

REFERENCE: Atalay, M. C. (2025, 24–25 Ekim). John Cage'in desenlerinde rastlantı ve sessizlik: Kavramsal bir çözümleme.

International Art and Design Symposium içinde (s. 569–583), İstanbul, Türkiye.

JOHN CAGE'İN DESENLERİNDE RASTLANTI VE SESSİZLİK: KAVRAMSAL BİR ÇÖZÜMLEME

CHANCE AND SILENCE IN JOHN CAGE'S DRAWINGS: A CONCEPTUAL

Prof. Dr. Mustafa Cevat ATALAY

AHBV Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi

<https://orcid.org/0000-0002-7498-4722>

Özet

Bu çalışma, John Cage'in desenlerinde rastlantı ve sessizlik kavramlarının kurduğu görsel diyalogu incelemektedir. Amaç, sanatçının rastlantısal yöntemleri ile sessizlik anlayışını görsel düzleme nasıl aktardığını ortaya koymaktır. Araştırma, nitel çözümleme yaklaşımı çerçevesinde yürütülmüş; seçili desenler, biçimsel ve ontolojik eksenlerde çözümlenmiştir.

Analiz, sanatçının *Ryoanji* ve *Fontana Mix* gibi örnekleri üzerinden gerçekleştirilmiştir. Bu eserler, rastlantı ve sessizliğin çizgi ve boşluk ilişkisiyle nasıl görselleştiğini göstermek amacıyla seçilmiştir. Yöntemsel olarak içerik analizi ve karşılaştırmalı görsel çözümleme kullanılmış; çizgi yoğunluğu, yönelişi, boşlukların dağılımı ve kompozisyon içindeki işlevleri sistematik biçimde değerlendirilmiştir. Cage'in *I Ching* gibi şans sistemlerine dayalı yöntemleri, desenlerin oluşum mantığını anlamak için kavramsal çerçeve olarak ele alınmıştır.

Bu çalışma kapsamında ele alınan Cage'in *Ryoan-ji* ve *Fontana Mix* serilerinin incelenen yapıtlarına göre boşluk, sessizlik ve şans prosedürleri bu üretimlerin başlıca özelliğidir. Rastlantının bir prosedür olarak “*I Ching*” yaklaşımı etrafında kompozisyon ve üretim yaklaşımının benimsendiğini, geleneksel estetiğin reddedilerek, geleneksel kurucu-yönlendirici sanatçı bağlamından uzaklaşmış ve düşüncenin mimarı olarak konumlanmıştır.

John Cage'in üretimleri hem özgün hemde yenilikçi olmakla beraber, izleyen duyumsamasını, düşüncesini ve sorgulamalarını kendi üretim metodundaki geleneksel estetik dışlama anlayışını ve ego dışı üretim tavrını ontolojik bir kavram kapsamında modeller. Sanatçının üretimleri bu bağlamda, biçimsel ve geleneksel bir estetik okuma yerine, rastlantı, boşluk, sessizlik kavramı üzerinden analizi gereken bir ontoloji gerekli kılar.

Anahtar kelimeler: John Cage, desen, rastlantı estetiği, estetik

Abstract

This study examines the visual dialogue established by the concepts of chance and silence in John Cage's drawings. The aim is to reveal how the artist conveys his understanding of silence onto the visual plane through his chance-based methods. The research was conducted within a qualitative analytical approach, with selected drawings analyzed along formal and ontological axes.

The analysis was conducted using examples such as the artist's *Ryoanji* and *Fontana Mix*. These works were chosen to demonstrate how chance and silence are visualized through the relationship between line and space. Content analysis and comparative visual analysis were employed as methods, systematically evaluating line density, orientation, distribution of space, and its functions within the composition. Cage's methods based on chance systems, such as the

I Ching, were considered as a conceptual framework to understand the logic of the drawings' formation.

According to the works examined within Cage's Ryoan-ji and Fontana Mix series, which are examined within the scope of this study, emptiness, silence, and chance procedures are the primary characteristics of these productions. Adopting a compositional and productive approach based on the "I Ching" approach, which embraces chance as a procedure, he rejects traditional aesthetics, distances himself from the traditional context of the founding and guiding artist, and positions himself as the architect of thought. John Cage's productions are both original and innovative, yet they model the viewer's sensations, thoughts, and inquiries within an ontological framework, reflecting the traditional aesthetic exclusion and egoless production approach of his own production method. In this context, the artist's productions require an ontology that must be analyzed through the concepts of chance, emptiness, and silence, rather than a formal and traditional aesthetic reading.

Keywords: John Cage, drawing, aesthetics of randomness, aesthetics

Giriş

Rastlantı kavramı, resim sanatında sanatçılar için tarihsel bir olgu olarak kabul edilebilir. Resim sanatının üretim tarzının bir karar matrisi oluşturan önemli bir süreç olarak da görülebilir. Rastlantı biçim veya renk unsurları gibi öğelerin tarihin en eski dönemlerinden günümüze kadar resim sanatında gözlenmiş ve benimsenmiş olmalıdır; ancak “rastlantı” kavramının dikkat çekmesi ve tanımlanması bilinçli bir çaba sayesinde gerçekleşmiştir. İnceleyebileceğimiz en eski dönemler için belirlenmiş bir tarih bulunmaktadır. Leonardo Da Vinci’nin duvardaki lekeler ve bulutlara bakarak hayal gücünü harekete geçirmeyi öneren bir yaklaşımından söz edilmektedir.

Ressamlar; rastlantı yoluyla buldukları veya karşılaştıkları lekelerin, biçimlerin ve benzeri plastik özelliklerin daha sonra yöntemlerinden biri haline gelebileceğini bilirler. Rastlantı-Şans faktörlerin karar matrislerinin resim sanatına girişiyle Dadaist sanatçılarla “tanımlı-savunulabilir” hâle gelmiştir. Sanatçılar için rastlantı, denetimden ve alışılmış kalıplardan kurtulmanın bir yoludur; örneğin sürrealistler tarafından bilinçaltını dışa vurmanın bir aracı olarak kullanılmıştır. Rastlantı unsurlarının karar matrisleri ile biçimlenmiş veya çok büyük bir bölümü buna bırakılmış biçimlenmiş görsel üretimler; duyumsayanlar açısından kendinde olan bir fenomenoloji anlam katmanlarının bazılarını oluşturabilir. Bu estetik anlamlandırma, bağ kurma sanatçılar açısından istenen bir durum da olabilir veya konu malzemesinin objektivesini dağıtan ve kaotik bir töze dönüşen estetik mesajın dalgalanmasına yol açabilir. Bütün görsel sanat yapıtlarında artalan meselesindeki anlam katmanları sanatçı amacının büyük oranda dışına çıkabilir ve sanatsal yaratıcılık, izleyen özgürlüğü, izleyenlerin sanat yapıtına yükledikleri anlamlarda bir istendik veya istenmedik bir anlam bulanıklığı da oluşabilir. Ancak izleyicilerin rastlantısal süreçte bakmalarındaki ontolojik fark: Geleneksel sanat formları alışıldık ve beklendik bir estetiği hedefler ve yeni olan ne varsa da, sanatçı anahtar biçimlerle genellikle yolu önerme, dilini oluşturmaktadır. Bu niyet, yapıtın belirlenmiş görüntüsü çok daha ölçülü ve tutarlı kalma isteğidir ve bu nedenle duyumsayanlara hangi yollardan gidilmesi hakkında fikir vermektedir. İşte sanatçının niyeti, muğlaklık yerine açıklık ve netlik sağlayabilirken alımlayıcının da bu niyeti bir dil olarak az ya da çok kavraması üzerinedir. Oysa rastlantı karar matrislerinin hakim olduğu görsel sanat yapıtlarında izleyici öncelikle beklenmedik bir durumla karşılaşmaktadır. Eğer bağlam hakkında bir fikri varsa, yapıta dair okumalarda, sanatçın serbest bıraktığı tüm alan kadar genişleyen bir semantiği anlayabilir-duyumsayabilir. Yalnız, Rastlantıya dair karar matrisleri eğer bağlamlarından anlaşılamamışsa, sanatçının niyetsizliği-amacı dışlaması, belirsizliğe, tutarsızlığa, kaosa neden olabilecek süreç

ve eylem odaklı bir yapım bozumuna dönüşerek, sanat yapıtını, herhangi bir “şey” semantiğine indirger. Varlık kipinin rastlantı ürünü görsel sanat yapıtlarında devam ediyor olması, izleyicini sürece daha fazla katkı sunacağı anlamına gelebilir ve izleyici kendi “fenomenolojik” deneyimini bu temadaki kompozisyonlara daha fazla aktarabilir. Rastlantı eser bu bakımdan katılımcıdır ama bazende belirsiz ve bağlamsızdır. Bu makale kapsamında incelenen sanatçı John Cage sanatçı niyetine bağlı biçimlendirme amacını yapıtlarında seçtiği özel yöntemle indirgemiş-yok ettiğini iddia etmiştir. Bu makalenin Amacı, sanatçının rastlantısal yöntemleri ile sessizlik anlayışını görsel düzleme nasıl aktardığını ortaya koymaktır.

John Cage ve Rastlantı

John Cage, şans ilkesini “(I Ching)” bir yöntem olarak kullanarak, "yaratıcı deha" mitosunu ve geleneksel eser sahipliğini radikal bir biçimde yapıbozuma uğratmıştır. O, sanatı otonom bir nesne olmaktan çıkarıp, izleyicinin deneyimlediği süreçte "gerçekleşen" açık bir yapı olarak yeniden kurgulamıştır (Flüe vd. , 2024:25).

Rastlantı unsurların etkisi ile biçimlenen ve yönlendirilen sanat çalışmaları, yeni tarzları ve beklenmedik estetik sonuçları ile izleyici algısını da harekete geçirmekte mahir olabilir. Teknik veya biçimsel Kontrolsüzlük şans unsurları ile beklenmedik, etkiler ve etkilerle tetiklenen bir estetik yorum geliştirebilir. Şans unsurları dahil etme ile de Şansa dair biçimsel sonuçları sunma, düzenleme veya çerçeveleme konusunda sanatçının maestro rolü vardır. Ve neredeyse bir orkestrasyon sağlar ve orkestrasyonun unsurlarının içinde felsefi yorum ve analiz bulunmaktadır. Tabi ki özelde Cage gibi sanatçılar da felsefi bir açılımla, Zen Budizm ve Taoizm ile ilişkilendirilebilecek bir tutumdan hareket eden unsurlara şans unsurları ile anlamlaştırabilir.

“Cage’in estetik duruşu, Marcel Duchamp 'ın Dada yönelimi ile Zen Budizmi çalışmalarından türetilen felsefi pozisyonların birleşiminden doğmuştur” (Griffeath, 2000: iii) bunun nedeni, Duchamp ve Dada yönelimi olması ve sanatçının yaratıcı biçimlendirici egosundan uzaklaşma tavrı idi. Cage geleneksel bir estetikten uzaklaşma tavrının, sanatçının belirleyici ve etkin rolünün, ego oluşturarak, izleyenlerin öznel beğenisini engelleyen bir tutum olarak düşünülmüş olabilir.

Karmaşık ve şansa bağlı yöntemler ile, sanatçıya ait bir araç seti yaratılmış oluyor ve bu yöntemler ile, sanatçının keskin ve belirlenmiş objektivitesini izleyenlere duyurma amacı sabotaja uğramış oluyordu. “Cage, sanat yapımında karmaşık, şansa dayalı yöntemler geliştirdi. Eski bir Çin kehanet kitabı olan I Ching'den türetilen hesaplamalara dayanarak, Cage biçimsel kararlar üzerindeki kontrolü bıraktı ve sorumluluğu seçim yapmaktan soru sormaya kaydırıldı. ” (National Gallery of Art, 2013:2).

Cage bu yaklaşıma, geleneksel estetik yargılardan uzaklaştıran, beğeni-haz yargısını devre dışı bırakan, ve dolayısı ile sanat yapıtına dair yeni bir algısal kurmacanın oluşturulması idi. Cage, Bu bakımdan estetiği dışlar ve sanatçı tarafından belirlenmiş bir estetik objeyi kendi sanatına ancak rastlantı unsurlarından yararlanarak niyetsiz bir bağlam oluşturma amacındadır. Cage'in avangard stiline, özellikle Zen Budizmi ve Şans operasyonlarında bulunan manevi disipline olan etkileri inceleyen bu makale, onun sessizlik ve şans felsefesini (ve kullanımını) estetik bir pedagoji olarak ayırt etmeye çalışmaktadır (Woodward, 2024: 547).

Sanatçının geleneksel resimdeki öznel yönlendirici kural koyucu ve belkide sınırlayıcı tutumu, Cage tarafından kovulmuştur:

Cage, “şans”ı keyfi bir rastgelelik değil, niyeti bastıran katı bir disiplin olarak kullanır; I Ching’e dayalı şans işlemleriyle sesin konumu, süresi, dinamiği ve yoğunluğunu belirleyerek bestecinin öznel kararlarını geri çeker, böylece icracıya yorum alanı açan “belirsizlik” (indeterminacy) ilkesi ortaya çıkar. Bu ilke, Zen Budizmi’nden beslenen niyetsizlik ve

merkezsiz yapı anlayışıyla birleşerek her icrada farklı sonuca izin veren, “açık yapıt” niteliğinde kompozisyonların temelini oluşturur. (Cseres & Weckwerth, 2012:64). Denetime karşı çıkan ve geleneksel estetikle yolunu ayıran sanatçı, rastgeleliği kaotik bir belirsizlik olarak kullanmaz bunun yerine Zen Budizm’e dayanan “niyetsiz” katı bir disipline dayanan felsefi bir temada resimlerini oluşturur. “Cage’in sanatının sorgulayıcı duruşunu sürdürmesindeki en büyük müttefiki şüphesiz şans kullanımıydı, ancak şans işlemlerini yalnızca bir amaca ulaşma aracı olarak gördü, asla kendi başına bir amaç olarak görmedi. “Şans bir kompozisyon yöntemidir, ” dedi, “karakteristik bir yapı değil. ” (Griffeath, 2000: 93). Şans-rastlantı faktörlerinin merkezinden bir odakla Sanatçı, kasıtsız-niyetsiz bir üretim tarzı benimserken, kavramsal bir hiyerarşi olarak amaçsızlık “epistemolojik” bir araç haline gelir. Cage’in felsefi yaklaşımı temel yöntemidir ve felsefi sorunsalında, “sanatçı egosu”(belirlenmişlik, planlama, sınırlama, konu hedefi, mesaj verme...) dışlanarak, geleneksel sanatçının kendi beğeni duygusunu dayatma durumu ortadan kaldırılmalıdır. Bu bağlamda, Sanatçı, prosedürlerin işleyişine estetik bir ek yüklem yapmadan, şans işlemlerin sonuçlarına estetik veya biçimsel müdahaleler yapmaz. Bu bakımdan bunu beğenmeyen kendisini (izleyiciyi) “yeni bir estetik için alışkanlıklarında ayırlamaya ve zen felsefesindeki niyet sızılığı fark etmeye davet etmektedir.

Cage ifade etmiştir ki,

“Şans işlemleriyle çalıştığınızda,] [olasılıkları] numaralandırabilir ve hangisini kullanacağınızı sorabilirsiniz. Cevabı yine şans işlemleriyle elde edersiniz, böylece şans işlemleriyle çalıştığınızda, temelde seçme sorumluluğundan sorma sorumluluğuna geçiş yaparsınız. (duraklama) İnsanlar bana sık sık cevaplara sadık kalıp kalmadığımı veya istediğim için mi değiştirdiğimi soruyor. Ben istediğim için değiştirmiyorum. Kendimi o noktada, bir şeyi değiştirecek birinin konumunda bulduğumda, o noktada onu değiştirmiyorum. Kendimi değiştiriyorum. İşte bu yüzden şunu söyledim: Kendimi ifade etmek yerine, kendimi değiştiriyorum. ” (Akt: Bernstein & Hatch, 2001:232).

John Cage ve Sessizlik

“Amerikalı avangard besteci, yazar, filozof ve görsel sanatçı John Cage, müziği seslerin ve sessizliğin kabul edilebilirliği üzerinden devrimci bir şekilde ele almıştır” (Schirmer/Mosel Verlag, 2013:1) Geleneksel müzik estetiği ritimler, ve örgütlenmiş seslerin bestelenmesi ile oluşur. Bu sesler, genellikle diğer sıradan seslerden, örneğin, gündelik seslerden ayrılarak bir sınırı belirler. Cage, sesin kendi beli kaotik ama kendi doğasını yitirdiğini savunmaktadır. “Bu cümle, “söylenmeyen de iletisel olduğu” ilkesini kurar; yani sessizlik Cage’de edilgen değil, üretken bir söylem alanıdır (Cseres & Weckwerth, 2012:5).

Cage için “sessizlik”, yokluk değil, müziğin ontolojik sınırını genişleten bir önermedir. Ses nasıl her yerde bulunabiliyorsa, müzik de her yerde bulunabilir; dolayısıyla müzik yalnızca bestelenmiş/örgütlenmiş seslerle sınırlanamaz. Bu nedenle Cage, müzikal bağlamda “herhangi bir sesin, herhangi bir birleşim içinde ve herhangi bir süreklilikte ortaya çıkabileceğini” söyler (Cage, 1961, s. 8). Bu söylemi, müziğin enstrümanlarla veya insan yapısı olarak değil her yerdeki sesin müziksel bir niteliğe sahip olduğudur. Duyulan bütün sesler, bize ait duyumsama alanımızda işitsel bir müzik olabilir. Sese dair olan her şey müziğe dönüşebilir. Bu yönüyle de disiplin ve sınırlamalı müziksel estetikten ayrılır.

“Cage’in en yenilikçi ve kışkırtıcı müzik anlayışı, müziğin diğer tüm seslerden ayrı tutulamayacağıydı. . . müziğin çevrede sürekli bir varlık olduğuna, yalnızca dinlemenin kesintili olduğuna inanıyordu. Bu fikri görsel sanata da genişleten Cage, "Sanat her yerdedir; ara sıra duran tek şey görmektir" demişti (Akt: Bernstein & Hatch, 2001:234-235).

Bu yaklaşımı resim yapma tutumu ile senkronizedir. Ve her iki teorisi de estetikle bir hesaplama olarak görülebilir. Problematik Sanatçıya göre, sanatçı yargısından ve alışıldık

kalıplardan kurtularak, etkinlik ve türevli bir yepyeni deneyim alanı sunmaktan yanadır. Ve Bu teori, besteciye ait yargıların ve karar vermelerin besteciyi, dinleyenlerin doğasına ve tepkisine dayalı ve hatta öngörülebilir bir müziksel tutum belirlenmeciliğin karşısındadır.

Cage'de sessizlik, rastlantısal belirlenimin gerçekleşmesini mümkün kılan düzlemdir; çünkü sessizlik, sonucu önceden belirlenmemiş olana, yani öngörülemezliğe açılır. Bu nedenle "sessizlik bilinmeyen sonuçlarla ilişkilidir" (Forrest, 2013, s. 608); başka bir deyişle sessizlik, işitsel akışa müdahale etmeyen, olasılıkların serbestçe ortaya çıkabildiği nötr bir alan işlevi görür. Sanatçıya göre, sessizlik yokluk olarak tanımlanamaz; aksine, bestecinin iradesinden bağımsızlaşmış ve özgürleşmiş düşünce mekan konumunda, müdahale edilmeyen bir sanatçı tutumunun serbestçe ortaya çıkmasını sağlayan bir konuma dönüşür. Cage'in sanatçının dışarıda bırakılması ve egonun terk edilmesi teorisi yukarıda belirtildiği üzere bir kaosa denk gelen bir rastlantısal tutum veya keyfiyete yönelmesini istememektedir. Cage bunun yerine mantıksal bir katı disiplin uygulayarak "Ching" prosedürünü ciddiyetler uygulama istemektedir. "Çoğu insan şans bir disiplin olarak kullandığını fark etmiyor, " demişti. "Bunu -bilmiyorum- seçim yapmaktan vazgeçmenin bir yolu olarak kullandığını düşünüyorlar. Ama benim seçimlerim, hangi soruları soracağımı seçmekten ibaret. " (Crown Point Press, 1992:1).

Bu bakımdan sanatçı Apollon ve Dionysosçu amacı bir arada tercih eder ve ikisinin zıtlığından yararlanan bir gerilimi kullanmak ister. Buna göre, seçim yapmadan üretim yapar ve Niyet sızlıkla, süreci felsefi bir bağlamla ele alır. Apolloncu İlke (Geleneksel Estetik): sanatçının öznel iradesine (egoya) dayalıdır, kaosu denetler ve geleneksel estetiği tesis eder. Cage, tam da bu Apolloncu denetim mekanizmasını (öznel iradeyi) yapı bozuma uğratmak için, aşırı-Apolloncu (rasyonel, mantıksal) bir disiplin olan I Ching'i uygular. Bu Apolloncu araç (I Ching), sanatçının "seçim yapma" eylemini tasfiye ederek, "kaosa teslim olan" (kasıtsızlığa/niyetsizliğe ulaşan) Dionysosçu "açık yapıyı" ve "özgür izleyen estetiğini" mümkün kılar.

"Editörü Joan Retallack'ın belirttiği gibi, Cage'in yaratıcı eyleme karşı disiplinli ama aynı zamanda kabul edici tutumu, "mantıklı bir yapıya ihtiyaç duyması bakımından Apolloncu" iken, aynı zamanda "sadece maddi varlığa duyduğu içten duygusal haz açısından değil. . . aynı zamanda şansın şeyleri kontrolünden çıkardığı dereceye karşı duyduğu kalıcı coşku açısından da Dionysosçu"ydü. Cage, estetik kabul duruşunun yaratıcı olarak sorumluluğundan vazgeçmesi olmadığını, daha ziyade, sık sık belirttiği gibi, bu sorumluluğun doğasını seçim yapmaktan soru sormaya kaydırması olduğunu düşünüyordu. " (Griffeath, 2000: 93).

Cage'in "niyetsizliği" (Dionysosçu) ve "disiplini" (Apolloncu) birleştiren bu felsefesi, özellikle "sessizlik" kavramının kendisini sorguladığı belirleyici bir deneyime dayanmaktadır.

John Cage'in 1951'de Harvard yankısız oda deneyimi, onun için kadersel bir dönüm noktası olmuştur. Mutlak sessizliğin imkansız olduğunu (kendi sinir sistemi ve kan dolaşımının seslerini duyarak) fark etmesi, onu geleneksel, "bilinçli" (niyetli) beste yapma yolunu sorgulamaya itmiş ve bunun yerine "bilinçsiz/bilinmeyen yolu" seçmesine, yani sanatçı kontrolünü devreden çıkarmak için *I Ching* (şans) yöntemini kullanmaya başlamasına neden olmuştur (Cseres & Weckwerth, 2012: 64). Bu deneyim, Cage'in "mutlak sessizlik" diye bir şeyin var olmadığı, sadece "kasıtsız seslerin" (çevresel veya biyolojik) var olduğu yönündeki ünlü felsefesini pekiştirdi.

Kyoto/ Ryonji ve sanatçı bağlamı

Zen geleneğine bağlı bu tapınak UNESCO dünya mirasıdır. Yaklaşık 25*10 metrelik bir dikdörtgen alandır. Bu alanda beyaz bir çakıl kum yüzeye serilmiştir ve 15 Kaya bu alana düzenlenmiştir. Düzenleme sayısal olarak prosedürel uygulanmıştır. Çakıl çizgisel olarak taraklanır-tırmıklanır ve çizgisel desen kum yüzeyde kalır. Çalışmanın en önemli bağlamı

“boşluk” tur ve tamamlanmışlık kavramı ile akrabalık sağlar. Boşluk faktörünün bu derece niteliksel öneminin nedeni; Japon estetik düşüncesindeki öğeler arasındaki “aralık/ara zamanın” deney örgüsüne yüklenen anlamdır. Bu bakımdan oluşa yol açma veya izin verme ve doluluk ile taşların durumu değerlendirileli bu da “dolu –boş, ses-sessizlik” kavramları etrafında dolu öğelerin sentaksında gruplaşma sağlanabilir ve boşluk: anlamı çağıran bir öğe olarak değerlendirilebilir.

Bu bahçenin gücü sadece sadeliğinde değil, doğallık unsurlarında ve özellikle de "hiçlik" (boşluk) kavramında yatar... Tıpkı Sung mürekkep resimlerinde olduğu gibi, genel kompozisyon açısından negatif boşluk kullanımı çok önemlidir (O' Hare, 1992:17).



Resim 1. Ryōan-ji taş bahçesi görünümü.

Kaynak: Kyoto City Official Travel Guide. (n. d.). Ryōan-ji Temple. Erişim: 8 Kasım 2025, Erişim: 6. 11. 2025,

Ryōanji Serisi

Sanatçı, Zen Budizmi'nin etkisiyle, gelenekçi sanatçı egosunun (özel iradenin ve beğeninin) radikal bir yapı bozuma uğratılmasını (tasfiyesini) hedefler. Bu hedefe ulaşmak için "şans" ilkesini kaotik bir rastgelelik olarak değil, I Ching temelli, kural bazlı (Apolloncu) ve parametreleri tanımlı bir prosedürel olasılık yönetimi olarak kullanır. Bu yaklaşım, sanatçının içeriğin yaratıcısı (ego) olmasını engeller; ancak bu, onun "eylemsiz" olduğu anlamına gelmez. Sanatçı, geleneksel “yaratıcı-otorite” rolünü bırakarak kuralları ve karar ağacını tasarlayan bir “süreç mimarı” konumuna geçer; bu süreçte kurulan belirsizlik ilkesi icracıya yorum alanı açar, tekrarın özdeşliğini imkânsız kılar ve yapıtı kapalı/tekil anlamdan çıkarıp Eco'nun “açık yapıt” kavramıyla örtüşen, çoklu gerçekleştirmeler kümesi olarak konumlandırır.

“Değişimlerin Müziği'ni besteledikten sonra, Cage'in I Ching'e dayanan "şans operasyonları" olarak adlandırdığı kullanımı, yalnızca müzikte değil, aynı zamanda yazılarında, tiyatro oyunlarında ve görsel sanat eserlerinde de tüm yaratıcı üretiminin ana stratejisi haline geldi. Cage'in şans operasyonlarını (aleatorik) kullanımının meditatif süreci, şüphesiz onu çalışmalarına "belirsizlik" için daha büyük bir rol kazandırmaya yönlendirdi; bu sayede icracılar, bir partiyonun icrasına bireysel yorumlayıcı unsurlar katabiliyor ve eserin asla aynı şekilde iki kez icra edilmeyeceğini garanti altına alıyordu. ” (Cseres & Weckwerth, 2012: 64).

Cage'in çizim pratikleri, ayrıntılı künye ya da plastik çözümlemelerden ziyade işitsel yerleştirme, performatif süreç ve ortak üretim modeliyle tanımlanır. 1950'lerde Zen Budizmi ile kurduğu temas, estetik düşüncesinde belirleyici bir kırılma yaratır: yapıtın anlamı sanatçı niyetinden çok sürecin işleyişiyle belirlenir. 1950'lerden itibaren bu yaklaşımı kalıcı hâle getirir ve sonraki yapıtlarında kritik düzenleme kararlarını sistematik biçimde I Ching temelli prosedürlerle belirler. Biçimsel kararları özel tercihten arındırmak için olasılık temelli yöntemler kullanır;

para ve zar gibi araçlarla başlayan denemeler, I Ching'in hekzagram üretimine dayalı karar matrislerine ve rastgele sayı üreteçlerine evrilir. Bu çerçevede süre, sıralama, malzeme, yoğunluk, giriş-çıkış anları ve katman ilişkileri gibi parametreler şans işlemleriyle saptanır; çizimin organizasyonu kişisel ifade yerine olasılıksal etkileşimlerin sonucu olarak kurulur. Doğaçlamayı "hafıza ve beğeniye dayalı öznel müdahale" olarak eleştirerek süreçlerinden dışlar; icrayı önceden tasarlanmış olasılıksal bir kurguya bağlar.

Ryoanji çizimleri, Cage'in görsel çalışmalarının başyapıtı olarak görülebilir ve tüm eserleriyle ilgili estetik ve kavramsal yansımaları yansıtır. " (Schirmer/Mosel Verlag, 2013, para. 2) "1983 ve 1992 yılları arasında, Japonya'nın en ünlü Zen bahçesi olan Kyoto'daki Ryoanji Tapınağı'nın yoğun bir keşfi olan yaklaşık 170 karakalem çizim üretti. " (Schirmer/Mosel Verlag, 2013, para. 2) Ryoanji çizimleri Sanatçının niyeti askıya aldığı örneklerdir. Şans-rastlantı prosüdürü sistematik biçimde kullanılmış ve "I Ching" kavramı görsel alana aktarılacak istenmiştir. Sanatçı egosunu dışlayan bu yaklaşımda Cage, Kyoto'daki Ryoan-ji bahçesinin prosedürel olarak mekana yerleştirilmiş 15 taşını "yorumlanacak peyzaj unsuru" değil, resimsel karar matrisinde işlenecek kavramsal bir parametrik veri kabul eder. Hangi taşın çizileceği, konturun kaç kez izleneceği, kalem sertliği ve yüzeydeki yerleşim gibi değişkenler, I Ching temelli kural-bazlı şans operasyonlarıyla belirlenmiştir; böylece sonuç, öznel jestten değil, prosedürel olasılık yönetiminden türetilir. Bu çalışmada, kağıtlar bahçenin oranlarına uygun seçilmiştir. Bu çalışmalar, Apolloncu bir "temsili" hedefinden uzak durur biçiminde düşünülebilir; resimsel bir "düzen" kurmak yerine, boşluğu sükûnetin ve mekânsal özün alanı olarak, doluyu ise potansiyel bir Dionysosçu tepki olarak kavratmayı düşündürme etkisine sahiptir denilebilir. Kağıt yüzeyindeki boş alanlar, Zen kaynaklı "sessizlik" ve niyetsizlik anlayışını görünür kılmayı ilişkilendirir; taş izlerinin biriktiği ve taşların etrafından yola çıkan çizimlerdeki yoğunlaşmalar, Dionysosçu enerjiyi çağıran bireysel bir karteriktistiğe dönüşerek çizgilere özel bir mana etkisi üretir. Bu biçimde yapıt, kapalı bir kompozisyon olmaktan ziyade, çizgisel konturların, boşlukların ve çizgisel kesişimlerinden doğan yeni ve bütünsel bir resim kompozisyonu ile Ryoan-ji bahçesinin kavramlarını atfeder ve kavramların görünüşü hale geldiği senkronize bir çalışma olarak ortaya çıkar. Bu izleyici açısından değerlendirildiğinde, sanatçının niyeti dışlaması ve izleyene okuma rolünü ve yorumlama rolünü vermesi ile Eco'nun "açık yapıt" kavrayışıyla kuramsal uyum gösterir denilebilir.

Cage'in Ryoanji çizim ve bestelerinde temel fikir, Zen bahçesindeki gibi "boş alanı" asıl kurucu öğe olarak almak ve taşların/olayların yerini, sırasını ve yoğunluğunu sanatçının öznel kompozisyonuyla değil I Ching'e dayalı rastlantısal işlemlerle belirlemektir; böylece hem çizimde hem müzikte özne-merkezli ifade azaltılır, belirsizlik ilkesiyle işleyen, her şeyi taşıyabilen nötr bir estetik alan kurulur (Galerie Thaddaeus Ropac, 2019).

Ryoanji serisi, Cage'in öznel kompozisyonu en aza indirerek Zen'in "boşluk ve süreç" kavrayışını I Ching temelli şans işlemleriyle somutlaştırdığı; biçim/yerleşimin önceden tanımlı olasılıksal kurallarla belirlendiği, görsel-müzikal bir açık yapıt modelidir. Cage, (1956): "İnsanların yanı sıra nesnelerin de olduğu bir dünyada yaşıyoruz. Ağaçlar, taşlar, su, her şey ifade edici... Bu durumu merkezlerin karmaşık bir iç içe geçmesi olarak görüyorum. " Burada sanatçı, ifadenin tek merkezli (insan-merkezli) bir kaynaktan çıkmadığını; taşın, suyun, dumanın, hatta rastlantının bile eşdeğer ifade taşıyıcısı olabileceğini savunur. Bu, hem Ryoanji çizimlerinin hem de onlardan türeyen müziklerin ontolojik zeminidir (Flüe vd. , 2024:25-26).

Ryoanji'de Cage, öznel niyeti geri çekip kompozisyonu I Ching temelli şans işlemlerine devreder; taşların konumu ve çevreleme sayısı sanatçı tercihindan bağımsız, olasılıksal kurallarla belirlenir ve üretim "iradenin geri çekilmesi" ilkesine dayalı prosedürel bir süreçtir. (Solomon R. Guggenheim Foundation, Buddhism And The Neo-Avant-Garde : 2009).

Resim 2: “Where R Ryoanji” Biçimsel analiz

Yatay dikdörtgen bir kâğıt yüzeyi üzerinde, kompozisyon orta bantta yoğunlaşır; üst ve alt kenarlarda geniş negatif alanlar bırakılmıştır. Biçimler boş uzay içinde yüzmekte ancak birbirleri ile iletişim halindedirler. Kenarlara temas yoktur; bütün ögeler çerçeve içinde sonlanır ve dışa taşma yoktur.

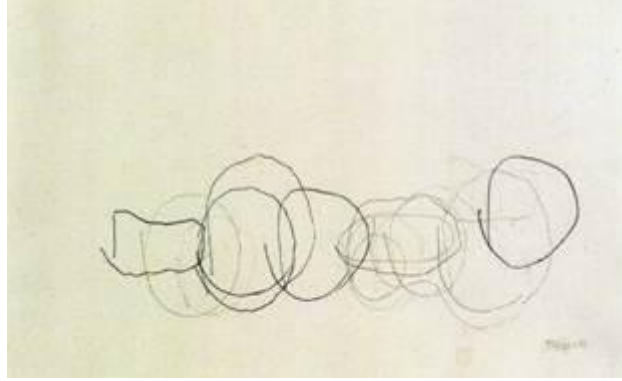
İnce-orta kalınlıkta, elde çizilmiş, süresiz ve yer yer üst üste binen konturlar hâkimdir. Çizgi basıncı değiştikçe yerel koyulaşmalar oluşur; çizgiler atmosfer yaratır gibi silik ve koyu arasında bir tonalite gösterirler. Bazı konturlar tek tur, bazıları çoklu turla güçlendirilmiştir. Dairesel hareketler tamamlanmamıştır; başlama ve bitiş noktaları yer yer görünür durumdadır.

Merkezde soldan sağa doğru uzanan bir dizi daireseleliptik form bulunur. Genellikle soldan ve imge olarak bir kolon (rectilinear) olarak çizime başlanan form, tepeye ulaştığında daireselel formlara dönüşür. Bu biçimler birbirini kısmen örter; iletişimleri kesişmeler ve üst üste binmeler halindedir. Kapanmayan konturlar nedeniyle oluşan şekiller “tam kapalı” değildir.

Formlar yatay ekseninde sıralanır; merkez bantta tekrarlı fakat aralıkları tam eşit olmayan bir diziliş görülür. Ritim, daireselel hareketlerin tamamlama ve yenileme jestleriyle üretilir. Üst üste binme ve çizgi yoğunluğu sağ tarafa doğru artar; bu durum görsel ağırlık merkezini sağa yaklaştırır.

Negatif alan payı yüksektir. Yüzeyde perspektif derinlik bulunmaz; bunun yerine “geri-ileri” duyumu, çizgisel ögeler arasındaki örtüşme, tonalite farkları ve çizgi şeffaflığı/katmanlaşmasıyla kurulur. Ton aralığı sınırlıdır; çizgi-zemin, açık zemin ve koyu çizgi olmak üzere iki değerli bir düzen sergiler.

Simetri yoktur. Denge, sağ uçtaki daha büyük/yoğun form ile orta bölümdeki çoklu örtüşmelerin karşılıklı etkisiyle sağlanır. Bütün ögeler kompozisyon içinde kapanır; dışa taşma, çerçeve kesintisi veya kenar vurgusu bulunmaz.



Resim 2: John Cage . Serie *Where R Ryoanji* 17 Şubat 1988 - Japon el yapımı kâğıt üzerine kalem (fotoğraf Guy Mannes-Abbott)

25, 4 × 48, 3 cm.

Resim 3: “Ryoanji Drawing” Biçimsel analiz

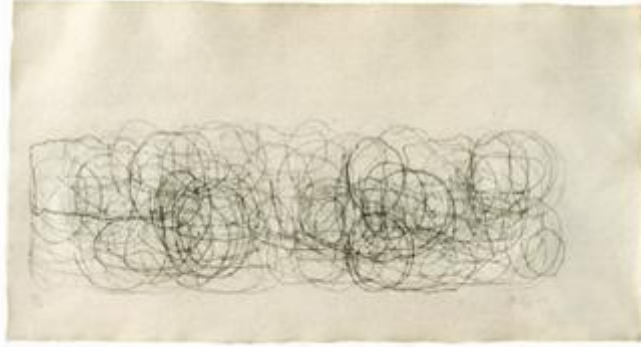
Kompozisyon, yatay dikdörtgen ve doğal lifli açık kirli beyaz bir kâğıt üzerinde yer alır. Görsel kütle, üst ve alt kenarlarda geniş negatif alan bırakılarak orta bant boyunca yoğunlaşır.

Bu orta bant, tek renkli ince çizgilerin ardışık daireselel/oval çevrimlerle üst üste binmesiyle yatay bir blok, yoğun bir çizgisel kütle oluşturur. Çizgilerdeki basınç farkları ve üst üste

binmeler, yer yer yerel koyulaşmalar ve düğüm noktaları üretir. Bu dairesel çevrimler tam eşmerkezli değildir; eksenlerinde küçük kaymalar gözlemlenir.

Çizgisel yoğunluk, bloğun merkez ve sol kesimlerinde artarken, sağa doğru kısmen seyreler. Ton örgüsü, açık zemin ve orta-koyu gri çizgiler olmak üzere iki değere indirgenmiştir. Yüzeyde perspektif bir derinlik etkisi yoktur; bu etki, çizgilerin üst üste binmesiyle oluşan saydamlık ve örtüşme izleniminden kaynaklanır.

Yüzey dokusu kâğıdın doğal pürüzüyle sınırlıdır; herhangi bir kabarıklık (impasto) okunmaz. Tüm çizgiler kâğıt kenarlarına değmeden yüzey içinde tamamlanır ve kompozisyonun içinde tanımlanır. Bu bakımdan kapalı bir kompozisyon söz konusudur.



Resim 3: John Cage, *Ryoanji Drawing R2. 16, 8/84, 1984*, pencil on paper, 10 1/8 x 19 inches

Collection of William Anastasi and Dove Bradshaw

Ryoanji Serisine dayalı Ontolojik analiz

Bu Serinin varlıksal duruşu, durağan bir yansılama olmaktan uzaklaşarak, boşluk ile *I Ching* dayanaklı kurala dayalı belirsizlik tarafından kurulan bir belirme/oluş düzeni olarak *görünür olur*. Yapıt, beğeniye dayalı bir sonuca kilitlenmiş "kapalı nesne" değil, kuralları belirlenmiş şans unsurlarının sanatçı karar matrisi ile bir "izleğin" kendisi veya o izleğin görsel kayıdır; *görünüş*, çizgi-kâğıt bağının izleksel koşulları içinde zamanla *açılır*.

Sanat yapıtının ifadesi özgül ve dayatmacı değildir. İzleyenlere anlam önermesi yapmaz. Estetikten uzaklaşan Sanatçı, Zen Öğretisi'nin etkisiyle, yapıtın "güzel" olup olmayacağına karar veren öznel belirleyen-eyleyici rolünden-egosundan bilinçli olarak geri çekilir. Ancak bu "eylemsizlik" demek değildir; sanatçı, olasılıkların işleyebileceği dizgeyi tasarlayan bir "Düşünce Mimarı" rolünü üstlenir. (her ne kadar kaçınırsa kaçınısın kendini tamamen devre dışı bırakamaz) Bu sayede, Mümkün olduğunca, biçimsel kararlar, şansa dayalı kural dizgelerinin ve gerecin (madde) fiziksel davranışının *kesişimine-ileşitmine* bırakılır.

Böylece "belirsizlik" ilkesi yerleşir. Uzam, derinlik sıralanışıyla değil, saydamlık/üst üste bindirme, yoğunluk ayrımı ve boş alan ile *örgütlenir*; ön-arka ikiliği askıya alınır. Zamansallık, yinelenemez çeşitlemeler üreten uygulama/izleme süresi olarak *belirir*. Anlatım, artık insan-odaklı değildir; taşın kendisi (ölçüt), izlek (dizge) ve şans "eşdeğer anlatım taşıyıcısı" durumuna gelir.

Sonuçta seri, durağan anlam nesnesi olmaktan çıkıp, izleğin, gerecin ve izleyen-zamanının eklemelenmesiyle işleyen açık bir alan olarak okunur; varlıksal anlamı, anlatıda değil, çizgi/boş alan/yoğunluk bağlarının işleyişinde, yani koşul-kurucu biçimsel işletmenlerde *temellenir*.

Fontana Mix Serisi

“1958’de Berio, John Cage’i stüdyoda deneysel bir çalışma yapmaya davet etti. Cage gün boyunca Milano sokaklarında dolaşıp gündelik sesleri kaydediyor ve bunları rastgele bir araya getirerek Fontana Mix adını verdiği bir radyo parçası yapıyordu” (Fox, 2011, para. 3)

Kelime olarak fontana mix başlığında kullanılan mix karışım, karışık anlamına gelir ve partiyonun içeriğinin yöntemi hakkında fikir verir. Fontano ise İtalyanca çeşme, fiskiye, su kaynağı anlamını taşımaktadır. Ancak bununla da ilgisi bulunmamaktadır. “eserin ilk adı "Performans Miksajı"ydı, ancak kasetlerin hazırlanması sırasında Cage, adını Milanolu ev sahibi Signora Fontana’nın adıyla değiştirdi. ” Wise Music Classical. (n. d.). Fontana Mix (1958). Wise Music Classical. (Wise Music Classical, n. d. para. 6)

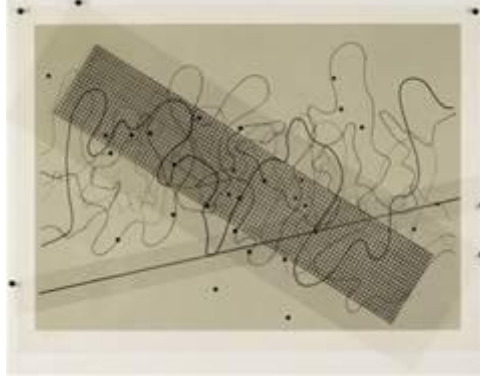
John Cage’in "Fontana Mix" eserinin, bestecinin öznel kontrolünü ortadan kaldıran, şansa dayalı ve her icrada yeniden kurulan "açık bir yapı" olmasıdır. Eser, önceden sabitlenmiş kapalı bir beste değil; rastlantısal unsurları ve grafik notasyonu birleştiren, olasılıklara dayalı, süreç temelli bir skor üretim sistemidir (www.wisemusicclassical.com).

Cage’in bu ve benzeri kompozisyonlarında, müzisyenlere ne zaman, ne kadar süreyle, hangi notaları ve sesleri çalacaklarını belirten geleneksel partitürlerin aksine, baskı malzemesi olarak kullanılan şeffaf plastik levhalar kullanılmıştır. Bu levhalar, çizgi, nokta veya küçük sembollerle basılmıştır ve üst üste konularak veya kesilip rastgele düşürülerek yorumlayıcının kendi partitürünü oluşturması sağlanmıştır (Rigaud, 2000:83).

Cage, müzik notasyonunda “zaman = mekân” varsayımını sorgulayarak rastlantısallığa ve icra belirsizliğine dayalı yeni notasyon sistemleri geliştirmiş; Fontana Mix gibi saydam üst-üste bindirmelerle her seferinde farklı performans üreten düzenekler kurmuş ve bu yaklaşım, 1969’daki Notations derlemesiyle birlikte geleneksel olmayan, görsel açıdan da “eser” niteliği taşıyan notasyonlara yönelik geniş bir ilgi doğurmuştur (Griffiths, 2000:92)

Bu seri, estetik yargıdan ziyade biçimsel çözümleme ve buna bağlı ontolojik okuma için uygundur; çünkü yapı, sanatçının “niyetsizlik” ilkesi doğrultusunda kural temelli prosedürlerle kurgulanır. Kompozisyon, yatay dikdörtgen yüzeyde siyah çizgiler, noktalar, bir ızgara (grid) ve amorf biçimlerin saydam asetat tabakalarıyla üst üste bindirilmesiyle oluşur. Altındaki çizgiler kasıtlı olarak kapatılmaz; katmanlaşma çizgisel süreklilik ve tonal yoğunluk üretir. Izgara eşit aralıklı bir doku önerir; yüzeyi boydan boya kesen belirgin bir çizgi mekânsal düzeni belirler. Yazı, rakam ve benzeri semantik göstergeler dışlanır; odak çizgi, nokta, ızgara ve düzlem gibi saf biçimsel öğelerdedir.

Ögeler, rastlantısallığı kaotik değil, I Ching temelli ve parametreleri tanımlı bir “olasılık yönetimi” olarak kullanan prosedürlerle bir araya getirilir. Bu yaklaşım, sanatçının öznel estetiğini geri plana iter; sanatçı, içerik üreticisinden çok “süreç mimarı” rolünü üstlenir. Ortaya çıkan “belirsizlik” (indeterminacy), icracıya yorum alanı açar ve tekrar olasılığını azaltarak yapıtı tekil-anlamlı, kapalı bir nesne olmaktan çıkarır. Böylece çalışma, “açık yapıt” anlayışıyla uyumlu, üst üste bindirme ve şeffaflık ilkeleriyle kurulan bir kompozisyon sistemine dönüşür. Ton örgüsü iki değerlidir (siyah ve kâğıdın doğal rengi); bu indirgeme, biçimlerin plastisitesini öne çıkarır ve geleneksel ön–arka plan algısını kırar.



Resim 4: Cage, J. (1981). *Fontana Mix* [Serigrafi baskı, plastik film, 49. 5 x 69. 2 cm (19 1/2 x 27 1/4 inç, çerçevesiz)]. Menşei: Çağdaş Sanat Müzesi, Los Angeles (1994). Abell Müzayede

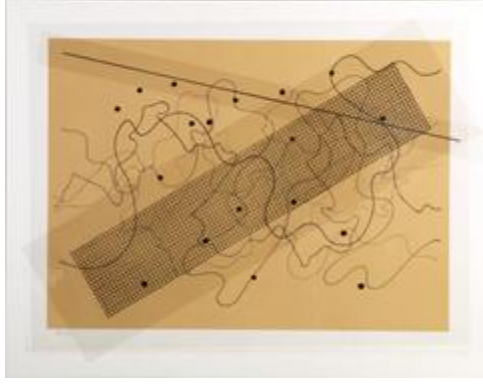
Resim 4, “Fontana Mix” Biçimsel Analiz

Kompozisyon, açık tonlu düz bir zemin üzerinde yatay bir dikdörtgenle kuruludur. Yüzeydeki kurgu, belirgin bir diyagonal aks üzerinde gelişir. Bu başat eksen, yüzeyi çapraz yönde kat eden, siyah ağ dokulu ızgara şeridi tanımlar. Izgara şeridinin altında ve üstünde, düşük opasitede yarı saydam gri dikdörtgen alanlar ve ince bir diyagonal düz çizgi yer alır.

Görsel katmanlaşma vardır ve bu mantık etrafında katmanlar planlanmıştır. Asetat dahi bunun içindir. , Izgara banda, aşağıdaki biçimlerle ilişkiye girer ve. Izgara şeridine ait blok, altaki yarı saydam gri alan ile, çizgisel öğelere kapama sağlarken transparanlığını ve ilişki seyrini korur. Bu biçimler sayesinde hem kendisini hem de alttaki görünümü neyle ilişkili bir boyuttadır ve üst üste binen biçimler yeni noktalarla ve dahi koyulaşmalar oluşturur. Ön arka yapısından dair sanatçının ilişki yaratırken hiyerarşi vardır. Bunun yanında katmanın transparan özelliği biçimlerin ön arka, aktör ve dublör gibi ayrıntıla belirsizleştirerek, bir karşıtlığa neden olur:

Yüzey boyunca, bazıları kesintisiz bazıları ise kesik olan organik, kıvrımlı ve süreksiz nitelikte çok sayıda ince siyah çizgi yayılır. Bu çok kıvrımlı hatlar birbirini keser, örtüşür ve kalınlık/basınç değişimleri küçük düğümlenmeler yaratır. Çizgisel akış, ızgara şeridinin oluşturduğu ölçülü diyagonal eksenle belirgin bir karşıtlık sergiler.

Kompozisyon geneline, hem ızgara gözeneklerinin içine rastlayan hem de ızgara dışı alanlarda yer alan dolu siyah noktalar düzensiz aralıklarla serpiştirilmiştir. Noktaların ölçek ve aralık farklılıkları, çizgisel sürekliliği kestiren vurgular üretir. Izgara şeridi eş-aralıklı dikey-yatay hatlardan oluşur; çizgiler ve noktalar bu şeritle kesişerek çoklu görsel düğüm noktaları oluşturur.



Resim 5: Cage, J. (1981). *Fontana Mix (Turuncu/Kum)* [Arches kağıdına serigrafı, siyah mürekkeple basılmış üç selüoit (mylar) şablon, 57. 2 x 76. 2 cm (Kağıt: 22, 5 x 30 inç), 97 Baskı, 76/97]. [Koleksiyon veya Galeri Adı, Şehir].

. Resim 5: “Fontana Mix” Biçimsel Analiz

Kompozisyon açık tonlu zemin üzerinde yatay dikdörtgendir. Kompozisyonun biline ölçülerinin içine 4 eşit kare sığabilir. Başat düzen, yüzeyi sol alt–sağ üst yönünde katan diyagonal ızgara şerididir. Saydam katmanlar ve ince diyagonal düz çizgi, ızgara ile üst üste binerek kesişim bölgelerinde yerel koyulaşmalar ve görsel düğümler oluşturur; bu durum ön–arka hiyerarşisini yer yer belirsizleştirir. Yüzey boyunca organik, kıvrımlı ince çizgiler yayılır; bazıları kesintisiz, bazıları kesikli olup birbirini keser/örtüşür ve ızgaranın ölçülü diyagonal eksenile karşıt bir yönlenme sergiler. Dolu siyah noktalar, ızgara gözeleri içinde ve dışında düzensiz aralıklarla yer alır; çizgisel akışı kesintileyen vurgular üretir. Izgara bandının üst ve alt kenarlarında negatif alan koridorları oluşur; görsel ağırlık diyagonal bant çevresinde yoğunlaşır.

Fontana Mix Serisine dayalı Ontolojik Analiz

Sabit anlamın tamamen dışlandığı, Çalışma biçimlerin belirli prosedürlerle çalıştırılarak, ortaya çıkan bütünsel bir non estetik bir “olay” dır. Çalışmada yazı, sayı veya benzetmeye dayalı anlam yüklü göstergeler dışarıda bırakılmıştır. Odak, salt biçimsel öğeler olan çizgi, nokta, ızgara ve düzlem üzerindedir. Böylece kompozisyon, bir hikaye anlatmaktan kaçınarak izleyicide bu biçimsel ilişkiler üzerinden bir duyumsama yaratmayı hedefler.

Sanatçı, geleneksel estetiği dışlamış, güzellikten kaçınmıştır. Ayrıntıları tek tek tayin eden bir ifade öznesi olmaktan çok, olasılıkların işleyeceği bir prosedürü kuran süreç tasarımcısıdır. Sanatçının niyeti, estetik bir sonuç dayatmak değil, yalnızca şans prosedürlerini uygulamaktır. Sanatçı, bu sistemin işlemlerini sağlayan "niyetsiz bir el" gibidir; sürece müdahale etmeden, sadece geri çekilerek onu izler. Sanatçı, estetik sonucu dayatmak yerine kurallar kurup geri çekildiğinde, yapıt bir “temsil” olmaktan çıkar; rastlantı ve izleyici katılımıyla kendi kendine beliren/örgütlenen bir düzenek gibi işler ve izleyicide izleyici-merkezli bir varlık duyumu üretir.

Rastlantı öğeler kaotik değil ve prosedüre bağlıdır; I Ching dayanaklı, ölçütleri önceden konmuş bir olasılık düzeni ile yönetilir. Bu yaklaşımda sanatçı, içerik “yapan” özne olmaktan çok süreç yapıcısı- kurucusu olarak davranır. Çalışma zaman kavramı ima edebilir ama süreç, belirsizlik ilkesini işletir; mekânın yorumunu duyumsayanlara yapay yollarla açar, yinelemenin ritmin, biçim tekrarının ve dahi tasarım unsurlarının estetik araç haline gelme olasılığını düşürür ve tek-anlamli odağa duyumsayana vermez. Bunun yerine sanatçı sınırlarının tamamen silinmesini önerir.

Sanatçının uyguladığı prosedür ile biçimsel olarak kendine özgü izleyicinin merkezde olduğu kavramsal bir varlık duyumuna olanak sağlanmış olur. Belirlenmiş, konu ve art alan hikayesi resmin konusunda bırakılarak, biçimsel örgü üzerindeki bütün unsurların etkenlerinin izleyicide duyumsanan izleyici ile her duyumsayanın kendi özgül okuması sayesinde, ilerleyen fenolojisine dayanan bir yorumlama veya ortaya çıkarma gerçekleşir. Bu sayede, yapıt duyumsayanların algısına göre biçimlenen hem zamansal hem de ağ temelli bir oluşla yorumlanmaktadır.

Yapıtın, belli bir nesneyi temsil etmediğini söyleyebiliriz. Ve yapıt temsili dışlayan dış dünyayla “görünen” bir biçimde ilişki kurmayan ama bunun yerine fikri yansıtan bir kendiliğinde oluşturulmuş kavramsal bir oluşturmaktır. Buna göre, zaman, çizgi, nokta ve ızgara boşluk üzerinden bir anlayış kurar ve bunların hepsini bir arada çalıştırır. Yapıt, fikirler veya anlatılar yerine biçimler ve birbirini sürekli çağıran çizgiler aracılığıyla eşzamanlılık, bağlantı ve müziksel bir yapı üretir; bu, izleyiciye iletilen başlıca ontolojik anlamdır. Yapıtın anlamı estetik ifade değil, biçimsel ilişkilerin ve iletişimlerin manifestosunda yatar. Bu seri, şans temelli bütüncül prosedürlerin uygulandığı bir yapıdır.

Yorumlama izleyiciye bırakılmıştır; ortaya çıkan görsel, I Ching’in uygulanmasına ait bir üretimdir. Sanatçı bu bağlamda kendi benliğini dışarıda bırakarak estetik öneride bulunmaz; benliğini, başlangıçta seçtiği karar matrisinin dışında tutar. *Fontana Mix* dizisi, “boşluk” kavramını merkeze alır. Bu dizideki varlıksal boşluk, bir *yoksunluk* durumunu *imlemez*; tam tersine o, varlık alanının kendisini *görünür kılan* ve sanatçının denetiminden sıyrılmış *bağımsız* bir belirme alanıdır.

Her biçim eşzamanlıdır; kurgu, yapıtı tekil bir imgeden çok süregiden bir oluş kipine taşır. Kompozisyon için seçilen kâğıdın kültürel bağlamı ile üzerine kural-bazlı rastlantı prosedürüyle yerleştirilen biçimsel öğeler, akışkan bir izlenim üretir; kâğıt yüzeyindeki görünüş, okuma-zamanında örgütlenen bir yapı gibi algılanır. Müziksel zamansallıktan daha döngüsel bir müziksel ilişki akışı sürekli okunarak “oluş” açık kalır; müziksel anlam-ontolojik anlam, önceden belirlenmiş, tasarlanmış bir içerikten değil, bu düşünce mimarlığı yapan sanatçının rastlantı prosedürlerinin izleyicide belirmesi ile sağlanır.

Sonuç

Cage’ın makalede sözü edilen serilerine dayanan yapıtları, geleneksel resim sanatına dair ölçütlerin devre dışı bırakıldığı daha çok uzak doğu felsefesine ve onun didaktiğine dayanan ama yöntem olarak, gerçeğin temsilin dışlandığı, tanımlanan doğrunun reddedilmesine dayanan, niyetsiz bir şans kural dizisinin aktarımı üzerine temellenir; bu projede I Ching temelli “şans işlemleri”, keyfi bir rastgelelik değil, sanatçının öznel iradesini ve estetik yargısını tasfiye etmeyi amaçlayan radikal bir kavramsal disiplin işlevi görmüştür. Bu kurguda “sessizlik”, bir içeriksiz boşluk olmaktan çıkar; olasılıkların ve “kasıtsız” olanın belirlediği ontolojik bir alan, yani rastlantısal belirlenimi mümkün kılan işlevsel bir zemin olarak yeniden tesis edilmek istenmiştir. Bu pratik ve arkasındaki düşünce uzak doğu resmi ile bir akrabalık ve sanatçı açısından kabul bulmuştur. Dolayısıyla, çizgi ile boşluk arasındaki ilişki, salt biçimsel bir kurguyu aşar ve geleneksel estetiği dışlar, ontolojik bir açılım üretir.

Sanatçının kavramsal kurgusu, Ryoanji çizimleri ve Fontana Mix serisi üzerinde yapılan çözümlemelerde somutlaşmıştır. Şans karar anlarının I Ching matrislerine devredilmesi, besteci/sanatçı iradesinin- doğrusallığının zaman ilerlemesinin denetim mekanizmasını fiilen ve mutlak yapıbozuma uğratar. Ortaya çıkan biçim-biçimler- boşluk, geleneksel bir resim analizine göre “kapalı kompozisyon” olsa da, Aktardıkları bakımından sessizlik kavramını sezdirir (önermez) icra ve “gerçekleşme” odaklı bir “açık yapıt” ifadesine dönüşür. Ve duyumsayanların düşüncesinde varyasyonlar halinde temsil bulabilir.

İşletmen olarak Rastlantı prosödürüne bağlı niyetsiz, boşluk ile sessizlik arasındaki bu bağ, eseri geleneksel estetik yargıdan özerkleştirir ve işlemsel bir alana *çeker*. Sonuç olarak yapıt, sanatçının denetlediği sabit bir anlam-nesnesi olmaktan *çıkarak*; her uygulamada *farklılaşan*, yinelenemez tekilliklerden oluşan bir "açık yapıt" olarak *yeniden kurulur*.

Bu kural-bazlı “belirsizlik”, çizgi-boşluk ve ses-sessizlik ikiliklerini süreç estetiği içinde birleştirir. Sanatçının yapıtlarında rastlantı, ve sessizlik bir konu, hikaye değildir. Sanat yapıtı artık sanatçı emrinde değildir. Onun estetiğini temsil etmemektedir. Bu nedenle var olan şeyden vazgeçmiş, var olma biçimini temsil etmektedir. Bu noktada kullandığı araçlar, çizgi, taş, ve taşla dair izler varlığın hareketinin zamanını ve akışını nihayetinde onun oluş görüntüleri amacındadır.

KAYNAKÇA

- Bernstein, D. W. , & Hatch, C. (Eds.). (2001). *Writings through John Cage’s music, poetry, and art*. The University of Chicago Press.
- Cage, J. (1961). *Silence: Lectures and writings*. Marion Boyars Publishers.
- Crown Point Press. (1992, Güz). *John Cage (1912-1992)*. Overview.
- Cseres, J. , & Weckwerth, G. (Eds.). (2012). *Membra Disjecta for John Cage: Wanting to Say Something About John*. DOX PRAGUE, a. s. ; Galerie výtvarného umění v Ostravě.
- Flüe, B. von, Grahl, J. , Kraus, S. , Steinmann, M. , Surmann, U. , & Volker-Saad, K. (Eds.). (2024). *Artist at Work* [Cep kitapçığı]. Kolumba.
- Forrest, M. (2013). Practicing silence in teaching. *Journal of Philosophy of Education*, 47(4), 605–622. <https://doi.org/10.1111/1467-9752.12043>
- Fox, C. (2011, March 17). You are the synthesiser: John Cage’s experiments with the human voice. The Guardian. <https://www.theguardian.com/music/2011/mar/17/john-cage-song-books>
- Galerie Thaddaeus Ropac. (2019). *John Cage: Ryoanji* [Sergi duyurusu].
- Griffeath, C. (2000). *The aesthetic philosophy of John Cage and the visual arts of the twentieth century* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Dominican University of California]. Dominican Scholar. <https://doi.org/10.33015/dominican.edu/2000.HUM.01>
- National Gallery of Art. (2013, 9 Ağustos). *National Gallery of Art presents Yes, No, Maybe: Artists Working at Crown Point Press* [Basın bülteni].
- O’ Hare, P. (1992). *Stone as an expression of Zen in Japanese temple gardens* [Unpublished bachelor’s thesis, National College of Art and Design, History of Art and Design and Complementary Studies]
- Rigaud, A. (2000). “Pour ne rien dire sur Marcel”: John Cage au miroir de Duchamp. *Revue française d’études américaines*, (84), 77–88.
- Schirmer/Mosel Verlag. (2013, Mart). *John Cage: Ryoanji - Catalogue Raisonné of the Visual Artworks Vol. I* [Basın bülteni].
- Solomon R. Guggenheim Foundation. (2009). *The third mind: American artists contemplate Asia, 1860–1989* [Öğretim materyali].

Woodward, N. (2024). John Cage and the aesthetic pedagogy of chance & silence. *Educational Philosophy and Theory*, 56(6), 547–556. <https://doi.org/10.1080/00131857.2023.2261618>

İnternet

<https://www.wisemusicclassical.com/work/69276/Fontana-Mix--John-Cage/>

Görsel Kaynakça

Resim 1: https://kyoto.travel/en/destinations/ryoanji-temple/?utm_source=chatgpt.com

Resim 2: Molina Barea, M. del C. (2020). El jardín japonés de John Cage: Ryōan-ji o la destrucción del ego. *Cartaphilus: Revista de Investigación y Crítica Estética*, 18, 211–232. P: 232

Resim 3: Bradshaw, D. (2012). *Still conversing with Cage* Bildiri, Université Paris Sorbonne (Paris IV), Paris, Fransa. P. 11

Resim 4: <https://www.mutualart.com/Artwork/Fontana-Mix/63DA7BDF6063A5C079D22B30BCCBE7A1?login=1>Şirketi, Los Angeles, ABD.

Resim 5: <https://solwaygallery.com/john-cage-friends>

Bu makalenin hazırlanması sürecinde, metnin dilbilgisi düzeltmeleri ve imla kontrolleri amacıyla Google Gemini ve OpenAI ChatGPT gibi üretken yapay zeka araçlarından editöryal destek alınmıştır. Çalışmanın kavramsal çerçevesi, tasarımı, veri analizi ve bilimsel içeriği ise tamamen yazarın özgün çalışmasıdır.