

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

“SİSTEM TEORİSİ BAĞLAMINDA SANAT NESNESİ VE EŞLEME”

Sanatta Yeterlik Tezi

KEREM OZAN BAYRAKTAR

İstanbul - 2017

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

“SİSTEM TEORİSİ BAĞLAMINDA SANAT NESNESİ VE EŞLEME”

Sanatta Yeterlik Tezi

KEREM OZAN BAYRAKTAR

Danışman: YRD. DOÇ. ELİF ÇELEBİ

İstanbul - 2017

ÖNSÖZ

Sanat Tanımı Topluluğu’nun çalışma biçiminden ilham alarak, 2012 yılında Yrd. Doç. Şeref Erol ve Yağız Özgen ile birlikte bir yıl süreyle gerçekleştirdiğimiz “Sistem Çalışmaları” isimli etkinlikler, bu tezin önemli temellerinden birini oluşturmaktadır. Sanatın, nesne odaklı bir zanaat süreci yerine, yaşamın dinamik yapısıyla paralel bir biçimde işleyen bir etkinlik olduğunu kavrayış sürecimde bu ortamların büyük etkisi olmuştur. Kurduğumuz diyaloglar, ilerleyen yıllarda, farklı şehirler üzerinden, zaman zaman farklı bireylerinde katılımlarıyla zenginleşmiş; okul binalarıyla sınırlı olmayan, bir iletişim ağı şeklinde beliren bir akademinin varlığı ile büyümüştür.

Bu tezdeki sorunsallara beni yönelten bir diğer önemli etmen, “Dijital İmge ve Temsili” isimli yüksek lisans tezimdir. Dijitallik üzerine çalışmak, günümüz sanatına geleneksel sanat teorileri ile yaklaşmanın neden mümkün olmadığını kavrama olanağı vermiştir. İmgenin medya üzerinde sabitlenemeyen, aynı anda farklı yerlerde belirebilen ve aktarılabilen durumu, bu yapının nasıl işlediği sorusunu ortaya çıkarmıştır. Bu arayış, Sistem Teorisi ile tanışmama ve bugüne dek bu alanda okumalar yapmama vesile olmuştur.

Türkçe kaynaklarda neredeyse hiç değinilmemiş olan “Sistem Teorisi ve Sanat Nesnesi” ilişkisinin, bu çalışma vasıtasıyla gerek sanat gerekse eğitim ortamımızda tartışılabilir kılınmasını ümit ediyorum.

Yağız Özgen bu tezin dilsel tutarlılığı konusunda yoğun bir çalışma gerçekleştirmiştir. Doç. Dr. Ahu Antmen yüksek lisans tezimde olduğu gibi bu tezde de büyük bir titizlik ile metni incelemiş, hatalarımı düzeltmeme yardımcı olmuştur. Yrd. Doç. Elif Çelebi ve Yrd. Doç. Mürteza Fidan beni her zaman sabırla dinleyip eleştirmiş ve alan dışı bir çalışmanın zorluklarını aşmamda arkamda durmuşlardır. Ali Miharbi, bu metinde yer alan bazı yapıtların seçiminde benim için yol gösterici olmuştur. İngilizce çevirilerin bir bölümüne Mehmet Emir Uslu katkı sağlamıştır. Bu çalışmayı gerçekleştirmemde eğitim aldığım tüm hocalarımın, sanatçı dostlarımın, annemin ve eşim Ecem’in yardımları büyüktür. Kendilerine teşekkür ederim.

ÖZET

Bu tez, 1950’li yıllarda temelleri atılmış disiplinlerötesi bir çalışma alanı olan Sistem Teorisi’nin “sistemik yaklaşımını” kullanarak 20. Yüzyıl Batı Sanatındaki kırılmalarla belirginleşmiş sorunsalları inceler. Sanatın tanımı, sınırları ve bir sistem olarak evrimi, dinamik sistemlere özgü “karmaşıklık”, “özüretim”, “işlemsel kapalılık” ve “belirme” kavramlarıyla ele alınmaktadır.

Mekanik bir evren modeli ve kapalı sistemlerin geleneksel sanat görüşleriyle olan bağı; bu bağın Avangart yapıtlarla değişime uğraması ve sanat yapıtı anlayışının, statik bir nesneden performatif bir etkinliğe doğru aldığı yol, tezin temel izleğini oluşturmaktadır. Bu bağlamda geleneksel biçimcilik anlayışlarının eleştirisi ve sistemik yaklaşımla uyumlu bir biçimciliğin sunumu gerçekleştirilmektedir.

İki farklı alan arasındaki bağıntıların gösterilmesi yoluyla gerçekleşen “eşleme”, sanat yapıtının bir sistemde kavranması, sistemleri işaret etmesi ve sistemler arasında yapısal benzerlikler kurmasını sağlayan temel bir kavram olarak, tezin hem şekilsel yapısını belirlemekte hem de bir konu olarak “fark”, “işaretleme” ve “izomorfizm” bağlamında incelenmektedir.

Anahtar kelimeler: Sistem Teorisi, Siberetik, Karmaşıklık, Entropi, Enformasyon, Autopoiesis, Geri bildirim, Emergence, Sistem Sanatı, Kavramsal Sanat, Avangart, Biçimselleştirme, Biçimcilik, Eşleme.

SUMMARY

This dissertation examines the significant fractures in 20th century Western Art through the "systemic approach" of the System Theory, an interdisciplinary field of studies conceived in the 1950s. The definition of art, its boundaries and its evolution as a system is being addressed through concepts pertaining to dynamical systems, such as "complexity", "autopoiesis", "operational closure" and "emergence".

The model of a mechanical universe, and the bond between such systems and traditional views of art; transformation of this bond through works of avantgarde art and the trajectory of the works of art from a static object to a performative activity constitute to the main general theme of the dissertation. In this context, it consists of a critique of traditional formalism and a presentation of a formalism that is compatible with the systemic approach.

Allowing the apprehension of the work of art within a system, its signification of systems and constructing structural similarities between systems, the "mapping" that occurs through the demonstration of links between two distinct fields, designates the formal structure of the dissertation as a concept, as well as being examines in the context of "difference", "signification" and "isomorphism" as a topic.

Anahtar kelimeler: System Theory, Cybernetics, Complexity, Entropy, Autopoiesis, Feedback, Emergence, Systems Art, Conceptual Art, Avangarde, Formalization, Formalism, Mapping.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	I
ÖZET.....	II
SUMMARY.....	III
İÇİNDEKİLER.....	IV
1. GİRİŞ.....	1
2. SİSTEMİK YAKLAŞIM.....	7
2.1. Sistemik Yaklaşımın Temelleri.....	7
2.2. Sistem.....	20
3. SANAT NESNESİ.....	26
3.1. Nesne Odaklı Sanattan, Sistem Odaklı Sanata.....	26
3.2. Statik Modellerden Karmaşık Sistemlere.....	47
4. SANATIN TANIMLARI.....	76
4.1. Sanatın Dinamik Yapısı ve Sanat Tanımı İlişkisi.....	76
4.1.1. Açık Kavram ve Aile Benzerliği.....	82
4.2. Sanat Dünyaları.....	92
5. BİÇİMCİLİĞİN SİSTEMİK YORUMU.....	96
5.1. Kapalı Sistemlerden Açık Sistemlere Biçimcilik.....	96
5.2. Biçimselleştirme Çağı.....	100
5.3. Biçimselleştirme ve Yorum.....	102
5.4. Biçimsel İlişkiler.....	109
5.5. Sanatın Biçimselleştirmesi.....	115
5.5.1. Biçimselleştirmenin Sınırları.....	128
5.6. Biçim ve İşlev.....	136
5.6.1. Sanatın Amacı ve Kapalılık.....	136
5.6.2. Biçimciliğin İşlevselci Tanımı ve İşlevin Yorumlanması.....	140

6. SANAT NESNESİNİN SİSTEMİK DİNAMİKLERİ.....	151
6.8. İşlemsel Kapalılık.....	151
6.1. Öz-düzenlenme ve Özretim.....	155
6.2. Çeşitlilik ve Sabitler	163
6.3. Geri bildirim döngüleri.....	168
6.4. Belirme	177
7. EŞLEME	183
7.1. İletişim.....	186
7.2. Sanat Nesnesinin Sınırları	194
7.3. İşaretleme	199
8. SONUÇ.....	204
KAYNAKÇA	209
RESİM LİSTESİ	220

1. GİRİŞ

19. ve 20. yüzyıl, insanın objektif bir biçimde, doğayı analiz edip kavradığı, onu uyumlu ve düzenli bir tasarım olarak anlamlandırdığı anlayışların her alanda krizlerle karşılaştığı ve bu nedenle yeni düşünme biçimlerinin geliştirilmesinin zorunluluğunun doğduğu bir çağdır. Bilim ve felsefedeki gelişmeler, her evrende geçerli tek bir hakikat fikrini sorgulayarak, doğruluğu ve tutarlılığı göreceli olarak kanıtlanabilir sistemlere yönelmiş; statik yapılar, düzen, hesaplanabilir bir gelecek ve tersinebilir bir neden sonuç ilişkisi yerini karmaşıklık, kaos, dengesizlik ve tahmin edilemezlik gibi istatistik üzerine kurulu problemlerin çözümlenmesine bırakmıştır.

Sanat, özellikle İzlenimcilik ile birlikte bu dinamik dünyaya doğrudan entegre olmuştur. Sanatçı, atölyenin yalıtılmış ortamında değişen uzamdan bağımsız ideal temsiller üreten bir kişi olmaktan çıkarak, 19. yüzyıl bilim insanları gibi doğada deney ve gözlem yapan, değişimin ve gözlemin doğasını kavramaya çalışan aktif bir araştırmacıya dönüşmüştür. 20. yüzyılın bilimsel ve felsefi etkinliklerine paralel bir şekilde gerçekleşen bu anlayış, zaman içinde pratik ve teorik çalışmalar arasında kurulan ilişkilerin yeniden gözden geçirilerek çözümlenmesine doğru evrimleşmiştir. Her alanda yaklaşık olarak aynı dönemlerde gerçekleşen bu çözümlemenin ayırt edici yanı, bugün sınırları rahatça tanımlanan alanların, doğa ile olan ilişkilerini, kendi düşünce biçimlerini sorgulayarak ortaya koyması meselesidir.

Modernizmin inşasıyla birlikte her alandaki düşünsel etkinlik kendi kendini çalışma konusu haline getirmiş ve bu düşünsel etkinliğin sınırları yeniden ele almıştır. Bilimde olduğu gibi, sanat da aynı hakikat krizini yaşamıştır. Sanat, ideal dünyaların betimlendiği ideolojik bir araç olmaktan uzaklaşarak, önce bu resmetme anlayışını çözümlemiş daha sonra tümüyle kendi işlevini problematik haline getirmiştir. Bu sorgu, günümüze gelinceye dek, sadece sanatın ne olduğunun değil, bu problemin diğer alanlarla ilişkilerini de kapsayacak şekilde genişlemiştir. Kavramsal Sanat sonrası, sanat nesnesinin vurgusu, teknik yeterliliğe, Estetiğe ilişkin problemlere, dini ya da ideolojik

temsillere değil, bizzat sanatın kendisi ve çevresi ile ilişkisine yöneliktir. Bu anlamda sanat nesnesine yönelik bakış açısı, günümüze gelinceye dek, Estetik, ticari ya da sınıfsal ayrımı işaret edecek nitelikli bir tasarım nesnesinden, iletişim ağlarında göreceli bir biçimde var olan bir nesne fikrine doğru yönelmiştir.

Peter Osborne, günümüz sanatının temel özelliklerini şu şekilde tanımlar:

1. *Sanatın zorunlu kavramsallığı. (Sanat, kavramlar; onların bağıntıları ve sanat / sanat olmayan ayrım pratiği üzerinden, bu kavramların örneklenmesinden meydana gelir.)*
2. *Sanatın tümüyle elenemeyen fakat radikal bir biçimde yetersiz estetik boyutu. (Bütün sanat bir şekilde materyal formu gerektirir; yani, estetik-hissi, zamansal-geçici bir sunumu.)*
3. *Sanatın estetik materyalleri anti-estetik kullanımının zorunluluğu. (Bu sanatın zorunlu kavramsallığının kritik bir sonucudur.)*
4. *Sanatın mümkün malzeme biçimlerinin sonsuzluğa doğru genişlemesi.*
5. *Radikal olarak dağıtık halde olan- yani, indirgenemez şekilde, ilişkisel – bireysel sanat eserinin herhangi bir zamanda, birden fazla materyal örneklemelerinin tamamı olarak gerçekleşmesi.*
6. *Bu birliğin sınırlarının tarihsel bir uyarlanabilirliği.¹*

Gayri-maddi sanat nesnesi fikri, sanat nesnelerin bir takım fiziksel nesneler ve olaylar yoluyla gerçekleşmesine rağmen sanatın nesnelerinin bu algılanabilir nesnelerin kendisi olmadığını belirtir.² Bu nedenle sanat eleştirisi de bu nesnelerin güzellik, şekil kompozisyonları, malzemeler vb. gibi fiziksel özellikleri üzerine değil, bu fiziksel özelliklerin, nesnenin içinde bulunduğu bağlamla nasıl kavramsal ilişkiler ürettiklerine yoğunlaşır.

¹ Peter Osborne, *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art* (Londra: Verso, 2013), 78.

² Nesnenin bu gayri-maddi (İng. *Immaterial*) özelliğinin metafizik ile ilişkisi felsefi bir problematiktir. Bu nesnenin fiziksel dünya ile ilişkisi de yine Nörofelsefe gibi zihinsel süreçlerin biyolojik ve felsefi temellerini inceleyen alanların sorunsallarıdır. Bu çalışmada gayri-maddi sanat, tarihsel bir durumu imlemek için kullanılmaktadır, tümüyle maddeden arınmış kuramsal bir yapıyı işaret etmek için değil.

Bu tür bir bakış açısı 20. Yüzyılın tüm alanlarına has olup, sadece sanata özgü bir durum değildir. Hakikat krizinin temelinde yatan mesele, bir sistemin başka bir sistemi nesnel olarak gözlemleyememesidir. Bu nedenle iki farklı alanın birbiriyle olan ilişkisini belirleyen şey nasıl bir çerçevenin içinde ele alındıklarıdır. Sistemik yaklaşım, bu tür bağlamların çözümlemesinde kullanılabilecek bir araç olarak doğmuştur.

Sistem kavramı, gözlemcinin dünyayı nasıl modellediği ile ilişkili olarak biçimlenmektedir. Bu kavramsal bir modeldir, duyuşal değil. Bilim adamının bir masayı “atomlardan oluşan dinamik bir yapı” olarak modellemesi ya da filozofun “*duyu içeriklerinden örülmüş mantıksal bir yapı*”³ olarak ele alması da buna benzerdir.⁴ Sistemler bu türden modellerdir. Bu nedenle materyallerden meydana gelmezler.⁵ Örneğin eğitim sisteminden söz edildiğinde, okul binaları, öğretmenler ya da kitaplar değil, spesifik işlevleri olan iletişimler ve eylemler anlaşılır. Dolayısıyla sistem kavramı “öğelere” değil, “öğeler ve öğeler arasındaki ilişkilerden oluşan bütünün” ortaya konulmasına yöneliktir.

“İlişkiler arasında kurulan ilişkiler” bu çalışmada “eşleme (haritalama)” kavramı üzerinden çözümlenmektedir. Eşleme, temel olarak iki farklı alan arasındaki bağıntıların gösterilmesidir. Bunlar sistemler olabileceği gibi⁶, sanat nesnesinin kendisi de olabilir.⁷

Sanatın gerek sistem gerekse eşleme kavramlarıyla ilişkisini kavrayabilmek için sanatın gayri-maddi doğasının anlaşılması bu nedenle gerekmektedir. Bu çalışmada seçilen

³ A. J. Ayer, *Dil, Doğruluk ve Mantık*, çev. Vehbi Hacıcadıroğlu (İstanbul: Metis, 2010), 41.

⁴ Gözle görülen masa ile atomların doğrudan hiçbir ilişkisi yoktur. Masa atomlardan oluşur demek dünyayı açıklarken kavramsal bir model sunmak demektir. Bu model bir betimleme değildir çünkü masaya benzemez.

⁵ Sistemlerin materyallerden meydana gelmediğini söylemek epistemolojik anlamda gerçek olup olmadıklarına dair bir fikir beyan etmez.

⁶ Bu alanlar tümüyle farklı sistemler olabilmesine karşın aralarında yapısal benzerlikler bulunabilmektedir. Örneğin “sanat yönetimi” disiplini, ekonomi ve sanat sistemleri arasında farklı kodları eşleyebilir (maddi özelliği olmayan estetik değeri, estetik özelliği olmayan maddi değere eşlemek gibi).

⁷ Örneğin bir ressam bir insan anatomisinin duyuşal özelliklerini, boya ve fırça kullanarak yüzeydeki şekilsel ilişkilere haritalayabilir.

örnekler de özellikle 1960 – 1975 arasındaki döneme odaklanmakta ve sanatın geleneksel anlayışlarından arınıp, kavramsal bir vurguya ulaşmasına öncülük etmiş sanatçılara ve sanatçıların eğilimlerine yer vermektedir. Bu bağlamda, sanat nesnesinin ne olduğu sorusuna yönelik görüşler özellikle üçüncü bölümden itibaren sanat yapıtlarıyla bir arada ele alınarak tartışılmaktadır. Bu tartışma, sanat nesnesinin bir sistem olarak kavranmasına doğru sonuçlanacak bir biçimde tasarlanmıştır.

Sanat nesnesinin sistemik olarak ele alınması, çevresiyle ilişkisini göz önünde tutmayı gerektirir. 20. yüzyıl sanatının bu türden bir çevresel anlayışa doğru ilerlediği görülmektedir. Çevre ve sistem ilişkisinin çözümlenmesi, hem yapıtın sergilendiği ortamla girdiği ilişkide, hem de bu ortamın sosyolojik, ekonomik, politik vb. düzeylerinin irdelenmesi anlamında gerçekleşmektedir. Bu bağlamda “Sistem Sanatının”, özelinde, bu düzeylerin kendisiyle ilgilenmesi nedeniyle çalışmada ayrıcalıklı bir yeri vardır. Buna karşın “sistemik özellikler” sadece Sistem Sanatı ile sınırlandırılmamakta, sanatın genelinde görülen özellikler olarak tanımlanmaktadır. Başka bir deyişle, sanat yapıtı, sistemik özellikler gösteren bir çalışma olarak ele alınabileceği gibi, sanat yapıtının içinde bulunduğu sanat sistemi de yapıtla aynı doğayı paylaşan, yani sistemik özellikler gösteren bir düzen olarak ele alınabilir.

Bu bağlamda çalışmanın ikinci bölümü sistemik yaklaşım ve sistem tanımıyla başlamakta, üçüncü bölümden itibaren ise bu yaklaşımın sanat ile olan ilişkisini ele almaktadır. Üçüncü bölümün altındaki iki ana başlık temel olarak aynı metinsel örüntüyü takip etmektedir. Her iki başlıkta da amaç, sanatın sistem olarak kavranmasına yönelik olmakla birlikte, ilk başlık bu durumu sanatın gayri-maddi doğası üzerinden, ikincisi ise “karmaşıklık” olgusu üzerinden ele almaktadır.

Sanatın sistemik bakış açısıyla ele alınması, estetik, kurumsal ya da tarihsel teorilerden bazı farklılıkları içermekle birlikte onlarla çelişmez. Sistem Teorisi’nin bu teorileri de sanat sisteminin içinde değerlendiren bir yapısı bulunmaktadır. Özellikle dördüncü bölüm bu türden bir anlayışı benimseyerek kurumsal ve tarihsel bir bakış açısıyla sistemik yaklaşımı bir arada ele alır ve “Sanat Dünyası” kavramını “Sanat Sistemi” olarak tanımlar.

Beşinci bölümden itibaren sanatın sistem olarak ne türden özellikler gösterdiği daha teknik bir biçimde tartışılmaktadır. 20. Yüzyıldaki “hakikat krizine” tüm disiplinlerin yanıt verme şekli, “biçimselleştirme” olmuştur. Bu bölüm, bu meseleyi, “açık sistem” ve “kapalı sistem” karşılaştırması yoluyla ele almaktadır. Kapalı sistemlerden açık sistemlere uzanan dizge, farklı sistemlerde (örneğin matematik ve sanat) yer alan bir biçimselleştirme sorununun aynı sonuçlara yol açması şeklinde gerçekleşmektedir. Bu durum Sistem Teorisi’nin belirli bir disipline özgü olmayan (disiplinlerötesi) anlayışına da bir örnek teşkil eder.

Kapalılık sorunu, bir sistemin çevresiyle etkileşimde kalarak nasıl kendi sınırlarını oluşturabildiği meselesidir. Bu anlamda, altıncı bölümün tamamı sanat yapıtları üzerinden sanatın bir sistem olarak nasıl “çalıştığını” inceler.

Sistemler çevreleriyle olan farkları üzerinden tanımlandıklarından, bir sistem teorisinin öncelikli hedefi bu farkın; yani hangi özelliklerin “o” sistemi, “o” sistem kıldığının belirlenmesidir. Diğer yandan bu durum tek başına bir sistemin tanımı için yeterli değildir. Sistemlerin bu farklılaşmayı nasıl oluşturdukları önemlidir. Sanatın, bu farklılığı, “sanat olan / olmayan” kodlaması aracılığıyla gerçekleştirdiği görülmektedir.⁸ Sanatın ne olduğuna ilişkin problematikler üreten sanat yapıtları ve teorileri de aynı anlayışı, farklı alanlar içinde benimsemiştir. Bu nedenle metin boyunca sanat sisteminin sınırlarını doğrudan sorun eden çalışmalara yer verilmiştir. Sistemler kendi kendilerini gözlemlene kapasitesine sahip olduklarından, bu örnekler, bu gözlem mekanizmasının nasıl çalıştığına ve sistemin kendini nasıl dönüştürdüğüne ilişkin düşünce olanakları sunarlar. Bu bağlamda, çalışma, Sistem Teorisi’nin temel problematiğini, sanat nesnelerinin ürettiği temel problematiklerle eşlemektedir. Bu nedenle sistemik yaklaşım bu çalışmada sadece metodolojik bir çerçeve olmayıp, bizzat bir araştırma konusudur. Bu araştırmanın konusunu oluşturan sistemik yaklaşım, sanat nesneleri üzerinden

⁸ Niklas Luhmann, *Art as a Social System*, çev. Eva M. Knodt (Stanford: Stanford University Press, 2000).

örneklenmektedir. Eşleme kavramı ise sadece bir konu olmayıp, tezin yapısını da belirlemektedir.

“Sistem ve çevre” farkının yanı sıra, “sistem ve sistem” ilişkisinin kavranması ve farklı sistemler arasındaki benzerliklerin keşfedilmesi de Sistem Teorisi’nin bir başka önceliğidir. Eşleme başlığı bu konuyu ele almaktadır. Sanatın sürekli olarak yaptığı, farklı gerçekliklere dair kavranan modeller üretmek ve bunları bir takım fiziksel deneylerle (resim, ses, metin) örneklemektir. Bu bölüm bu örneklemenin kendisine odaklanmaktadır; özellikli örnekler ve bu örneklerin birbirleriyle olan tarihsel ve kültürel ilişkilerine değil (örneğin “İsa’nın Çarmıha Gerilişi” ile Francis Bacon’un resimlerindeki et ilişkisine değil), modellemenin kendisine ve bu modelleme probleminin sunumuna yöneliktir (örneğin bir resim ile bir olgu arasında nasıl eşleme yapılabildiği).

Sistem Teorisi, sistemlerin kendi özelliklerini ve diğer sistemlerle olan ilişkilerini açıklamanın yanı sıra tüm alanlar üzerine ortak bir dil aracılığıyla çözümleme yapmaya da izin vermektedir. Böylece bir terimin başka bir alanın terim düzeninde kullanılmasından doğabilecek çıkarımsal hatalar da nispeten önlenmiş olmaktadır. Örneğin “işlemsel kapalılık” kavramı, bilim ve felsefe alanında kullanılabildiği ölçüde sanat alanında da kullanılabilir. Bu türden bir kullanım, sistemik yaklaşımın doğası gereği metinsel örüntüyü kesintiye uğratmamakta, geçerli dilsel anlatımlara olanak vermektedir. Böylece bir alandan diğerine yapılan eşlemenin çözümlenmesinde, her bir küme farklı niteliklere sahip olsa da bu eşlemeyi gösteren dilin özel kullanımlarından kaynaklanabilecek yanlış anlaşılmalara minimize edilebilir.

Teorinin bu özelliği farklı alanlar arasında hiyerarşi gözetmeden daha önce kurulmamış ilişkilere de olanak vermektedir. Bundan ötürü bu çalışmayı yazarken sık sık biyolojik ya da matematiksel modellere bakma ve bunların sanat alanındaki karşılıklarını bulma şansı da doğmuştur.

Bu metin, geleneksel biçimci sanat anlayışlarına bir alternatif olabilecek sistemik yaklaşımı temel alarak, sanatın çalışma mekanizmasını, kendi kendini üretebilme

potansiyelini ve diğer alanlarla olan ilişkisini, keyfi ve muğlak olmayan bir yöntemde ele alma kaygısı üzerinden oluşmuştur. Sistem Teorisi, sanat yapıtlarını yorumlamanın zengin olanaklarını engellemeden tutarlı bir çatı kurabilmektedir.

2. SİSTEMİK YAKLAŞIM

2.1. SİSTEMİK YAKLAŞIMIN TEMELLERİ

Newton'un perspektifinden, evren büyük mekanik bir saat gibi işlemektedir. Büyük dişliler, büyük dişlileri hareket ettirirken, küçük dişliler bu büyük hareketlere bağımlıdır. Bu evrende zaman ve mekân mutlak bir biçimde var olur. Olaylar arasındaki ilişkiler nedensellik ile açıklanır ve zaman değişmeyen bir çizgisellikte akar.⁹ Newtoncu sistemde, bir sistemin ön koşulları bilinirse gelecekte ortaya çıkacak herhangi bir olayı büyük bir doğruluk ile tahmin etmek mümkündür çünkü küçük değişimler sadece küçük değişimlere neden olmaktadır.

Bu dünya görüşünde bir sistemin “karmaşık” olması demek, bilim insanının yeteri kadar değişkeni henüz bilmemesi demektir. Eğer bağıntılar kavranırsa sisteme giren değişkenlerin nasıl çalıştığı açıklanabilir zira Newton'un kuramına göre değişkenler sistemin yapısında herhangi bir etkisi bulunmayan ve gelecekte de bulunmayacak girdiler olarak düşünülmekteydi. Bu bakımdan modern bilimde daha sonra karşılaşılabilecek olan belirsizlik, rastlantı ve anomali gibi kavramlar bu modelde mevcut değildir. Bununla beraber Newtoncu evren kavrayışı, sadece fizik ile sınırlı kalmamış ve diğer bilim ve düşün alanlarını da etkileyerek, kuralları önceden kurulmuş bir sistemle, gelecekte ortaya çıkabilecek her türlü olgunun açıklanabileceğine duyulan inancın gelişmesine neden olmuştur. Beraberinde gelişen “İndirgemecilik” ise parçacıkların kavrandığında sistemin bütünü de kavranacağını varsaymıştır. Hücre, atom ya da bireye yönelik araştırmaların temelinde parçaların özelliklerinden bütünü özelliklerinin

⁹ Isaac Newton, *The Principia*, çev. I Bernard Cohen, Anne Whitman ve Julia Budenz (Berkeley: University of California Press, 1999).

anlaşılması yatmaktadır. Bu parçaların incelenmesi ise bir soyutlama; çevreden yalıtılmış bir model inşa etmeyi gerektirir ve bu modele gözlemcinin gerçekleştirilecek deneyin bir parçası olduğu faktörü dahil edilmez.

19. yüzyılın sonlarından itibaren mekanik dünya görüşü, giderek, düzensiz olarak nitelendirilen doğa olaylarının bir bölümünü açıklamakta yetersiz kalmıştır. Astronomik cisimlerin hareketlerinden, insan bedenine ya da atomaltı parçacıklara kadar birçok ölçekte, önsel algoritmalarla bir sonraki hali hesaplanamayan, belirsizlik ve gözlemcinin sistemin içine alınmasının zorunluluğunun doğduğu deneylere rastlanmıştır. 20. yüzyılda “kelebek etkisi”¹⁰ olarak bilinen, küçük olayların büyük ve tamamen rastlantısal olaylara neden olabileceği fikri, bilimsel olarak da birçok şekilde ortaya koyulmuştur.¹¹

Albert Einstein, maddenin uzamsal bakımdan süreklilik içinde var olduğunu, yani zaman ve mekânın mutlak ayrımlı boyutlar değil, ışık hızına göreli boyutlar olduğunu; Max Planck ışığın hem dalga hem de parçacık olarak davranabileceğini ve Werner Heisenberg maddenin belirli bir parçacığının aynı anda hem hızının hem de konumunun tespit edilemeyeceğini kanıtlamıştır. Bunlar *paradigma kaymasında*¹² başı çeken olaylardır ve bu türden bilimsel devrimlerin ışığında yeni paradigmanın modern bilimleri, bir sistemin bütünüyle nesnel bir şekilde gözlemlenebileceği fikrini derinden sarsmıştır. Bilim insanlarının çalışmaları, ilişkiler sunmaktan öte, bir sistemin farklı

¹⁰ Bu popüler metafor, “bir kelebeğin kanat çırpışının dahi haftalar sonra bir kasırgaya neden olabilmesi” şeklindedir.

¹¹ Doğada sürekli olarak değişen ve aniden ortaya çıkabilen bu tür sistemlere sonraları “Karmaşık, Uyarlanabilen Sistemler”, bu sistemleri inceleyen teoriye “Karmaşıklık Teorisi”, sistemlerin matematiksel modelleme ve simülasyonlarını araştıran alana da “Karmaşıklık Bilimi” adı verildi.

¹² Thomas Kuhn tarafından kullanılan bu terim, bir disiplinde kullanılan temel yöntemlerin ve deneylerin devrimsel nitelikte değişmesini ifade eder. Kuhn’a göre bütün paradigmalar dikkate alınmayan hatalar ya da öngörülmemiş nedenler sebebiyle anomaliler (tuhaflıklar) gösterme potansiyelini taşır. Bunlar belirli seviyelere ulaştığında ise değişim zorunlu bir hal alır. Thomas Kuhn, *Bilimsel Devrimlerin Yapısı*, çev. Nilüfer Kuyaş (İstanbul: Kırmızı, 2014). Örneğin, Merkür gezegeninin Newton kanunlarına göre “sapma” özelliği gösteren yörüngesi bu tür bir anomalidir. Bu anomaliyi anlamak için bilim insanları, bu sapmaya başka bir gezegenin neden olabileceğini varsaymıştır fakat bu gezegen de bulunmamıştır. Einstein’ın Genel Görelilik Kuramı ile birlikte sapmanın nedeninin uzay-zamanın eğilmesinden kaynaklandığı anlaşılır ve Newton fiziğinin formülüne bu etki eklendiğinde sorun ortadan kaybolur.

şekillerde belirebileceği ve deney modellerinin deneyi doğrudan etkilediğini göstermiştir. Başka bir deyiş ile bilim insanlarının çalışmaları, kuramın açıklayamadığı “tuhafliklar” ortaya çıktığında, çelişkili ifadeler sunmaktan öte, bir sistemin o sistemi gözlemleyen özneye göre farklı şekillerde belirebileceği ve deney modellerinin deneyin “varsayılan mutlak nesnelliğini kavrayışımızı” doğrudan etkilediğini göstermiştir. Bu bakımdan, bilim, felsefe ya da sanat denilince, düşüncenin bu türden bir evrimine bağlı olarak, mutlak gerçekliğin tamamlanmış bir resmini ortaya koyan alanlar değil, o gerçekliğin bilinme tarzını ortaya koyan ve çözümleyen etkinlikler anlaşılmaktadır.¹³ Bertrand Russell’ın ifadesiyle gerçekliği betimlediği düşünülen yargılarımızın sayısı azalmış, gerçeklik üzerine varsayımlarımızın yani hipotezlerimizin sayısı artmıştır.¹⁴

Bir sistem olarak evrenin öğeleri ideal bir hareket başlatıcısı tarafından başlayan ve mekanik bir biçimde devam eden bir yapıya sahip değildir. Evrendeki nesneler sürekli olarak dağılmaya meyillidir. Canlılarda bu durum, ölüm ya da yaşlanma gibi niteliklerle oldukça belirgin iken, gezegenlerin hareketi ya da evrim gibi makro ölçekli sistemler söz konusu olduğunda insan gözüyle seçilemeyecek kadar belirsizdir. Bu nedenle bu alanların sadece bazı uygulamalarında Newton Fiziği tutarlı bir biçimde çalışabilir. Bu durum Newton Fiziğinin kendi iç tutarlılığı olmadığı anlamına gelmez fakat kuramın evren denilen olaylar dizisinin yalnızca belirli bir kısmını açıklayabilecek düzeyde olgularla uyumlu olabileceği anlamına gelmektedir. Buna karşın bugünün perspektifinden gözlemlenen karmaşık doğa olaylarının matematiksel olarak bu sistemde ifade edilemeyeceği öne sürülebilir.

1940’lı yıllarda Ludwig van Bertalanffy tarafından önerilen ve 1950’li yıllarda Ross Ashby tarafından geliştirilen Sistem Teorisi’nin temelinde bu problemler yatmaktaydı. Genel Sistem Teorisi’nin kurucusu Bertalanffy, kurama adını veren aynı isimli kitabında¹⁵ mekanik şemaların ve izole haldeki neden-sonuç dizilerinin bilim ve

¹³ Düşünsel etkinlikleri temelinden sarsan bu evrim “*epistemik kopuş*” olarak adlandırılmaktadır.

¹⁴ Bertrand Russell, *Ana Hatlarıyla Felsefe*, çev. Orhan Düz (İstanbul: Say, 2016).

¹⁵ Ludwig Von Bertalanffy, *General System Theory: Foundations, Development, Applications* (New York: George Braziller, 1969), 295.

teknolojideki teorik ve pratik problemlerle başa çıkamadığını belirtir.¹⁶ Ona göre fizik ve matematikçilerin çalıştığı tüm sistemler “kapalı sistemlerdir”. Bir fizikçi Güneş Sistemi gibi bir model kullandığında sistemi etkileyen bütün kuvvetler bu modelin içinde yer alır. Sistem, onu etkileyen bir çevreye sahip değildir. Buna karşın Bertalanffy, doğada bulunan sistemlerin bu şekilde işlemediğini, çevreleriyle sürekli bir biçimde etkileşimde olduklarını belirtir.¹⁷ Kapalı sistemlerin aksine, bir organizma çevresiyle madde ve enerji değişimi yapmadan varlığını sürdürememektedir.

Genel Sistem Teorisi bu türden açık sistemlerin çalışma prensiplerini açıklama çabasıyla doğmuştur. Düşünür, biyoloji çözümlemesi yoluyla elde ettiği çıkarımların, diğer alanlarda da mevcut olduğunu söyler.¹⁸ Mekanistik bilim tarafından programlanmış bir biçimde dışarıya itilen düzen, organizasyon, bütünsellik ve teleoloji gibi olguların esasen farklı alanların hepsine has problematikler barındırdığını belirtir.¹⁹ Farklı sistemlerin arasında “izomorfizm” (eşbenzerlik) adı verilen yapısal benzerlikler vardır ve Genel Sistem Teorisi’nin temel amaçlarından birisi de bu yapısal benzerlikleri matematiksel olarak ortaya koymaktır. Genel Sistem Teorisi, her bir sistemin kendi problematiklerini ortadan kaldırıp tek bir teori koymayı amaçlamaz; her sisteme uygulanabilecek modeller ortaya koyar.

Genel Sistem Teorisi’nin temellerinin atıldığı yıllarda, matematikçi Norbert Wiener, *Cybertnetics* (1948)²⁰ isimli çalışmasını yayınlamıştır. Wiener, kitabında biyolojik sistemlerin ve makinelerin davranış ilkelerini, kendi kendilerini nasıl kontrol ettiklerini ve çevreleriyle nasıl etkileşime girdiklerini inceler. Wiener, teorilerini Boltzmann ve Gibbs’in temellerini attığı fiziğe uygulanabilen istatistiksel ilkeler üzerinde şekillendirmiştir.

¹⁶ A.g.e., 12.

¹⁷ A.g.e., 52–54.

¹⁸ A.g.e., 13.

¹⁹ A.g.e., 12–14.

²⁰ Norbert Wiener, *Cybernetics or Control and Communication in The Animal and The Machine* (Cambridge, Mass: MIT, 2014).

Newtoncu sistemde bir sistemin başlangıcını bilmek sonraki aşamalarını da kesin olarak ölçmek anlamına gelmekteydi. İstatistiğin fiziğe girmesiyle birlikte ise bu durum değişti ve bir sistemin zaman içindeki dağılımı önem kazandı. Fizik, Wiener'in ifadesiyle "(...) artık her zaman olması gereken şeylerin değil, büyük olasılıkla olması gereken şeylerin bilimi"²¹ haline dönüştü. Bu türden bir bilim, zorunlu olarak rastlantıyı ve belirsizliği sistemin içine almaktadır. Wiener'a göre bu durum şu anlama gelir:

*"Ortaya çıkan ilginç bir durum da bizim bu olasılık dünyasında artık belirli, gerçek bir evrenle, bir bütün olarak pek fazla ilgilenmememiz ve bunun yerine, cevabının birçok benzer evrende bulunabileceği sorulara yönelmemizdir."*²²

(...)

*Gibbs'in getirdiği yenilik, çevremizle ilgili sorunların cevabının bir tek dünyada değil, aynı koşullar altında bulunan birçok dünyada bulunabileceği düşüncesini öngörmesindedir. Onun temel görüşü, bir dünyalar dizisindeki sorunlara bulabileceğimiz çözümlerin, daha büyük bir dünyalar dizisinde bulunabilme olasılığının varlığı merkezindeydi."*²³

Bilime istatistiksel olarak yaklaşmak ve "olasılık" kavramını içeri almak ve bu kavramları da bilimsel olarak ortaya koymayı gerektiriyordu. Bu bağlamda Gibbs, bu olasılığın ölçüsünün "entropi" olduğunu belirtir.²⁴ Entropi arttıkça evren, kapalı bir sistem olarak, sürekli olasılığı en az olan durumdan en çok olan duruma, yani özellik ve organizasyonun bulunduğu bir durumdan, bir örneklik ve karmaşıklığın bulunduğu bir duruma doğru akar.

Entropi, evrendeki olayların geri çevrilemez oluşunun temel nedenidir. Kaza geçiren bir araba, rüzgâr ile dağılan bulutlar, büyük patlamadan sonra giderek genişleyen evren ya da bir bardak suya karışan şeker ilk baştaki hallerine geri döndürülemezler. Bunun nedeni bir sistemin olasılığı en düşük durumdan en yüksek olana doğru değişim

²¹ Norbert Wiener, *Sibernetik* (İstanbul: Say, 1982), 29.

²² A.g.e., 30.

²³ A.g.e., 31.

²⁴ A.g.e.

göstermeye meyilli olmasıdır. Örneğin bir odanın içindeki sigara dumanının odanın bir köşesinde sıkışık halde durması, odanın tümüne yayılmasından daha düşük bir olasılığa sahiptir.²⁵

Entropi kavramı enformasyon teorisinde bir olayda ne kadar çok enformasyon içerildiğini de gösterir.²⁶ Bir olay, ne kadar belirsiz ise o kadar çok sayıda farklı enformasyon içeriği barındırmaktadır. Odanın içindeki duman partiküllerinin dağılımı arttıkça, pozisyonlarının tahmin edilmesi bir o kadar zorlaşır. Böylece enformasyon da daha zengin hale gelir çünkü elde edilecek ilişki biçimlerinin sayısı artar. Buna karşın, teorik anlamda parçacıklar eşit bir şekilde dağılıp kararlı bir duruma geçtiklerinde (bu ancak o sistemi tümüyle kapatmak ile mümkün olur) o sistem daha fazla enformasyon üretmez.²⁷

İstatiksel yaklaşımın bir diğer önemli kavramı *karmaşıklık*dir. Tahmin edilemezlik, karmaşıklık ve entropi arasındaki paralel bir ilişki bulunur.²⁸ Sistemler, karmaşıklığı, davranışları bağımsız olan öğelerin çeşitliliği ile meydana getirirler. Karmaşık

²⁵ Bu durumun sebebi enerjinin form değiştirirken (örneğin bir rüzgâr türbininin mekanik enerjiyi elektrik enerjisine çevirmesi) daima yüksek enerjili durumdan (sıcaktan) alçak enerjili (soğuk) duruma akmasıdır. Bunun sonucunda enerji, o alanın içinde eşit olarak dağılır. Enerji, durdurulmadığı sürece bu şekilde lokal olandan dağınık olana doğru spontane bir biçimde akar. Entropi bu dağılımın ölçüsüdür.

²⁶ Burada veri, enformasyon ve bilginin farklı terimler olduğunu unutmamak gerekir. Veri dünyadaki olguların işlenmemiş değişkenleridir. İnsan görme, koklama ya da işitme ile dünyaya dair veriler elde eder. Enformasyon ise bu verilerin başka insanlarla paylaşılacak bir biçimde saklanması, bir anlama sahip olmasıdır. Örneğin ses verilerinin oluşturduğu müzikal örüntüler enformasyondur. Verilerin doğruluğu ya da yanlışlığı söz konusu değildir. Buna karşın enformasyon bir yorumlamadır ve yanlış olabilir. Bilgi ise enformasyonları kullanarak veriler ve kavramlar arasında, doğru ve gerekçelendirilmiş ilişkiler kurmaktır. Bu nedenle enformasyonun çok olması demek, o ortamda bilginin çok olması değil bilgi için kullanılacak verilerin çok olması demektir.

²⁷ George E. Mikhailovsky ve Alexander P. Levich gözlemcinin seviyesinin enformasyonun zenginliği ile yakından ilişkili olduğunu belirtir. Bir stadyumdaki kalabalığa makro seviyeden yaklaşıldığında sadece parazit sesler duyulur (tarafatlar hep birlikte tezahürat yapmadığı sürece). Buna karşın stadyumda izleyicilerin arasında oturan bir kişi için, enformasyon çok zengindir. Bu kişi makro seviyedeki kişinin aksine sesleri kaotik olarak nitelendirmez. George E Mikhailovsky ve Alexander P Levich, “Entropy, Information and Complexity or Which Aims the Arrow of Time?”, *Entropy* 17, sayı 7 (2015): 4863–4890.

Yunus Yoldaş şöyle demektedir: “*Karmaşıklık sistem kurma prensibinden başka bir şey değildir. Bir gözlemcinin çevreyle olan ilişkisinde seçim kriteri açık bir şekildedir. Burada gözlemcinin yaptığı ayırmadır.*” Yunus Yoldaş, *Sistem Kuramı* (İstanbul: Derin, 2013), 57.

²⁸ Mikhailovsky ve Levich, “Entropy, Information and Complexity or Which Aims the Arrow of Time?”.

karmaşık özellikler gösterdiği ifade edilmiştir.³² Bundan ötürü, karmaşıklık, öğelerin niceliksel ilişkilerinden çok davranışlarıyla ilgilidir. Bu davranışlar, öğelerin çizgisel olmayan etkileşimi, fraktal ya da kaotik davranışları, “belirme” (İng. *emergence*) özelliği göstermeleri ve kendi kendilerini düzenleyebilmeleri olarak tanımlanabilir.³³ Örneğin bir otomobil, bir bardak meyve suyuna göre daha az karmaşıktır. Otomobil rahatlıkla parçalarına ayrılabilir ve parçaların işlevleri incelenebilir. Buna karşın bir bardak meyve suyunu oluşturuca öğelerine ayırmak söz konusu değildir. Kimyasal etkileşimler mekanik olanlar gibi çizgisel bir biçimde işlemez.

Entropi ve karmaşıklığın canlılarla olan ilişkisi, Sistem Teorisi ve Sibernetik açısından büyük önem taşımaktadır. Bunun nedeni, kapalı bir sistem olan (bir çevreye sahip olmayan) evrende entropi artmasına rağmen kendileri kapalı sistem olmayan (çevreye sahip) canlılar ve makinelerin, “geçici” ve “bölgesel” olarak bu durumun tersi bir biçimde davranmasıdır:

*“Makineler, tıpkı canlı organizmalar gibi, bölgesel ve geçici olarak entropinin genel artış eğilimine karşı direnç gösteren birer gereçtirler. Genel eğilimi tükenip yok olma olan bir dünya içinde, kendi karar verme yetenekleriyle, çevrelerinde bölgesel bir düzenlilik yaratabilirler”*³⁴

Sibernetik ve Genel Sistem Teorisi işte bu noktaların üzerine kuruludur: Sistemlerin sürekli olarak entropisi artan bir evren karşısında nasıl kararlı adacıklar oluşturdukları ve bunu hangi mekanizmaları kullanarak sürdürdükleri ile.³⁵

³² Jianbo Gao, “Information Entropy as a Basic Building Block of Complexity Theory”, *Entropy* 15, sayı 9 (2013): 3396–3418.

³³ A.g.e.

³⁴ Wiener, *Sibernetik*, 58.

³⁵ Bu iki alan temel olarak aynı problemler üzerine çalışmasına rağmen aralarındaki en temel fark Genel Sistem Teorisi’nin sistemlerin yapıları ve matematiksel modellenmeleri üzerine yoğunlaşması, sibernetiğin ise sistemlerin nasıl işlediği üzerine çalışmasıdır. İşlev ve yapı arasında doğrudan bir ilişki olduğundan bu alanların düşünürleri birbirleriyle çok yakın diyalog halinde çalışmış ve aynı toplantılara katılmıştır.

Sibernetik bilimi, ilk yıllarında biyolojik organizmalara birer makine olarak yaklaşmış, ilerleyen dönemlerinde ise makineler ve organizmalar arasında bir hiyerarşi gözetmeyen bir bakış açısını benimsemiştir. Örneğin canlıların çevrelerini gözlemleyip kendilerini adapte edebilme, öğrenebilme ve karar verebilme gibi becerileri, sibernetik sayesinde, bugün makineler için de geçerli olmuştur. Özellikle 1946 ve 1953 yılları arasında düzenlenen Macy Konferansları ile, sibernetik, sosyal sistemleri de kapsayan disiplinlerötesi bir alana dönüşmüştür. Sibernetiğin ilk dönemleri mekanik ve mühendislik alanlarına yoğunlaşmış kontrol sistemleri üzerinedir. Bu alanlar daha sonraları özel disiplinlere dönüşürken, Sibernetik Sistem Teorisi'nin etkisiyle gözlemci, otonomi ve özütretim gibi kavramların araştırılmasına yönelmiştir³⁶

Daha kapsayıcı bir terim olarak Sistem Teorisi ya da başka bir ifadeyle Sistem Bilimi ise hem Genel Sistem Teorisi hem Sibernetiğin olanağında gelişmiş, genel olarak tüm sistem teorilerini kapsayan şemsiye bir terimdir. Bu ölçekten bakıldığında, tek bir sistem teorisinden değil, alt çalışma alanlarına ayrılan sistem teorilerinden söz etmek mümkündür.

Sistem Teorisinin sosyolojideki en kapsamlı temeli Niklas Luhmann tarafından oluşturulmuştur. Luhmann, ekonomi, politika ya da sanat gibi sistemlerin işleyişlerini, kodlama sistemlerini ve evrimlerini incelemiştir.³⁷ Düşünür, toplumsal sistemleri, bireyler ve bireylerin örgütlendiği hiyerarşik yapılar üzerinden değil, Sistem Teorisi ve Enformasyon Teorisinin yaklaşımını baz alarak mikro ölçeklerde “beliren” iletişim olayları yoluyla tarif etmektedir.³⁸ Luhmann’a göre sosyal sistemler iletişim olaylarının aralarındaki farklar üzerine kuruludur. Geçici bir iletişim olayı mutlaka önceki ve sonraki olaylarla ilişkilidir. Bu yüzden sürekli olarak karmaşıklığı arttıran olaylar ve azaltan olayların gerilimleri sistemleri devam ettirir.

³⁶ Heylighen Francis, “Cybernetics and Second-Order Cybernetics”, *Encyclopedia of Physical Science & Technology* içinde, ed. R.A. Meyers, (New York: Academic Press, 2001).

³⁷ Niklas Luhmann, *Introduction to Systems Theory*, çev. Peter Gilgen, 2013.

³⁸ Luhmann'ın Sosyal Sistemler Teorisi, bu nedenle anti-ontolojiktir. (Örneğin sanat nesnesi Luhmanncı bir çerçevede değerlendirilecek olursa, zaman mekânda statik bir nesneden değil, dinamik bir iletişim olayları dizisinden söz etmek gerekir.)

Sosyal Sistemler Teorisi, Sibernetik ve Genel Sistem Teorisi gibi sistem teorilerinin tamamı “analitik yöntemin” yanında “sistemik yaklaşımı” da baz almaktadır. Analitik yöntem, her alanda önemli bir temel oluşturmaya rağmen birtakım dezavantajları da barındırmakta ve özellikle karmaşık sistemlerin kavranmasında tek başına yeterli olmamaktadır. Bu yöntem, temel olarak bir bütünü parçalara ayırma ve bu parçaların incelenmesi esasına (örneğin bir dokunun hücrelerinin incelenmesi ya da bir resmin renk, şekil gibi kompozisyon özelliklerinin incelenmesi) dayanmaktadır. Bu yaklaşım zorunlu bir indirgemeyi ve zamandan bağımsız bir izolasyonu da beraberinde getirmektedir. Canlı varlıklar ya da sosyal organizasyonlar gibi karmaşık etkileşimleri barındıran açık sistemler ise zamana bağlı olarak değişmekte ve çevreleriyle sürekli bir alışveriş ilişkisine girmektedirler. Bu nedenle sistemlerin parçalarına ayrılıp, bu parçaların ilişkilerinin çözülmesi sistemin işleyişine dair kavrama olanaklarını sınırlar. Örneğin bedenin bir bölgesindeki hastalığın nedeni, o bölgede yerleşmiş bir sorundan kaynaklanmayacağı gibi, bedenin maruz kaldığı çevresel şartlardan da ileri gelebilir (Bu anlamda “kanser” tipik bir örnektir). Analitik yöntem, ancak bütünsel bir yöntem ile birlikte kullanıldığında elverişli olmaktadır.

Sistemik yaklaşım, yapıyı parçaları seviyesinde analiz edip bu parçaların davranışlarını incelemek yerine, bir bütün olarak işlevlerine odaklanır; öğelerin statik ilişkileri üzerine kurulu ontolojik bir yaklaşım benimsenmez. Sistem teorisinde “öğ” olarak tanımlanan her şey, “sistem / çevre” ilişkisindeki “karmaşıklık farkıdır.” Yani bağımsız öğeler değil, olayların gözlemci tarafından farklı karmaşıklık düzeylerinin farkedilmesi mevcuttur.

Bu yöntem, analizi reddetmez³⁹, ancak temel fark, odağın, çevre ve sistem ilişkisi üzerine kurulu olmasıdır. Örneğin bir canlı türü araştırma konusu olduğunda, öncelik, o

³⁹ Addy Pross, sistemik yaklaşımın, indirgemeci yaklaşımdan bağımsız olmadığını, aslında incelikli bir indirgemeci yaklaşım olduğunu ifade eder. “*Bütüncü görüş daha alt kademedeki hiyerarşilerden üst kademedekilere doğru “aşağıdan yukarıya nedenselliğe” ek olarak, daha üst kademedeki fenomenlerin alt kademelerdeki eylemleri etkilediği “yukarıdan aşağıya nedenselliğin” de dikkate alınması gerektiğini*

türü bütün / parça ilişkisi şeklinde çözümlemek değil, türün ekosistemde kurduğu ilişki üzerinedir. Bütünsel yaklaşımdaki diğer önemli bir ayrım ise gözlemcinin dış dünyayı objektif bir biçimde ele alabileceği pasif bir pozisyonun var olmamasıdır. Gözlemci her koşulda gözlemiyle ilişki içindedir ve onu etkiler.⁴⁰

Sistemik yaklaşım, bir bilim, teori ya da disiplin olmaktan öte, sistem teorilerinin kullandığı yöntemlerden bir tanesidir. Bu anlamda Joel de Rosnay sistemik yaklaşımının kapsamını şu şekilde ifade eder:

“Sistemik yaklaşım, temel amacı, canlı organizmalar ve makinelerde kontrol çalışması olan sibernetik yaklaşımı (N. Wiener, 1948) kapsar ve daha öteye taşır.

Amacı doğada bulunan sistemlerin toplamını matematiksel olarak tanımlamak olan Genel Sistem Teorisinden (L. von Bertalanffy, 1954) ayırt edilmelidir.

Sistemik yaklaşım, onun tek bir aracını temsil eden bir yöntem olan sistem analizinden uzaktır. Sistem analizi tek başına ele alındığında, bir sistemin, bileşenlerine ve temel etkileşimlerine indirgenmesine yol açar.

Sistemik yaklaşımın bir sorunun üstesinden gelme amaçlı ardıl biçimde hiçbir ögeyi unutmayan bir dizi detaylı eylem hazırlayan ve değişime hiçbir yer vermeyen “sistemik” yaklaşımla ilgisi yoktur.”⁴¹

kabul eder.” Addy Pross, Yaşam Nedir? Kimyanın Biyolojiye Dönüşümü, çev. Raşit Gürdilek (İstanbul: Metis, 2016), 61.

Örneğin bir resmin kompozisyonun incelenmesi indirgemeci bir yaklaşımdır. Buna karşın bir resmin sosyal sistem içinde ne tür bir işlev gerçekleştirdiği bütüncül bir yaklaşımdır. Her ikisi de belirli ölçülerde indirgeme barındırır.

⁴⁰ Fritjof Capra, sistemik yaklaşımı beş ana başlıkta değerlendirir: 1) Parçadan bütüne geçiş. 2) Yapıdan işleme geçiş 3) Nesneden epistemik bilime geçiş 4) Bilginin bir metaforu olarak, inşa etmekten, ağ kurmaya geçiş 5) “Doğru”dan, yaklaşık açıklamalara geçiş. Fritjof Capra, “System Theory and the New Paradigm”, *Systems* içinde, ed. Edward A Shanken (London: MIT Press, 2015), 22–27.

⁴¹ Joël de Rosnay, *The Macroscopic : A New World Scientific System* (New York: Harper & Row, 1979), 57.

Düşünür, analitik yaklaşımla sistemik yaklaşımın karşılaştırmasını da şu şekilde sunar:⁴²

Analitik Yaklaşım	Sistemik Yaklaşım
İzole eder ve öğelere yoğunlaşır.	Bütünselleştirir ve öğeler arasındaki etkileşime yoğunlaşır.
Etkileşimin doğası üzerine çalışır.	Etkileşimin etkisi üzerine çalışır
Ayrıntıların hassasiyetine vurgu yapar.	Bütünsel algıya vurgu yapar.
Bir defada tek bir değişkeni değiştirir.	Değişken gruplarını aynı anda değiştirir.
Zaman içerisindeki süreçten bağımsız kalır; ele alınan fenomenler tersine çevrilebilir.	Süreci ve geri döndürülemezliği entegre eder.
Bir teori içerisinde deneysel ispat yoluyla olguları doğrular.	Modelin davranışlarını gerçeklikle kıyaslayarak olguları doğrular.
Etkileşimler doğrusal ve zayıf olduğunda verimli bir yaklaşımı vardır.	Güçlü ve doğrusal olmayan etkileşimlerde verimlidir.
Disiplin odaklı eğitime yönlendirir.	Çok disiplinli eğitime yönlendirir.

Fritjof Capra ve P. L. Luisi, sistem teorilerinde nesnelerden bağıntılara kaymanın “ölçmeden”, “eşlemeye (haritalamaya)” geçmeyi gerektirdiğini belirtir. Bağıntılar, nesneler gibi ölçülebilir olmadığı için, eşleme yapılarak nesneler arasındaki örüntüler gösterilebilir. Örneğin ağ diyagramları bu türden eşlemelerdir. ⁴³ Düşünürler, insanın üçgen gibi hiyerarşiler şeklinde, bir kümenin bir diğerinin üstünde ya da altında modeller kurduğunu belirtir. Buna karşın doğada bir kümenin üstü ya da altının söz konusu olduğu bir hiyerarşi yoktur; birbirlerine yuvalanmış ağlar vardır. Gözlemci, ağ

⁴² A.g.e., 74–75.

Yazar, bu türden ikili bir tablonun her ne kadar kullanışlı olsa da gerçekliğin bir karikatürü olduğunu belirtir. Yazar ayrıca bu birbirini tamamlayan yaklaşımlardan analitik olanın eğitim sistemimizde orantısız bir biçimde tercih edildiğinin altını çizer. A.g.e., 56. (Burada tablonun bir bölümüne yer verilmiştir.)

⁴³ Fritjof Capra ve P. L. Luisi, *The Systems View of Life: A Unifying Vision* (Cambridge: Cambridge University Press, 2016).

üzerindeki bir “düğümü” yakından incelediğinde, gözlemlemekte olduğu düğümün, başka birtakım düğümlerden oluşan bir ağ olduğunu fark eder.⁴⁴ Sistemik yaklaşım, sanat nesneleri ve sanatın, bu türden bir ağ şeklinde kavranmasını gerektirir.

Sanatı, sistemik bir yaklaşım ile, yani açık bir sistem olarak ele almayan teoriler, sanat yapıtlarını ve sanatı, dinamik etkileşimleri ve evriminden bağımsız, belirli önsel formatlara uygunluğu ölçeğinde değerlendirmektedir. Bu teorilerde geçen açıklamalar, sanat nesnelerini, önsüz sonsuz bir sanat sisteminin statik öğeleri olarak ele aldıklarından, sanatın karmaşık ve dinamik yapısı ile çelişir hale gelmektedirler.

Sanat sistemini, sanat eleştirisi, sanat yapıtı ya da sanatçı olarak sistemin dışından bir yerden algılamak mümkün değildir çünkü üretilen her model yine sanat sistemi ile etkileşime girmektedir. Sistemde, öge olarak tanımlanan her şey (örneğin spesifik sanat yapıtları), sanat sistemiyle kurduğu dinamik farklar olarak kavranmalıdır⁴⁵, sistemi meydana getiren bireysel parçacıklar olarak değil. Sanat dünyası, doğrudan bireysel sanat eserleri, teoriler, müzeler ve izleyicilerinden oluşan parçaların ve ilişkilerin toplamı şeklinde niceliksel ve mekanik bir yığın olarak algılanmamalıdır. Anlamın kurulduğu bir ağ olmadan bu parça / bütün modeli bir şey ifade etmemektedir. Anlam ise tek bir sanat eserinin ya da izleyicinin üretimi değil, tüm sistemin etkileşimi ile kurulur ve sistem içerisinde parmakla gösterilebilecek bir koordinatta bulunmaz. Bu nedenle sanatın bir küme içerisindeki nesnelerin toplamı değil de bir “ağ” yapılanması olduğunu ifade etmek daha doğru bir betimlemedir. Diğer yandan bu dinamik bir ağdır. Bu nedenle sistemik bir sanat teorisinin temel yapısı nesne odaklı değil, “olay” odaklı olmak zorundadır. Bu anlamda sanat nesnesi, süreci içine alacak bir biçimde dinamik bir nesne, yani bir olay olarak, (eylemsel, tarihsel ve kültürel anlamda) “performatif” vurguya öncelik verilerek tanımlanmalıdır. Dinamik bir sanat teorisi de önceden tanımlanmış kümelere uygun düşen nesneleri sınıflandırma yerine, sürekli olarak değişen ve bu değişimin kavranmaya çalışılması üzerine bir etkinlik olmalıdır. Bu türden bir teorisinin diğer önemli unsuru ise karmaşıklığıdır. Sanatsal etkileşimler çizgisel

⁴⁴ A.g.e., 14.

⁴⁵ Fark kavramına ileride değinilecektir.

bir biçimde değil, dağınık ve öngörülemez unsurları da içine alacak bir biçimde ilerler. Karmaşık sistemlerin kavranması, öğelerin teker teker çözümlenmesine değil, öğelerin bütünsel davranışlarına ve kendi kendilerini nasıl organize ettiklerine yoğunlaşmayı gerektirmektedir.

2.2. SİSTEM

“Sistem” terimi en genel anlamıyla belirli bir işlevi yerine getirecek şekilde organize olmuş öğeler ve bunların arasındaki ilişkilerden oluşan bir bütünü ifade eder. Ashby⁴⁶, Laszlo⁴⁷, Hall & Fagen⁴⁸, Maturana ve Varela⁴⁹ ve Bertalanffy⁵⁰,’ın genel açıklamaları doğrultusunda (dinamik) sistemlerin genel özellikleri aşağıdaki gibi özetlenebilir:

- Sistemler birbirleriyle ilişki içindeki öğelerden oluşur. Bu ilişkiler ve öğeler belirli düzenlerde ve düzeylerde yer alır. Öğeler statik noktalar değildir, olaylardır.
- Sistemler çevreleriyle birlikte kavranır. Bir çevre, sistemin dışındaki diğer tüm sistemleri ve sistemin işlem yapmak için kullanacağı kaynakları belirtir. “Sistem / çevre” ilişkisi ile “sistem / sistem” ilişkisi birbirlerinden farklıdır. Sistem / çevre ilişkisinde, çevre tanımsızdır ve tanımsız çevre bir enformasyon barındırmaz. Buna karşın sistem / sistem ilişkisinde “bir sistemin bir diğer sisteme olan göreceli durumu” işaretlenmiştir. Başka bir sistemle ilişki durumundaki bir sistem her şeyle değil, spesifik bir çevre ile ilişki içindedir. Örneğin sanat sisteminin, sanat ekonomisi sistemiyle olan ilişkisinden söz etmek spesifik bir ilişkiden, yani “sistem / sistem” ilişkisinden söz etmek anlamına gelir. Ancak sanat sisteminin, sanat olmayan şeylerle ilişkisinden söz etmek

⁴⁶ W. Ross Ashby, “Design for a Brain an Introduction To”, *Director* 80, sayı 4 (1999): 295.

⁴⁷ Ervin Laszlo, *Introduction to Systems Philosophy: Toward a New Paradigm of Contemporary Thought* (Philadelphia: Gordon & Breach, 1972).

⁴⁸ A.D. Hall ve R.E. Fagen, “Definition of System”, *General Systems* 1, sayı 18 (1956): 28.

⁴⁹ Humberto R. Maturana ve Francisco J. Varela, *Autopoiesis and Cognition: The Realization of the Living*, c. 42 (Springer Science, 1991).

⁵⁰ Von Bertalanffy, *General System Theory Foundations, Development, Applications*.

“sanat /çevre” ilişkisinden, yani sanatın belirsiz bir şeyle olan ilişkisinden söz etmek anlamına gelir.

- Sistemleri çevrelerinden ayıran ve onların farkına varılmasını sağlayan sınırları bulunmaktadır. Bu durum hücre duvarı gibi fiziksel ya da ülkelerin siyasi sınırları gibi varsayımsal olabilir.
- Sistemlerin belirli düzenlerinin kavranması (diğer tüm düzenler de olduğu gibi) gözlemciye bağlıdır.⁵¹ Bu nedenle gözlemcinin olmadığı bir sistem düşünülemez. Sistem teorisinde gözlem psikolojik ve bilişsel bir etkinlik ile sınırlı olmayıp bir sistemin kendi kendisini ya da başka sistemleri gözlemlemesi anlamında, geniş bir biçimde kullanılmaktadır. Sistemlerin çevreyle etkileşimlerinde gözlem, ana unsurlardan birisidir. Örneğin sanat sistemi kendisini oluşturan örüntüleri, sanat nesneleri ve sanat tarihi ya da sanat teorisi gibi iç sistemleriyle gözlemlemektedir.
- Sistemlerin gözlemciler tarafından farkına varılabilecek, işaretlenebilecek belirli işlevleri vardır. Bir çorap çekmesindeki çoraplar, bir çoraplar kümesi olmasına karşın bir sistem değildir çünkü çorapların birlikteliği (bir fizik terimi olarak) bir “iş” ortaya koymaz. Buna karşın doğal sistemlerle, yapıntı sistemlerin işlevleri arasında farklılıklar bulunduğu öne sürülebilir. Örneğin bitkilerin gerçekleştirdiği fotosentez, herhangi bir sanat yapıntının işlevi ile benzer türden değildir. İlkinde doğal ve nedensel olarak birbirlerine bağlanmış olaylar söz

⁵¹ Bu yaklaşımı anlamak için Sibernetiğin kurucularından Norbert Wiener’in astronomi ve meteorolojiyi kıyaslaması ideal bir örnektir. Gezegenlerin hareketi filme kaydedildiğinde ve bu film geri alındığında Newton mekaniği ile uyumlu bir hareket sergilerler. Gezegenler tıpkı bir saat gibi film geri alındığında yine aynı konumda bulunmalarına karşın bulutlar için bu durum geçerli değildir. Neden gezegenlerin hareketi tersine çevrilebilirken, bulutların hareketi tersine çevrilemez? Wiener, *Cybernetics or Control and Communication in The Animal and The Machine*, 35. Bu durum esasen zaman ve uzaklığın yarattığı bir illüzyondan kaynaklanmaktadır. Gezegenler de bulutlar gibi asimetriktir. Yani aslında hareketleri geri çevrilemez bir biçimde değişmektedir fakat bu değişim insan ölçeğine göre çok büyük olduğundan simetrik ve geri çevrilebilir gözükmemektedir. Bulutlara bakıldığında sayısız parçacığın etkileşimi gözlemlenebilirken gezegenlere bakıldığında bu kütleler sadece birkaç parçacık olarak modellenir. Dolayısıyla gözlemcinin kullandığı çerçeve sistemin modellenişini doğrudan etkilemektedir.

konusudur. İkincisinde ise yapay ve insanların uzlaşımına dayalı kültürel olaylar vardır.

- Sistemler otonomluğa sahiptir. Örneğin çamaşır makinesi, bir sistem olarak incelenebilir. Buna karşın mutfak mikseri, kendi işlevini yerine getirmek için başka bir sisteme (yani bir kullanıcıya) ihtiyaç duyduğundan sistem değildir. Ancak (bir insan-makine sistemi olarak) “bir kullanıcı ve bir mikser” bir arada ele alınırsa bir sistemden söz etmek mümkün olabilir. Çünkü hamurun yoğrulması ve mikserin kâse içinde hareket ettirilmesi için gereken kas gücü insan tarafından sağlanmaktadır. Çamaşır makinesinin çamaşırı yıkaması için gerekli olan su, ısı ve hareketi (elektrik) belirli şekillerde kullanması ise kendi programlaması sayesinde gerçekleşir, harici bir sistemi kullanmaz. Bir ressamın resim yapması benzer bir biçimde bir sistemdir fakat resmin kendisi bir sistem değildir; resim ancak bir sistemi işaret edebilir. Jack Burnham bu nedenle sistemler hakkındaki yapıtlarla, kendisi sistem olan yapıtların birbirlerinden ayırt edilmesi gerektiğini belirtir.⁵²
- Sistemler materyallerden değil, bu materyallerin “organizasyon biçimlerinden” meydana gelirler. Örneğin bir sistem olarak tek bir hücre de insan bedeni de besin tüketmektedir. Buna karşın besinleri hangi şekillerde hangi araçlarla alacakları ve işleyecekleri farklılık gösterir. Hücreler ayrılmış temel yapıtaşlarını enerji olarak kullanırken, insanlar elma ya da muz gibi ayrılmamış bütünleri tüketirler. Her iki sistem de besin tüketmeleri bakımından aynı prensipleri göstermelerine rağmen malzemeleri farklıdır. Başka bir deyiş ile gözlemcinin gözlemlediği sistemde kavradığı organizasyon biçimi aslında kavramsal bir modeldir, materyalin doğasında kendiliğinden bulunmaz.

⁵² Jack Burnham, “Real Time Systems”, *Artforum* 8, sayı 1 (1969).

- Sistemler çevreleriyle enerji, madde ve enformasyon alışverişinde bulunurlar.⁵³ Örneğin bir şehir, enerji, madde ve enformasyonu kullanarak çalışır ve bunların karşılığında çevreye yeniden dönüştüremediği dağınık haldeki enerji, madde ve enformasyonu bırakır. Bir bitki ya da sanat sistemi de aynı şekilde işler.

Wim Delvoye'nin "*Dışkılık*" isimli (birçok farklı versiyonu olan) çalışması, oldukça tipik bir mekanik sistem örneği olarak sistemlerin ne olduğunun anlaşılmasında kullanılabilir. Fiziksel ve kimyasal süreçleri barındıran bu makine bir sindirim sisteminin bir makineye eşlenmesi niteliğindedir; makine basitçe verilen besinleri, dışkıya çevirir. Sindirim sistemi organlarına hiç benzememesine rağmen makinenin ortaya çıkardığı dışkı, insan dışkısıyla aynı özellikleri gösterir.



Resim 1- Wim Delvoye, "*Dışkılık, Yeni ve Geliştirilmiş*", 2001.

⁵³ Klasik termodinamik alanında üç tür sistem bulunur: Açık sistemler, kapalı sistemler ve izole sistemler. Kapalı sistemlerde enerji ya da iş değiş tokuşu varken, enformasyon ve madde değiş tokuşu yoktur. İzole sistemlerde ise hiçbir tür değiş tokuş bulunmaz.

Bu makine birçok materyalden meydana gelen bir organizasyonu barındırır. Bu organizasyon, dışkılama işlevini, materyallerin yalnızca belirli bir formda bir araya gelişiyle gerçekleştirebilir. Bu form, makinenin işlevi olarak tanımlanabilir. Diğer bir deyişle bir sistem, başka zaman-mekanlarda başka materyallerin bir araya gelişiyle aynı işlevi yerine getirebilir ya da yineleyebilir.

Sistemin işlevini yerine getirmesi için bir girdiye ihtiyacı vardır, kendi kendine bir çıktı veremez (Bu durum dinamik sistemlerde bu örnekte olduğu kadar basit değildir.) Alınan kaynakların spesifik şekillerde işlenmesi öğütme işlevini yerine getirir. Herhangi bir işlevin yerine getirilmesi için tüm parçaların bir bütün olarak, birlikte çalışması gerekir.

Bu çalışmanın en önemli özelliklerinden birisi, sistemleri kavrarken “iş”, “düzen” ve “kaynak” gibi unsurların gözlemciye bağlı oluşunu açıkça sunuyor olmasıdır. İnsan bedeninin besin tüketimi düşünüldüğünde, besin kaynakları enerji amaçlı kullanılır ve dışkılar “düzensiz” ya da “kullanışsız” artıklar olarak sistemin dışına atılır. Beden, elde ettiği enerji ile “düzenli” işler gerçekleştirir. Örneğin bir marangoz bu enerjiyle bir masa yapabilir. Böylece enerji, form değiştirmiş olur. Sindirim sistemi ölçeğinde düşünüldüğünde ise dışkı bir üründür, bir artık değildir. Sanatsal açıdan ise bir iş ve formül sayesinde ortaya çıkan düzenli bir nesnedir ve bir heykelden farksızdır. Bitkiler açısından ise bu dışkı, bir besin kaynağı olarak kullanılabilir.

Doğadaki ekolojik sistemler ya da sosyal sistemler gibi açık yapılar, bu makine gibi işlemezler. Karmaşık ve açık sistemler, bir sindirim sisteminin yemeği önce fiziksel olarak ağızda eritmesi, ardından mide ve bağırsaklardaki kimyasallarla öğütmesinde olduğu türden bir ardışıklık içermezler. Etkileşim çoğu zaman simültane bir şekilde çok sayıda kaynakla birlikte gerçekleşir ve çıktıların tekrar değerlendirildiği geri bildirim döngüleri bulunur. Bu nedenle sosyal bir sistemi, bir makine gibi parçalarına ayırıp çözümlemek mümkün değildir. Bu durum, deney olanaklarının sınırlı olmasından kaynaklanmaz, açık sistemlerin karmaşıklığından ileri gelir. Diğer yandan açık sistemler, “özüretimli” sistemlerdir; yani daha sonra kullanmak, değiştirmek ya da tamamen ortadan kaldırmak amaçlı yapılar yaratan işlemler ortaya koyarlar.

Delvoye'nin çalışması bir sanat yapıtı olmak anlamında fiziksel bir makine değildir; fiziksel bir makine yoluyla kavranan bir sanat yapıtıdır. Bu nedenle salt mekanik yapılanmasını kavramak, sanat nesnesi olarak kavranmasını sağlamaz. Çalışma, bir sistem olan sanat sistemi içinde ele alındığında bu yönde özellikler göstermeye başlar. Örneğin dışkı, sadece bu makinenin bir çıktısı değildir. Dışkı, tıpkı doğada bir hayvanın kendi konumunu işaretleme amacıyla kullanmasında olduğu gibi, iletişim sisteminde işlenebilecek bir kaynaktır. Sanatçı sistemin içine dahil edildiğinde, bu dışkıları inceleyebilir ve makineyi dışkıların biçimine göre yeniden programlayabilir. Böylece yeni çıkacak dışkılar, “bellek” faktörü sayesinde eski dışkıların bilgisini kullanır. Böylece bir geri bildirim işlemi gerçekleşir. Bu esnada yapıt, iletişim sisteminde farklı anlam olanaklarıyla eşlenir. Örneğin kimi insanlar bu makinenin düzenini başka düzenliliklerle (güzellik gibi) ilişkiye sokabilir. Diğer yandan bu çalışma mühendislik ve sanat ilişkisi düzeyinde de ele alınabilir. Besini öğüten kimyasalların yapısı da incelenebilir. Dolayısıyla bir sanat yapıtı tek bir düzeyde yer almaz; aynı anda çok sayıda ilişki üretir. Sistem analizi yapmak bu düzeylerden sadece bir tanesine yoğunlaşmaktır. Örneğin dışkının estetik anlamını incelemek bu tür bir analizdir. Sistem analizinin aksine, sistemik yaklaşım ise bu alanlar arasındaki farklılıklara, benzerliklere ve eşleme olanaklarına odaklanır, çalışmanın farklı düzeylerde nasıl “çalıştığının” kavranması kuramın temel sorunsalıdır. Böylece sistem analizi için de yeni olanaklı alanlar doğurur.

Sistemik yaklaşım temel olarak bir yapıta *“Bu çalışma hangi işlemleri gerçekleştirmektedir (nasıl davranıyor) ve bunu ne zaman, hangi koşullar gerçekleştiğinde yapmaktadır?”*; *“bunun için hangi kaynakları kullanmaktadır ve karşılığında ne vermektedir; çevrede nasıl bir etkiye neden olmaktadır?”* vb. süreç odaklı ve her açıdan değerlendirilebilen sorularla yaklaşır.

Kuramın ortaya koyduğu soruların, *“bu çalışma nedir?”*, *“bu çalışmanın şekilsel özellikleri nedir?”* ya da *“ne anlatır; neyi temsil eder?”* vb. medyumun ve türlerin içinden çıkmaya olanak vermeyecek sorulardan önemli bir biçimde ayrıştığı görülmektedir.

3. SANAT NESNESİ

3.1. NESNE ODAKLI SANATTAN, SİSTEM ODAKLI SANATA⁵⁴

Sanat nesnesine sistemik bir açıdan yaklaşmak, medyumunu kategorizasyonlarına dayalı (resim, heykel, müzik) yaklaşımları reddetmeyi gerektirir. Bu bağlamda ileride görüleceği gibi Kavramsal Sanat ile birlikte ortaya çıkan sanat kuramları, sistemik yaklaşımla uyumludur. Sistem Sanatının Kavramsal Sanat şemsiyesi altında yer alabilmesinin temel nedenlerinden birisi de budur.

Özellikle 20. yüzyılda üretilen Avangart yapıtlarla birlikte nesnenin tanımı, bizzat sanatsal bir mesele haline gelmiştir. Sanatçılar, geçmişte birtakım kurumlar tarafından sanat nesnesi olarak görülen yapıtların dışında yapıtlar üretmiş ve bizzat felsefi sorgulamaları yapıtlarının biçimini oluşturacak şekilde tasarlayarak, sanat nesnesinin ne olduğunu tartışmışlardır. Buna karşın sadece belirli çalışmalar değil, bütün sanat nesneleri doğrudan ya da dolaylı olarak en genelde sanat nesnesinin tanımıyla tartışmaya girmek zorundadır. Çünkü üretilen her çalışma, sanat adı altında yapılır ya da gözlemciler tarafından sanat oluşları bakımından ele alınır.

Nesne kavramının anlamının aydınlatılması, felsefenin en temel problematiklerinden biridir. Gündelik dilde “nesne” kavramı sıklıkla masa ya da kitap gibi fiziksel nesnelerin fiziksel varoluşları için kullanılırken⁵⁵, felsefede duysal algılanabilir olmayan soyut varlıkları da (zihinsel tasarımlar yani kavramlar, yargılar vb. dilsel nesneler yani terimler, önermeler vb. soyut nesneler yani geometrik şekiller, sayılar, teoremler vb.) kapsayacak biçimde kullanılmaktadır.

Sanat nesnesi söz konusu olduğunda “nesne” kavramı oldukça farklı anlamlara gelebilecek şekilde kullanılmaktadır. Bir performans, bir video sanatı ya da bir

⁵⁴ Burada Jack Burnham’ın “nesne odaklı kültürden sistem odaklı kültüre” ifadesini örnek aldık. Jack Burnham, “Systems Aesthetics”, *Artforum*, 1968.

⁵⁵ Zihin Felsefesinde bu durum *Naif Gerçekçilik* olarak tanımlanır. Bu görüşe göre dünya materyallerden oluşan nesnelerden meydana gelir ve insan bu nesneleri duyuları aracılığı ile doğrudan bilebilir.

heykelin, “sanat nesnesi olarak sınıflandırılması” olgusu, bunların kendi fiziksel yapılarından (performans sanatçısının hareketleri, videodaki görüntü ya da mermer) farklı olan üst bir sınıflandırmaya tabi olduklarını gösterir. Aksi halde algılanan her nesne için farklı bir isimlendirmeye girişilmesini (nominalizm) gerekmektedir. Oysa ki sanat nesnesi denildiğinde sanat olarak üretilmiş ya da bu alan içinde gruptandırılmış ya da tanımını ne olursa olsun bu alanın içine dahil olması amacıyla tasarlanmış nesneler anlaşılmaktadır. Nesneleri öbeklendirmek, öbeklendirilen şeyleri sınıflandırmak, sınıflandırılan şeyler üzerine ise birtakım kategoriler inşa etmek, (yani bağıntılar kurmak) tamamen nesnelerden bağımsız olmayıp, bu nesneler üzerinde işletilecek gözlemsel bir etkinliği gerektirir. Bir nesne, sınıflandırmanın tanımı gereği, kendiliğinden yani bir gözlemciden bağımsız olarak bir şeyin kapsamında olamaz. Örneğin bir heykel, antropolojik bir değere sahip olabilir. Böyle bir durumda “heykel” kümesinin bir üyesi, “antropolojik değerler taşıyan nesneler” kümesinin bir üyesiyle karşılıklılık ilişkisi bakımından ele alınmaktadır. Her iki küme de tanım gereği soyut nesnelerdir. Önemli estetik özelliklere sahip bir resim, kötü ruhları korkutmak gibi bir işleve sahip olması için üretilmiş olabilir. Böyle bir durumda ise “resim” kümesinin bir üyesi, “kötü ruhları korkutan nesneler” kümesinin bir üyesiyle karşılıklılık ilişkisi bakımından ele alınmaktadır. Ancak yukarıda da belirtildiği gibi, sınıflandırmak ve sınıflandırılan şeyler arasında bağıntılar kurmak, gözlemcinin zihinsel etkinliğinin belirli bir sonucudur. Yani nesnenin yer aldığı düzeyler, sınıflar ya da öbeklendirmeler, nesnelerin tanımında içerilecek olan soyutlamalardır. Başka bir deyişle gözlemlediğimiz şeyler maddi olmasına karşın, üzerine konuşulan şeyler bunlardan bağımsız olmayan ancak yalnızca bu maddi şeylerde sınırlı olmayan şeylerdir. Nesnenin yer aldığı düzeyler, o nesnenin tanımında önem teşkil eder.

Sanat nesnesi terimi, gündelik dilde konuşma kolaylığı sağlaması için ve algılamaya referans vermek amacıyla, kimi durumlarda sadece fiziksel nesneye işaret edecek şekilde kullanılabilmesine rağmen, sanat nesnesinden söz edildiğinde daha çok bu biricik somut nesne yoluyla kavranan soyut bir nesne anlaşılmalıdır. Örneğin Mona Lisa hakkında konuşulduğunda, Louvre müzesindeki tablonun fiziksel varlığından değil, Mona Lisa imgesi hakkında, bu imgeyi meydana getiren bağıntılar hakkında konuşulmaktadır. Günün birinde Louvre müzesindeki tablo, herhangi bir nedenle yok

olacak olursa bu durum Mona Lisa imgesine zarar vermeyecektir.⁵⁶ Arthur C. Danto da benzer bir örnek sunar:

*“Örneğin, herhangi bir şiirin basılı olduğu bir kitabın bir kopyasını yakabilirim, ancak bunu yaparak **şiiri** yakmış olmam zira sayfa zarar görmüştür şiir değil. Başka bir kopyanın içindeki şiir ile basılı olduğu sayfanın yakıldığı şiir basitçe özdeş olamaz. Aynı sebepten şiir, yakılan sayfalarla da özdeş değildir. Bu hemen şiirin kopyalarıyla ilişkisinde Platonik formun kopyalarıyla ilişkisini akıllara getirir. Buna göre kopyaları zarar görse de form etkilenmeden kalır, zira form mantıksal olarak yakılamaz görünmektedir.”*⁵⁷

Mona Lisa’ya ait tüm dijital ve fiziksel kopyalar yok edildiğinde ve de onu veya kopyalarını görmüş kişiler yaşamlarını yitirip, onun hakkındaki anlatıları unutulduğunda ise Mona Lisa artık bilinmeyecek fakat bu var olmuş olmasını engelleyemeyecektir. Elbette resmin fiziksel görüntüsü, tablonun kendisine ve algılamaya yapısal olarak bağımlıdır; onu en nihayetinde tek bir insanın görmüş olması, sanatsal açıdan kavraması ve bu kavrayışını dillendirmesi gereklidir. Bu da ancak bir belge sayesinde mümkün olur. Yani görüntüler hayali bir dünyada değillerdir.⁵⁸ Materyallerin zihin tarafından belirli organizasyonlar şeklinde kavranmasıyla mevcut olurlar. W.J.T. Mitchell bu konuda *“Şu açık olmalıdır ki nesneler olmadan imgeler olmayacağı gibi imgeler olmadan nesneler de yoktur”*⁵⁹ demektedir.⁶⁰

⁵⁶ Stephen Davies bu durumun yapıtların kopyalarından elde edilen enformasyon ile de yakından ilgili olduğunu belirtir. Mona Lisa’nın tüm özellikleri hakkındaki bilgiyi yok etmek için sadece var olan kopyaları yok etmek yetmez. Kopyalardan elde edilen yeniden üretim belirtileri de yok edilmelidir. Stephen Davies, *Definitions of Art* (New York: Cornell University Press, 1991), 155.

⁵⁷ Arthur Danto, *Sıradan Olanın Başkalaşımı* (İstanbul: Ayrıntı, 2012), 53. Danto başka bir örneği tiyatrodan verir: *“Hamlet’i oynayan adama olgun bir domatesle vurabilirim ama Hamlet’e vuramam... ; zira o, bu saldırıdan hasar almadan kurtulur, çünkü Laertes tarafından olmadıkça dokunulmazdır.”* A.g.e.,53.

⁵⁸ Rüya da belli elektriksel sinyallerin dizimleri şeklinde ifade edilebilir.

⁵⁹ W. J. T. Mitchell, *What Do Pictures Want?: The Lives and Loves of Images* (Chicago: University of Chicago Press, 2005), 156.

⁶⁰ Nesnenin, sanat nesnesi oluşu ise kavramsal bir olgudur. Bunun felsefi anlamda en ayırt edici nedeni fiziksel nesneyi algılamının geçiciliğidir. Çalışma tümüyle ansal duyuların düzeyinde kalsaydı bu algılama sona erdiğinde (Örneğin İzleyici gözlerini kapadığında) yapıtın da ortadan kalkması beklenirdi.

İsmail Tunalı, resmin duyularla kavranan gerçek bir varlık alanı ve özel bir çeşit kavrama ile kavranan bir varlık alanından meydana geldiğini belirtir:

*“... İlk planda göz algılarıma kendini veren şey bir **veri**’dir. Keten bezine ve üzerindeki boya tabakasına dokunuyorum, bütün bunları hep veri olarak kavriyorum. Bunlar **duyulur** (hassi) olarak kavradığım şeylerdir. (Resimde temsili olarak görülen nesneler ise) ... veri olarak bana verilmiş gerçek algı içeriği değildir. Keten bezini ve üzerindeki boya tabakasını kavradığım gibi, bunları kavrayamam. Onların **veriliş tarzı** başkadır.”⁶¹*

Sanat yapıtı bu alanların karşılıklılığından doğmaktadır. Tunalı, sanat yapıtının bu iki varlık tarzından meydana gelen karmaşık bir yapı olduğunu belirtmektedir.⁶²

Nesnenin kavramsal yapısını gösteren diğer önemli olgu, sanat nesnesinin kültürel bağlamlarda ortaya çıkmasıdır. Bağlam ise bir ilişkiler toplamıdır; yalnızca duyular yoluyla kavranamaz, ancak duyular yoluyla elde edilen duyu verilerinin zihin tarafından belirli bir düzene koyulması yoluyla kavranır.

Bu durum sadece felsefi açıdan değil sosyolojik açıdan da aynıdır.⁶³ Niklas Luhmann’a göre sanat nesnesi, sanat olmayan nesnelerle ilişkiselliği üzerinden anlamını türetir. İlişkiler yoluyla türetilen iletişim ise sanat nesnesinin bedeninin algılanmasıyla kavranmaz:

Oysaki resim bellekte bir yer kaplamakta ve tekrar tekrar hatırlanabilmektedir. İzleyicinin yapıtla girdiği deneyim çalışmanın algılanması sona erdikten sonra da devam etmektedir. Yapıtın algılanmasının beyinde fiziksel bir yer kapladığı ileri sürülebilir. Beyindeki bu izdüşümün kendisi de fiziksel bir varlık olmasına karşın, bu izdüşümü kavrayacak bir zihin gereklidir. Yani anımsanan şeyin anlamlandırılması gerekir. Geçmişte görülen, işitilen ya da okunan sanat yapıtları şimdiki zamanda süregiden otomatik anlamlandırma mekanizması sayesinde sanat olarak varlıklarını sürdürürler. Şimdiki zamanda sanata dair bakış açısını değiştiren bir izleyici, geçmişte gördüğü kimi nesneleri artık sanat olarak değerlendirmeyebilir.

⁶¹ İsmail Tunalı, *Estetik* (İstanbul: Remzi, 1989), 73.

⁶² A.g.e. 74.

⁶³ Gordon Graham’ın, bu meseleyi Temsil Kuramı açısından da geçerli olduğunu gösteren çeşitli yapıt örnekleri vermektedir. Bknz. Gordon Graham, *Philosophy of the Arts: An Introduction to Aesthetics*, (Londra: Routledge, 1997), 102.

“Sistemin düzenlenişini iletişim yoluyla anlamak sanat nesnelerinin maddiyatlarını sistemden hariç tutmayı gerektirir. Bedenler sistemin çevresine aittir – her ne kadar yapısal eşlemelerle iletişime bağlı olsalar da... İletişim, iletişimler yoluyla yeniden üretilir; mermer, renkler, dans eden bedenler ya da sesler yoluyla değil... Diğer sosyal sistemler gibi, sanat sistemi de iletişimin işlemsel temelleri üzerine kapalıdır – aksi halde bir sistem değil, rastgele seçilmiş ve gözlemci tarafından “gelişigüzel bir araya getirilmiş” bir şey olurdu. Her türden materyal, kendine has özellikler gösterse dahi (örneğin ham materyaller olarak) sadece, kendi anlam ölçüleri doğrultusunda iletişim tarafından kullanılan kaynaklardır.”⁶⁴



Resim 2- Joseph Beuys, “Keçe Takım Elbise”, 1970. ⁶⁵

⁶⁴ Niklas Luhmann, *Art as a Social System*, 42.

⁶⁵ Bu çalışmanın bir edisyonun 1981 yılında güveler tarafından istenmeyen bir biçimde yenilmesi, kalıcılık, koruma ve yapıtın fiziksel özellikleri arasındaki ilişki açısından ilginç bir tartışma konusudur. Sanatçının doğal malzemeler kullanması, sanatsal pratiğinin önemli bir ögesidir. Dolayısıyla bu çalışmanın güveler tarafından yenilip yok olması, çalışmanın yok olması anlamına gelmez aksine doğal olanın

Sanat nesnesi bu nedenle gayri-maddi⁶⁶ bir nesnedir. Gayri-maddi nesne Kavramsal Sanat ile birlikte, süreç odaklı, geçici yaklaşımların benimsemesi ve “dil” vurgusu ile doruğuna ulaşan bir özellik olarak tanımlanır.⁶⁷

Sanatın Yapısalcılık üzerinden dilbilim ve felsefe ile kurduğu yakın ilişki, onun da bir “dil” olarak anılmasına neden olmuştur. Bu olgu, sanatın dile indirgenmesi; sanatın kendisinin dil olması; dilin özelliklerini göstermesi ya da dilin ve sanatın aynı temel ilkelerle örgütlenmesi şeklinde farklı yorumlamalar içerir. Dilin bir soyutlama aracı oluşu, sanat nesnesinin gayri-maddi doğasının anlaşılmasında önem teşkil eder:

*“Dilin öğelerinin programlanmış bir biçimde görsel alanda yüzeye çıkması, modernist resmin tarihinde ilk kez, Kübizm’le birlikte – Mallarmé’de görüleceği gibi – ortaya çıkmıştır. Yeni yeşermekte olan dilin yapısalcı analizi ve temsilin biçimci araştırması arasında bir paralelliğin ortaya çıkması da yine o dönemdedir. Fakat Kavramsal pratikler, dilin uzamsallaştırılması ve görsel yapının zamansallaştırılmasını gerçekleştirerek, dilbilimci modelin algısal modele eşlenmesinden daha da ileri gittiler. Kavramsal Sanattaki önerinin doğasında, uzamsal ve algısal tecrübenin nesnesinin, tek başına dilbilimsel tanımla (analitik önerme olarak sanat yapıtı) yer değiştirmesi yattığından, Kavramsal Sanat, nesnenin statüsüne yönelik en büyük saldırıyı bünyesinde barındırıyordu: Bu saldırı nesnenin görseelliğine, onun ticari statüsüne ve dağıtım biçimineydi.”*⁶⁸

Peter Osborne, bu bağlamda Kavramsal Sanat’ın dört temel redde dayandığını belirtir:

vurgusunu güçlendirir. Buna karşın bu durum, fiziksel nesneleri koruma işlevi olan geleneksel müzecilik anlayışları ile zaman zaman çatışır.

⁶⁶ “Gayri-maddi” kavramı, Türkçe’ye *gayri-maddi emek* olarak yerleşmiş İngilizce “*immaterial labour*” kavramında olduğu şekliyle çevrilmiştir.

⁶⁷ Lucy Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972: A Cross-reference Book of Information on Some Esthetic Boundaries ...* (New York: Praeger, 1973).

⁶⁸ Benjamin H. D. Buchloh, “Conceptual Art 1962-1969 : From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions”, *October* 55 (2016): 105–143.

Bunlar materyal nesnelliğinin reddi; Medyumun reddi; Görsel biçimin içsel öneminin reddi ve Sanat eserlerinin kurulmuş otonom değerlerinin reddidir.⁶⁹

Lucy R. Lippard, Kavramsal Sanattaki sözü edilen bu durumu; yani gözle görülür nesnenin otonomisinin yerini kavramın alması sürecini, *Sanat Nesnesinin Maddeden Arındırılması*⁷⁰ olarak tanımlamıştır. Lippard'ın antolojisi, yeryüzü sanatı, performans sanatı ya da medya sanatı gibi belirli bir medyum üzerinden tarif edilemeyecek, ancak ifade ve eylem tarzlarıyla betimlenecek yapıtlara yoğunlaşır. Ona göre maddi anlamda sanat nesnesi tarifi ortadan kaybolmaktadır. Lippard, ayrıca, kavramsal sanat yapıtının bu niteliğini, sanat nesnesinin bir tüketim nesnesi haline gelmesinin önüne geçtiği için olumlar. Lippard, Kavramsal Sanatı şu şekilde tanımlar:

*“Benim için kavramsal sanat, fikrin her şeyden önce olduğu; maddi biçimin ikincil, hafif, kısa ömürlü, ucuz, iddiasız ve / veya "gayri-maddi hale getirilmiş" olduğu iş anlamına gelir.”*⁷¹

Kavramsal Sanatın olduğu çevre şartlarıyla sanatsal yaklaşımı arasındaki bağlantı çok açık bir şekilde görülmektedir. 1960'larla birlikte özellikle Biçimciliğe yönelik bir tepki olarak gelişen sanat hareketleri, sanat nesnesinde vurguyu sonunda tümüyle, malzeme, dışavurum ve el becerisinden; Lippard'ın altını çizdiği fikir, bağıntı, performans ve süreç gibi gayri-maddi nesnelere evirmiştir.

Gayri maddilik sadece sanata değil dönemin genel karakteristiğine de özgüdür ve “sistem” teriminin kullanımıyla kendini gösterir. Özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrası ortaya çıkan kalkınma programları, büyük şirketleri ve ürün ve servislerinin kitlesel satışlarını içeren ve eski “nesne – emek – sermaye” ilişkileri içerisinde okunamayacak tüketici odaklı politikaları yaratmıştır. Politikada, aktivizmde, iktisat ortamında ve sanatta insanlar “sistem” kelimesini, sık sık çevrelerindeki bu yapılanmaları tarif etmek

⁶⁹ Peter Osborne, *Conceptual Art*, (New York: Phaidon Press, 2011), 18.

⁷⁰ Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972: A Cross-reference Book of Information on Some Esthetic Boundaries ...*

⁷¹ A.g.e., vii.

için kullanmakta; “şeylerin değil”, “şeylerin nasıl yapıldığı”⁷² üzerine tartışmaktadır. Diğer taraftan ise silah ve iletişim sistemlerine yönelik büyük yatırımlar gerçekleşmektedir. Bu programlar “saf matematik” gibi devletlerin normalde bütçe ayırmayacağı teorik araştırmaların yapılmasına da olanak vermiştir. Bir taraftan karmaşık elektronik iletişim sistemleri çıkarken, diğer taraftan bu olanaklar Siberetik, Oyun Teorisi ve Enformasyon Teorisinin gelişmesine alt yapı sağlamıştır. Sanat ise bir taraftan tüm bu yeni olanaklardan yararlanmış, diğer yandan bunları bir sistem eleştirisi üretmek için de kullanmıştır.

Claude Shannon’ın “Enformasyon Teorisi”, Norbert Wiener’in “Siberetik Teorisi”, Ludwig von Bertalanffy’ın “Genel Sistem Teorisi”; Abraham Moles ve Max Bense’in “Enformasyon Estetiği”, Roy Ascott’un “Siberetik Sanat Teorisi” ve Jack Burnham’ın “Sistem Estetiği”, dışavurumculuğun romantik duygusallığına karşı, sanat yapmak ve sanatı anlamak adına rasyonel yaklaşımları ortaya koyan etkili modeller sunmuştur.⁷³ Bu türden modeller sanatçıların sanatın içinde bulunduğu çevre şartlarını analiz edip, yeni sanatsal ve kültürel stratejiler geliştirebilmesine olanak tanımıştır. Sanat bir taraftan “gayri-maddileşirken”, diğer taraftan enformasyon ağlarının içine “geçicilik” ve “süreç” vurgusuyla sızmaya başlamıştır.

Kavramsal Sanat altında gelişen Sistem Sanatı, Kavramsal Sanatın tüm özellikleriyle, özelde ise “sistem” kavramıyla ilgiliydi. Jack Burnham’ın özellikle Hans Haacke’nin yapıtlarını inceleyerek geliştirdiği “Sistem Estetiği”, Sistem Sanatının temellerini oluşturmaktadır. Burnham, sanata dilbilim, felsefe, ekoloji ve teknolojiyi de içine alan transdisipliner bir düzeyde yaklaşmaktaydı. Düşünür, sanat nesnesini Kavramsal Sanat ile Enformasyon Teorisi’nin kesiştiği bir bağlamda ele almıştır:

“Sanat sisteminin önemli bir yanılsaması, sanatın belirli nesnelerde bulunduğu fikridir. Bu eserler “sanat yapıtı” kavramının maddi temelidir. Fakat özünde sanat verilerini

⁷² Burnham, “Systems Aesthetics”.

⁷³ Edward A Shanken, “Reprogramming Systems Aesthetics : A Strategic Historiography”, *Technology* 1970, sayı 9 (2009).

işleyen, böylece enformasyon üreten tüm kurumlar, yapıtların bileşenlerini oluştururlar. Bir destek sistemi olmadan nesne bir tanıma sahip olamaz. Ancak nesne olmaksızın da bu destek sistemi hala sanat fikrini sürdürebilir. Bu sebeple, sanat tecrübesinin, neden kanonik veya belirli formlarla kendisini gittikçe daha az bağladığını fakat gündelik yaşam dahil olmak üzere neden her türlü deneyimsel modu kucakladığını görebiliriz.”⁷⁴

Burnham’a göre sanat iletişim akışı içindeki geçici odaklanmalar üzerine kuruluydu, geleneksel anlamdaki nesneler üzerine değil. Yazar, bu nedenle sanatın belirli nesnelere indirgenmesi ve ilişkiselliğin tamamen medyumun “görünür” öğeleri üzerine kurulduğu biçimci (formalist) sanatı bir “zanaat fetişizmi”⁷⁵ olarak katı bir dille eleştiriyordu:

“Modern didaktik sanat, sanatın materyal varoluşlarında değil, insanlar arası ilişkilerde ve de insanlar ve onların çevrelerinin bileşenleri arasındaki ilişkilerde yattığını göstermiştir. Bu Duchamp’ın radikalliğini ve kalıcı etkisini açıklıyor. Picasso’nun daha az ufuk açıcı olan pozisyonunu da aydınlatıyor. Diğer bütün formalist sanatta olduğu gibi, kübizm de sanatsal değerın tamamen sınırlı nesneler içerisinde dolaşıma sokulması geleneğini izlemiştir.”⁷⁶

Burnham’ın önerdiği sistem yaklaşımı tıpkı Lucy Lippard’ın tarifleri gibi, sınırlamaya kavramsal açıdan yaklaşmaktadır: *“Bir sistem, insanları, fikirleri, mesajları, atmosferik durumları, güç kaynaklarını vb. içerebilir. Sanatçı ise hedefler, sınırlar, yapı, girdi, çıktı ve bunlarla ilgili etkinlikleri, sistemin içinde ve dışında göz önünde bulunduran bir perspektifçi konumundadır. Bir nesnenin sınırları ve şekli hemen hemen her zaman sınırlıyken, sistem zaman ve mekân içinde değiştirilebilir.”⁷⁷*

“Sistem” terimi formel bilimler (Mantık ve Matematiğin) ve doğa bilimlerinin temel terimlerinden biridir. Bu nedenle düşüncenin her alanında genel olarak da tüm yapıtlar için kullanılabilecek olsa da Sistem Sanatı içinde özel bir anlamı ve kullanımı

⁷⁴ Burnham, “Real Time Systems”, 50.

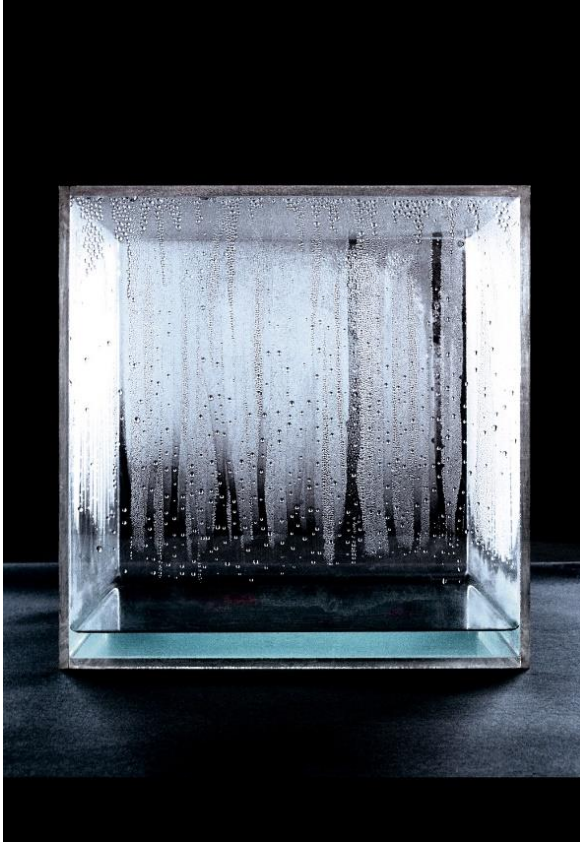
⁷⁵ Burnham, “Systems Aesthetics”.

⁷⁶ A.g.e.

⁷⁷ A.g.e.

bulunmaktadır. Haacke, “sistem” teriminin kullanılışındaki özellikli durumu şu şekilde ortaya koyar:

“... Doğal olarak, bu ön koşullar (Haacke öncesinde genel bir sistem tanımı yapıyor)⁷⁸ her iyi resim, heykel, yapı ya da benzer şekilde karmaşık ancak statik görsel varlıklar için de geçerlidir. Terimin doğa bilimlerindeki orijinal kullanımı, fiziksel olarak birbirine bağlı süreçlerin davranışlarını anlamak için değerlidir. Bu kullanım, sürekli değişim, geri dönüşüm ve denge olaylarını açıklamıştır. Bu nedenle, yalnızca statik olmayan 'heykeller' için 'sistem' terimini ayırmanın sağlam nedenleri olduğuna inanıyorum, çünkü yalnızca bu kategoride bir enerji, malzeme veya bilgi aktarımı gerçekleşir.”⁷⁹



Resim 3 – Hans Haacke, “Yoğunlaşma Küpü”, 1965 (2006).

⁷⁸ Kerem Ozan Bayraktar’ın notu.

⁷⁹ W. Grasskamp M. Nesbit ve J. Bird, *Hans Haacke* (Londra: Phaidon, 2004), 102.

Haacke'nin *Yoğunlaşma Küpü* isimli çalışması dönemi içinde Sistem Sanatının en güçlü örneklerinden birisi haline gelmiştir ve sanat nesnesinin gayri-maddi doğasının kavranmasına etkili bir çerçeve sunar. Bu çalışma, kinetik heykel ya da estetik özellikleri nedeniyle ön plana çıkarılmış bir nesne düzenlemesinden sanatçının üstte alıntılanan pasajda belirttiği nedenlerle ayrılmaktadır. *Yoğunlaşma küpünün* nitelikleri statik değil, dinamiktir dolayısıyla niteliksel özellikleri her an farklılaşır. Suyun buharlaşması, izleyici için estetik özellikler taşıyabilir, hatta birçok insan, bu fraktal yapıları “güzel” olarak nitelendirebilir. Ancak izleyicinin çalışmayı “güzel” bulmasındaki ölçütler, çalışmanın inşasında hiçbir önem taşımaz ya da çalışmanın yapısını etkilemez. Estetik özellikleri çalışmanın işlevsel doğasının bir sonucudur; amaç estetik özellikler ortaya koymak değildir. Suyun buharlaşması, suyun miktarı ve camdaki yoğunlaşmalar arasında “değişim”, “geri dönüşüm” ve “denge” ilişkileri bulunur. Bu ilişkiler ise fizik kurallarına uygun olarak çalışır, yani “doğaldır”. Bu anlamda *Yoğunlaşma Küpü*'nün doğal fenomenlerin yapısını örnekleyen belirli bir kesit olduğunu söylemek mümkündür. Sanatçı bu örneklemeyi algısal uzamı tasvir etmeden, yani nesneleri ya da olayları onların görünümüne indirgmeden, onu fiziksel olarak “sınırlayarak”; doğanın içinde bir alanı işaretleyerek gerçekleştirmektedir.⁸⁰

Sanatın gayri-maddi doğasının anlaşılmasında, kavramsal sanat hareketleri, felsefe ve sanat teorisinin yanı sıra teknoloji de önemli bir rol oynamıştır. Bu, yalnızca gelişen teknolojinin ortaya çıkardığı yeni araç ve gereçlerin sağladığı birtakım pratik kolaylıklardan kaynaklanmamaktadır. Aynı zamanda düşünce biçimlerinin ilerleyişinde ve dönüşümünde bu araç ve gereçlerin sağladığı olanaklar ile ilişkilidir.

⁸⁰ Bu çalışma kendi dönemindeki Minimalist nesnelerden de yine benzer nedenlerle ayrılır. Benjamin Buchloh, Haacke'nin çalışmasını Robert Morris'in aynalı küpleri ile kıyaslar:

“Morris izleyiciyi, düşünsel bir spekülasyon alanından, hareket ve algısal yanılsamanın olduğu bedensel bir fenomenolojik döngüye doğru çekerken, Haacke bir zamanların devrimci fikrini – görme tecrübesi içerisinde “dokunsallığı” aktive etme düşüncesini – fenomenolojik olanı “sistem” determinizmi içerisinde ele alarak değiştirir. Onun çalışması Morris'in dokunsal “bakmasını” bilim tabanlı bir sözdiziminde askıya alır. (Bu özel örnekte, küpün içindeki yoğunlaşma ve buharlaşma işlemi galeri içindeki izleyicilerin sıklığı nedeniyle değişir.)” Buchloh, “Conceptual Art 1962-1969 : From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions”.

Bu meseleyi sanatın biçimselleştirilmesi başlığında daha detaylı inceleyeceğiz.

Sanatçı Bager Akbay, bir konuşmasında⁸¹ Haacke'nin *Yoğunlaşma Küpü* için “yazılım” terimini kullanmıştır. Sanatçının ifadesine göre çalışmanın “yazılımı” küp formudur. Yazılım teriminin yalnızca kimi teknolojik nesnelerin çalışmasını sağlayan bir komut dizisi olarak değil de kavramsal açıdan daha geniş bir bağlam içerisinde kullanılması, Sistem Sanatı için anahtar bir rol oynar çünkü bu tür bir yorum, sanat nesnelerine, medyumcu bir perspektiften (resim-sanatı ya da heykel-sanatı gibi) bakılmaması konusunda oldukça aydınlatıcıdır.

Sistem Sanatının teknolojiye yaklaşımı, birtakım aygıtlar ve bunların kullanımları şeklinde değil, bu aygıtların programlanmaları üzerine kuruludur. Bu aygıtlar, yeni teknoloji ürünü “karmaşık” nesneler olabileceği gibi, cam bir küp, ahşap bir sandalye vb. oldukça “basit” nesneler de olabilir. Bu bağlamda, Haacke'nin çalışmasında “küp formundaki bir cam”, yalnızca bir malzeme olarak değil, aynı zamanda bir yazılım olarak da önem taşır. Çünkü doğanın gözlemlenebilir olgularının sınırlandırılmış bir uzamda yeniden kurgulanmasını sağlar.

Teknik anlamda da yazılımlar Kavramsal Sanat yapıtlarında olduğu gibi elle tutulur gözle görülür nesneler değildir. Devrelerin görünümü değil, nasıl programlandıkları önem taşır. “Bir elektronik devreyi göz alıcı şehirlere benzetmek ya da mühendislik detaylarından heyecan duymak devrenin çalışma mekanizmasını etkilemez.”⁸² Devrenin kompozisyonu ise tümüyle işlevsellik üzerine kuruludur. Yani devreleri algılayan kişiler onların ne olduklarını nasıl düşünürlerse düşünsünler, devreler, programlanmaları yoluyla yapması gerekeni yaparlar. Dolayısıyla elektronik devrelerin görünümü üzerine yapılan öznel yorumlar, ancak işlevsellikten söz ettiği ölçüde mantıklıdır. Yazılımlar, malzemelerin üzerinde sabitlenmiş değildir. Aynı türden başka malzemelere aktarılabilir ve bu malzemelerle başka yerlerde yeni uygulamalar gerçekleştirebilir.

⁸¹ Bager Akbay, “‘Poesis vs Techne’ isimli konuşmadan kişisel kayıt” (Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, İstanbul, 9 Mart 2017).

⁸² Burada Ernest Nagel’in arabalar için kullandığı bir benzetmeden yararlanıldı. Ernest Nagel ve James R. Newman, *Gödel Kanıtılaması*, çev. Bülent Gözkan (İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi, 2008).

Sonuç olarak dönemin teknolojik gelişimi, sanatçılara, yalnızca yeni teknikler sağlamanın ötesinde yeni düşünce olanakları da sunmuştur. 1960 ve sonrasında gelişen teknoloji, gayri-maddi doğası, yeniden üretime olanak veren yapısı ve “seçkin” nesnelerin aksine kamusal erişime açık oluşu ile Kavramsal Sanatın doğasına uygundur.

Sistem Sanatının içerisinde Burnham’ın bakış açısı teknolojinin gelişimine paralel gelişen Enformasyon Teorisi vb. kuramların ortaya koyulduğu bir ortamda, yenilikçi bir sanat düşüncesi idi.⁸³ Buna karşın Pozitivist ve ütopyacı bir bakış açısını halen daha içinde barındırıyordu. Luke Skrebowski’ye göre Burnham için gelişmiş teknolojik dünyada geleneksel sanat yapmanın anlamı yoktu.⁸⁴ Skrebowski, Burnham’ın sistem analizi, sistem mühendisliği ve sistem teknolojisinin endüstriyel gelişimini ayırt etmediğini belirtir⁸⁵ ve Bertalanffy’nin bu konudaki uyarısını alıntılar:

*“Anladığım kadarıyla genel Sistem Teorisi’nin hümanistik endişesi, mekanik yönelimli sistem teorisyenlerinin salt matematik, geri bildirim ve teknoloji terimleriyle konuşmalarına yöneliktir. Bu durum Sistem Teorisi’nin insanın mekanizasyonuna ve devalüasyonuna ve teknokratik bir topluma doğru büyük bir adım olduğuna dair bir korkuyu doğurur.”*⁸⁶

Burnham Sistem Sanatı üzerine çalışmaya başladığı ilk dönemlerinde Sistem Teorisi ve Sistem Teknolojisinin farklılıklarını ayırt etmemektedir. Skrebowski, Burnham’ın “sistem düşüncesinin “üretken, analogik bir uygulamasıyla”, zaman aşımına uğramış bir konu olarak “sanatın teknolojiyle olan zorunlu bağı” arasında gidip geldiğini belirtir.⁸⁷ Nitekim Burnham’ın daha sonraki metinlerinden de bu anlayışı terk ettiği görülmektedir.

⁸³ Jack Burnham, “Art and Technology: The Panacea That Failed”, *The Myths of Information* içinde, ed. Kathleen Woodward (Madison: Coda Press, 1980).

⁸⁴ Luke Skrebowski, “Systems, Contexts, Relations: An Alternative Genealogy of Conceptual Art” (Middlesex University, 2009), 151.

⁸⁵ A.g.e., 157.

⁸⁶ Von Bertalanffy, *General System Theory Foundations, Development, Applications*, xxi. kaynağından alıntılan Skrebowski, “Systems, Contexts, Relations: An Alternative Genealogy of Conceptual Art”, 157.

⁸⁷ A.g.e.

Burnham'ın 1970 yılında gerçekleştirdiği “Yazılım” isimli sergisi, düşünürün teknolojiyle sanatın ilişkisine yönelik anlayışına önemli bir örnektir. Sergi, önceden verili bir sanat tanımından yola çıkmayarak ve var olan formatların teknoloji içerilmiş bir sunumunu içermemesiyle dönemin sergilerinden ayrılmaktadır.⁸⁸ Sergi kataloğundaki metne Burnham, şu ifadelerle başlamaktaydı:

“‘Yazılım’, özel olarak mühendislik konusundaki teknik bilgiler olmadığı gibi, bir sanat sergisi de değildir. Daha ziyade, sınırlı bir anlamda, çağdaş kontrol ve iletişim tekniklerinin sanatçıların elindeki etkilerini gösterir. En önemlisi, halkın sanatçıları tarafından yapılandırılan programlı durumlara, kişisel olarak nasıl tepki vereceğinin araçlarını sağlar. Yazılım, sanat ile sanat dışılık arasında ayrım yapmaz; bu kararları her bir ziyaretçiye bırakır. Bu nedenle, Yazılımın amacı, kültürde en hızlı gelişen alanın duyarlılıklarına odaklanmaktadır: bilgi işleme sistemleri ve cihazları.”⁸⁹

Yazılım sergisinin öne çıkan çalışmalarından “Seek” Nicholas Negroponte ile M.I.T bünyesindeki *Mimari Makine Grubu* tarafından birlikte inşa edilmişti. *Seek* temelinde, insan ve onun çevresiyle olan ilişkisini kavramaya yönelik bir modeldi. Çalışmada, kapalı bir cam alan içerisindeki *Seek* isimli bilgisayarla kontrol edilen küçük boyutlu küpler ve çöl fareleri yer almaktaydı. Yerleştirmenin, komutlar doğrultusunda çalışan diğer bir parçası robotik kol ise, küpleri, fareler onların konumlarını değiştirdikçe önceki konumlarına göre tekrar dizmekteydi.

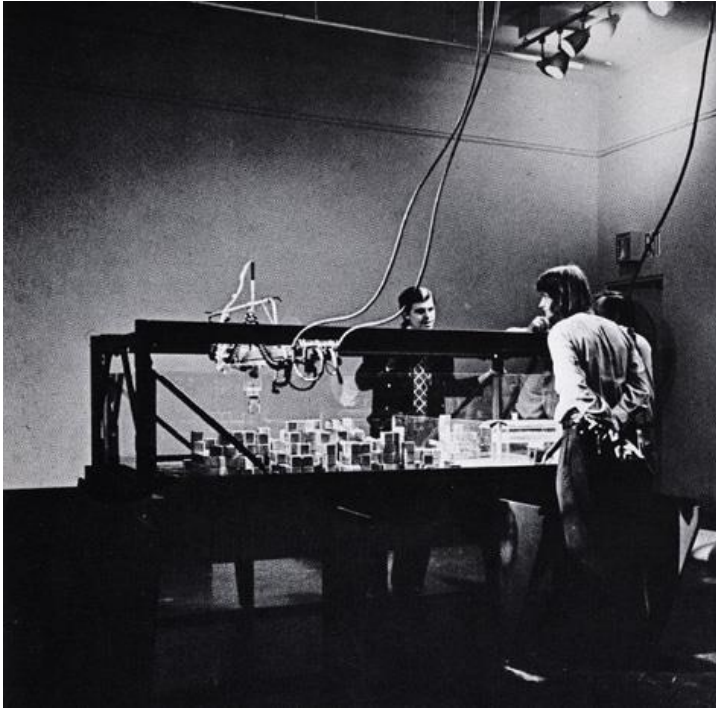
Çalışmanın amacı, farelerin davranışları doğrultusunda, mimariyi, yeniden, etkileşimli bir biçimde yapılandırmaktı. Fakat tasarımcılar farelerin hareketlerini öngöremediklerinden ortaya tamamen düzensiz bir yapı ortaya çıktı. Sergi süresince

⁸⁸ Sergide yer alan sanatçılar: Vito Acconci, David Antin, Architecture Group Machine M.I.T., John Baldessari, Robert Barry, Linda Berris, Donald Burgy, Paul Conly, Agnes Denes, Robert Duncan Enzmann, Carl Fernbach-Flarsheim, John Goodyear, Hans Haacke, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Nam June Paik, Alex Razdow, Sonia Sheridan, Evander D. Schley, Theodosius Victoria, Laurence Weiner.

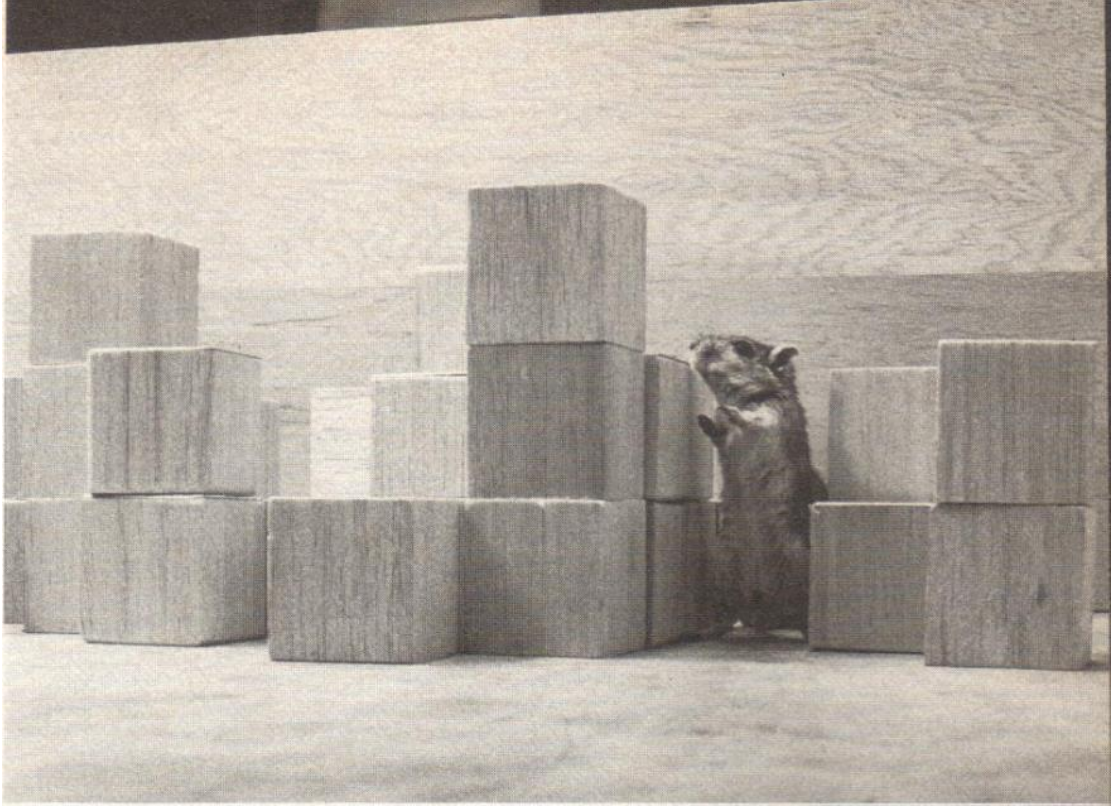
⁸⁹ Jack Burnham, “Software: Information Technology: Its New Meaning for Art” isimli Sergi Katalogu (New York: The Jewish Museum, 1970).

robotlar sık sık bozuldu ve sergi bir hayal kırıklığı olarak görülmeye başlandı. Bu çalışma dönemin ruhunun farklı boyutlarını anlamak adına önemli bir örnektir. Programlamanın sunduğu olanaklar, insanların çevreleriyle dinamik bir etkileşime girmesinin önünü açmıştır. Günümüzde de gelişimine devam eden yapay zekâ teknolojileriyle bu olgu daha da önem kazanmakta, statik tüm yapılar, yerini anlık değişimlere refleks verebilen dinamik yapılara bırakmaktadır.

Seek' in diğer önemli bir özelliği ise kapalı sistemler ile açık sistemler arasındaki önemli farklara işaret edebilmesidir. Kapalı bir alan içinde farelerle deney yapma fikri, sibernetiğin ilk dönemlerinde, kuramın kontrol sistemlerine yaklaşımı konusunda ipuçları vermektedir. Önceden tanımlı kural kümeleriyle evreni kontrol etme fikri, geleneksel dünya görüşlerinin izlerini taşımaktadır. Bu anlamda işlevsel açıdan başarısızlıkla sonuçlanması da manidardır. Çünkü canlı sistemler tümüyle mekanik varlıklar olarak görülebilse dahi, yazılımları, önsel olarak açıklanamayacak karmaşık davranışlar göstermeye meyillidir. Bu bağlamda çalışmanın, kapalı sistemler ile açık sistemler arasında bulunan temel farkların indirgemeci çözümlemesinin neden başarısızlığa uğradığına işaret ettiği söylenebilir.



Resim 4 - Nicholas Negroponte,, "*Seek*", 1970. MIT Museum archives.



Resim 5 - Nicholas Negroponte, "Seek", 1970.

Burnham, her ne kadar *post-medyumcu* bakış açısını belirli bir dönem teknokratik bir söylemin sınırlarında ele alsada o yıllardan günümüzün temel problematiklerini sezebilmişti. Bugün "yazılım", yalnızca teknik bir mesele değil aynı zamanda bütün kültürel üretimi belirleyen başlıca dinamiklerdendir. Çünkü gözlemcinin kullanmakta olduğu teknoloji, karmaşık sistemler inşa etmeyi ve inşa edilen karmaşıklığı kavramayı doğrudan etkilemektedir. Teknoloji, bir taraftan yeni karmaşıklıklar üretirken, diğer taraftan yeni araçları da sağlamakta yani karmaşıklığı azaltmaktadır. Burnham'ın 1960'larda vurguladığı biçimiyle enformasyon, bugün medyumun tekelinden çıkmıştır ve tamamen yazılımlar üzerinden hareket etmektedir. Bu konuda Lev Manovich'in düşünceleriyle, Burnham'ın düşünceleri arasında benzerlikler bulunmaktadır:

"Ahşap baskı, tipo baskı, litografi ve fotoğraf gibi geçmiş yeniden üretim teknikleri medyayı çıplak duyuların erişebileceği şekilde saklarken, geç 19. yüzyıl medya teknolojileri bu formatları elektrik sinyalinin lehine rafa kaldırdı. Eş zamanlı olarak medyanın temelinden yeni bir boyutunu da ortaya çıkardılar: arayüz (sinyali kontrol ve

temsil etme yolları). Ve bu durum medyanın nasıl işlediğini de değiştirdi: medyanın “özellikleri” artık sadece veri de değil, teknoloji üreticileri tarafından üretilen arayüzlere de bağlı oldu. Dijital veriye ve medya yazılımına geçiş bir yüzyıl sonra bu prensibi genişleterek daha da ileriye götürüyor. Bugün her türden veri artık sayı kümeleri olarak kodlandı ve sadece yazılım uygulamaları yoluyla verimli bir biçimde erişilebilir. Sonuç olarak “dijital medya”nın “özellikleri” (nasıl düzenlenebildiği, paylaşılabilirdiği ve analiz edilebildiği) sadece aktüel içerikte (dijital dosyalar) içeriliyor olmasına karşıt bir biçimde özel yazılımlar tarafından belirlenmektedir.”⁹⁰

Yazılımın bugün sanat dünyasında her iki açıdan da ele alındığı görülmektedir. Bunlardan ilki yazılımı, teknolojik sanatın ilk dönemlerinde olduğu gibi sınırlı teknik bir araç olarak kullanırken, diğer yaklaşım sanat nesnesinin gayri-maddi doğasına vurgu yapacak bir biçimde, kültürel ürünlerin bir akış içerisinde birbirine dönüştüğü sistemler-arası bir ağda ele almaktadır.⁹¹

“Yazılım” terimi, sanat nesnesinin gayri maddi doğasının anlaşılmasında tümüyle elle tutulur bir çerçeve sağlamaktadır. Aynı donanımlara sahip cihazlar farklı konfigürasyonlarla tümüyle farklı işlevlere sahip olabilmektedir ve bu konfigürasyonlar öğelerden değil bağıntılardan meydana gelir.

“Bir dijital ağ, donanım dışında (yeraltı kabloları ve fiberler, sunucular ve kişisel bilgisayarlar) İnternet gibi bir yazılım (kodlar ve protokoller) üzerinde çalışır ve yazılımı (sayısallaştırılmış veriler) sınırsız sayıdaki düğümler arasında dağıtır (...). Dijital bir ağda, gayri-maddilik a priori olarak stabil ve sınırlı bir nesneye bağlanmış ya da onun üzerinde temellenmiş; tanımlanmış ya da spesifik bir yere bağlı değildir. Bunun yerine, sürekli akışlara, enerjilere ve ağın ritim ve dinamiklerine bağlıdır. Dijital ağ, ilişkisel, çoklu ve varsayılan olarak faz⁹² durumundadır.”⁹³

⁹⁰ Lev Manovich, “Media After Software”, <http://manovich.net/content/04-projects/076-article-2012/73-article-2012.pdf>, Erişim: [21.11.17]

⁹¹ Bu türden iki yapıta “5.3.1. Öz üretimli Sanat Yapıtları” bölümünde yer verdik.

⁹² (İng. “(...)a phase-state by default”) Suyun üç hali gibi herhangi bir form alabilir. Kendi notumuz.

Sonuç olarak sanat nesnesinin, Modernizm öncesi görüşlerle ele alınacak olduğunda, 20. yüzyılın ikinci yarısı boyunca hem kavramsal açıdan hem de teknolojinin sunduğu olanaklar doğrultusunda giderek “maddesizleştiği”- daha doğru bir ifadeyle önemin, nesnenin algılanan nitelikleri yerine, nesneyi kuran ilişkiler ağına yöneldiği- söylenebilir. Buna karşın, “nesne” kavramı, bugünkü sanat deneyimiyle birlikte incelendiğinde aslında değişen şeyin sanat nesnesi değil, sanat nesnesinin ne olduğunun anlaşılmasında kullanılan çerçeveler olduğu görülmektedir. Bununla beraber sanat düşüncesinin kendisi aracılığıyla görünür olduğu materyal de aslında bir yere gitmemiştir, sadece sanat nesnesini kuran ve çözümleyen kavramsal modeller değişmiştir. Yukarıda ifade edilenlerin gösterdiği gibi sanat nesneleri geçmişten bugüne ve geleceğe doğası gereği gayri-maddi yani kavramsalıdır. Kavramsal Sanat ise bu maddeden arınmanın anlaşılmasına neden olmuş bir harekettir. Bu durum, yapıtın resim yüzeyinden başka bir şey olmadığı türündeki Modernist çalışmalar için ya da özellikle 1980 sonrası ortaya çıkan ve vurguyu duysal olan üzerinden kurgulayan yeni tür resim sanatlarında (Yeni Dışavurumculuk, Yeni Geometricilik vb.) da değişmez.

“Bütün sanat (Duchamp’dan sonra) kavramsalıdır (doğalarında) çünkü sanat sadece kavramsal olarak var olur”⁹⁴

Sanatın zorunlu kavramsalılığının, Kavramsal Sanat ile birlikte anlaşılmasının temelleri, Kavramsal Sanatın ortaya çıkmasından çok uzun zaman önce Marcel Duchamp’ın hazır-nesneleriyle atılmıştır. Duchamp’ın 1917 yılında bir pisuarı sanat nesnesi olarak “işaretlediği” “Çeşme” isimli çalışması, sıradan bir nesnenin sanat olarak sunulabileceği fikrini ortaya atar. Bir nesne, sanat nesnelerinin yer aldığı bir bağlamda, bir sanatçı tarafından, sanat nesnesi olarak işaretlenebilir ve bunun sanat teorisi bakımından tutarlı bir reddi mümkün değildir. El emeği, temsili ilişkiler ya da estetik özellikler, sanat nesnesinin değil, herhangi bir nesnenin zorunlu özellikleridir. Bir bulut ya da bir

⁹³ Jacob Lillemose, “From Dematerialisation of the Object to Immateriality in Networks”, *Curating Immateriality: The Work of the Curator in the Age of Network Systems* içinde, ed. Joasia Krysa (New York: Autonomedia, 2006), 130.

⁹⁴ Joseph Kosuth, “Felsefeden Sonra Sanat”, *Sanat ve Kuram: 1900-2000, Değişen Fikirler Antolojisi* içinde, ed. Paul Wood ve Charles Harrison (İstanbul: Küre, 2011).

televizyon da el emeği, temsil ya da estetik özellikler barındırabilir fakat bu, onları sanat yapmaya yetmez. Bir nesneyi sanat yapan, onun sanat olarak kavrandığı bağlamdır ve Duchamp'ın eylemi, tam da bu bağlama, yani sanat sistemine işaret eder. Bu nedenle sanatçının çalışması, pisuarın kendisi değil, bir gündelik nesneyi sanat olarak sunma performansıdır. Bu nedenle gayri-maddidir; kavramsalıdır.

Sanat nesnesi ve sanat, doğası gereği kavramsal olmasına karşın, her bir yapıt Kavramsal Sanat ya da Sistem Sanatı altında toplanmaz. Bunun nedeni sanat yapıtının (ve de içinde bulunduğu dünyanın) nasıl “modelleneceğine” ilişkin farklılıklardır. Nelson Goodman bu durumu “(...) dünyalar arasındaki kimi farklılıklar, içerdikleri varlıklardan ziyade taşıdıkları vurguda bulunur.”⁹⁵ şeklinde ifade eder. Addy Pross da bu konuda şu ifadeleri kullanır: “(...) bir sistem birden fazla şekilde örüntülendirilebiliyorsa, hangi örüntünün daha iyi olduğu sorusunun yanıtı, nasıl uygulandığına bağlı olabilir.”⁹⁶

İzlenimci bir ressamın problematiği, atmosferdeki ışık etkilerinin, nasıl yeniden kurgulanacağına dairken, fotorealist bir ressamın problematiği, fotoğrafın doğasını sorgulamak üzerine kuruludur. Kavramsal Sanat ise bu türden sorunsalları işlevsel bir yaklaşımla ele alır ve biçimi bu işlevin gösterilmesine yönelik inşa eder. Örneğin akademik üslupla resmedilmiş bir portre de şüphesiz, portre sanatına, görünürlüğü, taklide, temsile ve başka birçok olguya dair fikirler ve etkiler sunabilmesine karşın, nihai amacı teknik yeterlik, bir takım duyuşsal etkiler ya da benzerlik ile sınırlı kalır. Kavramsal Sanat ise portreyi her şeyden önce “bir resim olma” üzerinden ve “resim olmanın” beraberinde getirdiği, siyasi, sanatsal, kurumsal vb. ilişkiler üzerinden ele alır. Sonuç olarak hedef aslında bir resim değil, bir ilişkiler toplamını görünür kılmaktır. Bu bakımdan sanat nesnesinin, türü ve ifade şekli ne olursa olsun, bilinçli ve belirli bir biçimde bu ilişkiler toplamının ortaya koyulduğu; “farklılıklarla” işaretlendiği; somut nesneler aracılığı ile duyumsatıldığı bir nesne olduğu ifade edilebilir.

⁹⁵ Nelson Goodman, *Dünyalar Nasıl Yapılır?*, çev. Akın Terzi (İstanbul: Pan, 2010), 18.

⁹⁶ Pross, *Yaşam Nedir? Kimyanın Biyolojiye Dönüşümü*, 56.

Nesneye sistemik yaklaşımlar çerçevesinde yaklaşıldığında bir süreç içerisindeki ardışık eylemlerden söz etmek gereklidir. Bir sanat nesnesinin göstergebilimsel bir yorumu ya da biçimci bir analizi, sistemik yaklaşım açısından çok sınırlayıcıdır.

Bir resim doğal olarak belirli bir bağlam içindeki konumu ile anlam kazanır. Dolayısıyla bu bağlam içinde klasik anlamda bir nesne olarak değil bir iletişim olayı olarak değerlendirilmelidir. Sistemik yaklaşım açısından amaç, sanat nesnesi yerine onun çevresel koşullarını betimlemek değildir; sanat nesnesinin içinde bulunduğu ortamda kendi sınırlarını nasıl oluşturduğunu, çevre kaynaklarını nasıl kullandığını kavramaktır.

Kavramsal Sanat ya da Sistem Sanatı altında sınıflandırılabilir sanat nesnelerinin büyük bir bölümü yapıt ve yapıtın çevreyle olan ilişkisini doğrudan nesnenin inşasında kullanır. Yani klasik bir temsilde bir sanat tarihçi, düşünür ya da antropoloğun kuracağı ilişkileri doğrudan sanatçının kendisi yapıtın içinde kullanmaktadır.

Michael Mandiberg'in "*Tiananmen Meydanı Resimleri*" projesi sistemik yaklaşım bağlamında incelenebilir. Bu çalışma resim gibi geleneksel bir medyumun dahi nasıl sistemik bir yaklaşım içerisinde kullanılabileceğine örnek teşkil eder. Sanatçının çalışması, 1989 yılında gerçekleşen protestolar sırasında çekilmiş, tek sıra halinde ardışık dizilmiş tankların önünde duran bir adamı gösteren ikonik fotoğrafın, Çinli ressamalara yeniden ürettirilmesini içerir. Sanatçı, 2006 yılında Çin'de başyapıtların ucuz ve hızlı kopyalarını yapan *Dafen Resim Köyü*'ne ziyarette bulunmuştur. Ressamların bir bölümü resmi yapmayı reddederken bir bölümü lambayı ve adamı resmetmeden resmi yapmayı kabul etmiştir. Bu fotoğraf Çin Halk Cumhuriyeti'nde sansüre uğradığından birçok Çinli varlığından da haberdar değildir.



Resim 6 - Michael Mandiberg, “Tiananmen Meydanı Resimleri”, 2006.

Bu çalışma resim sanatını bir sistem içinde ele alması bağlamında güçlü bir örnektir. Yeniden üretim ve resim sanatı arasındaki ilişki Çin’in günümüzdeki kitlesel üretim mantığıyla örtüşmektedir. Çoğunlukla bu türden bir atmosferde yer alan resimler, birer sanat nesnesi olarak değil, ünlü yapıtların kopya görüntüleri olarak yani bir tüketim nesnesi biçiminde varlıklarını sürdürmektedir. Bir teknolojik ürünün kopyalarının üretildiği fabrikalar gibi, bir resmin kopyalarının üretilbileceği fabrikalar bulunmaktadır. Bu kitlesel üretim ve tüketim endüstrisinin tarihsel arka planı ise söz konusu fotoğrafın sansürlenmesine yol açacak şekilde özgürlüklerin kısıtlandığı bir ideolojiden beslenmektedir. Ressamlar tarafından aynı fotoğrafın farklı farklı

versiyonlarının üretilmesi ise sansüre verilen kişisel tepkileri görünür kılar. Resimlerdeki farklılıklar, resim sanatına dair kaygıların değil, imgeleri çevreleyen politik atmosfere verilen reflekslerin sonucudur. Dolayısıyla sistemin çevre ile olan ilişkisi kopyalama, tekrar, yeniden üretim, taklit, temsil ya da gerçekçilik gibi resim sanatının kendi gelişimi içerisinde tarih boyunca ortaya koyulmuş problematikleri doğrudan etkilemektedir.

Bu çalışmada ele alınan sistem / sistem ilişkisi, tüm sanat yapıtları için kullanılabilecek geçerli bir çözümlemedir. Buna rağmen sadece Kavramsal Sanat ve Sistem Sanatı altında toplanabilecek yapıtlarda bu türden olguların yapının parçası olarak bilinçli bir biçimde kullanıldığı ifade edilebilir.

3.2. STATİK MODELLERDEN KARMAŞIK SİSTEMLERE

Sanat ve nesnesi bir kez gayri maddi ilişkiler ağı olarak kavrandığında artık karmaşıklık gibi tüm sistemlere özgü nitelikler üzerinden incelenebilir hale gelir. 19. ve 20. yüzyıldaki paradigma kaymasına neden olan en önemli unsurlardan birisi karmaşık sistemlerin mevcut modellerle açıklanamamasıydı. Bu nedenle sistemik bir sanat teorisi de sanatın karmaşıklık ile olan ilişkisini kavramak zorundadır. Sanata karmaşıklık bağlamında yaklaşmak, sanatın çevresiyle olan ilişkisini bütün sanat yapıtları ölçeğinde değerlendirebilme ve sanat tarihsel örüntüleri keşfetme olanağı verir.

20. Yüzyıl Sanatında sanat nesnesinin farklı karmaşıklıklar ürettiği görülmektedir. Özellikle Minimalizm ve Kavramsal Sanatın bazı türlerinde karmaşıklığın azaltılması eğilimi gözlemlenirken, Yeryüzü Sanatı ya da Süreç Sanatı gibi zaman odaklı çalışmalarda karmaşıklık yüksek düzeydedir. İki yaklaşım arasındaki temel fark ilkinin dil, analiz ya da sayısallaştırma gibi yüksek soyutlama gerektiren alanlara yönelmesi iken, diğzerinin doğa, beden ve analog olana yönelmesidir.

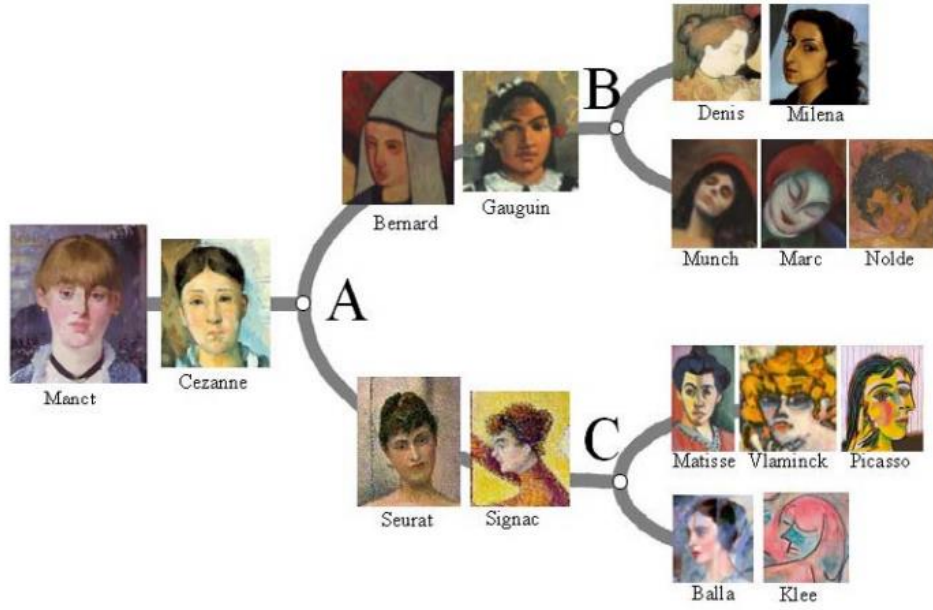
Sanat yapıtlarının kendi içindeki karmaşıklığı, sanat sisteminin kendi içindeki karmaşıklığını doğrudan etkiler. Örneğin analitik ve sentetik karakterde iki farklı yöne doğru gerçekleşen eğilimler, içinde bulundukları sanat sisteminin bütününde farklı varyasyon olanakları yaratarak sistemin karmaşıklığını arttırır ya da azaltır.

Karmaşık Sistem araştırmacıları Ljubiša M. Koci ve Liljana Stefanovska'nın sanat tarihsel değerlendirmeleri de bu yöndedir. Sanat tarihi boyunca sanatın karmaşıklığının artmasının nedeni, karşıt yönlerde doğru giden çatallanmaların yarattığı fraktal evrimdir.⁹⁷ Örneğin Post-İzlenimcilik Kübizm ve Dışavurumculuk şeklinde iki ayrı genel kola ayrılır ya da Kübizm kendi içinde Analitik ve Sentetik Kübizm olarak çatallanır.⁹⁸ Bu akımların, zihinsel ve bedensel vurgulara yönelik ("zihin ve onun analizine yönelik olan doğası" ile "beden ve onun duyumsamaya yönelik doğası" arasında olduğu gibi) olarak farklılaştığı görülmektedir. İlki resmi "içsel" problemlerine; geleneksel anlamda biçimsel kaygılara doğru çekerken, diğeri "çevresel" olana; betimleme evrenine ve resmin bedenle kurduğu ilişkiye doğru itmektedir.

Bir yapıtın geçmişte dışsal olarak görülen farklı özellikleri (örneğin sanatçının performatif durumları, resmin maddeselliği, resim / mekân ilişkisi ...) bugün kendi yapısında bulundurması olgusu, sanatın 20. Yüzyıldaki evriminin temel belirleyicisidir. Bu evrim aynı zamanda resmin ne kadar karmaşıklık üretebileceğinin de sınırlarını belirlemiştir.

⁹⁷ Ljubiša M. Koci ve Liljana Stefanovska, "Complex Dynamics of Visual Arts", *Chaos and Complexity Research Compendium* içinde, ed. F. Orsucci ve N. Sala (New York: Nova Science, 2011), 171–193.

⁹⁸ A.g.e.



Şekil 1- “Kadın portresinin evrimi.”⁹⁹ Ljubiša M. Koci ve Liljana Stefanovska’nın diyagramı.¹⁰⁰

Resim sanatının doğası gereği Newtoncu kökenleri olan mekanik bir dünya tasviri sürdürdüğünü söylemek mümkündür. Resmin kendi gelişimi düşünüldüğünde içinde bulunduğu dünyanın felsefesinden doğrudan etkilenmesi ve bunu yansıtması oldukça doğaldır. Bu durum hem resmin doğasında hem de resmi gözlemciden bağımsız bir parçalar analizine indirgeyen geleneksel sanat eleştirilerinde de gözlemlenebilir.

Resmin uzamsal doğası, zamanı içermesine olanak tanımaz çünkü resim, mekânın ve zamanın iki ayrı parça olarak tasarlandığı, gözlemcinin ise bu dünyanın dışında kaldığı bir sistemin ürünüdür. Zaman, Newton evreninde olduğu gibi donmuştur. Hareketin mümkün olmadığı iki boyutlu bir yüzey üzerine, mekânın ve zamanın sabit alındığı ve gözlemcinin sabit bir noktaya yerleştirildiği bir evrende, ne resmi yapılırsa yapılsın bu durumun önüne geçmek teknik olarak mümkün değildir. Resim sanatının gözlemcisi resme önsel verilerle varsayımsal yaklaşır. Etkileşim, yapıtın belirli bir niteliği olarak

⁹⁹ Bu diyagramın ileride çözümlenecek olan “Aile Benzerliği” kavramıyla olan benzerliği ilginçtir. Yeni türler her zaman eski türlerden doğmaktadır fakat belirli ölçülerde ayırıcı farklılıklar ve belirli ölçülerde kalıtsal benzerlikler içermektedir.

¹⁰⁰ A.g.e.

görülebilir ancak oluşturucu bir ögesi değildir. Resimde etkileşim, zamansal ve mekânsal ölçütlerin birlikte düşünölerek tasarlandığı bir süreç değil bir sonuçtur. Karmaşıklık ise bu sonucun izlenmesinde ya da yorumlanmasında bulunmaktadır. Ancak yorumlama ve izleme etkinlikleri “izleyici ve izlenen” ayrımını gereksinir. İzleyici ve izlenenin birbirlerini “simetrik” olarak etkilemediğı yorumlama, yapıtın üzerine inşa edilecek, ancak yapıta içkin olmayacak bir üst-dil gerektirir. Bu yorumlama üst-dil oluşu bakımından yapıtın dışında gerçekleşmektedir. Yani karmaşıklığa neden olan süreç ya da olaylar zinciri, ancak izleyici ve yapıt arasındaki “asimetrik” etkileşimde aranabilir, yapıtın özünöl doğasında değil. İzleyicinin bu konumu, dış dünyayı bağımsız biçimde gözlemlediğine inanan “Newtoncu” dünya modelleri ile uyumludur.

“Ressamlar ve statik eserlerin heykeltıraşları, eserlerinin zaman ve çevre koşullarından etkilenmesini önleme konusunda endişelidirler. Fiziksel değişiklikler olsa da bu sanatçıların amacı mümkün olduğunca az değişiklik yapan bir şey yapmaktır. Aynı şekilde, izleyici eseri sunuma çıkarılmasından hemen sonra görmeyi umar.”¹⁰¹

Resim sanatının özellikle İzlenimcilik’le başlayarak zaman içerisinde merkezi perspektifi terk etmesi, Öklidyen bir dünyayı reddetmesi olarak görölabilir. Bu süreç bilimde Öklid geometrisinin yerini yeni geometrilere (Riemann ve Lobachevsky Geometrilere) bırakmasıyla kendisini göstermektedir. Buna karşın bu durum, resmin devinimsiz bir medyum olduğü durumunu değiştirmemiştir. Örneğın İzlenimcilik sonrasında gelişen Soyut Dışavurumculuk, Öklidyen değildir ancak bir medyum olarak resim, hala yatay zemine yaklaşık doksan derece dik asılan prizmatik bir nesnedir.

Salvador Dali’nin ve Pablo Picasso’nun çalışmalarının sıklıkla 20. Yüzyıl’daki bilimsel gelişmelerden, özellikle de zaman kavramına yönelik olanlardan etkilendiğı ifade edilir.¹⁰² Ancak zamanın, bu sanatçıların çalışmalarında uzamsal sekans farklılıklarının

¹⁰¹ Grasskamp, Nesbit ve Bird, *Hans Haacke*, 102.

¹⁰² C. Lehner, J. Renn ve M. Schemmel, *Einstein and the Changing Worldviews of Physics*, Einstein Studies (Botson: Birkhäuser, 2012), 164. A. J. Miller, *Einstein, Picasso: Space, Time and the Beauty That*

gösterildiği temsili bir boyut olmaktan öteye geçmesi olanaklı değildir. Kübist anlayışın tek bir noktadan sabit bir gözlemciye göre nesnelerin görünüşünü taklit etme anlayışını reddettiği genellemesi yapılabilir. Zira bu türen kübist çalışmalarda mekân içinde bulunan bir nesnenin farklı açılardan algılanışları kompozisyon içinde üst üste bindirilmiştir. Benzer bir durum, Fütürist çalışmalar için de söz konusudur. Fütürizmde farklı zaman kesitlerinin algılanışları aynı düzlem üzerinde resmedilmiştir. Sürrealizmdeki çalışmalarda da nesne, zamanın ve mekânın algılanmasındaki psikolojik boyutu, bireyin kendi algısını çalışmada betimlemektedir. Dönemin diğer tüm akımları gibi Sürrealizm de gerçekliğin, gözlemciden bağımsız bir biçimde algılanabileceği düşüncesini reddederek bireyin kurduğu bir dünya algısını resmeder. Nesneler arasındaki büyük-küçük ilişkileri, mesafeleri, davranışları ve şekilleri, bilindik görünümlere aykırı bir biçimde resmedilir.

Resim, tüm bu akımlarla, özellikle Paul Cezanne üzerinden gelişen gelenek üzerinde, mekânsal bağıntıları Kartezyen temsillerden kısmen çıkartabilmesine karşın¹⁰³, “zamansallığın bir yüzeye haritalanması” resmin doğası gereği (süreci içeren sinema ya da müziğin aksine) mümkün değildir. Resim, zaman algısı üzerine söylemler geliştirebilmiştir ancak dönemin bilimsel dünya modelleriyle kurulmaya çalışılan bağ problemlidir. Bunun en temel nedeni, 20. Yüzyıl düşüncesinin zamanı ve mekânı bütünlük boyutları olarak ele almasına karşın, resmin bu düşünceyi, temsil içinde ele almak dışında bir olanağının olmayışındır. Bu türden bir dünyada mekân, optik illüzyonlarla resmedilebilmesine karşın, ardışık bir hareket illüzyonu mümkün değildir. Zaman, ancak ressamın resmetme deneyimine (ardışık bedensel hareketler gibi) ve izleyicinin algısına yönelik bir olgu olarak kalır. İnsanların eylem halinde bulunmaları ya da izleyicilerin nesneleri izlemesinin belirli bir süreyi gerektiriyor olması ise, hali hazırda bütün deneyimlere hastır. Bir izleyici, bir masayı izlerken de zamanın aktığının ve masayı, her odaklandığında farklı açılardan algıladığının farkına varabilir. Masanın

Causes Havoc (New York: Basic Books, 2008). Jeorldean McClain, “Time in the Visual Arts: Lessing and Modern Criticism”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 44, sayı 1 (1985): 41–58.

¹⁰³ Tek kaçışlı perspektifin terk edilmesi Kartezyen dünya görüşünün terk edildiği anlamına gelmemelidir. İzleyicinin hala resmin dışında bir yerden ona bakıyor olması Kartezyencilüğün tümüyle terk edilmesi engeller.

etrafında dönüp ona bakarken, mekânın tek bir perspektife sınırlı olmadığı bilincinde olabilir. Dönemin akımlarının zamanı kapsama çabası imkânsız olsa da zaman vurgusunun artmasına katkı sağlamadığı düşünülemez. Ayrıca resimde hareket illüzyonunun olmuyor oluşu, hareket ve zaman hakkında farklı bir söylem alanı açar. Örneğin bir filmde hareketin yokluğu, bir donma, durgunluk anına ya da teknik bir probleme işaret edebilecekken, resim de bir zaman akışı olmadığından zaman kimi izleyiciler için adeta geniş zaman gibi kavranabilir. Resimde fotoğrafın aksine spesifik bir an değil, genel bir izlenim söz konusudur.

Resmin zamanı resmetme konusundaki bu “güçsüzlüğü”, tıpkı fotoğrafın icadında olduğu gibi resmin kendi biçimsel problemlerine yönelmesine yol açarak özerkleşmesine, Natüralist ve Realist anlayışları terk etmesine katkıda bulunmuştur. Diğer taraftan ise, sanatçılar, resmi bir ilişkisellik içinde ele almaya başlamış ya da tümüyle farklı araçlara yönelmişlerdir. Zamanı optik illüzyonlarla betimlemeyen temsile dayalı mecralar, performans sanatı ya da ses sanatı gibi doğrudan zamanın içinde algılanan mecralardan önemli bir biçimde ayrılır.

Buna karşın meseleyi, basitçe, resim, heykel ya da video gibi teknik farklılıklara indirgemek de sorunu ortadan kaldırmamaktadır. Bir mecranın hareketi içeriyor oluşu bu mecranın hareket olgusunu resmin gelenekleri dışında ele aldığı anlamına gelmemektedir. Örneğin kinetik heykellerin dönemin teknolojilerinden yararlanmalarına ve hareketli olmalarına rağmen aynı geleneksel bakış açısını sürdürdükleri görülür. Jack Burnham bu konuda şöyle der:

*“Kamuya açılan en iyi kinetik heykeller, çoğunlukla statik formalist heykel kompozisyonlarının bir modifikasyonudur. Tinguely, Calder, Bury ve Rickey'de olduğu gibi, çoğu durumda bunlar sadece bir bonus olarak hareketi eklerler. Bir tek Duchamp'ın kinetik çıkışı formalizmin ötesine geçmeyi başarmıştır.”*¹⁰⁴

¹⁰⁴ Burnham, “Systems Aesthetics”.



Resim 7- Alexander Calder, “Kırmızı ve Mavi Noktalı Anten”, 1953.

Burnham hareketin, çalışmaya “bonus” bir öge olarak eklenmesiyle hareketin çalışmaya sadece “görsel” bir katkı sunmasını ima eder. Yani hareket, hala görsel problemlerin; temsilin sınırları içindedir, fiziğin değil. Calder’in çalışmaları denge inşa etmek üzerine kuruludur. Bu nedenle yerçekimi ile doğrudan bir ilişki içindedir. Tellerin ve soyut biçimli parçaların ağırlıkları ya da rüzgârın etkisi gibi fiziksel değişkenler çalışmanın kurgusunu oluşturur. Çevre şartlarının çalışmayı doğrudan etkilediği unsurlar, nesnelere görsellikleri ile değil işlevleriyle yaklaşan Sistem Sanatının en temel özelliklerinden birisidir. Buna karşın bahsi geçen sanatçıların çalışmaları, fiziksel değişkenleri tamamen estetik bir etki yaratmak amacıyla kullanır. Hareket, yer çekimi, şekiller ve renkler arasında dengeli bir kompozisyon kaygısı dışında herhangi bir ilişki yoktur.



Resim 8- Hans Haacke, "Mavi Yelken", 1964-65, San Francisco Museum of Modern Art.

Hans Haacke'nin 1964-65 yılları arasında gerçekleştirdiği "Mavi Yelken" isimli çalışmasında bir ipek tül, altında yer alan bir vantilatörün oluşturduğu hava akımıyla dalgalanmaktadır. Bu çalışma, vantilatör gibi mekanik hareket eden bir nesne barındırmasına rağmen Kinetik Sanat yapıtlarından tümüyle farklı bir düzlemde yer alır. Nesneler, estetik ya da temsili olarak değil, işlevsel olarak önem taşır. Rüzgâr, rüzgâr kaynağı, rüzgârın etkilediği nesne ve tüm bunların birbirleriyle olan ilişkileri bir "bütün" olarak görünürdür. Rüzgârın yarattığı hareket fraktal örüntülere neden olur. Ortaya çıkan bu formlar sanatçının keyfi seçimlerine değil fiziksel dünyanın yasalarına bağlıdır. Bu nedenle bir rastlantısallığı da içinde barındırdığından, çalışma, zaman

içinde değişen; dinamik bir yapıya sahiptir. Haacke'nin çalışması bu nedenle Kinetik bir heykel değil, bir Sistem Sanatı örneğidir.¹⁰⁵

Kinetik heykellerde tartışılan bu durum, dönemin Siberetik biliminden etkilenen kimi elektronik çalışmalarında olduğu gibi Yeni Medya Sanatında da sık sık göze çarpar. Kullanılan araçlar güncel olmasına karşın, yaklaşımlar zaman zaman geleneksel görüşlerden beslenebilir. Haliyle hareket ve etkileşim sadece görsel ya da temsili bir amaca hizmet edebilir. Bu tür çalışmalar, enerji ve enformasyon ilişkilerinin yapısından kaynaklanan bir nedensellikten değil, grafik kaygıların keyfi sonuçları ile üretilirler. Yeni Medya Sanatının bazı teknolojik malzemeler üzerinden, “medyuma özgü”¹⁰⁶ bir biçimde resim, heykel ya da video gibi bir üretim türü olarak ele alınması ve bu üretimlerin ekolojileri içinde “sergilenmeye” çalışılması bu sorunun başlıca nedenidir.

107

“(…) teknolojik sanat (tech art) teknolojiyi yeni bir ‘medyum’ olarak ontolojize etme eğilimi göstermiştir. Bu açıdan bakıldığında, sosyolojik ve felsefi olarak naifti (çeşitli teknolojiler işlevsel açıdan ya da “özleri” bakımından birleştirilemez) ve paradoksal

¹⁰⁵ Çalışma zorunluluk açısından katı bir eleştiriye tabi tutulduğunda, en belirgin temsili ve işlevsellikten uzak gibi gözüken ögenin kumaşın rengi olduğu görülmektedir. Buna karşın mavi rengin seçiminin rüzgâr ve dalga ilişkisi düşünüldüğünde doğrudan deniz rengine gönderme yaptığı ve diğer malzemeler gibi işlevsel anlamda kullanıldığı açıktır. Yani mavi renk, güzel ya da dengeli bir kompozisyon için değil, rüzgâr ve deniz dalgaları ilişkisinin rüzgâr ve kumaşa haritalanmasının kavranmasını kolaylaştırması nedeniyle seçilmiştir.

¹⁰⁶ Rosalind E. Krauss, kitabında “medyuma özgüllük” kavramının imkansızlığından bahseder. Bir medyum (hangisi olursa olsun) o medyumun fiziksel özellikleri ile açıklanamadığından, medyuma özgü olmak özellikle performans ya da arazi sanatı gibi örnekler düşünüldüğünde tümüyle sorunlu bir kavramdır. Diğer taraftan teknoloji, medyuma özgüllüğü tümüyle problemli hale getirmiştir çünkü sanat yapıtları, onları taşıdığı iddia edilen medyumlarda yer almamaktadır. Örneğin bir çalışma birden çok medya üzerinde farklı versiyonlarla gerçekleştirilebilir. Çalışma, medyumdan öte bir enformasyon dizisidir. Son olarak sanatçılara olan vurgu, malzeme farklılıkları üzerinden değil, sosyolojik farklılıklar üzerinden gerçekleşir. Örneğin Rosalind E. Krauss, “*A Voyage on the North Sea*”: *Art in the Age of the Post-Medium Condition* (Londra: Thames & Hudson, 2000).

¹⁰⁷ Joseph Kosuth şöyle der: “*Biçimcilerin “Yenilik Sanatı” dediği şey genellikle yeni dil bulma çabasıdır, ama yeni bir dil kaçınılmaz olarak yeni önermeler koyma anlamına gelmez: örneğin kinetik ve elektronik sanatın büyük kısmı.*” Kosuth, “Felsefeden Sonra Sanat”, 904.

bir biçimde kısmen (Greenbergci anlamda) modernistti: etkin bir biçimde teknoloji keşfedilecek başka bir mantıksal medyumdu.”¹⁰⁸



Resim 9 - Yokyerler (2017) sergisinden bir görünüm, Aksanat, İstanbul.

Nasıl ki kinetik heykel gerçekleştiren sanatçılar hareketi bir “bonus” olarak çalışmaya ekliyorsa, bu sanatçılar da etkileşimi ve programlamanın sunduğu olanakları birer “bonus” olarak resim fikrine eklemektedir. Bu nedenle çalışmaların güncellenmiş bir medya ile geleneksel bir resim fikrini sürdürdüklerini söylemek mümkündür. Çalışmaların hareket ediyor ve etkileşime giriyor olmaları, hareketi ele alan geleneği değiştirdikleri anlamına gelmemektedir.

Buraya kadar görüldüğü üzere, karmaşıklık ve çevre ilişkisindeki ilk önemli unsur, medyumun kendisinin yeni enformasyonlar doğurma kapasitesiyle olan ilişkisidir. Buna karşın yapının karmaşıklığını belirleyen şey medyumun kendisi değil, nasıl kullanıldığıdır.

¹⁰⁸ Skrebowski, “Systems, Contexts, Relations: An Alternative Genealogy of Conceptual Art”, 134.

Bu konuda bir diğ er önemli etken ise geleneksel anlamda sistemin içinde tek bir   ge olarak görülen yapıtların birbirleriyle olan ilişkisidir. Sanat kuramlarının sanat yapıtlarını dizgele tirme yöntemleri çalışmalardan bağımsız değıldir. Sistem Sanatının dışında kalmasına karşın, belirli bir dizge içeren çoğu çalışmada zaman, hareket ve karmaşıklık problematiğı sistemik bir değılendirmeyeyle belirgin hale getirilebilir. Bu durumda yapıtın kendi sisteminden değıl, yapıtın sistemin bir ögesi olduğı bir düzeyden söz etmek gereklidir.



Resim 10- Claude Monet, “Rouen Katedrali” serisi, 1892 – 1894.

Claude Monet'nin “*Rouen Katedrali*” serisi farklı zaman ve mekân kesitlerinde “ışık” farklılıklarıyla nesnedeki değişimi betimlemektedir. Bu seri, teker teker resimler olarak görüldüğünde yine zamanın olmadığı bir dünya modeli ile karşılaşmak mümkün iken, resmin dışına çıkılıp sanatçının zaman içindeki resim yapma eylemi bir yapıt olarak algılandığında sistemli bir performans ön plana çıkar. Bu bakış açısından Monet'nin yapıtı kendi çevresinden yalıtılmış bir resim değil, çevresiyle etkileşime giren performatif bir süreçtir. Dolayısıyla resim sanatının temsil kuramları (Katedral'in neyi temsil ettiği ve bu temsillerin de neyi temsil ettikleri vb.) ya da klasik biçimci kuramları (şekiller, pigmentler, fırça vuruşları, kompozisyon vb.)¹⁰⁹ ekseninde değil, zamansallığı içeren ve medyum tabanlı olmayan, sistematik kuramlar doğrultusunda incelenmesi gerekir. Bu da en temelde farklılıkların vurgulanması esasına dayanır. Örneğin ancak resimlerin toplamı, Katedral üzerine düşen ışık farklılıkların görülmesine olanak verir. Bu yönde bir bakış açısı, Monet'yle On Kawara arasında, resim sanatı açısından bakıldığında çok büyük gözükten farkların, aslında sistemik bir sanat değerlendirmesi açısından görüldüğü kadar büyük olmadığını da gösterir.



Resim 11 - On Kawara, “‘Bugün’ serisinden tualler” (1966 - 2014), Guggenheim, 2015.

¹⁰⁹ Resmin tüm biçimsel yapısı da bu performansın sonucudur: Örneğin resmetme zamanı az olduğundan resim detaylara yer vermeyen bulanık bir görünüm sunar.

Sanatta geleneksel bakış açısının değişmesi, resmin, temsil evreninden çerçevenin dışına çıkışı ve sürecin çalışmalara dahil edilmesiyle gerçekleşmiştir. Bu türden performatif çalışmalar, resimle temsil etmek amacını gütmeyiz; resmi çalışmanın bir parçası ya da göstereni olarak ele alır. Eğer Jackson Pollock bir ressam değil, bir performans sanatçısı olarak tanımlanırsa ifade edilenlerle örtüşen bir yapı sunar.¹¹⁰ Sanatçının resimleri betimlemeci temsiller ile değil¹¹¹ doğrudan malzemenin fizik kurallarına bağımlı izleriyle meydana gelir. Fizik işin içine girdiği andan itibaren ise resim artık keyfiyetten mümkün olduğunca uzaklaşmakta¹¹² ve akışkanlar mekaniği ya da kütle çekim yasası gibi doğanın bireylerin elinde olmayan yasalarına tabi olmaktadır. Resim “gerçek” bir fiziksel kuvvetin sonucunda ortaya çıkmaktadır, kuvvet sembolize edilmemektedir; resmedilmemektir.¹¹³

“(…) tecrübe eden, çevresine tepki veren, statik olmayan bir şey yap (...)
(…) determinist olmayan, her zaman farklı gözüken, şeklin kesin bir biçimde tahmin edilemediği bir şey yap (...)
(…) çevrenin asistanlığı olmadan ‘performans’ yapamayan bir şey yap (...)”¹¹⁴

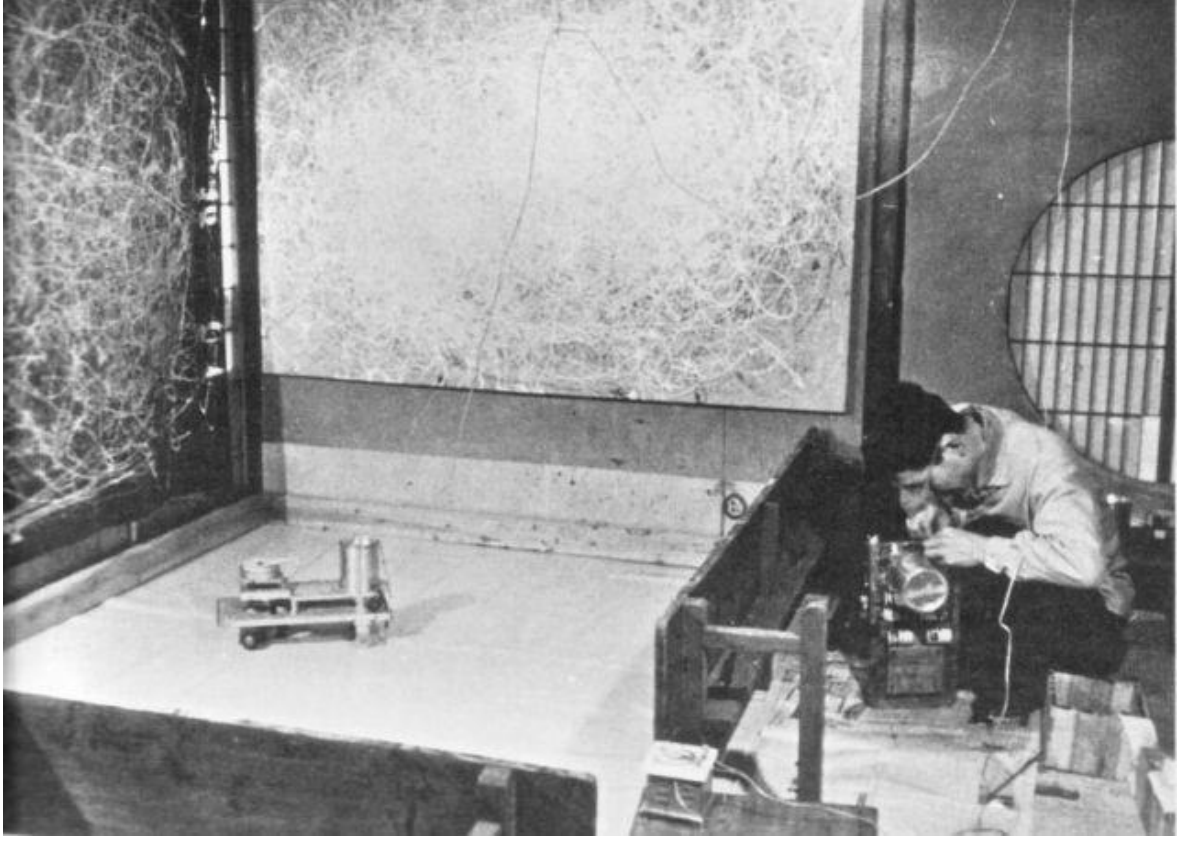
¹¹⁰ Bunun önündeki tek engel Pollock’un resimlerini, yerçekimine göre yapmasına rağmen bu duruma tezat bir biçimde duvara asıyor oluşudur.

¹¹¹ Burada malzemeye olan vurgu malzemenin yarattığı ilişkiler üzerinedir. Sistemler malzemelere has değildir. Jackson Pollock’u salt medyumun kendisini sunmak anlamında Greenbergci bir biçimde değil, medyumdaki gayri-maddi ilişkilerin eylemlerin bir sonucu olduğu, resmin kendisinin bir nesne değil, bir olayın sonucu olduğu noktada ele alıyoruz. Greenbergci anlayış resmi salt kendisiyle estetik bir nesne olarak sınırlamayı tercih eder. Bu anlamda Soyut Dışavurumculuk, resmin “kendi sınırlarına dönmesi” olarak görülmektedir. Bizim için ise tam tersi bir noktada, resmin çevre şartlarına açık hale gelmesi anlamına gelir. Bu türden bir görüş aynı dönemin eleştirmenlerinden Harold Rosenberg’in fikirleriyle Greenberg’e kıyasla daha çok ortak yöne sahiptir. Rosenberg Soyut Dışavurumculuk için şöyle der: *“(…) tuval, Amerikalı bir ressamın, gerçek ya da hayal ürünü olan bir nesneyi çoğaltmak, yeniden tasarlamak, analiz etmek ya da “ifade” ettirmek yerine, eylemde bulunacağı bir arena olarak var olmaya başladı. Tuval üzerinde gerçekleşen bir resim değil, bir olaydı.”* Rosenberg, bu olayın estetik ile de ilgisi olmadığını belirtir. Bir eylem ona göre beğeni meselesi değildir. Bir tabancanın ateşlenmesinde beğeni faktörü yoktur. Harold Rosenberg, “The American Action Painters”, *Art News* 51, sayı 8 (1952): 22.

¹¹² Bir resmin neden o şekilde boyadığını sorma lüksü varken, Pollock’a bu soruyu sormak anlamsızdır çünkü boyanın başka türlü sıçrama şansı yoktur.

¹¹³ Gilles Deleuze, Francis Bacon’u “görünmeyen kuvvetleri gösteren bir ressam” olarak tanımlar. Gilles Deleuze, *Francis Bacon : Duyumsamanın Mantığı*, çev. Can Batukay ve Ece Erbay (İstanbul: Norgunk, 2009).

¹¹⁴ Grasskamp, Nesbit ve Bird, *Hans Haacke*, 102.



Resim 12 – Akira Kanayama otomatik oyuncak araba ile resim yapıyor 1957 © Osaka Üniversitesi Müzesi

1954 yılında kurulan Gutai grubunun yaklaşımı bu bağlamda incelenebilir. “Cisim bulma / somutlaşma”¹¹⁵ anlamındaki ‘gutai’, resme bir temsiller yüzeyi olarak değil, fiziksel bir varlık olarak yaklaşan sanatçıların manifestosunu temellendiren ana unsurdur. Sık sık performanslar ve düzenlemeler gerçekleştiren Gutai grubu için ressam, resmin dışındaki bir dünyada resim yapan ve ondan ayrılan bir özne değil, bizzat eyleyen ve bu eylemin kendisini gösteren, ancak nesne ile ilişkisinde birlikte ele alınabilecek bir bireydir. Grubun sanatçıları sık sık gündelik nesneleri neredeyse hiç müdahale etmeden kullanmış, daha sonraları Batı sanatının sorunsalları haline gelecek, resim ve çerçeve, resim ve yüzey, resim ve sanatçının bedeni gibi ayrımları ele almıştır.

¹¹⁵ Ahu Antmen, *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla: 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar* (İstanbul: Sel, 2009), 224.

"Çerçeveyi atmak, duvarlardan inmek, hareketsiz zamandan yaşama geçiş yapmak, yeni bir resim yaratmak istiyoruz"¹¹⁶

Grup üyelerinden Akira Kanayama'nın uzaktan kumandalı oyuncak bir araba ile resim yapma performansı Jackson Pollock'un resimlerini andıran görseller üretmektedir.¹¹⁷

Gutai Grubu ve Batı Sanatındaki Soyut Dışavurumcu akımların temelinde resmi oluşturan imgelerle eylem arasında dışarıdan açıkça gözlemlenebilecek bir ilişki bulunur. Resmin bu şekilde bir eylemin izi olarak gerçekleştirilmesi ile sembolik anlatımlar olarak betimlenmesi arasındaki fark, karmaşıklık açısından da oldukça belirgindir.

Doğanın yasalarını vurgulayan çalışmaların karmaşıklık seviyesi yüksektir. Bu türden soyut dışavurumcu resimleri Picasso'nun çalışmaları gibi nokta, çizgi, renk, birtakım şekiller vb. olarak ayrı birimler şeklinde çözümlemeye kalkmak (Newtoncu evren anlayışına koşut bir biçimde) oldukça güçtür çünkü resmin karmaşıklık seviyesi bir düzlemi diğerinden kolaylıkla ayırmaya ve sembolleştirmeye izin vermez.¹¹⁸ Resim bir bütün olarak algılanır. Oysaki "Guernica"nın homojen ve mekanik dünyasında semboller teker teker seçilebilir çünkü izler ve semboller birer gösterge olmaları bakımından ayrı düzeylerin ("Analitik Kübizm" adlandırması bu nedenle çalışmalara çok uygundur) öğeleridir; zira tuval yüzeyindeki boya kendi dışındaki bir gerçekliğin kılığına girmektedir. Ancak bu, soyutlama ve figürasyon farkından değil, izlerin resim yüzeyinde kesikli bir biçimde (dijital; ayrık) bir araya gelişinden kaynaklanmaktadır. Pollock'un ya da Kanayama'nın makine resimlerindeki izler, iletişimi sağlayan

¹¹⁶ Murakami Saburo, "Gutai bijutsu ni tsuite," *Gutai* 7, Haziran (1957).

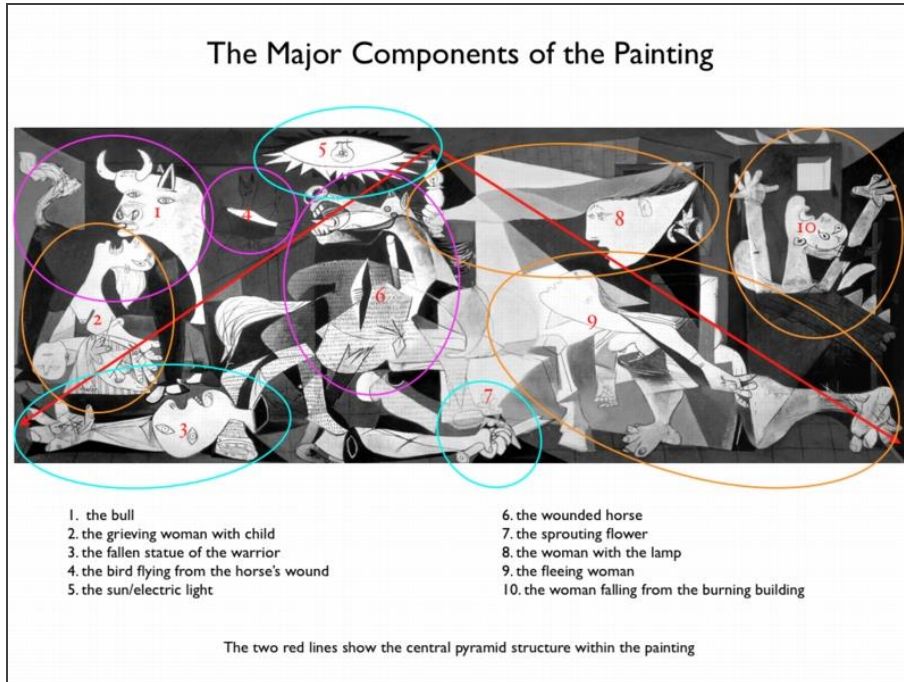
¹¹⁷ Buna karşın bu çalışmanın Pollock'dan ayrılan en önemli farkı, "belirme" olgusunu içeriyor oluşudur. Oyuncak arabanın otomatik oluşu sanatçı ve resim arasına sanatçının doğrudan kontrol edemediği ayrı bir arayüz eklemektedir. Makinenin yüzey üzerindeki hareketi ve boyanın yol açtığı izler ise bilincin hâkim olduğu bir tasvir etme güdüsünün değil, doğa kanunlarının sonucudur.

¹¹⁸ Bu bugün ancak karmaşıklık teorisi ve yapay zekâ alanındaki çalışmalar sonucu gerçekleşebilmektedir. Günümüz bilgisayar algoritmaları, her türden dışavurumcu resmi simüle edebilme kapasitesine sahiptir. Leon Gatys Alexander Ecker ve Matthias Bethge, "A Neural Algorithm of Artistic Style", 2015, <http://arxiv.org/abs/1508.06576>, Erişim: [21.11.17]

akışkanlar olarak düşünülürse, iletişimin karmaşıklık seviyesi oldukça farklı olacaktır. Örneğin resimdeki parazitlenme iletişim kanalında da mevcuttur. “Resmin anlamı”, sembolleri kavramlarla birebir eşlemenin mümkün olmadığı bir düzeyde “belirir”. Karmaşıklık arttığı için zengin bir enformasyon kaynağı da doğar.



Resim 13 – Jackson Pollock çalışırken. Martha Holmes, Time Life Pictures / Getty



Resim 14 – Guernica'nın incelenmesi. <http://davidmhart.com/wordpress/archives/378>

Kübist bir resimde ise boya lekelerinin önemi dışavurumcu bir resimdekine oranla daha azdır. Kübist resimler sanatsal açıdan ele alındığında göstergeler düzeyinde önem taşırlar. Bu resimlerde biçimsel deformasyonun ortaya koyduğu (Öklidyen perspektifin bozulması gibi) karmaşıklık, resmin fiziksel yapısına ilişkin değildir. Buna karşın dışavurumcu bir resimde, resmin varlığı ile kütle çekimi gibi fizik yasaları arasında “doğrudan” bir ilişki bulunur. Dolayısıyla bu resimlerin göstergeleri aslında doğal bir izdir.¹¹⁹ Bu izlerin ortaya çıkmasına neden olan bağıntılar doğanın tamamında gözlemlenebilmektedir. Bu nedenle sistem ve çevre arasında kendiliğinden ortaya çıkan bir eşleme vardır. Örneğin suyun akışı ile bir resim üzerindeki renk alanlarının akışı aynı ilkelere sahiptir.

Soyut Dışavurumculuğun yüzey anlayışına oldukça uzak bir noktada duran ve biçimcilik karşıtı bir tavırla gelişen Minimalizmin de karmaşıklıkla ilişkisi, yine bu “doğal ve yapıntı” karşıtlığı bakımından ele alınabilir. Minimalizm, resim / heykel yüzeyinin iç ilişkilerinden uzaklaşmak adına çeşitli teknikler kullanmıştır:

“(...) simetri, sürecin izlerin olmaması, soyutluk, parçaların hiyerarşik olmayan dağılımı, insanbiçimci olmayan yönelimler, genel bütünlük.”¹²⁰

Donald Judd’un tarif ettiği bu yöntemlerin her biri karmaşıklığı azaltmaya yöneliktir. Minimalizmin kullandığı nesneler endüstriyel nesnelerdir. Enformasyon entropisi açısından yaklaşıldığında, bu modüler ve belirli işlevsel amaçlarla üretilmiş nesnelerin hepsi düşük karmaşıklığa sahiptir. Bunlar görece düzensiz hammaddelerin düzenli örüntüleridir. Örneğin bir masanın şekli, bir taş parçasına nazaran oldukça sıkıştırılmış

¹¹⁹ Burada Charles Sanders Peirce’in “belirtisel gösterge” kavramı yararlı bir model sunar. Belirtisel gösterge, gösterdiği nesneyle bir nedensellik ilişkisi sunar. Örneğin yerdeki bir at izi, oradan bir atın geçmiş olabileceğine dair bilgi sunar. Göstergeyi yorumlayan kişi bulunmasa dahi iz ile nesne arasındaki ilişki ortadan kaybolmaz. Buna karşın “sembolik” ya da “ikonik” göstergelerde uzlaşımaya dayalı yorumlamalar vardır. Thomas Lloyd Short, *Peirce’s Theory of Signs* (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), 214–225.

¹²⁰ Donald Judd, “Özgül Nesneler”, *Sanat ve Kuram: 1900-2000, Değişen Fikirler Antolojisi* içinde, ed. C. Harrison ve P. Wood (İstanbul: Küre, 2011), 879.

bir enformasyon sunar. (Çünkü masa belirli bir işleve sahip olacak şekilde tasarlanır.)
Bu nedenle de betimlemek basittir.



Resim 15- Donald Judd, *İsimsiz*, 1980.

Judd'un çalışmaları, izleyicinin ya da sanatçının kişisel hisleri veya anıları hakkında bir şey söylemez.¹²¹ Bu türden "kişisizleştirilmiş" yapıtlar, herhangi bir anlatı ya da temsili bir benzerlik de barındırmadığından, izleyici, ancak önünde gördüğü nesneler hakkında yorum yapabilir. Bu yorumlar ise izleyicilere göre çok az değişir. Örneğin tüm izleyiciler için küplerin boyutları, aralarındaki mesafeler ve sayıları aynı şekilde kavranır. Optik olarak da izleyicinin konumu bu ölçülere etki etmez. Bu yönden bakıldığında Minimalizmin, Analitik Kavramsal Sanatla¹²² olan bağlantısı da daha açık hale gelmektedir. Endüstriyel nesnelerin kullanılma biçimiyle, dilsel nesnelerin kullanılma biçimi arasında karmaşıklıkları bakımından benzerlik bulunmaktadır. Bu nesneler, ham ve dağınık haldeki materyalleri "önsel veriler kümesi" doğrultusunda işlerler. Dil de karmaşık olguları soyutlamakta, başka bir ifadeyle sıkıştırılmaktadır. Analitik Kavramsal Sanat bu durumun en uç ifadesidir:

"...sanatın mantık ve matematikle ortak yanı onun bir totoloji olmasıdır; yani, "sanat fikri" (ya da "eser") ve sanat aynı şeydir ve doğrulama için sanat bağlamının dışına çıkmadan sanat olarak beğenilebilir."

Bu anlamda en "basit" sanat (Analitik) Kavramsal Sanattır çünkü olgulara dair hiçbir bilgi potansiyeli sunmaz. Bununla birlikte sanat dünyasında yarattığı kırılma, bu türden yoğun sıkıştırma işleminden ötürü, kendi çevresinde büyük bir karmaşıklık, dolayısıyla

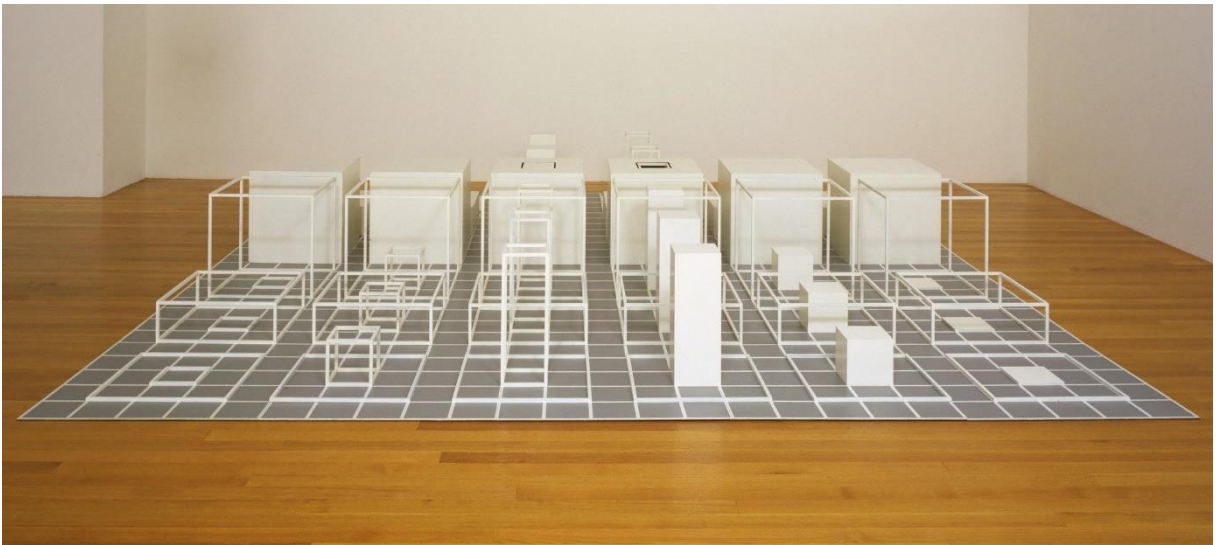
¹²¹ Elbette izleyici bu tür bir yorum yapabilir fakat bu yorumun *Guernica*'daki kopmuş bir hayvan başı gibi doğrudan bir betimleme olmadığı açıktır.

¹²² Kavramsal Sanat, birbirinden oldukça farklı kimi zaman ise karşıt olan görüşleri içerisinde barındıran bir harekettir. Örneğin Sol LeWitt'in yaklaşımıyla Joseph Kosuth'un yaklaşımı tezatlıklar barındırabildiği gibi, aynı sanatçıların farklı dönemlerinde de Kavramsal Sanata olan yaklaşımları değişmiştir. Luke Skrebowski, Kavramsal Sanatın farklı "modları" olduğunu belirtir: Sentetik Kavramsal Sanat (bu terimi ilk olarak Mary Kelly kullanmıştır), Psikanaliz, Feminizm ve Göstergebilim ile ilgilenen, "şeyin kendisinin dışındaki şeylere referans veren" sentetik bir yaklaşımı benimser. Sistemik Kavramsal Sanat, Sistem Teorisi, Enformasyon Teorisi, Siberetik, Sosyoloji ve Eleştirel Teorinin alanlarında tartışan Sistem Sanatını, Analitik Kavramsal Sanat ise Kosuth'un Dil Felsefesi ekseninde geliştirdiği ilk dönemki yaklaşımını ifade eder. Skrebowski, "Systems, Contexts, Relations: An Alternative Genealogy of Conceptual Art". Alexander Alberro ve Blake Stimson, *Conceptual Art: A Critical Anthology* (Cambridge: MIT Press, 1999).

büyük bir bilgi potansiyeli yaratmaktadır. Bu durum Kavramsal Sanatın sanat dünyasına etkisi olarak yorumlanabilir.



Resim 16- Joe Baer, “Beyaz kaplama triptik (mavi, yeşil, eflatun)”, 1970-1974.



Resim 17- Sol LeWitt, “Serial Projesi I (ABCD)”, 1966.

Lawrence Alloway 1966 yılında Minimal Sanata dahil edilebilecek soyut resimleri tanımlamak için “Sistemik Sanat”¹²³ terimini kullanmıştır. “Serial Sanat” olarak da adlandırılan bu resimlerin, klasik geometrik soyut resimlerden temel farkı bütün bir alanı kaplamaları, dizgesel tekrarları barındırmaları ve asimetrik kompozisyonlar yerine simetrik olanları tercih etmeleriydi. Dengeli bir kompozisyon kurma amacının olmayışı, sanatçıların optik problemleri terk etmeye başlamasının önemli işaretlerinden birisidir. Materyalist açıdan Sistem Sanatıyla güçlü bağları olan Minimalist Sanatın (her iki alanda tanımlanabilecek sanatçıları barındırdığı ifade edilebilecek olsa da), performatif bir işlem ortaya koyması bakımından Sistem Sanatından uzak olduğu görülür. Sistematik kurgular, sistemlerin işleme ilkelerine dair yapısal şeyler söylese de bu kurgular “çalışmazlar”. Yani bir etkileşim ya da girdi-çıkı ve geri besleme işlemleri yoktur. Bu türden işlemler, ancak izleyici, yapıt ve iletişim sistemi arasında gerçekleşir fakat bu sadece Minimalizme özgü değil bütün yapıtlar için geçerli bir durumdur. Sistem Sanatı, ancak medyum vurgusunun tümüyle terk edilmesiyle gerçekleşebilmektedir. Buna karşın bu vurguyu terk etmenin biricik şekli Analitik Kavramsal Sanatta olduğu gibi sanat yapıtını dilsel önermelere indirgemek değildir.

*“Genel olarak Minimalizmin belirli nesnelerin ötesine geçmek için serial metodoloji kullanan bir hareket olduğunu söyleyebiliriz. Ancak sistemik metodoloji, Minimalizmdeki sanat eserinin maddi niteliklerinin kalıntılarından çıkmanın bir aracı olarak ortaya çıktı.”*¹²⁴

Minimalizm, Kavramsal Sanat ve Sistem Sanatı arasındaki bir diğer önemli fark, ilk ikisinin ağırlıklı olarak önceden tanımlanmış kümelere göre hareket edip statik formlar ortaya koyması, Sistem Sanatının ise “gerçek zamanlı” formlar ile çalışmasıdır.

¹²³ Bu çalışmadaki terminoloji açısından “sistemik” değil, “sistematik” ifadesinin kullanılması gereklidir. Bu nedenle Alloway’ın “sistemik” terimi bu çalışmanın bağlamında “sistematik” olarak algılanmalıdır.

¹²⁴ Skrebowski, “Systems, Contexts, Relations: An Alternative Genealogy of Conceptual Art”, 107.

Buraya kadar tartışılan süreç, gerçek zamanlılık ve karmaşıklık ilişkisi Robert Smithson'un "Sarmal Dalgakıran" ("Spiral Jetty") isimli çalışmasında gözlemlenebilir. Bir müze ya da galeri mekânının koruması altında olmayan bu çalışma, zaman zaman karla kaplanmakta ya da gelgitler nedeniyle sular altında kalmaktadır. Çalışmanın doğal fenomenlerden etkileniyor oluşu, onun bir parçasıdır. Sarmal biçimindeki dalgakıranın çevresiyle ilişkisi hem çalışmanın deneyimlenmesi açısından hem de çalışmanın içinde yer aldığı bağlam açısından çalışmayı doğrudan etkiler.¹²⁵ Buna karşın Minimalist bir çalışmanın eskimesi ya da zaman içinde özelliklerinin değişmesi söz konusu değildir. Bu türden değişimler çalışmaya zarar veren unsurlardır onun bir parçası olamazlar.

"Oksitlenme, hidrasyon, karbonizasyon ve solüsyon (kaya ve mineral çözülmesinin başlıca süreçleri) sanat yapmaya çevrilebilecek olan dört yöntemdir. Çelik ve başka alaşımların yapımında yer alan dökme süreci ve diğer alaşımlar bir ilk cevherden "pislikleri" ayırır ve daha "ideal" bir ürün yapmak için metal çıkartır. Yakılmış cevher ya da cüruf benzeri pas ondan dökülen malzeme kadar temel ve birincildir. Teknolojik ideolojinin acil "tedarik ve talebinden" başka bir zaman duygusu yoktur ve onun laboratuvarları dünyanın geri kalanını görmez. Atölyenin işlenmiş "resimleri" gibi, laboratuvarın işlenmiş "metalleri" de "ideal" bir sistem içinde var olur. Bu tür kapalı "saf" sistemler farklılaştırılmış teknolojinin süreçleri başka süreçleri algılamayı olanaksız hale getirir."^{126 127}

Sistem Sanatının gerçek zamanlı olmasındaki diğer bir etmen bu çalışmaların "performatif" olmasıdır. Smithson'un 32 dakikalık filmi de çalışma ile aynı adı taşır. Bu film çalışmanın inşa sürecini göstermekte ve yapma eylemini doğrudan bir sanat nesnesi

¹²⁵ Sanat nesnelerinin fiziksel nesneler olmaması düşüncesi bu türden yapıtları algılamayı güçleştirebilir. Burada dikkat edilmesi gereken nokta nesnenin fiziksel özelliklerinin sanat yapıtının kavramsal doğasına yönelik oluşudur. Yani burada değişim vurgusu "bir nesnenin değişmesinden" çok, "bir nesnenin değişmesi fikrinin bir sanat yapıtında kullanılmasına" yöneliktir.

¹²⁶ Robert Smithson, "Aklın Tortulaşması: Toprak Projeleri", *Sanat ve Kuram: 1900-2000, Değişen Fikirler Antolojisi* içinde, ed. P. Wood ve C. Harrison (İstanbul: Küre, 2011), 926.

¹²⁷ Smithson'un Minimalizm eleştirisi, şüphesiz Richard Serra'nın Minimalizmi Süreç Sanatı ile birleştiren, büyük paslı çalışmaları için geçerli değildir.

olarak ele almaktadır. Bu nedenle film ile çalışmayı da birbirlerinden ayrı düşünmek olanaklı değildir.



Resim 18- Robert Smitshon, “Spiral Jetty”, 1970.



Resim 19- Robert Smitshon, “Spiral Jetty”, 1970.

Çalışmanın bulunduğu göl, tarım sulamaları ve küresel ısınma nedeniyle 2014 yılından beri büyük bir kuraklık yaşamaktadır ve Smithson'un çalışmasının bulunduğu bölge gelecekte büyük bir olasılıkla tamamen tuzla kaplanacaktır.¹²⁸ Entropi ile özel olarak ilgilenen Smithson'un¹²⁹ bugün hala hayatta olsaydı bu durumu olumlu karşılaması beklenirdi.

Çalışmanın yasal sahibi *Dia Sanat Vakfı*'nın küratörlerinden Kelly Kivland da olaya aynı şekilde yaklaşmaktadır: “Bizim kararımız her zaman alana dokunmamak ve *Smitshon*’un, iklimi, entropinin parçası olarak anladığını kavramak üzerine oldu.”¹³⁰

Gerçek zamanlı yapıtların karmaşıklığı yüksektir çünkü çalışmaların nitelikleri Smitshon'un çalışmalarındaki olduğu gibi önceden tahmin edilmemiş farklı konfigürasyonlar sunabilir.

Francis Halsall Robert Smithson'un “*Sarmal Dalgakıran*” isimli çalışmasının karmaşık ve dağıtık bir sistem olduğunu söyler.¹³¹ Yapıt, sadece 1970 yılında Utah'daki Tuz Gölü'ne çamur, tuz, kaya ve diğer malzemelerle inşa edilen bir nesneden değil, aynı zamanda Smithson'un 35 dk. süren 16 mm filmi; Smithson tarafından çekilen fotoğraflar, eskizler, inşaat sırasında gerçekleşen performans ve çalışma hakkındaki tartışmalar vb. enformasyonları barındırır. Halsall'a göre çalışmanın farklı açıları, dağıtık bir temsil sistemi meydana getirir ve çalışma, bu dağıtık sistem tarafından temsil edilir.¹³² Çalışmanın karmaşıklık boyutu ise neyi temsil ettiğinden öte, temsil ettiği ya da çalışmanın nasıl bir dağıtık temsil sistemi olarak gözlemlenebildiği sorusu üzerinde şekillenmektedir. Sistemde her bir öğeyi bir diğeriyle ilişkilendirmenin mümkün olmadığı durumlarda karmaşıklık artmaktadır. Bununla beraber birbirlerine bağlı

¹²⁸ Angela Wang, “As the Great Salt Lake Dries Up, ‘Spiral Jetty’ May Be Marooned”, *Hyperallergic*, <https://hyperallergic.com/356762/as-the-great-salt-lake-dries-up-spiral-jetty-may-be-marooned/>, [Erişim: 18.08.17].

¹²⁹ Jack Flam, *Robert Smithson: The Collected Writings*, ed. Jack Flam (Berkeley: University of California Press, 1996).

¹³⁰ Wang, “As the Great Salt Lake Dries Up, ‘Spiral Jetty’ May Be Marooned”.

¹³¹ Halsall, *Systems of Art: Art, History and Systems Theory*, s.150.

¹³² A.g.e.,151.

parçaların yalnızca kendilerinin ya da yalnızca ilişkilerinin çözümlenmesiyle dağıtık sistemleri kavramak mümkün değildir.¹³³

Smitshon'un çalışmasının dağıtık sistem vurgusuna rağmen (tıpkı Hans Haacke'nin ilk dönem yapıtlarında olduğu gibi) ele aldığı meseleleri spesifik nesneler üzerinden çözümlediği görülmektedir. Bu anlamda Francis Halsall'ın betimlediği durumu tam anlamıyla karşılayabildiği tartışmalıdır. Belirli bir nesnenin, olayın ya da mekânın işaretlenmesi (bu işaretleme fiziksel nesneler, filmler, fotoğraflar ve performanslarla dağıtık bir biçimde olabilir) fikrinin dolaylı olarak da olsa geleneksel heykel sanatı ile olan bağları tam olarak terkedilmemiştir. Bu türden çalışmalar, heykelin bir türevi değildirler, buna karşın hala bir uzamda yer kaplayan nesneleri ya da bu nesnelerin değişimi üzerinde nasıl taşıdıklarına işaret ederler.

Peter Osborne, günümüz yeni nesil sanat tarihçilerinin yeni ilgiler doğrultusunda, başta sinema, video ve performans olmak üzere 1960'ların sanatını yeniden yorumladıklarını belirtir.¹³⁴ Buna karşın hâlâ uzlaşmış medyum kategorilerinin egemenliği vardır. Örneğin Dia Sanat Vakfı'nın *Sarmal Dalgakıran*'ı konu alan kitabı, Smitshon'un (daha önce çalışmanın "ekleri ve uzantıları" olarak görülen) aynı adlı film ve denemesinin önemini muhafaza etmeyi amaçlar.¹³⁵ Fakat bunu üç bileşenin ontolojik önemini sorgulayarak değil, bunları "kendi başlarına birer yapıt olarak"; bir heykel, bir film ve bir deneme olarak ayrı mecralar şeklinde ele alarak gerçekleştirir. Burada film ya da deneme de heykelin ontolojisinden beslenir: Örneğin: "heykel olarak film", "heykel olarak deneme".¹³⁶ Osborne'a göre bu durum yalnızca heykelin tarihsel-ontolojik üstünlüğünü yeniden kazanmaya hizmet etmektedir.¹³⁷

¹³³ Halsall, bu bağlamda beyin ve bellek ilişkisine de değinmektedir. Beynin belirli bir parçasının hasar görmesi, belirli bir hatıranın kaybolması anlamına gelmez. Aksine hasar geçişli bir biçimdedir. A.g.e. s.151.

¹³⁴ Osborne, *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art*, 181.

¹³⁵ A.g.e.

¹³⁶ Osborne'nun eleştirisi sanat tarihinde çapraz disiplinlerlik şeklinde sık sık görülür. Örneğin Joseph Beuys'un "Sosyal Heykel" kavramını da bu bağlamda eleştirmek mümkündür. Minimalist sanatçıların yapıtlarının heykel olarak değerlendirilmesine sert bir biçimde karşı çıkmalarının nedeni de budur.

¹³⁷ A.g.e.

Smitshon'un çalışmasını kavramak için çalışmanın bulunduğu bölgeye gitmek gerekmez çünkü çalışmanın temel özellikleri görünürlük ve kişisel deneyim üzerine kurulu değildir. Çalışmanın bulunduğu mekânı ziyaret etmek, sadece yapıtı betimleme olanaklarını arttırır ancak özünde yapıtı kavrayışımızı değiştirmez. Yine de bu çalışmayı kavrayabilmek için sanatçının belirli fiziksel nesneleri işaretlediğini bilmek gerekmektedir. İşaretlemenin dışına tümüyle çıkabilmenin ne kadar mümkün olduğu ise günümüz sanatı açısından bakıldığında oldukça belirsizdir. Kavramsal Sanat yapıtları dahi belirli nesneler yoluyla iletişim evrenine dahil olmaktadır. Buna karşın, dağıtık temsil bakımından tek medyumlu sanat pratikleri ile belirli bir medyumun işaret edilemediği pratikler büyük fark taşır. Çalışmanın belirli bir merkez etrafında örgütlenmesi ile bir merkeze sahip olmaması, karmaşıklık seviyelerini ve buna bağlı olarak yapıtı kavrayışımızı önemli lde farklılaştırır. Merkezi yapıtlar, dağıtık yapıtlara göre daha az karmaşıktır.

Halsall, tarihsel nedenlerle Smitshon'un çalışmasını dağıtık temsil üzerinden değerlendirmektedir. Ancak yazarın ele aldığı bağlamı daha farklı yapıtlar üzerinden daha açık bir biçimde ele almak mümkündür. Bu bağlamda Pierre Huyghe'in *Münster Skulptur Projekte 2017* etkinliğinde gerçekleştirdiği "After ALife Ahead" isimli çalışma incelenebilir.



Resim 20- Pierre Huyghe, “After ALife Ahead”, 2017, Skulptur Projekte Münster.



Resim 21- Pierre Huyghe, “After ALife Ahead”, 2017, Skulptur Projekte Münster.

Arazi Sanatı, Süreç Sanatı ve Sistem Sanatının çağdaş bir melezi olarak değerlendirilebilecek bu çalışma, kullanıma kapatılmış bir buz pisti üzerine kurulmuştur. Çalışmada, zeminin çeşitli bölümlerinde gerçekleştirilen fiziki müdahaleler, mekânın altındaki toprağı görünür kılmakta; yüzey doğal bir arazinin topografyasını andırmaktadır. Beton parçaları, su birikintileri, taşlar ve kumların yayıldığı mekânın içinde alg türleri, bakteriler, bal arıları ve tavus kuşları yaşamaktadır. Tavandaki pencereler zaman zaman otomatik olarak açılmakta, ışık, rüzgâr ve yağmurun mekâna girmesine izin vermektedir. Gizlenmiş sensörler, hayvanların hareketlerini, bakteri seviyesini ve karbondioksit miktarını ölçmekte ve kanser hücrelerinin bulunduğu bir kuluçka makinesiyle iletişime geçerek ortamın canlılığını kontrol etmeye çalışmaktadır. Eğer ortamda canlılık yüksek ise kanser hücrelerinin çoğalması da artmakta, düşük ise yavaşlamaktadır.¹³⁸ Bu hücreler belirli bir seviyeye ulaştıklarında ise cep telefonlarına yüklenebilen bir uygulama ile gözlemlenebilen şekil örüntüleri göstermektedirler. Bu örüntüler, mekânın tavanındaki mimari şekillerle örtüşmekte; o şeklin metasazlarını oluşturmaktadır. Huyghe'in en genelde bir sistem olan çalışmasının içerdiği süreçleri doğrudan etkileyen başka mikro sistemler de bulunmaktadır.

Bu çalışmayı geçmiş Sistem Sanatı çalışmalarından ayıran en temel özellik biyolojik, teknolojik ve kültürel sistemleri bir arada ve etkileşim içinde kullanabilmesidir. Bu nedenle tek bir disiplinin etkisi altındaki sanat yapıtlarından oldukça farklılaşmaktadır.

Huyghe'in çalışması dağınık bir sisteme doğrudan bir örnek teşkil eder. Bu çalışma da Smitshon'un çalışması gibi belirli bir mekâna yöneliktir ve belirli nesneler barındırır. Buna karşın herhangi bir öğenin sistem ayrıcalıklı bir konumu yoktur, her öğe birbirini doğrudan etkiler ve bu etkileşimlerle birlikte yapının bütününe meydana getirir.

Buraya kadar karmaşıklık yapıtlar arasındaki farklılıklar düzeyinde ele alınmıştır. Bu anlamda bazı sanat yapıtlarının ve sanatsal hareketlerin diğerlerine göre daha az ya da çok karmaşık olduğu görülmektedir. Tüm bu farklı akımların hepsinin sanat sisteminde

¹³⁸ Bu türden karşılıklı etkileşim ilişkilerine 5.5. *Geri Bildirim Döngüleri* bölümünde değineceğiz.

yer aldığı düşünülürse, bireysel örnekler nasıl olursa olsun, karmaşıklık, sanatın bütününde artmaktadır. Sanatın yerleşik yöntemlerin dışındaki alanlara yönelmesiyle birlikte, karmaşıklık hem üretilen yapıtların kendilerinde hem de çeşitlenen sanat türlerinde hızlı bir biçimde göze çarpmaya başlamıştır. Buradaki önemli noktalardan birisi, sanatın karmaşılaşmasının artmasının tıpkı resmin çerçevenin dışından algılanmasında olduğu gibi, sistem ve çevre farkının fark edilmesi ve çevrenin gözetildiği bir sanatın ortaya çıkmasıdır. Bir bakıma 20. Yüzyıl Sanatı Tarihinin, sanatın resim ve heykel gibi statik mecralardan performans, film, metin ve ses gibi zamanı içeren mecralara ve tüm bunlara bağlı olarak sanatın diğer sistemlerle ilişki içine girdiği Kavramsal Sanat, Pop Sanat ya da Fluxus gibi şemsiyelere doğru evrilmesinin tarihidir. Her akım bir diğerinin belirli özelliklerini reddedip bir yönüyle de bu akımlara eklenirken bir taraftan da (zaman zaman farkında olmadan) büyük ve karmaşık bir sistemin gelişimine hizmet etmektedir. Bugün, sanat belirli bir disiplin altında toplanmayacak kadar çok farklılık içermektedir. Günümüz sanatının en belirgin özelliklerinden birisi, sosyal, felsefi ve bilimsel sistemleri doğrudan enformasyona çevirebilecek dinamik yöntemleri sunabilecek karmaşıklık seviyesini inşa etmiş olmasıdır.

Diğer yandan tüm sistemlerin “işlemsel kapalılıkları”¹³⁹ nedeniyle karmaşıklığı azaltması gerekmektedir. Bir sistem her şeyi aynı anda içeremez, belirli seçimler gerçekleştirilmek zorunluluğu vardır. Sistemler gözlem yaparak seçimler gerçekleştirdiğinde karmaşıklık belirli seviyelerde yavaşlar. Bugün tüm iç karmaşıklığına rağmen sanattan söz edebiliyor olmak, sanat sisteminin “içinde bulunduğu” kaotik ve tanımsız çevresinden ayrılan yönleriyle karmaşıklığının gözlemlenebiliyor olmasına bağlıdır.

¹³⁹ Bölüm 5.2.

4. SANATIN TANIMLARI

4.1. SANATIN DİNAMİK YAPISI VE SANAT TANIMI İLİŞKİSİ

“Her durumda nesneleri estetikleştiren bizim bakışımızdır. Kendiliğinden estetik ya da kendi kendine estetikleşmiş nesne yoktur. Bakışımızla estetikleşen ya da estetik nesneye dönüşen bir nesne, nesne olmaktan çıkmaksızın estetikleşmiştir. Bu nesne dış dünyada bir vazo bir kalem bir çiçek demeti, iç dünyada bir anı bir duygu bir izlenim olabilir. (...) Bir nesneyi estetikleştirmek her şeyden önce ona insana uygun bir biçim, insani bir anlam kazandırmaktır.”¹⁴⁰

Afşar Timuçin’in Estetik Nesne için dile getirdikleri, sanat nesnesi için de geçerlidir. Bir nesneyi sanat nesnesi kılan ya da onda sanatsal birtakım nitelikler keşfedebilen insandır. Dolayısıyla insanın bir nesneyi sanat nesnesi olarak kavrayabilmesi için öncelikle sanata dair bir kavrayışının olması gereklidir. Doğal olarak, bir sanat kavramı olmaksızın, sanat nesnesinin ne olduğundan söz edilemez. Nesne ve nesnenin kavramı arasındaki ilişki simetrik ise sanatın nasıl tanımlandığı, sanat nesnesinin ne olduğunu (ya da tam tersi) belirler. “Sanat” kavramını dolaylı ya da dolaysız olarak dönüştüren her bir yapıt, bu dönüşümü üretilen nesnelerin biçimsel özellikleri sayesinde gerçekleştirmiştir. Sanat tarihindeki yapıtların sürekli değişimi, sanatın tanımının yeniden yapılmasını gerektirdiğinden, bu konu sanat diye bir etkinlik var olduğu sürece gündemde olacak olan felsefi bir problematiktir.

Noël Carroll *Sanat Felsefesi: Çağdaş Bir Giriş* isimli çözümsel sanat felsefesi kitabında, sanat kuramlarını karşılaştırmalı bir biçimde ele alır. Yazar her bir kuramı koşullu önermelere çevirerek sadeleştirir:

¹⁴⁰ Afşar Timuçin, *Estetik* (İstanbul: Bulut, 2003), 153.

- “*x ancak ve ancak bir taklitse sanat yapıtıdır.*”¹⁴¹ (Aristoteles – Platon)
- “*x ancak bir şey hakkındaysa, bir sanat eseridir.*”¹⁴² (Yeni-Temsili Sanat Kuramı)
- “*x ancak ve ancak şu koşullarda sanat eseridir: 1) sanat eseri olması niyetiyle yapılmışsa 2) sanatçının kendini deneyimlediği 3) bireysel 4) aynı tür 5) duygu durumunu 6) açıklığa kavuşturarak 7) çizgiler, şekiller, renkler, sesler, hareketler ve /ya da sözcüklerle 8) bir izleyiciye aktarmışsa.*”¹⁴³ (Dışavurumculuk)
- “*x ancak ve ancak, esas olarak belirgin bir biçime sahip olmak ve sergilenmek için tasarlanmışsa, sanat yapıtıdır.*”¹⁴⁴ (Biçimcilik)
- “*x ancak ve ancak (1) x’in içeriği varsa (2) x’in bir biçimi varsa ve (3) x’in biçim ve içeriği tatminkar ve uygun bir şekilde ilişkiliyse; x, bir sanat yapıtıdır.*”¹⁴⁵ (Yeni Biçimcilik)
- “*x ancak ve ancak 1) belli bir kapasiteye sahip olsun diye yapılmışsa ki o da 2) estetik deneyim sağlama kapasitesiyse, x sanattır.*”¹⁴⁶ (Estetik Sanat Kuramı)

...

Burada mantıksal tasımlara çevrilen sanat kuramları, sanat nesnesinin ne olduğunu (sanat tarihinde geçmişte üretilmiş ve gelecekte üretilecek olan tüm sanat yapıtlarını kapsayacak bir tanımlamayla) ya normatif yöntemlerle tayin etmekte ya da var olan yapıtlar üzerinden tanımlamaktadır. Dolayısıyla sanatın tanımı, hangi nesnelerin sanat

¹⁴¹ Noël Carroll, *Sanat Felsefesi: Çağdaş Bir Giriş*, çev. Güliz Korkmaz Tirkeş (Ankara: Ütopya, 2012), 37.

¹⁴² A.g.e.,45.

¹⁴³ A.g.e.,99.

¹⁴⁴ A.g.e.,173.

¹⁴⁵ A.g.e.,188.

¹⁴⁶ A.g.e.,241.

nesnesi, hangilerinin ise farklı türden nesneler olduğunu da belirlemektedir. Bu kuramların doğrulukları ya da yanlışlıkları, kuramların ortaya koyduğu ve sanat nesnelerinde bulunduğunu savladığı özelliklerin, bu nesnelerin hepsinde istisnasız bulunup bulunmadığının “gösterilmesiyle” denetlenir. Kimi kuramlar nesnelerin kendilerinden hareketle tümevarımsal çıkarımlara (indüksiyon) çevrilerek denetlenirken, diğerleri tümdengelimsel çıkarımlara (dedüksiyon) çevrilerek mantıksal tutarsızlıklarının gösterilmesiyle denetlenmektedir.

Ancak koşullu önermelerden oluşan bir tasım her zaman tümdengelimseldir. Koşullu önermelerden oluşan bir çıkarımın yanlış olduğunun gösterilmesi için tek bir örneğin bulunması dahi yeterlidir. Gerek ve yeter koşullardan oluşan tasımların, ilk koşulunu dile getiren önermenin, söz konusu nesnede bulunduğunu savladığı özellik, sanat nesnesinde bulunabileceği gibi başka türden nesnelerde de bulunabilir. Örneğin, her grafik öyle ya da böyle bir şeyin temsildir ancak her temsil bir sanat nesnesi değildir. Öyle ise temsil kuramı yalnızca sanata ilişkin temsiller üzerine değil, aynı zamanda başka türden temsillere de ilişkindir. Diğer bir deyiş ile temsil kuramı, bir sanat tanımının gerek koşulunu yerine getirirse de sanatın tanımının yapılmasının yeterli koşulunu dile getiren, yani sanat nesnelerinin diğer nesnelerden ayırt edici bir özelliğinin ne olduğunu ortaya koymaz.

Tasımın yeterli koşulunu dile getiren ardıl önermeler ise yalnızca sanat nesnesinde bulunan ve başka hiçbir “türden” nesnede bulunmayan ayırıcı bir niteliğin sanat nesnelerinde bulunduğunu ortaya koyar. Koşullu önermelerden herhangi bir tanesinin yanlış olduğunun gösterilmesiyle, yani sanat nesnesi olduğu halde kuramın ortaya koyduğu özelliklerinin dışında başka bir ayırt edici özelliğe sanat olma özelliğinin bulunmasıyla, kuramın, sanatın tanımının gerekliliklerini yerine getirip getirmediği denetlenebilir. Ayrıca sanatın tanımının yapılamayacağını ya da bir sanat tanımına ihtiyacın olmadığını belirten görüşler de vardır. Bunlar bir kuramın, kuramsal niteliklerini yerine getirmeyen varsayımlar (hipotezler) olarak görülebilir. Zira bir kuram, “kuramın” tanımı gereği ya mantıksal olarak ya da gözlem yoluyla (ya da her ikisiyle birlikte) denetlenebilir olmak zorundadır.

Bugüne kadar üretilen kuramların hiçbirisinin “sanat” kavramının, kendisinden kavrandığı nesnelerde bulunan bütün özellikleri ortaya koyamadığı görülmektedir. Bunun temel sebepleri arasında, temsil kuramında olduğu gibi tanımların fazla kapsayıcı olması nedeniyle sanat dışındaki nesneleri de kapsaması ve fazla dar olmaları nedeniyle sanat tarihinde sanat olarak nitelendirilen nesnelerin çok büyük bir bölümünü dışarıda bırakması bulunmaktadır. Diğer yandan hemen hemen hepsi döngüsel akıl yürütmeye düşmektedir, yani kuramın savladığı şeyin doğruluğunun belgesi olarak yine kuramın içinde bulunan dilsel bir olguya yani yine kuramın kendisine başvurur. ¹⁴⁷

Sanatın tanımının yapılmasındaki temel güçlük, sanatın tanımının bütün zamanlardaki sanat nesneleri için geçerli olmasındandır. Ancak tanımın bu “zamansızlığı”, sanat nesnelerinin “zaman” içinde değişen dinamik yapısıyla karşıtlık oluşturmaktadır. Tıpkı bilimde olduğu gibi sanat teorisinde de sürekli olarak değişen sistemlere eşlenebilecek dinamik modeller inşa etme gereksinimi vardır. Bu açıdan klasik sanat kuramlarıyla çağdaş sanatı tanımlama girişimleri, Newtoncu model ile karmaşık sistemleri açıklama girişimlerine benzerler. Bu tanımlamalar, sanatı kapalı bir sistem olarak kurmaya çalışmasa dahi (zira buna meyillidirler), dil evreni çoğunlukla sistemleri kapatmaya yönelik çalışmaktadır. Ayrıca değişim, sadece sanatın güncel koşullarına dair değil, geçmişine de yönelik gerçekleşmektedir. (Sanat tarihi yazımındaki değişimler buna örnek olarak verilebilir.) Bu değişimin bütünüyle öngörülemez oluşu ise sanatın karmaşık bir sistem olmasından kaynaklanır. Koşullar ve iç değişkenler hiçbir zaman statik değildir. Dolayısıyla mevcut bir sanat tanımının, bireysel sanat örneklerini kapsayıp kapsayamayacağı bir probleme dönüşür. Francis Halsall da Clement Greenberg’in yaklaşımının, klasik fiziğin doğaya yaklaşımına benzer olduğunu ifade eder. Greenberg bizzat kendi analizinin merkezinde bulunan kurumsal sistemleri ve kendi metinlerine yönelik geri bildirimleri görmezden gelerek sanatı kapalı bir sistem olarak tarif etmekte

¹⁴⁷Ancak bu döngüsellik, yalnızca kuramın mantıksal bir antinomiye düşmesine bağlı olmayıp, açıklamaya yeltendiği sanatın diğer etkinliklerden farklı olarak kendisi üzerine bir şeyler bildiriyor olmasından yani onun, yalnızca dilin var olduğu yerde var olmasından kaynaklanabilir olabilir.

ısrar etmiştir. Bu nedenle de günümüz koşulları açısından bakıldığında sanat yapıtlarının bütününe açıklama konusunda diğer birçok kuram gibi yetersiz kalmıştır.¹⁴⁸

Buradaki diğer önemli bir nokta ise sanattaki değişimin tümüyle kaotik bir yapı olarak algılanmamasıdır. Sanat, bir belleğe sahip olduğundan her bir sanat nesnesi de bir diğeriyle ilişki içerisinde ve sanat nesnesinin bu özelliği doğrudan ya da dolaylı olarak bir sonraki yapıtların üretilmesinde rol oynar.

Günün birinde sanatın tanımı bugünkünden çok farklı olabilir. Bu durumda sanat tanımı bu yeni özellikleri içine alacak şekilde genişleyebilir ya da sistemin devamlılığını sağlamadığı düşünülen öğeleri eleyecek şekilde (geçmişteki güzellik kavramının sanatın kavramsal çerçevesinin dışına alınmasında olduğu gibi) yeniden tanımlanabilir. O halde bir sanat tanımı yapılacaksa bu tanım bu değişimi de içine alacak şekilde gerçekleştirilmelidir. Bu durumun “tanım” kavramının tanımıyla çelişmesi, sanat felsefesinin en temel problematiklerinden biridir.

Jason Hoelscher, sanatın “teleolojik olarak açık” (Kant)¹⁴⁹, “tamamlanamaz” (Bakhtin)¹⁵⁰ ve “başkaları tarafından tamamlanmaya açık” (Eco)¹⁵¹ oluşu olgusunu, karmaşıklık teorisindeki *dinamik denge* (İng. *dynamic equilibrium*) çerçevesinde inceler.¹⁵² Hoelscher, bir sistemin dinamik dengede olmasını, onun düzen ve kaos (Enformasyon Teorisi açısından *yapı* ve *sürpriz*) arasında oluşu olarak yorumlamaktadır. Her türden sanatsal gelişme, başka bir deyişle her türden fark,

¹⁴⁸ Francis Halsall, *Systems of Art : Art, History and Systems Theory* (Oxford: Peter Lang, 2008), 40-41.

¹⁴⁹ Yazar burada Kant’ın “ereksiz ereksellik”; sanatın ereğinin yine sanatın kendisi olması meselesini inceler.

¹⁵⁰ “Tamamlanmamışlık” Mikhail Bakhtin’in, bir çalışmanın kesin bir sonucunun olmamasını, sanatın doğası gereği asla bitirilmemesini dile getirmek amacıyla kullandığı bir ifadedir.

¹⁵¹ Umberto Eco, müzik bestesinin performansçı tarafından tamamlanmaları amacıyla kasıtlı olarak besteci tarafından açık bırakılmasını örnek verir.

¹⁵² Jason Hoelscher, “The Poetics of Phase Space: The Open Artwork at the Edge of Chaos”, *Academia* (2014), https://www.academia.edu/6790778/Complexity_3_The_Poetics_of_Phase_Space_The_Open_Artwork_at_the_Edge_of_Chaos, [Erişim:21.11.17].

Jason Hoelscher, “Complexity Aesthetics: Recursive Information and the Adjacent Possible”, *Academia* (2014), https://www.academia.edu/6167955/Complexity_2_Complexity_Aesthetics_Recursive_Information_and_the_Adjacent_Possible, [Erişim:21.11.17].

sanatsal değişimin ileride alabileceği hallerin olanaklarını genişletirken, ileride gerekleŖecek değişimleri tahmin edebilme olanağını düşürmektedir:

*“Sanat epistemolojik ve yorumsal belirsizliğin bir enformasyon yan ürünü olarak tarif edilecek olursa ve her yeni sanat olayı belirsizlik için daha da yeni olasılıklar ortaya koyarsa, bu sanatı diğer biçimlerden ayıran öncül koşulların her defasında yine bu koşulları arttırdığı bir döngü yaratır...”*¹⁵³

Bu anlamda bir sanat eserinin bizzat kendini ortaya koyma biçiminin¹⁵⁴ yarattığı karmaşıklık, sadece bir etki değil, bir nedendir de.

Hoelscher’e göre sanat yapıtı, açık doğasıyla nedeniyle sağladığı enformasyon ve neden olduğu entropi açısından sıkıştırılamaz.^{155 156} Sanatın açıklığı ve sonlandırılmaz oluşu, konfigürasyonlarının da potansiyel olarak sınırsız oluşu anlamına gelir. Enformasyon, tahmin edilemez olandan belirdiği için, sanat sonsuz bir enformasyon kaynağıdır. Düşük entropiye sahip sistemler enformasyon ve değişimi minimize ederken, çok yüksek entropiye sahip sistemler açık ve kaotik davranır.¹⁵⁷ Dinamik denge, sistemin ne tamamen tahmin edilebilir bir durumda olması ne de yorumlamaya imkân vermeyecek kadar kaotik olmasıdır. Genetik, enformasyon sistemleri, dil ya da sanat gibi çeşitli dinamik sistemlerde, açıklık ve sonlandırılmazlık, sistemin “tanımlayıcı” bir unsurudur.¹⁵⁸

¹⁵³ Hoelscher, “The Poetics of Phase Space: The Open Artwork at the Edge of Chaos”.

¹⁵⁴ Sanatın kendini fenomenleştirme süreci bir şimşek akmasına benzetilebilir: Yani kendini görünür kılması bizzat performanstır, amacı yine kendine dönüktür. Bir şimşeğin elektrik akımı, parazit ve parlaması aynı anda olur. Bu sanatın enformasyon, materyal ve formun manipölasyonu ile kendini oluşturmasına benzetilebilir. A.g.e.

¹⁵⁵ A.g.e.

¹⁵⁶ Buradaki sıkıştırma terimi, tıpkı bilgisayar programlarında olduğu - gibi enformasyonun kayıpsız bir biçimde küçültülmesi anlamındadır. Entropinin sistemdeki öğelerin tahmin edilememesi ile ilişkisine ve karmaşıklığa daha önce değinmiştik. Karmaşıklık ve entropi arttığında enformasyonu sıkıştırmak güçleşir.

¹⁵⁷ A.g.e.

¹⁵⁸ A.g.e. Bu konu “6.1. Öz-düzenleme ve Özüretim” başlığında tekrar tartışılmaktadır.

Jack Burnham da sanatın genişlemesi ile entropi açısından ilişki kurmaktadır. Burnham, sistemlerin enerjisini enformasyon için dışarıya doğru açılarak harcadığını belirtir ve ona göre bu sanatın devamlılığı için gereklidir:

*“(...) sanat sistemi, veriye ulaşmak için sürekli olarak kendisinin dışına uzanmak yoluyla canlılığını sürdürmüştür. Geçmişte bu, yeni konu, materyal ve teknikler şeklindeydi. Fakat sanat artık bütün sanat enformasyonu işleme yapısını zorlamaktadır, sadece kendi içeriğini değil.”*¹⁵⁹

4.1.1. Açık Kavram ve Aile Benzerliği

Geçmişte yapılmış sanat tanımlarının benzer sorunlara düşmesi, sanatın tanımının yapılmasının olanaksızlığı üzerine bir tartışma alanı oluşturmuştur. Morris Weitz tarafından başı çekilen Yeni-Wittgensteincilik isimli görüş, sanatın herhangi bir tanımının yapılamayacağını iddia etmiştir.¹⁶⁰ Yeni-Wittgensteinciler sanatın ancak “aile benzerliği” isimli yöntem yoluyla kavranabileceğini ifade ederler. Bu yöntem, Ludwig Wittgenstein’in “*Felsefi Soruşturmalar*” kitabındaki “oyun” kavramının çözümlenmesi yoluyla oluşturulmuştur. Bu çalışmasında Wittgenstein, birbirinden oldukça farklı olan tüm oyunlarda ortak olan bir şeyin olması gerektiğini ifade eder.¹⁶¹ Hepsinde birtakım benzerlikler ve akrabalıklar olmalıdır. “*Birbirleriyle kesişen ve üst üste binen karmaşık bir benzerlikler ağıdır gördüğümüz. Gerek büyük gerekse küçük ölçekte benzerlikler.*”¹⁶² Wittgenstein, bu benzerlikleri “ailevi benzerlikler” olarak tanımlar. Ailevi benzerliklerin söz konusu olduğu yerde, kavram tanımlanmak yerine, “*bu ve benzerlerine ‘oyun’ denir*” şeklinde, aile üyelerinin benzerlikleri yoluyla anlaşılır. Buna karşın sınırların bu bulanıklığı “kavram” tanımıyla çelişir gözükmektedir:

¹⁵⁹ Burnham, “Real Time Systems”, 51.

¹⁶⁰ Morris Weitz, “The role of theory in aesthetics”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 15, sayı 1 (Eylül 1956): 27–35.

¹⁶¹ Ludwig Wittgenstein, *Felsefi Soruşturmalar*, çev. Haluk Barışcan (İstanbul: Metis Yayınları, 2007), 53.

¹⁶² A.g.e., 54.

*“Frege kavramı bölgeyle karşılaştırır ve sınırları belirsiz bir bölgeye kesinlikle bölge denemeyeceğini söyler. Bu, herhalde bununla herhangi bir işe kalkışamayacağımız demek olsa gerek. – Ama “Yaklaşık şurada bir yerde dur!” demek anlamsız mıdır?... Ve birine, diyelim ki oyunun ne olduğunu da işte böyle açıklarız. Örnekler verir ve bunları belli bir anlamda anlaşılmasını isteriz. – Ama bununla kastettiğim, bu örneklerde- herhangi bir nedenden ötürü- dile getiremediğim ortak noktayı görmesi gerektiği değil, şimdi bu örnekleri belirli bir tarza **kullanması** gerektiğidir. Örnekleme burada- daha iyisi bulunamadığı için kullanılan – **dolaylı** bir açıklama aracı değildir.”*¹⁶³

Yeni-Wittgensteincılar Wittgeinstein’in bu düşüncelerinden yola çıkarak sanatın da bir “açık kavram” olduğunu dile getirmişlerdir:

“‘Sanat’ın kendisi açık bir kavramdır. Sürekli yeni koşullar (örnekler) ortaya çıkmıştır ve şüphesiz çıkmayı da sürdürecektir. Yeni sanat biçimleri, yeni hareketler ortaya çıkacak ve kavramın genişletilmesi gerekip gerekmediğiyle ilgilenenlerin, genellikle profesyonel eleştirmenlerin karar vermeleri istenecektir. Estetikçiler koşullar ortaya koyabilir, ama bunlar hiçbir zaman kavramın doğru uygulanması için gerek ve yeter koşullar değildir. ‘Sanat’ın uygulama koşulları hiçbir zaman tam olarak sayılamaz, çünkü sanatçılar tarafından hatta doğa tarafından daima yeni örnekler tasarlanacaktır. Bu da birilerinin mevcut kavramı genişletmesini ya da eskiyi kapatıp yeni bir kavram icat etmesini gerektirecektir.

*(...) Benim iddia ettim şey, o halde şudur: Sanatın geniş ve maceracı yapısı, sürekli değişen özelliği ve yeni yaratılar, onu tanımlayıcı herhangi bir özellik saptamayı mantiken olanaksız hale getirmiştir”*¹⁶⁴

Yeni-Wittgensteincılık, “tanım” kavramının kapalılık özelliği ile sanat yapıtlarının “açık” olma özelliğinin karşıtlık oluşturması nedeniyle sanatın tanımının

¹⁶³ A.g.e., 54–55.

¹⁶⁴ Weitz, “The Role of Theory in Aesthetics”. Burada Noël Carroll’un kitabındaki çeviri kullanıldı: Noël Carroll, *Sanat Felsefesi: Çağdaş Bir Giriş*, çev. Güliz Korkmaz Tirkeş (Ankara: Ütopya, 2012), 310.

yapılamayacağını iddia eder. Görüşün ileri sürdüğü iddiaya göre nelerin sanat yapıtları olduğunun belirlenmesinde “aile benzerliği” kullanılmaktadır.

George Dickie, “aile benzerliği” kavramında, benzerliğin ailenin önceki üyelerinin bilinmesi gerektirmesinden ötürü, her bir sanat eserinden önce sanat olarak kabul edilmiş çalışmalar olması gerektiğini belirtir.¹⁶⁵ Fakat bu çalışmalar da kendilerinden öncekilerin bilinmesi gerektirdiğinden “ilk” çalışmanın nasıl saptanacağı sorunu, “tüm insanların atasının ne olduğuna” benzer bir sorun yaratır, yani “sonsuz geri gidişe” neden olur. Aile benzerliği kuramındaki bir diğer önemli problem ise “benzerliğin” ne olduğudur. Benzerlik tek başına sanatı tanımlamak için yeterli değildir. Stephen Davies her şeyin bir başka şeye bir ölçüde benzeyebileceğini belirtir: “*Eğer benzerlik sınıflandırma için bir temel olarak sunulacaksa, uygun bir tip ve / ya da aralık ve / ya da derece üzerine bazı kısıtlamalar olmalıdır*”¹⁶⁶

Weitz’in benzerlik kavramı, sanat yapıtının gözle görülür özellikleri üzerine kuruludur. Wittgenstein, *Felsefi Soruşturmalar*’da birçok kez “bak ve gör” ya da “düşünme, gör!” demektedir.¹⁶⁷ Filozofun edimsel kavramları sözcükler ve tümcelerle eşlemesindeki temel neden sözcüklerin anlamlarını, fizikötesi bir zihindeki uzamsız tasarımlar olarak değil, edimsel kullanımlar olarak görmesinden işaret etmesinden kaynaklanır¹⁶⁸ (Örneğin ‘1 adımı’ işe yarar kılan “1 adım=75 cm.” tanımının yapılışı değildir¹⁶⁹). *Felsefi Soruşturmalar*’da gerçekliği betimleyen dilin yapısı için, “resim” yerine “araç”

¹⁶⁵ George Dickie, *Introduction to Aesthetics: An Analytic Approach* (New York: Oxford University Press, 1997), 97.

¹⁶⁶ Davies, *Definitions of Art*.

¹⁶⁷ Wittgenstein, *Felsefi Soruşturmalar*.

¹⁶⁸ Wittgenstein’in Aile Benzerliğinden söz ederken, sanata değinmediğinin ve analiz için bir yöntem sunmadığının altını çizmek gerekir. Wittgenstein’in görüşlerini uyarlayan Morris Weitz’dir. Dolayısıyla Aile Benzerliği kavramının sanat alanında tartışılması, Yeni Wittgensteinciliğin Wittgenstein yorumları üzerinden gerçekleşmektedir, Wittgenstein’in kendi söylemi üzerinden değil.

Noël Carroll Wittgenstein’in sanat hakkındaki yorumlarına değil de Aile Benzerliği kavramına bakılması türünden davranışların Estetikte yaygın olduğunu belirtir. Örneğin Clement Greenberg’in en tanınmış makaleleri Kant’ın (sanattan bahsettiği) *Üçüncü Eleştiri* yerine *Birinci Eleştiri* üzerinden yapılandırılmıştır. Noël Carroll, “Art in an Expanded Field: Wittgenstein and Aesthetics”, *Nordic Journal of Aesthetics* (2011).

¹⁶⁹ Wittgenstein, *Felsefi Soruşturmalar*, 53.

benzeşimini kullanmasının temel nedeni de budur: Zira resmin neyi, nasıl betimlediğinin anlaşılması için resmedilen şeyle, resmin yan yana getirilmesi ve resmedilenin, resimden önce zaten var olması gerekmektedir. Buna karşın bir araç, resmin aksine yerine getirdiği işlevden zaten ayrı düşünülemez ve araç kullanıldıkça, aynı oyunlarda olduğu gibi, gerçeklik de bununla birlikte “inşa edilir”. Weitz’in kuramına göre sanat yapıtlarının mantığı, aracın mantığına benzer çalışır. Sanat yapıtlarına “*bakıp, gördüğümüzde*” sadece benzerliklerin olduğunu, ortak bir nitelik olmadığını, gözle görülür ya da görülmez bir öze sahip olmadıklarını belirtir.¹⁷⁰

Maurice Mandelbaum, “aile benzerliği” kavramının “fizyolojik” benzerlikler üzerinden kurulduğunda problemlere yol açacağını belirtmiştir.¹⁷¹ Örneğin bir iskambil oyunu *Solitaire* oynayan bir kişi, kart falı bakıyor gibi gözükebilir. Kartların yerleştirilme şekli aynı olmasına karşın kart falı, iskambil oyunu değildir. Benzerlik, görünüm üzerinden kurulduğunda sanat yapıtları için ayırt edici olan kavramsallık tümüyle yitecektir. Bu durum sadece görünüm açısından gündelik nesnelerle aynı görünümlere sahip hazır-nesne yapıtlar için değil, resim gibi klasik mecralar için de ortaya koyulan yapıtlar söz konusu olduğunda da problem yaratmaktadır: Bir resim, salt görünümüyle ele alınacak olursa bir dekorasyon ögesi olarak görülebilir; bir duvar dokusu ile soyut bir duvar resmini ayırt etmek olanaksızlaşabilir, bir heykel mimari bir öge olarak algılanabilir. Davies, Weitz’in düşünceleri bağlamında sanatın tanımının, sanat yapıtının algılanabilir özellikleri üzerinden yapılamayacağını gösterdiğini belirtir. Böylece aile benzerliği açısından sanat nesnesinin, “güzellik” gibi belli estetik özellikler üzerinden tanımlamaları olanağı da rafa kaldırılmıştır.¹⁷²

Sonuç olarak genel kanı, aile benzerliği kavramının, yapıtın görünür nitelikleri üzerinden değil, ilişkisellik üzerinden kurulması gerektiğinden yanadır. Buna karşın, “benzerlik” kavramı yine de yeterince net olmayan bir kavramdır. Daniel A. Kauffman, aile benzerliğinin koşullarını şu şekilde sıralar:

¹⁷⁰ Weitz, “The Role of Theory in Aesthetics”.

¹⁷¹ Maurice Mandelbaum, “Family Resemblances and Generalization concerning the Arts”, 1965.

¹⁷² Davies, *Definitions of Art*.

“(i) Yeni durumların sınıf üyeliği mekânîk olarak saptanamaz; bu durumların üyeliklerine **karar verilmelidir**. (ii) bu durumların bir sınıfa ait olup olmadığı konusundaki karar, onların söz konusu sınıfın hali hazırdaki üyelerine yeteri kadar **benzer** olup olmadığı ile belirlenir.”¹⁷³

“Yeteri kadar benzerlik” neye göre belirlenecektir? Benzerlik hangi türden olursa olsun bir sınıflandırma yöntemi olarak kullanılabilir mi?

Bir sanat yapıtının birtakım nitelikleri birçok şeye benzeyebilir. Bunlar doğrudan başka sanat yapıtları olabileceği gibi sanat olmayan şeyler de olabilir: Michelangelo’nun “Musa”sı tıpkı bir insan gibi, Andy Warhol’un “Brillo Kutuları” tıpkı *Brillo* marka kutular gibi görünür. Benzerlik sadece görünür olanla sınırlı kalmayabilir. Bir alışveriş merkezinden alınmış bir mobilya görünüşü açısından Minimalist bir çalışmayla (örneğin Donald Judd’un çalışmaları ile) benzerdir. Bu türden bir benzerlik, zaten sanat yapıtının temel özellikleri görünüşler üzerinden kurulamadığından kolaylıkla saf dışı edilebilir. Başka bir deyiş ile yapıtların birbirleriyle kurdukları benzerlikler, görünüş benzerliklerinin dışına çıkar.

¹⁷³ Daniel A. Kaufman, “Family Resemblances, Relationalism, and The Meaning of ‘Art’”, *British Journal of Aesthetics* (Oxford University Press, Temmuz 1, 2007), <http://bj.aesthetics.oxfordjournals.org/cgi/doi/10.1093/aesthj/aym008>, Erişim: [21.11.17]



Resim 22 - Liam Gillick, “Uygulamalı Hidrodinamika”, 2001, İstanbul Modern.

Liam Gillick’in hidrodinamiğin formülünü müze duvarına yazdığı çalışmasında, yapıtı işlevsel gerçek formülle benzer kılan şey, görünürlük değildir (formül başka sembolik dillerle de yazılsa aynı formüldür). Bu bir formül “resmi” olarak okunsa dahi, formülün sahip olduğu mantıksal yapıyı birebir korur. (Örneğin fotogerçekçi bir resim için aynı şeyi söylemek mümkün değildir. Resim fotoğrafa sadece görüntüde benzer, bir fotoğraf değildir. Bu formül ise formül işlevini hâlâ koruyarak gerçek formüle benzer.) Müze, bienal ya da tasarımdaki mekân ve oran seçimleri bu çalışmayı “herhangi” bir formülden ayırt etmeyi kolaylaştırır ve izleyicinin ona herhangi bir formülde görmeyeceği anlamları rahatlıkla ilişkilendirmesini sağlar. Yine de belirli bir sanatsal görüşe sahip kişi için, tüm bu anlamlandırmalar alışageldik sanatsal bağlamların içinde yer almayan (örneğin bir matematik defteri içindeki) bir formül için de geçerli olabilir.¹⁷⁴

¹⁷⁴ Bir fizikçinin kendi yarattığı bir formülden sanatsal anlamlar çıkarıp çıkarmadığı bilinemez. Fizikçinin bu ilişkilendirmelerini üçüncü kişilerle iletişime sokacak sanatsal bir bağlam içerisinde kullanmaması,

*“...tüm dünyayı, estetik mesafe boyunca, bir gösteri, bir komedi ya da başka bir şey olarak görmek mümkündür. Ancak tam da bu sebepten sanat yapıtları ile gerçeklik arasındaki ilişkiyi bu ayırım temelinde açıklayamayız”*¹⁷⁵

Benzerlikten söz edebilmek için öncelikle iki ayrı şeye sahip olunması gerektiği açıktır¹⁷⁶: Bir ağaç resmi, (belirli koşullarda) bir ağacın görüntüsüne benzer. Ağaç ve ağacın görüntüsü arasındaki benzerlik bağıntısını kavrayabilmek için, bu iki kümenin farkına varılması koşulu vardır. Bu farkı ortaya koyan şey ise sanat fikridir. Her iki nesnede aynı kümede yer alsaydı zaten benzerliklerinden söz etmek anlamsız olurdu. Danto, benzerliği kuran bağlamı çok net bir biçimde tarifler:

*“... paranteze alınan her şey, gerçekliği taklit etsin ya da etmesin, yaşamdan kopuk olsun ya da olmasın, salt parantezin içine alınmış olmak bakımından sanattır. Ancak o zaman da sanat yapıtı olmanın nesnenin kendine özgü özellikleriyle değil de onu sanat yapıtı olarak sunan adetlerle ilgisi olmalı.”*¹⁷⁷

Buradaki parantez ya da bu çalışmadaki terimle söylenecek olursa küme, bir işaretleme eylemidir. Müzeler, resim çerçevesi ya da sinema perdesi bu işaretlemeyi kolaylaştıran bağlamsal öğelerdir. Danto bu bağlamı kurumsallık üzerinden temellendirir:

*“Bir adamın sırf kurumsal olarak tanımlanan koşulları yerine getirmesi bakımından koca olması ve dışarıdan herhangi bir adamdan farklı görünmemesi gibi, birtakım kurumsal koşulları yerine getirdiğinde bir nesne, dışarıdan sanat yapıtı olmayan, sıradan bir nesneden farklı görünmese de sanat yapıtıdır”*¹⁷⁸

önündeki formülün sanat olup olmayacağını tartışmalı kılabilir fakat bu farklı bir konudur. Önemli olan her türden gündelik eylemin, düşüncenin ya da nesnenin temel özelliklerini kaybetmeden sanata dönüşmesinin mümkün olduğudur.

¹⁷⁵ Danto, *Sıradan Olanın Başkalaşımı*, 41.

¹⁷⁶ Aynı şey benzer olmayan şeyler için de geçerlidir. Gündelik yaşamdaki şu cümle anımsanabilir: “Bu resim bana hiç benzemiyor”.

¹⁷⁷ Danto, *Sıradan Olanın Başkalaşımı*. s.47-48.

¹⁷⁸ A.g.e., 48.

Sonuç olarak, benzerliğin mevcut olabilmesi için, iki kümenin gerektiği ve bu kümelerin ilişkilerinin kurumsal bağlamlar tarafından şekillendiği söylenebilir. Bu noktada Kauffman'ın programındaki “(i) *Yeni durumların sınıf üyeliği mekânîk olarak saptanamaz; bu durumların üyeliklerine **karar verilmelidir***”¹⁷⁹ koşulu göz önünde bulundurulduğunda, karar yetkisinin kurumsal ilişkiler tarafından belirlendiği söylenebilir. İkinci koşuldaki benzerlik kavramı ise (“(ii) *bu durumların bir sınıfa ait olup olmadığı konusundaki karar, onların söz konusu sınıfın hali hazırdaki üyelerine yeteri kadar **benzer** olup olmadığı ile belirlenir.*”¹⁸⁰) sanatın genel tanımını kapsayacak şekilde genişletildiğinde kullanılabilir. Örneğin buluntu nesne çalışmalarının üretildiği ilk yıllar göz önüne alındığında, bu çalışmaların halihazırdaki geçmiş üyelere “yeteri kadar benzemesi” ancak ve ancak her yapıtın sanat olması açısından bir benzerliktir.

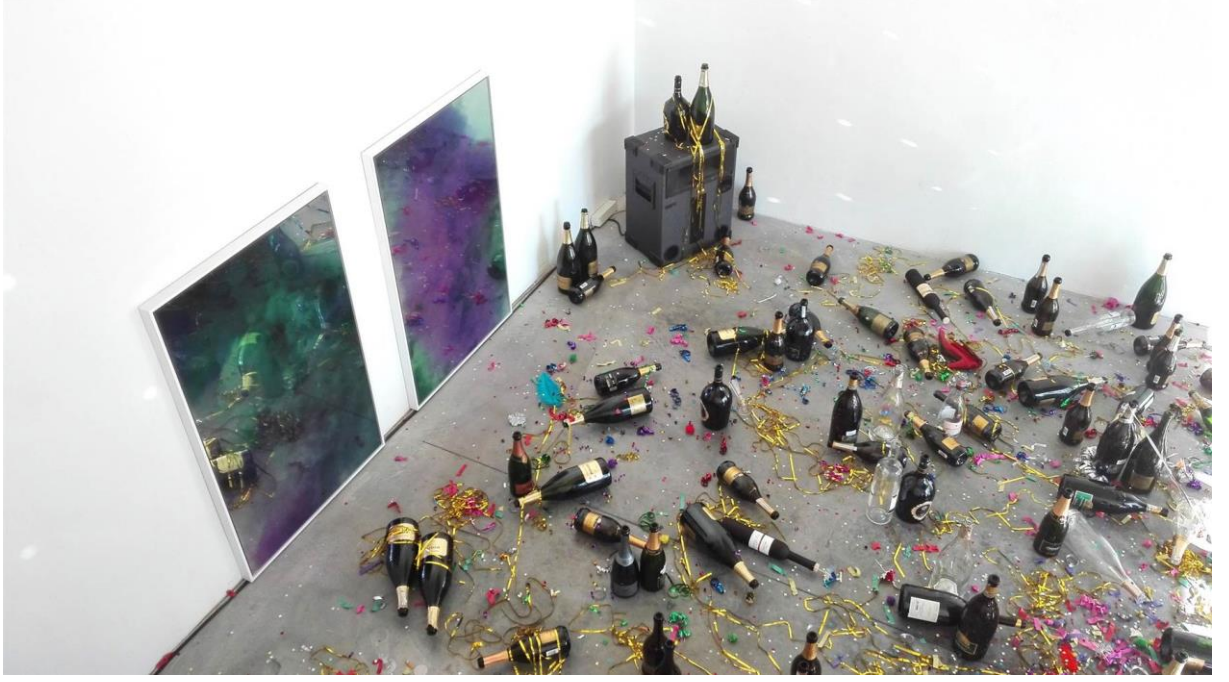
Marcel Duchamp'ın çalışmaları ile Leonardo Da Vinci'nin çalışmaları arasında bir takım felsefî ve sanatsal ortaklıklar bulunabilir ve bu ortaklıklar söz konusu çalışmaları geniş bir kümede benzer kılar. Sanat tarihsel bir perspektiften bakıldığında Duchamp'ın *Çeşme*'si, Da Vinci'nin *Mona Lisa*'sına Eiffel Kulesi'nden daha çok benzer. Her ikisinin de sanat tarihi kitabında yer alırken Eiffel Kulesi'nin yer almaması her ikisinin de ortak bir özelliğinin olduğu göstergesidir. Her iki çalışma da mimari ya da endüstriyel bir işlevsellikten değil, sanatsal kaygılardan beslenir. Buna karşın “*Sanat ve Teknoloji*” isimli bir tarihsel kategoride sadece *Mona Lisa* ve Eiffel Kulesi ya da “*İnsanlığın Büyük Yapıtları*” isimli bir kategoride ise her üçü de yer alabilir. Dolayısıyla benzerliği, kümenin hangi benzer niteliklerin çerçevesinde sınırlandırıldığı belirler. Sanatsal bir ortaklık için hangi türden benzerliklerin söz konusu olduğu, sorunu yine sanatın nasıl tanımlanacağına kadar geri götürür.

Kauffman'ın benzerlik kavramını bu kadar geniş bir kümede kullanmak isteyip istemeyeceği tartışmalıdır. Ayrıca sınırları bu kadar geniş tutmak daha önce sözü edilen döngüsellik problemlerine (sanat nesnesinin ne olduğunu, sanat nesnesine benzeyen

¹⁷⁹ Kaufman, “Family Resemblances, relationalism, and The Meaning of ‘Art’”.

¹⁸⁰ A.g.e.

nesneler ile açıklamak) neden olur. Buna rağmen benzerlik kavramı, sanat nesnesinin çözümlemesinde yeterli olmayan ancak yararı olan bir kavramdır çünkü farklı kümelerin belirlenmesinde ve ilişkilerinin kurulmasında önemli bir rol oynar. Benzerliklerin keşfedilmesi sanat tarihinin temel işlevlerinden birisidir.



2 Goldschmied ve Chiari, “Bu Gece Nerede Dans Edeceğiz?” 2015, Museon.

Goldschmied ve Chiari’nin Museon’da gerçekleştirdiği çalışma, temizlik görevlisi tarafından çöpe atılmıştır. (Daha önce başka çalışmaların da başına gelmiştir). Bu çalışma bir açılış partisinden arta kalan çeşitli nesnelerle aynı özellikleri göstermekte, dahası bu türden bir partinin olabileceği bir mekânın ve zamanda yer almaktadır. Buna rağmen bu çalışma bir çöp değildir. Çalışmanın çöpe atılması sanatçıların tasarımında yer almamıştır ve bir yanlış anlamadır. O halde bu düzenleme, bir çöp görünümüne sahip fakat bir çöpün geçiciliğini talep etmeyen, (müze mekânının geleneksel koruma ve saklama özelliğini sezgisel olarak benimseyerek) çöpten farklılaşan bir yapıya sahiptir. Bu ve benzeri yapıtlar neden sanat yapıtlarının tümüyle ilişkisel bağlamlarda var olduğunun bir göstergesidir. Çalışma çöpe her açıdan benzer fakat onu çöp yapmayan şeyin özellikleri gözle görünür değildir. Çöp görünümündeki bu şeyleri sanat

kategorisine sokan sanat tarihi, sanatçı ve sanat yapıtları gibi öğelerin iletişimsel bağlamlarıdır.

Benzerlik problemine sistemik açıdan yaklaşmak mümkündür. Burada yine aile metaforu kullanışlıdır. Yeni doğan bir çocuk, anne ve babasına bir miktar benzemesine rağmen onların tıpkısı değildir.¹⁸¹ Ayrıca kimi zaman bu benzerlik görece çok az ya da çok fazla olabilir. Canlıların varyasyonunu genetik nedenler ve çevresel faktörler etkilemektedir. Aynı durum sanat yapıtları için de geçerlidir. Kurumsal Sanat Teorisi ve Tarihselci Sanat Teorisinin bu genetik ve çevresel etkiler üzerine bir çerçeve çizmeye çalıştığı görülmektedir. Disiplinlerötesi bir bakış açısıyla bakıldığında soybilim ile sanat tarihinin ilkeleri aynı yaklaşımı benimser. Soybilimciler, sözlü görüşmeler, tarihsel kayıtlar ve genetik analizlerle, bir insanın asırlar önceki atalarını keşfedebilmekte ve aileleri soylarına göre gruplayabilmektedirler. Benzerliği kurmanın tek bir metodu yoktur ve tarihçinin kullandığı çerçeveler benzerliklerin tutarlılığını belirler. Ne kadar yeni özellikler gösterirse gösterecek bir sanat yapıtının tümüyle tarihin ve kurumun dışında tanımlanabilmesinin de imkânı bulunmamaktadır. Yapıtlar belirli bir düzeyden yaklaşıldığında, bir önceki yapıtların varyasyonu ya da sanat üretiminin yeni bir çeşidi olmak zorundadır. Bundan sonraki benzerliklerin nasıl kurulacağı da dinamik bir özelliktir ve yine yeni üretilen sanat yapıtları bu özelliği doğrudan etkiler.

Sanat tarihindeki akımların ve eğilim kategorizasyonlarının büyük bir bölümünün yapısal benzerliklere dayandığını söylemek mümkündür. Bunlar medyum benzerlikleri değil, yaklaşım tarzlarının benzerliğidir. Birbirinden oldukça iki farklı çalışma, aynı ağacın altında toplanabilmektedir. Pop Sanatı denildiğinde akla gelebilecek çalışmalar farklılık göstermesine rağmen Pop Sanatının tanımı tüm bu farklılıkları kapsayacak şekildedir. Buna karşın sosyal benzerlikler üzerinden yapılan sınıflandırmalar da mevcuttur: “Kadın sanatçılar” ya da “Yeni Nesil Çin Sanatı” vb. gibi sosyal gruplandırmaları içeren sınıflandırmalar, çalışmaları sanatsal nitelikleri doğrultusunda

¹⁸¹ Bu durumun biyolojik nedeni canlılığın devamının çeşitlilik ile olan ilişkisidir. Sistemler ancak belirli ölçülerde karmaşıklık üreterek çevreleriyle etkileşimde kalabilirler. Aksi halde yok olurlar. Akkraba evliliğinin genetik bozukluklar ile olan ilişkisi tipik bir örnektir.

benzer eğilimler olarak ilişkilendirmez, tarihsel ve sosyal nitelikleri doğrultusunda ilişkilendirir. Aynı bir çalışmanın her iki sınıfta da yer alabilmesi ilişkilerin “bir şeye görelî kurulması” olgusuna bağılıdır, çalışmaların özünü doğasına değıl.

Sanat tarihsel benzerlikler tümüyle görecelidir. Belirli bir perspektiften bakıldığında tüm 20.Yüzyıl yapıtları birbirine benzeyebilir. Mikro ölçeklerde bu benzerlikler kaybolur.

Bir yapıtın bir diğetine benzemesini yapıtların kendisi değıl, gözlemci sistemler belirlediğinden, sadece yapıta bakılarak bir aile benzerliğı kurmak olanaksızdır. Benzerliğın belirlenmesi bir eşleme işlemidir: “c türünden koşullarda, x ve y türündeki özellikler, z türünden bir kümede yer alır”. Bu nedenle benzerlik mutlak bir durum değıl, tarihsel bir özelliğı sahiptir. Eğer aile benzerliğı, sanatın tanımında kullanılacaksa, benzerlik faktörünün değışmesinden ötürü, sanatın tanımının da değışeceğı açıktır.

4.2. SANAT DÜNYALARI

Mandelbaum, aile benzerliğı kavramının benzerlikler üzerinden değıl, “genetik bağlar “üzerinden kurulması gerektiğini belirtmiştir. Böylece ailenin yeni üyeleri de bu bağ üzerinden gözlemlenerek saptanabilir.¹⁸² Mandelbaum’un bu eleştirisi, Kurumsal Sanat Kuramının da önünü açmıştır. Bu kurama göre söz konusu genetik bağın, toplumsal bağlam olduğunu söylemek mümkündür. Biyolojik açıdan düşünıldüğünde genetik bağlar türün her bir üyesinde mevcuttur. Üyeler birbirlerinden farklı olabilirler fakat biyolojik olarak ortak bir doğaya sahiptirler.

*“Amcaları teşhis etmemize temel teşkil edecek tek bir basit özellikler kümesi yoktur... Zira bir şey ancak başka kişilerle karmaşık ilişkilerini karşılaması koşuluyla amcadır. İnsanın amcasıyla aile benzerliğı gösterebilmesi kalıtsal ve kurumsal bir olgudur...”*¹⁸³

¹⁸² Mandelbaum, “Family Resemblances and Generalization Concerning the Arts”.

¹⁸³ Danto, *Sıradan Olanın Başkalaşımı*, s.55.

Arthur C. Danto, sanat yapıtlarının belirli koşulları içsel olarak yerine getirip getirmemesi yoluyla yapılan sınıflandırmalara karşı çıkarken, “Sanat Dünyası” (*Ing. Artworld*) terimini önermiştir.¹⁸⁴

Sanat yapıtları oldukça heterojen bir dağılım sergilediğinden her bir yapıtın iç özelliklerinin önceden belirlenmiş bir tanımın kriterlerini taşıması mümkün değildir. Tıpkı bir kelimenin ne anlama geldiğinin ancak o kelimenin bir tümce içerisinde kullanılması gerektirmesi gibi sanat yapıtları da bu tür bir bağlamı gerektirir. Danto, sanat teorilerinden oluşan bu dünyaya Sanat Dünyası der. Bu terim, daha sonraları George Dickie’nin Kurumsal Sanat Kuramı ile birlikte sanat tarihi, sanatçılar, yazarlar, teorisyenler vb. arasındaki bir kamusalılıktan meydana gelen bir dünya anlamında kullanılmaya başlanmıştır.¹⁸⁵

Dickie bu doğrultuda sanat nesnesi ve sanat dünyasını şu şekilde tanımlar:

“Bir sanatçı sanat eseri yaratımına onu anlayarak katkıda bulunandır.

(...)

Bir sanat yapıtı, bir sanat dünyası kamusuna sunulmak üzere yaratılmış bir tür yapıtıdır (artefakt).

Bir kamu, kendilerine sunulan nesneyi belirli derecede anlayan üyelerden oluşan bir kişiler kümesidir.

Sanat dünyası tüm sanat dünyası sistemlerinin toplamıdır.

Bir sanat dünyası sistemi, bir sanatçı tarafından bir sanat dünyası kamusuna, sanat yapıtlarının sunulduğu bir çerçevedir. (İng. framework)”¹⁸⁶

Dickie, geleneksel teorilerin yeterli olmamasını, sanat yapıtını dar bir bağlantılar ağında değerlendirilmesinden kaynaklandığını belirtir. Örneğin Dışavurum Teorisi, sanatçı ve

¹⁸⁴ Arthur Danto, “The Artworld”, *The Journal of Philosophy* 61, sayı 19 (Ekim 15, 1964): 571.

¹⁸⁵ Danto ve Dickie’nin Sanat Dünyası tanımlarında benzerlikler ve farklılıklar vardır.

¹⁸⁶ Dickie, *Introduction to Aesthetics : An Analytic Approach*, s.92.

sanat yapıtını içeren ikili bir ağda yer alır.¹⁸⁷ Çalışma dar bir bağlamda ele alındığından o bağlamın dışındaki yapıtların bulunması oldukça kolay olacaktır.¹⁸⁸ Kurumsal Teori ise yapıtı karmaşık bir bağlantılar ağında inceler. Dickie, bu ağa çalışmanın “çerçevesi” adını verir.¹⁸⁹ Ayrıca bu ağ, farklı bireysel ağları da içerir. Örneğin resim sanatı bir sanat dünyasıdır, tiyatro bir diğeri vb. Her bir sanat dünyası kendi özellikli sanatçılarını ve kamusal kurallarını ve diğer kuralları içerir.

Sanat Dünyası kavramının çağdaş sanat kuramları arasında yer alabilmesinin altında yatan temel neden, sanatı metafizik kavramlar ve örnekler altında tanımlamaktan ziyade eylemler arası ilişkilere odaklanarak, bunların yapısını ortaya koymasından kaynaklanmaktadır. Önceki yaklaşımlar ise indirgemeci bir yöntem benimsediklerinden yapılan analizler sanatın bütünselliğine dair bir söylem geliştirmekte zorluklar yaşamıştır. Tarihsellikten beslenmeyen sanat kuramlarının tümü döngüsellğe düşerek yöntemin kendisiyle çelişmiştir.¹⁹⁰ Tüm bu sorunların varlığının farkında olmalarına rağmen, tanım yapmanın doğasından kaynaklanan problem, Danto ve Dickie’nin kuramlarında da mevcuttur. Her iki düşünür de gerek döngüsellik gerekse de açıklayıcı olmaındaki yetersizlikleri nedeniyle eleştirilmiştir.¹⁹¹

Francis Halsall, Danto’nun “Sanat Dünyası” terimi ile Niklas Luhmann’ın “sosyal bir sistem olarak sanat” terimini ilişkilendirmiştir. Halsall, gözlemlenecek bir Sanat

¹⁸⁷ A.g.e. 85.

¹⁸⁸ Dickie, geleneksel teorilerdeki doğrunun, sanatı bir insan pratiği; kurulu bir davranma yolu olarak tanımlamaları olduğunu belirtir. A.g.e., 88.

¹⁸⁹ A.g.e., 85.

¹⁹⁰ Tarihsel kuramların kendilerinin de tarihsel olduklarını göz ardı etmezler.

¹⁹¹ Danto bu konuda şöyle der: “*Ne var ki tüm tanımlar gibi benim getirdiğim ve büyük olasılıkla ancak kısmi olan tanım da tümüyle özcüydü. ‘Özcü’den kastım, tıpkı kanonik felsefi tarzdaki gibi gerekli ve yeterli koşullardan yola çıkarak tanım haline gelmeye giriştiğidir. Bu arada, Dickie’nin Kurumsal Kuramı’da özcü olmaya bu yolla girişiyordu. Her ikimiz de azimle zamanın Wittgensteinci akıntılarına karşı kürek çekiyorduk*” Arthur Danto, *Sanatın Sonundan Sonra*, çev. Zeynep Demirsü (İstanbul: Ayrıntı, 2010), 235.

Danto’nun sonraları “Sanat Dünyası” terimini sanat tanımı yaparken kullanmadığı görülür. Mark Rollins, *Danto and His Critics*, ed. Mark Rollins (Cambridge: Wiley-Blackwell, 2012).

Dünyası olmadan sanatın var olamayacağını belirtir.¹⁹² Buna karşın ne Danto ne de Dickie, sanat nesnesinin sanat dünyası içinde yapısal açıdan nasıl çalıştığını detaylandırmamıştır.¹⁹³ Sistem Teorisi bu çerçeveyi sağlayabilmektedir.¹⁹⁴

¹⁹² Francis Halsall, “Danto and Luhmann: Ontological Systems of Art”, *Arthur Danto’s Transfiguration of the Commonplace – 25 years later* içinde (American Society for Aesthetics, 2007).

¹⁹³ A.g.e.

¹⁹⁴ Diğer taraftan “İlişkisel Sanat” ve “İlişkisel Estetik” terimleri günümüz sanat dünyasını açıklamak için güncel sanat alanında sık sık kullanılmaktadır. Nicolas Bourriaud, günümüz sanatsal pratiklerinin teorik ve pratik çıkış noktasının, özelleştirilmiş, bireysel alanlardan değil, tüm insan ilişkileri ve onların sosyal bağlamlarından kalkınarak ortaya çıktığını belirtir. Nicolas Bourriaud, *İlişkisel Estetik*, çev. Saadet Özen (İstanbul: Bağlam, 2005).

Bourriaud’un tarihsel referanslar içermeyen görüşlerinin, aynı bağlamda ayrıntılı ve temellendirilmiş bir dizgeyi uzun zaman önce kurmuş olan Jack Burnham’ın metinlerinden daha çok tartışılıyor olması, Bourriaud’un küratöryel çalışmalarına ve günümüz sanat dünyasında aktif bir figür olmasına bağlanabilir. Skrebowski’nin bu anlamda detaylı bir eleştirisi bulunmaktadır. Skrebowski, “Systems, Contexts, Relations: An Alternative Genealogy of Conceptual Art”.

5. BİÇİMCİLİĞİN SİSTEMİK YORUMU

5.1. KAPALI SİSTEMLERDEN AÇIK SİSTEMLERE BİÇİMCİLİK

Sanat Dünyası, sanat teorileri ile tasarlanan bir dünyadır. Tıpkı fizikçilerin evren modelleri gibi bu dünya da yalnızca sanatı ya da sanat nesnesinin kendisini değil, kendine özgü kodlarıyla bütün bir iletişim sistemini ifade eder. Sanat dünyasının evrimi, teorilerin dünyayı algılama tarzındaki değişimleri de ortaya koymaktadır. Bu anlamda 1960 sonrası yaklaşımların bir bölümü, nasıl ki bir nesne fikrinden, gayri-maddiliğe ve statik nesnelerden karmaşık olaylara doğru evrildiyse, kapalı ve mekanik bir dünya fikrinden de açık sistemlere uzanan bir dizgeyi barındırır. Açık sistem kavramı, kapalı sistemler olmadan ortaya çıkmamıştır. Sanat ve sanat nesnesi de öncelikle biçimselleştirme altında kapalı bir sistem olarak tasarlanmıştır.

Kapalı sistemler, çevreleriyle alışveriş yapmadan kendi iç kaynakları ile devamlılıklarını sürdüren sistemlerdir. Çevresel şartların devre dışı olduğu sistemlerde, sistemin kendini çevre kaynaklarına göre yönlendirilmesi söz konusu olmadığından, sistemin evrimi de söz konusu değildir. Bu tür sistemlerde değişim, sadece iç etkiler bünyesinde olur. Bir sistemin kapalı ya da açık oluşu sistemin nasıl gözlemlendiği ve buna bağlı olarak modellendiği ile doğrudan ilişkilidir. Termodinamik yasalarına göre evren kapalı bir sistemdir. Bunun temel nedeni evrendeki enerji miktarının sabit olmasıdır. Evrenin dışında başka bir çevre olmadığından evrenin alışveriş yapması söz konusu değildir. Kapalı sistemlerin entropisi giderek artar ve sonunda sistem artık bir değişimin olmadığı kararlı bir noktaya doğru ilerler. Evrendeki entropi de giderek artmaktadır. Bu nedenle uzak gelecekte tüm yıldızlar sönecek, evren soğuk ve hareketsiz bir biçimde kalarak yeni bir hal üretmeyecektir. Buna karşın canlı organizmalar entropinin tersi biçimde davranarak dağınık haldeki enerjiyi iş gücüne çevirebilmekte, gündelik tabirle düzensiz değil düzenli ve sıkıştırılmış formlar

yaratabilmektedir.¹⁹⁵ Bu durum kapalı bir sistem olarak evrenin parçası olan canlıların termodinamiğe aykırı bir biçimde davranması şeklinde yorumlanabilir. Fakat termodinamik yasaları izole halde, yani ısıнын sisteme giriş ve çıkış yapmadığı durumlarda geçerlidir. Oysaki canlılar ya da makineler için bu durum söz konusu değildir.

“Buna karşın, canlılar dünyası, embriyonik gelişme ve evrimde, yüksek bir düzenliliğe, heterojeniteye ve organizasyona doğru bir geçiş gösterir. Fakat açık sistemler teorisi temelinde, entropi ve evrim arasındaki belirgin çelişki kaybolur. Geri döndürülemez bütün süreçlerde, entropi artar. Bu nedenle, kapalı sistemlerde entropinin değişimi daima pozitif yönde artış gösterir; düzen sürekli olarak yıkılır. Bununla birlikte, açık sistemlerde, geri döndürülemez süreçlerden dolayı sadece entropi üretmekle kalmıyoruz, aynı zamanda negatif olabilecek entropiyi dışarıdan alıyoruz. (...) Böylece, canlı sistemler kendilerini kararlı durumda tutarak entropinin artmasını önleyebilir ve hatta artan düzen ve organizasyon durumlarına doğru gelişebilirler.”¹⁹⁶

Bertalanffy, açık sistemler teorisinin fiziksel olmayan seviyelerde de kullanılabileceğini söyleyerek ekoloji, psikoloji ve felsefe alanından açık sistemlere örnekler sunar.¹⁹⁷ Sanatın da fiziksel bir sistem olmadığı düşünülürse açık sistemler teorisi sanat sistemine de uygulanabilir.

Sanatın kurumsallaşmasında da tıpkı bilimde ve diğer alanlarda olduğu gibi öncelikli problem kendi sınırlarını ve işlevlerini belirlemesi üzerine kuruludur. Bu bağlamda, modern sanat teorilerinin, sanatı kapalı bir sistem olarak tanımlamaya çalıştıkları görülür. Sanatın kilise ya da aristokrasiden kendi iç problematiklerine yönelmesinde kapalılık büyük bir rol oynamıştır. Soyutlamanın artmasıyla birlikte üretilen yapıtlar da

¹⁹⁵ Örneğin insanlar, doğada potansiyel olarak kendiliğinden bulunma ihtimali çok az olan helikopter, gökdelen ya da televizyon inşa edebilirler. Bu yapıtlar, entropi açısından düşünüldüğünde doğada çok düşük bir ihtimalle kendi kendilerine oluşur. Aynı durum bir su birikintisi için geçerli değildir. Canlılar ayrıca felsefe, sanat ve bilim gibi etkinliklerle dağınık enformasyonu sıkıştırabilirler.

¹⁹⁶ Von Bertalanffy, *General System Theory Foundations, Development, Applications*, 41.

¹⁹⁷ A.g.e.

bu teorilerle paralel bir biçimde sanatın dışında kaldığına inandıkları sorunları terk etmiş (örneğin Estetik, toplumsal meseleler vb.) ve kapalı bir sistem olduğu ifade edilebilecek kurgular inşa etmişlerdir.

Burada kapalılığın farklı boyutlarının anlaşılması önem taşır. Sanatın kendisi ile onun alt sistemleri olarak değerlendirilen sanat kuramlarının ya da sanat yapıtlarının kapalılıkları farklı durumlardır. Sanat, herhangi bir alt sistemi onu kapalı bir sistem olarak modellemeye çalışsa da kapalı bir sistem değildir. O anki çevresi ne ise onunla sürekli olarak etkileşimdedir. Herhangi bir sistemin bir sınıra ya da kendisine has işleve sahip olması onu kapalı bir sistem yapmamaktadır. Bu türden sistemler ileride görüleceği gibi “işlemsel kapalılıklarıyla” (bu “kapalı sistem” teriminden tümüyle farklıdır) kendi sınırlarını çizerler. Fakat işlemsel olarak kapalı sistemlerin sınırları, çevreleriyle etkileşime geçmelerine engel olmaz, aksine bu türden sistemlerin sınırları çevreleriyle etkileşimini görünür kılar. Bu nedenle sanatın kendi tarihi, teorisi ve pratiği olan kendine has bir alan olması, onun yalıtılmış bir sistem olarak tasarlanmasını gerektirmez.

Üretilen kuramların sanat yapıtlarını bir kapalı sistem modeli içinde ele almış olmaları ise bu kuramların farklı bir boyutudur. Örneğin Greenberg biçimciliğinde “çevre”, “sanat yapıtıyla” alışverişe girmez ya da girmediği varsayılır; çevrenin sistem üzerindeki etkisi ortadan kaldırılmaya çalışılır. (Burada “çevre”, o sistemin çevresi olarak gördüğü her şeydir.)

Kapalılık, temel olarak bir sistemin kendi sınırlarının ve kendine özgü işlevlerinin olması; bir otonomluğa sahip olmasıdır. Modern Sanatta özellikle “sanat için sanat” olarak gündelik dile giren sanatın otonomluğu fikri, sanatı, pür bir disiplin olarak kurar. Greenberg, Kant’ın ‘Eleştirisi’nin zihnin anlamlı olarak düşünebileceği şeylere bir sınır getirmesinin, mantığı sağlamlaştırdığını ve metafizikten ayırdığını belirtir. Ona göre

Modernizmin özü de disiplinlerin bu sınırlama ve öz eleştiri mekânizmasıyla kendi kendilerini sağlamlaştırmasına dayanmaktadır.¹⁹⁸

*“Özeleştirinin amacı her sanatın etkilerinden, başka bir sanatın medyumundan ya da onun sayesinde ödünç alınmış olabilecek olan herhangi bir etkiyi, hepsini silmek haline geldi. Böylece her sanat “saf” hale getirilecekti ve “saflığı” sayesinde hem bağımsızlığının hem de niteliğinin ölçüleri hakkında güvence vermiş olacaktı. “Saflık” kendi kendini tanımlama anlamına geldi ve sanat alanındaki özeleştirisi girişimi hınçlı bir kendi kendini tanımlama oldu.”*¹⁹⁹

Greenbergci sanat görüşüne göre “bir çalışmanın ne olduğu, onun ne yaptığından ayrıdır.”²⁰⁰ Bu nedenle resim sanatı da realist ya da natüralist resimlerde olduğu gibi izleyiciyi iki boyutlu yüzeyin dışına yöneltecek yöntemlerden uzak durmalı ve yalnızca resmin resim oluşuna neden olan (böyle olduğuna inanılan) öğeleri barındırmalıdır. Greenberg’in projesi, bir süre sonra tamamlanması beklenen kapalı bir ideal makineye benzetebilir. Bu fikir Greenberg’e has değildir ve Modern dönemde tüm alanlarda benzer projeler geliştirilmektedir. Sanat alanında bu biçimselleştirme çabasını Marcel Duchamp ile birlikte “sanat nedir” sorusunun sorulmasından (ki Duchamp’ın eylemi paradoksal bir biçimde sanatın sınırlarını hiç olmadığı kadar genişletmiştir) Kosuth’un “Felsefeden Sonra Sanat”²⁰¹ isimli makalesine kadar uzanan bir süreçte ele almak mümkündür. Sanat teorisinde de Greenberg, dönemin ruhuna koşut bir biçimde resim sanatının sınırlarını belirlemek istemiştir.

Bütün kapalı sistem modellerinin sanat sistemi içindeki konumları farklıdır. Bu alt sistemler, sanat sistemi içinde büyük bir bilgi potansiyeli açarlar. Sınır ve çevre ilişkisinden ötürü, aslında sanat nesnesini kapalı olarak kurgulayan tüm yaklaşımlar,

¹⁹⁸ Clement Greenberg, “Modernist Resim”, *Sanat Ve Kuram: 1900-2000, Değişen Fikirler Antolojisi* içinde, ed. C. Harrison ve P. Wood (İstanbul: Küre, 2011).

¹⁹⁹ A.g.e.

²⁰⁰ Casey Haskins, “Kant and the Autonomy of Art”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 47 (1989).

²⁰¹ Joseph Kosuth, “Felsefeden Sonra Sanat”, *Sanat ve Kuram: 1900-2000, Değişen Fikirler Antolojisi* içinde, ed. Paul Wood ve Charles Harrison (İstanbul: Küre, 2011).

ileride görüleceği gibi, yeni çevre kombinasyonlarını doğururlar. Başka bir deyişle, sanatın açık bir sistem olarak varlığını sürdürmesine olanak tanırırlar.

Yine Kavramsal Sanat çatısı altında olduğu ifade edilmesine karşın Sistem Sanatı, Analitik Kavramsal Sanattan farklı bir yol izleyerek sanat sisteminin çevresiyle ve diğer sistemleriyle ilişkisini odağa almıştır. Bu anlamda Sistem Sanatının ileride görülecek bazı örneklerinde, sanat sistemini üstte sözünü edilen bir biçimde, bütünsel olarak ele aldığı görülmektedir.

5.2. BİÇİMSELLEŞTİRME ÇAĞI

Kapalı sistemlerin geliştirilmesinin temel nedenlerinden birisi biçimselleştirme problemidir. Biçimselleştirilmiş sistemler kurma eğilimi, paradigma kaymalarının bir etkisidir. Evreni açıklayan modellerin evrendeki kimi olguları açıklayamaz hale gelmesi, bu modellerin kendi dizgelerinin doğruluklarının ve tutarlılıklarının sorgulamasına yol açmıştır. Önceleri evreni mekanik bir biçimde açıklayan sistemler kendi mekaniklerini sorgulamaya başlamıştır. Örneğin Öklid Geometrisiyle Einstein mekaniğinin açıklamaya çalıştığı olguların hesaplanamaz oluşu Reimann Geometrisinin kurulmasına, yani geometrinin temel ve değişmez olduğu düşünülen terim ve postulatlarından şüphe duyulmasına neden olmuştur. Bu durumun insanın evren üzerine bilgisinin doğasıyla çelişir gözükmesi, sistemlerin biçimselleştirilmesi gereksinimini tetiklemiştir. Bu nedenle dört bir yandan 19. yüzyıl sonlarından itibaren “anlamdan” tümüyle arındırılmış, yani biçimselleştirilmiş sistemlerin inşasına başlanmıştır.

19. yüzyılda mantıksal olarak kanıtlanmış ve deneylerle de uyumlu gözükten Öklid Geometrisinin dışında yeni geometri türlerinin ortaya çıkması, evrensel bir hakikat fikrinin yerini tutarlı sistemler fikrine bırakmıştır. Bu gelişmenin en önemli noktası “bir sistemde doğru olarak tanımlanan bir önermenin, başka bir sistemde yanlış olabileceği” fikridir. Öklid Geometrisi, yeni geometriler ortaya çıkana kadar, insan aklının dünya hakkında kesin bilgiler üretebileceğinin bir kanıtı olarak görülüyordu. Yani bu noktalar, çizgiler, açılardan oluşan bir geometrik sistem olarak değil, aynı zamanda uzama

uygulanabilen ve uzam hakkında “doğru” ya da “yanlış” bilgiler verebilen “kesin” bir alan olarak, Kant’ın evren görüşünde olduğu gibi Öklid geometrisinin yasalarının, aynı zamanda aklın yasaları olduğuna inanılıyordu. İnsan aklı, insanın deneyden elde ettiği yargıların “doğruluğunu ya da yanlışlığını” gösterebilen “güvenilir bir mahkemeydi”. Hatta bu mahkeme o kadar güvenilir ki yalnızca bilimsel yargıların doğruluklarına değil aynı zamanda etik ya da estetik yargıların doğruluklarına dahi karar verebilirdi.

20. yüzyılda ortaya çıkan Öklid dışı geometriler ise dönemin fizik kuramlarıyla uyumlu olarak çalışıyordu. Yani bu geometriler fiziksel olguların mantığına Öklid Geometrisinden daha uygundu ve doğa bilimlerinin birçok alanına pratik bir biçimde uygulanabiliyordu. Buna karşın bu geometrik sistemlerin ilkeleri, Öklidyen geometriden oldukça farklıydı; ilkelerin “uygulamada” birbirleriyle uyumsuzlukları bulunuyordu.

Tüm bu gelişmeler bilimsel alanda büyük bir krize neden oldu ve matematiğin sezgiden arındırılıp sistematik bir bilime dönüşmesini hızlandırarak, matematiğin çalışma alanlarını matematiğin olgulara uygunluğuna, yani içeriğinden biçimine kaydırды. Artık matematiksel dizgelerin içeriği, dünya ile kurdukları doğruluk ilişkisi değil, bu dizgelerin biçimsel olarak tutarlı olmaları uğraşı haline geldi. Bu fikir, farklı dizgelerin olgulara uygunluğu ile mantıksal geçerliliklerinin farklı şeyler oldukları anlamına gelmektedir.

Matematiği saflaştırma projesi, matematikten sezgisel olan her şeyin atılmasını, önsel aksiyomlarla matematiksel teoremlerin oluşturulmasını, bu ilkelerle (aksiyomlarla) oluşturulan teoremlerin (tamdeyim) tutarlı bir biçimde işlediklerinin kanıtlanmasını esas alır. Aynı durum, felsefede de karşılığını bulmaktaydı. Felsefe, metafizikten arındırılarak, sembolik mantıkla kendi iç problematiklerini çözmeye ve felsefenin temel işlevinin ne olduğunun soruşturulmasına yöneldi. Bülent Gözkan, 19. yüzyıl sonlarındaki bu gelişimlerin mimariden santranca kadar her alanda benzerlik gösterdiğinin altını çizer.²⁰²

²⁰² Nagel, ve Newman, *Gödel Kanıtlaması*, xiv.

*“Matematikte biçime verilen önemle, “matematik için matematik” yapmakla “sanat için sanat” yaklaşımı arasında bir koşutluk kurulabilir. 1870’lerden sonra şiirde, plastik sanatlarda ve müzikte ortaya çıkan içerikten önce biçime yönelen soyut ifade biçimleriyle, matematikte ve bilimsel yaklaşımda öne çıkan anlayış değişikliği bir bütün olarak değerlendirilebilir sanıyorum.”*²⁰³

Sanatı saflaştırma projesi ile matematiğin saflaştırılması projesi benzer programları barındırır. Soyut sanat da tıpkı matematik gibi, olgusal ilişkileri sistemin dışına iterek sanatı sadece kendi araçlarıyla inşa etmeyi amaçlamıştır. Bu anlayışın ikinci büyük ayağının ise Kavramsal Sanatın ilk döneminde gerçekleştiğini söylemek mümkündür. Soyut sanat, sanatın, sanat ile ilgili olmadığını düşündüğü, temsil ve anlatı vb. öğeleri elemiş, Kavramsal Sanat ise daha da ileriye giderek estetiği, bütünüyle sanatın kavramsal çerçevesinin dışına almıştır. Matematik ya da sanatın aynı dönemlerde biçimselleştiriliyor oluşu, her iki alanın da benzer dizgeleştirme yöntemleri üzerine kurulu olduğunun ve aynı problematikleri barındırabileceğinin göstergesidir. Bu anlamda biçimselleştirmeden kasıt, dünyayı ele alan kavramsal modellerin biçimselleştirilmesidir. Farklı alanlardaki saflaştırma projelerinin hepsi benzer şekilde sonuçlanmıştır. Ancak bu konuya gelmeden önce, sanattaki biçimselleştirme problemlerinin kavranması gerekmektedir.

5.3. BİÇİMSELLEŞTİRME VE YORUM

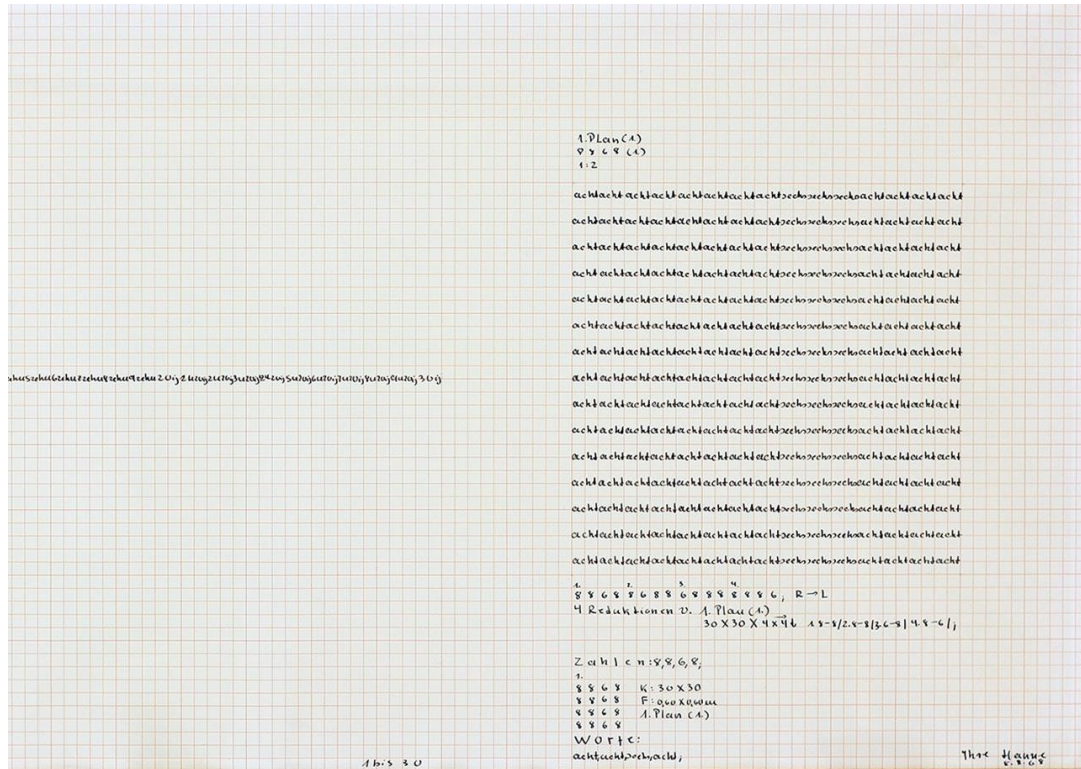
Biçimselleştirme, bir sistemde yer alan nesnelerin önceden belirlenmiş anlamlarını tümüyle yoksayıp sadece nesnelerin düzenlenme tarzlarının dikkate alınmasıyla gerçekleştirilen bir soyutlama işlemidir.

“...biçimselleştirilmiş sistem, işaretlerle oynanan bir oyun gibidir. Bu oyunla çalışabilir ve oyunun kendisinde yer alan herhangi bir işaretin anlamını düşünmeye gerek duymaksızın, oyunun içinde ne yapabileceğimize ya da ne yapamayacağımıza dair

²⁰³ A.g.e., xii.

olguları keşfedebiliriz. Bununla birlikte, oyun hakkında yaptığımız bildirimler, kendiliklerinden oyunun içine dahil olmazlar.”²⁰⁴

Satranç oyunu bu bağlamda uygun bir örnektir. Oyundaki figürlerin oyunun oynanış ilkeleriyle bir ilgisi yoktur. Atlar, filler ya da kaleler yerine karıncalar, çekmeceler ya da çiçekler de olabilirdi ancak bu, oyunun biçimsel yapısını etkilemez. Taşların oyun içindeki potansiyel hareketleri, yani sistem içindeki davranışları, oyunun biçiminin öğeleridir. Bu nedenle kendi başına hiçbir taş bir şey ifade etmez. Oyun, taşların koordinat sisteminin içindeki diğer taşlarla olan mümkün bütün ilişkilerinden meydana gelir.



Resim 23- Hanne Darboven, *İsimsiz*, 1968.

Darboven'in erken dönem çalışmaları biçimselleştirilmiş sistemlerden oluşur. Bunlar çoğu zaman sayılar, harfler ve diğer imlerden oluşan tekrar dizileridir.

²⁰⁴ Stephen Francis Barker, *Matematik Felsefesi*, çev. Yücel Dursun, Ankara: İmge, 2003, 152.

Biçimselleştirilmiş bir sistemde ‘+’ sembolü artık “*artı*” kavramını ifade etmez; yani bir anlama sahip değildir. Sadece sembolün o dizge içindeki işlevi önemlidir. Biçim, sembolün davranışının neler olacağını belirler.²⁰⁵ Bu durum Sistem Teorisi’nin “ögeyi” ele alma tarzıyla aynıdır.

Biçimselleştirilmiş bir sistem hakkında konuşmak “üst-dil” olarak adlandırılmaktadır. Üst-dile ait yorumlamalar, dizgenin kendisine ait değildir. Örneğin ‘****=****’ matematiğe aitken “‘****=****’ *doğrudur*” önermesi üst matematiğe aittir. Yani üst-dil, sistemin üzerine inşa edilen ve sistemin yapısını ortaya koyan “ikinci seviyeden” bir temsil sistemidir. Bu durum herhangi bir sanat yapıtı için de geçerlidir. Yapıtın biçimsel yapısına yönelik yorumlamalar, yapıt hakkındaki ikinci seviyeden üst dile aittir, yapıtın kendisine değil. Buna karşın biçim hakkındaki yorumlar, biçimsel ilişkilerin kendisinden bütünüyle bağımsız da değildir. Biçimsel ilişkilerin anlamlı olması, biçimsel simgelerin davranışları sayesinde gerçekleşmektedir. Sanat yapıtları tekrarlayan ve tekrarladıkça farklılaşan biçimsel davranışlar sergilerler. Bir çalışmanın temel özelliklerinin fark edilmesi bu biçimsel davranışların fark edilmesiyle gerçekleşir.

Andy Warhol’un tekrarlayan portre serileri, birden çok çalışmanın birlikteliğinde “tekrarın” kullanılmasına dayanır. Geleneksel bir bakış açısıyla bakıldığında Warhol’un çalışmalarında Marilyn Monroe ya da Mao gibi tanınmış kişilerin portrelerini yapmak biçimsel bir özellik olarak görülmeyebilir. Çalışmalardaki renkler ve portrelerin kime ait oldukları tümüyle değişken unsurlar iken sanatçının özellikli bir tekrar biçimi kullanması tüm serilerinde kalıtsal olarak tekrar eden biçimsel bir özellik okunabilir. Bu yorumu yapabilmek, çalışmalardaki portre ögesinin “anlamsız” bir öge olarak ele alınmasıyla mümkündür. Eğer portrenin anlamı ön plana geçerse, tekrar olgusunu kavramak mümkün olmayacaktır.

²⁰⁵ Örneğin ‘++%++%++%’ gibi.



Resim 24 – Andy Warhol, “Marilyn Diptiği”, 1962.

Buna karşın Warhol, minimalist bir tavırla tekrara dayalı *Serial Sanat* yapmamaktadır. Tekrar, çalışmanın içerdiği biçimselliğin düzeylerinden yalnızca birisidir. Warhol’un yapıtları, tekrar olgusunu, tüketim ve seri üretim kavramlarıyla, ancak en genelde “gösteri toplumuyla” ilişkilendirmesiyle önem kazanmıştır. Bu durumun anlaşılması, yine biçimselleştirilmiş bir yorum, yani ikinci seviyeden bir üst dil sayesinde mümkün olmaktadır. Ünlü kişilerin imajlarının tek bir ünlüden bağımsız bir biçimde medyada kopyalanmasının, Warhol’un yapıtlarındaki tekrar olgusuyla eşlenebilmesinin olanağı, “bir nesnenin bir dizgede yinelenmesi” ile “başka bir dizgede başka bir nesnenin yinelenmesinin” mantıksal açıdan “eş-değerli” oluşudur. Bu yinelenme ilişkisini kavrayabilmek için ise yine nesnelerin anlamlarına değil, düzenleniş tarzlarına dikkat etmek gereklidir. Bu nedenle sanat söz konusu olduğunda biçimsel ilişkileri ele almanın temsili sanat yapıtlarını dışlaması biçimselliğin dayattığı bir şey değildir. Yani Minimalizm ve Kavramsal Sanatın biçimsel ilişkileri basit öğelerin birbirleriyle ilişkilerine indirgemesi, biçimsel ilişkilerin karmaşık yapıtlarda da

değerlendirilebileceği fikrini ortadan kaldırmamaktadır. Aksine nesnelerin anlamla kurdukları ilişkilerin kendisi de bu tür düzenleniş tarzlarını barındırır. Yani bir çalışmanın nasıl temsil ettiği de biçimselleştirme yoluyla kavranabilen bir biçimdir. (Örneğin “anlambilim (semantik)” bu yöntem ile çalışır.)

“O halde sanatsal biçim, bir yapıtın parçaları arasındaki ilişkiden oluşur. Yapıtın farklı şekillerde ilişkilendirilmiş farklı parçaları olabilir. Bu yollardan bazıları, kahramanların konuyla ilişkili olduğu gibi düzenlidir; ya da görece düzensiz olabilirler. Bir sahnenin dekorundaki renk elemanları birbiriyle ilişkili olduğu halde, bunun öykünün dramatik çelişkisiyle hiç ilgisi olmayabilir; ama yapıtlardaki ilişki gruplarının düzeni hiyerarşi olsun olmasın, bütün ilişkiler biçimsel ilişkilerdir. O halde bir yapıtın sanatsal biçiminden söz ettiğimizde, bunun sanat yapıtının unsurları arasında kurulmuş bütün ilişki ağlarına gönderme yaptığını düşünebiliriz.”²⁰⁶

Geleneksel Biçimcilik açısından sanatın temel davranışı, onu kendi öğelerine indirgemek (renk, doku, ses, temel geometrik şekiller, kompozisyon vb.) ve geri kalanları (temsil, taklit, betimleme, doğalcılık, anlatı vb.) saf dışı ederek bir dil ortaya koymak idi. Sanat yapıtları geçmişte olduğu gibi başka işlevlere de sahip olabilirler fakat biçimci açısından bunlar geri plandadır çünkü sanatı, sanat yapan temel unsurlar arasında yer almazlar. Biçimsel ilişkilerin hangilerinin ne kadar önem taşıdığı farklı sanat kuramlarında farklı şekilde derecelendirirler. Soyut resmin, figüratif betimlemeleri elemesinin temel gerekçesi bu türden betimlemelerde zaten var olan biçimsel ilişkileri göstermek için bu temsillere ihtiyaç olmadığıdır (örneğin iki figür arasındaki karesel ilişkiyi göstermek için figürlerin detaylarının gereksiz olduğuna inanılması gibi). Biçimciliğin biçim ve içerik tanımı göz önünde tutulduğunda, içeriğin, hiyerarşik olarak geri plana itilmesi ya da yok sayılması, soyut sanatın bakış açısından mantığa uygun görünmektedir. “İsa’nın Çarmıha Gerilmesi” anlatısı sanat nesnesi değildir. Fakat bu anlatıyı belirli bir biçim ile ifade etmek sanatsal bir etkinlik olarak görülmektedir. Bu türden mitolojik sahneleri canlandıran binlerce farklı resim olmasına karşın, belirli resimler sanat tarihinde yer etmiştir. Soyut sanat açısından “ayırt edici

²⁰⁶ Carroll, *Sanat Felsefesi: Çağdaş Bir Giriş*, 223 - 24.

özellik, belirli bir biçim olduğuna göre, anlatı sanat için temel öneme sahip değildir” türünden bir iddia ileri sürülmektedir.

Buna karşın biçim / içerik gibi bir ayrım gözetildiğinde içerik olmadan belirli bir biçimi ifade etmenin yolu yoktur. Eğer biçim / içerik ayrımı kabul edilecek olunursa ikisinden herhangi birini elemek mümkün görünmemektedir. Eşlemenin yapılabilmesi için en az iki kümenin bulunması gereklidir. İçerik olarak bu kümelerin, geometrik şekillerin betimlenişi ya da belirli bir tarihsel anlatının belirli bir tarzda betimlenişi olmaları arasındaki fark, basitlik ve karmaşıklık ilişkisidir. Soyut sanat, en temelde “sanat olmanın dışında başka hiçbir niteliğe sahip olmayan bir sanata” ulaşmayı amaçladığı için, “sanatın içinden çıkarılamayacak biçimsel ilişkilerin” mümkün olduğunca belirgin olması gerekmektedir. Ancak belirginlik, doğası gereği karmaşık olamaz. Temsil ve anlatı ise geometrik ilişkilere indirgenemeyecek kadar karmaşık ilişkiler barındırır. Buna bir örnek olarak, bir romandaki olaylar zincirinin biçimsel özellikleri ile soyut bir resimdeki geometrik şekillerin yüzey üzerindeki ilişkilerinin basitlikleri ve karmaşıklıkları verilebilir.

Klasik bir biçim ve içerik ayrımında, içerik denildiğinde, genellikle yapıtın konusu, teması, anlatısı, izleyiciye vermek istediği “mesaj” ya da dış dünyada “ne’ye” dair olduğu anlaşılırken, biçim ile bu anlatının ele alınış şekli yani üslubuna dair özellikleri, hangi öğelerin “nasıl” bir araya getirildikleri vb. şeyler anlaşılır. Bu ayrım göstergebilimdeki semantik ve sentaks ayrımına benzetilebilir: “İstanbul Türkiye’de bir şehirdir”, ‘İstanbul’ sözcüğünün anlamı olan şehrin belirli bir özelliğine dairken, “‘İstanbul’ üç hecelidir” tümcesi, dilsel bir nesnenin yapısına dairdir. ‘İstanbul’ sözcüğünün, “İstanbul” şehri ile hiçbir zorunlu ilişkisi yoktur.^{207 208}

²⁰⁷ Dilbilimin kurallarının sanatın nesneleriyle kullanılmasına ilişkin farklı görüşler vardır. “Dil” kavramı, ifade aracı olmak bakımından sanat yapıtları ele alınırken tercih edilen bir kelime olmasına karşın, dar anlamıyla sanatın yazılı dil gibi ele alınıp alınmayacağı bir tartışma konusudur. Noël Carroll, “Art Interpretation The 2010 Richard Wollheim Memorial Lecture”, *The British Journal of Aesthetics* 51, sayı 2 (2011): 117–135. Bu konudaki oldukça kapsamlı bir araştırma için Elkins’in çalışması incelenebilir: James Elkins, *On Pictures and the Words That Fail Them*, Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

İçerik, “yapıtın hakkında olduğu şey” ise içeriği ortadan kaldırmak mümkün değildir. Çünkü kendisi dışında hiçbir şeye gönderme yapmayan çalışmalar dahi, kendileri hakkındadır. Yorumlamanın söz konusu olduğu her yerde içerik olacaktır. İçerik, bir temsil olarak ele alındığında da aynı durum geçerlidir. Çalışmanın kendisi ile birtakım olgular ya da olaylar arasında kurulan bütün ilişkiler bir temsilde içerilir. Bunlar figüratif olarak adlandırılan somut nesne betimlemeleri (saksı, masa, vb.) olabileceği gibi, figüratif olmayan (çizgi, leke vb.) betimlemeler olabilir.²⁰⁹

Bir filmin konusu, filmin kurgusu olmadan anlaşılamayacaktır. Buna karşın kurgu da nesneler olmaksızın işlevini yerine getirmeyecektir. Çoğu zaman bu nesnelerin hangi nesneler oldukları ve başka hangi ilişkileri kapsadıkları önem kazanır ve bu da yine biçimsel ilişkiler yoluyla kavranır ve biçimsel ilişkiler yoluyla temsil edilir.

Biçim ve içerik arasındaki ayrım, biçim olarak tanımlanan şeyin içerik ya da içeriğin biçim şeklinde tanımlanmasından ötürü büyük bir tutarsızlık ve sonsuz geriye gidiş sergilemektedir. Bu nedenle içerik kavramından tamamen vazgeçmek ve yapıtın tamamen biçimden meydana geldiğini söylemek, daha tutarlı bir zemin sağlar. İçerik meselesinin tamamen elenmesi de yapıtın biçimin içine neyin dahil edilip edilemeyeceğine dair bir çözüm sağlamaz. Bu konuya biçim ve işlev meselesinde tekrar dönülecektir.

Biçim ne olursa olsun, biçimsel ilişkiler hakkında konuşmak, biçimin kendisinden bağımsızdır. Bülent Gözkan bu konuda aydınlatıcı bir örnek vermektedir:

²⁰⁸ Ancak karmaşıklık, aslında yapıtın “pragmatik anlamında yani tümcenin kullanımdaki anlamında ortaya çıkar. Örneğin “İstanbul bir şehirdir” anlatımı ile “Ali, ‘İstanbul bir şehirdir’i biliyor” ifadesi, ‘Ali’ isimli kişinin gerçek olduğunu varsayarsak, birbirlerinden çok farklıdır. Zira böyle görüldüğünde tümce bir ilişkiler ağı olmasına karşın aynı zamanda bir ilişkiler ağının da içinde yer alır.

²⁰⁹ Şüphesiz *figüratif*, *non-figüratif* ayrımı da problemlidir. Post-empresyonist resimler göz önüne alındığında bu ayrımın belirsizliği çok net göze çarpar.

“Arabınıza bir hayvan adı verebilirsiniz, hatta onu bir canlı olarak düşünebilirsiniz; ancak araba nasıl işliyorsa, arabanın adı ve varsayılan “ruhu” olsun veya olmasın yine öyle işlemeye devam edecektir. Önemli olan onu yürüten mekanik yapıdır. Arabanın adı veya ruhu, her ne kadar sizin onunla daha sıcak bir bağ kurmanıza yardımcı olsa da mekanik yapısı üzerinde bir etki yaratmaz. Sevilen arabalar için durum ne ise, biçimsel hesaplar için de odur”²¹⁰

Sevilen sanat yapıtları için de durum aynıdır. Yapıtın biçimsel yapısı, onu oluşturan öğelerin dizilimleri yani öğeler ve öğeler arasındaki ilişkilerin bir bütün olarak işaretlenmesi ve sunulması sayesinde var olur.²¹¹

5.4. BİÇİMSEL İLİŞKİLER

Bir yapıtın biçiminden söz edildiğinde yapıtın öğelerinin düzenlenme tarzı yani öğelerin “nasıl” öbeklendirildiği anlaşılmaktadır. Düzen, bir bütünü oluşturan öğelerin birbirlerine “görelî” ilişkilerinin toplamıdır. Düzenlilik ve düzensizlik ise bu ilişkilerin gözlemciye “göre” nasıl tanımlandığıdır. Öğelerin ilişkilerinin bir düzen ölçeğinde algılanabilmesi için öncelikle seçilebilir olmaları gerekmektedir. Örneğin Yves Klein’in

²¹⁰ Nagel and Newman, *Gödel Kanıtlanması*, 54. Bu alıntı kitabın orijinal versiyonunun editörü Douglas Hofstadter’a aittir.

²¹¹ Sistemler hakkında konuşmak, biçimsel ilişkiler hakkında konuşmaya çok benzer. Örneğin bir sistemin davranışlarının başka bir sistemle benzerliğinden söz etmek için belirli düzeyde biçimsel ilişkilerden söz etmek; belli soyutlamalar yapmak gerekir. Örneğin “ada habitatı” ile “soyut sanat” arasında ilk bakışta kulağa absürt gelecek bir ilişki kurmak isteyen hayali bir yazar, ada canlılarının ana kıta hayvanlarından farklılaşmasını ve kendilerine ait biçimler üretmesini evrim ve yalıtım olgularıyla açıklar. Aynı durum, soyut sanatın kapalılık ve değişim olgularıyla benzerlikler gösterir. Adadaki canlıların kendine özgü çeşitliliği, soyut sanat eserlerinin çeşitlilikleriyle, çeşitliliğe neden olan aynı şartları paylaşır. Çevresel şartlar ve sistem ilişkisi birbiriyle tümüyle ilişkisiz görünen iki disiplinin aynı biçimselleştirme ilkelerinden pay aldığını ortaya koyar. Yazar, belirli bir araştırmaya giriştiğinde bu alanlar arasında rastlantısal olmayan örüntülerde keşfedecektir. Çünkü temelinde insanın ilişki kurma tarzını belirleyen şey, nesnelerin kendileri değil, nesneleri dizgeler içinde ele alabilme yetisidir.

monokrom resimleri düz bir yüzey dışında bir şekil içermezler. Dolayısıyla resmin “içinde” düzeni tayin edebilecek birtakım ilişkiler yoktur.²¹²



Resim 25- Yves Klein, “Mavi Monokrom”, 1961.

Düzenin var olabilmesi bir sınırlama; yani bir ögenin diğerinden “farklılaşarak” ayrılması ve bu farklılık ile diğer öge ya da öğelerle ilişkilere girmesi gereklidir. Öğeler bir düzen oluşturacak şekilde birbirlerinden farklılaştıklarında ise karmaşıklık devreye girmektedir. Her tür düzen bu nedenle belirli bir seviyede karmaşıklığı barındırır.

²¹² Bu nedenle bu resim, düzeni salt resim yüzeyi üzerindeki şekilsel ilişkiler üzerinden değerlendiren sanat teorileri için bir düzene sahip değildir. İleride görüleceği gibi sanat yapıtları, kavramsal ilişkileriyle ele alındığında, bu türden çalışmalar da mekân ve resim ya da resim ve renk alanı gibi düzeni tesis edebilecek çerçeveyi oluşturmak mümkündür.

Nesnelerdeki düzen konunun ele alındığı bağlama göre de farklı derecelerde olabilmektedir. Bir pasta kimyasal içerikleri bakımından oldukça karmaşık bir düzene sahip olabilecekken, bir tüketim nesnesi olması bakımından daha az karmaşık olabilir. Ayrıca düzenlilik seviyeleri gözlemcinin konumuna bağlı olarak farklı sıklıklar ya da yoğunluklarda algılanabilir. Akışkan mekanikleri konusunda uzman bir fizikçi, dışavurumcu bir resimdeki boya lekelerinin örüntülerini bir sanat tarihçisine göre daha açık seçik bir düzen ilişkisi içinde algılayabilir. Bugün bilgisayar yazılımları, insan gözünün göremediği bu türden örüntüler ile resimleri sınıflandırabilmekte, ressamı tanıyabilmekte ve benzer stillerde resimler üretebilmektedir.²¹³ Bu bakımdan insanların makineler yoluyla da karmaşıklık seviyelerini azalttıkları görülmektedir.

Bu ifade evrenin içerdiği nesnelerin düzeninin ne tamamen öznelerle bağlı olduğunu ne de tamamen bu düzen ilişkilerini algılayan öznelerden bağımsız bir biçimde yalnızca nesnelerde oldukları fikrini desteklemez. Aksine, insan zihninin anlamı olarak üzerine konuşabileceği şeylerin mantığının, gözlemcinin mantığıyla ölçüştüğü ölçüde “anamlı” olabileceği görüşünü desteklemektedir. Ruth Lorand, Kant’ı temel alarak “*sadece zihnimizin olanaklarıyla eşleşebilen düzenleri algılarız*” der.²¹⁴ Yani, düzen ne tamamen kişilerden bağımsızdır (öyle olsaydı zaten hiç bilinemezdi) ne de tamamen kişilere bağımlıdır (o zaman da “algılayanın dışında bir yerde” algılanacak ve sonrasında dile getirilecek bir düzen olmazdı). Düzenin, içinde yer aldığı bağlama göre kişisel algılamalardan az ya da çok etkilenebileceği düşünülebilir ancak bu etkinin derecesinin kişilerden kişilere değişip değişmeyeceği henüz aksi kanıtlanmamış güçlü bir usavurmadır. Yani şeyler gözlemciden bağımsız olmasa da iletişim evrenine aktarılacak “nesnel” düzeyleri içinde barındırır. Sanat akımlarının yapıtları, belirli “kategoriler” altında toplayabilmesi işte bu sayede mümkündür. Kendi başına hiçbir sanat yapıtının öznlü doğası üzerine anlamlı konuşulamaz ancak yapıtın içinde yer aldığı bağlam üzerine anlamlı konuşulabilir. Sistemleri kavramak, düzen ilişkilerini kavramayı gerektirdiğinden aynı durum herhangi bir sistem için de geçerlidir.

²¹³ Lior Shamir, “What Makes a Pollock Pollock: A Machine Vision Approach”, *Int. J. Arts and Technology* 8, sayı 1 (2015): 1–10.

²¹⁴ Ruth Roland, *Aesthetic Order: A Philosophy of Order, Beauty and Art* (Londra: Routledge, 2000), 33.

Carl Andre'nin “Saçma” isimli çalışması sözünü edilen biçimsel ilişkilerin sistemik dinamiklerle betimlenmesi açısından zengin bir olanak sunar.



Resim 26 – Carl Andre, “Saçma” (İng. *Spill*), 1966.

Bu çalışmada 800 adet plastik blok, bir çantadan galeri mekânına dağıtılmaktadır. Dolayısıyla çalışma her tekrarlandığında blokların dağılımı değişmektedir. Çalışmadaki biçimsel ilişkileri tayin eden unsur mekanik tekrar ve karmaşıklığın bir arada ele alınmasını sağlayan rastlantılar ve zorunluluklardır. Bloklar küp şeklindedir, boyutları ve renkleri aynıdır. Bu türden yapılar insan ürünü yapay düzenlerde daha sık rastlanır. Buna karşın küplerin dağılımı karmaşıktır. Karmaşıklığa neden olan yer çekimi ve rastlantı gibi doğal unsurlardır. Çalışmada içerilen öğelerin dağılımı, bu türden doğal kuvvetlerle doğrudan ilişkilendiğinden, çalışma, yapıntı ve doğal ayrımını bir problematik haline getirmektedir. Bu nedenle bu yapıt, insan ürünü mekanik nesne düzenlemeleriyle ilişkilendirilen Minimalizm ile rastlantının ve doğal formların mevcut

olduğu Post-Minimalizm arasındaki bir kesitte yer alır. Rastlantısal gözüken biçimsel ilişkilerin doğal görüldüğünü söylemek, doğadaki biçimsel ilişkiler ile bu çalışmadaki öğeler arasında bir eşleme yapmaktır. Mekanik tekrarları, Minimalizm ya da endüstriyel insan ürünlerinin mantığıyla ilişkilendirmek ise yine bu alanların düzenleri ile bir eşleme yapmaktır. Dolayısıyla öğelerin kendilerinden bağımsız olarak, öğelerin düzenleniş tarzları, biçimsel ilişkileri, yapay ya da doğal sistemlerin düzenleniş tarzıyla eşlenebilir hale getirmektedir. Eşlemenin hangi iki küme arasında gerçekleştirileceğinin keyfi (*arbitrary*) nedenlere dayandığı ifade edilse de eşlenecek kümelerin birbirleriyle ilişkisi kişilerden kişilere değişmeyen ilkelere dayanır.

Bu ilkeler, çalışma her gerçekleştiğinde, çalışmanın kendini “ortaya koyma” tarzını farklı şekillerde örneklemesini sağlar; dağılım her seferinde yerçekimi ve rastlantıya sadık kalarak farklılaşmaktadır. Zaman ve mekânın tek yönlü hareket etmesine bağlı olarak her bir örnekleme “bir daha yinelenemez oluşları bakımından” birbirleriyle ilişkiye girmektedir. Çalışma, farklı zaman kesitlerini kaplayan olayların nedensel yapısının mantığını gösterir; nesneleri değil.

Bu olaylar dizisi doğrudan bir sistem olmamakla birlikte²¹⁵ karmaşık özellikler de gösterir. Bu özelliklerden en önemlisi entropi ve enformasyona ilişkindir. Andre’nin çalışması her gerçekleştirildiğinde yüksek miktarda enformasyon potansiyeli sunar. Bu nedenle çalışmanın niteliksel özelliklerini betimlemeye kalmak, betimlemenin gücü içinde gözüke de olası değildir. Aynı çözümleme, sanatçının “*120 adet benzer tuğlayı iki kat halinde bir dikdörtgen prizma şeklinde her seferinde aynı biçimde yerleştirdiği*” “*Eşdeğer VIII*” isimli çalışması için geçerli değildir. “*Eşdeğer VIII*”, cümlede tarif edildiği gibi rahatlıkla betimlenebilir; enformasyon sıkıştırılmış bir biçimde sunulabilir. Çalışmanın adında da vurgulandığı gibi “eşdeğer” öğelerin kopyalanması “basit” bir yöntemdir “karmaşık” değil. Buna karşın “*Saçma*” isimli çalışma, “*’bir torbadan atılmış 800 adet aynı ölçülerde küpün saçılması’ eyleminin farklı zamanlarda farklı*

²¹⁵ Eğer çalışma kendi kendini gerçekleştirebilseydi bir sistem olarak kavranabilirdi. Buna karşın sanatçı ve yapıt bir arada tek bir sistem olarak düşünülebilir. Bu soruna Sol LeWitt’in çalışmasının ele alındığı 6.4. *Belirme* başlığında tekrar değinilecektir.

sayıda tekrarlanması” şeklindeki bir cümle ile sıkıştırılamaz çünkü bu cümle çalışmayı betimlemeye yetmez. Çalışma her seferinde farklı varyasyonlar ortaya çıkarır. Bunun temel nedeni daha önce Pollock’un çalışmalarında da değinildiği gibi, doğal unsurların çalışmanın dizilimini belirleyen ana etkenlerden birisi olmasıdır. Rastlantı, karmaşıklığı arttırmaktadır. “*Eşdeğer VIII*” ise karmaşık değildir çünkü bu tür doğal unsurları barındırmaz.²¹⁶



Resim 27- Carl Andre, “Eşdeğer VIII”, 1966. Tate.

Çalışmaları bu türden biçimsel ilişkiler ile okumak her yapıtta farklı seviyelerde soyutlamalar yapmayı gerektirmektedir. Örneğin bir izleyici küplerin pürüzsüz yüzeyi ya

²¹⁶ Bu nedenle Minimalizm ve Analitik kavramsal sanatın düşük karmaşıklık seviyelerinde çalışmalar ürettiklerini ileri sürmek olanaklıdır. Zaten bu hareketlerin temel amaçlarından birisi sanatı, sanatçıların gereksiz gördükleri unsurlardan arındırmak olduğu için, karmaşıklığa neden olabilecek her ilişki saf dışı edilir. Buna karşın, Andre’nin yapıtlarını Andre’nin üretiyor oluşundan bağımsız çözümlemek ve her iki işin de daha geniş ölçekli bir bağlamın öğeleri olduğunu unutmamak gerekir. Zira bu çalışmada örneklenen her iki yapıtın birbirleriyle olan ilişkisinden başka bir karmaşıklık seviyesi inşa edilebilir.

da beyaz oluşları ile Minimalizmin “pürist” yaklaşımı arasında tutarlı bir ilişki kurabilir ve bunu yaparken üstte sözü edilen biçimsel ilişkileri tamamen paranteze alabilir. Sanat yapıtlarını değerlendiren teorilerin birçoğu aslında bu soyutlama farklılıkları üzerine temellenmiştir. Diğer yandan biçimsel değerlendirmeler yapının şekilsel ilişkileri ile sınırlı kaldığında, estetik bir indirgemeciliğe de neden olur.

5.5. SANATIN BİÇİMSELLEŞTİRMESİ

Biçimselleştirmenin belirgin bir problem haline gelmesi soyut sanatla birlikte başlamıştır. Soyut sanat, medyumun kendisini görünür kılarken, betimlemenin yarattığı tekil farklılıklardan mümkün olduğunca kaçınmıştır. Her ne kadar sanatçılar ve dönemler arasında büyük üslup farkları göze çarpsa da çalışmayı oluşturan öğeler arasındaki bağıntıların görünürlüğü, figüratif resimlere nazaran daha basittir. Bu basitliğin önemli nedenlerinden birisi soyut sanatın evrensel ve tutarlı bir dil oluşturmaya yönelik kaygısıdır. Basit olan, daha az betimleme dolasıyla daha az karmaşıklık barındırdığından daha kapsayıcı, dolasıyla belirli bir yoruma göre daha “evrensel” olmaktadır. Man Ray’ in ifadesinde bu durum açıktır:

“... ”

*Ama esin kaynakları ne olursa olsun, resmedilen bütün o mucizevi eserler, **müştere**ken **sahip oldukları mutlak nitelikler** nedeniyle bizim için hâlâ yaşamayı sürdürür. Resmin yaratıcı ve ifade gücü maddi olarak renkte ve boya maddesinin dokusunda, **biçim** icadı ve **örgütlenme olasılıklarında** ve bu öğelerin üzerine yerleştiği yassı düzlemde yer alır. Sanatçı sadece bu mutlak nitelikleri doğrudan zekasına, imgelemine ve deneyimine **bir "konunun" araya girmesine izin vermeden** bağlamakla ilgilenmektedir. Anında görselleştirme etkeni olan tek bir düzlemde çalışırken, zihninin güdülerini ve fiziksel duyumlarını **kalıcı ve evrensel bir renk, doku ve biçim örgütlenmesi şeklinde gerçekleştirir**. Uzun zamandır doğa taklitlerinin ışıltılarıyla, anekdotla ve başka popüler konularla saklı kalmış olan ifadenin **saf** düzlemini ortaya çıkarır.”²¹⁷*

²¹⁷ Man Ray, “Açıklama”, *Sanat ve Kuram: 1900-2000, Değişen Fikirler Antolojisi* içinde, ed. P. Wood ve C. Harrison (İstanbul: Küre, 2011), 310.

Man Ray’ in ifadesine göre, “*resmedilen bütün o mucizevi eserler*” de dini, bireysel ya da doğaya dair çeşitli temsiller barındırmalarına karşın, sahip oldukları mutlak nitelikler nedeniyle hâlâ yaşamayı sürdürmektedir. Dolasıyla biçimci görüşe göre içerikleri ne olursa olsun, her sanat eserinde zamanla değişmeyen nitelikler vardır.

Geleneksel anlamda biçimcilik, sanatı yarattığı estetik etkiler üzerinden tanımladığı için estetik ile sanatın zorunlu bir ilişkisi vardır. Bu nedenle teorik olarak bu olanakların dışında yeni bir durum üretmez. Biçimciliğin ilk dönemlerinde estetik etkiler hâlâ sanat sisteminin dışsal bir özelliği gibi görünür. Clement Greenberg’in görüşleri ile birlikte ise bu durum bizzat medyumun kendi özelliği haline gelir.

Sanatta bu tür bir biçimciliğe doğru giden yolun teorik altyapısının kurulmasında ve biçimin anlaşılmasında en önemli isimlerden olan Clive Bell, “Anlamalı Biçim”²¹⁸ olarak adlandırdığı terimin, tüm görsel sanatlarla ortak olan tek nitelik olduğunu belirtmiştir. Clive’ a göre Ayasofya’da, Çin halılarında ya da Cézanne’nın yapıtlarında “anlamalı bir biçim” bulunur.²¹⁹ Eleştirmenin “*betimleyici resim*” olarak tanımladığı, sanat sayılmayan psikolojik ve tarihsel değeri olan portreler, topografik eserler, hikâye anlatan, durum belirten resimler ve her türden illüstrasyonların sanat olmamasının temel nedeni, onlarda izleyiciyi etkileyen şeyin onların biçimleri değil, biçimleri aracılığıyla ima ettikleri ya da aktardıkları düşünceler veya bilgiler olmasıdır. Bu ürünler, duygu nesneleri değil, duygu ima etme nesneleridir.²²⁰

Bell’in duygu ima etmeyen ama kendisi duygu nesneleri olan sanat tanımı, “sanat için sanat” fikriyle de örtüşür. Çünkü duyguya neden olan sanatçının kullandığı temsili öğeler değil, bizzat sanat nesnesinin kendi biçimidir.

Bell, soyut sanatta hâkim olan temsil karşısı görüşü de şu sözleriyle ifade eder:

²¹⁸ Bu kavramın Türkçe’de bazı kaynaklarda “belirgin biçim” olarak da çevrilmiştir.

²¹⁹ Clive Bell, “Estetik Hipotez”, *Sanat Ve Kuram: 1900-2000, Değişen Fikirler Antolojisi* içinde, ed. P. Wood ve C. Harrison (İstanbul: Küre, 2011), 133.

²²⁰ A.g.e.

“Kimse temsilin kendisinin kötü olduğunu düşünmesin; gerçekçi bir biçim tasarımının bir parçası olarak, bir soyut biçim kadar önemli olabilir. Ama eğer bir temsil biçiminin değeri varsa, biçim olarak vardır, temsil olarak değil.

(...) temsil sanatçı için bir zayıflık göstergesidir. Biraz estetik duygu kışkırtmaktan öteye gidemeyen biçimler yaratamayacak bir ressam, o birazı da yaşam duygularını ima ederek elde etmeye çalışacaktır.”²²¹

Bell, temsil karşında biçimin değerini estetik duygulara neden olan kaynaklar açısından bir hiyerarşiye tabi tutmaktadır. Ona göre bu kaynak dışarıda değil çalışmada yer almalıdır. Sanatı kapalı bir sistem olarak inşa etmeye çalışan görüşlerin tümünde bu benzerlik mevcuttur.

Bell’in tanımına göre, biçimin temel işlevi, duygulara neden olmaktır. Bu görüş sanat tarihi açısından ele alındığında sanat olarak nitelendirilen yapıtların bir bölümünün bu işlevi yerine getirmediği hatta buna tümüyle karşı çıktıkları görülür. (Örneğin Monroe C. Beardsley ve Benjamin R. Tilghman gibi estetik biçimciler, Duchamp’ın *Çeşme*’si gibi buluntu türünden çalışmaları sanat olarak saymazlar.²²²)

Bell’in biçim ile estetik duygular arasında kurduğu bağ, yapısal açıdan problemlidir. Öne sürdüğü sav, döngüsel akıl yürütmeye sahiptir:

“Anlamalı biçim, temel olarak estetik duyguların ortaya çıkmasına neden olan biçimsel özelliklerdir. Fakat estetik duygu sadece anlamalı biçimin varlığında hissedilen duygu olarak anlaşılır. (...) Bu sözlükte ‘evet’ kelimesine bakıp karşıtı olan ‘hayır’ bulmak ve ‘hayır’ a bakıp ‘evet’ i bulmak gibidir.”²²³

²²¹ A.g.e.

²²² Davies, *Definitions of Art*.

²²³ Nigel Warburton, *Philosophy : The Basics* (New York: Routledge, 1992), 154.

Bell'in teorisi biçimcilik açısından incelendiğinde, problemin kaynağının estetik duygular gibi bireysel bir olguyu tüm sanat eserlerini kapsayacak cinsten nesnel bir olguyla bağlamaya çalışmasından kaynaklandığı görülür. Biçimcilik en geniş anlamıyla ele alındığında, her yapıtın bir biçimi vardır. Fakat aynı şeyi estetik duygular için söylemek mümkün değildir. Her yapıt bu özelliğe sahip olmayabilir.

Bu durum, bir sanat eserinin bireysel etkiler üretmediği ve amaçlamadığı anlamına gelmez. Buna karşın özellikle 20. yüzyılda sanatın aldığı yol, estetik etkilerin sanat yapıtlarının zorunlu bir niteliği olmadığını göstermektedir.



Resim 28- John Baldessari, "Pure Beauty (Türkçe:'Saf güzellik')", 1968

Vassily Kandinsky'nin çalışmaları Bell'in teorisini örneklemek için uygundur:

“Genel olarak renk, doğrudan ruhu etkileyen bir güçtür. Renk klavye, gözler tokmaklar, ruh çok telli piyanodur. Sanatçıysa çalan ellerdir. Ruhta titreşimler yaratmak üzere tuşlara dokunur”²²⁴

Kandinsky resim sanatında soyutlama gerçekleştirebilmek için müziği kullanmıştır. Sanatçı resimdeki renk ve geometrik şekilleri, müzikteki ritim ve armoni gibi öğelerle eşleştirerek soyutlama yapmaktadır. Kandinsky'nin amacı izleyicide adeta bir senfoni dinliyormuşçasına sinestezik etkiler uyandırmaktır. Sanatçı müzik ile resim arasındaki bilimsel anlamda bir sinezteziden çok, bilinçli tekrarlarla bir dil oluşturmayı denemiştir. Buna karşın Kandinsky müzik ve resmin eşlenmesini Bell'in görüşlerine paralel olacak bir şekilde duyulara yönelik bir etki yaratmak amaçlı kullanmayı tercih etmiştir.



Resim 29- Vassily Kandinsky, “Konsantrik Çemberli Kareler”, 1913.

²²⁴ Wassily Kandinsky, *Sanatta Ruhsallık Üzerine*, İstanbul: Altıkırkbeş, 2001, s.79.

Biçimcilik içerisinde müziğin ayrı bir yeri vardır çünkü diğer sanatlara nazaran daha “saf” olarak, “içerikten ve temsilden yoksun” bir şekilde duyulara hitap etmektedir. Clement Greenberg müziğin “arı biçime” sahip özelliklerinin “anlaşılmasının” diğer sanatları saflaştıracığını, müziği taklit etmenin bir işe yaramayacağını belirtir:

“...avangardın müziğe olan ilgisi onun müziği, bir tür etki olarak değil de bir sanat yöntemi olarak görmesine yol açtığı zaman avangard aradığı şeyi buldu. Müziğin üstünlüğünün öncelikle “soyut” bir sanat olmasında, “arı biçim” sanatı olmasında yattığı keşfedilince oldu bu. ...Müziğin etkileri, özünde, arı biçimin etkileridir; resim ve şiirinkilerse genellikle bu sanatların biçimsel doğalarına ilinekseldir. Ancak müzik örneğini kabul edip diğer sanatların her birini sadece, onun etkisini algılayan duyu ya da yetenek açısından tanımlar ve her sanattan başka duyu ya da yetenek açısından anlaşılabilir olan şeyi dışarlarsa, müzikal olmayan sanatlar arzu ettikleri “arılığa” ve kendine yeterliğe ulaşacaklar; arzu ettikleri, yani, avangard sanat oldukları ölçüde. Bu yüzden vurgunun fiziksel, duysal olan üzerinde olması gerekir.”²²⁵

Greenberg’in temel olarak önerdiği diğer tüm sanatların da müzik gibi soyut olabileceği fakat bunun müziğin etkisi üzerinden değil, her bir sanatın kendi biçimsel öğelerine indirgenmesi şeklinde olacağıdır. Greenberg, müziğin kendisinin taklit edilmemesini gerektiğini söyler. Çünkü müziğin nasıl “arı sanat” olduğu ancak onun biçimsel yapısından çıkarılabilmektedir. (Bu aslında biçimsel bir haritalama önerisidir.) Buna karşın eleştirmen, “arı sanat” a giden yolda, medyumun, elle tutulur, işitilir ya da görülür fiziksel özelliklerini vurgulamakla yetinmiş, biçimi, kavramsal açıdan ele almamıştır. Bu nedenle resim, heykel ya da müzik gibi türler birbirlerinden kesin sınırlarla ayrılır. Bu yönüyle Greenberg’in aslında sanatı değil, türleri saflaştırıp birbirinden ayırdığı söylenebilir. Biçimselleştirme, sanatsal bir biçimselleştirme değil, medyuma yönelik, şekilsel bir biçimselleştirmedir. Eleştirmen, saf resmi şu şekilde açıklar:

²²⁵ Clement Greenberg, “Daha Yeni Bir Laokoon’a Doğru”, *Sanat ve Kuram: 1900-2000, Değişen Fikirler Antolojisi* içinde, ed. C. Harrison, ve P. Wood (İstanbul: Küre, 2011), 604.

“(...) Eski Usta bir resminin içinde ne olduğunu onu bir resim olarak görmeden önce görürken, Modernist bir resmi önce resim olarak görür.(...) İlke olarak terk edilen şey bilinen, üç boyutlu nesnelerin içinde barınabileceği türden uzamın temsidir. (...) Üç boyutluluk heykelin sahasıdır ve kendi özerkliği adına resim öncelikle kendisini heykelle paylaşabileceği her şeyden yoksun bırakmak zorunda kalmıştır. Tam da bunu yaparken, ama -tekrar ediyorum- temsili ya da “edebi” olanı dışlamak için değil, resim kendisini soyutlaştırdı.”²²⁶

Resmin yassılaşması ve heykelin de üç boyutluluğa yönelmesi esasen medyanın doğasının ne olduğuna ilişkin bir problematiktir. Greenberg’in amacı medyumu kendi sınırlarına çekmek ve böylece başka alanların etkisinde kalmadan tutarlı bir eleştiri üretebilmek ve tutarlı bir sanatı savunabilmektir. Bu problemin belirleyicisi neyin biçime dahil olup olmadığı sorunu ile doğrudan ilgilidir. Greenberg için biçim, resmin yassılığında, kompozisyonun yarattığı şekilsel ilişkilerde kuruludur. Bu nedenle bu alanın dışındaki her şey anlatı ya da konu muamelesi görmüştür. Pop sanatın ortaya çıkmasıyla birlikte bu tutum daha da netlik kazanmıştır çünkü Pop sanat tam da Greenberg’in ve dönemin biçimci diğer eleştirmenlerinin doğrudan karşı çıktığı şeyi abartılı bir şekilde yapmaktaydı: Kitle kültürünün popüler imgeleri, asamblajlar ve buluntu nesneler yeni bir sanat anlayışını yansıtmanın yanı sıra biçimciliğin sınırlarını da belirlemekteydi.

“(Pop sanatı) gerçekten ne yenilikçi buluyorum ne de yüzeysel bir seviyeden öte beğeni (zevki) gerçekten zorladığını düşünüyorum. Şimdiye kadar (muhtemelen Jasper Johns bir yana), beğeni tarihine yeni bir bölüm eklemiştir fakat bu çağdaş sanatın evrimi içinde otantik olarak yeni bir bölüm değildir.”²²⁷

²²⁶ Greenberg, “Modernist Resim”, 819.

²²⁷ Clement Greenberg, “Post Painterly Abstraction”, *The Collected Essays and Criticism, Volume 4: Modernism with a Vengeance, 1957-1969* içinde, ed. J. O’Brian, Art Criticism (Chicago: University of Chicago Press, 1986), 192–193.

Geleneksel biçimcilik ve Pop Sanat arasındaki tezatlık hali hazırda oldukça görünürdür. Minimalizm ile olan ilişki ise daha tartışmalı bir boyut taşır. Minimalist yapıtlar da aslında Greenberg’in ele aldığı anlamda herhangi bir temsil barındırmazlar ve “ne ise o” formülünü benimserler. Buna rağmen bu çalışmalar da tıpkı Pop Sanat gibi biçimcilik açısından sorunlu çalışmalardır. Bu yönde en güçlü eleştiriyi biçimciliğinin önemli figürlerinden Michael Fried gerçekleştirmiştir. Fried, Greenberg’in sözlerine referans vererek sanat ile sanat olmayan arasındaki ayrımı, “nesne” ve “sanat nesnesi” ayrımı üzerinden ele alır:

“‘Soyut Ekspresyonizmin Ardından’ yazısında Greenberg ‘gerilmiş ya da sabitlenmiş bir tuval zaten bir resim olarak varolmaktadır – ama başarılı bir resim olmayabilir’ der. Bu nedenle, onun da ‘Heykelin Yakınlığı’nda belirttiği gibi, ‘sanat-değilin’ görünüşü artık resimde yer alamaz’. Onun yerine ‘sanatla sanat-değil’ arasındaki sınır çizgisinin üç boyutluda, heykelin daha önce olduğu ve sanat olmayan maddi her şeyin de daha bulunduğu yerde aranması gerekir’. (...) Bu bağlamda ‘sanat-değil’ koşulunun anlamı, benim nesnelik dediğim şeydir.”²²⁸

Fried, resmin ve heykelin nesne olmadığını söylemektedir. Modernist resim, kendi medyumunu yoluyla kendi nesne oluşunu yenmektedir (nesne değil, sanat nesnesi olur). Fakat Minimalist Sanat ise “doğrudan” bir nesne olarak, “teatral” bir biçimde sadece kendini sergilemektedir. Yani bu çalışmalar Fried’a göre sadece “nesnedir”. “Sanat nesnesi” ise bu anlamda bir “nesne” değildir.

Minimalistler, resim ve heykelde olduğu gibi medyumun sınırları içinde, parçalar arasında bir ilişkiselliğe dayalı çalışmalar üretmemiş, bunun yerine doğrudan nesneyi bütünsel bir biçimde kullanmışlardır.²²⁹ İlişkisellik, bu yapıtlarla birlikte çerçevenin sınırlarından, nesne ve içinde bulunduğu uzama doğru kaymıştır. Fried’a göre bu

²²⁸ Michael Fried, “Sanat ve Nesnelik”, *Sanat ve Kuram: 1900-2000, Değişen Fikirler Antolojisi* içinde, ed. C. Harrison ve P. Wood (İstanbul: Küre, 2011), 881–892.

²²⁹ Robert Morris’in “Heykel Üzerine Notlar” isimli metinleri doğrudan bu meseleyi inceler. Robert Morris, “Heykel Üzerine Notlar 1-3”, *Sanat ve Kuram: 1900-2000, Değişen Fikirler Antolojisi* içinde, ed. C. Harrison ve P. Wood (İstanbul: Küre, 2011), 873–881.

“teatral” bir durumdur ve çalışmaları “nesneleştirir”. “Nesneleşmek” ise sanat nesnesi olmak ile tezatlık yaratmaktadır.

Fried’ın Minimalizm betimlemesi, Minimalist sanatçıların görüşlerine tümüyle sadıktır. Ancak eleştirmenin sanat ve medyum arasında kurduğu sanat olma koşulları tartışmalıdır. Diğer taraftan bu problematik, Minimalizm öncesi resim algısı ile Minimalizm sonrası arasındaki farkın anlaşılmasına büyük bir katkı sağlar. Modern resim, Greenberg biçimciliği için, tüm yassılığına rağmen, Minimal yapıtların materyalist anlamda nesne olması anlamında bir nesne değildir. Yani Modern resmin kendi malzemesini görünür kılması ve iki boyutluluğa yönelmesi onu “bir bez üzerindeki fırça lekeleri” yapmamıştır. Modern resim, Greenberg biçimciliği için “bir çerçevenin; bir sınırın içinde yer alan’ bir yüzey üzerindeki fırça lekeleri” olarak görülür. Bu açıdan bakıldığında bu resimlerin temsilci resimden tek farkları soyut olmalarıdır. Yani bu resimler her ne kadar kendilerine de referans verseler, hâlâ imgeleri betimlemektedir; kendi kendilerini birer “nesne” olarak sunmamaktadırlar. Fried’ın Minimalizm eleştirisinin bu fark üzerine kurulu olduğu görülür. Minimalizm’in spesifik nesneleri ne gündelik nesnedir ne de heykel / resimdir. Sanat nesnesi olmanın koşulu ise bir fark edilmeyi gerektirmektedir. Minimalist alışmalar bu farkı sadece, (Fried için yeterli olmayan) “bir nesne olmak” noktasına taşımışlardır.

Biçimciliğin Minimalizm eleştirisinde ele almadığı nokta ise aslında resmin yassılaşıp, heykelin üç boyutluluğa yönelirken, Minimalist nesnelerin de benzer bir yaklaşımı içerdiğidir. Minimalist yapıtlara biçimcilik açısından yaklaşıldığında, nesnenin kendi iç sınırlarına çekildiği görülür. Nesne bir uzam içinde izleyici ve onun algılanmasına indirgenmiştir. Bu durum, resmin kendi yassılığını keşfederek kendi doğasına yönelmesine çok benzer. Algılanan nesnenin de doğası uzam içinde izlenen bir nesne olmasında yatar. Dolayısıyla Greenberg biçimciliğinin saflaştırma argümanlarını Minimalizme uygulamak mümkündür. Biçimciliğin Minimalizme bu şekilde yaklaşmamasının nedeni, dönemin resim ve heykele yönelik medyum odaklı bakış açısından ileri gelmektedir. Bu spesifik nesnelerin sadece uzam içinde oluyor oluşu Greenbergci eleştiri için yeterli değildir çünkü resim, resim medyumunu olduğu için ve bu medyumun algısal etkilerinden ötürü sanattır.

Greenberg biçimciliği, sanatın biçimselleştirilmesinin algılanmasında büyük bir rol oynamasına karşın, biçimselleştirme medyumların biçimselleştirilmesine yönelik olarak sınırlı kalmıştır. Resim ya da heykelin biçimselleştirilmesi, sanatın biçimselleştirilmesi ile aynı şey değildir. Joseph Kosuth resmin biçimsel problemlerinin sanatın problemleri olmadığını altını çizer:

“Biçimci eleştiri morfolojik bir bağlamdaki belli nesnelerin fiziksel özelliklerinin bir analizinden başka bir şey değildir. Ama bu bizim sanatın doğasına ya da işlevine yönelik anlayışımıza herhangi bir bilgi (ya da olgu) katmaz. (...) Bugünlerde bir sanatçı olmak sanatın doğasını sorgulamak anlamına gelir. (...) Resim bir tür sanattır. Eğer resim yapıyorsanız, sanatın doğasını zaten (sorgulamıyor) kabul ediyorsunuzdur. O zaman sanatın doğasının Avrupalı bir resim-heykel ikiliği geleneği olduğunu kabul ediyorsunuzdur”²³⁰

Greenberg’in, mekanik dünya görüşünü²³¹ tümüyle belirgin hale getirdiği görülür. Eleştirmen, resmin bir sınır içerisindeki iki boyutluluğuna; kendi varoluşsal kökenlerine vurgu yaparak, aslında resmin mevcut fiziksel sınırlarını ortaya koymuştur. Greenberg Biçimciliğinin, kapalı bir sistemin özelliklerini göstermesinin nedeni resimlerin sınırlarını çizen şeyin sistem / çevre farkı olmamasıdır. Bu tür bir dünyada resimler adeta çevrenin kavramsal olarak mevcut olmadığı hayali bir düzlemde yer alıyordu. Resmin içindeki şekillerin ve kompozisyon ilişkilerinin algılanması dışında bir ilişki üretmesi beklenmez. (Oysaki bu “iç” ilişkilerin kavranması da resmin dışında, bir üst-dil kurmayı gerektirir.) Bu durum, dış kuvvetlerin sisteme kesinlikle etki etmediği geleneksel fizik modellerine çok benzer. Olup biten her şey sistemin iç öğeleri arasındadır.²³²

²³⁰ Kosuth, “Felsefeden Sonra Sanat”.

²³¹ Bölüm 3.2: “Statik Modellerden Karmaşık Sistemlere”.

²³² Bu konunun bir resmin “sunumu” ile bir ilgisi olmadığını altı çizilmelidir. Resmin sunumu, estetik kaygılara yöneliktir, resmin bulunduğu çevreye dair bir sorgulama içermez. Eğer içeriyorsa bu durumda o çalışma zaten bir düzenlemedir, resim değil.

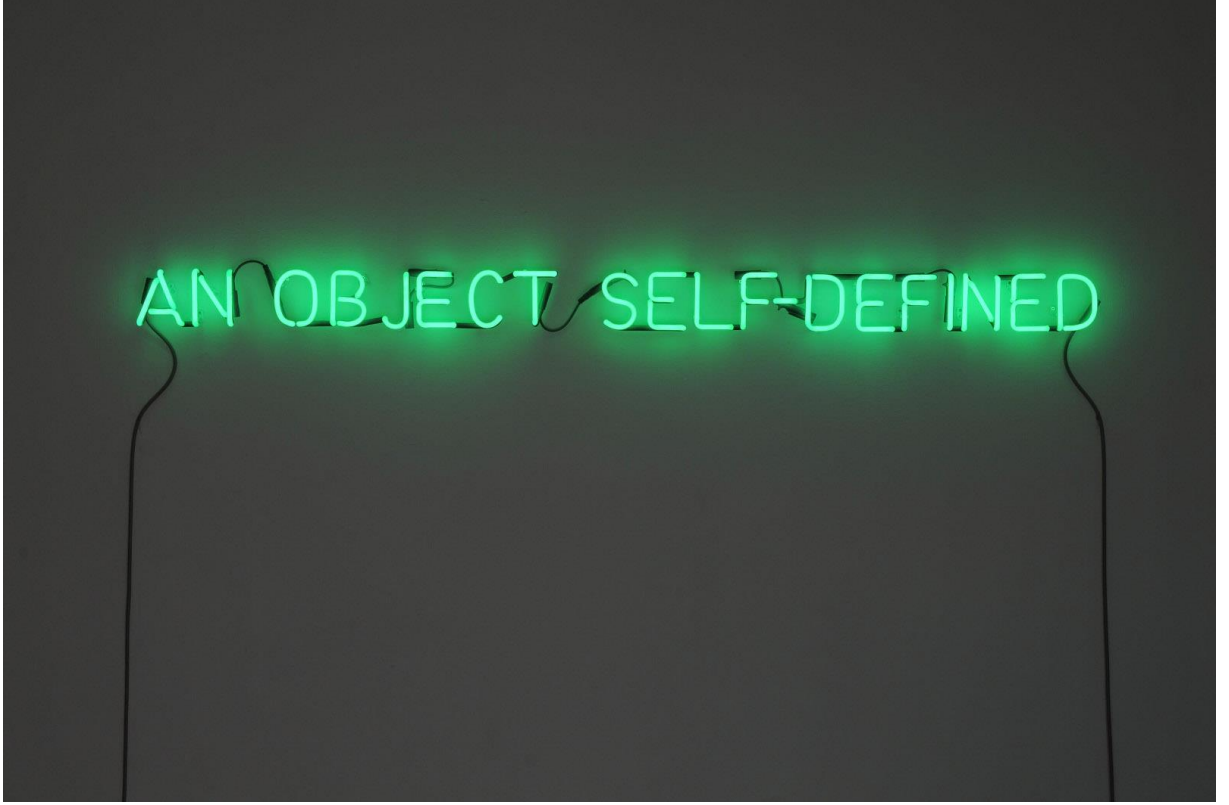
Minimalizm, bu türden iç ilişkilerin gösterimden mümkün olduğunca uzaklaşmaya çalışmış, yapıtın içindeki öğelerin ayrımı yerine yapıt ve içinde bulunduğu çevre ayrımına odaklanmıştır. Biçimsel ilişkilerin oluşması için herhangi bir farklılığın; heterojenliğin olması gerekir. Modern resimde bu farklılıklar resmin içindeyken, Minimalist yapıtlarda çerçevenin dışındadır. Bu durum, geleneksel heykel ile Minimalist spesifik nesnelerin de farkını ortaya koyar. Geleneksel heykel üç boyutlu olmasına karşın (resmin iki boyutlu sınırının dışında algılanmamasında olduğu gibi) kendi üç boyutlu şekilsel sınırlarının dışında algılanmaz.

*“Resim konusunda asıl hata dikdörtgen düzlemin duvara dümdüz yaslanmasıdır. Dikdörtgen kendi başına bir şekildir; belli ki bütün şekildir, neyin üzerinde ya da içindeyse onun yerleşimini belirler ve sınırlar. 1946 öncesi eserlerde dikdörtgenin kenarları birer sınırdı, resmin sonuydu.”*²³³

Minimalizm, biçimsel ilişkilerin resim ve heykel gibi geleneksel medyumların kompozisyonları ve bu kompozisyonların estetik özelliklerinde sınırlandığı anlayışı büyük ölçüde sorgulamıştır. Buna karşın her ne kadar geleneksel medyumlar kullanılmasa ve kavramsallığa büyük bir vurgu yapılsa da Minimalizmin hâlâ algısal olanla büyük bir ilişkisi vardır. Minimalist “spesifik nesneler”, resim ya da heykel olmalarına ve her türden işçiliği dışlamalarına karşın nesne olma vurgusunun yoğun olduğu çalışmalardır. Bu çalışmalar hâlâ üç boyutlu nesnelere yoğunlaşır ve bu nesnelerin sınırları oldukça belirgindir. Nesne inşa etme fikrinin tümüyle terk edilmesi Kavramsal Sanatın belirginleşmesiyle ortaya çıkmıştır. Kavramsal Sanat genelinde sanat nesnesi, artık Minimalist yapıtlarda olduğu gibi işaret edilebilecek bir yerde değildir. Bu anlamda özellikle Analitik Kavramsal Sanatın biçimselleştirme projesini olabileceği en uç noktaya taşıdığı söylenebilir. Analitik Kavramsal Sanat, sanat nesnesinden, sanata ait olmadığına inandığı her şeyi saf dışı etmiştir. Burada biçim, kendisini birbirinden farklı bireysel nesne örnekleri ile değil, nesneyi o şekilde kategorize edebilmeye yarayan kavram olarak anlaşılır. Vurgu, farklı farklı sandalyelerin görünümleri değil, sandalye “ideasının” kendisi üzerinedir. Bu nedenle

²³³ Judd, “Özgül Nesneler”, 870.

Analitik Kavramsal Sanat, betimleyici değildir, yani bir şey anlatmaz; ‘bu cümle bir sanat yapıtıdır’ önermesinde olduğu gibi bir totolojidir.



Resim 30 – Joseph Kosuth, “An object self-defined” (Türkçe: “Kendi kendini tanımlayan bir nesne”), 1965.

Analitik Kavramsal Sanat, sanatsal sorunsalları, Estetiğin alanından Dil Felsefesinin alanına taşıırken sadece sanat nesnesinin kavramsallığını ortaya koymakla kalmamış, felsefe içindeki “sentetik önermelerin” de sanatla ilişkisini değiştirmiştir. Bu türden önermeler, “bütün sandalyeler ahşaptan yapılır” önermesi gibi “anlamalı” önermelerdir yani dış dünya hakkında bildirimlerde bulunurlar. Joseph Kosuth, sanatın sentetik olamamasının nedenini, sentetik önermelerin “saf biçimsel” önermeler olmamasından kaynaklandığını belirtir. Çünkü sentetik önermelerin doğruluğu ya da yanlışlığı (örneğin bütün sandalyelerin ahşap olup olmadığı) dış dünyaya bakmayı; orada deneyler, gözlemler yapmayı gerektirir. Kosuth’a göre bunun sanatla bir ilgisi yoktur çünkü dış dünya sanat sisteminin dışında bir alandır. Kosuth, bu nedenle sanatı, analitik

önergeler, yani dış dünya hakkında konuşmayan, bir totoloji olan önergeler yoluyla biçimselleştirir. “*Sanatın tek iddiası sanattır. Sanat sanatın tanımıdır.*”²³⁴

Analitik Kavramsal Sanat matematiğin biçimselleştirilmesinde uygulanan tüm yaklaşımları bünyesinde barındırmıştır ve geleneksel matematiğin biçimselleştirilmesine çok benzer. Bu nedenle her ikisinin de biçimselleştirme projesinin geldiği nokta yine aynı problematikleri barındırır.



Resim 31- John Baldessari, “Everything is Purged from this Painting”, 1968.²³⁵

²³⁴ Kosuth, “Felsefeden Sonra Sanat”.

²³⁵ Resimde Türkçe ‘Her şey bu resimden tasfiye edilmiştir, bu çalışmaya hiçbir fikir (idea) girmemiştir’ yazmaktadır. Baldessari’nin çalışması “otonom sanat” fikrini mizahi bir biçimde ele alır.

5.5.1. Biçimselleştirmenin Sınırları

Öklid dışı geometrilerin ortaya çıkmasıyla birlikte, Matematiğin biçimselleştirilmesi zorunlu bir hale gelmiştir çünkü (Öklid'in beşinci postulatında olduğu gibi) iki bin yıl boyunca aslında tümüyle sezgisel gözükten aksiyomların farklı sistemlerde yanlış olabileceği ortaya çıkmıştır. Bu durumun önüne geçebilmek için matematiksel dizgelerin doğruluklarının, dış dünya ile olan ilişkileri yoluyla değil ancak kendi kendileriyle kanıtlanması gerektiğine dair bir inanç doğmuştur. Tıpkı Kosuth'un sanattan sentetik olanı elemesi gibi, matematik de matematikten sentetik olanı elemiştir. Kosuth, sanatsal problemlerin anlaşılması için dış dünyayla bağının kesilmesi gerektiğine inanmıştır. Böylece sanat kendi kendisiyle yine kendini çözümleyebilirdi. Aynı durum matematik için de geçerlidir. Alanı ne olursa olsun biçimselleştirilmiş bir sistemin temel amacı kendi kendini tamamlayabilmesidir. Bu matematikte şu anlama gelir: matematikteki her doğru önerme üretildiği sistem içinde kanıtlanabilmelidir; yani sistem "tam" olmalıdır ve sistemdeki hiçbir aksiyom paradoksa neden olmamalıdır; yani "tutarlı" olmalıdır. Biçimselleştirilmiş sistemlerin yapılanmasındaki ana görev, bir sistemin bu şekilde tam ve tutarlı olarak, kendi kendini, yine sadece kendi dilini kullanarak kanıtlamasıdır. (Bu anlamda hepsi kapalı sistemlerdir.)

Matematiğin biçimselleştirilme projesi Kurt Gödel'in çalışmalarıyla önemli bir kesintiye uğramıştır. Gödel'in matematikte yaptığı eşleme, bir sistem hakkındaki bildirimlerin, yine söz konusu sistemin içinde, onun kendi sembolik diliyle kanıtlanması üzerine kuruluydu. Yani Gödel, üst-dili, dile haritalamanın matematiksel bir yolunu bulmuştu. Böylece tüm matematiği kapsadığını iddia eden bir sistemin bu iddiası, o sistemin dışına çıkmadan denetlenebiliyordu. Örneğin bir önerme, matematiksel olarak içinde bulunduğu sistem içerisinde '*ben bu sistem içerisinde kanıtlanamam*' diyebiliyordu. Gödel'in "Tam Olmama Teoremi" biçimsel olarak inşa edildiği dizgenin içerisinde kanıtlanamayacak aritmetiksel doğrulukların olabileceğini göstermiştir. Bu durum, bir sistemin kendi dışına referans vermeden kendi kendini açıklayabilmesinin mümkün olmaması, daha doğru bir ifadeyle kanıtlanamaması anlamına gelmektedir. Gödel'in teoreminden sonra başlangıç ilkelerine indirgenebilen sonlu sistemler inşa

etme fikri büyük bir probleme dönüşmüştür. Bu mesele sanatın biçimselleştirilmesiyle de ilişkilidir.

Douglas R. Hofstadter, sanatta sembolder ve yorumdan kaçmayı, saf olarak nesnenin kendisinin çıplaklığıyla sunulması olgusunu Gödelci bir bağlamda ele alır.²³⁶ Yorumlamanın elenmesi, temel olarak nesnenin kendi kendisini bir simgesellik yani nesnenin kendisi dışında bir sisteme ihtiyacı olmaması demektir. Hofstadter'a göre bu mümkün değildir:

“Bir nesne bir galeride sergilendiği veya bir “eser” olarak adlandırıldığı anda, derin bir içsel anlam halesiyle dolar – izleyici anlam aramaması yönünde ne kadar ikaz edilirse edilsin. ...Bu sanatın otomatik olarak yarattığı “çerçeve etkisi”dir.”²³⁷



Resim 32 - Rene Magritte, “İmgelerin İhaneti”, 1929.

²³⁶ Douglas R. Hofstadter, *Gödel, Escher, Bach : Bir Ebedi Gökçe Belik : Lewis Carroll'un İzinde Zihinler ve Makineler Üstüne Metaforik Bir Füg*, çev. Ergün Akça ve Hamide Koyukan (İstanbul: Kabalcı, 2001).

²³⁷ A.g.e., 860–861.

Rene Magritte'in "*İmgelerin İhaneti*" isimli çalışmasında bu durum semantik açıdan görülür. Resmin içindeki '*Ceci n'est pas une pipe*' (Türkçesi "Bu bir pipo değildir") cümle nesnenin kendisidir. Bu cümle resim hakkında konuşmaktadır ve resmin içinde kendisi de yer almaktadır. Eğer "bu bir resim" ise, o halde izleyicinin karşısında, bezin üzerine yapılmış boya lekeleri vardır. Fakat resim salt şekilsel olarak boya lekelerinden ibaret olarak görüldüğünde "bu bir pipo değildir" yazısı da bu lekelerden birisi olacak, dolayısıyla anlamını yitirecektir. Sonuç olarak resim, kendi kendisinin hakkında konuştuğu andan itibaren, bu konuşma, anlam evrenine, yani resmin dışına ait olmaktadır. Dışarıysa ise resmin kendisi değildir. Dolayısıyla bir sistem, kendi seviyesinde kendi söylemini gerçekleştirdiğinde paradoksal bir durum ortaya çıkar.

Benzer bir durum Analitik Kavramsal Sanat için de geçerlidir. Bu çalışmalar kendi kendilerine, yine kendileri hakkında konuştuklarında, sanat sistemi ile ilişkiye girmek zorundadırlar aksi halde sanat olmaları mümkün değildir. Sanat olup olmadıklarının belirlenmesi için de başka yapıtlara ihtiyaç vardır. Kosuth da Wittgenstein'a referansla "*bütün sanatlarda bir aile benzerliği görülür*"²³⁸ demektedir. Eğer aile benzerliği varsa, bir çalışmanın kendi kendisini sadece kendi içinde kalarak ifade etmesi mümkün değildir. Çalışma ancak diğer çalışmalarla ilişkisi içinde anlam kazanmaktadır. Yani çalışmanın bu "kendi kendine gönderme yapma" durumu da bir bağlam içinde anlamlı olur. Bu anlamda Kosuth'un fikirleri, yapıtların değil ancak genel olarak sanatın otonomluğu şeklinde ele alındığında daha anlaşılabilir bir yaklaşımdır. "Sanat olmak" amacı, totolojik ve döngüsel bir şekilde ele alındığında bu durumda da "aile benzerliği" çelişkili olacaktır. "Sanat olmak" sonlandırılabilir ya da tamamlanabilir özellikler göstermez çünkü sanatın nasıl olması gerektiği yine kendi içinde bir kıyaslama ile / bir fark ile gerçekleşeceğinden başka yapıtların üretilmesi zorunlu olacaktır. Bu nedenle "*sanat, sanatın tanımıdır*" önermesindeki gibi bir yaklaşım ile yapılan her uygulama aynı sonucu veremez. Çünkü her yapıt, kendi standartlarıyla "nasıl sanat olduğunu" gerçekleştirir. Sanatın kendi kendine yönelik olan erekselliği bu türden bir yorumlamaya olanak sunduğundan "*bu sanat mıdır?*" sorusu da sonlu değil açıktır.²³⁹

²³⁸ Kosuth, "Felsefeden Sonra Sanat".

²³⁹ Bölüm 4.1: "Sanatın Dinamik Yapısı ve Sanat Tanımı İlişkisi" başlığında bu konu incelenmişti.



Resim 33- Joseph Kosuth, "Language must speak for itself. (Türkçe: "Dil kendi kendini ifade etmelidir")", 1991.

Sanat nesnesi ve biimselletirilmi bir sistem olarak sanat, salt kendi kendine, bir çevresel fark yaratmadan kendi kendini açıklayamaz. Kosuth, Donald Judd'un kutu biçimlerinin bir sanayi ortamında ii öple dolu olsalar, sanatla

özdeşleştirilemeyeceğini, bu nedenle onların bir sanat eseri olarak değerlendirilmesinin kaçınılmaz olarak onu bir sanat olarak “görmek” üzere bakmaya *a priori* olduğunu söyler.²⁴⁰ Dolayısıyla Kosuth’a göre bir sanat fikri olmadan, nesneler doğal olarak sanat olarak görülemezler. Bu sanat fikri yapıttan çıkmamaktadır; yapıtın çevresiyle oluşturduğu farktan, izleyicinin onu sanat olarak gördüğü bağlamdan çıkmaktadır.

Daniel Buren kendi yapıtlarının nötr ya da stilden yoksun olmalarının, başka çalışmalar hakkında enformasyon kapasitesi taşımasına neden olduğunu belirtir.²⁴¹ Yani yapıtın stilden yoksun olması yapıtın içiyle değil, sınırları sayesinde kavranır. Buren’nin düşünceleri, “Minimalist bir yapıtın, içeriği olan bir sistem değil, büyük bir sistemin içinde bir öge olan yapıt olması” şeklinde yorumlanabilir. Buren’e göre bu resmin artık plastik bir karakteri yoktur. Hem kendine hem de başka şeylere yönelik olarak işaret edici ve eleştireldir.²⁴²

Buren’nin bakış açısında Minimalizm’in sanatta biçimselleştirmeyi tek bir yapıt ölçeğinden, yapıt ve uzam ve de yapıtlar-arası bir noktaya taşıdığı söylenebilir. Bu ikinci durumun spesifik nesneler ve algılama ile ilişkisi yoktur ve iletişim ağına yönelik bir durumdur. Bu durum biçimsel bir referanslar sistemi olarak düşünülebilir ve Analitik Kavramsal Sanatta, Kosuth’un ilk dönemki fikirlerine rağmen daha da belirgindir. Analitik Kavramsal Sanat da birbirlerinden bağımsız düşünölemeyen bir önermeler ağıdır.

Kosuth’un Greenberg biçimciliğine yönelik eleştirileri de dikkate alınırsa²⁴³, Analitik Kavramsal Sanat, tarihsel açıdan Greenberg biçimciliğine yönelik bir itirazdır. Buna karşın her ikisi de bir tür özcölük barındırır ve sanat tanımını tartışmalı bir şekilde sınırlar. “*Kosuth’un “sanat bir analitik önerme gibidir” analojisini düşünme girişimi,*

²⁴⁰ A.g.e., 906.

²⁴¹ Buren, “Dikkat”, 910. Burada terim farklılıklarından ötürü orijinal kaynaktan da yararlandık: Daniel Buren, “Beware! (Mise en garde!)”, *Studio International* 179, sayı 920 (1970).

²⁴² A.g.e.

²⁴³ Kosuth, “Felsefeden Sonra Sanat”.

“sanat bir analitik önermedir” şeklindeki kusurlu ve sınırlayıcı iddianın içine çökmüştür.²⁴⁴

Wittgenstein’in ilk dönemlerindeki yaklaşımından çok etkilenen Kosuth, sonrasında da yine onun gibi farklı bir anlayışa yönelmiştir. Son dönem Wittgenstein’a göre bir dilin bağlamsal ve gündelik kullanımları ortadan kaldırılıp, dil, kendi metafizik evrenine itildikçe, felsefi problemler baş göstermeye başlar.²⁴⁵ Felsefi ve mantıksal açıdan kusursuz bir dil için şartlar mükemmel olduğunda, bütün felsefi problemler günlük bağlamların dışında çözülebilir fakat böyle bir ortamda dil zaten çalışmıyordur çünkü dilin kullanımı ortadan kalkmıştır. Bu bir kapalı sistemdir. Dolayısıyla problemler esasında çözülmek yerine ortadan kaybolmuştur. Wittgenstein bu nedenle ilk dönemlerinin aksine indirgemenin sorunu ortadan kaldırmadığını fark edip farklı bir yol almıştır ve dilin işlevselliğine yönelmiştir. Sosyal ve kültürel sistemler, dil ile etkileşim içindedir ve bu nedenle dilin kullanımını onun anlamını etkilemektedir.^{246 247}

Kosuth da bir süre sonra ilk dönemdeki yaklaşımını esnetir. 1975’de verdiği bir röportajda 1960’ları anlamadan Kavramsal Sanatı anlamının mümkün olmadığını belirtir. “Kavramsal Sanat, Vietnam Savaşı döneminin sanatıdır.”²⁴⁸ Böylece Kosuth, tarih dışı konuşan kendi analitik sanatını, analitik olmayan bir bağlamla ilişkiye sokar.

²⁴⁴ Skrebowski, “Systems, Contexts, Relations: An Alternative Genealogy of Conceptual Art”, 215.

²⁴⁵ Wittgenstein, *Felsefi Soruşturmalar*.

²⁴⁶ A.g.e.

²⁴⁷ Diğer yandan günümüz felsefesinde analitik / sentetik ayrımı Willard Van Orman Quine’ nin “Deneyciliğin İki Dogması” isimli makalesinden sonra büyük ölçüde geçerliliğini yitirmiştir. Bu makalenin teknik detayları bu çalışmanın sınırlarını aşmaktadır. Quine temel olarak “analitiklik” kavramının tanımlanması için “anlam”, “eşanlamlılık”, “tanım” gibi işlemsel kavramların gerekliliğini, bu kavramların ise yine analitiklik kavramına dayanmasından ötürü bir kısır döngüye yol açtığını belirtir. Quine ayrıca “bütün kediler hayvandır” gibi bazı önermeleri analitik ya da sentetik diye sınıflandırmanın olanaksız olduğunu belirtir. Quine, bilimsel önermeler için de Bütüncü (Holistik) bir yaklaşımı benimser ve “bilimsel iddiaların bir parçası oldukları teoremin kendisi anlaşılmadan anlaşılamayacağını, Newtoncu “kütle”, “güç”, “kinetik enerji”, vb., kavramları öğrenirken, bu terimlerin tanımlarının bilgisine onlar ancak teori içinde anlam kazanıp, tanımlandıkları için daha önceden bir şekilde oluşturulmuş tanımlar yoluyla erişilemeyeceğini” öne sürer. Quine’ göre “bir önerme sadece deneyimlerin yalın bir özeti değil, fakat bilimsel bir sistemin temel bileşenidir.” Ahmet Cevizci, *Paradigma Felsefe Sözlüğü* (Paradigma, 2005), 96, 1395–96.

²⁴⁸ Alberro ve Stimson, *Conceptual Art : A Critical Anthology*, xiii.

Kosuth'un son dönem çalışmalarında da bu görüşü gözlemlenebilir. Bu çalışmalar, çok sayıda metinden ve şekilden oluşan bir göstergeler ağı şeklindeki düzenlemeleridir. Sanatçı genel olarak tek bir yapıta değil, bu ağın kendisine vurgu yapar.

Kosuth, biçimselleştirilme projesini, mümkün olabilecek en uç noktaya taşımıştır. Bu nedenle hem Greenberg hem de Kosuth, biçimselleştirilmiş sistemlerin limitlerini görme olanağını yaratmıştır.



Resim 34 – Joseph Kosuth, “Agnosia, Aydınlatılmış Bir Ontoloji”, 2015, Sean Kelly Gallery, New York.

Totolojik sanata Kavramsal Sanat içinden en büyük tepkilerden birini *Art & Language* grubu vermiştir. Grup, kimi çalışmalarında bu tür bir bakış açısını mizahi bir dil ile inceler. 1967 yılında grup üyelerinden Atkinson ve Baldwin, “*Lewis Carroll’dan Sonra Sahra Çölü’nün Haritası*”; “*Ortalama Sıcaklığı 62F Olan Zeminin Haritası*”; *Sıcaklığın 62F Olduğu Sahra Çölündeki Bir Alanın Haritası*”; “*Oahu Körfezi Pasifik Okyanusunun Otuz Altı mil-kare Yüzey Alanının Haritası*” ve “*12” x 12” Boyutlarında*

2,304 1/4 inçli İşaret Eden Bir Alanın Haritası (Kendi Kendinin Haritası)” isimli boş karelerden oluşan çizimler gerçekleştirmiştir.²⁴⁹



Resim 35 - Art & Language, “Oahu Körfezi Pasifik Okyanusunun Otuz Altı mil-kare Yüzey Alanının Haritası”, 1967.

Bu haritalar aslında orada olan şeyleri göstermelerine rağmen, haritanın o bölgesinde görececek bir şey olmadığından ötürü boş turlar. Art & Language haritaları birer soyut resim noktasına taşımış, “başka bir şeyi gösteren” ile “kendi kendini gösteren”

²⁴⁹ Kevin Brazil, “Art & Language, Transatlanticism and Conceptual Cosmopolitanism”, *Tate Papers*, last modified 2017, erişim Haziran 30, 2017, <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/27/art-and-language>.

fikirlerini çakıştırmışlardır. Wittgenstein’ın dil için söylediği durum, bu çalışmalarda da geçerlidir. Haritalar, kendi kendilerini göstermektedir ancak tam da bu nedenle hiçbir şey göstermemekte; harita olma işlevlerini kaybetmektedirler.

5.6. BİÇİM VE İŞLEV

5.6.1. Sanatın Amacı ve Kapalılık

Klasik biçimciliğin işleve yaklaşımı, temellerini Kant’tan almaktadır. Biçimciliğe göre bir nesne amacı sanat olmak olduğu için sanat olmaktadır ve işlevi de bu yönde şekillenmektedir.

Greenberg, Kant’ın *Saf Aklın Eleştirisi* isimli yapıtından yola çıkmaktadır ve Kant’ın mantık konusundaki görüşlerini sanata uyarlamak istemektedir. Kant’ın sanat yapıtlarını ele aldığı *Yargı Gücünün Eleştirisi* isimli çalışmasında ise Kant, sanatı kapalı bir sistem olarak tanımlanamaz. Bu bağlamda Casey Haskins, Kant’ın görüşlerinin esasında, “Katı Otonomculuk” olarak tanımladığı Greenbergci görüşe değil, araçsal görüşlere yakın olduğunu belirtir.²⁵⁰ Kant, sanatı kendi için ereksel olarak tanımlamak ile birlikte, iletişim sisteminden bağımsız olarak kurmaz.²⁵¹

“... güzel Sanat bir tasarım türüdür ki, kendi için erekseldir ve ereksiz olmasına karşın gene de toplumsal iletişime doğru anlığın güçlerinin kültürünü, anlığın yükseltir”²⁵²

Kant’a göre sanat açık bir teleolojiye sahiptir. İnsan ürünü tasarımların amaçları vardır ve bu amaçlar doğrultusunda yargılanabilirler. Örneğin bir saat, zamanı gösterme işlevini yerine getirip getirmediği konusunda yargılanabilir. Doğanın ise bu türden bir amacı yoktur. Örneğin yerçekimini bir saat gibi sorgulamak anlamsızdır çünkü

²⁵⁰ Casey Haskins, “Kant and the Autonomy of Art”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 47 (1989).

²⁵¹ Niklas Luhmann’ın da iletişim ve sanat ilişkisinin açıkça Kant üzerinden temellendiği göze çarpar.

²⁵² Immanuel Kant, *Yargı Yetisinin Eleştirisi*, çev. Aziz Yardımlı (İstanbul: Idea, 2016), böl. 44.

yerçekiminin bir amacı yoktur. Kant'ın fikirlerinden sanatın bu iki alanın arasında bir yerde olduğu çıkarımı yapılabilir:

*“Bir güzel sanat yapıtında onun doğa değil ama sanat olduğunun bilincinde olmalıyız ve gene de biçiminde ereksellik, sanki salt bir doğa ürünüymüş gibi, keyfi kuralların tüm zorlamasından özgür görünmelidir...Öyleyse güzel sanat ürünündeki ereksellik, gerçi amaçlı olsa da gene de amaçlı görünmemelidir; güzel sanat, doğa olarak görünmelidir, gerçi onun sanat olarak bilincinde olsak da.”*²⁵³

Yani sanat, doğal bir nesne olmamasına karşın tıpkı doğa gibi belirli zorunluluklara sahip olabilir. Bu zorunluluklar ve keyfiyetlerin farkı ise sanata üretim yapma olanağı verir ve onu açık hale getirir. Örneğin bir ressamın kullandığı boyanın neden o şekilde kurduğunu ya da çatladığını yargılamak anlamsızken (çünkü bu doğal bir sonuçtur) neden o rengi seçtiğini yargılamak mümkündür. Çünkü renk seçimi doğal değil, keyfidir. Keyfiyet ise teorik olarak sınırsız bir potansiyeller alanından belirli seçimler yapmak üzerine kuruludur. Seçim söz konusu olduğu için soru sorma ve üzerine konuşma imkânı doğar.

*“Şimdi sanatın her zaman bir şey üretme gibi belirli bir amacı vardır. Ama bu bir şey yalnızca eşliğinde haz olması gereken duyum (salt öznel bir şey) olsaydı, o zaman bu ürün yargılama ediminde, ancak duyusal duygu aracılığıyla haz verirdi. Eğer amaç belirli bir nesnenin üretimine yönelik olsaydı, o zaman ona sanat yoluyla erişilseydi, nesne yalnızca kavramlar yoluyla haz verirdi. Ama her iki durumda da sanat salt yargılamada haz vermez, güzel sanat olarak değil, ama mekanik sanat olarak haz verirdi.”*²⁵⁴

O halde, Kant'a göre sanat önceden tanımlı bir amaca hizmet ederse, bu mekanik bir kapalılık içerir. Bunun tam tersi bir şekilde ele alınacak olduğunda ise sadece duyulara hizmet eden tümüyle keyfi bir alana dönüşür. Dolayısıyla sanatın kendi kendisi olmak

²⁵³ A.g.e., böl. 45.

²⁵⁴ A.g.e.

bakımından kapalı, bu kendi kendiliğin gösterimindeki farklar bakımından açık olduğunu söylemek mümkündür.

Jason Hoelscher, Kant'ın otonomi görüşünün “tanımlanabilir bir amaç” doğrultusunda işleyen mekanik sistemlere yönelik olduğunu, Kant'ın tanımladığı anlamda teleolojik açıdan muğlak olan sanat gibi bir sisteme uygulanamayacağını savunur. Biyolojik yaşam formları ya da sanat aynı zamanda açık sistemlerdir; yani sınırsız sayıda işlemi barındırırlar ve nihai bir amaçları bulunmaz; sanatın tanımlanabilir bir amacı yoktur.²⁵⁵ Saflaştırma projelerinin en temelindeki problem bu “sonlandırılabilirlik” fikrinden beslenmeleridir. Gerek Greenberg'in gerekse Kosuth'un biçimcilik anlayışı bu tür bir tanımlanabilir mekanik amaç taşır. Buna karşın sanat gibi açık sistemler, bu türden bir saflık değil giderek karmaşıklaşan yapılar ortaya koymaya meyillidirler. Bu karmaşıklığı sonlu sayıda öge ve sonlu bir amaç ile tanımlamak mümkün değildir.

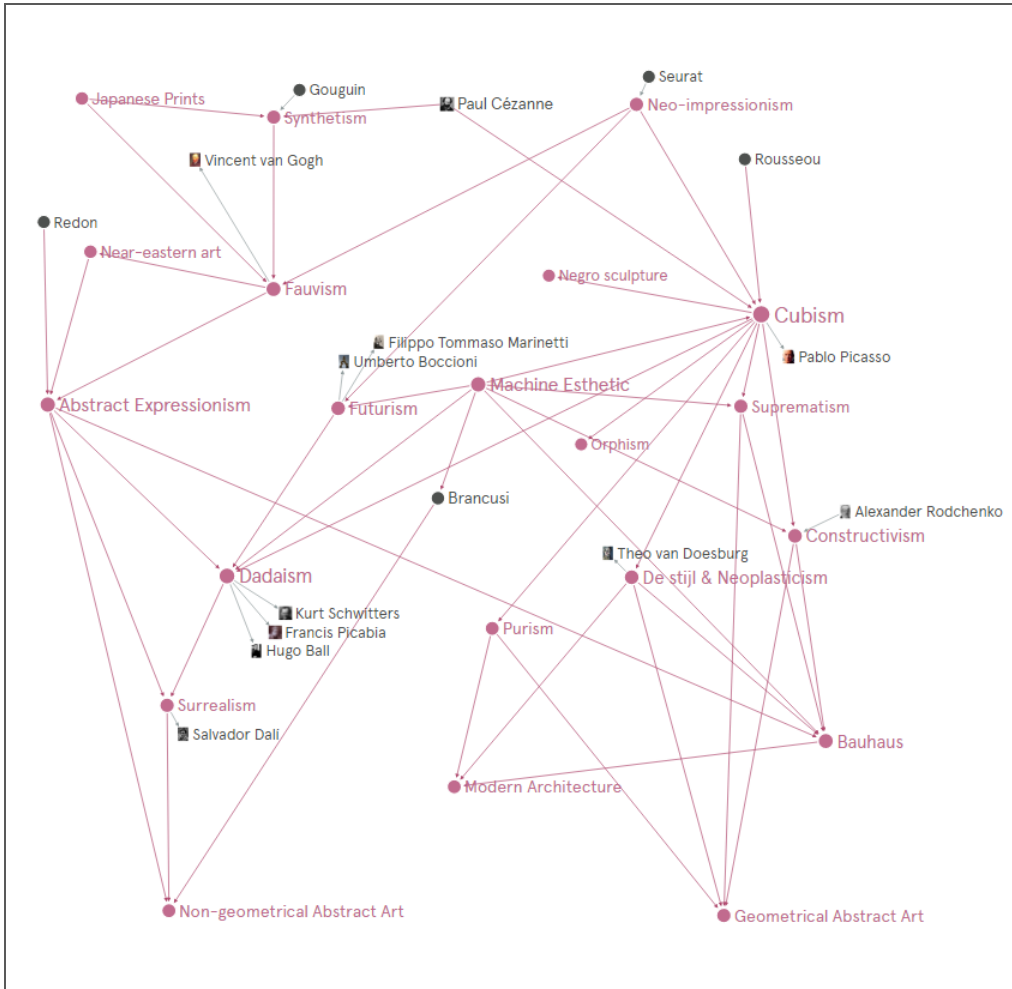
Yazar, diğer yandan bu Modernist kapalılıkların, yeni konfigürasyonlara yol açtığı belirtir. Bu anlamda bir kâse su ve bir kâse buz analojisi kurar. Her ikisi de aynı şey olmasına karşın, bir kâse su, etkileşim olanağı yaratmaz çünkü kasedeki su tek ve homojen bir formdadır. Buz küpleri ise diğer buz küpleri ile farklı konfigürasyonlara girebilirler. Su tek olduğu için yeni bir yüzey alanı yoktur, buna karşın her bir buz küpü farklı yüzeylere sahiptir ve bu yüzeyler diğer buzların yüzeylerine temas eder. Yani ayrı sınırların yaratılması, tek ya da homojen bir sınıra kıyasla daha çok etkileşim alanı yaratır.²⁵⁶ Dolayısıyla Greenbergci medyumcu sınırlamayı, diğer kültürel formlarla etkileşime olanak tanıyan bir sınır olarak görmek gerekmektedir. Örneğin Greenberg'in katı sınırları, beraberinde katı eleştirileri ve farklı sanat anlayışlarının ortaya çıkmasına da neden olmuştur. Modernizmde yeşeren tüm bu “safçı” sanat görüşleri (buz küpleri gibi) birden fazla modernizme ve farklı sistem ve medyumların etkileşimine olanak tanımıştır.²⁵⁷ Tüm bu teoriler ve akımlar bütünde sanat sistemini oluşturmaktadırlar; kendi iddiaları sanatın bütününe kapsamak olsa dahi. Her bir mikro sistem kendini

²⁵⁵ Jason Hoelscher, “Autopoietic Art Systems and Aesthetic Swarms: Notes on Polyphonic Purity and Algorithmic Emergence”, *Evental Aesthetics* 4, sayı 1 (2015).

²⁵⁶ A.g.e.

²⁵⁷ A.g.e.

sınırlandırırken, aynı zamanda bütün sistemin karmaşıklık seviyesine katkıda bulunmaktadır. Çelişkiler, karşıt görüşler, birleşmeler ve dağılmalar tıpkı biyolojik bir organizmanın içinde gerçekleşen olaylar gibi etkileşime girerler. Yapıt öbeklerinin sanat tarihi içinde çatallanan örüntüler ortaya koyması ancak bu sınırlamalar sayesinde mümkündür. Sınırlamalar yeni farklar dolayısıyla yeni enformasyon olanakları yaratır.



Resim 36- Alfred Barr'ın 1936'da çizdiği modern sanatın gelişimi çizelgesinin ağ grafiği ile gösterimi-
Burak Arıkan, Dara, Ahmet Kızılay- <https://graphcommons.com/graphs/7b84aea9-ee27-498b-8c8b-7ac4ccb22d58>

5.6.2. Biçimciliğin İşlevselci Tanımı ve İşlevin Yorumlanması

Sanat yapıtlarının biçimsel ilişkilerinin, herhangi başka bir sistemde var olabilmesi mümkündür. Sanatı diğer sistemlerden ayıran bu ilişki tarzlarının fark edilmesini sağlayan davranış biçimlerini konumlandırma şeklidir. Bir masanın dört ayak ve bir tabladan meydana gelen öğeleri arasındaki ilişki, öğelerin işlevlerinin masa tasarımına uygun bir biçimde yerleştirilmesi sayesinde gerçekleşir. Gündelik yaşamda masanın kullanımı için zorunlu olan bu ilişki, sanat için zorunlu değildir. Sanatçı masada bir bozuma gitmeden, masayı olduğu gibi sergilediğinde dahi, masa aynı biçimsel işleve sahip olmayacak, gündelik yaşamdaki masa ile farkı üzerinden konumlanan sanatsal bir davranış biçimine sahip olacaktır. İki işlev arasındaki bu farkın anlaşılması da sanatsal işlevin ne olduğunu sorununı doğurur.

İşlevselcilik²⁵⁸ tarihsel olarak, bir nesnenin sanatsal bir işlevi yerine getirmesi koşuluyla ancak ve ancak sanat olabileceğini savunur. Bu anlamda, nesnenin tarihsel ya da kurumsal bağlamlarda sanat nesnesi olduğunu savunan Tarihselcilik ve Kurumsal Sanat Teorisiyle çatışır. Estetik anlamda biçimci ve dışavurumcu teoriler, temel olarak İşlevselcidir çünkü nesnenin hangi işlevleri yerine getirmesi gerektiğine dair görüşler sunarlar. Buna karşın İşlevselcilik, Estetik İşlevselcilik üzerinden değil, felsefe ve sosyal bilimsel bağlamı içinde, tarihsel ve kurumsal teorilerle çelişmeyen bir biçimde ele alınabilir.²⁵⁹ Nesnenin sanatsal işlevi, önceden tanımlanmış bir kurallar kümesiyle değil, sanat tarihsel ve kurumsal koşullarla olan ilişkisiyle belirlenmektedir. Nesnelerin kendi kendilerine işlevleri yoktur. Örneğin bir taş, bir ev yapmak için ya da cinayet işlemek için kullanılabilir. İşlev iki küme arasındaki bir bağıntıdır. Dolayısıyla belirli bir işlevi yerine getiren sanat nesneleri değil, dinamik koşullar içinde sanat işlevini yerine

²⁵⁸ “İşlev” kavramı “fonksiyon” ile, İşlevselcilik de “Fonksiyonalizm” ile eş anlamlı bir biçimde kullanılmıştır.

²⁵⁹ “Genel olarak, bilimsel açıklama ve yorumun temel aracı olarak, yapı yerine işlev ya da fonksiyonu ön plana çıkartan, bilimsel düşüncüyü zamansal bir perspektif içine oturtan; terim ve tözlerin yerine, bağıntı ve etkinlikleri, sürekli bir form yerine, dönüşümü geçiren, asli ve değişmez öze karşı, oluş ve gelişmenin, statik bir düzene karşı, dinamik bir modelin, değişmez öğelerin formel bir bileşimine karşı da çatışma ve bütünlenme süreçlerinin önemini vurgulayan yaklaşım.” Cevizci, *Paradigma Felsefe Sözlüğü*, 719.

getirdiğine inanılan nesneler vardır. Bu bakış açısı, sanatın ve sanatsal işlevin ne olduğunu tanımlamamasına karşın, işlev ve sanat nesnesi arasında anlaşılır bir ilişki kurar.

Richard Wollheim, dört tip biçimcilik olduğunu belirtmektedir.²⁶⁰ İlk ayırım, Normatif Biçimcilik ile Analitik Biçimcilik arasındadır. Normatif (ya da düzenleyici) Biçimcilik, resimlerin nasıl olmaları gerektiğine dair bir teoridir. Bu görüşe göre, resimler bir değere sahip olmak için belirli bir biçimde organize olmalıdır ve değer biçilirken bu organizasyon biçiminin kendisi dikkate alınmalıdır. Analitik (ya da Yapısal) Biçimcilik ise resimlerin özünde ne olduğu üzerine bir teoridir. Analitik Biçimciliğe göre resimler zorunlu olarak belirli bir şekilde organize olmuşlardır ve anlaşılmalrı için bu organizasyon ele alınmalıdır.²⁶¹

Biçimciliği zorunluluk kavramı üzerinden tanımlamak normatif bir sanat teorisinin kurulumunda kaçınılmaz gözükmeaktadır. Clive Bell ve Roger Fry gibi klasik biçimciler normatif yöntemleri tercih ederek herhangi bir zorunluluk barındırmayan teorilerini düşünsel olarak ispat etmekte güçlük çekmişlerdir. Bu düşünürler, bir yapıtın nasıl olursa değerli olacağını ya da sanat yapıtı olacağını belirtmiş olmalarına rağmen, neden yapıtın zorunlu bir biçimde o şekilde olduğunda sanat olacağını gösterememişlerdir.

Analitik Biçimcilik ise yapıtların şu veya bu biçimde olmalarını bir zorunluluk olarak ele almaz. Yapıtlar zaten belirli biçimlere sahiptir. Bu yönüyle bakıldığında Wollheim'ın Analitik Biçimcilik tanımı ilk bakışta Carroll'ın "betimsel tanım" olarak tanımladığı yönteme belirli ölçülerde benzer: "*Betimsel tanıma göre bir yapıtın unsurları arasındaki ilişkinin her örneği sanatsal biçimin bir örneğidir.*"²⁶² Betimsel tanım, yapıtın nasıl olması gerektiğini söylemez, yapıttan elde edilen bağıntıları değerlendirir. Bu aşamada önemli bir sorun gündeme gelmektedir: Çalışmanın hangi

²⁶⁰ Richard Wolheim, *On Formalism and Its Kinds : Sobre El Formalisme I Els Seus Tipus* (Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1995), 7.

²⁶¹ A.g.e.

²⁶² Carroll, *Sanat Felsefesi: Çağdaş Bir Giriş*, 210.

özellikleri yapıta dair, hangileri değildir? Yani yapıtın “sınırları” nerede başlamakta ve bitmektedir?

Betimsel tanımın herhangi bir ayırım gözetmeden yapıttaki her bir öğeyi değerlendirmesi sonsuza kadar gidecek bir listeye neden olmaktadır. Bu durum betimlemenin doğasından ileri gelir. Bir resim günlerce tarif edilebilir ve betimlemenin nerede biteceğini belirleyen bir koşul yoktur. Betimlemeler kümesi teorik olarak sonsuz sayıda bireyden oluşur.²⁶³

Betimlemeci yaklaşım “bireysel farklarla” ilgilendiğinden yapıtın bütününe dair bir söylem üretmez. Aksine betimleme arttıkça yapıt daha çok parçalara ayrılır. Bu durum, üretilmiş tüm bilgiyi ansiklopedilerle ifade etmeye benzemektedir.

Buna karşın betimlemeye sınır çekildiğinde de indirgemenin nereye kadar yapılacağı da önemli bir sorundur.

Wollheim, Analitik Biçimciliğin, biçimi ele alış yöntemi üzerine iki tip biçimciliğe daha değinir: Belirgin (İng. *Manifest*) Biçimcilik, resmin biçimlerinin resim yüzeyinde gözle görülen biçimler olduğunu iddia eder.²⁶⁴ Clement Greenberg’ in biçimciliği bu yöndedir. Diğer tür ise Örtük (İng. *Latent*) Biçimcilikdir. Örtük Biçimcilik için çalışmanın biçimi yüzeyde değildir ve tümüyle soyut bir yapıya sahiptir. Bu türden bir biçimcilik, gayri-maddi sanat anlayışlarıyla akrabalıklar taşır. Wollheim’in kendisi Örtük Biçimciliği sadece dilbilim üzerinden tanımlamış ve olumsuz yönde eleştirmiştir. Wollheim’a göre Belirgin Biçimciliğin ayrıcalıklı aracı “geometri” iken, Örtük Biçimciliğinki “gramerdir”.²⁶⁵ Düşününün Örtük Biçimcilik eleştirisi de resim sanatının sentaks ve göstergebilimin yapısıyla uyumsuzluğu üzerinden gerçekleşir.²⁶⁶

²⁶³ Minimalist yapıtların ve Kavramsal Sanat yapıtlarının burada ayrıcalıklı bir konumu olduğu görülmektedir. “Statik Modellerden Karmaşık Sistemlere” bölümünde bu yapıtların en az enformasyon üreten yapıtlar olduğunu belirtilmişti. Dolayısıyla bu yapıtların betimlenmesi resim gibi karmaşık mecralara kıyasla daha kolaydır.

²⁶⁴ Richard Wolheim, *On Formalism and Its Kinds : Sobre El Formalisme I Els Seus Tipus*, 7 - 36.

²⁶⁵ A.g.e.

²⁶⁶ Wollheim’a göre resim, dilbilimsel bir yapıya sahip olamaz. A.g.e. 30.

Biçimciliğin, betimsel tanıma düşmeden ayırt edici özellikleri vurgulayabilmesi için, bu özelliklerin, çalışmanın duyulur özelliklerinin kendilerinden meydana gelmemeleri gereklidir. Bu türden özellikler kişilerin kendi duyularına bağlı olduğundan zorunlu bir nitelik teşkil etmezler. Sanat yapıtlarını kavrama işlemi de beş duyu organıyla değil, biçimsel ilişkilerin farkedilmesi yoluyla gerçekleşmektedir. Biçimi bu yönde ele almak (başka türlüünün zaten mümkün olup olmadığı tartışmalıdır) biçim / içerik gibi ayrımları da gereksiz kılar çünkü yapıtı meydana getiren şey zaten biçimin kendisidir.²⁶⁷ Zihinde kavranan bu biçimsel ilişkilerin ise sadece belirli alanların değil, dilin mevcut olduğu tüm sistemlerde var olduğu açıktır. Bir teorisyen ister algılamaya ilişkin *Gestalt* prensiplerinden söz etsin isterse Dilbilimden, biçimsel ilişkilerin yapısal özellikleri değişmez. Dolayısıyla Örtük Biçimciliği, Wollheim'in ele aldığı şekliyle almanın bir gerekçesi yoktur. Hem yazılı dil hem de resim sanatı, mantığın bir sonucudur. Bu her bir alanın bir diğerine indirgenebileceği anlamına gelmez; her alanın benzer örüntüler taşıdığı anlamına gelir. Sistemik bakış açısı her türden sisteme eşit mesafede yaklaşmaktadır. Bu sebeple göstergebilimin sanata uygulanmasından ziyade hem göstergebilim de hem de sanatta zaten mevcut olan yapının, işlevsel benzerlikler yoluyla açığa çıkarılması mümkündür. Bu durum medyumlar arası ilişkiler bağlamında dar bir ölçekte ele alındığında aşağıda ifade edildiği şekilde ortaya çıkar:

“... biçimsel özellikler farklı sanat biçimleri tarafından paylaşılabılır. Biçim bir düzenleme prensibidir ve benzer düzenler farklı mecralarda mümkündür. Zamansal

²⁶⁷ Biçimcilik geleneksel anlamda yapıtın görülür, duyulur nitelikleri üzerinden tanımlandığından, sanat nesnesine yönelik estetik tartışmalar, beş duyu organlarıyla algılanan duyular üzerinden şekillenmiştir. Kavramsal Sanat yapıtlarının görünen niteliklere dayanmaması ise bu türden yapıtların Estetik ile değerlendirilemeyeceği görüşünü doğurmuştur. James Shelley “*Algısal Olmayan Sanat*” isimli makalesinde, Kavramsal Sanat yapıtlarının “algısal olmayan estetik özellikler” taşıyabileceğini savunmuştur. Sanat yapıtlarının Estetik ile zorunlu bir ilişkisinin olup olmaması farklı bir tartışma olmasına rağmen, Shelley'in ortaya koyduğu fikir yenilikçi bir bakış açısı barındırır. Biçim kavramı algısal olmayan bir şekilde tanımlandığında dahi bir takım estetik yargılara varılabilir. Shelley'in fikirleri doğrultusunda kendi görüşlerini de yineleyen Noël Carroll, John Cage'in 4'33'' isimli çalışmasını bu bağlamda örnek gösterir. Bu türden yapıtları kavramak için izleyicinin yapıtları doğrudan deneyimlemesi gerekmez. Yapıtın formu anlatılabilir. Aynı şekilde birçok çalışma fotoğraflar ya da diğer belgeler üzerinden kavranır. Dolayısıyla algısal olmayan çalışmalar Estetik açıdan tartışılabilir. Nitekim, Jack Burnham'ın “Sistem Estetiği”, bu tür bir estetikdir. James Shelley, “The Problem of Non-perceptual art”, *British Journal of Aesthetics* 43, sayı 4 (2003). Noël Carroll, “Non-perceptual Aesthetic Properties: Comments for James Shelley”, *British Journal of Aesthetics* 44, sayı 4 (2004).

düzen şiiri ve müziği bağlar. Öyküsel düzen filmleri ve romanları bağlar. Uzamsal düzen dramayı ve resmi bağlar. “²⁶⁸

Bu doğrultuda Analitik Biçimciliği, yapıt üzerindeki bu türden basitlik ve karmaşıklık ilişkilerini çözümleme girişimi olarak ve Wolheim’in “Örtüklük” kavramına sadık kalarak tanımlamak mümkündür.²⁶⁹ Buna karşın bu biçimsel ilişkilerin tüm yapılarda mevcut olması, bu ilişkilerin sanat açısından ayırt edici bir özellik teşkil etmemelerine neden olur. Sadece biçimsel ilişkilerin değerlendirilmesi, sanatı, ekonomi, dilbilim ya da tarih gibi herhangi başka bir sistemden farklı kılmaz. Betimlemeci tanımın her türden betimlemeyi içeri almasındaki gibi, her türden biçimsel ilişkiyi çözümlmek sanat hakkında konuşmak adına bir yarar sağlamaz. Gündelik bağlamı içinde bir masa, biçimsel açıdan değerlendirilebilir fakat bu değerlendirme söz konusu masayı sanat nesnesi yapmaz. Bu nedenle masanın sanatsal bir işlevi yerine getiriyor olması gereklidir.

Bir çalışmayı, spesifik kılan temel özelliklerin, o çalışmanın biçimini meydana getirdiği açıktır. Biçimi belirleyen bu ilişkiler ise işlevseldir. İşlevsellik, en basit haliyle bir masanın biçimini, yani dört ayak ve bir tablanın belirli bir araya geliş şekli olduğunu açıklar. Noël Carroll, İşlevselci tanımın biçim tanımını, “*sanatsal biçim, anlatmak istediği şeyi açıklamak ya da yapıtın amacını gerçekleştirmek için tasarlanmış biçimsel tercihlerin toplamıdır*” şeklinde açıklar.²⁷⁰ Böylece belirgin bir biçime sahip olmamayı *biçimsizlik* olarak tanımlayan sanat görüşleri de saf dışı bırakılmaktadır çünkü İşlevselcilik açısından yaklaşıldığında bir biçime sahip olmayan bir sanat yapıtı yoktur.

²⁶⁸ Dabney Townsend, *An Introduction to Aesthetics* (Cambridge: Wiley-Blackwell, 1997), 64.

²⁶⁹ Bu türden bir anlayış, 5.4. *Biçimsel İlişkiler* bölümünde örneklenmiştir.

²⁷⁰ Carroll, *Sanat Felsefesi: Çağdaş Bir Giriş*, 219.

I
TACET

II
TACET

III
TACET

NOTE: The title of this work is the total length in minutes and seconds of its performance. At Woodstock, N.Y., August 29, 1952, the title was 4' 33" and the three parts were 33", 2' 40", and 1' 20". It was performed by David Tudor, pianist, who indicated the beginnings of parts by closing, the endings by opening, the keyboard lid. However, the work may be performed by any instrumentalist or combination of instrumentalists and last any length of time.

FOR IRWIN KREMER

JOHN CAGE

COPYRIGHT © 1960 BY HENMAR PRESS INC., 373 PARK AVE. 50, NYC 100

Bir yapıtın önceden tanımlanmış bir biçime sahip olmaması da bir biçimsel bir tercihtir. John Cage'in 4'33'' isimli çalışması sık sık *biçimsiz* olarak tanımlanır. Herhangi bir enstrüman ya da enstrümanlarla gerçekleştirilebilen çalışma, performansının bestenin süresi boyunca, enstrümanını çalmaması üzerine kuruludur. Çalışma, dinleyicilerin besteyi değil belirli bir süre boyunca çevresel seslere odaklanmasını sağlar. Sanatçı esasen belirli bir zaman dilimindeki rastlantısal sesleri sanat olarak "işaretleyerek" bir biçim ortaya koymaktadır. Cage, çalışmanın süresi boyunca ortaya çıkacak sesleri tasarlamamıştır ve nasıl sesler ortaya çıkacağını tahmin edemez. Buna karşın bu seslerin kendileri çalışmanın değişkenlerini oluştururlar. Sesler değişkendir çünkü çalışma her yineliğinde yeni sesler ortaya çıkar. Fakat Cage'in kompozisyonu belirlidir. "4 dakika 33 saniye boyunca belirli bir mekânın rastlantısal sesler" çalışmanın biçimidir.

Biçimin işlevsel tanımı, yapıtı meydana getiren ilişkilere işlev yoluyla sınır çizmesine karşın bu kez de bu işlevlerin ne olduğu sorunu ortaya çıkmaktadır. Carroll, sanatın işlevsel tanımını, her türden işlevi kapsayacak şekilde tanımlar.²⁷¹ İşlev bu şekilde ele alındığında kuşkusuz tüm sanat yapıtlarını kapsamaktadır. Buna karşın bu durumu (tıpkı biçim ya da betimlemenin her şeye uygulanabilmesinde olduğu gibi) sanat yapıtları ile sınırlamak da mümkün gözükmemektedir. Yani biçimin her şeyi kapsıyor olması sanat nesnesin nasıl ayırt edilebileceği sorununu doğurur. Bir arabanın da işlevsel bir biçimi vardır. Bu nedenle nesnenin sanat olarak değerlendirildiği bağlam ne ise o bağlamda sanat nesnesi olması ve ardından farklı işlevlere sahip olması söz konusudur. Bir sanat yapıtının kendi amaçladığı işlevler dışında öncelikli olarak sanat yapıtı olmak gibi bir işlevi olmalıdır aksi halde yapıt olduğunun ayırımına varılamaz. Bir çalışma politik bir mesaj vermeyi amaç edinebilir ve çalışmanın biçiminin bu mesajı verecek şekilde olduğu söylenebilir. Fakat çalışmanın sanat olarak tanımlanması politik bir işlevi yerine getirdiği için değil, o politik işlevi sanatsal şekilde yerine getirdiği içindir. Sanatçı sanatında politik bir mesaj vermeyi amaç edinmiş olabilir fakat bunu politika yaparak değil (doğrudan politik eylemlerde bulunduğu dahi) sanat yaparak; sanat olarak işaret ederek yapmayı tercih etmiş olması, çalışmanın biçiminin sanatsal bir biçim olduğunu gösterir. Eğer ortaya çıkan biçim, sanata değil de politikaya aitse bu politik bir

²⁷¹ A.g.e.

biçimdir, sanatsal değil. Propaganda posterleri buna örnek olarak verilebilir. Yüzeysel tasarıma ait herhangi bir resimde bulunacak tüm öğeleri kullanmış olmalarına rağmen, bu grafiklerin sanat olmamaları amaçlarının sanat yapmak olmamasıdır. Mesele sanatçıdan bağımsız olarak ele alındığında da bir yapıtın sanat bağlamında değerlendirilmesi yine yapıtın biçimsel işlevinin sanat olmasından kaynaklanır.

İşlevi sanatın kendisi üzerinden kurmak yapıtlarda ayırt edici ve zorunlu bir özelliğin belirgin hale getirilmesidir. Buna karşın bu görüş de açıkça bir tür döngüsellik barındırır. Bir sanat yapıtının zorunlu işlevinin sanatsal olması, döngüsel bir akıl yürütmeyi andırır. İşlev, iki alan arasındaki bağıntı olarak kavrandığında bu iki kümenin farklı kümeler olması gerekir. “Sanat nesnesi olmak” nasıl bir işlevdir?

Bir nesnenin işlevi “sanat nesnesi olmak” olarak tanımlandığında, doğal olarak sanat diye tanımlanan her ne ise onun birtakım özelliklerini taşıyor olmalıdır. Buraya kadar görüldüğü üzere tutarlı ve kapsayıcı bir sanat tanımı yapmak ise (en azından günümüz koşullarında) muhtemel gözükmemektedir. Nelson Goodman tanım kavramını tümüyle rafa kaldırmadan meselenin altını farklı bir biçimde çizer:

“Önemli hallerde sorulacak esas soru “Hangi nesneler (sürekli olarak) sanat yapıtıdır?” sorusu değil, “Bir nesne ne zaman sanat yapıtı olur?” sorusudur. ... Bir nesne ... her zaman değil de ancak kimi zaman bir sanat yapıtı teşkil eder. Taş, otoyoldayken sanat yapıtı değildir normalde, gelgelelim sanat müzesinde sergilenmekteyken sanat yapıtı olabilir. Genel olarak, otoyoldayken taşın hiçbir simgesel işlevi bulunmaz. Öte yandan, Rembrandt’a ait bir resim, kırık bir pencereyi onarmak için kullanıldığında, artık sanat yapıtı olarak iş görmeyecektir”²⁷²

Sanatın ne yaptığını söylemek tam olarak sanatın ne olduğunu ve sanatın (eğer varsa) amacının ne olduğunu söylemek olmasa da²⁷³, özellikle Goodman örneğinde olduğu gibi “ne” sorusu zaten esas soru değildir. Bir nesnenin “ne zaman”, hangi işlevlere sahip

²⁷² Goodman, *Dünyalar Nasıl Yapılır?*, 66–67.

²⁷³ A.g.e., 69.

olduğu sorusu ise ilkinden farklı bir sorudur. Bu soru, nesnenin simgesel işlevinin gelip geçici doğasını baz alır. Bir nesnenin tüm zamanlarda ne olduğu ile değil, belirli bağlamlarda ne yaptığı ile ilgilenir, bu nedenle sistemik bir yaklaşımı gerektirir. Bu sorunun diğer bir önemi ise nesneyi çevresiyle zorunlu bir ilişkiye sokuyor olmasıdır. “*Bu nesne sanat nesnesi midir?*” yerine “*bu nesne hangi koşullar altında (ya da bu bağlamda) ne zaman sanat nesnesi olarak kavranır?*” sorusu, sanat nesnesi ile etkileşimde olduğu çevreyi ve zamanı birlikte ele almayı zorunlu kılar. Sanat tarihi, kurumsal ilişkiler, izleyiciler ve yapıt hakkındaki belgeler, nesne ile “anlamları” ilişkilendirmeye olanak verir. Nesnede kendi kendine var olan bir anlam yerine, tüm bu ilişkilerin birlikteliği ile ortaya çıkan dinamik bir anlam kavramı ortaya çıkar. Bu noktadan itibaren nesnenin sanat olup olmadığına cevap aramaktan çok, nesnelere olan yaklaşımın tarzının nasıl olabileceğine dair meseleler önem taşımaya başlar.

“... belli bir işaretin hep aynı davranışlara yol açması gerekmez, farklı çevre şartlarında ayrı ayrı davranışlara yol açması mümkündür.”²⁷⁴

O halde, bir nesnenin sanatsal işlevi, nesne ile çevre arasındaki ilişki üzerine kuruludur. Onu “sanat olma işlevi bakımından” çevresinden ayırırken, bizzat bu ayırım sayesinde çevre ile ilişkiye girmesine olanak tanır. Sanata olan yaklaşım dinamik olduğundan sanatsal işlevin ne olduğu da değişim gösterir. Örneğin belirli bir dönem estetik özellikler sanatsal işlevin belirlenmesinde baskın bir rol oynamıştır.

Biçim kavramı işlev ile birlikte ele alındığından, biçim ile tasarımı, aynı dizge içinde düşünmek gerekmektedir. Bir nesnenin tasarımı onu işlevselliği ile bütündür. Bu durum, işlevin her koşulda belirli kullanışlı “amaçlara” hizmet etmesi (örneğin sosyal ya da estetik amaçlar) anlamına gelmez. Bir matematikçinin bir formülü matematik içinde anlamlıdır. Aynı durum sanat için de geçerlidir. Yapıtlar gündelik işlevlerin kendisini doğrudan kullandıklarında dahi, sanat sistemi içinde anlamlı olurlar.

²⁷⁴ Teo Grünberg, *Anlama, Belirsizlik Ve Çok-Anlamlılık* (İstanbul: Gündoğan Yayınları, 1999), 21.

Luhmann'ın Dinamik Sistem Teorisinde sanatsal işlev, bu farklılaşma ve farkın gözlemciler tarafından farkedilmesi şeklinde işlemektedir.²⁷⁵ Diğer yandan, çevresiyle olan fark üzerinden kurulan bir işlev kavramı her ne kadar nesneyi değerlendirirken büyük yarar sunsa da sanat nesnesinin tanımlamaya direnen paradoksal özelliğini ortadan kaldırma konusunda yetersizdir. Çünkü gözlemcinin sanat nesnesini hangi özelliklere bakarak ayırt ettiği konusu bir kesinlik taşımaz. Bu özelliğin ise “Açık Kavram ve Aile Benzerliği” bölümünde ele alındığı üzere, bizzat sanatın temel bir özelliği olduğu açıktır.

Sanat yapıtlarının biçimini, nesnenin kendisi değil, nesnenin içinde yer aldığı tüm şartlar belirler. İşlev de bu bağlamın içindeki bir bağıntıdır. Bir nesnenin belirli bir amaca yönelik işleve sahip olması, nesnenin çevresiyle girdiği ilişkiye göre şekil almaktadır. Bu çevresel ilişkiler de sanat dünyasının kodlarıyla çalışır. Dolayısıyla üretilen yapıtlar hangi kaygıyla üretilmiş olurlarsa olsunlar, yapıtların değerlendirilmesi yapıt ölçeğinde değil, o yapıtın bulunduğu iletişim ağıyla birlikte ele alınır.

İşlevselci bakış açısının diğer bir özelliği nesneyi performatif bir bağlam içerisinde ele almasıdır. İşlev en azından iki şey arasındaki faaliyeti açıkladığından bir zaman boyutu barındırır. Bu nedenle sürekli ve değişmez bir sanat fikri yerine, dinamik bir model esas alınır. Bu anlamda yapıtlar değerlendirilirken de nesneye değil, sürece odaklanılır. Örneğin, Marcel Duchamp'ın hazır-nesneleri, şekilsel teorilerle değerlendirilecek olduğunda hiçbir anlam ifade etmezler. İşlev açısından ele alındığında ise nesneler değil, sanatçının performansı önem kazanır. Dolayısıyla yapıtın biçimsel ilişkileri kabaca, “sanat dünyasına, sanat dünyasının o güne dek sanat olarak kabul etmediği nesneleri sunmak” olarak belirlenir. Bu türden bir işlev de zorunlu olarak bir çevre ve nesne ilişkisini gerektirir. Bu durum özünde performatif bir amaç gütmeyen sanat yapıtları

²⁷⁵ İşlev, sistemleri, yığın gibi düzensiz ilişkiler kümelerinden ayıran başlıca işlemlerden birisidir. Bu anlamda, hem öğelerin birbirleriyle olan bireysel ilişkilerinin (örneğin sanat yapıtları, sanatçılar ya da müzeler) hem de sistemin kendi davranışlarının (örneğin, sanat, ekonomi ya da spor) kavranmasında büyük bir önem taşır. Bu nedenle işlevselci yaklaşımın, sistem teorisiyle doğal bir uyumluluğu bulunmaktadır. İşlevler olmadan sistem olmadığı gibi, işlevler olmadan sanatsal biçimden de söz etmek mümkün değildir.

için de geçerlidir. İzlenimci bir ressamın, atmosferik etkileri resmin araçlarıyla betimlemek; dışavurumcunun bilişsel değişimleri spontane müdahalelere görselleştirmek ya da pop-sanata dahil edilebilecek bir sanatçının göstergelerin bağlamlarını değiştirmek gibi amaçları olabilir. Sanatçı bilinçli ya da bilinçsiz olsun, doğrudan herhangi bir amacı olsun ya da olmasın, sanatçının eylemleri ve sanat nesnesi, sistemin içinde bu işlevsellik ile kavranmaktadır. Dolayısıyla vurgu nesneden, sanatçının etkinliklerine doğru yönelir.²⁷⁶

İşlevi sadece sanatçının birtakım eylemleri olarak değil, bir yapıtın tarih içinde girdiği diğer ilişki tarzlarını da dinamik bir biçimde ortaya koyan bir düşünce modelini işaret edecek şekilde ele almak olanaklıdır. Bu durum bir bardağı su içmek, cinayet işlemek ya da heykel olarak sunmak olguları arasındaki fark gibidir. Nesnelerin onların içine gömülü amaçları ve işlevleri yoktur. Biçimin işlevle eşlenmesi bir yorumdur.

²⁷⁶ Bir işlevin gözlemlenmesi, değer sistemlerini de etkileyebilir. Örneğin “çirkin” resimler yapmak isteyen bir ressamın resimlerini “güzel” bulan kişiler, işlev ile nesne arasında ilişki kuramadıklarından, ressamı tutarsız bulabilirler ve bu onlara bir yargıda bulunma olanağı verebilir. 1863 yılında Paris Salonu’na alınmayan ressamların, sergilenmek istenmemesinin nedeni dönemin baskın sanatsal ifade biçimlerini tercih etmemeleriydi. Yani, bu resimler normatif işlevleri yerine getirmiyorlardı. Dolayısıyla o dönemin mikro sanatsal sistemlerinden birinde kullanım olanakları yoktu.

6. SANAT NESNESİNİN SİSTEMİK DİNAMİKLERİ

6.8. İŞLEMSEL KAPALILIK

“Benim su terazilerimi, dalgalarımı ve yoğunlaşma küplerimi çevrelerinden fiziksel olarak ayrılımları olmadan düşünmek olanaksızdır.”²⁷⁷

-Hans Haacke

Bir sistem çevresinden ve diğer sistemlerden “fark” temelinde ayrılır. Ashby, “farkı”, bir şeyin zamanla değişmesi ya da iki şeyin ayırt edilebilecek kadar ayrışması olması olarak tanımlar.²⁷⁸ Sistemin bu farklılığı ise çeşitli otonomluklar yaratır çünkü farklı sistemler farklı özelliklere sahip olur. Bu anlamda modern toplumdaki sistemlerin her biri işlemsel olarak kapalıdır. İşlemsel kapalılık, bir sistemin (geleneksel biçimci teorilerde olduğu gibi) kapalı bir sistem olduğunu işaret etmez. Bu kavram, sistemin, kendi işlemlerini çevresinin değil, kendisinin belirlediği anlamına gelmektedir. Çevre, enerji ve enformasyon kaynağı olarak var olmaya devam eder. Örneğin ekonomik kriz, sanat üretimiyle *yapısal eşleşmeler* yoluyla etkileşime girebilir fakat sanatın ekonomik krizin verilerine nasıl tepki vereceğini belirleyen, finans değil sanat sistemidir. “İşlemler” sanata aittir, ekonomik sisteme değil. Kriz, sistemde yapısal düzensizliklere neden olabilir. Sistemler bu düzensizlikleri belirli bir seviyede dengelemek amacıyla kendi iç dinamiklerini değiştirir. Bu değişim sistemin kendi iç olanakları çerçevesinde gerçekleşir. Sonuç olarak bir sistemden söz edildiğinde, çevresinden ve diğer sistemlerden kendine özgü işlemlerle ayrılan bir bütün söz konusudur. İşlemsel kapalılık bu bütünselliği sağlayan ana unsurlardan birisidir.

²⁷⁷ Grasskamp, Nesbit ve Bird, *Hans Haacke*, 16.

²⁷⁸ W. Ross Ashby, *An Introduction to Cybernetics* (Londra: Chapman & Hall, 1956), 9.

Luhmann, işlemsel kapalılık teorisi içinde işlem ve nedenselliğin ayırt edilmesinin önemini vurgulamaktadır.²⁷⁹ Bir sistemi tanımlarken işlemler çok spesifik bir biçimde tanımlanmalıdır:

*“Ya bir hücrenin yaşaması için gerekli olan biyokimyasal yapıya bakıyoruzdur ya dil kullanımı ile uğraşıyoruzdur ya da nihayetinde fiili bir biçimde dikkatin yoğunlaştırılmasına dayalı ve hem iletişimden hem de yaşamın biyokimyasallığından ayrı olan bilinçliliğin işlemlerine odaklanmışsınız. İşlemler her bir durumda üzerinde konuştuğumuz sistemin tipini belirleyecek bir şekilde karakterize edilmelidir.”*²⁸⁰

İşlemsel farklılaşma, aynı zamanda her sistemin kendine has değerler, anlamlar ve işlevler üretmesidir. Sanat dünyası kendi enformasyonunu, anlamlarını ve medyumunu üretir. Örneğin, para, finans sisteminde finans sisteminin kurallarına göre belirlenmiş ekonomik bir iletişim aracı iken sanat sisteminde bir iletişim mecrası olarak kullanılamaz. Bir sanat eserinin ekonomik değeri de sanatsal enformasyonu, kendi kural sistemine eşleyen finansal sistemin alanına girer. Ekonomik bir referans üzerine çalışan bir sanatçı, finans sisteminin verilerini, finans sistemindeki anlamda değil, sanatsal anlamda kullanır. Yapıtıyla farklı bir sistemde bir suç işleyen bir sanatçı, yapıtın sanat olduğuna karar verilmesine rağmen suçlu olmak bakımından yargılanabilir, bir elektrik süpürgesi bir müzede artık temizlik cihazı olarak ele alınmaz, bir asker orduda bir birey olarak değerlendirilmez vb.

²⁷⁹ Luhmann, *Introduction to Systems Theory*, 65.

²⁸⁰ A.g.e. Nedensellik ise gözlemcinin kendi ilgileri doğrultusunda, kendince önemli ve önemsiz bulduğu nedenler ve etkilerini birbirine eşlemesi; seçici bir şekilde yargılama yapmasıdır. Bir kişi belirli nedenlerle belirli etkileri gözlemlemeyi amaçladığı için ilgilenebilir ya da belirli etkilere ulaşmak için o etkileri mümkün kılacak nedenleri geriye doğru araştırabilir.

Bu alıntıya sanattan şu şekilde bir örnek verilebilir: Bir resmin iletişim evrenindeki anlamı, resmi meydana getiren malzemeler değildir. Bir kumaş üzerindeki pigmentler konuşamazlar ve anlam iletimi gibi metafizik bir işleve de sahip olamazlar. Bir malzeme yığını iletişim kuramaz, ancak iletişim sistemi iletişim kurabilir. Benzer bir şekilde, iletişim sistemi de boyalardan ya da kağıtlardan meydana gelmez. Bu alanların hepsi birbirinden ayrıdır ve hepsi kendi “işlemlerine” göre çalışır. Yapılar arasında kurulan nedensellikler, bir sistemin bir diğerine indirgenebileceği ve onun terimleri ile açıklanabileceği anlamına gelmemelidir.

İşlemsel kapalılık doğrudan sistemlerin hangi şekillerde çevreleriyle etkileşime girdikleri sorunsalını ortaya çıkarır. Yaygın inanış, çevre koşullarının sistemleri etkilediği şeklindedir.²⁸¹ Buna karşın çevre, sistem üzerinde ancak yıkıcı etkiler gerçekleştirebilir, sistemin işleyişini değiştiremez. Çevre sadece sistemin kullanabileceği kaynakları sunar.

Sanat, teorik olarak bütün sistemlerden enformasyon alma eğilimi gösterir. Bu eğilim, sanatın diğer sistemleri nüfuzu altına alması olarak anlaşılamayacağı gibi, diğer sistemlerle iç içe geçtiği anlamına da gelmez. Disiplinlerötesilik bu bağlamda düşünülmelidir.

Sanat nesneleri de işlemsel kapalılığa sahiptir. Pilvi Takala'nın "*Stajyer*" isimli çalışması uç bir örnek olarak bu konuyu irdeleme olanağı sunar. Sanatçı, bir şirketin pazarlama bölümünde bir ay boyunca stajyer olarak çalışmıştır. Videolarda bütün gün bir şey yapmadan ya da görünür bir biçimde tembellik yapan stajyer ve stajyerin bu davranışlarına yönelik şirket içindeki çeşitli etkileşimler görülür.



Resim 38 – Pilvi Takala, "*Stajyer*", 2008.

²⁸¹ Örneğin kutup ayılarının beyaz olmasının çevre şartlarından ileri geldiğini düşünmek bu tür bir inanıştır. Gerçekte ise kutup ayıları genetik mutasyonla beyaz olmuştur.

Bu çalışmada sanatçı, alışılmış sanat mecraları ile bir olguyu ele almak yerine doğrudan doğruya o olgunun bulunduğu sisteme sızmaktadır. Sanatçı gerçekten bir stajyer olarak işe alınsa da çalışmanın sanat sistemi içerisinde yer alması, artık eylemlerinin o mesleğe ilişkin eylemler olarak görülmesini engeller. Sanat sistemi, ayırt etmenin bu kadar sınırlarda olduğu durumlarda dahi kendi sisteminin işlemleri ile çalışır. Sanatçının içine girdiği süreç, zorunlu olarak performans ve sistem sanatı ile; bu çalışmaya benzer diğer çalışmalarla, bu çalışmayı mümkün kılan ve sanat olarak görmeye yardımcı olan diğer yapıtlarla ve teorilerle ilişkiye girer. Çalışma, stajyerlik ya da diğer sosyolojik meseleler “hakkındadır” ama o meselelerin kendisi değildir. Dahası, o alanlarda, o alanların araçlarıyla gerçekleşmesine rağmen hâlâ sanat sisteminin anlamlandırmasıyla işlevsellik kazanır. İşlemsel kapalılık, sistemin hangi enformasyonu (bu örnekte stajyerlik ve çevresinde şekillenen olgular) nasıl kullanacağını belirler ve sistemin devamlılığını sağlar. Görünürde, her iki sistemin sınırı oldukça bulanık olmasına karşın, çalışmayı sanat olarak “fark ettikten” sonra bu sınır keskinleşir. Sanatçılar, bugün için, bu fark edilmeyi herhangi bir şekilde, farklı sunum yöntemleri (sergiler, filmler, söylemler, belgeler) ile göstermeye devam etmektedir.

“(...) şimdilerde, sanat dünyası, Batı dünyasındaki dinamik, sosyal ve kültürel sistemleri şekillendirmektedir. Postmodernizmin ve aynışmanın²⁸² radikal teorisyenlerinin ileri sürdüğü gibi, bu sistem henüz ölmüş ya da sosyo-kültürel gerçeklik içinde eriyip gitmiş değildir. Tersine, sınırları çok ama çok açık olan karmaşık ve canlı bir sistemdir.”

²⁸² İng. *de-differentiation*

6.1. ÖZ-DÜZENLENME VE ÖZÜRETİM

Sistemler Özüretim (*Autopoesis*) ve Öz-düzenleme (*Self-Organization*) yoluyla işlemsel kapalılıklarını sürdürür. Özüretim sistemin sürekli olarak kendi üretimini kendisinin gerçekleştirmesi iken, öz-düzenleme sistemin hangi yapıları kullanacağını kendi kendisinin belirlemesi; kendi kendine organize olmasıdır. Ashby, bunu bir sistemin ayrıık öğelerinin birleşmesi olarak ifade eder.²⁸³ İlk aşamada öğeler birbirleriyle ilişkide değillerdir ve bireysel davranırlar. Özdüzenlenme aşamasında ise her öge birbiriyle etkileşime geçer.

Luhmann, bir sistemin ancak ve ancak kendi ürettiği yapılarla çalışacağını belirtir.²⁸⁴ Bir sistem yapıları dışardan içe aktaramaz; kendi çalışmasını yine kendi çalışma ağıyla kendisi üretir.²⁸⁵ “*Bunu ciddi bir düşünce olarak ele alırsak, benim kafamın içine yabancı bir düşünce giremez.*”²⁸⁶ (Bir insanın ne düşündüğü, başka birine transfer edilemez.) Sistemin bu şekilde kendi kendine çalışması, Özüretim olarak tanımlanır.²⁸⁷

²⁸³ W. Ross Ashby, “Principles of the Self-organizing System”, *E:CO Emergence: Complexity and Organization* 6, sayı 1–2 (2004): 102–126.

²⁸⁴ Tekrar etmek gerekirse bu sistemin yapısal eşlemeler yapamayacağı ya da çevresel faktörlerle etkileşime giremeyeceği anlamına gelmez. Luhmann bu konuda Edward Munch’un bazı resimlerindeki yağmur izlerinden örnek verir. Resimler dışarıda kaldığından su tarafından hasara uğramıştır. Kimi insanlar bu yağmur lekelerini güzel bulabilir fakat kimse yağmurun resmi tamamladığını ya da yağmurun resmin biçimsel yapısında neden olduğu değişimin uygunluğunu tartışmaz. Açıkça resim bu amaçla yapılmamıştır. Luhmann, *Art as a Social System*, 185.

²⁸⁵ Luhmann, *Introduction to Systems Theory*, 77.

²⁸⁶ Luhmann, *Art as a Social System*. 77.

²⁸⁷ Luhmann bu kavramı biyolog Humberto Maturana ve Francisco Varela’dan almıştır. “*Poiesis*”, Yunanca bir şey yapan, bir eylemde bulunan anlamındadır. Maturana bunu “iş yapmak” olarak açıklar. Luhmann’ın başka bir disiplindeki kavramı sosyolojide kullanabilmesi sistem teorisinin yaklaşımıyla iç içedir. Biyolojik yapılardaki autopoiesis, farklı yapılarda da mevcuttur. David Seidl, bu durumun altını şöyle çizer: “*Özüretim kavramının sosyal bilimciler tarafından sosyal alana aktarılmasına çok defa kalkışılmıştır. Buna karşın, birçok bilimci orijinal kavramı doğrudan transfer etmeye kalktığı için başarısız olmuştur. Diğerlerinin aksine, Luhmann orijinal kavramı doğrudan sosyal alana uygulamak yerine (genel sistem teorisinin geleneğini takip ederek) orijinalinde biyolojik bir kavram olan özüretimden, genel, transdisipliner bir özüretim kavramını soyutlamıştır. Böylece bu transdisipliner özüretim kavramı, sosyoloji, biyoloji, psikoloji gibi farklı disiplinler tarafından yeniden spesifikleştirilmeye açık hale getirilmiştir*” David Seidl, “Luhmann’s Theory of Autopoietic Social Systems”, *Munich Business Research Paper* (2004): 1–28. Luhmann’ın yaptığı eşleme en genel haliyle şu şekilde gerçekleşmektedir: Biyolojide sadece canlılar için kullanılabilecek olan özüretim kavramı, öge ve sistem ilişkisinin “eylemleri” ve “ilişkileri” üzerinden soyutlanmıştır. Böylece özüretim ya da öz-

“Özüretimli sistemlerde öğelerin dışarıda üretilmemesi sistemin çevre ile etkileşimde olmadığı anlamına, başka bir deyişle sistemin kapalı sistem olduğu anlamına gelmez. Örneğin yaşam hücreleri varoluşları için zorunlu olan enerji ve madde değiş tokuşuna bağımlılığıdır. Buna karşın, sistem özüretim yoluyla, ne zaman, neyin ve hangi kanallar aracılığıyla enerji ve maddenin çevre ile değiş tokuş edileceğini belirler.”²⁸⁸ Başka bir deyişle çevresel etkiler sistemde huzursuzluklar yaratır.²⁸⁹ Buna karşın bu uyarıların hangi işlemlere neden olacağını çevre değil sistemin kendisi,²⁹⁰ “işlemsel kapalılık” ile belirler.²⁹¹

Bir sistemin Özüretilimi, çevresiyle olan “karmaşıklık farkı” üzerinden belirlenebilir. Carlos Gershenson²⁹² sistemde Özüretilimin “az” olduğu durumlarda, çevrenin sistemle olan karmaşıklık farkının “çok yüksek” olduğunu, dolayısıyla sistemin kararsızlaşacağını belirtir. Aynı şekilde, bu farkın düşük olması, Özüretiliminin “yüksek” olduğunu, dolayısıyla sistemin büyük bir otonomiye sahip olduğunu gösterir.²⁹³

düzenleme her bir sistemde var olan olaylar üzerinden gösterilebilir. Biyolojideki kimyasal reaksiyonların yerini iletişim olgusu alır vb.

²⁸⁸ A.g.e.

²⁸⁹ Luhmann iki sistemin etkileşiminde Maturana’nın Türkçeye “tahriş” olarak çevrilebilecek Alm. *irritieren* kelimesini kullanmaktadır. Düşününün İngilizce çevirilerinde bu kelime huzursuzluk, karışıklık anlamındaki “*perturbation*”, “dikkatin dağılması” anlamındaki “*distraction*” ve “rahatsızlık” anlamındaki “*disturbance*” şeklinde kullanılmıştır. Luhmann, *Introduction to Systems Theory* kitabında kavramı bir sistemin “rezonans kapasitesi (Alm. *Resonanzfähigkeit*)” olarak tanımlar. Ayrıca, “uyaran” anlamındaki *stimulus* kelimesini de tercih edebileceğini belirtmektedir. Bu metindeki “huzursuzluk” ve “uyaran” kelimeleri bu arka planda düşünülmelidir.

²⁹⁰ A.g.e.

²⁹¹ Evrim meselesinde de aynı işlem söz konusudur. Öğeleri biçimlendiren çevrenin kendisi değil, çevresel etkilere verilen iç tepkimelerdir.

²⁹² Carlos Gershenson, “Requisite Variety, Autopoiesis, and Self-Organization”, ed. Raul Espejo, *16th Congress of the World Organization of Systems and Cybernetics* 44, sayı 6/7 (Haziran 2014): 45–52.

²⁹³ Sevänen, günümüz sanatı için “(...) sanat sisteminin iç yapısı daha da karmaşık, esnek ve açık seçik olmakta ve bu nedenle içsel kararlılığını ve düzenini yitirmektedir” demektedir. Erkki Sevänen, “The Modern and Contemporary Sphere of Art and Its Place in Societal-Cultural Reality in the Light of System-Theoretical and Systemic Sociology” (University of Joensuu, 2008), 126, http://epublications.uef.fi/pub/urn_isbn_978-952-219-130-4/index_en.html, [Erişim: 23.11.2016].

Sanat ve sanat yapıtlarının işlemsel olarak kapalı yapılar olması, varlıklarını sürdürebilmelerini sağlamıştır. Sanatın çevre şartları karmaşıktıkça, kendisinin de karmaşıktığı dolayısıyla çevreye karşı farklı seviyelerde otonomluk inşa ettiği gözlemlenmektedir. Bu otonomluk sınırları kapatmak değil, aksine sınırları genişletip enformasyon potansiyelini arttırmak üzerine kuruludur.

*“Entropiye; sistemin istikrarlı halinin çürümesi ya da dağılmış öğeler olarak sıralanmasına, negentropi tarafından; sistem içindeki aynı öğelerin giderek artan karmaşık organizasyonu ile karşılık verilir. Luhmann için bütün sosyal sistemler bu iki işlem arasında dengelenir. Buna karşın iletişimlerin geçici doğasından ötürü, sistemin entropik tutarsızlıklara doğru parçalanma riski vardır: insanlar basitçe sergilere gitmeyi, sanat hakkında yazmayı, sanat yapıtları üretmeyi ve başka diğer şeyleri yapmayı bırakabilir. Buna rağmen, sosyal sistemlerin özyinelemeli yapısı- her bir iletişimin, bir önceki iletişime karşılık olarak sisteme geri bildirim yapabileceği ve bunun da hâlâ başka iletişimlerin üretilme olasılıklarının olması anlamına gelmesi – sistemin karmaşıklığına eklenebilir.”*²⁹⁴

Matthew Rampley, bu durumun sanat tarihinde 15. yüzyıldan beri sistemin operasyonlarındaki niceliğinde ve hızında açıkça görünür olduğunu belirtir.²⁹⁵

Sanatın çevre şartlarına verdiği refleksler tümüyle tahmin edilebilir noktaya geldiğinde sanatın çözüleceği ve ortadan kalkacağı öne sürülebilir. Çünkü o durumda, sanat, sanatsal olarak değerlendirilebilecek yeni bir enformasyon üretmeyecek ve işlevini yitirecektir. Sanatta “yeni” kavramına ihtiyaç duyulmasının temel nedenlerinden birisi budur. Çevre, sürekli olarak değiştiğinden, sanat da özütkenliğini belirli bir dengede tutabilmek için değişmek zorundadır. Bu olgu, tüm yapıtlarda, sanatsal tartışmalarda ve yapıtlara ilişkin eleştirilerde örtük olarak çalışır. Buna karşın sanatın tümüyle kaotik bir davranış sergilemesi de beklenemez. Sanat her zaman belirli bir öz-düzenlilik barındırır.

²⁹⁴ Matthew Rampley, “Art as a Social System: The Sociological Aesthetics of Niklas Luhmann”, *Telos* 2009, sayı 148 (2009): 111–140.

²⁹⁵ A.g.e.

Sanatın ortaya koyduğu ilişki biçimleri karmaşık olmasına rağmen kaotik değildir. Kaotik yapılarda, sistemin iç düzenlenişi hiçbir şekilde gözlemlenemez. Oysaki karmaşık sistemlerde sistemin iç yapısına dair güncel bilgi bulunur. Karmaşık sistemlerin gelecekte nasıl bir farklılaşmaya uğrayacağını tahmin edilememesi, sistemin iç yapısının bilinmemesinden değil, öz-düzenlenmenin nasıl bir şekilde ortaya çıkacağını tahmin edilememesinden ileri gelir. Sanatın bugünkü şartlarda işlemlerini analiz etmek, bu öğelerin gelecekte nasıl bir örüntü sergileyeceğini bilmek için yeterli değildir. Bu sebeple sanatın geleceğine dair öngörü, tümüyle rastlantısal olmadığı gibi tümüyle bilinebilir de değildir. Bu, bir taraftan “sanat olma” koşulunu yerine getirmesi için gerekli şartları muhafaza etmesinden, diğer taraftan da bizzat bu koşul için gerekli olan değişim zorunluluğundan kaynaklanır. Sanat söz konusu olduğunda özünütimin böyle bir paradoksal tarafı bulunur. Willem Schinkel, sanatın, diğer sosyal sistemlerin özellikle kaçındığı bu paradoksal durum ile işlediğini belirtir. Ona göre sanat dünyası süre giden bu krizle yaşamaktadır.²⁹⁶ Dolayısıyla sanatın kendi varlığını tehdit etmesi özünütimin bir işlemi olarak, onun öz-düzenliliğini de sağlamaktadır.

Özünütim kavramı, sanat yapıtlarının biçimsel ilişkilerinin kavranmasına ve sistemde nasıl davrandıklarının çözümlenmesine yönelik olarak kullanılabilir. Caleb Larsen’ın “*Aldatmak ve Katletmek İçin Bir Araç*” isimli çalışması bu bağlamda ele alınabilir.

²⁹⁶ W. Schinkel, “The Autopoiesis of the Artworld after the End of Art”, *Cultural Sociology* 4, sayı 2 (Temmuz 1, 2010): 267–290.



Resim 39- Robert Morris, “Box with the Sound of Its Own Making”, 1961.

Bu çalışma Robert Morris’in “*Kendi yapım sesiyle kutu*” (Orijinal adı: “*Box with the Sound of Its Own Making*”) isimli çalışmasının sanat müzayedeleri sistemi içinde yeni bir yorumudur. Morris’in çalışması, içerisindeki ses düzeneği vasıtasıyla, çalışmada sergilenen küpün yapımı sırasında kaydedilen sesleri çıkarmaktadır. Morris, John Cage’in gündelik sesleri yapıta dahil etmesi fikrinden yola çıkarak, çalışmanın yapım sürecini bizzat çalışmanın temel bir ögesi haline getirmek istemiştir.²⁹⁷ Bu çalışma diğer birçok Minimalist ve Analitik Kavramsal Sanat yapıtlarında olduğu gibi kendi kendine

²⁹⁷ Maurice Berger, *Labyrinths : Robert Morris, Minimalism and the 1960s* (New York: Harper & Row, 1989), 107.

gönderme yapar. Fakat bu bir totoloji şeklinde değil, çalışmanın üretim sürecini belgelemek ve sunmak şeklindedir.

Morris'in çalışması kendi sürecini göstermesine rağmen özüretimli bir sistem olarak değerlendirilemez. Bunun temel nedeni çalışmanın kendi kendini yapmamasıdır. Morris'in bu fikri Larsen'in çalışmasında özüretimli bir sistem tasarımına dönüşür.



Resim 40- Caleb Larsen, “A Tool to Deceive and Slaughter” (Türkçe: “Aldatmak ve Katletmek İçin Bir Araç”), 2009

Bu çalışma alışveriş sitesi *eBay*'den kendi kendini otomatik olarak satışa çıkarmaktadır. Yapıt, dakikada bir İnternete bağlanarak kendisinin satılıp satılmadığını denetlemekte, eğer açık arttırma sona ermişse, kendisi için otomatik olarak yeni bir açık arttırma başlatmaktadır. Eğer bir kişi çalışmayı satın alırsa çalışma bir hafta sonra yeni bir açık arttırma başlatır ve satın alan kişi çalışmayı yeni alıcıya yollamak zorundadır. Yeni alıcı da çalışmanın İnternete bağlanabilmesi için kablo takmak zorundadır. Bu şekilde

çalışma tekrar kendini açık arttırmayla satmakta ve fiyatın giderek arttığı döngü devam etmektedir.

Larsen'in çalışması, tamamen ağ üzerinde hareket ederken iki temel kaynak kullanır: Sanat piyasasının kodları ve İnternet üzerinden gerçekleşen iletişim. Çalışma, kendi iletişimsel bağlamını her seferinde yenilediği için sanatçıdan bağımsız olarak hareket eder. Özretim çalışmanın çevresel kaynakları kullanarak kendi kendini şekillendirmesine olanak verir. Bu noktada işlevini sürdüren makinenin kendisidir; alıcılar ya da sanatçının müdahaleleri değil.²⁹⁸

*“Sanat yapıtı, kendini, bağlamına ilişkilendirmelidir ve bu ilişkilendirme sanatçı tarafından önceden belirlenmemelidir.”*²⁹⁹

Benzer yöntemleri başka bir alanda kullanan bir diğer çalışma 49. Venedik Bienali'nde, *Epidemic* isimli grup tarafından tasarlanan *Biennale.py* isimli bilgisayar virüsüdür. 2001 yılında serginin açılış gününde Slovenya Pavyonundan dünyaya dağıtılan virüs, kısa sürede birçok bilgisayara bulaşmış ve ardından ünlü bilgisayar güvenliği firması *Symantec* tarafından avlanmaya başlamıştır. Virüs, bulaştığı bilgisayara zarar vermemekte, kendini gizleyerek mümkün olduğunca uzun süre “hayatta kalmaya” çalışmaktadır.

Bilgisayar virüsleri, biyolojik virüslerle benzer davranışları sergilerler. Bir sisteme sızıp kendi yaşamlarını sürdürmeye, kendilerini kopyalamaya ve zaman zaman da bulundukları çevreyi yok etmeye çalışırlar. Virüsler hali hazırda özretimli sistemlerdir. *Biennale.py*, virüse özgü bu durumu, sanat yapıtının ağ içindeki dolaşımı ile eşlemiştir. Bir sanat nesnesi olarak virüs fikri, o dönemde oldukça sansasyonel bulunduğundan,

²⁹⁸ Satın alan kişi çalışmayı İnternete bağlamamayı tercih edebilir. Bu durum bir hücreye fiziksel zarar vermek gibi yapısal bir hasarla eş tutulabilir. Yapıtın sanatsal bağlamı İnternet olmadan ortadan kalkacağı için kullanıcının İnternete bağlamaması sonucu yapıt da ortadan kaybolacaktır. Dolayısıyla bu mesele yapıtın özretiminden bağımsızdır.

²⁹⁹ Benjamin Bogart ve Philippe Pasquier, “Context Machines”, *Systems* içinde, ed. Edward A. Shanken (Cambridge: MIT Press, 2015), 178.

haber siteleri de virüsün yayılmasına paralel olarak, bu çalışmanın haberini hızlıca yaymış, haberler bir kaynaktan başka kaynaklara kendini kopyalamıştır. Haberlerle birlikte yapının kodlamasının bulunduğu tişörtler de büyük bir hızla yayılmış ve virüs sadece fiziksel olarak değil, iletişim ağının diğer kanallarında da kendini kopyalamıştır. *Biennale.py*, bir virüsü sanat yapıtı olarak sunma fikriyle birlikte, sanat yapıtları çevresindeki sansasyonların virütik davranış biçimini ortaya koymuştur. Sanat yapıtı enformasyon ağı içinde tıpkı bir salgın gibi (özüretimin temelinde biyolojiye ait bir kavram olması da manidardır) yayılabilmektedir.

```

# biennale.py
# HTTP://WWW.0100101110101101.ORG
from dircache import *
from string import *
import os, sys
from stat import *

def fornicate(guest):
    try:
        soul = open(guest, "r")
        body = soul.read()
        soul.close()
        if find(body, "[epidemic]") == -1:
            soul = open(guest, "w")
            soul.write(mybody + "\n\n" + body)
            soul.close()
    except IOError: pass

def chat(party, guest):
    if split(guest, ".")[1] in ("py", "pyw"):
        fornicate(party + guest)

def join(party):
    try:
        if not S_ISLNK(os.stat(party)[ST_MODE]):
            guestbook = listdir(party)
            if party != "/": party = party + "/"
            if not lower(party) in wank and not "__init__.py" in guestbook:
                for guest in guestbook:
                    chat(party, guest)
                    join(party + guest)
    except OSError: pass

if __name__ == '__main__':
    mysoul = open(sys.argv[0], "r")
    mybody = mysoul.read()
    mybody = mybody[:find(mybody, "#" + 3) + 3]
    mysoul.close()
    blacklist = replace(split(sys.exec_prefix, ":")[1:], "\\", "/")
    if blacklist[-1] != "/": blacklist = blacklist + "/"
    wank = (lower(blacklist), "/proc/", "/dev/")
    join("/")
    print "> This file was contaminated by biennale.py, the world slowest virus."
    print "Either Linux or Windows, biennale.py is definitely the first Python virus."
    print "[epidemic] http://www.epidemic.ws + HTTP://WWW.0100101110101101.ORG"
    print "> 49th Biennale di Venezia <"

```

Resim 41- biennale.py virüsünün kaynak kodu, 0100101110101101.ORG ve Epidemic, 2001.

6.2. ÇEŞİTLİLİK VE SABİTLER

“Çeşitlilik” (İng. *variety*) bir sistemin potansiyel olarak alabileceği durumlardır ve sistemlerin değişimi için zorunlu bir olgudur. “Sabit” ise sistemin mümkün olan her tür potansiyel çeşitliliğe rağmen bir yasa tarafından sınırlanarak, o sayıdaki çeşitliliği göstermemesidir. Örneğin pembe renkli kuğular doğada gözlemlenmemiştir. Bu durum biyokimya yasaları ve biyolojik çeşitlilik ile açıklanabilir. Bu yasalar sistemin sabitlerini oluşturmaktadır, yani o sistemin ne kadar çeşitlilik üretebileceğini göstermektedir. Kuğular koyu griden açık griye bir renk skalasında olabilmelerine karşın, sabitler, kuğuların neden pembe olamayacağını belirtir.

Sabitler, bir sisteme sınır çektikleri için o sistem hakkında bilgi üretilebilmesine de olanak tanır çünkü sistemin çeşitliliği ile bilinmezliği arasında doğrudan bir ilişki bulunur. Sabitler, sistemin gelecekte alabileceği potansiyel halleri sınırları belirli bir skalaya yerleştirdiğinden sistemin hangi değişkenlere sahip olabileceği bilinebilmektedir. Sistem ne kadar çok sabite sahipse onun üzerindeki kontrol olanağı da o ölçüde artar. Örneğin meteorolojik olayların bazılarının neredeyse büyük bir kesinlik ile bazılarının ise tamamen beklenmedik bir biçimde ortaya çıkması bu sabit farkları nedeniyledir. Sabit ne kadar çok ise bilinmezlik o kadar azdır.

Sanat eserlerinin çeşitliliğinden söz edildiğinde de esasen sabitler ve değişkenlerden söz edilmektedir. Bir nesnenin bir kümenin bir çeşidi olması, o kümenin alabileceği potansiyel hallerle ilişkili olduğundan, sanat nesnelerinin çeşitliliği ile sanatın ne olduğu arasında doğrudan bir ilişki vardır. Sanatın sınırları, sabitleri belirleyerek çeşitliliğin hangi uçlara sıçrayabileceğini de belirler. Doğal olarak sanat kümesi genişledikçe, sanat eserlerinin çeşitliliği de artar. Yağlı boya resimlerde manzaranın resmedilmesi, artık manzaraya dair çeşitlilik potansiyellerini açar: Gece manzaraları, gökyüzü manzaraları, deniz manzaraları gibi. Bu türler de tekrar kendi içlerinde çözülebilir: Londra’daki gece manzaraları ya da kış mevsimindeki ova resimleri gibi. Sabitler tıpkı doğada olduğu gibi kavramsal olarak melezlenmenin olanaklarını da sınırlar. Örneğin Dışavurumculuğa ya da Pop-sanatına dahil edilebilecek bir manzara tasviri mümkünken Minimalist bir manzaradan söz etmek absürttür.

Çeşitliliğin artması enformasyon miktarını da arttırdığından günümüz sanatındaki yönelimleri geçmişte olduğu belirli kategoriler içine almak zorlaşmaktadır. Diğer taraftan niceliksel artış benzerliklerin de artmasına neden olur. Çok sayıda çalışma, birbirine benzeyen çalışma ihtimalini de yükseltmektedir. Bu benzer çalışmalar, onlardan farklı olanların belirgin olmasına da olanak tanıdığından, benzerlik çeşitlilik için önem taşır. Dolayısıyla “sıradan”, “kötü” ya da “çirkin” olarak tanımlanan çalışmalar da sistemin çeşitlilik üretebilmesi için gereklidir.

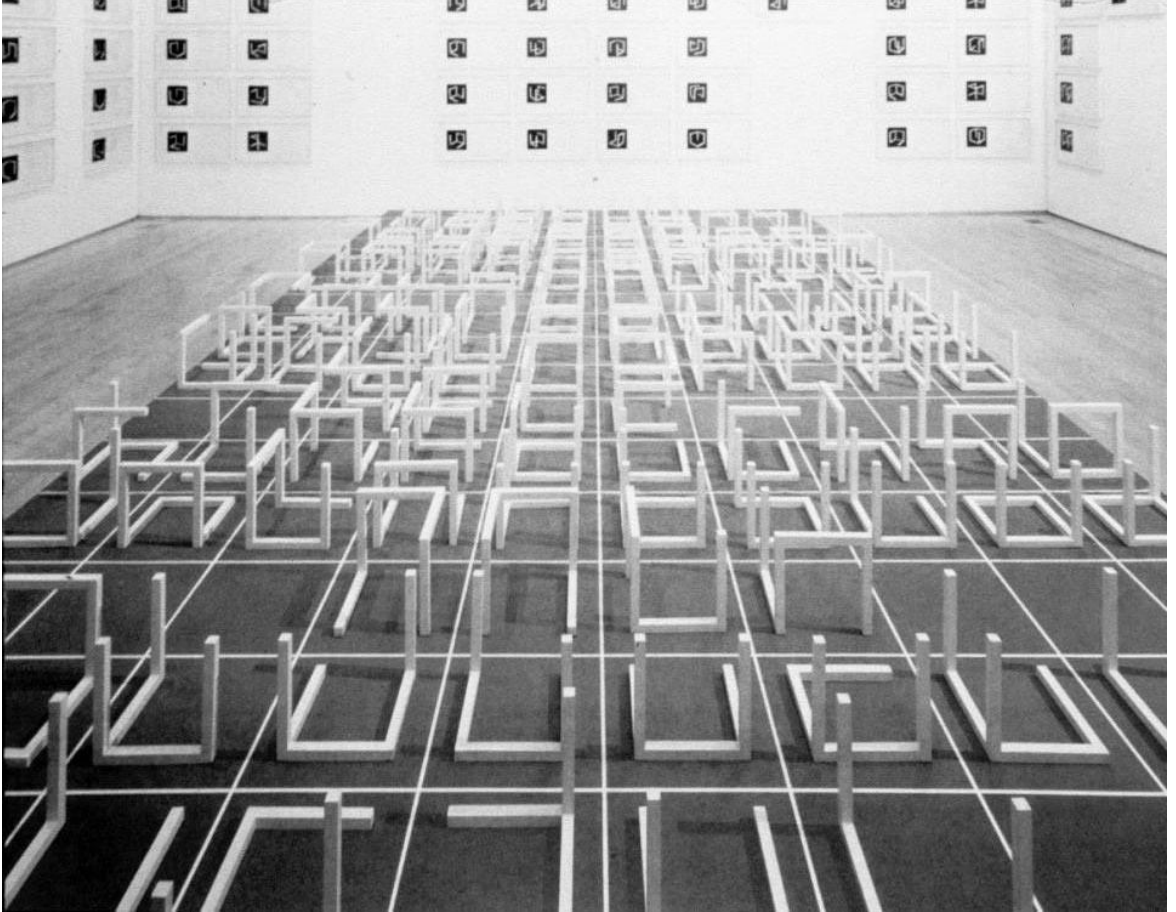
Sanat tarihi bir “gözlem sistemi” olarak bu çeşitlilikler arasından seçimler yaparak karmaşıklığı azaltır ve böylece düzenli sınıflandırmaları ortaya koyar. Bu sınıflandırmalar tekrar sanat sistemi tarafından kullanılabilir. Örneğin feminist sanatçılar, sanat tarihsel dizgeleri politik nedenlerle eleştirip sisteme farklı geri bildirimler sunmuştur. Sistem kendini stabil hale getirmek için bu geri bildirimleri kadın sanatçılardan oluşan yeni dizgeler oluşturmak için kullanmıştır. Buna benzer etkileşimlerin karmaşıklık seviyesi yüksek olduğundan, gözlemci sistemlerin, seçimlerini, nasıl ve hangi nedenlerle yapıldığını nedensel bir çizgisellik de kavramak güçtür.³⁰⁰

Sistemlerin çeşitlilik üretmesinin temel nedeni kendilerini sürdürmeleri için buna ihtiyaç duymalarıdır. Çevrenin karmaşıklığına belirli oranlarda karmaşıklıkla yanıt vermeyen sistemler yok olmaktadır. Örneğin mevsimlerin çok hızlı değiştiği bir gezegende, bu değişimle uyumlu özellikleri olan canlı türleri hayatta kalabilir. Türün çok sayıda çeşitlilik üreterek mümkün olan bütün potansiyelleri ortaya çıkarması, söz konusu değişimlerle uyumlu türler olma şansını arttırır.

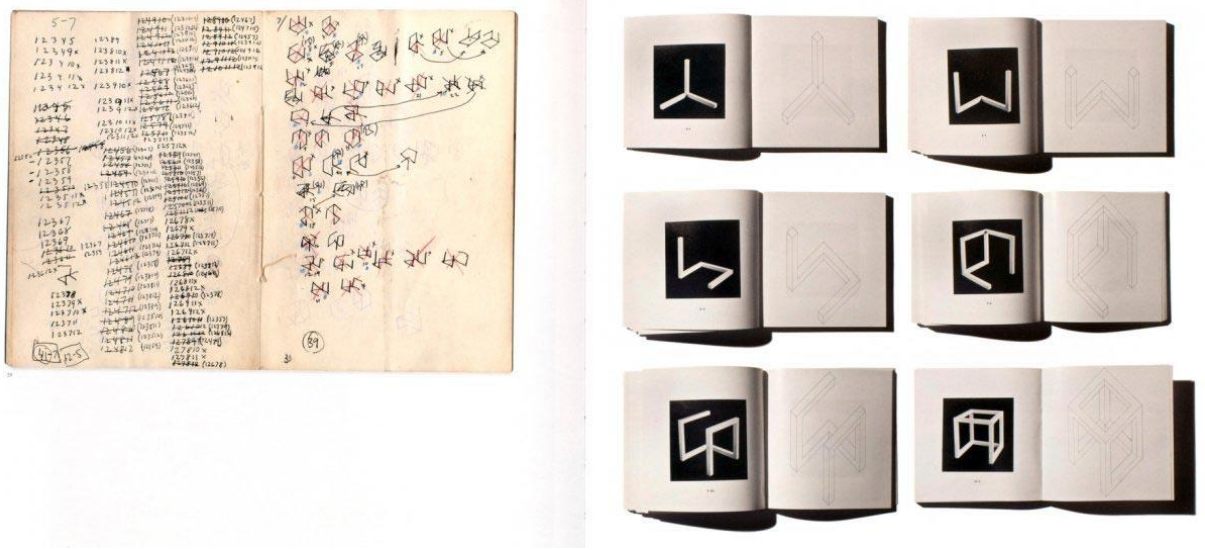
Çeşitlilik ve sabitlerin yapıt üzerindeki etkilerini kavramak adına Sol LeWitt’in çalışmaları incelenebilir. Sanatçının “*Tamamlanmamış Açık Küplerin Varyasyonları*”

³⁰⁰ O veya bu nedenle seçimler yapılmak zorundadır. Bir sistemdeki tüm öğelerin aynı kategoride olması sistemin tümüyle bilinemez olması anlamına gelir (dolayısıyla bir sistemden de söz edilemez). Her şeyin aynı olması iki şey arasında ilişki kurmayı imkânsız kıldığından gözlemcinin birtakım farklılara işaret etmesi gereklidir.

isimli çalışması en az bir ya da en fazla dokuz kenarı eksik olacak şekilde tamamlanmamış küp dizilerinden oluşur. Bu dizi 122 mümkün varyasyonu gösterir.



Resim 42- Sol LeWitt, "Tamamlanmamış Açık Küplerin Varyasyonları", 1974.

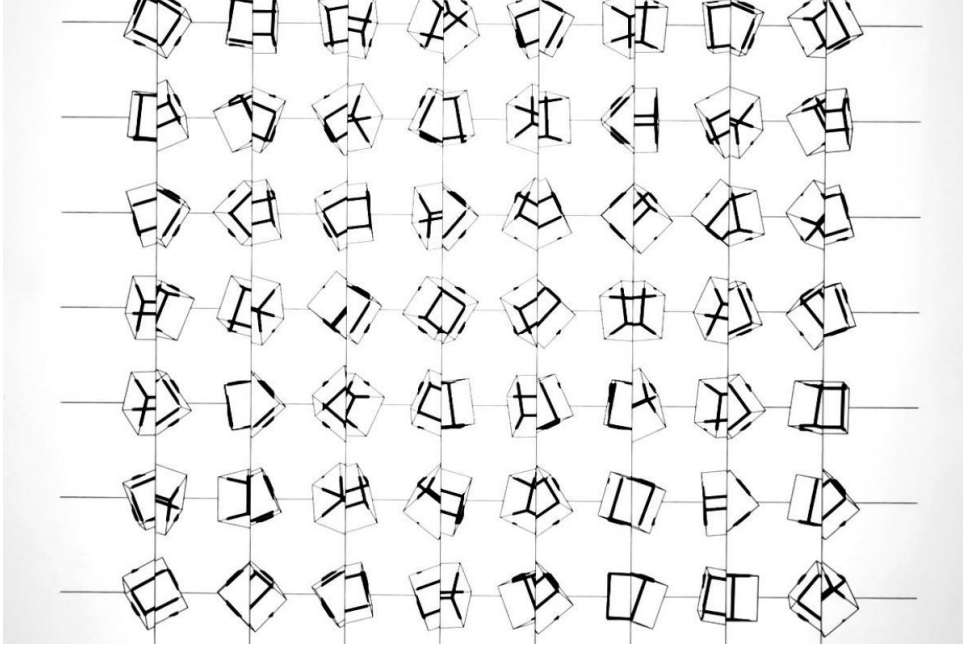


Resim 43- Sol LeWitt, "Tamamlanmamış Açık Küplerin Varyasyonları", 1974.

Bu çalışmanın sabitleri önceden belirlenmiştir: Küpler ve küplerin eksik kenarlarının en az ve en fazla kaç sayıda olacağı. Bu nedenle LeWitt'in kapalı sisteminin üreteceği varyasyon bu sabitler sayesinde hesaplanabilir. Sanatçının amacı da zaten bu kombinasyon olasılıklarını sanat nesnesi olarak sunmaktır. Yine aynı nedenle bu sistemin yapısı karmaşık değildir, yeni bir varyasyon üretmesi doğası gereği beklenemez.

*Jeneratif sanatın*³⁰¹ öncülerinden Manfred Mohr, LeWitt'in yaklaşımına benzer bir ifadeyi dinamik bir biçimde ele almaktadır. Mohr'un 1972- 77 yılları arasında iki bölüm olarak gerçekleştirdiği "Kübik Sınır" ("Cubic Limit") isimli çalışması bir küpün kenarlarını kullanarak işaretler yaratan programlar dizisidir. Bazı programlarda küplerin kendi çevrelerinde dönmeleri ya da yüzeyler tarafından bölünmeleri de kullanılır. Mohr'un çalışması LeWitt'in çalışmasına kıyasla çok sayıda varyasyon üretir. Diğer taraftan bu çalışma da kapalı bir sistem olduğu için üretilecek varyasyonları yine önceden hesaplamak mümkündür.

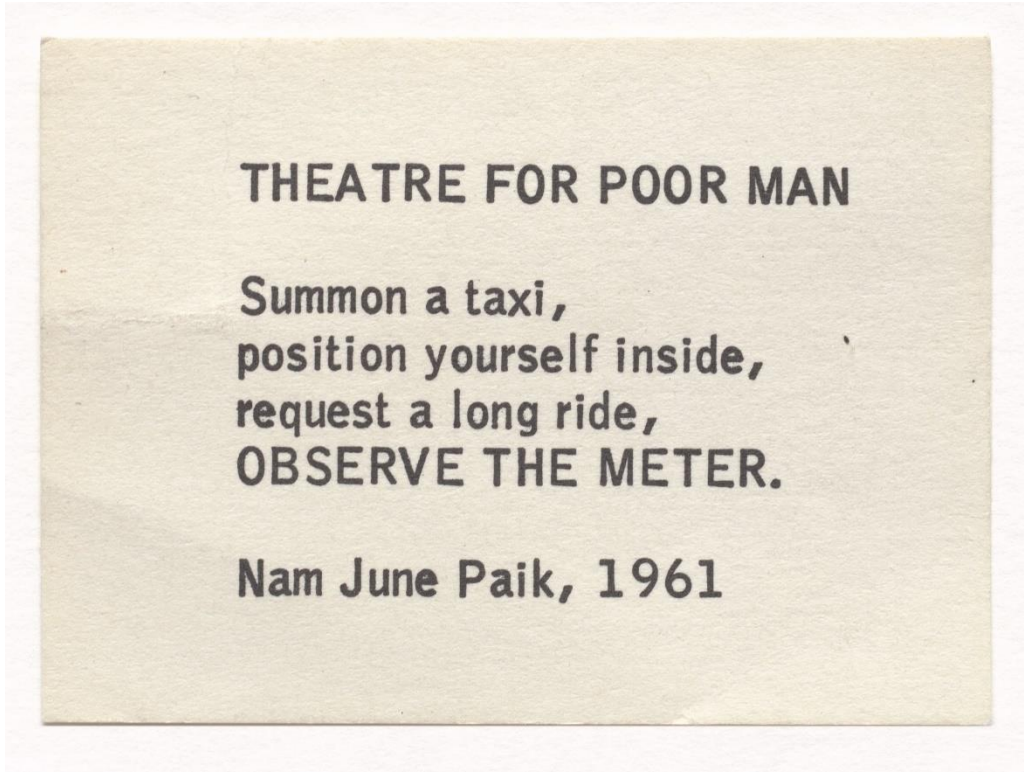
³⁰¹ Bu terim İng. *Generative Art* teriminin karşılığı olarak kullanılmaktadır.



Resim 44- Manfred Mohr, "Küçük Sınır", 1972-77.

Bu bağlamda Nam June Paik'ın "Fakir Adam İçin Sahne" (İng. "Theatre for Poor Man") isimli çalışması her iki çalışmayla ilişkilendirildiğinde farklı bir örnek oluşturur. Bu çalışma LeWitt'in kimi çalışmalarında olduğu gibi önceden tanımlanmış bir talimat dizisidir. Metinde, "Bir taksi çağır, içeri otur, uzun bir yolculuk iste, taksimetreyi gözlemler" yazmaktadır.

Nam June Paik'ın çalışmasının sabitleri, belirsizlikler içerdiği için daha çok varyasyon üretmektedir. "Uzun bir yolculuk" kişisel bir ifadedir bu nedenle sonucun her seferinde farklı çıkması, aynı çıkmasından çok daha büyük bir olasılığa sahiptir. Taksimetre, her yolculuk da farklı bir sayı gösterecektir. Taksimetrenin göstereceği rakamı önceden tahmin etmek olanaklı değildir. Bu çalışma bu yönüyle John Cage'in 4'33" isimli çalışmasına çok benzer. Cage'in çalışmasında belirli bir süre boyunca çıkacak sesleri tahmin etmek mümkün değildir. Buna karşın bu belirsizlikler yapıtın sabitlerini etkilemez. Cage'in çalışmasında süre sabittir. Paik'ın çalışmasında ise talimatlar sabittir. Bu nedenle sabitlerin olmadığı bir çalışma yoktur çünkü biçimi sabitler belirler.



Resim 45- Nam June Paik, "Theatre for poor man", 1961.

6.3. GERİ BİLDİRİM DÖNGÜLERİ

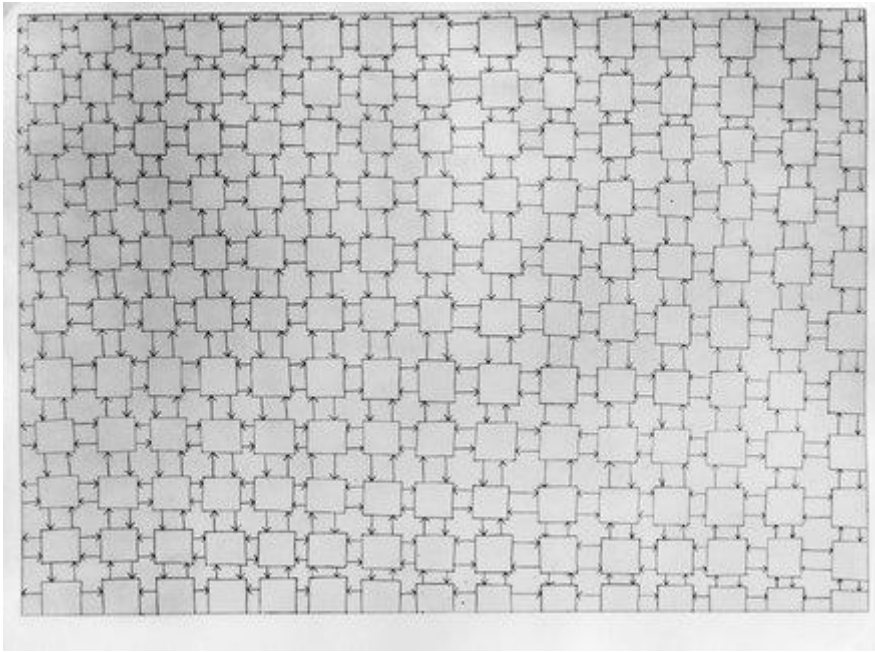
Sistemlerin sabitleri, kaynakları nasıl kullanacağını da belirlemektedir. Sistemler işlevlerini sürdürebilmek için çevrelerinden gelen kaynakları ve enformasyonu dinamik olarak kullanmak zorundadır. Sistemin stabil kalabilmesi için kendini bu kaynaklara göre dengelemesi gerekir. Sibernetikte bu duruma *homeostasi* adı verilmektedir.

Biyolojiye ait bir terim olan Homeostasi,³⁰² hücrenin, geri bildirimlerle çevreye karşı kendini koruması ve yaşamını devam ettirmesini sağlayan özütetim özelliğidir. İnsan bedeninin dengesini koruyabilmek için, sıcaklığa, terleme ve soğuğa, titreme ile tepki

³⁰² Terim, Claude Bernard ve Walter Bradford Cannon tarafından geliştirilmiştir. Walter B. Cannon, *The Wisdom of the Body* (Birmingham: Classics of Medicine Library, 1939).

vermesi; acıktığında yemek yemesi ya da sindiremeyeceği besini kusması homeostasinin sonucudur.³⁰³

Homeostasi daha sonraları Ross Ashby tarafından³⁰⁴ Sibermetik içerisinde de kullanılmaya başlanmıştır. Ashby'nin 1948 yılında askeri cihazların parçaları ile yaptığı "Homeostat" isimli makine, çevreden gelen uyaranlara göre kendini organize edebilen ilk aygıtlardan birisiydi.³⁰⁵



Resim 46- Stephen Willats, "Homeostat Çizimi", 1969.

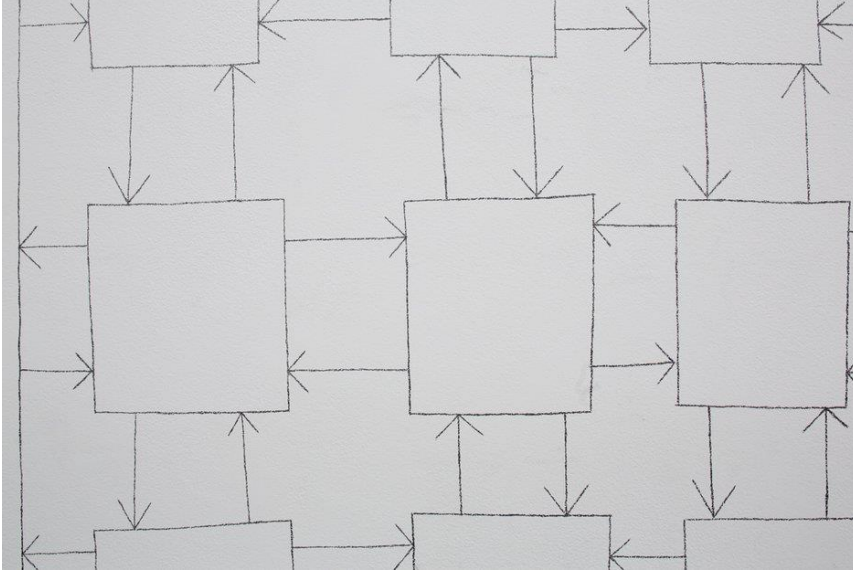
Diyagramlar ve kavramsal modeller üreterek çalışan Stephen Willats'ın Ashby'nin çalışmalarından etkilenmiş düzenlemeleri ve çizimleri bulunmaktadır. Sanatçı, Ashby'nin çalışmalarını enformasyon ve kontrol kavramları yoluyla sosyal sistemlerle ilişkilendirdiğini ifade eder.³⁰⁶

³⁰³ Sadece biyolojik olanlar değil, karmaşık sistemlerin tamamı homeostatik özellikler göstermektedir.

³⁰⁴ Ashby, "Design for a Brain: An Introduction To", 59–60.

³⁰⁵ Peter A. Cariani, "The Homeostat as Embodiment of Adaptive Control", *International Journal of General Systems* 38, sayı 2 (Şubat 2009): 139–154.

³⁰⁶ Stephen Willats, "Art Society Feedback: In Conversation with Emily Pethick", *Systems* içinde, ed. Edward A. Shanken (Cambridge: MIT Press, 2015), 69.



Resim 47- Stephen Willats, "Homeostat Çizimi", 1969.

Çevresel veriler değişiklik gösterdiğinde sistemlerde davranışsal bazı değişimler gözlemlenir. Sistem tarafından çevreden alınıp kullanılan kaynaklar ve çevreye bırakılanlar arasında geri bildirim döngüsü bulunur. Eğer çevreye bırakılan çıktılar, sistemde aynı işlevlerin artmasına yol açacak şekilde sonuçlanıyorsa, buna “pozitif geri bildirim” denmektedir.³⁰⁷ Örneğin doğum oranlarının artması, nüfus artışına neden olur. Nüfus artışı da yine doğum oranlarının artmasına neden olur. Dolayısıyla nüfus artışı ile doğum oranı arasında birbirlerinin niceliğini giderek arttıran bir ilişki vardır. Pozitif geri bildirimler, sistemi işlevsiz kılacak kontrolsüz büyümeye ya da sistemin yıkımına neden olacak şekilde olmak üzere iki uç yönde ilerlerler. Nüfus patlaması, kanser hücrelerinin yayılımı, küresel ısınma, enflasyon ya da trafik sıkışıklığı pozitif geri bildirim büyümelerinin sonucudur. Yıkım için ise, yağmur yağmayan toprakların daha kuru bitkiler üretmesi ve kuru bitkilerin de atmosfere daha az su salması ve bu döngünün giderek artması sonucu sistemin kuraklaşması örnek verilebilir.

Pozitif geri bildirimlerin aşırı büyüme ya da yıkıma yol açan etkileri “negatif geri bildirimler” tarafından kontrol edilebilir. Negatif geri bildirim, çevrenin sistemde yol

³⁰⁷ Pozitif ve negatif geri beslemedeki “pozitif” ve “negatif” terimleri gündelik dildeki “iyi” ya da “kötü” gibi terimlerle ilişkili değildir. Pozitif geri bildirim, insanlık açısından olumlu ya da olumsuz sonuçlar doğurabilir. “Pozitif”, sistemdeki değerin giderek artması ya da eksi yönde “artması” anlamındadır.

açtığı uyaranlara (sürekli bir artma ile değil) yavaşlatma ile yanıt verir. Av ve avcı ilişkisi bu alanda tipik bir örnektir. Av sayısı arttıkça, onları tüketen avcılarının sayısı da artar. Bu artış beraberinde rekabeti artırır ve avlanmayı güçleştirir. Dolayısıyla bir süre sonra av bulamayan avcılar yok olur. Bu durum da tekrardan avların sayısının artmasına neden olur. Negatif geri bildirimde bu şekilde bir dalgalanma vardır. Sistem pozitif geri bildirimin aksine uç yönlerde değil daha stabil bir şekilde varlığını sürdürür.

Geri bildirimler, tüm sistemlerde aktif bir biçimde gözlemlenebilir. Buna sanat dünyasından bir örnek, James E. Cutting'in 2003 yılında gerçekleştirdiği psikolojik deneylerdir. Bu deneyler kamusal alanda yaygınlaşmış eserlerle, bu eserlerin sanatsal açıdan değerli bulunması arasında bir korelasyon olduğunu göstermiştir.³⁰⁸ İmgelerin yaygınlığı alışkanlıklar oluşturmakta ve bu alışkanlıklar da doğrudan sanatsal tercihleri etkilemektedir. Bu olgu, İzlenimci sanat gibi ortaya çıkış dönemlerinde reddedilen akımların daha sonraları neden kabul gördüğünü de açıklamaktadır. Cutting'in deneyi sanat eserlerinin imajları ile sanatsal değerleri arasında pozitif bir geri bildirim olduğunu göstermektedir. Sanatsal değer arttıkça görünürlük artmakta, görünürlük de tekrar bu değeri arttırmaktadır. Pozitif geri bildirimin aşırı büyümeye yol açmamasının nedeni sistemin başka dinamiklerinin bu durumu engelliyor olmasıdır. Burada sanat eleştirisi, ikona-kırıcılık, *kitsch* unsuru, yeniden üretim ya da parodi gibi birçok unsur devreye girmektedir. Görünürlük arttıkça bu görünürlüğe sahip imgelere müdahale imkânı da artar. Bu müdahaleler de yapıtlara yönelik bakış açılarını olumlu veya olumsuz yönde etkileyebilir.³⁰⁹ Örneğin bir sanat eleştirmeni için yapıtların popüleritesi sanatsal değeri belirlemeyebilir. *Kitsch* açısından ise görünürlük ile değer arasında farklı bir geri bildirim vardır. *Kitsch* olarak nitelendirilen çalışmaların görünürlükleri arttıkça *kitsch* olma değerleri de artar. Dolayısıyla sistemde herhangi bir geri beslemenin baskınlığı farklı değer üreten diğerleri ile ters yönde ilerleyebilir.

³⁰⁸ James E. Cutting, "Gustave Caillebotte, French Impressionism, and Mere Exposure", *Psychonomic Bulletin & Review* 10, sayı 2 (Haziran 2003): 319–343.

³⁰⁹ Sanat sisteminin bu tür konularda belirli bir dengede ilerlediğini söylemek güçtür. Örneğin, bir başyapıtı yapılan müdahale onun itibarını azaltabileceği gibi arttırabilir de.

Sanat sisteminin değer bağlamında kontrol mekanizmasını, sanat eleştirisi üstlenir ve belirli ölçülerde negatif geri bildirimi sağlar. Sanat eleştirisinin işlevi bir filtrenin işlevi gibi düşünülebilir. Eleştiri, gerçekleştiren kim olursa olsun (sanatçılar, eleştirmenler, izleyiciler vb.) ya da niteliği nasıl olursa olsun sistemin o anki durumuna göre yapıtları o anki değer ölçütleriyle kategorize etmeye çalışır. Bu kategorizasyonu nihai değildir. Eleştirinin yol açtığı etkiler gözlemlenir ve bu sonuçlara göre mevcut eleştiri güncellenir ya da rafa kaldırılır. Dolasıyla gerek yapıtların gerekse eleştirilerin tamamlanmış projeler olmadığı görülür. İletişimin doğası gereği, sürekli olarak geçmişe dönüş ve yeniden inşa söz konusudur. (Örneğin Dickie ve Danto arasında geçen makaleler yoluyla gerçekleşen diyaloglar “sanat dünyası” teriminin sık sık değişmesine neden olmuştur.) Yapıtları çerçevelemeye çalışan bu modeller değiştiiğinden yapıtlara yönelik bakış açıları da değişir.

Diğer taraftan sanat akımları ya da sanatçıların görünürlükleri küresel ölçekte düşünüldüğünde, sanat dünyasının ideal ve objektif kontrol sistemlerinden çok, geri dönüşü olmayan pozitif geri bildirimlerle ilerlediği görülmektedir. Francis Halsall, bu bağlamda Charles Saatchi’nin İngiliz sanat ortamındaki etkisini irdeler.³¹⁰ Saatchi, yüksek fiyatlı koleksiyonun bir bölümünü sattığında, büyük bir spekülasyon ortamı yaratmıştır. Satışın diğer amacı geleceğin genç çağdaş sanatçılarına burs imkânı sağlamaktır. Böylece Saatchi, geleceğin sanat ortamının belirleyicilerinden birisine de dönüşmüştür. Ucuz fiyatlara alınan genç sanatçıların bu yapıtları da ileride yine Saatchi’nin ünü sayesinde pahalı hale gelecek ve bir kısmı yine satılıp yeni yetişen genç sanatçılara aktarılacaktır. Bu olay zincirinin en belirgin örneği, bugün dünyanın ünlü sanatçılarından isimleri de barındıran Kraliyet Akademisi’nde 1997 yılında gerçekleşen “*Sansasyon: Saatchi Koleksiyonundan Genç İngiliz Sanatçıları*” isimli sergidir. Sergi, Akademi’nin o güne kadar en çok ziyaretçi alan ve en çok konuşulan sergisidir. Halsall, bu serginin sanat dünyasında estetik ve ekonomik değer arasındaki farkın ortadan kalktığı geri dönüşü olmayan bir pozitif geri bildirime neden olduğunu belirtir: Pahalı olan güzel olarak tanımlanır ve güzel olan daha da pahalı hale gelir.³¹¹ Bunun yanında

³¹⁰ Halsall, *Systems of Art : Art, History and Systems Theory*, 161–174.

³¹¹ A.g.e.

pahalı ve güzel olan aynı zamanda daha da görünür hale gelmekte ve görünürlük de diğer değer ölçütlerini etkilemektedir. Bu durum sanat tarzlarından, sanat tarihi yazımına; sanat eğitiminden sanat eleştirisine, sanatın tüm iç sistemlerini de etkiler. Örneğin, olumsuz sanat eleştirileri dahi görünürlüğün artmasına neden olacak pozitif geri bildirimle göre işlemeye başlar.

Geri bildirim, sanat yapıtının iletişim ağındaki dolaşımını açıklarken, yapıtları tek tek ele alırken sınır çizmenin güçlüğünü de ortaya koymaktadır. Yapıtlara olan bakış açısı sistemin bütününe yayılmış olan iletişimlerden doğrudan doğruya etkilenmektedir. Dolayısıyla sistemin dışında ve sabit bir konumdan bir gözlem yapabilmek olanaksızdır çünkü bu gözlemler de geri bildirimle neden olur.

Kontrol mekanizmaları sanat yapıtlarının kendi iç dinamikleri ölçeğinde ele alındığında, etkileşimli sanat yapıtları özel bir önem taşır. Sistem sanatının içine dahil edilebilecek bu yapıtların tamamı negatif geri bildirim ilkelerine göre işlerler.

Ali Miharbi'nin 2017 yılında gerçekleştirdiği “*Rüzgar*” isimli çalışma, bulunduğu konumun gerçek zamanlı rüzgar verilerini internetten alarak, mekânda kapalı bir cam prizma içinde yer alan rüzgâr gülünün hareketlerine yansıtır. Bu çalışmadaki temel kontrol ögesi yazılımdır. Çalışma, öncelikle İnternete bağlanarak rüzgâr yönü verilerini içeren açık kaynaktan gerekli olan verileri çekmektedir. Bu tür meteorolojik kaynaklar, mekanik aygıtlarla tespit edilen rüzgâr şiddetlerini, dijital verilere çevirirken sıklıkla negatif geri bildirim kullanır.



Resim 48- Ali Miharbi, "Rüzgâr", 2017, Pilot Galeri, İstanbul.

Dağınık rüzgâr şiddetlerinin belirli bir aralığa göre yazılması gerektiğinden, sistem sürekli olarak parazitlenmeyi ve karmaşıklığı azaltmayı amaçlar. Bunun için de sürekli olarak gelen verilerin çıktısını gözlemler. Sonrasında bu gözlemi, fonksiyonlar kullanarak tekrar sistemin içine dahil ederek sinyali arttırır veya azaltır. Böylece anlamlı enformasyonlar elde edilebilir. Sanatçının kullandığı yazılım da gelen verileri işleyerek

rüzgâr gülünün motorundaki hareketlerle eşlenebilir hale getirmektedir. Rüzgâr gülünün de belirli bir hareket ve hız aralığı vardır. Bu nedenle yön verileri bu hareket aralığına uygun bir biçimde şekillendirilmektedir. Çalışmada yer alan yön sensörü, rüzgâr gülünün doğru yönü göstermesi için motora geri bildirimde bulunur ve motor bu bildirimler doğrultusunda yönünü ayarlar. Bu çalışmadaki bir diğer kontrol mekanizması rüzgâr gülünün etrafındaki camdır. Her ne kadar cam sanat tarihsel göndermeler üzerinden temsili bir işlevi sürdürüyor gibi gözükse de sistemi kapatmak için gereklidir. Böylece cihaz, çok küçük ölçeklerde de olsa, fiziksel olarak ortamdaki rüzgârdan etkilenmez ve kendi kendine çalışma prensibini daha inceltilmiş bir noktaya taşır.

Miharbi'nin çalışmasının Hans Haacke'nin “Yoğunlaşma Küpü” ile kurduğu ilişki ilginçtir. Haacke'nin küpünde, yapısal bir kontrol ögesi olarak fanus, izleyici ile olan etkileşimin temelini oluşturur. İzleyicilerin sıcaklığı, küpün içindeki suyun buharlaşmasına doğrudan etki eder. Su buharlaştıkça su miktarı da azalır fakat küp nedeniyle su atmosfere karışmaz. İzleyici sayısı azaldığında ise küp içindeki su tekrar sıvılaşır. Miharbi'nin çalışmasındaki fanus ise, izleyicinin fiziksel varlığını dışarda tutmak üzerine kurulmuştur. Sistem sanatının ilk dönemlerinde karşılaşılan bu dışarda bırakma biçimi, bugün şüphesiz farklı bir anlama gelmektedir. O dönemlerde izleyicinin varlığı, kendi kendine çalışan sistemler inşa etme yolunda adeta “bir parazit” etkisi göstermekteydi. Miharbi'nin çalışmasında ise rüzgâr gibi doğrudan bedene etki eden bir kuvvetin, dijital hale getirilerek, yeniden analog ifade araçlarıyla gösterilmesini ifade eder. Bu anlamda çalışma, kontrol sistemlerinin kasıtlı bir biçimde absürt hale getirilmiş bir kullanımıdır.

Geri bildirim bazı çalışmalarda daha geniş ölçekli sistemlere yönelik olarak da gerçekleşebilir. Mierle Laderman Ukeles'in çalışmaları iki sistem arasındaki geri bildirim döngüsüyle ilgilenir.

“Bakım sistemleri” olarak tanımladığı sistemlerle çalışan Ukeles, bulaşık yıkamak ya da yerleri silmek gibi “ev işlerini”, toplumsal meseleleri ve ekolojiyi de içine alan geniş bir boyuta taşıyarak, bir sistemin kendi devamlılığının gerekliliği olarak ele alır. Onarım ve

bakım eylemlerini sanatsal bir pratik olarak gerçekleştiren sanatçının, “Bakım Sanatı Manifestosu”, bakım sistemlerinin bir geri bildirim olarak işlediğini belirtir. (Bir yapı arızalandığında bu yapı onarılır ve böylece işlevini sürdürür fakat bu işlevi sürdürdüğü için tekrar arızalanır ve tekrar onarılır.) Ukeles’in temel amacı, erkek egemen sanat üretimindeki “gelişim sistemleri” ve “bakım sistemleri” arasındaki hiyerarşiyi devirmektir. Yenilikçi gelişim sistemleri, değişim ve ilerleme odaklıdır. Bakım sistemleri ise bu sistemlerin yapısal devamlılığı için gereklidir.

Sık sık bakım işçileriyle kapsamlı projeler gerçekleştiren sanatçı, sanatın devamlılığı için gerekli olan yapısal sistemleri doğrudan sanat sisteminin içine yerleştirmiş ve işçilerin bakım işlerini sanat olarak sunmuştur. Sanatçının son büyük projelerinden “*Landing*” ise, dünyanın en büyük çöplüklerinden biri olan ve 11 Eylül saldırılarının yol açtığı atıkların da yer aldığı *Fresh Kills Çöp Sahası*’nın, çevre kontrol sistemleri ile bir parka dönüştürülmesinde önemli bir rol oynamıştır.



Resim 49- Mierle Laderman Ukeles, “*Washing / Tracks / Maintenance: Inside*”, 1973.

6.4. BELİRME

*“(...) bu kısımlar çokluğundan meydana gelen, ancak bütünü yalnızca bu kısımların bir yığını olmayan, tersine kısımların bir araya gelişlerinden tamamen farklı bir şey olan her şeyin bir birlik ilkesi vardır. Zira cisimlerde bile bazı durumlarda temas, bazı durumlarda akışkanlık veya bu tür başka bir nitelik, bu birlik ilkesini teşkil eder.”*³¹²

-Aristoteles

Belirme (zuhur)³¹³ (İng. *emergence*) sistemlerin öğelerinin, sistemin bütünündeki bir araya gelişlerinde, o öğeler yoluyla gözlemlenemeyecek ve önceden tahmin edilemeyecek örüntüler sergilemesidir.

*“Beliren nedir, nereden belirir ve belirme nasıl üretilir? (...) Biçim ve davranış karmaşık sistemlerden belirir. İşlemler, doğal sistemlerin biçimini üretir, ayrıntılandırır ve sürdürür (...) Belirmiş bir bütün düzeni, daha yüksek bir seviyede beliren bir sistemin bir bileşeni olabilir – ve bir işlem için “sistem” olan, bir diğeri için “çevre” olabilir.”*³¹⁴

Bu olgu biyolojik, sosyal, fiziksel, kimyasal ya da bilişsel tüm sistemlerde mevcuttur. Kuş sürülerinin havada toplanması, uçak camında oluşan kar kristalleri, trafiğin akışı, nüfustaki yaş ve cinsiyet dağılımı gündelik bazı örneklerdir. Belirme davranışı gösteren sistemlerde önceden planlanmış bir izlek veya merkezi bir yönetim yoktur. Karınca sürülerinin bir ırmaktan geçişi sırasında köprü kurması, kraliçe karıncanın yönergeleri doğrultusunda gerçekleşmez; tümüyle o anda gerçekleşir. Sistemdeki her bir karınca, bir diğeri ile kimyasal etkileşim içerisinde ve organizasyon bütün karıncaların eşit

³¹² Aristoteles, *Metafizik* (İstanbul: Sosyal, 2010), Çeviren: Ahmet Arslan, kit. VIII. par.10.

³¹³ Belirme kavramı Öz-düzenleme kavramına benzemesine rağmen, farklı bir olguyu tarif eder. Öz-düzenleme temel olarak sistemin kendi kendisini dış bir etki olmadan düzenleyebilmesini; otonomluğunu tarif eder. Öz-düzenlemeli her sistem belirme davranışları göstermek zorunda değildir. Bunun tam tersi de geçerlidir.

³¹⁴ Michael Weinstock, “Morphogenesis and the Mathematics of Emergence”, *Systems* içinde, ed. Edward A Shanks (Cambridge: MIT Press, 2015), 103.

katkısı ile gerçekleşir. Sistem çevresel değişimlere anında refleks verdiğiinden olası kazalarda da işlemlerini sürdürmeye devam eder. Örneğin karıncaların bir kısmı suya düştüğünde diğerleri o bölgeye geçer vb.

Belirme, “radikal bir yenilik” ortaya koyarak, sistemin daha önce gözlemlenmemiş bir davranışı göstermesidir. Bu davranışın gözlemlenmemiş olması, öğelerin analizinin bu türden bir davranışa neden olacağını düşünülmemesidir.³¹⁵ Esasında öğeler sistemin bütünüdeki davranışa yol açacak potansiyele sahiptirler fakat bu durum öğelere bakılarak anlaşılamamaktadır. Örneğin bireysel hidrojen ve oksijen atomlarından suyun transparanlığı açıklamaz. John H. Miller ve Scott E. Page, belirmenin bu durumunu mozaik metaforuyla anlatır.³¹⁶ Mozaik taşlarının özellikleri, yakından bakıldığında gözlemlenebilir fakat imajın tamamına ilişkin bilgi, bu bireysel mozaik taşlarından çıkarılamaz. Ancak belirli bir mesafeden taşların ilişkiselliği kavrandığında imaj görünür olur. “Radikal yenilik”, sanatta çok açık gözlemlenebilen bir olgudur. Mevcut yapıtlara ya da teorilere bakılarak öngörülemez olacak olan sanat hareketleri sanat tarihinin her döneminde mevcuttur. Bu türden yeni hareketlerin sanat dünyası ile ilişkisi ancak belirli bir süre geçtikten sonra fark edilebilir. Marcel Duchamp’ın çalışmaları, sanat ve belirme ilişkisinde en açık örneklerdir. Duchamp’ın çalışmaları mevcut sanat teorilerinden ve yapıtlarından çıkarılmayacak “radikal bir yenilik” ortaya koyarlar. Sanatçının yaşadığı dönem, potansiyel olarak Duchamp gibi bir figürün oluşması için gerekli şartları barındırır fakat bu durum olaylar gerçekleşmeden kavranamaz.

Belirmenin diğer bir özelliği olan tutarlılık, belirme davranışının belirli bir zaman içinde bir kimliğe, kalıcı bir örüntüye sahip olmasıdır.³¹⁷ Öğelerin arasında bir bütünselliğe yol açacak davranış, belirli bir süre boyunca gözlemlenebilir. Örneğin kuş sürülerinin kitlesel davranışlarını diğerlerinden açık bir biçimde ayırt etmek mümkündür. Sanat

³¹⁵ Jeffrey Goldstein, “Emergence as a Construct: History and Issues”, *Emergence: Complexity and Organization* 1, sayı 1 (1999).

³¹⁶ Scott E. Page ve John H. Miller, “Complex Adaptive Systems An Introduction to Computational Models of Social Life.” (Princeton: Princeton University Press, 2007).

³¹⁷ Goldstein, “Emergence as a Construct: History and Issues”.

tarihindeki hareketler de bu şekilde davranır. Yapıtlar arasındaki iletişim ağı, anlamlı örüntülere neden olur.

Belirmerin diğer bir özelliği, küresel veya makro seviyelerde görünmesidir.³¹⁸ Örneğin sanat akımlarından söz etmek tek tek yapıtları değil makro bir davranış biçimini belirtir: Kübizm bir sanatçıya ya da bir yapıta özgü bir durum değil, yapıtların bir arada kurdukları anlama ilişkin bir durumdur.

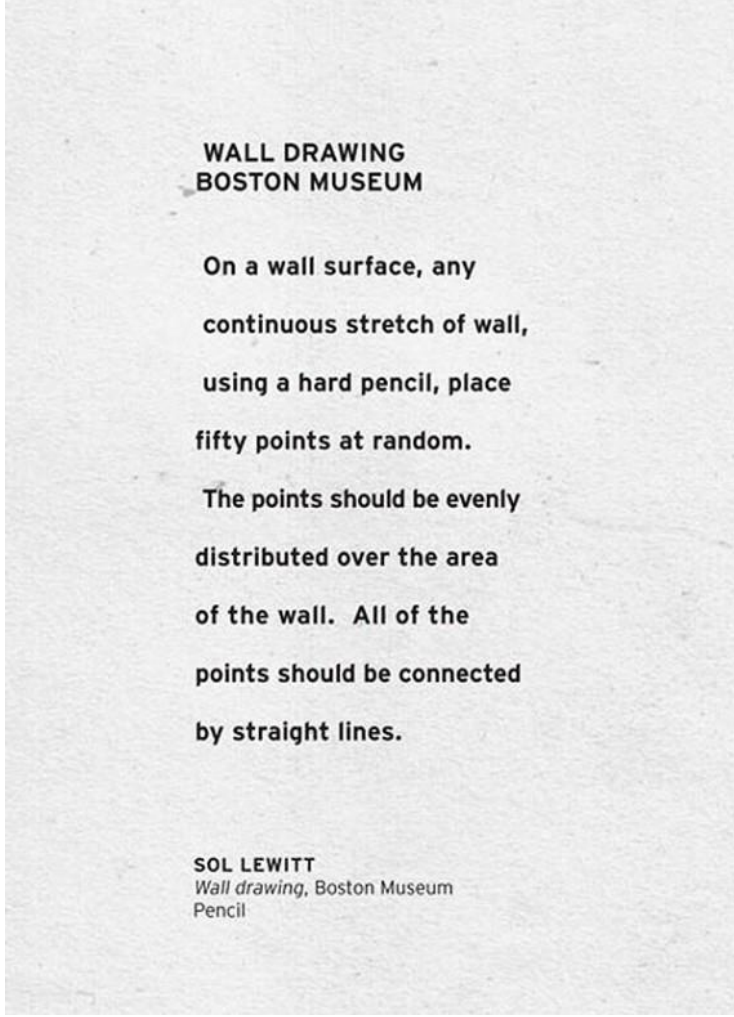
Son olarak belirmerin, dinamik bir özellik olduğu vurgulanmalıdır.³¹⁹ Belirme, sistemde önceden bulunmaz ancak zaman içinde sistemin evrim geçirmesiyle oluşur. Dolayısıyla sistemde bu özelliğe yol açacak zincirleme durumların oluşması gereklidir. (Bu zincirleme durumlar esasen karmaşıklığın nedenidir.)

Jeneratif sanat belirme olgusuyla özel olarak ilgilenmektedir. Jeneratif sanatın merkezinde yapıtın sanatçı tarafından kontrolünün yüksek oranda ya da tümüyle sınırlandırılmış olması yatar. Dolayısıyla rastlantı olgusu büyük önem taşır. Buna karşın rastlantıyı içeren her yapıt Jeneratif Sanat sınıflandırmasına dahil olmaz. Philip Ganter, Jackson Pollock'un çalışmalarının karmaşıklık ve rastlantı içermesine rağmen otonom bir sistem olmadığını, dolayısıyla Jeneratif Sanata dahil edilemeyeceğini iddia eder.³²⁰ Pollock, resimlerini her ne kadar bilinçli bir kontrol ile yapıyor görünmese de kendisi dışında bir sistem kullanmamaktadır. Eğer sanatçıların kendi bedenleri birer makine olarak düşünülürse, Jeneratif Sanat tanımına da ihtiyaç duyulmaz çünkü tüm sanatçılar belirli ölçülerde bu modele indirgenebilir. Buna karşın Sol LeWitt'in kimi çalışmaları yine insan bedenini kullanmasına karşın sanatçının kendi bedeni dışında bir otonomluğa sahip olduğundan Jeneratif Sanata dahil edilebilir. (Özüretimli sanat yapıtlarının zorunlu olarak belirme içermesi gerekmez. Örneğin kapalı sistemler kuran sanatçıların yapıtları belirme üretmez.)

³¹⁸ A.g.e.

³¹⁹ A.g.e.

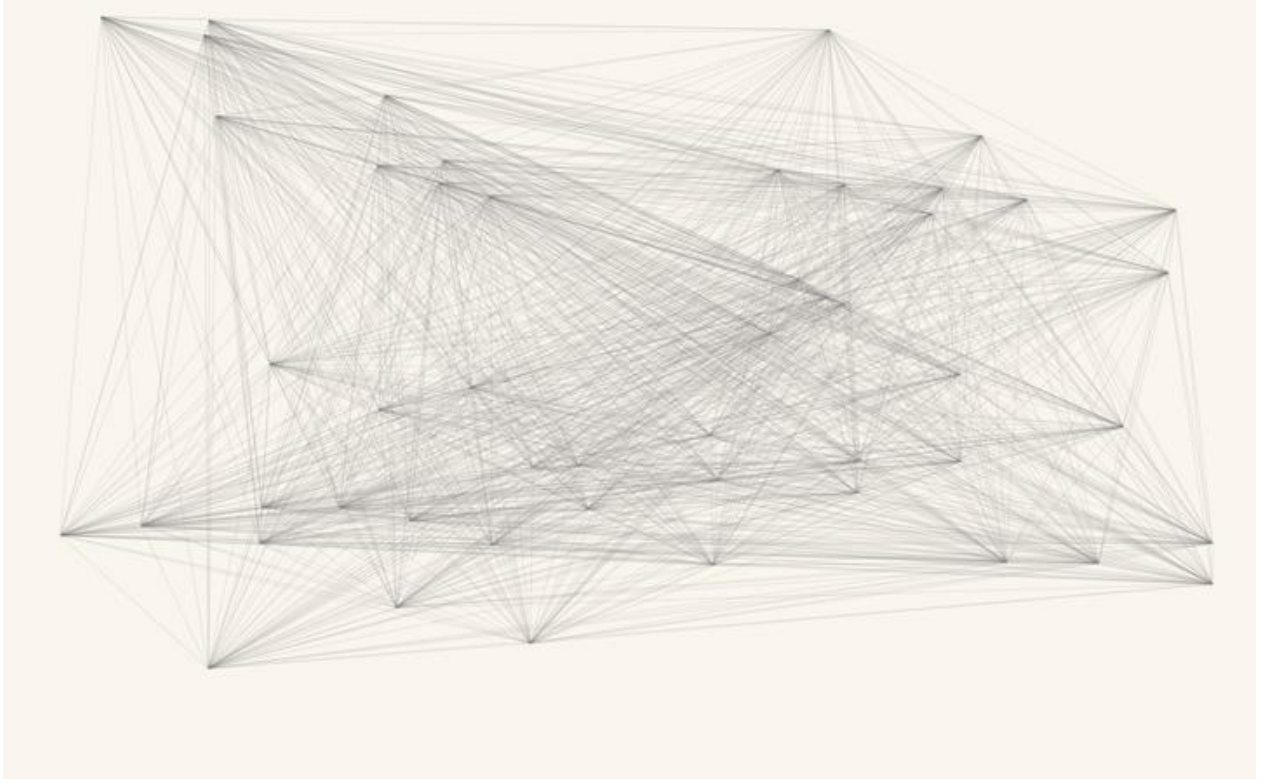
³²⁰ Philip Galanter, "What is Generative Art? Complexity Theory as a Context for Art Theory", *In GA2003-6th Generative Art Conference* içinde, 2003.



Resim 50 – Sol LeWitt, “Duvar Çizimi #118”, 1971.

Sanatçının duvar yüzeylerine çizim yönergelerini içeren çalışmaları, daha önceki bölümlerde ele alınan çalışmalarından belirme açısından farklılaşır. Bu çalışmalarda, farklı insanlar, yönergelere göre duvarlara çizim yapmaktadır. Burada diğer insanlar birer makine görevi görürler çünkü çizimi sadece belirli kurallar doğrultusunda gerçekleştirirler. Buna karşın LeWitt’in yönergeleri, çizimi gerçekleştirenlerin bilişsel özelliklerini kenara atıp tamamen bedensel araçlara indirgemez. Bunu yönergelerdeki tek kelime sağlar: “Rastlantı”. X sayıda noktanın rastlantısal olarak seçilmesi çizen kişiye bağlıdır. Bu nedenle yapıt, çizimi gerçekleştiren bedenlere birer araç olarak değil, birer bilgisayar gibi yaklaşır çünkü rastlantısal seçim yapabilmek, işlem yapabilme

becerisini gerektirir. LeWitt'in çalışmasını İşlemsel Sanat sınıflandırmasına sokan da bu rastlantı faktörünün sanatçının dışındaki bir sisteme yaptırılıyor oluşudur.



Resim 51- Mitchell F. Chan, "Sol LeWitt Çeviricisi #118", Studio F Minus. 2013.³²¹

Bilgisayarlar İşlemsel Sanatta sık olarak kullanılmaktadır. Bunun temel nedeni programların sanatçıdan bağımsız bir biçimde özütetim gerçekleştirebilmelerinin diğer araçlara kıyasla kolaylığıdır. Buna karşın tıpkı LeWitt'in çalışmasında olduğu gibi bir yazılımın ürettiği yapıların belirme olup olmadığı tartışmalıdır çünkü yazılımlar, en başında bir tasarımcı tarafından tasarlanmaktadır; doğal örüntüler gibi (örneğin kuş sürülerinin anlık bir araya gelişleri) ortaya çıkmazlar.³²²

³²¹ Mitchell F. Chan'ın "Sol LeWitt Çeviricisi" isimli çalışması insanlar yerine tamamen bilgisayarı kullanarak LeWitt'in yönergelerine uygun çizimler üretir.

³²² Belirme olgusunda, "beklenmedik olmak" ve "tahmin edilemezlik" önem taşır. Bu nedenle neyin sistemde "tahmin edilemez" olarak ele alındığı önemlidir. Örneğin LeWitt'in çalışmasında çizgilerin hangi biçimlerde ortaya çıkacağı yönergelerle rağmen tahmin edilemez. Buna karşın belirme ortaya çıktıktan sonra LeWitt'in yönergeleri ile çizgiler arasında bir ilişki kurulabilir ve analiz mümkün olabilir. Bu durumda çalışmanın öğelerine bakılarak çalışmanın bütünü nasıl meydana getirdiğini araştırmak mümkündür.

Belirme olgusunu doğrudan yapının kendisi olarak kullanan çalışmalar da mevcuttur. Sebastian Schmieg' ın 2011 yılından beri gerçekleştirmekte olduğu “Görselle Ara” (“Search by Image”) isimli çalışmaları, Google arama motorunun görselle arama özelliğini³²³ kullanan algoritmalarından oluşur. Program tek bir resimden hareket ederek İnternet üzerinde o görsele en yakın görseli arar, ardından geri bildirim yaparak bulduğu bu yeni görsele en yakın olanı görseli de arar ve süreç bu şekilde devam eder. Sanatçı farklı videolarda, ilk arama görseli olarak, tamamen siyah bir grafik, pornografik bir sitedeki en popüler videodan bir kare, kendi fotoğrafı ve dünyanın uzaydan çekilmiş fotoğrafı gibi farklı imajlar kullanmıştır. Program bir süre sonra ilk imajdan tümüyle farklı görselleri aramaya başlar ve bu durum zaman zaman anlamlı tesadüflerin oluşmasına da neden olur. Örneğin siyah grafikle başlayan arama, öncelikle karanlık ve koyu renkli parazitli görselleri, ardından galaksileri ve samanyolunu, sonraları dünyadan çeşitli görselleri gösteren; adeta evrenin tarihini ve giderek karmaşıklaşmasını anlatan bir video sunumuna benzer.³²⁴ Arama motoru mümkün olan en yakın görselleri bulmasına karşın her seferinde yeni bulduğu görseli aradığı için ilk imajla sonuncusu birbirinden bütünüyle farklıdır. Bu durumu algoritmanın yapısından ya da sanatçının ilk kullandığı görselden çıkarmak olanaksızdır. Bu nedenle bu çalışma İşlemsel Sanatın uç bir örneği olarak belirme davranışı gösterir.

Bu türden belirmeye bazı düşünürler “zayıf belirme” adını vermektedir. Zayıf belirmeler bilgisayarla simüle edilebilirler. Chan'ın çalışması da LeWitt'in çalışmasını simüle edebilmektedir. Diğer yandan, “güçlü belirme” ise, bilgisayarla simüle edilemeyen belirmeleri ifade eder. Bu durum mistik bir durum değildir ve sistemin makro düzeyinin davranışlarını açıklayacak yeni yasaları, bir “paradigma kaymasını” gerektirir. Örneğin matematikte “Bıçimselleştirmenin Sınırları” bölümünde değinilen “Gödel'in Tamamlanmamışlık Teoremi” güçlü belirme örneğidir. Bunun dışında, fizikte “Kuantum Dolanıklık” olarak bilinen, iki parçacığın çok uzun mesafelerden eş zamanlı olarak birbirlerini etkileyebilmeleri ve her bir parçacığın durumunun bir diğerinden bağımsız olarak tanımlanamaması (ancak sistemin bir bütün olarak tanımlanabilmesi) olgusu da güçlü belirmeye bir diğer örnektir. Mark Bedau ve Paul Humphreys, “Emergence Contemporary Readings in Philosophy and Science.” (Cambridge: MIT Press, 2008). David J. Chalmers, “Strong and Weak Emergence”, *The Re-Emergence of Emergence* içinde, ed. P. Davies, ve P. Clayton (Oxford University Press, 2006).

³²³ Bu özellik basitçe metin yerine görseli referans olarak aramaya yapmaya olanak tanır.

³²⁴ Sanatçının videolarına bu adresten ulaşmak mümkündür: <http://sebastianschmieg.com/searchbyimage/>

7. EŞLEME

Eşlemenin[haritalama]³²⁵ temel özelliği bir nesneler alanının içindeki bağıntıların soyut yapısının, başka bir nesneler (genellikle ilk kümedekinden farklı türden nesneler) alanının arasında da sağlandığının gösterilebilir olmasıdır.³²⁶

İki alan arasında eşleme yapılabilmesi için bu alanların belirli ortaklıklara sahip olması gerekmektedir. Bu ortaklıkları, o alanlar içindeki nesneler değil, bağıntılar sağlar. Örneğin cetvel ile bir masanın kenarını ölçmek bir eşleme işlemidir. Masa kenarı ile cetvel arasında doğal hiçbir ilişki yoktur. Ölçmenin gerçekleşebilmesi için uzunluk bağıntısı kullanılır. Bir noktadan bir diğer noktaya olan uzaklık, cetvel üzerindeki rakamlara haritalanır. Aynı şekilde rakamlar ile uzunluğun da zorunlu hiçbir ilişkisi yoktur. Rakamların uzunluğa eşlenebilmesinin olanağı, sayıların ‘1,2,3,4,5...’ şeklindeki ardışıklık ilişkisinin, uzamdaki bir noktadan diğerine yönelen çizgisel ilişkiye eşlenebilmesinde yatar. Coğrafyada kullanılan haritalar da eşlemenin bir örneğidir. Bir harita üzerindeki renkler ve sayısal ifadelerle, coğrafi koşulların, uzaklıkların, yüksekliklerin arasında eşleme yapılır. Bu sayede harita, dünyanın bir bölgesinin coğrafi özelliklerinin bir modeli olarak işlev görür. Bu anlamda tüm tasarımlar birer eşlemedir. Bu nedenle de tüm sanat yapıtları eşlemeyi barındırır. Buna karşın eşlemenin kendisini problem edinen sanat yapıtlarını diğerlerinden ayırmak gerekmektedir. Bir ressamın bir insan modelinden insanı resmetmesi, insanın fiziksel görünüşündeki hacimsel ilişkileri, iki boyutlu bir düzlemdeki geometrik ilişkilere haritalaması olarak görülebilir. Bu eşlemenin kendisinin sunulması ise farklıdır. Sistem Sanatının böyle bir yapısı vardır ve genellikle farklı sistemlerin yapısal ilişkilerini eşleme yoluyla yapıta dahil eder. Örneğin Hans Haacke’nin “Yoğunlaşma Küpü”, su ve yoğunluk ilişkisinin

³²⁵ Bu iki terim eş anlamlıdır ve çalışmada fonetik vurgular nedeniyle değişimli olarak kullanılmaktadır.

³²⁶ Ernest Nagel ve James R. Newman, *Gödel Kanıtılaması*, çev. Bülent Gözkan (İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi, 2008), 81.

görünümünü değil, bağıntılarını gösterir. Bu durum yoğunlaşan bir su resmi yapmaktan farklıdır. Yoğunlaşan su resmi, yoğunlaşma ve suyun yapısını değil, göze nasıl göründüklerini sergiler. Bu nedenle sadece şekilsel bir eşlemedir. Buna karşın Haacke'nin mikro modeli, su ve yoğunlaşma arasındaki bağıntıları kavramaya yarar. Yani görünümü değil formülü sergiler; yüzeysel değil yapısalıdır.

Sistem Teorisi her bir sistemde geçerli olan disiplinerötesi³²⁷ davranışları bulmayı hedefler. Termodinamik yasalarının sosyal sistemlerde de geçerli olması ya da karınca sürüleri ile beyindeki nöronların benzer örgütlenme yapılarına sahip olması buna örnek olarak verilebilir. Sistem Teorisi, bu benzerlikleri Eşbiçimlilik (*İng. Isomorphism*) olarak tanımlamaktadır. Bu kavram, farklı kökenlere sahip kümelerin belirgin yapısal benzerlikleri paylaşmasını ifade etmek için kullanılır.

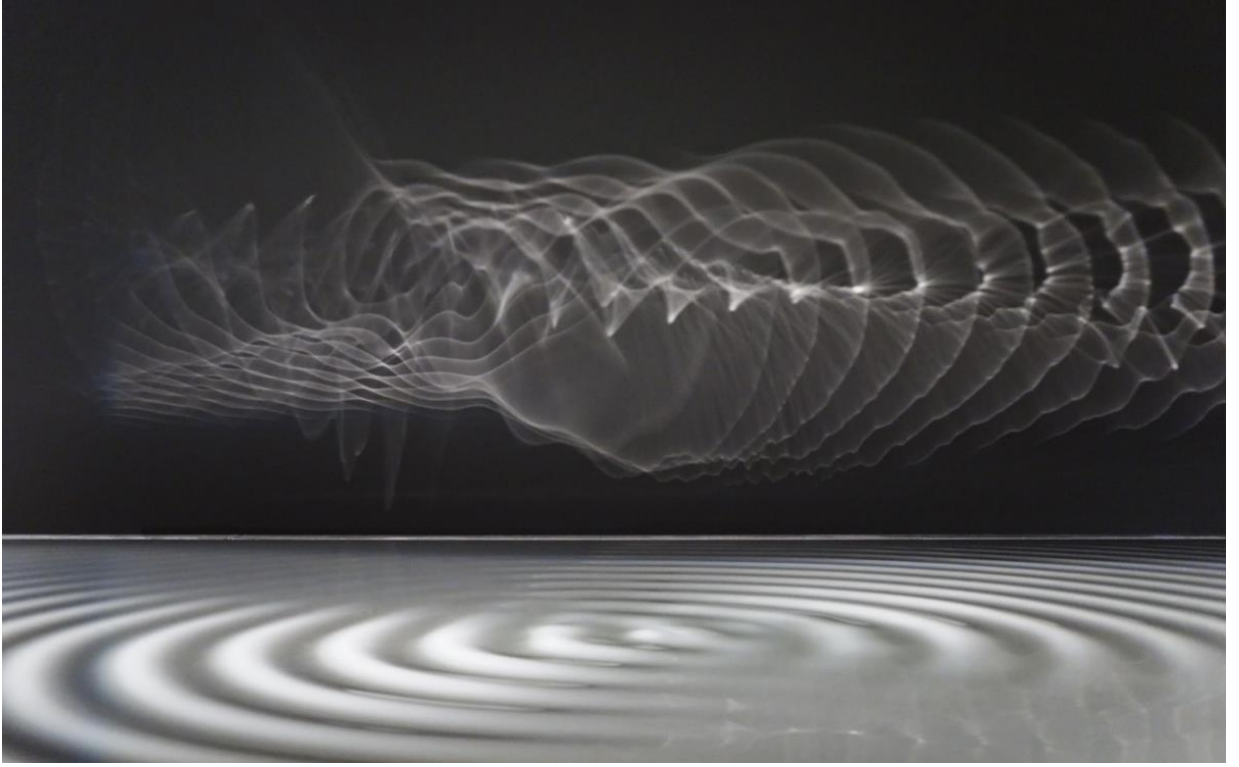
Söz konusu benzerliklerde analogilerden söz edilmediğinin altı çizilmelidir. Ludwig Bertalanffy “analoji” ve “homoloji” ayrımı yapmaktadır. Analoji, yapay bir benzerliktir ve nedensel faktörlere dayanmaz. Örneğin yarasaların ve kuşların kanatlarının olması ve her ikisinin de uçmaya yaraması böyle bir benzerliktir ve bilimsel değeri yoktur. Homoloji ise ortak yasalara dayanan kavramsal modellerdir. Elektrik akımı ile suyun akışı arasındaki ilişki buna örnek olarak verilebilir.^{328 329}

Sanat, disiplinlerarası bir yöntemle farklı fenomenlerin eşbenzerliklerini modelleyen bir sistemdir. Bunlar her alandan olabileceği gibi, her türlü karmaşıklık-basitlik aralığında da olabilir.

³²⁷ Erich Janth, disiplinlerötesilik “(...) beliren epistemolojik örüntüler ve genelleştirilmiş aksiyomlar üzerinde temellenen bir sistemdir.” demektedir. Erich Jantsch, *Inter- and Transdisciplinary University: A Systems Approach to Education and Innovation, Higher Education Quarterly*, c. 1, 1970.

³²⁸ Von Bertalanffy, *General System Theory Foundations, Development, Applications*, 84–85.

³²⁹ Homoloji ve analoji terimleri biyolojide sıklıkla kullanılır ve bu çalışmadaki Aile Benzerliği ve Genetik Bağlar kavramlarıyla yakından ilişkilidir: Bir insanın kendi kardeşine benzemesi homoloji iken internette gördüğü bir ünlüye benzemesi analogidir. Sanat yapıtlarının benzerlikleri söz konusu olduğunda da bu türden zorunlu ve keyfi ilişkiler bulunur. Buna karşın bu terimlerin kendilerinin sanatla ilişkisinin ise bir analoji olduğu unutulmamalıdır. Yani Aile Benzerliği ya da Genetik Bağ terimi bir metafor; herhangi bir bilimsellik taşımaz.



Resim 52- Thomas McIntosh, Mikko Hynninen and Emmanuel Madan, “Ondulation”, 2002.

Thomas McIntosh’un çalışması ses dalgalarının su yüzeyinde titreşimi ve bu yüzeye tutulan ışığın duvara yansıtılmasından oluşur. Bu çalışmadaki öğeler homolojiktir çünkü belirli bir zorunluluğa dayanır. Su dalgaları, işitilen ses ve duvarda oluşan görüntü arasında yapısal bir benzerlik vardır. Her üç katman da aynı uzamsal ilişki kanunlarına uyar. Ses sinyalleri suya, su ışığa ve her biri, bir diğerine eşlenmiştir. Buna karşın çalışmanın anlam ilişkileri, homolojik değildir. Örneğin bir izleyici buradaki dalgalanmaları deprem olgusuyla ilişkilendirmeyi tercih edebilir. İzleyicinin bu tercihi keyfi bir analogidir.

Bu çalışma, disiplinlerötesi bir anlayış içinde eşbiçimliliği sunar. Ses ve görüntü dalgaları belirli bir disipline ait olgular değildir. Buna karşın, her disiplin dalgayı farklı açıdan inceleyebilir. Çalışmadaki dalgalar felsefi açıdan, estetik açıdan, fizik bilimi

açısından ya da ses mühendisliği açısından değerlendirilebilir. Sanat nesnelerinin kendini gerçekleştirme tarzı bu olanağı sağlar.

Bu bölümde öncelikle sanat yapıtlarının bu türden eşlemeleri farklı sistemler arasında nasıl gerçekleşebildiği, “yapısal eşleşme” kavramı üzerinden incelenecektir. Sanatın diğer sistemlerden ayrılan en önemli özelliklerinden birisi, iletişim sistem ile psikolojik sistemlerin eşlenebilmesini sağlamasıdır.

İki alan arasında eşleme yapılabilmesi için bu alanların belirlenmesi gerekmektedir. Sistem ve çevre ilişkisine çalışma boyunca sık sık değinilmiştir. Bu bölümün ikinci ve üçüncü başlıklarında, bu problem daha spesifik olarak, sanat nesnesinin sınırları ve bu sınırların işaretlenmesi ölçeğinde Luhmann terminolojisi içerisinde ele alınacaktır.

7.1. İLETİŞİM

Sistem Teorisinde sosyal sistemler, bireyler üzerine kurulmamaktadır. Luhmann, “birbiriyle iletişime geçen özneler fikrini” eski Avrupa geleneğine ait ontolojik bir düşünce olarak görür ve bilinçliliğin bir başka özne tarafından erişilebilir olduğu inancına karşı çıkar.^{330 331} Yani bir göndericiden alıcıya iletilen bir mesaj şeklindeki iletişim şeması burada mevcut değildir.^{332 333} Sistemik yaklaşımın iletişimi ele alma tarzını, Göstergebilim, Yorumbilim ve Eylem Teorisinden ayıran özellik, “belirmeye” dayalı, olasılıksal bir çerçeve kullanmasıdır.³³⁴ Sistem Teorisi, bu nedenle Sibernetik ve İletişim Teorisinin iletişim yaklaşımını benimser. Bu yaklaşımda enformasyon mümkün olan olasılıkların bir seçimidir. Bu seçim olmadan iletişim de gerçekleşemez. Dolayısıyla

³³⁰ Luhmann, *Introduction to Systems Theory*, 180–188.

³³¹ Burada insan, bilişsel ve fizyolojik sistemlerin bütünüdür bir iletişim aracı değildir. İnsan sadece bu iletişim sisteminde uyaranlara neden olur. Yani ikisi tümüyle farklı sistemlerdir. Bu ilk etapta sezgilere aykırı görünse de aslında “iletişim kuran insan” fikrinin oldukça problemli bir görüş olduğu kavranabilir. Bir insanın düşüncesinin başka bir insanın zihnine girmesi fikri tutarsız bir görüştür. Buna karşın sosyal sistemler bu bilişsel ve fizyolojik sistemleri “bireyler” olarak (örneğin Albert Einstein) işaretleyebilir.

³³² Niklas Luhmann, *Social Systems*, çev. John Bednarz (Stanford University Press, 1995), 140.

³³³ Luhmann, *Theory of Society, Volume 1*, 195.

³³⁴ Luhmann, *Social Systems*, xxviii.

iletişim iki kişi arasındaki bir köprü değildir. Bireyler, iletişim sisteminin çevresini oluştururlar, onun bir öğesi değillerdir.³³⁵ (Toplumun bireylerden meydana geldiğini söylemek anlamsızdır çünkü iletişim olmadan tek başına bireylerin toplamı sosyal bir yapı kuramaz.) Sosyal sistemler ise iletişimlerden meydana gelmektedir;³³⁶ kişiler-arası bir durumdan değil iletişimler-arası bir durumdan söz edilir. Toplumsal sistem, bu bağlamda, kişiler ağı değil, bir iletişim ağıdır. Kişiler, iletişim sistemleriyle, onun çevresi olarak etkileşime geçmektedirler. Bir sosyal sistem olarak sanat sistemi de iletişimlerden meydana gelir.

Luhmann'da iletişim, tıpkı diğer sistemlerde olduğu gibi farklılaşma ve özütetimi temelinde şekillenir. İletişim sistemi ve bilişsel süreçlerin dahil olduğu psikolojik sistemler birbirinden ayrıdır, her biri kendi işlemlerini yürütür. Dil ise bu sistemlerin birbirleriyle etkileşime girmesini sağlar.

İletişim, işlemsel kapalılık esasına dayandığı için temel olarak bir seğme işlemidir. Luhmann, bu seçimi birbirinden bağımsız çalışamayan üç temel öğenin senteziyle kurar: Enformasyonun seçimi; bildirinin (iletim, haber, söyleyiş) seçimi ve bu enformasyon ve bildirinin seçici bir biçimde anlaşılması ya da yanlış anlaşılması.³³⁷ Burada mesajların başarılı iletimi ya da iletilmemesi ya da niyetlerin kusursuz anlaşılması söz konusu değildir. Ek olarak tüm bu seçimler dinamik olarak işlemektedir, yani iletişim, bu seğimlerin anlık birliktelikleri yoluyla kurulur.³³⁸ Bu seçimler aynı zamanda henüz işaretlenmemiş potansiyel seğimlerin farkı yoluyla da anlaşılır. Enformasyon, bu farkın; yani mümkün olan ile aktüel olan arasındaki farkın bildirilmesidir. Bildirim, bu enformasyonun nasıl bildirildiğidir. Anlama ise bilginin seçimidir.³³⁹ İletişim konusunda bir diğer önemli mesele ise iletişimin her zaman başka iletişimleri gerektirdiğidir. Tek başına bir iletişimden söz edilemez;³⁴⁰ iletişim, ancak

³³⁵ Niklas Luhmann, "What is Communication?", *Communication Theory* 2, sayı 3 (1992): 251–259.

³³⁶ A.g.e.

³³⁷ A.g.e.

³³⁸ Luhmann, *Introduction to Systems Theory*, 53–56.

³³⁹ Luhmann, "What is Communication?"

³⁴⁰ A.g.e.

diğer geçmiş iletişimlerle ve potansiyel gelecek iletişimlerle olan farkı üzerinden anlam kazanmaktadır.³⁴¹ Bir iletişim olayı gerçekleşirken sürekli olarak mikro düzeyde farklılıkların işaretlenmesi söz konusudur.³⁴²

Luhmann'ın iletişim modeli iletişimin doğasına paralel bir biçimde karmaşıktır fakat şu şekilde sezgiyle uyumlu bir yorumu sunulabilir: Homojen olmayan parazitlerden oluşan bir evren hayal edildiğine bu parazitlerin içinde farklılıklar bulunacaktır. Bu farklılıklar, karmaşıklık farklılıklarıdır. Algılama işlemi bilinçten bağımsız olarak (diğer tüm hayvanlarda olduğu gibi) sürekli olarak sesler, görüntüler ve kokular arasında tarama yapmaktadır. Bu işlem her zaman dinamiktir yani görüntüler ve sesler sabit değildir, bir süreklilik içinde bulunur. Luhmann, bilinçliliğin temel işlevinin, bu algılara odaklanma ve onları işleme olduğunu belirtir.³⁴³ Bilinçlilik, ancak bu şekilde iletişim sistemlerine katılır. Örneğin bir resmin bir bölgesine odaklanmak bu şekilde bir işlemdir. Odaklanılan şey karmaşıklık farkıdır. İletişimin gerçekleşmesi için algılama zorunludur. “Gözler olmadan kitaplar okunamaz ya da kulaklar olmadan sesler işitilemez.”³⁴⁴ Buna karşın bu bedenler, iletişimin kendisi değildir.

Bilişsel sistemlerin bu farklılıkları algılayıp iletişim sisteminde uyaranlara neden olması enformasyonu meydana getirir. Yani enformasyon, bu farklılığın seçilmesinin başka bir adıdır. Örneğin bir resmin belirli bir bölgesinde odaklanmak, bir anda o bölge ve diğer her şey arasına sınır çeker. Dolayısıyla enformasyon ortaya çıkar.

Bildirim bu farklılığın formudur. Farklılık, sayısız farklı formla iletişime girebilmesine karşın belirli formların seçilmesidir. Resmin o bölgesindeki enformasyon, sayısız şekilde iletişim sistemine eşlenebilir. Bunlar ses biçimleri (örneğin konuşmak) ya da

³⁴¹ Niklas Luhmann, *Theories of Distinction: Redescribing the Descriptions of Modernity*, ed. William Rasch, çev. Joseph O’Neil (Stanford: Stanford University Press, 2002), 168–169.

³⁴² Kathrin Maurer, “Communication and Language in Niklas Luhmann’s Systemstheory”, *Pandaemonium Germanicum* 2, sayı 16 (2010): 1–21.

³⁴³ Luhmann, *Art as a Social System*, 14.

³⁴⁴ A.g.e., 15.

başka karmaşık biçimler olabilir. Bu nedenle bildirim, farklılığın nasıl iletişime girdiğini belirler.

Anlama ise enformasyonla bildirimin farkından oluşur. Bir iletişim eyleminde anlamının gerçekleşmesi için bildirim ile enformasyon ayırt edilmelidir. İletilen şey ile nasıl iletildiğinin ayırt edilmesi anlamayı sağlar. Örneğin, ‘もしもし’ şeklindeki bir lekenin anlamlı olabilmesi için bu leke ile (bildirim) onun içerdiği enformasyonun ayırt edilmesi gerekir. “Merhaba” anlamı bu lekeden zorunlu olarak çıkmaz, uzlaşılmış bir eşlemedir. Anlamın oluşması için bildirim ile enformasyonun bu yüzden ayırt edilmesi gerekir (Rene Magritte’in “*İmgelerin İhaneti*” resminde de benzer bir durum mevcuttur: Leke ile lekenin anlamı ayırt edilmelidir.)

Burada yanlış anlaşılma da bu sürece dahil olabilir. Bu lekenin “merhaba” yerine “kiraz çiçeği” olarak anlaşılması iletişimin gerçekleşmediği anlamına gelmez. İletişim sistemi her zaman özütetimi sürdürmeye çalışır.

Sistem Teorisi’nin diğer iletişim teorilerinden oldukça farklılaşan bu yapısı ilk olarak bir bireyin iletişim sistemiyle nasıl etkileşime geçeceği sorusunu ortaya çıkarır çünkü teori, iletişimi bireylerin dışında tanımlamaktadır. Burada yine yapısal eşleşme devreye girmektedir. Psikolojik sistemler, düşünceler ve algılamalar gibi bilişsel olayları kapsarlar fakat doğaları gereği iletişim üretemezler,³⁴⁵ tüm işlemleri nörolojik alanın içinde kalır; kendi sınırlarının dışında çalışamaz.³⁴⁶ Benzer bir biçimde iletişim sistemleri algılayamaz. Psikolojik sistemlerle iletişim sistemleri birbirlerine yapısal eşleşme ile bağlanır. Eşleşmenin aracı ise dildir.³⁴⁷ Dil yüksek seviyedeki karmaşık bilişsel ve iletişimsel işlemleri basit örüntüler şeklinde birbirine bağlamaktadır. Dil, (hem konuşma hem de yazılı dil anlamında) yoğun bir seçicilik ve dışarıda bırakma işlemi yapar.³⁴⁸ Konuşurken çok fazla parazit sesin dışarıda bırakılması ya da yazılı dilde çok az sayıdaki işaretin kullanılması çevrenin karmaşıklığı minimize etmek ve

³⁴⁵ Luhmann, *Art as a Social System*, 9–10.

³⁴⁶ Luhmann, “What is Communication?”

³⁴⁷ Luhmann, *Introduction to Systems Theory*, 87.

³⁴⁸ A.g.e.

iletişim gerçekleşmesini sağlamak için gerekli soyutlamayı sağlar. Aynı durum algılama süreçlerinde de gerçekleşir. Dil, bilinç üzerinde birtakım uyaranlar yaratarak belirli algılara odaklanmayı sağlar.^{349 350} Sonuç olarak dil, her iki sistemin birbiriyle etkileşime girmesinde gerekli çerçeveyi sağlayacak bir araç olarak işlev görür.³⁵¹

Sanat nesnesi de bazı duyularla algılanmasına karşın, bu dinamik algılamaların kendisi değil, dilin operasyonları ile sınırlanan ve böylece iletişime sokulabilir hale gelen bir süreç sonucu ortaya çıkmaktadır.³⁵² Sistem Teorisi doğası gereği ontolojik tanımlamalardan her zaman uzak durmakta ve bu tür problematlilere öğelerin kendisinden çok sistemler arasındaki davranış özelliklerini keşfederek yaklaşmaktadır.

Luhmann, Estetikteki “salt bir biçimde sanat nesnesinin materyalinin algılanmasının yeterli olmaması ve “zihinsel” bir işlemin gerektiği” düşüncesini ele alır. Bu görüş ilk bakışta ruh ve beden ayrımını akla getirmektedir. Bu ayrıma, madde ve form, medyum ve form, donanım ve yazılım gibi farklı alanlarda da karşılaşılmaktadır. Luhmann, bu tür görüşlerdeki örtük, “zihinsel”, “ruhsal” ve “akılsal” edimlerin bugün dahi zorunlu bir metafor olduğunu belirtir: “*Ruh*”, *iletişimin gizemi için dolambaçlı bir metafor değil de nedir? Ve eğer yleyse sanat yapıtının seçimli bir biçimde düzenlenmesini, algılanabilir nesnelerin iletişime müsait bir hale gelmesi için bir koşul olarak almamalı mıyız?*³⁵³ Yani Luhmann’a göre geçmişte felsefede ruh ile kastedilen aslında iletişim için bir metafordur. Sanatın gayri maddi doğası, fiziksel, algılanabilir nesnelerin iletişim evrenine aktarılmasından ötürüdür. Gayri maddi olan iletişimlerdir. İletişim temel olarak farkların seçimi ve işaretlenmesi şeklinde gerçekleşen bağıntısar bir işlem olduğu için maddesel bir tarafı yoktur.

³⁴⁹ A.g.e.

³⁵⁰ Maurer, “Communication and Language in Niklas Luhmann’s Systemstheory”.

³⁵¹ Burada Luhmann’ın dili göstergebilimde olduğu gibi bir işaretleme sistemi olarak tanımlamadığının altını çizmek önemlidir. Dil, farklılaşma işlemini (sistemlerin çevrelerinden karmaşıklıklar ölçeğinde kendilerini ayırmaları) sağlayan araçtır.

³⁵² “*Sanat nesneleri iletişimler olarak addedildiğinde, maddesellikleri ya da yaratıcıları değil, – diğer sanat eseri formlarında ya da eleştiri olarak, pozitif ya da negatif yeni iletişim bildirimleri tarafından cevaplanan -bir iletişim eylemi olmaları önem kazanır.*” Halsall, *Systems of Art : Art, History and Systems Theory*, 11. içerisinde Kitty Zijlmans nsz.

³⁵³ Luhmann, *Art as a Social System*, 10.

Luhmann’a göre sanat, algılama ve iletişim arasında kendi operasyonlarını yürüterek köprüler inşa etmektedir.³⁵⁴ Sanat bu iki sisteminde yapısında doğal olarak olmayan bir işlevi yürütür. İletişim sistemleri algılayamaz. Psikolojik sistemler ise iletişime geçemez. Buna karşın, sanat sistemi, sanat nesneleri üreterek, algılamayı iletişim için uygun hale getirir. Bu iletişimin artık algılayabildiği anlamına gelmez fakat iletişim algılamayı işaret edebilir. Bu durum Kavramsal Sanat için de geçerlidir. Sanat yapıtları öyle veya böyle algılanabilir nesnelerle algılanamayan bağıntıları ortaya koyarlar. Sanat nesnelerinin bu işaretleme işlemi kendilerine özgü biçimlerle gerçekleşir. Gündelik iletişimin kendisi kullanılsa dahi bu iletişim gündelik iletişim olarak algılanmamaktadır. Anlamın anlaşılması ya da anlaşılmaması ise gözlemcinin iletişimin biçimlerini başka sistemlere nasıl eşlediğine ilişkindir. Yani iletişimin bir amacı yoktur.

Sanat sistemi içindeki iletişimler, resimler ya da şiirler gibi sanat nesneleriyle gerçekleştirilir.³⁵⁵ Bu nesneler sanatsal iletişim amacıyla üretilir (iletişimin bir mesaj iletmek amacı olmadığını tekrar hatırlamak önemlidir). Luhmann, sanatın sadece dil ile var olabileceğini belirtir. Buna karşın sanat formlarının kendisi (doğrudan dilbilimsel anlamda dahi) dil ve yargının olmadığı iletişimlerdir.

Burada sanatsal iletişimin neyi amaçladığı sorusu gündeme gelebilmektedir. “*Yapıntı olarak üretilen şey ne olursa olsun şu soruyu ateşler “Amaç ne?”*”³⁵⁶

Luhmann’a göre sanatsal iletişimin amacı yine kendine dönüktür. İlk etapta sanatçının niyeti zorunlu olarak işaretlenmemiş bir alandan işaretli bir alana geçmektir. Buna

³⁵⁴ A.g.e., 18.

³⁵⁵ Burada sanat nesneleri ve bu nesneler hakkındaki iletişimlerin birbirinden farklı olduğunu işaret etmek gerekmektedir. Her ikisi de sanat dünyasının parçası olmasına rağmen sanatsal iletişimle sanat hakkındaki iletişimin öğeleri farklıdır. Bu konuya daha önce biçimselleştirme ve üst-dil ilişkisi bağlamında değinilmişti.

Luhmann, algılama kelimesinin yanlış anlaşılmaya neden olmaması için, sadece görsel sanatlardan söz etmediğinin altını çizmektedir. Örneğin bir şiirin mesajı doğru ya da yanlış önermelere çevrilemez. Şiir bildirimlerinin önermeleri yoluyla iletişime geçmez. Aynı şey betik sanatı içinde geçerlidir. Önergelerin kendileri kullanılsa dahi amaç önermelere çevrilebilecek bir mesaj iletmek değildir A.g.e., 36.

³⁵⁶ A.g.e., 34.

karşın sınır çizen (ayırım koyan) bir işlemin kendisi, bir sınır (ayırım) olamaz (bu ayrımı gözlemleyen gözlemci hariç). Luhmann, niyetin söze çevrilemeyeceğini, en azından sanat eserlerinin gözleminden böyle bir enformasyonun çıkarılamayacağını belirtir.³⁵⁷ Kendini sanat formunda gözleme sunan şey, başka herhangi bir medyuma çevrilemeyecek bağımsız bir iletişimdir. Ona göre, sanatçının kendisi bile ne yapmak istediğini, yapmış olduğu şeyi gerçekleştirdikten sonra görebilir.³⁵⁸ Burada sanatın bir sistem olarak kendi içine kapalılık esasını sürdürdüğü görülmektedir.

Gözlem açısından ise sanatın iletişim ortamındaki işlevi, psikolojik sistemlerle iletişim sistemleri arasında yarattığı yapısal eşlemeleri gözlemcilerin ayırt etmesi üzerine kuruludur. Luhmann'a göre buradaki gözlemci bir sosyolog gibi dış bir gözlemci olabileceği gibi bizzat sanatın kendisi de olabilir.³⁵⁹ Sanatın sürekli olarak kendi işlevini problem haline getirmesi de bu gözlemci rolünü üstlenmesinden ileri gelir. Anlam, bu işlem sırasında iletişimin gerçekleşmesini sağlar. (Tekrarlamak gerekirse: psikolojik sistemler anlam üretemezler.) Luhmann anlamı, potansiyel ve aktüel üzerindeki fark üzerinden ele almaktadır. Bir sistem, işlemde bulunduğu sırada aktüeldir, potansiyel olarak işleyemez. Fakat işlem, üretildiği an ortadan kaybolan bir olay olduğundan, anlam tarafından kontrol edilen herhangi bir işlem, başka nelerin potansiyel olarak mümkün olabileceğine doğru hareket eder ve böylece potansiyelin evrenindeki herhangi bir şey, aktüel halini alır. Sanat bu işlemi deneyimler yaratma yoluyla yapar. Bu durumun gerçeklik ile de ilişkisi vardır. Aktüel ve potansiyel fark üzerinde kurulmuş olan potansiyel dünyaları inşa ederek, herhangi bir şeyin gerçeklik olarak tasarlanabilmesini, mevcut dünyanın dünya içinde görünür olmasını (bu işaretleme başka alanların görünmez olmasını da gerektirir) sağlar (Zira dünya kendi kendine görünür değildir).

“Sanat yapıtı, sıradan bir gerçeklikten farklılaşan kendi gerçekliğini kurar. Bunu yaparken, çalışmanın algılanabilirliğine ve reddedilemez gerçekliğine karşın eş zamanlı

³⁵⁷ A.g.e.

³⁵⁸ A.g.e., 23.

³⁵⁹ A.g.e., 35.

olarak başka bir gerçekliği, neyin hayali ya da kurgusal olduğunun anlamını da içerir. Sanat dünyayı gerçek dünya ve hayali dünya olarak ikiye böler. (...) Sanatın işlevi bu bölünmenin anlamıyla ilgilidir. Sanatın hayali dünyası herhangi bir şeyin gerçeklik olarak belirlenebilmesi üzerine bir pozisyon önerir. (...) Farklılığın bu işaretleri olmadan dünya olduğu gibi olurdu. Ancak “orada bir yerdeki” gerçeklik, kurgusal gerçeklikten ayrıştığında, bir perspektifin bir tarafı gözlemlenebilir.”^{360 361}

Bu konuyu kavramak adına sanat dünyasında hazır-nesneye verilen tepkiler gözlemlenebilir. Müzelere bırakılan bazı nesnelerin sanat sanılması ya da bir takım sanat eserlerinin çöpe atılması örneklerinde olduğu gibi, sanat nesnesinin belirlenmesinde kurgusal gerçekliğin, “orada bir yerdeki” gerçeklikten ayrılmış olması süregiden bir problematiktir. Müzede yere bırakılan “sıradan” bir gözlük, sanat eseri olduğunda ne değişecektir ve bu neden bu kadar önemlidir? Müzedeki izleyicinin beklentisi sanat nesnesinin gündelik nesneler dahi olsa kurgusal olduğunu bilmektir. Kurgusal olarak inşa edilmiş ya da işaretleme yoluyla kurgusallığın addedildiği nesne, algılamamanın içindeki “parazitte”, belirli bir alanı iletişime, başka bir ifadeyle odaklanmaya açmaktadır. Algılama sistemi ve iletişim sistemi arasındaki köprü, bu alanın işaretlenmesiyle, dolasıyla iki küme arasında dil tarafından sınırlandırılmış bağıntının kavranmasıyla gerçekleşir. Bu aynı zamanda üstte belirtilen potansiyel ve aktüel farkı üzerinden işleyen bir işlemdir. Başka hangi potansiyellerin aktüel olarak sanat olabileceği fikri, başka hangi dünyaların tasarlanabileceği sorusudur. Böylece kurgusal gerçeklik, orada bir yerdeki gerçeklikle farkını koyarak, o gerçekliğin de gerçeklik olarak anlaşılmasına neden olur (fark olmadan gerçeklik tek başına kavranamazdı). Sıradan bir gözlük ile sanat nesnesi olan gözlük arasındaki fark buna işaret eder. Burada bir iletişim olarak sanat nesnesinin ileteceği bir mesaj yoktur. Bir işlem, bu işlemin gözlemlenmesi, bu gözlemin gözlenmesi ve buna verilen tepkiler mevcuttur. Bir biçimin farkedilmesi, diğer biçimlerle benzerlik ya da farklılıklarının

³⁶⁰ A.g.e., 149–153.

³⁶¹ Luhmann’a göre dil ve din verili dünyanın gerçek olarak işaretlenmesini sağlamaktadır. Sanat ise gerçeklikten çıkarak ve algılanabilir nesneler ile (örneğin dinde bu mevcut değildir) tekrar gerçekliğe giderek bu iki alandan farklılaşır. Dolasıyla sanatta, rüya ve gerçek, gerçek ve oyun ya da gerçeklik ve yanılsama ikiliklerinde olduğu gibi bir ikilik yoktur

ortaya konması ve bu işlemlerin tekrar tekrar sistem içinde yine biçimsel şekillerde kullanılması söz konusudur. Biçimlere verilen isimler ya da biçimlerin sanat dışındaki başka sistemlerde kullanması ve bunun sanatla olan ilişkisinin çözümlenmesi de yine aynı biçimsel ilişkilere çözümlenebilir.

7.2. SANAT NESNESİNİN SINIRLARI

İzole bir sanat yapıtı, bir sistemde var olamamaktadır: *“Yapıt, ancak diğer sanat yapıtlarıyla özyinelemeli bir ağ kurarak, teknik olarak yeniden üretilebilir kopyalar, sergiler, müzeler, tiyatrolar, binalar ve benzerleri ile var olur.”*³⁶²

Yapıt bu türden bir ağ olmadan var olamıyorsa, teorik olarak her şey, diğer her şeyle ilişkiye sokulabilir. Kimi ilişkilerin yapıtla ilişkiye sokulurken diğerlerinin sokulmamasının gerekçesi nedir? Alanın sınırları nasıl belirlenir?

Özüretimli bir yapı kendi kendinin çalışma mekanizmasını belirlediğine göre, onun bu mekanizmasına katkıda bulunmayan her şey onun yapısal öğelerini değil, çevresini oluşturacaktır. Yine de özüretimli yapılar kapalı sistemler değildir ve çevreleriyle etkileşime girerler. Kapalılık yapılan işlemler ölçeğindedir. Bir iletişim sistemi, çevresinin karmaşıklık seviyesini dengelemek amacıyla çevreden belirli bilgileri alıp belirli anlamlar üretecektir. Bir sanat yapıtı belirli bir bağlamda tutarlı anlamlar kazanır. Aynı anda birçok anlamın geçerli olduğu bir keyfiyet sunulduğunda bir sistemden söz etmek mümkün olmamaktadır. Dolayısıyla neyin sanat yapıtı, neyin bu yapıtın çevresi olduğundan öte, hangi bağlamlarda bu çevre ve yapıt ilişkisinin gözlemlenebileceği önem kazanır.

Hans Haacke'nin *“Manet-PROJEKT’74”* isimli çalışması, Edouard Manet'nin *“Bunch of Asparagus”* (1880) isimli resmini ve resmin yanındaki çerçevelenmiş panellerden oluşur. Bu panellerde Manet'nin resmini satın almış olan kişilerin biyografik detayları,

³⁶² Luhmann, *Art as a Social System*, 53.

ideolojik bağlantıları ve resmin satın alınmasına ilişkin bilgiler yer alır. Haacke'nin çalışması bir resmin koleksiyonerlik, miras, kamusallaştırma ve sponsorluk bağlantılarını sergiler.



Resim 53 - Hans Haacke, "Manet-PROJEKT '74", 1974, , Martin-Gropius-Bau, Berlin, 1997.

Bu türden bir çalışmanın sınırlarını ne belirler? Sanatçının sunduğu fiziksel nesnelerin bir tür kavramsal sınır çizmeye yardımcı olduğu açıktır. Bir nesne görmek iletişim sisteminde spesifik *uyaranlara* neden olur. Resmi satın alan 14 kişinin bilgisini belgeleyen paneller bu türden bir sınır çizer. Manet'nin resmi böyle bir sınırdır. Buna karşın bu nesneler yapıtta görülmeyen başka nesnelerle ilişkilere sokulmadıkça bir anlam ifade etmezler.

Haacke'nin çalışması örneklenebilir bir çalışmadır; sanatçı çalışmanın farklı ressamlarla farklı versiyonlarını da üretmiştir. Bir çalışmanın ancak bazı öğeleri örneklenebilmektedir; başka bir ifadeyle ancak bu öğeler yeni çalışmalara

kopyalanabilir.³⁶³ Bu türden öğelerin saptanması, çalışmayı neyin anlamlı kıldığına; dolayısıyla alanın sınırlarına dair bilgiler sunar. Haacke'nin işindeki öğeler, tanınmış bir ressamın resmi ve onun bir resmini satın alan kişilere ait finansal ve politik bilgiler şeklinde ifade edilebilir. Bu öğeler çalışmadan çıkarıldığında çalışma doğal olarak anlamını yitirecektir. Dolayısıyla bu öğeler, izleyicinin çalışmayı belirli bir alana odaklanarak kavramasına yardımcı olan öğelerdir. Aynı öğeler farklı çalışmalara kopyalandığında yeni birer çalışma değil de yeni birer versiyon olmaları bundan kaynaklanır. Çalışma aynıdır, fakat uygulamasında nüanslar bulunur. O halde çalışmanın kurulduğu ilişkisel bağlam (örneğin Manet'nin resmi ile resmi satın alan kişilerin bilgileri arasındaki ilişki ve bu ilişkilerin sanat piyasası ve politika ile olan ilişkisi vb.) bu yapıtın alanı olarak saptanabilir. Buna karşın bu alanın sınırları siyah ve beyazın ayrıldığı gibi ayrılmaz. Bunun temel nedeni aslında değişmez olarak tanımlanan öğelerin, sadece o bağlam içindeki değişmezliğidir.

Goodman şöyle der: “*Bir şeyin numunesi olma ya da örnekleme ilişkisi az çok arkadaşlık ilişkisine benzer: Arkadaşlarım belirlenebilir tek bir özellik ile ya da özellik kümesiyle ayırım kazanmazlar; benimle bir süre boyunca arkadaşlık ilişkisi kurarak ayırım kazanırlar.*”³⁶⁴

Manet'nin resmindeki fırça vuruşlarının bu çalışmada belirli bir bağlamında (örneğin Kavramsal Sanat ölçeğinde) bir önem taşımadığı dolayısıyla çalışmanın temel bir öğesi olmadığını söylemek mümkündür. Peki aynı şeyi Haacke'nin özel olarak Manet'nin bu resmini kullanmış olması için de söylemek mümkün müdür? Neticesinde sanatçı başka ressamların başka yapıtlarıyla da bu işi gerçekleştirdiğinde yöntemin kendisi değişmemektedir. Buna karşın bu çalışma “*Bir tutam kuşkonmaz*” isimli resmin finansal

³⁶³ Bir yapıtın diğerine kopyalanması esasen zamansal bir hiyerarşiden oluşur. Bu nedenle eğilimimiz ilk yapıtın orijinal olduğu diğerlerinin onun farklı versiyonları olduğu yönündedir. Daha doğru bir ifade şu şekilde olurdu: Tüm varyasyonlarda sadece örneklenebilir öğeler var olur.

Goodman bu konuda şöyle der: “(...) genel olarak bir numune hangi özellikleri bakımından numune teşkil eder? Bütün özelliklerini teşkil ediyor olamaz.; zira o durumda numune yalnızca kendi kendisi teşkil etmiş olurdu. (...)” Bir numune kendi özelliklerinin bazıları bakımından numune teşkil eder ya da bunları örnekler; numunenin örnekleme ilişkisi kurduğu özellikler de koşullara bağlı olarak değişir. Goodman, *Dünyalar Nasıl Yapılır?*, 64–65.

³⁶⁴ A.g.e., 65.

ve politik hikayesini anlatmaktadır. Yerine başka bir resim kullanıldığında, bunun yeni bir çalışma mı yoksa bir versiyon mu olacağı yapıtın anlamlandırılırken hangi ölçüde indirgeme yapıldığında; soyutlandığına bağlıdır ve burada kesin bir şekilde tarif edilebilir bir özellikler kümesi yoktur.

Kavramsal sanatın var olmadığı ve çerçevelerin yapıtlardan daha çok önem taşıdığı hayali bir evrende, bir izleyici belgelerin sunulduğu çerçevelerle, Manet'nin resminin çerçevesinin farklılığına odaklanabilir ve buradan çeşitli yorumlar yapabilir. Örneğin metinlerin çerçevelerinin sade oluşu ile imajın çerçevesinin süslü oluşu üzerinden bir biçim/içerik değerlendirmesinde bulunabilir. Bu teorik olarak imkânsız değildir. Sonuç olarak bir çalışma ancak belirli şartlarda belirli anlamlara gelir. Haacke'nin işi Kavramsal Sanata ait genel bilgi ya da sanat nesnesinin meta boyutuna dair çeşitli disiplinlerarası bilgi olmadan anlamını yitirir ya da hayali örnekte olduğu gibi farklı anlamlar taşır. Dahası nesne sadece bir takım fiziksel nesnelerden ya da bazı estetik çözümlemelerden ibaret olarak anlaşılabilir. Oysaki Haacke'nin çalışması bizzat ilişkileri nesne olarak sergilemektedir.³⁶⁵ Buna rağmen belirli şartların belirli anlamlar sunması, tutarlı yorum yapma imkânı sunar. Tutarlılık sanat nesnesinin alanının her şeyi değil de bazı şeyleri kapsamasına ve özüretimli bir yapıya sahip olmasına olanak tanır. Çerçevelerin değerli olduğu hayali evrende bu iş, *çerçeveler tarihi* ve *çerçeve kuramı* ile birlikte değerlendirilecek ve çalışmanın Kavramsal Sanatla olan ilişkisi anlamsız hatta komik olacaktır. Dahası fiziksel nesne olarak nitelendirilen belgeler veya Manet'nin resmi çalışmaya çok da etki etmeyen küçük detaylar olarak görünecektir. Buna karşın bu kuram *çerçeveler dünyasında* tutarlı bir kuramdır.

Haacke, bu çalışmasındaki tüm süreçleri çok büyük bir olasılıkla epistemolojik olarak “gerçek” olarak nitelendirirdi. Bu doğru varsayıldığı takdirde de sistemlerin gerçek olması onların bir sistem olarak algılanabileceği çerçevenin varlığını zorunlu kılar. Bu durum, gözlemcilerin onlardan bağımsız olarak gerçekleşen olaylar arasında keyfi nedensellikler keşfettiği anlamına gelmediği gibi, bağımsız olayların bir sistematik

³⁶⁵ Burada fiziksel nesnelerin birer işaretleme aracı olarak önem taşıdıklarını belirtmek gerekir. Kavramsal Sanatın dahi belirli bir sunuma ihtiyaç duyması bundan ileri gelir.

içinde değerlendirilmesinin tümüyle gözlemciye bağlı olduğu anlamına da gelmez. Bu durum bir ağacın fotosentez sisteminin, biyoloji bilimi olmadan kavranamamasına benzetilebilir. Ağacın, biyoloji olmadan da fotosentez yapabildiğini varsaymak sağ duysaldır fakat fotosentezin kavranması biyolojinin modellemesi sayesinde gerçekleşir.

Sanat yapıtları, bir nesneler alanındaki bağıntıların diğer alandakilerle ilişkisini kurar. Haacke'nin çalışmasında resim ve belgeler arasında bir bağıntı bulunur. Yapıt bu bağıntılardan ibaret değildir. Diğer bağıntılar alanı ise sanat yapıtlarının ekonomi ve politika ile olan ilişkisi ya da potansiyel olarak çalışmanın izin verdiği diğer alanlardır. Yapıt, bu iki alan arasında ilişkilendirme yapabilecek bir olanaklar alanını inşa eden arayüzü sunmaktadır. İzleyici bir nesneyi kavrarken bu olanakları keşfeder ya da ortaya koyar. Burada x, y'dir türünden bir karşılıklılık ilişkisi yoktur. Yapıt farklı bir alanın öğelerini birtakım sembollerle ifade eden bir nesne değildir. Aksine, o alanla kendi alanının arasındaki ilişkilerin, o anda ve o biçimde gerçekleşmiş toplamında ve bu toplamın gözlemciler tarafından fark edilmesinde var olur.³⁶⁶

Sonuç olarak bir nesneler alanı 'x' sayıda nesneden meydana gelen bir küme değil, bir ağ üzerindeki geçişli bir yoğunlaşma bölgesidir. Alanı belirleyen ise nesnenin fiziksel sınırları değil, izleyicinin nesneyi yorumladığı bağlamdır. Bu bağlam daralabilir, esneyebilir, evrim geçirebilir ya da tümüyle ortadan kalkabilir. Herhangi bir türden analiz, sadece o analizin yapıldığı bağlam ile tutarlıdır; evrensel değildir.

³⁶⁶ Bu ilişkilendirme biçimine dair yorumların sürekli ve tutarlı bir tekrarı ise sanat teorisinin tarihsel boyutunu oluşturur.

7.3. İŞARETLEME

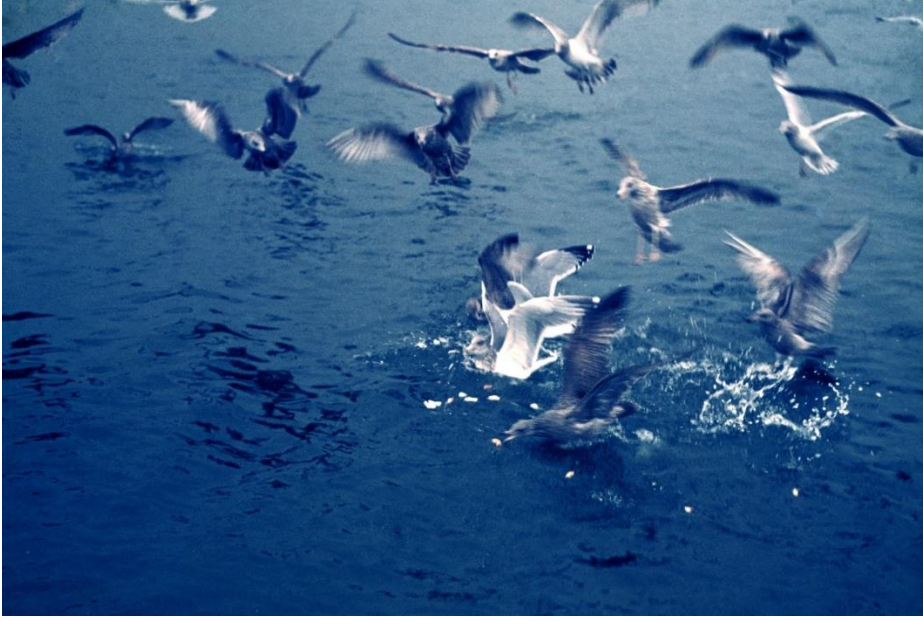
Sanat yapıtları iletişimi bir biçim ortaya koyarak gerçekleştirir. Luhmann, form kavramını, *fark-kuramı* isimli teori üzerinden ele almaktadır.³⁶⁷ Fark-kuramında, göstergebilimde olduğu gibi form başka bir şeye işaret eden bir işaret değildir. Form, öz-referanslıdır ve iki tarafı ayıran sınırın bizzat kendisidir. Formun içi ve dışı asimimetrik; sadece iç tarafı işleme tabi olur. Yani dünya “işaretlenmemiş hal” olarak tanımlanmaktadır. Fark, yeni bir işlem gerçekleştirdiğinde “işaretlenmiş hale” geçiş yapılı ve dünyaya bir sınır çizilir. İlk ayırım, bu iki alanı birbirinden ayırır ve böylece işaretlenmiş alanda bir diğer işlemler dizisi gerçekleştirilebilir. Ayrılmamış alan ise “diğer her şeydir”. Bir resmin kapalı bir yüzeye yapılması ya da bir sahnenin perdelerinin açılması bu türden ayrımlardır.³⁶⁸

Aynı şekilde, sanat yapıtı hakkında konuşabilmek için öncelikle bir nesnenin doğaya mı sanata mı ait olduğunun belirlenmesi gerekir. Eğer başka bir farka tabi tutulmuyorsa (örneğin güzel ya da çirkin ya da ilginç ya da sıkıcı) aynı anda hem doğa hem de sanat olarak algılamak mümkün değildir. Bu belirleme, formun içinin içerisindeki diğer iç ve dış farkların ve onlar da diğerlerinin belirlenmesine olanak tanır.

Haacke’nin “*Havalanmış Canlı Sistem*” isimli çalışması doğrudan bu durumu gösterir. Sanatçı martılara yem verir ve kuşların fotoğraflarını çeker. Haacke potansiyel olarak “belirme” durumuna geçecek bir sisteme, bir girdi sunar. Yem verme işleminin sonucu ise fotoğrafla işaretlenir.

³⁶⁷ Luhmann, *Art as a Social System*, 29.

³⁶⁸ A.g.e., 32.



Resim 54- Hans Haacke, “Live Airborne System”, 1968 (1965’de planlandı), Coney Adası.

Luhmann, belirlenmiş formun her zaman tanımlama yapmadan başka bir şeyi vaat ettiğini söyler: Bir yapıt söz konusu olduğunda Luhmann’ın bu görüşü (yapıtın bir ögesi için) “*o daha farklı yapılabilirdi*” şeklinde ele alınabilir. Form sürekli olarak bu aktüel ve potansiyel ayrımları üzerinde dinamik olarak var olur. Yani bir sanat nesnesi sürekli var olan metafizik bir varlık değil, sistemdeki farkın fark edilmesiyle o an çekilen bir “fotoğraftır.” (Dolayısıyla hiçbir zaman “tam” bir sistem analizi yapılamaz)

Luhmann, Danto’nun “yorum” ile kastettiği şeyin de esasında (görünür ve görünmez) “farkın” keşfedilmesi olduğunu söyler: “*Önemli olan şeyin kendi içindeki değil, onu neyin görünür yaptığıdır*”³⁶⁹ Dolayısıyla sadece sanatçı değil, düşünür de farkı işaretler.

³⁶⁹ A.g.e., 34.



Resim 55- Eva Hesse, “*Repetition Nineteen III*”, 1968.

Eva Hesse’nin “*Repetition Nineteen III*” isimli çalışması bu fark kuramı bağlamında sanat tarihsel açıdan yorumlanabilir. Bu çalışma 19 adet yarı saydam yaklaşık 50 cm yüksekliklerindeki kovayı andıran nesneleri barındırır. Sanatçı çalışmanın düzenlenişine dair spesifik yönergeler vermediğinden çalışma her seferinde farklı bir biçimde düzenlenebilir. Nesnelerin şekillerinin hepsi birbirine benzemesine rağmen aynı değildir.

Hesse’nin işi Minimalist sanatçıların çalışmalarıyla tekrar, modülerlik, basit şekiller ve sınırlı renk paleti açısından büyük benzerlik taşımasına rağmen, Minimalistlerde görülen keskin köşeli geometrik yapılarla benzemez, daha çok el ile müdahale edilmiş nesneleri anımsatır. Bu bağlamda çalışma öncelikle Minimalizme olan “benzerliği” ve “farklılığı” ile kendini ortaya koyar. Malzeme açısından da metal ya da plastik gibi Minimalist malzemeler yerine daha önce kullanılmayan fiberglas gibi nispeten organik

görünümlü bir madde kullanılmıştır. Çalışmaların şekilleri genel olarak “tamamlanmamış” bir görünüm sergiler ve bu durum da yine Minimalizme zıttır. Minimalizm ile ortaya konulan “fark”, ancak zaman sayesinde mümkündür. Yapıt her ne kadar statik gibi görünse de hem bu farkın oluşması için belirli bir sürece ihtiyaç duyulması hem de kendi kendini her seferinde farklı bir biçimde kurgulaması anlamında dinamiklidir. Bu nedenle bir yapıttan ziyade, sanatçının tarih içinde “farklarla” işaret ettiği bir eylemler toplamından söz etmek daha doğrudur.

Sanatçının çalışması kurgusal anlamda Minimalizmle doğrudan ilişkiye girdiğinden, normalde anlam ve temsile mesafe koyan Minimalizmin erken dönem malzeme anlayışını politik ve tarihsel bir zeminde tekrar ele almayı da zorunlu kılmaktadır. Bunda şüphesiz sanatçının kadın oluşu ve özgeçmişinin de etkisi büyüktür. Hesse’nin çalışmalarından sonra kendinden önceki Minimalist malzemeler farklı anlam ilişkileriyle değerlendirilmiştir. Dolayısıyla “saf” geometrik nesnelerin sanatsal anlamda “saf” oluşu da esasında belirli bir anlama sahiptir. Yani “saf olma” hali, ideoloji ve tarihsellikten arınmış olmak değildir. Saf olmanın kendisi de bir tarihsel bağlamda yer alır. Dolayısıyla Hesse, bir sanatsal tarihsel kategorinin yeniden işaretlenmesine olanak tanır.

Bir çalışmanın kültürel ve tarihsel bağlamı üzerine konuşmak ancak bu farklılıkların işaretlenmesi sayesinde mümkün olur. Bir sanat nesnesinin en temel özelliği onun aynı anda başka herhangi bir nesne olmamasıdır. O anda odaklanılan nesnenin sınırları ne olursa olsun, sanat nesnesi, o nesne ve dışarısı farkını koyar. Bu farkın ortaya konulması sanatın çevreyle iletişime girmesini sağlar.

Bu olgu, buluntu yapıtlarda bizzat yapıtın temel çıkış noktasını oluşturur. Sıradan gündelik nesnelerin sanat nesnesi statüsüne aktarılmasında sanatçıların temel olarak yaptığı sözü edilen “farkı” işaretleme işlemidir. Sanatçılar, her şeyden önce bir nesneyi sanat nesnesi olarak seçmektedir. Bu seçimi nesneleri sunarak, isimlendirerek ya da imzalayarak görünür kılarlar. İşaretleme eyleminin kendisi sanat nesnesinin zorunlu bir özelliğidir. Yani sanatsal nesnenin öncelikli biçimsel özelliği anlamda kendi kendisini

işaret etmesidir. Kendi kendini işaret edebildiği için de sanat ve çevre ayrımı yapmak ve bir “ilişkiden” söz etmek olanaklı hale gelir.

Nesne, sanat nesnesi olarak algılandığında kendi fiziksel görünümü de dahil diğer her şeyi, iç ve dış olarak ayırır. Bu yapı sanat olarak tanımlanmayan nesneler ile sanat olarak tanımlanan nesnelerden meydana gelir. İkinci küme, yani yapıtın çevresi, karmaşık ve kaotik özellikler gösterirken, tanımlanmış küme bu karmaşıklığı seçimler yaparak dolasıyla bir elemeye tutarak belirli bir düzeye indirger.

Bu durumda sanat nesnesi olmayan nesneler, sürekli var olmak zorundadır aksi halde ortada ayırım yapmayı sağlayacak bir çerçeve olmayacaktır. O halde tüm nesneler, potansiyel olarak sanat olabilmekte fakat bu aynı anda gerçekleşmemektedir.

“Bir nesneler kümesinin alanı”, işaretlemeyle belirlenir. İşaret etmek (örneğin metin yazmak, fotoğraf çekmek, resim yapmak) ise o kümeden farklı bir kümedir. Bu nedenle eşlemenin olanağı işaretlemede bulunur.

8. SONUÇ

Sanat yapıtları, sanat tarihi ve sanat teorileri farklılıkların fark edilerek işaretlenmesine dayanır. Bu farklılıkların işaretlenmesi, karmaşıklıkların algılanması ve algılanan karmaşıklıkların yapısal eşlemelerle iletişim sisteminde “yeni” işlevler kazanmasının işaretlenmesi yoluyla gerçekleşir. Bu çalışmada, herhangi bir sistemin çevresinden ya da diğer bir sistemden karmaşıklığı bakımından farkının nasıl işaretlendiği sistem teorisinin en genel kavramsal çerçevesi içerisinde tartışılmıştır.

Sistem Teorisinin ortaya çıkış koşulları ile dönemin sanat teorilerinin ortaya çıkış koşulları aynı olup, ilk bakışta birbirlerinden bağımsız olduğu düşünülebilecek bu teoriler arasında benzerlikler bulunduğu ifade edilebilir. Bu benzerlikler, post-formalist sanat anlayışlarının geleneksel pratiklerle ele alınmasının neden olduğu sınırlayıcı çerçeve; teorilerin yapısal ortaklıkları ve mekanik kuramların açık sistemler karşısındaki yetersizliği bakımından bir arada ele alınmıştır. Her sanat teorisi, sanat sistemi içinde kendi yarattığı etkileşimler bağlamında değerlendirilmiştir.

Yalnızca sanat sistemine özgü bir teori “olmayışı” bakımından sistemik yaklaşım, geleneksel sanat teorilerden farklı olarak sanatı kavrama çabasında tutarlı ve bütünsel bir dizge sunar. Sanatı, sanat olma özelliğini yitirmeden başka sistemlerle etkileşim içinde tanımlayabilmek oldukça güçtür. Geçmiş düşünsel yaklaşımlarda bu çaba ya sanatın tüm sosyal sistemlerden bağımsız bir alan olarak tanımlanmasıyla ya da tümüyle başka alanların (ekonomi, politika vb.) etki alanları içinde yani sanatın diğer sistemlerden hiçbir ayırt edici özelliğinin ortaya koyulmadan tanımlanmasıyla sonuçlanmıştır. Buna karşın Sistem Teorisi, bir sistemin dinamiklerinin gözlemlenmesi yoluyla, o sistemi çevresinden ne bütünüyle ona bağımlı ne de bütünüyle ondan bağımsız kavramanın kimi yeni olanaklarını sunmuştur.

Buna karşın, söz konusu teorinin çözüme kavuşturulamayacak kendine özgü çıkmazlarının bulunduğu da belirtilmelidir. Bu çıkmazlardan en önemlisi Sistem Teorisinin kendisinin de bir sistem olması nedeniyle ne derecede “tutarlı” olup

olmadığının yine bu teori içinde “gösterilmesinin” imkânsız oluşudur. Bir sistemin içinde ortaya koyulan herhangi bir teorem aracılığıyla, bu sistemin kendi yapısı ya da işleyişi üzerine sistemin mantıksal tutarlılığını yitirmeksizin bir şey söylemek mümkünken, bu sistemin “sınırlarını” mantıksal tutarlılığı yitirmeksizin “kanıtlamak” mümkün değildir. Bu konuya, “Biçimselleştirmenin Sınırları” bölümünde sanat ve matematik alanından kimi örnekler birbirleriyle ilişkilendirilerek yer verilmiş ve genel hatlarıyla açıklanmaya çalışılmıştır. Bu tez çalışmasında örneklerle birlikte “geniş” manasında incelenen bu konu bütünsel yaklaşımın sınırları ve yol açtığı çıkmazlar bakımından ayrıca araştırılmalıdır. Ancak bu konu, üzerine başka bir tez gerçekleştirilebilecek incelikli başka bir çalışmayı gerektirir. Bu çalışma içerisinde bu konuya işaret etmenin ötesinde herhangi bir detaylı inceleme gerçekleştirilmemiştir.

Bu araştırmanın bir diğer sonucu, materyalizm ile sanat nesnesi arasındaki ilişkinin detaylı bir biçimde kavranmasının sanatın temel problematiklerden biri olduğunun ortaya çıkmasıdır. Sistem sanatı, sanatın medyumlar ötesi bir alan olduğunu ortaya koysa da sanat yapıtının maddeden bütünüyle bağımsız birtakım tasarımlar ortamında yer aldığı görüşünü benimsemez. Yani nesnenin, her ne kadar görülen verilerle sınırlı olmadığını ortaya koysa da sanat nesnesinin duysal algılanabilir maddeden bağımsız gerçekleştiğini savunmaz. Başka bir deyiş ile sanatın, uzamsız bir zihnin etkinliği sonucunda oluştuğunu savlayan idealist bir görüşü benimsememektedir. Deyim yerindeyse Sistem Sanatının, bu konuyu sanatın her zaman üzerine çalıştığı bir problematik olarak paranteze aldığı ifade edilebilir. Buna karşın enformasyon, ağ ya da iletişim birer malzeme değildir, ancak bir madde aracılığıyla kurulurlar. Diğer yandan *post-medium* kavramının ya da günümüzün *post-media* estetiğinin İdealizm ve temsil meselesinden ayırt edilmesi ayrıca önem taşır. Bu nedenle, söz konusu kavramların materyalist temellerinin güçlü bir biçimde dile getirilerek çözümlenmesi gerekmektedir.

Sistem Teorisinin ortaya çıkmasındaki en büyük nedenlerden biri de aynı yoğunlukta akan bir tarih fikrinin çökmesidir. Dijital Devrimden günümüze bilimsel etkinliklerin teknoloji aracılığıyla dönüşümü bu duruma daha da belirginlik kazandırmıştır. Enformasyon üretiminde parabolik bir biçimde de artan aşırı hız, geçmiş çağların yüzyıllar süren “ağır” üretimlerinden çok farklıdır. Enformasyon artışındaki bu ivmeye

sanatçıların iki farklı türden karşılık verdiğini ifade etmek mümkündür. Bunlardan ilki, resim, sinema, edebiyat, müzik ya da heykel gibi geleneksel sanatın dünyasına ait “yavaş” ifade biçimleriyle çalışmalar gerçekleştirerek yaşamda bir yoğunlaşma, bir durma alanı sağlama çabasıdır. İkincisi tür ise değişim ve dönüşüm içindeki sisteme anında “refleks” verebilen yani gündelik olanın içinde işaretlemeler gerçekleştirerek durağan temsiller yerine performatif süreçleri tercih eden sanatçıların “gelip geçici” yani zamana bağımlı eğilimleridir. Birbirleriyle zaman zaman yakınlıkları kurabilecek bu iki farklı yaklaşım arasındaki gerilimler, sanatı bir taraftan ekonomik, sosyal, akademik ve kültürel bir hiyerarşinin hüküm sürdüğü bir noktada dengede tutmaktadır. Diğer taraftan bu gerilimler sanatı merkezden uzaklaştırarak onun dağıtık bir yapıya doğru salınmasına neden olmaktadır. İkinci tür yaklaşım entropi ile daha iç içe ve onunla uyumlu gözükmetedir. Bütünüyle dağıtık işleyen düşünsel bir etkinlikte, dünyayı kavramak, modellemek veya anlatmak için bilim, felsefe ya da sanat gibi özerk birtakım alanlara ait olmayan sistemler ötesi bir formun ortaya koyulması mümkündür. Bu durum “suyun buz halinden gaz haline geçmesi” olarak, yani enformasyonun mümkün olan en yüksek olasılık formasyonuna yönelmesi şeklinde düşünülebilir.

Michael Gibbons ve Helga Nowotny, benzer biçimde, bilginin transgresif bir doğası olduğunu bu nedenle transdisiplinerliğin kurumsal sınırları kabul etmeyeceğini belirtir.³⁷⁰

Sanatın, disiplinlerötesi bir çalışmanın en genel formu oluşu, 20. Yüzyıl Sanatı ile ortaya çıkmamış, 20. Yüzyılda belirginleşmiştir. Başka bir deyiş ile onun disiplinler ötesi doğası, onun, Rönesans’a kadar geriye doğru takip edilebilecek temel niteliklerinden biridir. Leonardo Da Vinci’nin çalışmalarının, tıp, mühendislik ya da grafik sanatlar gibi farklı disiplinlerde değerlendirilmesi, bu değerlendirmenin “işe yararlılığı” ölçüsünde ideolojiktir. Bu çalışmalar belirli disiplinlere ait belirli problemlerin çözümünde işe yarar olsa da Da Vinci’nin ortaya koyduğu “problematiklerin” belirli bir disiplinin içinden kavranabileceğini kesinlikle göstermez.

³⁷⁰ Michael Gibbons ve Helga Nowotny, “The Potential of Transdisciplinarity BT - Transdisciplinarity: Joint Problem Solving among Science, Technology, and Society: An Effective Way for Managing Complexity”, ed. Julie Thompson Klein, vd. (Basel: Birkhäuser Basel, 2001), 67–80.

Yani spesifik “problemler” ortaya koyulduğu spesifik sistemlere ait olsalar ve bu sistemler içinde çözümlenseler de evreni kavrama çabasında ortaya çıkan “problematikler” özellikli tek bir sistemin içinden ne kavranabilirler ne de çözüme ulaştırılabilirler. Bu, bilginin elde edilmesi için, ona ulaşırken kullanılan araçlar ve disiplinler arasında hiyerarşi gözetmeden yaklaşılmamasının düşünsel bir etkinlik için bir tür zorunluluk olduğu anlamına gelir. Örneğin Da Vinci’de bu problematiklerden birisi “insan ve makine” olgularının ilişkisidir ve bu olguların ilişkisi tek bir disiplinin içinden kavranamaz. Yani konuya hangi disiplinin içinden yaklaşılsa yaklaşılsın söz konusu problematik merkezde duran ya da çözüme kavuşturulmaya çalışılan kavramsal bir çalışma alanı olarak ele alınmalıdır, özel birtakım yöntemlerin özellikli meseleleri değil.

“Gaz halindeki” bir sanat sistemi nasıl işlemsel kapalılığa sahip olur ve bu koşullar altında sanattan söz etmek mümkün müdür? Luhmann bu meseleye şöyle yaklaşır:

“Sanatın (...) tüm diğer sistemlerin yerine geçip, onları hükmü altına alması ciddi bir mesele olamaz. Sanatın işlevsel başatlığı yalnızca sanat içinde geçerlidir. İşlemsel kapalılığın koruması altındaki sanatın, kendi işlevlerine odaklanması ve daima genişleyen sınırlar dahilinde uyumlu biçim bileşimlerine yatkın bir gözle imkanlar sahasını gözlemleme sebebi de budur. Sanat bir olgu olarak düzenin kaçınılmazlığını görselleştirir. Hiyerarşiler-ötesi yapılardan, kendine göndermede bulunan döngüselliklerinden, klasik-ötesi bir mantıktan ve genel olarak daha büyük ölçülerde özgürlüklerden yararlanması, modernitenin koşulları ile örtüşür ve işlevsel hatlar ölçütünde farklılık gösteren bir toplumun otorite ve temsilden yoksun olması gerektiğinin sinyallerini verir. Gelenekçilerin düşündüğünün aksine, sanat, modernitenin daima düzenden feragat etmeye meyilli olmak zorunda olmadığını işaret eder.”³⁷¹

Her sistem, kendi işlemsel kapalılığının sürekliliği ve bu sürekliliğin belirli bir şekilde kodlanmasıyla varlığını devam ettirir. Sanat, disiplin olarak tanımlanan herhangi bir

³⁷¹ Niklas Luhmann, *Art as a Social System*, çev. Eva M. Knodt (Stanford: Stanford University Press, 2000), 47.

alanın yöntemleri ile sınırlandırıldığında, o yöntem kullanıldığı sürece sanat olarak tanımlanmaya devam eder. Dolayısıyla bu akışkan durum, sistemleri ortadan kaldırmaz. Luhmann'ın iletişim ve sanat arasında kurduğu ilişki, sanatın işlemsel kapalılığını açıklar. Sanat hangi yöntemi, hangi düzlemi veya hangi medyumunu kullanırsa kullansın bilişsel olan ile iletişime ait olan arasında herhangi bir yöneme sürekli bağlı kalmadan haritalama yapmaktadır ve bunu yalnızca sanatsal açıdan anlamlandırmak mümkündür. Diğer taraftan bilim ya da felsefe ile karşılaştırıldığında bunun, bir yanıyla sadece sanata özgü olduğu ileri sürülebilir çünkü diğer hiçbir sistem bu derecede bir özgürlük alanına doğası gereği sahip değildir. Bir hukukçunun bir tenis müsabakası yönetmesi beklenemez ancak bir sanatçının bunu yapması pek doğal karşılanır. Üstelik bir yandan tenis müsabakası “olağan işlevini” de yerine getirmektedir.

Bu yönüyle sistemik yaklaşım, sanatın disiplinlerötesi doğası ile iç içe ve onunla uyumludur. Sanat, türü ne olursa olsun herhangi bir karmaşık fenomeni inceleyebilir ve incelemelerini her türden nesne ile sunabilir. Sanata olan yaklaşım, medyumlar ve yöntemler üzerine kurulmuş hiyerarşilerden üzerinden değil, “biçimin” her alana özgü olan doğasının kavramasına yönelik çabayla şekillenir.

“İnsanlar rüzgârlı işleri ya da hayvanlarla yaptıklarını görünce beni 'natüralist' olarak anıyorlar. Sonrasında, örneğin demografik anketler için bilgisayar kullanımına yönelik ilgimi gördüklerinde ise kafaları karışıyor ya da kandırılmış hissediyorlar. Bu durum doğayı naif bir biçimde anlayanlar için tutarsızdır- doğa deyince mavi gökyüzünü, Rocky Dağları'nı ya da Ayı Smokey'i anlayanlar için. 'Doğa' ve 'teknoloji' arasındaki tek fark, sonuncusunun insan yapımı olmasıdır. Her birinin işlevi aynı kavramsal modeller tarafından tanımlanabilir ve her ikisi de aynı işlem kurallarını benimser. Görünüşe bakılırsa sosyal organizasyonlar da daha farklı davranmıyor. Dünya, imtiyazlı üniversite bölümleri gibi ayrılmaz.”³⁷²

³⁷² Jeanne Siegel, “An Interview with Hans Haacke”, *Arts Magazine* 19 (1971).

KAYNAKÇA

- Akbay, Bager. “Poesis vs Techne” isimli konuşmadan kişisel kayıt. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, İstanbul, Mart 9, 2017.
- Alberro, Alexander ve Stimson, Blake. *Conceptual Art : A Critical Anthology*. Cambridge: MIT Press, 1999.
- Antmen, Ahi. *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla: 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel, 2009.
- Aristoteles. *Metafizik*. Çeviren: Ahmet Arslan. İstanbul: Sosyal, 2010.
- Ashby, W. Ross. *An Introduction to Cybernetics*. Londra: Chapman & Hall, 1956.
- Ashby, W. Ross. “Design for a Brain an Introduction To”. *Director* 80, no. 4 (1999): 295.
- Ashby, W. Ross. “Principles of the Self-organizing System”. *E:CO Emergence: Complexity and Organization* 6, no. 1–2 (2004): 102–126.
- Ayer, A. J. *Dil, Doğruluk ve Mantık*. Çeviren: Vehbi Hacıkadıroğlu. İstanbul: Metis, 2010.
- Bedau, Mark ve Humphreys, Paul. “Emergence: Contemporary Readings in Philosophy and Science.” Cambridge: MIT Press, 2008.
- Bell, Clive. “Estetik Hipotez”. Editör: P. Wood ve C. Harrison, *Sanat ve Kuram: 1900-2000, Değişen Fikirler Antolojisi*. İstanbul: Küre, 2011.
- Berger, Maurice. *Labyrinths : Robert Morris, Minimalism and the 1960s*. New York: Harper & Row, 1989.
- Von Bertalanffy, Ludwig. *General System Theory Foundations, Development, Applications*, New York: George Braziller, 1969.

- Bogart, Benjamin ve Pasquier, Philippe. “Context Machines”. Editör: Edward A. Shanken, *Systems*. Cambridge: MIT Press, 2015.
- Bourriaud, Nicolas. *İlişkisel Estetik*. Çeviren: Saadet Özen. İstanbul: Bağlam, 2005.
- Brazil, Kevin. “Art & Language, Transatlanticism and Conceptual Cosmopolitanism”. *Tate Papers*. Erişim: Haziran 30, 2017.
<http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/27/art-and-language>.
- Buchloh, Benjamin H. D. “Conceptual Art 1962-1969 : From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions”. *October* 55 (2016): 105–143.
- Buren, Daniel. “Beware! (Mise en garde!)”. *Studio International* 179, no. 920 (1970).
- Buren, Daniel. “Dikkat”. Editör: C. Harrison, ve P. Wood, *Sanat ve Kuram: 1900-2000, Değişen Fikirler Antolojisi*. İstanbul: Küre, 2011.
- Burnham, Jack. “Art and Technology: The Panacea That Failed”. Editör: Kathleen Woodward, *The Myths of Information*. Madison: Coda Press, 1980.
- Burnham, Jack. “Real Time Systems”. *Artforum* 8, no. 1 (1969).
- Burnham, Jack. “Software: Information Technology: Its New Meaning for Art” isimli sergi katalogu. New York: The Jewish Museum, 1970.
- Burnham, Jack. “Systems Aesthetics”. *Artforum*, 1968.
- Cannon, Walter B. *The Wisdom of the Body*. Birmingham: Classics of Medicine Library, 1939.
- Capra, Fritjof. “System Theory and the New Paradigm”. Editör: Edward A. Shanken, 22–27, *Systems*. Londra: MIT Press, 2015.
- Capra, Fritjof ve Luisi, P. L. *The Systems View of Life : A Unifying Vision*. Cambridge: Cambridge University Press, 2016.

- Cariani, Peter A. “The Homeostat as Embodiment of Adaptive Control”. *International Journal of General Systems* 38, no. 2 (Şubat 2009): 139–154.
- Carroll, Noël. “Art Interpretation The 2010 Richard Wollheim Memorial Lecture”. *The British Journal of Aesthetics* 51, no. 2 (2011): 117–135.
- Carroll, Noël. “Art in an Expanded Field: Wittgenstein and Aesthetics”. *Nordic Journal of Aesthetics* (2011).
- Carroll, Noël. “Non-perceptual Aesthetic Properties: Comments for James Shelley”. *British Journal of Aesthetics* 44, no. 4 (2004).
- Carroll, Noël. *Sanat Felsefesi: Çağdaş Bir Giriş*. Çeviren: Güliz Korkmaz Tirkeş. Ankara: Ütopya, 2012.
- Cevizci, Ahmet. *Paradigma Felsefe Sözlüğü*. Paradigma, 2005.
- Chalmers, David J. “Strong and Weak Emergence”. Editör: P. Davies ve P. Clayton, *The Re-Emergence of Emergence*. Oxford University Press, 2006.
- Cutting, James E. “Gustave Caillebotte, French Impressionism, and Mere Exposure”. *Psychonomic Bulletin & Review* 10, no. 2 (Haziran 2003): 319–343.
- Danto, Arthur. *Sanatın Sonundan Sonra*. Çeviren: Zeynep Demirsü. İstanbul: Ayrıntı, 2010.
- Danto, Arthur. *Sıradan Olanın Başkalaşımı*. İstanbul: Ayrıntı, 2012.
- Danto, Arthur. “The Artworld”. *The Journal of Philosophy* 61, no. 19 (Ekim 15, 1964): 571.
- Davies, Stephen. *Definitions of Art*. New York: Cornell University Press, 1991.
- Deleuze, Gilles. *Francis Bacon : Duyumsamanın Mantığı*. Çeviren: Can Batukay ve Ece Erbay. İstanbul: Norgunk, 2009.

- Dickie, George. *Introduction to Aesthetics : An Analytic Approach*. New York: Oxford University Press, 1997.
- Flam, Jack. *Robert Smithson : The Collected Writings*. Editör: Jack Flam. Berkeley: University of California Press, 1996.
- Francis, Heylighen. “Cybernetics and Second-Order Cybernetics”. Editör: R. A. Meyers. *Encyclopedia of Physical Science & Technology*. New York: Academic Press, 2001.
- Fried, Michael. “Sanat ve Nesnelik”. Editör: P. Wood ve C. Harrison, *Sanat ve Kuram: 1900-2000, Değişen Fikirler Antolojisi*. İstanbul: Küre, 2011.
- Galanter, Philip. “What is Generative Art? Complexity Theory as a Context for Art Theory”. In *GA2003–6th Generative Art Conference*, 2003.
- Gao, Jianbo, Liu, Feiyan Zhang, Jianfang Hu, Jing ve Cao Yinhe. “Information Entropy as a Basic Building Block of Complexity Theory”. *Entropy* 15, no. 9 (2013): 3396–3418.
- Gatys, Leon Ecker, Alexander ve Bethge Matthias. “A Neural Algorithm of Artistic Style”, 2015. Erişim: Temmuz 22, 2017. <http://arxiv.org/abs/1508.06576>.
- Gershenson, Carlos. “Requisite Variety, Autopoiesis, and Self--Organization”. Editör: Raul Espejo. *16th Congress of the world organization of systems and cybernetics* 44, no. 6/7 (Haziran 2014): 45–52.
- Gibbons, Michael ve Nowotny, Helga. “The Potential of Transdisciplinarity BT - Transdisciplinarity: Joint Problem Solving among Science, Technology, and Society: An Effective Way for Managing Complexity”. Editör: Julie Thompson Klein, Rudolf Häberli, Roland W. Scholz, Walter Grossenbacher-Mansuy, Alain Bill ve Myrtha Welti, 67–80. Basel: Birkhäuser Basel, 2001.
- Goldstein, Jeffrey. “Emergence as a Construct: History and Issues”. *Emergence: Complexity and Organization* 1, no. 1 (1999).

- Goodman, Nelson. *Dünyalar Nasıl Yapılır?* Çeviren: Akın Terzi. İstanbul: Pan, 2010.
- Graham, Gordon. *Philosophy of the Arts : An Introduction to Aesthetic*. Londra: Routledge, 1997.
- Grasskamp, W. Nesbit, M. ve Bird, J. *Hans Haacke*. Londra: Phaidon, 2004.
- Greenberg, Clement. “Daha Yeni Bir Laokoon’a Doğru”. Editör: P. Wood ve C. Harrison, *Sanat ve Kuram: 1900-2000, Değişen Fikirler Antolojisi*. İstanbul: Küre, 2011.
- Greenberg, Clement. “Modernist Resim”. Editör: P. Wood ve C. Harrison, *Sanat ve Kuram: 1900-2000, Değişen Fikirler Antolojisi*. İstanbul: Küre, 2011.
- Greenberg, Clement. “Post Painterly Abstraction”. Editör: J. O’Brian, *The Collected Essays and Criticism, Volume 4: Modernism with a Vengeance, 1957-1969*. Art Criticism. Chicago: University of Chicago Press, 1986.
- Hall, A.D. ve Fagen, R.E. “Definition of System”. *General Systems* 1, no. 18 (1956): 28.
- Halsall, Francis. “Danto and Luhmann: Ontological Systems of Art”. *Arthur Danto’s Transfiguration of the Commonplace – 25 years later*. American Society for Aesthetics, 2007.
- Halsall, Francis. *Systems of Art : Art, History and Systems Theory*. Oxford: Peter Lang, 2008.
- Haskins, Casey. “Kant and the Autonomy of Art”. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 47, (1989).
- Hoelscher, Jason. “Autopoietic Art Systems and Aesthetic Swarms: Notes on Polyphonic Purity and Algorithmic Emergence”. *Evental Aesthetics* 4, no. 1 (2015).

- Hoelscher, Jason. "Complexity Aesthetics: Recursive Information and the Adjacent Possible". *Academia* (2014). Erişim: Haziran, 27, 2017.
https://www.academia.edu/6167955/Complexity_2_Complexity_Aesthetics_Recursive_Information_and_the_Adjacent_Possible.
- Hoelscher, Jason. "The Poetics of Phase Space: The Open Artwork at the Edge of Chaos". *Academia* (2014). Erişim: Haziran, 27, 2017.
https://www.academia.edu/6790778/Complexity_3_The_Poetics_of_Phase_Space_The_Open_Artwork_at_the_Edge_of_Chaos.
- Hofstadter, Douglas R. *Gödel, Escher, Bach : Bir Ebedi Gökçe Belik : Lewis Carroll'un İzinde Zihinler ve Makineler Üstüne Metaforik Bir Füg*. Çeviren: Ergün Akça, ve Hamide Koyukan. İstanbul: Kabalcı, 2001.
- Jantsch, Erich. *Inter- and Transdisciplinary University: A Systems Approach to Education and Innovation. Higher Education Quarterly*. C. 1, 1970.
- Judd, Donald. "Özgöl Nesneler". Editör: C. Harrison, ve P. Wood, *Sanat ve Kuram: 1900-2000, Değişen Fikirler Antolojisi*. İstanbul: Küre, 2011.
- Kant, Immanuel. *Yargı Yetisinin Eleştirisi*. Çeviren: Aziz Yardımlı. İstanbul: Idea, 2016.
- Kaufman, Daniel A. "Family Resemblances, Relationalism, and The Meaning of 'Art'". *British Journal of Aesthetics*. Oxford University Press, Temmuz 1, 2007. Erişim: Aralık 17, 2016.
<http://bjaesthetics.oxfordjournals.org/cgi/doi/10.1093/aesthj/aym008>.
- Koci, Ljubişa M. ve Stefanovska, Liljana. "Complex Dynamics of Visual Arts". Editör:F. Orsucci, ve N. Sala, *Chaos and Complexity Research Compendium*. New York: Nova Science, 2011.
- Kosuth, Joseph. "Felsefeden Sonra Sanat". Editör: Paul Wood ve Charles Harrison, *Sanat ve Kuram: 1900-2000, Değişen Fikirler Antolojisi*. İstanbul: Küre, 2011.

- Krauss, Rosalind E. *“A Voyage on the North Sea” : Art in the Age of the Post-Medium Condition*. Londra: Thames & Hudson, 2000.
- Kuhn, Thomas. *Bilimsel Devrimlerin Yapısı*. Çeviren: Nilüfer Kuyaş. İstanbul: Kırmızı, 2014.
- Laszlo, Ervin. *Introduction to Systems Philosophy: Toward a New Paradigm of Contemporary Thought*. Gordon & Breach, 1972.
- Lehner, C. Renn, J. ve Schemmel, M. *Einstein and the Changing Worldviews of Physics*. Einstein Studies. Botson: Birkhäuser, 2012.
- Lillemose, Jacob. “From Dematerialisation of the Object to Immateriality in Networks”. Editör: Joasia Krysa, *Curating Immateriality: The Work of the Curator in the Age of Network Systems*. New York: Autonomedia, 2006.
- Lippard, Lucy. *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972: A Cross-reference Book of Information on Some Esthetic Boundaries ...* New York: Praeger, 1973.
- Luhmann, Niklas. *Art as a Social System*. Çeviren: Eva M. Knodt. Stanford: Stanford University Press, 2000.
- Luhmann, Niklas. *Introduction to Systems Theory*. Çeviren: Peter Gilgen, 2013.
- Luhmann, Niklas. *Social Systems*. Çeviren: John Bednarz. Stanford University Press, 1995.
- Luhmann, Niklas. *Theories of Distinction: Redescribing the Descriptions of Modernity*. Editör: William Rasch. Çeviren: Joseph O’Neil. Stanford: Stanford University Press, 2002.
- Luhmann, Niklas. *Theory of Society, Volume 1*. Çeviren: Rhodes Barrett. Stanford: Stanford University Press, 2012.

- Luhmann, Niklas. "What is Communication?" *Communication theory* 2, no. 3 (1992): 251–259.
- Mandelbaum, Maurice. "Family Resemblances and Generalization Concerning the Arts", 1965.
- Manovich, Lev. "Media After Software". Erişim: Haziran 05, 2017.
<http://manovich.net/content/04-projects/076-article-2012/73-article-2012.pdf>.
- Maturana, Humberto R ve Varela, Francisco J. *Autopoiesis and Cognition: The Realization of the Living*. C. 42. Springer Science, 1991.
- Maurer, Kathrin. "Communication and Language in Niklas Luhmann's Systemstheory". *Pandaemonium Germanicum* 2, no. 16 (2010): 1–21.
- McClain, Jeoraldean. "Time in the Visual Arts: Lessing and Modern Criticism". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 44, no. 1 (1985): 41–58.
- Mikhailovsky, George E. ve Levich, Alexander P. "Entropy, Information and Complexity or Which Aims the Arrow of Time?" *Entropy* 17, no. 7 (2015): 4863–4890.
- Miller, A. J. *Einstein, Picasso: Space, Time and the Beauty That Causes Havoc*. New York: Basic Books, 2008.
- Mitchell, W. J. T. *What Do Pictures Want? : The Lives and Loves of Images*. Chicago: University of Chicago Press, 2005.
- Morris, Robert. "Heykel Üzerine Notlar 1-3". Editör: C. Harrison ve P. Wood, *Sanat ve Kuram: 1900-2000, Değişen Fikirler Antolojisi*. İstanbul: Küre, 2011.
- Nagel, Ernest ve Newman, James R. *Gödel Kanıtlaması*. Çeviren: Bülent Gözkan. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi, 2008.
- Newton, Isaac. *The Principia*. Çeviren: I Bernard Cohen, Anne Whitman, ve Julia Budenz. Berkeley: University of California Press, 1999.

- Osborne, Peter. *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art*. Londra: Verso, 2013.
- Osborne, Peter. *Conceptual Art*. New York: Phaidon Press, 2011.
- Page, Scott E. ve Miller, John H. “Complex Adaptive Systems An Introduction to Computational Models of Social Life.” Princeton: Princeton University Press, 2007.
- Pross, Addy. *Yaşam Nedir? Kimyanın Biyolojiye Dönüşümü*. Çeviren: Raşit Gürdilek. İstanbul: Metis, 2016.
- Rampley, Matthew. “Art as a Social System: The Sociological Aesthetics of Niklas Luhmann”. *Telos* 2009, no. 148 (2009): 111–140.
- Ray, Man. “Açıklama”. Editör: P. Wood ve C. Harrison, *Sanat ve Kuram: 1900-2000, Değişen Fikirler Antolojisi*. İstanbul: Küre, 2011.
- Roland, Ruth. *Aesthetic Order: A Philosophy of Order, Beauty and Art*. London: Routledge, 2000.
- Rollins, Mark. *Danto and His Critics*. Cambridge: Wiley-Blackwell, 2012.
- Rosenberg, Harold. “The American Action Painters”. *Art News* 51, no. 8 (1952): 22.
- Rosnay, Joël de. *The Macroscopic : A New World Scientific System*. New York: Harper & Row, 1979.
- Russell, Bertrand. *Ana Hatlarıyla Felsefe*. Çeviren: Orhan Düz. İstanbul: Say, 2016.
- Saburo, Murakami. ““Gutai bijutsu ni tsuite,””. *Gutai* 7 Haziran (1957).
- Schinkel, W. “The Autopoiesis of the Artworld after the End of Art”. *Cultural Sociology* 4, no. 2 (Temmuz 1, 2010): 267–290. Erişim: Nisan 11, 2016. <http://cus.sagepub.com/cgi/doi/10.1177/1749975510368476>.

- Seidl, David. "Luhmann' s Theory of Autopoietic Social Systems". *Munich Business Research paper* (2004): 1–28.
- Sevänen, Erkki. "The Modern and Contemporary Sphere of Art and Its Place in Societal-Cultural Reality in the Light of System-Theoretical and Systemic Sociology". University of Joensuu, 2008. Erişim: Aralık 23, 2016. http://epublications.uef.fi/pub/urn_isbn_978-952-219-130-4/index_en.html.
- Shamir, Lior. "What Makes a Pollock Pollock: A Machine Vision Approach". *Int. J. Arts and Technology* 8, no. 1 (2015): 1–10.
- Shanken, Edward A. "Reprogramming Systems Aesthetics : A Strategic Historiography". *Technology* 1970, no. 9 (2009).
- Shelley, James. "The Problem of Non-perceptual art". *British Journal of Aesthetics* 43, no. 4 (2003).
- Short, Thomas Lloyd. *Peirce' s Theory of Signs*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- Siegel, Jeanne. "An Interview with Hans Haacke". *Arts Magazine* 19 (1971).
- Skrebowski, Luke. "Systems, Contexts, Relations: An Alternative Genealogy of Conceptual Art". Middlesex University, 2009.
- Smithson, Robert. "Aklın Tortulaşması: Toprak Projeleri". Editör: P. Wood ve C. Harrison, *Sanat ve Kuram: 1900-2000, Değişen Fikirler Antolojisi*. İstanbul: Küre, 2011.
- Timuçin, Afşar. *Estetik*. İstanbul: Bulut, 2003.
- Townsend, Dabney. *An Introduction to Aesthetics*. Cambridge: Wiley-Blackwell, 1997.
- Tunalı, İsmail. *Estetik*. İstanbul: Remzi, 1989.

- Wang, Angela. “As the Great Salt Lake Dries Up, ‘Spiral Jetty’ May Be Marooned”. *Hyperallergic*. Erişim: Ağustos 18, 2017. <https://hyperallergic.com/356762/as-the-great-salt-lake-dries-up-spiral-jetty-may-be-marooned/>.
- Warburton, Nigel. *Philosophy: The Basics*. New York: Routledge, 1992.
- Weinstock, Michael. “Morphogenesis and the Mathematics of Emergence”. Editör: Edward A Shanken, *Systems* içinde . Cambridge: MIT Press, 2015.
- Weitz, Morris. “The Role of Theory in Aesthetics”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 15, no. 1 (Eylül 1956): 27–35.
- Wiener, Norbert. *Cybernetics or Control and Communication in The Animal and The Machine*. Cambridge: MIT, 2014.
- Wiener, Norbert. *Sibernetik*. İstanbul: Say, 1982.
- Willats, Stephen. “Art Society Feedback: In Conversation with Emily Pethick”. Editör: Edward A. Shanken, *Systems*. Cambridge: MIT Press, 2015.
- Wittgenstein, Ludwig. *Felsefi Soruşturmalar*. Çeviren: Haluk Barışcan. İstanbul: Metis, 2007.
- Wolheim, Richard. *On Formalism and Its Kinds : Sobre El Formalisme I Els Seus Tipus*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1995.
- Yoldaş, Yunus. *Sistem Kuramı*. İstanbul: Derin, 2013.

RESİM LİSTESİ

Resim 1- Wim Delvoye, "Dışkılık, Yeni ve Geliştirilmiş", 2001.	23
Resim 2- Joseph Beuys, "Keçe Takım Elbise", 1970.	30
Resim 3 – Hans Haacke, "Yoğunlaşma Küpü", 1965 (2006).	35
Resim 4 - Nicholas Negroponte,, "Seek", 1970. MIT Museum archives.....	40
Resim 5 - Nicholas Negroponte, "Seek", 1970.	41
Resim 6 - Michael Mandiberg, "Tiananmen Meydanı Resimleri", 2006.....	46
Resim 7- Alexander Calder, "Kırmızı ve Mavi Noktalı Anten", 1953.	53
Resim 8- Hans Haacke, "Mavi Yelken", 1964-65, San Francisco Museum of Modern Art.	54
Resim 9 - Yokyerler (2017) sergisinden bir görünüm, Aksanat, İstanbul.....	56
Resim 10- Claude Monet, "Rouen Katedrali" serisi, 1892 – 1894.	57
Resim 11 - On Kawara, "Bugün" serisinden tualler" (1966 - 2014), Guggenheim, 2015.	58
Resim 12 – Akira Kanayama otomatik oyuncak araba ile resim yapıyor 1957 © Osaka Üniversitesi Müzesi	60
Resim 13 – Jackson Pollock çalışırken. Martha Holmes, Time Life Pictures / Getty.....	62
Resim 14 – Guernica'nın incelenmesi. http://davidmhart.com/wordpress/archives/378	62
Resim 15- Donald Judd, İsimli, 1980.	64
Resim 16- Joe Baer, "Beyaz kaplama triptik (mavi, yeşil, eflatun)", 1970-1974.	66
Resim 17- Sol LeWitt, "Serial Projesi I (ABCD)", 1966.....	66
Resim 18- Robert Rauschenberg, "Spiral Jetty", 1970.....	69
Resim 19- Robert Rauschenberg, "Spiral Jetty", 1970.....	69
Resim 20- Pierre Huyghe, "After ALife Ahead", 2017, Skulptur Projekte Münster.	73
Resim 21- Pierre Huyghe, "After ALife Ahead", 2017, Skulptur Projekte Münster.	73
Resim 22 - Liam Gillick, "Uygulamalı Hidrodinamika", 2001, İstanbul Modern.	87
Resim 23- Hanne Darboven, İsimli, 1968.	103
Resim 24 – Andy Warhol, "Marilyn Diptiği", 1962.....	105
Resim 25- Yves Klein, "Mavi Monokrom", 1961.	110
Resim 26 – Carl Andre, "Saçma" (İng. Spill), 1966.....	112

Resim 27- Carl Andre, “Eşdeğer VIII”, 1966. Tate.....	114
Resim 28- John Baldessari, “Pure Beauty (Türkçe:'Saf güzellik')”, 1968	118
Resim 29- Vassily Kandinsky, “Konsantrik Çemberli Kareler”, 1913.....	119
Resim 30 – Joseph Kosuth, “An object self-defined” (Türkçe: “Kendi kendini tanımlayan bir nesne”), 1965.	126
Resim 31- John Baldessari, “Everything is Purged from this Painting”, 1968.	127
Resim 32 - Rene Magritte, “İmgelerin İhaneti”, 1929.	129
Resim 33- Joseph Kosuth, “Language must speak for itself. (Türkçe:”Dil kendi kendini ifade etmelidir”)”, 1991.	131
Resim 34 – Joseph Kosuth, “Agnosia, Aydınlatılmış Bir Ontoloji”, 2015, Sean Kelly Gallery, New York.	134
Resim 35 - Art & Language, “Oahu Körfezi Pasifik Okyanusunun Otuz Altı mil-kare Yüzey Alanının Haritası”, 1967.....	135
Resim 36- Alfred Barr'ın 1936'da çizdiği modern sanatın gelişimi çizelgesinin ağ grafiği ile gösterimi- Burak Arkan, Dara, Ahmet Kızılay- https://graphcommons.com/graphs/7b84aea9-ee27-498b-8c8b-7ac4ccb22d58	139
Resim 37- John Cage, 4'33", 1952.....	145
Resim 38 – Pilvi Takala, “Stajyer”, 2008.	153
Resim 39- Robert Morris, “Box with the Sound of Its Own Making”, 1961.....	159
Resim 40- Caleb Larsen, “A Tool to Deceive and Slaughter” (Türkçe: “Aldatmak ve Katletmek İçin Bir Araç”), 2009	160
Resim 41- biennale.py virüsünün kaynak kodu, 0100101110101101.ORG ve Epidemic, 2001.	162
Resim 42- Sol LeWitt, "Tamamlanmamış Açık Küplerin Varyasyonları", 1974.	165
Resim 43- Sol LeWitt, "Tamamlanmamış Açık Küplerin Varyasyonları", 1974.	166
Resim 44- Manfred Mohr, "Kübik Sınır", 1972-77.	167
Resim 45- Nam June Paik, "Theatre for poor man", 1961.....	168
Resim 46- Stephen Willats, "Homeostat Çizimi", 1969.	169
Resim 47- Stephen Willats, "Homeostat Çizimi", 1969.	170
Resim 48- Ali Miharbi, "Rüzgâr", 2017, Pilot Galeri, İstanbul.	174
Resim 49- Mierle Laderman Ukeles, “Washing / Tracks / Maintenance: Inside”, 1973.	176

Resim 50 – Sol LeWitt, “Duvar Çizimi #118”, 1971.	180
Resim 51- Mitchell F. Chan, “Sol LeWitt Çeviricisi #118”, Studio F Minus. 2013.	181
Resim 52- Thomas McIntosh, Mikko Hynninen and Emmanuel Madan, “Ondulation”, 2002.	185
Resim 53 - Hans Haacke, “Manet-PROJEKT ’74”, 1974, , Martin-Gropius-Bau, Berlin, 1997.	195
Resim 54- Hans Haacke, “Live Airborne System”, 1968 (1965’de planlandı), Coney Adası.	200
Resim 55- Eva Hesse, “Repetition Nineteen III”, 1968.	201