



Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi

The Journal of International Social Research

Cilt: 9 Sayı: 46 Volume: 9 Issue: 46

Ekim 2016 October 2016

www.sosyalarastirmalar.com Issn: 1307-9581

KAVRAMSAL SANATTA ANLAM SORUNU THE MEANING PROBLEM AT CONCEPTUAL ART

Süleyman ÖZDERİN*

Öz

Sanatın varlık nedeni ile ilgili tinsel anlamlar, düşünceyi nesnel olarak kavramları bu anlamlara karşı daima değiştirme eğilimindedir. Başlangıçta estetik kaygılarla varlık yapısı kazanan yapıt, estetiğin felsefi kavramlar üzerine eklediği yeniliklerle değişmiş, yaratıcılığın bağlı olduğu içerik, kavramların esas alanı olan felsefi yaklaşımlara doğru yönelmiştir. Felsefi düşüncelerin sanat, kavram ve anlam arasında yarattığı korelasyon öncelikle zihinsel bir "şey" olarak dış dünya, sanat ve kendisi arasında birtakım anlamlar kurmaya çalışır.

Modernizmin ilerlediği her aşamada, sanata yüklenmek istenen anlamlar kavramların dünyasına biraz daha girilmesine neden olmuştur. Bu gelişmeler bağlamında makalede, sanatsal içeriklerle tanımlanmış kavramların minimalizmle birlikte 3. boyuta geçiş aşaması ve bu aşamaların eserle kurduğu ilişkilerin yapısı, kavramsal sanatta anlam sorunu bakımından incelenmeye çalışılacaktır. Bu incelemede, kavramsal sanatın ilk evrelerini belirlemesi bakımından gelişme bölümünde, sanat ve dil grubuna ait eserler özellikle temel alınacak, yapıtın anlamla kurduğu nedensel bağlar bizzat eser üzerinde sorgulanacaktır.

Anahtar Kelimeler: Kavram, Çağdaş, Sanat, Modern, Postmodern, Anlam.

Abstract

The spiritual senses regarding the reason of the existence of the art always has a tendency to alter the concepts which are the object of the idea against the senses. The work of art that gains the existence of structure by the aesthetic concerns is the beginning, then this changes by the innovation added onto the philosophical concepts, and the content that is related to the creativity goes towards the philosophical approaches that are the principal areas of the concepts. The correlation which was created by the philosophical ideas between the art, concept and the sense first of all tries to build a set of senses between the outer World, the art and itself as a cognitive "thing".

In every stage where the modernism proceeds the senses that are needed to attribute to the art has caused to enter into the world of the concepts some more. In the context of these advances, in this article, the transition stage of the concepts that are defined by the artistic contents with the minimalism to the 3rd. dimension, the structure of the relationships which are set by these stages with the work of art will be tried to examine the matter of sense within the conceptual art. In this examination the work of art that belongs to the art and language will be taken as the basis of the development section in respect of the identification of the first few phases of the conceptual art and the causative links which are constituted by the work of art to the sense will be questioned particularly on the work of art.

Keywords: Concept, Contemporary, Art, Modern, Postmodern, Meaning.

GİRİŞ:

Modern sanatın tarihi süreçte geçirdiği evreler, kavramlara yüklenen yeni anlamlarla sanatın varlık nedenini postmodern sürece sokarak, neredeyse "kavramları" sanatın yerine koymuştur. 1960 sonrası "post" dönemde kavramlara karşı duyulan ilgi sanatın yaratıcı alanına taşındıkça, sanatta en büyük misyon olan biçimsel arayış yerini artık "biçimsizlik" arayışlarına doğru bırakmıştır. Biçime karşı alınan bu tavır, biçimin yerine koyulmaya karar verilen düşüncelerin sanata olduğu gibi aktarılmasını "sanatın ifade aracı" yerine getirmiştir. Yani modern sanatın "post"laştığı evrelerde "aynı güzellik gibi sanatın özü ile pek ilgisi olmadığı düşünülen görsellik de bir kenara itilmiştir" (Danto, çev. Demirsü, 2010: 40). Sanatın anlam değiştirmesiyle sonuçlanan bu başkalaşım sonrasında, kavramsal sanat bir çok farklı anlayışla eş zamanlı olarak irdelenmeye başlanmıştır. Minimalizm sonrasında geneli itibarıyla; fluksusla başlayan kavramsal yaklaşım, performans, arazi sanatı ve yoksul sanat vb. adlar altında bir dizi farklı uygulamalarla yansıtılmıştır.

Kavramsal sanat postmodern bir tavır olarak, "kavramı" sanatın asıl nesnesi yerine koymakla birlikte, bu nesnenin aynı zamanda toplumsal bir fonksiyona dönüşerek, asıl unsurların yanı sıra sanatın siyasal ideolojinin bir sözcüsü haline gelmesini de sağlamıştır. Böylece kavram ve "şey" ile başlayan korelasyon, kavramsal sanata ve kavramsal toplumcu gerçekçiliğe dönüşerek sanatı sadece düşüncelerin dili haline getirmiştir. Sanatın düşünce dili burada felsefi yaklaşımlarla birtakım ilişkiler kurar ki, bu noktada "modernizm sonrası anlamına gelen postmodernizm; modernist sanat ve felsefe kuramlarının ve

* Öğr. Gör. Dr. Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, ozderin@akdeniz.edu.tr

uluslararası üslubun yarım yüzyıl boyunca kurduğu egemenliğin tartışılmasına dayanan çağdaş sanat ve felsefe hareketleri olarak karşımıza çıkar" (Bozkurt, 2000: 69).

KAVRAM "ŞEY" VE SANAT

Tözle, yani kendisini belirleyen bütün niteliklerden bağımsız olarak düşünülen gerçek ve somut özneyle eşdeğer olan terim, "şey" olarak nitelendirilen kavramların karşılığıdır. "Şey" sözcüğüyle nitelenen bütün anlamlar kavramsal olarak adlandırılan bütün kategorileri belirler. Bu tanım, her şeye neden "şey" denmesinin temel gerekçeleri konusunda bazı çağrışımlar yapması açısından aslında çok ilginç bir açıklama olmakla birlikte, kavramsal olarak kendisine "şey" adı verilen olguların gerçekte var olmadığını işaret eder. Bu anlamda felsefi olarak "şey" düşüncesi, kategorilerin kavramsal olarak adlandırılmasıyla doğrudan ilgilidir. Yani "şey" statüsündeki bütün tanımlamalar, kategoriyel olarak ayrılan bütün kavramların karşılığı olarak düşünülür. Dolayısıyla burada kavram ve şey arasında anlamsal belirleme bir tür doğal bağıntı olarak kendiliğinden ortaya çıkar. İşte bu yüzden konuşma dilinde "şey" sözcüğüyle nitelendirilen bütün düşünceler anlamların kendilerine yüklenmiş olan nitelikleri oluşturarak, yukarıda töz denilen terimi meydana getiren bir özneyle eş değer kavramların karşılığını oluşturur. O halde "şey"lerin niteliklerini belirleyen kriterlerden en önemlisi o şeyin tözsel durumudur.

Alman Filozof Emmanuel Kant kendi felsefesinde şey tanımından yola çıkarak "numen" terimiyle "kendinde şey" kavramını üretmiştir. Şey'lere ilişkin düşüncelerimizi, bilgilerimizi, onların belirlenimleri ya da nitelikleriyle oluşturduğumuzdan, Kant felsefesine göre "kendinde şey"de belirlenimi olmayan düşünülemeyen ve bilinmeyen varlıktır. Metafizik temellere oturan bu yaklaşım, şey'sel kavramlarla ilgili, aklımızın hangi problemler konusunda başarıya ulaşabileceğini ve hangi problemlerin kavramsal bilgi yeteneğimizin sınırlarını aştığını araştırmaktadır" (Mengüşoğlu, 1993: 54). Bir bilgi kuramcısı olan Kant, "kavramların zihinsel duyarlılıklar olduğunu belirterek, şey'si düşüncelerle ilgili olan duyarlılığın, nesnelerin bizi etkilemesiyle onlardan sunumlar alma yeteneği olduğunu belirtir" (Timuçin, 1992: 441). Bu belirlemeye sanat açısından bakıldığında sanatın bir "şey" olarak anlamı nedir sorusuyla karşılaşılır. Sanatın bir "şey" olarak oluşturduğu anlam sanata ait değerlerin bir "töz" olarak kavranmasıyla algılanabilir. Dolayısıyla sanat bireysel ve toplumsal hayatta görsel, işitsel ve kavramsal değerlerle bir çok unsuru ifade etmenin en önemli yollarında biridir. Bu anlayışa paralel olarak "Heidegger'e göre de sanat yapıtları birer şey olarak algılanır" (Yılmaz, 2006: 212). Bir başka yönden de; Heidegger şey'sel bir varlık olarak "sanat eserinin kökeni sorusunu birbiriyle ilintili başka sorulara başvurarak aydınlatmak ister. Her soru başka bir soruya vesile olur. Ona göre köken kavramı bir şeyin nereden ve ne sayesinde nasıl olduğu anlamında kullanılır" (Heidegger, çev. Tepebaşılı, 2007: 97).

Heidegger sanat yapıtlarını bir "şey" olarak kavrarken, şey kavrayışının kaynağına da inerek sanat yapıtının, sanatçıyla olan bağıntısından da söz etmiştir. Burada yapıt ve sanatçı arasında, kaynaklık ilişkilerini her ikisinin de birbirlerinin kökenini oluşturması açısından tanımlamak, "şey"lerin bir sanat yapıtı olarak algılanmasında çok daha farklı bir boyut kazandırmaktadır. "Duyular dünyası ile kavranabilir dünya arasındaki farkla ilintili her izlek, bir an gelir birinden ötekine geçiş sorununu çözmek zorunda kalır. Gerçekten şeyleri kapsayan "duyular dünyası" ile kavranabilir "ussal dünya" arasında bir ayrışıklık olduğunu kabul etseydik kavranabilir dünya duyular dünyasına ait olanlarca asla bilinemezdi. Dolayısıyla kavranabilir olanın bilinebilmesi için, ona açılan yolları bilmek gerekir. Plotinos'çu kurama göre bu anlamda sanat yapıtı kavranabilir olana ulaşabilmek için başvurulması gereken en önemli yollardan biridir" (Derman, 2004: 49).

Kavram ve şey arasındaki bağıntı sanat yoluyla algılanırken şey olarak ifade edilen unsurlar sanat disiplinlerine göre çeşitlilik kazanır. Her ne kadar sanat yapıtları sanatçının varlığından kaynaklansa da "şey"si unsurlar bu yapıtlara öylesine sinmiştir ki edebi yapıtın sözden, resmin boyadan, heykel ve mimarinin taştan, müziğin sestten oluştuğunu söylediğimizde kimse yadırgamaz. Ancak her yapıt kendisinden başka bir şey'dir aynı zamanda. Yapıttaki bu başka "şey" onun sanatsal niteliğidir. Evet, sanat yapıtı üretilen bir şey'dir kuşkusuz, ama o bir alegori kinaye simge olarak salt şey'si karakterinin yanı sıra kendisinden başka bir şey daha açıklar anlatır gösterir. Kinaye ve simge kavramsal bir çerçeve oluşturur. Fakat, sanat yapıtında içerili olan her şey, bir bütün olarak sanatın doğasını yani kendisini işe koşan varlıkların hakikatini oluşturur. Sanat kendini işe koşan hakikattir, hakikat ise kendini yapıta kondurduğunda görünen şey'dir" (Yılmaz, 2006: 213).

Görüldüğü gibi sanatla ilgili algılamalarda sanat ve "şey" ilişkileri hakikat ve gerçeklik anlayışlarının kavramsal olarak değişmesine de zemin hazırlamıştır. Böylece bu değişim otonomisi içerisinde yapıtsal oluşumlar sanatın şey'sel olarak algılanışında bambaşka sonuçlar vererek, günümüz sürecinde sanatın anlamının tamamen değişmesine, hatta anlam ve kimlik sorunu konusunda çok çelişkili tartışmalara neden olmuştur. Sanat yapıtları kendi içinde akımlara ve birtakım manifestolara ayrılrsa da kavramsal ya da geleneksel olarak sanat aracılığıyla ifade edilmek istenen temel erekler sanat ve yapıt içerisinde yer alabilen ve izleyicinin çıkarımı doğrultusunda varlığı fark edilen "şey"sel bir olgudur.

Dolayısıyla sanat adına dile getirilen kavramların sanatın anlamını bu tür tanımlamalar açısından ele alınmasını gerektirdiği için, sanatın kavramlar dünyasında ifade araçlarından biri de felsefi düşünceler olmak zorunda olmuştur. Çünkü günümüz sanatı çağdaş yaklaşımlar açısından kavramlardan ve bunlara bağlı çoklu şeylerden hareket etmektedir. Bu nedenle sanatçılar da sanatın “şey”sel çoklukları arasında kategoriyel niteliklere bağlı olarak kendi eğilimleri doğrultusunda dile getirmek istedikleri birtakım amaçları felsefenin düşünce gücünden yararlanarak yansıtmaya çalışmaktadırlar ki bu bağlamda Hasan Bülent Kahraman’ın deyimiyle “felsefe Özünde gerçeği sorgulamaktır ve sanat bu sorgulamanın yöntemlerinden biridir”(Kahraman, 2005: 163). Bu bağlamda dil felsefesinin gündemde olduğu 1960’lı yıllarda Ducamp’ın başını çektiği birtakım sanatçılar, sanatı “felsefi sorunlardan” yola çıkarak kavramsal alana taşımışlardır.

Sanat ve felsefe arasında var olan bağıntılar elbette filozoflar tarafından da birtakım kritiklerle sorgulanmıştır. “Platon sanatçının ideal devlete uymayan bir tip olduğunu düşünerek sanatın yaratıcı, dolayısıyla değiştirici gücüne karşı temkinli olmayı tercih etmiştir. Aynı şekilde Nietzsche’de sanatçının hakikat duygusunu eksik bulmuş ama buna karşılık da saf bilginin sırrına erdiği ve aldatıcı olduğu için yaratıcı olabildiği sanatçının gerekliliğini kabul etmiştir”(Yılmaz, 2006: 215). İlişki bakımından Schopenhauer’e göre de sanat bir bilgidir ve bunun nesnesi de idedir”(Eren, 2006: 17).

KAVRAMSAL SANAT

Sanatın tarihi süreçte ilerledikçe sosyolojik gelişmeler bakımından “kültürleşmesi” kavramları daha sık ele almasına neden olmuştur. Bu anlamda sanatın kavramsal değerleri öne çıkararak belli hareketleri hızlandırması ve bu hareketlerin belli kişiler yönlendirilmesi elbette birden bire ortaya çıkan bir sonuç değildir. Burada önemli olan, sanat aracılığıyla insanın değişim gereksinimini geleceğe yönelik olarak hangi şartlarda hangi kriterleri temel alarak öne sürmek istediğini anlamaya, daha önemlisi eleştirmeye çalışmaktır. Çünkü hangi alanda olursa olsun üretim ve eleştirinin olduğu her “şey”de başarılı ve başarısız deneyler elbette var olacaktır. Kavramsal sanat bu bağlamda özellikle başarı ve başarısızlık sonuçları açısından ele alınması ve değerlendirilmesi gereken karmaşık bir problemdir. “Kavramsal sanat, sanatı anlam ve amaç açısından sorgulayarak geleneksel sanatın sınırlarını zorlayan bir akımdır”(Türkdoğan, 2004: 28).

Kavramın, sanatın saltık bir amacı olması gerektiği konusundaki ilk deneysel kritik Maleviç tarafında ortaya atılmıştır. Yani kavramın tamamen felsefe alanına çekilerek, ama sanat yönüne doğru hareket edilerek sorgulanması, Maleviç tarafından süpermatist anlayışla ortaya koyulmuştur. “Maleviç soyut resimde bulunan bütün dışavurumcu ve hikayeci öğelerin ortadan kaldırarak, sanatı kavramsal bir temsille mutlak saf biçimlerin kullanılmasını önermektedir”(Erişim,http//:www. www. netlarus.com, 30 Haziran 2016, s. 20). Maleviç’in bu girişimden de anlaşıldığı gibi; soyut bağlamda “felsefenin ve sanatın öğeleri ister istemez birbirilerinin alanlarında yer alırlar. Bu durum keyfilikten değil bir zorunluluktan kaynaklanır” (Yenişehirlioğlu, (basım yılı yok) :129) Maleviç soyutluğun ötesine geçtiği zaman kavram sanatını işaret eden bu noktaya yükselmiştir. Bu anlamda varlık felsefesi konusundaki birtakım düşüncelerini otomatik olarak sanatın dili açısından sorgulamıştır. Maleviç soyut resimde bulunan bütün dışavurumcu ve hikayeci öğelerin ortadan kaldırılmasını ve mutlak saf biçimlerin kullanılmasını önermektedir. Bu yaklaşımla, düşünsel temelde kavramlarla uğraşmaya başlayan sanatsal eğilim, bundan sonraki dönemde öncelikle kavram sanatı olarak kendisini dışa vurmaktadır. “Örneğin Sol LeWitt’in 1960 sonrası geometrik analizleri biçimsel ifadedeki sanatsallığın, kavram açımları olarak, Maleviç’in resim sanatından attığı geleneklerin yerini almaktadır”(Tezgiden, 2005: 75).

Soyut sanata tepki olarak başlayan minimalizm “kavramın” sanata kavramsal boyutta yerleşmesine zemin hazırlayarak, post sanatın temellerini hazırlamıştır. Modernizmin “post” süreci sanatın kavramsal yönünün postmodern kültür içerisine çok yönlü olarak yayılmasını ve değişmesini sağlamıştır. Sosyo-kültürel olarak sanatı ilgilendiren noktalarda “modernlik salt değişim ya da olaylar silsilesi değildir. Akılcı, bilimsel, teknolojik ve idari etkinliğin ürünlerinin yaygınlaştırılmasıdır ki, sanatta yaşanan gelişmeler bunun başında gelmektedir”(Touraine, çev. Tufan, 2007: 23).

Maleviç’in sanatı kavramsal boyutta irdelerken sanatın anlamını ve bu anlama göre nasıl algılandığını felsefi bir derinlik boyutuyla aslında tamamen “kavramsal” olarak ele almıştır. Kavramsal sanatın görüntü biçimi olan postmodern oluşumlar bu temeller üzerine inşa edilmiştir. Buradan hareketle Maleviç’i etkileyen benzer faktörlerin postestetik eğilimlerle Ducamp’ı da etkileyen faktörler türünde olabileceğini söylemek hiç de yanlış olmaz. Bilindiği gibi postmodernizmin “içerik” biçimi olan “postestetik” eğilimler, modern değerlerin içinde ve dışında oluşurken sanatın anlamını derin bir değişim sürecine uğratmıştır. Dolayısıyla Ducamp’ın tavrıyla sanat yapıtının birden bire morfolojik değişime uğraması bu ani değişimin ayak seslerinin yavaş yavaş duyulmadığı anlamına gelmez.

“Post” süreçte Ducamp’ın hazır ve günlük kullanım objelerini sanat objesi olarak görme eğilimi, sanatın sanat olmaktan çıkarılma noktasına gelebileceği zaman nasıl bir değerlendirme yapılacağını

kavramsal olarak temsil etmektedir. Ducamp'la beraber hazır yapıtın sanat nesnesi yerine koyulma yolunun açılması kavramsallık adına sanat yapıtının "devasa fotoğraflardan tutun da pisuvar ve yorganlara, plastik kaplara, özel bir sıvı içinden sergilenen kadavralara, hatta kavanoza koyulmuş kusmuğun sergilenmesine kadar uzanabileceğini göstermiştir" (Yılmaz, 2006:213). "Kavramsal sanat deyiminin 1960'ların ortalarından itibaren güçlü bir şekilde dillendirilmesi ve yaygınlaşmasında öncelikle Sol LeWitt ve Joseph Kosuth gibi sanatçılar ile "Sanat ve Dil" grubunun büyük emekleri vardır. Özellikle LeWitt 1967 ve Kosuth'un 1969 yılındaki makaleleri dikkatleri kavramsal sanatın üzerine çekmiştir. Gerçi 1910'larda şair Apollinaire "kavram resmi" diye bir terim kullanmıştı. Bu terimle, "resimdeki varlık görünen dünyanın değil, zihinsel bir tasarımın yansımasıdır; resim bir kavramın resmidir." Bu düşünceler aslında kübizmin savunuculuğunu yapsa da sanatın kavramsal yönüyle örtüşüyordu. Kavramsal sanat da minimalizm gibi duyu verileriyle elde edilen bilgileri yadsıyarak kendi varoluşunu akla dayandırmış; yoğun bireysel ve keyfice yapılan çalışmalara kuşku ile bakmıştır" (Yılmaz, 2006: 216).

"Kavram sanatı deyimini LeWitt ve Kosuth'dan önce Kosuth'un anladığı bir biçimde kullanan bir kişi daha vardı. Ciddi olarak sanat ve felsefeye bulaşmış bir matematikçi Henry Flaynt. Flaynt bir süredir sanatın ne'liği üzerine kafa yoruyordu ama sanat camiasına henüz dalmamıştı. 1959'da fluksus grubundan haberdar oldu. Kavram sanatını ilk kez bir fluksus yayınında kullanan Flaynt bu denemesinde şöyle söylüyordu: Müziğin malzemesinin tınlar olması gibi plastik sanatların malzemesi de her şeyden önce kavramdır ve kavram sanatının asıl meselesi de dildir. Flaynt'ın bu düşünceleri Kosuth'un yanı sıra, Terry Atkinson, (d.1939) Harold Hurrell, (d. 1940) David Bainbridge, (d. 1941) ve Michael Baldwin (d. 1945) tarafından kurulan sanat ve dil grubunun kafa yordığı konulara uygunluk içindeydi. Kosuth ABD'de sanat ve dil grubu da İngiltere'de birbirinden habersiz olarak sanat ve dil ilişkisi üzerine duruyorlardı. Bu sanatçılar sanatın doğasını Ferdinand de Saussure, Ludwig Wittgenstein, Roland Barthes ve Claude Levi Strauss tarafından geliştirilen dilbilimsel çözümler ve göstergebilim kuramları yardımıyla çözümlenmeye çalışıyorlardı. 1968'de bu grup Kosuth ile iletişime geçtikten sonra "Sanat ve Dil" adıyla bir dergi çıkarmaya başladı. Dergide sanat üzerine yazılan bir yazının bile kavramsal bir sanat yapıtı olabileceği ve ayrıca yazının resimden sadece biçimsel olarak bir fark yarattığı ifade edilmişti. 1980'e kadar yayınlanan bu dergide yer alan diğer bir tartışma da Bainbridge'nin "vinç" adlı eseri üzerinde yapılmış ve eserle ilgili şöyle bir karara varmıştı:

Ducamp'ın düşüncesinde hareket ederek bu vinç çalışmasının müzeye konduğunda bir sanat eseri, bir parka koyulunca da sıradan bir nesne olarak algılanabileceğini; ama tekrar müzeye konduğunda tekrar sanat eseri olarak algılanmaya geri döneceği konusunda kendi kendilerini inandırıcı bir yargısal sonuca varmışlardı" (Yılmaz, 2006: 216,217). Sanat ve dil grubu sanatın mertebesini yükseltmesine rağmen Ducamp'ın düşüncesini dikkate alarak, sanat dışı bir nesnenin sanat yapıtlarının barındığı bir ortama koyulduğunda bir sanat yapıtına dönüştüğünü, oradan alınıp başka bir yere koyulduğunda ise sanat yapıtı olma özelliğini kaybettiğini söylemektedirler. Grup üyelerinin bu kanaate varmaları ayrı bir sorun olmakla birlikte onlar gerçekten Ducamp'ın pisuvarının bir sanat yapıtı olduğuna inanıyorlar mıydı? Öncelikle bu soruyu bütün boyutları ile tartışmak gerekmektedir. Eğer inanıyorlarsa bu inançla ters düşecek başka sorulara nasıl cevap verilebilecek...? Örneğin dil felsefesi için son derece önemli kavramlardan biri olan yargısal açımlar bakımından "sanat nesnesi" olmayan bir nesnenin sanat yapıtlarının arasına koyulduğunda onun bir sanat nesnesi olarak algılanması konusundaki psikolojiyi otomatik bir biçimde devreye sokarak sorgusuz bir sanrı psikolojisi içerisine girmek hangi mantıkla açıklanabilir? Ayrıca sanat ve dil grubunun da tartıştığı gibi; bu nesneyi önce sanat yapıtı olarak algılayıp daha sonra mekan değişikliği nedeniyle aynı nesneyi sanat yapıtı olarak algılamaktan vaz geçen bir kişilik yapısı bu sorulara karşı nasıl değerlendirilebilir? Evet, bu iki soruya verilebilecek cevaplar şimdiden diğer soruları daha karmaşık bir hale getireceğe benzemektedir.

"ABD'li sanatçı Joseph Kosuth'un Amerikan editörü olmasıyla yayımlamaya başladıkları Art&Language adlı derginin ilk sayısı Mayıs 1969'da çıkmıştır. Aynı yıl, İngiliz sanatçılar Ian Burn ile Mel Ramsden'in çıkarmakta oldukları Theoretical Art and Analysis; 1971'de de Philip Pilkington ile David Rushton'un çıkarmakta olduğu Analytical Art Journal, Art&Language dergisi ile birleşmiş ve Charles Harrison derginin genel yayın yönetmenliğine getirilmiştir. Sanat yapıtları olarak tanımlanan bazı tartışmaları grup üyeleri arasında yapılan sözlü tartışmalar olarak kalırken, bazıları dergide basılmıştır. Sanatçılar, dergide yayımladıkları bu metinlerde ironik, alegorik ve göndermeli bir dil kullanarak, bilgili okurları hem harekete geçirmiş, hem de zorlamışlardır. Son derece karmaşık bir dil kullanmalarının amacı ise, izleyiciyi düşünsel açıdan zorlamak, kendilerinin de içinde öğretici tartışmalar yoluyla öğrenmeleri sağlamaktır. 1968 ile 1972 arasında yedi sayı yayımlanan Art&Language'da yazılı sözcükleri yalnızca yeni bir sanat malzemesi olarak kullanmışlar, gelecekteki projelerini belirlemek ve sanata ilişkin önermeler yapmak içinse dilden yararlanmışlardır. Terry Atkinson derginin ilk sayısı için yazdığı giriş yazısında, grubun İngiliz üyelerinin dergi çıkmadan önce yaptıkları çalışmaları tartışmaya açmıştır. Atkinson bu metninde

çalışmalarının özünü oluşturan bir soru üzerinde de durmuştur: Kavramsal Sanat üzerine yazılmış olan bu makale bir Kavramsal Sanat çalışması olarak görülebilir mi? Atkinson yazdığı metni hem görsel sanatların tanımını özetleyen, hem de bir görsel sanat nesnesi olan bir Kübist resimle karşılaştırmıştır. Ona göre amaç aynı olduğundan, bu yazının Kübist resimden tek farkı biçimiydi. Kübist çalışma bir resimken, kendi metni kâğıt üstüne basılı sözcüklerdi. Atkinson izleyicilerin kavramsal sanat ürünlerine sanat kuramı etiketi yapıştırma eğiliminde oldukları için bu iki biçim arasındaki benzerlikleri anlamada zorluk çektiklerinin farkındaydı. Dolayısıyla şu soruyu sordu: Kavramsal sanatçılar tarafından ileri sürülen kuramsal çalışmalar Kavramsal Sanat ürünleri sayılır mı? Eski sanat kuramı çalışmaları Kavramsal Sanat yapıtları sayılır mı? Bu soruların yanıtlarının sanatçının niyetinde saklı olduğuna inanan Atkinson, 1966'dan önceye tarihlenen çalışmaları Kavramsal Sanat'ın ilkeleri saptanmadan önce yapıldıkları için Kavramsal Sanat içinde değerlendirmenin olanaksız olduğunu belirtmiştir. Atkinson daha da ileri giderek bir sanatçının yazdığı metnin sayfalarını çerçeveye sergilemesi durumunda görüntünün önemli olmadığını söylemiştir. Tek ölçüt okunabilir olmasıdır. Çalışma, kabul görmüş bir sanat nesnesini anımsatmadığı için kendi içeriğine göre değerlendirilmelidir. İzleyicilerin aklının karışmasının nedeni sunulan nesnenin geleneksel sanat nesnesine benzememesinden kaynaklanır, o estetik nitelikleriyle ölçülen bir resim ya da heykel değildir. Dolayısıyla Atkinson'a göre görsel sanat yapıtının var olması ile olmamasına ilişkin karışıklık onu tanıyıp tanımamaya bağlıdır" (Erişim, <http://.gorselsanatlar.org/bati-sanatinda-modernakimlar/> kavramsal-sanat-alintilar-onemli-sanatcilar-ve-gruplar/?w ap.7. Temmuz 2016, s.14).

Foto-1, Sanat ve Dil grubu, (Terry Atkinson; Michael Baldwin), 10 posta kartı, 1977



Kavramsal sanatın terim olarak yerleşmesinde Sol LeWitt'in Kavramsal sanat üzerine paragraflar adlı makalesinin payı önemlidir. LeWitt o metinde sanat anlayışını dışavurumculuğun karşısına koymuştu. LeWitt'e göre: Kavramsal sanatta düşünce ya da kavram işin en önemli kısmıdır sanatın diğer türlerinde kavram belki değişebilir. Bir sanatçının sanatın kavramsal bir biçimini kullanması demek bütün plan ve kararların daha ilk baştan yapılması ve uygulamanın ise sadece bir ayrıntı olması demektir. Görüldüğü gibi LeWitt'in yaklaşımı anlık değişkenlerle resim yapan soyut dışavurumcuların sanat anlayışlarından oldukça farklıdır. Ona göre kavramsal sanatı belirleyen kriterlerden bazıları şunlardır:

Kavramsal Sanat Üzerine Cümleler: (Sol Lewitt)

İlk basım 0-9 (New York), 1969 ve Art-Language (İngiltere), Mayıs 1969

1- Kavramsal sanatçılar akılcı olmaktan çok mistiktirler. Mantıkla ulaşılamayacak sonuçlara sığarlar.

2- Usdışı yargılar yeni deneyimlere yol açar.

3- Biçimsel sanat temelde mantıklıdır.

4. Usdışı düşüncelerin peşinden kesin ve mantıklı bir şekilde gidilmelidir.

5- Resim ve heykel gibi sözcüklerin kullanılması bütünüyle bir geleneği ve bu geleneğin kabulünü ima ederek limitlerin ötesine geçen eserler vermek isteyen sanatçıya kısıtlama getirir.

6- Kavram ve fikir farklıdır. İlki genel bir yönergeyi ima ederken, ikincisi bir unsurdur. Fikirler kavramları uygular.

7- Fikirler sanat eseri olabilir; bir biçim bulmak suretiyle sonlanacakları zincirleme bir gelişme içerisindedirler. Bütün fikirlerin fiziksel hale getirilmesine gerek yoktur.

8- Fiziksel hale gelen her sanat eseri için fiziksel olmayan birçok varyasyon vardır" (Erişim, www.dugumkume.org, 10 Temmuz 2016, s. 12).

Soyut dışavurumcularda başlangıçta bir fikir ya da genel kompozisyon şeması olsa bile, yapıt çalışılırken ap-ayrı bir yöne doğru kayabilir, onlarda önemli olan planlanmamış bir maceradır. Oysa Le Witt'e göre plansızlıktan özellikle kaçınmak gerekir. LeWitt düşüncenin sanat yapan bir aygıt olduğuna inanmaktaydı. Kavramsal sanatla uğraşan bir kişi bir zanaatkardan beklenen becerilere sahip olmak zorunda değildir. "Sol LeWitt'e göre Kavramsal sanatta kavram düşüncesi yapıtın en önemli özelliğidir" (Antmen, 2008: 197).

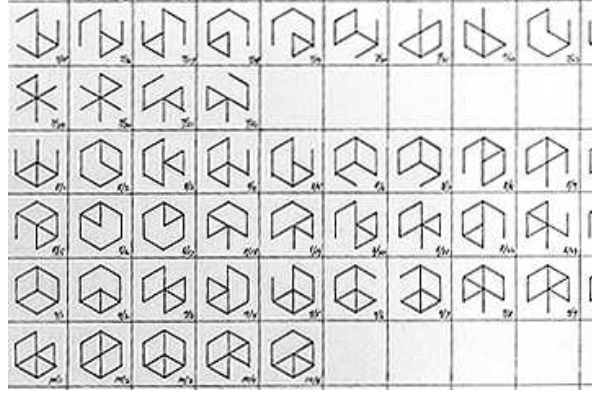


Foto-2, Sol LeWitt, Kavramsal Biçimlendirmeler ve Simgeler



Foto-3, Sol LeWitt, Açık Geometrik Yapı 2-2,1-1, 1991



Foto-4, Sol Lewitt, Kule, 1984

Biçim olarak kavramsal sanat yapıtının başka nesnelere bezeyip benzememesi pek de önemli değildir. Fiziksel bir biçimi olsa bile bu da sıradan bir şey gibi olmalıdır. Temel biçimin karmaşık olması bütünü birliğine zarar verir. Sonuç olarak nasıl bir biçime sahip olursa olsun, yapıt öncelikle bir düşünce ile başlamalıdır. Önemli olan sanatçının üstünde yoğunlaştığı kavram ve bunu ortaya koyuş sürecidir. "LeWitt'e göre öncelikle göz için yapılmış bir eserde kavramsalıktan ziyade algısallık temel alınmış demektir. Beğeni ve benzeri tavırlar sanat yapıtının içinden çıkarılmalıdır. Kavramsal sanatçı öznellikten kaçınmak istiyorsa işe bir planla ön hazırlıkla başlamalıdır. Kavramsal sanatta yapıt düşünce, düşünce ise

yapıttır. LeWitt'e göre sanatçının düşünce sürecini gösteren aşamalar bazen bitmiş bir çalışmadan bile daha önemlidir ve kavramsal sanat yalnızca düşünce iyi olduğu zaman iyidir. LeWitt minimalist eğilimler gösterse de yapıtlarına kavramsal sanat denmesini tercih etmiştir" (Yılmaz, 2006: 221).

Kavramsal sanatın diğer önemli sanatçılarından biri de Joseph Kosuth dur. "Kosuth 1969'da kaleme aldığı "Felsefenin Ardından Sanat" adlı makalesinde Atkinson'un görüşüne paralel olarak o da sanat üzerine yazılan bir yazın çalışmasının bir sanat yapıtı olabileceği üzerinde durmuştu. Sanatçı bu görüşlerini sanat ve dil grubundan habersiz olarak bir yandan Wittgenstein'in tartıştığı dil ve imge ilişkisinden, öte yandan Kant'ın çözümsel önerme hakkındaki görüşlerinden ve bir yandan da Rainhardt'ın 1962 de yayınladığı "Sanat olarak Sanat" düşüncesinde dile getirdiği totolojilerden yararlanarak oluşturmuştur. Kosuth sanat eğitimine eş olarak felsefe ve antropoloji eğitimi de almıştır. Bütün bunların sonucunda, sanatçı olarak kendi görevinin sadece yapıt üretmekten çok sanatın ne'liği üzerine kafa yorması sanatı sorgulaması ve estetikten arındırması gerektiği görüşüne vardı. Sanatçıdan çok bir felsefeci ya da eleştirmene özgü bir terminolojiyle ilerleyen Kosuth'un bu konudaki görüşleri şöyledir: Estetik ve sanatı birbirinden ayırmak gerekir; çünkü estetik genel olarak dünyanın algılanması konusuyla uğraşır. Geçmişte sanatın başlıca iki işlevinden biri onun dekoratif değeriyle ilgiliydi bu yüzden güzellik ve nihayetinde beğeni ile ilgilenen herhangi bir felsefe okulu kaçınılmaz olarak sanata da el atmak zorunda kalıyordu.

Bu alışkanlık sanat ve estetik arasında kavramsal bir bağ olduğu fikrini getirdi ki; bu doğru değil. Kosuth'a göre sanatsal olsun ya da olmasın dünyadaki tüm nesnelere önemleri estetik düşünce açısından eşittir. Çağdaş sanat arenasındaki bir nesnenin estetik önemi demek artık estetik yargularla ilişkisinin olmaması demektir, estetik kaygılar bir nesnenin işlevine ya da varoluş nedenine her zaman yabancıdır. Bu anlamda bir nesne estetik adına var olmaz. Kosuth saf estetik bir nesnenin tamamen dekoratif olduğunu söyler. Kosuth estetik kaygıların geçerli olduğunu söylediği biçimci sanatlara karşı tepkilidir. Başta dışavurumculuk olmak üzere Bu tepkinin hedefinde ise soyut dışavurumculuk ve onun savunuculuğunu yapan Greenberg ve Fried gibi eleştirmenler bulunmaktadır" (Yılmaz, 2006:223,224) "Kosuth henüz araştırmaya başladığı dilbilimsel felsefenin etkisiyle sanat varlığını, dilbilimsel önermeye benzer bir sanat önermesi olarak görmüş ve dil ile sanat arasındaki benzerlikleri irdelemeye başlamıştır" (Atakan, 2008: 57).

Bunu yapmak isteyen sanatçı da geleneksel sanattan kalan dil mirasını artık düşünmemelidir. Marcel Duchamp'ın hazır yapıt nesnesiyle yaptığı katkı işte budur. O hazır yapıt ile birlikte sanatın yönü dilin biçiminden ayrılarak söylenen şeye odaklanmıştır. Sanatın hammaddesi kuşkusuz yeni önermeler yaratmakla ilgilidir. Kosuth sanat yapıtlarının çözümsel önermeler türünden şeyler olduklarına inanmaktadır. Çözümsel bir önerme olarak sanat ve sanat düşüncesi aynı şeylerdir. Dolayısıyla sanatı sanatın dışında olduğu sanılan bir gerçeklik arayışıyla bulma psikolojisi içerisine pek de girmemek gerekmektedir. Yani sanatın ilgi alanı bireşimsel gerçeklik değil bizzat kendi kendisidir. "Kosuth diğer kavramsal sanatçılar gibi bir nesnenin sanat olabilmesinin onun ancak bir sanat bağlamında düşünülmesiyle mümkün olabileceğini dikkat çekmektedir. Örneğin Judd'un kutularından birine moloz doldurulsa ve bir sanayi alanına koyulsa orada ki insanlar için bu bir sanat nesnesi olmayabilir. O kutunun bir sanat nesnesi olarak düşünülebilmesi için apriori (önsel) bir duruma belli bir bakışa ihtiyaç vardır." (Yılmaz, 2006: 223-225).

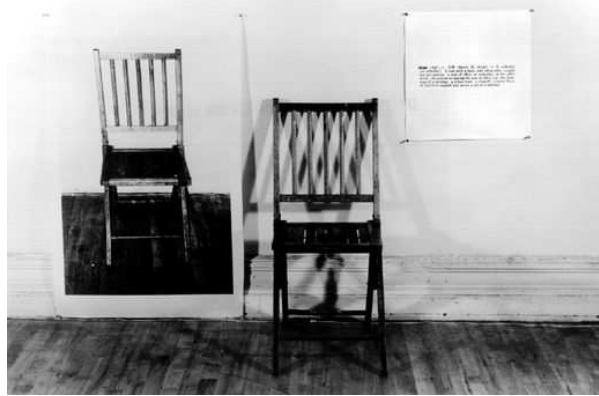


Foto-5, Joseph Kosuth, bir ve üç sandalye, 1965

Kosuth'un Bir ve Üç Sandalye adlı çalışmasında bildiği gibi; gerçek bir sandalye, o sandalyenin fotoğrafik görüntüsü ve sandalye kelimesinin bir nesne olarak sözlükteki anlamı kağıt üzerine küçük bir metin olarak yazılmış ve duvara asılmıştır. "Kosuth bu üçleme ile nesne, nesnenin görüntüsü ve dil aracılığıyla tanımlanarak, gerçekliğin neye dayanılarak değerlendirilmesi gerektiğini tartışmaya açmıştır. Yani gerçek, taklit ve temsil arasındaki bağıntıları kategoriyel farklılıkları arasından bir araya getirerek, aslında bunlar içinde bulunan varoluşsal çelişkileri büyüteç altına almaktadır. Bu çelişkiler felsefenin yıllardır tartıştığı problemler arasında önde gelenlerdendir" (Yılmaz, 2006: 226).

İşte kavramsal sanatın içeriği bu tartışmalar arasında belirlenmek zorundadır. Buradaki problem Kosuth'un amacı açısından tartışılırsa şöyle bir yorum yapılabilir: Sandalye örneği gerçekliğin asıl olarak ne ile temsil edildiği konusunda, cevap verici bir tavır olmaktan çok problemi kavramsal açıdan sadece "temsili" bir soru olarak yansıtmaktadır. Bu noktadan itibaren problemi yansıtan bir soru olarak algılanan yapıta, elbette farklı yanıtlar verilebilir ama verilecek yanıt sanatçının hedeflediği düşünceyi yakalamalıdır. Bu yüzden yapının yanıtı, Kosuth'un kavramsal sanat konusundaki eğiliminin, dilin kavramsal bakımdan kullanım derinliğine dayanmasından ötürü kavramsal tartışmadan yana daha güçlü olan bir içeriğe dayanmalıdır.

Şimdi bu belirlemeden yola çıkarak temsil ve gerçeklik arasındaki sorunu taklit sırasının önemliliği ya da önemsizliği açısından inceleyelim. Platon idealar öğretisinde bütün taklitler, sıralı çokluklar dahilinde, ilk örnekleri kendisinden üreyen "idealar" dünyasından türemiş "nesnel" varlıklar olarak kavranır. "İdea" Platon'a göre hem düşünce hem de biçim anlamına gelmektedir. Burada Platonist düşünce açısından sandalye kavramı olmadan sandalye üretiminin olamayacağı kulağa mantıklı gelmektedir; fakat "idea" felsefesi açısından kavramların zihinsel "idler" olarak algılanması anlayışına taklidin sıralı çoklukta öncelik farkı doğurması sanki önemi olmayan bir tartışma gibi algılanmaktadır. Evet, marangozun en son yaptığı sandalyenin ilk yapılanlardan sandalye "idea"sı açısından ne farkı var acaba sıralı çokluk bu hiyerarşide neyi değiştirmektedir? Ya da sıralı çoklukta taklit açısından nasıl bir "idea" tartışılmaktadır?

Gerçek taklit ve temsil arasında kalan ideanın yani biçim anlamı da olan zihinsel düşüncenin materyalistlere göre; maddeye bağımlı kılınması; sanatın kavramsal merkezden hareket etmesine biraz ters düşer gibi görünmektedir. Çünkü unutulmamalıdır ki; sanat sanatı ifade eden "kavramsal anlatım" aracını "kavramsal sanat" anlayışına dönüştürürken, düşünce olmaksızın salt materyalist madde ile gerçekleştirme ilkesine karşı alınan bir tavırdan meydana gelmişti. Dolayısıyla materyalist felsefenin kavram ve madde arasındaki ilişkiyi tartışma biçimi sanatın kavramsal boyutuna katılmaksızın tartışılırsa, ancak bu koşullarda kendi içindeki tutarlılığı korunabilir.

Öyleyse kavramsal algılamalar bakımından, felsefi olarak neyin gerçeğin kendisi olduğu konusunda sanatın ifade etmek istediği tavrı belirlerken yapının göstergebilimsel bağlamda "anlamsal çözümlemesi" yine kavramsal değerlerin açıklanmasıyla mümkün olabilecektir. Sanat ve dil grubunun hedefleri arasında olan bu "anlamsal çözümleme" problemleri, bir tür metafizik algılama olarak dilin de bilimsel anlamda kendi içindeki temsiliyet sorunu açısından aynı anlayışla incelenmektedir.

Düşünceleri biçimlendirme gereksiniminin göstergesi olan "dil" kavramsal bir gerçeklik olarak düşünüldüğünde, anlam ve kavram arasındaki tinsel ilişkileri göstergebilimde "gösteren" ve "gösterilen" nesnel olarak tasarlar. Göstergebilim temelinde görüntüler dünyasından alınan ve aynı zamanda konuşma dilinin nesnesi olan "gösterilen", yazı dilinin göstergesi olan "gösteren" biçiminde tasarlanmıştır. "Bir nesneyi ya da bir olguyu göstermeye yarayan her maddesel biçime gösterge adı verilir. "Ancak gösterge yalnız göstericilik işleviyle sınırlanamaz. Gösterilen olgu yani göstergenin kapsamı belli bir anlam içerir bu da onun anlamlama işlevini oluşturur" (Ziss, çev. Şahan, 2009: 99). Bir başka tanıma göre de gösterge; "dil ile ilgili bilimlerde, bir başka şeyin yerini tutabilecek nitelikte olduğundan kendi dışında bir şey gösteren, belirten anlamı olan her çeşit biçim nesne olgu vb. olarak tanımlanır" (Rifat, 1992:5). Yani birtakım ses hareketleriyle "kuş" sözcüğü telaffuz edildiğinde (foto-6) seslendirilmek suretiyle kendisine atıfta bulunulan canlı, "kuş" sözcüğünün yazımıyla ifade edilir. Yazı ve görüntü arasında "kuş" gösterilen, "kuş yazısı" da gösterendir. Burada kuş sözcüğünün seslendirilişi ve yazılışı "kuş" görüntüsüne karşı "gösteren" olsa da, ses ve yazı arasındaki fark açısından, gösterilenin yani kuş görüntüsünün dışında, "kuş" sesteşi "gösteren", yazı göstergesi de "gösterilen" olmaktadır. Çünkü yazı ifadesi kuş adı verilen canlının görüntüsüne sesteş olarak bağlı olduğu için, asıl özne olan görüntü ve onun sesteş ifadesi yazıdan önce gelmektedir. Dolayısıyla bu üçlemede, görüntü yazıya karşı gösterilen, ses de gösteren olmaktadır. Yani dilbilimsel olarak gösteren ve gösterilen arasındaki ilişki türleri kavramlar arası kurulabilecek ilişki türlerinin yerine geçebilir. O halde sanat ve dil grubunun üzerinde durduğu gibi; kavramların anlamsal anlatımını yaratan dil, bu anlatımın öğelerini tıpkı yukarıda kuş sözcüğünün "gösteren" ve "gösterilen" ilişkide anlatılmaya çalışıldığı gibi, kendi arasında "gösteren" ve "gösterilen" ilişkiler olarak yapılandırılabilir.



Foto-6. "KUŞ"

Yukarıdaki açıklamalardan dolayı "görüntüsel gösterge nesnesinin" anlamlandırılma nedeni, anlamlandırılış biçimi açısından, iletişimin dili olan yazın ifadesinin "kavramsal" ve "tasarısal" bir bütün olmasını gerektirir. Kosuth'un çalışmalarında, "sanat" temsilin "temsili" sorgularken nesnel kavramlar aracılığıyla ya da kavramlar nesnel aracılığıyla temsilin "temsili" ile temsil edilmektedir.

SONUÇ

Yukarıdaki bilgiler ışığında görüldüğü gibi; genel olarak değerlendirildiğinde, sanatta anlam sorunu tarihi süreçte aslında yeni bir gelişim olmamakla birlikte özellikle modernizmin değişim evrelerinde insanın bilgi ile olan ilişkisinin yapıta biraz daha fazla hakim olmasına, hatta kimi zaman yapıtın yerini daha fazla almasına imkan sağlamıştır. Bu noktada sanat ve dil grubu tarafında üretilen eserler başta olmak üzere, diğer yapıtlarda da görüntüsel özelliklerden çok, anlamsal özellikler daha fazla sorgulanmıştır. Sanatın bir yapıt olarak ortaya koyulmasındaki seçenekler, o yapıtın yapılacağı malzemeleri de alabildiğine özgürleştirmiş ama, bu doğrultuda eleştirel yaklaşımların da, yapıtın üretimine yönelik incelemelerini daha çok derinleştirmiştir. Sanatın ne'liğinin kavramsal bakımdan ele alınması, sanatın düşünce edimiyle olan ilişkilerini önceki dönemlerden daha fazla geliştirmiştir. Dolayısıyla çağdaş anlamda, sanatın ve sanat yapıtının ne olduğu sorusu ona verilen tüm anlamların esasen ne olduğu sorusunun daha en başta nitelikli bir biçimde yanıtlanmasıyla ölçülebilmektedir.

KAYNAKÇA

- Antmen, Ahu (2008). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, İstanbul: Sel Yayıncılık 399, Sanat Kitapları 01, 1. Basım.
- Atakan, Nancy (2008). *Sanatta Alternatif Arayışlar*, İstanbul: Karakalem Kitabevi Yayınları Sanat Kuramları dizisi 2.
- Beatrice, Renoir (1978). *Sanat Yapıtı*, çev. Derman, Aykut, İstanbul: 1. Basım, Yapı Kredi Yayınları.
- Bozkurt, Nejat (2000). *Sanat ve Estetik Kuramları*, Bursa: Asa Kitabevi 3. Basım.
- Cuspit, Donald (2006). *Sanatın Sonu*, çev. Tezgiden, Yasemin, İstanbul: Metis Yayınları, 2. Basım.
- Danto, Artur, C. (2010). *Sanatın Sonundan Sonra*, Çev. Demirsü, Zeynep, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 552, 1. Basım.
- Eren, Işık (2006). *Sanat ve Bilgi İlişkisi*, Bursa: Asa Kitabevi, 1. Basım.
- Heidegger, Martin (2007). *Sanat Eserinin Kökeni*. çev. Tepebaşılı Fatih, Ankara: De Ki Basım Yayım Ltd. 1. Basım.
- Heinz, Heimsoeth (1993). *Immanuel Kant'ın Felsefesi*. çev. Mengüşoğlu, Takiyettin, Ankara: Remzi Kitabevi Yayınları 17.
- Kahraman, Hasan, Bülent(2005). *Sanatsal Gerçeklikler Olgular ve Öteleri*, İstanbul: Agora Kitaplığı Yayınları 76, 3. Basım.
- Rıfat, Mehmet(1992). *Göstergebilimin ABC'si*, İstanbul: Simavi Yayınları ABC Dizisi 8, 1. Basım.
- Timuçin, Afşar(1992). *Düşünce Tarihi*, İstanbul: BDS yayınları.
- Tourane, Alain (2007). *Modernliğin Eleştirisi*, Çev. Tufan, Hülya, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları 352, 6. Basım.
- Türkdoğan, Tansel (2004). *Çağdaş Sanat*, Ankara: Piramit Yayınları 16, 1. Basım.
- Yenişehirlioğlu Şahin (). *Felsefe ve Sanat*, Ankara: Alkım Yayınevi.
- Yılmaz, Mehmet (2006). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, Ankara: Ütopya Yayınları 127, 1. Basım.
- Ziss, Avner (2009). *Gerçekliği Sanatsal Özümlemenin Bilimi Estetik*, İstanbul: Hayalbaz Kitap Yayınları Sanat Kuramları 2, 1. Basım.

Erişim Kaynaklar

- Erişim, <http://www.netlarus.com>, 30 Haziran 2016, s. 20
- Erişim, <http://gorselsanatlar.org/bati-sanatinda-modernakimlar/kavramsal-sanat-alintilar-onemli-sanatcilar-ve-gruplar/?wap.7>, Temmuz 2016, s.14
- Erişim, www.dugumkume.org, 10 Temmuz 2016, s. 12