

POSTMODERN SÜREÇTE SANATTA BİÇİMSEL YAPILANMA/ SANAT VE DİL GRUBU*

FORMAL STRUCTURING IN ART IN THE POSTMODERN PROCESS/ ART AND LANGUAGE GROUP

Doç. Dr. Süleyman Özderin

Akdeniz Üniversitesi,
Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Bölümü
selekant@gmail.com

ORCID ID: 0000-0003-0838-7126

MAKALE GELİŞ TARİHİ: 5 Ekim 2024 • YAYIMA KABUL TARİHİ: 27 Mart 2025

Öz

Modernizm tarihsel dönemlerin sosyal, kültürel ve bilimsel gelişmeleri açısından sosyolojik bir teori olarak temellendirilmiştir. Bu sosyolojik teori içerisinde postmodern toplum, postmodern durum ve postmodern felsefeyle ilgili birçok eleştirel kavram üretilmiştir. Küresel boyutta sosyal bilimlerin tarihinde görülen tüm gelişmeler, sanatın modernleşme tarihini paralel bir biçimde etkilemiştir. Bu etkileşim kapsamında, sanatta “çağdaş” olarak adlandırılan dönem; kültürel temelleri Avrupa sanatı üzerine inşa edilen 1945 sonrası Amerikan sanatı sürecinde, soyut dışavurumculuk ve minimalizmin aşılmasıyla, modernizm sonrası ile postmodernizm öncesi olan aşama çağdaş sanat kavramının kullanılmaya başlandığı zamandır. Tarihsel akışın devamında, sanatta soyutlaşan içerik sanatta kavramsallaşan biçime dönüşerek, “kavramsal sanat adı altında” post sanat evrelerinin etkin olduğu bir ortamın temelleri atılır. Yukarıda ifade edildiği gibi; bu temellerde, “sanatta dil ve düşünce yoluyla kavramsal oluşum parametrelerini; sanatın ontolojik yapısının fenomenolojik boyutlarıyla ilişkilendiren en önemli gelişmelerden biri de Sanat ve Dil Grubudur. Bu makalede, postsanat kültürüne ait deneysel eğilimleri “felsefi bağlamda” dil ve düşünce alanına taşıyan Sanat ve Dil Grubu’nun etkinlikleri; “sanatta biçimsel yapılanma hareketlerinden biri olarak” incelenmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Soyut, Sanat Ontolojisi, Fenomenoloji. Nicolai Hartmann, Roman Ingarden

Abstract

Modernism has been grounded as a sociological theory in terms of social, cultural and scientific developments of historical periods. Within this sociological theory, many critical concepts related to postmodern society, postmodern situation and postmodern philosophy have been produced. All developments in the history of social sciences on a global scale have affected the modernisation history of art in a parallel manner. Within the scope of this interaction, the period called ‘contemporary’ in art; in the process of American art after 1945, the cultural foundations of which were built on European art, with the overcoming of abstract expressionism and minimalism, the stage after modernism and before postmodernism is when the concept of contemporary art began to be used. In the continuation of the historical flow, the abstracted content in art turns into a conceptualised form in art, and the foundations of an environment in which post-art phases are active under the name of ‘conceptual art’ are laid. As stated above, one of the most important developments that relates the parameters of conceptual formation through language and thought in art to the phenomenological dimensions of the ontological structure of art is the Art and Language Group. In this article, the activities of the Art and Language Group, which carried the experimental tendencies of post-art culture to the field of language and thought in a ‘philosophical context’, are analysed ‘as one of the movements of formal structuring in art’.

Key Words: Abstract, Art Ontology, Phenomenology, Nicolai Hartmann, Roman Ingarden

* Özderin, S. (2025). Postmodern Süreçte Sanatta Biçimsel Yapılanma/ Sanat ve Dil Grubu. Sanat ve Tasarım Dergisi, (20. Yıl Armağan Sayısı | 35), 539-562.

* Bu makale, 2011 yılında Yüksek Öğretim Kurumu tarafından kabul edilen bir doktora tezinden türetilmiştir.

GİRİŞ

Dışavurumcu bir süreç içerisinde sanatta modernleşme hareketlerini oluşturan post imgeler ve bu dönüşüm kapsamında gelişen soyutlaşmış kavramsal simgeler modernizmin alt yapısını oluşturur. Bu dönüşümde çağdaş sanatın tanımlanması ve bir söylem olarak başlangıç döneminin işaret edilmesi gerekir. Çağdaş sanat olarak adlandırılan sürecin; soyut dışavurum ve minimalizm uzantısında 1950’li yıllardan sonra, modern sonrası postmodern öncesi bir döneme denk geldiği söylenebilir. Sanatta modern ve çağdaşlık arasındaki tartışmalar, çağdaş sanatın kimliğini ayrı bir yere koysa da, çağdaşlaşmanın köklerinin dayandığı gelişmeler çağdaşlaşma deyiminden ayrı bir süreç olarak düşünülmemelidir.

“Her modernist yaklaşımın içinde onu çağdaşlığa taşıyan bir boyut vardır; fakat her çağdaşlık yaklaşımının mutlaka modernist olması gerektiğini söylemek pek de mümkün değildir. Bu konuda ortaya atılan soruların daha destekli bir biçimde yanıtlanabilmesi için çağdaş sanatın ne olduğunun tanımlanması, modern ve postmodernle kurduğu ilişkinin incelenmesi daha aydınlatıcı olacaktır. Çağdaş sanat; modernle ve özellikle de son dönemin ürettiği biçimsellik- leri tanımlamanın genel kavramı olarak geçirilen postmodernle belli ilişkileri olan özgül bir olgudur”(Kahraman, 2005: 188, 189).

Burada çağdaşlığa atılan adım, sanatın giderek kavramsallaşan bir olgu olarak soyut dışavurum ve minimalizm gibi köprü görevi gören akımlar üzerinden birçok ifade biçiminin mümkün olabildiği postmodern alana geçişin sağlanmasıyla ilişkilendirir. Yani çağdaşlaşma bağlamında dışavurumcu uygulamalar zincirini takip eden biçimsel arayışların farklı bir karakteristik güce dönüşmesiyle meydana gelen düşünsel kimlik, Hasan Bülent Kahraman’ın da deyimiyle “soyut dışavurum ve minimalizm aracılığıyla kavramsal sanata kadar uzanan zincirleme bir süreci oluşturmaktadır”(Russel ve Gablik’den akt. Kahraman, 2005: 131).

Yukarıda vurgulandığı gibi, sanatın çağdaşlaşmasının temelinde soyut dışavurum ve minimalizm merkezinde yapılanan, Sanat ve Dil Grubuyla, bir yüzü kavram sanatına açılan biçimsel ifade anlayışları bu makalenin asıl hareket noktasını oluşturmaktadır. Bu kapsamda, postmodern süreçte sanatta biçimsel yapılanma faaliyetlerinin önemli aşamalarından bir olan minimalizmin, Sanat ve Dil Grubu’nun ele aldığı kavramsallığa dönüşme sürecinin “hangi nedenlere bağlı olarak gerçekleştiği” bu araştırmanın “temel sorusunu” oluşturmaktadır. Bu değişim süreciyle, kavramsallaşmaya dönüşme biçiminin sonucu; Sanat ve Dil Grubu’nun düşünme yöntemlerinin ürünü olan eserler olarak ortaya çıkar.

Araştırmının yöntemi; modern sonrası ya da geç modern süreçte, minimalizmi

ifade eden düşünce içeriklerinin açıklanarak, bunların postmodern algılamalarla ilişkilendirilmeye başlanması araştırmadaki yöntemin ana temelini oluşturmaktadır. Bu temel üzerine ise, sanatta kavramsallaşmanın başlangıç evresini oluşturan eserlerin, özellikle Sol LeWitt ve Joseph Kosuth gibi sanatçılar örneğinde açıklanmaya çalışılmasıyla, “sanat ve düşünce arasında; dile dayalı imgelerin kavramsallaşma biçimi” bir dönüşüm süreci olarak ifade edilmiştir. Bu ifade biçimiyle, kavramsallaşmanın Sanat ve Dil Grubu’nun eser üretme anlayışıyla olan ilişkisi tanımlanmaya çalışılmıştır. Bu kapsamda, minimalizmi ortaya çıkaran düşüncelerin, dilin kavramsal yönü açısından ele alınmasıyla sanatın kavramsal içeriğe kayması; izlenilen yöntemin zihinsel nedenlerini oluşturur. Veri toplama tekniği; makalenin amacı ve içeriğine uygun olan, yayınlanmış tüm literatür kaynakları kapsamaktadır.

Çağdaş sanatçıların ilgili yapıtları soyut dışavurumcular, minimalistler ve dil grubu olarak incelendiğinde, verilen eserlerdeki soyutlaşma ve kavramsallaşma kaygıları; özünde aynı ama, kimi ayrıntılarda farklı olabilmektedir. Örneğin soyut dışavurumcu sanatçılar hemen hemen ortak bir şekilde metafizik bir tavır olarak anti natüralist görüşleri benimsemelerinin yanı sıra çoğunlukla kimi filozofların varoluşçu felsefeleriyle farklı biçimlerde ilgilenmişlerdir.

Minimalistler ise, soyut dışavurumcuların tersine bir görüşle, kimi kavram alanlarının sorgulanmasıyla nesne ve mekan kullanımına dayalı yapıtlar üretmişlerdir. Minimalistlerin yapıtlarında sorgulanan kavramsallaşma çağdaş algılamaların temelinde kendiliğinden varolan olgusal bir gerçekliktir. Dolayısıyla minimalizmin kavram sanatının ilk evrelerini oluşturması, çağdaşlaşma sürecinde algılanan soyutlaşmaların kavramla doğrudan ilişkilendiğini gösteren, postmodern bir açılım sürecinde yer almaktadır.

Geç modernizmde 2. Dünya Savaşı’ndan sonra tarih, yer, zaman ve mekan açısından sanatın merkezinin Paris’ten Amerika’ya kaydığı düşünülürse, soyut dışavurum ve minimalizmle yeni ufuklara doğru ilerleyen biçimsel arayışlar kavramsallaşmanın çağdaş sanat sürecindeki etkinliğini biraz daha genişletir. Yani modernizme göre sanatta çağdaşlaşma içeriğini genişleten uygulamalar, değişim ilkesiyle sürdürülen yeni bakış açılarını içerik ve biçim açısından daha bilimsel olmaya doğru çeker ki, yukarıda belirtildiği gibi; kavramlaşma ilişkileriyle uğraşan sanatçıların çoğunun varoluşçu felsefe, ya da diğer düşünsel içeriklerle ilgilenmesi dönemin bilimsel gelişmelerine daha fazla duyarlı olduklarını göstermektedir. Yani bu çerçevede çağdaş sanatın değişimini etkileyen tüm faktörler, sanatçıların ilgilendikleri farklı konuların sanat yoluyla dönüştürülmesinden kaynaklanmaktadır.

Dada, gerçeküstücülük, pop ve Yeni Dadacı eğilimlerle elde edilen üç boyutlu açılımlar, nesnel algılayışın, minimalizmle birlikte soyutlaşma bağlamında

yalınlaşmış birtakım çağdaş geometrik simgesel objeler haline getirilmesine neden olmuştur. “Amerikan sanat ortamında henüz adı koyulmasa da soyut dışavurumculuk ve pop sanatından farklı yeni bir sanatsal anlayıştan söz edilmeye başlanmasında, 1959 yılında New York Modern Sanatlar Müzesinde açılan Onaltı Amerikalı Sanatçı sergisi etkili olmuştur. Minimalizme giden yolu açan sanatçı, bu sergide yer alan simetrik şeritli siyah resimleriyle dikkat çeken Frank Stella’dır”(Antmen, 2008: 183). (Görsel 1)

Bir başka Amerikalı sanatçı Sol LeWitt’in de ilk evre çalışmaları benzer yöndedir. (Görsel 2) Bu nedenle minimalizmin esintilerini taşıyan bu etkileşimlerde, Clement Greenberg öncülüğünde popülerleşen geç resimsel soyutlamanın ilk izlerini bulmak son derece olasıdır. 1960’lı yıllarda bir akım olarak gündeme geldiğinde ABC sanatı, redci sanat, soğuk sanat, dizisel sanat ya da temel strüktür gibi isimlerle anılan minimalizm, ABD’de pop sanatın en verimli günlerini yaşadığı dönemde sanat ortamını kitle kültürünün bir başka yüzüyle tanıştırmıştır. Minimalizm pop sanata karşı düşünsel unsurları daha çok önemsemiştir.



Görsel 1. Frank Stella, “Chocorua”, 1974.



Görsel 2. Sol LeWitt, “Kompozisyon”, 1969.

“Minimalistlerin kullandığı gündelik endüstriyel malzemenin tek örneği sadece Dan Flavin’in floresanları değildir. Temelde ABD kaynaklı bir akım olan minimalizmin, Frank Stella, Donald Judd, Carl Andre, Sol LeWitt, Richard Serra ve Robert Morris gibi öncü isimler, birlikte hareket etmedikleri gibi, ilgilendikleri biçim ve nesne anlayışlarını herhangi bir şekilde minimalist adıyla da vurgulamamışlardır. Bu sanatçıların her biri, Yeni Dadacı eğilimlerdeki gibi, aslında üç boyutlu nesneler kurgulamakla ilgilenmiş, resim ya da heykel gibi alışlagelmiş ifade biçimlerinin ötesine ulaşmayı hedeflemişlerdir. Donald Judd 1965 yılında yayınladığı bir makalede resim ya da heykel olmayan bu üç boyutlu yapıtlara spesifik nesne adını vermiştir. Ona göre; sanat yapıtının, yüzeyin geleneksel şeklinin sınırlarından kurtulması, gerçek espasın kapılarını açmıştır.

Minimalistlere göre gerçek mekânı kullanmak, başka bir deyişle espasın kendi içinde olmak, boyanın yüzey üzerinde yarattığı mekân yanılsamasından yani espas duygusundan çok daha heyecan vericidir”(Antmen, 2008: 181, 182).

1960’lı yıllarda yüksek modernizmin sanatın algılanma biçimlerini değiştirmesi, postmoderniz- min, geçiş referanslarını biçim ve içerik açısından parçalayarak tepkisel bir davranışa girdiğini göstermektedir.

Yukarıdaki açıklamalardan anlaşıldığı gibi, tasarım ve düzenleme içeriğine dayalı üç boyutlu nesne uygulamaları, sanatın algılanmasını kavramsallaştırarak geç modernizmi postmodern sürece sokan sessiz başlangıcı oluşturur. Bir başka ifadeyle yüksek modernizmle birlikte, minimal sanat nesnesel dönüşümde geç modernizmi, kavramsal örtüşümde de postmodernizmi simgelemektedir. Dolayısıyla bütün bu gelişmelerde sorgulanmak istenen temel olgu, bir sanat üretme aracı olan nesnenin, algılanma kriterlerinin değiştirilmesiyle elde edilen sonuçların; post sanat içinde konumlandırılmasıyla ilgilidir. Şimdi bu bağlamda, öncelikle imge ve simge boyutunda, nesnenin bir sanat aracı olarak kullanılma gerekçesinin “post-sanat” bakımından açıklanması gerekmektedir.

İmge ve simge kavramlarının bağlı olduğu ve kendisinden türetilen temel olgu, nesne adı verilen materyaller dünyasının varlığıyla ilgilidir. “Platon’a göre imge hakikat olarak hakikate benzetilmiş olan ötekidir”(Sayın ve Şen’den akt. Aksüt, 2002: 13). Platon’cu bir kavramsal betimlemeyle temellendirilse de, modernizmin biçimsel serüveni boyunca imge, nesnenin matematiksel parçalanışıyla ortaya çıkan dönüşümsel bir ürün olma görevini üstlenmiştir.

Sanat ve biçim arasındaki ilişkiler varolduğu sürece, sanatsal anlamda nesnenin yeniden dönüştürülmesiyle ilgili düşünceler yeni kategoriler yaratabilme potansiyeline her zaman sahip olabilir. Nesne ve sanat ediminin ilişki kurduğu her ortamda, “insan bilinci mutlaklaştırmaktan çok dönüştürmekten yanadır. Bu gerçek, daha önce de değinildiği gibi, başlangıçta onun en geniş ölçüde temas halinde bulunduğu şey olan nesneye yöneliktir. İnsan masayı, bilincinde ona ait gerçekle olduğu kadar, ona yönelik bir imgeyle birlikte yaşar. Oysa şimdilerde insan nesnenin kendisini değil nesnenin imgesini bilincinde dönüştürmek durumundadır”(Kahraman, 2005: 12).

Yukarıdaki saptamalardan da anlaşıldığı gibi; modernizmin, nesnenin yeni açılımlarıyla geldiği son nokta, her ne kadar pop sanatlarla bütünlük kazansa da, modernizmin ötesinde yani postmodern bağlamda Dada bağıntılı gerçeküstücülüğün savunduğu gerçek dışılığın tartışma- nın temelinde yer aldığı unutulmamalıdır.

Bu gerçek dışı, gerçeküstücü postmodern soyut tavırda, Dada anlayışından kopmayan gerçeküstücülüğün Duchamp’a dayanan bir madde, nesne anlayışına

bağlı olduğu görülür. Dolayısıyla gerçeküstücülüğün postmodernizmin temelinde yer almasının önemi ve gerekçesi, nesnel temsilin biçimiyle ilgili olan bu “farka” dayanır. Burada, yalnızca nesneler dünyasının postmodern değişimde sanatın artık yeni aracı olması söz konusu değildir, bunun dışında gerçeküstücülükle gelen yeni bir dil anlayışı da söz konusu olmaktadır.

Yani geç modernizmle ulaşılan çağdaşlık, nesneyi değiştirdiği kadar, sanatın nesneye bağlı kavramsal anlamını da düşünce yoluyla dili değiştirerek ortaya koymaya çalışır ki, dilin sanatla olan ilişkileri, kavramsallığı dil yönünden sorgulayan Sanat ve Dil Grubu’nun inceleneceği aşamada daha detaylı bir şekilde ele alınacaktır. Böylece, bir boyutu minimalizme dayanan kavramsal sanat anlayışı postmodern çağdaş sanat sürecinde giderek daha fazla yaygınlık kazanır.

POSTMODERN DEĞİŞİMDE “SOYUTLAŞARAK KAVRAMSALLAŞAN SANAT”

Yukarıdaki açıklamalarda da değinildiği gibi sanat ve kavram arasında kurulan postmodern bağıntı, nesneye sanatsal anlamın yüklenmesini ya da nesnenin, sanatsal anlamın o anki parçası haline getirilmesini ifade etmektedir. Kavramlar dünyasının, sanatın ifade araçlarından biri olarak kullanılmaya çalışılması, doğal olarak düşüncelerin ifade aracı olan dilin de sanat ve kavram olgularının meydana getirdiği birlikteliğe eklenmesini gerektirir. Dolayısıyla bu bağlamda sanatın kökensel olarak açılması, halihazırda bulunan dil ve buna bağlı düşünme biçiminin dönüşümüyle olanaklıdır. Dil, sanat ve kavram arasındaki ilişki kuşkusuz yeni bir keşif değildir. Kavramlarla kurulan ilişkilerin, modernizmin soyutlaşma kriterleri arasında, çok daha önce oluşmaya başladığı belirtilmişti. Ludwig Wittgenstein’e göre, “dil tümcelerin toplamıdır, düşünceyi bir örtü gibi örter ki, bu yüzden düşünce dilden bağımsız olarak algılanamaz. Felsefenin amacı; dil örtüsünün altındaki düşünceleri mantıksal olarak açık hale getirmektir” (Magee’den akt. Eygeci, 2023: 1655).

Bu anlamda dil, üretilmek istendiği kavram adı verilen olgu ya da olgularla soyutlanmak suretiyle kendisini, anlamlandırmanın aracı olarak soyutun varlık biçimlerinden biri haline getirir. Burada kavramın sanatla olan ilişkisinin yeni bir keşifmiş gibi algılanmasının nedeni; yüksek modernizmin içinde barındırdığı kuramsal içeriğin, yapının plastik bütünlüğünün hep arka planında kalmasına karşılık, postmodern sanata dayanan içerikte ise kavramın, yapıya bağlı simgesel popülerlikle aynı anda öne çıkarılmasıydı. Bu anlamda postmodern yapının nesneyle birlikte sunulması, kavramın da nesneye göre simgesel çağrışımı kuracak derecede seçilmesini gerektiriyordu.

Böylece yapıtın ön görünümünde, yapıt derin bir felsefi yaklaşıma dayansa bile, temelinde zihinsel herhangi bir derinliğe girmeyi o kadar da gerektirmeyecekmiş gibi görünen popülist ve bir o kadar da tanıdık nesne, zaten bir ölçüde kendi anlamına kavramsal çağrışım yapacak simgesel bağlantıyı kurmakta zorlanmıyor ve aynı zamanda izleyicinin dikkatini çekmeyi de başarıyordu.

Popüler sanat akımları sonrasında nesnenin keşfine bağlı güncel etkiler içerisinde, başlangıçta, düşünce sanatı, enformasyon sanatı gibi isimlerle anılan bu tür eğilimler; minimalist sanatçı Sol LeWitt'in kendi yapıtlarının kavramsallığını vurgulamak için 1967 yılında "Artforum dergisinde "Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar" adlı yazısından sonra kavramsal sanat adı altında toplanmış, ayrıca konseptüalizm (kavramcılık) dönemin hemen tüm alternatif ifade biçimlerini karşılayan bir genel terim haline gelmiştir"(Antmen, 2008:193). Fakat, kavramsal sanat deyimi Sol LeWitt'ten önce "1961 yılında Amerikalı felsefeci, yazar ve müzisyen Henry Flynt tarafından; postmodern içerikli sanat uygulamalarını açıklamak için kullanılmıştı.

Minimalizmin öncülerinden olan Sol LeWitt'in çalışmaları kavramsal sanatın başlama gerekçelerine oldukça yakındır. Bu süreçte "birçok yazara göre kavramsal sanat minimalizm ve postminimalizmin içinden çıkmıştır"(Giderer, 2003: 56).

"Genel olarak kavramsal sanat incelemelerinde ve özellikle Sol LeWitt, Lawrence Weiner ve Joseph Kosuth gibi sanatçıların metinlerinde, biçimden ziyade fikir üzerinde durulması ve düşünce olgusunun vurgulanması, sanatın zihinsel bir etkinlik olduğuyla ilişkilidir. Sol LeWitt, 1969'da Art-Language dergisinde yayımlanan "Kavramsal Sanat Üzerine Tümceler" başlıklı metninde şu ifadelerle yer vermektedir: Düşünüler sanat yapıtı olabilir. Sonuçta birden biçim bulabilir bir gelişim zinciri içindedirler. Her düşününün maddesel duruma getirilme gereği yoktur. (*) Sol LeWitt'e ait yalnızca düşünülerin sanat yapıtı olabileceği fikri, düalist zihin felsefesi bağlamında ele alındığında, sanatın bir öznel deneyim gerçekliği olarak kabul edilebileceği sonucuna götürmektedir. Zihinsel süreçlerin öznel deneyim gerçeklikleri olarak kabul edilmesi düalist zihin felsefesi ile ilişkilidir (*)"(LeWitt, Edelman ve Tononi'den akt. Akdemir, 2020: 32). Sol LeWitt'in bu ifadelerindeki düalist ilişkilendirme düşüncelerin içerik yapısında bulunan idelerin, sanatsal edimlerle birleşerek karşılık bulabileceğini dile getirmek- tedir.

"Kavramsal sanat, sanat yapıtında malzeme ya da biçimsel özelliklerle değil, yapıtın aktardığı anlam ve kavramla ilişkilidir. Kavramsal sanatçıların başlıca kaynağı, sanat yapıtının eşsizliğini ortadan kaldıran hazır nesneler, varolan durumu farklı bir bağlama taşıyarak sorgulatan müdahaleler, bir eylemi gösteren yazılı ya da görsel belgeler veya dilbilimsel çözümlemelerdir. Kavramsal sanat

akla seslenir, oysa seyircinin beklediği, duygusal bir katılımdır. Sanat yapıtı maddi bir varlık olarak artık ortada yoktur, kavramsal sanatçı için geleneksel sanat yapıtı yalnızca üzerinde düşünceyi taşıyan bir ara durağı betimler. Oysa kavramsal anlayışta kavram biçim üzerinde öncelik hakkına sahiptir”(erişim).

Dolayısıyla sanat olarak kavramsal olgu üretme gereksinimi kimi zaman sosyo-politik düzeni eleştirme biçimlerine dayansa da, yapıtın ele aldığı düşüncenin temelinde, soyut kurgunun kavramsal bağlantıları kendi varlığını yapıtın sosyo-politik eleştiri amacının dışında da gerçekleştirir. İşte kuramsal yaratıcılık açısından postmodern sanatın temelinde bulunan soyutlaşmanın oluşum biçimi de tam olarak burada ortaya çıkar.

Tüm yaklaşımlar düşünüldüğünde, sanatçıların kavramsal anlatıma yönelmelerinin çeşitli nedenleri vardır. Bu nedenler arasında; Duchamp damgası taşıyan anti sanat bilinciyle ilgili içerikler başta olmak üzere, 1960’lı yıllarda dönemin karşı-kültürel söylemlerinden beslenen ve estetik sorunların ötesinde politik, felsefi, sosyolojik, psikolojik ve ekolojik meselelerle çok yakında ilgilenen yeni bir sanatçı kuşağının ciddi anlamda etkinlik göstermesi oldukça önemli sonuçlar yaratmıştır.

“Duchamp’ın, öngördüğü; düşünce olarak sanat anlayışını her şeyden önce felsefeyle, dille, kimi zaman matematiksel formüllerle ilişkilendiren ilk kavramsalcılar arasında: ABD’de Robert Barry, Lawrence Weiner, Joseph Kosuth, Mel Bochner, İngiltere’de; Terry Atkinson, David Bainbridge, Michael Baldwin ve Harold Hurrell’in 1968’de kurduğu Sanat ve Dil Grubu bulunur. Görsel deneyimi ve estetik hazzı dışlayan kavramsalcılarının bir diğer temsilcisi olan Joseph Kosuth, sanatın sanat olma halinin zaten kavramsal bir durum olduğunu ileri sürer” (Antment, 2008: 195).

Kosuth, Sol LeWitt’in tersine, sanatla felsefenin özel bir ilişkisi olduğunu söyler. Burada kavramsal sanatın en yalın tanımı olarak sanat kavramının temellendirilmesi gösterilir. Kavramsal sanatçı kavramlara yaklaşır ve onları alımlayıcının düşünmesinde yeniden kurmaya çalışırken, aynı zamanda sanat kavramının inşasını da gerçekleştirmektedir. Kosuth’un bu düşüncelerine dayanarak, kavramsal sanatın kendisine, temellendirme işlemi nesne olarak seçtiği söylenebilir”(Acar, 2007: 22).

Yukarıdaki açıklamalarda bir kez daha görüleceği gibi; Kosuth’un, sanat yapıtını bir düşünce yapıtı haline çevirerek kavramsal olanın, anlamsal olana dönüşümündeki tek yolun, felsefi düşünce yaklaşımından geçmesine olan inancı, kavramsal sanatın felsefi boyutlarını çok daha ileri noktalara taşımaktadır. “Kosuth saf kavramsal sanatı Avusturyalı düşünür Ludwig Wittgenstein’in dilbilimsel felsefesiyle ilişkilendirir. Dilbilimsel kavramsalcılığın kuramını

oluşturmada bu ilişkilendirmenin önemi yadsınamaz ölçektedir. Avusturyalı düşünür Ludwig Wittgenstein'in: "Dilimin sınırları dünyamın sınırlarıdır." görüşüyle yola çıkarak, bilginin temelinde mantığın olduğunu ve bilginin sınırlarını da yine mantığın belirlediğini söyler. Wittgenstein'in çalışmaları küçük eskizler ve kaba çizelgelerle doludur, çünkü bu çizimler anlatılmak isteneni sözcüklerden daha iyi gösterirler. Wittgenstein dilin resimsel bir niteliği olduğunu ileri sürer ve dilin, zihnimizde resimlerin oluşmasına neden olduğunu belirtir" (Heaton'dan akt. Şengül, 2013: 5, 6).



Görsel 3. Joseph Kosuth, *Art As Idea As Idea* adlı eseri. 1968.

"Kosuth'un çalışmalarında asıl vurgu sanat yapıtının hem biçimsel hem de anlam ve görüntü- nün kavramsal olarak dönüşmesi temeline dayanmaktadır. Sanatçı, yapıtlarında yer vermiş olduğu nesnelerin yalnızca birer model olduğunu savunmaktadır. Kosuth'un amacı aslında nesnelerle birlikte ele aldığı sanatsal söylemlere; düşünsel bir zemin yaratmaktır. Temel olarak ele alındığında sanatın, Marcel Duchamp'dan önce ve sonra olarak ikiye ayrıldığını ve bu iki kategoride incelenmesi gerektiğine daima vurgu yapmıştır. Kosuth, kavramsal sanatın aslında Duchamp'dan sonra başladığını belirtmiştir. Bununla birlikte kavramsal sanatı, sanat ve dil olgularının aralarında oluşturdukları bir ifade biçimi olarak ele almaktadır. Sanat ve dil ikilisi arasında bir çeşit inceleme niteliği taşıyan, 1966 tarihli "Art As Idea As Idea" adlı serisi, nesnelerin anlam ve görüntü bağlamında nasıl ayrıştıklarına vurgu yapmaktadır (Görsel 3)" (Laletaş, 2020: 2259).

Burada saf düşüncenin ifade ettiği içeriğin, estetik form dışında, esasen dil dolayısıyla da yazı yoluyla görselleştirilmesi, aslında düşüncelerdeki yaratıcılığın sanatsal türde bir olgu olarak yazıyla görselleştirilmesi anlamına gelmektedir. Eserin kendisi; estetik algı dışında böyle bir yapıt olarak kavranmaktadır.

Bu kapsamda, “Kosuth’un, öznel bir değerlendirme olan estetiğin sanattan arındırılmasını önerdiği gibi, analitik felsefenin kurucusu olarak anılan, Alman düşünür ve matematikçi Friedrich Ludwig Gottlob Frege de psikolojik öznel yaklaşımların mantıktan arındırılmasını önermiştir. Çünkü Frege’ye göre mantık, yalnızca biçimsel bir formülasyon değil aynı zamanda bir içeriğin ifadesidir. (*) Frege “Aritmetiğin Temelleri” adlı kitabının 47. dipnotunda bir karışıklığı önlemek için en genelde öznel tasarımları, “tasarımlar”, nesnel tasarımları ise “kavramlar” olarak sınırladığını belirtir. O halde Frege’ye göre kavram nesnel bir tasarımdır. Tasarım ise bir sözcüğün zihinde uyandırdığı öznel içeriktir. Bu içerik psikolojik bir olgu durumudur. Frege tarafından dilin (mantığın) yapısında ortaya konan bu ayrım, kavramsal sanatın yapısının anlaşılması için önemlidir. Kavramsal sanatın, analitik felsefe üzerinden dil ile kurduğu ilişki; en genelde bu nedenledir. Çünkü dilin yapısı, kavramsal sanat bağlamında sanatın yapısıyla eşdeğer olasılıkları barındırır (*)”(Erol ve Gözkan’dan akt. Akdemir ve Köse, 2018: 3, 4).

Yukarıdaki açıklamalara paralel olarak, “Kosuth, sanat eserinin estetik boyutunu ortadan kaldırmak için mantıksal pozitivist dil felsefesini bir giyotin olarak kullandı. Öte yandan Art & Language, kendi kendine yeten bir kültürel pratik olarak analitik felsefenin entelektüel baştan çıkarmalarına giderek daha fazla kapıldı. Kosuth, sanatı felsefi olarak doğası gereği önermesel olarak tasavvur etse de, yine de önermelerinin iletilmesinin aracı olarak nesne-tanımlanmış çalışma üretmeye devam etti. Art & Language, dilin mantıksal yapısının içkin araştırmasına başvurarak bir adım geri çekildi. Bu bakımdan, sanat fikrine Kosuth’tan daha sadık oldukları söylenebilir”(Osborne’dan akt. Şen, 2023: 35).

Sanatçılara ait bu tür örnek düşüncelerden de anlaşıldığı gibi kavramsal sanatın yaygınlaşmış genel özellikleri nesnenin birbirinden farklı birçok anlamı üzerine, kimi zaman derinliği olan, kimi zamansa tersine basit anlamlar içeren simgelerle kurulabileceğini göstermektedir. Fakat genel anlamda değerlendirildiğinde, kavramsal sanatın çıkış nedenleri, düşüncelerin sanatın ana malzemesi haline getirilmesine dayanmaktadır.

KAVRAMSALLAŞMA KAPSAMINDA “SANAT VE DİL GRUBU”NUN ETKİNLEŞMESİ

Sanat ve kavram arasında süregelen kronolojik ilişkiler elbette çağdaş sanatın postmodern bağlamda algıladığı kavram ya da kavramlardan temel olarak aynı, fakat sonuç bakımından farklı boyutlarda betimlenmiştir. “Tarihsel olarak bakıldığında kavramsal sanat ile birlikte gelen eleştiri sanatın görsel olma koşullarına yöneliktir. Kavramsal sanat kapsamında salt duyuşsal koşullar, sanat nesnesinin özgül bir problemi değil ise, sanatın doğasına ait koşullar olamaz. Bu bağlamda kavramsal sanatçıların amacı, sanatın ilineksel niteliklerini eleyerek, onun doğasını, özünü ortaya koyma çabası olarak görülebilir. Bu türden bir yaklaşımda sanat, nesnenin duyuşsal özelliklerinin yüklemi değil, nesnede taşınan kavramsal yapının yüklemidir. Sonuç olarak, sanat nesnesinin sanat olma koşulu, sadece onun duyuşsal kılığına bakılarak doğrulanamayacak, kavramsal yapısının anlaşılmasını gerektirecektir. Kavramsal yapı, gayri-maddi bir yapıdır. Kavramsal sanatın özgül yapısı, sanatın bu gayri-maddi doğasının gösterilmesi olarak yorumlanmaktadır”(Erol ve Bayraktar’ dan akt. Akdemir ve Köse, 2018: 3).

Düşünsel olarak, Sol LeWitt’in dil ve tasarım ilişkileriyle kurduğu kavramlaştırmalar paralelinde, 1967’de İngiltere’de bir araya gelen Sanat ve Dil Grubu, kavramsal sanatı daha çok dil ve düşünceye dayalı yöntemlerle saflaştırmıştır. Postsanat sürecinde “karşı-biçimci sanatçılar, sanatın işleyiş yöntemlerini alternatif sanat malzemeleri aracılığıyla irdelerken kavramsal sanatçılar sanatı, Ludwig Wittgenstein, Ferdinand de Saussure, Claude Levi Strauss ve Roland Barthes gibi düşünürlerin geliştirdiği dilbilimsel analizler, felsefi yaklaşımlar ve göstergebilim kuramlarından yararlanarak çözümlemeye çalışmışlardır. Terry Atkinson, David Bainbridge, Michael Baldwin ve Harold Hurrell gibi İngiliz sanatçılar, iki yıl kadar süreyle, sanata ilişkin önemli sorunlar üzerine varsayımsal saptamalar yaratıp, ortak projeler gerçekleştirdikten sonra, 1968’de İngiltere’de Sanat ve Dil Grubu’nu oluşturmuşlardır”(Atakan, 2008: 46).

Yapıtlarının çoğunu 1967-1973 yılları arasında üreten Sanat ve Dil Grubu sanat çözümleme- lerini, kavramsallaştırmayı saflaştırma bakımından diğer sanatçıların yaklaşımlarına göre daha ileri boyutlara taşımışlardır. “Sanat ve Dil Grubu belgeli bir tavırla sanatsal pratiklerini ve sanatsal kaygılarını imgeler ve kavramlar üzerinden yeni bir dile dönüştürmekte zorlanmamış- lardır. Bu noktada ise, sanat izleyicisi pasif bir konumda değil tersine oldukça aktif bir konumdadır. Belge çalışmalarına tanık olan izleyiciler, o belgeleri bulundukları yerlerden alıp onları okuyup üzerinde tartışabiliyorlardı. Böylece tam sanatçıların istedikleri gibi, izleyici kavramsal ve zihinsel sürece kendiliğinden dahil olabiliyordu”(Bulduk, 2018: 245).

“Sanat ve Dil Grubu’nun etkinlik gösterdiği ülke merkez olarak İngiltere olsa da, İngiltere dışında Amerika’da da bazı sanatçılar etkinlik göstermiştir. Örneğin New York’daki Sanat ve Dil Grubu üyelerinin 1975 ve 1976’da yayımladığı “The Fox” adlı dergi yalnızca üç sayı çıkmıştır. Sanat ve Dil Grubu üyeleri kavramsal sanat doğrultusunda galerilerde sergilene- bilecek sanat nesneleri üretmek yerine, tartışmalar aracılığıyla birtakım sanat kavramlarını eleştirel olarak sorgulamışlardır. Grup üyeleri arasında, sanat yapıtı olarak tanımlanan sanat konularıyla ilgili bu tartışmalardan bazıları dergide yayınlanmıştır. Sanatçılar, ele aldıkları bu metinlerde ironik, allegorik ve göndermeli bir dil kullanarak, bilgi dağırcığı yüksek olan sanatseverlere hitap etmişlerdir”(Atakan, 2008: 46).

Grubun kavramlar üzerine bu denli eğilmesi ve tartışmaya açılan unsurların çalışılmış metinler halinde ortaya koyulması ve yayınlanması, kavramsal yapıtların kuramsal yanlarının ciddiyetini artırmış, bunlara yapıt türünde ayrıca atıfla bulunma ihtiyacını ortaya çıkarmıştır.

Örneğin İngiliz sanatçı Terry Atkinson bu giriş yazısında; kavramsal sanat üzerine yazılmış olan bir makalenin bir kavramsal sanat çalışması olarak görülüp görülemeyeceği üzerinden durmuş, verdiği örnekte; kübist bir resmin ifade ettiği görsel biçim oluşumuyla, sanat konusunda yazılı olarak ifade edilen düşüncelerin amaç bakımından aynı, fakat sadece görüntü bakımından farklı olduğunu belirtmiştir.

Bu yönde, “kavramsal sanatın kavramsal olarak adlandırılmasının temel gerekçesi, sanat ile kavram arasında kurulan ilişkiyle temellenir. Frege bağlamında kavram, kesin sınırları olan nesnel bir içeriktir, dilin mantıksal içeriğidir. Kavramsal sanat etkinliği, sanat kavramının kavramsal sınırlarını sürekli olarak sorgulama etkinliğidir. Bu sorgulama kendisi bir sanat yapıtı olarak öngörülen” sanat etkinlikleri ile gerçekleştirilir”(Akdemir ve Köse, 2018: 6,7).

Atkinson’a göre bu noktada; düşüncelerin ifadesi olan metnin sayfalarının çerçevelenerek sergilenmesi durumunda görüntünün ne olduğu o kadar önemli değildir. Zaten bu durumda Sanat ve Dil Grubu sanat nesnesi üretmekten ziyade düşüncelerin tek başına birer “sanat yapıtı” haline getirilebileceği üzerinde durmaktadır.

Bu noktada Atkinson’un ifadelerinde, sanat, kavramsal yapıt ve izleyici arasında, Sanat ve Dil Grubu’na özgü birtakım şartlı zihinsel odaklanmaların daha çözümsel olarak okunması, dahası analiz edilmesi gerekmektedir. Şöyle ki: Atkinson, aslında bilinçaltı şartlanmasına bağlı bir yaklaşımla, öncelikle sanatçının değer kriterlerinde, sanat anlamı yüklenebilecek zihinsel yapılanmaların öncelikli bir duyum olarak onaylanmasından bahsetmektedir.

Yani, Bainbridge'in "vinç" adlı çalışmasında olduğu gibi; nesneye dayanan herhangi bir oluşumu sanat yapıtı olarak tanımlama işleminde, zihinsel yapılanma için gereken şartlanma bilinci aktif bir halde olmalıdır. Bu anlamda sanatçı başlangıçta kendi dünyasında, sanat olarak niteleyebileceği düşünsel edimi şartlanma psikolojisiyle bir duyum algılaması biçiminde onaylayacak ve buradan hareketle; izleyiciyi aynı psikolojiye sokabilmenin en inandırıcı yollarını arayacaktır ki, izleyici; Atkinson'un yukarıda ifade ettiği gibi; bilhassa hazır nesnelere dayanan kavramsal sanat ürünlerine, "sanat kuramı ya da sanat eseri" etiketi yapıştırma eğili- minde olabilecek psikolojik şartlanma için gereken duyumu oluşturabilsin.

Bu durumda izleyici açısından, şartlanılmış olan bilinçaltı psikolojisine göre; sanatçı tarafından yapıt olarak sunulan ve aynı zamanda bir gösterge olan simgesel oluşum, doğal olarak anlamın izleyicideki karşılığını bulup, onu ait olduğu yere yerleştirmek ve sonuç olarak; yapıtta tamamlanma psikolojisini aktifleştirmek zorundadır.

Bu açıklamalar bağlamında, Atkinson'un 1966'dan önceki çalışmaları kavramsal sanata dahil etmemesi; yapıtlarda doğal olarak dil ve düşünce arasında bu türden ilişkilerin kurulmamış olmasına bağlamaktadır. Fakat, bu saptama daha çok Atkinson'un kendi görüşünü dile getirmekte olup çağdaş sanat literatüründe bağlayıcı bir genelleme olarak değerlendiril- memelidir. Bu anlamda 1960'lı yıllarda kavramsalcılarının ilk yapıtlarında doğrudan dil ve düşünceye dayalı çıkarımlar yapılmamış olsa da, aslında bu tür bağlantılar yapıtların temelinde dil ve kavram arasında ilişki kurulmaya hazır bir veri olarak bulunabilmektedir.

Sanat ve Dil Grubu üyelerine göre; kavramsal sanat, sanat kuramı ile sanat nesnesi üretmeyi birleştirdiğinden, sanatın tanımı hem üretilen nesneyi, hem de yazılı dili içerebilecek düzeyde genişletilmelidir. Yukarıda görüldüğü gibi Atkinson'un sıraladığı unsurlar, kendi ideallerindeki kavramsal sanatın, modernizme ait geçmiş örneklerden birtakım izler içermesi temelinde ele alınmıştır. Bu anlamda grubun dergide tartıştığı ve yapıt olarak nitelediği birtakım çalışmalar ise şöyle ortaya koyulmuştur:



Görsel 4. Marcel Duchamp, *Şişe Rafı*, 1958-1959.

Bainbridge'nin "vinç" çalışmasında kısaca; "St. Martin Sanat Okulu Heykel Bölümünde yapılan bir vincin parka konulmasını Duchamp'ın hazır nesnesine (rade-made) gönderme yaparak, bu yapıtı hazır nesnenin nesnesi (made-made) olarak adlandırmışlar ve bu girişimi, nesne üzerindeki düşüncelerini daha da ilerletmek için bir fırsat olarak kullanmışlardır. Başlattıkları tartışmada sanatçılar Duchamp'ın hazır nesnesi şişe rafının (Görsel 4) sanat dışı bir amaç doğrultusunda seri üretimle yapıldığına, Bainbridge'nin ise bir hazır nesnenin nesnesi olan "vinç"i bir yüksek sanat kurumunda yaptığına dikkat çekmişlerdir.

Biri, sanat dışı bir yaklaşımla yapıp, bir sanat kurumuna konmuş, öbürü ise, bir sanat kurumunda yapıp sanat dışı bir mekana yerleştirilmişti. Her iki durumda da nesneler sanat nesneleri olarak tanımlanabilecek niteliklerden yoksundu. Bir sanat durumunun varlığının tanınması, onların yapıldığı ya da yerleştirildikleri konuma bağlıydı. Şişe rafı bir sanat müzesine yerleştirilince sanat olmuştu ama, eğer bir nalbura geri gönderilir ya da bir lokantaya konulursa, bu durumdan ötürü yalnızca işlevsel bir nesne olacaktı. Aynı şekilde "vinç" de bir sanat okulunda yapılan bir sanat nesnesiydi ama; parka konulunca bir oyun aracı olmuştu. Günün birinde Tate Galeri'sine taşınırsa yeniden bir sanat nesnesi olabilirdi"(Atkinson'dan akt. Atakan, 2008: 48).

Dolayısıyla bu tür açıklamalara bakıldığında, Sanat ve Dil Grubu'nun kavramların düşünsel yanlarıyla ilgilendikleri kadar, anlamlarla şartlandırılan bilinçaltı psikolojileriyle de ilgilendikleri, ya da bu tür tartışmaların doğrudan derinlik psikolojisinin konusu olduğu özellikle belirtilmelidir. Fakat yine de psikolojik olasılıklar üzerinden anlık ve gerçeklik idrakinden yoksun sanal şartlanmalarla, gündelik hayatın işlevsel ürünlerinin müze, galeri gibi, sadece sanat yapıtlarının yer aldığı mekanlara koyulması, onları mantık felsefelerine dayalı zihinselliklerin devre dışı bırakıldığı bu tür şartlanma psikolojilerine göre; gerçekte elbette bir sanat yapıtı haline getirmemektedir.

Yukarıdaki ifadeyle, günün birinde vinç adlı yapıtın tekrar Tate Galeri'sine koyulması durumunda, insan zihni ve mantığı arasında gidip gelen psikotik dalgalanmalar, bu sanal şartlanmalardan kurtulmakta oldukça zorlanmaktadır. Burada, aklın ancak analitik bir biçimde kullanılmasıyla, bu psikotik dalgalanmaların sürekli gidip gelen etkisinden kurtulma imkanı olabilir. Yani, herhangi bir nesne ya da araç nereye koyulursa koyulsun, o nesnenin varlık nedeni ve varlık yapısı nerede ve nasıl algılanması gerektiği, onun gerçek fonksiyonunun net bir biçimde ifade edilmesiyle ortaya koyabilir. Bunun dışındaki sanal şartlanmalar ancak yanılısma psikolojisinden öte bir anlam yaratamayacaktır.

Fakat yine bu kapsamda; olgular, nedenler ve hayata dair öyküleyici veriler insan beyninde psiko-dinamik olarak işlenirken, burada düşünce "akt"ı, gerçek bilgilere dayalı olgusal nedenlerin dışında, bir hikaye geçmişi oluşturan verilerden psiko-dinamik olarak daha fazla etkilenebilir. Dolayısıyla tüm verilerin bu psikotik pozisyonda değerlendirilmesi sırasında; insanın anlık algılamaları, lokantadan alınıp tekrar müzeye koyulan şişe rafını bir sanat eseri olarak düşünme eğilimde olabilir. Bu algılama, derinlik psikolojisiyle ortaya çıkan bir düşünsel etkilene sorununun doğal sonuçlarından biridir. Yani bu örnekte, psiko-dinamik açıdan aktif halde bulunan bir sanal şartlanma süreci yaşanmaktadır.

Şimdi, aksi durumun tekrar ele alındığını düşünüldüğünde: Bu sefer, neden ve hangi gerekçe- lerle, bir müzede olması tamamıyla tuhaf olarak karşılanan şişe rafı, hala bir sanat eseri iddiasıyla müzede sergilenmeye devam ederken, yukarıda aynı şekilde ifade edildiği biçimiyle, olgular, nedenler ve hayatın işleyişine dair gerçekleşen öyküsel veriler yine insan beyninde psiko-dinamik olarak işlenirken, düşünce "akt"ı, yaşamsal bir hikaye geçmişi oluşturan verilerden daha fazla etkilene mesinden dolayı değil, bu kez tam tersine; gerçek bilgilere dayalı olgusal nedenlere dayanarak, müzede bir sanat eseri olarak sergilenen o şişe rafını psikodinamik faktörlerin etkisi olmasına rağmen; kesinlikle bir sanat eseri olarak algılamaz. Bu durumda, sanat eseri olma ya

da olmama haliyle ilgili nihai karar, bu sefer derinlik psikolojinin doğal bir sunucuymuş gibi bir algılamayla hiçbir biçimde değerlendirilmez.

Dolayısıyla bütün olarak ele alındığında, Dil grubunun bu çalışmasında aslında verilmek istenen mesaj; normalde sanat eseri olduğu pek de düşünülmeyen materyallerin sanat yapıtı yerine geçirilmek istendiğinde, bu tür düşüncelerin psikodinamik olarak her iki yönde de, “...öyle olduğu sanıldığında...”, bu noktada asıl tartışılması gereken hususu, sosyolojik ve psikolojik bir sorunsal olarak ortaya koymaktadır. Bu tür psikotik durumlar sadece sanat izleyicileri için değil, sanat kuramcıları hatta kavramsal denemelerle uğraşan tüm sanatçıları doğrudan ilgilendirmektedir.

Burada tartışmanın yanlış ya da gereksiz bir biçimde Sanat ve Dil Grubu’nu meşgul etmesi: Dadacı başkaldırının etkileri altında Duchamp’ın sanatı, yetenek, yapıtı da, estetik nesne olmaktan çıkarma planlarıyla ilişkilendirilen birtakım anti-sanat eylemlerine dolaylı bir çağrışım yapmaktadır. Bu çağrışımından biraz bahsetmek gerekirse; hazır nesnenin spekülative bir saldırı biçiminde ortaya atılması zaten Duchamp’ın anti sanat bilinciyle; sanatı, yetenek, yapıtı da, estetik nesne olmaktan çıkarma planlarını adım adım gerçekleştirdiğini bizzat göstermektedir.

Bir bakıma Duchamp’ı asıl ilgilendiren, sanat eserinden çok sanat eserini yaratan yaratıcı edemin, sanatı algılama ve yaratma bilincinin kendisidir; dolayısıyla buradaki asıl mesele, Duchamp’a göre bu yaratıcı edimdeki entropik bitmişlik, ya da bu yönde bitebilme ihtimalidir. Duchamp’ın bu varoluş analizinde “sanatçının eseri gerçekleştirmek için verdiği mücadele, bir dizi çaba, memnuniyet, red ve karardan oluşur”(Kuspit, 2006: 35, 36).

“Sanat ve Dil grubu başlangıçta duyuşsal algıdan kaynaklanabilecek coşkusalları anlatımları yok saymış, temel olarak mental olana yaslanmış ve keyfi olana uzaklığı benimsemiştir. Ancak bu durum ileriki dönemlerde az da olsa esneklik göstermiştir. “Jackson Pollock Biçeminde Lenin Portreleri” adlı çalışmalar, grup üyelerinin genel bir tavır olarak kullandıkları ortak yapıtlardan birkaçıdır (Görsel 5)”(Bulduk, 2018: 245).



Görsel 5. Sanat ve Dil Grubu, Charles Harrison, Jackson Pollock Tekniğinde Lenin Portresi.

Sanat ve Dil Grubu'nun diğer yapıtları kavramsal tasarım konusunda düşünce üretimine yönelik daha kurgusal özellikler taşır. Bunların en etkili olanlarından biri; dil, kavram ve kavramsallaştırma temasının en çok yansıtıldığı yapıt "Dizin-01" adlı yerleştirmedir. (Görsel 6)



Görsel 6, Sanat ve Dil Grubu, "Dizin 01", 1972, (Sekiz fiş dolabı, 48 fotostat ve çerçeveli bir metin)

Grubun bu çalışmasında tasarladığı kavramlaştırma teması, izleyicinin keşif performansı ve ilgisini de ölçmesi bakımından bilgiye dayanan profesyonel bir alt yapıyı gerektirmektedir. Bu yanıla Sanat ve Dil Grubu'nun kavramlaştırma oluşumuna yaklaşımı, doğal olarak bilginin özel biçimlerde tasarlanmasını ve

yapıtı açıklayabilecek bir biçimde dil ve anlam bakımından kurgulanmasını gerektirmektedir. Kavramsal sanat çalışmalarında, dil, düşünce ve biçimsel ifade arasında geliştirilen tema, yapının biçimsel ön planını kavramsal arka plana çevirir. Çünkü kavramın geliştirdiği düşünce, yapıtı hedeflenen amaca ifade edildiği biçimden kopararak taşır.

Yukarıdaki örneklerde özetlendiği gibi, Sanat ve Dil Grubu üyeleri dergi metinleri ve diyalogları için araştırma ve inceleme yaparken sanatın ilerleme olanakları, sanat paradigmasının yer değiştirmesi, sanatçı-izleyici ilişkisi, sanat kuramları-sanatçı ilişkisi, sanat kurumu ve sanat yapıtı ilişkisi gibi; kavramsala dair birçok unsuru birlikte irdelemişlerdir. Grubun, oluşturduğu yapıtlarda; içeriğin işleyişi bakımından kavramsal anlamlara dönüştürülen, simgesel unsurların, yapıtın verilmiş biçiminde asıl soyutlaşmalar haline çevrildiği, bir başka deyişle; söz konusu bu simgesel unsurların, dil ve düşünce arasındaki kavramsal dönüşümle, yapıtın verilmiş biçimini belirlediği açık bir biçimde görülmektedir.

Yani bu anlamda Sanat ve Dil Grubu'nun yapıtlarında, yapıtın görünen yüzünün işaret ettiği simgesellikte dil, düşünce ve anlamlandırma arasında kurgulanan kavramsal edim, varoluşu bakımından kendi soyut ediminin kavramsal yöntemi olmaktadır.

Kavramın içerik ve biçim arasında oluşturduğu soyut temel, bu bağlamda felsefileşen sanat içeriği bakımından, temel prensibi analitik felsefe yaklaşımını çağrıştıran bir yapısalci yaklaşımla kurulmasını gerektirir. Burada yapısalcılığın sağladığı geniş olanaklar sanatın kavram anlayışına temelde uymakla birlikte bazı noktalarda kavramsal kurulumun yaratıcı olanakların sağladığı imkanlara göre dönüştürülmesi gerekir.

Dil yardımıyla ifade edilen her tür düşüncenin kavramsal tasarıma çevrilmesi, analitik düşünce (analitik felsefe) çatısı altında yer alan yapısalci bütünlük içerisinde aynı zamanda kavramsal bir önermeye çevrilmesi anlamına da gelmektedir. Burada dönüşümü tasarlayan ve çağdaş sanat bağlamında, tasarımın hedefini belirleyen şey, daha bütünsel ve daha derin bir ifadeyle yapısal yapı-kavramsal olan şeye dönüşmektedir.

Yapısal yapı-kavramsal olarak adlandırılan düşünsel deyim; analitik felsefe kavrayışı altında; yapının, “yapı-kavramsal” oluşumlarla birlikte ele alınarak meydana gelmesini sağlar. Bu noktada, Analitik felsefeye ait düşünce biçimi yapısalci düşünme biçimini temsil eder. Bu ilişkiler içerisinde dönüşen kavramsal tanımlama, olgusal bir varlık olarak elde edilmiş olur. Bu durumda analitik yaklaşım açısından “önergeler mantığına dayanan kavramsal denemeler”, felsefi düşüncedeki kurgusalılığı hem zihinselleştirecek hem de soyutlaştıracaktır.

Bu çerçevede, Joseph Kosuth'un saptamalarıyla, "sanatsal önermelerin geçerliliği şeylerin doğasıyla ilgili herhangi bir ampirik, ya da herhangi bir estetik ön varsayıma bağlı değildir. Çünkü sanatçı, bir analist olarak, şeylerin fiziksel özellikleriyle doğrudan ilgilenmez. O sanatın kavramsal büyüme yoluyla ve onun önermelerinin mantıksal olarak bu büyümeyi nasıl izleyeceğiyle ilgilidir. Başka bir deyişle, sanatın önermeleri olgusal değil, dilsel bir karaktere sahiptir (*)"(Kosuth'dan akt. Akdemir ve Köse, 2018: 5).

Bir başka açıdan da yapısalcı yaklaşım, kendisiyle ilgili çağrışımları ilgilendirdiği noktalarda farklı alanlarla ilişkilendirilerek "yapısalcılığın bir yöntem bilime dönüşmesine yardımcı olur"(Çalışlar, 1986: 22). Bu anlamda kavramsal bilgiyi yorumsal bir yöntem olarak ele alan analitik felsefe, aynı zamanda hermeneutik yani yorum bilimsel bir değerlendirmeye de dönüşür. Bu dönüşümde "hermeneutik analitik felsefenin temelini oluşturur"(Turgut, 1997: 60). Hermeneutik olgu açısından, analitik düşünce ve soyutlaşarak kavramsallaşma arasında gerçekten çok ama çok derin boyutlar bulunmaktadır.

Felsefe açısından kavramın tanımında; onun zihinsel bir tasarım, dolayısıyla da düşünsel bir eylem olduğu vurgulanmıştır. Dolayısıyla burada eylemin, tasarım ve "hermeneutik anlamda" yorumsal bilgi yoluyla düşünsel olarak kurgulanması, aklın hükmü altında kavramı mantık, tasarım, düşünce, önerme ve bunları yansıtacak dil arasında, zihinsel bir biçimde ilişkilendirir. Kavramın bir yüzünün yapısalcı analiz bünyesinde konumlanması, doğrudan bir varlık tasarımı olarak sanatın kavramsal yaklaşımını bir önermeler mantığına çevirir.

Yani önermeler yoluyla yorumsal analize dayalı kavramsal işleyiş "hermeneutik" olarak gerçekleştirilir. Bu anlamda bir "önerme, iki terimim karşılaştırılmasıyla yapılan bir durumun anlatımıdır". Önerme doğru veya yanlış olabilen bir cümledir. Doğruluk ya da yanlışlık önermedeki bilgi yükünün olgusal ya da mantıksal bir biçimde yorumlanıp değerlendirilmesine bağlıdır. Doğru ya da yanlış olabilen düşünceleri ifade eden cümleler ise yalnızca yargı bildiren cümlelerdir. Önerme olmanın ilk koşulu dilin ifade kurallarına uygun anlamlı bir söz diziminin içerilmesine bağlıdır"(James'den akt. Çüçen, 2004: 89, 90).

Görüldüğü gibi çağdaş sanatta kavramın alt yapısıyla ilgili içerikler, nesnesi farklı olsa da bu nesneyi yapılandıran felsefi kavrayışı temel hareket noktası olarak belirler. Burada kavram ve kavram içerisinde yer alan bütün olgusal faktörler mantıksal önermeler dahil, dilin üretimsel bir biçimde aslında yapısal yapı-kavramsal (*analitik felsefe çatısı altında; mantıksal yapı, dilbilimsel yapı, göstergebilimsel yapı, psikolojik yapı*) bir temelde tasarlanmasına ve salt olarak o doğrultuda kullanılmasına bağlıdır.

Dil ve dil felsefeleriyle ilgili çağdaş gelişmeler kavram sanatını bir anlamda varlık tasarımları üreten bir önermeler sanatına dönüştürür. Kavramsal önermeler bağlamında dil, anlam ve anlamlandırma, “bir kategoriyel ayırım” olarak çağdaş sanatta dışavurumcu ve kavramsal soyutluğun varlık paradigmasını oluşturur.

SONUÇ

Postmodern sanat sürecinde, sanatta biçimsel yapılanma parametreleri modernizmin başlangıç noktasından hareket ederek; toplumsal dönüşümü, hiç duraksatmaksızın günümüze kadar sürdürmüştür. Öyle ki, bu büyük etkileşim son derece karmaşık bir geçmişten gelerek, aynı karmaşık yapı içerisinde geleceği etkilemeye devam etmektedir. İşte tüm bunların ortasında post sanat kültürü, benzeri geçmişte pek görülmemiş bir yaratıcılık bilinci içerisinde zihin, dil, anlam ve anlamlandırma kavramlarıyla geleceğe yönelik yepyeni bir varlık alanı keşfetti. Bu varlık alanında, geleneksel “sanat eseri anlayışı” bütünüyle bir “zihin eseri kavrayışına” dönüştü. Sanatta hala aranmakta olan yeni ifadeler, minimalizmin indirgeyici uygulamalarıyla, daha özelleştirilen düşünce biçimlerine doğru yönlendirildi.

Frank Stella ve Sol LeWitt’in geometriyi daha tümdengelimci bir içerikle sorgulayan çalışmaları, nesne ve mekan kullanımına geçilmeden önce tuval üzerinde uygulanan ilk modellerini oluşturdu. Burada dikkat edilirse, minimalist geometrinin ya da minimalist biçimlendirmenin tümdengelimci yaklaşımı, sanat açısından çeşitli düşünceleri taşıma görevi üstlenen nesne kavrayışının, üç boyutlu ortamda üretilmesini çağrıştıran bir geçiş evresini işaret ediyordu. Amaç; nesne üzerinde indirgenmiş biçimleri mekanla birlikte kullanarak, kavramsal ifadeyi mümkün olduğu kadar, estetiğin görsel donanımından uzaklaştırarak, “düşünceleri biçim olarak sanatlaştırmaya çalışıyordu.” Sol LeWitt bu amacı daha fazla güçlendirebilmek için, kendi çalışmalarını kavramsal sanat terimi altında özetliyordu.

Modernizmin görsel kültürünün geç modernizmin zihinsel kültürüne yansması sonucunda, sanatın içerik ve biçim dili büyük bir değişime uğradı. Yani sanat eserinin görsel boyutunu yansıtan “nesne”, kültürel bir başkalaşım sonucunda; post sanatın düşünce nesnesi haline dönüşerek, eser olarak kurgulanan içeriği post modernizm olarak adlandırılan kültürün küresel ifadesi haline getirdi. Burada, post sanat kültüründe kurgulanan zihinsel içerik, nesnenin anlamı doğrultusunda algılanan bir görsel biçim olarak ifade edilmeye başlandı. Sanatın fiziki varlığını oluşturan nesne olgusundaki bu değişim, nesneyle, onun kavramı arasındaki soyutlaşmış dönüşümle ifade edilmeye başlandı.

Duchamp'ın “nesne” devrimiyle, sanat yapıtının algılanmasına kazandırdığı perspektif, eserin görsel varlığını, nesnenin gündelik anlamı içerisinde oldukça karmaşık bir bilinçle tartışılmasına neden olmuştur. Duchamp sonrasında nesnenin kavramla olan ilişkisi, sanat eserinin algılanma biçimini daha ileri bir seviyeye taşıyarak, kavramsal olgunun anlaşılma sorununu daha da derinleştirmiştir. Böylece, sanat yapıtı ve kavramsallaşma arasında, nesnenin gündelik anlamı, sanatın gündelik kavramı olarak algısallaşmıştır. Sanatsal ifadenin kavramsal düşünceye dönüşmesi, dilin, nesnenin anlamını yapısallaştırmasıyla mümkün hale gelmektedir. Tüm bu ilişkiler içerisinde, minimalizmle sergilenerek tanıtılmış olan “nesneyi kullanma” anlayışı, sanatçılara; daha önce denenmemiş olasılıkların kapılarını aralamıştır.

Gelinen bu son aşamada, başta minimalist eğilimlerin açılımlarıyla, sanatta kavramsallaşma olgusu Amerikan ve İngiliz sanatı ortamında Sanat ve Dil Gurubu'nun da öncülük ettiği etkinliklerle artık bir “eylemsel sanat” bilincine dönüştü. Sanat ve Dil Gurubu'nun bu eylemsel sanat ruhuna kazandırmış olduğu yeni yaklaşımlar, derin ölçekli zihinsel kazanımlar, hatta görünür olmayan yaratıcı eğilimler, hızlı bir süreç içerisinde çağın kültürel değerleri olarak yansımayı başardı. Bu doğrultuda 1960'lardan sonra uzun yıllar süren dönemsel gelişmeler, özellikle Sanat ve Dil Grubu'nun içerisinde olduğu, postmodern üst kültürün alt yapısını destekleyen bir birikim oluşturabildi.

Dil grubunun, kuruluşundan hemen sora, Kosuth'un, kavramsal sanatın düşünce eğilimini, dil ve mantık açısından felsefi alana kaydırmayı tercih etmesi, post sanat kültürünün çok farklı içeriklerde olabileceğini göstermesi açısından kendine özel bir alan oluşturmaktadır. Kosuth'un, Wittgenstein'in dilbilim ve Frege'nin mantık felsefesine dayanan yaklaşımlarla ürettiği kavramsallaşmalar, sanat ve düşünce ilişkileri açısından daha derin sorgulamaların ortaya çıkarmasını sağlamaktadır. Bu yönde Kosuth ile Duchamp açısından, nesneyle düşünce arasında kurulmak istenen felsefi yaklaşımlarda, sanatın kavramsal yönünü ifade edebilecek sorgulamaların benzer nitelikte olduğu söylenebilir. Dilin, nesne ve anlam arasında kurmak istediği düşünce/ler, nesnenin genel amacını; özellikle felsefenin düşünce mantığıyla, saf “sanat” bakımından sorgular.

Kosuth ve Duchamp'ın yaklaşımları dışında, Terry Atkinson da, Baimbridge'nin vinç adlı çalışması üzerinden, nesnelerin kavramlar açısından algılanma biçimlerini psikolojik verilerin ortaya çıkarabileceği çelişkiler bakımından sorgulamaya çalışmaktadır. Atkinson kavramsal sanat eserlerinde, nesne, dil anlam ve kavram arasında; algılamaya dayalı unsurların, bir eserin sanat yapıtı olarak kabul edilip edilmemesini nasıl belirlediği, ya da nasıl belirlemesi gerektiği konusunda sorgulayıcı düşünceleri izleyiciyle karşı karşıya getirmektedir. Atkinson'un amacı, bu unsurları sanat yapıtı açısından çözümlemekten ziyade,

nesne, dil anlam ve kavramların bir araya getirildiklerinde; ne tür çelişkiler yaratabileceğini sanki daha çok göz önüne sermeye çalışmaktadır.

Atkinson, söz konusu sorgulamaları sergilerken, bu sergilemeleri çeşitli çelişkilerle donatıp, izleyici karşısında adeta ortadan bir anda kaybolma görüntüsü sergilemektedir. Bir başka ifadeyle, onun kavramsal sorgulamaları kavrayışı, “bu kavramsallaşmalar karşısında; psikolojik algılamaları çelişik bir anlayışla sergilemeyi amaçlamaktadır.” Vinç adlı eserin meydana getirdiği tartışmada aslında; uzaktan görülen algısal “perspektif” tam da bu yöndedir.

Tüm değerlendirmelerin sonucunda makalede vurgulandığı gibi, Sanat ve Dil Grubu’nun asıl amacı; post sanat sürecinde, sanatta biçimsel yapılanmayı, “sadece düşüncelerin ilke edinildiği” bir alana taşıyabilmektir. Bu bağlamda Joseph Kosuth’un, “sanatın sanat olma halinin zaten kendiliğinden kavramsal bir durum olduğunu ileri sürmesi”, dil, anlam ve kavram üçgeninde sanat yapıtının “gelecekte de mutlak biçimde kavramsal bir varlık olabileceğini bir kez daha hatırlatmaktadır.”

KAYNAKÇA

- Acar, B. (2007). "Felsefeden Önce Sanat, 40 yıl Sonra Kavramsal Sanat", Artist Dergisi, Temmuz-Ağustos, s. 20-23., İstanbul.
- Akdemir, T. ve Köse, E. (2018). Çukurova Üniversitesi II. Uluslararası Sanat Araştırmaları Sempozyumu, Adana.
- Aksüt, F. (2002). Soyut Resimde İmge, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Ana Sanat Dalı İstanbul.
- Akdemir, T. (2020). Düalist Zihin Felsefesi Bağlamında Kavramsal Sanat Kavrayışını Anlamaya Yönelik Bir Araştırma. Yedi, (24), 29-36.
- Antmen, A. (2008). Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, 1. basım, Sel Yayıncılık 399, Sanat Kitapları I., Ankara.
- Atakan, N. (2008). Sanatta Alternatif Arayışlar, 1. basım, Karakalem Yayınları: 2, Sanat Kuramı Dizisi 2, İzmir.
- Bulduk, B. (2018). Sanat ve Dil Grubu Ya Da Nesnesi Olmayan Sanat, İdil Dergisi, cilt 7, sayı 43. s. 243-247., Doi:10.7816/idil-07-43-03
- Çalışlar, A. (1986). Gerçekçilik Estetiği, 1. basım, DE Yayınevi Genel Dizi 46, İstanbul.
- Çuçen, A. K. (2004). Klasik Mantığa Giriş, 1. basım, Asa Kitabevi 31, Bursa.
- Eygeci, K. E. (2023). Kavramsal Sanat Yapıtlarında Dilbilimsel Çözümlemeler, Winer, Kosuth ve Kawara Örneği, İdil Dergisi, 110, s.1650-1660., Doi:10.7816/idil-12-110-13
- Giderer, H. E. (2003). Resmin Sonu, 1. Basım, Ütopya Yayınları 94, Ankara.
- Kahraman, H. B. (2005). Sanatsal Gerçeklikler Olgular ve Öteleri, 3. basım, Agora Kitaplığı, İstanbul.
- Kuspit, D. (2006). Sanatın Sonu, çev. Yasemin Tezgiden, 2. basım, Metis Yayınları, İstanbul.
- Laletaş, M. (2020).20. Yüzyıl Kavramsal Sanat Deneyimiyle Joseph Kosuth'un "Bir ve Üç Sandalye" Eseri Üzerine. Journal of Social, Humanities And Administrative Sciences , 6 (34), s. 2255-2262. e-Issn:2630-6417
- Şen, B. (2023). Kavramsal Sanatta Bir Metafor Olarak Nesnelerin İzdüşümü, Yüksek Lisans Tezi. Necmettin Erbakan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anabilim Dalı, Konya.

Şengül, E. (2013). Dilbilimsele Kavramsalılıkta Anti Görsel Deneyim ve Anti ESTETİK Haz ve Joseph Kosuth, İdil Dergisi, Cilt 2, Sayı 8, Doi:10.7816/idil-02-08-01

Turgut, İ. (1997). Felsefi Sorgulama, 1. basım, Anadolu Matbaacılık, İzmir.

GÖRSEL KAYNAKLAR

Görsel 1, Frank Stella, “Chocorua”, 1974.

Görsel 2, Sol LeWitt, “Kompozisyon”, 1969.

Görsel 3, Joseph Kosuth, Art As Idea As Idea’ adlı eseri. 1968.

Görsel 4, Marcel Duchamp, Şişe Rafı, 1958-1959.

Görsel 5, Sanat ve Dil Grubu, Charles Harrison, Jackson Pollock Tekniğinde Lenin Portresi.

Görsel 6, Sanat ve Dil Grubu, “Dizin 01”, 1972, (Sekiz fiş dolabı, 48 fotostat ve çerçeveli bir metin)