

BİLİMSEL GERÇEKLIK / İMGESEL İHTİMAL: SANAT PRATIĞİNDE DÜŞÜNCENİN OLASILIKLARINI ÇOĞALTMAK

Doç. Dr. H. Esra OSKAY*

Özet: Sanat eğitimi üzerine son zamanlarda yapılan tartışmalar, üniversite yapısı içerisinde sanat eğitiminin konumunu sorgulayan bir gündeme odaklanmaktadır (Borgdorff, 2012; Busch, 2009; Elkins, 2009; Slager, 2012). Bu bağlamda, sanatsal araştırma kavramı, sınırlı bir bilgi üretimi ve bu bilginin transferiyle sınırlı bir üniversite modelinin yerine deneysel ve süreç odaklı bir işleyişi öneren bir olasılık olarak öne çıkar. Günümüzde bilgiye ulaşmadaki görece kolaylık, tecrübe ve bilgi aktarımını sağlayan bir mecra olarak üniversitenin işlevine dair soruları tetiklerken, araştırma kavramı epistemolojik bir dönüşümün (Latour, 1998) odak noktalarından biri haline gelir. Enformasyondaki aşırı çoğalma, bu verilerin sınıflandırılması, analiz edilmesi ve yeni imgelemlere zemin oluşturması sürecini başlatıcı beceriler olarak belirlemeye başlarken, araştırma kavramı sonlu bilgidense akış halindeki düşünceyi, nesnesiyle hemhal olan deneysel süreci öne çıkarır. Bu metin, sanatsal üretimin deneyime ve deneyselliğe açık düşünce biçimini bu epistemolojik dönüşüm içinde ele alan literatüre odaklanan bir değerlendirme yazısı niteliğindedir. Bu çerçevede sezgi, duygular ve duyular alanında değerlendirildiği için geleneksel olarak bilimsel bilgi alanından dışlanan sanatsal düşünme biçimini günümüzün materyal düşünme tartışmaları içinde tartışır, deneysel pratiğin ve materyal düşüncenin potansiyellerini sanatın dili içinde incelemeyi hedefler.

Anahtar Kelimeler: Deneysel Pratik, Materyal Düşünce, Sanatsal Düşünce

Geliş Tarihi: 08.09.2020 Kabul Tarihi: 16.12.2020 Makale Türü: Derleme

*Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, Gölbaşı /Ankara
harika.oskay@hbv.edu.tr - orcid.org/0000-0001-6684-4204

ASARIM

DESIGN

SCIENTIFIC REALITY / IMAGINARY PROSPECT: EXPANDING THE POTENTIALITIES OF THINKING THROUGH ART PRACTICE

Assoc. Prof. H. Esra OSKAY*

Abstract: Recent debates on art education focus on an agenda that questions the position of arts education within the university structure (Borgdorff, 2012; Busch, 2009; Elkins, 2009; Slager, 2012). In this context, the concept of artistic research proposes an experimental and process-oriented practice, within a university model with limited ideas on knowledge production and transfer of this knowledge. Today, the concept of research becomes one of the focal points of an epistemological transformation (Latour, 1998), while the relative ease of accessing information triggers questions about the function of the university as a medium that provides experience and knowledge transfer. The excessive proliferation of information leads to undermining the access to knowledge and to determine the process of classifying, analyzing, and laying the groundwork for new imaginations as the dominant skills. The concept of research becomes crucial with its emphasis on the flow of thought rather than finite knowledge, and the experimental process that is integrated with its object. Within this epistemological transformation, this review article aims to reflect on the particular mode of thinking relevant in artistic production, which is open to experience and experimentation. In this framework, it discusses artistic thinking, which is traditionally excluded from the scientific knowledge field due to its intuitive, emotional and sensational nature. Within this context, the paper aims to examine the potentials of experimental practice and material thinking within the language of art.

Keywords: Experimental Practice, Material Thinking, Art Practice

Received Date: 08.09.2020 Accepted Date: 16.12.2020 Article Types: Review Article

*Ankara Hacı Bayram Veli University, Fine Arts Faculty, Painting Department,, Gölbaşı /Ankara
harika.oskay@hbv.edu.tr - orcid.org/0000-0001-6684-4204

1. GİRİŞ

Son dönem sanat eğitimi üzerine gelişen tartışmalar bilimsel bilginin sınır ucunda bir alan olarak sanatın bilimsel bilgi ile olan ilişkisine ve sanatın neyi bildiğine odaklanır (Borgdorff, 2012; Busch, 2011; Elkins, 2009; Slager, 2012). Sanat eğitiminin uzun tarihine baktığımızda, benzeri bir tartışmanın eğitimin yapısına ve bilginin sınırlarına olan etkisi on altıncı yüzyıla kadar sürülebilir. Yüksek öğretim çatısı altında öğretilen meşru bilgi alanının genişletildiği bu dönemde sanat eğitiminin de formal bir eğitim kapsamına alındığı göz önünde bulundurulduğunda, kökten düşünsel devinimlere yol açan toplumsal olayların eğitimin sınırlarını da değiştirdiği bir kez daha görülür (Elkins, 2009, s. 8). O zamana dek akıl ve beden emeği arasındaki ayrımın aşağı tarafında konumlandırılan sanatın aklın yüksek fakültelerine odaklanan yüksek eğitim sistemine girişi, sanatın liberal sanatlar statüsüne getirilmesi mücadelesinin bir sonucudur. Bu dönemin sanatçısı, sanat eğitimi profesyonel mesleklerle aynı kurumsal yapı içine sokarak itibar kazanmak peşindedir. Bu sebeple sanatçının pratiğinde bedensel bilgi kadar zihinsel aktivitenin de önemli bir yer teşkil ettiğinin altı çizilir. James Elkins'in (2009) belirttiği gibi, bu dönem sanat üretiminde teknik yetkinliğin, zanaatin bedensel bilgisiyle beraber, bu becerileri biçimlendirecek "onlara rehberlik edecek zihinsel prensipler" in de başat rol oynadığı kabul edilmeye başlanır (s.8). Figürden ve doğadan yapılan çizimler, anatomi ve doğa felsefesi gibi teorik derslerle temellendirilir, matematik, perspektif, oran-orantı, harmoni, düzlem ve Öklid geometrisinin sağladığı dönemin kabul gören bilgisiyle teorik bir çerçeveye oturtulur (Elkins, 2009, s. 8). Sanatçının eğitiminde ağırlıkla üstünde durulan zanaat, dönemin düşünsel evreninin ilkeleriyle desteklenir ve sanat eğitimi bu yapı içerisinde entellektüelleştirilir.

Bu değerlendirme makalesi benzer bir kırılmanın

yaşandığı günümüz sanat eğitimi üzerine düşünülen mevcut çalışmaların ana hatlarını belirlemek, bu tartışmalar içerisinde sanatın düşünme biçiminin bilimsel bilginin metotlarıyla keşiştiği noktaları irdelemek, deneyselliği ön plana çıkaran araştırma ve yeniden üretime odaklanan bilgi üretimi arasındaki aralığı tartışarak güncel tartışmaları nitel bir yöntemle analiz etmek için kaleme alınmıştır.

2. SANAT PRATIĞİNDE TEORİK BİLGİNİN DEĞİŞKEN ANLAMLARI

Thierry De Duve (1999) sanat eğitimindeki temel kırılma noktalarına odaklanırken, günümüz sanat eğitimi, kavramsal sanatın biçimden çok fikirlere önem veren yaklaşımının etkisinde, teorinin ağır bastığı bir eğitim modeli modeli olarak tanımlar. Sanat eğitiminde teorinin başat bir rol edinmesinden yüzyıllar sonra, sanatın teorik bilgi ile olan diyalogu farklı biçimlere bürünür. Vytautas Michelkevicius (2018) bitmiş sanat nesnesinden yaratıcı sürece odaklanan kavramsal sanatla beraber sanatçıların literatürüne araştırma kavramının eylemlerinin girdiğini belirtir, sanatçı "analiz eder, sorgular, yeniden düşünür, arşivler, tefekkür eder, eleştirir" (s. 30). Sanatçı artık ne doğuştan gelen bir yetenekle ne de hepimizi eşitleyen yaratıcılık melekesiyle tanımlanabilir (Duve, 1999). Doksanların sonunda sanatçı, bulunduğu çağın eleştirisini onun içinden yapan bir figürdür. Ne genetik bir üstünlüğü tanımlayan ve dahi sanatçı mitini destekleyen yetenek kavramı ne de zamanla ticarileştirilen yaratıcılık kavramı bu zamanın sanatçısını tanımlayamaz (De Duve, 1999, s.26). Bu eğilim, sanat okullarını kendi disiplinlerinin dışında teorilerle buluşturan yeni bir içerik üretmeye iter.

Howard Singerman, 1999 tarihli çalışmasında sanat eğitimindeki entellektüelleştirmenin kaynağının akademik sistem içerisinde kurumsallaşma çabası olduğunu belirtir. Bu çerçevede düşünüldüğünde, sanat eğitiminde

teorinin baskın rolü sadece kavramsal sanatın bir etkisi olarak görülemez. Üniversitenin yapısı içerisinde sanat eğitimi bu kurumsal çerçeveye ayak uydurma çabasına girer. Singerman'a (1999) göre bu dönüşüm, sanat pratiğinin merkezinde yer alan örtük ve bedensel bilgiden akademik dilin açıklayıcı bilgisine ağırlık veren bir kaymaya işaret eder. Bu sebeple üniversiteden çıkan sanatın kendinin farkında, özdeşimsel ve mesafeli bir akademik görüntü verdiğini belirtir. Atölyede değil sınıfta biçimlenen sanatçı için yaratıcı süreç bir problem çözme mekanizmasının bilinçli ve rasyonel adımlarıyla tanımlanır olmuş ve diğer üretim süreçleriyle denk hale gelmiştir (Singerman, 1999, s. 280).

Sanat pratiğinin teoriyle olan ilişkisindeki dönüşümde temellenen bu yeni yapı içerisinde sanatın bilginin üretildiği ve aktarıldığı üniversite ile olan ilişkisi yeni bir diyalog başlatır. Henk Borgdorff (2012) sanatın önermesel bilginin dışında kalan ve kavramsal olmayan bir bilgi ürettiğini belirtirken, bu üretimin üniversite içindeki varlığını konvansiyonel bilgi kavramına getirilmiş yeni bir açılım olarak değerlendirir. Sanatçının teoriyle olan ilişkisi ise, Borgdorff'a (2012) göre dört ana başlıkta özetlenebilir: üretime dair teknik bilgiye dayanan araçsal perspektif, sanat yapıtını yorumlayarak, onu sanat tarihi ve kuramları içinde konumlandırarak yorumlamacı perspektif, yorumla açıklanan bir dünyadansa sanat yapıtının failliği ile yeni dünyalar kurduğu iddiasındaki performatif perspektif ve sanat üretiminin bir düşünme biçimi olduğuna inanan içkin perspektif (s. 17). Bu dört farklı perspektif de pratiğin bedensel bilgisini, teorik bir bilgiyle buluşturma çabasına işaret eder ve farklı üretim pratiklerinde teorinin farklı konumlanışlarını tanımlar. Teori ve pratik ilişkisi her bir örnekte başka türlü örülür. Borgdorff'a (2012) göre bütün bu ilişki biçimleri içerisinde günümüzün sanatçısının üretimi, pratik ve teoriyi eşzamanlı ilerleyen bir düşünme

biçimi gören son öneriye uygun gözükür (s.21). Sanatın ürettiği bir bilgiden bahsedeceksek eğer, bu sanatçının pratiğinde aldığı kararlarda kendini gösterir.

Öte yandan, Pascal Gielen (2013), sanat pratiği ve teori arasındaki ilişkiyi sanat dünyasının genel işleyişi içinde ele alarak sorgular. Gielen, teorinin farklı rollerini kurguladığı dörtlü sistem içerisinde temellendirir. "Domestik alan, müşterek alan, piyasa ve sivil alan", teori ve pratiğin işlevi ve karakterinin değişkenlik gösterdiği alanlardır. Sanat eğitiminin de içinde bulunduğu müşterek alan, düşünsel denemelerin toplumsal bir karakter kazandığı bir sonuca varma zorunluluğundan azade, sanatçıya görece özgürlük sağlayan bir saha olarak tanımlanır. Piyasa ve sivil alanda ise teori, pratiği besleyen düşünsel bir eylem olarak değil bir "pazarlama stratejisi" ya da "savunma eylemi" olarak görülür. Sanatçının varlığını ancak bu dört alan içinde bir dengede sürdürebildiğinin altını çizen Gielen (2013), deneme ve yanılmanın yavaş ve yumuşak alanı kadar temsil ve gösterimin kamusal diyalogunun sağladığı karşılaşmayı da aynı derecede önemser. İlkinin eksikliği kendini tekrar eden üslupçu bir ifadeye, kendi üstüne kapanan düşüncenin körlüğüne, ikincisinin eksikliği ise kendini savunmak üzere bildik formülleri tekrarlayan bir kısır döngüye sebep olacaktır (Gielen, 2013, s. 63).

2.1. Bilimsel Gerçeklik ve Sanatın Gerçekle Olan İlişkisi

Sanat üretiminde teorinin üstlendiği değişken roller, bize sanatın düşünme biçimine dair yol gösterir. Sanat eğitimi, teori ve pratiğin, düşünce ve eylemin organik olarak birbirini doğurmasını öngören yavaş ve korunaklı zamanı sağlar (Gielen, 2013, s. 66). Irit Rogoff (2006), sanatçının ve kuramcının eylem biçimlerinin birbirlerinden ayıramayacağına dikkat çeker. Üretilen yapıt ve yapıt üzerine üretilen kuram eşzamanlı oluşur. Bu anlamda, pratiğin ve teorinin birbirine ulanan

karmaşık bir bilgi üretim süreci olduğunu belirtir: “analiz edebildiğimiz ve açıklayabildiğimiz, aynı zamanda içinden görebildiğimiz koşulları paylaşp yaşadığımız” bir düşünme biçimidir bu (Rogoff, 2006). Teorist, üzerinde durduğu zemini kendisini zeminsiz bırakana dek çözer, analiz eder ve sonrasında bu çözümden yola çıkarak anlamı yeniden inşa etmeye çalışır. Rogoff (2006), teoristin yeni kurgularla yeni bir gerçeklik hayal etmekteki çekinikliğini sanatçının tahayyülünde tamamlar: “eleştirel analizin ötesine geçecek alternatif bir formülasyonun olası tahayyülü, analizle kesintiye uğratılmış kültürel fenomenin anlamlandırılması”, yeni tahayyüller üreten sanatın üretiminde gerçekleşir.

Buradaki kırılma, önermesel bilginin alanı olarak bilim ile sanatın gerçeği temsil biçimlerinin ayrımında somutlaşır. Geleneksel anlamda bilimin ürettiği temsiller gerçeği bütün şeffaflığıyla gösterecek bir imge üretme peşindedir, sanat ise gerçeğin imgelerine daha farklı yaklaşır (Groys, 2013, s. 61). Bilimsel gerçekçiliğin tanımına odaklanan İan Hacking (1984), gerçekçilik teriminin bilim içinde sorgulanmaz gibi gözükken anlamını sanatın gerçekliğin temsilleriyle olan ilişkisini bir karşılaştırma noktası olarak ele alarak tartışmaya açar. Sanatta on dokuzuncu yüzyılda kırılmaya başlayan taklit saplantısı (Heartney, 2011), dünyaya bir pencereden nesnellik iddiasıyla bakarken ele geçiren bir bakış yerine, yerine gündelik hayata pürüzleri ve aksaklıklarıyla yaklaşmayı amaçlayan ifadelere dönüşür. Bilimsel gerçeklik ise, bilimin temsillerine mutlak bir otorite olarak yaklaşır. Bruno Latour (2004, s. 35) bilimin ürettiğinin dünyaya dair diğer temsillerden farklı olmadığını vurgular; “bilimlerin tarihi, zihniyetlerin ve temsillerin tarihine aittir”. Hiçbir zaman dünyanın doğrudan, aracılıksız bir bilgisine ulaşmak mümkün değildir.

3. SONLU DÜŞÜNCENİN BECERİKSİZLİĞİNDE SANATIN BİLGİSİ

Heidegger (1951) bilimin bilgiyle fetişistik bir ilişki içinde olduğunu belirtirken kendi temsillerinin tartışmasız gerçekliğine inanan bilimsel gerçekçiliğe işaret etmektedir. Bilimin işleyişinde düşünme eylemini askıya almaya doğru giden nihai bir bilgi fikri vardır. Oysa “kavramsal olmayan ve sistematik olmayan” (Heidegger, 1951, s. xxv), hiçbir zaman tamamen kapanmayacak hakikatin açıklığına doğru yönelen bir düşünce dünyayı bir temsilde zapt eden bilgi arzusundan daha hakikidir. Heidegger’in bilme ve düşünme arasında kurduğu bu ilişki, yalnızca sanat nesnesinin tartışılması için bir zemin hazırlamaz, özne ve nesne ikiliğinin aşındırıldığı bir alan da açar. Merkeze oturtulan bilen ve gören öznenen, bu öznenin dışında bıraktıklarına kayan bakışta sanat nesnesini bir “şey” olarak kavrar. Bilgi bir nihayete erdirme, bir sona ulaşma peşindedir, sanat ise bu sonlu düşüncede duramaz (Strauss, 1950’den aktaran, Agamben, 1979, s.60). Sanat pratiği genellemeler, tekrarlamalar ve nicel verilerle düşünen geleneksel bilimsel prensiplere uymayan bir süreç önerir. Benzersiz olanın, yerel ve özel olanın peşindedir. Sanat, haz ve bilgi arasında konumlanan, anlamı aşan bir gösteren olarak tanımlanır (Agamben, 1979, s. 40). Bir “aşırı gösteren” olarak sanat bir taşmayı, sınır imtihanını olduğu kadar bir ölçsüzlüğü de belirtir. Aklın ölçüsüyle kavranmaya direnir. Bu sebeple Agamben (1979), “hakikat ve güzel” arasında bölünen bilgiye ulaşamayacağına ancak bilgeliğe dair bir arzudan bahsedebileceğimize vurgu yapar:

Bilim kurgu yazarı Ursula Le Guin (2015, s. 141) ancak düşündüğü zaman bilimin salt teknoloji üreten bir mekanizmadan öte bir şey haline gelebileceğini belirtir. Kökenleri “techne” kelimesinde birleşen sanat ve teknoloji, ancak şimdiki etkileyen geleceğe dair sorular sorduğu

noktada manipülatif bir elin tahakkümünden kurtulacaktır. Aynı şekilde bilim de bu soruyla beraber salt bir teknoloji olmaktan kurtulup, bilim olabilecektir. Bu anlamda sanat, bilimin konvansiyonel olarak, olan ve olması gereken arasında çizilen bir zamansallıkta, olanla ilgilenen şimdiki ve olgusal olanı referans alan zamanından ayırır. Bilim felsefecisi Steven Shapin (2008), bilimin kendini dünyevi kaygılardan ve özellikle insanlar arası ilişkiler üzerine düşünmenin alanı olarak ahlaktan ayırma refleksine işaret eder. Dünyaya dair bilgisi karşısında bir tavır geliştiren, olması gerekene dair öneri getiren bir eylem, bilimin dışında kalır: “Geç modern kültürün kilit taşlarından biri, mevcutta var olan ile olması gereken arasındaki ayrım ve bunun farklı toplumsal ve kültürel pratiklerde çözüm ona kurumsallaştırılmasıdır” (Shapin, 2008, s.61). Gösterilebilenin ve açıklanabilenin dışında kalan, dünya ile olan ilişkimizin hissedilen, duyumsanan tarafı başka bir hakikatin alanına işaret eder (Shapin, 2008, s.10).

Teknolojinin özüne dair sorgulamasında Heidegger’in (1977) paralel bir çizgi içinde düşündüğü görülür; “techne” yalnızca zanaatkârın aktivitelerine ve becerilerine verilen bir ad değildir (s.13). Zanaatkar, sanatçı ve zihin sanatçısı olarak filozofun işi technedir ve bu kavram Plato’dan beri “episteme” ile ilişkilidir (Heidegger, 1977, s. 13). Bu anlamıyla techne, “bir şeyin içinde evde olma, onu anlama ve uzman olma” anlamında bedenli bir bilme eylemine, bedene işlemiş örtük bilgiye işaret ederler. Heidegger (1977), gerek yaratıcı bir eylem olarak modern anlamda sanatın meşgalesini tanımlayan “poiesis”in gerekse “physis”in gizlenenin üzerindeki perdeyi açmaya yöneldiğini ve dolayısıyla bir hakikat peşinde olduğunu belirtir (s.10). Heidegger için bilmek, her zaman bir başka şeye açılma, açığa çıkarma, hakikate yaklaşma eylemidir. Ancak bu iki bilme biçimi arasında physis’in bilgisini ön plana çıkaran bir

hiyerarşi hakimdir: “üstün bir fiziksel ve fizyolojik bilgiye iltimas ederken çiçeğe durmuş ağacı bir kenara bırakma eğilimindeyiz” (Heidegger, 1951, s.44). Oysa bilimsel bilgiyi yücelten akıl kavramı sadece olanın değil olasılıkların da içerilmesini talep eder. Heidegger’in akıl tanımı, hali hazırda var olan, olan ve olası arasında konumlanır: “İnsan, akılla kuşanmış yaratıktır. Akıl, olanın algısıdır, ve bu her zaman olabilecek olanı ve olması gerekeni de bilmektir” (1951, s.61).

3.1. Materyal Düşüncede Akışkan Hale Gelen Bilgi Nesnesi

Bilimsel bilginin gölgesinde kalan ağacın bilgisi, formüle edilmeye direnen bir materyalin düşüncesinin zeminini oluşturur. Antropolog Tim Ingold (2007) materyal kelimesinin Yunanca ve Latince “ağaç” kelimesine kadar uzanan karmaşık bir tarihi olduğunu belirtirken insan merkezci bir dünya tasarımını ikame etmeye niyetlenerek materyale yönelen bir düşünceye, “oluşum halindeki bir dünyanın aktif bileşenleri”ne odaklanır (s. 12). Bu düşünme biçimi, cansız ve sonlu bir madde fikrine dayanan, var olanın sabit ve kıpırtısız bilgiye teslim olan bilgisinden farklılaşır. Heidegger (1951) bir maymunun ellerini insaninkinden ayırmanın araçları manipüle etme becerisi değil, materyalle olan ilişkiselliği olduğunu belirtirken benzer bir müşterekliğe işaret eder (s.23). Aslolan, bir hakimiyet ilişkisi üzerine kurulu nesne özne ikiliği değil materyalle beraber biçimlenen bir “şey”dir. Bu anlamda Heidegger’in sanat eserinin kökenini tartışırken nesne ve şey arasında kurduğu ayrım aslında özneyi merkezine yerleştiren bir düşünceyi yerinden eden bu ilişkisellik fikri içinde okunabilir. Heidegger’in techne ve teknolojiye dair incelemesinde bu sorgulamanın tamamlanabilmesi için sanatın alanına bakmayı önerdiği düşünülürse, sanat yapıtını tartışırken nesne’sini kavrayarak biçimlendiren manipülatif düşünce yerine materyalin, yani biçimi ilişkisellik

içinde belirlenen şey'in düşüncesi yeni bir anlam kazanır.

Bu anlamda dinamik bir sürecin faili olarak "şey", nesne ve özne arasında dururken ne insanı ne de onun tanımladığı nesneyi merkez alır. Bu ilke üzerine kurulan düşünce, ikili karşıtlıkların değil birbirine dolanık bir oluşun düşüncesidir (Barad, 2020; Hodder, 2018). Irin van der Tuin (2018), materyali bu şekilde düşünmenin anlamı oluşturan ve özneye ait olduğu varsayılan "faillik, tarihsellik ve yönelmiş olma" niteliklerini insan olmayana da açarak posthumanist bir bakış getirdiğini belirtir. Düşünme bir şey üzerine değil bir şeyle beraber düşünmedir. Irit Rogoff'un (2006) metninde belirttiği pratik ve teorinin birbirine dolandığı düşünme biçiminde de sanatçının bir araştırma nesnesi hakkında değil, oluş halinde bir şeyle beraber düşünme kipinde hareket ettiğinin altı çizilirken, sözü edilen benzer bir merkezsizleşmedir. Bulunduğu zemini, bilgisini ve kabullerini önce çözen, sonra yeniden ve başka şekillerde dokuyan, bu dokuya dolanan bir şekilde üretir sanatçı.

Bilim tarihçisi Hans Jorg Rheinberger (1994) için bilinmeyen bir şeyi kavramak, benzer bir çözümlenme ve yeniden birbirine bağlanma biçiminde ilerler: "yeniden inşa etmek, değiştirmek, yamamak, bir kenara kaldırmak"(s.78). Araştırmada katedilen yolun bu dolambaçlı karakteri bilimsel bilginin inşa edilişindeki sürecin deneyselliğine işaret eder. Henk Borgdorff (2012), araştırma temelli bir sanatsal düşüncenin kaçınılmaz üretim biçimi olarak gördüğü deneysel sanat pratiğini tasvir ederken, benzer nitelikleri sıralar: "yaratıcı keşfin düzensiz doğası - sistematik olmayan sürüklenme, şans, ve ipuçları ayrılma bir parça oluşturur" (s. 22). Tıpkı diğer birçok akademik araştırma çalışmasında olduğu gibi, öngörülemeyen şeyler yapmayı içerir, ve bu sezgi ve rasgelelik ölçüsü anlamına gelir. Araştırma kavramı, deneyselliği, bilinmezliği ve açıklığı içerir. Araştırmanın "en küçük işlevsel

birimi" olarak deneysel sistemler daha önce öngörülemeyen bir bilgiyi üretme potansiyeli taşır ve net cevaplara dayanmazlar (Rheinberger, 2012, s. 93). Bu sınırları açık bırakılmış düşünme biçimi daha önce sorulmamış soruları ortaya koyar ve olanı değil, olasılıkları çoğaltır.

4. KESİNLİK ARZUSU VE DENEYSELLİĞİN BİLİNMEZLİĞİ

Bu anlamda sanatın belirli bir kanonun kurallarını takip etmektense deneyselliğe yaklaştığı anların aslında gerçeklikle kurulan ilişkiye dair bir dönüşümü ifade ettiği hatırlanmalıdır. Bugün deneyselliğin tanımı avangard sanatın geleneksel sanata muhalefetine sınırlanmış gibi görülse de, bu muhalefetin ardında mimetik estetiğin görünürün taklidiyle ifade edilen gerçekliğine karşı başka tür bir gerçeklik arayışı bulunur (Flach, 2012, s. 127). Maddenin ötesinde, görünürün kapsayamadığı bir hakikat, doğanın görüntülerinin sınırlarını aşan bir bilgi arayan sanat, 20. yüzyıla kadar geçerliliğini korumuş "taklit saplantısı" (Heartney, 2011, s.96) deneysel arayışlara bırakır. Sanat, akademinin rutinini bozan "avangard bir bilgi olarak" (Holert, 2011, s. 48), oluşum halindeki duyuların nabzını tutan bir arayışı ön plana çıkarır.

Söz konusu zaman aralığı farklı görüntüleme, kayıt ve aktarım teknolojilerinin aracılığıyla dış dünya ile ilişkinin yeniden kurgulandığı bir döneme işaret eder. Bu dönemde aklın keskin görüşüne yaslanan bir perspektif, indekse dayalı bir görüntüyü gerçeklikle olan aracısız bir bilmenin somutlanışı olarak görünürken, sanat alanında bu mimetik ilişkinin farklı biçimlerde sınırdığı görülür. Modernist düşünce sanatın alanını irrasyonel olanın ve dolayısıyla düşünceden dışlananın alanı olarak tanımlar, aklın hükmettiği bütünlüklü sistemleri ön plana çıkarır (Lyotard, 1979, s. 11). Bilimin sunduğunu iddia ettiği dünyanın objektif bilgisi "hakikatten çok kesinliğe, tamı tamına emin,

sarsılmaz, durağan bir nesnelere düzenine” arzu duyan insanı çeker (Freud, tarihsizden aktaran, Baker, 1996). Oysa ki bilim bu net görüntüye deneyler ve hatalarla ulaşır. Yeni bir bilgiye ulaşma süreci, hedefe yönelik bir şekilde üretilemeyen bir araştırma süreci talep eder. Zira “bilinmeyen, doğrudan doğruya yaklaşılamayacak bir şeydir” (Rheinberger, 1994, s.70), önceden biçimlendirilemeyen, kapsanamayan bir şeydir. Rheinberger, bu anlamda belirsizliliğin bilimsel sürecin vazgeçilmez bir unsuru olduğunu belirtir. Hans Jörg Rheinberger (1994), deneyselliğin muğlaklığı en başından kabul etmiş sürecini sonu kestirilemeyen, bir sonu hedeflemeyen, “empirik bir gezintiye” (s.70) benzetir. Araştırma süreci bu gezintinin hareketini belirleyen yol ve bu yolu kateden vasıtalar tarafından belirlenir. Bir metin söz konusu olduğunda düşünceyi aktaran “grafik entite”, yazının bir temsile kavuşmasına aracılık eden materyaldir. Düşünce kendine dil içinde yol arakten kaleme, sayfaya, klavyeye çarpar, buradan kırılarak kendine yeni yollar çizer. Rheinberger’e (1994) göre soncul bilginin beklentisini aşan fazlalık materyalin potansiyelinde bulunur. Gösterenin gösterileni aştığı, materyalin onu kavramaya yönelen anlamı aştığı, yani bilimsel bilginin dünyayı bütün şeffaflığıyla temsillerinde kaydettiği iddiasını kıran potansiyel bu materyalle düşünmedir (Rheinberger, 1994, s. 70).

Araştırma nesnesini objektif bir perspektifle düşünen soncul hilomorfik model, düşüncenin biçimlendirdiği madde üzerinde ilerler. Madde böylece pasif ve etkisiz hale getirilirken, yapma eylemi adım adım belirlenmiş bir projenin gerçekleştirilmesi olarak görülür. Zihindeki imge fiziksel olarak vücut bulduğunda ortaya bir nesne çıkar. Doğadan gelen hammaddenin belirli bir “kültürel geleneğin kavramsal temsili ile birleştiği noktada” (Ingold, 2013, s. 20), fikrin materyale noktada hilomorfik model kendini tanımlar. Oysa araştırma sürecinin deneysel yapısı planlar ve tanımları aşan bir düşünce önerir.

Deneyselliği, açık uçluluğu öne çıkaran “protokolü olmayan bir laboratuvar” (Slager, 2012, s. 28) üslubunda çalışma biçimi bu soncul düşüncenin yapısına uymaz. Deneysel, teorik bilginin test edildiği, sınındığı “metodolojik bir araç değil” (Borgdorff, 2012, s.114), bilgiyi üreten bir sistemdir. Bir yanda 17. yüzyıldan beri batıda bilimin tanımlayıcı prosedürü, bir yanda sanatın temel öğelerinden biri olmuş kendini sorgulan tavrı tanımlar deneysellik. Bizi bilmediğimiz alanlara açar. Düşünen insanın ellerinin maddesine, materyaline önceden belirlenmiş bir formu kazıdığı bir reçeteye değil, beraber düşünen, ona katılan ve onunla beraber biçim bulan bir düşüncedir. Ingold’un (2013) “araştırma sanatı” (s.7) dediği bu düşünme biçimi, düşünceyi hareket halinde, işleyiş halinde görmemize olanak sağlar ve bir sona odaklanmadan düşünmenin kendisine alan açar, “çiçeğe durmuş ağacın” içindeki potansiyele yaklaşır. Buradaki bakış açısı insanı merkez alan bir perspektife değil, her “şey” in kendi konumundan dünyada yer tuttuğu çoklu bir perspektife, düşüncenin hareketine vurgu yapar.

SONUÇ

Benzersiz, nitel, istisnai ve lokal olanla ilgilenen bu öteki bilme biçimi bitimli nesnenin karşısında bir ara form olarak “şey” kavramında cisimleşir, materyal düşüncede tartışılır hale gelir. Materyalin doğurgan düşüncesi bilginin tekrar tekrar üretildiği ve yeni jenerasyonlara aktarıldığı bir skolastik aklı değil her türlü çıkarsız insan edimi için bir boş zaman aralığı olarak özerk “akademi” fikrini ön plana koyar (Sheikh, 2006; Bourdieu, 2016). Özellikle materyal düşüncenin, kavramsallaşmaya direnen bilgiyi odağına alan sanatın alanındaki yansıması, eğitimin bilgi akümülyasyonundan çok öte işlevleri olduğunu hatırlatır bize. Çıkarsız bir araştırma paradigması da bu sebeple önem kazanır, zira üzerine inşa edildiği dünyaya hep uzak kalacak bir bilme arzusuna yaptığı vurgu dolayısıyla, bilgi, transfer edilen, tek bir noktada toplanarak dağıtılan bir

sermaye olarak değil, süreç içerisinde genişleyen ve donüşen bir “şey” olarak tanımlandığı sürece bu bilgiyi düşünmenin yöntemleri öncelikli hale gelebilecektir. Bu anlamda konu sanatın neyi bildiğı, bilgiyle olan ilişkisi sorusundan taşar, üniversitenin kurumsal yapısı içerisinde disiplinlerin sınırlarını ihlal eden kritik yerini tartışmak için bir başlangıç haline gelir. Var olan bilgiyi tekrarlamaktansa olasılıkları çoğaltmak için düşünen bir ilişki biçimini önerirken kendi konvansiyonlarını da zorunlu olarak yeniden gözden geçirmek zorunda kalır.

KAYNAKLAR

- Agamben, G. (1979). *Taste*. Londra: Seagull Books.
- Borgdorff, H. (2012). *The Conflict of The Faculties: Perspectives on Artistic Research And Academia*. Leiden: Leiden University Press.
- Bourdieu, P. (2016). *Akademik aklın eleştirisi: Pascalca düşünme çabaları*. İstanbul: Metis.
- Busch, K. (2011). *Generating Knowledge in the Arts: A Philosophical Daydream*. *Texte Zur Kunst*. Issue No. 82 / June 2011 "Artistic Research". (s. 70-78).
- Duve, T. D. (1999). *When Form Has Become Attitude - And Beyond*. Z. Kocur & S. Leung (Editörler) içinde, *Theory in Contemporary Art Since 1985* (s. 19-31). Malden: Blackwell.
- Elkins, J. (2009). *Why art cannot be taught: a handbook for art students*. Urbana: University of Illinois Press.
- Flach, S. (2012). *Through the Looking Glass Art and Science at the Time of the Avantgarde: The Example of Wassily Kandinsky's Working Method In His Synthetic Art*. *Experimental Systems: Difference, Graphemacity, Conjuncture*. F. Domboise içinde, *Intellectual Birdhouse: Artistic practice as research* (s. 125-138). Londra: Koenig Books.
- Gielen, P. (2013). *Artistic Practice and the Neoliberalization of the Educational Space*. *The Journal of Aesthetic Education*, 58-71.
- Groys, B. (2013). *Sanatın Gücü*. İstanbul: Hayalperest.
- Hacking, I. (1984). *Representing and Intervening Introductory Topics In The Philosophy of Natural Science*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Heartney, E. (2011). *Sanat ve Bugün*. İstanbul: Akbank.
- Heidegger, M. (1951). *What is called thinking?* New York: Harper Perennial.
- Heidegger, M. (1977). *The Question Concerning Technology, and Other Essays*. New York: HarperCollins.
- Hodder, I. (2018). *Dolanıklık: İnsanlar ile Şeyler Arasındaki İlişkilerin Arkeolojisi*. İstanbul: Alfa.
- Holert, T. (2011). *Artistic Research: Anatomy of an Ascent*. *Texte zur Kunst*, 70-78.
- Ingold, T. (2007). *Materials against Materiality*. *Archaeological Dialogues*, 1-16.
- Ingold, T. (2013). *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*. Londra: Routledge.
- Latour, B. (1998). *From the World of Science to the World of Research?*. *Science*. Vol. 280, Issue 5361, 208-209.
- Latour, B. (2004). *Politics of Nature: How to bring sciences into Democracy*. Cambridge: Harvard University Press.
- Le Guin, U. (2015). *Kadınlar Rüyalara Ejderhalar: Ursula K. Le Guin'den Seçme Yazılar*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Lyotard, F. (1979). *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Minnesota: University of Minnesota.
- Michelkevičius, V. (2018). *Mapping Artistic Research. Towards Diagrammatic Knowing*. Vilnius: Vilnius Academy of Arts Press.
- Rheinberger, H. J. (1994). *Experimental Systems: Historiality, Narration, and Deconstruction*. *Science in Context*, 65-81.
- Rheinberger, H. J. (2012). *Experimental Systems: Difference, Graphemacity, Conjuncture*. F. Domboise içinde, *Intellectual Birdhouse: Artistic practice as research* (s. 89-100). Londra: Koenig Books.
- Shapin, S. (2008). *The Scientific Life: A Moral History of a Late Modern Vocation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Sheikh, S. (2006). *Spaces For Thinking: Perspectives on The Art Academy*. *Texte zur Kunst* 62. 191-196.
- Singerman, H. (1999). *Art subjects: Making artists in the American university*. Londra: University of California Press.
- Slager, H. (2012). *The Pleasure of Research*. Ostfildern: Hatje Cantz.
- Tuin, I. v. (2018). *Neo/New Materialism*. R. B. Hlavajova içinde, *Posthuman Glossary* (s. 277-278). Londra: Bloomsbury Academic.

• İnternet Kaynakları

- Baker, U. (1996). *Bilimsel Kuşkudan Bilimden Kuşkuya Doğru. Körotonomedy*. Erişim Tarihi 12.11.2019. <<http://www.korotonomedy.net/kor/index.php?id=21,173,0,0,1,0>>.
- Barad, K. (2020). *Madde Hisseder, Konuşur, Acı Çeker, Arzular, Özler ve Anımsar: Karen Barad ile Röportaj. Terrabayt*. Erişim Tarihi 23 Kasım 2020, <https://terrabayt.com/dusunce/madde-hisseder-konusur-aci-ceker-arzular-ozler-ve-animsar-karen-barad-ile-roportaj-1/>.
- Rogoff, I. (2006). *What is a Theorist?* Erişim tarihi: 23.11.2018. <http://www.kein.org/node/62>.

