

Kavramsal Sanat ve Fotoğrafta Estetik

Conceptual Art and Aesthetics in Photography

İnci ÖZBAŞ¹ 

¹Istanbul Aydın Üniversitesi,
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Grafik
Tasarımı Anasanat Dalı, Sanatta
Yeterlilik Öğrencisi, İstanbul, Türkiye

Sefa ÇELİKSAP² 

²Istanbul Aydın Üniversitesi, İletişim
Fakültesi, Radyo-TV Sinema Bölümü,
İstanbul, Türkiye



Öz

Tarihsel süreçte sanat her zaman kavramlarla ilişki içinde olmuştur, ancak kavramsal sanatın ortaya çıkışıyla sanatçılar, çalışmalarında malzemeyi değil kavramları ve fikirleri ön planda tutmuşlardır. Resim sanatının temel işlevlerinden biri gibi görülen gerçekliği temsil etme durumu, yani belgesel niteliği, fotoğrafın keşfiyle değişime uğramıştır. Bu gelişme, sanatçıları özgürleştirmiş, iç dünyalarını, özgün düşüncelerini dışavuracak çalışmaların önünü açmış ve kavramsal sanatın temel etkenlerinden biri oluşmuştur. Zamanla bu yeni sanat anlayışından fotoğraf da etkilenmiş, kavramsal fotoğraf tanımı ortaya çıkmıştır. Bu makalede daraltılmış kotalı örneklem olarak kavramsal sanat ve fotoğraf ilişkisini en iyi temsil eden öncü sanatçılardan Joseph Kosuth ve John Baldessari seçilmiştir. Sanatçıların eserleri, fotoğraf ve metin kullanımı üzerinden kavramsal sanatın estetik ve anlam çerçevesinde nasıl dönüştüğünü irdelemektedir. Kavramsal fotoğrafta, özellikle Baldessari'nin katkısıyla geleneksel kompozisyon anlayışı ve estetik algı değişime uğramıştır. Sanatçı, çalışmalarında gündelik görüntüleri ve metinleri kullanarak sanatı sorgulamış; fotoğrafın estetik değerlerinden ziyade, düşünsel boyutunu ve iletişimdeki rolünü ön plana çıkarmıştır. Böylelikle "iyi" fotoğraf tanımı da güncellenmiştir. Bu makale, kavramsal sanatın oluşumu ile fotoğraf arasındaki ilişkiyi ve bu süreçte estetik anlayışın dönüşümünü incelemiştir. Bu doğrultuda, günümüzde estetikle ilişkisini koruyan kavramsal yaklaşımların varlığı da göz önünde bulundurularak, yazarların özgün sanat eserlerine yer verilmiş ve kavramsal sanatın günümüzdeki yansımaları çeşitlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Kavramsal Sanat, Fotoğraf, Estetik

ABSTRACT

Throughout history, art has always been in relation with concepts. However, with the emergence of conceptual art, artists prioritized ideas and concepts over materials in their works. The function of painting as a means of representing reality its documentary nature underwent a transformation with the invention of photography. This development liberated artists, enabling them to express their inner worlds and unique ideas, paving the way for works that emphasize thought rather than materiality, ultimately becoming one of the fundamental factors of conceptual art. Over time, photography was also influenced by this new artistic approach, leading to the emergence of the concept of conceptual photography. In this study, Joseph Kosuth and John Baldessari, two pioneering and foundational artists who best represent the relationship between conceptual art and photography, were selected through a narrowed quota sampling. Their works explore how conceptual art has evolved within the framework of aesthetics and meaning through the use of photography and text. In conceptual photography, particularly with Baldessari's contributions, traditional notions of composition and aesthetic perception have undergone significant changes. The artist has questioned art by incorporating everyday images and texts into his works, emphasizing the intellectual dimension of photography and its role in communication rather than its aesthetic values. Consequently, the definition of 'good' photography has been revised. This study examines the relationship between the emergence of conceptual art and photography, as well as the transformation of aesthetic perception in this process. In this context, considering the existence of conceptual approaches that still maintain a connection with aesthetics today, the authors' original artworks have been included, and the contemporary reflections of conceptual art have been exemplified.

Keywords: Conceptual Art, Photography, Aesthetics

Geliş Tarihi/Received 19.09.2024
Revizyon Talebi/Revision Requested 20.02.2025
Son Revizyon/Last Revision 26.02.2025
Kabul Tarihi/Accepted 01.03.2025
Yayın Tarihi/Publication Date 27.03.2025

Sorumlu Yazar/Corresponding author:

İnci ÖZBAŞ

E-mail: inciozbas@stu.aydin.edu.tr

Cite this article: Özbaş, İ., & Çeliksap, S. (2025). Conceptual art and aesthetics in photography. *Art Vision*, 31(54), 71-81.

<https://doi.org/10.32547/artvision.1553127>



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-Noncommercial 4.0 International License.

Giriş

Yeni nesil sanat çalışmaları içerik ve teknik açıdan estetik algıları sorgularken, farklı disiplinlerin bir arada kullanılması eserlerin çokça sorgulanmasına neden olmaktadır. Kavramsal sanat başlığı altında sunulan bu çalışmaları yorumlarken gelişim sürecinin de dikkate alınması önemlidir. Kavramsal sanatın kurucu sanatçılarından Kosuth, sanatı içerisinde “dil” ile plastik malzemenin yerini değiştirmiş, sanatında dilin ve anlamın önemine vurgu yaparak izleyiciyi çalışmalarıyla diyalog içinde olmaya yönlendirmiştir.

Kosuth sanat eserini yalnızca estetik bir nesne olarak değil, aynı zamanda sanatın kendisi hakkında bir soruşturma alanı olarak ele almıştır. Bu bağlamda, sanatın varlığına ve tanımına dair sorular üreten çalışmaları, analitik ve dil merkezli bir yapıya sahiptir. Özellikle metin ve nesneleri bir araya getirdiği eserlerinde, sanatın ne olduğu ve nasıl tanımlandığı üzerine yoğunlaşmıştır. Kosuth’un çalışmaları, sanatın kendini ifade etme biçimini ve onun anlam üretme sürecini eleştirel bir şekilde ele almasını sağlar. Estetik kaygılar yerine düşünsel içeriğe odaklanan sanat anlayışı, onun geleneksel sanat pratiklerinden uzaklaşmasını sağlamıştır. Böylelikle sanatın yalnızca görsel bir deneyim değil, aynı zamanda felsefi bir sorgulama alanı olduğuna dikkat çekmiştir (Arı, 2022).

Kosuth eserlerinde dilin sanatta nasıl bir araç olarak kullanılabileceği ve izleyici ile nasıl bir iletişim kurulabileceğini gösterir, kelimeleri sözlüklerden sanat ortamına taşıyarak sanat ve dil arasındaki ilişkiyi sorgulatmıştır. *Bir ve Üç sandalye* isimli çalışmasında, nesnenin kendisi, fotoğrafı ve tanımını kullanarak bu üçü arasındaki ilişki üzerinden sanatın ne olduğunu ve nasıl algılandığını araştırmıştır. Kosuth’un sanat ve dil arasındaki ilişkiyi sorgulayan yaklaşımı, göstergebilimin sanat analizinde nasıl bir yöntem olarak kullanılabileceğine dair önemli bir bağlam sunmaktadır.

Göstergebilimin ana unsuru olan “gösterge” kavramı iletişim dilimizde önemli rol oynar. Gösterge bir bakıma konuyu anlatan semboldür. Bu çalışmanın yöntemi olan nitel araştırma tekniklerinden göstergebilimsel çözümleme yöntemi, Ferdinand de Saussure ve Charles Sanders Peirce tarafından temellendirilip, süreç içerisinde Fransız Pierre Guiraud ve Roland Barthes tarafından da ilerletilmiştir. Göstergebilimi, ilk olarak dilbilimci Ferdinand de Saussure yapısal dilbilim üzerine geliştirmiş, ancak Amerikalı filozof ve dilbilimci Peirce tarafından “semiyotik” kavramı geliştirilerek farklı bir çerçeve ile sunulmuştur. Göstergebilimin temelinde var olan kavram “gösterge” dir. Nimet Keser’in *Sanat Sözlüğü* kitabındaki tanımıyla “Semiyotik” terimi Yunanca bir terim olan sema (işaret)’dan gelir. Dil, sanat, müzik, film vb. kültürel ifadeler göstergelerden oluşur. Gösterge başka bir şeyin yerine anlamlı olarak geçebilecek herhangi bir şeydir

(2009, s. 308). Peirce, göstergeleri görüntüsel gösterge, belirtisel gösterge ve simge olarak üç grupta ele alır. Bu anlam sınıflandırmasına göre çalışmamızın alanı olan fotoğraf, görüntüsel göstergedir. Duman, ateşin belirtisel göstergesidir. Sözcük ise bir simgedir. Buna göre, görüntüsel gösterge nesnesiyle benzerlik içerir. Örneğin bir portre fotoğrafının nesnesi olan kişiyle kurduğu benzerlik ilişkisi, herhangi bir fotoğrafı gösterirken kişiyi tanıtıyormuş gibi bir tanımlama yapılması gibi. Bir çerçevedeki fotoğrafı gösterirken “annemin fotoğrafı” demek yerine “annem” demek, fotoğrafın kendi tanımından sıyrılıp, fotoğrafın nesnesi olarak tanımlandığını gösterir.

Terry Barrett, *Neden Bu Sanat? Çağdaş Sanatta Estetik ve Eleştiri* kitabında “Fotoğraflar göründükleri şeye benzer ve aynı zamanda göründükleri şeyden meydana gelirler” tanımıyla fotoğrafın nesnesi ile olan ilişkisi hakkında yorumunu belirtir (2015, s. 200). Dilsel ve görsel temsiller işaret sisteminin birer parçasıdır. Dil gibi fotoğraf da göstergebilimsel olarak çözümlenebilir. Fotoğrafın vurgulamak istediği mesaj, ışık, renk, doku ve perspektif gibi kompozisyon öğeleri sayesinde izleyici tarafından okunabilir. Bu konuda John Fiske şöyle bir tanımlama yapar;

Göstergebilim, tarihsel süreçteki gelişiminde farklı disiplinlerce bir “okuma” yöntemi olarak ele alınmıştır. Göstergebilim fotoğraf ve resim alanında bile “alıcı” terimi yerine “okur” terimini tercih eder, çünkü okur terimi çok daha önemli bir etkinliği ifade eder ve dahası, okuma öğrenilen bir şeydir, yani okurun kültürel deneyimi tarafından belirlenir. Okur kendi deneyimlerini, tutumlarını ve duygularını metne taşıyarak metnin anlamlandırılmasına doğrudan katkıda bulunur (Fiske, 2003, s. 62).

Bu bağlamda, bir fotoğrafta yapılacak analiz, işaret veya sembollerin taşıdığı anlamları, bunların gerçek dünyadaki karşılığı veya gönderme yaptığı şeylerin sosyal, kültürel, tarihsel vb. gibi bağlamlara göre, izleyici tarafından kendi kültürel arka planları, deneyimleri, tecrübeleri doğrultusunda yorumlanmasıdır. Bu, gösterilen, gösterge, gösteren üçgenindeki analizlerdir. Kavramsal düşünce anlayışını öne çıkartan bir sanat fotoğrafına baktığımızda, fotoğrafın görünen estetik niteliklerinden çok verdiği mesaj ve anlattığı düşünceyi ön plana çıkartmasıyla izleyiciyi görüntünün arkasındakini keşfetmeye yönlendirir.

Bu alanda çalışmalar yapan Baldessari, kavramsal fotoğrafın gelişimi ve kabulünde rol almış önemli bir sanatçıdır. Eserlerinde geleneksel fotoğraf anlayışından uzaklaşmış ve 1960’lardan itibaren sanat alanında yaptığı yenilikçi çalışmalarla fotoğrafın sadece görsel bir üretim aracı olmadığını, aynı zamanda kavramsal bir ifade biçimi olarak da kullanılabileceğini göstermiştir.

Baldessari, sanatı görseller ve kelimeler arasındaki ilişkiyi irdeleyen bir araştırma alanı olarak ele almış, popüler kültürden beslenen imge ve metin kombinasyonlarını kullanarak sanatın anlam üretme biçimlerini sorgulamıştır. Farklı medya türlerini (fotoğraf, kolaj, resim, film ve video) bir araya getirerek, sanatın hem estetik hem de kavramsal yönlerine dair alternatif bir bakış açısı sunmuştur. Özellikle reklam, televizyon, film ve basılı medyadan aldığı imgeleri sanatına dahil eden Baldessari, sanatın algılanma biçimini ve kültürel kodlarını araştırmıştır. Onun çalışmaları, geleneksel kompozisyon kurallarına meydan okuyarak, görsel ve metinsel anlatımın nasıl iç içe geçebileceğini ve sanatın yalnızca görsellikten ibaret olmadığını göstermeye odaklanmıştır (Özeskici, 2019).

Araştırmanın Amacı

Bu makalenin amacı, kavramsal sanatın oluşum süreci ile fotoğrafın ilişkisini ve süreç içerisinde gelenekselden kavramsala geçiş ile fotoğraftaki estetik görüşün değişimini incelemektir. Makalede, fotoğrafın kavramsal sanatın oluşumuna etkisi, bu sanattan sonra fotoğrafta estetiğin konumu ve kavramsal sanatın varlığı ile geleneksel fotoğraftaki “iyi” fotoğraf tanımı irdelenmiştir. Ülkemiz sanatçılarının örnek çalışmalarıyla da kavramsal sanat düzleminde değişen estetik tanımının fotoğraftaki kullanımı örneklendirilmiştir.

Yöntem

Bu çalışmada nitel araştırma tekniği bağlamında göstergebilimsel çözümleme yöntemi tercih edilmiştir. Çalışmada kavramsal sanat ve fotoğraf ilişkisini incelemek üzere öncü sanatçılar Kosuth ve Baldessari’nin eserleri daraltılmış kotalı örneklem için seçilmiştir. Bu iki sanatçının örneklem olarak seçilme nedeni, kavramsal sanatın temel ilkelerini ve fotoğraf ile olan ilişkisini en iyi şekilde yansıtmaları, çalışmalarında metin ve fotoğrafı sanat ortamında kullanarak, kavramsal sanat düzleminde estetik ve anlam arasındaki ilişkiyi sorgulamalarıdır. Kosuth’un çalışmaları, sanatın tanımı ve dil ile olan ilişkisini sorgulayarak, anlam üretme süreçlerine odaklanmaktadır. Baldessari ise görseller ve metinler arasındaki ilişkiyi irdeleyen yaklaşımıyla, fotoğrafın kavramsal sanat içindeki rolünü sorgulamıştır. Her iki sanatçı da, sanatın geleneksel sınırlarını aşarak, izleyiciyi sanatın doğası, anlamı ve anlatım biçimleri üzerine düşünmeye yönlendiren eserler üretmişlerdir. Seçilen eserler, kavramsal sanatın ortaya çıktığı ve geliştiği 1960’lar ve 1970’ler dönemine ait olup, bu dönemin temel sanat anlayışını yansıtan temalar içermektedir. Kosuth, sanatın dilsel boyutunu merkeze alan çalışmalarıyla, sanatın ne olduğunu tanımlama sürecine odaklanırken, Baldessari ise estetik kaygıları geri plana iterek, fotoğrafı ve görselleri kavramsal bir ifade biçimi olarak ele

almıştır. Özellikle dil, metin, gündelik nesneler ve fotoğrafik anlatım gibi kavramların sorgulandığı eserler tercih edilmiştir. Seçilen eserlerin kavramsal derinliği, sanatın anlamı ve dil gibi konular üzerine izleyiciyi düşünmeye yönlendirerek, kavramsal sanatın estetik kaygıları reddedip düşünceyi ön plana çıkaran yaklaşımını yansıtmaktadır. Bu kriterler doğrultusunda seçilen eserler, kavramsal sanatın fotoğraf ile olan ilişkisini ve bu ilişkinin estetik anlayışa olan etkisini derinlemesine incelemek için uygun bir örneklem oluşturmaktadır. Bu makalede, yazarların özgün sanat eserlerinden örnekler sunularak, kavramsal sanatın teorik tartışmalarının pratikte nasıl uygulandığı ortaya konmuş ve günümüzdeki yansımaları ele alınmıştır. Kavramsal fotoğrafın, estetik anlayışı büyük ölçüde sorguladığı ve dönüştürdüğü kabul edilse de, günümüzde estetik değerleri koruyan kavramsal yaklaşımlar da varlığını sürdürmektedir. Bu nedenle, çalışmada yazarların eserlerine yer verilmesi, kavramsal sanatın estetikle kurduğu ilişkiye dair daha geniş bir perspektif sunmak amacıyla tercih edilmiştir.

Bulgular

Kavramsal Sanat

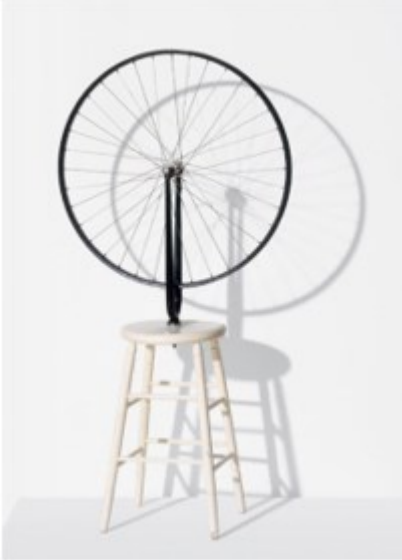
Geleneksel olarak sanatın amacı düşünüldüğünde, estetik ve güzel kavramlarının öne çıktığı üretimlerle izleyicisinde duygusal etki yaratmaktır. Platon ve Aristoteles’in kısa tanımına göre sanat “öykünme”dir; Osmanlıca “taklit”, Yunanca “mimesis”, anlamına gelmektedir. Hançerlioğlu, sanatın, “insanla nesnel gerçeklik arasındaki estetik ilişki” olduğunu ve nesnel gerçekliğin sanatçıda estetik biçimlerde yansıdığını belirtir (2002, s. 364).

Kavramsal sanat başlarda minimal sanatın devamı gibi ortaya çıksa da üretimlerde formlar aşırı şekilde yalınlaştırılarak düşünce ve kavramın öne çıkması amaçlanmıştır. Bu durum Kosuth ve Lawrence Weiner gibi sanatçılar tarafınca estetiğin reddi, biçimsel form kaygısı olmayan bir sanat anlayışı düşüncesi ve bireysel bir sanat dili oluşturmaktan uzaklaşılmasıyla sonuçlanmıştır. Sanat kavramı ve sanat tanımının irdelenerek yeniden yapılması, diğer düşünce alanları içerisinde sanatın yerinin belirlenmesine önem verilerek, dilbilim (Kosuth), felsefe ve matematik örneklerinden yararlanarak sanatın işlevinin sorgulanmasında yine sanat kullanılmıştır. Kavramsal sanatta ortak anlam bakımından gizlenenler; objeler arasındaki tekrarlanan ilişki, objelerin dilbilimsel anlamlı göstergeleri, dili malzeme gibi kullanma, güzelliğin yok sayılması, fotoğrafik veriler üzerinden devam eden araştırmalar ve formel sanata karşı oluşan her açılıma tepki verilmesidir (Eroğlu, 2020, s. 67-68).

Birçok farklı sanat tanımının tartışma konusu olmasına rağmen, genel bir tanımı yapılamamıştır. Sanatın zaman içerisindeki değişimleriyle, 20. yüzyıl başlarında sanatçıların

soyutlama, hazır nesne, kolaj gibi unsurları dahil etmeleriyle sanat tanımı güncellenmiştir. 20. yüzyılın ikinci yarısı itibarıyla oluşan yeni sanat alanlarının katılımıyla, kavram sanatları, performans sanatları, fotoğraf, video, mücevher, kostüm ve tekstil gibi alanları da kapsayarak tanımı daha da genişlemiştir (Keser, 2009, s. 292).

Kavramsal sanat tanımına baktığımızda, ilk kez Marcel Duchamp ile sanatta kavram olgusu araç olmaktan çıkıp amaç olarak sunulmuştur. Duchamp 1913 yılında *Bisiklet Tekerleği* isimli çalışmasında (Görsel 1) bir tabureye özne yerine nesne oturtturarak, nesne ve öznenin yerlerinin değişmesiyle kavram ve kavramsallaştırmaya dair hareketi başlatmıştır. Duchamp'ın önerdiği sanat "kavram" dolaylı şekilde de "kavramsallaştırma" olmuştur. Sanatçı, sanatın boya, fırça ve tuval gibi argümanlarını reddederek, buna karşı olarak "hazır yapım"lar ile biçimden çok düşünce odaklı bir sanat önermiştir. 1917'de sergilediği Çeşme Pisuar, buna iyi bir örnektir (Eroğlu, 2020, s. 21-22).



Görsel 1. *Bicycle Wheel* (Duchamp, 1913)

Kavram Sanat (Concept Art) vurgusu ilk defa 1961 yılında, İkinci Dünya Savaşı sonrası biçimsel sanat hareketlerinin tümüne karşı durarak, Henry Flynt tarafından terim olarak kullanılmıştır. Bu terim, formlara karşı düşünceler ve kavramlar önermiştir. Kavram sanatı olarak kullanılan terimin kavramsal sanata dönüşmesinde iki önemli kaynak vardır: Bunlar Art&Language ve Kosuth'dur. Özellikle 1973'den sonraki metin ve çalışmaları bu kapsamda sayılabilir. Bu yeni sanat algısında bilhassa okuma ve tartışma, görmeden önde yer almaktaydı (Eroğlu, 2020, s. 7). Düşüncenin öne geçtiği sanat pratiğinin etkisi güçlü şekilde hissedilince, eserin maddi varlığı ve biçimi etkisini büyük oranda kaybetmiştir. Başlangıçta 'Düşünce Sanatı' ve 'Enformasyon Sanatı' şeklinde isimlendirilen bu yeni eğilimler, Sol Lewitt'in kendi çalışmalarının kavramsal yapısını vurgulamak adına 1967'de *Artforum* dergisinde "Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar"

başlıklı yazısından sonra "Kavramsal Sanat" başlığında dönemin birçok alternatif ifade biçimini kapsayan genel bir terim haline gelmiştir (Antmen, 2009, s. 193). Norbert Lynton, müzelerde izlenen sanat eserlerine aşırı övgü yapıldığını, bu izlenime birkaç saniye gibi bir sürede ulaşamayacağını, sanatçının ününün eserden alınan hazzın yerine geçtiğini belirtir. Kavramsal sanatın, sahip olunan sergilenebilir nesneyi devre dışı bırakarak bu durumu önleyeceğini belirtir. Lynton, estetiği dışladığını ve sanatın bir zevk aracı olmadığını söyleyerek klasik manadaki sanattan belirgin bir kopuş yaşadığını belirtir. Önemsenen biçim değildir, metinsel içeriktir; bu içeriğin anlaşılması için biçim sadece bir araçtır (1989, s. 339; akt. Koca, 2017, s. 97).

Kosuth'a göre sanatsal olsun veya olmasın, dünyadaki bütün nesneler estetik düşünce bakımından aynı öneme sahiptir, Çağdaş sanat alanındaki bir nesnenin estetik değeri, yeni anlayışa göre estetik yargılarla ilişkisinin olmadığı anlamındadır ve "estetik kaygılar bir nesnenin işlevine ya da varoluş nedenine her zaman yabancıdır" (Yılmaz, 2013, s. 292).

Kosuth, sanatta anlamın üretimini ve işlevini mekânsal yerleştirmeleriyle sanat ve dil arasındaki ilişkiler kapsamında sorgulamıştır. Kosuth'a göre, sanat "yalnızca nesnenin biçimsel gerçekliğine bağlı olarak ortaya çıkmamaktadır. Sanatın kendisini meydana getiren düşünce ile olan ilişkisi, onu ortaya koyan nesneden çok daha önemlidir" (Gökten, 2014, s. 57). Sözlüklerden sanat ortamına taşınan kelime tanımlarını gösteren teknik yöntemle büyütülmüş fotoğrafik kopyalardan oluşan görseller, dilin de aynı sanat gibi soyutlamalar içerebildiğine dikkat çekerken, izleyiciyi dilbilimsel olan bir önermeyle sanat ve dil arasındaki benzerlikler üstüne düşünmeye yönlendirir (Görsel 2) (Gökten, 2014, s. 60). Buradaki dilden kasıt, şiir roman gibi yazılı edebiyat türünde metinleri oluşturan harflerin, kelimelerin ve cümlelerin bir kavramsal sanat estetiği içerisinde vücut bulması ve işlevinin değişmesidir



Görsel 2. *Clock One and Five* (Kosuth, 1965a)

Kosuth'un yapmış olduğu başka bir enstalasyon çalışması, 1965 tarihli *Bir ve Üç Sandalye*'dir (Görsel 3). Bu çalışmada bir nesneyi temsil edecek üç farklı yol izleyiciye sunulmaktadır; nesnenin kendisi (sandalye), temsil ettiği düşünce (fotoğrafi) ile nesnenin sözlü olan soyutlaması (tanımı) görülmektedir. Kosuth, böylece bir fikrin net temsilinin yapılması ve iletilmesi durumunun imkânsızlığını ortaya koyarak, izleyiciye şöyle bir soru bırakmaktadır: Gerçek sandalye hangisidir? (İncirkuş, 2020, s. 616).



Görsel 3. *One and Three Chairs* (Kosuth, 1965b)

Ahu Antmen, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar* adlı kitabında, estetik hazzı ve görsel deneyimleri dışlayan kavramsal sanatçılardan Kosuth'un sanatın sanat olma durumunun, kendiliğinden kavramsal bir hal olduğunu belirttiğini ve dil yoksa sanatın da olmadığını savunduğunu ifade eder (2009, s. 195). Kosuth'un sanat ve dil arasındaki bu güçlü bağlantı vurgusu, kavramsal sanatın biçimden çok düşünceyi ön plana çıkarmasıyla paralellik göstermektedir.

Kavramsal sanat, sanatı yalnızca biçimsel bir yapı olarak ele almak yerine, sanat üzerine düşünmeyi ve içeriği ön plana çıkarmıştır. Bu yaklaşım, sanatın özünü oluşturan fikrin, kullanılan malzeme veya biçimden daha önemli olduğunu vurgular. Dolayısıyla, sanatın neyi ortaya koyduğu veya hangi düşünsel sürecin ürünü olduğu, nasıl üretildiğinden daha belirleyici hale gelmiştir. Bu anlayış, sanatın yalnızca resim, heykel veya fotoğraf gibi geleneksel kategorilere sıkıştırılmasını reddederek, onu katı sınırlarla tanımlanmış bir alan olmaktan çıkarır. (Oskay, 2018, s. 809).

Kavramsal Sanat ve Fotoğraf İlişkisi

Bilim ve teknolojinin gelişmesi, sosyal ve ekonomik alandaki değişimler, birçok alanda edinilen yeni bilgiler sanatçıların bakış açılarını sorgulamalarına sebep olmuş; bu durum eserlerine yansımış ve farklı üretimler yapmalarını sağlamıştır. Kavramsal sanatın temelleri, sanatçının dünyayı algılama biçiminin değişmesi ve sanata konu ettiklerini değiştirip sanatı kendi kendinin konusu yapmasıyla atılmıştır. Bu bağlamda, modern sanatla birlikte değişen sanata bakış açısı, düşüncesi ve anlayışı doğal olarak ifade biçiminde farklı malzemelerin kullanımıyla sanat eseri üretiminde geleneksel sanatlardan uzaklaşıp soyutlanmaya doğru bir geçiş yaşanmasını da sağlamıştır. Bu değişim, sanat yapıtını izleyen ve tüketen kişi olarak bireyin kendisini yapıtın içinde bularak düşünmesine ve sorgulamasına yöneltmiştir. Ortaya çıkan yeni sanat anlayışı günümüzde ise *Conceptual Art* (Kavramsal Sanat) olarak adlandırılmıştır (Çeliksap & Allahverdiyeva, 2024). Bu süreç içerisinde fotoğraf alanındaki gelişmeler sonucu sanatçının kendi iç dünyasına dönmesi için koşulları oluşmuş; sanatta ruhsal ve düşünsel boyut söz konusu olmuş,

dolayısıyla fotoğraf modern sanat hareketlerinin oluşum sürecine etkisiyle kendi özgün dili içinde kavramsal sanatın oluşmasında etkili olmuştur.

Modern Sanatta konunun önceliğini kaybetmesi ve kompozisyonların eskisi kadar gerçekle ilgili olmaması, toplum ile sanatçı arasındaki ilişkinin değişmesinden ve fotoğrafın icadıyla nesnel gerçekliğin eski önemini yitirmesine bağlanabilir. Sanatçılar artık estetik kuralları açıkça kullanmadan, kendi hassasiyetlerine dönmüşlerdi. "Modern sanatın gelişimi üzerine en önemli ve devamlı etki, fotoğrafın keşfedilmesi ve fotoğraflarla reproduksiyonlar yapılması olmuştur" (Ersoy, 2016, s. 100). Kavramsal fotoğrafın kökleri 20. yüzyıl başlarında Dadaizm ve Sürrealizm'e dayanır. Bu dönemde sanatçılar fotoğrafı düşünce ve kavramsal yapıyı ortaya çıkaracak şekilde kullanmaya yoğunlaşmışlardır. Fransız sürrealist Man Ray 1920'li yıllarda "fotoğrafik nesne" kavramını ortaya atarak fotoğrafın kendisini sanat eserinin konusu olacak hale getirmiştir. 1960'larda öne çıkan Fluxus [1960'larda Wiesbaden'de George Maciunas, John Cage öncülüğünde başlatılan akım. Bu anlayış bir sanat ürünü ortaya koymak yerine, sanat ürününü yaşama aktarmayı daha uygun gördüğü için Fluxus bir çeşit gösteri sanatıdır (Keser, 2009)]. Kavramsal sanat ve minimalist sanat akımları ile kavramsal fotoğraf daha da güçlenmiştir. 1960 yılı sonrası oluşan sanat biçimlerinin çoğu "Kavramsal Sanat" bağlamında kabul görmekle birlikte bu sanatın farklı şekilde devamı halinde algılanmıştır.

Avangard, deneyselci fotoğraf anlayışının, düşüncenin eserin biçimsel görüntüsüne olan üstünlüğünü söyleyen Kavramsal Sanat'ın oluşma sürecinde önemli bir yeri vardır. "Kavramsal Fotoğraf'ın oluşmasında Kavramsal Sanat'ın ne kadar etkisi varsa Kavramsal Sanat içerisinde de fotoğrafik görüntünün o kadar büyük bir önemi olmuştur". David Silcox, görsel sanatlarda fotoğraf olmazsa pek çok fikrin de kesinlikle var olmayacağını söyler. Fotoğrafik görüntünün Kavramsal Sanat'ta kullanımına vurgu yaparak, gerek sanat nesnesinin kendisi gerekse de belgesi konumunda fotoğrafın bu sanat anlayışında "neredeyse her şey" olabildiğini ifade etmiştir (2006, akt. Gökten, 2014, s. 111).

Kavramsal sanatın fotoğraf ile ilişkisini ele alan eleştirmen Lucy Lippard, bu bağlamda 'sanat nesnesinin maddesizleşmesi' (dematerialization of the art object) kavramını 1960'ların sonunda ortaya atmıştır. Lippard 'a göre kavramsal sanat , fiziksel nesneden bağımsız düşünsel süreç olarak ele alınmalıdır. Ancak, fotoğraf ve metin gibi fiziksel bileşenler sanat eserinin anlam üretimine katkıda bulunmasına rağmen, bu unsurlar kavramsal sanat anlayışında çoğunlukla göz ardı edilmiştir (Lippard, 1997).

Soutter (1999), Lippard'ın kavramsal sanat anlayışını değerlendirerek, bu yaklaşımın sanat eserinin metin ve

fotoğraf yoluyla anlam üretme kapasitesini göz ardı ettiğini öne sürmektedir. Bu bağlamda, Soutter'in değerlendirmeleri, Lippard'ın kavramsal sanat anlayışının fotoğraf ve metin gibi unsurları nasıl konumlandığına dair eleştirel bir perspektif sunmaktadır. Soutter'ın yorumuna göre: Lippard, kavramsal sanatı "sanat nesnesinin maddesizleşmesi" olarak tanımlayarak farklı bir bakış açısı geliştirmiştir. Bu görüş, kavramsal fotoğrafçılığın akademik olarak ele alınmasını zorlaştıran unsurlardan biri olmuştur. Lippard, fotoğrafların ve fiziksel nesnelerin sanatsal fikrin bir parçası olabileceğini kabul etse de, sanatın esasen maddi formdan bağımsız olduğunu savunmuştur. Ancak, "madde dışına çıkma" fikrinin kusurlu olduğunu da kabul ederek, bir kağıt parçası veya fotoğrafın da fiziksel bir nesne olduğunu belirtmiştir. Buna rağmen, kavramsal sanatın materyal unsurlardan arındırılması gerektiği düşüncesinde ısrarcı olmuştur. Bu yaklaşım, kavramsal sanatın temel çelişkilerinden birini oluşturmuş ve metin ile fotoğrafların sanat eserinin anlam üretimindeki rolünü göz ardı eden bir anlayışı desteklemiştir (Soutter, 1999, s. 8-10).

Fotoğrafta Estetik

Felsefenin içinde doğruluk temeline dayanan Mantık, iyilik temeline dayanan Ahlak ve güzellik temeline dayanan Estetik başlıkları altında üç bilim dalı vardır. Estetik, haz ve güzellik temellerine dayanan, sanat eseri ve sanat eserinin algılanmasıyla ilgili olan, insanların güzellik karşısında verdiği tepkilerle, zevkin bireysel mi yoksa genel mi olduğu ile ilgilenen felsefe dalıdır (Keser, 2009, s. 118).

Estetik, Schelling ve Hegel'den sonra popüler bir felsefi terim olmuştur. Hegel estetik terimi yerine "güzellik bilimi" veya "güzellik felsefesi" kavramlarını önermiştir. Ancak Kant, Shiller, Rosenkranz ve Wittgenstein gibi felsefeciler, estetiğin temel değerinin sadece güzellik olarak sınıflandırılmasına karşı çıkmıştır; "yüce", "trajik", "komik", "naif" ve "çirkinlik" gibi değerlerin de estetiğinin alanına girebileceğini savunmuştur. Benedetto Croce ise sanat felsefesi olarak kabul edilen araştırma alanını, güzellik ve sanatla sınırlanan estetiğin "sezgi ve sezginin ifade edilmesi" olarak düşünmüştür. 19. yüzyılın sonunda daha önce renk ve biçime karşı olan ilgi, sanatçıları natüralist tasviri ve konunun önemini kabul etmemeye götürmüştür. Bu durum estetik kuramlarının yeniden dirilmesiyle sonuçlanmıştır (2009, s. 118).

Fotoğraf, keşfinden sonra sanat yapıtı olarak onaylanmak, güzel sanatlar alanında değer görmek ve yer edinebilmek için mücadele sürecinde öncelikle resim sanatına öykünmüştür. Fotoğrafın "makine" vasıtasıyla elde edilmesi ve çoğaltılabilir olması, sanatsal üretim olarak kabul görmesini zorlaştırmıştır. Fotoğrafın resim gibi biricik olması

için çok çaba gösterilmiştir. Dolayısıyla, fotoğraf ikinin de yüzey sanatı olması sebebiyle resim için de geçerli olan geleneksel değerlerle kendi estetik kurgusunu oluşturmaya çalışmıştır. Yirminci yüzyılın başlarında fotoğrafta etkili olmaya başlayan saf ve doğrudan fotoğraf eğilimleriyle resim sanatının geleneği reddedilmiştir. Fotoğrafın sanat yapıtı gibi algılanabilmesi ve değer görmesi için kendi metotlarını kullanması gerektiği fikri yaygınlaşan bir düşünce olmuştur (Gökten, 2014, s. 110).

Fotoğraf, yüzey üzerinde bir sanat biçimi olarak ilk başlarda doğadan ilham alan bir görselleştirme yöntemi olarak görülmüştür. Ancak fotoğraf, yalnızca bir betimleme aracı değil, aynı zamanda bir ifade biçimidir. Görüntünün soyutlama kapasitesi göz önüne alındığında, onun yalnızca bir yansıtma tekniği olarak değerlendirilmesi yeterli değildir. Fotoğrafın yüzey üzerindeki anlatım gücü, teknik bir işlem olmanın ötesinde, duygusal ve sanatsal bir yaklaşım barındırır. Başlangıçta görsel üretimi çoğaltma amacıyla kabul gören fotoğraf, 1850'li yıllardan itibaren sanat ortamında da kendine yer bulmuştur (Kılıç, 2008, s. 123). Fotoğrafın sanatsal bir ifade aracı olabileceği fikri, dönem içerisinde kolayca kabul görmese de, sonrasında ilk fotoğrafçılar tarafından seçilen konular dönemin resim sanatı ve türevleri baz alınarak belirlenmiştir. Ancak fotoğraf, dilin (sözün) sadece haberini verdiği, anlattığı olayları öncelikle onaylar, sonrasında oluşturur. Bu yetisiyle basın ve haber dünyasında yerini alır, olaylara tanıklık etme yönü kullanılır (Baker, 2015, s. 307).

Fotoğrafın algılanışı, yalnızca nesnesine değil, aynı zamanda bağlamına, üretim amacına ve kullanım biçimine göre şekillenir. Görselin sunduğu anlam, izleyicinin bireysel deneyimleri ve algısal süzgeci doğrultusunda farklı yorumlara açık hale gelir. Bu nedenle, fotoğrafın anlamlandırılması sürecinde yalnızca fiziksel öğeler değil, aynı zamanda göstergeler ve bunların izleyici üzerindeki etkisi de göz önünde bulundurulmalıdır. Göstergibilimsel analiz, fotoğrafın çok katmanlı anlam yapısını çözümlemeye yardımcı olur. Fotoğrafın sanat içerisindeki konumu ve estetik değerleri üzerine yürütülen tartışmalar, modernist yaklaşımlar çerçevesinde farklı perspektifler ortaya koymuştur.

Eleştirmen Richard Woodward, fotoğrafın var olma mücadelesinde konuya dayanmadan kendi ayakları üstünde durmasını modernist bir ilke olarak kabul eder ve en önemli unsurun konu değil biçim olduğunu ifade eder. Woodward, sanat fotoğrafı alanında modernist kuramın oluşmasında büyük rolü olan Küratör John Szarkowski'nin 25 yıl süresince bir fotoğrafın diğer türde bir fotoğraftan nasıl ayrılabilceğini çözümlemek için herkesten çok çalıştığını belirtir. Woodward, Szarkowski'nin çözümlemesinin modernist bir proje olduğunu ve fotoğrafçılığın özelliklerini resim ve diğer

medyaların niteliklerinden ayırıştırarak fotoğrafı benzersiz hale getirdiğini söyler (Barret, 2009, s. 217).

Yirminci yüzyılın başlarında fotoğraf alanında baskın olarak üç farklı hareket birlikte ilerlemiş ve gelişme göstermiştir: ilki fotoğrafçılığın kendi estetik koşullarını araştırarak fotoğrafta saf ve doğrudan eğilimi benimseyenler, diğeri avangard ve deneyselci fotoğraf anlayışıyla yol alanlar sonuncusu da toplumsal belgesel fotoğraf anlayışını destekleyenlerdir. Estetiği ve söylemi de önemseyen tarzıyla avangard, deneyselci fotoğraf anlayışı, diğer iki yaklaşımdan da etkilenmiştir. Bu anlayışta çalışan sanatçılara örnek olarak, fotogramlarıyla Moholy-Nagy, rayogram ve solarizasyonlarıyla Man Ray ve fotomontajlarıyla John Heartfield verilebilir (Göktan, 2014, s. 110). Deneysel fotoğraf anlayışının estetik ve yapısal yönleri, kompozisyonun fotoğraf sanatındaki rolünü de öne çıkarmıştır. Sabit Kalfagil *Fotoğrafın Yapısal Öğeleri ve Fotoğraf Sanatında Kompozisyon* kitabında kompozisyon tanımını şöyle yapmaktadır:

Genel olarak bir yüzey sanatının, özel olarak fotoğrafın dilini oluşturan tüm anlatım öğelerinin, belli bir çerçeve içinde, anlatımı etkili kılacak, izleyicinin duygu ve düşünceleri ile anlatılanı paylaşmasını sağlayacak doğrultuda düzenlenmesidir. Bu düzenlemenin belli bir sanat disiplinine göre ve uygun estetik dozda yapılması gerekir (Kalfagil, 2007, s. 24).

Fotoğraftaki estetik doz terimi, anlatımdaki belirginlik ve kapalılık dozu ile ilişkilidir. Belirginlik fotoğraftaki mesajın iyi anlaşılmasını sağlar. Kompozisyonundaki belirginliği sağlayan öğeler arasında ışık, uyum, ritim, sadelik, kontrast, perspektif, şemalar, doku, keskinlik, hız ve hareket izlenimi bulunur. Kompozisyon öğeleri ise bütünlük, belirginlik, denge, oranlar, yer çekimi, yaşam ögesi, doğrultular-yönler ve estetik doz olarak tanımlanır. Estetik, pastanın üstündeki krema gibi bir şey değildir; yapısaldır ve işin genel kurgusu, strüktürü ile ilgilidir. Estetik, fotoğrafın yapısal öğelerinin kıvamı ve dozu ile şekillenir. Kompozisyon öğelerinin amaca uygun şekilde kullanılmasını sağlamak, fotoğraftaki anlatıma uygun estetik dozu oluşturur (Kalfagil, 2007, s. 209).

Fotoğraf, teknik özellikleriyle kendi estetik dilini oluşturmaya başlayınca, fotoğrafçının bakış açısı ve sanatsal yorumu da belirginleşmeye başlamıştır. Bu süreçte, estetik bakış açısının yalnızca güzellik algısıyla sınırlı olmadığı, aynı zamanda çarpıcı ve rahatsız edici konuların da estetik bir çerçevede sunulabileceği görülmüştür. Örnek olarak, taciz sahnelerinin dramatik ve abartılı resmedilmesi, dini figürlerin yaşadığı işkencelerin görkemli bir şekilde tasvir edilmesi, açlık içinde olan çocukların etkileyici fotoğraflarının sunulması verilebilir. Yazar ve toplum eleştirmeni olan Susan Sontag *Fotoğraf Üzerine* isimli kitabında fotoğrafın, her türlü konuyu sanat eserine dönüştürmek gibi sıradışı bir kapasitesi olduğunu

ifade eder ve fotoğrafın teknik ve estetik değerlerinden yararlanarak bu şekilde kullanılmasını şiddetle kınar (Sontag, 2008, s. 178). Ancak Barthes, fotoğrafa yüklediğimiz ayırımların ya deneyime bağlı olduğunu ya sözbilimsel ya da estetiğe dayandığını belirterek farklı bir yaklaşım sergiler (Barthes, 1996).

Jeff Wall, kavramsal sanat alanındaki sanatçıların, geleneksel fotoğrafta değerli olan estetiği eleştirmek için çalışmalarında estetiği (kompozisyonu) amatör biçimde kullandıklarını belirtir. Bunu yaparken de fotoğrafçılığın estetik varsayımlarını yıkarak eleştirel bir ortam haline getirmeyi amaçladıklarını söyler. Çünkü onlara göre fotoğrafçılık ancak öz eleştiri yöntemiyle modernizme tam olarak dahil olabilirdi. Wall'a göre, sanat fotoğrafında estetiği yıkmak, fotoğrafçılıkta modern sanat alanında kabul görmeyen ön koşuluydu (Kelsey, 2015, s. 298).

Tarihsel süreçte kavramsal sanatın varlığı bütün sanat dallarını etkilediği gibi bu durum fotoğrafa da yansımıştır. Baldessari, Weiner, Kosuth, ve Robert Barry gibi sanatçılar, 1960 yılından itibaren kavramsal sanatın öncülüğünü yaparak, sanatta nesnenin dilbilimsel, anlamsal ve felsefi sorgulamalarını yapmışlardır. Baldessari "Yanlış" (Wrong) olarak isimlendirdiği çalışmasında, "iyi" fotoğrafın nasıl çekileceğini öğreten kitaplarda "doğru" ve "yanlış" kabul edilen görsellerdeki tanımlamayı kullanmıştır. Amatör fotoğrafçılığın sıradan bir örneğini sunarak, güzel sanatlardan beklenen şık ve temiz fotoğraf düşüncesine karşı bir tutum sergilemiştir (Görsel 4). Çalışmanın sunumunda tuval üzerine baskı yapmış fotoğrafın altına "wrong" kelimesini yazmıştır. (Göktan, 2014)



Görsel 4. *Wrong* (Baldessari, 1966-1968)

Lucy Soutter, *The Photographic Idea: Reconsidering Conceptual Photography* (1999) başlıklı makalesinde bu eser ile ilgili şöyle yorum yapmaktadır:

Wrong adlı eserinde Baldessari, fotoğrafçılıkla ilgili farklı bir konvansiyona atıfta bulunur: Fotoğrafta iki şekil birbirine temas ediyorsa, gerçek dünyada da temas ettikleri varsayılır. Görselde sanatçı, Kaliforniya'daki banliyö tarzı bir çiftlik evinin önündeki kaldırımda durmaktadır. Fotoğrafın bakış mesafesi ve simetrisi, amatör bir anlık çekimin katı profilini yansıtır; ancak, özne tam olarak bir palmye ağacıyla hizalanmıştır ve bu nedenle ağaç, onun başından çıkıyormuş gibi görünmektedir. Bu tür bir hata, yalnızca dikkatsiz bir amatör fotoğrafçı tarafından yapılabilecek bir gaf olarak değerlendirilir. Baldessari, fotoğrafçılıkla ilgili "nasıl yapılır" kılavuzlarından bu görüntü formatını ve alt yazıyı ödünç alarak, sanat okullarında öğretilen "doğru" ve "yanlış" görsellerinin konvansiyonunu kullanır ve formüle dayalı sanat estetiğini sorgular. Fotoğrafın algısal karışıklık yaratma potansiyelinden yararlanan Wrong (Yanlış) adlı eser, fotoğrafçılığı güvenilir bir yansıtma aracı olarak sorgulamaktadır (Soutter, 1999).

Baldessari fotoğraf ve metni bir araya getirdiği eserlerinde resme özgü geleneklerden uzaklaşmak istemiştir. Bu dönemdeki Foto-emülsiyon tekniğiyle tuval üzerine aktardığı fotoğraflar, düşük kaliteli ve deneysel bir estetik sunarak geleneksel resim dokunuşlarından ve pop sanatın pürüzsüz yüzeylerinden bilinçli olarak kaçınmasını sağlamıştır. Bu yaklaşımı, sanatının resim karşıtı olarak değerlendirilmesine neden olmuş ve fotoğrafın sanat içindeki rolünü sorgulayan bir ifade biçimi yaratmıştır (Soutter, 1999).

Baldessari'nin fotoğrafı resimden bağımsız bir ifade aracı olarak ele alması, yalnızca teknik ve estetik tercihlerle sınırlı kalmamış; aynı zamanda metin ve görselin birlikte kullanımıyla sanatın anlam üretme sürecine yeni bir boyut kazandırmıştır.

Charlotte Cotton (2014), *The Photograph as Contemporary Art* adlı kitabında, fotoğraf ve metin arasındaki ilişkinin kavramsal sanatta nasıl kullanıldığını incelemiştir. Özellikle Baldessari'nin çalışmalarında, metin ve görselin bir araya getirilerek sanatın anlam üretme sürecine nasıl katkıda bulunduğunu açıklamıştır. Cotton, Baldessari'nin *Wrong* adlı eserinde, fotoğrafın geleneksel kompozisyon kurallarını sorguladığını ve metinle birlikte bu sorgulamayı daha da derinleştirdiğini belirtmiştir. Baldessari'nin bu eseri, kavramsal sanatın temel prensiplerini yansıtmakta ve fotoğrafın sadece görsel bir deneyim olmadığını, aynı zamanda fikrîsel bir sorgulama aracı olduğunu göstermektedir (Cotton, 2014 s. 56-70).



Görsel 5. *Centering Bouncing Ball* (Baldessari vd., 1971)

Baldessari *Centering Bouncing Ball* isimli çalışmasında geleneksel kompozisyon sorununu tek bir kurala indirgemıştır: topu fotoğrafın merkezine yerleştirmek. Fotoğrafta, iskele üstündeki adam, bina, gökyüzü, Hudson Nehri gibi diğer tüm görsel öğeleri yan öge olarak görmüştür. Topun tam merkezde yakalanması için deklanşöre basmayı zamanlamak, kadrāja giren adamın beklenmesi, topun liman ve gökyüzüyle oluşturduğu geometrik açı gibi şartları kontrol altına alarak geleneksel estetik kompozisyon kuralları sağlanabilirdi, ancak bu sanatçının tercih etmediği, gereksiz gördüğü faktörlerdi. Baldessari burada, kompozisyonu algısal dikkatle çelişkiye sokmayı amaçlamıştır. Zıplayan topun konumunu kontrol altına almak, görsel alanın kontrolünü kaybetmek demektir. Mükemmel anı ve kadrāja yakalamak için hızla değişen karmaşık sahneyi izleyen fotoğrafçılara meydan okuyordu. Böylece daha önce Barthes'ın tanımladığı punctum teorisini tersine çevirmiş oldu. Punctum teorisine göre, fotoğrafın içerisinde kadrāja beklenmeyen şekilde çıkan bir obje, fotoğraf içinden çıkıp izleyiciyi çok etkileyen bir hal alabilir. Punctum tamamen izleyiciye ait bir durum olduğu için kadrāja onun varlığı fotoğrafçının inisiyatifine bağlı değildir. Baldessari bu fotoğrafta denklemi tersine döndürmüştür; fotoğrafçının dikkatini topun yerine odaklayarak punctum olarak topu çevreleyen karmaşık görüntüyü saymıştır (Kelsey, 2015, s. 294-295).

Barthes'ın belirlediği *punctum* ve *studium* kavramları, fotoğrafın izleyicinin algısını şekillendirmedeki etkisini vurgulayan kavramlardır. Bu kavramlar fotoğrafın teknik yapısıyla ilgili olmanın ötesinde, duysal ve kültürel deneyimlerle kişiden kişiye değişen algıyla ilgilidir. Bu anlatımın algılanmasında fotoğrafın neyi gösterdiği kadar izleyicinin neyi gördüğü de önemli bir rol oynar.

Günümüz iletişim araçlarının gelişmesiyle bilginin daha hızlı dağılımı, her ülkenin sanatçısını daha dikkatli ve yaratıcı olmaya itmektedir ve çalışmaları tanıtmaya alan sağlamaktadır. Ülkemizde de akademisyenlerin kendi kuramlarını oluşturduklarını ve kavramsal sanatın bugünkü yansımalarını örneklendirmek amacıyla tercih edilen diğer sanatçı eserleri arasında Özbaş ve Çeliksap'ın özgün çalışmaları yer almaktadır. Görsel 6 ile Görsel 7'de yer alan çalışmalarda, gündelik hayatımızda detay olan objeler

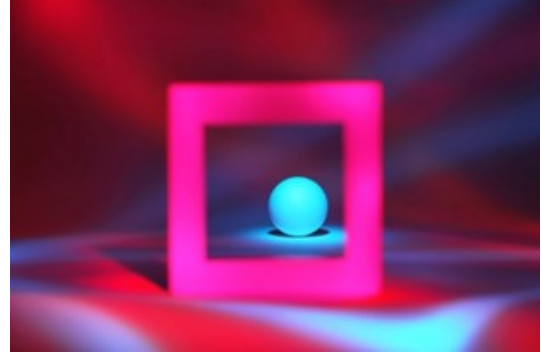
(cetvel, post-it, ilaç kutusu vb.) içeriklerinden bağımsız olarak geometrik formlarıyla öne çıkarak, detaydan kompozisyonun bütünü oluşturmaktadır. Burada estetik dozdan çok uzaklaşmadan kavramsal olarak, soyutlama yolu ile “öz”e ulaşılmaktadır. Buradaki öz yaratım sürecinde sanatçıyı bu çalışmaları yapmaya iten duygu, düşünce, içsel deneyimin, estetik bir yaklaşımla, geometrik nesne ve renkler aracılığıyla dışavurumdur. Örneğin *Renkli Kareler* serisinde “kare” sanatçı için “güven” kelimesinin geometrik form olarak karşılığıdır. Burada geometrik forma kişisel olarak dilsel bir anlam yükleniyor. Bu doğrultuda seçilen geometrik formların ve renklerin duyuşsal karşılıkları “öz” ün temsili olmaktadır. Bu çalışmalarda duygu ve düşüncesini geometrik form ve nesne ile bir nevi özdeşleştiren sanatçı, Öz’e ulaşırken, biçimin desteğini alır. Fotoğraf çekimi aşamasında ışıkla boyama tekniğiyle yapılan çalışmalarda hepsi beyaz olan objeler, renkli filtreler aracılığıyla, ışığın ressamın fırçası gibi kullanılmasıyla her nesne ayrı ayrı boyanmıştır, yapım aşamasında görünmeyen renk geçişleri ve oluşan yeni tonlar, rengin duyuşsal gücüyle düşüncede tasarlanarak var olur ve sonuç görüntünün heyecanını ve umudunu taşır. Ortaya çıkan bu sonuç süprematist yaklaşıma da bir göndermedir.



Görsel 6. *Renkli Kareler* (Özbaş, 2001)



Görsel 7. *Renkli Kareler* (Özbaş, 2001)



Görsel 8. *Karede* (Özbaş, 2018)

Seçilen çalışmaların, (Görsel 6, 7, 8) temelinde estetiği reddeden anlayışa karşı tavırdan söz edebiliriz. Wall’un tespitinden hareketle, sanat fotoğrafında estetiği yıkmak, modern sanat alanında kabul görmenin ön koşulu olmamalıdır. Kompozisyon temel öğelerine yer verilen ve estetikten söz edilebilen çalışmalar da soyut ve kavramsal sanat çerçevesinde yaklaşımlarda bulunmaktadır. Bu alanda gerçekleştirilmiş çalışmalar araştırmamızın sonuçlarından biri olan süreç içerisinde fotoğraftaki geleneksel estetik değerlerin dönüştüğü gerçeğini değiştirmez. Günümüz kavramsal fotoğrafı çeşitliliğinde alanının örnekleri olarak kaynak oluşturur.



Görsel 9. *Yozlaşma* (Çeliksap, 2023-2024)

Görsel 9’da yer alan soyut ve aynı zamanda kavramsal öğeleri resimsel bir dil ile bir arada kullanan fotoğraf sanatçısı SEfa Çeliksap aynı zamanda kompozisyon ve estetik kaygıyı sorgulamaktadır. Fotoğraf kameralarının gelişmesi, içerik anlamında resim sanatına öykünmesi, resim sanatı içinde fotoğraf tekniklerinin de kullanılması onun yeni bir sanat dili oluşturmasında etkili olmuştur. Belleğin sanatçı tarafından eser bazında dönüştürülmesi açısından ve göstergenin aktiflik durumu anlamında konuya bakarsak bir sanat yapının ortaya çıkartılması-yaratılması ile bağlantılı olduğunu söylemek doğru olacaktır. Sanatçı bir yaratım ortaya koyma ihtiyacını hissediyorsa, performanslar, simgeler, imgeler, sesler, gibi sanat araçlarıyla, bulup uyguladığı teknik çözümlerle dönüşüme uğratır. Hedef kitle bu sonuç karşısında duyulacak bir sonuç, görebileceği bir görsel ile hisseder ve yorumlamaya gider. Fotoğraf, sanatçısının sanat yapısı ile sanatçı kişiliğinin bıraktığı iz anlamındadır.

Kavramsal sanat ile sanatçının dünyayı algılama biçimi ve sanatın konuları değişmiş olsa da insan ve çevresi odak noktası olmaya devam etmektedir.

Sonuç

Soyut sanatın ortaya çıkışıyla ivme kazanan kavramsal sanatın 1960'larda ortaya çıkmasıyla sanat kavramı irdelenmiş, tanımı yeniden yapılmış, kavramlara ve fikirlere öncelik verilmiştir. Üretilen eserlerdeki formlar yalın halde bırakılarak düşünce ve kavram öne çıkarılmıştır. Geleneksel sanatlarda kullanılan boya, tuval vb. gibi malzemeler ikinci plandadır; sanatın gerçekleşmesinde nesnenin gerekliliği sorgulanmaktadır. Kosuth bu alanda önemli bir adım atarak üretimlerinde plastik malzeme yerine göstergebilimin temeli sayılan gösterge kavramı olarak dili kullanmıştır. Kosuth göstergebilimsel öğeler kullanarak sanatın anlamı ve doğasını sorgulamıştır. Kosuth'a göre sanatın oluşmasını sağlayan düşünce, sanatı gerçekleştiren nesneden daha önemlidir. Buradaki amaç ise, izleyiciye dilbilimsel bir önermeyle sanat ve dil arasındaki ilişkiyi düşündürmektir. Fotoğraf alanındaki teknik gelişmelerle birlikte, sanatçının doğadaki görüntüleri doğrudan kaydetme gerekliliği azalmış, böylece sanatçılar daha özgür bir ifade alanına yönelerek iç dünyalarını keşfetme imkanı bulmuşlardır. Bu dönüşüm, fotoğrafın sanatın düşünsel boyutuna katkıda bulunmasını sağlamış ve kavramsal sanatın gelişiminde önemli bir etken haline gelmiştir.

Süreç içerisinde, fotoğrafın kayıt aracı olarak o an'a tanıklık etmesi dışında düşünce ve mesaj aracı olarak kullanılması da kavramsal sanat ile ilişkisini ortaya koymuştur. Oluşan bu ortam fotoğraf alanına da yansımıştır, geleneksel anlayışından sıyrılan fotoğrafta, kavramsal fotoğraf alanında üretimler yapılmıştır. Bu alandaki öncü sanatçılardan kabul edilen Baldessari geleneksel fotoğraftan beklenen şık ve temiz fotoğraf düşüncesini temsil eden "iyi" fotoğraf kavramını sorgulatmıştır. Burada sorgulanan kavram aslında estetik'dir. İngilizce'de "art" terimiyle ifade edilen sanat, Latince kökeniyle (ars) düzen, düzenlemek anlamına da gelmektedir. Fotoğrafta estetikten bahsederken ise düzen kelimesi öne çıkar. Kalfagil'in tanımı ile; kompozisyon öğelerinin anlatımı vurgulayacak şekilde, izleyicinin duygu ve düşünceleriyle anlattıklarını paylaşmasını sağlayacak biçimde düzenlenmesi kompozisyonu oluşturur. Bu düzenleme belirli sanat disiplinine göre ve uygun estetik doz ile olmalıdır. Burada kastedilen estetik doz tanımı fotoğrafın mesajının iyi anlaşılmasını sağlar. Buradaki estetik kavramı kompozisyon öğelerinin amaca ve anlatıma uygun olarak etkili biçimde kullanılmasıdır. Fotoğrafta estetik dozdan bahsederken tek bir değişken yetmez; estetik doz dediğimiz fotoğrafın yapısıyla ilgilidir, kompozisyon öğelerinin amaca uygun doğru şekilde kullanılması fotoğrafta estetik dozu sağlar. Dolayısıyla fotoğrafta estetik kavramıyla birlikte kompozisyon kavramı

da öne çıkmaktadır. Geleneksel anlamda fotoğrafta estetikten söz ettiğimizde, fotoğraftaki kompozisyonun gücü vurgulanmaktadır.

Çalışma sonucu elde edinilen bulgular; kavramsal sanatın oluşumunda fotoğrafın etkisinin olduğu, aynı şekilde geleneksel fotoğrafın da zamanla etkilendiği ve kavramsal fotoğrafı geliştirdiğidir. Bu akımın sanatçıları estetiği dışlayarak sanat için, kullanılan nesnenin değil, söylenmek istenen düşüncenin önemini vurgulamışlardır. Bu süreçte Kosuth ve Baldessari öne çıkan çalışmalarında fotoğraf ve metin kullanarak dil ve görüntünün arasındaki anlam ilişkisini sorgulamışlardır. Baldessari ile kompozisyon öğelerinin kullanıldığı, belirli bir düzenin olduğu geleneksel fotoğraf anlayışının estetik kavramı değişim sürecine girmiştir. Kompozisyon ve düzen reddedilmiş, fotoğrafın yalnızca görsel bir deneyimden ibaret olmadığı, aynı zamanda fikrinsel tartışma aracı da olabileceği öne sürülmüştür. Araştırmamızın ulaştığı nokta, geleneksel fotoğrafta "iyi" fotoğraf olarak kabul edilen estetik ve kompozisyon kriterlerinin, kavramsal fotoğrafın etkisiyle sorgulandığını ve bu bağlamda dönüşerek çeşitlendiğini ortaya koymaktadır. Bu değişim, farklı sanat disiplinlerinde çalışan sanatçılar tarafından kendi pratikleri doğrultusunda yeniden yorumlanmış ve 'iyi' fotoğraf algısı, estetik kaygılardan çok düşünsel bir çerçevede ele alınmaya başlamıştır. Bununla birlikte, her sanatçının kendi çalışmasını 'iyi' fotoğraf kriterleriyle değerlendirmesi, günümüzde estetikle ilişkisini sürdüren farklı kavramsal fotoğraf yaklaşımlarının varlığı da göz önünde bulundurularak, makalede daraltılmış kotalı örneklem yöntemiyle seçilen sanatçılar ve yazarların çalışmalarından seçkilerle bu dönüşüm örneklendirilmiştir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Yazar Katkıları: Fikir-İ.Ö., S.Ç.; Tasarım-İ.Ö., S.Ç.; Denetleme-S.Ç.; Kaynaklar- İ.Ö., S.Ç.; Veri Toplanması ve/veya İşlemesi- İ.Ö., S.Ç.; Analiz ve/ veya Yorum-İ.Ö., S.Ç.; Literatür Taraması- İ.Ö., S.Ç.; Yazıyı Yazan- İ.Ö., S.Ç.; Eleştirel İnceleme-S.Ç.; Diğer-İ.Ö.

Çıkar Çatışması: Yazarlar, çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Finansal Destek: Yazarlar, bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Author Contributions: Concept-İ.Ö., S.Ç.; Design-İ.Ö., S.Ç.; Supervision-S.Ç.; Resources-İ.Ö., S.Ç.; Data Collection and/or Processing-İ.Ö., S.Ç.; Analysis and/or Interpretation-İ.Ö., S.Ç.; Literature Search- İ.Ö., S.Ç.; Writing Manuscript- İ.Ö., S.Ç.; Critical Review-S.Ç.; Other- İ.Ö.

Conflict of Interest: The authors have no conflicts of interest to declare.

Financial Disclosure: The authors declared that this study has received no financial support.

Kaynaklar

- Antmen, A. (2009). *20. yüzyıl Batı sanatında akımlar* (2. Baskı). Sel Yayıncılık.
- Arı, S. (2022). Process-based initiatives in conceptual art. *Academic Art Journal*, (16), 16-31. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/2042080>
- Baker, U. (2015). *Beyin ekran* (3. Baskı). Birikim Yayınları.
- Baldessari, J., Shunk, H., & Kender, J. (1971). *Centering bouncing ball* [Photograph]. Moma. <https://www.moma.org/collection/works/176018>
- Barret, T. (2009). *Fotoğrafi eleştirmek: İmgeleri anlamaya giriş*. (Y. Harcanoğlu, Trans.; 1. ed.). Hayalbaz. (Original work published 1990).
- Barrett, T. (2015). *Neden bu sanat? Çağdaş sanatta estetik ve eleştiri* (E. Ermert, Trans.; 1. ed.). Hayalperest Yayınevi. (Original work published 2011)
- Barthes, R. (1996). *Camera lucida/Fotoğraf üzerine düşünceler* (R. Akçakaya, Trans.; 2nd ed.). Altıkkırkbeş Yayın. (Original work published 1980).
- Cotton, C. (2014). *The photograph as contemporary art* (3rd ed.). Thames & Hudson.
- Çeliksap, S. (2023-2024). *Yozlaşma* [Dijital Fotoğraf]. Kişisel Arşiv.
- Çeliksap, S., & Allahverdiyeva, B. (2024). Determining the effect of social and psychological factors on works of art: Defining them through specific examples. *ANCIENT LAND International Online Scientific Journal*, 6(5), 13-30. <https://doi.org/10.36719/2706-6185/35/13-30>
- Duchamp, M. (1913). *Bicycle wheel* [Photograph]. Gagosian, 980 Madison Avenue, New York, United States. <https://gagosian.com/exhibitions/2014/marcel-duchamp/>
- Eroğlu, Ö. (2020). *Kavramsal Sanat* (1. Baskı). İstanbul:Tekhne Yayınları.
- Ersoy, A. (2016). *Sanat kavramlarına giriş* (1. Baskı). Hayalperest Yayınevi.
- Fiske, J. (2003). *İletişim çalışmalarına giriş* (S. İrvan, Trans.; 2. ed.). Bilim ve Sanat. (Original work published 1982). <https://www.docdroid.net/uwzx/john-fiske-iletisim-calismalarina-giris-pdf#page=3>
- Göktan, M. Ç. (2014). *Conceptual photography* (Thesis No. 368536) [Doctoral of Arts Thesis, Kocaeli University]. Thesis Center of YOK.
- Haçerlioğlu, O. (2002). *Felsefe sözlüğü*. Remzi Kitabevi.
- İncirkuş, B. (2020). *Semiological analysis of contemporary art works: Joseph Kosuth's work "One and Three Chairs"*. *Afyon Kocatepe University Journal of Social Sciences*, 22(2), 615-623. <https://doi.org/10.32709/akusosbil.558787>
- Kalfagil, S. (2007). *Fotoğrafın Yapısal öğeleri ve fotoğraf sanatında kompozisyon* (2. Baskı). Fotoğrafevi.
- Kelsey, R. (2015). *Photography and art of chance* (1st ed.). The Belknap Press of Harvard University Press.
- Keser, N. (2009). *Sanat sözlüğü* (2. Baskı). Ütopya Yayınevi.
- Kılıç, L. (2008). *Fotoğraf ve sinemanın toplumsal tarihi* (1. Baskı). Dost Kitabevi Yayınları.
- Koca, B. (2017). Conceptual art. *İnönü University Journal of Culture and Art*, 3(2), 97-103. <https://doi.org/10.22252/ijca.370910>
- Kosuth, J. (1965a). *Clock (one and five)* [Photograph]. Tate. <https://www.tate.org.uk/art/artists/joseph-kosuth-1437>
- Kosuth, J. (1965b). *One and three chairs* [Photograph]. Arthive. https://arthive.com/artists/84513~Joseph_Kosuth/works/589046~One_and_three_chairs
- Lippard, L. R. (1997). *Six years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. University of California Press.
- Oskay, B. A. (2018). The conceptual art after 1960, the effects of the contemporary art. *İdil*, 7(47), 803-809. <https://doi.org/10.7816/idil-07-47-03>
- Özbaş, İ. (2001). *Renkli Kareler* [Color Negative Photograph]. Personal Archive.
- Özbaş, İ. (2018). *Karede* [Digital Phototaph]. Personal Archive.
- Özeskici, E. (2019). Ideal, meaning, formal and aesthetic changes in art: Analyses of Marcel Duchamp, Michael Borremans and John Baldessari's works. *Dumlupınar University Journal of Social Sciences*, Private issue, 91-99. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/668544>
- Sontag, S. (2008). *Fotoğraf üzerine* (1st ed.). Agora Kitaplığı.
- Soutter, L. (1999). The photographic idea: Reconsidering conceptual photography. *Afterimage*, 26(5), 8-10. <https://doi.org/10.1525/aft.1999.26.5.8>
- Yılmaz, M. (2013). *Modernden Postmoderne sanat* (2. Baskı). Ütopya Yayınevi.