



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Heykel Anasanat Dalı

SANAT NESNESİ ALGISINDA YALINLIK

Onur Sancu

Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu

Ankara, 2021

SANAT NESNESİ ALGISINDA YALINLIK

Danışman: Doç. Tansel Çeber

Yazar: Onur Sancu

ÖZ

Sanatta yalınlık, öznel yargılardan bağımsızlaşmaya çalışan bir yaklaşım olarak özetlenebilir. Nesnenin varlığı, öznenin nesneye dair algısı gibi çeşitli başlıkları irdeler ve *temsilsizlik* ile birlikte bir eserin ne anlam ifade edebileceğini irdeler. Malevich, Mondrian, Gabo gibi sanatçıların gerçekliğe, eser ve gerçeklik arasındaki ilişkiye dair tavırlarındaki yalınlaşma, nesneye ve esere yönelik alternatif bir yaklaşımın nasıl mümkün olabileceğinin temellerini atmıştır. Bu kişilerin ve düşüncelerin aralarında belirli farklar olsa da, yalınlık bağlamında, hem plastik hem de düşünsel açıdan gözle görülür bir benzerlik de bulunur ve yalınlığa dair ortak bir söylemde buluşurlar: Nesnenin algısı ile öznenin bilgisi farklı varlık durumlarıdır. Bu raporun amacı yalınlığın karakteristik özelliklerini belirlemek ve eserin algılanışındaki izlerini takip etmektir.

Anahtar Sözcükler: Yalın, nesne, algı, bilgi, temsil.

SIMPLICITY IN THE PERCEPTION OF AN ART OBJECT

Supervisor: Assoc. Prof. Tansel Çeber

Author: Onur Sancu

ABSTRACT

Plainness in art can be summarized as an artistic approach which tries to gain independence from subjective judgements. It examines topics such as subject's perception of object and abstains from making knowledge a part of the artwork. Relationship between the artwork and reality that can be observed in artists such as Malevich, Mondrian and Gabo have made an alternative approach about the subject and the object possible. Although these names might differ in thought, in means of plainness, there is a considerable similarity and their discourse overlaps on one idea; the perception of the object and the information of the subject are different states of existence. This report aims to determine the characteristic traits of plainness and trace its effects in perception of the artwork.

Keywords: Simple, object, perception, knowledge, representation.

TEŞEKKÜR

Danışmanım Doç. Tansel Çeber'e, çevirilerdeki yardımlarından dolayı Mert Karagözođlu'na, tez süreci boyunca birlikte çalıőtıđım Kvanç Yılmaz'a, sanat hakkında fikir alışveriői yapma imkanı yakaladığım tüm hocalarıma ve arkadaşlarıma teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

ÖZ	i
ABSTRACT	ii
TEŞEKKÜR	iii
İÇİNDEKİLER DİZİNİ	iv
GÖRSELLER DİZİNİ	v
GİRİŞ	1
1. BÖLÜM: ÖNCÜLLER: MALEVICH, MONDRIAN, GABO	4
1.1. Yalınlığa Doğru	18
2. BÖLÜM: YALIN SANAT	23
SONUÇ	46
KAYNAKLAR	48
ETİK BEYANI	50
YÜKSEK LİSANS SANAT ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU	51
MASTER'S ART WORK REPORT ORIGINALITY REPORT	52
YAYIMLAMA VE FİKRÎ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI	53

GÖRSELLER DİZİNİ

Görsel 1. Kazimir Malevich. Siyah Çember / Black Circle. 1923.	6
Görsel 2. Kazimir Malevich. Beyaz Üzerine Beyaz / White on White. 1918.	7
Görsel 3. Piet Mondrian. Kırmızı Ağaç / The Red Tree. 1908. - Gri Ağaç / The Gray Tree. 1911. - Kompozisyon No. II / Composition No. II. 1913. - Büyük Kırmızı Düzlem, Sarı, Siyah, Gri ve Mavi ile Kompozisyon / Composition with Large Red Plane, Yellow, Black, Gray, and Blue. 1921.	10
Görsel 4. Naum Gabo. Çizgisel Konstrüksiyon No. 1 / Linear Construction No. 1. 1945.	13
Görsel 5. Piero Manzoni. Achrome. 1958.	19
Görsel 6. Richard Serra. Bir Tonluk Destek / One Ton Prop. 1969.	25
Görsel 7. Richard Serra. Geçit / Catwalk. 2003.	26
Görsel 8. Robert Morris. Köşe Parçası / Corner Piece. 1964.	28
Görsel 9. Onur Sancu. Mübayanet. 2017.	29
Görsel 10. Giovanni Anselmo. Yön / Direction. 1967.	31
Görsel 11. Andy Goldsworthy. Dengelenmiş Taşlar / Balanced Stones. 1978.	33
Görsel 12. Onur Sancu. İsimsiz. 2021.	35
Görsel 13. Onur Sancu. İsimsiz. 2021.	36
Görsel 14. Onur Sancu. Berzah. 2017.	37
Görsel 15. Giuseppe Penone. Nehir Olmak / Being the River. 2000.	38

Görsel 16. Onur Sancu. İsimsiz. 2018.	39
Görsel 17. Onur Sancu. İsimsiz (Detay). 2018.	40
Görsel 18. Walter De Maria. Büyük Kırmızı Küre / Large Red Sphere. 2002.	41
Görsel 19. Onur Sancu. İsimsiz. 2017.	42
Görsel 20. Onur Sancu. İsimsiz. 2019.	42
Görsel 21. Onur Sancu. İsimsiz (Detay). 2019.	43
Görsel 22. Onur Sancu. İsimsiz. 2021.	44
Görsel 23. Onur Sancu. İsimsiz (Detay). 2021.	44

GİRİŞ

1900'lerin ilk çeyreğinde Kazimir Malevich, Piet Mondrian, Naum Gabo gibi sanatçıların üretimlerinde temsilin veya zanaatin dışında, yalın bir plastik dile dair çeşitli yönelimler görülür. Geçmişin sanat üretme yöntemlerine karşı bir eleştiriyi de barındırır bu durum. Malzemeye yönelik ustalığın, plastik anlamdaki her türlü yaratıcılığın eseri olan sanat eseri üretiminin yerine sade formların oluşturduğu kompozisyonlar ortaya çıkmıştır. Bu eserler ilk bakışta görsel anlamda bir sadelikten fazlası değilmiş gibi görünseler de bahsedilen sanatçılar için plastik dildeki bu yalınlaşmanın düşünsel anlamda da bir karşılığı vardır. Bu sanatçılar eserlerinde işledikleri konuları kültürel veya sanatsal kuramların ve eleştirilerinin dışında çok daha soyut fakat yine de gerçekliğe dair kavramlar tabanında tartışırlar. Detaylı konular veya sembolizmlerden ziyade gerçekliğe dair kavramsal denemeler olarak düşünülebilecek bu yönelimlerin en belirgin özellikleri ise temsil ve ifade gibi dinamiklere dayalı bir sanatsal dilin reddi olarak kendisini göstermektedir. Bu sanatçılar için sanat eseri aşkınlığa dair ideaya giden yolu gösterebilecek bir ilişkiler bütünü olarak anlaşılmıştır. Fakat bu aşkınlık klasik anlamdaki bir temsil düzeninin ışığında aranan bir durum değildir. Bu şekilde üretilen eser artık temsil eden veya gösteren bir nesneden çok bir varlık durumu ve varlığa dair ilişkiler bütünü olmaya başlar.

Malevich'in, Mondrian'ın tablolarının, Gabo'nun heykellerinin ne hakkında olduğunu söylemenin zorluğu da buradan gelmektedir. Basit geometrik formların, boşlukta kendi içlerinde bir simetri taşıyan çizgilerin kendilerinden başka sunabilecekleri herhangi bir şey yok gibi görünür. Yalın olandaki öznel yargılara dair eksiklik, daha saf bir varoluşun plastik anlamda dengi haline gelmiştir. Bu arayış, yalın olduğu kadar yabancı da görünen bir sanat anlayışının ortaya çıkmasını sağlar. Bu bakımdan yalınlık; temsil ve plastik ifade gibi sanatsal dinamiklerin beraberce reddedilmesiyle de paralel ilerleyen, tarihsel anlamda özel bir durumdur. Zira bu dönemde sadece formların yalınlaşmasından veya öznel yargıların ortadan kaldırılmasından bahsedilmez. Tüm bunların yanı sıra *aşkınlık* da sanat eserinin varlığında meydana gelebilecek bir durum olarak anlaşılır.

Sanatın aşkın bir deneyime dönüşmesine yönelik bu çaba ile birlikte, soyut ve yalın

formların ötesinde, aşkın bir sanatsal yaratımın sürecine dair arayış da söz konusudur. Böylece bu süreçte sanatçı denen karakterin nasıl bir özne olduğu da problem haline gelmiştir. Artık sanatçıya, aşkınlık ve yücelik gibi kavramlar bağlamında bir görev atfedilir. Bu ilk bakışta yeni bir durum gibi görünmez fakat bu kez dünyevi anlamların uzağında konumlandırılmış bir sanatçıdan bahsedilmektedir. Sanatçı dünyanın bir tanığı olacaktır fakat bu tanıklığını aslen nesne ile ilgili olmayan bilgilerden, nesnenin üretimine dahil olan herhangi bir öznel yargıdan ayırarak düşünmesi gerekmektedir.

Bu durum sanat nesnesini kendisi olarak görmek istese de, nesnede deneyimlenecek şeyin aşkınlık bağlamında ele alınması ile paralel ilerlemiştir. Aşkınlık, yaratılması gereken bir şey haline gelir ve bu durum bazen öznelliğin pek de anlamının olmadığı bir ütopya da benzer. Öyle ki, sanatın aşkınlaşabilme ihtimali, sanatı aşkınlaştırmaya yönelik zorunlu çaba ile birlikte aşkınlık ideasının bir çeşit temsiline varmıştır. Bu dönemde aşkınlığı sanat nesnesinde görmeye çalışmak, sanat nesnesinin bir olanağı değil görevi olarak anlaşılır. Fakat kendisi olarak sanat nesnesi düşüncesinin 20. yüzyıldaki erken örnekleri olarak bu eserler, aşkınlık ideasının dışında, algıya ve nesneye dair şeyler de söylerler.

Kabaca 1960'larda belirli bir anlamın ve sistemin ışığında üretilen sanat eseri fikrinin yanında, nesnenin varlığını ön plana alan sanat eseri yaklaşımları da görülmeye başlanmıştır. Öncül olarak belirlenen Malevich, Mondrian ve Gabo gibi sanatçıların eserleriyle paralellik taşıyan bir yaklaşımdır bu aynı zamanda. Herhangi bir sanat akımının tekelinde olmasa da, Minimalizm, Arte Povera, Land Art gibi yaklaşımların dahilinde çokça görülebilecek bu eserler, ilk bakışta bahsi geçen öncüllerin yarattığı durağanlığı ve sessizliği devam ettirir gibidirler. Karakteristik olarak benzer bir anlamsızlıktan, izleyici ile eser arasındaki benzer bir mesafeden de bahsedilebilir. Bu dönemde üretilen eserler üzerine yapılan yorumlar ve çözümler artık sanat tarihinden ve estetikten kopmaya başlamıştır. Öncüllerin yüksek idealarının ve aşkınlığa dair manifestolarının yerine eserin varlığı ve ne yönde anlaşılabilceği üzerine tartışmalar ön plana çıkmıştır. Eserin yüceliğinin sanatsal ve toplumsal anlamda daha büyük bir kırılmayı veya ütopya paylaşacağına dair modernist fikir ortadan kalkmaya başlamıştır. Bu tartışmaların bir sonucu olarak ortaya çıkan yalın tavır, gerek nesne üzerinde gerekse nesne ile özne arasındaki ilişkide görülebilir.

Çalışma kapsamında bu durumun anlaşılabilmesi için öncelikle Mondrian, Malevich ve Gabo'nun eserleri incelenecek ve beraberlerinde nasıl bir düşünçenin rol oynadığı belirlenecektir. Ardından yine bu sanatçılarla ilgili sunulacak antitezler ile birlikte, rapor kapsamında nihai anlamında ele alınacak olan yalınlığın, erken dönem örneklerden farkı ortaya konulacaktır. Bu kapsamda sanatçıların, sanat eserlerinin ve sanatsal düşüncelerin yanı sıra felsefi düşüncelere de yer verilecektir.

1. BÖLÜM: ÖNCÜLLER: MALEVICH, MONDRIAN, GABO

Sanatsal üretim anlamında yalınlığın ilk örnekleri olarak belirlenen bu sanatçılar, yalınlığa dair algı konusunda benzer görüşlere sahip olsalar da yalınlığı biçime aktarma yöntemleri farklıdır. Bu farklılık sanatçıların sanatsal üretim pratiklerinin farklılığından kaynaklandığı gibi üretim yaptıkları dönemin genel özelliklerine göre de değişiklik gösterir. Kategorik anlamda -kabaca- soyut sanat başlığı altında da incelenebilecek bu sanatçılar, gerçeklik, temsil, aşkınlık gibi konulardaki, sanatsal üretime dair kurucu fikirleriyle yalın bir dilin oluşabilmesinde de ortak sayılabilecek bir itkiye sahip görünürler.

Empresyonizm ve Kübizm gibi, daha çok plastik değerler üzerinden üretim yapan sanat akımlarına dahil edilebilecek eserlerin yanında Malevich'in tabloları bu dünyaya yabancı görünür. Basit geometrik formların sanat eserinin ana ögesi olarak kullanılması bu yabancılığın kökenindeki durumlardan birisidir zira bu formlar önceden belirlenmiş bir anlama veya hisse yönelmezler. Fakat *dünyaya yabancı olmak*, yeni bir sanatsal üslubun gerekliliğine yönelik ihtiyaçtan öte, sanatçının yaşama karşı tutumu ile ilgilidir. Malevich'in yabancılığı sadece plastik öğelerdeki farklılıktan ve modernist anlamda üslubun kayboluşundan ötürü değildir. Bir yandan da öznenin bilgiyi yaratma, anlama ve dolaşıma sokma şeklinde ters düşen bir durumu barındırır bu eserler. Örneğin *Siyah Çember*'de ne kültürel ne de kişisel bir anlamın ortaya çıkışını sağlayacak göstergeler yoktur (Görsel 1). Bir geometrik formun veya sadece siyahın, sadece beyazın üzerine yapılacak tarihsel veya kültürel bir çözümleme yalınlıkta meşru bir zemin bulamaz. Aksine, basit formların ve renklerin kompozisyonları ile birlikte anlamın ötesindeki ilişkilerin ortaya çıkabilmesine dair çaba görünür haldedir.

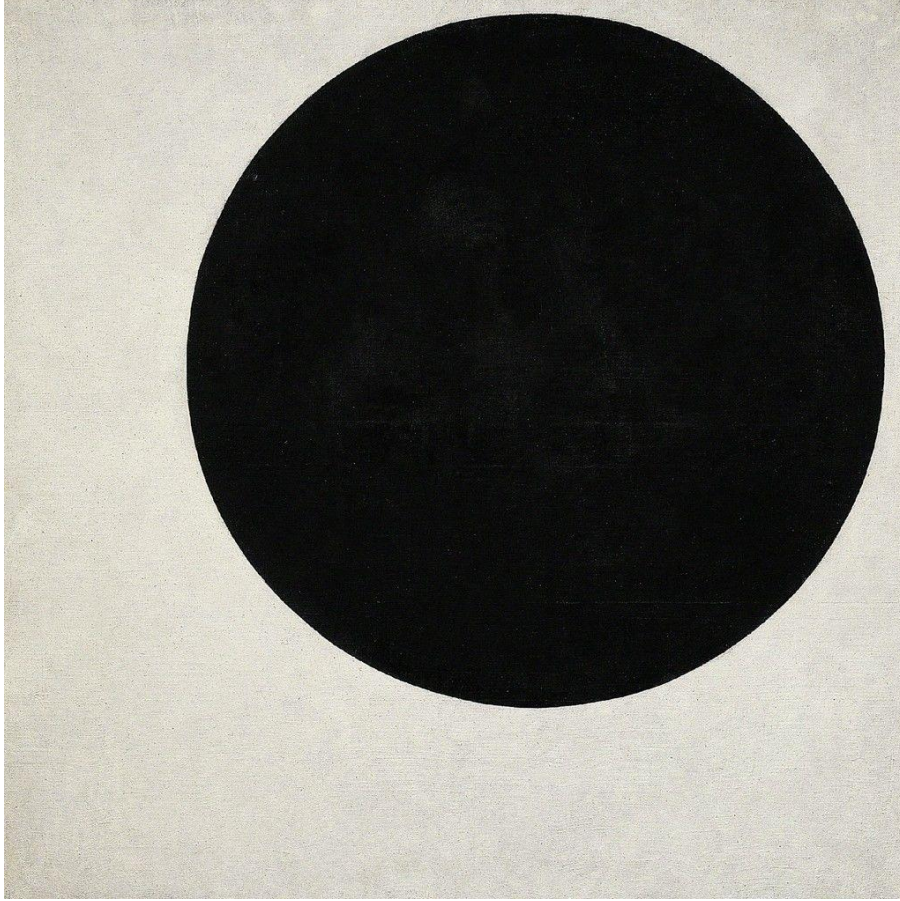
Malevich'in Süprematizm dediği bu yaklaşım, bizzat sanatın aşkınlaşmasıdır. Süprematizm'in saf duygu anlayışı, sanat nesnesini, herhangi bir nesneyi anlama ve yorumlama biçimlerinden uzak tutmaya çalışır. Sanat nesnesi, bir çeşit çözümlemeyle veya anlamın açığa çıkarılması ile anlaşılacak bir şeyden öte, gözlemlenmede ve karşılaşmanın deneyiminde kendi varlığını bulabilecek bir durum olarak anlaşılmalıdır.

Süprematizm derken yaratıcı sanatın saf hissini üstünlüğünü anlıyorum. Bir süprematist için objektif dünyanın görsel fenomenleri kendileri içinde anlamsızdır; asıl önemli unsur histir, buna bağlı olarak his, meydana getirildiği çevreden oldukça bağımsızdır (Malevich, 1967A, s.93).¹

Malevich için, tanıdık nesnelere ve kompozisyonların temsilleri özneye dair bir duyguyu karşılayabilecek şeyler olarak görülmezler. Bunun için nesne fikri yok edilmiş, yerine, bilgisini kendi varlığında zaten barındıran nesnel ilişkiler ön plana çıkarılmıştır. Böylece tablonun anlamı, tabloda görünür olan aşkınlaştırmanın anlamıyla birlikte var olur. Malevich'in arzusu, eserin ne ise o olabileceği yeri yakalama çabasında yatar. Fakat bu çaba ona göre nesneliği hedef alabilecek bir şey değildir. Nesneliği arayan bir temsilin sanat için bir anlam ifade etmediği söyler Malevich (1967A, s. 93). Burada nesnel olanın belirli bir anlama yönelmemesi, öznel anlamda hissiyata dayalı bir duygunun var olabilmesine imkan tanımaktadır. Süprematizm'de duygunun temsili değil, duyguyu karşılayabilecek herhangi bir yaratımın sanatsal değeri ele alınmıştır. Dolayısıyla izleyicinin de sanatçının da bu eser karşısında hissedecekleri duygu, anlamın yokluğundaki saflık ve öznel duygulanımlar dahilinde olacaktır. Önemli olan şey duyguların, objektif dünyanın temsiline haricinde, saf duygu olarak bir esere dönüşebilmeleridir.

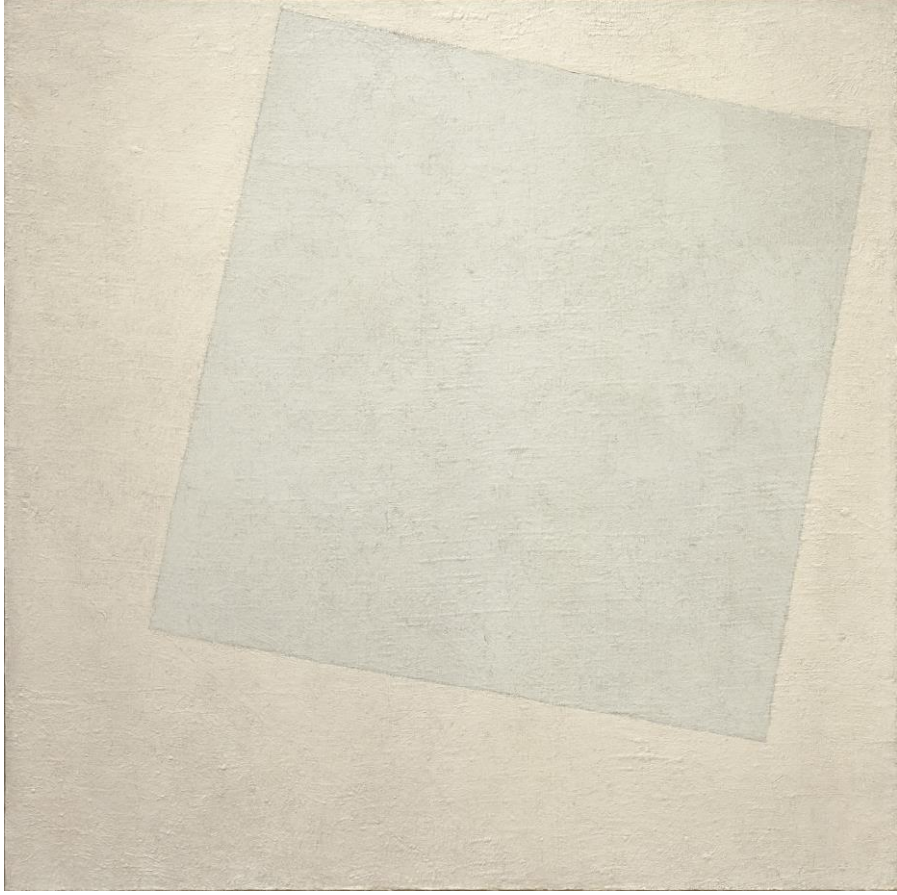
İnsanın içinde kıvılcımlanan duygular insanın kendisinden daha güçlüdür. Bu kıvılcımlar, ne pahasına olursa olsun, tutuşabilecekleri bir alan bulmalı, biçim kazanmalı, ifade edilmeli ve esere dönüştürülmelidir (Malevich, 1967A, s. 96).

¹ Tüm yabancı kaynaklı alıntıların çevirileri bana aittir.



Görsel 1. Kazimir Malevich. Siyah Çember / Black Circle. 1923.
Artsy. Erişim: 11.05.2021. <https://bit.ly/33xWiVo>

Yalınlığın böyle bir yaklaşımla kesişen yerleri olsa da, Malevich'in bahsettiği şekilde bir aşkınlaşma fikriyle çakışır. Fakat öncül olarak anılmasının nedenleri, yalınlığın da anlaşılabilmesi için yararlı olacaktır. Yalınlık, nesne fikrinin yok edilişi değil, nesnenin ele alınışındaki yaklaşımın bir çeşididir. Malevich'in nesnesizleşme çabasına bakıldığında, önemli olan, eser karşısında sanatçının da izleyicinin de hissedeceği yabancılik duygusudur. Bu yabancılik anlam verememekten değil, görünen şeyin kendi varoluşuna yönelik bir döngüde var olmasından ötürüdür. Alışıl gelmiş karşılaşmada, anlamın yaratılmasına dair edimler, nesne ile özne arasındaki duvarı kaldırmaktadır. Oysa yalınlık, böyle bir duvarın varlığını dikkate almaz ve nesne ile özne arasında bir uzaklığın zaten bulunmadığını, sadece nesneye yönelmenin farklı yolları olduğunu söylemektedir. Anlam vererek nesneye ulaşmak olanaksızdır. Zira anlam vermede nesne, kendi varlığının yanında anlamı karşılayabilme potansiyeli doğrultusunda da var olur.



Görsel 2. Kazimir Malevich. *Beyaz Üzerine Beyaz / White on White*. 1918.

MoMA. Erişim: 19.05.2019. <https://mo.ma/2Q9j6DE>

Bu bağlamda, Malevich'in *Beyaz Üzerine Beyaz* isimli eserinin alabildiğine yalın olduğunu söylemek yanlış olmaz (Görsel 2). Bu yargı, *Siyah Çember*'de (Görsel 1) olduğu gibi sadece görünüşteki yalınlık yüzünden değil, aynı zamanda yalınlık aracılığıyla ele alınan formlardan, konunun ele alınış şekline bağlıdır. Malevich'in Süprematist tavır ile ürettiği diğer eserlerinde de olduğu gibi *Beyaz Üzerine Beyaz*'ın da kendi iç dinamikleri haricinde gösterebilecek bir öğesi yoktur. Bu dinamikler ise, beyazın beyazla, karenin daha büyük bir kareyle aralarındaki ilişkiler olarak belirlenebilir. Eserin, kendisinden başka gösterecek bir şeyi olmadığı bu durumda, eseri oluşturan fikirler ve bu fikirlerin ilişkileri öne çıkmaya başlar. Böylece beyaz üzerinde beyazı düşünmek, temsile dair bir durumun ortaya çıkmasını sağlamaz fakat kendi dinamiklerinde, aynılığa ve farklılığa dair fikirler barındırır. Alain Badiou, *Beyaz Üzerine Beyaz* için şöyle demiştir:

Beyaz Zemin Üzerine Beyaz Kare, resim düzeni içinde arınmanın doruğudur. Renk ortadan kaldırılır, biçim ortadan kaldırılır, yalnızca geometrik bir ima korunur, ki bu

da minimal bir farklılığı desteklemektedir, zeminin ve biçimin soyut farkı ve özellikle de beyazla beyazın hiçe indirgenmiş farkı, Aynı'nın farkı, yitip giden farklılık, denebilir ... *Beyaz Zemin Üzerine Beyaz Kare*'yi resmin yıkımının sembolü olarak yorumlamaktan kaçınmak gerekir; bu, daha ziyade, eksiltmeye dayalı bir yükselmedir. Bu, Mallarmé'nin şiirde yaptığına çok benzeyen bir tutumdur: minimal ama mutlak farklılığın sahnelenmesi; yerin yerde meydana gelen şeyden farklılığı; yer ile yer bulmanın farklılığı. Beyazlık içine kapatılmış bu farklılık, her içeriğin, her kabarmanın silinmesinde oluşur (2010A, s. 65).

Kare gibi yalın bir formun üzerine yine aynı formu eklemek ve ikisini de beyazın çok yakın tonlarında görünür kılmak, beyaza dair, forma dair, aynılığa ve farklılığa dair birçok varlık durumunu -temsil etmekten ziyade- özünde, kendi varlığının koşulu olarak barındırmaktadır. Esere bu şekilde bakmak, eserin kendi varlığındaki düzen yüzünden mümkün hale gelir. Bu, eserin spesifik bir anlamının mümkün olduğunu değil, eserde görülecek şeyin zaten eserin tarih dışı bir bağlamda barındırdığı ontolojik öğeler olduğunu göstermektedir. Burada eser bir şey anlatan değil, potansiyel anlamların başlangıcını yaratan bir düzen sunmaktadır. Eserin anlamı, özneler arasında farklılık gösterecekse de, bu farklılıkların içinden çıkacak bilginin tetikleyicisi, ulaşılması gereken bir çeşit bilgi değil, eserde görülen şeydir.

Badiou'nun *eksiltmeye dayalı yükseltme* dediği şeyde ise yalınlık fikrine dair ipuçları rahatlıkla bulunabilmektedir. Burada eksiltmenin anlamı, eseri oluşturan öğelerin anlam açısından giderek sadeleşmeleri ve bu nedenle de şu veya bu şeye net bir şekilde gönderme yapmamalarıdır. Eser ve tek tek eseri oluşturan öğeler sabit bir anlam ifade etmezler fakat daha da önemlisi böyle bir niyet de taşımazlar. Gerek kavramsal açıdan gerekse nicelik bakımından eksilen bu öğeler aynı zamanda konuyu tek bir yere odaklamayı başarır ki bu tek yer de saf duygunun doğabileceği, tarihten bağımsız bir karşılaşma anıdır. Bu karşılaşma anının yaratılması da zaten Süprematizm için sanatın aşkınlaşması anlamına gelir. Malevich'in aşağıdaki satırları da *Beyaz Üzerine Beyaz*'ın nasıl bir bilincin eseri olabileceğini anlatabilir:

Asla tekrarlamamaya çalış
-ne ikonda, ne tabloda, ne de sözde-
eğer onun edimindeki bir şey
sana eski bir edimi hatırlatıyorsa
o zaman şöyle der bana yeni doğumun sesi:
sil, sus, ateşi söndür ateşe o,
düşüncenin etekleri daha hafif olsun
ve paslanmasın diye,
çölde yeni bir günün esintisini içitmek için.
Yıka kulaklarını, sil eski günleri, ancak böyle
daha duyarlı ve daha beyaz olursun,
çünkü kara leke giysilerinin üzerinde,
bilgelikte ve dalganın esintisinde

senin için çizilecek yeni.
Düşüncen bulacak sınırları,
senin yönteminin damgasını basacak (2010A, s. 66).

Şiirdeki istek, onun (nesne, olay, durum vs.) edimindeki şey bana eski bir edimi hatırlatıyorsa tekrarlama yönündedir. Onun edimi (eylemi) ile benim eski eylemimin bir noktada kesişmesi, ona dair bir anlamlandırma durumudur. Fakat böyle bir anlamlandırma zaten yalınlıkta uzak durulan ilk şeydir. “Sil, sus, ateşi söndür ateşe o” der Malevich. Ardından gelen dizeler ise bunun nedenini açıkça belirtmektedir: “Düşüncenin etekleri daha hafif olsun ve paslanmasın diye, çölde yeni bir günün esintisini işitmek için.” Zaten bildiğim ve anlamlandırabildiğim anlar ile yola devam etmek, “çölde yeni bir günün esintisini” yani dün ile bugünün farkını ortadan kaldırır, tabir yerindeyse Güneş’in her gün *aynı* şekilde doğup batmasına neden olur.

Bir esere *yalınca* bakmak, onun önceden beri var olduğunu söylemek veya sonrasında var olabilmesine olanak tanımak değil, bakış anında var etmek demektir. *Beyaz Üzerine Beyaz* bu anlamda yalındır çünkü barındırdığı yalınlık kendi varlığını önceki varoluşların ve sonraki var olacakların bağlarından koparabilecek şekilde kurar. Bunu yaparken de, yine kendi varlığında barındırdığı öğelerin ilişkilerini de tarihin bağlarından kopararak, Badiou’nun dediği gibi, “beyazla beyazın hiçe indirgenmiş farkı, aynının farkı”nı bir varoluş biçimi olarak yaratır (2010A, s. 65). Bu varoluşun ne anlama geleceği öznelere tekelineyse de, süreci başlatan duygulanım, beyazla beyazın, aynının farkı temelindedir. Yani bu farklılık hiçbir şeyi temsil etmez, aksine, ona bakan öznenin düşünceleri bu farklılığı temsil eder.

Klasik anlamıyla temsilden uzaklaşma, yalınlık dahilinde karakteristik olarak göze çarpan bir durumdur. Plastik dildeki yaklaşımın, formların yalınlığı, eserde ortaya çıkacak şeyin de gerçekçi bir tasvirden uzaklaşmasıyla paralel ilerler. Bu bağlamda, Malevich’in temsile dayalı sanatsal üslubu reddetmesine benzer bir durum Mondrian’da da görülebilmektedir. Malevich gibi Mondrian da bir tür saflıktan bahseder. Fakat bu kez öznenin saf duygulanımlarının objektif bilgileri es geçerek tabloya yansımaları durumunun aksine Mondrian, insanı çevreleyen gerçeklikten bahseder. “Trajedi azaldıkça, saflıkta sanat yükselir” demiştir Mondrian (2005A, s. 289). (ingilizcesini rica edeceğim) Burada trajik olan psikolojik bir fenomendir ve

varlığının temelinde öznel yargılar bulunur. Öznel yargılar ise saf bir varoluşla uyuşmazlar Mondrian için. Zira böylesine bir saflık, insani bir düşünceden daha farklı ve kapsayıcı olmalıdır. Tıpkı Malevich'teki gibi, Mondrian'da da saflığa dair bu yönelim, bir bakıma, hiçlikle bağlantı kurmayı denemektedir. Fakat öznel veya trajik değil, arınmaya yönelik bir hiçliktir bu. Bu yüzden de yaşamın her alanında gördüğü eşitsizliklere "trajik" demiştir Mondrian.

İkilik dahilinde, insan ve doğa arasındaki ilişki dahilinde eşitsizlik, var olan ve var olmuş bütün sıkıntıların nedenidir. Birinin diğerine hükmetmesi gerçeği şimdiye kadar birçok ıstırapla sonuçlanmıştır (Mondrian, 2017A, s. 297).

Eşitlik fikri yerine ise denklik fikrini önerir. Kompozisyonlarında aradığı şey de, renklerin, çizgilerin, yani yüzey üzerindeki tüm öğelerin eşitliği değil denkliğidir.

Plastik sanatlar gerçek sanatın karşılıklı eşitlik değil, karşılıklı denklik olduğunu gösterir. Sanatta biçimler ve renkler farklı boyutlara ve pozisyonlara sahiptir fakat değer olarak eşittir. Bu şekilde bireysel elementlerin daha yüksek bir perdede karşılıklı denkliği ile hayatlarımız şu anki hallerinden daha iyi bir hale gelebilirler (Mondrian, 2017B, s. 519).



Görsel 3. Piet Mondrian. (soldan sağa) Kırmızı Ağaç / The Red Tree. 1908.

Gri Ağaç / The Gray Tree. 1911.

Kompozisyon No. II / Composition No. II. 1913.

Büyük Kırmızı Düzlem, Sarı, Siyah, Gri ve Mavi ile Kompozisyon / Composition with Large Red Plane, Yellow, Black, Gray, and Blue. 1921.

Gingerpaste. Erişim: 15.05.2021. <https://bit.ly/30AVEEb>

Mondrian'ın bahsettiği saflık dahilinde sanatsal olanın farkına varma denemesi, öznelliğin sınırlarının farkına varmayı da koşul koyar. Gerçekliğe yönelmenin ilk adımı, *gerçeklik* ile kastedilen tanıma neyin uymadığını anlamakla başlar ki böylece saflığı bulmak için neyin azaltılması gerektiği ortaya çıkabilsin. Burada trajedinin azalışı, psikolojik ve öznel yargıların askıya alınarak anlamın dışındaki gerçekliğe yönelik bir algının harekete geçirilmesidir. Bu algı, dünyayı bir fenomen olarak, öznel yaşamları da kapsayan evrensel formunda görmek isteyecektir. Trajik olay, önemsiz, yanlış veya üzerine konuşulmaması gereken bir deneyim değildir. Fakat sanatsal bağlamda nesnelliği ve kalıcılığı tartışma konusudur. Saflık ise tarihin sadece belli anlarına dahil olabilecek bakıştan fazlasıdır. Tarihten de bağımsız olarak değişmeden kalabilecek olan şeyi ifade eder. Saflık ve trajediye ilişkin bu yaklaşım, Mondrian'ın eserlerinde de eşitsizliklerin yerine denkliklerin getirilmesi anlamında izlenebilir.

Mondrian'ın ağaçları, giderek kağıda düşen çizgilere ve yaşayan bir ağaçtan yola çıkan referanslarla boyutsuzluğa dönüşmüştür (Görsel 3). Mondrian için bu dönüşüm, özne algısından yola çıksa da, öznelliği eleyen bir tasvir olanağı yaratmıştır. Üslup ve estetik, yerini kendilerini tartışmaya kapalı olarak sunan ilişkilere bırakır. Yatay ve dikey çizgilerin, düz renklerin üzerine söylenebilecek şeyler olsa da bu kompozisyonlar pek bir şey anlatmazlar fakat bu öğelerin arasındaki ilişkiler bir durum yaratırlar. Mondrian'ın dediği gibi, farklı boyutlarda ve renklerde olan bu formlar, tablo üzerindeki değerleri açısından birbirlerine denktir (2017B, s. 519). Fakat yalınlık dahilinde Mondrian'da açılması gereken asıl konu temsilden uzaklaşmanın temelini yaratan varlık düşüncesidir. Mondrian, değişmeyen bir gerçekliğin varlığından bahseder. Fakat bunu yaparken öznelliği, göreceliliği, trajediyi reddetmez. Onun varlık düşüncesi trajedi kadar, her şeyi mümkün kılan ve kılmaya devam eden yasaların da var olduğu üzerinedir.

Bugünlerde insanlar geçmişin dogmalarından ve bir zamanlar kabul görmüş, ardından içi boşaltılmış gerçeklerden yorulmuştur. İnsanlar artık her şeyin göreceliliğini fark etmekte ve sabit kanunların, tek bir gerçeğin varlığı fikrini reddetmektedir. Bu değişim oldukça anlaşılır olmakla beraber bizleri üst bir görüye götürmemektedir; "yapılan" kanunlar vardır, "keşfedilen" kanunlar vardır, fakat zamandan bağımsız 'kanunlar' da vardır. Bu kanunlar içinde bulunduğumuz gerçeklikte saklılardır ve değişmezler. Gerçekliğin en başta anlaşılmaz olduğunu, ardından adım adım kendini açığa çıkardığını yalnızca bilim değil, sanat da gösterir. Bu açığa çıkma eylemi her şeyin doğasında olan karşılıklı ilişkiler ile gerçekleşir (Mondrian, 1967B, s. 119).

Mondrian'ın kullandığı formlardaki ve sanat anlayışındaki yalınlığın kilit noktası bu gerçeklik anlayışıdır. Tek bir doğrunun reddedilişi, özneler bağlamında her tür dogmanın sonunu getirip özgürlüğü pekiştirebilecekse de, birbirini kesen yatay ve dikey çizgiler, sade renkler bu anlamda mekanda hiç değişmeyen form, boşluk gibi yasalara denk gelirler. Dolayısıyla onun tablolarında görülecek tek şey de formun kendi içsel ilişkileridir. Mondrian, bu ilişkilerin organize edilmesinden doğan yeni formlardan ve boşluklardan bahseder. Gerçeklik onun için elle tutulur, somut bir şeydir. *A New Realism* (Yeni Bir Gerçekçilik) isimli yazısında şöyle der Mondrian:

Gerçek, boşlukta biriken ve dağılan somut formlar aracılığıyla kendini gösterir. Bu formlar boşluğun parçalarıdır; parçalar arasındaki boşluklar form olarak görünür. Bu form olarak görünme eylemi ise formun ve boşluğun birliğini kanıtlayan gerçektir (1972, s.18).

Farklı sayılabilecek yönelimlere sahip olsalar da tıpkı Malevich'te olduğu gibi, Mondrian'da da eser, kendi çerçevesi içinde araştırılır ve anlaşılır. Amaç, tarihin yükünü ve öznel bilgiyi kullanmayı gerekli kılacak bir karşılaşmadan ziyade, bu bilgilerin sağlıklı bir anlama gelemediği, gerçek olanla ilişki kurabilecek bir karşılaşma anı yaratmaktır. Malevich bunu *saf duyu* ile, Mondrian ise *değişmeyen gerçeklikler* ile yakalamaya çalışmıştır.

Bir diğer örnek ise, Antoine Pevsner ile birlikte Gerçekçi Manifesto'yu kaleme alan Naum Gabo olabilir. Naum Gabo her ne kadar Konstrüktivizm ile ilişkilendirilse de, Gerçekçi Manifesto'nun yazılmasını sağlayan itki Konstrüktivizm'den farklı bir yer işgal eder.

1920 tarihli Gerçekçi Manifesto, yalınlaşma anlamında önemli şeyler söyler. Aynı yıl Pevsner ile Gabo'nun birlikte açtıkları sergide dağıtılan manifesto, aynı zamanda dönemin baskın sanat anlayışları olan Kübizm ve Fütürizm'e karşı bir eleştiridir. Eleştirinin nedeniyse, sanatın hala izlenimden ve yüzeysel görünüşten beslenmesi ve Natüralizm'den Sembolizm'e, Romantizm'den Misticizm'e çaresizce gidip gelmesidir (Gabo, 1974, s. 7). Gabo ve Pevsner'in, manifestonun başındaki şu sözleri sanatçının ve sanatın nasıl bir bağlamda anlaşılması gerektiği konusunda açıklayıcı olabilir:

Siz sanatçılara, resamlara, heykeltıraşlara, müzisyenlere, aktörlere, şairlere bugünü beyan ediyoruz. Sanat sadece diyalog için bir zemin değil, gerçek

yüceliğin, eylemin kaynağıdır (1974, s. 5).

Bu yücelik ise Malevich ve Mondrian örneklerindeki gibi, esere dair olanla alakalıdır. “Yaşam güzelliği estetik bir ölçü olarak bilmez. Etkileyici bir varoluş en yüksek güzelliştir” (Gabo, 1974, s. 8-9).



Görsel 4. Naum Gabo. Çizgisel Konstrüksiyon No. 1 / Linear Construction No. 1. 1945.

Guggenheim. Erişim: 15.05.2021. <https://bit.ly/3eM3m7f>

Nesnenin kendisine ve zaman, mekan gibi yaşamın temel kurucu kavramlarına karşı ilgi, sanatsal üretimin bu dönemde henüz filizleniyor olsa da, Gabo'nun nesneye yaklaşımı temel bir kırılmanın yaratılmasını sağlar. Manifestoda, Kübizm'in deneylerine ilgi duyulabileceği fakat onların takip edilemeyeceği söylenmektedir zira bu deneyler sanatın temeli ile değil yüzeyi ile alakalıdır (Gabo, 1974, s. 7). Sanatın temeli ise Gabo'ya göre yaşamın kurulmasını sağlayan zaman ve mekandır ki böylece sanatın da diğer her şey gibi var olabilmesini sağlayan yaşam ortaya çıkabilir (1974, s. 9). Bu genel çerçevede Gabo'ya plastik sanatlar hakkında spesifik çıkarımları yapabileceği temeli sağlamaktadır. Nesneyi, bu şekilde, kendi varlığında yakalamaya çalışmak bir anlamda yalın bir nesne algısı yaratmaktadır. Bu yalınlık, Gabo kapsamında, dünyayı algılayış biçimimizi kavrayışımızdan kaynaklanır ki yücelik ile kastedilen de budur.

Gerçekçi Manifesto için sanat, estetik ve kültürel konular hakkındaki yargılarla ilgili değil, bu yargıların da temelinde duran zaman ve mekanın algısıyla ilgilidir. Gabo da ürettiği çizgisel konstrüksiyonlarda heykelin bu yönlerini araştırmıştır (Görsel 4). Onun eserlerindeki çizgisellik, formun kontürleri arasında bir mekan yaratır. Hareketin nesneye dayalı olarak yaratılarak görünür kılınması söz konusudur. Nesneye dayalıdır çünkü onun eserlerindeki boşluk, henüz var olmayan çizgisel hareketin ne yönde ortaya çıkacağını da belirler. Böylece bu hareket, boşluğun algılanış şeklini yönlendiren bir duruma dönüşür. Algının sanatsal üretimde kullanılacak, eserin varlığına dahil edilecek bir öge olarak anlaşılması asıl önemli noktadır. Geriye kalan yargılar hem tarihin yükünü taşırlar hem de bizzat tarihsel sürecin temel öğeleridir.

Plastik sanat anlayışımızın tek amacı zaman ve mekan kaidesinde dünya algımızın farkına varmaktır. Sanatta eserlerimizi güzellik kıstasları ile ölçemez, hassasiyetlerimiz ve duygularımız ile tartamayız. Her şeyin kendine has bir görünüşü olduğunu biliyoruz; sandalye, masa, lamba, telefon, kitap, ev, insan. Bunların her biri kendi ritimleriyle, kendi yörüngeleriyle birlikte dünyalardır. Bu yüzden bir şeyler yaratırken onları sahiplerinin etiketlerinden uzaklaştırıyoruz. Onlarda sadece içlerindeki güçlerin sabit ritmini bırakıyoruz (Gabo, 1974, s. 9).

Yalınlık bağlamında altı çizilebilecek kısım, bir şeyler yaratırken onları sahiplerinin etiketlerinden uzaklaştırma dürtüsüdür. Naum Gabo'nun eserlerine bakıldığında da görülen şey, söz gelimi, naylon iplikler olsa da, sistematik ve estetik bir düzenlemeden ziyade boşluğun bir nevi oluşum süreci ve mekana dair manipülasyonlar bu görülen şeyin varlığıdır. Tüm bu konstrüksiyonlar nesnenin var oluş şekline yönelmektedir. Bu da öznel seçimleri nesnel dünyanın yasalarında var etmenin bir yoludur Gabo için.

Malevich'te, Mondrian'da ve Gabo'da yalınlıktan bahsedilecekse eğer, bu yalınlık plastik değerlerden ve kompozisyondan pek de kopabilmiş değildir ve bu durum yalınlık fikrinin anlaşılabilmesi için yararlı bir ayrımı da ortaya koyar. Bahsi geçen sanatçıların, nesnenin kendisiyle ve temsil formülünden vazgeçilmesiyle alakalı düşünceleri 20. yüzyılın ilk çeyreğine denk gelmektedir. Dönemin Kübizm, Fütürizm, Empresyonizm gibi akımlarının estetik yaklaşımlarına kontrast bir fikir olarak ortaya çıkan yalınlığa dair bu yönelimler, düşünsel anlamda her ne kadar bir başlangıç

sunmuşlarsa da, gerçekliği yine de plastik değerlerde veya plastik değerler yoluyla aramaktadırlar. Bu yanlış değil kısıtlayıcı bir alan yaratsa da, hazır nesnenin sanat üretiminde artık olağan bir öge haline gelmesi gibi 60'lardan bu yana peş peşe gelen kırılmaların henüz yaşanmadığını da hesaba katmak gerekir. Haliyle, bu sanatçılar ve eserleri hakkında sunulabilecek eleştiriler de aslen onların eksiklerini ya da fazlalıklarını göstermek amacını değil, rapor kapsamında ele alınan konunun sınırlarını netleştirmek amacını taşımaktadır.

Plastik değerler çerçevesinde yalın bir dilin oluşturulmasının yanı sıra yalınlık, ele aldığı tüm -plastik olsun veya olmasın- değerleri ilk varlık koşullarında, yani her türlü bilgiden muaf bir biçimde sadece kendileri olarak ne şekilde var oldukları sorusuyla anlamayı denemektedir. Böylece süreç, bir fikrin plastik bir biçimde ortaya konmasından daha fazlasını barındırır. Bu anlamda eser dahilinde kullanılan herhangi bir nesne öncelikle ne anlam ifade ettiğiyle alakalı değil nasıl bir şekilde veya nasıl bir durumun içerisinde orada bulunduğuyla alakalı olarak anlaşılır.

1900'lerin ilk çeyreğinde sanatın konuları olarak zaman, mekan, nesne gibi kavramlardan bahsedilse de, temsile dayalı estetiğin bir anlamda reddinin ilk adımları atılsa da, plastik değerlerin işleniş biçimlerinin aynen devam ettiği görülebilir. Malevich örneği ele alındığında, ulaşılmaya çalışılan saflığın ve yüceliğin araçları yine yüzey ve renktir fakat bu öğeler artık betimleyici bir amaç altında değil en saf olanı keşfetme amacı altında kullanılırlar. Böylece basit geometrik formlar, zaman ve mekanın en saf formları olarak karşımıza çıkarlar. Bir tablonun klasik anlamdaki üretim sürecinde yapılan bu eksiltme, temsilin bir ögesi olan konunun varlığını ortadan kaldırır gibi görünse de, Malevich'in saflık ve aşkınlık fikirlerinin bu geometrik yapılarla kesiştiği yeri belirtmek gerekir. Temsil reddedilse de, bu reddediş ile doğacak sanat nesnesinde, sanatın aşkınlaşmasına dair fikre katılmak, tabir yerindeyse bir ütopyayı paylaşmaktır ve bu bir koşul olarak sanat nesnesinin varlığına katılır.

Süprematist için objektif dünyanın görsel fenomenleri kendi içlerinde anlamsızdır. Önemli olan şey, meydana gelmesine öncü olan bağlamdan bağımsız olarak histir. Hissin bilinçli zihinde "materyalizasyonu", aslen mevzubahis hissin bir gerçekçi konsept aracılığıyla yansıtılması anlamına gelir. Böyle bir gerçekçi konsept, süprematist sanat içinde değer taşımaz (1967A, s. 93).

Malevich'te yalınlığa paralel olarak görülen şey, temsilden uzaklaşma yolunda atılan adımın temelleridir. Bu durum her ne kadar nesnenin kendisine dair olanı görünür kılmaya başlasa da, Malevich için önemli olan objektiflik değil, bir nevi hiçlik ile bağdaşacak sanat nesnesini ortaya çıkaracak hissin var olması, yani sanatın aşkınlaşmasıdır.

Benzer şekillerde Mondrian'da da böyle bir durum görülür. Mondrian için sanat, yaşamda gördüğü eşitsizliği anlama ve düzeltme çabası ile paralel ilerler. Bu eşitsizlik sadece sosyo-ekonomik değil aynı zamanda psikolojiktir. Eşitsizliğe karşı Mondrian'ın tutumu, eşitlik değil eşdeğerlik fikri ile bağlantılıdır. Eserlerinden çıkarmamızı istediği durumlardan biri de bu eşdeğerlik ile alakalıdır. Tablolarında kullandığı tüm öğeler farklı yüzey alanlarını farklı boyutlarda işgal etseler de, Mondrian'a göre bunu eşdeğer bir şekilde yaparlar. Böylece baskın bir renk veya formdan bahsetmek yerine her bir rengin veya formun bir diğeri ile eşdeğer halde var oluşundan bahsetmek gerekir. Bu bir anlamda niceliğin bir kenara bırakılışı ve nitelik değerlerde birliğin sağlanmasına benzer.

Plastik sanatlar gerçek özgürlüğün karşılıklı eşitlik değil karşılıklı eşdeğerlik olduğunu gösterir. Sanatta, formlar ve renkler farklı boyutlara ve pozisyonlara sahiptir fakat değer olarak eşittir. Benzer şekilde, tekil elementlerin daha sağlam bir karşılıklı eşdeğerliği ile yaşam şimdi olduğundan daha iyi olabilir. Sahip olduğu özgürlük sayesinde sanat her zaman onu var eden formların belirli eşdeğerliklerini yaratır ve insan hayatındaki bu özgürlüğe olan ihtiyacı gösterir (2017B, s. 519).

Özgürlük ise burada kilit bir kavramdır zira amaçsal bir sürecin nihai varış noktası, bu sürecin kazandıracığı şeydir. Tablonun ortaya koyduğu iddianın varacağı durum, renk, form gibi esere dahil olan değişkenlerin kendi iç ilişkilerini kullanmaktadır. Fakat eser, ne kadar yalın olacağıyla alakalı değil, saflık, denklik gibi fikirler kıstasında bu iç ilişkilerin nasıl düzenlenmesi gerektiği ile alakalı bir hal alır. Yani Mondrian aslen yalınca üretilmiş bir eserden değil, yalınlığı temsil edecek bir eserden bahseder. Bunu da özgürlük ütopyasını bir şekilde var etmek amacıyla yapar ki Malevich örneğinde olduğu gibi böyle bir hissi paylaşmak, eserin varlığındaki politik bir katman olarak gün yüzüne çıkar. Gabo'nun da benzer bir şekilde yalınlık fikrinin ötesine geçen bir yaklaşımı olduğu söylenebilir. Temsilin sanatla ilgili olmadığını söylemenin ötesinde, sanat fikrinin altında yeni bir akımın, yeni bir anlayışın karakteristiklerinin bir manifesto haline gelmesi, sanatçı açısından

da kısıtlayıcı bir alan yaratmaktadır. Çünkü bir çeşit anlama dayalı sanat fikrinin reddedilmesi öznel ve nesnel arasındaki ayrımı da irdelemektedir. Fakat anlam ve temsilin yerine neyin gelmesi gerektiği sorusu yalınlık için yanıltıcı bir soru olabilir.

Bu sanatçıların çabaları, rapor kapsamında yalınlık olarak ele alınacak olan tutumun oluşmasında önceleyici adımlar olarak görülebilir. Bahsi geçen sanatçılar yorum, temsil gibi fikirleri dilsel kararlardan uzak tutma çabasıdır. Fakat bu çalışmada bahsedilen yalınlık; eşitlik, denklik gibi fikirlerden, anlamsızlığın kıstas alınmasından veya sanatın hangi kavramlarla birlikte ilerlemesi gerektiğine dair bir yorumdan uzak durur. (kompozisyon kavramlarını gündelik kavramlarla yanyana kullanırken bir ayrım gözetmelisin) TAMAM. Eşitlik, denklik, anlamsızlık, zaman, mekan vb. kavramlar bu sanatçılar için başlangıcı yaratan haller olsalar da, yalınlık için her kavram ve nesne kendi içerisinde ayrıca düşünülmesi gereken fenomenlere dönüşür.

1.1. Yalınlığa Doğru

Temsilin bir kenara bırakılması Mondrian, Malevich ve Gabo örneklerinde görülebilir. Fakat Mondrian ve Malevich, yalın formlara yönelirken yine de resmin mekanını yani tablonun sınırlarını korurlar. Tablonun sınırları, mekan olarak sadece fiziksel anlamda tablonun dışına çıkmamak kadar, tablo üzerindeki hamlelerin resim yapma mantığı ile paralel ilerlemesini de dile getirmektedir. Yalınlık dahilinde bir incelemede böyle bir yaklaşım aslında eleştiri konusu olacak bir durum yaratmaz. Fakat yaklaşımın bu şekilde şekillenmesi, nihai olarak ortaya çıkacak eserin karakterini de doğrudan etkilemektedir. Zira eser, aşkınlaştırılmaya çalışılan bir üretim olarak, yüzey, renk gibi değişkenlerin klasik bir işlenişi sınırında ortaya çıkmak zorunda kalır.

Bunun yanında, bu sanatçılar her ne kadar yalınlık ile ortak paydada buluşan yalın, saf eser fikrini nesneyi eksiltmek olarak değil, nesneye içkin olmayan şeylere yönelik bir saflaştırma olarak anlamışlarsa da, sınırlarını bir anlamda manifesto-vari bir nesnellik içerisinde belirlemişlerdir. Malevich'te sanatın aşkınlaşması ideali, Mondrian'da denklik ideali, Gabo'da gerçeklik ideali... Bu sanatçıların eserlerinde anlaşılacak şeyler, onların düşüncelerinden, yazıp çizdiklerinden tam anlamıyla özgürleşemezler. Böylece bu tablolara bir izleyici olarak yaklaşma anlamında sanat tarihinden ve dönemin politik koşullarından pek de uzaklaşılması gerekir. Zira eserlerin üretim süreçleri ve varlıkları, sanatçının böyle bir niyet taşıdığını örtük de olsa gösterirler.



Görsel 5. Piero Manzoni. *Achrome*. 1958.

Art Basel. Erişim: 15.05.2021. <https://bit.ly/3btSJE9>

Bu bağlamda, örneğin, Piero Manzoni'nin *Achrome* isimli eserinin göstereceği yalınlık, tablonun temsil ettiği bir şey varsa o da kendisi olması anlamında bir yalınlıktır (Görsel 5). Bunun izleri ise, yüzeyde yaratılan bu katlanmanın, gerçekten de yüzeyde yaratılmasında ve tablonun üçüncü boyutu kazanmasında yatar. *Achrome* için bu noktada klasik anlamda bir "tablo" demek yanlış olabilir. Dolayısıyla diğer sanatçıların eserleriyle doğrudan bir karşılaştırmanın mümkün olmayacağı da söylenebilir. Fakat bahsedilen ayrım tam da burada kendisini göstermektedir. Tabloya artık yüzey mantığıyla, renk ve form bilgisiyle veya bir idealin ortaya çıkması için atılacak ilk adımın mekanı olarak bakmak yerine ne ise o olarak bakmak, Malevich ve Mondrian gibi sanatçılarla karşılaştırma yapmayı olanaksızlaştıracak yeni bir sanat eseri mantığını ortaya koyar. Bunu da temelde bu sanatçılarla ortak bir içgüdü ile, temsilden uzaklaşmak ve ne ise o olan bir nesne veya görüntü yaratmak güdüsüyle yapar. Gösterilmeye çalışılan ayrım, bu güdünün de saf bir biçimde anlaşılması ve sonucunda ortaya çıkacak eserin, böyle bir güdü ile var olan bağlantısı dışında herhangi bir ideali amaç olarak taşımamasında yatmaktadır. *Achrome*'da gösterilen şey aynı zamanda bizatihi görünen şeydir.

Böyle bir durum, Malevich'in, Mondrian'ın veya Gabo'nun amatörlüklerinin olduğu, yöneme dair eksikliklerinin olduğu veya pratiklerinin temelsizliği gibi bir eleştiri

olarak anlaşılmamalıdır. Aynı zamanda, Manzoni'yi gerçek sanatçı statüsüne çıkarmayı hedefleyen bir yorum da değildir. Bundan ziyade, bağlamın netleştirilmesi adına gerekli görülen bir ayrımdır. Zira teori, yalınlığın alanında, yönlendirici değil açıklayıcı rol oynar.

Achrome örneğindeki gibi, eseri *kendisi olarak* görme imkanı, yalınlık hakkındaki yargıları da ortaya çıkarabilecek imkandır. Çünkü, aslen nesneye dair bu yeni bakış açısı, özne ile nesne arasındaki yalın ilişkinin tanımı gibidir. Yalın ilişkide nesne, sonunda kendisinden başka bir şeyi gösteren dilsel bir öge değildir. Aksine, kendi varlığında deneyimlenecek bir durum ortaya koyar. Asıl dikkat edilmesi gereken nokta, nesnenin kendi varlığının çeşitlendiği anlardır. Bunlar, nesnenin hala o nesne olarak var olmaya devam edebileceği çeşitli potansiyel durumlardır. *Achrome* örneğindeki kumaşın bu potansiyel durumu, kırıksıklık halidir. Kumaş, hala kendi varlığını korur, saf bir var olan olarak anlaşılmaya devam eder. Böylece tuval olarak adlandırdığımız bu düz yüzeyli nesnenin üçüncü boyuta taşıdığı gözlemlenebilir.

Burada *saf bir var olanın* ne olduğunu açmak gerekir. Saflığa dair düşünce, örnek verilen sanatçıların saflığa farklı yaklaşımlarında da görülür. Fakat yalınlık dahilinde *saf olan*, bir çeşit ideal veya yücelik gibi, ne olduğu özne tarafından zaten tanımlanmış bir şey değildir. Aksine, *saf olanı* düşünmek için, öznenin nesneye dair yaptığı tüm tanımları, o nesnenin ne olduğunun değil ne olmadığına cevabı olarak düşünmek gerekir. Böylece nesneye dair bilginin, nesnenin zihindeki varlığına etkisi ortadan kalkar. Bu bağlamda eser, saflığa ulaşma yolunda bir duraktan ziyade, halihazırda saflığı, kendi varoluş karakterinde barındırabilen, temsilsiz bir varlığa sahip olur.

Sanat eserinin bu türden bir temsizlikle birlikte ele alınması, eserin üretimindeki tüm öznel yargıları da askıya almak anlamına gelir. Temsilsizliğin yalınıktaki karşılığı, nesnenin herhangi bir anlamdan uzakta olduğu anı yakalama çabasından daha fazladır. Günter Figal, *Aesthetics as Phenomenology* isimli kitabında, "Sanat eserleri bizatihi fenomenlerdir. Onlar ne öznel görümlere bağlı olan ne de kendilerini görümlerden türeten şeyler değil saf görümlerdir" der (Figal, 2015, s. 73).

Sanat eserlerinin, özleri gereği fenomenler olduklarını söyleyen Figal, kişinin eserleri bu şekilde algılayabilmesi için eğitilmiş bir bakışa sahip olması gerekmediğinin nedeninin de en başta bu olduğunu ekler (2015, s. 73).

Figal'ın çözümlemesinin yanında, *The Open Work* isimli kitabında Umberto Eco şöyle der:

Yapıtın açıklığının ulaşılabilir kıldığı olanaklar her zaman verilmiş bir ilişkiler alanı içerisinde işlerler. Einsteinci bir evrende olduğu gibi, *hareket halinde olan eserde* önceden belirlenmiş tek bir bakış açısı olduğunu reddedebiliriz (1989, s. 19).

Sabit bilgi noktalarının dışarıda bırakılmasıyla birlikte eser de sabit bir anlama sahip olamayacaktır. Eser, anlatan veya aktaran konumundan uzaklaşarak, bilgiden geriye kalan değişkenlerle ve bu değişkenlerin ilişkileriyle var olan bir şey olarak algılanmaya başlar böylece. Tek bir hakikatin olmadığı teoridir bu aynı zamanda. Fakat Eco, açıklık dediği bu durumun, eser katmanında, boşlukta salınacak ve asla ne olduğuna ulaşamayacak bir durum yaratmadığının altını çizer. Zira eserin varlığını diğer varlıklardan ayıran katmandır burası. Sanat eseri, kendi garip aurası içerisinde üretilen ve *işe yaramak* gibi durumlardan uzakta tutulan bir fenomendir. Şöyle devam eder Eco:

Fakat bu, eserin kendi içkin ilişkilerinde tamamıyla bir kaosun var olduğu anlamına gelmez. Olan şey sadece bu ilişkileri yöneten organize edici kuralların varlıklarıdır. Böylece, "hareket halinde olan eser", sayısız kişisel müdahalede bulunma imkanının olanağıdır fakat mutabakatı umursamayan belirsiz bir davet değildir diyebiliriz (1989, s. 19).

Sanatçı, eserin varoluşuna dair dinamikleri yöneten *organize edici kuralları* gerçekleştirir ve bunu yaparken de Eco'ya göre bir tasarımcı değildir. Aksine, ele aldığı nesnenin veya durumun fenomen olarak varlığını sınayarak çeşitli müdahalelerde bulunması için davet edilen -veya kendisine bu daveti sunan- kişidir. Şunu hemen hatırlatmak gerekir ki bu müdahil olma durumu, nesneye karşı dekonstrüktif bir eylem veya bir manipülasyon değildir. "Bu davet müdahil olan kişiye, geriye onun niyet ettiği dünya kalacak şekilde, bir şeye belirli eklentiler yapma imkanı sunar" (Eco, 1989, s. 19).

Yalınlık, eser olarak ortaya konulan şey ne ise, sadece onunla ilişki içerisinde olabilmektir, denebilir basitçe. Yani eserin temsil ile ilgili bir özellik taşımadığında

söyleyecek bir şeyi yoktur fakat kendisi görünür olan bir şey haline gelir ki bu noktadan itibaren diyalog, izleyicinin özgürce başlattığı, nesne ile karşılaştığı bir ilişkiye dönüşür.

2. BÖLÜM: YALIN SANAT

Nesneye ve algıya dair düşüncelerin sanat ile bağını kurmaya çalışırken, bu düşüncelerin preskriptif (kural koyucu) değil deskriptif (tanımlayıcı) bir yöntem izlediğini vurgulamak gerekir. Yalınlık dahilinde düşünsel bilgi, eserin yaratım sürecini yönlendiren bir yol çizmekten ziyade üretimin temeline bilgiden ve böylece temsilden bağımsızlaşmaya çalışan bir bakış açısı koyar. Fakat bunu, nesnelliğin ne olabileceğine dair bir fikri de ortaya atarak yapar. Öznellik reddedilmez, aksine, insani algının mutlak gerçekliği olarak düşünülür. Fakat nesnenin herhangi bir öznel yargıyı taşıyabilmesi fikrine yönelik bir inanç bulunmaz.

1960'lardaki kırılmalarda temsilin bir kenara bırakılmasıyla değişen sanatsal yönelimler görülür. Bu yönelimler, temsile dayalı estetik ve kavramsal müdahaleleri reddetseler de, yalnızca böyle bir reddedişe dayanan bir çözümlenme, eserin kendisini anlama konusunda yetersiz kalacaktır. Bu noktada sanatçının kavramsal veya tarihsel temsiller ve estetik teoriler yerine koyduğu şeyi anlamak gerekir.

Sanat nesnesi ile kurulan ilişkinin dinamiklerinin sanatçı ile izleyici arasında gerçekleşen bir çeşit bilgi alışverişinden farklıdır. Eser ile izleyicinin ilişkisinde bir bilginin ortaya çıkabilmesi mümkün olsa da bu bilgi, test edilebilirliğiyle değil, öznel gerçeklikteki karşılığıyla var olur. "Sanat eserine dair bilgi sahibi olmak, bir şeye dair bir şey öğrenmek değildir; özsel bir şekilde dokunulmak ve kendini yalın bir açıklık içinde bulmaktır" (Figal, 2015, s. 8-9).

Bilginin dışında kalan olanaklar ile, temsilden uzaklaşarak bir nesneye, bir esere yaklaşmak, tanımlayıcı bir deneyime benzememektedir. Bunun yerine algılama ve gözlemlenme gibi daha kurucu deneyimler ile ilgili bir yaklaşımdan bahsedilebilir. Gündelik yaşamda özne ile nesne arasındaki bağ, göstergeler, semboller, amaçlılık gibi bilgiye dayalı şekilde kurulur: Öznenin bilgisi nesneye denk düşer ve nesne kendisi olmaktan ziyade öznenin bir kavramsallaştırması haline gelir. Figal'ın bahsettiği durum ise daha çok bilgisizlikle başlayan bir çeşit keşfe dayalı bir karşılaşmaya benzemektedir. Sanat nesnesinin varlığı öznenin ve nesnelliğin farkındalığı dahilinde, nesnenin kendi olanaklarıyla aktarılabilecek hissiyatın

yaratabilmesi ile ilgilidir.

Bir insan sanat ile uğraşırken hayatın başka bir tarafını duyumsar; bu tarafın kendine yönelik, eylemlerden ve amaçlardan bağımsız bir anlamı vardır. Sanat bir eylemin ya da bir amaç etrafında yapılan bir araştırmanın yerine geçemez fakat görünen o ki bunların ötesine uzanan bir gücü vardır (Figal, 2015, s. 9).

Figal'ın *hayatın diğer tarafı* dediği şey yalınlık bağlamı içerisinde düşünüldüğünde temsil etmeyen nesnenin kendi varlığı ile karşılaşılan anları ima etmektedir. Anlamlandırmak, sembolize etmek insanın süregelmiş bir gündelik veya kültürel alışkanlığı sayılabilir. Oysa eserin varlığı, gündelik bir ihtiyacın veya çözümün amaç - sonuç ilişkisinden oldukça farklıdır. Bir eserin yaratılması kurallı bir çizgide ilerlemediği gibi, algılanışı da haliyle böyle bir çizgide ilerlemekten uzaktadır.

Sanat eserleri tarihsel, sosyolojik, psikolojik ve diğer açılardan (bir dönemi) aydınlatıcı amaçlarla çalışılabilir fakat tarihsel, sosyolojik, sosyal, psikolojik durumların semptomları değildir. Bir kimse imajlardan, yapılardan, romanlardan, şiirlerden ya da müziklerden çıkarım yapabilir fakat bu onların sanat eseri oluşlarıyla ilgili değildir (Figal, 2015, s. 9).

Figal'ın dediği gibi, eserin kurucu zemininin bu farklı disiplinler ışığında oluştuğunu düşünmek, *esere yönelik düşünmeyi* sekteye uğratacaktır. "Sanat belirli bir tip gerçeklik bilmez, bilgi ile karşıtlık içindedir. O bizzat karanlıklaştırma olayı, gecenin çöküşü, gölgelerin hücumudur" (Levinas, 2010B, s. 60). Yalınlık çerçevesindeki sanat, bir çeşit belirsizlik taşır fakat bu belirsizlik, her yöne çekilebilecek bir kavram olmaktan da uzaktır. Sanatçının üretimi nesneye veya kavrama odaklı bir çalışmadan ziyade, nesnel ve öznel olan gerçekliklerin ortak bir paydada buluşmasına benzer. Böylece nesnenin kendi varlığı ve sanatsal pratik ile birlikte belli bir durum dahilindeki varlığı birbirinden farklılık gösterir.

Bir nesnenin yalınca işlenmesi, nesneyi temsile dayalı sanat anlayışından farklı bir var oluşa taşımaktadır. Bu durum kasıtlı bir zorlamayla değil, *yalınlık* ile kastedilen durumun karakteri nedeniyle kendiliğinden böyle olur. Nesnenin kendi varlığı, öznelliğin mutlak bir gerçeklik olmasından dolayı özne için oldukça problematik bir durum ihtiva eder. Bilginin dışarıda bırakılması, nesnenin *bilinmesinin* de imkansızlığıdır aynı zamanda. Fakat nesne, nesneye yönelik bilgi ile değil kendi içsel ilişkilerinin veya mekanla arasındaki ilişkilerin ortaya çıkaracağı bilgilerle anlaşılmaya başlandığında, bilincin algılama süreci de bizzat bilginin karakterini oluşturmaya başlar. Böylece ortaya çıkacak bilgi öznenin fikrinden ziyade, algının

dış dünya ile arasındaki alışverişin bilgisidir. Sanat nesnesinin fiziksel varlığı bu noktada düşünsel anlamda bir fikir ortaya koyar. Zira sanat nesnesinin *nesne* kısmı, sanata dair fikirle birlikte hareket eder. Eco'nun *Açık Yapıt* örneğindeki gibi, sanatçı, aslında nesnenin nasıl bir olay içerisinde ne şekilde algılanacağına karar veren, nesnenin çevresiyle veya kendi içerisindeki dinamikleri düzenleyen biri olarak karşımıza çıkar (1989, s. 19). Ortaya konulan sanat nesnesi belirli bir anlama yönelmez fakat belirli bir bağlam dahilinde çeşitli anlamların ortaya çıkabilmesine olanak tanır.



Görsel 6. Richard Serra. Bir Tonluk Destek / One Ton Prop. 1969.
MoMA. Erişim: 15.05.2012. <https://mo.ma/33HUCsv>

Richard Serra'nın *Bir Tonluk Destek* isimli eserinde dört adet metal plakanın, herhangi bir konstrüksiyon olmaksızın birbirlerini ayakta tuttıkları görülmektedir ve bu fiziksel bir gerçekliktir (Görsel 6). Fakat bu gerçeklik, eserde vücut bulan *olayın* karakterine dair bir varlık olarak anlaşılmalıdır. Örneğin, bu metal plakalar arasındaki alışverişte herhangi bir hiyerarşi görülmez. Kendi içerisinde *birbirini ayakta tuttuğu sürece ayakta durabilen* bu kompozisyon, anlık bir durumun zamanda süregelen hale getirilişidir. Eser, nesnedeki olayın gözlemlenmesi ve kavramsallaştırılmasıyla bilinçte yer edecektir. Bir tonluk bu yapı, nesnelerin birbirleri ile ilişkilerinden dolayı ağırlığından da bağımsızlaşmaktadır. Zira eşdeğer

ağırlıklara sahip bu parçaların kendi kütleleri, birbirleri arasındaki ilişkide sıfırlanır. Dengeye, karşı-dengeye dayalı bu sistem yaşam hakkında bir şey söylemez fakat her öznenin farklı bir şekilde de olsa aynı bağlam ile karşı karşıya gelmelerini sağlar ve bu karşılaşma yaşamsal anlamda çeşitli yorumların da temelini sağlamaktadır.

İnsanın detaylı anlam katmanlarıyla bezeli dünyası, fizikselliğin ve duygusallığın yani dünyanın ve bilincin bir devinimidir. Yalınlık da bu devinimi devam ettiren bir eğilim olarak görülebilir. Serra'nın eserlerindeki devinimin başlangıç noktası da böyle bir yerde yatmaktadır. Serra, tüm çalışmalarında yapım sürecinin göz önünde olduğunu, malzemeye, forma, bağlama ilişkin kararların apaçık olduğunu söyler ve şöyle devam eder: "Teknolojik sürecin açığa çıkarılması, heykeltıraşın zanaatına yüklenen ideal içeriği ortadan kaldırır, onu bireyselliğinden ve mitsel içeriğinden arındırır" (2013, s. 216). Bu durum, bağlamın olmadığı anlamına gelmez, aksine, bağlamın var oluşunu daha özgür bir noktaya taşır. Serra'nın fikirleri eserin fizikselliğinde değil, bu fiziksellik üzerine yapılan düşüncelerle birlikte ortaya çıkan olayda aranabilir. Sanatçının bir fikri sunmasından ziyade bu fikrin dinamiklerini yaratması, bir şeyi anlatmaktan ziyade onu göstermeye, hatta orayı bir dünya olarak yaratmaya benzemektedir. Böylece bağlam varlığını korusa da bir diğer bakış açısı olmaktan çıkar.



Görsel 7. Richard Serra. Geçit / Catwalk. 2003.
Artsy. Erişim: 15.02.2021. <https://bit.ly/2RSq9FM>

Serra'nın *Destekler* serisi, heykel dahilinde yeni bir dil arayışına dair örneklerdir. 60'ların kaotik atmosferi içerisinde, başka bir sanat nesnesi varlığı anlamında da erken örneklerden birisi olduğu söylenebilir. Bu dilin ortaya çıkarabileceği imkanlar sadece nesnelere arasındaki fiziksel etkileşimlerden fazlasıdır. *Geçit* isimli eserinde Serra, metal bir plakayı yere sermekten öte bir eylemde bulunmaz (Görsel 7). Fakat nesne, bu kez kendisini çevreleyen diğer durumlarla birlikte farklı bir şeyin, sessizliğin varlığını ortaya çıkarır gibi görünmektedir. *Geçit*'i yaratan metal plaka, herhangi bir yerde değil tam da olması gereken yerde, sessizliği karşılayabileceği yegane mekansal durumda bulunur. Ağırlığının ve boyutunun aksine hafif ve görünmezdir. Sessizliği anlatmaz fakat gösterir ve anlatılabilmesini sağlar. Sessizliğe dair bir yargı olmanın aksine çeşitli yargıların ortaya çıkabileceği bir olay olarak var olur. Sanatçısını da izleyici konumuna yerleştirir ve tanıdık olmayan anlamda bir karşılaşma yaratır.

“Eylemlerle dolu hayatımızda eylemde bulunarak yapılamayacak çıkarımlar vardır. Bu çıkarımlar ancak duraksamada ve derin düşünmede bulunarak yapılabilir” (Figal, 2015, s.7). Durmanın ve derin düşüncenin yalınlık için karşılığı gözlemdir. Gözlemin amaçla değil nesne ile ilgili olduğunu söyleyen Figal, *gözleme* eyleminin yegane hedefinin, gözlemlenen nesnenin mümkün olduğunca ayrı ve saf bir şekilde öne çıkabilmesi olduğundan bahseder (2015, s. 7). Sanat nesnesinin gündelik veya analitik ilişkilerle uyuşmamasını sağlayan var oluş süreci, gerçekten de eserle izleyici arasındaki boşluğun da nedenidir. Örneğin Robert Morris'in *Köşe Parçası* isimli eserinde nesne, mekanla ilişkisi bağlamında direkt olarak algıya dayalı bir göndermede bulunur (Görsel 8). Bu gönderme, önceden öğrenilen bilgi ile algının bilgisi arasındaki karşıtlığı da daha belirgin bir şekilde göstermektedir. *Köşe Parçası*'nda nesnenin mekanda bulunduğu ve kadrāja aldığı yer kadar, bu yerde ne şekilde bulunduğu da önemlidir.



Görsel 8. Robert Morris. Köşe Parçası / Corner Piece. 1964.

Frieze. Erişim: 15.05.2021. <https://bit.ly/3y9gFqa>

Morris'in eserindeki üçgen plaka, mekanın köşesinde, yerden ve duvarlardan hafifçe yüksekte durmaktadır. Burada refleksif olarak işleyişe konulan bilgi, böyle bir nesnenin havada duramayacağına işaret eder. Bu bilginin doğru olduğunu ve nesnenin bir çeşit konstrüksiyon ile bu şekilde durduğunu söylemek yanlış olmaz. Fakat eserin, izleyicinin algısına sunduğu şeyler arasında böyle bir konstrüksiyonun varlığını onaylayacak bir bilgi de bulunmaz. Nesnenin gerçekten havada durmadığını söyleyebilmenin verilerini, ışığı ve gölgeyi kullanarak, plakanın köşeden yüksekliğini insanın varoluş boyutuna göre arkası gözlemlenemeyecek ölçüde tutarak silmiştir Morris. Dolayısıyla yarattığı şey bir çeşit illüzyon gibi görünse de, aslında algının kendi sınırlarında, daha fazlasına izni olmadığı noktalarda yanıldığı ya da sonuca varamadığı şeyler üzerine kuruludur. Gölgede kalan bu boşluk, eserin sunduğu bilgi ile algının karşıtlığına ilişkindir. Dolayısıyla bu bilgi, eserin işaret ettiği bir bilgi değildir. Aksine, eser bu işareti ortadan kaldırır.

Esere yaklaşabilmek, eseri mümkün olan en *kendi varlığında* yakalayabilmekle ilgilidir. Bu, öznellikten kaçışın ve nesnelliği anlamının gizli bir yolu değil, bilinçli olarak özne ile nesne arasındaki ilişkinin bilgiden arındırılabilmesine dair bir farkındalıktır. Bu farkındalığın aslında gayet ince bir ayırım olduğunu söylemek yanlış olmaz. Fakat bu ayırım, fazlasıyla temel bir anda, ilk karşılaşma anında oluşmaktadır. Dolayısıyla kendinden sonra gelen her türlü deneyimin de karakterini

etkileyecektir. “Eylemin koşulları ancak birey eylem durumundan ve eylemin şartlarından bir adım geriye çekilirse etki sahibi olur” (Figal, 2015, s. 7). Yalınlık bağlamında, bir eserin kendisini izleyiciye sunuş şekli her bir özne nezdinde nihai anlama dair olanakların çerçevesini belirlemektedir. Bu durum nesnenin *şu değil de bu şekilde* bir müdahaleye uğramasındaki farklılıklar ile de ilgilidir. Eser ile karşılaşma anındaki algı, nesnenin uğradığı değişim veya olduğu haliyle içinde bulunduğu durumun üzerine örtük veya açık bir düşünme eylemidir.



Görsel 9. Onur Sancu. Mübayenet. 2017. Metal plaka.

Bu bağlamda, *Mübayenet* isimli çalışma, duvardaki bir çıkıntıyla zemin arasına yerleştirilmiş, çıkıntı ve zemin arasındaki ölçüyü aşan bir metal plakadır (Görsel 9). Kelime “anlaşmazlık” anlamına gelir ve bir tür uyumsuzluğu imleyen bu çalışma, anlaşmazlığın nesnel anlamda yaşandığı anı durdurmaya çalışmaktadır. Mekanın kendi dinamiklerinin araştırmaları, sınanmaları konusunda bir hamle olduğu da söylenebilir. Fiziksel anlamda ölçülerin farklılıkları üzerinden düşünüldüğünde, herhangi bir anlamdan bahsedebilmek pek olası görünmemektedir. Bu çalışma, mekan ve mekana uygulanan bir hamlenin olanaklılığı arasındaki, nesnel olarak duran ve öznel olarak seçilen arasındaki uyumsuzluğu bir anlamda görünür kılmayı denemiştir.

Yalınlık çerçevesinde düşünüldüğünde durulacak yer de tam burası gibi görünür. Anlaşmazlığın yaşanması ve sonuçlarının ne olduğu, eserin varlığı kıstasında

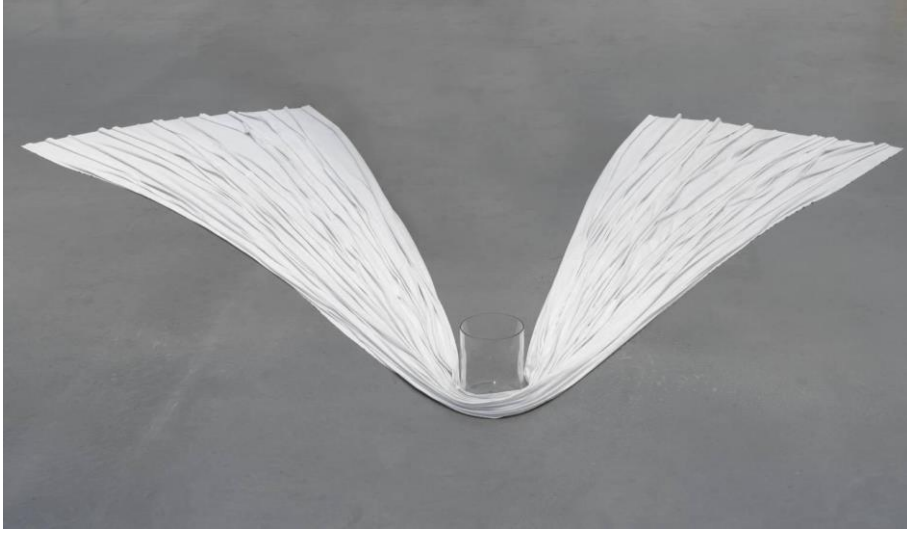
önemli değildir. Zira yalınlığın pratik karşılığında hareket eden sanatçı, varlığa dair bir durumu, onu başkalaştıran şeylerden de ayıklamayı dener. “Sanat eseri, gündelik algıyı sürdürmekle birlikte, onun ötesine geçer. Metafizik sezgiyle çakışan sanat eseri, genel algının sıradanlaştırdığı ya da gözden kaçırdığı şeyi indirgenemez özünde kavrar” (Levinas, 2010B, s. 58).

Burada *indirgenemez* öz tabiri önemlidir. Zira yalınlık bağlamında eser, kavramsal ve göstergesel anlamda olabileceğinin en azı -yalını- olmaya çalışarak mümkün olduğunca spesifik bir *duruma* işaret eder.

O halde *Mübayenet* isimli çalışmada üreten öznenin anlaşmazlığa dair fikirleri, yalnızca sanatçı kimliği ile değil izleyici kimliği ile de ilgilidir ve eserin varlığına dahil edilecek bir yorum olduğu kadar eser üzerine yapılacak bir yorumdur. Levinas, sanatçının bir bildiri veya bir önsözde konuştuğunu fakat bu durumda kendisinin de kamunun bir parçasını olduğunu söyler (2010B, s. 59). Sanatçının anlatıcı olarak rolü, bir eserin dahilinde öznel bir fikri belirtmesi de izleyici davranışı gibi görünmektedir. Zira, yalınlığa dair bir çözümlemede nesne ve dolayısıyla da eser, bir şey söyleyebilecek bir varlık değildir. Bu öznel fikrin, öznenin üretiminde ortadan kaybolması pek mümkün olmasa da, yine bu fikrin ortaya çıkmasını sağlayacak nesnel bir durum yaratmak mümkündür.

“Sanat kendine yönelik kanıtsızlığıyla merak uyandırıcıdır. Sanat eserleri, onlar olmadan bilinmeyecek bir şeyi açık eder. Bireyi bir merakın içine atar çünkü bir bilgisizliğin doğmasına izin verirler. Sanat görürdür” (Figal, 2015, s. 10). Belirsizliğin kaçınılmazlığı içinde belirleyişin gerekliliği, *kendine yönelik kanıtsızlık* tanımına karşılık gelebilir burada. Sanat eserinin anlamı, mantıksal bir düzende anlaşılabilir bir durum değildir. Yalınlıkta her şeyden önce fark edilmesi gereken bu kanıtsızlık -Levinas’ı yinelemek gerekirse- şundan ötürüdür: “Sanat belirli bir tip gerçeklik bilmez” (Levinas, 2010B, s. 60). Fakat sanatçı, gerçekliğin bir yaratı olarak nasıl var olabileceğini de merak eder. Bu açıdan bakıldığında yalınlıktaki sanatın gizemli bir yanının olması da bir seçenekten çok böyle var olmaya yönelimli olduğu içindir. Sanatçı da, izleyici de aslında ne olduğunu bilmez çünkü bilgi ile kurulan bir karşıtlık vardır. Bilinen şey, artık algı ile değil hafıza ile ilgili olur. Bu anlamda yalınlık, hafıza ile de bir çatışma içindedir ve bu *bilememe*, *bilinememe* durumu aslında

nesnenin de sanatçının da *yalınlaştığı* noktadır.



Görsel 10. Giovanni Anselmo. Yön / Direction. 1967.

Tate. Erişim: 15.05.2021. <https://bit.ly/3uRu1Fr>

Giovanni Anselmo'nun *Yön* isimli eseri sanat tarihi açısından bakıldığında Richard Serra ve Robert Morris'ten verilen örneklerle farklı bir başlık altında incelense de, yalınlık dahilinde benzer karakteristikleri taşırlar (Görsel 10). *Yön*, deneyimin dışında kalan bilgiyi durağan nesnenin algılanış şeklinde var etmektedir. Bunu yaparken de, zamanın süreğen yapısındaki bir anı dondurur. Geçmiş zamanın enerjisi, şimdiki zamanda da aynı şekilde görünür haldedir. "Benim eserlerim duruma ya da etkinliğe dair hissettiğim enerjilerin materyalizasyonudur; yalnızca notların, işaretlerin ya da içsel doğadan ibaret deneyimlerin sonucu değildir" (Anselmo, 2005B, s. 233).

Burada eylemsizliğe ulaşılan anın eylemi de içinde barındırmasının aslen algının dışında kalan bilgi olduğu söylenebilir. Fakat algının keşfetmeye müsait olduğu bilgi olarak nesnelerin buldukları hale gelişleri de eserin varlığında kendisini göstermektedir. Durağan haldeki, herhangi bir gösterge barındırmayan iki nesnenin ilişkisinde yön kavramından bahsedebilmek, *Yön*'ün ortaya koyduğu muammadır. Öyle ki, eserin isminden bağımsız halde dahi bu bardağı hangi yönde itildiği ve bir süre önce bu kumaşın ne şekilde, nereye serildiği bellidir.

Serra örneğindeki metal plakalar, Morris örneğindeki üçgen form veya Anselmo

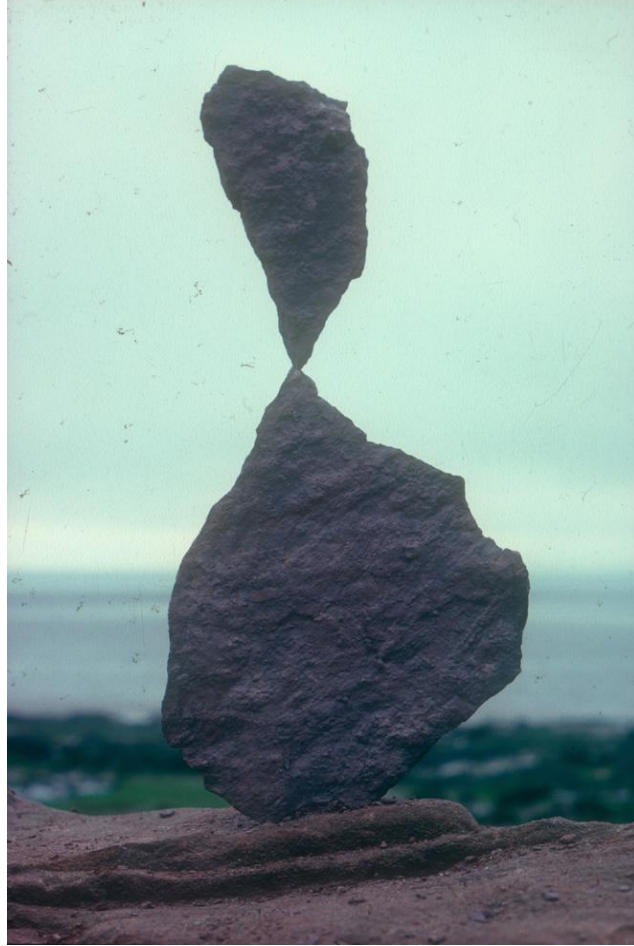
örneğindeki gündelik denebilecek nesnelere bir çeşit sessizlik barındırdıkları aşikardır. Karenin “eşkenar” olması, üçgenin, üç yöne veya üç noktaya sahip bir bütün olmasının tarihte çağrıştırdığı şeyler veya bardağın, kumaşın gündelik ve endsütriyel nesnelere olmaları yine de bir şey anlatmazlar. Bu kompozisyonlar sanki herhangi bir yorumu aşırı bir yorum olarak gösterecek gibi görünürler. Sanatçının da dahil edileceği kategori olarak izleyicinin bir anlamda yalnızlaştığı bir an yaratırlar. Burada *sessizlik* kelimesini, eser ile karşı karşıya gelme anının yalınlığını karşılayan bir kelime olarak düşünmek yararlı olacaktır. Bu sessizlik, öznenin nesneye herhangi bir öznel niyetle yaklaşmasını da askıya almaktadır. Edinilmiş herhangi bir bilgi kadar gelecekte edinilmeye müsait herhangi bir bilgi de esere, nesneye tam anlamıyla uygun düşmez.

Algılanan şeyin anlamı unutulduğunda algılanan şey önemini yitirir ve böylelikle algılayan bireyin çıkarsayacağı bir anlam kalmaz. Anlamın susturulması geride yalnızca bir şey bırakır; görüşün kendisi. Önyargıları takip etmek amaç değildir; amaç görüye boyun eğmek, bir bireyin bütün eylemlerini bu amaca boyun eğdirmektir (Figal, 2015, s 169).

Bahsedilen sessizlik anı sanatçı - izleyici - sanat nesnesi arasındaki ilişkinin yalınlığı bakımından elzemdir. Fakat anlamın bu denli yokluğu, eseri sadece algıda var edecek bir şey haline getirmez ve anlamlar dünyasının özne yaşamındaki yerini önemsizleştirmez. Öyle ya da böyle, anlam vermek algılamak kadar öznenin dünyaya yaklaşma yollarından biridir. Figal, “Anlamlar susturulduğunda kaybolmazlar; algıyı yönlendiremeyecek şekilde askıya alınırlar” der (2015, s. 169).

Anlama karşı sessizliğe dayalı bu tutum, anlamın önemsizleştirilmesi gereken bir şey olduğundan değil, algıyı yönlendirebilecek kadar güçlü bir şey olduğundan dolayı elzemdir. Yalınlık bağlamında sanat, sanatçının anlama yönelik niyetsizliği ile paralel ilerler. Sanatçı, algılara dayalı verilerinin bir havuzu haline gelir ve böylelikle sanatçının hisleri, nesne aracılığı ile anlatılmanın ötesinde, nesnede var olur. Benzer şekilde, anlamın ortaya çıkışına dair göstergelerin yok denecek kadar aza indirgenmesi, izleyiciyi de benzer bir konuma koyar. Üreten kişi anlamında sanatçının rolünün izleyiciden farkı ortada olsa da eserle baş başa kalma anlamında izleyici ve sanatçı arasındaki, sanatçı ile eser arasındaki ve izleyici ile eser arasındaki çizgilerin silikleşmeye başlaması da bundan ötürüdür. Üreten özne olarak sanatçı, üretiminin nesnesi ile amaçsal olmayan bir devinim içerisine girer.

Andy Goldsworthy'nin eserlerinde böyle bir devinimin varlığı özellikle görülmektedir. Goldsworthy yalınlığı öyle bir noktaya kadar götürmektedir ki, artık sanat, özne ve nesne arasındaki bir çeşit karşılıklı üretim olarak kendisini göstermeye başlar.



Görsel 11. Andy Goldsworthy. Dengelenmiş Taşlar / Balanced Stones. 1978.
Andy Goldsworthy Digital Catalogue. Erişim: 15.05.2021. <https://bit.ly/3w6BCjF>

Goldsworthy'nin eserleri doğa ile özne arasındaki devinimin vücut bulmuş hallerine benzerler. Sanatçı kimliğinin dahi pek bir anlam ifade etmeyeceği bu etkileşimin birer görüngüsü olan eserlerinde, doğa nesnesinin *sadece var olması* kadar, bu var oluşun karakterini kendi varlığına yedirebilen bir özne de görünür haldedir. Görsel 11'deki eserinde Goldsworthy'nin iki adet taşı üst üste koyarak amorf formlar arasında bir denge yarattığı görülmektedir. Fakat bu dengeyi bu iki taşla yakalayabilmenin sanatçı tarafından anlamı, nesne ile geçirilen zamanın birikimiyle paralel bir şekilde gelişir. Doğa ile birlikte olabilmek, nesnenin nasıl davrandığını anlayabilmektir Goldsworthy için. Onun eserleri, nesnenin ve doğanın kendi halinde

oluşunun gözlemlenmesinin sonucu olarak ortaya çıkarlar. “Doğayı taklit etmek istemiyorum ama doğayı yönlendiren enerjiden beslenmek istiyorum, ki bu enerji benim eserlerimi de yönlendirebilsin” (Goldsworthy, 1994, s.50).

Taşların doğal nesnelere olduğu ortadadır. Fakat bu nesnelere üzerindeki müdahaleler de hiçbir şekilde bu nesneyi yapaylaştırır gibi görünmezler. Taşlar bir kompozisyonun parçası olmadan önce nasıl kendi varlıklarını sunmaktan öteye gitmiyorlarsa, Goldsworthy'nin müdahalelerinin ardından da aynı şekilde var olurlar. Bunun nedeni, öznenin algısının bir şeye yönelik olmamasında aranabilir.

Gündelik algı tek kelime ile *yönlendiricidir*; bağlamı eylem ile beraber algılayan amaçsal davranış alanına dahildir. Buna bağlı olarak gündelik algı gündelik hayatın kendini bulduğu ve yönlendirdiği anlamlara her daim bağlıdır. Bunlar önemleri itibarıyla algılanır (2015, s.164).

Gündelik algının nesne üzerindeki etkisi, öyle ya da böyle, bir çeşit başkalaştırmaya dayalıdır. Oysa Goldsworthy böyle bir gündelik algıdan uzak durur. Doğayı bilmek onun için *her şeyde bulunan doğaya yaklaşmak, doğanın doğasını* anlamaktır (Goldsworthy, 1994, s. 64). Goldsworthy doğayı kendisinden başka bir şey gibi göstermek istemez. Figal'ın dediği gibi, gündelik algının dünyaya ve nesnelere karşı reflektif bir önem sırası vardır. Fakat Goldsworthy örneğindeki özne, doğayı, nesnelere ve var oluş şekillerini algılayan fakat anlamın ışığındaki bir çeşit hiyerarşiye dahil etmeyen bir öznedir. “Gücü değiştiremem ama güce tanık olabilirim. Niyet kaosu dizginlemek değil, enerjisinden beslenmektir” (Goldsworthy, 1994, s.49).

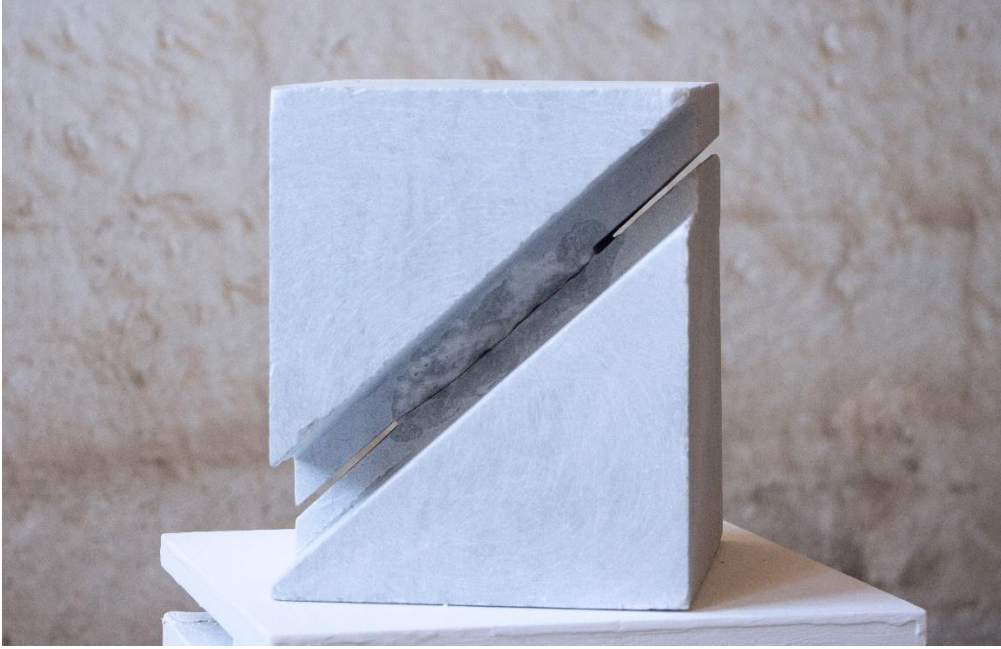


Görsel 12. Onur Sancu. İsimlessiz. 2021. Amorf taş.

Dengeye dair algı Görsel 12’de de görülebilir. Ağırlık merkezi ve amorf form arasındaki asimetrinin bir çeşit tedirginliği, düşmek üzere oluşun hissini ortaya çıkardığı söylenebilir. Her iki çalışmada da nesnenin benzer yönleriyle yani salt fiziksel varlıklarıyla ilgilenilmiştir. Fakat düşmek üzere gibi görünen bir taşın varlığı fiziksel bir dayanağa sahip olsa da, buna yönelik algıdaki tedirginlik daha soyut bir bakış açısı da kazandırır.

Görsel 13’teki çalışma da yine dengenin karşılıklı ilişkisiyle ve düşüş hissi ile ilgilidir. Küp şeklindeki mermer blok çapraz bir şekilde ortadan ikiye ayrılmıştır. Bu şekilde bir ikiye ayırma için mermer belli bir derinliğe kadar kesilir ve bu kesiklere yerleştirilen metal kamaların yardımı ile kırılır. Kesimin ulaşmadığı ve *kırılan* bölgedeki form taşın kendi yoğunluğuna, damarlarına göre rastgele denebilecek fakat birbirlerinin negatifleri olan, tıpkı iki yapboz parçası şeklinde bir form kazanır.

Çalışmada taşın doğasından ötürü aldığı bu formlar tekrar birleştirilmiştir. Bu noktadan itibaren üstteki parça ile alttaki parçanın arasındaki tek bağ, aradaki kırığın birbirine geçebilmesi ve pürüzlü olan bu yüzeyin belirli bir ağırlığa sahip taşın kaymasını engellemesiyle ilgilidir.



Görsel 13. Onur Sancu. İsimsiz. 2021. Mermer.

Tüm bu müdahalelerdeki tavır taşın kendi doğasının, kendi fiziksel özelliklerinin görünürleştirilmesini amaçlar. Öznenin yaptığı şey taşın belirli bir yönünün ortaya çıkmasını sağlayacak durumu yaratmaktır. Fakat bunu, eserin algılanışında insani bir hissiyatın da ortaya çıkabilmesini sağlayacak şekilde yapar. Ağırlık merkezi ile amorf form arasındaki çelişki (Görsel 12) veya simetrik bir kırılmanın eş formlar yaratması (Görsel 13) taş ile ilgili olsa da, düşüğe yönelik ima algıda başlayıp biten bir durumdur.

Berzah isimli çalışmada da benzer bir tavırla hareket edildiği söylenebilir (Görsel 14). Bu tavır basitçe -Goldsworthy örneğinde anlatıldığı gibi- doğanın doğası hakkında bir yorum yapmamak, onun varlığına bir müdahalede bulunmamak fakat onun içinden, yine onun barındırdığı başka bir durumu göstermek üzerine yoğunlaşmıştır. Bir nevi, doğal nesnenin üzerindeki müdahalenin öznel sınırları da burada devreye girer. Taşın kendi olanaklarıyla gösterebileceği farklı durumların ne derecede bir fikir barındıracağı ile de alakalıdır bu durum. Doğal bir nesne

üzerindeki yapay bir müdahalenin yine bu doğal durumu belirli bir sınır içinde gösterebilmesine dair sorgulamalar sırasında üretilen bir fikir olan bu çalışma, bir çeşit ikilikten yola çıkmıştır. Amorf ile steril arasında, kütle ile yüzey arasında ve ışık ile gölge arasındaki tüm bu karşılıkların yaratabileceği durumların tek bir yerde toplanabilmesi ile taşın doğal halinde görünmeyen doğal durumları araştırılmıştır.



Görsel 14. Onur Sancu. Berzah. 2017. Amorf taş.

Müdahalenin doğallığı veya yapaylığı ile ilgili sorunun bağlamı, öznenin ne denli bırakılabileceğini de açığa çıkarabilir. Burada doğallık ile kastedilen şey daha çok öznenin bilgisiyle bağı olmayan durumlardır. Yapay ise bunun karşısında, özne yaşamında kurulmuş bilgilerle var olan durumlara karşılık gelir. Giuseppe Penone'nin *Nehir Olmak* isimli eseri, bu bakımdan öznellik ile öznenin müdahalesi arasına bir çizgi çekmektedir (Görsel 15).



Görsel 15. Giuseppe Penone. Nehir Olmak / Being the River. 2000.
Artsy. Erişim: 15.05.2021. <https://bit.ly/3ofRFsS>

Penone bu çalışmasında nehirde aldığı bir taşın zaman içinde aşınmayla oluşan amorf formunu başka bir taş üzerinde aynen taklit etmiştir. Sanatçının doğayı taklit etmesi aslında yeni bir fikir sayılmaz fakat Penone bu durumu sadece görsel değil zamansal anlamda da ortaya çıkarır. Doğal bir sürecin sonucunda oluşan bu formun birebir kopyası Penone için bir anlamda tüm bu aşınma sürecini tekrarlamaya, nehirin taş üzerindeki fiziksel etkisini taklit etmeye benzerdir. Öznenin dokunuşunun öznellikten bu denli uzaklaşabilmesi öznenin nesne karşısında ne kadar sessizleşebileceğinin göstergesidir. Penone burada artık sanatçı olup olmamanın da dışına çıkar ve doğal sürecin bir parçası olmayı dener. Germano Celant, Penone için “Onun heykelleri dünyanın etinde hayat bulan küçük doğa detaylarının kozmik gücünü ve *yaşamsallığını* metaforize eder” demiştir (2005C, s. 267). Her ne kadar taşın uzun süre içinde aldığı bu formu tekrar etmek çok eski bir taklit geleneğini hatırlatsa da, rastgele denebilecek bir süreçle oluşan amorf formun tekrarlanması, bu rastgeleliği de yakalamaya çalışmaya benzerdir. Bir yandan da öznenin bu aşınma sürecini aynı doğallıkta gerçekleştiremeyeceği, bir çeşit yapaylığın her zaman sürece dahil olacağı ortadadır. Fakat aslında tam da bu çelişkinin kendisi, insan ve dünya arasındaki ilişki hakkında birçok şey söylemektedir. Penone bir nehir olmayı denerken insana dair sınırları da keşfeder.



Görsel 16. Onur Sancu. İsimsiz. 2018. Mermer, boya.

Görsel 16'daki çalışmada da yapay ile doğal arasındaki çelişki üzerine düşüncelerin bir denemesi görülebilir. Çalışmada mermer kullanılmıştır ve bu doğal nesnenin yapaylaştırılması, doğal görünümüne dair verilerin ortadan kaldırılması söz konusudur. Mermerin endüstriyel bir simetriyle düz ve pürüzsüz bir dikdörtgen prizma haline getirilip yine pürüzsüz bir şekilde siyaha boyanması artık doğal nesneyi ne olduğu anlaşılmayan bir duruma sokar. Bu nesnenin taş olduğu bilgisi dahi, insan algısındaki karşılığından yoksundur ve bir çeşit bilgi olarak kalır. Böyle bir yapaylaştırmanın ardından, nesnenin üst yüzeyinde ufak bir oyuk yontulmuş ve doğal olana dair bir ipucu bırakılmıştır. Fakat yine de baskın haldeki yapaylığın yanında bu ufak ipucu, nesneye dair belirsizliği ortadan kaldırır gibi görünmez. Zira bu oyuk da tüm yapaylığın ortasında doğallığını yitirmiştir. Buradaki hamleler, yapay görünen nesnenin aslında doğal olduğunu göstermekten ziyade yapay ile doğal arasındaki çizginin belirsizleştirilmesine yönelik bir çaba taşımaktadır.



Görsel 17. Onur Sancu. İsimsiz (Detay). 2018.

Benzer bir yaklaşım farklı yöntemlerle Walter De Maria'nın *Büyük Kırmızı Küre* isimli eserinde de görülebilir (Görsel 18). Bu eser oldukça büyük, kırmızı renkli bir granit taştan üretilmiştir. Formun kusursuzluğu, yüzeyin tıpkı ayna gibi pürüzsüz ve parlak hale getirilmesi nesnenin doğallığı ve yapaylığı arasında bir gerilim yaratır. Böylece büyüklüğü ve ağırlığının yanında oldukça akıcı ve hafif görünür. Taşın bu şekilde yapaylaşabilmesi, kendi doğasının izin verdiği ölçüde mümkündür çünkü *Büyük Kırmızı Küre*'ye bakarken taş dışında bir şey görülmez. Doğal nesnenin, kendi olanaklarının ortaya çıkarılabilmesiyle yapaylaştığı söylenebilir. Fakat De Maria'nın çalışmasında bu yapaylık öyle bir şekilde ortaya çıkar ki, nesneyi nesne olmanın ötesinde bir duruma da taşır. Formundan dolayı her an yuvarlanacakmış gibi görünür ve bulunduğu noktaya yönelik sürekli bir tedirginliği de üzerinde taşır. Görünen şey artık bir taş değil, taşın belli bir yerde ve zamanda, sahip olduğu -form gibi- algılanabilir özellikleriyle yaratmaya müsait hale geldiği hissiyatlardır. Böylece bu kırmızı küre, tüm yalınlığıyla sadece kendi varlığını dayatan, görünenin ötesindeki belirsizliğini koruyan bir nesne haline de gelmiştir.



Görsel 18. Walter De Maria. Büyük Kırmızı Küre / Large Red Sphere.
2002.

E-Flux. Erişim: 15.05.2021. <https://bit.ly/3yf6obS>

Nesnenin ve algıya sunduğu durumların genel anlamda belirsizleştirilmesi, üretilen çalışmalarda giderek önem kazanan dayanaklardan biri olmuştur. Bu belirsizleştirme, eser ile karşılaşmada görünenin ötesinde bir gerçekliğe veya bir bilgiye başvurmayı da zorlaştırmaktadır ve hem eserin hem de esere yönelik algının yalınlaşabilmesi açısından araştırılmıştır. Burada belirsizlik, nesnenin kaotikleşmesine değil özne ile karşılaşmaları sırasında muhtemel hissiyatlara zemin olabilmesine dayalı bir çerçevede anlaşılmıştır.

Görsel 19'daki çalışma, böyle bir belirsizliğe dair hissin ortaya çıkarılmasına yönelik denemeler sırasında üretilmiştir. Çapraz bir açı ile kesilen ağaç gövdesi, bir çeşit kabı andırırçasına yontulmuş ve içi siyah renkli su ile doldurulmuştur. Şeffaflığın ortadan kalkması ve siyahın ışığı en az yansıtan yüzeyi sunması nedeniyle bu ağacın ne kadar su ile dolu olduğu ve dengesini nasıl koruduğu da soru işaretidir. Yine de bu tanımlar, çalışmayı açıklayan çeşitli özellikler olmaktan uzaktadırlar. Bu özelliklerin tanımlanması ve açıklanmasından ziyade, algılanması bir çeşit tedirginlik ve belirsizlik hissinin ortaya çıkarılması amaçlanmıştır.



Görsel 19. Onur Sancu. İsimsiz. 2017. Ağaç, boya, su.

Görsel 20'deki çalışmada ise benzer bir belirsizlik hissi bu kez formun özellikleriyle aranmıştır. Görsel 16'daki çalışmada olduğu gibi, doğal nesne olan taş yine pürüzsüz bir form haline getirilmiş ve siyaha boyanmıştır. Fakat bu kez boyama işleminden önce amorf bir doku ile yontulmuş ve doğallığı imleyen bu formun içerisine, ışığı hapsedecek ve derinliği belli etmeyecek bir form kazandırılmıştır.



Görsel 20. Onur Sancu. İsimsiz. 2019. Mermer, boya.



Görsel 21. Onur Sancu. İsimsiz (detay). 2019.

Doğallığın ve yapaylığın bir arada siyah ile kapatılarak derinleştirilmesi her iki durumun da aynı potada eritilmesine benzemektedir. Düz yüzey ve amorf arasındaki fark, iç ve dışı andırır. Dış pürüzsüz ve algılanabilir, iç ise amorf ve merkeze doğru derinleştiği için fiziksel olarak ışığı yansıtamadığından algının dışına çıkmaktadır.

Taş, toplam bir küttedir ve aslında iç ve dış gibi kavramlarla pek de ilgisi yoktur. Fakat algılayan için görünen yüzey her zaman *dış yüzey* olmaya eğilimlidir. Dolayısıyla bu dış yüzeyin altında kalan kütle *içeride* kalmaktadır. Taş için böyle bir ayırım olmasa da özne bu ayrımı refleksif olarak kurar. Görsel 21'deki çalışmada - Görsel 20'de olduğu gibi- bu durum daha da belirginleştirilmeye çalışılmıştır. Bu çalışmada hem simetrik bir kesime sahip olan hem de doğal görünümünde birçok delik ve çatlak barındıran dikdörtgen formdaki taşın iç olabilecek her yüzeyi siyahlaştırılarak dış yüzeyden ayrılmıştır. Her iki çalışmada da amaçlanan ve yakalanmaya çalışılan his tüm bu durumun, neyin nasıl algılanabileceğine dair bir belirsizliği taşımasıyla ilgilidir.



Görsel 22. Onur Sancu. İsimsiz. 2021. Doğal taş, boya.



Görsel 23. Onur Sancu. İsimsiz (Detay). 2021.

Burada *belirsizleştirmeye* dayalı bu tavrı detaylandırmak gerekir. Eseri algılama anlamında bilginin dışında kalan bir bakış, öznenin nesneye karşı tavrı ile, bilginin ne olduğuna karar vermesi kenara ayırabilmesi ile ilgilidir. Aslında herhangi bir nesne veya olay böyle bir tavır ile algılanabilir. Fakat sanat dahilinde, eserin üretiminde de sanatçı ile nesne arasında böyle bir tavrın varlığından söz edilebilir. Eco da böyle bir tavırla üretilmiş, tek bir bakış açısına sahip olmayan yani belirli bir bilgiden uzakta duran eserde, bir kaosun varlığından değil eserin bu ilişkileri

yöneten organize edici kuralların varlıklarından bahsedilebileceğini söylerken bundan bahsetmektedir (1989, s. 19). Sanatçı, ortaya çıkarmaya çalıştığı hissiyatın sadece nesnedeki değil *nesnenin algılanış biçimindeki karşılığını* arar. Böylece yalın bir eserin, aslında tam da algılanış şeklinin hissiyatını yaratmaya yönelik bir üretim olduğu söylenebilir. Görsel 19'daki derinliğe ve dengeye dair soru da, Görsel 20'deki amorf ve steril olanın birlikte ışığın yansıyamadığı siyah bir derinliğe çekilmesi de algının dışında kalan alana dair tedirginlik hissini yaratmak için fiziksel değişkenler ve -bir anlamda da- bahanelerdir.

Özellikle yalınlığın içerisinde eserin ne olduğuna dair açıklamalar ve hissiyatlar her zaman birbirinden uzak kalacak gibi görünür. Açıklama eyleminin aracısı olan dil ile sanatsal anlamda nesnenin ele alınması anlamında dilin farklı amaçlara yönelmesi bunun temel nedenlerinden birisi olabilir. İlki, üzerinde ortaklaştığımız nesnelere olarak kabul edebileceğimiz kelimeleri kullanır ve öznelerin fikirleri de bu *ortaklaşmanın* sınırları dahilinde aktarılır. İkincisinde ise önceden karar verilen yapay bir ortaklık değil, algının işleyişine ve insan olarak bu dünyada bulunmaya dair bir gerçekliğin ortaklığı söz konusudur. Eser üzerinde hissiyatların bir çeşit ortaklığı aranmaktadır. Bu noktada yalınlığın anlatılabilir ve açıklanabilir olandan uzaklaştığı da söylenebilir. Bu durum temel amaç olmasa da, öznenin nesne karşısındaki tavrının zorunlu bir getirisidir. Aslında bu durum sanat adına genel anlamda da saptanabilir. Fakat yalınlık dolaylı yoldan da olsa bu bağı en baştan koparmayı amaçlamaktadır. Geriye kalanın ne olabileceği sorusunun muhtemel cevaplara gebe olabilmelerini sağlamak adına ve eserin belirli bir şeyi söylememesi, eser ile birlikte bir şeyin söylenebilmesi adına bu tavır önemlidir. Günter Figal'ı tekrar alıntılar gerekirse, "sanatın ulaşılamazlığı ve öğretilemezliği, kişi eğer tanımlanabilir ve öğretilebilir bilgiyi mümkün kabul ederse bir kusur haline gelir" (2015, s. 11). Yalınlık ise daha en başta böyle bir bilgiye şüphe ile yaklaşmaktadır.

SONUÇ

Yalınlığı, sanatın ne olduğuna ve gerçeklikte nasıl bir yer edindiğine dair çeşitli eğilimlerden biri olarak anlamak, sanat hakkında kalıcı bir yargı geliştirmedeğini söylemek önemlidir. Bu eğilimin spesifik yanı, özneliği üretimde değil eseri algılamada harekete geçirmesidir. Burada üretim, nesnenin kendi oluşuna bırakılabilmesi çerçevesinde ilerler ve temsile dayalı tüm yaklaşımlar bir kenara bırakılır. Bunun da tüm felsefi açıklamaların yanında basit bir nedeni vardır: Nesne ve nesnenin var oluş şekli, gündelik anlamda iletişime geçtiğimiz ve bilgiyi kategorize edip kullanıma soktuğumuz dilden farklı bir yerde durur. Nesnelere, var olanlar tanımlardan önce gelir ve bilgi ile değil duyularımızla iletişime geçerler.

Sartre var olan nesnenin asla çeşitli manifestolara indirgenemeyeceğini çünkü bunların her birinin sürekli olarak başkalaşan bir özneye bağımlı olduğunu söyler. Bir nesne farklı görünüşler çizmekle kalmaz, bu görünüşlere farklı açılardan bakılabilmesine de olanak tanır (Eco, 1989, s. 16).

Bu rapor, sanatsal üretimdeki bir çeşit yönelim olarak yalınlığın izini sürmeyi, yalınlığın ne olabileceğini ve ne olamayacağını saptamayı amaçlamıştır. Bunu yaparken de öncelikle Malevich, Mondrian ve Gabo gibi sanatçılara geri dönmüş yalınlığa dair ilk yönelimleri ayırmaya çalışmıştır. Malevich'in Süprematizm ile, Mondrian'ın Neoplastisizm ile, Gabo'nun ise Konstrüktivizm ile birlikte anılmaları, bu üç sanatçının farklı sanat akımlarına dahil olduklarını göstermektedir. Fakat bu sanatçıların yalınlık başlığı altında bir araya gelebilmeleri, yaratım süreçlerinde ve eserlerinde görülen temsilsizlikten, gerçekliği algılama ve yorumlama biçimlerindeki yalınlıktan ötürüdür. Sanat akımları ile sanatsal yaklaşım, sanatsal üslup arasındaki farkın ortaya çıkabilmesi için de bu sanatçıların hem yalınlığa yönelik tavırlarına hem de dahil oldukları akımları açıklayan düşüncelerine yer verilmiştir. Diğer sanatçı örneklerinde de benzer bir yol izlenmiştir. Minimalizm, Postminimalizm, Arte Povera, Land Art gibi farklı söylemlere sahip akımlar dahilinde anılan sanatçılar ve eserleri, yalınlık kapsamındaki ortak noktaları ve eğilimleri ortaya konularak aynı başlık altında incelenmiştir.

Yalınlıkta eser olarak gösterilebilecek şey, sadece sunulan nesne veya durum değil, bunlarla bağlantılı olarak gerek sanatçıda gerek izleyicide ortaya çıkacak hissiyattır aynı zamanda. Sanatçı, eserinin karşısında algılayan ve kendisini bu hisse açan

kişi olduğunda izleyicinin yerine de geçer. Çünkü eser, bilgece yaratılan bir Şey değil, devnimin içinde keşfedilen, sanatçısı için de *yeni* bir deneyimdir her zaman.

Yalınlık, sanat nesnesini ve sanatsal eylemi tarihten ve yargılardan ayrı dűřünmeye çalıřır. Bűyle bir bakıř açısında sanatçı da olsa izleyici de olsa űznenin rolű űncelikle algılamaya dayalıdır. Bűyle bir rol, sadece sanata űzel deđil, yařamdaki de temel roldűr. Germano Celant, Arte Povera için yazdıđı bir yazısında sanatçıyı Őűyle tanımlar: “Bir sanatçı, basit yapılı bir organizma gibi dođa ile uđrařır ve dođa ile kendini kamufle eder; algı dűzeyini geniřletir ve Őeylerin dűnyasıyla yeni iliřkiler kurar” (2005D, s. 198). Bunun bir anlamı da, sanatçının kendi bilgisine dahi Őűpheciliđi ile ilgilidir. Sanatçı burada bir kiři deđil, yařamı manipűle etmeyen bir uđrařın űznesi, yařamın bir űyesidir.

Yine de tűm teorik yaklařımların yanında belirtmek gerekir ki, yalınlık, tıpkı bilgiye karřı edinilen Őűphecilikte olduđu gibi, bir çeřit tavidir. Dűnyayı bu Őekilde gűrmek ve deneyimlemek isteyen sanatçıların, neden bunu Őemiř olabileceklerine dair tűm açıklamalar aslında yalınlıđa dair yűnelimlerin var olabilmelerinden sonra gelirler. Eserin űncelikle hissiyatla ilgili olduđunu sűylemek, teorik bilginin iřıđında edinilecek bir Őey gibi gűrűnmez. Aksine, bűyle hissetmenin iřıđında teorik bilgi yani dűřűnce ortaya çıkar. űncelikli olan her zaman nesne ile karřılařmak, nesneye dair deneyimi anlamaktır.

KAYNAKLAR

Anselmo, Giovanni. (2005B) I, the world, things, life... Carolyn Christov-Bakargiev (Ed.). *Arte Povera (Themes and Movements)*, s.233. ABD: Phaidon Press.

Badiou, Alain. (2010A). *Yüzyıl*. (Işık Ergüden, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Celant, Germano. (2005C). Giuseppe Penone. Carolyn Christov-Bakargiev (Ed.). *Arte Povera (Themes and Movements)*, s.267-268. ABD: Phaidon Press.

Celant, Germano. (2005D). Arte Povera. Carolyn Christov-Bakargiev (Ed.). *Arte Povera (Themes and Movements)*, s.198-200. ABD: Phaidon Press.

Chandler, Arthur. (1972). *The Aesthetics of Piet Mondrian*. ABD: MSS Information Corporation.

Eco, Umberto. (1989). *The Open Work*. ABD: Harvard University Press.

Figal, Günter. (2015). *Aesthetics as Phenomenology: The Appearance of Things*. ABD: Indiana University Press.

Foster, Hal. (2013). *Sanat Mimarlık Kompleksi* (Serpil Özaloğlu, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Gabo, Naum. (1974). The Realistic Manifesto (1920). Stephan Bann (Ed.). *The Tradition of Constructivism*, s. 3-11. ABD: The Viking Press.

Goldsworthy, Andy. (1994). *Stone*. ABD: Harry N. Abrams.

Levinas, Emmanuel. (2010B). Gerçeklik ve Gölgesi. Zeynep Direk, Erdem Gökyaran (Haz.). *Sonsuza Tanıklık*, s. 58-75. İstanbul: Metis Yayınları.

Malevich, Kazimir. (1967A). Suprematism. Robert L. Herbert (Ed.). *Modern Artists on Art: Ten Unabridged Essays*, s. 92-102. İngiltere: Spectrum Books.

Mondrian, Piet. (1967B). Plastic Art and Pure Plastic Art. Robert L. Herbert (Ed.). *Modern Artists on Art: Ten Unabridged Essays* , s. 114-130. İngiltere: Spectrum Books.

Mondrian, Piet. (2005A). Neo-Plasticism. The General Principle of Plastic Equivalence (1920). Charles Harrison, Paul J. Wood (Ed.). *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, s. 289-291. Oxford, İngiltere: Blackwell Publishing.

Mondrian, Piet. (2017A). De Zuiver Abstracte Kunst. Louis Veen (Ed.). *Piet Mondrian: The Complete Writings* , s. 296–299. Hollanda: Primavera Pers.

Mondrian, Piet. (2017B). Art and Life Towards the Liberation from Oppression. Louis Veen (Ed.). *Piet Mondrian: The Complete Writings* , s. 513–521. Hollanda: Primavera Pers.

Etik Beyanı

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanat Çalışması Raporu Yazım Yönergesi'ne uygun olarak hazırladığım bu Sanat Çalışması Raporunda,

-] Tez/Sanat Çalışması Raporu içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
-] görsel, işitsel ve yazılı bütün bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
-] başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
-] atıfta bulunduğum eserlerin bütününe kaynak olarak gösterdiğimi,
-] kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,
-] bu Tez/Sanat Çalışması Raporunun herhangi bir bölümünü bu üniversitede veya başka bir üniversitede başka bir Tez/Sanat Çalışması Raporu çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.

20.10.2021

Onur Sancu

Yüksek Lisans Sanat Çalışması Orijinallik Raporu

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Fakültesi

Sanat Çalışması Raporu Başlığı: **Sanat Nesnesi Algısında Yalınlık**

Yukarıda başlığı verilen Tez/Sanat Çalışması Raporumun tamamı aşağıdaki filtreler kullanılarak Turnitin adlı intihal programı aracılığı ile Tez Danışmanım tarafından kontrol edilmiştir. Kontrol sonucunda aşağıdaki veriler elde edilmiştir:

Raporlama Tarihi	Sayfa Sayısı	Karakter Sayısı	Savunma Tarihi	Benzerlik Oranı (%)	Gönderim Numarası
20.10.2021	51	82893	22.09.2021	%7	1678989409

Uygulanan filtreler:

1. Kaynakça hariç
2. Alıntılar dâhil
3. 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez/Sanat Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. (Tarih: 20.10.2021)

Onur Sancu

Öğrenci No.: N17131867

Anasanat/Anabilim Dalı: Heykel

Program (işaretleyiniz):

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora	Bütünleşik Doktora
X			

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.

Doç. Tansel Çeber

Master's Art Work Report Originality Report

HACETTEPE UNIVERSITY
Institute of Fine Arts

Title: **Simplicity in the Perception of an Art Object**

The whole thesis/art work report is checked by my supervisor, using Turnitin plagiarism detection software taking into consideration the below mentioned filtering options. According to the originality report, obtained data are as follows.

Date Submitted	Page Count	Character Count	Date of Thesis Defence	Similarity Index (%)	Submission ID
20.10.2021	51	82893	22.09.2021	%7	1678989409

Filtering options applied are:

1. Bibliography excluded
2. Quotes included
3. Match size up to 5 words excluded

I declare that I have carefully read the Hacettepe University Institute of Fine Arts Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations, I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge. I respectfully submit this for approval. (Date: 20.10.2021)

Onur Sancu

Student No.: N17131867

Department: Sculpture

Program/Degree (please mark):

Master's	Proficiency in Art	PhD	Joint Phd
X			

SUPERVISOR APPROVAL

APPROVED

Doç. Tansel Çeber

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesi'ne verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversite'ye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikrî mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin/raporumun tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalara (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin/Sanat Çalışması Raporunun kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin/sanat çalışması raporumun tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde/sanat çalışması raporumda yer alan, telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversite'ye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge*** kapsamında tezim/sanat çalışması raporum aşağıda belirtilen haricinde YÖK Ulusal Tez Merkezi/ H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

- Enstitü/ Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... yıl ertelenmiştir.
- Enstitü/ Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... ay ertelenmiştir.
- Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir.

20.10.2021
Onur Sancu