

T.C.
Mersin Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Heykel Anasanat Dalı

**BOŞLUĞUN HEYKELE ETKİLERİ BAĞLAMINDA İNCELENEREK BİR SANAT
NESNESİ OLARAK ELE ALINMASI**

Hazırlayan: Nida KARAYTUĞ

Danışman: Doç. Mustafa YÜKSEL

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Mersin, 2008

İÇİNDEKİLER

	Sayfa no
ÖNSÖZ	i
ÖZET	ii
ABSTRACT	iii
İÇİNDEKİLER	
GİRİŞ	6
I.BÖLÜM: HEYKELDE BOŞLUK FİKRİNİN TARİHSEL OLARAK GEÇİRDİĞİ AŞAMALAR	6
I.1. 20.yy'dan 21.yy'a Kadar Geçen Sürecin, Heykelin Boşluk İçerisinde Kendini Varetme Evrelerinin İncelenmesi	6
I.1.1. Boşluğun Modern Döneme Etkisi Bağlamında Klasik Heykelde “Boşluk” Tanımlamaları	6
I.1.2. Modern Heykel'de “Boşluk”	14
I.2. Heykelin İçinde ve Dışında Varolan Boşluk Katmanlarının İrdelenmesi	23
I.2.1 Heykelin İçinde “Boşluk”	23
I.2.2 Heykelin Dışındaki “Boşluk” un Çevre ve Mekanla İrdelenmesi	27
I.3. Boşluk ve Mekan İlişkisi	45
I.3.1. Mekan Olgusunun, Doluluğa Denk Gelen, Boşluğu Kapsayan Bir Uzam Olarak İrdelenmesi (Kimliklenen bir boşluk olarak mekân)	45
I.3.2. Heykelde Mekan Algısının Boşlukla İlişkisi ya da Boşluğun Mekânsallığı	48

II. BÖLÜM: BOŞLUĞUN BİR KAVRAM OLARAK ALAN OLUŞTURMA VE VARLIĞIYLA İLGİLİ ANLAM KATMANLARININ HEYKELDE BİR SORUN OLARAK İNCELENMESİ	54
II.1. Heykelde Boşluk-Doluluk Kavramlarının Göstergibilim Açısından İncelenmesi	54
II.2. Heykelde Yapısalcılık	59
II.3. Heykelde Post-Yapısalcılık	63
II.4. Heykelde Boşluk ve Dekonstruksiyon	67
II.5. Popüler Kültür’de “Boşluk” (Özellikle disiplinlerarası bağlamında)	72
III. BÖLÜM	
UYGULAMALAR	79
SONUÇ	91
KAYNAKÇA	93

RESİM DİZİNİ	Sayfa no
Resim 1: Dolmen Yapısı	2
Resim 2: Sabin Kadınlarının Kaçırılışı	7
Resim 3: St. Peter Bazilikası	10
Resim 4: Venus	13
Resim 5: Yürüyen Adam	14
Resim 6: İşaret Eden Adam	17
Resim 7: Venüs	18
Resim 8: Çizgisel Konstruksiyon	19
Resim 9: Nesne Odası	20
Resim 10: Nesne Odası	22
Resim 11: Davut	33
Resim 12: Azize Theresa	33
Resim 13: Calais Burjuvaları	38
Resim 14: Karnaval Çeşme	41
Resim 15: Ağaç	43
Resim 16: Spiral Dalgakıran	44
Resim 17: Disk Atan Atlet	47
Resim 18: Işıklı Halka	51
Resim 19: Uzanmış Figür	62
Resim 20: Kristal Merkezli Uzay Konstruksiyonu	63
Resim 21: Bir ve Üç Sandalye	66
Resim 22: İkincil Doluluk	79
Resim 22: (Detay)	80
Resim 23: Kozmik Boşluk	81

Resim 24: Uzay Tozu	83
Resim 25: Doluluğun Boşluğu Boşluğun Doluluğu	86
Resim 25: (Detay)	88
Resim 26: Le VİDE-Yankı	89

ÖZET

Heykelde boşluğun tarihsel olarak geçirdiği aşamalar, gerçekte insan ile evren arasındaki varolan boşluğun kısa bir özetidir. Modernizmle birlikte heykelde boşluk, kendi varlığının katmanları içinde ayrıştı; formun boşluk ve doluluğun bir bileşeni olduğu ortaya çıktı. Dolayısıyla heykelin formunun dışındaki boşlukta bir nevi heykelsi etkiler taşımaya başladı.

Kavramsal sanatla birlikte boşluk kendi başına bir form olarak sergilendi. Bir nesne olarak sergilenebilen ‘boşluk’tan sonra heykel fikri durağan kütesinin ötesine uzanan bir gerçekliğe dönüştü. Bu durum yalnızca üretilmekte olan heykel sanatını etkilemedi; aynı zamanda üretilmiş heykel sanatına bakışı da etkiledi.

Boşluğun sadece heykel sanatına değil tüm sanat disiplinlerinde bir bakış açısı oluşturduğu ve aynı zamanda da salt bir form değil bir sanat nesnesi olarak bir bakış oluşturduğu gerçeğiyle karşı karşıya gelindi. XX. yüzyılda tohumları atılan ve XXI. yüzyıla kadar etkileri devam eden bu süreç, gelecek yüzyıllarda da onsuz asla gerçekleştirilemeyecek olan bir sonsuz bakış olarak varlığını sürdürmeye devam edecektir.

ABSTRACT

EXAMINATION AND HANDLING OF SPACE AS AN ART OBJECT IN THE CONTEXT OF ITS INFLUENCES ON SCULPTURE

Space in statue, and the phases it has experienced historically, is a short summary of the space, in fact, existing between humankind and universe. Starting with modernism, space in sculpture decomposed in the layers of its own existence; it was understood that form was a component of space and fullness. Therefore, the space outside of the sculpture form also started to mean somewhat sculpture affects.

Starting with conceptual art, the space was exhibited as a form itself. The idea of sculpture transformed to a reality going beyond its stationary mass after the “space” that could be exhibited as an object. This situation influenced not only the sculpture art being in process of production, but, at the same time, the view to the produced sculpture art.

The reality that space had formed a point of view not only in sculpture art, but in all art disciplines, and also, formed not only a form, but an art object, is encountered. This process which seeds were sown in 20th century and effects continued until 21th century shall continue its existence as an eternal view that can never be realized without space also in the coming centuries.

GİRİŞ

Başlangıçta boşluk vardı, kendi var-oluşunun farkında olmayan insan için. Bu boşluk kendi bedeni dışında olanın belirsizliği ve bu belirsizliğin kendi varlığında yarattığı boşlukla karşılık bulması, yeni arayışlara yani bu boşluğu tanımlamaya, doldurmaya çalışmasına neden oldu. Bu durumu, kendisinde hissettiği ama bir türlü dolduramadığı boşluğu başka şeylerle ilişkili kılarak tanımlamaya çalıştı. Bu tanımlamalarla ‘Tanrı’ düşüncesine ulaştı.

Eckhart ve Suso’ya göre, Tanrı nerede’ye sahip değildir; o, “tam orta noktası her yerde olan ve dönüşünü hiçbir tarafa değiştirmeyen yuvarlak bir halkadır”, ve aynı şekilde zamanın, geçmişin, şimdiki zamanın, geleceğin karşıtlığı ve farklılığı, Tanrı’da sönmüştür; onun sonsuzluğu, zamanla ilgili olarak hiçbir şey içermeyen bir *şu andaki şimdidir*: Böylece Tanrı için, geride sadece “ isimsiz boşluk” şekilsizliğin biçimi kalır.(Florenski,2001:15)

Belki de bu; doğanın insan tasavvurunda yansımasından doğan boşluktur. Tüm bu Tanrı’ya, boşluğa ilişkin anlatımlar, insanın boşluk karşısında tutumunun kısa bir özetidir.

İnsanın dünya ile kendisi arasına bir farkındalık düzeyi belirlemeden kendi gerçekliğini kuramayacağını düşünür Martin Heidegger ve o: “Dünyanın imge olması, var oluş içinde insanın özne olmasıyla aynı eylemdir.” (Florenski, 2001:15) der. İnsan ile dünya

arasındaki farkındalık düzeyi onu ‘şey’leştirmesi, imgeleştirmesi gerçekte nesnesi ile kendisi arasında bir mesafenin bir boşluğun meydana gelmesidir. Tasavvur etmek kendi dışındaki varlığa sahip olmaktır. Bu ancak, gerçek varlığın hayali bir modelini imgelemde yeniden kurulmasıyla mümkündür. Yeniden kurulan ile gerçek arasında bir mesafe, bir boşluk olmaksızın bunun kurulması mümkün değildir. İnsan kendi bedenini ötede bir nesne haline getirmesi yani onu boşlukta yeniden kurabilmesi mümkün olmadığından yukarıda Heidegger’in belirttiği bağlamı oluşturamaz. Burada Merleau-Ponty’in “insan kendi gerçekliğini kendinde kuramaz” (Merleau_Ponty,2003:65) dediği fenomenolojik olgu Heidegger’in söz ettiği bağlamla aynı sınırı çizer. "öznenin kendi 'kendiliğini' ayırmsaması" (Silverman,2006:21) Yani insanın özne olması dünyadan kendisini koparmasına bağlıdır. Bu koparmanın mecrası, nesnesiyle kendisinin arasındaki boşluktur.

“Doğada insana, bilginin nesnesi haline gelmek bir yana, henüz seyrin nesnesi haline gelmeden çok önce, birincil olarak bu şekilde verilmiştir. Mekân bilginin nesnesi olmadan çok önce çevre olarak algılanır.” (Cassirer,2005:292)



Resim 1: Dolmen Yapısı, M.Ö.1400-900

Daha başında insan, zaten doğal bir çevreyle kuşatılması aşamasından bir basamak ilerleyerek yer ile ilişkiye geçecek ve çevreyle yer arasında yarı kültürel forma kavuşacaktır. Hayvanların bu aşamada olduğu düşünüldüğünde onların boşlukla kurduğu ilişkide, sınır, kendi türlerinin içinde kendi iktidarlarının bir göstergesi olarak işaretledikleri ve bu işareti tüm türlerinin anlayacağı bir dil ile yaparak, boşlukla kendileri arasında bir ara alan yaratırlar. Hayvanlar çevre içinde var olan boşluğun içinde kendi iktidarı bağlamında çevrelerinde bulunan kendilerine yönelik bir sınır koyarlar. Bu sınırın çizdiği alan sadece kendine özgü bir habitatı içerir ve bu alanın sınırı koku ile işaretlenir. Bu durum çevrenin boşluğunun yarattığı güvensizliğe karşı bir direnç oluşturan “yer” duygusunun ortaya çıkışıdır. Bu hem hayvanlarda hem de insanlarda mevcuttur. Bu kültürün en alt basamağı olan aşamalarında bile insan koku bırakarak değil çeşitli nesnelere müdahale ederek orada olduğunu temsili olarak kendi türünü işaretleyen algılayış içerisinde.. Dolayısıyla böyle bir algılayışın içinde heykelin boşlukla ilişkisi çevre ile önceliğiyle kuruludur. “Mitik düşünmenin ilk zamanlarında mikro-kosmoz ve makro-kosmoz’un birliği öyle şekillenmiştir ki, insan dünyanın parçalarından değil, dünya insanın parçalarından oluşmuştur.” (Cassirer,2005:143) İnsanın dünyayı kendi varlığında kurması fikri yakın dönem düşünürlerden Jacques Lacan’da mevcut bir yaklaşımdır. Bu konuya ilerde geniş şekilde değinilecektir

Boşluk, her dönemde, içinde bulunulan dönemin amacına uygun olarak varolmuştur. Bu var oluş, form anlamında boşluğa karşılık gelecek, olgu ve kavram bağlamında da diğer sanat disiplinlerinin, heykel sanatında yeni tanımlamalara gidilmesine olanak sağlayacaktır. Heykelin kendi somut varlığı insanın somutlaştırma istencinin bir

başka tezahürü olarak da değerlendirilebilir. Neyin somutlaştırılması olduğu tam olarak açıklanamaz ise de bu durum salt boşluğun karşısında bir tavır olarak genellenebilir.

Klasik dönemde heykelde boşluk henüz, kompozisyona duruşu gereği hizmet eden fakat altı çizilen bir kavram değildi. Biçim sadece bizatihi kendini imliyor, formun kendi, boşluğun içerisinde algılanan bir kompozisyon olarak ele alınıyordu. Kompozisyon ve denge, klasik dönemin amacını belirleyen unsurlardır. Bu, o dönem içerisinde yaratılan tüm eserlerin yapısını belirlemiştir. Çünkü boşluğun algılanışı belirli noktalardan sınırlanmış olduğu için özellikle duyuların görme eşiğinin sınırı bağlamında boşluğun eş birim olarak düşünülmesine neden olacaktır. Tam bu konuda “Florenski’nin Ernst Mach’dan alıntılacağı gibi;

Bizim uzamsal duyular dizgemizin, bir başka deyişle fizyolojik uzamın geometrik ortamda (Öklid uzayından bahsediyoruz) ne denli farklı olduğuna pek çok yerde işaret edilmiştir. Geometrik uzay her yerde ve her açıdan eş türdür. Sınırsız ve sonsuzdur. Ama görmenin uzamı sınırlı ve sonludur. Dahası bu uzam, ‘gökcisimlerinin’ yassı halde algılanmasından da anlaşılacağı üzere, tüm yayılım doğrultuları açısından düşünüldüğünde eş türden değildir. Uzaklık arttıkça cisimlerin küçülmesi, yakınlık arttıkça da büyümesi görme uzamını Öklid uzayından çok, farklı meta görüntülerine yaklaştırır. ‘Yukarı’ ve ‘Aşağı’, ‘ön’ ve ‘arka’, ‘ya da ‘sağ’ ve ‘sol’ arasındaki farklar dokunmanın uzamını görsel uzamdan ayırır. Ama geometri uzayı açısından bu türden farklılıklar yoktur. (Florenski, 2001:134)

Boşluğun heykeldeki tarihine kısaca göz attığımızda “boşluk” kavramının Mısır heykel sanatında, heykelin ifade ettiği anlamı mutlaklaştırmaya araç kılacak şekilde yansıtıldığını görüyoruz. Mısır Sanatında form, nesnel bir gerçeklik olarak, plastize edilmediği için, etrafında yer alan ve nerdeyse heykelin mekânı diyebileceğimiz “boşluk” kültürel referanslar tarafından (mısır düşüncesinin ideallerinin belirlediği zorunluluklar)

heykelin yapılışından önce belirlenmiş kurallar tarafından kuşatılmış, ama tanımsız hatta heykelle ilişkisinde heykelin formuna ek bile değildir. Başlangıçta Yunan Klasik Heykel sanatında formun bütünlüğü detaydan yoksunluğu o çağın gereği, gerek düşünsel, gerekse teknik becerinin olanaklarıyla açıklanabilir.

Klasiğin özü, görünüşün, yüce bir orta nokta etrafında yoğunlaşmasıdır. Bir toplama hali vardır klasikte; dengenin dönüştürücü, altüst edici, yıkıcı etkilerinin nüfus edebileceği fazla nokta yoktur. Klasik yontuyu tanımlayan özellik, uzuvların bir merkeze toplanmasıdır: bütün, ruhun mutlak hakimiyeti altındadır. Bütüne hâkim olan hayat duygusu, her parçayı eşit şekilde kuşatır, çünkü nesne gözle görülür bir birliğe sahiptir. (Simmel,2003;132)

Bu durum Yunan'da Helenistik Döneme kadar devam eder. Helenistik Dönemin sorgulaması teknik anlamda ilerlemeye başlamasıyla beraber "boşluk" kendini hareket duygusuyla göstermeye başlar. Aristoteles'in; "hareket varsa zaman vardır" düşüncesinde, zamana bitişik olarak elbette hareketin gerçekleştiği bir mekân belki daha genel bir fiziksel gerçek olarak boşluk anlaşılmalıdır. Figürlerin hareketlerinin yansıtılmasıyla ve üçüncü boyut algısının gelişmesiyle boşluk duygusunun kavranmaya başladığı bu dönem, Romalılarla birlikte mimaride de kendini gösterir. Çünkü Romalı, çevre ile mekân arasında kültürel(yaşam edinimlerinin toplamı) boyut olarak boşluğu bir mimari unsur olarak görür. Modern çağların çevre ve mekân algılayışının ilk temellerini ve boşluk ile başa çıkmanın en başat bakış açılarını bir norm altına toplanmasını Roma sanatında görürüz.

I. BÖLÜM:

HEYKELDE BOŞLUK FİKRİNİN TARİHSEL OLARAK GEÇİRDİĞİ

AŞAMALAR

I.1. 20.YY'DAN 21.YY'A KADAR GEÇEN SÜRECİN, HEYKELİN BOŞLUK

İÇERİSİNDE KENDİNİ VARETME EVRELERİNİN İNCELENMESİ

I.1.1 Boşluğun Modern Döneme Etkisi Bağlamında Klasik Heykelde “Boşluk”

Tanımlamaları

*“Zirve ve uçurum (doluluk ve boşluk)bunlar tek bir şey gibi birleşmez!” **

Rönesans’la birlikte perspektifin keşfedilmesiyle “boşluk”un analitik olarak iki boyutlu bir yüzey üzerinde gösterilmesini olanaklı kılmıştır. Perspektifin yardımıyla görüntünün zapt edilmesi sağlanmıştır. Buna koşut olarak harita ise doğanın topografyasını çıkarır, şematize eder ve doğanın verilerini matematiksel ifadelerle tanımlar. Dönemin mekâna olan yansıması da bu süreçle paralel ilerlemiş, mekân artık büyümlü boşluğun mimariye yansımasıyla görkemini artırmıştır.

“Rönesans heykelini tektonik olarak ele aldığımızda kütlelerin kendi kapallılığında tüm ağırlığı dıştan içe doğru bir çekim içinde bütünlüğünü hissettirir. Bu heykel dağın zirvesinde yuvarlandığında hiçbir yüzeyinin zedelenmemesi gerekir inancı desteklenir”.

(Wölfflin,1995:220)

* SALOME Lou, Nietzsche,(Çev.:Nil Erdoğan) Versus Kitap İst.-2007 s.:55



Resim 2: Giovanni Bologna, Sabine Kadınlarının Kaçırılışı, 1583

Barok dönemi heykelinde ise kütle, mekâna doğru bir hareket ve bir eylem içinde, merkezi dağılımdan uzaklaşarak boşluğa doğru hamle yapar. (Resim:2) “Barok Heykelde dışarıya taşan uzuvlar daima kopma tehlikesi altındadır; çünkü figürün iç hayatı onlar üzerinde tam bir hakimiyete sahip değildir, hayatın dış etkilerinin rastlantısallığına terk etmiştir onları.” (Simmel,2003;133) Bu kendi konturlarının dışına taşma eylemi kütle duygusunda tavizi zorunlu kılar çünkü tüm etki boşluğun içinde boşluğun formunda gerçekleşecek olanı olaya dâhil etmeye çalışır. Barok heykeli boşluğu formlaştırma çabası içine girmenin en önemli noktasıdır. Ephemeral: gelip geçicilik ise iki türden algılanmalıdır. Birincisi: İnsanın varlığının gelip geçiciliği, ikincisi ise; insan varlığının

gelip geçiciliğinin sanat nesnesi üzerinde gösterimidir. Her iki durumda olmaması gereken tek şey durağanlıktır. Her şey hareket halindedir. Hareket halinde olan ise yer değiştirmek zorundadır. Yani; varolan yerini yok olana devretmek zorundadır. Barok heykelde Klasik ve Rönesans'tan farklı olarak kütle etkisi hareketi öne çıkarmak adına zayıflatılmıştır. Heykel hareketin başladığı noktada hareketin bittiği nokta arasında bir gerilimde bir zaman aralığında durmaktadır. Heykelin terk ettiği bir önceki durumu ile heykelin varacağı bir sonraki hareketin meydana geleceği yer heykelin 'yok heykeli' meydana getirdiği yerdir. Heykelin durduğu nokta, yani; karşımızda kendi sınırları içinde bir form olarak yer alan küttedir. Bu kütle, hareket olarak boşluğun içinde yer alışıyla, boşluk ve doluluğunun bir aradalığının heykelleşmesidir. Bu boşlukta meydana gelen hareket ile bu hareketin somut hale gelmesine neden olan kütleyle biz heykelin kendisi olarak algılarız. Yani, heykel, sanki sadece dolu olanın, somut formun, hareketin karşısında yer alan durağan küttedir. Gerçekte ise Heykel kendisinden önce ve kendisinden sonra yer alan zamana ait hareketin bir an için durup dondurduğu yani durağanlaştırdığı kütleler topluluğudur. Kütleler topluluğunun bütünü, büyük bir harekete bağlı olmakla beraber her biri bir önceki ve bir sonraki gerçekleşecek hareketin özetini kendi bünyelerinde taşırlar. İzleyici bu heykeli izlediği zaman gördüğü heykel, sadece askıda kalmış ancak potansiyeli geçmişin geldiği yer olarak görünen heykelin bir 'şimdi' duygusu yarattığını ve bu 'şimdi'nin ise biraz sonra bir geleceğe terk edeceğini aynı anda verir.

Gerçekte Barok heykelde kütle olarak gördüğümüz şeyin varlığı, tıpkı insan gibi bir an içinde sıkışmışlığı gösterir. Heykelin görünen varlığı, aslında onun görünmeyen yani 'yok heykel' denebilecek heykelin form olarak gizil potansiyellerini gösterir. Bu 'yok heykel'in araçlar ele alındığında, bunun heykelin görünen plastiği üzerinde başladığı

söylenbilir. Bunlara örnek verilecek olursa heykelde ışık, formun üzerinde hareket halinde oluşuyla bir ritim başlatır, böylece form heykelin konturlarını da aşarak boşlukta yankılanır ve izleyici bu yankıyı yakalayarak kendi duyuşal süreci içinde heykele katılır. Bu durum, empatik noktanın zirvesinde bir yaşantı içeriğine dönüşür ve dolu olan form ile onun boşlukta yarattığı etkisi yani, yankı form, estetik düzlemde birleşir. Bir yaşantı içeriğine dönüşen ve estetik form düzeyiyle birleşen yapı, sanki Wölfflin'in Barok sanatı için söylediği; "Göz her şeyden önce, yüzeydeki hayatla ilgilenir" (Wölfflin,1995:53)tümcesini hatırlatır.

Pevsner, çağlar arası boşluk kavramlarının karşılıklarını şöyle tanımlıyor:

...15. yüzyıldaki boşluğun üstesinden gelme çabası, ancak bizim çağımızdaki ile karşılaştırılabilir; Rönesans'ınki ideal, bizimki materyal bir dünya için olsa bile. Bu yüzyılın ortalarına doğru baskının bulunması, boşluğa karşı büyük bir zafer kazanıldığını kanıtladı. Yüzyılın sonunda Amerika'nın keşfi de hemen hemen bir o kadar önemli sonuçlar doğurdu. Perspektifin bulunmasıyla beraber her ikisi de antikiteye bütünüyle yabancı bir görüşün, Batının boşluk hırısının değişik yüzleridir. (Pevsner,2005:190)

Rönesans'da boşluk kavramı, mekânın büyüyle doğrudan ilintilidir. Mekânda algılanan, mekânın sizi görkeminin içine almasıdır. Bu bizi günümüze taşır. Mekânın modernleşmeye başlamasıyla ilgili Harvey'in düşünceleri, Pevsner'in anlatımıyla bütünleşir.



Resim 3: St.Peter Bazilikası, 1506,

Rönesans mekân ve zaman kavramlarında yarattığı devrim birçok bakımdan Aydınlanma projesinin kavramsal temellerini atıyordu. Şimdilerde birçok insanın modernist düşüncenin ilk atılımı olarak gördüğü hareket doğa üzerinde hâkimiyeti insanın özgürleşmesinin ilk gerekli koşulu olarak kabul ediyordu. Mekân doğal bir “olgu” olduğuna göre, mekânın fethi ve rasyonel biçimde düzenlenmesi modernleşme projesinin ayrılmaz bir parçası haline geliyordu. Bu defaki fark, mekân ve zamanın Tanrı'nın haşmetini yansıtmak üzere değil, bir bilinç ve bir irade ile donanmış özgür ve aktif bir birey olarak “insan”ın özgürlüğünü kutlamak ve kolaylaştırmak için düzenleniyor olmasıydı. İşte bu imgeyi temsil etmek üzere yeni bir peyzaj ortaya çıkacaktı... (Pevsner,2005:190)

18.yüzyılda Rokoko ile heykel, mimari unsuru olmaktan kurtulmuş ve kendi kaidesi üzerinde yükselmiştir. Heykel mimari içindeki işlevden kurtulması, onun mimari mekânından kendi mekânını kendi boşluğunu yaratmasıyla sonuçlanmıştır. Bu mimariden kopuşun felsefî tabanının elbette Descartes'in *cogito*'suyla (Cevizci,2000:83) (düşünüyorum öyleyse varım) ilişkili kılmak mümkündür.

19.yüzyılda modernizmde tüm olgular sanki fizik yasasındaki değişimi esas almış gibidir: “Töz nosyonu (Newton yasaları) terk edilmiş, davranış nosyonu(Görecelik yasaları) kabul edilmişti” (Berger,1992:83) Bu yasa bile her şeyin bir mutlaklık olarak ele alınmayacağını bir hareket ve bir oluş içinde gerçekleşen, bir akışkanlık içerisinde dönüşen gerçeklikler olarak anlamamızı söyler. Hareketin, oluşun ve akışkanlığın meydana gelebilmesi boşluğun varlığının ön kabulünü zorunlu kılar. Fizik yasaları açısından *uzayda yer kaplayan her şey maddedir* yasasının aynı zamanda nesnelere varlıklarının boşlukta iki ayrı noktada bulunamayacağını bugün herkes bilir. “Bir nesnelere sonsuzluğu zaman içinde bir "nokta"yı işgal edebilse de, iki nesne (boşlukta) aynı noktayı işgal edemez.”(Urry,1999:101). Bu duruma bir başka bağlam için özellikle zamanla ilişkili olarak Herakleitos tarafından söylenmiş olan söz de bir başka açılım getirebilir; “bir nehirde iki defa yıkanılmaz.” (Hançerlioğlu,1985;233) Burada nehir bir zaman fikrine işaret etse de gerçekte ‘şey’ler aynı anda iki defa mekân elde edemezler. Bu da demektir ki nesnelere boşluk arasındaki ilişkide zaman ve mekân açısından süreç tek bir bağlama işaret eder. Biri değişmeden diğerinin değişmesi mümkün değildir.

Heykel, optik-aklın ve formun bir boşluk içerisinde oluşturulmasıdır. Bu yasanın heykel sanatına yansımalarının en iyi örneği, August Rodin’in heykelleri sayılabilir. Heykelde birçok parçanın eklemlenmesiyle, neredeyse yap-boz’dan oluşmuş bir formlar bütününden söz ediliyor. Heykelin her parçası ayrı zaman aralığından gerçekleştirilmiş olanın tek bir heykelin formuna eklemlenmesiyle üzerinde farklı zaman aralıklarının ayrı ayrı işlediği, bir süreçte heykel ortaya çıkmaktadır. Heykelde işleyen zaman, heykelin formunun parçacıklarında gizlenmiş bir mekân algılayışının ürünüdür. Rodin heykeli, kendi boşluğunu, bu parçacık form mekânlarının da üzerinde meydana getirir. Heykel bir

formdan çok bir fragmana (parçaya) dönüşme noktasında neredeyse kütlede değil; kütle ile izleyicinin arasındaki boşlukta meydana gelmektedir. Rodin'de izleyiciyle heykel arasındaki mesafe kalkıyor; Rodin heykelinin üzerindeki fragman formlar heykelin dışındaki nötr'de meydana geliyor. Rodin; Heykeli görüntüsel açıdan enstantanenin zamansallığında bir parçalardan oluşmuş formlar bütününe dönüştürüyor. Alımlayıcıyı, her bakış aralığında heykelin bir parçasını bütünden neredeyse bağımsızlaşan fragmanlaşan bir form kütleyle karşılıyor. Yunan Heykeli'ne (Resim: 4) baktığımızda form akıl-logostur. Bu demektir ki; dünyaya ilişkin öngörü, apriori(önsel) olarak belirlenmiştir. Bu açıdan baktığımızda Yunan heykelinin kendi kusursuzluğu içinde dokunsallık içerdiğini görürüz. Çünkü burada dokunsal olan; zihinsel gerçeklik olarak optik olana bir başka duyu organı (ki burada dokunma) eşlik ettiğinde bir yaşantı pratiğine dönüştürdüğü anlaşılmalıdır. Dokunma zihinde eklemlenmiştir.

Rodin'in heykelinde form üzerindeki dokular dokunma duyusunun görme pratiğinin içindeki aralık olarak ele alınmasıdır. Form kendi görsel gerçekliği içindeki dokunma bağlamı alımlayıcı ile heykel arasındaki mesafenin alımlayıcı tarafından kurulacak olan yaşantı içeriğine bir belirsizlik olarak eklemlenerek heykelle katılma olanağı verecek ve böylece bu boşlukta alımlayıcı heykelin verileriyle yeni bir ara-form üretilmiş olacaktır. Ara-formun oluştuğu katman ise gerçekte bedeninin yer aldığı bağlamdır. İzleyene çok şey bırakmaz. Dokunma, bedenle görmekse eğer, sadece Yunan heykelinde görürüz. Çünkü logos, zaten her şeyi kurmuştur Yunan dünyasında hedef, akıldaki kusursuzluktur.



Resim 4:Venus 130-100 B.C.

Heykel alımlayıcıyı o kadar ikna eder ki, zihinde zaten o kurgu yani heykel tamamlanır. Çünkü akıl, ideal olana ulaşmıştır. Ama Rodin (Resim: 5) formun ötesinde; dokunsallıkta heykeli meydana getirir. İzleyicide dokunma hissi uyanır ve dolayısıyla izleyiciyle heykel arasındaki mesafe kalkar. Boşluk, Rodin’de sadece heykele derinlik veren değil; içselleştiren bir olgu olarak çıkar karşımıza. Yarım bırakılmış hissi uyandıran formlar zihinde devam eder, alımlayıcı heykelde yarım bırakılmış olanı tamamlama ihtiyacı duyar; çünkü akıl kusursuzluk arar. Ama bu kusursuzluk arama istenci Rodin’in işlerini Yunan heykellerine göre tamamlanmamış yapmaz. Zihindeki aralıkta tamamlanan formlar izleyende bir devam zorunluluğu kılar ki, zaten bu tasarlanmış bir durumdur.

Rodin, izleyende bir “sonra” oluşturur ve sonuca varmadan hikâyenin devamını izleyene bırakır. İşte bu üçlü ilişki boşluğun aracı olduğu dokunsallıkta meydana gelir ve Modern olanın, kütle ile görüntü arasındaki boşlukta ve bunun boşlukla ilişkisinin açıklamaya olanak verecek en tipik durumunu tanımlar.



Resim 5: Rodin, Yürüyen Adam, 1905

I.1.2. Modern Heykel’de “Boşluk”

XIX. yüzyılda gerçekleşen birçok gelişim ve değişim, XX. yüzyılın kaderini hazırlamıştır. Modern çağın başlamasıyla beraber, tüm disiplinlerin yüzü an’a ve geleceğe dönmüştür. XX. yüzyılın başlarında kavramsal eğilimlerin heykelde de kendini göstermeye başladığını görüyoruz. Farklı bakış açısının oluşmasıyla heykele farklı malzemenin girmesi geleneksel olandan vazgeçişin başlangıcını oluşturur.

XX. yüzyıla özellikle teknolojik, sosyal, kültürel ve ekonomik değişimler olarak bakmak gerekir. Bu da dolayısıyla toplumun yapısını belirleyici kılar. XIX. Yüzyıldaki sanat anlayışı artık kendinden önce gelen anlayışlardan uzaklaşmaya başlar. Buna genel anlamda baktığımızda modernizm süreciyle yaklaşmak gerekir. Rodin bu geçişte önemli rol oynar; modernizm öncesi anlayışlara baktığımızda olayların yaşamın önüne geçtiğini görüyoruz; modernizm başlangıcıyla artık olayların yaşamın altına gizlendiği ve yaşamın ön plana çıktığını görüyoruz. Bu süreçte heykele bakılan görüşü değiştirmesi açısından önemli rol üstlenmiş olan Rodin'den başlamak gerekir. Bu süreç öncesi ve sonrası anlamında Heykel sanatını keskin bir yere oturabileceğimiz bir değişimdir. Çünkü artık amaç değişmeye başlamıştır. En belirgin özelliklerinden biri Rodin'in heykellerinde olduğu gibi dramatik etkisi olan anlatımcı bir rol izlenmesidir. Genel olarak değerlendirildiğinde ayrıntılarla doldurulmuş ve anıtsallığı amaçlayan heykeli yeniden insan ölçülerine indirmiş ve kendine özgü sorunlarıyla, devinim, biçimlendirme ve anlatımla ilgilenmiştir. Aynı zamanda üç boyutlu mekan düzenlemesiyle ilgili olarak çalışmalar yapmış ve bu anlamda çağdaş eğilimlerin başlangıç noktasını oluşturmuştur.

XIX. yy'ın girmiş olduğu hızlı ve zorunlu değişim, bakış açılarını etkilemiş, dolayısıyla farklı bir boyuta ulaşmıştır. Hızlı değişim birçok anlamda devamını getireceği hızlı bir dönüşüme neden olsa da tüm disiplinler, kendi çağının kaderini yaşamıştır. Aslında her değişim, bakış odağını belirlemiştir. Rönesans'tan bu yana, perspektifin keşfinden sonra, nesnenin üç boyutluluğunu iki boyutlu düzlemde üç boyutlu gibi göstermeyi başarmış ve bu görme biçimi gelecek yüzyılları belirlemiş, etkilemiştir.

Modern dönemin heykel sanatı açısından baktığımızda Alberto Giacometti, (Resim: 6) bu çağın en karakteristik ismi olarak öne çıkar. Heykel form olarak boşluktan kaçan bir yapıdadır. Zaten Giacometti heykelinin varlığı, onun endişesinden, neredeyse travmatik bir noktada duran derin kaygısından kopup gelmektedir. Heykel onun ellerinde olduğu noktada onun içinde bulunduğu yoğun endişeden dolayı parçalanıp gitmektedir. Giacometti birçok heykelini bu endişeyle yok etmiştir. Heykelin varlığının vücuda gelmesi gerçekte boşluğun işgaliyle sonuçlanmakta, bu durum boşluğun bir nevi figürlerin doluluğuyla mekânlaşmaktadır. Giacometti “...Boşluk var olan bir şey değil, onu var etmek gerek ama var olan bir şey değil o...” (Giacometti,1998:229) demek ki boşluk fikri, fizik gerçek olmaktan öte varlığını fizik gerçek içerisinde yer alan doluluğun kendini ortaya koyduğu anda *performatif** olarak gerçekleştirdiği durumdur. Boşluk varlığını bir eylem (heykelin oluşumu) içerisindeki doluluğa tutunmuş ve orada aynı eylemin ikiye bölünen yapısından biridir. Giacometti yer yer bu ikili yapıda gider gelir ve der ki “boşluğun varlığından yola çıkan her yontu yanlış, boşluğun varlığı yalnızca bir yanılsama” (Giacometti,1998:231) burada anlaşılan boşluğun varlığının tam bir yadsınması değildir. Heykelin varlığının kurulması bu performatif yapıda zaten ikisinin bir arada olduğu gerçeğidir.

* Performatif: Söz ve eylem olarak olayın aynı anda gerçekleşme durumu

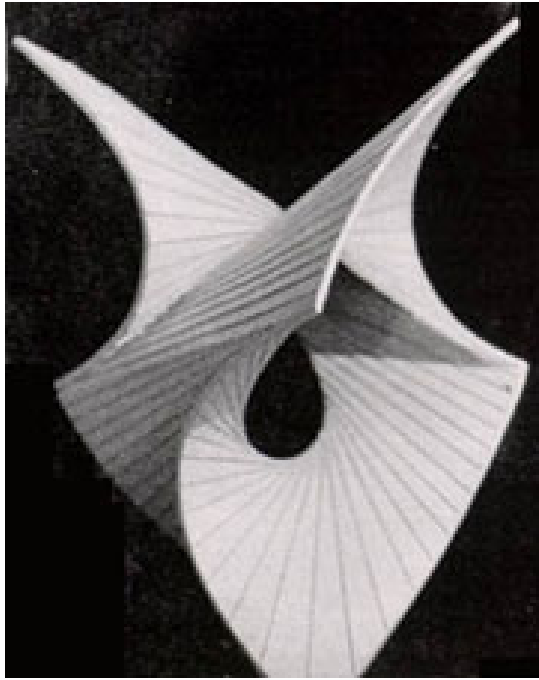


Resim 6: Giacometti: İşaret Eden Adam, 1947

Tabii Kübizm için aynı bakış odağı belirlenmeyecekti ve dolayısıyla Modernizm sürecinin başlangıcında benzer bir bakış açısı uygun olmayacaktı. Böylesi bir süreç yalnızca düzlem üzerine ilişkin olan boyutla ilgili olmayacak; bunun düşünsel boyutuna da işaret edecekti. Burada bir kavramın açıklanması ancak onu kuşatan belirsizliğin yarattığı boşlukla birlikte ancak kavranabileceği gerçeğidir.

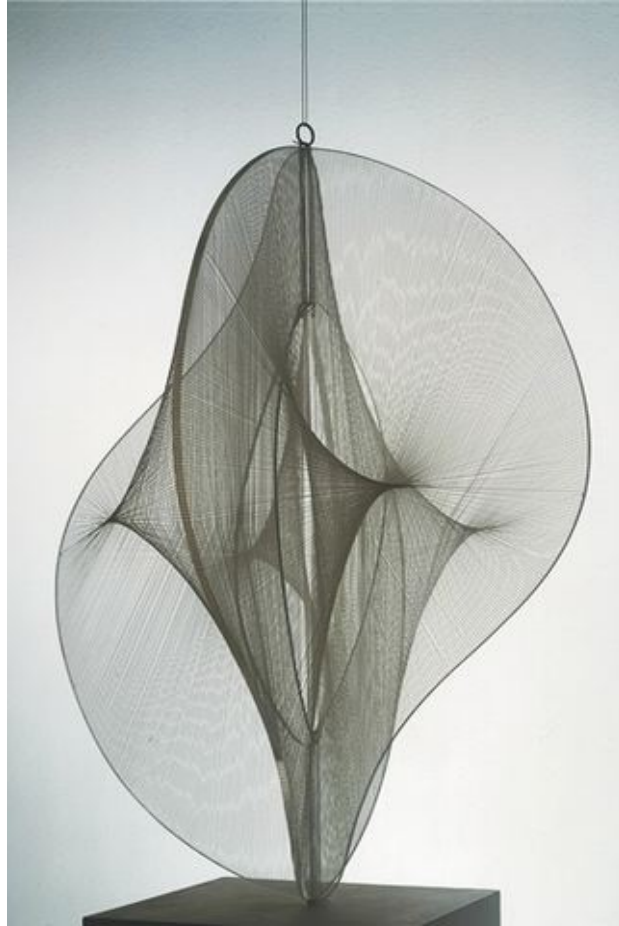
Düşünsel ve biçimsel anlamda irdeleyecek olursak Konstrüktivizm'den başlamak gerekir. Çünkü teknolojinin yansıdığı ilk alanlardan biridir. Boşluk yeni bir

anlama bürünmüş, boyut sorgulanmaya başlanmıştır. Uzay tasarımlarının bir parçası olarak kullanılmıştır. Uzay ve boşluk, yapıtlarının temel taşlarını oluşturur. Konstrüktivistler için boşluk ve zaman, hayatın üzerine inşa edilen yegâne formlar olarak görülmüştür. Sanatın da boşluğun ve zamanın üzerine kurulması gerektiğini belirtmişlerdir. Tatlin tarafından önerilen akımda, bilinen resim ve heykel anlayışından farklı olarak, değişik malzemeler kullanılmaya başlanmıştır. Burada birçok akıma ana fikir oluşturmuştur diyebiliriz. Figüratif elemanlardan arınıp, saf biçim elemanları, ana geometrik biçimler, mekânla ilişkilendirilmesi ve denge unsurunun ele alındığı bir başlangıç oluşturur. Kinetik sanatın temeli olduğu gibi, kendinden sonra gelen birçok akımın öncülüğünü yapar. Gabo, Pevsner, Malevich gibi sanatçılar, sanatın fonksiyonunun mekân, hacim ve rengin temel unsurlarını araştırmak olduğu görüşündeler ve zaten Gabo ve Pevsner kardeşlerin (Resim:7) 1920’de yayınladıkları manifestoları bu görüşler üzerine kuruludur.



Resim 7: Antoine Pevsner, Venüs,1938

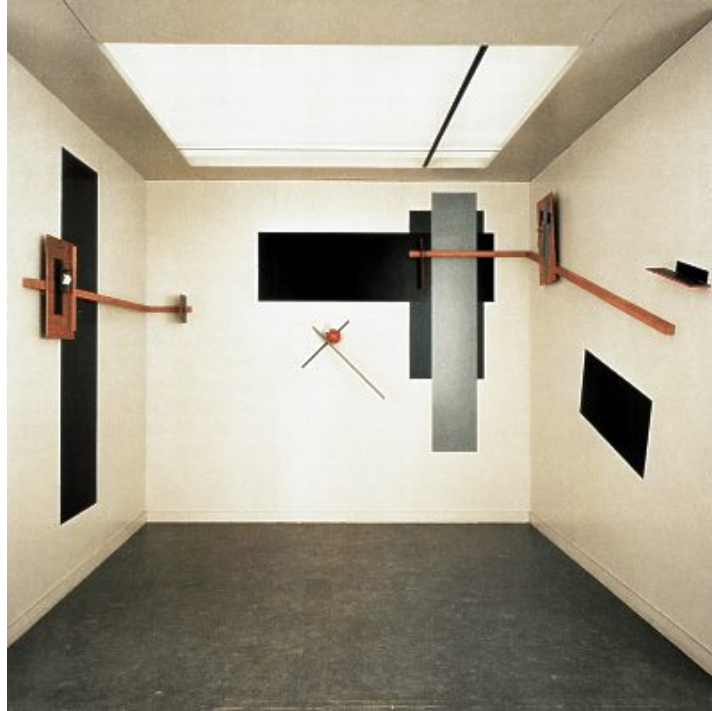
Yaşamın gerçeğini anlatabilmek için sanat iki unsura dayanmalıydı; zaman ve mekân. Burada zamanı tanımlayan unsurlar kinetik ve dinamik unsurlar olarak tanımlanabilir. Statik ritimlerden kurtulmak gerekiyordu. Sanat taklitten vazgeçmeli, yeni biçimler bulmalıydı. Burada amaç edinilen unsurlardan yeni bir mekân anlayışına gidildiğini görüyoruz. Bu da bize ilerideki heykel ve mekân anlayışına bakış açısının belirleyici göstergeler olduğunu gösterir.



Resim 8: Naum GABO, Çizgisel Konstruksiyon, No:2 1970

Konstrüktivistler’ de (Resim:8) mekân ve boşluk farklı bir biçimde ele alınmış; mekân heykel malzemesi olarak kullanılmaya başlanmıştı. Buna verilebilecek başlıca örneklerden biri El Lissitzky’nin 1923 Berlin sergisindeki “Proun Space-Nesne Odası” (Resim: 9-10) adlı çalışmasıdır. Mekâna yeni bir anlayış getiren; heykelin malzemesi olarak ele alınan mimari mekânın biçimlendirilmesine örnek olacak başlıca çalışmalardan biridir.

Üstten aydınlatılan bu oda, duvarları, döşeme ve tabanıyla bunların üstüne resmedilen ya da kabartma olarak eklenen biçimlerle (bu biçimler, beyaz üstüne siyah, gri ve doğal tahta rengindeydi) boyutları sınırlı, fakat etkisi güçlü bir sanat yapıtı oluşturuyordu. Proun biçimleri, mimari verileri uyumlu ve ters olarak bir araya geliyordu, her yüzey böylece değişik gruplaşmalar meydana getiriyordu. Bu yapıttaki bazı öğelerin köşeleri de aşarak öteki duvara geçtiği de oluyordu. Resimlerde olduğu gibi duvarlar hem destek, hem de coşku duygusu yaratıyordu. (Lynton,2004:115)



Resim 9: El Lissitzky, Nesne Odası, 1923

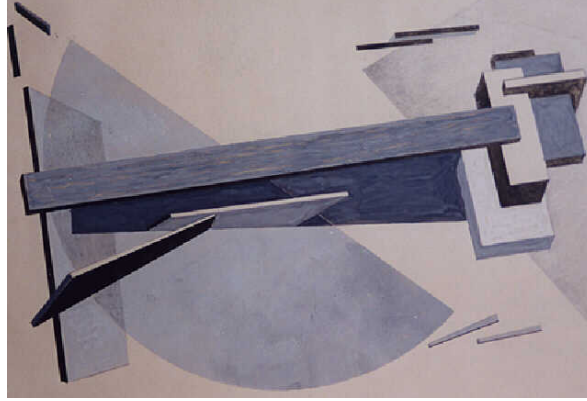
“Cisimsiz dörtgenlerinin üç boyutlu örnekleri olan ve mimari özellikler taşıyan açık-seçik biçimler, boşlukta üç boyutlukları, hem görülmekte hem de aksonometrik olarak düzleme yerleştirildiği için, perspektif özelliklerle bir yanlısına önlenmiş olmaktadır. Biçimler Sınırsız bir boşlukta özgürce yüzer gibidirler”. (Lynton,2004:115)

Mekâna müdahale anlamında verilebilecek bir diğer isim ise Dada akımında yer alan Kurt Switters’ın “Merzbau” adlı çalışmasıdır. Atölyesinin duvarlarına müdahaleler yapmış, mekanı yontulan, eklenen ve biçimlendirilen bir değer olarak ortaya koyduğu yeni düşüncenin öncüsü olmuştur.

“Kuşkusuz bağlama dahil olabilecek başka öğeler de (insan, nesne, ses, film..v.b.) aynı süreçte üretime katılacak, bu ise çağdaş sanatın yeni retorik sorunlarla karşı karşıya gelmesine neden olacaktır.” (Köksal,1999:33-35)

Düşünsel olanın yaşamda pratiğe dönüşmesi çağımızda artık kehanet noktasından değil her şeyin olabilirliği üzerine kurulu olmasını önceler. Bu da bizim karşılaştığımız olaylar çerçevesinde, sanat ürününe bakış açımızı yönlendirir. Heykel de bu anlamda böyle bir yolda “heykelin artık boşluğu da algılayabilmesi gibi, artık olmayanı algılattığı” (Ülkü,2004:8) noktada bulur kendini.

*Aksonometrik: izdüşüm: Gr.axon:eksen, metron:ölçü’den, Bir cisim üç boyutlu olarak gösteren bir geometrik çizim türü. Aksonometrik izdüşüm için cismin planı bir doğru üstüne uygun bir açıyla yerleştirilir. Planın köşe noktalarından ölçekli olarak dikmeler çıkılır ve dikme uçlarından plana paralel çizgiler çizilir. Sonuçta, elde edilen resimde yatay düzlemdeki boyutlar ve düşey doğrular ölçekli olur; buna karşılık, düşey düzlemdeki köşegenler ve eğriler bozulurlar.



Resim 10: El Lissitzky, Nesne Odası, 1923

Konstrüktivizm'e koşut olarak, aynı dönem ve mantık içerisinde ilerleyen, endüstrileşmenin teknolojik yansımasının bir ürünü olarak ortaya çıkan Fütürizm, sanat biçimleri arayışının karşılıklarından biridir diyebiliriz. Bu kadar yoğun bir hız değişiminin içerisinde mutlak bir etkileşim süreci kaçınılmazdı. Zaman-mekan kavramı Fütüristler için de önemliydi; fakat zamanın dinamizmle örtüşmesi, "hız" kavramının biçimde özne olmasına neden olmuştur. Çünkü değişim, zamanla paralel ilerleyen bir durumdu. 1912'de yüzü heykelle dönen *Boccioni Manifesto Tecnico della Scultura Futurista*'yı (Gelecekçi Heykelin Teknik Bildirgesi) yayımlıyor. Bu anlayışın ortaya çıkmasıyla 'çevresel heykel' mantığı, ardından gelecek olan Gabo, H. Moore gibi sanatçıların "uzamsal heykel" anlayışına referans noktası verir. Akımın öncüsü Marinetti'nin makineye olan tutkusu, makinenin insanla bağdaşık, olduğunu insana dair olan özelliklerin makineden de alınabileceğini savunuyordu. (Ögel,1977:30)

Fütüristler için Hızın büyü, endüstrileşmenin ve dolayısıyla kent yaşamının bir ürünüydü. Amacın sadece yaşamın kendi olmadığını, içeriğinde simultanite (eş zamanlı) durumunun yalnızca anlam karşılığı değil, "sanatçının kafasındaki anıların ve çeşitli heyecanların birbirlerine girdiği anda, yaratıcı hareketi çıkış noktası olarak kabul eder." (Turani,1992:601) Bu durum sanatçıda gerçekleşen sürecin gerçekte yaşamın kendisinde katmanlaşmasından alınmış bir kesit niteliğinde durduğunu gösterir.

I.2 HEYKELİN İÇİNDE VE DIŞINDA VAROLAN BOŞLUK KATMANLARININ İRDELENMESİ

I.2.1 Heykelin İçinde “Boşluk”

Boşluk olmaksızın doluluk olabilir mi? “Her şeyden önce Kaos vardı. Bu bir boşluk değildi.” (Yunan Mitolojisi,2007) Yunan mitolojisinde hikaye edildiği gibi Kronos Kaos’tan oluşur. O, bir zaman temsilidir; dolayısıyla bütün olanı simgeler. Onda dolu ve boşluk bir aradadır. Kaos, bu ikiliyi ikiye ayırdı ve böylelikle boş ve dolu olan kendi varlığını Kaosa borçlu kılmış oldu.

İşte ilk boş ve dolu olanın serüveni burada başladı. Belki ilk form ve karşıtı ile ilişkisinde o en büyük heykel gerçekleşti ve belki de sonraki tüm yaratma çabasındaki dengeler bu büyük eylemin tekrarına dönüştü. Boşluk her durumda yalnızca dolu olanın doluluğunun tanımlanmasının koşulu değil, aynı zamanda bu iki durumun iç içeliğinin dışında olanın da simgesidir; yani simgesel olan boşluktur.

Mitosun mekânında, sadece, kutsal ile dünyevi karşıtlığıyla ifade edilen mitik bir değer vurgulanışı söz konusudur. Burada, hiçbir zaman sırf geometrik ya da sırf coğrafi, sırf fikri olarak düşünülmüş ya da sırf empirik olarak algılanmış farklılıklar yoktur.; tersine mitos ortamındaki her duyuşsal bakış ve algılama gibi her düşünme de, ilk bakıştaki duygu temeline dayanır. Mitik mekan, kendi iç yapısının özelleşmesi ve daha güzel biçimlenişi yolunda ilerleyebilir.; ama sonuçta, önceki gibi tamamıyla bu duygu temeline yerleştirilmiş ve adeta batmış olarak kalır. Buna göre biz, bu mekandaki belirli sınırlamaları ve ayrımları konumlamaya, ilerleyen düşünsel belirleme yoluyla, yani akılcı analiz ve sentez yoluyla erişemeyiz. Mekandaki ayrılaşmalar, en sonunda işte bu duygu temelinde gerçekleşen ayrılaşmalara dayanır. Mekandaki yerlerle ve yönlerle farklı bir anlam vurgusu bağlandığı ve söz konusu yerler ve yönler, mitik olarak farklı ve karşıt anlamlarda değerlendirildiği için onlar, birbirinden ayrı bulunmamaktadır. (Cassirer,2005:149)

Heykelin kütlesi içinde yer alan boşluk, daima heykelin kütlesi olarak da kabul edilen doluluğun egemenliği ile kurulmuş ve ona ek durumunda yer alır. Heykel, bir oluş olarak kabul edildiğinde, bu her defasında heykelin doluluğu olarak anlaşılır. Heykelde boşluk, doluluk karşısında yer alan bir “olmayandır”. Bir “olan” olarak doluluk, heykelin form dilini daha başlangıçta, kendi varlığının bir olmazsa olmazı olarak kurgulanmıştır. Eğer bir heykelin doluluk karşılığı olarak görülen formu, onun içinde yer alan boşluk (yani olmayan) karşısında belli orantıları karşılamıyorsa o heykel, kusurlu görünecektir. Bu durum; gözün alışkanlığıdır. İnsanın doğa karşısında belirsiz olanın direncine karşı bir somutlaştırma istencinin karşılığıdır. Belirsizliğin kendisi boşluğun varlığında sabitlenmiştir. Heykelin ister içinde olsun ister dışında olsun boşluk formun kendisini belirsizliğe teslim ettiği yerdir. Bu belirsizlik yani boşluk, heykelin kendi form sınırlarının içinde olduğunda, bir anlamda formun yankılandığı yer olma özelliğine kavuşmasıdır. Heykelin dışında boşluk belirsizliğin kaynağıdır. Hatta denilebilir ki; heykel bu boşluk karşısındaki iradenin somutlaşmasının sembolik olanıdır. Heykel burada var oluşunu bu boşluğun içinde yaratacaktır. Algılanan şey olarak heykel ve onu kuşatan boşluk, evrenin içini saran ve dolduran, kuşatan bu belirsizlikle karakterize olan boşlukla, aynı niteliktedir. Heykel bu belirsizlik içinde bilinene koşut bir somut gerçeklikle özdeştir; yani heykel bizzatı evrenle koşutluk içerisinde yer alırken aynı yapıda yani heykelin içinde yer alan boşluk, aynı boşluktur.

O zaman evrenin; yani bilinen ve somut olarak varlığı kabul edilen boşluk ne anlama gelir?

Evrenin içerisindeki boşluk; doğa olarak kabul edilen, içerisinde bitkilerin hareketli canlı olan hayvanlar ve insanların yer aldığı bağlamlar açısından katmanlar oluşturur. Bu katmanlarda boşluk farklı adlarla anılır. Bu adlandırma bu boşlukla ilişki kuranın tasavvurunda konumlanışıyla doğrudan bağlantılıdır. Uzay tasavvuru olmaksızın dünyayı bir nesne olarak algılamak mümkün değildir. Dünya diye ad verebilmek onu tüm varlığıyla kuşatmak ve diğerlerinden ayırt ederek sonsuzluk içinde bir somutlaştırma gerçekleştirmek demektir. Dünyanın içindeki boşluk, kendi farklılığına göre yapılandırılır. Bu boşluğun yapılandırılması, uygarlık tarihi boyunca insanın kendisiyle nesnesi arasında kurduğu ilişkide bilişsel düzeyi arttıkça boşluk fikri katmanlaşmıştır. İlk başlangıçta kendisiyle evren arasındaki sonsuz boşluğu hissetmiştir. Canlılığını koruması için gereksinimi nedeniyle doğa içindeki boşluğu korkuyla birlikte yaşamıştır. Çünkü gereksinimin karşılandığı bu boşluk tehlikelerle ve belirsizliklerle doludur. Bu boşluk gerçekte insanı kuşatan doğa denen ve onun da daha alt bir katmanı olan çevredir. İnsan için çevrenin sınırı kendi bedenindeki duyu organlarının korunma refleksi bağlamında çevreden gelen verileri değerlendiren akıldır. Verilerin güvenilirliği açısından en ikna edici duyu organı gözdür. Aynı zamanda bedenden uzak olan şeyleri konumlandırma açısının boşlukla ilişkisini kurup verileri ortaya koyan duyu organı gözdür. İnsanın ufkunun sınırı çevresinin de sınırlandırıcıdır. Bu sınır tez konusu olan boşluğun ortaya çıkmasına neden olacak bağlamdır yani, boşluk fikri, öncelikle bir görsel bağlam olup ufukla sınırlandırılmaya çalışılan ama gerçekte ufuk ötesine varan belirsizliği de içeren iki katmanlı bir bağlamdır. Söz konusu olan bağlamın birincisi yani ufukla sınırlı olan gözün güvenilirliği çerçevesinde belirli olup, algıyla ilgili yaşanmakta olan an'a ait bir katmandır. İkincisi ise ufuk ötesi, bilgi nesnesi olarak tamamen geçmişe ait belleğe bağlı ve aynı zamanda birinci bağlamdan ancak düşünülebildiği ölçüde şimdinin ötesinde durduğundan gelecekle ilişkili

kurulan, olasılıkları hep içinde barındıran belirsiz olan katmandır. Çevre denen faktör öncelikle ufukla sınırlanan ancak onun da ötesine uzanan ve içinde tüm canlıların barındığı doğal yaşamın kendisidir.

Heykelin içindeki boşluk heykelin formu tarafından kuşatıldığında öncelikle bir sınır oluşturur. Dolayısıyla kuşatılmış bu boşluk algının nesnesidir. Çünkü göz hiçbir beden hareketi olmaksızın heykelin dolu formu tarafından kuşatılmış olan bu sınırlı boşluğu tek bir zaman aralığında algılar. Burada ufuk sınırı içinde yer alışı bir özeti söz konusudur.

Heykelin dışındaki boşluk ise ufuk ötesindeki süreçlere aittir. Bu süreçler tek bir algı tek bir harekete ait değildir. Heykelin dışındaki boşluk algılandıkça kuşatılan ve kuşatıldıkça bir bellek oluşturan, kuşatılmanın heykelin tüm yönlerini kat etmesiyle son bulan algılar bütünüdür. İlk bakışta heykel tek bir algıyla başlayan bir bakışa mahkûmken gerçekte heykel bu belleğin oluşturduğu ufuk ötesini de içeren tüm boşluğun kat edilmesine koşut yaşantı içeriğinin tümüdür. İlk bakış, bu yaşantı içeriği denen çizginin sadece bir noktasıdır. Heykel tüm bu noktaların bileşimi olan olasılıkların toplamıdır. (Bu toplam heykelin içindeki ve dışındaki boşluktur)

Dünyada doğal yaşam alanı olarak çevre; doğanın kuşattığı tüm habitatları içerir. İnsan da bu habitatlar içerisinde kendi habitatını oluşturmuş bir canlıdır. Canlılardan tek farkı bu habitatı, kültür aşamasına taşımasıdır. Kültürün katmanları içinde doğal hayatın bir uzlaşısı söz konusudur. Canlıların etrafında oluşan boşluk doğal çevrenin

kendisidir. İnsanın çevresinde iki boşluk algılayışı iç içe geçmiştir: canlı olması nedeniyle doğal çevre boşluğu ve kültürü yarattığı için mekânın oluşturduğu boşluk. Kültürün oluşturduğu boşluk ise her kültür nesnesinin aurasıyla birlikte yer alan mekândır. Kültürün bir unsuru olan mimari kendi içinde ve dışında mekânlar yaratır. Dolayısıyla kültürün boşlukları mekân niteliği taşır. Çevreyle mekân arasındaki ayırım, kültürü üreten insanın doğa ve kültür arasında iç-içe geçmiş yaşantısının iki farklı yönüne işaret eder. Dolayısıyla heykelin içinde yer alan boşluk kültürün dışındaki boşluktan referans alsa bile gerçekte kültürün içinde olmak zorundadır. Heykelin dışındaki boşluk, aurası açısından önce kültürün boşluğundadır, sonra onu da kuşatan evrene ait olan boşluğun içerisinde.

Modern heykelde boşluk, doluluk kadar bir dil olma özelliğine kavuştuktan sonra bu defa tersi bir durum söz konusu olur. Artık boşluk bir form olduğunda doluluk ona ek olur. Boşluk heykeldir. Olmayan bir heykel söz konusudur. Bir başka ifadeyle; ön koşul olarak bir olgu, diğerine tabii değildir. Dil ve anlam söz konusu olduğunda boşluk, belki de doluluktan daha fazla anlam yüklenerek yaşamın geldiği belirsizliği açıklamada yeni önermeler ortaya çıkmasına, yeni olanaklar yaratmaya daha elverişlidir.

1.2.2 Heykelin Dışındaki “Boşluk” un Çevre ve Mekanla İrdelenmesi

Heykelin hem çevreyle hem de mekânla ilişkisi bu iki olguyla karşı karşıya gelen bireyin görme pratiğine göre şekillenmektedir. Yunan mimarisinin boşluk algılayışı ile Roma mimarisinin boşluk algılayışı aynı değildir. Ardıl olarak Roma Yunan’dan etkilenmekle beraber Dünya ile ilişkisinden kaynaklanan farklardan dolayı boşluk algılayışlarında da doğal olarak farklılar oluşmuştur. Bunun sınırı çevre ile şekillenmiştir.

Romanın hukukunda ortaya çıkan bireyin kendini konumlandırışı yani hukuk açısından boşluk algılayışıyla bir özgürlüğe yaklaşır, bu durum Yunan'da çok daha basit kalır. Bu noktadan hareketle çağımıza değin tüm bu toplumsal olanın içinde yer alan bireyin tüm ilişkiler kesişiminde kendisiyle şeyler arasında kurduğu bu uzaklık bir boşluk tasavvurunu da içerir.

Bilimlerin Rönesans'ta gelişimi, insanın, şeyleri (nesnelere) kendinden uzaklaşması zorunluluğunu doğurmuştur. Bu nesnel olandır. Nesnel olma, bir mesafede ötelenen nesnenin normal koşullar altındaki boşlukta incelenmesidir. Bu boşluk doğanın bir parçası olan fizik bir mekân ile birlikte kurulu bir yapı olan aklın düzeninde duyuların çarpıtmalarından da uzaklaştırmak anlamına da gelir. Bilimin inceleme alanı dünyayı ansiklopedi gibi bakılması gereken Aristoteles öğretisinin uzantısı olan düşünce çerçevesinde şekillenmiştir. Bilgi ancak belli bir uzaklıkta elde edilir. Nesneyle ilişkisinde bilimin öngördüğü uzaklık olmazsa olmaz koşuldur. Bu tutum elbette sanatçının özellikle heykel sanatçısını da etkileyecektir. Rönesans sanatçısının hem heykeltıraş hem mimar ya da başka bir mesleki formasyon içinde olması şaşırtıcı değildir. Bu boşlukta nesneyle bilimsel bir etkileşimde kurulan ilişkiye perspektifin de işe karıştığı düşünülürse bilimsel olanın sanat nesnesiyle ölçülmesi olanağını veriyordu. İlk defa boşluk, sanat nesnesi içinde bilimsel terminolojiyle açıklanacak sayısal karşılığı kullanma olanağı yaratmıştır. Altın oran bu boşluğun doğadaki doğal dengelerin tesadüfen kurulmadığını da bize göstermektedir. Altın oran herhangi bir ağacın kendi içindeki uyumu bakımından çevresindeki boşluğa doğru hamlesindeki tutarlılığının, doğal olanın matematiksel karşılığıdır. Heykel sanatçısı, insanın bedenindeki kurulu düzenin altın orana uyumunu yakalamış ve bu oranların sayısal karşılığı olan rakamsal ifadelerle anlatılabileceği noktaya

ulaşmıştır. Doğayı rakamsal ifadelerle soyutlama olanağı gerçekte doğanın sonsuzluğuna insan tasavvurunca sınır çizilme eylemidir. Resim sanatında ise bu durum; doğada olan bütünüün içinden kendi ilgisi doğrultusunda ve resmin çerçevesinin zorunluluğuyla kadrajın oluşturduğu yeni bir sınır söz konusu olur. Tam da bu sınırı, İtalyan sanatçı ve yazar Alberti, Della Pittura adlı eserinde resim, “görünür dünyanın bir kesimine doğru baktığımız bir penceredir” (Baudelaire,2003:5) diye tanımlar. Ressamca görmenin pratiğindeki bu yeni bakış açısı yani sanki bir pencerenin daima gerisinden tüm evrene ölçek oluşturacak şekilde bakma eylemi boşluk tasavvuru açısından bir oran olarak karşımıza çıkar. Sanatçı ile evren ve yine sanatçı ile nesnesi arasında artık bir ölçekten diğer ölçeğe geçişin matematiksel bir karşılığı söz konusudur. Bu bağlamda artık boşluk sanatçı ile evren arasında ve yine sanatçı ile sanat nesnesi arasında ölçeklendirilebilir ve en önemlisi matematiksel bir veri haline gelir.

Bilimsel buluşlar insanın öncelikle göz ile ilişkisi bakımından yeni görme olanakları yaratacak aletlerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu aletler sayesinde insan, kendi doğal duyumlarıyla yetindiği sınırların çok daha uzağında (boşlukta) yer alan şeylere karşı daha meraklı olmaya başlamıştır. Bu büyük boşluğu keşif için önce merceğin sonra pusula'nın bulunuşu çok önemlidir. Mercek hemen arkasından dürbünün bulunmasını sağlayarak gözün sınırlarının ötesindeki boşluğu görmeyi olanaklı kılmıştır. Mercek sadece uzayın derinliklerinin keşfe yaramamış; aynı zamanda gözün görme eşiği altında yer alan mikrokosmoz dünyanın da keşfine olanak yaratmıştır. Salt bu açıdan gözün yer aldığı bağlam bize iki türlü boşluğun varlığını da ortaya koymaktadır. Bu iki boşluğun birincisi; gözümüzden uzak olan ve miyop göz rahatsızlığı olan uzak görmenin tanımlandığı alan olarak makro-sonsuz boşluk iken; ikincisi ise hipermetrop göz rahatsızlığı olarak

tanımlanan yakın görmenin tanımlandığı alan olarak, küçüğün içindeki küçük yapıların incelenmesine olanak sağlayan alan olarak mikro-sonsuz boşluktur. Dolayısıyla göz, makro boşluk ile mikro boşluk arasında yer alır.

Mekânın fethi ve denetimi, öncelikle, mekânın kullanılabilir, şekillendirilebilir ve dolayısıyla insan eylemi aracılığıyla hâkimiyet altına alınabilir olarak düşünülmesini varsayar. Perspektivizm ve matematiksel haritacılık bunu, mekânı nitelikleri bakımından soyut, türdeş ve evrensel olarak, düşünce ve eylemin sabit ve bilinebilir bir çerçevesi olarak kavrama yoluyla yaptılar. Söylemin temel dilini sağlayan Öklid geometrisiydi.(...) Mekânın toplumsal hayat içinde pratikte evrensel, türdeş, nesnel, soyut kullanımı için başka bir şey daha gerekiyordu (Harvey,2003:285)

Rönesans dönemindeki bilimsel buluşlarının içinde heykeli etkileyen en çok perspektif olmuştur. Perspektif, sanat nesnesi ile alımlayıcı arasındaki boşluğun, bakış açısına göre sabitlenmesidir. Bu boşluk, sanat nesnesi tamamlandıktan sonra asla değiştirilemez. Alımlayıcının baktığı yer açısından sanat nesnesinin görünme biçimi sanatçı tarafından öngörüldüğü noktada değişmez mutlak haline gelir. Mutlak hale gelen noktaya Gombrich “izlerçerçeve” (Gombrich,1992:65), Jean Paul Sartre ise “bakışın balkonu”^{2*} demektedir. Bu tanımlamalar Rönesans dönemi sanat eleştirmeni Alberti tarafından pencere metaforuyla da açıklanmaya çalışılmıştır. Sanat nesnesi ile alımlayıcı arasındaki boşluk, gerçekte o çağın insanının başta nesne olmak üzere tüm evrenle olan ilişkisi ile açıklanabilir. Bu boşlukta gerçekleşen görme pratiği resim sanatıyla görsel

² YILMAZ Mehmet, Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı.Ütopya Yayıncılık,Ank.-2004,s.25

* Sartre Bakışın Balkonunu “Ressam, bizim yanılmaya her an hazır olan algımızla oyun oynar. (...) Resim sanatında, üçüncü boyutun gerçek dışılığının diğer iki boyutun gerçek dışılığına zorunlu olarak ihtiyacı vardır. Ressamlar bunu uzun zamandan beridir bilmekteler. Yani, figürler ile gözlerimizin arasındaki hayalidir.... İleri doğru birkaç adım atsam, sadece tuvale yaklaşmış olurum, figürlere değil. Hatta bir an için, burnumu onlara dokundurduğumu düşünelim; yine de benden yirmi adım ötede kalmaya devam edecektir; çünkü daha oraya yerleştirilirken benden yirmi adım uzakta tasarlanmışlardır. Bütün bunlardan, resmin, Zenon’un akıl yürütme dizgesine bağlı olmadığı sonucu çıkarılabilir....” diye açıklar Bknz: YILMAZ Mehmet, Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı, s.25

olanın ikiye ayrılmasına neden olmuştur. Görsel olan, birinci olarak öncelikle reel dünya iken, ikinci olarak perspektifin sayesinde temsili olandır. Sanat nesnesiyle izleyici arasındaki boşlukta sanal gerçeklik oluşur. Çünkü temsili olanın (sanat nesnesinde yer alan yaşantı içeriği) görsel duyu yardımıyla ve boşluğun araya girmesiyle bir yaşantı oluşturur. Bu yaşantı reel dünyadaki yaşantı gibidir. Böyle bir boşluk olmaksızın bir sanallıktan söz edilemez.

Rönesans döneminde bu boşluk (sanat nesnesi ile alımlayıcı arasındaki boşluk) sanatçı tarafından o dönemin sanatsal kuralları çerçevesinde oluşturulmuştur. Barok sanatındaki boşluksa Rönesans sanatındaki heykelin içyapısındaki boşluk ile dış yapısındaki uyum arasındaki ilişkisine benzer bir durum söz konusu değildir. Barok heykelde kütle duygusunu hafifletmek için heykelin içyapısındaki boşluk kullanılmıştır. Guy Debord'un söylediği gibi Barok sanatı, “merkezini yitirmiş bir dünyanın sanatıdır: Ortaçağ'ın kainatta ve dünyevi yönetimde benimsediği son mitsel düzen-Hıristiyanlığın birliği ve bir imparatorluk hayaleti-çökmüştür. Değişim sanatı, dünyada keşfettiği geçicilik ilkesini kendi içinde taşımak zorundadır. Eugenio d'Ors, “sanat, sonsuzluğa karşı yaşamı seçmişti.” der. (Debord,2006:147) bu son cümle Barok sanatı için geçerli olduğu kadar Rönesans için de geçerlidir. Rönesans'ta kütle etkisini hissettirmek için heykelin içindeki boşluk, heykelin kütlesiyle son derece uyumludur.

Barok heykelinde uyumsuzluk söz konusudur, bu uyumsuzluk çeşitli duygulanımlar açısından “[...] nesnel olguda değil, etkidedir” (Wölfflin,1995:78)

Yaşantı içerisindeki harekete koşut dinamik bir yapı ortaya koyar. Statik yapıyı bozar. Demek ki heykelin içindeki boşluk kütleyle ilişkisi bakımından uyum ya da uyumsuzluğu amaca uygun çerçevede kullanıldığında farklı anlamlara gelecektir. Bunlara en tipik örnekler Rönesans (Resim:11) ve Barok (Resim:12) heykellerdir. ‘Tektonik’ yapıdaki Rönesans heykeli böyle bir uyumu ortaya koyarken ‘atektonik’* yapıdaki barok heykeli ise bunun tam tersi uyumsuzluk gösterir. Buradaki uyum ve uyumsuzluk heykelin kendi serüveni içinde gerçekleşmekte olsa bile sanatçının amacı elbette ki alımlayıcının gördüğü noktadır. Barok heykelinde bütünün parçalanması gerek oran –orantı gerekse kütle- boşluk karşıtlığındaki uyumsuzluğu öne çıkarır.

* Bknz. ‘Tektonik’ ve ‘Ateknik’ için WÖLFFLİN Heinrich, Sanat Tarihinin Temel Kavramları, çev.: Hayrullah, Örs, Remzi Kitabevi, 1995-İst.s.148-177



Resim 11:Michelangelo Buonarroti, Davut,1504



Resim 12:G.L.Bernini,Azize Theresa Vecdi, 1652

Aydınlanma felsefesiyle beraber bireyin ne'liği en büyük sorun olarak ortaya çıkar. Her birey kendi ne'liği üzerine düşünmek zorunluluğu ile karşı karşıyadır. Bu farklılıklar üzerinden kendini tanıma sürecidir. Barok heykelinin karşısına geçen bu birey, nasıl farklılıklar üzerinden kendini inşa ediyorsa heykelin boşluğu ile doluluğundaki orantısızlıkta parça-bütün ilişkisindeki gerilimdeki katmanlarda heykeli oluşturmak zorunda kalır. Barok heykeli izleyicinin karşısında kendi konturunun bitimsizliğinde yer alır.

[...]Barok cepheden gösterme ilkesine bağlı kalmak istememişti, çünkü canlı hareket görüntüsünü ancak bağımsızlıkla elde edebileceği kanısındaydı. Plastik daima üç boyutlu bir şeydir ve hiç kimse, klasik heykellere sadece bir yönlerinden bakıldığını aklına bile getirmez; ama bunlarda, mümkün olabilen bütün görüş yönleri içinde, cephe görünüşü esas olanıdır ve hatta seyirci başka bir yönden bile baksa gene onun bir önemini hisseder. Baroğun düzlemlerden kaçındığını söylemekle onda karmakarışıklığın hüküm sürdüğü ve belirli noktalara yöneltilmenin artık tamamıyla ortadan kalkmış olduğu iddia edilmiş değildir. Bu sadece artık kitlelerin düzlemlere bağımlı kalması zorunluluğu gibi, figürün egemen bir silüete bağlanmasından da vazgeçilişi demektir. Ancak bir heykelin nesnel olarak kavranılacak görüntüler sağlaması(...)burada da istenmekteydi. Değişen taraf, bir şekli açıklamak için vazgeçilmez sayıları ölçünün daima aynı olmayışydı. (Wölfflin,1995:132)

Heykelin değişen yönlerinin geçişkenliği, bir yönden diğer yöne Rönesans heykelinde dış konturun mutlak egemenliği yüzünden kesintiye uğrarken, Barok heykelinde dış kontur zaten kesintiye uğradığı için bir yönden diğer yöne geçişkenlik iç içe yer alır. Bu demektir ki Barok heykeli ağırlıklı olarak tek bir yön üzerine kurulmadığı için onun boşlukla olan ilişkisi daha aktif durumdadır. Burada izleyici bir yönden diğer yöne bakış açısından bir çağrı niteliğinde hareket beklentisi içinde ve bu hareket doğrultusunda yeni duygulanımlara olanak verecek şekilde formlar üzerinde bakışı kurar. Her farklı

zamanda bakan izleyici, kendi duygulanımının değişkenliği ölçüsünde heykeli yeniden kuracaktır. Bu kurma biçimi optik olmaktan daha çok duygulanım boyutundadır.

Rokoko heykeli, mekânın unsuru olmaktan çıkarıyor; heykeli özneleştiriyor. Bu aynı zamanda mekândan bağımsızlaşan heykelin mekânın içerisinde yer alan boşluğa kişilik kazandırmasıdır da. Barok sanatından sonra heykel, mekânın içinde yer alan boşluğu plastize eder. Mekân içindeki boşluk, artık mimarinin çekim alanından kurtulmuş heykelin şekillendirdiği bir alan olmaya başlamıştır. Mekânın boşluğunun plastize edilmesinin sorunu heykel sanatını özerkleştirirken iç mimari sanatının da özerkleşerek kendi başına bir disiplin olmasına neden olmuştur. Dolayısıyla heykel ve heykelin dışındaki boşluk bir sorun olarak çözümlendikçe mekânda yer alan diğer nesnelere aynı plastik kaygılarla, hatta neredeyse heykelmişçesine yaklaşılmasına neden olmuştur. Bu durum daha ilerde endüstri ürünleri tasarımlarının plastik sorununun çözümlenmesinde öncü niteliktedir.

1875 Art and Graft ile Jugend Still akımları Rokoko'da mekânın içerisinde yer alan nesnelere estetik sorununun yanında sanayinin üretimi olan nesnelere işlev sorunlarını da kapsayarak yeni çözüm önerileri ortaya atmıştır. Seri üretim olan endüstri ürünleri tüketim toplumunun istekleri doğrultusunda işlevin yanında estetik sorunlara yaklaşımı heykeldeki boşluk problemiyle koşutluk gösterecek şekilde çözümlenmiştir. Bu endüstri ürünleri çok farklı içerikli malzemelerden oluşması heykelde de endüstriyel malzemelerin kullanılmasına öncülük etmiştir. Dolayısıyla geleneksel malzemelerin heykelde kullanımının boşluk problemi açısından ortaya koyduğu gerçeklik ile endüstrinin üretimi olan yeni teknik malzemelerin heykelin ana maddesi haline gelmesiyle bambaşka

bir boşluk sorunu kendiliğinden ortaya çıkmıştır. En basit örnek olarak büyük metallerin kullanılması sanayi toplumu insanının yaşam alanlarında inanılmaz büyüklükte mimari yapılar ortaya koyması ve bu yapılardaki korkunç büyüklükteki boş alanların ortaya çıkmasına neden olurken aynı malzeme heykelde aynı olanakların yaratılmasını sağlamıştır. Hatta mimari unsur olarak şehrin içerisine yerleştirilen bir yapıya heykel gibi yaklaşılabilmektedir. Bunun en tipik örneği Eiffel kulesidir.

20.yy başında sanayi toplumunun ortaya çıkmasına neden olan en önemli buluş buhar makinesinin bulunmasıdır. Bu teknolojik buluş arkası arkasına yeni buluşların ortaya çıkmasıyla inanılmaz bir hıza erişen dinamik yapıya ulaşmıştır. Fotoğrafın bulunması ardından sinemanın, elektriğin, diğer motorların bulunmasıyla bu gücü elinde tutan batı toplumların büyük sermaye birikimleri oluşturmasına neden olmuştur. Dünya, sahipsiz boş bir alan değildir. Bu Batılı güçler dünyayı paylaşmak konusunda anlaşamamışlar ve iki büyük paylaşım savaşları yapmışlardır.

20. yy artık modern çağ olarak adlandırılmıştır. Bu çağda insanın vizyonu ondan önceki çağlarla hiçbir şekilde uyumlu değildir. Bu vizyon dünyayı bilinmez bir boşluk olmaktan çıkarmış, gözünü evrenin sonsuz boşluğuna dikmiştir. Bu vizyon sahibi olan birey hakikatin kendi dışında olmadığını, her şeyin merkezinde kendisinin yer aldığını ve bunu da fenomenolojik bir gerçek olarak koymuştur. Daha yüzyılın başında nesnelere kendi başına bir varlığının bulunmadığı, gerçekte bunların duygular kompleksi olduğu Empresyonist dönemin bakış açısı olarak görülmektedir. Dolayısıyla nesne ile gören göz arasında hiçbir boşluk bulunmamakta, bu ara yapı tamamen ışık parçacığı olan fotonlarla doludur. Gözle nesne arasında yer alan atmosfer ışığın içinde kat ettiği yoğunluktur. Bu

bilimsel veriler dönem resminin kuruluşu için çok önemlidir. Burada fotoğraf tekniğinin anılması kaçınılmazdır. Foto:ışık, grafik:resmetmek. Işıkla resmetmek artık geleneksel malzemelerden farklı çeşitli kimyasalların tepkimeleriyle elde edilen resimdir. Fotoğrafta boşluk söz konusu değildir. Çünkü boşluk olarak gösterilen yer, ton skalasının en açık değerlerinden oluşmuştur. Dolayısıyla fotoğraf yüzeyinde tramsız hiçbir alan yoktur. Fotoğraf sadece bir görüntü vermez; aynı zamanda yaşamın içinden bir zaman aralığı verir. Bu zaman aralığına enstantane denir. O dönem insanı için görme pratiği olarak bir kadrajın içerisindeki enstantane aralığı deneyimlenir. İnsanlar artık fotoğraf makinesi gibi görmektedirler.

Rodin heykel sanatı açısından üç boyutlu kütlelerin etrafında 'bakışın balkonu'ndaki alımlayıcıya fotoğraf makinesindeki enstantane aralığı gibi fragmanlar sunmaktadır. Heykelin etrafındaki boşluk bu fragmanlar tarafından doldurulan ve 'bakışın balkonu' tarafından sınırlanan yapıdır.

Rodin (Resim:13) heykeliyle birlikte heykelin çevreyle olan ilişkisi bir başka bağlama taşınmaya başlar. Çevre denen faktör ne kadar dinamikse ve değişkense Rodin heykeli de bu değişkenliğe uğramaya çalışır. Artık heykel kendi içindeki süreçlerde kütleyle yer çekimine maruz kalsa bile bütün-parça ilişkisinde farklı zamansallıkları bir zaman aralığında sunmasıyla birlikte heykel yüzeyinde bir süreç oluşur. Bu süreç alımlayıcıda bir yaşantıya denk gelir. "Ufak parçalara bölünmüş nesneye uyum sağlamak için, optik algının kendisi de parçalandı." (Şentürk,2007:70)



Resim 13: Auguste RODİN, Calais Burjuvaları, 1889

Heykel üzerinde yer alan süreç (farklı zaman aralığında yan yana gelmesiyle oluşan parçaların bir bütün oluşturmasıyla) bir zamansallığa işaret etse de alımlayıcı da bu durum yaşantı içeriğine dönüştüğünde bir mekânsallığa kavuşur. Bu mekânsallığın gerçekleştiği yer heykelle alımlayıcı arasındaki boşluktur.

Kübizm’de boşluk nesnenin çeşitli boyutları tarafından doldurulacak olandır. Kübizm nesneyi tek bir bakış açısına göre görmez. Nesnenin göze göre konumundan daha çok onun bilgi boyutu olarak tanımlandığı üzere tüm yönlerinin işin içerisinde olduğu çoklu görmeyle kuşatacağını bilir ona göre yeni görme olanaklarını zorlar. Merleau-Ponty; “göz algının nesnesi iken, mekân zihnin nesnesidir” (Ponty,2006:23) dediği şey gibidir. İnsan, yaşantı içerisinde yer alan nesnelere zihinsel sürece katılımını sağlarken onun yapısını mutlaklaştırır. Onu bir şablona indirger; şeyleştirir. Kübizm tam da bu şeyleşmeye karşıdır. Kübizm çağı fiziği Newton’un töz nosyonu yerine davranış nosyonunu

önermektedir. Davranış nosyonunu öneren fizik, hareketin gerçekleşmesi için boşluğun varlığını zorunlu kılar. Bu demektir ki artık modern çağda hızın olduğu her yerde bu hızın çeperi gibi duran mutlak anlamda bir boşluğun varlığına ihtiyaç duyar. Hareket ve hızın gerçekleştiği boyut olarak boşluk Kübizm sonrası süreçlerin heykellerinde mutlak anlamda vardır. Artık heykelin dışındaki boşluk hareketin bir parçasıdır. Doğal olarak heykelin de bir parçasıdır. Heykelin sınırları salt kütlenin sınırları olmayıp içinde boşluğu da içeren hareketin gerçekleştiği sınırdır. Heykelin hareketinin oluşturduğu sınır heykele ait boşluğun iç çeperini oluştururken, heykelin dışındaki boşluğu sürekli gel-git'lerle forme eder. Formlaştırma, heykelin doluluğuyla heykelin dışındaki boşluk arasında sürekli dönüşür; bu dönüşümü heykelin hareketindeki hız ölçüsünde, bazen heykelin içinde bazen de heykelin dışında boşluk olarak algılanmasına neden olur.

John URRY'nin boşluğun iki nesne tarafından kuşatılmasının bir mekân fikrini nasıl meydana getirdiğine ilişkin olarak yaptığı saptama kinetik heykelleri boşluk açısından okumamıza olanak sağlamaktadır. Mekân ve nesnelere arasındaki ilişki boşluğun kimliklenmesidir. Yani; kabuk olan mekân ile nesnenin varlığının bizatihi oluşturduğu mekânın nasıl bir bileşen olduğunu açıklar.

Mekân, içine yerleşen maddi nesnelere bir biçimde ayrı, mutlak bir kendilik olarak görülmemelidir. Fakat mekân sadece bu tür nesnelere indirgenemez. Mekânı mutlak olarak gören tezi reddederken, nesnelere salt dağılımı üzerinde yoğunlaşarak tüm mekânsal etkiyi ortadan kaldırmamız gerekiyor. Bu tür nesnelere aldığı farklı mekânsal ilişkileri ayırt etmek için mesafe, süreklilik, arasındalık, kapsama gibi terimleri kullanmak yerinde olacaktır. (Urry,1999:98)

Alıntıdan da anlaşılacağı üzere, mekân, mutlaklaştırılmadığı gibi Urry'nin de son cümlede belirttiği nesnelere aldığı farklı mekânsal ilişkileri ayırt etmek için mesafe, süreklilik arasındalık, kapsama terimleri kullanmak yetmeyecek, bu terimlerin aynı anda aynı yoğunlukta bir bileşen olarak ortaya koyduğu bir gerçeklik boyutudur mekân. Kinetik heykel, Urry'nin mekân için yaptığı analitik çözümlerinde farkındalık düzeyini arttırmak için kullandığı tüm terimler, hareket ve hızın harmanladığı tüm yapılarla birlikte katılmasıyla oluşur.

Kinetik heykeli Urry'nin mekâna getirdiği analitik çözümlere benzer şekilde ayrıştırırsak;

İç form(doluluk) x boşluk(iç boşluk) x hareket(yol) x hız(zaman) = kinetik heykel formu (boş ve dolunun bileşimi)dur.

Bu bileşen olarak kinetik heykel formunun en önemli özelliği performatif yapıda ortaya çıkar. Yani bu ayrılmış olarak gösterilen tüm yapı eylem halinde bir form özelliğine kavuşur. Tümü birden kinetik heykeli aynı anda oluşturur. Kinetik heykelde hareket hız kazandığında kendi formunu kapalı bir form haline getirir. Kapalı bir form haline gelen ile kendi dışındaki boşluk arasına net bir sınır oluşturur. Dolayısıyla dışında kalan boşluk edilgen bir yapı içine girer. Kinetik heykel (Resim:14), 'bakışın balkonu'nu yön açısından edilgin kılar. Nereden bakılırsa bakılsın kinetik heykel ile göz arasındaki ilişki değişmez. Çünkü heykel hareket ve hız sayesinde, iç boşluğu da kütlesi içine alır ve küresel bir yapı kazanır. Küre 'bakışın balkonu'ndaki her noktada aynıdır. Küre ile göz arasındaki boşluk, yön açısından (heykelin görünen yönü bağlamında) değişmez niteliktedir.



Resim 14: Jean TINGUELY, Karnaval eşme, 1960

Kinetik heykelin hareket ve hızı, heykelin yapısına boşluğu bir form olarak kazandırırken bu yapıyı heykelin dışındaki her şeyle ayırır. Heykelin dışında kalan boşluk, kinetik yapılar tarafından hareketsiz ve edilgin hale getirilir. John Urry'nin "bir nesnelere sonsuzluğu zaman içinde bir "nokta"yı işgal edebilse de, iki nesne (boşlukta) aynı noktayı işgal edemez" (Urry,1999:193) dediği kinetik heykel için çarpıcı bir gerçeğin açığa çıkmasını sağlar. Çünkü burada nesne zaman olarak aynı olmasa bile, farklı zaman aralıklarında her bir hareket dōngüsü içinde aynı noktayı işgal eder. Bu durumda elbette boşluğun bir form olduğunu daha net şekilde ortaya koyar. Boşluğun form olmasını sağlayan hareket ve hızdır.

Bu durum hız ve hareket karşısında çağın yaşantısının bir özetidir. O güne kadar heykeli kuşatmak ve heykeli bir bütün olarak algılayabilmek için tezin başından bu

yana 'izlerçerçeve' olarak tanımladığımız izleyici heykelin etrafında dönmekte kinetik heykel bu izleyicinin karşısında kendi dönmektedir. Artık heykel edilgen bir form değil; çağın tüm süreçleri karşısında edilgen olan izleyicidir. Dolayısıyla izleyiciye ait olan "algı, tamamen geçici ve kinetiktir; modernitenin, düşünmeye dalan bir gözlemci olasılığını bile nasıl ortadan kaldırdığını açıkça gösterir. Tek bir nesneye hiçbir zaman saf bir biçimde erişilemez; görme her zaman çoğuldur ve başka nesnelere, arzular, vektörlerle yan yana ve üst üste yaşanır" (Benjamin,2004:33) Kinetik heykel (Resim:15) bir nesnenin salt bir görünen tarafıyla tek bir katman olarak görülmesine okunup indirgenmesine olanak vermez. Kinetik heykel belki de resim sanatı açısından Kübizm'in bir nesnenin tüm yüzeylerini tek bir bakışta göstermek istediğini başarmış bulunmaktadır. Üstelik kinetik heykel, Kübizm'de olduğu gibi salt bir görüntünün bir yaşantı içeriğine kavuşmasından öte, form ve hareketin sunduğu yapı karmaşıklık içermediğinden izleyicinin heykeli katılımı yaşama katılımıyla neredeyse koşutluk içerir. Daha açık bir ifadeyle Kübizm, üç boyutluluğu iki boyutluluğa indirgemenin zorunluluğu yüzünden karmaşık bir yapı ortaya koyarken, kinetik heykel, boşluğu hareket ve alan olanağı içerisinde doğrudan gösterdiğinden son derece yalın gözükmektedir. Bu da kinetik heykeli hareket halindeki herhangi bir nesneyle aynı bağlama taşıdığındandır. Bu çağın yaşantısı hareket ve hız olmaksızın düşünülemez: yaşam artık kinetikleşmiştir. (Flechter Benton'dan alıntılanmış üzere) "Kinetik yaşantılar, insan duyarlılığını zaman ve mekâna, dördüncü boyuta yöneltir. Zaman bir yerde(mekânda) durmaz... gürültü, ışık, hız. Birçok anının yoğunlaşmış rengi. Bir renk alanı çizgi haline gelir ve başka bir renkte kaybolur..." (Ögel,1977:37) kinetik heykelde geleneksel olan üç boyutun yanında zaman/mekan'ın girmesi ile birlikte heykel alan ve boşluk kazanır. (Resim:10)

Alan ve boşluk gerçekte yer ile gökyüzü ya da yer ve yerin üzerindeki boşluktur. Bu durum heykel sanatı açısından yer ve gökyüzünün yani boşluğun yer alacağı diğer sanat akımlarını da yeni olanaklar yaratır.



Resim 15: Alexander CALDER, Ağaç,1966

Arazi Sanatı (Land Art) (Resim:16), boşluk sorununun içerisine, öncelikle bir bakış sorunu olarak eklemlenir. Çünkü artık sanat nesnelere galeri mekanları ya da çeşitli ebatlarda bir kütle sorunu değildir. Arazi Sanatı nesnesi, 'izlerçerçeve'nin ufkunun dışına doğru taşar. Romantizm'in getirdiği yüce kavramı tam da burada devreye girer yaklaşık bir buçuk asır sonra. Çünkü bakış bir ufuk sorunu değildir. Ufuk bir boşluk algılayışı ortaya koysa bile bu sorunun ötesine uzanan bir alan sorunu ortaya çıkar. Arazi Sanatı bu alanın

sınırlarını neredeyse ufuk ile kendini bir tutar. Ona yani Arazi Sanatı sanat nesnesine bir bakış olarak hakim olabilmemiz için özel bir yerden ve mümkün olan bir uzaklıktan hatta diğer alışkanlık dahilinde olan nesnelere kıyaslanamaz bir uzaklıktan belki de daha önce boşluk olarak algıladığımız ufuktan bakarak sanat nesnesi kuşatılabilir.(Resim:16)



Resim 16: Robert Smithson, Spiral Dalgakıran, 1970

Himalayalar'a dizilmiş bir dizi kaya parçaları ya da And Dağları'nda taştan bir çember. Bunlar manzaraya eklenmiş nesnelere bile değildir, yalnızca orada var olan şeylerin yeniden düzenlenmeleridir. Long'a göre sanatı, ' geniş anlamıyla dünyada iş görmektedir, nerede olursa, yeryüzünde....Dağlar da, galeriler de kendi açılarından....ideal çalışma yerleridir. (Gablik,2001:207)

Arazi Sanatı sanatçıları o güne değin sanatçıların sanat nesneleriyle olan ilişkilerinde izleyicinin gördüğü noktayı kurarken aldıkları tavırlardan çok farklı bir yaklaşım ortaya koyarlar. Arazi Sanatı nesnelere, çoklukla izlenip görülebilir yerlerde

kurulmadığından kendilerini başka bir araç üzerinden gösterirler. Bu gösterimler belgesel nitelikteki fotoğraftır. Dolayısıyla Arazi Sanatı'nın izlenmesi fotoğraf üzerinden gerçekleşir. Söz konusu fotoğraf kadrajının sunduğu bakış açısıyla, Arazi Sanatı nesnesinin tüm görme olasılıklarının içinden tek bir bakış açısını sunar. Arazi Sanatı nesnesinin tüm görme olasılıkları gerçekte onun boşluğunun gizli potansiyelini ortaya koyar.

I.3. BOŞLUK VE MEKÂN İLİŞKİSİ

1.3.1. Mekan Olgusunun, Doluluğa Denk Gelen, Boşluğu Kapsayan Bir Uzam

Olarak İrdelenmesi (Kimliklenen Bir Boşluk Olarak Mekân)

Heykel, yüzyıllarca kendi başına düşünülmüş, mekâna zaten ait bir biçim olarak var olmuştur. Mekânın, bir yaşam alanı dışında, kendi oluşunu kimliklendirmesi ile heykelin kendi alanını yaratması bir tesadüfler zinciri değildir. Boşluk heykelle mekân arasında bir mesafe yaratır. Bu mesafe heykeli tanımlarken mekânı da suskun bırakmaz; mekân tam da bu mesafede boşluğun heykelle ilişkisini sınırlandırırken; boşluk ta mekânla heykel arasındaki ilişkiyi tanımlamış olur. İzleyen, orta merkezde hem mekânla, hem de heykelle bir dil ve anlam oluşturma çabası içindeyken bu süreç boşluğu iki türlü devre sokar; birincisi mekânın heykelle mesafesi ile oluşturduğu boşluk; ikincisi, heykelin kendi çevresi ile arasında oluşturduğu boşluk. İlk bakıştaki ön izlenim; yani heykelin izleyenle ilk bakışı (ön kısmına ilk bakış) resim izleme pratiğine uygun bir durum sergiler. Buradan

da heykelin arkasındaki 180° lik boşluğun, heykeli heykel yaptığı sonucuna varıyoruz. Çünkü heykelde izlerçerçeve* sürekli kendi etrafında döner.

Modernizme baktığımızda, alımlayıcı tek odakla kalmıyor. Bunu günümüze Einstein'ın 'Görecelilik' kuramıyla uyarlamak mümkündür. Bu da bizi çok bakışlı bir görme pratiğiyle karşı karşıya bırakır.

“20.yüzyılın başında, bir hayat felsefesi oluşturmak için gereken yeni bir temel fikre erişmişlerdir. Hayat kavramı, gerçekliğin ve değerlerin- metafizik, psikolojik, ahlakî ya da sanatsal değerlerin- hem ortaya çıktığı hem de kesiştiği merkezde doğmuştur” (Simmel,2004:63)

Yunan Sanatı'na (Resim:17) baktığımızda; dönemin görme pratiği, tek odaklı ve tek bir fikir olarak var; yani biçimler değişse bile ki buna Miron'u örnek verebiliriz (Disk Atan Adam), biçim, yüzlerce fragman verse bile her biri bir 'ideal'i, biçimde anlatmaya çalışır. Yunan Sanatı'nda her bakış açısı nesnesiyle kendisi arasına bir mesafe koyma çabası içindedir. Buradaki çaba kendi dışındaki varlığın kendisi ile olan ilişkisine odaklanmakta ve arada kalan mesafe ile nesnenin ötesinde yer alan boşluğu bu ilişkiye dahil etmemek üzerine kuruludur. Çünkü bu nesne ile arada yer alan ve ötede olan boşluk kendi başına bir belirsizlik alanıdır. Bu belirsiz alan yani boşluk, ancak içindeki var olan olay ve olgularla kimliklenir.

Mekân kendi başına hiçbir şey değildir; mutlak mekân diye bir şey yok. Aristoteles'in bilinen bir önermesinde söylendiği gibi, mekân ancak içerdiği cisimler ve enerjilerle var olur.

* E.H.Gombrich, Sanatta Yanılsama, Türkçesi:Ahmet Cemal,İstanbul, Remzi Kitabevi, 1992, s.65

Zaman da [kendi başına] hiç bir şey değildir; o da yalnızca içinde yer alan olaylar sonucu kendini sürdürür. Ne mutlak zaman vardır, ne de mutlak eşzamanlılık [*Gleichzeitigkeit*]. (Nalbantoğlu,1997:13)



Resim 17: Myron, Disk Atan Atlet, 5-4.yy

Modernizm’de ise ifade, şekil açısından çok odaklı bir olguyu temellendiriyor. Rodin’in mantığı da tek biçime odaklıdır. Buradaki biçim kendi içinde çoklu bakışı içeren parçalardan oluşmuştur. Form tek bir kütle gibi kendini klasik heykelin gerçekliği olarak kursa bile artık parçalar tek bir bütüne işaret etmemektedir. Sanatın kendisinden çok; sanatın ‘ne’liği ön plana çıkıyor. Modernizm’in çok bakışlı odağı, alımlayıcıyla heykel arasında bir zaman aralığı bırakır; bu da alımlayıcının heykeli zihinde kurarken ki mesafesini belli bir aralıkta tutamayacağını bir göstergesidir.

Bilişim teknolojilerinin görüntü ile olan ilişkisi piksel(nokta) ‘in sayısal ifadesiyle oluşur. Görüntü, bu teknolojinin ara yüzey de denen tamamen noktacıklardan oluşmuş ve bu noktacıkların olanaklarıyla ortaya konur. Sanal ortamda boşluk söz konusu değildir. Sanal ortamda boşluk fikri ön koşul olarak doluluğun bir olanaklılığı olarak görülebilir. Bu durum içinde kusursuz bir heykeli barındıran yontulmamış mermer

kütlesini andırır. Nasıl ki bu mermerden heykeli oluşturmak gerekirse sanal ortamda boşluk oluşturmak ta aynı pratiği gerektirir. Günümüz teknolojileri insan beyninin özetidir. Bir heykel tasavvur eden sanatçı, mermerin doğal kütlesini göz önünde bulundurmadan nasıl heykele ulaşamıyorsa, ara yüzeyde de yüzey gerçekliği göz önüne alınmadan bir derinlik bir boşluk fikrine varılamaz. Ara yüzey noktacılarla(pikselle) doludur. Ara yüzeyde boşluğun oluşması için bu pikselle dolu yüzey bir boşluk oluşturmaya yönelik bir dağılım ortaya koyar. Bu dağılım optik olarak boşluk görüntüsünü vermesine karşın yüzey hala piksellerle doludur. Dolayısıyla boşluk, yüzeyin piksellerle dolu olmasının kaçınılmazlığına rağmen kendi görsel boyutunu ortaya koyar.

I.3.2. Heykel’de Mekân Algısının Boşlukla İlişkisi ya da Boşluğun Mekansallığı

Nesnesini seyre dalan doğa dinginlik içinde kalır, zira kendisi de bir temaşa nesnesidir.

Bu nesne kendi içinde var olmuştur, çünkü kendi içinde ve kendi kendisiyle

kalmaktadır. Ancak, insanlarda temaşa zayıfladığı zaman,

harekete geçerler ki hareket temaşanın gölgesidir.

Temaşa gevşeme ve dağılma yaratır; bu nedenle

yapıcı ve yaratıcıdır, çünkü temaşa

nesnesini görünür kılar. (Farago,2006:61)

İnsan tasavvuru için boşluğun bir varlık boyutu, yani, boşluğun bir bilgi nesnesi haline getirilmesi ancak bedeninin de olaya dâhil olmasıyla mümkündür. Bedenin varlığının boşlukla ilişkisinin mecrası bir mekân ve bir mekân algılayışını zorunlu kılar. Bir başka şekilde söylenirse; mekân ve mekân algısı olmaksızın (bu iki durum bedene, bedenine

temsiline işaret eder) bir boşluğun varlığı mümkün değildir. Mekân bilinci algıların toplamı olan belleğe bağlıdır. Bellek ise yaşantının kaydedildiği ‘levha’*dır. Bellek, zamanın gösterenidir. Daha önce de Marleau-Ponty’den alıntılandığı üzere “...mekan, belleğin nesnesi” (Marleau-Ponty,2006:27) gerçeğinin zaman ile ilişkili olduğu anlaşılır

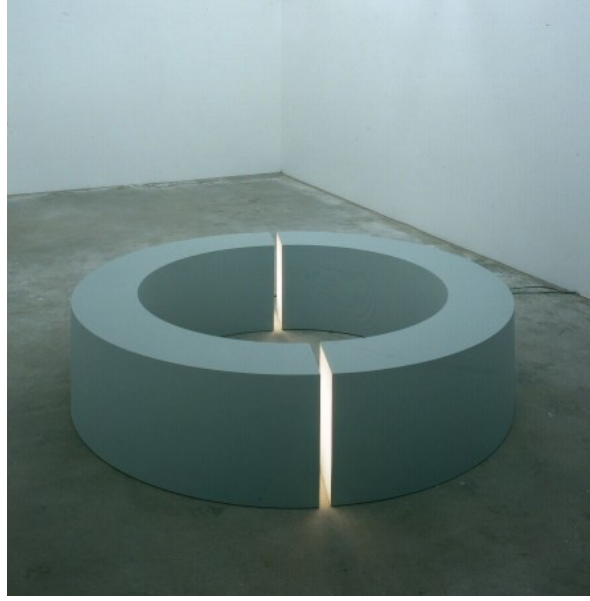
Başlangıçta, bakış ve ışık birdiler. Bir öz görüyle donatılmış ve kendisini doğrudan doğruya görebiliyordu. Fakat bakış ışıktan ayrılmak istedi. Bundan bulanık bir tür görü doğdu, bu görü kendi kaynağına döndü ve o zaman bir bakışa ve bir kaynağa dönüştü. Bakışın artık bir nesnesi vardı; biçim değişmez bir hareket halindeydi ve bakmaya olanak verdiği ışığı yansıtıyordu. O andan itibaren, ışıktan ayrılan bakış, artık ışığın aydınlığına ulaşamadığından, temaşaya geçmesine olanak veren ışığın üzerine yansıdığı formlar yaratmak zorunda olduğunu fark etti. (Farago,2006:61)

Yaşantıda belleğin oluşumu mutlak bir mekân olgusuna bağlanabilir; bu durumun istisnası, çocukluğun ilk aşamasında kendi bedeninin farkına varamadığı noktada, gerçekte bir boşluk tarafından kuşatılmaktadır. Belki de Marleau-Ponty’nin; “insan kendi gerçeğini kendinde kuramaz” dediği bağlam bu durum olsa gerek. Tam bu noktada, beden varlığının boşlukla ilişkisinin mecrasına psikanalitik açıdan yaklaşan Jacques Lacan ‘ayna evresi’ (Wright,2002:49) olarak kuramlaştırdığı bağlamla devam edilebilir. Lacan, çocuğun gelişim evrelerini üç aşama olarak değerlendirirken konumuz açısından bizi ilgilendiren ayna evresi, bu aşamaların ilkinin meydana getirmektedir. Ayna evresinde çocuk, kendi bedeninin farkında olamadığından kendi gerçeğini annenin yüzünde kurmaktadır. Bu durum gösterir ki, çocuk bedeninin farkında olmadığı dönemde bir boşluk tarafından kuşatılmakta, bu boşluğun içinde ilk figür olan anne tarafından doldurulmaktadır. Boşluğun çocuk açısından iki yüzeyi vardır. Birinci yüzey öncelikli

* Tabula Rasa: Boş levha: İngiliz düşünürü John Locke (1632-1704)’a göre doğuştan bilgi olamaz, yeni doğan çocuğun ruhu(zihni) bir Tabula Rasa’dır, bu levha ya da kağıt yaşanan deneylerle dıştan algılanarak doğar.(bknz.:Orhan HANÇERLİOĞLU, Felsefe Ansiklopedisi, cilt 6 (S-T)Remzi Kitabevi İst.1979s. 210)

olarak yer alır, ancak soyuttur: çocuğun gereksinmelerinin toplamıdır. İkinci yüzey ise boşluğun sınırıdır, bu sınır bu ihtiyaçları gideren ve giderdiği ölçüde şekillenen annedir. Birinci yüzey gereksinmelerin belirlediği dürtüler aracılığıyla zorunluluğa dönüşen bir yapı iken bu zorunluluğu gideren ve üstelik bu ilişkide en somut gerçekliği oluşturan ikinci yüzey annenin yüzüdür. Annenin yüzüyle beraber bu boşluk en azından bir tarafıyla ortadan kalkarken diğer tarafta olan bedenle ilişkili olan boşluk duygusu belirsizliğini korumaya devam etmektedir. Çocuğun gereksinmelerinin rutinde meydana gelişi bu sürecin zaman boyutunun en önemli göstergesidir. Doğal olarak bu zamansal aralıkta ihtiyacın anne tarafından giderilmesi, güven duygusunun pekişmesine neden olurken, bu aynı zamanda çocuğu kuşatan boşluğun unutulmasını sağlar.

Demek ki boşluk kendi başına psişik bir olgu olarak yaşamın ta başında yalnızlıkla eş anlamlıdır. Bu ilişkide belleği oluşturan şey, anne, çocuk ve gereksinmelerin içinde yer aldığı boşluğun zamansal olarak her tekrarda yeniden kurulmasıdır. Bu durum, boşluğun bir süreç olarak kurulması fikri açısından her şeyin bedenle ilişkili olduğunu gösterir. Bu bağlamın, heykelle ilişkili olan boşlukla bağlantısı açısından yaklaşıldığında buraya kadar anlatılanlar tümüyle bedenın evrenle kurduğu ilişkideki boşluğu tanımlamaktadır. Bedenin boşlukla kurduğu bu ilişki daha sonraki heykelin boşluğunun tüm aşamalarını belirler.



Resim 18: Robert Morris, Işık Halka, 1965

Heykel, fotoğrafın da bulunuşuyla fragman olan görme pratiğine uygun boşluk ve doluluklar oluşturur. Bu görme pratiği heykelin oluşumu kadar mekânın boşluğunun işin içerisine girmesine neden olur. Artık heykel kendi formunda kendi sınırlarında oluşmamakta, alımlayıcının gözünde kurmaktadır. Heykelin varlığı heykel imajları için fragman yığınlarından başka bir şey değildir. “Film; mühürlenmiş zaman” (Tarkovsky,1992:75) diyor Tarkovsky. Dönemin gerçekleştiğine tanık olan en büyük olgu; o olgu içerisinde alımlayıcı aynı zamanda kendi dönemine de tanık. Bu arada kalan zaman “iki zaman” arasında kendi başına bir boşluk gerçeğidir. “film zamanın mekânsallaşmasıdır” (Sütçü,2005:37) diyor Mancevsky ise. Orada bir yaşam var ve yaşamın gerçekleştiği her zaman bir mekânı imler. Burada bu tümcelerde geçen gönderme heykele yapılmış olsaydı; yani heykele “mühürlenmiş bir zaman” olarak baksaydık ne okurduk heykelde? Heykelin yaşamın karşısında bir direniş özelliği vardır. Dolayısıyla bir zaman özelliği; yani heykel başlı başına bir “mühürlenmiş zamandır” (heykelin formlarının üzerinde bir yaşamın oluşması açısından mühürlenmiş zamandır) aslında. Bu “iki zaman”

arası geçişlerde mekân; heykelin sunduğu mühre tanıklık eder. Ve aynı zamanda mekânla zaman arasında “heykelin zamanı arasında bir “mühürlenmiş boşluk” tanımı bu yapıda çok da absürd durmaz. Burada heykel, boşluk için bir tanımdır. Mekânsa zaman için bir tanıktır. Bu durum aynı zamanda bir dizgeler bütünüdür. Heykelin zamansallığı kendi içinde mühürlenmişliği ile birlikte içerse bile heykelin dışındaki boşluk, alımlayıcıyla heykel arasındaki mesafe olarak zamanın gücüllüğünü barındırır; işin zorluğu da burada başlar. Heykel bakış açısına göre kendi içinde bir formdan diğer forma ya da tüm forma ilişkin değişkenlik gösterirken bu değişkenler potansiyellerinin karşısında yer alan izleyici, tüm bu potansiyelleri yakalayıp ayırtına varacak ve bu yetmeyecek kendi süreci içindeki algılam ve duygulam aralığında bir kararlılığa ulaşacak. Bu tıpkı Zenon’un tavşan ile kaplumbağa yarışındaki tavşanın kaplumbağaya ulaşabilmesi için katetmesi gereken yolun hep yarısının yarısına ulaşması asla kaplumbağaya ulaşamaması durumuna benzer. Dolayısıyla burada yarışın kendisi yerine yolun geçmesi paradoksu söz konusudur. Bu durumu Nune’un Kant’tan alıntılacağı mekân ve zamanın algılanan dünyadaki yapısıyla ilgili şu yorum açımlar:

[...] Kant’a göre mekan ve zaman sıradan bir nesne ya da olgu gibi (fiziksel, ampirik) düşünülmemelidir. Çünkü mekân ve zaman nesnelere ve olaylar hakkındaki gözlemlerin düzene sokulması ve kaydedilmesi için gerekli bir yapı ve sistemlerdir. Mekan ve zaman ampirik dünyaya ait değildir. Fakat her ikisi de gerçek dünyayı yakalamak ve anlamlandırmak için geliştirilmiş zihinsel araçların bir parçasıdır... (Uysal,2006:2)

Dünyayı anlamak ve anlamlandırmak için araçların amaçlara, amaçların araçlara dönüşmesi, insanın hem kendi adına hem de nesnesi adına düşünebilmesinin bir göstergesidir. Dünyanın kendisi ile temsili arasındaki mesafede insan kendi gerçeğini kurar. Hatta burada dünyanın gerçeğiyle temsilin gerçeği arasında kendisine özgü bir

hakikate ulaşır. Buradaki süreçler mutlak anlamda bir tekniğin olanaklarıyla mümkündür. Teknik olarak fotoğrafı ele aldığımızda İngiliz ressam Francis Bacon'un David Sylvester'la yaptığı söyleşide şöyle belirtir:

Bir şeyi izlediğimizde, ona doğrudan bakmıyoruz; fotoğrafın ve filmin önceden bizlerde yarattığı etki üzerinden bakıyoruz. Gördüğüm fotoğrafların % 99'unun soyut ya da figüratif bir resimden çok daha etkileyici olduğunu fark etmişimdir'. Bunun fotoğrafların doğrudanlığından kaynaklanıp kaynaklanmadığını soran David Sylvester'a, Bacon şöyle cevap verir: 'Bence bunun nedeni, fotoğrafla gerçeklik arasındaki farkın çok az olması ve bunun beni güçlü bir biçimde olayın içine itmesidir. Fotoğraflar sayesinde, imgenin içinde dolaştığımı hissedirim ve şeyin gerçekliğinin bir parçası olduğunu düşündüğüm fakat şeye baktığımda göremediğim şeyleri keşfederim. Ayrıca fotoğraflar sadece birer ayar noktası değildir; fotoğraflar çoğunlukla birer düşünce deklanşörüdürler. (Farago,2006:266)

Fotoğraf, kelime, kavram ile şey arasındaki aracı gibidir ve bu klasik resmin tersine tablonun dışındaki değil tablonun *içindeki* göndergeye denk düşer; aynı şekilde, tablo da sezgi *içerisinde* sunulan kavramı bizlere sunar. Her şeyden önce fotoğrafın bir imge ortaya koyması onun kapalı bir yapı olduğu anlamına gelmez. Neredeyse içinde dolaşılabilir bir boşluğa işaret eder. Fotoğraf imgesi bir yaşantı içeriği ortaya koyuyorsa bu içeriğin pratik hayattaki karşılığı kadar bir boşluğu da içermesi gerekir.

Yine dünyanın gerçeği olan boşluk ile temsilin gerçeği olarak tiyatro deneyimindeki boşluğu, Anthonin Artaud bize kendi sorunsalı üzerinden açıklar:

Ruhumuzun akıllıca tasavvur edebileceği bir şeyi" diyor Artaud "Bizden, kendimizden ortaya koyabilmemiz artık mümkün değil; akıl artık yalnızca, hakiki düşüncenin bir şekilde kendisinden uzaklaştığı fonu kavrayabiliyor.(...)

Ben boşlukta düşünmeye başlıyorum ve boşluktan tam doluluğa doğru hareket ediyorum; tam doluluğa ulaştığımda tekrar boşluğa düşebilirim (Şentürk,2007:330)

Burada boşlukla düşünce arasındaki pratiğin nasıl oluştuğuna tanıklık ediyoruz.

II.BÖLÜM :

BOŞLUĞUN BİR KAVRAM OLARAK ALAN OLUŞTURMA VE VARLIĞIYLA İLGİLİ ANLAM KATMANLARININ HEYKELDE BİR SORUN OLARAK İNCELENMESİ

II.1. Heykelde Boşluk-Doluluk Kavramlarının Göstergebilim Açısından İncelenmesi

Göstergebilim: İnsanların birbirleriyle anlaşmak için kullandıkları doğal diller (söz gelimi, Türkçe), davranışlar, görüntüler, trafik belirtkeleri, bir kentin uzamsal düzenlenişi, bir müzik yapıtı, bir resim, bir tiyatro gösterisi, bir film, reklam afişleri, moda, sağır-dilsiz abecesi, yazınsal yapıtlar, çeşitli bilim dilleri, tutkuların düzeni, bir ülkedeki ulaşım yollarının yapısı, kısacası bildirişim amacı taşıyan taşımanın her anlamlı bütün çeşitli birimlerden oluşan bir dizgedir. (Mehmet,R.2006)

Heykel sanatındaki boşluk ve doluluk kavramlarının göstergebilim açısından inceleyebilmek için sanatta, göstergebilim ve göstergeler sisteminin ne olduğunu biraz irdelemek gerekecektir. Sanatın göstergeler yönelimini saptamak ve bu göstergeler arasında anlam ilişkisi varsaymak, göstergebilime başvurmadır. Ancak bu göstergebilimin tüm analitik süreci (psikoanaliz, yapısalcılık, biçimsel ruhbilim) kapsadığı anlamına

gelmez. Ortak koşulları hepsinin değerler bilimi olmasıdır; göstergebilim ise olguyu karşısına almakla yetinmez, onu başka bir şeyin yerini tutan öge olarak analiz eder.

[...]Tin'in Fenomenolojisi'nde kitabın kahramanı Hegel'in Geist diye adlandırdığı, dünyanın ruhudur ve o; gene Hegel tarafından diyalektik bir biçimde izlenen gelişim sürecidir. Kendisine yönelik bilgilerden (self-knowledge) gene kendisine yönelik bir bilgiye ve kendi bilincine (self-realization) ulaşım sürecidir; onun aşama ve evreleridir.

İşte yüzyıl başında temsilin mecrası olarak çağdaş sanat da bir anlamda bu evrelerin ulaştığı son aşamadır. Yine Hegel'e göre denebilir ki, tinin, tine dönüş serüveninin son evrelerinden birisidir. Bu evrede sanat bilişime (cognition) yaklaşmaktadır. (Kahraman,1993:102)

Bilişime yaklaşmak için de, toplumsal, ekonomik, teknolojik, iletişimsel ve tarihsel kodların tıpkı bir DNA sarmalı gibi, çözülüp farklı dizilişlerle yeniden bir araya getirildiği bir ilişkiler dizisini "göstermek"tedir.

Artistik imgelerde, dolaylı bir anlamın varlığının tanınması; örneğin, figürleri eylemlerinden okumak ya da belli dönemlerin sanatının karakteristiği olan motif, simge, izlek, vb... dizileri arasında anlam ilişkisi kurmak yalnızca okunması çabasını ileri sürmek yerine, bir "gösterge" sorunsalını sanat incelemesi alanına sokmaktadır. Tüm bunlar artistik imgenin sözdizimsel, hatta anlatı yapılarının göstergesel türden bir çözümlemesine olanak verir. Ancak göstergebilim, nesnesi olan "göstergelerin yaşamı" ve gösteren dizgelerinin fonksiyonu olarak bakıldığında sanatın etrafında bir üst dil olarak kabul ettirir.

Görsel Sanatlar, kendine özgü bir imgesel gösterge sistemine gereksinim duyar. Burada ki sanatsal göstergeler birer açık dizge niteliğinde yeni anlamlandırma biçimleri üretirler. Görsel sanatlarda imge, temsilin araçlarındandır heykeli anlamlandırma

işleminde, kişisel imgelem gücünün ve önbilgilerin etkisi olduğu açıktır. Heykeldeki imgelerin izleyici tarafından algılanması bir takım kültürel birikimleri içerir.

Saussure ve Wittgenstein'a başvurulduğunda ise imge, gösterenin ve önermenin merkezine yerleşmektedir. Saussure göstergeyi; kendisi bir çizimle temsil edilen, bir kavrama katılış, bir 'akustik' önerme ilkesine göre, gerçeklikle ortaklaşa sahip olduğu 'mantıksal biçimi' (Damish,2004:166) içine yerleştiriyordu.

Heykel sanatındaki boşluk doluluk kavramlarının gösterge ve gösterilen ilişki içinde geçirdiği evrelerin heykelin boşlukla ilişkisinde dönüşümleri irdelendiğinde aşağıda oluşturulan tablo ortaya çıkmaktadır. Barthes'ın "Dil, sözün hem ürünü hem aracıdır" (Barthes,2005:32) diye belirttiği bağlamdır bu:

Gösteren-gösterilen ilişki içinde bir göstergeyi meydana getirmesi ve bu gösterenin de başka bir gösterge için gösteren oluşturmasına neden olduğu duruma benzer. Dolayısıyla heykelin kendi varlığı kendi dışında yer alan boşlukla ilişkiye girdiğinde bu iki bileşenden oluşan yeni form yani boşluğu dönüştürerek bir mekân elde etmiş olan heykel izleyicinin süreçlerinde gerçekleşmektedir. Bu gösterge aşamasına gelmiş olan heykel ancak alımlayıcıda kurulabilir. Çünkü mekân fikri ancak bir zihin gerçekliği ile kurulabilir.

1.gösteren (heykelin içindeki boşluk)	1. gösterilen (heykelin içindeki doluluk)
2. gösterge	
I GÖSTERGE (Heykel)	II. GÖSTERİLEN (Heykelin dışındaki boşluk)
III. GÖSTERGE (Boşluğu dönüştürmüş olan heykel)	

Tablo:1 Heykelde boşluğun Göstergebilimsel Şeması

Sanat tarihin başlangıcından bu yana heykel, göstergebilimsel tablodaki bu üçüncü aşamada oluşan gösterge niteliğine kavuşan boşlukla ilişki içinde kurulduğu önkoşul olarak kabul edilmiş vaziyette ortaya konulurdu. Heykelin kendi içinde yer alan boşluğun ve doluluğun bir gösterge niteliğine kavuşması daha önce değinildiği gibi Rokoko döneminde kendi kütlesine kavuştuğu ve kendi kaidesi üzerine yükselerek bulunduğu mekanla kendi arasına bir mesafe koyduğu anda mümkün olmuştu.

Kavramsal sanat açısından özellikle Klein'in ortaya koyduğu şekilde boşluğun kendi başına bir form olması ve onun sergilenmesiyle ortaya çıkan durum, göstergebilim açısından belki de en çarpıcı nokta burada oluşmaktadır. Çünkü gösteren de gösterilen de

ve de göstergenin boşluk olduğu bağlam en kritik aşama gerçekte alımlayıcının varlığının rolüdür. Çünkü gösteren olarak boşluk ile gösterilen olarak boşluğun gösterge aşaması için işaret edeceği hiçbir bağlam farkı olmaksızın hemen hepsi kavramsal aşamadaki döngüsellikte kurulmakta, neredeyse çevrimiçi bir bağlam alımlayıcıda kurulmaktadır.

Kavramsal sanat, sezgi *içerisindeki* kavramı verir. Sezgiyi kavrama bağlamaz, fakat şeyi ve o şeye ait olan, kavramın *apriori* olmadığı zihinsel alana gönderme yapan kavramı fiziksel alanda bir araya getirir. Kavramsal sanat, paradoksal bir biçimde, saf bir duyumsalardan doğar: Nötr ve kişisizleştirilmiş (fotoğraf) optik bir doğrulamayla garantilenen duyumsamanın objesine uygun bir sözcük atfedilir. (Farago,2006:267)

Klein'in boşluk olarak sergilediği mekan, kendi içinde bir doluluğu önkoşul olarak kabulün ardından gelir. Belki Klein'den bir yıl sonra aynı mekânı sergileyen Arman'ın yaptığı durum daha Klein sergilediği anda mevcut bir yapı olarak varlığını sürdürmekteydi. Çünkü Klein boşluğu sergilediğinde boşluk bir gösterge oluşturabilme aşamasında gizli bir gösteren olarak yani doluluk, boşluğu bir gösterilen'e dönüştürmektedir. Bu iki yapı sergilenmekte olan gösterge olan boşluğu ortaya koymakta bir izleyicinin devreye girmesi yani zihinsel bir aşamaya ulaşmasıyla da üçüncü aşamadaki gösterge olarak sergilenen ve bir mekana kavuşan boşluğa ulaşılmış olmaktadır. Belki de Klein'in bu eylemini yapısalılık ve yapıbozum olarak da ayrı ayrı okuyarak boşluğun bu göstergeler sistemi içindeki evrelerini ele almak, hem göstergebilim hem de diğer süreçler açısından yararlı olacaktır.

II.2. Heykelde Yapısalcılık

Saussure'un dilbilim kuramlarında yer alan temel sav şudur: "Dil bir göstergeler bütünü olarak, bir gösteren ve bir gösterilenden oluşmuştur. Dil her nesneyi bir göstergeye dönüştürür. Gösterge, nesnenin kendisi, yani gösterilenle, nesneyi işaret etmek için kullandığımız ses dizimi, yani gösterenden oluşmaktadır." (Benveniste,2005:174)

Heykel sanatındaki boşluk ve doluluk kavramlarının ikili bir yapı oluşturması belki en anlamlı olarak yapısalcılık açısından önemlidir. Çünkü yapısalcılık kavram çiftlerinin birbiriyle olan ilişkisinden hareket etmektedir. Bu çiftler derinleştikçe yeni katmanlar oluşturmaktadır. Neredeyse Paul Virilio'nun görme eylemine ilişkin söylediği duruma koşutluk gösterir. "Görme alanı bana her zaman arkeolojik bir kazı sahasıyla karşılaştırılabilir bir şey gibi gelmiştir." (Crary,2004:13) Yapısalcılık bu karşıtlıklardan anlam katmanları oluşturur. Boşluğun salt bir anlam katmanı oluşturması hemen ilk akla Descartes'in uzaya ilişkin yaptığı saptamayı hatırlatır. "Descartes'ın anlayışında, uzay "kendinde" dir (en soi), salt bir dışsallık ortamıdır: onda sarmalama (enveloppement) ve şeylerin birbirinin sınırını aşması(empietement) durumu yoktur. Her şey kendi belirli yerindedir.; uzayın kısımları birbirinin dışında yer alan kısımlardır. (partes extra partes)" (Merlau-Poty,2003:10) Bu durum tıpkı 1970'lerde sistematize olmaya başlayan bir disiplin olarak göstergebilim, Saussure'dan yola çıkarak toplum içinde göstergelerin yaşayışını konu edinmiş; "dilsel olmayan göstergelerin incelenmesini" durumuna benzer. Heykel olmayan boşluğun varlığı nedir? gibi bir soruyu hemen akla getirir. Böyle bir boşluk mümkün müdür? Bu belki tezin, sorunun tersi bir açıdan yaklaşıldığında tezin açıklamasının mümkün olduğunu gösterebilir. Bu dolaylı durum, tez araştırma

yöntemlerine uygun düşmemektedir. Tez kendisini bir odakla tanımlayarak bir bağlam oluşturmayı daha ilk cümlesinde kurmaya çalışır.

Yapısalcılığın kurucusu Ferdinand de Saussure 'ün düşünceleri de dahil olmak üzere, hiçbir zaman kendi içinde bütünlüklü ve tutarlı, başlı başına bir felsefi yaklaşım olarak ortaya konmamıştır. Zaten ortaya konan metinlerde Genel Dilbilim Üstüne Dersler başlığıyla ölümünden sonra öğrencilerince derlenerek yayımlanan yapıtında Saussure, dizgesel öğeler arasındaki ayrımlar yoluyla tanımlanan biçimsel bir yapı olarak anlatılabilecek bir dil (langue) görüşü geliştirmiştir. Saussur 'e göre, söz konusu yapı ilki düşüncelerden ikincisi sözcüklerden oluşan iki alanı aynı anda yani eşzamanlı olarak hem bulundurmaktadır hem de bunları birbirleriyle bütünleştirmektedir. Her dil, buna göre, ayrı varlıkları olmaksızın hem gösterenlerin (fiziksel sözcüklerin) hem gösterilenlerin (düşüncelerin) özgül yapısını tanımlayan bir şey, ayrıca etme biçimi olarak bu türden göstergelerin bir arada bulunduğu kendi içinde bütünlüklü bir dizgedir. Açıkça görüleceği üzere Saussure 'ün görüşü, gerek gösterenlerin gerek gösterilenlerin dilde bağımsız olarak verili olduklarının düşünüldüğü, yani gösterilenlerin kendi anlamlarını kendilerinin belirlediği, buna karşı gösterenlerinse anlamla bütünüyle karşılık geldikleri gösterilenlerle eşlenmeleri aralığıyla kazandıkları düşüncesi üstüne kurulu geleneksel anlayışın doğruluğunu yadsımaktadır.

1950'lere gelinene değin, yaklaşım insanbilimden ruhbilime, toplumbilimden felsefeye hemen her alanda büyük gelişmelerin hazırlayıcısı olmuştur. Özetle Saussure 'ün yapısalcılık çerçevesinin en genel anlamda üç temel sonucu olduğu söylenebilir: bu üç temel sonuç nedir?

Yapısalcılığa göre, bir dizgenin mantıksal yapısı belirsiz bir biçimde tanımlanmış kavramların kullanılmasını kaçınılmaz olarak zorunlu kılmaktadır. (Örneğin, temel sayılar kuramındaki biçimcilikte, verilen bir sayının tek mi yoksa çift mi olduğu hiçbir biçimde önemli olmadığı düşünüldüğünden belli değildir.) Bu zorunluluğa bağlı olarak dizgesel bir yapının dizgesel bir yapı olma olanağı, dil/dünya, canlı/cansız, içerisi/dışarısı gibi, biri olmadan diğeri düşünülemeyen keskin ayrımların yapılmaları olanağına bağımlıdır. Yapısalcılığın bu çok belirleyici özelliği, Saussure'ün dilbiliminin "gösteren ile gösterilen"

ayrımı üstüne, öte yanda Levi-Strauss 'un söylenler insanbiliminde "güneş/ay" ya da "çiğ/pişmiş" gibi karşıtlıklar üstüne kurulmuş olduğuna bakılarak açıklıkla görülebilmektedir.

(Postyapısalcılık nedir,2007)

Yapısalcılığın tümü dili kendi içinde gösteren gösterilen ilişki bağlamında bir dizgeye tabii tutması, heykelde varolan boşluğun özne kılınmasıyla birlikte diğer karşıtının doğrudan bir şekilde gösterene dönüştürmektedir. Zaten bu özne meselesi yüzünden yapısalcıları tam da bu noktadan eleştiri bombardımanına tutacak olan Post-yapısalcılar kendilerini ayırıştırarak bu farklar temelinde konumlanacaklardır.

Henry Moore'un (Resim:20) 'Uzanmış Kadın' figürü katı form ve boşluk arasındaki kesin ilişkilerle yapısalcılık açısından ele alındığında, çeşitli karşıtlıklar üzerine yaklaşıldığında çeşitli saptamalar yapılabilir. Heykel bir taraftan katı bir malzemenin mekan boşluğunu kuşatır gibi görünürken öte yandan aynı malzemenin dışında, başka formlar yaratıldığı da izlenir. Henry Moore heykelinde, heykelin iç ve dış formu arasındaki yapısal ilişkilerden daha çok bu yapının bir bileşen olarak yepyeni bir forma dönüştüğünde iç boşluk heykelin farklı kısımlarını öyle bir şekilde birleştirir ki gerçekte yapıtı iki taraflı olarak tanımlayan bu durum, yapıtı iki taraflı bir nesne olarak değil; yapıta eklemlenmiş bir form olarak gösterir.

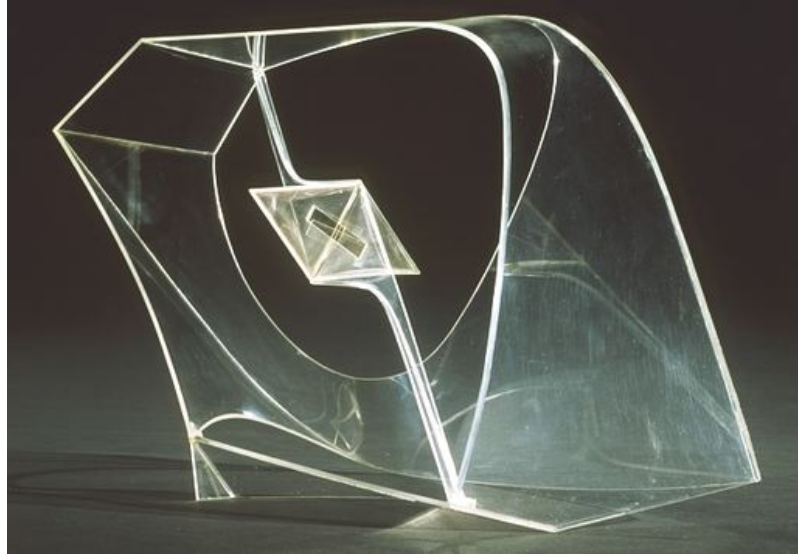


Resim 19: Henry MOORE, Uzanmış Figür, 1952-53

Formun ortaya koyduğu imge yani uzanmış kadın, daima yüzünü bizden yana dönüyormuş gibi ve duruşunu değiştireyormuş izlenimi vermektedir. Burada yapısalcılığın kullandığı dizgeler açısından bakıldığında bir yapıdan diğer yapıya, yani Moore heykeli açısından yaklaşıldığında boşluktan doluluğa, doluluktan boşluğa doğru hareket, kendi başına karşıtlıkları esneterek birbirinin içerisine geçirip, birbirinin enerjisinden yararlanmaktadır. Bu durum Moore'un nesneyi hem iç mekan hem de dış biçim yönünde karşılıklı ilişkide görmeyi esas kabul etmesinden kaynaklanır.

Naum Gabo'nun (Resim:21) helezon teması adlı heykeli yapısalcı anlatımda heykelin iç boşluk ve doluluğu ile mekâna ait boşluk ve doluluğun tanımlandığı anda aidiyetini birbirleri adına terk edişleri, hem heykelin hem de mekâna ait olan boşluğun formunun kristalleşmesine neden olur. Kristalleşen formlar, yapısalcı anlatım açısından heykelin içindeki doluluğun boşluğu ya da boşluğun doluluğu meydana getirirken

kendilerinin silinmesine veyahut karşıtının içinde gözükmeye olanak sağlar. Aslında gördüğümüz doluluğun olanaklılığı ile sınırlı bir boşluktur. Başka söyleyişle boşlukla sınırlanmış doluluktur. Yapısalcı yaklaşım Gabo'nun heykelinin kuruluş şemasında kendi dizgesi açısından ne taraftan gidilirse gidilsin varılacak yerin bu bileşik yapının bir tarafı olacağını gösterir. Bu bazen doluluk, bazen de boşluktur.



Resim 20: Naum Gabo, Kristal Merkezli Uzay Konstruksiyonu, 1938-40

II.3. Heykelde Post-Yapısalcılık

Temsil bağlamında, dilin resimle olan ilişkisi sonsuzdur. Sebebi, 'görünen'in söz karşısındaki iktidarındır. İkisi, birbirine indirgenemez olmalarına rağmen, gördüğümüz şeyleri istediğimiz kadar anlatalım; 'görünen' hiç bir zaman 'söylen'in içine sığmaz. Söylen imgeler, eğretilmeler, kıyaslamalar aracılığıyla istendiği kadar gösterilmeye çalışılsın; temsilin kendini bulduğu yer gözlerin gördüğü değil; "sentaksın yani, ardışıklığının" tanımladığı yerdir.

Aynı yıllarda özellikle Yapısalcılık etrafında ele alınmış olan bu sorunun dildeki karşılığı gösteren-gösterilen ilişkisinde var olmaktadır.

Tıpkı ‘dil’le olan ilişkimiz gibi, bir sanat yapıtına da, önceden kurgulanmış bir ‘aygıt’ ile yaklaşırız. Temsilin, “*göstergelerden oluşmuş bir yapıya dönüştüğü*” yargısından aldığımız referansla, yapıtı okumak için sistemi tam tersine çeviririz. Gösterge dizgesini yorumladığımız ölçüde yapıtın ‘temsil’ine hakimiz.

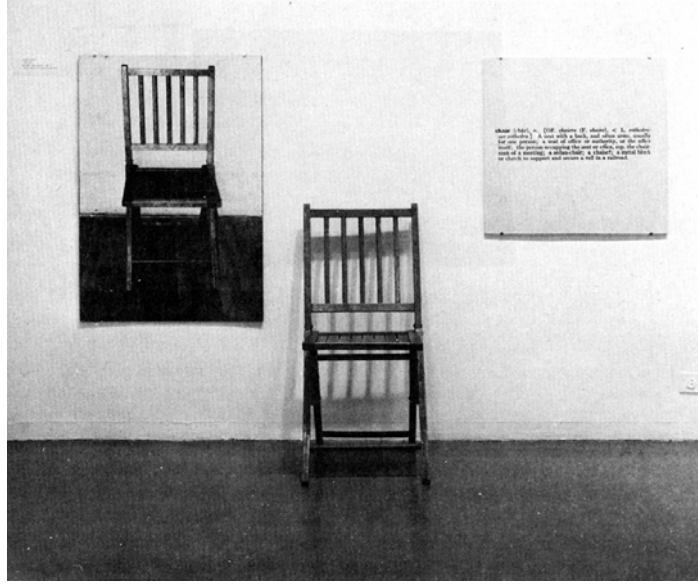
Sanat, tıpkı ‘dil’ gibi; duyguların iletilmesinde kullanılan bir iletişim aracıdır. Croce’ye göre iletişim, resmin kapsadığı nesnelere aracılığıyla gerçekleşecek ve amaç nesnelere verilmek istenen duyguyu en çok/en iyi yansıtandan başlayarak geriye doğru düzenlemektir. Bu noktada Croce ile aynı fikirde olan; ancak çözümlemesinde dil üzerinden yürüyen bir isim daha vardır: Foucault. Tıpkı dilde “sentaks ardışıklığında” (sentaks:sözdizim) olduğu gibi, temsil de bu noktada kapsadığı gösterge dizgelerinin ardışıklığından kaynaklanır. Dolayısıyla sanatın gerek bilişimle kurduğu paralellik; gerekse temsilin göstergesel dizgelerin sıralamasıyla gerçekleşen varoluşu, göstergebilimi yeni yüzyıl temsil dinamiği için gerekli kılar.

‘Pop ve sonrası’ eğilimleri temsil kavramını temelden sarsarken, geleneksel sanatın vizyonunu da altüst etmiştir. Söz konusu eğilimler yaşamın ve tüketimin yüzeysellik ve homojenliğini bire bir benimser. Postmodernizm algısı içerisinde göstergeler (signs), göndermeleri (referents) üstünde kesin bir üstünlük kazanır. Böylelikle yeni yüzyılın sanatı, çeşitli eğilim ve modellerin bir simülasyonu olacaktır.

“1984 yılında Baudrillard kendisiyle yapılan bir görüşmede, sanatın işlev olarak da, biçim ve söylev olarak da mümkün olabilecek her şeyi denediğine deyiniyordu.” (www.felsefekibi.com/forum) Yani sanat gösterilmesi mümkün olmayanın da mecrası olmuştu ancak geçtiğimiz yüzyılın son çeyreğinde bütün biçimlerin bir arada var olabileceği ve var olduğu bir kürenin adı olmuştu sanat. Sanat artık özgüllüğünü yitiriyordu. Sanat kendisine gönderme yapı yapı sonunda kendisine dönüşmüştü. McLuhan’ın dediği gibi: “Sanat artık bir “mozaik” oluyordu. Tamamlandığında, sadece kendi serüvenini anlatan bir mozaik.” (Lyotard,1993:91)

Heykel de boşluk ve doluluk kavramlarını doğrudan olarak tanımlamamakla birlikte heykelin bağlamına getirdiği açılım yüzünden Joseph Kosuth’un “Bir ve Üç Sandalye” (Resim:22) çalışmasını bu başlık altında irdeleyerek yapıbozum açısından özellikle France Farago’nun bu iş üzerine söylediklerini ve özellikle kavram ile gösterge arasında var olan gerilimin nasıl geçiştirildiğine örnek teşkil etmesi ve çarpıcı olması yüzünden üzerinde durmakta yarar vardır.

Farago Yapısalcıların önde gelen düşünürü Saussure’ün bir sözünden hareketle bir Kosuth okumasına girişiyor:



Resim 21: Joseph KOSUTH, Bir ve Üç sandalye, 1965

Dilsel gösterge, bir şey ile bir ismi değil, bir kavram ile akustik bir imgeyi birbirine bağlar" diyor Saussure. Kosuth, birinci derecedeki algısal imgeyi (sandalye) optik karşılığıyla (fotoğraf) ve görselleştirilen kavramla (kelime ve tanımı) birleştirerek bu tanımlamayı değiştirir. Böylelikle fotoğraf gösterilen rolünü oynar (zihinsel imge) ve tablonun içerisinde verilen kelime ise, akustik değil fakat optik imge rolünü yani paradoksal bir biçimde gösteren rolünü oynar; oysaki yapılan tanımlama, sadece şeyin kendisine (sandalyeye) gönderme yapan gösterilene değil, aynı zamanda dilbilimsel yapının, sözsel kodun oluşturduğu evrensel gösterilene gönderme yapmaktadır. Bu durumda, kavramsal sanatın, keyfi bir temel üzerinden dünyayı sembolize eden dilin mekanizmasını betimleyerek terk ettiği şey, paradoksal bir biçimde, Plâtoncu ya da Hegelci anlamdaki İde düşüncesidir ve bu durum, şeyin dışsallık durumunu, keyfi bir biçimde kendisiyle birleşen düşünceye katılmama durumunu gösteren kavramın lehine olarak gerçekleşir. İde, Yaratılışla devamlılık halinde olan yaratıma olanak veren formel kavram üzerinden geçmez artık Adem'in parmağı, Tanrı'nın parmağından dikkate değer bir biçimde uzaklaşmıştır ve artık Tanrıyla ilgili canlı anımsamaları yoktur. İnsan, belli bir yabancılık duygusu içerisinde gerçeğe bağlı kalan bir izleyiciden başka bir şey değildir artık. Özsel içkinlik, aşkınlık söz konusu değildir artık ve bir kelime alıştırmısından başka bir şey yoktur: Dünyaya ait şeylere atfedilmiş keyfi bir sözlük anlamından başka bir şey yoktur. Sadece insanın belirlediği işaretlerin karşılıklı ilişkisiyle anlam kazanan, insandaki simgeleme eylemi dışında hiçbir temeli olmayan bir yapı, bir sözlükteki kelimeler gibi hecelenen bir dünya! İkiye bölünen imgenin şey ve şeyin fotoğrafı-ve imgeye karşılık gelen sözcüğün birlikteliği, tıpkı çocuk kitaplarındaki gibi, dünyanın monemlere bölünen sessiz kitabını okumayı öğrenme amacını dile getirir sanki. Söz yoktur

artık; gösterenlerden oluşan küresel bir sisteme ait olan ve optik göndermeleriyle bağlantılandırılmış birbirinden ayrı birimler vardır. Kavramsal sanat, sezgi *içerisindeki* kavramı verir. Sezgiyi kavrama bağlamaz, fakat şeyi ve o şeye ait olan, kavramın *apriori* olmadığı zihinsel alana gönderme yapan kavramı fiziksel alanda bir araya getirir. Kavramsal sanat, paradoksal bir biçimde, saf bir duyumsamadan doğar: Nötr ve kişisizleştirilmiş (fotoğraf) optik bir doğrulamayla garantilenen duyumsamanın objesine uygun bir sözcük atfedilir. (Farago,2006:266)

Kosuth'un bir ve üç sandalye adlı işi form, görüntü ve imgenin yan yana geldiği bir dilin oluşturduğu bir anlam ile üç bağlam bir araya gelmiştir. (Resim:17) Bu bir araya geliş bir boşluğu doldurma çabasıdır. Bir nevi yaşadığımız dünyanın üç olgusunun (imge, imaj ve form) bir araya gelerek var olan bir boşluğu doldurur; bu boşluk, 'anlamın boşluğu'dur.

II.4. Heykelde Boşluk ve Dekonstruksiyon

Post-yapısalcılığın kendini yapısalcılıktan ayırdığı en önemli yaklaşım farkı; 'özne sorunu'na getirilen bağlamdır. Michel Foucault; "üçüncü tekil adına konuşamayan kendi adına konuşamaz"* dediği bağlamdır. Burada yapılmak istenen tikelin genelin karşısında yer alışının tam ortasında tekil varlığının kurulması gerçeğidir. Sanat nesnesi tikel gerçeğini kuramadan tekil gerçeğe yaklaşamaz. Dolayısıyla söz gibi sanat nesnesi de üçüncü tekil adına kurulmakta ve sonrasında birinci tekilin sözüne dönüşmektedir.

* Sarkis'in sanatı ve Çağdaş sanat üzerine, Konferans, Ali AKAY, Akbank Kültür Merkezi, 22 Mayıs 2005, saat: 18.00

Bu şekilde kurulu olan sanat nesnesinin post-yapısalcı yaklaşımın en ucu da kabul edilen yapısökümcüler bir nesneye yaklaşırken, yapıyı meydana getiren karşıtlıklardan yola çıkarak, nesneyi kurulmuş yapının kendi varlığından hareket ederek onun katmanlarını bir bir açığa çıkarmaya çalışırlar. Tabii bu yapısökümcülerin (Dekonstruksiyon) en ünlüsü hatta kurucusu olarak Jacques Derrida gelmektedir.

Kuşkusuz post-yapısalcılığın bu ana eleştiri damarını en iyi işleyenlerin başında, Batı felsefesi düşüncesinin Platon 'a dek geri götürülebilecek tarihinin ta en başından beri görünüş/gerçeklik, sanı/bilgi, kuram/pratik, zihin/beden, idealar dünyası/duyular dünyası gibi bir dolu karşıtlıktan örülmüş bir ağa benzediğini düşünen Derrida gelmektedir. Derrida, bu kavram karşıtlıklarını, değergelerini daha iyi kavramak açısından karşıtlığın kaynağında yatan "sözmerkezcilik", "sesmerkezcilik", "fallusmerkezcilik" gibi birtakım temel varsayımlara ya da düşünme ilmeklerine bağlı olarak kendi içlerinde ayrıca öbeklemektedir. Bütün Batı felsefesinin en temelinde, başka bir deyişle varolan kavram karşıtlıklarının en kökeninde söz (logos) ile yazı ayrımının yer aldığı saptamasında bulunarak yola koyulan Derrida, sözün ya da konuşmanın dolaysız, içtenlikli, hep bu anda olduğunun düşünülmesi nedeniyle gerçek ile doğruluğun tek kaynağı, olası tek taşıyıcısı olarak görüldüğünü söylemektedir. Buna karşı yazının ise konuşmanın yakışsız bir öyküntüsü, bu anda olmayan bir konuşma kalıntısı ya da artığı, saymacaların, yapıntıların, görünüşlerin, yanılgıların, belirsizliklerin beşiği olarak görüldüğüne dikkat çekmektedir. (Kuranyi,2007)

Derrida'nın söz ya da yazının, tüm felsefe tarihi boyunca bir köken sorunu olarak baktığı meseleye tez başlığı olan boşluk kavramının heykel sanat tarihi boyunca yer alan önemi aynı değerler sistematığı olarak uyarlanabilir. Çünkü nasıl ki söz ve konuşma ilerde edebiyat olacak yazı ile kalıcı hale gelen dilin yeni formlarını oluşturacaksa heykeldeki boşlukta heykelin ilk formundan günümüze kadar aynı önemde devam eden ancak yeni görme pratikleri geliştikçe de yeniden şekillenen yapı özelliğini korumuştur.

Yazının, konuşmanın artığını gördüğü yerde söz bir boşlukta olan ve kalıcılığı

olmayan bir olgu iken kalıntı olan ve kendi yapısı gereği kalıcı bir forma sahip olan yazı ise bu boşlukta varolanın kalıntısı olarak değerlendirilmektedir. Dolayısıyla heykelde doluluk buradaki ikili yapıdaki yazının yerine geçtiği düşünülebilir. Bu iki katmanları zorlama olarak benzeştirmeye çalışmadan öte burada yapılmak istenen şey, Derrida'nın diğer disiplinlerde yaptığını tez başlığının sınırları çerçevesinde yapılıp yapılamayacağını sınamak olacaktır. Eğer Derrida'nın kurduğu, söz-yazı karşıtlığına benzer olarak aynı durumu heykeldeki boşluk ve doluluk karşıtlığına kurduğumuzda bize ne gibi yeni ipuçları, önermeler ve yeni kanallar açmaktadır.

Gerçekte tezi kendisi heykel sanatına getirdiği ikili bir yapının bir tarafını ele alarak ve bu ikili yapının olanaklarını var olan bu yapının içerisinden neredeyse Derrida'nın yaptığını yaparak bir çeşit Dekonstruksiyonunu çıkararak yapmaya çalışmaktadır. Heykeldeki boşluk konusu heykelin doluluğunun da ötesine kadar uzanan ve izleyiciyi de içine alan bir yapıyı kuşatması yüzünden boşluk kavramı heykel formunun anlamının da üretildiği mecralara kadar uzandığı görülmektedir. Dolayısıyla heykelin içindeki ve dışındaki boşluğun dekonstruksiyonu yine Derrida'nın Husserl'in "varlık-yokluk" kavramlarının karşıtlığı üzerine yaptığı yapı sökümcü çalışmasına yaklaştırmaktadır.

[...]Husserl, görüngübilime dayalı düşüncelerini ortaya koyarken, dolaysız bir biçimde burada olan yani bilincimde bulunan ile burada olmayan yani bilincimin dışında olan arasında keskin bir ayrım yapma gereği duymuştur. Ancak Husserl dolaysız bir biçimde burada olanın ayrıntılı bir çözümlemesini yapınca, dolaysız bilinç alanının buradallığını yaşanan anda olmadığını görerek, her türden bilinç yaşantısının buradallığını zamansallık içerdiğini söylemek durumunda kalmıştır. Somut bir deneysel varlığı bulunan "an", bu anlamda hem dolaysız bir biçimde geçmişte yaşanmış ama belleğini hem de dolaysız gelecekte yaşanacak bir an beklentisini içermektedir. Oysa gerek geçmiş gerekse gelecek burada olmayan anlar olmaları bir yana yaşanmakta olan anın da vazgeçilmez bileşenleridir. Derrida'nın Husserl'in varlık ile yokluk ayrımı üstüne kurulu

görüngübilimine yönelik okumasının açıklıkla gösterdiği gibi, varlık ile yokluk ayrımı son çözümlemede kendi ayrım olmahtalığını sorun haline getirecek bir biçimde kendi üzerine dönmektedir. Kimi araştırmacıların gözünde post-yapısalcılığın en uç biçimi olarak görünen yapısökümcülük, düşüncenin temel ayrımlarının hiçbirinin de değişmez, sağlam ya da dayanıklı olmadıklarını ileri sürmektedir. (Kuranyi,2007)

Heykeldeki doluluk ve boşluk tıpkı varlık ve yokluk ile karşıtlığının silinmesi ya da dönüşmesi noktasına taşınmaktadır. Tıpkı Bachelard'ın Henry Michaux'ndan alıntılacağı üzere, onun "metnini okurken bir varlık ve hiçlik karışımını içimize çekiyoruz. 'Oradaki-varlık'ın merkez noktası titreşiyor, sarsılıyor. İçtenlik mekânı tüm açıklığını yitiriyor. Dış mekân boşluğunu yitiriyor. Boşluk, varolma olabirirliğinin maddesi! Olabirirlik dünyasından kovulmuş durumdayız" (Gaston,1996:231) Heykeldeki boşluğun ve doluluğun bir formlar gücüllüğü olarak algılanması sanat tarihindeki tüm süreçlerinde heykel açısından neden hep bu mecra kurulduğunun da kanıtı gibi durmaktadır. Bu süreçlere kısa bir göz atalım.

Marcel Duchamp'ın pisuvarı ile yaptığı bağlam bir gündelik nesnenin sanat nesnesi katmanına getirilmesiyle birlikte burada bir nesne bağlamlar arasındaki bir mesafeyi kat etmemiş var olan sanat nesnesinin bağlamını yok etmiştir. Bu konuyu hem yapıbozumcu hem heykel de boşluk başlığı açısından yaklaşacak olursak bir formun sanat olup olmadığı yani onun bir heykel olup olmadığı ancak onun bağlamla olan ilişkisinde saklıydı; en azından Duchamp öncesine kadar. Fakat Duchamp'la birlikte bir bağlam olarak sanat nesnesinin işgal ettiği bir bağlamdan söz etmek mümkün değildir. Çünkü bir nesnenin sanat nesnesi olup olmadığı da söz konusuydu. Artık bir nesnenin bağlamla olan ilişkisi elbette bir onun sunulduğu mecra olamazdı. Sunumun kendisinin bile bir sanat nesnesi olması düşünsel gerçeği de içermeliydi. Bu sanat nesnesi duygu ve sezgi gerçeğinin de

zihinsel bir içerikle desteklemesi ve hatta zihinsel bir gerçeğin de sanat nesnesi noktasına ulaşabileceğini kanıtlıyordu.

Yapıbozumcu olarak Duchamp tüm sanat tarihi boyunca sanat nesnenin bir anlam-boşluğu: aurasını söküp attı. Artık sanat nesnesin etrafında boşluğunda kurulan anlam katmanı yeni önermeler gerçeğini yani zihinsel pratikler için kullanılan mecraları olaya dahil etmekteydi. Duchamp; “her nesnenin bir sanat nesnesi olabileceğini” söylerken Joseph Beuys ise sanatçının eylemine ve düşünsel pratiklerine atıfta bulunarak “düşüncenin heykel olduğu”nu söyler. Beuys ayrıca sanatçının kim olduğunun belirsizliğine işaret ederek, yani sanatçının etrafındaki boşlukta kurulan anlam halesini yıkarak; “herkes sanatçı olabilir” der. John Cage “boşlukta varolan sesin, mimari bir unsur olduğunu söylerken, sessizliğin de buna ayrı plastik kattığının belgesi niteliğini taşır vaziyette sessizlik üzerine senfoniler yapmaktadır.

Görülüyor ki yapıbozumcu süreçler sanat nesnesinin kendi katmanları içerisinde saklı olan boyutları yeni bir önerme kanalları olarak pratik yaşamın içerisine sokmasına neden olacaktır. Çünkü 20. yy başında sanatın nasıl olduğu sorunsalı yeni bir evrilmeye sanat'ın ne olduğuna dönüşmüştür. Yani sanat; kendi tanımını kendi gerçekliğine geri dönerek kurmaktadır.

Bütün bu geleneksel ayrımların üstüne kurulduğu "yaratma" ile "yeniden üretme". ayrımı post-yapısalcılık çerçevesinde çözüştürülmüş, yeniden üretmelerle yapılmış metinlerin en az özgün metinlerin kendileri denli, hatta kimileyin onlardan bile daha büyük bir yaratıcılık örneği sergiledikleri öne sürülmüştür. Böylelikle de yorumlama etkinliğinin baştan beri yaratma etkinliği karşısında ikincil konumda olduğunu tek bir ödün vermeden savunan geleneksel anlayış yıkılarak yaratama ile yorumlama arasındaki ayrım bütünüyle çökertilmiş olmaktadır. (Ultrafrm,2006)

Yüzyılın başında resmin bir unsuru olan noktadan resimler yapılmaya başlanmış, salt bir biçim olan kare resim olarak sunulmuş hazır- nesne (ready-made) ler heykel olarak sanat nesnelerin yanında yer almıştır. Bu da gösteriyor ki sanat yaşamı anlatmak için yaşama doğrudan bir dönüş içerisinde yer almamakta yaşam ile arasına bir mesafe koymaya başlamaktadır. Bu da şunu gösteriyor ki sanat nesnesi üretimi geleneksel bakış açısından hızla uzaklaşarak yaratma ve yorumlamayı içiçine geçtiği ve nerede başlayıp nerede bittiği konusunda “muğlak” bir bağlam oluşturur. Sanat nesnesi sadece üretilirken değil tüketilirken de hem yaratma hem de yorumlama skalası, sanatçı kadar izleyici içinde gereklidir. Yukarıdaki alıntıda da belirtildiği üzere yaratma ile yorumlama arasındaki ayrımın bütünüyle çökertilmiş olması, hem sanat nesnesinin hem de onu izleyen izleyicinin mutlak bir bağlamının kurulmasının artık mümkün olmadığı anlamına gelir.

II.5. Popüler Kültür’de “Boşluk” (Özellikle disiplinlerarasılık bağlamında)

“Artık modern sanat diye bir şey yoktur. Çağdaş sanat kendisinden başka bir şeyin çağdaşı değildir. Geçmiş ya da geleceğe yönelik aşkınlığa bir son vermiştir. Yalnızca gerçek zamanlı işlemlerde belli bir gerçekliğe sahip olabilmekte ancak kendi varlığıyla bu gerçekliği birbirine karışmaktadır. Çağdaş sanatla teknik, reklâm amaçlı, medyatik ya da sayısal işlemler arasında hiçbir fark kalmamıştır. Artık sanatsal aşkınlık, farklılık, mevcut haliyle Dünyayı yansıtmaya çalışan bir sahne yoktur. İşte bu anlamda çağdaş sanat diye bir şey yoktur, çünkü onunla dünya arasında bir fark yoktur ikisi aynı şeydir.” (Baudrillard,2004:103)

Eski toplumların döngüsel zaman algılayışı (tarih tekerrürden ibarettir), gerçekte yer ile olan ilişkilerinde boşluk fikrini de kuşatan bir sınır oluşturmaktadır. Çünkü zamanın seyirlik nesnelere üzerindeki gösterimi, bir ufuk sınırı ile sonsuzluğun kuşatılması çabasının bir parçasıdır. Yer ile ufuk çizgisinin ilişkisi, yatay bir çember oluştururken zamanın oluşturduğu çember dikeydir. İki taraftan sınırlanmış bu sonsuzluk, tekrarlar kendisini ifade eden boşluktan başka bir şey değildir. Modern toplumda vektörel (doğrusal) zaman algılayışı, Herakleitos'un nehir metaforuyla kendisini ifade eden sonsuza doğru hareketin bir defa daha kendisini ifade etmediğinin ilerleyişi zaman ile yer arasındaki ilişkiyi koparmaktadır. Yer aynı yer olsa bile zaman aynı değildir. Dolayısıyla buradaki zaman algılayışı elbette bir boşluk fikrini ortaya koysa bile her zaman algılayışında farklı bir boşlukla karşı karşıya kalınması sonucunu doğurur. Eski zamanlarda yer ve zamanın içinde işlediği boşluk aynı gösterinin devamı niteliğindedir. Modern toplumlarda yer ve zaman ilişkisinin bağımsızlığı yüzünden bu boşluk içerisindeki gösterim, her farklı zamanda farklı bir gösterim ortaya koyar. Guy Debord'un Marx'tan alıntılanacağı üzere; "insan, yani 'sadece Varlığı ortadan kaldırdığı ölçüde varolan negatif varlık' zamanla özdeşir. İnsan kendi doğasını sahiplenirken evrenin açılımını da kavrar. 'Tarihin kendisi, doğal tarihin, doğanın insana dönüşümünün gerçek bir parçasıdır.'" (Debord,2006:110) Debord, Pop Çağını en iyi açıklayan çok ünlü olan 'Gösteri Toplumu ve Yorumlar' adlı kitabında daha birinci paragrafta üretim koşullarıyla gösteri arasındaki ilişkiyi tanımlayarak başlar. "Modern üretim koşullarının hakim olduğu toplumların tüm yaşamı gösterilerin uçsuz bucaksız birikimi olarak görünür. Dolaysızca yaşanmış olan her şey, yerini bir temsile bırakarak uzaklaşmıştır." (Debord,2006:35) Burada konu edilen temsil ve orjin'in ilişkisi hakikatin bir temsile ulaşması orjin'in bizatihi kendisinin de eski niteliğini koruduğu anlamına gelmemektedir. Çünkü bir şey bir gösteri niteliğine dönüşürken daha

baştan dünya kendi kaynağı olma niteliğini kaybediyor. “Gösterinin kaynağı dünyanın birliğinin kaybedilmesidir ve modern gösterinin devasa boyutlarda yayılması ve bu kaybın bütünlüğünü ifade eder. (...) gösteride, dünyanın bir kısmı kendisini dünya karşısında temsil eder ve bu kısım dünyadan üstündür. (...) gösteri ayrı olanı birleştirir ama ayrı olarak birleştirir.” (Debord,2006:46)

Bir gösterinin ortaya çıkmasıyla temsili olanın kaynağı durumundaki dünyanın kaybı boşluk fikri açısından iki şey arasındaki ilişkinin kopması anlamına gelmekle beraber boşluğun ortadan kalkmasıyla sonuçlanmaz; tersine, boşluğu güçlendirir. Gösterinin kendisi kaynağından kopması gösteriyi orjinden bağımsız kılmakla beraber gösterinin meydana gelmesi için boşluk açısından ve boşluk için özerk bir alan açılmış olur. Artık gösterinin gerçekleşmesi bu özerk boşluğa bağlıdır. Bu özerk boşluk ise, gösteri ile izleyen arasında olmazsa olmaz olacak olan önkoşul boşluk haline dönüşür. “Seyirci sadece, hiçbir şey bilmemesi gereken ve hiçbir şeyi hak etmeyen biri olarak düşünülmektedir. Olayların bir sonraki aşamasını öğrenmek amacıyla sürekli olarak seyreden kişi asla harekete geçmeyecektir: Seyirci olmanın koşulu budur.” (Debord,2006:191) Dolayısıyla gösteri ile orjin arasında varolan boşluk daha sonra gösteri ile seyirci arasındaki boşluğa dönüşür. Bu iki durum hem ayrıştırıcı hem de birleştirici niteliktedir.

“Gösteri kendini hem bizzat toplum olarak, hem de toplumun bir parçası olarak ve hem de bir birleştirme aracı olarak gösterir.(...) Gösteri bir imajlar toplamı değildir, kişiler arasında varolan ve imajların dolayımından geçen bir toplumsal ilişkidir.(...) Gösteri (...) nesnelleşmiş bir dünya görüntüsüdür.” (Debord,2006:36)

Gösterinin nesnelleşmiş bir dünya görüntüsü olması onun hakikatten bir parça da olsa taşınması yüzünden inandırıcılığını ortaya koymasına neden olur. “Gösterinin hakim olduğu her yerde örgütlü olan tek güç, gösteriyi isteyen güçlerdir. Bu durumda hiç kimse ne var olanın düşmanı olabilir ne de her şeyi kapsayan Omerta’yı* çiğneyebilir.” (Debord,2006:190) Bu da temsilin orjinden kopmaması, benzerlerinin içerisindeki farklılık olarak ortaya konabilir. Hakikatin yaşanması kendi başına bir suç ortaklığı gibi durmaktadır. Burada asıl önemli olan hakikatin orjin ile mesafesi değil ilişkisidir. Bu durum temsili, temsil hale getirmez, tersine orjini temsilleştirir. Yine Debord’un deyimiyile; “Gösteri felsefeyi gerçekleştirmez, gerçekliği felsefeleştirir.” (Debord,2006:41) Gerçekliğin felsefeleşmesi kendisini bir gösteride ortaya koyması daha önce de vurgulandığı gibi temsil ve izleyici arasındaki boşluğun özerkleşmesi, bir araya geldiğinde izleyici açısından içinde bulunduğu bağlam olan yer duygusunun da yitimine neden olur. Tıpkı; “İzleyici hiçbir yerde kendini evinde hissetmez çünkü gösteri her yeredir.” (Debord,2006:47) Bu aynı zamanda izleyicinin yer duygusunun kaybıyla birlikte boşluğun, coğrafi açıdan uzak olan tüm mesafeleri eritmesi anlamına gelir. “Coğrafi mesafeyi ortadan kaldıran bu toplum, mesafeyi gösterisel ayrılık olarak kendi içinde yeniden üretir.” (Debord,2006:136) Gösterim araçlarının yeni teknolojilerin yarattığı ortam özellikle internetin kurduğu ağ sistemi dünyanın kat edilmesi gereken büyük mesafelerini bir tuş hareketi kadar yakın hale getirmiştir. Dünyanın boşluğunun ve mekânlarının Deleuze’un söylemiyle “kaygan (sürtünmesiz) mekân” (Guattari,Deleuze,1990:61) haline getirilişinde en büyük pay sermayenin dünyanın bir ucundan diğerine hiçbir engel taşımadan istediği şekilde bir hareket etme olanağını yakalamasıyla mümkün olmuştur.

* İtalyanca, “suç ortaklığının dayanışması” anlamında; yasadışı örgütlerde dışarıya bilgi sızdırmayı engelleyen kural.

Pop çağının tarihsel olarak 1950 ve sonrası yılları olduğu kabul edilmektedir. Burada en kesin nokta artık dünyanın geldiği noktada yeni algılayışlar ve yeni teknolojilerin getirdiği süreçlerdir. Teknolojik bir gelişme olacaktı ve teknolojinin, kendisini gösterdiği ilk alanlardan biri kitle iletişim araçlarıydı. Televizyon, radyo, sinema, gazete vs. hayatın içinde tartışmasız yer almaya başlamış ve hızlı tüketimi de beraberinde getirmişti. Bu gelişmeler içerisinde her disiplin kendi etkisini kendi yaratmadan önce etkilendiği bu hızlı gelişimin sonuçlarını tabiatıyla bir harekete dönüştürecekti. Bu gelişmenin hızlı sonucu; 1960'lardaki "Pop" hareketiydi. Bu hareket İngiltere ve Amerika 'da eş zamanlarda fakat birbirlerinden bağımsız olarak ortaya çıktı. Sanat Disiplinlerinde Pop sözcüğü elbette geniş bir yer kaplar. "Pop" hareketi çağın getirdiği ve kitle iletişim araçlarına özellikle odaklanması ve bu sayede kolay yayılma ve sindirilme olanağını sağlayan bir harekettir. Kendini tekrar etme durumu onu bir rutinin içinde değil farklılığın içinde aynılığın yerine koyar. Bu dönemlerde sanat yeni yaşam olanaklarıyla birlikte yeni dil sorunlarını görünür kılmamanın yollarını aramaktadır. Dönemin sanatçıları kendilerini bu çağla olan sorunlarını dile getirirken konu başlığı için en tipik örnek Yves Klein'dır.

Boşluğu kendi başına bir olgu olarak ele alıp boşluğu bir nesne konumuna hatta bir sanat nesnesi konumuna getiren ilk sanatçı Yves Kline'dır. Kline, 1958'de Paris'teki Iris Clert Galerisinde Levide (boşluk) adlı sergi açtı: Galerinin pencereleri maviye, içe beyaza boyanmış geri kalan her yer boş bırakılmıştır. Yaptığı en önemli sergi ise çıplak canlı modellerle gerçekleştirdiği baskı eserleri ve canlı performanslarıydı.

Atölyemde duran önceki dönemlere ait eserlerden nihayet kurtulmuştum. Sonuç: bomboş bir atölye. Fiziksel olarak yapabildiğim tek şey bu boş atölyede bulunmaktı, ve bu esnada maddi olmayan resim halleri kendilerini harikulade bir biçimde oluşturdular. Bu süreç boyunca kendime olan güvenimi azar azar yitirsem de, maddi olamayana duyduğum inanç

daima tamdı. Öteki ressamlar gibi model tuttum ben de. Ama onlardan farklı olarak, modellerden bana poz vermek yerine, çalışmalarına fiilen katılmalarını istedim. Bu boş atölyede tek başına yeterince zaman geçirmiştim: burada, yeni filizlenen olağanüstü mavi boşlukta daha fazla yalnız kalmak istemiyordum.

Size tuhaf görünebilir, ama hatırlayın ki gerçek resim uzamı olan mutlak boşlukla yüz yüze geldiklerinde, öncellerimin yaşadığı baş dönmesinin benim için geçerli olmadığını hep bilincindeydim ben. Ama böylesi bir bilincin sağladığı güven ne kadar sürebilir ki?

Eskiden sanatçı konusuna doğrudan yaklaşırdı, dışarıda, kırdan çalışır ve ayaklarını toprağa güvenle basardı – sağlıklı olan buydu.

Reddedilmiş hiçlik tarafından boşlukla tanıştırdım. Maddi olmayan resim alanlarının anlamı da, hep bu boşluğun derinliklerinden çıkarılmıştır, ki bu anlam bir zamanlar maddi olanın düzenine dahildi.

Boşluğun ve maddi olmayanın peşinde geçen bu serüvenle ilgili çok şey söylenebilir, ama yazılı resmimin zevkine dalmışken, yok yere uzatılmış bir duraksama olurdu bu. (Klein,2002:19)

Klein'in Chelsea Otel Manifestosu'ndan boşlukla ilgili olan söylemleri öne çıkardığımızda onun yaşamın tüm alanlarını edilgen bir boşluk olarak algılamadığı görülür.

Değil mi ki boşluğun gücüyle oynadım, değil mi ki ateşi ve suyu heykelleştirdim ve ateşle ve suyla boyadım resimlerimi” (Klein,2002:5) “değil mi ki sayısız macera arasında, boşluk tiyatrosunu da kışkırttım” (Klein,2002:6) “Galeri gezenler-hep aynı kişiler ve tıpkı herkes gibi-belleklerinde bu resmi taşıyacaklar(...) boşluğun yapıcı gücünden gelen bu lütfu hak etmek için, somut ve kesintisiz bir akışkanlık içinde yaratmak, hep yaratmak gerekiyor.” (Klein,2002:9) “sonuçta ikili bir amaçtı benimki: öncelikle insan duygusallığının izini günümüz medeniyeti dahilinde belgelemek; sonra da, bu medeniyeti doğuran ateşin ardında bıraktığı izin peşine düşmek. Bunlar hep, asıl meselemin boşluk olmasından kaynaklanıyor kuşkusuz, çünkü inanıyorum ki ateş, insanın yüreğinde yandığı gibi, boşluğun kalbinde de yanmakta.”(Klein,2002:13) “reddedilmiş hiçlik tarafından boşlukla tanıştırdım. Maddi olmayan resim alanlarının anlamı da, hep bu boşluğun derinliklerinden çıkarılmıştır, ki bu anlam bir zamanlar maddi olanın düzenine dahildi. (...) boşluğun ve maddi olmayanın peşinde geçen bu serüvenle ilgili çok şey söylenebilir, ama yazılı resmimin zevkine dalmışken, yok yere uzatılmış bir duraksama olurdu bu.” (Klein,2002:23) “(...)İşte bu iki sözcük-Korku ve Terör- ile ben de kendimi, şu an sizlerin önünde, 1946 yılına geri dönmüş, boşluğa atlamaya hazır bir halde buluyorum. Yaşasın maddi olmayan hayat! (Klein,2002:27)

Artık her şeyin tanıdık, her şeyin sıradan ve hiçbir şeye tepki verilmeyen bir sürece adım atılmıştır. “Resimler, sesler ve metinler” diyor James Monaco, “bir kere dijitalleştiğinde, artık her şey mümkün (...) günümüzde artık, kendimiz ve fikirler arasında nesnel engeller yok”. (Şentürk,2007:374) Belki de beklenti artık yerini olasılıkların olabirirliğine bırakmış kendini ve her şeyin mümkün kılınabilindiği nokta anlam kayması yaratmadan durumları olduğu gibi kabul etme noktasına taşımıştır.

Günümüz anlamlar çatışması içerisinde belli bir yere sahip olabilecek ve kendi varlığını sonsuza dek sürdürebilecek bir düşünce aktarımının yerine, kendi başına bir sanat nesnesi; bu sadece sanatçının yaşadığı kaos değil alımlayıcının da içerisinde olduğu ve tam da aynı duygulanımı paylaşacak türden bir durumdur. Belki de hiçbir dönemde sanatçıyla alımlayıcı arasındaki özdeşleşme hiç bu kadar yakın mesafede durmamıştı. Aynı baskı, aynı çıkmaz ve aynı sendrom bu yüzden sanatçının eseri ile alımlayıcının bakışının bir pencereden olması olmaz bir durum değildir.

20.Yüzyıl çok sorunlu bir yüzyıl olmuştur. Evren algılayışı ve özellikle dünyanın bir boşluk olarak algılanışı o kadar değişmiştir ki artık dünya mavi gezegen olarak adlandırılmamakta sanki birilerinin elinde tuttuğu küre olarak isimlendirilmektedir. Hatta günümüz literatüründe dünyayla ilgili olaylarda küreselleşme en önemli isim olarak kullanılmaktadır. Buradaki boşluk fikri geldiği nokta açısından çok çarpıcı durmaktadır. Belki burada söylenecek son cümle, evren algılayışları ile kendini bir boşluk içerisine atılmış olarak bulan insan, var olduğu boşluğu bilgi nesnesine dönüştürmüş ve bu boşluğun tüm sınırlarına ulaşmış, ulaştığı sınırları bir nesne olarak dünyaya, elinde tutamasa da metafor olarak sanki elinde tuttuğu bir şey gibi yaklaşmaktadır: Küre

III.BÖLÜM

UYGULAMALAR

Çalışma 1



Resim 22: İkincil Doluluk 250x40x10

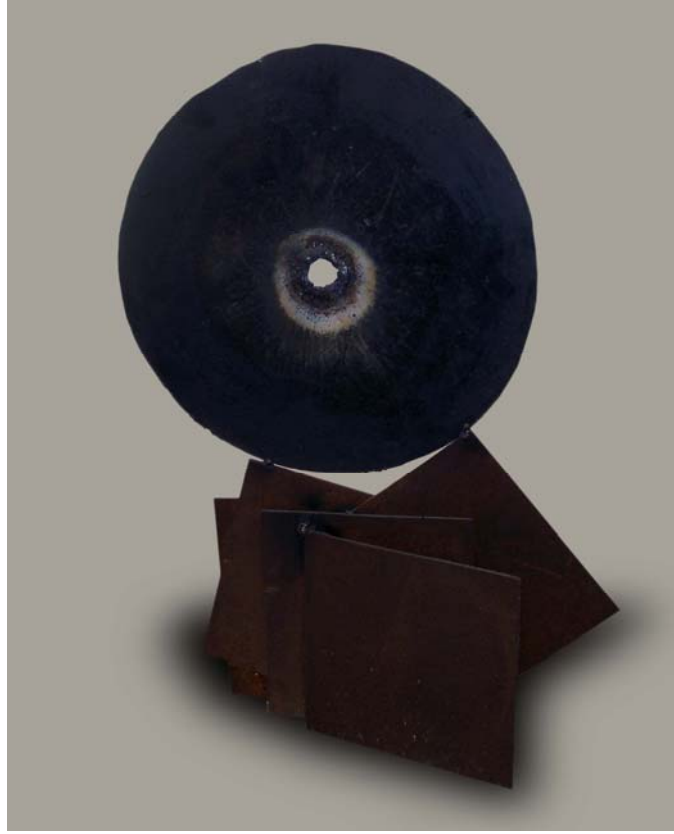
Heykel malzeme olarak ahşaptan yapılmıştır Ahşap, canlı organizma iken, gövde ile dal ilişkisini farklı yoğunluklarda oluşturmaktadır. Gövde, uzunluğuna doğru suyun hareketine uygun şekilde organik yapısını oluştururken, dal ise bu yapıyı saptırarak gövdeden bir çıkıntı oluşmasına neden olmaktadır. Bu kütlede gövde ağacın bulunduğu doğal haline uygun şekilde dikey olarak konumlandırılmıştır. Bu konuma ters şekilde yer

alan dal (budak), kütlenin bir parçası yani doluluk içinde doluluktur. Doluluğun içindeki doluluk yani budak kendini gövdenin yapısından daha yoğun bir doluluk olarak ayırır. Bu yoğun doluluk, gövdeyle arasına gerçekte bir boşluk oluşturarak yön bulur. Burada yapılan müdahale budağın zar olarak kendine yer açtığı doğal boşluğun dilini kullanarak doğadaki dolulukların iççeliğinde bile nasıl bir boşluk olduğuna ilişkin bir saptama yapmaktı. Bu saptama yani boşluğun ortaya çıkarılması gerçekte doludan daha dolu olanın niteliğine yeniden iade etmektir. Bir başka ifadeyle burada boşluk olarak saptanan boyut budağın doluluğunun ifade ettiği anlama atıfta bulunur. Bu atıf neredeyse “yok heykel” fikrine ulaşmamıza neden olur. Bu “yok heykel” boyutu doluluğun bir doluluğa ulaşması için katetmesi gereken bağlama işaret etmektedir. Bu da doluluğun ikincil bir yapısıyla kavuşabileceği anlamına gelmektedir.



Resim 22: Detay

Çalışma 2



Resim 23: Kozmik Boşluk, 50x40x15

Sanskritçe mandala olarak isimlendirilen ve ana biçim olarak kabul edilen daire ile köşegenlerden meydana gelmiş, çeşitli yönelimlerle dikdörtgenden üçgene uğratılmış, iç içe geçen biçimlerden oluşmuş neredeyse bu kozmik daireye kaide olmuş formlar. Burada biçimler kendi geometrik yapısından evren düzene ilişkin bağlamlara uzanmaktadır. Bu iki aralık belki de somut olan ile soyut olanın bir bileşime uğratılması ki bu aralık insanın kendi gerçeğini kurduğu yerden başka bir durum değildir. İşin belki en paradoksal yanı bu somut olarak kabul edilen evren ile soyut olarak kabul edilen matematiğin alt dalı olan geometrinin gerçekliğine ilişkin kurulan yanılsamadır. Evren insandan bağımsız bir yapı

iken geometri insan bağlı bir gerçekliktir. Tuhaf olan soyutluğun gerçekleştiği alanın somutluğun kurulduğu yerde meydana gelmesidir. Buradaki heykelin dış yapısı, kontur olarak kurduğu yapı yani dış boşlukta meydana gelen formu aslında evren ile beden arasında kurulan ilişkiye doğrudan bağlı olan kozmik boşluğa denk gelen yapıda işlemektedir. Belki en önemli ikinci katman insanın deneyimleyerek kurduğu kültürel referanslara gönderme yapmaktadır. Bunlar dairenin ortasındaki küçük daire olan boşluk (delik) ile kaide gibi duran yapının oluşturduğu üçgen boşluk kurgunun meydana getirdiği biçimler olması nedeniyle heykelin kütlesini insan başının temsiliyetine yaklaştırmaktadır. Bu da dünyadaki tüm çocukların çizdiği yapı olan metnin başında belirtilen mandalanın daha sonraki aşamalarda güneşe daha sonra ise güneşten insan başına dönüştüğü aşamaların en ilkel çağdan çocuğun geçirdiği aşamalara kadar geçen süreçlerin bir bilançosunu meydana getirmektedir. Hatta ortadaki üçgen, bilginin öğrenildiği ilkokula giden çocuğun yakasına atıfta bulunmaktadır. Bilgi ile evren arasında kurulan ilişki boşluktan oluşan bu yapıda gündeme gelmektedir.

Çalışma 3



Resim 24: Uzay Tozu, 70x50x10

Heykel her zaman sorun olarak ilişkiye girdiğimiz form denen yapı ile onu izleyenin gozu arasında kurulan bir yapıdır. Aslında daha cesur bir ifadeyle bu boşluğun içinde kurulan yeni bir formdur hatta heykeltıraşın kurduğundan da her zaman daha açık bir yapıt ozelliği taşır.

Burada Uzay tozu adlı çalışmada özellikle bu sorunsalın yani boşlukta olup bitenlerin yeni bir plastik değer olarak form kazanmasının nasıl bir işlerlik kazandırılacağına ilişkin bir bağlam oluşturulmaya çalışıldı. Bunun için heykelin varlık sürecinin en sorunlu kimliği olarak öne çıkan Giacometti, tam aranılan niteliklere sahiptir. Çünkü Giacometti heykelin bir organizmaya benzediği gibi sürekli değiştiğini ve bunun öne alınamaz bir içeriğe sahip olduğunu anladığı bu proje için en önemli noktadır. Çünkü Giacometti, heykelin yapım aşamasında durdurulamayacağını gösterircesine heykeli bitirememekte ve heykelin formunu geldiği mecraya iade eder gibi yani yok-oluşa tutunan bir aralıkta heykeli kuruyordu. Bu kritik noktayı herkesten daha önce hisseden ve Giacometti'nin yaratıcı sürecini felsefi noktadan yeniden kuran kişi Jean Paul Sartre olmuştur. Jean Paul Sartre, Giacometti'nin çalışmalarıyla ilgili betimlemelerinde şu saptamaları yapıyordu. *[...] birkaç saatlik- bir şafak vakti gibi, bir mutsuzluk gibi, kısacık ömürlü bir bahar sineği gibi sanki. (...)*Daha sonlu, daha kırılğan ve insana daha yakın. *Bu heykeltıraşın malzemesi, uzayın tozu...* (Yılmaz,2004:22) Sartre'ın saptığı bu Uzay Tozu kavramı iki türlü okunabilir. Bu okuma çerçevesinde, Uzay Tozu adlı çalışmada amaç, konu edilen bu ikili yapının mecrasını bir farkındalık düzeyi olarak plastik dil karşılığına dönüştürmeye çalışmaktır. Birincisi heykelin varlık sorunu ile sanatçının varlık sorununun üst üste çakıştığı bağlam Uzay Tozu adlı çalışmanın somutluk kazandığı bağlamdır.

Uzayın Tozu, boşlukta varolmakla yokolmak arasında gidip gelen ve kendini hem heykelleri arasındaki boşlukta hem de heykelin kendinde varetmeye çalışan ikili bir varlık sorununa gönderme yapılmak istenmiştir. Çünkü bu çalışmada Giacometti'nin kendinin de içinde yer aldığı ama gerçekte kendisinin şu anda olmadığı ancak iki heykeli arasında meydana gelen Uzay Tozu olan boşluğun sınırları Giacometti heykellerinin çizdiği

konturlardır. Boşluğun kendisi Giacometti'nin heykellerinin konturları arasında var-yok durumu ile mesafe dondurulmuş, ayrı bir yapıya dönüştürülmüştür.

[...]Bir kez daha resim yapmaya başladı; ama birkaç dakika sonra, sanki onu yeniden inceliyormuş gibi büsbütün bulunduğu yerin etrafında dolanıp durdu ve “Ah, gitmiş! Orada olduğunu sanıyordum, fakat gitmiş!” diye bağırdı. Dieogo'nun büstü alıp götürdüğünü hatırlatmama karşın, “Evet, fakat orada olduğunu sanıyordum. Baktım ve birden boşluğu gördüm. Boşluğu gördüm. Bu, hayatımda ilk kez başıma geliyor” dedi. (Arnheim:107,2007)

Burada çarpıcı olan şey konumuz olan boşluğun bizzat Giacometti tarafından neredeyse bir form olarak gözünün önünde belirmesidir. Bugün Giacometti heykellerinin işgal ettiği alanı neredeyse boşluğun varlığına doluluğun varlığından daha yakın oldukları için bu projeyi daha iyi açıklayacağı düşünülerek bu cümle tersine kurulursa, boşluğun heykel kılınmaya çalışıldığı düşünülebilir. Bu proje Giacometti heykelleri arasında varolan boşluğun başka hiçbir heykelin arasındaki kadar bir plastik niteliği olmadığını düşünmemize neden olacak kadar da estetik bir boşluktur.

Çalışma 4



Resim 25: Dolunun boşluğu-boşluğun doluluğu 300x150x300

Projenin birincil boşluk fikri, balonlardan oluşmuş duvarların sınırladığı boşluktur. Bu boşluk beden üzerinde somut olarak kurulur. İkinci boşluk; balonların birim + birim kurduğu duvara ait boşluktur. Bu duvara ait boşluk, projenin boşluk fikrini birimlere uğrattır Boşluğun birimlere uğrama durumu açıklanacak olursa; birincisi duvarda kullanılan tüm balonların sayısal toplamının bir dizi olarak karşılığıdır. Birimlere uğratmak, birimleştirmekle aynı anlamı taşımaz, birimleştirmek ne kadar sayısal bir sınır taşıyorsa; birimlere uğratmak o kadar ucu açık bir tanımlama yapması açısından bilinçli seçilmiş bir tanımdır.

Balonlardan oluşmuş duvar her şeyden önce tek bir birim olan balondan hareketle oluşturulmuş; bir birimi oluşturan olan balon, içerdeki boşluğu ve dışarıdaki boşluğu ölçeklendirilebilirliğin nesnesidir. Zaten projede iki tane ölçek vardır: birincisi balondur, ikincisi ise bedendir.

“Benjamin nesnelere ‘asıl’ varoluşlarından söz ederken, bir şeyi o şey yapan temel öğeyi arıyordu. Bir başka deyişle; bir şeyi kendinde olmayandan ayrılmasını sağlayacak sınırlar çizmek istiyordu.” (Cogito,2007:142)

Boşluğun kendinde olmayan sınırı nedir?

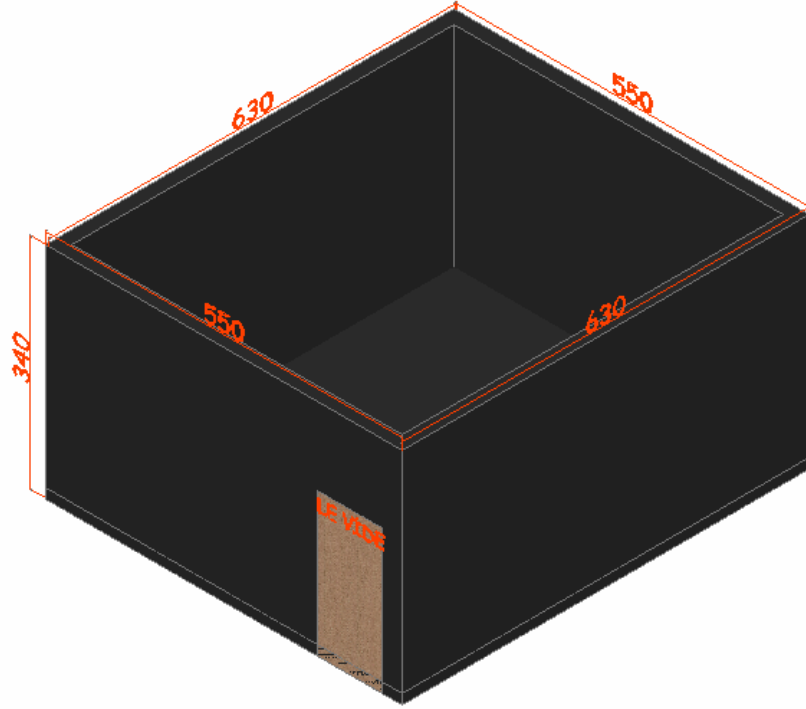
Balonun projede seçilen malzeme olması, kendine ait şeffaf özelliğinin ‘boş’ olan ile ‘dolu’ olan arasında ince bir sınır yaratabilir olmasıdır. Bu da Benjamin’in dediği gibi “bir şeyin kendisi olmayanda ayrılmasını sağlayacak sınırlar çizmek” fikriyle örtüşür.

İç mekan, balonun büyüklük ve küçükle birimlere uğratma fikrini bedenle ölçeklendirir ve aynı zamanda rakamsal ifadeye ulaşır İç mekan boşluğu beden üzerinden kurulur. Duvarın arkasındaki dış boşluk; hem beden, hem de görsel algının olanaklarıyla yapılandırılır. Daha önceden de alıntılandığı üzere Ponty’nin deyişiyle “göz algının nesnesi iken; mekan zihnin nesnesidir.” (Ponty,2006:23) Mekanda ortaya çıkan boşluğun zihnin nesnesi olması elbette bütün duyu organlarından bileşik bir durumu ifade eder. Bu da şu demektir ki boşluk; beden üzerinde yer alan duyu organlarından zihinde kurulur.



Resim 25:Detay

Çalışma 5



Resim 26:Le VIDE-Yankı

“Le Vide” Yves Klein’ın mekanda varolan boşluğun bir sanat nesnesi; bir temsili olarak görülmesi ve bunun sergilenebilecek bir özne olarak sunulmasıdır. Bu durum, günümüz sanatları açısından gerçekte varolan ve bir somut varlık ile özdeş görülen sanat nesnesine bakışı değiştirmesinin ilk örneklerindedir. Artık Beuys’un ‘düşünce heykeldir’ diyeceği bağlamlara olanak yaratılmıştır da denebilir; çünkü Klein’ın gerçekleştirdiği bu bu proje, bizi fikrin kendisinin heykel olduğu noktasına ulaştırır.

Ses Enstalasyonu olan Le Vide-Yankı adlı projede, Klein’ın sunduğu mekânın boşluğunun temsili olarak matematiksel ölçülerinin ses ile kurulmasıdır. Bu boş, karanlık bir mekâna ses efekti yerleştirilerek uygulanmıştır. Boşluğu tek başına bir olgu olarak ele

alan Klein'a gönderme yapılmıştır. Klein'ın sergisinde galerinin pencereleri maviye, duvarlar beyaza boyanmış, mekan ise boş bırakılmıştır. Uygulama Projesinde ise hiçbir yerden ışık almaması sağlanarak siyaha boyanmış ve mekan nesneden arındırılarak yerini sadece sese bırakan boyutlarının algılanması zor, kör bir mekana dönüştürülmüştür. Klein'ın galeri mekanın ölçütü, sembolik olarak seslendirilerek duvardan duvara ve tavandan tabana her açı sesle ölçeklendirilerek sembolik olarak seslendirilmiştir ve alımlayıcıya sesle mekanı (Klein'in mekanını) algılatmak hedeflenmiştir.

Klein; "Sonuçta ikili bir amaçtı benimki: öncelikle insan duygusallığının izini günümüz medeniyeti dahilinde belgelemek; sonra da, bu medeniyeti doğuran ateşin ardında bıraktığı izin peşine düşmek. Bunlar hep, asıl meselemin boşluk olmasından kaynaklanıyor kuşkusuz, çünkü inanıyorum ki ateş, insanın yüreğinde yandığı gibi, boşluğun kalbinde de yanmakta." (Klein,2002:13) olduğunu söylerken insan bedenine işaret etmektedir. Dolayısıyla bu projede karanlık mekan insan bedenindeki kulak dışındaki tüm duyu organlarının iptaline neden olmuş ve her şey bedene geri itilmiştir. İnsanın bu karanlık mekanda ufku kulaklarında duyabildiği sestir. Gerçekte kurulmaya çalışılan en büyük boşluk, insan bedeninin içinde yer alan "iç-boşluk"tur.

Enstalasyonun sesle kurulması bu durumun zorunlu bir sonucudur. Burada insan kendi dışında varolan ancak hiçbir şekilde kontak kurmadığı tekinsiz bir mekan ile karşı karşıya kalmış olur. Bu karanlık mekana sınır olan tek şey, sesin verdiği bilgi olarak bir mekan olduğu gerçeğidir. Bu gerçek, subjektif bir olgu olup, herkes kendine göre kurmak durumundadır. Bu da boşluk denen yapının algı seviyesinin ne kadar subjektif olduğuna işaret eder.

SONUÇ

“Ayna imgesi, görünür dünyanın eşiği gibidir” (Tura,1996:176) diye belirtir Lacan. Eğer ayna görünen dünyanın bir eşiği ise dünyanın görünürlülüğünün sınırı insandır. Dünyanın görünürlülüğüne sınır olan insan ‘kendi’de bir sınır olmakta zorlanmaktadır. Çünkü insan kendi gerçeğini dünyanın görünürlülüğünde kurduğuna göre burada yanılısamanın yanılısamasıyla karşı karşıya kalınır. Bir yanılısamanın oluşabilmesi, boşluk olmaksızın düşünülemez. Dünyanın görünürlülüğüne sınır olan insan, görünür dünyanın eşiği olan ayna gibi iki boşluğu iç içine verir. İki boşluk(fizik gerçek ve yanılısama boşluk) iki şeyin (insan ve nesnesinin) tam ortasında yer alır. Dolayısıyla şeyler arasında katedilmesi gereken mesafe öncelikle yanılısama sonra fizik gerçek süreçlerdir.

İnsan varlığı gerçek ile yanılısama arasında, hayal ile gerçek arasında muhayyel* bir noktada, doğada ilk bulunduğu beridir boşluk ve doluluk sürekli birbirini yansıtır haldedir. Bugün özellikle teknolojinin yeni olanakları ve gösterim araçlarının ulaştığı boyut öyle büyük bir yansıma dünya yaratır ki reel gerçeğin içerisindeki boşluk, reel gerçeğin içerisindeki doluluğa egemen hale gelir. Reel gerçeği doluluk üzerinde yanılısama bir boşlukla birleştirildiğinde doluluktan bize kalan ‘art-image’** (after-image)’dır. Hatta bu fizik gerçek boşluğun üzerine yansıtıldığı bu doluluk, öyle bir algı noktasında durur ki Cortazar’ın ‘sanki bir melek geçti ve bir boşluk oluştu’ dediği bağlam gibidir.

*Muhayyel: gerçektışı olan değil, gerçekle gerçektışının ayırt edilemezliğidir. bkz. DELEUZE Gilles, Müzkareler, (Çev:İnci Uysal) Norgunk Yay., 2006-İst., s.78

** art-image(afterimage): bir şekle baktıktan sonra gözün düz bir zemine yöneltmesi sonucunda, önceden bakılmış olan formun o zemin üzerinde yeniden görülebilmesi durumu. Bu, görme hücrelerinin sahip olduğu kısmi hafıza tarafından gerçekleştirilir. Bknz.SİLVERMAN Kaja, Görünür Dünyanın Eşiği çev. Aylin Onacak, Ayrıntı Yay. 2006-İst. s. 194

Burada ‘olmayan’ın olana, ‘olan’ın olmayana dönüştüğü bir ‘var-yok’ durumuyla karşı karşıya kalınmıştır. Yani melek fikri imgeye aittir ve gerçek değildir. Gerçekte olmayanın, imgeye ait olanın fizik gerçekte var olan boşlukta ki bu da hemen hemen olmayanda olması durumu zaten fizik gerçekteki yokluğa (boşluğa) imgelemdeki varlığı eşit kılınması durumunu doğurmaktadır. Bu durum gerçekte var ile hayalde var’ın, birbirinin yerine bir mantık dizgesi çerçevesinde neden olarak gösterilmesi durumudur. Fizik gerçekteki boşluk vardır ancak somutlanması zordur. Melek gerçekte yoktur ancak soyutta vardır. Soyutta varolanın somutta olmayanla eşitlenmesi durumudur. Hatta fizik gerçekteki yok olanın nedeninin zaten soyut olanının sebep olması yüzünden meydana gelmiş gibi göstermesi durumudur. Bu da birbirini tamamlayan bir iç içe olma durumuna işaret eder.

Heykeldeki boşluk; muhayyel olanda fizik gerçek gibi görünmesidir.

KAYNAKÇA

- Armaner, T. (2007). *Port Bou'da susan dil: Walter benjamin*. Makale. Cogito. Sayı:52. İstanbul:YKY.
- Arnheim, R. (2007). *Görsel düşünme*. (Çev.:Rahmi Ögdül). İstanbul: Metis Yay.
- Baudelaire, C. (2003). *Modern hayatın ressamı*. (Çev.:Ali Berktaş). İstanbul:İletişim Yay.
- Baudrillard, J. (2004). *Şeytana satılan ruh ya da kötülüğün egemenliği*. (Çev.:Oğuz Adanır). İstanbul: Doğubatı Yay
- Barthes, R. (2005). *Göstergebilimsel serüven*. (Çev: Mehmet/Sema Rifat), İstanbul: YKY.
- Bachelard,G. (1996). *Mekanın poetikası*. (Çev.:Aykut Derman) İstanbul: Kesit Yay.
- Berger, J. (1989). *Picasso'nun başarısı başarısızlığı*. (Çev.:M.Gürsoy Sökmen-Yurdanur Salman). İstanbul: Metis Yay.
- Benveniste, E. (2005). (Aktaran: ACAR, Barış). *Foucault, gombriç ve temsil sorunu*. Sanat Dünyamız. Sayı:95.İstanbul: YKY
- Cassirer, E. (2005). *Mitik düşünme*. (Çev. Milay Köktürk). Ankara:Hece Yay.
- Cevizci, A.(2000). *Felsefe terimleri sözlüğü*. İstanbul:Paradigma Yay.
- Crary, J. (2004). *Gözlemcinin teknikleri*. (Çev.: Elif Daldeniz). İstanbul: Metis Yay.
- Damish, H. (2004). *Göstergebilim ve ikonografi*. (Çev.: Mehmet H. Doğan). Sanat Dünyamız.Sayı:100. İstanbul:YKY:
- Debord, G. (2006). *Gösteri toplumu*. (Çev.:A. Ekmekçi-O.Taşkent). İstanbul: Ayrıntı Yay.
- Deleuze, G. (2006). *Müzakereler*. (Çev:İnci Uysal). İstanbul: Norgunk Yay.
- Farago, F. (2006). *Sanat*. (Çev.:Özcan Doğan). İstanbul: Doğu Batı Yay.
- Florenski, P.(2001). *Tersten perspektif*. (Çev.: Yeşim Tükel). İstanbul: Metis Yay.
- Güçlü, A.B.- Uzun, E.- Uzun, S.- Yoksal, Ü.H.(2002). *Felsefe sözlüğü*. İstanbul: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Giacometti, A.(1998).*Yazılar*. (Çev.:Aykut Derman). İstanbul: YKY
- Gombrich, E. (1992). *Sanatta yanılsama*. (Çev.:Ahmet Cemal). İstanbul: Remzi Kitabevi

Gablik, S. (2001). *Kaygı nesnelere: Kültürel muhalefet tarzları*. Makale.Sanat Dünyamız. Sayı:75. İstanbul: YKY

Hançerlioğlu, O. (1979). *Felsefe ansiklopedisi*. cilt 6 (S-T). İstanbul:Remzi Kitabevi.

Harvey,D. (2003). *Postmodernliğin Durumu*. (Çev.:Sungur Savran). İstanbul: Metis Yay.

Kagan, M.(1993). *Estetik ve sanat dersleri*. (Çev.: Aziz Çalışlar). Ankara: İmge Yay.

Karatani, K. (2005). *Metafor olarak mimari*. (Çev.: E. B.Yıldırım). İstanbul: Metis yay.

Köksal, A.(1999). *Cumhuriyet'in renkleri biçimleri*. (Der: Oya Baydar). İstanbul: Tarih Vakfı Yay.

Klein,Y.(2002). *Chelsea otel manifestosu 1961*. (Çev.:D.Artun-A. Gültekin). İstanbul: Norgunk Yay.

Lynton, N. (1982). *Modern sanatın öyküsü*. (Çev.:Cevat Çapan). İstanbul:Remzi Kitabevi.

Lyotard, J.F.(1993). *Yeni bir gerçeklik olarak resim*. (Aktaran:H.B.Kahraman). Çağdaş Düşünce ve Sanat. Ankara:Plastik Sanatlar Derneği Yayınları Dizisi 1

Merleau, P.M. (2006). *Algının önceliği*. (Çev.:Yusuf Yıldırım). İstanbul: Kabalcı Yay.

Merleau, P.M. (1996). *Göz ve Tin*. (Çev.:Ahmet Soysal). İstanbul: Metis Yay

Nalbantoğlu, H.Ü.(2005). *Nedir mekan dedikleri, "zaman-mekan" III*. Disiplinlerarası mimarlık- felsefe toplantısı. İstanbul. (18–19 Kasım)

Ögel, S. (1977). *Çevresel sanat*. İstanbul: İTÜ-Mühendislik –Mimarlık Fak.Yay.

Pevsner, N. (2005). *Rönesans ve manierizm*. Makale (Çev:Levent Uysal)Rönesans'ın Serüveni. İstanbul: YKY

Salome, L. (2007). *Nietzsche*. (Çev.:Nil Erdoğan). İstanbul: Versus Kitap Yay.

Silverman, K. (2006). *Görünür dünyanın eşiği*.(Çev.:Aylin Onacak). İstanbul: Ayrıntı Yay.

Simmel, G. (2003). *Modern kültürde çatışma*. (Çev.:T.Bora-N.Kalaycı-E.Gen). İstanbul: İletişim Yay.

Sütçü, Ö.Y. (2005). *Gilles deleuze'de imge hareketi olarak sinemanın felsefesi*. İstanbul: Es Yay.

Şentürk, R. (2007). *Postmodern kaos ve sinema*. İstanbul: İz Yay.

- Tarkovski, A. (1992). *Mühürlenmiş zaman*. (Çev: Füsün Ant). İstanbul: Afa Yay.
- Tura, S.M.(1996). *Freud'dan lacan'a psikanaliz*. İstanbul: Ayrıntı Yay.
- Turani, A. (2005). *Dünya sanat tarihi*. Remzi Kitabevi.
- Urry, J. (1999). *Mekânları tüketmek*. (Çev.:R.G. Ögdül). İstanbul: Ayrıntı Yay.
- Ülkü, R. (2004). *Çağdaş sanat üzerine 15 sava karşılık olarak 15 karşısav önerisi*. Makale. Sanat Dünyamız. sayı:93. İstanbul: YKY
- Wright, E. (2002). *Lacan ve postfeminizm*. (Çev.:Ebru Kılıç). İstanbul: Everst Yay.
- Wölfflin, H. (1995). *Sanat tarihinin temel kavramları*. (Çev.: Hayrullah Örs). İstanbul: Remzi Kitabevi
- Yılmaz, M. (2004). *Sanatın felsefesi felsefenin sanatı*. Ankara:Ütopya Yayıncılık

Özel İnternet Dökümanı

- Güçlü,A.B.-Uzun,E.-Uzun,S.-Yoksal,Ü.H.<http://www.umutdolu.com/egitim-kultur/felsefe/post-yapısalcilik-nedir.asp>
- Mehmet, R. <http://www.felsefeekibi.com/site/default.asp?PG=1263> (2006, Nisan 26)
- Postyapısalcılık nedir? <http://www.finalx-team.com/frm/felsefe-akimlari/14366-post-yapısalcilik-postyapısalcilik.html> (2007,Ekim)
- Kuranyi.<http://www.pcforumlari.com/archive/t-37599.html> (2007,Şubat 16)
- <http://www.ultrafrm.com/felsefe/19137-post.html> (2006,Mayıs 7)
- Yunan Mitolojisi. <http://www.misafir.net/eski-uygarliklar-mitoloji/79896-yunan-mitolojisi.html> (2007,Nisan 22)