

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

OLAY FORMUNDA SANAT NESNESİ

Yüksek Lisans Eser Metni

HASAN AKDAŞ

İstanbul- 2019

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

OLAY FORMUNDA SANAT NESNESİ

Yüksek Lisans Eser Metni

HASAN AKDAŞ

Danışman: Doç. DEVABİL KARA

İstanbul- 2019



T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü

YÜKSEK LİSANS TEZ ONAYI

ÖĞRENCİNİN

Adı ve Soyadı : HASAN AKDAŞ

Anasanat Dalı : Resim

Tezin Adı : OLAY FORMUNDA SANAT NESNESİ

23.07.2019 tarihinde yapılan Tez/Sergi/Proje Savunma sınavında savunulan tez; kapsam, nitelik ve şekil yönünden başarılı bulunmuş ve Yüksek Lisans tezi olarak **KABUL** edilmiştir

TEZ DANIŞMANI (ASİL ÜYE)	Doç.DEVABİL KARA	MÜGSF(RESİM)	İMZA
ASİL ÜYE	Prof.SEVİL SAYGI	MÜGSF (RESİM)	
ASİL ÜYE	Dr.Öğr.Üyesi HÜLYA KALYONCU	BİLGİ ÜNİVERSİTESİ MODA.TASARIMI	
YEDEK ÜYE	Prof.CEVAT DEMİR	MÜGSF (ALTINBAŞ ÜNİVERSİTESİ)	
YEDEK ÜYE	Prof.SİBEL KILIÇ	MÜBYO KUYUMCULUK VE MÜC.TASARIMI	

Adı geçen öğrenci 22.07.2019 tarihindeki mezuniyeti yukardaki bilgileri ve jüri kararı ile Enstitü yönetim Kurulu'nun 21 / 08 / 2019 tarih ve 2019 / XVII-6 sayılı kararı ile onaylanmıştır.

Prof. Oktay ÇOLAK

Müdür

Dr. Öğr. Üyesi AYŞE ÖZLE ERYLMAZ AKDAKAL

ÖNSÖZ

Bu çalışma için 13.04.2017 tarihinde kavramsal sanat etkinliklerine katıldığım ve aralıksız devam ettiğim Sanat Tanımı Topluluğuna, konu bağlamında konuşmak için zamanını ayıran Yağız Özgen'e ve desteğinden dolayı Devabil Karaya teşekkür ederim.

ÖZET

Bu eser metni, “defterler” adlı çalışmayı bir sanat nesnesi olarak sunmuş ve belirli bir felsefi görüş ve sanat alanı içerisinde anlatılarda bulunan bazı sanatçı ve sanat kuramcılarının çalışmalarının, metinler bağlamında çözümlenmesi üzerine yazılmıştır.

Eser metnin ikinci bölümünde belirlenen felsefi düşüncenin anlatımları betimlenerek, olay teriminin anlamının kavranması amaçlanmaktadır. Bir sonraki bölümde belirlenen olay terimi anlamı ile sanat nesnesi arasında benzerlik kurularak sanat çalışması örnekleriyle ve belirli kuramsal görüşlerle, kurulan bu ilişki gerekçelendirilmektedir.

Sanat nesnesinin biçiminin olay olarak belirlendiği bu metindeki anlatımların ve örneklerin temel savunusu, sanat nesnesinin yalın değil karmaşık bir bütün olduğudur. Bundan dolayı sanat olaylarını belirli sabitlere indirgeyen anlatımlara karşıttır.

Anahtar Kelimeler: Olay, şey, olgu, sanat nesnesi

SUMMARY

The text of this work presents the work “notebooks” as an object of art and is written on the analysis of the works of some artists and art theorists who have narrated in a certain philosophical view and art field in the context of their texts.

In the second part of the work, the narratives of the philosophical thought determined are depicted and it is aimed to comprehend the meaning of the event term. In the next section, this relationship is justified with examples of artwork and certain theoretical views by establishing a similarity between the event term and the object of art.

The main defense of the narratives and examples in this text, in which the form of the art object is determined as an event, is that the art object is not a simple but a complex whole. Therefore, it is opposed to expressions that reduce art events to certain constants.

Key words: Event, thing, phenomenon, art object

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	I
ÖZET.....	II
SUMMARY.....	III
İÇİNDEKİLER.....	IV
GÖRSELLER.....	V
1. GİRİŞ.....	1
2. OLAY.....	3
2.1. OLGU VE ŞEY.....	3
2.1.1. TÜRME VE SÖZCÜK.....	7
2.2. OLAY.....	13
3. OLAY FORMUNDA SANAT NESNESİ.....	18
3.1. ZİHİNSEL ETKİNLİK.....	27
3.1.1. MADDESİZ SANAT NESNESİ.....	27
3.1.2. READYMADE VE OLAY.....	31
3.2. GERÇEK ETKİNLİK.....	38
3.2.1. DOĞAL SÜREÇ.....	38
3.2.2. BEDENSEL SÜREÇ.....	45
4. ÇALIŞMALAR.....	56
4.1. ÇALIŞMANIN AÇIKLANMASI.....	56
4.2. SERGİLEME BİÇİMİ VE GÖRSELLER.....	59
5. SONUÇ.....	67
KAYNAKLAR.....	69

GÖRSELLER

- Görsel 1.....T. Atkinson- M. Baldwin, “Air- Conditioning Show / Air Show / Frameworks”
- Görsel 2 Marcel Duchamp, “Fountain”
- Görsel 3..... Robert Smithson, “Spiral Jetty”
- Görsel 4..... Carsten Höller, “Soma”
- Görsel 5..... Carsten Höller, “Soma”
- Görsel 6..... Allan Kaprow, “EASY”
- Görsel 7..... Sanat Tanımı Topluluğu Sürekli Katılanları
- Görsel 8.....On Kawara, “Today Series”
- Görsel 9..... Richard Serra, “EASY”
- Görsel 10..... Hasan Akdaş, “Defterler”
- Görsel 11..... Hasan Akdaş, “Defterler”
- Görsel 12..... Hasan Akdaş, “Defterler”
- Görsel 13..... Hasan Akdaş, “Defterler”
- Görsel 14..... Hasan Akdaş, “Defterler”
- Görsel 15..... Hasan Akdaş, “Defterler”
- Görsel 16..... Hasan Akdaş, “Defterler”
- Görsel 17..... Hasan Akdaş, “Defterler”

1. GİRİŞ

Yirminci yüzyıl birçok alanda değişimlerin yaşandığı bir dönem olmuştur. Sanat alanı da bundan payına düşeni almaktadır. Felsefede metafiziğin reddi, düşünürlerin ayakları yere basan modeller üretmelerine neden olurken, sanatta estetiğin reddi sanatçıları düşün alanının bilginleriyle ortak paydada birleştirmiştir. Burada sunulan sanat çalışması bu anlayışların bir ürünüdür.

Eser metni olan bu çalışmada amaçlanan, olay formunda sanat nesnesinin özelliklerini belirlemek ve sanat alanında bu özelliklere uygun çalışmalarla örneklendirmektir.

Üç bölümden oluşan eser metni çalışmasının ilk bölümünde deneysel felsefe geleneğinin devamı olarak görülen ve çözümsel felsefe olarak adlandırılan felsefi sistem incelenmektedir. İncelenen felsefi sistem içerisinde anlatımlara sahip bazı bilginlerin metinleri bu çalışmanın iddiasını gerekçelendirecek biçimde yeterince betimlenmektedir. Betimlemelerde amaçlanan olay ve şey terimlerinin anlam olarak ayrımlarının gösterilmesidir. Olay ve şey terimleri arasındaki anlam farkı belirlenip biçimsel ayrımları gösterildikten sonra bu terimlerin sanat nesnesiyle ilişkisi kurulmaya çalışılmaktadır. Eğer belirli tümcelerle dile getirilecek olursa, şöyle bir zihinsel etkinlik söz konusudur: Bir sanat nesnesini olay olarak görmek ve şey olarak görmek.

“Olay Formunda Sanat Nesnesi” adlı bölüm içerisinde olay biçimiyle sanat nesnesi biçimi arasında analogik bir ilişki kurularak, sanat nesnesini bu biçimin dışında tanımladığı düşünülen anlatımlara değinilmektedir. Bu anlatımlar sanat nesnesini belirli bir yapıya indirgeyerek zaman ve mekândan soyutlamaktadır.

Konu edinilen olay forumunda sanat nesnesi karmaşık bir biçimde olup zamansaldır. Bu biçime sahip sanat nesnesi örnekleri kalıcı değil geçicidir ve aynı biçimde tekrarlanamamaktadır.

Olay formunda sanat nesnesi bağlamında Marcel Duchamp'ın "Fountain" (1917) adlı çalışması "Zihinsek Etkinlik" adlı bölümde, Robert Smithson'un "Spiral Jetty" (1970), Carsten Höller'in "Soma" (2010), Allan Kaprow'un "EASY" (1972), Tino Sehgal'in "Instead of allowing some thing to rise up to your face dancing bruce and dan and other things" (2005) adlı ve "Sanat Tanımı Topluluğu"nun (1972-...) sanat çalışmaları "Gerçek Etkinlik" adlı bölümde incelenmektedir.

Son olarak bütün bu incelemeler ve anlatımlara dayanak olan "Defterler" adlı çalışma sunulmaktadır.

2. OLAY

2.1. OLGU VE ŞEY

Dünyayı kavrama etkinliğinde bulunan insan, dile getirdiği tümcelerin ne anlama geldiğini (dil dışı karŐılıklarını) ve kullandığı terimlerin tanımlarını bilmesi gereklidir. Eğer bir durum insan-gözlemcinin duyu alanı içerisine giriyor ise o durum uzay-zamanda *tanınarak* öğrenilmektedir. Bu durumu insan bir tümceyle dile getirmektedir. Eğer dile gelen anlatım gözlenen durum ile birebir karşılıklı geliyor ise o anlatım doğru bir anlatım, doğru bir önerme olacaktır. Böylece insan dünya (dil dışı) hakkında bir bilgiye ulaşmaktadır. Diğer bir öğrenim biçimi olan *tanımdan öğrenme* de ise dilsel bir durum söz konusudur. Tamamen mantıksal olan bu öğrenme biçiminde, dile gelen anlatım karşısında yer alan olgu veya olay söz konusu değildir. İnsan bu öğrenme biçiminde dile getirilen anlatım içerisinde geçen terimlerin tanımlarını, sözlük karŐılıđını bilmesi yeterlidir. Bu bölümde konu edinilen “olgu” ve “Şey” terimlerinin ne anlama geldiklerini bilmek için ilk olarak bu terimlerin sözlük tanımlarından yararlanılmaktadır. “Olgu” ve “Şey” terimleri sözlükte Şu biçimde tanımlanmaktadır: Olgu: “[*Lat. Factum; İng. Fact; Fr. Fait; Alm. tatsache*]. **1** Aktüel olarak ortaya çıkan, gerçekleşen olay, nitelik bağıntı ya da durum; tartışılmaz, reddedilmez, tartışılmazcasına, inkâr edilemezcesine kabul edilen Şey. **2** Dilden, düşünmeden bağımsız olarak ortaya çıkan oluşum; doğru bir cümle ya da önermeye dış dünyada karşılık gelen Şey. **3** Tespit edilmiŐ, bilimsel incelemeye elveriŐli ve bir deney konusu yapılabilecek tabii olay. **4** oluşum süreci içinde veya başka bir Şeyin emaresi olarak gözlemlenmiŐ olay.”¹

Söz konusu bu terimin daha yalın tanımını Őudur: “[*Alm. Faktum*] [*Fr. fait*] [*İng. fact*] [*Lat. factum= yapılmıŐ olan*] [*es.t. vakıa*]: DüşünülmüŐ olanın karŐıtı, olmuŐ olan, gerček olan, gerçekleşmiŐ olan.”²

¹ Ahmet Cevizci, *Felsefe Sözlüğü*, 6. Baskı (İstanbul: Paradigma, 2005), s.1259.

² Bedia Akarsu, *Felsefe Terimleri Sözlüğü*, 16. Baskı, (İstanbul: İnkılap, 2017), s.135.

Şey: “[İng. Thing; Fr. chose; Alm. ding]. Tözle, yani kendisini belirleyen tüm niteliklerden bağımsız olarak düşünülen gerçek ve somut özneye eşdeğer olan terim. Olabildiğince belirsiz olmakla birlikte, her zaman somut ve bireysel olan varlık.”³

Dil dışı (dünya) hakkında düşünmekte olan insan için bu terimlerin tanımlarının bilinmesi yaşamsal önemdedir. Çünkü bu terimlerin anlamlarına (yani dilsel anlatımlara) olan inanç o kişinin evren hakkındaki görüşünü biçimlendirmektedir. Örneğin bu bölümde konu edilen durumdan sapmadan felsefe alanı içerisinde bulunan Aristoteles’in varlık hakkındaki görüşüne bakılacak olunursa, Aristoteles dünyayı oluşturan en küçük birimi “töz” terimiyle adlandırmaktadır. Daha yakın tarihte yaşamış ve felsefelerini çözümsel felsefe olarak adlandıran Bertrand Russell ve Ludwig Wittgenstein’a göre ise deneyimlenebilir dünya “olgu” veya “olay” olarak adlandırılan temel birimden oluşmaktadır. “Olgu” terimiyle adlandırılan ile “töz” terimiyle adlandırılan şey arasındaki fark şudur: Olgu karmaşıktır, belirli bir özelliğe sahiptir, en az iki bileşenden oluşur ve bunlar *belirli* bir ilişki içindedir. Töz ise yalındır. * Her ikisinin ortak özelliği ise dilden bağımsız, yani dil dışı olmalarıdır. Demek ki dünya hakkında bir yargıda bulunulacaksa bu terimlerin anlamlarının bilinmesi gereklidir. Çünkü dünya hakkındaki her iki anlayış biçimi birbirinden farklıdır ve dünya üzerine çıkarımda farklı olacaktır.

B. Russell ve L. Wittgenstein’in “olgu” terimiyle adlandırılanı “şey” veya “nesne” terimi ile adlandırılardan şeyden daha temel birim olarak saptaması dil çözümlemesi sonucudur. Bu noktada olgu ile önerme, nesne ile sözcük arasındaki ilişki anlaşılmalıdır. Fakat bu konu bir sonraki bölüm içerisinde daha detaylı inceleneceği için bu bölümde yalnızca “olgu” terimiyle adlandırılan şey ve “şey” terimiyle adlandırılan şeyin adı geçen felsefecilerin metinlerinden alıntılar yapılarak sonlandırılacaktır. B. Russell, olgu hakkında şu biçimde bir anlatımda bulunmaktadır:

³ Cevizci, *a.g.e.*, s.1570.

* Aksi bildirilmedikçe metnin tümünde “töz” terimi “şey” ve “nesne” terimi eş anlamda kullanılacaktır.

*“Belirli bir şeyin belirli bir özelliği olduğunu veya bir şeyin başka bir şey ile belirli bir bağıntısı olduğunu söylediğimizde bir olgudan söz ediyoruz. Ama özelliği veya bağıntısı olan şey benim olgu dediğim şey değildir.”*⁴

B. Russell, “bir şeyin başka bir şey ile belirli bir bağıntısı olması durumu”nun olgu olduğunu “bir şeyin özelliği veya bağıntısının olması durumu”nun ise olgu olmadığını saptadığı bu anlatımda ne demek istemektedir. Bu anlatımı kavrayabilmek için tekrar geriye dönüp bakıldığında, Aristoteles tarafından dünyayı oluşturan temel birimin “töz” terimiyle adlandırıldığı görülür. Aristoteles’e göre töz (şey) bütün niteliklere* *dayanak* olan somut bileşik varlıktır. ** Yani töz ve nitelikler arasında hiyerarşik bir durum söz konusudur. Töz niteliklere öncedir. Nitelikler töz üzerinde gerçekleşse bile, nitelikler tözden çıkarıldığında (soyutlandığında) töz belirli bir süre (çok uzun bir süre) var olmaya devam edecektir. Bu da göstermektedir ki niteliklerin tözlerden bağımsız varlıkları yoktur. Yani gerçek değildir. B. Russell’ın *bir şeyin başka bir şey ile belirli bir bağıntısı olması durumuna* “olgu” demesinin nedeni *şeyler* arasında hiyerarşik bir ilişki olduğu inancını reddetmesinden dolayıdır. Yani olguda ilişkiler bakımından bir öncelik sonralık söz konusu değildir. B. Russell, anlatımında her şeyin üzerinde gerçekleştiği bir dayanak her şeye önce olan bir öz fikri karşısında yer almaktadır. B. Russell, nitelikleri ancak bir dayanak üzerinde varlık bulabilen soyut şeyler olarak değil, dünyada yer alan *gerçek şeyler* olarak görmektedir.

B. Russell, en küçük olguyu **atomsal olgu** olarak adlandırmaktadır. B. Russell’a göre bir atomsal olgu en az iki bileşene sahiptir. Bir atomsal olgu bir *tikel* ve bir *nitelikten* oluşmaktadır. B. Russell, bir tikel ve bir nitelikten oluşan bu atomsal olguyu *birli bağıntılı* olgu olarak adlandırmaktadır. Bir olguda tikeller birden çok fakat bağıntı *tekse* bu olguda atomsal olgu olarak adlandırılır. Örneğin “bu şunun solundadır” gibi bir önermenin imlediği olgu iki tikel ve bir bağıntıdan oluşmaktadır. İki tikel ve bir

* Töz üzerinde gerçekleşen nitelikler şunlardır: Nicelik, nitelik, görelilik, mekân, zaman, durum, pozisyon, etki, edilgi.

**Tözün somut bileşik varlık olarak nitelendirilmesinin nedeni tözün madde ve form gibi iki bileşene ayrılabilmesidir. Fakat bu durum dünyada gözlemlenebilecek bir ayırım değil yalnızca kavramsal bir ayırımdır.

⁴ Bertrand Russell, *Mantıksal Atomculuk Felsefesi*, çev. D. A. Çil, K. Gülenç, Ö. Kulak, C. Özdağ, 1. Baskı (İstanbul: Alfa, 2015), s.47. Bu çeviri Sanat Tanımı Topluluğunun 22 Kasım 2018’ de STT M’ de gerçekleştirdiği kavramsal sanat etkinliğinde her katılımcıya verilen ve beraberinde götürülebileceği betikten alınmıştır.

bağıntıdan oluşan olgulara *ikili bağıntılı* olgu denilmektedir.⁵ Görüldüğü gibi burada olgu bileşenleri arasındaki bir ilişkiden, bir bağıntıdan söz edilmektedir. O zaman bir anlamda şunu söyleyebiliriz: **Olgu bağıntıdır**. Olgunun özelliği eylem içermesidir. Şu tekrar belirtilmelidir ki olgunun oluşturuçu öğeleri arasında herhangi bir öncelik sonralık ilişkisi bulunmamaktadır. Olgunun herhangi bir öğesi diğer öğelerine dayanak (tözün niteliklere dayanak olması gibi) değildir. Bir örnekle bu durum daha da belirginleştirilecek olunursa, -ki bu örnek B. Russell'ın bir deyimidir- bize *bir renkler dizisi düşünmektense devamlı renk değiştiren bir duvar kâğıdı tasarlamak daha kolay gelmektedir*.⁶ Öyle bir biçimde düşünme alışkanlığı edinilmiştir ki bütün değişimlerin üzerinde gerçekleştiği değişmeden kalan bir şey varsayılmakta ve bu değişmeyen şey duvar kâğıdı (veya nesne) olarak adlandırılmaktadır. Fakat B. Russell'a göre bu deyim (adlandırma) mantıksal bir kurgudur. Deneyimlediğimiz o ilişkiler arasında “duvar kâğıdı” sözcüğü ile imlenen bir şey bulunmamaktadır. “Duvar kâğıdı” bir sözcük olarak toplumsal ilişkilerimizi daha hızlıca yürütebilmemiz için bizler tarafından uzlaşımca seçilmiş bir sözcüktür. Olguda her şeyin üzerinde konumlandığı zamanda sürekli olan böyle bir dayanak bulunmamaktadır.

Arda Denkel, *Nesne ve Özellik* adlı kitabında söz konusu durumu iyi bir biçimde açıklamaktadır. A. Denkel, dünyanın temel birimlerini “nesne”, “nitelik” ve “olay” terimleriyle adlandıran üç farklı felsefi yaklaşıma değinmektedir.⁷ “Nesne” terimiyle adlandırılan şeyin var oluşun temel birimi olduğunu ilk savunan felsefecinin Aristoteles olduğunu “nitelik” ve “olay” terimiyle adlandırılan şeylerin temel birimler olduğunu savunan yakın dönem felsefesinden B. Russell'ın da aralarında bulunduğu birtakım felsefeciler olduğunu söylemektedir.* Buradaki temel soru şudur: Varlıkta her şeye dayanak olan değişmeyen bir öz bulunmakta mıdır? Varlığın temel birimlerinin “nitelik” terimiyle adlandırılan şeyler olduğunu veya “olay” terimiyle adlandırılan

* Varlığın temel birimlerinin nitelik tutamları olduğunu savunan görüşü A. Denkel, *Nitel Açıklama* olarak adlandırmıştır. Nitel Açıklama'nın da antik ve çağcıl gibi iki farklı versiyonunun olduğuna ilgili metinde değinmektedir.

⁵ Russell, *a.g.e.*, s.65.

⁶ Bertrand Russell, *Dış Dünya Üzerine Bilgimiz*, çev. Vehbi Hacıkadıroğlu, 2. Baskı, (İstanbul: Kabcı,1996), s.98.

⁷ Arda Denkel, *Nesne ve Özellik*, çev. Celal. A. Kanat, 1. Baskı, (İstanbul: Doruk, 2008), s.31-32.

şeyler olduğunu savunan felsefeciler varlıkta niteliklere ve değişimlere dayanak olan *değişmez* bir nesne veya töz olduğunu kabul etmemektedirler. Böyle bir anlayışa sahip felsefeciler için nesne bir nitelikler toplamıdır.⁸ Özetle dünyada konu edilebilir en küçük birim “olgu” veya “olay” terimleriyle adlandırılan şey olduğunu savunan felsefi anlayış ile “nesne” terimiyle adlandırılan şey olduğunu savunan felsefi anlayış arasında fark belirgindir. Bu farkın felsefi dayanaklarını bu metinde incelemek bizim görevimiz değildir. Eğer varlığa nesne (şey) temelli yaklaşım ile olgu temelli yaklaşım arasındaki fark anlaşılabilir ise bizim için yeterli olacaktır. Ludwig Wittgenstein’in *Tractatus Logico-Philosophicus* adlı kitabının daha başında dünyanın olguların toplamı olduğunu nesnenin ise yalın olduğunu imleyen anlatımlar yer almaktadır:

“ 1.1 Dünya olguların toplamıdır şeylerin değil”⁹

“ 2.02 Nesne yalındır.”

“ 2.021 Nesnelere dünyanın tözünü oluştururlar. Bu yüzden bileşik olamazlar.”

“ 2.024 Töz, olduğu gibi olandan bağımsız olarak, olandır.”¹⁰

L.Wittgenstein’in *Tractatus Logico-Philosophicus* adlı kitabından alıntı yapılan bu deyimlerin daha iyi kavranabilmesi için tümce (önerme) ve sözcük arasındaki ayrım anlaşılmalıdır.

2.1.1. Tümce ve Sözcük

Bir önceki bölümde “olgu” terimiyle adlandırılan şeyin “nesne” veya “şey” terimiyle adlandırılan şeyden ayrımlı yanı saptanmaya çalışılmıştır. Belirli bir felsefi görüşün dünyanın duyumsanabilir temel birimlerini “olgu” veya “olay” terimiyle adlandırdıkları

⁸ Denkel, *a.g.e.*, s.32-33.

⁹ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, çev. Oruç Aruoba, 8. Baskı, (İstanbul: Metis, 2016), s.15. Ali Utku Wittgenstein’in bu ifadesinden *nesnelere olmadığı* anlamının çıkarılmaması gerektiğini bildirmektedir. Nesne (şey) ve olgu arasındaki farkın sadece kategorik bir fark olduğunu nesnelere birleşiminin olguları oluşturmasına rağmen olguların temel olmasının nedeni ise olguların bir önerme ile ifade edilebilmesi, nesnelere ise bir sözcük tarafından imlenerek ifade edilememesidir. Nesnelere (şeyler) olgulara bağlı ikincil bir kategoride yer almaktadırlar. A. Utku bu bağlamda şöyle bir anlatımda bulunmaktadır: “*Olgular nosyonunun temel kategori olarak alınmasının nedeni, Wittgenstein’in Aristoteles’in düşündüğü gibi tek tek sözcüklerin değil, önermelerin söylem ve anlamın temel birimi olduğunu düşünmesinde yatar.*”⁹ Ali Utku, *Wittgenstein-Erken Döneminde Dilin Sınırları ve Felsefe*, 2. Baskı, (Ankara: Doğu Batı, 2014), s.43.

¹⁰ Wittgenstein, *a.g.e.*, s.19-21.

da söylenmiştir. Şimdi bu bölümde bu felsefi görüşçe neden dünyanın duyumsanabilir en küçük birimlerinin “olgu” terimiyle adlandırıldığı gösterilmeye çalışılacaktır. Tabii ki neden “nesne” terimiyle adlandırılmadığı da gösterilecektir. Öncelikle konuyla pek ilişkili olmasa da şunu bildirmek gerekir ki referans alınan bu felsefi görüş felsefede ontolojik bir gelenek içerisinde yer almamaktadır. *Çözümsel Felsefe* olarak bilinen bu felsefi görüş dünya ve onu temsil eden dil arasındaki ilişkiyi anlamaya çalışmaktadır. Bundan dolayı felsefeyi bir dil çözümlemesi olarak görmektedir. Bu görüşe göre dilsel öğelerin çözümlenmesi bize dünya (evren) hakkında bilgi verecektir. Sınırlarımızı belirleyecektir. Bu felsefi görüşe göre, dünya dilden önce gelmektedir. Dünya da olguların toplamıdır. Dünyayı oluşturan bu olgular dil sisteminde temsil edilebilmektedir. Olguların dilde temsil edilebilir olmasının nedeni ise dünyanın mantıksal yapısı ile dilin mantıksal yapısının özdeş olmasıdır. Böylece dilin yapısının çözümlenmesi dünyanın yapısının çözümlenmesi demektir.¹¹ O halde şu söylenebilir ki olgulardan dile dilden de olgulara bir dönüş söz konusudur. Dünyanın oluşturucu birimi neden “olgu” terimiyle adlandırılıyor da “nesne” terimiyle adlandırılmıyor? Yani olguları bir araya getirmekle bir dünya elde ediliyor da; nesnelere bir araya getirmekle bir dünya elde edilemiyor. İşte bu sorunun cevabı dil sisteminde yer alan önerme veya tümce ve sözcük veya ad arasındaki ayrımla belirlenmektedir. Referans alınan felsefi görüşe göre bir olgu, bir önerme biçiminde dile getirilebiliyor veya simgeleştirilebiliyorken bir nesne bir sözcükle dile getirilmekte veya simgeleştirilebilmektedir. Öncelikle amaç şudur: Anamlı en yalın dilsel birimi belirlemek. Eğer anlamlı en yalın dilsel birim belirlenebilir ise bu birim, olgunun yapısı hakkında bilgi verecektir. Bundan dolayı dile gelen anlatımlar çözümlenmelidir.

Çözümleme sonucu dilsel en yalın birim bir ad ve bir nitelikten (eylem) oluştuğu belirlenmiştir. Fakat bu iki bileşenden oluşan birime en yalın *anamlı* birim demek için çok erkendir. Çünkü dilsel en yalın birimin anlamlı olabilmesinin *koşulu* dilsel birimin her bir bileşeninin olgunun her bir bileşenine karşılık gelmesidir. Bu da ancak olgunun, dilsel birimi dile getiren insanın *duyum alanı* içerisinde yer almasına bağlıdır. Dile getirilen dilsel birimin bileşenleri olgunun bileşenlerine karşılık geliyor ise bu dilsel

¹¹ Bu Wittgenstein’in geliştirdiği resim kuramıdır. Bu kurama göre dil ve dünya aynı (zorunlu) mantıksal biçime sahiptir. Wittgenstein’in iddiasına göre dilin biçiminin çözümlenmesi dünyanın biçiminin çözümlenmesine eşdeğerdir.

birim doğru önerme olarak adlandırılmakta karşılık gelmiyor ise *anlamsız* önerme olarak adlandırılmaktadır. * İşte doğru (anamlı) en küçük dilsel birimi B. Russell **atomsal önerme** olarak adlandırmaktadır.¹² Şimdi atomsal önermenin özellikleri belirtilerek *sözcükten* ayrımlı yanı saptanabilir.

Bir atomsal önermenin en önemli özelliği bir olgu tarafından doğrulanabilmesi ve yanlışlanabilmesidir. Atomsal önerme en yalın önerme biçimidir. Fakat en az iki bileşenden oluştuğu için yine de karmaşıktır. Çünkü en yalın simge parçaları simge olmayan simgedir.¹³ Atomsal önerme ise en az iki bileşenden yani iki parçadan oluşmaktadır. Bu her bir bileşen “sözcük” olarak adlandırılmaktadır. Sözcük, parçaları simge olmayan en yalın simgedir. Sözcükler tek başlarına bir şeyi simgeleyememektedir. ** Sözcüklerin doğrulukları veya yanlışlıkları söz konusu değildir. Sözcükler ancak bir atomsal önerme içerisinde imleme sahip olabilirler. Eğer bir sözcük *atomsal önerme* içerisinde yer alıyor ise o bir sözcük değil *addır*. Ad bir tikele karşılık gelmektedir. Bu ayrım çok önemlidir. Çünkü sözcükler tek başlarına seslendirildiğinde bir ses yığını oluyorken önerme içerisinde bir imleme sahiptirler.¹⁴ Bu da önermenin yapısından dolayıdır.

“Mantıksal olarak kusursuz bir dilde bir önermenin sözcükleri (“veya”, “değil”, “ise” gibi sözcükler dışında) tek, tek ilgili olgunun bileşenlerine karşılık gelmeli ve her bir yalın nesneyi, yalnızca, bir tek sözcük karşılamalıdır. Yalın olmayan şeyler, her yalın öge için bir ve yalnız bir sözcük olmak üzere, yalın sözcüklerden türetilerek sözcüklerin

*Anlamsızlık yanlışlıktan ayrımlıdır. Yanlışlık (ve doğruluk) önermenin özelliğidir. Anlam ise önerme ve olgu arasındaki ilişkinin özelliğidir. Yanlış önerme “değil” mantıksal bağlacını içeren önermelere denmektedir. Bilgi kuramsal değerleri yönünden önerme türleri mantıksal ve olgusal olarak ikiye ayrılmaktadır. Olgusal önerme, temel önerme ve atomsal önerme ile eş anlama sahiptir. Olgusal önermenin özelliği karşısında bir olgu bağlamının (şey-durumu) bulunması ve bu olgu-bağlamına göre doğru ve yanlış olabilmesidir. Mantıksal önerme (bileşik önerme) ise olgular yani dış dünya hakkında bir bildirimde bulunmamaktadır. Mantıksal önermenin anlamı içinde geçen simgelerin tanımları tarafından belirlenmektedir. Yani daha önceden oluşturulmuş olan ve mantıksal değişmezlerin (ve, veya, ise, değil, ancak ve ancak, eğer vb.) tanımına bakarak (doğruluk çizelgesi) belirlenmektedir.

** Tek olarak seslendirildiklerinde bazı anlamlara gelen sözcükler vardır. Fakat söz konusu sözcükler bizim konumuz dışında olduğu için bu sözcüklerin yapısına değinilmemektedir.

¹² Russell, *Mantıksal Atomculuk Felsefesi*, s.65.

¹³ Russell, *a.g.e.*, s.59-60.

¹⁴ Russell, *a.g.e.*, s.52.

*birleşimi ile anlatılmalıdır. Bütünü ile çözümsel olan böyle bir dilde, öne sürülen veya yadsınan, olguların mantıksal yapısı açıkça görülecektir.*¹⁵

*“ 3.144 Olgu durumları betimlenebilir, adlandırılmaz. (Adlar noktalara benzer, tümceler ise oklara, onların anlamı vardır.)”*¹⁶

“3.202 Tümcede kullanılan yalın imlere ad denir.”

“3.203 Ad nesneyi imler. Nesne, onun imlemidir...”

*“3.22 Ad, tümce içinde nesnenin yerini tutar.”*¹⁷

*“3.3 Ancak tümcenin anlamı vardır; ancak tümcenin bağlamında bir adın imlemi vardır.”*¹⁸

Sonuç olarak şu anlatımlarda bulunulabilir: Dil çözümlemesi sonucunda anlaşılmıştır ki önerme bağlamı dışında dile getirilen sözcük bir ses yığınıdır. Ancak bu sözcük bir önerme içerisinde imleme sahiptir ve “ad” olarak isimlendirilmektedir. Eğer hatırlanacak olursa, bir önermenin atomsal önerme olabilmesi koşulu, atomsal önermeyi oluşturan bileşenlerin karşılık geldiği olgunun bileşenleriyle birebir eşlenmesine bağlanmıştır. Ancak bu eşlenme, olgu, atomsal önermeyi seslendiren insanın duyu alanı içerisinde ise mümkündür. İşte insan ancak duyumsadığı bir tikele ad verebilmektedir. Dilden kaynaklanan hataları ortadan kaldırmak için bir tikel en özel hali ile “bu” sözcüğü ile imlenmelidir.¹⁹ Çünkü “bu” sözcüğü atomsal önermede belirli bir zaman ve uzamda duyumsanan bir tikel yerine durmaktadır. Tabii ki bir insan tarafından duyumsanan bir tikel “bu” sözcüğünden başka bir sözcükle de adlandırılabilir ve fark olmayacaktır. Fakat dilsel anlatımların çözümlenmesi sonrası fark edilen şudur: İnsan tarafından bir tikele verilen ad ister “bu” sözcüğü olsun ister “masa” sözcüğü olsun bu sözcükler atomsal önermede anlık (zamanda çok kısa süre) olarak o tikeli

¹⁵ Russell, a.g.e., s.63-64. Bu çeviri Sanat Tanımı Topluluğunun 22 Kasım 2018’ de STT M’ de gerçekleştirdiği kavramsal sanat etkinliğinde her katılımcıya verilen ve beraberinde götürebileceği betikten alınmıştır.

¹⁶ Wittgenstein, a.g.e., s.31.

¹⁷ Wittgenstein, a.g.e., s.31-33.

¹⁸ Wittgenstein, a.g.e., s.35-33.

¹⁹ Bertrand Russell, *Anlam ve Doğruluk Üzerine*, çev. Ezgi Ovat, 1. Baskı, (Ankara, Bilgitek italik, 2013), s.44.

gösterebilirler. Çünkü tikel zamanda *süreksizdir*.²⁰ Devamlı değişmektedir. Yani bir insan tarafından duyumsanan ve anlık olan tikeller için uygun bir anlatımda bulunulacak ise atomsal önerme çok kısa zaman aralıkları ile devamlı yinelenmelidir. “Bu beyazdır”, “bu beyazdır” veya “masa beyazdır”, “masa beyazdır” ... vb...

Bu çözümleme, günlük olarak kullanılan birçok sözcüğün, yukarıda belirtilen şekliyle bir ad (özel ad) olmadığını genel ad olduğunu göstermektedir. Genel adların ise olgu ile bir ilişkisi yoktur. Dil alanına ait mantıksal kurgulardır. Yine hatırlanacak olursa, B. Russell, anlatımında, “*bize renk değiştiren bir duvar kâğıdı tasarlamamanın renkler dizisi düşünmekten daha kolay geldiğini*” söylemekteydi. İşte gerçekte devamlı değişmekte olan renkler dizisinin tümü yerine, *önermede duran* “duvar kâğıdı” sözcüğü genel bir addir. Genel ad ise B. Russell’a göre mantıksal bir kurgudur. B. Russell, genel ad ve özel ad arasındaki ayrımın yapılamamasının, yani dilde ki bu hatanın birçok felsefi sorunlara yol açtığını söylemektedir. Genel adların olguda bir imlemleri yoktur. Eğer böyle olduğu düşünülürse sınıflara varlık tanınmış olur ki B. Russell sınıfların varlığını kabul etmemektedir.²¹ “Duvar kâğıdı” sözcüğü insan tarafından duyumsanan verilerin tümüne verilen bir genel addir. Bu hali ile bir sınıf adıdır. Eğer “duvar kâğıdı” sözcüğü bir *ad* (özel ad) olarak önermede kullanılacak ise önermeyi dile getirecek olan insan anlatımını devamlı yinelemelidir. İşte bundan dolayı atomsal önermede tikel yerine duran “bu” sözcüğü “duvar kâğıdı” sözcüğünden daha kullanışlıdır. Çünkü “bu” sözcüğü kişiye bağlı öznel bir terimdir. Kişinin “bu” sözcüğü ile işaret ettiği şey kendisine özgü duyu verileridir. Duyu verileri kişiye özgüdür. Duyu verileri ne betimlenebilir ne de tanımlanabilir. Ancak kişi tarafından kavranabilmektedir. Eğer bir dilsel anlatımda bulunulmak isteniyor ise bir önerme dile getirilmelidir. Atomsal bir önerme en az bir ad ve tek bağıntıdan oluşmaktadır, bir özne ve bir yüklemden değil. Çünkü ad zamanda süreksiz bir tikeli imlerken özne ise zamanda sürekli tözü imlemektedir.²² Böylece adlandırılan tikel niteliklerinden yani bağıntılarından bağımsız

²⁰ Russell, *Mantıksal Atomculuk Felsefesi*, s.70.

²¹ Russell, *a.g.e.*, s.57.

²² Russell, *a.g.e.*, s.167. Aristoteles’te bir önerme özne ve yüklemden oluşmaktadır. Özne yerinde duran sözcük tözü, yüklem yerinde duran sözcük ise niteliği imlemektedir. Aristoteles’te özne yerine duran bir sözcük (örneğin Sokrates) anlamlıdır.

bir şey değildir. Bir atomsal önerme biçiminde dile getirilen olgu bir bağıntıdır. L. Wittgenstein iki tikelin ayrımlı olarak bir bağıntıya sahip olduklarını değil, bu iki tikelin belirli bir bağıntıda olduklarını gösteren şöyle bir anlatımda bulunmaktadır: “3.1432 Karmaşık ‘aRb’ imi, a’nın b’yle R ilişkisi içinde olduğunu söyler”, değil: “a’nın ‘b’yle belirli bir ilişkide olduğu, aRb olduğunu söyler.”²³

Şimdi burada önemli olan ve anlaşılması gereken şudur ki, atomsal önermenin her bir bileşeni olan sözcükler *belirli bir bağıntı* (düzen) içindedir ve bu bağıntı karşılık geldiği olgunun bağıntısıdır (düzenidir). Bu anlamı ile atomsal önerme içerisinde yer alan bileşenler (sözcükler) kısa ömürlüdür.²⁴ Çünkü yalnız ve yalnız o olgunun bileşenlerine karşılık gelir. Yani *atomsal önerme* düzeni ile *atomsal olgu düzeni* bire bir karşılık gelmektedir. Bu kavrayış bağıntının önemini göstermektedir. * Diğer bakışla sözcüğü bir tikele karşılık gelmeyen bir genel ad olarak alırsak ki- bu anlamı ile bu sözcük bir ad değil genel addır ve bir soyutlamadır (genel ad da değilse bir ses yığınıdır)- o zaman önerme içerisinde ki yeri devamlı değişebilir ve bu önerme bir olguya karşılık gelmeyecektir. B. Russell, *simetrik* ve *asimetrik* bağıntı olarak adlandırılan iki bağıntı biçiminden söz etmektedir. B. Russell, bir bağıntı x ve y arasında bulunduğu y ve x arasında bulunuyorsa bu bağıntı simetrik; x ve y arasında bulunduğu y ve x arasında bulunamıyorsa asimetrik bağıntıdır demektedir.²⁵ Son kez hatırlayacak olursak, yukarıda iki tikele karşılık gelen “bu” ve “şu” özel ad bileşenleriyle oluşturulmuş “bu şunun solundadır” biçiminde bir atomsal önerme örneği vermiştik ve bu atomsal önermeye ikili bağıntılı atomsal önerme demiştik. İşte bu önerme *asimetrik bağıntıya* örnek olabilecek bir atomsal önermedir.²⁶ “Bu şunun solundadır” atomsal önermesinin imlediği olgu düşünülecek olunur ise olguda tıpkı bu atomsal önermenin bağıntısı bulunmaktadır. Bir örnek ile açıklanırsa “Masa iskemlenin solundadır” atomsal

* Burada bağıntının öneminden söz edilirken önerme ve olgu arasındaki bağıntıdan söz edilmemektedir. Önermenin kendi bileşenleri ve olgunun kendi bileşenleri arasındaki bağıntıdan söz edilmektedir.

²³ Wittgenstein *a.g.e.*, s.31. “a ve b imleri ile gösterilenler birer tikeli temsil etmektedir. R (relation) imi ile gösterilen ise bağıntıyı temsil etmektedir.

²⁴ Russell, *Anlam ve Doğruluk Üzerine*, s.38.

²⁵ Russell, *a.g.e.*, s.37.

²⁶ “Tümcenin birliği bilhassa asimetrik bağıntılarda açıktır.” Russell, *a.g.e.*, s.39. Ayrıca B. Russell simetrik bağıntıya örnek olarak bir ad ve bir yüklemden oluşan önermeleri göstermektedir. Örneğin “bu beyazdır” önermesi simetrik bağıntıya örnek olabilecek bir önermedir. Russell, bir ad ve bir yüklemden oluşan önermelere *birli bağıntılı önerme* demektedir. Russell, *a.g.e.*, s.49.

önermesi (masa ve iskemleyi özel ad olarak görmek koşuluyla) olguda “masa” olarak adlandırılan şeyin “iskemle” olarak adlandırılan şeyin solunda olduğunu imlemektedir. Masa ve iskemle arasındaki bağıntı iskemle ve masa arasındaki bağıntıdan farklıdır. Masa terimini ‘x’ ile simgeleyelim iskemle terimini ‘y’ ile simgeleyelim, x ve y arasındaki bağıntı y ve x arasındaki bağıntı ile aynı değildir. Çünkü “x y’nin solundadır” tümcesi ile “y x’ in solundadır” tümcesi aynı sözcüklerden oluşmaktadır ve aynı bağıntı (solundadır) ile düzenlenmiştir. Fakat önerme olarak imledikleri olgu aynı değildir. (Çünkü önerme olduklarında “x” ve “y” bir sözcük değil, birer addır.) “X, y’nin solundadır” tümcesindeki “x” ile “y x’ in solundadır” tümcesindeki “x” özdeş değildir (Aynı durum “y” simgesi ve “solundadır” bağıntısı içinde geçerlidir). İşte önerme ve sözcük arasındaki fark burada apaçık görülmektedir. Esasen bağıntının önemi. “Her şey sahip olduğu düzenlemeye sahiptir ve yeniden düzenlemeye muktedir değildir.”²⁷ Burada “bu şunun solundadır” gibi asimetrik bağıntıya sahip atomsal önerme örneklenmiştir ve bu önerme daha çok mekânsal koordinatlar üzerinden bağıntısallığı göstermektedir (zamandan yoksun da değil). Bir sonraki bölümde “önce” “sonra” gibi terimlerin içerisinde geçtiği zamansal bağıntı bildiren asimetrik önermelerin imlediği olaylar konu alınmaktadır.

2.2. OLAY

Referans alınan felsefi görüş bağlamında “olgu” teriminin ne anlama geldiği açıklanmaya çalışılmış ve dünyanın oluşturucu bileşenleri “olgu” terimiyle adlandırılmıştır. Bu bölümde hemen hemen “olgu” terimiyle eş anlama sahip “olay” terimi konu alınacaktır.

Dünyanın oluşturucu *birimleri* denmektedir; oluşturucu *birimi* değil. Oluşturucu birimler *birden çoktur*. Felsefesini *Mantıksal Atomculuk* olarak adlandıran B. Russell, dünyayı oluşturan temel en küçük birimlerin (mantıksal atomların) birden çok ayrımlı şeyler olduğunu söylemektedir.²⁸ Öncelikle ilk bölüm de uygulanan yöntemle sadık

²⁷ Russell, *a.g.e.*, s.39.

²⁸ Russell, *Mantıksal Atomculuk Felsefesi*, s.42.

kalarak “olay” teriminin sözlük tanımına bakılacaktır. “Olay” terimi sözlükte şu biçimde tanımlanmaktadır:

“[İng. event; Fr. evenement; Alm. ereignis]. 1 Genel olarak, ortaya çıkan, olup biten şey ya da durum; dikkati çeken ya da çekebilecek olan her türlü oluşum. Bir değişme ortaya koymakla birlikte, zaman içinde uzun süre boyunca devam etmeyen hal olarak olay, bir şeyin niteliklerinde, sıfatlarında, bağıntılarında söz konusu olan değişimi; var olan şeyler arasında ortaya çıkan bir değişme, etkinlik ya da süreci; başka şeylerle nedensel ilişkiler içinde bulunan nesnelere yol açtığı oluşumu tanımlar.”²⁹

En yalıtılmış biçimiyle bir olgu karşısın da anlamlı bir anlatımda bulunulacak ise bu anlatım biçiminin atomsal önerme olarak adlandırıldığı söylenmiştir. Atomsal önerme, bir *insan tarafından duyumsanan yadsınamaz bir verinin* çözümlenmesi sonucu ulaşılan kuşku duyulmaz dilsel bir birimdir ve bu dilsel birim bir olgu veya olayı imlemektedir. Dış dünya verileri kişiye, onu duyumsayan insana özgüdür ve duyumsanan şey öyle bir tümce ile dile getirilmelidir ki bu tümce başka bir tümceden çıkarım sonucu elde edilmemiş olsun. Bundan dolayı (bir önceki bölümde de değinildiği gibi) “Masa beyazdır” önermesi yerine “bu beyazdır” önermesi tercih edilmektedir. * Çünkü nihayetinde “masa” sözcüğü ön bir bilgiyi gerektir. Görülen şey masa olmayabilir, yanılmış olabiliriz. ** “Bu” sözcüğü belirli bir tikeli adlandırmakta “masa” sözcüğünden daha güvenilir olacaktır. Bu konuya tekrar girilmesinin nedeni “en yalın dilsel anlatım dünyanın oluşturucu en yalın birimine karşılık geliyor” anlatımının altının çizilmesi gerekliliği dolayısıyladır. Örneklerde bir tikel adlandırırken “bu” “şu” gibi sözcükler kullanılacaktır. Şimdi soru sorulabilir: Olay nedir?

Bir önceki bölümde örnek olarak kullanılan atomsal önerme örneği tekrar ele alınabilir. Atomsal önerme örneği şuydu: “Bu beyazdır”. “Bu beyazdır” atomsal önermesi

*“Masa beyazdır” önermesi “Bu beyazdır” önermesine çözümlenebilir.

** Bizim bu eser metni çalışmasında amacımız referans alınan felsefi görüş bağlamında dünyayı oluşturan olayların yapısını anlamaya çalışmaktır. Bundan dolayı sözcükler ve karşılıkları olan nesnelere arasındaki semantik ilişki konumuz dışındadır. Biz olayların ve bu olayları dile getiren dilsel birimlerin yapısal benzerlikleri ile ilgileniyoruz. Yani “Masa beyazdır” gibi bir tümcenin “xRy” biçimine sahip olduğundan bahsediyoruz. Ayrıca kendimizi dilin sadece olguları bildiren kipiyle (atomsal önerme biçimi) sınırlıyoruz.

²⁹ Cevizci, a.g.e., s.1259.

esasında bir olayı imlemektedir. Şöyle ki B. Russell'a göre "bu" sözcüğü görülen her anlatımda "bu" sözcüğü yerine "ben şimdinin fark ettiği" koyulabilmektedir. Ayrıca "Ben-şimdi" yerine de "belirli bir zaman diliminde bununla bir aradalığı olan" koyulabilmektedir.³⁰ Bir önceki bölümde de aslında "bu" teriminin kişiye bağlı bir terim olduğu ve kullanan kişi tarafından zaman-uzamda deneyimlediği bir tikele verdiği ad olduğundan bahsedilmiştir. B. Russell'ın anlatımına göre "bu beyazdır" atomsal önermesi şu biçimlerde dile getirilebilir: "Ben şimdinin fark ettiği beyazdır." "Belirli bir zaman diliminde bununla bir aradalığı olan beyazdır." B. Russell, "tikel" terimi ile "töz" terimi arasındaki farkı şu biçimde belirtmişti: Tikel zamanda süreksizdir, çok kısa sürelidir. Töz ise zamanda süreklidir. Tikeli dilde karşılayan ise "bu" terimidir. B. Russell "bu" teriminin *bir demet bir arada olan niteliklerin* adı olduğunu söylemektedir.³¹ Bu nitelikler çok kısa süreli olan renk alanları ve ses parçacıkları gibi şeylerdir.³² "Bu" terimi zamanda sürekli olmayan değişen nitelikleri imlemektedir.³³ "Bu" teriminin imlediği, "tikel" terimiyle adlandırılan şey (nitelikler birlikteliği) ile bir atomsal önermenin imlediği "olgu" veya "olay" terimleriyle adlandırılan şey ayrımlıdır. "Tikel" terimiyle adlandırılan şey bir özel ad ile imlenmektedir. "Olgu" veya "olay" terimiyle adlandırılan şey bir atomsal önerme ile imlenmektedir. Ancak tikeller adlandırılabilir. Atomal önermeler olguların veya olayların adları değildir. Çünkü bir özel ad ve imlediği tikel birebir bir ilişkiliyken bir atomsal önerme ve imlediği olay ikiye bir ilişkilidir. Bir atomsal olaya iki atomsal önerme karşılık gelmektedir. Bu olaya karşılık gelen önermelerden biri yanlış önerme, diğeri doğru önerme olarak adlandırılmaktadır. Şimdi "olgu" terimi veya "olay" terimiyle adlandırılan şeylerin bağıntılı bir yapıya sahip olduğu bilinmektedir. "Olay" terimi ile adlandırılan şey bir tikel ve bir bağıntıdan oluşabilmektedir. A. Denkel de benzer bir

³⁰ Russell, *Anlam ve Doğruluk Üzerine*, s.131.

³¹ " "Bu" sözcüğü tam olarak bir ad olan bir şeyle değiştirilebilir, örneğin benim şimdi deneyimliyor olduklarımızın bütününi oluşturan nitelikler karmaşıklığının tamamını belirten "W" ile. "Bu sıcaktır" dediğimde öne sürdüğüm kişisel olmayan doğruluk o zaman "sıcaklık W'nin bir parçasıdır" sözcüklerine çevrilecektir." Russell, *a.g.e.*, s.147. (Ayrıca bakınız: 146-147-148-149).

³² Russell, *Mantıksal Atomculuk Felsefesi*, s.43.

³³ "[...] "bu" nun işaret ettikleri sürekli değişir." Russell, *a.g.e.*, s.125. Eğer duyumsanan bütün nitelikler sayılabilir ise "bu" terimine ihtiyaç kalmayacaktır.

anlatımla *Nesne ve Özellik* kitabında olaya *değişen özelliklerin zamansal bitişirimi* demektedir.³⁴

Bir atomsal önerme “önce”, “sonra”, “erken” vb. gibi terimler içeriyor ise bu önermeye bir zaman bağıntısını imleyen önerme denilebilir. “Bu şundan öncedir” gibi bir atomsal önerme buna örnektir. Fakat bir önceki bölümden de hatırlanacağı gibi “bu”nun imlediği şey ve “şu”nun imlediği şey arasında bir zaman bağıntısı değil de, “bu”nun imlediği şey ile “şu”nun imlediği şey arasında *belirli* bir zaman bağıntısı vardır. “Bu şundan öncedir” gibi bir atomsal önerme bölünemez en yalın şeyi imlemektedir. “Bu” ve “şu” terimleri yer değiştirilerek “şu bundan öncedir” denmemektedir. Daha anlaşılır olabilmesi için B. Russell’ın bir örneği alıntılanabilir. B. Russell, şöyle bir anlatımda bulunmaktadır: *“Utanmaz bir gülümsemeye tabancayı gözü pek gencin göğsüne çevirdi, üçte ateş edeceğim, dedi. Bir ve iki sözcükleri soğuk ve özel bir seçiklikle daha önce söylenmişti. Üç sözcüğü dilinde oluşuyordu. O anda kör edici bir ışık parlaması havayı yırttı.”*³⁵

B. Russell, burada eş zamanlılık ve art zamanlılık bağıntılarının bulunduğunu söylemektedir ve bu zaman bağıntıları tıpkı diğer şeyler gibi nesnel olarak verilmiştir. Burada bağıntılarından yalıtılarak tek tek şeyler olarak tekrar düzenlenemez. “Gülümsemek” in imlediği olay ile “tabancanın göğse çevrilmesi”nin imlediği olay arasında eş zamanlılık bağıntısı, bir, iki ve üç sözcüklerinin dile getirilmesi olayları arasında ise bir art zamanlılık bağıntısı söz konusudur. Burada “olay” terimiyle adlandırılan şey ile “nesne” terimiyle adlandırılan şey arasındaki bir ayrıma da değinilebilir. Olaylar eş zamanlı olabilmektedir. Bir olay devam ederken diğer olay başlayarak onunla aynı zaman aralığında sürebilmektedir. *“...bir olay ötekinden önce başlayabilir ve bu yüzden ötekinden önce olur, ancak öteki başladıktan sonra da sürebilir ve bu yüzden de ötekiyle eşzamanlı olur. Eğer öteki bittikten sonra da sürerse ötekinden sonra da olmuş olacaktır.”*³⁶

³⁴ Denkel, *a.g.e.*, s.43.

³⁵ Russell, *Dış Dünya Üzerine Bilgimiz*, s.107.

³⁶ Russell, *a.g.e.*, s.107.

“ [...] nesnelere uzayda yer alış biçimleri, olaylarla paylaşmadıkları bir niteliklerini ortaya koyar. Hem nesnelere hem de olayların uzayda yer kapladıkları açık olsa gerek. Hem nesnelere hem de olaylar uzayda bir tek yere sahiptirler. Bir başka deyişle nesnelere ne de olaylar aynı zamanda birden çok yerde bulunamazlar. Oysa bunun karşıtı yalnızca nesnelere için geçerlidir. Nesnelere uzayda dışlayıcı bir biçimde yer tutarlar: Nesnelere girilemezdir (solid, impenetrable). İki ayrı nesne aynı anda aynı yerde bulunamaz. [...] Bundan başka birden çok olayın da uzay-zaman içinde örtüşmesi sık bir biçimde olağandır.”³⁷

Sonuç olarak, ilk bölümde “olgu” ve “şey” terimleriyle adlandırılan şeyler arasında ayırım yapılmıştır. Referans alınan felsefi düşünce bu ayırma dilsel bir çözümleme sonucunda varmaktadır. Tabi dilsel birimler arasındaki ayırım belirtilirken derin bir dil çözümlemesine girmemek için sınır konmuştur. Bunun için çözümlenmiş hali ile en yalın önerme biçimi olan atomsal önermelerden başlanmıştır. Atomsal önerme olarak adlandırılan dilsel birim biçimi ile bu dilsel birimin imlediği dil dışı şeyin biçiminin karşılıklı geldiği söylenmiştir. Bu bağlamda bağıntıların öneminden bahsederek yalın şeyler ile arasındaki fark da belirlenmiştir. Son bölümde de *fiziksel gerçeğin temel bileşenlerinin*³⁸ “olay” terimiyle adlandırılan şeyler olduğu söylenerek “nesne” terimiyle adlandırılan şey arasındaki ayırma değinilmiştir. * Şimdi bu felsefi görüş bağlamında konu alınan “olay” terimi ile “sanat nesnesi” terimi arasında benzerlik kurulacaktır.

* Şuna tekrar değinelim ki referans alınan felsefi gelenek evren üzerine ontolojik bir saptamada bulunmamaktadır. Felsefeyi dilsel bir etkinlik olarak görmektedirler.

³⁷ Arda Denkel, *Nesne ve Doğası*, (İstanbul: Metis,1986), s.14-15.

³⁸ Denkel, *Nesne ve Özellik*, s.36.

3. OLAY FORMUNDA SANAT NESNESİ

Bu bölümde sanat nesnesinin biçimi “olay” olarak adlandırılmaktadır. “Olay” terimi anlamını ikinci bölümde incelemesi yapılan felsefi görüşten almaktadır. Bu anlamı ile biçim zamansal biçimdir. Sanat nesnesinin biçimi “olay” terimiyle adlandırılırken, “zaman” teriminin imlediği şey sanat nesnesinin bir ilineği, ona daha sonra eklenmiş bir nitelik olarak görülmemekte, tam tersine onun özüne, biçimine ait bir şey olarak görülmektedir. Hatırlanacak olursa, ikinci bölümde “olay” teriminin gösterdiği şeyin biçimi yalın olarak şöyle gösterilmektedir: xRy . Görüldüğü gibi bir olayın biçimi en az iki değişken (x ve y) ve tek bağıntıdan (R) oluşmaktadır ve unutulmamalıdır bu biçim ayrılmaz bir bütündür. * Bu bağlamda “sanat nesnesi” olarak adlandırılan şeyin biçimi xRy olarak belirlenmektedir. Hatta bu eser metni bağlamında bir şeyin “sanat nesnesi” terimiyle adlandırılabilmesi koşulu o şeyin bu biçimde olmasına bağlıdır. Tabii buradan ivedilikle şöyle kısır bir anlatım çıkartılmamalıdır: “Sanat nesnesi biçimi iki değişken bir bağıntıdan oluşmaktadır.” Aksine böyle bir benzetimde (analoji) bulunma amacı, sanat nesnesinin “olay” olarak görülmesidir. Yani sanat nesnesi zaman ve mekân gibi bağıntılardan ayrı bağımsız bir şey olarak görülmemektedir. Tabii ilk anlamında alındığında *bütün* “sanat nesnesi” olarak adlandırılan şeylerin böyle bir biçim üzerinde temellendiği yani zaman ve mekândan bağımsız olmadığı söylenebilir. Fakat böyle bir başlığa neden olan durum “sanat nesnesi” teriminin gösterdiği şey, görüşlerce, farklı anlaşılabilirliğidir. Buna tarihsel olarak iki örnek verilirse; *ilki* Antik Yunan’dan 19 yy. Batı sanatına kadar resmin, yani sanat nesnesinin³⁹ neredeyse tamamı taklit ve temsil ile ilişkilendirilmektedir.⁴⁰ Bu süreç boyunca eğer duvarı veya tuval uzamda ve zamanda yer kaplayan dört boyutlu bir şey olarak değil de, sadece yüzeyi temel alarak düşünülürse, sanatçı dış dünyadan (veya işittiği bir anlatımı) duyumsadığı olayları bu iki boyutlu yüzey üzerinde taklit veya temsil edebilme yeteneği üzerinden

* Bu anlatımın anlaşılabilmesi için “Tümce ve Sözcük” adlı bölüme bakılabilir.

³⁹ Antik Yunanda, resim, heykel, vb. şeyler için ‘sanat’ terimi yerine ‘tekhne’ terimi kullanılmaktadır. Tekhne, marangozluk, şiir, ayakkabıcılık, at terbiyeciliği gibi zanaatları kapsamaktadır. Larry Shiner *Sanatın İcadı*, çev. İsmail Türkmen, 3. Baskı, (İstanbul: Ayrıntı, 2013), s.45.

⁴⁰ “Zeuxis hakkındaki ünlü Yunan hikayeleri, ressamı över; çünkü üzümün resimlerini öyle emsalsiz bir benzerlikle çizmiş ki kuşlar onları yemeye çalışmış.” Noel Carroll, *Sanat Felsefesi, Çağdaş Bir Giriş*, çev. Güliz Korkmaz Tirkeş, 2. Baskı, (Ankara: Ütopya, 2016), s.36.

değerlendirilmektedir. Bu anlayış gereği sanat nesnesi (resim) ancak uzamda yer alan olayları kendi uzamında bir boyut (zaman boyutuyla birlikte iki boyut) eksilterek imgeleştirmektedir. Bu bağlamda “sanat nesnesi” terimi “temsil” veya “taklit” terimleri ile ilişkili görülmektedir. İlk elden şöyle bir karşı çıkışla karşılaşılabilir. Tuval yüzeyindeki birtakım çiziktirmeler (resimler) zamanı temsil edebilmekte veya bu çiziktirmeler gerçekleşen olayların bir anını gösterebilmektedir. Bu karşı çıkış bir noktada haklıdır. Çünkü bir yüzeydeki ‘□’ gibi bir çiziktirme zamanı temsil edebilmektedir. Fakat ‘□’ çiziktirmesi burada bir imgedir. Bir imge ise ancak kendi dışındaki bir şeyi gösterebilmektedir. Gösterdiği şey değildir. Tuval yüzeyindeki bir nesne betimlemesi (resim) bir zaman aralığını temsil edebilmektedir. Sanatçı duyumsadığı olayların belirli bir kesitini yüzeye aktarmıştır ve yüzeye aktarılan bu kesit de bir imgedir veya imgeler topluluğudur. Olayın yani temsil ettiği şeyin kendisi değildir. İmgeler zamansal (gerçek) şeyler değildir. Bundan dolayı imgelerin olgular veya olaylar gibi bir gerçekliğe sahip oldukları söylenemez. İmgenin (resim) yıpranması veya bozulması söz konusu değildir. Narcissus suya yansıyan imgesini kucaklayamaz ve bu imgeye atılan mızrak kan çıkartmaz.⁴¹ Ancak imgenin fiziksel olarak görünürlük kazandığı maddi varlık için zamansal etkiler geçerlidir. Şimdi bu bağlamda sanat nesnesini (resim) kendi dışındaki olayları temsil eden bir imge olarak düşünüldüğünde bu sanat nesnesinin, kendi maddi dayanağı da dâhil, zaman ve mekânın olasılıklarından bağımsız bir şey olduğu söylenecektir. “[...] *Modernist Akademi’nin, Arti del Disegno’nun bir bakıma kurucularından olan Vasari’nin altını çizdiği üzere, maddenin ve malzemenin aşıldığı temsil biçimleri “sanat”tır.*”⁴² İmgenin mevcut konumlandığı maddi varlık bozulup görünürlüğü ortadan kalksa bile o bir imge olarak farklı bir maddi varlık üzerine aktarılarak simgesel görevini değişmeden sürdürebilmektedir. “[...] *görünüşü değişmiş bir şeyi taklit etmenin ne kadar zor olduğunu bilirsiniz, çünkü bir resmi kopyalamak bir heykeli kopyalamaktan daha kolaydır.*”⁴³

⁴¹ Arthur C. Danto, *Sıradan Olanın Başkalaşımı*, çev. E. Berktaş – Ö. Ejder, 1.Baskı, (İstanbul: Ayrıntı, 2012), s.35.

⁴² Zeynep Sayın, *İmgenin Pornografisi*, 3. Baskı, (İstanbul: Metis, 2013), s.47.

⁴³ Leon Batista Alberti *Resim Üzerine- Kitap İki*, çev. Atilla Erol, 1.Baskı, (İstanbul: Janus, 2015), s.46.

Bir nesne diğeri bir nesneyi temsil ediyorsa, o nesne simgedir.⁴⁴ “*Askerî bir harita düşünülün. Üstündeki bir raptiye zırhlı birlik yerine geçebilir, ama zırhlı birliğe benzemez. Bir raptiye gözle görülür bir şekilde ona benzemeden, zırhlı birliği gösterebilir. Bir biberlik de zırhlı birliği temsil etmede aynı şekilde iş görebilir. Bu tür bir bağlamda zırhlı birlik anlamına gelen şey isteğe bağlıdır. Gözle görülür bir benzerlik gerekli değildir. Ama simgesel ilişki (anlam) temsilin temeliyse ve anlam benzeşim olmadan da elde edilebilirse, benzerlik temsil için gerek koşul değildir.*”⁴⁵ Tabii Antik Yunan veya Rönesans resminin böyle bir temsili anlayışta olduğu söylenemez. Bu resimsel temsiller konularına (dış dünya veya anlatımlar) benzemelidir.⁴⁶ Leon Battista Alberti, “*Resim Üzerine*” adlı metninde 15 yy. Rönesans resminin nasıl olması gerektiği hakkında birtakım anlatımlarda bulunmaktadır. Resim Alberti’ye göre, Öklid Geometrisini dayanak alarak olayları (fiziksel dünya) yüzeye (tuval, duvar) kusursuz bir biçimde aktarma sanatıdır. Ressam olaylar ve gözü arasına kurduğu geometrik düzenek sayesinde *değişmez* bir düzlem elde edecek ve bunu kolaylıkla başaracaktır. Fakat tuval veya herhangi bir düzlük üzerindeki resim (imge) kavramsal olarak dayanağından (tuval) ayrılmaktadır. Rönesans resminde tuvalin ve üzerindeki yağlı boyanın önemi yoktur.⁴⁷ Önemli olan “[...] *maddeselliğin biçimini sınırlayarak temsil etmek ve onun sadece biçimiyle örtüşmek, onu ikame eden bir imgeyle onun adına eylemektir.*”⁴⁸ Bu tür bir imgenin çerçevesinde hiçbir sıkıntı yoktur. Çünkü mutlak bir imgedir. Antik Yunan ve Rönesans Resmi bağlamında tuval üzerindeki çiziktirmeler bütünü ister uzlaşımaya dayalı bir simge olsun (Türkçede ‘masa’, İngilizcede ‘table’ veya raptiyenin zırhlı birliği temsil etmesi gibi) ister konusuna benzer imge olsun gerçek değildir.⁴⁹ Bu resimler çerçevelenerek kendi dışında

⁴⁴ Carroll, a.g.e., s.60.

⁴⁵ Carroll, a.g.e., s.61.

⁴⁶ Rudolf Arheim simge-imge ile resim-imgeyi şu biçimde tanımlamaktadır: “*İmgeler, soyutluk düzeyi bakımından kendilerinden daha aşağıda bulunan şeyleri betimliyorsa resim’ dirler. Bir imge, simgenin kendisinden daha yüksek bir soyutluk düzeyindeki şeyleri betimliyorsa bir simge olarak davranır.*” Rudolf Arheim, *Görsel Düşünme*, çev. Rahmi Ögdül, 2. Baskı, (İstanbul: Metis, 2018), s.159-160.

⁴⁷ Bu anlatım A. Danto’nun erken dönem resimler hakkındaki görüşleriyle gerekçelendirilebilir: “*Sanatçı ve seyirci arasında geleneksel bir suç ortaklığı vardır. Seyirci boyaya aldırılmaz ve şekil değişimine bakılabilirken (ondan bahsederken), sanatçı kendi açısından seyircinin bunu gerçekleştirebilmesi için boyanın mümkün olduğunca fark edilmemesini sağlamaya çalışır.*” Danto, a.g.e., s.129.

⁴⁸ Sayın, a.g.e., s.51.

⁴⁹ Benzeşime dayalı temsil ve Uzlaşımaya dayalı temsil kuramları için bakınız: Carroll, a.g.e., s.55-68.

gerçekleşen şeylerden (buna sanatçı ve izleyicide dâhil) soyutlanmaktadır. Bu resimler paketlenerek depoya kaldırıldıklarında bile simgesel görevlerini sürdürmektedir. Burada camera obscura hatırlanmalıdır. Camera obscura Tanrı'nın gözüdür. “[...] *uzam gözlemcinin kendi duyularına ya da fiziksel yapısına göre değişmez,*”⁵⁰ Camera obscuranın imgesi, insan bedeninden yalıtılmış karanlık odanın içindeki ters imgedir. “*Sanatsal imgenin sorunu budur işte: Tanrısal bakışla, tarihin gözüyle ya da evrensel insanlık bilgisiyle örtüştüğünü, çünkü onunla benzeştiğini iddia etmektedir.*”⁵¹

İkinci olarak 20. yy. sanatına bakıldığında sanatçıların “resmi” bir temsil aracı olmaktan (simge olmaktan) kurtarma girişimleri görülmektedir. Belirgin olarak Kübizm (1907) ile başlayan bu süreçte resim bir şeyleri temsil eden bir yüzey olmaktan çıkarak kendi olanaklarını araştıran bir bilim haline dönüşmektedir. Daha sonraki sanat hareketleri ile birlikte bu durum daha da güçlenmiş resmin sınırları tamamen belirlenmiştir. Resim artık izleyicisine dış dünyanın bir temsilini değil kendi olanaklarını yani tuval olduğunu göstermektedir.⁵² Bu düşünce son noktada Amerikalı eleştirmen Clement Greenberg’in (1909-1994) savunuculuğunu yaptığı Amerikan Soyut Dışavurumcu resimler* ile altın çağını yaşayacaktır. Alana ait belirlenmiş medyumun kendi olanaklarını araştıran bu anlayışa (Greenbergci sanat anlayışı) göre alanların kendine ait öz nitelikleri onların ilgilenmeleri gereken temel sabitlerdir. Resim sanatı her şeyden önce iki boyutlu düz yüzey üzerinde renk ve çizgi denemelerine indirgenmektedir. Tuval dayanağı resim türünün a priori (önsel) bir koşuludur. İki boyutlu tuval üzerinde herhangi bir üç

* Burada Jackson Pollock’un *action painting* olarak nitelendirilen çalışmaları üzerine şu biçimde anlatımlar dile getirilebilir: Amerikan soyut dışavurumcu sanat içerisinde anılan J. Pollock’un tuval bezini yere sererek yaptığı çalışmaları göz ve izleyici arasında bir sınır oluşturmaktadır. *Beyaz Küpün İçinde* kitabının yazarı Brian O’Doherty gözün J. Pollock’un çalışmalarını boyasal alan resmine çekerken izleyicinin ise onu gerçek alana çektiğini söylemektedir. Benzer bir ifade de bulunan Joseph Kosuth *Felsefeden Sonra Sanat* adlı metninde eğer J. Pollock önemli ise bunun tuval bezini yere yatay bir şekilde yerleştirme eyleminde aranması gerektiğini, önemsiz olan ise bu bezi yerden kaldırıp duvara asması olduğunu ifade etmektedir.

⁵⁰ Jonathan Crary, *Gözlemcinin Teknikleri*, çev. Elif Daldeniz, 3. Baskı, (İstanbul: Metis, 2015), s.67.

⁵¹ Sayın, *a.g.e.*, s.50.

⁵² Arthur C. Danto, Clement Greenberg’in Soyut Ekspresyonist eserlerden (tablo) bahsederken ‘resim’ terimini kullandığı söylemektedir. Fakat bir şeye resim denilmesi nedeni onun bir şeyi resmetmesinden dolayıdır. Soyut eserler neyin resmidir? A.C. Danto bu soruya şu biçimde cevap vermektedir: “*Artık tablonun yüzeyi tablonun konusunun göstereceği şeye yalnızca soyut olarak benzemektedir. Ama yine de, tablonun konusundan gerçekliğe uzanan bir yol vardır; bu da soyutlamalara neden hala “resim” dediğini açıklıyor.*” Arthur C. Danto, *Sanat Nedir*, çev. Zeynep Baransel, 1.Baskı, (İstanbul: Sel, 2014), s.25-26.

boyutluluk yanılması yaratmak⁵³ ve temsili bir gösterge resim sanatını yozlaştıracaktır. Greenbergci sanat yaklaşımının resmi dış dünyanın görüngülerini imleyen, yanılmalar yaratan bir şey olmaktan çıkardığı savunuları tartışılardursun⁵⁴ onun resme bu biçimde sınırlar getirmesi, yani tuval düzlüğüne indirgemesi, döneminin birçok sanatçısı tarafından da eleştirilmektedir. Greenberg, modernist resmin diğer geri kalan sanat türlerinden ayıran biricik özelliğinin tuval yüzeyi (düzlüğü) olduğunu, gerçekçi sanatın ise resmin özünü (tuval yüzeyini) gizlediğini⁵⁵ söyleyerek modernist resmi temsilden kurtarmıştır belki ama bu biçimiyle de resim saf bir kendinde şey haline gelmiştir. Zamandan ve mekândan bağımsız sadece kendi yassılığına dönmüş bir şey. O zaman bu anlatılar bağlamında şöyle bir tümce dile getirilebilir: İlk görüş sanat nesnesini kendi dışında gerçekleşen olayları temsil eden bir imgeye ikinci görüş sanat nesnesini belirli bir alanın (resim) belirlenmiş sabitlerine (düz yüzey) *indirgeyerek* tanımlamaktadır. Eğer bu çıkarım kabul edilirse, her iki görüşün de, sanat nesnesini zaman ve mekân olgusundan bağımsız olarak tanımladığı görülmektedir. İkinci bölümde “şey” ve “olgu” terimleri arasındaki anlam farkı hatırlanırsa, bu bağlamda “sanat nesnesi” terimi ve “şey” terimi arasında bir benzerlik kurulabilir ve eğer bu benzetmede kabul edilirse, sanat nesnesi zaman ve mekân olasılıklarına kapalı kendinde bir şeye dönüşecektir. Böylece sanat nesnesi sanatçı, sanat izleyicisi gibi zaman ve mekânın olasılıklarına dâhil birimlerden de soyutlanmaktadır. O halde bu eser metni bağlamında “sanat nesnesi” veya “sanat olayı” terimi “tuval (düz yüzey)” “resim (imge)” terimlerinden anlamca ayrılmaktadır. Sanat nesnesi veya sanat olayı zaman ve mekân bağlamında, sanatçı ve olası sanat izleyicisinden ayrı düşünülemezdir. Tekrar

⁵³ C. Greenberg modern resim ve geleneksel resim arasındaki yanılısma farkını şu biçimde belirlemektedir: Geleneksel resim içerisinde gezinilebilecek bir uzam yanılması yaratırken modern resim tuvalin düzlüğünü temel alan bir göz yanılması yaratmaktadır.

⁵⁴ N. Carroll’un “benzeşim temsil için gerek koşul değildir” önermesi dikkate alınmaktadır: “ [...] x y’ye benzemeyebilir. O halde, x y’yi temsil edip y’ye benzemeyebilir.” Carroll, *a.g.e.*, s.61. Ayrıca, Rudolf Arheim, resmin, görsel nitelikler hakkında bir ifade olduğunu ve böyle bir ifadenin de herhangi bir soyutluk düzeyinde tamamlanabileceğini söylemektedir: “Bir resim, çok çeşitli soyutluk düzeylerinde gezinebilir. Bir fotoğraf ya da on sekizinci yüzyıla ait bir Hollanda peyzajı, oldukça canlı gibi görünebilir, yine de biraz konunun özüne odaklanacak şekilde onu seçer, düzenler ve hemen hemen göze batmayacak şekilde stilize eder. Öte yandan Mondrian’ın yaptığı hiçbir biçimde mimetik olmayan geometrik bir örüntü, New York’un Broadway’inin kargaşası olarak tasarlanmış olabilir. Bir çocuk, oldukça soyut birkaç daire, oval ya da düz çizgi sayesinde bir insan figürünün ya da bir ağacın karakterini yakalayabilir.” Arheim, *a.g.e.*, s. 159-160.

⁵⁵ Clement Greenberg, “Modernist Resim”, *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi* içinde, ed. C. Harrison ve P. Wood, çev. Sabri Gürses, 2. Baskı, (İstanbul: Küre, 2016), s.818.

yinelenmelidir ki sanat nesnesi bir birim olarak zaman ve mekâna yerleşen şey değildir. Ancak zaman ve mekânla konu olabilir. Yalın değil, karmaşık bir bütündür. Sanat olayı aynı biçimde tekrarlanamaz bir şeydir. Çünkü zamansal şeyler asimetrik bağıntılardır. 1960 sonrası ortaya çıkan sanatsal yaklaşımların hemen hepsi belirli derecelerde söz konusu bu görüşlerce belirlenmiş sanat nesnesi anlayışına karşı gelişmiştir. Örneğin Donald Judd, 1965 yılında yayımladığı *Özgül Nesnelere* adlı metninde sanat alanı içerisinde son birkaç yılda yapılan çalışmaların ne resim ne de heykel türüne dâhil olmadığını bu çalışmaların uzamda yer alan üç boyutlu nesnelere olduğunu söylemektedir.⁵⁶ Böylece sanat nesnesi tuvalin sınırlarından yani “en” ve “boy” olarak belirlenen yüzey anlayışından kurtularak gerçek uzama yerleşmektedir. Minimalist çalışmaların gerçek uzama yerleşmesi olgusu sanat izleyicisinin konumunda bir değişikliğe neden olmaktadır. Bu çalışmalar izleyicilere uzamı (mekân) deneyimleyebilmeleri için olanaklar sunmaktadır. Böylece sanat nesnelere mekân olgusu ile birlikte deneyimlenecektir.⁵⁷ Burada ilk anlamıyla alındığında minimalist sanat nesnelere rasyonalist bir tavırla simetrik ve düzenli⁵⁸ olmaları onları eklektik, karmaşık sanat nesnelere karşısında konumlandıracaktır ve bu anlamıyla arı bir biçimcilik örneği olarak da görülebilmektedir. Fakat şunu anlamak çok önemli ki minimalist tavrın bu saflaşma arayışı sonucu mekânın gerçekliği sanat nesnesinin bir bileşeni olarak görülecektir. Bu tarafıyla da karmaşıktır. Bu düşünceye koşut bir anlatımı Hal Foster dile getirmektedir. H. Foster minimal sanat nesnesi örneklerini geleneksel heykel örnekleri ile karşılaştırmaktadır. Geleneksel heykel anlayışı mekân olgusunu reddeden bir anlayışa sahipken, minimal sanat nesnesi örnekleri izleyiciyi buraya ve şimdiye yönlendirmektedir. “*İzleyici, malzeme özelliklerinin topografik haritasını çıkarmak için, çalışmanın yüzeyini ayrıntılı incelemek yerine; belirli bir*

⁵⁶ Donald Judd, “Özgül Nesnelere”, *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi* içinde, ed. C. Harrison ve P. Wood, çev. Sabri Gürses, 2. Baskı, (İstanbul: Küre, 2016), s.869.

⁵⁷ Greenbergci biçimci yaklaşımın savunucularından olan Michael Fried *Sanat ve Nesnelik* adlı metninde Minimalizmi (Fried, literalist sanat demektedir) mekâna, izleyiciye ve aynı zamanda da algılanması için bir süre gerektiğinden teatrallikle itham etmektedir. M. Fried’e göre tiyatro eklektik, melez bir yapıya sahip olduğundan dolayı modernist bir sanat değildir. Bu modernist bakış altında tiyatroya yaklaşım gösteren sanat türleri yozlaşmaktadır. Fried’e göre modernist resimler ve heykeller bir süreç içerisinde değil bütünüyle her an görünmektedir. Michael Fried “Sanat ve Nesnelik”, *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi* içinde, ed. C. Harrison ve P. Wood, çev. Sabri Gürses, 2. Baskı, (İstanbul: Küre, 2016), s.889-890-891.

⁵⁸ Ahu Antmen, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, 5. Baskı (İstanbul: Sel, 2013), s.181.

*alana yapılmış müdahalenin algısal sonuçlarını keşfetmeye yönlendirilir.”⁵⁹ “[...] Minimalist işler, idealist olmaktan çok, algının değişebilirliği aracılığıyla belli bir mekâna ve zamana ait hacmin yalın tasarımını çok katmanlı hale getirir.”⁶⁰ H. Foster’a göre minimalizmin getirdiği temel yenilik budur. 1960 sonrası gelişen birçok sanat akımının genel özelliğinin böyle bir karmaşıklık olduğu söylenebilmektedir. Özellikle Allan Kaprow’un öncülüğünde gelişen ve “happening” olarak adlandırılan sanat etkinlikleri veya Arte Povera, Fluxus vb. sanat akımı içerisindeki birçok sanatçının çalışmalarında organik malzemeler kullanması olgusu zaman boyutunun sanat nesnesinin bir bileşeni haline gelmesini gösteren görece iyi örneklerdir. Özetle kendini iki boyutluluğu üzerinden tanımlayan resim veya kendi dışındaki olayları temsil eden bir imge anlayışından mekânı ve zamanı kendi bileşeni olarak gören dört boyutlu bir resim (sanat nesnesi) anlayışına geçilmektedir. * Gerçek mekân ve zamandan bağımsız bir birim olmayan bu sanat nesnelere artık mekânın ve zamanın olanaklarından yararlanmaya başlamaktadır. Örneğin bir sanat nesnesi zamanla yıpranmaktadır (organik malzemeler), belirli bir zaman aralığında gerçekleşmektedir (happening) veya belirli bir zaman aralığında konu alınmaktadır (küratöryal proje)⁶¹. Burada resmin de maddi varlığının zamanla yıprandığı, böylece zamansal olduğu söylenebilir ve doğrudur da çünkü her şey gibi resmin de oluşturucu maddeleri (tuval bezi, boya) zaman ve uzam içindedir. Fakat yukarıda da belirtildiği gibi resim simgeye indirgenip veya tuval olarak düzlüğe indirgenip tanımlandığında onun fiziksel özellikleri ve gerçek zaman-mekânla ilişkileri (sanatçı, sanat izleyicisi, konu alınma nedeni) dikkate alınmamaktadır. Hatta resim dayanağının fiziksel özellikleri dış etkenlere karşı korunması için artı önlemler alınmaktadır. Hans Hancke, uzamsal ve zamansal olasılıklara kapalı olan medyumları kullanan sanatçıların tercihlerinin bu yönde olduğunu söylemektedir:*

* Burada dört boyutlu resim denilmesinin nedeni tümce bütünlüğünün korunması içindir. Ayrıca minimalist sanat nesnelere ve happening gösterileri heykel veya tiyatro alanları içinden değil resim alanı içerisinden gelişmişlerdir.

⁵⁹ Hal Foster, *Gerçeğin Geri Dönüşü- Yüzyılın Sonunda Avangard*, çev. Esin Hoşsucu, (İstanbul: Ayrıntı, 2017), s.69.

⁶⁰ Foster, *a.g.e.*, s.72.

⁶¹ B.Groys, geleneksel sergi ve küratöryel proje arasında ayrım olduğunu iddia etmektedir. Geleneksel sergi anlayışı tek tek sanat nesnelere önemsemektedir ve sanat nesnelere içerisinden yer aldığı **mekân nötr bir unsurdur**. Küratöryel bir projede ise sanat nesnelere araçsallaştırılarak küratör tarafından formüle edilen bir amaca hizmet etmektedir. Aynı zamanda küratöryel proje birbirinden farklı medyumlarda birçok sanat nesnesini de içerebilmektedir. Böylece belirli bir bağlam içerisinde anlam kazanan sanat nesnelere bir süre sonra (bağlam dışına çıkartıldığında) bir anlamı kalmayacaktır. Boris Groys, *Akışta İnternet Çağında Sanat*, çev. Ebru Kılıç, 1.Baskı (İstanbul: KÜY, 2017), s.15-16.

“Ressamlar ve statik eserlerin heykeltıraşları, eserlerinin zaman ve çevre koşullarından etkilenmesi konusunda endişeli. Patina, bronzların atmosferik maruz kalmaya tepkisinin bir kaydı olarak görülmemiş, çevre koşullarına tepkilerini göstermek için resimlerin kararması ve karartılması istenmemiştir. Her ne kadar fiziksel değişiklikler olsa da, bu sanatçıların niyeti mümkün olduğu kadar az değişecek bir şey yapmaktır. Aynı şekilde, izleyici, çalışmayı işten hemen sonra görüldüğü gibi görmeyi umuyor.”⁶²

Burada dikkat edilmesi gereken H. Hancke'nin belirttiği gibi sanatçıların sanat nesnesi üretirken tercihlerinin ne yönde olduğudur. Nesnenin özelliklerinin ne olduğu değil sanatçıların bu nesnelere sanat olmak bakımından ne biçimde işaret ettikleri önemlidir: Sanat nesnesi bir simge olarak mı, düzlük olarak mı yoksa mekân ve zamanın olasılıklarına açık bir şey olarak mı işaret edilmektedir? Buradaki anlatımlardan muhtemel oluşabilecek anlayış, sanat nesnesini fiziksel şeylerle özdeş olduğudur. Sanat nesnelere hiç de olgulara benzememektedir. Dünyada sanat nesnesi tür olarak bulunmamaktadır. Sanat nesnesi yolda yürürken rastlanabilecek bir şey değildir. Sanat nesnelerinin olgular gibi gerçek şeyler olmadığı, onların gerçekliğin taklidi olduğu anlamına da gelmemektedir. Bu Platoncu bir sınıflandırmadır. “Sanat nesnesi” terimi uygulandığı nesneyi gerçeklikten (fiziksel gerçeklik) ayırmaktadır. “[...] bazı şeylerin taklit olmasa dahi gerçeklik dışı olarak sınıflandırılacakları Platon'un aklına hiç gelmemişti.”⁶³

A. Danto, sanat nesnesinin *cisimleşmiş anlam* olduğunu söyleyerek sanat nesnesinin görünürlük kazandığı fiziksel özelliklerin önemini vurgulamaktadır. A. Danto'ya göre çalışmanın fiziksel özellikleri sanatsal anlama katkı sağlamaktadır. Bu bağlamda Danto, D. Judd'un çalışmalarının belirli şeylerin taklitleri değil belirli nesnelere olduğunu söyleyerek şu biçimde bir anlatımda bulunmaktadır: “Judd heykellerini bir makine atölyesinde imal ettirir, çünkü istediği derecede keskin kenar ve köşeler yapmak kendi gücünü aşar. Doğal olarak kenar ve köşeler nesneye ait niteliklerdir; ama aynı

⁶² Hans Haacke, “Previously unpublished 1967”, *To Life! Eco Art in Pursuit of a Sustainable Planet*, içinde ed. Linda Weintraub, (London: University of California Press, 2012), s.70.

⁶³ Danto, *Sıradan Olanın Başkalaşımı*, s.37. A. C. Danto, oyun, büyü, rüya ve sanat'ın kavramsal olarak birbirlerine yakın ve dünyanın dışında olduğunu söylemektedir.

zamanda eserin anlamına da aittirler, onu özgül kılan etmenlerdir.”⁶⁴ Bundan dolayı sanatçının işaret ettiği sanat nesnesinin fiziksel özellikleri önemlidir. Tekrar belirtmek gerekirse, Rönesans *sanatçısı* çalışmasıyla böyle fiziksel bir ilişki kurmamaktadır.⁶⁵ Tuvalin kendi özelliklerine veya mekâna işaret etmemektedir. Zeynep Sayın, Bizans ikonalarıyla Rönesans resmi arasındaki farkı belirlerken ikonaların anlam bağlamında maddesel özelliklerinin önemli olduğunu, Rönesans resminde ise resmin maddesel özelliklerinin bir önemi olmadığı üzerine şöyle bir anlatımda bulunmaktadır: “*Vasari, doğayla benzeşmeyen bir benzeşimin izini süren bütün imgeleri sanatın kapsamı dışında bırakmıştır: Ona göre artık özgür sanata dâhil edilemeyecek olan ve mekânîk sanatın izini süren imgelerdir bunlar; doğayı taklide dayalı bir yaratıcılık (invenzione) yerine doğanın sürdürdüğü ize dayanırlar. Bilinir ki iz, belirli bir maddeselliğin geçmişte kalmış anıştırmasını taşır. Eskiden ahşap üstüne sürülen, yumurta akı, yağ vb. gibi doğal maddelerden yapılan boyayla ete kemiğe bürünen imge yerine, artık imge yapımında malzeme olarak yağlıboya kullanılacaktır.*”⁶⁶ Sanatçı işaret ettiği şeyin maddesel özelliklerini bilinçle göstermektedir. “[...] gerçekliğin bir parçası olarak gördüğümüz şeyin, yapıtın bir parçası olmasına izin verdiğimiz an”⁶⁷ zihinsel bir süreç başlamış demektir. Bir şeyin sanat nesnesi olduğunu iddia eden sanatçının kendisidir. Bu da zihinsel (dilsel) bir olaydır.

⁶⁴ Danto, *Sanat Nedir*, s.50.

⁶⁵ A.Danto bağlamında bütün sanat nesnelere ontik birliği cisimleşmiş anlam olmalarıdır. Buna Rönesans dönemine ait sanat eserleride dâhildir. Fakat burada önemli olan sanatçının bu bağlamda bir eylem gerçekleştirip gerçekleştirmediğidir.

⁶⁶ Sayın, a.g.e., s.49-50.

⁶⁷ Danto, *Sıradan Olanın Başkalaşımı*, s.123.

3.1.ZİHİNSEL ETKİNLİK

Zihinsel Etkinlik adlı bölüm de Marcel Duchamp'ın sanat sınıfına kattığı “readymade” terimi konu edinilmektedir. Fakat daha öncesinde “maddesiz sanat nesnesi” kısaca açıklanmaktadır.

3.1.1. Maddesiz Sanat Nesnesi

Eğer Josep Kosuth'un 1969 yılında yayımladığı “*Felsefeden Sonra Sanat*” adlı metni okunacak olunursa, J. Kosuth'un sanat nesnesini salt morfolojik özelliklerine göre değerlendiren sanat eleştirmenlerine karşı tepkisi anlaşılabilir. Çünkü bu eleştirmenler J. Kosuth'a göre zihinsiz bir sanatın savunucularıdır.⁶⁸ J. Kosuth'a göre estetik algılama biçimi sanat nesnelere değerlendirme ölçütü olamaz. Estetik algı biçimi dünyanın duyumsanabilir şeyleri ile ilgilidir. Bu anlamı ile bir mutfak masası bir sanat nesnesinden farklı değildir. Her ikisi de estetiğin konusudur. J. Kosuth, biçimci sanat anlayışının* sanat nesnesi olarak sunduğu sanat nesnesi örneklerinin saf estetik alıştırmalar olduğunu söylemektedir. Biçimci sanatın eleştirmenleri de konu aldıkları bu sanat nesnelere fiziksel özelliklerini çözümlenmeden başka bir şey yapmamaktadırlar. Bu anlamıyla da bize sanatın işlevi ve doğası hakkında bir şey söylememektedirler.⁶⁹ J. Kosuth'un biçimci sanata karşı tavrı kuşkusuz sanatçının sanat üzerindeki sorumluluğunu arttırmaktadır. Sanatçı artık kendi yaşadığı tarihten önce yaşamış sanatçıların ürettikleri sanat nesnelere (burada ki anlamı ile resim) benzer şeyler üretmeyecektir. Sanatçı artık sanatın işlevi üzerine düşünecek ve sanat için yeni önermeler dile getirecektir. Şunun altını çizmek gerekmektedir ki “maddesiz sanat” terimi bu metinde “madde” teriminin çağrıştırdığı “katı” ve “sert” terimlerinden kaçınmak için kullanılmamaktadır. Çünkü bu terimler ilk anlamlarında alındıklarında ikinci bölümde konu edinilen “nesne” veya “şey” terimini akla getirebilmektedir. Bu anlamıyla da sanki “maddesiz sanat nesnesi olay biçiminde bir sanat nesnesidir” gibi bir

*Josep Kosuth, metninde “biçimci sanat anlayışı” derken Amerikan sanat eleştirmeni Clement Greenberg'in savunuculuğunu yaptığı 1950li yılların sanat üretimlerini hedef almaktadır.

⁶⁸ Joseph Kosuth, “Felsefeden Sonra Sanat”, *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi* içinde, ed. C. Harrison ve P. Wood, çev. Sabri Gürses, 2. Baskı, (İstanbul: Küre, 2016), s.901.

⁶⁹ Kosuth, *a.g.e.*, s.901.

yanlış anlatıma neden olabilir. “Maddesiz” terimini “olay” terimine karşıt bir terim olarak görülmemelidir. Yani şöyle bir anlatımda bulunulmamaktadır: *Maddesiz sanat nesnesi olay formunda sanat nesnesidir.* * Buradaki anlamıyla “maddesiz sanat nesnesi” terimi ve “zihinsel sanat nesnesi” terimini eş anlama sahip terimlerdir.

Sanat nesnesinin zihinsel bir etkinlik olarak kavranması olgusu, sanat nesnesinin fiziki uzamda temsilcisi olan maddi şeyin özelliklerini sanat nesnesinin** özellikleri olarak görmemeyi gerektirir. 1960 sonrası birçok sanat hareketinin böyle bir tavır içerisinde olduğu söylenebilmektedir. Özellikle Terry Atkinson, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Lawrence Weiner gibi kavramsal sanatçıların söylemleri, bu sanatçıların sanat nesnesinin maddi özelliklerini sorunsal haline getirdiğinin göstergesidir:

“ [...] var oluşsal nesne (yani üzerinde baskı olan kâğıt)⁷⁰ sanat nesnesi değildir, sanatnesnesi doğrudan algılanabilen bir nesne değildir, “nesne” bileşeni sadece belirtilir.”⁷¹

“Kesinlikle sunduğum fotostatların kimselerce sanat olarak düşünülmesini istemem (...) Fikir olarak sunulan fotostat (madde olarak) çalışmanın dışına atılabilir ve böylece maddesiz (re-made) olur ve eğer kalacaksa da bu durumun gereksiz bir parçası olarak, sunum şekli ile bağlantılı olarak kalır sanat olarak değil.”⁷²

“ Her tür üç boyutlu sanat fiziksel bir olgudur. Bu fiziksellik onun en bariz ve en dışavurumcu içeriğidir. Kavramsal Sanat izleyicinin gözü veya duyumlarından çok anlığını uyarmak için yapılır. Üç boyutlu nesnenin fizikselliği duyuusal olmayan içeriğiyle çelişkiye düşer. Renk, doku, yüzey ve biçim ürünün yalnızca fiziksel yanını güçlendirir. Bu fiziksellikte izleyicinin ilgisini çeken herhangi bir şey bizim düşünüy alanımıza engeldir ve dışavurumsal bir kurgu olarak kullanılır. Kavramsal sanatçı gercin etkinliğini gidermeye çalışmalı ya da bunu karşıt bir yönde bir düşünüyeye

* Eğer böyle bir anlatı hatasına sebebiyet verilirse, simgelerinde olay formunda olduğu söylenecektir.

**“Sanat nesnesi” terimi konu alınan sanatsal olgu anlamında kullanılmaktadır. Bu anlamıyla eğer bir zihinsel olay sanat bağlamında gelişmiş ise sanat nesnesi olarak adlandırılabilir.

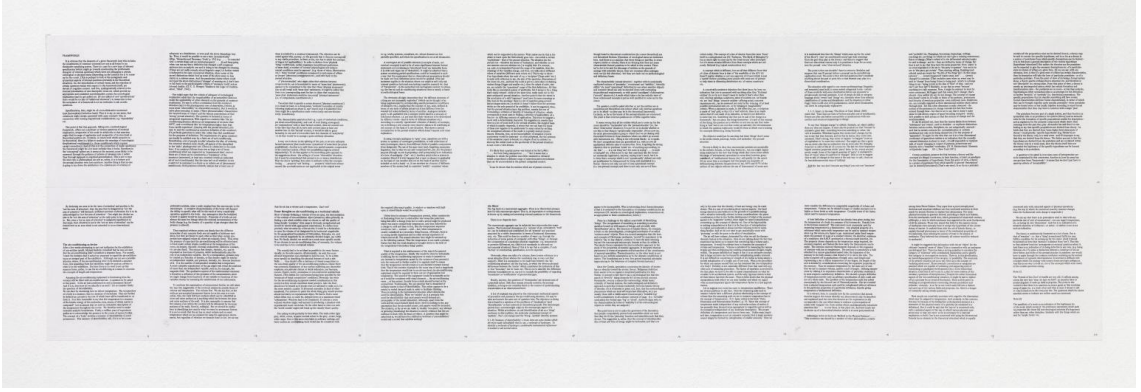
⁷⁰ Bir sonraki sayfada bu anlatım açıklanacaktır.

⁷¹ Terry Atkinson, “Art & Language”, *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi* içinde, ed. C. Harrison ve P. Wood, çev. Sabri Gürses, 2. Baskı, (İstanbul: Küre, 2016), s.936.

⁷² Tony Godfrey, *Conceptual Art*, (New York: Phaidon Press, 2008), s.134.

dönüştürerek kullanılmalıdır. İki boyutta görselleştirilebilen bir düşünüyü için üçüncü boyut gereksizdir. Biçimin önemi geriye çekilerek, bir düşünüyü, sayılar, fotolar, sözcükler veya sanatçının seçeceği başka bir yolla görselleştirilebilir.”⁷³

“Nesne- eşsiz bir mal olması sayesinde- insanların ormanı görüp sanatı görmemelerine yol açan bir şeydir.”⁷⁴



Görsel 1- Terry Atkinson- Michael Baldwin, “Air- Conditioning Show / Air Show / Frameworks”, 1966-1967

Maddesiz sanat nesnesine iyi bir örnek Terry Atkinson’un 1969 yılında Art & Language dergisinin editör yazısı üzerine düşünceleridir. T. Atkinson, dergi için yazdığı editör yazısının kavramsal sanat nesnesi örneği olarak sanat sınıfı içerisinde sınıflandırılmasının olanaklarını sorgulamaktadır. T. Atkinson’un dergi için yazdığı metin iki biçimde değerlendirilebilir. İlk olarak bu metin içerisinde geçen tümceler bir anlama sahip olduğu kabul edilir ve böylece metinde geçen terimlerin okuyucu tarafından anlaşılabilir olması gerekmektedir. İkinci olarak bu metin belirli fiziksel büyüklüklere sahip bir şey olarak görülebilir. Yani kâğıt ve kâğıt üzerindeki bir miktar mürekkep yığını olarak. T. Atkinson’a göre konu alınan metin ikinci biçimiyle

⁷³ Sol LeWitt, “Kavramsal Sanatla İlgili Paragraflar”, Bu çeviri Sanat Tanımı Topluluğu internet adresinden alınmıştır, çev. Nazlı Damlacı, Erişim: Aralık 24, 2018.

<http://www.sanattanimitoplulugu.org/Kavramsal%20Sanat%20Uzerine%20Paragraflar.htm>

⁷⁴ Lawrence Weiner, “Açıklamalar”, *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi* içinde, ed. C. Harrison ve P. Wood, çev. Sabri Gürses, 2. Baskı, (İstanbul: Küre, 2016), s.940.

değerlendirilirse, bu biçimi ile metin geleneksel bir tuval resmi olarak görülecektir. Çünkü izleyici görsel duyu alanına giren birtakım veriler üzerinden metni betimleyecektir. Bu tarafı ile zaten metin üzerindeki yazıların anlamları önemli değildir. İzleyici kâğıt üzerindeki mürekkep yığını ile kâğıt arasındaki veya mürekkep yığınlarının birbirleri arasındaki ilişki üzerine estetik bir yorum getirebilir. *“Bu gözlem geleneksel bir sanat-nesnesinin (yani görsel değerlendirme çerçevesi içinde tartışılacak bir tanesinin) yapımının sanat yapmanın zorunlu koşulu olduğu gibi güçlü bir varsayımı arkasında barındırır.”*⁷⁵ İkinci değerlendirme biçimi ile metin konu alındığında, T. Atkinson, metnin neden “sanat nesnesi” terimi altında sınıflandırıldığını sormaktadır. Çünkü bu yanı ile metin sanat nesnesi olarak bir editör metni veya bir kuramsal metinden farklı değildir. T. Atkinson, bu editör metninin sanat nesnesi olmasını sanatçının tercihi ve editörün tercihi arasındaki farka bağlamaktadır.⁷⁶ Sanatçı bu editör metninin sanat nesnesi olduğunu söyler. Fakat bu sanat nesnesi dayanağı olan kâğıt ve belirli anlamlara sahip olan mürekkep yığının maddesel özellikleri üzerinden değerlendirilememektedir. T. Atkinson’a göre sanat nesnesi doğrudan algılanabilir bir şey değildir. Kâğıt üzerindeki yazı sanatçının fikrini belirten bir yöntem olarak görülebilir. Fakat kâğıt ve üzerindeki mürekkep yığını sanat nesnesinin değerlendirilmesi için konu alınacak şey değildir.

*“Bildirişimi olanaklı kılacak dile ya da dil dışı göstergelere aktarılmadıkça düşünüyözenin anlığını, terk edemez. Bu aşamada sanat, ancak idelerden örölmüş bir yapı olabilir. Bu da sanatın, bir tek öznedede tamamlanan bir şey olarak, özenin zihinsel etkinliğinin dilin dışındaki bölümüne indirgenmesi demektir.”*⁷⁷ Alıntılanan bu anlatımın gösterdiği gibi sanat zihinsel bir etkinlik olarak sürebilmektedir. Sanatçı eğer, zihin dışına (bu dilde olabilir) düşünülerini aktarmadığı sürece sanat nesnesi sanatçının bir takım zihinsel etkinlikleri olacaktır. Bir zihinsel olgu, başka bir zihinsel olguyla art zamanlı veya eş zamanlı olabilmektedir. Tabii burada sanat nesnesi sadece insan zihninde olup biten bir şeye indirgemek gibi bir yaklaşım söz konusu değildir. Sanat

⁷⁵ Atkinson, *a.g.e.*, s.935.

⁷⁶ Atkinson, *a.g.e.*, s.933.

⁷⁷ Sanat Tanımı Topluluğu, “Çalışma 3” (Aralık 1997), s.40-41.

olmak bakımından düşünülerin zihin dışına aktarılmaması tercihi sanatçının yapabileceği bir tercihtir.

3.1.2. Readymade ve Olay

Readymade'in olay bağlamında okunması, zamansal boyutunu fiziksel olarak değil de zihinsel olarak ele almayı gerektirir. Readymade fiziksel özellikleri ve bağlantılarına göre incelendiğinde o, fizik yasalarına bağlı bir şey olarak tanınmaktadır. İşlevsel özelliklerine göre ise insanlar tarafından kullanılan bir nesne olarak tanımlanmaktadır. Readymade'i konu alan her iki ölçüt sanat olmak bakımından sunulan ve "readymade" terimi ile adlandırılan şeyin anlaşılmasına engeldir.

"Readymade" terimi sanatçı Marcel Duchamp tarafından 20 yy.'ın ilk yarısında sanat alanına katılan bir terimdir. Biraz muğlak bir anlatım ile "readymade" terimi, bir sanatçının herhangi bir nesneyi el emeği göstermeden sanat nesnesi olarak sunması veya işaret etmesi anlamına gelmektedir. Bu terimin sanat sınıfına katılması mevcut sanat terimi tanımında değişikliklere neden olmaktadır. Bu bölümde sanat terimi tanımında değişikliğe neden olan "readymade" teriminin olay formu bağlamında okunabilmesinin mümkün olduğu öne sürülmektedir.⁷⁸ Böylece "readymade" terimi ile gösterilen şey maddesel özellikleri veya işlevsel özellikleri bağlamında değil sanat teriminin tanımında yaptığı değişikliğe neden olan *sunuş eylemi* bağlamında incelenmektedir.

İki türlü bilme yöntemi olduğu söylenebilir: Tanıyarak bilmek ve tanımdan bilmek. Tanıyarak bilmek için konu alınacak şey gözlemcinin gözlem alanı içerisinde yer

⁷⁸ Readymade teriminin sanat terimi tanımında değişikliğe neden olma nedenini şu biçimde anlaşılabilir: Readymade olarak gösterilen nesne (örneğin M. Duchamp'ın "Fountain" adlı çalışması) bir heykel olarak görülebilir ve ona geleneksel heykel değerlendirme ölçütleri uygulanır. Bir sanat eleştirmeninin "Fountain" adlı çalışmayı biçimsel özelliklerine göre değerlendirmesi ve onu kendisinden önceki heykeller ile kıyaslaması olasıdır. Bu eleştirmen pisuarın ("Fountain" adlı çalışma bir pisuardır) bir kullanım malzemesi olduğunu bilmeyebilir. Onu bir sanatçı tarafından yontulmuş veya tasarlanmış bir heykel olarak değerlendirebilir. Fakat eleştirmen bu nesnenin "readymade" terimi ile gösterilen bir çalışma olduğunu bilir ve "readymade" teriminin *sözlük* tanımına bakar ise bu çalışmanın klasik üç boyutlu bir heykel çalışması olmadığını anlayacaktır. Bu anlamda readymade olarak sunulan nesnenin kendisinin değil de readymade teriminin sanat teriminin tanımında değişikliğe neden olduğu söylenecektir.

almalıdır. Böylece gözlemci duyumsadığı özellikleri betimleyebilmektedir. Bir x nesnesi ile karşılaşıldığında x'in duyumsanan bütün özellikleri betimlenebilir. Örneğin x'in masa terimi ile gösterilen bir olgu olduğu varsayılınsın. Masa beyazdır, masayı oluşturan ahşap yüzeyin gözlemciye göre belirlenen bir köşesi kırıktır veya çatlaktır vb. betimlemeleri mümkündür. Böylece betimlenebilen şeyler olgusal şeyler olduklarından dolayı bu olgulara karşılık gelen ise olgusal bir önerme olacaktır. Tanımından bilmek ise tanımlanan şey gözlem alanının içine girmesi mümkün olmasa dahi bu tanımlananın karşısında yer alan tanıma bakılarak anlaşılabilir. Örneğin bilim alanı içerisinde yer alan “elektron” terimi ile adlandırılan şeyin gözlemlenmesi mümkün değildir. Maddesel olarak insan tarafından gözlemlenemeyen o şeye verilen “elektron” terimi sözlük tanımına bakılarak anlaşılabilir. Zaten sözlüklerin de amacı budur.⁷⁹ Burada “sanat”, “sanat nesnesi” ve “readymade” terimlerinin simgelediği şeyler tanıyarak değil de tanımından bilindiği kabul edilmektedir. Yani sanat, sanat nesnesi ve readymade deneyimlenebilen olgu değil sadece dilsel yapıntılardır.

Hüseyin Batuhan ve Teo Grünberg tarafından yazılan *Modern Mantık* adlı eserde tanımlama ikiye ayrılmaktadır: *Nesne tanımları (dil dışı nesnelere)* ve *sözcük tanımları (dilsel nesnelere)*. Burada klasik mantıkçı görüş ile modern mantıkçı görüş ayırt edilmektedir: Klasik mantıkçı görüş dil dışı nesnelere tanımlandığını; modern mantıkçı görüş ise dilsel nesnelere tanımlandığını iddia etmektedir. Klasik mantığın temsilcisi Aristoteles'e göre tanımlamanın şu biçimde olduğu ifade edilmektedir: “*Aristoteles'e göre, bir nesne türünü tanımlamanın biricik yöntemi o nesne türünün yakın cinsi (genus proximum) ile onu bu cinsten ayırt eden türel ayrımı (differentia specifica) belirtmektir. İnsanı tanımlamak istediğimizi düşünelim: Aristoteles'e göre, insan türünün ait olduğu yakın cins hayvan sınıfıdır; insanı hayvandan ayırt eden nitelik ise akıllı oluşudur. Başka bir deyimle, insan sınıfı hayvan-sınıfı ile akıllı nesnelere sınıfının kesişimidir. Buna göre, insanın tanımı:*

⁷⁹ “ [...] teorik nesnelere dile getiren sözcüklerin anlamını ancak bu türlü tanımlar yardımıyla öğrenebiliriz. Sözlükler anlamlarını doğrudan doğruya, pratik yoldan öğrenemediğimiz sözcükleri anlamamıza yardımcı olmak amacını güderler.” H. Batuhan, T. Grünberg, *Modern Mantık*, 3. Baskı, (Ankara: Orta Doğu Teknik Üniversitesi Fen ve Edebiyat Fakültesi Yayın No: 17,1984), s.92. “ [...] sözlükler dildeki kelimeler aracılığıyla dildeki tüm kelimeleri tanımlama iddiasındadır ve bu yüzden, sözlükler bir yerde kısır döngünün suçlusu olmalıdır...”⁷⁹ Russell, *Mantıksal Atomculuk Felsefesi*, s.60.

İnsan akıllı hayvandır.”⁸⁰

Mantık adlı kitapta Aristoteles’in herhangi bir nesne türünü tanımlamasındaki amacının o nesne türünün özünü bilmek olduğu ifade edilmektedir. Böylelikle tanımlama ile türün özüne ulaşılabacaktır ve bu öz onu diğer türlerden ayıran biricik ayırıcı niteliğidir.

“Özcülüğe göre, tek tek somut nesnelere kendiliklerinden bir takım **doğal türlere** ayrılırlar, öyle ki her bir nesnenin ait olduğu türü veya sınıfı belirli ve kesin çizgilerle öteki nesne türlerinden ayırt etmek mümkündür. Başka bir deyimle, her bir nesneyi belli bir nesne türünün üyesi yapan bir öz vardır.”⁸¹ Özcülük bağlamında alıntı yapılan bu paragraf içerisinde yer alan “doğal tür” terimi özcülerin karşısında yer alan görüş veya görüşlerin karşı çıktığı bir kümeleme biçimidir. Bu durum Aristoteles’in yaptığı “insan, akıllı hayvandır” tanımı üzerinden örneklendirilebilir: Konu alınan şeyin (insanın) en yakın cinsi içerisindeki (hayvan) türsel ayrımını sağlayan niteliği (akıllığı) onun en belirgin öz (doğal) niteliğidir. İnsan kavramının tanımı insan kavramı hakkında bilgi vermektedir. Bu bilgi insan kavramının özüne ulaşabilir ise doğru bir bilgi olacaktır. Diğer bir deyişle doğru tanımlamadır. Dil dışı nesnelere değil de, sadece dilsel nesnelerin (sözcüklerin, simgelerin) tanımlanabileceğini savunan görüşe göre böyle bir ayırım nesnenin kendisinde değil sözcüklerin tanımında ortaya çıkmaktadır. Fakat bu görüş bir şeyin değişmez öz niteliğini belirleme veya bulma iddiasında değildir. Sadece dilsel nesnelerin tanımlanabileceğini iddia eden görüş tanımlamayı şu biçimde ifade etmektedir: “...tanımlama, sözcüklerin anlaşılmasını sağlamak amacıyla baş vurabileceğimiz herhangi bir yöntemdir.”⁸² Böyle bir anlayışın savladığı tanımın dilsel olduğudur. Böylece tanımlamalar dil alanına aittir. Sadece terimler, sözcükler, simgeler tanımlanabilmektedir. Tanımlananda tanımlayanda birer simge olduğundan burada olgusal söz konusu olmayacaktır. Mantıksaldır. Bu bağlamda tanımlanan ve tanımlanan yer değiştirebilmektedirler. Bu yer değiştirmeleri sonucunda buldukları tümcenin anlamında bir değişiklik olmayacaktır. Örneğin Aristoteles’in “insan akıllı

⁸⁰ Batuhan, Grünberg, a.g.e., s. 97.

⁸¹ Batuhan, Grünberg, a.g.e., s.88.

⁸² Batuhan, Grünberg, a.g.e., s.89.

hayvandır” tanımlaması insan kavramının özünü belirlerken bu anlayışa göre ise “insan” bir kavram değil sözcüktür veya simgedir. Aynı şekilde karşısında yer alan akıllı hayvan da bir simgedir veya simgeler topluluğudur. Böylece bir kavramın varlığı kabul edilip onun özünün belirlenmesi söz konusu değildir. Sadece dilsel, mantıksal birtakım simgelerin karşılıklılığı söz konusudur ve bu tanımlamalarda farklı biçimlerde yapılmaktadır. O zaman insan sözcüğü demek akıllı hayvan sözcüğü demektir kabul edilecek olunursa, şu tümceler arasında anlam bakımından bir fark olmayacaktır: Burada ki *insan* nüfusu ikidir. Burada ki *akıllı hayvan* nüfusu ikidir. “ *Ad tanımı* (sözcük tanımı) *bir uzlaşımı, nesne tanımı ise bir gerçekliği işaret eder. Ad tanımları ne kanıtlanabilir ne çürütülebilir; çünkü onlar özellikleri gereği keyfi ve uzlaşımsaldır.*”⁸³

Bu bağlamda sanat ve sanat nesnesi terimleri eğer birer dilsel nesne yani simge olarak kabul edilecek olunursa, dil alanına ait oldukları, mantıksal oldukları savlanacaktır. Olgusal oldukları değil. Eğer sanat ve sanat nesnesi birer olgu olarak kabul edilirse onların varlığı kişiye bağlı olmayacaktır. Böylece sonsuz şekilde duyumsal olarak betimlemesi yapılacaktır. Bir diğer şekilde Aristoteles’in tanımlaması kabul edilecek olur ki Aristoteles sadece varlıksal olanların tanımını yapmaktadır. Sanat nesnesini diğer şeylerden ayıran en az bir öze sahip olduğunun gösterilmesi gerekecektir.⁸⁴

“Sanat” terimi farklı zamansal aralıklarda birçok biçimde tanımlanmaktadır. Sanatın tanımını bir nesnenin sanat nesnesi olabilmesi için ne tür özelliklere sahip olması gerektiğini belirtmektedir. Fakat tanım nesnelere veya olayların sınıflandırılması için bir gereklilikken aynı zamanda kısıtlayıcı olabilmektedir. Çünkü belirlenmiş tanım tarafından sınıflandırılmayan olaylar gerçekleştiğinde ve bu gerçekleşen olay o terim tarafından kapsanması gerektiğinde tanımın yetersiz olduğu anlaşılacaktır. Noel Carroll, sanat tanımındaki değişimleri *Sanat Felsefesi, Çağdaş Bir Giriş* adlı kitabında farklı tarihsel dönemlerin sanat kuramlarının tanımlarını çözümleyerek göstermektedir.⁸⁵

⁸³ Doğan Özlem, *Mantık*, 17. Baskı, (İstanbul: Notos,2017), s.119.

⁸⁴ Aristoteles’e göre sanat nesnesi olguyu taklit eden şeydir. Noel Carroll, *Sanat Felsefesi, Çağdaş Bir Giriş* kitabında Aristoteles’in sanat tanımını şu biçimde inceltmektedir: “*x ancak ve ancak bir taklitse sanat yapıtıdır.*” Carroll, *a.g.e.*, s.37.

⁸⁵ N. Carroll, kitabında değerlendirdiği sanat kuramlarının (Temsili Sanat Kuramı, Dışavurumcu Sanat Kuramı, Biçimci Sanat Kuramı, Estetik Sanat Kuramı, Kuramsal Sanat Kuramı, Tarihsel Sanat Tanımı Kuramı) tanım

“Sanat” terimi tanımındaki yetersizlik öncü sanatsal olayların bir sonucudur. Bundan dolayı sanat nesnelерinin “sanat” terimi tanımında değişikliklere neden olduğu söylenebilmektedir. Örneğin, N. Carroll, çözümlemesinin bir bölümünde M.Duchamp’ın “*Fountain*” adlı çalışmasının Estetik Sanat Kuramının yaptığı sanat tanımının belirlediği gerek ve yeter koşullara uymadığından dolayı sanat nesnesi sayılamayacağını söylemektedir.⁸⁶ Aynı biçimde temsil sanat kuramları veya biçimci sanat kuramlarının belirlediği ölçütler üzerinden de “*Fountain*”ın sanat nesnesi olduğu söylenememektedir. Çünkü “*Fountain*” bir şeyi ne temsil etmektedir ne de biçimsel özelliklerine göre değerlendirilebilecek bir sanat nesnesidir. Bu kuramsal yaklaşımların belirlediği ölçütlere uymadığı için “*Fountain*” sanat nesnesi değildir. Eğer “*Fountain*” bir sanat nesnesi olarak sınıflandırılacak olunursa, sanat terimi tanımında bir değişiklik yapılması gerekmektedir. Burada “*Fountain*” adlı çalışmanın sanat nesnesi olduğu ve bundan dolayı sanat terimi tanımında bir değişiklik yaptığını söylemekteyizdir. Yapılacak yeni sanat terimi tanımı “*Fountain*” adlı çalışmayı kapsayacaktır. Bu durumda “sanat” terimi veya benzer terimlerin tanımının yapılamayacağını savlayan kuramlar akla gelebilmektedir. 20 yy. ’da sanat alanında yaşanan radikal değişimler sonucu bazı kuramlar sanat terimi tanımının yapılamayacağını söylemektedirler. Örneğin Yeni-Wittgensteinciler olarak adlandırılan bir takım kuramcı sanat kavramının açık kavram olduğunun bundan dolayı sanat terimini tanımlama girişimlerinin gereksiz olduğunu savunmuşlardır. * Tanımı yapılamayan sanat terimi için Aile Benzerliği Yöntemi olarak adlandırılan bir yöntem önermektedir. Bir nesne bu yönteme göre sanat nesnesi olabilmesi için kendisinden önceki sanat nesnelерine benzemelidir. Eğer

çözümlmelerini yaparken *gerek ve yeter koşul* yöntemine başvurmaktadır. N. Carroll, kitabının ilk sayfalarında gerek ve yeter koşul yöntemini açıklarken bu yöntemin *gerçek tanım* olarak adlandırıldığını söylemektedir: “*Bu tür bir çözümlleme, genellikle gerçek ya da esas tanım olarak adlandırılır. İlgili kavramın tanımı olduğunun açık olması gerekir. Esas tanımdır, çünkü kavramın temel özelliklerine inerek kullanım için gerek ve yeter koşullara ulaşmaya çalışır. Gerçek tanımı olarak adlandırılmasının sebebi de pek çok sözlük tanımının aksine, sadece insanların bu kavramı nasıl kullandıklarına bakmayıp kavramın kullanımının gerek koşullarını açığa çıkarmasıdır.*” N. Carroll, anlaşılacağı üzere gerçek tanımların sözlük tanımlarından farklı olduğunu söylemektedir. Sözlük tanımları insanların kullanımına bağlı iken gerçek tanımlar kavramın gerek koşullarını *açığa çıkartmak* ile ilgilidir. N. Carroll “açığa çıkartmak” derken eğer kastettiği bir özelliğin bir şeyde bulunduğu ve bu özelliğin ancak bilir kişi tarafından belirlenebileceği ise N. Carroll’un anlayışı yukarı sayfalarda ayıt edilen iki tanım görüşünden sadece nesnelерin tanımlanabileceği görüşünü savunan anlayışa benzemektedir. Bu durumda N. Carroll, sanat’ın öz tanımının yapılabileceğini savlamaktadır.

*1950 ve 1960’lı yıllarda etkili olmuş bir sanat kuramıdır. Kuramın tanınan ismi Morris Weitz sanat kavramının açık kavram olduğunu söylemektedir.

⁸⁶ Carroll, a.g.e., s.247.

önerilen nesne belirlenmiş modele uygun benzerlikte ise sanat nesnesidir. Tanımlama yöntemine bir alternatif getiren bu yöntem savunulan yaklaşıma bir sorun oluşturmamaktadır. Fakat “sanat” teriminin dilsel tanımının yapılabileceği söylenmektedir. “Sanat” simgedir ve tanımı yapılabilmektedir. Simgelerin tanımı uzlaşımaya dayalıdır. İlke olarak bütün simgeler tanımlanabilmektedir. Fakat terim tanımlarında tanımlanan simgenin özünü açığa çıkartmak gibi bir zorunluluk söz konusu değildir. Bu anlamda “sanat” terimi bir simge olarak tanımlanabilmektedir. Bu tanımlama biçimi uzlaşımaya dayalı olduğu için işlevini kaybettiği takdirde değiştirilebilmektedir.

Pisuar, *“Duchamp için bir manufaktür nesnesi olmaktan çok, bir sanat eseridir. Sanatın tanımı üzerine, ortaya yeni bir şey konulmaktadır. Sanat eserinin ne olduğundan çok, hangi ve kimin aklıyla yapıldığı önem kazanmaya başlar. Bir makine, bir madde-nesne galeri içinde kullanıldığında sanat eseridir. Ancak, ilk kez yapıldığında bu mümkün ve meşrudur. Bu bağlamda Duchamp readymadeleri ve pisuarı ile alternatif bir anlam ortaya koymuştur: Estetik kabul artık aklın seçimine bırakılmış olur.”*⁸⁷

*“Hazır-nesne ne bir nesne ne de bir imgedir: “Başınızı çevirirken bakmak” zorunda kalırsınız. İlle de görmeniz gerekmez; sadece bir faaliyetin, bir jestin hayata geçirildiğini bilmeniz gerekir. Hazır-nesne göze hitap edip ona hoş görünmez, aksine bizi düşünmeye zorlar. Zihni farklı istikametlere çekerek bizi başka türlü düşünmeye mecbur eder. Bu bakış açısından hazır-nesneyi zihinsel bir teknik olarak tanımlamak mümkündür...”*⁸⁸

⁸⁷ Ali Akay, Emre Zeytinoğlu, *Pisuarın Bir Dekonstrüksiyonu*, 2. Baskı, (İstanbul: Minör,2013), s.58-59.

⁸⁸ Maurizio Lazzarato, *Marcel Duchamp ve İşin Reddi*, çev. Sercan Çalıcı, 1.Baskı, (İstanbul: Kolektif Kitap, 2017), s.39.



Görsel 2- Marcel Duchamp, "Fountain", 1917

"Readymade" olarak adlandırılan nesnelerin sanat sınıfı bağlamında sunulması "sanat", "sanat nesnesi", "sanatçı" vb. ilişkili terimlerin tanımlarında değişikliklere neden olmaktadır. Böylece alışkanlık sonucu kendinden önceki yaklaşımlara bir şey ekleyerek veya çıkararak değil de sanatta paradigmatik bir kopuşa neden olmaktadır readymade.

Bugün "readymade" terimi ile gösterilen bir nesne eğer sanat sınıfı içerisinde kabul görmekte ise sanat terimi ve alakalı terimlerin tanımlarında değişiklik yaptığından dolayıdır. "Readymade" bir nesne olarak değil bir terim olarak sanat sınıfına dâhil edilmiştir. Böylece "readymade" uzayda yer alan maddesel özelliklerine göre değil sanat terimi tanımında yaptığı değişiklik bağlamında değerlendirilmelidir. Sonuç olarak "readymade" terimi ile adlandırılan nesne biçimsel, temsili özelliklerine göre konu alınarak sanat nesnesi olup olmadığına karar verilmemektedir. "Readymade" terimi bir nesnenin sanatçı tarafından sanat nesnesi olarak işaretlenmesinin *kendisinin* sanat olduğunu göstermektedir. Çünkü burada M. Duchamp el emeği ile bir şey üretmemektedir. Bir nesne sanatçı tarafından sanat nesnesi olarak seçilmekte ve düzenlenmektedir. Bu kavrayış sanat olmak bakımından sunulan nesnenin özdeksel (maddesel) özelliklerine göre değerlendirilmemesini göstermektedir. "Sanat özdeksel bir nesnenin kendisine içkin değildir. Sanat özdeksel nesnenin sunumuna içkindir."⁸⁹ Burada zihinsel bir olay (eylem) söz konusudur.

⁸⁹ 02.05.2019 tarihinde Yağız Özgen'in "Yönergeler" adlı sergisi için gerçekleştirdiği sergi konuşmasından alıntılanan bu tümce Hasan Akdaş'ın kişisel ses kayıdır.

3.2. GERÇEK ETKİNLİK

“Gerçek Etkinlik” adlı bu bölüm de konu alınan sanat nesnelere belirli bir zaman aralığında gerçekleşmektedirler. “Doğal Süreç” adlı ilk bölümde bu durum sanat nesnesinin fiziksel özellikleri, “Bedensel Süreç” adlı bölüm de ise sanat nesnesinin gösterim biçimi üzerinden incelenmektedir.

3.2.1. Doğal Süreç

Sanatçı, kendi zihin olgularını belirli fiziksel özelliklere sahip bir şey aracılığı ile sanat izleyicisine sunabilmektedir. Zihin olgularının üzerinde görünür olduğu fiziksel şey ve bu fiziksel şeyin sahip olduğu özellikler, sanatçı tarafından bilinçli bir biçimde sanat nesnesi olarak işaret edilebilmektedir. Örneğin sanat nesnesi olarak sunulan bir demir parçası, bir kaya parçası ve bir adet yaprak düşünüldüğünde, bu farklı maddi özelliklere sahip şeylerin zamanla ilişkisi farklı olduğu anlaşılmaktadır. Doğal ortamında bir yaprak parçası bir kaya parçasından daha kısa bir sürede çözünmektedir. Soyut nesne olmayan bütün maddi şeylerin özelliklerinin zaman içerisindeki durumu fizik yasalarına belirlenmektedir. Daha öncede belirttiğimiz gibi burada önemli olan sanatçının bu fiziksel olgulara sanat nesnesi olarak işaret ederken tercihinin ne olduğudur. Şu açıktır ki sanatçının sanat nesnesi üretiminde bir adet yaprak veya bir demir parçası kullanması olgusu, bize sanatçının düşünceleri ile ilgili veri sağlamaktadır. Roberth Smithson, 1968 yılında yazdığı “Aklın Tortulaşması: Toprak Projeleri” adlı metninde, sanatçının sanat nesnesi üretiminde malzeme seçiminin önemi hakkında bazı anlatımlarda bulunmaktadır. Örneğin R. Smithson, metninde bazı modernist heykel geleneği içerisinde yer alan sanatçıların (David Smith ve Antony Caro) sanat nesnesi üretimlerindeki malzeme seçimlerini konu almakta ve bu sanatçıların sanat nesnesi üretimlerindeki malzeme seçimlerinin sanatsal bir değer değil; teknolojik bir değer taşıdığını söylemektedir. “Sertlik” ve “dayanıklılık” terimlerinin anlamlarını çağrıştıran çelik ve alüminyum gibi maddi özelliklere sahip malzemelerin sanat nesnesi üretiminde kullanılması olgusu bu değer anlayışına örnektir. Teknolojik gelişmeler sonrası üretilen makineler yardımıyla madde, belirli işlemlerden geçirilerek

daha ideal bir biçime dönüştürülmektedir. İdeal bir biçime kavuşan bu maddenin sanat nesnesi olarak kullanılması tercihi, R. Smithson'a göre ideolojik bir seçimdir. R. Smithson, şu biçimde bir anlatımda bulunmaktadır: “...çeliğin kendisini teknolojik iyileştirmelerden ayrı olarak düşündüğümde, pas çeliğin temel özelliği olarak görünüyor. Pasın kendisi “çelik yapı” üzerinde sıkça görünen kırmızımsı kahverengi ya da kırmızımsı sarı bir kaplamadır ve havaya ya da neme maruz kalınca olduğu gibi (ilginç bir teknolojik olmayan koşulla) oksitlenme sonucunda meydana gelmektedir; neredeyse tümüyle demir oksit, FE_2O_3 ve demir hidroksit, $Fe(OH)_3$ içerir. Teknolojik zihinde pas bir yanlış kullanma, edilgenlik, entropi ve yıkım kokusu uyandırır. Çeliğe pastan daha çok değer verilmesi teknoloji bir değerdir, sanatsal değil.”⁹⁰

Roberth Smithson'un bu anlatımı, zihinsel olarak ayırdına varılan sanat nesnesi ve bu sanat nesnesinin maddi dayanağı ile ilişkisini göstermektedir. Paslanma özelliğinden arındırılan madde, paslanma özelliğinden arındırılmamış maddeden, görece daha uzun bir süre, mevcut görünümünü koruyacaktır. Farklı maddi özelliklere sahip bu iki maddi bileşenin sanat nesnesi olarak kullanılması durumu, sanatçının düşüncesinin bir göstergesidir. R. Smithson, söylemlerinde, görülebileceği gibi termodinamiğin ikinci yasası olan entropinin devamlı artması olgusunu kendi düşüncesine dayanak olarak almaktadır. Entropi bir sistemin sahip olduğu düzensizlik veya bulunabileceği hallerin sayısı olarak tanımlanmaktadır. Termodinamiğin ikinci yasasına göre evrende artan düzensizlik geri döndürülmesi mümkün olmayan bir biçimde artmaktadır.⁹¹ Isı devamlı sıcak nesnelere soğuk nesnelere akmaktadır. Bunun tersinin gözlemlenmesi mümkün değildir.* Bu bağlamda bir olgu olarak zamanın akışına, geri döndürülemez olduğuna işaret edilmektedir.⁹² Boris Groys, modern ve çağdaş sanatın tamda buradan beslenerek sanatsal biçimi akışkanlaştırmaya çalıştığını, böylece dünyanın bütünselliğine ulaşma

* Oda sıcaklığında bulunan bir bardak suyun bir bölümü hiçbir müdahale bulunmaksızın donması olasılığı çok düşüktür.

⁹⁰ Roberth Smithson, “Aklın Tortulaşması: Toprak Projeleri”, *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi* içinde, ed. C. Harrison ve P. Wood, çev. Sabri Gürses, 2. Baskı, (İstanbul: Küre, 2016), s.926.

⁹¹ David Ruelle, *Rastlantı ve Kaos*, çev. Deniz Yurtören, 8. Baskı, (Ankara: TÜBİTAK, 1996), s.104.

⁹² “ Geçmiş ile gelecek arasındaki fark yalnızca ısı söz konusu olduğu zaman vardır. Geleceği geçmişten ayıran temel olay, ısının daha sıcak nesnelere daha soğuk nesnelere geçmesidir.” Carlo Rovelli, *Fizik Üzerine Kısa Yedi Ders*, çev. Tolga Esmer (İstanbul: Can, 2018), s.50.

çabası içerisinde olduğunu söylemektedir.⁹³ 1966 tarihli *Entropy and The New Monument* adlı makalesinde R. Smithson, yeni anıtların mermer, granit ve taş gibi maddesel özelliklere sahip şeylerden değil de; yapay malzemeler, plastik, krom ve elektrik ışığından yapıldığını söylemektedir. Bu tür malzeme seçimleri zamanın bozucu gücünün veya biyolojik evrimin yok sayıldığının göstergesidir. Böylece sanat zamandan ayrılmaktadır.⁹⁴ Şimdi bu bağlamda R. Smithson'un 1970 tarihinde Utah adlı gölde yaptığı *Spiral Jetty* adlı çalışması örnek olarak gösterilebilir. Spiral Jetty adlı çalışma belirli fiziksel büyüklüğe sahip, doğal bir ortamda kurgulanmış bir sanat nesnesidir. Türkçede "Arazi Sanatı" olarak adlandırılan sanat nesnesi örnekleri arasında gösterilen bu çalışma, sanat nesnesinin doğa olayları ile ilişkisinin en aza indirildiği izole bir mekânın dışında kurgulanarak, sanat nesnesi üzerine yeni bir önerme dile getirmektedir. Spiral Jetty, salt sahip olduğu belirli fiziksel büyüklükteki toprak parçası olarak anlaşılmalıdır. Spiral Jetty, kurgulandığı mekânın ve zamanın bütün olanaklarına sahiptir. Daha doğrusu "Spiral Jetty" terimi bütün bu bileşenlerin toplamına verilen addır. Çünkü su birikintisi içerisindeki toprak kütlesi bulunduğu ortamdan yalıtılmış değildir. Belirli biçime sahip bu toprak kütlesi zamanla aşınmaktadır. Küresel biçimdeki rastlantılara açık olan bu çalışma doğa olayları etkisi ile değişmektedir. Yani bu çalışma makro ve mikro ölçekteki birçok doğa olayı ile birlikte değerlendirmelidir. *Belirsizlikler, reddedilmek yerine kabul edilir, çelişkiler azaltılmak yerine arttırılır (..). Saflık tehlikeye girer.*"⁹⁵ Fiziki görünümü devamlı değişen bu çalışma, eğer dış bir müdahalede bulunulmaz ise sanat izleyicisi ile *fiziksel* bir ilişkisi kalmayacaktır.

⁹³ Groys, *a.g.e.*, s.15-16.

⁹⁴ Robert Smithson, "Entropy And The New Monuments (1966)", *Robert Smithson The Collected Writings* içinde, ed. Jack Flam (London: University of California Press,1996), s.10-11-12.

⁹⁵ Robert Smithson, "The Spiral Jetty (1972)", *a.g.e.*, s.147.



Görsel 3- Robert Smithson, “Spiral Jetty”, 1970

Fotoğraf görselleri üzerinden tanınan Spiral Jetty, 1970’ten günümüze kadar olan zaman aralığında fiziksel olarak değiştiği görülmektedir. Bugün de çalışmanın yasal sahibi olan *Dia Sanat Vakfı*, R. Smithson’un sanat nesnesi ile olan ilişkisinin farkında olarak R. Smithson’un bu tavrını (Utah gölü içerisindeki toprak birikintisinin doğa olaylarından etkilenerek değişmesi olgusu) sürdürmektedir.⁹⁶ Spiral Jetty, bir süre sonra fiziki olarak tamamen yok olacaktır. Burada şuna değinmek gereklidir ki, Utah gölü üzerindeki toprak birikintisinin tamamen dağılıp farklı bir biçim haline geldikten sonra, sanat izleyicisi ile fiziksel bir ilişkisi kalmayacaktır. O zaman Spiral Jetty olarak adlandırılan sanat nesnesi ancak belirli bir zaman aralığında (yapıldığı tarih olan 1970’ten fiziksel olarak tamamen değişeceği tarihe kadar olan süre) sanat nesnesi olarak konu alınabilir. Bu anlamı ile zamana işaret ettiği söylenebilir. Çünkü R. Smithson’un sanat olmak bakımından işaretlediği bu düşüncüdür. Buna rağmen Spiral Jetty, çeşitli dokümanlar (fotoğraf, video) üzerinden sanat tarihi içerisinde konu edinilebilir. Fakat bu dokümanlar sanat nesnesi değildir. Belirli bir zaman aralığında gerçekleşen sanatsal olayların belgeleri olacaktır. Daha yakın bir tarihten sanat nesnesi olarak konu alınabilecek Carsten Höller’in 2010 yılında *Hamburger Bahnhof Berlin Çağdaş*

⁹⁶ Kerem Ozan Bayraktar, *Sistem Teorisi Bağlamında Sanat Nesnesi ve Eşleme*, s.70.

*Sanatlar Müzesinde yer alan Soma** adlı çalışması örnek gösterilerek R. Smithson'ın Spirale Jetty adlı çalışması ile ilişkisi kurulabilir. Soma adlı çalışma yeterli büyüklükteki fiziki bir alana yerleştirilmiş, on iki ren geyiği, dört büyük kafese eşit olarak ayrıştırılarak yerleştirilmiş yirmi dört adet farklı tür kuş, özel olarak tasarlanmış oyun alanlarında yer alan fareler ve kamera aracılığıyla görüntüleri çalışmanın yer aldığı müzenin çeşitli noktalarına aktarılan, cam bir alan içine yerleştirilmiş iki adet sinekten oluşmaktadır. Ayrıca çalışmada “sinek” olarak adlandırılan mantarları ve ren geyiğinin sidiğini muhafaza eden soğutucular yer almaktadır. Bütün bunların yanında çalışmanın merkezinde, yerden birkaç merdiven basamağı yüksekliğinde bir platform üzerinde müze ziyaretçilerinin müzede vakit geçirebilmeleri için gecelik kiralayabilecekleri iki kişilik bir yatak bulunmaktadır.⁹⁷



Görsel 4- Carsten Höller, “Soma”, 2010

* Çalışma ismini M.Ö 2000’de *RigVeda* adlı bir Hindu metninde geçen içecekten almaktadır. Metinde geçen anlatılara göre bu içecek farklı birkaç şeyin karışımından meydana gelmektedir ve içen kişiyi içerdığı yüksek uyuşturucu etkisi ile farklı bir haz yaşatmaktadır. Fakat içeceği meydana getiren bileşenler hakkında bilgi vermediği için farklı kişiler tarafından çeşitli şekillerde yorumlanmıştır. Sanat çalışmalarına başlamadan önce zirai bilim alanında doktorasını tamamlayan Carsten Höller Soma adlı çalışmasında farklı kaynaklardan beslenerek Soma adlı içeceği sanat bağlamında ele alarak üretmeye çalışmıştır. Çalışmanın bu bağlamda ne biçimde ilerlediği bu tezin konusu ile ilgili olmadığı için daha fazla detaya gerek duyulmamıştır.

⁹⁷ Dorothee Brill “Soma (2010)” *Carsten Höller Experience* içinde, çev. Julie Di Filippo, (New York: Skira Rizzoli Publications, 2010), s.221.



Görsel 5- Carsten Höller, “Soma”, 2010

Soma adlı çalışma daha ilk başta, görüntüsel olarak, içerisinde yer alan birimlerin çokluğu ve bu birimlerin birbirleri arasındaki ilişkiden dolayı karmaşık bir yapıya sahiptir. Hiç kuşkusuz bu birimler sanatçı tarafından belirli bir amaç için bir araya getirilmiştir. C. Höller, bu birimlerin birbirleri ile ilişkisi sonucunda, çalışmanın da ismini aldığı bir içeceği üretmek istemektedir. İçeceğin maddi bileşeni, mantar yiyen ren geyiği sidiğidir. Elde edilen bu içecek karışımı çalışmanın içerisinde bulunan diğer canlıların beslenme döngüsüne sokularak, beklenen etkinin (içecek içerisinde bulunan maddi bileşenlerden dolayı, içeceği içen canlılarda farklı bir haza neden olduğu söylenmektedir) gözlenmesi için izleyiciye sunulmaktadır. Ayrıca müzede gecelik konaklamak isteyen ziyaretçiler de soma adlı içeceği içerek, içeceğin beklenen etkisini bireysel olarak deneyimleyebilmektedirler.⁹⁸ Şimdi Soma adlı çalışma ile Spiral Jetty adlı çalışma karşılaştırılacak olunursa, Soma adlı çalışmanın müze gibi fiziksel büyüklükleri (sıcaklık, nem vb.) sabitlenmiş ve ayrıca korunaklı (canlılar doğal ortamlarında olduğu gibi hareket etmeyeceklerdir) bir alanda kurgulanması, onu, Spiral Jetty adlı çalışmadan ayıran önemli bir özelliğidir. Düşünülürse, C. Höller ren geyiğinin yaşadığı doğal ortamında bir beslenme döngüsü oluşturarak (mantar yemesini sağlayarak) hedeflediği içeceği üretebilirdi. Daha sonra bu içeceği deneyimlemeleri için

⁹⁸ Brill, a.g.e., s.223.

müze mekânına taşıyarak sanat izleyicilerine sunabilirdi. Fakat bu hali ile doğal ortamından soyutlanarak müze mekânına taşınmış bir nesnenin (ren geyiği sidiği) sahip olduğu hikâye ön plana çıkacaktır. Soma adlı çalışma belirli mekânsal özelliklere sahip bir uzamda kurgulanmasına rağmen, Spiral Jetty adlı çalışmadan ayrılan yönü, onun izleyici ile birebir ilişki içerisinde olmasıdır. İzleyici doğal ortamından çıkartılmış bir nesneyi veya bir belgeyi konu almamaktadır, izleyici doğal ortamın kurgusu olan bir bütünle ilişki içerisinde. Spiral Jetty adlı çalışma ile ilişki, eğer onu yer aldığı uzamda birebir deneyimleme imkânı yoksa, çeşitli dokümanlar aracılığıyla. Ayrıca bu iki çalışma için şöyle bir çıkarımda da bulunulabilir: Spiral Jetty adlı çalışma bir bileşeni olarak görülen toprak kütlesi biçimi bağlamında doğal bir ortamda yapay bir biçim olarak yer alırken, Soma adlı çalışma, -eğer müze mekânı yapay bir mekân olarak kabul edilirse-, yapay bir ortamda doğal bir süreci göstermeye çalışmaktadır. Şimdi Soma adlı çalışmanın yapay bir ortamda kurgulanmasına rağmen, içerisinde yer alan birimlerin birbirleri arasındaki ilişki ve aynı zamanda sanat izleyicisi ile girdiği ilişki düşünüldüğünde bir olaydan söz edilebilir. Çünkü bu ilişki bir süreç gerektirmektedir. Aynı zamanda süreç içerisinde gerçekleşen olaylar önsel olarak belirlenmiş değildir. Sürece dâhil olan sanat izleyicileri ve diğer canlılar deneyimledikleri içeceğin etkisini bireysel olarak o zaman içerisinde duyumsayacaklardır. Bu çalışmada önemli olan canlıların, izleyici insanlarda dâhil, bireysel varlıkları değildir. İnsanlarında dâhil olduğu bu sanat nesnesi süreç içerisinde gerçekleşmektedir ve sürece dâhil olan bu insanlar (sanat izleyicileri) sanat nesnesinin bir bileşeni olarak diğer bileşenlerden ayrı veya hiyerarşik olarak öncelikli değildir. Önemli olan bu canlıların birbirleri ile olan bağıntılı yapısıdır. Bu bağıntılı yapı ise zamansaldır.

3.2.2. Bedensel Süreç

Diğer bir gerçek etkinlik biçimi olarak gördüğümüz insan bedeninin sanat etkinliklerine konu olması olgusu, bu bölümde incelenmektedir. Burada “bedensel süreç” terimi canlı bedeninin fiziksel ve kimyasal değişimlere (hareket değil) uğraması durumu anlamında konu edinilmemektedir. Tabii “bedensel süreç” terimi altında sınıflandırdığımız sanat nesnelere örnekleri belirli biyolojik durumların ortaya çıkması olgusunu da kapsayacaktır. Konu edinilen beden, belirli zamanda ve mekânda fiziki harekette (eylemde) bulunan insan bedeni ve bir grup insanın bir araya gelerek oluşturduğu etkinlik biçiminin bir birimi olan bedendir. Bu yaklaşım ile beden, iki biçimde incelense de aslında söz konusu durumlar, verilen sanat nesnelere örneklerinde de görüleceği gibi birbirleriyle ilişkilidir. Burada üç sanat nesnesi veya sanat etkinliği örneği incelenmektedir. Sırası ile bunlar; Allan Kaprow’un 1972 yılında gerçekleştirdiği “EASY” adlı çalışma, Tino Sehgal’in gerçekleştirdiği “*Instead of allowing some thing to rise up to your face dancing bruce and dan and other things*” adlı çalışması ve Sanat Tanımı Topluluğu’nun gerçekleştirdiği sanat etkinliğidir. Bu sanat nesnesi örnekleri birbirlerinden hem tarih hem söylem olarak ayrılabilirler, bu sanat nesnesi örnekleri ortak bir paydada birleşmeleri; yani olay formunda olmaları yönünde bir düşünce mevcuttur. Metnin bu bölümünde bu çalışmaları betimlemekten ayrı olarak EASY adlı çalışma bağlamında “happening” terimine, Tino Sehgal’in çalışmaları bağlamında “belgeleme” terimine ve Sanat Tanımı Topluluğu sanat etkinlikleri bağlamında ise “zihin-beden birlikteliği veya eş zamanlılık” terimlerine değinilecektir.

EASY adlı çalışma, Allan Kaprow’un öncülüğünde belirli bir zaman ve mekânda birçok insan ile birlikte gerçekleşen bir sanat etkinliğidir. 1960 sonrası sanat alanındaki yaşanan dönüşüme örnek bir modeldir. Burada şuna dikkat çekmek gerekir ki “happening” terimi ile adlandırılan sanat nesnesi örnekleri tiyatro veya diğer gösteri sanat biçimlerinden farklıdır. Çünkü “happening” terimi ile adlandırılan sanat nesnesi örnekleri “resim” olarak adlandırılan sanat nesnesi örneklerinin bir devamı olarak görülmektedir. A. Kaprow’un “*Düzenlemeler, Ortamlar ve Oluşumlar*” adlı metnindeki anlatımlarına bakılırsa, “happening” olarak adlandırılan sanat nesnesi örneklerinin resim olarak adlandırılan sanat nesnesi örneklerinin devamı, yani o

geleneğe ait olduğu anlayışı görülecektir. “İleri doğru akan tarihin evrimi bir flashback’e indirgense ortaya şöyle bir şey çıkardı: tuvalin yüzeyinden yuvarlanıp çıkan kâğıt parçaları kendi başlarına var olmak ve daha katı olmak için tuvalden ayrılıyorlar; gitgide başka materyallere dönüşüyorlar ve odanın her yerini kaplayarak orayı tamamen dolduruyorlar. Böylece, tuval, kolaj üzerinden asablaja, oradan da ortama evrilmiş olur. Ortam karmaşıklaştıkça ve hem izleyicileri hem de performansçıları kapsayacak biçimde katılımcılarının etkinlikleri daha düzenlenmiş ve yapılandırılmış hale geldikçe ortamın kendisi happeninge dönüşecektir.”⁹⁹ Söz konusu metinde “happening” olarak adlandırılan sanat nesnelere resim olarak adlandırılan sanat nesnesi örneklerinin devamı olduğu belirtilse de metin resim gibi mekâna özgü çalışmaların eleştirileriyle doludur. Metin, “happening” terimi ile adlandırılan sanat nesnelere örneklerini, plastik sanat sınıfı altına kümelenen alışılmış sanatsal yaklaşımlardan (resim, heykel, enstalasyon) ve performans, tiyatro gibi uzamsal kategoriler üzerinden işleyen sahne sanatları örneklerinden ayırmak için yönergeler sunmaktadır.¹⁰⁰ Hiç kuşkusuz bu durum avangard tavrın bir göstergesidir: Sanat nesnesi estetik bir çözümlemenin konusu değildir. Dünyayı, kavramak için bir edimdir. A. Kaprow’a göre bu sanatsal edim, dünyayla, gerçek zaman ve uzam ile arasındaki sınırı akışkan, belki de belirsiz tutmalıdır. Bu “happening” terimi ile adlandırılan sanat nesnelere örneklerinin temel postulatıdır.¹⁰¹ A. Kaprow’un “happening” terimini seçmesi, happeninglerin tiyatro veya performans gibi göndergesel, imgesel bir düzenlemeden ziyade “sadece oluveren” katıksız bir performatiflik olmasıdır.¹⁰² EASY adlı çalışmanın bir sahne sanatları çalışması örneği olmadığı bu anlatımlar sonucu görülmektedir. “Happening” genel terimi ile adlandırılan bu sanat nesnesi örneği, karmaşık ve rastlantısaldır. EASY adlı bu çalışma, kurumuş bir akarsu yatağında, belirli bir zamanda sanat etkinliği bağlamında bir araya gelmiş insanların eylemlerinden oluşmaktadır. Amaç şudur: Sanat etkinliği katılımcıları, ilk olarak çalışmanın gerçekleşeceği uzamda, yer alan bir taş parçası seçmektedir. Daha sonra

⁹⁹ Marvin Carlson, *Performans: Eleştirel Bir Giriş*, çev. Beliz Güçbilmez, 1. Baskı, (Ankara: Dost, 2013), s.150.

¹⁰⁰ Allan Kaprow, “Düzenlemeler, Ortamlar ve Oluşumlar’dan”, *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi* içinde, ed. C. Harrison ve P. Wood, çev. Sabri Gürses, 2. Baskı, (İstanbul: Küre, 2016).

¹⁰¹ Kaprow, *a.g.e.*, s.762.

¹⁰² Carlson, *a.g.e.*, s.148-149.

etkinliğe katılmadan önce hazırladıkları ve etkinlik zamanında yanlarında buldukları bir miktar su ile seçmiş oldukları taş parçalarını ıslatmaktadır. Her katılımcı ıslatılan bu taş parçalarını eline almakta ve avuç içerisinde kavramaktadır. Katılımcılar avuç içerisinde kavradıkları taş parçaları kuruyana kadar yürümektedir ve taş parçaları kuruduğu noktada yere bırakılmaktadır. Katılımcı tercihinine bağlı olarak tekrar uzamda yer alan bir taş parçası seçilerek durum sürdürülebilmektedir. Anlaşılacağı üzere, çalışma gerçek zaman ve mekân olanaklarını içermektedir. Çalışma bu olanaklar dolayısıyla rastlantısal bir karaktere sahiptir. A. Kaprow, EASY adlı çalışma için açıklamalarda bulunduğu ilgili metinde, çalışmanın seyrini belirleyen durumun, katılımcıların ellerine aldıkları taş parçalarıyla geliştirebildikleri ilişkiye bağlı olduğunu söylemektedir.¹⁰³ Bazı katılımcılar taş parçalarını avuç içerisinde iyi bir biçimde muhafaza ederek güneş sıcaklığı gibi taşın nemini kısa bir sürede kurutacak dış etkenlere karşı korumakta ve böylece taş parçası ile daha uzun mesafe yol almaktadır. Bazı katılımcılar ise ellerine aldıkları taş parçasını güneş ve rüzgâr etkisinden iyi biçimde koruyamamaktadır ve böylece daha kısa mesafede kuruyan taş parçasını yere bırakılmaktadır. Burada bir önceki bölümde konu edilen R. Smithson'un Spiral Jetty adlı çalışması akla gelmektedir. Spiral Jetty'nin de bir bileşeni olarak kavranan toprak kütlesi biçimi doğal olaylar sonucu değişmektedir. Fakat EASY adlı çalışmada insan bileşeni sürece dâhil olmaktadır. Tabii insan burada doğal bir fenomen olarak görülebilir ve sahip olduğu uzvun (insan eli) terlemesi olgusu herhangi bir doğa olayından ayırt edilmeyebilir. Fakat burada A. Kaprow'un sanat sınıfına bir önerme olarak sunduğu ve sorunsal haline getirdiği "sanat izleyicisi" terimidir. "Sanat izleyicisi" terimi ile adlandırılan birim, gerçek zaman ve mekânda gerçekleşen "sanat nesnesi" olarak adlandırılan birimden ayrı mıdır? Bu soruya cevap olarak A. Kaprow şu biçimde bir anlatımda bulunmaktadır: "*Bütün öğeler – insanlar, uzam, ortamın belli malzemeleri ve karakteri, zaman- bu şekilde bütünleşir.*"¹⁰⁴ Bu anlatım, "sanat izleyicisi" terimi ile adlandırılan birimin "sanat nesnesi" terimi ile adlandırılan birimden ayrı olmadığını göstermektedir. Aksine bu birimler bir bileşen olarak görülmekte ve "sanat nesnesi" veya "sanat olayı" terimi ile adlandırılmaktadır ve ayrıca bu sanat

¹⁰³ Allan Kaprow (1965). <http://www.lichtensteinfoundation.org/allankaprow.htm>. , *To Life! Eco Art in Pursuit of a Sustainable Planet*, içinde ed. Linda Weintraub, (London: University of California Press, 2012), s.90.

¹⁰⁴ Kaprow, *Düzenlemeler, Ortamlar ve Oluşumlar'dan*, s.764.

nesnesinin gerçek zaman ve mekândan da bağımsız olmadığı olgusu “happening” olarak adlandırılan sanat nesnesi örneklerinin genel özelliğini göstermektedir. Burada C. Höller’in Soma adlı çalışmasından da EASY adlı çalışma ayrılır. İzleyicinin sürece dâhil olması olgusu “Soma” adlı çalışmada belirtilmiştir. Fakat EASY adlı çalışmada “izleyici” terimi ile adlandırılan insan, sanat nesnesinin oluşturu bileşeni olarak “Soma” adlı çalışmada “izleyici” terimi ile adlandırdığımız insandan, sanat nesnesine dâhil olma durumu bağlamında derece olarak ayrılmaktadır. “Soma”da insan, izleyici olarak kurulmuş bir düzene (Soma adlı çalışmanın uzamda yer alan birimleri) dâhil olarak var olurken, EASY adlı çalışmada izleyici sanat olayını oluşturmaktadır. “Soma”dan izleyici bileşeni çıkarıldığında çalışma bir anlamda Spiral Jetty adlı sanat nesnesi örneğine yaklaşmaktadır (tabii yine ayrımlı tarafları hiç kuşkusuz olacaktır). EASY adlı çalışmadan izleyici bileşeni çıkartıldığında ise böyle bir çalışmadan artık söz edilemeyecektir. Şimdi şu sanatsal olguya da değinmek gerekir ki, EASY adlı çalışma belirli bir zaman ve mekânda katılımcılar ile birlikte gerçekleşse de bu eser metnine yerleştirilen görsel (görsel 6) veriden de anlaşılacağı üzere, bu sanatsal süreç fotoğraf makinesi yardımıyla kayıt edilmiştir. A. Kaprow, kayıtlanan bu veriler hakkında bir anlatımda bulunmasa da o gerçekleşen happeninglerin tekrarlanmaması gerekliliğini vurgulamaktadır. Çünkü tekrarlanan happeningler, mekânsallaşarak temel aldıkları zaman olgusunu terk edeceklerdir.¹⁰⁵ Happeninglerdeki bu durum dayanak alınan “olay” terimi anlamıyla tutarlılığını göstermektedir. Zamansal şeyler aynı biçimde tekrarlanamamaktadır. Bu bağlamda gerçekleşen EASY adlı çalışmanın fotoğraflanan zaman ve mekânsal özelliklerinin verileri sanat nesnesi olarak görülmez. Bu görseller EASY adlı belirli zaman aralığında gerçekleşen sanat nesnesinin belgeleridir. Şimdi bu izlemeden devam ederek Tino Sehgal’in çalışmalarında bir sorunsal haline getirdiği “belgeleme” terimine geçilecektir.

¹⁰⁵ Kaprow, *a.g.e.*, s.764.



Görsel 6- Allan Kaprow, "EASY", 1972

T. Sehgal'in sanat sınıfına sunduğu sanat nesnesi örnekleri sanat nesnesini şey haline getirecek (mekân ve zamandan bağımsızlaştıracak) her türlü yaklaşımdan kaçınmaktadır ve böylece T. Sehgal'in yaklaşımı ilk anlamı ile anlaşılan "belgeleme" terimi anlamından çok daha ileri gitmektedir. Bir önceki sayfada görüldüğü gibi ilk anlamı ile "belgeleme" terimi belirli zaman ve mekândaki gerçekleşen sanat nesnesinin farklı bir medyum üzerinde temsil edilmesidir. T. Sehgal, kendi sanat nesnesi üretimlerinde bu anlamı ile belgelemek edimine karşı gelmekle birlikte, bu sanat nesnelerinin sanat izleyicileri tarafından amatör bir biçimde fotoğraflanmasına da (veya video çekimi) karşıdır. T. Sehgal bu yaklaşımını daha ileri bir boyuta taşımaktadır. Eğer gerçekleştirilen sanat nesneleri herhangi bir kurum veya kişi tarafından satın alınmak istenirse satış sözleşmesi yazılı olarak yapılmayacaktır. Çünkü kâğıt vb. gibi şeyler üzerine aktarılan her türlü veri sanat olayını şeyleştirmektedir. Bundan dolayı taraflar bu ticari sözleşmeyi bir noter önünde *sözlü* olarak gerçekleştirmektedirler.¹⁰⁶ T. Sehgal'in belgelenmesine ve fotoğraflanmasına izin vermediği bu çalışmalar bir sanat kurumu içerisinde gerçekleşmektedir. Genellikle alanında eğitim almış dansçı veya performans sanatçılarının gerçekleştirdiği bu çalışmalar sanat kurumu ziyaretçilerini (This objectivite of that object / 2004, This Progress / 2010) ve bazı çalışmalarda (This is

¹⁰⁶Acatia Finbow, *This is propaganda 2002/2006*, <https://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/perspectives/tino-sehgal> Erişim: [27.03.2019].

Good / 2001) görüleceği gibi kurum çalışanlarını da sanat etkinliğinin bir ögesi olarak görmektedir. Zaten T. Sehgal, sanat olayı ve izleyici arasında bir ayrım yapmamak için bu durumu çağrıştırdığını düşündüğü “performans” terimini kendi çalışmalarını tanımlarken kullanmamaktadır. T. Sehgal, çalışmalarını “inşa edilen durumlar”, “heykeller”, “parçalar” terimleriyle adlandırmaktadır.¹⁰⁷ Şimdi bu noktada T. Sehgal’in sanatçı Bruce Nauman ve Dan Graham’dan etkilenerak 2005 yılında Londra’daki Institute of Contemporary Art’da gerçekleştirdiği “*Instead of allowing some thing to rise up to your face dancing bruce and dan and other things*” adlı çalışmasını inceleyebiliriz. Bu bağlamda Dorothea von Hantelmann’ın *How to Do Things with Art* adlı kitabında yer alan *Object and Situation in the Works of Tino Sehgal* adlı metin referans alınmaktadır. Metinde D. Hantelmann, T. Sehgal’in söz konusu çalışmasını B. Nauman’ın *Wall- Floor* (1968) ve D. Graham’ın *Roll* (1970) adlı çalışmalarıyla karşılaştırmaktadır. D. Hantelmann’a göre, T. Sehgal’in bu çalışması B. Nauman ve D. Graham’ın çalışmalarıyla koreografi olarak benzerlik göstermektedir. Fakat B. Nauman ve D. Graham’ın çalışmalarında görülen dans ve hareket olgusu sergi mekânına bir beden olarak değil, hareketli bir imge olarak dâhil olmaktadır. T. Sehgal’in çalışması ise buna karşıt olarak bedeni, koreografik bir beden olarak görsel sanatlar bağlamında sunmaktadır. Video imge olarak değil.¹⁰⁸ B. Nauman ve D. Graham dans ve koreografiyi bir biçim olarak görsel sanatlar (visual art) alanına dâhil ederek dönüştürmektedir. T. Sehgal ise dans ve koreografinin kendisinin bir görsel sanat nesnesi olabileceğini göstermektedir. T. Sehgal’in konu alınan çalışması şu biçimde betimlenebilir: Söz konusu sanat nesnesi örneğinde, performans sanatçısı mekânda birtakım eylemlerde bulunmaktadır. Bu eylemler özel bir niyetin veya ön bir kurgunun temsil imgeleri değildir. D. Hantelmann’a göre mekâna yerleşen performans sanatçısının eylemlerinin bir başlangıcı veya sonucu bulunmamaktadır. Bu eylemler anlık (zaman anlamında) olarak otomatik bir biçimde gerçekleşmektedir. İnsan bedeni üzerinde görülen bu eylemler yaklaşık iki buçuk saat aralıksız devam etmektedir. Kesintisiz devam eden bu eylemler iki buçuk saatin sonunda farklı bir beden (diğer bir dansçı) eylemleri ile birleşmektedir. Bu eylem veya olay gerçekleştiği kurum açık

¹⁰⁷ Michael Wilson, *Çağdaş Sanat Nasıl Okunur*, çev. Firdevs Candil Erdoğan, 1. Baskı, (İstanbul: Hayalperest, 2015), s.330.

¹⁰⁸ Dorothea von Hantelmann, *How to Do Things with Art*, (JRP| Ringier, 2010), s.133.

olduğu zaman boyunca sürmektedir (Müzenin açık olduğu günün her saati).¹⁰⁹ Aynı zamanda, “*Sehgal’in çalışmalarında hiçbir maddi nesne olmadığı için sanat eseri ve seyirci aynı mecradır, bu ilişki içinde herhangi bir aktivite ile sürekli değişen oyuncu ve ziyaretçi arasında akıcı ve aktif bir hareket oluşturulur.*”¹¹⁰ Burada Nicolas Bourriaud’un “ilişkisel form” terimi akla gelmektedir.* Felsefi dayanağı materyalist gelenek olan bu yaklaşım, dünyanın olumsuzluğunu ve rastlantısallığını temel almaktadır.¹¹¹ N. Bourriaud’a göre formlar rastlantısal olarak doğmaktadır.¹¹² Bu formlar çeşitlidir.¹¹³ Bu formlardan bir tanesi de olay formudur. Sanat nesnesi de N. Bourriaud’a göre bazen kendisini böyle bir formda göstermektedir. Ona göre sanat nesnesinin formu insanlar arası ilişkiden doğmaktadır.¹¹⁴ “[...] söz konusu form, formalist bir estetiğin savunacağı şekilde salt bir kompozisyonun basit, ikincil etkisi değil, işaretler, nesnelere, formlar, jestler üzerinden gelişen bir yörüngenin etken ilkesidir.”¹¹⁵ Şimdi B. Nauman ve D. Graham’ın konu alınan çalışmalarına bakılırsa, her ikisi de video kamerayı sanat nesnesinin kavramsal sürecine dâhil etmektedir. B. Nauman çalışmasında zemin ve duvar ile ilişki içerisinde olan kendi bedenini medyum olarak kullanarak bir video kamerası ile kaydetmekte ve daha sonra bir sergi mekânında sergilenmektedir. D. Graham da iki farklı kamera ile gerçekleştirdiği çalışmasında kamera, bakış ve beden üzerine bir deneyim yaşamaktadır.¹¹⁶

“ Eğer Nauman, Graham ve Sehgal’in eserlerine temsil edilenler düzeyinde bakılırsa, farklı medyada gerçekleştirmelerine rağmen, karşılaştırılabilir olmasalar da kesinlikle benzerdirler. Bununla birlikte ortalama maddi seviye temel bir fark yaratır. Nauman ve Graham, bedeni aracılaştırmış görüntü ile temsil etti ve böylece kalıcı bir nesne üretti; Sehgal’in çalışması ise geçici olan koreografiden ibarettir, ancak tekrarlanabilir olması

* Tino Sehgal’in “*Instead of allowing some thing to rise up to your face dancing bruce and dan and other things*” adlı çalışması bağlamında aynı yazarın (Nicolas Bourriaud) sanatsal üretim modeli olarak sunduğu ‘postprodüksiyon’ terimi akla gelmektedir. T. Sehgal B.Nauman ve D. Graham adlı sanatçıların gerçekleştirdikleri çalışmaları tekrar sanatsal dolaşıma sokmaktadır.

¹⁰⁹ Hantelmann, *a.g.e.*, s,131.

¹¹⁰ Hantelmann, *a.g.e.*, s,169. Metindeki vurgu bana aittir.

¹¹¹ Nicolas Bourriaud, *İlişkisel Estetik*, çev. Saadet Özen, 2. Baskı, (İstanbul: Bağlam,2005), s.27.

¹¹² Bourriaud, *a.g.e.*, s.28.

¹¹³ Bourriaud, *a.g.e.*, s.30.

¹¹⁴ Bourriaud, *a.g.e.*, s.32.

¹¹⁵ Bourriaud, *a.g.e.*, s.30.

¹¹⁶ Hantelmann, *a.g.e.*, s,132.

sayesinde dayanıklılık ve aktarılma potansiyeli vardır. Burada sadece olayın müzeye entegre edilip edilemeyeceği veya daha genel olarak- bir arşiv haline gelip gelmeyeceği sorusu değil (arşivin kültürel zorunluluğunu açıkça değiştirerek) daha ziyade arşivleme eyleminin kendisini kendi başına bir olay olarak vurgulamaktadır.”¹¹⁷

Bu alıntıda iki anlatıma dikkat çekmek gerekmektedir. Birinci anlatım, T. Sehgal’in çalışmasının geçici olmasına rağmen tekrarlanabilir olmasıdır. İkinci anlatım ise belgeleme eyleminin kendisinin bir olay olarak tekrar tanımlanmasıdır. Birinci anlatımda yer alan “tekrarlanabilirlik” terimi hangi anlamda kullanılmaktadır? Eğer “tekrarlanabilirlik” terimi gerçekleşen bir çalışmanın *aynı* biçimde tekrarlanması anlamında anlaşılırsa, bu anlam felsefe bağlamında konu alınan “olay” terimi anlamı ile çelişecektir. Çünkü anlaşılan anlamda “olay” teriminin imlediği şey belirli bir zamanda gerçekleşmektedir ve ancak kendisi ile özdeştir. Aynı zamanda geri dönerek “happening” teriminin anlamı ile “tekrarlanabilirlik” teriminin anlamı karşılaştırılırsa, A. Kaprow’un “happening” terimini açıklarken metnin de yer verdiği bir anlatım tekrar konu edilebilir: *“İster şans eseri, ister malzemenin (özellikle bozulabilir olanların) ömrü ya da olayların değişebilirliği nedeniyle, benim burada ana hatlarını çizdiğim türden bir Oluşumun (happening) tekrarlanması çok zor görünüyor.”¹¹⁸* Bu anlamı ile D. Hantelmann’ın söz konusu anlatımı A. Kaprow’un anlatımı ile karşıttır. Fakat bu anlatım ikinci söz konusu anlatıma yol açmaktadır ki T. Sehgal’in konu edinilmesinin nedeni bu anlatımdır. Bu anlatım şöyle özetlenebilir: Belgeleme eyleminin kendisi bir olaydır. Artık belirli bir yüzeye (kalıcı bir yüzeye) *aktarılmadan dayanıklılık* kazanan sanat olayları gerçekleştirilmedikleri zaman aralıklarında, yani potansiyel durumlarında da bir olay olarak kalacaktır. T. Sehgal’in sanat sınıfına yeni bir önerme sunduğu düşünülmektedir. Bu bağlamda bu eser metninde T. Sehgal’in çalışmasını gösteren herhangi bir görsel veri yer almamaktadır. Fakat T. Sehgal’in konu alınan çalışması yukarıda birtakım terimler (simgeler) aracılığı ile betimlenmiştir. Eğer bu betimlemeler bir belge olarak görülür ise T. Sehgal’in sanatsal yaklaşımı ihlal edilmektedir. Fakat bu

¹¹⁷ Hantelmann, *a.g.e.*, s.135.

¹¹⁸ Kaprow, *a.g.e.*, s.764.

akademik metin örneğinde konu alınan sanat olayının okura aktarılabilmesi için bu betimlemeler gerekli görülmüştür.

Olay formu bağlamında son olarak konu edinilen sanat nesnesi örneği “Sanat Tanımı Topluluğu”¹¹⁹ adı altında gerçekleştirilen sanat etkinliğidir. Bu bölümün başında belirtildiği gibi konu edinilen bu sanat etkinliği “eş zamanlılık” terimi bağlamında incelenecektir. Sanat Tanımı Topluluğu (STT) sanat etkinlikleri belirli bir mekânda ve zamanda katılımcıları ile birlikte 1972 yılından bugüne kadar kesintisiz olarak geliştirilerek gerçekleştirilmektedir.



Görsel 7- Sanat Tanımı Topluluğu Sürekli Katılanları

Topluluğun gerçekleştirdiği etkinliklerin bazı belgelerinin yer aldığı internet sitesinde de belirtildiği gibi STT 1987 yılından sonra düşünsel etkinliklerin belirginleştiği bir topluluk olarak nesne üretimini ve plastik davranışları bütünüyle bırakmıştır. *“Bu anlamda, Sanat Tanımı Topluluğu felsefe, bilim, mantık ve matematik alanlarını içine alan alanlar arası bir çalışmayı sanat olarak sunar; ortaklaşa bir çalışmayla gerçekleştirdiği belirli bir uzama bağlı, betikler, görüntüler, sunumlar, metinler, tartışmalar ve çeşitli nesnelere ve katılımcılar içeren yerleştirmelerini sanat olmak*

¹¹⁹Sanat Tanımı Topluluğu 1972 yılından bugüne (2019) kadar geliştirilerek gerçekleştirilmektedir. İlk topluluk yerleşmesi 10-29 Kasım 1978 tarihleri arasında sanatçı Şükrü Aysan tarafından İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Galerisinde gerçekleştirilmiştir. Söz konusu bu sanat etkinliği adını, 22 Mart- 5 Nisan 1980 arasında aynı yerde (İDGSG) Sanat Tanımı Topluluğu adı altında gerçekleştirdiği etkinlikten almaktadır ve bugüne kadar bu adla gösterilmektedir.

bakımından gerçekleştirir.”¹²⁰ STT etkinliklerinde konu alınan şeyleri temsil eden simgeler sanat olmak bakımından çözümlenmektedir. STT bu tavrı ile bir dizge kurmaya çalışan avangard sanat hareketlerinden ayrılmaktadır. Topluluk dizge kurmaktan çok dizgeyi sanat olmak bakımından konu alır ve çözümler. Bu sanatsal tavır STT'nin sonuç odaklı olmadığına göstergesidir. Çünkü gerçekleşen düşünsel etkinliklerde dizge içerisinde konu alınan tümce gerçekleşen sanat etkinliğinin bir ögesi olmakla birlikte, tümce, bu sanat etkinliği bağlamında doğru veya yanlış (kesinleştirilmemekte) olarak nitelendirilip sonuçlandırılmamaktadır. Diğer bir deyişle sanat bağlamında konu alınan tümce sanat olmak bakımından çözümlenmektedir. Bu sanat etkinliğinde katılımcıların ideolojik her türlü inancı etkinlik süresince paranteze alınmaktadır. Her türlü ideolojik çıkarımı paranteze alan bu topluluk kavramsal bir etkinlik gerçekleştirmektedir. Gerçekleştirilen kavramsal etkinlik ancak bir dizge içerisinde olanaklıdır. STT sanatsal yaklaşımını açıkladığı metinde şöyle bir anlatım yer almaktadır ve bu anlatım topluluğun sanata ne tür bir yaklaşım geliştirdiğinin göstergesidir: “ Kuhn'un Wittgenstein ile paylaştığı görüş “akılcılığın daima belli bir kavramsal sistemin türevidir, kavramsal dizgelerin dışında kalan ve onların değerlendirmelerine yarayacak bir akılcılığın anlamsız ve olanaksız olduğu” görüşüdür. Yani önce bir dizge ya da paradigma vardır; sonra bilimsel akılcılık. Dizge, Wittgenstein'a göre, nasıl düşündüğümüze verdiğimiz addır. Doğru yanlış türünden akılcı değerlendirmelerin her kavramsal dizgenin kendi içinde bir anlam taşıyabilmesi nedeniyle, bizim kavramsal dizgemizde yeri olmayan bir şey hakkında sorulacak sorulara onun içinde yanıt bulmak saçmadır. “ Bu sorulara yanıt vermeye başladığımız anda kavramsal sistemimizi değiştirmişiz demektir. Demek ki, bir gelenek içinde karşıt görüşleri tartışarak ilerlemek olanaksızdır. Karşıt görüşle birlikte başka bir sisteme ve geleneğe geçiş yapmak mümkündür ve bu geçiş kurallarla değil inanç değiştirmeye bağlıdır” (Kuhn). Sanatsal devrim öncesinden ve sonrasında söz edebilmek için dizgeleri ayırt etmek gerekir. Ayırt edilen iki sistem kavramsal yapısı ayrı ve kendine özgü demektir.”¹²¹ Bu alıntıdan da anlaşılacağı gibi topluluk herhangi bir inanç önermesini konu edinip bu önermenin doğruluğu veya yanlışlığı hakkında çıkarımda

¹²⁰ <https://www.sanattanimitoplulugu.org/STT'nin%20Tarihi.htm> Erişim: [15.06.2019]

¹²¹ <https://www.sanattanimitoplulugu.org/STT'ninSanatAnlayisi.htm> Erişim: [16.06.2019]

bulunmak için bir dizgeye sahip değildir. Ancak olanaklı ise topluluk etkinlik zamanı içerisinde dile gelen inanç önermelerini diğer önerme türlerinden ayırmaktır. Bu da topluluğun önermeler arasındaki ilişkiyi sanat olmak bakımından çözümlendiğini gösterir. Aynı zamanda dil ve dil dışı arasındaki ilişkiyi çözümlene etkinliklerine konu alan topluluk, sanat olmak bakımından dile getirilen tümcelerin olgu hakkında bir bilgi vermediğinin bilincindedir. Olgu hakkında bilgi verme iddiası taşımayan sanat sistemi içerisinde yer alan bir önerme mantık ve matematik sistemleri içerisinde yer alan önermeler ile benzerlik göstermektedir. Bu da zaten J. Kosuth'un çözümsel sanatı konumlandığı noktadır. Bu anlamı ile STT'nin gerçekleştirdiği çalışmalar üretken değil düşünseldir ve teorik bilim kapsamına girmektedir.¹²² Şimdi sanatı düşünsel (zihinsel) bir etkinlik olarak tanımlayan bu topluluk bir önceki bölüm (zihinsel etkinlik) altında da konumlandırılabilir. Fakat topluluğun çalışmalarını incelerken topluluk tarafından gerçekleştirilen çalışmaların bedensel yanı da konu edilmektedir. Sanat Tanımı Topluluğu sanat etkinliklerinde zihinsel ve bedensel süreç eş zamanlı gerçekleşmektedir. STT topluluk olarak konu alındığında 1972 yılından bu zamana kadar geliştirilerek gerçekleşmesi STT'nin sürece bağlı olduğunu göstermektedir. Aynı zamanda eğer tek bir STT etkinliği konu alınır, katılımcılar belirlenmiş bir mekânda ve belirli zaman aralığında bedensel ve zihinsel olarak sanat etkinliğine katılmaktadır. Bu bedensel eylemler ve zihinsel eylemler eş zamanlı gerçekleşmektedir. Tabii söz konusu bu etkinlik bağlamında beden "happening" terimi bağlamında konu edinilen bedenden ayrılmıştır. STT etkinlikleri "happening" terimi ile adlandırılan sanat etkinliklerine göre daha izole bir mekânda gerçekleşmektedir. Ayrıca topluluk katılımcıları belirli inceltmiş ilkeler dâhilinde bedensel eylemlerde bulunmaktadır. Bu tarafla STT etkinlikleri bağlamında insan bedeni hareketleri teatral bir görünüme sahip olduğundan, topluluk etkinliklerinde bedensel eylem, "happening" terimi anlamından ayrılmıştır. Katılımcılarla gerçekleştirilen etkinlikler bağlamında beden teatral bir görünüme sahip olsa da etkinlikler gerçek zaman ve mekân olanakları dâhilin de tekrarlanamaz bir karaktere sahiptir.

¹²² <https://www.sanattanimitoplulugu.org/STT'ninSanatAnlayisi.htm> Erişim: [16.06.2019]

4. ÇALIŞMALAR

4.1.Çalışmanın Açıklanması

Eser metninin bu bölümünde açıklanan çalışma, konu edinilen “olay” terimi ve bu bağlamda yukarıda geçen anlatımlar paralelliğinde incelenmektedir. Çalışma betimlenirse, fiziksel olarak 71 adet defter ve bu defterlerin uzam ve zamandaki ilişkilerinden oluşmaktadır. Bu defterlerin her biri 21x14 cm boyutlarında 5 ile 10 sayfa arasındadır. Defterlerin ön yüzeyinde belirli bir zamana işaret eden tarih göstergesi, içerisinde ise birtakım çiziktirmeler, terimler ve tümceler yer almaktadır. Bütün bu göstergeler sanatçının düşün süreciyle ilgilidir.

Çalışma 07.08.2018 tarihinde başlamıştır. Tarih bu eser metni bağlamında araştırmaların ve yazımın başladığı zamana işaret etmektedir. Çalışma alakalı dokümanların sergi uzamına yerleştirilmesiyle devam edecektir. Sergi süresince devam eden bu çalışma sergi sonlandığı gün bitmektedir. Çalışma başladığı tarihten sonlanacağı tarihe kadar olan zaman aralığında sürekli bir biçimde devam etmemektedir. Süreksizdir. Süreksizliğinin nedeni ilke olarak şu kabulden dolaydır: Çalışma eser metni bağlamında düşünceler gelişirken gerçekleşecektir. Yani çalışma ve eser metni yazım olayı eş zamanlıdır. Örneğin 07.08.2018 tarihinde gerçekleşen bir eser metni yazım olayı aynı zamanda sanat çalışmasıdır. Eğer 07.08.2018-28.08.2018 tarihleri arasında eser metni konusu bağlamında yazım veya düşünce gerçekleşmemiş ise bu zaman aralığı sanat nesnesi olarak işaretlenmemektedir. Bu iki olay da art zamanlıdır. O zaman bu sanat çalışmasının birçok olaydan oluştuğu söylenebilir. Bütün içerisinde bunlar “olay parçacıkları” olarak adlandırılır. Olay parçacıkları defterler tarafından belgelenmektedir. Yani bir olay parçacığıyla bir defter eşlenmektedir. Defterler olay parçacıklarının belgeleri olmakla birlikte sergi uzamında birbirleri arasında ilişkileri kurularak tekrar düzenlenmektedir. Bu düzenleme biçiminin kendisi de bir olaydır.

Defterlerin olay parçacıklarıyla eşlenmiştir ve defterler aynı zamanda olay parçacıklarının belgeleridir. Bu anlatım ile birlikte defterler salt olay parçacıklarının belgeleri değildir. İlk anlamıyla “belge” 1960ların sanat olaylarını belgeleyen anlayışa benzerdir: Kısa süreli happening gösterileri veya süreç odaklı çalışmaların belgeleri gibi. Bu belgeler galeri mekânına taşınır veya ilgili kitaplara basılarak gerçekleşmiş bir sanat olayını gösterir. R. Smithson’ın “Spiral Jetty” veya Allan Kaprow’un “EASY” adlı çalışmasını gösteren görseller bu belgeleme

biçimine örnektir. Bu görseller sanat nesnelere değildir. Kişiler veya kurumlar tarafından sınırsızca çoğaltılabilir ve yayımlanabilir. Walter Benjamin'in terminolojisiyle ifade edilirse, bunlar teknik olanaklarla çoğaltılabilir sanat nesnelere örneklere de değildir. Yani bir sanat nesnesi olarak görülen fotoğraf veya video çoğaltılabilir. Fakat Spirall Jetty veya EASY adlı çalışmalarının fotoğraflarının çoğaltılmasıyla benzer olmayacaktır. Şunu belirtmek gerekir ki olay formuna sahip sanat nesnelere çoğaltılamaz. * Çünkü zamanla eşlenen bu sanat nesnelere tekrarlandıklarında *aynı biçime* sahip olmayacaklardır. Zaman tekrarlanabilir bir şey değildir. B. Groys'un dediği gibi bu olaylar ancak belgelenebilir, "konu edilebilir", anlatılabilir ve yorumlanabilir.¹²³ Fakat biz T. Seegal'in "olay olarak belge" önermesine koşut bir anlayış geliştirmektediriz. Ama T. Seegal'in pratiğine benzer değildir. Burada ilk anlamıyla belgeleme pratiğini kabul etmekle birlikte, yani gerçekleşmiş sanat olaylarının göstereni, ikinci bir yaklaşım geliştirilmektedir.

Defterler, gerçekleştiği zaman aralığıyla (olay parçacıkları) eşleşmişlerdir. Tek bir defter farklı bir uzamda ve zamanda sergilendiğinde gerçekleştirildikleri zamanın (geçmiş) belgesidir. Bu anlamıyla ilk belgeleme pratiğine koşuttur. Fakat farklı bir zaman ve uzamda defterler düzenlenerek hem kendi aralarında hem de zamanın diğer bütün dinamikleriyle olan bağıntısına işaret edilmesi, çalışmayı bir belge sunumu olmaktan, yani ilk anlamından çıkartacaktır. Burada karmaşık bir durum söz konusudur. Geçmiş zaman aralıklarının belgeleri (defterler) farklı bir zamanda, zamanın ve mekânın dinamiklerini dikkate alınarak sunulduklarında geçmiş zaman aralıklarının belgeleri olmakla birlikte farklı bir olayı meydana getirmektedir. Bundan dolayı defterler birbirlerinden yalıtılmış salt geçmiş zaman aralıklarının belgeleri değildir. Bu anlamıyla "defterler" farklı bir zamanda "düzenlendiğinde" **bütün** içinde yer alan, yerleştiği zamanın ve uzamın olanaklarıyla yeni bir "olay parçacığı" olacaktır. H. Foster'ın dediği gibi, "[...] şeyleşmenin ötekisi değil, geçmişini temelinde heterojen ve her zaman eksik olmak üzere arşivsel sunumun ayrılmaz bir parçası olarak."¹²⁴

Burada yukarıdaki anlatımda geçen "bütün" sözcüğüne dikkat edilmelidir. Defterler olay parçacıklarının belgeleri olarak gerçekleştikleri zamana (geçmiş) işaret etmektedir. Örneğin 07.08.2018 göstergesine sahip defter 28.08.2018 göstergesine sahip defterle arasındaki ilişkinin

* Burada çoğaltılabilir sanat nesnelere olay formunda değildir gibi bir anlatımda bulunmuyoruz. Sadece çoğaltılanın çoğaltılandan farklı bir zamanda yer aldığı, yani zaman bağlamında aynı olmadıklarını söylüyoruz.

¹²³ Groys, *a.g.e.*, s.9

¹²⁴ Hal Foster, *Yeni Kötü Günler- Sanat, Eleştiri, Acil Durum*, çev. Ferit Burak Aydar, 1. Baskı, (İstanbul: KÜY, 2017), s.54.

art zamanlı olduğu ve aradaki zaman aralığının da sanat nesnesi olarak işaretlenmediği söylenmiştir. Fakat bunların her biri ayrımlı olay parçacıkları olmasına rağmen bütünde bir olaya işaret etmektedir. Aynı biçimde defterlerin düzenlenmesiyle tekrar bir olay parçacığı oluşmakta ve bu olay parçacığı da bütünde yerini almaktadır. Sergi uzamında düzenlenen defterlerin toparlanması durumu bir olay parçacığının sonudur. Bütünün değil. Bütün olarak baktığımızda düzenin bozulması sadece bir aradır. Uzun bir zaman aralığından sonra tekrar düzenlendiğinde yeni bir olay parçacığı olarak bütüne katılacaktır. Bu zaman aralığında bütüne farklı defterler de (olay parçacıklarını belgeleyen) eklenebilir. Sonuç olarak zamanda düzenlemenin kendisinin bir sanat olayı olduğu söylenmektedir ve her düzenlemenin zamanın farklı dinamikleriyle karşılaşacağı açıktır.

Defterler içerisinde yer alan çiziktirmeler, terimler ve tümceler eser metni konusu ile ilgilidir. Terimler görünürlük kazandığı maddeden (mürekkep lekesi) ayrı olarak düşünöldüklerinde, fiziksel zamanın olasılıklarına kapalı oldukları görölmektedir. Çünkü terimler veya tümceler başka bir maddi dayanak üzerine aktarılabilir. Bu anlamıyla da tekrarlanabilir oldukları böylece de olaylar için belirlenen aynı biçimde tekrarlanamaz olmakla çelişmektedir. Fakat bu varsayım yersizdir. Çünkü bu görüş çalışmayı içerisinde terimlerin veya birtakım çiziktirmelerin yer aldığı defterler olarak görmektedir. Ayrıca olay formundaki sanat nesnelere de salt fizikselliğe indirgemektedir. Bir örnekle bu durum açıklanabilir: On Kawara'nın "Today Series" adlı çalışması.



OCT.9.1966	JUNE11.1967	MAY11.1969	APR.2.1972
21.NOV.1976	DEC.3.1978	JAN.31.1982	15 JUL.1984
SEPT.10.1989	FEB.23.1992	13.AUG.1995	MAR.22.1998

Görsel 8- On Kawara, "Today Series", 1966-2014

Today Series, tarih göstergelerinin tuval yüzeyinde yer aldığı yaklaşık üç bin adet farklı tuvalden oluşmaktadır. * Tuval yüzeyinde yer alan her bir tarih göstergesi tuvalin üretildiği zamana işaret etmektedir. Tarih göstergeleri sanatçının kendi el yazısı olmamakla birlikte, tarih göstergesinin görüldüğü tuvalde tek renklidir.¹²⁵ Kişisizleşmiş bu üretim biçimi (kişiye ait olmayan yazı karakteri ve tek renk) kolaylıkla farklı bir kişi tarafından kopyalanabilmektedir. Ayrıca çalışma salt bir tarih göstergesine indirgenirse, bir gösterge olarak tarih farklı bir yüzeye de aktarabilmektedir. Fakat On Kawara'nın çalışmasının yüzeyinde tarih göstergeleri yer alan tuvalere indirilemeyeceği açıktır. Çünkü On Kawara bu tuvaler aracılığıyla zamana işaret etmektedir. Uzun bir süre (1966-2014) gerçekleşen bu çalışma içerisindeki her bir tuval sanatçının yaklaşık sekiz saatini almaktadır.¹²⁶ Eğer çalışma sadece sergi uzamında sergilenen tuvalere indirgenirse, sanatçının zamanla ilişkisi görülmeyecek, sadece birtakım terimler olarak anlaşılacaktır. Oysa "*Kawara, statik uzam ve aslı zamanı eler ve onların yerine dinamik uzam ve değiştirilebilir zamanı koyar.*"¹²⁷ Bu bağlamda defterler içerisinde yer alan terimler tek boyuta veya yüzey üzerindeki çiziktirmeler olarak iki boyuta indirgenemez. Terimler zaman içerisinde gerçekleşmiş geri döndürülemez eylemlerin göstergeleridir.

4.2. Sergileme Biçimi ve Görseller

Defterler sadece gerçekleşmiş birtakım olayların belgeleri olarak görüldüklerinde, sergi uzamına yerleştirilme biçimi keyfi olabilmektedir. Burada amaçlanan sergi ziyaretçilerinin belgelere en kolay biçimde erişmesi olacaktır. Bu bir bakıma geleneksel resmin veya sanat nesnesi örneklerinin sergi uzamına yerleştirilmesine benzetilebilir. Önemli olan sergilenen şeylerin içeriğidir. Fakat sergi uzamına bilinçli bir yerleştirmede bulunmak, mekânsal ve zamansal olanakları da dikkate almayı gerektirir. Böylece sergi bir bütün olarak görülecektir. Bu yaklaşım minimalist çalışmalar bağlamında üçüncü bölümde konu edinilmektedir. Örneğin Richard Serra, "*Corner Piece*" adlı bir çalışmasını 1979 yılında Modern Sanatlar Müzesinde belirli bir mekâna- bir araya gelerek köşe oluşturan iki duvar- yerleştirdiğinde, izleyiciler şöyle

* İlki 4 Ocak 1966 tarihlidir.

¹²⁵ Linda Weintraub, On Kawara'nın bu tavrının çalışmanın nesnelliğine vurgu olduğunu söylemektedir. Çünkü el yazısı veya stilize bir yazı karakteri sanatçı hakkındaki kişisel bilgi verecektir. Linda Weintraub, "Art on the Edge and Over", *Sanat Dünyamız Dergisi, Sayı: 110- Sanat ve 1968 Baharı / Bir Kronoloji* içinde, ed. Mine Haydaroglu, çev. Mine Haydaroglu, (İstanbul: YKY,2009), s.131.

¹²⁶ Weintraub, a.g.e., s.131.

¹²⁷ Weintraub, a.g.e., s.134.

bir soru sorması kaçınılmazdır: İki duvarın bir araya gelerek oluşturduğu köşe çalışmanın bir parçası mıdır? “*Birisi Corner-Piece’i satın alırsa neyi sahiplenir?*”¹²⁸ Eğer çalışma metal bir levha ile desteklenen zemine paralel bir borudan oluşmaktaysa mekânsal özellikler çalışmaya dâhil edilmeyecektir. Bu durumda duvar farklı bir çalışma -örneğin bir resim- için zemin oluşturabilir. Fakat minimalist çalışmalar H. Foster’ın dediği gibi algının değişebilirliği aracılığıyla belli bir mekâna ve zamana ait hacmin yalın tasarımını çok katmanlı hale getirmektedir.”¹²⁹ O halde çalışma mekâna yerleştirilmesi olgusundan ayrı düşünülememektedir.



Görsel 9- Richard Serra, “*Corner Prop Piece*”, 1969-1970

Defterlerin sergi uzamına yerleştirilmesi olayı, defterlerin zaman ve mekândan bağımsız birimler olmadıklarını göstermektedir. Sanatçı sergi uzamına bilinçli müdahalelerde bulunmaktadır. Birbirleriyle eş zamanlı ve art zamanlı olayların belgeleri olan defterler, betimlenecek olursa sergi uzamına belirli fiziksel büyüklüklere sahip masa üzerine belirli aralıklarla yerleştirilmektedir. Bu aralıkları belirleyen defterler arasındaki zamansal

¹²⁸ Danto, *Sıradan Olanın Başkalaşımı*, s.124.

¹²⁹ Bu eser metni 24. Sayfa.

farklılıklardır. Her bir gün metre uzunluğu olarak 1cm ile eşlenmektedir. Eğer iki defter gün atlamadan art zamanlı gerçekleştirilmiş ise bitişik, aynı gün gerçekleştirilmiş ise üst üste, diğer bütün zaman aralıklarında her gün 1cm ile eşleşerek yan yana düzenlenerek yerleştirilmektedir. Örneğin 07.08.2018-23.08.2018 tarih göstergeli defter arasındaki uzunluk mesafesi 16 cm, 23.08.2018-29.08.2018 arasında ise 6 cm'dir. 23.08.2018-23.08.2018 tarih göstergesine sahip iki defter ise belirli bölümleri üst üste olacak şekilde yerleştirilmektedir. Bu biçimiyle yerleştirilen defterler sergi süresi boyunca izleyiciler tarafından incelenebilmektedir. Bundan dolayı da sanatçı tarafından oluşturulmuş düzenin değişikliğe uğraması muhtemeldir. İzleyiciler defterler arasındaki ilişkiyi kavrayabilir veya kavramayabilir. Fakat izleyiciler veya katılımcılar tarafından edimselleşen her düzenleme çalışmanın olanağı dâhilindedir.



Görsel 10- Hasan Akdaş, "Defterler", 2019



Görsel 11- Hasan Akdaş, “Defterler”, 2019



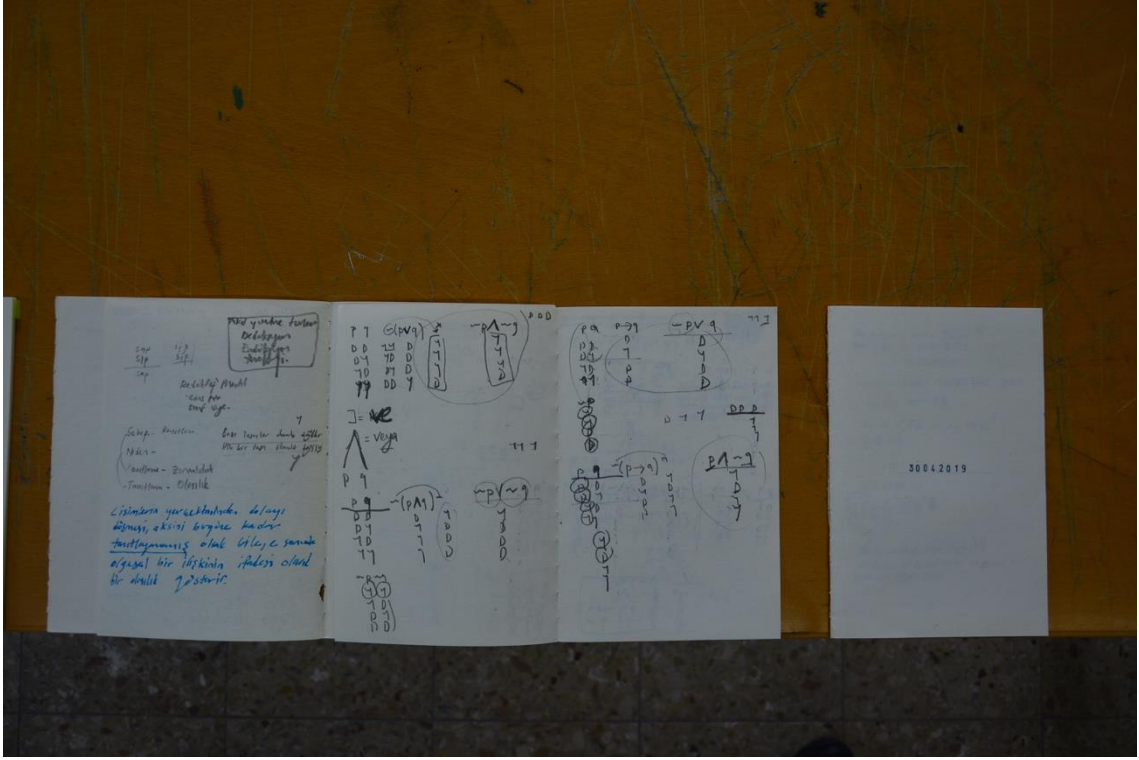
Görsel 12- Hasan Akdaş, “Defterler”, 2019



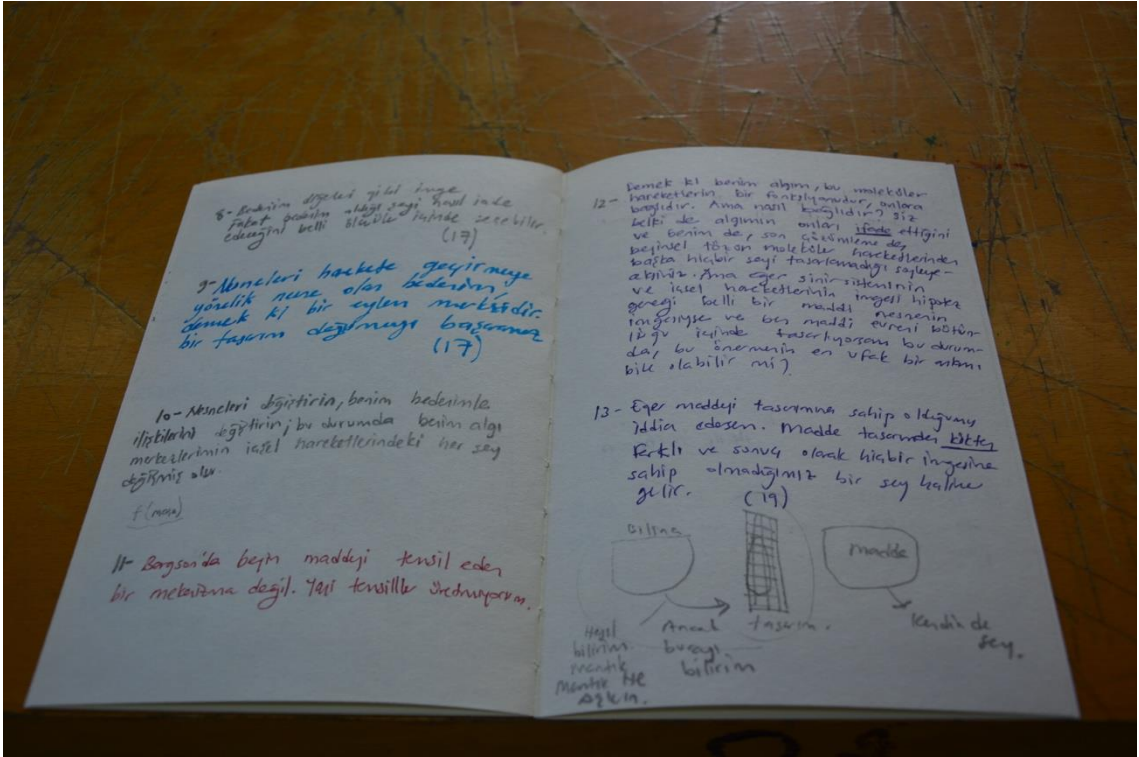
Görsel 13- Hasan Akdaş, “Defterler”, 2019



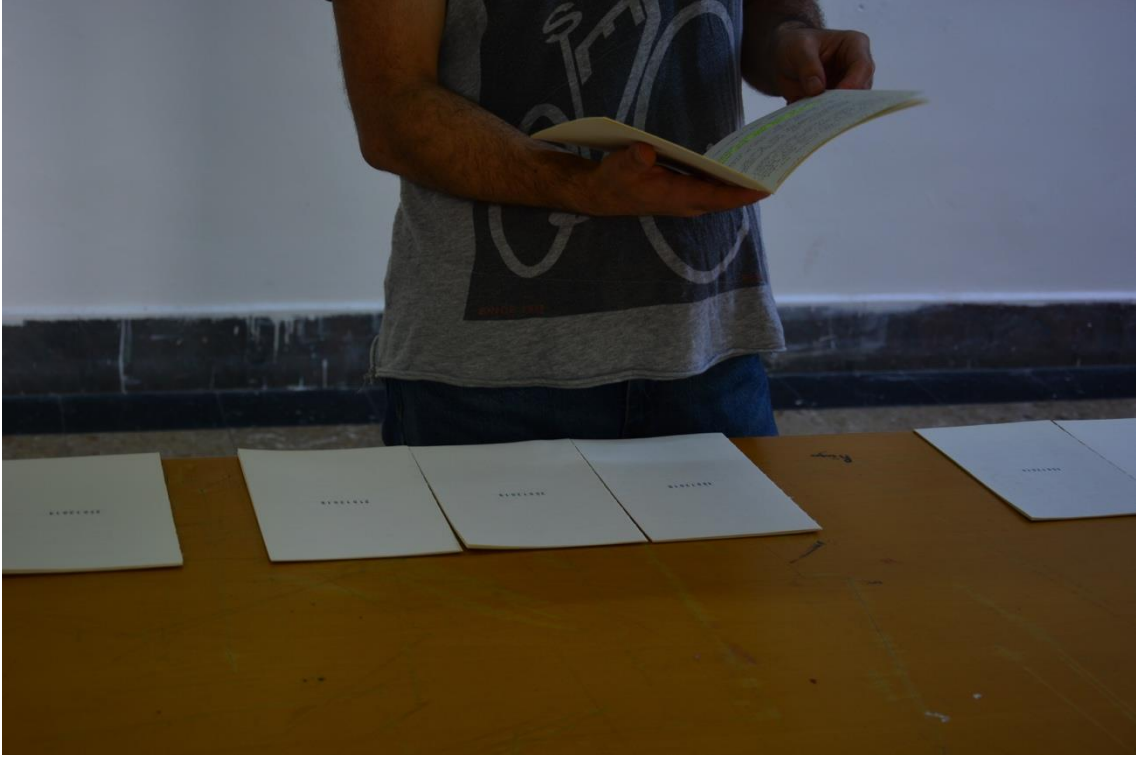
Görsel 14- Hasan Akdaş, “Defterler”, 2019



Görsel 15- Hasan Akdaş, "Defterler", 2019



Görsel 16- Hasan Akdaş, "Defterler", 2019



Görsel 17- Hasan Akdaş, “Defterler”, 2019

5. SONUÇ

Eser metni olan bu çalışmanın temel iddiası şu anlatımla dile getirilmektedir: Sanat Nesnesinin biçimi olay biçimiyle özdeşdir. Olay terimi anlamını çözümsel felsefe içerisinde yer alan Bertrand Russell ve Ludwig Wittgenstein'in metinlerinden almaktadır. Olayın ne olduğu belirlenirken, öncesinde “şey” ve “olgu” terimleri arasında ayırım yapılmaktadır.

Şey, niteliklerinden bağımsız olandır.

Olgu, bir şeyin bir şeyle belirli bir bağıntısıdır.

Olay, bir şeyin bir şeyle belirli zaman bağıntısıdır.

Bu anlamıyla olay karmaşık bir biçimdedir. Bu biçim en yalın haliyle şöyle gösterilmektedir: xRy.

Olaylar devamlı değişen, belirli bir zamanda süren şeylerdir. Bu çalışmada olay terimi anlamıyla sanat çalışmaları arasında bir benzerlik kurulmaktadır. Benzerlik sonucu sanat çalışmaları “sanat olayı” olarak adlandırılmaktadır. Bu bağlamda sanat nesnelere olay olarak görmek onları şey olarak görmemeyi gerektirmektedir. Şey terimi anlamıyla sanat çalışmaları arasında benzerlik kurulduğunda sanat nesnelere zaman bağımsız oldukları ve kendi içlerinde belirlenen mutlak şeyler olduğu görüşüne varılmaktadır.

Sanat tarihinde her iki kuramsal görüşe sahip veya yakın anlayışların olduğu gerek metinler gerek sanat nesnelere bağlamında görülmektedir. Sanat nesnelere dünyanın belirli kesitini temsil eden veya belirli medyumun olanaklarıyla sınırlayan sanat görüşleri ikinci modele uygun olduğu görülmektedir. Sanat nesnelere açılmamak üzere ilişkilere kapalıdır. Sanat nesnesini olay olarak kavrayan zihine, onun karmaşık bir ilişki içerisinde olduğunu söylemektedir.

Olay formuna sahip sanat nesnesi örneklerinin, belirli bir zaman aralığında gerçekleştikleri ve izleyicilerle, çevreyle ilişkileri görülmektedir. Bu ilişkiler rastlantısal

gelişebilmektedir. Olay asimetric bir bağıntıdır. Asimetric bağıntıda olan birimler arasında değişiklik söz konusu değildir. Zamansal şeyler böyledir. Zaman geri döndürülemeyendir. Bu sanat olaylarının karakteristik bir özelliğini göstermektedir: Sanat olayı aynı biçimde kesinlikle tekrarlanamaz olandır. Dünyanın bütünlüğüne ulaşmayı amaç edinmiş modern sanatsal devrimler amaçlarına sanatsal biçimi akışkanlaştırarak ulaşacaklardır.¹³⁰ Fakat” [...] metinler ve imgeler, sanatçının bir sanatsal biçimin akışa inişini sahnelerken zorunlu olarak ulaştığı sınırı gösterir. Nihayetinde sadece kaosa ve akışa inişin belgelenmesi üretilir, ama akışın kendisinin imgesi ele geçmezliğini korur.”¹³¹ Sanat alanında akışa iniş Marcel Duchamp’ın pisuarı (readymade) sanat alanına sunmasıyla başlamaktadır. Pisuar nesnesi bu inişin bir göstergesidir. Ama kendisi değildir. 1960 sonrası sanatsal yaklaşımlar sanat nesnelerinin zamanla ve mekânla olan ilişkisini belirginleştirecek stratejiler geliştirmişlerdir. Tuvali resim sanatının olmazsa olmazı olmaktan çıkaran bu gelişmeler tuvalle belirlenen uzamsal yapılara da alternatifler geliştirmişlerdir. Sanat nesnesi sergilenmek için artık bir duvara ihtiyaç duymamaktadır.

Eser metni bağlamında üretilen çalışma her biri belirli bir zaman aralığıyla eşleşen 71 adet defter ve bu defterlerin belirli bir zaman ve sergi uzamına yerleştirilmesinden oluşmaktadır. Defterler 07.08.2018 ile 12.07.2019 tarihleri arasında gerçekleşen sanatsal sürecin belgeleridir. 71 Adet defter sergi uzamında belirli ilişkiler dikkate alınarak yerleştirilmektedir. Bu yerleştirme eyleminin kendisi de bir olaydır. Serginin sonlandığı tarihte arşive yeni belgeler eklenecektir.

¹³⁰ Groys, *a.g.e.*, s.15-16.

¹³¹ Groys, *a.g.e.*, s.19.

KAYNAKLAR

- Akarsu, Bedia. *Felsefe Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: İnkılap Kitabevi, 2017.
- Akay, Ali. Zeytinoğlu, Emre. *Pisuarın Bir Dekonstrüksiyonu*. İstanbul: Minör Yayınları, 2013.
- Alberti, Leon Batista. *Resim Üzerine- Kitap İki*. Çeviren: Atilla Erol. İstanbul: Janus, 2015.
- Antmen, Ahu, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2013.
- Arnheim, Rudolf. *Görsel Düşünme*. Çeviren. Rahmi Ögdül. İstanbul: Metis Yayınları, 2018.
- Atkinson, Terry. “Art & Language”. *Sanat ve Kuram: 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*. Editör: Charles Harrison, Paul Wood. Çeviren: Sabri Gürses. İstanbul: Küre Yayınları, 2016.
- Batuhan, Hüseyin. Grünberg, Teo. *Modern Mantık*. Ankara: Orta Doğu Teknik Üniversitesi Fen ve Edebiyat Fakültesi Yayın No: 17, 1984.
- Bayraktar, Kerem Ozan. *Sistem Teorisi Bağlamında Sanat Nesnesi ve Eşleme*. Sanatta Yeterlilik Tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul: 2017.
- Bourriaud, Nicolas. *İlişkisel Estetik*. Çeviren: Saadet Özen. İstanbul: Bağlam Yayınları, 2005.
- Brill, Dorothee. “Soma” (2010) *Carsten Höller Experience*. Çeviren: Julie Di Filippo. New York: Skira Rizzoli Publications, 2010.
- Carroll, Noel, *Sanat Felsefesi, Çağdaş Bir Giriş*. Çeviren: Güliz Korkmaz Tirkeş. Ankara: Ütopya, 2016.
- Carlson, Marvin. *Performans: Eleştirel Bir Giriş*. Çeviren: Beliz Güçbilmez. Ankara: Dost Kitabevi, 2013.
- Cevizci, Ahmet. *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayıncılık, 2005.
- Crary, Jonathan. *Gözlemcinin Teknikleri*. Çeviren: Elif Daldeniz. İstanbul: Metis Yayınları, 2015.

- Danto, Arthur C. *Sanat Nedir*. Çeviren: Zeynep Baransel. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2014.
- Danto, Arthur C. *Sıradan Olanın Başkalaşımı*. Çeviren: E. Berktaş ve Ö. Ejder. İstanbul: Ayrıntı, 2012.
- Denkel, Arda. *Nesne ve Doğası*. İstanbul: Metis Yayınları, 1986.
- Denkel, Arda *Nesne ve Özellik*, İstanbul: Doruk Yayıncılık, 2008.
- Finbow, Acatia. *This is propaganda 2002/2009*.
<https://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/perspectives/tino-sehgal> Erişim: [27.03.2019]
- Foster, Hal. *Gerçeğin Geri Dönüşü- Yüzyılın Sonunda Avangard*. Çeviren: Esin Hoşsucu. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2017.
- Foster, Hal. *Yeni Kötü Günler- Sanat, Eleştiri, Acil Durum*. Çeviren: Ferit Burak Aydar. İstanbul: KÜY, 2017.
- Fried, Michael. “Sanat ve Nesnelik”. *Sanat ve Kuram: 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*. Editör: Charles Harrison, Paul Wood. Çeviren: Sabri Gürses. İstanbul: Küre Yayınları, 2016.
- Godfrey, Tony. *Conceptual Art*. New York: Phaidon Press, 2008.
- Greenberg, Clement “Modernist Resim” *Sanat ve Kuram: 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi* Editör: Charles Harrison, Paul Wood. Çeviren: Sabri Gürses. İstanbul: Küre Yayınları, 2016.
- Groys, Boris. *Akıfta İnternet Çağında Sanat*. Çeviren: Ebru Kılıç. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, 2017.
- Haacke, Hans. “Previously unpublished 1967”. *To Life! Eco Art in Pursuit of a Sustainable Planet*. Yazar: Linda Weintraub. London: University of California Press, 2012.
- Hantelmann, Dorothea von. *How to Do Things with Art*. Zürich: JRP| Ringier, 2010.
- Judd, Donald.” Özgül Nesnelere”. *Sanat ve Kuram: 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi* Editör: Charles Harrison, Paul Wood. Çeviren: Sabri Gürses. İstanbul: Küre Yayınları, 2016.

- Kaprow, Allan. “Düzenlemeler, Ortamlar ve Oluşumlar’dan”. *Sanat ve Kuram: 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi* Editör: Charles Harrison, Paul Wood. Çeviren: Sabri Gürses. İstanbul: Küre Yayınları, 2016.
- Kaprow, Allan. (1965). <http://www.lichtensteinfoundation.org/allankaprow.htm>., *To Life! Eco Art in Pursuit of a Sustainable Planet*, Yazar: Linda Weintraub. London: University of California Press, 2012.
- Kosuth, Joseph. “Felsefeden Sonra Sanat”. *Sanat ve Kuram: 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi* Editör: Charles Harrison, Paul Wood. Çeviren: Sabri Gürses. İstanbul: Küre Yayınları, 2016.
- Lazzarato, Maurizio. *Marcel Duchamp ve İşin Reddi*. Çeviren: Sercan Çalıcı. İstanbul: Kolektif Kitap, 2017.
- LeWitt, Sol. “Kavramsal Sanatla İlgili Paragraflar”. <http://www.sanattanimitoplulugu.org/Kavramsal%20Sanat%20Uzerine%20Paragraflar.htm>_Erişim: Aralık 24, 2018.
- Özgen, Yağız. “Yönergeler” adlı kişisel sergi konuşmasından kişisel kayıt. Sanatorium Sanat Galerisi, İstanbul, 02.05.2019.
- Özlem, Doğan. *Mantık*. İstanbul: Notos Kitap Yayınevi, 2017.
- Rovelli, Carlo. *Fizik Üzerine Kısa Yedi Ders*. Çeviren: Tolga Esmer. İstanbul: Can Sanat Yayınları, 2018.
- Ruelle, David. *Rastlantı ve Kaos*. Çeviren: Deniz Yurtören. Ankara: TÜBİTAK Popüler Bilim Kitapları, 1996.
- Russell, Bertrand *Anlam ve Doğruluk Üzerine*. Çeviren Ezgi Ovat. Ankara: Bilgitek italik Kitapları, 2013.
- Russell, Bertrand. *Dış Dünya Üzerine Bilgimiz*. Çeviren: Vehbi Hacıkadıroğlu. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 1996.
- Russell, Bertrand. *Mantıksal Atomculuk Felsefesi*. Çeviren: Dilek Arı Çil, Kurtul Gülenç, Önder Kulak, Cenk Özdağ. İstanbul: Alfa Yayınları, 2015.
- Sanat Tanımı Topluluğu. *Çalışma 3*, 1997.

- Sanat Tanımı Topluluğu.
<https://www.sanattanimitoplulugu.org/STT'nin%20Tarihi.htm> Erişim:
[15.06.2019]
- Sayın, Zeynep. *İmgenin Pornografisi*. İstanbul: Metis Yayınları, 2013.
- Shiner, Larry. *Sanatın İcadı*. Çeviren: İsmail Türkmen. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2013.
- Simithson, Robert. “Entropy And The New Monuments” (1966). *Robert Simithson The Collected Writings*. Editör: Jack Flam. London: University of California Press, 1996.
- Simithson, Robert. “The Spiral Jetty” (1972). *Robert Simithson The Collected Writings*. Editör: Jack Flam. London: University of California Press, 1996.
- Smithson, Robert. “Aklın Tortulaşması: Toprak Projeleri”. *Sanat ve Kuram: 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi* Editör: Charles Harrison, Paul Wood. Çeviren: Sabri Gürses. İstanbul: Küre Yayınları, 2016.
- Utku, Ali. *Wittgenstein-Erken Döneminde Dilin Sınırları ve Felsefe*. Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2014.
- Weiner, Lawrence. “Açıklamalar”. *Sanat ve Kuram: 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*. Editör: Charles Harrison, Paul Wood. Çeviren: Sabri Gürses. İstanbul: Küre Yayınları, 2016.
- Linda Weintraub, “Art on the Edge and Over”, *Sanat Dünyamız Dergisi, Sayı: 110- Sanat ve 1968 Baharı / Bir Kronoloji*. Editör: Mine Haydaroğlu. Çeviren: Mine Haydaroğlu. İstanbul: YKY,2009.
- Wilson, Michael. *Çağdaş Sanat Nasıl Okunur*. Çeviren: Firdevs Candil Erdoğan. İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2015.
- Wittgenstein, Ludiwing. *Tractatus Logico-Philosophicus*, Çeviren: Oruç Aruoba. İstanbul: Metis Yayınları, 2016.

