

GÜNÜMÜZ SANATINDA BOŞLUK VE YENİ İFADE OLANAKLARI

Tanzer Arığ

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
Heykel Anasanat Dalı

Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu

Ankara, 2015

KABUL VE ONAY

Tanzer Arıç tarafından hazırlanan ‘‘Günümüz Sanatında Boşluk ve Yeni İfade Olanakları’’ başlıklı bu çalışma, 18.06.2015 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Sanatta Yeterlik Sanat Eseri Raporu olarak kabul edilmiştir.

İ m z a

Prof. Mümtaz Demirkalp (Başkan)

İ m z a

Doç. Ayşe Sibel Kedik (Danışman)

İ m z a

Prof. Tansel Türkdoğan

İ m z a

Yrd. Doç. şınasi Tek

İ m z a

Yrd. Doç. Ercan Sağlam

Yukarıdaki imzaların adı geçen  ğretim üyelerine ait olduğunu onaylıyorum.

İ m z a

Prof. Dr. Türev Berki

Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

Hazırladığım tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarını Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- ☒ Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- ☐ Tezim/Raporum sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinde erişime açılabilir.
- ☐ Tezimin/Raporumun 2 yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin tamamı her yerden erişime açılabilir.

18. Haziran. 2015



Tanzer Arıç

Doç. Ayşe Sibel Kedik, Prof. Mümtaz Demirkalp, Prof. Tansel Türkdoğan, Yrd. Doç. Şinasi Tek ve Yrd. Doç. Ercan Sağlam'a teşekkür ederim.

ÖZET

ARIĞ, Tanzer. *Günümüz Sanatında Boşluk ve Yeni İfade Olanakları*, Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu, Ankara, 2015.

Her dönemin değişen gerçeklik algısıyla birlikte kavramların değişime uğraması, boşluk kavramının da sanat tarihsel süreçte yeniden ele alınmasını gerekli kılarken, boşluğun genel anlamda var olmayana, yokluğa karşılık gelmesi, tanımının da öncelikle karşıtı olan varlık, doluluk, kütle gibi kavramlar üzerinden oluşturulmasına neden olmuştur. Tarihsel süreçte farklı inanç ve kültürlerle bağlı olarak değişebilen boşluk kavramının tanımını batıda daha çok mekân, zaman, hareket gibi kavramlar üzerinden temellendirilmişken, doğuda öncelikle yaşamın anlamı üzerine düşünme ve var olanın özündeki gerçekliğe ulaşmak adına evrenin gizinin derin düşünceyle kavranabileceğine dair bir düşünce sistemi üzerinden hareket edilmiştir. İnanç sistemleri ve kültürlerle bağlı olarak yaşanan değişimler, sanat tarihsel süreç içerisinde mimari, resim, heykel gibi farklı disiplinler üzerinden yeniden ele alınmak durumunda kalmıştır.

Değişen gerçeklik algısıyla birlikte insanın gerçeklikle ilgisi, batıda nesneleri, nesnel varlıkları kendi gerçekliğiyle algılama çabasına dönüşmüş, bunun mimari, resim, heykel disiplinleri üzerindeki yansımaları, özellikle Rönesansla birlikte hız kazanarak, yüzeyden kopmalar, derinlik ve boyut algısı ile gerçeğin daha etkili bir şekilde ortaya konması hedeflenmiştir.

20. Yüzyıla kadar boşluk heykel için onu sarmalayan, kuşatan, bir şey olmanın ötesine geçememiş, ancak 20. yüzyıla birlikte boşluk da kütle kadar önemli bir eleman olarak kullanılmaya başlanmıştır. Gerçekliğin fiziksel algısını da değişime uğratan bu türden bir yaklaşım zamanla doluluk/kütle üzerinden boşluğu değil, boşluk üzerinden doluluğu kurgular hale gelmiştir. 20. yüzyılın ilk yarısından itibaren sanatçılar yeni şeyler keşfetmek için daha öncesi hiç denenmemiş çalışmalara girişirken, özellikle Kübizmin öncülüğünde hız kazanan bu hareketlilikle birlikte, artık kütleler parçalanabilmekte ve heykel yalnızca kendisini çevreleyen boşluğu biçimleyen bir şey olmanın dışında, boşluğu da bir elemanı olarak kullanan ve içine dâhil eden yeni bir varoluş kazanmaya başlamıştır. Dolayısıyla, pek çok sanatçı dünyanın görünen kısmıyla yetinmeyip, görünenin ardındaki ile yeni bağlamlar oluşturmaya, mekân, zaman, denge ve uzam gibi birçok kavram üzerinden yeni bir gerçekliği ortaya koymaya çalışmıştır.

20.yüzyılın ikinci yarısından itibaren özellikle savaş sonrası yaşanan toplumsal, düşünsel, teknolojik değişimlerle birlikte sanatçıların yeni arayışlara yönelmeleri, her şeyi deneme çabaları sanatın zengin bir çeşitlilik kazanmasına yol açmıştır. Yaşanan çeşitlilikle birlikte, izleyicinin kendisini sanat eserini çevreleyen boşluk ile aynı düzlemde bulması, giderek sanat eseri ile arasındaki sınırların eridiği bir durumla karşı karşıya kalmasına kadar varmıştır. Post dönemle birlikte otoritesini kaybetmeye başlayan nesne zamanla yerini algılanır olanın dışında bir gerçekliğin olup olmadığını sorgulayan yeni bir temsile, doluluk yerine boşluğun, var olan yerine var olmayanın işaret edildiği postmodern döneme bırakır.

Anahtar Sözcükler

Boşluk, Kütle, Sanat, Heykel, Gerçeklik

ABSTRACT

ARIĞ, Tanzer. Void and Possibilities of New Mode of Expressions in Today's Art, Proficiency in Art, Art Work Report, Ankara, 2015.

Changings in concepts resulting from every age's perception of reality necessitate reevaluation of concept of "void". Void corresponds to nonexistent, nonentity in general thus its definition is primarily described through its opposite concepts; existence, fullness, mass. Definition of the concept of void, which is changeable depending on different beliefs and cultures, is based on the concepts space, time, and movement in West. In East, it derives from the idea that secret of the universe reality shelters in essence of existence and meaning of life can primarily be captured by contemplation. Changings depending on systems of beliefs and cultures were in the condition of reevaluation in different disciplines such as architecture, sculpture, painting within its art historical process.

Along with the changing perception of reality human's relation with reality turned to attempt of perceiving objects and objective existences with their own realities. Reflections of this attempt in architecture, painting and sculpture accelerated with Renaissance and it was aimed to put reality in a more effective way through perception of depth and dimension and separation from surface.

For sculpture void could not go beyond being an encapsulation, enclosure until 20. Century but in 20. Century void has started to use as primary element as mass. Such an attitude changes also physical perception of reality gets setting mass through void instead of setting void through fullness/mass. From the first half of the 20. Century artists' proceeds unexperienced works, along with this dynamism which is speeding especially with the leadership of Cubism, masses can be fragmentized and sculpture has a new existence by adding void itself and using it as an element instead of being solely a thing sculpting empty space around a sculpture. Therefore many artists attempted to put a new reality through the concepts of time, place, space, balance rather than being satisfied with visible part of the world.

From the second part of 20. Century especially after the war together with the social, intellectual and technological changings artists' pursuits for new searches and their effort to experience everything were resulted with rich diversities in art. With this diversity, viewer found him/herself in the same plane with art works surrounded by void and this condition reached the point of blurring the borders between art works and viewers. In the post period object's authority started to melt and it gave its place to postmodern period with a new representation type that questions if there is another reality beyond perceptible one by pointing void instead of fullness/mass and pointing invisible instead of visible.

Keywords: Void, Mass, Art, Sculpture, Reality

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY.....	II
BİLDİRİM	III
ÖZET	V
ABSTRACT	VII
İÇİNDEKİLER	VIII
GÖRSELLER DİZİNİ	IX
 1.BÖLÜM: KAVRAMSAL ÇERÇEVE.....	 1
1.1 İkili Karşıtlıklar Çerçevesinde Boşluk Kavramı.....	2
1.2 Doğu ve Batı Felsefesinde Boşluk Kavramı	4
1. 2. 1. Doğu ve Batı Felsefesinde Boşluk Kavramının Sanata Etkisi.....	10
1.3 Mekân-Boşluk İlişkisi	14
1.4 Mimari, Mekân ve Boşluk İlişkisi.....	18
 2.BÖLÜM: BOŞLUK KAVRAMININ SANAT TARİHSEL SÜREÇTE	
İRDELENMESİ.....	22
2.1 20. Antikiteden 20. Yüzyıla: Boşluğun Serüveni ve Heykel.....	22
2.2 20. Yüzyıl ve Sonrasında Sanatta Boşluğun Değişen Anlamı ve	
Heykel.....	26
2.2.1 Modernizmin İlk Yarısı.....	28
2.2.2 Boşluğun Yeni Olanaklarına Doğru.....	49
 3. BÖLÜM: GÜNÜMÜZ SANATINDA BOŞLUĞUN YENİ İFADE	
OLANAKLARI.....	54
3.1. Boşluğun Kullanımında Yeni İfade Olanaklarının Oluşumu.....	54
3.2 Kişisel Serüven.....	71
 4. SONUÇ	98

GÖRSELLER DİZİNİ

Görsel 1. Zhan Zigian, İlkbahar’da Yolculuk / Stroll About in Spring.....	8
Görsel 2. Edouard Manet, 1862, Tuileries’de Müzik / Music in the Tuileries.....	11
Görsel 3. Simone Martini, 1333, Tebşir / Maesta.....	12
Görsel 4. Giotto Di Bondone, 1305, İsa’nın Doğumu / Birth of Jesus.....	13
Görsel 5. Yunan Kouros’u / Greek Kouros.....	25
Görsel 6. Disk Atıcısı / Discobolus.....	25
Görsel 7. Auguste Rodin, 1891, Balzac Anıtı / Monument to Balzac.....	30
Görsel 8. Auguste Rodin, 1889, Kale Burjuvaları / Burghers of Calais.....	31
Görsel 9. Pablo Picasso, 1906, Avignonlu Kızlar / Les Demoiselles d'Avignon.....	33
Görsel 10. Pablo Picasso, 1912, Keman ve Üzümler / Violin and Grapes.....	36
Görsel 11. Henri Laurens, 1920, Gitar /Guitar.....	37
Görsel 12. Jacques Lipchitz, 1918, Gitarı ile Oturan Adam /Man with a Guitar.....	37
Görsel 13. Carlo Carra, 1911 Anarşist Galli’nin Cenaze Töreni / Funeral of The Anarchist Galli.....	38
Görsel 14. Giacomo Balla, 1912, Tasmalı Bir Köpeğin Dinamizmi / Dynamism of a Dog on a Leash.....	39
Görsel 15. Eadweard Muybridge, 1878, Koşan At / Galloping Horse.....	39
Görsel 16. Umberto Boccioni, 1913, Uzaydaki Devamlılığın Benzersiz Formları / Unique Forms of Continuity in Space.....	40
Görsel 17. Kazimir Malevich, 1915, Beyaz Zemin Üzerine Siyah Kare / Black Square.....	42
Görsel 18. Lazar Markovich Lissitzky, 1920, Proun / Proun.....	44
Görsel 19. Lazar Markovich Lissitzky, 1923, Proun Odası / Proun Rooms.....	44

Görsel 20. Vladimir Tatlin, 1920, 3. Enternasyonal Anıtı / Monument for the Third International.....	45
Görsel 21. Vladimir Tatlin, 1917, Karşıt Kabartmalar / Counter Relief.....	46
Görsel 22. Pablo Picasso, 1914, Gitar / Guitar.....	46
Görsel 23. Naum Gabo, 1943, Uzamda Çizgisel Konstrüksiyon / Linear Construction in Space No. 1.....	47
Görsel 24. Kurt Schwitters, 1923, Merzbau / Merzbau.....	48
Görsel 25. Alberto Giacometti, 1948, Meydan / City Square.....	50
Görsel 26. Alberto Giacometti, 1934, Görünmez Nesne / Invisible Object.....	51
Görsel 27. Barnett Newman, 1960, İsimsiz / Untitled.....	52
Görsel 28. Jackson Pollock, 1950, Krasner Evi / Krasner House.....	52
Görsel 29. Frank Stella, 1968, Ctesiphon I / Ctesiphon I.....	53
Görsel 30. Yves Klein, 1958, Vakum / Le Vide.....	55
Görsel 31. Donald Judd, 1968, İsimsiz / Untitled.....	57
Görsel 32. Robert Morris, 1966, İsimsiz (3 L Kiriş) / Untitled (3 L-beams).....	59
Görsel 33. Carl Andre, 1967, Eski Şehir Dikdörtgeni / Altstadt Rectangle.....	60
Görsel 34. Richard Serra, 1972, Circuit / Circuit.....	60
Görsel 35. Dan Flavin, 1967, Alternatif Pembe ve “Altın” / Alternating Pink and “Gold”	61
Görsel 36. Arman, 1960, Dolu / Le Plein.....	62
Görsel 37. Jannis Kounellis, 1969, İsimsiz (11 At) / Untitled (11 Horse).....	63
Görsel 38. Mary Miss, 1977-78, Çevre Ölçümler, Kulübeler, Tuzaklar / Environmental Measurements, Kennels, Traps.....	64
Görsel 39. Matta-Clark, 1975, Konik Kesişim / Conical Intersect.....	65

Görsel 40. Bruce Nauman, 1966, Adımı Yazarken Elimin Altında Kalan Boşluk / Space Under My Hand When I Write My Name.....	67
Görsel 41. Rachel Whiteread, 1993, Ev / House.....	67
Görsel 42. Rachel Whiteread, 1992, Yatak II / Bed II.....	68
Görsel 43. Rachel Whiteread, 1990, Banyo / Bath	68
Görsel 44. Anish Kapoor, 1999, Sarı / Yellow.....	69
Görsel 45. Anish Kapoor, 2001, Bir Nesne Olarak Boşluk / Space As An Object.....	69
Görsel 46. Jesus Rafael Soto, 1999, İçinden Geçilebilir / Penetrable.....	70
Görsel 47. Robert Rauschenberg, 1953, De Kooning'in Silinmesi / Erased De Kooning Drawing.....	76
Görsel 48. Louvre Müzesi, 2011, Mona Lisa Tablosunun çalındıktan sonraki sergilenme mekânı / Exhibition Space After The Theft of Mona Lisa Painting.....	77
Görsel 49. John Cage, 1952, 4'33'' / 4'33''	78
Görsel 50. Tanzer Arığ, 2011, Önü Aslında Arkası I / Front Actually Back I.....	80
Görsel 51. Tanzer Arığ, 2011, Önü Aslında Arkası II / Front Actually Back II.....	81
Görsel 52. Tanzer Arığ, 2011, Brunelleschi'nin Sütunu / Column of Brunelleschi.....	82
Görsel 53. Tanzer Arığ, 2011, Kilit Taşlı Pencere / Window with a Keystone.....	83
Görsel 54. Santa Maria Del Fiore (Duomo) Katedrali, 1296- 1436/ Chatedral of Santa Maria Del Fiore.....	84
Görsel 55. Tanzer Arığ, 2013, Duomo / Duomo.....	84
Görsel 56. Michelangelo, 1477-1483, Sistine Şapeli / Chapel of Sistine.....	85
Görsel 57. Michelangelo, 1477-1483, Sistine Şapeli / Chapel of Sistine.....	86
Görsel 58. Tanzer Arığ, 2012, Merdiven / Stairs.....	87
Görsel 59. Tanzer Arığ, 2012, Faraş ve Tabure / Dustpan and Taboret.....	88

Görsel 60. Thomas Raschke, 2001, Masa ve Sandalyeler / Table and Chairs.....	89
Görsel 61. Shi Jindian, 2008, The Yangtze River 750 No.2 / The Yangtze River	90
Görsel 62. Benedict Radcliffe, 2009, Nike Air / Nike Air.....	90
Görsel 63. Hans Holbein, 1533, Elçiler / The Ambassadors.....	91
Görsel 64. Hans Holbein, 1533, Elçiler (Detay) / The Ambassadors (Detail).....	92
Görsel 65. Felice Varini, 2006, Versay Sarayı Orangerie Müzesi / Palace of Versailles	92
Görsel 66. Tanzer Arığ, 2013, İllüzyon / Illusion.....	93
Görsel 67. Tanzer Arığ, 2013, İllüzyon (Detay) / Illusion (Detail).....	93
Görsel 68. Tanzer Arığ, 2015, Tuzak / Trap.....	94
Görsel 69. Tanzer Arığ, 2015, Sandalye / Chair.....	95

GÜNÜMÜZ SANATINDA BOŞLUK VE YENİ İFADE OLANAKLARI

1. KAVRAMSAL ÇERÇEVE

Düşünce alanında olduğu gibi sanatta da çağın özelliklerine göre tanımların, kavramların değiştiği günümüzde, geleneksel anlamı dışında yeniden anlamlandırılmaya çalışılan “boşluk” kavramının farklılaştığı ve yeniden tartışılması gereken bir kavrama dönüştüğü görülmektedir. Türk Dil Kurumu’nun Büyük Türkçe Sözlüğü’nde “boşluk” “oyuk, çukur, kapanmamış yer”, “boş olan yer”, “kesinti, kopukluk”, “eksiklik, yoksunluk duygusu”, “boş olma durumu” olarak tanımlanır (<http://www.tdk.gov.tr>). Kelime anlamı açısından genel bir yaklaşıma karşılık gelen sözlükteki tanımların her biri boşluğu bir yoksunluk durumuyla anlaşılır kılmaya çalışırken, aslında bilimler açısından da durum bundan çok farklı değildir. Nitekim Fizik Terimleri Sözlüğü’nde “Özdekten arınmış kapalı oylum”¹. Kimya Terimleri Sözlüğü’nde “İçinde molekül, atom ve başka temel parçacıkların bulunmadığı varsayılan uzay parçası”² olarak tanımlanan boşluk, ise “Herhangi bir veri dizisinde, bellek ya da bilinçte görülen eksiklik”³ biçiminde tanımlanmaktadır.

Buna göre boşluk, genel anlamda olmayana/var olmayana/eksik olana/yoksunluğa karşılık gelmekte ve olmayanı/eksik olanı/yoksunluğu tanımlama çabası her defasında “boşluk”u tanımlamanın zorluğunu ortaya koymaktadır. Ne var ki neredeyse bir “hiç”lik olarak algılanan ve bu nedenle de çoğu zaman göz ardı edilen boşluk, karşıtını oluşturan her bir kavramı (varlık, doluluk, kütle vb.) açıklamakta kendisinden vazgeçilmez bir öneme sahip olmakta ve dolayısıyla bilimin olduğu gibi sanatın da en temel kavramları arasında yerini almaktadır. Bilimde olduğu gibi sanatta da daha çok mekân, zaman ve hareket gibi kavramlar üzerinden yürütülen bir tartışmanın konusu olarak ele alınabilecek boşluğun fiziksel varlığının yanı sıra bir kavram olarak irdelenebilmesi, öncelikle karşıtı ya da karşıtı gibi görünen kavramlarla birlikte düşünülmesini gerekli kılmakta, buysa tanımının varlık-yokluk, boşluk-doluluk gibi ikili karşıtlıklar üzerinden ele alınmasını gerekli kılmaktadır.

¹Fizik Terimleri Sözlüğü, Rauf Nasuhoğlu, Gökçe Bingöl, Hanaslı Gür, Demir İnan, Nuri Ünal, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1983.

² Kimya Terimleri Sözlüğü, Saadet Üneri, Ömer Kuleli, Osman Gürel Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1981.

³ Ruhbilimleri Terimleri Sözlüğü, Mithat Enç Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1974.

1.1 İkili Karşıtlıklar Çerçevesinde Boşluk Kavramı

İkili karşıtlıklar üzerinden düşünüldüğünde, boşluğun doluluk üzerinden tanımının yapılması, başka bir deyişle ile nesnel bir gerçeklik üzerinden ifadesi, görünen ile algılananın, var olan ile var olmayanın diyalektiğinde gerçekleşmekte ve kurulan bu zıtlık ilişkisi boşluğu bir anlamda var olan yokluk biçiminde maddeleştirirken varlığın gerçekliğini de boşluğun algısı üzerinden güçlendirmektedir. Bu durum her ne kadar zıt iki kavram olarak görülse de boşluk veya doluluktan biri olmadan diğerrinin tanımlanamayacağı gerçeğini kuvvetlendirmektedir. Cixous, cinsiyet ve dişil yazın bağlamında “kültür/doğa”, “biçim/madde”, “konuşma/yazma” gibi karşıtlıkları ilişkilendirirken, kavramlardan birinin diğerrine göre daha baskın olduğundan, yaşanan bu gerilimin ise karşıt kavramlar arasındaki bağı kuvvetlendirdiğinden bahseder (Sarup, 1995, s. 133-134).

Boşluk-doluluk, varlık-yokluk gibi ikili karşıtlıklar üzerinden düşünüldüğünde Cixous’un sözünü ettiği baskın olma durumu her ne kadar “boşluk” karşısında “doluluk”a atfediliyormuş gibi görünse de, aslında bu fiziksel bir algılamaya karşılık gelmektedir. Farklı dönemlere, farklı kültürlere ve coğrafyalara göre değişken bir karakter taşıyan baskın olma hali, ikili karşıtlık oluştururken aynı zamanda yarattığı gerilimle kavramlar arasındaki bağı da güçlendirmektedir.

Tarihsel süreçte birçok düşünür filozof boşluk kavramını ele almış, her bir ele alışta boşluk kavramına dair tanımlamalar ya doğrudan ya da dolaylı olarak karşıtını gerekli kılmıştır.

Hegel, diyalektiği tanımlarken, varlığın bilgisine ulaşmanın karşıtlıkları kullanarak akıl yürütme ile gerçekleşeceğini, varlığın da bu karşıtlık içinden tanımlanabileceğini savunur. Hegel, “tez, antitez ve sentez” in varlıkların kavranmasında gerekli olduğuna vurgu yaparken, bir kavramın olumlu ya da olumsuz bütün içerdiklerinin çıkarılması ve bununla sonuca gidilmesi gerektiğini savunur. Gerçekliğin bir tür neden-sonuç ilişkisi içinde saklı bulunduğunu ve ancak diyalektikle çözümlenebileceğini dile getirir (Hegel, 1982, s. 35). Doğu felsefesinde bu türden bir ilişkiye Ying-Yang felsefesinde rastlanırken, karşıt kavramların birbiriyle olan her türlü ilişkisi bu düşünce yapısı ile ortaya konmaya çalışılır. Doğadaki ve evrendeki her şeyin karşıtlıklar ilişkisi çerçevesinde yürüdüğünü savunan bu kuram, hiçbir şeyin durağan ve kalıcı olamayacağını ve mutlak süreçte birbirleri ile ilişki içerisinde olmaları gerektiğini savunur. Bu felsefeye göre, gecenin varlığı ancak gündüzle,

soğuk da ancak sıcakla var olabilir. Ying-Yang felsefesindeki bu diyalektik ilişki, doluluğun tanımının ancak boşluğun varlığının kabulü ile gerçekleşebileceğini, diğer bir söylemle, doluluğun boşluktan bağımsız ele alınamayacağını, birbirine zıt iki kavram gibi görünmekle birlikte aslında boşluğun ve doluluğun birbirinin tamamlayıcısı olduklarını dile getirir. Bu noktada boşluğun ne olduğuyla ilgili bir irdeleme, bir var olan (ya da olmayan) olarak, onun öyle olduğunu neyin belirlediğiyle ilgili gibidir. Boşluğu var olanın var olmadığı yer olarak tanımlayan varlık felsefesinden hareket edilirse, boşluğun “öyle olduğunu” belirleyen şey varlıktır. O halde boşluk varlıktaki yokluk olarak ele alınabilir ve var olanın yokluğudur, denilebilir. Bu noktada boşluğun sınırı da var olanla/dolu olanla birleştiği yerdir. Bu anlamda boşluk/yokluk fiziğin ve felsefenin kesiştiği bir alandır (Atış, 2012, s.109).

Pozitivist bakış açısına göre de varlık ve yokluk fiziksel temellere dayanmaktadır. Platon’dan beri gelen ide ve töz kavramları, fizikte yokluk, boşluk, hiçlik kavramları insana ve insanın algısına bağlıdır. Öte yandan boşluk objektif bir varlık değildir. Sartre, “Varlık ve Hiçlik”te fiziki anlamda varlığın objektif olabileceğini ifade eder. Ona göre, boşluk anlamında da ele alınabilecek yokluğun varlığı şuurlu bir gözlemcinin bakışı için vardır. Her ne kadar sübjektif bir varoluş biçimine denk gelse de, aynı zamanda fizikteki algılama durumuyla kesişen bir özelliğe sahiptir. Zira Lao-Tzu’nun “Yol ve Erdem” adlı kitabında dediği gibi, “Otuz çubuk tekerleğin ortasında birleşir, aralarındaki küçük boşluk tekerleği döndürür. Çamurdan yapılan çanak, işlevini çevrelediği boşlukla görür. Bir odanın duvarlarına kapı ve pencereler yapılır. Fakat asıl iş gören odanın boşluğudur. Bütün bileşen öğelerin yararı vardır. Fakat işlevi gören boşluktur (Kuban, 2013, s. 80). Dolayısıyla var olana anlamını/işlevini/yararlılığını/sebebini veren eksik olan varlıktır, yani boşluktur. “Tzu’nun boşluğun önemine dair yaptığı bu açıklamayı Kuban, “bu şiir boşluğun ve fiziksel mekânın en yalın işlevsel tanımıdır” şeklinde yorumlar ve hareket yani yaşam boşlukta olur”, der (Kuban, 2013, s. 80).

Öte yandan ikili karşıtlıklar içinde baskın olanın yarattığı gerilimle, boşluk her zaman doldurulması gereken bir şeydir. Sartre’a göre,

“Bir delik gören insan onu kendi etiyle kapatmak ister. Çocuk bir delik gördüğünde parmağını ya da kolunu sokmadan edemez. Demek ki delik kendimi içine akıtarak varlığımı hissetmemi sağlıyor. (...) bir deliği kapatmak demek varlığın DOPDOLU (1) olabilmesi için vücudumu feda etmem anlamına geliyor. Yani kendi varlığının şuurunda olmanın baskısıyla objektif varlığı TAMAMLAMAK” (Yılmaz, 2011, s.12).

“İnsan-gerçeklinin en temel eğilimlerinden birini “doldurma eğilimi” oluşturmaktadır (Sartre, 2009, s. 717). Sartre bu eğilimi, “hem ergende, hem de yetişkinde buluruz; hayatımızın önemli bir kısmı delikleri tıkamak, boşlukları doldurmak, sembolik olarak doluyu temellendirmek ve gerçekleştirmekle geçer” demektedir (Sartre, 2009, s. 717). Sartre’ın tam ve dopdolu bir varlığı sembolik de olsa gerçekleştirmek için insanın doldurma eylemine yaptığı bu vurgu aynı zamanda insanın yokluk/hiçlik karşısındaki kaygılarını da dile getirir gibidir. Zira Heidegger’in de ifade ettiği gibi, çekildiğinde insana yokluk kalır ve kaygı ile boşlukta asılı kalır. İnsan zeminsiz bir boşluğa fırlatılır. “Hiç” yoktur, ama varlığa ait bir şeydir. “Hiç”i düşünmek insanı varlık sorusuna yaklaştırır. Heidegger’de Sartre’ın aksine tasayı ortaya çıkaran “hiç” değil, “hiç”i açığa çıkaran tasadır (Akcan, 1995, s. 78).

“...tasarlamak, bir şey için endişelenmek, birşeyden korkmak, bir şeye üzülme değildir. Bir şeye tasalanılmaz. Tasa bizi boşlukta yürütür, her şeyin ortasında ama boşlukta asılı bırakır. Tasa bizi yakaladığı zaman, boş sessizliği saçma sapan sözcüklerle doldurmak için çaresizce çırpınmamız, “hiç”in orada olduğunu kanıtlar.” (Akcan, 1995, s. 78).

Sartre’da ve Heidegger’de olduğu gibi, varlık üzerine yapılan her sorgulama yokluğu da ele almayı gerektirir. Bu nedenle çağlar boyunca varlık, felsefenin en temel konularından biri olurken, karşıtı her kavramı da beraberinde düşünmek neredeyse zorunludur. Öyle ki doğu ve batı felsefesinin boşluk kavramına yaklaşımı çoğu zaman birbirinden farklı olsa da her ikisinin de ortak özelliğini belirleyen şey bu zorunluluktur, denilebilir.

1.2 Doğu ve Batı Felsefesinde Boşluk Kavramı

Batının düalist⁴ felsefesine göre boşluğun tanımlanabilmesi nesnenin varlığı ile mümkündür. Batı felsefesi boşluğu mekân, hareket, zaman gibi belli başlı kavramlardan hareket ederek

⁴ “Herhangi bir alanda birbirlerine indirgenemeyen iki karşıt ilkenin varlığını ileri sürme... Bircilik ve çokçuluk terimleri karşılığıdır.

Felsefe alanında ilk dualist, antikçağ Yunan düşünürü Anaksagoras’tır. Anaksagoras, özdekle ruhu kesin olarak birbirinden ayırıyor ve sonsuza kadar da birbirlerinden ayrı kalacaklarını söylüyordu. Anaksagoras’ın nus adını verdiği bir ruh özdeksel yapıdadır ama yaratan olmak bakımından yaratanın karşısında bulunmakla, beraber birbirine indirgenemeyen temelli bir ikilik meydana getirir.

Fransız düşünür Descartes de evrendeki bütün gerçeklikleri birbirine indirgenemeyen ruh ve özdek ikiliğinde toplar. Dualizm, temelde tanrılık yer (öte dünya) ile insanlık yer (dünya) ayrımını ileri süren dinsel ikicilikten yansımıştır ve evrenin özdeksel birbirini yadsıyan gerici bir görüştür. Dualistlerin tümü idealisttir, çünkü özdensel yapının karşısında bir de ruhsal yapı olduğunu kabul ederler.” (Felsefe Terimleri Sözlüğü- <http://www.felsefe.gen.tr/dualizm>)

açıklamaya çalışmış, her bir kavram tek başına ya da diğer kavramlarla birlikte boşluğun tanımlanmasında temel öneme sahip olmuştur. Hareket için boşluğa gereksinim duyulduğu ifade eden Antik çağ Yunan filozoflarından Demokritos, hareket kavramının boşluk kavramı olmadan anlaşılamayacağını düşünmüştür. Var olmayanı yok kabul eden Parmenides'e karşın Demokritos felsefesinde var olmayan, boşluk olarak ele alınıp hakkında düşünce üretilir (Atış, 2012, s.107). Demokritos felsefesi, var olmayanı varlığın karşıtı olarak görürken, boşluğu da bir var olan olarak tanımlamıştır. Demokritos'un bu yaklaşımı Parmenides'in felsefesinden hareketle; "boşluk" bir gerçeklik ise var olandan farklı olmadığı, gerçeklik değilse de nesneler arasında herhangi bir boşluk olmadığının sonucudur (Aristoteles, 2001, s. 137).

Parmenides'in yaklaşımı kendinden sonraki düşünürler için boşluk kavramının tanımlanmasında bir kaynak oluştururken, tanımı ile ilgili farklı düşüncelerin ortaya atılmasına da yardımcı olmuştur. Nitekim "Parmenides'in var-olmayan kavramını hareket ve değişimi olanaklı kılan boşluk olarak değerlendirerek, onun felsefesiyle uzlaşan sadece Demokritos olmamış, Parmenides sonrası Yunan felsefesi özünde sadece varlık kavramı üzerinden değil, aynı zamanda varolmayan üzerinden de düşünce üretmeye devam etmiştir (Atış, 2012, s.119).

Boşluk kavramı Antik Yunan felsefesinde (en başından beri) varlık, var olan ve karşıtı gibi görünen yokluk kavramları çerçevesinde kendisine yer edinmiş ve bu anlamda çoğu zaman (tam karşılığı olmamakla birlikte) yoklukla eş anlamlı olarak kullanılmıştır. Ancak çağlar boyunca üzerinde düşünce üretilen "varlık" kavramı, farklı felsefe okulları, farklı akımlar ve düşünürler tarafından farklı anlam katmanlarıyla ele alınıp sorgulandığı için nasıl nesnel/objektif tek bir tanıma karşılık gelecek biçimde tanımlanamaz durumdaysa, boşluk da tanım olarak tam karşılığını bulamamıştır. Antik Grek düşünürleri ve Atomculuk Okulu⁵

⁵ Atomculuk Okulu, maddeci filozoflar Empedokles ve Anaksagoras'ın ardından Leukippos ve onun öğrencisi Demokritos tarafından benzer bir materyalizm doğrultusunda oluşturdukları ve geliştirdikleri atom düşüncesiyle anılan felsefe okulu.

Atomcu okul bir yandan Parmenides'in monist yaklaşımına öte yandan Anaksagoras'ın çoğulcu yaklaşımına bir tür tepki olarak gelişmiştir; özellikle de birincisine karşı. Demokritos yalnızca varolanları değil ruhu da atomlardan oluşan bir şey olarak düşünerek materyalizmi ileri noktalara taşımış, felsefe tarihinde materyalizm eğilimi için en güçlü başlangıç noktalarından birini meydana getirmiştir.

Atomcu okula göre evren bileşik cisimlerden oluşur, bunlarsa maddenin en küçük ve bölünemez parçası olarak kabul edilen atomlardan meydana gelir. Başka bir açıdan bu okul, evrendeki her şeyin boşluk içindeki hareketleri sonucu meydana geldiğini, dolayısıyla evrende mutlak anlamda bir nedenselliğin varolduğunu, insan ruhunun da daha incelenmiş atomların hareketinden oluştuğunu, hatta bir yerde tanrıların bile maddesel olduklarını öne sürer. Atomculuk, materyalizmin bir biçimi olarak daha sonra Epiküros ve Lukretius tarafından savunulacak ve uzun bir dönem sonra etkisini kaybedecektir. Onun 17. yüzyılda bilimsel çalışmalar ve teoriler içinde yeniden canlandığını görüyoruz (<http://tr.wikipedia.org>).

ekolünden gelen felsefecilerin ortak yaklaşımı, evrendeki her şeyin boşluk içerisindeki hareketleri sonucunda gerçekleştiği yönündedir. Demokritos'un hareketin ancak boşluk içinde olanaklı olduğunu ortaya koyması Grek felsefesinde evrenbilim çalışmasının temelini oluşturmuş ve hareket ve değişimin kabulü salt varlık probleminden uzaklaşılmasını sağlamıştır. Zira “felsefe salt varlık felsefesi değil kozmolojinin de yapmak istediğinde *arkhe* ve oluş problemlerini ve bu problemleri aktif kılacak olan hareket, değişim ve boşluk kavramlarını ele almak zorundadır.” (Atış, 2012, s.119).

Demokritos felsefesinde boşluk atom gibi dolu olmayan var olanlardır. Ancak atomların hareket edebilmesi için de boşluğa gereksinim vardır. Bu nedenle de boşluk gerçektir. “Boşluk atomların içini doldurmasıyla dolar ve var olur. Bir şey dolu olduğu anda varlık kazandığı için artık yokluğundan söz edilemez.” (Atış, 2012, s.117). Bu görüşü benimseyen düşünürler bir nedenselliğin var olduğunu ve ruhun da atomların hareketinden oluştuğu, bir bakıma tanrıların bile maddesel olduklarını öne sürmüşlerdir. Leukippos ve Demokritos'un başı çektiği evrenin atomlarla ifade edilebileceğini, evrende yer alan nesnelerin atomların birleşmesinden oluştuğunu savunan fizikçilere karşı Aristoteles'in madde ve form ile açıkladığı evren anlayışında, boşluğun bir gerçeklik olarak kabul edilmediği görülür.

Aristoteles'e göre boşluk “...içinde hiçbir duyulur cismin bulunmadığı aralık, ara nesne (diastema) dir” (Aristoteles, 2001 s. 161). “İnsanlar her varolanın bir cisim olduğuna inandıklarından içinde genelde hiçbir şey olmayan şeyin boşluk olduğunu söylerler. Bunun için onlara göre havayla dolu olan şey boşluk”tur (Aristoteles, 2001, s. 161). Aristoteles için boşluk “...içinde ne belli bir nesne ne de cisimsel bir varlık bulunan şeydir” (Aristoteles, 2001, s. 165).

Aristoteles, mekânı da bu tanım üzerinden “saran cismin sarılan cisimle birleştiği sınır” olarak ifade ederken, var olan her nesnenin mutlak bir mekânının da olması gerektiğine vurgu yapmıştır (Aristoteles, 2001, s. 153). Buna göre boşluğun varlığının kabulü, mekânın da varlığının kabulünün bir göstergesi niteliğindedir.

Batının rasyonalist düşünce yapısı “boşluk” kavramını daha fiziksel bir zemin üzerinden büyüteç altına alırken, İslam filozofları boşluk kavramını tasavvufi (içsel) açıdan ele almayı tercih etmişlerdir. Aristoteles felsefesinden büyük oranda etkilendikleri görülen İslam filozofları, zaman, mekân, hareket gibi kavramlar üzerinden bir tanıma gitmenin doğru olacağını düşünmüşler, bununla birlikte, boşluğun bir var olan olup olmadığı hakkında

araştırmalar gerçekleştirmişlerdir. İslam filozoflarına göre, öncelikli olarak tartışılması gereken şey, evrenin sınırlı bir mekân olarak kavranıp kavranamayacağı, onun ötesinde boşluğun ve doluluğun bulunup bulunmadığıdır.

Nesnenin varlığının hangi koşullara bağlı olduğunu sormak, onun hangi koşullarda yok olacağı, hangi koşulların onu yok olmaya yaklaştırdığı, geride bıraktıkları ile ilişkisinin ne olduğu gibi soruları çağırır. Ayrıca nesnenin hangi ilkelerden oluştuğu ve bu ilkelerin ne ölçüde kavranabildiği sorularını da gündeme getirir. Böyle sorularla belirlenen metafizik, Aristoteles'in "ilk felsefe" diye nitelendirdiği ve daha az yıpranmış bir terimle "varlıkbilim" dediğimiz felsefe dalıdır (Denkel, 1986, s. 8).

İslam filozoflarından Farabi (872-950), boşluk kavramını varlık üzerinden tanımlama yoluna gitmiş, insan aklının ulaşabileceği en genel kavramın varlık olduğunu, bu yüzden de tanımının yapılamayacağını öne sürmüştür. Farabi, varlıkları sınıflandırırken en üstte olandan yere doğru bir sıra takip etmiştir. İnsanın akıl ile algılayacağı ilk varlığın tanrı olduğunu, yere doğru inildikçe toprak, su, hava ve ateşin oluştuğunu, bu dört unsurun her birinde sıcaklık-soğukluk gibi karşıtlıklar ile maddeyi oluşturduğunu dile getiren Farabi, bununla evrenin maddeler ile kuşatıldığını ve bu evrende boşluğa yer olmadığını savunur. Farabi'nin bu görüşü Aristoteles'den beri devam eden Meşşai⁶ geleneğini sürdürerek atomizmi reddeder.

Farabi'nin âlem (dünya) tasavvuru, basit cisimlerden oluşmuş bir küreden ve dışında hiçbir şeyin olmadığından ibarettir. Yani onun dışında herhangi bir boşluktan veya doluluktan bahsedilemez.

İslam felsefesinde boşluk kavramı ile ilgilenen bir diğer filozof da İbn-i Sina'dır. İbn-i Sina (980 -1037) boşluk kavramına Aristocu bir tavırla yaklaşır. Âlemin içerisinde ya da dışarısında bir boşluktan bahsetmenin mümkün olmadığını, boşluğun bir gerçeklik olarak görülemeyeceğini ileri süren İbn-i Sina, eğer boşluk bir gerçeklik olsa bir sınırının olması gerektiğini, ancak boşluğun boyutundan ve sınırından bahsedilemeyeceğini dile getirir. İbn-i Sina boşluğu mutlak bir varlık olarak görmemesine rağmen mekândan ve doluluktan söz edilebileceğini, böylelikle kabullenilebilir varlıklar olduklarını düşünür (Haklı, 2007, s. 41-58).

⁶ Meşşai Okulu: İslam Felsefesinde içinde doğa felsefesinin etkisinden sonra başlayan rasyonalist felsefe eğiliminin sistemli hale gelmesinden oluşan okul anlaşılır. İslamda Aristoculuk olarak bilinen akım olarak da bilinir.(<http://tr.wikipedia.org>)

İbn-i Sina, mekân tanımlamasında gerekli şartları dört ana grupta sıralamıştır. İlk olarak cismin mekânda yer alması gerektiği bu bağlamda bir yerinden mekâna dokunması gerektiğini, ikinci olarak cismin o mekândan ayrılabilmesini, yani yerinin değişebilir olmasını savunur. Bir başka deyişle cisim mekânda hareket edebilir olmalıdır. Üçüncü olarak da bir mekânda bir cisim bulunurken, aynı anda orada başka bir cismin de bulunmaması gerektiğini, en sonunda da bir cisim herhangi bir mekândan ayrıldığında mekânın da o cisim ile ayrılmaması gerektiğini savunur (Haklı, 2007, s. 54).

İbn-i Sina'nın bir mekânda yer alan herhangi bir cismin oradan ayrılması durumunda, bu cismin yerinin başka bir cisimle doldurulabilir olduğunu ifade etmesi, bir hareketi gerektirirken, aynı zamanda Demokritos'un hareket kavramının ancak boşlukta gerçekleşebileceği düşüncesi ile de çelişmektedir.

Boşluk kavramı, Batıdaki düşünce yapısıyla İslam felsefecileri arasında paralellik gösterirken, Doğu'da daha farklı yorumlandığı gözlenmektedir. Özellikle Tao'cu felsefenin etkisinin görüldüğü Çin felsefesinde evren bir boşluk olarak kavranırken, varlık bilimin temeli öncelikle hiçlik ve boşlukla tanımlanır.



Görsel 1. Zhan Zigian, İlkbahar'da Yolculuk / Stroll About in Spring.

Erişim: 01.06.2015. <http://goo.gl/54w1eJ>

“Yol” olarak da adlandırılan boşluk kavramının Çin felsefesindeki düşünsel temelleri Lao-Tzu ve Chuang-Tzu tarafından atılmış, boşluğun kavranışı var olan evrenin tümünü temsil

etmek olarak kullanılan “Bizatihi” (değişmeme, aynı kalma potansiyel olarak bulunma anlamını içeren kök, kaynak) ile “Görüngüsel” (iç yüzünü ve temelindeki nedenleri düşünmeksizin dış görünüşleri ile inceleme, duyularla algılanabilen şey) olarak belirlenen iki temel özellik üzerinden ele alınmıştır. Doğu felsefesinde öncelik yaşamın anlamı üzerine düşünme ve var olanın özündeki gerçeğe ulaşmak olarak kavrandığından duyular üzerinden doğayı kavrama ikincil plana itilmiştir. Özellikle doğadan seçilen dağ, vadi, nehir, yol gibi kavramlar üzerinden gelişen Çin felsefesi insanı somut değerlerden uzaklaştırmaya yönelik bir yol izlemiştir (Cheng, 2006, s. 57). Zhan Zigian’ın “İlkbahar’da Yolculuk” adlı resmine bakıldığında bir manzara ve bu manzaranın ortasında bırakılmış boş bir alan görülür (Görsel 1). Bu kompozisyon genel olarak Çin resim sanatının bir tavrıdır ve izleyicinin hayal gücü ile doldurması beklenir. Resimde kullanılan dağ, su, ağaç gibi her bir figürde olduğu gibi “boşluk” da belli bir temsiliyeti taşır. Çin resimdeki boşluk, Cheng’in de belirttiği gibi “görünür bir dünyadan görünmez bir dünyaya esin yoluyla ulaşma olanağı veren bir bağlantı”dır (Cheng, 2006, s. 51).

... Bir şey, daha önce Gökyüzü ve Toprak olarak açıklanan kavramlarla karışıyor. Ah, evet, sınırsızdır sessizlik... Kendi üzerinde değişmez biçimde, hata yapmaksızın, yıpranmaksızın dinlenerek. Orada, Gökyüzü altındaki herşeyin ana kaynağı görülebilir. Adı bizce bilinmez bu kaynağın: Ama onun, Yol olduğu bilinir.

...Görmeksizin baktığımızda, onu görünmez olarak isimlendiririz, işitmeden dinlediğimizde ise kulak’la duyulmaz o; işte birliği oluşturan ve birbiriyle harmanlanmış olarak karşımıza çıkan üç şey. Üst tarafı aydınlık, altı ise gölgeli değildir. Nesne olmayan şey tanımlanamaz; belli belirsiz dönüşüne kadar kıvrımlı bir yol izler bundan kaynaklanan şey, biçim ve suret olarak nitelendirilemez. Suret olmayan bir surettir bu (Cheng, 2006, s. 59).

“Suret olmayan bir suret” varlık olmayan bir varlık, boşluğu tanımlar gibidir ve boşluk insanın kendisini sonsuz evrende bulması, mutlak hiçliğe ulaşmasıyla tüm egolarından arındığı yerdir. Çin resmi bu açıdan ele alındığında resimsel bir eylemin çok ötesinde felsefi bir söyleme karşılık gelmekte ve Sartre ile Heidegger’in düşünceleri doğu felsefesinin boşluğa bu türden yaklaşımıyla benzerlik göstermektedir.

Chuang-Tzu boşluğa ait düşüncelerin Tao’cu felsefeden yola çıkarak kurulamayacağını gene Tao’cu felsefe üzerinden tanımlarken,

...Söze şöylece girişiverdi: “Tao, belki de hiç duymadı... İşitilen, onun sesi değildir. Tao, görmedi belki de; görülen o değildi. Belki, hiçbir açıklamada bulunmadı Tao; açıklanan düşünce ona ait değildi. Onun oluşturduğu biçimler, biçim olmaktan uzaktır. Tao isimlendirilemez.” Ve ekledi: Tao hakkında soru soranı yanıtlayan, Tao’yu tanımaz aslında; Tao üzerine kolayca soru sormak, Tao hakkında söylemlerin bile henüz duyulmamış olduğunu gösterir. Gerçek olan şu ki, Tao ne soru sorulmasına izin verir ne de sorulan soruları yanıtlamaya... Tao hakkında herhangi bir sorgu içermeyen soru sormak, sonlanmış bir şey üzerine düşünmek gibidir. Tao hakkında yanıt niteliği taşımayan bir yanıt vermek, içsellikten yoksul olmak gibi bir anlam taşır. Her kim ki sonlanmış bir şey üzerine soru yönelten birine, içselliği içermeyen bir yanıt verir, o kişi, ne dış dünyayı ne de onun kaynağını ele geçirme olanağına sahiptir. K’ouenlouen tepesine ulaşamayacağı gibi, o yüce boşluk kavramının sırrına da eremez... (Cheng, 2006, s. 60).

Tao’cu felsefe boşluk üzerinden bütüne ulaşmayı amaçlar. Lao-Tzu bütünlüğü “Temel bütünlük, görünürdeki boşluktur. Tükenmez olandır” biçiminde tanımlarken, boşluk-doluluk arasındaki zıtlıkları birer tamamlayıcı eleman olarak kurar (Cheng, 2006, s. 60).

1.2.1. Doğu ve Batı Felsefesinde Boşluk Kavramının Sanata Etkisi

Boşluk kavramının doğu ve batı felsefesinde nasıl algılandığı doğrudan ya da dolaylı olarak sanatı da etkilemiş, doğu ve batı sanatı boşluk kavramına yönelik farklı yaklaşımlar çerçevesinde şekillenmiştir. Çin resminde boşluk “vadi” ile temsil edildiğinden gökyüzü ile toprağın ayrımı, vadi aracılığı ile sağlanır. Resimlerde yüzeyin tamamen doldurulmaması izleyenin bu boşluklar aracılığıyla görünen ile zihinde duyulanı bir araya getirmesine olanak sağlar. Çin resim sanatı genelde doğadaki nesneleri tanımak, öğretmek, göstermek amacıyla olmanın çok ötesinde, evrenin gizeminin derin düşünme ile kavranabileceğini belirtmiş, bu düşünme eyleminin başlıca aktörü olarak da resmin yüzeyinde bırakılan boş alanları kullanmıştır. Oysaki 19.yüzyıl batı resim sanatında çoğunlukla yüzeyde düşünmeye ait boş bir yüzeyin bırakılmadığı, sınırları belli bir alan görülür.



Görsel 2. Edouard Manet, 1862, Tuileries’de Müzik / Music in the Tuileries.

Erişim: 01.06.2015. <https://goo.gl/VhrEsm>

İzleyicinin bakışı belirlenmiş sınırlı bir alan içerisinde (tuvalin boyutları) tutulurken, anlatılmak istenen bu sınırlar dâhilin de ifade edilmeye çalışılır. Manet’nin “Tuileries’de Müzik” adlı çalışmasına bakıldığında, tuvalin yüzeyinde oluşturulan kompozisyona perspektifin de katılımı, derinlik algısının daha iyi kavranmasını sağlamasına rağmen, boşluk neredeyse hiçe indirgenmiş, bir bakıma sınırlı alanda sadece sunulan ile yetinilmesi istenmiştir (Görsel 2). Bir başka ifadeyle bakan ve bakılan arasındaki ilişkiye kadar indirgenmiş bir resim tasavvuru elde edilmeye çalışılmıştır. Batının rasyonalist düşünce sistemi, yaşam biçimi ve maddi dünyayla olan ilişkisi açısından boşluğa nasıl yaklaştığının ipuçlarını veren bu örnek adeta Sartre’ın insanın en temel eğilimlerinden biri olarak gösterdiği “doldurma eylemi”ni aklı getirirken, doğu sanatı kendi felsefesine uygun biçimde hiçbir şeyin olmadığı mutlak hiçliğe ulaşmak ister gibidir. Elbette bunda gerçeklik algısının dönemlere olduğu kadar kültürlerle de bağlı değişebilir niteliğinin önemli bir payı vardır.

Değişen gerçeklik algısıyla birlikte insanın gerçekliğe ulaşma çabası özellikle batıda nesneleri, nesnel varlıkları kendi gerçekliğiyle algılama çabasına dönüşmüş, bunun sanattaki yansımaları, yüzeyden kopmalar, derinlik ve boyut algısını daha gerçeğe yakın yansıtmaya ihtiyacını doğurmuştur. Rönesans bu anlamda önemli gelişmelerin yaşandığı bir dönem olmuş ve gerçeklik perspektif kuralları içinde aslına en uygun biçimde yansıtılmaya çalışılırken yüzeyle de bir hesaplaşmaya gidilmiştir. Venturi bu durumu “iç desen” ve “dış desen” olarak ikiye ayırmakta, iç deseni entelektüel bir alan olarak yani üzerine düşünülmesi gereken bir

düşünce alanı olarak görürken, dış deseni çizgi olarak görmüştür. Venturi iç desen ve dış desen arasındaki ayrımı Giotto ve Simone Martini'nin çalışmaları üzerinden örneklendirmekte ve iç desene ait vurguyu Giotto'nun "İsa'nın Doğumu" adlı çalışması üzerinden tanımlayıp aranması gerekenin güzel bir çizimin ötesinde, tuval yüzeyinde neden o figürün kullanıldığı olduğunu ifade etmektedir (Venturi, 1954, s. 27).



Görsel 3. Simone Martini, 1333, Tebşir / Maesta.

Erişim : 01.06.2015. http://it.wikipedia.org/wiki/Simone_Martini



Görsel 4. Giotto Di Bondone, 1305, İsa'nın Doğumu / Birth of Jesus.

Erişim : 01.06.2015. <http://goo.gl/mDslhy>

...bir dağ, bir kaya kitlesidir ve bizatihi kendi vasıflarına sahiptir... Onun kayalarında kuvvetli bir realite hissi hâkimdir fakat bu realite bizatihi bir dağ realitesi değildir; ağırlık, sağlamlık, sertlik vesaire gibi vasıfların realitesidir (Venturi, 1954, s. 21).

Burada düşünülmesi istenen doğrudan bir anlatımın ötesinde, daha içsel bir düşünüşe çağrı niteliğindedir.

Simone'nin kompozisyonunda ise resim her ne kadar derinlik hissi oluşturmuyormuş gibi görünse de genel itibariyle yüzeyseldir. Çizgiler daha net ve dekoratiftir. Aynı zamanda Simone, sanat tarihinin en büyük renk ustalarından biri olarak görülmesine sebep olan, rengin yüzeydeki etkisini de hesaba katmıştır (Görsel 3-4).

Doğu'ya geçildiğinde bu türden bir etki alanı minyatürde açıkça görülebilmektedir. Renklerin ana tonlarındaki kurulumu minyatürde kullanılan mavinin uyandırdığı boşluk hissine karşılık gelirken, minyatürün temel özellikleri incelendiğinde batıdaki tanıma karşılık gelen bir perspektif anlayışı görülmez. Derinlik yoktur, gölge-ışık oyunları kullanılmaz, hacim verilmez, minyatür hiçbir şekilde boşluk ve belirsizlik göstermemelidir. Konturlar nettir, bu yüzden üçüncü boyutta bir algıdan uzaktır. Ancak 15. yüzyılın sonları ile birlikte minyatürde mimari çizimlerin de kompozisyona katılmasıyla derinlik ve boşluk etkisi

görülmeye başlanmıştır. Bu etki sayesinde İzleyicinin gözü derinlere çekilmeye çalışılmış, sonucunda mekân daha algılanır hale gelmiştir.

1.3. Mekân-Boşluk İlişkisi

İnsanın dış dünyayı ve kendisini kavramasında ilk edimi bilgidir, bilme eylemidir. Bilme yoluyla kendisini ve dış dünyayı tanımaya yönelik bir eylem içindedir. İnsanın nesnel dünyayla kurduğu ilişki dâhilinde söz konusu olabilecek her türden kavramanın ancak duyular aracılığıyla gerçekleşebileceği düşünüldüğünde, bu durumda algılanan, kavranan şeylerin de öncelikle bir bilgi nesnesi olarak adlandırılması gerekir. Dış dünyayla ilişkisinde öncelikle bilme, tanıma, kavrama ve eyleme amacını güden insanın bu edimi aynı zamanda kendisine, kendi öznelliğine de yönelmesi anlamına gelmekte ve dolayısıyla dış dünyayı algımlarken kendisini de algılayan/tanıyan insanın bir özne olarak kendisini belirleyişi nesnel dünyayla ilişkisi dâhilinde gerçekleşmektedir. Nitekim Hühnerfeld'in de ifade ettiği gibi,

İnsan dış dünya karşısında bir tavır alır (...) onu değişik şekillerde hissedip yaşar (...), bu dünya hakkında değişik kanaatler edinir.(...) Ve şurası gerçektir ki, insanın ne olduğu, ne yaptığı, ne düşündüğü dünyayı kavramanın bu ilksel edimlerine bağlıdır (Hühnerfeld, 1994, s.16).

Kuşkusuz bu noktada dünyayı kavramanın tek yolu yalnızca duyular ve akıl aracılığıyla elde edilebilecek bir bilgi ilgisine dayanmayacak, aynı zamanda gündelik yaşam pratiğini de kapsayacak biçimde bir tür duygudaşlığa ve sezgiye dayalı daha içsel bir yaklaşımı da gerekli kılacaktır. Tıpkı uçsuz bucaksız, bilinmezliklerle dolu dünyada kendisini korunmasız bir boşlukta bulan insanın öncelikle korunma ve yaşama güdüsüyle bilinmeyen bilmeye çalışması, sonra bilgiyi yaşantıya dönüştürüp giderek dünyayı kendisinin kılarken doldurduğu boşluklarla birlikte kendisini de dönüştürmesinde olduğu gibi. İnsanın evrenle ilişkisi var olanla olduğu kadar aynı zamanda boşlukla da olan ilgisidir. İlk insandan beridir ki insan hep boşluğa müdahale etme ihtiyacı duymuş, boşluğu doldurduğu ölçüde dünyayı kendisine ait kılıp şekillendirmiştir. Dış dünyada nerede konumlanması gerektiğine dair bilgiye zaman içerisinde ulaşmaya başlayan insan, nesnelerle, nesnel dünyayla kurduğu ilişki dâhilinde boşluğu doldurup, şekillendirirken yarattığı mekânlarla yeni yaşam alanları oluşturmuş ve boşluk zamanla mekânı oluşturan fiziksel bir öge olmanın dışında, kimi zaman sembolik, kimi zaman ideolojik ya da kavramsal anlamda mekâna çeşitli katkılarda bulunmuştur. Genel bir bakışta göstereceği gibi boşluk daha çok mekân tanımları içinde kendisine yer edinmekte

ve “doluluk” la birlikte mekânı oluşturan temel fiziksel öğelerden biri olarak kabul edilmektedir.

“Mekân” kelimesinin Türk Dil Kurumu Büyük Türkçe Sözlükteki karşılığı “1. Yer, bulunulan yer. 2. Ev, yurt. 3. *gök b. esk. Uzak*” olarak verilmektedir (www.tdk.gov.tr). Buna göre “mekân” belli bir yeri, sınırları ve kapsamı belirlenmiş yeri işaret ettiği gibi, sınırsız bir “yer(sizliği)” boşluğu da kapsayan bir anlam içermektedir. Nitekim gerek “hem burada”, “hem de orada” olma haliyle, gerekse somut olduğu kadar içerdiği soyut anlamıyla çok yönlü bir içeriğe sahip olan mekân kavramı, genel anlamıyla insanı çevresinden belli ölçüde ayıran ve içerisinde eylemlerini sürdürmesine olanak tanıyan “boşluk” olarak da tanımlanır (www.tdk.gov.tr). Zevi’nin mekân tanımı tam da boşluğa vurgu yapar niteliktedir. Zevi’ye göre mekân, “bizi çeviren üç boyutlu boşluk”ken aynı şekilde Rasmussen de mekânı “mimari olarak biçimlendirilmiş boşluk” olarak tanımlamaktadır (Zevi, Rasmussen, Gülmez’den Akt. Kuloğlu 1996, s 205). O halde boşluk mekânın tanımlanmasında anahtar sözcüklerden birini oluşturmakta, ister sınırları belirlenmiş, isterse sınırsız olsun, boşluğu kapsamayan bir mekân tanımına ulaşamamaktadır. Boşluğun mekân tanımları içinde vazgeçilmez bir öneme sahip olması, mekânı var edenin boşluk olmasından kaynaklanmaktadır. Gür’e göre de boşluk mekânın olmazsa olmazıdır. Gür mekân ve boşluk arasındaki ilişkiyi şöyle ifade eder, “mekan, insanın insanla, insanın nesneyle ve nesnenin nesneyle olan aralıklarının, uzaklıklarının ve ilişkilerinin, kısacası, bizi saran boşluğun üç boyutlu bir anlatımıdır.” (Zevi, Rasmussen, Gülmez’den Akt. Kuloğlu 1996, s 205). Öte yandan Kuloğlu’nun da ifade ettiği gibi, boşluk mekân yaratmanın ötesinde mekânlar arasındaki ilişkiyi de belirleyen, yönlendiren en temel elemanlardandır. Nitekim gerek mimari mekânı gerekse kentsel mekânı oluşturan temel öğeler boşluk ve doluluktur (Kuloğlu, 2013). Mekânın algılanmasında öncelikli olarak duyuların önemli bir rolü vardır. Kuşkusuz görme duyusu tüm duyular içinde üst düzey bir duyu olarak ön plana çıkar. Aynı zamanda işitme de görme gibi üst duyulardır. Nesnenin bilgisine ulaşmanın temelleri başta üst duyular üzerinden kurulurken aşağı duyuların da katılımı ile nesnenin bilgisine daha kesin ulaşılabilecektir. Bu bağlamda üst ve aşağı duyuların neyi içerdiğini bilmek faydalı olacaktır.

Aşağı duyular, duyu objeleri ile teması gerektirdiği halde, yukarı duyularda böyle bir temasa ihtiyaç yoktur, duyu obje’leri daima bizim dışımızdadır. Bunun için de onlar, kendine özgü, hür bir ruhi etki meydana getirebilirler. Buna karşılık, öbür duyular bedenle temas etme gibi bir şarta dayandıklarından, hür olmayıp

bağımlıdırlar. Öte yandan görme ve işitme duyuları çeşitli algı bileşikleri meydana getirdikleri halde öbür duyular bu olanaktan yoksundurlar. (Tunalı, 1983, s. 33).

Nesnenin bilgisine ulaşmada duyuların oynadığı temel rol, aynı biçimde mekânın bilgisine ulaşmak için de geçerlidir. Bu noktada üst duyu olarak adlandırılan görme duyusu herhangi bir teması gerektirmeksizin mekânın kavranmasını sağladığı gibi, diğer duyuların da devreye girmesi daha zengin ve çok yönlü bir kavrayışı beraberinde getirecektir. Dolayısıyla, mekânın sadece görme duyusu üzerinden değil dokunma, tatma, koklama gibi diğer duyuların da katılımı ile algılanması onu “gerçek” tanımına kavuşturacaktır.

İnsanın dış dünyayla ilişkisinde kavramaya yöneldiği her nesne, duyu verileri süzgecinden geçirilmeye çalışılsa da, asıl olanın nesnenin diğer nesnelerden bağımsız olarak mekân içerisinde nasıl ve ne sebeple konumlandığıdır. Bu durum aynı zamanda nesnenin olduğu gibi mekânın da var olmak için başka şeylere ihtiyaç duyup duymadığının sorgulanmasını gerekli kılar.

Aristoteles’in mekâna ilişkin tanımında mekânın sadece sınırları ve içerisindekiler ile var olmadığını, aynı zamanda enerjiyi de barındırdığına dair görüşü, sadece duyu organlarına dayanarak algılanmasının eksik olacağı görüşünü de destekler niteliktedir.

İlk çağlardan itibaren çevresini anlamaya çalışan insan zaman içinde kendisine ait sınırlar oluşturmaya, kendi mekânını kurmaya başlar. Doğada kendine korunaklı bir yer arayışında olan insan için öncelik, dünya ile arasında kalan alanı/“boşluğu” kavramak, konumlandığı bu dünya da kendisine fiziksel varlığı dışında bir alan, bir yer bulmaktır. Kendisine ait bir alan yaratmak için “her şeyi bir arada tutan boşluğu” bölmeye, parçalamaya, sınırlandırmaya başlayan insanın bu eylemi zamanla içerisi-dışarısı, yer-gök gibi karşıt kavramların da oluşmasını beraberinde getirmiştir.

Mekânın iç ve dış ile olan bağlantısı düşünüldüğünde, insanın mekânda nasıl konumlanması gerektiğine, kendisini mekâna göre nasıl konumlandıracağına dair algı, mekanın içerisinde ya da dışarısında olma durumuna bağlıdır. Tam bu noktada sınır kavramı devreye girer. Sınır kavramı bu bağlamın önemli bir noktasında, tam da ortasında yer alır. Bu durum mekân olarak adlandırılan “saran ve sarılan nesnenin sınırlarının” sınırı oluşturacak ortak bir ara nesne ile (çizgi, duvar, yerdeki taş gibi herhangi bir nesne de olabilir) belirlenmesini gerekli kılar. “Evren” bilğimiz dâhilinde sınırları belli bir mekân olarak düşünüldüğünde, üzerinde yer edinmiş olan her nesnel öge kendi sınırını oluştururken aynı zamanda evrenle olan sınırını

da ister istemez oluşturmaya başlar. Gaston Bachelard'ın “Uzamın Poetikası” kitabında yer verdiği “burada ile orada diyalektiği” tam da bu bağlamda yerini bulurken, sınırı sadece fiziki bir yapılanma olarak düşünmek eksik bir tanıma varılmasına sebep olacaktır (Bachelard, 2008, s. 304). Çünkü sınır, sadece fiziki bir yapılanmanın çok ötesindeki bir duruma da karşılık gelmektedir. Sınır aynı zamanda bir algı meselesidir. Yani bilinen ve bilinmeyen arasında da bir ara alanda oluşabilir.

Mekânın algılanmasında yalnızca duyuların değil duyguların da önemli rolü vardır. Nitekim duyular aracılığıyla sağlanan izlenimlerin, birikimlerin, anıların, zamanın, belleğin de katılımı ile mekân algısı değişmeye, dönüşmeye, artık sadece korunmak için sığınılan yer olmanın dışına çıkmaya başlayacaktır. Mağaradan çıkan insan, artık dış dünya ile arasında kalan boşluğu daha iyi kavramaya, onu ihtiyaçları dâhilinde şekillendirmeye girişirken, oluşturduğu sınırlarla birlikte kendisine ait öznel yaşam alanında korunduğu bu alanı “mahrem” bir yapıya da dönüştürmeye başlayan olacaktır. Gaston Bachelard bu yapıyı “ev” kavramı üzerinden ele alırken, yaşadığımız uzam ile diyalektiğin “ev” kavramı üzerinden kurulduğunu, içerisinde düşlemi barındırdığını ve insanın varlığının ilk dünyası olduğunu savunur. “Ev olmazsa, insan dağılmış bir varlık olurdu. Ev, insanı gökten inen fırtınalara karşı olduğu gibi, yaşamda karşılaştığı fırtınalara karşıda ayakta tutar. Ev hem beden, hem de ruhtur (Bachelard, 2008, s. 41).

Anlamı değişmeye, genişlemeye başlayan mekânın varlık problemi ilk çağlardan günümüze kadar olan süreçte hep farklı algılanagelmıştır. Evrende konumlanan nesnelerin biraradalığında olduğu gibi, yaşam alanlarının da birbirleriyle olan ilişkisi, yeni mekânların oluşmasını sağlamış, bu durum dış dünyayı olduğu gibi, onu kuran öznenin değişmesini de zorunlu kılmıştır. Öte yandan, özne ve içerisinde varlığını sürdürdüğü mekân arasındaki mesafe giderek azalmaya başlamış, mekân özneye, özne de mekâna dair referansları taşır hale gelmiştir. Böylece özne ile mekân arasındaki ilişkisel bağlar giderek daha da kuvvetlenmeye başlarken yarattığı mekânı zamanla daha üst bir bilinçle kavramaya ve sadece örtülü bir yapı olmasının dışında öznel, dini, ideolojik, sosyal vb. eylemlerini sürdürdüğü bir alana dönüştürme çabasına girişmiştir.

İnsanla birlikte nesnelerin mekândaki konumlanmaları da içerisinde yer alan boşluğun varlığının her an için yeniden sorgulanması gerektiğine işaret eder. Bu durum aynı zamanda, mekânın sınırlarının yeniden belirlenmesini, yeni yaşam alanlarının oluşturulmasını

sağlayacaktır. Önceleri sadece sığınma ve korunma güdüsüyle yaratılan mekânlar zamanla, ihtiyaçların gerektirdiği biçimde yeniden inşa edilen farklı bir mekân anlayışına dönüşmeye başlar. İnsanın eklemlenmesi ile anlamı genişlemeye başlayan mekân, içerisinde barındırdığı insana dair anıları ile belleğe hitap ederken, aynı zamanda bir mekâna ait olma durumu ile “aidiyet” kavramına, süregelen yaşantısı ile deneysel bir alana dönüşür. Böylece insan içerisinde yaşantısını sürdürdüğü bu alanı kendine göre düzenlemeye başlar. Norberg-Schulz, üzerinde eylemlerini gerçekleştirdiği bu alanı “varoluşsal mekân” kavramı üzerinden tanımlar.

İnsanın duyu organları ile algıladığı fiziksel mekânın ilişkiler, anılar, beklentiler gibi örneklenebilen, bilişe dayalı öznel yollarla tanımlanmasıdır. Bu mekân pasif olmayıp insanın eylemleri tarafından sürekli olarak yeniden yaratılan ya da biçimlenen mekândır (Gür, 1996, s. 44).

Mekânın, fiziksel ve algılanan olmasının yanı sıra, tasarlanan da olduğu fikrinden hareketle üzerine çalışmalar yürüten Henri Lefebvre, öncelikle üzerinde durulması gerekenin fiziksel mekânın, en yalın anlatımıyla boşluk üzerinden tanımlanan alanın tespit edilmesi, bununla birlikte aklın çözümleyici mantığı ile duysal olarak kavranması gerektiğini savunur. Mekânın ne salt bir nesne ne de soyut bir kavram olduğunu, bundan ötürü de canlı ve değişken olduğunu ifade eden Lefebvre, fiziksel, algısal ve aynı zamanda tasarlanan olarak kurulan mekânın, içerisinde hareketi de barındırdığından toplumun gereksinimleri dâhilinde sürekli yeniden kurgulanması gerektiğine vurgu yapar (Alvar, 2009, s. 8). Marx ise bu türden bir üretimin mekânı bir “meta” ya dönüştüğünü ifade eder (Alvar, 2009, s. 8).

1.4 Mimari, Mekân ve Boşluk İlişkisi

“Sınırları belirlenmiş alan” olarak, fiziksel tanımının çok ötesinde, çeşitli duyuların yanı sıra duygular, ekilenimler, inançlar vs. ile bilgisine ulaşılmaya çalışılan mekân kavramı, insanın dış dünya ile olan diyalektik ilişkisi çerçevesinde çok yönlü olarak irdelenmesi gereken bir kavramdır. Evrenin sınırlarını ve ötesinde ne olduğuna dair bilgiye ulaşmanın çabasında olan insan için mekân kavramı tanımını yer, boşluk, hareket, zaman gibi kavramlar üzerinden kurmaya çalışırken aynı zamanda insan için yaşanılan yer olması bakımından, yeniden organize edilmesi gereken bir alana da dönüşür. Beğeniler ve ihtiyaçlar doğrultusunda eklenen her yeni nesne ile değişmeye, dönüşmeye başlayan mekân, zaman içerisinde insan ile olan bağlarını kuvvetlendirmeye başlar. İç ve dışın sınırlarının netleşmeye başladığı bu ortamda kendine ait özel yaşam alanlarını kurmaya başlayan insan, mimarinin yardımı ile

evrenin sonsuz sınırlarından kurtulup, kendi sınırlarını oluşturmaya girişir. Bu durum aynı zamanda insanın boşluk ile mücadelesine kadar uzanan bir duruma yönelecektir.

Mağaradan günümüz modern yerleşim alanlarına kadar uzanan süreçte sürekli değişkenlik gösteren mekân, tanımının temellerini insan üzerinden kurarken mimarinin de katılımıyla yeni bir düzene kavuşur. Mimari, kendine ait düzeni sadece yapısal elemanların boyutları, penceresi, kapısı, tavanı gibi insan ölçeği üzerinden değil, aynı zamanda kullanım amaçları ile de (ev, tapınak, ahır vb.) kurmaya girişir.

İnsanın kendisini kuşatan ve henüz keşfetmeye başladığı çevresi ile olan ilişkisinde güvenilir olarak kabul ettiği görme eylemi⁷ dışında diğer duyuların da katılımı evrenle arasındaki bağları güçlendirmeye, mimari ve mekân arasındaki ilişkiyi yer, zaman gibi kavramların da katılımı ile zenginleştirmeye başlar. Bu deneyimleri mimarlık üzerinden ele alarak ortaya koymaya çalışan Juhani Pallasmaa'ya göre,

Mimarlık, kendimizi mekân ve zamanla ilişkilendirmede ve bu boyutlara insani bir ölçü vermedeki birincil aracımızdır. Mimarlık sınırsız mekânı ve sonsuz zamanı evcilleştirerek insan için katlanılır, yaşanılır ve anlaşılır kılar. Mekân ile zamanın bu karşılıklı bağımlılığının sonucu olarak, duyularla ilgili dış ve iç mekân, fiziksel ve tinsel, maddesel ve zihinsel, bilinçsiz ve bilinçli önceliklerimizin diyalektiğinin sanatların ve mimarlığın doğasında özsel bir etkisi vardır (Pallasmaa, 2011, s. 22).

Pallasmaa'nın sözünü ettiği mimarlık zamanla iç ve dışın sınırlarını da keskinleştirmeye başlayacaktır. Belirlediği sınırlar içerisinde özel bir yaşam alanı kuran insanın, kendisini dış dünyadan ayıran yeni mekân anlayışı ile Aristo'nun evrenin sınırı olarak gördüğü "gök kubbe" yerini mimari yapının tavanına bırakmıştır.

Mekânın insanı doğadan koparması bir terk ediş olmaktan daha çok dış dünyanın yeniden keşfedilmesine neden olmuştur. Mekân, yapısı gereği kurulumunu öncelikle doğadan edindiği bilgi ile (doğanın taklidi) oluştururken, doğal mekânı oluşturan yeryüzü, gökyüzü, ağaç vb. elemanlar mimari mekânda taban, tavan, duvar, sütun gibi yapı elemanlarına dönüşürler. Doğadan yavaş yavaş izole yaşamaya başlayan insan, mimari düzende yeniden kurulan yeni mekân algısı ile yaşamını sürdürmeye devam eder. Oluşturulan bu mimari mekân, doğanın bir kısmının duvarlarla ve tavanlarla örülmesine, bunun neticesinde de dış dünya ile arasına giren sınırlar dâhilinde iç ve dış kavramlarının yeniden sorgulanmasına neden olur. Artık sınır gibi

⁷ Cezanne bu durumu biraz daha derinlemesine ele alırken görmeyi sadece retinal bir eylem olmanın yanı sıra akıl ile görmenin gerektiğini söyler. "nesneleri derinliğini, kayganlığını, yumuşaklığını, sertliğini görürüz" (Pallasmaa, 2011, s. 54)

iç ve dış da sadece evren üzerinden değil, aynı zamanda mimari yapı üzerinden de sorgulanacaktır. Yapının kendisi tarafından sınırlanan iç mekân, yapının dışına çıkıldığında sadece sahip olduğu kütlesi ile değil, aynı zamanda dışarda oluşturulmuş olan başka yapılarla beraber de ilişkilendirilmeye başlanacaktır.

Mimari yapının inşasında, bulunduğu yerin doğal yapısı, iklimi, hangi kullanım amacı için inşa edildiği gibi birçok referansın da işin içine katılması, mekânın sadece duvar, tavan, pencere, kapı gibi elemanlarla oluşturulmuş bir yapı olmaktan çıkıp içerisinde döneminin belli özelliklerini barındıran ve kullanım amacını simgeleyen bir üsluba kavuşmasına yol açacaktır. Artık mekân, “insanı çevresinden belli ölçüde ayıran ve içerisinde eylemlerini sürdürmesine uygun boşluk” biçiminde tanımlanmanın çok ötesinde gözün ve aklın sınırlarını zorlamaya başlayacaktır.

Zaman içerisinde kazanılan bilgi ve beceri sayesinde insanın algısını yeniden gözden geçirmek zorunda bırakan mimari, yapıyı oluştururken kimi zaman boşluk üzerinden, kimi zamansa doluluk üzerinden mekân ile hesaplaşma yoluna gitmiştir. Mimaride form dönemlere göre değişiklik göstermiş ve dönemsel üsluplar farklı mimari formları gündeme getirirken temel hareket noktası hep boşluğun ve doluluğun nasıl biçimleneceği üzerinden yürütülmüştür. Nitekim Akı ve Erdönmez’in de ifade ettiği gibi “mimari de form, kütle ile boşluğun kesişim noktasında ortaya çıkar. Mimari bir formu oluştururken yalnızca o kütlenin ve onun içine hapsettiği boşluğun değil, formun içinde yer aldığı ve ona mekânsal boşluğun da farkında olmak gerekmektedir.” (Akı, Erdönmez, 2005, s. 69). Bu türden bir ifadeyi iki farklı mimari üslup üzerinden örneklemek gerekirse, Gotik mimari ile Rönesans mimarisi arasındaki yapısal farklılıklar, mekân kavramının boşluk üzerinden nasıl bir değişime uğradığını da gözler önüne serecektir.

XII. yüzyıl ortalarında Fransa’da ortaya çıkan Gotik üslup, daha çok mimari üzerinden değerlendirilirken, kilisenin kent ve kent yaşantısı üzerindeki baskısı yüzünden, üslubun başlıca sembolü olan Gotik katedraller ağırlık kazanmıştır. Gotik mimarinin başlıca özellikleri incelendiğinde, dikey elemanlar ve yüksekliğin ön planda olduğu göze çarpar. Gotik yapı, içerisinde oluşturulmaya çalışılan boşluk ile içerisine giren insanın dünyevi dünyadan uzaklaşıp ruhani dünya ile buluşması için aracı olan bir yapıya dönüşür. Gotik’ten Rönesans’a geçişte bu dikey yapı kendisini düşey düzlemdeki yapıya dönüştürürken aynı zaman içerisindeki boşluğu da biçimlendirmeye başlar. Rönesans’a “boşlukların mimarisi” denmesi,

önceliğin boşluğu işlemeye dayanması ve mekânın içerisindeki boşlukları anlamlı hale getirme çabasından kaynaklanmaktadır. Nitekim mimari mekânı biçimlendiren, ona belli bir form kazandıran en önemli öğelerden biri boşluktur. Boşluğun mimari mekândaki formunun değişmesi mekânın görsel ve sembolik boyutunu etkilediği gibi, anlamı üzerinde de doğrudan bir etki bırakır. Elbette değişen sosyo-ekonomik koşullar, inançlar, toplumsal, kültürel, teknolojik gelişmeler mimariyi ve mekânı doğrudan etkilemiş, farklı deneyimler, farklı mekân algıları yaratmıştır. Ancak amaç ne olursa olsun boşluğun mimari mekânlarda kullanımı dönem özelliklerine bağlı olarak genelde estetik beklentilere karşılık gelmiş ve değişen boşluk algısı özellikle belli bir döneme kadar mimariye bağlı olarak varlığını sürdüren heykel sanatının gelişimini doğrudan etkilemiştir. Zamanla mimariden koparak kendi başına bağımsız varlığıyla belli bir mekân içinde boşlukta yerini alan heykel artık kendisini boşlukla birlikte konumlandırmaya başlamış ve zamanla boşluğun anlamı ve kavramı üzerine düşünmek özellikle modern sanatla birlikte plastik sanatlarda günümüz sanatını da etkileyecek biçimde önemli gelişmelere kapı aralamıştır.

2. SANAT TARİHSEL SÜREÇTE BOŞLUK KAVRAMI

2.1 Antikiteden 20. Yüzyıla: Boşluğun Serüveni ve Heykel

İlk insandan başlayıp günümüze kadar uzanan tarihsel süreçte sürekli değişimlerin yaşandığı evren gibi kavramların da değişime uğraması, boşluk kavramının da zamana bağlı olarak her dönemle birlikte yeniden ele alınmasını gerekli kılarken, insanın henüz tam olarak kavrayamadığı evren içerisinde kendini konumlandırmaya çalışması, onu dış dünyanın bilgisine ulaşmaya ve evreni sonsuz denemeler alanı olarak görmeye yönlendirmiştir. Doğanın zorlayıcı koşulları karşısında ayakta kalma mücadelesi veren insanın, fiziksel değişiminin yanı sıra duyularının da devreye girmesiyle birlikte, içerisinde yer aldığı evrene olduğu kadar onu çevreleyen boşluğa karşı da algı ve kavrayışının zenginleşmesi, dış dünyayı kendisi için daha güvenilir bir alana dönüştürmeye başlamasına neden olacaktır.

Ernst Fischer insanlığın içerisinde bulunduğu bu durumu, insan beyninin artık hiçbir şeyi sadece görüldüğü gibi düşünmemeye başladığı, nedensel ilişkileri de hesaba kattığı, böylece doğayı her gün biraz daha kölesi haline getirmeye başladığı bir süreç olarak özetlemiştir (Fischer, 2012, s. 39).

insanın bir takım araçların öbürlerinden daha yararlı olduğu, bir aracın yerine bir başkasının kullanılabileceğini bulması, giderek eldeki yetersiz aracın daha etkin bir biçime sokulabileceğini, yani bir aracın doğadan olduğu gibi alınması gerekmeyip ona bir biçim verilebileceğini ortaya çıkardı. (Fischer, 2012, s. 34).

İnsanın doğa ile başlayan mücadelesi bir yandan ona karşı üstünlük kurma savaşına dönüşürken, bir yandan da yaratıcılığının artmasına neden olmuş ve insanın doğayı kendi isteklerine, gereksinimlerine göre kurma çabası, sanatsal yaratıcılığının da başlangıcını oluşturmuştur. Nitekim “İnsanların kullanabilmesi için taşta yeni bir biçim veren ilk araç yapıcı, ilk sanatçıydı.” Fischer’in de ifade ettiği gibi, doğayla mücadele edebilmek için “gereğe göre araç” yapan insan, zamanla bu araçlar aracılığıyla kendini de yaratmış ve yararlılığın giderek artan düzeyde önem kazanması, insanın doğa içinde bir “karşı-doğa” yaratmasına yol açmıştır (Fischer, 2012, s. 49). Artık insan ilk çağ insanı olmaktan çıkmaya başlamış, koşullar karşısında nasıl bir tutum takınması gerektiğini bilen, araçlar yapabilen ve bu araçlarla doğayı evcilleştirmeye çalışan, Marx’ın deyimi ile “büyücü”ye dönüşmüştür.

Yaratıcı gücünün bilinciyle, doğaya istekleri doğrultusunda yön vermeye başlayan insanın bir süre sonra evrene ait bilgisinin yetersiz kaldığı durumlarla karşı karşıya kalması onu çözüme

ulaşmasında farklı düşünme pratiklerine yönelmeye zorlamıştır. Bu durum inanç sistemleri ve mitlerin doğuşuna öncülük ederken, doğa karşısındaki çaresizliğini; nesnel/maddesel dünyadan, nesne karşıtı manevi dünyaya yönelerek aşmaya çalışmıştır.

İlk çağ insanı, o zamana kadar neden ve nasıl olduğuna dair bilgisine ulaşamadığı şimşek, yağmur, gök gürültüsü gibi doğa olayları da dâhil olmak üzere karşılaştığı birçok şeyin cevabını mitler ve inanç sistemleri üzerinden çözme yolunu denemiştir. Çevresinde olup biteni daha iyi kavrama, kendini daha güvende hissetme eğiliminde olan insan için inanç sistemleri çerçevesinde şekillenen mitler, kültürler arasındaki farkın da belirgin bir şekilde ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Mitler ve inanışların sanat alanındaki yansımaları başlangıçta daha çok tanrılar ve tanrıçaların görünüşe ulaştırılmasıyla söz konusu olmuş, ancak insanın niteliklerinin başka bir varlığa, özellikle Tanrıya/Tanrıçalara aktarılması, yani bir anlamda öznelin doğaya yansması da denilebilecek bu türden bir “insanbiçimcilik” aynı zamanda evrenin, hiçliğin, bilinmeyenin açıklanması yolunda insan yaratıcılığının da artmasına yol açmıştır. En belirgin örneklerine Mısır ve Yunan sanatlarında rastlanan mitsel düşünme yöntemi sayesinde, bir yandan evrenin “ürpertici ve bağlayıcı giz” olarak olduğu gibi kabul edilmesi sağlanırken, diğer yandan da, doğayı, evreni, nesneleri, varlıkları ve inancı yorumlayıcı bütüncül bir imge geliştirilmiştir. Mısır sanatında daha çok “ölüm” ve “ölümsüzlük” konuları işlenirken, firavun mezarları ve tanrılar için yapılan tapınaklar bu konulara göre şekillenmiştir. “Yaşamı korumak” adına yapılan yapıtlarda kullanılan figürler ileri derecede gözlem ve uygulama becerilerine sahip görünmekle birlikte belirli kurallar çerçevesinde şekillenmiş ve durağan yapısıyla boşluğu içine çok fazla dâhil etmemiştir.⁸

Mısır heykelinde ilk çağlardan itibaren kütleden figürün yontulması ile oluşturulan heykel anlayışının benimsenmesi nedeniyle, yüzey üzerinde çok fazla bölünmeye rastlanmamış, dolayısıyla Mısır sanatının kütsel yapısı boşluğun etkin bir role sahip olmasını engellemiştir. Ne var ki piramitler açısından durum oldukça farklıdır. İnancın mimari yapılar ve sanat üzerindeki etkisine verilebilecek en iyi örneklerden biri olan piramitler, içinde ruhun yaşayabileceği bir boşluğa sahip olmasıyla aslında Mısır sanatının, gündelik yaşantı ve inanç

⁸ Öte yandan binlerce yıl belirlenen kurallar çerçevesinde hareket eden Mısır sanatı, figürlerin anlaşılması en kolay açıdan aktarılması, erkek heykellerin kadın olanlara göre daha koyu bir malzeme kullanılarak yapılması, oturan figürlerin elleri dizlerinin üzerinde konumlandırılması gerektiği gibi birçok katı kural yüzünden özgün bir biçime uzun bir süre kavuşamamıştır. Gombrich’in de belirttiği üzere “geçmişin hayran kalınan anıtlarına en iyi yaklaşmasını bilen kişinin, olasılıkla en iyi sanatçı sayılması” düşüncesi yüzünden Mısır sanatında bireysel bir tavır gözlenmemiştir (Gombrich, 1997, s. 67).

sisteminin boşlukla olan ilişkisini doğrudan ortaya koymaktadır. Dinsel semboller her türlü mimari yapının vazgeçilmez ögesi olurken boşluk her seferinde bu öğeleri güçlendirici bir etkiye sahip olmakta ve kutsallık ile boşluğun fiziksel algısı adeta birbirini tamamlamaktadır.

Kutsal bir varlık sayılan krallar bu dünyadan ayrılıp yanlarından geldikleri tanrıların arasına yükseleceklerdir. Ölümden sonra devam eden hayat inancı ve kralın kutsal bedeninin gökyüzüne kolayca çıkabilmesi için piramitlerin bu çıkışı kolaylaştırdığı düşünülebilir.

Başlangıçta Mısır sanatından etkilendiği açıkça gözlemlenen Yunan sanatı Mısır sanatına benzemekle birlikte zaman içerisinde pek çok açıdan farklılaşmış, ancak dini yapılarında farklı bir inanç sistemine karşılık gelse de kutsallık yine boşlukla ifadesini bulmuştur. Öte yandan Mısır sanatında kütle hep ön planda yer alırken, Yunan sanatında giderek, katı ve durağan kütleden oluşan biçimlerin ötesine geçilmeye başlandığı görülmektedir. Heykel artık kütlenin dışında yer alan boşlukla ilişkiye girmeye başlamış ve canlı, dinamik figürlerden oluşan bir biçim anlayışı sayesinde boşluğa daha etkin bir rol verildiği gözlenmiştir. Mısır heykelinin sonsuza kadar donup kalmış etkisini veren durağan, bir noktası ile yapıya bağlı katı formunun yerini, hareketli figürleri ile boşlukta şekillenen, yapıdan bağımsız, mekânda yer alan, daha hareketli, gerçekçi bir görünüme sahip figürler almaya başlamıştır. Kouros ve Kore olarak adlandırılan heykelerde figürler bir yanıyla zemine dokunmakla birlikte, kolların ve bacaklar arasında yer alan boşluk sayesinde vücut ile olan bağlantılarının birbirinden ayrılması, figürü katı ve durağan görüntüden uzaklaştırırken, bacağın öne atılarak kurgulanması heykele daha dinamik bir görünüm kazandırmış, böylece atılan “bir adım” boşluğu hareketle birlikte heykelin içine dâhil etmeye başlamıştır (Görsel 5). Heykelin durağan, salt kütsel yapısından uzaklaşmaya başlaması anlamına gelen tüm bu gelişmeler, aynı zamanda heykelin kendisini çevreleyen boşlukla da ele alınması gereken bir alan olduğunun ilk sinyallerini vermesi açısından önemlidir.



Görsel 5. Yunan Kouros'u / Greek Kouros.

M.Ö. 530

Erişim: 01.06.2015. <http://goo.gl/IezsI9>



Görsel 6. Disk Atıcısı / Discobolus.

M.Ö 460-450

Erişim: 01.06.2015. <http://goo.gl/df>

Klasik dönem heykeli, arkaik dönemin bıraktığı yerden işe başlarken, Arkaik heykeldeki stilize, sert hatların yerini yumuşak hatlar almaya başlamış, figürler anatomik doğrulukları ile daha gerçekçi bir görünüme sahip olmuşlardır. Böylece Yunan sanatının önemli özelliklerinden biri olan “ideal” güzelliğe daha da yaklaşılmıştır (Görsel 6). Doğanın taklit⁹ edilmesinde sanatçının becerisini geliştirmesi, tasvir edilen ile gerçek arasındaki uçurumun kapanmasını sağlarken, “cansız bir nesne olarak görülen” heykel gerçeğe daha da yaklaştırmaya, boşlukta canlı varlıklar gibi hareket edecekmiş gibi yaşamsal belirtiler göstermeye başlamışlardır.

Öncesinde heykel daha çok, kütsel, bir yapıyla mimari yapıya bağlı olarak düşünüldüğünden, boşlukla olan diyalektiği ve kendi bağımsız mekânını ilan etmesi uzunca bir zaman almıştır. Bağımsız bir yapı olma yolunda ilerleyen heykel aynı zamanda çevre ve mekân algısına ait fikirlerin değişmesine de neden olurken, figür/figürlerin hareketlerinin

⁹ Platon, taklit etmenin en iyi yolunun ayna kullanmak olduğunu, böylece aynanın kendisine tutulan herhangi bir şeyin en mükemmel yansımasını göstereceği düşüncesi, modernizme kadar etkisini devam ettirmiştir.

mekâna yayılması, gerek Rönesans'ın cepheden görünmek üzere düzenlendiği anlayışını gerekse Barok sanatındaki hareketli ve coşkulu figürlerinin ötesinde farklı arayışlara yönelmesine olanak tanımıştır. Rönesansla başlayan süreçte ve özellikle Barokta heykelin mimariden bağımsızlaşması, kamusal alana çıkması, kendi başına mimariden bağımsız bir eleman haline gelmesi, böylece mekânla olan ilişkisinin değişen, farklılaşan boyutunu belirginleştirmiştir.

20. yüzyıla gelene kadar “boşluk” heykel için formu sarmalayan, onu kuşatan, bir şey olmanın ötesine geçememiş, daha çok figürler arasında kalan açıklıklar olarak değerlendirilmiş, ancak 20. yüzyıl ile beraber boşluğun heykel üzerindeki rolü farklılaşmaya, bir hacim, bütünü oluşturan kütle kadar önemli bir eleman olarak görülmeye başlamıştır.

2. 2. 20. Yüzyıl ve Sonrasında Sanatta Boşluğun Değişen Anlamı ve Heykel

Gelişen modernist kültürün sanatta ve düşünce alanında, neredeyse bütün dünyaya yayılacak biçimde etkisini göstermeye başladığı 20. yüzyılın ilk yarısından itibaren gelenekle olan bağlarını büyük ölçüde koparan heykel sanatı, tanımı, kapsamı ve sınırlarını giderek genişleten bir alan olarak, günümüzü de etkileyecek biçimde yeni bir çehreye bürünmeye başlamıştır. Böylece 20. yüzyıla kadar olan dönemde heykel, belirli bir nesne ya da konuların betimlendiği, Hal Foster'ın deyimi ile “insanbiçimci”¹⁰ bakış açısının benimsendiği, durağan, kütleden oluşan bir alan olarak kabul edilirken zamanla bu tanımının dışına çıkmaya, değişen dünyanın yeni gerçeklik algısıyla birlikte “hacim sanatı”, “estetik yaşantı oluşturmaya amaçlanan üç boyutlu bir nesne” den çok daha fazla şeyi içerisinde barındıran bir tanıma ihtiyaç duymaya başlamıştır (Sözen ve Tanyeli, 1999, s. 104).

Elbette getirilen yeni tanımlar ve yaklaşımlar, heykel gibi onun önemli bir parçası olarak kabul edilen boşluğun da yeniden üzerinde düşünülmesi gerektiğini kaçınılmaz kılmıştır. Boşluk artık sadece heykelin dış yüzeyine dokunan, onu kütleden ayıran bir eleman olmaktan çıkmaya başlamıştır. Geleneksel anlamı ile heykel, “boşlukta kütle düzenleme sanatı” olarak tanımlanmakta ve geleneksel sanatın dayandığı ölçütler çerçevesinde bir tür natüralizme ve büyük ölçüde anıt mantığına dayanmaktadır (Alkar, 1991, s. 91). Özellikle dönemin düşünsel, siyasal, ekonomik, sanatsal, kültürel vb. yapısının yansıtıldığı bir sembol olarak görülen anıt

¹⁰ Hal Foster, (2009) “Gerçekliğin Geri Dönüşü Yüzyılın Sonunda Avangard”, s: 65.

heykeller, aynı zamanda belleğin de bir nevi göstergesi niteliğini taşımakta ve mekânla, çevresiyle kurduğu ilişki açısından heykele bakış ve algılayış tarzının izlerini taşımaktadır.

Tarihsel sınırları içinde bir kategori olarak ele alındığında “heykelinin kendi iç mantığı ve çeşitli durumlara uygulanabilseler de kendi içlerinde çok fazla değişime açık olmayan kendi kurallar kümesi” olduğunu ifade eden Rosalind Krauss’a göre de “heykel mantığı anıt mantığından ayrılamaz” (Krauss, 2002, s. 104). “

Bu mantık sayesinde heykel anma işlevi gören bir temsildir. Belli bir yere oturur ve bu yerin anlamı ya da kullanımı hakkında simgesel bir dille konuşur.” (Krauss, 2002, s. 104). Belli bir yere özgü olan ve bu yere özgü bir anlam oluşturan anıtlar, “temsil ve işaretleme mantığıyla bağlantılı olarak işlev görürler ve bu nedenle de “normalde figüratif ve dikeydirler”. Bir kaide üzerinde yer alırlar ve “gerçek yer ile temsil edici gösterge arasında bir aracılık işlevi” gören kaideleri üzerinde hacim, yüzey, ışık-gölge gibi öğelerin temel önem taşıdığı, estetik olduğu kadar sembolik, tarihsel, dini ideolojik vb. amaçlı, mekânla bağlantısını koruyan bir kütle olarak tanımlanırlar (Krauss, 2002, s. 104).

19. yüzyılın sonlarından itibaren anıt mantığının zayıflamaya başlaması elbette heykel sanatının tanım ve kapsamı üzerinde de yeni yaklaşımlara yol açmış, değişim süreci içine giren heykel sanatı artık bir şeyi/şeyleri temsil etmenin çok ötesinde kendine ait varlık sorunlarını çözmeye girişmiştir. Bu durum, aynı zamanda geçmişin hayranlık duyulan yetenekli sanatçıların el ustalığına dayanan ve gerçekliği en iyi şekilde yansıttığına inanılan eserlerin başarısına ulaşmak yerine, daha öncesinde denenmemiş yeni bir şeyler yapmanın gerekliliğine inanan ve doğanın/gerçekliğin yansıtılmasından çok gerçeklikle yüzleşmenin arzu edildiği bir dönemin de başlangıcını oluşturmaktadır.

Temel kaygıların değişmesi elbette heykel sanatına ilişkin yeni yaklaşımları, tanımları da beraberinde getirecek ve özellikle yüzyılın başında Kübizm, Fütürizm, Ekspresyonizm, Sürrealizm, Konstrüktivizm ve Dada gibi modernizmin belkemiği olan yeni ve devrimci sanat hareketlerinin oluşmasına ön ayak olacaktır. Heykel sanatı bir yandan gelenekle olan bağlarını koparıırken, öte yandan gerek teknik, gerekse ifade düzeyinde büyük bir dönüşüm yaşayacaktır. Artık kütleler parçalanabilmekte ve heykel yalnızca kendisini çevreleyen boşluğu biçimleyen değil, boşluğu da bir elemanı olarak kullanan ve içine dâhil eden yeni bir varlık alanına kavuşmaya başlayacaktır.

2. 2. 1. Modernizmin İlk Yarısı

18. yüzyıla kadar büyük ölçüde sarayın ve kilisenin hizmetinde olan sanatın konusunu daha çok tarihsel, dini ya da mistik olaylar oluştururken, 18. yüzyıl Aydınlanma dönemiyle birlikte bu durum değişmeye başlamış ve sanat, saray ve kiliseden bağımsız kendi başına özerk bir alan olarak bağımsızlığını ilan ederken, gerçekliğe dair yeni arayışlarla birlikte bireysel yönelişlerin ağırlık kazandığı bir yapıya bürünmüştür. Modernizm ve modernleşme fikrinin ileri sürdüğü 18. yüzyıl, aklın keşfedildiği, bireysel düşünce sisteminin geliştiği hümanizma fikriyle birlikte bireyin önem kazandığı ve bilginin sınırlarının neden-sonuç ilişkileri içerisinde dinden bağımsız olarak sorgulanmaya başlandığı bir dönemdir. Weber'in "kutsal olanın ortadan kalkması değil, dünya dışındaki bir çileciliğin, yerini dünya içinde bir çileciliğe bırakması" olarak gördüğü modernlik fikri, "bir anlamda dünyanın büyüünün bozulması değil, insanın yeniden büyülenmesi" olarak da yorumlanmıştır (Touraine, 2002, s. 50). Ancak her ne kadar birey önem kazansa da geleneğin katı kuralları nedeniyle neredeyse 19. yüzyılın sonlarına kadar bireysel üsluplarda önemli ölçüde farklılıklar söz konusu olmamış, dönemin üslupları ağırlıklı olarak bütün sanatçılar üzerindeki etkisini sürdürmüştür.¹¹ Elbette sanatta bireyselliğin ilk ortaya çıkışını Rönesans'la başlatmak mümkündür. Ne var ki sanatçıların bireysel yaklaşımları arasında farklılıklar olsa da bu farklılıklar, sınırları ve kuralları belirlenmiş dönemsel üsluplar içinde çok büyük dalgalanmalara, kırılmalara neden olmamış, bunun için neredeyse 19. yüzyılın sonlarına kadar beklemek gerekmiştir.

19. yüzyılın sonlarından itibaren dönem üsluplarının sona ermesi, sanata dair yeni kaygılarla birlikte yeni yaklaşımları da beraberinde getirmiş ve akımlar aynı kaygıları taşıyan sanatçıları belli ölçüde bir araya getirirken, bireysel üsluplarla birlikte modernizmin bir sonucu olarak sanatta bireyselliğin, orijinalliğin/özgünlüğün ve yaratıcı bir deha tarafından yaratılan eşsiz ve biricik sanat yapıtı kavrayışının önünü açmıştır.

19. yüzyılı deney, teknik ve buluşlar yüzyılı olarak adlandıran Tunalı'ya göre, bu yüzyılda gözlem, deney ve teknik, yeni düşünceyi oluşturmakta ve insanın kafası yeniçağın gereğine göre yeniden biçimlenmektedir. Böylece gözlemler ve deneyler sonunda doğadan ayrı bir varlık değil de doğanın bir parçası olduğunu anlayan insan akli ile doğaya egemen olma

¹¹ Rönesans döneminin önemli sanatçılarından biri olan Leon Battista Alberti içinde bulunulan dönemin anlayışını "bir resme bakmakla resmin gösterdiği şeye bir pencereden bakmak arasında görsel açıdan hiçbir fark olmamalıdır." söylemiyle gözler önüne serer (Danto, 2013, s. 17).

mantığına ve gücüne ulaşmaya başlamıştır (Turani, 2006, s. 43). İnsanın aklıyla doğaya egemen olması, doğayı kopya etmek yerine üzerinden yeni düşünceler üretecek biçimde yeni ifade olanaklarını yaratmakla doğru orantılıdır.

Bu dönemle birlikte, doğadan elde edilen bir izlenimin, etkisini yitirmeden bir an önce tuvale aktarılması gerektiğini düşünen ve doğal ışığın anlık değişimlerini tuvalinin içinde barındıracak şekilde ifade etmeye çalışan Monet, kullandığı puantilist teknikle resimdeki renk ve hacim sorunlarını çözmeye çalışan Seurat ve fırça vuruşları ile içsel duygularını tuvale aktarmayı hedefleyen Van Gogh gibi birçok sanatçı geleneksel ifade yöntemlerinden uzaklaşmaya başlamıştır. Ancak geçmişin gelenekçi yapısından kurtulmanın kısa bir sürede gerçekleşmesinin mümkün olamayacağı düşünüldüğünde, yıllarca sürececek bir mücadelenin başlaması bile bir devrim niteliği taşımaktadır.

19. yüzyılda akademinin kurallarına karşı çıkan ressamlar gibi heykelde de gelenekten uzaklaşma çabası açıkça gözlemlenir. Yeni plastik denemelere girişen Rodin, Bourdelle, Maillol gibi sanatçıların ortaya koydukları yapıtlar, dinsel veya tarihsel bir olaydan yola çıkarak oluşturulan klasik heykelden farklı olarak, yenilikçi ve modern olarak nitelendirilirken, heykel de artık sıradan bir anın izleniminin konu edilebileceği, durağanlıktan uzak, bireysel tutumların gözlemlenebildiği bir yapıya dönüşür.

Sanatta gelenekçi tavrıdan uzaklaşmanın sonucu söz konusu olan yenilikçi tavır, biçim üzerinde olduğu gibi içerikte de değişime yol açmış, elbette boşluğun da bu değişim içerisindeki rolü farklılaşmaya başlamıştır.

Dönemin en önemli sanatçılarından Rodin'in çalışmalarında biçimin neyi ya da kimi temsil ettiği önemini yitirmiştir. Rodin için heykellerinin öncelikli konusunu oluşturan insan bedeni, “canlı “görmekli bir güç”, “başyapıtlar için bitip tükenmez bir malzemedir.” (Rodin, 2006, s. 182). İnsan bedenine duyduğu hayranlığın biçimleri oluşturmada önemli bir etkisi vardır. Beden; hareket, ifade, duruş üstüne gerçekleştirdiği tüm çalışmalarının konusunu oluşturur. Figürler anatomik doğruluklarının yanı sıra ruhsal bir gerginliği de üzerlerinde barındırırken, bu gerginliğin figür üzerindeki yansıması belirgin bir şekilde gözlemlenir.

...onun heykellerinin o inanılmaz biçimlenişinde, madde değil ruh, yani iç yaşam durumu maddeleştirilmiş, görünür hale getirilmiştir. İnsanı terleten bir iç düşünce, maddeye sıcaklığını üflemiş; ruhsal gerginlik yapıta, iç şimşeklerin ışıklılığını vermiştir. Rodin'in “Tete de la Douleur”ü yani İstiraplı Baş, “Les Bourgeois de

Calais” yani Calais Burjuvaları ile diğer yapıtlarında, hep bizi ürperten bu içe kapanıklığı yansıtan durumları yaşarız. (Turani, 2006, s. 76).

Rodin’in heykellerine dinamik bir yapı kazandıran kompozisyonları, kullanılan ışık ve gölge ile güçlenirken, aynı ışık ve gölge kendisini çevreleyen uzamla ilişkisini de kuvvetlendirir. Işık ve gölge heykelin yüzeyinde titreşirken aynı zamanda hareketin ve ritmin kaynağına dönüşür ve formun boşlukla kaynaşmasını sağlayarak boşluğu heykelin varlığına dâhil eder. Rodin’in boşluğu heykelin kütlesi ile ilişkilendirdiği çalışmalarında boşluk, etrafını sararken aynı zamanda aura’sını da oluşturan özel bir atmosfer yaratmakta ve adeta yüzeyden içeri sızarak heykelin içine nüfuz etmektedir.

Daha çok kütle üzerinden boşluğu biçimleme mantığına dayanan ve boşluğu doğrudan tek başına plastik bir eleman olarak ele almak yerine yüzeyle olan ilişkisi dâhilinde heykelin bütünsel varlığına dâhil eden Rodin’in çalışmalarında boşluk daha geleneksel bir anlam içermekle birlikte önemli bir yer teşkil eder (Rodin, 2006, s. 378).



Görsel 7. Auguste Rodin, 1891, Balzac Anıtı / Monument to Balzac.

Erişim: 01.06.2015. <http://goo.gl/qUhKYc>

Rodin'in geleneksel anıt anlayışına getirdiği biçimsel değişimin en önemli örneklerinden biri olarak kabul edilen “Balzac Anıtı” yazarın fiziksel duruşundan çok kişiliğini aktarabileceği öznel bir biçim arayışı ile dönemin anıt mantığını alt üst etmiştir (Görsel 7). Brancusi'ye göre bu anıt “modern heykelin başlangıç noktasıdır.” (Antmen, 2012, s. 15).

Öte yandan geçmiş dönemlerin bitmemiş figürlerinden farklı olarak, Rodin bilinçli olarak yarım bıraktığı heykelleri ile izleyiciye boşlukta tamamlanması gereken bir alan yaratır. Bu durum gözü kütle üzerinde gezinmeye zorlarken, boşluk ve kütle arasındaki sınırların da daha iyi kavranmasını sağlar. Rodin'in “aynen empresyonistler gibi yapıtın bitmiş görünmesinden” hoşlanmadığını ifade eden Gombrich'e göre sanatçının bu tavrı, bazı şeyleri seyircinin hayal gücüne bırakmayı tercih etmesinden kaynaklanmaktadır (Gombrich, 1997, s. 528).

Rodin'in çoğu çalışmasında gözlemlenen hareket duygusu ile biçimler durağan/katı bir form olmanın ötesine geçerken, sadece kütlesi ile değil aynı zamanda onu çevreleyen boşlukla birlikte de değerlendirilmesini gerekli kılar. Kaidenin uzamı sınırlandıran, izleyiciyle heykel arasında bir mesafe oluşturan kütesinden kurtulma çabasında olan Rodin, “Calais Burjuvaları” adlı çalışmasında olduğu gibi heykeli yere indirerek izleyicinin kompozisyon içerisindeki ilişkileri daha rahat kavramasını ve içinde dolaşılmasını, böylece izleyici ile heykel arasında bir mesafe yaratan boşluğu sıradanlaştırarak gerçek mekânda gerçek boşlukla karşılaşmasını sağlamıştır (Görsel 8).



Görsel 8. Auguste Rodin, 1889, Kale Burjuvaları / Burghers of Calais

Erişim: <http://goo.gl/YuvL49>

Geleneksel anlamda anma işlevi gören, aynı zamanda simgesel birtakım değerler taşıyan anıt mantığı, izleyici ile olan mesafesini belirleyen kaidesiyle heykele dair yeni sorgulamalara neden olacaktır. Neredeyse 19. yüzyılın sonlarına kadar geleneksel bağlamını koruyan anıt heykel, 19. yüzyıl sonlarından itibaren belirli bir yere ait olma durumundan koparak, farklı ilişkilerin de sorgulandığı bir kimliğe kavuşacaktır.

Fiziksel varlığı dışında, plastik bir eleman olarak kütlenin içerisine dâhil edilen boşluk, kazanmaya başladığı yeni gerçekliğiyle geleneksel yaklaşımların ötesinde farklı biçimde ele alınmayı gerektirecek ve giderek tek başına üzerinde düşünce üretilebilen, sanatın temel sorunlarından biri haline gelecektir. Brecht'in "Gerçeklik değiştikçe, onu temsil edebilecek yöntemler de değişmek zorunda kalmayacak mıdır?" (Akt. Antmen, 2012, s. 18) sorusunda olduğu gibi, değişen gerçeklik algısıyla birlikte farklı temsil biçimleri söz konusu olacak ve sanat kendisini her defasında farklı görünümünde, farklı bir dille/biçim diliyle ifadelendirirken gerçekliğin değişen algısı her defasında sanatın da yeniden sorgulanmasını gerekli kılacaktır.

Doğanın/gerçekliğin duygular aracılığı ile öznel/bireysel ifadesini bulmaya çalıştığı ekspresyonizmde olduğu gibi sanatçı, içsel özgürlüğünü kazanmaya çalışırken, empresyonizmdeki gibi dış dünyanın aktarılması yerine, iç dünyasında oluşan ruhsal durumu aktarma yoluna gitmiştir.

Walden, ekspresyonizmi "ressamın yaptığı resim en içsel duyularıyla algıladığıdır, varlığının anlatımıdır, dışavurumdur; geçici olan herşey onun için sadece simgesel görüntüdür; kendisi için en önemli düşünce kendi yaşamıdır; dış dünyanın kendi üstünde bıraktığı izlenimleri o kendi içinden geçirerek dışa vurur. O gördüklerini, içindeki doğa görünümelerini iletir ve bir yerde de onlar tarafından iletilir" biçiminde açıklamıştır (Richard, 1991, s. 9). Bu tanımdan yola çıkarak, geleneğin idealize edilmiş biçiminin ötesine taşınmaya çalışılan sanat, doğanın birebir temsili yerine iç dünyanın ve duyguların öne çıkarıldığı, bireysel bir tavır ve duygulanımı işaret eder.

Dışavurumculuğun temelinde insanın içerisinde bulunduğu dönemin kaotik yapısı, sınıfsal ilişkiler, sanayileşme gibi birçok gelişme etkili olmuş, aynı zamanda sanatçı ve izleyici arasındaki ruhsal etkileşimin de oluşmasına zemin hazırlamıştır. Bu türden bir etkileşimi daha

çok konu ve renkler üzerinden kurmaya çalışan dönemin sanatçılarının, ifade yoğunluğunun gözlemlendiği çalışmalarında, dönemin ruh halini yansıtan birçok konuyu oldukça sert bir üslupta ele aldıkları gözlenir.

Dışavurumculuk ile doğan yeni sanat anlayışı duyulur algı dünyasını zorlamaya başlarken, izlenimcilik gerçeklik anlayışına bütünüyle yüz çevirmiş ve daha öncesinde hiç denenmemiş yeni bir şeylerin arayışına girişilmiştir.

Gerçeklik artık görsel nitelikler dışında, aktaranın kişisel arzularına, isteklerine göre düzenlenmeye başlanmıştır. Bu bağlamda Kübizmin ortaya çıkışı sanatta belirgin bir kırılmaya neden olurken, en önemli temsilcilerinden Pablo Picasso'nun "Avignon'lu Kadınlar"¹² adlı tablosu da görünen bir anın aktarılmasından çok gerçekliğin yansıtılmasını amaçlaması açısından önemlidir (Görsel 9).



Görsel 9. Pablo Picasso, 1906, Avignonlu Kızlar / Les Demoiselles d'Avignon.

Erişim: 01.06.2015. <http://goo.gl/1KyDaW>

¹² Picasso'nun *Avignon'lu Kızlar* tablosunun erken dönem Kübizmin başyapıtı olduğu, tablonun isminin Barselona'daki Avignon Sokağı'ndan geldiğini ve bu sokaktaki aynı adlı meşhur bir genelevdeki beş fahişeyi konu aldığını... Tablonun savaş resimleri boyutunda olması, sözünü dobra dobra söyleyen devrimci bir bildiri hissi uyandırır. Elbette kimse resimdeki kadınların Picasso'nun onları çizdiği gibi göründüğünü düşünmemiştir. Beşlinin bir fotoğrafı, Picasso'nun onların dış görünüşünü kopyalamakla ilgilenmediğini açıkça ortaya koyabilir. Yine de tablonun kendi içinde gerçeklikleri vardır. resimdeki mekan genelevin salonudur, kadınlardan ikisi kollarını yukarı kaldırmış, müşterilere güzelliklerini sergilemektedir.(...) Picasso'nun sanatı görünüşe karşı, dolayısıyla ilerlemeci sanat tarihine karşı bir savaştır (Danto, 2013, s. 22, 23).

Kübizm, gerek 20. yüzyılın birçok akımını etkilemesi bakımından gerekse kendisinden önceki döneme başkaldıran yapısı yüzünden modernizmin “devrimci” ve “dönüşümcü” tarihinin en önemli akımlarındandır. Cézanne, dış dünyanın duyular üzerinden kavranmasının tek başına gerçek bir kavrayışı ifade etmeyeceğini, aynı zamanda biçimin özünün de deneyimlenmesi gerektiği dile getirerek gerçekçiliğe dair devrimci bir bakış açısı sunar. ”Resimdeki doğa artık incelenmesi için seyircinin önüne serilmiş bir şey değildir. Şimdi resim seyirciyi, onun duyularının kanıtını, gördükleriyle kendi arasında hiç durmadan değişen ilişkileri de içermektedir.” (Berger, 1999, s. 64). Cézanne bu görüşünü Apollinaire’in “düşün ressamlığı” olarak nitelendirdiği doğadan kopmak yerine doğayı daha derinden keşfetmeyi amaçlayan düşüncesi kuvvetlendirirken, yeni bir dönemin de başlangıcını oluşturur.

İnsanın dünya üzerindeki gerçeklik algısı ve onun biçimsel ifadesi, yaşanan her dönemde kültürel-sosyal yaşantı, teknoloji, bilim vb. alanlardaki gelişmelere paralel bir seyir izler. Wölfflin’in “insanlar hep aynı gözle bakmamışlardır dünyaya” (Wölfflin, 1995, s. 5) söyleminden de anlaşılacağı üzere, her dönemde insanın dünyaya bakışı, algılayışı farklılık gösterdiği gibi, söz konusu değişim doğaya/gerçekliğe ait deneyimlerin yeni bir form dili ile anlatma çabasını da gerekli kılar.

20. yüzyılın ilk yarısından itibaren özellikle Kübizm’in öncülüğünde hız kazanan bu değişimler, Ekspresyonistlerin içe dönük biçim bozan, bulanıklaştıran yapısının ötesine geçerken, sanatın konusu da değişmeye başlamakta ve doğal manzaralar yerini artık modern kentteki gündelik yaşamdan karelere, insan elinden çıkmış malzemelere, gazetelere, fincanlara müzik aletlerine vb. bırakmaktadır. Gündelik yaşamın temposu giderek artmakta ancak yaşanan olaylar, savaşlar nedeniyle modernizmin vadettiği mutlu gelecek gerçeklikle birlikte giderek kaygan bir zeminde parçalanırken nesneler de parçalanmakta ve bir zamanlar içinde yer aldığı çevresini saran boşluk artık insanın içinde yuva yapmaktadır. İçsel bir boşluk olarak düşünüldüğünde söz konusu olan bu boşluk, sadece bir var olmayan değil, neredeyse modern insanın umutsuzluğunun, yalnızlığının ve yabancılaşmasının ayrılmaz bir parçası haline gelmektedir. Bir formun içine yerleşen boşluğun onu vadetmesi gibi. Küteller parçalandıkça boşluk kütlenin içine daha çok yerleşmekte ve artık o kütlenin formun ayrılmaz bir parçası haline gelmektedir.

Kübizmle küteller parçalarına ayrılmaya başlamış, biçimin düzenlenmesi ele alınan konudan daha fazla önem taşıırken, gösterilenden çok nasıl gösterildiğine vurgu yapılmak istenmiştir.

Bu durum aynı zamanda öznel düşünce yapısının gerçekliği nasıl biçimsel ifade diline aktarması gerektiğini de sorgularken, bütünü oluşturan parçaların birbirinden bağımsızlaşması sonucunda, nesne ile olan mesafenin de açılmasına neden olmuştur.

kübizm, tümüyle etkileşimle ilgilenen bir sanattır: değişik yönler arasındaki etkileşim; yapı ve hareket arasındaki etkileşim; katı cisimlerle onları çevreleyen uzam arasındaki etkileşim; bir resmin yüzeyine yapılan belirsiz olmayan işaretlerle, onların temsil ettikleri değişken gerçeklik arasındaki etkileşim (Berger, 2006, s. 69).

Nesnenin parçalanması söz konusu ilişkinin boyutunu değiştirdiği gibi, parçalanamaz nesnenin bütünlüğünün dışında kalan boşluğun da geleneksel anlamının ötesinde, her bir parçanın içine dâhil olup nesnenin bütününe içinden kavrayan bir anlama bürünmesine olanak sağlamıştır.

Böylece nesne ve o nesnenin farklı parçaları arasındaki boşluk ilişkileri irdelenmeye değer hale gelmiş ve boşluk giderek daha da önem kazanan varlığıyla tek başına bir sorun olma yolunda kendisini göstermeye başlamıştır. Giotto ile başladığı düşünülen resme tek noktadan bakış anlayışı kırılarak, resim yüzeyinde bir nesnenin aynı anda birçok açıdan görünüşünün verilmesi benimsenirken, zaman kavramı da belirgin bir biçimde işin içine katılmaya başlamıştır. Alışılmış biçim anlayışının dışına çıkmaya başlayan bu yeni düzen içerisinde konusu ne olursa olsun kompozisyona bakıldığında parçalanıp tekrar inşa edilmiş izlenimi uyandıran, negatif-pozitif, iç ve dış bükey yüzeyleri ile mekân, boşluk ve doluluk ilişkileri yeniden ele alınması gereken bir alana dönüşmüştür.

Resim yüzeyinde kullanılan yeşil, kahve ve gri tonlar ile boşluk ve biçim ön plana çekilmeye çalışılırken, renk geri plana itilmeye, rengin duygusal çağrışımı kullanılan soğuk tonlarla ortadan kaldırılmaya çalışılmıştır (Görsel 10). Bu türden bir kurulum ile resim yüzeyinde sadece görsel bir algılamaya değil, aynı zamanda dokunsal algılamaya yönelik bir duygunun da verilmesi amaçlanmıştır. Resim yüzeyinde oluşturulan ön ve arka plan kurulumu ile biçimler arasında belli bir mesafe oluşturulurken, boşluğa vurgu yapılmaya çalışılmış, biçimlerin iki boyutlu düzlem üzerinde uzamı da içerisine alacak biçimde düzenlenmesine girişilmiştir.



Görsel 10. Pablo Picasso, 1912, Keman ve Üzümler / Violin and Grapes.

Erişim: 01.06.2015. <http://goo.gl/XHhkNX>

Giotto'dan Courbet'ye kadar, ressamın birinci görevi üç boyutlu uzam yanılsaması yaratacak oyuklar açmak olmuştur. Yanılsama, üzerinde görsel bir olayın canlandırıldığı bir tür sahne gibi tasavvur ediliyordu, resmin yüzeyi ise bir tür pencere işlevi taşıyordu, izleyici sahneyi bu pencereden görüyordu. Ancak Manet, sahnenin arkasındaki perdeyi öne doğru taşımaya başladı, ondan sonra gelenler de (...) perdeyi öne doğru çekmeye devam ettiler. Öyle ki artık günümüzde bu perde pencereye yapışık vaziyettedir, pencereyi örter ve sahneyi gizler. Artık ressamın üzerinde çalışabileceği tek şey, tabiri caizse oldukça mat bir pencere camıdır (Danto, 2013, s. 109).

Resim alanındaki bu gelişmeler kısa sürede heykel sanatını da etkilemiş ve heykelde de doğanın yeni bir ifade yöntemi ile yansıtılmasına çalışılmıştır. Nesnelerin uzam ile olan

diyalektik ilişkisi irdelenirken, resimde olduğu gibi heykelde de tek noktadan bakışın kırılması sonrasında kütle bölünmeye, parçalarına ayrılmaya başlamış ve heykelin onu saran boşlukla birlikte nasıl kavranması gerektiği üzerine birçok deneme gerçekleştirilmiştir.

Henri Laurens'ın hacimler arasında gölge ve ışık dengesini kurma arayışı ile gerçekleştirdiği renkli konstrüksiyonları, Jacques Lipchitz'in ışığın dinamizmini kütle üzerinde göstermeye çalıştığı heykelleri, Picasso'nun resmin geometrik çözümlemelerini heykel üzerinde deneyimlediği çalışmaları ve Archipenko'nun iç bükey-dış bükey formlar arasındaki hacimsel ilişkinin araştırılması adına gerçekleştirdiği çalışmalar ile Kübizm; kütle, boşluk, yüzey ilişkilerinin irdelendiği bir sanat anlayışı olarak 20. yüzyıl sanatında önemli bir yer edinmiştir (Görsel 11, 12).



Görsel 11. Henri Laurens, 1920,
Gitar /Guitar.

Erişim: 01.06.2015. <http://goo.gl/FUWhPJ>



Görsel 12. Jacques Lipchitz, 1918,
Gitar ile Oturan Adam /Man with a Guitar.

Erişim:01.06.2015. <https://goo.gl/CHxOQR>

Kübizm'in bir nesnenin aynı anda birçok açıdan görünümü ile sanat alanına kazandırdığı yeni uzam, zaman ve mekân algısı, teknoloji, hız ve dinamizmi görsel olarak aktarmayı amaç edinen, geçmişin gelenekçi tavrından bağlarını tamamen koparmaya çalışan Fütürizmin de çıkış noktasında önemli bir yer tutar. 1909 yılında Marinetti tarafından yayınlanan Fütürist bildirgede yer verilen “güzelliğin yeni biçimi, hızın güzelliği” (Lynton, 1991, s. 89) söylemindeki “hız” kavramına yapılan vurgu ile birlikte, Henri Bergson'un “elan vital” olarak

adlandırdığı “yaşamın canlılığı” kavramı, gerçeğin geçen her an içinde oluşmaya devam ettiği, donmuş bir anın görüntüsünün çok ötesinde bir devamlılığı olması gerektiğine dair savunusu ile birlikte akımın temel prensiplerini oluşturur.

Fütüristler, endüstri çağının sembolleri olarak görülen makine ve makine parçalarının konu edildiği, Carlo Carra’nın “Anarşist Galli’nin Cenaze Töreni” (Görsel 13) ve Giacomo Balla’nın “Tasmalı Bir Köpeğin Dinamizmi” (Görsel 14) adlı çalışmalarında olduğu gibi, hareket halindeki nesnelerin konu edildiği, genellikle nesnenin ritmik olarak tekrarı ile verilmeye çalışıldığı yeni bir biçim dili yaratmışlardı.



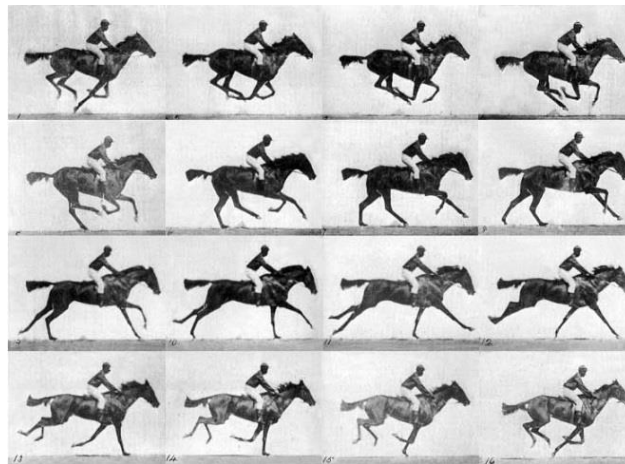
Görsel 13. Carlo Carra, 1911,
Anarşist Galli’nin Cenaze Töreni / Funeral of The Anarchist Galli.
Erişim: 01.06.2015. <http://goo.gl/SVIuqN>



Görsele 14. Giacomo Balla, 1912,
Tasmalı Bir Köpeğin Dinamizm / Dynamism of a Dog on a Leash.

Erişim: 01.06.2015. <http://goo.gl/EvMD0N>

Fütüristler için sanat, sadece biçim ve renk ilişkileri ile değil, aynı zamanda hareket, zaman gibi kavramlar ile de inşa edilmeliydi. Bir nesnenin uzam içinde konumunun değişmesi durumunda zaman kavramı da işin içerisine girerken, bunun görsel olarak nasıl ifade edilmesi gerektiğine dair sorunun çözülmesinde Eadweard Muybridge'nin hareketi yakalamak adına gerçekleştirdiği fotografik denemeleri önemli bir yer teşkil etmiştir. Muybridge'in "Yaş Kolodyum" adını verdiği teknik, belirli bir düzen içerisinde art arda yerleştirilen fotoğraf makinalarından elde ettiği görüntüler ışığında insan gözünün yakalayamadığı hareketi çözümlemeyi başarmıştır (Görsele 15).



Görsele 15. Eadweard Muybridge, 1878, Koşan At / Galloping Horse.

Erişim: 01.06.2015. <http://goo.gl/ARHi2z>

Muybrige'nin hareketin çözümlenmesi adına gerçekleştirdiği bu teknik bir süre sonra resimde olduğu gibi kütlenin boşlukta düzenlendiği heykel alanında da etkisini göstermeye başlamış, durağan bir kompozisyon yerine hareketin boşlukta takip edilebileceği bir biçim oluşturma çabasına dönüşmüştür. Geleneksel anlamda daha çok durağan bir kütle izlenimi veren heykel, Fütürizmle birlikte yerini akıcı, hareketli, dinamik bir form anlayışına bırakacaktır.



Görsel 16. Umberto Boccioni, 1913,
Uzaydaki Devamlılığın Benzersiz Formları / Unique Forms of Continuity in Space.

Erişim: 01.06.2015. <http://goo.gl/FhS6R1>

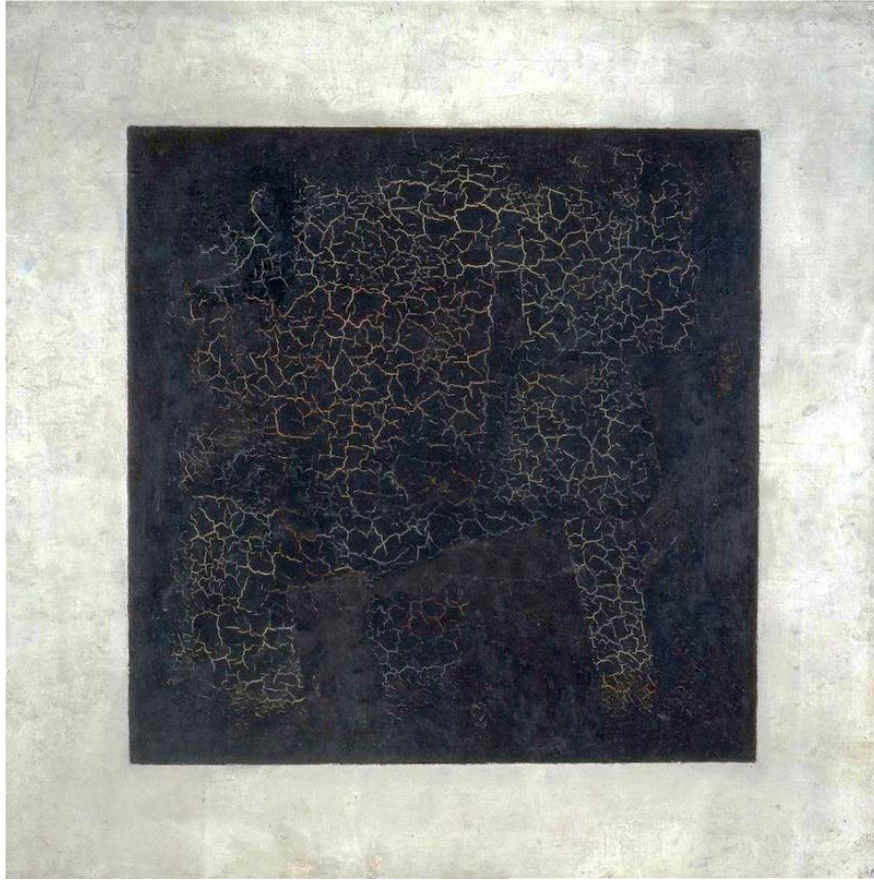
Hareketin dinamizmine heykel alanında görsel bir ifade kazandıran Umberto Boccioni'nin "Uzaydaki Devamlılığın Benzersiz Formları" (Görsel 16) adlı çalışmasına bakıldığında, figür belli bir dinamizmi barındırırken, aynı zamanda onu çevreleyen boşluğu da plastik bir eleman olarak heykele eklemler. Böylece izleyicinin gözü sadece forma değil formla beraber boşluk üzerinden harekete de katılmaya zorlanır.

Kübizm ve Fütürizmi izleyen dönemde de birçok sanatçı yaşanan savaşlar ve kültürel-sosyolojik gelişmeler vb. neticesinde kendilerini ifade edebilecekleri yeni bir dil oluşturma çabasına girişmiş, her dönemde nesnelerle uğraşmış olan sanat, geline noktada artık herhangi bir dış gerçekliğe göndermede bulunmayan bir yol arayışına yönelmiştir.

Doğanın terk edilip, sanatın kendine ait yeni doğasını oluşturmaya gerektiğini savunan soyut sanat, nesnelerin uzam içerisindeki düzenini ve sanatçının bu düzeni nasıl aktarması gerektiğine dair denemeleri gerçekleştirirken, sezgilere dayanan bir renk düzenlemesi ile beraber görünenden çok hissedilenin aktarılma çabasının izlendiği bir resim dili oluşturmaya çalışmıştır. Soyut sanatın öncü sanatçılarından Kandinsky'nin uzam içerisinde bir yere tutunmayan, boşlukta asılı gibi görünen geometrik biçimler ile gerçekleştirdiği soyut çalışmalarına bakıldığında duyar aracılığıyla kavranan doğa nesnelerinin biçimsel değişimi, onun nesneleri tinsel yönden ifade etme çabasının bir sonucu olarak görülebilir. Dönemin bir başka önemli sanatçısı Mondrian ise renk ve formun müzikte olduğu gibi insanın ruhuna etki yapan, onu harekete geçiren bir etkiye sahip olduğu fikrini benimsemiş ve çalışmalarında doğanın keşfedilmemiş yönlerini ve insanın bilinmeyen yönlerini araştıran teosofik¹³ düşünce sisteminden yararlanmış. Resimlerinde doğa nesnelerine çağrışım yapacağını düşündüğü hiçbir şey kullanmamaya çalışan Mondrian, kullandığı ana renkler ve bunlar arasındaki ilişki ile fiziksel ve ruhsal dünya arasındaki bağı kurarken aynı zamanda derinliksiz bir uzam izlenimi oluşturmaya girişmiştir. Mondrian'ın resimlerine bakıldığında ön ve arka planlardan oluşan bir derinlik ya da biçimler arasında bir boşluğa rastlanmaz (İpşiroğlu, 1993, s. 56).

Soyut sanatın Rusya'daki temsilcisi Kazimir Malevich, Piet Mondrian gibi resmi objeye bağlı görüşten kurtarmaya çalışmış, mutlak saf biçimler ile resmin kurulması gerektiğini savunmuş, resimlerinde kullandığı saf geometrik formların (kareler, dikdörtgenler vs...) belli bir sistematik içerisinde düzenlenmesi ile biçime değil duygunun varlığına dikkat çekmeye çalışmıştır. Gerçekliğin görsel bir biçime dönüştürülmeye çalışıldığı uygulamalarında, sınırları belirsiz bir uzayın, metafizik bir dünyanın yansıtılması, bununla birlikte evrene ve onun boşluğuna açılma çabası gözlemlenmektedir.

¹³ Teosofi: Sihir ve büyüyle karışmış gizemcilik... Sözcük olarak tanrı bilgisi demektir, tanrı anlamındaki Yu. Theos sözcüğüyle bilgi anlamındaki Yu. Sophia sözcüğü birleştirilerek yapılmıştır. Osmanlıca hikmet-i sofiiye (Gizemcilik Felsefesi) deyimine çevrilmiştir. Gerçekte tanrıbilimci ve gizemci yanlarına rağmen tanrıbilim (Teoloji)'den pek farklı olduğu gibi gizemcilik (Mistisizm)'ten de pek farklıdır. Teosofi, tanrı bilimiyle felsefe arasında, doğatanrıci (Panteist) bir gizemciliğe dayanan, sihir ve büyücülükle karışmış kendine özgü bir anlayışı dile getirir. Ortaçağ tanrıbiliminden gerçek anlamındaki felsefeye geçiş yolu üstünde meydana çıkmıştır. Doğaya egemen olmak, birtakım esrarlı formüllerle doğayı kullanmak ister (Hançerlioğlu s. 407).



Görsel 17. Kazimir Malevich, 1915, Beyaz Zemin Üzerine Siyah Kare / Black Square

Erişim: 01.06.2015. <http://goo.gl/tctIWf>

Malevich'in "Beyaz Zemin Üzerine Siyah Kare" (Görsel 17) adlı çalışmasında siyah karenin tek işlevi nesnel bir gerçekliğin göz önüne serilmesi değil "beyaz zemin" olarak nitelendirdiği alanın, yani "boşluğun" kavranmasıdır. Dolayısıyla Malevich Sartre'nin dile getirdiği, bir döneme kadar batı resminde hâkim olan yüzeyi doldurma eylemine karşı bir tutum sergilerken, var olanı göstermeye/yansıtmaya değil onun gerisinde çok fazla irdelenmemiş olan boşluğa dikkat çekmeye çalışır.

Soyut sanatın resimdekine paralel heykeldeki yansımaları, görünenin ardında henüz tam anlamıyla keşfedilememiş gerçeği ortaya çıkarma çabasına dönüşürken, resmin yüzey üzerinde biçimi eritme mücadelesine benzer bir tutum heykelde de görülmeye başlanmıştır. Boşluk böylece gelişen teknolojiye bağlı olarak sanat alanına giren yeni malzeme ve yöntemlerle, heykelin değişen görünümünün en önemli elemanlarından biri haline gelmeye başlamıştır.

Figüratif sanattan uzaklaşan Malevich, Tatlin gibi Antoine Pevsner ve Naum Gabo da çalışmalarında kütleden çok boşluğu göstermeye çalışırken malzemelerini ışığı geçiren saydam materyallerden seçmeye, bununla birlikte formu olabildiğince ortadan kaldırmaya çalışmıştır. Endüstriyel malzemelerin; çelik, cam, metal, pleksiglas vb. yaşama eklenmesi dünyanın algılanmasını ve ona yaklaşımını değiştirdiği gibi heykelde kütle-boşluk ilişkisinin de yeni baştan ele alınmasını beraberinde getirmiştir.

İşlenmemiş malzemeleri, eldeki hazır maddeleri kullanarak ve onları gerçek bir alanda, herhangi bir simgesel amaç olmaksızın düzenlenebilecek bir heykel. Malzemelerin her biri kendi özellikleriyle plastiğin kendi özelliği: ağacın, camın, demirin kendine has özellikleriyle bir sanat çalışması oluşturur. (Read, 1983, s. 90).

Yeni sanatın nasıl olması gerektiği üzerine çalışmalar gerçekleştiren El Lissitzky ise “Proun”¹⁴ olarak adlandırdığı, başta iki boyutlu resim yüzeyinde kullandığı renklerle saydamlık, boşluk-doluluk gibi hacimsel ilişkileri çözümlemeye girişmiştir (Görsel 18). Resmin yüzeye bağlı durağan yapısı yüzünden çalışmalarını mekâna taşıyan Lissitzky boşlukta asılı gibi duran daha çok soyut olarak nitelendirilebilecek biçimlerini, üç boyutlu, ön ve arka planın net bir şekilde birbirinden ayrıştığı bir kurgu içerisinde izleyiciye sunmuş, böylece izleyici ve izlenen arasındaki mesafeyi netleştirmeye başlamıştır (Görsel 19). Konudan çok algının tecrübe edilmeye çalışıldığı, izleyenin konumuna bağlı olarak değişen eksenleri ve çoklu bakış açıları ile biçimler, izleyicinin daha etkin bir biçimde kütle-boşluk ilişkilerini kavramasını sağlamıştır.

Dik uzantılar, aşağıya yönelebilmekte ve kuşbakışı bir perspektiften sabit ve dikey biçimler, izleyici konumunu değiştirdikçe yatay duruma geçmektedir. Bu biçimde, resimler tek bir an içerisinde değil, Malevich’in bahsettiği, fakat Lissitzky’nin etkin hale getirdiği zamanın “dördüncü boyutu” içerisinde tecrübe edilmektedir. (Mangolin, 2012, s. 45).

¹⁴ Proun Rusçada “nesne” demektir, fakat Lissitzky bu kelimeye çeşitli anlamlar katmıştır. Proun düz yüzey ile başlar, üç boyutlu konstrüksiyona ve oradan günlük yaşamın bütün unsurlarına geçer. Tüm mekânın konstrüksiyonudur, boyutları organize eder, mekânı hareketlendirmek, “işletmek” başlıca özelliğidir. Proun yeni değerlendirilen malzeme ile mekânın yaratıcı biçimlenmesidir, bütünü içeren sanat kavramıdır (Ögel, Çevresel Sanat s.30-31).



Görsel 18. Lazar Markovich Lissitzky, 1920, Proun / Proun.

Erişim: 01.06.2015. <http://goo.gl/uiWCmD>



Görsel 19. Lazar Markovich Lissitzky, 1923, Proun Odası / Proun Rooms.

Erişim: 01.06.2015. <http://goo.gl/fZTQ41>

Lissitzky'in, nesneleri mekânın boşluğuna da dâhil ederek yerleştirme eğilimi, mimari ve heykel arasındaki bağın daha da kuvvetlenmesine hız kazandırmıştır. Malzemenin sağladığı olanaklar ile boyut da sorgulanmaya başlanmış, zamanla büyük ölçekli çalışmalara girişilmiştir.

Tatlin gibi Rus Konstrüktivist sanatçıların uzay kompozisyonları, endüstriyel malzeme ve tekniklerle gerçekleştirdikleri çalışmalar, heykelin temsil ettiği değerlerin yanı sıra içerisinde yer aldığı mekânla (boşlukla) olan bağının da büyük ölçüde değişmesine yol açarken, tüm bunlar yalnızca biçimleme mantığı açısından değil, o güne kadarki tüm geleneksel yaklaşımların ve değerlerin değişmesi anlamına gelmektedir. Geleneksel anıt mantığına karşı çıkan, aynı fikirleri paylaştığı birçok modern sanatçı gibi içerisinde yer aldığı topluma kendi hayal dünyasının kapısını aralamayı amaç edinmiş olan Vladimir Tatlin'in her biri kendi eksenini üzerinde farklı hızlarla döndürülebilen bir cam silindir, cam koni ve cam küp taşıyan, eğimli, sarmal bir demir kafesten oluşan 3. Enternasyonal Anıtı geleneksel anıt mantığının dışına çıkıldığının en önemli örneklerinden biri olarak gösterilebilir (Görsel 20).



Görsel 20. Vladimir Tatlin, 1920

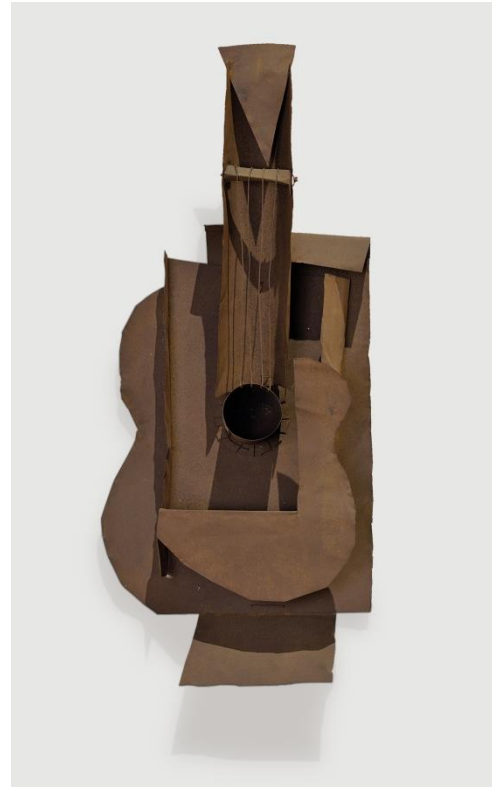
3. Enternasyonal Anıtı / Monument for the Third International.

Erişim: 01.06.2015. <http://goo.gl/UGstCP>

Tatlin, boşluğu şekillendiren bir dizi çalışmasında malzeme olarak tahta ve demire yer vermiş; bu çalışmalar için de “konstrüktivist” (inşacı) terimini kullanmıştır. Tatlin’in boşluğu sorgulamasında Picasso’nun 1900’lerin ilk çeyreğinde metal plaka ve tellerden gerçekleştirdiği sentetik kübizme ait çalışmaları önemli bir örnek teşkil etmektedir. Tatlin’in “karşıt kabartmalar” olarak adlandırdığı uygulamalarıyla Picasso’nun “Gitar” adlı çalışması arasındaki benzerlikler, gerek kullanılan malzemenin niteliği, gerekse kompozisyon üzerinde boşluğun bir eleman olarak kullanılması açısından da önem taşımaktadır (Görsel 21, 22).



Görsel 21. Vladimir Tatlin, 1917,
Karşıt Kabartmalar / Counter Relief.
Erişim: 01.06.2015. <https://goo.gl/5YnlWd>



Görsel 22. Pablo Picasso, 1914,
Gitar / Guitar.
Erişim: 01.06.2015. <http://goo.gl/SkUAPQ>

“Tatlin’in materyalleri kaba, ham halde bulunmuş materyallerdir ve birbirlerine pürüzlü, özen göstermeksizin eklenmişlerdir. Bu çabada estetikten vazgeçiş ve soyuttan gerçeğe dönüş isteği egemendir”.¹⁵

Konstrüktivizm, “gerçek mekânda, gerçek gereçlerle” ilkesi üzerinden hareket ederken, gerçek mekânı; bizi çevreleyen uzay boşluğu olarak tanımlamış, boşluğun bir malzeme olarak

¹⁵ Canan Beykal “Konstrüktivizm, Sanat Sanat Dergisi, Bahar 04.
(http://www.felsefeekibi.com/sanat/isimler/isimler_alfabetik_tatlin.html)

kullanılması, boşlukta düşünme, onunla inşa etmek ilkesini benimsemiştir. Aynı zamanda konstrüktivizm ile boşluk plastik bir eleman, bir form olarak kullanılmaya, bununla birlikte kütlenin yapının temelini oluşturmadaki öncelikli rolü yavaş yavaş zayıflamaya başlamıştır. Gabo, bu durumu yeniden doğuş olarak adlandırırken, sanatçının toplum üzerindeki rolünün de değiştiğine vurgu yapmıştır.

Bu dönemi farklı kılan ve heykelle yeni bir yaşam kazandıran şey, sanatçılar arasındaki heyecan dolu bilinçlilikti. Çünkü onlar, heykeli hayal gücü ve biçim açısından, daha önce hiç bilinmeyen alanlara taşıma fırsatına sahip olduklarının bilincindeydiler. Hayal gücü için, ancak sanat yoluyla ulaşılabilecek yeni gerçekler vardı. Savaşın modern heykeltıraş üzerindeki tek ve en büyük etkisi, belki de onların düşüncelerini ve sanatlarını ölümden yaşama, ölümlere hizmetten yaşayanlara hizmet etmeye çevirmesi oldu. Heykel sanatının, insanları ruhsal olarak iyileştirici, soylu bir amacı vardı. Bu amaç da, heykeli insanların gözünde aranır bir sanat aracı yapıyordu. Heykel sanatı pek çok sanatçı için, insanla doğa, insanla bilim, teknoloji ve makine arasında yeni bir şiirsel bütünlük kurdu (Bilge, 2000, s. 262).

Gabo'nun yeniden doğuş olarak isimlendirdiği bu görüş, aslında konularının daha çok doğa ve insan üzerine kurulduğu geleneksel sanat anlayışından sıyrılmaya, modern düşünce yapısına uygun yeni bir dünya görüşüne karşılık gelmektedir.

Gabo heykelin biçimlenme mantığını, yontma, modelleme ve inşa gibi süreçlerden uzamsal ilişkilerin ele alındığı yeni bir bağlama taşımış, çalışmalarında kütleden çok boşluğu göstermeyi, özellikle ışığı geçiren saydam malzemelerle formu olabildiğince ortadan kaldırmayı hedeflemiştir (Görsel 23).



Görsel 23. Naum Gabo, 1943, Uzamda Çizgisel Konstrüksiyon / Linear Construction in Space No. 1.

Erişim: 01.06.2015. <http://goo.gl/AR83xc>

Geçirdiği evrimle beraber boşluk, yeni malzeme ve teknolojilerin de katılımıyla içerisinde yaşadığının sürdürüldüğü boşluk olmaktan çıkmış, heykelin yapısal bir ögesi haline gelmiştir.

Modern sanatın boşluğu ele alış biçiminde kuşkusuz avangard kavramların/akımların ve sanatçıların büyük etkisi vardır. Sadece biçimleme olanağına değil, aynı zamanda anlamına yönelik büyük değişimlerin/dönüşümlerin söz konusu olmasında avangard hareketlerin açtığı yol, boşluğun bir kavram olarak da ele alınabileceği yeni oluşumların önünü açmış ve sonrasında modern sanatın kimi usta sanatçıları tarafından çoğu zaman tek başına bir sorun olarak ele alınması gereken başlı başına bir kavram haline gelmiştir. 20. yüzyılın ilk yarısında alevlenmeye başlayan boşluğun kütleden ayrı düşünölemeyeceği mantığı, zamanla mekân içerisinde uygulanan kompozisyonun izleyicinin deneyimlemesine kadar varmıştır. El Lissitzky'nin "Proun Room"u (1923) ve Kurt Schwitters'in Merzbau'sı (1923) gibi geleneksel biçim karşıtı çalışmalarında olduğu gibi, mekânın fiziksel varlığına sanatçının eklemlediği nesne/nesneler ile oluşturulan çalışmalar, sanat nesnesinin boşluk ile beraber yeniden deneyimlenmesinin yolunu açmıştır (Görsel 24).



Görsel 24. Kurt Schwitters, 1923, Merzbau / Merzbau.

Erişim: 01.06.2015. <http://goo.gl/kr6fnx>

Sanatta mekân kavramı gibi boşluk kavramı da yeniden şekillenmeye devam ederken, yüzyılın başında sınırları belirli tuval üzerinde hacim ve derinlik elde etmenin yöntemlerini arayan kübistler, aklın ötesine, bilinçaltına, rüyalara yönelen gerçeküstücüler ve sıfır biçimi savunan süprematistler vb. gibi birçok farklı düşüncenin ele alındığı sanat ortamı bir tür deneysel laboratuvara dönüşmeye başlamıştır. Özellikle 2. Dünya savaşı sonrası yaşanan toplumsal, düşünsel, teknolojik dönüşümlerle birlikte sanatçıların yeni arayışlara yönelmeleri ve her şeyi deneme çabaları Batı sanatının zengin bir çeşitlilik kazanmasına yol açmıştır. Her şeyi deneme çabası yeni ve benzersiz nesneler yaratmak isteyen Modernist bir sanatçı için elbette keşfedilecek çok şey olduğu anlamına gelecektir.

2. 2. 2. Boşluğun Yeni Olanaklarına Doğru

Henry Moore, Alberto Giacometti, Barbara Hepworth, Jean Arp ve Alexander Archipenko gibi modern dönemin kimi sanatçıları, heykelin geleneksel algılama biçimini hiçbir zaman terk etmemişler, fakat özellikle boşlukla ilgili denemelerinde heykelde boşluğun yeni olanaklarını keşfetme yoluna gitmişlerdir.

Heykelin kendisine ait iç mekânı ve izleyici ile arasında kalan dış mekânı arasındaki ayrımı daha da vurgulayarak sürreal bir mekân duygusu yaratan Giacometti'nin eriyip giden figürlerinde boşluk adeta varoluşsal bir anlam kazanırken, modern insanın içindeki boşluğa da vurguda bulunur. Giacometti, varlık ve hiçlik arasında gezinen, boşlukta kaybolacakmış gibi ince ve kırılgan bir biçimde kurguladığı heykelleriyle kütleden çok boşluğu ön plana çıkarmayı amaç edinmiştir (Görsel 25).

2.Dünya savaşının yaraları sarılmaya çalışılırken “hayatın boşluğu ve sebepsizliği”, çoğu sivil milyonlarca insanın ölümünün ardından hiç bu kadar güçlü hissedilmeyecektir. Sartre'ın “Varlık ve Hiçlik” adlı eserini, kendisinin de katıldığı 2. Dünya Savaşı sırasında yazması (1943) elbette tesadüf değildir. İnsanın insan tarafından yok edilişi, ölüm, korku, kaygı, yok oluş ve sonrasında hiçlik ve dünyayı saran sonsuz bir boşluk duygusu. Tüm bunlar tıpkı Sartre'da olduğu gibi iki dünya savaşı arasında sıkışıp kalmış ve savaş sonrasında yeniden varolmaya çalışmış pek çok düşünür/sanatçıyı elbette derinden etkileyecektir. Modernizmin umutları boşlukta asılı kalmıştır. Tıpkı Sartre'ın “bulantı”sında olduğu gibi “varlığın olumsuzluğu ve kendisini çevreleyen boşlukla karşılaşması sonucu” bireyin hissettiği bir bulantı duygusundan başka bir şey değildir. Tüm umutlara rağmen boşluk, geleceğe dair duyulan en güçlü histir ve insanlar arasındaki boşluk artık kapatılamaz bir haldedir.

Giacometti, çağdaş insanın tedirginliğini, yalnızlığını, korkularını, varoluş savaşını adeta insanın kendisini eklemleyebileceği bir boşluk tasarısı içinde sunarken varlık/varoluş için boşluğa ihtiyaç duymuştur.



Görsel 25. Alberto Giacometti, 1948, Meydan / City Square.

Erişim: 01.06.2015. <http://goo.gl/z7fTa5>

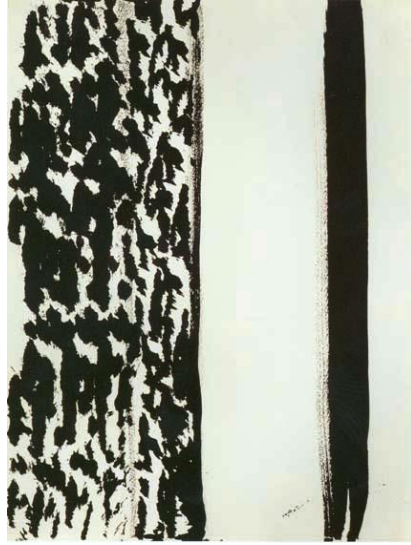
Giacometti'nin heykellerinde kompozisyon sadece katı “görünen” biçim/biçimler ile değil, onu saran kuşatan, kompozisyona eklemelenen boşluk ile de kavranır. “Görünmez Nesne” adlı çalışmasında “görünenin” bir insan figürü olması izleyiciyi asıl bulması gereken “görünmez nesne”yi bulmaya yönlendirir (Görsel 26). Heidegger bu durumu “fenomen”, kendini göstermeyen, geride duran, “olan”ın onun aracılığıyla kendini gösterdiği şey olarak açıklarken, boşluğun da varlığına dikkat çekmeye çalışır (Sartre, 2014, s. 9). Adeta özneyi özne yapan şeyin onun boşlukta bir ara alanda durmasıyla ilgili olduğunu söylemek ister gibidir. İnsanın kendisini tanımlaması ve kendi varlık alanını oluşturmasının bu ara alandaki tercih durumuyla ilgili olduğu gibi. Modernizmin birinci yarısının sonlarından itibaren tercihlerini daha çok modernizme karşı gösterdikleri tepkilerle ortaya koymaya çalışan sanatçılar için kendilerini konumlandıracakları alanda boşluğa daha çok ihtiyaç duyulacaktır.



Görsel 26. Alberto Giacometti, 1934, Görünmez Nesne / Invisible Object.

Erişim: 01.06.2015. <http://goo.gl/17QdGo>

Karmaşık düşüncenin basit/açık bir ifadesini arayan, resmin düzlemindeki yanılsamayı ortadan kaldırarak gerçeği bulma mücadelesine giren soyut dışavurumcularla birlikte sanat yeniden ele alınması gereken bir tartışma konusudur. İkinci dünya savaşı ile aynı döneme denk gelen soyut dışavurumcu sanat anlayışı, sadece yeni düşünme pratiklerinin oluşması ile değil aynı zamanda sanatın merkezinin Avrupa'dan okyanus ötesine, Amerika'ya taşınması açısından da önemli bir kırılma noktası olmuştur. Savaştan ve baskılardan kaçan birçok Avrupalı sanatçı, eleştirmen, yazarlar vs. ile birlikte sanatın dinamikleri de Amerika'ya kaymaya başlamıştır. Sanat, Avrupa'daki biçimsel kaygılardan uzaklaşmaya, Amerikan Soyut Dışavurumculuğu ile birlikte bir tür özgürlük eylemine dönüşmeye başlamıştır. Harold Rosenberg'in ifadesi ile "artık tuvalde gördüğümüz bir resim değil bir olaydır." (Antmen, 2008, s. 144). Ad Reinhart içinde bulunulan bu durumu "gündelik yaşamın gerçekliğiyle resim sanatının kendi gerçekliği arasındaki sınırın birbirinden kesin olarak ayrıldığı" sanatsal bir tutum olarak tanımlamıştır (Antmen, 2008, s. 146).



Görsel 27. Barnett Newman, 1960, İsimsiz / Untitled.

<http://www.starr-art.com/exhibits/newman/>

Jackson Pollock, Barnett Newman, Morris Louis, Frank Stella gibi sanatçılar, düz, iki boyutlu resim taşıyıcısının (tuval) biçimini ve boyutları ile oynamaya, resmi üzerinde çalışılan şövaleden indirerek mekâna yaymaya, böylece karşısında olmak yerine içerisinde yer almaya başlamıştır. Jackson Pollock büyük ölçekli yüzey çalışmaları ile beraber tuvali, bir şeyin temsil edildiği yüzey olmaktan çıkarak sanatçının özgürlüğünü harekete geçireceği bir alana dönüştürmeye, Stella ise tuvale yeni bir biçim vererek, sadece düşüncenin aktarıldığı bir yüzey olmanın ötesine, fiziksel varlığı ile de değerlendirilmesi gereken bir sanat nesnesine dönüştürmeyi hedeflemiştir (Görsel 27-28-29).



Görsel 28. Jackson Pollock, 1950, Krasner Evi / Krasner House.

Erişim: 01.06.2015. <http://goo.gl/rl0kfs>



Görsel 29. Frank Stella, 1968, Ctesiphon I / Ctesiphon I.

Erişim: 01.06.2015. <http://goo.gl/9zjqLa>

Resimde olduğu gibi heykelde de yeni sorgulamalara girişen sanatçılar, biçimden çok içeriğin ön planda yer aldığı, daha öncesinde benzer teknik ve malzemeler ile gerçekleştirilmiş, sadece dışarıdan gözlemlenen büyük ölçekli çalışmalardan farklı olarak, izleyicinin bilinçli olarak içerisine eklendiği, onun katılımı ile tamamlanan yeni ve büyük ölçekli çalışmalar gerçekleştirmeye başlamışlardır. Tüm bunlar postmodern sanata dayanak oluşturduğu gibi, aynı zamanda savaş sonrası yenedünyanın yeni gerçeklik algısıyla birlikte insanın içindeki boşluk da giderek artmaya devam etmiştir.

3. GÜNÜMÜZ SANATINDA BOŞLUĞUN YENİ İFADE OLANAKLARI

3. 1. Boşluğun Kullanımında Yeni İfade Olanaklarının Oluşumu

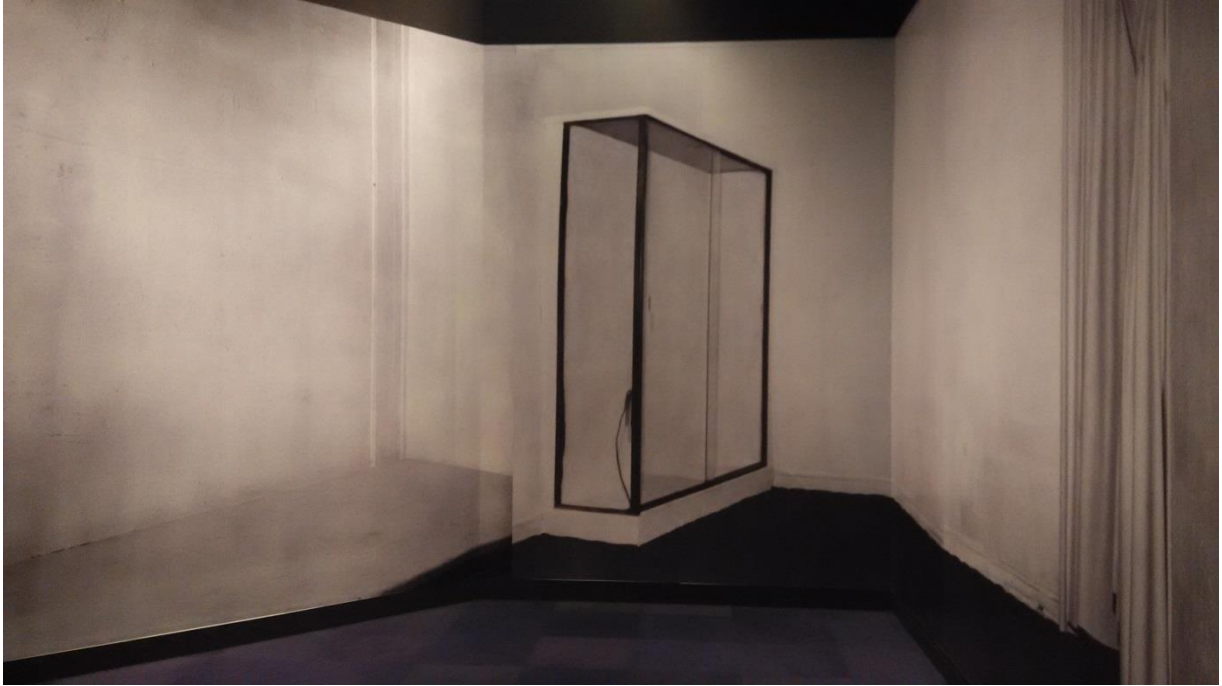
20. yüzyılın ilk yarısı, yaşanan savaşlar nedeniyle, maddi ve manevi anlamda büyük çöküşlerin gerçekleştiği bir dönem olmasının yanı sıra, sanata dair yeni düşüncelerin, sanatçı, sanat eseri ve izleyici üçgeni arasında gelişen yeni ilişkilerin kurulmasının da önünü açmıştır. Bununla birlikte teknoloji ve düşünce alanındaki gelişmelerin sanat alanına kattığı yeni düşünme pratikleri ve malzemeler sonucunda sanat, geleneksel biçimleme mantığından uzaklaşmaya ve kendisini değişen dünyanın yeni dinamiklerine, toplumsal koşullara, bilimsel-teknolojik yeniliklere, yeni estetik anlayışlara bağlı olarak farklı bir dille ifadelendirmek durumunda kalmıştır.

20. yüzyılın ilk yarısından itibaren gelenekle bağlarını koparmaya başlayan sanatın, el maharetine, temsile ve belli kurallara dayalı gerçekliği yansıtırma biçimi, yerini giderek düşüncenin öne çıktığı bir sanat pratiğine bırakırken, yeni mekân ve gerçeklik algısı ile sınırların daha da genişlemesi aynı zamanda boşluğa dair yeni yaklaşımların da önünü açmıştır.

Özellikle sanatın diğer dallarına oranla heykelin mekânla olan kuvvetli diyalektiği, değişimin heykel alanında daha belirgin bir şekilde gözlemlenmesine neden olmuş ve heykel, geleneksel kurallar çerçevesinde belirlenen tanımının dışında artık mekânda özgül kütlesi ile varlığını sürdüren, belli bir mekânda yer alan kütsel bir yapıdan çok algının da hesaba katıldığı bir kimliğe bürünmüştür.

Sanat eseri sadece dışardan izlenerek deneyimlenen bir biçim olmaktan çıkarken izleyicinin de birebir içerisine katıldığı bir duruma karşılık gelmeye başlamıştır. Bu durum izleyicinin kendisini sanat eserini çevreleyen boşluk ile aynı düzlemde bulmasına ve giderek sanat eseri ile arasındaki sınırların erimesine kadar varmıştır. İlk örneklerine Konstrüktivist sanatçılarda rastlanan bu türden bir mekân ve boşluk algısı, avangard kuramların da etkisiyle 20. yüzyılın ikinci yarısında yeni denemelerin gerçekleştiği, deneysel çalışmaların hızlandığı bir dönemin devamını sağlamıştır. Mekânın, fiziksel varlığın sanat nesnesine dönüşmesine kadar varan bu değişimin ilk örneklerinden biri olan Yves Klein'in "Le Vide" 1958 adlı çalışması sanatçının Paris'teki Iris Clert Galerisi'ni "Vakum" adı altında sergilemesinden oluşmaktadır. Vakum adlı bu çalışma galerinin sınırlarını da aşacak bir biçimde yalnızca boşluğa vurguda

bulunurken, mekânda boşluk dışında hiçbir şeye yer verilmemiş ve bu vurgu galeri mekânının kendisini bir yapıta dönüştürmüştür (Görsel 30).



Görsel 30. Yves Klein, 1958, Vakum / Le Vide.

Erişim: 01.06.2015. <http://goo.gl/19rWA5>

Serginin isminden de anlaşılabilceği üzere galeri mekânında var olan her şey sanat alanından vakumlanmış “kaldırılmış”, böylece izleyici galeri mekânında yalnız bırakılarak hem kendi, hem de galeri mekânının varlık nedenini sorgular hale gelmiştir.

Herhangi bir boşluk ne zaman maddeyle dolu bir yer halini alır? Herşeyi değiştiren ama kendisi değişmeyen şey nedir? Yeri ve zamanı olmayan ama belli bir dönemi ifade eden nedir? Her yerde aynı yerde olan nedir? Görünür içerikten arındırılmış bir mekân haline getirildiğinde galeri sıfırlanır, sıfır bir mekân haline gelir, sonsuza kadar değişken bir hal alır. Galerinin kendi örtük içeriği, onu bir bütün olarak kullanan sanatsal eylem aracılığıyla kendini ortaya koyar... “boyutları olmayan, adı konamayan, içine nasıl girileceği bilinmese de insanı kuşatan, ama sınırlardan yoksun” bir mekân tasarlamıştır (O’Doherty 2010, s. 109-110).

Sıfırlanan mekân boşluğu görünür kılmış ve boşluk yokluğun içinde bir varlık(mış) gibi algılanırken mekânın kendisi bir sanat nesnesi haline gelmiştir. Mekânın görünür içeriğinden arındırılması sanat nesnesinin varlığına ve gerçekliğine dair bir sorgulama olduğu kadar, boşluğun değişen anlamı ve sanat pratiğine etkileri açısından da önemlidir.

Yves Klein mekânı tüm gerçekliğiyle gözler önüne sermiş ve mekâna ya da sanat nesnesine dair yeni bir formül önermek yerine Dada'dan aldığı mirasla estetik algıları/beklentileri yerle bir etmiştir. İzleyiciyi içine davet ettiği boşlukta adeta duygusal anlamda ve tatmin düzeyinde de (sanat eserinden beklentisi olan izleyicinin duygusu) boşlukta bırakılmıştır.

Klein'in bu yaklaşımında sanat eserinin izleyici ile buluştuğu galeri mekânı boşluk kavramı çerçevesinde oluşturulmuş yeni sorularla yeniden sorgulanmak durumunda kalmıştır.

Modernist anlayışın benimsediği salt biçimciliğe karşı bir tepki olarak ortaya çıkan Minimalizm, “standart tekrarlanabilir birimleri; endüstriyel, el yapımı olmayan üretim ve nesnenin çevresiyle olan ilişkilerine” dair yönelimleri ile sanatçının ve izleyicinin, aynı zamanda mekânın da yeniden biçimlendirilmesine girişmiştir (Atakan, 2008, s. 21). Minimalistler, Tatlin'in ortaya koyduğu “gerçek materyallerle gerçek boşluk/mekân” ilkesinden yola çıkarak kütleyi değil, sergiledikleri nesnelerle boşluğu biçimleme mantığını benimsemişler, böylece 20. Yüzyılın ikinci yarısında boşluğun anlamı ve ele alınış biçiminde önemli bir kırılma noktası yaratmakla kalmayıp yeni sanatsal pratikleri de etkilemişlerdir.

Kavramsal ve biçimsel yeni önermelerin gerçekleştirildiği yıllar olması bakımından altmışlar önem kazanırken, Minimalistler kontrplak, tuğla, pleksiglas gibi malzemeler ve basit geometrik formlar aracılığı ile izleyici üzerinde belirli bir etki yaratmayı hedefleyen üç boyutlu nesneler oluşturmuşlardır. “Az çoktur” (less is more) düşüncesinden hareketle, daha çok kavramsal bir sadeleştirmenin gerçekleştirildiği Minimalizm ile aynı zamanda renk, biçim vb. değerlerin en aza indirildiği yeni nesneler ortaya konmaya başlanmıştır. Donald Judd'ın “spesifik nesne” olarak tanımladığı bu biçimler, resim ya da heykel kategorisi içinde değerlendirilmemesi gereken, gerçek mekana/boşluğa vurgu yapan, el maharetine ya da sanatsal dışavurumdan uzaklaşmaya çalışan “üç boyutlu çalışmalar” olarak değerlendirilir (Görsel 31).



Görsel 31. Donald Judd, 1968, İsimsiz / Untitled.

Erişim: 01.06. 2015. <https://goo.gl/HHT7l8>

Resmin mekânı olarak kabul edilebilecek kâğıt ya da tuval yüzeyi, kendi içerisinde sınırları belirlenmiş bir alanı barındırdığı için resmin boşluğu “gerçek mekânda/gerçek boşlukla” konusunun dışında bırakılmaya müsaitken, heykelin fiziksel mekânda kurulmasından dolayı gerçek mekân/boşluk sorgulamaları için kendiliğinden kapı aralanmıştır. Resimsel ve heykelsel kaygıları birleştirmek amacını güden Minimalistler için asıl mesele yaptıklarını resim ya da heykel olarak adlandırmak değil, resim-heykel, iki boyut-üç boyut kıyaslaması yapmadan konunun sanat pratiğinde tartışılmasını sağlamak ve resim, heykel gibi sanat dalları arasındaki sınırları ortadan kaldırmaktır.

Üç boyutlu çalışmalar heykel kategorisinde değerlendirilirken, resimde ise Pollock, Rothko ve Stella gibi Amerikan Soyut Dışavurumculara gelene kadar, duvara bir noktası ile bağlı sınırlı düzlemde (tuvalin sınırları içerisinde) gerçekleştirilen resmetme anlayışı ile bu sınırlar aslında son derece belirgindir. Oysa minimalistlerin resim ve heykel arasındaki bu türden ayrımları ortadan kaldırmak isteyen tavrı, sanat nesnesinin artık “ne resim ne de heykel” olana, her ikisini de kapsayan çalışmalara dönüşmesine olanak sağlamıştır.¹⁶

¹⁶ Minimalizmin ‘spesifik nesne’si, ne resim ne de heykel olarak yeni bir sanatsal kategori önerisi getirirken, tarihsel süreçte öncesiz değildir; sanatçıları da bunun farkındadır. Sanat nesnesinin salt kendiliği içinde algılanmasına yönelik tavrıyla Maleviç’e göndermede bulunurken, endüstriyel malzemeyi ham hali ile kullanmak ve göstermek, malzemeyi kendinden

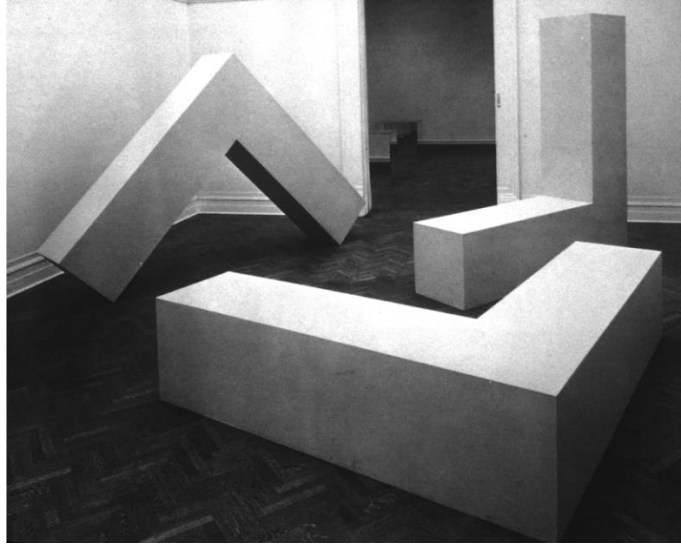
Sanat yapıtının resmin geleneksel şeklinin sınırlarından kurtulması, ona gerçek espasın kapılarını açmıştır. Minimalistlere göre gerçek mekânı kullanmak, başka bir deyişle espasın kendi içinde olmak, boyanın yüzey üzerinde yarattığı mekân yanılsamasından, yani espas duygusundan çok daha heyecan vericidir (Antmen, 2008, s. 182).

Minimalistler “Gerçek mekân” olarak nitelendirdikleri boşlukta basit geometrik formlar ile gerçekleştirdikleri uygulamaların izleyici üzerinde ne türden bir etki oluşturduğuyula ilgilenirken, Hal Foster içerisinde bulunulan bu durumu, sanatın biçimsel özü ve kategorik varlığından çok, kuralların sınırların ve algının koşullarına odaklanılan, böylece ontolojik değil, epistemolojik olarak ele alınması gereken bir yapı olarak değerlendirir (Foster, 2009, s. 69).

Üç-boyutluluk, gerçek mekândır. Bunu böyle algıladığımızda mekân yanılsaması (illüzyonizm) sorunundan kurtulmuş olur, mekânı belli birtakım renklerin ve şekillerin etrafındaki boşluklar gibi görme eğiliminden vazgeçebiliriz ki bu da Avrupa sanatının en çok dikkat çeken, en rahatsız edici son kalıntısından kurtulmak anlamına gelir. Yani resmin sınırları ortadan kalkmıştır. Bu durumda bir yapıt, olabildiğince güçlü olabilir. Gerçek mekân, düz bir yüzey üzerinde boyanın yarattığı mekândan her zaman daha güçlü ve belirgindir. Ayrıca üç boyutlu olan bir şey istenen her şekle girebilir ve duvarla, yerle, tavanla, odayla, dış cepheyle ilişkili olabilir ya da olmayabilir (Antmen, 2008, s. 188).

Plastik sanatlarda disiplinlerin birbiri içine girip adeta kaynaşması, sanatın; sanat nesnesi, mekân ve izleyiciyle olan ilişkiyel bağlarını da zorlamaya başlamıştır. Çalışmaların basit geometrik formlara dönüşmesi, biçimsel kaygılardan çok, izleyici ve mekân arasında kurulmak istenen bağlamı öne çıkarmıştır. Robert Morris’in “Heykel Üzerine Notlar” adlı metninde “modern saf nesneye doğru daralan, bir taraftan da tanınmayacak şekilde genleşen bir yapı” olarak tanımladığı heykel, tek başına sadece kütsel bir varlık olarak değerlendirilmesi gereken, bir kütle olmanın dışında, “mekânla birlikte” izleyicinin deneyimlemesine de sunulabilecek bir şeye dönüşmeye başlamıştır. Morris, 1965’te gerçekleştirdiği “L” biçiminde birbirinin aynısı üç parçadan oluşan çalışmasında, aynı birimleri mekânda/boşlukta farklı düzenler halinde izleyiciye sunarken, özellikle birimlerin mekânda farklı konumlanması ile oluşan algılanma durumlarını ortaya çıkarmaya çalışmıştır (Görsel 32).

başka bir şeymiş gibi sunmaktan kaçınmak ve ‘biçimi belirleyen işlevdir’ söylemini, ‘beğenilerimizi şekillendiren gereksinimlerimizdir’ gibi bir söyleme dönüştürmekte Minimalistler, Rus Konstrüktivistlerinin yolundan ilerlediklerini ortaya koymuşlardır (Antmen, s. 183-184).



Görsel 32. Robert Morris, 1966, İsimli (3 L Kiriş) / Untitled (3 L-beams).

Erişim: 01.06.2015. <https://goo.gl/0LdiZh>

Çalışmalarında kullandığı endüstriyel malzemeleri modelleme, inşa etme gibi süreçlerden arındırarak, belirli bir dizilim içerisinde mekâna yerleştiren Carl Andre'nin “heykellerimi kalıba dökerek ya da yontarak yapmıyorum. Aksine, heykelin kendisini mekânın yontulması olarak görüyorum, mekânı şekillendirmek için kullanıyorum” söylemi, mekân içerisinde bir müdahaleden çok, bizzat mekânı biçimlendirmeye yönelik bir tutum olarak değerlendirilmesi ile farklılaşır (O'Doherty, 2010, s. 16) (Görsel 33).



Görsel 33. Carl Andre, 1967, Eski Şehir Dikdörtgeni / Altstadt Rectangle.

Erişim: 01.06.2015. <http://goo.gl/TZ0pAM>

Andre, bu yaklaşımı ile biçimden çok biçimlerin içerisine yerleştirdiği mekâna/boşluğa vurgu yaparken, izleyiciyi çalışmanın üzerinde gezinerek de deneyimleyebileceği bir duruma getirir.

Richard Serra, izleyici ve heykeli aynı düzleme yerleştirirken, izleyiciyi heykelin içerisinde, çevresinde dolaştırarak sanat nesnesinin bir parçasına dönüştürmüştür. İzleyici, çalışmayı mekânın boşluğunda ve heykelin şekillendirdiği kendisine ait iç boşlukta gezinerek deneyimlerken, bir anlamda yapıtın bağlamına da bu deneyimleri neticesinde ulaşır.



Görsel 34. Richard Serra, 1972, Circuit / Circuit.

Erişim: 01.06.2015. <http://goo.gl/HQhVmf>

Serra'nın mekâna yerleştirdiği metal plakalar, izleyiciyi belirli bir düzen içerisinde (mekân ve heykel arasında kalan boşlukta) hareket etmeye zorlarken, aynı zamanda kendi fiziksel varlığını da sorgulamaya zorlar. Böylece izleyici sanat çalışmasının aktif katılımcısı olarak pasif izleyici konumundan kurtulup öznesi konumuna taşınır (Görsel 34).

Işığı bir eleman olarak kullanan Dan Flavin'in çalışmaları, Serra'nın uygulamalarından farklı olarak izleyiciyi belli bir biçimin etrafında veya içerisinde dolaşmaya zorlamaz. Flavin, düzenlemelerini mekân içerisinde belirli bir alanı aydınlatarak gerçekleştirirken aynı zamanda kullandığı renklerle de ışığın kendi özerk bölgesini işaretlemesini sağlar. Galerî mekânında ışıqla yapılan bu müdahaleler sonucunda mekân değişmeye, ona dâhil boşlukta izleyiciyi içine alacak biçimde bir varlık alanına dönüşmeye başlamıştır (Görsel 35).



Görsel 35. Dan Flavin, 1967, Alternatif Pembe ve “Altın” / Alternating Pink and “Gold”.

Erişim: 01.06.2015. <http://goo.gl/h4bP0n>

Değişen gerçeklik ve mekân algısı, sanat ve yaşam arasındaki sınırların erimesiyle, daha çok galeri mekânının fiziksel varlığı içerisinde gerçekleştirilen sanatsal eylemlerin yeniden sorgulanmasını gerektirmiştir. Brian O’Doherty teatral bir sahneye dönüşmeye başlayan galeri mekânını, sanatçıyı kendi içerisinde sınırlayan, sıkıştıran yapısını, aşılması gereken bir problem olarak görürken, sanatın bu düşünceden uzaklaşması doğa içerisinde, yeryüzünün sınırsız mekânında gerçekleştirilecek bir üretime dönüşmesi gerektiğini dile getirir.

Arman, “Le Plein” (Doluluk) adlı çalışmasında Klein’in “Le Vide” (Boşluk) adlı çalışmasının aksine galeri mekânını nesneler ile tamamen doldurarak, savaş sonrasında içinde bulunan kapitalist düzeni, seri üretim çağını ve tüketim toplumunu farklı bir biçimde ele alırken, aynı zamanda izleyiciyi galeri mekânının dışında bırakarak galeri mekânına bağlı üretime eleştirel bir yaklaşım getirmiştir (Görsel 36).



Görsel 36. Arman, 1960, Dolu / Le Plein.

Erişim: 01.06.2015. <http://goo.gl/bolALM>

Galeri mekânının fiziksel koşullarına bağlı bir üretimin sanatçının özgürlüğünü sınırlandırdığını düşünen birçok sanatçı doğada üretime başlarken, yapıt ve izleyici arasındaki ilişkisel bağların da değişimini başlatmıştır. Doğada üretmeyi tercih eden birçok sanatçı galeri mekânının sınırlı boyutları yüzünden gerçekleştiremedikleri büyük ölçekli çalışmalara girişirken, yeryüzü; sanatçının hayal ettiği büyük ölçeklerdeki çalışmalar için sınırsız bir uzama dönüşmeye başlamıştır.

Robert Smitson, Richard Long, Michael Heizer, Walter De Maria gibi sanatçıların uçsuz bucaksız arazilerde, çöllerde gerçekleştirdikleri çalışmalar, bir yandan minimalizmin ortaya koyduğu estetik anlayışın devamı olarak nitelendirilirken diğer yanılla getirdiği “yeni sınır ve özgürlük”¹⁷ anlayışı ile heykel kategorisi içerisinde değerlendirilmesini güçleştirmiştir. Rosalind Krauss’un “Mekâna Yayılan Heykel” adlı makalesinde belirttiği gibi;

1960’lardan 1970’lere geçilince ve “heykel” denen şey yere yığılmış iplik atıkları, galeriye taşınmış kızılâğaç kütükleri, çölden kazılmış tonlarca toprak ya da etrafı

¹⁷ Hal Foster , Gerçekliğin Geri Dönüşü s. 84.

ateşlerle çevrili kütükler olmaya başlayınca, *heykel* sözcüğünü telafi etmek zorlaştı. (Krauss, 2002, s.104).

Araziye çıkan sanatçılar, gerek doğada gerçekleştirdikleri yürüyüşlerin sonucunda kazandıkları deneyimlerini aktardıkları, gerekse şimşek, yağmur, kar, toprak kayması gibi doğa olaylarını malzeme olarak kullanarak evreni deneysel bir atölyeye çevirmişlerdir. Burada gerçekleştirdikleri çalışmalar geçici (zaman içerisinde doğa koşullarına rüzgar, su baskını vs. bağlı olarak kaybolan) aynı zamanda “yerine özgü” (site-spesifik) olması ile de gerçek mekanında kurgulanmaları açısından önemlidir.

Gerek Klein’ın galeri mekânın içine hiçbir müdahalede bulunmayıp sadece dışını mavi¹⁸ renge boyamasında olduğu gibi, gerekse Arman’ın galeri mekânını tıka basa doldurup izleyiciyi dışarıda bırakan eylemi¹⁹ “yapay dünyanın” (galeri mekânının) terk edilmesi gerektiğine dair bir işaret olarak düşünülürse, gerçek mekâna (yeryüzüne) dokunan arazi çalışmaları, Klein’ın ve Arman’ın çabaları sonucunda gerçekleşen eylemler olarak nitelendirilebilir. Mekânının sınırlarına dair gerçekleşen bu dönüşüm, aynı zamanda dış dünya gerçeklerini, yaşantıları barındıran bizzat doğanın kendisinin sunulduğu bir mekâna/boşluğa dönüşecektir. Bir noktada galerinin duvarları sanki camdan yapılmaya başlanmış gibidir. Dışarıdaki dünya görünür olmuştur. Galerinin sanatı şimdiki zamanlardan koruyarak geleceğe taşıma kalkanı en azından bir an için indirilmiş gibidir (O’Doherty, 2010, s. 118-119).



Görsel 37. Jannis Kounellis, 1969, İsimsiz (11 At) / Untitled (11 Horse).

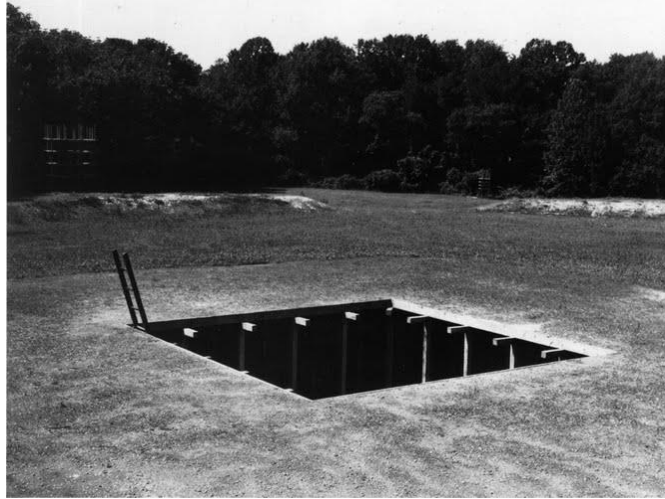
Erişim: 01.06.2015. <http://goo.gl/Bxdw7W>

¹⁸ Klein’ın kendi adı ile “Klein mavisi” olarak bilinen bu renk, bir yanıyla özgürlüğün sembolü olmanın yanı sıra aynı zamanda gökyüzünün sınırsız boşluğunu temsil eder.

¹⁹ “Le Plein” (Dolu)

Jannis Kounellis'in çalışmasında yer alan atlar, dış dünyanın birer temsili olarak galeri mekânında yer alırken, içerisi ve dışarısı arasındaki ayrımın giderek zayıfladığı, iç mekânda izleyici ile aynı havayı soluyan canlı bir varlığı sanat yapıtına varana kadar dönüştürmüştür (Görsel 37).

O'Doherty'nin belirttiği üzere, galeri duvarlarının cama dönüşmesi, bir anlamda sınırların kalkmasına, sanatsal eylemlerin arazide gerçekleştirilen uygulamalara, onu takip eden süreçte kamusal alanlara, binaların dış cephelerine taşındığı, Krauss'un "ahşap kazık ve kirişlerden hassas bir yapı" olarak nitelendirdiği Mary Miss'in "Çevre ölçümler, Kulübeler, Tuzaklar" adlı çalışmasında olduğu gibi iç ve dış arasındaki bağlantıyı sorgulayan yeni uzamsal ve mekânsal söylemlerin olduğu dönemselsel bir çeşitlenmeye varmıştır (Görsel 38).



Görsel 38. Mary Miss, 1977-78, Çevre Ölçümler, Kulübeler, Tuzaklar / Environmental Measurements, Kennels, Traps.

Erişim: 01.06.2015. <http://goo.gl/sRZhUz>

Kamusal alanda çalışmalar gerçekleştiren sanatçılardan Gordon Matta Clark, tarihsel ve kültürel kimliğe sahip binaları tercih ederken, aynı zamanda politik konumlarına ve özel mülkiyet tartışmalarına eleştirel bir göz ile yaklaşır. Clark'ın müdahaleleri (en üstten, en alt katına kadar açılan delikler ve yarıklar) ile yapıda oluşan strüktürel değişiklikler, var olan mimari yapıyı dışarısı/içerisi, kamusal alan /özel alan, mahrem/namahrem, dolu/boş gibi kavramlar üzerinden bir tür sorgulama eylemine dönüştürür. Gordon Matta Clark'ın

“*Anarchitecture*”²⁰ olarak adlandırdığı eylemler sonucunda mekânın bir parçasının ortadan kaldırılması, bir tür mekânsızlaşma, güvensizlik, işlevsel özelliklerinden koparılma ve mekâna işlevsel özelliğinin dışında nesnel bir bakış açısı getirmesi açısından önemlidir. Robert Morris’in mekâna yeni nesneler ekleyerek izleyici üzerinde oluşturduğu zorunlu dolaşımın aksine Matta-Clark, yapı üzerinde açtığı yarıklar/boşluklar ile en üstten en alta kadar uzanan ilişkisel bağın şeffaflaşmasını, aynı zamanda bu türden müdahaleler ile yapı ve izleyici arasındaki varoluşsal ilişkilerin sorgulanmasını hedefler (Resim 39).

Duvarların ardında görünmez oyun bir kez açığa çıkarsa, artık binanın manevi yaşantısının mekânsal çizimlerinde etkin bir katılımcı olur. Bir mekândan diğerine doğru bir kesik açmak, derinlik algısı içeren bir tür karmaşıklık yaratır. Katmanlaşma görünümüleri, çıkarmalarla üretilmiş beklenmedik görüntülerden daha çok ilgimi çekiyor muhtemelen; yüzey değil de ince sınır, yapılışının otobiyografik sürecini açığa çıkaran ayrılmış yüzey. Tamamen normal, geleneksel, anonim bir durumu alıp yeniden tanımlamaktan; geçmişin ve şimdinin koşullarının çoklu okumalarıyla örtüşecek şekilde yeniden tercüme etmekten gelen bir tür karmaşıklık var. Her bina kendi özgün durumunu üretiyor (Matta-Clark, 2012, s. 80).

Matta Clark’ın belirli sınırlar içerisine (yapının önceden oluşturulmuş düzeni/planı) hapsolmuş insan ile dış dünya arasında kaynaşmayı sağlayacak olan bu “yapı sökücü”²¹ tutumu, belirli bir tarihsel ve kültürel kimliği sahip olan yapıları tercih etmesiyle de Land Art sanatçılarından farklı değerlendirilmesi gerektiğini ortaya çıkarır.



Görsel 39. Matta-Clark, 1975, Konik Kesişim / Conical Intersect.

Erişim: 01.06.2015. <http://goo.gl/vajQxQ>

²⁰ Anarchitecture; Anarşi ve mimarlığın birleşimi, var olan mimariyi sorgulama eylemine dönüşmüş bir hareket olarak tanımlanır.

²¹ Yapı sökücüler bir nesneye yaklaşıırken, yapıyı meydana getiren karşıtlıklardan (iç/dış, boşluk/doluluk) yola çıkarak, nesneyi kurulmuş yapının kendi varlığından hareket ederek onun katmanlarını bir bir açığa çıkarmaya çalışırlar.

Matta-Clark, 1976 yılında Donald Wall ile yaptığı bir söyleşide çalışmalarının arazi sanatından ayrılan yönlerini:

Doğal boşluk, earth art’la uğraşan sanatçılar için tıpkı boş bir tuvali kullanmak gibidir. Ama daha önemlisi, ben sosyal koşullardan soyutlanmamayı seçtim; ya çoğu bina işimde olduğu gibi, fiziksel zorunluluklar nedeniyle doğrudan sosyal koşullarla uğraşarak ya da toplulukların daha doğrudan katılımıyla ki bunun gelecekte işlerimde arttığını görmek isterim. Sanırım bağlamdaki bu farklılıklar benim öncelikli ilgim ve earth art’tan ayrıldığım nokta burası. (Matta-Clark, 2012, s.61).

olarak dile getirirken, aynı zamanda doğal (ışık, hava, gökyüzü vb.) ve doğal olmayanı (bina, fabrika vb.) aynı atmosferde buluşturmaya çalışmıştır.

Savaş sonrasında yaşanan yıkımlar, politik ve ideolojik gerginlikler birçok sanatçı için olduğu gibi Gordon Matta Clark için de yeni fikirlerin, düşüncelerin sunulması açısından bir fırsat doğurmuştur. Hızla yenilenmeye başlayan kentsel çevrenin kapitalist düzene mahkûm edilmesi, kimliksizleştirilmesi karşısında bir tür özgürleşme eylemi ortaya koyan Clark, “...mimarlığın bu çok olağan düzeyde sabit, kapalı halini; canlandırılmış geometri ya da boşluk ve yüzey arasındaki canlandırılmış ince ilişkiyi barındıran bir mimariye dönüştürmek” adına belirlediği yerleri kesip açtığı boşluklar ile mekânı yeniden tanımlamaya çalışmıştır (Matta-Clark, 2012, s. 102).

Gordon Matta-Clark gibi Rachel Whiteread’ın de yaptıkları bir tür yapı sökümü gibi algılansa da aslında eylemleri bir yapıyı/nesneyi parçalamak/yıkmak/bozmak yerine bu yapıyı sanatsal bir dil ile yeniden ele alarak bir sanat nesnesine dönüştürmektir.

Rachel Whiteread’ın çalışmalarında başlıca göze çarpan nesnelerin kendisini değil içlerindeki boşluğu sergilemesidir. Dolayısıyla, bu türden bir yaklaşım iç/dış diyalektiğini de belirgin bir biçimde ortaya koyar. Bruce Nauman’ın 1966’da gerçekleştirdiği “Adımı Yazarken Elim Altında Kalan Boşluk”²² adlı çalışmasındaki tutumuna benzer bir biçimde, kütleden çok boşluğu göstermeye dayalı bir yöntem seçen Rachel Whiteread, binaların, eşyaların içerisinde kalan boşluklarının kalıplarını alarak onları sergilemeyi tercih ederken, aynı zamanda boşluklarının doldurması ile ortaya çıkaran “negatif biçimler” işlevselliklerinden de uzaklaşmasına neden olur (Görsel 40-41-42-43). Kant’ın “estetik olanı kullanışlı olandan

²² Bruce Nauman’ın “Adımı Yazarken Elim Altında Kalan Boşluk” adlı çalışması sanatçının adını yazdığı sırada el hareketinin boşlukta aldığı yolun kütesel olarak aktarılmasına dayanmaktadır.

ayıran mantıksal uçurum, sanatı da yararlı herhangi bir şeyden ayırır” söylemi, Whiteread’ın yapılma amacının dışına çıkarak işlevselliklerini ortadan kaldırdığı nesneler için de düşünülebilir (Danto, 2010, s. 116).



Görsel 40. Bruce Nauman, 1966,

Adımı Yazarken Elim Altında Kalan Boşluk / Space Under My Hand When I Write My Name.

Erişim: 01.06.2015. <http://goo.gl/9TV6Tc>

Özellikle mimari yapılar üzerinde gerçekleştirdiği çalışmalarında işlevselliklerinden uzaklaşma belirgin bir biçimde göze çarparken, binaların negatif nesnelere dönüşmesi, içlerine girilmesine, yaşamsal olanakları karşılamasına olanak tanımaz. Binalar mimari bir yapı olmanın dışına çıkmaya, bir sanat nesnesine dönüşmeye başlar. Böylece vurgu, fiziksel olarak varlığı kabul edilen kütleden onu çevreleyen, saran boşluğa çekilmeye başlamış, dolu ve boş, bir başka deyişle somut ve soyut yer değiştirmiştir.



Görsel 41. Rachel Whiteread, 1993, Ev / House.

Erişim: 01.06.2015. <http://goo.gl/dFMEqO>



Görsel 42. Rachel Whiteread, 1992,
Yatak II / Bed II.

Erişim: 01.06.2015. <http://goo.gl/ZGRkSv>



Görsel 43. Rachel Whiteread, 1990,
Banyo / Bath.

Erişim: 01.06.2015. <http://goo.gl/xxYDFL>

Boşluk üzerine sorgulamaların daha çok mekân odaklı olması nedeniyle, meselenin sadece sınırlı galeri mekânı ve sınırsız olduğu varsayılan evren arasında bir karşılaştırmının dışında, sanatçıların müdahaleleri ile değişen algısal fenomenler üzerinden de değerlendirilmesini gerekli kılar.

Anish Kapoor'un biçimleri gözün retinası ile oynar. Kullandığı iç ve dış bükey formlar ile oluşturduğu biçimler, izleyicinin konumunu belirlediği gibi, içerisinde veya dışarısında olma durumunu da izleyiciye bırakır. Norman Rosenthal'ın "hem psikolojik hem de algısal olan dipsiz bir çukur" olarak tanımladığı Kapoor'un biçimleri bir tür iç/dış deneyimi yaratırken, aynı zamanda hem boşluğun hem de mekânın varlığını belirginleştirir. Boşluklar, izleyiciyi Sartre'ın "Varlık ve Hiç" adlı kitabında dile getirdiği "kendi varlığının şuurunda olmanın baskısıyla objektif varlığı tamamlamak" adına içerisine çekmeye çalışan bir tür karadeliğe dönüşürken, dış bükey aynaları, dış dünyayı gözün algıladığından daha geniş bir çerçevede bir arada sunan bir tür göstergeye dönüşür (Görsel 44).



Görsel 44. Anish Kapoor, 1999, Sarı / Yellow.

Erişim: 01.06.2015. <https://goo.gl/Xaqud7>

Sanatçı, 2001 yılında gerçekleştirdiği “Space as an Object” (Bir Nesne Olarak Boşluk) adlı içi boş – hava dolu kalıbın içerisine döktüğü şeffaf reçineden oluşan çalışmasını boşluğun katılaştırılmış biçimi olarak sunarken, içinde kalan hava kabarcıklarını da mekân içerisinde görünür birer somut boşluk olarak sunar (Görsel 45).



Görsel 45. Anish Kapoor, 2001, Bir Nesne Olarak Boşluk / Space As An Object.

Erişim: 01.06.2015. <https://goo.gl/5XRGLl>

Kapoor, boşluk ve mekân arasındaki bağı daha belirgin bir biçimde göstermek adına hem boşluğu hem de mekânı dondurarak, Sartre'nin görme duyusu adına dile getirdiği “temasa geçtiği her şeyi “taşlaştıran” “medusa bakışı” ile sunar (Pallasmaa, 2011, s. 25-26).



Görsel 46. Jesus Rafael Soto, 1999, İçinden Geçilebilir / Penetrable”.

Erişim: 01.06.2015. <https://goo.gl/krEJHz>

Kapoor'un mekân ve boşluk arasındaki ilişkiyi katı bir biçim üzerinden aktardığı “Space As An Object” adlı çalışmasının aksine Jesus Rafael Soto “Penetrable” adlı çalışması ile iç/dış arasındaki ayrımı, izleyiciyi çalışmanın içerisine sızdırmaya çalışarak kaldırmayı sorgular. Dan Flavin'in floresan lambalar ile gerçekleştirdiği çalışmalara benzer biçimde, izleyicinin katılımı ile tamamlanan, optik, dokunsal ve kinetik olarak nitelendirilebilecek Soto'nun çalışmaları, hareket, iç/dış, mekân/boşluk, sınır/sınırsızlık gibi kavramlarını bir arada bulundurması açısından da önemlidir. Parmenides'in hareket varsa orada mutlaka bir boşluk vardır düşüncesini destekler biçimde, içerisinde gezinilen, arasından geçilen çalışmaları izleyiciyi, boşluğu öne çıkaran hareket kavramının en önemli aktörü kılar (Görsel 46).

3.2 Kişisel Serüven

Ernst Bloch “Her çağ yalnız bir sonrakini düşlemekle kalmaz, ama düşleyerek uyanışa doğru ilerler” söylemiyle “geleceği öncelemek” için düşlemenin ne kadar önemli olduğuna vurguda bulunurken, aynı zamanda gelecek düşünün kendinden önceki dönemin üstüne yeni bir şeyler koyarak varolabileceğinin de altını çizmek ister gibidir (Benjamin, 2014, s. 26). Gelecek çoğu zaman ilerlemeyle birlikte anılırken ilerlemeden kastedilen de doğrusal bir gelişme çizgisinde sürekli olarak daha ileriye gitmektir. Elbette ilerleme idesi bilgi ve birikimlerin, beceri ve deneyimlerin kuşaktan kuşağa aktarılması olarak düşünüldüğünde, her kuşağın bir önceki kuşaktan devraldığı mirası daha bir yetkinlikle gelecek kuşaklara taşıması kaçınılmazdır. Ancak bilim, teknoloji gibi kimi alanlarda geçerli olduğu kabul edilen böylesi bir aktarımın sanat alanında ilerlemeden çok bir dönüşüme karşılık gelmesi, sanatın gelecek düşünün ideal bir geleceği öncelemek değil de başka türlü bir gerçekliğin nasıl mümkün olabileceğini göstermek gibi bir anlama karşılık geldiğini ortaya koymaktır. Sanat tarihi bu anlamda tarihsel, toplumsal koşullara, bilimsel ve düşünsel alandaki gelişmelere bağlı olarak her dönemde derin bir kopuşu, ancak bu kopuşla birlikte her zaman bir sürekliliği gözler önüne serer. Çünkü sanat gelişen süreçte, yeni teknikler, yeni üretim olanakları, yeni bakış açıları ve estetik anlayışlarla birlikte gerçekliğin değişen görünümüne bağlı olarak her zaman yeni üsluplara, yeni temsil biçimlerine ihtiyaç duymuş ve her defasında kendisini farklı görünümünde, farklı bir dille/biçim diliyle ifadelendirmek durumunda kalmıştır. Wölfflin, “insanlar hep aynı gözle bakmamışlardır dünyaya” derken, her dönem insanının dünyaya başka bir gözle baktığını, değişen dünyanın değişen gerçeklik algısıyla birlikte ona yöneltilen “bakış”ın da değiştiğini ifade etmek istemiştir (Wölfflin, 1990, s. 5). Kuşkusuz “yeni gerçekliği açıklayabilmek için yeni anlatım yolları gerekli”dir ve sanat her dönemde kendine “gerçekliği yansıtacak” biçimde “yeni anlatım yolları” bulmakta gecikmemiştir (Fisher, 1990, s. 103).

Tarihsel süreçte sanatın neyi nasıl temsil ettiği ya da etmesi gerektiği sorusu aynı zamanda “sanat nedir?” sorusuna aranan yanıtları da içermekte ve içinde bulunduğu çağın sosyolojik, kültürel, bilimsel, teknolojik vb. değişimlerine bağlı olarak yeni temsil yöntemlerine başvuran sanat, her dönemde o döneme ait gerçeklik kavrayışını da yansıtan bir göstergeye dönüşmektedir. Başlangıçta temelini doğa ve tanrı fikri üzerinden kuran sanatın, gerçekliğin temsilini de bu kavramlar üzerinden ifade etmesi kaçınılmazdır. Sanatta temsiliyet

modernizme kadar dış gerçeklik/verili gerçeklik ve onun temsili üzerinden ifadesini bulurken elbette değişen gerçeklik algısı, sanatın gerçeklik karşısında özerkleşme çabasını da beraberinde getirmiş ve sanat, gelişen süreçte kendi gerçekliğini kurma yolunda dış gerçekliği olduğu gibi temsil etmek yerine, artık görünenin ardındakini sorgulamaya girişmiştir. Modern dönemle birlikte bireyselliğin öne çıkması, akıl ve düşüncenin bireyin en güçlü yetisi olduğu gibi bir düşünme biçiminin oluşmasına yol açmıştır. Özellikle teknoloji, sanayi, bilim vb. alanlarında yaşanan baş döndürücü gelişmelerin yanı sıra, dünyayı sarsan büyük savaşların yaşandığı bir dönem olması itibarıyla modernizm, sanatın temsil biçiminde köklü değişimlerin yaşandığı bir dönemi yansıtmaktadır. Yaşanan gelişmelerle birlikte sanat algılanabilir bir dünyanın temsili olmaktan gittikçe uzaklaşmaya, aynı zamanda bir tepki olarak ortaya çıkan akımların açtığı yolda bireysel tavırların/tepkilerin/dışavurumların sergilendiği deneysel bir laboratuvara dönüşmeye başlamıştır. Empresyonizm, Ekspresyonizm, Konstrüktivizm, Kübizm, Fütürizm, soyut sanat, Dada, Sürrealizm gibi birçok yeni akımın ortaya çıktığı modernizmin ilk yarısında, modern dünyaya ait tüm çelişkiler, çatışmalar ve karşıtlıklar içinde, bir yandan gelenekler yıkılırken öte yandan “yeni değerleri yaratacak cesaret ve imgeleme sahip” “yeni insan”ın²³ yaratıcı enerjisiyle bir imgelem ve temsiliyet çeşitliliği söz konusu olmuştur.

Modernizme kadar dış gerçekliğin temsilinde yansıtmaya ve benzerlik en çok kullanılan yöntemlerken, modernizmle birlikte geleneksel temsil biçimleri yerini deneysel, yenilikçi, öncü arayışlarla yeni temsil biçimlerine bırakmıştır. Temsil artık salt dış gerçekliğin değil, duyguların, düşüncelerin ve görülmeyenin de temsili olmuştur. Modern sanatla birlikte söz konusu olan temsil çeşitliliği bir yandan dış gerçekliğin algılanma ve yansıtılma biçiminde yeni, farklı yaklaşımları beraberinde getirmiş, öte yandan dış gerçeklikten, nesneden, zaman ve mekândan tamamen bağımsız saf biçimleriyle sanat artık ruhtan uzaklaşmıştır.

Kuşkusuz modernizmin ikinci yarısı modernizme yöneltilen tüm eleştirilerle birlikte modernizmin temsil tarzını da yıkmaya girişmiş ve yüksek modernizmin “yüce estetiğinin” bir göstergesi olan geleneksel temsil tarzlarına karşı bir saldırı başlamıştır. “Yüce”yi temsil eden sanat nesnesinin yüceltilmiş statüsüne karşı olan yeni bir sanatçı kuşağı tarafından konulan bu tepki postmodernizm söylemiyle beslenmiş ve postmodern dönem kendi gerçekliğiyle birlikte kendi temsiliyet tarzını yaratmıştır.

²³ Nietzsche modern insanı “yeni insan” olarak tanımlamakta ve yeni insanın doğuşuna duyduğu inancı bu sözleriyle ifade etmektedir (Berman, 2010, s. 22).

Yaşanan gelişmeler tıpkı gündelik yaşamda olduğu gibi sanatın da hızlı bir değişim sürecine girmesine neden olurken, gerek üretimin gerekse tüketimin giderek daha da hız kazanması nesnelerin üretim-tüketim, mekân-zaman ve temsiliyet bağlamında yeniden ele alınmasını kaçınılmaz kılmıştır.

Postmodern dönemle birlikte, nesnelerin eskiden olduğu gibi uzun kullanım sürelerine sahip olmaması otoritesini de kaybetmeye başladığının bir göstergesidir. Baudrillard içinde bulunulan bu dönemi “...artık nesnelerin döneminde yaşıyoruz; onların ritmine ayak uyduruyor, onların döngülerine uyuyoruz. Günümüzde nesnelerin doğumu ile ölümüne şahit olanlar bizleriz; hâlbuki önceki uygarlıkların hepsinde nesiller boyu yaşamını sürdüren nesneler ve anıtlardı...” biçiminde tanımlar (Connerton, 2014, s. 122).

Baudrillard daha çok geçmişten aldığı referansların üzerine yeni bir şeyler koyarak gelişen modernizmin temsil yönteminin yerini, yavaş yavaş algılanır olanın dışında bir gerçekliğin olup olmadığını sorgulayan ve yeni bir temsil sorununu ortaya koyan postmodern dönemin temsil yöntemine bıraktığına vurgu yapar.

Postmodern, modernde, temsilin kendisinde temsil edilmeyeni öne çıkaran şey olmalıdır; kendisini iyi biçimlerin tesellisinden, onun elde edilemeze duyulan kolektif özlemi paylaşmasını sağlayabilecek bir zevk uzlaşmasından uzak durmasına yol açan şey; yeni temsilleri, onlardan haz almak için değil temsil edilmeyene dair güçlü bir duyguyu açıklamak üzere aranan şey olmalıdır (Harrison-Wood, 2011, s. 1191).

Temsil edilemeyen temsiliyle postmodern dönem, geçerli olanın geçmiş veya gelecek değil bugün olduğu, “art zamanlılığın (diachrony) yerini eş zamanlılığın (synchrony), ardıllığın yerini birlikte var olmanın ve tarihin yerini daimi bugünün aldığı bir düzene” işaret eder (Bauman, 2013, s. 148). Sadece bugünün önemli olduğu düzen, Jameson’ın ifade ettiği üzere “zamansallığın yitirilmesi” aynı zamanda “derinliğin de yitirilmesi”, “...köklerden ziyade yüzeyle, derinlikli çalışmadan ziyade kolaja, işlenmiş yüzeylerden ziyade üst üste getirilmiş alıntı imgelere, ayakları üzerinde sağlam biçimde duran kültürel nesneden ziyade çökmüş bir zaman ve mekân duygusu...” olarak düz, derinliksiz ve yüzeysel bir anlatım diline sahip olan postmodern duruma işaret eder (Harvey, 2006, s. 79).

Bu durum gündelik ve güncel olanın, geçici, tüketime dayalı, çoğaltılabilir, eklektik ve yüzeysel olanın temsiline, temsilin salt imge aracılığıyla değil, nesnenin kendisi ile de

olabileceği fikrine, doluluk yerine boşluğun, var olan yerine var olmayanın temsiline işaret eder.

“Postmodern sanat pratiğinin özünde geçici olanın anlık tüketime dayalı temsili can alıcıdır. Farklı zaman ve mekânlara ait nesneler, başka bir zaman-mekân çözümlemesinin aracısı haline gelerek gerçeklik algısını” dönüştürürler (Alp, 2013, s. 53).

Nesneye ait bu türden bir dönüşümün ilk izleri kuşkusuz Duchamp’ta görülür. Çağın getirisi olarak öznenin nesneye olan mesafesinin giderek azaldığı bir ortamda Duchamp, “...“gündelik yaşama ait bir parçayı” eylemsiz durumdaki maddeyi, izleyicinin sanat eseri olarak adlandırmak isteyeceği yani ciddiye alacağı bir olguya-izleyiciyi eleştirel açıdan tepki vermeye iten bir olguya” dönüştürür (Kuspit, 2010, s. 30). Böylece gündelik, sıradan bir nesneyi, bir tüketim nesnesini (seri üretim nesnesini) sanat nesnesine dönüştüren Duchamp, nesnenin değişen statüsünün anlamı nasıl değiştirdiğini göstermiş ve öznenin nesneyi ele geçirdiğini hissettiği noktada aslında ondan ne kadar uzak olabileceğini de gözler önüne sermiştir.

Duchamp’ın Postmodern kavramının ortaya çıkmasından çok daha önce gerçekleştirdiği bu eylemi, gerek Baudrillard’ın “öncesinde uygarlıkların hepsinde nesiller boyu yaşamını sürdüren nesneler ve anıtlardı” söylemini, gerekse Harvey’in sözünü ettiği “ayakları üzerinde sağlam biçimde duran kültürel nesnenin çöküşünü” önceden işaret eder gibidir. Modernizmin estetik nesne anlayışı ve sanat eserinin biricikliğine duyulan saygı ve hayranlığın azalmasına neden olan Duchamp’ın eylemi, otoritesi sarsılmaya başlayan nesnenin (sanat nesnesinin) biçimsel bir ifadeden çok oluşturduğu düşünsel etki alanı ile değerlendirilmesi gerektiğine dair vurguyu güçlendirmiştir.

Postmodern düşüncenin öncülerinden Roland Barthes, sanat alanına çekilen nesnenin “okunan, görülen, yapılan, yaşanan şeylerin etkisiz bir tekrarı” olmaktan çıkmaya başladığını, sanatın sıradan, herkes tarafından eleştiriye açık, yaşamla iç içe geçen bir kimliğe kavuştuğunu dile getirir.

Damien Hirst’ün Mayfair Galerisi’nin vitrininde gündelik yaşamda sıklıkla rastlanabilen palet, şövale, merdiven vb. nesnelerden oluşan yerleştirmesinin galerinin temizlik görevlisi tarafından çöp zannedilip atılması, sanatın bugün geldiği durumu açık bir şekilde gözler önüne serer.

Söz konusu çöp “yığını”nı temizlediğini söyleyen temizlikçi en müthiş katılımcı gözlemciydi, çünkü bu eseri sanatın değil, yaşamın bir parçası olarak algılamıştı yani galeri müdürünün söylediği gibi, “orijinal bir Damien Hirst” olarak değil, orijinal olmayan bir çöp ya da kimin olduğu belli olmayan bir çöp yığını olarak görmüştü. Bu durum, ortaya konan çalışmanın gerçekten postsanat olduğunu ve bu sıfatla anlamsız ve değersiz olduğunu kanıtlamaktadır (hiç şüphe yok ki temizlikçi, parası olsa bile söz konusu eser için istenen yüz binlerce doları vermezdi). Hirst, çöp eserinin- atölyesinin çöp yığınının-çöp sayılmasından memnundu, olay onun “sanatının sanat ile günlük olan arasındaki ilişkiyi anlattığını” doğruluyordu (Kuspit, 2010, s. 88).

Sanatın geldiği bu noktada görsel bir etkiden çok sanatçının eyleminin ön plana çıkması, sanat ile gündelik olanın, gelip geçicinin ve estetik alanın dışında kalanın sanata dâhil edilmesi kuşkusuz izleyici açısından yeni bir duruma işaret etmektedir.

Öncesinde görmeye alıştığı biçimlerin yerini çöplerin, boş tuvallerin, hiçbir sanat eserinin sergilenmediği galeri mekânlarının, galeri ve müzelerin yerini sokakların ve uçsuz bucaksız arazilerin alması, izleyiciyi var olan üzerinden gerçekleştirilen geleneksel okumanın dışına çıkmaya zorlarken, aynı zamanda var olandan çok yok olanı da sorgulamaya yönlendirir. Tüm bu gelişmeler düşüncenin sadece nesnel “var olan” üzerinden aktarılması biçiminden daha geleneksel yaklaşımların dışında yeni arayışları beraberinde getirirken, boşluk üzerinde daha fazla sorgulamanın yapılabilmesinin de önü açılmıştır.

Değişen gerçeklik algısı nesnenin algılanma biçimini de değiştirmiş, dolayısıyla nesne sadece varlığıyla, boşlukta kapladığı hacmi ve kütlesiyle değil, kendi boşluğuyla, kendi varlığını oluşturan var olanların yanı sıra gözün ve zihnin tamamladığı var olmayanla da algılanır hale gelmiştir. Böylece varlığın karşıtı gibi görünen boşluğun sanat alanındaki algısı değişmeye başlamış ve tek başına ele alınması gereken bir eleman haline gelmesine yol açmıştır. Öte yandan boşluğun mekân, zaman, hareket gibi kavramlarla tanımlanageldiği düşünüldüğünde, bu kavramların temsillerinde yaşanacak olan her türlü değişimin boşluğun da temsilini değiştireceği açıktır.



Görsel 47. Robert Rauschenberg, 1953, De Kooning’ın Silinmesi / Erased De Kooning Drawing.

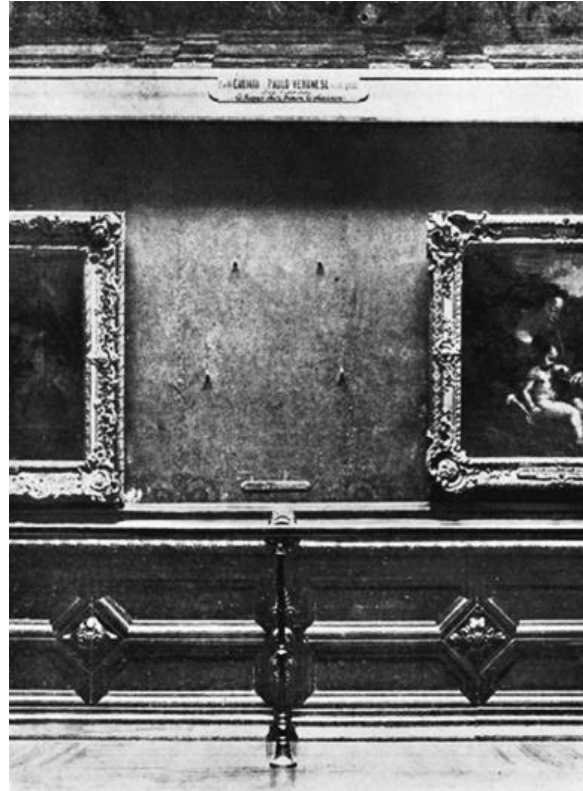
Erişim: 29.05.2015. <http://goo.gl/PKScWc>

Örneğin; Robert Rauschenberg, Soyut Dışavurumcu sanatın önemli temsilcilerinden Wilhem de Kooning’in çizmiş olduğu bir desenini silerek gerçekleştirdiği “De Kooning’ın Silinmesi” adlı çalışmasını yapısökümcü²⁴ bir tutumla ele alırken, vurguyu da var olandan çok silme eylemi sonucunda yok olana doğru çekmeye hedeflemiştir. Rauschenberg’in bu eylemi aynı zamanda biçimin ortadan kaybolmaya başladığı bir durumu da beraberinde getirirken, De Kooning’in kâğıdın yüzeyine aktarmış olduğu “içsel” olanın da ortadan kaybolmasına kadar varmıştır (Görsel 47).

²⁴ Yapısökümcüler eğretilmeyi çoğunlukla parşömenin (eski zamanlarda kullanılan, üzerindeki yazıların silinerek üstüne yeniden başka yazılar yazılabilen bir tür kâğıt) kullanıldığı gibi kullanırlar. Yapısökümcülerin metin okumaları da asıl resmin altında saklı bulunan başka bir resmi X ışınları altında görmeye benzer (Sarup, 2004, s. 78).

Boş ya da yakılmış tuvaler, silinmiş Rauschenberg resimleri, Yves Klein’in özel sergisindeki boş New York galerisi, Walter De Maria’nın Kassel’de kazdığı delik, Cage’in sessiz piyano kompozisyonu, Robert Barry’nin “telepatik sergisi” ve hiç yazılmamış boş şiir sayfalarıyla avangard sanatın sınırlarına ulaşıldı. Sürekli devrim olarak yaşanan sanatların sınırı öz-yıkımdı (Çünkü) bir noktada artık gidilebilecek hiçbir yerin kalmadığı bir an geliyordu (Bauman, 2013, s. 147-148).

Darian Leader’in “Mona Lisa Kaçırıldı” adlı kitabında, Leonardo Da Vinci’nin Mona Lisa tablosunun Louvre müzesinden çalındıktan sonra izleyicilerin duvarda kalan boşluğunu görmek adına müzeye akın etmesini kaleme aldığı gerçek hikâyesi, beklenti ve algıların izleyiciyi sadece gösterilen üzerinden değil gösterilmeyen üzerinden de harekete geçirdiğini doğrulamakta ve imgenin dışında kalana, “yok olana”/ boşluğa vurgu yapmaktadır (Görsel 48).



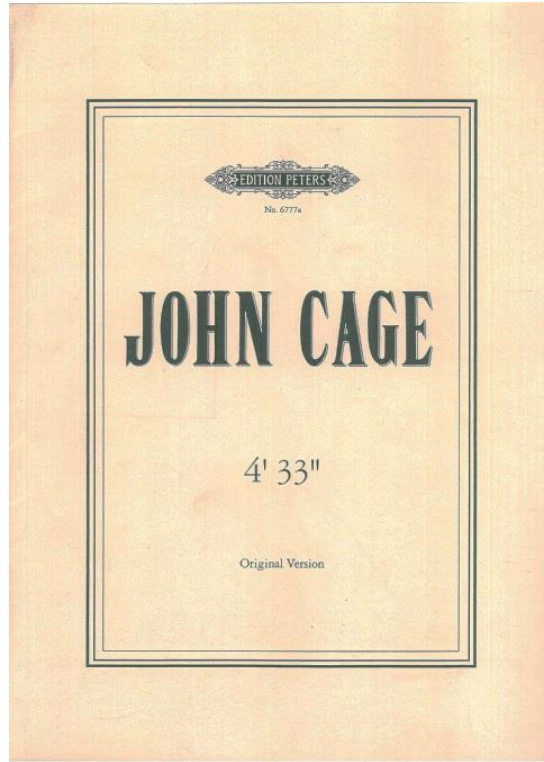
Görsel 48. Louvre Müzesi, 2011, Mona Lisa Tablosunun çalındıktan sonraki sergilenme mekânı / Exhibition Space After The Theft of Mona Lisa Painting.

Erişim: 29.05.2015. <http://goo.gl/Eoh9mR>

Benzer bir vurgu ise müzik alanında John Cage 4’33” isimli performansında gerçekleşirken, Cage izleyiciye alışkın olduğu (notaların belli bir sisteme göre düzenlenmesiyle oluşturulan) bir müzik parçası dinletmek yerine, belli bir nota dizgesine aktarılmamış, dış dünyanın

seslerini (rüzgârın, yağmurun, kuşların vb.) duyurmayı amaçlar. Cage'in bu eylemi, izleyicinin alışkın olduğu notalara aktarılmış yazılı bir müzik dinleme beklentisini de ortadan kaldırır. Cage'in yöntemi, Klein ve Raushenberg'in nesne üzerinden bir okuma yapmaya alışmış olan izleyiciyi boş tuvalle, hiçbir şeyin sergilenmediği galeri mekânları ile karşı karşıya bıraktığı durum ile örtüşür (Görsel 49).

Bu yeni müzikte sestten başka hiçbir şey yer almıyor: notaya alınmış olanlar ve olmayanlar. Notaya alınmış olanlar yazılı müzikte, müziğin kapılarını çevrede yer alan seslere açarak, sessizlikler olarak beliriyor. Bu açıklık modern heykel ve mimari alanlarında var. Mies van der Rohe'un camdan evleri içinde bulundukları çevreyi yansıtıyorlar, duruma göre bulut, ağaç ya da çimen görüntüleri sunuyorlar. Richard Lippold'un tellerden yaptığı heykellerine bakarken tellerin arasından başka şeyleri, hatta eğer aynı anda oradalarsa, diğer kişileri de görmek kaçınılmaz. Boş bir mekân ya da boş bir zaman diye bir şey yok. Her zaman görülecek bir şey, duyulacak bir şey var. Sessizlik yaratmaya çalışsak, yapamayız (John Cage, 2011, s. 92-93).



Görsel 49. John Cage, 1952, 4'33'' / 4'33''.

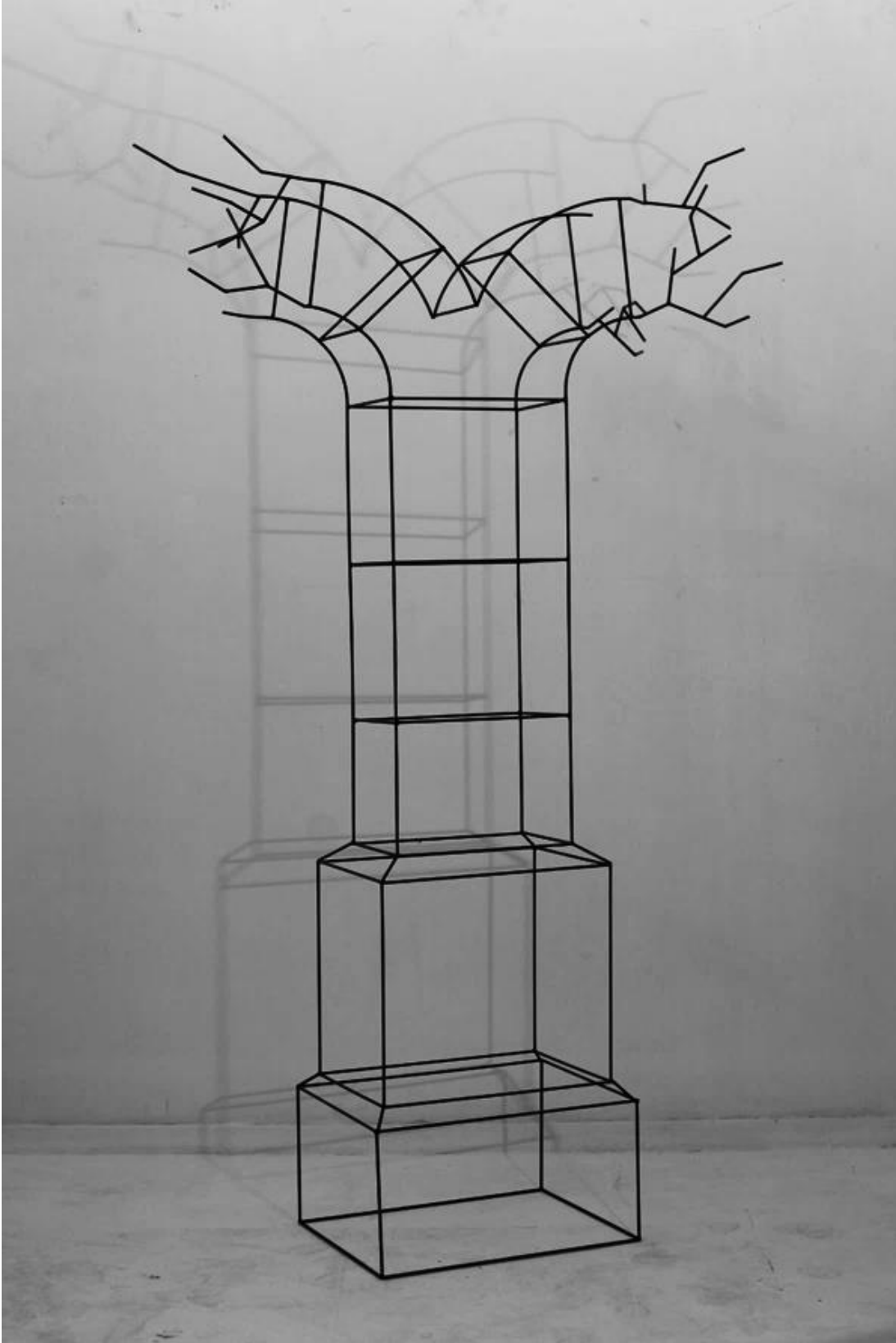
Erişim: 29.05.2015. <https://goo.gl/4o8A0A>

John Cage'in izleyiciyi bestelenmiş notaların sesinden yoksun bırakarak farkına varması istenen şeye yönlendirilmesine benzer bir tutumla gerçekleştirilen "Duomo", "Brunelleschi'nin

Sütunu”, “Önü Aslında Arkası I”, “Önü Aslında Arkası II”, “Kilit Taşlı Pencere” gibi çalışmalar, biçimsel bir okumanın ötesinde, var olmayana/eksik olana/yoksunluğa karşılık gelen boşluğa vurgu yapmak adına nesnel gerçekliklerinden kopartılarak yeniden yorumlanmış çalışmalar olarak ele alınabilir. Söz konusu çalışmalarda dokunma ve görseelliğin yayılma alanı olan boşluğun yeniden düzenlenmesi ile mekânda nesnenin varlığı dışında kalan, görünmez ancak hissedilebilen, dokunulmaz ama kavranabilir olan “nesnelleşen boşluk” öne çıkarılmaya çalışılmıştır. Böylece hakiki nesnenin kendisinden çok, nesnenin yokluğunda nesnenin (yaşamda) nasıl görüldüğü adeta boşluk üzerinde çizilen bir desen etkisiyle verilmeye çalışılmış, önu-arkası, içi-dışı, teni-iskeleti vb. her şeyin birarada görüldüğü bir hacimsellik deneyimi yaşatmak amaçlanmıştır. Bir sütun ya da bir kolon ya da bir pencerenin yeniden temsili olarak bu biçimler “görünür’ün derinliği”ni vurgularken, aynı zamanda Descartes’tan ödünç alınan bir ifadeyle “görüştü düşünmek” için yeni bir olasılık yaratmaktadır. “Descartes için, görüşü düşünmenin tek yolu, onu bir görme (voir) düşüncesi yapmak uzayı tasarlayanın tek yolu onu salt uzama (étendue) indirgemek”tir (Akt. Soysal, Ponty, 1996, s.10).

Nesnenin kendi varlığı, hacimselliği, doluluğu, yerine onu boşluğuyla birlikte bir görme düşüncesi haline getirmek, vurguyu varolmayan üzerine çekip varlığı düşünmeye (geride kalanları) zorlayan bir eylemle eş anlamlı düşünülmüştür.

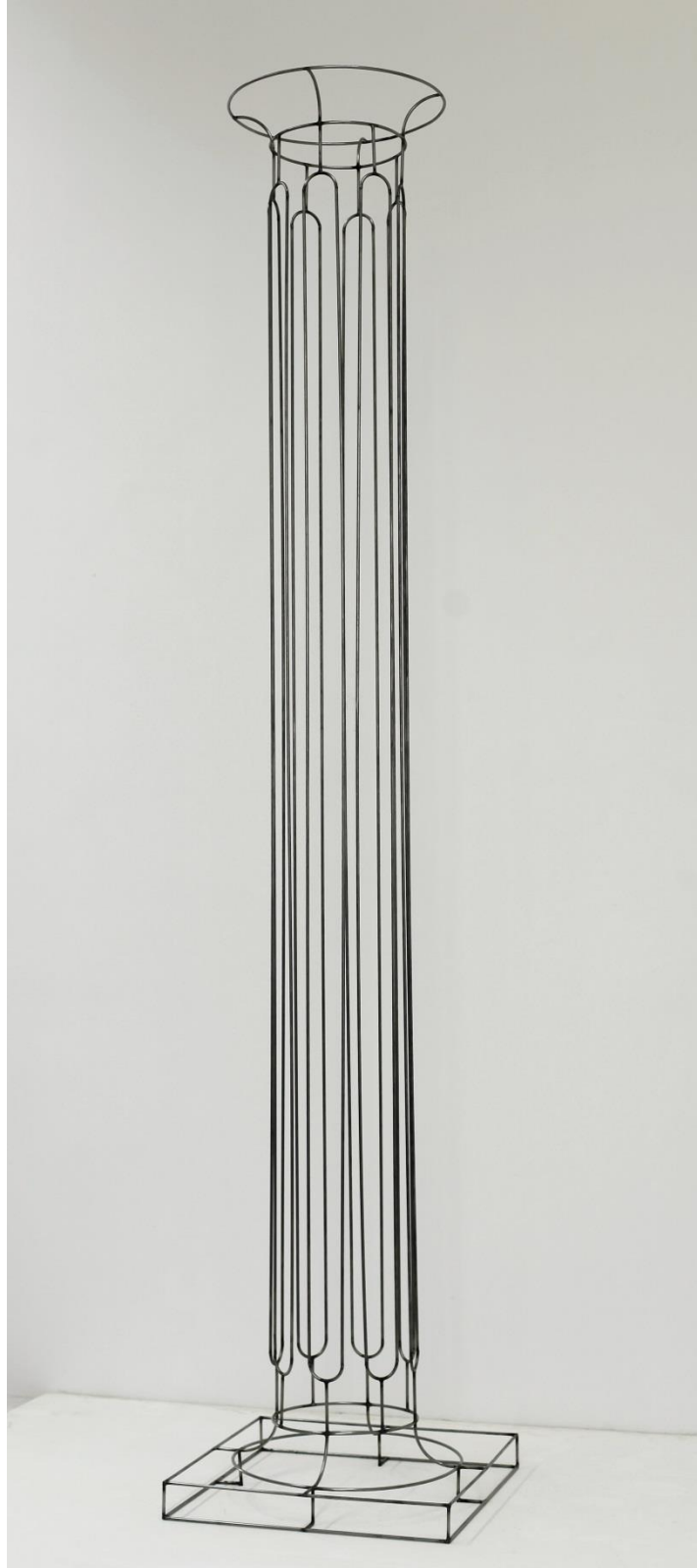
Böylece, kapalı formlarından uzaklaşmaya başlayan biçimler hafiflerken, içerisine dâhil edilen boşlukla birlikte izleyicinin ruhsal yapısını tetikleyen bir uyarıcıya dönüşür. “Önü Aslında Arkası I”, “Önü Aslında Arkası II”, “Brunelleschi’nin Sütunu”, “Kilit Taşlı Pencere” adlı çalışmalar şeffaflaşmış yüzeyleri ile izleyicinin algılaması için gözün serbestçe dolaşabileceği “hayalet objelere”, “Duomo”da katı olanın buharlaştığı mimari bir yapıya dönüşmeye başlar (Görsel 50-51-52-53).



Görsel 50. Tanzer Arıç, 2011, Önü Aslında Arkası I / Front Actually Back I.



Görsel 51. Tanzer Arığ, 2011, Önü Aslında Arkası II / Front Actually Back II.



Görsel 52. Tanzer Arıĝ, 2011, Brunelleschi'nin Sütunu / Column of Brunelleschi.



Görsel 53. Tanzer Arıç, 2011, Kilit Taşlı Pencere / Window with a Keystone.

Tarihsel süreçte mimari, resim, heykel gibi farklı disiplinlerin birbirlerinden beslendiği düşünüldüğünde, bu disiplinlerin mekân, boşluk, doluluk, yüzey gibi benzer kavramlar üzerinden birbirini etkilediği ve yeni temsil biçimlerinin oluşturulmasına olanak sağladığı söylenebilir.

Bu bağlamda, dış dünyadan alınarak öznel alana taşınan her nesne ve kavram, bireysel düşüncenin yeni bir temsil aracına dönüşür. Biçimden biçimsizliğe, nesneden nesne olmayana, simgeden soyuta kadar uzanan farklı temsil biçimlerinin oluşturulması söz konusudur. Brunelleschi'nin Santa Maria del Fiore katedrali de duyularla algılanan dışında, düşüncede başka şeyi/şeyleri harekete geçiren bir gösterge olarak öznel alana çekilmiş, böylece katedral kendi gerçekliği dışında başka bir gerçeği ortaya koymak adına mimari bağlamından koparılarak "Duomo" adlı çalışmayla heykel alanına taşınmıştır (Görsel 54-55).

Katedralin pencere, kiriş, kolon vb. yapısal elemanları, oluşturulan yeni temsil biçimleri ile izleyiciyi dokunma ve görsellikten uzaklaştırırken, aynı zamanda bakışın optik bir yanılsama ile form içerisinden geçmesine olanak tanırırlar. Temsilin boyutu bu noktada görünenden çok görünmeyene yönelirken, bir sütun ya da kolon fiziksel dayanıklılığı ölçüsünde “nesiller boyu yaşamını sürdüren” sağlam bir nesne olmasının ötesinde, uçucu, geçirgen, hafif varlığıyla ele alınmış ve işlenmiş yüzeyler yerine yüzeylerin varlığını hissettiren “alıntı imgelerle” farklı zaman ya da mekânlara ait nesneler olarak “bugün” ve “buraya” taşınmıştır.



Görsel 54. Santa Maria del Fiore (Duomo) Katedrali, 1296- 1436/ Chatedral of Santa Maria del Fiore. Erişim: 29.05.2015. <http://goo.gl/VCb9p2>



Görsel 55. Tanzer Arığ, 2013. Duomo / Duomo.

Duomo, Michelangelo'nun Sistine Şapeli'nde olduğu gibi duyuların sınırları ile oynamanın hedeflendiği bir *katedral*dir. Sistine Şapeli dışarıdan mimari yapıya ait referansları ile gözlemlenirken, içeri girildiğinde görünür ve görünmez olanın birbirine karıştığı bir mekân olarak algılanır. Yapıyı oluşturan çatı, duvar, kemer, kolon gibi yapısal elemanların üzerini örten freskler²⁵, içerisine gireni “Tanrı” düşüncesinin yoğun bir biçimde hissedildiği “ruhla dolu” bir mekânla buluştururken, Şapel, evrenin sınırlarına kadar uzanan, içerisi ve dışarıyı ayırımının ortadan kalktığı bir görüntü imler (Görsel 56-57).



Görsel 56. Michelangelo, 1477-1483, Sistine Şapeli / Chapel of Sistine.

Erişim: 29.05.2015. <https://goo.gl/3ewof7>

Freski duvara vurgu yapan bir şey olarak değil, tersine duvarı şiddetli bir şekilde yok etmenin, ondaki herhangi bir denge, ağırlık vb. fikrini ortadan kaldırmanın bir aracı olarak görüyorum. Michelangelo'nun Sistine Şapelindeki, duvarı yok eden “Son Yargı”sını kabul ediyorum. (Harrison-Wood, 2011, s. 1151).

²⁵ Yaş duvar sıvası üzerine kireç suyunda eritilmiş madenî boyalarla resim yapma yöntemi (www.tdk.gov.tr).



Görsel 57. Michelangelo, 1477-1483, Sistine Şapeli / Chapel of Sistine.

Erişim: 29.05.2015. <http://goo.gl/BrjV11>

“Duomo” biçimsel olarak içeri ve dışarısını eş zamanlı gösterirken, Theophile Gautier’in “renklerin sesini duyuyorum”²⁶ söylemine benzer bir yaklaşımla izleyiciyi üst bir algı deneyimine zorlar. Gözün alıştığı yapısal ilişkilerin ötesinde algıların sınırlarının zorlandığı bir okuma ile karşı karşıya kalan izleyici; elle tutulamayan, gözle görülemeyen sadece dinleyenin ruhla bağlantı kurduğu müzikte olduğu gibi, kendisi ve görünmez ancak kavranabilen boşluk arasında bir bağ kurması için Duomo’ya yönelir.

“Duomo” adlı çalışma daha çok var olan üzerinden yapılan okumalar yüzünden göz ardı edilen boşluğu vurgulamak adına, karşıtı olan dolunun olabildiğince ortamdan kaldırıldığı görsel bir imge sunar. Formun konturları dışında giderek kaybolmaya başlaması, içerisi ve dışarısının birarada deneyimlenebilmesine de olanak tanır.

Başlangıçta dış dünyadan öznel alana çekilmiş olan mimari bir yapı ve onu oluşturan elemanlar üzerinden boşluğun temsili yeniden kurgulanırken, süreç içerisinde sonrasında gündelik yaşantıya ait “şu ana” ve “bugüne” tanıklık eden sandalye, merdiven, tabure, faras

²⁶ “İşitme yetim,” der Theophile Gautier, “şaşılacak ölçüde gelişmişti; renklerin sesini duyuyordum; kulağıma yeşil, kırmızı, mavi, sarı sesler, birbirinden kesinlikle farklı dalgalar halinde geliyordu.” (Bachelard, 2008, s. 259).

gibi sıradan nesneler üzerinden boşluk yeniden ele alınmıştır (Görsel 58-59). Söz konusu nesneler var olan gerçekliklerinden, işlevlerinden koparılıp yeniden yorumlanmış ve yine var olan yaşantıya eklenmiştir.

Atölyede yer alan merdivenin birebir ölçülerde yeniden inşa edilmesiyle oluşturulan Görsel 58'deki “Merdiven” adlı çalışma, ait olduğu yerden adeta söküp alınarak zamansız, mekânsız ve hatta bedensiz bırakılmasıyla “Brunelleschi’nin Sütunu”na benzer bir tavır sergiler. Merdiven en genel anlamıyla “Bir yere çıkmaya veya bir yerden inmeye yarayan basamaklar dizisi”²⁷ olarak tanımlanırken, insanın ihtiyaçlarına cevap vermek üzere düzenlenmiş bir üretilmiştir. Ancak “Merdiven” adlı çalışma biçimsel olarak bir merdiven imgesi çizerken, alışılmış olan bilginin dışında, hayalle hakikat arasında gelip giden bir görüntü ortaya koyar.



Görsel 58. Tanzer Arıç, 2012, Merdiven / Ladder.

“*Merdiven*” mekândaki varlığıyla boşluğu biçimlendirirken, izleyiciyi içlerini doldurmak adına yeniden boşluğa yönlendirir. Sartre’ın insan olmanın en temel eğilimlerinden biri olarak

²⁷ Türk Dil Kurumu’nun Güncel Türkçe Sözlüğü’ndeki karşılığı.

gördüğü “Doldurma eğilimi”²⁸ neticesinde izleyenin zihinsel algısı, gösterileni sahip olduğu bilgileri dâhilinde yeniden düzenlerken, biçimleri alıştığı şekilde kavramak üzere içini doldurmaya, gözü de kütleden çok boşluk üzerinden hareket etmeye zorlar. Böylece fiziksel olarak mekânda var olduğu düşünülen boşluk bir göstergeye dönüşür.



Görsel 59. Tanzer Arıç, 2012, Faraş ve Tabure / Dustpan and Taboret.

“Faraş ve Tabure” adlı çalışma, öykünülen biçimin retinaya yansıyan kapalı görüntüsünün ötesine geçerek görünmeyene, gösterilmeyene uzanırken, iç-dış, boşluk-doluluk, mekân-zaman gibi kavramları da bir arada getirerek yeniden düzenlenmesini sağlar (Görsel 59). Seçilen biçimlerin konturları üzerinden oluşturulan yapı, parçaların her birinin diğeri ile olan ilişkisini göz önüne sererken, desen de yüzeye bağlı kurulan ilişkinin ötesine geçerek boşlukta hareket etmeye başlar. Böylece mekânın boşluğunun da dâhil edildiği biçimler, her açıdan eş zamanlı kavranabilir hale gelir.

Herhangi bir yüzeye çizilen üç boyutlu nesne, ne kadar doğru bir oran, perspektif, derinlik vb. yöntemlerle aktarılmış olursa olsun iki boyutlu düzlemin dışına çıkamadığından, yüzey üzerinde ancak yanılsamalı bir görüntü sunar. Benzer biçimde Teknik, mimari, vb. çizimlerde

²⁸...insan-gerçekliğinin en temel eğilimlerinden birini kaynağından kavrarız: doldurma eğilimi. Bu eğilim hem ergende, hem de yetişkinde buluruz; hayatımızın önemli bir kısmı delikleri tıkamak, boşlukları doldurmak, sembolik olarak doluyu temellendirmek ve gerçekleştirmekle geçer (Sartre, 2009, s. 717).

dış dünyada karşılaşılaçağı gerçekliğe olabildiğince yaklaştırmak adına alımlayıcının algılarını düzenlemeye çalışır.

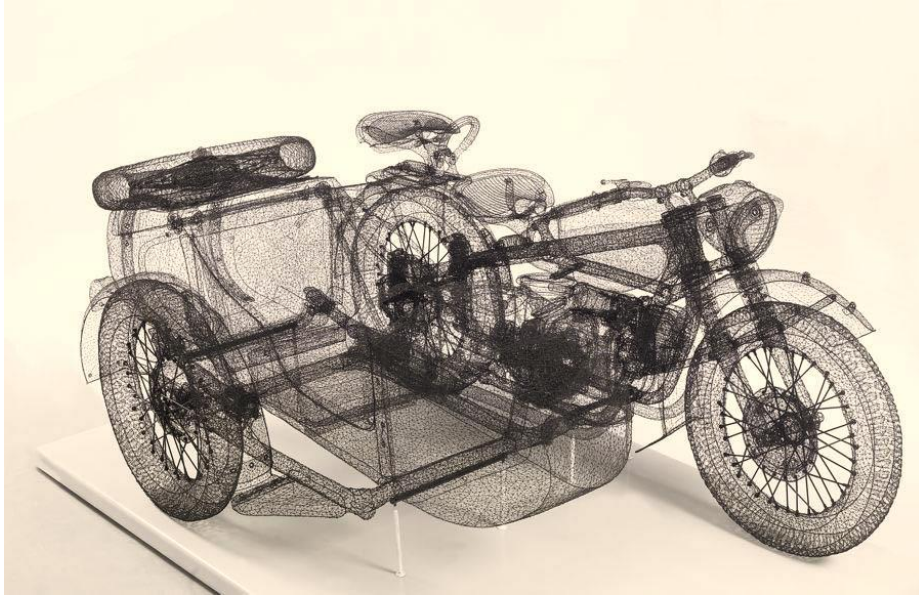
“*Faraş ve Tabure*”, Thomas Raschke’nin “Masa ve Sandalyeler” isimli çalışmasına benzer yöntemle, nesnelerin kullanım amaçları doğrultusunda oluşturulan biçimlerinin dış yüzey kaplamalarından arındırılmıştır. Raschke, Leonardo Da Vinci’nin insan bedeninin işleyişini keşfetmek üzere insan bedenini derisinden ayırdığı eylemine benzer bir işleyişle, üstü örtülü başka bir gerçekliği ortaya koymak adına, nesnelerin strüktürünü açığa çıkarmıştır. Böylece, mekân içerisinde her nesnenin kendisi ile dışındaki arasındaki ilişkisini de deneyimlenebilir hale getirmiştir (Görsel 60).



Görsel 60. Thomas Raschke, 2001, Masa ve Sandalyeler / Table and Chairs.

Erişim: 29.05.2015. <http://www.thomasraschke.de/wireframes/sitzen.html>

Yeni biçimi ile 1/1 ölçülerine sadık kalarak üretilen “*Faraş ve Tabure*” üç boyutlu teknik çizimlerinin bir kopyası olarak da değerlendirilebilir. Shi Jindian ve Benedict Radcliffe gibi sanatçılar da yaşantılarını sürdürdükleri çevrenin ikonik nesnelerini seçerek çizgisel bir biçim diliyle yorumlamışlardır.



Görsel 61. Shi Jindian, 2008, The Yangtze River 750 No.2 / The Yangtze River 750 No.2.

Erişim: 29.05.2015. <http://goo.gl/5zIdCd>



Görsel 62. Benedict Radcliffe, 2009, Nike Air / Nike Air.

Erişim: 29.05.2015. <http://goo.gl/UQsLTv>

Nesnel dünyandan duyular aracılığıyla öznel alana aktarılarak gerçekleştirilen bu türden çalışmalar, yanılsamalı bir görüntünün de gerçekleşmesine olanak tanır. Gösteren ve gösterilen arasındaki boşlukta değişen görüntüleriyle farklı algılanan Jindian ve Radcliffe'in

biçimleri, optik bir yanılsamayla izleyenin alıştığı algılama düzenini yeniden gözden geçirmeye yönlendirir (Görsel 61-62).

Her çağda olduğu gibi bugün de gerçekliğin yansıtılması, içerisinde bulunulan dönemin görüntülerinden ustaca yararlanmasını bilen sanatçılar tarafından gerçekleştirilirken, önceki dönemlerin bıraktığı mirasın üzerine yeni bir şeyler koyarak ilerlemeyi sürdürmüştür.

Özellikle perspektif bakışın keşfedildiği Rönesanstan itibaren optik yanılsama üzerinden birçok sanatçı çalışmalar gerçekleştirmiştir. Bu sanatçılardan biri olan Hans Holbein'in "Elçiler" adlı tablosu incelendiğinde, öncelikle yüzey üzerine ustaca aktarılmış iki insan figürü ve nesneler gözlemlenirken, dikkatlice bakıldığında resmin ön tarafında anlamsız bir leke gibi duran başka bir biçimle karşılaşılır. Bu leke izleyen gözün doğru noktaya yerleştirilmesi ile belirginleşirken, izleyiciye içerisinde bulunduğu mekânda durması gerektiği yeri işaret eden bir göstergeye dönüşür (Görsel 63-64). Tablodaki görme duyusuyla belirli bir biçime sahip değilmiş gibi görünen nesne (kurukafa) dolaylı olarak ancak belirli bir açıdan algılanabilen anamorfik bir görüntü sunar (Zizek, 2005, s. 226).



Görsel 63. Hans Holbein, 1533, Elçiler / The Ambassadors.

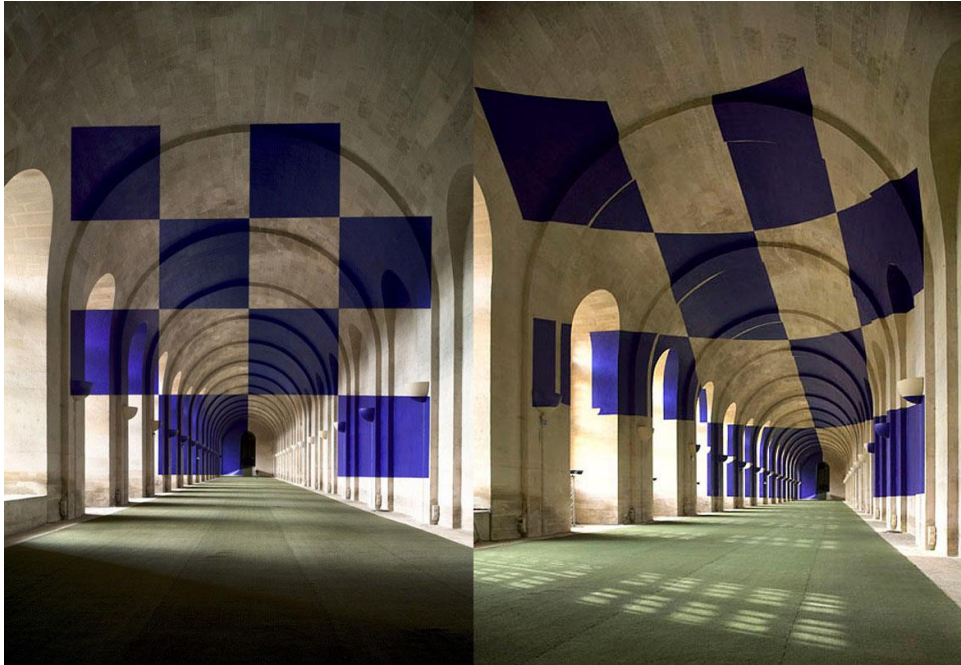
Erişim: 29.05.2015. <http://goo.gl/7UZ2OM>



Görsel 64. Hans Holbein, 1533, Elçiler (Detay) / The Ambassadors (Detail).

Erişim: 29.05.2015. [http://en.wikipedia.org/wiki/The_Ambassadors_\(Holbein\)](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Ambassadors_(Holbein))

Resimsel düzlemde yaşanan bu tür bir anamorfik görüntü, üç boyutlu mekân içerisinde gerçekleştirildiğinde izleyiciyi doğru noktaya²⁹ gelene kadar mekânın boşluğunda hareket etmeye zorlar. Belirli bir noktada, çarpıtılmış olan görüntü yerini hedeflenen görüntüye bırakır.

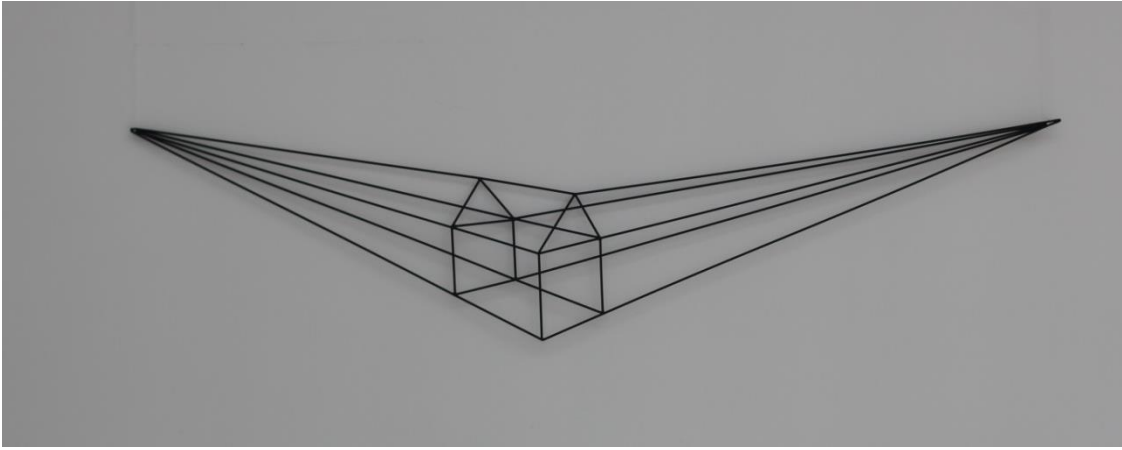


Görsel 65. Felice Varini. 2006, Versay Sarayı Orangerie Müzesi / Palace of Versailles.

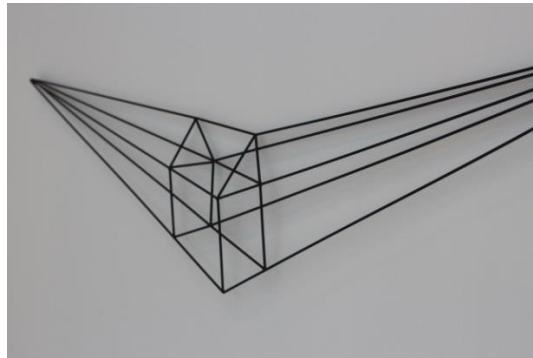
Erişim: 29.05.2015. <http://goo.gl/j6skRW>

²⁹ Zizek bu durumu “bakışımıza karşılık verdiği nokta” olarak tanımlar (Slavoj Zizek, 2005, s. 132).

Felice Varini'nin Versailles sarayında gerçekleştirdiği çalışmada, gerçek mekân ve sanat nesnesinin kendisine ait mekânı aynı düzlemde buluşurken, boşluklarının da iç içe geçmelerine, bunun sonucunda derinlik algısının da zihinde değişime uğramasına neden olur (Görsel 65). Burada izleyici ve nesne odaklı bir paralaks³⁰ söz konusudur. Hareketin kaynağı olarak nesnenin yüzeye sabitlenmiş görüntüsünde biçimsel bir değişim söz konusu olmazken, değişim biçimsel olandan algılama alanına kaymış olan yanılsamalı görüntüde gerçekleşir.



Görsel 66. Tanzer Arıç, 2013, İllüzyon / Illusion.



Görsel 67. Tanzer Arıç, 2013, İllüzyon (Detay) / Illusion (Detail).

Boşluğu vurgulamak adına kimi zaman yüzeye yaklaşan, kimi zaman ise üçüncü boyuta uzanan temsiller, izleyicinin derinlik algısıyla oynarken, önu-arkası, içi-dışı gibi karşıtlıklar

³⁰ Bir nesnenin, gözlem konumunda yeni bir görüş hattını ortaya çıkaracak bir değişimin olması sonucunda görünüşte yer değiştirmesi (bir arka plana göre konumunun kayması) olarak tanımlanan paralaks, nesnelerin farklı bakış açılarına göre değişen biçimleri ile algılanmalarını içerir (Slavoj Žizek, 2008, s.16).

ile izleyiciyi bir tür yanılsamaya, böylece iki boyutla üç boyut arasında bir yerde görünüşün ima ettiği düşünceye ulaştırmaya çalışır. İlüzyon adlı çalışmada gösterilen, perspektif kaçılarıyla desteklenmiş bir “ev” imgesidir. Gözlemleyenin retinasına yansıyan gerçekliği ile ev yüzeye sabitlenmiş, durağan bir görüntü sunarken, hareket paralaksı olarak tanımlanan durumla birlikte izleyicinin mekândaki hareketine bağlı olarak evin formu, yönü ve oranları değişime uğramaya başlar (Görsel 66-67).

Değişen bakış açılarına göre farklı bir görüntü sunan “Tuzak”³¹ adlı çalışma da, izleyiciye dış dünyaya ait bir nesnenin (merdivenin) biçimsel yorumlanmasının dışında, onu çevreleyen boşlukla olan ilişkisini ortaya koymak üzere mekânın tabanından alınıp duvarına sabitlenmiştir (Görsel 68). Duvara yerleştirilmiş olan çalışmanın kanatları arasında fiziki olarak bir açılma veya kapanma söz konusu olmamasına karşın izleyicinin bakış açısına göre gerçekliğin algı boyutunda çarpıklaşması yüzünden bir açılıp kapanma gerçekleşmiş gibi görünür. Bu durum izleyiciye görmeye alıştığı biçimsel ilişkilerin dışında farklı iki boşluğu da; formun içerisinde yer alan ve evrensel boşluğu da birarada deneyimlemeye zorlar.



Görsel 68. Tanzer Arıç, 2015, Tuzak / Trap.

Bireysel düşünceden bağımsız bir gerçekliğe sahip olan dış dünyanın nesnelerinin algılamasını sağlayan optik imgesi ve bu imgenin retina üzerinde oluşan görüntüsü arasındaki

³¹ TDK Genel Sözlüğünde “Tuzak: Birini güç ve tehlikeli bir duruma düşürmek için kurulan düzen, komplot” olarak tanımlanır.

tutarsızlık, nesnelerin çoğu zaman farkı biçim ve boyutlarda algılanmasına neden olur. Gören göz ve görünen nesne arasındaki boşlukta beliren derinlik algısı yüzünden nesnelerin görüntüleri de değişmeye başlar, gözün optik algısı kendisine yakın olan yüzeyleri geniş, uzaktaki kısımları ise dar görmesine neden olur. “Sandalye” adlı çalışma önden-arkaya bir başka ifade ile yakından uzağa doğru uzanan bir sandalye görüntüsü sunar. Ancak, gözün yakında olanı büyük, uzakta olanı ise küçük olarak görmeye odaklandığı bakışın aksine ortada tek bir düşey düzlemde oluşturulmuş bir “sandalye” imgesi söz konusudur (Görsel 69). Çalışmanın tüm yüzeylerinin izleyiciye aynı mesafeden bakması, alımlayıcının algısını ve zihninde biçimlenen görüntüsüyle, retinaya yansıyan yanılsamalı görüntüsünü yeniden düzenlemek durumunda bırakır. İki ve üç boyut arasındaki ayrım bulanıklaşmaya başlarken, “Sandalye”, perspektifin güçlendirdiği derinlik algısıyla, Lucio Fontana’nın tuval yüzeyi üzerine açtığı yarıklarda olduğu gibi izleyici kendisini keşfetmek adına yakınına davet eder “Sandalye” çizgisel olanın yüzeyden kurtulup özgürleşmesi ile mekâna ilişkin farklı bir yaklaşımı da göz önüne serer.



Görsel 69. Tanzer Arıç, 2015, Sandalye / Chair.

Böylece, izleyici kendi varlığıyla birlikte çalışmayı da boşluk üzerinden yeniden deneyimlemeye çalışırken, geriye doğru gittikçe daralan biçimiyle “*Sandalye*” oluşturulduğu derinlikte kaybolmaya, var olandan olmayana doğru yönelerek, biçiminden çok üzerinden düşüncenin üretildiği boşluğa geri dönmeye başlar.

Öncesindeki dönemlerde çevresinde olup biteni algılamak, keşfetmek, tanımak, kavramak, taklit etmek, yeniden üretmek kaygısıyla doğaya yönelen insanın, bugünün değişen gerçekliğiyle yeni bir söylem oluşturması gerektiğini de ortaya koyar. Bugün için geçerli olan, çağının gerçekliğini algılama ve ona karşı bir tepki olarak çevresindeki alıntı nesnelerden yararlanmaktan ziyade kendini merkeze oturttuğu bir durumu gözler önüne sermektedir. Bugün dilbilim, sosyoloji, felsefe, tarih, sanat gibi geleneksel disiplinlerin yerini hepsinin birarada bulunduğu melez bir disiplin alırken, sanatsal çalışmalar da bugünün paradigmasına uygun bir biçimde farklı disiplinlerin bir arada sunulduğu bir yapıya dönüştüğü gözlemlenir.

Bu bağlamda bugünün göstergeleriyle “boşluğa” keşfedilmeyi bekleyen bir alan olarak yeniden yaklaşıldığı çalışmalar gerçekleştirilirken, söz konusu edilenin, boşluğun varlık durumuna eleştirel bir yaklaşım getirmekten çok, bugünün gerçekliği ile nasıl algılandığına dair bir yaklaşımı ortaya koymaktır.

Birçok kez, yararsız, mutlaka ve kasten yararsız olan bir odanın bulunduğu bir apartman katını düşlemeyi denedim. Bu bir sandık odası olmayacak, bu ne ek bir oda, ne uzun bir geçit, ne bir kulübecik, ne de gizli bir köşe olacaktı. Bu işlevsiz bir uzam olacaktı ve hiçbir şeye göndermesi olmayacaktı. Bu düşüncüyü, bu imgeyi sonuna kadar sürdürmek, çabalarımın karşın bana olanaksız geldi. Dilin kendisinin bile, sanki sadece dolu, yararlı ve işlevsel olandan bahsedilebilmiş gibi, bu hiçliği, bu boşluğu tanımlamakta elverişsiz olduğu ortaya çıktı.

İşlevsiz bir uzam. “belirgin bir işlevi olmayan” değil ama, belirgin bir biçimde işlevsiz olan; çok-işlevli olan değil, ama işlev dışı olan. Açıkça, diğer uzamları (eşya dolabı, gömme dolap, küçük giysi dolabı, derleyip toplama vs.) “özgürlüğüne kavuşturmak” için ayrılmış olmayan, ve yineliyorum, hiçbir işe yaramayan bir uzam (Doxa, 2006, s.78-79).

Georges Perec’in “Yararsız Bir Uzama Dair” adlı metninde söz konusu olan mekân, başlangıçta içerisinde hiçbir şeyin bulunmadığı varsayılan evrenin küçük bir prototipi olarak, insanın ilk üretiminden “bugüne” ve “şu ana” gelene kadar sürekli içini doldurduğu, üretimlerinin mekânı olarak etrafını saran boşluklarından yararlanmak durumunda kalmıştır.

Bu bağlamda boşluk insanın eylemlerini gerçekleştirebilmesi için mutlak gereksinimine ihtiyaç duyduğu bir kavramdır. Boşlukta gerçekleştirilen her tür eylem, tanımını oluşturmak adına gene boşluğa yönelmek durumundadır.

4. SONUÇ

Genel olarak boşluk daha çok var olmayana, yoksunluğa karşılık gelen tanımıyla varlığını daha çok karşıtı olan kavramlar üzerinden kurmaya çalışırken, bilimde olduğu gibi sanat da karşıt kavramların birlikteliğine vurgu yapmakta ve boşluğun/var olmayanın tıpkı doluluk/varlık gibi temel kavramlar arasında yerini almasını sağlamaktadır.

Kavramsal bağlamda her kültür ve coğrafyaya göre farklı algılanan boşluğun sanat tarihsel süreçte değişen gerçeklik algısı ve temsilleri ile birlikte, mimari ve mekân üzerindeki etkisi kaçınılmazdır. Özellikle 20. yüzyılın ilk yarısından itibaren yeni ve deneysel çalışmaların gerçekleştirilmesi, boşluğun çok yönlü kavranışını da beraberinde getirmiştir. 20.yüzyılın ikinci yarısından itibaren toplumsal, ekonomik, siyasi değişimler, savaşlar sanatın yeni düşünme pratiklerinin önünü açtığı gibi aynı zamanda Avrupa merkezli sanatın okyanus ötesine taşınması ile önemli bir kırılmanın yaşanmasının da hazırlayıcısı olmuştur. Sanat, biçimsel kaygılardan uzaklaşmaya, bir tür özgürlük eylemine dönüşmeye başlarken, yaşanan değişimler kavramsal bağlamda yeni çalışmaların ortaya çıkmasına hız kazandırmış, boşluk kendi başına nesneden bağımsız olarak sergilenebilir hale gelmiştir. Sanat eseri sadece dışarıdan izlenerek deneyimlenen bir biçim olmaktan çıkarken, izleyicinin de birebir içerisine katıldığı bir duruma karşılık gelmeye başlamıştır. Bu durum izleyicinin kendisini sanat eserini çevreleyen boşluk ile aynı düzlemde bulmasına ve giderek sanat eseri ile arasındaki sınırların erimesine kadar uzanmıştır.

“Boşluğun Kullanımında Yeni İfade Olanaklarının Oluşumu” ve “Kişisel Serüven” başlıkları altında ele alınan üçüncü bölüm, günümüze kadar olan süreçte boşluk üzerine sorgulamaların daha çok mekân odaklı olması sebebiyle, meselenin sadece sınırlı galeri mekânı ve sınırsız olduğu varsayılan evren arasındaki bir karşılaştırmanın ötesinde, sanatçıların müdahaleleri ile değişen algısal fenomenler (paralaks ve anamorfoz) üzerinden de değerlendirilmesi gerektiğini ortaya koymuştur. Aynı zamanda ele alınan yakın tarihli örneklerle sanatta yeterlik döneminde gerçekleştirilen uygulamalar üzerinden boşluk kavramının bugün için sanat ortamında nasıl ele alındığına dair tespitler oluşturulmaya çalışılmıştır.

KAYNAKÇA

- Akı, A. ve Erdönmez M.E. (2005). *Açık Kamusal Kent Mekanlarının Toplum İlişkileri Üzerindeki Etkileri*. Megaron YTÜ Dergisi.
- Akcan, Esra. (1995). *Geçmişte Kaldığı Sanat Bir Heidegger Yorumu*. Defter Dergisi, Sayı 25.
- Alkar, Burhan. (1991). *2000'li Yıllarda Ankara Kenti'nin Açık ve yeşil Alanlarında Heykelin Yeri Ne Olmalıdır*. Peyzaj Mimarlığı Dergisi, s.30.
- Alp, Kafiye Özlem. (2013). "Sanatın Temsili ve Postmodern Sanatta Temsil", Süleyman Demirel Üniversitesi GSF Hakemli Dergisi ART-E, Erişim: 02.06.2015.
- <http://edergi.sdu.edu.tr/index.php/gsf/article/viewFile/3975/3425>
- Alvar. Adile Arslan. (2009). *Lefebvre'in Üçlü Algılanan, Tasarlanan, Yaşanan Mekan Diyalektiği*. Dosya 17/ Mimarlık ve Mekân Algısı. Erişim: 02.06.2015.
- <http://www.mimarlarodasiansankara.org/dosya/dosya17.pdf>
- Antmen, Ahu. (2012). *20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar* İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Aristoteles. (2001). *Fizik* (S.Babür, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Atakan, Nancy. (2008). *Sanatta Alternatif Arayışlar* İstanbul: Karakalem Kitabevi.
- Atış, Naciye. (2012). *Parmenides Felsefesinin Varlığı Temellendirme Tarzının Kendinden Sonraki Felsefeye Etkileri*. Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi. Erişim: 02.06.2015.
- <http://www.flfsdergisi.com/sayi7/107-120.pdf>
- Bachelard, Gaston. (2008). *Uzamın Poetikası* (A. Tümertekin, Çev.). İstanbul: İtaki Yayınları.
- Bauman, Zygmunt. (2013). *Postmodernizm ve Hoşnutsuzlukları* (İ. Türkmen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Benjamin, Walter. (2014). *Pasajlar* (A. Cemal, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Berger, John. (2009). *Görünüre Dair Küçük Bir Teoriye Doğru Adımlar* (B. Somay, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

- Berger, John. (1999). *Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı* (Y.Salman-M. Gürsoy Sökmen, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Cage, John. (2011). *Seçme Yazılar* (S. Fıncıoğlu, Çev.). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Cheng, François. (2006). *Boşluk ve Doluluk Çin Resim Sanatının Anlatım Biçimi* (K.Özsezgin, Çev.). Ankara: İmge Kitabevi.
- Connerton, Paul. (2014). *Modernite Nasıl Unutulur* (K.Kelebekoğlu, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Danto, Artur. (2010). *Sanatın Sonundan Sonra* (Z. Demirsü, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Danto, Artur. (2013). *Sanat Nedir* (Z. Baransel, Çev.) İstanbul: Sel Yayınları.
- Delclaux, Marie-Pierre. (2006). Rodin ve Sahneleme. Samih Rıfat Ed. *Heykelin Büyük Ustası Rodin İstanbul'da*, s. 377-398. İstanbul: Sakıp Sabancı Müzesi.
- Denkel, Arda. (1986). *Nesne ve Doğası* İstanbul: Metis Yayınları.
- Felsefe Terimleri Sözlüğü. Erişim: 02.06.2015, <https://goo.gl/e0Ou8g>
- Fischer, Ernst. (2012). *Sanatın Gerekliliği* (C. Çapan, Çev.). İstanbul: Sözcükle Yayınları.
- Fizik Terimleri Sözlüğü, Rauf Nasuhoğlu, Gökçe Bingöl, Hanaslı Gür, Demir İnan, Nuri Ünal, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1983.
- Foster, Hall. (2009). *Gerçekliğin Geri Dönüşü* (E. Hoşsucu Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Gombrich, E.H. (1997). *Sanatın Öyküsü* (Erol-Ömer, Erduran Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Gür, Şeyda Örmən. (1996). *Mekânın Örgütlenmesi* İstanbul: Birsən Yayınevi.
- Haklı, Şaban. (2007). İslam Felsefesinde Mekân ve Boşluk Tasavvurunun Kozmolojiye Tatbiki. *Hitit Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Sayı:12, s. 41-58. Erişim:02.06.2015, http://www.ilafdergi.hitit.edu.tr/Makaleler/870690428_12.2.pdf

- Hançerlioğlu, Orhan. (2013). *Düşünce Tarihi* İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Harvey, David. (2006). *Postmodernliğin Durumu* (S. Savran, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Hegel, GWF. (1982). *Estetik* (N. Bozkurt, Çev.). İstanbul: Say Kitap Pazarlama.
- Hühnerfeld, Paul. (1994). *Heidegger Bir Filozof, Bir Alman* (D. Özlem, Çev.) İstanbul: Paradigma Yayınları.
- İpşiroğlu, Nazan-Mazhar. (1993). *Sanatta Devrim* İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Kimya Terimleri Sözlüğü, Saadet Üneri, Ömer Kuleli, Osman Gürel Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1981.
- Krauss, Rosalind. (2002). Mekâna Yayılan Heykel. *Sanat Dünyamız*, 82, s. 103-110.
- Kuban, Doğan. (2013). *Lao Tzu Tao Yolu Öğretisi* İstanbul: Yem Yayınları.
- Kuloğlu, Nilgün. (1996). “Boşluğun Devinimi: Mimari Mekândan Kentsel Mekana”, *ICONARP vol.1* . Erişim: 02.06.2015.
<http://dergipark.ulakbim.gov.tr/iconarp/article/download/5000114111/5000106194>
- Kuspit, Donald. (2010). *Sanatın Sonu* (Y. Tezgiden, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Lefebvre, Henri. (2006). *Diyalektik Materyalizm* (B. Yıldırım, Çev.). İstanbul: Kanat Kitap.
- Lyotard, Jean-François. (2011). Postmodernizm nedir? Charles Harrison ve Paul Wood (Ed.). *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*, s.1185-1194. İstanbul: Küre Yayınları.
- Margolin, Victor. (2012). *Ütopya Mücadelesi* (M. Emir Uslu, Çev.). İstanbul: Espas Yayınları.
- Matta-Clark, Gordon. (2012). Baran Bilir-Perihan Usta (Haz/Ed.). *Gordon Matta Clark*, 73-89. İstanbul: Lemis Yayınları.
- Merleau-Ponty, Maurice. (2010). *Algılanan Dünya* (Ö. Aygün, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

- O'Doherty, Brian. (2010). *Beyaz Küpün İçinde, Galeri Mekanının Eleştirisi* (A. Antmen   ev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
-   gel, Semra. (1977). *  vresel Sanat* . İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Yayınları.
- Pallasmaa, Juhani. (2011). *Tenin Gözleri* (A. Ufuk Kılıç,   ev.). İstanbul: Yem Yayınları.
- Perec, Georges. (2006). Yararsız Bir Uzama Dair. *Doxa*, 2, s. 78-79.
- Rasmussen, Steen Eiler. (2012). *Yaşayan Mimari* (  . Erduran,   ev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Read, Herbert. (1983). *Sanat ve Endüstri, Art And Industry*. Londra: Faber and Faber.
- Richard, Lionel. (1991). *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi* (B. Madra-S. Gürsoy-  . Usmanbaş,   ev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Ruhbilimleri Terimleri Sözlüğü, Mithat En   Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1974.
- Sartre, Jean-Paul. (2009). *Varlık ve Hiçlik* (T. Ilgaz-G.   ankaya Eksen,   ev.). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Sarup. Madan. (1995). *Post Yapısalcılık ve Postmodernizm* (A. Baki G      ,   ev.). Ankara: Ark Yayınevi.
- Sözen Metin, Tanyeli Uğur. (2009). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Touraine, Alain. (2012). *Modernliğin Eleştirisi* (H. Tufan,   ev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tunalı, İsmail. (1983). *B. Croce Estetik'ine Giriş* İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Turani, Adnan. (2006). *  a  da   Sanat Felsefesi* İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Türk Dil Kurumu Sözlüğü. Erişim: 02.06.2015, <http://goo.gl/99rgzA>
- Venturi, Lieonello. (1954). *Giotto'dan Chagall'a Kadar Bir Resme Nasıl Bakmalı/Resim*. (M.Erdem,   ev.). İstanbul: Do  u   Matbaası.

Yılmaz, Mehmet. (2011). “Varlık ve Hiç Jean-Paul Sartre” (Bölüm 1: Boşluk), Derin düşünce. Erişim:02.06.2015.

<http://www.derindusunce.org/2011/12/13/varlik-ve-hic-jean-paul-sartre-bolum-1/>

Wikipedia. Erişim: 02.06.2015, <http://tr.wikipedia.org/wiki/Atomculuk>

Wölfflin, Heinrich. (1995). *Sanat Tarihinin Temel Kavramları* (H. Örs, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Zizek, Slavoj. (2005). *Yamuk Bakmak* (T. Birkan Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Zizek, Slavoj. (2008). *Paralaks* (S. Gürses, Çev.). İstanbul: Encore.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı : Tanzer Arığ
Doğum Yeri ve Tarihi : Ankara / 1975

EĞitim Durumu

Lisans Öğrenimi : Hacettepe Üniversitesi GSF Heykel Bölümü 1997-2000
Yüksek Lisans Öğrenimi : Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü 2001-2005
Bildiği Yabancı Diller : İngilizce
Çalıştığı Kurumlar : HÜ GSF Heykel Bölümü Araştırma Görevlisi 2002 - 2005
HÜ GSF Heykel Bölümü Uzman 2005 – Devam ediyor.

Bilimsel/Sanatsal Faaliyetler:

Kişisel Sergiler

2013 Ziraat Bankası Kuğulu Sanat Galerisi Kişisel Heykel Sergisi 4-22 Mart 2013, ANKARA
2011 TCDD Sanat Galerisi “Alegori”, 12 Ekim- 26 Ekim 2012, ANKARA
2011 ODTU Sergi Salonu “Önü Aslında Arkası” , 14 Kasım - 27 Kasım 2012, ANKARA
2009 Anadolu Ajansı Sanat Galerisi, 18 Şubat - 7 Mart 2009, ANKARA
2006 Karaca Sanat Galerisi, 2 Şubat - 28 Şubat 2006, ANKARA
2003 Galeri Kavram Hacettepe Üniversitesi Sosyal Tesisleri, ANKARA

Karma Sergiler

2015 “Plaza Çalışanı” Elgiz Müzesi, 17 Haziran-19 Eylül 2015, İstanbul
2015 “O Havai Fişek Sen Oluyorsun” Port Art Sanat Galerisi, 29 Mayıs- 30 Haziran 2015, Ankara
2015 “Ufuk Hattı / Skyline” Proje 4L Elgiz Müzesi - Teras Sergileri, 17 Haziran - 7 Kasım 2015, İstanbul
2015 “ODTÜ Sanat 16 – İkinci Doğa / Second Nature” 13 Mart-12 Nisan 2015, Ankara
2014 “Maçka Sanat Parkı Açık Hava Sergisi” 13 Eylül - 21 Eylül 2014, İstanbul
2014 “≤ 40” 40 Yaş Altı Heykeltıraşlar Sergisi, Elgiz Müzesi, 18 Haziran – 23 Ağustos 2014, İstanbul
2013 -14 “30/30” HÜ Sanat Galerisi Beytepe, 13 Aralık 2013 – 12 Ocak 2014, Ankara

2013-14 “*Kavisli Yollar*” Ahmet Göğüş Sanat Galerisi, 25 Aralık 2013 - 14 Ocak 2014, Ankara

2013 Proje 4L Elgiz Müzesi - Teras Sergileri 25 Haziran - 29 Ağustos 2013, İstanbul

2013 “*Hacettepe Üniversitesi Avrupa’da II*” 22 Mayıs – 21 Haziran 2013, Bosna Hersek

2013 “*Çelik ve Yaşam*” 13-18 Mayıs 2013, Tophane-i Amire, İstanbul

2013 “*Beş Renk*”, Ahmet Göğüş Sanat Galerisi 24 Nisan-24 Mayıs 2013, Ankara

2012 “*Göz Kararı / Eye Balling*”, 17 Aralık 2012- 13 Ocak 2013, Ankara

2012 “*Külliyen Osmanlı*” 14-24 Kasım 2012, Ankara

2012 “*Temas ve Tahammül*” Galeri Kara, 25 Eylül - 8 Ekim 2012, Ankara

2012 Proje 4L Elgiz Müzesi - Teras Sergileri 18 Haziran - 22 Eylül 2012, İstanbul

2012 “*Esin mi? Şeytan mı?*” 21 Mart - 21 Nisan 2012, İstanbul

2011 “*Sanat Günleri I*” Başkent Üniversitesi, 26 - 27-28 Ekim 2011, Ankara

2011 “*Özgürlük! Sil baş-tan*” UPSD Genç Etkinlik 5, İstanbul

2011 “*1.Uluslararası İzmir Bienali*” 4 - 11 Mayıs 2011, İzmir

2011 Çağdaş Sanatlar Merkezi Karma Sergi, Ankara

2010 “*Ten Rengi*” Karma Sergi 10 - 30 Ocak 2010, İzmir

2010 “*Patras Uluslararası Sanat Festivali*” 02-09 Mayıs 2010 Patras, Yunanistan

2010 “*Buluşma*” TSEG, 26 Şubat 2010, Erzurum

2008 Çağdaş Sanatlar Merkezi Karma Sergi, Ankara

2008 “*Bir Manimiz Yok*” 5-9 Mayıs 2008, Ankara

2008 Yakın Doğu Üniversitesi Resim, Heykel, Seramik Karma Sergi, KKTC

2007 “*Art-İst 2007*” 17. İstanbul Sanat Fuarı, İstanbul

2007 “*Şüpheli Askıya Almak*” 5-9 Kasım 2007, Ankara

2007 Çağdaş Sanatlar Merkezi Karma Sergi, Ankara

2007 Heykel Sergisi Erciyes Üniversitesi GSF, Kayseri

2007 Anadolu Ajansı Sanat Galerisi Yaz Karması Heykel Sergisi, Ankara

2007 “*10. Yıl*” Karaca Sanat Galerisi Karma Sergisi, Çağdaş Sanatlar Merkezi, Ankara

2006 “*Konuş Benimle: Genç Kuşaktan Farklı Yaklaşımlar*” Karma Sergi, Ankara

2006 Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü Sergisi, Ankara

2006 Bilkent Üniversitesi “DNA” Konulu Heykel Yarışması, Ankara

2005 “Yeni Kuşak Türk Sanatından Bir Kesit 1” Karma Sergi, Ankara

2005 “Barış” konulu Karma Resim-Heykel Sergisi, ADANA

2005 Bilkent Üniversitesi “Incomunicado” (İletişimsizlik) Sergisi, Ankara

2005 Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü Sergisi, Ankara

2004 Gençlik Sergisi Devlet Resim ve Heykel Müzesi, Ankara
2004 65. Devlet Resim ve Heykel Sergisi, Devlet Heykel Yarışması Sergileme, Ankara
2003 64. Devlet Resim ve Heykel Sergisi, Devlet Heykel Yarışması Sergileme, Ankara
2003 Çağdaş Heykeltıraşlar Derneği Karma Sergisi, Ankara
2003 Bilkent Üniversitesi "Pain" Sergisi, Ankara
2002 Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü Araştırma Görevlileri Sergisi, Ankara
2002 "Altan Elmas" Anısına Karma Sergi, Ankara

Sempozyum, Panel ve Yer Aldığı Projeler

2015 "*World Wood Day Collaborative Project*" Uluslararası Ağaç Sempozyumu, Eskişehir
2014 "*World Wood Day*" Uluslararası Ağaç Sempozyumu, 20-25 Mayıs 2014, Fujian, Çin
2013 "*Aspat Uluslararası Resim-Heykel Sempozyumu*" 24 Ağustos-15 Eylül 2013,
BODRUM
2013 "*Culture of Cosmos International Symposium*" 20 Ağustos-10 Eylül 2013, Patras,
YUNANİSTAN
2012 "*Bolu Uluslararası Heykel Sempozyumu*" 28 Eylül- 7 Ekim 2012, BOLU
2012 "*Çankaya Atık Malzeme Heykel Sempozyumu*" 02 – 15 Ağustos 2012, ANKARA
2012 "*9.Uluslararası Göller, Andezit ve Sevgi Çiçeği Şenliği*"- "*Andezit ve Heykel Sanatındaki Yeri*", Panel, 25 Haziran 2012, ANKARA
2012 "*Altındağ Belediyesi Ulusal Taş Heykel Sempozyumu*" 27 Haziran - 18 Temmuz 2012,
ANKARA
2012 TRT Radyosu "*Gecenin İçinden*" Programı, ANKARA
2011 "*Sochari Taş Heykel Sempozyumu*", 7 Temmuz -1 Ağustos 2011, Horice, ÇEK
CUMHURİYETİ
2010 Uluslararası "*Orhon Vadisi Anıtlarını Yeniden Yorumlamak*" Taş Heykel Çalıştayı 10 -
26 Mayıs 2010, ANKARA
2010 "*Uluslararası Sanat Festivali*" 02-09 Mayıs 2010 Patras, YUNANİSTAN
2009 Anadolu Üniversitesi "*İmece 2009 Uluslararası Katılımlı Güzel Sanatlar ve Tasarım Sempozyumu*" 18-24 Ekim 2009, ESKİŞEHİR
2008 "*Altındağ Belediyesi Uluslararası Taş Heykel Sempozyumu*" 4-28 Ağustos 2008,
ANKARA
2008 "*Ankara Üniversitesi 3.Uluslararası Resim ve Açık Hava Heykel Sempozyumu*" 22
Mayıs – 11 Haziran 2008, ANKARA

2008 “*Necil Kazım Akses*” Büstü Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, ANKARA
2007 - 2008 “*Güneş Saatleri Projesi*” Hacettepe Üniversitesi, ANKARA
2007 “*1.Uluslararası Hasandede Belediyesi Andezit Taşı Heykel Sempozyumu*” 17 Ağustos – 9 Eylül 2007, Hasandede/KIRIKKALE
2004 “*Hacettepe Üniversitesi GSF Heykel Bölümü 2.Uluslararası Taş Heykel Sempozyumu*”, 20 Eylül – 18 Ekim 2004, ANKARA

Koleksiyonlar

Ziraat Bankası Koleksiyonu
Elgiz Müzesi Koleksiyonu
Hacettepe Sanat Müzesi Koleksiyonu
Hacettepe Üniversitesi Özel Koleksiyonu
Prof. Dr. Üstün Dökmen
Karaca Sanat Galerisi
Anadolu Ajansı Sanat Galerisi
Ankara Barosu Koleksiyon

Ödüller

2012 Hacettepe Üniversitesi Sanatta Teşvik Ödülü, Ankara
2013 “Köroğlu” Ulusal Anıt Heykel Proje Yarışması 1.lık Ödülü, Bolu
2013 “Çelik ve Yaşam”, Mansiyon, İstanbul
2008 Ankara Barosu Resim-Heykel Yarışması İkincilik Ödülü, Ankara
2005 66. Devlet Resim ve Heykel Sergisi, Devlet Heykel Yarışması Başarı Ödülü, Ankara

İletişim : Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Heykel Bölümü Beytepe-ANKARA

Tel: :0312 297 87 75
0530 541 70 95

E-posta : tanzer@hacettepe.edu.tr / tanzerarig@gmail.com
Web : www.tanzerarig.com