

# Deneyciliğin Sınırında: Yağız Özgen'in Yönergeleri

Kerem Ozan Bayraktar

Nisan 2019

*“Felsefenin amacı, ifade etmeye değmeyecek kadar basit birşey ile başlamak ve kimsenin inanmayacağı derecede paradoksal bir şey ile bitirmektir”<sup>1</sup> - Bertrand Russell*

“Yönergeler”, Yağız Özgen'in üretim pratiğini ve düşünme biçimini doğrudan ortaya koyan, bu biçimi bizzat çalışmanın kendisi haline getiren büyük bir titizlikle tasarlanmış performatif bir sergi.

Artık oldukça sıradanlaşmış bir kelime olan “Disiplinlerarasılık”, söz konusu Özgen'in sanata yaklaşımı olduğunda özellikle vurgulanması gereken bir kavram. Yağız Özgen, Türkiye’de felsefe ve sanat ilişkisine bir felsefeci yetkinliğinde yaklaşabilen, felsefeye ilişkin sorunsalları karakterize(illüstre) etmeden çalışmalarına yansıtabilen çok az sayıdaki sanatçılardan bir tanesi. Bu nedenle benzer yaklaşımların her yeri sardığı bir dönemde, kitlenin genel eğilimlerinin epey uzağında duran bir isim olduğunu belirtmek gerek. Özgen, sosyal konulara dair temsiller, bireysel anlatılar, öznel dışavurumlar ya da soyut şekillerin estetik algısıyla değil, bütün bunları nasıl kurduğumuzla ilgileniyor. “Dünyayı nasıl yaptığımızı”, sanat “yaparak” kavramaya çalışıyor, bu iki “yapma”yı birlikte düşünüyor. Sanatçının üretimini anlamak ve soyut resim geleneğinin şekilci fikirlerine kapılmamak için Özgen'in nasıl bir dizge içinde hareket ettiğini kavramak önemli.

Özgen'in Analitik Felsefe ve beraberindeki Mantıksal Deneycilik'le sıkı bağları var. Alfred North Whitehead, Ernest Nagel, Kurt Gödel, Gotlob Frege, Bertrand Russell, Ludwig Wittgenstein, A.J. Ayer, Willard Van Orman Quine gibi düşünürleri içine alabileceğimiz bu gelenek, Metafiziği felsefeden safdışı ederek, felsefeyi, dünyayı kavrayışımızın sınırlarına işaret eden, dili çözümleyerek dünyayı kavrayan bir etkinlik olarak tanımlıyor. Felsefeyi deneyimin ötesindeki şeyler hakkında konuşan bir öğretisi olarak değil, bilimsel önermelerin anlamını aydınlatan, dilin doğasını çözümleyen bilgisel bir etkinlik olarak gerçekleştiriyordu.

---

<sup>1</sup> Bertrand Russell, Mantıksal Atomculuk Felsefesi, Çeviren: Dilek Arlı Çil, Kurtul Gülenç, Önder Kulak, Cenk Özdağ, Alfa Basım, sf. 59

Bu doğrultuda Kavramsal Sanat, Analitik Felsefe'nin, felsefeyi konusu, amacı ve yöntemi bakımından tanımlayarak metafiziği saf dışı bırakma çabasını kendisine temel almış, estetiğin sanatın kendi işlevini yerine getirmesi için gerekli bir unsur olup olmadığını sormuştur. Başta Joseph Kosuth, Sol Lewitt ve Bernard Venet gibi sanatçılar olmak üzere başka birçok sanatçı, estetiğin, sanatın kendi işlevini yerine getirebilmesi için gerekli bir bileşeni olmadığını göstermiş, yani sanatın kendi yapısını çözümleyerek sanat yapmıştır. Bir şeyin işlevinin ne olduğunu anlamamanın en kolay yollarından birisi ise, şüphesiz, bu şeyi çözümlmek, bileşenlerine ayırmak ve bu bileşenlerinden hangilerinin söz konusu şeyin işlevini yerine getirmesi için gerekli olup olmadığını göstermektir. Özgen'in bu gelenekle ilişkisi her ne kadar Analitik Kavramsal Sanat (Bu noktada Özgen'in *Sanat Tanımı Topluluğu*'nun uzun yıllardan beri aktif bir katılımcısı olduğunu da unutmamak gerek) üzerinde temelleniyor gibi gözükse de sanatçının üretimi daha çok Hanne Darboven, Sol LeWitt ya da Douglas Huebler gibi Minimalist-Kavramsalcılarının açtığı yol üzerinden ilerliyor. Yani sanatçı dile ve mantığa dair meseleleri, konuşulan ya da yazılan simgelerin sanatsal kullanımı ile değil, nesnelere işaretlenmesi yoluyla çözümlüyor.

Serginin biçimini kavramak için, nesne deyince anladığımız şeye alışık olduğumuzun dışında bir gözlükten bakmamız gerekiyor çünkü sanatçı sergide bizzat bu "gözlüğü" mesele haline getirmiş.

Gündelik hayatta nesne denince genelde gördüğümüz şeyi kastediyoruz. Örneğin 'klavye' dediğimde "işte şu an bu metni yazarken parmaklarımın dokunduğu şey"i kastediyorum. Gerçekte ise, parmak uçlarımda dokunmadan kaynaklanan bir takım sertlikleri duyumsar, parmaklarımın iniş çıkışlarını hisseder ve tuşların mekanik seslerini işitirim. Aldığım bu duyumların hiçbiri bir "klavye" değildir. Neden tüm bu verileri bir bütünlük gibi toplayıp "klavye" diye bir şeyi anlarız? Daha da şaşırtıcısı, nasıl olur da 'klavye' sesini işittiğimizde hepimiz aşağı yukarı benzer bir şeyi kastederiz?

Belirli bir zamanda ve mekanda bir takım duyumlar alıyoruz ve bu duyumları beynimiz belirli formlar şeklinde kuruyor. Hiç bilmediğiniz, daha önce hiç karşılaşmadığınız deneyimleri yaşayabileceğiniz hayali bir evrene gittiğinizi düşünün (doğduğumuzda da dünya biraz böyle olsa gerek). Belirli bir süre sonra duyumsadığımız tüm renkleri, sesleri veya tatları gruplandırır, bunları zihnimizdeki soyut kavramlar ile ilişkilendirerek bir takım simgelerle dile getirmeye başlarız. Bu gruplandırmayı yaparken farkına varsak da varmasak da beynimiz mantıksal bağıntıları kendiliğinden kurar. Örneğin birbirine benzeyen şeyleri benzerlik bağıntısı kurarak aynı kategoriye sokarız. Siyah bir duvardan bahsederken, aslında, duvarın siyahının çevre

koşullarının sürekli değişmesinden ötürü aynı siyah olmadığını bilerek konuşuruz. Yine de tüm bu farklı siyahları birbiriyle benzer kılan ideal bir ortalama bulunmalıdır. Bu “ortalamlar” olmasaydı iletişim kuramaz hatta hayatta kalamazdık. Birimiz ‘siyah’ dediğinde aldığı bambaşka bir duyumu, örneğin turuncuya dair olanı kastedebilirdi ve bu işleri epey güçleştirirdi. Burada “geçişli” bir ilişki olduğunun da altını çizmek gerek. Sizin o an ‘siyah’ dediğiniz şey benim o an algıladığım gri olabilir. Turuncu olma olasılığı daha düşük olmasına karşın bunlar birbirlerinden bütünüyle farklı renk alanları olan farklı duyu içerikleridir.

A. J. Ayer nesneyi “*duyu-içeriklerinden örülü mantıksal yapı*”<sup>2</sup> olarak tanımlar. Farklı duyu içeriklerine “siyah” dememiz böyledir. Yani bir masa gördüğümüzü söylediğimizde, aslında oldukça tuhaf bir şey söylüyoruz çünkü masa görülecek, elle tutulacak somut bir şey değil. Hayatı kolaylaştırmak için böyle konuşuruz. Birisi bize ciddi ciddi “masayı göster” dese afallarız. Sadece renklerden, şekillerden, geometrik ilişkilerden, dokulardan, o sırada gruplayabildiğimiz duyu içeriklerinden, dile dökemediğimiz şeylerden bahsedebiliriz oysaki bunların hiç birisi bir masa değildir. Bir bilim insanına gidip sorsak muhtemelen “burada masa yok kıpır kıpır bir molekül yığını var” türünden bir şey söyleyerek daha da soyut, sezgilerimizle tümüyle uyumsuz bir model kurardı. Dolayısıyla masa, sandalye, resim gibi şeyleri, aslında bedenimizin dışarıdan aldığı duyu içerikleriyle, zihnimizdeki mantıksal örüntüler aracılığıyla “kuruyoruz”. Yanlış anlamaya fırsat vermemek adına bu durumun dünyanın bir illüzyondan ibaret olduğu olduğunu ileri süren Platonist fikirlerle ilgisinin olmadığını altını çizelim. Aksine fiziksel dünyadan aldığımız verilerle nesnelere kuruyoruz. Ama şunu iyi kavramak gerekli: Bunlar bizim örüntülerimiz. Çoğu zaman hakkında konuştuğumuz şeyler fiziksel nesnelere kendisi değil, bunların bizde bıraktıkları etkileridir. Zihnin mantık yapısını bozan bir dış etmene maruz kaldığımızda (anestezi aldığımızı düşünün) ortada o an masa dediğimiz şey kalmıyor, başka duyumlarla başka şeyler kuruyoruz. Diğer altı çizilmesi gereken nokta ise bunun psikolojik değil fiziksel bir durum olması. Bu tıpkı iki kameranın konumlarının ve zamanlarının farklılığından ötürü hiçbir zaman aynı görüntüyü gösteremeyecek olması gibi fiziksel bir durum.

Özgen’in işlerine geçmeden önce bir başka felsefecinin nesne tanımına daha başvurmak faydalı olacaktır. Bertrand Russell nesnenin “nedensel ilişkiler ile birbirlerine bağlanmış olaylar dizisi” olduğunu söylüyor.<sup>3</sup> Bu yine bir bilim insanının gördüğümüz nesne için “kıpır kıpır partiküller yığını” demesine benzetilebilir. Hiçbir şeyin statik olmadığını bildiğimiz gibi algılayışımız da

---

<sup>2</sup> Alfred Jules Ayer, *Dil Doğruluk ve Mantık*, Çev. Vehbi Hacıkadıroğlu, Metis Yayınları, s. 41.

<sup>3</sup> Bertrand Russell, *Felsefe Sorunları*, Çev. Vehbi Hacıkadıroğlu, Kabalıcı.

statik değildir. En durağan nesnelere bile minik olaylardan, onlar da başka olaylardan oluşuyor. Her şey ölçeğimize göre ya çok yavaş ya da inanılmayacak kadar hızlı bir şekilde değişiyor. Bu nedenden ötürü aslında “nesne” dediğimizde “bir olaylar dizisinden” bahsediyoruz. Ayrıca, zihnimizin farklı duyumları örnekleyerek soyutlamasına hareketin kendisi de dahil. Başka bir değişimle benzer duyu içeriklerini grupladığımız gibi, benzer değişimleri de gruplayarak tanıyoruz. Öte yandan her şeyin sürekli hareket ettiği bir dünyada yaşamak imkansız olurdu. Çünkü daha fazla enformasyona, tüm o bitmek bilmeyen detaylı hareketleri “algılamamıza” yaşamımızı sürdürmek için ihtiyacımız yok. Dünya statik olmamasına rağmen, zihnimiz birçok şeyi öyle algılıyor. Farklı farklı olayları birbirlerine nedensel bağlantılarla iliştiyoruz. Örneğin havada uçan bir kuşu bir “süreklilik” içinde algılayabiliyoruz. Kuşun önce orada olmasıyla şimdi burada olmasını bir nedensellik zinciri içinde kuruyoruz.

Nesneler, olaylar olduğuna göre, şeylerin “ne olduğu” ile değil, “nasıl değiştikleri” ile ilgilenmeliyiz. İşte Özgen’de tam olarak bunu yapıyor. İdeal temsillerle değil, deneyin kendisiyle, tümelle değil tikelle ilgileniyor. Bir şeyin ne olduğuna dair metafizik sorular sormuyor, her şeyi birbiriyle göreceli olarak değişim üzerinden modelliyor.

Nesneye dair (oldukça kaba da olsa) bir giriş yaptığımızı göre Özgen’in çalışmalarının bu türden bir bakış açısıyla ne tür yakınlıklar kurduğunu çözümlemeye başlayabiliriz.

Sergide siyaha boyanmış bitişik iki duvar var. Duvara bir spot ışık yansıyor. Haliyle ışık, duvarın siyah renginin tonunu ışık kaynağına en yakın noktadan çevresine (resmin sınırlarına) doğru geçişli bir biçimde açıyor. Duvarda bazı boya lekeleri var. Bu lekeler, ışığın yarattığı ton farklılıklarını yansıtacak şekilde, duvardaki renk ne ise onun neredeyse aynısı olacak tonlarda sürülmüş. Bu pigmentler aynı zamanda bir masanın üzerindeki minik poşetlerde de yer alıyor. Duvarda ne kadar konum varsa, masanın üzerinde de aynı sayıda poşet var. Mekanadaki diğer bazı duvarlarda ise izometrik çizimlerden, oklardan, sayılardan ve ızgaralardan oluşan sergiye ismini veren “yönergeler” bulunmakta. Yönergeler, bu duvara potansiyel olarak yapılabilecek bazı resimlerin nasıl gerçekleştirileceğini kendilerine özgü bir dille gösteriyor. Bunlar, hangi sıralamayla boyamanın yapılacağını, hangi renklerin birbirleriyle karışması gerektiğini ve kaç hamlede boyamanın bitmesi gerektiğini gösteren çeşitli işaretlemelerden oluşuyor.

Nesnenin bir olaylar dizisi olduğunu tekrar hatırlayalım. Mekan ise bu olayları başka olaylarla göreceli olarak ilişkiye sokabilmemize olanak tanıyan, çeşitli şeylerin konumları arasındaki ilişkileri kurmamıza yarayan referansların ortamı olarak düşünülebilir. Özgen’in sergisinde bu anlamda farklı mekanlar var. Bunlardan ilki duvarlar. Duvarlar sergide bir taşıyıcı olmaktan

çok uzakta, doğrudan çalışmanın kendisini belirleyen unsurlar. Duvar, çalışmanın ilk üretiminin gerçekleştiği olayın düzlemi olurken (tıpkı bir matematikçinin temel yapılar kurarak giderek karmaşık olanlara gitmesi gibi) onun sınırını da oluşturuyor. Özgen'in sergisi bu yönüyle kapalı bir sistem; belirli sınırlarla, belirli öğelerle ve belirli eylemlerle yapılabilecek resimsel olasılıklarla oynanan sanal bir oyun. Başka bir yönüyle ise resim yapma eylemini, dış dünyanın verilerini, zamanı ve ışığı içermesi nedeniyle sürekli yeni enformasyonlar üretebilecek açık bir yapı olarak ele alıyor. Özgen tam da bu gerilim hattının üzerinde, Akılcılık'la Deneycilik ayırımına kadar izini sürebileceğimiz bir tartışmanın olanağında sanat yapıyor.



Yağız Özgen, "Yönergeler", 2019, Sanatorium. Sanatçının izniyle.

Sergi, uzamsal ilişkilerin birbirlerine haritalanması üzerine kurulu olduğundan, haritalamanın gerçekleşeceği başka mekanlar da bulunuyor (bir şeyi başka bir şeye haritalamak için en az iki şey gerekli). Bunlar poşetlerin üzerine konulduğu masa ve ızgara çizimlerin yer aldığı kağıtlar. Izgara, tıpkı Albert Dürer'in *Uzanmış Bir Kadının Perspektif Çizimini Yapan Ressam (1600 dolayları)* çalışmasında olduğu gibi farklı ilişkileri birbirlerine haritalamaya yarayan referans düzlemini oluşturuyor. Örneğin duvardaki koordinatlarda yer alan bir "boya lekesinin masanın

üzerinde hangi poşette olduğunu” ya da “diagramlardaki koordinatların mekanda nereye denk geldiğini” kavrayabiliyoruz.

Eşleme ya da haritalama tüm sanatçıların gerçekleştirdiği bir eylem. Sanat aslında hep bir veriler dizisini başka bir ortamda başka bir takım veriler ile gösteriyor. Bu anlamda bir ressamın bir manzara resmi yapması da bir haritalama: Ressam gördüğü veriler dizisini yorumlayarak, başka bir veriler dizisiyle (tuval yüzeyi, renkler vb.) eşleştiriyor. Özgen ise bu eşlemeyi doğrudan çalışmasının konusu haline getirerek sanatın karmaşık üretim biçimlerinin altında yatan mantığı sorguluyor. Yaptığı haritalamanın oldukça özgün olan tarafı ise duvarın kendisini duvar resmine haritalaması. Başka bir deyişle duvarda gördüklerini yine duvara resmediyor.

Mekani, ondan ayrı düşünemeyeceğimiz bir boyut daha var: Zaman. Bana kalırsa Özgen’in sergisini geçmiş sergilerinden büyük ölçüde ayıran bu meseleyi içeri almış olması. Özgen bu sergide bir atölye sanatçısı olarak değil bir “lokasyon sanatçısı”<sup>4</sup> olarak üretim yapıyor. Mekana gidip, onu çalışmanın temel unsuru haline getirerek, orada bir performans gerçekleştiriyor. Zamanın çalışmayla olan bağı, iki haftaya yayılan bu süreçte, mekanda duvarlar, boyalar ve masa üzerinde gerçekleşen bu performans ile sınırlı değil.

Çalışmanın zaman boyutunu vurgulayan en önemli unsur ışık. Işık, Özgen’in ızgarasına Kartezyen bir ızgara olarak bakmamıza engel de oluyor. Sanatçı, üzerine ışık düşen bir duvarın renklerini buluyor, düz siyah bir duvarın değil. Gördüğümüz ışık, elektromanyetik *spektrumun* gözümüzün algılayabildiği bir kısmı, bir dalga boyu olan, titreşen, olayları görmeye neden olan, görülen olayla izleyicinin arasındaki zaman farkını kavramaya neden olan şey. Bu yüzden ışık, nesne ve gözlemci arasında objektif ve kalıcı olmayan, dinamik bir ilişki var.

Diğer taraftan ışık, resmi bir optik illüzyon olarak değil, bir olay olarak kavramaya da neden oluyor. Bir mekandaki duvar resminden geleneksel anlamdaki beklentimiz, ışığın homojen olarak resmin üzerine yayılmasıdır çünkü dış dünyanın resme müdahale etmesini arzulamayız. Sinemanın karanlık olmasının gerekçesi budur. Sahne mümkün olduğunca dışarıdan kopmalıdır aksi halde resmin dünyasına kendimizi bütünüyle veremeyiz. Özgen ise tam tersini yaparak resmi güçlü ton farklarının olduğu bir ışıkta hazırlıyor ve oluşan bu ton farkını resmediyor. Işık resmin içindeki ideal bir konumdan değil, resmin ait olduğu mekandan geliyor ve bu geliş anını resmi izlerken hala deneyimlemeye devam edebiliyoruz; resmi yapan şeyin resmi yapışını bir anlatı içinde değil, gerçek zamanlı olarak görüyoruz.

---

<sup>4</sup> Carl Andre'nin ifadesi. *Carl Andre: 'Works of art don't mean anything'*, TateShots, 10 Nisan 2014. Erişim: <https://www.tate.org.uk/art/artists/carl-andre-648/carl-andre-works-art-dont-mean-anything>



Yağız Özgen, “Yönergeler”, 2019, Sanatorium. Sanatçının izniyle.

Bu gerçek zamanlılık, Özgen’in çalışmasını özel bir konuma taşıyor. Özgen’in resmi, gerçek mekanla resmin ideal mekanını, izleyicinin zamanıyla resmin temsili zamanını ayırmıyor, hepsini aynı katmanda kuruyor. Bu neden çok önemli? Çünkü, resmi İdealizmin evreninden uzaklaştırırken; bir temsil yüzeyi değil de bir nesne olarak kurarken, formalistlerin önerdiği yöntemin dışında bir yöntem öneriyor. Resmin biçimiyle içinde bulunduğu mekanın fiziksel şartları arasındaki olay tabanlı ilişkiyi gözümüzün önüne asla reddedemeyeceğimiz bir şekilde yerleştiriyor. Formalistler resmi temsilden koparmaya çalıştıklarında zamanla bağını kopararak geometrik bir evrene yerleştirmek zorunda kalmışlardı. Özgen’in resmi ise soyut olanı, fiziksel dünyanın üzerinden inşa ediyor. Bu fiziksel şartları değiştirmeye kalktığımızda çalışma anlamını tümüyle yitiriyor. Tuval değil de duvar resmi olmasının nedeni de yine bu zorunluluğun vurgulanmasına dayanıyor. Resmi görmemizi sağlayan şeyler (örneğin ışık ya da pigmentler) bir yardımcı öge, bir altyapı ögesi değil, çalışmanın parçaları. Resmin yapılışındaki ışık, bitmiş resimde bir yere gitmiyor, hala onu yapmaya devam ediyor.

Özgen’in sergide temsile tek başvurduğu nokta, duvara yapılabilecek potansiyel resimleri gösterdiği çizimler. Bu çizimler aktüel olarak deneyimlediklerimizden elde edilen verilerle

(isimlendirilmiş boya poşetleri) başka hangi şekillerde resim yapılabileceğini gösteriyor. Dolısıyla yine fiziksel olana doğrudan bağlılar, çünkü o çizimleri sürekli olarak şu an gördüğümüz düzenlemeyle kıyaslıyoruz. Bu mekan için yapılmışlar ve mekanın mimari özelliklerini kullanıyorlar. Bu çizimlerin benim için en değerli tarafı ise olayları ve mekanı tek bir gerçeklik şeklinde algılamamıza izin vermemeleri. Mekan bizden, gözlemciden bağımsız değil. O halde tek bir düzenlenme tarzı yok. Özgen bu potansiyellerin sonsuza dek açılacak dilsel olanaklarını gösterirken aslında sanat yapmanın, konuşabilmenin, dünyaya dair bir şeyler söyleyebilmenin neden olanaklı olduğunu sunuyor.

## KAYNAKLAR

Russell, Bertrand. *Mantıksal Atomculuk Felsefesi: Russell'ın Wittgenstein'dan Öğrendiği Belli Fikirleri Anlatan Sekiz Ders*. Çev. Dilek Arlı Çil, Kurtul Gülenç, Önder Kulak, Cenk Özdağ. İstanbul: Alfa, 2015.

Ayer, A J. *Dil, Doğruluk Ve Mantık*. Çev. Vehbi Hacıkadiroğlu, İstanbul: Metis, 2010.

Bertrand Russell, *Felsefe Sorunları*, Çev. Vehbi Hacıkadiroğlu, İstanbul: Kabalcı, 1994.

TateShots: Carl Andre. 10 Nisan 2014. Erişim: <https://www.tate.org.uk/art/artists/carl-andre-648/carl-andre-works-art-dont--anything>