

**TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ÇUKUROVA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI**

**TEMEL SANAT EĞİTİMİ BAĞLAMINDA PLASTİK ÜRETİM VE
KAVRAMSAL ÜRETİM İKİLİĞİ ÜZERİNE BİR ÇÖZÜMLEME**

ELİF KILIÇDOĞAN

SANATTA YETERLİK TEZİ

ADANA / 2025

**TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ÇUKUROVA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI**

**TEMEL SANAT EĞİTİMİ BAĞLAMINDA PLASTİK ÜRETİM VE
KAVRAMSAL ÜRETİM İKİLİĞİ ÜZERİNE BİR ÇÖZÜMLEME**

ELİF KILIÇDOĞAN

Danışman: Prof. Suat Karaaslan

2. Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Şeref Erol

Jüri Üyesi: Prof. Dr. Sadık Erol Er

Jüri Üyesi: Prof. Yusuf Güven

Jüri Üyesi: Prof. Mustafa Yüksel

Jüri Üyesi: Dr. Öğr. Üyesi Ergin Soyal

SANATTA YETERLİK TEZİ

ADANA / 2025

Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne;

Bu çalışma, jürimiz tarafından Sanat ve Tasarım Ana Sanat Dalında SANATTA YETERLİK TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Başkan: Prof. Suat KARAASLAN
(Danışman)

Üye: Prof. Dr. Sadık Erol ER

Üye: Prof. Yusuf GÜVEN

Üye: Prof. Mustafa YÜKSEL

Üye: Dr. Öğr. Üyesi Ergin SOYAL

ONAY

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim elemanlarına ait olduklarını onaylarım.
.../.../2025

Prof. Dr. Hüseyin GÜLER
Enstitü Müdürü

NOT: Bu tezde kullanılan ve başka kaynaktan yapılan bildirişlerin, çizelge, şekil ve fotoğrafların kaynak gösterilmeden kullanımı, 5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu'ndaki hükümlere tabidir.

ETİK BEYANI

Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- Tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde ve ortaya çıkan sonuçlarda herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- Bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu,

bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim. / / 2025

Elif KILIÇDOĞAN

ÖZET

TEMEL SANAT EĞİTİMİ BAĞLAMINDA PLASTİK ÜRETİM VE KAVRAMSAL ÜRETİM İKİLİĞİ ÜZERİNE BİR ÇÖZÜMLEME

Elif KILIÇDOĞAN

Sanatta Yeterlik Tezi, Sanat ve Tasarım Ana Sanat Dalı

Danışman: Prof. Suat KARAASLAN

II. Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Şeref EROL

Eylül 2025, 90 sayfa

Bu çalışma, çağdaş temel sanat eğitiminde süregiden plastik üretim-kavramsal üretim ikiliğini uzlaştırmayı amaçlar. Bu ikilemin, geleneksel ve kavramsal sanat araçlarını kendi belirlediği ‘yapım’ anlayışında yorumlayarak plastik odaklı sonuçlar üreten, bunu yaparken kavramsal sanatçı-eğiticilerin önerdiği ‘Sanat Dil’ ekolünü göz ardı eden ‘Sanat Yapımı’ ekolünden kaynaklandığını ileri sürer. ‘Sanat Dil’ ekolünün de sanatı, geleneksel sanatların üst dili olarak yorumladığı halde geleneksel olanların dilsel doğasının ne anlama geldiğini açıklamayarak bu ikileme katkıda bulunduğunu ekler. Bu çerçevede, her iki ekolün de 1960’lı yıllarda, erken modernist sanatın mantıkçı pozitivistlere özgü indirgemeci yaklaşıma tabi tutulmasıyla ortaya çıkan formel ve kavramsal sanatın temel eğitim modelleri olduğunu gösterir. Buradan hareketle, plastik üretim-kavramsal üretim ikiliğini uzlaştırmak üzere, ‘Sanat Yapımı’ ve ‘Sanat Dil’ yerine, her birinin kökeni niteliğindeki Bauhaus Vorkurs’una (Ön Kurs) ve Marcel Duchamp’ın readymade anlayışına başvurur. Ve bunları, Immanuel Kant’ın Saf Aklın Eleştirisi metninde sunduğu duyma yetisi ile anlama yetisi olanaklılığını dışsallaştıran çalışmalar yaptıkları şeklinde çözümler. Böylece, *temel sanat eğitimindeki plastik üretim-kavramsal üretim ikiliğinin, temel sanat araçlarının insan deneyiminin koşullarını dışsallaştıran dilsel (temsili) düzlemler olduğu gösterildiğinde aşılabildiği sonucuna erişir.*

Anahtar kelimeler: Temel sanat eğitimi, saf aklın eleştirisi, ön kurs, hazıryapım.

ABSTRACT**AN ANALYSIS OF THE DICHOTOMY BETWEEN PLASTIC PRODUCTION
AND CONCEPTUAL PRODUCTION IN THE CONTEXT OF BASIC ART
EDUCATION****Elif KILIÇDOĞAN****Proficiency in Art Thesis, Department of Art and Design****Supervisor: Prof. Suat KARAASLAN****Ind Supervisor: Asst. Prof. Şeref EROL****September 2025, 90 pages**

This study aims to reconcile the ongoing dichotomy between plastic production-conceptual production in contemporary basic art education. It argues that this dichotomy stems from the ‘Making Art’ school, which produces plastic-focused results by interpreting traditional and conceptual art tools within its own defined ‘production’ understanding, while disregarding the ‘Art Language’ school proposed by conceptual artists-educators. It adds that the ‘Art Language’ school also contributes to this dichotomy by interpreting art as the meta-language of traditional arts without explaining the linguistic nature of the traditional means. Within this framework, it demonstrates that both schools are fundamental educational models of formal and conceptual art that emerged in the 1960s as a result of early modernist art being subjected to the reductionist approach characteristic of logical positivists. From this point, in order to reconcile the dichotomy of plastic production-conceptual production, it goes back to Bauhaus Vorkurs (Pre-Course) and Marcel Duchamp's readymade concept, which are the origins of each. And, it analyses these as works that externalise the possibility of the faculties of perceiving and understanding presented by Immanuel Kant in his Critique of Pure Reason. Thus, it reaches the conclusion that *the dichotomy between plastic production-conceptual production in basic art education can be overcome when it is shown that the basic tools of art are linguistic (representational) planes that externalise the conditions of human experience.*

Keywords: Basic art education, critique of pure reason, vorkurs, readymade.

ÖN SÖZ

Sanatın neliğini, temel sanat araçlarının neliğinden hareketle soruşturan bu tez, tasarımın (reprezantasyon/temsil) neliğini, tasarım araçlarının neliğinden hareketle soruşturan yüksek lisans tezimin devamı niteliğindedir.

İnsanın tarihsel süreçte matematik, mantık, sanat, bilim, felsefe şeklinde adlandırılarak bölünmüş etkinliklerini, bu etkinliklerin nesnel araçları üzerinden araştırmaya olan ilğim yüksek lisans dönemimde başlamıştır. Yüksek lisans eğitime lisans eğitimi sürecim boyunca sorguladığım birçok konuya -ki bunlardan öne çıkanı temel sanat olgusudur- açıklık getirebilmek üzere başladığımdan, bu ilğinin daha ileri araştırmalara yol açan merakıma temellendiği söylenebilir. Ancak bahse konu olguyu nerede ve ne şekilde araştırabileceğim hususunda bana yolu gösteren, dahası bunu kendi özgün bakışımı geliştirebileceğim soyutlukta gerçekleştiren; Dr. Öğr. Üyesi Şeref Erol ve Tasarım Felsefesi adlı yüksek lisans dersleri ile Sanat Tanımı Topluluğu'nun formuna doğrudan gönderme yaparak onu üniversiter düzleme taşıyan Metin ve Çözümsel Sanat Atölyesi'dir.

Tasarım Felsefesi dersleri, kendi anladığım haliyle, tasarım (temsil) terimini sınır felsefesi bağlamında incelemeyi öneren ve özünde insanın zihni dışındaki dünyayı kendi deneyim koşulları -ister özne, ister dil temelinde ele alınsın- sınırında deneyimlemekte olduğunu belletmeyi amaçlayan derslerdi. Resmi öğrencisi olmadığım, ancak 2014-2018 yılları arasında asistanlığını üstlendiğim Metin ve Çözümsel Sanat Atölyesi ise sınır felsefesi metinlerinin sanat bağlamına taşınma koşullarıyla karşılaşmamıza olanak tanıyordu. Diğer deyişle Sanat Tanımı Topluluğu'nun formunu başka bir uzamda tecrübe edebilmemizi olanaklı kılıyordu.

Bu ders ve atölye ortamında tekrar tekrar yinelenen temel önerme, benim çalışmalarında insanı bizatihi tasarım (temsil) mekanizması olarak merkeze almak; beden dışı araçlarını da deneyim koşullarının dışsal temsili düzlemleri olduğunu savlamak şeklinde somutlaşmaktadır. Bu bakış açısından insan, kendi yetileri olan duyma, anlama ve kavrama olanağında kimi ürünler (temsiller) edinir. Bunun yanında bu yetileri, bedeni dışında geliştirdiği araçlarına ikame edebilir. 'Görme' değilse bile 'görüntüleme' adı altında toplanan tüm cihazlar bu ikamelere birer örnektir.

Sanatta yeterlik düzeyindeki bu tezde aynı savın, sanat araçlarında da yürürlükte olup olmadığını soruşturmayı amaçladım. Bu bağlamda ilgili soruşturmayı temel sanat eğitimi araçlarının ne demeye geldiği bağlamında; alanda hali hazırda süregiden plastik

Üretim-kavramsal üretim ikiliğini dikkate alarak yapmayı denedim. Çok geçmeden bu ikiliğin, güncel modeller üzerinden soruşturulamayacağı ortaya ıktı. Bu durumun nedenlerini 2 nolu bölümde tartışmaya açıyorum. Ve bu tartışmayı, 1960’larda ortaya çıkan formel sanat ve kavramsal sanatın, mantıki pozitivizmin geleneksel felsefeye uyguladığı indirgemeyi erken modernist sanata uyguladıkları iddiası çerçevesinde yürütüyorum. Bu bağlamda, ilgili anlayışlardan kısa süre sonra ortaya çıkan ‘Sanatın Temelleri’ ve ‘Sanat Teorisi’ adlı modellerin, ilgili anlayışların temel eğitim versiyonları olduğunu ve Bauhaus Vorkurs’unun (n Kurs) aynı indirgemeci tutuma tabi tutulması yoluyla geliştirildiklerini savunuyorum. Tüm bu indirgemelerin, hem erken modernist sanatın hem de temel eğitiminin Kant’ın Saf Aklın Eleştirisi metni ile olan bağını örtme çabası olarak değerlendirilmesi gerektiğini ileri sürüyorum. 3 nolu bölümde Johannes Itten’in n Kurs’unun Kant’ın Transandantal Estetik anlayışıyla yakından ilişkili olduğunu; ‘duyma yetisi olanaklılığı’nın duyu çokkatlılığı, uzay ve zamana çözümlenebilen sistematığını araçlar düzleminde dışsallaştırdığını gösteriyorum. 4 nolu bölümde ise, erken kavramsal yaklaşımların temsilcisi olan Marcel Duchamp’ın readymadelerini, duyu çokkatlılığı yerine ad okkatlılığını temele alan çalışmalar olduğu, dolayısıyla n Kurs egzersizleri ile kademeli olarak anlaştırılabilceği şeklinde yorumluyorum. Sonuç olarak, temel sanat eğitimi araçlarının insanın deneyim koşullarını dışsallaştıran dilsel (temsili) düzlemler; temel sanat eğitiminin ise insanın kendi temsil koşullarını kendisine aynalayan bir insan doğası eğitimi olarak ele alınması gerektiğini öneriyorum.

Tüm bu bağlamı oluştururken, tezin önerilmesinden gerçekleştirilmesine değin belirli aşamalarda olanak haline gelmiş kişilere teşekkür borçluyum.

Bu çerçevede, ilkin Sanat Tanımı Topluluğu’na ve kurucusu Sanatçı şükrü Aysan’a teşekkür ediyorum. Benim anladığım haliyle Sanat Tanımı Topluluğu, bir yönüyle ‘Sanat Teorisi’ kursunun eleştirel halidir. ‘Sanat Teorisi’, öğrencilerini geleneksel felsefeseden metafiziği arındırmak yoluyla insansızlaştıran mantıki pozitivist metinlerle karşı karşıya bırakırken; Sanat Tanımı Topluluğu katılanlarını (ğrencilerini) Aristoteles, Descartes, Locke, Hume, Kant, Frege, Russell ve Wittgenstein’a değin; mantığı ve matematiği insan aklının dışsallaşmış ürünleri olarak anlamaya olanak veren metinlerle karşılaştırmıştır. Böylece bana göre, 1960’larda ilkin formel sanat, ardından kavramsal sanatın mantıki pozitivist tutuma başvurarak sanat alanında gerçekleştirmeye çalıştığı indirgemenin önüne geçmiştir. Dolayısıyla katılanlarının, sanatı, ‘insanın evreni anlama kavrama çabası’ olarak anlamlandırmaya

devam edebilmesi mümkün olmuştur. Bu bağlamda, temel sanat eğitiminin insanın kendi temsil koşullarını kendisine aynalayan bir insan doğası eğitimi olduğunu savlayan bu çalışmanın temel olanağı, Sanat Tanımı Topluluğu'dur.

Ne var ki ben bu metinlerle ve sanat bağlamına alınış halleriyle ilkin Sanat Tanımı Topluluğu'na katılarak değil, onun formuna doğrudan göndermede bulunan Metin ve Çözümsel Sanat Atölyesi'ne katılarak karşılaştım. Bu nedenle, ilgili formun üniversiter düzleme taşınmasını talep ettiği gibi yürütümünü de gerçekleştiren ikinci tez danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Şeref Erol'a ve bu düzlemin koşullarının Mersin Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde sağlanabilmesinin ön ayağı olan Sanatçı Veli Mert'e teşekkür ediyorum.

Çalışmanın 2 nolu bölümünde temel sanat eğitiminin 1960'lı yıllarına yönelik getirdiğim eleştirel iddialar, birinci tez danışmanım olan ancak emekliliği nedeniyle danışmanlığı yarıda bırakmak durumunda kalan Prof. Dr. Birnur Eraldemir'in beni 'Sanatın Temelleri' ve 'boyut' anlayışıyla karşılaştırması sayesinde gündeme gelmiştir. Bu bağlamda kendisine teşekkür ediyorum.

Çalışmanın 3 nolu bölümünde Johannes Itten'in Ön Kursu'nun Kant Felsefesi arka planı bağlamında yaptığım gösterim, Prof. Dr. Birnur Eraldemir ardından birinci tez danışmanlığımı üstlenen Prof. Dr. Suat Karaaslan'ın Itten'in Fröbel eğitimli ilkokul öğretmenliği kariyerini işaret etmesiyle daha da güçlenmiştir. Bu bağlamda kendisine teşekkür ediyorum.

Jüri üyelerim Prof. Dr. Sadık Erol Er ve Prof. Melih Apa'ya tezin hem felsefi hem sanatsal iç tutarlılığına yönelik katkıları nedeniyle teşekkür ediyorum.

Son olarak tez yazma sürecim boyunca kendi uzmanlık alanlarıyla -felsefe, eğitim, enformatik estetik- ilişkilenen fikirlerimi dinleyerek zihnimi diri tutmama olanak veren kardeşlerim Aslı Kılıçdoğan ve Hasan Kılıçdoğan ile partnerim Dr. Arş. Gör. Kutlu Alican Düzel'e teşekkürlerimi sunuyorum.

Elif KILIÇDOĞAN

Adana / 2025

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖZET	iv
ABSTRACT	v
ÖN SÖZ	vi
ŞEKİLLER LİSTESİ	xi

BÖLÜM I

GİRİŞ

1.1. Araştırmanın Problemi	1
1.2. Araştırmanın Amacı	3
1.3. Araştırmanın Önemi	5
1.4. Varsayımlar	6
1.5. Sınırlılıklar	6

BÖLÜM II

TEMEL SANAT EĞİTİMİ BAĞLAMINDA PLASTİK ÜRETİM-KAVRAMSAL ÜRETİM İKİLİĞİNİN NEDENLERİ: ‘SANAT YAPIMI’ VE ‘SANAT DİL’

2.1. ‘Sanat Yapımı’ Başlıklı Güncel Bir Temel Sanat Modeli Örneğinin Kavramsal Sanatı Kapsam Dışı Bırakma Tutumunun İncelenmesi	9
2.2. Temel Sanat Eğitiminde 1960’lar ve Sonrası: ‘Sanatın Temelleri’ ve ‘Sanat Teorisi’ Modelleri	17
2.3. Bauhaus’un ‘Yapı’sı	30

BÖLÜM III

ÖN KURS: DUYU ÇOKKATLISI, UZAY VE ZAMANIN ARAŞTIRILMASI VE ARAÇLAŞTIRILMASI

3.1. Ön Kurs’ta Değer ve Geometrik Öge Sistematığının İmkânı Üzerine Ön Çözümleme: Immanuel Kant’ın Saf Aklın Eleştirisi Metninden Hareketle Temsil Araçları Geliştirme İdeali	38
--	----

3.1.1. Saf Aklın Eleştirisi Bağlamında Matematik ve Mantığın İmkânı: Duyma Yetisinin Saf Formları ve Anlama Yetisinin Saf Kategorileri.....	47
3.1.2. Johannes Itten'in Ön Kurs'u: Saf Aklın Eleştirisi Bağlamında 'Duyma Yetisi Olanaklılığı'nı Araçlar Düzleminde Dışsallaştırmak.....	53

BÖLÜM IV

ÖN KURS'UN İLERİSİ İÇİN ZEMİN ÖNERİSİ: AD ÇOKKATLISI, UZAY VE ZAMANIN ARAŞTIRILMASI VE ARAÇLAŞTIRILMASI

4.1. Marcel Duchamp'ın Nominalizmi: Skaler Adların Düğümü Olarak Seçilen READYMADE'ler	69
--	----

BÖLÜM V

SONUÇ

5.1. Bulgular ve Öneriler	80
---------------------------------	----

KAYNAKÇA.....	85
----------------------	-----------

ŞEKİLLER LİSTESİ

Sayfa

Şekil 1. Erdağ Aksel'in 'yapmak, görmek, bilmek, göstermek' şeklindeki faaliyet kategorizasyonunun içsel-dışsal faaliyetler olarak yeniden kategorilenmesi	2
Şekil 2. Modernist Sanat ve Temel Sanat Eğitimi yapısal-tarihsel akış şeması	3
Şekil 3. (a) Interpretive Formula. (b) Yorumlayıcı Formül	11
Şekil 4. Yorumlayıcı Formül üzerine bir çözümleme	14
Şekil 5. (a) %100 Soyut (%100 Abstract); Art & Language, 1967. (b) Jackson Pollock Stilinde V.I. Lenin Portresi VII (Portrait of V.I. Lenin in the Style of Jackson Pollock VII); Art & Language, 1980	29
Şekil 6. Bauhaus Müfredatı Şeması.....	31
Şekil 7. (a) Aşk Mektubu (Der Liebesbrief); Adolf Hölzel, Münih, 19. yüzyıl. (b) Kırmızı Kompozisyon I (Komposition in Rot I); Adolf Hölzel, Münih, 1905.....	42
Şekil 8. Süs Öğeleri (Eléments Ornementaux)-Ağlar (Reseaux).....	43
Şekil 9. (a) Gün Doğumu (Soleil Lavent); Claude Monet (1865–1926), 1872. (b) Sirk Geçidi Detay (Parade de Cirque Detail); Georges Pierre Seurat (1859-1891), 1887. (c) Sainte-Victoire Dağı (La Montagne Sainte-Victoire); Jean Paul Cézanne (1839-1906), 1904. (d) Keman ve Şamdan (Violin and Candlestick); Georges Braque (1882-1963), 1910.....	45
Şekil 10. (a) Johannes Itten'in objektif renk sistemi. (b) Objektif renk sistemi kuralı. (c) Renk egzersizi kursu subjektif renk bulgulama aşaması. (d) Renk egzersizi kursu subjektif renk öğrenci çalışmaları	54
Şekil 11. Karşıt Temsilleri (Representation of Contrasts)	55
Şekil 12. (a) Beyaz ve siyah dairesel alanlar (White and black circular areas); F. Dicker, Weimar, 1919. (b) Beyaz fincanlar siyah tabaklar ve beyaz bir yumurta (White cups black saucers and a white egg); L. Muller, Berlin, 1931	57
Şekil 13. (a) Ton-Değer Skalası (Tone value scale), Açık-koyu Armonisi (Light-dark harmony). (b) Çeşitli boyutlarda ve ton değerlerinde dengelenmiş alan (Area of various sizes and tone values balanced out). (c) Goya'nın Alba Düşesi tablosu ve siyah, beyaz ve gri tonlara çevirisi (Goya's painting The Duchess of Alba and the translation into black, white and gray tones); Berlin, 1930.....	58
Şekil 14. (a) Ton değerlerinin net bir şekilde dağıldığı çiçek kümesi (A cluster of blossoms, with clear distribution of the tone values); Bauermeister, Berlin,	

1931. (b) Atlar. Aydınlık ve karanlık üzerine bir çalışma. Üç boyutlu formlar çizgisel unsurlarla karşıtlık oluşturur (Horses. A study in light and dark. Three dimensional forms contrast with linear element); B. V. Graefe, Berlin, 1929. (c) Yüksük Otu (Foxglove); E Anbelang, Vienna, 1918. (d) Kırağıyla Kaplı Ağaç (Tree Covered in Hoar Frost); P Schmidt, Berlin, 1928.....	59
Şekil 15. (a) Çeşitli malzemelerin montajı (Montage of various materials); E. Baumer, Berlin, 1927. (b) Mekânsal üç boyutlu montaj (Spatial three-dimensional montage); M. Bronstein, Weimar, 1921. (c) Kolaj: Büyük Şehir (Collage: The Big City); P. Citroen, Weimar, 1921. (d) Kalabalık (The crowd); P. Schmidt. Berlin, 1928.....	60
Şekil 16. Çizginin kare karakterde yapılandırılması çalışmalarının sıralı sunumu.....	62
Şekil 17. (a) Müzikal bir temanın temsili (Representation of a musical theme); E. Baumer. Berlin, 1929. (b) Ritmik olarak yazılmış form (Rhythmically written form); W. Graeff, Weimer, 1920	63
Şekil 18. (a) Fare (Mice); F. Dicker, Weimer, 1919. (b) Hücre Oda (The Room as a Cell); F. Broll, Berlin, 1929. (c) Kanattaki Kuşlar, ifadeci hareket çalışması (Birds on the Wing, expressive movement study); S. Ludwig, Berlin, 1929. (d) Otoportre (Self-portrait); E. Kayser, Berlin, 1931. (e) Kükreyen Kaplan (Roaring Tiger); B. Graete Berlin, 1928.....	64
Şekil 19. Sanatçı bir çıplak çiziyor (Artist drawing a nude); Albrecht Dürer, 1525. & Bölme-Yükseltme çalışmaları; Johannes Itten, 1975	66
Şekil 20. Çeşme (Fountain); Marcel Duchamp, 1917	70
Şekil 21. READYMADES; Marcel Duchamp, 1934.....	73
Şekil 22. READYMADE'lerin kronolojik yerleştirmesi ve skaler adlara eşlenmesi.....	74
Şekil 23. (a) Hatıra olarak ombre yapmak ister misin? (A-t-on besoin des ombres pour se souvenir?); Massinissa Selmani, 2023. (b) Bekleyiş, Uyanış, Yuva, Bekleyiş (The Wait, In the Wake, Nest, The Wait); Tarik Kiswanson, 2023.	75
Şekil 24. (a) Dil Şeffaf Değildir (Language is Not Transparent); Mel Bochner, 1969. (b) Dil Şeffaf Değildir (Language is Not Transparent); Mel Bochner, 1999.....	76

BÖLÜM I

GİRİŞ

1.1. Araştırmanın Problemi

Bu çalışma, temel sanat modellerinde genellikle plastik ya da kavramsal üretime odaklanan çokluğu dikkate alır ve bu çokluğun tek ve meşru bir zemine indirgenip indirgenemeyeceğine; böyle bir zemin var ise ne şekilde hipotezleştirilebileceğine ve bu hipotezin ne şekilde sınanabileceğine odaklanır.

Böylesi bir girişim gereklidir, zira temel sanat eğitimi özünde 19. yüzyılda gelişen devlet destekli güzel sanatlar akademi eğitimine karşıt yönde 20. yüzyılın başında önerilmiş olmasına karşın güncelliğini ve yaygınlığını korumaya devam eden bir eğitim modelidir. Şu halde, önerildiği zamandan bu yana ortaya çıkan tüm sanat görüşlerini kapsayabilmesi ve her birinin temelinde yürüyegiden bir dizge olarak anlaşılabilmesi beklenir. Diğer deyişle kendileri de neo-klasik sanat anlayışına karşı tutum şeklinde ortaya çıkan erken modernistlerden, kavramsal tutumlarla karakterize geç modernist ve postmodernistlere ve buradan da güncel anlayışlara doğru ilerleyebilen bir temel dizgeyi ifade edebilmelidir. Ancak temel sanat alanının güncel durumu, barındırdığı model çokluğu göz önüne alındığında bu tür bir ideallikten uzaktır.

Bu durum, en açık şekilde sanatçı-akademisyen Erdağ Aksel'in 2004 tarihli *Temel Sanat Kararları* makalesinde serimlenir. Temel sanat eğitiminin Bauhaus Vorkurs'u (Ön Kurs) ile başladığını belirten Aksel, güncele doğru yaşanan farklı model artışının nedenini, sanat dünyasında ortaya çıkan her aracı hızla müfradata ekleme isteği olarak saptar. Bu çerçeveden bakıldığında temel sanat eğitiminin nasıl yapılacağına ilişkin ortak bir zeminin büyük olasılıkla hiçbir zaman gösterilemeyeceği sonucuna erişir. Bu bağlamda 'sanat' terimini bir yana bırakmayı ve sanat eğitiminin nasıl yapılması gerektiği tartışmalarını 19. yüzyıl sonundan bu yana sürdüren kurumların 'yapmak', 'görmek' türündeki odaklaşmalarını dikkate almayı önerir. "Yapmak, görmek, bilmek ve göstermek", yani "herşey" şeklinde ifade ettiği bu dizgenin tümünün öğretilmeyeceğinin altını çizdiği bu aşamada ise mevcut kurumların bunlardan hangisinin kendi kurumları için önemli olduğuna karar vermeleri gerektiğini vurgular. Diğer deyişle mevcut kurumların bahse konu odaklardan herhangi birini seçerek ekolleşmesini, bunu yaparken de araçlar yerine, faaliyetlere odaklanmasını önerir. Ayrıca sanat eğitimi kurumlarının birbirlerinden farklı odaklar ve farklı yaklaşımlar seçmesinin

doğal olduğunu; günün çoğulcu ortamındaki bu farklılıkların sanat ve sanat eğitimi alanına zenginleştirici etki yapacağını belirtmektedir.

Söz konusu yaklaşımın, odağı araçlardan faaliyetlere çekerek çokluğu dörde indirgemekle önemli bir iş başardığı açıktır. Ne var ki bu çözümde sunulan kavramların kısaca soruşturulmasıyla indirgeme devam ettirilebilir. ‘Görmek’ ve ‘bilmek’ faaliyetlerinin içsel, ‘yapmak’ ve ‘göstermek’ faaliyetlerinin dışsal olduğunu; dolayısıyla da aynı kategoride bulunmadıklarını anlamak uzun sürmez. Bir adım öteye geçilip iki kategori arasındaki ilişki sorgulandığında ise; ilk iki içsel faaliyetin, diğer iki dışsal faaliyet olanağında nesnel olarak bilinebilir olduğu anlaşılır. Yani birinin gördüğü ancak ve ancak çizmesi (yapması) üzerinden, birinin bildiği ise ancak ve ancak konuşması, yazması (göstermesi) üzerinden nesnelleşebilir. Bu bakımdan Şekil 1’de kabaca gösterildiği gibi ‘yapma’ ve ‘gösterme’, ‘görme’ ve ‘bilme’nin dili konumundadır denebilir.

Deneyim Düzlemi (İçsel)	Duyuma	Düşünme	...
Dil Düzlemi (Dışsal)	Yapma	Gösterme	...

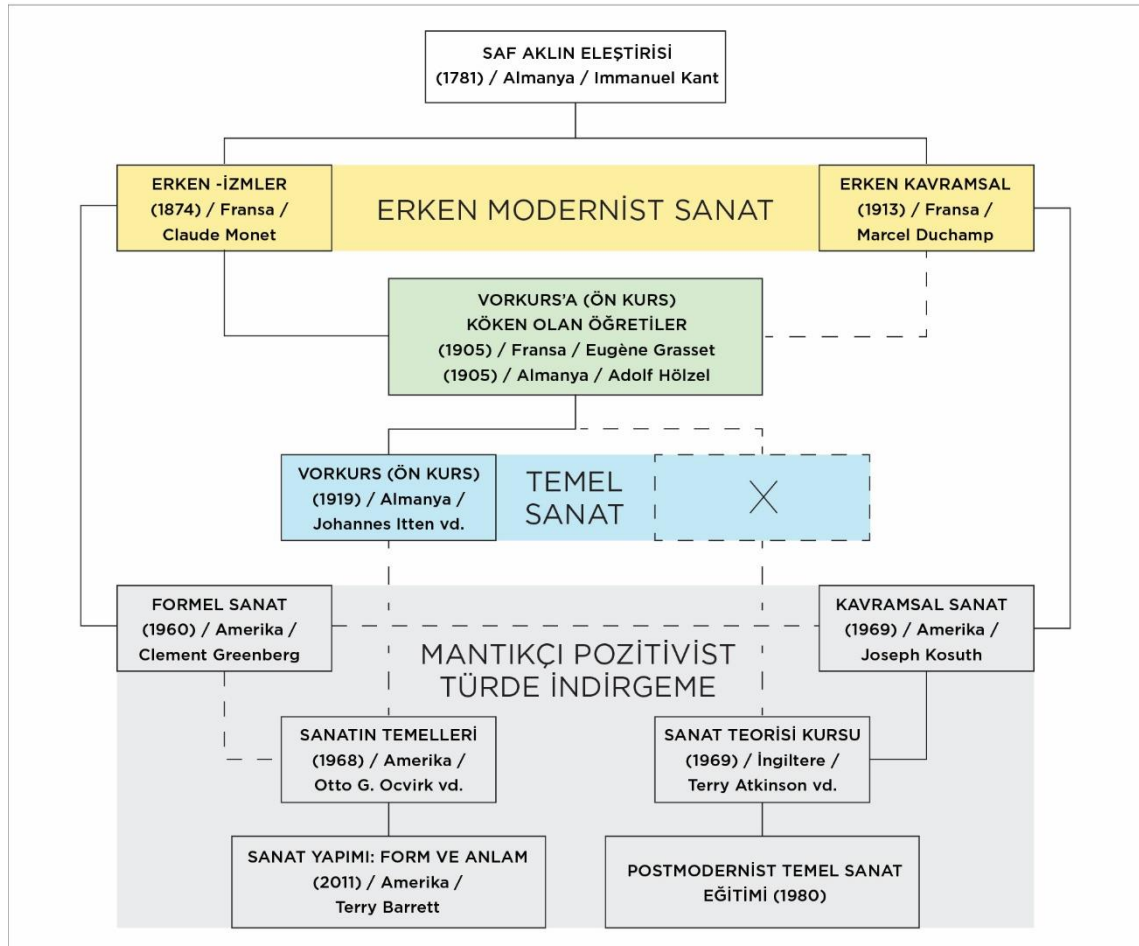
Şekil 1. Erdağ Aksel’in ‘yapmak, görmek, bilmek, göstermek’ şeklindeki faaliyet kategorizasyonunun içsel-dışsal faaliyetler olarak yeniden kategorilenmesi

Bu bakış, içsel faaliyetleri insanda duyma ve düşünme şeklinde süregiden bir süreç; dışsal faaliyetleri de bu sürecin belirli aşamalarında ortaya çıkan dil araçları olarak ele almayı önerir. Bununla birlikte bu bakış, Aksel’in daha en başında faaliyetleri dörde indirgemesinin de nedeni olduğu söylenebilecek kimi durumların çözümünü gerektirmektedir. Ve bunların başında ‘yapmak’ türündeki faaliyetin aslında ‘göstermek’ türündeki faaliyetten ayrılmı olmadığı, yani dil olduğunu ortaya koymak gelir.

Bu bağlamda bu çalışmanın araştırma problemi, *temel sanat eğitimindeki plastik üretim-kavramsal üretim ikiliği, temel sanat araçlarının insan deneyiminin koşullarını dışsallaştıran dilsel (temsili) düzlemler olduğunu göstermek yoluyla aşılabilir mi?* şeklindedir.

1.2. Araştırmanın Amacı

Bu çalışma, temel sanat eğitimi bağlamında plastik üretim-kavramsal üretim ikileminin nedenlerine odaklanmak ve uzlaştırılmalarının mümkün olup olmadığını soruşturmakla, temel sanat için geç kalınmış bir eleştiriyi yerine getirmeyi amaçlar. Ve bu eleştiriyi, temel sanat alanında giderek artan ve birbirleriyle neredeyse ilişkilendirilemeyen yeni model üretiminin nedenlerini saptamak ve bu saptamanın gönderdiği yapısal-tarihsel köklere inerek temel sanatın ne olduğunu adım adım göstermek yoluyla yapmayı deneyecektir. Bu çerçevede hedefi, ‘yapı’nın özünde dil, yani gösterme olduğunu ortaya koymaktır. Buradan hareketle, *temel sanat eğitimindeki plastik üretim-kavramsal üretim ikiliği, temel sanat araçlarının insan deneyiminin koşullarını dışsallaştıran dilsel (temsili) düzlemler olduğunu göstermek yoluyla aşılabilir* hipotezini araştırma süresince elde ettiği ve Şekil 2’de gösterilen yapısal-tarihsel şema akışında sınayacaktır.



Şekil 2. Modernist Sanat ve Temel Sanat Eğitimi yapısal-tarihsel akış şeması

Bu şemada yer alan düz bağlayıcı çizgiler, araştırma süresince elde edilen ve aralarındaki referans ilişkisi açıkça gösterilebilenleri imler. Tire ile bağlı olanlar ise aralarındaki referans ilişkisi açıkça gösterilmemiş, ancak gösterilmesi mümkün olanları imlemektedir. Bu çerçevede,

- (1) 2 nolu bölümde, temel sanat eğitimindeki plastik üretim-kavramsal üretim ikiliğinin yakın dönem nedenleri araştırılmaktadır. Bu bağlamda, ilkin ‘Sanat Yapımı’ başlıklı güncel bir temel sanat eğitimi modeli, kavramsal sanatı kapsam dışı bırakma tutumu açısından incelenmektedir. Ve ‘yapı’ anlayışını plastik odaklı sonuçlar üretecek şekilde yorumladığı, dolayısıyla plastik üretim-kavramsal üretim ikiliğine neden olduğu ileri sürülmektedir. Ardından ‘Sanat Yapımı’ modelinin atası olan ve 1968 yılında geliştirilen ‘Sanatın Temelleri’ modeli ile ondan bir yıl sonra 1969’da geliştirilen ‘Sanat Teorisi’ modeli, temele aldıkları sanat anlayışlarıyla birlikte tartışmaya açılmaktadır. ‘Sanatın Temelleri’ modelinin, erken modernist sanatı mantıkçı pozitivist indirgemeci yaklaşıma tabi tutarak ortaya çıkan formel sanatın temel eğitimi olduğu; Bauhaus Vorkurs’unun (Ön Kurs) ve bu kapsamda öğretilen ‘yapı’ anlayışının indirgenmesi yoluyla geliştirildiği gösterilmektedir. Diğer yandan ‘Sanat Teorisi’ modelinin de erken modernistlerden Marcel Duchamp’ın sanatını aynı türde indirgemeye tabi tutarak ortaya çıkan kavramsal sanatın eğitimi olduğu, bu indirgeme yoluyla tarihselcilik odaklı temel sanat eğitimini gündeme getirdiği gösterilmektedir. Bu indirgemeler yoluyla hem erken modernist sanatın hem de temel eğitiminin Immanuel Kant’ın Saf Aklın Eleştirisi metniyle kurdukları teorik arka plan ilişkisinin ortadan kaldırıldığı; böylece plastik üretim-kavramsal üretim ikiliğinin meydana getirildiği ileri sürülmektedir. Son olarak Bauhaus Ön Kurs’u ve kapsamında öğretilen ‘yapı’ anlayışının, endüstriyel tasarım ve mimarinin temel eğitimi olarak algılanmasının nedenleri araştırılmaktadır. Ve 1960’larda sanat alanı bağlamında indirgenmesinden önce 1930’larda (Dessau Dönemi) okul içinde mantıkçı pozitivist indirgemeye tabi tutularak işlev odaklı temel eğitime dönüştürüldüğü gösterilmektedir. Okulun kuruluş dönemindeki (Weimar Dönemi) haliyle bu eğitimin, Kant’ın Saf Aklın Eleştirisinden hareketle ‘görme eleştirisi’ niteliğinde tasarlanmış öğretilere dayandığı bulgusu çerçevesinde bölüm sonlandırılmaktadır.
- (2) 3 nolu bölümde, Bauhaus ustalarından Johannes Itten’in Ön Kurs’u ve kapsamında öğretilen ‘yapı’ anlayışı ile Kant’ın Saf Aklın Eleştirisi metni arasındaki ilişki

araştırılmaktadır. Bu bağlamda, ilkin Ön Kurs'a referans olan öğretilerin Kant'ın Saf Aklın Eleştirisi metninden hareketle 'görme eleştirisi' niteliğinde tasarlanmış öğretiler olduğu bulgusu çerçevesinde erken modernist sanatlar incelenmektedir. Ve Kant felsefesindeki haliyle 'duyu yetisi olanaklılığı' anlayışından hareket ettikleri; sanatlarında görme sürecinin, diğer deyişle nesne kurulumunun alt katmanlarına yönelik varsayımlar görselleştirdikleri ortaya konmaktadır. Ön Kurs referansı olan öğretilerin ise, erken modernist sanattaki bu niteliğin farkındalığıyla onun temel eğitimi olarak inşaa edildiği; değer ve geometrik öge sistematiklerini, aynı temelde, 'görme dili' olarak icat ettikleri gösterilmektedir. Ardından, Kant felsefesinde saf akıl yetilerinin ne demeye geldiği; mantık, matematik ve doğanın uygunluğu sorunu çerçevesinde serimlenmekte; bu serim özellikle matematiğin, duyu yetisinin saf formlarından (uzay ve zaman) türediği, dolayısıyla erken modernistlerin geliştirdiği sistematiklerle aynı kaynağa dayandığı vurgusu çerçevesinde yapılmaktadır. Son olarak, Ön Kurs'ta geliştirilen araçların, duyu çokkatlılığı (değer egzersizleri ve araçları), uzay (form egzersizleri ve araçları) ve zamanın (ritim egzersizleri ve araçları) dışsallaştırılması yoluyla ortaya çıkarılan araçlar şeklinde çözümlenebildiği gösterilerek bölüm sonlandırılmaktadır.

- (3) 4 nolu bölümde, Marcel Duchamp'ın readymadelerinin, duyu çokkatlıları (değer skalaları) yerine, onların adlarının birer düğümü olarak seçilen nesneler oldukları, dolayısıyla ad çokkatlısı olarak çözümlenebildikleri yorumu getirilmektedir. Diğer deyişle Duchamp'ın, Kant felsefesindeki haliyle 'anlama yetisi'nden hareket ettiği, görme yerine anlama sürecinin alt katmanlarına yönelik varsayımlar gerçekleştirdiği ileri sürülmektedir. Sonuç olarak, kendinden önceki erken modernistlerle, 1960'larda kavramsal sanatın iddia ettiği gibi tarihselcilik türünde bir ilişki paylaşmadığı, onların 'duyu yetisi olanaklılığı'na temellenen çalışmalarını, 'anlama yetisi olanaklılığı'na geçiş yaparak aştığı gösterilmektedir. Ardından bu yaklaşımların Johannes Itten'in Ön Kurs egzersizlerine üst kademe egzersizler olarak eklenebileceği yollar işaretlenerek bölüm sonlandırılmaktadır.

1.3. Araştırmanın Önemi

Bu çalışma, temel sanat eğitiminde yaklaşık yarım yüzyıldır çözümlenmeden süregelen plastik üretim-kavramsal üretim ikiliğini ortadan kaldıracabilecek geçerli bir yol önermesi ve bunu, bahse konu ikiliğin tarihsel nedenlerini ortaya koyarak yapması

bakımından, alanın tutarlığına önemli bir katkı sunar.

Serim ve öneriyi ortaya koyma sürecinde, plastik üretim-kavramsal üretim ikiliğini yarattığını ve sürdürdüğünü bulguladığı temel eğitim modelleri yanı sıra hareketlendikleri sanat anlayışlarını tartışmaya açarak, bu anlayışlara ve modellere şüpheyile yaklaşılması gerektiğini işaretler. Böylece alanın geçmişine dönük eleştirel bir perspektif geliştirilebilmesi, buna bağlı olarak da gelecekte sistematik modellerin üretilmesi için gerekli zemini inşaa eder.

Bu zemin inşasını, Bauhaus Vorkurs'unun (Ön Kurs) Immanuel Kant'ın Saf Aklın Eleştirisi metninde sunduğu 'duyma yetisi olanaklılığı'nı dışsallaştırdığı bulgusu çerçevesinde yapar. Bu sayede temel sanat eğitiminin, özünde, insanın kendi temsil koşullarını kendisine aynalayan bir insan doğası eğitimi olarak ele alınmasını gerektiğini gösterir.

Marcel Duchamp'ın readymade yaklaşımını 'anlama yetisi olanaklılığı'nı araştıran çalışmalar olarak yorumlar; Ön Kurs dizgesiyle kademeli yolla anlaşılabileceği yolları işaretler. Böylece Duchamp'ın sanatı için özgün bir çözümleme sunduğu gibi; kavramsal yaklaşımlara, temel sanat eğitimi içerisinde tarihselcilik dışında geçerli bir konum önerir.

1.4. Varsayımlar

Bu çalışma, insanın zihni dışındaki dünyayı, kendi deneyim koşulları olanağında deneyimlediği varsayımını kabul eder.

1.5. Sınırlılıklar

Bu çalışmada üniversiter düzeyde birinci yıl kapsamında verilen Temel Sanat Eğitimi dersi konu edilse de, bu ders kapsamında kazandırılmaya çalışılan dilin neliğine odaklanılmaktadır. Dolayısıyla ilgili dersin gelişim psikolojisi, öğrenme psikolojisi, ölçme ve değerlendirme, program geliştirme, öğretim yöntem ve teknikleri gibi eğitim bilimlerini ilgilendiren yanları çalışmanın kapsamı dışındadır.

Çalışmada Bauhaus Vorkurs'u (Ön Kurs), kurucularının esas kaynaklarına başvurularak çözümlenmektedir. Hatalı yorumlara yer vermemek adına gösterilen bu tutum dolayımında ikincil kaynakların -gerek görülmedikçe- çalışmanın kapsamı dışında olduğu söylenebilir.

Ön Kurs'un, dolayısıyla da erken modernist sanatın temellendiği dünya görüşünü açıklamak üzere Immanuel Kant'ın Saf Aklın Eleştirisi metnine başvurulmaktadır. Bu çerçevede sınır felsefesi de denilebilecekler dışındaki felsefe metinleri çalışmanın kapsamı dışındadır.



BÖLÜM II

TEMEL SANAT EĞİTİMİ BAĞLAMINDA PLASTİK ÜRETİM-KAVRAMSAL ÜRETİM İKİLİĞİNİN NEDENLERİ: ‘SANAT YAPIMI’ VE ‘SANAT DİL’

Bu bölümde temel sanat eğitimindeki plastik üretim-kavramsal üretim ikiliğinin yakın dönem nedenleri araştırılmaktadır. Bu bağlamda, ilkin ‘Sanat Yapımı’ başlıklı güncel bir temel sanat eğitimi modeli, kavramsal sanatı kapsam dışı bırakma tutumu açısından incelenmektedir. Ve ‘yapı’ anlayışını plastik odaklı sonuçlar üretecek şekilde yorumladığı, dolayısıyla plastik üretim-kavramsal üretim ikiliğine neden olduğu ileri sürülmektedir. Ardından ‘Sanat Yapımı’ modelinin atası olan ve 1968 yılında geliştirilen ‘Sanatın Temelleri’ modeli ile ondan bir yıl sonra 1969’da geliştirilen ‘Sanat Teorisi’ modeli, temele aldıkları sanat anlayışlarıyla birlikte tartışmaya açılmaktadır. ‘Sanatın Temelleri’ modelinin, erken modernist sanatı mantıkçı pozitivizme özgü indirgemeci yaklaşıma tabi tutarak ortaya çıkan formel sanatın temel eğitimi olduğu; Bauhaus Vorkurs’unun (Ön Kurs) ve bu kapsamda öğretilen ‘yapı’ anlayışının indirgenmesi yoluyla geliştirildiği gösterilmektedir. Diğer yandan ‘Sanat Teorisi’ modelinin de erken modernistlerden Marcel Duchamp’ın sanatını aynı türde indirgemeye tabi tutarak ortaya çıkan kavramsal sanatın eğitimi olduğu, bu indirgeme yoluyla tarihselcilik odaklı temel sanat eğitimi gündeme getirdiği gösterilmektedir. Bu indirgemeler yoluyla hem erken modernist sanatın hem de temel eğitiminin Immanuel Kant’ın Saf Aklın Eleştirisi metniyle kurdukları teorik arka plan ilişkisinin ortadan kaldırıldığı; böylece plastik üretim-kavramsal üretim ikiliğinin meydana getirildiği ileri sürülmektedir. Son olarak Bauhaus Ön Kurs’u ve kapsamında öğretilen ‘yapı’ anlayışının, endüstriyel tasarım ve mimarinin temel eğitimi olarak algılanmasının nedenleri araştırılmaktadır. Ve 1960’larda sanat alanı bağlamında indirgenmesinden önce 1930’larda (Dessau Dönemi) okul içinde mantıkçı pozitivist indirgemeye tabi tutularak işlev odaklı temel eğitime dönüştürüldüğü gösterilmektedir. Okulun kuruluş dönemindeki (Weimar Dönemi) haliyle bu eğitimin, Kant’ın Saf Aklın Eleştirisinden hareketle ‘görme eleştirisi’ niteliğinde tasarlanmış öğretilere dayandığı bulgusu çerçevesinde bölüm sonlandırılmaktadır.

2.1. ‘Sanat Yapımı’ Başlıklı Güncel Bir Temel Sanat Modeli Örneğinin Kavramsal Sanatı Kapsam Dışı Bırakma Tutumunun İncelenmesi

Temel sanat eğitimi alanında bir tür ikilik olduğunu anlamak için uzağa gitmek gerekmez. Temel sanat eğitimi iddiasında olan güncel bir sistemi incelemek ve kapsamına alamadığı, buna karşın göz ardı da edemediği olgulara odaklanmak yeterlidir. Bu bölüm, ilgili türden basit bir gözleme temelleniyor ve bu gözlemin ayrıntılı bir incelemeye dönüştüğünde ne tür sonuçları olabileceğini göstermeyi amaçlıyor.

Bu bağlamda, incelenen sistem Terry Barrett'ın 2011 tarihli *Sanat Yapımı: Form ve Anlam* (Making Art: Form And Meaning) adlı kitabında sunulan sistemdir. Odağa alınan yanı da kavramsal sanatı kapsam dışı bırakma tutumudur. Bu tutumun incelenmesiyle elde edilen sonuçlar ise özelde Barrett'ın genelde ‘Sanat Yapımı’ sisteminin tartışmaya açılmasını gerektirecek niteliktedir. Zira söz konusu inceleme sonuçları, bu sistemlerin sanat araçlarının doğasını sorgulamaya izin vermeyecek şekilde tasarlandıklarını, dolayısıyla da plastik üretim-kavramsal üretim ikiliğinin temel nedeni olduklarını göstermektedir.

Barrett'ın öne sürdüğü üzere *Sanat Yapımı: Form ve Anlam*, “yeni bir yaklaşım” içerir. Yeniliği, “sanat yapımı süreci, anlam yapımı sürecidir” önerisinden gelmektedir. Bu öneriden hareketle “sanat yapımı eğitimini geç modern ve postmodern sanatın temelinde bulunan kavramsal yaklaşımları da içine alacak şekilde genişletmek” söz konusudur. Bu hali ile söz konusu yaklaşımın “sanatın temelleri¹ araştırmalarındaki bir evrimi yansıttığı” iddia edilmektedir (Barrett, 2011, s.viii).

Başlıca önerisi -sanat yapımı sürecinin, anlam yapımı süreci olduğu önerisi-dikkate alındığında; *Sanat Yapımı: Form ve Anlam*'da sanat ve zanaatın bütünleştirilmesi probleminin yeniden tarifi edildiği söylenebilir. Zira sanatın “incelikli derin düşünüş ile üretilen, ifadesel”, zanaatin ise “hesaplı kurallı diziler yolu ile üretilen, işlevsel” yapım olarak ayrıldığı geleneksel tarif (Larry Shiner, 2017, s.165) burada temel sanat eğitimi bağlamına taşınmaktadır. Bu yapılırken de bir yapının ifadesel (sanat) olmasını belirleyen yönü anlama; işlevsel (zanaat) olmasını belirleyen yönü de forma karşılık getirilmektedir. Böylece yanıt verildiğinde ikiliği ortadan kaldırarak formun meşruiyetini ilan edecek soru da kendiliğinden belirir: **Form anlamlı mıdır? ‘Sanat**

¹ Bu terim tarihte ilk kez 1968’de yayımlanan *Sanatın Temelleri: Teori ve Pratik* (Art Fundamentals: Theory and Practice) adlı çalışmada ortaya çıkar. Bu model, “Amerika Birleşik Devletleri genelinde sanat derslerine giriş için standartları belirleyen orijinal ders kitabı” (Otto G. Ocvirk, Robert E. Stinson, Philip R. Wigg, Robert O. Bone, David L. Cayton, 2018, s.ix) olarak tanıtılmaktadır. Bu bağlamda *Sanat Yapımı: Form ve Anlam*’ın geliştirerek sunduğu anlayışın kendisini ifade etmektedir.

yapımı süreci, anlam yapımı sürecidir’ önerisi dikkate alındığında *Sanat Yapımı: Form ve Anlam*’da bu soruya verilen yanıtın evet olduğu görülebilir.

Bu önerinin mümkün kıldığı iddia edilen bir şey daha vardır ki o da modern ve postmodern sanatın temelinde bulunan kavramsal yaklaşımları temel sanat eğitime dahil edebilmektir. Buna karşın aynı sistemde kavramsal sanatın -geç modern ve postmodern dönemin yaygın bilinen kavramsal yaklaşımının- kapsam dışı bırakıldığı da gözlemlenir. Bu ise, açıkça çelişik bir durumdur.

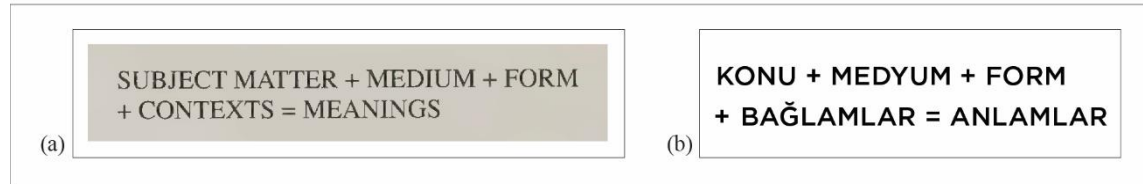
Söz konusu çelişkinin, *Sanat Yapımı: Form ve Anlam*’da ‘form’ ve ‘anlam’ın son derece spesifik bir yolla ele alınmasından kaynaklandığı gösterilebilir. Ve bu gösterim için; temel sanat eğitiminin belkemiği olan ve ‘**temel form çalışması**’ adı altında sunulduğu halde ‘**değer öğeleri ve karşıtlıkları**’ ile ‘**geometrik öğeler ve karşıtlıkları**’ anlamına gelen (Johannes Itten, 1975, s.6) sistematigi, medyum giysisi altına gizleme tutumunun açığa çıkarılması gerekir. Ancak bu sayede, kavramsal yaklaşımları temel sanat eğitime davet etme hamlesinin -ki bu, sözcükleri temel öge kümesine eklemek demektir- özünde ‘sözcüğü plastikleştirmek’ olduğu gösterilebilir. Böylece bu sistemde kavramsal sanatın kapsam dışı bırakılmasının esas nedeninin, ‘temel form sistematigi’ni plastikleştirmek olduğu açıkça serilebilir.

Sanat Yapımı: Form ve Anlam’ın birinci bölümü, **yapıt (artifact)** kavramını anlamının temelini oluşturan varsayımları ve kavram tanımlarını sunan bölümdür. Ve burada işe insan elinden çıkan tüm şeylerin ayrımının ortadan kaldırılmasıyla başlanır. Açık bir deyişle, hepsi ‘yapıt’ üst başlığı altında kümelenerek ‘doğal olanlar’ın karşısına konur. Bununla birlikte “ister bir karikatür olsun ister resim, mücevher, heykel veya reklam kampanyası, performans, ev eşyası hatta kamusal mekânlar olsun tüm yapıtlar ifadevidir” denilmektedir (Barrett, 2011, s.2). Buradan *Sanat Yapımı: Form ve Anlam*’da sanatı **ifadeci**, zanaatı **işlevsel** olarak ayıran fikrin baştan kabul edilmediği; buna karşın her birinin **yapıt** üretimine indirgendiği bir düzlem oluşturulduğu görülebilir.

Ön varsayımlar verildikten sonra, yapıtın ne demeye geldiğinin açıklamasına geçilmektedir. Buna göre, yapıtlar dört kategoride analiz edilir: konu, medyum, form ve bağlamlar. Bu çerçevede **konu (subject matter)**, yapıta bakıldığında tanınabilir ölçüde betimlenebilen her şeye karşılık gelir. Temsili yapıtlarda olgusal herhangi bir şeyin (insan, bitki vd.) betimi olabilirken; temsili olmayan yapıtlarda duyguları veya düşünceleri ifade etme aracı olarak işlev gören renkler, dokular, şekiller veya fırça darbelerine karşılık geldiği belirtilmektedir. **Medyum (medium)**, bir yapıtı üretmek için kullanılan malzemeler ve yöntemlerdir. Bunlar arasında boya, taş gibi malzemelerin yanı

sıra resim, heykel gibi geleneksel sanat formları ile fotoğraf, video gibi çağdaş sanat formları da yer alır. Bu kısımda medyumun örtük anlamlarına önemle dikkat edilmesi gerektiği söylene de bu anlamın neliğine ilişkin açıklama verilmez. **Forma (form)** gelindiğinde ise yapıtın fiziksel yapısı olduğu ve sanatçının malzemeleri çalışmanın amacına göre birleştirme süreci ve sonucu olarak tanımlandığı görülmektedir. Ayrıca, nokta, çizgi, doku, şekil, kütle, hacim, renk vb. **tasarım öğelerinden (design elements)** meydana geldiği de belirtilir. Sanatçının bu öğeleri dengeleyerek, bazılarını diğerlerinden fazla vurgulayarak, örüntüler oluşturarak organize etmesinin yollarına ise **tasarım ilkeleri (design principles)** denmektedir. Ve bu sisteme göre organizasyon yolları sonsuz çoklukta olabilir. Son olarak, **bağlamlar (context)**, bir nesnenin anlamını, onun nereye ve nasıl yerleştirildiğine, diğer yapıtlarla olan ilişkisine, sanatçının tarihi ve deneyimi yanı sıra dış dünya ile kurduğu ilişkilere göre belirleyen koşullar toplamı olarak tanımlanmaktadır. Barrett'a göre bu kategorilerin tümü **bitmiş bir yapıtın** olmazsa olmazlarıdır. Ve bunlardan yararlanarak iyi düşünülmüş bir sanat çalışması yapıldığında **anlamli bir nesne (meaningful object)** yapılmış demektir (Barrett, 2011, s.5-20).

Her bir kategorinin tanımı verilip de sonuç bölümüne gelindiğindeyse Şekil 3'te gösterilen formülle karşılaşılır:



Şekil 3. (a) Interpretive Formula. Kaynak (a): Barrett, T. (2011). Making Art: Form and Meaning. New York: McGraw-Hill, s. 20. (b) Yorumlayıcı Formül

Hem anlamli nesne yapmada hem de başkalarının yaptığı anlamli nesneleri yorumlamada kullanılabilecek basit ama güçlü bir formül olarak sunulan bu ifade, anlamli nesne kadar, onun ‘sanat yapımı süreci, anlam yapımı sürecidir’ önerisiyle ilişkisini de içerdiğinden kilit öneme sahiptir. Zira yapıt bağlamında sanat (anlam) ve zanaat (form) arasındaki ayrımı aşmanın yolunu göstermekte; ve bu, ‘yapıtlar’ yerine ‘anlamlar’ teriminin yerleştirilmesinde yansıtılmaktadır. ‘Yapıt’ın ‘anlam’la birebir eşlenmeye çalışılması ise, yapıtı oluşturan tüm kategorilerin **yapıtın anlamına katkıda bulunan anlam kaynakları** olduğunu söylemektir. Ve bu söylem “bir yapıtın her şeyi anlam inşasında etkilidir” ifadesinde açıkça belirtilmektedir (Barrett, 2011, s.41).

Buna karşın form tanımı dikkate alındığında **yapıtın fiziksel yapısı** olduğu konusunda ısrarcı bir tutum da konusudur. Ve bu çerçevede, fiziksel yapının ne bakımdan anlam kaynağı olabileceği sorusu hâlâ yanıtsızdır.

Bu sorunun yanıtlanmasına, medyumun örtük anlamlarına dikkat etmek gerektiği işaretlemesi üzerinden giriş yapılabilir. Kitabın başlıkları incelendiğinde bu anlamın özünde ‘boyut’ meselesi olduğu görülür. Bu başlıklarda sanatlar, ‘2 boyutlu sanatlar’, ‘3 boyutlu sanatlar’ olarak tarif edilmekte; ayrıca yer yer **sanat formları** veya **medyumları** adı altında sunulmaktadır. Bu durumda medyumların, ‘değer ögeleri ve karşıtlıkları’ ile ‘geometrik ögeler ve karşıtlıkları’nın malzeme giysisi altına gizlendiği ve öylece tanıtıldığı ortamlar olduğu açığa çıkar. Diğer deyişle medyumlar, değer ve geometri ögelerinin basitten bileşiğe doğru tüm hiyerarşik sistematığının, malzeme hiyerarşisiymiş gibi tanıtıldığı ortamlardır. Örneğin resim, ‘2 boyutlu sanat’ olarak tasniflenmiştir ve üzerinde ortaya çıkabilecek ilk malzeme bir boya tuşesi, ikincisi ise bir fırça izidir. Ve bunlar esasen geometrik noktanın ve geometrik doğrunun malzemeye giydirilmiş hallerine karşılık gelirler. Dolayısıyla artık geometrinin değil, medyumun daha fazla geri götürülemeyecek bileşenleri konumunda yer alırlar. Renk, parlaklık, ton, doku vd. lerini konu alan değer ögelerine gelindiğinde ise, bunların da medyumunu oluşturan malzemelerin (örn. pigment) doğasından ileri geliyormuş gibi tanıtıldığı görülebilir. Üstelik tüm bu tanıtım; ‘değer ögeleri ve karşıtlıkları’ ile ‘geometrik öge ve karşıtlıkları’nın medyumdan bağımsız doğalarından kesinlikle bahsedilmeyen; malzemeye giydirilmiş hallerinin ‘tasarım ögeleri ve ilkeleri’ adı altında, medyumun geri götürülemez ögeleri olarak sunulduğu bir çerçevede yapılmaktadır.

Medyuma yönelik bu açılım, *Sanat Yapımı: Form ve Anlam*’daki haliyle form denilenin birincil düzlemdeki haline karşılık getirildiğini de anlamaya olanak verir. Zira bu sistemde form; sanatçının malzemeleri, çalışmanın amacına göre birleştirme süreci ve sonucu olarak tanımlanmaktadır. Buradan formun, amaca yönelik organize edilmiş medyum olduğu sonucu çıkar. Ve medyumun **genel anlamlı birincil form düzlemini**, formun ise sanatçının amacına göre düzenlendiğinden **tikel anlamlı ikincil form düzlemini** ifade ettiği nihayet açıklık kazanır. Bu çerçevede açıklık kazanan bir diğer ve en önemli şey ise, burada form denilenle, medyumdan bağımsız haliyle formun aynı şey olmamasıdır.

Medyum ve form arasında kurgulanan bu hiyerarşi, konu ve bağlamlar arasında da bu türden bir hiyerarşinin kurgulanıp kurgulanmadığını soruşturmayı olanaklı kılar. Konu, tanımından da hatırlanabileceği üzere, bir yapıta bakıldığında tanınabilir ölçüde

betimlenmiş şeyleri ifade eder. Bunlar temsili yapıtlarda insanlar, hayvanlar, bitkiler, yerler olabileceği gibi temsili olmayan yapıtlarda bir şekil, bir renk ya da bir fırça darbesi olabilir. Barrett *Konu ve Anlamlar* (Subject Matter and Meanings) başlıklı bölümde “sanat eserinin betimlediği şeyle (konu) taşıdığı anlamlar ya da ne hakkında olduğu, neyi ifade ettiği arasındaki ayrım çok önemlidir.” diyor (Barrett, 2011, s.5). Böylece konu özelinde **tanınabilir yan** ile **yorumlanabilir yanı** ayırt ettiğini görmek önemlidir. Nitekim *Bağlamlar* (Contexts) bölümüne gelindiğinde, “sanat eserlerinin [anlamli nesnelerin] anlamları bağlama, bulundukları ortamı oluşturan şartlara bağlıdır” der (Barrett, 2011, s.15). Ve bu bölüm, yalnızca tanınarak anlaşılabilirdiği bildirilen konu öğelerinin, yorumlanarak anlaşılabilen öğelere dönüştürülme yollarına odaklanmaktadır:

Evin penceresine bayrak asmak ülkeye ve izlediği politikalara olumlu bir bakışı gösterebilir. Aynı bayrağın bir sanat galerisinin zeminine serilmesi ve izleyicilerin duvara asılı olan şeyi görebilmek için bunun üzerine basarak geçmesi ülkeye yöneltilen eleştiri şeklinde yorumlanabilir ve hatta sanatsal maksat ne olursa olsun ülke aleyhtarlığı yapıldığı gerekçesiyle bazı kişileri öfkeliendirebilir.

Benzer şekilde, gözünüze şeklinden, renginden, dokusundan ötürü enteresan görünen kenara atılmış eski bir metal parçasını alırsanız ve iyi bir galerinin duvarına asarsanız ‘buluntu eser’ olarak değerlendirilecektir. Aynı metal parçası bir yol kenarında bulunduğunda çöp olarak değerlendirilmekten öteye gitmeyecektir.

(...)

Sanatçının bağlamı söz konusu yapıtı üreten kişinin hayat öyküsü, deneyimleri ve sanatçının içinde şekillendiği zaman dilimidir.

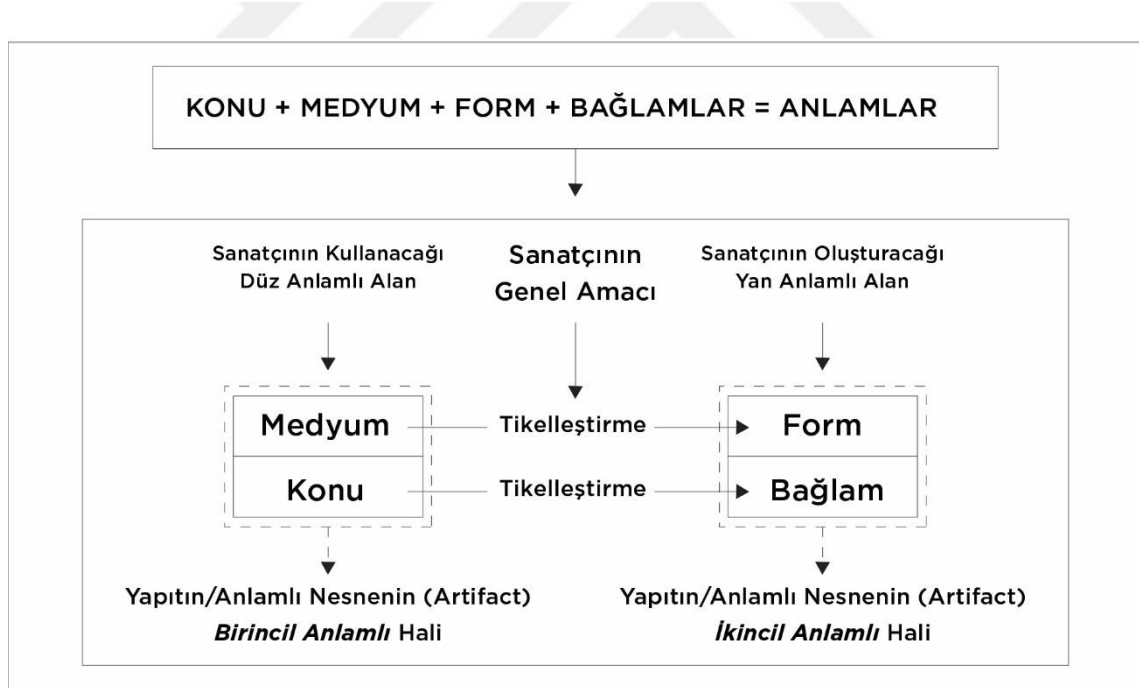
(...)

Size ait bir eserin temeli, elbette kişisel ifadeniz için zengin bir kaynak oluşturmaya muhtemel hayat öykünüz üzerine atılacaktır. Her ne kadar ortak deneyimlerimiz olsa da hiç kimsenin hayatı birbirinin aynısı değildir. Bir sanatçı olarak göreviniz kişisel hayat deneyimlerinizi ve iç görülerinizi sizin için olduğu kadar başkalarının da anlayabileceği eserlere dönüştürmektir (Barrett, 2011, s.15).

Bu ifadeler *Sanat Yapımı: Form ve Anlam*’da medyum ve form arasında kurgulanan genel tikel hiyerarşisinin, konu ve bağlamlar arasında da kurgulandığını göstermektedir. Dahası bu hiyerarşi, göstergebilime değinilen bölüm çerçevesinde de onaylanmaktadır. *Göstergebilimsel Yorumlar: Belirtmeler ve Çağrışımlar* (Semiotic Interpretations: Denotations and Connotations) adlı bölümde göstergebilimin, Şekil 3’te

yer alan ‘yorumsal formül’e tamamlayıcı bir alternatif olarak sunulduğu görülebilir. Ne var ki göstergebilim, bu formül için tamamlayıcı değil, kaynak pozisyonundadır. Zira yapıtın bileşenlerinin aynı zamanda anlam bileşenleri olduğu, ancak ve ancak göstergebilim sayesinde açıklık kazanır. Bu çerçevede önce gösterge, bir varlığı gösteren başka bir varlık olarak; gösteren ile gösterilenin birleşimi şeklinde tanımlanır. Bu aşamada kendileri de birer gösterge olan her görsel temsilde biri düz diğeri yan olmak üzere iki anlamsal düzey bulunduğu ifade edilerek bunların tanımlanmasına geçilmektedir. Ve **düz anlamlar temsile bakıldığında doğrudan görülen şeyler; yan anlamlar ise görülenlerden çıkarım yoluyla elde edilen bilgiler** olarak tanımlanmaktadır. Son olarak düz anlamları belirlemenin bir yapıtta görülen her şeyin bir listesini çıkarmayı kapsayan bir süreç olduğu, yan anlamları belirlemenin ise yapıtın gizil anlamlarını yorumlama süreci olduğu belirtilir (Barrett, 2011, s.36).

Tüm bu ifadeler olanağında artık, *Sanat Yapımı: Form ve Anlam*’da ‘Sanat Yapımı’nın ne demeye geldiği serilebilir durumdadır. Şekil 4’te gösterildiği üzere bu son derece basit bir süreçtir. Ancak basit olduğu kadar karmaşık sunulmaktadır.



Şekil 4. Yorumlayıcı Formül üzerine bir çözümleme

‘Sanat Yapımı’ sistemine göre bir yapıtın tanıma yoluyla anlamlı olabilen genellerden (örn. beyaz bir leke, hamile kadın figürü vb.) oluşturulması şarttır. Sanatçı bunun için ilkin, deyim yerindeyse bir tür malzeme deposu niteliğindeki medyum ve konu havuzuna başvurur. Ancak bu alanda kalarak nesne yapması, yeterli değildir. Zira bu şekilde olsa olsa birincil (düz) anlamlı nesneler yapabilir. Bunların ikincil (yan)

anlamalı nesnelere dönüşebilmesi için yeter koşul ise seçili olanların ölçülü biçimde tikelleştirilmesi (yerelleştirilmesi); yani sanatçının amacına göre kombine edilmesi ve belirli bir bağlama yerleştirilerek yorumlanmasıdır (örn. saflık, sanatçının hamile olduğu dönem vb.). Böylece birincil anlamalı nesneler, ikincil anlamalı nesnelere dönüşebilir. ‘Sanat yapımı süreci, anlam yapımı sürecidir’ önerisiyle kastedilen de tam manasıyla budur.

Bu anlayış, kavramsal yaklaşımları temel sanat eğitime davet etmek üzere tasarım öğeleri kümesine eklenen yeni ögenin, yani sözcüklerin ele alınıp biçimini de doğrudan belirler. Sözcüklere ayrılan 7 nolu bölümün girişinde nokta, çizgi gibi öğeler resim, heykel gibi geleneksel medyanın geri götürülemez öğeleri olarak; sözcüklerse hem dadacılık, geç modern ve postmodern sanat hareketleri kapsamında önemi giderek artan öğeler hem de çağdaş medyanın öğeleri olarak ele alınır. Bununla birlikte “birçok çağdaş sanatçı ve tasarımcı sözcükleri yapıt olarak kullanır” ve “güncel sanatçıların sözcüklerle yaptıkları çalışmalar **güzel yazı sanatı olan kaligrafi** tarihine atıfta bulunur” ifadelerine yer verilmektedir (Barrett, 2011, s.139). Buradan sözcüklerin öge kabul edilmesinin belirli koşullar altında gerçekleştiği görülebilir. Gündelik düzeyde yerine getirdikleri dil fonksiyonu özelinde ele alınmaları yeterli değildir; ikincil düzeyde yorumlanabilir olmaları gerekir. Bu bağlamda ya okunamaz şekilde kullanılmaları; okunabilir şekilde kullanılıyorlarsa da diğer öğelerle ilişki içinde olmaları (yani belirgin renkte veya şekilde olmaları) beklenir. Yani diğerleri gibi bunların da plastikleştirilmesi gerekmektedir.

Kavramsal sanatın kapsam dışı bırakılışı da tam olarak bu aşamada gündeme gelir:

Kavramsal sanatçılar (yani iletilmek istenen fikrin, ortaya çıkan ürünün kendisinden daha önemli olduğu sanat akımına mensup sanatçılar) izleyicilerinin dikkatini eserleriyle ortaya koymayı amaçladıkları anlamlara çekmek adına sıklıkla sözcüklerden yararlanır. Onların sözcükleri bu şekilde kullanması yorum yapmayı, sanatın şekiller ve renkler gibi diğer unsurların teşvik edeceğinden farklı biçimlerde dayatır (Barrett, 2011, s.139).

İlgili ifadeler, *Sanat Yapımı: Form ve Anlam* boyunca kavramsal sanata yönelik tek ifade olma niteliğini taşır. Ve kavramsal sanat çalışmalarının hangi yönden ele alınırsa alınsın, yapıt (anlamalı nesne) kategorisine dahil edilemeyeceğini gösteren ifadelerden oluşur. Fikri, ortaya çıkan ürünün kendisine önceledikleri söylemi bunun en açık gösterenidir. Hazır nesnelere de dikkat çekilmez, zira çekilse de bunlar, tasarım

ögeleri ve ilkeleri (değer ve geometrik öge karşıtlıklarının malzeme ile giydirilmiş halleri) özelinde meydana getirilmediğinden anlamlı nesne kapsamına alınamaz. Son olarak sözcükleri kaligrafik yollu değil, dil fonksiyonunu koruyacak şekilde kullandıklarına işaret edilmektedir ki, bu da kapsam içine alınmalarını sağlayacak son şartı dahi yerine getirmediğini söyler. Ve buradan, *Sanat Yapımı: Form ve Anlam*'ın dizgesinde kavramsal sanata yer olmadığı sonucu çıkmaktadır.

Bu sonuç, yalnızca kavramsal sanatın kapsam dışı bırakılması olarak algılanmamalıdır. Zira kavramsal sanatın dışlanması, çok daha büyük ve deyim yerindeyse toplu asimilasyon denebilecek bir hamlenin görünür yüzüdür. Burada kavramsal sanatı kapsam dışı bırakan aynı dizge; soyut sanattan, dada, geç modern ve postmoderne değin birçok sanat yaklaşımının anlamını kendince belirlemeye girişmektedir. Ve bu, ilkin yapıtın bileşenlerinden biri olarak sunulan **konunun** tanımlanmasında, ardından **sözcüğün yapıt olarak kullanımına** ilişkin açıklamalarda kendini göstermektedir. Hatırlanacak olur ise 'Sanat Yapımı' sistemine göre konu, yapıtı bakıldığında tanımlanabilir ölçüde betimlenebilen her şeye karşılık gelir. Ve temsili yapıtlarda olgusal herhangi bir şeyin betimi olabilirken; temsili olmayan yapıtlarda **duyguları veya düşünceleri ifade etme aracı olarak işlev gören renkler, dokular, şekiller veya fırça darbelerine** karşılık gelmektedir. Bu bağlamda soyut sanatın, temsili olmayan sanat; konusunun da renkler, dokular, şekiller veya fırça darbeleri olarak kategorilendiği açıktır. Beraberinde beliren problematik iddia ise soyut sanatçıların -eğer çalışmaları sanat olarak kabul edilecekse- bu ögeleri **tikel duyguları veya tikel düşünceleri ifade etmek** üzere bir araya getirmiş olmaları gerektiği iddiasıdır. Ve bu, soyut sanatçıların 'değer ve geometrik öge karşıtlıkları'nı medyumdan bağımsız ve onun da gerisinde arayan bir tutumla ele almış olabilecekleri olasılığını ortadan kaldırmaktadır. Benzer şekilde dada, geç modern ve postmoderne değin birçok sanat yaklaşımı da bu dizgede yorumlanmakta görünür. Zira tamamı **kaligrafiye atıfta bulundukları ölçüde sanat** olarak işaretlenir. Dolayısıyla sözcükleri ele alış yolları, medyumların gerisinde aranamaz hale getirilir. Örnekler çoğaltılabilir, ancak sonuç aynıdır. *Sanat Yapımı: Form ve Anlam*'da belirli sanatçıların, belirli zamanlarda, belirli araçlarla neden ortaya çıktığı soruşturulacağı yerde, her birine 'Sanat Yapımı' anlayışının biçtiği kıyafet giydirilmektedir.

Bu aşamada, söz konusu asimilasyonların her biri tek bir ilkeye dayandırılabilir mi? sorusu sorulabilir. Bu sorunun yanıtına, hem temel sanat hem de ileri sanat eğitiminin asimilasyonu anlamına gelen **'değer ve geometrik öge karşıtlıkları'nı**

medyum, yani malzeme giysisi altında sunma tutumu üzerinden giriş yapılabilir. Böylesi bir düzlemde ‘değer ve geometrik öge karşıtlıkları’nın medyumlardan bağımsız düşünülebilmesinin önüne geçilmekte, yerine medyumların analizi yolu ile elde edildikleri düşüncesi yerleştirilmektedir. Bu çerçevede temel sanat eğitimi, medyum kullanımı eğitimine; ileri sanat eğitimi ise medyumları ikincil (yan) anlamlarla giydirme eğitimine dönüştürülmektedir. Üstelik bu eğitim, aynı çerçevede asimile edilen bir sanat tarihi ile de desteklenmekte; diğer deyişle meşrulaştırılmaktadır. Ve tüm bu belirlemeler tek bir belirlenim, yani ilke altında toplanabilir: sanatın tanımının medyumların tanımından geriye gitmesi istenmemektedir.

Bu bağlamda ‘Sanat Yapımı’ anlayışının temel sanat eğitimi bağlamında plastik üretim-kavramsal üretim ikiliğinin nedeni olduğunu söylemek mümkündür. Ve bu ikiliğin aşılmasının tek mümkün yolu da ‘Sanat Yapımı’ anlayışında tartışılmaz ilan edilen medyumları tartışmaya açmak; ‘değer ögeleri ve karşıtlıkları’ ile ‘geometrik öge ve karşıtlıkları’nın medyumlardan bağımsız ve onların da gerisinde aranabilir neliğini soruşturmadır.

2.2. Temel Sanat Eğitiminde 1960’lar ve Sonrası: ‘Sanatın Temelleri’ ve ‘Sanat Teorisi’ Modelleri

Kavramsal sanatın genellikle temel sanat eğitimi alanında yer bulmadığı düşünülür. Buna karşın, ilgili alan tarihi yazını 1960’lar ve sonrası için aksi veriler sunar. Bu veriler, ‘yapım’a karşılık ‘dil’e dayalı ikinci bir temel sanat eğitimi anlayışının mevcut olduğunu; ‘Sanatın Temelleri’nin 1968’de geliştirilmesinden yalnızca bir yıl sonra 1969’da, *Sanat & Dil* (Art & Language) grubu tarafından ‘Sanat Teorisi’ adıyla önerildiğini göstermektedir. Bu ise, temel sanat eğitiminin 60’lı yıllardan beri plastik üretim-kavramsal üretim ikiliği özelinde süregelen olabileceğini savlamaya olanak vermektedir.

Barrett’ın 2011 tarihli *Sanat Yapımı: Form ve Anlam* adlı kitabında hem sanat, hem de temel sanat bağlamında plastik üretim-kavramsal üretim ikiliğine neden olduğu; bunu yaparken de ‘Sanatın Temelleri’ anlayışını evrimleştirdiğini belirttiği 2.1. nolu bölümde gösterilmişti. Dolayısıyla bu ikiliğin esas nedeninin ‘Sanat Yapımı’ modelinden önce 1968 tarihli ‘Sanatın Temelleri’ modeli olduğunu söylemek mümkün, hatta gereklidir.

Bu noktada, ‘Sanatın Temelleri’nden bir yıl sonra ortaya çıkan ‘Sanat Teorisi’

modelinin plastik üretim-kavramsal üretim ikiliğine karşı duruş sergilemek üzere geliştirildiği düşünülebilir. Ancak bu çerçevede yapılan inceleme sonuçları; ‘Sanatın Temelleri’ modeli kadar, ‘Sanat Teorisi’ modelinin de tartışmaya açılmasını gerektirecek niteliktedir. Zira söz konusu inceleme, ‘Sanatın Temelleri’ modelinin temel sanat eğitiminde plastik üretim-kavramsal üretim ikiliğini, vurguyu medyumların iç ilişkilerini tariflemeye odaklayarak başlattığını; buna karşılık, ‘Sanat Teorisi’ modelinin aynı ikiliği, vurguyu sanatın iç ilişkilerini tariflemeye yöneltmek üst düzeye taşıdığını ortaya koyar. Üstelik ‘Sanatın Temelleri’nin bu tutumunu, Bauhaus okulunun ‘**yapı**’ (**building**) anlayışını, Clement Greenberg’in 1960 tarihli **sanatlar, medyumların tanımıdır** şeklinde özetlenebilecek formel sanat anlayışı çerçevesinde asimile ederek gerçekleştirdiği; buna karşılık, ‘Sanat Teorisi’nin üst tutumunu, Joseph Kosuth’un 1969 tarihli **sanat, sanatın tanımıdır** şeklinde özetlenebilecek kavramsal sanat anlayışı çerçevesinde gerçekleştirdiği gösterilebilmektedir. Böylece temel sanat eğitimi bağlamında plastik üretim-kavramsal üretim ikiliğini ortadan kaldırmanın tek mümkün yolu olan ‘değer ve geometrik öge karşıtlıkları’nın neliği soruşturmasından ‘Sanatın Temelleri’ sayesinde bir, ‘Sanat Teorisi’ sayesinde iki kez uzaklaşıldığı anlaşılmaktadır.

‘Sanatın Temelleri’ modeli, *Sanatın Temelleri: Teori ve Uygulama* (Art Fundamentals: Theory and Practice) adlı kitapta gündeme gelir. Bu kitap, güncel olarak da yaygın şekilde kullanılmakta; kendini, “Amerika Birleşik Devletleri genelinde sanat derslerine giriş için standartları belirleyen orijinal ders kitabı” olarak tanıtmaktadır (Ocvirk, 2013, s.5). Ve Barrett’ın ‘Sanat Yapımı’ modelinin ‘**bağlam**’ (**context**) bileşenini içermeyen, bunun yerine sanatçının mesajı, niyeti anlamındaki ‘**içerik**’ (**content**) bileşenini barındıran yalın versiyonudur (‘Sanat Yapımı’ modelinin ayrıntılı çözümlemesi için bkz. 2.1. nolu bölüm).

‘Sanatın Temelleri’ modeli de tıpkı ‘Sanat Yapımı’ gibi örtük olarak sanat (incelikli derin düşünüyü ile üretilen) ve zanaat (hesaplı kurallı diziler yolu ile üretilen) ayrımını ortadan kaldırmaya çalışan bir temel sanat eğitimi sistemidir. Bu bağlamda sanatı, **gelişen doğası nedeniyle tanımlanamaz, ancak yapıyla (work)² sonuçlanması**

² Burada ‘work’ ve ‘artifact’ terimlerinin her ikisinin de Türkçe’de ‘yapıt’ terimiyle karşılanması nedeni, özünde bir ve aynı şeye göndermede bulunmalarıdır. ‘Sanatın Temelleri’, ‘work’ terimini, “On dördüncü, on beşinci ve on altıncı yüzyıllarda, sanatçıların mesleklerinin standartlarını ve geleneklerini koruyan zanaatkarlar birliği (veya sendikaları) ‘Arti’ olarak adlandırılıyordu” (Ocvirk, 2013, s.5) ifadelerinden sonra sunmaktadır. Bu bağlamda tüm insan yapımları için ‘work’, ‘Arti’lerin yapımları için de ‘artwork’ terimini kullanmaktadır. Barrett’ın ‘Sanat Yapımı’ modeline gelindiğinde ise tüm insan yapımları için ‘artifact’ terimini kullandığı görülmektedir. Ancak her ‘artifact’ in birincil (düz) düzeyde anlamlı yanıyla, ikincil (yan) düzeyde anlamlı yanını ayırladığı da görülür. Bu bağlamda ‘work’, ‘artifact’ in birincil düzeyini, ‘artwork’ ise ikincil düzeyini karşılamaktadır.

zorunlu olarak belirler (Ocvirk, 2013, s.4-6). Buradaki anlamıyla yapıt, Barrett’ın sisteminde sunulan ‘**yapıt’ın birincil düzlemine** karşılık gelmekte ve ‘**sanat yapıtı’nın** zanaatle özdeşleştirilen yanını ifade etmektedir. Bu bağlamda resim, heykel vb. araçların hesaplı, kurallı diziler yoluyla üretilen birer ortam olarak okunması; diğer deyişle ‘değer ve geometrik öge karşıtlıkları’nın malzemeye giydirilmiş hallerinin ortaya çıkabileceği olanaklı zeminler anlamında 2, 3, 4 boyutlu medyum adı altında sunulması, ilkin ‘Sanatın Temelleri’nde gündeme gelir. Yanı sıra gündeme gelen diğer şeyler ise; ilgili sistematığın bahse konu medyumlardan bağımsız neliğinden bahsedilememesi (örn. nokta=boya tuşesi); herhangi bir medyuma ilişkin tarihte ortaya çıkmış tüm kuralların (örn. düz yüzeyde derinlik illüzyonu yaratmaya yarayan tüm tekniklerin) ayırım gözetilmeksizin yan yana sunulması; sanatın yaygın medyumlardan ve öğelerinden bağımsız olarak gerçekleştirilebileceği fikrinin yadsınması; bu türde medyum içeren sanat çalışmalarının yorumlanarak asimile edilmesine karşılık diğerlerinin kapsam dışı bırakılmasıdır:

Kavramsal sanatta kavram ön plandadır (ürün önemsiz kabul edilir) ... Kavramsal bir sanatçı, bir mesaj iletmek veya bir fikri analiz etmek için genellikle yaygın olarak kullanılan medya ve formlardan kaçınır (örneğin sözcüklerin, fotoğrafların ve insan yapımı ‘buluntu’ nesnelerin kombinasyonlarını kullanır) (Ocvirk, 2013, s.16).

Tüm bu ifadelerle göre, ‘Sanatın Temelleri’nin temel sanat eğitiminde plastik üretim-kavramsal üretim ikiliğinin başladığı yer olduğu açıktır. Ve bunu, takipçisi olan ‘Sanat Yapımı’ modelinde olduğu gibi, ‘değer ve geometrik öge karşıtlıkları’nı medyum giysisi altına gizlemek; bu yolla temel sanatın tanımını medyumun iç ilişkilerini tariflemeye çevirmekle gerçekleştirdiği görülmektedir.

‘Sanatın Temelleri’ modelinin, birincil düzeyde ‘yapı’ anlamına gelen medyuma dayalı bu fikri doğrudan keşfettiğini söylemek ise mümkün değildir. Bu fikri geliştirirken, temel sanat eğitiminin ilk sistematik örneğini sunan Bauhaus’un ‘**yapı**’ (**building**) anlayışına başvurur. Bu başvuru, “iki ve üç boyutlu alanlarda deneysel çalışmalar yapan sanatçıları kendine çekti” (Ocvirk, 2013, s.2) şeklinde sunduğu Bauhaus tanımında görünür hale gelir. Ve bu tanım, ‘Sanatın Temelleri’ modelinin, Bauhaus’un ‘yapı’sını, kendi anlayışının meşru zemini olarak işaretleyebilmek üzere asimile ettiğini göstermektedir. Zira Bauhaus, ‘yapı’ anlayışının kurucusudur (Walter Gropius, 2017, s.293). Ve onu, ‘Sanatın Temelleri’nde olduğu gibi **form öğeleri ve ilkeleri** -ki buradaki anlamıyla form medyumdan bağımsız form demeye gelmez- veya

‘Sanat Yapımı’nda olduğu gibi **tasarım öğeleri ve ilkeleri** adı altında değil; **değer öğeleri ve karşıtlıkları** ile **geometrik öğeler ve karşıtlıkları** (Johannes Itten, 1975, s.6) adları altında sunmuştur. Diğer deyişle bu sistematikleri, medyum giysisi altına gizleyerek, medyumdan bağımsız ve ondan daha geride aranabilecek neliğinin sorgulanmasının önüne geçmemiştir.

‘Sanatın Temelleri’ndekine benzer bir ‘örtme’ eğiliminin kuramsal ifadesi ise ironik biçimde, 20. yüzyılın en etkili sanat eleştirmenlerinden biri kabul edilen Clement Greenberg’in 1960 tarihli *Modernist Resim* (Modernist Painting) makalesinde gündeme gelir. İroniktir; zira Greenberg bu makalesinde erken modernist sanatı, Kant’ın Eleştirel Felsefesi ile ilişkilendirdiği halde **medyumun malzeme temelli iç ilişkilerinin tariflenmesi türünde bir öz eleştiri eğilimine** indirgemeyi başarmaktadır:

Modernizmi, filozof Kant ile başlayan öz eleştirel eğilimin yoğunlaşması, hatta neredeyse şiddetlenmesi olarak tanımlıyorum. Eleştirinin araçlarını eleştiren ilk kişi Kant olduğu için, onu ilk gerçek modernist olarak görüyorum.

(...)

Bana göre modernizmin özü, bir disipline özgü yöntemlerin o disiplini eleştirmek amacıyla kullanılmasıdır; ancak bu, onu yıkmak için değil, yetkinlik alanına daha sağlam biçimde yerleştirmek içindir. Kant, mantığın sınırlarını belirlemek için mantığı kullandı ve mantığın eski yetki alanından çok şey çıkardığı halde, mantık geriye kalan kısımda daha da sağlam bir konuma geldi.

(...)

Kantçı, içkin, eleştiriye başvurarak kendini haklı çıkaramayan din gibi bir faaliyetin başına neler geldiğini biliyoruz. İlk bakışta sanat, dinle benzer bir durumda gibi görünebilir. Aydınlanma tarafından ciddiye alınabilecek tüm görevlerinden mahrum bırakılan sanat, saf ve basit eğlenceye asimile edilecekmiş gibi görünüyordu ve eğlence de din gibi terapiye asimile edilecekmiş gibi görünüyordu. Sanatlar, ancak sağladıkları deneyim türünün kendi başına değerli olduğunu ve başka hiçbir etkinlikten elde edilemeyeceğini göstererek bu eşitsizlikten kurtulabilirdi.

(...)

Her sanatın, bu gösterimi kendi başına gerçekleştirmesi gerektiği ortaya çıktı. Sergilenmesi gereken şey, genel olarak sanatta benzersiz ve indirgenemez olan şey değil, her bir sanat dalında [resim, heykel vd.] benzersiz ve indirgenemez olan şeydi. Her sanat dalı, kendi işleyişi ve yapıtları aracılığıyla kendine özgü etkileri belirlemek zorundaydı. Bunu yaparak, elbette yetki alanını daraltacaktı, ancak aynı zamanda kendi alanındaki hakimiyetini daha da kesin hale getirecekti.

Her sanatın kendine özgü yetki alanının, kendi medyumunun doğasında benzersiz olan her şeyle örtüştüğü kısa sürede ortaya çıktı [örn. resim=düzlük]. Öz eleştirinin görevi, her bir sanat dalının kendine özgü etkilerini belirlerken başka bir sanat dalının medyumundan ödünç alınmış olabilecek her türlü etkiyi ortadan kaldırması haline geldi. Böylece her sanat dalı ‘saf’ hale gelecek ve ‘saflığı’nda kalite standartlarının yanı sıra bağımsızlığının da garantisini bulacaktı. ‘Saflık’ kendini tanımlamak anlamına geliyordu ve sanatlarda öz eleştiri girişimi, intikamcı bir kendini tanımlama girişimi haline geldi (Greenberg, 1960, s.85-86).

Bu ifadelerde Greenberg, erken modernist sanatı (sanatları) Kant’ın öz eleştirel yaklaşımının sanat alanındaki uç vermesi olarak yorumlar. Buna göre, erken modernist ressamlar veya heykeltıraşlar, ‘Kant’ın eleştiri araçlarını eleştirmesinde’ veya ‘mantığın sınırlarını saptamak için yine mantığı kullanmasında’ olduğu gibi; resmin sınırlarını resim medyumuyla, heykelin sınırlarını da heykel medyumuyla saptamayı denemişlerdir.

İlgili dönemin diğer uç vermeleriyle benzerliği göz önüne alındığında bu sav ilk bakışta karşı konulmaz görünebilir. Ne var ki, bu makalede çok önemli bir durum bütünüyle göz ardı edilmektedir. Greenberg’in Kant’a yaptığı gönderme, Kant’ın Eleştirel Felsefesinin bilgikuramsal zeminini tamamen görmezden gelerek onu indirgemeci şekilde yeniden yorumlamaktadır. Zira Kant’ın eleştirisi, mantık yoluyla mantığın eleştirisi değil, **akıl yoluyla mantığın ve matematiğin imkânını soruşturan bir eleştiridir**. Üstelik Kant, bu soruşturmada matematiğin imkânını öznenin duyma yetisinin saf formları (uzay ve zaman); mantığın imkânını ise anlama yetisinin saf kavramları (birlik, çokluk, tümlük, nedensellik vb. 12 kategori) olarak belirler. Ve matematik ile mantığın bu saf formların ve saf kavramların görüşü dolayımında ortaya çıktığını savlar. Dolayısıyla Greenberg’in modernist sanatı, mantık yoluyla mantığı eleştiren bir Kant tasavvuru üzerinden açıklamaya girişmesi; mantıkçı pozitivizmin Kant felsefesine yaptığını, erken modernist sanata yapmak demektir. Yani, herhangi bir dili imkânından (metafizik arka planından) arındırmak ve vurguyu dilin iç ilişkiler analizine yönlendirmek; modernist sanatlar özelindeyse sanatın dili anlamındaki medyumların iç ilişkiler analizine yönlendirmektir:

Metafiziksel soruna köktenci bir çözüm getirme savındaki çağdaş felsefe etkinliği mantıkçı positivism’dir. Modern felsefe dünyasında oldukça yaygın olan ve çok yönlü bir ilgi kazanan bu etkinlik, bu ilgiyi bir ‘karşı felsefe’ geliştirme çabasına borçludur. Çok çeşitli eğilimleri içinde barındıran bu karşı-felsefe etkinliğinin belirgin çizgisi, metafizik karşısındaki elemeci ve reddedici tutumudur ... Her ne kadar bilimci eğilimi ağır basıyorsa da, bu felsefe etkinliğinin, kendisini felsefenin karşısına koymada dayandığı temel dil’dir.

Buna göre felsefe artık, düşünce ve idelerin doğrudan bir incelenmesi olarak görülmeyip, onların dilin aracılığı çerçevesinde incelenmesi olarak görülmektedir. Daha genelde, dünyanın (evrenin) yapısı sorunu, mantıkçı pozitivism’de dünya hakkında kendilerine dayanarak söz ettiğimiz dilsel yapıların (önergelerin) mantıksal çözümlemesi sorununa dönüşür (Taylan Altuğ, 2016, s.69).

Burada mantıkçı pozitivistin kendisini karşısına koyduğu felsefe türü, mantık ve matematiğin imkânını tıpkı Kant gibi daha geride arayan ve bu arayış çerçevesinde dünyaya dair bilgi vermekte görünen önermeler ortaya koyduğundan “spekülatif” (Hans Reichenbach, 2019, s.33) ilan edilen felsefelerin tamamıdır. Buna karşın, mantıkçı pozitivistlerde mantık ve matematik, imkânı daha geride aranabilir, diğer deyişle **dünyaya uygulanmadıkları halleriyle** bilgi sağlayabilir olgular olarak ele alınmaz; bu halleriyle yalnızca **totolojik birer dil** kabul edilirler. Bu çerçevede mantıkçı pozitivistlere göre yeni felsefe (karşı felsefe), bu dillerin imkânını aramak yoluyla dünyaya dair bilgi vermekteymiş gibi görünen önermeler üretmeyi bırakmalıdır. Bunun yerine ya mantık ve matematik dillerinin iç tutarlılığına yönelik çalışmalı ya da bilimin bu dilleri kullanarak -örn. “geometriyi fiziksel uzay hakkında akıl yürütmek için kullanarak” (Alfred Jules Ayer, 2010, s.59)- ürettiği olgusal önermelerin anlamlarının aydınlatılmasıyla ilgilenmelidir.

Buradan bakıldığında, Greenberg’in Kant’ın Eleştirel Felsefesine yönelik yorumunun ne denli yanlış olduğu görülebilir. Üstelik bu yanlış; felsefede vurguyu dilin mantıksal analizine yönlendiren indirgemeci tutumu, erken modernist sanatçıların geleneksel sanat karşısında geliştirdikleri yeni tutumlara uyarlamasına değin uzanmaktadır:

Gerçekçi, doğalcı sanat, medyumunu gizlemişti; yani sanatı, sanatı gizlemek için kullandı. Modernizm ise sanatı, sanata dikkat çekmek için kullandı. Resim medyumunu oluşturan sınırlamalar -düz yüzey, destek şekli, pigmentin özellikleri- eski ustalar tarafından yalnızca dolaylı veya dolaysız olarak kabul edilebilecek olumsuz etkenler olarak ele alınmıştı. Modernizm altında ise aynı sınırlamalar olumlu etkenler olarak görülmeye başlandı ve açıkça kabul edildi. Manet'nin resimleri, üzerlerine boyandıkları düz yüzeyleri açıkça ortaya koymaları sayesinde ilk modernist resimler oldular. Manet'nin izinden giden İzlenimciler, kullandıkları renklerin tüplerden veya kaplardan gelen boyalardan oluştuğu konusunda gözün hiçbir şüpheye düşmemesi için alt boyama ve sır kullanmayı reddettiler. Cézanne, çizimini ve tasarımını tuvalin dikdörtgen biçimine daha açık bir şekilde uydurabilmek için gerçeğe benzerliği veya doğruluğu feda etti.

Ancak, resim sanatının Modernizm altında kendini eleştirme ve tanımlama

süreçlerinde her şeyden daha temel olan, yüzeyin kaçınılmaz düzlüğünün vurgulanmasıydı. Çünkü düzlük, yalnızca resim sanatına özgü bir özellikti ... Eski ustalar, resim düzleminin bütünlüğü olarak adlandırılan şeyi korumak gerektiğini hissetmişlerdi: yani, üç boyutlu uzayın en canlı illüzyonunun altında ve üstünde düzlüğün kalıcı varlığını ifade etmek. Görünürdeki çelişki, tüm resim sanatının başarısı için olduğu kadar; onların sanatının başarısı için de çok önemliydi. Modernistler bu çelişkiden ne kaçınmış ne de onu çözmüşlerdir; aksine, onun terimlerini tersine çevirmişlerdir ... Eski ustaların resimlerinde resimden önce resimde ne olduğunu görme eğilimi varken, modernist resimlerde önce resim görülür ... modernizm bunu tek ve gerekli yol olarak dayatır ve modernizmin bu başarısı, öz eleştirinin başarısıdır (Greenberg, 1960, s.86-87).

Bu ifadelerden hareketle, Greenberg'in, mantıkçı pozitivistlerin kendilerinden önceki felsefeye uyguladıkları indirgemeci tutumun, sanat alanındaki karşılıklarını belirlemeye çalıştığını söylemek mümkündür. Zira mantıkçı pozitivist dizgede ortaya çıkan her bir pozisyonun, sanat alanındaki koşut pozisyonlarını işaretler. Bu çerçevede önce, mantıkçı pozitivistlerin kendilerinden önceki felsefeyi eleştiren, dolayısıyla da bir anlamda felsefeyi konu edinen pozisyonu ile kendi pozisyonunu, yani sanat eleştirisi pozisyonunu koşutlar. Onların geçmiş felsefenin önermelerini mantıksal çözümlemeye tabi tutmasına karşılık; geçmiş sanatı, medyumları üzerinden mantıksal çözümlemeye tabi tutar. Bu çerçevede gerçekçi ve doğalcı sanatı, kullandığı medyumların sınırlarının öyle ya da böyle farkında olsa da bu sınırları olumsuzladıkları şeklinde analiz ederek; mantıkçı pozitivistlerin geometriyi fizik dünyaya uygulayan bilimi ile koşutlamaktadır. Buna karşılık, modernist sanatı, medyumları göz ardı etmedikleri, aksine düz yüzey, destek şekli, pigmentin özellikleri vb. türde sınırlarını belirlemeye çalıştıkları şeklinde analiz ederek; mantıkçı pozitivistlerin fiziğe uygulanmadığı haliyle totolojik bir dil olarak kabul ettikleri geometrisi ile koşutlamaktadır.

Burada önemle dikkat edilmesi gereken nokta, söz konusu koşutlamanın, koşutlananları ilişkilendirmemesi; aksine aralarındaki ilişkiyi tamamen ortadan kaldırmasıdır. Zira bu koşutlamayla Manet, Monet, Cézanne vd. erken modernist sanatçıların geleneksel sanat karşısındaki tüm yenilikçi tutumlarının nedeni; medyumları, onları oluşturan malzeme temelli sınırlamaları -düz yüzey, destek şekli, pigment özellikleri- bakımından tanımlanmakla ilgilenmiş olmalarına indirgenmektedir. Bu ise erken modernist sanatın ve medyumlarının ilkin Kant'ın anladığı türde bir geometriyle, giderek de duyu yetisinin saf formları olan uzay ve zamanla olan ilişkilerinin bütünüyle ortadan kaldırılması anlamına gelmektedir.

Greenberg'in sanat ile felsefe arasına mesafe koyan ifadeleri de bu sonucu

onaylar. Ve o, bu mesafeyi, ilgili sanatçıların, kendisinin onlara atfettiği amacı dahi farkında olmadan gerçekleştirdikleri iddiası üzerinden kurmaktadır:

Modernist sanatta özeleştirici ... tamamen pratikle ilgili bir mesele olup, pratikle iç içe geçmiş ve hiçbir zaman teorisinin konusu olmamıştır. Modernist sanatla ilgili programlar hakkında çok şey duyulur, ancak Modernist sanatta programatik unsurlar Rönesans veya Akademik resimden çok daha azdır ... Modernistlerin acil amaçları her şeyden önce kişiseldi ve öyle olmaya devam ediyor, eserlerinin gerçeği ve başarısı da her şeyden önce kişisel olmaya devam ediyor. Modernist resmin genel öz eleştirel eğilimini ortaya çıkarmak için, on yıllar boyunca çok sayıda kişisel resim birikmesi gerekti. Hiçbir sanatçı bunun farkında değildi, ya da henüz farkında değil ve hiçbir sanatçı bunun farkında olarak özgürce çalışamaz (Greenberg, 1960, s.91).

Tüm bu ifadeler, erken modernist sanatın 1960'ta mantıkçı pozitivistlere özgü indirgemeci yaklaşıma tabi tutulduğunu ileri sürmeye yeter. Üstelik bu indirgemenin hem sanat tarihi hem de temel eğitimi açısından son derece önemli sonuçları olduğunu ortaya koyar. Öncelikle bu indirgemeyle geçmiş sanat tarihinin yeniden yazıldığını, geleceğinin de bu yeni yazım üzerinden tayin edilmeye çalışıldığını göstermektedir. Bu çerçevede erken modernist sanatçıların medyumunu, malzeme temelli sınırları bakımından tanımlamak türünde bir öz eleştiri eğilimi içerisinde oldukları, üstelik bunun farkında bile olmadıkları ileri sürülmektedir. Bu sayede, ilgili sanatçıların Kant'ın matematiğin imkânını aradığı yerde (duyu yetisinin saf formları olan uzay ve zaman) medyumların imkânını aramış olabilecekleri olasılığının önü tamamen kapatılmaktadır. Ve bu, ileride "formel sanat" (Joseph Kosuth, 1993, s.18) olarak adlandırılacak yeni sanatın doğuşunu haber veren şeydir.

Bu noktada 1968'de ortaya çıkan 'Sanatın Temelleri' modelinin, formel sanat anlayışının temel eğitimi olarak geliştirilmiş olduğu da açığa çıkar. Zira bu model, Greenberg'in indirgemeci tutumu sonucunda ortaya çıkan tüm dizgenin eğitim alanındaki doğrudan yansımasıdır. Tek bir farkla ki, Greenberg'in dizgesinde ortaya çıkan pozisyonlar, bu sistemde yeni bir terminolojiyle sunulmaktadır. Onun mantıkçı pozitivist tutumla indirgediği ve mantıkçı pozitivist dizgenin bilimine koşutladığı gerçekçi ve doğalcı sanat, burada 'temsili sanat' ile; geometrisine koşutladığı modernist sanat ise 'temsili olmayan sanat' ile karşılaşılır. Resim ve heykel, Greenberg'in bu sanatlar özelinde yaptığı analizler (örn. resim=düzlük) doğrultusunda 'boyut' terimi altında (örn. resim=2 boyutlu sanat) tasniflenerek, 'sanat formları veya medyumları' olarak tanıtılır. Bu çerçevede ortaya çıkan ve son derece problematik olan sonuç ise,

sanat tarihinde resim veya heykel bağlamında ortaya çıkmış tüm tekniklerin herhangi bir sistematik gözetilmeksizin, medyumun iç ilişkiler analizi yoluyla elde edilmiş gibi gösterilen **tasarım öğeleri ve ilkeleri** adı altında öğretilmeye çalışılmasıdır. Böylece, erken modernist sanat öncesinde kullanılan **tek veya çift kaçırlı perspektif öğretisi** ile erken modernist sanat çerçevesinde geliştirilen **değer ve geometrik öge karşıtlıkları öğretisi** arasındaki ayrım ortadan kaldırılmaktadır. Diğer deyişle Bauhaus'ta 'yapı' demeye gelen ikincisinin nereden türediği; erken modernist sanatçıların ve temel eğitimini sistematize edenlerin bu yeni tutumu neden ve nereden hareketle geliştirdiği meselelerinin üzeri örtülmektedir. Ve 'yapı' öğretilerinin esas adları göz önüne alındığında; üzeri örtülenin, bu öğretilerin Kant'ın anladığı türde bir geometriyle, giderek de duyu yetisinin saf formlarıyla olan ilişkisi olduğu görülebilmektedir.

Sanat alanında gerçekleştirilen indirgemelerin bunlarla sınırlı kaldığı da söylenemez. Greenberg'in sanatların tanımını bu sanatlara özgü medyumların sınırlarını tariflemeye indirgemesi (1960) ve bunun temel sanat eğitiminde 'Sanatın Temelleri' tarafından uygulamaya konmasına (1968) karşılık 1969'da ilk bakışta tepkiselmiş gibi görünen hareketler ortaya çıkar. Bunlardan biri, 1969'da kavramsal sanatın öncülerinden Joseph Kosuth'un kavramsal sanatın manifestolarından biri olan *Felsefeden Sonra Sanat* (Art After Philosophy) metninde sunduğu "sanat, sanatın tanımıdır" (Joseph Kosuth, 1993, s.24) önermesiyle gündeme gelir:

Formalist eleştirmenler [Clement Greenberg] ve sanatçılar sanatın doğasını sorgulamazlar, ancak başka bir yerde de söylediğim gibi: günümüzde sanatçı olmak, sanatın doğasını sorgulamak demektir. Resmin doğasını sorgulayan biri, sanatın doğasını sorgulayamaz. Bir sanatçı resim (veya heykel) sanatını kabul ederse, onunla birlikte gelen geleneği de kabul eder. Çünkü 'bir' terimi genel, 'resim' terimi ise özeldir. Resim bir sanat türüdür. Resim yapıyorsanız, sanatın doğasını zaten kabul etmiş (sorgulamamış) olursunuz (Kosuth, 1993, s.18).

Bu ifadeler yakından incelendiğinde, Kosuth'un tepkisel değil, takipçi bir tutumda olduğu söylenebilir. Zira Greenberg'in sanatların medyumların iç ilişkileriyle tarif edilmesi gerektiği savı burada bir üst pozisyona taşınmakta, böylece sanatın kendi iç ilişkileriyle tarif edilmesi gerektiği üst-savına erişilmektedir. Diğer deyişle Greenberg'in sanatlar düzeyinde yaptığı işlemi Kosuth bir üst-düzeyde, sanatların üst kümesi ilan ettiği sanat düzeyinde yeniden üretmektedir. Bu durumu onaylayan bir şey daha vardır ki o da, Kosuth'un üst-savını ortaya koyarken Greenberg gibi "metafiziksiz felsefe" (Taylan Altuğ, 2016, s.70) ile karakterize olan mantıkçı pozitivizme başvurusu, üstelik bunu

açıkça yapmasıdır. Bu bağlamda, ‘sanat, sanatın tanımıdır’ önermesini sunmadan hemen önce mantıksal pozitivistlerden Alfred Jules Ayer’in *Dil, Doğruluk ve Mantık* (Language Truth and Logic) metninden alıntılacağı önermelere yer vermektedir:

“Şimdi, geometrinin aksiyomlarının sadece tanımlar olduğunu ve geometrinin teoremlerinin bu tanımların mantıksal sonuçları olduğunu görüyoruz. Geometri, kendi başına fiziksel uzay ile ilgili değildir; kendi başına herhangi bir şey ‘hakkında’ olduğu söylenemez. Ancak geometriyi fiziksel uzay hakkında akıl yürütmek için kullanabiliriz. Yani, aksiyomlara fiziksel bir yorum verdikten sonra, aksiyomları karşılayan nesnelere teoremleri uygulayabiliriz. Bir geometrinin gerçek fiziksel dünyaya uygulanıp uygulanamayacağı, geometrinin kendi kapsamı dışında kalan deneysel bir sorudur”

İşte sanatın yaşayabilirliğinin burada yattığını ileri sürüyorum ... sanat; mantık, matematik ve bilim ile benzerlikler taşır (Joseph Kosuth, 1993, s.24).

Bu ifadeler, bu çalışmada Greenberg’e yöneltilen indirgeme iddiasını doğruladığı gibi, Kosuth’un da aynı iddiayı sürdürdüğünü açıkça ortaya koyar. Kosuth, sözlerine özelde Ayer’in genelde tüm mantıkçı pozitivistlerin geleneksel felsefe karşısındaki tutumunu özetleyen bir atıfla başlamaktadır. Burada tırnak içerisinde sunulan ‘hakkında’ ifadesi matematik ve mantığın imkânını daha geride arayan Kant ve benzerlerine yönelik bir göndermedir. Kosuth’un bu paragrafı alıntılanması ve ardından sanatı mantık, matematik ve bilim ile benzeştirmesi ise, Greenberg’in mantıkçı pozitivist felsefedeki pozisyonların sanat alanındaki koşut pozisyonlarını belirleyen dizgesini (gerçekçi veya doğalcı sanat/bilim; modernist sanat/geometri; sanat eleştirisi/mantık) bire bir surette kullandığını göstermektedir. Tek bir farkla ki Kosuth, Greenberg’in sanat eleştirisini yerleştirdiği pozisyona bizatihi sanatı yerleştirmekte, böylece sanat eleştirisi vasfıyla ortaya çıkacak olan yeni ‘üst-sanat’ın, yani kavramsal sanatın doğuşunu haber vermektedir.

Formel sanattan kavramsal sanata geçildiğinde ise mesele yeni ‘üst-sanat’ın gereklerini kurgulama sorununa dönüşür. Bu bağlamda Kosuth, Greenberg’in Monet, Cézanne vb. sanatçılar üzerine gerçekleştirdiği indirgemeci analizlere karşılık; onlardan sonra gelen ancak kendisi de bir erken modernist olan Marcel Duchamp’ın readymadelerini analiz eder. Böylece indirgediği Duchamp’ı, yeni ‘üst-sanat’ın meşru zemini kılar:

Aslında, sanata kendi kimliğini kazandıran kişi Marcel Duchamp’tır. (Manet ve Cézanne’den Kübizm’e kadar sanatın bu şekilde kendi kendini tanımlamasına yönelik bir eğilim kesinlikle görülebilir, ancak onların eserleri Duchamp’ın inkillerle

karşılaştırıldığında, çekingen ve belirsizdir.) ‘Modern’ sanat ve ondan önceki eserler, morfolojileri nedeniyle birbirleriyle bağlantılı görünüyordu. Başka bir deyişle, sanatın dili aynı kalmış, ancak yeni şeyler söylemeye başlamıştı. Sanatta ‘başka bir dil konuşmanın’ mümkün olduğunu ve bunun yine de anlamlı olabileceğini fark etmemizi sağlayan olay, Marcel Duchamp’ın ilk ... readymade çalışmasıydı. Readymade ile sanat, odak noktasını dilin biçiminden söylenenlere çevirdi ... [ve bu] kavramsal sanatın başlangıcıydı (Joseph Kosuth, 1993, s.18).

Bu çerçevede Duchamp’ın ne yönde indirgendiği ve bu indirgeme ile kurgulanan üst-sanat ve medyumlarının ne demeye geldiği ise kavramsal sanatın temel eğitim bağlamındaki karşılığı olan ‘Sanat Teorisi’ modeli çerçevesinde açıklanabilir. ‘Sanat Teorisi’, Kosuth’un manifesto niteliğindeki metniyle aynı yıl (1969) içerisinde gündeme gelen birinci yıl kursudur.³ Kosuth’un da üyelerinden biri olduğu *Sanat & Dil* (Art & Language) grubunun kurucu üyeleri Terry Atkinson, Michael Baldwin ve Mel Ramsden tarafından İngiltere Coventry College of Art’ta önerilmiş ve iki yıl süreyle uygulanmıştır (Mark Dennis, 2016, s.21). Kısa tarihine karşın, bu kurstan alınan materyallerin, ülke çapında birçok sanat okulu ve sanat bölümünü modernize etmek için kullanıldığı da belirtilmektedir (Charles Harrison, 1991, s.27).

Dennis’e göre yaygın bilinen temel sanat eğitimi programlarından farklı olarak bu kurs; Epistemoloji, Romantizm, Sanat Teorisi, Teknos ve Görsel-İşitsel olmak üzere beş bölümden oluşmakta ve “grup tartışması, kapsamlı okuma, makaleler, projeler ve sunumlar etrafında teorik bir öğrenme programı üretmeye” odaklanmaktadır (Dennis, 2016, s.118). Uygulamaları hakkında belgeler bulunmasa da derslerde kullanılan metinlerden ve bunlara olan yaklaşım biçiminden bahsetmek mümkündür.

Dennis’in Küratör Lynda Morris’ten aktararak ifade ettiği üzere Epistemoloji dersi, öğrencilerin sanat teorisi bağlamında kabul edilmiş görünen noktaları tartışma, kanıtlama ve reddetme becerilerini geliştirmek amacıyla tasarlanmıştır. 18. yüzyıl deneycilerinin metinleriyle (John Locke, George Berkeley, David Hume) başlayıp; analitik felsefe, mantıkçı pozitivism ve bilim felsefesi metinleriyle (Bertrand Russell, Ludwig Wittgenstein, Rudolf Carnap, Alfred Jules Ayer vd.) devam eden bir okuma, tartışma ve yazma etkinliğidir. Öğrencilerin **nesne yapımı yaklaşımlarında değişiklik** yapması beklenen bu derslerin pratik tamamlayıcısı ise Teknos ve Görsel-İşitsel adlı derslerdir (Dennis, 2016, s.131-133).

Buraya değin olan ifadeler, Kosuth’un kavramsal sanatın manifestosu

³ Kursun ayrıntılı bir incelemesine Mark Dennis’in *Stratejik Anomaliler: Sanat Okullarında Sanat & Dil 1969-1979* (Strategic Anomalies: Art & Language in the Art Schools 1969-1979) adlı doktora tezi çalışmasından erişilebilir.

niteliğindeki metnine neden *Felsefen Sonra Sanat* başlığını verdiğini; bu metnin temel önermesi niteliğindeki ‘sanat, sanatın tanımıdır’ın anlamını; bu anlayışın eğitimde nasıl uygulamaya konulduğunu ve son olarak tüm bunlar için Duchamp’ın sanatının ne yönde indirgendiğini açıklamaya olanak verir.

‘Sanat Teorisi’ kursunun Epistemoloji dersinde okutulan metinler, geleneksel felsefe önermelerini dil analizine tabi tutarak eleştiren ve bu yolla felsefe statüsüne ulaşan metinlerdir. Yani bir anlamda felsefeyi konu edinen felsefe metinleridir. Bu bağlamda *Felsefeden Sonra Sanat* başlığı, kavramsal sanatta, felsefenin geçmiş felsefeyi konu edinerek kendine alan açmasına benzer biçimde, sanatın da aynı şeyi yapıp yapamayacağını sınanacağını ifade eder. Böylece ‘sanat, sanatın tanımıdır’ önermesinde geçen ilk ‘sanat’ın kavramsal sanata, ikinci ‘sanat’ın ise Greenberg’in sanatlarına karşılık kullanıldığı anlaşılır. Ve buradan kavramsal sanatın, formel sanat anlayışındaki haliyle medyumlar üzerine ya da bu medyumları kullanan bireysel sanat çalışmaları üzerine bizatihi sanat yoluyla eleştiri yapacak bir sanat olarak kurgulandığı sonucu çıkar.

Bu çıkarım, *Sanat & Dil* grubuyla yakın ilişkileri olan ve haklarında yazılar yazan sanat tarihçisi Charles Harrison’un, ‘Sanat Teorisi’ kursunu veren kavramsal sanatçı-eğiticilere yönelik şu ifadeleri çerçevesinde de onaylanmaktadır:

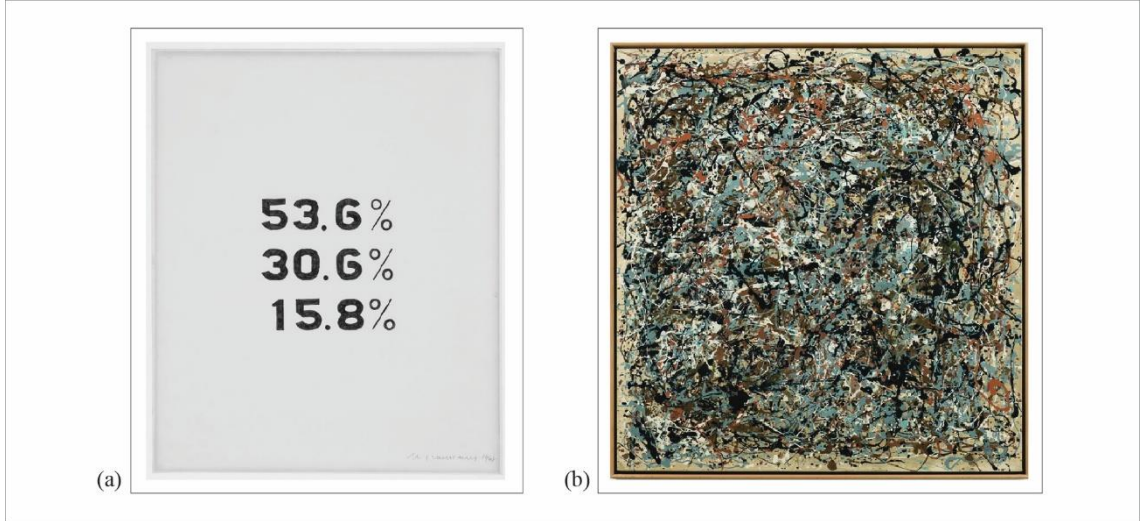
... bu sanatçıların birçoğu alternatif bir sanatsal değer arayışında, bağımsız olarak çeşitli avangart stratejiler deniyordu ... [bu stratejiler] ana akım Modernist üretim ve uzmanlığın normal alışkanlıklarını ve varsayımlarını test etmek veya bunlara direnmek için tasarlanmış gibi görünen sanat biçimlerini içeriyordu. Bunlar [ana akım modernist üretim], hem üretimi hem de yorumu gizemli hale getiren protokollere dayalı olarak algılanıyordu ... Bu [kavramsal sanatçıların] erken dönem eserleri arasında tek renkli resimler, aynalardan yapılmış resimler, sözcükler ve sayılardan oluşan resimler, asitle boyanmış heykeller, elektromanyetik araçlarla algılanabilen formlar, varsayımsal formdaki nesneler vb. yer alıyordu.

(...)

Bu tür sonuçlar, ‘sanat yapmak’ yerine ‘teori yapmak’ ... ‘konuşma’yı ‘sanat eseri’ olarak öneren bir avant-garde jeu d'esprit'in (avangart zihin oyunu) sonucu değildi ... Sanat pratiği ... eleştirel bir sorgulama biçimi olarak yeniden şekillendirildi (Charles Harrison, 1991 s.20).

Bu ifadeler olanağında; analitik felsefe, mantıkçı pozitivism ve bilim felsefesi metinlerinin temel eğitim müfredatına üst-dil kurma yollarını açmak üzere davet edildiği; eğitim süresince de bu yöntemlerin sanat alanı özelinde işletilmiş olduğu anlaşılır. Ve

‘Sanat Teorisi’ modelinin, medyumların (örn. Şekil 5 (a)’da gösterildiği gibi resmi maddi durumunu konu eder hale getirmek) veya bu medyumlarla yapılmış sanat çalışmalarının prosedürlerini analiz etme (örn. Şekil 5 (b)’de gösterildiği gibi Jackson Pollock’ın her ne kadar soyut görünse de özünde figür içerikli olduğu yönünde analiz etmek) eğitimi olarak geliştirildiği açıklık kazanır.



Şekil 5. (a) %100 Soyut (%100 Abstract); Art & Language, 1967. Kaynak (a): <https://www.chateau-montsoreau.com/wordpress/en/conceptual-art/> (Erişim tarihi: 21.07.2025). (b) Jackson Pollock Stiline V.I. Lenin Portresi VII (Portrait of V.I. Lenin in the Style of Jackson Pollock VII); Art & Language, 1980. Kaynak (b): <https://www.artsy.net/artwork/art-and-language-portrait-of-vi-lenin-in-the-style-of-jackson-pollock-vii> (Erişim tarihi: 21.07.2025).

Bu aşamada açıklık kazanan bir diğer ve en önemli şey, ilgili eğitimin her yönden **tarihselcilik** odaklı bir temel eğitim olmasıdır. Ve bu sonuç, kavramsal sanatın temel sanat eğitimine dahil edilemeyeceği, zira tarihselci tutumdan öteye gitmediği (Steven Leuthold, 1999, s.37) yönlü tartışmaların arka planını izah ettiği gibi; postmodernist temel sanat eğitimlerinin, grup çalışması, oyun esası ve kavram talimi gibi yöntemlerle karakterize olsa da açık-net bir programa sahip olmayışları nedeniyle eleştirilmesinin (Atalayer, 2012) arka planını da izah eder.

Bu çerçevenin en problematik yanı ise, Duchamp’ın tarihselcilik anlamında bir kavramsal sanatçı olduğu iddiasını beraberinde getirmesidir. Ve bu, readymadelerin, Kant’ın anladığı haliyle mantıkla ve giderek anlama yetisiyle bir bağı var ise, bu bağı ortadan kaldırılması anlamına gelmektedir.

Tüm bu ifadeler, 1960’larda hem erken modernist sanatın hem de temel eğitiminin mantıkçı pozitivistlere özgü indirgemeci yaklaşıma tabi tutulduğunu gösterir. Bu indirgemeler yoluyla her ikisinin de Kant Felsefesi arka planı ortadan kaldırılmış;

yerine biri medyum temelli, diğeri tarihselci iki yeni sanat anlayışı (formel, kavramsal) ile temel eğitimleri (sanat yapımı, sanat teorisi) yerleştirilmiştir. İlk bakışta sanatı bağımsızlaştırma ve kendi iç ilişkilerine odaklama hamlesi olarak görülebilecek bu tutumların, özünde bir tür sakatlama olduğu söylenebilir. Zira bu indirgemelerle mantıkçı pozitivistlerin felsefeyi insan doğasına temellenen geçmiş tez dizgelerinden arındırmasının bir benzeri sanata uygulanmaktadır. Bu çerçevede ne erken modernist sanatın geçmiş sanat karşısındaki yeni tezi; ne de temel sanat eğitiminin bu tez bağlamındaki geliştirilme dinamiği anlaşılabilir. Diğer deyişle bu tutumlar çerçevesinde ortaya çıkan tüm araçların ve öğretilerin anlamı, yani türediği arka plan denetimi ortadan kaldırılmaktadır.

Buradan hareketle yapılması gereken ise indirgeme öncesindeki haliyle ‘yapı’nın ne demeye geldiğini ortaya çıkarmaktır. Ancak o zaman Greenberg’in medyum malzeme temelli sınırları bakımından tanımlayan erken modernist sanatçıları ve Kosuth’un mevcut sanatları eleştiren sanatlar yapan Duchamp’ını terk etmek; bu anlayışlar üzerine biri plastik, diğeri tarihselcilik odağına ayrılmış temel sanat modellerini aşmak mümkün olabilir.

2.3. Bauhaus’un ‘Yapı’sı

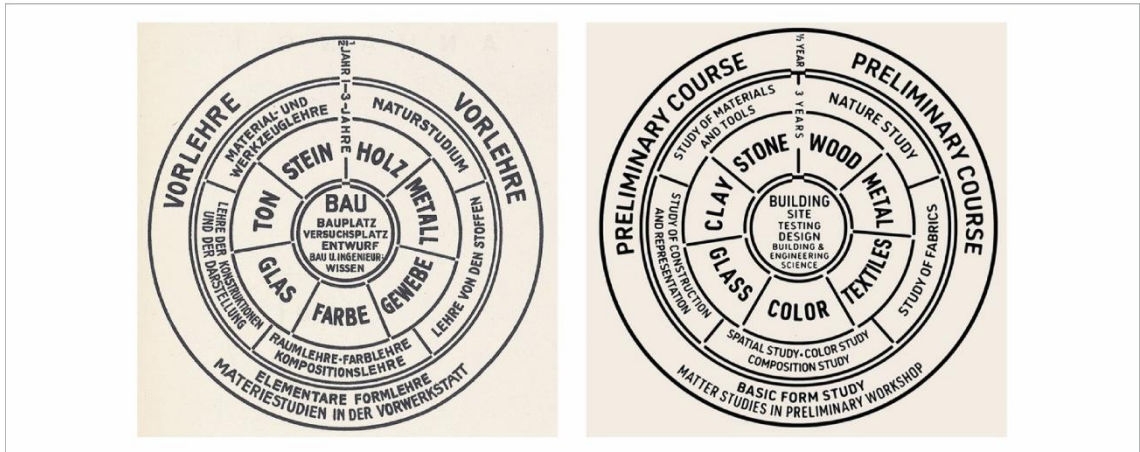
Bauhaus’un temel sanat eğitiminin kurucusu olduğu yönündeki genel kabul, zaman zaman şüpheyle karşılanabilmektedir. Bu şüphenin temel nedenlerinden biri, Bauhaus eğitiminin, mimarlık ve endüstriyel tasarım eğitimiyle özdeşleştirilmesidir. Oysa 2.2. nolu bölümde gösterildiği üzere ‘yapı’ (building), Bauhaus’un icadı olmasına rağmen, 1968’de geliştirilen ‘Sanatın Temelleri’ modeli çerçevesinde asimile edilmiştir. Bu durum, temel sanat eğitiminin kökeninde yer alan yapı anlayışının Bauhaus’un ‘yapı’sı olduğunu; yanı sıra ‘yapı’nın eğitiminin verildiği Vorkurs’un da (Ön Kurs) temel sanat eğitiminin atası olduğunu göstermektedir.

Bununla birlikte yapılan incelemeler, yukarıda bahsedilen şüphenin ortaya çıkmasında yalnızca 1960’lardaki asimilasyon süreçlerinin değil, Bauhaus’un iç tarihsel gidişatında (1919-1933) 1930’larda ortaya çıkan ve yine mantıkçı pozitivistlere özgü indirgemeci yaklaşımla karakterize olan durumların da etkin olduğunu göstermektedir. Bu bağlamda bu bölümde Bauhaus’un kurucu yılları olan Weimer Döneminden (1919-1925) Dessau Dönemine (1925-1932) geçişte ‘yapı’nın Kant Felsefesiyle olan ilişkisinin mantıkçı pozitivist yaklaşımla ne şekilde örtüldüğü gösterilmektedir.

Bauhaus, 1919 yılında Almanya'nın Weimer kentinde kurulan bir okuldur. Walter Gropius tarafından, 19. yüzyılda gelişen devlet destekli güzel sanatlar akademisi eğitime karşıt yönde; sanat ve zanaat arası ortaklığı vurgulayan bütünsel bir yaklaşım önerisiyle kurulmuştur. Gropius'un okulun kuruluş yılında yayınladığı manifestoya göre bu yaklaşım; sanatın esasen öğretilemez olduğunu, dolayısıyla tüm sanat ve zanaatlarde ortaklaşa bulunan yapının öğretilmesi gerektiğini iddia eder. "Mimarlar, ressamalar, heykeltıraşlar yapının çok-öğeli biçimini gerek bütün olarak gerek parçalarına inerek yeniden tanımalı, kavramalı" diyen bu görüş çerçevesinde, sanat ve zanaat birbirinden ayrılmaz; sanatın yüksek zanaat olarak işaretlendiği hiyerarşik bir düzene alınır. Ve yapı, tüm sanat ve zanaat dallarının bir araya gelerek 'büyük yapı'yı oluşturacağı bir zeminde, her ikisinin öğretiminin esası haline getirilir (Gropius, 2017, s.292-294).

Burada amaç, mimarların, ressamaların, heykeltıraşların, eserleri "salon sanatına" dönüştüğünde kaybettikleri bir şeyin, yani "mimari ruhun" yeniden farkına varmalarını sağlamaktır. Ve bu ruh ancak ve ancak eserlerin bir bütün olarak bileşik karakteri yeniden kavranır ve tanınırsa tekrar farkedilecektir (Walter Gropius, 2017, s.293).

Bu çerçeve Bauhaus müfredatında yetkin biçimde somutlaşmıştır. Kendini en belirgin gösterdiği kurumsal aşama ise, okula yeni kaydolan tüm öğrencilerin ilk altı ayda almakla yükümlü oldukları Ön Kurs'tur (bkz. Şekil 6).



Şekil 6. Bauhaus Müfredatı Şeması. Kaynak: The Getty Research Institute. https://www.getty.edu/research/exhibitions_events/exhibitions/bauhaus/new_artist/history/principles_curriculum/ (Erişim tarihi: 21.07.2025).

Ön Kurs, temel form çalışması ile malzeme çalışmaları anlamına gelir. Ve bu adlandırma **yapının çok-öğeli biçimini gerek bütün olarak gerek parçalarına inerek yeniden tanımalı, kavramalı** ifadesiyle yan yana getirildiğinde 'yapı'dan kastın neliğini açığa vurur. Parça-bütün sistematığı bakımından hem tanınabilen hem de kavranabilen

olduğu dikkate alındığında ‘yapı’ın bir orta, köprü terim olarak kullanıldığı görülebilir. İlk bakışta geometrik öğeler (nokta, doğru, şekil vd.) arası parça-bütün sistematığının malzemeye yüklenmiş hali olarak düşünülebilecek olsa da -ki bu 1968’de ortaya çıkan ‘Sanatın Temelleri’ modelinin medyum temelli sanat eğitimi geliştirirken ‘yapı’yı asimile ediş şeklidir- durum böyle değildir. Zira Ön Kurs’ta ‘Temel Form Çalışması’ adı altında sunulan öğretiler, **değer öğeleri ve karşıtlıkları ile geometrik öğeler ve karşıtlıkları** öğretileridir. Üstelik bu çerçevede değer öğeleri ile geometri öğeleri arasında bir hiyerarşi yoktur. Şu halde, ‘yapı’ın tanınır yanı, bu öğretiler çerçevesinde ortaya çıkan araçların tamamı iken; kavranabilir yanı da, bu araçların ortaya çıkarılışında ölçü alınan kaynağın kendisidir. Bu ise ilgili araçların, kendileri dışında ve daha gerideki bir kaynağın temsili düzlemleri, yani dili olduklarını söyler.

Ne var ki, bu araçların ortaya çıkarılışında başvurulmuş kaynağın ne demeye geldiği, Bauhaus tarihi boyunca, ustalarının sessizliğinin de yardımıyla kapalı kalmıştır. Ve bu kapalılık, Bauhaus’un birçok açıdan hatalı değerlendirilmesine neden olmuş görünmektedir.

Böylesi değerlendirmelerden biri, Bauhaus’un 17. yüzyılın sonu itibarıyla ortaya çıkmış ve 19. yüzyılda olgun haline erişmiş olan sanat (anlam) ve zanaat (işlev) ayrımını (Arnold Hauser, 1992, s.1) aşma amacıyla olduğu; bunu yaparken de ilgili ayrıma çözüm önermek üzere ortaya çıkan birçok okulla aynı stratejiyi paylaştığı değerlendirmesidir. Birincisi doğru olmakla birlikte, ikinci değerlendirmenin doğru olduğu söylenemez. Bauhaus, sanatı ve zanaatı, her ikisine de içkin olduğunu iddia ettiği ‘yapı’ın anlamlılığı özelinde aşmayı dener. Bu anlam bağı ise bizzat değer ve geometrik öğe karşıtlıkları öğretilerinin **gözlemlenmesi mümkün olmayan, yani kavranabilir olan** kaynağına temellenir. Bu çerçevede Bauhaus eğitimi sonucunda ortaya çıkacak olan sanat ve zanaat ürünlerinin tamamı her şeyden önce bu kaynaktan hareketle geliştirilen araçlar çerçevesinde oluşturulacaklarından anlamlı olacaklardır. Ayrıca bu eğitim süresince ortaya kimi modüller çıkar ve bunlar basitten bileşiğe değer ve geometrik öğe ilişkilerini barındırır; ancak **tanınabilir** yan oldukları unutulmamalıdır.

Buna karşılık örneğin Arts and Crafts Hareketi’nin öncülerinden William Morris, “ortaçağ sanatı ve botanik formların etkisiyle” doğal görünümünün kullanımında ısrarcıdır. Ve bunların el ile kısa sürede üretimini mümkün kılmak adına modüler yaklaşım stratejisini benimser (Philip B. Meggs & Alston W. Purvis, 2016, ss.189-195). Dolayısıyla burada modülleştirme, özünde taklide dayalı desenin bölünmesi, bölündüğünde tek bir birleşim kuralı ile anlamlı hale gelebilen parçaların bu kuraldan

kurtarılmasıyla ilgilenir. Belirli sayıda parça, belirli sayıda kural yoluyla bir araya getirilebilecek şekilde yeniden düzenlenir ve sonuç olarak bu kurallara uyulması halinde bütünlük illüzyonu sağlayan bir devamlılık meydana getirilmiş olur. Bu durum, Meggs'in ifade ettiği gibi el ile üretimi hızlandıracak, diğer deyişle el işçiliğinin makinenin hızlı üretimi karşısındaki meşruiyetini koruyacaktır. Zira tüm bir desenin ahşaba oyulması uzun zaman gerektirir ve basılmasıyla elde edilecek sonuç tektir. Ancak belirli sayıda modülü oymak görece kısa iştir ve birden fazla bir araya getirme kuralıyla tasarlanması halinde, kısa sürede, birden fazla sayıda bütünlüklü sonuç üretmek mümkündür.

Bu ifadeler Bauhaus ve Arts and Crafts Hareketi'ni aynı amacı (sanatı ve zanaati bütünleştirmek), hatta aynı yöntemi (modüler) benimsemiş gibi görünseler de bir arada okumanın sakıncalı olduğunu gösteren ifadelerdir. Zira bu türden bir okuma, Bauhaus'un kendi öğretileri çerçevesinde ortaya çıkardığı görünümeleri, diğerleri gibi dekoratif yollu değerlendirdiğini düşündürtebilir. Bu ise Bauhaus'un 'yapı'sının dil değil, stil olması demeye gelir.

Nitekim, Bauhaus anlayışının uluslararası düzeyde yaygınlaştığı 1960'lı yıllarda, ucuz üretimi amaçlayan bir stil olduğu türünde okumalara maruz kaldığı görülebilir. Bunların başında, mimarlık tarihçisi ve eleştirmeni Reyner Banham'ın, *İlk Makine Çağında Teori ve Tasarım* (Theory and Design in the First Machine Age) adlı kitabında Bauhaus'u makine estetiğine adanmış bir okul olarak yorumlaması gelmektedir:

Gropius'tan William Morris'e, oradan da Ruskin, Pugin ve William Blake'e uzanan Modern Hareketin Öncüleri insan zinciri, Gropius'tan sonra devam etmedi. Nesilden nesile aktarılan el sanatları estetiğinin değerli hazinesi yere düşüp parçalandı ve kimse parçaları toplamaya tenezzül etmedi. Gropius, 1919 tarihli Bauhaus Bildirisi'nde el sanatlarından bahsederken, aslında kendi kendine konuşuyordu. 1923' ten sonra modern tasarımın liderlerinden biri olarak yeniden tanınması ... Makine Çağı estetiğini benimseyen, Makine Çağı mimarisi ve makine ürünlerinin tasarımına adanmış bir okulun başkanı olarak gerçekleşti (Banham, 1967, s.12).

Bu ifadelerde Gropius, okulun kurulduğu 1919'dan Ön Kurs'un Johannes Itten'in yönetiminden László Moholy-Nagy'e geçtiği 1923'e değin, modern harekete öncülük eden insanlarca paylaşılan estetik anlayışın yalnız savunucularından biri olarak resmedilir. Ancak 1923 yılı itibariyle makine estetiğini benimseyen bir okul başkanı pozisyonuna yerleştirilmektedir. Bu bakımdan Banham'ın Bauhaus'ta olumsuz olarak yorumladığı dönüşümün etkin karakterini Moholy-Nagy olarak; Moholy-Nagy'nin sıkı

biçimde savunduğu geometri öğelerini de makine estetiğinin sonucu olarak yorumladığı söylenebilir. Bununla birlikte Bauhaus'ta 1919'dan 1923'e değin egemen olan 'yapı' anlayışının neliğine açıklık getiremediği de belirtilmelidir.

Banham'ın yayınından beş sene sonra Bauhaus'un kurucu ustası Gropius sessizliğini bozar. 1965'te *Yeni Mimari ve Bauhaus* (The New Architecture and the Bauhaus) adlı bir eser yayınlarak Bauhaus'un kuruluş ilkelerini açıklamaya girişir. Bu çerçevede okul başkanlığından istifa ettiği yıl (1928) okulun başına geçen ve toplumsal faydayı öncelemeyle bilinen işlevselci Hannes Meyer'in tutumunu da örtük olarak eleştirmekten geri durmaz. Böylece Banham tarafından olumsuz okların yöneltildiği László Moholy-Nagy'i aklamış görünür:

... hareketin orijinal amaçları materyalizmin deli gömleğinden ve intihal veya yanlış anlamalardan esinlenen sahte sloganlardan kurtarılmak isteniyorsa, içeriden temizlenmesi gerekir. 'İşlevsellik' ve 'amaca uygunluk = güzellik' gibi sloganlar, Yeni Mimarlık'a yönelik takdirin dış kanallara yönlendirilmesine veya tamamen tek taraflı hale gelmesine neden olmuştur. Bu, kurucularının gerçek amaçlarının genel olarak bilinmemesiyle kendini gösterir: Yeni Mimarlık'ın zıt düşünce kutuplarını birleştiren bir köprü olduğunu algılayamayan yüzeysel zihinler, onu tek bir sınırlı tasarım alanına hapsetmektedir.

Örneğin, birçok insanın onun temel ilkesi olarak gördüğü rasyonalizasyon, aslında sadece arındırıcı araçtır. Mimarının süsleme karmaşasından kurtarılması, yapısal işlevlerine vurgu yapılması ve öz olana yoğunlaşılması, Yeni Mimari'nin ... yapısallaştırma sürecinin salt maddi yanını temsil eder.

Diğeri, insan ruhunun estetik tatmini, maddi olan kadar önemlidir. Her ikisi de karşılığını yaşamın kendisi olan o birlik içinde bulur. Bu, yapısal ekonomi ve işlevsel vurgudan çok daha önemli olan, yeni bir uzaysal vizyonu mümkün kılan entelektüel başarıdır. Çünkü inşaa sadece yöntem ve malzeme meselesi iken; mimari, uzayın ustaca kullanılması anlamına gelir ... Yeni Mimarlık'ın halihazırda sayısız örneğinin çok farklı görünümlerinde somutlaşmaktadır (Gropius, 1971, s.23-24).

Bu ifadelerde Gropius'un manifestoda 'yapı' dediğine, bu sefer 'mimarlık' dediği görülebilir. 'Yapı'nın, yani 'mimari'nin kavranabilir yanı içinde 'uzay' terimini kullanır. Bu bağlamda işlevsellik vurgusu demek, 'yapı'nın, yani 'mimari'nin tanınabilir yönüne olan vurgunun artması, kavranabilir yönünün ise göz ardı edilmesi demektir. Ve bu, Gropius için kabul edilebilir değildir. O, tanınabilir yanın inşasına ölçü veren ve insan ruhunun estetik tatminini sağlayacak olan kavranabilir yanın, yani 'uzay'ın da aynı oranda önemli olduğunu hatırlatmak amacındadır.

Bu yayınların Banham ve benzeri düşünürlerde fikir değişikliğine yol açtığı söylenemez. Zira Banham, 1971 tarihli *20. Yüzyıl Mimarisinin Mitleri, Anlamları ve Formları* (Myths, Meanings & Forms of 20th Century Architecture) başlıklı konuşmasında geometrik öge kullanma tavrının “birtakım mitlere dayandırılmaya çalışılsa da” makine üretimine uygunluğu önceleyen bir tavır olduğunu tekrarlamaktadır.

1990’lı yıllara gelindiğinde eğitimciler, eleştirmenler veya tarihçiler; ‘Grundlehre’, ‘Basic Course’, ‘Basic Design’, ‘Preliminary Course’, ‘Foundation Course’, ‘Orientation Course’, ‘Hazırlık Dersi’, ‘Temel tasarım’, ‘Temel tasar’, ‘Temel Sanat Eğitimi’ ‘Foundations’ (Nilsu Altunok, 2022, s.294) adlı birçok Ön Kurs versiyonu ile karşı karşıyadır. Bauhaus’un kurucu ustalarının öğretilerinin sorgulamadan kanıksandığı bu ortamda hâlâ bilinmeyen şey ise; Bauhaus’u “19. yüzyılda gelişen devlet destekli güzel sanatlar akademilerine somut bir alternatifin nihai şeklini aldığı yer”e veya “20. yüzyılın sanat eğitiminin en etkili deneyi”ne (Kathleen James-Chakraborty, 2003, s.ix) dönüştüren şeyin kendisi, yani ‘yapı’nın veya ‘mimari’nin **kavranabilir** yanından kastın ne olduğudur.

Bununla birlikte, Bauhaus’un ‘yapı’sı üzerine bir yorum, onun nereden türediğini ve okulun kendi tarihsel sürecinde nasıl sakatlandığını ortaya koymaya olanak verecek niteliktedir. Bu çerçevede dikkate alınacak olan yorum tarihçi ve bilim felsefecisi Peter Galison’un *Aufbau/Bauhaus: Mantıksal Pozitivizm ve Mimari Modernizm* (Aufbau/Bauhaus: Logical Positivism and Architectural Modernism) adlı çalışmasında sunduğu yorumdur. Galison burada Bauhaus’ta ortaya çıkan ‘yapı’nın dil olduğunu savlamakta; ancak bu savı, Gropius’un 1965 tarihli metninde şiddetle eleştirdiği dönem özelinde, yani toplumsal faydayı önceleyen işlevselci Hannes Meyer’in yönetimde bulunduğu (1928-1930) Dessau dönemi özelinde getirmektedir:

15 Ekim 1929’ da, kısa süre önce kurulan Viyana Çevresi’nin önde gelen üyelerinden Rudolf Carnap, Berlin’in güneybatısındaki Dessau Bauhaus’a bir konferans vermeye geldi. Carnap, mantıksal pozitivistlerin ilan ettiği yeni anti-felsefenin kutsal kitabı haline gelen *Dünya’nın Mantıksal Yapısı* [The Logical Construction of the World] adlı başyapıtını yeni bitirmişti. Viyana’daki küçük bir grupla başlayan hareket, kısa sürede uluslararası bir takipçi kitlesi edindi ve aradan geçen altmış yıl içinde bilim felsefesi ile felsefe, ekonomi, psikoloji ve fizik gibi geniş dallar üzerinde güçlü bir etki yarattı.

(...)

İki savaş arası dönemde felsefe ile sanatı birbirine bağlamaya yönelik herhangi bir girişim, hareketler arasındaki paralellikleri belirlemekten daha ileri gider ...

Her iki girişim de (Viyana Çevresi ve Bauhaus) benim ‘transparan yapı’ diyeceğim bir modernizm vurgusunu somutlaştırmaya çalışmıştır. Bu yapı tam da kendi sistematik yapısal doğası gereği dekoratif, mistik ve metafizik olanların dışlanması garantileyen, tüm yüksek (karmaşık) biçimlerin basit unsurlar ile inşası olarak belirginleşen bir yapıdır.

(...)

Mantıksal pozitivistler, basit gözlem bildirilerinden (‘protokol ifadeleri’) ve mantıksal bağlaçlardan (‘eğer/sonra’, ‘veya’ ‘ve’ gibi) yola çıkarak, tüm güvenilir bilgiyi sağlam temeller üzerine oturtan ve onu güvenilmez olandan yalıtan bilimsel ve felsefe-karşıtı bir felsefeyi temellendirmeye çalışmışlardır. Tüm geçerli çıkarımlar bu temel ifadelerden oluşturulduğundan, bilimler ortak başlangıç noktaları sayesinde birleştirilmiş olacaktır. Bauhaus üyeleri, dekoratif olanı ortadan kaldıran ve işlevselliği ön plana çıkaran yeni bir anti-estetik estetik yaratmak için primitif renk ilişkilerini ve temel geometrik formları birleştirmek üzere bilimsel ilkeleri kullanmayı ummuşlardır. İki grubun paylaştığı modernizm görüşü birbirine o kadar yakındır ki, Bauhaus Nazilerden kaçtıktan sonra Chicago’da Yeni Bauhaus olarak yeniden bir araya geldiğinde Viyana Çevresi’nin mantıksal pozitivismi temel sanat programının kökensel bir bileşeni olarak içine dahil etmiştir (Gallison, 1990, s.710-711).

Bu ifadelere göre Galison, Bauhaus’un ‘yapı’sını mantıkçı pozitivistlerin bilim tümcelerinin ortaya çıkabileceği olanaklı tümce evreniyle benzerlik içine alır. Benzerlikleri mantıksal pozitivism özelinde tümcelerin konumları (basit ve bileşik) ve bunları birbirine bağlayan mantıksal bağlaçların oluşturduğu ara konumların bir bütünü niteliğindeki soyut bir tasavvurdan, yani ‘transparan yapı’dan yola çıkılarak ortaya konur. Bu bağlamda Bauhaus’un ‘yapı’sı, tümceler yerine değer ve geometri öğelerini yerleştiren bir dil olarak yorumlanmaktadır.

Ne var ki mantıkçı pozitivist tutuma dayalı böylesi bir dil yorumu, değer öğeleri ve karşıtlıkları ile geometri öğeleri ve karşıtlıklarının analitik yolla elde edildiklerini; diğer deyişle, imkânı kendilerinden geride aranamaz diller olduklarını savlar. Bu sayede vurguyu yalnızca tanınır yönlerine kaydırır ki bu da Gropius’un eleştirdiği işlevselci tutumun ta kendisidir. Ve buradan Gropius’un, ilgili araçların dayandığı kaynağın örtülmesine karşı olduğu sonucu çıkmaktadır.

Bu öğretilerin ve araçlarının nereden türediğine ise sanat tarihçisi ve eğitimcisi Rainer K. Wick’in *Bauhaus’ta Öğretim* (Teaching at Bauhaus) adlı çalışmasının Itten’in Ön Kurs’una ve referanslarına ayrılan kısmında, kursun Kant’ın Eleştirel Felsefesiyle ilişkili olduğunu belirten ifadeleri üzerinden giriş yapılabilir. Wick bu ilişkiyi; Itten’in, Ön Kurs’un ne adı ne de içeriği bakımından yeni olduğunu, sanat eğitimi aldığı ustaların (Adolf Hölzel, Eugène Gilliard) öğretilerine temellendiğini belirttiği sözlerinden

(Johannes Itten, 1975, s.6) hareketle bulgular. Ön Kurs'un referanslarını incelemeye aldığı *Formatif Etkilenimler* (Formative Influences) başlıklı bölümde, iki ustasının kurslarına ilişkin açıklamalara yer verir. Ve bunlardan biri olan Hölzel'in kursunun; Hölzel'in yakın dostu sanatçı Carry Van Biema'dan aktarımla "resmin, özellikle de görme (sight) duyusunun bir eleştirisi" niteliğinde olduğunu ortaya koyar. Dahası bu eleştirinin, Johann Wolfgang von Goethe'nin eğer böylesi bir eleştiri yapılmak isteniyorsa Kant'ın Saf Aklın Eleştirisi metnine gidilerek yapılması gerektiği sözlerinden hareketle gerçekleştirildiğini belirtir (Rainer K. Wick, 2000, s.94). Bu bağlamda, Ön Kurs'un ve kapsamında 'değer öğeleri ve karşıtlıkları' ile 'geometrik öge ve karşıtlıkları' adı altında verilen 'yapı' eğitiminin, 1900'lerin başına değin geri gittiğini anlamak mümkün hale geldiği gibi; bunların ilişkilendiği Kant metninin sanatı açıklamakta kullanılan Yargı Yetisinin Eleştirisi değil, Saf Aklın Eleştirisi olduğu anlaşılmaktadır.

Tüm bu ifadeler, Bauhaus'un 'yapı' eğitiminin 1960'larda sanat alanında mantıkçı pozitivist tavırla önce medyum odaklı, ardından tarihselcilik odaklı temel eğitime indirgenmesinden önce, 1930'larda benzer bir indirgeme yoluyla işlev odaklı temel eğitime dönüştürüldüğünü göstermektedir. Diğerleri gibi bu indirgeme de 'yapı'nın Kant'ın Saf Aklın Eleştirisi metniyle olan ilişkisinin ortadan kaldırılması amacını taşımaktadır. Buradan Gropius'un 'yapı' veya 'mimari'nin kavranabilir yanı dediği 'uzay'ın, Kant'ın geometrinin imkânı olarak ortaya koyduğu duyu yetisinin saf formu olan 'uzay' olduğu anlaşılmaktadır. Dolayısıyla Gropius'un eleştirisinin, özünde 'yapı'nın kavranabilir yanının, insanın temsil doğasının kendisi olduğu fikrini örtmeye yönelik çabaların tamamına yönelik bir eleştiri olduğu netlik kazanmaktadır.

BÖLÜM III

ÖN KURS: DUYU ÇOKKATLISI, UZAY VE ZAMANIN ARAŞTIRILMASI VE ARAÇLAŞTIRILMASI

Bu bölümde, Bauhaus ustalarından Johannes Itten'in Ön Kurs'u ve kapsamında öğretilen 'yapı' anlayışı ile Kant'ın Saf Aklın Eleştirisi metni arasındaki ilişki araştırılmaktadır. Bu bağlamda, ilkin Ön Kurs'a referans olan öğretilerin Kant'ın Saf Aklın Eleştirisi metninden hareketle 'görme eleştirisi' niteliğinde tasarlanmış öğretiler olduğu bulgusu çerçevesinde erken modernist sanatlar incelenmektedir. Ve Kant felsefesindeki haliyle 'duyu yetisi olanaklılığı' anlayışından hareket ettikleri; sanatlarında görme sürecinin, diğer deyişle nesne kurulumunun alt katmanlarına yönelik varsayımlar görselleştirdikleri ortaya konmaktadır. Ön Kurs referansı olan öğretilerin ise, erken modernist sanattaki bu niteliğin farkındalığıyla onun temel eğitimi olarak inşaa edildiği; değer ve geometrik öge sistematiklerini, aynı temelde, 'görme dili' olarak icat ettikleri gösterilmektedir. Ardından, Kant felsefesinde saf akıl yetilerinin ne demeye geldiği; mantık, matematik ve doğanın uygunluğu sorunu çerçevesinde serimlenmekte; bu serim özellikle matematiğin, duyu yetisinin saf formlarından (uzay ve zaman) türediği, dolayısıyla erken modernistlerin geliştirdiği sistematiklerle aynı kaynağa dayandığı vurgusu çerçevesinde yapılmaktadır. Son olarak, Ön Kurs'ta geliştirilen araçların, duyu çokkathlılığı (değer egzersizleri ve araçları), uzay (form egzersizleri ve araçları) ve zamanın (ritim egzersizleri ve araçları) dışsallaştırılması yoluyla ortaya çıkarılan araçlar şeklinde çözümlenebildiği gösterilerek bölüm sonlandırılmaktadır.

3.1. Ön Kurs'ta Değer ve Geometrik Öge Sistematiğinin İmkânı Üzerine Ön Çözümleme: Immanuel Kant'ın Saf Aklın Eleştirisi Metninden Hareketle Temsil Araçları Geliştirme İdeali

Johannes Itten, 1964 tarihli *Bauhaus'taki Ön Kursum: Tasarım ve Form* (Mein Vorkurs am Bauhaus: Gestaltungs und Formenlehre) adlı kitabının ön sözünde, bu kursun ortaya çıkış sürecini ayrıntılı şekilde paylaşır. Buna göre, Ön Kursu Bauhaus'a getiren kendisidir. Ve getirdiği bu anlayışı, okula davet edildiği yıl (1919), sanata eğilimli öğrenciler için yarım dönemlik bir kurs olarak önermiştir. Bir dönem sonrasında aynı kursun tüm sanat ve zanaat dallarına ortak başlangıç niteliğindeki zorunlu bir ön

kursa dönüştürülmesi gerekliliği konusunda diğer ustaları ikna eden de kendisidir (Johannes Itten, 1975, s.8). Itten'in yayınından bir yıl sonra, okulun kurucusu Walter Gropius'un, Bauhaus'taki Ön Kurs'un, Johannes Itten'in ilk olarak 1918'de Viyana'da tanıttığı öğretim yöntemine dayandığını ifade ettiği, böylece onun söylemlerini doğruladığı görülebilir (Walter Gropius, 1971, s.71). Bu bakımdan Itten'in Ön Kurs'ta eğitimi verilen ve Bauhaus manifestosunda 'yapı' terimiyle işaretlenen anlayışın da kaynağı olduğu söylenebilir.⁴

Bunca etkisine karşın Itten, Bauhaus ustaları arasında belki de en fazla eleştirilmiş ve bir o kadar da yanlış anlaşılmış olanıdır. Okulun omurgası niteliğindeki Ön Kurs'u inşa etmiş olmasına rağmen, çoğunlukla 'mistik' olduğu iddia edilen kişiliğiyle ön plana çıkarılmaktadır. Mimarlık tarihçisi Joseph Rykwert gibi, Bauhaus'un mistik temeller üzerine kurulu karanlık bir yönü bulunduğunu savunan (Rykwert, 1982, s.44) tarihçiler de bu algının yayılmasında etkilidir. Bu tür yorumların, Itten'in temel sanat eğitiminin ortaya çıkışına yaptığı gerçek katkının görünmesini engellediği; dahası, temel sanat eğitiminin neliğini anlamamanın önünü kapatan başlıca nedenlerden biri olduğu söylenebilir.

Itten'in kişisel karakterinin ilginçliği paranteze alınıp, öğretisi sıkı sıkıya incelendiğinde ise son derece farklı bir tabloyla karşılaşmak mümkündür. İlk birbiriinden bağımsızmış gibi görünen egzersizlerinin bir makinenin farklı parçaları gibi çalıştıkları ve her birinin benzer adım dizilerini tekrarladıkları görülebilir. Bu sistematik tavır, sanatçı kimliği dışındaki uzmanlıkları dikkate alındığında, aslında şaşırtıcı değildir.

Itten, Ön Kurs'un oluşumunu paylaştığı ön sözüne, Ön Kurs öğretisinin arka planındaki önemini vurgulamak istercesine ilk kariyeri olan ilkokul öğretmenliğinden ve bu sırada verdiği dil bilgisi (okuma-yazma) eğitiminden bahsederek giriş yapıyor. Ve bu giriş, dilin parça-bütün türündeki yapılanışından onu öğretebilme düzeyinde haberdar olduğunu örtük yolla bildirme şeklindedir. Vurgusu ise alfabetik öğeler, heceler, sözcükler ve nihayet bunların birlikte-pozisyonlandığı ve esasen 'edebi kompozisyon'la eş anlamlı olan 'deneme' (essay) üzerinedir. Itten bu ifadelerinde ilk yıl süresince ne tür bir yol izlediğinden bahsetmese de, ikinci yıl bir müfettişle yaşadığı anısı üzerinden mevcut

⁴ Burada bahsedilen Ön Kurs, Bauhaus okulunun kuruluş yani Weimar Dönemi Ön Kurs'udur. Itten'in 1922'de okuldan ayrılmasıyla o dönem öğrenci olan Joseph Albers'in asistanlığında László Moholy-Nagy'nin yönetimine geçmiş ve birtakım değişikliklere uğramıştır. 1928'e gelindiğinde bu sefer Nagy'nin okuldan ayrılmasıyla Joseph Albers'in yönetimine geçen kurs, Hannes Meyer'in yönetiminde bulunduğu bu dönemde mantıkçı pozitivistlere özgü indirgemeci yaklaşıma tabi tutularak işlev odaklı hale getirilmiştir (bkz. 2.3. nolu bölüm). Bu bağlamda Ön Kurs'un, Bauhaus göçmenlerinin onu Amerika'ya taşımasından önce değişikliklere ve indirgemelere maruz kaldığı dikkate alınmalıdır.

yöntemlere karşı tutumda olduğunu, bunların **insan doğası bilgisi** temelinde eleştirilerek geliştirilmesi gerektiğine inandığını gösteren söylemlere yer vermektedir:

Bir yıllık ders vermenin ardından sınıfta samimi, nazik ve duyarlı bir atmosfer oluşmuştu. Müfettiş geldiğinde, bir yığından birkaç deneme defteri aldı ve belli ki sinirlenmişti; öğretmenin görevlerinden birinin denemeleri düzeltmek olduğunun farkında olup olmadığını sordu. Bir denemede yapılan herhangi bir düzeltmenin saldırgan bir etki yaratacağına ve bir çocuğun masum, hayal gücüyle hikâye anlatma biçimini yok edeceğine inanıyorum. “Peki ya yazım [spelling]?” Şöyle cevap verdim: “Denemeleri okuyup hataları not alıyorum. Onları geri verdiğimde, hatalar sınıfta tartışılıyor, sözcükler tahtaya yazılıyor ve öğrenciler bunları alfabetik sırayla deftere geçiriyorlar. Birkaç hafta sonra onlara dikte yaptırıyorum. Böylece bir yıl içinde yüzlerce sözcüğün doğru yazılışını öğreniyorlar.”

(...)

İnsan doğası bilgisi -insan doğasının sezgisel bilgisi- bana öyle geliyor ki, sorumluluğundakilerin doğal yeteneklerini ve mizaçlarını fark edebilen ve geliştirebilen gerçek bir eğitimci için olmazsa olmaz bir yetenek. Öğretmen yetiştirme okulunda öğrendiği yöntemleri kullanarak, öğrencilerine sadece yetkililer tarafından belirlenen müfredatı aktaran bir öğretmen, reçeteye göre hazırlanmış hapları dağıtan ve asla gerçek bir hekim olamayacak bir eczacıya benzetilebilir (Johannes Itten, 1975, s.6).

Itten’in Ön Kurs egzersizlerini sunduğu kitabının ön sözüne böylesi bir başlangıç yapmasının tesadüf eseri olduğu söylenemez. Zira bu ifadeleri ardından sanat eğitimi aldığı; kendileri de ögeler ve kompozisyon ile açıktan ilişkili olan kurslara değinmektedir. Bunlar, Profesör Eugène Gilliard’ın kursunda verilen ‘formun geometrik ögeleri ve karşıtlıkları’ ile Profesör Adolf Hölzel’in kursunda ‘sanatsal temsil [representation] araçları’ adı altında verilen ‘piktoryal kompozisyon/renk teorisi ve pratiği’ öğretileridir. Bu geçiş, okuyucuyu temel okuma-yazma eğitimine konu olan ‘kompozisyon ve ögeleriyle’, ilgili sanat kurslarındaki ‘kompozisyon ve ögeleri’ arasında bir paralellik kurmaya yönlendirmektedir.

Bu ifadelerin gösterdiği bir diğer şey ise, Itten’in katıldığı kurslarda öğrendikleriyle kalmadığı; bu kursları öğrencinin mizacını da içeri davet edecek şekilde bir ileri seviyeye taşıyarak kendi Ön Kurs’unu tasarlamış olduğudur:

1910’da Cenevre’de sanat eğitimime başladığımda, diğer tüm sanat okullarında olduğu gibi orada da dersler orta çağ tarzında işleniyordu. Profesörler kendilerini öğrencilerine örnek olarak gösterir, öğrenciler de onları takip ederdi. Yıldız öğrenciler, profesörlerini en iyi taklit edenler olurdu. Hayal kırıklığıyla ortaokul öğretmeni olarak eğitimime [matematik ve fen bilimleri] devam etmek üzere

Bern Üniversitesi'ne döndüm. Bern'den Hollanda'ya yaptığım bir yolculuk ve Köln'deki 'Sonderbund' (Secession) Sergisini ziyaretim, öğretmenliği bırakıp ressam olma kararımı tekrar gündeme getirdi. Artık ne öğrenmek istediğimi bildiğime inanıyordum ve Cenevre'ye geri döndüm. Profesör Gilliard'ın verdiği bir kursta çok önemli bir şey öğrendim. Bana formun geometrik öğelerini ve bunların karşılıklarını tanıttı.

1913-1916 yılları arasında Stuttgart'ta Adolf Hölzel'in okul dışı öğrencisiydim. Piktoryal kompozisyon yanı sıra ana çalışma konusu renk teorisi ve pratiğinin ilkeleri idi. Hölzel derslerinde eski ustaların piktoryal yapısını ve ışık ile karanlığın resimsel kullanımını açıkladı. Tüm çabası sanatsal temsil araçlarının incelenmesi ve öğretilmesi üzerineydi. Yeni olan her şeye açık bir öğretmendi (Johannes Itten, 1975, s.6).

Bu ifadeler 20. yüzyılın başında sanat eğitiminde radikal bir dönüşüm gerçekleştiğini ve temel sanat eğitimi denilenin de bu radikal dönüşümün sonucu olduğunu açıkça gösterir. Buna göre, 19. yüzyılda gelişen devlet destekli güzel sanatlar akademi eğitimi, akademide bulunan hocaların eserlerini reproduksiyon yoluyla yeniden üretmek ve bir yöntem taşıyorsa bu süreçte çıkarsamak şeklinde süregiden bir eğitimidir. Buna karşın temel sanat eğitiminin en erken referansı konumundaki kurslarda öğrenciler, resim, heykel vb. sanatların medyumlarını **temsil araçları** adı altında incelemeye alan bir sistemle karşı karşıyadır. Dahası, bu sistemler 2.3. nolu bölümün sonunda gösterildiği üzere Kant'ın Saf Aklın Eleştirisi metninden hareketle **görmenin (sight) eleştirisi** yoluyla elde edilen öğelere ve karşılıklarına temellenirler. Bunlar, geometrik öğeler ve karşılıkları ile renk (değer) öğeleri ve karşılıkları olarak adlandırılan ve güncel temel sanat eğitimi bağlamında son derece kanıksanmış şekilde kullanılan nokta, çizgi (dikey, yatay, düz, çapraz), şekil (üçgen, kare, daire), gölge (açık, orta, koyu ton), renk (kırmızı, mavi, sarı) vd.'dir (Wilhelm Gall, 2025).

Bu aşamada önemle sorulması gereken soru, sanat eğitiminde reproduksiyon yönteminden, öğeler ve karşılıkları yöntemine geçişe neden olanın ya da onu mümkün kılanın ne olduğu sorusudur. Diğer deyişle, kendileri de akademi eğitimi almış Gilliard ve Hölzel gibi erken modernist sanatçıları, kendi sanat çalışmaları konusunda Şekil 7'deki gibi bir dönüşüme sürükleyen şey nedir? sorusudur.



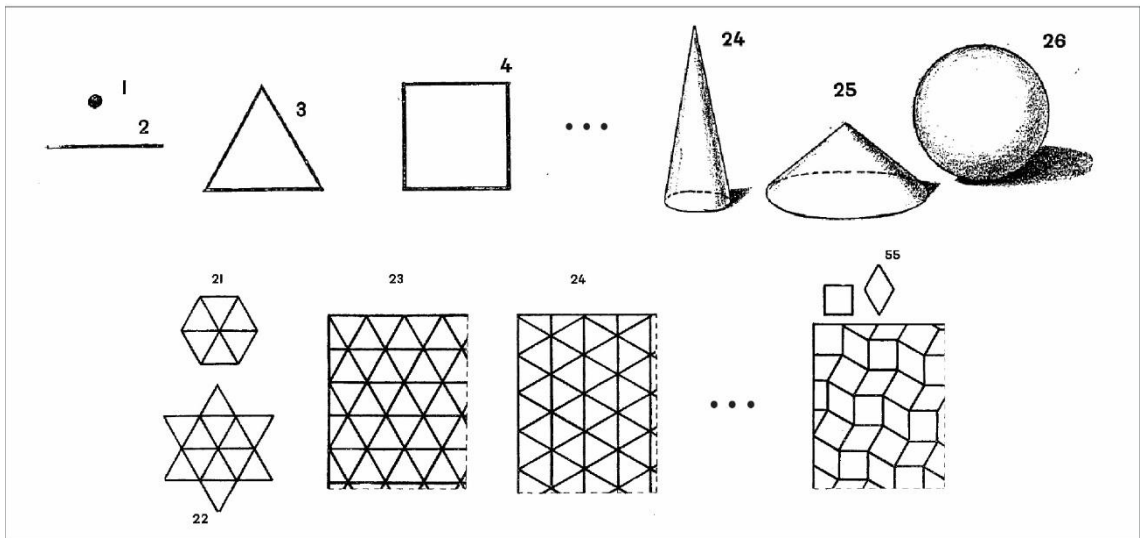
Şekil 7. (a) Aşk Mektubu (Der Liebesbrief); Adolf Hölzel, Münih, 19. yüzyıl. Kaynak (a): https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Adolf_H%C3%B6lzel_Der_Liebesbrief.jpg (Erişim tarihi: 21.07.2025). (b) Kırmızı Kompozisyon I (Komposition in Rot I); Adolf Hölzel, Münih, 1905. Kaynak (b): https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Adolf_Holzels_Komposition_in_Rot_I_-_1905.JPG (Erişim tarihi: 21.07.2025).

Sanat eleştirmeni Clement Greenberg'e göre, Gilliard ve Hölzel yanı sıra çağdaşı oldukları tüm erken modernistlerin (Manet, Monet, Rodin, Seurat, Cézanne, Van Gogh vd.) yeni tutumlarının nedeni, resimde 'resimliği' vurgulayarak resmetmek ya da heykelde 'heykelsiliği' vurgulayarak yontmak amacında olmalarıdır. Bu ise, öge ve karşıtlıkları öğretilerinin, resim ya da heykel medyumunun kendi iç ilişkilerinin analizi yoluyla açığa çıkarılmış olması demeye gelir (ayrıntılı çözümleme için bkz. 2.2 nolu bölüm). Ancak Hölzel'in, dönemin akademik sanat anlayışını benimseyen derneklerden ayrılarak erken modernist yaklaşımları benimseyen sanatçılar tarafından 1892'de kurulan *Münih Ayrılığı* (Munich Secession) ve 1897'de kurulan *Viyana Ayrılığı*'nın (Vienna Secession) oluşumunda doğrudan rol alması; 1905 tarihinde başlayan kursunun da, Kant'ın Saf Aklın Eleştirisi metnindekine benzer bir **görme (sight) eleştirisi** niteliği taşıması, Greenberg'in bu iddiasını temelden geçersiz kılar.

Üstelik söz konusu iddiayı geçersiz kılan tek örnek Hölzel'in kursu da değildir. Gilliard'ın kendi kursunda işlediği ve resme uyarladığı 1905 tarihli öğretisi; yani Eugène Grasset'nin *Süsleme Kompozisyonu Yöntemi* (Méthode de Composition Ornementale) öğretisinde de formun geometrik öğeleri ve karşıtlıkları, görme dili yaratma çabası çerçevesinde ortaya çıkar. Ve burada tam manasıyla bir dilden bahsedilmektedir:

Bir gramerde, basitten bileşiğe, sözcüklerin birbirleriyle olan ilişkilerinin karmaşık çalışmasını takip ederiz, ta ki sonunda bir dili mükemmel bir şekilde nasıl konuşacağımızı ve yazacağımızı bilene kadar. Bu önemli sonuç, ancak dil unsurlarının aşamalı olarak sınıflandırılmasıyla elde edilebilir. Süsleme kompozisyonu gibi karmaşık bir şeyi çözmenin en iyi yolunun bu olduğunu düşünerek, sözcükler için yaptığımızı formlar için de yaptık. Formların sınıflandırılması mümkün olduğunca doğal olacak, her form kendi içinde ve daha sonra diğer formlarla ilişkisi içinde incelenecektir. Başlangıçtaki kuraklık, daha sonra elde edilen sonuçların önemiyle büyük ölçüde telafi edilecektir, çünkü bu çalışma ilerledikçe, giderek daha geniş bir alanın geliştirildiğini göreceğiz ve sonunda Doğanın tamamı olan muazzam çalışma alanına ulaşacağız (Eugène Grasset, 1907, s.4).

Burada bahsedilen öğeler, Grasset'nin kendi sistemleştirmesine değin nasıl olup da bulgulanamamış olduğuna şaşırdığı ve doğayı gözlemleyen bir gözün kaçınılmaz şekilde dikkatini çeken çıkarımlar olarak en eski uygarlıkların dahi sanatlarında karşılaşılabileceğini belirttiği basit geometrik şekillerdir (nokta, çizgi, şekil vd.). Grasset'ye göre geometri tam olarak bu gözlemden doğmuştur ve her şeyden önce doğanın değişmeden kalan, mantıklı formuna karşılık gelir. Şu halde, **tüm nesne gözlemlerinin teorik köken formları** olan bu şekillerin sınıflandırılması yoluyla, bilinen geometrinin kesin hesaplamalarından uzak **ilkel bir geometri** önerilebilir (Grasset, 1907, böl.1). Bu bağlamda Grasset, Şekil 8'de gösterilen ve görmenin ABC'si de denebilecek sistemi gündeme getirmiştir. Bu öğreti kapsamında, öğeler arası boyutlanma ilişkilerini sistematize ettiği gibi, bu öğelerin birbirleri arasındaki kombinasyon olanaklarını da sistematik ve sıralı şekilde sunmaktadır.



Şekil 8. Süs Öğeleri (Eléments Ornementaux)-Ağlar (Reseaux). Kaynak: Grasset, E. (1905). Méthode de Composition Ornementale, s.s. 6-209.

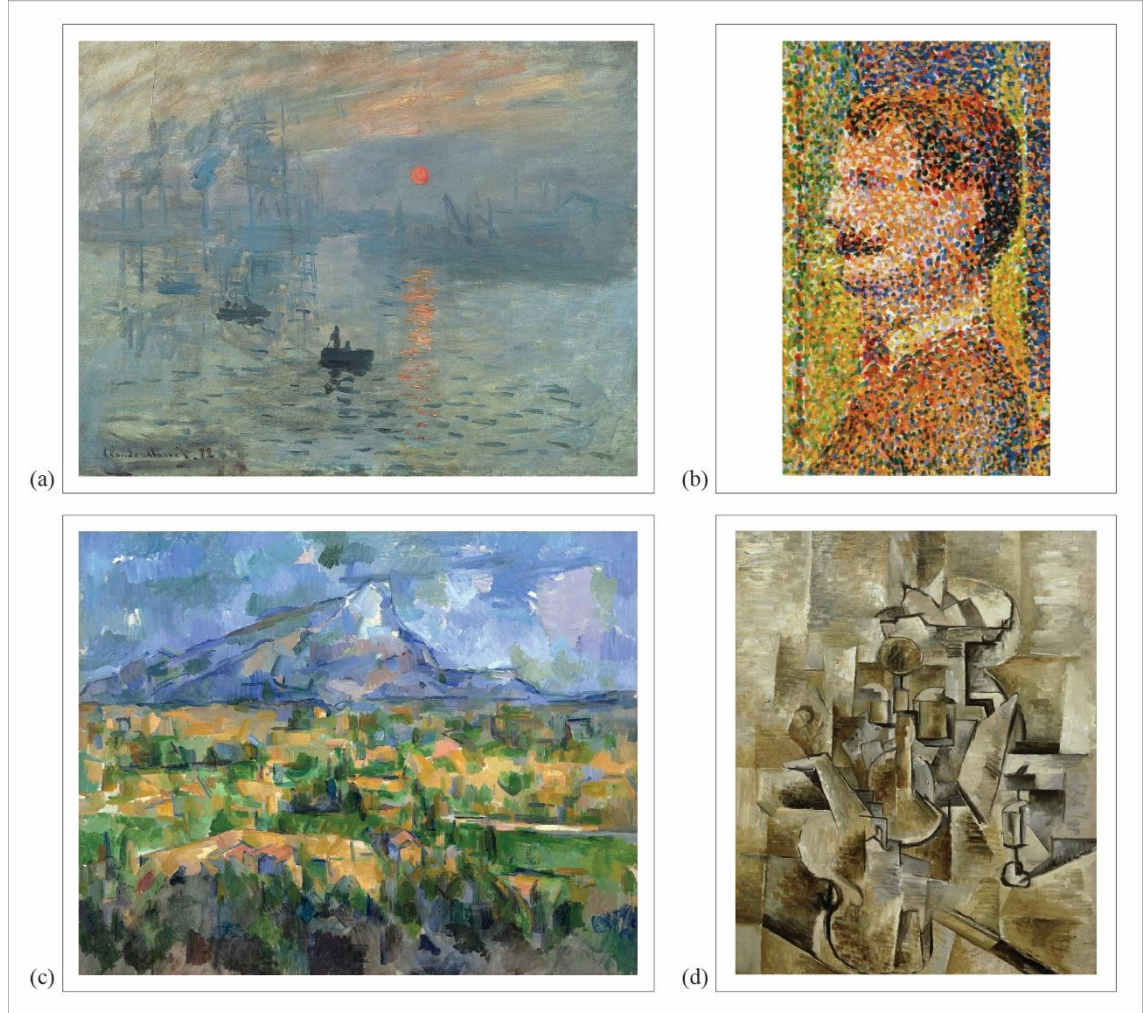
Üstelik bu tür kombinasyonlar arasında, o zamana değin bilinen tek ya da çift kaçıışli perspektifin sağladığı derinlik anlayışının yerine, ilkel düzeyde derinlik anlayışını yerleştiren ağ sistemler, yani gridler bulunmaktadır.

Grasset'nin bu türden bir ilkel geometriye ve öğelerine dair en dikkat çekici ifadesi ise onların, yüksek sanatçıların takdire şayan sanatlarında dile getirdikleri bir şeyi; yani **oluşun gizli alt tarafını gösterdikleri** (Grasset, 1907, s. xi) ifadesidir. Bu ifade dikkat çekicidir zira bu öğretilde sunulan sistematığın, erken modernist sanatlarda da aranabileceğini, dahası bunların ortaya çıkarılmalarına olanak veren **görme eleştirisi** tutumunun, ilkin bu sanatçıların çalışmalarında gündeme geldiğini düşünmeye olanak verir.

Bu fikir, çağdaş düşünürlerin erken modernistlere yönelik çözümlemeleriyle de tutarlılık gösterir. Grasset'nin oluşun gizli alt tarafını gösterme dediği; John R. Searle'ün 1992 tarihli *Zihnin Yeniden Keşfi* (The Rediscovery of the Mind) adlı eserinde izlenimcilere; Maurice Merleau-Ponty'nin 1948 tarihli *Algılanan Dünya* (Causeries) adlı eserinde Cézanne'a atfettiği bir niteliktir. Searle, kendilik bilincini açıklamak üzere izlenimcileri örneklerken, onların 'karşıları'nda gördüklerine değil, onu görme deneyiminin kendisine odaklanarak resim sanatında devrim gerçekleştirdiklerini ifade eder (John R. Searle, 2014, s.183). Benzer şekilde Ponty, "Cézanne'dan beri birçok ressamın geometrik perspektif yasasına başkaldırmasının nedeni, manzaranın gözlerimizin dibinde nasıl doğduğunu yakalayıp yansıtmak istemeleri"dir der (Maurice Merleau-Ponty, 2017, s.23). Nörolog Jonah Lehrer'in 2007 tarihli *Proust Bir Sinirbilimciydi* (Proust was a Neuroscientist) adlı eseri de Cézanne'ın resimlerini benzer bir yolla değerlendirmekte ve "bize dünyayı beyne ilk görüldüğü şekilde"⁵ gösterdiğini ifade etmektedir (Lehrer, 2011, s.109).

⁵ Lehrer bu yorumu, beynin fonksiyonel mimarisine ilişkin bulgular sunan nörofizyolojik deney sonuçları bağlamında getirir. Nörofizyolog David Hubel ve Torsten Wiesel'ın 1959 tarihli *Kedilerin Striate Korteksindeki Tekil Nöronların Alıcı Alanları* (Receptive Fields of Single Neurones in the Cat's Striate Cortex) adlı makalesine konu olan bu sonuçlar; görsel korteksin topografik bir mimariye sahip olduğunu göstermiştir. "Bireysel duyu hücrelerinin uyarım tercihleri üzerine ilk detaylı bilgileri" verdiği ifade edilen bu deneylerde, "anatomik benzerliğe rağmen hücreden hücreye fonksiyonel özelliklerin çok büyük oranda değişiklik gösterdiği" (George Mather, 2018, s.8) ve bu fonksiyonelliğin "birikimsel bir veri işleme" (Paul Churchland, 2012, s.211) mekanizmasına sahip olduğu bulgulanmıştır. Daha açık bir deyişle bu çalışmada bulgulan, görsel kortekste yer alan hücrelerin hiyerarşik bir fonksiyon düzenine sahip oldukları ve bu hiyerarşinin alt basamaklarında yer alan hücrelerin yalnızca alıcı alanındaki (duyarlı olduğu retinal bölgedeki) parlaklık farklarına tepki verirken, bu basit hücrelerin bağlandığı daha üst basamaktaki hücrelerin kendi alıcı alanında yer alan belirli açılardaki çizgisel hatlara tepki vermesi, bunların da bağlandığı daha üst basamaktaki hücrelerin kendi alıcı alanlarında yer alan ve yalnızca belirli bir yöne doğru hareket eden çizgilere tepki vermesi vd. gibi birikimsel biçimde işliyor olmalarıdır (Churchland, 2012, s.210).

Bu yorumlar, erken modernist sanatçıların kendi manzaralarına (peyzajlarına), kendi bedenleri tarafından üretilmiş birer sonuç oldukları bilinciyle yaklaştıklarını söyler. Bu bağlamda resimleri (bkz. Şekil 9) görme deneyiminin doğrudan gözlemlenemeyen alt katmanlarına dair düşünüm yoluyla ürettikleri varsayımlar olarak kabul edilmelidir. Diğer deyişle bu resimler, görmenin doğasına dair varsayımsal önermelerdir.



Şekil 9. (a) Gün Doğumu (Soleil Lavent); Claude Monet (1865–1926), 1872. Kaynak (a): https://en.wikipedia.org/wiki/Claude_Monet#/media/File:Monet_-_Impression,_Sunrise.jpg (Erişim tarihi: 21.07.2025). (b) Sirk Geçidi Detay (Parade de Cirque Detail); Georges Pierre Seurat (1859-1891), 1887. Kaynak (b): https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:Seurat-La_Parade_detail.jpg (Erişim tarihi: 21.07.2025). (c) Sainte-Victoire Dağı (La Montagne Sainte-Victoire); Jean Paul Cézanne (1839-1906), 1904. Kaynak (c): https://tr.wikipedia.org/wiki/Paul_C%C3%A9zanne#/media/Dosya:Montagne_Sainte-Victoire,_par_Paul_C%C3%A9zanne_108.jpg (Erişim tarihi: 21.07.2025). (d) Keman ve Şamdan (Violin and Candlestick); Georges Braque (1882-1963), 1910. Kaynak (d): https://www.georgesbraque.org/violin-and-candlestick.jsp#google_vignette (Erişim tarihi: 23.01.2025).

Bu bakış açısından yaklaşıldığında, erken modernistlerin sanatlarına ilişkin söylemleri ve resimleri arasında gözlenebilen ardıllık ilişkisi de anlam kazanır. Üstelik varsayımları konusunda birbirilerini sistematik şekilde takip ettikleri de görülebilir. Buna göre süreci başlatan, “Resim yapmaya çıktığınızda, önünüzde bulunan nesnelerin, bir ağaç, bir ev, bir tarla veya başka bir şey olduğunu unutmaya çalışın. Sadece şunu düşünün: burada küçük bir mavi kare var, burada uzun bir pembe bir şerit var, burada sarı bir çizgi var” (Denver Art Museum, 2025) diyen izlenimci Claude Monet’dir. Kendinden sonra geleceklerden farklı olarak Monet, Grasset’nin nesne gözlemlerinin teorik köken formları dediklerinden birkaçını bir arada kullanmaktadır. Monet ardından “Bazıları resimlerimde şiir gördüklerini söylüyor; bense sadece bilim görüyorum” (The Art Story, 2025) diyen divizyonist George Seurat gelir ve çoklu öge kullanımını bir kenara bırakarak noktaya yönelir. Paul Cézanne ise onu çizgiler yoluyla takip eder. Diğerlerinden farklı olarak hem sanatı hem de Kant’a temellenen arka planı hakkında son derece açık bir tutum sergilemiştir. Peyzajın öznde kurulduğunun farkındalığıyla, kullandığı medyumunu öznel bilincinin nesnel, yani dışsallaşmış hali olarak değerlendirmiştir:

Sanatçı duyu izlenimleri bakımından yalnızca alıcı bir organ, kaydedici bir aygıttır. Ama iyi ve çok karmaşık bir aygıt. Duyarlı bir cam levhadır o ... Dışardaki ve buradaki doğa (eliyle alını gösterir) kalıcı olmak, yaşamak için birbirinin içine nüfuz etmek zorundadır. Yarı insanca, yarı tanrıca bir yaşamdır sanatın yaşamı. Benim içimde peyzaj kendini yansıtır, insancillaşır ve kendi tasarımına kavuşur. Bense onu tuvalimin üstünde objeleştirir ve sabitleştiririm ... Geçenlerde KANT'dan söz etmiştiniz bana. Belki saçmalıyorum ama, ben bu peyzajın öznel bilinciymişim, tuvalim de nesnel bilinciymiş gibi geliyor bana (Cézanne, 1988, s.118).

Nihayet kübistlere gelindiğinde ise kapalı şekillerin devreye girdiği görülür. Ve bu tavır, Jean Metzinger ve Albert Gleizes’in 1912 tarihli *Kübizm* (Cubisme) adlı metinlerinde ifade ettikleri üzere, “bir nesnenin etrafında dolaşarak ondan art arda birçok görünüş elde etmek ve bunları tek bir imge içinde kaynaştırarak nesneyi zaman içinde yeniden kurmak olgusuna” (Metzinger; Gleizes, 1965, s.15) temellenmektedir. Diğer deyişle kübist resimler, zihinde kurulduğu ve tutulduğu haliyle üç boyutlu nesne temsiline yönelik varsayımsal görselleştirme denemeleridir.

Tüm bu ifadeler, öncelikle erken modernist sanatçıların, Greenberg’in iddia ettiği gibi medyumları, onları oluşturan düz yüzey, destek şekli, pigment özellikleri gibi sınırları bakımından tanımlanmakla ilgilenmediğini açıkça göstermektedir. Bunun yerine

kendilerine değin hali hazırda ortada bulunan sanat araçlarının imkânını, onlardan daha geride arayan bir tutum içerisindeyler. Ve bu imkânı, Kant'ın kendi felsefesinde matematiğin imkânı olarak ortaya koyduğu 'duyma yetisi olanaklılığı'nda bulurlar. Bu nedenledir ki ilgili araçları özneye içkin görme sürecinin dışsallaştırılabildiği nesnel görme ortamları seviyesinde değerlendirmiş ve bu düzlemlerde ortaya çıkması gereken öge ve ilişkilerini, duyu izlenimleri ve geometriden hareketle sistematize etmeye çabalamışlardır. Dahası, bu sistematizasyonu aynı metinde 'anlama yetisi'nin dili olarak ortaya konan söz (logos) dizimiyle benzer bir dizim mantığını içerek ölçüde yapmayı denemişlerdir. Ve bu nitelikler, Johannes Itten gibi dil, matematik ve fizik eğitimi almış birini sanat alanında eğitim görmeye yönlendiren etkenlerin de ta kendisidir.

Bu aşamada 1960'larda hem erken modernist sanata, hem de temel eğitime mantıkçı pozitivistlere özgü indirgemeci tutumla yaklaşıldığı kesinleşir. Ve bu, Ön Kurs referanslarında ortaya çıkan öğretilerin Johannes Itten tarafından yetkinleştirildiği halinin 'duyma yetisi olanaklılığı' çerçevesinde çözümlenmesini gerektirir. Bunun için ise önce, Kant'ın Saf Aklın Eleştirisi metninde matematiğin imkânını belirleme yolu serimlenmelidir.

3.1.1. Saf Aklın Eleştirisi Bağlamında Matematik ve Mantığın İmkânı: Duyma Yetisinin Saf Formları ve Anlama Yetisinin Saf Kategorileri⁶

Sanat, Kant felsefesiyle o ya da bu şekilde ilişkilendirilen bir alandır. Ve bu ilişki, çoğunlukla Yargı Gücünün Eleştirisi metninde sunulan 'güzelin eleştirisi' bağlamında ele alınır. Buna karşın, hem erken modernist sanatçıların hem de temel eğitimi niteliğindeki Ön Kurs referanslarının, Kant felsefesindeki anlamıyla 'duyma yetisi olanaklılığı' anlayışından hareket ettikleri; değer ve geometrik öge sistematiğini bu temelde geliştirdikleri gösterilebilmektedir (bkz. 3.1. nolu bölüm). Dolayısıyla geleneksel sanatlar karşısındaki yeni tutumlarını ve bunun eğitim alanındaki karşılıklarını geliştirirken Yargı Gücünün Eleştirisi metnine değil, Saf Aklın Eleştirisi metnine başvurdıkları açıktır. Buradan hareketle bu bölümde, Kant'ın matematiğin imkânını belirleme yolu gerektiği ölçüde serimlenmekte; bu sayede aynı imkânı paylaşan değer ve geometrik öge sistematiğinin ortaya çıkış yolu eş anlı açıklığa

⁶ Bu bölümde verilen dizge, tezin yazarının 'Veri Görselleştirmelerinin Temsiliyet Olanğı Bağlamında Dil Olarak Tasarım' başlıklı yüksek lisans tezinde sunduğu Kant Felsefesi dizgesini (Elif Kılıçdoğan, 2018, s.44-49) temel almakta; bu dizgenin *doğa-mantık-matematik uygunluğu sorunu* çerçevesinde geliştirilmiş halini sunmaktadır.

kavuşturulmaktadır.

Hem matematiğin hem de değer ve geometrik öge sistematığının imkânını anlamaya, Bryan Magee'nin Kant Felsefesine ilişkin şu ifadeleriyle giriş yapılabilir:

Kant'dan önce, aralarında bilim adamlarının da bulunduğu ... çok sayıda düşünür, insanın bilebileceklerinin nihai sınırını var olan şeylerin belirlediğini doğal bir şey olarak görmüşlerdi; sonunda öğrenecek bir şey kalmayınca kadar, ilke olarak her gün daha fazla şey öğrenmeye devam edebildik ... Kant, bunun yanında, bilgilerimizin aynı zamanda tamamen farklı türde bir başka sınırlamaya daha konu olduğunu ileri sürdü. İster algı, duygu, bellek, ister bir düşünce ya da ne olursa olsun, herhangi bir biçimde kavradığımız her şeyi, bedensel araçlarımızla [apparatus]; yani beş duyumuzla, beynimizle ve merkezi sinir sistemimizle kavrarız. O nedenle, biz ancak bu araçların temas ettiği şeyleri yaşantılayabiliriz ... Fotoğraf makinesi fotoğraf, teyp ses kaydı verir vs. Fakat, fotoğraf fotoğrafı çekilen sahnenin kendisi değildir, o sahnenin belli, özgül bir biçimde temsidir. Söz konusu sahnenin kendisi, dağlar, köyler, insanlar, hayvanlar ve daha başka şeylerin bulunduğu panoramik bir manzaradan oluşuyor olabilir; fakat fotoğraf, sadece elinizde tutabileceğiniz, üzerinde işaretler bulunan bir kağıt parçasıdır ... Bir şeyin temsilini o şeyin kendisiyle karıştırmak, çocuklarla ve ilkel insanlarla paylaştığımız türden bir hatadır ... Kant, bu düşüncelerin insanların deneyimleri için de geçerli olduğunu söylüyor. Bilincimize verilmiş olan şey, bizim beden araçlarımızın bir ürünüdür ve o aracın doğasından ötürü o biçimi almıştır. Göz olmadan görsel tasarım, kulak olmadan sessel tasarım ve beyin olmadan düşünceler olamaz. Fakat görüntüler, sesler, düşünceler vs. dışımızdaki nesneler değildir; bu nesnelerle ilgili kendi tasarımlarımızdır ... Bu demektir ki, bizim algılama ve düşünme tarzlarımızdan bağımsız olarak var olan şeyler, haklarında herhangi bir kavram oluşturamayacağımız şeylerdir. Bir yanda bize görüldüğü gibi bir şeyler dünyası vardır (Kant buna fenomenler dünyası der). Bizim bilebileceğimiz dünya budur ... Bize görüldüğü gibi bir dünya, bir kaos ya da karmaşa değildir; çok sayıda farklı türde düzenle kaplıdır (Magee, 2010, s.132-135).

Magee'nin bu ifadeler yoluyla aktarmaya çalıştığı temel fikir, insanın kendi bedeni tarafından kurulan temsillerin bilincinde olmaya yetili bir varlık olduğu fikridir. Bu çerçevede insanın doğrudan gördüğünü ve kendine önce olduğunu sandığı görme manzarası dahi, özünde kendisine sonradır. Dahası, değişen dünya karşısında bilgi yapabilmesinin imkânı da buradan gelir. Yani insanın dış dünya hakkında ortaya koyduğu her bilgi aynı zamanda kendi temsil doğasının bilgisini de içerir.

Kant'ın bu bakışı geliştirmede yola çıktığı temel nokta ise felsefe tarihinin başat sorunlarından biri olan; bilgi türleri arasındaki uygunluğun imkânını açıklama sorunudur. Bu meseleye, Bülent Gözkan'ın batı felsefesi tarihine ilişkin vermiş olduğu şu genel izlek olanağında giriş yapılabilir:

Hakikatin dayanağının aşkın (transcendent) ve insan aklına ‘dışsal bir mekânda’ olduğu tasavvur edilen dönem, felsefi düşünmenin Platon’dan Kant’a kadar olan dönemine; hakikatin dayanağının özne ve öznenin aklı düzleminde olması Kant’ın Transandantal Felsefesiyle başlayan döneme; bu dayanağın dil düzlemi olması veya dilin sınırları içinde olması ise ‘dile dönüş’ (linguistic turn) adı verilen döneme karşılık geldiği (çok genel ve kaba bir şemalaştırma olarak gözüксе de) ifade edilebilir (Gözkan, 2014, s.14).

Gözkan’ın deyimiyle çok genel ve kaba olarak görülebilir olsa da bu şema; bilginin edinilme yolları olan duyum ve düşünümün, ilkin hakikatin bilgisine erişmede araçsallaştırıldığı dönemden, saf yönleri bakımından hakikatin bilgisinin imkânı olarak öznenin akıl düzlemine yerleştirildiği; ardından yine aynı yönleri bakımından dil düzleminde somutlaştırıldığı döneme değin uzanan felsefi dizgeyi özetler. Ayrıca, hakikatin dayanağı nerede olursa olsun (şeyde, öznde ya da dilde) insanın hakkında bilgi yapabildiği bir dünya karşısında olduğunu gösterir.

Magée’nin, insanın bilebileceklerinin nihai sınırını var olan şeylerin belirlediğini doğal bir şey olarak görme, dediği yaklaşım; Gözkan’ın, hakikatin dayanağının aşkın ve insan aklına ‘dışsal bir mekânda’ olduğunu tasavvur eden, dediği yaklaşıma karşılık gelmektedir. Ve bu yaklaşım, bilginin nedenini doğrudan varlık olarak kabul ettiğinden, uzlaştırılması aciliyetli bir ikilik meydana getirmiştir. Zira var olan şeylerden kimileri duyumsanabilir ve değişen şeyler (maddi şeyler) iken; kimileri düşünülebilir ve değişmez şeylerdir (formel şeyler).

Bu çerçevede, Kant’ın Eleştirel Felsefesine değin birbiriyle uzlaşamayan iki düşünce sistemi gelişir. Birincisi duyumculuk olup, gerçek bilgiye yalnızca duyular yoluyla erişilebileceğini savunur. Bu durumda, değişen şeyler alanında nasıl olup da genelleme yapılabildiğini açıklamak zorundadır. Duyumculuğun karşısındaki diğer düşünce sistemi ise usçuluktur. Gerçek bilgiye yalnızca düşünüm yoluyla erişilebileceğini savunur. Bu durumda, değişmez olanların nasıl olup da değişenler üzerinde iş görebildiğini, hatta değişenlere ilişkin bir takım genel özellikleri ortaya çıkarmada etkili olabildiğini (Hans Reichenbach, 2019, s.49-50) açıklamak zorundadır. Bu bağlamda her ikisinin de ortak sorunu, akla konu, değişmez ve kendi içine kapalı mantık ile matematiğin, nasıl olup da gözleme konu, değişen dünyaya uygulanabildiği sorunudur denebilir. Şeyi, duyumun ya da düşünümün karşısına hakikatin dayanağı olarak konumlandırmak ise, değişen ve değişmeyen her iki alanı da varlık alanı kabul etmek anlamına geldiğinden, aralarındaki uygunluk ancak birinin varlığını yadsımakla mümkün olmuştur (örn. Platon’un İdealar Dünyası).

Buna karşın, 18. yüzyıla gelindiğinde, Kant tarafından duyumculuğu ve usçuluğu aşan bir yaklaşım geliştirilir. Kant'ın temel sorunu da diğerleri gibi doğa ile mantık ve matematiğin uygunluğu sorunudur. Ve Kant bu sorunu Alfred Weber'in ifadeleriyle, **bilme iddiasında bulunmadan önce bilmenin koşullarını sorgulamak** türündeki yaklaşımı sayesinde aşar:

Bizim çağımız, birçok kez eleştiri çağıdır diyor Kant ve bu kelime ile onaylamadan önce tartan ve bilme iddiasında bulunmadan önce bilginin şartlarını öğrenmeye çalışan felsefeyi kastediyor ... Sansüalizm ile birlikte fikirlerimizin madde'sinin yahut kumaşının bize duyular tarafından verildiğini kabul ediyor; idealizm ile birlikte onların form yahut şekillerinin aklın eseri olduğunu, duyumun verilerini kendine özgü kanunlarıyla, fikirler haline getirenin akıl olduğunu görüyor. O, bu kelimelerin dar anlamıyla ne sansüalist ne de intelektüalist ... Onun kuralı Sokrates'in gnoti seauton (kendi kendini bil) düsturudur ve ona göre şu anlama gelmektedir: herhangi bir sistem kurmadan önce aklın onu kurmak için elinde bulunan kaynaklarını anlamasının zorunlu olması (Weber, 2015, s.323).

Böylesi bir perspektif değişimi, nesne ile bilgisi arasındaki ilişkiye dair alışılmış tüm kalıpları da tersine çevirmek demeye gelir. Saf Aklın Eleştirisi'nin ikinci basımına yazdığı ön sözde Kant, bu değişimi, Kopernik'in dünya ile güneşin konumlarını değiştirmesine benzetmektedir:

Şimdiye dek, bilişimizin nesnelere uyması gerektiği varsayılmıştı; ancak kavramlar aracılığıyla a priori [önsel] olarak bilgimizi genişletmeye yönelik tüm girişimler, bu varsayım altında başarısızlığa uğramıştır. Bu nedenle, gelin bir kez de nesnelerin bilişimize uyması gerektiğini varsayarak, metafiziğin problemlerinde daha ileri gidip gidemeyeceğimizi deneyelim; bu, onların a priori bilgisine dair istenen mümkünlükle -yani nesneler bize verilmeden önce onlar hakkında bir şeyler kurmakla- daha iyi uyuşacaktır (Immanuel Kant, 2000, s.110).

Bu bağlamda Kant'ın, kendinden öncekiler gibi nesneyi, insan zihni dışında ve kendinde var olan şeyler olarak varsaymadığı; zihinde kurulan ve bir temsil birliği olarak tutulan temsil şeklinde varsaymayı denediği anlaşılır. Ve bu varsayım, tek tek nesneler için olduğu kadar, nesneler bütünü anlamına gelen doğa için de geçerlidir. Buradan hareketle Kant, daha fazla geri götürülemeyecek olan 'temsil' kavramı temelinde (Bülent Gözkan, 2018, s.43) insanın tüm temsil ürünlerinin sentetik yapısını çözümlemeye girişir:

Zihin soruşturmalarında ... ilkin soruşturulan şey ürünlerdir (duyumsanan,

anımsanan, imgelenen, düşünülen şey). Ürünlerden hareketle etkinliklere (duyumsamak, anımsamak, imgelemek, düşünmek) gidilir. Etkinliklerden hareketle ise olanaklılıkların ya da yetilerin adı koyulur (duyumsama, anımsama, imgeleme, düşünme). O halde ürünlerden, etkinliklerden ve olanaklardan hareketle zihnin sınırlarını çizmek ve onun neyi bilebileceğini ortaya koymak mümkün (Lale Levin Basut, 2021).

Sınırların ortaya konulması ardından ürünlerin çözümlemesine geçilir:

Bizim içerisinde devindiğimiz kurulmuş olan doğa, bir sonuç olarak ‘karşımızda’ durmaktadır ve onun bu biçimde kurulmuş olmasının arkasında kimi zorunlu şeyler bulunur ... Transendental soruşturmada bu kaynağa ve başlangıca, yani deneyim denilen kurulmuş ve çok katlı yapının, zihinden başka hiçbir yerde olamayacak kaynağına ve başlangıcına gidilir. Bunun için ‘genel olarak deneyimi’ (Erfahrung überhaupt) bölmek gerekir. Deneyimin analysis’i ile ortaya Görünüşler (Duyumsama Yetisinin Ürünleri) ve Kategoriler (Anlama Yetisinin Saf Kalıpları) çıkar. Ne ki bu yapıyı daha da bölmek mümkün. Görünüşler de synthetik bir yapıya işaret ettiği için, bunları da bölebiliriz. Görünüşleri böldüğümüzde bunların içerisinden uzay, zaman ve empirik çokkatlılık [sıcak-soğuk; ıslak-kuru; sert-yumuşak vd. karşıtlar] çıkar. Bu sonuncusuna Kant duyum (Empfindung) ya da izlenim (Eindruck) demekte. Bizim zihinden hareketle söyleyebileceğimiz şeyler bunlarla sınırlı (Lale Levin Basut, 2021).

Basut’un ifadelerine göre aklın, kendi ürünleri üzerinde bir düşünce deneyi vasıtasıyla geriye doğru çözümleme faaliyeti yaptığında ortaya çıkanlar, Kant’ın felsefesinde sistemleştirdikleridir:

Duyarlık [duyma yetisi], uzayda ve zamanda verilmiş olan şeyleri alımlama yetisidir (receptivity). Bu bakımdan uzay ve zaman, nesnelerin bize verilmesinin, yani görülmeye sahip olmamızın koşullarıdır. Kant’a göre uzay ve zaman, bütün görülerin temelinde bulunan zorunlu tasarımlar olarak duyarlılığın salt formlarıdır. Bu formlar ruhta ‘a priori olarak tümüyle hazır’dırlar. Uzay ve zaman görüden soyutlanmış empirik kavramlar olmayıp salt görüdürler. Bu durumda uzay ve zamanın kendileri de görülenebilir, fakat onlar empirik değil apriori görüdürler.

(...)

Kant’ın ... ikinci uğrağı, bilginin diğer unsuru olan anlık [anlama yetisi] ve onun salt kavramlarıdır. Anlık kavramlar aracılığıyla bilgi üretme yetisidir. Kant anlığın bütün edimlerinin yargılara indirgenebileceğini belirterek, anlığı yargı yetisi ve aynı anlama gelmek üzere düşünme yetisi olarak belirler (Taylan Altuğ, 2016, s.44).

Kant’ın tüm sistematüğini geliştirirken çıkış noktası olan başat sorunu; yani doğa, mantık ve matematiğın uygunluğu sorununu çözüm yolu da tam olarak bu aşamada aydınlanır. Ve bu çözüm, onu daha en başında ‘bilışimizin nesnelere uyması gerektiğı’

zira bunun, ‘nesneler bize verilmeden önce onlar hakkında bir şeyler kurmakla daha iyi uyuşacağı’ türündeki varsayıma götüren soru, yani *Saf Matematik Nasıl Olanaklıdır?*⁷ sorusu çerçevesinde yanıtlanmaktadır:

‘İnsan aklının böyle bir bilgiyi [matematik bilgi] tamamen a priori [önsel] olarak meydana getirmesi nasıl olanaklıdır?’ Deneylere dayanmayan ve dayanamayacak olan bu yeti, derinlerde saklı olan, ama usanmadan iz sürüp başlangıçlarını bulursak, etkileri aracılığıyla kendini açığa vurabilecek herhangi bir a priori bilgi temelini şart koşmaz mı?

Ne var ki, tüm matematik bilgide kendine özgü şu özelliği görüyoruz: matematik bilgi, kavramını önce görüde hem de a priori olarak, dolayısıyla deneysel görüde değil, saf olanda serimlemek zorundadır; bu araç olmadan bir tek adım bile atamaz ... Eğer biz bu saf görüyü ve onun olanağını ortaya çıkarabilirsek ... bu bilimin kendisinin nasıl olanaklı olduğunu kolayca açıklarız.

(...)

Ne var ki, bu adımda güçlük azalmaktan çok artmış gibi görünüyor. Çünkü artık soru şöyle olur: bir şeyi a priori olarak görmek nasıl olanaklıdır? Görü, nesnenin varlığına sanki doğrudan doğruya bağımlı olan bir tasarımdır. Bu nedenle aslında a priori görmek olanaksız gibi görünmektedir; çünkü görü bu durumda ne önceden ne de şimdi varolan ve kendisiyle ilişki içine sokulacak bir nesne olmadan gerçekleşmek zorunda olurdu, dolayısıyla görü olmazdı.

(...)

Demek oluyor ki, benim görümün nesnenin gerçekliğinden önce gelmesi ve a priori bilgi olarak gerçekleşmesi sadece tek bir şekilde olanaklıdır: eğer benim öznemde tüm gerçek izlenimlerimden önce gelen ve nesneler tarafından uyarılmamı sağlayan duyusallığın biçiminden başka hiçbir şey içermezse.

(...)

Demek ki, şeyleri a priori görmemizi sağlayan, sadece duyusal görünümün biçimidir; ama bu sayede nesneleri kendi başlarına oldukları gibi değil, bize (duyularımıza) göründükleri gibi bilebiliriz ... Şimdi, uzam ve zaman, Saf Matematik’in, aynı zamanda zorunluluklu ve zorunlu olan tüm bilgilerinin ve yargılarının temeline koyduğu görülerdir ... Geometri uzamın saf görüsünü temel alır. Aritmetik kendi sayı kavramlarını, zaman içinde birbirini izleyen birimlerin eklenmesiyle meydana getirir ... Ama her iki tasarım da sırf görüdürler; çünkü eğer cisimlerin ve onların değişimlerinin (hareketlerinin) deneysel görülerinden tüm deneysel olan, yani duyulamaya ait olan her şey çıkarılırsa, geriye yine de bunların temelinde a priori olarak bulunan ve saf görüler olan ... uzam ve zaman kalır. İşte bunlar saf a priori görüler olmakla kanıtlarlar ki, sırf duyusallığımızın

⁷ Bu soru, Kant’ın 1781 tarihli *Saf Aklın Eleştirisi* (Critique of Pure Reason) metninin daha net anlaşılabilmesi için 1783 yılında bu metne ön söz mahiyetinde yayınladığı Prolegomena başlıklı metninin bölümlerinden biridir.

tüm deneysel görüden, yani gerçek nesnelerin algılanmasından önce gelmek zorunda olan biçimleridirler (Immanuel Kant, 2000, s.29-32).

Bu ifadeler bağlamında Kant’a göre matematik (geometri ve aritmetik), insanda duyma yetisinin saf formları olarak bulunan uzay ve zamanın görülenmesiyle ortaya çıkan ürünlerdir (Heinz Heimsoeth, 2014, s.80). Doğa ise, anlama yetisinin saf kavramları (kategorileri) üzerinde kurulur ve bu saf kavramlar, her iki alanı (duyma ve anlama) birbirine bağlayan “hayal gücünün üretici faaliyeti sonucunda ortaya çıkmış” (Bülent Gözkan, 2018, s.59) olduklarından matematik, mantık ve doğa uygundur. Diğer deyişle bunların her biri, insanın duyma ve düşünme yetilerinin saf yanları üzerine kurulu olduklarından zorunlulukla uygundur. Üstelik bu bağlamda insan olmadan ne matematikten, ne mantıktan, ne de doğadan bahsetmek mümkündür.

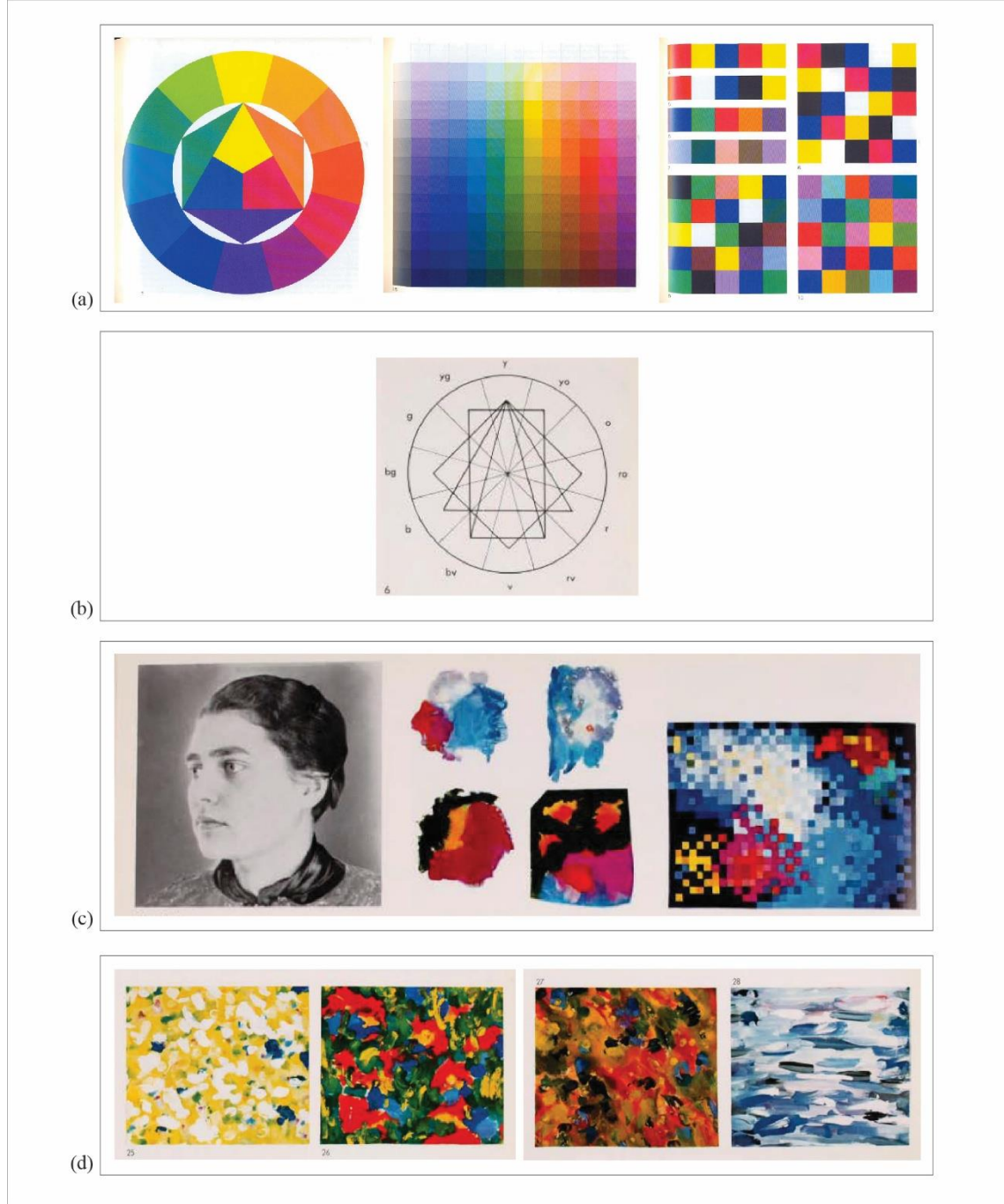
Tüm bu ifadeler, Kant’ın, şeyi hakikatin temeli olarak varsaymaktan kaynaklanan maddi şeyler-formel şeyler ikiliğini, her ikisini de öznede temellendirerek aştığını göstermektedir. Birincisini duyu yetisinin ilk etkilenimleri olmak bakımından duyu izlenimleri (açık-koyu, soğuk-sıcak, sıkı-seyreklek vd.) olarak içeri (özne) almakta; ikincisini de birincileri malzeme edinmek yoluyla nesne kurulumuna olanak veren saf ve değişmez formlar olarak içeriye (özneye) yerleştirmektedir.

Bu dönüşüm, felsefe kadar sanat alanını da derinden etkiler. Söz konusu etki ilkin erken modernist sanatçıların, görme sürecinin, diğer deyişle nesnenin öznede kurulum sürecinin alt katmanlarını dışsallaştıran varsayımsal önermeler niteliğindeki resimlerinde; ardından temel eğitimi olarak geliştirilen görme dilinin, değer (açık-koyu ton vb.) ve geometrik öge karşıtlıkları şeklinde sistematize edilmişinde açığa çıkmaktadır.

3.1.2. Johannes Itten’in Ön Kurs’u: Saf Aklın Eleştirisi Bağlamında ‘Duyma Yetisi Olanaklılığı’nı Araçlar Düzleminde Dışsallaştırmak

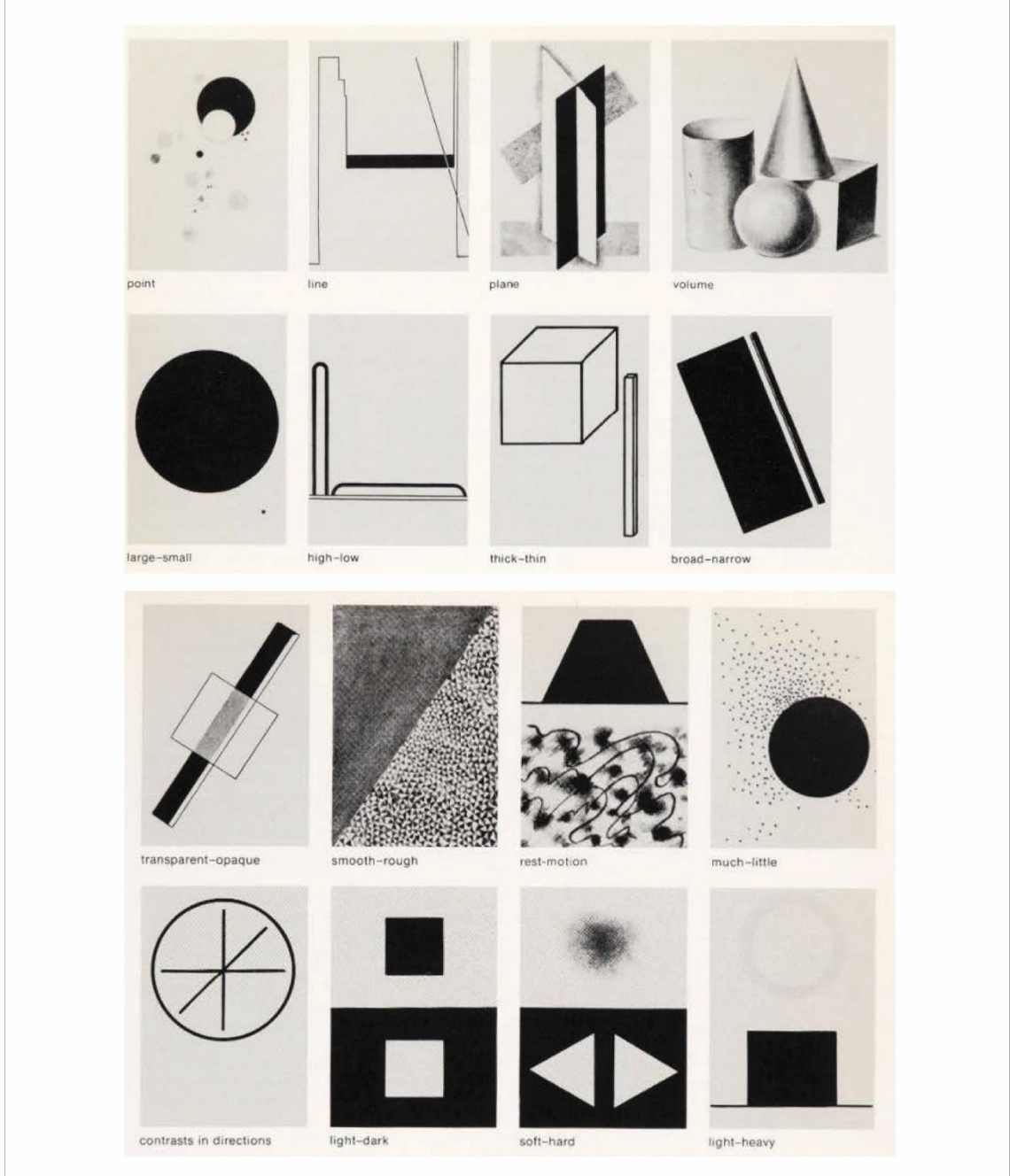
Johannes Itten, Ön Kurs’unu *temsili ya da ifade araçları* (means of representation/means of expression) öğretimi şeklinde adlandırır. Ona göre bu öğretim biri objektif, diğeri sübjektif olmak üzere iki aşamadan meydana gelir. Bu bağlamda “tüm ölçüm ve yapılandırmalar”ın, “genel geçerliliğe sahip objektif bir ifadeye ulaşmak için insanlık durumunun sınırlamalarını ... aşma araçları” olduğu inancından hareket eder (Johannes Itten, 1975, s.133). Ve bu araçların “objektif gücü olmayan sübjektif tutumların, objektif ilkeler alanına çıkarılmasında” kullanılmalarının mümkün olduğunu iddia edecektir (Johannes Itten, 1973, s.21). Şekil 10’da bu anlayışın renk bağlamında

sıralı bir örneği gösterilmektedir. Şekil 10 (a)'da Itten'in renge ilişkin geliştirdiği objektif ifade araçları düzlemi gösterilmektedir. Şekil 10 (b)'de, objektif ifade araçları düzleminin temel kuralları; Şekil 10 (c)'de bir öğrencinin objektif ilişkiler alanının temel kurallarını takip etmek koşuluyla subjektif renk ilişkileri bulgulama çalışmaları; Şekil 10 (d)'de ise bulguladığı ilişkileri uyguladığı subjektif sonuçlar yer almaktadır.



Şekil 10. (a) Johannes Itten'in objektif renk sistemi. (b) Objektif renk sistemi kuralı. Kaynak (a), (b): Itten, J. (1974). The Elements of Color, s.31-43. (c) Renk egzersizi kursu subjektif renk bulgulama aşaması. (d) Renk egzersizi kursu subjektif renk öğrenci çalışmaları. Kaynak (c), (d): Itten, J. (1973). The Art of Color, s.28-29.

Itten'in egzersizlerini⁸ inceleyen biri, eğer güncel bağlamda sıklıkla kullanılan temel sanat modellerine aşına ise şaşkınlık yaşaması olasıdır. Zira onun egzersizlerinde noktadan çizgiye, çizgiden şekle doğru bir tanıtım ve inşaa ile başlanmaz. Bunlar yerine çıkış noktası, duyumsama sürecinde herkesin karşısına çıkan ve gündelik ifadelerinde sıklıkla yer bulan **karşıtlardır** (bkz. Şekil 11).



Şekil 11. Karşıt Temsilleri (Representation of Contrasts). Kaynak Itten, J. (1975). Design and Form: The Basic Course at the Bauhaus and Later, s.10.

⁸ Bu serimleme süresince *Tasarım ve Form: Bauhaus'ta Temel Kurs ve Sonrası* (Design and Form: The Basic Course at the Bauhaus and Later) kitabının tamamına başvurulmaktadır.

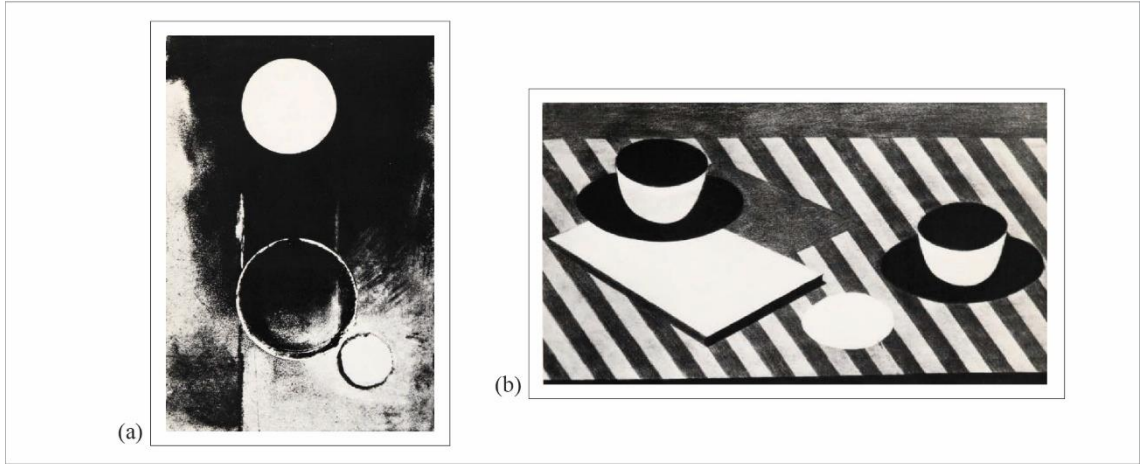
Karşıtlar, öğrencilerin üç yönden yaklaşımları gereken şeylerdir: onları duyularıyla *tecrübe etmeleri* (experience), anlayışlarıyla *nesnelleştirmeleri* (objectivise) ve *sentetik olarak gerçekleştirilmeleri* (realize) gerekir. Bunlar, Itten'in egzersizlerine bir bütün halinde erişilebildiğinde görülebilen adım dizisidir.

Egzersizlere nasıl başlandığına gelindiğinde ise karşıtların *görelî* (relative) olduğunu kavratmaya dayalı giriş niteliğinde bir egzersizle açılış yapıldığı görülür:

... öğrenciler her şeyden önce tüm karşıt etkilerin görelî olduğunu kavramayı öğrenmelidir. Bir çizgi, daha kısa ya da daha uzun bir çizgiyle olan ilişkisine göre uzun ya da kısa görünür. Piktoryal bir kompozisyonda büyük, karanlık bir form, küçük, parlak bir form ona karşı koyarsa daha önemli hale gelir. Gri bir ton, daha koyu veya daha açık bir tonla karşılaştırılmasına bağlı olarak açık veya koyu görünür ... İki karşıt unsur, kesin bir ifadeyle sonuçlanacak şekilde seçilmelidir (Johannes Itten, 1975, s.16).

Bunun yanında egzersizlerin paylaştığı başka ortak özellikler de mevcuttur. Hepsi, Itten'in 1917'de **egzersizler için ideal patern** olarak önerdiği **satranç tahtası paterni** temelinde yürütülür. Bunun yanında tecrübeye dayalı aşamanın ürünleri izlenim (impression), anlamaya dayalı aşamanın ürünleri yapım (construction) olarak ifade edilmekte ve bunlar toplamda objektif ifade araçlarının elde edilmesi aşamalarına karşılık gelmektedir. Gerçekleştirmeye dayalı son aşamanın ürünleri ise ifade (expression) olarak adlandırılmakta ve ilk iki aşamaya göre subjektif kabul edilmektedir.

Bu bağlamda giriş egzersizlerinin tamamı, duyuşal manzarada dikkate alınacak karşıtlık etkisinin temel koşullarını ele almakla başlar. 'Chiaroscuro' (aydınlık-karanlık/beyaz-siyah karşıtlığı) üzerinden somutlaştırılacak olur ise, öğrencinin ilkin bir beyaz ve bir siyah daire oluşturması istenir (bkz. Şekil 12 (a)). Böylece deneme yanılma yoluyla her ikisinin oluşma koşullarının ancak ve ancak karşıtıyla mümkün olduğunu tecrübe etmesi sağlanır. Ardından öğrenciler duyuşal manzaralarının belirli bir bölümünü, ilk egzersizde deneyimledikleri karşıtlık özelinde ayrıştırmaya yönlendirilir. 'Chiaroscuro' çalışmalarında bu ayrıştırma açık-koyu karşıtlığı özelinde yapılır. Itten'in 'izlenim' ya da 'serbest algı' olarak adlandırdığı bu aşamada beyaz fincanlar, siyah tabak, beyaz yumurta vb. öğelerden oluşan yerleştirmeler yanında, beyaz benekli tavukların veya kedilerin, beyaz çamaşırların veya koyu çam ağaçlarının bulunduğu bir kar manzarasının konu olarak önerilebileceği belirtilmektedir. Yanı sıra çini mürekkebi ve yumuşak kömür kullanımı tavsiye edilmektedir (bkz. Şekil 12 (b)).

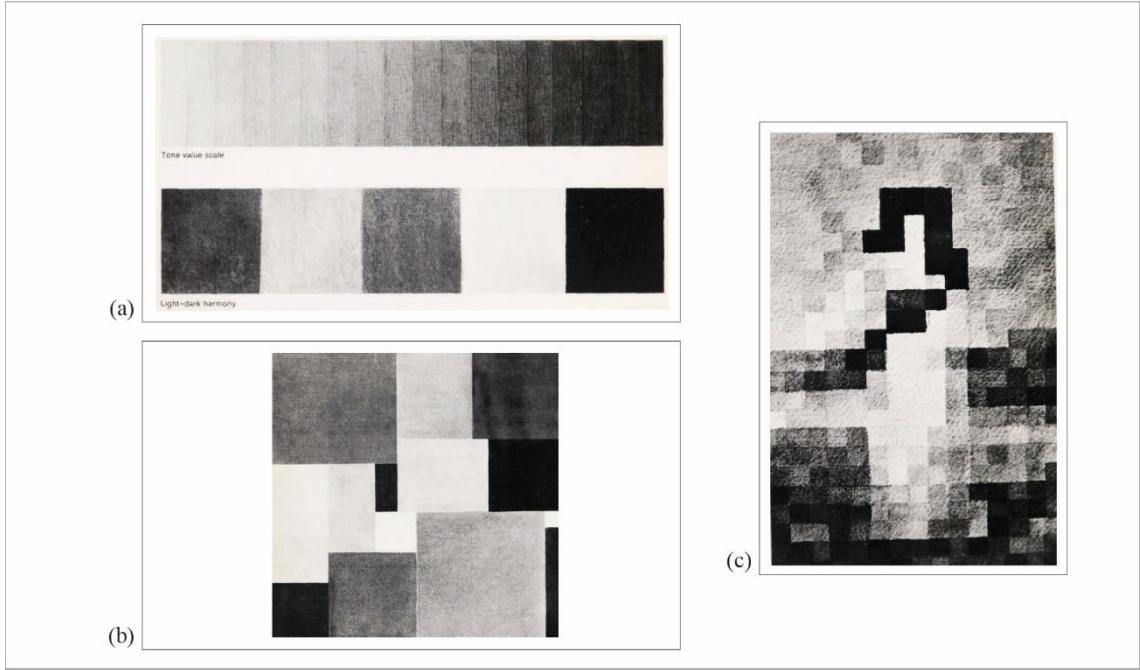


Şekil 12. (a) Beyaz ve siyah dairesel alanlar (White and black circular areas); F. Dicker, Weimar, 1919. (b) Beyaz fincanlar siyah tabaklar ve beyaz bir yumurta (White cups black saucers and a white egg); L. Muller, Berlin, 1931. Kaynak (a), (b): Itten, J. (1975). Design and Form: The Basic Course at the Bauhaus and Later, s.19.

Itten'e göre 'izlenim' ya da 'serbest algı' aşamasında çoğu öğrencinin farklı değerdeki karşıtlık derecelerini tecrübe etmede ve bunları yeniden üretmede zorlandığı görülmüştür. Dolayısıyla ilgili izlenimleri ve temsilini geliştirmek üzere ton değer skalası yapılandırmasına geçilir. Bu aşamada öğrenciler hazır bir skalayı yeniden üretmekle değil, iki ucu karşıtların kesin ifadeleriyle belirlenmiş (açık-koyu) ara bölgeyi bölümlemeye ilgilendir (bkz. Şekil 13 (a)). Sonuç olarak her biri bölümleyebildiği kadarıyla kendi skalasını üretir. Deyim yerindeyse, kendi açık-koyu görüş çözünürlüklerinin bir ifadesi olan ölçü aletini dışsallaştırır. Bu bağlamda Itten, 'Chiaroscuro' egzersizlerinde 44 adım bulgulayabilen bir öğrencisinden bahsetmektedir.

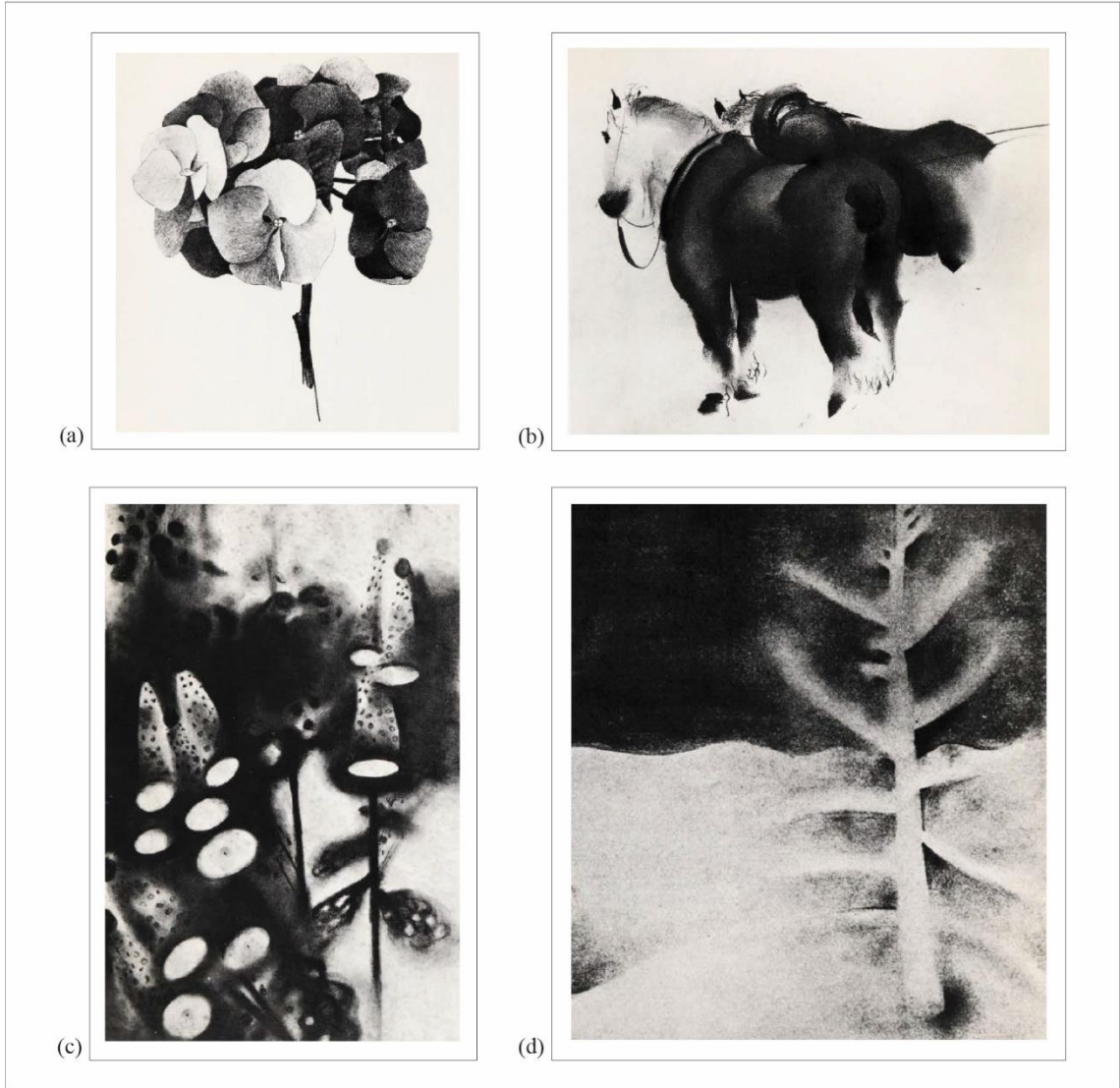
Sıralı değerlerin elde edilmesi ardından açık-koyu armonisi anlamına gelen ve öğrencilerin sıralı değerler (notes) arasından değerler seçerek karışık kombinasyon (chords) denemeleri yaptıkları ikinci aşmaya geçilir (bkz. Şekil 13 (a)). Bunlara ek olarak, 'yama' (patch) egzersizleri yapmaları (bkz. Şekil 13 (b)) ve büyük ustaların sanat çalışmalarını bölümlemeleri istenir (bkz. Şekil 13 (c)). Bu denemeler yoluyla öğrencinin yalnızca değerlerin skaler dizilimlerinin değil; bunların çeşitli kombinasyonlarının önemini de tecrübe etmesi sağlanır.

Böylece birinci ve ikinci aşama toplamda objektif temsil veya ifade araçlarının, diğer deyişle ölçüm aletlerinin elde edilmesiyle sonuçlanır. 'Chiaroscuro' bağlamında ton-değer skalası; Itten'in ifadeleriyle "aydınlık ve karanlığı, yanı sıra üç boyutlu formları yeniden üretmek (rendering) için ideal medyum halini" almış olur (Johannes Itten, 1975, s.16).



Şekil 13. (a) Ton-Değer Skalası (Tone value scale), Açık-koyu Armonisi (Light-dark harmony). (b) Çeşitli boyutlarda ve ton değerlerinde dengelenmiş alan (Area of various sizes and tone values balanced out). (c) Goya'nın *Alba Düşesi* tablosu ve siyah, beyaz ve gri tonlara çevirisi (Goya's painting *The Duchess of Alba* and the translation into black, white and gray tones); Berlin, 1930. Kaynak (a), (b), (c): Itten, J. (1975). *Design and Form: The Basic Course at the Bauhaus and Later*, s.17-21.

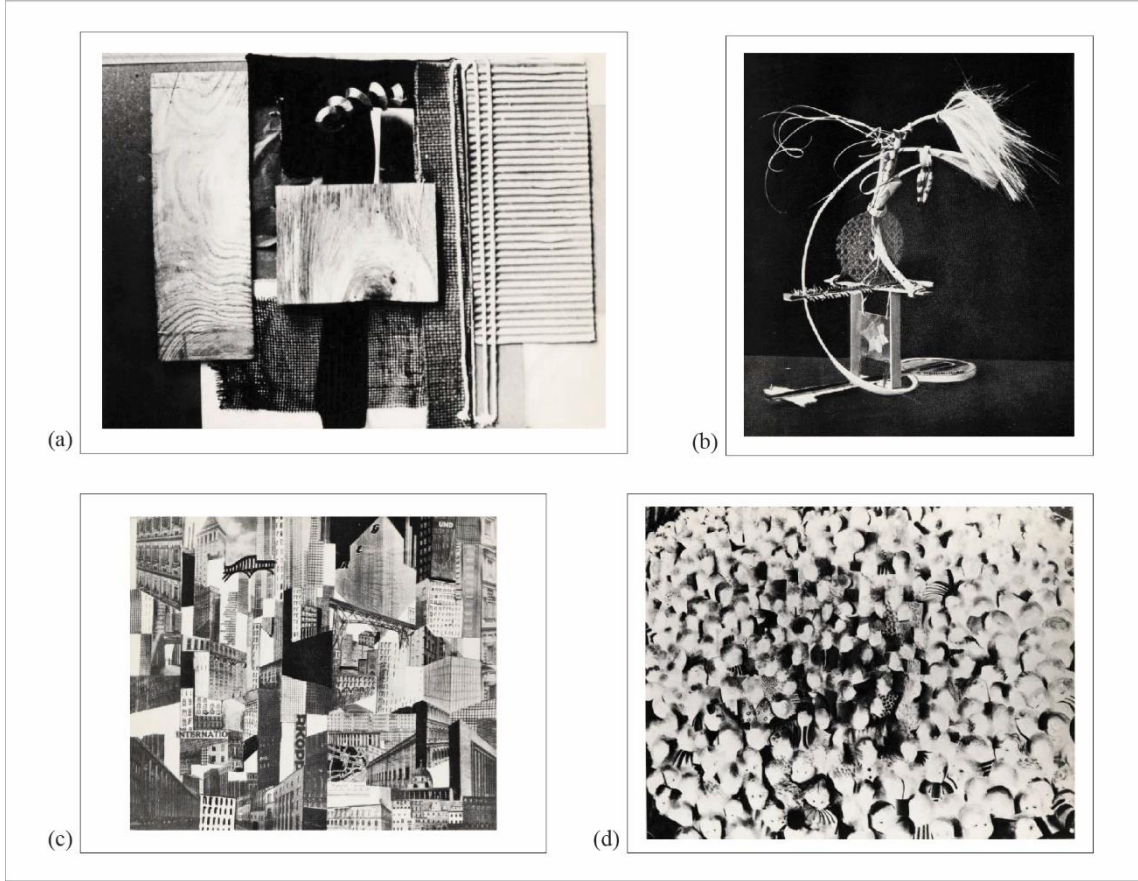
Her egzersizin üçüncü ve son aşaması objektif araçlar düzleminde subjektif tutumlara yer olup olmadığını araştıran ve bu tutumların, objektif ilkeler alanına çıkarılmasını amaçlayan aşamadır. 'Chiaroscuro' özelinde bu, öğrencinin seçtiği doğal manzara ya da kavramları, yapılandırma aşamasında elde ettiği skalasına sadık kalmak koşuluyla yeniden üretmesinin (bkz. Şekil 14 (a), (b)) ya da imgeleştirmesinin (bkz. Şekil 14 (c), (d)) beklendiği aşama olarak somutlaşmaktadır.



Şekil 14. (a) Ton değerlerinin net bir şekilde dağıldığı çiçek kümesi (A cluster of blossoms, with clear distribution of the tone values); Bauermeister, Berlin, 1931. (b) Atlar. Aydınlık ve karanlık üzerine bir çalışma. Üç boyutlu formlar çizgisel unsurlarla karşıtlık oluşturur (Horses. A study in light and dark. Three dimensional forms contrast with linear element); B. V. Graefe, Berlin, 1929. (c) Yüksük Otu (Foxglove); E Anbelang, Vienna, 1918. (d) Kırağıyla Kaplı Ağaç (Tree Covered in Hoar Frost); P Schmidt, Berlin, 1928. Kaynak (a), (b) (c), (d): Itten, J. (1975). Design and Form: The Basic Course at the Bauhaus and Later, s.18, 29.

Itten'in uyguladığı üç aşamalı sistem diğer egzersizlerinde de gözlemlenebilir. Bunlar arasında dikkat çekenlerden biri, Bauhuas'ta canlandırıcı etki yarattığını belirttiği *materyaller ve doku* (materials and texture) çalışmalarıdır. Tüm nesnelerin tipik özelliklerinin **duyular tarafından kavranması** üzerinde özellikle durduğunu belirten Itten, çeşitli dokuların dokunsal değerlendirmesi için **uzun kromatik malzeme örneği dizileri** hazırlattığından bahseder. Öğrenciler bu doku dizilerini gözleri kapalı bir şekilde parmak uçlarıyla deneyimlemek zorundadırlar. Kısa süre sonra dokunma duyularının

dramatik şekilde geliştiği ve ayırt ettikleri karşıt değerlerinde ciddi artış olduğu belirtilmektedir. Bu aşamada öğrencilerden Şekil 15 (a)'da bir örneği gösterilen türde doku montajları (montage) yapmaları istenir. Itten, doku ile yapılan bu çalışmaların, dokunsal ifade düzlemini elde etmeyi sağladığı gibi; öğrenciye bu alıştırmalar olmadan asla fark edemeyeceği çevre olgularını doku olarak nitelendirmeyi öğrettiğini belirtmektedir.



Şekil 15. (a) Çeşitli malzemelerin montajı (Montage of various materials); E. Baumer, Berlin, 1927. (b) Mekânsal üç boyutlu montaj (Spatial three-dimensional montage); M. Bronstein, Weimar, 1921. (c) Kolaj: Büyük Şehir (Collage: The Big City); P. Citroen, Weimar, 1921. (d) Kalabalık (The crowd); P. Schmidt. Berlin, 1928. Kaynak (a), (b), (c), (d): Itten, J. (1975). Design and Form: The Basic Course at the Bauhaus and Later. s.35-52.

Değer öğeleri ve karşıtlıkları egzersizleri ardından geometrik öğeler ve karşıtlıkları anlamındaki form teorisi ve pratiği egzersizlerine gelindiğinde; Itten'in diğerlerinden farklı olarak bunlardan “düşünmeyi geliştirmeye hizmet” eden ve aynı zamanda “yeni temsil tekniklerinin geliştirilmesini teşvik” eden egzersizler olarak bahsettiği görülür (Johannes Itten, 1975, s.62). İlgili egzersizler, derslerini “meditatif spor hareketleriyle” (Erdağ Aksel, 2004) başlattığı şeklindeki yorumlara, dolayısıyla da

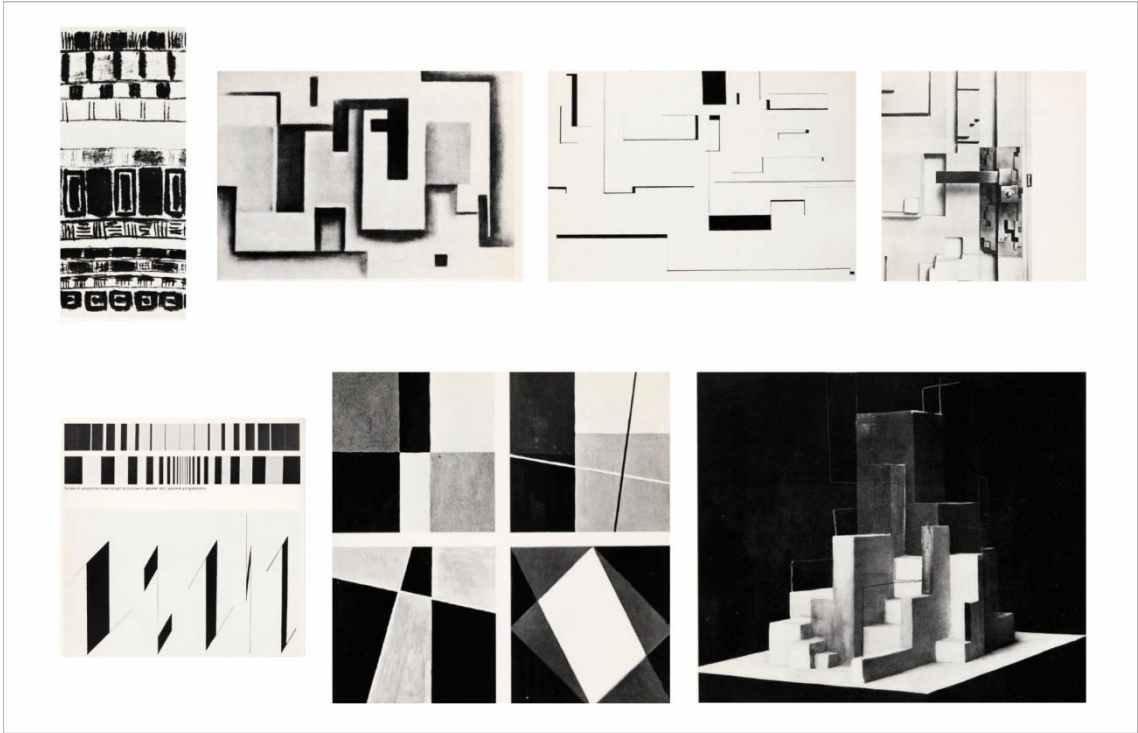
naif bir mistik olarak değerlendirilmesine yol açan egzersizlerdir. Ne var ki burada verilen izlek özelinde bakıldığında bu hareketler, öğrencinin doğada doğrudan gözlemlenmesi mümkün olmayan geometrik öğeleri ilkin duyu seviyesinde tecrübe etmesi dışında bir amaç taşımaz. Nitekim Itten bu çalışmalar için “günümüzde [1964] genel olarak anlaşıldığı şekliyle formel tarzda yapılmış alıştırmalar değildi” demektedir. Ve geometrik öğelere ilkin beden düzleminde, bedene düzen aldırarak yoluyla dikkat çekmektedir:

Üç temel şekil olan kare, üçgen ve daire, uzaydaki dört farklı yön ile simgelenir. Karenin karakteri yatay ve dikeydir, üçgeninki diyagonal ve çemberinki çemberseldir. Öncelikle bu üç form karakterini öğrencilerime aktarmaya çalıştım ki onlar da bunları gerçekten tecrübe edebilsinler. Onlardan ayağa kalkmalarını ve kollarını çembersel hareketlerle sallamalarını istedim, ta ki tüm vücutları rahat ve sallanır bir hareket haline gelene kadar. Bu egzersiz önce sol kolla, sonra sağ kolla, ardından her iki kolla aynı anda ve aynı yönde ve zıt yönde yapıldı. Böylece öğrenciler çemberi eşit eğimli, sürekli hareket eden bir çizgi olarak algıladılar. Şekil olarak çembere konsantre olmak, hayal gücünü pekiştiren bedensel hareketler olmadığında yoğun bir şekilde hissedilmeliydi. Ancak o zaman çember kağıda çizilebilirdi.

Karenin tecrübesi, dik açının sürekli tekrarından kaynaklanan bir köşeden diğerine gergin bir hareket yaratır. Üçgende, tüm açı çeşitliliği temsil edilir (Johannes Itten, 1975, s.62).

Öğrencinin bahse konu öğeleri bedende karakterleşmiş halleriyle tecrübe etmesi ardından Şekil 16’da gösterilen bir dizi sıralı egzersiz gelir. Bunlar her bir öge için hem ayrı hem de bir arada olacakları şekilde gerçekleştirilir.

Itten bu egzersizlere, serbest kombinasyon olanaklarıyla başladığını; bu aşamanın doğrunun, kare, çember, üçgen düzende karakterleştirilmesi olarak devam ettiğini bildiriyor. Bu aşamaya değin serbest ilerleyen çalışmalar, bölümlenme aşamasına gelindiğinde yerini öğelerin oransal (2, 4, 8, 16, 32...) bölümlenmesine, altın oranın ve harmonik üçgenin incelenmesine bırakmaktadır. Son olarak, bölümlenme sonucu elde edilen görüntülerin yükseltilmesi anlamına gelen üç boyutlu halleri, kil (çember, kare, üçgen şekillerini temsilen) ve tel (çizgiyi temsilen) vasıtasıyla üretilmekte ve üretilen üç boyutlu yapı, yeniden çizilerek egzersizler sonlandırılmaktadır.



Şekil 16. Çizginin kare karakterde yapılandırılması çalışmalarının sıralı sunumu. Kaynak: Itten, J. (1975). Design and Form: The Basic Course at the Bauhaus and Later. s.64-84.

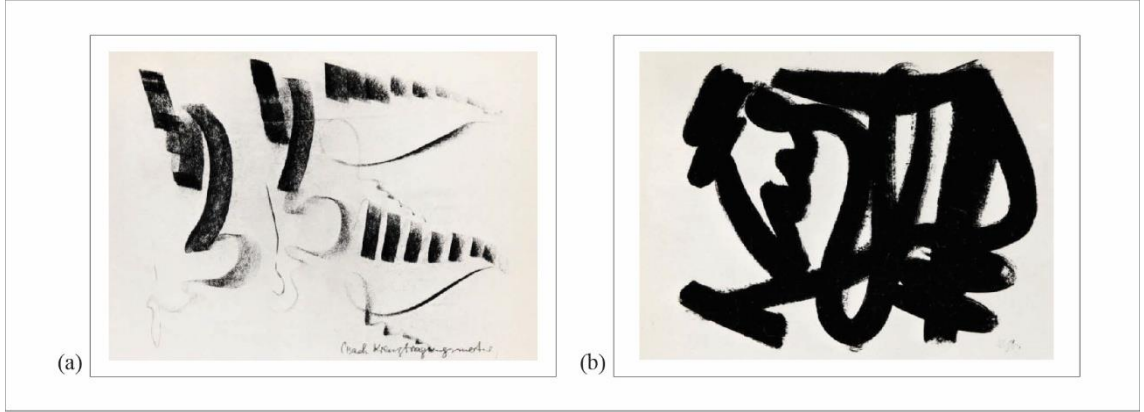
Form ardından ritim egzersizleri gelir. Itten bu egzersizlere de beden düzleminde başlamakta, bunun yer yer müzik eşliğinde gerçekleştirilmesini sağlamaktadır:

Niteliklerin tekrarı, noktaların, çizgilerin, alanların, yamaların, cisimlerin, oranların, dokuların ve renklerin uyumu, ritmin konularıdır. Bir ritim, karakteristik bir düzen içinde, yukarı ve aşağı, güçlü ve zayıf, uzun ve kısa özelliklerle müzik ritmi gibi tekrarlanabilir. Ancak düzensiz, sürekli, serbest ve akıcı bir hareket halinde de olabilir

(...)

Gençler ritmi dans ve cazda deneyimler. Bu düşünce, öğrencilere ritmik yaratımı tanıtmak için kullandığım yöntemi seçmeme neden oldu. Başlangıçta, onlara marş ritminde adım atmalarını ve ellerleriyle ritmi tutmalarını istedim. Bu en basit ritmin katılığı, tüm vücudu güçlü bir şekilde kavıyordu. Ardından üçlü bir vuruş saydım, böylece vurgu önce sağ ayağa, sonra sol ayağa geldi. Bunları çeşitli değişiklikler izledi ve bazen iki öğrenci bir plak eşliğinde senkoplu bir ritimle dans etti. Bu ritimler daha sonra kağıda çizildi; yürüyüş ritmi vurgulu ve vurgusuz düz çizgilerle, üçlü ritim daire unsurlarıyla temsil edildi. Birkaç vuruştan sonra marş veya vals ritmi durdurulup düzensiz aralıklarla devam edildiğinde, farklı vurgular hareketin ilerleyişini taşıyordu ve herkes ritmik hareketin kesilmesini neredeyse acı verici buluyordu. Öğrencilere dairesel ritmi deneyimlemeleri için ayağa kalkmalarını ... ellerini daireler veya sekiz rakamları şeklinde sallamalarını istedim. Düşüncelerinin hareketin ritmine göre ilerlemesi önemliydi. Tüm egzersizler çizim şeklinde tekrarlanmalıydı. Formlar uyum içinde sürekli birbiriyle ilişkili olduğunda, akıcı bir hareket deneyimi gerçekten

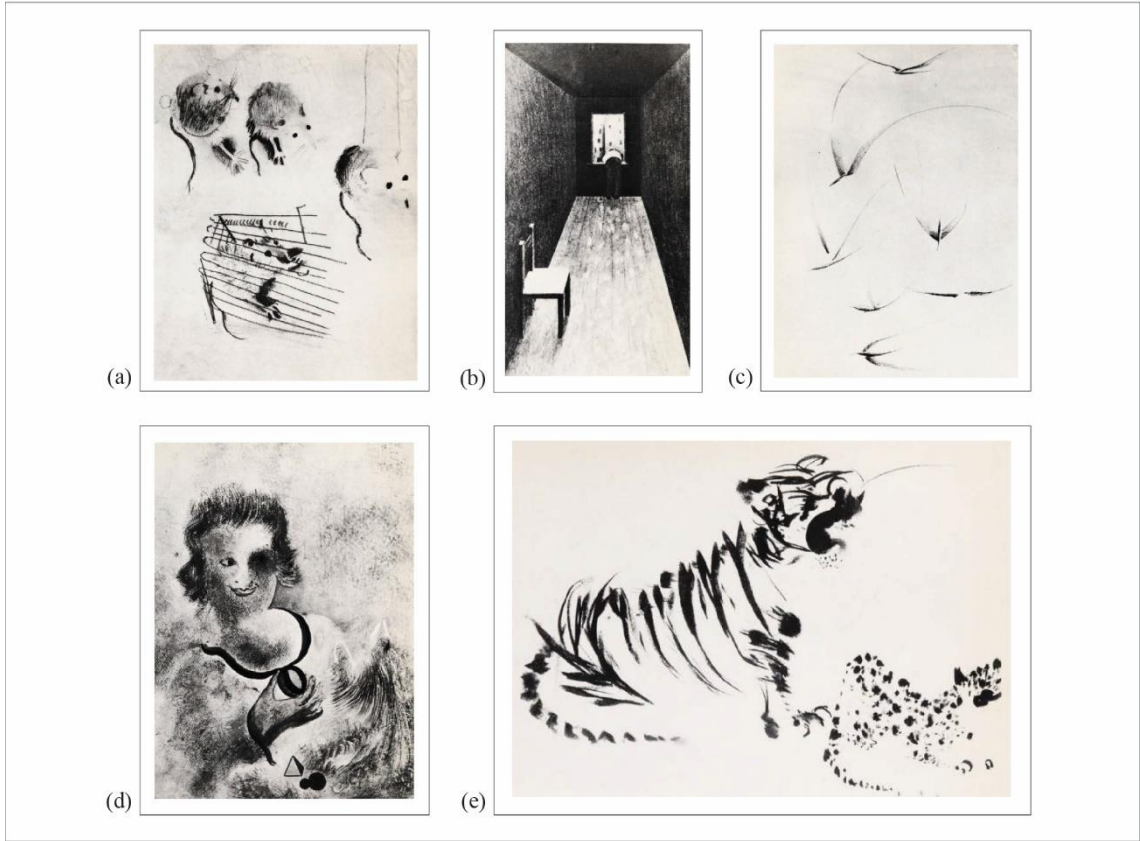
çok etkileyicidir (Johannes Itten, 1975, s.98).



Şekil 17. (a) Müzikal bir temanın temsili (Representation of a musical theme); E. Baumer. Berlin, 1929. (b) Ritmik olarak yazılmış form (Rhythmically written form); W. Graeff, Weimer, 1920. Kaynak (a), (b): Itten, J. (1975). Design and Form: The Basic Course at the Bauhaus and Later. s.102-107.

Itten'in ritim egzersizleri incelendiğinde hakkında görece az bilgi verdiği çalışmalar olduğu görülebilir. Bu çalışmalarda hareketin dizisel olarak algılanmasına yönelik çalışmalar yapılmakta, yazı da devreye alınmaktadır. Ve aynı yazıyı farklı hızlarda yazmak veya adım dizilerinin el kaldırılmadan belirli bir sıra izlenerek mekânlaştırılmasına yönelik yazı çalışmaları yaptırılmaktadır.

Form ve ritim çalışmalarının kendi iç hiyerarşilerinin tamamlanmasıyla birlikte son üst aşama ise tüm egzersizler gibi subjektif yani ifadeci aşamadır (bkz. Şekil 18).



Şekil 18. (a) Fare (Mice); F. Dicker, Weimer, 1919. (b) Hücre Oda (The Room as a Cell); F. Broll, Berlin, 1929. (c) Kanattaki Kuşlar, ifadeci hareket çalışması (Birds on the Wing, expressive movement study); S. Ludwig, Berlin, 1929. (d) Otoportre (Self-portrait); E. Kayser, Berlin, 1931. (e) Kükreyen Kaplan (Roaring Tiger); B. Graete Berlin, 1928. Kaynak (a), (b), (c), (d), (e): Itten, J. (1975). Design and Form: The Basic Course at the Bauhaus and Later. s.114-129.

Buraya değin Johannes Itten'in Ön Kurs'unun egzerleri belirli bir sıra ve derleme yoluyla sunulmuştur. Bahse konu egzersizler (özellikle form teorisi ve pratiği egzersizleri) kitabında tam olarak bu sırada sunulmuş değildir. Bu sırayla serildiğindeyse aralarındaki sistematik görünmeye başlar. Ve Itten'in **ölçüm ve yapılandırmaların, genel geçerliliğe sahip objektif bir ifadeye ulaşmak için insanlık durumunun sınırlamalarını aşma araçları** sözü ile neyi kastettiğini anlamaya olanak verir.

Bu sistematik, Kant'ın Transandantal Estetik bağlamında 'duyma yetisi' dediği; duyu çokkatlılığı, uzay ve zamana çözümlediği olanaklılık ile yakından ilişkilidir. Deyim yerindeyse bu olanaklılık, Itten'in egzersizleri süresince dışsallaşmakta, adım adım kristalize olmaktadır. Üstelik burada bahsedilen estetik, güzellik anlamında estetik de değildir. "Yunancada, ilk temel duyum anlamına gelen aisthesis"le ilişkilidir (Ahmet Cevizci, 2005, s.637). Ve bu yetinin transandantal yani aşkınsal olması demek tüm öznelere içkin olması bakımından bireysel özneye aşkın olması demektir.

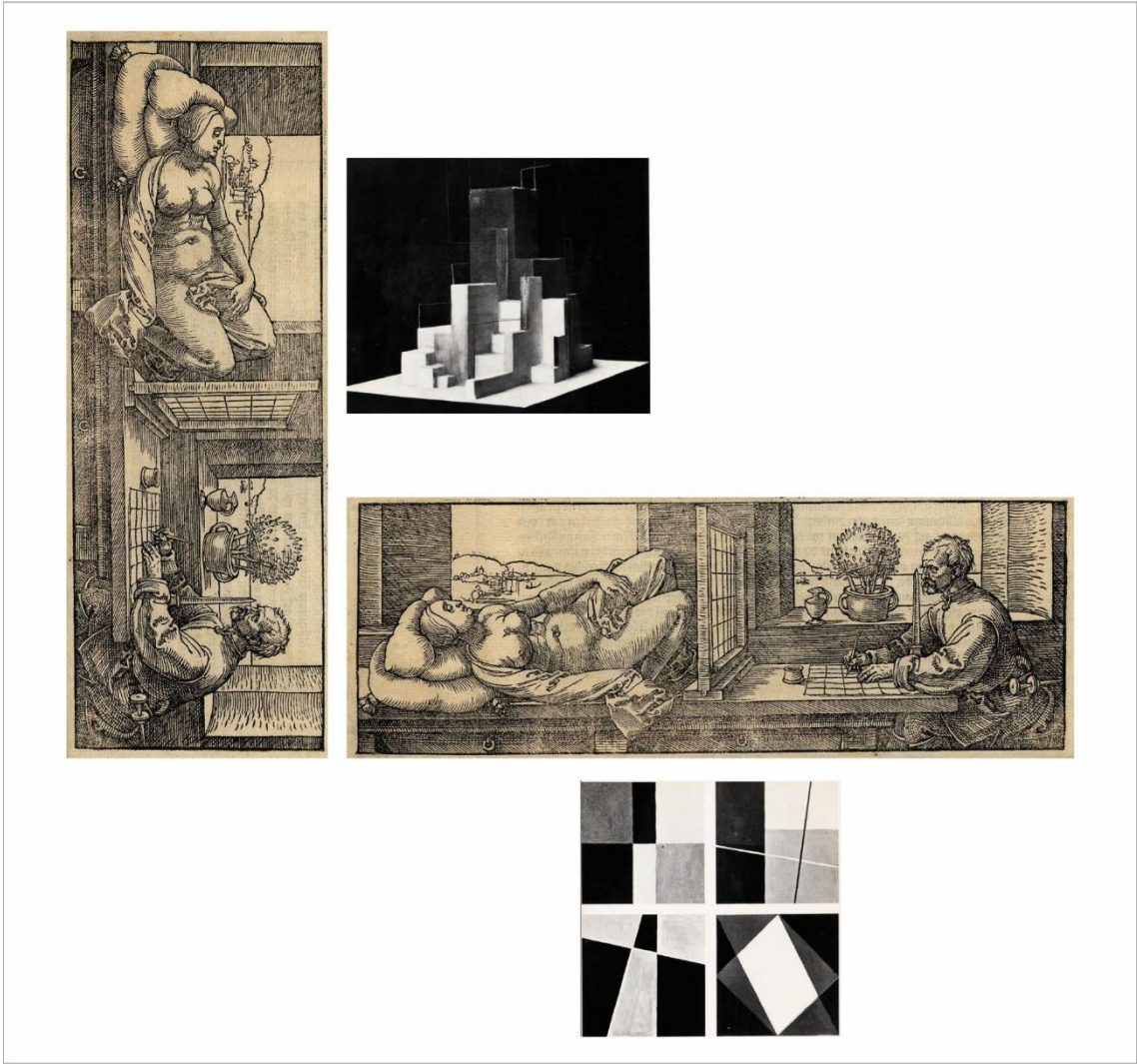
Bu bağlamda Itten'in egzersizlerinde açığa çıkan süreç, esasen doğal şartlarda deneyimlenmesi mümkün olmayan bir şeydir. Zira örneğin birisi görmesini göremez. Ancak düşünsel yolla duyma süreci üzerine bir çözümlemenin araçlar düzleminde canlandırılmasıyla bu türden bir süreci deneyimleme olanağına sahip olabilir.

Itten'in her bir egzersizinde başlangıç kuralı olan karşıtlar, Kant'ın sentetik görüşleri düşüncede çözümlediğinde elde edilen; uzay ve zaman dışındaki duyu çokkathısının dışsal temsilleridirler. Düşüncede daha fazla geri götürülemeyen, dolayısıyla da duyma sürecinin ilk aşaması anlamına gelen izlenim karşıtlarının, araçlar düzlemindeki karşılıklarıdır. Bunların iki ucuna yerleştirildiği skala ki bu skala Itten'in satranç paterni dediği ve egzersizlerinin temeline aldığı şeydir; uzaya ve zamana karşılık gelir. Başta verilen karşıt ikilisi bu skalanın iki uç sınırı olarak bir kez belirlendiğinde, arası dış dünyaya başvurulmadan içkin bir kurala göre sonsuza dek bölünebilir. Sonuç olarak bu ikilinin daha fazla geri götürülemez öğeleri olduğu bir düzlemde oluşabilecek, bu düzlemin konuşabileceği ABC, yani alfabe elde edilmiş olur. Ardından gelen aşama ise, öğelerin konumlarına, oranlarına müdahale etmek yoluyla bu alfabenin hecelerini, giderek de sözcüklerini elde etmeye karşılık olarak düşünülebilecek aşamaları ifade eder.

Bununla birlikte egzersizlerin her biri aynı türden karşıtlara dayanmaz. Birincil karşıtlar bedenın dışarıya açılan kapıları da denebilecek görme, dokunma vd. araçların girdileri türünden karşıtlardır. Bu seviyede gömülü uzay satranç paterni, diğer deyişle kare birimli ağ ile temsil edilir.

İkincil karşıtlar ise ilkin kendisi de bir mekân olan beden düzleminde tecrübe ettirmeye çalışılan geometrik öğelerdir. Burada amaç, birinci aşamaya temel olan kare birimli ağın 2 ve 3 boyutlu tipik hallerini oluşturmaktır. Diğer deyişle ilk egzersizlere temel olan kare birimli ağ sisteminin; üçgenlerden, beşgenlerden giderek her bir birimi farklı genlerden oluşabilecek 2 boyutlu ve 3 boyutlu hallerini inşaa etmektir.

Üçüncül karşıtlar ise yine ilkin beden düzleminde tecrübe ettirmeye çalışılan an karşıtlıkları, yani an kesitleridir. Burada da amaç, 2 boyutlu ağ ve öğelerinin, 3 boyutlu ağ ve öğelerinin ansal kesitleri olarak düşünebilmesini sağlamaktır. Şekil 19'da Albrecht Dürer (1471-1528) ve Itten'in Form Teorisi ve Pratiği sırasında ortaya çıkardığı çalışmaların birlikte yerleştirimi, bu sistemde iki ve üç boyut arasındaki kesit ilişkisinin nasıl anlaşılması gerektiğini göstermektedir.



Şekil 19. Sanatçı bir çıplak çiziyor (Artist drawing a nude); Albrecht Dürer, 1525. & Bölme-Yükseltme çalışmaları; Johannes Itten, 1975. (Sanat Tanımı Topluluğu'nun "Marcel Duchamp Yapıtı"nda yer alan "Albert Dürer, Kadın Model Çizeri, 1525; Gravür" adlı yerleştirmesinden hareketle oluşturulmuştur) Kaynak: <https://www.sanattanimitoplulugu.org/MDyap%C4%B1t%C4%B1-1.html> (Erişim tarihi: 21.07.2025).

Tüm bu ifadeler bağlamında denilebilir ki Itten, Kant'ın nesneyi, insan zihni dışında kendi başına var olan bir şey olarak varsaymak yerine, insan bedeninde aşama aşama kurulan ve zihinde temsil birliği olarak tutulan bir şey olduğunu varsayımını temele almakta; bu kurulumu araçlar düzleminde dışsallaştırmaktadır. Dahası onun yaptığı, belirli bir nesnenin kurulumunu dışsallaştırmak değil, olası tüm görünüşlerin ve nesnelerin kurulumuna olanak veren temsil olanağını, Kant felsefesindeki haliyle 'duyma yetisi olanaklılığını' dışsallaştırmaktır.

Itten bununla kalmamış, eğitim sürecini, öğrencinin kendi temsil olanağını dışsallaştırması şeklinde tecrübe edebileceği şekilde tasarlamıştır. Ve normal şartlarda

gözleme açık olmayan duyum sürecini, en alt katmanlarından en üst katmanlarına değin dışarıdan deneyimleyebilmesini sağlamıştır. Öğrencilerin kendi temsil olanaklarını özgürleştirmekte (dışsallaştırmakta) olduklarının farkında oldukları; ilgili süreci, subjektif aşamadaki çalışmalarına konu edişlerinde yansıtmaktadır (bkz. Şekil 18).

Buradan, temel sanat araçlarının, insanın içkin temsil araçlarının dışsal yani dilsel (temsili) düzlemleri olarak tasarlandığı; temel sanat eğitiminin ise insanın kendi temsil koşullarını kendisine aynalayan bir insan doğası eğitimi olarak görülmesi gerektiği sonucu çıkmaktadır.

Bu aşamada, temel sanat eğitiminde noktadan çizgiye ve düzleme şeklinde tanıtılarak başlanan form öğretilerinin ne demeye geldiği sorulabilir. Bunların başında Bauhaus'ta usta olması için Itten tarafından önerilen Paul Klee'nin 1921'de yayınladığı *Oluşturmacı Form Öğretisi* ile Gropius tarafından önerilen Wassily Kandinsky'nin 1923'te yayınladığı *Nokta ve Çizgiden Düzleme* (Punkt und Linie Zu Fläche) adlı form öğretisi gelir. Ve bunlar, güncel temel sanat eğitimi bağlamında en sık tercih edilen form öğretileridir. Şaşırtıcı olan, bu öğretilerin Bauhaus'ta hiçbir zaman 'ön' olarak nitelendirilmemiş ve Ön Kurs kapsamında verilmemiş olmasıdır. Bunun nedeni, esasen **üst düzey form öğretileri** olmalarından ileri gelmektedir:

1922 yılında, Kandinsky'nin Weimar'daki devlet Bauhaus fakültesine atanmasından kısa bir süre sonra, Gropius, Kandinsky, Klee ve ben sohbet ediyorduk. Kandinsky, Klee ve bana dönerek, 'Hangi konuları öğretiyorsunuz?' diye sordu. Klee, form sorunları üzerine ders [lecturing] verdiğini söyledi ve ben de giriş [introductory] dersim hakkında bilgi verdim. Kandinsky kuru bir şekilde cevap verdi. 'İyi o zaman ben doğa dersleri [study] vereceğim!' Başlarımızla onayladık ve müfredat hakkında başka bir şey konuşulmadı. Bundan sonra birkaç yıl boyunca Kandinsky, doğadan çözümsel çalışmalar dersleri verdi.

Günümüz [1973] sanat okullarında doğa çalışmasının gerekliliğinin tartışılabilmesi, sanat okullarında yönelim eksikliğinin bir belirtisidir. Sanatta doğa çalışması, doğanın tesadüfi izlenimlerinin taklit yoluyla yeniden üretilmesi değil, gerçek karakterizasyon için gerekli biçim ve renklerin analitik, keşfedici bir şekilde geliştirilmesi ve üretilmesi olmalıdır.

Bu tür çalışmalar taklit etmez, yorumlar. Bu yorumun geçerli olabilmesi için, öncesinde dikkatli gözlem ve net düşünme gerekir. Duyular keskinleşir ve sanatsal zekâ, gözlemlenen konunun rasyonel analizi konusunda eğitilir (Johannes Itten, 1973, s.124).

Bu ifadelerde üç ustanın form öğretilerinin aşamalı ve birbirini takiben verilen kurslar olduğu, ders sözcüğüne karşılık kullandıkları terimlerde yansır. Itten Ön Kurs

için herhangi bir eğitim sisteminde ilk düzeyde verilen tüm derslerin ortak adı niteliğindeki ‘introductory’ yani ‘tanıtıcı’ terimini kullanır. Bu dersler genellikle ileri derslerin zeminini oluşturmak için vardır. Ön bilgi gerektiren dersler değildir ve seviyesi ‘yüzey’ seviyedir. Kandinsky’nin kendi form öğretisi için kullandığı terim ise ‘study’ yani ‘araştırma’dır. Bu terim tanıtıcı derslerden farklı olarak öğrencilerin hali hazırda sahip olduğu bir temel üzerinde derin okuma, araştırma yaptığı derslere karşılık gelir. Tanıtıcı düzeyden farklı olarak seviyesi ‘orta derin’dir. Nihayet Klee’nin form öğretisi ‘lecture’ esasen ‘okumak’ anlamına gelen ve bir akademisyenin kürsüden özgün notlarını okuduğu derslere karşılık kullanılan bir terimdir.

Bu bağlamda ilgili form öğretilerinin temel düzeyde verilmemiş, aksine üst seviyede ve sıralı biçimde verilmiş olan form öğretileri olduğu ve bu çerçevede araştırılarak kullanılması gerektiği söylenebilir.



BÖLÜM IV

ÖN KURS'UN İLERİSİ İÇİN ZEMİN ÖNERİSİ: AD ÇOKKATLISI, UZAY VE ZAMANIN ARAŞTIRILMASI VE ARAÇLAŞTIRILMASI

Bu bölümde, Marcel Duchamp'ın readymadelerinin, duyu çokkatlıları (değer skalaları) yerine, onların adlarının birer düğümü olarak seçilen nesneler oldukları, dolayısıyla ad çokkatlısı olarak çözümlenebildikleri yorumu getirilmektedir. Diğer deyişle Duchamp'ın, Kant felsefesindeki haliyle 'anlama yetisi'nden hareket ettiği, görme yerine anlama sürecinin alt katmanlarına yönelik varsayımlar gerçekleştirdiği ileri sürülmektedir. Sonuç olarak, kendinden önceki erken modernistlerle, 1960'larda kavramsal sanatın iddia ettiği gibi tarihselcilik türünde bir ilişki paylaşmadığı, onların 'duyu yetisi olanaklılığı'na temellenen çalışmalarını, 'anlama yetisi olanaklılığı'na geçiş yaparak aştığı gösterilmektedir. Ardından bu yaklaşımların Johannes Itten'in Ön Kurs egzersizlerine üst kademe egzersizler olarak eklenebileceği yollar işaretlenerek bölüm sonlandırılmaktadır.

4.1. Marcel Duchamp'ın Nominalizmi: Skaler Adların Düğümü Olarak Seçilen READYMADE'ler

20. yüzyılın öncü sanatçılarından Marcel Duchamp (1887-1968), özelde kavramsal, genelde ise çağdaş sanatı anlamlandırma yolunda sanatçılar, sanat eleştirmenleri, tarihçileri ve felsefecileri tarafından yoğun şekilde araştırılmaya devam ediyor. Çalışmalarında merkez bir tema keşfetmek ümidiyle; biyografisinden röportajlarına, seyahat rotalarından resim dilini terkederek kütüphaneci olduğu Sainte-Geneviève Kütüphanesi'nin envanterine kadar çok şey sayılıp kayda alınmıştır. Bu kayıtların yönlendiriciliğinde çalışmalarının referans ilişkisi içerisinde olduğu iddia edilen birçok alan (fizik, mantık, matematik, rönesans perspektifi, okült anlayışlar, tiyatro, edebiyat, mitoloji, moda vd.) işaretlenmiş ve yorumlanmaktadır.⁹

Adına düzenlenen bir yarışma¹⁰ dahi bulunan Duchamp, Sanat eleştirmeni Thomas McEvelley'nin deyişiyle eleştirel literatürün de vazgeçilmez konularından biridir:

⁹ İlgili araştırmalar için bkz. 'tout-fait: Marcel Duchamp Online Journal' ve 'Duchamp Research Portal'.

¹⁰ İlgili ödül için bkz. Association for the International Diffusion of French Art (ADIAF), 'Le Prix Marcel Duchamp'.

Eleştirel literatür birçok farklı Marcel Duchamp portresi çizer: Arturo Schwarz'ın simyacısı, Octavio Paz'ın tantrik inisiyesi, Jack Burnham'ın tanımladığı tam ölçekli okült ustası, Gianfranco Baruchello'nun reklam peşinde koşan kendini efsaneleştiricisi, Pierre Cabanne ile diyalogların eleştirel rasyonalisti, André Breton'un “20. yüzyılın en zeki adamı”, Alice Goldfarb Marquis'in tasvir ettiği başarısız sanatçı ve trajik nevrotik, John Canaday'ın “tarihteki en yıkıcı sanatçısı” ve diğerleri (Thomas McEvelley, 1988, s.120).

Buna benzer yorumlar öylesine fazladır ki felsefeci Willis Domingo'nun uyarı niteliğindeki sözleri ile bu durum, “eldeki işle tüm irtibatı kaybetme tehlikesi taşıyacak ölçüde öznel bir özerkliğe varan entelektüel yaptakçılığa” dönüşmüştür (Domingo, 1971, s.72).

Bu ifadeler, Duchamp'ın ne denli önemsendiğini açıkça gösterir. Bunca yarattığı karmaşanın nedenini tariflemekse bir o kadar kolaydır. Kendi dönemine değin sanat kabul edilen resim, heykel vb. tüm sanatların dışında; sanatçı tarafından seçilen ve yerleştirilen sıradan nesneler olarak betimlenebilecek *hazıryapım* (readymade) anlayışını öne sürmüştür. En bilindik örneği, sırt üstü yatırılmış ve kenarında ‘R. Mutt 1917’ imzası yer alan *Çeşme* (Fountain) adlı pisuvardır (bkz. Şekil 20).



Şekil 20. Çeşme (Fountain); Marcel Duchamp, 1917. Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/Fountain_%28Duchamp%29 (Erişim tarihi: 21.07.2025).

Duchamp bu çalışmayı, kurucularından ve yönetim kurulu üyelerinden biri olduğu Bağımsız Sanatçılar Derneği sergisine -kimliği gizli kalacak şekilde- gönderir. Bu sergi, 1.200 sanatçının 2.000'den fazla eserini içeren; türünün o güne kadarki en büyük sergisidir. Ve altı dolarlık katılım ücretini ödeyen her sanatçının istediği eseri

sergileyebileceğinin belirtildiği; güzel sanatlar koşulunun aranmadığı bu sergide ‘Fountain’ reddedilir. Red kararı, **sergide sadece sanat eseri olan şeylerin sergileneceği** söylenerek gerekçelendirilmiştir (Arthur Danto, 2014, s.38). Bu olay, iki ay gibi kısa süreli bir yayın hayatı olan *Kör Adam* (The Blind Man) dergisinin 2 nolu sayısında *Richard Mutt Davası* (Richard Mutt Case)¹¹ başlıklı yazıda şöyle ele alınmıştır:

Herhangi bir sanatçı altı dolar ödeyerek sergileyebilir diyorlar.

Bay Richard Mutt bir çeşme gönderdi. Tartışmaya gerek kalmadan bu nesne [article] ortadan kayboldu ve hiç sergilenmedi.

Bay Mutt'un çeşmesini reddetme gerekçeleri nelerdi:

1. Bazıları bunun ahlaka aykırı ve küstah olduğunu iddia etti.
2. Diğerleri ise bunun intihal olduğunu, sıradan bir tesisat parçası olduğunu ileri sürdü.

(...)

Bay Mutt'un çeşmeyi kendi elleriyle yapıp yapmamasının hiçbir önemi yok. O, onu SEÇTİ. Sıradan bir yaşam nesnesini aldı, onu yeni başlık ve bakış açısı altında yararlı anlamı kaybolacak şekilde yerleştirdi; o nesne için yeni bir düşünce yarattı (Loise Norton, 1917, s.5).

Duchamp'ın el yapımı yerine seçime ve yerleştirmeye dayanan bu hamlesi beklenenin ötesine geçerek sanat tarihini kökten etkiler. Sanat eleştirmeni ve filozof Arthur Danto, Duchamp'ı “Platon'dan günümüze neredeyse tüm estetik tarihini reddetmeyi başaran” ilk sanatçı olarak nitelemekte ve onun çalışmaları karşısında filozoflara son derece çetrefilli bir iş düştüğünü belirtmektedir:

... hazır-nesne [readymade] bir espriden çok daha fazlasıdır. Duchamp'ın “bütün eserlerim içinde aklıma gelen en önemli fikrin, hazır-nesne kavramı olduğunu sanıyorum” demiş olmasına şaşmamak gerek. Benim gibi sanatın tanımıyla uğraşan filozoflar için bu yaklaşım beraberinde sorun getirdi elbette. Sanatın sınırları nerededir? Eğer her şey sanat olabiliyorsa, sanatı diğer her şeyden ayıran nedir? Elimizde pek de teselli edici olmayan tek bir yanıt var: Her şeyin sanat *olabilmesi*, her şeyin sanat *olduğu* anlamına gelmiyor (Arthur Danto, 2014, s.38).

Duchamp'ın readymadeleri gerçekten de bu denli nüfuz edilemez midir? Üzerilerine yüklenmiş yorum katmanları altında onlara erişmek güç görünse de,

¹¹ Bu yazı, Louise Norton adlı biri tarafından yazılmıştır. Ancak bu kişinin kimliği açık değildir. 1915'te Marcel Duchamp ile tanışan ve yakın arkadaş olan Louise Norton-Varèse olduğu tahmin edilmektedir.

Duchamp'ın sanat tarihçisi James Johnson Sweeney ile yaptığı bir röportaj¹², Ön Kurs'la da yakından ilişkili bir çıkış noktası sunabilir.

1955 tarihli röportajda Sweeney, Duchamp'a, “Sanatın ne olduğuna dair kavrayışınızda, resim yapmaktan daha geniş bir şey olduğunu düşünüyorum. Siz de böyle mi hissediyorsunuz?” şeklinde bir soru yöneltir. Buna yanıt olarak Duchamp, “Resim yapmayı bir amaç değil, bir ifade aracı olarak [means of expression]” gördüğünden bahseder. Ve, “... tıpkı rengin resimde sadece bir ifade aracı olduğunu düşündüğüm gibi. Bu, resmin son amacı olmamalıdır. Başka bir deyişle, resim salt retinal veya görsel olmamalı; sadece görsel olanla değil, anlayışımızın [understanding] gri maddesiyle de ilgili olmalı” sözleriyle devam etmektedir (James Nelson, 1958, s.97).

Bu ifadelerde Ön Kurs'a da referans olan temsil veya ifade araçları anlayışına hakimiyet görülür. Duchamp, resimdeki haliyle renkten (pigment) ifade aracı olarak bahsetmektedir. Neyin ifadesi olduğunu ise (renk izlenimleri), resmin salt retinal olmaması gerektiği sözleriyle işaretler. Bu bağlamda son ifadeleri; resmin salt retinal olanların değil, anlayışa ilişkin olanların da ifadesi olması gerektiği şeklinde yorumlanmaya açıktır. Salt retinal olmayan resim ne olabilir sorusuna verilebilecek tek yanıt ise **yazıdır**.

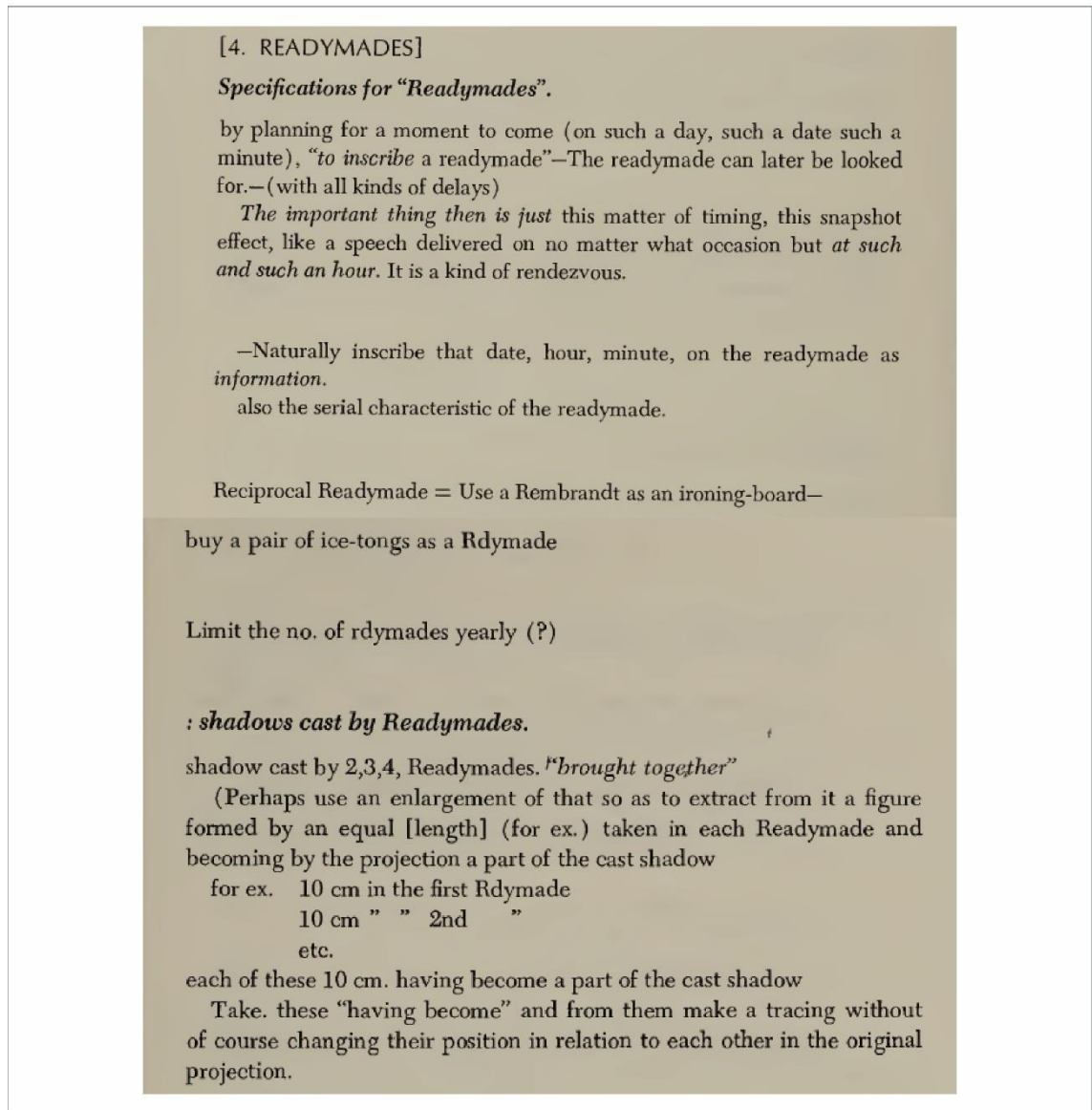
Bu bağlamda, ilkin Duchamp'ın yazılarına başvurulabilir. 1934'te *Büyük Cam* (Le Grand Verre/The Large Glass) için yazdığı; “zihinsel ve görsel ilişkilerin evliliği” olarak adlandırdığı “notlar”ı (Calvin Tomkins, 1972, s.152) arasında ‘READYMADES’ başlıklı notlar da yer almaktadır. Ve **yazı-resim** bağlamında okunduklarında anlam çıkarımına elverişlidirler (bkz. Şekil 21). Bu çerçevede ‘to inscribe a readymade’, ‘serial characteristic of readymade’, ‘Limit the no. of rdymades yearly (?)’ ve ‘shadows cast by 2,3,4, Readymades. brought together’ ifadeleri dikkat çekicidir.

‘to inscribe a readymade’ ifadesinde bir readymade yapmak yerine **bir readymade yazmaktan** bahsedilmektedir. ‘serial characteristic of readymade’ ifadesinde readymadelerin seri karakteri vurgulanır. ‘Limit the no. of rdymades yearly (?)’ ifadesinde, readymadelerin yıllık olarak limitlenip limitlenmemesi durumu konu edilirken ifadenin kendisinden birer ‘e’ ve ‘a’ harfi silinir, yani limitlenir. Böylece readymade; ‘rhythmade’ (ritim yapar), ‘rhythmaids’ (ritim hizmetçileri), ‘rhythmyths’ (ritim mitleri), ‘rhythm aids’ (ritim yardım eder) gibi söz öbeklerini çağrıştıracak şekilde

¹² Marcel Duchamp bu söyleşi için 1955 yılının sonlarında, otuz beş eserinin Walter Arensberg Koleksiyonu'nda toplandığı Philadelphia Sanat Müzesi'ne gitmiştir. Görüşmecisi, New York'taki Solomon R. Guggenheim Müzesi'nin müdürü James Johnson Sweeney'dir.

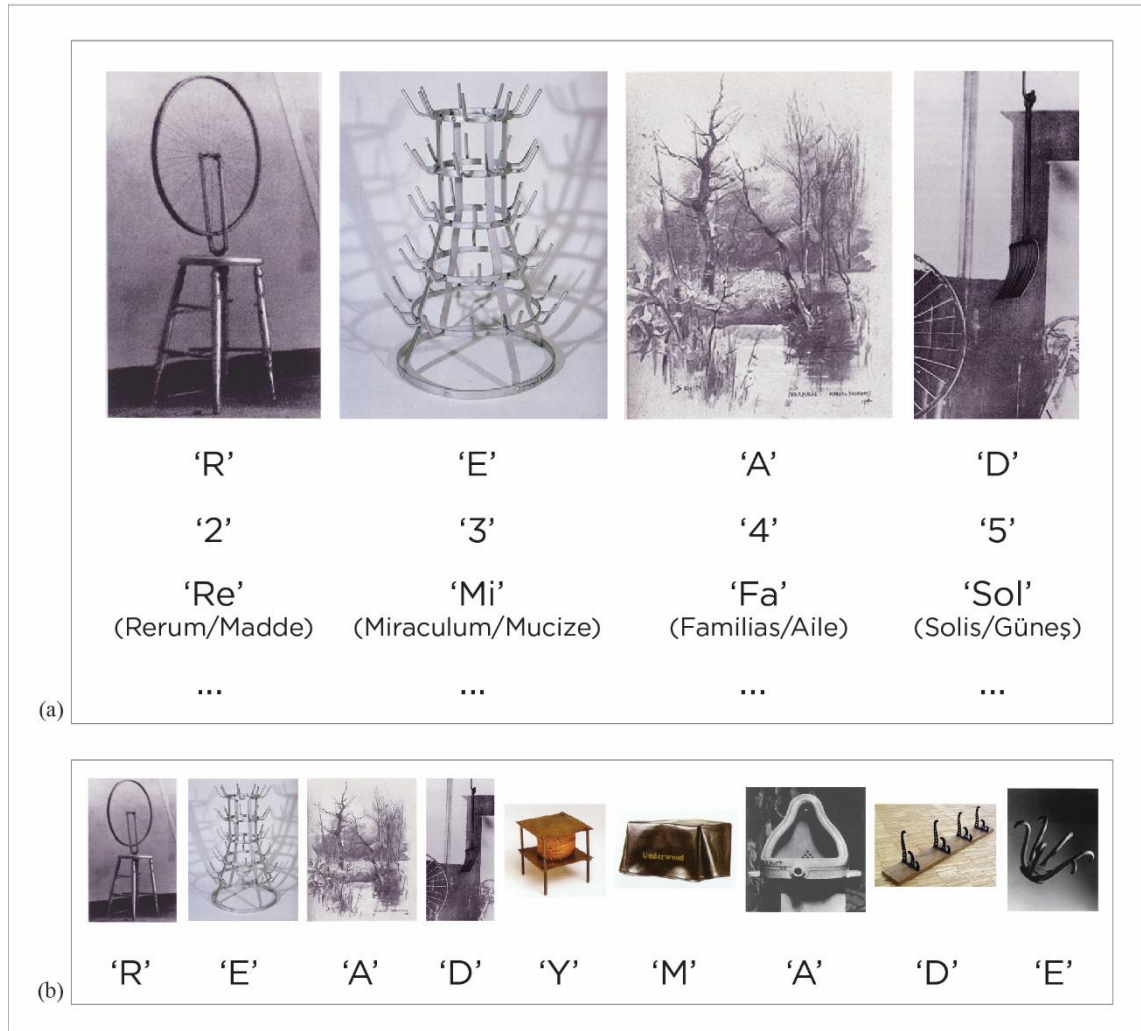
seslendirilebilecek hale getirilir. Bu aşamada readymadelerin ritimle ilgili nesneler olabileceği düşündürülür.

‘shadows cast by 2,3,4, Readymades. brought together’ ifadesinde ise, normal şartlarda ‘1’ rakamı ile başlaması beklenen rakam dizisi ‘2’ ile başlamakta ve bir önceki satırda ilk harfi küçük yazılan readymade ifadesi bu ifadede büyük harfle başlatılmaktadır. Bu bakımdan ilkin ‘2’ ile ‘R’nin, ardından ‘3’ ile ‘E’nin, ‘4’ ile A’nın ‘5’ ile ‘D’nin ... eşlenebildiği görülür. Sonuç olarak “R, E, A, D, Y, M, A, D, E, ...” harflerinin veya ‘2, 3, 4, ...’ rakamlarının bizatihi readymade olarak adlandırılan nesnelere eşlenip eşlenemeyeceği sorusu gündeme gelir.



Şekil 21. READYMADES; Marcel Duchamp, 1934. Kaynak: Duchamp, M. (1973). The Green Box, The Essential Writings of Marcel Duchamp. M. Sanouillet & E. Peterson (Eds.). Hudson & London, s. 32-33.

Readymadeler buradan hareketle kronolojik¹³ olarak sıralandıklarında ise Şekil 22’de gösterildiği gibi okunabilir nesnelere dönüşmektedir. Bu, kavramsal sanatçı Kosuth’un sanatta başka bir dil konuşmak ve hâlâ bir anlam ifade edebilmek dediği durum olabilir (Joseph Kosuth, 1993, s.18). Ve ‘ritim’ vurgusu nedeniyle çok geçmeden yalnızca harf ve rakamlardan değil, onlar gibi skaler özellik gösteren ve aralarında tüm sanat disiplinlerinin temel değerlerinin de yer aldığı birer ad düğümü (örn. ‘2’, ‘R’, ‘Re’ (re sesi adı) vd.) olarak yorumlanabildikleri anlaşılır.

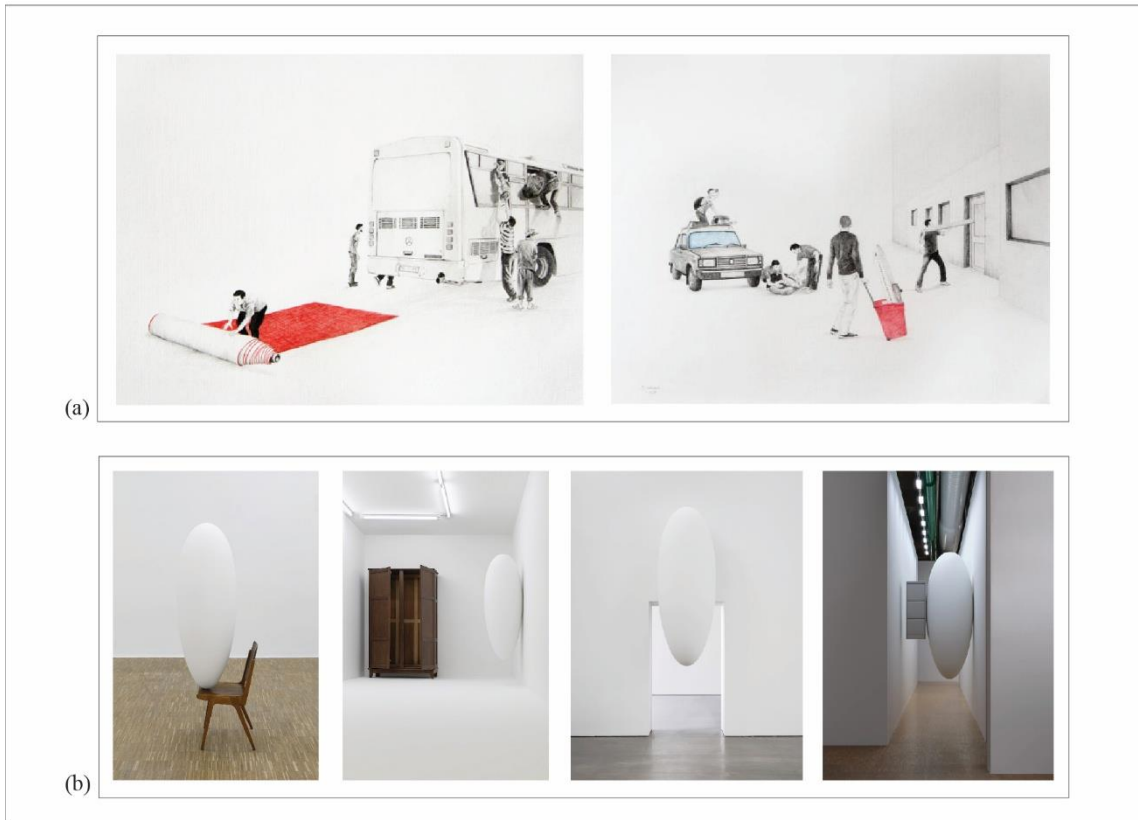


Şekil 22. READYMADE’lerin kronolojik yerleştirilmesi ve skaler adlara eşlenmesi.

Duchamp’ın ardından birçok sanatçının bu çerçevede düşünmüş ve çalışmış olabileceğine yönelik işaretler de vardır. Bu bağlamda, Duchamp adına ADIAF’ın düzenlemekte olduğu *Le Prix Marcel Duchamp* yarışmasının 2023 yılı adayları ve kazananı örneklenabilir. Adaylardan Massinissa Selmani’nin çizimlerindeki döner her figür, kırmızı renklidir. Bu, Duchamp’ın ‘R’si olan *Bisiklet Tekerleği’ne* (Roue de

¹³ ReadyMade kronolojisi için bkz. https://www.toutfait.com/unmaking_the_museum/chronology.html

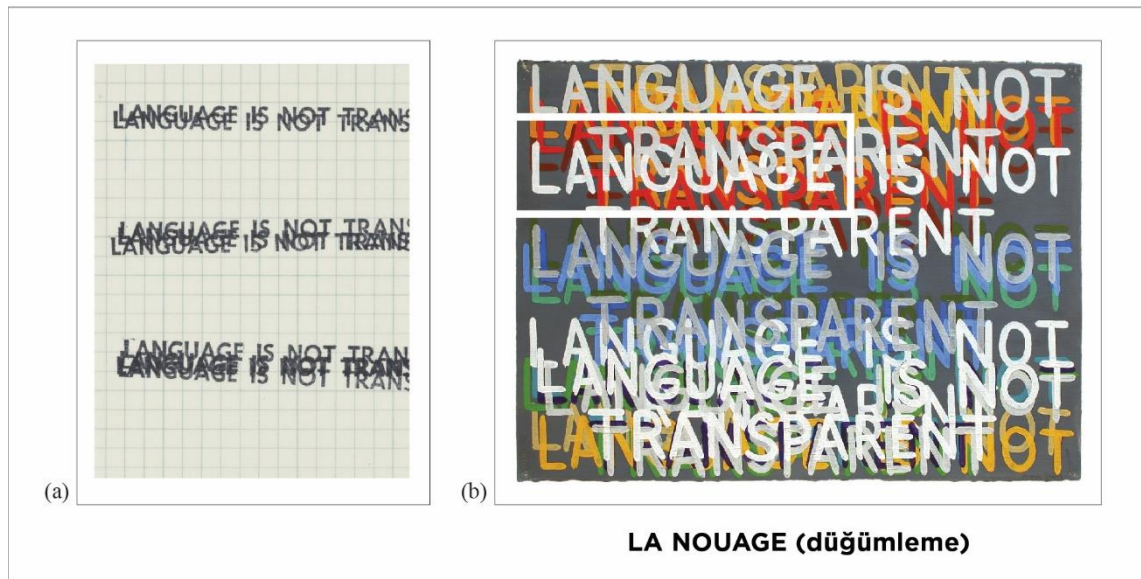
bicyclette) karşılık olarak oluşturulmuş olabilir (bkz. Şekil 23 (a)). Bu bağlamda readymadelerin renk skalası adlarını da içerdiğini önerir. 2023 kazananı Tarık Kiswanson ise, doğal nesneler alanında karşılaşılmaması pek mümkün olmamakla birlikte yumurtaya benzerliğiyle bir tür olanaklı nesne fikrini çağrıştıran bir nesneyi mekânın çeşitli yerlerini işaretleyecek şekilde yerleştirmiştir (bkz. Şekil 23 (b)). Ve bunlar, Duchamp'ın readymadelerinin, bizatihi yerleştirerek fotoğrafladığı hallerindeki yerleşim yerleriyle benzerlik gösterir. Bu bakımdan Kiswanson'un readymadelerin mekân derecelendirmesi türündeki adları da (taban, duvar, tavan vd.) içermekte olabileceği önerisini sunduğu söylenebilir.



Şekil 23. (a) Hatıra olarak ombre yapmak ister misin? (A-t-on besoin des ombres pour se souvenir?); Massinissa Selmani, 2023. Kaynak (a): <https://massinissa-selmani.com/ombres/> (Erişim tarihi: 21.07.2025). (b) Bekleyiş, Uyanış, Yuva, Bekleyiş (The Wait, In the Wake, Nest, The Wait); Tarık Kiswanson, 2023. Kaynak (b): <https://tarikkiswanson.com/works/> (Erişim tarihi: 21.07.2025).

Bunlar yanında 1970'lerin başında yaygınlaşan *sahiplenme* (appropriation) tutumundaki birçok sanatçıya, Duchamp'ın readymadelerinin anlamına ne şekilde nüfuz edilebileceğine dair yol gösterenlerden birinin Mel Bochner (1940-2025) olduğunu söylemek mümkündür. Zira 1969'dan beri sürdürdüğü *Dil Şeffaf Değildir* (Language is Not Transparent) adlı çalışmalarında, ilgili tümceyi üst üste uygulamasıyla ortaya çıkan

bir Fransızca sözcük, yani ‘LA NOUAGE’ (düğümleme) göze çarpar (bkz. Şekil 24). Üstelik Mel Bochner, Duchamp’ın çalışmaları üzerine üst çalışmalar yaptığı açık olan bir sanatçıdır. Ve onun ‘Language is Not Transparent’ serisinde uyguladığı taktik, Duchamp’ın readymadelerinin adlarına uygulandığında sonuç vermektedir. Örneğin iki ‘Roue de bicyclette’ tümce yazısı üst üste belirli şekilde yerleştirildiğinde ara alanda ‘Rouge’, ‘deux’, ‘socle’ vd. (kırmızı, iki, kaide vd.) sözcüklerin görülmesi mümkün olmaktadır. Bu bağlamda Bochner, readymadeler seçilirken kendilerinden yola çıkılan skalalar arası ad düğümlerini bulgulama taktiğini kendi sanatına dönüştürmüş görünmektedir.



Şekil 24. (a) Dil Şeffaf Değildir (Language is Not Transparent); Mel Bochner, 1969. Kaynak (a): <https://www.moma.org/collection/works/95557> (b) Dil Şeffaf Değildir (Language is Not Transparent); Mel Bochner, 1999. Kaynak (b): <https://www.melbochner.net/archive/1990s/> (Erişim tarihi: 21.07.2025)

Röportajlarında Duchamp’dan en az bir kere bahseden ve gündelik nesnelerle gerçekleştirdiği bir sessel performansı da bulunan John Cage’in 1991 tarihli *Compositeur* (Kompozitör) başlıklı konuşmasında sarfettiği sözler de bu bağlamda ele alınabilir. “Uzay ve zaman arasında pek bir fark” görmediğimizi “birinin nerede başladığını, diğerinin nerede bittiğini” bilmediğimizi belirtir. Ona göre Duchamp, “sculpture musical” (heykel müzik) yapmıştır ve böylece müziği “zaman sanatından mekân sanatına” çevirmiştir (John Cage, 1991). Bu sözler, Duchamp’ın readymadelerinin müzik notası adlarının da göstereni olduğunu düşünmeye olanak verir.

Örnekler çoğaltılabilir; ne var ki bu, sanat tarihinde ortaya çıkan kimi sanat çalışmalarının Duchamp’ın readymadelerini malzeme edindiklerini, sanatlarını bu

çalışmalarda analiz yoluyla bulguladıkları prosesler üzerine kurguladıklarını söylemekten ileri gitmez. Bu ise, ‘Sanat Teorisi’ eğitimi bağlamındaki haliyle **tarihselcilik** yaklaşımından kurtulamamak demektir.

Buna karşın, Duchamp’ın readymadelerini, skaler ad düğümlerini gösterecek şekilde seçmesinin insan yetileri bağlamında nereye yerleştğine ve bu bakımdan hem erken modernistlerle hem de temel eğitimi niteliğindeki Ön Kurs’la nasıl ilişkilendirilebileceğine odaklanmak, farklı sonuçlara izin verebilir.

Bu noktada, Duchamp’ın aynı ortamı paylaştığı erken modernistlere yönelik şu sözleri dikkat çekicidir: “Her sanatçı, ne olursa olsun, kendisinden önceki sanatçıdan daha özgür olmak zorunda olduğu duygusunu taşır. Noktacılar, İzlenimcilerden daha özgür, Kübistler onlardan daha özgür, Fütüristler ve Dadaistler ise daha da özgür; buna özgürlük diyorlar” (Maurizio Lazzarato, 2017, s.22). Bu ifadeler, Duchamp’ın resmin salt retinal olması gerekmediğı, ‘anlayışın gri maddesiyle’ de ilgili olabileceğı yönündeki söylemleriyle birlikte ele alındığında; esas özgürlüğü duyma yetisinin ötesine geçerek anlama yetisi alanında aradığını düşünmeye olanak vermektedir. Bu çıkarımı onaylayan bir diğere şey ise, Itten’in izlenim düzeyindeki karşıt değerlerini (duyu çokkatlılığı) temele alan yaklaşımına karşılık; bu değerlerin adsal karşılıklarını temele almakta olmasıdır. Bunu yapmakla Duchamp, anlama sürecinin ilk basamağına yönelik bir tür varsayım ileri sürmekte görünür. Ve bu varsayım çerçevesinde, duyma düzlemi yerine anlama düzleminin çokkatlılarıyla, deyim yerindeyse ‘ad çokkatlılığıyla’ ilgilenmektedir.

Böylesi bir ilişkilendirme yapılır yapılmaz, Duchamp’ın **adlandırma** bağlamında işaret ettiğı yeni sanatsal tutumların; yanı sıra aynı bağlamda sorgulamaya davet ettiğı durumların farkına varılmaya başlanır. Bir skaler ad çokkatlılığının nesnelere eşlenip, ilgili eşleme görece görünür kılındığında; nesneler yoluyla yeni manzaralar ‘okutulabileceğini’; hatta bunun maddeden (**rerum**) yıldızlara (**sideare**) değin evrenin bir manzarasını sunabileceğini göstermektedir. Diğere yandan, ad çokkatlısı öğelerinin hece görevi görebildiğini, bunların eşleniğı niteliğindeki nesnelerin belirli şekilde bir arada yerleştirilmesiyle üç boyutlu şiir anlayışının gündeme getirilebildiğini ortaya koymaktadır.

Tüm bu tavırların nedeni ise, ses ya da renk gibi spektral alanlar üzerine kuramlar oluşturulurken gerçekleştirilen adlandırma faaliyeti ve getirileriyle yakından ilişkilidir.

Bahse konu getiriye, matematikçi ve fizikçi John Leslie’nin (1766-1832) *Doğa ve Kimya Felsefesinin Çeşitli Konularına İlişkin İncelemeler* (Treatises on Various Subjects of Natural and Chemical Philosophy) başlıklı çalışmasında, gün ışığını bir

prizmadan geçirerek renk spektrumunu bulgulayan ve kuramlaştıran Isaac Newton'a (1643-1727) yönelik şu söylemleriyle giriş yapılabilir:

... Newton, prizma tarafından ayrıştırılan ışık ışınlarını hesaplamaya çalıştığında ve ünlü yedi sayısını atfetmeye cesaret ettiğinde, görünüşe göre gizli bir mistisizm eğiliminden etkilenmişti. Eğer önyargısız herhangi bir kişi bu deneyi adil şekilde tekrarlırsa, spektrumu oluşturan çeşitli renkli alanların belirsiz geçişlerle birbirine karıştığını kısa sürede fark edecektir; dört ya da beş ana rengi adlandırabilir, ancak ara bölümler öylesine çoktur ki saymak imkansızdır. Aynı ünlü matematikçinin, spektrum üzerindeki birincil renkleri müziğin diatonik gamının oranlarına göre dağıldığını hayal ederken, analoji [benzerlik] tutkusu tarafından yanıltıldığına neredeyse şüphe yoktur; zira ara alanların gerçekten kesin ve belirgin sınırları yoktur. [Ayrıca deneylerde] Farklı türde camdan yapılmış prizmalar kullanılmış olsaydı, renkli alanların dağılımı önemli ölçüde değişirdi. Gerçek şu ki, Newton'un kullandığı prizmalar, yurtdışında üretilen ve soda ile silisli kum karışımından yapılan düz ya da taç camdan oluşuyordu ... Bu nedenle [Newton] farklı prizmaların sebep olduğu çeşitli etkilere tanık olma avantajına, yani kırılma gücünün, ışığın türünün bir özelliği olmaktan çok, ortamın bir özelliği olduğunu görebilme avantajına sahip değildi. Aslında, cam levhalarla sınırlanmış su dolu prizmalardan bahseder; ancak bunlarla yaptığı az sayıdaki deneme, açıkça yeterli dikkatle gerçekleştirilmemişti. Her zaman ihtiyatlı olmasına karşın, dahilerin doğal eğilimi olan sonuca acele etmek ve belirli ayrıntılardan çok genel ilkelere güvenmek eğilimini her zaman engelleyememiştir (John Leslie, 1838, s.59-60).

Leslie'nin bu ifadeleri, söz konusu; renk, ses gibi spektral alan gözlemlerinin oranlanması olduğunda, gözlemi yapanda devreye giren oransal birlik arayışına dikkat çeker. Ve bu arayışın, spektral alanın gözlemiyle sınırlı kalmadığını; öncesinde başka alanlar (örn. ses) bağlamında bulgulanmış oran ilişkilerini yeni alana taşımakla sonuçlandığını gösterir. Newton'a referans olan diatonik gam ilişkilerinin temelini, aritmetik oranlardan hareketle oktavları bulgulayarak atan Pisagor da bu durumdan muaf değildir. Matematik oranların ses alanında uyumlu olanların bulgulanabilmesinde yol gösterici olduğunu keşfettiğinde "matematiğin [bu oralarının], müzik de dahil olmak üzere her şeyi [evreni] açıklayabileceğine" inanmıştır (James Stewart, 2015).

Oranlı veya uyumlu sesler, müzik kuramcısı ve eğitimci rahip Guido d'Arezzo (990-1050) tarafından, kolaylıkla öğrenilebilmeleri için *Ut Queant Laxis* ilahisinin ilk dizesinin ilk heceleriyle adlandırılıp; "ut-re-mi-fa-sol-la" dizisi haline getirildiğindeyse bir anlam katmanı daha kazanmışlardır. Bu uygulama, daha sonra gelen müzik teorisyenlerinin kendi hece sistemlerini geliştirmelerine de zemin hazırlamıştır. Giovanni Battista Doni'nin (1595-1647), "do" hecesinin "ut" hecesine kıyasla daha kolay telaffuz edildiğini ve aynı zamanda Latince "Dominus" (kök notaya karşılık evrenin kökü olan

Tanrı) sözcüğünün kısaltması olduğunu öne sürerek bu değişikliği savunması, bahse konu ad değişikliklerine çarpıcı bir örnektir (The Generalist Academy, 2021).

Tüm bu ifadeler bağlamında adlandırmanın, temel düzeyde yayılımlı bir alan gözleminin bölünmesi demeye geldiği açığa çıktığı gibi, bu adlandırmaların görece öznel doğaları da açığa çıkar. Ve giderek her şeyin metreyle ölçülebileceği, günün 24 saat, renklerin 7'yle sınırlı olduğu, sayı sisteminin yalnızca 10'luk olabileceği, müziğin yalnızca oranlı seslerle yapılabileceği ya da her bir parçası farklı renkte olan bir nesneye yalnızca kırmızı denilebileceği vb. kabullerin tamamı sorgulamaya açılır. Bu sorgulama, aynı zamanda ilgili kabullerin mümkünliğini sağlayan, fakat kendileri değişmeden kalan yapıların fark edilmesine de yol açar. Bunlar Kant'ın, Ön Kurs'a da kaynak olan çokkatlısı, uzayı ve zamanıdır. Duyum temsillerinin olanağı oldukları kadar, her türden nesne düşünümü karşısında gerçekleştirilen adlandırmaların da olanağıdır. Böylesi bir farkındalık seviyesinde ise, bahse konu tüm alışkanlıkları sorgulamaya açan çalışmalar yapılabilir; bir örneği Duchamp'ın *3 Standart Durdurma* (3 Stoppages Étalon / 3 Standard Stoppages, 1913-1914) çalışmasında gündeme gelen subjektif ölçü sistemleri kurulabilir; parçaları birbirinden son derece ayıksı görünse de bağıntılarının benzerliği üzerinden birçok sistem yan yana okunabilir.

Şu halde, Duchamp'ın readymadelerine sistematik olmayan yolda seçilmiş nesneler olarak yaklaşmak ve sırf sanat tarihinde yer almaları bakımından hazır nesneleri temel sanat eğitimine eklemeye çalışmak, birçok örneği de mevcut olduğu üzere boş bir çabadır. Readymadeler, adlandırmanın doğasını, yani dünyayı adlandırma yoluyla bölümlenmenin ne demeye geldiğini anlamaya davet eden nesneler olarak görülmelidir. Dolayısıyla kavramsal yaklaşımlar temel sanat eğitimine sağlıklı biçimde dahil edilmek isteniyorsa, önce **adlandırmanın doğası** çalışılmalı, ardından Ön Kurs'taki gibi bir çabayla araçsallaştırılmalıdır.

BÖLÜM V

SONUÇ

5.1. Bulgular ve Öneriler

Bu çalışmada, temel sanat eğitimi bağlamındaki plastik üretim-kavramsal üretim ikiliğinin, erken modernist sanatın veya temel eğitiminin doğasından ileri gelmediği; 1960'lı yıllarda her ikisine de uygulanan, mantıkçı pozitivistlere özgü indirgemeci yaklaşımın bir sonucu olduğu bulgulanmıştır. Bu çerçevede indirgemeye tabi tutulanların, Bauhaus'un kuruluş yılında geliştirdiği Vorkurs'u (Ön Kurs) ile Marcel Duchamp'ın 'readymade' yaklaşımı olduğu görülmüş; yapılan indirgemeyle her ikisinin de Kant'ın Saf Aklın Eleştirisi metniyle olan teorik arka plan ilişkisinin kesildiği anlaşılmıştır. Bu bağlamda, Ön Kurs'ta ortaya çıkan araçların, duyma yetisi özelinde yapılan bir araştırma sonucunda dışsallaştırılan araçlar olduğu; Duchamp'ın readymadelerinin de anlama yetisi özelinde yapılan bir araştırma sonucunda dışsallaştırılan araçlar şeklinde yorumlanarak temel sanat eğitimine eklenebileceği sonuçlarına erişilmiştir. Bu sonuçlar, tezin, *temel sanat eğitimindeki plastik üretim-kavramsal üretim ikiliği, temel sanat araçlarının insan deneyiminin koşullarını dışsallaştıran dilsel (temsili) düzlemler olduğunu göstermek yoluyla aşılabilir* şeklindeki hipotezini doğrulamaktadır. Ve bu doğrulama, temel sanat eğitiminin özünde insanın temsil koşullarını araştıran ve araçlar düzleminde dışsallaştıran bir insan doğası eğitimi olduğunu ortaya koymaktadır.

Bu çerçevede bulgularanlar maddeler halinde şöyle açıklanabilir:

- (1) Erken modernist sanat, 1960'lı yıllarda mantıkçı pozitivistlere özgü indirgemeci yaklaşıma tabi tutulmuştur:** Burada mantıkçı pozitivist tutumdan kasıt, felsefede mantık ve matematiğin insan doğasından türediği yönlü açıklamaları nedeniyle spekülatif ilan edilen geleneksel felsefenin metafizikten arındırılması; mantık ve matematiğin insan doğası arka planından soyularak analitik araçlar şeklinde ele alınması türünde bir yaklaşımdır. Amerikalı sanat eleştirmeni Clement Greenberg, 1960 tarihli *Modernist Resim* (Modernist Painting) adlı makalesinde hem Kant'ın Eleştirel Felsefesine hem de erken modernist sanatlara (resim, heykel vd.) benzer bir indirgeme tutumu ile yaklaşmıştır. Bu bağlamda, önce erken modernist sanatçıları

Kant ile onun öz eleştirel tavrını paylaştıkları yönünde ilişkilendirmiştir. Ancak bu ilişkilendirmeyi, Kant felsefesinin mantıkçı pozitivistlerin indirgemeye maruz bıraktığı hali üzerinden yapmıştır. Böylece Kant'ın 'mantığın sınırlarını mantık yoluyla belirleyen' bir felsefeci olduğunu; erken modernist sanatçıların da, medyumları, onları oluşturan sınırlamaları -düz yüzey, destek şekli, pigment özellikleri- bakımından tanımlanmakla ilgilenen sanatçılar olduğunu iddia etmiştir. Sonuç olarak, 'sanatlar, medyumların tanımıdır' şeklinde özetlenebilecek formel sanat anlayışını gündeme getirmiştir. Greenberg ardından Joseph Kosuth, 1969 tarihli *Felsefeden Sonra Sanat* (Art After Philosophy) adlı makalesinde, kendisi de bir erken modernist olan Marcel Duchamp'ın 'readymade' anlayışına aynı indirgeme tutumu ile yaklaşmış; sonuç olarak, 'sanat, sanatın tanımıdır' şeklinde özetlenebilecek kavramsal sanat anlayışını gündeme getirmiştir. Bu çerçevede, Duchamp'ın sanatlar üzerine konuşan üst-sanat yaptığını, diğer deyişle tarihselci olduğunu iddia etmiştir. Bu indirgemeler, erken modernist sanatçılar yanı sıra 1960'lar ve sonrası sanat alanını, ortak bir bağlamda ele alınamayacak şekilde, plastik odaklı ve tarihselcilik odaklı olmak üzere iki kutba ayırmıştır.

(2) Güncel temel sanat eğitimi bağlamındaki plastik üretim-kavramsal üretim ikiliği, 1960'lı yıllarda erken modernist sanata uygulanan indirgemeci yaklaşımın uzantısıdır: Formel sanat ve kavramsal sanat anlayışlarının ortaya çıkışından kısa süre sonra 'Sanatın Temelleri' (1968) ve 'Sanat Teorisi' (1969) adlı iki temel eğitim modeli geliştirilmiştir. Bunlardan ilki formel sanat anlayışının, diğeri kavramsal sanat anlayışının temel eğitimidir. Her ikisi de, formel sanat ve kavramsal sanatın erken modernist sanata yönelik indirgemeci tutumunu temel sanat eğitimine taşımışlar, bu çerçevede Bauhaus Vorkurs'unda (Ön Kurs) eğitimi verilen 'yapı' anlayışını indirgemişlerdir. Bu indirgeme sonucunda temel sanat araçlarının, Kant Felsefesindeki haliyle 'duyma yetisi olanaklılığı'nı dışsallaştıran araçlar olduğu gerçeği görünmez kılınmıştır. Bu durum 'Sanatın Temelleri'nde, öğrenciyi tarihte ortaya çıkmış tüm medyumlar ve görüntü üretme teknikleriyle karşılaştırarak bunları ikincil anlamlarla donatma eğitimiyle; 'Sanat Teorisi'nde ise mevcut medyumların veya bu medyumlarla yapılmış sanat çalışmalarının prosedürlerini ortaya çıkarma eğitimiyle sonuçlanmıştır. Daha sonra bu modeller üzerine inşa edilen 'Sanat Yapımı' ve 'Postmodernist Temel Sanat Eğitimi' modelleri de aynı hataları sürdürmüştür.

(3) Bauhaus Vorkurs'u (Ön Kurs), okulun kendi tarihsel süreci içerisinde 1930'larda mantıkçı pozitivistlere özgü indirgemeci yaklaşıma tutularak işlev odaklı eğitime dönüştürülmüştür: Bauhaus'un Ön Kurs'u çerçevesinde verilen 'yapı' eğitimi, 1960'larda sanat alanında indirgenmesinden önce, toplumsal faydayı önceleyen işlevselci Hannes Meyer'in yönetiminde bulunduğu (1928-1930) Dessau Döneminde mantıkçı pozitivist indirgemeye tabi tutularak işlev odaklı temel eğitime dönüştürülmüştür. İlgili kursun güncel bağlamda endüstriyel tasarım ve mimarinin eğitimi olarak görülmesinin temel nedeni bu indirgemedir.

(4) Erken modernist sanatta ortaya çıkan yeni tutumlar, Kant'ın Saf Aklın Eleştirisi metninde sunduğu 'duyma yetisi olanaklılığı' anlayışına temellenir: Erken modernist sanatçılar, Greenberg'in iddia ettiği gibi medyumları, onları oluşturan sınırlamaları -düz yüzey, destek şekli, pigment özellikleri- bakımından tanımlanmakla ilgilenen sanatçılar değildir. Medyumları, özneye içkin görme (duyma) sürecinin dışsallaştırılabildiği nesnel görme (duyma) araçları olarak değerlendirmişler; bu değerlendirmeyi, karşılarındaki manzaraya, kendi bedenleri tarafından üretilen birer sonuç olduklarının bilinciyle yaklaşabilmeleri sayesinde yapabilmişlerdir. Resimleri, görme deneyiminin doğrudan gözlemlenemeyen alt katmanlarına dair düşünüm yoluyla ürettikleri varsayımların görselleştirmeleridir. Bu görselleştirmelerde duyu izlenimlerine karşılık olarak renk, ton, doku değerlerini, görme sürecinin hiyerarşik katmanlarına karşılık olarak da geometrinin hiyerarşik öğelerini kullanmışlardır. Tüm bu yaklaşımı, Kant'ın Eleştirel Felsefesi'nde matematiğin imkânı olarak ortaya koyduğu 'duyma yetisi olanaklılığı' anlayışına başvurarak gerçekleştirmişlerdir. Bu çerçevede, Kant'ın nesneyi insan zihninin dışında ve kendinde var olan bir şey değil; zihinde kurulan ve bir temsil birliği içinde tutulan temsil olduğu türündeki varsayımına odaklanmışlardır.

(5) Bauhaus Vorkurs'u (Ön Kurs), modernist sanatın temel eğitimidir ve Kant'ın Saf Aklın Eleştirisi metninde sunduğu 'duyma yetisi olanaklılığı'nı araçlar düzleminde dışsallaştırır: Ön Kurs'a referans olan öğretiler, 1905 yılında Eugène Grasset ve Adolf Hölzel tarafından geliştirilen formun geometrik öğeleri ve karşıtlıkları ile değer öğeleri ve karşıtlıkları öğretileridir. Grasset ve Hölzel, erken modernist sanatçıların Kantçı tutumunun farkındadır. Buradan hareketle, görme eleştirisi adı altında; sanat medyumları düzleminde ortaya çıkması gereken öge ve

ilişkilerini; duyu izlenimleri ve geometriden hareketle sistematize etmeye çabalamışlardır. Bu sistematizasyonu, ‘anlama yetisi’nin dili olan söz (logos) dizimiyle benzer bir dizim mantığını içerecek ölçüde yapmayı denemiş; bir tür görme dili oluşturmaya çalışmışlardır. Bu öğretilerin verildiği kurslarda sanat eğitimi alan ve aynı zamanda dil, matematik ve fizik öğretmenliği eğitimi bulunan Johannes Itten; söz konusu öğretileri bir araya getirmiş, temel eğitim sürecini, nesnenin zihinde kurulma süreciyle paralellik gösterecek biçimde kurgulamıştır. Bu kurguyu ‘duyma yetisi olanaklılığı’nın üç temel bileşenini dikkate alarak sistematize etmiş; duyu çokkatlılığına karşılık değer egzersizleri ve araçlarını; uzaya karşılık form egzersizleri ve araçlarını; zamana karşılık ritim egzersizleri ve araçlarını içeren temel sanat eğitimini meydana getirmiştir.

(6) Marcel Duchamp’ın readymade yaklaşımı, Kant’ın ‘duyma yetisi olanaklılığı’na temellenen erken modernist sanatlar ve temel eğitimi niteliğindeki Ön Kurs ile yapısal uygunluk içerisindedir: Marcel Duchamp, Kosuth’un iddia ettiği gibi tarihselci tutum içerisinde olan bir sanatçı değildir. Readymadelerini, kendi dönemindeki diğer sanat çalışmalarının prosedürlerini ortaya çıkarma üzerine gerçekleştirmemiştir. Onları, kendisi dışındaki erken modernist sanatlar ve Ön Kurs’a temel olan duyu çokkatlıları (değer skalaları) yerine; duyu çokkatlılarının adlarının birer düğümü, yani ad çokkatlıları olarak seçmiştir. Böylece adlandırmanın doğasını, yani nesneleri adlandırma yoluyla bölümlemenin ne demeye geldiğini sorgulamaya açmıştır. Bu bakımdan Kant’ın Eleştirel Felsefesinde mantığın imkânı olarak ortaya koyduğu ‘anlama yetisi olanaklılığı’na temellenen çalışmalar gerçekleştirmiştir.

Bu çerçevede önerilenler maddeler halinde şöyle sıralanabilir:

(1) Sanat ve temel sanat eğitimi alanına yönelik indirgemeci tutumların esas nedenleri üzerine araştırmalar artırılmalıdır: Bu çalışmada hem erken modernist sanatın hem de temel eğitiminin 1960’lı yıllarda mantıkçı pozitivistlere özgü indirgemeci yaklaşıma tabi tutulduğu gösterilmiş, ancak bu indirgemenin esas nedenlerine değinilmemiştir. Söz konusu indirgemenin ideolojik olduğu varsayılabilir nedenleri üzerine araştırmalar yapılmalıdır.

(2) Temel sanat eğitimi bağlamında geliştirilecek modeller; insanın temsil koşullarını araştıran alan okumaları çerçevesinde kurgulanmalıdır: Erken modernist sanatın ve temel eğitiminin Kant'ın Saf Aklın Eleştirisi metninde sunduğu 'duyma' ve 'anlama' yetisi olanaklılığına temellenmekte olduğu gerçeği; mevcut modellerin gözden geçirilmesi; yeni geliştirilecek olanların da insanın duyma, anlama türündeki temsil yetilerini ve koşullarını araştıran alan okumaları çerçevesinde kurgulanması gerektiğini göstermektedir. Bu bağlamda, Duchamp'ın readymadelerinden hareketle 'adlandırmanın doğası', Ön Kurs'takine benzer bir çabayla araştırılıp araçsallaştırılarak Ön Kurs'a eklenebilir. Güncel bir yaklaşım sergilenecekse de, çağdaş zihin felsefesi, bilinç felsefesi, nörofelsefe vb. alanlar dikkate alınmalıdır.

(3) Sanat Felsefesi veya Estetik Bilimi alan yazını bağlamında 'estetik' ve 'sezgi' terimleri tartışmaya açılmalıdır: Erken modernist sanatın Kant'ın Saf Aklın Eleştirisi metninde sunduğu 'duyma' ve 'anlama' yetisi olanaklılığına temellenmekte olduğu gerçeği; bu dönem sanatçılarının estetiği 'güzel' değil, 'temel duyum' anlamı üzerinden; 'sezgi'yi ise 'gerçeğin dolaysız, içgüdüsel yolla alımlanması' değil, bizzatıhi 'bakma, görme' anlamı üzerinden ele aldıklarını göstermektedir. Dolayısıyla özelde ilgili sanatçıların, genelde ise 'sanatçı'nın, 'deha' anlatısı çerçevesinde değerlendirilmesi durumuna mesafe alınmalı, yerine, sanat çalışmalarını insanın temsil doğası üzerine sistematik düşünüm yoluyla -ki bu düşünüm bilimci veya felsefecinin düşünümünden farksızdır- gerçekleştirdikleri anlayışına alan açılmalıdır.

KAYNAKÇA

- Aksel, E. (2004). Temel Sanat Kararları. *Anadolu Üniversitesi Anadolu Sanat Dergisi*, 15. <https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/handle/11421/1189> Erişim tarihi: 21.07.2025
- Altuğ, T. (2016). *Modern Felsefede Metafiziğin Elenmesi* (3. bs.). İstanbul: Belge.
- Altunok, N. (2022). Discovering New Potentials of Bauhaus-invented: “Vorkurs”. In N. Dostoğlu (Ed.), *2nd AE International Symposium: Architectural Episodes 02, New Dialogues in Architectural Education and Practice* (pp. 293-308). İstanbul: İstanbul Kültür University.
- Atalayer, F. (2004). Çağdaş Temel Sanat (Tasarım) Eğitimi ve Postmodernite-Geleneksellik. *Anadolu Üniversitesi Anadolu Sanat Dergisi*, 15. <https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/handle/11421/1191> Erişim tarihi: 21.07.2025
- Ayer, A. (2010). *Dil, Doğruluk ve Mantık* (3. bs.). (V. Hacıkadıroğlu Çev.), İstanbul: Metis.
- Banham, R. (1967). *Theory and Design in the First Machine Age* (2nd ed.). Washington: Praeger Publishers.
- Banham, R. (1971). Myths, Meanings & Forms of 20th Century Architecture. <https://www.youtube.com/watch?v=pDEXfDwl9W4> Erişim tarihi: 21.07.2025
- Barrett, T. (2011). *Making Art: Form and Meaning*. New York: McGraw-Hill.
- Basut, L. (2021). Felsefe Yazıları: Tasarımlama-Yetililiği Olarak Zihin, Ders 1. <https://konigsbergadyosu.com/2021/04/10/kant-krv-saf-aklin-elestirisi-giris-b-%c2%a7-1-ders-tasarimlama-yetililigi-olarak-zihin/> Erişim tarihi: 21.07.2025
- Basut, L. (2021). Felsefe Yazıları: Transzendental Deduktion’a Geçiş. Ders 11. <https://konigsbergadyosu.com/2021/08/14/kant-krv-saf-aklin-elestirisi-transzendental-analytik-ii-i-%c2%a713-%c2%a714-transzendental-deduktiona-gecis-ders-11/> Erişim tarihi: 21.07.2025
- Cage, J. (1991). John Cage Compositeur, Komponist. New York. <https://www.youtube.com/watch?v=pcHnL7aS64Y> Erişim tarihi: 21.07.2025
- Cevizci, A. (2005). *Felsefe Sözlüğü* (6. bs.). İstanbul: Paradigma.
- Cézanne, P. (1988). Resim Üzerine Görüşler (G. Savaş, Çev.). *Değer Dergisi*, 7, 115-120. İstanbul: Metis.
- Churchland, Paul M. (2012). *Madde ve Bilinç, Zihin Felsefesine Güncel Bir Bakış* (2. bs.). (B. Ersöz, Çev.). İstanbul: Alfa.

- Danto, A. (2014). *Sanat Nedir?* (Z. Baransel, Çev.). İstanbul: Sel.
- Dennis, M. (2016). *Strategic Anomalies: Art & Language in the Art School 1969-1979*. Unpublished doctoral dissertation Coventry University, Coventry. <https://pureportal.coventry.ac.uk/en/studentTheses/strategic-anomalies-art-language-in-the-art-school-1969-1979> Erişim tarihi: 21.07.2025
- Denver Art Museum (2025). *20 Quotes from Claude Monet*. <https://www.denverartmuseum.org/en/blog/20-quotes-claude-monet> Erişim tarihi: 21.07.2025
- Frege, G. (2014). Çevirenin Sunuşu, *Aritmetiğin Temelleri Sayı Kavramı Üzerine Mantıksal-Matematiksel Bir İnceleme* (3. bs.). (B. Gözkan Çev.). Ankara: Yapı Kredi.
- Galison, P. (1990). Aufbau/Bauhaus: Logical Positivism and Architectural Modernism. *Critical Inquiry*, 16, 4, 709-752.
- Gall, W. (2025). *Adolf Hölzel (1853-1934)*. <https://www.galerie-bayer-bietigheim.de/kuenstler/adolf-hoelzel> Erişim tarihi: 21.07.2025
- Gözkan, B. (2018). *Kant'ın Şemsiyesi: Kant'ın Teorik Felsefesi Üzerine Yazılar*. Ankara: Yapı Kredi.
- Grasset, E. (1907). *Méthode de Composition Ornementale, Éléments Rectilignes* [Süsleme Kompozisyon Yöntemi, Doğrusal Elemanlar]. Paris: Tome Premier. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6109619d/f14.texteImage> Erişim tarihi: 21.07.2025
- Greenberg, C. (1960). Modernist Painting. In *Forum Lectures* (pp. 85-93). Washington: Voice of America. <https://archive.org/details/clement-greenberg-modernist-painting/mode/2up> Erişim tarihi: 21.07.2025
- Gropius, W. (1971). *The New Architecture and the Bauhaus* (4th ed.). Massachusetts: MIT Press.
- Gropius, W. (2017). Weimer Devlet Yapıevi (Bauhuas) Programı. E. Batur (Ed.), *Modernizmin Serüveni: Bir "Temel Metinler" Seçkisi 1840-1990* (2. bs.). içinde (s. 292-294). İstanbul: Sel.
- Hauser, A. (1992), *The Social History of Art Vol II* (5th ed.). London: Routledge.
- Harrison, C. (1991). *Asseys on Art & Language*. Oxford: Basil Blackwell.
- Heimsoeth, H. (2014). *Kant'ın Felsefesi* (6. bs.). (T. Mengüşoğlu, Çev.). Ankara: Doğu Batı.
- Itten, J. (1973). *The Art of Color* (2nd ed.). Germany: Otto Maier Verlag.

- Itten, J. (1975). *Design and Form: The Basic Course at the Bauhaus and Later* (2nd ed.). New York: Van Nostrand Reinhold.
- James-Chakraborty, K. (2003). *Bauhaus Culture: From Weimar To The Cold War* (K. James-Chakraborty, Ed.). University Of Minnesota Press.
- Kant, I. (2000). *Critique of Pure Reason* (2nd ed.). (P. Guyer & A. Wood, Eds. & Trans.). Cambridge: Cambridge University Press.
- Kant, I. (2000). *Gelecekte Bilim Olarak Ortaya Çıkabilecek Her Metafiziğe Prolegomena* (4. bs.). (İ. Kuçuradi & Y. Örnek, Çev.). Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu.
- Kılıçdoğan, E. (2018). Veri Görselleştirmelerinin Temsiliyet Olanğı Bağlamında Dil Olarak Tasarım. Yüksek lisans Tezi. Mersin Üniversitesi, Mersin.
- Kosuth, J. (1993). *Art After Philosophy and After: Collected Writings, 1966-1990* (2nd ed.). Massachusetts: MIT Press.
- Lazarato, M. (2017). *Marcel Duchamp ve İşin Reddi*. (S. Çalıcı, Çev.). İstanbul: Kolektif.
- Lehrer, J. (2011). *Proust Bir Sinirbilimciydi* (2. bs.). (B. Aydar, Çev.). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Leslie, J. (1838). *Treatises on Various Subjects of Natural and Chemical Philosophy*. Edinburgh: Black. <https://archive.org/details/treatisesonvario00lesluoft/mode/2up> Erişim tarihi: 21.07.2025
- Leuthold, S. (1999). Conceptual Art, Conceptualism, and Aesthetic Education. *The Journal of Aesthetic Education*, 33, 1. 37-47.
- Magee, B. (2010). *Felsefenin Öyküsü* (4. bs.). (B. Şener, Çev.). Ankara: Dost.
- Mather, G. (2018). *Duyu ve Algının Temelleri* (2. bs.). (S. Canan & R. Dokuyucu Çev. Ed.). Ankara: Nobel.
- McEvelley, T. (1988). Empirical Thinking (Why Kant Can't). *Artforum*, 27, 2, 120-126. <https://www.artforum.com/features/empyrrhical-thinking-and-why-kant-cant-206127/> Erişim tarihi: 21.07.2025
- Meggs, P. & Purvis, W. (2016). *History of Graphic Design* (6th ed.). New Jersey: John Wiley & Sons.
- Merleau-Ponty, M. (2017). *Algılanan Dünya* (6. bs.). (Ö. Aygün, Çev.). İstanbul: Metis.
- Metzinger, J. & Gleizes, A. (1965). Cubism (1912). In L. Herbert (Ed.), *Modern Artists On Art Ten Unabridged Essays* (pp. 1-18). New Jersey: Prentice-Hall. <https://archive.org/details/modernartistsona00herbrich> Erişim tarihi: 21.07.2025

- Nelson, J. (1958). Marcel Duchamp In J. Nelson (Ed.), *Wisdom: Conversations with the Elder Wise Man of Our Day* (pp. 89-99). New York: W.W. Norton & Company.
<https://archive.org/details/wisdomconversations00nels/mode/2up> Erişim tarihi: 21.07.2025
- Norton, L. (1917). Richard Mutt Case. *The Blind Man*, 2, 6-7.
<https://sdrclib.uiowa.edu/dada/blindman/2/> Erişim tarihi: 21.07.2025
- Ocvirk, G., & Stinson, R., & Wigg, F., & Bone, R., & Clayton, D. (2013). *Art Fundamentals: Theory and Practice* (12th Ed.). New York: McGraw-Hill.
- Reichenbach, H. (2019). *Bilimsel Felsefenin Doğuşu* (C. Yıldırım, Çev.). Ankara: Fol.
- Rykwert, J. (1982). *The Necessity of Artifice: Ideas in Architecture*. London: Academy Editions.
- Searle, J. (2014). *Zihnin Yeniden Keşfi* (M. Macit, Çev.). İstanbul: Litera.
- Shiner, L. (2017). *Sanatın İcadı* (4. bs.). (İ. Türkmen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Stewart, J. (2015). *Timeline 002: Pythagoras And The Connection Between Music And Math*. <https://www.vermontpublic.org/vpr-classical/2015-05-04/timeline-002-pythagoras-and-the-connection-between-music-and-math> Erişim tarihi: 21.07.2025
- The Art Story. (2025). *Georges Seurat*. <https://www.theartstory.org/artist/seurat-georges/> Erişim tarihi: 21.07.2025
- The Generalist Academy. (2021). *The do in do-re-mi*. <https://generalist.academy/2021/07/27/the-do-in-do-re-mi/> Erişim tarihi: 21.07.2025
- Tomkins, C. (1972). *The World of Marcel Duchamp 1887-1968*. New York: Time-Life Books.
- Weber, A. (2015). *Felsefe Tarihi: Felsefe, Metafizik ve Bilim* (H. Vehbi Eralp, Çev.). İstanbul: Kabalcı.
- Wick, R. (2000). *Teaching At The Bauhaus*. Stuttgart: Hatje Cantz.
- Willis, D. (197). Meaning In The Art Of Duchamp I. *ArtForum*, 10, 4, 72-77.
<https://www.artforum.com/features/meaning-in-the-art-of-duchamp-part-i-210390/> Erişim tarihi: 21.07.2025