

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

KAVRAMSAL SANATIN GELİŞİMİ

Yüksek Lisans Tezi

GÜLSAN EROL TÜYSÜZ

İstanbul - 2011

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

KAVRAMSAL SANATIN GELİŞİMİ

Yüksek Lisans Tezi

GÜLSAN EROL TÜYSÜZ

Tez Danışmanı
Prof. Nilay Kan Büyükişliyen

İstanbul - 2011



T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü

YÜKSEK LİSANS TEZ ONAYI

ÖĞRENCİNİN

Adı ve Soyadı : Gülsan EROL TÜYSÜZ

Anasanat Dalı : Heykel

Tezin Adı : "KAVRAMSAL SANATIN GELİŞİMİ"

13 Mayıs 2011 tarihinde yapılan tez sınavında savunulan tez kapsam, nitelik ve şekil yönünden başarılı bulunmuş ve **Yüksek Lisans** tezi olarak kabul edilmiştir.

Danışman	Kurumu	İmza
Prof.Nilay KAN BÜYÜKİŞLİYEN	M.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi	
Sınav Jüri Üyeleri		
Prof.Turan AKSOY	Yıldız Teknik Üniversitesi	
Doç.Şeyma ÜSTÜNER UZUNÖZ	M.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi	
Yedek Sınav Jüri Üyeleri		
Prof.Nilüfer ERGİN DOĞRUER	M.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi	
Doç.Gülveli KAYA	Yeditepe Üniversitesi	

Yukarıdaki jüri kararı Enstitü Yönetim Kurulu'nun 13.../06/2011 tarih ve XI...E sayılı kararı ile onaylanmıştır.

Prof.Nilüfer ERGİN DOĞRUER

Müdür



ÖNSÖZ

‘Kavramsal Sanatın Gelişimi’ konu başlığında hazırlanan tez çalışmasında;

20. Yüzyılda geleneksel sanattan farklı olarak gelişen Kavramsal Sanat, uygulama ve algılamada gösterdiği farklılıklar; modernizm ve postmodernizmin etkilerinin görülmesi, günümüze kadar tek bir biçimde değil farklı oluşumlar, eylemler şeklinde ilginç gelişmeler göstermesi incelemeye değer yönlerini oluşturmuştur.

Çalışmaya başlamadan önce, Danışman Hocam Sayın Nilay Kan Büyükişliyen ile yaptığımız toplantıda; nelerden faydanılması gerektiği, başvurulcak kaynakların tespiti ve çalışma planını belirleyerek, çalışmanın ön koşulunu oluşturduk. Öncelikle konuyla ilgili birçok kitap ve yayının okuması yapılarak gerekli notlar alınarak, diğer yandan konuyu daha iyi kavramak için, bir çok ‘Kavramsal Sanat’ kapsamında düzenlenmiş sergileri gezerek ve Şükrü Aysan’ın katkılarıyla kurulan Sanat Tanınım Topluluğunun, ‘Kavramsal Sanat’ etkinliklerine (Ek-1, Ek-2, Ek-3) katılarak konu hakkında daha kapsamlı bilgiler edindim.

Herşeyden önce, ‘Kavramsal Sanat’ın tek bir biçim olarak etkinliğini göstermeyip, farklı biçimler, eylemler, oluşumlar dahilinde görülmesinden dolayı konuyu toparlamakta zorluk yaşamış olsam da kronolojik olarak düzenlendiğinde ve ana başlıklar belirlendikten sonra çalışma daha netlikler kazanarak devam etmiştir.

Bu çalışma süresi içerisinde, öncelikle Tez Danışman Hocam Sayın Nilay Kan Büyükişliyen’e bana verdiği destek ve doğru yönlendirmesi adına teşekkür ederim. Bu yoğun çalışma temposunda gösterdikleri sabır ve destekleri için öncelikle eşim Turgay ve kızım Selin olmak üzere tüm yakınlarıma teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

Sayfa No.

ÖNSÖZ

ÖZET

SUMMARY

GİRİŞ

1- GELENEKSEL SANATTAN KAVRAMSAL SANATA GEÇİŞ.....	3
1-1- SANATIN GENEL TANIMI VE KISACA TARİHSEL GELİŞİMİ ..3	
1-2- 20.YÜZYIL SANATINDA İLK DEĞİŞİMLER.....	8
1-3- KAVRAMSAL SANATIN ANLAM VE BİÇİMİ	14
1-4- KAVRAMSAL SANATTA İLK ÖRNEKLER	22
2- MODERNİZM VE BU DÖNEMDE GELİŞEN SANATLARIN KAVRAMSAL SANATA ETKİSİ	26
2-1- MODERNİZMİN TOPLUM VE SANATA ETKİSİ.....	26
2-2- DADAİZM-DUCHAMP'IN ETKİSİ.....	29
2-3- POP-SANATIN ETKİSİ.....	32
2-4- YENİ GERÇEKÇİLİK'İN ETKİSİ.....	37
2-5- MİNİMALİZMİN ETKİSİ.....	38
2-6- SOYUT DIŞAVURUMCULUK'UN ETKİSİ.....	40

3- KAVRAMSAL SANAT DAHİLİNDE GELİŞEN DİĞER BİÇİMLER / OLUŞUMLAR / EYLEMLER.....	43
3-1- FLUXUS	43
3-2- ENSTALASYON-DÜZENLEME SANATI.....	49
3-3- PERFORMANS.....	56
3-4- LAND ART –ARAZİ SANATI.....	62
3-5- ARTE POVERA -YOKSUL SANAT.....	65
3-6- VİDEO SANATI.....	70
4- POSTMODERNİZM VE KAVRAMSAL SANAT.....	75
5- KAVRAMSAL SANATTA NESNE VE ESTETİK.....	90
6- KAVRAMSAL SANATTA ELEŞTİREL YAKLAŞIMLAR.....	101
6-1- CLEMENT GREENBERG.....	102
6-2- FREDRIC JAMESON.....	104
6-3- JEAN-FRANÇOIS LYOTARD.....	105
6-4- JEAN BAUDRILLARD.....	108
6-5- ARTHUR COLEMAN DANTO.....	110

	SayfaNo.
7- KAVRAMSAL SANATIN TÜRKİYE' DEKİ ETKİSİ.....	114
SONUÇ.....	128
RESİMLER	131
KAYNAKÇA	152
RESİM LİSTESİ	156
EKLER.....	158

ÖZET

‘Kavramsal Sanatın Gelişimi’ başlığında incelenen tez çalışmasında, 1960’lı yıllardan sonra etkinliğini gösteren ‘Kavramsal Sanat’ın tarihsel süreciyle incelenerek; öncesi ve günümüzdeki gelinen durumuyla ilgili yapılan kapsamlı bir araştırmayı içermektedir.

Önce ‘Sanatın Genel Tanımı’ na yer verilmesi, çalışmanın doğru temeller üzerinde devam etmesi amacındadır. ‘Kavramsal Sanat’ ın anlam ve biçimi ise çalışmanın en önemli kısmını oluşturduğundan, kapsamlı bir araştırma ile farklı kaynaklardan derlenen tanımlara yer verilmiştir.

‘Kavramsal Sanat’ ın oluşumunu etkileyen sanatlar bölümünde ise, özellikle Modernizm olarak algılanan dönemin toplum ve sanatta meydana getirdiği değişimler incelenmiş ve bu dönem içerisinde gelişen sanatların Kavramsal Sanat’ı etkileyen yönlerinden özellikle Dadaizm ve Duchamp’ın etkisi, sanatın ‘düşünsel’ olarak algılanmasında en önemli yere sahip oluşundan, detaylı bir anlatımı yapılmıştır. Ayrıca Duchamp’ ın hazır-nesneyle ilgili anlatımına da geniş yer verilmiştir. Yine Dadaizm’le birlikte Pop-Sanat, Yeni Gerçekçilik, Soyut Dışavurumculuk ve Minimal Sanat’ta ‘Kavramsal Sanat’ı etkileyen durumları, sanatçı ve yapıtlarından örnekler verilerek aktarılmıştır.

‘Kavramsal Sanat’ ın ilk örneklerinin yer aldığı bölümde de; dünyadaki genel durumu incelenerek, sanatçıların yapıtlarıyla ilgili anlatımlar yapılmıştır.

Yapılan araştırmalarda, ‘Kavramsal Sanat’ ın tek bir biçimde oluşmadığını, bir çoğu aynı anda olmakla birlikte ayrı biçimler, oluşumlar, eylemler dahilinde meydana

geldiği görülmüştür. Bunlar; Fluxus, Enstalasyon, Performans, Arazi Sanat'ı, Arte Povera, Video Sanat'ı gibi biçimlerdir. Bu bölümde hepsine ayrı ayrı yer verilmiş ve sanatçıların yapıtlarıyla ilgili detaylı anlatımlar yapılmıştır.

'Kavramsal Sanat' ın Postmodernizm'in etkisindeki durumunun aktarılmaya çalışıldığı ve bu dönemin; topluma, kültürel değerlere ve sanata yansıyan etkileri ve günümüzde gelinen durumu incelenmiş, sanatçılar ve yapıtlarına yer verilmiştir.

Bu çalışmada bir diğer önemli bölüm ise 'nesne' ve 'estetik'in yer aldığı bölümdür. Nesnesini, felsefe ve dille oluşturan 'Kavramsal Sanat' ın her iki olgu karşısındaki durumu farklı kaynaklardan yararlanılarak incelenmiş ve aktarılmıştır.

Duchamp hazır-nesneyi, sanat eseri olarak sunduğu dönemde, bir çok tepki ve eleştiri almıştı; sonrasında gelişen 'Kavramsal Sanat'a da yönelik, eleştiriler devam etmişti. Bu bölümde, 'Kavramsal Sanat' ta Eleştirel Yaklaşımlar' başlığı altında bazı kuramcılarının görüş ve eleştirilerine yer verilmiştir.

Son bölümünde ise Türkiye'deki 'Kavramsal Sanat' ın etkileri incelenerek; Türkiye'deki gelinen boyutları, uygulanışı ve algılanışı ile ilgili bilgi verilerek bu sanatı uygulayan bazı sanatçılara yer verilmiş, yapıtların anlatımları da yapılmıştır.

SUMMARY

This thesis, entitled ‘Development of Conceptual Arts’, explores Conceptual Arts as an art form which became prominent after the 1960s, and includes an in depth examination of its development over history day.

First and foremost, it presents a definition of ‘Art’ in order to ensure that the study has a firm basis from which to progress. A definition of Contemporary Art follows, forming a fundamental part of the thesis. For this I have employed various definitions from diverse sources in order to achieve the most comprehensive view.

In the section which looks at the movements that have influenced the formation of ‘Conceptual Art’, we see how Dadaism and Duchamp play a primary role in the intellectual conception of the movement. This is why it has been explored in great detail and a great deal of attention has been given to Duchamp’s explanation of the ready-made object. Along with Dadaism, this section also pays attention to Pop Art and Minimalist Art and before moving into the next section.

In the section which considers the spread of Conceptual Art, an examination of its general situation in the world is attempted, as well as an explanation of the work of some artists. The next section looks at the period of Modernism and the development of Conceptual Art under the influence this period from the 1960s through to the 1970s.

This study proves that Conceptual Art has not developed into a single art form, but has been featured simultaneously among various trends and movements. Some of

These include; Fluxus, Instillation Art, Performance Art, Land Art, Arte Povera and Video Art.

The influences of Conceptual Art, following the 1970s, has been considered within the framework of Postmodernism. I examined the situation of Conceptual Art under the influence of Postmodernism, as well as the influences of this period on society, cultural values, and art in general. I did so by presenting a detailed view of some artists and their work.

In this study, another important section is the one which deals with ‘objects’ and Aesthetics’. Contemporary Art defines objects through philosophy and language, and therefore a varied examination of its attitudes to both objects and aesthetics is attempted here.

When Duchamp presented the ready-made object as a work of art, he encountered a great deal of criticism. This criticism continued as a general reaction to Contemporary Art which developed afterwards. The section which look at the critical approaches of this period, includes the views of some theorists on Conceptual Art as well as on objects and aesthetics.

The final section examines Contemporary Art’s influences in Turkey; the dimensions it has reached, as well as how it has been applied and how it has been understood in this country. It includes some examples of Turkish contemporary artists and their work.

GİRİŞ

‘Kavramsal Sanatın Gelişimi’ konu başlığında hazırlanan tez çalışmasında; öncelikle sanatın tanımlanmasıyla başlayan ve Kavramsal Sanat’ın oluşumunda etken olan; toplum yapısı, sanat ortamı, sanatçı ve yapıtlarıyla bir bütün oluşturacak şekilde inceleme ve araştırmayı gerektirmiştir.

Tarihsel süreç içerisinde gelişen ‘Kavramsal Sanat’ ın gelişimi ve günümüzdeki durumu, ‘nesne’ ve ‘estetik’ değerlerin ele alınışı, sanatçıların düşüncelerine ve yapıtlarına geniş yer verilmesiyle oluşturulan bu çalışmada; konunun devamlılığı açısından çok fazla sınırlandırma yapılmamakla birlikte, bazı özetler yapılarak konunun bütünlüğü korunmaya çalışılmıştır.

Geçmişten günümüze kadar sürekli gelişen sanat, 20.Yüzyıla gelindiğinde değişen dünya, yeni konular ve yöntem arayışları içinde olan sanatçıların çabalarıyla, yeni sanat anlayışlarının da geliştiği bir dönemi oluşturmuştur. ‘Manifestolar’ çağının yaşandığı, ‘avangard’ akımların birbiri ardına meydana geldiği bu dönemde, geleneksel sanata, sanat eserinin biricikliğine, estetiğine, galeri veya müzelerde sergilenişine eleştirel yaklaşımların ardından, ilk önce Duchamp’la birlikte başlayan bir süreç görülmektedir. Duchamp’ın sanatı sorgular nitelikteki hazır-nesnesi, sanatın ‘ne’liği üzerinde durulması ve çeşitli tartışmaları da beraberinde getirerek, sanatın dil ve sözcükler aracılığıyla düşünsel ve felsefi alana kayışının ve ‘Kavramsal Sanat’ ın ilk temellerinin atıldığı, yine araştırmalar sonucunda görülmektedir.

‘Kavramsal Sanat’ın düşünsellikle, felsefeyle olan birlikteliğinden doğan bu durum, gündelik hayatta yaşanan pek çok eylem ve hareketin de bu kapsamda değerlendirilmesi, sıradan bir gündelik hayatın derinliklerini keşfetmeye yönelterek; aslında gündelik yaşanan hayatın o kadar da sıradan olmadığına sonucuna da vardırabilmektedir. ‘Kavramsal Sanat’ ın ifade şeklinin çok farklı biçimlerde meydana gelmesiyle onun diğer sanatlardan oldukça ayrı bir yerde olduğunu gösterir.

1960’lı yıllardan günümüze kadar, biçimler, oluşumlar ve eylemler dahilinde etkinliklerde bulunan ‘Kavramsal Sanat’, ‘Modernizm’ ve ‘Postmodernizm’ süreçler içerisinde gösterdiği gelişmelerle de incelenerek, örneklerle aktarılmaya çalışılmıştır.

Günümüzdeki ‘Kavramsal Sanat’, ileri düzeydeki teknoloji ve iletişimden etkilenmesiyle oluşan çok dilli ve çok yönlü kavramsallığın yeni bir sanat anlayışına olanak sağladığı ve tüketime yönelik bir sanatın oluşmasıyla bir pazar oluşturduğu, yine incelemeler sonucunda ortaya çıkmaktadır. ‘Kavramsal Sanat’, özellikle günümüzdeki konumuyla ilgili tartışma ortamı yaratmış ve bir çok kuramcı, filozof, sanat tarihçisi ve eleştirmenin araştırmalarında ve yazılarında ilk sırayı almakta olduğu görülmüştür.

‘Kavramsal Sanatın Gelişimi’nin genel olarak incelenip aktarılmaya çalışıldığı bu çalışmada, özellikle kaynak seçiminde titiz davranılmış ve yapılan aktarımlarda ise konunun özünü oluşturmasına dikkat edilmiştir. Yine ‘Kavramsal Sanat’ın Türkiye’deki etkileri ayrı bir konu başlığında kısaca incelenerik; önemli bazı sanatçılara ve yapıtlarına yer verilmiştir.

1- GELENEKSEL SANATTAN KAVRAMSAL SANATA GEÇİŞ

1-1- SANATIN GENEL TANIMI VE KISACA TARİHSEL GELİŞİMİ

Bir çok ifadede belirtildiği gibi sanat, insanlık tarihi kadar eski ve her dönemde var olan; insanlığın geçirdiği evrimlerle birlikte her çağda yaşama biçimlerini, yaşama bakışlarını değiştirmiştir. Her dönemde ve toplumda farklılıklar göstererek günümüze kadar yeni katılımlarıyla devam etmektedir.

Sanatın, ilk insanla birlikte varlığını sürdürmeye başladığı, bir çok kaynakta belirtilse de günümüzde anlaşıldığı biçimdeki sanatın daha yakın geçmişe dayandığı söylenebilir. Sanatın nasıl ve ne zaman başladığıyla ilgili farklı bilgilere ulaşılabileceği mümkün olmakla birlikte, gerçek olan şu ki; insanoğlu, geçmişten günümüze kadar olan süre içerisinde maddeye şekil vermek ve ona hükmetmek istemiştir.

Sanatla ilgili bir çok farklı kaynakta farklı anlatımlar ve tanımlar bulmak mümkündür. Bunlardan öncelikle sanatın sözlükte yer alan tanımı şöyledir: “Sanat” genel olarak “İnsanla, nesnel gerçeklik arasındaki estetiksel ilişkidir.”¹ diye yazmaktadır. Yine sanat, ansiklopedik olarak da şöyle tanımlanır:^[...]Bazı düşüncelerin, amaçların, durumların ya da olayların, beceri ve düşünme gücü kullanılarak ifade edilmesine yönelik yaratıcı insan etkinliğidir.²

Sanatın ‘duyusal ve düşünsel’ etkileme gücüne sahip oluşu, ‘estetik ve güzellik’ anlayışı, felsefenin ve bir çok filozofun ilk konuları arasında yer almış ve farklı yorumlar yapmışlardır. Bunlardan bir kaç örnek verilebilir:

(1) Orhan Hançerlioğlu, **Felsefe Sözlüğü**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2010 (17.Basım), s. 363.

(2) **Ana Britanica**, İstanbul, Ana Yayıncılık, 1990 (5.Basım), Cilt:19, s. 46.

Immanuel Kant'a göre: " Sanatın kendi dışında hiçbir amacı yoktur. Onun tek amacı kendisidir. Güzel sanatı ancak deha yaratabilir. G.W. Friedrich Hegel'e göre: "Sanattaki güzellik doğadaki güzellikten üstündür. Sanat insan aklının ürünüdür. Kendisine doğanın taklidinden başka amaç bulmalıdır." Benedetto Croce'e göre ise: "Güzelliğin yerine anlatımı öne çıkarır. Sanat sezginin ve anlatımın birliğidir. Bireysel yorumu ile güzel olabilir." Thomas Munro'ya göre: "Sanat doyurucu estetik yaşantılar oluşturmak amacıyla dürtüler yaratma becerisidir."

Bu örnekler daha da çoğaltılabilir ancak bu yorumlardan genel olarak algılanan şudur; sanat, güzellik ve estetik ile uğraşır ve bir deha ürünüdür. Geleneksel sanat kapsamında değerlendirilen bu özelliklerde görülen güzellik ise göreceli bir kavram içerir. Kendi içinde tutarlı bir bütünlüğü taşıyan şey çirkin, acı verici, iğrendirici bile olsa estetik açıdan güzeldir denilebilir. Bu duruma Rubens ve Dürer'in yapıtlarıyla ilgili karşılaştırma, açıklayıcı bir örnek olabilir . Ernst H. Gombrich, *Sanatın Öyküsü*'nde şöyle yazar:

*"Büyük Felemenk ressamı Rubens, küçük oğlunun resmini yaparken oğlunun güzelliğiyle övünç duyuyordu ve ona bizim de hayran kalmamızı istiyordu. Ama hoş giden ve etkileyici konulara duyulan bu eğilim, eğer bizi daha az çekici konuları yadsımaya sürüklerse, bu durum, gerçekten önümüzü kapatabilir. Büyük Alman ressamı Albrecht Dürer de annesinin resmini kuşkusuz Rubens'in tombul yavrucağına duyduğu eş bir sevgiyle çizmiştir. Yaşlı kadının ve onun eriyip gitmekte olan yaşamının gerçekçi çizimi bizi belki etkileyip itebilir, ama bu ilk tiksinti duygusunu yendiğimiz taktirde, resim yeterince katkıda bulunacaktır bize, çünkü Dürer'in bu çizimi acımasız içtenliğiyle görkemli bir yapıttır."*³

(3) Ernst H. Gombrich, **Sanatın Öyküsü**, Türkçesi: Bedrettin Cömert, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1986 (3.Basım), s. 5.

Örnekten de anlaşılacağı gibi bir sanat eserinin güzelliği, seçilen modelle değil, onu gerçek bir duyarlılıkla aktaran sanatçının çabasıdır. Geleneksel sanatta, sanatçı duyarlılığı, kusursuzluk, estetik ve güzellik ön planda gelişmiş ve Romantizm döneminde en üst konuma geldiği görülmektedir.

Tarihe genel olarak bakıldığında, sanatın ilk çağlarda kral ve tanrıların hizmetinde olduğu, ortaçağa gelindiğinde de ise feodallerin ve kilisenin din yoluyla dünyasal güç ve görkemliliğini sürdürme aracı olduğu ve bu durumun Rönesansa kadar devam ettiği görülmektedir.

Yeniden doğuş ve modernleşme çağına geçiş olarak tanımlanan Rönesans sanatla birlikte yeni keşifler, bilimsel gelişmeler, kilisenin etkisini yitirmesi ile birlikte insanın gerçek varlığı kuvvetle etkilenmişti. Rönesans'ta sanat, kilisenin elinden çıkarak yeniden doğan, gittikçe güçlenen burjuvaların koruyuculuğu altına girmişti. Sanatçılar, çağın getirdiği yeni hümanist gerçeklerle bireysel bilincine kavuşmuşlar; ancak bu kez de maddi ilişkilerle doğan burjuva, papa ve prenslere bağlanmışlardı. Çeşitli olanaklara sahip olan sanatçıların çoğu, yeni buluş ve tekniklere, bir yandan da Antik Yunan ve Roma'ya bağlanarak Dünya'yı ve insanları kusursuz ölçülere dökmüşler. Mimarlar: Brunelleschi, Alberti, Bramante. Heykeltıraşlar: Ghiberti, Donatello, Michelangelo. Ressamlar: Giotto, Leonardo da Vinci, Tiziano, Pieter Bruegel, Albrecht Dürer gibi sanatçılar dönemin en güzel eserlerini vermişti.

17. Yüzyılda, yaşanan toplumsal, ticari, ekonomik ve endüstriyel değişimler sanatı da etkilemiş; köylülerin yerini işçi sınıfı almıştı. Giderek Rönesans öncesi duruma gelinmişti. Reformun ardından karşı reform olarak doğan Barok Sanatı, gerek

Avrupa'da, gerekse sömürgelerde, bir propaganda aracı olarak kullanılmıştı. Anıtsal kiliseler, saraylar, heykeller, resimler iç ve dış dekorasyon düzenleri, biçimleri, çizgi ve renkleriyle soyluların ve kilisenin otorite ve görkemliliğine yansımıştı. Rubens'in şık ve tombul kontesleri, Rembrant'ın tüccarları hep bu dönemi yansıtmış sanatçılardandı. Yine bu dönemin heykeltaşlarından Gian Lorenzo Bernini, dinsel ve siyasal mutlakiyetçi kişiliğinden ödün vermemiş sanatçıydı. Eserleri genelde klise ve papalar için yapılmıştı. Örneğin, San Pietro Bazilikası'nı bezemeye çalışmış, yine Papa VII. Urbanus ve VII. Aleksander'in mezarları, Aziz Longinus'un anıtsal heykeli, ve Aziz Petrus'un mezarı üzerindeki baldaken, hep Bernini'nin eserleriydi.

18. Yüzyıla gelindiğinde buharlı makinenin icadıyla ve endüstriye uygulamasıyla ticari ilişkiler genişlemiş, tüm Avrupa ve Amerika'ya yayılmıştı. Bu yeni ekonomik ortam, toplum ve sanatı da etkilemişti. İşçi sınıfı son derece güç yaşam koşullarında ve çok az ücret karşılığında çalışıyorlardı. Bu durum yüzyılın sonunda "özgürlük, eşitlik, hak ve hukuk" sloganları altında oluşan, burjuva devrimine yarayacaktı. Böylece devlet yönetimi, soylulardan, burjuvalara geçecek ve burjuva demokrasisi yönetimi olacaktı.

18. Yüzyılın sanatı, bütün bu toplumsal koşullar altında, soyluların emrinde alabildiğince bireysel bir anlatım ve uygulama alanı içinde yapılmıştı. Rokoko, Ampir, Rejans, Lui üslupları büyük sanat gösterileri olmaktan çok, bazı biçimsel yenilikler getirerek birbiri ardına ortaya çıkmıştı.

Fransız İhtilali, Endüstri Devrimi ya da Aydınlanma Dönemi olarak da adlandırılan

19. Yüzyıl, toplumsal ve sanatsal anlamda tam bir dönüm noktası olmuştu. Hak ve

özgürlük çağı anlamına gelen bu dönemde, insana verilen önem bir “İnsan Hakları Bildirisi” ile Fransa tarafından tüm dünyaya duyurulmuştu. Parlamenter sisteme geçiş, teknolojinin gelişmesi, fabrikaların çoğalması gibi gelişmeler insanların köylerden kentlere göç etmesinde etkili olmuştu. Toplumun büyük çoğunluğunu oluşturan işçi sınıfı, artık bilinçlenerek grev ve sendikalaşma haklarına sahip olmuş, Karl Marx ve Friedrich Engels sosyalizmi geliştirerek bilimsel sosyalizmi ortaya koymuşlardı. Böylece toplumdaki uzlaşmaz sınıflar burjuva ve işçi sınıfı arasındaki çatışma daha da keskinleşmişti. Sosyalizm, komünist topluma geçiş için bir araç olarak kabul edilmişti.

19. Yüzyıl sanatı, demokratik yönetimin getirdiği özgürlük düşüncesi içindeki sanatçılar, günlük konulara değinmeye başlamışlar ve eserlerinde bu konuları işlemişlerdi. Bazı sanatçılar da, eski antik sanatın gerçeklerini canlandırmak istemişler ve Neo-Klasizm ile Romantizm, bu ortam içinde gelişmişti. Romantizm, bir yandan devrimin getirdiği yeni olanaklara bağlanırken, bir yandan da eski düzen ve geleneklere özlem duyan burjuva toplumunun duyarlılığını özetliyordu. Romantikler, özgür biçimleri ve renkleriyle büyük bir duyarlılık içinde benimsedikleri bu yeni dünya gerçeklerine karşı kaygı ve tedirginliklerini anlatmışlardı. Delacroix bu dönemin en başarılı örneklerini veren sanatçılardan idi.

Yüzyılın ikinci yarısında Daumier, Courbet, Millet, Manet, Renoir, Monet, Degas, gibi sanatçılar yeni bir toplumsal gerçeklik kazanmışlar, Daumier ise gerek resimleri gerekse karikatürleriyle, halkın yaşantılarını güçlü bir biçimde yansıtmıştı. Sanatta uzun bir süreden sonra bireysel öğeler yerine toplumsal öğelere yer veren sanatçı bu uğurda hapis yatma yürekliliğini bile göstermişti.

18. ve 19. Yüzyıllarda heykel sanatı ise resim sanatı gibi önemli bir etkinlik ve yenilik göstermemiş, Barok dönemin ünlü ustası Bernini'den sonra heykel sanatı yaklaşık iki yüzyıl kendini tekrarlayıp durmuştu. Neo-Klasik ve Romantik dönemde, heykel sanatı bütünüyle akademik bir nitelik taşımış, yapılan heykeller Yunan ve Roma örneklerinin cansız birer kopyası olmaktan öteye gidememişti. Bu durum 19. Yüzyılın son çeyreğine, Fransız heykeltıraş Rodin'e kadar sürmüştü. Rodin'in önemi, heykel sanatına yeniden can vermiş olmasıydı. Rodin, temelde klasik ölçülere bağlı bir usta olmasına karşın, akademizme kaymamayı başarmıştı. 'Tanrının Eli' adlı yapıtında, sanatçının yaratma eylemini, alışılmadık bir şekilde ortaya koymuştu.

Genel olarak sanatın gelişiminin kısaca incelendiği bu bölümde varılan sonuç şudur: Toplumsal yaşamın ayrılmaz bir parçası olan sanat, her dönemde toplumdaki gelişmelerle paralelik içersinde, algılayış ve uygulanışında değişiklikler göstermiştir.

Günümüzde gelinen konumu ise, gelişen teknoloji ve iletişimle birlikte geleneksel sanattan oldukça farklı boyutlara ulaşmış ve yine geleneksel sanatta görülen değişimler ve 'Kavramsal Sanat' a kadar gelinen süreç, konunun bütünlüğü içersinde diğer bölümlerde detaylı anlatımları ve örneklerle aktarılacaktır.

1-2- 20. YÜZYIL SANATINDA İLK DEĞİŞİMLER

20. Yüzyıla geçerken de toplumda ve sanatta yeni gelişmeler ve arayışlar devam etmekteydi. Bununla ilgili Ahu Antmen'in anlatımı oldukça açıklayıcıdır. Şöyle yazmaktadır: *20. Yüzyıl'a uzanan yıllarda Paris sanat ortamında yaşanan 'akademik-avangard çekişmesi', 20. Yüzyıl*

boyunca tekrarlanacak bir kültürel dinamiğin, yeni arayışlar peşindeki sanatçıların karşılaşacağı direncin yalnızca ilk örneğidir. Bu direncin kaynağında yalnızca sanatın değil, dünyanın da değişimine yönelik bir hoşnutsuzluk yer alır. Oysa Baudelaire'nin dediği gibi, "her çağın kendi tavrı, kendi bakışı ve duruşu" vardır. Dünya sürekli bir değişim içindeyken sanatın bir noktada donup kalması beklentisi, gerçek bir beklenti midir? Brecht'in iddia ettiği gibi, gerçeklik değiştikçe, onu temsil edebilecek yöntemler de değişmek zorunda kalmayacak mıdır?"⁴

Ahu Antmen'in de yazdığı gibi her dönem, yeni başlangıçları da beraberinde getirmektedir. 20. Yüzyılda da sanat dünyası için yeni bir dönem başlamıştı. 'Manifestolar Çağı' da denilen bu dönemde 'Avangard Sanat' yapıtları görülmektedir. Expresyonizm, Fovizm, Kübizm, Fütürizm, Konstrüktivizm, Dadaizm, Gerçeküstücülük, Soyut Dışavurumculuk, Pop-Art, Minimalizm ve Kavramsal Sanat, bu dönemde gelişen akımlardı ve aynı zamanda '20. Yüzyıl Sanat Akımları' olarak da anılmaktadır.

Avangard çekişmelerin yaşandığı bu dönemde, farklı konulara yönelinmesi, soyutlamanın ve yeni tekniklerin kullanılmaya başlanması; kolaj, montaj, asamblaj, gibi yeniliklerin günümüze kadar yeni katılımlarıyla devam ettiği görülmektedir.

Endüstri Devrimi'nin ardından gelişen teknoloji, sanayi ve makineleşmenin etkileri, toplumsal modernleşmeyi de beraberinde getirmişti. Yaşanan bu toplumsal değişimlerin sanata yansması, doğal olarak bazı kırılmalara (sapmalara) neden olmuştur.

(4)Ahu Antmen, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, İstanbul, Sel yayıncılık, 2009 (2. Bası), s.15-18.

Akademik sanatın, katı kuralcı üslubundan, sağlam desen temeli ve biçiminden ayrılarak; renklerdeki karanlık tonların yerini parlak renklerin aldığı, perspektifin çizgiyle değil renklerle elde edildiği bir anlayışla gelişen empresyonizm (izlenimcilik), yapıtta bitmemişlik hissini vermektedir. En iyi örnekleri arasında Claude Monet'nin 'İzlenim, Gündoğumu' (Resim-1) tablosudur. Sanki izleyenin tamamlaması gereken ve bitmemişlik hissi uyandıran tablo 'akademik resme' karşı alternatif oluşturarak aykırı bir duruş sergilemiştir. Edgar Degas, Claude Monet, Camille Pissarro, Pierre-Auguste Renoir, Paul Cézanne, Paul Gauguin, Georges Seurat, Vincent Van Gogh gibi sanatçılar üslubal anlamda 'İzlenimci' olarak dikkat çekmişlerdir.

Cézanne, Seurat, Gauguin ve Van Gogh gibi sanatçılar, bazı üslub farklarından dolayı daha çok 'İzlenimcilik Sonrası' ressamlar olarak da anılırlar. Örneğin Cézanne, resmin değişen ışık değerlerinden çok alt yapısına önem verir. 'Yıkılanlar' dizisindeki gibi görünen gerçekliğe değil, resimsel gerçekliğe yönelik tavrıyla soyut resmin yolunu açmıştır. Yine Van Gogh, yoğun duygularını kalın ve şiddetli fırça darbeleriyle tualine yansıtarak, Dışavurumculuğun önünü açmış sanatçılardan birisidir.

Modern çağın insanı, modernleşmenin getirdiği yeniliklerle hayatı kolaylaştırırken bir o kadar da yalnızlığa itilmektedir. Çok fazla güç harcamadan isteklerini yerine getirebildiği ve teknolojinin tüm yönlerinden faydalanması insanların düşünsel olarak ilkelleşmeye itmektir. Eskiden insan hayatında değerli ve az sayıda olan ne varsa, endüstrileşmeyle birlikte önemini yitirmiştir. Üretim bolluğu, daha kolay elde edilebilir olması, insanları mutsuzluğa itmektedir.

Eskiden tek bir örneği olan ve efsaneleşmiş sanat eserleri için de aynı durum söz konusudur. Artık bu tür yapıtların kopyalarının yapılması, müze ve sergi salonlarının çoğalması, insanların bu eserlere ulaşabilmesini kolaylaştırmıştır. Değerlerin önemini yitirdiği bu ortamda, ‘idealleştirilmiş sanat eseri’ söz konusu olmaktan çıkmıştır. Ekspresyonistler (Dışavurumcular), gelişen bu ortama paralel olarak idealleştirmeye karşı, yapıtlarındaki her şeyi çirkinleştirerek bir tepki oluşturmuşlardı. Hatta çirkinleştirmekten de öteye giderek eserlerinde yer alan figür ve nesnelere tahrip etmeye başlamışlardı. Nietzsche’nin “Yaratıcı olmak isteyen, önce her şeyi yıkmakla işe başlamalı, eski değerleri yerle bir etmelidir” sözü bu durum karşısında oldukça özetleyicidir. Ahu Antmen Dışavurumcu sanatçıyı şöyle anlatır: *Dışavurumcu sanatçıların tümüyle ‘kendine özgü’ yaklaşımlarına rağmen ‘biçim bozmacı’ bir tavır taşımaları; rengin özellikle simgesel, duygusal ve dekoratif etkilerinden yararlanmaları; boyanın yoğun dokusallığıyla rengi natüralist bağlamından özgürleştirmeleri; abartılı bir perspektif ve desen anlayışını benimsemeleri gibi ortak noktalardan söz etmek mümkündür.*

Sanat nesnesinin gerçekleştirilme sürecine ve dolayısıyla sanatçının ruh haline dikkat çeken bu özellikler, konudan önce ifadenin algılanmasına neden olur. Sanatçı ile izleyici arasında bir tür ruhsal etkileşimin doğması da söz konusudur. Çizginin ritmiyle, rengin duyumuyla sağlanan bu etkileşim, izleyicinin kendi sezgiselliğinin derecesine bağlı olarak zenginleşir.⁵

Dışavurumculuk, 20. Yüzyıl boyunca Soyut Dışavurumculuk ve Yeni Dışavurumculuk adlarıyla çeşitli gruplaşmalar şeklinde görülmekle birlikte hiçbirinin benzerlik göstermemesi ise, dışavurumculuğun doğasından kaynaklanmaktadır. Dışavurumculuk, sanatsal gelişmelerin izlendiği süre içerisinde,

(5)Ahu Antmen, **A.g.k.**, s. 34-35.

primitif kavramıyla birlikte anılmaktaydı. Batılı sanatçıların ilkel toplumların sanatına olan ilgisiyle bağılı olan bu durum, modernleşmenin getirdiğı olumsuzluklara karşı bir tavır niteliğindedir. Primitivizm Batı'nın modern sanatçıları için, içsel duyguların saf ve dolaysız bir anlatımıdır. Pablo Picasso'nun 'Avignonlu Kızlar' (1907) eseri modern ile primitifin birlikteliğini oluşturan başlıca yapıtlardan birisidir. Bu tabloyla Kübizmin temellerinin atıldığı da söylenebilir. Estetik güzellik anlayışının dışına çıkması ve güzel ile çirkin arasındaki geleneksel ayrımları yok etmesi, kısaca kendi kurallarını koyan bir tavır içerisinde oluşu onu Kübizme yaklaştırır. Şükrü Aysan'ın anlatımıyla şöyle devam edilebilir: *Kübist resim, artık, bizi konu karşısında edilgin seyre götürmekten öte, dünyanın algılanması konusunda aydınlatmayı arar. Bu algının çözümlenmesine başlandığında, tablonun özerklik hanesine katkıda bulunur. Giderek, gerçek nesneye kaynak olarak başvurmanın bırakılmasıyla soyutlamaya varılır. Ama, soyut sanatçıların da gerçekleri anlatımla yüküldür. Yani yapıt sanatçının iç gerçeğini gösterir/temsiledir. Soyutlamanın olanakları konusunda bilinçlenme, sosyopolitik koşullar Dada hareketi boyunca ekinsel ortamın ve sanat nesnesinin sorun edilmesini getirir. Duchamp'a kadar sanattaki gelişim, sanat olanaklarının, yalnızca biçimsel olarak yeniden gözden geçirilmesi düzeyinde kalyordu.*⁶

Modernizmin, yaşamda ve geleneksel sanatta meydana getirdiğı değışimler devam ederken; yaşanan savaşlar da toplumsal hayatı ve dolayısıyla sanat dünyasını olumsuz bir şekilde etkilemekteydi. I. Dünya Savaşı'nın ardından savaşa tepki, burjuva ve dünya siyasetine muhalefet olarak gelişen Dada Hareketleri ise, şimdiye kadar gelişen sanat biçimlerinden oldukça farklı bir tavır sergilemiştir. Özellikle

(6) Şükrü Aysan, www.sanattanimitopluluğu.com/kavramsal_sanat.htm

Duchamp'ın o güne kadar yapılan sanata bir tepki niteliğinde, hazır-nesneyle sergiye katılması ve sanatı yadsıyan bir tutum izlemisi sanat dünyasında bir dönüm noktası niteliğindedir.

Konuyla ilgili Ahu Antmen şöyle yazmaktadır: *“Dada'nın sanata karşı tavrının en belirgin ifadesi, 'anti-sanat' terimini ilk kez kullanan Marcel Duchamp'ın (1887-1968) hazır-nesnelerdir. Dada'nın yayılmaya başladığı yıllarda New York'ta fotoğrafçı Alfred Stieglitz'in (1864-1946) kurduğu 291 adlı galeri çevresindeki sanatçılardan biri olan Marcel Duchamp hazır-nesne kullandığı ilk yapıtlarına 1913 yılından itibaren “Bisiklet Tekerleği”yle başlamış, ardından “Şişelik” (1914) ve 20. Yüzyılın en çok tartışılan “Çeşme” (1917) gibi yapıtları gelmiştir. Duchamp'ın hazır-nesneleri, bir bakıma Kübist kolajın bıraktığı yerden devam etmektedir ama, Duchamp yaşamdan alınan bir kesiti yapıtın içine entegre etmemiş, sıradan bir nesneyi doğrudan sanat yapıtı olarak önermiştir. Nesneyi temsili bir çerçeveden çıkararak bu tavır, yaşam ile sanat arasındaki sınırları zorlar ve Amerikalı eleştirmen Harold Dosenberg'in (1906-1978) deyimiyle bir tür “kaygı nesnesi”ne dönüşür. Duchamp, sanatın ne olduğuna ilişkin beklentileri yerle bir ederek estetik beğeni ölçütlerinin nasıl şekillendiğini sorgulamış, sanatta salt retinal hazzı reddetmiş, sanatı bir yetenek ve beceri eyleminden düşünme eylemine dönüştürmüştür.”⁷*

Aynı yüzyıl içersinde yaşanan II. Dünya Savaşı'nın ardından gelişen toplumsal olaylar, çatışmalar, huzursuzluk gibi olumsuz etkiler, tüm karmaşıklığına rağmen sanata karşı tavır takınmamış ancak; öznel olarak faşizme, genel olarak da devlete, hatta savaş kavramına karşı özgür ve son derece öznel bir ifade biçiminin yaratılmasını desteklemiştir. Bu dönemde Soyut Expresyonizm ve Blau Reiter

(7) Ahu Antmen, **A.g.k.**, s.124-125.

olarak da bilinen Alman Expresyonizmi gibi akımlar sanat alanında manevi ve ahlaki güç konumuna gelir. Mukaddes Çakıraydın'ın anlatımıyla şöyledir:

II. Dünya Savaşı ile dünya liderliğini Avrupa'dan alan Amerika, Paris'in sanattaki öncülüğünü de sona erdirmişti. Avrupa Faşizmin baskısı altında inerken, birçok sanatçı, düşünür, aydın Amerika'ya göç ediyordu. Mondrian, Léger, Ernst, Dali, M.Duchamp, Chagall, Moholy-Nagy ve Frankfurt Okulu düşünürleri savaş boyunca Amerika'da kalmışlardı. Bütün bu modern mirası bünyesinde toplayan New York'un giderek kendi kendine yeten bir kültür başkenti haline geldiği ortaya çıkıyordu. Burada en önemli şey, Amerika'nın yeni bir başlangıç, özgür bir ortam sunmasıydı. Benzersiz yoğunlukta bir sanat serüveni yaşıyordu. Eleştirmenler, tablo satıcıları, ileri görüşlü sanatçılar ve sonra toplumun tümü bu ortamı desteklediler. 50'lerin sonunda Amerika sanatı, yöneticilerce, ihracat aracı olarak görüldü. Değişik ülkelerden, farklı tarih ve coğrafyalarının bir potada birleştiği çok kültürlü bir karışım olan bu ortamda, en genel/ortak düşünce, "maddeci bir toplum sisteminin sınırlamalarına karşı tutkulu bir dirençten kaynaklanan yeni bir sanatın doğması gerektiği yolundaydı. "Bu sanat Avrupalı olmayacak, bireysel ifadelerle özgürlük tanıyarak Amerikalı olmaktan da kurtulacaktı. Bu bir tekneyle karanlıkta, bilinmeyen bir yere gitmek gibi bir şeydi."8

1-3- KAVRAMSAL SANATIN ANLAM VE BİÇİMİ

1960'lı yıllardan itibaren başta Amerika ve Avrupa olmak üzere tüm batılılaşan ülkelerde etkinliğini sürdürerek yayılan Kavramsal Sanat, yaşanan ekonomik zorluklar, halkın işsizlik ve mali durumları, sanatın lüks ve gösterişliliğini yadsıyan bir döneme rastlaması bu akımın yayılmasında önemli bir rol oynamıştır.

(8) Mukaddes Çakıraydın, **Sanatta Eleştirelilik**, Beta Yayınları, İstanbul 2002, s.189.

Geleneksel sanatın sınırlarının aşılması daha 1800'lerde 'İzlenimcilik'le başlamış ve ardından gelişen Dışavurumculuk, Kübizm, Fütürizm, Konstrüktivizm Dadaizm, Gerçeküstücülük, Soyut Dışavurumculuk, Pop-Sanat ve Minimalizm gibi sanat biçimleriyle devam etmiştir. Geleneksel sanattan tamamen kopuş ise Kavramsal Sanat ile gerçekleşmiştir.

Kavramsal sanat terimi, 1960'lı yıllarda kendisini alışlageldik şekilde göstermeyen sanat eserlerinin tanımlanması için kullanılmaya başlanmıştır. Sanatı kuramsal düzlemde çözümlmeyi, yapısını araştırmayı ve yeniden tanımlamayı amaçlayan 'bir fikir sanatı' olarak da tanımlanır. Daha önce de bahsedildiği gibi sanatın geleneksel sanattan ayrılarak salt düşünsellikle algılanması Duchamp'ın hazır-nesnesine dayanmaktaydı; sanattaki bu 'düşünsel algılayış' Pop-sanat ve Minimalizmi de etkilemiş ancak asıl Kavramsal Sanatta görülmeye başlanmıştır.

Kavramsal Sanat'ın ansiklopedik olarak tanımı şöyledir: [...]İngilizce'de Conceptual Art" olan, Türkçe'de "Kavramsal Sanat" olarak tanımladığımız terimi, "Sanat yapıtının somut bir ürün" değil, bir "kavram" ya da "düşünce" olduğunu savunan akımdır. Geçmiş çok eskilere dayanan kavramsallık terimi, geleneksel kullanımı içinde "var olan" ya da "var olduğu bilinen" nesnelere temsili olarak betimlenmesi anlamını taşır."⁹

Kavramsal sanatçılar, bir resim ya da heykel yapmak üzere yola çıkıp ve bu amaca yönelik fikirler üretmek yerine, geleneksel araç ve biçimlerin ötesinde düşünerek fikirlerini uygun malzemelerle ifade ederler. Aynı zamanda sanatı bilimle eş tutarak herhangi bir sanat dalının içeriğiyle sınırlamadan bir bütünlük içerisinde irdelemektedirler. Bu tutum biçimsel yetkinliği arayan alışlagelmiş diğer sanat biçimlerinden farklı bir anlayış olarak kabul edilebilir.

(9) Ana Britanica, A.g.y., Cilt: 13, s. 91.

Kavramsal Sanat, Fluxus, Enstalasyon, Performans, Arazi Sanatı, Yoksul Sanat ve Video Sanatı ile birlikte 'nesne sonrası sanat' ya da 'nesnesiz sanat' olarak da tanımlanabilir. Bütün bu sanatların ortak özelliği, düşünceyi ve kavramı iletmede araç olarak dili, çeşitli nesnelere, insanın kendisini ve doğayı kullanmasına karşın bunların hiçbirinin sanat eseri olarak algılanmamasının gerekli oluşudur. Bu sanatlarda eğer bir yapıt aranırsa bu sanatçının iletmek istediği felsefi düşünce ve kavramdan ibarettir. Sanatı üstün bir meta ve fetiş nesnesi olmaktan kurtarmak amacıyla olan bu tutum düşünsel bir süreçle algılanmayı gerektirdiğindedir.

Sanat Tarihçisi Norbert Lynton Kavramsal Sanatı oldukça detaylı bir anlatımla tanımlar: . *Kavram sanatı, geniş anlamdaki sanat fikrine, sanatın özel bir tür nesne (resim, heykel ve her ne ise) ve özel bir yerle (galeri, müze) sınırlanamayacağı fikrini getirir. Bir çöp yığnında ya da inşaat malzemeleri satan bir dükkanda, tuvalet gereçleri arasında Duchamp'ın 'Kaynak'ını bulsak, buna yine sanat eseri der miyiz?. Ancak, Kavram sanatının en iyi örnekleri çeşitli sorulara ışık tutarlar: Birbirimizle nasıl iletişim kurarız? Nasıl hareket ederiz? Nasıl yaşarız? gibi. Kavram sanatını oluşturan hareket türlerine şu örnekler verilebilir: Davranış şekilleri, insanların birbiriyle ilişki kurma biçimleri, tedirgin edici, ısrarlı hareketler ya da bir kerelik keyfi hareketler, kendi kendini yaralama gibi zararlı hareketler, bir doğa parçasını düzenleyip bireysel sanat eseri gibi sergileyen zararsız hareketler, yer aldığı mekan ve orada toplanan seyircilerin beklentileri doğrultusunda anlamın oluşturduğu gösteriler; açık havada politik konuşmalar ve tartışmalar; doğada, insanın yarattığı kent ortamında, halkta yapılan değişiklikleri fotoğraflarla, teyplerle, alınan örneklerle, notlarla kaydetmek. Bu listeye katabileceğimiz daha pek çok hareket ya da eylem çeşitleri olabilir; bu da hepimizin birer Kavram sanatçısı olabileceğini gösterir. Kavram Sanatı sonuçta*

bize, kendi hareketlerimizin ve tepkilerimizin bilincine varmamızı öğretir. Bütün sanat türleri bu potansiyele sahiptir. Zaman zaman bir tabloyu gördüğümüzde, bir müzik dinlediğimizde, bir kitap okuduğumuzda, bir film seyrettiğimizde, çevremizde olup bitenleri anlayışımızın ve kavrayışımızın değiştiğini farkedebiliriz. Kavramsal Sanat, alışık olduğumuz toplumsal çevrenin koşullandırmalarından arınmış olarak, az ya da çok belirgin bir biçimde idrak edilir. Kavramsal Sanat'la herhangi bir galeride karşılaşabileceğimiz gibi, onu televizyon ekranında, gazetelerde, caddelerde de bulabiliriz. En etkili Kavram Sanat eserleri, hergün rastlanan şeylerle onlara en uygun gelen düşünceleri bir araya getirerek, -tıpkı üç boyutlu bir resmi oluşturan iki slaydı üst üste getirerek şaşırtıcı bir perspektif elde etmemiz gibi-, gerçeğin derinliğini görmemizi sağlar. Eğer bir Kavram Sanat eseri yaratabileceğimizi hissetmeye başlamışsak, gündelik sıradan hayatın tanıdık görünümünü altındaki zengin anlamların varlığına göğsümüzü açmışız demektir.

(O zaman bu hayatın o kadar da gündelik, sıradan, alışılmış olup olmadığını; yarattığı görüntünün bu denli tanıdık, bildik olup olmadığını kendimize sormaya başlarız.) Sanata, o rahatına alıştığımız tepkileri göstermemizi engelleyen Kavramsal Sanat, ona (sanata) yaklaşımımızda sanatı aşan şeyler üzerinde de yeniden düşünmemizi ister. Böylece alışılmış kalıpları yıkar, kendine özgü sorgulama biçiminde biz de onunla işbirliği yapmış oluruz. Öne sürdüğü fikri benimseyebiliriz; ama onu biçimlendiremeyiz, satamayız, yeniden üretemeyiz veya onu bir kağıt tutacağı gibi kullanamayız.¹⁰

Sanat olgusunu yalnızca sanat yapıtıyla sınırlamayan, onu geniş bir kavram olarak ele alan sanatçıların büyük bir çoğunluğu Amerikalıdır. Kavramsal Sanatın uluslararası bir nitelik kazanarak yaygınlaşmasında, Avrupa'da Becher, Darboven, B.M.T.(Buren, Mosset, Parmentier, Toroni), İngiltere'de ise Art and Language

(10) Norbert Lynton, **Modern Sanatın Öyküsü**, Türkçesi: Prof.Dr. Cevat Çapan, Prof.Dr. Sadi Öziş, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1982, s. 340-341.

katkı sağlarken, Amerika'da Art and Language üyesi Joseph Kosuth, Terry Atkinson, Michael Baldwin, David Bainbridge ve Harold Hurrell paralel çalışmalarda bulunmuşlardı.

Kavramsal Sanat'ın Avrupa ve Amerika'daki faaliyetleri sırasında sanatçılar; 'Davranışlar Biçime Dönüştüğünde' 1969, 'Görsel Olmayan Yapılar' 1967, 'Nesnenin Maddesizleştirilmesi' 1968, 'Felsefe Sonrası Sanat' 1969 ve 'Zihindeki Sanat' 1970 gibi, çeşitli dergilerde yayınladıkları makalelerin başlıkları ve açtıkları sergilerle sanatın anlam ve içeriğini aynı zamanda da sanatın ilkelerini ortaya koyarken Clement Greenberg'in savunduğu biçimcilik ve modernizmin kuramlarına tepki göstermişlerdir.

Karşı-Biçimci sanatçılar, sanatın işleyiş biçimlerini alternatif sanat malzemeleri kullanıp yaymaya çalışırlarken, Kavramsal sanatçılar, sanatı, Ludwig Wittgenstein, Ferdinand de Saussure, Claude Lévi-Strauss ve Roland Barthes'ın geliştirdiği dil bilimsel çözümler ve göstergebilim kuramlarından faydalanarak çözümlenmeye çalışmışlardır. Çalışmalarının çoğunu 1967-73 arasında üreten Art and Language (Sanat ve Dil Grubu) sanat çözümlerini, diğer Kavramsal sanatçılardan daha ileri götürmüşlerdir. Bununla ilgili Ahu Antmen şöyle yazar: *Dönemin karşı-kültürel söylemlerinden beslenen ve estetik sorunların ötesinde, politik, felsefi, sosyolojik, psikolojik ve ekolojik meselelerle çok yakından ilgilenen yeni bir sanatçı kuşağın üretiminin ciddi anlamda görünür olması ise, 1960'lı yıllarda olmuştur. Duchamp'ın sanatının öngördüğü "düşünce olarak sanat" anlayışını her şeyden önce felsefeyle, dille, kimi zaman matematiksel formüllerle ilişkilendirerek salt kavram düzeyinde algıya yönelik bir sanatsal yaklaşımı benimseyen ilk Kavramsalcılar arasında, ABD'de Robert Barry (1936-), Lawrence Weiner (1942),*

Joseph Kosuth (1945-), Mel Bochner (1940-), İngiltere’de Art and Language grubu (kuruluş 1968; kurucuları Terry Atkinson, David Bainbridge, Michael Baldwin, Harold Hurrell) bulunur. Bu sanatçılar arasında Mel Bochner’e göre ideal bir kavramsal sanat yapıtı iki nokta üzerine temellenir. Birincisi, yapıtın tam bir dilsel karşılığının olabilmesi, yani tanımlanabilir olması ve dile getirildiğinde de yeniden deneyimlenebilmesi, sürekli tekrar edilebilir olmasıdır. İkincisi yapıtın hiçbir şekilde ‘aura’sının ya da tekilliğinin olmamasıdır. Linguistik kavramsalcılığın başlıca temsilcileri arasında yer alan Lawrence Weiner’in, “Benim bir yapıtımdan haberdar olmuşsanız, o yapıt sizin olmuş demektir. Kimsenin kafasına girip yapıtımı geri alamayacağıma göre, bu böyledir” şeklindeki açıklamaları da benzer bir anlayışı duyurur.¹¹

Art ant Language grubunun Amerikalı üyesi Kosuth, sanatın sanat olma halinin zaten kavramsal bir durum olduğunu öne sürerek; ‘dil yoksa, sanatta yoktur’ der. Kosuth, “Felsefeden Sonra Sanat” başlıklı makalesinde, şöyle yazmaktadır: 20. Yüzyıl “felsefenin sonu, sanatın başlangıcı” olarak tanımlanabilecek bir dönemi yaşamaya başlamıştır. Doğal olarak ben burada bir yönelimi söz konusu ediyorum. Öte yandan, elbette Duchamp’tan önceki sanatta da bir “sanatsal durum” vardır. Bununla birlikte, öbür işlevleri ve varoluş nedenleri, sanat olmak bakımından işleyişi, sanatsal durumunu son derece kısıtlamıştır.¹²

Kosuth’a göre Kavramsal Sanat’ın en saf tanımı, sanatın temelini irdeleme olmalıdır. Sanatı bir eğilim ya da üslup olarak görmenin, sanat yapıtının yalnızca biçim bilimsel niteliklerini görme anlamına geldiğini ve sonuç olarak bir nesne bile olsa sanatçının niyetinin gözardı edilebileceğini belirtmiştir.

(11) Ahu Antmen, **A.g.k.**, s.195.

(12) Joseph Kosuth, **Felsefenin Sonu Sanatın Başlangıcı**,www.sanattanimitoplulugu.com

Sanatla ilgili irdelemelerde nesne kullanılsa bile, durumu saptamak için nesne gerekli değildir. Mantıklı bir yaklaşımla biçim bilime önem vermeyen Kosuth, insanın estetiği sanattan ayırması gerektiğini öngörmüş ve estetik düşüncelerin her zaman bir nesnenin 'işlevine' ya da 'var olma nedenine' yabancıdır der. Eğer var olma nedeni biçimci sanat ve eleştiride olduğu gibi estetik ya da dekoratifse, sanat durumu yok denecek kadar azdır ve yalnızca bir estetik alıştırmadır. Biçimci sanat ve eleştiri yalnızca biçim bilim üzerine temellendirilmiş bir sanat tanımını kabul ettiğinden, biçimci eleştiri belirli nesnelerin fiziksel yüklemelerinin bir çözümlemesidir.

Kosuth'a göre sanatçı olmak demek, sanatın doğasını sorgulamak demektir. Nesnenin nasıl görüldüğü değil, sanatın işlevini neden olarak gördüğü ile ilgilidir. Resim bir tür sanattır ama, eğer biri resim yapıyorsa sanatın Avrupa resim ve heykel geleneği içinde var olduğunu kabul etmek durumundadır. Eğer biri bu geleneği 'a priori'* bir kavram olarak kabul ederse, sanatın işlevini anlamak için sanatın doğasını sorgulayamaz. Manet'nin, Cézanne'ın ve Kübist sanatçıların resim dili aracılığıyla yeni bir şeyler söyleyerek bir dereceye kadar sanatın işlevini sorguladıklarına inansa da, sanatın doğasını gerçekten sorgulayan ilk sanatçının, hazır-nesneleri ile yeni bir dil konuşan Marcel Duchamp olduğunu söyler. Hazır-nesnelerin yeni dili, odak noktasını, biçimden söylenene kaydırmıştır. Hazır-nesne kullanımı, vurguyu biçim bilimden işleve ve görünüşten kavramaya yöneltmiştir. Kavramsal Sanatın 1960'lı yıllarda ortaya çıkmasını sanatçıların, sanatın doğasını sorgulamaya başlamalarını bu yeniliğe bağlar. Müzelerde depolanan sanat yapıtlarının, tarihsel antikalardan farklı olmadığına inanır. Ve sanat, bir sanatçının düşüncelerinin fiziksel atıklarının bir müzede depolanmasıyla değil, başka sanatları

* **a priori**: Latince'de 'önceden gelen' anlamına gelmektedir. Doğruluğu deneyimlerimize, gözlemlerimize dayanmayan savlara, önermelere, düşüncelere, yargılara 'a priori' denir.

etkileyerek canlı kalabildiğini ve bir sanat yapıtı, sanat bağlamı içinde bir sanat görüşü olarak sunulan bir tür önermedir der.

Kavramsal Sanat, 20. Yüzyıl ortalarındaki sanat ortamını, oldukça etkilemiş ve yayılmaya başlamıştı. İzleyiciye, kuramsal düşünce yoluyla sanatın 'ne' olduğu ve 'işlevi' yle ilgili yeni önermeler getirerek; yetenek yerine sınırsız yaratıcılığın önünü açmıştır. Kavramsal Sanat tek bir biçimde değil, farklı eğilimler, oluşumlar dahilinde gelişerek günümüzde de etkinliğini korumaktadır. Hatta resim ve heykel gibi geleneksel sanat türlerinde de kavramsal etkiler görülmektedir.

1-4- KAVRAMSAL SANATTA İLK ÖRNEKLER

Kavramsal sanatçılar, geleneksel gereçlerin ve biçimlerin ötesinde düşünerek fikirlerini, uygun malzemelerle ifade etme amacındadır. Öncelik kavram olduğundan, bu sanat, üretim şeklini her biçim ve malzemedeki gösterebilir; atık, buluntu nesnelere, karalamalar, yazılı ifadelerden oluştuğu gibi fotoğraf, film ve video sanatı da gereçler arasındadır. Kavramsal Sanatta kullanılan malzemeleri ve uygulamasını Rifat Şahiner şöyle yazmaktadır: *Bu dönemde bazı galeriler tablo ya da heykel sergilemek yerine sözlü, fotoğrafik, matematiksel öneriler, hatta çok çeşitli bilimlere gönderme yapan sistemler sunmuşlardır. Bu türde çalışan sanatçılar kullandıkları anlatım araçlarına göre birbirlerinden ayrılmaktadır. Bunlar filmler, haritalar, sertifikalar, eskizler, gazete ilanları, telefon ses kayıtları, planlar, numaralar v.b. şeylerdir. Kavramsal Sanat'ın uygulayıcıları tuval, fırça gibi sanat dışı alanlara özgü gereçlerden de yaralanmaktadırlar. Sanatçılar arasındaki ortak yön seyredilmek için bir yapıt meydana getirmek istememeleridir. Yapıtlarıyla kavramlar ve analizler öneren bu sanatçılar, seyirciyi bunu anlamaya çözmeye, kendi düşünceleriyle tamamlamaya çağırırlar. Nesnenin estetik değerini yadsıyarak, sanatın başlıca ilkelerinden birinin tanımını zedeleyen böylesi bir tavrın şaşırtıcı olduğu açıktır.*¹³

Art ant Language grubu üyesi Terry Atkinson, geleneksel olarak üretilen sanat eserlerinin, eseri anlatan dil desteğine gereksinim duyduğunu belirtir. Bir başka deyişle, sanatçılar bir görsel sanat nesnesi üretirken, sanat kuramcıları, bu nesneyi anlatmak ya da desteklemek için yazılı bir gösterge dili geliştirmişlerdir. Kavramsal Sanat ise, sanat kuramı ile sanat nesnesi ve üretimi birleştirdiğinden; sanatın tanımı,

(13) Rifat Şahiner, **A.g.k.**, s.145-146.

hem üretilen nesneyi, hem de yazılı destek dilini içerebilecek şekilde genişletilmelidir der. Atkinson daha da ileri giderek, bir sanatçının, yazdığı metnin sayfalarını çerçeveleyerek sergilemesi durumunda, görüntünün önemli olmadığını, tek ölçüt okunabilir oluşudur demiş. Çalışma kabul görmüş bir sanat nesnesini anımsattığı için kendi içeriğine göre değerlendirilmelidir. İzleyicilerin aklının karışmasının nedeni, sunulan nesnenin, geleneksel sanat nesnesine benzememesinden kaynaklanır, o estetik nitelikleriyle ölçülen bir resim ya da heykel değildir. Dolayısıyla Atkinson'a göre görsel sanat yapıtının var olması ile olmamasına ilişkin karşıklık, onu tanıyıp, tanımamaya bağlıdır.

Joseph Kosuth'un 1965'te gerçekleştirdiği 'Herhangi Bir Duvara Her Hangi Bir 5 Ayak (Feet) Cam Levha' adlı çalışmasında camı, saydam ve çevresindeki renkleri yansıtması dışında renksiz olmasından ötürü seçmiştir. Sanatçı herhangi bir kompozisyon yaratmaktan kaçınarak, sonuçta ne yerde duran bir heykel, ne de duvara asılan bir resim gerçekleştirmiştir. Somut biçimsel nitelikleri, tek bir soyutlamaya, 'cam' sözcüğüne indirgemıştır. Kosuth bu noktadan hareketle dili, sanata koşut bir kültürel sistem olarak düşünmeye başlamış, nesnelere ya da biçimler arasındaki ilişkilerle çalışmak yerine, ilişkiler arasındaki ilişkilerle çalışmaya başlamıştır. Kosuth'un bu yapıtı, Duchamp'ın Büyük Cam'ını (Big Glass) olduğu kadar, Rönesans sanatçısı Alberti'nin, bir resim, insanın dış dünyayı gördüğü pencereyle karşılaştırmasını da akla getirir. Her iki durumda da, kişi camdan bakarak gerçeği görür ama, burada camın arkasında hiç bir nesne yoktur, yalnızca cam üstüne 'sözcük nesnelere' yazılmıştır. Kosuth sözcük tanımlarının büyütülmüş fotostat kopyalarını kullanmaya başladıktan sonra kendisi üretmek yerine başkalarının üretiminden yararlanmış; sözcük tanımlarını sözlüklerden, sanat

bağlamına aktarmıştır. Mekanik yöntemlerle gerçekleştirdiği fotostat tanımlarını sürdürmüştür. Çünkü ona göre hem sanat, hem de söylenen sözcükler soyutlamalardır; tıpkı söylenen sözcüklerin kendi dilbilim sistemleri içinde anlamlı olması gibi sanat da varolduğu sanat bağlamın içinde anlamlıdır; hem sanat, hem de söylenen sözcükler gerçek dünyaya ilişkin olabilir ya da olmayabilir.

Kosuth'un oluşturduğu sanat düşüncelerinin bir dizi biçimsel sorunu yeniden gözden geçirmesi, sonuçta, sanat sürecinin kendisine dönüşmüştür. Kosuth'un 1965 yılında gerçekleştirdiği 'Bir ve Üç Sandalye', 'Bir ve Beş Saat' ve 'Bir ve Üç Masa' gibi sözlük tanımlarının fotostat kopyalarını kullanmıştır. Tıpkı 'Bu bir kitap' ya da 'Bu bir iskemle' diyen öğretmen gibi. Dikkatleri bir nesne üzerine çekerek, gerçek nesne, nesnenin imgesi ve nesnenin tanımı arasındaki ilişkileri gösteriyordu. Kosuth'un 'Bir ve Üç sandalye' (1965) (Resim-2) yapıtını Rifat Şahiner şöyle anlatır: *Düzenleme; katlanabilir bir iskemle, iskemleninin bir fotoğrafı ve sözlükten alınmış ve iskemleyi açıklayan bir metinden oluşmaktadır. İskemle, bir 'gösterge nesne' olarak konumlandırılırken, arkada duvara asılı olarak duran fotoğraf ve sözlük tanımı, nesneyle ilgili farklı çağrışım noktalarını açıklamaktadır. Nesnenin kendisi, fotoğrafik imgesi ve tanımıyla, onu farklı açılardan irdeleyen bir gösterge dizgesidir gördüğümüz. Bu kavramsal alan, kendisi olarak karşımızda duran gösterge (iskemle), onun herhangi zamana ait ama artık kendi olmayan fotoğrafı ve yine aynı nesneyi çağrışım yapan tanımla, nesneye ilişkin tüm düz ve yan anlamlar döngüsel olarak kapanımlı bir hal almakta ve deşifre edilmektedir.*

Görme, algulamada okumadan önce gelen bir süreçtir. Yani, Kosuth ilkin nesnenin kendisini, sonra fotoğrafını ve en son olarak da anlamsallığını içermeyen bir

metinle, kodlama yoluna gitmiş, böylece düzenlemenin nasıl okunacağını da imlemiştir. Burada iskemle gösteren, tanım gösterilendir; her ikisinden oluşan bütün de göstergedir. Kosuth iskemleninin fotoğrafını ekleyerek denklemi hafif karmaşıktır. Bu da nesnenin kendisinin seyirci tarafından algılanması için etkin bir yöntemdir. Sanatçı böylelikle sanatın, semiyotik'in tersine bilimsel ilkelere indirgenemeyeceğini anımsatmaktadır.

Kosuth'un kullandığı sözlükten alınmış tanımların fotoğrafik büyütmeleleri, bilginin gereksiz yere yinelenen tekrarlarını gösterir. Sanatçının, çalışmalarında sürekli kullandığı sözcükler zorunlu elemanlardır. İçinde bulunduğumuz yüzyıl, birçok nedenlerden dolayı diğer zamanlardan farklıysa da temel farklılıklardan biri, sahip olduğu iletişim kapasitesidir.¹⁴

Kavramsal sanatın yine ilk örneklerinden olan, 1954'te Amerikalı besteci John Cage'in '4 dakika 33 saniye' adlı bestesidir. Bu eserde hiçbir müzik aleti çalınmadığı, etrafta oluşan birkaç olağan sesin duyulduğu bir süreçte gerçekleşmiştir. Bu sessizlik içerisinde geçen 4 dakika 33 saniye müziğin kavramsallığını vurgulamaktadır.

1961' de İtalyan sanatçı Pier Manzoni'nin de kendi dışkısı ve nefesiyle oluşturduğu "sanatçının boku", "sanatçının nefesi" olarak adlandırdığı yapıtları, sanatın değeri ve aurasının yerle bir edildiği, sanatçının tepkisinin sanatın içeriğini belirler nitelikte oluşu da kavramsal sanat olarak değerlendirilmiştir. Yine Manzoni'nin uzunlukları belirlenmeyen kağıtlar üzerine mürekkeple çizgiler çizerek, onları özenle paketleyip ve tasdik ederek oluşturduğu sanat nesnelere de insanlara, 'sanat eserleri' olarak imza atma fikri de kavramsallık anlamında değerlendirilir.

(14) Rifat Şahiner, **A.g.k.**, s.148-149.

2- MODERNİZM VE BU DÖNEMDE GELİŞEN SANATLARIN KAVRAMSAL SANATA ETKİSİ

2-1- MODERNİZMİN TOPLUM VE SANATA ETKİSİ

İlk çağlardan itibaren, toplumsal hayatta yaşanan değişimlerin, topluma ve sanat ortamına yansımalarından daha önce bahsedilmişti. Endüstri Devrimi, geleneksel yaşamdan modern yaşama geçiş sürecini başlatan en önemli durumdu. Antony Giddens bu durumu özetle şöyle aktarır: *Tarih, avcı ve toplayıcıların küçük, yalıtılmış kültürleriyle “başlar”; ürün toplayan ve hayvancılıkla uğraşan toplulukların gelişimine ve oradan da tarıma dayalı devletlerin oluşumuna kadar devam ederek Batı’daki modern toplumların çıkışıyla sonuca varır*¹⁵ der.

Modernizmle birlikte, monarşik sistemden demokratik ve parlamenter sisteme geçiş, gelişen teknoloji ve bilimin endüstrideki yerini alması gibi değişimler yaşanmıştı. İnsan gücüne duyulan ihtiyaçların azaldığı, buna karşın hayatı kolalaştırıcı etkilerini de beraberinde getirmişti. Monarşinin etkili olduğu dönemlerde o zamanın ihtiyaçlarına göre gelişen sanatların yerini, yeni çağın gereklerine göre şekillenen sanata, terk etmesi oldukça doğaldı. Geleneksel üretime duyulan ihtiyaçların azaldığı ve yerini teknolojiyle üretilenlere bıraktığı görülür. Eskiden sanatçının yaptığı bir çok şeyi artık makineler çok daha hızlı ve kusursuz üretmekteydi. Fotoğraf makinesinin icadıyla artık nesnelere, görüntü ve renk alanında bir ressamın göre daha mükemmeldi. Geleneksel sanata ve sanatçıya duyulan ihtiyacın azalmasıyla, yalnızlığa itilen sanatçı yeni arayışlara yönelmişti. Bununla ilgili Adnan Turani şöyle yazar: *Toplumlar ancak yönetim*

(15) Anthony Giddens, **Modernliğin Sonuçları**, Türkçesi: Ersin Kuşdil, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2010, s.13.

*düzenlerinin izin verdiği oranda sanattan paylarını alabilmektedirler. O halde toplumun biçimlendirdiği sanat ya da toplum için yaratılmış sanat olmamıştır, demek yanlış olmayacaktır. Yani sanatçı tam anlamıyla kendi başına bırakılmıştır.*¹⁶

Yeni arayışlar içinde olan sanatçılar, farklı tekniklerle; farklı eğilimler, gruplar ve oluşumlar dahilinde etkinliklerde bulunmuşlardı. Modernizmle birlikte yaşanan değişimleri Stuart Sim şöyle aktarır: *Modernizm, genellikle on dokuzuncu yüzyılın ortalarında meydana çıkan entelektüel ve özellikle sanatsal bir akımlar kümesine göndermede bulunur. Baudelaire, modernizm öğretilerine ilişkin, erken ancak açık ve geniş kapsamlı formülasyonlar sundu. Marx'ın bir proleter devrim aracılığıyla küresel kapitalizmi sona erdirme düşü bir anlamda, modernist bir görüştür. Modernist akımlar empresyonizm, sembolizm, kübizm, fütürizm, yeni sanat [nouveau art], imgecilik ve benzerlerinden oluşuyordu. Bu yüzyılın başlarında modernist öğretiler, edebiyat ve sanat alanlarının tümüne egemen olup, onu belirlemeye başladılar.*¹⁷

Modernizmin, sanat ortamındaki etkilerini, Mukaddes Çakıraydın şöyle yazar: *Modernist ekonomi ve ondan doğan modernist kültürün varoluş biçimi, yaşayışı, yarattığı her şeyi yok etmeye, yıkmaya dayanır. Bundan sonra yeniden kurar, yaratır; ardından yine yok eder. Bu her alanda, fikirler, kurumlar, ahlaki değerler, inançlar ortamlar ve sanatsal akımlar da böyle işlemektedir. Bir tarihte yenilik olan bir şey kısa sürede eskimekte, köhneleşmekte ve atılması gerekmektedir.*

(16) Adnan Turani, **Çağdaş Sanat Felsefesi**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2010, (8. Basım), s.149.

(17) Stuart Sim, **Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü**, Türkçesi: Mukadder Erkan, Ali Utku, Ankara, Ebabel Yayıncılık, 2006, s. 340.

Bireyler, gruplar, topluluklar durmaksızın kendilerini yenilemek değiştirmek zorundadır. Çünkü kurdukları anda bile yıkıntı psikolojisi ile iç içe yaşamaktadırlar. Durmak ise tamamen kaybetmek anlamına gelir. 1960'ların kısmen huzurlu geçen yıllarından sonra 1970'lerde her alanda (enerji, teknik, ekonomi, politika...) yaşanan kriz, hayal kırıklığı ve bunalımları getirmiş, ümitsizlik paniğe hatta histeriye dönüşmüştür. Kültürel alanda ise nefret ve yozlaşma süreci, artık modernleşmenin bir felaket ve yıkım olarak algılanmasını getirmiştir.

1970'lerin ekonomik bunalım dönemlerinde bile gelişme süreci toplumun en geride kalan kesimlerini, sektörleri etkilemiş, pençesine almıştır. Tarlalar fabrikalaşmış, tek katlı evler gökdelene dönüşmüş, dağlar-taşlar beton bloklarla kaplanmıştır. Şehir kenarları otopark, otoyol, plaza olmuştur. "Faustçu gelişme ideali" nin sonucu olan bu süreçte güzel-çirkin her şey yıkılmış, yok edilmiş, kovulmuştur. Güzel insanlar, güzel ve güçlü ağaçlar, güzel hava, güzel ilişkiler...

Ve sanat alanında değişim, yenilik, arayış süreci insanın duyarlılığı ve zihinselliği sayesinde her şeye rağmen, bunalımlarla ve çirpınışlarla da olsa devam etmekte; çok sayıda akımı birbiri ardı sıra getirmektedir.¹⁸

Modernizm sürecinde birçok sanat akımı ard arda ya da aynı zamanlarda meydana gelmiş, çoğu da birbirlerinden etkilenerek devam etmiştir. Kavramsal Sanat'a gelene kadar etkili olan ve Kavramsal Sanat'ın oluşumunu etkileyenler ise en başta Dadaizm ve Duchamp'la birlikte; Soyut Dışavurumculuk, Pop Art, Yeni Gerçekçilik, Minimalizm gibi akımlardır. Bu sanatların genel olarak anlatımları yapılarak Kavramsal Sanat'ın oluşumuna neden olan yönleri aktarılmaya çalışılacaktır.

(18) Mukaddes Çakıraydın, A.g.k., s. 201-202.

2-2- DADAİZM VE DUCHAMP ETKİSİ

Dadaizm, I. Dünya Savaşı sırasında ortaya çıktığında, savaşın, tüm estetik, politik ve ahlaki inançları tahrip ettiğini savunuyordu. Sanatı yadsıyan tutum izleyerek sanatın daha özgürleşmesi gerektiğini savundular. Konuyla ilgili Stephen Little şöyle yazmakta:

[...]1918'de yayımlanan ilk Dada manifestosu Dadacılık'ın "yeni bir gerçeklik" olduğunu iddia ediyor ve Dışavurumcuları zamana karşı duygusal direnç göstermekle suçluyordu. Dadacılık görsel olduğu kadar edebi bir akımdı da. Zürih, New York, Berlin ve Paris' te bağımsız Dadacı gruplar vardı. Rastlantı ve saçamlık Dadacılık'ın ana öğeleriydi. Bilinçaltının günlük yaşamdaki rolüne ilişkin yeni bir bilinci tanımladı ve yalnızca bir sanat kitaplığında ölmeye mahkum olacak bütünlüklü bir sanat kuramı geliştirmeye karşı çıktı.

Örneğin Arp, herhangi bir anda düşebilecek kağıtlar yapıştırdığı kolajlar yaptı. Duchamp, sanki kendisi yapmış gibi imzaladığı sonra da sanat galerilerinde sergilediği endüstriyel ya da günlük yaşam nesnelere, "ready-made"lerle estetik bir saatli bomba oluşturdu. Bunların içinde en ünlüsü R Mutt olarak imzaladığı bir pisuardı. "ready-made"ler yoluyla Duchamp geleneksel zanaatkarlığı ve sanat sınıflamalarını reddediyordu. Amacı, sanat yapıtlarını etkilememizin, yargılamamızın aracı olan tanımlar ve standartların sanatın yanında ikincil olduğunu ve onu tanımlamadığı konusunda insanları bilinçlendirmektir.¹⁹

(19) Stephen Little, *...İzmler-Sanati Anlamak*, Türkçesi: Derya Nükhet Özer, Yem Yayıncılık, İstanbul, 2010, s. 110-111.

Duchamp, o yıllarda bir 'hazır-nesne' olan R Mutt imzalı 'Çeşme'yi (Resim-3) sanat eseri olarak sunmakla sanatın yönünü değiştirmişti. Bir düşünce, bir nesnenin önüne geçmişti. Gerçekten de sanat, herhangi bir nesneden bağımsız, salt bir 'kavram' boyutuna indirgenebilir mi? Buna verilen yanıtlar kesin ve belirgin değildir. Ancak bu güne kadar ortaya konulan çalışmalar bize sanatın 'fiziksel olan'dan 'zihinsel alana' doğru akıp giden tarzda olduğunu göstermektedir. Bu saptama bir alandan, sanatın "somut bir görsellikten, fiziksel bir varoluş" biçiminden bir düşünceye doğru yön değiştirmesi demektir.

Hazır-nesne ile ilgili Duchamp şöyle diyordu: "*Nesnenin 'görünüşü' hakkında dikkatli olmak zorundaydım... Yaklaştığınız şeye, sanki hiçbir estetik duygu beslemiyormuş gibi kayıtsız yaklaşmak zorundasınız. Hazır-nesnelerin seçilmesi her zaman görsel bir kayıtsızlığa, aynı zamanda iyi ya da kötü zevkin tamamen yok olmasına dayanır.*" Ne var ki, hazır-nesneyi yaratan zihinsel edimin sonucunu belirtmek için André Breton'un kullandığı ifadeyle söyleyecek olursak, hazır-nesneye "sanatın itibarı ve statüsü" verilir verilmez kaçınılmaz olarak estetik duygu yaratır.

Breton, Duchamp'ın sıradan bir nesneyi sanat eseri olarak ilan etmekle o nesneye bir nevi şövalye unvanı vermiş olduğunu, proleter nesneyi aristokrat bir nesneye dönüştürdüğünü, alt sınıftan üst sınıfa (daha doğrusu, en üst sınıfa) atlatmış olduğunu belirtir.

Bunun tam tersi de geçerli olabilir. Hazır-nesneyi yıkıcı, sanat karşıtı bir şey olarak düşünmek de bir o kadar anlam taşır: Hazır-nesne, el yapımı, daha doğrusu, geleneksel el sanatı ürünü sanat nesnesi ile aynı düzeye getirilmektedir, böylece el

yapımı sanat eseri herhangi bir nesneye dönüşür. Yüksekte olan şey aşağıya indirilmekte, olağanüstü olan olağanlaştırılmakta, farklı olan aynılaştırılmaktadır. Değerlerin böylesine tersine çevrilmesi daha da ironiktir, çünkü hazır-nesne salt zihinsel emekle üretilirken sanat nesnesi hem fiziksel hem de zihinsel emekle üretilmektedir.

Açıkça görülüyor ki hazır-nesnenin iki anlamı vardır. Hazır nesne bir muammadır, hiçbir düşünsel kılıcın kesemeyeceği bir Gordion düğümüdür. Aynı anda hem sanat olması hem de olmaması nedeniyle hazır-nesnenin sabit bir kimliği yoktur. Sanat olarak gördüğümüz an sanat olmaktan çıkmıştır artık. İzleyici onu sanat olarak ciddiye aldığı an sıradanlığa düşer izleyici onu sıradan bir nesne olarak gördüğü an da ciddi sanat oluverir.²⁰

Donalt Kuspit yine şöyle yazar: Duchamp, sanatçının yaratıcı edim sırasında ilkel duygularını malzemesine transfer ettiğini söyler; böylece malzeme, bu duyguların izleyiciye aktarılmasını sağlayan bir araca dönüşür. Aktarım aslında malzemeyi sanat haline getiren temel yaratıcı edimdir-ya da malzemeyi sanat haline getirmek için gereken duygusal emektir. Yaratma sürecinin ilk aşaması malzemeyi aracıya dönüştürmektir, bunu gerçekleştiren de aktarımdır. Başka bir deyişle, malzeme, aracıya dönüşerek analistin yerini alır böylece sanat eserini yaratmak sanatçı için bir tür kendi kendini analiz etme süreci haline gelecektir. Her bir sanat eseri deyim yerindeyse sanatçının kendi kendisiyle karşılaşmasını, yani sanatçının malzemesi aracılığıyla duygularını yeniden yaşayıp, yeniden düzenlediği analitik bir seansı temsil eder. Her ne kadar sonuçta ortaya çıkacak şey sanat kılıfı altında kendini ifade etmekten,

(20) Donald Kuspit, **Sanatın Sonu**, Türkçesi: Yasemin Tezgiden, İstanbul, Metis Yayınları, 2006, (2. Basım), s. 38-39.

*kendine ayna tutmaktan (yoksa kendini taklit etmekten mi?) ibaret kalabilecek de olsa, atölye, sanatçının kendi kendini tedavi etmeye çalıştığı bir kliniğe dönüşür.*²¹

Duchamp'la ilgili daha önceki bölümlerde de bahsedildiği üzere, hazır-nesnesi sanatın 'ne' olduğuyla düşünselliğe neden olarak Kavramsal Sanat'a gelinen süreci başlatmıştı. Marcel Duchamp, her ne kadar modernizmle değerlendirilse de, eleştirmenlere göre günümüzde postmodern estetiğin öncüsü olarak kabul edilmektedir. Eserleri her zaman tartışma konusu olmuş; sanat ve sanatçının izleyicisine olan sorumluluğuna karşı, standardın dışında radikal bir başkaldırı göstermişti. Eserleri için aynı zamanda 'anti-sanat' değerlendirmeler yapılmıştı. Postmodern duyarlılığı etkileyen durumun da bu olduğu söylenebilir.

2-3- POP SANAT'IN ETKİSİ

Modernizmle birlikte gelişen bilim, teknik ve özellikle kitle iletişim araçlarının insan hayatına girmesi; inançlar, değerler üzerinde oldukça etkili olmuştu. Radyo, teyp, teyp kasetleri, gramofon ve plaklar müziği kolay ulaşılır hale getirmişti. Ancak tarihin en önemli icadı ise 'televizyon' du. 1950'lerde Amerika'da, 1960'larda da İngiltere'de en popüler eğlence aracı olan televizyon sonraki yıllarda da tüm dünyaya yayılmıştı.

Bu ortamda gelişen sanat, Pop-Sanat olarak tanımlanmıştı. Popüler kelimesinin kısaltılmış şekli olan Pop-Sanat terimini, ilk kez İngiliz eleştirmen Lawrence Alloway (1926-90) Architectural Design dergisinde yazdığı "Sanatlar ve Kitle İletişimi" başlıklı makalesinde popüler kültür ürünlerini tanıtmak için kullanmıştı. Pop Sanat, İngiltere ve Amerika'da aynı zamanda olmakla birlikte, birbirinden bağımsız olarak ortaya çıkmıştı.

(21)Donald Kuspit, **A.g.k.**, s. 31

Pop Sanat'a gelinen süreci Dilek Türkmenoğlu şöyle yazar: *II. Dünya Savaşı sonrasında Amerika Birleşik Devletleri'nde endüstriyel gelişimin sonuçları ve gittikçe artan ulusal gelir, toplumda doyum tanımayan ve temeli tüketime dayalı bir yaşam biçimini oluşturmaya başlamıştı. Mutluluğu yalnız maddi yaşam koşullarında arayan bu toplumun bireyleri, psikolojik olarak da bireysel özgürlüğün sınırlarını zorluyorlardı. Bütün bu gelişmelerin sonucunda, geleneklere sırt çeviren ve toplumun değer yargılarını önemsemeyen, istediği gibi davranan bireyci insan tipi ortaya çıkıyordu. Bireysellikte birleşen tek tip insan yaratılabilmesi, toplumsal üretim biçiminden kaynaklanıyordu. Bireysel insan yapısının oluşmasındaki bir diğer etmen ise; II. Dünya Savaşı'nın oluşturduğu olumsuz koşullar ve bunların yarattığı geleceğe güvensizlik duygusuydu. Bu kuşak insanının, kendi yarattığı teknolojik buluşların tutsağı olduğunu görüyor ve yerleşik değer yargılarına başkaldırıyordu. "Kendilerinin yaratmadığı bu çelişkiler dünyasında, içinde buldukları bunalımdan kurtulmayı, uyuşturucu madde ve seks yaşamında arayan yeni gençliğin davranışları, gerçekte tümünden tüketim ekonomisine dönük yeni toplum biçimine tepkiden başka bir şey değildi. Bireyci özgürlüğün sınırlarının zorlanması sanatı devrimci bir dönemece getirmişti. Üretim sürecinin topluma getirdiği ekonomik rahatlık, Amerikan toplumunun kültür olaylarından daha çok yaralanmasını sağlamakla birlikte, sanatın günlük yaşamın bir parçası olmasına yardımcı olmuştur. İnsan doğasına aykırı olsa da, endüstrileşme sonucu oluşan büyük kent yaşamının gereksinimleri, tüketim malı özelliği taşıyan nesnelere üretimini zorunlu hale getirmiştir. Bunlar kısa ömürlü ve kullanıldıktan sonra atılan nesnelereydi. Bu yönden, sanayileşme sürecini tamamlayan Amerikan toplumunun tüketici özelliği sanatına da yansımakta, kalıcı olmak amacıyla olmayan ve sürekli değişim taşıyan yapıtlar üretilmektedir.*²²

(22) Dilek Türkmenoğlu, **Toplumsal ve Kültürel Değişim Sürecinde Pop Sanat**, 2007, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi Sayı: 23, S: 95-101.

Pop kültürün topluma yansımalarının ifadesi olarak düşünülen, Richard Hamilton'un kolaj çalışmasını Ahu Antmen şöyle anlatır: *1956 yılında Londra'da açılan "İşte Yarın" başlıklı sergide yer alan "Bugünün Evlerini Bu Denli Farklı, Bu Denli Cazip Kılan Nedir?" (1956) (Resim-4) başlıklı kolaj, "popüler" sözcüğünün bir kısaltımı olan "pop" türünde sanatın ilk örneklerinden biri olarak nitelendirilir. Kolajı gerçekleştiren İngiliz sanatçı Richard Hamilton'a (1922-) göre Pop Sanat, toplumun değişen değerlerine yönelik sanatsal bir inancı yansıtmaktadır. 20. Yüzyılda kent yaşamını soluyan sanatçının kitle kültürünün tüketicisi olması ne kadar kaçınılmazsa, o kültüre katkıda bulunması da o kadar kaçınılmazdır. Hamilton'ın kolajı, bu söylemin görsel bir karşılığı gibidir.*²³

Norbert Lynton Pop Sanat için şöyle yazar: *[...]Pop bir üslup değildir; gerçekte konu olarak ele alınacak bir alan da değildir. Ne var ki, seyircinin tepkisini belirlemede, ele alınan konunun önemi bu akımla bir kez daha canlanmaktadır. Hepsinden önemlisi Pop Art, iletişim biçimlerini keşfetme, onlara eleştirel bir bilinçle bakabilme amacıyla yapılan bir çağrıdır.*

Çünkü Batıda, günlük yaşamın olgularından yaralanılarak iletişim ortamının batılı gözler için çekici kılınmaya çalışıldığı görülür. 1960 ve 1970'li yıllarda sanatın sırtında taşıdığı iki yük vardı: Batılı insanın; hem kendi toplumu ve yaşadığı dünyanın değerlerini sorguya çekmesi; hem de geçmiş sanatın dayanıklılığı ve sınırlarının geniş ölçüde bilincinde olması. 1960 ve 1970'lerin sanat anlayışı bu iki kutup arasında gidip gelmiştir. Bu alanın bir ucunda o sıralarda varolan sanat kategorilerine bağlı olarak güzel ve anlamlı sanat yapıtları yaratmaya çalışan sanatçılar vardı. Buna Matisse geleneği diyoruz. Öteki uçta ise sanatı sorguya

(23) Ahu Antmen, **A.g.k.**, s.159.

*çekmek, sanatın dünyadaki yeri ve rolü hakkında geleneksel olmayan hoşgörüyü meydan okumak için çeşitli araçlardan yararlanan sanatçılar yer alıyordu. Buna da Duchamp geleneği adını veriyoruz.*²⁴

Pop Sanat, Amerikan Soyut Dışavurumculuğuna alternatif arayan genç kuşak sanatçılarından 1950' li yıllarda Robert Rauschenberg'in nesneyle geleneksel boyayı buluşturduğu "Yatak" (1955) resmi ile Jasper Johns'un bayrağı, atış tahtası nesne -imgesel resimleri, gerek konu gerek malzeme olarak kullanımı bu sanatçıların Neo-Dadacı olarak anılmasına neden olmuştur. Dada akımıyla ilişkilendirilmesi, başta Marcel Duchamp olmak üzere diğer Dadacılar'ın tepkisini çekmiştir. Bu tepkiyi Ahu Antmen şöyle yazar: *Duchamp konu ile ilgili sanatçı arkadaşı Hans Richter'e yazdığı mektupta şöyle diyordu: "Bugün Yeni Gerçekçilik, Pop Sanat, Asamblaj gibi terimlerle anılan Neo-Dada'nın kökeni Dada'dır düpedüz; bugünün sanatçılarına da kolay bir çıkış yolu oluşturmaktadır. Ben hazır-nesneyi keşfettiğimde estetik olgusunu yerle bir etmeyi amaçlamıştım. Neo-Dadacılar ise benim hazır- nesnelimde estetik güzellik buluyor! Şişeliği ve pisuarı meydan okumak için suratlarına fırlatmıştım, ama bak onlar bunları estetik açıdan övüyor!" demiştir.*²⁵

Pop Sanat'ın önemli sanatçıları arasında; Andy Warhol (1928-87), Roy Lichtenstein (1923-97), Cleas Oldenburg (1929-), James Rosenquit (1933-), Robert İndiana (1928-) ve Tom Wesselman'ı (1931-2004) sayabiliriz.

(24) Norbert Lynton, **A.g.k.**, s. 307-309.

(25) Ahu Antmen, **A.g.k.**, s. 161.

Televizyon, radyo, gazete ve dergiler gibi kitle iletişim araçlarında imgelerin uyandırdığı çekiciliği en çok yapıtlarında kullanan sanatçılar Andy Warhol ve Roy Lichtensein'dir. Andy Warhol yüzyılın en önemli sanatçılarından biri sayılır. O'nun için, içinde yaşadığımız dünyanın görsel yapısını değiştirmiştir denir. Rifat Şahiner şöyle yazmakta;

1950'li yıllarda resim yapmaya başlayan Warhol'un, reklam dünyasından sanat dünyasına geçişi ise 1960'lı yıllarda gerçekleşir. 1962'de Campell hazır çorba kutularının etiketlerine, Coca Cola şişelerine, Brillo bulaşık teli kutularının taklitlerine yer verdiği resimleriyle bir anda dikkatleri üzerine çeker. Ertesi yıl bu tür tüketim mallarının resimlerin fotoğrafik ipek baskıyla seri biçimde üretmeye girer. Daha sonra ünlü kişilerin portrelerini yaparak göz alıcı renklerle bunların sayısız çeşitlemelerini yapmaya başlar. Warhol böylece, sanatçının kişiliğinden ve duygularından soyutlamayı amaçlamaktadır.²⁶

Andy Warhol'un Brillo kutuları (Resim-5) bize Duchamp'ın endüstriyel bir nesne olan pisuarını akla getirir. Duchamp burada pisuarı bir sanat eseri olarak sunmak istemişti; belki herkesi sanatçı statüsüne getirmeyi amacı ancak yine de asıl yapmak istediği "sanat" denilen, kutsal değer taşıyan şeyi yıkmaktı. Bir endüstri malzemesi o güne kadar inanılan sanatın kutsallığını yıkmış, bize bir dahi gibi görülen sanatçıyı öldürmüştü. Artık dahi olan makinadır. Ve artık düşünmektir dahi olan. Warhol'un Brillo kutusu ise Duchamp'taki gibi saf makina estetiği barındıran nesne değildir. Burada Warhol Duchamp'ın uygulamasını daha uç noktaya götürmüştür. Kutsallıktan ve ruhsallıktan tamamen uzak basit bir Brillo kutusudur seçtiği.

(26) Rifat Şahiner, **Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu**, Yeni İnsan Yayınevi, İstanbul, 2008, s.19-20.

2-4- YENİ GERÇEKÇİLİK'İN ETKİSİ

Yeni Gerçekçilik olarak anılan ve Dadaizmin etkisiyle ortaya çıkmış, Dada ruhu taşıyan diğer bir akımdır. Modern Çağ'ın tersine çevrilemeyeceğine inanan, batı kültürünün bir yansıması olarak görünen akım, 1960'lı yıllarda bir grup genç Fransız sanatçı oluşturur. Yeni Gerçekçilik, Pop Sanat'ın ve Kavramsal Sanat'ın birçok özelliğini gösterir. Ahu Antmen'in Yeni Gerçekçilik ve Yves Klein'le ilgili anlatımı şöyle; *Gerçekçilik olgusunun yeniden kavranmasını amaçlaması, akım dahilindeki sanatçıların birbirinden ilginç ve farklı malzemelere ve yollara yönelmiştir. Bu sanatçılardan Yves Klein (1928-62), 1950'li yıllarda "Uluslararası Yves Klein Mavisi" olarak tanımlanan bir mavi tonuyla tek-renk resimler ve heykeller gerçekleştirmiş, ayrıca boyalı insan bedenlerini tuvale bastırarak 'antropometrik' resimleriyle (Resim-6) tanınmıştır. Klein'in suyla ya da ateşle gerçekleştirdiği resimleri de bulunmaktadır. Klein 1958 yılında Paris'teki Iris Clert Galerisi'ni "Boşluk" adı altında sergileyerek büyük sansasyon yaratmış ve bir dizi benzeri etkinlikle sanat dünyasının işleyişini tüm gerçekliğiyle gözler önüne sermiştir.*²⁷

Yeni Gerçekçiliğin diğer önemli sanatçısı Arman'da Klein'in sergilediği boş galeriyi çer-çöp ve kullanılmış eşyalarla doldurarak gerçekleştirdiği sergisiyle sansasyon yaratmıştır.

(27) Ahu Antmen, **A.g.k.**, s. 177.

2-5- MİNİMALİZM'İN ETKİSİ

Minimal sanat terimini ilk defa, 1965'te Richard Wollheim'in "Art Magazine" de yayımlanan makalesinde kullanmıştır. Minimal Sanat aşırı sadeliği ve nesnel yaklaşımı savunuyordu. Ne heykel ne de resimdir. Bunlardan farklı bir kategori oluşturmaktadır.

Retçi Sanat, Soğuk Sanat ya da Temel Strüktürler gibi isimlerle ifade edilse de "minimal" sözcüğü kadar açıklayıcı olmadığından onun yerine geçememiştir. Şükrü Aysan konuyla ilgili şöyle yazar: *A.B.D. de Pop Art'an sonra gelen Minimal evre, Kavramsal Sanat'ın bir çeşit habercisidir. Gerçekten Kavramsal Sanat'ta estetik araştırmayı yadsıyış ve dilin kişiliksizleştirilmesi olguları yer alır. İlk kez herhangi bir içeriğin yardımı gerekmeksizin yaşayabilen yapıtlarla sanatın koşullarının çok daha açıkça belirlenmesini Minimal Art'a borçluyuz.*²⁸

Akımın öncülerinden Frank Stella 'minimalist' damgasını özünde rededer. Diğer sanatçılar; Donald Judd (1928-94), Dan Flavin (1933-96), Carl Andre (1935-), Sol LeWitt (1928-2007), Richard Serra (1939-) ve Robert Morris (1931-) tir. Sanatçılar alışılmış ifade biçimlerinden öteye "üç boyutlu nesnelere" gibi resim ve heykelden farklı arayışlar içinde bulunmuşlardır.

Carl Andre'nin 120 adet tuğladan oluşturduğu 'Eşdeğer' (1966) (Resim-7) adlı yapıtı İngiltere'deki Tate Müzesi'nde 1972 yılında sergilenmişti. Yapıtı için, "Biçim olarak Heykel/ Yapı olarak Heykel/Mekan olarak Heykel" anlayışından yola

(28) Şükrü Aysan, www.sanattanimitoplulugu.com

çıkmıştır. Andre, yapıtlarının sadece heykel olarak değil, mekanların da yeniden tanımlanması açısından, değerlendirilmesi gereken bir sanatçıdır. Tate Müzesi “Eşdeğer” adlı yapıtı 4000 sterline satın alması, sanatın ne olup olmadığı konusunda tartışma yaratmıştır. Bununla ilgili Semra Germaner şöyle yazar:

*Carl Andre'nin yapıtları sergi mekanında oluşturulur, yaşar ve ardından sökülerek yalnızca kavram dünyasında kalır. Kullanılan malzeme sanayi sektöründen olduğu gibi alınmıştır. Bu işler için geçerli olan, biçimsel yalınlaşma, hazır malzeme kullanımı ve sanatçının malzemeyi kullanımıyla ilgili kişisel izlerin yer verilmemiş olması minimalist anlayışın en tipik göstergesidir.*²⁹

Germaner'e göre şöyledir: *Minimal Sanat ve Kavramsal Sanat arasındaki ilişkiler Sol LeWitt'in (1928-2007) yapıtında ve özellikle yaptığı açıklamalarla dile getirilmiştir. Sanatçının üç boyutlu çalışmaları bilimsel bir gelişmeyi ve hemen hemen matematiksel bir kuramı görselleştirir. Küpleri, küp armatürleri ve onların düzenlenişi seyircide estetik bir düşünceden çok zihinsel bir olaya katılım duygusu yaratır. Burada vurgulanmak istenen bir yandan, yalnızca kendi sistemine bağlı olan yapıtın özerkliği, öte yandan sanatçının olabildiğince açık bir biçimde ortaya koymaya çalıştığı kuramdır. Sol LeWitt'e göre “Eğer bir sanatçı, düşüncesini derinleştirmek isterse, keyfe ve rastlantıya bağlı kararlar olabildiğince sınırlanmalı, kapris, beğeni ve özentiler sanatsal uygulamanın dışında tutulmalıdır. Sanatçı “gerçekleştirilmiş her sanat yapıtının, gerçekleştirilmiş sayısız çeşitlemeleri vardır.” derken düşüncenin uygulamaya baskınlığını açıkça ortaya koymuştur. Sonuçta düşünce sanat ürününe dönüşür, sanat yapıtı olur, nesne bu yaratıcı düşünceye bir kısıtlama bir sınırlama getirmez.*

(29) Semra Germaner, **1960 Sonrası Sanat**, www.felsefeekibi.com

Bunula beraber Sol LeWitt önerilerini aşmamış fiziksel görünümüne bağlı kalmıştır. Ancak daha 1967’de “Artform” da yayınlanan “Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar” konulu yazısında kullandığı “kavramsal” sözcüğü kısa bir süre sonra sanatsal bir ifadenin adı olmuştur.³⁰

2-6-SOYUT DIŞAVURUMCULUK’ UN ETKİSİ

II. Dünya Savaşı’nın ardından, sanatın merkezi Paris’ten, New York’a geçmişti. Bir çok Avrupalı sanatçının da Amerika’ya gitmesiyle bir tür sanat göçü meydana gelmiş ve önemli güçlere sahip olan Amerika, sanat ortamında da ön plana çıkmaya başlamıştı. Önceleri figüratif ve yerel konulara yer verilirken, savaş sonrası gelişen sanatın temel özelliği soyut ve dışavurumcu yaklaşımlarda olmuştu.

Soyut Dışavurumculuk, aslında modern sanat akımlarının bir mirasçısı olarak da görülebilir. Özellikle Vasily Kandinsky’nini temsil ettiği estetik; 1920’li yıllarda Almanya’da gündeme gelen ‘soyut dışavurumculuk’ un tanımı ilk olarak Kandinsky’nin resimlerini açıklamak için kullanılmıştı. Yine Miro’nun organik formları, Matisse’in saf renk alanları, Van Gogh’un dışavurumculuğunu bünyesinde barındırmasının mirasıdır. Ancak Amerikan Soyut Dışavurumculuk’u kendine özgü özellikleriyle tamamen farklıdır. Amerika’da ilk kez ‘Soyut Dışavurumculuk’ terimi; Hoffmann’ın 18-30 Mart 1946 tarihinde New York,

Mortimer Brandt Galerisi’ndeki kişisel sergisi hakkında yazılmış bir yazıda kullanılmıştı. Daha sonra 1940-1950 yıllar arasında olgunlaşmıştı. Bu akımın kuramsal alanda temsilcileri ise Clement Greenberg ve Harold Rosenberg’ti.

(30) Semra Germaner, **1960 Sonrası Sanat**, www.felsefekibi.com

Soyut Dışavurumculuk'la ilgili Greenberg, 'Amerikan Stili Resim' ve 'Resimsel Soyutlama' gibi isimleri kullanırken, Rosenberg'te 'Aksiyon Resmi' tanımlarını kullanmışlardır. Soyut Dışavurumculuk, tarihsel açıdan bakıldığında hem Avrupa hem de Amerika kaynaklarından beslenen ilk sanat hareketi olarak da kabul edilebilir.

Soyut Dışavurumcu sanatçılar, malzemeleri yanlarında olmak kaydıyla resimleriyle başbaşa kalarak, özgür isteğe bağlı yapıtlar ortaya koymuşlar, özellikle aksiyon sanatına yakın duranlar, malzemelerine dayalı tüm agresivitelerini dışavurarak, olağanca özgürlükleriyle doğal davranabilmişleridir. Sürme, püskürtme, akıtma, leke atma, boya değdirme gibi yaklaşımlarda bulunarak, sanatlarını tamamen içsellikle yansıtmışlardır.

Soyut Dışavurumculuk'un temelini oluşturan sanatçılar; William Bazotes (1912-63), Adolph Gottlieb (1903-74), Philip Guston (1913-70), Clyford Still (1904-80), Mark Tobey (1890-1976), Jackson Pollock(1912-56), Hans Hofmann (1880-1960), Barnett Newman (1905-70), Sam Francis (1923-), Moris Louis (1912-62), Mark Rothko (1903-70), Lee Krasner (1908-84), Arshile Gorky (1904-48) gibi çoğu Amerikalı ve Hollandalı Karel Appel (1921) ve Fransız Jean Fautrier (1898-1964)'dir.

Soyut Dışavurumculuk'un öncü ve önemli sanatçılarından Jackson Pollock'la ilgili Rıfat Şahiner şöyle yazar: ^[...]*Resimlerimin kaynağı bilinç altıdır diyen Jackson Pollock, soyut Dışavurumculuk'u Gerçeküstücülük'ün çizgisinin devamına konumlandırır. Soyut Dışavurumculuk, bu anlamda sanatçının nesnel evrenden kaçıp, kendi psişik evrenine sığındığı ya da savaşlarla ve makineleşmeyle bir şiddet*

çağına dönişen 20. Yüzyılın tanıklığını eden insanlığın mistik yönelimini de ifade eder. Öyle ki Soyut Dışavurumcuların neredeyse tamamının Uzakdoğu ve Kızılderili mitlerine duyduğu ilgi, aslında bu reel evrenden, kendi iç everenlerine yöneldikleri bir süreci ifadelendirir.. Resim düzleminin merkezileşmesi, perspektif, oran orantı gibi biçimleme ilkelerinin reddedilmesi, hatta resmi sınırlandıran çerçevenin dahi yokluğu Soyut Dışavurumculuk'u farklı bir çizgiye oturtmuştur.Soyut Dışavurumculuk'ta gerçekleştirme eyleminin gittikçe hızlanması, oluşturmada rastlantıya, ruha ve bedene bağlı 'Otomatizm'e (-ki Gerçeküstücülüğün anahtar bir kavramıdır) ulaşmak içindir. Bu akım, II. Dünya Savaşı öncesindeki yıllarda bulgulanmış bazı kavramlarla yeni çözümlere varmaya çalışır. "Burada boyanın doğrudan doğruya boya olarak, yalnızca kendi kıvamı, dokusu ve rengiyle, toz olarak, herhangi bir nesnenin kılığına girmeksizin ve herhangi bir düşüncenin aktarılmasına ikinci elden aracılık etmeksizin (yani yazı olmadan) kullanılması istenir." ³¹

Pollock'un 'Action Paintig' (eylemsel resim) tekniğı ile yaptığı resimler, sanki bir ritüel dans şeklinde gerçekleşir. Boyayı tuvalin tüm yüzeyini kaplayacak şekilde yayma eylemi adeta bir şiddete dönüşmektedir. Pollock resimlerinde 'Beyin, ruh, göz, el, boya ile resim yapılan yüzey' adeta candan bir kaynaşma içine girer. Boyanın, yüzeye rastgele atılarak yapılmadığını söyleyen Pollock şöyle devam eder: " Duygularımı resimlemek yerine onları dışa vurmak istiyorum. Boyanın akışını denetleyebilirim; hiçbir rastlantı sonucu değil, başlangıç ya da sonları olmadığı gibi" der.

Jackson Pollock'un 'Action Paintig' yöntemiyle resim yapması; Beden Sanatı, Süreç Sanatı, Performans, Happening ve Fluxus gibi sanatları etkilemiş ve benzer eğilimler gösteren sanatçılar olmuştur.

(31) Rifat Şahiner, **A.g.k.**, s.135-137.

3- KAVRAMSAL SANAT DAHİLİNDE GELİŞEN DİĞER BİÇİMLER / OLUŞUMLAR / EYLEMLER

1960 sonrası gelişen sanat biçimlerinin bir çoğu ‘Kavramsal Sanat’ bağlamında değerlendirilmiş ve ‘Kavramsal Sanat’ ın farklı şekillerdeki devamı olarak görülmüştür. Bunlar: Enstalasyon (Yerleştirme Sanatı), Performans (Beden Sanatı, Happening, Aksiyon), Fluxus (Süreç Sanatı), Arazi (Yeryüzü, Çevre, Toprak Sanatı) Video Sanatı gibi sanat biçimleridir.

3-1- FLUXUS

Fluxus, latince kökenli bir sözcük olup; ingilizce ‘flow’ (akma, akış, akıntı) sözcüğü ile benzerlik taşır. Bu gün akım olarak nitelenen Fluxus, ilk başlarda tıpkı Dada gibi ‘hareket’ olarak doğmuştur. I. Dünya Savaşı sonrasında savaşa tepki, muhalif ve başkaldırı olarak ortaya çıkan Dada’da olduğu gibi Fluxus’da II. Dünya Savaşı sonrasında benzer tepkilerle çıkmıştır.

1961 yılında Fluxus terimini, New York’ taki A/G adlı galeride verdiği konferans dizisinin başlığı olarak seçen, George Maciunas tarafından ilk kez kullanıldığı sanılmaktadır. Yine Maciunas, çıkarttığı bir derginin adını da Fluxus olarak kullanmıştır. 1960’lı yıllarda A.B.D ve Avrupa arasındaki gidiş-gelişleriyle, yayınları ve konuşmalarıyla Fluxus düşüncesinin yayılmasında etkili olmuştur.

O dönemle ilgili olarak Rıfat Şahiner şöyle yazar; *Yeni biten savaşın yarattığı toplumsal sarsıntı, belki de bir arınma iç güdüsüyle, bozulmamış olarak içten bir bağlılığı gündeme getirmiştir. Çünkü Batı’nın kendi kültürel serüveni içinde gelmiş*

olduğu nokta, adeta bir doktrine dönüşen estetik yönelim, yerini yeni sentezlere yönlendirecektir ki bu da Öteki'nin keşfi, türlerin erimesi, eklektisizm gibi Postmodern döneme ilişkin bir dönüşümü yansıtmaktadır. Nitekim grubun isim babası ve önemli temsilcisi George Maciunas Fluxus'la ilgili yayımladığı bildiride Dünyayı burjuva yaşamından temizlemekten bahsetmektedir.³²

Amerika'da başlayan Fluxus, Maciunas'ın maddi sıkıntıdan dolayı Almanya'ya gitmesiyle gelişimini orada sürdürmüştür. Görsel sanatlarda olduğu kadar, müzik ve şiirsel alanlarda da tanınan bir akımdır. Amerika'lı besteci John Cage (1912-92), Alman sanatçı Joseph Beuys (1921-86) ve Koreli sanatçı Nam June Paik (1932-2006) gibi kolay kolay kategorize edilemeyen sanatçılar Fluxus'la anılmıştır.

Deneysel ve tanımlanamayan bir müzik türü geliştiren John Cage, Doğu felsefesinin ve Zen Budizm'in etkilerini barındıran müzik anlayışı, sonraları Fluxus Akım'ı içersinde ürünler veren pek çok sanatçıya örnek olmuştur. Rıfat Şahiner konuyu şöyle aktarır:

Akışkanlık anlamına gelen Fluxus kavramı, bilindik müzik türlerini, doğal seslerle birarada düzenleyerek 'tanımlanamayan' bir sesle düzenek oluşturabilecek her türlü girişimi barındırmaktadır. Çoğu zaman izleyicinin de aktif olarak yaratı eylemine katıldığı ve doğaçlamanın da ön plana çıktığı bu yaklaşım; Cage'in bir konser saloluna müzik dinlemek için gelen izleyicilerin, bir türlü başlamayan sunum karşısında, aralarındaki konuşmalarla yarattıkları uğultuyu kayda alarak gerçekleştirdiği 4'33" adlı ironik çalışmasıyla belirginleşir.

(32) Rıfat Şahiner, **A.g.k.**, s.52.

*Kurgusal olanın, bilinçle kontrol edilmiş olan estetik yönelimlerden ısrarla kaçınan ve avant-garde bir tavırla eylemseli ön plana çıkararak Cage; Marcel Duchamp'ın sanatsal anlayışını farklı bir çizgide sürdürmüş; sanatçılar, dansçılar, müzisyenlerle çalışarak, farklı disiplinleri arasındaki sınırları yokeden performanslar geliştirmiştir.*³³ Deneysel müzik, Fluxus Akımı'nı, diğer akımların yanında bambaşka bir konuma getirmiştir.

Fluxus'un Dada'yla olan benzerliklerine rağmen Maciunas'ın Dada Klübü olmaya hiç niyeti olmadığını açıklayarak Ahu Antmen'in yazdığı gibi şöyle demiştir:

“Eylemlerimiz, sosyo-politik mücadeleden ayrı düşünülürse bütün anlamını yitirir. Hareketlerimizi koordine etmezsek, gelip geçici yeni bir ‘yeni dalga’ yeni bir ‘Dada Klübü’ olmaktan kurtulamayız. Fluxus’un amaçları, insan kaynaklarının ve maddi kaynakların tüketimine dur demek arzusuyla şekillenmiştir. Fluxus bu yüzden sanat nesnesinin işlevi olmayan, sanatçı için geçim kaynağı olsun diye alınıp satılan bir meta olmasına karşıdır. Fluxus anti-profesyoneldir ve sanatın sanatçıların egosunu beslemek amacıyla yapılmasına karşıdır. Güzel sanatlar yok olup sanatçılar da başka işler bulana kadar Fluxus’un gelip geçici gösterileri sürecektir.”

*Estetik kaygıları arka plana iten Fluxus sanatçıları, bu düşünce doğrultusunda sanat fikrini tümünden yıkmayı başarmadıysa da sanat bağlamında ele alınabilecek malzemelerin ve yöntemlerin sınırlarını genişletmekte önemli bir rol oynamıştır.*³⁴

Fluxus sanatçıları, sanatla gerçek yaşam arasındaki sınırları kaldırmak için; sokak

(33) Rıfat Şahiner, **A.g.k.**, s. 53.

(34) Ahu Antmen, **A.g.k.**, s. 204-205.

gösterileri, elektronik müzik konserleri, ses enstalasyonları ve performanslar gerçekleştirmişlerdir. Geleneksel sanatlardaki gibi kalıcılık değil gelip geçicilik, anı önemsemesi ve süreçlilik gibi özellikleri olan bir akımdır. Bu akımın ilk temsilcileri; George Brecht (1926-), Dick Higgins (1938-98), Joseph Beuys, Nam June Paik, Wolf Vostell (1932-98), La Monte Young (1935-), Yoko Ono'dur.

Bildik sanatçı tarzından tamamen farklı bir kimliği olan Joseph Beuys; sanatı, sosyal bir olgu, bir devinim ve değişim aracı olarak görür. Sanatçı bu gün bile tam olarak anlaşılmasa da hayranlık uyandırmaktadır. Ahu Antmen Beuys'dan şöyle bahsetmektedir:

Beuys, Fluxus'un temel ilkelerini adeta kişiliğinde barındıran bir sanatçıdır. 1960'ları başında Nam June Paik ile tanıştıktan sonra Fluxus etkinlikleri kapsamında çeşitli performanslar gerçekleştiren sanatçı birer ritüele dönüştürdüğü performanslarında sanatın bir süreç olduğu düşüncesini yansıtmış, biyolojiden botaniğe, tarihten felsefeye uzanan ilgi alanlarından beslediği, derslerini ve konferanslarını da birer sanat eylemi olarak düşünmüş ve yaşatmıştır. Alışlagelmiş malzeme dağarcığına yüklediği simgesel anlamlarla Fluxus performanslarının anlamlı etkisinin çok ötesine uzanan Beuys'un "Ölü Bir Tavşana Resimler Nasıl Anlatılır" (1965) (Resim-8) ve "Amerika Beni Seviyor Ben de Amerika'yı" (1974) gibi performansları, geleneksel sanatın kısıtlayıcı alanlarını ve anlayışını gözler önüne serdiği gibi, yeni bir sanatçı kuşağının öngördüğü yeni sanat anlayışının bireye, topluma ve doğaya yönelik duyarlılıklarını ifade eder.³⁵

Çizim (desen), doğanın gücünü kavramak için en temel yöntemdir. Beuys'a göre;

(35) Ahu Antmen, **A.g.k.**, s. 206-207.

dünyadaki düşünce sistemine açılan penceredir desen. Beuys, çizim yapılan zeminin yırtık, zımbayla delinmiş ya da daha önce kullanılmış olduğunu belli eden izlerle, farklı işlevsel bağlantıya sahip birçok değersiz kağıtlar kullanması, onun ayırtecdici özelliğidir.

Kurşun kalemle çizdiği ince kontür, bir biçime, bir objeye işaret etse de sonrasında belirsiz kalacak şekilde kağıda yayılır. Geleneksel renklendiricilerin yanı sıra, bitkilerin özsuyu, kan ve çay gibi suda çözülebilen malzemeler kullanmış ve ayrıca tahta boyası, iyot, sarı bakır, demir klorür veya yağlı boya eklemesi, plastik sanat anlayışının ve dönüşümsel süreçlerine ilişkili olarak anlam ve içerik olarak da biçimsel olarak da kendisini göstermiştir. Betina Paust şöyle aktarır:

Çizim malzemenin seçimi ve bunların salt fiziksel değil, hem enerjiyle hem de düşünceyle ilintili maddeler olarak kavraması, daha 1950'li yılların başında Beuys'un o güne kadar ki alışılmış plastik sanat ve heykel anlayışını esaslı bir şekilde genişletmeye, dahası sanat kavramını temelden değiştirmeye yönelik çabasına işaret eder.³⁶

Beuys için, hayvanların eserlerinde yer alması ayrıca önemlidir. İlk dönem eskizlerinden, performanslarına kadar kullandığı Mus geyiği, keçi, koyun, at ya da arı gibi çeşitli hayvanları kullanması insan-merkezinin bir bütünsel dizgeye eklenilerek, kendi toplumsal plastiğinin gelişimi için bir katalizör olarak kullanmıştır.

Joseph Beuys'un, sanatsal ifadelerinde kullandığı özellikle ada tavşanı diğer hayvanlardan oldukça baskındır.

(36) Betina Paust, **Joseph Beuys, Aslolan Çizgidir** , Sergi kataloğu, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2005, s.15.

1948 ile 1956 yılları arasında yapmış olduğu suluboya deseninde figüratif tavşanlara rastlanırken, diğer sanatsal etkinliklerinde ‘daha çok fiziksel etkinliklerinde’ de kullanmıştır. Özellikle Oda 7/4 vitrininde sergilenen 1963 tarihli çalışması ‘Yenilmez’ (Resim-9), bu anlamda örnek oluşturan çalışmalarından birisidir. Oyun hamurundan yapılmış bir ada tavşanı, kendinden iki kat büyüklükteki tüfeği üzerine doğrultan kurşun askerin betimlemesinin yapıldığı çalışmayı Joseph Beuys’un sergi kataloğunda Bettina Paust şöyle yazar:

“Tavşan; normalde zavallı bir yaratık olan ve üzerine çullanan avcılar güruhu karşısında biçare olan tavşan...işte burada bu tersyüz ediliyor. Burada tavşan dev boyutlara ulaşıyor, avcı istediği kadar ateş etsin, tavşanı yenmesi olanaksız.” Boyutların tersyüz edilişinin ve tavşanın yenilmezliğinin köklerini antik çağlardan günümüze aktarılan ve varolan olumsuzlukların, gündelik pratiklerin tersyüz edilmesi suretiyle vurgulandığı Tersine Dünya görüngüsünde bulmak mümkün. Bununla beraber Beuys bu tavşanın aslında kendisi olduğunu söylediğinde gerçekliğin tersyüz edilişi bu kez güncel toplumsal olumsuzluklara karşı bilincin keskinleşmesi anlamına gelir ki sanatçı bu olumsuzlukları geleceğe yönelimli sanatı yardımıyla ortadan kaldırmayı amaçlıyordu. Öte yandan bu ifade, tavşanın özel nitelikleri, yani kurnazlık, doğurganlık ve gelişmiş duyu organları aracılığıyla onunla özdeşleşmesi anlamına gelir. Tavşanın öte dünya ile bu dünya arasında hareket edebilmesi yetisine sahip olduğundan, toprağın kuvvetlerine ve enerjilerine doğrudan erişimi olduğuna inanılır; bu da tavşanı simya geleneği uyarınca bilmenin temel düzleminde bir araştırmacı statüsüne yükseltir, aynı zamanda maddesel dönüşümün bir işareti olarak anlaşılabilir. Ve bunları yanı sıra Beuys için, ete bürünme (inkarnation) fikrinin açık bir ifadesidir.³⁷

(37) Bettina Paust, A.g.y., s. 80.

Beuys'un eserlerinde kullandığı ve tavşanın mitolojik, dinsel, etnolojik ve biyolojik anlamının, kendi kişisel yaşamının, eserlerinin ikonolojisinin temelini oluşturduğu söylenebilir. Beuys bunu şöyle ifade eder: “Bu göçebelik ögesi; önce step hayvanı olarak hareket ilkesini görselleştiren ve sonradan Avrasya tarihinin eşanlamlısı sayılan tavşanda karşımıza bir kez daha çıkar.” Diğer taraftan Beuys'un düşünceyi ve dünyayı algılayışı da kendine özgü ifadesiyle şöyledir: Düşünceyi bir ‘form’ Dünya’yı ise nasıl şekillendiribileceğimizle ilgili olarak da ‘bir heykel’ olarak algılanabileceğini iddia ederek, “Bu bağlamda heykel, sosyal bir yapı olarak, evrimsel bir süreçtir” der.

Beuys, Kimyasal reaksiyonlar, renk değişimleri, çürüme ve kuruma gibi çeşitli fiziksel süreçleri yapıtlarında malzeme olarak kullanarak, ‘Süreç Sanatı’nın da öncüleri arasında yer almıştır.

Fluxus’un yayılmasında en etkili kişilerden birisi olan George Maciunas’ın 1978 yılında ölümü ile, Fluxus’u tarihselleştirmek isteyenlerle, hala devam ettiğini öne sürenler arasında fikir ayrılıkları meydana gelmiştir. Ancak günümüzde devam eden Fluxus etkinliğinden bahsetmek ise zordur.

3-2- ENSTALASYON – DÜZENLEME SANATI

Enstalasyon Sanat’ı 1960’lı yıllarda sanat dünyasında yaşanan dönüşümler, sanatçıların da sergi mekanlarının yapısını ve kullanımını zorlamıştır. Resim, heykel gibi geleneksel sanatın sınırlarını zorlarken mekan ve izleyici ile daha içiçe ve daha ilişkili bir anlayış getirmiştir.

1950’lerde Asamblaj, mekan düzenlemesi, oluşum, performans gibi yeni ifade

biçimleri gelişmişti, Enstalasyon’da bu ifade biçimleriyle aynı kökeni paylaşır. 1960 ‘lı yıllarda da farklı yollardan ve farklı sanatçılar tarafından geliştirildi. Bununla ilgili Stuart Sim’in açıklaması şu şekildedir;

“Marcel Broodthaers, Hans Hacke, Daniel Buren ve Michael Asher ile ilişkilendirilen “enstalasyon sanatı”, 1960’ların sonlarında ortaya çıkan bir eleştirel pratikler dizisine atfedilen bir terimdi. Sanatın içinde sergilendiği koşullarla ilgilenen bu sanatçılar, sanat dünyasını kuşatan mekansalı, toplumsal ve politik ağları araştırdılar. Coğu kez sergilendikleri mekanların yapısal/mimari ayrıntılarıyla biçimlenen Buren’in eserlerinin çerçeveleyici sistemlerine dikkat çekti. Tersine, Hacke’in imge ve metin eserleri, galeri finansörlerinin, müze vekillerinin ve şirket patronlarının politik çıkarlarını açığa çıkararak, sanatın ve ideolojinin sınırlarını haritalandırmayla ilgilenmeyi sürdürür.”³⁸

Enstalasyon Sanatının, 1950’li yıllarda Allan Kaprow, Edward Kienholz, Cleas Oldenburg gibi sanatçıların, mekana yayılan ve daha çok izleyici katılımıyla gerçekteşen yapıtlarla başladığını yazan Brain O’ Doherty kitabında şöyle yazar; *Enstalasyon sanatı elbette ki beyaz küp’ün* çözülmündeki en etkili sanatsal ifade biçimi olmuştur. Aslında 1980’li yıllara kadar yaygın olarak kullanılmayan bir terim olarak ‘enstalasyon’ bu süreçte daha çok ‘mekan düzenlemesi’ ve ‘oluşum’ olarak anılmakta, asamblaj ya da performans da olsa alternatif sanat türleri olarak aynı potada eritilmektedir. Yine de bu dönemde hissedilen genel eğilim, Daniel Buren’in “Atölyenin İşleri” adlı makalesinde de işaret ettiği gibi,*

(38) Stuart Sim, **A.g.k.**, s.254.

***Beyaz Küp**:Günümüzde, çağımızın kendine özgü teşhir biçimlerinden biri olan ‘modern sanat galerisi’nin başlıca simgesidir.

sanatsal pratikte giderek 'sergi' den 'yerleştirme'ye (enstalasyona) yönelen bir yaklaşımdır. Bu dönüşüm 'beyaz küp' içinde izleyicinin yapıyla karşılaşma koşullarını da değiştirmiş, Julie H.Reiss'in altını çizdiği gibi "izleyici ile yapıt, yapıt ile mekan, mekan ile izleyici" arasındaki karşılıklı ilişkinin belirlediği yeni bir izleme pratiği doğmuştur.³⁹

Enstalasyon izleyicinin mekanı algılamasıyla gerçekleşir. Mekan algısının nasıl gerçekleştiği ile ilgili, Merleau-Ponty şöyle yazar;

Mekan algısı entelektüalist anlaşmazlıkların ayrıcalıklı bir yeridir: örneğin bir nesnenin uzaklığı, görünür büyüklük ya da retinal imgeler arası fark gibi göstergelere dayanan ve bunlardan nesneye dokunmak için atmamız gereken adım sayısını çıkaran anlık bir yargıya bağlanır. Mekan artık görmenin değil düşüncenin nesnesidir. Oysa "imgeler arası fark"ın derin bir eleştirisi bizi bu farkın, derinlik algısının zorunlu bir koşulu olmasına rağmen bir yargının değil, derinlik izlenimi biçimindeki bilinçli sonucundan başka bir şeyin, bilmediğimiz sinirsel bir sürecin nedeni olduğunu kabul etmeye yönelir. Aslında derinlik algısı, az önce dikkat çektiklerimize benzer yapı fenomenidir. Bunu özellikle kanıtlayan şey daha yakın bir nesne üzerinden başka bir nesnenin saydamlıkla görüldüğü bir durumda çevre alanının rengini değiştirerek derinlik görüşünü istediğimiz gibi oluşturabilir ya da ortadan kaldırabilir oluşumuzdur.⁴⁰

Enstalasyon Sanatı'nda, diğer akımlarda da gördüğümüz, bir çok sanatçı yer almaktadır. Örneğin; Yeni Gerçekçilik Sanatı'ndan Yves Klein, Le Vide (Boşluk)

(39) Brain O'Doherty, **Beyaz Küpün İçinde**, Türkçesi:Ahu Antmen, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2010, s. 21.

(40) Maurice Merleau-Ponty, **Algının Önceliği**, Türkçesi:Yusuf Yıldırım, İstanbul, Kabalıcı Yayınevi, 2006, s. 27-28.

adlı yapıtı: Boş bir galeri mekanını sergilemesi, Bu sefer de Arman'ın Le Plein (Dolu) adlı yapıtında da aynı mekanı çöple doldurarak Klein'e cevap vermiştir. Yine daha erken dönemlerden Dada sanatçısı Kurt Schwitters'ın Merzbau'su,*(Resim-10) Lucia Fontana'nı 1940'lı yıllardaki floresan ve neon ışıkları ortamıdır. 1942'de New York'taki sürrealist sergide Duchamp'ın resimlerini yerleştirdiği paravanların etrafını telle sararak bir labirent kurması ve izleyicilerin eserleriyle iletişimine aktif olarak katılmasını amaçladığı çalışması, Christo'nun Rideu de Fer (Demir Perde) çalışması; 1961'de Berlin'de örülen duvara tepki olarak yapılmış 240 bidonun Rue Visconti'yi kapatacak şekilde bir barikata dönüştürmüştü. Video ve ses sanatıyla ilgilenen Gabriel Orozco ve Juan Munoz gibi kavramsal yöne doğru ilerleyen sanatçıların enstalasyon çalışmaları gibi otobiyografik ya da Christian Bolsanski, Sophie Calle ve İlya Kabako'nun eserleri gibi başkalarının hayali hayatlarını akla getiren çalışmalarda görülmektedir.. Amerikalı Minimalist Carl Andre'nin 'heykel' kavramının sınırlarını genişleten yapıtlarıyla ilgili O' Doherty şöyle yazar;

*“Heykellerimi kalıba dökerek ya da yontarak yapmıyorum. Aksine, heykelin kendisini mekanın yontulması olarak görüyorum, mekanı şekillendirmek için kullanıyorum” sözlerini, mekana yönelik bu algısal dönüşümün bir işareti saymak mümkündür. Ancak Minimalist yapıtların 'mekana özgülüğü', yalnızca sanatçıların genişleyen mekan algısının bir yansıması değildir. İzleyicinin de mekanı algılamasına, dolayısıyla mekan içinde kendi varlığının bilincine pencere açmasına olanak tanıyan bu tür yapıtların fenomenolojik boyutu, minimalizmin belki de en önemli özelliğidir.*⁴¹

(41) Brain O'Doherty, **A.g.k.**, s.16.

***Merzbau:** Asamblaj tekniğiyle yapılmış eser.

Önceki anlatımda da bahsedildiği gibi minimalizmin, enstalasyon sanatında mekan ve izleyici algısına getirdiği açılımla, Hal Foster'ın da üzerinde durduğu, bir sanat eserinin algılama sürecinin koşullarının değiştiğini işaret etmiş ve yapıtın sergilenişi ile meta olarak görülmesine yönelik elıştırilerin de önünü açmıştır.

Özellikle minimalist sanatçı Carl Andre'nin daha önce de bahsedildiği gibi 120 adet tuğlayla gerçekleştirdiği, Eşdeğer VIII adlı yapıtı, sanat yapıtı kapsamında eleştirilmişti. Oldukça sıradan bir malzemenin sanat yapıtı konumunda olmasına yapılan eleştirilere karşılık Carl Andre, "Tuğlayla sanat yapmak neden bu kadar eleştirildi anlamadım." demiştir. 20. Yüzyıl sanat ortamında kullanılan malzemeler düşünülürse ki bunlar; insan, canlı ya da ölü hayvanlar, yiyecek malzemeleri, dışkı, toprak ve daha bir çok günlük hayatta karşılaşılabilecek, sıradan, bilinen nesnelere dir. Sıradan bir nesnenin sanat yapıtına dönüşmesiyle ilgili ilk örnek olarak, daha önceki bölümlerde de anlatıldığı gibi Marcel Duchamp'ın 'Çeşme' adlı yapıtıdır. Bir pisuar sanat nesnesine dönüşebiliyorsa neden bir 'dilim ekmek' dönüşmesin? Bunula ilgili bir örneği Brian O'Doherty şöyle yazar:

BİR DİLİM EKMEK

Boş bir müze ya da galeri hiçbir anlama gelmez, sonuçta her an bir jimnastik salonuna ya da bir fırına dönüştürülebilir ve bu dönüşüm, orada olacakları ya da orada satılacakları etkilemez, bir zamanlar orada sanat yapıtları vardı diye o mekanların sosyal statüsü değişmez. Bir sanat yapıtını bir ekmek fırınına koymak ya da onu orada sergilemek, fırının işlevini değiştirmez ama fırın da sanat yapıtını bir dilim ekmeğe dönüştüremez.

Bir dilim ekmeği bir müzeye koymak ya da orada sergilemek o müzenin işlevini değiştirmez ama müze en azından sergi süresince, o bir dilim ekmeği bir sanat yapıtına dönüştürür.

Şimdi hadi, bir dilim ekmeği bir ekmek fırınında sergileyelim ve bakalım, o bir dilim ekmeği diğer ekmeklerden ayırmak zor, hatta olanaksız olacaktır. Sonra da bir sanat yapıtını -herhangi bir sanat yapıtını- bir müzede sergileyelim: o yapıtı öteki yapıtlardan ayırmamız mümkün müdür gerçekten? ⁴² Örnekten de anlaşılacağı ve Arthur Danto'nun da ifade ettiği gibi, "bir şeyi sanat olarak görmek, gözün farkedemediği bir şeylere sahip olmayı gerektirir."

Günümüz Enstalasyon sanatçılarından Sarkis; başlangıçta resimle ilgilenen daha sonrasında heykel, ses ve video Enstalasyon'larına odaklanmıştır.

Sarkis'in İstanbul Modern Sanat Müzesi'nde 2009'da gerçekleştirdiği "Site adlı sergisiyle ilgili sergi tanıtım kitapçığında izleyicilere yazdığı notlar dikkat çekicidir. O notlarda izleyiciyi yönlendirirken sergide gerçekleştirmek istediğinin altını çizmektedir. Şöyle yazmaktadır:

Tahminimce aklınıza gelecek ilk soru şu olacaktır: Nedir duvarlara yapıştırılmış görüntüler? Bunların çoğu 1970'li yıllardan bu güne değişik kentlerin müzelerinde çağdaş sanat merkezlerinde, galerilerinde gerçekleştirdiğim sergilerden çekilmiş görüntüler. Bu görüntülerin fotoğraflarını ben gerçekleştirdim. Ayrıca geçmişteki ve şimdiki atölyemden de görüntüler var, bize bakan yüz fotoğrafları, serpilmiş gökgörüntüleri...Bunları, hani sokaklarda afişler nasıl yapıştırılıyorsa öyle yapıştırdık müzenin duvarlarına. Bu dil, davranış, müzeyi sokakla birleştirebilme arzusundan kaynaklanıyor. Ayrıca sokağa bir afiş yapıştırıldığında, bu güncel bir olay olarak algılanır. Bu sergimde de bu güncelliği yaşatmak istedim. 10-20-30-40 yıllık sergilerimi bu güne davet etmeye çalıştım, vücutlarıyla değil halen

(42) Brain O'Doherty, **A.g.k.**, s.17-18.

yaşadığına inandığım görüntüleriyle, arşivimdeki yaklaşık yirmi bin görüntüden seçerek. Şöyle oldu; Bir görüntü diğerini çağırdı... böylece devam etti; birbirlerine dikiş attılar, filmlerdeki montaj olayı gibi, görsel sanatlardaki (kolaj) gibi, yazı sanatında bir olaydan başka bir olaya, bir yerden başka bir yere atlamak gibi.

Bazı görüntülerin içeriğini bilip, algılamamız güç olabilir, bir mimarının iç mekanına bir manzaraya bakar gibi bakmaya çalışıverin o zaman, belleğinizde bir şeyler doğabilir. Açık olmanızı arzularım. Sergimde bu görüntülerin dışında, serginin ekonomisinin el verdiği ölçüde birtakım heykelleri, objeleri de çağırdım. Yüzlerce heykel barındıran görüntülerle çevrili olduklarından, heykellerin belleğinizde çoğalabileceğini umuyorum.⁴³

Sergide yer alan heykellerden, ‘Kozmostan Düşen Kristal Başım’(Resim-11) “Kozmonot kafasına benzeyen benim yüzümü hatırlatan 35-40 kiloluk kristal bir kafa sergimin maketinin içine düşmüş. Işığı etrafı aydınlatıyor.” Yine bir başka örnek; ‘Manto’ (İlkbahar) “Uzak Şark kostümlerine gönderme yapan, bizim taşıyamayacağımız, giyemeyeceğimiz mimari giysiler.”

Enstalasyon Sanatı. 21. Yüzyıla girilirken de enstalasyonlar diye tanımlanabilecek eserler ortaya koyan sanatçılarıyla, başlıca türlerden biri olarak yerini pekiştirmiştir. Aslında enstalasyon pratiği geliştikçe, onun esnekliği ve kapsadığı çalışmaların çeşitliliği de onu özgül bir terim olmaktan çıkarıp, genel bir terim haline getirmektedir.

(43) Sarkis, **Site**, Modern Sanatlar Müzesi Sergi Kitapçığı, s. Giriş.

3-3- PERFORMANS SANATI

Performans kelime anlamı olarak İngilizce ve Fransızca'da 'tamamlama' anlamına gelir. Bir şeyin tamamlanması, şöyle ki; sanatçı tarafından başlatılan sanat yapıtının, izleyicinin de katılımıyla tamamlanması gibi bir etkinliği içerir.

Performans Sanat'ı, kalıcı değildir. Bir an için yapılır ve biter. Kalıcılığı ise sadece izleyicilerin zihninde olandır.

1950'li yıllarda Allan Kaprow ve Jim Dine'nin öncülüğünü yaptığı, Allan Kaprow'un Performans sanatı için, Amerikalı sanatçı "Jackson Pollock Mirası" başlıklı manifestosunda belirttiği gibi başlangıcının, Soyut Ekspresyonizmin 'aksiyon paintig' e dayandığını söyler. Daha da geriye gidildiğinde Dadaizm, Fütürizm, Gerçeküstücülük gibi akımların yer aldığı 20. Yüzyılın ilk yarısına kadar gider. Avrupa'da benzer etkinliklerde Yves Klein, Piero Manzoni de bulunur.

Performans Sanatı, özellikle Kavramsal Sanat'a yönelen sanatçıların kendilerini her şeyden önce bedenleriyle ifade edebilmelerinin en doğrudan ifadesi olmuştur. "O güne değin genellikle iki boyutlu yüzeyler üzerinde temsil edilen beden, başlı başına "sergilenen" bir sanatsal malzemeye dönüşmüştür. Bu açıdan bakıldığında Kavramsal Sanat'ın boya yerine kavramları ve dili kullanması gibi, Performans Sanatı da malzeme olarak bedeni seçmiştir."⁴⁴

(44) Ahu Antmen, **A.g.k.**, s.222.

Beden sanatı, Happening, Aksiyon gibi isimlerle gündeme gelen Performans Sanat'ı, Sitüasyonizm, Fluxus, Feminist Sanat ve Arazi sanatı gibi farklı akımlar dahilinde kullanılmıştır. “Sanatçı birtakım gösteriler icat eder, sunar ve bunların içinde yer alır. Bu gösteriler çeşitli özellikler taşırlar. Halka oldukça çekici gelen bu tür gösteriler ‘sanatçı -gösterici’ nin kendini çok iyi kontrol etmesi ve büyük bir dayanma gücüne sahip olmasını gerektirir.”⁴⁵

İzleyici karşısında gerçekleşen Performans Sanat'ı benzerlik açısından tiyatroyla ilişkilendirilir. Tiyatro kadar şiiri, müziği, dansı içerse de bir görsel sanatlara yakın olduğu kadar tiyatroya mesafelidir denilebilir. Kurt Schwitters'dan bunula ilgili bir örnek aktarılabilir: *Scwitters Raoul Hausmann'a yazdığı bir mektupta, 1923-24 yıllarında Van Doesburg'un muhitine yaptığı bir ziyaretten söz eder; “Doesburg çok iyi bir Dadaist program okudu (Lahey'D) ve Dadaistin beklenmedik bir şey yapacağını söyledi. O anda ben topluluğun içinde kalktım ve havlamaya başladım. Bazı insanlar bayıldı. Onları dışarı taşıdılar. Gazeteler Dada'nın havlamak anlamna geldiğini yazdı. Haarlem'den Amsterdam' dan hemen yeni teklifler aldık. Haarlem'de bütün biletler tükendi. Beni görebilsinler diye izleyicinin önüne çıkıp yürüdüm, onlarda benim havlamamı bekledi. Doesburg yine beklenmedik bir şey yapacağımı söyledi. Ben bu sefer sümkürdüm. Gazeteler bu sefer havlamadığımı, ama sümkürdüğümü yazdı. Amsterdam o kadar doluydu ki insanlar içeri girebilmek için inanılmaz fiyatlar ödedi. Bense ne havladım ne de sümkürdüm. Ezbere Devrim'i okudum. Kadının biri kahkaha krizine tutulduğu için onu kucakta dışarı çıkardılar.” Hareketler epey kesin ve kısadır-“Ben bir köpeğim, hapşırığım, bir devrim el kitabıyım. Merz'in parçaları gibi bu parçalarda belli bir hazır davranış kalıbına*

(45) Norbert Lynton, **A.g.k.**, s. 329.

(ve çevreye) uyarlanarak canlandırılmıştır. Bağlamın belirsizliği, yeni denemelerin ortaya çıkmasına olanak sağlar. Tiyatro da bu durum, “oyunculğun” kendi gelenekleri nedeniyle hayata geçme olanağı bulamaz. İlk oluşumlar (happening) da böyle belirsiz, tiyatroya özgü olmayan mekanlarda- örneğin depolarda, terkedilmiş fabrikalarda eski dükkanlarda-gerçekleştirilmiştir.⁴⁶

1959 yılında Allan Kaprow’un düzenlediği Happening, bu türdeki sanatın başlangıç noktasını oluşturmakta ve diğer gösteri sanatı türlerinin de Batı’da hızla yayılmasına katkı sağlamıştır. İzleyiciye bir oyun ya da eğlence gibi sunulan gösteride, izleyici kimi zaman dikkatini vermeye çalışırken, kimi zaman da sanatçının yapıtında yer alır ve ona uyma fırsatı elde eder. Kısaca şöyle özetlenebilir; eskiden sanatçı, yapıtını bir galeride sergilerken, izleyicinin, sanat yapıtıyla buluşmasını, ilgisini ve tepkilerini biraz öteden takip ederken, gösteri sanatında ise sanatçı, yapıt ve izleyici bir bütünlük içersindedir.

Performans sanatının çeşitli örnekleri; sanatçıların bağımsız ya da gruplaşmalar içersinde, 1960-80’li yıllarda görülmektedir. Bunlardan örneğin Fluxus neredeyse tamamen Performans kökenli bir oluşum olarak görülmektedir.

Kendisinden Fluxus ve Süreç Sanatı’nda bahsettirse de, daha çok yaptığı performanslarla gündeme gelen sanatçı Joseph Beuys şöyle der: ‘Düşünmek, plastik sanattır’, ‘Sanat yaşamdır’, ‘Her insan bir sanatçıdır’ gibi cümleleri söylerken asıl arzusu toplumdaki dönüştürücü gücü yaratan ve sosyal organizmayı toplu olarak iyileştirecek olan insanlararası ısıyı oluşturmada ‘Özgürlük, Eşitlik, Kardeşlik’ ilkesinden alır.Yeni yaratıcılık toplumun yaratıcısı ve temsilcisi olarak da “Toplumsal Plastik Sanat” düşüncesinin yayılması, aktarılması olacaktır der.

(46) Brain O’Doherty, **A.g.k.**, s. 67-68.

Beuys II. Dünya Savaşı sırasında, uçağı Kırım'da düşer orada yaşayan Şamanların O'nu keçe ve yağ ile sararak hayatta kalmasını sağlar. Şamanlardan, keçe ve yağdan çok etkilenen Beuys'un bu deneyimi hayatını ve sanatını etkilemiştir. Bununla ilgili bir performansını Ali Akay'ın konuyla ilgili yazısından aktaracak olursak; *1970'li yıllarda, şamanik tınları olan ritüeller dizisini ortaya çıkardığında "düşünceyi yenilemek için Dünya'nın uyumu"nu yerleştirmeye çalışmıştır. Ritüelleri aynı büyücülerin seromonilerindeki gibi, dünyanın dengesini bozan güçlere karşı bir savaş açma, onlarla ilişkiye girme, yeraltı ve yerüstü tanrıları ve şeytanlarıyla iletişim halinde bir uyum yakalama projesi kullanarak, çağdaş sanatı bu uyuma doğru sürüklemesini bilen bir tutum içine girmiştir. Zıt güçlerin antagonist çelişkilerini bu şekilde aşmaya çalışmıştır. 1974'te en bilinen performanslarından biri olan "Cyote: I Like America and America Likes Me"(Resim-12) adlı seremoniyel çalışmasında Beuys, bir ambulansla keçelere sarılmış bir şekilde evinden alınır, sedye üzerindeki bu beden taşınıp bir uçağa yerleştirilir ve Atlantik ötesine Amerika'ya uçurulur. Sanatçı Rene Block'un galerisine sedye üzerinde, yine bir ambulansla getirilir. Orada, çölden yakalanmış vahşi bir kır kurdu ile karşılaşır. Söz konusu eylem vahşi hayvanla ortak yaşam imkanını göstermektedir. Kendisi kır kurdu ile burada tüm zamanını geçirmiş değildir; ancak performansta, kır kurdu gazeteleri parçalarken Beuys orada keçelere sarılı bir şekilde asası elinde öylece kımıldamadan oturuyordur. Enerjisini kır kurduna geçirmeye çalışmaktadır. Bir enerji transferi söz konusu edilmekte ve ortak yaşam imkanı bu enerji transferi üzerinden kurulmak istenmektedir. Beuys yerlileri egemenliği altına alan beyaz adamların karşısında özgürlüğü simgeleyen Kızılderililerin hayvanı olan kır kurdu ile bir ilişki kurmasını bilmiştir. Bu anlamda Rousseau'dan beri geliştirilmiş olan bir mitolojiyi de tersyüz etmektedir: İnsanların*

doğal durumdan çıkarken toplumsal yani kültürel duruma girdiklerinin iddiasını. Yani kültür ve doğa arasındaki o ayırım ve geçişlilik öyle iddia edildiği gibi basit ve doğrudan bir Şey gibi gözükmemektedir. Beuys bu performansından sonra New York'tan ayrılıp Düsseldorf'a aynı sedye ve keçelere sarılmış bir Şekilde geri dönmüştür. Bu seremoni ve ritüel sayesinde vahşi hayvanla insan arasındaki ayırım ve uyumsuzluk yeniden bir uyuma sokulmaktadır.⁴⁷

Performans Santi'ında 1960'lı yıllarda en aykırı ve u bir Şekilde uygulayan sanatçılar; Wiener Aktionismus (Viyana Eylemcileri) grubu olarak anılır. Gunter Brus, Otto Mhl, Herman Nitsh, Rudolf Schwarzkoger, Anni Bruss, Heinz Cibulka gibi sanatçılar sansosyenel olarak anılan performanslar gerçekleştirmiştir. Genelde ıplak olarak gerçekleşen, müstehcen, kan ve dışkı gibi malzemeler kullanılmıştır.

Bir başka Performans sanatçısı Marina Abramoviç'ten söz edilecek olursa; [...]*Abramoviç, 1974'de Belgrad'da verdiği konferansta Beuys ile tanışır. Abramoviç'in Performansları ruhani bir bütünlük, kutsal bir ayin özelliği kuşatır.*

Marina Abramoviç Doğu'nun dinsel ayinleriyle, meditasyon, şamanizm, Tibet Budizm'i ve Sufizm ile yakından ilgilidir. 1981-87 yıllarında partneri Ulay ve Abramoviç karşı karşıya oturarak yaptıkları 'Gece Denizi Geçişi' (Resim-13) performansı Budizm'de bireyin zaman ve mekan farkındalığını arttırmak için kullanılan meditasyon tekniklerini çok andırır. İki sanatçı sadece birbirine bakarak saatlerce oturur. Başka hiçbir Şey yapmaz. Ne bir yüz ifadesi ne de en ufak bir hareket vardır.

1960 sonrası performans sanatı değişim yaşamıştır. İlk yıllardaki gibi sakin, kendi halinde ve barış içersinde değildir. Var olan tabulara, sosyal ve kültürel

(47) Ali Akay , Joseph Beuys, Aslolan izgidir, **A.g.y**, s. 41-43 .

*tanımlamalara karşı sınır tanımayan sanatçılar, çoğu kez heyecanlı, saldırgan, zaman zaman da kendi bedenleri için tehlike yaratan kurgular içeren eylemler sunarlar. Bu sanatçılara, 1968'de Paris'te Psyhce adlı performansında bedenini kesmekten çekinmeyen Gina Pane ve 1971'de Vietnam Savaşı devam ederken Amerika'daki bir performansta (shoot) sol kolundan bir tüfekte kendini vurduran, 1972'de de bir Volkswagen'in arkasına iki elinden çivileten Chris Burden örnek olarak verilebilir.*⁴⁸

Performans sanatıyla birlikte anılan 'Beden Sanatı' sanat ortamında ayrı bir başlık altında da yer almaktadır. Beden sanatında sıradışı bir yere sahip Fransız sanatçı Orlan, "Sanat yapmak pis bir iştir, ama biri çıkıp bunu yapmak zorunda" der. Kendi vücudunu kullanarak yaptığı performanslarında Feminist bir yaklaşımla, erkek iktidarının güzellik kavramını ve modern Batı toplumlarında kadını öznenin kuruluşunu eleştirmek adına peş peşe geçirdiği estetik ameliyatlara vücudunu ve yüzünü yeniden biçimlendirmektedir. Orlan'ın canlı performans olarak yaptırdığı estetik ameliyatla ilgili Edward Lucie-Smith şöyle yazar:

1990'lı yıllarda, özellikle Fransız performans sanatçısı Orlan'ın (1947-) çalışmalarında Beden Sanatı'nın uyanışına da tanık oldu. Orlan, 1990'ların başından itibaren, Rönesans ve daha sonraki dönemlerin sanatından seçtiği ünlü eserler doğrultusunda yüzünü ve bedenini estetik cerrahiyle yeniden şekillendirmiştir (Resim-14). Örneğin ameliyatla Leonardo'nun Mona Lisa'sının alınına, Botticelli'nin Venüs'ünün çenesine sahip oldu. Operasyonlar, sanatçının

(48) Alaatin Kirazcı, **Bir Nezahat Ekici Sergis Bağlamında Performans Sanatına Genel Bakış**, Sanat Tasarım Dergisi, M.Ü.G.S.F yayınları, İstanbul, 2010, Cilt:1, Sayı:1, s.17-18.

kareografisiyle, müzik, şiir ve danslar eşliğinde kamuya açık performanslar olarak gerçekleştirilir. Operasyon, lokal anesteziyle geçici bir uyuşturmayla sanatçının yönetimi altında yapılır. 1990'lı yıllarda avangard sanat çalışmalarının büyük bölümünün gerisinde hissedilen sado-mazoşist ton, burada bir tür 'sahiplenme'yle birleşmiştir.⁴⁹

3-4- ARAZİ SANATI

Arazi Sanatı, Yeryüzü Sanatı, Çevre sanatı, Toprak Sanatı gibi isimlerle anılan 'Eksantirik Eylem' adlı sanat anlayışı, diğer sanat türlerinden oldukça farklı bir kategoridedir.

İlk olarak 1960'lı yıllardan sonra Amerika'da gelişen daha sonra 1970'li yıllarda Avrupa'da yayılan sanat, geometrik şekillerin büyük açık arazilerde uygulanmasıyla Minimalizm'le, doğal malzeme kullanımı ve süreçselliği ise Arte Povera, uygulamaların gelip geçici olması ile Happening'le , sanatçının direkt müdahalesi sebebiyle Perforamans sanatıyla, ve sanatın uygulanışından sonra kalan, belge, fotoğraf, harita gibi malzemelerin sergilenmesinden dolayı da 'Kavramsal Sanat'la ilişkilendirilen bir akım olmuştur. Santaçlıların müze ve galerilere duyduğu tepkilerle farklı mekan arayışlarıyla gelişen Arazi Sanat'ı Ahu Antemen'in yazısında daha açıklayıcıdır: *1960'lardan sonra 1980'lere uzanan süreçte etkin olan Arazi Sanatı, o dönemde A.B.D'de yaşanan gelişmelerden ayrı tutulamaz. Sosyal Değişim taleplerinin dile geldiği, sivil toplum hareketlerinin ırk-*

(49) Edward Lucie-Smith, **20. Yüzyılda Görsel Sanatlar**, Akbank Kültür Sanat Dizisi, Akbank Yayınları, İstanbul, Sayı:72, s. 378-379.

cinsiyet –kültür bağlamında eşit hak arayışlarını örgütlediği bir dönemde sokakta olup bitenin dinamiklerinden beslenen çok sayıda sanatçı, statükonun simgesi olarak görülen müze ve galerilerin modernist ve elitist tavrına tepki duymuş, alternatif mekanlar arayışlarına yönelmiştir. Bu alternatif mekanlar arasında terk edilmiş binaların ve sokakların yanı sıra doğa da vardır. Sanatçıların doğaya yönelmesinde sanat piyasasının dinamiklerine karşı bir direnç rol oynamış, aykırı malzeme ve yöntemlerin kullanılmasıyla piyasa sisteminin kolay kolay metalaştıramayacağı işlerin üretimi ile bir yandan anti kapitalist bir tavrın ifadesi olmuştur.⁵⁰

Norbert Lynton'a göre Arazi Sanatı'nın uygulanışı şöyledir:

Dünyanın ıssız bir bölgesinde, daha önce hiç ayak basılmamış bir toprak parçasında, nokta nokta çizilen bir çizgi üzerinde ileriye ve geriye doğru bir süre yürünür. Toprağın üzerinde çizgi halinde bir iz bırakana kadar bu işlem sürdürülür. Bunu yapan kişi dönerken bölgenin bir fotoğrafını ve haritasını da beraberinde getirir.

Başka biri çölde, birbirine paralel iki siper kazar ve boş, kullanılmamış arazide, heykeli andıran iki iz bırakmış olur. Bir fotoğrafla da yaptığı hareketi belgeler. Ancak geçen zaman nasıl ilk insanın açtığı patikayı yok etmişse, bu yapıtları da silip götürecektir. Yapılanlar geçicidir; eserin satılabilmesi mümkün değildir; yapılan işin masrafı satışa çıkarılan fotoğraflarla karşılanır.⁵¹

(50) Ahu Antmen, **A.g.k.**, s. 251-253.

(51) Norbert Lynton, **A.g.k.**, s. 332-333.

Burada çelişkili bir durumdan bahsedilebilir; sanat eserlerinin müze ve galerilerde sergilenmesi, ‘alınıp-satılması’ gibi, ticari meta olarak görülmesine karşı çıkılırken, araziye yönelen sanatçıların; satılamayacak(!), sergilenemeyecek(!) eserlerinin, fotoğraf ya da belgelerini yine galeri veya müzelerde sergilenip satılması arasındaki uyumsuzluk söz konusudur. Ancak yapılan çalışmalar, masraflı ve gerektiğinde işçi çalıştırılması gerekmektedir. Bu nedenlerden satışla elde edilen gelirle bu masraflar karşılanması bu durumu zorunlu kılmıştır.

Arazi Sanatı’nın önde gelen sanatçılarından Robert Smithson’un gerçekleştirdiği Sarmal Dalgakıran’ı gerçekleştirmesiyle ilgili bir anlatım şöyle:

[...] *Arazi Sanatı’nın önde gelen sanatçıları arasında yer alan Robert Smithson’un (1938-73) A.B.D’nin Utah eyaletinde Tuz Gölü’nde 1970’te gerçekleştirdiği “Sarmal Dalgakıran” (Resim-15) sanatın ‘yeni topografilerinin’ başlıca örneğidir. Yaklaşık 7000 ton toprak, kaya, tuz kristalleriyle gerçekleştirilen yapıtın spiral biçimi, arazinin kendi doğal topografyasından ve gölün merkezinde olduğu söylenen efsanevi bir burgaçtan kaynaklanmaktadır. Smithson’un doğadaki doğum-ölüm döngüsünden, yaşamsal entropiden etkilenmesi başka yapıtlarında da spiral biçim kullanmasına neden olmuştur. Arazi Sanatı örneklerini “mekan-mekan dışı” olmak üzere ikiye ayıran Smithson böylece arazide gerçekleştirilen projelerle, bu projelerden arta kalan malzemelerle gerçekleştirilen enstalasyonları birbirinden ayırmıştır. Geniş arazilerde doğaya yapılan müdahaleler bağlamında değerlendirebileceğimiz yapıtlar arasında Michael Heizer’in (1944-) Nevada’da kurumuş bir göl yatağında gerçekleştirdiği “Yarık” (1968) ve “Çifte Negatif” (1969-70); Christo (1935-) ve Jean Claude (1935-) ikilisinin Avusturalya’da bir*

koyda gerçekleştirdikleri “Paketlenmiş Kayalıklar” (1969) (Resim-16), Nancy Holt’un (1938-) Utah’ta bir çölde gerçekleştirdiği “Güneş Tünelleri” (1973-76) gibi örnekler sayılabilir.

Galeri mekanında sergilenen doğal malzemeyle yapılmış “Toprak Sanatı” örnekleri arasında, Walter De Maria’nın (1935-) 1977’de New York Dia Sanat Merkezi’nde gerçekleştirdiği “New York Toprak Odası” akla gelen ilk örnekler arasındadır. 197 metre karelik bir mekanda 300 kilo toprakla yapılan bu enstalasyon, gerek kokusu itibariyle kentsel mekanda yaşayan izleyici doğanın bir simgesi olarak ham toprakla karşılaştırılmış; öte yandan sadece kapı aralığından izlenebilmesi nedeniyle insanın doğadan ne kadar uzak düştüğüne dair sessiz bir yorum sunmuştur.⁵²

21. Yüzyıla uzanan süreçte, Arazi Sanatı, önemli çevre sorunlarının yaşandığı dünyada, sanatçı duyarlılığının, doğaya yönelik bir göstergesi olduğu ve dikkatleri çekmes çabası olmakla birlikte, sanatın işlevine yönelik soru işaretleri uyandırabilen bir biçimde de nitelendirilebilir.

3-5- ARTE POVERA – YOKSUL SANAT

Adından da anlaşılacağı üzere Yoksul Sanat, ucuz, atık, doğal ve gelip geçici malzemelerin kullanılmasıyla yapılan sanattır.

20. Yüzyılda sanatsal alanda bir çok konu uyarlanmış, Amerikalı sanatçılar geniş araziler de dahil olmak üzere sanatsal faaliyetlerini sürdürmüştü. İngiltere’de “Sanat ve Dil” grubunun çalışmaları da, sanatın diğer yönlerini gösterir.

(52) Ahu Antmen, **A.g.k.**, s. 254.

İtalya’da da farklı arayışlar içinde olan sanatçılar 1967’de yazar ve kuratör German Celant tarafından ortaya atılan, çeşitli akımların genel özelliklerini tanımlamak için kullandığı “Arte Povera” terimini yeni bir akım olarak benimsemişlerdi. Arte Povera terimini ilk kullanan kişi Polonyalı tiyatro yönetmeni Jerzy Rotowski (1933-99) dir. Yoksul tiyatro anlamında kullanılan terimi Rotowski’den ödünç alan Celant’tır. Celant 1969 tarihli “Arte Povera: Kavramsal, Hakiki ya da İmkansız Sanat?” başlıklı kitabıyla akımın İtalya dışında yayılmasını sağlamıştır. Yeni avangard yaklaşımların ortak özelliği olarak gördüğü Arte Poverayı, gündelik hayatın, sıradan nesnelere, sanat ortamında kullanılması olarak görmektedir.

Arte Povera, sarta karşı temelde ticari olmayan, biçimsel olmayan, kararsız, banal, aslen otaya çıkan ürünün fiziksel özellikleriyle ve malzemelerin değişebilirliğiyle ilgilenen bir yaklaşımı ifade eder. Önemi ise sanatçıların gerçek malzemelerle, bütün bir gerçeklikle uğraşmasından, bu gerçekliği anlaşılması güç de olsa, kolayca açıklanamaz, özel, yoğun bir biçimde yorumlama çabalarında yatar.

Bu öyle genel bir tanımlamadır ki, Arte Povera’yı anlatacak bir kaç niteliği daha eklemek gerekir. Arte Povera, bilinçli olarak ‘ucuz’ ve sıradan malzemelerle yapılmasının yanı sıra, genellikle ortamla, çevreyle ilgili bir sanattır ve güçlü teatral öge içerir. Bir çok örnekte, Arte Povera çalışmalarının; Beuys’un 1969’ların ortalarında yaptığı çalışmalara benzediği görülür; Beuys’un çalışmalarından farkları, mit yaratmaktan uzak, ahlaki çaba unsurundan yoksun olmalarıdır. Gerçi bu eğilimle bağlantılı bazı çalışmaların, siyasal bir bakışı yansıttığı doğrudur. Luciano Fabro’nun (1936-2007) yaptığı, 1965 yılında ‘Costra Nostra’ (Bizim Davamız) (Resim-17) adlı yapıtta İtalyan Yarımadası’na benzer bir ögenin

görüldüğü çeşitli çalışmaları buna örnek gösterebiliriz. Bu çalışmaların birinde, çizmeyi andıran hatlarıyla yarımada, başaşağı asılı durmaktadır; Mussolini'nin partizanların elinde ibret verici biçimde öldürülmesine bir göndermedir bu. Luciano Fabro'nun Arte Povera'nın 'atık' malzemeye yönelimine karşın altın ve kürk gibi pahalı malzemelerle yaptığı "İtalya" heykelleri, İtalya'nın zengin kültürel geçmişine göndermede bulunurken, bu heykelleri, tavandan adeta bir hayvan gibi asmasıyla ironik bir ikilemi yansıtır.

Konuyla ilgili Beral Madra'nın bir yazısı şöyle; *Çeşitli çer çöp ve atıklar, kırık cam parçaları, işlenmiş veya işlenmemiş metaller, toprak, doğadan gelen yalın maddelere duyulan coşkuya, sergi salonlarının aşırı temiz ortamında canlandırmayı amaçlayan bu sanatçıların kullandıkları çeşitli malzemeleri oluşturur. Bu yenilik kolayca gerçekleşmemiştir. Oynak bir fantaziden öteye gidemeyebilirdi de. Malzemeye dayalı yoksul sanat da, tıpkı minimal sanat ve kavramsal sanat gibi izleyici kitlesinin dolaysız ve anında katılımını ister.*⁵³

Arte Povera'nın malzemesini oluşturan çer çöple sanat alanında ilk defa kullanılmıyordu, Kübizm'in öncü sanatçılarından Picasso'nun da eserlerinin bir çoğunu çer çöpten bulunan atık malzemelerle yapmıştır. Konuyla ilgili Ali Akay'ın bir yazısı şöyle:

[...] *Picasso değeri olmayan şeyleri kullanmaya başladığı dönemde koleksiyonerler ve iyi niyetli insanlar tarafından ona hediye edilen güzel tualleri reddederek, bana çer-çöp ve paçavra getirin demiş ve eski bir gömlek kumaşının, bir baguette ekmeğinin, tahta üzerindeki bir ipin üzerine (ki, 1926'da bu bir gitara dönüşecektir) resim yapmaya başlamıştır. Yeni tualleri istemeyen Picasso, daha çok çöplerden toplanmış kumaşlara, paçavralara, pahalı olmayan insan atıklarına,*

(53) Beral Madra'nın yazısı, www.felsefekibi.com

onların değersizliklerine önem vermektedir. Çöplerden toplanmış şeyleri ele geçirmeyi istemiştir ki, bunlar, 1912 sonrasında Marcel Duchamp'ın ready-made diye adlandırdığı nesnelere çok yakın durmaktadır. Denilebilir ki Picasso, ready-made'ler üzerine ama bunlara müdahale ederek çalışmıştır. Ready Made'leri olduğu gibi kullanan Duchamp'ın tersine Picasso, müdahaleci tavrından taviz vermez gözükmektedir. Sanayi toplumunun atıkları olarak düşünüleebilecek olan çöpler, bir zenginlik aracı olarak da görülmüştür. Yirminci yüzyılın ikinci yarısında romancı Michael Tournier, Meteorlar adlı kitabındaki ikiz kardeşlerin zengin amcalarını, tüm varlığını çöplerden kazanmış bir zengin olarak sunar. Çöplerin içinde dolaşan bir dandy olan bu zat aynı zamanda kazancını da çöplerde bulur. Ondokuzuncu yüzyılda şair Baudelaire, insani bellek olarak düşündüğü paçavracıyı, bir bellek taşıyıcısı olarak düşünmüştü. Benjamin Paris, 19. Yüzyılın Başkenti olarak adlandırdığı, Paris pasajlarını anlattığı kitabındaki bir bölümde görünen paçavracının, başkent'in tüm gününün şehrin attığı şeyleri, kaybettiklerini, kırdıklarını topladığını anlatır, bunları toplayarak katologe ettiğini, koleksiyonlaştırdığını ifade eder. Çöplerden yapılacak bir koleksiyona da, sonunda kıymetsizliklerin toplanması olarak bakılabilir tabii ki ve Baudelaire de zaten konuya bu şekilde yaklaşmıştır. Özü "uçucu" olan modernliğin, çöpler sayesinde arkasında bir şeyler bırakabileceğini düşünmek, tam da modernitenin kaybettiği şeyi ortaya koymak anlamına gelmez mi?⁵⁴

Su, plastik, sebze gibi malzemeler kullanılarak gerilim, enerji, yerçekimi gibi olguları görselleştirme çabası içinde olan Giovanni Anselmo (1934-), pamuk, demir, kahve, ahşap, taş, ateş, çuval, bitki ve canlı hayvan gibi malzemelerle ilginç mekanlar kurgulayan Yunan asıllı sanatçı Jannis Kounellis (1936-), Kounellis'in

(54) Ali Akay, **Sanatın Dışkı-Atıklarla Başkaldırısı**, Cogito-Üç Aylık Düşünce Dergisi, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2005, Sayı:43, s.181-182.

Adsız adlı eseri (Resim-18),Galeri Roma’da sergilediği enstalasyon da, galerinin bir odasında tablo ya da heykelmiş gibi her biri diğerine eşit uzaklıkta olacak şekilde duvara bağlanmış on iki attan oluşur. Sanatın dünyada bulunan başka şeylerden farklı olmadığının bir ifadesi şeklinde yorumlanabilir.

Enerji simgesi olarak neon ışıkları elektirik ve taş, toprakla kurguladığı enstalasyonlarında insanın barınma gibi en temel gereksinimlerine ve doğayla ilişkisine göndermede bulunan Mario Merz (1925); konserve kutuları, peluş, saman gibi malzemelerle dönüştürerek hayvan ve bitki formlarını akla getiren heykelleriyle Pier Paolo Calzolari (1943-); buharlaşma, basınç, ısınma ve nemlenme gibi doğal fizik yasalarına göndermede bulunduğu enstalasyonlarında izleyicinin fiziksel katılımının ortama kattığı enejiyi bir malzeme gibi kullanan Gilberto Zorio (1944-); Arte Povera’nın malzeme çeşitliliğini gösteren sanatçılardan yalnızca birkaçıdır.

Arte Povera akımı kapsamında gündeme gelen sanatçılar arasında, zengin bir sanatsal birikime sahip olan İtalya gibi bir ülkede çağdaş bir birikim oluşturmanın güçlüklerini konu alanlar da vardır. Geçmişle bu gün arasında ayırım ya da hiyerarşi gözetmeyen, hatta örneğın Michelangelo Pistoletto’nun “Paçavralı Venüs” (1967) (Resim-19), enstalasyonunda gördüğümüz gibi, değerli ile değersiz, tarihsel ile günceli yan yana getirerek ironik yaklaşımlar sergileyen bu sanatçılar, tarihsel yapıtların meşruiyet kazanması süreçlerini incelemiştir.

3-6- VİDEO SANATI

20. Yüzyıl sanat tarihi içersinde oldukça yeni sayılabilecek Video sanatı, bünyesinde, müzik, edebiyat, film, enstalasyon, beden sanatı ve son dönemde kameranın yaygınlaşmasıyla internet ortamında da oldukça yaygın bir duruma gelmiştir. Video Sanatı'nın ortaya çıkışı ile ilgili Rıfat Şahiner'in bir anlatımı şöyle;

Video Sanatı ilk kez ticari televizyona karşı bir tepki olarak, 1960'ların başında bazı sanatçıların uygulamalarıyla ortaya çıkmıştı. Tarihsel olarak ilk kez 1963'te Wuppertal'de Nam June Paik ve Wolf Vostell'in Galeri Parnasse'daki sergilerinde kullanılmış ve 1964'de İmajın deneysel Etkisi adı altında Boston'ın WGBH-TV'unun 'Broadcast Jazz Workshop' programında yayınlanmıştı. Başlangıcından bu yana, video sanatçılarının çalışmalarıyla ilgili iki farklı çıkış yolu/kaynak gözlemlenebilir. İlkinde video kamerası basit bir cihaz gibi kullanılır, diğerinde ise elektronik sistemlerin özellikleri üzerinde deneysel bir araştırma niteliği ön plana çıkar. Bunun ilk örneklerine ise; başta Vito Acconci, Gilbert ve George, Gina Pane ve Body Art'ın diğer önemli temsilcilerinin; belgesellerini, sınırlandırılmış metinlerin ve fotoğraflarını daha ileri bir noktaya taşımak amacıyla yaptıkları hareketli kayıtlarda rastlıyoruz.⁵⁵

Video Sanatı'nın gelişimiyle ilgili yazı şöyle:

Video Sanatı, yapım, dağıtım ve sergilenişi açısından diğer bir çok sanat türüne göre kolaylık taşımaktaydı. Bu sebepten Video uluslararası kültürel ortamda kendisini kısa sürede gösterdi. Değişik ülkelerden, farklı kültürlerden sanatçılar ve sanat severler arasındaki etkileşimin artmasına ve kolaylaşmasına imkan sağladı. Video Sanatı ilk olarak kendisine cinsel özgürlük ve savaş karşıtlığını konu

(55) Rıfat Şahiner, **A.g.k.**, s. 67.

aldı. Çünkü Amerika, 'Great Depression' adı verilen ekonomik krizi yeni atlatmışken, Vietnam Savaşının ortasında yeniden bir kaos ortamına girmişti. Bu savaşın görüntüleri televizyonlarda yayınlanıyordu ve insanlar bunu görmeye alışır hale gelmişlerdi. İnsanlar düşünmekten uzak, neredeyse duyarsız bir yaşam sürdürüyorlardı ve Video Sanatı da görmeye değil bakmaya alışmış olan insanların gözlerini açmaya yönelik çalışmalar yapmak niyetindeydi.⁵⁶

1960'larda Happening ve Fluxus akımlarının etkili olduğu dönemlerde sanatçıların etkinliklerini daha fazla kitlelere ulaştırmak için zorluk yaşıyorlardı. Bu dönemlerde Sony firmasının piyasaya sürdüğü 'Portapak' kamera bu sorunu gidermişti. Daha sonralarda bir çok performans sanatçısı Video'ya yönelerek Video sanatçısı olarak devam etmiştir.

Önceleri Fluxus akımıyla anılan ve Joseph Beuys'la çalışan Nam June Paik , John Cage ile tanışması ve yakınlaşmasından sonra müziğin günlük yaşam sesleri ve gürültülerini eserlerine daha fazla katmaya başlamıştır.

Daha sonraları New York'a yerleşen sanatçı, viyolonsel sanatçısı Charlotte Moorman ile çalışmaya başlamasıyla birlikte aynı dönemde; Paik, video sanatını, müzik ve performans sanatıyla birleştirerek çalışmalar üretir. Bununla ilgili "TV ÇELLO" (Resim-20) Video Sanatı performansı verebiliriz. Bu performansta üç televizyonu üst üste koyarak viyolonsel elde etmiştir. Ve Charlotte Moorman üç televizyonda da viyolonsel çalarken görüntüleri gelmektedir. Viyolonselden çıkan

(56) <http://videoartarchive.tumblr.com>

sesler olması gerekenden biraz farklıdır. Bunun nedeni Nam June Paik'in seslerin üzerinde yaptığı oynamalardır.

Nam June Paik'in yaptığı diğer çalışmalardan "The Moon is the Oldest TV" (Ay En Eski Televizyondur) "TV Saati" (24 adet renkli TV monitöründen oluşan enstalasyon) gibi örneklerin yanı sıra yaptığı video heykelleri de vardır. "Robot Ailesi" bunlardan birisidir.

Rıfat Şahiner kitabında video sanatının en az altı çeşit uygulamasından bahseder ve şöyle yazar: *1- Plastik unsurların araştırılmasını da kapsayan ve görsel imajlar oluşturmak amacıyla teknolojik etmenlerin kullanımı; 2- Büyük ölçüde Kavramsal Sanat eylemlerinin veya sanatçıların bedenleri üzerindeki eylemlere yoğunlaşan kayıtlar; 3-Gerilla Video; 4- Heykellerde, 'Çevre Sanatı'nda ve enstalasyonlarda, monitör ve video kameraların kombinasyonu; 5- Video kullanılarak çekilen canlı performanslar ve iletişim çalışmaları; 6- Son olarak da çoğunlukla bilgisayar ve videonun birlikte kullanıldığı ileri düzeydeki teknolojik araştırmaların kombinasyonları.*

Günümüzde video sanatının en çarpıcı karakteristiklerinden biri, sanatçıların sadece enstalasyonlarında ardışık yeni imajlar yaratmaları değil, aynı zamanda onların izlenmesi için bütünüyle yeni durumlar kurgulamalarıdır. Bu bağlamda; örneğin Belçikalı sanatçı Marie- Jo Lafontaine, video enstalasyon olarak ürettiği Round Around the Ring (1981) adlı çalışmasında çok kapsamlı kaynaklardan, programlardan, 'geri-sayım' ve 'ağır çekim' den yararlanarak kendi deneyimlerini bir boks maçı olarak yansıtmıştır. Ya da 1982'de gerçekleştirdiği The Dream of Hephaistos'da insana öykünen robot figürlerle, 27 monitörle yansıtılan ve genç adamların askerlikteki eğitimleri ve savaşta sonlarıyla ilgili Tears of Steel

(1985-86) ve *Victoria*'da (1987-88) Tango yapan iki adamın yer aldığı enstalasyonlar. Tüm bu enstalasyonlar, aşırı insan durumlarının psikolojik ve fiziki sınırlarıyla ilgilidir. Ağırlıklı olarak video enstalasyonla çalışan bir diğer sanatçı Catherina İkam'da; ritüelleştirilmiş sosyal davranışlar (spor, politika v.b.) ve televizyon yayınlarını içeren çalışmalar, video teknolojisiyle yönlendirilerek kaydedilmiştir. Bir video heykel olan *Fragments of an Archetyp (Bir Arketipin Parçaları)/ Tribute to Leonardo da Vinci (1980) (Leonardo da Vinci'ye saygı) (Resim-21) adlı çalışmasında İkam, Leonardo'nun The Proportions of the Body (İnsan Bedeninin Oranları) adlı çizimini yeniden ele almıştır. İkam 'İnsan Hakları Deklarasyonu'nun yıldönümünde, ses eşliğinde ve Leonardo'nun insanlığa bakışının modernize edilmiş bir biçim olarak, Nagoya-ARTEC'de gösterilmiştir. İkam'ın çalışmaları, sanatçının 1990'ların başlarında gerçekleştirdiği ve geniş formatlara paleroid fotoğraf teknolojisinin uygulamasına, olanak sağlayan araştırmalarıyla oldukça farklılaşmıştır.⁵⁷*

Video Sanatı'nda yer alan sanatçılarından Woody Vasulka 'syntax' diye adlandırdığı kombinasyonunda, videonun iç yapı sistemlerini açığa çıkarmaktadır, Arthur Matuck; farklı teknik ve teknolojileri orjinal bir biçimde birleştirir, Dan Graham; Video kayıtları ve enstalasyonları arasında çelişkiyi belirten çoğu video sanatçısının ikilemini ortaya koymaktadır, Bill Viola; 1970'lerin başından beri, video kayıtlarını ve enstalasyonları eş zamanlı olarak üretmektedir, Les Levine Video Sanatı'nın öncülerinden biri olarak kabul edilir. Shigeko Kubota'nın çalışmaları tamamen video heykelleridir.

(57) Rıfat Şahiner, **A.g.k.**, s. 68-72.

Sonuç olarak video sanatının, sanat alanında getirdiği yenilikler oldukça fazla ve bir çok sanatçı için yeni üretimlerin yolunu açmıştır. Rıfat Şahiner şöyle yazar: *Video sanatı; bir sanat formu olarak zamanın tanıklığına yönelmiş canlı bir 'bellek' niteliğindedir. Sanatçının o anda yayınlanan görüntülere müdahale edebilmesine olanak tanıdığı için., pek çok 'davranış' sanatçısını etkilemiştir. Deneysel video olarak bilinen ve görüntülerin elektronik olarak hazırlandığı çalışmalarda ise; yapay renklendirme, biçim bozma, geri besleme (feed-back), film hilesi gibi çeşitli işlemlere başvurulmaktadır. Bu bileşimsel (sentez) görüntüler, iletişim ve yaratma alanlarında da devrim yapmıştır. Kitle iletişim araçlarının gelişmesi ve bilişim teknolojisinin akıl almaz bir hızla ilerlemesiyle, elektronik donanımlı araçlarını (bilgisayar, video, televizyon) iletişimsel kapasitelerinin ötesinde, yeni sanatsal formlar ve düşünme uygulamaları projekte edilmiş elektronik görüntü düzenekleri olarak mekanlara sokulan, maddesiz bir estetiğin açılımlarını sunmaktadır. Çağın sunduğu bu olanaklar alanının, yüksek teknolojiye sahip ülkelerde (A.B.D, Avrupa ülkeleri, Japonya v.b) TV kanalları, üniversiteler, galeriler ve özel dergiler tarafından yoğun olarak desteklendiği göz önünde bulundurulsa, günümüzde Video Sanatı'nı ne denli önemli bir noktada durduğu kavranabilir.⁵⁸*

(58) Rıfat Şahiner, **A.g.k.**, s. 90-91.

4-POSTMODERNİZM VE KAVRAMSAL SANAT

Günümüzde anlamının, tam olarak kavranabildiği tartışılır durumda olan, 'Postmodernizm' kimilerine göre 'modernizmden kopuş' kimine göre de 'modernizmin rafine edilmiş, ileri durumu'dur. Chales Jenks'e göre, "modernizmin hem devamıdır, hem aşılmasıdır" derken, Filozof, yazar Jean-François Lyotard'ın 'Postmodern Durum' olarak tanımladığı bu durumu, aynı adlı kitabında belirttiği gibi, "modern çağın meşrulaştırıcı 'büyük anlatılarının' ve insanlığın bilim aracılığıyla ilerlediği yolundaki modernist inancın sonucudur" der. Bu bir yerde modern sanatın da sonuna işaret eder.

Postmodernizm konusuyla ilgili olan bir çok kuramcının, tanım yaptığını görmekteyiz. Bunlardan bir kaç örnek verebiliriz: Stuart Sim Postmodernizmi şöyle tanımlar: "Postmodernizm, son bir kaç yüzyıl boyunca Batı düşüncesinin ve toplumsal yaşamın üzerine kurulduğu pek çok ilke ve varsayıma karşı şüpheli bir tutumu benimseyen, geniş kapsamlı kültürel bir harekettir."⁵⁹

Sosyolog-Yazar Antony Giddens'e göre postmodernizm şöyledir: *Postmodernizm, eğer bir anlamı varsa, en iyi biçimde, edebiyat, resim, plastik sanatlar ve mimarideki stil ve akımlara işaret etmeyle sınırlandırılmalıdır. Bu kavram, modernliğin doğası üzerine estetik düşünürün çeşitli yönleriyle ilgilidir. Ara sıra, daha belli belirsiz biçimlendirmekle kalsa da modernizm, söz konusu alanlarda ayırmsanabilir, bir bakış açısı oluşturur ya da oluştururdu: postmodernist çeşitlilik içindeki diğer akımların modernizmin yerini almış olduğu da söylenebilir.*⁶⁰

(59) Stuart Sim, **A.g.k.**, s. 361-362.

(60) Antony Giddens, **A.g.k.**, s. 46-47.

Bu tanımlardan sonra konu şöyle özetlenebilir; postmodernizm, pek çok alanda kullanılmakta olan kültürel bir harekettir. Mimarlık, sanat, edebiyat, müzik, moda, tarih, felsefe gibi entelektüel ve akademik alanlarda görülmekte de denilebilir.

Bazı kaynaklarda yazıldığı gibi; postmodernizm terimi ilk olarak 1870'li yıllarda ressam John Watkins Chapman'ın dönemin yeni sanat üslubu empresyonizm, (bu gün ise post-empresyonizm kapsamında değerlendirilmekte) bu sanatın temsilcileri; Cézanne, Seurat, Van Gogh ve Gauguin'in sanat biçimleri için postmodern demişti. Yine başka bir kaynakta da; İspanyol yazar Federico Onís'in 1934'te bir şiirinde modernismo ve postmodernismo terimlerini kullandığı saptanmıştır.

İngiliz tarihçi Arnold Toynbee'nin, 1939'da yazdığı 'A Study of History' adlı çalışmasında, dönemsal bağlamda kullanarak, modern çağın, 1914-1918'deki I. Dünya Savaşı ile sona erdiğini ve postmodern çağa geçildiğine işaret eder. 1960'lı yıllarda postmodernizm kavramı Avrupa'dan Amerika'ya sıçrar ve New York'ta bir grup mimar tarafından 'modernist ilkeleri ihlal eden' bir tür mimari üslubu belirtmek için kullanmış; 1980'lerde de yeni bir durum, dönem ve eğilime yönelik bir kültürün eleştirisi olarak her alana yayıldığını söyler.

Adnan Turani konuyla ilgili şöyle yazar: *1950'lerin sonuna gelindiğinde postmodern zevkler ve eleştiriler dikkat çekmesine karşın 1970'lere gelinceye değin fazla ilgi görmemiş ve yaygınlaşmamıştır. Kaldı ki, Moderniteden sonraki sürece postmodern denilmesini uygun bulmayanlar olup, postmodernizmin yalnız güzel sanatlarda görülen farklı anlayışlar için kullanılmasını doğru bulanlar da vardır. Postmodern teriminin, özellikle mimarlık alanıyla ilgili görülmesi, postmodern mimarlığın savunucusu Charles Jencks'in yayımladığı Language of Postmodern*

Architecture (New York 1977) adlı kitabının etkisine bağlanmaktadır. Jencks, bu kitabında modernizmi Amerikan kapitalizmiyle işbirliği içinde görerek sert biçimde eleştirmiştir. Eleştirmen Pery Anderson, Jencks'in reçetesini temelde Ventury'nin yazdığı Learning From Las Vegas'taki görüşlere dayandığını yazmaktadır. Jencks'e göre çağdaş mimarlığın en başarılı temsilcisi Antoni Gaudi'dir.⁶¹

Charles Jencks modern mimariye oldukça eleştirel yaklaşmaktaydı. Modern mimarinin halkla temasını yitirdiğini düşünerek; beton ve camdan inşa edilen, düz hatlı, süslemeden uzak, soğuk bir etiki bırakan gökdelen tarzındaki binaların, 'Uluslararası Üslup' adı altında, büyük kentlerde varlığını sürdürerek, egemenliği altına aldığını öne sürmekteydi. Bu üslubun en iyi örneklerinden biri Pruitt Igoe konut sitesidir. Eleştirilen konut sitesiyle ilgili Stuart Sim şöyle yazar:

Jencks, St Luis Missouri'deki ödüllü Pruitt Igoe konut sitesi (Resim-22) 1972'de yıkıldığında öldüğünü öne sürdü. Pruitt-Igoe, yalnızca yirmi yıl içinde tahrip edilmiş bir kabuğa bürünüp yozlaşarak bir başarısızlık olduğunu kanıtlamıştı. Jencks'e göre bu halkın Pruitt –Igoe gibi bir projede kodlanmış modernist akımı reddedişine ilişkin derin bir simgesel tarih, açık bir mesajdı. Böylelikle mimarlar, halkın yabancılaşmaktansa kendisini rahat hissedeceği binalar, başka bir deyişle, hem profesyonel mimarlara hem de halka hitap edebilen, "çifte kodlanmış" olarak tanımlanabilecek binalar üretmeleri için uyarıldılar. Mimaride eski ve yeni üslupların özgürce karıştırıldığı eklektizme yönelen bu akıma en büyük destek Jencks tarafından verildi; bu akımın ürünleri, artık en büyük şehirlerde bulunabilir

(61) Adnan Turani, **Çağdaş Sanat Felsefesi**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2010, (8. Basım), s.181.

(bu bakımdan yeterince ironik biçimde, eskisinden daha az programlı da olsa, yeni bir “Uluslararası Üslup”un özelliklerine sahiptir). Mimari, tartışmalı bir biçimde, postmodernizmin aslında ilk kez amaç haline geldiği alan olsa da, modernite ve modernizme karşı, pek çok tarzda ifade edilen bir tepki vardır.⁶²

1960’lı yıllarda Amerika’da mimarlıkla ilgili tartışmalar olmuştu ve bunun nedeni; Bob Krier, Robert Venturi, Michael Graves, Charles Jenks ve Frank Gehry gibi mimar ve yazarların hem Le Corbusier, Gropius ve Van der Rohe’nin yarattıkları uluslararası mimari üsluba bir eleştiri başlatmaları hem de bizzat ‘postmodern’ diye adlandırılan binalar tasarlamalarıdır.

Postmodern üslupta yapılmış mimariden örnek olarak; Mimar Robert Venturi’ nin, ‘Vanna Venturi Evi’ ni (Resim-23) verebiliriz. Mimari tarzıyla ilgili Rıfat Şahiner’in yazısı şöyledir:

Venturi’ni daha çok ‘yerel mimari’ olarak ifadelendirilebilecek anlayışı, kitle iletişim araçlarının çok katmanlı, kaotik ve değişken yapısıyla örtüşebilecek bir yan taşıyor ve günümüz insanının gereksinimlerine daha uygun düşüyordu. Sanatçı farklı tekniklerin, stillerin ve düzeneklerin, yaratıcı bir sentezle bir arada kullandığı bütüncül bir sistemden söz ediyordu. Postmodern mimari, strateji olarak; belki de tüm estetik ölçütleri paranteze alarak, kendine getirerek geçmişi yeniden inşa etmeye çalışıyor ve böylece pastışı bir strateji haline getiriyordu.⁶³

Postmodernizm, ilk önceleri mimaride, sonrasında ise sanat ortamına yansıyan değişimler görülmektedir. Bu değişime katkısı olan en önemli etken yeni endüstri

(62) Stuart Sim, **A.g.k.**, s. XI.

(63) Rıfat Şahiner, **A.g.k.**, s.194.

ve elektronik ürünlerin şaşırtıcı etkileriydi; radyo, televizyon, sinema ve bilgisayar gibi kitle iletişim araçlarının insan hayatına girmesiydi. Özellikle TV, bilgisayar, internet gibi iletişim araçları ile aynı anda tüm dünyaya ulaşılabilmesi yeni bir oluşumu meydana getirmekte ve ‘Küresel Kitle Kültürü’ yaratmaktadır. Daniel Bell’in 1970’ler geliştirdiği tezine göre, sanayi sonrası toplumun ayırt edici özelliği enformasyondur. Modern toplumun merkezinde sanayileşme vardı. Saat ve demiryolu tarifesi sanayi toplumunun simgeleriydi; devimin doğrusaldı ve zaman saatler, dakikalar ve saniyelerle ifade edilirdi. Enformasyon çağının simgesi olan bilgisayarın hızı ise mikro saniyeye ulaşmış; devinimse küreselleşmişti. Sanayi toplumunda emek ve sermaye merkezi değişkenliği temsil ederken enformasyon çağında bunların yerini bilgi ve enformasyon almıştır. Dolayısıyla Bell’e göre değerlerin kaynağı bundan sonra emek değil, bilgiydi.

Postmodernizmin sanata yansımalarıyla ilgili konuya geçmeden önce; hatırlanacağı gibi, Kant’a göre sanat yapıtı bir dehanın ürünüydü ve dehaları da genel kurallara bağlamaya gerek yoktu. Sanat yüce bir uğraş, sanatçı da yüce bir özne ‘deha’ idi. Oldukça soylu bir yaklaşım olan bir durumdu. Burjuvazinin ve modern sanatçıların bu soylu (yüce) sanat söylemine sahip çıkmaları; daha doğrusu, soylu sınıfın sanat görüşünü uzun yıllar kendi görüşleriymiş gibi benimsemeleri ise oldukça ilginç bir durumdu. Gerçekte ne burjuvazinin ne de modern sanatçıların kanında soyluluk vardı. I. Dünya Savaşı’na kadar öyle zannedilen durumdan, sanat ve estetik karşıtı tavırlarıyla Dadacılık ve Gerçeküstücüler uyandırmıştı.

Estetikten yoksun, seri üretim nesnelere, sanat eseri olarak sunarak, onların bireysel anlatım ve el becerisiyle dalga geçmişlerdi. Bu durum hem yüce eseteğe kendi içinde vurulan darbe olmakla beraber, bu duruma postmodernizmin sinyalleri de denilebilirdi.

Dadacı ve Gerçeküstücülerin, yüksek ve alçak sanat ayırımına karşı başlattıkları mücadelede, Pop sanatçıların devreye girmesiyle, başarılı olmuşlardı.

Postmodernizmin sanata yansımada en büyük katkıyı Pop Sanat sağlamıştı. Bir halk sanatı olan Pop Sanat New York ve Londra'da yaygınlaşarak modern sanatı ve estetiği eleştirmeye ve kendi görüşlerini ortaya koymaya başlamışlardı. Konuyla ilgili Adnan Turani şöyle yazar:

Pop-art kendi hareket noktasını, sanatın yaşama yön verme ya da yaşamı eleştirme gibi bir işlevi olmadığı şeklindeki görüşte bulmaktadır. Postmodern, bu görüşü pop-art'tan aynen almıştır. Postmodern sanatçı, modernist sanatın seçkiciliğine ve özgün olmasına da karşıdır. Örneğin Andy Warhol'a göre, sanatçı için özgün olmanın gereği ve hatta anlamı yoktur. Bir başka karşı çıktığı husus, sanat eserinde bir konunun, bir mesajın ya da misyonun olmasıdır. Yani Andy Warhol, sanatın bir misyon olmasını anlamsız bulmaktadır. Ona göre sanatın temel işlevi, yapıtta yaşamın yansımasıdır.⁶⁴

'Sanatın yaşama yansıması'ndan hareket edildiğinde; yaşamda 'modernizm' in yerini, 'postmodernizm' almıştı. Dolayısıyla sanatta da Postmodern bir durum söz konusudur. Ahu Antmen konuyu şöyle aktarır:

Steven Connor'un muhalif ve eleştirel-çoğulcu olarak tanımladığı Rosalind Kauss(1941-), Douglas Crimp (1944-), Craig Owens (1950-90) ve Hal Foster gibi postmodern kuramcılarının anlayışına göre postmodern sanat, "iktidarın kurumlarda ve katı geleneklerde cisimleşmesi sorununu ele alır;

(64) Adnan Turani, **A.g.k.**, s.192-193.

sanat yapıtının biçim ve üslup bakımından bütünlüğü talebine ve birey-sanatçı kültürüne karşı çıkar; avangardın güç kaybederek kurumların ve piyasanın eline düşmesini basitçe kabullenmek yerine avangardı ve modernist sanatı eleştiriye tabi tutarak, muhalif sanat pratiğinin biçim ve modellerini yeniden düşünmeye çalışır. Bu çerçeve “tek-değerliliğin karşısına çok-değerliliği, saflığın karşısına katışıklığı, ‘yapıt’ın tekliğinin karşısına metinlerarasılığı” koyar. Modernizmin sanatçı özneye ve bireysel üslupçuluğa atfettiği öneme karşılık postmodernizm ‘orjinallik’ ve ‘özgünlük’ gibi belli başlı modernist ilkelere karşı çıkan yaklaşımları bünyesinde toplar. Sonuç olarak postmodern olarak nitelendirilen süreçte görülen sanatsal yaklaşımlar bütünü, belli bir mecraya bağlı olmaksızın, resim, heykel, enstalasyon, fotoğraf gibi farklı ifade biçimleriyle yeni bir Kavramsal sanat anlayışı yaratmış, tek bir sanat dalının-örneğin-resmin-diğerlerinin egemenliğine son vererek, disiplinlerarası ve çoğulcu bir anlayış getirmiştir.⁶⁵

Bu dönemde gelişen ‘Yeni Kavramsal Sanat’, sanatsal nesnelere daha çok, toplumsal yaşama odaklıdır. Sanatın özgürlük düşüncesine, sanatçının bir misyonu olmasına, geçmişin sanatını yıkma fikrine, sanat yapıtının özgünlük ve kişiliğine dair bir yorum getirmeye, seçkin olmaya karşıdır.

Toplum eleştirmeye, eskiyi yıkıp yerine yeniyi getirmek gibi düşünceleri olmayan Postmodernist sanatçılar, estetik kriterlerini, yeni ölçütlerini; popülizm, taklit ve eklektik bir topluluk üzerine oturtmaktadır.

Toplumdan çok bireye hitap ederler. Bireyleri ise kitle iletişim araçları ve görsel medya ile etkisi altına alır. Bireylerin neredeyse özgür seçim hakkını elinden alarak; ona neyi yiyip neyi yemeyeceğini, neyi giyip neyi giymeyeceğini empoze

(65) Ahu Antmen, **A.g.k.**, s. 277.

ederler. Böylelikle küreselleşme adı altında evrensel bir yönlendirme oluşturulduğu ve kişiliksiz bireylerden oluşan bir kitle toplumu yaratılmaya başlanmıştı. Bunun sonucunda da kapitalizmin liberal ekonomisinin sonuçları olarak ortaya çıkmaktadır. Yine Ahu Antmen konuyla ilgili şöyle yazmaktadır:

Amerikalı sanat eleştirmeni Hal Foster'a göre postmodern sanatçı, işte bu nedenlerle, bir tür "gösterge manipülatörü"dür. Birey-sanatçı kültüne karşı çıkarken orjinal, biricik sanat yapıtı olgusunu dışlaşan Yeni Kavramsalcular, Sherrie Levine (1947-), Mike Bidlo (1953-), Glenn Brown (1966-) gibi sanat tarihinden veya Thomas Lawson (1951-), Cindy Sherman (1954), Barbar Kruger (1945-), Richard Prince (1949-) gibi medya ve film dünyasından birebir alıntılar yapmış, yaşadığımız dünyanın 'görsel kültürü'nün şekillenme süreçlerini ve biçimlerini irdelemişlerdir. Bu irdelemeyi yapı sökümcü bir yaklaşımla gerçekleştiren Yeni Kavramsalcı sanatçılar, kapitalist toplumlarda ekonomik düzenin kitle iletişim araçları aracılığıyla toplumsal düzeyde yayılımını ve giderek bir yaşam biçimi yaratmasının görünür kılmaya çalışmışlardır. Madan Sarup'un "asıl resmin altında saklı bulunan başka bir resim X ışınları altında görmeye benzettiği yapı sökümcü yaklaşım, Yapısalcılık sonrası düşüncenin bir uzantısı olarak "bütün siyasal dizgelerin yapılarını ve toplumsal kurumların bir çok sanatçıya yol gösteren başlıca yöntem olmuştur. Bu açıdan bakıldığında postmodern dönemde üretilen yeni kavramsalcı pek çok yapıt, dilin gerçekliğini yansıtmayıp onu oluşturduğu, "insan doğası" anlayışının kültürelde yana reddedildiği, "doğru" ve "mantık" terimlerinin değerinin sorgulandığı, "kişisel" in toplumsalda ayrılmayacağı ve siyasal olduğu gibi düşünceleri gündeme getirmiş, dil bilim, psikoloji, sosyoloji ve felsefe gibi alanlardan beslenen bir kuramsal temelde daha 'okunaklı' olmuştur.⁶⁶

(66) Ahu Antmen, **A.g.k.**, s. 277-278.

Postmodernist sanatçıların karşı çıktığı, Greenbergci modernist yaklaşımı Stuart Sim şöyle yazar:

*Postmodernist sanatçılar ve eleştirmenler, Greenbergci modernizm modelini inceleyerek ve sınıyarak, yerleşik kültürel ortodoksiye karşı çıktılar ve bir takım farklı stratejiler geliştirdiler. 1970'lerin sonlarında ve 1980'lerde bu "bağlılıklar", postmodernizmin yerleşik geleneklere karşı çıktığının, ilerlemeci olduğunun ve kitlelere mal olduğunun söylenmesini olanaklı kıldı. Bu pratiklerin en önemlileri şunlardı: metne dayalı bir süreçler çeşitliliğinin, sanat dünyasındaki kurumsal makineleşmenin radikal incelemeleri olarak sunulması; sanatçının saf olmayan, ancak sağaltıcı bir sanatın yayılma kanalı olarak tanımlanması; temellük sanatının, tekil kültürel yapının birliği ve biricikliği fikrinin bir icat yolu olarak nitelenmesi. Bu üç gelişimin arkasındaki etmenler nelerdi? Birincisi, Belçikalı sanatçı Marcel Broodthaers'in ve Alman sanatçı Hans Haacke'nin alana özgü eserleri, müzelerin ve sanat galerilerinin kullandığı çerçeveleme araçlarını açığa çıkarmak niyetiyle yapılmıştı. İkincisi, Alman ressam Anselm Kiefer'in yeni figürasyonu, resim alanını tarih göstergelerinin sıkıştırıldığı ve çarpıtıldığı zorlu bir espas olarak tanımlanmasıyla, modernizmin, hakikat olarak güzellik fikrine arta kalan bağlılığını sorguladı. Üçüncüsü, en parlak biçimiyle, New York neo-geo sanatçısı ya da simülasyonist sanatçı Peter Halley'in, Piet Mondrian ve Barnett Newman gibi modernist "ikonlar"ı temellüğü, modernizm ile modern kapitalist devletin toplumsal, kültürel ve ekonomik kurumları arasındaki ilişkiyi incelemeye yönelik bağlam sundu. Bu üç hareket, birbirleriyle ilişkili olduklarından –birincisi, sanatı yöneten kurumlar fikriyle uğraşı; ikincisi, resmin iletişimsel ve ifadesel nitelikleriyle ilgilenir ve üçüncüsü, "Küreselleşmiş" bir ekonomi içindeki iktidarın akışına yönelir-.*⁶⁷

(67) Stuart Sim, **A.g.k.**, s.111.

Sitüasyonist akımının öncülerinden Guy Debord, 1967 tarihli ‘Gösteri Toplumu’ kitabında toplumun bilinçsiz tüketim durumundan, yabancılaşmasından ve mutsuzluğundan bahsederek; kitle iletişim araçlarının bir “gösteri toplumu” yarattığını öne sürmüştür. Bu durumun sanata yansımalarının da; sanatın işlevsel olabileceğini ancak, zaman içinde de bir tüketim nesnesine dönüşmesine de tanıklık etmiş olacağını söyler.

Amerikalı sanatçı Thomas Lawson, 1970’lerden itibaren bu tüketim, gösteri kültürünün, görsel birikimini kendisine mal etmeyi ve ironik bir şekilde medyanın temsil ettiği biçimleri taklit ederek görsel kalıpların ideolojik olduğunu göstermiş, izleyicinin de bu tür tanıdık imgelerle asimile edilmesini engellemiştir.

Eski bir grafik tasarımcısı olan Barbara Kruger ise, erkek egemen bir toplumda kadın olmanın anlamını sorgular şekilde çalışmalar yapmıştır. Feminist yaklaşımlarıyla dikkat çeken Kruger, kitle iletişim araçlarının yaymaya çalıştığı cinsel ayrımcılığı, bir anlamda bozuma uğramasını sağlamıştır. Çeşitli dergilerden ve basılı materyallerden seçtiği hazır-imgeleri yeniden düzenleyerek, özellikle de kadınların arzularını dikkate alacak şekilde yaptığı çalışmalarda yansıtıyordu.

Rıfat Şahiner Kruger’le ilgili şöyle yazar:

Barbara Kruger’in çalışmaları, sanattaki bu yönelim açısından iyi örnekler sunmakta ve teknolojiyle kurduğu bağlar sayesinde sosyal yapıyla ilişkili temsil meselesine yönelttiği ironik sorularla gündeme gelmektedir. Sanatçı kavramsal temelli çalışmalarını kopyalama ve kendine maletme stratejilerin kullanarak oluşturmakta. Kruger, mekanik üretim sürecine ait kaynaklardan elde ettiği hazır imajları yeniden üretmekte ve yorumlama sürecini etkinleştirmek amacıyla da bu

imajlara kimi metinler eklemektedir. Sanatçının çalışmaları, kendi deyimiyle 'kimi temsil yöntemlerini tahrip etmek (bu temsillerdeki erkek egemenliğini) ve erkekler dünyasındaki kadın izleyicilerin yerlerini etkinleştirme girişimi olarak özetlenebilir. Kruger'in medyatik bilince dayalı işleri, kitle iletişimi, kitle kültürü ve yüksek sanat arasındaki kesişim noktasında konumlanmaktadır. Sanatçının çalışmaları, o güne dek geniş ölçüde erkek egemenliğine işaret eden 'orjinal'le yüzleşen, onu ajite eden ve kalıplaşan bu temsil yöntemlerini tahrip edici bir nitelik taşımaktadır.⁶⁸

Barbara Kruger'in 'Alışveriş yapıyorum, öyleyse varım' (Resim-24), sloganlı çalışmasında olduğu gibi genelde dergilerde görebileceğimiz metinleri kullanarak ve bunları siyah-beyaz fotoğrafların üzerine monte ederek yaptığı çalışmalarına bilboardlarda, tişörtlerde hatta tren istasyonlarında bile karşılaşılabılır.

1970'lerin sonlarında ve 1980'lerin başlarında tanımaya başlayan Sherrie Levine, Cindy Sherman, Peter Halley, Haim Steinbach ve Jeff Koons dolaylı bir bireysel otorite ve sanatsal yaratıcılık fikrine karşı çıkan eserler üretirler. Levine ve Sherman, 1977'de, kendi simüle edici sanatları postmodernist estetiğin oluşumunda bir atılım olarak tanımlandığında ün kazandılar. Edward Lucie-Smith, Cindy Sherman'la ilgili şöyle yazar:

Amerikalı Sanatçı Cindy Sherman (1954-) çalışmaları tamamen farklı türden bir analiz sunar; konuları kadının toplumdaki rolüdür. Sherman'ın çalışmalarına verilebilecek en iyi örnekler, sinema filmi karelerine dayanan, kendi portresini çalıştığı uzun dizilerdir. Bu fotoğraflarda Sherman, sessiz sinemayı cinsiyet rollerine işaret etmenin bir aracı olarak kullanır ve hayal ürünü filmlerden alınmış

(68) Rıfat Şahiner, **A.g.k.**, s.198-199.

bir dizi rol canlandırır. Fotoğraflar, hemen herkesin paylaştığı bir dilin parçası olan-mitoloji ya da dinden alınan imgelerden de fazla –filmlerden hatırlanan görüntülerin-Amerikan toplumundaki işlevini vurgular.⁶⁹

Sherman, fotoğrafı saf haliyle değil, bir Kavramsal Sanat malzemesi olarak kullanır. O bir fotoğrafçı değil, bir Kavramsal sanatçı, bir gösteri sanatçısıdır. Malzemesiyse bulunduğu dönemin fikir akımlarıdır.

Sherman için 70'lerin 80'lerin kültürel ortamıyla biçimlenen bir uygulayıcıdır da denilebilir. Gerçekten de yapıtlarında her zaman feminist bir söylemin varlığından bahsedebiliriz. Ancak herhangi bir dogmatik ideolojik tavra dayanan bir üretim sistemi yoktur. Zira Sherman sanatının içeriğini, sürekli olarak dönemin geçerli söylemlerine uydurarak güncel sanatın parçası olmayı bilmiştir.

“İsimsiz” (Resim-25) adlı fotoğrafta son moda kıyafetleri giymeye zorlanan kadının, giyimi üzerinden kurulan bu baskı altında ezilmesini ve sonunda kendine olan güvenini yitirmesini dile getiriyor.

Sherman'ın fotoğrafik imgenin göndergesel doğasını reddedişi, Scherrie Levine tarafından sürdürülür. Levine'nin, Edjward Weston'ın ve Walker Evans'ın kanonik imgelerini kendine mal ederek, simülasyon fikriyle cinsiyet politikasının bileşimini görmekteyiz. Bu imgelerin, sanatın sonsuzca temsil sürecine karıştırıldığını ve sanatın bütün yükünün, gelenek ve görenekle kaçınılmaz ilişkisi olduğunu; dışsal gerçekliği temsil ettiğini iddia eden bu gelenekleri, bir şekilde radikal biçimde eleştirdiğini ilan ettikleri kesinlikle doğrudur.

(69) Edward Lucie-Smith, **A.g.y.**, s. 359-360.

Sherrie Levine’le ilgili Rifat Şahiner şöyle yazmakta:

Yapı –sökümcü tavra bir başka örnek ise, Sherrie Levine’in orjinal (sanatçının elinden çıkmış) olana yönelttiği radikal eleştirel çalışmalardır. Bu çalışmalarda Levine, Walker Evans, Rodchenko ve Mondrian gibi tanınmış sanatçıların çalışmalarını yeniden fotoğraflamakta ve sonrasında ise bu fotoğrafların altına imzasını atarak kendine mal etmektedir. Sanatçının Neo-Dada olarak nitelenebilecek bu işleri, kopyalamanın ya da gerçek yerine ikame edilen fabrikasyon nesnenin böylesine sıradanlaştırılması, elbette ki ona atfedilen değer in alaşağı edilmesi ve pazardaki tecimsel değerinin sorgulanmasıdır. Bu işler, sanattaki kesin olmayan, subjektif onaylama ve yargılama ilkelerine kafa tutmaktadır. Paradoksal olan, bu çalışmaların hem tartışmalı bir yan taşıdıkları, hem de postmodern ilişkilerinden ötürü, sınırsızcasına çoğaltılabildikleri için giderek pazarlama değerlerini arttıran bir niteliğe sahip olmalarıdır. Sherrie Levine’nin, ‘Duchamp’tan Sonra Çeşme’ (Resim-26) adlı yapıtı sanatçının çalışmalarından bir örnek olarak verilebilir.⁷⁰

Bir başka ‘Yeni Kavramsal’ sanatçı Damien Hirst (1965-); Young British Artists (Genç İngiliz Sanatçıları) olarak anılan grubun en önemli sanatçısıdır. Çalışmalarında ölüm temasına sık sık yer verir ve bu konu önemli bir yere sahiptir. Formaldehitte muhafaza ettiği ölü hayvan figürleriyle tanınmıştır. Bunlardan en ironik çalışması ise ‘Yaşayan Birinin Zihninde Ölümün Fiziki İmkansızlığı’ (Resim-27) bir vitrin içinde formaldehitte muhafaza edilen ölü bir ‘kaplan köpek balığı’ndan oluşur. Bu eser 2004’de 8 milyon dolara satılmıştır. Bir diğer eseri elmaslarla kaplanmış gerçek bir kafatası olan ‘Tanrı Aşkına’ isimli Arte Povera

(70) Rifat Şahiner, **A.g.k.**, s.199.

etkisindeki çalışması da 51 milyon değerindedir. Stuar Sim Hirst’le ilgili şöyle yazar: *İngiltere’de temellüğe yönelik öz-bilinç, kaprisli ya da tuhaf tutum, ticaret ve kitsch dünyasına yönelik imalar, “politik” olmaktan çok, “şiiirsel” olma eğilimindeyse de, hepsi kitle üretim biçimlerine göndermede bulunan Tony Cragg, Bill Woodrow ve Edward Allington’ın eserlerinde yer alır. Grubun başka bir yerinde, Gilbert ve George’un duygusal militarizmi, erilliğe, doğurganlığa, otoriteye ve ölüme tahsis edilmiş ve bu temalara saplanan tablolar üreterek, Ortaçağ sanatı ve Sovyet Sosyalist gerçekliğinin ikonik güçlerini özümser. Dünyayı bir piktogramlar ve izotipler dizisi olarak düzenleyen bu tür temellük edilmiş ikonografide, bedenlerin ve nesnelerin hem fiziksel olgular hem de soyut fikirler olduğu sistematikleştirilmiş çekiciliğin ihtişamını/banallliğini buluruz. Farklı bir temellük türü, Damien Hirst’ün eserlerinde bulunur. Rembrandt’ın *The Flayed Ox*’una yönelik çağrışımla ölü inek ve koyunlarından, 1980’lerde New York simülasyonizminin “altın çağı” sırasında, Pihllip Taaffe’nin Op Art simülasyonunu ima eden “nokta” resimlerine kadar Hirst’ün eserleri, post-Rönesans Avrupa sanatı tarihindeki “yüksek” ve “düşük” konuların sonsuz iç içe geçişini benimsedi.⁷¹*

Modernizmle Postmodernizm arasına kesin bir çizgi çekmenin ya da kırılma noktasını saptamasının olanağının olmadığı; daha çok iç içe geçmiş durumlardan bahsedilmelidir. Modern Sanat kapsamında değerlendirilen, bir çok sanat daha sonra postmodern olarak algılanmakta ki bunlar; Kübizm, Dadaizm, Gerçeküstüçülük ve Soyut Dışavurumculuk gibi sanatlardır. Bu durum, Lyotard’ın “Bir yapıt ancak önce postmodernse, modern olabilir. Böyle anlaşıldığında, postmodernlik, nihayete ermiş modernizm değil, doğum halindeki modernizmdir ve bu hal süreklilik arz eder” sözüyle değerlendirilebilir.

(71) Stuart Sim, **A.g.k.**, s.118.

1960'larda Pop sanatçılar modernizmdeki yüksek ve alçak sanat ayrımını umursamamışlar. Kavramsal sanatçılarda ise örneğin Kosuth ve Le Witt, modernizmin yenilik ve sanat için sanat düşüncesini sürdürmüşler; ancak, modern sanatın başkahramanları sayılan resim ve heykeli biçimcilikle suçlamışlardı.

Postmodernizmde görülen şu ki; endüstriyel kapitalizm, liberal ekonomiyi, insanı, sanatı, ilişkileri, kentleri, mimariyi kısacası hayatın içinde ne varsa yeniden şekillendirdiğidir.

5- KAVRAMSAL SANATTA NESNE VE ESTETİK

‘Kavramsal Sanat’ın, sanatı kuramsal alanda çözümlemeyi, yapısını araştırmayı ve yeniden tanımlamayı amaçlayan, bir ‘düşünce sanatı’ olarak geliştiği daha önceki bölümlerde anlatılmıştı. Nesnesini, felsefe ve dille oluşturan Kavramsal Sanatta, geleneksel sanatın en önemli iki olgusu olan ‘nesne’ ve ‘estetik’ artık maddi bir varlık olarak yoktur. Bu durum, yüzyıllardan beri süregelen sanatın estetik değerlerinin, Kavramsal Sanatla birlikte yadsınmasını etkileyen nedenleri, belirlemek gerekir. Bunun için de önce, geleneksel sanatta nesne ve estetik değerlerin ne olduğu kısaca incelenmelidir.

Geleneksel sanatta, sanatın varlık nedenini oluşturan nesnenin estetik görünümüyle ilgili, başta felsefe olmak üzere psikoloji alanında da incelemelerde bulunulmuştur. Felsefede, her dönemde bir çok filozofun estetik nesne üzerine fikirleri ve yorumları olmuş ve bu konuda bir çok kitap yazmışlardır. Düşünce tarihinde ilk filozoflardan olan Platon ve Aristoteles’in güzellik ve estetik üzerine olan düşünceleri, kendilerinden sonra gelen diğer filozoflara da kaynak oluşturmuşlardır.

‘Nesne’ ve ‘estetik’in felsefedeki durumu ve algılanışı incelendiğinde bir çok farklı kuramın oluştuğu görülmekle birlikte, günümüzde çağdaş ve modern felsefe kapsamında değerlendirilmektedir.

Öncelikle nesnenin sözcük olarak tanımı şöyledir: “Öznenin dışında bulunan ve onun bilmesine konu olan”⁷² dir. Felsefede ise eytişimsel özdekçilikle* tanımlanır. “İnsan bilincinde bağımsız olarak dış dünyada varbulunan ve bilmenin konusu olan

(72) Ohan Hançerlioğlu, **Felsefe Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2010, (17. Basım), s. 274.

***Eytişimsel Özdekçilik**: İng. Dialectical materialism, Her türlü gelişmenin genel yasalarını saptayan bilim...

her şey *nesne*, bunun karşısında bulunan bilinçli insan *özne*'dir. Her ikisi bir bütündür ve aralarındaki ilişki eytişimsel bir karşılıklı etki ilişkisidir.” olarak açıklanmaktadır.

Estetik ise tarihi çok eskilere dayanan bir kavram olarak bilinmekle birlikte, felsefenin ve filozofların üzerinde araştırma ve incelemeler yaptığı bir konudur.

Estetik'in kelime olarak tanımı şöyledir: “Estetik” Grekçe “aisthesis” ya da “aisthanessthai” sözünden gelir. “Aisthesis” sözcüğü duyum, duyulan algı anlamına geldiği gibi “aisthanessthai” sözcüğü de duyu ile algılamak anlamına gelir. Estetik, bu anlamda duyulur algının, duyusallığın sağladığı bilgi ile ilgili bir bilim olarak düşünülüyor.”⁷³ diye tanımlanmaktadır. Yine estetikle ilgili daha geniş bir tanımlamayı Umberto Eco şöyle yapar: *Sistematik bir amaçla ve felsefi kavramları devreye sokarak güzellik, sanat, sanat yapıtlarının üretim ve değerlendirilme koşulları, sanat ile başka etkinlikler, sanat ile ahlak, sanatçının işlevi, beğeni, süsü, üslup kavramları, beğeni yargıları, bu yargıların eleştirisi, sözel ve sözel olmayan metinlerin yorumlanmasına ilişkin kuramlar ve uygulamalar veya yorum bilgisi sorunu (çünkü yorum bilgisi özellikle Ortaçağ'da yalnızca estetik denen olgularla ilgilenmekle birlikte yukarıdaki sorunlarla çakışıyordu) ile ilgili bazı olguları ele alan her söylemi estetik kuram kapsamında görüyoruz.*⁷⁴

Estetik, Platon'dan Aristoteles'e, Kant'tan Hegel'e ve daha bir çok farklı dönemlerdeki filozofların araştırma konusunu oluşturmuştur. Estetiği bilimsel olarak inceleyen ve adını veren ise Christian Wolff'un öğrencisi Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762) dir. Baumgarten ilk kez 1750-1758 yıllarında yayınladığı 'Aesthetica' adlı yapıtında, estetik konusunu, bilimsel olarak temellendirmiş ve yine

(73) Ohan Hançerlioğlu, **Felsefe Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2010, (17. Basım), s. 274.

(74) Umberto Eco, **Estetik**, Türkçesi: Kemal Atakay, Can Yayınları, İstanbul, 1999, (2. Basım),

s.12-13.

konusunu belirleyerek ve sınırlarını çizmiştir. Baumgarten'e göre estetik bir çeşit mantıktır ve O'nun deyimiyile "Mantığın küçük kızkardeşidir". Mantık bilginin üst kısmını araştırırken, estetik alt kısmını araştırır. Burada çıkan sonuç şudur: estetik duyuşal bilginin mantığıdır ve bir bilgi teorisidir.

Sanattaki 'estetik nesne' nin felsefedeki durumunu, İsmail Tunalı, Estetik adlı kitabında şöyle yazar: *Estetik varlık alanı, genel olarak söylenirse, çok karmaşık bir alandır. Bu varlık alanında farklı faktörler, birer yapı elemanı olarak ontik bir görev alırlar. Bu estetik varlık ilkin bir yaratma olayıyla ilgilidir. Yaratıcı olan süje, sanatçıdır. Sanatçı, nasıl olduğu bilinmeyen, gizemli bir olgu içinde sanat yapıtını meydana getirir. Buna göre, yaratma olayı ile sanatçı, bir eleman olarak estetik varlığa katılır. Öte yandan, yaratılan şey, yaratıcısından ve onun süje'sinden bağımsız bir varlık alanı olarak ortaya çıkar. Bu yaratılan şey, sanat yapıtıdır. Sanat yapıtı, apayrı bir dünya, apayrı bir düzen gösterir. Yine yaratılmış olan bu yapıt, süje için, bilinç sahibi bir ben için yaratılmıştır. Bu bilinç sahibi ben, estetik obje'ye, sanat yapıtına eğilir, onunla arasında bir bağ ilgi kurar. Süje, sanat yapıtı karşısında bir hoşlanma ve bir hazduygusu duyar. Bu bağ ve ilgi ile o da estetik olaya katılır, ondan pay alır. Bunun yanısıra, estetik hoşlanma belli bir estetik değerle değerlendirilir. Burada esestetik varlık alanına katılan yeni bir alan daha ortaya çıkar. Bu da, değer alanıdır. Estetik varlığın gösterdiği bu karamşıklık, yalnız bu alandan ibaret değildir. Bunlara daha bir başka alanın katılması gerekir. Çünkü, biz estetik değeri bir yargı halinde ifade ederiz. Buna göre, estetik yargı da yine bir alan olarak ortaya çıkıyor ve estetik varlığa zorunlu bir eleman olarak katılıyor.*⁷⁵

(75) İsmail Tunalı, **Estetik**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2008, (11. Basım), s. 50.

Buradan da anlaşılacağı üzere felsefede sanat yapıtının bir çok estetik alanı açılır; estetik gerçeklik, estetik değer, estetik yargı gibi bu alanlar heterojen yapı içerisinde ele alındığından bir disiplin içerisinde olması gerekir; o da ‘felsefi estetik’ yani diğer adıyla ‘ontolojik estetik’tir. Bunların sonucu olarak sanat ontolojisi* alanı ortaya çıkmaktadır. Burada ontoloji varlıkları inceleyen bir alandır. Ontoloji** terimini ilk kullanan kişi Christian Wolff (1754) olmuştur. Varlıkları sadece felsefi bir disiplin olarak incelemiş, sanat eseriyle ilgili bir bağlantı kurmamıştır. Sanat eserlerinin varlık tabakalarından ilk söz eden kişi ise Roman Ingarden olmuştur. Sanat eserlerinin varlık tabakalarından bahsederek hem ontolojiye; hem de estetik bilime yepyeni bir bakış açısı kazandırmıştır. Bu farklı bakış açısı, sanat eserlerine yaklaşımda derin arka yapıya kadar inen, bilimsel ve kuramsal bir metodu da beraberinde getirmiştir. Estetikbilimci Nicolai Hartmann ise bu metodu sanat eserlerine en iyi uyarlayan kişi olmuştur.

Sanatın, psikoloji alanında da incelenen bir durumundan daha önce söz edilmişti. Bu durum Gestalt Psikolojisi’yle bağlantılı olarak şöyle açıklanır: 20. Yüzyılın başlarında bir grup Alman bilim adamının sanat algısının en temel birimi ‘form’dur önerisiyle hem sanat hem de psikoloji alanında bir dönüm noktası oluşturmuşlardı.

İnsanın, biçim ve örüntü düzenleme yeteneğinden yola çıkarak beynin işlevleri araştırılmış ve çıkan sonuç ise; dünyamızı retinaya yansıyan biçimiyle görmek yerine, gerçeği görsel belleğimiz düzene sokup, yeniden inşa ederek anlamamızdır.

***Sanat Ontolojisi:** Sanat eseri denilen varlıkları, varoluşları yönünden inceleyen bir felsefedir.

****Ontoloji:** Duyularla kavranamayan varlığın özdeksiz yapısını inceleyen idealist bilim.

Gestalt kuramcılarını; sanat eserini, görsel ve psikolojik deneyim olarak tanımlayıp sanatı ‘duyarlılıkla düzenlenmiş bir bütün’ olarak ele aldılar. Sanat nesnesini algılama kişilik, uyarılma, düşünce, birikim ve belleğe bağlıdır. Algı süresince bu unsurlar sürekli içiçedir. Eser hakkında oluşan görüş sadece bakılan nesnenin özellikleriyle değil kişinin beyninde olup bitenlere bağlı olarak açıklanmaktadır.

Sanatın biricik değerleri olan nesne ve estetiğin felsefe ve psikoloji açısından kısaca incelenmesinden sonra, Kavramsal Sanata gelindiğinde bu değerler neden yadsınımtı? Sorusunu açıklamak için, öncelikle Marxist estetik anlayışının üzerinde durulması gerekir. Marx’a göre estetik obje denilen varlığın, genel olarak obje denilen varlığın, bir parçasını oluşturur. Bu objenin önemi Marx’a göre doğal bir obje olmasından değil, insan emeğinin ve etkinliğinin ona katılmasıyla var olanın insanlaştırılmasıyla elde edilir olmasıdır. Marx objeyi temel bir kategoriyle, tüketim kategorisiyle belirler. Sanata toplumsal açıdan bakarken sanat yapıtının içinde yaratılan sosyal sınıfın; toplumsal gelişme içinde, sınıflar arasında meydana gelen çatışmaların ürünüdür der. Şimdiye kadar bütün toplum tarihi, sınıf kavgalarının meydana geldiği tarih olduğuna göre, sanat etkinliği de toplumsal bir etkinlik olduğundan, bu etkinliğin de sınıf çatışmaları içinde yer alması gerektiğini söyler. Diğer taraftan Wolfgang Fritz, Meta Estetik’ini ele alırken Marks’dan yararlanır. Bununla ilgili yine İsmail Tunalı’nın Estetik kitabında yer alan bölüm aktarılabilir: *[...]Meta estetik’in çıkış noktası, ekonomik ilk durumdur. Bu ilk durumda, bir yandan belli bir metaya sahip olan bir insan, onun karşısında yine bir başka metaya sahip olan bir insan vardır. Onlar karşılıklı olarak birbirlerinin metalarına gereksinme ilgisi içindedir. Bu gereksinme, onları metaların değiş tokuş etmeye götürür. Bu değiş tokuş ekonomik olayının meydana gelebilmesi için, belli*

bir koşulun yerine gelmesi gerekir. Yani, onu kullanmaya gereksinim duyması gerekir. Buna karşılık ona sahip olmayanın da ona gereksinim duyması gerekir ki, bir değiş tokuş söz konusu olabilsin. Bu etkenlerden birinin var olmaması halinde, bu en ilkel ekonomik olay meydana gelemeyecektir. Böyle bir durumda bir tek çözüml olanı kendini gösterir: Değiş tokuşa aracılık edecek bir üçüncü elemanın araya girmesi. Bu üçüncü eleman, değiş tokuş aracı olarak paradır.⁷⁶ Sanatın metalaşma süreciyle ilgili felsefedeki bu durum, Kavramsal Sanatın metayı reddetmesi dolayısıyla buna neden olan estetik nesneyi de reddetmesi demektir. Çünkü, Kavramsal Sanat ‘sanatı sanat olmak bakımından sanat olduğunu’ kabul eder.

Kavramsal Sanattan önce, daha 1917’de, Duchamp’ın ortaya attığı hazır-nesne, tüm kuramları altüst ederek yeni bir dönemin başlamasına öncülük etmişti. Şimdiye kadar sanat nesnesinin biricikliği, estetiği herşeyin üstünde gelirken, bir anda ‘basit bir pisuar !’ yüzünden yerle bir edilmiştir.

Duchamp, altı dolar veren her sanatçının katılabileceği bir sergiye, R.Mutt imzasını atarak gönderdiği pisuarın reddedilmesini eleştirerek şöyle der: “ Bu pisuarı, Bay Mutt’ın elleriyle yapıp yapmadığının bir önemi yoktur. O bu nesneyi seçmiştir”. Hayattan sıradan bir nesne almış, onu yeni bir bakış açısı ve başlık altında işlevinden sorgulayacak şekilde yerleşmiştir. O nesne için yeni bir düşünce yaratmıştır.

“Tesisatmış! Saçmalık! ‘Amerikan Sanatı’ tesisattan ve köprülerden ibaret değilmiş gibi”. Duchamp’ın burada asıl eleştirdiği sanat nesnesinin metalaştırılmasıdır. Ticari kimlik taşımasıdır. Pisuar örneğinde yapmak istediği de budur. Konuyla ilgili olarak

(76) İsmail Tunalı, **A.g.k.**, s. 89.

Donald Kuspit'in yazısına yer verilebilir: *“Sanatın sonunun geldiğini ima etmektedir, ama bu artık sanat eseri üretilemeyeceği anlamına gelmez; sanat eserleri varlığını sürdürecektir, ne var ki önemli bir insani kullanımları olmayacaktır. Artık kişisel özerkliğin ve eleştirel özgürlüğün gelişmesine katkıda bulunmayacak, bireyi yerleşik değerlere uyumlu olmaya çağıran ve böylece bireysellik üzerinde baskı yaratan toplumsal süperego ve içgüdülere karşı egoyu güçlendirmeyecektir. Sanat eserleri tamamen ticarileştiğinde –yeni meta kimliği estetik kimliğe karşı tam bir üstünlük elde edip onu kendi içinde erittiğinde ve böylece pahalı bir yapıta eleştirellikten uzak bir biçimde estetik önem ve hatta manevi değer bahşedildiğinde- sanat eserleri gündelik el ürünleri haline gelerek Duchamp’a göre “yaratıcı edim”in özünü oluşturan “estetik ozmosu” tersine çevirmektedir. Estetik ozmos, sanat eserlerinin insanlara bir şeyler anımsatmasını ve ilgi çekmesini sağlar, hatta ve hatta onları yaratır, çünkü “eylemsiz durumdaki madde”yi izleyicinin sanat eseri olarak adlandırmak isteyeceği, yani ciddiye alacağı bir olguya -“izleyiciyi eleştirel açıdan tepki vermeye iten bir olguya” dönüşür.⁷⁷*

Duchamp’a göre, estetik edim her zaman toplumsal/edimdir. Sanatçının yaratıcı edimiyle ironik bir ilişki içindedir; yaratıcı edimin amacını eksikli bir biçimde de olsa gerçekleştiren sanat eserini, yorumlayıp toplumsallaştırarak -yeni düşünceleştirip kişisellikten uzaklaştırarak- bu amacı geçersiz kılar.

Joseph Kosuth’a göre; *Sanatçının anlamını koruyarak yeni bir dili konuşmanın olanaklığının anlaşılmasını Duchamp’ın ready-made’i sağlamıştır. Ready-made’le birlikte sanatın ilgisi dil’in biçimine değil ‘ne’ dediğinedir. Ready-made’le sanat,*

(77) Donald Kuspit, **A.g.k.**, s. 30.

artık biçim sorunu olmaktan çıkıp, bir işlev sorunu olmuştur. Bu dönüşüm Kavramsal Sanat'ın başlangıcını belirler. Duchamp'tan sonra sanat bütünüyle

kavramsaldır. Duchamp'tan sonraki sanatçıların değeri, soru yönelmelerinin değişikliklerine uyarak daha çok ya da daha az önemli olmak üzere, sanat kendiliğini gerçekleştirmeyle ölçülebilir. Bu da sanatın buluşuna ekledikleri ya da başka bir deyişle yapıtlarına girişmeden önce varolmayan demektir. Sanatçılar sanat kendiliğini, sanatın cinsine göre, yeni önermelerden ilerlerken soru haline koyarlar. Buna ulaşmak için, bize kadar gelen sanat diliyle, sanatsal önermelerin formülleştirilmesinin yalnızca bir tarzı vardır, aksiyona dayanan bir etkinlikle yetinilemez. Çokluk sanat nesnesinin (özellikle Duchamp'a gönderme yaparak) sanat nesnesi olarak yalnızca, sanatçıların düşünceleri güncelliğini yitirdiğinde bir geciktirme aygıtı gibi çalıştığı söylenir. Araştırmaya dayanmayan bir düşünceden ortaya çıkan böyle bir uslamlama, zorunlu ilişkili olmayan, olgular birliğini düzenliyor. Daha önce belirttiğimiz gibi, “Estetik, kavramsal görüş açısından sanata yabancıdır”. Aynı zamanda, herhangi bir fizik nesne sanat nesnesine dönüşebilir. Yani estetik olarak hoş kabul edilebilir. Ama bunun nesnenin sanatsal bağlama girişiyle, bu bağlam içinde işleyişiyle bir ilişkisi yoktur.”⁷⁸

Nesnesizleşen sanat beraberinde birçok eleştiriye de getirmiştir. Bunlardan birisi; Fransız düşünür, toplum bilimci Jean Baudrillard (1929-2007), nesneden ayrılmış sanat hakkında şöyle diyordu: ‘artık çağdaş sanatın varlık nedeninin kalmadığını nesnesini yitirdiğini’ ilan ederek sanat dünyasını tahrik etmiş ve şöyle devam etmişti: “Sanat, bayağılığa, atıklara, vasatlığa, değer ve ideoloji diye el koyuyor”

(78) Joseph Kosuth, “Felsefenin sonu sanatın başlangıcı”, www.sanattanimtoplulugu.com

der. Dünyaya, sanat dünyasının içinde bulunduğu durumu, tüm açıklığıyla sergileyen en çağdaş düşünürler arasında yer alan Baudrillard kitabında şöyle devam eder;

Bütün sırlarından, bütün yanılısamalarından teknoloji yüzünden mahrum kalan, modellerden üretildiği için kökeninden mahrum kalan, hem öznenin yörüngesinden çıkarıldığı hem de dünyanın estetik tanımının parçası olan kesin görüş tarzından koparıldığı için bütün anlam ve değer çağrışımlarından mahrum kalan nesne, bir bakıma saf bir nesne olur ve kültürümüzün genel estetikleşmesinden önce-veya sonra- var olan formların kuvvetini ve dolaysızlığını kısmen geri kazanır. Bütün bu yapıntılar, bütün bu yapay nesnelere ve imgeler, üzerimizde yapay bir tür etki bırakır veya bizi yapay bir şekilde büyütürler. Simülakrlar artık simülakr değildir, maddi açıdan apacık hale gelmişlerdir; belki de hem kişisellikten ve sembolizmden tamamen arındırılmış, hem de buna rağmen alabildiğince yeğın, doğrudan mecra olarak kullanılan birer fetişe dönüşmüşlerdir – tıpkı hiçbir estetik dolayımı olmayan fetiş nesnelere gibi. En yüzeysel, en kalıplaşmış nesnelere, kurban ayinlerinde takılan maskelerinkine denk bir egzorsizm gücüne yeniden kavuştukları nokta burası olabilir. Maskeyi takanların, dans edenlerin, seyredenlerin kimliğini yutan ve bir tür tavmatujik baş dönmesi tetikleme işlevi gören maskelerle tıpatıp aynı . Bence reklamcılıktan elektroniğe, medyadan sanal gerçekliğe bütün bu modern yapıntılar, nesnelere, imgeler, modeller, ağlar, iletişim sağlamak veya bilgi vermektten çok muhatabı (bizi, öznelere sözümona failleri) yutsun ve sersemletsin-keza daha önceki bütün egzorsizm** ve paroksizm*** biçimlerinin yaptığı gibi onu defetsin ve reddedsin- diye yaratılmış.⁷⁹*

(79) Jean Baudrillard (Sunuş: Sylvère Lotringer), **Sanat Komplosu**, Türkçesi: Elçin Gen-İşık Ergüden, İletişim Yayınları, İstanbul, 2010, (2. Basım), s.40-41.

*Simülakr: Bir olay veya nesneyi varmış gibi yapmak.

****egzorsizm**: Şeytan kovma, cin çıkarma. *****paroksizm**: Doruğa vardırma, abartma.

Günümüzde kapitalizmin sonuçlarından birisi de çok uluslu şirketlerin tüketim kültürünü doğrudan etkileyen mekanizmalar olarak yer alması sanat nesnesinin statüsünü belirler durumdadır. Sanat ile günlük hayat arasındaki sınırları ortadan kaldıran bu durum; tüketim toplumunda nesnelere ve tüketim ürünlerinin estetize edilmesinde Pop Sanat uygulamaları nesnenin tekrar kendi imgesiyle algılanması yönünde bir anlayış canlanmıştır. Tüketim ürünlerinin sanat statüsüne yükseltilmesi, müze ve galerilere girmesi alt kültür ile üst kültür arasındaki sınırların ortadan kalkmasının göstergesidir.

Edebiyat ve sanat eleştirmeni Fredric Jameson ise konuyla ilgili şöyle yazmakta:

Postmodernizm, Modernizm'in tekeli kapitalizme dayalı anlayışından, çok uluslu kapitalizme geçişi temsil eder. Buna göre, sanat yapıtının tekel, ayrıcalıklı statüsünden başka sanatçının pozisyonunda da köklü bir değişim meydana gelir. Foucault ve Barnes'in savlarını referans gösteren postmodern yaklaşımlarda, yapıtı oluşturan anlam sadece müellif (author) belirlenmez, daha çok yapıtın içinde yer aldığı kültürel odaklarca sarmalanır. Sanat nesnesine atfedilen ayrıcalık sona erdirilir. Böylece sanat müze ve galerilerden kurtularak sokağa taşınır, kültürel uygulamaların vazgeçilmez bir bileşeni olarak selamlanır. Elbette bunu Postmodern evrede sanatın nesnesizleştirilmesi yönündeki girişimlerin bir sonucu olarak algılamak gerekiyor. Diğer yandan her türden reklam, endüstriyel tasarım ve bilişimsel uygulamalara yönlendirilecek sanatın ayrıcalıklı statüsünün sona erdirildiği ve kültürel problemlere yanıt veren bir olguya dönüştürdüğü gözlenmektedir.⁸³

Çağımızın önemli sanatçılarından Daniel Buren 'Müzenin İşlevi' adlı makalesinde şöyle yazar: [...] 19. Yüzyıldan beri muhafaza etme işlemi üstlenen bir ortam olan müzelerin, sanat yapıtının değerini nasıl belirlediği yönünde çarpıcı saptamalar

(80) Rıfat Şahiner, A.g.k., s. 206.

yapmaktadır. Buren'e göre; resmedilen şeyler genellikle belirsiz bir zaman için tual üzerinde keyfi olarak dondurulmuş/tespit edilmiş tavırlar, jestler, hatıratlar, kopyalar, taklitler, izdüşümler, düşsel simgelerdir; bu edebiyat ya da dondurulmuş zaman yanılısamasını güçlendirmek için, (fizik açıdan dayanıksız tual, çerçeve, boya v.b. öğelerden oluşan) eseri, zaman aşındırıcı etkisinden korumak gerekmektedir. Müze bu görevi üstlenecek ve bu iş için uygun, yapay yollar kullanarak, müdahale edilmesine çok daha çabuk tahrip olup nesnelere (elden geldiğinde) koruyacaktır.

Müzelerin 19. Yüzyılda edindikleri bu muhafaza etme işlevi günümüzde de varlığını sürdürmektedir. 20. Yüzyıl sanatının 19. Yüzyıl sanatına hala bu kadar bağımlı olmasını ve ondan kopmamış olmasının nedeni de esasen budur, çünkü onun sistemi, mekanizmalarını ve işlevini (Cezanne ve Duchamp dahil olmak üzere) kabullenmiş, onun belli başlı aldatmacalarını açığa çıkarmaya hiç yeltenmemiş, tam aksine sergi çerçevesini apaçık bir olgu gibi değerlendirmiştir. Her ne kadar Duchamp ya da kimi ardılları Buren'in söylediğinin tersine müze düşüncesiyle etkin bir mücadele içinde olsalar da, zamanla tarihselleştirilme çelişkisinden kendilerini kurtaramamış görünüyorlar.

Bu Duchamp'ın hazır yapımlarının, hazır yapımlarını yapmaya yeltenen kopya sanatçılarına dek uzanmakta. Sanatın nesnesizleştirilmesi fikrinden hareket eden 1980 dolaylarının birçok neo-avangardist isminin, sanat yapıtının tecimsel değerini sorguladıkları kopya işleri bile şimdiden astronomik değerlere alıcı bulmakta. Üstelik daha şimdiden müzelerin başköşesine kuruldular bile.⁸¹

(81) Rifat Şahiner, A.g.k., s. 206.

Konu özetlenecek olursa; ‘estetik nesne’ sanat tarihinde, geleneksel sanatın en önemli temsilcisiyken ve metalaşmasına katkıda bulunmuşken, ilk önce Duchamp tarafından estetikten yoksun bırakılıyor, sonrasında ‘sanat’ nesnesinden de arındırılıyor. Ve günümüzde ise yaşanan toplumsal değişimlerin sanata yansınmasıyla ‘sanat’ nesnesine tekrar kavuşuyor. Ancak bu kavuşma bilindiği şekilde değil, bir ‘tüketim nesnesi’ olarak sonra da bir ‘meta’ ve ‘fetiş’ nesnesine dönüştüğü söylenebilir.

6-KAVRAMSAL SANATA ELEŞTİREL YAKLAŞIMLAR

Sanat tarihinin, geçmişten beri devam eden süreç içinde, yaşanan toplumsal yapı değişikliklerinde, sanatın rolünün ne derece olduğu soru şekline dönüştürülebilir. Toplum mu sanatı şekillendiriyor, sanat mı toplumu? Tartışmaya oldukça açık bir konu olması nedeniyle farklı cevaplar gelmesi olasılığına karşın; araştırma ve incelemelere göre aslında sanat her zaman özellikle, Aydınlanma sonrası dönemden itibaren, manifestolar ve avangard çıkışlar, sanatçıların ve sanatın öncü olduğu ve toplumu etkilediği görülmüştür. Toplumun gelişmesinde rolü olan sanat, farkındalığın farkına varılmasına neden olmuştur.

Geleneksel sanattan kopuşun Duchamp’la birlikte gerçekleşmesiyle birlikte sanatın ‘Kavramsal’laşması ile beraberinde bir çok tartışmalar ve eleştirileri de beraberinde getirmiştir.

Geleneksel sanata sıkı sıkıya bağlı bazı filozof, tarihçi, kuramcı ve sanatçıların eleştiri konusu olan, ‘Kavramsal Sanat’ı hangi yönleriyle tartıştıklarını bazı kuramcılardan örnekler vererek aktarmak gerekir.

6-1- CLEMENT GREENBERG

Amerikalı eleştirmen ve kuramcı Clement Greenberg (1909-94),’in ‘Avant Garde and Ktisch’ denemesi onun eleştirmen olarak anılmasına yol açmıştır. Greenberg’in ise asıl ilgilendiği sanattan çok ‘Modernist’ yazınla ilgilidir.

Amerika’da Modernizmin en önemli kuramcısı ve destekleyicisi olan Greenberg, ‘Soyut Dışavurumculuk’ un kurumsallaşması ve ‘Modernist Amerikan Sanatı’nın egemenliğinin korunmasında çaba harcamıştır. Clement Greenberg’e göre ‘Modernizmin başlangıcının Manet’in yapıtlarına dayandığını’ söylemiştir. Arthur Danto’ya göre ise de; Van Gogh ve Gauguin’nin Vasarici ölçülerin tanımladığı çizgiden intikal biçimde sapmasıyla başlamıştır.

Greenberg, “dönüp kendi temellerini ilk sorgulayan uygarlık Batı uygarlığı değildir ama bu sorgulamada en öteye giden uygarlık Batı uygarlığıdır” der ve “ bu öz eleştirinin araçlarını sorguladığı için oyun bozan bir kurnazlıkla “ilk gerçek modernist” olarak sınıflandırdığı Kant ile başladığını öne sürer.

Greenberg’in sıkı bir modernist olması Pop Sanat ve Kavramsal Sanat’a karşı tepkili davranmasına yol açmıştır. Pop Sanat’ı ‘Kitsch’ olarak adlandırması onu ticari bulması ve popüler kültürden hoşlanmamasıdır. Greenberg 20. yüzyılın akademik sanatını da kitsch olarak saymaktadır. Greenberg’in kitsch olarak değerlendirdiği savı aslında Whistler’in Ten O’Clock Lecture (1885) (saat ondaki ders) adlı çalışmasındaki ; “sanatçının ticari amaçla ucuz, sıradan, cafcacflı şeyler” satanlardan ayrılması gerektiğinin savunmasındaki görüşünü şu şekildeki değerlendirmeyle açıklar:

Troçkist sınıf mücadelesi bakış açısından tarihsel olarak açıklamış ve haklı çıkmıştır. Burdan itibaren açıklama şöyledir: *Greenberg'e göre Kapitalizm, Stalinizm ve Faşizm hepsi kitsch'den yaralanırlar, çünkü kitsch iletişimsel yaralarıyla tanımlanırken 'Avangard' kültür yaratmanın ve anlam vermenin koşullarını inceler. Greenberg'e göre kitsch en etkili sonucu elde etmeye çalışırken, Avangard sebebe yönelmeyi hedefler. Hem ticaret hem de totaliter rejimler bilgileri en yüksek düzeyde denetlemek ister. Bunun için kitsch kültürüne gerek duyarlar. Kitle kültürü kaçınılmaz olarak kitsch'tir çünkü edilgen tüketiciler erişilebilir sonuçları bilinçli araştırılan sebepten çok daha kolay anlar. Kitle kültürü, ancak gerçek bir sosyalist toplumda edilgen tüketim psikolojisini aşacaktır. İki yazar arasında önemli farklar bulunmakla birlikte, Greenberg'in popüler kültür karşısındaki tutumu Theodor W. Adorno'nunkine yakındır.*⁸²

Greenberg'in yazılarının genelde gazete yazısı niteliğinde olmasından düşüncelerinin gelişimini tam olarak nitelemek zordur. Ancak Modernizmle ilgili açıklamalarının her zaman tarihsel olduğunu savunmuştur ve bazı yapıtlarını kendi beğeni yargısına göre savunmuş ve sanatın herhangi bir amaca ya da kurama uyması gerektiğine her zaman karşı çıkmıştır.

Greenberg'in Jackson Pollock'a hayranlığı, onun yaptığı sanatı üst düzeyde değerlendirir. Bununla ilgili bir yazı şöyle: *Jackson Pollock ciddi bir sanatçıdır ve ressamın yapıtları Cezanne'den Picasso'ya Modernistlerin biçimsel deneyimin imlediği herşeyi kabul ettiğini gösterir. Rosenberg'in kuramı şarlatanların yaptığı 'tehlikeli numaralar'da başka bir şey olmayan yapıtlarına yeşil ışık yakmıştır. Kimi sanatçılar Rosenberg'in 'icra' anının kendisi olabileceği iddiasını kabul edince,*

(82) Chris Murray, **Yirminci Yüzyılda Sanatı Okuyanlar**, Türkçesi: Suğra Öncü, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2009, s.172.

1960'larda bu yönü, Greenberg'in bu dünyaya güvenini sarsıcı bir nefret duymasına neden olmuştur. Yazarın karşı çıkışları ciddi olabilir, ama çok kolayca, zamanı geçmiş bir eleştirmenin tutuculuğu gibi yorumlanabilir, Ruskin'in Whistler'e yükselmesinin çağdaş benzeri olabilir.⁸³

6-2.- FREDRIC JAMESON

Kültür eleştirmeni Fredric Jameson (1934-), Marxist edebiyat ve kültür eleştirmeni olarak postmodernizmi en zorlu tarihsel çözümlerinden biri olan 'geç kapitalizmin mantığı' olarak sunmuştur. Stuart Sim'in Jameson'ı şöyle anlatır:

Jameson'ının teorik gelenekler panoramasına hakim bakışı, kendisinin çağın depolitize edici, göreci ya da tepkisel eğilimine karşı bir polemik başlatmak için iyi konumlanmış olduğunu ifade eder. Bu polemik, New Left Review'de (1984) yayınlanan "Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı" (Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism) adlı makalede anlamlı bir biçimde formüleştirildi.

Bu makale, genişletilerek, postmodernizm üzerine tartışmalarda önemli kaynaklardan biri olan, aynı başlığı taşıyan hacimli bir kitaba dönüştürüldü (1991). Jameson postmodernizmi tarihsel ve politik açılardan yorumlar savaş sonrasında, enformasyon çağında kültürel kapitalizmin işleyişlerin açıklamak için Marx'ın ekonomik çözümlerini uyarlayıp güncelleştirmeye girişen Ernest Mandel'in Geç Kapitalizm'ine (Late Capitalism) dayanır.⁸⁴

(83) Chris Murray **A.g.k.**, s.173.

(84) Stuart Sim, **A.g.k.**, s. 300.

Rıfat Şahiner şöyle yazar: *Postmodernizm'in önde gelen kuramcılarından Jameson, kendi kültürel sınıflandırmasıyla, Ernst Mandel'in insanlığı son gelişmeler ışığında yaşanan üç teknolojik devrime göre sınıflandırması arasında bir paralellik kurarak, bu dönemleri şöyle açıklar: 19. Yüzyılın ortasında bulunan 'Buhar Makinesi' ile 'Realizm'; 19. Yüzyılın sonuna doğru 'Elektrik Enerjisi' ile 'Postmodernizm' Jameson, buhar ve elektrik enerjisini 'Makinesel Üretim' olarak nitelerken, televizyon ve bilgisayar, 'yeniden üretim' (reproduction) süreci olarak ifade eder. Postmodern dönemin iki önemli aracının 'Video Sanatı' ile olan bağlantısı belirgindir. Bilgisayar, imaj üretici bir araç, televizyon ise video için vazgeçilmez bir unsurdur. Postmodernizm neredeyse 40 yıldır var olduğu söylenen fakat henüz tam olarak tarif edilmeyen bir süreçtir. Jameson, postmodernizm 'Modernizm'in gelişmiş biçimlerine karşı tepki niteliği taşıyan karmaşık bir süreç olarak niteler. Jameson, özellikle seri üretim kültürü (mass culture) ile yüksek kültür arasındaki eski ölçülerin erozyona uğradığı ve sınırların yok olduğu bir dönem olarak belirginleştiğini, bu yüzden de bir üslup olarak değil, ama halihazırda 'Baskın Kültürel Yapı' olarak algılanmasını ister. Ona göre; Postmodern Kültür, Robert Venturi'nin Pop binalarından, Andy Warhol'un üslubuna John Cage'in müziğinden, Philip Glass ve Terry Riley'in klasik ve pop müziği sentezledikleri ürünlere, 'Punk'tan Rock grubu akımlarına kadar 'kitsch'le çerçevelenmiş bir kültürdür der.⁸⁵*

6-3- JEAN- FRANÇOIS LYOTARD

Jean-François Lyotard (1924-98), Postmodern düşüncesinin en önemli kuramcısı, meslek yaşamında felsefesi ve kuramcılığı ile tanınmasına rağmen sanat konusunda da bir çok kitap, sergi kataloğu, denemeler yazmıştır. Özellikle de salt düşüncede

(85) Rıfat Şahiner, **A.g.k.**, s.44.

varolan şey (the sublime)* kavramıyla ilgili eleştirel ve estetik kuramı sanatsal uygulamada önemli bir katkı sağlamıştır. Lyotard şöyle der:

*Postmodernizm, toplumsal, politik, entelektüel ve sanatsal olmak üzere çeşitli biçimlerin hepsinde, herkesçe kabul edilen yetkeye gösterilen bir kültürel tepki gibi düşünülmelidir. Lyotard'a göre Aydınlanmadan bu yana Batı'nın tarihine, bizden tam bir sadakat bekleyen bir dizi 'üstanlatı' (ya da büyük anlatılar) egemen olmuştur.*⁸⁶

Modernizm'de üstanlatı sanatsal etkinlik ve estetik kuramın belli bir norma uyma zorunluluğu getirerek, zorbalaşma noktasına gelecek kadar yetki sahibi iken Postmodernizm'de belli bir norma uyma zorunluluğunun olmaması ve hatta belli söylemlerde ifade çeşitliliğine teşvik etmektedir. Lyotard sıkça kullandığı 'differend' kavramını şöyle açıklar:

*'Differend' kavramı farklılığa duyulan bu bağlılığı çok açık seçik yansıtır. 'Differend' iki taraf arasındaki çözümlenemeyen bir çelişkidir. Çözümlenemez çünkü tarafların kullandığı cümleciklerin bağlantı kuralları ya da söylemler karar verme konusunda kendi iç ölçütleri olduğundan kıyas kabul etmez.*⁸⁷

En yetkin ifadesini Differend'da bulan bu felsefi "temel dönüş" kampanyası, Lyotard'ın odağını politikadan, estetikten ve felsefeden, kendisinin Postmodern Durum 'da dikkat çektiği, Ludwig Wittgenstein'in bir toplumun dilbilimsel ve bu yüzden kavramsal ve pratik biçimde "dil oyunları"ndan oluştuğu kavrayışına

(86) Chris Murray **A.g.k.**, s. 221.

(87) Chris Murray **A.g.k.**, s. 222.

***the sublime**: bilinç altındaki güdülerini iyiye yöneltmek.

dayanan geç felsefesiyle paralellik gösteren bir başka, oldukça modern “dilbilimsel dönüş”e indirgemiş görülebilir.⁸⁸

Lyotard’ın sanata ilişkin yazıları oldukça geniş kapsamlıdır. Modernist görünen sanatçıların yapıtlarından yana, modernliğin ve modern kavramını kültürel egemenliğine meydan okumaya uğraşan biri açısından biraz şaşkıncu kaçan belirgin bir tercihte bulunur. Lyotard’ın sanata dair en kapsamlı şekilde konu edindiği Duchamp’s Trans/Formes(1977) (Duchamp’ın Dönüştürücüleri) adlı yapıtı da bir araya toplanan denemeleridir.

Lyotard’a göre Duchamp’ın yapıtları eleştirel çözümlenmeye gelmez çünkü eleştirmenin üstesinden gelen yapıtlarda (yorumlanamayan bir şey) vardır. Bu da sanat yapıtlarını geleneksel kültürle bağlar kurmaya yönelen eleştirmen, Duchamp’ın ‘boşunluğu’ karşısında modernist üstanlatısının temelinde yatan dizgeleştirme içgüdüsünü düş kırıklığına uğratarak bunları alıkoyma. Her ne şekilde olursa olsun Duchamp belli kültürel yönden beklenen kalıplara girmeyi reddeder, dolayısıyla da eleştirmen Duchamp gibi bir sanatçıyla karşılaştığında onu anlamaya veya anlamadığını anlatmaya çalışmalıdır.

Lyotard, “Bu günün sanatı; anlatılması, görülmesi mümkün olmayan şeyleri dile getirmek ve göstermek çabasından başka bir şey değildir” diyordu. Sanatçılar artık garip makineler tasarlıyor ve yapıyor, onlarla oynuyorlardı. Yerleri kazarak, yapıları paketleyerek, taşları üst üste koyarak, vücutlarını keserek, şizofreniklerin güncellerini sergileyerek, göz yanılması erek edinmiş heykeller yaratarak bir gülmece (saf) dünyayı kurmaya çalışıyorlardı. Duyumun olsun, anlatımın olsun sınırına gelip dayanılmıştı. Postmodernin, neo-avangardın taşıdığı gerçeklik buydu.

(88) Stuart Sim, **A.g.k.**, s. 328-329.

*Yoruma sonsuz güç ve olanak kazandıran da buydu ve bu nedenle sanat arasındaki bağı koparmaktan söz etmek olanaksızdı. Bu bağ, artık her geçen gün biraz daha güçlenecek ve gelişecekti.*⁸⁹

6-4- JEAN BAUDRILLARD

Dünyaca tanınan Fransız kuramcı Jean Baudrillard (1929-2007), 1996 yılında “Sanat Komplosu” başlıklı makalesini yayınladığında, çağdaş sanatın varlık nedeninin kalmadığını ilan ederek uluslararası sanat camiasında büyük bir skandala yol açtı.

*Baudrillard, bir sanat aşığı değildi ama sanatla alakadar olmadığı da söylenemezdi. 1983 yılında, Simülakrlar ve Simülasyon başlıklı çığır açan metninin İngilizce çevirisi yayımlandıktan sonra, New York sanat dünyası onu bağrına basmış, çok etkili bir uluslararası sanat dergisi olan Artforum’un yıldızı olmuştu.*⁹⁰

Baudrillard’ın asla bir kültür eleştirmeni olmak gibi iddiası olmamıştı. O da sitüasyonistler* gibi, ‘kültür’ e karşı gayet selim bir saygısızlık besliyordu. Baudrillard lafi dolandırmayı sevmez “sanat bayağılığa, atıklara, vasatlığa, değer ve ideoloji diye el koyuyor” diye yazmıştı.

Baudrillard “Sanat Komplosu” başlıklı yazısında sanatın hükümsüz olduğunun iddiasını şu şekilde açıklıyor: *Burada bir yanlış anlam var, gerçi ben de bunu engellemeye çalışmadım. Temelde benim derdim sanat değil. Ben sanatı veya kişisel olarak sanatçıları hedef almıyorum. Sanat beni antropolojik bakış açısından, bir*

(89) Hasan Bülent Kahraman, **Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri...**, Everest Yayınları, İstanbul, 2002,(2.Basım), s. 28.

(90) Jean Baudrillard, **A.g.k.**, s. 9.

***sitüasyonist Enternasyonal**: 1957’de İtalya, Cosio D’Arroscia’da kendilerini hem modern sanata hem de radikal siyasete adanmış avngard sanatçı,şair, yazar eleştirmen ve film yönetmen gruplarının ittifakı olarak kurulmuştur.

nesne olarak ilgilendiriyor; ben nesnenin kendisiyle ilgileniyorum, herhangi bir estetik değerinin öne sürülmesinden önce ve sonra olanlarla ilgileniyorum. Estetik değerin –bu arada pek çok başka şeyin- iflas ettiği bir dönemde yaşadığımız için şanslı olduğumuz bile söylenebilir. Bu gerçekten de benzersiz bir durum.

Benim niyetim sanatı gömmek değil. Gerçeğin ölümünden bahsettiğimde, şu masanın var olmadığını kastedmiyorum, bu çok aptalca olur. Ama nedense söylediklerim hep bu şekilde anlaşılıyor. Buna engel olamıyorum. Bu masayı resmedecek bir temsil sistemimiz kalmadığında ne olur? Estetik yargı için, estetik haz için uygun bir değer sisteminiz kalmadığında ne olur? Sanatın bu tahrik edici sorudan, bu meraktan yakasını kurtarmak gibi bir ayrıcalığı yok. Ama sanat özel bir muameleyi hak ediyor, çünkü bayağılıktan kurtulduğu iddiasını en fazla dillendiren o, üstelik bir tür yücelik tekeli, aşkın değer tekeli de onda. Benim itirazım buna. Sanat diğer herşeye yönelttiğimiz eleştiriden nasibini alabilmelidir.⁹¹

Baudrillard Andy Warhol'dan bahsederken de; onu bir referans noktası olarak gördüğünü ve sanatın dışında imgeyle ilgili antropolojik olarak değerlendirdiğini ve estetik açıdan yaklaşmadığını söyler. Duchamp'tan bahsederken de; “hepimiz Duchamp'la aslında suç ortağıyız” derken gündelik hayatımızda bir tür “hazır-nesnellik” hali içinde yaşadığımızı ve ‘herşey trans estetikleştiriliyor’ bu da artık yanılısma diye bir şeyin kalmadığı anlamına geliyor. Baudrillard'a bu eleştiriler karşısında yöneltilen “peki sizin için sanat nedir?” sorusuna ise şöyle yanıt veriyor:

Sanat bir formdur. Formun tam olarak bir tarihi yoktur, yazgısı vardır. Sanatın da bir yazgısı vardı. Bu gün sanat değere indirgendir; üstelik maalesef değerlerin pek

(91) Jean Baudrillard, **A.g.k.**, s. 67-68.

de iyi durumda olmadığı bir zamanda. Değerler: estetik değer, ticari değer... Değerler pazarlık edilebilir, alınıp satılır, takas edilir. Ama formlar, form olarak, başka bir şeyle takas edilmez, sadece kendi aralarında takas edilebilir, estetik değer de bu bedel karşılığında ortaya çıkar. Mesela soyutlama, daha sonra, gerçekliği yapıbozuma uğratmak değil çözümdürmek için kullanılan sözde analitik bir yöntemle dönüşmüştür. Bu süreçte birşeyler dağılmıştır, belki de sırf tekrarlamamanın etkisi yüzünden.⁹²

6-5- ARTHUR COLEMAN DANTO

Arthur C. Danto (1924-), Amerikalı sanat eleştirmeni ve filozoflarından. Günümüz estetik teorisinin önemli isimlerinden olan Danto, özellikle 1984'te yazdığı 'Sanatın Sonu' adlı makalesi, Hegel'in 'Sanatın Sonu' adlı tezinin çağdaş versiyonudur. Danto'nun tezi artık sanat yapılmadığı veya eskisi kadar iyi yapılmadığı değil, Batı sanatı tarihinde bir dönemin kapandığı ve apayrı başka bir dönemin başladığıdır. Bu görüşe göre daha önce sanat tarihinde ideoloji temsili takip etmiş, şimdi ise her şeyin meşru olduğu tarih sonrası bir döneme girilmiştir. Sanat üretiminde izlenilmesi gereken felsefi veya üsluba dair kısıtlamalar kalkmış, sanat tarihi anlatısı sona ermiştir. Chris Murray Danto hakkında şöyle yazar:

Danto öncelikle, varlıkbilimle (ontoloji), sanatın gerçekten ne olduğuyula ilgilenmiştir. Yazar, bazıları gündelik yaşamdan alınmış birçok çeşitte sıradan nesne sanat sayılmış olsa da, sanat ile sanat olmayanın birbirinden ayırt edilebileceğini savunur. Danto birşeyin sanat sayılması için gerekli ve yeterli koşulların var olduğuna inanır; böylece 'sanat' tanımlanabilir. Witgenstein'in ve onun izleyicilerinin tersine, sanat aslında 'açık' bir kavram değildir. Bu yönüyle,

(92) Jean Baudrillard, **A.g.k.**, s. 69.

Danto tözcüdür (temel unsurlardan yanadır). Danto'nun bakış açısına göre, sanatın tözü (temel/zorunlu nitelikleri) şunlardır:

- *Sanat her zaman temsil ettiği bir şey hakkındadır.*
- *Aynı zamanda, ne hakkındaysa sanatçının buna ilişkin tutumunu ya da bakış açısını ifade eder.*
- *Bunu mecaz kullanımıyla yapar.*
- *Sanatsal temsil ile ifadenin içeriği büyük ölçüde yorumdan oluşur.*⁹³

Danto'ya göre sanatın olması gereken temel özelliklerini sıraladıktan sonra, yine Danto'nun Andy Warhol'un Brillo kutularıyla ilgili yaptığı felsefi değerlendirmeyi aktarmak önemlidir. Şöyle ki:

Andy Warhol'un 1964 Nisan'ında Manhattın'nın doğusundaki 74. Cadde'deki Stable Galery'deki olağan dışı sergisinde Brillo kutusu heykellerini sergilemesiydi. Hala Manifestolar Çağı olan bir dönemde o kutular gibi ortaya çıkmak ve düzeni devirmek adına ne çok şey yapmıştı; o dönemde, Warhol'un yaptığıınun gerçekte sanat olmadığını söyleyen birçok kişi vardı ve o dönemden kalanlar, bugün hala aynı şeyi söylüyor. Ama ben bu işlerin sanat olduğuna ikna olmuştum. Ve benim için ilgi çekici soru, gerçekten derin olan soru, Warhol'un Brillo kutusu heykelleri ile süpermarket deposunun Brillo paketleri arasındaki farkı nerede yaptığıydı. Tartışmış olduğum üzere, tüm felsefi sorular bu biçimi taşır. Dışardan bakıldığında birbirinden ayırt edilmez görünen iki şey, farklı, hatta önemli ölçüde farklı kategorilere ait olabilir. Bunun en ünlü örneği, Descartes'in Birinci Meditasyon'unda modern felsefe çağının ta kendisinin başladığı örnektir. Descartes burada düş ile uyanık haldeyken yaşanan deneyimleri birbirinden ayırt etmekte

(93) Chris Murray **A.g.k.**, s.111.

kullanılabilecek hiçbir işaret bulunmadığını keşfeder. Kant, ahlak ilkelerine bağlı kalmaktan öteye geçemez. Heidegger otantik oluş ile otantik olmayan bir yaşam arasında dışarıdan bakıldığında bir fark olmadığını gösterir kanımca. Bu liste felsefenin kendi sınırlarına dek uzatılabilir. XX. Yüzyıla dek aslında sanat yapıtlarının daima teşhis edilebilir olduğu düşünülüyordu. Şimdi felsefi sorun bunların neden sanat eseri olduğunu açıklamaktadır. Warhol ile birlikte, bir sanat olmadığı açık hale gelir; sanat yapıtı Brillo kutusuna veya çorba konservesine benzeyebilir. Ama Warhol'un derin keşfi gerçekleştiren bir grup sanatçıdan yalnızca bir tanesidir. Warhol'un büyük buluşunun çağdaşı olan müzik ile gürültü, dans ile hareket, edebiyat ile salt yazı ayrımlarının tümü. Warhol'un buluşunu her bakımdan kopya eder. Bu felsefi buluşlar sanat tarihinde belirli bir anda ortaya çıktı; sanat felsefesinin ise sanat felsefesine belli bir biçimde esir oluşu; yani sanatın doğasına ilişkin felsefi sorunun, sorulması tarihsel anlamda mümkün hale gelince, Brillo kutusu gibi yapıtların var olması, tarihsel açıdan mümkün oluncaya dek sorulmaması ise beni hayrete sürüklüyor. Tarihsel bir olasılık halini alana dek, felsefi bir olasılık değildi: Ne de olsa filozoflar bile tarihsel anlamda mümkün olan tarafından kısıtlanır. Bu soru sanatın tarihsel akışının belli bir döneminde bilince yükseldiğinde yeni bir felsefi bilinç düzeyine varılmış demektir. Bu iki anlama gelir. İlkin, kendini bu bilinç düzeyine getirmiş olan sanat artık kendi felsefi tanımının sorumluluğunu taşımak zorunda değil demektir. Bu daha ziyade sanat filozoflarının görevidir. İkinci olarak, sanat yapıtlarının herhangi bir biçimde görünmek zorunda olmadığı anlamına gelir, zira sanatın felsefi tanımı her tür ve yaklaşımdan sanat ile uyum göstermelidir. Hem Reinhardt'ın saf sanatı hem illüstratif, dekoratif, figüratif ve soyut, antik ve modern, Doğu ve Batı, ilkel ve ilkel olmayan sanat bunlar birbirinden ne kadar fark gösterebilirse de uyumlu olmalıdır. Felsefi bir tanım her

şeyi barındırmak zorundadır ve bu böylece hiçbir şeyi dışlayamaz. Ama bu da sonunda, sanatın bu noktadan itibaren takip edilebileceği herhangi bir tarihsel istikamet olmayacağı anlamına gelir. Geride bıraktığımız yüzyıl boyunca sanat, felsefi bir bilince doğru çekildi ve bu zımmen, sanatçılar sanatın felsefi özünü somutlaştıran bir sanat üretmelidir biçiminde anlaşıldı. Artık bunun bir yanlış anlama olduğunu görebiliriz; daha berrak bir kavrayış ise beraberinde şunu tanımayı getirir; sanat tarihinin izleyebileceği daha ileri bir istikamet yoktur. Sanat, sanatçı ve hamiler nasıl olmasını istiyorsa öyle olabilir.⁹⁴

Sonuç olarak Chris Murray'ın yazısıyla şöyle özetlenebilir: *Arthur Danto, kendisi de bir sanat eleştirmeni ve de sistematik bir sanat felsefecisi olarak nedenlerin söylemine katkıda bulunan başlıca kişilerden biridir. Geniş örnek yelpazesi, çözümlene araçlarını kullanımı ve yazılarındaki canlılık ve enerji ile sanat dünyasını ve felsefi sanat tartışmalarını önemli ölçüde etiklemiştir.⁹⁵*

(94) Arthur C. Danto, **Sanatın Sonundan Sonra**, Türkçesi: Zeynep Demirsü, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2010 s. 59-60-61.

(95) Chris Murray **A.g.k.**, s.116.

7- KAVRAMSAL SANATIN TÜRKİYE'DEKİ ETKİSİ

Türkiye'de Batılı sanatın tanınması ve yerleşmesi, çok öncesine Tanzimat Dönemi'ne kadar gitmektedir. 1883 yıllarında kurulan Sanayi-i Nefise Mekteb-i, ilk olarak Batılı sanat eğitimi veren kurum olmuştur. O dönemlerde bir çok sanatçı yetişmiş ve sanat eserleri ortaya çıkmış olsa da Batı'daki kadar önde olamamıştır. Bu durumla ilgili Sezer Tansuğ'un yazısı aktarılabilir:

Türkiye Batı dünyasıyla ötedenberi çok yakın ve sıkı ilişkiler içinde olmasına karşın, Avrupa dışı bir ülke olma özelliğini de koruyabilen bir yapıya sahiptir. Sosyo-ekonomik yapının birtakım sorunsallarla dolu oluşu, kültürel yaşamın aynı sorunsallar yönünde etkilenmesinin nedeni olmaktadır. Sorunları açıklamayı amaçlayan akılcı çözümlere ulaşması da güçtür. Bu nedenle sanatçılar ve araştırmacılar, yorumlarını temellendirme işinde genellikle bazı çelişkileri yansıtırlar. Tarihsel ve çağdaş, evrensel ve ulusal gibi kavramların yorum çabaları içinde çelişik değerler olarak varlığını sürdürmesi bu yüzdendir. Bazen birbirine karşıt gibi görülen bu kavramların düşünce ve sanat sentezleri içinde eriyip uzlaştığı sonuçları da elde edebilmektedir.⁹⁶

Burada da yazdığı gibi günümüzde de bir çok sorun çözülememiş hatta daha da artmıştır. Aslında şöyle de özetlenebilir : Türkiye'nin ekonomik şartları, kültürel bilgi donanımı, felsefi düşünme yetersizliği, toplum yapısı ve herşeyden önce Batılı gibi düşünememesi, bunun gibi bir çok nedenle ilişkili olarak Batı düzeyinde sanat yapılması zorlaşmıştır. Bu konuyla ilgili Hasan Bülent Kahraman şöyle yazar:

(96)Sezer Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1986 s.15.

Türkiye toplumunun kültür birikimi ne felsefi düşünme alışkanlığına açıktır ne de sanat yapıtını o alanın verileriyle kavramaya. Hele plastik sanatlara gelince sorun büsbütün içinden çıkılmaz bir hal alır. Çünkü, o kesimde birikimimiz tümden yoktur. Derin bir boşluk duygusu, yönsüzlük tedirginliği, ilgileneni hemen kavrar ve kuşatır. Ne kadar sonuçlandırabildiğimi bilmiyorum ama, benim çıkış noktam tam da bu iki olgudur: Estetik ve plastik sanatlar. Ne var ki, öyle dememe karşın sorunu “plastik sanatlar” olarak değil, daha çok “plastik/plastisite” olarak koyduğumu ve algıladığımı hemen vurgulamalıyım. Türkçe’de bunları kavrayacak bir sözcüğün bulunmaması üzüntü vericidir.

Kavramlaştırma çabalarının daha başında işimizi yokuşa sürmekte, güçleştirmektedir. Çünkü “plastik” dediğiniz “şey”, kuşatıcı bir genel kavramdır. Sınırlarını tayin etmek, bir kısıtlama getirmek olanaksızdır. Bu yanıyla da düşünen insanın işini sonsuzca kolaylaştırır. Çünkü, sorunu kentten, tuval resmine ya da “dil plastiği”ne kadar uzatabilirsiniz.⁹⁷

Şöyle de denilebilir aslında; Batının sanatsal birikimi, düşünsel yani felsefi birikiminden kopuk değil içiçedir. Sanat-felsefe tartışmaları da bu sebepten yaşanmıştır. Dolayısıyla Batılı anlamda zihinsel birikim yoksa, Batılı anlamda sanat yapmak da zordur.

Durum böyle özetlenirken Kavramsal Sanat yaklaşımlarının Türkiye’deki etkileriyle ilgili olarak şöyle bir durum söz konusu olabilir; Kavramsal Sanat plastik sanatlardan kopmasıyla gerçekleşir. Ancak bu kopma ne derecede başarılı olabilir bununla ilgili yine Hasan Bülent Kahraman şöyle yazmaktadır:

(97)Hasan Bülent Kahraman, **A.g.k.s.** XII.

[...]Batı sanatının üslupçu ve biçimci geleneği bu gerçeğin ardındadır. O da öteki disiplinlerde yaşanan değişimlere bağlı olarak başkalaşmıştır. Kopma gerçeğine yabancı olmayan Batı düşüncesi, bu eklelemeyi kabul etmiştir. Teori-pratik ilişkisi de buradadır: Kübizm önce maddenin ve bilinçaltının değişmesine tanık olmuş oradan bir sıçramayla kendisini ortaya koymuştur. Dışavurumculuk çok katmanlı bir toplumsal gerçeğin yaşanmasıyla üretilebilmiştir. Perspektifin çok çeşitli yansımaları vardır. Duchamp, kendi özgül gerçeğiyle bir yeniliktir. Ama bu onun kopuşlar geleneği içindeki ayrıksılığını, yabansılığını doğurmaz. Çünkü, öteki tepkiler de ayrık çıkışlardır ama, bu onların bir bütün oluşturmasını engellemez. Batı sanat tarihinin de bir parçası olduğu Batı düşünce tarihinin ana gerçeği budur. Oysa, Türkiye toplumunun böyle bir geleneği yok. Olabilirdi. Çünkü, 1920'lerde birlikte yaşanmış bir us yarılımı var. Eğer o noktanın özgürleştirilmesi mümkün olabilseydi, yeni bir dizi çıkış, yeni bir dizi oluşuma gidilebilirdi. Oysa, 1920'lerin çıkışı Batı'ya eklenme (ekleme-değil) olarak sunulduğundan ve Batı'nın yaşanmış tarihi tartışılmaz bir veri-gerçek olarak koyulduğundan sanatsal üretim de bir tekrar çerçevesinde dönmeye tutsak kılınmıştır. 'Örnek alan', bir sanatsal üretim Duchampyen kopmayı sağlayabilir mi?

O zaman da Lhote ve Leger olgusuyla karşılaşıyoruz. Bir yanda Batı'nın sınırları içinde kalarak bir şeyler yapabilme kaygusu öte yandan ayrıksılığın varsayılan olanaklılığı...Bu ikisini bir arada düşünmek, eğer eklemleme mantığı aşılsa nasıl olabilir? Benim söylemek istediğim şudur: Yaptığım tanım içinde belli bir kopma ve özgüllük çok daha iyi bilinen konvansiyonel plastikte dahi sağlanamamışken Türkiye'de bunu kavramsal yaklaşımlarla yapmak acaba söz konusu olabilir mi, ya da kavramsal sanat Türkiye'de öyle bir arayışın uzantısı olarak mı doğmuştur?

Kısacası şu: Batılı sanat tarihi gerçekten de bir eklemleme zinciri ile oluşmuştur. Fakat eklemlenen zincir, kırılmaların zinciridir. Bu bir . İkincisi, toplam Batılı epistemolojik birikime sahip olmadığı, onu özümsemediği için Türkiye'nin

Kavramsal Sanat alanında ya da bir başka alanda Duchampyen bir kopma yaşamaması olanaksızdır. Çünkü, ortodoksiyi ve konvansiyonalizmi aşacak böyle bir çıkışın maddi temelleri söz konusu değildir. Bu nedenle, kendi içindeki tutarlılığı ayrı bir sorun olarak kalsa bile, yapılanın aşkın bir gerçekliğe ulaşması bir tür öte anlatım geliştirmesi olanaksızdır⁹⁸

Hasan Bülent Kahraman'ın gözlem ve incelemelerinde olduğu gibi bir durum söz konusu olduğunda ve bu durumu destekler bir gerçek olan birikim eksikliği, dil eksikliği ki kavramsal sanatın en önemli unsularındandır. Yine de Türkiye'de eğer Kavramsal Sanat yapılıyorsa da, bunun tamamen sanatçı sezgisiyle gerçekleştiğini ve bunu da gelecekteki sanatçıların bir kült olmadığı takdirde aşacaklarını vurgular.

Yine Kavramsal Sanat'a yönelişle ilgili Sezer Tansuğ şöyle yazar:

1975 yılından bu yana, XX. Yüzyılın son çeyreğindeki ana eğilimleri yansıtan çabalar, resim sanatı alanında ürün veren gençlerle temsil olunmaktadır. Daha önce ana çizgileri belirlenmeye çalışılan figür ve soyut resim yaklaşımları, kavramsal sanata dönük biçim araştırmaları bir yana bırakılırsa, karşılıklı ilintileri çokça sürdüren bir oluşum içinde bulunmaktadır.

Ahmet Öktem, Serhat Kiraz, Alpaslan Baloğlu gibi genç sanatçılar, kavramsal düzenlemelerinde fotoğraf, resim ve diğer objelerin yer aldıkları, yerleştirdikleri ya da "installa" edildikleri mekanı da değerlendiren bir özellik taşımasına özen göstermektedirler. Çevrenin sanatsal bir yönde düzenlenmesi sorununa, ancak geçici bir katkı olma özelliği taşıyan bu çalışmaların, kendilerini zihinsel bir içerik bağlamında değerlendirme istekleri de görülmektedir.⁹⁹

(98)Hasan Bülent Kahraman, **Hürriyet Gösteri Dergisi**,1993, www.felsefeekibi.com

(99)Sezer Tansuğ, **A.g.k.**, s. 356.

Kavramsal Sanat'ın Türkiye'deki ilk öncülerinden olan **Altan Gürman (1935-1976)**, 1963'ten sonra, kataloglardan yararlanarak yaptığı dizi resimlerinde, kesilip oyulmuş biçimlere yüklediği anlamlarla bu eğilimde ilk yapıtlarını üretmiştir. Altan Gürman, anti-militarizmden yana, bürokrasi karşıtı siyasal tavrı; yenilikçi ve araştırmacı yönü ile Türk sanatının yeri doldurulamayacak sanatçılarından biridir. Hayatını çok erken yaşta kaybederek büyük üzüntü yaratan Altan Gürman'la ilgili olarak Sezer Tansuğ'un yazısını aktarmak söz konusu olabilir:

Kısa bir süre sonra eğitim gördüğü Paris'ten İstanbul'a dönüp, Güzel Sanatlar Akademisi'nde basic design programlarının uygulamaya konması için çalışan Altan Gürman, biçim duyarlılığı yönünden yeniliğe açık olanların başında geliyordu. Paris'te kaldığı otelde desenli muşamba malzemesini tuval olarak kullanıp bazı müdahalelerle resimleştirdiği çalışmalarını bana göstermişti. Resme ilk kez bu sanatçının kesilmiş mukavva, dikenli tel, tahta gibi değişik malzeme kullanımıyla farklı anlam boyutları getirmeye çalışan biri olduğu söylenebilir (Resim-28). Bu çalışmalarda sözgelimi musluk gibi bir objenin plastik bir resimsel değer oluşunu sağlayan yorumu çarpıcıydı. Fakat geçit vermeyen tel örgü, madeni çelik gibi bir izlenim verilmeye çalışılmış delikli korugan kalkanı, siyah simgesi motifler vb. Militer çağrışımlar yaptıran nesneyle resim arası oluşumlar halinde Altan Gürman için önemli bir ilgi kaynağı gibi görülüyordu (Resim-29). Amacına ulaşıp ulaşmadığı tartışılabilir, ancak gerek bu askeri simgeler, gerekse kapitone adını verdiği resimde simgeleştirilen, militarizm, bürokrasi gibi kavramlar, eleştirel hedeflerini belirleyen sorunları karşımıza çıkarıyordu.¹⁰⁰

Türkiye'de açtığı kişisel sergide gerek anlatım ve gerek biçim olarak Türk resminde her yönüyle radikal bir çıkış yapmıştı. Bu o zaman biçimci ve üslup

(100) Sezer Tansuğ, **Türk Resminde Yeni Dönem**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1990, (2. Basım), s. 82.

sınıflandırmalarına daha yatkın olan eleştirmenler tarafından tam değerlendirilememiş ve birtakım dergi görgülerine dayandırılarak sadece “pop” akımıyla olan benzerlikleri üzerinde durulmuştu. Montaj 4 (1967) (Resim-28) adlı eserinde, (Haki renkte bir tepe, üzerinde yapayalnız bir topağacı ve arkada masmavi bir gök. Önde gerçekten monte edilmiş dikenli teller... Ve belki kırmızı-beyaz boyalı tek başına duran bir barikat...-Kimi yerde, tek başına duran ve bir kurşun askeri andıran bir silüet-kartondan kesilmiş-) Bütün resimlerinde aynı ayıklanmış yalnızlık, bir kurgu-bilim faşizmini duyuran kararlı vurgular, bu da resimde başka ve yaşamak istemeyeceğimiz bir geleceğin atmosferini bize iletiyor. Özünde son derece açık, net bir toplumsal eleştiri ve faşizmin, baskı yasakların yarattığı mekansal kuraklığı en iyi duyuran biçimlerdir.

Türkiye’deki diğer önemli Kavramsal Sanat yapan sanatçı **Füsun Onur (1938)**’dur. Onur, Mimar Sinan Üniversitesi’nde Heykel Bölümü’ne direkt kayıt yaptıran öğrencilerden birisidir. Hadi Baran’ın atölyesinde öğrenim görmüş; öğrenciliği, Kuzgun Acar, Ali Teoman Germaner, Tamer Başoğlu ile aynı döneme rastlamıştır. Füsun Onur’u Hüseyin Gezer şöyle anlatır:

[...]1960’da mezun oldu ve Fulbrigh bursuyla Amerika’ya gitti. Marryland Institute Coolege of Arts’ta master yaptıktan ve birçok sergilere katıldıktan sonra 1967’de yurda döndü. Füsun Onur’un çalışmalarında, Amerikan modern heykel anlayışının, özellikle minimal sanat akımının etkileri görülür. Onur, halen de heykel sanatının kendine özgü dilini kullanıp, verilerinden görsel, yaşantısal yönde yararlanarak, çağdaş eğilimler paralelinde yorumlarını, kurgularını sürdürüyor.

“Seyirciyi, yapıtın simgesel mesajına duyarsız kalarak, sadece doğayı anımsatan

*imlerini izleme alışkanlığından ve düşünme, duyma tembelliğinden kurtarmak çabasıyla” bir yandan sanat dergilerinde yazılar yazıyor, bir yandan da sergilediği yapıtlarının nasıl algılanacağını açıklayan eğitici metinler asıyor sergi salonunun duvarına.*¹⁰¹

“Fusun Onur’un heykelleri, modern sanat akımlarının teknolojik gelişmelerle ilintisini araştıran çalışmalardır. Bu işlerde Amerikan Pop sanatından Conceptual ve Minimal sanata kadar etkilenmeler bulunan biçim değerleriyle karşılaşılabilir.”¹⁰²

Fusun Onur’un yapıtlarında Sanatın ‘ne’liği ve ‘nasıl’lığı konusunu irdelenmesi onun sanat tarihi ve felsefeye hakim oluşundan beslenmesiyle mümkün olmaktadır.

Onur, bir çok bienale, yurtiçi ve yurtdışı, kişisel ve karma sergilere katılmıştır. 1972 yılında mekan ve boşluk olgusunu irdeleyen çalışmalarının ilk örneklerini Taksim sanat Galerisi’nde sergilemiştir. Sergilenen eserlerinden birisinin hazır malzemenin oluşu dikkat çekicidir. Yapıt dikdörtgen bir çerçevenin iç boşluğundan görülen soyutlanmış üç dallı bir ağaç formundan oluşur. Dallardan birisinin ucunda kırmızı bir balon asılıdır (Resim-30).

Fusun Onur, 1999 yılında gerçekleştirilen 6. İstanbul Bienali çerçevesinde, Aya İrini’de gerçekleştirdiği “Opus I” adlı yerleştirmesinde müzik olgusunu da kullanmıştır. Müzikle ilişkisini şöyle anlatır: *“Sözle ifade edilemeyen anlatıyor. Sözlerle veremeyeceğinizi... Şiir de öyle, ama müzik şiirin de ötesinde. Hiçbir anlam yokken çok anlamlı olabiliyor. Beni bu yola getiren devamlı sorgulamam. Zamani, mekanı ayarlamaya çalışıyorum. Heykelleri modül modül zamana*

(101) Hüseyin Gezer, **Cumhuriyet Dönemi Türk Heykeli**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1984, (3. Basım), s. 229.

(102) Sezer Tansuğ, **A.g.k.**, s. 325.

bölüyorum, çünkü resimde ve heykelde zamanı ayarlayamıyorsunuz, ama müzikte ayarlı. Resimde, heykelde iki dakika kadar bakar geçersiniz ama müzikte isterseniz de istemeseniz de mecbursunuz o zamanı ayarlamaya. Müziği sevdiğim, ona imrendiğim için bu ayarlamayı yapıyorum. Müzik bizim içimizdeki gizli enerjiyi harekte geçirebiliyor. Onun için ritmi bulma yoluna gittim. Müziğe özendim, müziğin maddesini, elemanlarını alıp onlarla çalıştım” der.¹⁰³

Kavramsal Sanat; malzemesi, anlatımı ve sınırları kesin olmayan bir sanat biçimidir. Füsun Onur Türkiye'nin içinde bulunduğu koşullar gözönüne alındığında Batı'ya göre 'olağanüstü' şartlarda sanatını gerçekleştirmiştir.

Füsun Onur , 2004'de Karlsruhe'deki ZKM Galerisi' nde düzenlenen “Call me Istanbul is my Name” sergisine yapıt vermiş, aynı yıl Uluslararası Eleştirmenler Birliği Türkiye Şubesi'nin (AICA) onur sanatçısı ödülünü kazanmıştır.

Bir başka Türk yerleştirme sanatçısı **Hale Tenger (1960-)**, toplumsal bellek olgusuna yönelik yerleştirmeleriyle dikkat çekmiştir. Hale Tenger hakkındaki yazı şöyledir: ^[...]*İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi ve İngiltere'de South Glamorgan Yükseköğretim Enstitüsü'nde seramik eğitimi görmüş, ilk dönem yapıtlarından başlayarak atık malzemedен ve hazır nesnelерden yararlanmış, mizahi bir sözel ve görsel kurgu anlayışından hareket ettiği bu yapıtlarda zaman, ilerleme, iletişimsizlik ve yabancılaşma gibi konuları ele almıştır. Dilek Ağacı(1990), Aşağı Tükürsen Sakal Yukarı Tükürsen Bıyık (1992) gibi bu döneme özgü yapıtlarında sözel temelli olan kültürel verilerden yararlanmış, Doğu ve Batı toplum ve birey, geçmiş ve gelecek arasındaki sınırların irdelenmesine yönelik bir ilgiyi de ortaya koymuştur.*

(103)Kuratör, Burcu Pelvanoğlu, www.sanalmuze.org/sergiler/content.php

Tenger, 1992’de İstanbul’da Atatürk Kitaplığı’nda gerçekleştirdiği Havanın Lüzumu adlı yerleştirmesiyle ifade biçiminde belirgin bir değişimi ortaya koymuş, bu dönemden başlayarak kullandığı mekanların tarihsel boyutunu da göz önünde bulundurmaya başlamış, mekanın tümüne yayılan daha büyük boyutlu yerleştirmelere yönelmiştir.¹⁰⁴

Tenger’in bir başka yapıtı da “Kant’ın Portresi”dir. Polonyalı Bolevs Micinski adlı yazarın ‘Kant’ın Portresi’ hakkında yazdığı bir deneme yazısından etkilenecek gerçekleştirdiği çalışmasını, ilk kez 1994’de davet sonucu gittiği Amerika’da bir residansta sergilenir. Daha sonra da Sao Paulo Bienali’nde sergilenir. ‘Kant’ın Portresi’ni şu şekilde aktarır sanatçı: *Ben de Kant’ın Portresi’ni okuyunca, tamamen o metinden kaynaklanarak bu portreyi üç boyuta taşımak arzusu doğmuştu. Çok karanlık, girildiği zaman şu anda görülen imajdan da karanlık, gözün alışması epey vakit alan, yerin tepeleme ağaç kabuklarıyla kaplandığı, göz alışincaya kadar bata çıka yürünen bir mekan yaratmıştım... Şu küçücük tente içindeki görünmeyen bir fan, içeride asılı kuru yaprakları sürekli uçuşturur, dışarıya hem yaprakların hışırtısı gelir. Çatıları uçururcasına bir fırtına sesi. Arkaya doğru yürüdüğünüzde arkada tek basamakla çıkılan bir odacık vardır. O odanın duvarları kumaştan yapılmalıdır. Her bir kumaş parçası masa saatleriyle yere tutturulmuştur. Bu platformun bacakları da içi su dolu kapların içine oturur. Bahsettiğim metinden kaynaklanan Kant’ın obsesyonları, saat obsesyonu, her gün aynı saatte yürüyüşe çıkması, ders verdiği öğrencilerden birinin üç ay kopuk olan düğmesini tekrar yerine dikerek geldiği gün ders anlatmayıp, “çok rica etsem düğmenizi tekrar söker misiniz ki derse devam edebileyim” demesi... Tabii hepsi*

(104)Sanatçılar, www.felsefeekibi.com

Micinski'nin metninden kaynaklanmıyordu, ayrıca çok araştırma yapmıştım. Kant ile ilgili çok şey okudum. Editörüne yazdığı bir yazıda pek entelektüel olmayan insanları, akli iyi çalışmayan insanları aşağılamak gibi bir tutumu var mesela. Her şeyi doksan derece açıyla yerleştirmesi, çalışma odasını yaz kış hep aynı ısıda tutması vs. gibi bütün bu obsesyonlara göndermeler olan bir enstalasyon, kendi yazısıymış gibi canlandırdığım yazdığı mektuplar vs. Yatakta dikenli bir yastık yer alır ve hemen başucunda da Kant'ın "kötü rüyalardan, kabuslardan sakın" diye gerçekten de kendi kendine hatırlatma olarak yazdığı bir not vardır. İnsanlığın bir çok şeyi kontrol altında tutma takıntısı, Kant'ın herşeyi ve gündelik hayatı kontrol etme takıntısı ve bu takıntı üzerinden vardığı yerler...Hiçbir zaman tam olarak bilemeyiz ama, artık öyle bir noktaya vardırıyor ki, kötü rüyaların dahi kontrolünü amaçlıyor. Kendim de obsesif bir insan olduğum için bana çok ilginç gelmişti. Ama dediğim gibi özellikle Boleslav Micinski'nin Kant'ın Portresi çok kuvvetli bir metindi. Sıcak yerlere akrep gelmesin diye yatakların ayakları içi su dolu kapların içine konur. Bunu aşırı kontrol hissinin arttırmak için yapmıştım. Mesela çalışma odasını yaz kış hep aynı derecede tutturuyor. Yatak odasının yine öyle belli bir derecesi var. Çalışma odasının penceresinden baktığı zaman komşusunun bahçesindeki ağaçlar (akça ağaçlar galiba) büyüyor, büyüyünce Koninsberg Kulesi'ni göremiyor, bir de tabii büyüdükçe gölgeleri değişiyor. Büyüdükçe değişik gölgeler düşüyor diye mesela, çok kibar bir şekilde tanıdıkları aracılığıyla rica ediyor ve komşusu ağaçları kesiyor vs. Her şeyi kontrol ediyor.¹⁰⁵

(105)Levent Çalıkoğlu ,90'lı Yıllarda Türkiye'de Çağdaş Sanat, Yapı KrediYayınları, İstanbul, 2008, s. 269-270.

Gülsün Karamustafa (1946-), enstalasyon çalışmaları ile tanınan aynı zamanda sinema sektöründe de bulunmuş bir sanatçı olarak, Levent Çalıkoğu ile yaptığı bir söyleşide kendisinden şöyle bahsediyordu: [*Ben 1969'da Güzel Sanatlar'dan mezun oldum. 1978'de ilk profesyonel sergimi açtım. Bu bir resim sergisiydi ve uzun bir süre resim yaptım. Ama bunlar hiçbir zaman pentür anlamında resimler değildi. Daha çok sosyal olaylara bakan, daha farklı yorumlar içeren resimlerdi. Ondan sonra resim alanı beni tatmin etmemeye başladı. Ve 85'ten itibaren-şimdi işte oradan başlıyorum-alanım yavaş yavaş değişmeye başladı ve resim yüzeyinde çizdiklerimi obje olarak sanatıma katmaya ve enstalasyonlar yapmaya başladım.*

1985'te ben resim alanında boğulmuş durumdayken kendi sanatımın içine objeleri de dahil etmeye başladım. Bunlar çevremde bulduğum, gördüğüm, sosyal hayatın içinden birtakım objelerdi ve bunlarla yeniden sanatımı üretmeye başladım. Ama şöyle bir durum vardı. Resimlerimi fevkalade sevinerek gösteren galeriler bu işleri göstermekten kaçıyorlardı. Bu işleri sergilemek için en sonunda kendim cesaret gösterdim. Bir apartman dairesi kiraladım. Bugün Cihangir'de Bilsak olarak bilinen bir bina vardır. O binada hep galeri olacağı düşünölen ama donanımı yapılmamış bir kat vardı. Bu katı kiraladım ve orada bir sergi açtım. Bu sergide halılarımı, kitsch heykelceklerimi ve kolajlarımı sergiledim.

Ben o dönemde, Türkiye'de arabeskleşme süreci diye açıklanmış olan dönemde, halkın,aslında Anadolu'dan göç eden insanların şehir kültürü ile karşılaştıklarında ortaya çıktıkları bir çeşit karma/melez kültürün objelerini kullanarak yapıtlar ürettim.¹⁰⁶

(106)Levent Çalıkoğlu, **A.g.y.**, s. 55.

Sanatçı kendisini bu şekilde ifade ederken yaptığı çalışmalardan ‘Mistik Nakliye’ (Resim-31) 92 Bienali’nde sergilenmiş, uluslararası göçü ifade ettiğini vurgulayarak şöyle anlatır: “Tekerlekli sepetlerin içinde klasik Türk yorganları var. Bu yapıt uluslararası göçe adanmıştı. Aslında bu işi bienal için yaptığımda, dolaşım serüveninin bu kadar uzun olacağını bilmiyordum. Oysa onun hayatı da aynen uluslararası göç gibi çok zengin oldu. Bienalin hemen arkasından Almanya’da bir sergiye çağrıldı. Ancak bu büyüklükte bir gönderiyi o dönemde sanat eseri olarak postalamak pek alışılmış birşey değildi.”¹⁰⁷ Sanatçı eserini sergiye gönderir ve daha birçok kentte birçok sergiye de katılır çalışması. Gerçekten de anlatımını ordan oraya ‘göç’ ederek tamamlar bir durum oluşturur. Karamustafa, çalışmasının şu anda Almanya’da olduğunu ve bir gün yine İstanbul’a döneceğine inanır.

Ayşe Erkmen (1949-), günümüz enstalasyon sanatçılarından olan, 1977 yılında Mimar Sinan Üniversitesi Heykel Bölümü’nü bitiren sanatçı zaman, mekan algısına yönelik işleriyle tanınmaktadır. Caroline Käding sanatçıyı şöyle anlatır: *[...]1969 ile 1977 yıllarında aldığı heykel eğitimini halen tüm işlerinde görmek mümkündür. Üç boyutlu düşünme anlayışı, fotoğraftan filme, bütün taşıyıcılarında leitmotif olarak görülebilir. Erkmen’in bir başka özelliği, fikirlerini hayata geçirirken gösterdiği ve uygulamada kendini kesin olarak ifade eden keskin kavrayışdır. Erkmen, en ufak nahiflik emaresi göstermeden dünyayı çocukların kirlenmemiş bakışlarıyla görmeyi başarır.*

Kunstverein Freiburg’ta gerçekleştirilen sergi için Ayşe Erkmen, sergi binasının eski kullanım alanının tarihi bağlamında BLUSH (MAVİMSİ) adlı heykeli yaptı. Eski kaplıca binasının bu kısmı 1938 yılında inşa edildi ve 1982’ye dek, birçok

(107)Levent Çalıkoğlu, **A.g.y.**, s. 63.

Freiburglu'nun yüzmeyi öğrendiği bir halk havuzu olarak görev yaptı. Halen binanın kiler kısmında bulunan 25 metre uzunluğundaki bu yarı olimpik havuz, günümüzde sanat merkezinin depo alanı ve atölyesi olarak kullanılıyor. Ayşe Erkmen bu havuzun 1:2 oranında ve hafif kumaştan bir maketini yaptırdı ve günümüzde sergi salonu olarak kullanılan alana, iplerle galeriye asılı olarak yerleştirdi. Mekanın yüksekliği, izleyicilerin yerleştirmenin altında dolaşmalarına izin verecek alanı sağladı. Yukarıdaki galeriden bakıldığında izleyiciler açık, eğik bir tabanı olan formun içine bakabiliyordu. Mekanın tarihçesi hakkında önceden bilgisi olmayanlar için, heykelin formu aracılığıyla kurulan bağlamı tanımak her zaman mümkün değildi: Zemin kattaki giriş bölümünden bakıldığında heykel öncelikle mavi bir kutu olarak algılanabilirdi. BULISH, sanatçının benzer şekilde tasarlanmış bir dizi işiyle bir seri oluşturur.¹⁰⁸

Türkiye’de Kavramsal Sanat’ın genel durumunun incelendiği bu bölümde yine Kavramsal Sanat’a yönelmiş ve önemli Türk sanatçıların örnek çalışmalar da verilmiştir.

Burada yer verilen sanatçıların dışında, diğer sanatçılardan da kısaca bahsedilebilir: Sarkis Zabunyan’dan (daha önce Enstalasyon konusunda ayrıntılı olarak anlatımı yapılmıştı) kısaca bahsedilecek olunursa; Paris’te yaşayan sanatçı, yaptığı iç ve dış düzenlemeleri ile Kavramsal Sanat’ın öncülerindedir.

Güzel Sanatlar Akademisi’nin düzenlediği “2000 Yılına Doğru Sanatlar” adlı sempozyum (1977) kapsamındaki gençler için açılan, yarışmalı “Yeni Eğilimler” sergisinde Şükrü Aysan, Serhat Kiraz, Osman Dinç’in ödüle değer görülen

(108)Caroline Käding ,**Ayşe Erkmen “Bluish” sergisi**,Türkçesi:Ogün Duman, Sanat Dünyamız, Yapı Kredi Yayınları, 2010, İstanbul, Sayı:114 s.16-19.

Kavramsal Sanat eğilimindeki yapıtları, bu eğilimin Türk sanat ortamında benimsendiğini anlatıyordu. Bu sanatçılarla birlikte Ahmet Öktem, Avni Yamaner Kavramsal Sanat Grubunu (1977) oluşturdular.

1980'lerin ortalarından sonra, Tomur Atagök, kadının iç gerçekliğiyle ilgili çelişkili kavramları, çok katmanlı ve çok boyutlu yaşamsal kavramlar olarak irdeledi. Neveser Aksoy, asamblaj tekniğinde gerçekleştirdiği pencere-tablo resimlerinde, mekan ve zaman boyutunu bütünleştirerek, toplumsal, kültürel yaşam biçimini ve insanın tinsel yaşamını sorgular. Mithat Şen, günümüz insanının parçalanmış dünyasını, Tülin Onat, 1985'te mekana göre hazırladığı tablolarla, mekan-tuval-resim ilişkisini kavramsal düzeyde sorgulamaya yöneldi. Yusuf Taktak, mekansal bir kavram olan çadırların, üçgene dönüşen formlarını ve bisikletleri sembolik olarak kullandığı yapıtlarıyla anlamlandırmaya gittiği görülür.

Kavramsal Sanat anlayışını Ergül Özkutan, Şeyma Reisoğlu, Fatoş Beykal, Selim Birsnel, Handan Börütüçene, Rahmi Aksungur, A. Öner Gezgin, Serdar Arat gibi pek çok sanatçı tarafından benimsendiği görülmektedir.

SONUÇ

Yapılan inceleme ve araştırmaların sonucunda; sanatın hiçbir dönemde, belli bir noktada donup kalmadığı, sürekli bir devinim içersinde gelişmekte olduğu ve ‘Kavramsal Sanat’ ın da son elli yıldır farklı şekillerde bu devinimi sürdürdüğü görölmektedir.

‘Kavramsal Sanat’ın, alışıl gelmiş geleneksel sanatın biçimselliğinden, estetiğinden, metasal kimliğinden ayrıldığı, çok daha başka bir konuma yerleştiğı ve sanatın anlamının ve kavramının değışerek düşünsel bir nesneye dönüştüğü görüşüne varılmaktadır.

Joseph Kosuth’un ‘Felsefenin Sonu, Sanatın Başlangıcı’ ifadesindeki gibi ‘Kavramsal Sanat’, felsefenin sanata dönüşmüş başka bir biçimi olarak da kabul edilmektedir. Sanat nesnesini; sözcük ve dil aracılığıyla düşünselliğe dönüştirmektedir. Şöyle ki; düşünsellikle oluşturulan sanat nesnesi, anlamını olanaklı kılacak dil ya da dil dışı göstergelere aktarılmadıkça, zihinde yer alan öznenin kavranışını terk edemez. Bu aşamada sanat ancak idelerden örölmüş bir yapı olabilir. Bu da sanatın, bir tek özনেde tamamlanan bir şey olarak, öznenin zihinsel etkinliğini dilin dışındaki bölüme indirgemesidir diyebiliriz.

Sanatta ilk önce ‘estetik’ e yapılan müdahale ve sanatın ‘ne’ olduğuyla ilgili tartışmaların başlaması, Duchamp’ın hazır-nesnesiyle bağılantılı olarak, sanat ortamını oldukça şaşırtmış ve yapıtın düşünceyle olan bağılantısına, ‘Kavramsal Sanat’a gelinen süreci başlatmıştı.

Duchamp'ın hazır-nesnesi, o güne kadar gelinen sürede sanat yapıtlarında hakim olan duyusallığı yok ettiğinden, alışılmış sanat biçimlerinden de ayrıldığı görülmektedir. Duyusallıkla üretilen sanatın, yaratıcı temellerden uzaklaştığını varsayarak, sanatın bir yanılısama aracına dönüşebileceğini ortaya koymaktadır. Artık duyularla değil akıl, düşünce ve felsefeyle üretilen bir sanat biçimi etkinliğini göstermeye başlamıştır.

Gelişimini farklı anlatım biçimleriyle ortaya koyan 'Kavramsal Sanat' daha çok aynı anda gelişen fluxus, performans, enstalasyon, arazi sanatı, arte povera, video gibi sanat biçimleri dahilinde varlığını göstermektedir. Modernizmde yaşanan sanatsal değişimler, 1970'li yıllardan günümüze kadar olan dönemi kapsayan Postmodernizmin 'Kavramsal Sanat' etkileri görülmektedir. Artık geçmişin kafa tutan, sarsıcı, sorgulayıcı sanatının olmadığını, tersine ayrık biçimlerin bir arada varolduğu farklı sergileme yöntemlerinin çoklu araçlarla (multi-medya) üretilen ortak çalışmaların; fotoğraf, film ve video teknikleriyle üretilmiş yapıtların revaçta olduğu bir süreci yaşadığını görmekteyiz.

Sanat yapıtı gerçeklikten koparak ve artık kaynak ya da model olarak doğayı değil daha önce üretilmiş olanı seçtiğini gözlemlemekteyiz. Bu açıdan değerlendirildiğinde üretilmiş olanın yeniden üretilenlere kaynaklık etmesi bir anlamda çağın sanatının 'kitsch'le kurduğu ilinti de vurgulanmış olmaktadır. Yani sanatın, artık 'biricik'lik ve 'sonsuzluk' iddiasını yitirmiş olduğu da söylenebilir.

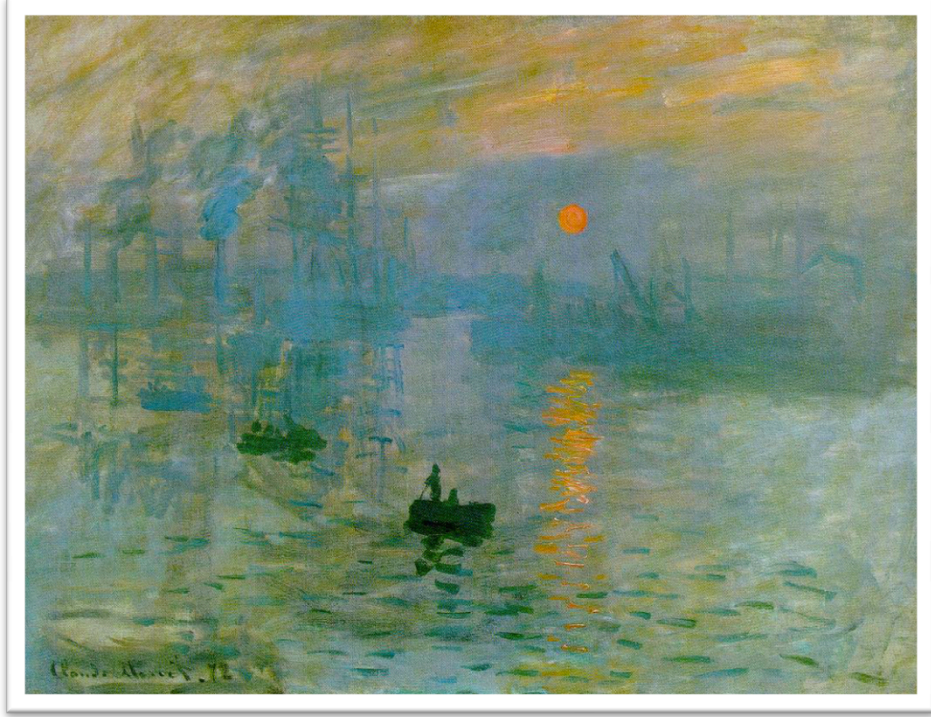
“Sanat yapıtı doğadan koparak onu, bir taklit” olmaktan bile çıkarıp aynısını yapma 'simülasyon' sürecine dönüştürmesiyle beraberinde oldukça tehlikeli sayılabilecek

yeni bir Şeye, herşeyin birbirine benzemesine getirmekte olduğunu ifade eden Baudrillard'ın bu g6r6Ő6n6; g6n6m6zdeki sanat ortamının durumu değerlendirildiğinde, dikkate almamak m6mk6n g6r6lmemektedir.

6zetlenecek olursa; 'Kavramsal Sanat en başta nesneyi, estetiği, meta kimliği redderken, g6n6m6zdeki biÇiminde ise sanat nesnesine geri d6nm6Ő ve meta kimliğe kavuŐmuŐ olduğu g6r6lmektedir. Hatta bir t6ketim ve fetiş nesnesine d6n6Őt6Đ6 de varsayılabilir. Geleneksel sanata, geri d6n6Ő olarak nitelendirilemeyecek olan durum yine de 'Kavramsal Sanat'la fikir olarak 6eliŐtiĐi de d6Ő6n6lebilir. Sonu6 olarak; 'Kavramsal Sanat' ilk ŐekillendiĐi d6nemiyle, bu g6nk6 anlayışı arasında 6eliŐkiler olduğu d6Ő6n6lse de, iletişim 6ağının yaşandığı g6n6m6zde ve herşeyin hızla t6ketildiği varsayıldığında, sanatın bu durumdan etkilenmemesinin m6mk6n olmadığı kanısına varılabilir.

J6rgen Habermas modernizm i6in 'TamamlanmamıŐ Bir Projedir' derken aynı Şey 'Kavramsal Sanat' i6in de s6ylenabilir. 1960'lı yıllardan g6n6m6ze kadar olan s6rede farklı katılımlarıyla devam eden bitmemiŐ, s6regelen bir projedir de denilebilir.

RESİMLER



Resim 1- Claude Monet, İzlenim; Gün Doğumu, 1872



RESİM 2- Joseph Kosuth, Bir ve Üç Sandalye, 1965



Resim 3- Marcel Duchamp, -Çeşme-1917



Resim 4- Richard Hamilton Bu Günün Evlerini Bu Denli Farklı, Bu Denli Cazip Kılan Nedir? 1957



RESİM 5- Andy Warhol, Brillo Kutusu, 1962



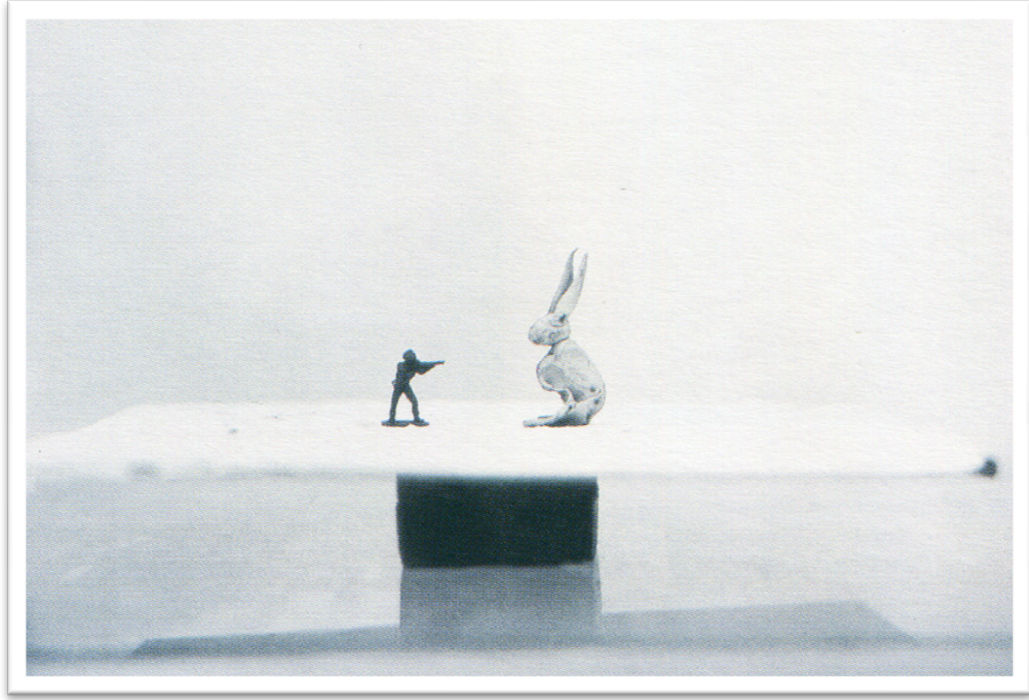
RESİM 6- Yves Klein, Antropometrik Resim, 1960



RESİM 7- Carl Andre, Eşdeğer, 1966



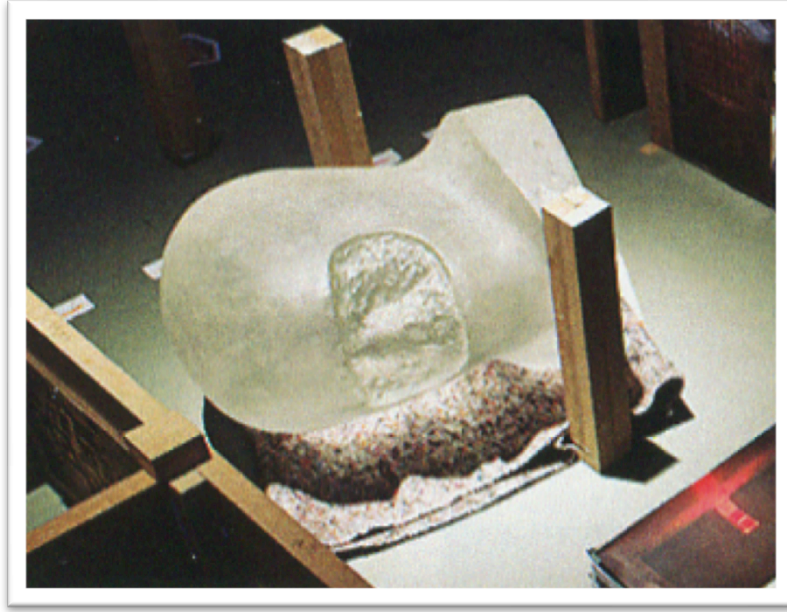
RESİM 8- Joseph Beuys, Ölü Bir Tavşana Resimler Nasıl Anlatılır? 1965



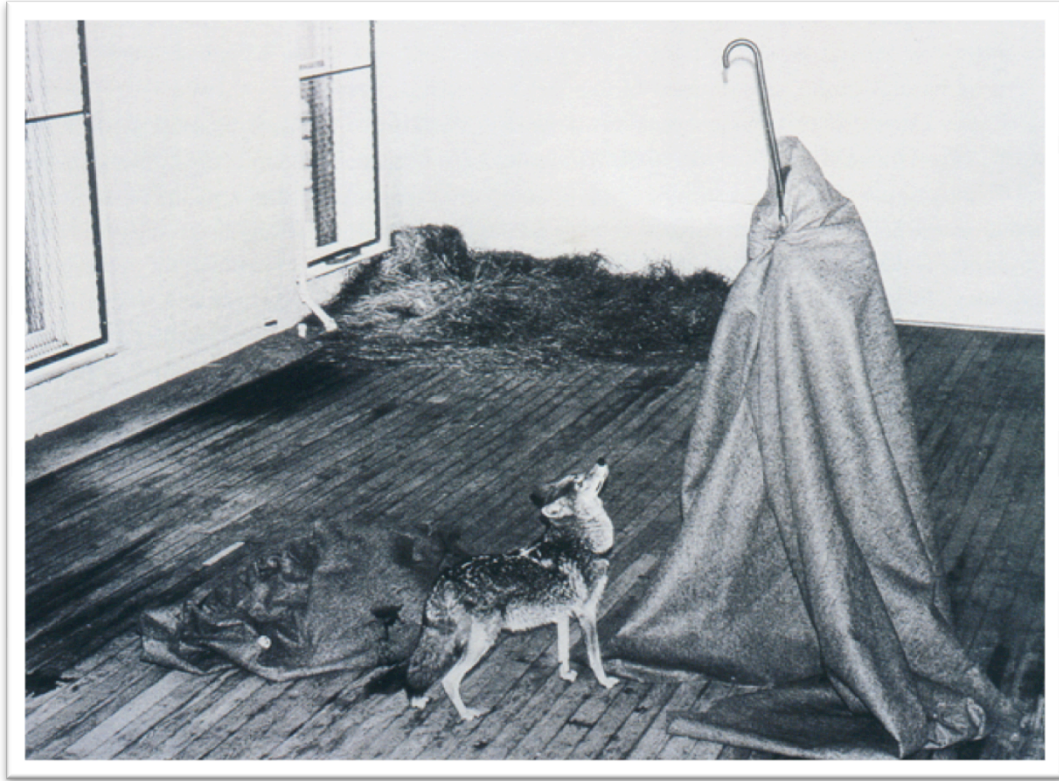
RESİM 9- Joseph Beuys, Yenilmez, 1965



RESİM 10- Kurt Schwitters, Merzbau, 1923-1943



RESİM 11- Sarkis, Kosmostan Düşen Kristal Başım, 1993



RESİM 12- Joseph Beuys, Ben Amerika'yı Seviyorum Amerika Da Beni, 1974



RESİM 13- Marina Abramoviç, Gece Denizi Geçişi Performansı, 1981-1987



RESİM 14- Orlan, Estetik Operasyon(Canlı Performans), 1990



RESİM 15- Robert Smithson, Sarmal Dalgakıran, 1969-1970



RESİM 16- Christo ve Jean Claude, Paketlenmiş Kayalıklar, 1968



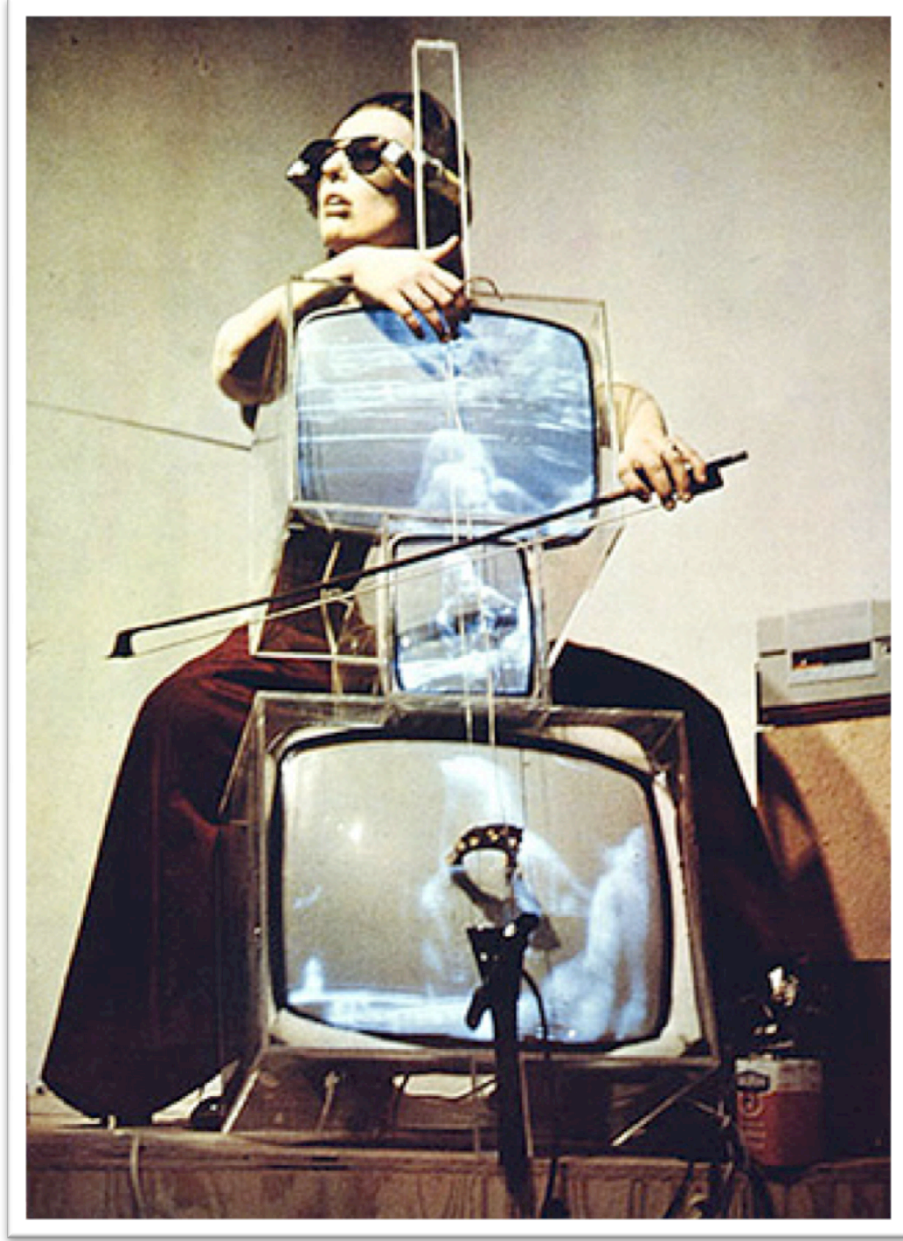
RESİM 17- Luciano Fabro, Bizim Davamız, 1965



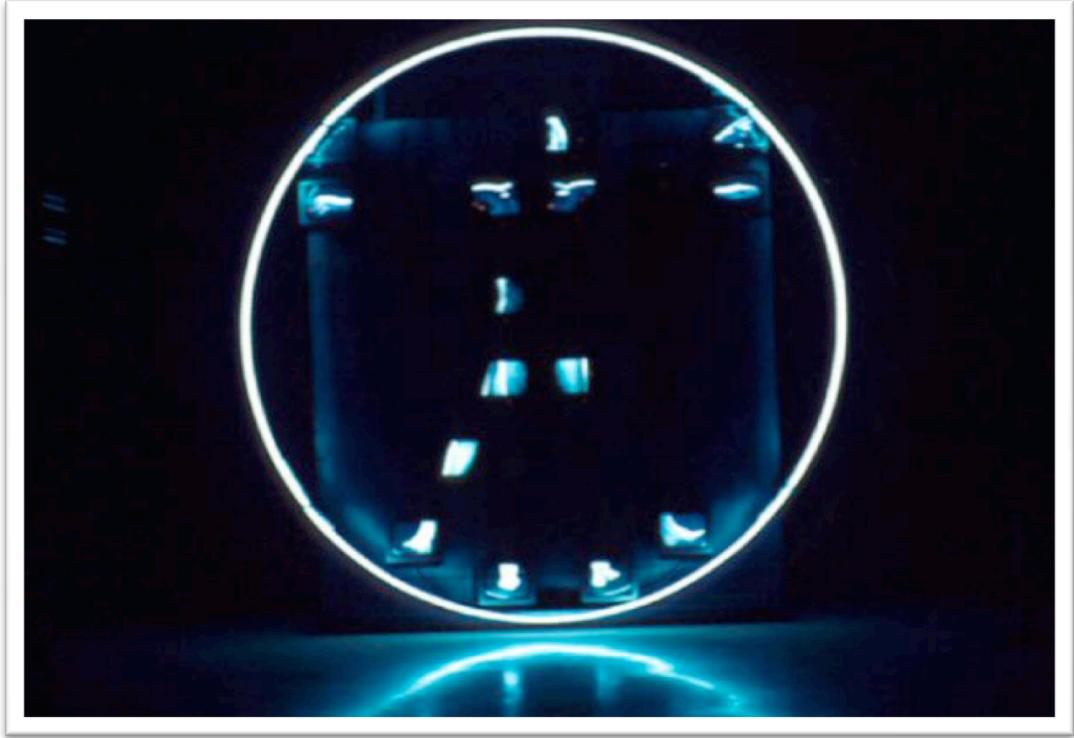
RESİM 18- Jannis Kounellis, Cavali, 1969



RESİM 19- Michelangelo Pistoletto, Paçavralı Venüs, 1967



RESİM 20- Nam June Paik, TV Çello,



RESİM 21- Catherina Ikam, Leonardo da Vinci'ye Saygı,1980



RESİM 22- St. Louis Missouri'de Pruitt Igoe onut Sitesi, 1972'de yıkıldı.



RESİM 23- Robert Venturi, Vanna Venturi Evi



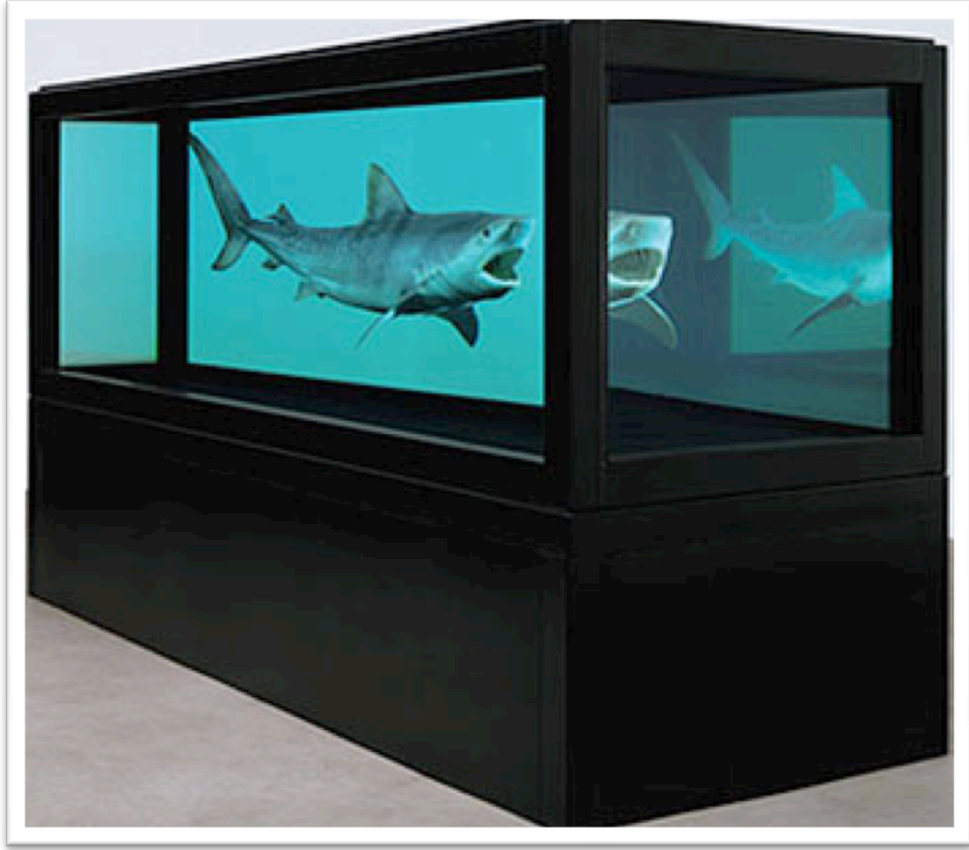
RESİM 24- Barbara Kruger, Alışveriş Yapıyorum Öyleyse Varım, 1987



RESİM 25- Cindy Sherman, İsimsiz, 1984



RESİM 26- Sherrie Levine, Duchamp'tan Sonra eşme,



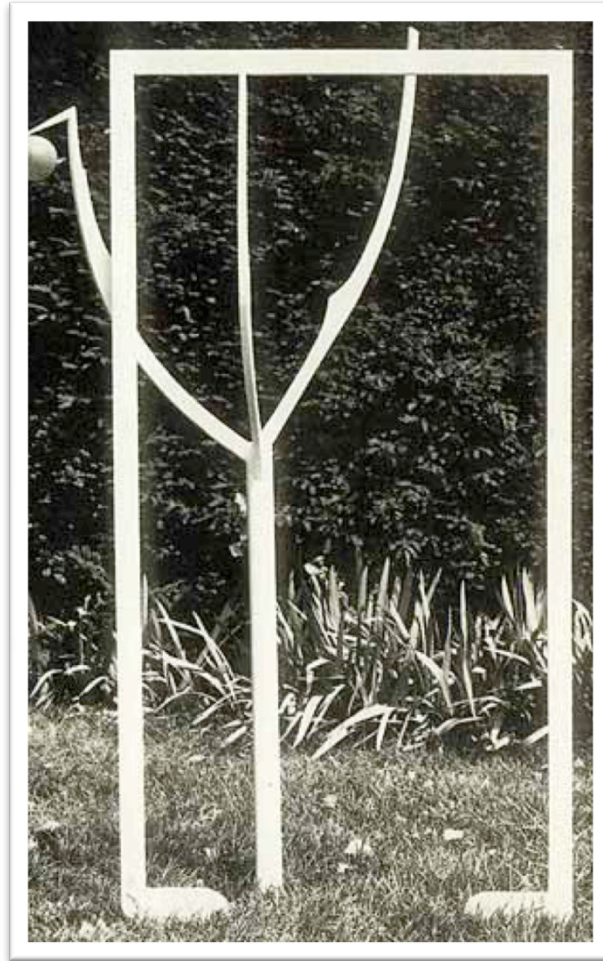
RESİM 27- Damien Hirst, Yaşayan Birinin Zihninde Ölümün Fiziki İmkansızlığı, 1991



RESİM 28- Altan Gürman, Montaj 4, 1967



RESİM 29- Altan Gürman, M1



RESİM 30- Füsun Onur, İsimsiz, 1971



RESİM 31- Gülsün Karamustafa, Mistik Nakliye,1992



RESİM 32- Ayşe Erkmen, Bluish (Mavimsi)

KAYNAKÇA

KİTAP LİSTESİ

- **Anabritanica**, Cilt:13-19, İstanbul, Ana Yayıncılık, 1990
- ANTMEN, Ahu, **20. Yüzyıl Batı Sanat Akımları**, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2009
- AKARSU, Bedia, **Felsefe Terimleri Sözlüğü**, İstanbul, İnkılap Yayınevi, 2007
- BAUDRILLARD, Jean, Sunuş: Sylvère Lotringer, Jean, **Sanat Komplosu**, Türkçesi: Elçin Gen-Işık Ergüven, İstanbul, İletişim Yayınları, 2010
- DE BOLLA, Peter, **Sanat ve Estetik**, Türkçesi: Kubilay Koş, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2006
- ÇAKIRAYDIN, Mukaddes, **Sanatta Eleştirelilik**, İstanbul, Beta Yayınları, 2002
- ÇALIKOĞLU, Levent, **90'lı Yıllarda Türkiye'de Çağdaş Sanat**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2008
- DANTO, Arthur C., **Sanatın Sonundan Sonra**, Türkçesi: Zeynep Demirsü, İstanbul, Ayrıntı yayınları, 2010
- ECO, Umberto, **Estetik**, Türkçesi: Kemal Atakay, İstanbul, Can Yayınları, 1999

- ERİNÇ, Sıtkı M., **Sanat Psikolojisine Giriş**, Ankara, Ütopya Yayınları, 2004
113
- GIDDENS, Anthony, **Modernliğin Sonuçları**, Türkçesi: Ersin Kuşdil, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2010
- GEZER, Hüseyin, **Cumhuriyet Dönemi Türk Heykeli**, Ankara, Türkiye İş Bankası Yayınları, 1984
- GOMBRICH, Ernst H., **Sanatın Öyküsü**, Türkçesi: Bedrettin Cömert, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1990
- HANÇERLİOĞLU, Orhan, **Felsefe Sözlüğü**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2010
- KAHRAMAN, Hasan Bülent, **Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri**, İstanbul, Everest Yayınları, 2002
- KUSPIT, Donald, **Sanatın Sonu**, Türkçesi: Yasemin Tezgiden, İstanbul, Metis Yayınları, 2006
- KUÇURADI, İoanna, **Sanat Psikolojisine Giriş**, Ankara, Ütopya Yayınları, 2004
- LITTLE, Stephen, **...İzmler-Sanatı Anlamak**, Türkçesi: Derya Nükhet Özer, İstanbul, Yem Yayıncılık, 2010
- LYNTON, Norbert, **Modern Sanatın Öyküsü**, Türkçesi: Bedrettin Cömert, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1986

- MURRAY, Chris, **Yirminci Yüzyılda Sanatı Okuyanlar**, Türkçesi: Suğra Öncü, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2009
- O'DOHERTY, Brian, **Beyaz Küpün İçinde**, Türkçesi: Ahu Antmen, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2010
- PONTY, Maurice Merleau, **Algının Önceliği**, Türkçesi: Yusuf Yıldırım, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2006
- SIM, Stuart, **Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü**, Türkesi: Mukadder Erkan, Ali Utku, Ankara, Ebabil Yayıncılık, 2006
- ŞAHİNER, Rıfat, **Postmodern Kırımlar**, İstanbul, Yeni İnsan Yayınevi, 2008
- TANSUĞ, Sezer, **Çağdaş Türk Sanatı**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1986
- TANSUĞ, Sezer, **Türk Resminde Yeni Dönem**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1990
- TUNALI, İsmail, **Estetik**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2008
- TURANİ, Adnan, **Çağdaş Sanat Felsefesi**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2010
- YILMAZ, Mehmet, **Sanatın Felsefesi, Felsefenin Sanatı**, Ankara, Ütopya Yayınları, 2006
- ZISS, Anver, **Estetik**, Türkçesi: Yakup Şahan, İstanbul, Haylabaz Kitap, 2009

DİĞER YAYINLAR

- **Joseph Beuys, Aslolan Çizgidir**, Sergi Kataloğu, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2005
- SARKIS, **Site -Sergi Kitapçığı**, İstanbul, Modern Sanatlar Müzesi, 2008
- **Sanat Tasarım Dergisi**, Cilt:1, S:1, İstanbul, MÜGSF Yayınları, 2010
- LUCIE-SMITH, Edward, S:72, **20. Yüzyılda Görsel Sanatlar**, İstanbul, Akbank Kültür Sanat Dizisi, Akbank Yayınları
- **Cogito**, Üç Aylık Düşünce Dergisi, S: 43, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2005
- **Sanat Dünyamız**, S: 114, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2010

WEB SİTELERİ

- www.sanattaninimitoplulugu.com
- www.felsefeekibi.com
- <http://videortarchive.tumblr.com>
- www.sanalmuze.org

RESİM LİSTESİ

RESİM 1- Calude Monet, İzlenim; Gündoğum, 1872-1873

RESİM 2- Joseph Kosuth, Bir ve Üç Sandalye, 1965

RESİM 3- Marcel Duchamp, Çeşme, 1917

RESİM 4- Richard Hamilton, Bugünün Evlerini Bu Denli Farklı , Bu Denli Cazip Kılan Nedir? 1922

RESİM 5- Andy Warhol, Brillo Kutusu, 1962

RESİM 6- Yves Klein, Antropometrik Resim, 1960

RESİM 7- Carl Andre, Eşdeğer, 1966

RESİM 8- Joseph Beuys, Ölü Bir Tavşana Resimler Nasıl Anlatılır? 1965

RESİM 9- Joseph Beuys, Yenilmez, 1963

RESİM 10- Kurt Scwitters, Merzbau, 1923-1943

RESİM 11- Sarkis, Kosmostan Düşen Kristal Başım, 1993

RESİM 12- Joseph Beuys, Ben Amerika'yı Seviyorum Amerika Da Beni, 1974

RESİM 13- Marina Abramoviç, Gece Denizi Geçışı Performansı, 1981-1987

RESİM 14- Orlan, Estetik Operasyon(Canlı Performans), 1990

RESİM 15- Robert Smithson, Sarmal Dalgakıran, 1969-1970

RESİM 16- Christo ve Jean Claude, Paketlenmiş Kayalıklar, 1968

RESİM 17- Luciano Fabro, Bizim Davamız, 1965

- RESİM 18- Jannis Kounellis, Cavali, 1969
- RESİM 19- Michelangelo Pistoletto, Paçavralı Venüs, 1967
- RESİM 20- Nam June Paik, TV Çello,
- RESİM 21- Catherina Ikam, Leonardo da Vinci'ye Saygı,1980
- RESİM 22- St. Louis Missouri'de Pruitt Igoe onut Sitesi, 1972'de yıkıldı.
- RESİM 23- Robert Venturi, Vanna Venturi Evi
- RESİM 24- Barbara Kruger, Alışveriş Yapıyorum Öyleyse Varım, 1987
- RESİM 25- Cindy Sherman, İsimli, 1984
- RESİM 26- Sherrie Levine, Duchamp'tan Sonra Çeşme,
- RESİM 27- Damien Hirst, Yaşayan Birinin Zihninde Ölümün Fiziki İmkansızlığı, 1991
- RESİM 28- Altan Gürman, Montaj 4, 1967
- RESİM 29- Altan Gürman, M1
- RESİM 30- Füsun Onur, İsimli, 1971
- RESİM 31- Gülsün Karamustafa, Mistik Nakliye,1992
- RESİM 32- Ayşe Erkmen, Bluish (Mavimsi)

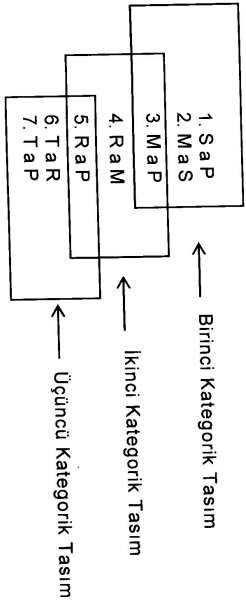


Üsteleyici Zincirleme Tasım

Üsteleyici zincirleme tasım en az üç öncüllü olan bir zincirleme tasımdır. Bileşik dolaylı bir çıkışm türü olan bu tür tasımlar iççe kategorik tasımlara çözümlenebilirler. Çözümlenen bu kategorik tasımlar bağımsız birer çıkışm olarak işlem göremezler. Tek bir öncüllü değilleyici olan bir zincirleme tasımın sonucu da değilleyicidir.

Altı öncüllü Üsteleyici Zincirleme Tasım	1. Öncül	S a P
	2. Öncül	M a S
	3. Öncül	M a P
	4. Öncül	R a M
	5. Öncül	R a P
	6. Öncül	T a R
	7. Sonuç	T a P

Üsteleyici Zincirleme Tasım'ın İççe Geçmiş Kategorik Tasımlara Çözülmesi



17 Mart 2011

EK-1

M-özdeşliği benimseyenler sağduyu sezgisini doyuramıyor; yalnızca U-özdeşliği benimseyenlere gelişigüzel bir sınır çizmeden nesnelerin nasıl yokolabileceğini gereği gibi açıklayamıyorlar. Daha kötüsü, kuram ile sağduyuyu uzlaştırmaya çalışan kimi düşünürlerse, M-özdeşliği temel almalarına karşın sorunlarla karşılaşabildikleri noktalarda sağduyunun gerçekliği U-özdeşliğe kayarak kuramsal tutarsızlığı başlıbaşına bir görüş haline getiriyorlar.⁴⁹

U-özdeşlik ve M-özdeşlik arasında ayırımı, bir nesnenin zaman içinde iki değişik anlamda nasıl varolduğunu yansıtır: Nesne, zaman içinde M-özdeş ya da U-özdeş olarak varolur. Buna göre dağılan bir nesnenin, dağılıma öncesindeki aşamasıyla ancak bir anlamda özdeş olduğunu söylüyoruz. Zaman içinde U-özdeş olmak, her şeyden önce, nesnenin uzaysal bölümlerinin yeterli bir oranının M-özdeş olarak varlığını sürdürmelerini gerektirir. İkinci olarak, bu parçaların bir araya gelmiş biçiminin en azından belleklerden silinmemiş olmasını gerektirir. Bu son koşul U-özdeşlik kavramının kişilerarası niteliğini, bir anlamda da uzlaşımsallığını yansıttır. Nesnenin zaman içinde iki değişik anlamda özdeşlik taşıdığını ve bu ikisinin belirlediği iki değişik anlamda varolduğunu öne sürdük. Burada, iki değişik anlamda özdeşlik bulunduğunu sonucu içerenler aynı uzaysal bölümleri, aynı biçimi ve uzay-zamanda aynı yerleri paylaşıyorlar. Bireyleşim aşısından sayısal anlamda da ayırteğilmez nesnelere bunlar. Ancak Theseus'un gemisi örneğindeki gibi iklesirlerse, biri M-özdeşliği, öbürü de U-özdeşliği sürdüren iki ayrı varlık durumuna dönüşüyorlar.

Artık Theseus'un gemisi türünden durumları kolayca açıklayabilmek olanaklıdır. Hem yeni levhalardan oluşan, hem de eski levhalardan oluşan tekneler, ilk baştaki tekne ile özdeşler: Hem B, hem de C, A ile özdeş... Ancak bundan dolayı B ve C'nin kendi aralarında özdeş oldukları sonucu da içerilmek durumunda değil. Çünkü A ve B'nin özdeş-

liği A ve C'nin özdeşliği ile aynı anlamda değil. Öncekiler M-bağlantılıken, sonrakiler U-bağlantılı aşamalar..

Uzay-zamanda süreklilik ile form-örneği özdeşliği kavramları arasındaki mantıksal ilişki nedir? Süreklilik, form-örneği özdeşliği için zorunlu bir koşuldur. Uzay-zamanda süreklilik ve form sürekliliği arasında bir ayırım yaparsak, gelecekte bölünme göstereceğimize gibi, öncekinin sonraki, sonrakinin de form-örneği özdeşliği için zorunlu olduğunu öne süreriz. Form-örneği özdeşliği M-özdeşlik için zorunlu olduğuna göre, her iki süreklilik kavramını da M-özdeşlik için zorunlu olmaldır.

Uzay-zaman içinde süreklilik kavramını özdeşlik için zorunlu koşul olarak sınılamaya bu denli geniş bir yer ayırırken bu kavramı yeterli koşul olarak sınılamadık. Belirli bir tür kavramı kapsamında sürekliliği olan her nesne özdeş midir? Fırındaki hamur, uzay-zaman içinde sürekli olduğu ekmeğe ve daha sonra döndüğü kömür parçasıyla özdeş değildir, çünkü değişik türlerin kapsamlarından geçmektedir. Oysa sürekli olan bir ekmeğin önceki ve sonraki aşamaları aynı nesnenin aşamalarıdır. Ancak bu her durum için geçerli olabilir mi? Quinon belirliliği tür kavramı kapsamında olabilir, uzay-zamanda sürekliliğin özdeşlik için yeterli olmaya başladığını gösteriyor: «Tür kavramlarını örnekledirenlerde bulunabilecek niteliksel çeşitlilik çoğu kez pek geniştir. Şu ana değin cenaze levanatçıların yegleyeceği türden geniş bir sıyah Limousine'in durduğu yerde, şimdi bir anda... küçük bir kırmızı spor araba belirliğini varsayın»⁵⁰ Çelişik olmayacak bu varsayım, «araba» türü içinde değişik nesnelere uzay-zamanda sürekli olabileceklerini örneklerdir. Yapay nesnelerin zaman içinde özdeşliğine yeterli bir koşulu, süreklilikten öte, form-örneği özdeşliğini de içermesi gerektiğini öne sürüyoruz.

⁴⁹ Bkz. Theodore Scaltsas, «The Ship of Theseus» *Analysis* XI, 1980, s. 152-157.

⁵⁰ Quinon, *The Nature of Things*, Routledge, 1973, s. 68.

§4 NESNE VE DOĞASI

ÖZDEŞLİK 65

Şimdi bu iki kavram arasındaki kimi ayrıntılara değine-
lim:

A) X ve Y gibi iki nesne arasında form-tipi özdeşliği bulunması, bunlar arasında form-örneği özdeşliği de bulunmasını gerektirmez. Bundan başka, X ve Y arasında form-tipi özdeşliği bulunması bu iki nesnenin özdeş olmasını da içermez. Örneğin, X ve Y, üretim platformunda bulunan iki ayrı araba, ya da, ünlü bir yontu ile onun kopyası olabilir. Form-tipi özdeşliğin sağladığı, iki nesnenin tipatıp benzerliğinin (nitelsel özdeşliğin) ötesine asmayabilir.

B) X ve Y gibi iki nesne aşaması arasındaki form-örneği özdeşliği, X ve Y arasında meydana gelebilecek bütün özdeşlik içerik değişimlerinin, bu değişim bütün içeriği değişirse bile, derece derecesiz olmasını gerektirir. Bir anda oluşan içeriksel değişim form-örneğinin özdeşliğini etkiler. Öte yandan, açıkça görülecek nedenlerden ötürü, form-tipi özdeşliği aşamalı bir bileşimsel değişimi gerektirmez.

C) X ve Y'nin form-örneği özdeşliği, belirli sınırlar çerçevesinde, X ve Y'nin form-tipi özdeşliğini içerir. X ve Y aynı nesnenin yontunun değişik aşamalarıysalar, bunların form örneklerinin aynı olması, form tiplerinin özdeşliğini de gerektirir. Zaman içinde yontunun örneğin parmağının bir saat dışımanca kırılması form-örneği özdeşliğini etkilemez. Öte yandan, ölçüde form-tipi özdeşliğini de etkilemez. Öte yandan, yontudan daha büyük parçalar kırıp dağıtmak, form tipinin özdeşliğini ortadan kaldıracağı gibi, form-örneği özdeşliğini de zedeleyecektir. Dolayısıyla öngörülen esneklik fazla bir esneklik değildir. Form-örneğinin özdeşliği, form örneğinin sürekliliğine indirgenek durumunda değildir. Çünkü form-örneğinin sürekliliği, form-örneğinin özdeşliğiyle aynı değildir. Bu doğrundan bağlantılı, ancak farklı kavramların ilişkisini gelecek bölümde daha yakından inceleyeceğiz.

Yukarıdaki koşut bir ayrımı, özdeşlik içerikle ilgili olarak da çizabliyoruz. Tıpkı aynı form-tipinde olan iki ayrı nesneden söz edebilişimiz gibi, iki ayrı nesnenin aynı özdeşlik türünden, aynı malzemenin yapıldığını söyleyebiliyoruz. Aynı tür çeliken yapılmış iki nesne ile belirli bir çelik parçasından yapılan nesnenin değişik aşamaları arasındaki ilişki-leri aynılığı açık olsa gerek. Özdeşsel içerik örneğinin özdeşliği, tıpkı form-örneğindeki gibi, sürekliliği ve başlangıcın tek olmasını gerektiriyor.

Çizdiğimiz bu ayrımlar ışığında, varoluş süreci içinde dağılıp aynı plana göre yeniden birleştirilen nesnelere form-örneği özdeşliğini yitirdiklerini, ancak aynı form-tipi ve özdeşlik içerik örneğini koruduklarını öne sürebiliriz. Form örneği dağılımayla ortadan kalır. Oluşturulacak her yeni form-örneği ayrı bir bireydir. Artık açıkça görülebildiği gibi, a ve b arasındaki ilişki d ve e arasındakiten başkadır.

İki bağlantı tanımlayalım :

M-bağlantısı: Uzaysal bölüm örnekleri (özdeşsel içerik örnekleri) ve bunların biraraya gelmiş örnekleri (form örnekleri) özdeş olan nesne aşamaları (zamansal bölümleri) arasındaki ilişki. Örneğimizde d ve e M-bağlantılıdır.

U-bağlantısı: Uzaysal bölüm örnekleri ve bunların bir araya gelmiş tipleri (özdeşsel içerik örnekleri ve form tipleri) özdeş olan nesne aşamaları arasındaki ilişki... Örneğimizde a ve b, U-bağlantılıdır.

Bu bağlantılara göre iki ayrı özdeşlik kavramı tanımlayabiliriz: Zamansal bölümleri (zaman içinde kendisiyle U-bağlantılı olan kalıcı bir nesne, zaman içinde kendisiyle U-özdeşlik. Zamansal bölümleri (aşamaları) M-bağlantılı olan kalıcı bir nesne, zaman içinde M-özdeşlik. U-özdeş olan bir nesnenin aşamaları M-bağlantılı olmak zorunluluğunu taşımadıklarından, sağduyunun sezgisini U-özdeşlikle temellendirmesi, onun nesnelere M-özdeşliği gerektirmesini içermeyecektir. U-özdeşlik M-özdeşliğe göre daha zayıf bir ilişkidir. Form-tipi özdeşliği form-örneği özdeşliğini gerektirmez. Ayrıca, parçalarının aşamalı olmak koşuluyla tümünün değişmesi, d ve e'nin aynı nesnelere olmasını gerektirmezken a ve b'nin aynı olmalarını zorunlu kılar. Çünkü a ve b bütünlüyle benzer, ancak başka, parçalarından olussalardı, özdeş olmazlardı.

U-özdeşlik ve M-özdeşlik arasında çizdiğimiz ayrım, uzay-zamanda sürekliliğin bir nesnenin zaman içindeki özdeşliği için zorunlu olduğu düşüncesiyle, bir saatli yoketmeden onarabileceğimizi sağduyuyu sezgisini rahatça bağdaştırırmaya olanak veriyor. Sorunun gözümlü, nesnelere zaman içinde varoluş ve kalıcılıklarına ilişkin iki ayrı özdeşlik kavramı bulunduğunu kavramakla sağlanıyor. Geçen bölümde açıkladıklarımızın tartışığımız bütün felsefeler yalnız bir tek özdeşlik kavramı bulunduğunu varsayıyorlar. Ya M-özdeşliği ya da U-özdeşliği temel alarak, olguyu açıklanmaya çalışıyorlar.

Özellik zaman değişir, zikretilebilir ise zamanın b
Form nesnelere biraraya gelmiş formu. Form-tipi istenir
form-örneği bu istenir.