzerine bilimsel araştırmaların yapıldığı Sanat Sosyolojisi disiplininin gözünden ‘sanat’ kavrayışının nasıl betimlenebileceği tartışılarak, sanatçıların, bu bulguları ve toplumbilim olanağını ne şekilde kullanabilecekleri sorunsallaştırılacaktır.

Son olarak yazarın kendi ‘ilişkisel’ yaklaşımını gösteren bir süreci aktaran çalışmasını içeren “5.4. ‘İsimsiz’” adlı başlıkta, kendi sanatsal faaliyetlerinde ‘ilişkisel’ kavrayışına özel bakışının yansımaları gösterilecektir.

5.1. İlişkisel Bir Yapılandırma Olarak Sanatsal Faaliyet

‘Mekâna özgü’ ve ‘Mekân yönelimli’ sanat faaliyetlerinin kamusal alanlarda topluluklarla buluşması hakkında açıklamaların yer aldığı bir önceki başlığın sonuç kısmında, sanatın artık ‘ilişkisel’ bir alana taşındığı hakkında iddialar gerçekleştirilmiştir. Sanatçıların izleyicilerle olan ilişkilerini açığa çıkaran bu türden pratiklerin, günümüzde sıkça karşılaşılabilen sanat faaliyetleri olarak görülebileceğini söylemek mümkündür. Ancak, her türden sanatsal üretimin gerçekleştirildiği sanat ortamında öznelerarası etkileşimleri hedef alan sanat çalışmalarının var olması, ‘ilişkisel’ in sanatla olan bağıntısını zorunlu kılmamaktadır. Bu sebeple, salt sanatçı etkinliği üzerinden yorumlanan sanat yapıtı uygulamalarını ilişkisel sanattan ayırtırmak ve ilişkiselliğe vurgu yapan yapıtları göstermek önemli olduğu kadar yetersizdir. Yapılması gereken, bu türden üretimleri göstermenin yanı sıra, aralarında belli bir ortak kurucu mantığın olup olmadığını soruşturmadır.

Çıkış noktasını görünür biçimde Fluxus, Kavramsal Sanat, Performans Sanatı gibi uygulama biçimlerine dayandığı iddia edilebilen ‘topluluk’ temelli pratiklerin, özellikle Modernizm’in daha önce değinilen öğretilerinin son bulmasıyla, kolektif biçimde üretildiği gözlenen denemelerle ortaya çıktığı söylenebilmektedir. Esasen “3.2.3. Fikrin Fikre Dönüşümü” adlı başlıkta değerlendirildiği üzere, yapıt üzerinden seyreden, sanatçının düşüncesinin/tasarımının izleyiciye aktarılması ve izleyicideki bir yoruma/yargıya dönüşmesi sürecinin pasif görüntüsünün sanatsal faaliyette aktif yaratıcı bir sürece evrilmesini imgeleyen bu türden denemeler, 1960’ların dinamik kavramsal dönüşümünden ve 1970’lerin performatif eylemlerinden beslenmektedir.

Geçilen otuz yıl içerisinde, kamuya ait alanlarda gerçekleştirilen sanatsal üretimlerin, müze ve galeri kurumlarına alternatif mekân arayışlarından ortaya çıkmış görünmesine rağmen, başka bir perspektiften, öznelerarası ilişkileri hedef alan sanatçıların, müze ziyaretçilerinin toplumda belirgin profilinin dışına çıkmak, halkla ya da başka bir deyişle sanat-dışı topluluklarla karşılıklı etkileşime dayalı stratejiler üretmek istemelerinden de kaynaklandığı ileri sürülebilmektedir. Sanatçıların galeri ve müze dışını tercih etmelerinin sanatsal sebepleri olduğu kadar politik sebepleri olduğu da açıktır. Söz konusu kurumların tahakkümünü yıkmaya yönelik, ilişkileri ifşa eden sanat çalışmalarının hem

sanatçıları hem de sanat topluluklarını sanat habitusunu anlamaya yönelik bilgilendirdiği ifade edilebilmektedir.

Nicolas Bourriaud'un (1998/2005:53): "Varolan ilişkilerin, örneğin sanatçıyla galeri sahibi arasındaki ilişkilerin keşfi sonucunda, birtakım formlar ve bir proje ortaya çıkabilir" sözü hatırlatılacak olursa, Hans Haacke'nin bağlam ve anlam olarak 'ilişkisellik'i hedeflediği söylenemezse de, ilişkiselliği yöntem olarak belirgin bir biçimde görünür kılan ve çalışmanın tamamlanabilmesi için katılımcının varlığını zorunlu tutan "MoMA Poll" (Görsel 5.1.1.) isimli çalışması örnek verilebilmektedir.

"MoMA Poll", Hans Haacke'nin New York'a taşınmasından beş yıl sonra "Modern Sanatlar Müzesi (MoMA)"nde, 1970 yılında oluşturulması planlanan 'Information' adlı sergiye aldığı bir davet sonucu ürettiği bir çalışmadır. Serginin açılmasından iki buçuk ay önce Amerika Birleşik Devletleri'nin Kamboçya'yı işgali ve Ohio Ulusal Muhafızları'nın Kent State Üniversitesi'ndeki savaş karşıtı dört öğrenciyi öldürmesi meydana gelmiştir. Haacke, sergiye katılan birtakım sanatçıların "Modern Sanatlar Müzesi" ve "Metropolitan Müzesi" mütevelli heyetlerinde yer alan bazı isimleri 1955'te gerçekleşen Vietnam Savaşı'nın sorumlu olarak gördüğünü ifade etmektedir (Haacke, 2009:5).

Sergide yer alan çalışmasının bağlamını bunlar üzerinden harekete geçirdiğini ve müze ziyaretçilerinin görüşlerini talep ettiğini vurgulayan Haacke'nin (2009), sosyolojinin sıkça kullandığı yöntemlerden olan 'anket çalışması' şeklinde seyreden çalışmasının, New York eyaleti valisi Nelson Rockefeller'ın seçim kampanyası hakkında bir soru sorulması üzerinde şekillendiği görülmektedir. Yan yana konumlandırılmış, herkesin içini görebileceği şeffaf materyalden üretilmiş iki oy kutusu ve üzerinde çalışmanın bağlamını oluşturan anket sorusu biçiminde tasarlanmış olan "MoMA Poll", ziyaretçilerin sorulan soruyu yanıtlamalarını ve yönlendirmenin ifade ettiği biçimiyle, oylarını kutuya bırakmalarını istemektedir.

Müze ziyaretçilerinden kabaca: "Vali Rockefeller'ın Başkan Nixon'ın IndoChina⁴⁹ politikasını kınamamış olması, Kasım ayında ona oy vermemeniz için bir neden olur mu?" sorusunu yanıtlamaları ve çalışmaya dâhil olmaları beklenmektedir. Buna göre katılımcılardan oylarını 'evet' anlamında kullanmak istiyorlarsa sol tarafta yer alan kutuya, 'hayır' anlamında kullanmak istiyorlarsa sağ tarafta yer alan kutuya bırakmaları istenmektedir. Haacke'nin müzenin kurumsal yapısının arkasındaki ilişkiler ağını çözümlemesiyle ortaya çıkan, Başkan Nixon'a uzun yıllardır danışmanlık yapan, Amerika Birleşik Devletleri'nin Kamboçya'yı bombalaması ve Kamboçya'ya yönelik istilanın gerçekleştirilmesi konusunda destek veren Henry Kissinger isimli siyasetçinin aynı zamanda, Nelson Rockefeller'ın dış politika danışmanı olarak da görev yapıyor olması (Haacke, 2009:5), söz konusu

⁴⁹ 'HindiÇin' anlamına gelen, daha çok Laos, Kamboçya ve Vietnam'ı içine alan bölgeyi işaretlemek için kullanılan bir tanımlamadır.

tarihlerde Modern Sanatlar Müzesi'nin yönetim kurulu üyesi ve başkanı olan Rockefeller'ın kendi idaresi altındaki bir kurumda eleştirilecek olması anlamına gelmektedir. Haacke bu bakımdan, çalışmadan bir gece öncesine kadar ne soru sorulacağını açık etmediğini ifade etmektedir (Haacke, 2009:5).



Görsel 5.1.1. Hans Haacke, "MoMA Poll", 1970, enstalasyon, Museum of Modern Art.

Haacke'nin iddia ettiğine göre (2009), sergi açılışından bir süre sonra kendisi de müze yönetiminde yer alan, Nelson Rockefeller'ın kardeşi David Rockefeller'ın bir aracı göndererek söz konusu çalışmanın kaldırılmasını istemiştir, ancak, müze müdürünün buna karşı çıktığı bildirilmiştir. Müze tahakkümünün güçlü bir örneğini oluşturan bu olay aynı zamanda sanatın arkasına gizlenmiş güç yapılarının politik ilişkilerinin tam da 'yerinde' ve 'zamanında' eleştirilmesi bakımından ziyaretçilerin katılımını beklemektedir. Bu çerçevede ilişkisel bir zemine oturan çalışmanın, izleyicilerin katılmayı reddetmesi durumunda hiçbir zaman tamamlanamamak tehlikesi ile karşı karşıya kalacağı söylenebilmektedir. Nitekim Haacke tarafından, serginin sürdürüldüğü on iki hafta boyunca toplamda 299,057 kişi tarafından ziyaret edildiği ve izleyicilerin %12,4'ünün oylamaya katıldığı bildirilmektedir. Oylamaya göre, katılımcıların %68,7'si karşı olduklarını, %31,3'ü ise Rockefeller tarafında yer aldıklarını belirtmiştir (2009:6).

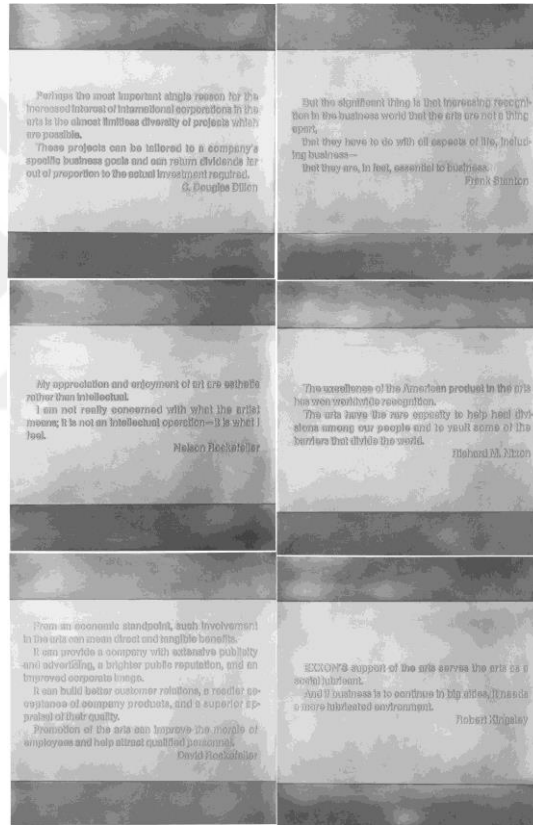
Kurumsal eleştiri bağlamında bir sosyolog gibi hareket eden Haacke'nin çalışması için, 'katılımcılarla birlikte oluşturulmuş' nitelendirilmesi yapılabilecektir. Sıklıkla ilişkiler ağlarını irdeleyen ve bunları sanatsal süreçlere dönüştüren sanatçının aynı zamanda müze ziyaretçilerinin demografik yapılarını da soruşturarak daha çok politik konuları ele aldığı ifade edilebilmektedir. Çalışmalarında 'anket' yöntemini çokça uygulayan Haacke, dönemin (1970'ler) ziyaretçi profilini, – geleceğin karar alıcıları olabilecekleri belirtilen– yaşları nispeten genç kesimden oluşan müze ziyaretçileri ve daha yaşlı liberal kesimler şeklinde çizmektedir (2009:9). O'na göre bu anketler, Haacke'nin sözleriyle aktarılacak olursa:

Kümülatif oylama kayıtları sergide düzenli olarak yayınlandığından, ziyaretçiler aslında katılımcı ve öz-düşünümsel bir süreçte kolektif bir otoportre üretiyorlardı. Onları ne kadar ortak yanları olduğunu ve birbirlerinden nasıl farklı olduklarını düşünmeye ve çağdaş sanat sergileyen sanat galerilerini ve müzeleri ziyaret etmeyen insanlarla toplu olarak demografik yapıları ve görüşleri hakkında fikir yürütmeye davet ettim. Veriler aynı zamanda izleyicilere sanatın ayrı, hayranlık uyandıran bir dünyada değil, sürekli bir sosyal evrende üretildiğini, izlendiğini ve ticaretinin yapıldığını fark etme fırsatı sundu (Haacke, 2009:9).

Bu türden çalışmalar, Haacke'nin kurumsal eleştirisine katkı sunduğu gibi, onun 'sanat toplumu üzerine bilgi sahibi olmasını da sağlamıştır. Bu bağlamda çalışmaların düşünümsel süreçleri temsil ettiği ya da bu süreçlere yardım ettiği yorumu yapılabilmektedir. Sanat alanı içinde bulunan aktörlerin alanın yapısı hakkında ya da alandaki ilişkiler ağlarına dair bilinçlenmeleriyle sonuçlanan süreçler, aynı zamanda güncel sanat ortamı veya 'sanat pazarı' içinde bulunan iktidar sahiplerinin sanatı nasıl tasvir ettikleri ve işlevselleştirdiklerine dair eleştirilerin de toplumsal bir süreç olarak işlendiği sanatsal yapılandırmalara dönüşebildiği de görülmektedir.

Üzerinde birtakım kişilere ait alıntıların yer aldığı, toplamda altı adet plakadan oluşan "On Social Grease" (Görsel 5.1.2.) adlı çalışmasında Haacke, yukarıda sözü edilen, sanat camiasında bir şekilde söz sahibi olmuş, sanatçıları ve sanat kurumlarını tahakküm altına alan iktidarların politik ilişkilerini göz önüne sermekte, aynı zamanda onların sanata bakış açılarını da yorumsuz olarak göstermektedir. Bu çalışmada alıntılanan kişiler, söz konusu tarih itibarıyla; "Metropolitan Müzesi" Başkanı ve "Rockefeller Vakfı" Yönetim Kurulu Üyesi C. Douglas Dillon, "Modern Sanatlar Müzesi (MoMA)" Mütevelli Heyeti Üyesi ve "Amerika Birleşik Devletleri" Başkan Vekili Nelson Rockefeller, "Amerikan El Sanatları Konseyi" ve "Rockefeller Vakfı" Mütevelli Heyeti Üyesi Frank Stanton, "Modern Sanatlar Müzesi (MoMA)" Başkan Vekili David Rockefeller, "Amerika Birleşik Devletleri" Başkanı Richard M. Nixon, "Sanat ve İş Konseyi" Başkanı Robert Kingsley'dir (Haacke, 1982). Söz konusu kişilerin burada ifade edilenlerden ayrı, birçok vasfı bulunmakla birlikte, konunun bağlamına indirgemek sebebiyle, yalnızca gerekli görülen sıfatları belirtilmiştir. Müze yöneticileri, Sanatla ilintili birtakım kurumların başında yer alan kişiler ya da en yüksek mertebeden politikacıları içeren bu aktörler grubunun sanatla ilgili olarak ifadede bulundukları söylemleri görüldüğünde, Sanat alanının kurumsal yapısına yönelik eleştiride bulunmamak neredeyse mümkün değildir. Alıntılardan iki tanesi çevirilecek olursa, Nelson Rockefeller'ın (1969): "Benim sanattan aldığım zevk ve haz

entelektüel olmaktan çok estetikdir. Sanatçının ne demek istediğiyle gerçekten ilgilenmiyorum; Sanat entelektüel bir etkinlik değil benim ne hissettiğimdir” sözünden ve David Rockefeller’ın (1966): “Ekonomik bir bakış açısından, sanata bu tür bir katılım, doğrudan ve somut faydalar anlamına gelebilir. Bir şirkete kapsamlı tanıtım ve reklam, daha parlak bir kamu itibarı ve gelişmiş bir kurumsal imaj sağlayabilir. Daha iyi müşteri ilişkileri kurabilir, şirket ürünlerinin daha kolay kabul edilmesini ve kalitelerinin üstün bir şekilde değerlendirilmesini sağlayabilir. Sanatın teşvik edilmesi, çalışanların moralini yükseltebilir ve kalifiye personeli çekmeye yardımcı olabilir” şeklindeki açıklamalarından sanatçıyı ve sanat yapıtlarını nasıl ele aldıkları anlaşılmış olacaktır. Öyle ki Haacke de böyle niyetleri, herkes tarafından ve özellikle de sanat toplulukları tarafından anlaşılabilmesi için sanatsal bir çalışmaya dönüştürmüş, Sanat alanının iktidar kanadının ifşasını gerçekleştirmiştir.



Görsel 5.1.2. Hans Haacke, “On Social Grease”, 1975, plaka üzerine alıntılar, 76,2 cm x 76,2 cm.

Sanat habitusunun alışılmadık yöntemleriyle çalışmalarını sunan ve izleyiciye yönelik bir diyalog geliştiren Haacke’nin faaliyetlerinin izleyicilerin katılımıyla ancak tamamlanabildiği ya da izleyicilerin/katılımcıların varlığı olmaksızın ‘yapıt’ noktasına ulaşamadığı ve katılımcıların yapıtın bir bileşeni olmak bakımından yapıtın kendisine dâhil olduğu yorumu yapılabilir. Bu noktada katılımcıların özgül iradeleriyle varlıkları, çalışmanın varlığına denk olarak görülmekte ve Haacke’nin sanatının ilişkiselliği burada ortaya çıkmaktadır.

Bir serginin niteliği, yani yapılandırılma biçimi, sanatçının beklentisi ve yapıtın bağlamı içinde (seçildiği yere göre) oluşturulan ya da kendiliğinden oluşan anlık topluluklarda izleyicilerin hangi ölçüde katılımının gerektiğiyle orantılı olarak, kendine özgü ‘mücadele’ alanları üretmektedir. Bu çerçevede, karşılıklılığa dair pratiklerin faaliyetin nasıl seyredeceği konusunda belirleyici olduğu iddia edilebilmektedir.

Bir başka pencereden bakılacak olursa, Félix González-Torres’in 1991 tarihli çalışması “‘Untitled’ (Portrait of Ross in L.A.)” (Görsel 5.1.3.), Haacke’de vurgulanan, çalışmanın katılımcıyla birlikte tamamlanıyor olması niteliğini paylaşmakla birlikte, buna ek olarak çalışmanın katılımcı eliyle ‘yok edilmesi/edilebilmesi’ tarafını da göstermektedir. Sanatçı-izleyici ilişkiselliği veya etkileşimini hedef alan González-Torres’in, partneri Ross Laycock’un anısına ürettiği çalışmasının öncelikle bir galeriye yerleştirilmiş şeker yığınının olduğu görülmektedir. Tasarıma göre katılımcı etkileşiminden beslenen çalışmanın, katılımcının yokluğunda görünümünden ve anlamından hiçbir şey kaybetmeyeceği açıktır. Bu anlamda tipik bir ‘enstalasyon’ uygulamasına benzemektedir. Ancak sanatçı, izleyicilerin dilerlerse ‘şeker yığınının birer parça alabileceklerini’ belirtmiş bulunmaktadır. Buna göre izleyici, katılımcıya dönüşerek çalışmadan parça alma yoluna giderse ve yeterince katılımcı yeterince parça alırsa, sonuçta çalışmanın tamamen yok olması gündeme gelebilmektedir. Bu perspektiften, González-Torres’in tasarım sürecinde bunu planladığı, katılımcının çalışmanın hem tamamlanabilmesi hem de sonlanabilmesi açısından gerekli olduğu, bu sayede Modernizm’in öne sürdüğü sanat yapıtının kalıcılığına dair anlayışa karşı sanat faaliyetlerinin geçiciliğine dair vurgunun gündeme getirildiği yorumları yapılabilmektedir.



Görsel 5.1.3. Félix González-Torres, “‘Untitled’ (Portrait of Ross in L.A.)”, 1991, enstalasyon.

Hans Haacke'nin çalışmalarına nazaran, 'ilişkisel temelli' enstalasyon görüntüsünden uzaklaşan ve performatif bir alana kayan González-Torres'in çalışması gibi, performansa dayalı ve anlık buluşmaların, hatta randevulaşmaların gerçekleştirildiği Lee Mingwei'nin yapıtları da 'ilişkisel' meselesine dair önemli vurguların yapılabilmesi için verilebilecek örneklerdendir. Lee Mingwei, henüz Yale Üniversitesi'nde yüksek lisans öğrencisiyken 1997 yılında başlattığı ve hâlâ devam ettirdiği projesi "The Dining Project" (Görsel 5.1.4.) adlı çalışmalarında, önceden özel olarak hazırladığı yöresel yemekleri servis ederek, ayrıcalıklı bir platform üzerinde sade biçimde tasarlanmış masa etrafında, seçilmiş bir katılımcıyla buluşmalar gerçekleştirmektedir. Bu buluşmalarda katılımcıdan, özellikle, kendisini ifşa etmesi, başka bir deyişle iç dünyasını açması beklenmektedir. Etkinlik süresince karşılıklı etkileşime dayalı çalışma, görüntüsü itibariyle tipik olarak 'performans' biçiminde algılanmasına karşın, 'ilişkisel sanat'ın herhangi bir disipline ya da üsluba indirgenmemesi gerektiğinden doğrudan Performans Sanatı olarak yorumlanmamalıdır.



Görsel 5.1.4. Lee Mingwei, "The Dining Project", 1997/2015, karışık medya, Taipei Fine Arts Museum.

Sanatçı 1996 yılında "Tricycle'da yayınlanan, projesini açıklamaya giriştiği bir yazısında çalışmaya dair ipuçları vermektedir. Bu metinde, sanatçının çıkış noktasını çocukluğunda yaşadığı deneyimlere, anılara ve Budizm öğretilerine dayandırdığı görülmektedir. Sanatçının sanatsal ifadesi olarak betimlediği şekliyle; çalışmalarının daha çok "farkındalık, içsel deneyim ve etkileşim" (Mingwei, 1996) üzerinde yoğunlaştığı söylenebilmektedir. Kendi ifadeleriyle devam edilecek olursa; "sanatın ne olduğu ve ne olabileceği hakkında, yalnızca şimdiki zamana ilişkin deneyimimizi değil, geçmiş ve gelecekteki deneyimlere ilişkin yorumumuzu nasıl değiştirdiği hakkında" ve "sanat, basit eylemlerin özenli performansı olabilir mi? Sanat, dikkati manipüle etmek, sıradan şeylere daha fazla

farkındalık getirmek, böylece yaşamımızı ve algılarımızı dönüştürmek olabilir mi?” (Mingwei, 1996) şeklindeki soruların yanıtlarını aramak üzere bir sanat dili geliştirdiği söylenebilmektedir. Sanatçı, yemeklerin yendiği ve diyalogların geliştirildiği etkinlik sonrasında katılımcısına, önceden hazırladığı, katılımcının kendisinde oluşan duygu ve düşünceleri not ederek düşünümüne devam edebileceği boş bir kitap teslim etmektedir. Ardından bu kitaplar bir galeri ortamında sergilenerek, bu kez ziyaretçilerden kendileri için hazırlanmış başka bir kitaba proje hakkındaki düşüncelerini yazmaları istenmekte ve geçici proje son bulmaktadır.

Çalışmada yer alacak katılımcıların kim olacağı, sanatçının eğitim süresi boyunca gerçekleştirdikleri etkinlikler için, kampüsün çeşitli yerlerine sanatçının kendisi tarafından asılmış ilanlara gelen başvurular yoluyla, daha sonra devam eden çalışmalarda ise internet üzerinden alınan başvuruların kura yöntemiyle sonuçlandırılmasıyla belirlenmektedir. Söz konusu çalışma COVID-19 Pandemi süresinde uygulanan kısıtlamalar sonrasında ise gerçek dünyadan dijital dünyaya taşınmıştır. Bu anlamda ‘mekânsal’ olarak da bir dönüşüm yaşamış görünmektedir.

Mingwei’nin ‘ilişkisel’ temelli bir diğer çalışması, 2006 yılında başlattığı ve günümüzde devam ettirdiği “Guernica in Sand” (Görsel 5.1.5.) isimli proje, sanatçının Picasso’nun ünlü “Guernica” tablosunun oldukça büyük bir tasarımını kum kullanarak yeniden yaratma sürecini işlemektedir. Bu süreçte sanatçı bir taraftan kumları, tablonun aslına uygun olarak yeniden inşa ederek “Guernica” imgesini yaratmaya çalışırken, diğer taraftan bir katılımcının aynı anda kumlar üzerinde yürütmesine izin verilerek sanatçının yaptıklarının bozulması sağlanmaktadır. Ziyaretçiler ise, burada gösterilen eşzamanlı ‘yaratma’ ve ‘yok etme’ performanslarını izlemektedirler. Daha sonra seçilmiş dört kişi kumu süpürmekte ve söz konusu çalışma bu şekilde sergilenmektedir.



Görsel 5.1.5. Lee Mingwei, “Guernica in Sand”, 2006/2015, performans.

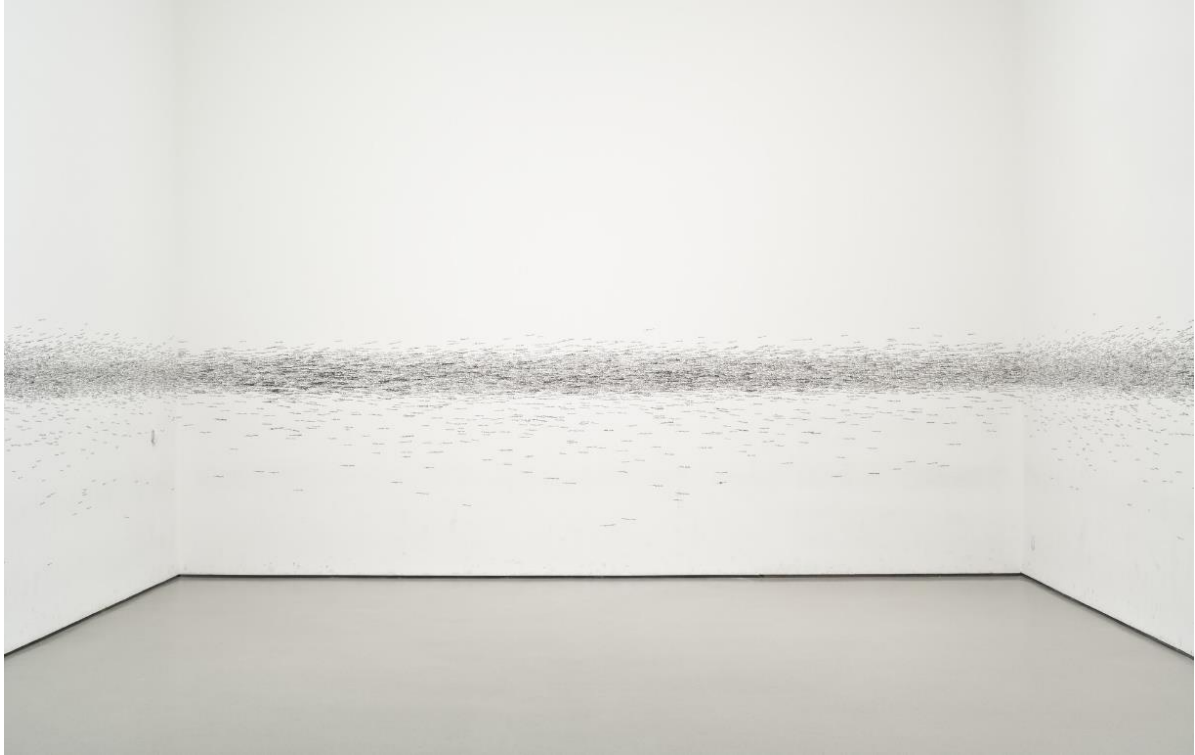
Mingwei'nin burada aktarılan iki çalışması, sanatçı ile katılımcının birlikte oluşturdukları yapıtlar olarak sürece işaret etmektedir. Bu anlamda sözleşen, hatta randevulaşan eyleyiciler, kolektif bir biçimde anlam üretimine katkı sunmaktadır. İlk çalışmada karşılıklı paylaşıma dayalı bir bütünleşmenin, mübadele alanının ortaya çıktığı gözlenmektedir. İkinci çalışmada ise sanatçı yaratıcı pozisyonunu sürdürürken, katılımcı hem varlığıyla sanat yapıtının üretimine katkıda bulunmakta hem de sanatçının tasarımını bozmaya yönelik eylemleriyle bir yandan da yapıtın görselliğini yıkıma uğratmaya çalışmaktadır. Ancak sonuçta sanatsal faaliyet, ortak bir eylem alanı olarak ortaya çıkmaktadır.

Nicolas Bourriaud'un vurguladığı üzere: “sanatsal ‘şey’ bazen kendini bir ‘olay’, ya da, (onu bir form, bir dünya haline getiren) bütünlüğü tartışma konusu edilmeksizin, zaman veya uzamda meydana gelen bir olaylar bütünü gibi gösterir” (Bourriaud, 1998/2005:31). Bu çalışmalarda göze çarptığı şekliyle, projeler belirli zamanlarda yeniden tekrarlanmaktadır. Bağlam ve yöntem aynı kalsa da, katılımcıların değişmesi sebebiyle, elde edilen bulgular, yaşanan deneyimler her defasında farklı sonuçlar doğurmaktadır. Yapılabilecek çıkarıma göre, *yapıt-izleyici karşılaşmasında her defasında yeni bir sürecin başladığı ve söz konusu çalışmanın yeni bir ‘yapıt’ ortaya çıkardığı söylenebilmektedir.*

Her yeni karşılaşmada, kurulan diyaloglar ayrı tartışmalar başlatmaktadır. Bu durum bir bakış açısına göre sanatsal faaliyeti, sanatçının tasarımı ve izleyicinin/katılımcının devam ettirdiği bir etkinlik olarak yorumlamaya itmektedir. Başka bir deyişle, sanat yapıtının nasıl görüneceğini katılımcıların yönlendirdiği ve belirlediği iddia edilebilmektedir. Özellikle etkileşime dayalı faaliyetlerde görünür olan bu yaklaşım, diğer sanat yapıtlarında da aynı durumun gözlenip gözlenemeyeceği sorunsalına yöneltebilecektir. Bu sorunun yanıtını vermek kolay olmasa da, dış görünüş itibarıyla değilse de düşünsel anlamda her yapıt karşılaşmasında rastlanılabilecek bir durum olarak işaretlenmesi mümkündür. İzleyici etkileşimleri yapıtın kimi zaman bağlamını, kimi zaman anlamını, kimi zaman da nasıl görüldüğünü dönüştürebilecektir. Sanatçıların tasarımları ve yarattıkları özgürlük alanları ise, bunun nasıl olacağını belirler görünmektedir.

Roman Ondak, 2007 yılında gerçekleştirdiği projesi “Measuring the Universe”de (Görsel 5.1.6.) katılımcılardan, çocukluktan kalma alışkanlıklardan biri olan ‘duvar kenarında boy ölçme ve işaretleme’ pratiğini galeri ortamında yeniden gerçekleştirmelerini istemektedir. Boş galeri duvarına işaretlenen ilk ölçüm sanatçının kendisine aittir. Ardından, sergi süresince katılım sağlayan izleyiciler kendi ölçümelerini duvara işaretleyerek, isimlerini yazmaktadırlar. Her ilişkisel çalışmada gözlenebildiği üzere, bu çalışma da yapıtın kolektif olarak oluşturulması sebebiyle, öncelikle, etkileşimseldir. Yaratma eylemine davet edilen izleyicilerin bu teklifi geri çevirmemeleri, sonuçta bir yapıtın ortaya çıkacağı sanatsal sürecin asıl başladığı nokta bakımından önemlidir. Buna göre, bir fikir oluşturan ve bağlam üreten sanatçı, tasarımı yapılandırarak, izleyiciden bir şey istemektedir. Katılmayı seçen izleyiciler ise sanatçının beklentisini yerine getirerek, kendi boylarını ölçerek ve

isimlerini kodlayarak, sonuçta yapıtın nasıl görüneceğine tamamen kendileri karar vermektedirler. Bu bakımdan ortaya çıkan sonuç deneysel bir sürecin temsili olmakla birlikte, burada açığa çıktığı hâliyle, ilişkiselliğin bir formunu oluşturmaktadır. Gözle görünür kılınan ‘sanatsal süreç’; sanatçının düşüncesinden itibaren ortaya çıkan her dönüşümü, yöntemi, hareketi belgeleyerek, bütün bir süreci nitelendirmektedir. Tez çalışmasının da vurguladığı üzere; *yapıt, sanatsal faaliyetin belgesi olarak sürece işaret etmektedir.*



Görsel 5.1.6. Roman Ondak, “Measuring the Universe”, 2007, performans.

Bu başlık altında gösterilen hiçbir örneklendirmenin, ilişkiselliğe dair en iyi örnek olmak gibi bir iddiası bulunmamaktadır. Bunun yerine, ilişkiselliğe dair önemli saptamaların, İlişkisel Sanat’ın nitelikleri üzerine belirlemelerinin yapılabilmesi için bilinçli şekilde seçilmiş sanatsal çalışmalardır. Bu bakımdan örneklendirmeler çoğaltılabilir olsa da gerek duyulmamaktadır. Şu hâlde ilişkiselliğin neleri içerdiğine dair söylemlerin vurgulanması yerinde olacaktır.

Sanatın geçmiş üretim stilleri incelendiğinde, maddeci anlamda, birtakım materyallerin, bağlamların ve formların biraraya getirilmesi yoluyla üretildiği ortaya çıkmaktadır. Sonunda ortaya çıkan bütünsel yapı etrafında konuşlanan toplulukların (sanatçılar, izleyiciler, koleksiyonerler vs.) üyeleri, bu sosyal yapı içinde kendilerine biçtikleri rollere göre konumlar ve tavırlar almaktadırlar. Bu çalışmada açıklanmaya girildiği hâliyle, ‘ilişkisel’, ‘etkileşimsel’ ve ‘topluluk’ temelli sanat üretim biçimleri, belli bir sosyal grup içinde kendi rollerini üstlenen aktörlerin sanatçıya denk pozisyona geçerek, yapıtı birlikte oluşturdukları bir perspektiften bakabilmelerini sağlamaktadır. Sözü edilen

sosyal grup ‘sanat toplumu’dur. Bu anlamda sanatsal etkinlik, sanatçının kendisi de bir sosyal varlık olduğundan, sanat toplumu içinde ortaya çıkan bir görüntü çizmektedir. Ancak sanatı böyle bir çerçeveye sınırlandırmak ve salt sosyal yapıyı simgelediğini söylemek anlamsızdır. Howard Riley, bununla ilgili olarak şöyle ifadelerde bulunmaktadır: “Sanat, bir toplumun ideolojik çerçevesi tarafından üretildiği için, sadece izleyici-katılımcılar dâhil olmak üzere sosyal bağlamı ifade etmekle kalmaz, aynı zamanda belirli sanat eserlerinin aktif olarak sosyal sistemi sembolize ettiği, dolayısıyla ürettiği daha karmaşık bir diyalektiğin parçasıdır” (Riley, 2013:212). Bu bağlamda sanatın, sosyal yapı tarafından üretildiği söylenebileceği gibi, sosyal yapıyı yeniden ürettiğini söylemek de mümkündür.

Bahsi edilen maddeci, ‘yapıt’ yönelimli sanatsal kavrayış, daha çok Modernizm’in öğrettiği, disiplinlerin ön plana çıkarıldığı bir alana aittir. Bu kavrayıştaki yapıtların önemli bir özelliği de kalıcılığa vurgu yapmalarıdır. İlişkisel Sanat ise öte yandan, anlık toplulukların oluşturulduğu, deneysel süreçlerin yaşandığı ve karşılıklı etkileşime dayandırılan bir ‘an’ı ifade etmektedir. Burada açığa çıkan önemli bir olgu olarak deneyimin ön plana çıkarılması ve geçiciliğe yapılan vurgudur. Bu kırımlım, daha önceki bölümlerde de değinildiği üzere, Modernizm’in öğretilerinin son bulmasıyla gerçekleşebilmiştir. Sanatın kavramsal anlamda, Lippard’ın (2001) “dematerialization” deyiimiyle ifade edilecek olursa giderek ‘maddesizleşmesi/nesnesizleşmesi’, sanatçıların bağlamlar oluşturma ve anlamlar araştırma çabalarının bir sonucu olarak sanatsal süreçlerin kendisinin gösterilmesi/sunulması ‘ilişkisel’ ve ‘etkileşimsel’ bir ‘sanat’ kavrayışını mümkün kılmıştır.

Nicolaus Bourriaud İlişkisel Sanat’ı, “İlişkisel Estetik” adlı kitabında şu şekilde tanımlamaktadır: “...dayanağı karşılıklı-öznellik olan, merkezi tema olarak da birlikte-varolmayı, seyirciyle tablo arasındaki ‘karşılaşmayı’, anlamın kolektif olarak özümlenmesini alan bir sanat biçimi” (Bourriaud, 1998/2005:23). Bourriaud’un yeterince tartışılan metni (“İlişkisel Estetik”) 1990’lardan itibaren daha çok görünür olan bu türden sanat üretim biçimlerini ele almaktadır ve bunu yeni bir akım (‘izm’) gibi yorumlamaktadır. Çalışmanın böyle bir iddiası olmamakla birlikte, burada yer verilen birtakım önermeleri de paylaşmaktadır. Bourriaud, güncel sanatta; “...bir sanatsal önermenin sanatsal olsun ya da olmasın, başka oluşumlarla kurduğu dinamik ilişkinin, buluşmanın dışında form olmadığını” iddia etmektedir (Bourriaud, 1998/2005:33). Çalışmaya göre, bütün güncel sanat pratiğini ilişkisel bir alana, öznelarası karşılıklı-eylem pratiğine indirgemek, gerçekleştirilmiş faaliyet üzerinden ampirik bir sonuca varmak olanaksızdır. Bunun yapılabilme olanağı, ya bütün yapıtların çözümlenmesiyle ya da ‘güncel sanat’ın tanımının öznelarası karşılıklı-eylem pratiği üzerine yapılmasıyla mümkün olabilecektir. Bunlar dışında yapılabilecek böyle bir çıkarımın olasılığı, ampirik değil, mantıksal olmak zorundadır. Ancak yapıtın ilişkiselliği üzerine soruşturmalar bir sonraki başlık altında gerçekleştirilecektir.

İlişkisel Sanat için konuşulacak olursa, Bourriaud’un: “Sanat hakkında ‘ilişkisel’ bir kuramın çerçevesinde karşılıklı-öznellik, yalnızca sanatın ‘ortamını’, ‘alanını’ (Bourdieu) oluşturan, sanatın

algılandığı toplumsal çerçeveyi temsil etmekle kalmaz, ayrıca sanatsal pratiğin özü haline gelir” sözü (Bourriaud, 1998/2005:34-35) İlişkisel Sanat özelinde söylenmiş olmak bakımından daha doğru bir karşılama olacaktır. Bu perspektiften, ‘karşılıklılık’ üzerine yapılandırılmış yapıtlarda, ‘karşılıklı-öznellik’in söz konusu sanatsal pratiğin özü olması meselesi tutarlı görünmektedir. Bu türden sanat faaliyetleri için Bourriaud, aşağıdaki ifadeleri paylaşmaktadır:

Ramo Nash Çevresi (Devautour koleksiyonu sanatçıları) şunu ileri sürüyorlar: “*Sanat büyük ölçüde ortaklaşa çalışmaya dayalı bir sistemdir: üyeler arasındaki yoğun karşılıklı-bağlar ağı, bütün olup biteceklerin, muhtemelen bütün üyelerin bir işlevi olacağına işaret eder*”, bu da onların “*sanatı yapan sanattır, sanatçılar değil,*” ifadesini kullanmalarına olanak sağlar (Bourriaud, 1998/2005:44).

Sanatın olanağının ‘sanat’ kavramının kendisinde olması, çalışmanın paylaştığı düşüncelerden bir tanesidir. Sanatçılar burada, sanatsal faaliyetleri gerçekleştiren icracılar olmak bakımından görünür nedenidir. Öte yandan, sanatın bir bakıma Sanat alanının ortak faaliyeti olması söz konusu alanın bileşenlerinin, habitusunun ve ilişkiler ağının incelenmesini gerektirmektedir. Bu bakımdan çalışma, ilişkiler ağını kabul etmekle beraber, ortak faaliyet olarak sanatın ele alınması meselesini “5.3. Sanat Sosyolojisi Gözünden ‘Sanat’ Kavrayışı: Bir Alan Olarak ‘Sanat Dünyası’” adlı başlık altında inceleyecektir.

İlişkisel Sanat’ın o hâlde, yapıtın öznel bakış açısıyla yorumlandığı, sanat yapıtıyla izleyici arasındaki serbest çağrışımsal bir süreci değil, öznelarası karşılaşmaların, buluşmaların düzenlendiği kolektif bir eylemi işaret ettiği söylenebilecektir. Buna göre, katılımcının varlığı zorunlu görünmektedir. Claire Bishop’un (2004:61) aktardığı üzere, Liam Gillick’in: “Çalışmam buzdolabındaki ışık gibidir. Sadece orada buzdolabının kapısını açacak insanlar olduğunda işe yarıyor. İnsanlar olmadan sanat değildir -o başka bir şeydir- bir odadaki şeylerdir” sözü, ‘topluluk’ temelli sanatsal faaliyetlerde katılımcının rolünü iyi bir şekilde açıklamaktadır.

Jack Richardson ve Sydney Walker’ın (2011) sanatsal faaliyetleri ve ‘sanat yapma’ kavrayışını; “güçlerin (örneğin sanatçı, sanat eseri, izleyici ve/veya mekân) bir araya geldiği tekil bir an olarak ya da üretken bir sürecin ‘sonu’ olarak anlaşılmaması gereken bir olay olarak” ele aldıkları makalelerinde sanat etkinliği sürecini; “her şey ve insanlar arasındaki ilişkiler aracılığıyla temasa geçtiklerinde gerçekleşen bir hareket olayı” bağlamında yorumladıkları görülmektedir (Richardson & Walker, 2011:6). Bu perspektiften, çalışmanın izleyiciyle karşılaşmasında yapıtın sonlanmadığı, aksine tam da o zaman yeniden bir yaratma sürecinin başladığı tezi desteklenmektedir. Dolayısıyla, katılımcılar birer ‘anlam üreticisi’ olarak yapıt üzerinde söz sahibi gibi görünmektedirler.

Geçilen otuz yıl içerisinde gerek galeri ve müzelerden kopuşun getirmiş olduğu, gerekse de burada ifade edildiği şekliyle sanatçı-izleyici karşılaşmasını hedef alan sanat etkinliklerinin beklentisinin ortaya çıkardığı, kamusal alanların sanatçılar tarafından işgali ve bu türden buluşmalarda görülen artışın İlişkisel Sanat’ı hareketlendirdiği, gitgide daha popüler hâle getirdiği ifade edilebilmektedir. Sanatçıların faaliyetleri, bu uygulamaları; “çağdaş sanat içinde tartışmalı bir

kategoriden, sanatsal üretimin sunum, dağıtım ve mekân biçimlerinin sınırlamalarına meydan okuyan kavramsal olarak bilgilendirilmiş sanatsal uygulamalara” dönüştürmüş görünmektedir (Lum, 2005:146). Burada asıl dikkat çekilmek istenen nokta, bir önceki bölümde incelenen mekânın belirleyiciliği üzerinden ‘mekâna özgü’ sanat çalışmalarının kapısını açmış olduğu, sanat yapıtının sanat ve sanat-dışı topluluklarla biraraya gelmesiyle ortaya çıkan, kolektif ‘karşılıklı-eylem’ ile beslenen bir etkinlik olarak anlaşılmasıyla ‘sahaya özgü’ (mekânı ve topluluğu içine alan anlamında) sanat çalışmalarıdır.

‘Yere özgü’ bir kavrayışla toplulukla buluşma üzerinden gerçekleştirilen toplantılarda görüldüğü üzere; *yapıt, görünen bir form biçiminin değil, etkinliğin oluşturmuş olduğu karşılaşmaların kendisidir*. Bu açıdan bakıldığında, ‘sanat yapıtı’ olarak kavranılacak somut bir fiziksel nesne olmayan durumlarda, ya da başka bir deyişle görülecek bir şey olmadığında, sanatsal tartışmaların ya da sanat üzerine düşüncülerin konuşulabileceği bir alana geçilmiş olduğu iddia edilebilmektedir. Dolayısıyla, sanat yapıtının akıllararası bir paylaşımda, değiş-tokuş durumunda kendini gösterdiği düşüncesi, İlişkisel Sanat’ın veya ‘sanat’ kavrayışının ilişkiselliğinin adının geçirilebildiği anlardan birisidir. Güncel Sanat alanı tartışma ortamı olarak ele alındığında, sanatın ilişkiyel yapısının sanatın meselelerinden biri olduğu düşüncesi de ortaya çıkmaktadır.

Margaret Meban’ın (2009) çağdaş sanatta yer bulan sanatsal faaliyetlerin ‘diyalojik’ ve ‘ilişkisel’ boyutunu vurgulamaya soyunduğu “The Aesthetic as a Process of Dialogical Interaction: A Case of Collective Art Praxis” isimli makalesinde yer verdiği, Julie Fiala ve Claire Blundell-Jones’un 28 Mayıs 2005’te Hyde Park’ta gerçekleştirdikleri “Lounging on Red Couches: A public dialogue on safety in Hyde Park” adlı çalışmaları; park silüetinin kırmızı kumaşlarla kaplanmış toplamda otuz adet kanepenin düzenlenerek halka açık bir salona dönüştürülmesiyle, yoldan geçen sakinlerin bölgedeki kişisel deneyimlerini ‘toplumsal sorunlar’ ile ‘güvenlik’ başlıkları altında konuştukları/tartıştıkları bir ‘topluluk projesi’ olarak değerlendirilmektedir. Sanatçılar tarafından, burada gerçekleştirilen yüzden fazla konuşmanın her biri kayıt altına alınmış ve daha sonra belgeleriyle birlikte bir yayına dönüştürülmüştür. Meban’ın (2009) aktardığına göre proje, sanatçılardan Fiala’nın Leeds Üniversitesi’nde yüksek lisans yapmak için İngiltere’ye taşınmasının akabinde uluslararası öğrencilerin Hyde Park çevresinde tek başlarına yürümeleri gerektiği üzerine bir uyarı almasıyla birlikte ortaya çıkmıştır. Sanatçının bu uyarı sonrasında yaptığı araştırmalarda karşılaştığı yüksek miktardaki hırsızlık, taciz vs. istatistiklerinin kendisinde bir sokağa çıkma korkusu oluşturmaları neticesinde Blundell-Jones ile birlikte başlattıkları proje, sanatçının sözleriyle ifade edilecek olursa; “farklı, daha güvenli bir topluluk hayal etme fırsatı sağlamak ve daimi ikamet edenler ile öğrenciler arasında diyalog için bir forum oluşturmak” (akt. Meban, 2009:35) niyetiyle gerçekleşmiştir. Dolayısıyla, ‘topluluk’ temelli bu proje, kaynağını toplumsal meselelerin kendisinden aldığı gibi, yöntem olarak da toplumsal bir mübadele biçiminde kurgulanmış/yapılandırılmıştır.



Görsel 5.1.7. Julie Fiala ve Claire Blundell-Jones, “*Lounging on Red Couches: A public dialogue on safety in Hyde Park*”, 2005, topluluk projesi, Hyde Park.

Halka açık bir alanda oluşturulabilecek herhangi geçici bir topluluğun sanatsal bir amaçla biraraya getirilmesiyle ortaya çıkan kısıtlı zaman içinde gerçekleştirilmiş diyaloglar ve etkileşimler, faaliyetin ‘ilişkisel bir performans’ olarak anlaşılmasını sağlamaktadır. Bu bakımdan, anlık geliştirilen sosyal çağrışımların söz konusu katılımcılar açısından ortak bir dilde buluşturulabilmesi, üretken bir ortam olarak sanatsal faaliyet alanının öznelarası tartışma yeri biçiminde görülebilmesine fırsat tanımaktadır. Sanatçıların buradaki rolleri, faaliyeti tasarımlayan ve başlatan pozisyonda olmakla birlikte, daha çok sohbetlerin kayıt altına alınması bakımından ‘dinleyen/dinleyici’ kişiler olarak da açığa çıkmaktadır. Bu perspektiften, sanatçıların empati kurmaya dayalı öz-düşünsel bir süreci vurgulanmakla beraber, bir sosyolog gibi hareket eden metodolojisi ve Hal Foster’ın (1995) Walter Benjamin’in “The Author as Producer” adlı metnine gönderme içeren makalesi “Artist as Ethnographer”da değindiği “öteki” ile ilişki kuran yönü ortaya çıkmaktadır. Foster’a göre sanat kurumları sanatçıyı bir tür “öteki olma durumu (*alterity*)”nda (1995:304), başka bir deyişle ‘yabancı’ gibi göstermektedir. Yerel halkla etkileşime giren sanatçı profili, bir önceki bölümde vurgulanan ‘mekâna özgü’ sanat yapıtlarının yerine ‘sahaya özgü’ sanat çalışmaları anlamında sanat,

paradigmatik bir dönüşüm sağlamaktadır. Bu bakımdan sanatın; “antropolojinin araştırdığı düşünülen genişletilmiş kültür alanına geçmiş olduğu” (Foster, 1995:306) iddiası yapılabilecektir.

‘Topluluk’ temelli sanat çalışmalarının, tipik sanatçı-izleyici arasındaki mübadeleye dayalı sanatsal bir tartışma olarak kavranmaktan ziyade, süreç anlamında, akıllararası ortaklaşa kurulan bir diyalektik alanı, kolektif olarak anlam üretiminin gerçekleştirildiği ve böylece alışılmış ‘izleyici’ kavrayışının ‘katılımcı/işbirlikçi’ye dönüştüğü toplumsal bir yaratıcı eylem ortamı olarak yorumlanabileceği söylenebilmektedir. Buna göre, anlık oluşturulan toplulukların farklılıkları ‘benzersizliklerin çoğulluğu’ açısından yorumlanacak olursa; etnik köken, kültür ve kimlik anlamında heterojen yapıya sahip kalabalığın, kolektif bir çaba içerisinde sanatsal bir faaliyeti yapılandırmalarının söz konusu faaliyetin bağlamını doğrudan etkilediği ya da kurduğu iddia edilebilecektir.

Sanat kuramcı olarak hareket eden sanatçıların günümüzde birer etnograf ya da sosyolog gibi hareket edebilmelerinin nedenleri, sanatın karmaşık yapısının çözülmesi ihtiyacından kaynaklanmaktadır. Bu noktada, Julia Rothenberg ve Gary Alan Fine’in da vurguladığı gibi sosyoloji ve etnografi; “sosyolojik bilgi edinmenin bir aracı olarak, temsil ve düşünömselliğe yaptığı vurgu nedeniyle sanatsal çalışmayla paralellik göstermektedir” (Rothenberg & Fine, 2008:32). Sanat ve Sosyal Bilimler’in ortak bir noktada kesişmesi, sanatçıların metodik olarak kullanabilecekleri bir sistemsel çerçeve sunmaktadır. Bu şekilde ilişki ağlarının çözülmesiyle ortaya çıkan karşılıklılığa dayalı süreç, ilişkiselliğin sanat toplumu içindeki bağlantılandırma biçimlerini eleştirmekte ve yeniden düzenlemektedir. Şu hâlde sanatın, sanat toplumunun bir ürünü olması konusunda yeniden gözden geçirildiğinde Anthony Downey’in vurguladığı gibi ifade edilebilecektir. Buna göre, ilişkiyel sanat pratikleri; “içinde var oldukları sosyal ortamın koşullarını –kopyalasalar da– zorunlu olarak yansıtmaz; bunun yerine, tam da bu koşulları üretir ve yayarlar” (Downey, 2007:270). Dolayısıyla ‘ilişkisellik’, toplumsal olanın bir yansımasını ya da tekrarını değil, onu düzenlemeye yönelik eylemlerin soruşturulmasını içermektedir.

Bu çalışmanın bu bölüm içindeki iddiası, sanatın hâlihazırda ilişkiselliği/bağıntısallığı içerdiğinin gösterilmesidir. Yalnızca ‘katılımcı’ temelli projelerin değil, sanat yapıtlarının bütününde rastlanılan bağıntı yapılarının var olduğunun ortaya çıkarılmasıdır. Ancak bu şekilde, İlişkiyel Sanat’ın varlık durumu doğrulanabilecek ve diğer sanat yapma biçimlerine alternatif olarak yeni bir üslup biçiminde algılanmaktan öte, zaten zorunlu olarak ilişkiselliklerin açığa çıktığı bir eylem alanı olarak yorumlanması mümkün olabilecektir.

Öznelerarası bir mübadele ortamı olarak, sanat yapıtı etrafında ya da olanağında toplanılan deneyim mekânının, ne türden ilişkileri/bağıntıları açığa çıkardığı, özne-nesne-özne ilişkiselliği bağlamında nelerin söylenebileceği tartışma konusudur. Sanat yapmak üzere oluşturulmuş bağlam her ne olursa olsun, zorunlu olarak açığa çıkan bağıntılar veya bağıntılandırmaların felsefi nedenleri

aranmak durumundadır. Bu çerçevede, sanatçı-yapıt-izleyici üçgeni içinde, birbirleri arasında gözlenen özne-nesne, özne-özne ya da nesne-nesne bağıntılarının geçişli bir ilişkiyi destekleyip desteklemediğinin soruşturulması ihtiyacı doğmaktadır.

Üretilmiş bağlamdan ya da somut yapıtın anlamından ayrı olarak oluşan ya da zaten önsel olarak var olan ilişkisel yapının böyle bir soruşturmasının, sanat toplumunun nedenselliklerine dair de bir açıklama getirebileceği düşünülmektedir. Bu bakımdan, başlangıçta sanatçının bir ifade biçimi, eylemi olarak algılanmış sanat faaliyetlerinin, mekânda gerçekleştirilen bir ‘anlam’ üretimine ve daha sonra söz konusu mekânda kurgulanan yapılandırma biçiminde tasarlanan toplanmaların, karşılıklı değiş-tokuşların üretimi şeklinde algılanabilen sanat faaliyetlerinin, sanat toplumu ya da sanat dünyası bağlamında ele alınabilmesi ve düşünömselliğın bu noktada uygulanarak sanat habitusunun alışkanlıklarına/yatkınlıklarına dair sorgulamaların yapılabilmesi için sanatın ilişkiselliğine/bağıntısallığına dair mantıksal gerekçelerin sunulması gerekmektedir.

5.2. İlişkisel Teori ve Bağıntıların Yapısı Üzerine Bir Yaklaşım

Öncelikle şunu belirtmek gerekir ki; *sanat açısından sanat izleyicisi hiçbir şekilde gerekli değildir*. En genelde, ‘sanat üretimi’ tabirinin herhangi bir sunumu çağrıştırmadığı açıktır. Öte yandan, üretim her türlü olanakta (somut fiziksel nesnede, olayda, sözde, düşüncede) gerçekleşebileceğinden, bir şeyin ‘sanat üretimi’ olarak nitelendirilebilmesi için sanat adına/sanat niyetiyle yapılmış olması yeterlidir.

‘İlişkisel teori’, sanatsal üretimi Sanat alanı içerisinde, sanat dünyası ile bağıntısında ele almaktadır. Genelde ilişkiselliğın, sanatsal üretimin sergilenmek istenildiğı, bir sanat topluluğuna sunulacağı senaryolarda kendisini gösterdiği düşünülmektedir. Bu anlamda ilişkiselliğın, özne-nesne, özne-özne, nesne-nesne bağıntılarını içerdığı yorumu yapılabilecektir. Buradaki ‘özne’ ve ‘nesne’ kavrayışlarını açıklamak gerekirse: ‘Özne’, hem öznel bakış açısına göndermesiyle icracı sanatçıya ve katılımcı/işbirlikçiye, hem de etkin bir ‘ifade’ olmak ve bir ‘anlam aktarmak’ bakımından sanatçının düşüncesini/tasarımını temsilen varlık kazanan sanat yapıtına karşılık gelmektedir. ‘Nesne’ ise, pasif anlamda yorumlanabilir sanat yapıtını doğrudan nitelemekle birlikte, bir yandan kesin olarak izleyici/katılımcının varlığını gerektiren sanatsal faaliyetlerde sanatçının hedeflediğı bağlam açısından nesneleşen, bir bakıma yapıta dâhil olan ‘seyirci/izleyici’ye, diğer yandan, aktif yorumlayıcı/eleştirici katılımcı gözünden nesnelleştirilen sanatçıya ve düşünömsellik yordamıyla sanatçının kendisini nesneleştirmesi/nesnelleştirmesi bakımından yine kendisine karşılık gelmektedir.

İddiaya göre, gerçekleştirilen bir yapıt sergilemesi veya sanat etkinliğı sırasında sanatsal tanımlamanın bağlamına göre değişen özne-nesne bağıntılarının karşılıklı olarak yer-değıştirebilme özelliğı, temelde anlam bakımından faaliyetin yorumlanma biçimine etki edecektir. Şu hâlde, özne-

nesne, özne-özne, nesne-nesne ilişkiselliği bir tablo ile toparlanacak olursa aşağıdaki gibi görünecektir:

Tablo 5.2.1. Özneler ve nesneler arasında bağıntılar.

Özne/Nesne	Sanatçı	Yapıt	İzleyici
Sanatçı	özne-nesne özne-özne	özne-nesne özne-özne	özne-nesne özne-özne
Yapıt	özne-nesne özne-özne		özne-nesne özne-özne nesne-nesne
Katılımcı	özne-nesne özne-özne	özne-nesne özne-özne	

Bu iddianın doğrulanabilmesi için öncelikle birtakım önermelerin sunulması ve soruların sorulması gerekmektedir. Öyleyse yapılması gereken, bir sanatsal faaliyet sırasında temelde açığa çıkan ilişkilerin tespit edilmesi işlemidir. Bunlar; sanatçılar, sanat yapıtları ve izleyicilerden oluşan ilişkiselliklerdir. Sırasıyla ifade edilecek olursa:

1. *Sanatçı, bir durumu ‘sanatsal’ olarak tanımlayan ve bunu bildiren kişidir.*
2. *Sanat yapıtı, sanatçının sanatsal tanımlamayla ‘sanat’ olarak bildirdiği şeydir.*
3. *İzleyici, sanat yapıtını duyumsayan/alımlayan/algılayan ya da bilgisine ulaşan kişidir.*

Bir sanatsal faaliyet sırasında açığa çıkan bu bileşenler, edindikleri niteliklere göre diğer bileşenlerle bağıntılandırılabilirler. Sanatın tarihi içinde deneylenegeldiği hâliyle, sanatçılar hem yapıt üreten hem de düşünce/tasarım üreten kişiler olmuşlardır. Bununla birlikte yapıtlar, sanatçının istediği doğrultuda her şekilde görünebilmişlerdir. İzleyici meselesi için konuşulacak olursa da, sanat tarihsel süreçte üç tür izleyiciden söz edilebilecektir: ‘Seyirci’, ‘yorumlayıcı’, ‘katılımcı’. Burada sözü edilen izleyici biçimlerinin sanatsal faaliyetin koşullarına göre oluştuğu gözlenmektedir. Buna göre, sanatsal faaliyet içerisinde sanat yapıtı somut fiziksel bir nesne olarak açığa çıkmış ve sanatçının tasarımı burada sonlanmış ise:

- *Sanatçı, sanat yapıtını tasarımı yapan kişidir.*
- *Sanat yapıtı, sanatçının ürettiği nesnedir.*
- *İzleyici, sanat yapıtını seyreden kişidir.*

Bu perspektiften sanatçı sanatsal faaliyetin ‘özne’si, sanat yapıtı ise ‘nesne’sidir. Geleneksel sanat etkinliğinin üretim biçiminin bu şekilde açığa çıktığı düşünülmektedir. Ancak, “3.2.3. Fikrin Fikre Dönüşümü” adlı başlık altında gösterildiği üzere, sanat yapıtları sanatçının düşüncesini izleyiciye aktarma görevini üstlenmektedirler. Bu bağlamda değişen, izleyicinin sanat yapıtıyla olan

ilişki kurma biçimi, sanatsal etkinliğin diyalojik yapısını da ortaya koymuştur. Öte yandan mantıksal olarak, ‘kendi bakış açısına sahip bir insan’ kavrayışı içinde, duyumsayan/alımlayan/algılayan bir aklın deneyimlediği nesneyi yargılamadan ve üzerine düşünmeden yalnızca seyretmesi düşüncesi akla yatkın görünmemektedir. Dolayısıyla bir ‘özne’ olarak kavranılabilecek izleyicinin varlığından ve sanatsal faaliyetin de öznelarası gerçekleşen bir ‘etkinlik’ olarak ele alınabileceğinden söz edilebilmektedir. Şu hâlde ‘sanatsal faaliyet’, bir yapıt üzerinden tartışmaya açılan akıllararası ‘düşünsel/kavramsal’ bir etkinlik olarak nitelendiriliyorsa:

– *Sanatçı, zihnindeki bir düşünceyi/tasarımı sanat yapıtı aracılığıyla sanat topluluğuna bildiren kişidir.*

– *İzleyici, sanatçının bir gösteren üzerinden aktardığı düşünceyi algılayan ve yorumlayan kişidir.*

– *Sanat yapıtı, ‘sanat’ olarak tanımlanan cisimleşmiş gösterenin ve oluşan zihinlerarası etkinliğin kendisidir.*

Bir önceki önermeler grubuna göre karmaşıkleştığı tespit edilen bu grup, özellikle 1960’lardan beri süregelen tartışmalarla beliren sanat etkinliklerinin yapısının incelenmesiyle açığa çıkan bir durumdur. Bu anlamda doğası gereği, karmaşık yapıların bağıntıları yoluyla çözümlenmesi gerekmektedir. Buna göre ilk olarak sorulması gereken soru: ‘Bir sanatsal faaliyet içinde sanatçının niyetinin yapıt üretmek mi, sanatsal bir tartışma başlatmak mı, yoksa her ikisi birden mi olduğu?’ sorusudur.

Çalışmanın düşünme biçimine göre; *sanatçının bir yapıtı gerçekleştirdikten sonra o yapıtın neden olduğu her şey, sanatçının başlattığı bir etkinliğin etkileri olmak bakımından yapıta dâhildir.* Sanat yapıtıyla karşılaşan izleyicinin zihninde gerçekleşen tamamlamaları (her ne olursa olsunlar) başlatmak bakımından sanatçının yapmış olduğu, yani yapıtı olduğu düşünülebilmektedir. Eğer öyleyse, izleyiciler sanatçılar tarafından nesneleştirilmek istenebilecektir. Öte yandan izleyiciler, sanatçılar tarafından nesneleştirilmek istenmese bile, sanat yapıtları (her nasıl tasarlanmış olursa olsunlar) aracı bir temsildir. Şu hâlde; *yapıt, insanlararası diyalog ile sonuçlanan sürecin kendisidir.* Bu bağlamda yapıtın kendisi, yapıt-izleyici ilişkisiyle beraber bir düşünceyi/tasarımı/süreci ‘sanat’ olarak bildirmek bakımından etkin ‘özne’ olarak nitelendirilebilmektedir. Diğer taraftan, özerk akla sahip olmak ve yorumlayıcı/yargılayıcı bakışıyla izleyici de öznel perspektifinden yapıtı nesnelleştirebilmekte, dolaylı olarak sanatçıyı da bir tasarım üreticisi olarak anlamaya/kavramaya çalışarak nesnelleştirebilecek ve sonuçta nesnelleştirebilecektir. Buradan çıkacak olan sonuca göre, sanatçı-yapıt-izleyici arasında karşılıklı geçişli ‘özne-nesne’, ‘özne-özne’ bağıntıları olduğu söylenebilecektir.

İzleyici kavrayışının ‘seyirci’ boyutundan ‘yorumlayıcı/yargılayıcı/eleştirici’ boyutuna geçmesi, özellikle 1980’ler ve 1990’ların sanatsal üretimlerinde de sıkça açığa çıktığı üzere,

sanatçıların izleyiciyi hedef alan, ilişkisel-etkileşimsel bir sürecin sanat yapıtlarına yansıdığı ‘izleyici’ niteliğinin ‘katılımcı’ niteliğine dönüşmesiyle sonuçlanmıştır. Bu türden etkinlikler için konuşulacak olduğunda, sanat bir ‘faaliyet’ olarak ele alınıyorsa ve yapıt izleyicinin varlığıyla, katılımıyla ancak tamamlanabiliyorsa;

– *Sanatçı, faaliyeti (herhangi bir şekilde) başlatan ve hangi koşullar altında seyredeceğine karar veren kişidir.*

– *Sanat yapıtı, sanatsal sürecin bütünüdür.*

– *Katılımcı, en az sanatçı kadar yapıtın üreticisidir ve sanatçının müdahalesinden sonra süreci yönlendiren/tamamlayan kişidir.*

Bu türden gerçekleşen sanat etkinliklerinde ‘özne’ olarak sanatçıların asıl sorunsallaştırdıkları meselenin ‘sanatçı-katılımcı diyalojisi’ olduğu ifade edilebilmektedir. Bu bakışa göre, katılımcılar etkileşim göstermek bakımından sanatçının, ele aldığı ‘nesne’si konumundadır. Bununla birlikte, katılımcılar da özünde birer öznellik taşıdığından, temelde sanatçıların nesnelleştirme amacı duyduğu niteliğin katılımcıların ‘öznelik’ mahiyeti olduğu söylenebilmektedir. Sanat yapıtı, faaliyetin kendisi olarak öznelere tarafından yönetilen bir ‘nesnelleştirme işlemi’dir. Ancak sürecin tamamlandığı ve sonuçlandırıldığı varsayılırsa, yapıt da anlamlı nesne/süreç olmak bakımından ‘özne’ olarak nitelendirilebilecektir.

Sanat etkinlikleri için oluşturulabilecek bu şekillerdeki varsayımlar daha da çoğaltılabilmektedir. Fakat buradaki sorunsallaştırmanın meselesi anlaşılmış olduğundan yeterli görünmektedir. Buradaki amaç, daha önce de vurgulandığı gibi, sanatçı-yapıt-izleyici arasında gerçekleşen geçişli ‘özne-nesne’, ‘özne-özne’ bağıntılarının hangi biçimlerde ele alınabileceğinin bir yorumunu oluşturmaktır. Bu şekilde sanat etkinliğinin ‘ilişkisel’ yapısına çıkarım yapılması hedeflenmektedir. Ancak sadece gerçekleşmiş/gerçekleşen etkinlikler üzerinden deneysel bulgulara ulaşmak ve çıkarımlar yapmak, söz konusu iddianın doğrulanması için yeterli değildir. Öyleyse, gerçekleştirilmemiş ya da gerçekleştirildiği bildirilmemiş sanat yapıtları ve ilişkisellikleri için ne söylenebileceği üzerine tartışma devam etmektedir.

‘Sanat’ kavramının günümüzde kazanmış olduğu çerçeve bakımından, bu başlığın girişinde belirtilen ‘sanat açısından sanat izleyicisi hiçbir şekilde gerekli değildir’ söylemi, buraya kadar hâlâ geçerli görünmektedir. Bir şeyin ‘sanat’ olarak kavranılması ‘sanat’ kavramının kendisinden kaynaklanmaktadır. Eğer sanat: ‘Sanat olarak sunulan şeyler sanat yapıtlarıdır’ şeklinde bir söylemde bulunuyorsa o şey bir sanat yapıtıdır. ‘Sanat olarak sunma’ eylemi bir eyleyeni gerektirdiğinden, ‘sanatçı’ nitelendirmesi bu eylemi gerçekleştiren herhangi bir kişiye atfedilebilecektir. Joseph Beuys’un ‘herkes sanatçıdır’ ifadesinin doğruluğu, sanatın burada temellenen kapsayıcılığından gelmektedir. Dolayısıyla çıkarıma göre; *sanat yapıtı ya da sanatsal faaliyet deyimleri, karşısında herhangi bir izleyiciyi varlık koşulu olarak gerektirmez.*

Bir sanatçı tarafından üretilen ancak gösterilmeyen ya da varlığı hakkında bildirim yapılmayan sanat yapıtlarının ‘sanat’ kavramı için ifadesi önemlidir. Ancak bir sanat topluluğu gözünden bakılacak olursa, bu türden sanat yapıtlarının Sanat alanı ya da Sanat Tarihi disiplini için bir anlamı olmadığı düşünülmektedir. Sanat toplulukları veya sanatla ilgili geliştirilmiş disiplinler ‘varlık kazandırıldığı kesinleşmiş/deneyimlenmiş’ sanat faaliyetleri etrafında oluşmuş yapılardır. Bu sebeple hakkında kesinlik olmayan formları yok sayma eğilimi içerisindeyler. Bu çalışmada ise, bir sanatsal faaliyetin/sürecin parçası olan, sanat olarak nitelendirilmesi yapılmış fakat gösterilmemiş/sunulmamış yapıtlar için ne söylenebileceği yok sayılmamaktadır. Sanat yapıtlarının birer parçası olan, yapıtın üretim sürecine dâhil olan ancak çoğu zaman izleyiciye gösterilmeyen/sunulmayan/sergilenmeyen eskizlerin, araştırmaların, notların ya da sanatçısı öldükten sonra ortaya çıkan heykellerin, resimlerin veya örneğin Franz Kafka’nın yok edilmelerini istediği “Dava” ve “Şato” adlı romanları gibi sanat yapıtlarının varlığı, bir şeyin ‘sanat’ olabilmesi için zorunlu olarak gösterilmiş/sunulmuş olması gerektiği anlamına gelmediği iddiasını pekiştirmektedir. O hâlde, bu türden yapıtların sanatın ilişkiselliği içerisindeki yerinin soruşturulması gerekmektedir.

Varsayımsal olarak bir sanatçının, bir yapıt ürettiğini ancak bunu sanat topluluğuna sunmayacağını, bunun yanı sıra bağlamı ve anlamı üzerine de bir açıklama gerçekleştirmeyeceğini bildirdiği düşünülürse; ilk olarak, bildirimin kendisinin bir sanat yapıtı olarak okunabileceği iddia edilebilecektir. Öyle ki, ‘yapılan şey’ olarak bu bildirim ‘sanat’ kavramına katkı sunacağından ‘yapıt’ olarak nitelendirilebilecektir. Öte yandan, bildirimin kendisi dışında ‘sanat’ olarak kavranılabilecek bir yapıt, her ne olursa olsun, her ne anlamda tasarlanırsa tasarlansın, kendi bağlamını kaybederek bu türden bir bağlama yerleşebileceğinden, anlamı da sanat açısından değişiklik gösterecektir. Dolayısıyla anlamın, yorumlayıcının kafasında her nasıl şekilleniyorsa o biçimi alabileceği ve ‘sanat’ olarak kavranılabileceği söylenebilecektir. Buradan açıkça sanat yapıtlarının, sanatçılarından bağımsız bir gerçeklik olarak okunabileceği çıkarımı yapılabilmektedir. Bir sanat yapıtı her zaman yaratıcısıyla ilişkilendirilmek durumunda değilse ve izleyiciler de (bir bakış açısına göre) sanat yapıtları üretebiliyorlarsa, asıl üreticiler olarak sanatçıların nasıl pozisyon almaları gerektiği sorunsallaştırılmak zorundadır.

Geleneksel sanat yapıtları, yaygın olarak sanatçıları, biçimsel özellikleri ve tarihsellikleri ile birlikte okunmaktadırlar. Ancak, örneğin bir temellük sanatçısının geleneksel bir yapıtı kopyaladığı ve anonim olarak işaretlediği varsayılırsa; yapıtın sanatçısından bağımsız, biçimsel özelliklerinden çıkarılabilecek olan anlamının yapıtın varlık nedeninden çok ötede bir yere denk düşeceği kesindir. Öyleyse sanat yapıtlarının, kendilerini üreten sanatçılardan bağımsız olarak ele alındıklarında, izleyicilerin/yorumlayıcıların/yargılayıcıların kendi içselleştirdikleri yapıtlar hâlini alacağı söylenebilecek ya da başka bir deyişle, yorumlayıcıların kendi kültürel birikimleri ve eleştirel düşünceleri doğrultusunda anlamlar içerebileceği düşünülebilir. Bu bakış açısına göre, sanatçı anlamı saf bir şekilde izleyiciye geçirmek istiyor ve ona bırakmak istemiyorsa, görünüş anlamı

karşılama zorundadır. Burada açığa çıkan bir problem olarak ‘sadece tek bir anlama indirgenebilecek herhangi bir görüntüyü oluşturmanın mümkün olup olmadığı’ tartışmalıdır. Anlamın bağlama göre değişkenlik göstereceği açıktır; ancak, ‘bağlam değişmese bile anlam aynı kalabilir mi?’ sorusunun sorulması gerekmektedir.

Burada sözü edilen soruların yanıtını kesin olarak vermek kolay değildir. Ancak çıkarım yapılması gerekiyorsa; bu tez çalışmasının tamamı boyunca gösterildiği üzere *yapıtlar, karşılaştıkları topluluklara, sunuldukları kitlelere, yerleştirildikleri yerlere göre anlam/lar edinmektedirler*. Çalışmanın iddiasına göre; *bir sanat yapıtı, her ne koşulda sunulursa sunulsun veya hiç sunulmasın, o anki koşullar altında ilişkisel ve etkileşimseldir. Özelde bir yapıtın, genelde ise sanatın, ‘ilişkisel’ niteliği, bağıntılara göre ve bağıntılar üzerinden gerçekleşmektedir*. Bu bağlamda, sanat yapıtının bağıntılarının ve ‘bağıntı’ üzerine ne söylenebileceğinin soruşturulması gerektiği düşünülmektedir.

‘Bağıntı (relation)’ terimi, iki şeyi birbirine bağlayan ‘ilişki’ anlamında ele alınacak olursa, insanın ‘bilme’ üzerine eyleminin bağıntılar/bağıntılandırımlar aracılığıyla mümkün olabildiği söylenebilmektedir. Bu perspektiften ‘nesneleri bilme’nin, aklın, kendisi dışındaki bir nesneyi yine kendisindeki bir tasarımla/kavramla ilişkilendirebilmesinin sonucunda ortaya çıktığı ifade edilebilecektir. Öyleyse, sanat yapıtının bilinebilme/tanınabilme koşulu olarak, sanat yapıtının görünüşünün ve ‘sanat yapıtı’ kavramının/tasarımının bağıntılılandırılabilmesi gerekmektedir. Her görünüşün sanat yapıtına dönüşebileceği ve ‘sanat yapıtı’ kavramının her biçimi kapsayabileceği göz önüne alındığında, bu dönüşümün kavramsal bir haritalamayla gerçekleşebileceği çıkarımı yapılabilmektedir. Aristoteles’in düşüncesine göre: “Nesneler vasıflandırıldıkları zaman [...] niteliklere göre isimlendirilen ya da başka bir şekilde onlara bağlı olan nesnelerden bahsediyoruz demektir. Bu nedenle çoğu zaman hatta hemen hemen her zaman bir nesne niteliğine göre tanımlanmaktadır” (Aristoteles, 2017:44). Nesnelerin nitelikleri doğrultusunda kavranılması yapıtlar özelinde, örneğin bir ağacın masaya dönüştürüldükten sonra masa olarak anılması gibi, sıradan nesnelerin/faaliyetlerin sanatsal nesneler/faaliyetler olarak nitelendirilmesiyle, onları ‘sanat’ kavramıyla sanat olarak bağıntılılandırılmasıyla gerçekleşmektedir. O hâlde, belli bir durumun ‘sanat’ olarak kavranılması onun sanatla bağıntılılandırılmasından geçiyorsa, bu bildirimin yapıtın sunulma biçiminde kendini göstermesi gerektiği düşünülebilir.

Bertrand Russell (1914/1996:50-51), birbirinden bağımsız iki ayrı sınıflandırmanın yapılabileceğini belirterek bağıntılarını açıklamaya girişmektedir: İlk sınıflandırmaya göre nesneler arasındaki bağıntılar; “bakışlımlı (symmetrical)”, “bakışlımlı-değil (non-symmetrical)” ve “bakışlımsız (asymmetrical)” olmak üzere üç biçimde ele alınmaktadırlar. Benzerlikler ve benzemezlikler gibi her türlü ilişkilerin “bakışlımlı (symmetrical)” olduğunu ifade eden Russell, bir nesne ile diğeri arasında karşılıklı geçerli bir durumun bu türden bir bağıntıyı içerdiğini vurgulamaktadır. ‘Kardeşlik’ bağıntısı örneğin iki kardeş arasında her iki taraf için de geçerlidir. Ancak, ‘kız/erkek kardeş’ bağıntısı iki taraf için de her zaman doğru olmayabilmektedir. Russell bu türden bağıntılarının “bakışlımlı-değil (non-

symmetrical)” olduğunu dile getirmektedir. “Bakışsımsız (*asymmetrical*)” bağıntılar ise, iki şey arasında hiçbir zaman yer değiştirmeyen türden ilişkilerde bulunmaktadır. Yani, ‘A’ ile ‘B’ arasında bulunan bağıntı –örneğin, küçük-büyük, uzun-kısa vs. ilişkisi gibi– ‘B’ ile ‘A’ arasında hiçbir zaman bulunmuyorsa ‘bakışsımsız’ olarak adlandırılmaktadır. İkinci sınıflandırmaya göre ise bağıntılar; “geçişli (*transitive*)”, “geçişli-değil (*non-transitive*)” ve “geçişsiz (*intransitive*)” olarak değerlendirilmektedir. Burada yer alan açıklamalara göre, ‘A’ ile ‘B’ arasında bulunan bağıntı aynı zamanda ‘B’ ile ‘C’ arasında ve ‘A’ ile ‘C’ arasında da bulunuyorsa ‘geçişli’ olarak adlandırılmaktadır. Örneklendirmek gerekirse; ‘1’, ‘2’ ve ‘3’ sayıları arasında bulunan ‘küçüktür’ bağıntısı ($1 < 2$, $2 < 3$, $1 < 3$) geçişli bir bağıntıdır. Öte yandan bir bağıntı geçişli olarak nitelendirilmediğinde “geçişli-değil” denmektedir. Russell ‘kardeşlik’ bağıntısının –“insanın kardeşinin kardeşi kendisi de olabileceği” düşüncesiyle– “geçişli-değil” olduğunu söylemekte ve son olarak da ‘baba’ örneği üzerinden “A’nın B’ye ve B’nin C’ye bağıntısı hiçbir zaman A’nın C’ye bağıntısıyla aynı değilse bu geçişsiz bir bağıntıdır” diye vurgulamaktadır.

Burada tarif edilen bağıntı sınıflandırmaları perspektifinden Sanat alanına bakılacak olursa aktörler arasındaki bağıntıların nasıl olduğu üzerine akıl yürütmeler gerçekleştirilebilecektir. Karmaşıklığı gidermek adına alanın aktörlerinin nitelendirmeleri yapılırsa ‘sanatçı-yapıt-izleyici’ ilişkiselliği elde edilecektir. Üç aktör arasında bulunan ilişki, örneğin, ‘nedensellik’ bağıntısıyla açıklanabilmektedir. Bu durumda sanatçı, sanat yapıtının varlık koşuludur. Sanat yapıtı da, öte yandan, sanat izleyicisinin var olma nedenidir. Çıkarıma göre; öyleyse *sanatçı, sanat izleyicisinin varlık nedenidir*. Aktörlerarası bağıntıların özellikleri üzerine çeşitlendirme yapılacak olursa, sanatçı-yapıt arasında bir ‘özne-nesne’ bağıntısı olduğu, aynı bağıntının ‘izleyici-yapıt’ arasında da bulunduğu ifade edilebilecektir. Bu türden çeşitlemelerin çoğaltılabileceği açıktır. Şu hâlde, buradan iki şey arasında karşılıklılığı sürdürmek ve birlikte anlamlandırabilmek için belli bir bağıntının olması koşulunun ortaya çıktığı açıktır.

Nesnelerin ne olarak nitelendirildikleri ve ne ile bağıntılandırıldıkları birlikte düşünüldüğünde zihnin anlamlandırması bakımından birer değişken olarak ele alınabilecekleri anlaşılmaktadır. Bir örnekle ifade edilecek olursa, bir taşın masa olarak nitelendirilmesinin ve sanatla bağıntılandırılmasının onu, ‘sanat olan taştan bir masa’ yapacağı iddia edilebilecektir. Şu hâlde ‘nitelendirme’ ve ‘bağıntılandırma’ eylemleri anlamlandırma açısından önemlidir. Sanatın ilişkiselliği bağlamında konuşulacak olursa, sanatçı-yapıt-izleyici bağıntısında ‘sanat yapıtı olarak işaretlenmiş bronz bir heykel’ nitelendirmesi, bu başlığın başında ifade edildiği gibi; *hiçbir şekilde sanat izleyicisinin varlığına gerek duymaz*. ‘Bronz heykel’ kavrayışı, kendisini izleyen herhangi bir göz bulunmasa da ‘bronz’luğundan ve ‘heykel’liğinden bir şey kaybetmeyecektir. Ancak bakış açısı değiştirilerek söz konusu yapıt, ‘sanat yapıtı olarak işaretlenmiş ve sanatçısının düşüncesini, tasarımını, duygusunu, önermesini, bilgisini temsil eden anlamlı nesne (bronz heykel)’ olarak nitelendirilirse; *her koşulda sanat izleyicisinin varlığını gerektirecektir*. Bu zorunluluğun sebebi

buradaki bağıntının ‘karşılıklılığı’ istemesidir. Öyleyse ‘anamlı nesne’ olmak ve sanatçıyı temsil etmek bakımından sanat yapıtı için söylenebilecek olan:

- Sanat yapıtı bir şey anlatır,
- Sanat yapıtı bir şey bildirir,
- Sanat yapıtı bir şey ifade eder,
- Sanat yapıtı bir şey söyler,
- Sanat yapıtı bir şey aktarır,
- Sanat yapıtı bir şey gösterir

...şeklinde türetilebilecek her türden etken eylemleri ya da;

- Sanat yapıtı duyumsanır,
- Sanat yapıtı algılanır,
- Sanat yapıtı yorumlanır,
- Sanat yapıtı görülür

...şeklindeki edilgen eylemleri ifade eden önermeler biçiminde bağıntılara sahip olacağıdır. Buradan hareketle; ‘anlatma’, ‘bildirme’, ‘ifade etme’, ‘söyleme’, ‘aktarma’, ‘gösterme’ bağıntıları karşılıklı birer ‘anlatılan’, ‘ifade edilen’, ‘söylenilen’, ‘aktarılan’, ‘gösterilen’ bağıntısını gerektirdiğinden veya ‘duyumsanma’, ‘algılanma’, ‘yorumlanma’, ‘görülme’ bağıntıları ‘duyumsayıcı’, ‘algılayıcı’, ‘yorumlayıcı’, ‘göreni’ gerektirdiğinden *izleyicinin varlığının zorunlu koşul olduğu ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda sanat yapıtı karşısında bir izleyici, başka bir deyişle algılayan, anlayan, kavrayan bir akıl olmasa dahi doğası gereği algılanabilir, anlaşılabilir ve kavranabilir. Bu, yapıtta (anamlı nesne biçiminde kavranıyorsa) içkin olarak bulunan bir niteliktir.*

‘Anamlı şeyler’ sınıfı içerisinde ‘sanat yapıtları’ kümesi açısından düşünüldüğünde anlamın sanatçı tarafından kurulduğu açıktır. Sanatçıyı veya sanatçının düşüncesinin, anlatısının, önermesinin vs. temsili olarak ‘sanat yapıtı’ kavrayışı sanatçının yerine bu eylemleri yüklediği söylenebiliyorsa, sanatçının ‘öznellik/özneellik’ bağıntısının yerini alabileceği iddia edilebilecektir. O hâlde, ‘özne niteliğiyle sanat yapıtı kendisini anlamlandıracak olan izleyici karşısında saf bir anlam içerebilir mi’ sorusuna tekrar dönülebilecektir. Bu sorunun yanıtı, daha önce de değinildiği gibi, ‘bağıntı’ teriminin açıkça fonksiyonu gereği özne konumundaki bir aklın, nesne konumundaki bir cismin/durumun/olayın dışsal özellikleri ile kendisinde önceden var olan bilgiyi haritalandırabilmesi yoluyla mümkün olabileceğidir. Başka bir deyişle, izleyicinin habitusunda edindiği kültürel sermayesinin izin verdiği ölçüde nesneyi/durumu/olayı faaliyeti kendi bakış açısından yorumlayabileceği söylenebilecektir.

Dan Sperber ve Deirdre Wilson'ın "Relevance: Communication and Cognition" (1996) isimli çalışmasında ifade edildiği üzere, bir cümlemin anlamı; "sözcenin zamanı ve yeri, konuşmacının kimliği, konuşmacının niyetleri vb. gibi dilsel olmayan özellikleri dikkate alamaz" (Sperber & Wilson, 1996:9). Ancak bir sanatsal faaliyetin yapılandırılması, bir dilbigisi tarafından üretilmiş tek bir anlamlı cümleden çok, birden fazla cümlemin ya da söylemin biraradalığından oluşturulmuş bağlam üzerinden açıklanabilmektedir. Buna göre sıklıkla, yapılandırmanın zamanı ve yeri, sanatçının kimliği, sanatçının niyeti, izleyici etkileşimleri vb. unsurlar yapının ya da faaliyetin oluşturacağı anlama katkı sağlamaktadır. Aksi durumda salt dış görünüş üzerinden anlamlandırma faaliyeti, yalnızca izleyicinin kültürel birikimine göre zihinde ortaya çıkan bir anlama indirgenebileceği iddia edilebilecektir. Ancak bağlam, Sperber ve Wilson'ın da dediği gibi: "...yakın fiziksel çevre hakkındaki bilgilerle veya hemen öncesindeki ifadelerle sınırlı değildir" (Sperber & Wilson, 1996:15). Buna göre, her türden varsayımın sanatsal faaliyetin yorumlanmasında bir şekilde rol oynayabileceği ifade edilebilmektedir.

Bir örnekle ilişkilendirmek gerekirse; Maurizio Cattelan'ın 2019 yılında gerçekleştirdiği çalışması "Comedian" (Görsel 5.2.2.), dışsal özellikleri itibariyle, yalnızca duvara gri bir koli bandı ile sabitlenmiş bir muzun görüntüsünden ibarettir. Nesnel olarak anlamının da bundan öteye gitmeyeceği açıktır. Ancak, ilişkiselliği itibariyle bakan-kişinin zihninde oluşturacağı öznel anlamı, kişinin anlam dünyasında 'duvara koli bandıyla yapıştırılmış muz' imgesinin nelere karşılık gelebileceği yorumuna dayalıdır.



Görsel 5.2.1. Maurizio Cattelan, "Comedian", 2019, muz ve kolibandı, Art Basel.

Bu imgenin (koli bandıyla duvara sabitlenmiş muz), bir sanatçı tarafından imzalanmasıyla, galeride sergilenmesiyle, salt söylemle vs. gibi yöntemlerle sanatla olan bağıntısı ifade edildiğinde öncelikle, ‘bu, sanattır’ bağlamında izleyicinin yapıtı kendi ‘sanat’ kavrayışıyla ilişkilendirilebileceği söylenebilecektir. Bu durum oldukça öznel bir yargıyı içermekle birlikte, örneğin bir varsayıma göre, izleyici tarafından; söz konusu imgenin ‘sanat yapıtı’ olarak, sanatsal faaliyetlerde sanat yapıtlarının nasıl görünebileceğine dair bir eleştiri şeklinde yorumlanabileceği ve bu bakış açısından bir anlama sahip olarak anlaşılabilceği, kendisinin de ‘bunun gerçekten bir sanat yapıtı olup, olamayacağı’ üzerinden sanatsal bir tartışma alanına çekilmek istendiği şeklinde yorumlanabilecektir. Salt dış görünüş üzerinden bu türden anlam çıkarımları her kişinin öznel yorumuna göre, bir muzun kolibandıyla birlikte nerede, nasıl, ne biçimde vs. konumlandırıldığı ve nasıl anlamlandırılabilceği hakkında varsayımlar çoğaltılabilmektedir.

“Comedian” adlı sanat çalışması üretildiği tarihten bu yana sıkça tartışmalara sebep olmuş ve çokça eleştiri almıştır. Sanat yapıtlarının görüntüsü üzerinden sanatsal niteliğinin bağıntılandırılması ise, haklı bir yöntem olmakla birlikte, eksiktir. Cattelan’ın bu çalışmanın fiziksel biçimini ‘sanat’ olarak sunmadığı, gerek görüldüğü takdirde muzun ve kolibandının değiştirilebileceğini belirtmiş olması, bunun yanı sıra, çalışmanın bir ‘orijinallik sertifikası’ ve sunumunun ya da sergilenme biçiminin nasıl gerçekleştirileceğine dair detaylandırılmış yönlendirme ibarelerinin yer aldığı ‘kılavuz’ ile birlikte satışa çıkarıldığı ele alındığında bağlamın değiştiği, buna göre izleyicide oluşan anlamın da yeni bir biçimde oluştuğu görülebilmektedir. Öyleyse, yalnızca dış görünüş üzerinden bir sanat yapıtlarının anlamı hakkında karar verilemez ve anlam, büyük ölçüde bağlamdan çıkarılmaktadır. Buna göre “Comedian”ın anlamı; *bir sanat yapıtlarını sanat olarak nitelendirenin, sanatçı tarafından sağlanan bir özgünlük durumunun tescili ve fiziksel olarak nasıl yapılandırılacağına dair koşulların bildirilmesi üzerinden yorumlanabilmektedir.*

Yukarıda bahsi edilenler elbette sanatçının bir iddiası olmakla birlikte, ‘sanat’ kavrayışı yorumudur. İzleyici bunun üzerinden eleştirel bir tartışmaya çekilebilecektir. Yürütülen tez çalışmasının bu çalışma üzerinde durmasının sebebi Russell’ın belirttiği gibi: “Duyularla bilindiği kabul edilen herhangi bir nesneyi alırsak, duyuların bize dolaysız olarak anlattıkları şeyin, bizden ayrı bir şeye ilişkin bir doğru (truth) değil de, görebildiğimiz kadarıyla o nesneyle bizim aramızdaki bağıntılara bağlı olan duyu-verilerine ilişkin bir doğru olduğu”nu açıklayabilmesidir (Russell, 1911/1994:16). Şu hâlde, *bir şeyi anlamlı kılan onun ‘ilişkiel/bağıntısal (relational)’ yapısıdır.*

Sperber ve Wilson’ın çalışmasına ve ‘değişmeyen bir anlam’ yapısının oluşturulup, oluşturulamayacağı meselesine dönülecek olursa, yaşam öyküsündeki, başka bir deyişle bireylerin habituslarındaki farklılıkların ‘anlamlandırma’ eyleminde rol oynayabileceği ve üzerinde uzlaşma olasılığının düşük olabileceği söylenebilmektedir. Buradan, sanatsal faaliyetin bir iletişim modeli olmadığı, iletişimin karşılıklı anlaşmaya dayalı mantığı üzerinden çıkarılabilmektedir. Sperber ve Wilson’ın iddiasına göre bunun sağlanmasının tek yolu; “dinleyenin [plastik sanatlar açısından

izleyicinin]⁵⁰ fiilen kullandığı bağlamın her zaman konuşmacının [sanatçının]⁵¹ tasavvur ettiği bağlamla aynı olmasını sağlamaktır” (Sperber & Wilson, 1996:17). Çalışmalarında bunun mümkün olup olmadığını soruşturan Sperber ve Wilson, en iyi koşullar altında dahi sonuçsuz kalılabileceği, öte yandan yapılabilecek olan şeyin ise en fazla bir varsayım oluşturmak olacağı sonucuna varmaktadırlar.

Sanatın ilişkiselliği konusundaki bulgular, çıkarımlar ve iddialar toparlanacak olursa; *bu çalışma sanat yapıtını ‘anlamli nesne/faaliyet’ bağlamında ele almaktadır. Sanatın zorunlu ilişkiselliği hakkındaki iddialar burada ifade edilen bağıntılandırmalarla savunulmaktadır. Buna göre, ‘anlamli nesne/faaliyet’ olmak bakımından sanat yapıtı özünde ilişkiseldir. Sanatsal faaliyetin ilişkiselliği hakkında bilgi sahibi olan sanatçılar, sanatsal faaliyetin bu boyutunu sorunsallaştırmak isteyebilirler ya da istemeyebilirler. Bunu amaçlayan sanatçılar, yapıtın nelere gönderme yapabileceğini hesaplamak ya da onu tamamen özgür bırakmak yöntemlerine gidebileceklerdir. ‘İzleyici’, sanat yapıtının üretilme nedeni değildir. O etkidir, yani üretimden sonra ortaya çıkan bir bağıntıdır. Bilinen bütün sanat yapıtları bir izleyiciye sahiptir. Bilinmeyen sanat yapıtları için söylenecek olan ise; sanatçının, ‘yapıt üzerine düşünüm (reflection)’ ya da ‘düşünümSELLİK (reflexivity)’ yoluyla gerçekleştirilebilecek bir nesneleştirme/nesnelleştirmeyle kendi konumunu düzenleyebileceği ve yapıtı objektif bir gözle izleyebileceğidir. Bu, sanatçının da kendi ürettiği sanat yapıtının bir izleyicisi olabileceği sonucuna götürmektedir. Öyleyse, sanatçı sanatsal faaliyetin hem düzenleyicisi hem de birincil izleyicisidir. Öte yandan, izleyiciler hem seyirci hem de yorumcudur. Sanatçının meselesi izleyiciyi eğitmek/bilinçlendirmek değildir, başka bir deyişle sanatçılar, sanat yapıtılarını izleyiciler için üretmezler. Sanatçı ancak yapıt üzerinden izleyiciyle birlikte sanatsal bir ‘tartışma’ başlatmaktadır. Bu tartışmanın, yapıtın izleyiciyle her karşılaşmasında yeniden başlayacağı ve asla son bulmayacağı iddia edilebilmektedir. Dolayısıyla, Sanat alanı ilişkiSEL bir alan biçiminde ele alınabilecektir.*

İlişkiSEL bir alan olarak ele alınabilecek Sanat alanının, karmaşık bir yapı olmak itibarıyla çözümlenmeye ihtiyaç duyduğu kesindir. Bireyler ve kurumlar aracılığıyla etkinlik gösteren sanat habitusunun düşünümSEL bakış açısıyla, sosyolojik ve etnometodolojik yöntemlerle ‘sanat dünyası’ bağlamında nesneleştirilmesinin/nesnelleştirilmesinin, söz konusu habitusun ifşa edilmesinin ve temelde sanatçıların pozisyon almalarını, dolaylı olarak da sanatsal faaliyetlerini, en genelde ise ‘Sanat alanı’ kavrayışını etkileyebileceği düşünülmektedir. Bu bakımdan, Sanat Sosyolojisi gözünden ‘sanat dünyası’ incelemesi gerekli görülmektedir.

⁵⁰ Vurgu yazara aittir.

⁵¹ Vurgu yazara aittir.

5.3. Sanat Sosyolojisi Gözünden ‘Sanat’ Kavrayışı: Bir Alan Olarak ‘Sanat Dünyası’

‘Sanat’ kavramının, sanatçının ve sanatsal faaliyetlerin bağıntılarının, ya da diğer bir perspektiften, ‘sanat’ kavramının, sanatçının ve sanatsal faaliyetin ne olduğunu anlamlandırabilmenin, kavrayabilmenin olanağı olarak bireylerin bunları bir şey ile ilişkilendirmesinin/bağıntılandırmasının sonucunda ortaya çıkan ilişkisel yapı, insan üretimi olmak bakımından toplumla ya da toplumsal olarak ilişkilendirilebilmektedir. Sanatın kendisi toplum için var olmamakla birlikte, toplumsal özellikler barındıran insanın yaratımı anlamında kendisine bir sanat toplumu/topluluğu oluşturabildiği söylenebilmektedir. ‘Sanat’ kavramının olanağında ve sanat yapıtı üzerinden/etrafında yapılandığı ifade edilebilecek olan bu topluluk, bilimin metodlarıyla sınanabilir olmak ya da başka bir deyişle, deneye ve gözleme açıklık bakımından Sosyal Bilimler’in, genelde Sosyoloji’nin ya da özel deyişle Sanat Sosyolojisi’nin araştırma alanı olarak kendine yer bulabilmektedir. Söz konusu topluluğun içinde kendine yer bulan her öge (öznel ve nesnel), sanatın bir bağıntısı olarak veya sanatla bağıntılandırılarak nesneleştirilebilmekte ve nesnelleştirilebilmektedir. Şu hâlde düşünümSELLİĞİN önemli bir bilgi sağlayıcısı olarak, Sanat alanına toplumbilimsel gözle yaklaşılmasının ne gibi getirileri olabileceği üzerine tartışma açmak gerekmektedir.

Sanatı toplumla ilişkilendirmeye çalışmadan önce verilmiş olan, sanatın ve sanat yapıtının iç dinamiklerine ilişkin bilgileri de bir kenara bırakmadan, eleştirel bir aklın üretim biçimi olarak ortaya çıkmış ve kapsayıcı ‘toplum’ kavrayışının içinde kendine özgü ayrıştırılmış bir topluluk oluşturabilmiş sanat ‘toplumun yarattığı bir olgu’ olarak değil, ancak, istese de istemese de toplumun içinde yetişmiş tekil bir bireyden ortaya çıkmış olmak bakımından ‘toplumun özelliklerini üstünde barındıran, toplumsalın meydana getirdiği bir olgu’ olarak değerlendirilebilmektedir. Bu bakış açısından sanatın, şu ya da bu şekilde toplumsalı örtük olarak barındırdığı söylenebilecektir. Buradan hareketle de sanatçı figürü için ‘toplumsal bir tip’ yakıştırması yapılabilmektedir.

Bilim uygulamasının pratik ve metodik çalışma biçiminin Sanat alanındaki yansımaları üzerine konuşulacak olursa, bir deney nesnesi olarak ele alındığında sanatın, hakkında sorulan her soruya bir cevap vermesi beklenmektedir. Bu soruların niteliği, sanatla ilgili olarak öğrenilmek istenen bağıntının ne olduğuna göre değişkendir. Örneğin, ‘sanatçı’ figürüne yönelik bağıntıların olasılığı ile ‘toplumsal bir tip olarak sanatçı’ figürünün bağıntılarının olasılığının aynı olması mümkün değildir. Bu bakış açısının getirdiği ele alma biçimi, sanatı ve sanatın varlık koşullarını sağlayan unsurları daha karmaşık bir yapı içerisinde değerlendirme imkânı sunmaktadır. ‘DüşünümSELLİK’ ve ‘sanat üzerine düşünüm’ sırasında farklı disiplinlerin farklı bakış açıları kazandıracakı söylenebilmektedir. Aynı olguyu tarihsel açıdan ele almak ile toplumsal açıdan ele almak arasında belli bir düşünme biçimi değişimi söz konusudur. Bir yorumlamayla, Sanat Tarihi disiplininin gerçekleşmişler üzerinden geriye dönük okuma ve ilişkilendirme kabiliyetiyle, olayları makro-perspektiften ele alabildiği ve sonuçları üzerinden bir anlatı ortaya koyduğu söylenebilirken,

Sanat Sosyolojisi disiplininin saha çalışmalarının güncelliğe yaptığı göndermeyle, alanın koşullarının ampirik incelenmesi, ilişkiselliklerin yerinde ve zamanında anlık olarak tespit edilebilmesi vs. gibi gerekçelerle sanatsal olayların mikro-perspektiften, benzetme yapılacak olursa tıpkı bir araştırmacının büyüteçle bir şeyi incelemesi gibi, ‘nedenselliklerine’ dair bilimsel saptamalarda bulunabileceği iddia edilebilecektir. Sanatsal üretime dair bu iki ayrı bakış açısı yorumu örneği, sanatla bağıntılı olan her fenomen üzerine uygulanabilecektir.

Bir önceki başlıkta da değinildiği üzere; sanatçı, tekil bir durumu ‘sanat’ olarak tanımlayan ve bunu yapıt aracılığıyla bildiren kişi olarak düşünülebileceği gibi, tek kaygısı sanat olmayan bir toplum içinde kültürel, sosyal ve ekonomik sermayesini yapılandırmış, sanat hakkında düşünceler ve çalışmalar üreten bir kişi olarak da ele alınabilmektedir. Sanatçıyı ya da sanatla bağıntısı olan aktörleri (izleyici vs.) hâlihazırda var oldukları yapıdan izole etmeden varlık koşulları içinde incelemek ve ilişkilendirmek, ‘sanat’ olarak ortaya konan üretimin doğasına ilişkin doğru bir çıkarıma yönlendirebilecektir. Örneğin, Duchamp’ın pisuarının tarihselliğinden başka bir önemi olmadığı, günümüzde uygulanmasının aynı etkiye yol açmayacağı açıktır. Sanat paradigmalarını oluşturanların zamanın sanatçıları ve sanat toplulukları olduğu düşünüldüğünde, sanatçıları ve yapıtları kendi koşullarında, sanat-toplumsal bakış açısıyla birlikte yorumlamak gerektiği ortadadır. Buna göre dönemin, sanatçıların ‘sanat’ kavrayışları, sanat kurumlarının beklentileri, izleyicilerin beğenileri, Bilim ve Felsefe alanlarındaki yenilikler, toplumsal olaylar vs. birlikte okunduğunda, sanatsal gelişmelerin ya da sanat yapıtı üretim biçimlerinin nedenselliklerine dair doğru bir okuma yapılabilecektir.

Sosyoloji disiplininin toplumsal olguları nesneleştirerek çözümleme yönteminin Sanat alanına ve onun bağıntılarına uygulanması, ‘sanat dünyası’ olarak da adlandırılan sanat topluluklarının yapılanma/örgütlenme biçiminin sanatsal üretimi nasıl gerçekleştirdiğini gösterebilecektir. Buna göre, birbirlerinden hem sanat-kavramsal hem de pratikte ayrışan, ancak üretimlerini ‘sanat’ olarak adlandıran Batı çağdaş sanat dünyası ve geleneksel sanat dünyası arasındaki benzersizlikler, söz konusu dünyaların nesneleştirilip, topluluk yapılarının yapısöküme uğratılması yöntemi ile çözümlenmesiyle ortaya çıkarılabilecektir. Böyle bir metodolojiyle, alanları özgün kılan şeylerin ayrıştırılabilmesi sağlanabilecek, öte yandan, farklı ‘sanat’ kavrayışlarına ve uygulama biçimlerine sahip alanların ikisinin de nasıl ‘sanat’ adı altında tanımlanabildiği açıklanabilecektir. Buradan yapılabilecek bir çıkarıma göre; *Sanat Sosyolojisi’nin, yaratıcı/üretici sanatçının tasarımından başlayarak, yapıtın oluşturulması, sergilenerek gösterilmesi ve sonuçta bir topluluk oluşturarak ‘sanat dünyası’ kavrayışına kadar uzanan bütün süreçleri çözümleyerek, Sanat alanına dair bir içgözlem mekanizması sunacağı söylenebilmektedir.* Joseph R. LaChapelle’in de vurguladığı üzere: “Bu perspektif göz önüne alındığında, son zamanlarda oldukça farklılaşmış ve karmaşık bir sanat topluluğunun tanımlarına ve analizine vurgu yapan sanat sosyolojisi, yalnızca başka bir çalışma aracı

değil, modernist bir kültür içinde sanat incelemesi için gerekli bir bileşen haline gelir” (LaChapelle, 1984:38).

Sanat alanının yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren şahit olduğu olaylar dizisinin gösterdiği üzere karmaşık ilişkiler ağlarının çözümsel bir yaklaşımla irdelenmesi gerekliliği doğmuştur. Hanna Deinhard’ın aktardığına göre; “1960 yılında, 26 Mayıs tarihli (Londra) Times Literary Supplement’teki bir başyazının son satırları şöyleydi: ‘Bir sanat sosyolojisi olmalı. Şu anda yok.’” (Deinhard, 1975:29). Sanatın sosyolojisine yönelik ihtiyacın, Sosyoloji biliminin sanatın pratiklerine yöneltebileceği metodik uygulamalarının, ‘Sanat alanı’ olarak tanımlanan yapılanmanın nasıl işlediğini nesnel bir gözle betimleyebileceğinden kaynaklandığı düşünülmektedir. Bu anlamda betimleyici bir Sanat Sosyolojisi’nin, alanın aktörlerine sağlayacağı içgözlem mekanizması, başta sanatçılar olmak üzere bütün aktörlerin, birlikte oluşturdukları yapının bilgisine sahip olmalarına yarayacağı ortadadır.

Sanat sosyologlarının sanatı ele alış biçiminde izlediği yapısökümcü yaklaşım, bilimsani sosyoloğun araştırma konusu olan sanatı inceleme nesnesi olarak kabul etmesi, karşılaştığı sanat yapıtı etrafında şekillenmiş gibi görünen yapıyı bağıntılarıyla çözümlemesini gerektirmektedir. Buradan hareket eden sosyologların keşfettikleri sonuç, Sanat alanının kolektif biçimde öznelerin biraraya gelmesiyle oluşturulan ve rol dağılımlarının bulunduğu bir ilişkiler ağından meydana geldiği olmuştur. Natalie Heinrich’in iddiasına göre:

Bir sanat yapıtı, özde ancak karmaşık bir aktörler ağı aracılığıyla varolabilir. Satıcı olmadan satılması, koleksiyoncu olmadan satın alınması, eleştirmen olmadan yorumlanması, uzman olmadan tanınması, açık arttırıcı olmadan arttırmaya konulması, müze yöneticisi olmadan gelecek kuşaklara aktarılması, restoratör olmadan temizlenmesi, küratör olmadan gösterilmesi, sanat tarihçisi olmadan betimi ve yorumlanması olanaksızdır, kendisine seyirci bulamayacaktır...(Heinrich, 2004/2013:76).

Sanat yapıtı penceresinden bakılacak olursa, Russell’in vurguladığı gibi: “Kendi dışındaki şeylerle bağıntısı olan her şeyin bu dış şeylerle kendi doğasında bir bağlılık taşıması gerektiği, bu yüzden de bu dış şeyler varolmadıkça kendinin de kendisi olamayacağı öne sürülmüştür” (Russell, 1911/1994:115). Bu açıdan ‘sanat’ kavramı ve bir sanatçı olmadan sanat yapıtının varlığı olanaksızdır. Bununla birlikte, kavramın ve sanatçının olanağında ortaya çıkan yapıtın, yeni bağıntılar yarattığı da söylenebilmektedir. Bu bağıntılar da, tıpkı yapıt gibi, kendi dışındaki şeylerin varlığı olmaksızın kendi kendisine var olamamaktadır. Müze ve galeri kurumları, yöneticileri, koleksiyonerler, izleyiciler vs. gibi sanat olasılığı etrafında ortaya çıkmış bileşenler yapıtın olanağında varlık kazanmaktadır. Vera L. Zolberg’in açıkladığı gibi: “Sosyolojik açıdan bir sanat eseri, belli başlı toplumsal kurumlar aracılığıyla çalışıp, tarihsel olarak gözlemlenmesi mümkün eğilimleri takip ederek işbirliği yapan birden çok aktörün bulunduğu bir sürecin içindeki bir andır” (Zolberg, 1990/2013:21).

Bir önceki bölümde sözü edilen nedenselliklere dair yapılacak bir sosyolojik soruşturma, sanat yapıtına yöneltilecek sorulardan başlayarak, kim tarafından üretildiğine, niçin üretildiğine, kimlere sunulduğuna, diğer sanatsal ifade biçimleriyle olan ilişkilerine, bulunduğu kültürel alan yapısı içerisinde taşıdığı özelliklere vs. gibi geniş yelpazede değerlendirmeyi mümkün kılmakta ve sanatın bileşenlerini toplumsal nedenleriyle ortaya koyabilmektedir. Zolberg bununla ilgili olarak şöyle söylemiştir; “...sosyal bilimciler, sanatın genel anlamda zaman ve mekân, daha belirgin olarak da kurumsal yapılar, istihdam normları, mesleki eğitim, ödül ve hamilik veya diğer destekler bakımından bir bağlama yerleştirilmesi gerektiği öncülünden yola çıkar. Sosyologlar dikkatlerini sanatçının ve sanat eserinin siyasi kurumlarla, ideolojilerle ve diğer estetik dışı faktörlerle olan ilişkisine verir” (Zolberg, 1990/2013:20). Bu anlamda, Sanat alanına yöneltilen çok yönlü bakış açısı, her bağıntıyı ayrı ayrı ancak birbiriyle ilişkisi içinde incelemeyi olanaklı kılmaktadır.

Her bağıntıyı birbiriyle ilişkisi içinde incelemek, *bağıntıların olanağında anlaşılabilen bir ‘sanat’ kavrayışı* düşüncesine götürecektir. Bu perspektifte, Howard S. Becker (1974) sanatı, “kolektif eylem” alanı olarak ele almaktadır. Becker’in düşünce mantığında sanat; tasarlama, üretme, sergileme ve alımlanma anlamında tüm süreçlerin bütünsel bir yapının eş parçaları olarak, öte yandan, bu süreçlerde aktif ya da pasif rol alan tüm aktörlerin de birlikte oluşturduğu bir ‘faaliyet’ olarak kavranılmaktadır. Yapıt üzerinden görünür kılınan sanatsal faaliyetin, yapıtın öncesindeki ve sonuçta aldığı biçimi (görünüşü) alana kadar geçen süreçteki tüm olgu ve olayları yapıtın parçası hâlinde ya da varlık olanağı olarak düşünmektedir. Becker, bir yapıtın aldığı nihai görünümüne kadarki süreci şu şekilde ifade etmektedir:

Herhangi bir sanat eserinin sonuçta olduğu gibi olması için gerçekleştirilmesi gereken bütün faaliyetleri düşünün. Örneğin bir senfoni orkestrasının konser vermesi için enstrümanlar keşfedilmiş, üretilmiş, muhafaza edilmiş olmalı, bir nota sistemi düzenlenmiş ve müzik bu sistem kullanılarak bestelenmiş olmalı, insanlar bu sistemde yazılmış notaları enstrümanla çalmayı öğrenmiş olmalı, prova için zaman ve mekân sağlanmış, konser için ilanlar asılmış, tanıtım düzenlenmiş, biletler satılmış ve dinleyebilecek, bir şekilde anlayabilecek ve performansla karşılık verebilecek dinleyiciler salona toplanmış olmalı (Becker, 1982/2013:36).

Bu mantıktan hareket edilirse ortaya çıkacak olan sonuç; *yapıtın üretilmesi için belli bir işbirliğinin gerektiğidir*. İşbirliğini gerçekleştiren tüm aktörler yapıta belli bir oranda katkı sunmasına ve yapıt için gerekli olmasına karşın Becker, sanat dünyası üyeleri tarafından, sanatsal faaliyet sırasında yetenek ve duyarlılık gerektiren birtakım eylemlerin yüceltilerek sanatçıya atfedildiğini, öte yandan, nispeten düşük yeterlilik gerektiren bazı işlerin ‘sanatsal’ olarak nitelendirilmeyerek, önem sırasına göre daha düşük ve daha az saygıyı hak eden bir konumda değerlendirildiğinden yakınmaktadır (Becker, 1974:768). Burada ifade edilen önemsiz işleri gerçekleştiren kişiler, kabaca, “destek personeli” olarak isimlendirilmektedir.

Doğası gereği bir sanatsal faaliyetin yapılandırılması sırasında sanatçı tarafından gerçekleştirilmeyen tüm eylemler başka bir eyleyici tarafından yapılmak durumundadır. Burada işbirliği sağlayan destek personelleri sanatçının yönergelerinin doğrultusunda hareket edebileceği

gibi, hâlihazırda eylene bir hareketin, yapılmış bir işin sanatçı tarafından kullanılmasıyla eyleyicinin sonradan destek personeline dönüştürülmesi de söz konusu olabilmektedir. Becker: “Sanat eserinin nihai olarak ortaya çıkması için sanatçının başkalarının işbirliğine sahip olması gerektiğini söylemek, onun bu işbirliği olmadan çalışamayacağı anlamına gelmez” (Becker, 1974:770) demekle birlikte, bir sanatsal faaliyette yer alan destek personellerinin de yapıtın görüldüğü şekli almasında sanatçı kadar önemli olduğuna dikkat çekmektedir. Bu bağlamda, Marcel Duchamp’ın 1919 tarihli “L.H.O.O.Q.” (Görsel 5.3.1.) adlı çalışmasını örnek göstererek, Duchamp’ın Leonardo Da Vinci’yi destek personeli olarak kullandığını vurgulamaktadır (Becker, 1982/2013:54-55).



Görsel 5.3.1. Marcel Duchamp, “L.H.O.O.Q.”, 1919, Mona Lisa portresi.

Becker’in, işbirlikçilerin yapıt üzerinde sanatçılar kadar hak sahibi olduğu tezinden hareketle, Duchamp’ın yapıtı örneğinden bir akıl yürütme gerçekleştirilecek olursa, söz konusu faaliyetin destek personelleri olarak orijinal resmin sahibi Leonardo da Vinci ve reproduksiyonu yapan anonim kişi destek personel olarak nitelendirilebilecektir. Hatta daha da ileriye gitmek istenirse, reproduksiyonun basılı olduğu materyalin üretiminde rol oynayan kişi/kişiler veya Duchamp’ın kullandığı kalemi üreten kişi/kişiler vs. gibi kanallar da yapıtın var olmasına katkı sunan eyleyiciler olarak düşünülebilir. Duchamp’ın, bu personellerin ya da yardımcı elemanların varlığı olmaksızın da, bu yapıtla vurgulamaya çalıştığı anlamı karşılayabileceği bir üretim pratiği icat edebileceği açıktır. Ancak, örneğin Leonardo da Vinci olmasaydı yapıt, başka herhangi bir şekilde görünecek olmasına

rağmen, ‘Mona Lisa üzerine çizilmiş bir bıyık ve sakal’ olarak görünemeyecektir. Dolayısıyla, bu örnekten hareketle destek personellerinin de yapıtın görüldüğü gibi olmasına en az sanatçı kadar katkı sunduğu çıkarımı yapılabilecektir.

Heinich’in vurguladığı (2004/2013:76), sanatın “karmaşık bir aktörler ağı aracılığıyla” varlık kazandığı düşüncesinden, yalnızca yapıt üretildikten sonra gerçekleşen olaylarda değil, Becker’in ortaya koyduğu üzere, yapıt üretilmeden önce ve üretilmesi sırasında da söz edilebileceği anlaşılmaktadır. Öyleyse sanattan, işbirlikçi insan ağlarının oluşturduğu bir ‘yapı’ olarak ya da çalışmanın daha önce incelediği, Bourdieu’nün önerdiği üzere, aktörlerin oluşturduğu toplumsal bir ‘alan’ kavrayışıyla söz edilebilecektir.

Bir ‘sanat dünyası’ alanında, Becker’in deyimiyle ‘kolektif eylem’in aktörlerinin hareketleri Sanat Sosyolojisi’nin olanağıyla inceleme altına alınabilmektedir. Bu sayede, sosyal yapıda her biri ayrı öneme sahip eyleyicilerin, Sanat alanı içinde yapıt, ‘sanat’ olarak nitelendiren şeyin ‘görüntüsü’, sanatçı ise, ‘görünür nedeni’ olarak nitelendirilebilecektir. Bu, aynı zamanda, Becker’in; “herhangi bir sanat dünyasında en özlü sanatsal eylem olarak kabul edilen şeyin, icracı kişiyi bir sanatçı olarak işaretleyen eylemin, uzlaşmaya dayalı bir tanım meselesi olduğu” (Becker, 1974:769) düşüncesine karşılık gelmektedir.

Sonuç olarak, Sanat alanında gerçekleşen eylemler, sanatsal üretimler vs. gibi her türden olayın sanat sosyologları tarafından faaliyetin anlaşılması ve nedenselliklerinin görünür kılınması için gözlemlenmesi, incelenmesi, soruşturulması mümkündür. Sanat Sosyolojisi için birer nesne olarak alınabilecek bu tür olgu (sanatçı, izleyici, sanat kurumu vs.) ve olayların (sanat faaliyetleri, aktör ilişkileri vs.) neticede ‘sanat’ hakkında bilgi açığa çıkaracağı, bunun ise Sanat alanı için değerli olduğu açıktır.

Sanat alanının baş aktörleri ve ‘görünür nedenleri’ olan sanatçılar ile ‘görüntüsü’ olan yapıtlar üzerinden girişilecek toplumbilimsel bir soruşturmada Natalie Heinich (2004/2013), yapıt üretiminden başlayarak, “aracı süreç (*mediation*)” ve “kabul görme” süreçlerinden söz etmektedir. “Kabul görme”, yapıtın ‘sanat’ olarak sunulduğu ve izleyici tarafından alımlandığı sergilenme anını işaret ederken, “aracı süreç (*mediation*)”, sergilenmeye kadar olan süreçte aracılık eden birtakım kişilere ve kurumlara atfedilmektedir. Küratörler, galeri sahipleri, müze yöneticileri vb. kişiler ile galeri ve müze gibi sanat kurumları sanat yapıtının bağıntıları olmakla birlikte, yapıtın topluluk tarafından izlenebilir duruma getirilmesinde baskın bir rol üstlenmektedir. Sanat çevreleri için, toplanma mekânları olarak kabul edilen bu türden oluşumların üzerine yapılabilecek bir toplumbilim çalışması, Sanat alanının aktörlerarası ilişkiler ağlarını çözümleyebilecektir. Bu bağlamda, yapıt üretiminden sonra ortaya çıkan ve söz konusu yapıtın sanat topluluğu tarafından ‘sanat’ olarak kabul görmesine kadar olan süreçte yer alan tüm bileşenlerin varlığından ortaya çıktığı düşünülen alan ile ilgili olarak açıklamaya ve anlamaya yönelik deneylerde bulunan Sanat Sosyolojisi, saha çalışması sırasında belirli tutumlar

sergilemektedir. Heinich, açıklamaya ve anlamaya yönelik tutumlar üzerine şu ifadeleri dile getirmektedir:

Açıklamacı tutumda önemli olan, istatistik aracı kullanarak incelenen olgular (objeler, eylemler, düşüncüler) ile dış nedensellikler (maddesel ve ekonomik bağlamlar, sosyal kökenler) arasında bağlar saptamaktır. Anlamak ağırlıklı tutumda ise aktörlerin yaşadığı deneyimlere tutarlılık sağlayan mantıktan, aktörlerin isteyerek ve kendilerinden istenerek sağladığı ve sağlamadığı belgelere, raporlara dayanarak belirlemek söz konusudur (Heinich, 2004/2013:138).

Burada ismi geçen bazı terimlerin (istatistik, belge, rapor vs.) varlığı Sosyoloji disiplini için büyük önem taşımaktadır. Sonuçta bir bilimsel nitelik taşıyan ve ampirik uygulamalarla kanıtlanabilir olguları araştıran metodolojinin nesnel dayanaklarla desteklenmesi, tutarlı ve doğrulanabilir olmak bakımından ‘bilimsellik’ niteliğinin gerekliliklerindendir. Şu hâlde toplumbilimin, kanıtlanabilir bulgular üzerinden sanata yönelik bir betimleyici tutum sergilediği iddia edilebilecektir.

Geçmişe dönük, Natalie Heinich’in (2004/2013) Sanat Sosyolojisi’nin tarihine dair yaptığı saptamalarda, sosyoloji uygulamalarının birinci kuşakta sosyolojik estetikle ilgilendiği, ikinci kuşakla beraber sosyal bir tarih oluşturmaya çabaladığı bildirilmektedir. Üçüncü kuşakla birlikte gelen ‘anket sosyolojisi’nin yöntemi ise, sanatın sosyolojisi adına bir dönüm noktası olarak işaretlenebilmektedir. Heinich’e göre ‘anket sosyolojisi’ şu açıdan önemli görünmektedir:

Ampirik araştırma bu üçüncü kuşağın sanatın sosyal tarihiyle ortak yanını oluşturur; tek fark geçmişin belgelerine değil de yaşadığımız döneme uygulanır olmasıdır. [...] anket sosyolojisi, artık ne sanat ve toplumu, ne toplumda sanatı alır; sanat çevresinin işleyişi, aktörleri, etkileşimleri, iç yapısıyla ilgilenerek sanatı toplum olarak düşünür. [...] Günümüz sanat sosyolojisinin özgünlük ve gücünü yapan şey kuşak farkından, bilimsel alan ya da konu farkından daha çok bu anket kullanımındır: istatistik ölçüler, sosyolojik görüşmeler, etnolojik gözlemler yeni sonuçlar getirmekle kalmayacak, en çok da sorunsalları yenileyecektir; ve bu süreçte sosyolojinin diğer alanlarıyla -kurumlar, karar alma, tüketim, meslekler, bilimler, teknikler, değerler sosyolojileri- diyalog sanat sosyolojisinin hızlı gelişmekte olan genel sosyolojinin ilerleyişine ayak uydurmasını sağlayacaktır (Heinich, 2004/2013:54-55).

Daha önce de bahsi edilen, anket vs. gibi mekânda ve zamanda dolaysız olarak, iletişime dayalı soruşturma yönteminin, geçmiş belgelere dayanmak yerine güncel bildirimleri temel aldığı ifade edilebilecektir. Bunu Sanat alanında ilk gerçekleştirenler arasında Bourdieu gösterilebilmektedir. Pierre Bourdieu ve Darbel’in 1969 yılında yayımladıkları, izleyiciler üzerinden istatistik toplamak amacıyla yürüttükleri Avrupa (İspanya, Fransa, Yunanistan, Hollanda ve Polonya) müzelerine yönelik saha çalışmaları, anket sosyolojisinin olanağıyla, sanat dünyasına bir dizi bulgular sunmuştur. Çalışmanın iddiasına göre; “Temel soruşturma çok geniş bir örneklem düzleminde, müze ziyaretçilerinin özgül toplumsal nitelikleri ile tutum ve görüşleri arasında manalı ve manidar ilişkiler kurmayı” sağlamaktadır (Bourdieu & Darbel, 1969/2011:25).

Geçmişte sanat çevrelerinin/izleyicilerinin, sanatçılardan ve üstsınıf seçkin kişilerden oluştuğu gözlenmektedir. Galerilerin-müzelerin çoğalması ve ‘açık kültür’ anlayışıyla halkın da sanat topluluğuna karışmasıyla, izleyici kitlesinin demografik yapısında da gözle görünür biçimde değişiklikler fark edilmektedir. Bourdieu’nün söz konusu ziyaretçi kitleleri üzerine erken tarihli çalışmaları bir taraftan, sanat toplumunun üyelerinin niteliksel özelliklerine ve ziyaretçi kitlelerinin

bakış açılarına dair –zaten tahmin edilebilir olan⁵²– bilgiler ortaya koyarken, diğer yandan Sanat alanına yönelik ilginç bulgular sunmaktadır.

Çalışmayla (Bourdieu & Darbel, 1969/2011) ilgili ilk olarak, adı geçirilen ülkelerde seçilmiş olan müzelerin ziyaretçilerinin demografik özelliklerine yönelik gelir düzeyi, meslek bilgisi, eğitim durumu vb. gibi ‘sınıfsal’ olarak kategorileştirilebilecek bilgilerden hareketle, müze ziyaretinin nedenlerine ilişkin soruşturmanın toplumsal statü ile ilişkilendirilmesinin yapılabilir olup olmadığı ve bunların arasında doğrudan ya da dolaylı olarak bağıntıların bulunup bulunmadığıyla ilgili birtakım çıkarımların yapıldığı söylenebilmektedir. Tahmin edilebileceği üzere, eğitim seviyesinin yükselmesiyle sanat ve kültür faaliyetlerine olan ilginin de arttığı gözlenmektedir. Ancak bu ikisi arasında güçlü bir bağıntının olması bir ‘nedensellik’ ilişkisi olarak yorumlanmamaktadır. Bourdieu ve Darbel’in çalışmasının gösterdiğine göre söz konusu kültürel yatkınlık, aileden geçen bir alışkanlıkla işe başlamaktadır:

Okuldaki eğitim, farklı toplumsal sınıflardan bireylerin çocuklarına (süresi bakımından) son derece eşitsiz biçimde ulaşarak ve ulaştıkları üstünde de eşitlikten uzak başarılar göstererek işlemekte, verdiği diplomanın gündelik hayattaki sonuçlarıyla da kültür alanında zaten baştan mevcut olan eşitsizlikleri -en azından- Fransa ve Hollanda gibi ülkelerde artırıp perçinlemektedir. Şu halde aile içinde önceden kültür alma oranının öğrenim düzeyiyle birlikte ciddi biçimde artması olgusunda da tanık olunduğu üzere, öğrenim düzeyi olarak karşımıza çıkan şey aslında, kişinin aile içinde aldığı eğitim ve kişiyi yetiştireceği öngörülen okul sürecinde öğrenilenlerin birbirine eklenmesiyle oluşan birikimden başka bir şey değildir. (Bourdieu & Darbel, 1969/2011:44-45).

Kültürel faaliyetlerde bulunma alışkanlığının ailede başlayan bir süreç olarak okunması, sanata olan ilginin aslında aşılana bir gelenekle oluştuğu düşüncesine yönlendirmektedir. Bu bakımdan, bir özendirmeyle başlayan sürecin akademik eğitim ve birikimle yerleştiği fikri, sanat etkinliğinin ‘toplumsal’ bir süreç okunmasına olanak sağlamaktadır. Bu bağlamda sanat, her ne kadar bir sanatçının yaratımıyla başlar görünse de ‘kolektif’ olarak üretilen bir eylemsel organizasyon olarak göze çarpmaktadır.

Bir önceki başlıkta da vurgulandığı üzere, sanat yapıtının ilk izleyicisinin, alımlayıcısının ya da yorumlayıcısının kendisini varlığa taşıyan sanatçısı olmakla birlikte, sanatla ilgili çevrelerin ve sanatla ilgisi olmayan çevrelerin de izleyici/katılımcı olarak etkinliğin içinde yer aldığı bildirilmektedir. Anlam ileten olmak bakımından sanat yapıtı ele alındığında, sanatın ilişkiselliği ile ilgili olarak bir Sanat alanından söz edilebiliyorsa, anlamın ya da yapıtın üretilme nedeninin izleyici kitlesine ulaşp ulaşmadığı veya hangi ölçüde ulaştığı meselesi sanat sosyologları tarafından da soruşturulmuştur. İzleyici kitlesine yöneltlen bu yöndeki soruşturmaların gösterdiğine göre, sanat yapıtları yalnızca seçkin bir sınıfa mensup kişilerin alımlamasına açık değildir. Farklı sosyo-ekonomik ve kültürel düzeylerde seyreden izleyici demografisinin, anlam aktarımı konusunda yapıt-izleyici etkileşimi için, sanat kesimlerinin beklentilerini ayırttığı ifade edilebilmektedir.

⁵² Bourdieu’nün deyiimiyle: “malumun ilamı” (1969/2011:135).

İzleyici kitlesinin ‘sanatsal yetkinlik’⁵³ derecesine göre değişen kavrayabilme kapasiteleri ve bakış açıları, sanat nesnesinin ya da sanatsal etkinliğin anlamının farkına varılabilmesinin önüne geçebilmektedir. Tez çalışmasının savunduğu üzere, sanat yapıtları anlamlı nesneler/faaliyetler olarak düşünülmektedir. Bu bağlamda, Bourdieu ve Darbel’in sözleriyle devam edilecek olursa:

Simgesel olduğu düşünülen sanat eseri sadece, onu özümseyebilecek, yani deşifre edebilecek kişiler için var olur. Eyleyen öznenin sanatsal yetkinlik derecesi de belirli bir anda sanat eserini özümsemesi için gerekli araçlar kümesine (kültürel sermayeyi özümseme/sahiplenmenin veya, diğer bir deyişle, belirli bir anda belirli bir topluma sunulan sanat eserlerini çözümlemenin koşulu olan yorumlama şemalarına) ne kadar hakim olduğuyla ölçülür (Bourdieu & Darbel, 1969/2011:59).

Burada, ayrıca ifade etmek gerekirse, izleyici kesimin kültürel birikimlerinde görülen eşitsizliklerin nesneden/faaliyetten anlamın çıkarılmasının önüne geçtiği söylenebilmektedir. Araştırmaya göre, eğitim derecesinin en düşük olduğu kesimden izleyiciler için, anlamın açıkça, doğrudan ifade edilmediği (özetle, figüratif olmayan) sanat yapıtlarının anlaşılması zor görünmektedir (Bourdieu & Darbel, 1969/2011:61). Bu sınıftan ziyaretçi kitlelerinin önceden oluşturulmuş sanat birikimlerinin olmayışı, temsilde ‘gerçekçilik’ arayışı içinde bulunmalarına sebep olmaktadır. Dolayısıyla donanımsız ziyaretçilerin Sanat alanındaki varlığı, beklentilerinin karşılanmasına yönelik ihtiyaçları, sonuçta, bütün bir alanın işleyiş biçimine de etki etmektedir.

Sanatçıların sanat yapıtlarını izleyiciler için üretmediği bir kez daha vurgulanmakla birlikte, bu durumun sanatçılar tarafından pek önemsenmediği söylenebilse de, yaşanan aşırı-kapitalist çağ içinde aracı sanat kurumlarının bununla ilgili olarak nasıl tutum sergiledikleri tartışmaya açıktır. Sanat her ne kadar ekonomi ve siyaset üstü görülmüşse de, bu alanlar tarafından kullanılmaya da maruz kalabilmektedir. Zolberg’in araştırmalarından çıkardığına göre:

Resim ve heykel gibi plastik sanat örnekleri genellikle bulundukları ortamdan başka yerlere taşınabilir. Bu özellikleri sayesinde, eserlerin satılabilir metaya ve koleksiyon nesnesine dönüşmesi mümkün olur. Esasında, fresklerde veya diğer duvar resimlerinde söz konusu olmayan bir hareketlilik sunan ressam sehпасının ortaya çıkışı, sanatçının özerk bir piyasa aktörü olarak kazandığı rolü şekillendiren faktörlerden biridir. Defalarca satılabilir, taşınabilir (*alienable*) oldukları için, bu sanat biçimleri zamanla değer kazanıp kaybedebilen metalarda gözlemlenen tipik özellikleri edinir (Zolberg, 1990/2013:175).

Sanat nesnelerinin alınıp satılabilir olma ya da teşhirinden para kazandırabilme özelliği ve her kesimden izleyici kitlelerinin sanatla karşılaşabilir olması birlikte değerlendirildiğinde, aracılık eden kurumların sanat politikalarını düzenlerken aldıkları kararları bununla ilişkilendirip ilişkilendirmedikleri Sanat alanının problemlerinden biri gibi görünmektedir.

Müzelere uygulanmış bu saha çalışmalarının görünür kıldığı yapısal nitelikler, geleneksel sanatlara özgü bir müze yerine örneğin, çağdaş sanat galerilerine uygulandığında anket çalışmaları

⁵³ Bourdieu ve Darbel’in açıkladığı şekliyle ifade edilecek olursa: “Sanatsal yetkinlik, bir temsilin, içerdiği üslupsal göstergelerin sınıflandırılmasına göre, sanatsal evrendeki olası temsiller içinde konumlandırılmasını sağlayan sanatsal bölümlleme ilkeleri hakkında sahip olunan ön bilgi olarak tanımlanabilir” (Bourdieu & Darbel, 1969/2011:60).

daha farklı sonuçlar ortaya koyabilecektir. Söz konusu mekânlar, ziyaretçilere kapılarını açan birer uğrak noktaları olarak tanımlandırıldığında, sanat için ayrıcalıklı olarak belirlenmiş olsun ya da olmasın, her ayrı uğrak noktasının (kamusal ya da özel alanlar) farklı ziyaretçi kitlelerine hitap edeceği, dolayısıyla da farklı toplumsallıklar içereceği ortadadır.

Bir varsayımsal akıl yürütme gerçekleştirilecek olursa; örneğin, bir sosyolog yardımıyla kendi ziyaretçi kitlesinin demografik yapısı ve beklentileri üzerine anket yöntemiyle araştırma yaptırmak isteyen bir galerinin, kendi misafirlerinin ‘sanat’ kavrayışlarına yönelik bilgi sahibi olduğu düşünüldüğünde, daha fazla ziyaretçi çekmek istemekle birlikte ziyaretçilerini memnun etme konusunda gerçekleştireceği etkinliklerin içeriğini bu yönde düzenleyebilecektir. Söz konusu galerinin giderek popülerleştiği varsayılırsa, ‘sanat’ adı altında düzenlenen etkinliklere katılmak isteyen, Bourdieu’nün bakış açısıyla, ‘oyun’da yer almak isteyen oyuncuların, yani sanatçıların sergi içeriklerine göre üretim planlamaları yapmaları beklenebilecektir. Dolayısıyla buradan, izleyici kitlesinin sonuçta sanat üretim pratiklerine etki edebildiği çıkarımı yapılabilecektir.

Yürütülen bu tez çalışmasının bu bölümünde asıl vurgulanmak istenen nokta; *sanat üretimini bütüncül olarak Sanat alanının kendisinin eyleme geçirdiği düşüncesidir. Sanat sosyolojisi’nin görevi inceleme nesnesi olarak sanatı, ilişkisellikleriyle birlikte ortaya koymaktır.* Zolberg’in aktardığı üzere, Bourdieu’nün sözleriyle açıklık getirilecek olursa:

Kültürel eserlerin sosyolojisinin nesnesi, sanatçı ve sanatçılar arasındaki ilişkilerin (nesnel olanlar ile etkileşim biçiminde gerçekleşenlerin) bütünü ve bunların ötesinde eserin ya da en azından eserin toplumsal değerinin üretimine müdahil olmuş aktörlerin bütünü (eleştirmenler, galeri yöneticileri, hamiler vb.) olmalıdır... İnsanların “yaratım” dediği şey, kültürel üretim işbölümünde (ve dahası ikinci bir düzeyde) tahakküm işbölümünde olası ya da oluşmuş olan belli bir konumun (statünün) ve toplumsal olarak oluşmuş bulunan habitusun birleşmesidir (akt. Zolberg, 1990/2013:130).

Sanat üreticisi olarak ‘sanat habitusu’ önerilecek olduğunda, sanatçılar ve sanat izleyicileri olarak, Sanat Sosyolojisi biliminin ne vaat edebileceği üzerine konuşulması gerekmektedir. Örneğin, Hanna Deinhard’ın: “1800 dolaylarındaki Fransız Neo-klasizmi, [...] İtalyan Rönesansı’ndan daha az klasik bir kavrayış sergilemektedir. Bu, 1800 civarındaki arkeolojik bilginin eskisinden çok daha fazla olmasına rağmen” (Deinhard, 1975:30) sözünden hareket edilecek olursa, bilginin artmasıyla aşırılıkların farkına varılabildiği yorumu yapılabilmektedir. Sanat Sosyolojisi, en temelde, Sanat alanının aktörlerine, nesnelere, ilişkiselliklerine ve sonuçta yapısına dair bilgi sağlamaktadır. Sanatçıların ve genel olarak aktörlerin bu bilgi ile ne yapacakları ise kendi inisiyatiflerindedir.

Bir sergideki bir yapıt, etrafındaki diğer yapıtlardan daha çok ilgi görüyor ve takdir ediliyorsa, yapılması gereken çıkarım, onun diğerlerinden daha ‘iyi’ bir çalışma olduğudur. Ancak Sanat Sosyolojisi, muhtemelen daha karmaşık bir açıklama getirmeyi tercih edecektir. Söz konusu yöntem, bir sanatçıyı neyin ‘iyi’ yaptığını ya da yapıtı diğerlerinden daha ‘iyi’ yapan şeylerin ne olduğunu, sanatçı ve yapıt penceresinden değil, topluluk penceresinden gözlemlemektedir. Bu bağlamda, yapıta ilgi gösterilmesinin kaynağının yapıttaki birtakım özelliklerlerden mi, yoksa topluluktaki beğeni

yargısından mı, kişinin daha önce maruz kaldığı sanat bilgisinden ya da sosyo-ekonomik sebeplerden mi ileri geldiğini çözümleyebilecek bir unsur olarak Sanat Sosyolojisi, sanat habitusu içindeki ‘iyi’nin karşılığını açıklayabilecektir.

‘Herkes açık’ kültür tasarımının olanağı içinde, Bourdieu ve Darbel’in çalışmalarının istatistikleri; “kültürel eserlere erişimin kültürlü sınıfın ayrıcalığı olduğunu ortaya koymaktadır; ancak bu ayrıcalık, dış görünüşü itibarıyla tamamen meşrudur - yani aslında sadece kendisini dışarıda bırakanlar dışarıda kalmaktadır” (Bourdieu & Darbel, 1969/2011:57) şeklinde bir çıkarım yapmaktadır. Günümüzde sanatçıların kamusal alanları işgal etmeleriyle birlikte, sanat-dışı bir topluluk kalmamış görünmektedir. Herkesin bir sanat tanımının olduğu şu çerçevede; sanat, yaşadığı habitustan ve dönemden sıyrılıp, farklı habitusları ve dönemleri nasıl oluşturabilecektir? Yine Bourdieu ve Darbel’in ifadelerinde cevap aranacak olursa:

Sanatsal üretim araçlarının dönüşümü kaçınılmaz biçimde sanatsal algılama araçlarının dönüşümünden önce olur ve şurası da apaçık ki, algılama tarzları ister istemez yavaş bir dönüşüm geçirir, çünkü kaçınılmaz olarak uzun ve zor olan yeni bir içselleştirme süreci sonunda yerine yenisi getirilecek bir sanatsal yetkinliğin (ki alışkanlıklara ve belleklere derinlemesine kazındığından dolayı bilinçdışı düzeyde işleyen toplumsal kodun içselleştirilmesinin ürünüdür) kökünün kazınması söz konusudur (Bourdieu & Darbel, 1969/2011:65).

Burada söylenmek istenildiği şekliyle sanat, çağının önünde hareket etmektedir ve anlaşılması geriden gelmektedir. Sanatçıların, sanatı geçmişte ilk olarak teknik açıdan ele almaları, daha sonra ‘ilham’ ve ‘sezgi’ gibi duygulara hapsedmeleri, sonuç olarak da çözümsel yaklaşımla birlikte kendi meselelerine dönmesiyle ancak bir yöntem problemine işaret etmeleri süreciyle; E. H. Gombrich’in (1995/1997:15): “‘Sanat’ diye bir şey yoktur aslında. Yalnızca sanatçılar vardır” betimlemesinden, Beuys’un ‘herkes sanatçıdır’ ve son olarak da Becker’in (1982/2013) ‘sanatçı görünür nedendir’ çıkarımına varılan süreçler birlikte okunduğunda, ‘sanat’ kavrayışının bir dönüşüm geçirdiği söylenebileceği gibi, ‘sanatçı’ kavrayışının ya da ‘sanatçı’nın içeriğinin de dönüşebildiğini iddia etmek mümkündür. Sosyoloji biliminin Sanat alanına yönelerek ondan çok şey öğrenmesi gibi, sanatçının da Sosyoloji’den öğrenebileceği şeylerin çokluğu ortadadır.

Öyleyse, ‘sanat üreticisi olarak sanat habitusu’nun karşısında sanatçı, söz konusu dönüşümü gerçekleştirecek kişi olarak ‘düşünümsellik’ kavrayışını gerçekleştirmek, alan içerisinde kendisini nesnelleştirerek sanata, sanat dünyasına ve kendisine dışarıdan bir gözle bakmak zorundadır. Bourdieu’nün 1982 yılında gerçekleştirmeye karar verdiği, kendisini de incelemeye almayı içeren işlemin, düşünümselliğin sınırlarını zorlayarak koyulduğu 1984 tarihli çalışması “Homo Academicus”un (1988)⁵⁴ bütün bir Sosyoloji alanının nesnelleştirildiği ve deyim yerindeyse, ifşa edildiği, foyasının meydana çıkarıldığı, akademinin görünmeyen ilişkilerinin ortaya saçıldığı ve sonuç olarak tam anlamıyla anlaşılabilirdiği bir çalışma olarak yorumlanabilmektedir. Günümüzde sanatçılar,

⁵⁴ Eldeki metin 1988 tarihli Peter Collier çevirisidir. Bourdieu, P. (1988). *Homo Academicus*. (P. Collier, Trans). Stanford, CA: Stanford University Press. (Original work published 1984).

belki de, Bourdieu'nün Sosyoloji alanına uyguladığı yöntemin aynısını, kendilerinin olan Sanat alanına uygulamak ve buna göre dönüştürmek durumundadır.

5.4. “İSİMSİZ”

“İsimsiz” (Görsel 5.4.3., 5.4.4. ve 5.4.5.) olarak bırakılmış çalışma, yazarın 2013 yılında gerçekleştirmiş olduğu “ISCH” adlı sergide kurgulanan ve ‘ilişkisel’ kavramından yola çıkılarak üretilmiş bir ‘sanat projesi’dir. Çalışmanın ‘isimsiz’ olarak bırakılmasının sebebi, projenin ‘katılımcı’ temelli gerçekleştirilen etkileşimsel bir sürece işaret etmesinden kaynaklı olarak, deneyimlenen atmosferden başka herhangi bir anlam gönderimine izin vermesinin istenmemesidir. Sanatçının bu yöndeki düşüncesi, projede yer alan katılımcıların duygulanımlarının nasıl seyredeceği üzerine deneysel ve araştırmacı bir serüvenin belgelenmesi, kayıt altına alınmasını içermektedir.

Söz konusu çalışma, tezin de bağlamını oluşturan kavramlardan ‘ilişkisel’ ile ilintili olarak tasarımıladığı mekânsal bir kurgulamayı, mekânın dönüştürülmesini ve yeniden oluşturulmasını içermekte ve izleyici duygulanımlarını hareket ettirecek öğelerin yerleştirilmesiyle, beden duyu dışavurumlarını tetikleyen bir atmosfer yaratmak üzerinedir. Bu yönde kendisine özgün bir ortam ihtiyacı duyan tasarım için, Hadra Hamamı'nın iç mekânında yer alan odalardan bir tanesi çalışma için ayrılmış, yaklaşık olarak on altı metrekare [$4 \times 4 \text{ m}^2$] zemin alanına ve beş metre yükseliğe sahip olan mekânın baştan sona yeniden inşa edilmesi gerekmiştir.

Projenin oluşturulduğu süreçte henüz yüksek lisans eğitimine devam eden sanatçının, kendi sanat düşüncelerini ve oluşturmaya çalıştığı paradigmasını yansıttığı yapıtlar içinde yer alan bu çalışmanın, ‘katılımcıya dönüşen izleyici’ meselesini soruşturduğu ve sanatçı-yapıt-izleyici diyalektiğinde izleyicinin de yapıtın kurulmasında en az sanatçı kadar pay sahibi olmasını savunduğu söylenebilmektedir. Bu anlamda sanatçının seçtiği materyallerin kurgulanmasıyla, izleyicinin başbaşa bırakılması ve özgür bir deneyim geçirmesi sağlanmıştır. Deneyim sonucunda elde edilen veriler kayıt altına alınmış ve bir sonraki projeyi oluşturması için kullanılmıştır.

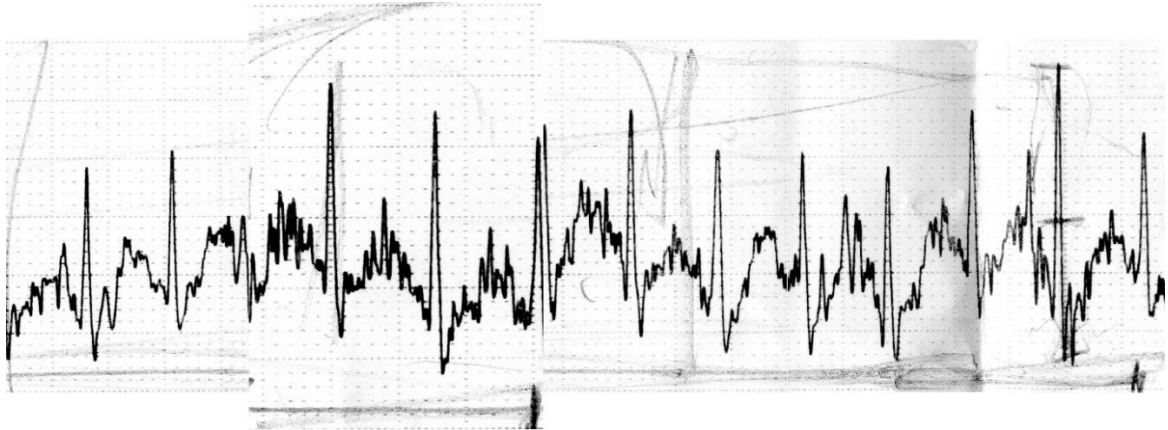
Seçilen mekânın biçimsel özelliklerine özel olarak tasarlanan çalışma için, yerden yaklaşık dört metre yükseklikte (kubbenin başladığı yerde) çelik konstrüksiyon kurulmuş ve asma bir tavan inşa edilmiştir. Bu asma tavan daha sonra odanın merkezinden üç metre çapında, yaklaşık bir buçuk metre havada asılı duran, çember şeklindeki yapının taşıma elemanı olarak kullanılmıştır. Tavan için oluşturulan konstrüksiyon daha sonra kapatılarak, herhangi bir ışık girişi önlenmiştir. Mekânın duvarları sanatçı tarafından seçilmiş, yüksek çözünürlüklü elli iki adet fotoğrafın çeşitli boyutlarda kolaj yöntemiyle biraraya getirilmesiyle oluşturulmuş, toplamda altmış dört metrekare [$(4 \times 4) \times 4 \text{ m}^2$] imaj baskısıyla kaplanmıştır. Kullanılan görseller seçilirken herhangi bir sınırlama belirlenmemiş, kadrage sanatçının kendisi tarafından, estetik/duygulanımsal kaygılar güdülerek gerçekleştirilmiştir. Bu anlamda, imaj baskılarının izleyici psikolojisine ve beynin görsel algılaya

mekanizmasına etki etmesi beklenmiş, oluşturulan sahnelerin zihinde bir duygu oluşturmasıyla bedeninin de tepki vermesi hedeflenmiştir.



Görsel 5.4.1. Görkem Demir, “İsimsiz”, 2013, kurulum çalışmaları.

Kurulum çalışmaları tamamlanırken karşılaşılan problemler (örneğin yerleştirilen imajların duvarlara sabitlenmesi), mekânın mevcut tarihsel değerine ve kültürel mirasına zarar vermemek adına, yetkililerle istişare edilerek çözülmüştür. Bu durumda, görsellerin yerleştirilebilmesi için harici platformların kurulmasına ihtiyaç duyulmuştur. Platformlar, etkinlik sonrasında sökülerek kaldırılmışlardır.



Görsel 5.4.2. Görkem Demir, “İsimsiz”, 2013, treadmill efor testi sonucu.

Tavana kurulan konstrüksiyona bağlı şekilde, yerden yaklaşık bir buçuk metre yükseklikte, asılı şekilde sergilenmek üzere inşa edilen çember yapı, merkez noktası odanın da merkezi olmak üzere, duvarlara yaklaşık elli santimetre mesafe kalacak şekilde, çapı toplamda üç metreyi bulan, toplamda kırk iki metre metal parçaların birbirine kaynak yapılması yöntemiyle oluşturulmuştur. Şekilsel olarak betimlemek gerekirse, irili ufaklı parçaların biraraya getirilmesiyle çeşitli açılarla, art arda ve aksi yönde eklenilerek (zigzag) elde edilen biçimin, sanatçının bir deneyiminden ortaya çıktığı söylenebilmektedir.



Görsel 5.4.3. Görkem Demir, “İsimsiz”, 2013, enstalasyon, Hadra Hamamı.



Görsel 5.4.4. Görkem Demir, “İsimsiz”, 2013, enstalasyon, Hadra Hamamı.

Söz konusu çemberin üzerine monte edilen ve toplamda kırk iki metreyi bulan LED ışıkların, sanatçının ritmiyle eş olabilmesi için, dakikada yüz doksan iki kez yanıp sönmesi amaçlanmıştır. Bunun gerçekleştirilebilmesi adına, kırk iki metre seri şekilde bağlanan LED lambanın enerjisini kaldırabilecek ve vuruş sayısını senkronize edebilecek, yeni bir trafo tasarlanması gerekmiştir. Öte yandan, işitsel unsurlarla desteklenmesi gerektiği düşünülen çalışmanın, yüksek ses bağlantısıyla iletişim kanalları güçlendirilmiş, zihin ve beden etkileşimindeki etkisinin artırılması sağlanmıştır.

Prodüksiyon anlamında baştan kurgulanan sessel unsurlar (kalp atış sesi, bebek ağlaması, müzik kutusu sesi vs.), deyim yerindeyse, rahatsız edici boyuta varabilecek biçimde görsel unsurlarla eşlenerek, oluşan atmosferle katılımcının buluşması beklenmiştir. Bu noktada, çalışmanın bulunduğu odanın girişi kalın bir perde ile kapatılmış ve dışarıyla bağlantısı kesilmiştir. İçeriye her defasında yalnızca bir kişi olmak üzere izleyiciler davet edilmiş, sözü edilen çembersel konstrüksiyonun tam merkezinde konumlandırılan bir tabure ve üzerinde bulunan elektronik, kayıt yapabilen nabız ölçme cihazı ile katılımcının kendi bedensel reaksiyonunu kayıt altına alması istenmiştir.



Görsel 5.4.5. Görkem Demir, “İsimsiz”, 2013, enstalasyon, Hadra Hamamı.

Gerçekleştirilen çalışmanın bir ‘proje’ olarak adlandırılmasının sebebi, öncelikle deneysel bir süreç olmasından kaynaklanmakla beraber, reaksiyonlarını kayıt altına alan izleyicilerin istemsiz değişen kalp ritimlerinin daha sonra gerçekleştirilen başka bir sergideki uygulamaların temelini oluşturmalarıdır. Bu bağlamda, yaklaşık olarak bir yıl kadar sonra açılan “IBHF” isimli sergide,

burada gözlenen değişimlerden yola çıkılarak bir enstalasyon hazırlanmıştır. Buna göre, büyük bir mekân içerisinde iki ayrı bölüm hazırlanmış, bölümlerin her ikisine de bahsi edilen ölçümlerden oluşturulmuş, ayrı videolar yerleştirilmiştir. Birer projeksiyon olanağında sunulan video görüntülerini bilgisayar ve kulaklık bağlantısıyla izleyicilerin seyretmeleri ve dinlemeleri sağlanmıştır. Kulaklıklarda yer alan mikrofonların yardımıyla izleyicilerden habersiz olarak verdikleri tepkileri (anlık gelişen konuşmaları, yorumları vs.) kaydedilmiştir.

Katılımcıların bazılarının sağlık durumlarının kötü yönde etkilendiğini belirtmeleri, bazı katılımcıların ise çok rahatsız edici bulduklarını söylemeleri nedeniyle çalışma kısıtlı sayıda deneyimi belgeleyebilmiştir. Otuz katılımcının deneyimlediği çalışmanın elde ettiği bulgulara göre, ziyaretçilerin kalp atış sayılarındaki azalmalar ve artışlar, dakikada elli iki ile yüz otuz yedi arasında farklılıklar göstermiştir. Normal yetişkin bir insanın ortalama seviyesinin (60-100) dışında olan kayıtlar bir sonraki, bahsi edilen çalışma için kullanılmıştır. Bu ritim sayılarından en yüksek ve en alçak olanlar kullanılarak, bununla ilgili olarak birer video düzenlenmiştir. Daha sonra bir ses prodüksiyonu hazırlanarak, yukarıda anlatıldığı şekliyle izleyicilere gösterilmiştir.

Bu projenin amaçladığı şekliyle, sanatçı ve izleyici arasında gerçekleşmesi beklenen etkileşimin, yapıt üzerinden başlayarak, hangi boyutlarda ve ne şekilde seyredebileceğinin gözlenmesi söz konusudur. Buna göre, üçüncü bölümde anlatılan ‘fikrin fikre dönüşme’ hareketinin, mekânın kurgulanması ve ilişkiselliğin ortaya çıkarılması bağlamında, yalnızca düşünce boyutunda değil, somut fiziksel etkilere de dönüşüp dönüşemediğinin soruşturulması yapılmak istenmiştir. Çalışmada, ‘ilişkisellik’ ile ilgili olarak söylemlerin yer aldığı bölüm altında değinilen, izleyicinin katılımcıya dönüşmesi ve katılımcı olmadan çalışmanın tamamlanamayacağı düşüncesi doğrulanmaktadır.

Katılımcıların, en az sanatçılar kadar yapıt üzerinde söz sahibi olmaları, elbette, sanatçıların tanıdığı özgürlük alanlarına göre değişecektir. Bu çalışma, kolektif bir yapılandırma biçimi belirleyerek, birinci uygulamada katılımcı eliyle tamamlanan ve sonuçlandırılan, ikinci uygulamada ise hem katılımcı tarafından tasarlanan, hem de katılımcının varlığıyla ancak sanatsal faaliyete dönüşebilen sanat yapıtlarının deneysel örneklendirmesi olarak nitelendirilebilmektedir. Dolayısıyla, sanatçı-izleyici arasındaki mutabakatın, sanatçıların beslenebildiği ve çıkış noktası olarak kullanılabileceği anlaşılmakta, bununla birlikte, ortak bir dil, bağlam, anlam ve sonuçta ortam oluşturularak, karşılıklı anlaşma ile ‘sanat’ olarak belirlenmesi, nitelendirmesi gerçekleştirilebilecektir.

6. SONUÇ

Yazar tarafından Sanat alanına uygulanmış bir düşünümSELLİĞİN sonucunda ortaya çıkan bu çalışmada, bir ‘sanat’ kavrayışının ve sanat paradigmasının ancak ve ancak sanat ortamında geçirilen süre içerisinde oluşturulabileceği düşüncesine varılmaktadır. Yazarın, bilme içgüdüSÜyle kendi öğrenme sürecinde deneyimlediği farkındalıkları çözümleyerek ve bağıntılandırarak oluşturmaya çalıştığı pencerede, ‘düşünümSELLİK’ kavramının bağlayıcı ve kapsayıcı çerçevesi, deyim yerindeyse, yol gösterici olmuştur. Günümüzde sanat ediminin gerçekleşebilmesinin düzenleyici temellerini hangi katmanların oluşturduğu üzerine başlatılan soruşturmanın geldiği noktada ortaya koyulan, bir sanat kuramını formülleştirme eylemi değil, mantıksal olarak birbirine eklenmiş, ‘sanat’ üzerine kavramsal bir şema sunma girişimidir. Söz konusu öz-düşünümSEL çözümlene yönteminin felsefesi gereği, evrensel olarak bağlayıcı keskin kurallar koymak yerine, öz-perspektiften anlaşıldığı şekliyle evrenSELLİĞİN betimlenmesi hedeflenmiştir. Yani, Sanat alanına dair kesin yargılarda bulunmaktan ziyade, yazarın gözünden ve metodolojisinden Sanat alanının nasıl ele alındığı gösterilmiştir.

Oluşturulan çerçevede, tüm sanatlarda geçerliliği savunulan nitelik bağıntılarını tespit etme ve buna yönelik söylemler oluşturma sürecinde düşünümSEL yöntemin öneminin vurgulanabilmesi için yapılan ‘düşünümSELLİK’ kavramının açıklanma girişiminin gösterdiği üzere, söz konusu kavram ‘düşünüm’, ‘bilinç/öz-bilinç’, ‘farkındalık/öz-farkındalık’, ‘öz-perspektif’ kavramlarıyla yakın ilişki içerisinde. Buradan hareketle, kendi üzerine dönüşlülüğü çağrıştıran, ‘nesneleştirilen öznenin nesneleştirilmesi’ işlemi olarak da yorumlanabilen kavramın tanımsal ve betimsel özellikleri hakkında bilgiler verilerek, okuyucunun kendi ‘düşünümSELLİK’ kavrayışını oluşturabilmesinin olanağı yaratılmıştır. Kavramın, yazarın kendi algılayış ve kullanış biçimini sağlayan sistemin düşünce üreticisi olarak Pierre Bourdieu’nün sosyolojisi içindeki ele alınış şekli detaylıca aktarılmıştır. Buradan yapılan çıkarımlara göre:

1) ‘Sanat’ adı verilen olgu, Sanat alanı olarak adlandırılan kapsayıcı bir çerçeve içinde ele alınabilmektedir.

2) Sanatsal faaliyet bu alanda, belli kuralları ve işleyişi olan bir ‘oyun’ mantığında kavranılabilmektedir.

3) Sanat alanının aktörleri, birer ‘oyuncu’ olarak düşünülebilmektedir ve oyuncular oyunda kalabilmek adına oluşturdukları kendi sermaye birikimlerine (ekonomik, kültürel, sosyal vs.) sahiptir.

4) Alanın varoluş koşulları üzerinde şekillenen ve alan pratiğini belirleyen, işleyiş mekaniği veya alışkanlıklar/yatkınlıklar sistemi olarak da düşünülebilen ‘habitus’ ise, bir toplumsal uzamdaki nesnel ilişkiler sistemi olarak anlaşılmaktadır. Bu bakımdan, bireyde içselleşmiş, somutlaşmış yapılandırıcı mekanizma olarak eylemleri belirleyen, strateji üreten ilke, kültürel bir bilinçdışı anlamında da ifade edilebilmektedir. Buradan çıkan alt sonuçlara göre:

a) Habitus, kendi koşulları içinde oluşturduğu yaşam stillerine göre alandaki aktörlerin davranış biçimlerini şekillendirmektedir.

b) Habitus, aynı zamanda, alanda yer alan aktörlerin varoluş koşullarını düzenlemeleriyle, aktörler tarafından yeniden şekillendirilmektedir.

5) ‘Düşünümsellik’, [b] maddesinde yer alan; aktörlerin habitusun sistemini yeniden düzenlemelerini sağlayan etken yöntemdir. Bir öznenin, kendisini de dâhil ettiği ilişkiler sisteminin bağıntısal yapısını nesnelleştirdiği bir süreci betimlemektedir.

Bu perspektiften ele alındığında, evrensel Sanat alanı için geçerli olduğu iddia edilen bilgi üretimi olarak sanat üretiminin toplumsal ve kolektif bir üretim etkinliği olarak yorumlanabildiği gösterilmiştir. Bu bakımdan sanatta düşünümsel bir üretim faaliyetinin, gelenekten kopuş olarak adlandırılabilir ‘oyunun kurallarının değişmesi’ durumuna karşılık geldiği ve sanat tarihinde gerçekleşen büyük kırılmaların düşünümselliğe atfedilebileceği sonucuna varılmıştır.

Düşünümsel yöntemle girilen Sanat alanı tartışmasında, sanat üzerine düşünüm gerçekleştirilmiş, her tür üslup, teknik, malzeme vs. eleştirilerinin, sanatsal faaliyeti çözümlemeye yönelik, etkilerinin kısıtlı bir faydaya sahip olduğunun tespit edilmesiyle, sanatın karakteristik yapısını anlamaya yönelik soruşturmalarda, toplamda üç tür nitelik belirlenmiştir:

- Dönüştürme,
- Mekânsallık,
- İlişkiselik.

Bu niteliklerin birlikteliklerinin sanatsal faaliyetin kurucu yapısını oluşturduğu iddia edilmekle birlikte, dönüşüm süreçlerinin aktarıldığı metinde, dönüşümün hangi koşullar altında meydana geldiğinin gösterilmesi hedeflenmiştir. Bu bağlamda, bir fikrin/düşüncenin somutlaştırılması olarak anlatılabilecek sanat faaliyetinin, sonuçta düşüncenin simgesel bir unsuru ve ‘işlevsel nesne’ statüsünden, sanat olmak bakımından ‘anamlı nesne’ statüsüne geçişinin felsefi nedenleri incelenmiştir. Bunu yaparken en başta ‘sanat’ terimine karşılık gelen Antik Yunan’da ‘tékhne’ kavrayışından hareketle, pratik üretimde görünmemesine karşın teorik bilginin sanat üzerine söylemlerinin günümüz sanatıyla bağıntısı ortaya koyulmuştur. Buradan varılan ve tezin bağlamına katkı sunan sonuçlar:

- Bir yapma/etme eylemi olarak ‘tékhne’, insana aittir ve her koşulda akıl da yaratmaya eşlik etmektedir.
- Yaratılan şeylerin bir biçimi vardır.
- Bu biçim, soyut biçimsel ilkedir.

- Sanat yapıtının ‘özgünlük’ niteliği, biçimsel ilkenin kendisini bildirip bildirmediğiyle ilişkilidir.

- Yaratmanın ilkesi yaratan kişidedir.

Son maddeden hareketle sanatçının varlığına ilişkin şu iki sorudan hareketle sanatın üretim problematiği ile ilgili olarak çıkarım yapılması hedeflenmiştir.

1) Sanat, gerçekten de özünde üretime yönelik, yani amacı sanat eseri üretmek olan bir etkinlik midir?

2) Öyleyse; sanatçı, üretmediği noktada sanatçılığını yitirir mi?

Burada yapılan akıl yürütmeler sonucunda sanatçının, ‘gizilgüç’ anlamında yaratabilme potansiyeline sahip kişi olarak, üretmeye de ‘sanatçı’ niteliğinden bir şey kaybetmeyeceği sonucuna ulaşılmıştır. Dolayısıyla çıkarıma göre, sanat hiçbir şekilde üretime yönelik değildir. Sanatsal üretim, sanatı gerçekleştirme istencinin sonuna kadar götürülmesi, istence dayalı eylemin kendisidir. Sonuçta sanatsal faaliyetin, bir nihai ürün ortaya koyma etkinliği olarak değil, sanatla ilgili bir dönüştürme eylemi olarak kavranılması sağlanmıştır.

Özünde bir yapıt ortaya koyma etkinliği yerine önerilen sanatsal düşüncenin aktarım süreci tezinde ‘güzel nesne’ üretimine dayalı sanat kavrayışının temelde ‘sanat’ kavramının özüne dair bir yapma/etme biçimi olmadığının vurgulanmasıyla, Marcel Duchamp ve sanatsal eylemlerinin bu teoriyi pratikte deneyleyen olmak bakımından gösterilmesi gerçekleştirilmiştir. Duchamp’ın “Çeşme” adlı yapıtının, sanatın geleneksel üretim modelinden ayrı olarak, sanat dışında bir işlevi yerine getirmek üzere üretilmiş bir nesneyi kendi bağlamından kopararak, ancak yine de ‘sanat’ bağlamının içine dâhil ederek, geleneğin alışkanlığı/yatkınlığı olarak adlandırılabilen ‘temsil’ ve ‘taklit’ meselesini terk etmesi üzerinden gelişen sanatsal üretim modelleri gösterilmiştir. Buradan elde edilen bulgularla beraber, aklın koşullarıyla oluşturulmuş, dönüşüme uğrayan bir nesne olarak sanat yapıtlarının, bazen sanatçının bir eylemini bazen bir hareketini bazen de düşüncesinin bizatihi kendisini temsil edebileceği sonucuna ulaşılmıştır. Bu perspektiften sanatsal faaliyetin görüntüsü anlamında yapıtın salt dışsal özelliklerinden çıkarılan anlamının yetersiz bir işleve sahip olacağı, çünkü özünde kendisini oluşturan düşüncenin bizatihi kendisini temsil ettiği vurgulanmıştır. Buna göre, ‘düşünce olarak sanat yapıtı’ kavrayışından hareketle ‘yapıt’ adı verilen olgu; ‘anlam, tanım ve nesneler arasındaki bağıntılar ile bu bağıntıların sanatla ilişkili düşüncesinin kendisidir ve sanatsal faaliyet her şey gibi görünebilir, önemli olan üzerine hangi anlamı ve bağlamı yüklediğidir’ çıkarımına varılmıştır.

Burada yapılan düşünöme göre toplamda üç tür dönüşüm süreci tespit edilmiştir:

- Fikrin nesneye dönüşümü.
- Nesnenin nesneye dönüşümü.

- Fikrin fikre dönüşümü.

‘Fikrin nesneye dönüşümü’ adı altında nitelendirmesi yapılan süreçte sanat yapıtı, düşüncenin/tasarımın sonucunda ortaya çıkmış ürün bağlamında kavranılmıştır. Bu bakımdan sanatsal faaliyet de ‘anamlandırılmış nesne üretimi’ ya da ‘anamlı nesne üretme eylemi’ olarak ele alınmıştır. Buradan çıkarıma göre; kendi amacında kendini üstlenen sanat, bir düşünme üzerinedir, öte yandan kendi kendini nesneleştirilmesi bağlamında kendi üzerine bir düşünmedir ve düşünömselliğin neticesinde ortaya çıkabilmektedir. Sanat etkinliğinin yalnızca nesne üretiminden ibaret olmadığı, buna karşın bir düşünümün nesnelleştirilmesi olarak anlaşılması gerektiği açıktır. Böylece, sanatsal faaliyet, bir düşüncenin/anlamın nesnelleştirilmesi/nesnelleştirilmesi işlemi olarak kavranmıştır. Diğer yandan yapıt ise; özde, bir düşüncenin, bir biçimin maddeyle bütünleşmiş hâlidir ve sanat yapıtı, sanat yapmak amacıyla gerçekleştirilmiş bir düşüncedir. Bu önermelerden çıkarılan sonuç; bir sanat yapıtına ‘sanat’ statüsü kazandıranın, yapıtın dışsal görünüşü ya da fiziksel özellikleri değil, sıradan bir yapıtı ‘sanat yapıtı’na dönüştüren sanatsal tanımlamanın ya da sanat yapma/etme düşüncesinin kendisi olduğu çıkarımıdır. Buna göre denilmiştir ki; sanat yapıtları fikirleri olan formlardır ve sanat yapıtının maddesel olarak nasıl görüneceğini bu fikirler belirlemektedir.

Sıradan olanın ‘sanat yapıtı’na dönüşme sürecinde kendini gösteren ‘nesnenin nesneye dönüşümü’ ile ilgili olarak, “Çeşme” adlı yapıtın olanağında; ‘her ne sebeple varlık kazanmış olursa olsun bir şey bir şekilde sanat statüsü kazanmış ise, o artık önceden var olduğu şey değildir’ düşüncesi ortaya koyulmuştur. Bu anlamda yapıt, özerk bir aklın sanatsal bir tanımlamada başvurduğu araç olarak tanımlanırken, sanat nesnesinin bir düşüncenin görüntüsü olduğu, görünür olduğu şey olmadığı sonucuna ulaşılmıştır.

Sanat yapıtının ‘anlamı aktaran nesne olmak’ bakımından işlevinin tartışıldığı ‘fikrin fikre dönüşümü’nde, ‘sanat’ kavramının sözde karşılığı olarak algılanan ve onunla özdeş tutulan sanat yapıtının; ‘özde düşüncenin aktarımı sırasında aktarımı sağlamak üzere orada bulunması zorunlu bir yapı, ya da sanatsal tanımlamayı, sanatsal düşüncüyü temsil eden araçsal bir varlık olduğu’ savunulmuştur. Bu bağlamda ‘sanat yapıtı’ denilen olgunun düşünömsel bir yapıtın nesnesi olduğu doğru kabul edildiğinde, düşünömlerarası etkinliğin, diyalektiğin yapıt üzerinden sadece ‘sanat’ bağlamında gerçekleştirildiği, sanat faaliyetinin ortasında yapıtın ise; ancak ve ancak bu akıl yürütmenin belgesi/sembolü/simgesi/temsili statüsünde ele alınabileceği çıkarımına ulaşılmıştır. Buna göre de; ‘sanat yapıtının dışsal özelliklerini oluşturan her türlü teknik, malzeme, üslup vs. gibi unsurlardan bağımsız olarak, yapıt üzerinde bulunan fiziksel bütün müdahalelerin anlamın aktarımı için gerekli olduğu ve deyim yerindeyse olağanüstü bir durum olmadığı, olması gerektiği şekilde varlık kazandırıldığı hâliyle orada bir görevi temsil ettiği’ sonucu ortaya çıkmıştır. ‘Anlam’ ve ‘bağlam’ alanına çekilen sanatsal faaliyetin bilgisi üzerine, söz konusu kavramların sanatla ilişkilendirilmesiyle birlikte ise, şu çıkarımlar elde edilmiştir:

- Sanatçı, ‘sanat’ kavramının yapısını kavramış, Sanat alanının kurallarını anlamış, sanatın üretim koşullarını ise kendi özerk aklı ile kendine özel yöntem ve becerisiyle gerçekleştirmiş kişidir.
- Sanat yapıtı ise, sanatçının sanatsal tanımlama ya da eylem biçimiyle sanat etkinliği sürecinde ortaya çıkmış olan temsili nesne, durum veya olaydır.
- ‘Anlamlı nesne’ olmak bağlamında ‘sanat yapıtı’ kavrayışı perspektifinden yapıt, anlamını bağlamından kazanabilen bir nesne olarak sanatsal bir tanımlamanın gerçekliğidir.
- Öyleyse, sanat yapıtının işlevi/fonksiyonu, kendi içeriği doğrultusunda ve kendi üzerinden bir anlama gönderimdir.
- Dolayısıyla sanatsal faaliyet; etkinlik, eylem, edim vs. bir düşüncenin ve sonuçta bir nesnenin, sanat yapıtının, mekânın ve bunların bağıntılarının, genel olarak da bir sanatsal tanımlamanın konfigürasyonudur.
- Şu hâlde sanatsal çalışmalar oluşturulduktan sonra sanatsal faaliyet, Sanat alanı içerisindeki aktörlerin birlikte gerçekleştirdiği yeni anlam ve bağlam üretme etkinliği olarak yorumlanabilmektedir. Bu durumun da Sanat alanını, açıkça, kolektif bir eylem alanına dönüştürdüğü savunulabilmektedir.

Burada elde edilen bulgular ve çıkarımlardan sonra, anlam ve bağlam üretimlerinin varlığa büründürüldüğü yer olmak bakımından, Kant’ın düşünce sisteminde ‘mekân’ kavrayışının ele alınış biçimi gösterilmiş ve sanatsal faaliyetin mekânsallığına dair temellendirme gerçekleştirilmiştir. Buradan çıkan sonuca göre, sanat ortamının mekânsal niteliğinin yadsınamayacağı görülmektedir. Bu düşünceden hareketle, kendi anlamına ve bağlamına sahip mekânların, yeri değiştirilebilen bir yapıtın konumlandığı ‘yere özgü’ anlamlar kazanıp kazanamayacağı problemi soruşturulmuştur. Bu bağlamda, Modernizm öncesi mekânda işlevselliğe sahip ‘heykel’ kavrayışının ve kendi kendisine malzemeleri ve yapım sürecinin temsili yoluyla gönderme yapan, kendi özerkliğini tasvir eden ‘modernist heykel’ anlayışlarının yerine, ‘mekâna özgü’ ve ‘mekân yönelimli’ sanat biçimleri önerilmiştir. Mekânın anlamı ve bağlamının yapıtı etki etmesi, anlamını ve bağlamını belirleyebilmesi bakımından, ‘mekân’ kavramının öncülü olarak biçimsel özelliklerinin değil, toplumsal ve kültürel bakımdan anlamının ve bağlamının düşünülmesi gerektiği savunulmuştur. Bu savunudan hareketle, kamusal alanlarda üretilmiş yapıtların, onu kimin ürettiğinden çok, bağlam ve anlam yoluyla ne söylemeye çalıştığı, neyi ifade ettiği ya da neye işaret ettiğinin önemli olduğu gösterilmiştir.

Sanatçıların yapılandırmalarını tamamladıktan sonra sanat yapıtları, sanatçısından bağımsız kendi varlığını mekânsal bağlamı ve kurgusal anlamı ile oluşturarak, meselesini bakan-kışıye aktarmaktadır. Buna göre artık yapıtın, ‘ilişkisel’ bir alana işaret ettiği sonucu doğmaktadır. Bu perspektiften gerçekleştirilen çıkarıma göre de; sanatçı figürü, neyin nerede konumlandırılacağını

belirleyen kişi anlamında bir stratejist olarak, düşünümsel bakış açısıyla sanat ve sanat-dışı dünyaların ilişkisel yapılarını çözümleyerek ve bunu ‘sanat’ kavramının olanağıyla gerçekleştirmek bakımından sanatsal çerçevede kurgulayarak bağlamı ve anlamı oluşturan kişidir. Yapıt, bağlamı ve anlamı yüklenen bağıntıların biraradalığından oluşan ilişkiselliğin kendisidir. Mekânsallık, bağlamı oluşturan önemli parametrelerden biri olarak yapıta dâhildir ve anlam büyük ölçüde bağlamdan çıkarılmaktadır.

Sanatçının aklındaki tasarımın/düşüncenin izleyicinin aklındaki bir tasarıma/düşünceye dönüşmesindeki teoride dile getirilen sürecin, mekânın da olanağıyla birlikte, bir yapıt karşısında edilgen pozisyonadaki ‘duyumsayıcı/alımlayıcı/izleyici’ rolünün buradan hareketle etken anlamda ‘düşünen/yorumlayan’ konuma evrilmesi ve sanatsal faaliyetin diyalojik bir yapıya büründüğünün pratikte gösterilmesi, sanatçıların ilişkiselliği öne çıkaran yapıtlarıyla vurgulanmıştır. Sanatçısından bağımsız izleyiciyle karşılıklı etkileşime giren sanat yapıtlarının anlam üretiminde etken ‘katılımcı/işbirlikçi’ pozisyonunu doğurduğu gösterilmiştir. Buradan yapılan çıkarıma göre, katılımcılar birer ‘anlam üreticisi’ olarak yapıt üzerinde söz sahibi gibi görünmektedir. Burada ulaşılan alt sonuç, bir önceki bölümde incelenen mekânın belirleyiciliği üzerinden ‘mekâna özgü’ sanat çalışmalarının kapısını açmış olduğu, sanat yapıtının sanat ve sanat-dışı topluluklarla biraraya gelmesiyle ortaya çıkan, kolektif ‘karşılıklı-eylem’ ile beslenen bir etkinlik olarak anlaşılmasıyla ‘sahaya özgü’ (mekânı ve topluluğu içine alan anlamında) sanat çalışmalarının varlığının sanatın özüne dair birtakım niteliklerinden kaynaklandığıdır. ‘Sanat yapıtı’ olarak kavranılacak somut bir fiziksel nesne olmayan durumlarda, ya da başka bir deyişle görülecek bir şey olmadığında, sanatsal tartışmaların ya da sanat üzerine düşüncülerin konuşulabileceği bir alana geçilmiş olduğu iddia edilmiştir. Dolayısıyla, sanat yapıtının akıllararası bir paylaşımda, değiş-tokuş durumunda kendini gösterdiği düşüncesi, İlişkisel Sanat’ın veya ‘sanat’ kavrayışının ilişkiselliğinin adının geçirilebilebilmesinin nedenidir. Bu noktada sanatsal faaliyet biçimi olarak, ‘mekâna özgü’ sanat yapıtlarının yanı sıra ‘sahaya özgü’ sanat çalışmaları anlamında paradigmatik bir dönüşüm önerilmiştir.

‘İlişkisel teori’ olarak sunulan özgün tartışmada, sanatın hâlihazırda ilişkiselliği/bağıntısallığı içerdiğinin gösterilmesiyle, yalnızca ‘katılımcı’ temelli projelerin değil, sanat yapıtlarının bütününde rastlanılan bağıntı yapıtlarının var olduğu ortaya çıkarılmıştır. Bunu yaparken elde edilen temel sonuçlar:

1. Sanatçı, bir durumu ‘sanat’ olarak tanımlayan ve bunu bildiren kişidir.
2. Sanat yapıtı, sanatçının sanatsal tanımlamayla ‘sanat’ olarak bildirdiği şeydir.
3. İzleyici, ‘sanat yapıtı’ olarak bildirilen şeyin bilgisine ulaşan kişidir.

Burada yapılan akıl yürütmeler, sanat yapıtını ‘anamlı nesne/faaliyet’ olarak ele almaktadır. Dolayısıyla, ‘anamlı olmak’ bir ‘anlayan’ bağıntısını gerektirdiğinden, sanatsal faaliyetin özünde ilişkiselsel bir alana işaret ettiği ispatlanmaktadır. Buradan çıkan alt sonuçlar ise:

- Sanatçı, zihnindeki bir düşünceyi/tasarımı sanat yapıtı aracılığıyla sanat topluluğuna gösteren kişidir.
- İzleyici, sanatçının bir gösteren üzerinden aktardığı düşünceyi algılayan ve yorumlayan kişidir.
- Sanat yapıtı, ‘sanat’ olarak tanımlanan cisimleşmiş gösterenin ve oluşan zihinlerarası etkinliğin kendisidir.
- Sanatçı, faaliyeti (herhangi bir şekilde) başlatan ve hangi koşullar altında seyredeceğine karar veren kişidir.
- Sanat yapıtı, sanatsal sürecin bütünüdür.
- Katılımcı, en az sanatçı kadar yapıtın üreticisidir ve sanatçının müdahalesinden sonra süreci yönlendiren/tamamlayan kişidir.

Buradan açıkça sanat yapıtlarının, sanatçıların üretim eylemlerinden sonra, kendi başlarına bir gerçeklik olarak okunabileceği çıkarımı yapılmaktadır. Öte yandan sanatçı-yapıt-izleyici arasında oluşan bir nedensellik bağıntısı da açığa çıkarılmaktadır. Buna göre; ‘sanatçı, sanat yapıtının varlık koşuludur. Sanat yapıtı da, öte yandan, sanat izleyicisinin var olma nedenidir. Öyleyse sanatçı, sanat izleyicisinin varlık nedenidir’ sonucuna ulaşılmaktadır.

Son olarak İlişkisel ve toplumsal kolektif eylem alanına çekilen sanat faaliyetinin ilişki ağlarının tanımlanmasına yönelik deneye ve gözleme açık yapısından söz edilmiştir. Bu noktada, kural koyucu yerine betimleyici bir Sosyolojinin varlığıyla Sanat alanının betimlenebilir olmasına dikkat çekilmiştir. Bu bakımdan, Sanat alanında gerçekleşen eylemler, sanatsal üretimler vs. gibi her türden olayın sanat sosyologları tarafından faaliyetin anlaşılması ve nedenselliklerinin görünür kılınması için gözlemlenmesi, incelenmesi, soruşturulması mümkündür. Sanat Sosyolojisi için birer nesne olarak alınabilecek bu tür olgu (sanatçı, izleyici, sanat kurumu vs.) ve olayların (sanat faaliyetleri, aktör ağı ilişkileri vs.) neticede sanat hakkında bilgi açığa çıkaracağı, bunun ise Sanat alanı için değerli olduğu açıkça vurgulanmıştır. Bu kısımda yer verilen, Becker ve Bourdieu’nün teorileri, sanatın ilişkiselliğine dair çalışma için önemli görülmüştür ve buradan şu sonuçlara ulaşılmıştır:

- Sanatçılar, sanatın görünür nedenleridir ve diğer aktörler de sanat üretiminde en az sanatçı kadar gereklidir.
- Sanat üretimini bütüncül olarak Sanat alanının kendisi eyleme geçirmektedir.
- Bu bağlamda sanat üreticisi olarak ‘sanat habitusu’ önerilmektedir.

Bütün bir çalışma toparlanacak olursa, düşünömsellikte her failin içinde bulunduğu habitusu kendi bakış açısından yorumlayabileceği öncülünden hareketle, başka bir yazar tarafından Sanat

alanına uygulanacak düşünümSELLİĞİN başka sonuçlar ortaya çıkarabileceği söylenebilmektedir. Ancak, yazarın metodolojisi ve nesnelleştirmesi gereği, Sanat alanı üzerine uygulanacak bir düşünümSELLİK: ‘Sanat alanı içerisinde uygulanamamaktadır’. Dolayısıyla Sanat alanı üzerine uygulanacak bir nesnelleştirmede objektifliği sağlamak açısından, Sanat Sosyolojisi biliminin metodik güncel veri toplayabilme özelliği, Sanat Tarihi biliminin olayları bütünsel olarak yorumlayabilme kabiliyeti ve Felsefe’nin elde edilen bulguları-bilgileri soruşturabilme/sorgulayabilme niteliği birlikte ele alınarak, bütünsel bir Sanat alanı, sanatsal faaliyet, sanatçı, izleyici, yapıt tartışması gerçekleştirilmiştir. Oluşturulan söylemlerin gerekçelendirilmesi ve doğruluğunun ispatlanabilmesi, söz konusu Bilim, Sanat ve Felsefe alanlarının eşgüdömlü olarak çalıştırılabilmesinden kaynaklanmaktadır. Gerçek anlamda bir nesnelleştirmenin yapılabilmesi için bunun gerekliliği, Sanat alanına dışarıdan bir gözle bakabilmek için gereklidir.

Sanat alanı, Sanat Sosyolojisi tarafından dikkatlice betimlenmiş ampirik bir nesne olarak Felsefe’nin teorik analizine sunulduğunda ortaya daha önce hedeflendiği söylenen sistemli bir kavramsal şema çıkmaktadır. Bu şemanın sisteminin neyi ifade ettiğine gelinecek olursa, öncelikle Sanat alanının yapısına dair bir kılavuz olarak önemlidir. Sanat üreticisi olarak sanat habitusu gündeme geliyorsa, düşünümSELLİŞMİŞ bir sanat habitusu da zorunludur. Farklı sanat kavrayışları ve sanat paradigmaları etrafında kümelenmiş sanat topluluklarının çeşitliliğinden bahsedilebiliyorsa, bunun karşısında sanatçıların tek çıkış noktası varmış gibi görünmektedir. DüşünümSELLİK bu anlamda, Sanat alanının organizasyonel mantığını çözebilmek ve sanat tanımlaması yapabilmek için gerekli araçtır.

Günümüzde, sanatsal uygulamalar salt teknik, üslup ya da yeni form arayışları vb. üzerinden yöntemler yerine, yeni biçimsel içeriklerin, yeni anlamsal kurgulamaların, yeni sanatsal tanımlamaların gerçekleştirilmesi yoluyla kendilerini göstermektedir. Bu çalışma da, Danto’nun deyimi hatırlanıldığında, her şeyin sanat olabileceği günümüz sanatında sanat yapma biçimine dair bir öneri sunmaktadır. Çalışmaya göre sanatsal faaliyetin tanımlanma biçimi; sanat yapmak niyetiyle girişilmiş, sonsuz sayıda olasılık içeren düşünceler kümesinden seçilmiş bir düşünceyle, sonsuz olarak nitelendirilen evrendeki mekân/yer ihtimallerinden birinde, sonsuz seçeneğe sahip materyaller kümesinden seçilmiş bir formun biraraya getirilmesinin sonucunda oluşturulan ve bu unsurların bağıntısallıklarının/ilişkiseliliklerinin ortaya çıkaracağı sonuçtur. Bu bağlamda, sanat bir yöntem problemidir. Dolayısıyla, bunların hangi koşullar altında biraraya gelecekleri sanatçıların tasarımlarına göre belirlenecektir. Bir şeyin ‘sanat yapıtı’ olarak niteliği, onu ‘sanat’ ve ‘yapıt’ yapan bağıntıların varlığı olmaksızın bir şey ifade etmeyeceği gibi, Sanat alanının da bağıntıları olmaksızın var olamayacağı bir gerçektir.

Sanat çalışmalarının bir zamanlar duyumsama bağlamında haz duymaya yönelik, ‘güzel’i üretme biçimleri, sonrasında her şeyin sanat olabilmesiyle beliren ‘iyi sanat’ ve ‘kötü sanat’ ayrımı, günümüzde bir yöntem problemine dönüşen sanat kavrayışı içinde aklın yordamıyla ‘doğru’ sanat

yapma gerekliliğini doğurmuştur. Giddens'in bir sözü akla getirilecek olursa: "Modernlik, bütünüyle düşünümsel olarak uygulanmış bilgiden oluşur; ancak, bilginin kesinlik ile eşitlenmesinin yanlış anlaşıldığı ortaya çıkmış bulunmaktadır. Baştanbaşa düşünümsel olarak uygulanmış bilgiyle kurulu bir dünyada yaşıyoruz; ama aynı zamanda bu dünya, o bilginin herhangi bir unsurunun değişmeyeceğinden hiçbir zaman emin olamayacağımız bir yerdir" (Giddens, 1992/1994:41). Dolayısıyla bu çalışma, hiçbir şeyin kesin doğru olarak nitelendirilemeyeceği bir evren modelinde, görece doğru bir sanatsal yöntem modeli sunmaktadır.

Öyleyse, düşünümsel bir sanat habitusunun gerekli olduğu açıkça ortadadır. Sanat yeniden dönüştüğünde ve kendi kendisinin sınırlarını yeniden belirlediğinde, yeni bir sanat tanımı ürettiğinde, düşünümselliği uygulayamamış sanatçılar bu yeni sanat kavrayışının ya dışında kalacak, ya da düşünümselliği uygulayamamış sanatçılar yüzünden sanat asla varoluş koşullarını yeniden dönüştüremeyecek ve yeni bir çerçeve sunamayacaktır. Bu bakımdan, Sanat alanı içerisinde yer edinmiş hiçbir aktörün, 'düşünümsellik' kavramından kaçınmak gibi bir seçeneği bulunmamaktadır.

KAYNAKLAR

- [1]. Adams, M. (2006). Hybridizing habitus and reflexivity: Towards an understanding of contemporary identity. *Sociology*, 40(3), 511-528. doi:10.1177/003803850663672
- [2]. Agamben, G. (2019). *İçeriksiz adam*. (Çev. K. Atakay). İstanbul: MonoKL Yayınları.
- [3]. Akarsu, B. (1975). *Felsefe terimleri sözlüğü* (1. bs.). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- [4]. Alvesson, M., & Skoldberg, K. (2018). *Reflexive methodology: New vistas for qualitative research*. London, California, New Delhi, & Singapore: Sage Publications.
- [5]. Archer, M. S. (2000). *Being Human: The Problem of Agency*. Cambridge: Cambridge University Press.
- [6]. Archer, M. S. (2003). *Structure, agency, and the internal conversation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- [7]. Aristoteles. (2005). *İkinci çözümlemeler*. (Çev. A. Houshiary). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- [8]. Aristoteles. (2014). *Nikomakhos'a etik*. (Çev. F. Akderin). İstanbul: Say Yayınları. (Özgün çalışma 1926).
- [9]. Aristoteles. (2017). *Kategoriler-Önergeler*. (Çev. F. Akderin). İstanbul: Say Yayınları.
- [10]. Aristoteles. (2019). *Fizik*. (Çev. S. Babür). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. (Özgün çalışma 1987).
- [11]. Aristoteles. (2019). *Metafizik*. (Çev. Prof. Dr. A. Arslan). İstanbul: Divan Kitap.
- [12]. Armstrong, D. (1993). *A materialist theory of mind*. London: Routledge. (Original work published 1968).
- [13]. Atkinson, P. (1999). Voiced and unvoiced [Review of the books *Oral history: An interdisciplinary anthology*; *Reflexivity and voice*; *Memory, identity, community: The idea of narrative in the human sciences*; *Auto/ethnography: Rewriting the self and the social*; *Oral narrative research with black women*]. *Sociology*, 20(1), 191-197. doi:10.1177/S0038038599000115
- [14]. Badiou, A. (2013). *Başka bir estetik sanatlar için küçük bir kılavuz*. (Çev. A. U. Kılıç). İstanbul: Metis Yayınları. (Özgün çalışma 1998).
- [15]. Baudrillard, J. (2014). *Çağdaş sanat: Kendi kendisiyle çağdaş sanat*. (Çev. A. Artun). 11 Mayıs 2022 tarihinde <https://www.e-skop.com/skopbulten/cagdas-estetik-cagdas-sanat-kendi-kendisiyle-cagdas-sanat/1862> adresinden alınmıştır.
- [16]. Bauman, Z. (2003). *Yasa koyucular ile yorumcular*. (Çev. K. Atakay). İstanbul: Metis Yayınları. (Özgün çalışma 1987).
- [17]. Bauman, Z. (2012). *Küreselleşme: Toplumsal sonuçları*. (Çev. A. Yılmaz). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Özgün çalışma 1998).
- [18]. Beardsley, M. (1962). Beauty and aesthetic values. *The Journal of Philosophy*, 59, 617-628. doi:10.2307/2023283
- [19]. Becker, H. S. (1974). Art as collective action. *American Sociological Review*, 39(6), 767-776. doi:10.2307/2094151
- [20]. Becker, H. S. (2013). *Sanat dünyaları*. (Çev. E. Yılmaz). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Özgün çalışma 1982).
- [21]. Belting, H. (1987). *The end of the history of art*. (C. S. Wood, Trans.). Chicago & London: The University of Chicago Press. (Original work published 1983).

- [22]. Belting, H. (1994). *Likeness and Presence: A history of the image before the era of art*. (E. Jephcott, Trans.). Chicago & London: The University of Chicago Press. (Original work published 1990).
- [23]. Bishop, C. (2004). Antagonism and relational aesthetics. *October*, 110, 51-79. 18 Kasım 2022 tarihinde <http://www.teamgal.com/production/1701/SS04October.pdf> adresinden alınmıştır.
- [24]. Bohman, J. (1997). Reflexivity, agency and constraint: The paradoxes of Bourdieu's sociology of knowledge. *Social Epistemology: A Journal of Knowledge, Culture and Policy*, 11(2), 171-186. doi:10.1080/02691729708578841
- [25]. Bolton, G. (2009). *Reflection and reflexivity: What and why*. Retrieved June 5, 2022, from https://uk.sagepub.com/sites/default/files/upm-binaries/32441_01_Bolton_3e_Ch_01.pdf
- [26]. Borgemeister, R., & Cullens, C. (1987). Section des figures: The Eagle from the Oligocene to the Present. *October*, 42, 135-154. doi:10.2307/778271
- [27]. Bourdieu, P. (1977). *Outline of a Theory of Practice*. (R. Nice, Trans.). Cambridge: Cambridge University Press. (Original work published 1972).
- [28]. Bourdieu, P. (1988). *Homo Academicus*. (P. Collier, Trans.). Stanford, CA: Stanford University Press. (Original work published 1984).
- [29]. Bourdieu, P. (1990). *The Logic of Practice*. (R. Nice, Trans.). Cambridge: Polity Press. (Original work published 1980).
- [30]. Bourdieu, P., & Wacquant, L. (1992). *An invitation to reflexive sociology*. Cambridge: Polity Press.
- [31]. Bourdieu, P. (1995). *Pratik nedenler: Eylem kuramı üzerine*. (Çev. H. Tufan). İstanbul: Kesit Yayıncılık. (Özgün çalışma 1994).
- [32]. Bourdieu, P. (2000). *Pascalian Meditations*. (R. Nice, Trans.). Stanford: Stanford University Press.
- [33]. Bourdieu, P. (2003). Participant Objectivation. *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, 9(2), 281-294. Retrieved November 22, 2022, from <http://www.jstor.org/stable/3134650>
- [34]. Bourdieu, P., & Darbel, A. (2011). *Sanat sevdası: Avrupa sanat müzeleri ve ziyaretçi kitlesi*. (Çev. S. Canpolat). İstanbul: Metis Yayınları. (Özgün çalışma 1969).
- [35]. Bourdieu, P. (2012). *Bir otoanaliz için taslak*. (Çev. M. Erşen). İstanbul: Bağlam Yayıncılık. (Özgün çalışma 2004).
- [36]. Bourdieu, P. (2015). *Ayrım: Beğeni yargısının toplumsal eleştirisi*. (Çev. D. F. Şannan, A. G. Berkkurt). Ankara: Heretik Yayınları. (Özgün çalışma 1979).
- [37]. Bourdieu, P., ve Wacquant, L. (2016). *Düşünsel bir antropoloji için cevaplar*. (Çev. N. Ökten). İstanbul: İletişim Yayınları. (Özgün çalışma 2001).
- [38]. Bourriaud, N. (2005). *İlişkisel Estetik*. (Çev. S. Özen). İstanbul: Bağlam Yayıncılık. (Özgün çalışma 1998).
- [39]. Bouzanis, C., & Kemp, S. (2019). The two stories of the habitus/structure relation and the riddle of reflexivity: A meta-theoretical reappraisal. *Journal for the Theory of Social Behaviour*. doi:10.1111/jtsb.12225
- [40]. Brentano, F. (1995). *Psychology from an empirical standpoint*. Kraus, O., & McAlister, L. L. (Eds.). (A. C. Rancurello, D. B. Terrell, & L. L. McAlister, Trans.). London & New York: Routledge. (Original work published 1874).
- [41]. Buchloch, B. H. D. (1990). Conceptual art 1962-1969: From the aesthetic of administration to the critique of institutions. *October*, 55, 105-143. doi:10.2307/778941

- [42]. Bucholtz, M. (2001). Reflexivity and critique in discourse analysis. *Critique of Anthropology*, 21(2), 165-183. doi:10.1177/0308275x0102100203
- [43]. Bumin, T. (2010). *Hegel: Bilinç problemi, köle-efendi diyalektiği, praksis felsefesi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- [44]. Bunnin, N., & Yu, J. (2004). *The Blackwell dictionary of western philosophy* (1st ed.). Oxford: Blackwell Publishing.
- [45]. Burkitt, I. (2002). Technologies of the Self: Habitus and Capacities. *Journal for the Theory of Social Behaviour*, 32(2), 219-237. doi:10.1111/1468-5914.00184
- [46]. Burnham, J. (1975). *Beyond modern sculpture: The effects of science and technology on the sculpture of this century*. New York: George Braziller Inc.
- [47]. Cage, J., Kirby, M., & Schechner, R. (1965). An interview with John Cage. *The Tulane Drama Review*, 10(2), 50-72. doi:10.2307/1125231
- [48]. Calkins, M. W. (1897). Kant's conception of the Leibniz space and time doctrine. *The Philosophical Review*, 6(4), 356-369. doi:10.2307/2175999
- [49]. Callero, P. L. (2003). The sociology of the self. *Annual Review of Sociology*, 29, 115-133. doi:10.1146/annurev.soc.29.010202.100057
- [50]. Cevizci, A. (1999). *Felsefe Sözlüğü* (3. bs.). İstanbul: Paradigma Yayınları.
- [51]. Cohen, T. (1973). The possibility of art: Remarks on a proposal by Dickie. *The Philosophical Review*, 82(1), 69-82. doi:10.2307/2184239
- [52]. Collingwood, R. G. (1938). *Principles of art*. London: Oxford University Press.
- [53]. Cometti, J-P. (2008). Between being and doing: Aesthetics at the crossroads. In R. Shusterman, & A. Tomlin (Eds). *Aesthetic experience* (pp. 166-177). New York & London: Taylor & Francis Group.
- [54]. Crimp, D. (1981). Richard Serra: Sculpture exceeded. *October*, 18, 67-78. doi:10.2307/778411
- [55]. Crimp, D. (1986). Serra's public sculpture: Redefining site specificity. In J. Fluegel (Ed.). *Richard Serra sculpture* (pp. 41-56). New York: The Museum of Modern Art.
- [56]. D'Cruz, H., Gillingham, P., & Melendez, S. (2007). Reflexivity, its meanings and relevance for social work: A critical review of the literature. *British Journal of Social Work*, 37, 73-90. doi:10.1093/bjsw/bcl001
- [57]. Dal Lago, F. (2014). Space and public: Site specificity in Beijing. *Art Journal*, 59, 74-87. doi:10.1080/00043249.2000.10791984
- [58]. Danto, A. C. (1964). The artworld. *The Journal of Philosophy*, 61(19), 571-584. doi:10.2307/2022937
- [59]. Danto, A. C. (2008). Artworks and real things. *Theoria*, 39(1-3), 1-17. doi:10.1111/j.1755-2567.1973.tb00627.x
- [60]. Danto, A. C. (2012). *Sıradan olanın başkalaşımı*. (Çev. E. Berktaş ve Ö. Ejder). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Özgün çalışma 1981).
- [61]. Danto, A. C. (2013). *Sanat nedir*. (Çev. Z. Baransel). İstanbul: Sel Yayıncılık. (Özgün çalışma 2013).
- [62]. Danto, A. C. (2014). *Sanatın sonundan sonra: Çağdaş sanat ve tarihin sınır çizgisi*. (Çev. Z. Demirsü). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Özgün çalışma 1997).
- [63]. De Duve, T., & Krauss, R. (1994). Echoes of the readymade: Critique of pure modernism. *October*, 70, 60-97. Retrieved April 1, 2022, from <http://www.jstor.org/stable/779054>

- [64]. Deinhard, H. (1975). Reflections on art history and sociology of art. *Art Journal*, 35(1), 29-32. doi:10.2307/775839
- [65]. Demir, G. (2016). *Mekân algısının sanat eseri üzerindeki etkilerinin ürün ve kuramsal bağlamda incelenmesi*. Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Mersin Üniversitesi, Mersin.
- [66]. Denkel, A. (1996). *Anlam ve nedensellik*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- [67]. Deutsche, R. (1996). *Evictions: art and spatial politics*. London: MIT Press.
- [68]. Dickie, G. (1969). Defining art. *American Philosophical Quarterly*, 6(3), 253-256. Retrieved April 2, 2022, from <https://www.jstor.org/stable/20009315>
- [69]. Dickie, G. (1971). *Aesthetics: An introduction*. Indianapolis: Bobbs-Merrill.
- [70]. Dickie, G. (1974). *Art and the aesthetics, an instutional analysis*. New York: Cornell University Press.
- [71]. Dickie, G. (1977). A response to Cohen: The actuality of art. *The Personalist*, 58, 169-172.
- [72]. Dickie, G. (1984). *The art circle*. New York: Haven Publications.
- [73]. Donald, J. (1874). *Chambers's etymological dictionary of the English language* (1st. ed.). London & Edinburgh: W. & R. Chambers.
- [74]. Downey, A. (2007). Towards a politics of (relational) aesthetics. *Third Text*, 21(3), 267-275. doi:10.1080/09528820701360534
- [75]. Einstein, A. (1905). On the Electrodynamics of Moving Bodies. In A. Einstein, & H. Minkowski. (1920). *The principle of relativity* (pp. 1-34). (M. N. Saha & S. N. Bose, Trans.). Calcutta: Calcutta University Press.
- [76]. Einstein, A. (1920). *Relativity: The special and general theory*. (R. W. Lawson, Trans.). New York: Henry Holt & Co.
- [77]. Erol, Ş. (2012). *Epistemoloji ve analitik felsefe bağlamında kavramsal sanat analizi*. Yayınlanmamış sanatta yeterlik tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.
- [78]. Finlay, L. (2002). Negotiating the swamp: The opportunity and challenge of reflexivity in research practice. *Qualitative Research*, 2(2), 209-230. doi:10.1177/146879410200200205
- [79]. Flanagan, O. J. (1981). Psychology, progress, and the problem of reflexivity: A study in the epistemological foundations of psychology. *Journal of the History of the Behavioral Sciences*, 17(3), 375-386. doi:10.1002/1520-6696(198107)17:3<375::aid-jhbs2300170308>3.0.co;2-u
- [80]. Fook, J. (1999). Reflexivity as method. *Annual Review of Health Social Science*, 9, 11-20. doi:10.5172/hesr.1999.9.1.11
- [81]. Foster, H. (1995). Artist as ethnographer. In G. E. Marcus, & F. R. Myers (Eds.). *The traffic in culture: Refiguring art and anthropology* (pp. 302-309). Berkeley, Los Angeles, & London: University of California Press.
- [82]. Foucault, M. (1988). *Michel Foucault: Politics, philosophy, culture: Interviews and other writings 1977-1984*. L. D. Kritzman (Eds.). New York & London: Routledge.
- [83]. Foucault, M. (2014). *Seçme yazılar 2: Özne ve iktidar*. (Çev. I. Ergüden ve O. Akinhay). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Özgün çalışma 1994).
- [84]. Frege, G. (1948). Sense and reference. *The Philosophical Review*, 57(3), 209-230. doi:10.2307/2181485
- [85]. Frege, G. (1988). Fonksiyon ve kavram. (Çev. H. Ş. Elkatip). *Felsefe Tartışmaları*, 2, 7-24.
- [86]. Frolov, I. (1991). *Felsefe sözlüğü* (1. bs.). (Çev. A. Çalışlar). İstanbul: Cem Yayınevi. (Özgün çalışma 1984).

- [87]. Fry, E. F. (1988). Picasso, cubism and reflexivity. *Art Journal*, 47(4), 296-310. doi: 10.2307/776980
- [88]. Gadamer, H. G. (2008). *Hakikat ve yöntem (C.1)*. (Çev. H. Arslan ve İ. Yavuzcan). İstanbul: Paradigma Yayınları. (Özgün çalışma 1960).
- [89]. Gadamer, H. G. (2009). *Hakikat ve yöntem (C.2)*. (Çev. H. Arslan ve İ. Yavuzcan). İstanbul: Paradigma Yayınları. (Özgün çalışma 1960).
- [90]. Galard, J. (2011). Yapıtsız sanat. (Çev. E. Gökteke). *Sanat Dünyamız*, 126, 26-32.
- [91]. Germer, S. (1988). Haacke, Broodthaers, Beuys. *October*, 45, 63-75. doi:10.2307/779044
- [92]. Gershon, I. (2006). Reflexivity in others' contexts: An introduction. *Ethnos: Journal of Anthropology*, 71(4), 445-452. doi:10.1080/00141840601050619
- [93]. Giddens, A. (1993). *New rules of sociological method: A positive critique of interpretative sociologies*. Cambridge: Polity Press.
- [94]. Giddens, A. (1994). *Modernliğin sonuçları*. (Çev. E. Kuşdil). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Özgün çalışma 1992).
- [95]. Giddens, A. (1994) Living in a post-traditional society. In U. Beck, A. Giddens, & S. Lash (Eds.). *Reflexive modernization*, pp. 56-109. Cambridge: Polity Press.
- [96]. Giddens, A. (2010). *Modernite ve bireysel kimlik: Geç modern çağda benlik ve toplum*. (Çev. Ü. Tatlıcan). İstanbul: Say Yayınları. (Özgün çalışma 1991).
- [97]. Gombrich, E. H. (1997). *Sanatın Öyküsü*. (Çev. E. Erduran ve Ö. Erduran). İstanbul: Remzi Kitabevi. (Özgün çalışma 1995).
- [98]. Greenberg, C. (1965). Modernist painting. In F. Frascina, & C. Harrison (Eds.). (1982). *Modern art and Modernism: A critical anthology* (pp. 5-10). New York: Harper & Row. doi:10.4324/9780429498909-2
- [99]. Grice, H. P. (1957). Meaning. *The Philosophical Review*, 66(3), 377-388. doi:10.2307/2182440
- [100]. Groys, B. (2014). *Sanatın gücü*. (Çev. F. C. Erdoğan). İstanbul: Hayalperest Yayınevi. (Özgün çalışma 2013).
- [101]. Guiraud, P. (1999). *Anlambilim*. (Çev. Prof. Dr. B. Vardar). İstanbul: Multilingual.
- [102]. Haacke, H. (1982). On Social Grease. *Art Journal*, 42(2), 137-143. doi:10.2307/776545
- [103]. Haacke, H. (2009). Lessons learned: Landmark exhibitions issue. *Tate Papers*, 12, 1-19. Retrieved November 26, 2022, from <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/12/lessons-learned>
- [104]. Habermas, J. (2001). *İletişimsel eylem kuramı: Eylem rasyonelliği ve toplumsal rasyonelleşme (C.1)*. (Çev. M. Tüzel). İstanbul: Kalcı Yayınevi. (Özgün çalışma 1981).
- [105]. Habermas, J. (2001). *İletişimsel eylem kuramı: İşlevci aklın eleştirisi üzerine (C.2)*. (Çev. M. Tüzel). İstanbul: Kalcı Yayınevi. (Özgün çalışma 1981).
- [106]. Halliday, E. (April 3, 2012). *Reflexive self-consciousness*. Retrieved June 11, 2022, from <http://eugenehallidayarchive.com/wp-content/uploads/2012/04/03-TEXT-Reflexive-Self-Consciousness.pdf>
- [107]. Harré, R. (1998). *The singular self: An introduction to the psychology of personhood*. London, Thousand Oaks, & New Delhi: Sage Publications.
- [108]. Harvey, C. (2006). Reflective and reflexive selfhood on the sociology of the self in high modernity. *Philosophy in the Contemporary World*, 13(1), 13-16. doi:10.5840/pcw20061312
- [109]. Heidegger, M. (1998). *Tekniğe ilişkin soruşturma*. (Çev. D. Özlem). İstanbul: Paradigma Yayınları.

- [110]. Heidegger, M. (2011). *Sanat eserinin kökeni*. (Çev. F. Tepebaşılı). Ankara: De Ki Basım Yayım. (Özgün çalışma 1988).
- [111]. Hegel, G. W. F. (1982). *Eстетik: Seçilmiş metinler*. N. Bozkurt (Ed.). (Çev. N. Bozkurt). İstanbul: Say Yayınları.
- [112]. Hein, H. (1996). What is public art?: Time, place, and meaning. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 54, 1-7. doi:10.4324/9780203717448-42
- [113]. Heinich, N. (2013). *Sanat sosyolojisi*. (Çev. T. Arnas). İstanbul: Bağlam Yayıncılık. (Özgün çalışma 2004).
- [114]. Hobson, A. (2001). *The Oxford dictionary of difficult words*. New York: Oxford University Press.
- [115]. Hume, D. (1976). *İnsanın anlama yetisi üzerine bir soruşturma*. (Çev. O. Aruoba). Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları. (Özgün çalışma 1882).
- [116]. Hume, D. (1986). *İnsan zihni üzerine bir araştırma*. (Çev. S. Evrim). İstanbul: Milli Eğitim Gençlik ve Spor Bakanlığı Yayınları.
- [117]. Husserl, E. (1983). *Ideas pertaining to a pure phenomenology and to a phenomenological philosophy: General introduction to a pure phenomenology*. (F. Kersten, Trans.). Dordrecht: Martinus Nijhoff Publishers. (Original work published 1913).
- [118]. Husserl, E. (2003). *Fenomenoloji üzerine beş ders*. (Çev. H. Tepe). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- [119]. Kant, I. (1896). *Critique of pure reason*. (F. M. Müller, Trans.). London: Macmillan. (Original work published 1781).
- [120]. Kant, I. (1929). *Critique of pure reason*. (N. K. Smith, Trans.). London: Macmillan. (Original work published 1787).
- [121]. Kant, I. (1998). *Critique of pure reason*. (P. Guyer & A. W. Wood, Trans.). Cambridge: Cambridge University Press. (Original work published 1781).
- [122]. Kojève, A. (1980). *Introduction to the reading of Hegel: Lectures on the phenomenology of spirit*. (A. Bloom, Ed.). (J. H. Nichols Jr., Trans.). Ithaca & London: Cornell University Press. (Original work published 1947).
- [123]. Kondrat, M. E. (1999). Who is the “self” in self-aware: Professional self-awareness from a critical theory perspective. *Social Service Review*, 73(4), 451-477. doi:10.1086/514441
- [124]. Kosuth, J. (1969). Art after philosophy. In G. Guercio (Ed.). (1991). *Art after philosophy and after: Collected writings, 1966-1990* (pp. 13-32). London: MIT Press.
- [125]. Krauss, R. E. (1979). Sculpture in the expanded field. *October*, 8, 30-44. doi:10.2307/778224
- [126]. Krauss, R. E. (1986). *Richard Serra sculpture*. J. Fluegel (Ed.) New York: The Museum of Modern Art.
- [127]. Kwon, M. (1997). One place after another: Notes on site specificity. *October*, 80, 85-110. doi:10.2307/778809
- [128]. LaChapelle, J. R. (1984). The Sociology of Art and Art Education: A Relationship Reconsidered. *Studies in Art Education*, 26(1), 34-40. doi:10.2307/1320798
- [129]. Latour, B. (1988). The politics of explanation: An alternative. In S. Woolgar (Ed.). *Knowledge and Reflexivity: New frontiers in the sociology of knowledge* (pp. 155-176). London: Sage Publications.
- [130]. Latour, B. (2003). Is re-modernization occurring - And if so, how to prove it? *Theory, Culture & Society*, 20(2), 35-48. doi:10.1177/0263276403020002002

- [131]. Lazzarato, M. (2017). *Marcel Duchamp ve işin reddi*. (Çev. S. Çalcı). İstanbul: Kolektif Kitap. (Özgün çalışma 2014).
- [132]. Lefebvre, H. (2014). *Mekânın üretimi*. (Çev. I. Ergüden). İstanbul: SEL Yayıncılık. (Özgün çalışma 2000).
- [133]. Lewitt, S. (1967). Paragraphs on conceptual art. In A. Alberro, & B. Stimson (Eds.). (1999). *Conceptual art: A critical anthology* (pp. 12-16). London: MIT Press.
- [134]. Lewitt, S. (1969). Sentences on conceptual art. In A. Alberro, & B. Stimson (Eds.). (1999). *Conceptual art: A critical anthology* (pp. 106-108). London: MIT Press.
- [135]. Linstead, S. (1994). Objectivity, reflexivity, and fiction: Humanity, inhumanity, and the science of the social. *Human Relations*, 47(11), 1321-1346. doi:10.1177/001872679404701102
- [136]. Lippard, L. R. (1967). *Pop art*. New York: Frederick A. Praeger Inc.
- [137]. Lippard, L. R. (2001). *Six years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. London: University of California Press.
- [138]. Locke, J. (1992). *İnsan anlığı üzerine bir deneme*. (Çev. V. Hacıkadiroğlu). İstanbul: Ara Yayıncılık.
- [139]. Locke, J. (2000). *İnsanın anlama yetisi üzerine bir deneme*. (Çev. M. Delikara Topçu). Ankara: Öteki Yayınevi.
- [140]. Lum, K. (2005). Contemporary art within and without institutions. In K. Lum (2020). *Everything is relevant: Writings on art and life 1991-2018* (pp. 144-147). Montreal: Concordia University Press.
- [141]. Mandelbaum, M. (1965). Family resemblances and generalization concerning the arts. *American Philosophical Quarterly*, 2(3), 219-228. Retrieved April 13, 2022, from <https://www.jstor.org/stable/20009169>
- [142]. Marcuse, H. (2013). *Özgürlük üzerine bir deneme*. (Çev. S. Soysal). İstanbul: Ayrıntı Yayınları. (Özgün çalışma 1971).
- [143]. Margolis, J. (1957). Mr. Weitz and the definition of art. *Philosophical Studies*, 9(5-6), 88-95. doi:10.1007/bf00725426
- [144]. May, T. (1998). Reflexivity in the age of reconstructive social science. *International Journal of Social Research Methodology*, 1(1), 7-24. doi:10.1080/13645579.1998.1084686
- [145]. May, T. (1999). Reflexivity and Sociological Practice. *Sociological Research Online*, 4(3), 1-9. doi:10.5153/sro.327
- [146]. May, T. (2000). A future for critique? Positioning, belonging and reflexivity. *European Journal of Society*, 3(2), 157-173. doi:10.1177/1368431002222471
- [147]. May, T. (2015). Symptomatic Social Science: Reflexivity, Recognition and Redistribution in the GBCS. *The Sociological Review*, 63(2), 400-414. doi:10.1111/1467-954x.12288
- [148]. McLain, R. (2002). Reflexivity and the sociology of practice. *Sociological Practice*, 4(4), 249-277. doi:10.1023/A:1020894826417
- [149]. Meban, M. (2009). The aesthetic as a process of dialogical interaction: A case of collective art praxis, *Art Education*, 62(6), 33-38. doi:10.1080/00043125.2009.11519043
- [150]. Mellor, P. A. (1993). Reflexive traditions: Anthony Giddens, high modernity, and the contours of contemporary religiosity. *Religious Studies*, 29(1), 111-127. Retrieved April 14, 2022, from <https://www.jstor.org/stable/20019594>
- [151]. Michaud, E., & Krauss, R. (1988). The ends of art according to Beuys. *October*, 45, 37-46. doi:10.2307/779042

- [152]. Mingwei, L. (1996, Fall). The Dining Project: The art of nurturing. *Tricycle*, 6(1). Retrieved November 26, 2022, from <https://tricycle.org/magazine/dining-project-art-nurturing/>
- [153]. Minissale, G. (2012). Conceptual art: A blind spot for neuroaesthetics. *Leonardo*, 45(1), 43-48. Retrieved February 2, 2022, from <https://www.jstor.org/stable/41421793>
- [154]. Moulin, R. (2016). Teknik olarak kopyalanabildiği çağda sanat eserinde benzersizliğin üretimi. (Çev. A. Boren ve E. Gen). *E-skop*. 20 Aralık 2020 tarihinde <https://www.e-skop.com/skopbulten/teknik-olarak-kopyalanabildigi-cagda-sanat-eserinde-benzersizligin-uretimi/3104> adresinden alınmıştır.
- [155]. Mouzelis, N. (2008). Habitus and reflexivity: Restructuring Bourdieu's theory of practice. *Sociological Research Online*, 12(6), 1–6. doi:10.5153/sro.1449
- [156]. Musgrave, A. (2013). *Sağduyu, bilim ve şüphecilik: Bilgi kuramına tarihsel bir giriş*. (Çev. N. Küçük). İstanbul: İthaki Yayınları. (Özgün çalışma 1993).
- [157]. Nagata, A. L. (2006). Cultivating researcher self-reflexivity and voice using mindful inquiry in intercultural education. *Journal of Intercultural Communication*, 9, 135-154. Retrieved June 6, 2022, from <https://www.humiliationstudies.org/documents/NagataMindfulInquiryCases.pdf>
- [158]. Nagel, T. (1974). What is it like to be a bat?. *The Philosophical Review*, 83(4), 435-450. doi:10.2307/2183914
- [159]. O'Doherty, B. (1986). *Inside the white cube: The ideology of the gallery space*. San Francisco: The Lapis Press.
- [160]. O'Neill, J. (1972). *Sociology as a skin trade: Essays towards a reflexive sociology*. London: Heinemann.
- [161]. Peters, F. E. (2004). *Antik Yunan felsefesi terimleri sözlüğü* (1. bs.). (Çev. H. Hünler). İstanbul: Paradigma Yayıncılık. (Özgün çalışma 1967).
- [162]. Peters, F. (2013). Theories of consciousness as reflexivity. *The Philosophical Forum*, 44, 341-372. doi:10.1111/phil.12018
- [163]. Phillips, B. S. (1988). Toward a reflexive sociology. *The American Sociologist*, 19(2), 138-151. doi:10.1007/BF02691807
- [164]. Platon. (1997). *Ion*. (Çev. İ. Bozkurt). İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- [165]. Platon. (1998). *Kharmides*. (Çev. Prof. N. Ş. Kösemihal). İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- [166]. Platon. (1999). *Gorgias*. (Çev. M. Rifat ve S. Rifat). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. (Özgün çalışma 1967).
- [167]. Platon. (2005). *Devlet*. (Çev. C. Saraçoğlu ve V. Atayman). İstanbul: Bordo Siyah. (Özgün çalışma 2000).
- [168]. Platon. (2010). *Devlet*. (Çev. S. Eyüboğlu ve M. A. Cimcoz). İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- [169]. Platon. (2010). *Ion*. (Çev. F. Akderin). İstanbul: Say Yayınları. (Özgün çalışma 1999).
- [170]. Platon. (2011). *Lakhes*. (Çev. F. Akderin). İstanbul: Say Yayınları. (Özgün çalışma 1924).
- [171]. Platon. (2013). *Menon*. (Çev. F. Akderin). İstanbul: Say Yayınları. (Özgün çalışma 1924).
- [172]. Platon. (2014). *Devlet Adamı*. (Çev. F. Akderin). İstanbul: Say Yayınları. (Özgün çalışma 1925).
- [173]. Platon. (2014). *Kritias-Kharmides*. (Çev. F. Akderin). İstanbul: Say Yayınları. (Özgün çalışma 1929).
- [174]. Platon. (2014). *Protagoras*. (Çev. F. Akderin). İstanbul: Say Yayınları. (Özgün çalışma 1921).

- [175]. Platon. (2014). *Theaitetos*. (Çev. F. Akderin). İstanbul: Say Yayınları. (Özgün çalışma 1921).
- [176]. Platon. (2015). *Kratylos*. (Çev. F. Akderin). İstanbul: Say Yayınları. (Özgün çalışma 1926).
- [177]. Platon. (2015). *Phaidon*. (Çev. F. Akderin). İstanbul: Say Yayınları. (Özgün çalışma 1999).
- [178]. Platon. (2015). *Sofist*. (Çev. F. Akderin). İstanbul: Say Yayınları. (Özgün çalışma 1921).
- [179]. Platon. (2015). *Şölen*. (Çev. F. Akderin). İstanbul: Say Yayınları. (Özgün çalışma 1925).
- [180]. Platon. (2016). *Devlet*. (Çev. F. Akderin). İstanbul: Say Yayınları. (Özgün çalışma 2013).
- [181]. Platon. (2016). *Gorgias*. (Çev. F. Akderin). İstanbul: Say Yayınları. (Özgün çalışma 1925).
- [182]. Richardson, J., Walker, S. (2011). Processing process: The event of making art. *Studies in Art Education*, 53(1), 6-19. doi:10.1080/00393541.2011.11518849
- [183]. Ricoeur, P. (2007). *Yorum teorisi: Söylem ve artı anlam*. (Çev. G. Y. Demir). İstanbul: Paradigma Yayıncılık. (Özgün çalışma 1976).
- [184]. Riley, H. (2013). Visual art and social structure: the social semiotics of relational art. *Visual Communication*, 12(2), 207–216. doi:10.1177/1470357212471595
- [185]. Rothenberg, J., & Fine G. A. (2008). Art worlds and their ethnographers. *Ethnologie Française*, 38, 31-37. doi:10.3917/ethn.081.0031
- [186]. Russell, B. (1994). *Felsefe sorunları*. (Çev. V. Hacıkadıroğlu). İstanbul: Kabalcı Yayınevi. (Özgün çalışma 1911).
- [187]. Russell, B. (1996). *Dış dünya üzerine bilgimiz*. (Çev. V. Hacıkadıroğlu). İstanbul: Kabalcı Yayınevi. (Özgün çalışma 1914).
- [188]. Salas, L. M., Sen, S., & Segal, E. A. (2010). Critical theory: Pathway from dichotomous to integrated social work practice. *Families in Society: The Journal of Contemporary Social Services*, 91(1), 91-96. doi:10.1606/1044-3894.3961
- [189]. Sandywell, B. (1996). *Reflexivity and the crisis of western reason: Logological investigations* (vol. 1). London: Routledge.
- [190]. Sandywell, B. (2003). Metacritique of information: On Scott Lash's Critique of Information. *Theory, Culture & Society*, 20(1), 109-122. doi:10.1177/0263276403020001923
- [191]. Sartre, J-P. (2009). *İmgelem*. (Çev. A. Tümertekin). İstanbul: İthaki Yayınları. (Özgün çalışma 1936).
- [192]. Sartre, J-P. (2011). *Varlık ve hiçlik: Fenomenolojik ontoloji denemesi*. (Çev. T. Ilgaz ve G. Çankaya Eksen). İstanbul: İthaki Yayınları. (Özgün çalışma 1943).
- [193]. Schopenhauer, A. (2009). *İsteme ve tasarım olarak dünya*. (Çev. L. Özşar). İstanbul: Biblos Kitabevi. (Özgün çalışma 1844).
- [194]. Schön, D. A. (1983). *The reflective practitioner: How professionals think in action*. USA: Basic Books.
- [195]. Serra, R. (2001). The Tilted Arc controversy. *Cardozo Arts & Entertainment Law Journal*, 19(1), 39-49. 18 Ağustos 2022 tarihinde <https://www.cardozoaelj.com/wp-content/uploads/2013/05/Richard-Serra-The-Titled-Art-Controversy.pdf> adresinden alınmıştır.
- [196]. Shabel, L. (2010). The transcendental aesthetic. In P. Guyer (Ed.). *The Cambridge companion to Kant's critique of pure reason* (pp. 93-117). New York: Cambridge University Press.
- [197]. Shusterman, R. (2012). Back to the future: Aesthetics today. *The Nordic Journal of Aesthetics*, 23(43), 104-124. doi:10.7146/NJA.V23I43.7500
- [198]. Sichel, J. (Ed.). (2008). What is Pop Art?: A revised transcript of Gene Swenson's 1963 interview with Andy Warhol. *Oxford Art Journal*, 41(1), 85-100. doi:10.1093/oxartj/kcy001

- [199]. Skeat, W. W. (1967). *A concise etymological dictionary of the English language*. London: Oxford University Press.
- [200]. Smith, D. W. (2007). *Husserl*. London & New York: Routledge.
- [201]. Sperber, D., & Wilson, D. (1996). *Relevance: Communication and cognition*. Oxford & Cambridge: Blackwell Publishers.
- [202]. Sweetman, P. (2003). Twenty-First Century Dis-Ease? Habitual Reflexivity Or the Reflexive Habitus. *The Sociological Review*, 51(4), 528–549. doi:10.1111/j.1467-954x.2003.00434.x
- [203]. Timuçin, A. (2011). *Estetikte anlam ve yorum*. İstanbul: Bulut Yayınları.
- [204]. Tuckermann, H., & Rüegg-Stürm, J. (2011). Researching practice and practicing research reflexively. Conceptualizing the relationship between research partners and researchers in longitudinal studies. *Historical Social Research*, 36(1), 230-261. Retrieved June 4, 2022, from <https://www.jstor.org/stable/41151265>
- [205]. Tunalı, İ. (1998). *Estetik*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- [206]. Van Gulick, R. (2004). Higher-order global states (HOGS): An alternative higher-order model of consciousness. In R. J. Gennaro (Eds.). *Higher-order theories of consciousness: An anthology* (pp. 67-92). Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins Publishing.
- [207]. Waldenfels, B. (2010). *Fenomenolojiye giriş*. (Çev. M. Keskin). İstanbul: Avesta Yayınları. (Özgün çalışma 1992).
- [208]. Ward, F. (1997). Some relations between conceptual and performance art. *Art Journal*, 56(4), 36-40. Retrieved May 15, 2022, from <http://www.jstor.org/stable/777718>
- [209]. Weinert, F. (2005). Einstein and Kant. *Philosophy*, 80(4), 585-593. doi:10.1017/S0031819105000483
- [210]. Weitz, M. (1956). The role of theory in aesthetics. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 15(1), 27-35. doi:10.2307/427491
- [211]. Weitz, M. (1970). Art and its objects: An introduction to aesthetics by Richard Wollheim [Review of the book *Art and its objects: An introduction to aesthetics*]. *The Philosophical Review*, 79(4), 580-582. doi:10.2307/2184302
- [212]. Weitz, M. (1972). Open concepts. *Revue Internationale de Philosophie*, 26, 86-110. Retrieved February 14, 2022, from <https://www.jstor.org/stable/23940577>
- [213]. Widick, R. (2003). Flesh and the free market: (On taking Bourdieu to the options exchange). *Theory and Society*, 32(5–6), 679–723. doi:10.1023/B:RYSO.0000004950.74462.26
- [214]. Wittgenstein, L. (2006). *Felsefi soruşturmalar*. (Çev. D. Kandır). İstanbul: Totem Yayıncılık.
- [215]. Wollheim, R. (1968). *Art and its objects: An introduction to aesthetics*. New York: Harper&Row.
- [216]. Wölfflin, H. (1990). *Sanat tarihinin temel kavramları*. (Çev. H. Örs). İstanbul: Remzi Kitabevi. (Özgün çalışma 1915).
- [217]. Young, I. M. (1990). *Justice and the politics of difference*. Princeton: Princeton University Press.
- [218]. Zahavi, D., & Parnas, J. (1998). Phenomenal consciousness and self-awareness: A phenomenological critique of representational theory. *Journal of Consciousness Studies*, 5(5), 687–705. Retrieved June 11, 2022, from https://www.academia.edu/10214060/Phenomenal_consciousness_and_self_awareness_A_phenomenological_critique_of_representational_theory
- [219]. Zolberg, V. L. (2013). *Bir sanat sosyolojisi oluşturmak*. (Çev. B. Okucu Özbay). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi. (Özgün çalışma 1990).

GÖRSEL KAYNAKLARI

- [1]. Görsel 2.1.1. Latour, B. (1988). The politics of explanation: An alternative. In S. Woolgar (Ed.). *Knowledge and Reflexivity: New frontiers in the sociology of knowledge* (pp. 155-276). London: Sage Publications. p. 157.
- [2]. Görsel 2.2.4.1. Bourdieu, P. (2015). *Ayırım: Beğeni yargısının toplumsal eleştirisi*. (Çev. D. F. Şannan, A. G. Berkurt). Ankara: Heretik Yayınları. (Özgün çalışma 1979). s. 257.
- [3]. Görsel 2.2.5.1. 27 Kasım 2022 tarihinde <https://www.moma.org/collection/works/80934> adresinden alınmıştır.
- [4]. Görsel 2.3.1. Görkem Demir, kişisel fotoğraf arşivi.
- [5]. Görsel 2.3.2. Görkem Demir, kişisel fotoğraf arşivi.
- [6]. Görsel 2.3.3. Görkem Demir, kişisel fotoğraf arşivi.
- [7]. Görsel 2.3.4. Görkem Demir, kişisel fotoğraf arşivi.
- [8]. Görsel 3.1.1. Çizimi yazara aittir.
- [9]. Görsel 3.2.1. 18 Ekim 2022 tarihinde <https://www.moma.org/collection/works/81384> adresinden alınmıştır.
- [10]. Görsel 3.2.2. Lippard, L. R. (1967). *Pop art*. New York: Frederick A. Praeger Inc. p. 13.
- [11]. Görsel 3.2.3. 15 Mayıs 2022 tarihinde http://www.artchive.com/artchive/S/schwitters/for_kate.jpg.html adresinden alınmıştır.
- [12]. Görsel 3.2.4. 10 Nisan 2022 tarihinde <https://www.glenstone.org/art/exhibition/peter-fischli-david-weiss/> adresinden alınmıştır.
- [13]. Görsel 3.2.5. 10 Nisan 2022 tarihinde <https://matthewmarks.com/exhibitions/peter-fischli-david-weiss-polyurethane-objects-01-2014> adresinden alınmıştır.
- [14]. Görsel 3.2.6. Cage, J., Kirby, M., & Schechner, R. (1965). An interview with John Cage. *The Tulane Drama Review*, 10(2), 50-72, p. 52. doi:10.2307/1125231
- [15]. Görsel 3.2.7. 24 Mayıs 2022 tarihinde <https://bigpicture.site.seattleartmuseum.org/works/box-with-the-sound-of-its-own-making/> adresinden alınmıştır.
- [16]. Görsel 3.2.8. 18 Mayıs 2022 tarihinde <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/erased-de-kooning-drawing> adresinden alınmıştır.
- [17]. Görsel 3.2.9. 18 Mayıs 2022 tarihinde <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/portrait-iris-clert-if-i-say-so> adresinden alınmıştır.
- [18]. Görsel 3.2.10. 19 Mayıs 2022 tarihinde <https://www.moma.org/collection/works/81435> adresinden alınmıştır.
- [19]. Görsel 3.2.11. Borgemeister, R., & Cullens, C. (1987). Section des figures: The Eagle from the Oligocene to the Present. *October*, 42, p. 148. doi:10.2307/778271
- [20]. Görsel 3.2.12. 20 Mayıs 2022 tarihinde <https://collections.lacma.org/node/239578> adresinden alınmıştır.
- [21]. Görsel 3.2.13. 20 Mayıs 2022 tarihinde <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/267214> adresinden alınmıştır.
- [22]. Görsel 3.2.14. 20 Mayıs 2022 tarihinde https://book-as-exhibition.org/Mel-Bochner_Working-Drawings adresinden alınmıştır.

- [23]. Görsel 3.2.15. 30 Haziran 2022 tarihinde https://book-as-exhibition.org/Mel-Bochner_Working-Drawings adresinden alınmıştır.
- [24]. Görsel 3.2.16. 24 Mayıs 2022 tarihinde <https://collections.tepapa.govt.nz/object/973213> adresinden alınmıştır.
- [25]. Görsel 3.2.17. 19 Mayıs 2022 tarihinde <https://publicdelivery.org/vito-acconci-performances/> adresinden alınmıştır.
- [26]. Görsel 3.2.18. 19 Mayıs 2022 tarihinde <https://www.tate.org.uk/art/artworks/hatoum-performance-still-p80087> adresinden alınmıştır.
- [27]. Görsel 3.2.19. 19 Mayıs 2022 tarihinde <https://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/perspectives/joseph-beuys> adresinden alınmıştır.
- [28]. Görsel 3.2.2.1. Doç. Orçun Çadircı, kişisel fotoğraf arşivi. Sanatçının izniyle, 09 Mayıs 2022 tarihinde alınmıştır.
- [29]. Görsel 3.3.1. 19 Ağustos 2022 tarihinde <https://anishkapoor.com/86/when-i-am-pregnant> adresinden alınmıştır.
- [30]. Görsel 3.4.1. Görkem Demir, kişisel fotoğraf arşivi.
- [31]. Görsel 4.2.1. 27 Ekim 2022 tarihinde <https://rodinmuseum.org/collection/object/103360> adresinden alınmıştır.
- [32]. Görsel 4.2.2. 27 Ekim 2022 <https://rodinmuseum.org/collection/object/103444> adresinden alınmıştır.
- [33]. Görsel 4.2.3. Fluegel, J. (Ed.) (1986). *Richard Serra sculpture*. New York: The Museum of Modern Art. pp. 77.
- [34]. Görsel 4.2.4. 14 Ekim 2022 tarihinde <https://www.moma.org/collection/works/181114> adresinden alınmıştır.
- [35]. Görsel 4.2.5. 14 Ekim 2022 tarihinde <https://www.castelligallery.com/exhibitions/richard-serra2?view=slider#2> adresinden alınmıştır.
- [36]. Görsel 4.2.6. Fluegel, J. (Ed.) (1986). *Richard Serra sculpture*. New York: The Museum of Modern Art. pp. 136.
- [37]. Görsel 4.3.1. 24 Ekim 2022 tarihinde <http://wowturkey.com/forum/viewtopic.php?t=124782> adresinden alınmıştır.
- [38]. Görsel 4.3.2. Görkem Demir, kişisel fotoğraf arşivi.
- [39]. Görsel 4.3.3. Görkem Demir, kişisel fotoğraf arşivi.
- [40]. Görsel 5.1.1. 13 Kasım 2022 tarihinde https://www.reddit.com/r/museum/comments/66fa1r/hans_haacke_moma_poll_1970/ adresinden alınmıştır.
- [41]. Görsel 5.1.2. Haacke, H. (1982). On Social Grease. *Art Journal*, 42(2), 137-143. doi:10.2307/776545
- [42]. Görsel 5.1.3. 16 Kasım 2022 tarihinde <https://www.thebody.com/article/artist-felix-gonzalez-torres-legacy> adresinden alınmıştır.
- [43]. Görsel 5.1.4. 16 Kasım 2022 tarihinde https://www.perrotin.com/artists/lee_mingwei/550/the-dining-project/48700 adresinden alınmıştır.
- [44]. Görsel 5.1.5. 16 Kasım 2022 tarihinde <https://concreteplayground.com/sydney/event/lee-mingwei-guernica-in-sand> adresinden alınmıştır.

- [45]. Görsel 5.1.6. 16 Kasım 2022 tarihinde <https://www.moma.org/collection/works/128840> adresinden alınmıştır.
- [46]. Görsel 5.1.7. 18 Kasım 2022 tarihinde <https://claireblundelljones.com/lounging-on-red-couches/> adresinden alınmıştır.
- [47]. Görsel 5.2.1. 23 Kasım 2022 tarihinde <https://news.artnet.com/art-world/maurizio-cattelan-banana-explained-1732773> adresinden alınmıştır.
- [48]. Görsel 5.3.1. 23 Kasım 2022 tarihinde <http://www.dadart.com/dadaism/dada/035a-duchamp-cage.html> adresinden alınmıştır.
- [49]. Görsel 5.4.1. Görkem Demir, kişisel fotoğraf arşivi.
- [50]. Görsel 5.4.2. Görkem Demir, kişisel fotoğraf arşivi.
- [51]. Görsel 5.4.3. Görkem Demir, kişisel fotoğraf arşivi.
- [52]. Görsel 5.4.4. Görkem Demir, kişisel fotoğraf arşivi.
- [53]. Görsel 5.4.5. Görkem Demir, kişisel fotoğraf arşivi.

