

KİTAP İNCELEMESİ: “KAVRAMSAL SANAT” BOOK REVIEW: “CONCEPTUAL ART”

Bengisu BAYRAK SHAHMIRI*

Bayrak Shahmiri, B. (2025). Kitap incelemesi: “Kavramsal sanat”. *Etkileşim*, 16, 434-441.
[https://doi.org/ 10.32739/etkilesim.2025.8.16.322](https://doi.org/10.32739/etkilesim.2025.8.16.322)

Bu çalışma araştırma ve yayın etiğine uygun olarak gerçekleştirilmiştir.

This study complies with research and publication ethics

Kavramsal sanatın kendisi kadar modernizmin sonuçlarının kavramsal sanatın ortaya çıkışına etkisi ve oluşma sürecine dair kapsamlı bir tartışma ortaya koyması bakımından kavramsal sanatın tüm boyutları üzerine yazılmış düşünsel anlamda yoğunluğu yüksek, ender bir yayındır. Yirminci yüzyılın ilk yarısındaki Dada ve Konstrüktivizm gibi avangard hareketlerden 1980’li yıllara uzanan bir perspektifte, kavramsal sanatın en etkin olduğu 1960’lı yılların ortalarından 1970’li yılların ortalarına kadar süren o önemli on yıldaki sanatsal eğilimlere ve üretim biçimlerine odaklanırken, kavramsal sanatın modernizmle olan gerilimi ele alan kitabın ana metni, *Kavramsal Sanata Yaklaşmak, Ön Koşullar ve Bakış Açıları, Yeniden Başlayan Avangard, Fikir Olarak Sanat, Politika ve Temsil, Kavramsal Sanatın Mirası* başlıklarıyla altı bölümden oluşur. Bu kitap inceleme-sinde bölümler kısaca tanıtılmış ve Wood’un kavramsal sanata dair öne çıkan argümanları özetlenmeye çalışılmıştır.

İlk bölüm olan *Kavramsal Sanata Yaklaşmak* (ss. 7-10), ‘kavramsal sanat’ teriminin neden sorunlu olduğuyla ilgili iki nedenin açıklanmasıyla başlar. ‘Kavramsal sanat’ terimi 1960’lı yılların sonundan başlayarak 1970’li yıllarda gelişen Greenbergçi biçimciliğin karşıtı tarihsel bir avangard uygulama biçimi olarak fotoğraf, dil ve süreç temelli sanatsal uygulama biçimlerine işaret etmek için kullanılmaya başlanmıştır. Ancak Henry Flynt, 1961 gibi oldukça erken bir tarihte (Sol Lewitt’ten altı yıl önce) *Fluxus Antolojisi*’nde (1963) yayınlanan bir yazısında ‘kavramsal sanat’ terimini Fluxus sanatçılarıyla ilişkilendirilen uygulamalar anlamında kullanmıştır. 1968’de Lucy Lippard ise kavramsal sanatı sanatın maddesizleşmesi olarak tanımlamıştır. Terimin sorunlu olmasının ikinci

* Profesör Doktor, Beykoz Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi, İstanbul, Türkiye.
bengisubayrak@beykoz.edu.tr, ORCID: 0000-0002-9488-4825

nedeni de kavramsal sanatın tarihsel olarak ne zaman başlayıp ne zaman bittiğinin – hatta bitip bitmediğinin – belirgin olmaması nedeniyle sınırlarının nereden çizileceğinin bulanık olması, hangi sanatçının hangi yapıtlarının kavramsal sanat olarak tanımlanabileceğinin güçlüğü, başlıca kavramsal sanatçıların pek çoğunun hayatta olması ve aralarında büyük tartışmalar ve çekişmeler olması nedeniyle kavramsal sanatın mirasının tartışmalı olmasıdır.

İkinci bölüm *Ön Koşullar ve Bakış Açıları* (ss. 11-17) kavramsal sanatın ortaya çıkışını hazırlayan tarihsel, kuramsal ve kültürel dinamikleri analiz eder. Clement Greenberg’in kuramlaştırdığı modernizm ile kavramsal sanat arasındaki gerilimin önemini ve kavramsal sanat üzerindeki etkisini vurgular. İkisi arasındaki gerilimin temel kaynağı, kavramsal sanatın yükselişe geçtiği 1960’lı yılların sonlarına doğru modernizmin derin bir krize girmiş olmasıdır. Bu kriz modernist sanatın – örneğin dönemin önde gelen akımlarından soyut dışavurumculuğun – tekrara düşmesinin ve kurumsallaşmasının, dili ve anlatıyı dışlamasının, biçimsel saflığı ve soyutlamayı vurgulamasının dönemin sosyo-politik ortamında bir karşılık bulamamasından ileri geliyordu.

Wood, erken modernizmin “öteki”si olarak Peter Bürger’in terimi olan “tarihsel avangard” terimini (yani sanatın bireysel yaratıcılıktan ziyade toplumsal ve politik olarak şekillenmesi gerektiği görüşü) önerir. Bu görüşü benimseyen ve yirminci yüzyılın başlarında ortaya çıkan avangard hareketler kavramsal sanatın “fikir olarak sanat” düşüncesini öncüler. Bu düşüncenin oluşması için avangard hareketler iki şeyi radikal bir şekilde değiştirmiştir: İlki, bağlamın söz konusu nesnenin üretildiği amaç dışında veya amaçtan bağımsız bir şekilde başka bir düzleme kaydırılmasıdır (örneğin Marcel Duchamp’ın hazır nesne yapıtlarında kullandığı nesneler ilk üretildiklerinde sıradan kullanım nesneleri olarak üretilmiştir, ancak Duchamp tarafından sanat bağlamına taşınmıştır). İkincisi ise modernizm tarafından dışlanan dilin sanat üretimine katılmasıdır. Modernizm akademik sanatın klasik ve incil anlatılarının görsel betimlemesi odaklı sanat anlayışına meydan okumuş ve duygu odaklı bir anlayışı benimseyerek dili dışarıda bırakmıştı. Dil yerine his ve duygu alanına yönelmişti ve bu aynı zamanda daha “evrensel” olarak görülmüştü. Yazı ve dil, Francis Picabia, René Magritte, Marcel Duchamp gibi pek çok avangard sanatçının yapıtlarında kimi zaman nükteli (Marcel Duchamp’ın 1919 tarihli *L.H.O.O.Q* adlı müdahale edilmiş hazır-nesnesi), kimi zaman oyuncu (Jean Léon Gérôme’un 1912 tarihli *O Pti Cien* adlı resmi), kimi zaman temsil sistemlerini sorgulayıcı (René Magritte’in 1929 tarihli *Sihirli Ayna* adlı resmi de dahil olmak üzere pek çok resmi) ve her zaman eleştirel bir öge olarak sanatın üretim dilinin bir parçası haline geldi.

Üçüncü bölüm *Yeniden Başlayan Avangard* (ss. 18-30), kavramsal sanatın tarihsel avangard ile ilişkisini, özellikle de 1950’lerden itibaren gelişen neo-avangard hareketler üzerinden nasıl kurulduğunu inceler.

1950’li yılların ortalarında resimsel gerçekçilik tutucu ve baskıcı politikalarla özdeşleşmiş olma durumunu sürdürürken, New York’ta Clement Greenberg

ve Michael Fried'in kuramsal çalışmalarıyla gelişen modernizmin temsilcisi soyut sanat, geniş bir galeri, müze ve basın ağıyla desteklenerek sanat dünyasındaki güçlü konumunu geliştirmekteydi. Diğer yandan, 1950'li yıllar aynı zamanda avangard sanatın çeşitli sanatsal ifade biçimleriyle yeniden canlandığı bir dönem olmaya devam etmekteydi. Wood'a (2025, s.18) göre "tam teşekküllü kavramsal sanatın tohumları" bu dönemde serpilmiştir. Burada aynı anda çok katmanlı olayların yaşandığı ve durumların oluştuğu bir dönemden söz edilmektedir. II. Dünya Savaşı ve ardından başlayan soğuk savaşın enkazı Sovyet avangardını yok etmiş ve tarihe gömmüştü. Modernist kuram, Gerçeküstçülüğü rüya imgelerine indirgemişti. Diğer yandan, *Teknik Olarak Yeniden Üretilirlik Çağında Sanat Eseri* (1939) adlı metni 1960'lı yılların sonunda çevrilene kadar İngilizce konuşulan dünyada bilinmeyen bir düşünür olarak kalan Walter Benjamin, Jasper Johns, Robert Rauschenberg, John Cage, Richard Hamilton, Marcel Duchamp gibi avangard isimlerin yeniden gündeme gelmesini sağlamıştı. Ancak avangardın canlanması "orijinal avangardların yeni bir kuşağa ilham vermesinden ziyade, bu kuşağın muzaffer bir modernizm (ve muzaffer bir tüketici kapitalizm) karşısında kendi eleştirel hamlelerini yapması ve bu süreçte öncüllerini keşfedip gün ışığına çıkarması meselesiydi" (Wood, 2025, s.19).

Bu bölümde *Rauschenberg*'ten başlayarak, sırasıyla *Avrupa ve Japonya*, *Fluxus*, ve *Morris* alt başlıklarıyla avangardın kıtalararası ve eşzamanlı olarak modern sanatın uzlaşımlarına karşı eleştirel bir tutum sergilediğine dair çeşitli örneklerle avangardın ortaya koyduğu sanatsal ifade biçimleri özetlenir. Her bir alt başlıkta öne çıkan özellikler vurgulanır. İlk alt başlık savaş sonrası Amerikan modernizminin başlıca özellikleri olan jestsel soyutlama yöntemi ile mecraya özgü olma durumuna Rauschenberg'in nasıl mesafe aldığını açıklar: Rauschenberg, "aynı" resmi iki kez yapıyordu ve sadece boyayı değil, otomotiv hurdaları da dahil olmak üzere çok çeşitli atığı ve fotografik malzemeyi kullanıyordu. Böylece soyut dışavurumcu resmin özgün otografik izlerini ikileştirerek modernizmin esaslı meselelerinden "özgünlük" meselesini tırnak içine alıyordu. *Avrupa ve Japonya* başlığı altında sanatın hayatın kendisiyle kurduğu ilişki ve kesişimlerin neler olabilecekleri, sanat yapıtının ne olduğu ve sanat yapıtlarının sergilendikleri mekanların ne oldukları hakkındaki beklenti ve yargılar, sanatın meta olarak eleştirisi üzerine bir dizi sanatçı örneklenir: 1948'de kurulan Kobra grubunda ve 1957'de kurulan Sitüasyonist Enternasyonal gruplarında aktif olan "görsel sanatın yaratıcılık ve düşünme için yararsız bir araç olduğu" ve bunun yerine "sanatın doğrudan şehirdeki sosyal yaşamla birleşmesi, eylem ve düşünceden ayrılmaz hale gelmesi gerektiği inancına dayandığını" yazan Asger Jorn; 'Uluslararası Klein Mavis'i' ismiyle patentini aldığı renkle boyadığı insan bedenlerinin izlerinden resimler oluşturan Yves Klein; Klein'in aynı renkten bir perdeden geçilerek içeri girilen ve tamamen boş bir galeriden oluşan (Iris Clert Galerisi, Paris) *Le Vide (Boşluk)* adlı sergisi; 1955-1956 yıllarında Japonya'da Gutai grubunun insan-yapıtı-doğa ilişkileri üzerine gerçekleştirdikleri performans; Pierre Manzoni'nin *Sanatçı Boku* adlı serisi.

Fluxus alt başlığında "dünyayı burjuva hastalığından, profesyonel ve ticari-

leşmiş kültürden temizlemek; dünyayı ölü sanattan, taklitten, yapay sanattan, soyut sanattan temizlemek" ve "karşı-sanatı teşvik etmek" (George Maciunas) manifestosuyla ortaya çıkan Fluxus, modernist sanatın dışlayıcılığından çok farklı, açık, disiplinlerarası yaklaşımları benimsemesiyle (Allan Kaprow), bedeni kullanan feminist performanslarıyla (Yoko Ono), gelenekselci yaklaşımlarıyla müze gibi sanat kurumlarına karşı duruşlarıyla (Henry Flynt ve Jack Smith), müzik gibi işitsel öğeleri ve Zen gibi Batılı olmayan kültürleri performanslarına taşımasıyla (Nam June Paik), rasyonalizm eleştirisi ve doğayla kurduğu yeni bir spiritüellikle (Joseph Beuys) kavramsal sanatın, sanatın mecraya özgü olma durumunu ortadan kaldırmasında güçlü bir temel işlevi görmüştür.

Fluxus alt başlığından hemen sonra gelen *Morris* alt başlığındaki ilk iddia, Robert Morris'in 1960'lı yılların başındaki minimalist modüler öğeler içeren performansa dayalı çalışmaları, kurşundan dökülmüş sıradan nesneler, vücudunun kısımlarının dökümleri gibi hazır-nesne benzeri nesneler ile yapıtın üretim sürecini kayıt altına alan 44 dosya kartından oluşan *Kart Dosyası* gibi çalışmalarıyla Duchampçı gelenek – Fluxus – kavramsal sanat arasındaki bağlantıyı sağlamış olmasıdır.

Wood'a göre (2025, s. 29) modernizm ile avangard arasındaki gerilim konularından biri de estetiğin statüsüdür. Çünkü modernistler için hayati önem taşıyan estetik, avangardlar için bütünüyle reddedilen bir kavram olmaktan ziyade resim gibi belli bir mecraya özgü olmayan bir nesne, ses veya eylem de dahil olmak üzere daha geniş bir kapsama alanına sahip bir kavramdır. Wood'un (2025, s. 29) "1910'lu yıllardan beri sanatı gölgeleyen bir mesele" olarak tanımladığı estetik statü sorunsalının esaslı noktalarından biri, "bir şeyin sanat yapısı olup olmadığını ve estetik değere sahip olup olmadığını söylemenin kimin işi olduğuyla ilgiliydi". Robert Morris'in *Teraneler* (1963) yapısı bu meseleyi doğrudan ele almıştır:

Aşağıda imzası bulunan ROBERT MORRIS ekteki Delil A'da tanımlanan *Teraneler* başlıklı metal konstrüksiyonun yapımcısı olarak işbu belge ile söz konusu konstrüksiyondan tüm estetik nitelik ve içeriği kaldırır ve işbu tarihten itibaren söz konusu konstrüksiyonun böyle bir nitelik ve içeriğe sahip olmadığını beyan eder. Tarih, 15 Kasım 1963 (Wood, 2025, s. 29).

Dördüncü bölüm *Fikir Olarak Sanat* (ss. 31-59), kitabın en kapsamlı bölümüdür. Bu ana bölüm, modernizmin minimalizme, minimalizmin karşı-biçime (*antiform*) dönüştüğü "tam teşekküllü bir kavramsal sanatın oluşum dönemi"dir (Wood, 2025, s. 32). Bu bölümde Sol LeWitt'in *Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar* (1967) metninde vurguladığı gibi fikri öncelik olarak ele alan kavramsal sanatın eleştirel bir düşünce pratiği olarak dil ve temsil krizi, geleneksel müze ideolojisi, kültürel anestezi olarak biçimci modernizm eleştirisi, sanatın mad-desizleşmesi (sanatın maddi varlıktan sıyrılması), kolektif pratikler ve bilginin yeniden inşası gibi çeşitli açılardan sanat nesnesini yeniden düşünmek, sanat eylemlerinin ortaya koyduklarının ve sanatın amacının ne oldukları hakkında sorular sormakla ilgili bir sanat olduğunun altı çizilir. Kavramsal sanatın sorguladıklarını okuyucuya örnekler üzerinden gösterebilmek için bu bölüm sırasıyla

Stella ve Minimalizm, Resim, Fikirler, Maddesizleşme, Tekrar, Analiz, Foto-Metin, ve Dizin olmak üzere sekiz alt başlığa ayrılmıştır.

Dördüncü bölümün ilk alt başlığının en önemli meselesi, Stella'nın modernizmin krizinin ve kavramsal sanatın çıkışının kesişim noktasını oluşturmasıdır. Çünkü Stella hem modernizmin indirgeme mantığını güçlü bir şekilde ele alır hem de dışavurumcu etkiyi ortadan kaldırır. Wood'a göre minimalist heykel sanatçısı Donald Judd ile modernist eleştirmen Michael Fried'in Stella'yı desteklemiş olması Stella'yı bu derece önemli yapan şeyin bir göstergesidir. Minimalist sanat nesnesi gerçek mekânda yer alan, el işçiliğinden arındırılmış gerçek bir şey olarak "karşı-biçimi" ortaya çıkarmıştır. Herhangi bir şey olarak, hatta nesne olmayan eylem veya fikir olarak sanat.

İkinci alt başlık *Resim*, kavramsal sanatçıların resim yoluyla modernist soyutlamanın parodisini yaparak soyutlama tartışmasındaki etkilerine kısaca değinir ve modernizmin duygusal derinlik iddiası (Fried) ile onun tüketim kültürüne entegre olması (Lippard) arasındaki gerilimi ortaya koyar. Mel Ramsden'in *%100 Soyut* ismini verdiği üzerinde *%94* ve *%6* ifadelerinin şablonla çizildiği resmini örnekleyerek kavramsal sanatçıların bu ikilemi parodi ve metin kullanımıyla nasıl ortaya koyduklarına ve soyutlamanın otoritesini sarsmalarına işaret eder. Modernist kültürler daha önce Dada'da da görüldüğü gibi dönemin sanatının birer eleştiri malzemesi haline gelmiştir. Aynı alt başlık altında modernist resmin çeşitli niteliklerini alaya alan ve biçimci modernizmin asli mecralarından olan tuval vb. gibi düz satırlar üzerine yapılmış bir dizi resim örneklenir: Mel Ramsden'in içeriğinin görünmez olduğunu beyan ettiği *Sır Resim* (1967-68) adlı resmi, John Baldessari'nin sanat üzerine yazılmış kuramsal metinlerden alıntıları büyük harflerle yazarak birer kullanım kılavuzuna benzettiği yazılı resimlerinden *Tuval Üzerine Kompozisyon Yapmak* (1966-68), Sigmar Polke'nin *İlahi Gücün Talebi: Sağ Köşeyi Siyaha Boya* (1969) adlı resmi.

Üçüncü alt başlık *Fikirler*, yukarıda söz edilen parodiye denk düşen bir yapıtı örnekleyerek başlar. 1966 yılında St. Martins sanat okulunda dersler veren John Latham'ın okul kütüphanesinden ödünç aldığı Greenberg'in *Sanat ve Kültür* kitabının sayfalarının öğrencileriyle birlikte koparılıp çiğnendikten sonra bir kaba tükürülmesiyle ortaya çıkan karışımın içine Latham maya katılmış bir kimyasal karıştırarak sıvılaşmasını sağlar ve ardından bu sıvıyı damıtır, cam tüplere doldurur, kütüphaneye damıtılmış şişeleri "iade" eder. Olay üzerine okuldan kovulur. Latham, içinde kovulduğunu bildiren mektubun, çeşitli fotokopi kağıtlarının, bir kitabın, cam şişelerin ve kimyasalların bulunduğu bir evrak çantasını sanat yapıtı olarak ortaya koyar. Wood'a (2025, s. 34) göre "bir hareket değişen bir iklimi özetler", bu yapıt işte o iklimin tam bir özeti. Düşüncenin mutlak bir otorite kazanarak geleneksel sanatın tuval, boya vb. gibi maddi unsurlarının önüne geçmesiyle sanatın ontolojik temelini değiştiren radikal bir devrim yaşanmaktaydı. Temsil ve algı önemli sorunlardandı. Joseph Kosuth'un *Bir ve Beş Saat, Bir ve Üç Sandalye* gibi yapıtlarında fiziksel bir nesne ile nesnenin farklı temsil biçimleri arasındaki ilişkiler karşılaştırılıyordu. Kosuth 1967'de New York'ta *Nonanthropomorphic Art (Antropomorfik Olmayan Sanat)* ve *Normal Art (Normal Sanat)* sergilerini düzenledi ve her ikisinde de kendi yapıtlarını

ve kavramsalcılıkta kadın sanatçıların rolüne örneklerden biri olan Christine Kozlov'un yapıtlarını sergiledi.

Maddesizleştirme alt başlığında sanat nesnesinin maddeden uzaklaşarak, salt fikri gittiği "maddesizleştirilme" eğilimine örnekler verilir. Bu eğilimin en somut örneklerinden biri, Robert Barry'nin *Soy Gaz Serisi*'dir (1969): "4 Mart 1969 sabahı bir ara iki fit küp helyum atmosfere salındı." Dikkat çekici bir şekilde, bu olay fotoğraflarla kaydedilmiştir". Kavramsal sanatın maddeden arındırılması düşüncesi, fikrin ve kavramın sanatın esas malzemeleri haline gelmesinin belki de en açık ifadesidir.

Tekrar alt başlığı altında iki çok önemli mesele ortaya konmuştur. Birisi, sanatın üretiminin sanatçıdan bağımsızlaşması ve sanatçı eli değmeden yapılabilmesidir. LeWitt'in *Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar*'daki (1967) ifadesiyle "fikrin sanatı üreten bir makine" haline gelmesiyle artık sanatçının talimatları doğrultusunda yapıtlar sanatçının eli değmeden farklı mekanlarda başka insanların yardımıyla "üretilebiliyordu": "Kavramsal sanatta fikir ya da kavram, yapıtın en önemli boyutudur. Bir sanatçı sanatta kavramsal bir biçim kullandığında bu, tüm planlama ve kararların önceden verildiği ve icranın göstermelik bir iş olduğu anlamına gelir" (LeWitt, 1967'den aktaran Wood 2025, s. 43). Diğeri ise sanatta bir uygulama olarak tekrar eden şeylerin kullanılması biçimindeki "kavramsal sanatın genel yelpazesi içinde kayda değer bir eğilim"-dir (Wood, 2025, s.44). Yönteme yönelik bu tespite dair kavramsal sanat külliyatında On Kawara'nın yapıtları gibi pek çok örnek bulunur.

Analiz alt başlığında Kosuth'un "sanat kavramlarının temeline dair bir soruşturma" olarak ortaya koyduğu kavramsal sanat, Kosuth'un "Fikir Olarak Sanat Olarak Fikir" kitabında ortaya koyduğu argümanları çerçevesinde ele alınır. Kosuth'un 1960'ların sonlarında -'anlam', 'nesne', 'temsil', 'kuram'- sözlük tanımlarının siyah üzerine beyaz negatif fotostatlarından oluşan işler sergilemişti. Bunlar modern sanatın doğası ve statüsü hakkındaki tartışmalardaki anahtar terimlerdi. Ancak birkaç yıl içerisinde bir araç olarak resimden sıyrılmak için siyah zeminli fotostatları yapmayı bıraktı ve benzer anlamlı kelimeleri daha önce sanat ile faaliyetleriyle ilişkilendirilmemiş sokak afişleri ve gazetelerin reklam sütunları gibi yerlere yerleştirdi. Sanatı görsel bir deneyim olmaktan tamamen çıkarıp metinsel bir analize dönüştürdü. Bu strateji, izleyiciyi "bakmak" yerine "okumaya" zorlayarak temel bir soruyu gündeme getirdi: Görselliği engellenen bir iş ne zaman sanat olmaktan çıkar veya sanatın tanımını nasıl değiştirir?

Sanatçı olmanın ne anlama geldiği, sanatçının yapması gereken şeyin ne olduğunun tartışılabilmesi için 'yapma' veya 'etme' yöntemlerinden daha fazlası gerekiyordu. Kosuth'un kuramsal temeli, Ad Reinhardt'ın "Sanat, sanat-olarak-sanattır" şeklinde özetlenen minimalizmine ve Duchamp'ın hazır nesne felsefesine dayanıyordu. 1969'da *Studio International*'da yayımladığı "Felsefeden Sonra Sanat" metninde ise çarpıcı bir tez ortaya attı: "Sanat, fiziksel bir nesne değil, totolojik bir önermedir" (örneğin "bu bir sanat yapıtıdır" ifadesi, "üçgenin üç kenarı vardır" gibi analitik bir doğruyu temsil eder). Ancak bu tez, Peter Osborne gibi eleştirmenlerce "bağlama bağımlılık" çelişkisiyle eleştirildi:

Kosuth'un "evrensel önerme" iddiası, ancak bir *sanat bağlamında* anlam kazanılabiliyordu.

Kosuth'un açtığı yolda, Sanat ve Dil (*Art & Language*) grubu (Atkinson, Baldwin, Bainbridge, Hurrell) sanatın varlık koşullarını sistematik bir analize tabi tuttu. 1968'de kurdukları *Art-Language* dergisi aracılığıyla, "sanat nesnesi" kavramını absürt örneklerle parçaladılar. Geleneksel Duchampçı "aday gösterme"yi aşmak için, karmaşıklığı giderek artan varlıkları sanat eseri ilan ettiler.

Foto-Metin alt başlığında fotoğrafın kavramsal sanatçılar için eylem ve performansları belgelemek için kullandıkları bir araç olmanın yanı sıra, temsil ile ilgili bir mesele olarak kullanılmış olduğunun altı çizilir. Jeff Wall gibi sanatçılar için fotoğrafın bir araç olarak temsil ettiği şeylerden biri, zanaata dayanan beceri ve duyarlıklarla sanatçının halktan ayrılması fikrinin tam karşısında duran bir ifade biçimi olmasıydı. Tam da bu nedenle sanat fotoğrafı yapmayıp, amatör fotoğrafı kullandılar. Bu görüşün ilk temsilcilerinden biri Ed Ruscha'ydı (*Yirmi Altı Benzin İstasyonu* fotoğraf kitabı serisi, 1963). Richard Long (*Yürüyerek Yapılan Bir Çizgi*, performans fotoğrafı, 1967), Bruce Nauman (*Çok Soğuk Olduğu İçin Fırlatılan Kahve*, 1967), Dan Graham (*Amerika İçin Evler*, 1966-67) gibi sanatçılar fotoğraf kullanarak kavramsal işler üreten sanatçılara verilen örneklerdendir.

Bu bölümün son alt başlığı *Dizin*, kolektif olarak üretilen nesnelerden ve metinlerden oluşan, izleyicisinin de yapıtı okumasını gerektiren bir enstalasyon olan 1972 tarihli aynı isimli yapıta ayrılmıştır. Kavramsal sanatın en ikonik yapıtlarından biri olan *Dizin*'i bu kadar önemli yapan şey, onun sanatın ne olduğuna, nasıl üretildiğine ve nasıl deneyimlendiğine dair tüm gelenekleri aynı anda yıkmaya girişmiş olmasıdır. Sanatı bir nesne olmaktan çıkarıp bir süreç ve eleştirel düşünme pratiği haline getirir. Özellikle dönüşüm kavramıyla, kategorileri, disiplinleri ve karşılaştırma temellerini sorgulayarak, anlamın ve bilginin nasıl inşa edildiğine dair derin bir felsefi ve göstergebilimsel araştırma sunar. Bu radikal yaklaşımı ve dönemin önemli entelektüel tartışmalarını somut bir enstalasyona dönüştürmesi, onu kavramsal sanatın ve yirminci yüzyıl sanat tarihinin en önemli ve etkili yapıtlarından biri yapar.

Avrupa (Janis Kounnelis, Mario Metz), Amerika (Mary Kelly, Martha Rosler), Latin Amerika (Cildo Meireles), Sovyetler Birliği (İlya Kabakov), Birleşik Krallık (Adrian Piper, Victor Burgin, Margaret Harrison) gibi dünyanın farklı bölgelerinden sanatçıların yapıtlarının örneklediği *Politika ve Temsil* (ss. 60-84) adlı bölüm, kavramsal sanatın 1960'ların sonu ile 1970'li yıllardaki toplumsal ve politik dönüşümlerinin bir parçası olarak nasıl giderek daha politikleştiğini gösterir. Kavramsal sanat, sanatın temsil işlevi, söylemsel gücü ve politik etkinliği üzerine sorduğu sorularla temsili dünyayı yansıtmaya biçimi olmaktan ziyade dünya kurma ve dönüştürme kapasitesi olarak tanımlar. İdeolojik kodlarla örülmüş bir inşa olarak görsellik, Roland Barthes ve Michel Foucault'nun söylem teorisi kavramsal sanatın temsil anlayışını anlamak açısından önemlidir. 1980'li yıllarla birlikte temsil sorunu cinsiyet, sınıf, ırk, vb. gibi farklı eksenlerde kimlik politikaları bağlamında da düşünülmeye başlanmış, bir karşı-hafıza, ve neyin,

kimin, nasıl temsil edildiği odağıyla bir görünürlük mücadelesi haline gelmiştir.

Son bölüm olan *Kavramsal Sanatın Mirası* (ss. 85-87) kavramsal sanatın kullandığı teknik, uygulama ve stratejilerin yakın sanat tarihi içinde nasıl dönüştüğünü, genişlediğini ve çağdaş sanatta nasıl yaygınlaştığını anlatır. Kavramsal sanat ortaya çıktığı yıllarda sanatçılar, sanat eleştirmenleri ve sanatın kurumsal yapılarıyla sanat dünyası da eleştirilmekteydi. Ancak zaman içinde kavramsal sanat kurumsal sistemler içinde kabul gördükçe radikalliği zayıfladı ve piyasa ile kurumsal yapılarla entegrasyonunun önü açılmış oldu. Çağdaş sanat kavramsal sanatı aynı biçimde devam ettirmemekle birlikte kavramsal sanatın metin kullanımından arşivsel araştırmaya, mekânsal yerleştirmeden politik belgelemeye kadar uzanan geniş bir yelpazede yöntem ve uygulamalarından yararlanır. Özellikle de çağdaş sanatın araştırmaya dayalı hale gelmesi veya araştırmadan yararlanması kavramsal sanatın en önemli miraslarından biridir. Kavramsal sanat, sanat tarihindeki pek çok akım ve hareket gibi dönemsel olmamıştır ve halen güncel sanat pratiklerine yön vermeye devam eden bir paradigma olmaya devam etmektedir.

Bu kitap, bir akımın tarihini değil, modernizmin kriziyle doğan radikal bir sanatsal devrimin anatomisini sunar. Wood, kavramsal sanatı, Greenbergçi modernizmin biçimci kabullerine karşı bir “tarihsel avangard” direnişi olarak konumlandırır; Duchamp’tan Fluxus’a, Kosuth’tan Sanat ve Dil’e uzanan köklerini, felsefi temellerini ve politik dönüşümlerini titizlikle ortaya koyar. Wood, kavramsal sanatın mirasına – kurumsallaşma tehlikesine rağmen – hâlâ yaşayan, sanatın sınırlarını ve işlevini yeniden tanımlamaya devam eden kalıcı bir paradigma olarak işaret ederek, bu dönüştürücü on yılın önemini tescil eder. Bu kitap, sanatın maddeden fikre, bireyden kolektife, estetikten eleştiriye evriminin detaylı bir haritasını ortaya koyar.

Kaynakça

Wood, P. (2025). *Kavramsal sanat* (B. Bayrak, çev.). Hayalperest Yayınevi.

Conflict of interest: There are no conflicts of interest to declare.

Financial support: No funding was received for this study.

Çıkar çatışması: Çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Finansal destek: Finansal destek bulunmamaktadır.