

DADA HAREKETİNDEN KAVRAMSAL SANATA

Kader SÜRMEİ*

İnönü Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Malatya

ÖZET

Son yıllarda sanatın doğasını sorgulayan sanatçılar, plastik sanatlara alternatif arayışlar içerisine girmişlerdir. Bu arayışların sonucu olarak, disiplinler arasındaki ayrımların ortadan kalkmaya başladığı ve yaratıcılıkta sonsuz özgür bir sürece girildiği görülmektedir. Geleneksel estetik ölçütleri reddeden, izleyici-sanatçı-sanat yapıtı arasındaki sınırları ortadan kaldıran, her türlü sınırlayıcı yaklaşım ve tabudan sıyrılan, çok katmanlı anlam üreterek algılama sınırlarını zorlayan Kavramsal Sanat, sanatçıya kendini ifade edebilecek alanı, disiplini, malzemeyi özgürce belirleyebilme olanağı sağlamaktadır. Bu çalışmada; kavramsallaşma sürecinde en önemli adım olan Dada Hareketinin, Kavramsal Sanatın oluşumuna etkileri sunulmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Sanat, Dada hareketi, kavramsal sanat

FROM DADA MOVEMENT TO CONCEPTUAL ART

ABSTRACT

In recent years, artists having been questioned the nature of art, have entered into the alternative searches to plastic arts. As a result of these researches, it seems that begin to disappear distinctions between plastic arts and entered endless free process into the creativity. Conceptual art which refuse the traditional aesthetic criteria and reject boundaries between art-audience-artist. These works circumvent from all of kinds limiting approaches and taboos. Conceptual art which produces multi-layered meaning, pushes the limits of detection. It provides opportunity to determine that express themselves field, discipline and material for artists freely. In this paper, it is introduced the effects of Dada Movement which to the formation of Conceptual Art.

Keywords: Art, Dada movement, conceptual art

1. GİRİŞ

Endüstri çağının, toplumun yaşam biçimine getirdiği yenilikler ve gelişmeler, sanatta yeni arayışları da beraberinde getirmiştir. Rönesans'tan beri egemen olan Natüralizm'den kavram ressamlığına geçiş süreci XIX. Yüzyılda Empresyonizm'le başlamıştır. Empresyonizm'le Kübizm arasındaki süreçte ortaya çıkan sanat akımlarında natüralist sanat geleneğinin, değişse de devam ettiği görülmektedir. Kübizm ise, tek bakış noktasını kırmış, yüzlerce yıllık natüralist sanat geleneğini yıkarak yeni bir biçim dili yaratmıştır. Geleneksel malzemelerin dışına ilk olarak Kübizmle çıkmıştır. Günlük yaşamda kullanılan sıradan malzemeler, birer sanat nesnesine dönüşmüştür. Nesnelerin anlamlarından sıyrılarak yeni anlamlar kazanması ve kavramsal bir boyuta taşınması, yıkıcılık olarak nitelendirilen Dada Hareketiyle birlikte çok daha belirgin bir duruma gelmiştir.

Dada Hareketi bir sanat akımı değildir. Dadacılar, yeni yöntem ve üsluplar getirmek yerine, var olan yöntem ve üsluplara yeni anlamlar kazandırmışlardır. "Sanatçının tükürdüğü her şey sanattır" demiştir Kurt Schwitters. O'na göre bir yapıtı sanat yapan, biçimi, konusu, içeriği, türü ve yansıttığı ustalık değil, sanatçının onun sanat olduğunu bilmesidir. Bunu Kübizm, sonrasında Fütürizm ve Devrim-öncesi Rus Sanatı hazırlamış olsa da, bu tutum kendini Dada Hareketi ile birlikte açıkça ortaya koymuştur (Lynton, 2009:127).

* Yazışma yapılacak yazar: kader.surmeli@inonu.edu.tr

Makale metni 31.10.2012 tarihinde dergiye ulaştırılmış, 05.12.2012 tarihinde basım kararı alınmıştır.

2. DADA HAREKETİ VE KAVRAMSAL SANATA ETKİSİ

Endüstri çağının ve I. Dünya Savaşı'nın insanlar üzerinde yarattığı çöküntü, ekonomik güçlerin çağdaş burjuva yaşamını ayakta tutma çabaları, sermaye ve emek arasındaki çatışma, Dada Hareketini yaratan ve güçlendiren en önemli etmenlerdir. Savaşta İsviçre'nin tarafsızlığını ortaya koymasıyla birlikte Zürih, çeşitli milletlerden sanatçıların buluşma noktası olmuştur. 1916'da Zürih'te "Kabare Voltaire"de bu sanatçıların bir araya gelmesiyle ortaya çıkan bu hareket, tüm toplumsal ve estetik değerlere, hatta zamanla kendisine de karşı çıkmıştır.

Dada Hareketinin kurucuları arasında yer alan Romanyalı şair Tristan Tzara 1950 yılında yaptığı bir radyo konuşmasında dönemin sosyo-kültürel ortamının sanatlarına etkilerini şu şekilde açıklamaktadır: "Dadanın nasıl doğduğunu anlamak için, bir yandan, birinci dünya savaşı sırasında bir çeşit hapisane olan İsviçre'de yaşayan bir genç topluluğun ruh halini, öte yandan da, o çağın sanat ve edebiyatının düşünsel düzeyini göz önüne getirmek gerekir. Hiç kuşkusuz savaş bitecekti, zaten daha başkalarını da gördük daha sonra... 1916-1917 yıllarında, savaş sanki demir atmış, hiç bitmeyecekmiş gibi geliyordu ve gittikçe tutarsız ve gerçek dışı bir boyut kazanıyordu. İğrenme ve isyanlarımızın kaynağı bu oldu. Savaşa kesinlikle karşıydık ama, ütopyik bir barışçılığın tuzaklarına da düşmemiştik. Köklerini sökmedikçe, nedenlerini ortadan kaldırmadıkça, savaşın ortadan kaldırılamayacağını biliyorduk. Alabildiğine büyüktü yaşama sabırsızlığımız, o oranda da çağdaş denen uygarlığın tüm görünüşlerinden nefret ediyorduk; tüm dayanaklarından, mantığından, dilinden... Başkaldırımız gülünç ve saçmanın tüm estetik değerleri alt-üst ettiği biçimler kazanıyordu. Unutmamak gerekir ki, saldırgan bir duygusallık insana ait tüm değerleri maskeliyor, yüksek düzey savında olan tüm sanat alanına yerleşiyor ve kentsoylu sınıfın gücünü simgeliyordu..." Tzara'nın Zürih'te yaptığı bu açıklamalar adeta Dada Hareketinin başlangıç sürecinin bir özeti gibidir. Hareketin tamamı 1915 ile 1922 yılları arasında kapsamaktadır. Zürih bu akım için önemli bir kent olarak göze çarpar. "Dada" isminin bu harekete adını vermesi çok ilginç bir rastlantı sonucudur. Hugo Ball tarafından kurulan Kabare Voltaire'de bir toplantı yapan Arp, Hulsenbeck ve Janco, Tristan Tzara'nın sözlüğü açarak rastlantı sonucu bulduğu kelime olan "Dada"yı akıma ad olarak verdiler. Dada, sözcük anlamı olarak sözlükte "tahta at" anlamına gelmekteydi ve ayrıca çocukların tahta at oyuncağı ile oynarken söyledikleri "dada" kelimesini içeriyordu. Bu akım Zürih'le birlikte Paris ve New York'ta da adından söz ettirmeye başladı. Özellikle de Batı Avrupa'da geniş bir kitleye etkisini yaydı. Her şeye karşı olan akımın öncelikli mantalitesi içinde sanat yer almıyordu çünkü onlar her şey gibi sanata da karşıydılar. Ancak yine de Arp öncülüğünde sergiler de açmışlardır. Çünkü hareketin esas olan amaçlarından biri de anlamsızlık kavramıdır (Genç, 1983:72-73).

Kabare Voltaire'de başlayan ve hızla başka ülkelere yayılan Dada-kargaşalığından, sonradan Bertold Brecht'in çok yaygınlaşacak olan bir sözle 'yabancılaştırma etkisi' uyandırmak için yararlanılıyordu. Bu yoldan çevremizi, burada olup bitenleri, alışkanlıklarımızdan sıyrılarak yeni bir gözle görmemiz isteniyordu. Sokak afişleri, ilanlar, bildiriler, karikatür, fotomontaj, kabare, güldürü dergileri, yürüyüşler, manifestolar, dans ve müzik; bütün bunlar, Dadacıların yabancılaştırma etkisi uyandırabilecek ortamı yaratabilmek için başvurdukları çarelerdi. Kabarenin yanı sıra yazın geceleri düzenleniyor, burada Dada müziği çalınıyor, Dada dansları (Dadatrott) yapılıyor, Dada şiirleri okunuyordu. Saçmalama, alaya alma, şaka, ciddi, eğlence, eleştiri, oyun hepsi birbirine karışıyordu. Dadacılar doğaçlamada çok ustaydılar. Beklenmedik durumlarda beklenmedik buluşlar ve oluşturmalarla karşılaşanlar, alıştıkları dünyayı tersine dönmüş görüyor ve neye uğradıklarını anlayamıyorlardı. İstenilen de buydu. Sarsılmaz sanılan değerleri, sahte otoriteleri, kokuşmuş kurumları gülünç düşürerek halkın gözünü açmak ve halkı bilinçlendirmektir. Dada yıkıcılığından ne dil ne sanat, hiçbir şey kurtulamıyordu. Dada, burjuva toplumunda kök salmış olan 'değişmez' kültür değerlerinin dokunulmazlığı inancını yıkmak istiyordu. Müzeleri bir 'sanat tapınağı' gibi gören, buradaki yapıtları bir ikon gibi, Tanrı verisi olarak huşu içinde seyredenleri sarsmak için elinden geleni yapıyordu Dada. Büyük sanat yapıtlarının üzerinde oynanıyor, çocuksu karalamalar ve yazılarla bunlar maskara edilmeye çalışılıyordu. Ya da tam tersine günlük yaşamda kullanılan ütü, telefon gibi eşya çevresinden koparılıyor, yeni bir ad verilerek yeni bir anlam kazandırılıyor ve sanat yapıtı olarak sunuluyordu. Dadacılar, hazır eşya üzerinde yapılan bu oynamalarla 'ready made' (hazır-yapım) diye adlandırdıkları bir sanat türü geliştireyorlardı. Günümüze kadar süren bu türün ilk örneklerini Marcel Duchamp ve Man Ray veriyordu (İpşiroğlu; İpşiroğlu, 1991:98-99).

1887'de doğan Marcel Duchamp, sanat yapıtı ile gündelik nesnelere arasındaki ayrımı ortadan kaldırmaya yönelik, var olan geleneksel kalıpları kabul etmeyen, deneysel ve araştırmacı bir sistem yaratmıştır. İlk hazır-yapımı Amerika'ya gitmeden önce Paris'te yaptığı ve bir bisiklet tekerleği ve bir tabure olmak üzere iki nesneden oluşan Bicycle Wheel adlı çalışmadır (Şekil 1).

Bu çalışmada ironik de olsa heykele özgü bir terminoloji kullanılır. Bu nesne, kaide ile heykeli oluşturan nesne arasındaki hiyerarşik ayrılmaya itiraz ettiği ölçüde, geleneksel heykelin ustaca yapılmış bir parodisidir; tabure, tekerlek

Dada Hareketinden Kavramsal Sanata

kadar faydacı bir nesnedir ve bu nedenle yapıtın yapısal öğeleri arasında bir eşitlik vardır. Duchamp, nesnelere sanatın hiyerarşisinden azat ederken, aynı zamanda da onları ironik bir şekilde yeniden estetize eder. Belki de Bicycle Wheel ile ortaya çıkan en önemli meydan okuma, yaratıcılık düzeyindeydi (Hopkins, 2004:122).



Şekil 1. Bicycle Wheel, M. Duchamp, 1913



Şekil 2. In advance of the Broken Arm, M. Duchamp, 1915.

1914 yılında Fransa'dan Amerika'ya göç eden Duchamp, "ready made" kavramını ilk kez 1915'de New York'ta satın alarak üzerine "In Advance of The Broken Arm" (kol kırılması olasılığına karşı) yazdığı bir kar küreği ile birlikte kullanmıştır (Şekil 2). Bunu şöyle açıklar: "Ready made kavramı o dönemlerde aklıma geldi. Özellikle belirtmek isterim ki; bu hazır-yapımların seçimi hiçbir zaman estetik nedenlerle olmadı. Seçim, bir görsel aldırma tepkisi olan hiçbir iyi veya kötü zevk çağrıştırmayan, total bir anestezinin sonucuydu. Önemli bir özellik, kimi zaman hazır-yapımın üzerine yazdığım kısa cümleydi. Bu cümle, nesneyi bir resim başlığı gibi tasvir etmek yerine izleyicinin aklını başka ve daha sözel alanlara çekmek içindi" (Baykam, 1993:78).

Bilinen en önemli eseri, New York bağımsız sanatçılar Topluluğu'nun Nisan 1917'deki sergisine gönderdiği ve R. Mutt adıyla imzaladığı "Fountain"dir (Şekil 3). Duchamp'a göre Fountain'i sanat eseri kılan, üzerine imza atılması ve müze duvarına tutturularak, işlevinin dışında kullanılmasıdır. Bu durumda pisuar, bir sanat yapıtına dönüşmüştür.



Şekil 3. Fountain, M. Duchamp, 1917.



Şekil 4. LHOOQ, M. Duchamp, 1920.

Marcel Duchamp, bıyık ve sakal çizdiği Leonardo da Vinci'nin tablosu Mona Lisa'nın reproduksiyonuna da "L.H.O.O.Q." adını vermiştir (Şekil 4). Duchamp, Mona Lisa'nın sanat tarihindeki inanılmaz ağırlığıyla bir iki ufak çizgi ve reproduksiyona verdiği ad ile ciddi biçimde oynamıştır. L.H.O.O.Q. harfleri, argoda "kız azmış" anlamına gelen Fransızca "Elle a chaud au cul" cümlesinden alınmıştır. Sanat tarihinin bu en gözde ve saygın yapıtının parodisi, bıyıklı Mona Lisa, izleyiciyi putun yıkımına tanık ederek putlaştırılanı görünür kılar. Bununla birlikte Duchamp, bir Rembrandt resmini alıp ütü masası olarak kullanmayı önermiştir. Ayrıca Duchamp'a göre kimya endüstrisinin ürettiği her boya tüpünün hazır malzeme olduğu düşünülürse, dünyadaki tüm resimler "yardım edilmiş hazır yapıtlar" olarak kabul edilebilir.

Duchamp'ın akıldan çok göze hitap eden sanattan hoşlanmaması, insan ruhunu biçimlendiren makine çağının etkilerine dair bir kinizmle el ele ilerledi. İnsancıl söylem ruh ve romantik aşk düşüncesini savunmaya devam etti, ama bunu toplumun giderek artan makineleşmiş yüzünde kişinin kendini anlatması olarak gören Duchamp ve Picabia, 1915-16 civarında, makine/insan melezliğine dair -Duchamp'ın cam üzerine yaptığı ve 'tam olarak bitmemiş' diyerek 1923'te bir kenara attığı Bekarları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin adlı yapıtında en dikkat çekici biçimde görülen- parodi tarzında bir dil geliştirmeye başladılar (Hopkins, 2004:27-28).

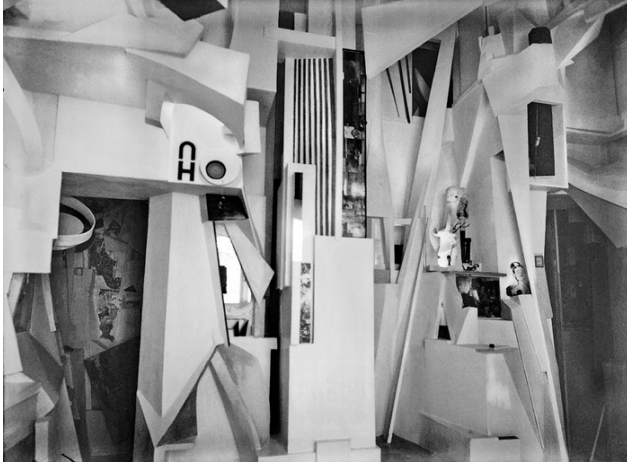
Dada Hareketinin önde gelen isimlerinden Man Ray, ilk kişisel resim sergisini 1915 yılında New York'ta açmış ve aynı yıl Duchamp ile tanışmıştır. Duchamp O'nu montaj ve kolaj konusunda desteklemiştir. Ray'in 1924 yılına ait "Le Violon d'Ingres" gibi eserleri bilinçli bir sanatsever kitesince beğenilmiştir. Fotoğrafçılığı da keşfeden Ray, önceleri diğer sanatçıların çalışmalarını fotoğraflayarak hayatını kazanmış, zamanla rayogram, solarizasyon (sert bir ışık efekti bulunan fotoğraflar) ve anatomiyle oynama yöntemleriyle fotoğraf sanatının sınırlarını zorlamıştır. En iyi çalışmaları 1920'lerin sonlarında ve 1930'larda ortaya çıkmıştır.

Çalışmalarının içinde sevgilisi ve asistanı Lee Miller'in sıra dışı portreleriyle Vogue ve Vanity Fair gibi dergiler için yaptığı ticari işler de yer almıştır. Ama bu dönemde "sürekli yeniden yaratma ve asimilasyon" teması yavaş yavaş yok olmaya başlamıştır. Sonra birden savaş Man Ray'i başıboş bırakmış, 1940'ta Paris'ten Los Angeles'a taşınmış, burada kısa bir süre kaldıktan sonra New York'a geçmiştir. Fotoğrafçı Man Ray, yeniden resim yapmaya karar verir. Hollywood döneminde yaptığı milyonlarca renkle bezeli abartılı sürrealist çalışmalar, serginin en tuhaf ve en az beğeni toplayan eserleridir. Devrilmiş ağaçlar ve yan yatmış bilardo masaları gibi motifler, alt üst olmuş bir dünyayı yansıtmakta ve Man Ray'in yeni vatanının kabiliyetlerine dair ipuçları vermekteydi. Man Ray daha sonraları, "Hollywood'da gözlemediğim sürrealizm, tüm sürrealistlerin hayatları boyunca yaratabileceklerinden fazlaydı" demiştir. Bu noktada Amerikan sanatından, özellikle de soyut sanat ve dışavurumculuk akımlarından uzaktır. Ayrıca artık Paris'te olduğu gibi "yabancı" konumunu da kullanamamaktaydı. Eski çalışmalarına geri dönmüş ve 1930'lar ortasında çektiği matematiksel bir kurguyla çektiği fotoğraflarına dayanarak bir dizi resim yapmıştır. Yaptıkları, soyutluğun biçimsiz bir örneğidir. "Kod Adı Man Ray" ile sanatçıların biyografileri üzerinde ne kadar kontrolleri olduğunu merak edilmektedir. Duchamp'ın ikinci kişiliği Rose Sélavy gibi Emmanuel Radnitzky'den Man Ray'e geçişin başlı başına bir sanat eseri olduğuna inanılırsa, sergi bir sabotaj girişimi gibi nitelendirilebilir. Sergi, fotoğrafçılığın Ray'in modernizme yaptığı en kalıcı katkı olduğu inancını desteklemektedir. Ama sanatçıya bakış açımızı da değiştirmektedir. Tarifi zor olanın hep Duchamp olduğu düşünülürdü ama bu sergide şehirler, araçlar ve kişiler arasında mekik dokuyan ve sonunda Duchamp'ın gölgesinden sıyrılmayı başaran Man Ray'dan başkası değil (Rosenberg, 2009).

Amacı sanatta geleneksel tutumu yıkmak olan Dada Hareketi, sanata yeni malzemeler ve teknikler girmesine katkı sağlamıştır. Kübizmle sanata giren kolaj, asamblaj, montaj gibi teknikler Dada Hareketinde daha ileri boyuta taşınarak, objenin kullanım alanı ve anlamı genişlemiş ve değişmiştir. Kübistlerden farklı olarak Dadacıların kullandığı malzemeler, seri üretilmiş endüstriyel nesnelere ve genellikle doğrudan kullanılmışlardır.

Zamanın sanat anlayışına karşı olan Schwitters, yollardan, çöp varillerinden, yığınlardan bulduğu metal, karton, tahta objeler, ambalaj kâğıtları ve gazetelerden faydalanarak oluşturduğu çalışmalarıyla klişeleşmiş gelenekleri yıkarak, sanat nesnelere zenginleştirmiştir. Bunları kimi zaman anlam ve biçim açısından dönüştürmüş, kimi zaman doğrudan kullanmıştır. Bu deneysel çalışmalar O'nu "Merz" yapıtlarına götürmüştür (Şekil 5-6). En önemli projesi olan "Merzbau"lar üzerinde yaşamı boyunca çalışmıştır. Mimari, heykeltıraşlık ve performansın bir arada olduğu bu projede her tür malzemeden faydalanmıştır. Üç yerde gerçekleştirdiği yapıtların ilki Hannover'de, ikincisi Norveç'te ve üçüncüsü İngiltere'dedir. Bunlardan sadece, İngiltere'deki tamamlanmamış Merzbau günümüze kadar ulaşmıştır. Merzbauları oluşturan fikir, kaotik düzenden yeni bir düzen yaratmak, savaş nedeniyle çöküntü yaşayan toplumun kalıntılarından yeni bir oluşum ortaya çıkarmaktır.

Dada Hareketinden Kavramsal Sanata



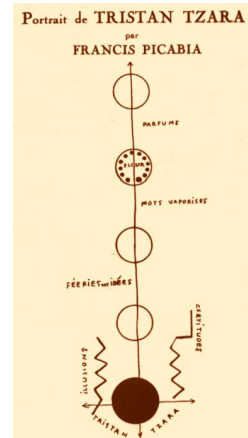
Şekil 5-6. Merzbau, Kurt Schwitters, 1919-1937.

Bir başka Dadacı Picabia da, eserlerinde, kafasında taşıdığı ve ortaya attığı düşünceleri savunmuştur. “İçinde, fikirler yönlerini değiştirebilsinler diye kafa yuvarlaktır”, Picabia'nın bir sözüdür. Picabia'nın sanatı ve sanatçı karakteri bulgucu, teorisyen, anarşist ve şekilci olarak tanımlanabilir. Sanata yönelik tüm temel bilgileri, yayımcı olarak çıkardığı DADA dergilerinin özünde de vardır. Düşünce için yeni yönler ve tezler üretip sonra da bunları bizzat çürüten bir kişiliğe sahiptir. Hiçbir zaman mevcutla yetinmeyen, sürekli kendini ve sanatını yenileyen bir sanatçı ve düşünürdür. Günümüzde Picabia'nın eserlerine ilginin arttığını görülmektedir. Bu ilginin çıkış noktasını, onun, eserlerinde ortaya attığı “Sanatta yeni bir gelişme var mıdır?” sorusunun ciddi olarak sanat tarihçileri tarafından sorgulanması oluşturmaktadır (Phillip, 2003).

Francis Picabia'nın yapıtları boya ve tuvalle, plastiğin sınırları içinde kalan çalışmalardır. Yapıtlarında bir takım makine çizimleri, neredeyse teknik resim denebilecek tasarım eskizleri gibi duran çizimler, bir tuvalin üstünde yer almakta ve bu çalışma “Pentür” diye sunulmaktadır (Şekil 7-8). Bu açıdan bakılınca bu çalışmaların bilinen anlamdaki pentürle hiçbir ilişkisi bulunmadığı görülmektedir. Hatta bu çalışmalarını “anlamsız” ve “saçma” diye nitelendirenleri de yadırgamamak gerekir. Ama bu çalışmalarını ortaya koyan sanatçı, onları yaptığı günlerde de yeterliliğini ve yetenekliliğini kanıtlamıştır. Bir saçmanın arayışı içinde olmadığı açıkça belli olduğuna göre, ya da eldeki yapıt gerçekten bir “saçma” idiyse, temelde yer alan gerçek amaç neydi? Sanat yapıtının üretim öncesinde, üretim sürecinde ve alımlanmasında, etken olan olguların üzerine gitmekte ve o olguları irdelemektedir. Aslında sanat felsefesinin temel sorunsalını sorgulayarak, bulması gereken yanıtları aramaktaydı. Fakat bütün bu çaba resimsel olanın sınırları içindeydi (Özayten, 1992:16).



Şekil 7. Daughter Born Without Mother, F. Picabia, 1916-17.



Şekil 8. Portrait de Tristan Tzara, F. Picabia, 1919.

Kavramsal Sanatın ortaya çıkmasında Dada Hareketi, mihenk taşı olarak kabul edilmektedir. Çağdaşlarının gittikçe büyüyen soyut biçimci geleneğinin oluşturduğu “sanat için sanat” ilkesine karşı “düşünce için sanat” ilkesini ortaya koyan Dada Hareketinin öncüsü Duchamp için sanat; sanatçının hisleri, bunun yansımaları ya da fırçasıyla yaptıklarından çok, buluşlarıdır. O’na göre kavram ve anlam, biçimin önünde yer alır.

Dadacıların hazır-yapımlarıyla ortaya çıkan, sanatın mutlak özerkliğini sorgulama, daha sonra Kavramsal Sanatta kendini gösterir. Duchamp’ın hazır-yapımlarıyla başlayan ve objeyi temel alan bu çizgi, zamanla objeyi de yadsır bir duruma gelir. Burada, Duchamp geleneğinden kopuş başlar ve Kavramsal Sanat ortaya çıkar (Giderer, 2003). Hazır-yapım ile sanat, artık biçim sorunu olmaktan çıkıp, bir işlev sorunu olmuştur. Bu dönüşüm Kavramsal Sanatın başlangıcını belirler. Duchamp’dan sonra sanat bütünüyle kavramsaldir (Kosuth, 1980:11).

Kavramsal Sanat, sanatın bir obje ve bir mekanla sınırlanamayacağı fikrine dayanmaktadır. Hangi malzeme, nerede ve nasıl kullanılırsa kullanılsın, bir fikir sunmaktadır. Bu fikrin kabul edilmesi ve benimsenmesi o fikrin izleyici için geçerliliğine ve kavram sanatçısının yaratıcılığına bağlıdır. Kavramsal Sanat çalışmaları, yaşadığımız sosyal çevrenin öğretilerinden sıyrılarak algıladığımız, belirli kalıpları yıkan, yeniden düşünmemizi sağlayan ve her an her yerde karşılaşılabileceğimiz çalışmalardır.

Kavramsal Sanat, sanatın bir zevk alma aracı değil, bir tanıma, bilme eylemi olduğunu öne sürer, bu nedenle de estetik olgusuna karşı mesafelidir. Kuramsal bir üretim olan Kavramsal Sanat, düşünsel olan bir sanat üzerine düşünme eylemidir (Özgür, 2004:25). Sol LeWitt, 1967 yılında yayınladığı “Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar” ve 1969’da yayınladığı “Kavramsal Sanat Üzerine Cümleler” adlı yazılarında şöyle açıklar (Yılmaz, 2001:173):

“Uğraşmakta olduğum sanat türüne kavramsal demeyi uygun buluyorum. Kavramsal Sanatta, düşünce ya da kavram işin en önemli kısmıdır. Bir sanatçının, sanatın kavramsal biçimini kullanması demek, bütün plan ve kararların daha ilk baştan yapılması ve uygulamanın ise sadece bir ayrıntı olması demektir.”

Kosuth’a göre (Yılmaz, 2001:190); Kuşkusuz, estetik yargılar bir nesnenin işlevine ya da ‘var olma nedeni’ne her zaman yabancıdır. Elbette ki, o nesnenin ‘var olma nedeni’ kesinlikle estetik değildir. Tamamen saf estetik bir nesne, dekoratif bir nesnedir; çünkü dekorasyonun birinci görevi, ‘bezemek, süslemek ve daha çekici yapmak için bir şey eklemektir ve bunun tat almayla çok yakından ilgisi vardır. Kısaca, bu da bizi dosdoğru ‘Biçimci Sanat’a ve ‘Biçimci Eleştiri’ye götürür.

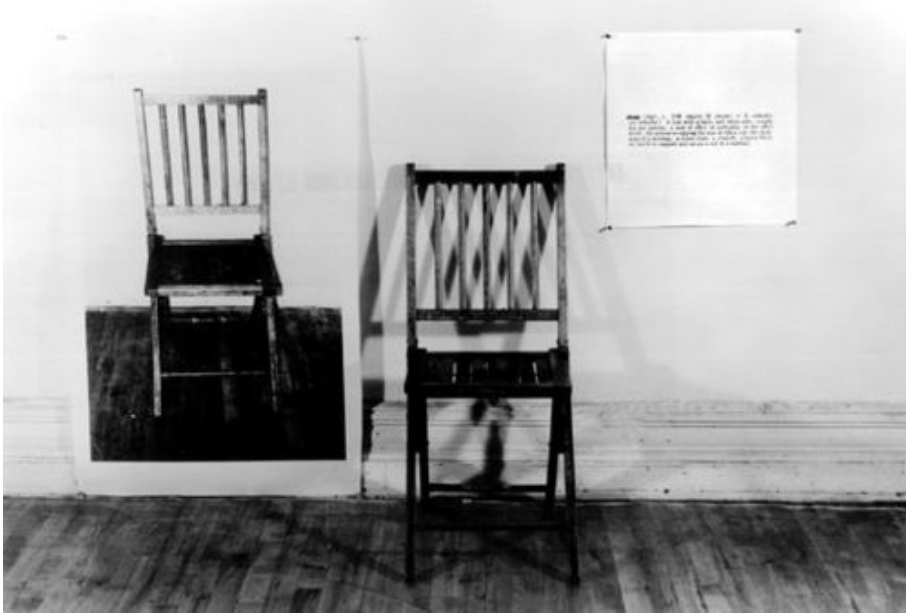
Joseph Kosuth, Art After Philosophy (Felsefeden Sonra Sanat) başlıklı makalesinde Kavramsal Sanat teriminin netleştirilmesi gereği üzerinde durmuştur. Kosuth’a göre Kavramsal Sanatın en arı tanımı, sanat kavramının temellerinin irdelenmesi idi. Kosuth bu makalesinde estetiği sanattan ayırmış ve nesnelere fiziksel niteliklerini biçimbilimsel bağlamda çözümleme eğiliminde olan biçimcileri eleştirmiştir. O’na göre Duchamp’ın hazır yapımlarından sonra, sanatın odak noktası biçimbilim sorunu olmaktan çıkarak işlev sorununa dönüşmüş, bir başka deyişle, vurgu görüntüden kavrama kaymıştır. Kosuth sanat yapıtlarını, geçerliliği içerdikleri göstergelerin tanımına bağlı çözümsel önermeler olarak tanımlamıştır. Önermeleri, gerçeklerle ilgili bilgileri içermekten çok, sanatçının, belli bir sanat yapıtları, bir sanat tanımı olarak görme niyetini ortaya koyan tolojiler olarak var olmuşlardır. Kosuth’a göre, sanatın kavramsal gelişmesiyle ilgilenen ve sanat önermelerinin bu mantıksal gelişmeyi nasıl izlediği üzerinde yoğunlaşan sanatçının önermeleri dilbilimsel bir nitelik kazanır. Kosuth, sanatın, kendi iç koşullarına dayalı bir dil olduğu kadar tıpkı dilbilimsel felsefe çalışmaları gibi çözümlenebileceğine inanır (Atakan, 2008:10).

Kosuth’un en bilinen yapıtlarından biri; katlanır tahta bir sandalye, bu sandalyenin bir fotoğrafı ve sözlük anlamının yazılı olduğu panelden oluşan “Bir ve Üç Sandalye”dir (Şekil 9). Plastik sanatların bilinen estetik ölçütlerine göre değil, Duchamp’ın sanat nesnesini ele alış biçimi ve ide kavramı ışığında değerlendirilmiştir.

France Farago, Yapısalcı düşünür Saussure’in “Dilsel gösterge, bir şey ile bir ismi değil, bir kavram ile akustik bir imgeyi birbirine bağlar” sözünden yola çıkarak, Kosuth’un “Bir ve Üç Sandalye” işini incelemiştir. Kosuth, birinci derecedeki algısal imgeyi, optik karşılığıyla ve görselleştirilen kavramla birleştirerek bu tanımlamayı değiştirir. Böylelikle fotoğraf gösterilen rolünü oynar ve tablonun içerisinde verilen kelime ise, akustik değil fakat optik imge rolünü yani paradoksal bir biçimde gösteren rolünü oynar; oysaki yapılan tanımlama, sadece şeyin kendisine gönderme yapan gösterilene değil, aynı zamanda dilbilimsel yapının, sözlük kodun oluşturduğu evrensel gösterilene gönderme yapmaktadır. Bu durumda, Kavramsal Sanatın keyfi bir temel üzerinden dünyayı sembolize eden dilin mekanizmasını betimleyerek terk ettiği şey, Platoncu ya da Hegelci anlamdaki “İde” düşüncesidir ve bu durum, şeyin dışsallık durumunu, keyfi bir biçimde kendisiyle birleşen düşünceye katılmama durumunu gösteren kavramın lehine olarak

Dada Hareketinden Kavramsal Sanata

gerçekleşir. İde, yaratılışla devamlılık halinde olan yaratıma olanak veren formel kavram üzerinden geçmez. Adem'in parmağı, Tanrı'nın parmağından dikkate değer bir biçimde uzaklaşmıştır ve artık Tanrı'yla ilgili canlı anımsamaları yoktur. İnsan, belli bir yabancılık duygusu içerisinde gerçeğe bağlı kalan bir izleyiciden başka bir şey değildir artık. Özel içkinlik, aşkınlık söz konusu değildir ve bir kelime alıştırmaktan, dünyaya ait şeylere atfedilmiş keyfi bir sözlük anlamından başka bir şey yoktur. Sadece insanın belirlediği işaretlerin karşılıklı ilişkisiyle anlam kazanan, insandaki simgeleme eylemi dışında hiçbir temeli olmayan bir yapı, bir sözlükteki kelimeler gibi hecelenen bir dünya! İkiye bölünen imgenin şey ve şeyin fotoğrafı ve imgeye karşılık gelen sözcüğün birlikteliği, tıpkı çocuk kitaplarındaki gibi, dünyanın monemlere bölünen sessiz kitabını okumayı öğrenme amacını dile getirir sanki. Söz yoktur artık; gösterenlerden oluşan küresel bir sisteme ait olan ve optik göndermeleriyle bağlantılanmış birbirinden ayrı birimler vardır. Kavramsal Sanat, sezgi içerisindeki kavramı verir. Sezgiyi kavrama bağlamaz, fakat şeyi ve o şeye ait olan, kavramın apriori olmadığı zihinsel alana gönderme yapan kavramı fiziksel alanda bir araya getirir. Kavramsal Sanat saf bir duyumsamadan doğar: Nötr ve kişisizleştirilmiş (fotoğraf) optik bir doğrulamayla garantilenen duyumsamanın objesine uygun bir sözcük atfedilir (Farago, 2006:266).



Şekil 9. Bir ve Üç Sandalye, J. Kosuth, 1965

Deneysel çalışmalar yapan Amerikalı ressam Rauschenberg ve Amerikalı besteci John Cage'in, kendi alanlarında aynı şeyi yapmış olmaları, ortak noktalarıdır. Rauschenberg'in 1951'de yaptığı "Beyaz Boyamalar" serisi, yanyana veya farklı yerlere ayrı ayrı asılmış ve sadece beyaza boyanmış tuvalerden oluşmuştur (Şekil 10). Sanatçıya göre bu yapıtlar, sergide dolaşan insanların tuvalere düşen gölgeleriyle, aslında yaşadığımız hayatı yansıtmıştır. Böylece bu yapıtlar duvarda asılı duran sabit bir sanat ürünü olarak değil, hayatı yansıtan hareketli çalışmalar olarak nitelendirilmiştir. Benzer bir çalışma 1952 yılında John Cage tarafından müzik alanında gerçekleştirilmiştir. Cage, 4'33" adı verilen, herhangi bir enstrüman çalınmadan müziksiz geçen dört dakika ve otuz üç saniyeden oluşan müzik parçası ile sessizliği bir araç olarak kullanmıştır (Şekil 11). Üç bölümden oluşan eserde, piyanist piyanonun başına gelmiş ve kronometresini ayarlayıp piyanonun kapağını kapatarak birinci bölümün bitmesini beklemiştir. Kronometreye bakıp kapağı açmış ve ikinci bölüm için de aynı eylemi gerçekleştirmiştir. Üç bölümlük bu performans boyunca duyulan tek şey sessizliktir. Sanatçının dört dakika otuz üç saniye boyunca dinletmek istediği şey, etraftan gelen, yaşanan dünyanın sesleridir. (Ayak sesi, sandalye gıcirtısı, nefes, öksürük, kalp atışı vb.) Her iki çalışmada da eser, hiçbir zaman aynı kalmamaktadır. Çünkü tuvalerin üstüne düşen gölgeler ve 4'33" performansı esnasında etraftan gelen sesler her zaman değişmektedir.



Şekil 10. Rauschenberg ve yapıtı, “Beyaz Boyamalar”, 1951



Şekil 11. 4'33", J.Cage, Performans: D. Tudor, 1952

Kavramsal Sanat, alışık olduğumuz toplumsal çevrenin koşullandırmalarından arınmış olarak, az ya da çok belirgin bir biçimde idrak edilir. Kavramsal Sanatla herhangi bir galeride karşılaşabileceğimiz gibi, onu televizyon ekranında, gazetelerde, caddelerde de bulabiliriz. En etkili Kavramsal Sanat eserleri, her gün rastlanan şeylerle onlara en uygun gelen düşünceleri bir araya getirerek, -tıpkı üç boyutlu bir resmi oluşturan iki slaytı üst üste getirerek şaşırtıcı bir perspektif elde etmemiz gibi-, gerçeğin derinliğini görmemizi sağlarlar. Eğer bir de Kavramsal Sanat eseri yaratabileceğimizi hissetmeye başlamışsak, gündelik sıradan hayatın tanıdık görünümünü altındaki zengin anlamların varlığına gözümüzü açmışız demektir. Sanata, o rahatına alıştığımız tepkileri göstermemizi engelleyen Kavramsal Sanat, ona (sanata) yaklaşımımızda sanatı aşan şeyler üzerinde de yeniden düşünmemizi ister. Böylece alışılmış kalıpları yıkar, kendine özgü sorgulama biçiminde biz de onunla işbirliği yapmış oluruz. Öne sürdüğü fikri benimseyebiliriz; ama onu biçimlendiremeyiz, satamayız, yeniden üretemeyiz veya onu bir kağıt ağırlığı gibi kullanamayız (Lynton, 2004: 329-330).

3. SONUÇ

1900'lerin başında ortaya çıkan Dada Hareketine kadar olan sanat hareketlerinde geleneksel olanı bozma çabaları görülmüştür. Bu çaba en belirgin durumda Kübizm'de karşımıza çıkmaktadır. Ancak tüm bunlar biçim zorlamasından öteye gidememiştir. Estetik değerlere, geleneksele, tüm düzene ve hatta kendine bile karşı olan Dada Hareketi, bir kırılma noktasıdır ve kendinden sonra gelen sanat hareketlerine özgürlükçü bir yol açmıştır.

Doğayı ve sanatı sorgulama Dada Hareketi ile başlar. Sanat sanatı çözümlenmeye, onun sınırlarını belirlemeye yani sanat kavramına katkıya dönüşmüştür. İşte bu dönüşüm Kavramsal Sanatın başlangıcını belirler. (Aysan, 1986:8). Marcel Duchamp sanat nesnesine dönüştürdüğü günlük nesnelere, sanatın o zamana kadarki tanımlamasına ters düşer şekilde tüm değerleri kökünden sarsacak çıkışlarıyla, Kavramsal Sanatın öncüsüdür.

Kosuth; Manet'nin, Cezanne'ın ve Kübist sanatçıların resim dili aracılığıyla yeni bir şeyler söyleyerek bir dereceye kadar sanatın işlevini sorguladıklarına inansa da, sanatın doğasını gerçekten sorgulayan ilk sanatçının, hazır-yapımlarıyla yeni bir dil konuşan Duchamp olduğunu söyler. Hazır-yapımların yeni dili, odak noktasını, biçimden söylenene kaydırmıştır. Hazır-yapım kullanımı, vurguyu biçimbilimden işleve ve görünüşten kavramaya yöneltmiştir (Atakan, 2008:56).

20. yüzyıl boyunca gerçekleşen dünya savaşları, ülkelerin bağımsızlık hareketleri, yeni ekonomik biçimlenmeler, köklü toplumsal değişimler ile ortaya çıkan farklı ideolojik görüşler yüzyılın belirleyicisi olmuştur. ABD'nin tüm dünya üzerindeki hegemonyacı tavrı ve buna karşı toplumsal direniş, 20. yüzyılın en önemli dönemlerinden olan 1960-1970 yılları arasında, “68 Olayları” diye adlandırılan dönemin öncesi ve sonrasını, yükselen karşıt hareketleri beraberinde getirmiştir. Tüm bunlar, sanatçıyı ve sanatı, artık çözülmesi daha da karmaşıklaşan “insan”ı aktarmanın farklı arayışlarına itmiştir. Bu, sanatın metalaştırılmasına karşı sanatçının aldığı bir tavidir. Kavramsal Sanat, 1915 yılında

Dada Hareketinden Kavramsal Sanata

Dadaizm'in tepkisini andırır biçimde bir karşı duruş göstererek, sanatsal üretimi izleyicinin edilgen izleyişine sunulmuş bir meta ya da fetiş olmaktan kurtarmayı istemiştir (Atakan, 1995).

1975'lerde aktif dönemini tamamlayan Kavramsal Sanatın, günümüzde de etkililiği sürmektedir. Disiplinlerarası çalışmalar, farklı malzemelerin bir arada kullanılması ve farklı ifade biçimleri sanata büyük bir zenginlik kazandırmıştır. Her tür değer yargısının ve yaşantının sorgulanma yolunu açan Kavramsal Sanat, herşeyin yeniden incelenip değerlendirilebileceğini göstermiştir.

KAYNAKLAR

- Atakan, N. 1995. Türkiye'de Kavramsal Sanat. Doktora Tezi. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Atakan, N. 2008. *Sanatta Alternatif Arayışlar*. İzmir: Karakalem Kitabevi.
- Aysan, Ş. 1986. Kavramsal Sanat. *Kalın Dergisi*. Sayı:1. Nisan, İstanbul.
- Baykam, B. 1993. *Post-Dushamp Krizi. Bilgi Olarak Sanat Olgu Olarak Sanatçı Yeni Ontoloji*. Plastik Sanatlar Derneği Yayınları 4. İstanbul.
- Farago, F. 2006. *Sanat*. (Çev.:Özcan Doğan). İstanbul: Doğu Batı Yayınları
- Genç, A. 1983. *Dada*. İzmir: Yazar Özel Baskı
- Giderer, H. E. 2003. *Resmin Sonu*. Ankara: Ütopya Yayınevi
- Hopkins, D. 2004. *Dada ve Gerçeküstücülük*. Ankara: Dost Kitabevi.
- İpşiroğlu, M., İpşiroğlu, N. 1991. *Sanatta Devrim*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Kosuth, J. 1980. *Felsefenin Sonu Sanatın Başlangıcı. Sanat Olarak Betik*. İstanbul: Sanat Tanımı Topluluğu Yayınları.
- Kurt, E. K. 2010. *Katı Rasyonalizm Bağlamında Kavramsal Sanat*. <http://alanistanbul.com/turkce/wp-content/uploads/2010/08/189.pdf> (Erişim Tarihi: 30.12.2011)
- Lynton, N. 2004. *Modern Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Özayten, N. 1992. *Batı'da Obje Sanatı-Kavramsal Sanat-Post Kavramsal Sanat ve Türkiye'de 1965-1992 Yılları Arasındaki Benzer Eğilimler*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Özgür, F. 2004. *Laf Lafı Açar Kavramsal Sanata Giriş 2*. Rh+ Sanat. Sayı:11.
- Phillip, Ç. F. 2003. *Resim Sanatı Öldü mü?* <http://www.kozmopolit.com/Druck/haziran03/fcphilippturkce.html> (Erişim Tarihi: 13.01.2012)
- Rosenberg, K. 2009. *Modern Sanatın Maskeli Soyтарыsı*. http://www.sabah.com.tr/NewYorkTimes/2009/11/30/man_ray_modern_sanatin_maskeli_soyтарыsi(Erişim Tarihi: 09.01.2012)
- Yılmaz, M. 2001. *Sanatçıları Okumak ya da Hayali Söyleşiler*. Ankara: Ütopya Yayınevi.