T.C.

İSTANBUL KEMERBURGAZ ÜNİVERSİTESİ

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı

DÜŞÜNCE, DİL BAĞLAMINDA KOSUTH VE SANATI

Elçin Topçu

Yüksek Lisans Tezi

Danışman

Doç. Nurcan Perdahcı

İstanbul, 2016

DÜŞÜNCE, DİL BAĞLAMINDA KOSUTH VE SANATI

Elçin Topçu

Trakya Üniversitesi, 2013

İstanbul Kemerburgaz Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat ve Tasarım AnaSanat Dalı

Yüksek Lisans Programı'na sunulmuştur.

Bu çalışma tarafımızca incelenmiş olup, kapsam ve kalite açısından Yüksek Lisans tezi olmaya yeterli bulunmuştur.

Doç. Nurcan Perdahcı

Danışman

İnceleme Komitesi Üyeleri (İlk isim jüri başkanına, ikinci isim tez danışmanına aittir.)

Doç. Pesent Doğan (Jüri)

Doç. Nurcan Perdahcı (Jüri)

Yrd. Doç. Lütfiye Bozdağ (Jüri)

Bu çalışma bir Yüksek Lisans tezinin tüm gerekli şartlarını taşımaktadır.

Doç. Nedret Yaşar

Bölüm Başkanı

[Üniversite] onayı 25/05/2016

Yrd. Doç. Bahadır Kaynak

Enstitü Müdürü

Bu dokümandaki tüm bilgilerin akademik kural ve etiğe bağlı kalınarak yazıldığını ve tez yazım kuralları kapsamında bu çalışmada bulunan ve orijinal olmayan bütün bilgi ve materyallerin referanslandırıldığını temin ederim.



Elçin Topçu

İTHAF

Çalışmamın belirlenmesi ve yürütülmesi aşamasında, gerek yönlendirmeleri gerekse yorumları ile destek ve yardımlarını esirgemeyen tez danışman hocam sayın Doç. Nurcan Perdahcı'ya teşekkürlerimi sunarım.

Trakya Üniversitesi Türk Dili Bölümü Sayın Okutman Ayhan Yaşar'a araştırmama katkılarından dolayı teşekkürü bir borç bilirim. Ayrıca her daim yanımda olan sevgili aileme teşekkürlerimi sunarım.

ÖZET

DÜŞÜNCE, DİL BAĞLAMINDA KOSUTH VE SANATI

Elçin Topçu

Yüksek lisans, Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı, İstanbul Kemerburgaz Üniversitesi,

Danışman: Doç. Nurcan Perdahcı

20. yüzyılda Birinci ve İkinci dünya savaşının ardından yaşanan toplumsal, siyasal ve ekonomik yöndeki değişimler sanatta sürekli bir devrimin yaşanmasını sağlamıştır. Dönem içerisinde gelişen, Duchamp'ın 'düşünce olarak sanat' olgusu 1960'lı yılların sonunda Kavramsal Sanat'ın doğmasına neden olmuş ve Kosuth özelinde yeni bir anlam kazanmıştır.

Kosuth, Wittgenstein'ın Tractatus' da aynı sözcüklerin farklı anlamlara bağlandığı dilin doğal eksikliğinin, yapay ve mantıksal olduğu savı üzerinden giderek, dilbilimsel bir üslup geliştirmiştir. Bu bağlamda yaratıcı süreci anlamayı hedefleyen Kosuth, dil çözümleyicisi, felsefeci ve antropolog rolünü üstlenmiştir. Bu araştırma, Kosuth'un Sanat'a, Sanatçıya ve Sanat nesnesine bakışını incelemeyi amaçlamaktadır. Teorik çerçeve; Kosuth'un Sanatı ve eserlerinin çözümlemesine dayanmaktadır.

Araştırmada öncelikle Kosuth'un biyografisi ele alınarak, sanat dilinin oluşum süreci incelenmiştir. Daha sonra Kosuth öncülünde ki 20. Yüzyıl akımlarına genel bir bakış yapılarak, Dada hareketi ve sürrealizm ile ilişkisine bir açıklık getirilmiştir. Son bölümde ise; Kosuth'un sanat dili kapsamlı olarak incelenip, bazı çalışmaları yorumlanmıştır. Ardından günümüz sanatındaki yerinin bir değerlendirilmesi yapılmıştır.

Anahtar kelimeler: Kavramsal Sanat, Joseph Kosuth, 20. Yüzyıl akımları

ABSTRACT

KOSUTH AND HIS ART IN THE CONTEXT OF THOUGHT AND LANGUAGE

Elçin Topçu

Master, the Branch of Art and Design, İstanbul Kemerburgaz University,

Supervisor: Doç. Nurcan Perdahcı

In the 20. Century, the changes in social, political and economic areas after the First and the Second World War have paved the way for a continuous revolution in art. The concept of 'art as a form of thought' which evolved in this period, gave rise to Conceptual Art at the end of 1960s and has gained a new meaning with Kosuth.

Kosuth developed a morphological style by following the footsteps of Wittgenstein who, in his book Tractatus, defends the idea that the deficiency of the language in which the same words are linked to different meanings are artificial and logical. In this respect, Kosuth, who aims to understand the process of creativity, has undertaken the role of a language analyst, philosopher and anthropologist. The aim of this research is to examine Kosuth's approach to Art, Artist and the object of Art. The theoretical frame is based on the Art of Kosuth and the understanding of his works.

In this research, first of all, Kosuth's biography and the formation process of his language of art have been examined. Then, the movements in the 20. Century with the pioneering role of Kosuth have been discussed and the Dada movement and its relationship with Surrealism have been highlighted. In the last section, Kosuth's language of art has been analyzed comprehensively and some of his works have been interpreted. Subsequently, his place in today's art has been evaluated.

Key words: Conceptual Art, Joseph Kosuth, the Movements in the 20. Century

İÇİNDEKİLER

ÖZET vi

ABSTRACT vii

İÇİNDEKİLER viii

KISALTMALAR ix

RESİM LİSTESİ x

GİRİŞ 1

1. KOSUTH: BİYOGRAFİ 4

1.1. Kosuth' un Sanatla Tanışması 5

1.2. Kosuth' un Sanatsal Dil' inin Oluşumu 6

2. 20. YY. SANAT ORTAMINDA KOSUTH' UN ÖNCÜLÜ AKIMLAR 9

2.1. Dada Hareketi ve Kosuth İlişkisi 15

2.2. Sürrealizm ve Kosuth İlişkisi 26

3. KOSUTH VE KAVRAMSAL TEMSİL 30

3.1. Dilbilimsel Yaklaşımda Kosuth Kavramsalı 33

3.2. Kosuth Eserleri 38

3.3. Kosuth'un Günümüz Sanatındaki Yeri 53

4. Kosuth'la Kavramsal Sanat Üzerine Söyleşiler 58

4.1. Kosuth ve Mihaly Szedy-Maszak ile Söyleşi Notları 58

4.2. Kosuth ve Bartomeu Mari ile Söyleşi Notları 60

SONUÇ 62

KAYNAKÇA 64

KISALTMALAR

Yy : Yüzyıl

ABD : Amerika

t.y : Tarih yok

Çev : Çeviren

Ed : Editör

S : Sayfa

RESİM LİSTESİ

Resim 1: Joseph Kosuth. [http://iperarte.net/artistiparola/joseph-kosuth/, Erişim Tarihi: 03.06.2016]. 3

Resim 2: Kazimir Malevich, Black Square, 1913, Tuval üzerine yağlıboya,79,5x79,5 cm, Tretyakov Gallery, Moscow. [http://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/philip-shaw-kasimir-malevichs-black-square-r1141459, Erişim Tarihi: 26.04.2016]. 13

Resim 3: Marcel Duchamp, Bicycle Wheel, 1913, Hazır-yapım, Metal 51x25x16 Ahşap 129,5x63,5x41,9 cm, The Museum of Modern Art, New York/ABD (1951 yapımı, kopya). [http://jeffkoons.guggenheim-bilbao.es/sabias-que/, Erişim Tarihi: 26.04.2016] 17

Resim 4: Marcel Duchamp, Bottle Rack, 1914.Hazır-yapım, 49,8x42 cm, Philadelphia Museum of Art (1961 yapımı, kopya). [http://nga.gov.au/international/catalogue/Detail.cfm?IRN=44875, Erişim Tarihi: 26.04.2016]. 18

Resim 5: Marcel Duchamp, In advance of the Broken Arm, 1915, Hazır-yapım, 132 cm, The Museum of Modern Art, New York/ABD. [https:// www.moma. org/learn/moma_learning/ marcel-duchamp-in-advance-of-the-broken-arm-august-1964-fourth-version-after-lost-original-of-november-1915, Erişim Tarihi: 26.04.2016]. 19

Resim 6: Marcel Duchamp, Fountain, 1917, Hazır-yapım, 360x480x610 mm, Tate Gallery, London (1964 yapımı, kopya). [http://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2014/apr/30/top-10-artworks-20th-century, Erişim Tarihi: 26.04.2016]. 20

Resim 7: Raoul Hausman, Mechanical Head, 1920, Asamblaj. [https://fr.pinterest.com/pin/404479610259259576/?from_navigate=true, Erişim Tarihi: 27.04.2016]. 21

Resim 8: Joseph Kosuth, Any Five Foot Sheet of Glass To Lean Against Any Wall, 1965, Yerleştirme, 152,4x152,4 cm (1965-1966 yapımı kopya). [https://littleprof.wordpress.com/2013/06/06/joseph-kosuth-les-debuts-de-lart-conceptuel-23/, Erişim Tarihi: 27.04.2016].....23

Resim 9: Marcel Duchamp, The Large Glass, 1915-1923, Hazır-yapım, 277,5x177,8x8,6 cm, Philadelphia Museum of Art. [https://www.studyblue.com/notes/note/n/art-31-b-midterm-images/deck/13711085, Erişim Tarihi: 27.04.2016]. 24

Resim 10: Joseph Kosuth, One and Three Boxes, 1965, Yerleştirme. [http://www.e-flux.com/journal/eikonomia-notes-on-economy-and-the-labor-of-art/, Erişim Tarihi: 27.04.2016]. 25

Resim 11: Marcel Duchamp, Boite en Valise, 1935-1940, New York/ABD. [http://www.christies.com/features/Highlight-of-2015-Duchamp-6927-1.aspx, Erişim Tarihi: 27.04.2016]. 25

Resim 12: Réne Magritte, The Treachery of Images, 1928-1929, Tuval üzerine yağlıboya, 63,5x93,98, Los Angeles County Museum of Art, California. [http://www.renemagritte.org/the-treachery-of-images.jsp, Erişim Tarihi: 28.04.2016]..... 27

Resim 13: Joseph Kosuth, One and Three Chairs, 1965, Yerleştirme, The Museum of Modern Art New York/ABD. [http://www.moma.org/learn/moma_learning/joseph-kosuth-one-and-three-chairs-1965, Erişim Tarihi: 28.04.2016]. 28

Resim 14: Joseph Kosuth, A Four Color Sentence, 1966, Neon. [http://kultur-online.net/node/26201, Erişim Tarihi: 30.04.2016]. 29

Resim 15: Joseph Kosuth, L'essence de la rhétorique est dans l'llégorie, 1997. [http://www.schellmannart.com/sa/sa_worklist.php?aid=66#0, Erişim Tarihi: 30.04.2016]. 29

Resim 16: Réne Magritte, L'Apparition, 1928, Tuval üzerine yağlıboya, 81x116 cm. [http://www.moma.org/explore/inside_out/2013/11/01/lettering-magritte/, Erişim Tarihi: 30.04.2016]. 29

Resim 17: Joseph Kosuth, Five Words in Orange Neon, 1965, Neon, 28x165x22 cm. [http://leditrice.fr/blog/dusoleildanslanuit_grasso-379.html, Erişim Tarihi: 02.05.2016]. 31

Resim 18: Joseph Kosuth, Meaning (Art as Idea as Idea), 1966-1968, Fotostat. [http://www.artnet.com/magazine/features/kuspit/kuspit9-15-21.asp, Erişim Tarihi: 02.05. 2016]. 32

Resim 19: Joseph Kosuth, Titled, (Art as Idea as Idea), 1966-1968, Fotostat. [https://shogofawafa.wordpress.com/2014/12/25/conceptual-art/, Erişim Tarihi: 02.05. 2016]. 32

Resim 20: Joseph Kosuth, Notebook on Water, 1965-1966, 24,4x30,5 cm. [http://www.grahamegalleries.com.au/index.php/joseph-kosuth-notebooks-on-water, Erişim Tarihi: 06.05.2016]. 34

Resim 21: Joseph Kosuth, One and Five Clocks, 1965, Yerleştirme, 610x2902 mm, Tate [Gallery London. http://www.tate.org.uk/art/artworks/kosuth-clock-one-and-five-english-latin-version-t01909, Erişim Tarihi: 06.05.2016]. 35

Resim 22: Joseph Kosuth, One and Three Tables, 1965, Yerleştirme, The Art Gallery of NSW Avustralya. [http://www.gallery.ca/en/see/collections/artwork.php?mkey=9271, Erişim Tarihi: 08.05.2016]. 36

Resim 23: Joseph Kosuth, Zero or Not, 1985, Yerleştirme. [http://noise-admiration.blogspot.com.tr/, Erişim Tarihi: 08.05.2016]. 38

Resim 24: Joseph Kosuth, One and Three Frames, 1965, Yerleştirme, 73x73 cm. [http://www.artnet.com/artists/joseph-kosuth/one-and-three-frames-9Ezx5B8TRa0VO5RM2DEpfw2, Erişim Tarihi: 09.05.2016]. 39

Resim 25: Joseph Kosuth, Synopsis of Categories, 1968, Mimar Sinan Üniversitesi, Nancy Atakan Doktora Tezi, (Erişim Tarihi: 09.05.2016). 40

Resim 26: Joseph Kosuth, II. Calore, from the Second Investigation, 1969, Mimar Sinan Üniversitesi, Nancy Atakan Doktora Tezi, (Erişim Tarihi: 09.05.2016). 41

Resim 27: Joseph Kosuth, The Eight Investigation, Proposition Three, 1971, Yerleştirme. [http://www.castelligallery.com/history/4e77.html, Erişim Tarihi: 10.05.2016]. 42

Resim 28: Joseph Kosuth, The Tenth Investigation, Proposition four, 1975, Yerleştirme. [https://www.pinterest.com/pin/524247212848460083/?from_navigate=true, Erişim Tarihi: 10.05.2016]. 42

Resim 29: Joseph Kosuth, Text/Context, 1979. [http://www.wikiart.org/en/joseph-kosuth/text-context, Erişim Tarihi: 10.05.2016].....43

Resim 30: Joseph Kosuth, Cathexis #39, 1981, Fotostat, 179,1x133,4 cm. [http://www.annaschwartzgallery.com/works/exhibitions?artist=116&year=2010&work=12498&exhibition=340&page=2&future=&projects=&current=&c=s, Erişim Tarihi: 11.05.2016]. 44

Resim 31: Joseph Kosuth, Fort! Da! 3, 1985. [http://www.mutualart.com/Artwork/FORT-DA--3/0D793A3D04E032B5, Erişim Tarihi: 11.05.2016].....45

Resim 32: Joseph Kosuth, The Play of the Unsayable: Ludwig Wittgenstein and Twentieth Century Art, 1989, Yerleştirme, Nancy Atakan Sanatta Alternatif Arayışlar Kitabı, (Erişim Tarihi: 03 Haziran 2016).....46

Resim 33: Joseph Kosuth, The Play of the Unmentionable, 1990, Yerleştirme, The Brooklyn Museum, New York/ABD. [https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/exhibitions/819/The_Brooklyn_Museum_Collection:_The_Play_of_the_Unmentionable_(Joseph_Kosuth), Erişim Tarihi: 11.05. 2016]. 47

Resim 34: Joseph Kosuth, Guests and Foreigners: Rossini, İstanbul, Turkey, 1999, Yerleştirme. [http://www.beralmadra.net/exhibitions/joseph-kosuth-special-installation-guests-and-foreigners-rossini-in-turkey/, Erişim Tarihi: 12.05.2016]. 48

Resim 35: Joseph Kosuth, The Language of Equilibrium, 2007. Yerleştirme. [http://www.neonlauro.it/, Erişim Tarihi: 12.05.2016].....49

Resim 36: Joseph Kosuth, The Wake, 2012, Yerleştirme. [http://www.designboom.com/art/neon-installation-by-joseph-kosuth-references-james-joyces-finnegans-wake/, Erişim Tarihi: 12.05.2016].....50

Resim 37: Joseph Kosuth, Zoology of Thinking, 2015, Yerleştirme. [http://www.brandstrup.no/exhibitions/a-zoology-of-thinking, Erişim Tarihi: 12.05.2016). 51

Resim 38: Joseph Kosuth, Zoology of Thinking, 2015, Yerleştirme. [http://www.brandstrup.no/exhibitions/a-zoology-of-thinking, Erişim Tarihi: 12.05.2016). 51

Resim 39: Joseph Kosuth, Zoology of Thinking, 2015, Yerleştirme. [http://www.brandstrup.no/exhibitions/a-zoology-of-thinking, Erişim Tarihi: 12.05.2016]. 52

Resim 40: Joseph Kosuth, A Monument of Mines, 2015, Yerleştirme. [http://krona.no/joseph-kosuth-a-monument-of-mines-2015/, Erişim Tarihi: 12.05.2016]..52

Resim 41: Jenny Holzer, Untitled (Samuel Beckett's Birthday), 2006, Yerleştirme. [https://gorillasrevolution.wordpress.com/category/beauty/, Erişim Tarihi: 13.05.2016]....54

Resim 42: Marti Cormand, Formalizing Their Concept, 2013, Yerleştirme. [http://www.joseebienvenugallery.com/exhibitions/mart-cormand, Erişim Tarihi: 27.05.2016]. 55

Resim 43: Marti Cormand, Formalizing Their Concept: Joseph Kosuth "One and Three Chairs", 1965, 2013, Kâğıt üzerine grafit, 41, 91x129, 22 cm, Dallas Museum of Art, ABD. [http://www.joseebienvenugallery.com/exhibitions/mart-cormand, Erişim Tarihi: 27.05.2016]. 55

Resim 44: Joseph Kosuth, Self Defined Object (Green), 1966, Neon, 10,5x172 cm. [http://www.spruethmagers.com/artists/joseph_kosuth@@viewq3, Erişim Tarihi: 13.05.2016]. 56

Resim 45: Tracey Emin, Trust Yourself, 2014, Neon, 29x116,5 cm. [http://www.traceyeminstudio.com/artworks/2014/02/trust-yourself-2014/, Erişim Tarihi: 13.05.2016]. 56

GİRİŞ

Kavramsal Sanat terimi, 1960'larda geleneksel sanat yaklaşımının dışında düşüncenin ön plana geçtiği sanat yapıtları için kullanılmaya başlanmıştır. İlk olarak Henry Flynt tarafından 'Kavram Sanatı' olarak anılmış daha sonra 1967 yılında Art forum dergisinde Sol Lewitt'in yayımladığı 'Kavramsal Sanat Üzerine Tümceler' başlıklı makalesi ile yeni bir anlam kazanarak 'Kavramsal Sanat' başlığı altında toplanmıştır. Kavramsal Sanat bir ürünle değil, düşüncenin kendisi, yapma fikri ile ilgilidir. 1960'larda Amerika ve İngiltere'de biçimciliğe, bir tepki olarak gelişen bu sanat akımı temelde nesneyi yadsıyan bir yaklaşımdan söz etmektedir. Kavramsal Sanat bir fikre dayandırıldığından ve metinsel bir içerik taşıdığından, kendini her alanda biçim ve malzeme sınırı olmaksızın gösterebilmektedir. Bazı kavramsal sanat eserleri gündelik nesneler, atık, yazılı/sözlü metinler, belgeler, haritalar, taslaklar, fotoğraf, video ve film bu sanatın gösterme biçimleridir.

Kavramsal Sanat'ın düşünsel temelleri, Duchamp'ın ortaya attığı hazır-nesne olgusuna dayandırılmaktadır. Sıradan bir nesneyi sanat ortamına aktaran Duchamp, insanların kalıplaşmış olduğunu düşündükleri bakış açılarına yeni sorular sordurarak düşünsel deneyimin kazandırılmasına öncülük etmiştir. Duchamp'ın estetik karşıtı bu tavrı, Kavramsal Sanat'ın başlangıcını belirlemiştir.

Kavramsal Sanat biçimci sanat anlayışına karşıt, düşüncenin yapıttaki üstünlüğünü öne süren Dada, Pop Sanatı ve Minimalist'lerin bir devamı olarak ortaya çıkmıştır. Marcel Duchamp'ın 'rade-made' (hazır-yapım) adını verdiği gündelik nesneleri sanat bağlamına aktarması birçok kavram sanatçısının çıkış noktası olarak değerlendirilmektedir.

Kavramsal Sanat'ın en önemli sanatçılarından Kosuth, Kavramsal Sanat'ı sanatçının sanatsal önerilerinin kavramsal araştırması olarak tanımlamıştır. Bu düşüncesinin gelişmesinde Ludwig Wittgenstein ve Alfred Jules Ayer'in dil felsefesi etkili olmuştur. 1969'da yayımladığı 'Art After Philosophy' (Felsefeden Sonra Sanat) başlıklı makalesinde Kavramsal Sanat'a göndermelerde bulunurken sanatın doğası ve sanatçının rolünü sorgulamıştır.

Kavramsal Sanat, sanatın doğasını sorgulamayı gerektiren kuramsal bir düşünce pratiğinde yeni önermeler sunmuştur. Akım kurumsallaşmış sanata, galeri ve müzelere, entelektüel eleştirmen kesimine saldırı niteliği taşıyan bir tavrın ifadesi olmuştur. 1960'lardan sonra

çeşitli eğilimler içerisinde günümüze kadar gelmiş, geleneksel sanat biçimlerinin kavramsallaşmasına katkıda bulunmuştur. Kavramsal Sanat'ın altın çağı 1975'e gelindiğinde sona ermiş olsa da yeni nesil sanatçıları oldukça etkilemiştir. 1980'lerde yüksek teknolojinin etkisiyle sanat, uluslararası şirketler tarafından tüketime yönelik bir pazara dönüşmüştür. Kosuth, bunun sonucunda şu tanımlamayı getirmiştir: "20. Yüzyıl sonunda kavramsal sanatı tanımlamaya gelince, tanımlamak zorunda olmadığıma memnunum: artık sadece sanat var öyle adlandırabilirim" (Sönmez, 1999: 36).

Kosuth'un Wittgenstein'dan etkilenerek geliştirdiği dil temelli üslubu bu tezin çıkış noktasını meydana getirmiştir.



Resim 1: Joseph Kosuth.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. KOSUTH: BİYOGRAFİ

Joseph Kosuth, 31 Ocak 1945'de Toledo, Ohio'da doğmuştur. Fransız / İngiliz/ Çeroke bir annenin ve Macar bir babanın oğludur. Kosuth'un babası profesyonel bir beyzbolcudur fakat Amerika'da bir patlamada bir ayağını kaybetmesi onun kariyerinin sonu olmuştur. Macar Aristokrasisinin akrabası durumunda olan Kosuth'un büyük babası Lajos Kossuth, Macaristan'ın Avusturya'dan bağımsızlığını elde etmesi konusunda ulusal kahraman olarak tanınmıştır (Ünlü, 1998: 42). Lajos Kossuth, 1849-1851 yılları arasında Osmanlı döneminde Kütahya'da sürgünde kalmıştır. Macaristan ilk anayasa taslağını, bugün Kosuth'un adı ile Kütahya'da kurulan müze evde kaleme almıştır.

1955-1962 yılları arasında Toledo Museum School of Design'a (Toledo Müzesi Tasarım Okulu) katılan Kosuth orada Belçikalı Ressam Line Bloom Draper ile çalışmıştır. Cleveland Institute of Art'da (Cleveland Sanat Enstitüsü) 1963-1964 yıllarında eğitimini tamamlayarak oradan New York'a taşınan Sanatçı 1965-1967 yılları arasında The School of Visual Arts'da (Görsel Sanatlar Okulu) öğrenim görmüştür. 1967 yılında ilk kavramsal eserlerini yapmaya başlayan Kosuth, 1969 yılında Leo Castelli Gallery, New York'ta ilk kişisel sergisini açmış ve aynı yıl İngiliz sanat dergisi Studio International'ın Ekim sayısında 'Art After Philosophy' (Felsefeden Sonra Sanat) başlıklı bir makalesini yayınlamıştır. Ayrıca sanatçı 1969'da 'Art and Language' (Sanat ve Dil) dergisinin Amerikan editörlüğünü yapmıştır. Daha sonra antropoloji ve felsefe alanlarına ilgi duyan Kosuth 1971-1972 yıllarında New School for Social Resarch (Sosyal Araştırmalar Okulu) New York'da inceleme kurslarına katılarak dilin kullanımını araştırmıştır ("Sean Kelly Gallery," t.y.). 1975-1976 yıllarında Fox dergisinin coeditörlüğünü, 1977-1978'de Marksist Perspektifler'in (Marxist Perspectives) sanat editörlüğünü yapmıştır.

Kosuth, 1967-1988 yılları arasında bir yandan eğitimine devam ederken bir yandan da School for Visual Art's (Görsel Sanatlar Okulu) New York'ta çeşitli akademik pozisyonlarda çalışmıştır. Daha sonra sanatçı, 1988-1990 yılları arasında Hamburg'da Hochschule für Bildende Künste'de (Güzel Sanatlar Üniversitesi), 1991-1997 yılları arasında Stuttgart'ta Staatliche Akademie der Bildende Künste'de (Devlet Güzel Sanatlar Akademisi), 2001-2006 yılları arasında Münich Sanat Akademisi'nde profesörlük yapmıştır. 2012'de kendisine Londra Üniversitesi, Goldsmith'de Milliard Kürsüsü Profesörlüğü verilmiştir (Ekici, 2012).

Kosuth, Yale Üniversitesi, Cornell Üniversitesi, New York Üniversitesi, Duke Üniversitesi, California Üniversitesi, Cal Arts, the Museum of Modern Art (Modern Sanat Müzesi), Art Institute of Chicago (Chicago Sanat Enstitüsü), Royal Academy; (Kraliyet Akademisi) Copenhagen, Ashmoleon Museum; Oxford Üniversitesi, Berlin Kunstakademie (Berlin Sanat Akademisi), Royal College of Art; (Kraliyet Sanat Koleji) London, The Harward Gallery; London, The Sigmund Freud Museum; Viyana gibi çeşitli üniversite ve enstitülerde ziyaretçi profesör ve konuk konuşmacı olarak konferanslar vermiştir ("Guggenheim Museum," t.y.).

1968'de Marcel Duchamp'ın seçimiyle 'Cassandra Foundation Grant' bursunu kazanan Kosuth 1990'da 'Brandeis' Ödülü, 1991'de 'Frederick Wiseman' Ödülü almıştır. 1993'de Fransız Devleti onu 'Cheavalier de l'ordre des Art's et des Letters' madalyası ile onurlandırmıştır. Ayrıca 1993'de Venedik Bienali'nde kendisine onur madalyası verilmiştir. 2001 yılında Bologna Üniversitesi Felsefe ve Edebiyat bölümünden 'Laurea Honoris Causa' doktorasını almış ve 2003'te Avusturya Cumhuriyeti'nin bilim ve kültür alanındaki başarılarının etkisiyle 'Decoration of Honour in Gold' ödülüne layık görülmüştür (Ekici, 2012).

Figeac'taki Rosetta taşını ortaya çıkartan Mısır bilimci Jean François Champollion için 1990'larda hükümet desteğiyle bir anıt tasarlayan Kosuth, Almanya Frankfurt'ta kültür tarihçisi ve edebiyat eleştirmeni Walter Benjamin için de neondan bir anıt gerçekleştirmiştir. Ayrıca Kosuth, kızı Noema için de Tokyo'da Tachikawa şehrinde Michiko Ishimure ve James Joyce alıntılarından oluşan 'Word of a Spell' adında 136 metrelik bir duvar resmi yapmıştır (Ekici, 2012).

1.1. Kosuth' un Sanatla Tanışması

Dokuz yaşında Toledo Museum School of Design'da öğrenimine başlayan Kosuth burada özellikle Belçikalı Ressam Line Bloom Draper ile çalışmış ve öğrenimini tamamladıktan sonra Cleveland Institute Art'a geçerek kısa bir süre de çalışmalarına bu okulda devam etmiştir. Aynı dönemde Ad Rheinhardt'la tanışan sanatçı, onun sanatının etkisinde kalmıştır. Ad Rheinhart, Kosuth için bir dönüm noktası olacaktır.

Kosuth, daha sonra katıldığı The School of Visual Art's da eğitimini sürdürürken çalışmaları ilk etkilerini göstermiştir. Dil ile sanat arasındaki benzerlikleri irdelemiş, sanatın doğası ve

sanatçının rolünü sorgulamayı hedeflemiştir. Kosuth bu düşünceye eğitim kurumlarında edindiği, biçimci sanat öğretilerinin sonucunda varmıştır. Wittgenstein'ın 'Tractatus Logico-Philosophicus' kitabını inceledikten sonra dil ve anlam üzerine daha derin düşünmeye başlayan Kosuth, New School for Social Resarch'de felsefe ve antropoloji üzerine detaylı olarak araştırmalarda bulunmuştur.

Kosuth, felsefe ile sanat ilişkisini şu şekilde ifade etmektedir:

> İki merakım vardı. İlk olarak biri sanat ve ikincisi bir şekilde felsefeydi. Bunları bir araya getirmek gibi bir girişimim olmadı. Oldukça gençtim. Belli bir noktada resim yapmaya olan inancımı kaybettim... Daha sonra boyayı, tuvali ve geleneksel yöntemleri ortadan kaldıran, bir sanat icra etme girişimim oldu. Anlamının ne olduğu konusunda felsefe üzerine, özellikle Wittgenstein hakkında daha çok düşünmeye başladım. İlk olarak Tractatus'un bakış açılarını inceledim fakat araştırmalarının bir sandalye ile tartıştığı belli bir bölümü karşısında şaşkına döndüm... Kendi morfolojik anlayışına saplanmış gördüğüm sanatıyla köprü kurmaya çalıştım ve sanatın nereye gitmesi gerektiğini hissettim. Böylece kendim için sanat ve felsefe arasındaki bağlantı başladı (Katalin, 1993: 102-103).

Biçimci bir sanat eğitimi gören Kosuth ilk irdelemelerinde bu anlayıştan uzaklaşmaya çalışmıştır. 1960'lar boyunca açık havada çalışmış, 1970'lerin başında ise bilginin daima rastlantısal olduğu ve rastlantı fikrinin bir diğeri için rastlantı unsuru olduğu düşüncesini öne süren kurulumlar yapmıştır. Kosuth bu kurulumlarını masalar, sandalyeler ve duvar kâğıtlarını kullanarak, belli anlamlar ifade edebileceği mimari bir mekânda gerçekleştirmiştir.

1.2. Kosuth' un Sanatsal Dil' inin Oluşumu

Kosuth'un Sanat'ı Modernizm sonrası Postmodernist yaklaşımların ortaya çıktığı, 1960'lar ortasında ilk etkisini yaratmıştır. Başlangıçta resim ve heykel alanlarında çalışan Kosuth, bu gibi disiplinlerin kişiyi sınırlandırdığını keşfetmiş ve yeni bir sorgulayışın gerektiğini düşünerek, bireyselliğin gelenekten üstün olduğunu öne sürmüştür.

Sanatçı, Ad Reinhardt'ın "Sanat sanat olmak bakımından sanattır; herhangi bir başka şey başka bir şeydir" sözünden yola çıkarak sanatın doğasını sorgulamaya başlamıştır. Bu dönemde Kosuth, düşüncelerini şöyle ifade etmiştir: "Sanatsal formu sanatın dili olarak kabul edersek, bir sanat yapıtının, sanat üzerine bildiri olarak, sanatsal bağlamda ifade edilmiş, bir çeşit önerme olduğunu anlarız ". Mantıkçı olgulara göre önerme, analitik ve sentetik olmak üzere iki çeşittir. Bir önermenin geçerliliği deney bulguları ile belirleniyorsa sentetik, geçerliği içerdiği göstergelerin tanımına bağlıysa analitik bir önermedir. Kosuth sanat yapıtlarının analitik önermeler, yani dilsel olduğu savına buradan varmıştır (Sanat Tanımı Topluluğu, 1997: 41).

Kosuth, sanat eserinin, doğrudan görülmeyen bir anlam taşıması gerektiğine inanarak düşünce, dil ve imge ilişkisine odaklanmıştır. Bu süreçte de başkalarının üretiminden yararlanmıştır. 1960'lardaki çalışmalarında nesnenin kendisi, nesnenin fotoğrafı ve nesnenin sözlük tanımını içeren bir dizi gerçekleştirerek, sanat bağlamına aktarmıştır.

1969'da yazdığı 'Art After Philosophy' (Felsefeden Sonra Sanat) makalesinde Kosuth, sanat ve estetiği birbirinden ayırarak, biçimbilimsel bağlamdaki nesnelerin fiziksel çözümlemeleriyle ilgilenen Biçimciler'i eleştirmiştir.

Sanatçı, düşüncesini şu şekilde ifade etmektedir:

> Bugünlerde bir sanatçı olmak sanatın doğasını sorgulamak anlamına gelir. Eğer resmin doğasını sorguluyorsak, sanatın doğasını sorgulamadan edemeyiz. Bir sanatçı resim (ya da heykel) yapmayı kabul ederse, onunla birlikte gelen geleneği de kabul etmektedir. Bunun nedeni sanat sözcüğünün genel olması, resim sözcüğünün özgül olmasıdır. Eğer resim yapıyorsanız, sanatın doğasını zaten (sorgulamıyor) kabul ediyorsunuzdur (Harrison, 2011: 902).

Kosuth, bu düşüncesini öne sürerken sanatın doğasını sorgulayan ilk sanatçının da Duchamp olduğunu belirtmiştir. Bu noktada Duchamp'ın hazır-yapım'larından sonra, sanatın bir morfoloji sorunu olmaktan çıktığı ve bir işlev sorununa dönüştüğü görüşü temellenmiştir.

Kosuth çözümsel-bilimsel bir paradigmaya dayalı 10 irdeleme gerçekleştirmiştir. 1975'te The Tenth Investigation (Onuncu irdeleme) çalışmasından sonra sanatın yapısını sorgularken kullandığı bilim dilinin nesnelliğine olan inancını yitirmesi ile bu kez antropoloji'ye yönelmiştir. Sosyal çerçevelemenin nasıl işlediği üzerine yoğunlaşan sanatçının amacı, izleyicilerin kendi kültürlerini görebilecekleri bir sanat yapmaktır. Kosuth, sanat ile kültürün dolaylı olarak birbirine bağlı olduğunu ve modern kültürün dayatmaları karşısında, sanattan sadece bireysel değil toplumsal olarak ta yararlanılması gerektiğini öne sürmüştür. Antropolog olarak sanatçı da, kendi kültürünü daha iyi tanırken, aynı zamanda toplumsal bir etki yaratmaktadır. Kosuth'un bu alanda kritik çalışmalarından biri 1979 yılında gerçekleştirdiği Metin/Bağlam'dır. Avrupa ve Kuzey Amerika'nın çeşitli şehirlerindeki billboardlara farklı metinler yapıştırarak bir yıl boyunca sergilemiştir. Kosuth'un amacı özel sektöre ait olan bu panolarla toplumsal bir bilinç yaratmaktır. Metin okuma ve anlam üretme sürecinde en önemli rolü izleyiciye yüklemiştir (Atakan, 2008: 84-85).

Kosuth, başlangıçta nesne, nesnenin fotoğrafı ve nesnenin sözlük tanımını kullanarak, daha sonra müzeler, galeriler ve kamusal alanlarda neon metinlerle yerleştirmeler düzenleyerek yeni bir sanatsal anlayışın öncülüğünü yapmıştır. Bu bağlamda başta Ludwing Wittgenstein olmak üzere Sigmund Freud, Walter Benjamin, Jorge Luis Borges, Friedrich Nietzsche, Italo Svevo, Robert Musil, Franz Kafka, Johann Wofgang von Goethe, James Joyce gibi bazı yazarlardan cümleler seçerek işlerinde kullanmıştır.

İKİNCİ BÖLÜM

2. 20. YY. SANAT ORTAMINDA KOSUTH' UN ÖNCÜLÜ AKIMLAR

Oldukça hareketli ve yoğun sanat olaylarına tanık olan 20. yy. sanatta birbirleriyle önemli zıtlıkların yaşandığı ve önemli akımların ortaya çıktığı uzun bir yüzyıl haline gelmiştir. 'Manifestolar çağı' olarak da adlandırılan bu dönemde Ekspresyonizm, Fovizm, Kübizm, Fütürizm, Konstrüktivizm, Dadaizm, Gerçeküstücülük, Soyut Dışavurumculuk, Pop-Art, Minimalizm, Kavramsal Sanat ve dahilinde gelişen Fluxus, Performans Sanatı, Arazi Sanatı ve Video Sanatı gelişme gösteren akımlar olarak bu yüzyılda yerini almıştır.

Yüzyılın başında gözlenen sanatsal gelişmelerden dışavurumculuk, biçimsel ifadeye yansıyan bir duygu durumu olarak ele alınmıştır. Bu durumda akım, sanatçının kendine özgü yaklaşımını ifade etmektedir. Antmen'e göre, Dışavurumculuk aynı zamanda primitif kavramıyla birlikte de kullanılmaktadır. Kültürel ve estetik ölçütleri kapsayan bu durum pek çok dışavurumcu sanatçının bazı dinamiklere karşı tavrının ifadesi olmuştur. İçerisinde Soyut Dışavurumculuk, Yeni Dışavurumculuk gibi birçok eğilimi barındırmaktadır. Fovizm ilk dışavurumcu akım olarak anılmaktadır. Dışavurumcu sanatçılar, bozulmuş çizgi ve şekilleri, abartı ve zıt renkleri ile duygusal bir iz bırakmayı hedeflemişlerdir (Antmen, 2008: 36).

1908'den itibaren Fovizm ve Ekspresyonizm'e karşı bir eğilim olarak çıkan sanat akımı da Kübizm'dir. Pablo Picasso ve Georges Braque'ın öncülünde gelişen bu akım, nesneleri, zihinsel paradigmaların kalıplarına uygulayarak geometrik oylumlar içinde, yeni bir görme biçimi olarak dönemine damgasını vurmuştur. Kübist sanatçılar, iki boyutlu yüzeylerde, bir nesneyi birçok açıdan göstererek, bir tür dördüncü boyut algısı yaratmışlardır. Akımın temelinde Pablo Picasso'nun 1907 yılında yapmış olduğu 'Avignonlu Kızlar' resmi gösterilmektedir. Jean Metzinger, Albert Glezies, Fernand Léger gibi sanatçıların çalışmaları da bu akımı beslemiştir.

20. yüzyıl'ın başlıca akımlarından olan Fütürizm, Filippo Tommaso Marinetti'nin 1909 yılında Fransa'nın 'Le Figaro' gazetesinde yayımladığı 'Fütürizm Manifestosu' isimli bir yazıyla adını duyurmuştur. Marinetti'nin bu manifestosu geçmişin sanatıyla tüm bağları koparmak için bir çağrı niteliğindedir. Fütüristler, biçimsel bir ifadeyle dinamizm algısına yönelik çalışmalar yapmışlardır. Ayrıca akımın tanınması için sık sık manifestolarını yayınlarken diğer yandan

tiyatro sahnelerinde oyunlar, konserler, şiir etkinlikleri düzenlemişlerdir. Bu şekilde yeni bir zaman ve mekan algısı yaratan Fütüristler, 1970'lerde ortaya çıkan performans sanatına da bir başvuru kaynağı olmuştur. İtalya'da doğan Fütürizm kısa sürede Avrupa, Moskova ve Rusya'yı da etkisi altına almıştır. Marinetti'den sonra akımın önde gelen temsilcileri arasında Umberto Boccioni, Carlo Cara, Luigi Russolo, Gino Severini, Giacomo Balla yer almaktadır (Antmen, 2008: 69-70).

Toplumun bazı fiziksel ve entelektüel gereksinimlerinin sanatla giderilebileceği düşüncesi ile şekillenen yine bu çağın başka bir akımı olan Konstrüktivizm, 1920'li yıllarda Rusya'da doğmuştur. Konstrüktivistler, eski sanat anlayışından sıyrılarak yeni bir dünya ve sanat algısı yaratmayı hedeflemişlerdir. Akımın önde gelen sanatçıları; Vladimir Tatlin (1885-1953), Aleksandr Rodçenko (1891-1956) ve El Lissitzky (1890-1941) sanat kurumlarında tasarım ağırlıklı öğretilere yer verilmesi gerekliliği üzerinde durmuşlardır. Bu sanatçılar, sahne tasarımından, iç mimarlık tasarımı ve endüstri ürünleri tasarımına değin birçok alanlarda çalışmışlardır.

Almanya'da Walter Gropius'un (1883-1969) açtığı 'Bauhaus Okulu' da Rus Konstrüktivistleri gibi, toplumsal amaçlara yönelik şekillenmiştir. Geleneksel sanat akademilerini yetersiz bulan Gropius, Sanat ve zanaatı birleştirerek dönüştürmeyi amaç edinmiştir. Bauhaus, bir tür 'atölye-okul' olarak tasarlanmıştır. Endüstriyel ve mimari tasarım alanında bir ilk olan bu yapı, dönemine damgasını vurmuştur. Wassily Kandinsky ve Paul Klee okulun ilk eğitimcileri arasında bulunmaktadır (Antmen, 2008: 107).

Modernizmin getirdiği toplumsal, siyasal ve ekonomik yaşamdaki değişimler devam ederken bir yandan da savaşların yaşanması insanları ürkütmüş olsa da sanat dünyasında sürekli bir devrimin yaşanmasını sağlamıştır. Birinci Dünya Savaşı ve sonrasının getirdiği yıkımlara başkaldırmaya hazırlanan sanatçılar, 1916 yılında Zürih'te Hugo Ball'in 'Cabaret Voltaire' gece kulübünü kurması ile bu eylemlerini gerçekleştirmeye başlamışlardır. Voltaire yeni bir akımın başlangıç noktası olmuştur. Dada adını alan bu akım, Zürih'in yanı sıra New York'ta da eş zamanlı olarak gelişme göstermiştir. Sanatla hayatı birleştirerek yeni bir toplumsal işleyişi benimseyen Dada, sanat tarihinde 20. Yüzyılın en etkili akımlarından biri olarak yerini almıştır.

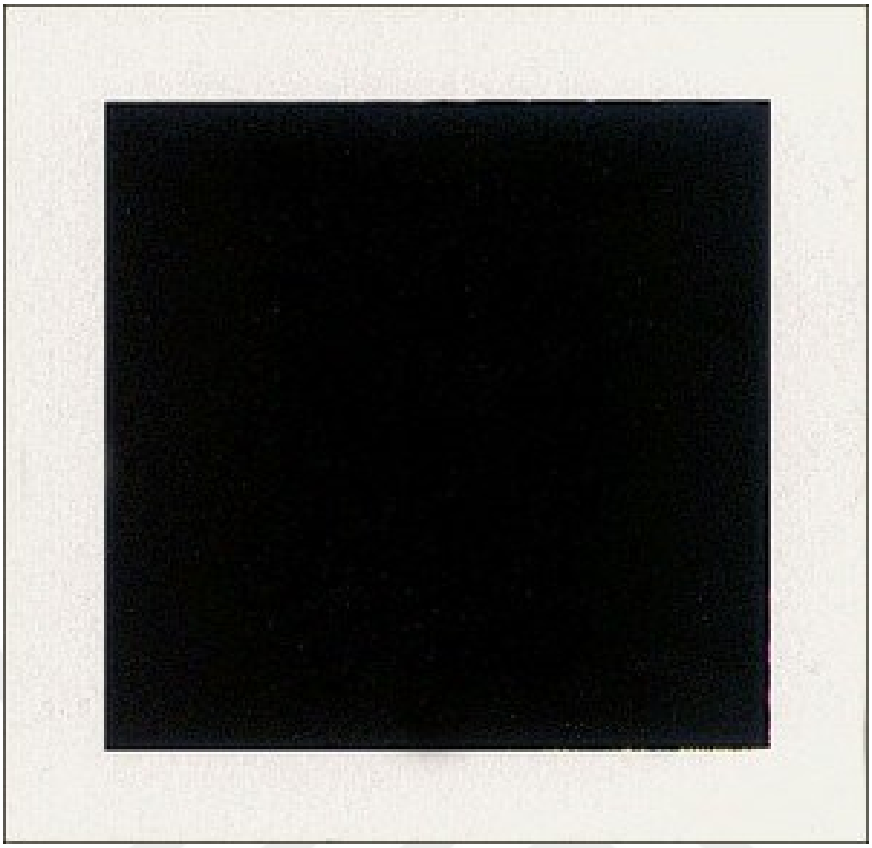
Dada hareketinin bir devamı sayılan Gerçeküstücülük, 1920'li yıllarda Avrupa'da doğmuştur. Dada gibi Gerçeküstücülük de sanatın geleneksel biçimlerine olduğu kadar, burjuva değer yargılarına karşı çıkmış, fakat bunu yapıcı bir eylem biçimine dönüştürerek yapmıştır. Gerçeküstücülük' ün hareket noktası Freud'un psikanalitik kuramı olmuştur. Akımın varlığı resmen André Breton'un 1924 yılında 'Manifeste du Surréalisme' (Gerçeküstücü Manifesto) adlı bildiriyi yayımladıktan sonra ortaya çıkmıştır. Önde gelen temsilcileri; Max Ernst, Jean Arp, Man Ray, Salvador Dali, Joan Miro, Yves Tanguy, Alberto Giacometti ve René Magritte kendilerini bu adla tanımlamışlardır (Bozkurt, 2004: 60). Gerçeküstücüler toplumu ve bireyi tarihsel aldatmacaların zincirinden kurtarmak misyonuyla hareket etmişlerdir. Bu sanatçılar, kolajdan frotaj ve grataj tekniklerine, biçim bozmadan buluntu nesneye, otomatik desenden, dekalkomani'ye tümüyle rastlantısallığa dayanan ifade yöntemlerini benimsemişlerdir.

20. yüzyıl sanat olaylarında yaşanan gelişmelerden biri de İkinci Dünya Savaşı yıllarında sanatın merkezinin Paris'ten New York'a taşınması olmuştur. Totaliter rejimlerin egemen olduğu Avrupa ülkelerinde sanatsal yaratıcılığın kökünü kazımaya yönelik girişimler ve dolayısıyla aralarında gerçeküstücülerin de olduğu birçok Avrupalı sanatçı ABD'ye göç etmek durumunda kalmıştır. 1920'li yıllarda Wassily Kandinsky'nin resimlerini açıklamak için kullanılan soyut dışavurumculuk tanımı bu dönemde Amerikalı sanatçıların öncülüğünde sanat üslubu haline gelmiştir. Soyut Dışavurumculuk, Amerika'da ilk kez 1946 yılında Hofmann'ın düzenlemiş olduğu sergisi üzerine yazılan bir metinde kullanılmıştır. Ad Reinhardt'a göre Amerikan Soyut Dışavurumculuğu, "Gündelik yaşamın gerçekliğiyle resim sanatının gerçekliği arasındaki sınırların birbirinden kesin olarak ayrıldığı bir zeminde ifadesini bulan bir sanatsal yaklaşımdır" (Antmen, 2008: 146-147). Her biri kendi özgün soyut temelli üslubunu geliştiren bu akımın sanatçıları, 1940'larda geleneksel tuval boyutlarını aşarak, çok büyük tuvaller üzerinde çalışmışlar ve malzemelerin olanaklarıyla yeni teknikleri irdelemişlerdir.

Rıfat Şahiner, bu dönemin sosyo-kültürel konjönktrünü şöyle yorumlamaktadır: "İkinci Dünya savaşı sonrası esen neo-liberalizm rüzgârları, 'Soğuk Savaş' ve ardından Doğu Bloku'nun yıkılmasıyla ortaya çıkan hayal kırıklığı ve kültürel karmaşa ortamı, sanat için bir yığın malzeme yaratmıştır" (Şahiner, 2013: 37). 1950'lerin başlarından itibaren hızla kitle iletişim araçlarının etkisi altına giren dünya, görsel bir anlamlandırma evrenine dönüşmüştür. Bu noktada kitlelerin kültürel beğenilerini içeren Pop Sanatı ortaya çıkmıştır.

Richard Hamilton'ın 1956 yılında sergilediği kolaj çalışması pop sanatın ilk örneklerinden biri olarak nitelendirilmektedir. Ancak Pop Sanat terimi ilk kez 1958 yılında 'Architectural Design' dergisinin yayımladığı 'Sanatlar ve Kitle İletişimi' makalesinde İngiliz eleştirmen Lawrence Alloway tarafından kullanılmıştır. Pop Sanat 1960'larda Clement Greenberg'in formalizmini eleştirerek devreye girmiş, başlarda yüksek sanata ve kurumlarına karşı avangardist bir saldırı olarak karşılanmıştır. Fakat "Kısa sürede pop sanat, hayat karşısındaki eleştirel, ironik tonunu yitirecek ve egemen anlamlandırma (signifacation) sistemine, iletişim teknolojilerine kaynayan, onaylayıcı-olumlayıcı bir mahiyet kazanacaktır" (Artun, 2012: 35). Akımın sanatçıları, reklam afişleri, çizgi roman resimleri, coca cola kutuları ve sigara paketleri gibi birçok ticari nesneleri iki boyutlu yüzeylere aktarmışlardır. Gündelik yaşamda da tüketilen bu nesneler sanatsal bir bağlam içinde yeni anlamlar kazanmıştır. Bu dönemde popüler film yıldızları da sanatçılara esin kaynağı olmuştur. Roy Lichtenstein (1923-1997), Robert Rauschenberg (1925-2008), Andy Warhol (1928-1987), Jasper Johns (1930-), Tom Wesselmann (1931-2004) gibi isimler akım içerisinde yer almışlardır. 1960'lı yılların ortalarında Foto-Gerçekçilik, Süper-Gerçekçilik, Hiper-Gerçekçilik isimleriyle anılan akımlarda Pop Sanat'ın bir uzantısı olarak gelişmiştir.

Pop Sanat'ın en görkemli günlerini yaşadığı 1960'lı yıllarda gündeme gelen bir başka akım da 'Minimalizm' olmuştur. 'ABC Sanatı' 'Soğuk Sanat' gibi isimlerle de anılan Minimalizm, kitle kültürünün bir başka yüzüne hitap ederek pek çok sanatçının paylaştığı bir eğilim haline gelmiştir. Kazimir Malevich, 1913 yılında plastik sanatın sınırlarını aşarak beyaz bir zemin üzerine siyah bir kare yerleştirmiştir. Resimde belli nesnelerin gösterilmesi ve temsil etme uğraşına, karşı bir tavır alan Malevich, düşüncenin öne geçtiği kavramsal sanatın doğmasına zemin hazırlamıştır.



Resim 2: Kazimir Malevich, *Black Square*, 1913.

Geometriyle düşsel bağlantılar kuran minimalistler çelik, kontrplak, fiberglas gibi birçok endüstriyel malzeme kullanarak eserlerini üretmişlerdir. Minimalizmin başlıca temsilcileri, Sol Le Witt (1928-2007), Donald Judd (1928-1994), Robert Morris (1931-), Dan Flavin (1933-1996), Carl Andre (1935-), Frank Stella (1936-), Richard Serra'dır (1939-). Bu sanatçılar, "Üç boyutlu nesneler kurgulamakla ilgilenmiş, resim ya da heykel gibi alışılagelmiş ifade biçimlerinin ötesinde bir sanatsal ifadenin arayışını duyurmuşlardır" (Antmen, 2008: 181-182).

Dönemin gelişen diğer ve en önemli akımlarından biri de 'Kavramsal Sanat' olmuştur. Bu yeni sanat Pop Sanatı, Dada ve Minimalistlerin sanat önermelerinin bir devamı olarak ortaya çıkmıştır. 1960'lı yıllarda sanatın nesneye gereksinimi üzerine tartışmaların gündeme gelmesi, sanat dünyasını köklü bir dönüşüme uğratmıştır. İlk kez Henry Flynt tarafından 'Kavram Sanatı' olarak anılan akım, 1960'ların sonlarına doğru 'Kavramsal Sanat' başlığı altında toplanmıştır. Kavramsal Sanat, fikir veya kavramlarla sanatın doğasını anlamaya yönelik bir yapı taşımaktadır. Kosuth'a göre "sanat adını verdiğimiz sanatsal önerilerin

işlevini, anlamını ve kullanımını çözümlemeye kadar uzandığını düşünen sanatçıların bir arayışıdır"(Gıntz, 2010: 150). Akımın düşünsel temelleri Duchamp'ın hazır-yapımlarina dayandırılmaktadır. En önemli temsilcileri, Joseph Kosuth, Robert Barry, Mel Bochner, Lawrence Weiner, Terry Atkinson, David Bainbridge, Harold Hurrell, Michael Baldwin'dir.

Dada akımına benzerliği ile gündeme gelen Fluxus, 1960'ların başında ortaya çıkmıştır. Fluxus'un 1961'de George Maciunas tarafından adını aldığı söylenmektedir. Fluxus düşüncesi Maciunus'un çıkardığı bir dergi ve yapmış olduğu konferanslar sayesinde yaygınlaşmıştır. Fluxus sanatçıları, gündelik hayat ile sanat arasındaki sınırları eritmek çabasıyla hareket etmişlerdir. Geleneksel sanat nesnesini dışlayarak, gelip geçiciliği felsefi bir tavır olarak benimsemişlerdir. Aynı zamanda bu sanatçılar bitmiş bir eser yerine süreçlere önem vermişlerdir. Temsilcileri arasında, Nam June Paik, George Brecht, Joseph Beuys, Yoko Ono, Dick Higgins, Henry Flynt, Robert Morris gibi isimler yer almıştır.

1950'lerde pek çok disiplinle birlikte anılan Performans Sanatı, 1970'lerde Kavramsal Sanat'ın bir uzantısı şeklinde tek başına bir tür olarak kabul edilmiştir. Bu sanat, 'Beden Sanatı', 'Happening' (Oluşum) gibi çeşitli başlıklar altında gündeme gelmiştir. Tiyatro, müzik, şiir ve dans gibi pek çok etkinliği kapsayan sınırsız bir yaklaşımı benimsemiştir. Bu tür yaklaşımlar ilk olarak 1950'lerde Amerika'da besteci, yazar ve eğitimci John Cage tarafından gerçekleştirilmiştir. Cage 1952'de aksiyon ve sessizliklerden oluşan 'İsimsiz Etkinlik' başlıklı bir performans sergileyerek, sanat ve hayat arasındaki sınırların yeniden düşünülmesi gerektiğine dikkat çekmiştir. Performans sanatçıları bedeni sanatsal bir dil olarak kullanmış, sanatçı ve izleyici arasındaki sınırları irdelemişlerdir. Bazı Performans sanatçıları, Allan Kaprow, Gunter Brus, Otto Mühl, Jiro Yoshihara, Rebecca Horn, Chris Burden'dir.

20. yüzyıl içerisinde yer alan Arazi Sanatı, 1960'larda ortaya çıkmıştır. Arazi sanatçıları, hızla gelişen teknolojinin tehlikeli etkilerini düşünmeye çağırmıştır. Galeri ve müzelerin modernist tavrına bir tepkiselliği barındıran bu sanatçılar, doğa, terk edilmiş binalar ve sokaklar gibi alternatif mekânlarda anti-kapitalist bir tavır sergilemişlerdir. Açık alanda geometrik şekillerle uygulanan bu sanat, Minimalizm ve diğer bazı akımlarla yakınlık taşımaktadır. Robert Smithson, Michael Heizer, Walter De Maria, Jan Dibbets bu akımın sanatçıları arasındadır.

Video Sanatı, 1960'larda bazı sanatçılar tarafından ticari televizyona karşı bir tepkinin ifadesi olarak ortaya çıkmıştır. Görüntü, sesli veya sessiz verilerden oluşmakta olup, günümüzde dijital ortamlarda saklanabilmektedir. İlk kez 1963'te Wuppertal'de Nam June Paik ve Wolf Vostell'in sergilerinde kullanılmıştır. 1960 ve 1970'lerde en etkili zamanlarını yaşayan Video Sanatının günümüzde de etkileri sürmektedir. Günümüzde sanatçılar enstalasyonlarında yeni imajlar yaratırken aynı zamanda izlenmesi için yeni durumlar kurgulamaktadırlar.

2.1. Dada Hareketi ve Kosuth İlişkisi

Tristan Tzara Dada hareketini şu sözcüklerle özetlemektedir:

"Bir protestodur; yıkıcı bir eylemdir. Mantığın yerle bir edilmesidir; işte Dada budur. Belleğin, arkeolojinin, geleceğin yıkımıdır. Dada, özgürlüktür. Çarpışan renklerin, zıtların birliğinin, grotesk şeylerin, tutarsızlıkların ifadesi; kısacası yaşamın kendisidir" (Antmen, 2008: 122).

Hans Arp'a göre ise Dada, "Dada, insanın akla uygun aldanışlarını ortadan kaldırmayı ve de doğal ve mantıksız düzene yeniden kavuşmayı amaçlamıştır. Dada, insanın mantıklı anlamsızlıklarını, mantıksız saçmalıklarla değiştirmeyi istemektedir. İşte bu yüzden biz, Dada'nın büyük davulunu bütün nefesimizle üflüyoruz" (Bostancı, 2014).

Batı dünyasının 20. yy'da endüstri çağına girmesi ve aynı dönemde yaşanan Birinci Dünya Savaşı'nın insanlar üzerindeki toplumsal, siyasal ve ekonomik etkileri sanatta yeni arayışları beraberinde getirmiştir. Sanatçılar bu çöküntü ve savaş ortamına tepkisiz kalmamış ve Dada hareketi de patlayıcı gücünü bu savaş olgusundan almıştır. Birinci Dünya Savaşı sıralarında İsviçre, tarafsız ve savaş istemeyen çeşitli milletlerden sanatçıların buluşma noktası olmuştur. Bu sanatçılar arasında, Yazar ve filozof Hugo Ball ile yazar ve performans sanatçısı Emmy Hennings 1916'da İsviçre'nin Zürih kentinde 'Cabaret Voltaire'i kurmuşlardır. Ball'ın buradaki amacı savaşa muhalif insanlarla bir araya gelip dayanışabileceği bir sanat mekanı yaratmaktır. Ball, kısa sürede Tristan Tzara (1896-1963), Marcel Janco (1895-1984), Hans Arp (1886-1966), Richard Hülsenbeck (1892-1974), Sophie Taeuber-Arp'ın (1889-1943) katılımları ile amacına ulaşmıştır. 'Cabaret Voltaire' hemen hemen tüm sanatların sergilendiği bir yer haline gelmiştir. Daha önceki çağlarda estetik bir algı taşıyan ve sadece

göze hitap eden sanat, bu sanatçıların bir araya gelmesi ile bambaşka bir boyut kazanarak yerini ileride kavramsal olarak tanımlanacak bir döneme bırakacaktır.

Dadacılar sanatı yeniden biçimlendirerek tüm sanat kollarını baştan yaratmışlardır. Şiiri soyutlaştırmış, resimde malzemeyi olduğu gibi ele alarak estetik değerlerin zincirinden kurtarmışlardır. Ayrıca fotoğrafı soyut bir sanata dönüştüren Dadacılar, rastlantısallığı da yaratıcı bir yöntem olarak ileri sürmüş; danslar, kostümler, maskeler, manifestolar, konuşmalar yaparak günlük hayatın sorunlarını irdelemişlerdir.

'Dada' isminin bu harekete adını vermesi ise bir rastlantı sonucu olmuştur. Rivayetlerden biri, Ozan Huelsenbeck'e göre Hugo Ball ile birlikte Almanca-Fransızca bir sözlükten, kabarede bir şarkıcıya takma ad ararken bulmuşlardır. Tzara ise şu şekilde açıklamaktadır: "Arkadaşlarımla birlikteydim, bir sözlükte tüm dillerin titreşimlerine uygun bir sözcük arıyordum, neredeyse gece olmuştu, birden yeşil bir el çirkinliğini Larousse'un sayfasına serdi –açık seçik biçimde Dada'yı gösteriyordu--, seçimimi yapmıştım." Dada kelimesi Fransızca sözlükte 'Tahta at' anlamını içermektedir. Almancada ise 'Hoşça kal' ya da 'Görüşürüz' anlamına gelmektedir (Dachy, 2014: 16).

Dada Hareketi, Tzara'nın öncülüğünde çıkan 'Dada' dergisinin yayınlanması ve 1918 yılında kaleme aldığı Dada Manifestosu ile bir akım haline gelmiştir. Bağımsızlık ve topluma güvensizlik gereksiniminden doğan Dada, sanatı kullanarak burjuva değerlerine ve dünya siyasetine karşı muhalif bir tavır izlemiştir. Tristan Tzara 1918 Dada Manifestosu'nda kendi görüşlerini "Hiç bir kuram tanımayız biz. Biçimsel fikir laboratuvarları olan kübist ve fütürist akademilerden usandık artık. Para kazanmak ve kibar burjuvaları okşamak için mi sanat yapılır?" sözleriyle özetlemiştir (Batur, 2009: 317). Dadacılar sanatı, bu tür tepkilerini dile getirebilecek bir özgürlük alanı olarak görmüşlerdir. Bir sanat akımı oldukları düşüncesine karşı çıkmışlardır. Müzelerin kültürü istediği gibi yönlendirdiğini düşünen Dadacılar büyük sanat yapıtları üzerinde çeşitli oynamalar yapmış ya da gündelik yaşamda kullanılan nesnelerin isimlerini değiştirerek yeni anlamlar kazanan bu nesneleri sanat yapıtı olarak sunmuşlardır.

İnsanın yaratıcılığını sınırlayan herşeye karşı bir tavır takınan Dada sanatçıları, özellikle doğaçlamaya ve rastlantısallığa yönelik metotlara ağırlık vermişlerdir. Jean Hans Arp , 'Rastlantı Yasalarına Göre Düzenlenmiş Dikdörtgenler' (1916-1917) çalışmasında

beğenmediği bir desenini yırtarak havaya savurmuş ve rastgele yere düşen kâğıt parçalarını bulundukları noktada yapıştırarak çalışmasını oluşturmuştur. Bu şekilde "Yaratımın her türlü dayatmasından ve kuralından kurtulan özne, nihayet kendini boş bir öznelliğin içinde bulur" (Bürger, 2012: 131-132). Tristan Tzara ise gazetede bir makaleden sözcükleri keserek torba içine koymuştur. Karışan sözcükler birer birer çekilmiş ve sırasıyla bir kâğıda geçirilmiştir. Böylece dilin düzenine karşı tavrıyla rastlantısallığı edebiyata dahil eden Tristan Tzara yeni bir dünyanın kapılarını açmıştır. Bazı düşün özelliklerini sanata kazandıran Dadacılar, biçimi ve klasik yaklaşımı sert bir dille eleştirmişlerdir.

Zürih'te adı konan Dada eş zamanlı olarak Amerika'nın New York kentinde de gelişme göstermiş ardından Berlin, Köln, Hannover ve Paris'i etkisi altına almıştır. New York Dada grubu, Marcel Duchamp (1887-1968), Man Ray (1890-1976) ve Francis Picabia (1879-1959) çevresinde gelişmiştir.

Marcel Duchamp, sanat dünyasına kavramsal bir darbe indirerek 1913'te 'Bicycle wheel' (Bisiklet Tekerleği) isimli ilk hazır-yapımını ve ardından 1914'te 'Bottle Rack' (Şişe Rafı) isimli yapıtını Paris'te yaratmıştır. Geleneksel yaklaşımı reddederek deneysel ve araştırmacı bir yöntem izleyen Duchamp, sanat yapıtı ve gündelik nesne arasındaki ayrımı ironi ve yergi kullanarak yıkmayı amaçlamıştır (Sürmeli, 2012: 338).



Resim 3: Marcel Duchamp, *Bicycle Wheel*, 1913.



Resim 4: Marcel Duchamp*, Bottle Rack*, 1914.

Daha sonra Amerika'ya göç eden Duchamp, 1915 yılında New York'ta girdiği bir dükkândan kar küreği satın alarak üzerine 'In Advance of The Broken Arm' (Kırık Kol Yerine) yazmış, 'ready-made' (hazır-yapım) kavramını ilk kez bu dönemde kullanmıştır. Duchamp'ın hazır-yapımlarının seçimi hiçbir zaman estetik nedenlerle olmamıştır. Şahiner'e göre, "Duchamp'ın hazır yapımları gerek birer fabrikasyon nesne olmalarından kaynaklanan özsel değerleri açısından, gerekse bu nesnelerin sınırsızcasına çoğaltılmalarından ötürü biriciklik, tekillik gibi tecimsel değeri de belirleyen kriterlerden uzaklaşmanın bir yöntemi olarak ortaya atılmıştır" (Şahiner, 2013: 190-191).



Resim 5: Marcel Duchamp, *In advance of the Broken Arm*, 1915.

Sanatçının en çok tanınan ve tartışılan hazır-yapımı 1917 tarihli R. Mutt ismiyle imzaladığı sıradan bir pisuar olan 'Fountain' (Çeşme) dir. Duchamp bu yapıtını şöyle açıklamaktadır: "Çeşme'm bir yadsıma değildi: Ben yalnızca herkesin ne olduğunu bildiğini sandığı bir nesne üstüne yeni bir düşünce yaratmak istedim. Her şey bambaşka bir şey olabilir, göstermek istediğim şey buydu işte." Duchamp 'Fountain' adlı eserinde nesneyi işlevselliğinden arındırarak, farklı bir bağlamda o nesneye ilişkin yeni bir düşünce yaratmıştır (Dachy, 2014: 73).



Resim 6: Marcel Duchamp, *Fountain*, 1917.

Dada Hareketinin bir diğer ismi Man Ray ise 1915'te Duchamp'la tanışmış ve ardından Dada akımının kuruluşu çalışmalarına katılarak hazır-yapımları (ready-mades) kullanmaya başlamıştır. Daha sonra fotoğraf çalışmalarına ağırlık vermiş, rayogram ve solarizasyon tekniklerini geliştirmiştir. Ayrıca Ray, çektiği fotoğraflar ile film üzerine de çalışmalar yapmıştır.

Dada'nın önemli figürlerinden Francis Picabia, 1917'de '391' adında bir Dada dergisi çıkarmış ve 1924'e dek yayınlamayı sürdürmüştür. Duchamp'ınkine benzer bir yaklaşımı benimseyen Picabia, yaşadığı dönem boyunca birçok tarzda resimler üretmiş, bir şeyi en fazla bir yıl tekrarlamıştır. "Temiz fikirler istiyorsanız, onları en az gömlekleriniz kadar sık değiştirin." sözleri ile kendi tavrını en iyi şekilde özetlemiştir (Baykam, 1999: 249).

Dada hareketi içerisinde Berlin grubunu oluşturan Roul Hausmann, Hannah Höch, John Heartfield, Johannes Baader, George Grosz fotomontaj ve kolajlarla, Köln'de Max Ernst, Johannes Theodor Baargeldve Hans Arp kolaj tekniğinin yanı sıra izleyicileri dahil ettikleri bir performans oluşumu ile sosyal ve siyasal eleştiriler içeren çalışmalar yapmışlardır. Örneğin; Hausmann'ın 'Mekanik Kafa' (Zamanımızın Ruhu) adlı asemblajı Dadacıların, aklın iflası

olarak niteledikleri savaşın ve saldırganlık ruhunun bir tür simgesi olarak görülmektedir. Raoul Hausmann bu çalışması ile makineleşen dünyanın insanlar üzerindeki trajik etkilerini eleştirmiştir. Berlin ve Köln Dada grubu, diğer dada oluşumları ile karşılaştırıldığında daha politik bir tavrı benimsemiştir.



Resim 7: Raoul Hausman, *Mechanical Head*, 1920.

Dada'nın Hannover ayağında ise Kurt Schwitters kendi dilini yaratarak 'Merz' adını verdiği bir sanat yaklaşımı geliştirmiştir. Gündelik yaşamdaki her türlü buluntu nesneyi kolajlarında kullanarak tüm çalışmalarını 'Merz' adı altında toplayan Schwitters, aynı adla 24 sayıdan oluşan bir dergide çıkarmıştır. Sanatçı dada hareketi sonrasında da Merzbau'lar (Merz yapı) üzerinde yaşamı boyunca çalışmıştır.

Avant-garde bir anlayışın ifadesi olan Dada, politik tavrı ve geleneksel sanat karşıtı tutumu ile sanatın kavramsallaşmasına en temel kaynak olmuştur. 1960'larda ki kavramsal eğilimlerin öncülü olarak nitelendirilmiştir.

Kosuth'un Dada Hareketi ile ilişkisi söz konusu olduğunda ise karşımıza çıkan en önemli isim Duchamp'tır. Kavramsal Sanat akımı ortaya çıkmadan önce Duchamp, ortaya attığı hazır-yapımları ile nesneden çok düşünceye dikkat çekmek istemiştir. Sanatçı düşünceyi dolaysız ve çarpıcı bir biçimde iletirken en önemli rolü izleyiciye vermiştir. Fakat alışa gelinen geleneksel sanat yaklaşımının dışında sergilediği objeler ile şaşkınlığa uğrayan izleyici, ardındaki düşünceden çok objenin varlığı üzerine odaklanmıştır. Duchamp, nesnenin biçimsel özelliklerinin bir önemi olmadığını, önemli olanın yalnızca düşüncenin kendisi olduğunu dile getirmiş olsa da, izleyici objenin varlığından düşünsel süreçlere geçememiştir. Kavramsal sanatçıların en önemli isimlerinden biri olan Joseph Kosuth, 'Felsefeden Sonra Sanat' (Art After Philosophi) adlı makalesinin 'Sanatın İşlevi' bölümünde şöyle yazmıştır:

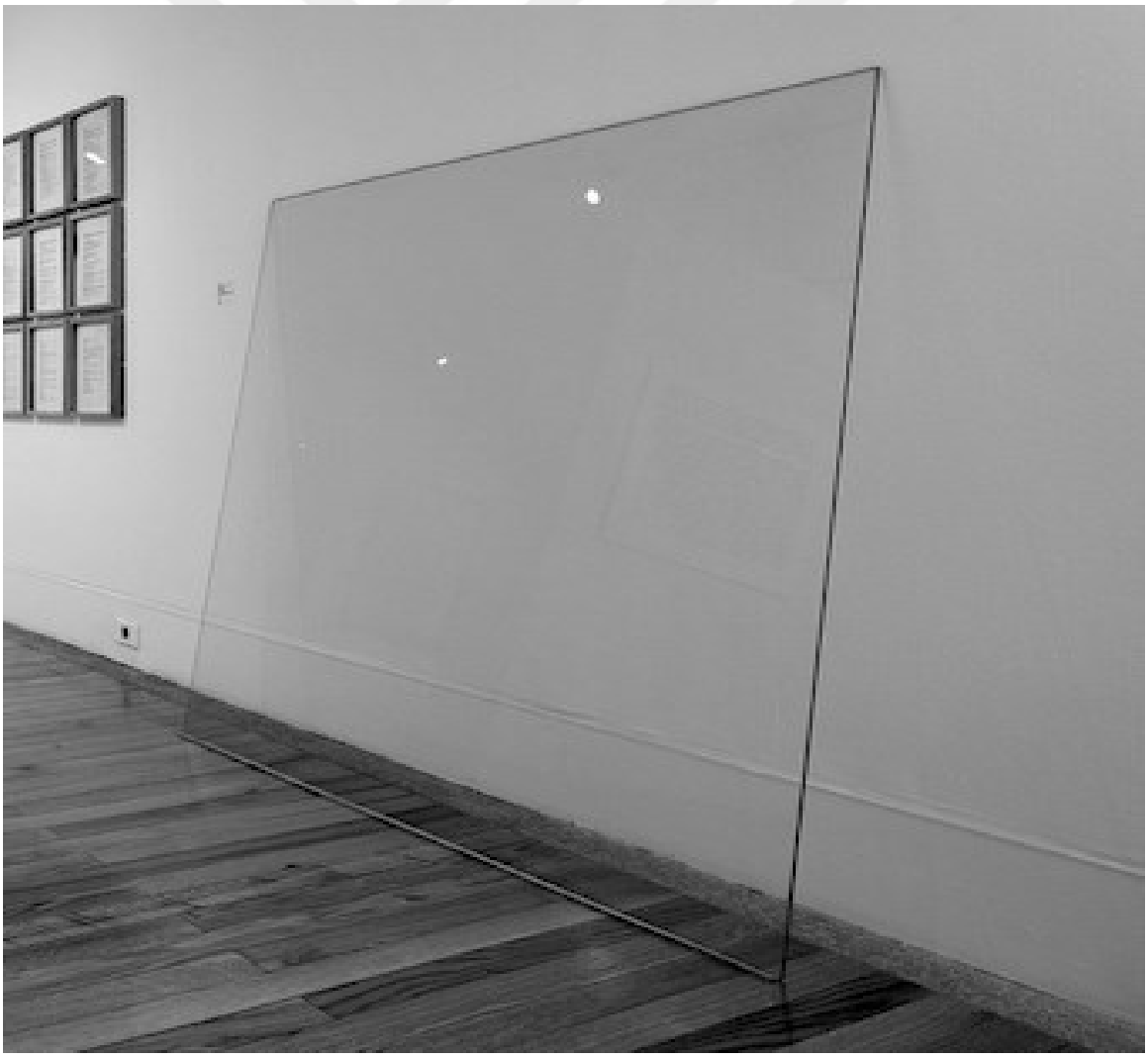
> Sanatsal "dil" yeni şeyler anlatıldığı halde, aynı kalıyordu. Sanatın anlamını koruyarak yeni bir dili konuşmanın olanaklılığının anlaşılmasını Duchamp'ın "Ready-made"i sağlamıştır. Ready-made'le birlikte sanatın ilgisi dil'in biçimine değil ne dediğinedir. Ready-made'le sanat, artık, bir biçim sorunu olmaktan çıkıp, bir işlev sorunu olmuştur. Bu dönüşüm "kavramsal" sanatını başlangıcını belirler. Duchamp'tan sonra sanat bütünüyle kavramsaldı (Atakan, 1995).

1960'larda ortaya çıkan kavramsal eğilimlerde Andy Warhol, Donald Judd, Carl Andre, Serhat Kiraz, Gülsün Karamustafa, Joseph Kosuth gibi pek çok sanatçıda Duchamp bir başvuru kaynağı olmuştur. Duchamp estetik ölçütlerin sanatın ayrılmaz bir parçası olduğu düşüncesinin hâkim olduğu dönemde sanatı yeniden değerlendirerek, estetiğe eleştirel bir bakış sunan hazır-yapımları ile sanat ortamına adeta kavramsal bir darbe indirmiştir. Sıradan bir nesneyi dolaysız bir biçimde doğrudan sanat yapıtı olarak önermesi, sanatı yetenek ve beceri eyleminden zihinsel bir eyleme dönüştürmüştür. Bu dönüşüm kavramsal sanatın başlangıcını belirlemiş ve sanatın doğası morfoloji sorunu olmaktan çıkıp, bir işlev sorunu haline gelmiştir. Bunun sonucunda sanatın nesneye olan gereksiniminin tartışılmaya başlandığı bir döneme girilmiştir.

Kavramsal Sanat, kavramsallığın ön plana çıktığı ve geleneksel nesnel yaklaşımı tamamen terk etmeyi amaç edinmiş bir akım olarak gündeme gelmiştir. Bu bağlamda Kosuth,

Duchamp'ın başlattığı rade-made geleneğinden yola çıkarak estetik ve sanatın ayrılması gerektiği görüşünü temellendirmiştir. Çünkü dünyanın genel algısı üzerine süje'de uyandıran bir duygu durumu olan estetik, kavramsal olarak sanatla ilgisizdir. Kosuth' a göre nesnenin sanat bağlamındaki varlık nedeni estetik bir olgu taşıyorsa sanat durumu yalnızca estetik bir alıştırmadan ibarettir. Sanatçı, sanat yapıtlarında kavramsal bilgi ile zihinsel süreçleri irdelerken aynı zamanda sanatı da tanımlamaktadır.

1965 tarihli ilk irdelemelerinde geleneksel sanat üslubundan uzaklaşmaya çalışan Kosuth bu süreci Duchamp'ın yapıtlarının bazı yönlerini canlandırarak yaptığı gözlenmektedir. Başkasının üretimi olan saydam bir camı sanat bağlamına aktaran sanatçının 'Cam Levha' isimli çalışması Duchamp'ın 'Büyük Cam' eseri ile benzerlik taşımaktadır.



Resim 8: Joseph Kosuth, *Any Five Foot Sheet of Glass To Lean Against Any Wall*, 1965.



Resim 9: Marcel Duchamp, *The Large Glass*, 1915-1923.

Ayrıca Kosuth'un, üstünde cam ve şemsiye simgeleri bulunan bir kutu, bu kutunun siyah beyaz fotoğrafı ve kutunun sözlük tanımının bir kopyasından oluşan One and Three Boxes (Bir ve Üç Kutu) isimli çalışması da Duchamp'ın 'Boite en Valise' (Valiz Biçiminde Kutu) adlı eseriyle benzerlikler taşımaktadır.



Resim 10: Joseph Kosuth, *One and Three Boxes*, 1965.



Resim 11: Marcel Duchamp*, Boite en Valise*, 1935-1940

Sanatın dilbilimsel olduğuna inanan Kosuth bu irdelemelerinde ilişkiler arasındaki ilişkileri sorgulamıştır. Dilin rolü üzerine odaklanan sanatçı, 1965-1968 arasındaki çalışmalarında çoğunlukla sözlük tanımlarını kullanmıştır. Yapıtı kendisi üretmek yerine başkasının üretimini uyarlayarak sanat bağlamına aktarmıştır.

Kosuth, Duchamp'ın 'düşünce olarak sanat' anlayışını felsefe ve dille ilişkilendirerek 'düşünce olarak sanat düşüncesi' şeklinde öne sürmüş ve salt kavram düzeyinde algıya yönelik bir sanatsal yaklaşımı benimsemiştir.

2.2. Sürrealizm ve Kosuth İlişkisi

Sürrealizm bir akım olarak 1920'li yıllarda psikiyatri bölümlerinde çalışan eski Dadaist Andre Breton tarafından ortaya atılmıştır. Bu akım temelini, akılcılığı yadsıyan ilk Dadacıların eserlerinden almıştır. Sürrealistler, Sigmund Freud'un bilinçaltı teorisinden önemli derecede etkilenmişlerdir. Freud'a göre insanoğlunun dış dünyadan edindiği istekler, alışkanlıklar bilinçaltında toplanır. Bu istekler bilinçli düşüncenin zayıfladığı (rüya, hipnoz, yarı rüya) anda ortaya çıkar. Freud' un bu görüşünden yola çıkan Sürrealistler, "tamamen uyanık bir aklın, hiçbir zaman sanat üretemeyeceğini öne sürdüler" (Gombrich, 2004: 592). Onlara göre sanatı verecek olan akıldışı süreçlerdir. Bu bağlamda sürrealistler bilinç ile bilinçdışını uzlaştırmayı hedeflemişlerdir. Mutlak gerçekliğe ulaşma çabalarında hipnoz, otomatizm ve düş kullanımları gibi yöntemlere başvurmuşlardır.

Andre Breton akımı şu şekilde tanımlamaktadır: "Gerçeküstücülük sözle, yazıyla ya da başka bir biçimde, düşüncenin gerçek işleyişini ortaya koymak için kullanılan katıksız ruhsal otomatizmdir (Automas-tisme psychique pure); ve usun hiçbir denetlemesi, hiç bir etik ve estetik tasa olmadan düşüncenin kendini ortaya koymasıdır" (Bozkurt, 2004: 59). Bu noktada sürrealistlerin sanat nesnesi seçimi geleneksel kuralların dışında ve sanatçının tinsel yaratımıyla oluşmuştur. Sıradan nesnelere yeni anlamlar yükleyerek, nesnenin bilinen anlamını sarsmaya yönelik farklı bir yaklaşımı benimsemişlerdir. Sürrealist sanatçılar eserlerinde; ölüm, boşluk, siyaset, cinsellik, şiddet gibi bireyin bilinçaltında bastırdığı düşünceleri kolaj, montaj, asamblaj gibi tümüyle rastlantısallığa dayanan teknikleri kullanarak resmetmişlerdir. Akıma öncülük eden sanatçılar Giorgio de Chirico, Salvador Dali, Paul Klee, Marc Chagall, Joan Miro olmuştur.

Sürrealizme sonradan katılan ve en uzun süre bağlı kalan sanatçı Rene Magritte bu akıma farklı bir bakış açısı getirmiştir. Diğer sürrealistlerin fikirlerle bilinçli olarak uğraşmamalarına karşın Magritte, akılcı bir mantıkla hareket etmiştir. Felsefeye ilgi duyan sanatçı; özellikle Hegel, Martin Heidegger, Jean-Paul Sartre ve Michael Foucault ile ilgilenmiştir. Magritte, günlük hayatta kullanılan sıradan nesneleri yapıtlarında bir araya getirerek alışılagelinenin dışında kompozisyonlar oluşturmuştur. Sanatçı, gerçek nesneleri, gerçeküstü bir yaklaşımla ele almış böylece gerçeklik ve temsil problematiği üzerine düşündürmeyi amaç edinmiştir.

Ferdinand de Saussure, sözcüklerin şeylerin kendilerine gönderim de bulunmadığını ve sözcüklerin dil sistemi içinde kavramları belirten bir göstergeler dizgesi olduğunu ileri sürmüştür. Magritte, Saussure'ün bu görüşünü benimseyerek dil ile imgelem arasındaki ilişkiyi sorgulamıştır. Örneğin; 1928 tarihli 'The Treachery of Images' (imgelerin ihaneti) isimli yapıtı gösteren/gösterilen ilişkisinin sorgulanışıdır. Yapıtta bir pipo resmi ve resmin altında da 'Bu bir pipo değildir' yazısı vardır. Bu yolla Magritte, göstergenin yalnızca bir birimi ifade ettiğini göstermektedir. Nesnenin doğada ki aslı değil, imgesi söz konusudur.

> Magritte, Sözsel göstergelerle plastik öğeleri birbirine düğümleyerek bağlar, ama daha önceden bir izotipiye dayanmadan yapar bunu; benzeyişin, üzerinde rahatça oturduğu ileri-sürüşsel söylemden sıyrılır ve kerterizsiz bir hacim ile yüzeysiz bir mekanın oynaklığında katışıksız andırışları ve ileri-sürüşsüz cümleleri bir oyunun içine sokar (Foucault, 2014: 50).

Foucault'un da söylediği gibi sanatçı, nesnenin zihindeki imgesinden uzaklaşmak için bir tür dil oyununa başvurmuştur. Böylece temsiliyet kavramına da yeni bir bakış açısı kazandırmıştır.



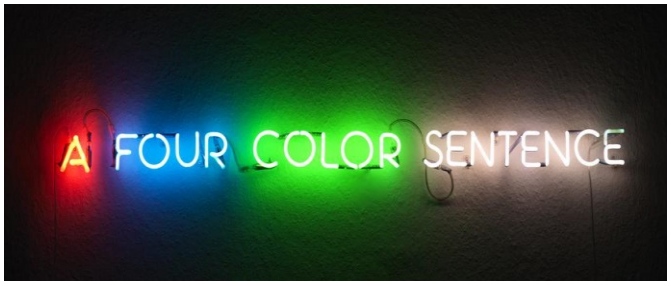
Resim 12: Réne Magritte, *The Treachery of Images*, 1928-1929.

Joseph Kosuth ise dil, nesne ve imgelem ilişkisini farklı bir açıdan ele almıştır. 1965 tarihli 'One and Three Chairs' (Bir ve Üç İskemle) isimli çalışmasında iskemlenin kendisi, iskemlenin büyütülmüş bir fotoğrafı ve iskemlenin sözlük tanımından oluşan bir kurulum gerçekleştirmiştir. Kosuth burada gösterge nesne olarak konumlandırdığı iskemleyi, fotoğrafı ve sözlük tanımıyla destekleyerek, nesneye ilişkin bir zincir oluşturmuştur. Bu şekilde kelimeler ve onların sanatsal temsilleri arasındaki karmaşık ilişkiyi araştırırken, düşüncenin yapıttan üstünlüğüne dikkat çekmek istemiştir. Magritte, eserlerini Saussure'nin kuramlarından yola çıkarak oluştururken, Kosuth, Saussure'nin kuramını ters yüz ederek Magritte'n daha basit bir metotla anlatmıştır.



Resim 13: Joseph Kosuth, *One and Three Chairs*, 1965.

Kosuth'un bazı çalışmalarında Magritte'in çalışmalarına benzer anlatımlar yaptığı da görülmektedir. Bunlardan biri 'A Four Colours Sentence' (Dört Renk Cümle) isimli çalışmasıdır. Kosuth' un burada Magritte'ten farkı, nesneyi tamamen ortadan kaldırmış olmasıdır. Neon ışık kullanarak her bir kelimeyi ayrı renkte yazmıştır. Böylece kelimeler, kendi anlamlarından soyutlanmış ve bir bütün içinde ele alınmak durumunda bırakılmıştır. Kelimeler, tek başlarına düşünüldüğünde bir anlam ifade etmezler, ancak bir bütün olarak obje üzerinde hakimiyet sağlamaktadır. Magritte' in eserleri içinde aynı durum söz konusudur (İlbak, 2012).



Resim 14: Joseph Kosuth, *A Four Color Sentence*, 1966.

Kosuth'un Maggritte'e benzer bir diğer çalışması 1997 tarihli 'L'Essence de la rhétorique est dans l'allégorie' (Retorik Özü Olan Alegori)dir. Burada Kosuth, Magritte'in L'Apparition (Hayalet) çalışmasında ki gibi sözcükleri bir bulut formunun içine yerleştirerek sözcükler ve nesneler arasındaki ilişkileri sorgulamıştır.



Resim 15: Joseph Kosuth, *L'essence de la rhétorique est dans l'llégorie*, 1997.



Resim 16: Réne Magritte, *L'Apparition*, 1928.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. KOSUTH VE KAVRAMSAL TEMSİL

Temsil kavramı, bir nesnenin, bir duygunun, bir düşüncenin, canlı yada cansız herhangi bir varlığın başka bir şeyin yerine geçmesi ve geçtiği o gerçekliğin göreceli olarak aktarılması durumudur. Her alanda farklı şekillerde kullanılan bu kavram, ilk çağlardan günümüze dek sanatın en temel sorunlarından birisi olmuştur. Sanatta temsilin dili bazen doğrudan, bazen dolaylı, bazen de soyut yada kavramsal olarak ifade edilmiştir.

Modern ve sonrası anlayışın hakim olduğu yıllarda bilgisayar, televizyon, dijital teknoloji, kent merkezli yaşam, tüketim kültürü ve gelişen küresel pazarların ortaya çıkması gibi bir çok dinamik, kavramsal temsil sürecini hazırlayan faktörler olmuştur. 1970'li yıllarda Saussure'den yola çıkarak bir göstergebilim tasarlanmış ve göstergelerin toplum içindeki yaşamını konu edinmiştir. Bu süre içerisinde gösterge bilimsel araştırmaların dil, anlam ve alımlayıcı arasındaki değişkenlikler üzerinde durması, anlamın yeniden sorgulanmasına neden olmuştur. Bu bağlamda düşünüldüğünde ortaya attığı hazır-yapımları ile kavramsallaştırma ve anlam gibi olguların plastik biçimin önüne geçmesini öneren Duchamp, her malzeme ve düşüncenin sanat olabileceği fikrini öne sürerken sanatın temsil olgusuna yeni bir bakış açısı sunmuştur. Duchamp'tan sonra Magritte'in 'İmgelerin İhaneti' isimli yapıtında yazıyı kullanması da temsilin düşünsel ve kavramsal dönüşümüne yeni biçim arayışları eklemiştir. Sanat malzemesinin sınırsızlaştırılması böylece sanatın temsil biçiminde disiplinlerarası bir özgürleşmeyi doğurmuştur (Alp, 2013: 52-53).

Temsiliyet kavramına kelime ve nesne ikileminde farklı bir yorum getiren sanatçı Joseph Kosuth olmuştur. Dil üzerine araştırmalarda bulunan Kosuth, metni ön plana çıkaran sanatsal bir üslup geliştirmiştir. Dil- imge ilişkisini ele aldığı 'Bir ve üç iskemle' (Resim 13) isimli çalışmasında nesnenin kendisi, nesnenin fotoğrafı ve nesnenin sözlük tanımından oluşan bir gösterge dizgesi oluşturmuştur. İskemle; sıradan bir nesne iken sanat bağlamında, sanat nesnesi olarak yeni anlamlar kazanmıştır. Burada yer alan iskemlenin sözlük tanımı ise; bir yandan kendini temsil ederken, diğer yandan temsil yoluyla iskemlenin kendisi ile ilişkiye girmiştir. Denklemde duvara konumlandırılan İskemlenin siyah beyaz fotoğrafı da izleyiciye gerçeklik ve taklit kavramlarını sorgulatmaktadır. Görüldüğü gibi üç farklı perspektif açısı sunan bu çalışmasında Kosuth, "bir nesnenin temsilinin ya da açıklamasının o nesneyle nasıl

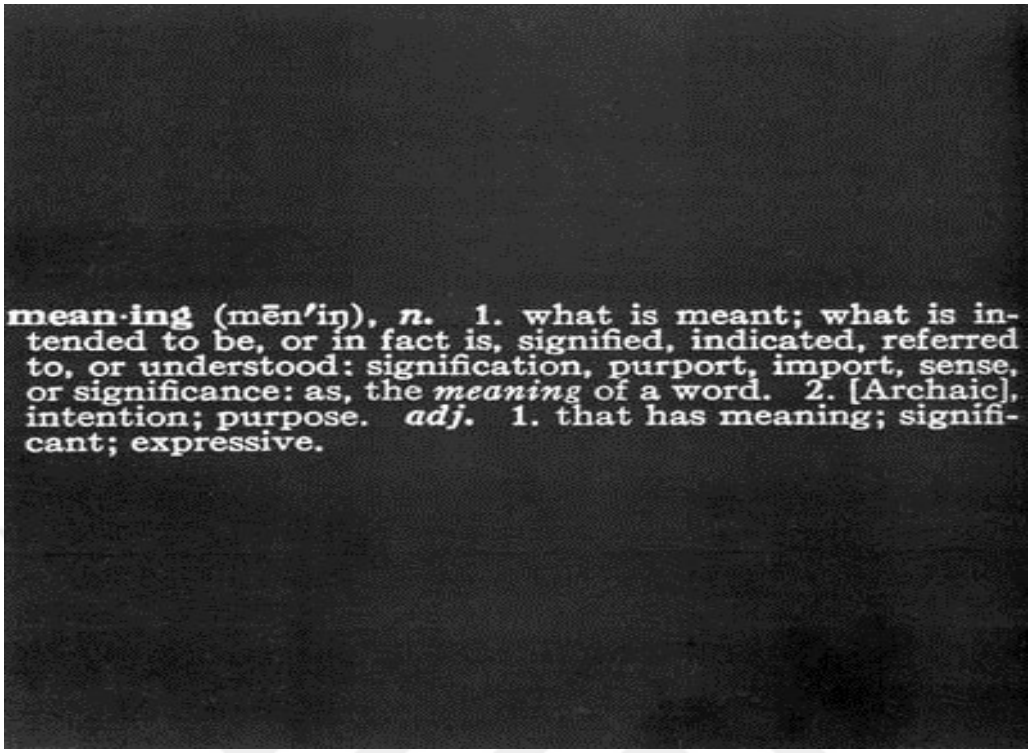
bir ilişki içinde olduğunu; bu ilişkilerin nasıl süreçlerden geçtiğini ve bir formun diğerinden daha değerli olup olmadığını sorgular" (Farthing, 2013: 502). Kosuth, sanatın işlevini sorgularken estetiği sanattan ayırmış, savlarına düşünce ve dil sistemi içinde yanıt aramıştır. Totolojik bir bildiri içerimleyen sanat önermeleri ile sanatçı, uygulama sürecinde izleyici etkileşimine dayanan kuramsal bir içerik oluşturmuştur. Bu çalışmasında Kosuth, Wittgenstein'ın 'Philosophical Investigations' (Felsefi İrdelemeler) isimli yapıtında kullandığı dil oyunlarına benzer bir anlatımı gerçekleştirmiştir. Düzenlemenin yapıldığı farklı mekanlarda, farklı iskemleler ve fotoğraflar kullanılmıştır.

Kosuth' un sanat çalışmaları dilin sanat için bir koşul olduğunun göstergesidir. 'Five Words in Orange Neon' (Turuncu Neon Beş Kelimeler) isimli çalışmasında neon harflerle görsel eşdeğer vererek dilsel ve sözlü gerçeklik ile oynamaktadır. Kosuth için form ve renk önemsizdir. Sanatçı, sanatın anlamı üzerinde durmaktadır.



Resim 17: Joseph Kosuth*, Five Words in Orange Neon*, 1965.

1966 tarihli Titled Art as Idea As Idea (Düşün Olarak Sanat Düşünü) adlı çalışmasında da Kosuth estetik beğeniyi tamamen dışlamıştır. Farklı levhalarda, farklı kelimelerin sözlük tanımlarının fotostat kopyalarına yer vererek kelimenin salt kavram anlamına değinmiştir. Sözcükler, temsil ediliş biçimleriyle bilgiyi ve kavramı meydana getirmişlerdir. Bu çalışmadan sonra Kosuth tüm çalışmalarını 'Art As Idea As Idea' (Düşün Olarak Sanat Düşünü) deyimi başlığı altında toplamıştır.



Resim 18: Joseph Kosuth, *Meaning (Art as Idea as Idea)*, 1966-1968.



Resim 19: Joseph Kosuth, *Titled, (Art as Idea as Idea)*, 1966-1968.

Kavramsal eserler anlam ve dil sistemi içinde kendi kendilerine göndermeli olup, temsilin analizi olarak ortaya çıkmaktadırlar. Kosuth'un eserlerinin her biri bilgiden oluşmaktadır ve bilgiyi aktarırken kullandığı sözcükler zorunlu elemanlardır.

Duchamp sonrası ortaya çıkan kavramsal sanat pratiklerinde geleneksel nesnel anlayış tamamen ortadan kaldırılarak, sanat kendi kendisine yönelik bir düşünce sistemine dönüşmüştür. Bu durumda temsilin kavramsal gelişimi gerçekleşmiştir.

3.1. Dilbilimsel Yaklaşımda Kosuth Kavramsalı

Dil, insan düşüncesinin anlamlı bir içerikle sessel bir ifadeyi kapsayan ve belirli kurallar doğrultusunda birimlere bölünmesini sağlayan bir bildirişim (iletişim) aracıdır. İletişimde kullanılan her sözcüğün eşlendiği bir karşılığı bulunmaktadır. Bu durumda sözcük gösterge olarak bir şeyi temsil etmektedir. "Temsil edilenlerin neliğide dilin türünü belirler. Buna göre gündelik dilden, bilim dilinden, felsefe ve sanat dilinden söz edebiliriz" (Batu, 2014; 15).

Sanatın dili asırlar boyu mimari, resim ve heykel olmuştur. Toplumun gereksinimlerine göre şekillenmiş, dekorasyon ve beğeniyi içerimleyen bir araç olarak kullanılmıştır. Tarihsel süreç içerisinde sanat, toplumsal dinamik ve dönüşümlere bağlı gelişerek, 1960'lar da düşünsel süreçlere yönelik dilbilimsel bir sisteme dönüşmüştür. Yazı, 1960 sonrası Kavramsal Sanat ve oluşumlarında yeni bir statü kazanmıştır. Kavramsal sanatçılar, Ferdinand de Saussure, Roland Barthes, Claude Levis Strauss, Ludwig Wittgenstein ve Jacques Derrida'nın geliştirdiği dilbilimsel çözümlemeler ve göstergebilim kuramlarından yola çıkarak sanatın yapısını sorgulamışlardır. Bu bağlamda sanatın dilsel doğasını sorgulayan ilk sanatçı Kosuth olmuştur. Kosuth, dil felsefesi, antropoloji ve psikanaliz gibi birçok konuyu araştırırken, ortak öğelerle yaratıcı süreci anlamayı hedeflemiştir. Bu süreç içerisinde Wittgenstein'ın ve Alfred Jules Ayer'in dil felsefesinin etkisinde kalan sanatçı sanatla dili eşit kılarak, sanat yapıtlarının da dilbilimsel felsefe çalışmaları gibi çözümlenebileceğini ileri sürmüştür. Kosuth'a göre "Sanat yapıtı analitik önermedir –yani tanımsaldır; dilseldir" (Şahiner, 2013; 136).

Kosuth'un 'Notebook on Water' (Su Üzerine Defter) isimli çalışması dil bağlamında ki ilk irdelemelerindendir. Bu çalışmada sanatçı sarı bir zarf içine taslakları, sözlük tanımlarını, fotoğrafları, kartpostalları ve bir haritayı koyarak su kavramını farklı açılardan ele almıştır. Kosuth çalışmasını şöyle anlatmıştır:

> Su ile, belli bir biçimi olmadığı ve renksiz olduğu için ilgilendim. Benim için su düşüncesi'nin yalnızca bir sunuşu olan suyun, sözlük tanımının fotostatını yaptığım 1966' ya kadar suyu, düşleyebildiğim –radyatör buharı, bir sistem içindeki su dolaşımını gösteren plan, su birikintilerini gösteren resimli kartpostallar ve benzeri gibi her biçimde kullandım (Atakan, 1995: 72).

Kosuth, suyun (buz, buhar, su) dönüşümlerini bir çok kavramsal açıdan inceleyerek, suyun kullanım alanlarının ve tanımlamanın çoğalabilirliliğini göstermiştir.

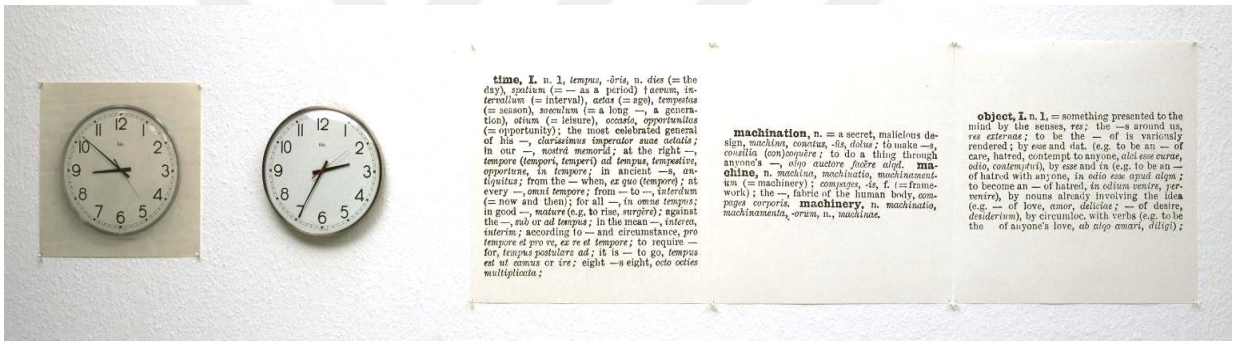


Resim 20: Joseph Kosuth, *Notebook on Water*, 1965-1966.

"Gündelik dilde, sık sık, aynı sözcüğün farklı tarzda imlediği---yani, farklı simgelere bağlandığı---görülür, ya da, farklı tarzda imleyen iki sözcüğün, tümcede dışsal olarak aynı tarzda kullanıldığı" (Wittgenstein, 2013: 39). Kosuth, çalışmalarında süreci vurgularken, Wittgenstein'ın yapıtlarına benzer şekilde günlük dile, göstergelere ve seslere dikkat

çekmektedir. Böylece izleyicinin de bunları farketmesini sağlamaktadır. Kosuth sanatını yapısını, işlevini sorgularken, sanatı yeniden tanımlamıştır.

Kosuth'un 'One and Three Chairs' (Bir ve Üç İskemle) (Resim 13), 'One and Five Clocks' (Bir ve Beş Saat) ve 'One and Three Table' (Bir ve Üç Masa) çalışmaları da dil ile ilgili araştırmalarının ilk örneklerindendir. Sözlük tanımlarının fotostat kopyalarını kullanarak her bir çalışmada farklı bir kavrama değinmiştir. Kosuth, adeta bir öğreticinin nesnelere işaret ederek çocuğun dikkatini o nesne üzerine çekmesine benzer bir anlatım gerçekleştirmiştir. Bu şekilde nesnenin kendisi, nesnenin fotoğrafı ve nesnenin tanımı arasındaki ilişkileri irdelemiştir. Dilsel öğeler dile ilişkin olarak konumlandırılırken, göstergeler bir totolojik dizidir.



Resim 21: Joseph Kosuth, *One and Five Clocks*, 1965.

Örneğin 'One and Three Tables' çalışmasında 'table' (masa) sözcüğünün birçok anlamı olabileceğine dikkat çekmektedir. Dilsel gösteren olan yazı, gösterge nesne olarak konumlandırılan masayı imlemektedir. Kosuth, burada masanın fotoğrafı ile denklemi karmaşıklaştırsa da aslında izleyiciye etkin bir okuma yöntemi sunmuştur. Sanatçı, kuramla uygulamayı birleştirerek dili bir sanat malzemesi olarak ele almıştır (Atakan, 2008: 58).



Resim 22: Joseph Kosuth*, One and Three Tables*, 1965.

Kosuth'a göre sanat, zihinsel bir etkinlik olmakla birlikte bir dil sistemine eşittir. Bu dönemde Terry Atkinson, David Bainbridge, Michael Baldwin, Harold Hurrel'dan oluşan 'Art and Language' (Sanat ve Dil) grubu da Kosuth'la aynı eğilimi sergilemektedir. Grubun daveti üzerine Kosuth 1969 yılında Art and Language grubuna katılarak sanatı dilbilimsel açıdan analiz etmeye devam etmiştir. Gruba daha sonra Ian Burn, Mel Ramsden, Charles Harrison, Philip Pilkington ve David Rushton katılmıştır. Bu sanatçılar kavramsal sanat doğrultusunda, *Art and Language* dergisine sanatsal metinler yazarak sanatın anlamı ve kullanımını irdelemişlerdir. Grup, kavramsal sanatı gösterme biçimini belgeler, istatistikler, tanımlar ve fotoğraflarla sınırlandırmıştır. Art and Language grubu 1974'de ikiye ayrılmıştır. İngiliz grup diyaloglar aracılığı ile sanatsal metinleri sürdürürken, Amerikan grup mantıksal ve toplumsal içerikli yazılar yayımlamışlardır. 1976'da grup üyelerinin eserlerini, ortak bir incelemeyle onay almadan kişisel olarak sergileme yasağının getirilmesi üzerine Kosuth, gruptan ayrılmıştır (Atakan, 1995: 79).

Kosuth, Art and Language grubu sonrası sanat etkinliklerini antropolojik açıdan inceleyecektir. Çünkü Wittgenstein'ın yapıtları ile irdelemelerinin dar kapsamlı olduğunun

farkına varmış bunun sonucunda çözümsel bilimsel paradigmaya olan inancını yitirmiştir. Ona göre sanat kültürle birbirine bağlıdır ve izleyici sanat yapıtında kendi kültürü ile etkileşim içinde olmalıdır. Kosuth, antropolojikleşmiş kavramsal sanatın toplumu değiştireceğine inanarak felsefi ipuçlarının yapısını sorgulamaya başlamıştır.

Sanatçı, 'Zero or Not' (Sıfır ve Değil) isimli çalışmasında Freud'un 'The Psycho-pathology of Everyday Life' (Günlük Yaşamın Pisikopatolojisi) isimli kitabının 'Slip of The Pen' (Kalem Sürçmesi) bölümünde yer alan alan bir paragrafın 31 kopyasını büyüterek galeri duvarlarının yüzeylerini kaplamıştır. Metin ülkenin dilinde sergilenmektedir. Bu yerleştirmede çizgilerle silinen metin, hala izlenebilmekte ve dolayısıyla hala kullanabilirliğini sürdürmektedir. Bu bağlam bizi kuşkusuz Derrida'nın ikili karşıtlıkların üstesinden gelmek için öne sürdüğü yapıbozum stratejisine götürmektedir. Sözcük silme, genellikle Derrida'nın kullandığı bir stratejidir. Derrida, yapı bozum kuramını Saussure'ün kuramlarından yararlanarak geliştirmiştir. Saussure, dilsel göstergelerin bir işitim imgesi (gösteren) ile bir kavram (gösterilen) arasında doğal bir bağ olduğunu ileri sürerken, başka bir şeyin yerini tutan diğer gösterge dizgesi olarak yazıyı ikincil durumda değerlendirmiştir. Bu noktada Derrida Saussure'ün gösterge kavramına karşı çıkarak yeni bir düşünce geliştirmiştir. Ona göre gösteren (biçim) ve gösterilen (içerik) arasında doğal bir bağ yoktur yalnızca gösterenler zinciri vardır.

Robert C. Morgan, Kosuth'un çalışmasını yapıbozumcu strateji ile ilişkilendirerek bu problemi "Dilin üzerini örtmek, onun yokluğunu görünür kılarak, varlığının önemini vurgulamaktır" şeklinde ifade etmiştir (Şahiner, 2009: 173). Kosuth'un bu yapıtı, Derida'nın silme tanımına eşittir. Sanatçı, 1976 sonrası yapıtlarında dil kullanımını kültürel üslupla kurumsallaştırmıştır.



Resim 23: Joseph Kosuth*, Zero or Not*, 1985.

3.2. Kosuth Eserleri

Kosuth, 1965 ve 1975 arasındaki eserlerini Erken Kavramsal Sanat başlığı altında değerlendirmektedir. Bu dönemde ki çalışmaları linguistik alanındaki araştırmalarının bir sonucudur. Felsefe ve sanat arasındaki benzerlikleri irdeleyen Kosuth, yaratıcı süreci Wittgenstein'ın yapıtları ile bir köprü oluşturarak anlamaya çalışmıştır. Bu noktada sanatın yapısını sorgulamaya başlamış ve sanatın malzemesinin içerik olduğu görüşünü temellendirmiştir.

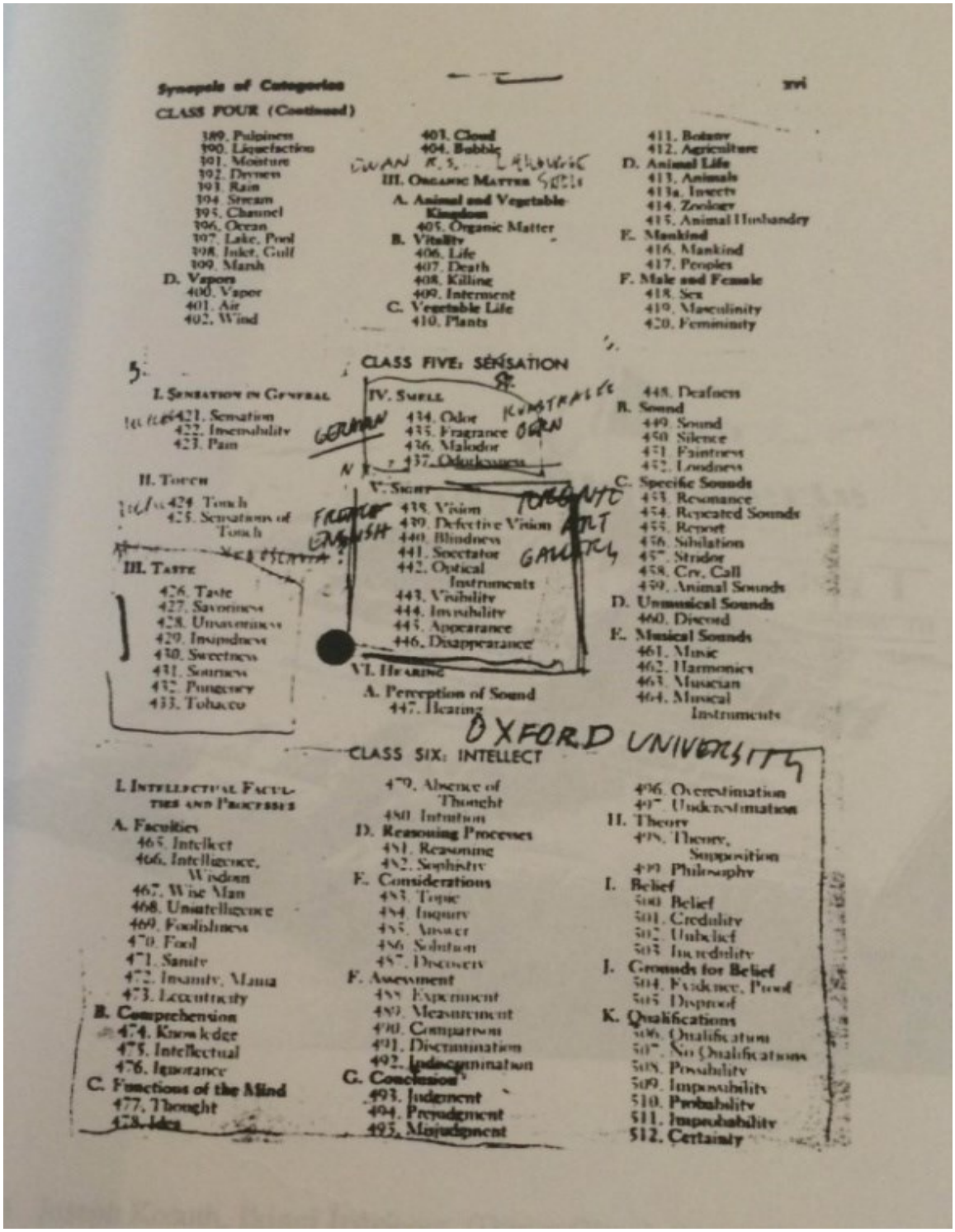
Dil çözümleyicisi rolünü üstlenen Kosuth, 1965 ve 1975 yılları arasında 10 irdeleme gerçekleştirmiştir. Sanatçının 'One and Three Frames' (Bir ve Üç Çerçeveler) adlı çalışması ilk

kavramsal irdelemelerinin bir parçasıdır. Çerçevenin kendisi, çerçevenin fotoğrafı ve çerçevenin sözlük tanımının fotografik büyütmesini kullanarak kelimeler ve nesneler arasındaki ilişkileri açımlamıştır. Kosuth, nesneye ilişkin oluşturduğu bu göstergesel zincirle kelimenin salt kavram anlamına dikkat çekmek istemiştir.



Resim 24: Joseph Kosuth, *One and Three Frames*, 1965.

Kosuth'un birinci irdelemesi 1966 yılında 'Titled' (Resim 18) ismini verdiği çalışmasıdır. Kosuth'un ikinci irdelemesi 1968 tarihli 'Synopsis of Categories' (Kategorilerin Özeti) dir. Sanatçı gezileri sırasında 'Özet' in sayfalarına bir takım sözcükler karalamıştır. Örneğin; 'IV. Smell' (Koku) bölümünü çerçeve içine alıp sol tarafına 'GERMAN' (Almanca), 'V. SIGHT' (Görme) bölümünü de çerçeve içine alarak sol tarafına 'FRANCE ENGLISH' (Fransız İngiliz) sözcüklerini yazmıştır. Daha sonra Kosuth bu çalışmasının bazı bölümlerini gazeteler, dergiler, billboardlar gibi pek çok yerde ve farklı ülkelerde sergileyerek, izleyiciyi düşünsel bir eyleme çekmiştir. Bu şekilde Kosuth farklı bağlamlarda anlamın çoğalabilirliğini göstermiştir. Sanatçının çalışmaları bilgiye dayalı bir okuma gerektirmektedir.



Resim 25: Joseph Kosuth, *Synopsis of Categories*, 1968.



Resim 26: Joseph Kosuth, *II. Calore, from the Second Investigation*, 1969**.**

Kosuth, Üçüncü, Dördüncü, Beşinci, Altıncı ve Yedinci irdelemelerini 1968-1971 tarihleri arasında, Sekizinci irdelemesini 1971'de, Dokuzuncu irdelemesini 1972-1973 tarihleri arasında gerçekleştirmiştir. Sanatçı Sekizinci İrdelemesinde mekâna masalar yerleştirmiş ve duvarlarına saatleri konumlandırmıştır. Ayrıca masaların üstüne metinler koyan Kosuth, bunları saatlerin rakamlarına göre numaralandırmıştır. Böylece düzenlemenin nasıl okunacağını da göstermiştir. Kosuth, değişik zaman kavramlarının faklı okuma biçimlerine dikkat çekmiştir. Bu irdelemesini aynı zamanda bir kaç önerme şeklinde, farklı mekânlarda, benzer ve birbirleriyle ilişkili biçimde sergilemiştir. Sanatçının 'The Tenth Investigation' (Onuncu İrdeleme) adlı çalışması dil-bilimsel paradigmaya dayalı son irdelemesidir.

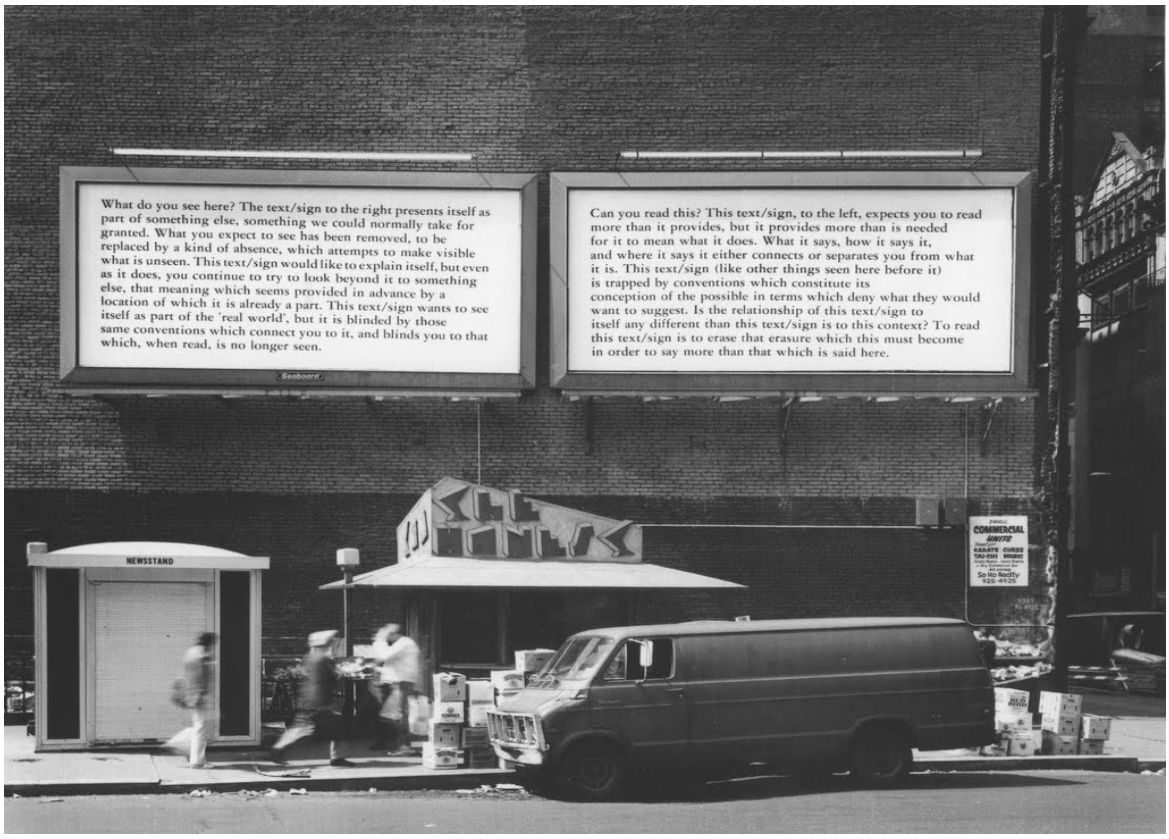


Resim 27: Joseph Kosuth, *The Eight Investigation, Proposition Three*, 1971.



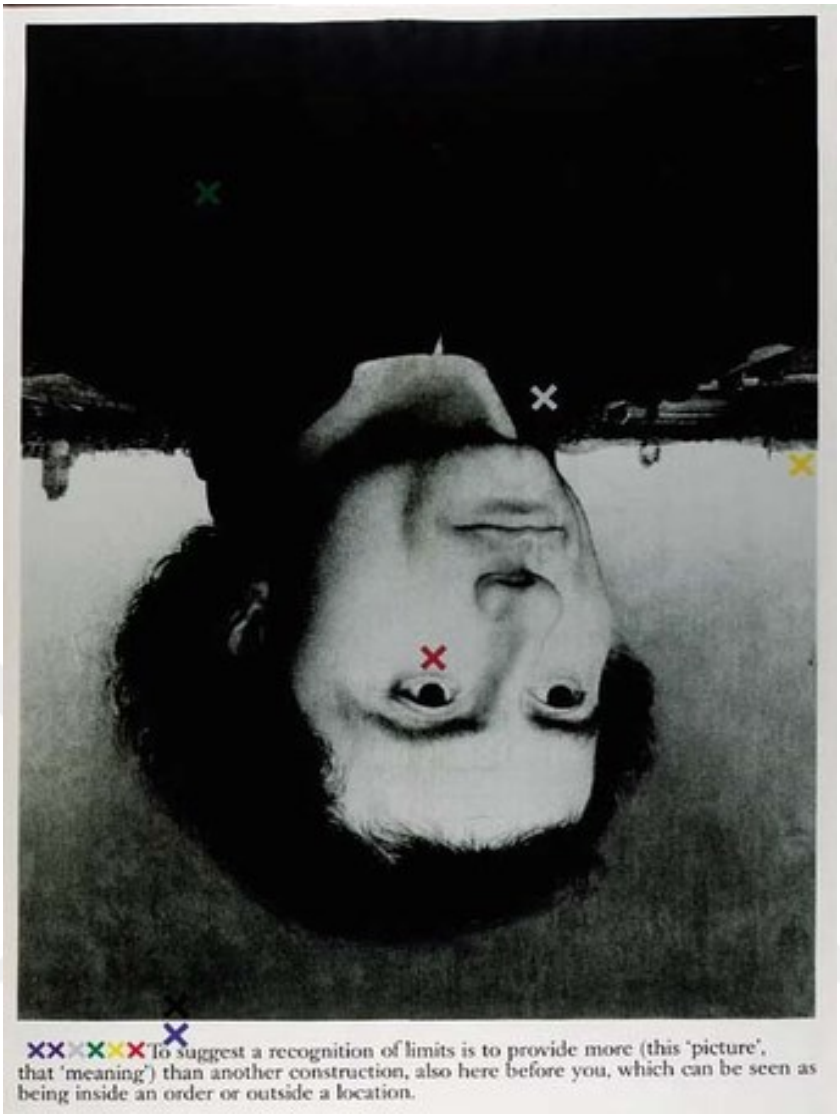
Resim 28: Joseph Kosuth, *The Tenth Investigation, Proposition four*, 1975.

Kosuth, bu çalışmasından sonra antropolojiden etkilenerek sanatla kültürün birbirleri ile ilişkili olduğu görüşünü öne sürmüştür. 1975'te 'The Artist as Anthropologist' (Antropolog Olarak Sanatçı) adlı makalesinde antropolojikleştirilmiş sanatın rolü üzerinde durmuştur. Kosuth'a göre "Bir antropolog olarak sanatçının görevi, kültürü anlayan bir sanat örneği yaratmaktır" Bu bağlamda 'Text/contex' (Metin/Bağlam) adını verdiği çalışması ilk örneklerinden biridir (Atakan, 2008: 84).



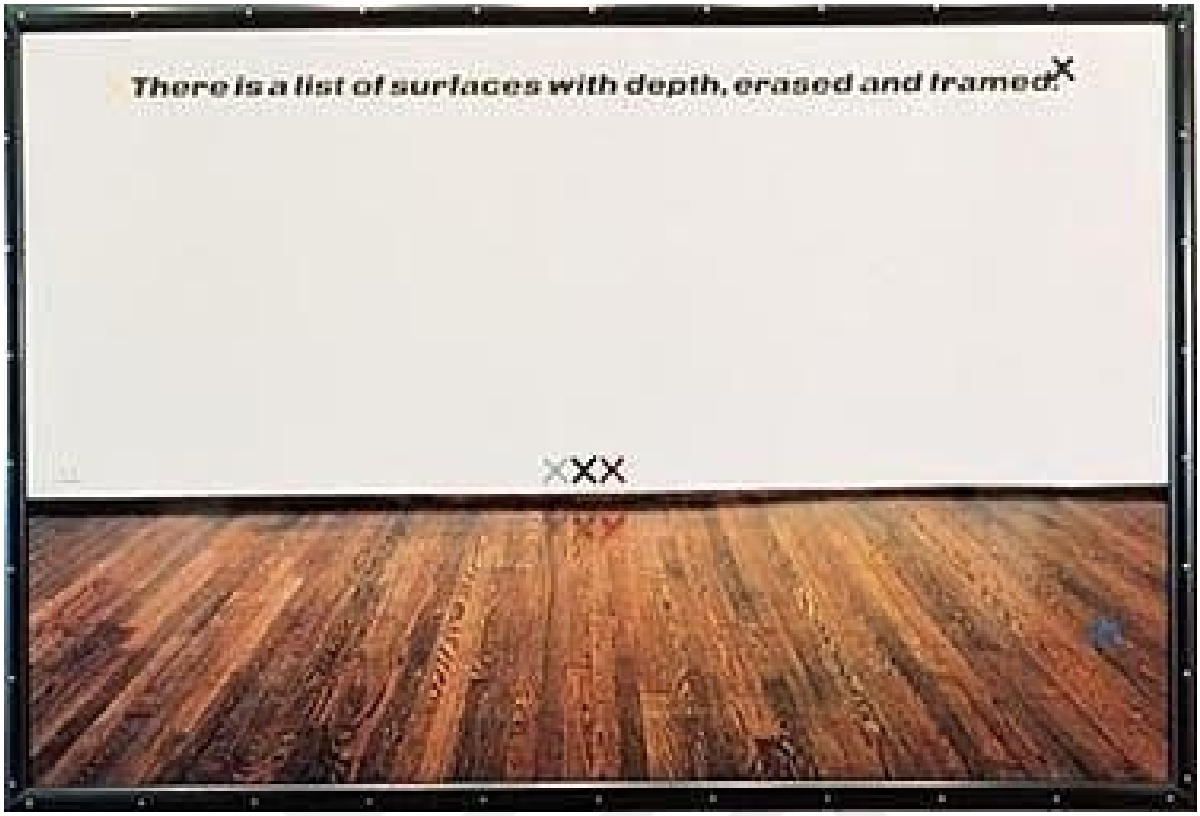
Resim 29: Joseph Kosuth, *Text/Context*, 1979.

Kosuth'un antropolojikleşmiş sanat içinde bir diğer çalışması 1981 tarihli Cathexis'dir. Bu çalışmasında Kosuth, 16. Ve 17. yüzyıllar arasında yapılan resimlerin siyah beyaz fotoğraflarını kullanarak baş aşağı konumlandırmıştır. Ayrıca sanatçı fotoğraflar üzerine x işaretleri yerleştirmiş ve eski metinlerle birleştirerek sergilemiştir. Kosuth burada izleyiciyi kalıplaşmış geleneksel sanat anlayışından uzaklaştırarak kültürel bir anlam yaratmayı hedeflemiştir. Bilinen bir durum içinden izleyicilere yeni bir bakış açısı sunmuştur. Böylece iptal etme olarak tanımladığı bu işlemle anlamın yeniden üretilebileceğini göstermiştir.



Resim 30: Joseph Kosuth, *Cathexis #39*, 1981.

Kosuth iptal etme işlemini 1985'te Fort! Da! İsimli çalışmasında da uygulamıştır. Fort! Da! Freud'un 'Jenseits des Lustprinzips' (Haz İlkesinin Ötesinde) adlı kitabında varlık ve yokluk süreçleri ile ilgili bahsettiği bir oyundur. Bu oyunu Kosuth sunuş biçimi olarak ele almıştır. Çalışmasında mekânın duvarlarına 'derinliği silinmiş ve çerçevelenmiş yüzeylerin listesi var' gibi mesajlar yazmıştır. Ayrıca x işaretleri yapıştırarak, yerleştirmelerin değişik açılardan altı tane fotoğrafını çekmiştir. Kosuth bu fotoğrafları daha sonra mekanın duvarlarında ki mesajların üstüne asarak dördüncü bir x eklemiş, aynı zamanda yere de x işaretlerini yapmıştır. Bu şekilde izleyicileri Freud' un sözünü ettiği oyunda ki gibi bir oyuna dahil ederek cümlelerin arkasındaki anlamları sorgulamalarını istemiştir (Atakan, 2008: 86-87).



Resim 31: Joseph Kosuth, *Fort! Da! 3*, 1985.

"Üzerine konuşulamayan konusunda susmalı" (Wittgenstein, 2013: 173). Wittgenstein'ın Tractatus'u özetlediği bu sözleri Kosuth'un sanatsal önermeleri için pek öyle olmamıştır. Kosuth Wittgenstein'a ithafen 100. doğum yılı olan 1989'da Viyana ve Brüksel'de 'The Play of the Unsayable' (Söylenemeyenin Oyunu) isimli bir sergi düzenlemiştir. Burada galeri mekânının duvarlarına Wittgenstein'ın metinlerini aktarmış ve metinlerin bazı kısımlarını başka sanatçıların çalışmaları ile kapatmıştır. Böylece göstergesel bir zincir oluşturan Kosuth, en etkin rolü izleyiciye vermiştir. Kosuth burada birçok sanatçının fotoğraf çalışmalarını birlikte sunarak, nesnenin biçim-bilimsel benzerlikleri ve anlamı arasındaki farklılıklara dikkat çekmiştir. Bu durumda dil oyunları ile yeni anlamlar kazanan metinde, söylenemeyen açığa çıkmıştır.



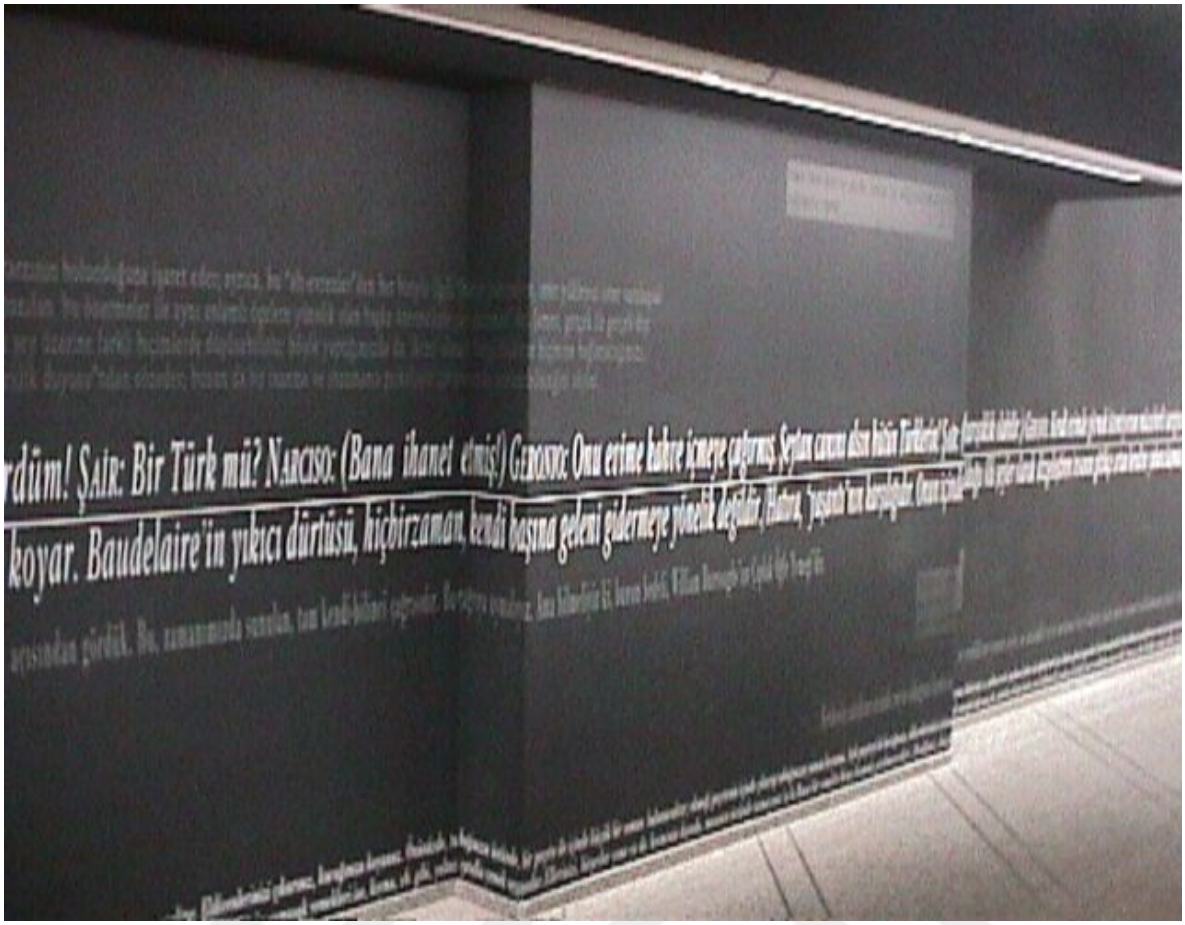
Resim 32: Joseph Kosuth, *The Play of the Unsayable: Ludwig Wittgenstein and Twentieth Century Art*, 1989.

Kosuth, 1990'da Brooklyn Müzesi'nin büyük lobisinde, müzenin koleksiyonundan eserler seçerek, geleneksel görsellikte bir yerleştirme gerçekleştirmiştir. 'The Play of the Unmentionable' (Söz Edilemeyenin Oyunu) ismini verdiği bu yerleştirmesinde farklı kültürlere ait eserlerle cinsellik, din, siyaset, sansür gibi temaları işlemiştir. Sanatçı, sanat yapıtları ve nesneleri arasına Jean Jacques Rousseau gibi filozofların, Oscar Wilde gibi yazarların ve Adolf Hitler gibi politikacıların kışkırtıcı sözlerini içeren alıntılar da yerleştirmiştir. Bu şekilde eski kültürleri bir oyun içinde sunan Kosuth, anlam üretme sürecinde, izleyicilerin sübjektif yargılarına vurgu yapmıştır. Kosuth koleksiyondan seçtiği sanat yapıtları ve sanat nesnelerinin günümüzdeki bağlam algısında çağrışımlarının değiştiğine dikkat çekmiştir.



Resim 33: Joseph Kosuth, *The Play of the Unmentionable*, 1990.

Kosuth, izleyicileri yaşadıkları kültürden uzaklaştırarak, farklı kültürlerle tanıştırmayı hedeflemiştir. 1999'da sergilediği 'Guests and Foreigners, Rossini, İstanbul, Turkey' (Konuklar ve Yabancılar: Rossini Türkiye'de) çalışmasında da Rossini'nin 'İtalya'da Bir Türk' adlı operasından ilham alarak galeri duvarlarının orta kısımlarına librettosunu yerleştirmiştir. Sanatçı bu yerleştirmesinde gündelik yaşama dair metinlerle Borges, Wittgenstein gibi yazarların metinlerine de yer vermiş ayrıca Türkiye'ye ya da yurt dışına göç etmek durumunda kalmış aydınların ve sanatçıların adlarını da eklemiştir. Böylece mekanda hem parçalanma hem bütünlük hissi yaratan Kosuth, konuk ve yabancı kavramlarıyla Türkler'in İtalya'daki ikilemini irdelemiştir. Hem Roma hem de New York'ta yaşayan Kosuth aynı zamanda kendisinin de bu ikilemi yaşadığını ve Hans-Dieter Bahr'ın kitaplarını okuduktan sonra konuk ve yabancılar gibi temalarla ilgilenmeye başladığını dile getirmiştir. Sanatçı, Oslo ve Frankfurt'ta da aynı başlıkla sergi gerçekleştirmiştir.



Resim 34: Joseph Kosuth, *Guests and Foreigners: Rossini*, İstanbul, Turkey, 1999.

Kosuth, kültürel bağlamdaki en büyük neon yerleştirmelerinden birini Venedik Bienal'i için düzenlemiştir. 'The Language of Equilibrium' (Denge Dili) ismini verdiği çalışmasında San Lazzaro Adası'nın çan kulesi, gözlemevi binası ve marina çevresi gibi farklı bölümlerine sarı neon ışık kullanarak İtalyanca, İngilizce, Ermenice metinler yerleştirmiştir. Ermenilere ait olan adanın bu bölümlerinde Kosuth, dil aracılığı ile adanın tarihi, uluslararası kültür içindeki konumu ve mimarisini vurgulamıştır (Esnault, 2007).



Resim 35: Joseph Kosuth*, The Language of Equilibrium*, 2007.

Yeni anlamlarla karşımıza çıkan 'The Wake' (Uyanma) isimli sergisinde Kosuth, bu kez James Joyce'un Finnegans Wake kitabına gönderimlerde bulunmuştur. Kitaptan bazı kelimeleri seçerek galerinin duvarlarına beyaz neon ışıkla konumlandırmıştır. Bu şekilde kelimelerin sayfalarındaki konumlarına ve aralarındaki ilişkilere dikkat çekmiştir. Kosuth yaptığı işle ilgili şu açıklamalarda bulunmuştur. "Benim işim bir oyun, oyunu bozan bir oyun, bu oyunda bir adamın söylemek istediği başka bir adamın söylemek istediğinden üretiliyor, kültürel söylemimizin içindeki bir an başka bir anın içinden tekrar ortaya çıkıyor" (Öztürk, 2012). Kitabın Türkçe çevirisi yayımlanmadığı için Kosuth bu yerleştirmeyi hem İngilizce hem Türkçe olarak sunmuştur.



Resim 36: Joseph Kosuth, *The Wake*, 2012.

Kosuth 2015'te Norveç'te düzenlediği 'Zoology of Thinking' (Düşünme bir Zooloji) başlıklı sergisinde 1965 ve 2015 yılları arasında ki farklı serilerinden 47 eserini bir araya getirmiştir. Sözlük tanımlarını kullandığı İlk kavramsal eserlerinden 'One and Three Rulers' (Bir ve Üç Cetveller) ve 'Art as Idea as Idea' (Düşün olarak Sanat Düşünü) serisinden çalışmaları dilsel araştırmalarının başlangıcı olarak yer almaktadır.

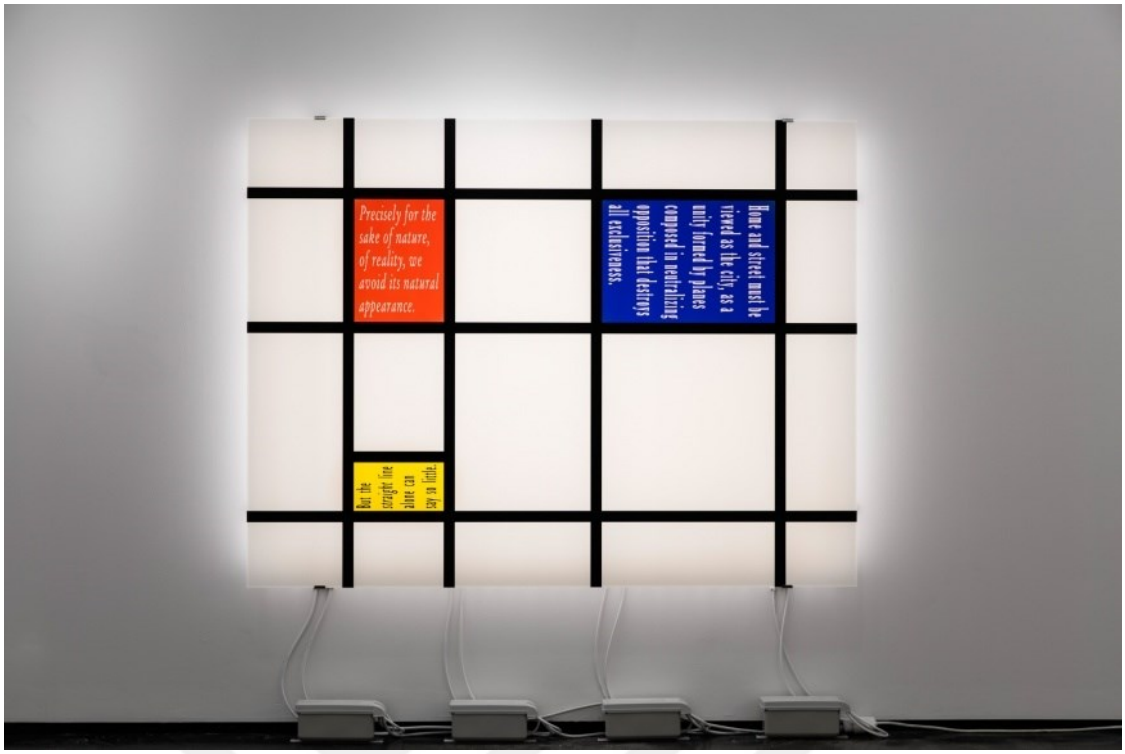
Sergide bulunan bir diğer çalışması da Mondrian'ın çalışmalarının bir çeşit temsilidir. Kosuth, Wittgenstein'ın düşüncelerinden etkilenerek gerçekleştirdiği 'L.W.'s Last Word' (Son Kelime) (1991), 'Legitimation #4' (Meşrulaştırma) (1987) çalışmaları ile filozofların alıntılarından oluşan A Propos 'Réflecteur de Réflecteur' (Reflektör Reflektör 2014) düzenlemelerini de sergiye dahil etmiştir. Ayrıca Kosuth burada farklı dillerde ve farklı şekillerde, ondokuz neon elemanlarıyla 'Nineteen Locations of Meaning' (Anlam Ondokuz Yerleri) kelimesini yazarak dil ve anlam arasındaki ilişkileri araştırmıştır. Sanatçı, Erken Kavramsal Sanat eserleri ile son dönem çalışmalarını analizlemektedir (Brandstrup Galleri, 2015).



Resim 37: Joseph Kosuth, *Zoology of Thinking*, 2015.

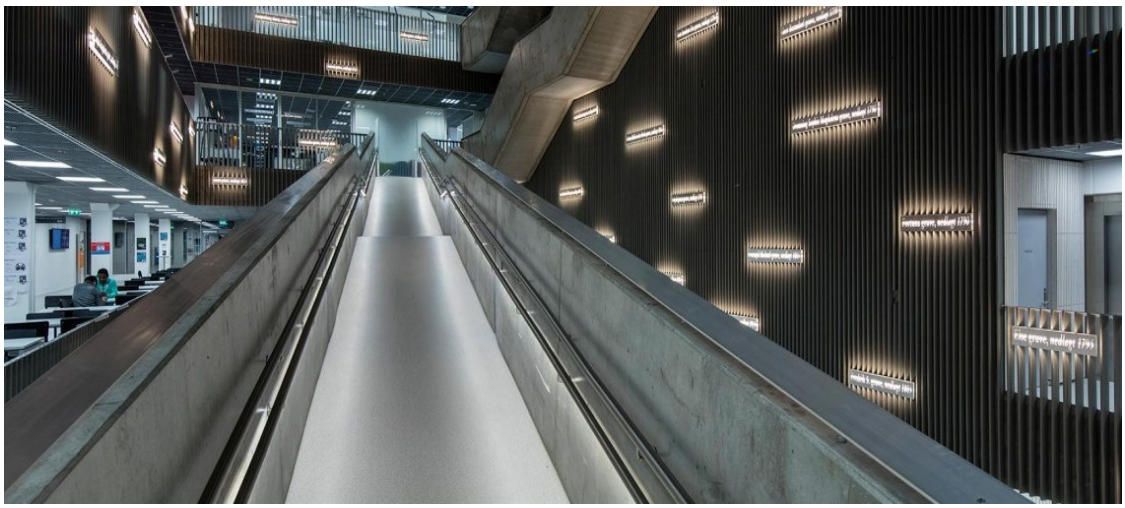


Resim 38: Joseph Kosuth, *Zoology of Thinking*, 2015.



Resim 39: Joseph Kosuth, *Zoology of Thinking*, 2015.

Kosuth aynı zamanda Norveç Kongsberg'de 'A Monument of Mines' (Maden Anıtı) adını verdiği en büyük kamu kurulumunu gerçekleştirmiştir. Krona Bilgi ve Kültür Merkezi'nin duvarlarına tüm zamanlarda işletilen gümüş madenlerinin isimleri ve kapalı oldukları yıldan oluşan 136 neon kurulumu gerçekleştirmiştir.



Resim 40: Joseph Kosuth, *A Monument of Mines*, 2015.

1965'ten günümüze değin Kosuth, düşünce ve dil bağlamında pek çok eser gerçekleştirmiştir.

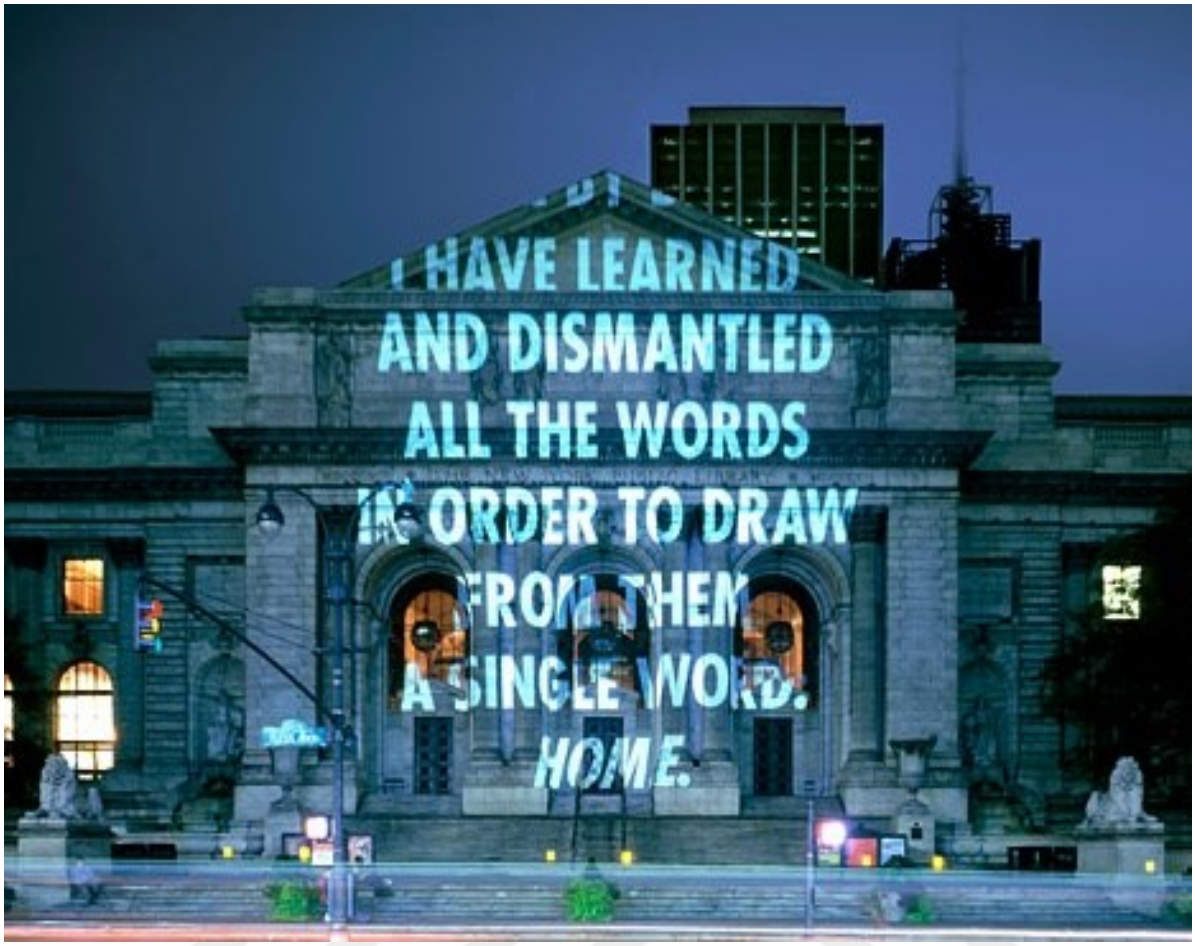
3.3. Kosuth'un Günümüz Sanatındaki Yeri

Dada, Pop Sanatı ve Minimalizm akımlarını izleyen Kavramsal Sanat; Fluxus, Vücut Sanatı, Yeryüzü Sanatı, Performans Sanatı, Süreç Sanatı, Yoksul Sanat gibi bazı karşı-biçimci eğilimlerle aynı zamanlarda ortaya çıkmıştır. 1961'de Henry Flynt tarafından ilk kez 'kavram sanatı' olarak anılan akım daha sonra Kosuth ve Art and Language grubu tarafından başka anlamlarda kullanılmıştır.

Kavramsal nitelikteki ilk sanat sergisi 1969'da Seth Siegelaub isimli bir galeride Kosuth, Barry, Huebler ve Weiner'ın katılımıyla oluşmuştur. Bu sanatçılar fikrin önemini öne sürerken aynı zamanda müze ve galerilerin dayattığı sanatsal kategorilerle meta olarak görülen sanat yapıtlarını sert bir dille eleştirmişlerdir. Modernizmin biçimci sanat anlayışının tepkisel bir ifadesi olan bu sergi sonrasında, kavramsal sanat hızla yaygınlaşmıştır.

Biçimci sanat anlayışına kökten karşıt bir tavırla nesnesizleşmek üzerine kurulan bu akım 1970'lerin ortasında müze ve galerilerin sanat politikalarını değiştirmeleri üzerine başlangıcında ki etkisini yitirmiştir. Böylece Kosuth ve akım içerisinde ki diğer sanatçılar bu kurumlarla çalışmaya başlamışlardır. 1960'lar ve 1970'ler de büyük bir yankı uyandıran Kavramsal Sanat'ın günümüzde hala etkileri devam etmektedir.

Amerikalı sanatçı Jenny Holzer, çoğunlukla Led teknolojisini kullanarak kamusal alanlarda metinsel çalışmalar yapmıştır. Holzer 2006'da Samuel Beckett'ın 100. Yıldönümü için İrlanda'nın Dublin kentine ve Londra'nın bazı noktalarına Beckett ve ünlü diğer şairlerden alıntılar yaparak bir dizi gerçekleştirmiştir. Dilin anlamını sorgulayan sanatçının işlerin de Kosuth'un düşünce ve dil araştırmalarının etkileri gözlemlenmektedir.



Resim 41: Jenny Holzer, *Untitled (Samuel Beckett's Birthday),* 2006.

Günümüz sanatçılarından Marti Cormand, 1960 ve 1970'lerde kavramsal sanat hareketinin çizilmiş bir antolojisini sunmaktadır. Joseph Kosuth, Marcel Broodthaers, Cildo Meireles, Sherrie Levine, Luis Camnitzer, Liliana Porter ve Horacio Zabala'nın çalışmalarını kâğıt üzerine grafit tekniği ile işlemiştir. Sanatçı işlerin yapım sürecini üç aşamalı olarak sergilemiştir. Nesnelerin kâğıt üzerinde yavaş yavaş yer alması söz konusudur. Cormand bu çalışmalarında süreçlere dikkat çekmek istemiştir.



Resim 42: Marti Cormand, *Formalizing Their Concept,* 2013.



Resim 43: Marti Cormand, *Formalizing Their Concept: Joseph Kosuth "One and Three Chairs",* 1965, 2013.

Kosuth'un sanatından etkilenen bir başka günümüz sanatçısı da Tracy Emin'dir. Kosuth 'An Object Self Defined' (Kendiliğinden Tanımlanmış Bir Nesne) adlı çalışmasında neon ışıkla birlikte dili bir sanat yapıt olarak kullanmıştır. Tek başlarına iken farklı anlamlar taşıyan her bir kelimeyi sanatçı, bir bütün içinde ele alarak nesne üzerinde hakimiyet kurmuştur. Aynı durum Emin içinde söz konusu olmaktadır. Emin, güvensizlik, aşağılanma, kusur gibi hayata

dair konuları işlerken dili şiirselleştirmektedir. 2014 tarihli 'Trust Yourself' (Kendine Güven) adlı çalışmasında Emin, neon ışıkla kelimeleri kendi anlamlarından uzaklaştırarak yeni bir anlam yaratmıştır. Emin ile Kosuth arasındaki benzerlik Duchamp'ın hazır-yapım olgusuna dayandırılabilir. Sanatsal bağlamda her iki sanatçıda bazı çalışmalarında Duchamp'a göndermelerde bulunmuştur.



Resim 44: Joseph Kosuth, *Self Defined Object (Green),* 1966.



Resim 45: Tracey Emin, *Trust Yourself,* 2014.

Gündelik hayatın her alanında kendini etkin bir biçimde gösteren sanat, Donald Kuspit'i eleştiriye sevketmiştir. Kuspit günümüz sanatçılarının sanatı gündelik hayata bu denli karıştırmalarını doğru bulmamaktadır. Ona göre:

> Holzer ve Kruger'in postsanatı, sıradan olanı gösteri gibi algılar ya da onu gösteriye dönüştürür, böylece gösterinin, postmodern sıradanlığın temel öğesi olduğuna işaret eder. Dille yapılan her türlü Postmodern Sanat, toplumsal gösteri olarak düşünüleni sıradan dile yaklaştırır; Joseph Kosuth'un Bir ve Üç Sandalye (1965) ve Düşünme Olarak Sanat (1966) adlı eserlerinden beri durum budur (Şahiner, 2014: 21-22).

Bu yaklaşımı ile Kuspit özellikle Kosuth'un düşünce ve dil bağlamını olumsuzlamaktadır. Çünkü Sanatın dilsel doğasına yönelik sorgulamalar Kosuth'un sanat önermelerinin bir sonucudur. Halbuki Kuspit'in bu düşüncesinin aksine gerek Kosuth, gerekse Kavramsal Sanat'ın diğer önemli temsilcileri dili geçici ya da gündelik bir ifade yolu olarak kullanmamışlardır. Önermelerini anlam üretme sürecinde oldukça zorlayıcı bir biçimde sunmuşlardır.

> Kavramsal Sanatın katkısı doğru biçimde değerlendirilmek isteniyorsa başlatmış olduğu değişen sanat pratiğine bakmak gerekir. Pazarın beslediği Transavanguardia, vahşi (wild painting) resim ve 80'lerin Regan Dönemi petrol bolluğu, kavramsal sanatın terk edilmesinden daha çok, onun önerilerinin ve potansiyel uzun ömürlülüğünün onaylanmasıydı. Son yirmi yılda Documenta'ları, Venedik Bienal'lerini ve diğerlerini ayrıca neredeyse sayısız küçük büyük grup ya da bireysel gösterileri görme fırsatınız oldu mu? Yalnızca Kavramsal Sanat daha fazlası değil, en büyük etkidir (Sönmez, 1999: 36).

Kosuth'un sanat algısı, teknoloji alanındaki gelişmelerle birlikte günümüzde söyleme ve teorik alt yapılara daha çok başvurulan bir sürece dönüşmüştür.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. Kosuth'la Kavramsal Sanat Üzerine Söyleşiler

4.1. Kosuth ve Mihaly Szedy-Maszak ile Söyleşi Notları

Szécheny ödüllü ünlü edebiyatçı Profesör Michael Szedy-Maszak ile Kosuth arasında 24 Şubat 1993 tarihinde Budapeşte Hotel Astoria'da gerçekleştirilmiştir.

Bu söyleşide Szedy Maszak Kosuth'un 1969'da sanatçı olmanın sanatın doğasını sorgulamak anlamına geldiğini söylediğinden yola çıkarak, sanatçının 90'ların başında hala aynı düşünceye sahip olup olmadığını sormaktadır. Kosuth'un yanıtı altmışlardaki sanatçı ile ilgili düşüncesini, söyleşinin yapıldığı tarihte de aynen koruduğu yönündedir. Sanatçının yapıtını oluştururken belirli gözlemlerle işe başladığını dile getirmektedir. Bu konuda kendi hislerinin, sanatın bir anlam ifade etmekten oluştuğunu ve kişinin çalışmasına başlarken sanatın anlamını katması gerektiğini vurgulamaktadır (Katalin, 1993: 102).

Ardından Maszak Kosuth'un bu düşüncesinin Sosyal Araştırmalar Okulu ile ilgisini sorgulayarak, burada Marksizm'den etkilendiği görüşünü yöneltmiştir. Bunun üzerine Kosuth sanat ve felsefe ilgisinin Sosyal Araştırmalar Okulu öncesine dayandığını bu süreçte resim ve heykel alanlarında çalışmakta olduğunu söylemektedir. Daha sonra anlamın ne olduğu üzerine düşünmeye başladığını, Wittgensteın'ın Tractatus eserini inceledikten sonra sanat ve felsefe arasındaki bağlantısının başladığını öne sürmüştür. Ayrıca Sanatçı belli bir noktada bunun üzerinden gittiğini fakat felsefede çelişkili şeyleri saptamasından sonra kültürel antropoloji alanıyla ilgilenmeye başladığını dile getirirken, Stanley Diamond ve Robert Scholte ile sosyal araştırmalar okulunda araştırma kurslarına katıldığını belirtmiştir. Burada Giambattista Vico, Jean Jacques Rousseau ve Karl Marx felsefecilerini araştırırken, Dell Hymes'ın '*Reinventing Anthropology*' (Antropolojinin Yeniden Keşfi) adlı eserine katkısı olan bir grubun bulunduğu ve çok faydalı olduğunu eklemiş, The Fox'un oluşumuna marksizmin etkisini vurgulamıştır (Katalin, 1993: 102-103).

Bir diğer soruda Marksizm ve Wittgenstein arasındaki bağlantının ne olduğu üzerinden şekillenmektedir. Bu durumda Kosuth Wittgensteın'ı işlevsel bir alanda yapı unsuru şeklinde

kullandığını ve bunu yaparken Duchamp'ın paradigmasından yararlandığını söylemektedir. Böylece muhafazakâr eleştirmenlerinde daha rahat yorumlayacağını çünkü derin bir yapısal seviye çıkarımı, Duchamp'tan da daha derin olduğu fark edilebilmektedir. Sanatçı felsefenin dışında Kafka, Musil, Freud, James Joyce ve Venedik bienali için Italo Svevo'dan alıntılar kullandığını dile getirmiştir. Ayrıca felsefeyi, kültürel hayat ile birleştirerek felsefi bir hizmet gerçekleştirebileceğini ileri sürmektedir. Kosuth'a göre "Sanat genellikle belli bir yolla bir toplulukla meşguldür ve bu yol dünya ile yaşam arasında bir ilişkiye sahiptir ve işte bu yüzden bunların tümü teori denilen bir etkinlik olarak kalır... Sanat bizim anlayışımızı şekillendiren herşeyin anlamının ufkuyla ilgilenebilir" (Katalin, 1993: 103-104).

Mazsak Kosuth'a çalışmalarının postmodern bir süreci yansıtıp yansıtmadığını sormaktadır. Bu soru üzerine Kosuth 1970'de Leo Castelli galerisinde sergilediği çalışmalarını 'Post Modern' olarak adlandırdığını ve terimin henüz yaygın olmadığı, 1970'lerin sonlarında bir yazısında kullandığını söylemiştir (Katalin, 1993: 105).

Sanatçıya yöneltilen bir başka soruda kendisini hala kavramsalcı olarak görmekte midir? şeklinde gelmiştir. Kosuth, bu konuda kendisinin bir yorumda bulunmasının önemsiz olduğunu ve geçmişte böyle bir iddiada bulunanları bu sanat hareketinde bir araya getirdiğini belirtmiştir. Henry Flynt'ın 'üzerine de bir yorumda bulunarak, Kavramsal Sanat bağlamında hiç bir uygulamasının olmadığını ve kökenine tamamen yabancı olduğunu eklemiştir. Aynı zamanda Flynt'ın 'Concept Art' makalesinin Kavramsal Sanat ile pek ilgisinin olmadığı düşüncesini öne sürmüştür (Katalin, 1993: 106-107).

Maszak Wittgenstein doğduğu Orta Avrupa'da modernitenin sorunlu olduğu ve bunu eserlerine yansıtmadığı düşüncesi ile Kosuth'a sanatta ilerici olma fikrinin ve Wittgenstein'ın felsefesinin arasında herhangi bir bağlantısının olup olmadığını sormuştur. Bunun üzerine Sanatçı, bir bağlantısının olmadığını hatta 'Felsefe Sonrası Sanat' makalesinde bazı pozitivizmlerin başarısız olduğunu söylemektedir. Ve devamında Muhafazakar okuyucuya göre 'retro lerleme' biçiminde direnerek, yirmi yıl boyunca ilerlemeye karşı çıktığını dile getirmiştir (Katalin, 1993: 107).

Daha sonra Maszak Kosuth'a, Macar Sanatı ile yakın olup olmadığını ve öyleyse nerede gördüğü sorusunu yöneltmektedir. Kosuth Avrupa'da gördüğünü söylemekte ve Batı'da 1990'lara kadar makul bir etkisi olduğunu belirtmektedir (Katalin, 1993: 108).

Mazsak'ın Macar Sanatı üzerinden bir başka sorusu da Budapeşte'de kaldığı sürede Macar sanatçıların çalışmalarında bir değişiklik söz konusu mudur? Şeklindedir. Kosuth öncellikle iletişimde olduğu bazı genç sanatçıların olduğunu ve bu söyleşiden sonra çalışmalarını görmeye gideceğini belirtmektedir. Ardından Roland Pereszleny ve Balazs Beothy'inin çalışmalarını ilginç bulduğunu ayrıca Orshi Drozdik'in çalışmalarını da desteklediğini söylemektedir. Bu konuda New York'da sanatçıların bulundu squat Macar tiyatrosunu da örnek göstermiştir (Katalin, 1993: 111).

4.2. Kosuth ve Bartomeu Mari ile Söyleşi Notları

Bu söyleşi, Barselona Çağdaş Sanat Müzesi'nin Sanat Direktörlüğü görevinde bulunmuş olan Bartomeu Mari ile 10 Mart 1993 tarihinde Kosuth'un Belçika'da, Gent şehrindeki stüdyosunda gerçekleştirilmiştir.

Mari, Kosuth'un 1960'lar da 'Kategorilerin Özeti' adlı çalışmasında, sanatın içeriği ve anlamını sorgularken mimari mekanların haricinde, kamusal alanlarda da çalışmalarını sergilediğine dikkat çekmektedir. Bunun üzerine sanatçının 1990'lardaki çalışmalarından Figeac 'Ex Libris' ve Documenta IX'i örnek göstererek, tarih'in belli bir durumu içerisinden daha çok geliştirilmiş olduğu yorumunda bulunmaktadır. Mari'ye göre Sanatçının Kategorilerin Özeti çalışması tarihin yapısının belli bir fikrini yansıttığını düşündürmektedir. Ardından Kosuth, etkinliğinin vurgusunun 'sanat için sanat' söz konusu olduğunu, gereksiz tekrar dilbiliminin terim olarak bir anlam ifade etmediğini ve kültürel bağlamda bir anlamının olabileceğini öne sürmüştür. Kişi kültürün içindeki ne kadar sanat çalışmaları ve sanat fonksiyonunun çıkarımlarını bulmaya çalışsa da sanatın doğasının ne olduğunu bilememektedir. Bu durumda mümkün olan anlamlarını açması gereklidir. Kosuth kendi çalışmalarında ele aldığı sosyal çerçevelemenin nasıl işlediğini buna örnek vermektedir. 'Antropolog olarak sanatçıda bu nedenden dolayı kültürün en açık modeli olan dil ile ilgilendiğini belirtmiştir (Katalin, 1993: 148-149).

Yönetmen sonra Kosuth'a, 'Felsefeden Sonra Sanat' makalesinin toplumsal alanda bir etkileşim kazanabilmek için sanatın beklenen sorununu yükselttiği düşüncesini iletmekte ve sanatın 1990'larda hala rasyonel sonrası bir etkinlik mi? yoksa irrasyonel olarak mı işlev gördüğünü sormaktadır. Kosuth'un yanıtı ise; Sanat geçmişe yönelik bir beklentiye girerse, 'yüksek Pazar dönemi' teorik olmayan belirli türde soruları ele alarak, o zaman felsefe

sonrası bir etkinlik olacaktır. Kosuth'a göre sanat, geleneksel felsefenin akademik kuramından farklı olarak malzemesini, zihinsel paradigmalarımızda ki kitle kültürü anlayışından almaktadır. Kosuth, bu nedenle politik kültürde önemli bir rolünün olduğunu ve tüm toplum anlayışını biçimlendirdiğini düşünmektedir. Bunu anlam bakımından güç bir mantık boşluğunda gerçekleştirdiğini dile getirmiştir. Ve ardından sanatçı, anlam üretme eğiliminde olan sanatın, bazı şeyleri içinde bulunmadan kullanarak dünya için muhafazakâr bir proje yapmaya devam ettiği görüşünü eklemiştir (Katalin, 1993: 151-152).

Kosuth'a daha sonra Venedik Bienal'inde ne yaptığı sorusu sorulmuştur. Bunun üzerine Kosuth, burada bir kurulum oluşturduğunu ve bunu Italo Svevo'nun 1925 tarihli 'The Confessions of Zeno' adlı yapıtından bir metin kullanarak yaptığını söylemiştir. Svevo'nun iki kitabının başarısız olmasından sonra yirmi yıl yazmayı bıraktığını ve James Joyce ile tanışmasının ardından Zeno'yu ürettiğini de belirtmiştir. Kosuth'a göre Zeno karmaşık bir romandır. Söylemimizin temeli olan çok fazla kavramın ilk kez bu romanda ele alındığını söylemektedir. Svevo'nun bu romanında Sigmund Freud'un etkileri söz konusudur. Kosuth, Çift taraflı terapi olarak tasarlanmış bir kitap olduğunu, Svevo'nun entelektüel mizah anlayışı ve yapısı nedeniyle yıllar önce kendisinde etki bıraktığını dile getirmektedir. Venedik bienal'inde kullanım nedenini de yazarın buraya yakın olan İtalya'nın Trieste şehrinde doğması olarak açıklamıştır. Sanatçı kurulumunda zeno figürünü daha çok güncel noktalar üzerinden aldığını, Zeno'nun toplumla kıyaslandığında hasta gibi görünmediğini hatta burada toplumun çare olarak gördüğü analisti artık temsilci olarak reddettiğimiz şeklinde olduğunu ifade etmektedir. Zeno çalışmada bir sanatçı rolündedir. Kosuth bunu bir taktik olarak aldığını, arzu ve ölüm temaları ile Zeno izleyici bağlamında onların arasındaki yerini yansıttığını söylemektedir. Bağlam, dünyaya ilişkin nasıl gösterildiği ya da reddedildiğinin sorun olmadığı bir perspektif sunmaktadır (Katalin, 1993: 152-153-154).

Mari, Kosuth'un hem yazar hemde sanatçı olarak üretimlerine ilgi duyduğunu belirtmiştir. Ardından bu iki etkinliğinin 1993'te nasıl bir ilişkisi olduğunu sormaktadır. Kosuth bunun sanat teorisi olduğunu ve 1960'larda eleştirmenlerin çalışmasını mevcut taksonomi içinde değerlendirdiğini söylemiştir. Sanatçı sonra benzer çalışmalara Amerika'da Post-Minimalizm denildiği görüşünden yola çıkarak Ayrımın Post-Minimalizm ve Kavramsal Sanat arasında olduğunu söylemektedir (Katalin, 1993: 156-157).

SONUÇ

Sanatın 20. Yüzyılda sürekli bir değişim ve gelişim içerisinde olduğu, 1960'larda ortaya çıkan Kavramsal Sanat'ın da bu bağlamdan günümüze farklı şekillerde etkisini sürdürdüğü görülmektedir.

Kavramsal Sanat, Henry Flynt ve Sol LeWitt'in sanat önermelerinden sonra Kosuth ve Art and Language grubu tarafından başka anlamlarda ele alınmıştır. Kosuth, dil felsefesi, antropoloji gibi birçok konuda araştırma yaparken sanatın ne olduğu üzerine bir düşünce geliştirmiştir. Bu düşünceden hareketle, biçimci sanattan uzaklaşmış, sanatın yapısı ve sanatçının rolünü sorgulamıştır. Bu süreçte Wittgenstein'ın düşüncesinin içerimleri etkili olmuştur. Kosuth, estetiği sanattan ayırarak, dili sanata koşul almıştır. 1969'da 'Felsefeden Sonra sanat' adlı bir makale yayınlayarak Kavramsal Sanat'ın netleştirilmesi üzerinde durmuş ve Duchamp'a göndermelerde bulunmuştur. Sanatçı, 1960-1975 yılları arasında ki çalışmalarında çözüm-bilimsel bir çerçevede ilerlemektedir.

Kosuth'un öncülü olan akımlar içerisinde Dada hareketi ve Sürrealizm ile ilişkide olduğu saptanmıştır. Bahsi geçen bu iki akım açıklanarak Duchamp ve Magritte'nin çalışmaları ile karşılaştırmalar yapılmıştır. Bu durumda Dada Hareketi ve Kosuth ilişkisinde Kavramsal Sanatın oluşumuna en büyük etkinin Dada, Kosuth'un sanatsal önermelerinde ki etkinin de Duchamp olduğu gözlemlenmektedir. Düşünsel alt yapı Duchamp'ın read-made olgusuna dayandırılmaktadır. Fiziksel düzlemde Kosuth'un Duchamp çalışmalarına gönderme yaptığı söylenebilir. Kosuth'un Magritte ile ilişkisi ise; hem dilsel hemde düşünseldir. Her ikiside dil oyunları ile düşünsel süreçleri irdelemektedir. Dolayısıyla Magritte'ın de Kosuth'u etkilediği ifade edilebilir.

Duchamp'ın sanat önerisi ve Magritte'in eserlerinde yazıyı kullanmasıyla, sanatta temsil dilinin değiştiği ve kavramsal bir boyuta ulaştığı görülmektedir. Kosuth özelinde gerçekleştirilen dilsel önermeler, temsilin kavramsal dönüşümünün önemli bir örneği olmuştur.

Kosuth ve diğer kavramsal sanatçılar, başlangıçta müze ve galeriler tarafından dayatılan geleneksel sanat biçimine bir tepki olarak doğmuş fakat 1970'lerin ortalarına doğru kurumsallaştıkları gözlemlenmiştir. Bu süreçte Kosuth'un sanat tanımı da değişme

göstermiştir. “İnsanlar savaşır ve savaşı kaybeder ve kaybetmelerine karşın, uğruna savaştıkları şeyler gerçekleşir ve gerçekleştiği zaman bunu kastetmediklerini anlarlar ve başka insanlar, aynı şeyler için başka bir ad altında yeniden savaşmak zorundadırlar” William Morris’in bu sözleri Kosuth’un sanat algısı olarak değerlendirilebilir (Atakan, 1995: 95-96).

1960 ve 1970’lerde etkin olan Kavramsal Sanat’ın, günümüzde bazı sanatçılar üzerinden hala etkisini sürdürmekte olduğu söylenebilir.

KAYNAKÇA

Antmen, Ahu (2009). 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, İstanbul: Sel Yayıncılık.

Artun, Ali (2012). Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi (2. Baskı), İstanbul: İletişim Yayınları.

Atakan, Nancy (2008). Sanatta Alternatif Arayışlar, Zeynep Rona (çev.). İzmir, Karakalem Kitabevi.

Atakan, Nancy (1995). Türkiye'de Kavramsal Sanat (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Aysan Şükrü, Aydın Celal, Dedeal Leyla, Destecioğlu Asuman, Ekler Tülay, Kaya Bedriye, Kekeç Aykut (1997). Sanat Tanımı Topluluğu Çalışma 3, İstanbul: Birlik Ofset.

Batur, Enis (2009). Modernizmin Serüveni Bir "Temel Metinler" Seçkisi 1840-1890 (8. Baskı). İstanbul: Alkım Yayınevi.

Baykam, Bedri (1999). Maymunların Resim Yapma Hakkı (2. Baskı). Püren Özgören (Çev.). İstanbul: Literatür Yayıncılık.

Bozkurt, Nejat (2004). Sanat ve Estetik Kuramları (4. Baskı) Bursa: Asa Kitabevi.

Bürger, Peter; Artun, Ali (2012). Avangard Kuramı (7. Baskı). Erol Özbek (Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Dachy, Marc (2014). Dada Sanatın Başkaldırısı. Orçun Türkay (Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Farthing, Stephen (2013). Sanatın Tüm Öyküsü. Firdevs Candil Çulcu (Çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Foucault, Michael (2014). Bu Bir Pipo Değildir (11.Baskı). Selahattin Hilav (Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Gıntz, Claude (2010). Başka Yerde & Başka Biçimde. Muna Cedden (Çev.). Ankara: Dost Kitabevi.

Gombrich, Ernst Hans Josef (2004). Sanatın Öyküsü. Erol-Ömer Erduran (Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Harrison, Charles; Wood, Paul (2011). Sanat ve Kuram 1900-2000. Değişen Fikirler Antolojisi. Sabri Gürses (Çev.). İstanbul: Küre Yayınları.

Keserü, Katalin (Ed.) (1993). Zeno At The Edge Of The Known World. Italian: P & L Grafika BT.

Sönmez, Ayşegül (1999). *Perdeler Açılıyor*. Milliyet Sanat, 465, s. 36.

Şahiner, Rifat (2009). *Derida ve Yapıbozumcu Strateji*, Sanat Dünyamız, 110, s. 173.

Şahiner, Rifat (2013). Sanatta Postmodern Kırılmalar (2. Baskı). Ankara: Ütopya Yayınevi.

Şahiner, Rifat (2014). Çağdaş Sanatta Temsiliyet Krizi. Ankara: Ütopya Yayınevi.

Ünlü, Murat (1998). *Kavramsal Sanat*. Mersin: İçel Sanat Kulübü Bülteni. 73, s. 42.

Wittgenstein, Ludwig (2013). Tractatus Logico-Philosophicus (7.Baskı). Oruç Aruoba (Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

ELEKTRONİK KAYNAKÇA

Alp, K. Özlem (2013). Sanatın Temsili ve Postmodern Sanatta Temsil, s. 52-53,

http://dergipark.ulakbim.gov.tr/sduarte/article/viewFile/1018003975/1018003425, (Erişim Tarihi: 09.04.2016).

Batu, Bengü (2014). Sanat Yapıtı ve Dil Arasındaki Bağlantı, s. 15,

http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1401280254.pdf, (Erişim Tarihi: 09.04.2016).

Bostancı, Meral (2014). Dada Hareketinin Nihilist Yönü,

http://meralbostanci.blogspot.com.tr/2014/06/dada-hareketinin-nihilist-yonu.html, (Erişim Tarihi: 11.04.2016).

Ekici, Armağan (Çev.). (2012) Futuristika,

http://www.futuristika.org/joseph-kosuth-uyanma/, (Erişim Tarihi: 11.04.2016).

Esnault, M. Claude (2007). Joseph Kosuth The Language of Equilibrium,

http://www.e-flux.com/announcements/joseph-kosuth-at-the-52nd-international-art-exhibition-collateral-event/, (Erişim Tarihi: 01.05.2016).

Galleri, Brandstrup (2015). A Zoology of Thinking,

http://www.brandstrup.no/exhibitions/a-zoology-of-thinking, (Erişim Tarihi: 01.05.2016).

Gallery, Sean Kelly. Joseph Kosuth Biography,

http://www.skny.com/artists/joseph-kosuth/, (Erişim Tarihi: 02.05.2016).

Gallery, Guggenheim. Joseph Kosuth Biography,

http://www.guggenheim.org/artwork/artist/joseph-kosuth, (Erişim Tarihi: 02.05.2016).

İlbak, S. Merve (2012). Gördüğümüz, Gördüğünüz müdür? ,

http://www.kiyader.org.tr/gordugumuz-gordugunuz-mudur/, (Erişim Tarihi: 11.04. 2016).

Öztürk, Ceylan (2012). Joseph Kosuth, Uyanma,

http://sergiyazilari.blogspot.com.tr/2012/12/joseph-kosuth-uyanma-ozerkligin-tum.html, (Erişim Tarihi: 09.05.2016).

Sürmeli, Kader (2012). Dada Hareketinden Kavramsal Sanata, 338,

http://dergipark.ulakbim.gov.tr/inustd/article/view/1027000060/1027000059, (Erişim Tarihi: 12.04.2016).