

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
HEYKEL ANASANAT DALI

20. YÜZYILDAN GÜNÜMÜZE
SANATTA BOŞLUK KAVRAMI İLE ÜÇ BOYUT İLİŞKİSİ

Sanatta Yeterlik Tezi
DEMET DENİZ KEYVANKLI

İstanbul - 2011

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
HEYKEL ANASANAT DALI

20. YÜZYILDAN GÜNÜMÜZE
SANATTA BOŞLUK KAVRAMI İLE ÜÇ BOYUT İLİŞKİSİ

Sanatta Yeterlik Tezi
DEMET DENİZ KEYVANKLI

Tez Danışmanı
Prof. NİLAY KAN BÜYÜKİŞLİYEN

İstanbul - 2011



T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü

SANATTA YETERLİK TEZ ONAYI

ÖĞRENCİNİN

Adı ve Soyadı :Demet Deniz Keyvanklı

Anasanat Dalı : Heykel

Tezin Adı : 20. Yy'dan Günümüze Sanatta Boşluk Kavramı İle Üç Boyut İlişkisi

18/ 04/ 2011 tarihinde yapılan Tez sınavında savunulan tez kapsam, nitelik ve şekil yönünden başarılı bulunmuş ve **Sanatta Yeterlik** tezi olarak kabul edilmiştir.

Sınav Jüri Üyeleri	Kurumu	İmza
Prof Nilay Kan Büyükişliyen(Asil Üye)	Marmara Üni. G.S.F. Heykel Böl.	
Doç.Şeyma Üstüner Uzunöz(Asil Üye)	Marmara Üni. G.S.F. Heykel Böl.	
Yrd.Doç.Derviş Ergün (Asil Üye)	Muğla Üni. G.S.F. Heykel Böl	
Prof.Nilgün Bilge (Asil Üye)	Sakarya Üni. G.S.F. Dekanı	
Yrd.doç.Ayla Aksungur(Asil Üye)	Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üni. Heykel Böl.	
Yrd. Doç. Devabil Kara (Yedek Üye)	Marmara Üni. G.S.F. Resim Böl.	
Yrd. Doç. Nurettin Bektaş (Yedek Üye)	Marmara Üni. G.S.F. Heykel Böl.	
Yrd. Doç.Nevzat Atalay (Yedek Üye)	Kocaeli Üni. G.S.F. Heykel Böl.	

Yukarıdaki jüri kararı Enstitü yönetim Kurulu'nun 22./04/2011 tarih ve VIII-7 sayılı kararı ile onaylanmıştır.

Prof.Nilüfer ERGİN DOĞRUER

Müdür



İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	II
SUMMARY.....	III
GİRİŞ.....	1
1. YIRMİNCİ YÜZYILDA DEĞİŞEN SANAT ANLAYIŞI.....	3
1.1. 20.YÜZYIL HEYKELİNDE BOŞLUK KAVRAMI.....	6
1.2. İÇ BOŞLUK.....	28
1.3. MEKAN BAĞLANTILI ÜRETİMLER.....	39
1.3.1. FİZİKSEL VARLIĞI AÇISINDAN MEKÂN.....	41
1.3.2. YERYÜZÜ OLARAK MEKÂN.....	62
1.3.3. MİMARİ ÖGELERLE BOŞLUĞUN BULUŞMASI.....	68
SONUÇ.....	86
KAYNAKÇA.....	88
RESİM LİSTESİ.....	92

ÖZET

Bu çalışmada 20. Yüzyıldan günümüze boşluk kavramı ve üç boyut ilişkisi araştırılmış, boşluk kavramının heykel disiplini açısından yeri ve önemi üzerinde durulmuştur.

Yirminci Yüzyılda Değişen Sanat Anlayışı başlığı altında önce geçmişten günümüze boşluğun plastik sanatların bir dalı olan heykel disiplini açısından dönüşümü ele alınmış, bu dönüşüm içerisinde boşluğun edilgen yapısından kurtularak, nasıl kompozisyonu kuran asal öğelerden biri haline geldiği açıklanmıştır. Ardından boşluğun değerlendiriliş tarzına göre bölüm üçe ayrılmış, her başlık kendi içerisinde savını ortaya koymuştur.

Yirminci Yüzyıl Heykelinde Boşluk Kavramı alt başlığında heykelin birim parçalarının boşluğun içerisinde birbirine göre yapılandığı ve bunun sonucunda meydana gelen örüntünün boşlukla beraber heykeli oluşturduğu söylemi üzerinde durulmuştur. Bu heykelleri tanımlayan kütleleri değil, boşlukta meydana getirdikleri strüktürel yapısı ve uzamsal ilişkileridir.

İç boşluk alt başlığında belli bir kütleyi barındıran heykelin içerisinde yer alan boşluklara değinilmiştir. Bu kategorideki heykeller dolu ve boş alanların birlikteliğine dayanmaktadır.

Mekân Bağlantılı Üretimler de ise 1960 sonrası yapıtların mekân ve izleyiciyle ilişkileri ele alınmakta, seyircinin heykele dışarıdan bakan biri değil, direkt yapıtın mekanına aktif olarak katılan bir özne durumuna gelişti anlatılmakta; ayrıca *Minimalizm*, *Yeryüzü Sanatı*, *Anarchitecture* gibi terimler irdelenmektedir.

SUMMARY

This study is designed to explore the concept of void and its relations to the three-dimensions throughout the 20th century until today; focusing on the importance of void and where it stands in the discipline of sculpture.

Under the title *The Evolving Understanding of Art in the 20th Century*, the evolution of void throughout time is considered with regard to the sculpture discipline which is a branch of plastic arts, explaining how void became an essential element that structures the composition leaving its passivity behind. Following this, the chapter is divided into three sub-chapters according to the utilization of void in which each chapter presents its own thesis.

In the *The Concept of Void in the 20th Century* sub-chapter, the focus is on the claim that units of a sculpture structure themselves with compliance to each other resulting in a pattern that constitutes the sculpture together with the void. These sculptures are not defined by their mass but rather with the structure they create in void and their spatial relations.

Inner Void discusses the void inside a sculpture that has a mass. The sculptures in this category rely on the association of filled and empty spaces.

Finally the *Space Related Productions* sub-chapter considers the relations of the post-1960 works with the location and the audience; how the audience became a subject actively being a part of the space of the work instead of just an observer. Furthermore, terms similar to Minimalism, Land Art, Anarchitecture are also investigated in this sub-chapter.

Akif Tek'e...

GİRİŞ

20. yüzyıldan günümüze, plastik sanatlar kapsamında değerlendirilen üç boyutlu her tür yapının bünyesinde yer alan boşluk ve bu boşluğun irdelenmesi tez metninin ana eksenini oluşturmaktadır. Tez adında yer alan *Boşluk* terimi uzam (İng. extension), uzay (İng. space), mekân (İng. space), mekân-zaman (İng. space-time) gibi boşluğu imleyen bütün terimleri içeriğinde barındırması nedeniyle üst başlık olarak özellikle seçilmiştir.

Boşluk kelimesi vokabüler yapısından dolayı birbirinden farklı anlamları içeren bir yapıya sahiptir. Örneğin *boş olan yer, kesinti, kopukluk* anlamına geldiği gibi *uzay* (İng. space) veya *içerisinde herhangi bir temel parçacığın bulunmadığı varsayılan alanı* (İng. vacuum) tarif etmek için de kullanılmaktadır. Bu farklı anlamların tek bir kelime ile ifade edilişi bazı durumlarda kavram kargaşasına neden olabilmektedir. Bu durumu önlemek amacıyla tez içersinde gerekli yerlerde *boşluk, uzay, uzam, mekan* gibi kelimeleri açıklamak için İngilizce'deki karşılıkları parantez içerisinde verilmiştir.

Boşluk kavramı tarihsel bir süreçte incelendiğinde, her dönemin kendine has boşluk algısı olduğu anlaşılır. Bu tezin kapsamını da 20.Yüzyıl'dan günümüze boşluk kavramı ve üç boyut ilişkisi oluşturmaktadır. Bölümlerde önce boşluğun ne anlama geldiği, nasıl yorumlanması gerektiği, ne ifade ettiği tartışılmış, ardından anlatılanlar üzerinden örneklemeler yapılmıştır. Örneklemeler esnasında bazen farklı sanatçıların işleri, örneğin Carl Andre ile Constantin Brancusi'nin ya da Raymond Duchamp-Villon ile Naum Gabo'nun heykelleri aynı anda ele alınmış, böylece farklı dönemlere ait işleri birbirleri ile karşılaştırarak inceleme olanağı olmuştur.

Sanatta yeterlik eğitimim süresince eleştiri ve desteklerini esirgemeyen bölüm hocalarıma, tezin oluşumunda emeği geçen sayın, Prof. Nilay Büyükişliyen, Yar. Doç. Derviş Ergün ve diğer jüri hocalarıma teşekkürlerimi; yardımlarını esirgemeyen Akif Tek'e, annem Hicran Keyvanklı'ya sonsuz şükranlarımı sunuyorum.

1. YIRMİNCİ YÜZYILDA DEĞİŞEN SANAT ANLAYIŞI

Paul Eluard'ın *Ne Plus Partager* adlı şiirinde “L'espace ala forme de mes regards / Boşluk bakışlarımın biçimini taşıyor”¹ şeklinde bir dize yer alır. Şairin Yirminci Yüzyıl'ın başında sezgisel olarak kaleme aldığı bu lirik ifadenin doğruluk payı yüksektir. Çağlar boyu insanoğlunun boşluğu kavrayışı kendini, dünyayı ve evreni algılayışıyla ilişki içersinde olmuştur. Bu kavrayış, toplumun içinde bulunduğu yapıya göre şekillenmiş, yaşanan dönemlere göre farklılık göstermiştir.

Boşluk kavramı tarihsel bir doğrultuda irdelendiğinde, bilimsel ve felsefi gelişmelerin paralelinde, her dönemin kendine özgü boşluk algısı olduğu görülür. Bu algı, dönemin sanat anlayışına da yansır ve sanatın tüm alanlarında etkisini gösterir. Plastik sanatların bir dalı olan heykel, doğası gereği boşlukla olan etkileşiminden dolayı bu etkinin gözlemlendiği önemli disiplinlerden biridir.

On dokuzuncu Yüzyıl'ın sonuna kadar boşluk/mekân (İng. space, Fr. espace) bilimsel ve felsefi yaklaşımlar içersinde genel olarak edilgen bir konumdadır. Isaac Newton'a (1643-1727) göre mekân, “kendi doğası içinde, dışsal herhangi bir şeyle ilişkisi olmaksızın, aynı ve hareketsiz kalır.”² Modern felsefenin kurucusu sayılan Rene Descartes'ın (1591-1650) düşüncelerini sürdüren kartezyen gelenek ise dış dünyayı ve dolayısıyla mekânı, özne karşısında konumlandırmıştır. Bu görüşlerin paralelinde plastik sanatlarda boşluğa/ mekâna yaklaşım benzer bir tavidir. Örneğin Ondokuzuncu Yüzyıl sanat tarihçisi Heinrich Wöflin (1864-1945), *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*

¹ http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi29/m.murat.tatli_29.html

² Ahmet Cevizci, **Felsefe Sözlüğü**, İstanbul, Paradigma Yayıncılık, 2005 (6. Baskı), s.1150

kitabında heykeli “madde kitleleri sanatı”³ olarak ele almakta, boşluk ile heykeli birbirinden ayırmakta, boşluğu heykelin bünyesine dâhil etmemektedir.

Hatırlayacak olursak, Rönesans döneminde heykeller genellikle cepheden görünmek üzere biçimlendirilmişti. Barok dönemde heykelin etrafında dönülüyor ve heykel her açıdan algılanıyor olsa da, bu tutum Yirminci Yüzyıl’daki gibi boşluğun bilinçli bir şekilde heykelin kuruluşuna direkt katılımı şeklinde nitelendirmemek gerekir. Boşluk bu heykellerde sadece, figürlerin birim parçaları arasında kalan yarık olarak nitelendiriliyor, bir hacim olarak algılanmıyordu. Ayrıca heykele sadece mekânsal bir odak veya mimari yapıya katkıda bulunan bir unsur olarak bakılması; kapsadığı boşluğun, kent mekânı ya da mimari yapının heykel için ayrılmış kısımları şeklinde algılanmasına neden oluyor, boşluk sadece maddesel bir kuşatıcı olarak görülüyor ve formu sarmalayan bir fon olarak değerlendiriliyordu.

Yirminci Yüzyıl’ın başından itibaren ise Albert Einstein’ın (1879-1955) “klasik fiziğin mutlak uzay ve mutlak zaman kavramlarını terk edip, görelî (relatif) uzay ve görelî (relatif) zaman kavramlarını”⁴ getirmesi, Kartezyen geleneğin özne-nesne ayırımına şiddetle karşı duran Martin Heidegger (1889-1976) ve Maurice Merleau-Ponty’nin (1908-1961) teorileri, kübizmin nesneyi parçalayan tutumu, Naum Gabo (1890-1977) ve Antonie Pevsner’in (1886-1962) yeni bir bakış açısıyla yorumladığı mekan, zaman, hareket gibi kavramlar, boşluğu edilgen yapısından kurtarmış, aktif bir konuma getirmiştir.

Bu konum içerisinde heykel-boşluk ilişkisi de değişmiştir. Teknolojik gelişmeler, sanayi devrimleri, kaynak aletinin kullanılması ve benzer katalizörlerin sonucunda heykel, önemli bir dönüşüm geçirerek inşa etme ve

³ Heinrich Wöflin, **Sanat Tarihinin Temel Kavramları**, Türkçesi: Hayrullah Örs, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1990 (3. Baskı), s.70

⁴ Prof. Dr. Metin Hotinli, “2000 Yıllık Bir Serüven - Kapalı Evrenden Sonsuz Evrene”, **Bilim Ve Gelecek Aylık Bilim, Kültür, Politika Dergisi**, Sayı 9, Kasım 2004,s.42

birleştirme yöntemleriyle direkt olarak uzay boşluğunda şekillendirilebilmiş, boşluğu içine dâhil ederek mekânla kaynaşmıştır. Bu durum yekpare bir kütlenin kendi içeresindeki boşluklara da değer kazandırmış, boşluğun hacim olarak algılanmasını sağlamış, heykelde boş ve dolu alanlar bir bütünü ayrılmaz parçaları haline gelmiştir. Yüzyılın başındaki bu yaklaşım, ardından gelen kuşağı oldukça etkilemiştir. Öyle ki, 1960'lı yıllara gelindiğinde Minimalistler, Vladimir Tatlin'in (1885-1953) "gerçek materyallerle gerçek boşlukta/mekânda"⁵ sloganını yeniden yorumlayarak "kütleyi değil, sergiledikleri nesnelere boşluğu yonttuklarını"⁶ söylemişlerdir. Minimalizm nesnenin boşlukla olan ilişkisini bir adım daha ileri taşıyarak, temelde özne-nesne karşıtlığına dayanan modernizmin tersine, seyirciyi kurduğu mekâna çağırmıştır.

Boşluğu böylesi bir dönüşüm içeresinde doğru bir şekilde okuyabilmek bazen zorlayıcı olabilir. Bu nedenle bir yapıtı değerlendirirken mekânın hangi bağlamda kullanıldığı, yapıtın anlamına mekânla olan ilişkisinden mi, nesnenin kendisinden veya nesnelere birbiriyle olan ilişkisinden mi varıldığı, işin genelinde mekânın mı, nesnenin mi vurgulandığı, heykel-boşluk ilişkisini irdelerken yönlendirici olabilecek sorulardır. Bu sorulara verdiğimiz cevaplar sonucunda bazı kategoriler yapmak işimizi kolaylaştırır. Bu kategorileri *Yirminci Yüzyıl Heykelinde Boşluk Kavramı, İç Boşluk ve Mekân Bağlantılı Üretimler* olarak ele alabiliriz.

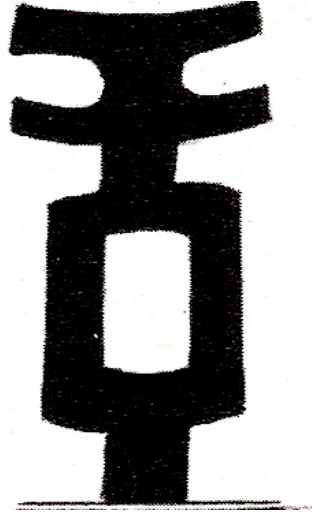
⁵ Canan Beykal, "Konstrüktivizm", **Sanat Sanat Dergisi**, Bahar 04

http://www.felsefeekibi.com/sanat/sanatakimlari/sanat_akimlari_konstruktivizm.html

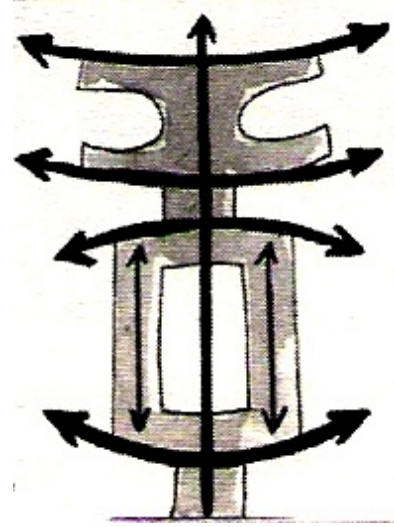
⁶ Ahu Antmen, "Mekana Yayılan Heykel", **Sanat Dünyamız**, Sayı 82, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2002, s.201

1. 1. YİRMİNCİ YÜZYIL HEYKELİNDE BOŞLUK KAVRAMI

Boşluğun, *heykel malzemelerinden* biri olarak nitelendirilmesi Yirminci Yüzyıl'ın başında ortaya çıkan bir durumdur. Kütlesellik, hacim, kapalı ve açık form, parçaların eklemeli biçimleri gibi çeşitli meselelerin yoğun bir sorgulamaya tabi tutulduğu bu dönemde, kullanılmaya başlanan yeni malzemelerin de etkisiyle boşluk, heykel için daha geniş bir anlam dünyasına sahip olmaya ve daha önemli bir konuma yerleşmeye başlar. Yirminci Yüzyıl'dan itibaren boşluk, heykel için artık yalnızca kütleyi sıyıran bir eleman olmanın ötesinde, bir malzemedir. Onun heykel için maddesel bir nitelik taşıyor oluşu, bu durumu değiştirmez. O görülebilir değildir; ancak bu durum onun heykel üzerinde hâkimiyet kurmasına engel teşkil etmez.



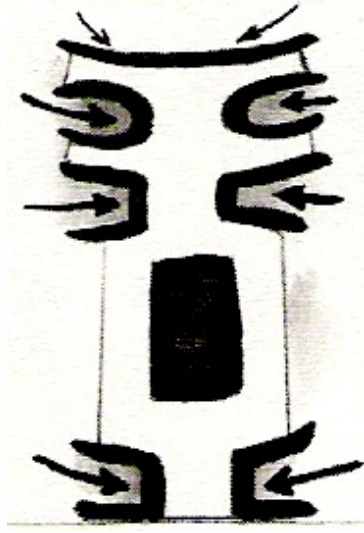
Resim 1



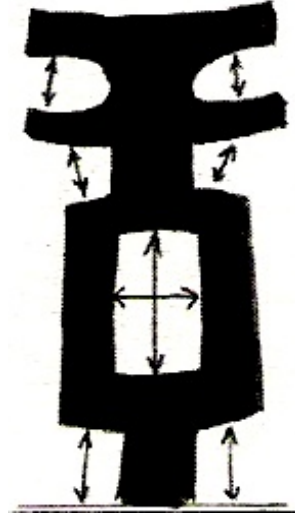
Resim 2

L.R. Rogers *Sculpture* adlı kitabında boşluğun heykel üzerindeki bu hâkimiyetini örneklerle ayrıntılı bir şekilde açıklamıştır. Rogers'a göre

“Heykelin üç boyutlu doğasına iki farklı yöntemle bakılabilir. Bir yandan, bir heykel çalışmasını, malzemenin – uzayın yerine geçen ya da onun içine yerleşen – katı, opak parçaların bir toplaması gibi değerlendirebilir ve onun içsel yapısıyla ilgilenebiliriz [Resim 1]. Diğer yandan heykelin mekanla girdiği – içine doğru genişlediği [Resim 2], sardığı [Resim 3] ve mekan boyunca ilişkilendiği [Resim 4] – diyalogu dikkate alabiliriz. Burada esas mesele heykelin malzeme bileşenleri değil, bu bileşenlerin birbirleriyle ve onları kuşatan çevreleriyle olan bağlantılarıdır.”⁷



Resim 3



Resim 4

Heykel için boşluk her durumda heykelin var olmasının ön koşulu olarak önsel bir mecburiyeti elinde bulunduruyor olsa da, Yirminci Yüzyıl heykelindeki boşluk anlayışını diğerlerinden ayıran şey, heykelin boşlukla girdiği yeni ilişkinin biçimi ve bu yönde gelişen yeni boşluk anlayışıdır. On dokuzuncu Yüzyıl'ın sonuna kadar döküm yapılarak veya ahşap, taş gibi malzemeler yontularak heykeller yapılmaktaydı. Boşluk bu heykeller için cismi sarmalayan

⁷ Leonard Robert Rogers, **Sculpture**, Newyork, Oxford U.P., 1969, s. 26

bir fon olmanın ötesine geçemiyordu. Heykelin yapılanma şekli, düşünsel alt yapısı, dönemin teknolojik koşulları da buna uygun değildi. Yirminci Yüzyıl'dan itibaren endüstriyel malzemelerin kullanılması, heykelin içinde yapılandığı boşluğu göstermeye olanak verir. Boşluk, kompozisyonu kuran esas öğelerden biri olarak işlev görmeye başlar. Bu yaklaşım içerisinde heykel bileşenleri doğrudan boşluğun içinde birbirlerine göre yapılandırılır ve bunun sonucunda ortaya çıkan örüntü heykeli oluşturur. Heykel, artık kendisini meydana getiren strüktür ve boşlukla birlikte yapının tümü olarak tanımlanır. Kastettiğimiz boşluk, içinde yaşadığımız boşluk değildir artık. Heykelin yapısal bir öğesidir. Bu tür heykelerde genellikle tel, ip, metal levhalar ya da pleksiglas gibi şeffaf malzemeler kullanılır. "...bu tek ve iki boyutlu bileşenler, şekillendirilecek bir kütleyle, inşa edilecek bir iç mekâna sahip değildir ve heykeltıraşın dikkatini tümüyle çalışmasının uzamsal yönlerine yoğunlaştırmasına müsaade ederler. [...] Onlar uzam boyunca hareket eder, onu böler, uzam boyunca ilişkilendirirler, onu sarar ya da örterler ve onu çerçevelerler, fakat onu doldurmazlar." ⁸ Böylece heykeller, kütsellikten arınarak boşluğun görülebildiği açık bir yapıya dönüşür.

Boşluğun heykelin yüzey ve çizgileriyle kurduğu ilişkiyi ayırt etmeye yarayacak bir yöntem, Scheer'ın da ifade ettiği "açık ve kapalı form" yaklaşımı olabilir. Bu yaklaşıma göre Yirminci Yüzyıl'da farklılaşmaya başlayan heykel anlayışını anlamak, kullanılan malzemelerin etkisini de göz önüne alarak heykellerin biçimsel yapılanışını, diğer bir deyişle heykel bileşenlerinin boşlukla girdiği ilişkiyi analiz etmekle mümkündür. Bu heykellerin "ayırt edici kaygılarından biri, üç boyutlu formu, yontulmuş taş ve kalıplanmış bronzun modern öncesi gelenekleri olan kapalı katı kütle oluşundan kurtarmaktır. Bu yeni çalışmalar formu açmak ve böylece onu yerçekiminin kısıtlamalarından özgürleştirmek ve saydam hale getirerek onun içsel yapısını açığa çıkarmak

⁸ Leonard Robert Rogers, **Sculpture**, Newyork, Oxford U.P.,1969, s. 82,84

üzerine odaklanmıştı.”⁹ Daha somut bir ifadeyle, rüzgâr katı ve dolu hacimlerin yüzeylerini sıyırıp geçerken, kapalı kütesinden kurtulmuş heykelde rüzgâr her yere giriyor, tüm heykeli sarıp sarmalıyor, içerisinde ve dışarısında, elemanlarının ve formlarının arasında özgürce dolanıyor, her noktada kıvrılıp birleşerek boşluğun ve açıklığın artan önemini ve belirleyiciliğini hissettiriyor.

Burada unutulmaması gereken nokta, Yılmaz’ın da belirttiği gibi, “Bireysel bilgi birikimi ve bakış açısından ötürü, heykelin algılanması ve yorumlanmasında farklılıklar”¹⁰ olabileceğidir. Yani izleyicinin bir heykele dair açıklık ya da kapalılık, doluluk ya da boşluk algısının göreceli olduğunu göz önünde bulundurarak, incelenen yapıtlara dair analizlerin ve elde edilen çıkarsamaların mutlak ve değişmez olduğunu söylemek doğru olmaz. Bu yaklaşımda önemli olan husus, heykellerin net bir boşluk-doluluk ya da kütesellik-çizgisellik kriterinde değerlendirilmesinden çok, boşluğun heykel üzerinde ne gibi etkileri olduğunun incelenmesidir.

Boşluğun, heykelin malzemelerinden biri olarak kullanımına ilişkin yapıtlara dayalı örneklendirmeler, yazıda anlatılmak istenen heykel-boşluk ilişkisini daha anlaşılır kılmak için faydalı olabilir. Pablo Picasso’nun *Gitar’ı*, Vladimir Tatlin’in *Köşe Rölyefleri*, Naum Gabo’nun pleksiglas heykelleri Yirminci Yüzyıl’ın başında ilk akla gelen örneklerdir. Tüm bu sanatçılar sanatsal algıları, üslupları ve heykele yaklaşımları bakımından birbirlerinden farklı olsa da, heykelin oluşumunda boşluğun kullanımına dair tutumları, formların boşluklarla girdiği ilişki yönüyle yoğun bir benzerlik arz eder. Picasso’nun *Gitar’ı* belki de Tatlin’in devrimci üslubuna ilham kaynağı olurken, Gabo’nun *Gerçekçilik Bildirisi* mekânın veya boşluğun nasıl algılanması gerektiğine ilişkin açıklamalar içerir.

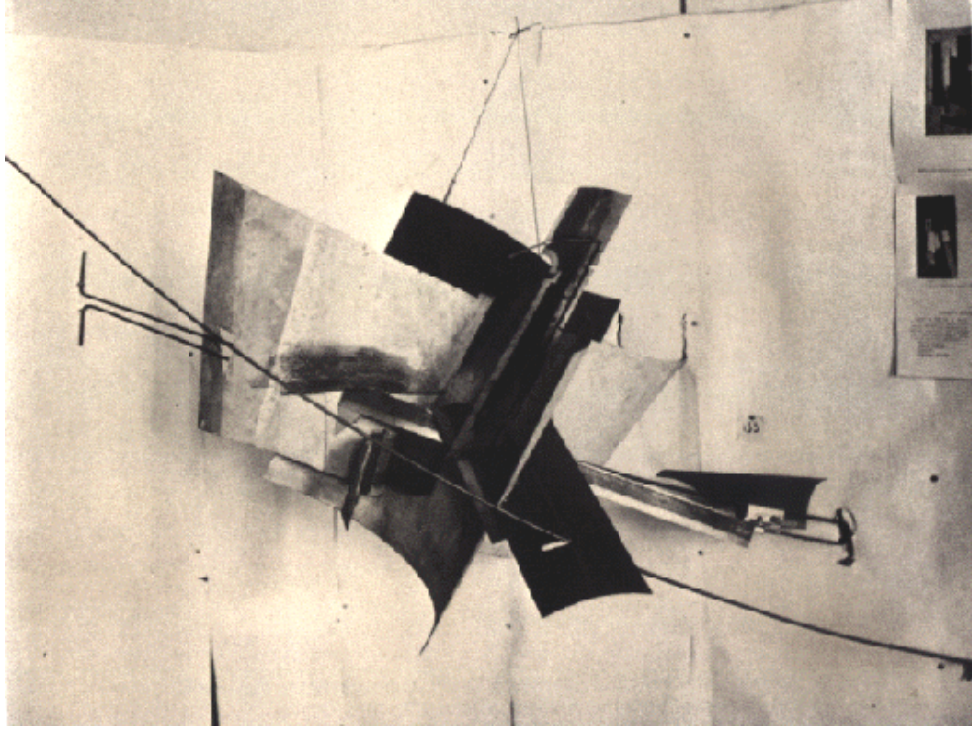
⁹Scheer, Introduction to Sculpture, **Project #2: Closed and Open Form**, <http://faculty.smcm.edu/Inscheer/lecture%20web%20pages/208open/open.html>

¹⁰ Mehmet Yılmaz, **Heykel Sanatı**, İmge Kitabevi, Ankara, 2006 (2.Baskı), s. 23



Resim 5. *Pablo Picasso, Guitar (Gitar), 1912*

Picasso'nun 1912-13 yıllarında gerçekleştirdiği Kübist yapıtlar, konstrüktif bir teknikle, küteselliğe bağlı kalmaksızın gerçekleştirilmeleri açısından önemli bir yere sahiptir. Sanatçının 1912 tarihli *Guitar'ı* (Gitar) bu durumu gözler önüne serer (Resim 5). Bu yapıyla Picasso, heykelin sabitleşmiş geleneğini bozarak, boşluğu heykel malzemelerinden biri olarak kullanır. Artık heykel bir maddeden oyularak ya da biçimlendirilip kalıba dökülerek oluşturulan kütesel nitelikli bir olgu değil, ince yüzeylerin bir araya getirilmesiyle oluşturulan yeni bir parçalar bütünüdür. Bu parçaların birbirlerine göre konumlanışında boşluk belirleyici bir yer tutar. Picasso yapıtında yan yüzeyler vasıtasıyla boş bir alan yaratır; bu alan gitarın gövdesini meydana getiren bir hacim oluşturur. Heykele bir eleman olarak yerleşen boşluk, bir kütle olarak heykeli oldukça zayıf bir konuma düşürür.



Resim 6. Vladimir Tatlin, *Corner Counter-Relief (Köşe Rölyefi)*, 1915

Öte yandan Tatlin 1913-14 yıllarında geleneksel resim ve heykel tekniklerini bırakarak boşluğu şekillendiren tahta ve demir parçalarından ilk konstrüksiyonlarını ve köşe rölyeflerini (Resim 6) gerçekleştirmeye başlamış ve bu çalışmaları için Konstrüktivizm (İnşacılık) terimini üretmiştir.¹¹ Kaynaklar Tatlin'in bir süre önce, Picasso'nun Paris'teki stüdyosunu ziyaret etmesinin ve Boccioni'nin Fütürist Heykel Manifestosu'nun gerek bu çalışmalarda, gerekse konstrüktivizm kavramının meydana çıkışında büyük payı olduğunu belirtir. Picasso'nun ya da Boccioni'nin üzerindeki etkisini dikkate almakla beraber, "Çıkış noktası ne olursa olsun Tatlin'in atık malzemelerle gerçekleştirdiği konstrüktif

¹¹ George RICKEY, **Constructivism Origins and Evolution**, Hong Kong, George Braziller, INC., 1995, sf. 17

yapıtların en önemli özelliği, heykel sanatının küteselliğinden uzaklaşarak izleyiciyi gerçek mekânda, gerçek malzemeyle baş başa bırakmasıdır.”¹²



Resim 7. Alexander Rodchenko, *Oval Hanging Construction No. 12*
(*Oval Asılı Konstrüksiyon*), 1920

Bu çalışmaları takiben, 1920’lerde Aleksander Rodchenko (1891 – 1956) ilk konstrüksiyonlarını gerçekleştirmeye başlar. “Tatlin’in Karşı-Rölyefleri duvarın üzerine monte edilirken, Rodchenko, kendi Uzamsal [Spatial] Konstrüksiyonlarına her taraftan bakılabileceğini fark etmiştir.”¹³ (Resim 7)

¹² Ahu Antmen, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2008, s.106

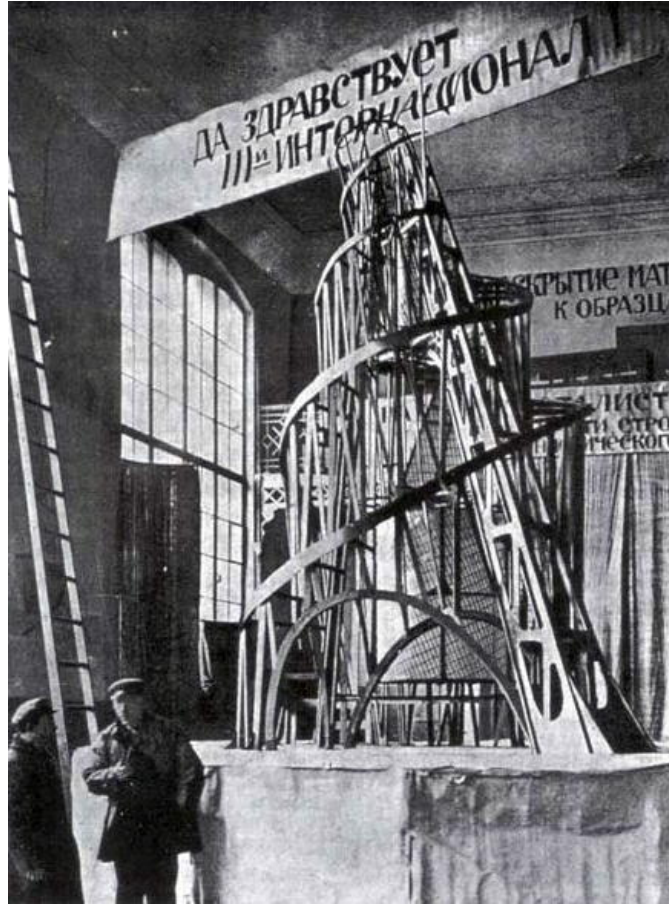
¹³ <http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/rodchenkopopova/roomguide/room6.shtm>

Bu çalışmalarda ortaya çıkan mekân algısının ya da heykel boşluk ilişkisinin, dönemin sosyal yapısındaki değişimlerden büyük ölçüde etkilenmiş olduğunu belirtmek gerekir. Tatlin ve yandaşlarının, yapıtlarını sanatsal nedenlerden çok işlevsel nedenlerle üretiliyor olması, elbette dönemin sosyal biçimlenişini şekillendiren endüstri olgusunun bu yapıtlar üzerinde belirgin bir fonksiyon olarak ortaya çıkışını açıklar; malzemelerdeki değişimin ise, heykeli çevreleyen uzayın yeni bir anlam kazanmasında payı olduğu açıkça görülmektedir. “Görselliği geleneksel sanat algısının dışına çıkarmak için yeni tanımlar geliştiren konstrüktivistler, yeni endüstriyel malzemelerin birleştirilmesi esasına dayanan yeni konstrüktivist nesnelere bilimsel anlamda birer *deney* olarak görmüşlerdir. Yirminci Yüzyıl’ın başında endüstriyel açıdan son derece geri kalmış bir Rusya’da devrim sonrası ilerici atılımların bir uzantısı olan bu anlayış, o atılımları hızlandırabilmek amacıyla yeni malzemelerin kullanım biçimlerini araştırmak ve toplumsal düzeyde işlevi olabilecek alanlara aktarmak amaçlıdır. Sanat yapıtı gibi sergilenen ama sanat gibi algılanmayı amaçlamayan bu tür üç boyutlu yapıtların amacı, işlevsel nesnelere bir tür biçimsel altyapı oluşturmaktır.”¹⁴

Örneğin Tatlin’in III. Enternasyonal’e bir anıt olarak ısmarlanan, dinamik bir anlatıma sahip olan spiral şeklindeki kulesi, içinde kongre, sergi salonları ve radyo yayın bürosunun bulunduğu kinetik bir mimari örneğidir. (Resim 8). Tatlin, anıtını spiral bir iskelet üzerine oturan döner odalardan ve cam duvarlardan oluşacak şekilde tasarlamıştı. Bir kısmı kafes şeklinde olan ve üç hücrenin altmış derecelik yatay bir giriş tarafından taşındığı bu yapıda, hücreler evrenle uyumlu bir şekilde dönecekti. Böylece anıt, insanın zaman içinde var oluşuna işaret eden bir çeşit saat işlevi görecekti. Eğimli bir kule görünümünde olmasının nedeni ise, “mekânların farklı hızlarda dönmesiyle

¹⁴ Ahu Antmen, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2008, s.105

dikey eksenler arasında farklı boyutlarda boşluklar”¹⁵ yaratmaktı. Dönemin olanakları elvermediği için yapılamayan anıt, ancak maketiyle sergilenmiş ve halka tanıtılmıştır. Tabii ki üretiliş nedeni her ne olursa olsun, Tatlin’in çalışmalarını sanatın eriminin dışında görmek yanlış olur; meydana getirilmeleri sanatsallıktan uzak olsa da, bu yapıtlar güncel sanat anlayışında hiç de hafife alınamayacak bir öneme sahiptir.



Resim 8. Vladimir Tatlin, 3. *Enternasyonel İçin Anıt*, 1919-20

¹⁵ Canan Beykal , Boyut Dergisi, Nisan 1985, 4/31, S.21

Konstrüktivizm Rusya'da iki farklı yönelim sergilemişti. Bunlardan ilki Tatlin'in önderliğinde, aralarında Rodchenko ve Lissitzky gibi isimlerin bulunduğu, sanatın endüstriyel tasarıma yönelik alanlarda topluma hizmet ederek, işlevsel olması gerektiğini savunan prodüktivist yaklaşımdır. Gabo, Antonie Pevsner ve benzer düşünceye sahip sanatçıların oluşturduğu diğer eğilim ise, sanatı ideolojiden bağımsız bir şekilde nitelendiriyor, sanatçının tasarımlarıyla işlevsel ve estetik ürünlerin ortaya çıkmasında örnek teşkil edebileceğini, ancak sanatın tüm bunlardan bağımsız olması gerektiğini savunuyordu. Gabo söylemini 1920'de Realistik Manifesto'yla (Gerçekçilik Bildirgesi), düzenlediği açık hava sergisinde dile getirmiş, Konstrüktivizm terimini soyut sanat için kullanmıştı. Bu manifestoda heykel sanatı yeni bir bakış açısıyla tanımlanıyor, mekân, zaman gibi kavramlar yeni bir perspektifle değerlendiriliyordu: "Heykelde heykelsi bir ögenin kütlelerini kabul etmiyoruz. Her mühendis somut bir cismin statik gücünün ve maddi gücünün kütlelerinin niceliğine bağlı olmadığını bilir... örneğin bir ray, bir kiriş gibi. Ama siz bütün eğilimlerin ve meyillerin heykeltıraşları, hacmi kütleden kurtaramayacağını sanarak bin yıllık ön yargıları tekrar etmektesiniz. Burada (bu sergide) biz dört düzlem alarak, onlarla dört ton kütleymiş gibi bir hacim inşa ediyoruz. Böylece biz heykelde çizgiyi bir yön olarak görüyor ve derinliği yegâne mekânsal biçim olarak ele alıyoruz."¹⁶ Gabo mekâna ilişkin "Bir konstrüktivist heykelde mekân, nesneyi çevreleyen evrensel mekânın bir parçası değildir. Nesnenin yapısal bir parçasıdır. Öyle ki bu mekân, başka herhangi bir katı malzeme kadar bir hacmi aktarma yetisine sahiptir"¹⁷ diyordu.

¹⁶ Ahu Antmen, A.g.k., s.116

¹⁷ Aktaran Nigün Bilge, **Modern ve Soyut Heykelin Doğuşu 1900-1950**, İstanbul Boğaziçi Üniversitesi Matbaası, 2000, s.145

Yirminci Yüzyıl'ın başında Naum Gabo ve Antonie Pevsner gibi heykeltıraşların heykel/boşluk ilişkisine getirdiği yeni öneriler o güne dek süregelen heykel kavramının dönüşümüne yol açar. Taşın yontulması ya da bakırın dökülmesi, kütlenin taş ya da bronzla belirtilen hacimde var olması anlamına gelirken, tellerin ve levhaların, başka bir deyişle çizgilerin ve düzlemlerin kullanılması, kütleden çok hacmi ortaya çıkararak, heykeli aynı zamanda içerdiği boşluklarla beraber algılanması gereken bir edim olarak ortaya koyar. Gabo Realistik Manifesto'yla (Gerçekçilik Bildirgesi) "Çizgi (heykelin dış hatları), tanımlayıcı olmamalıdır. Tam tersine güçlerin ve ritmin yönü hakkında bize bir duygu vermelidir. Mekân, sonunda giderek kütleyle ortadan kaldıracak sürekli bir derinliğe ulaşmalıdır."¹⁸ demektedir. O zamana kadar belirleyici konumda olan *kütle* kavramı, bu anlayışla beraber yerini belirleyici olan *alan* kavramına; ağır kütleler yerini, kendini çevreleyen boşluğu ortaya çıkaran, hafif ve ince parçalara bırakır. Örnek üzerinden açıklayacak olursak, aynı dönemlerde yapılmış Duchamp-Villon ve Gabo'nun büstlerini kıyaslamak yerinde olur. Duchamp-Villon'nın *Head of Baudelaire* (Resim 9) adlı yapıtı "çevreleyen uzaydan [ambient space] izole edilmiş"¹⁹ küteselliğiyle kapalı forma örnek oluşturur. Oysa Gabo'nun *Head No.2* (Resim 10) adlı heykelinde dolu ve kapalı alanlar, yerini boş ve açık alanlara bırakmıştır. Çevreleyen uzay, yani boşluk, kendi önemini ortaya çıkarmış, kendi varoluşunu ortaya koymuş gibidir. Boşluk, heykelin her yerinde hissedilir bir eleman olmuştur.

¹⁸ Nigün Bilge, **Modern ve Soyut Heykelin Doğuşu 1900-1950**, İstanbul Boğaziçi Üniversitesi Matbaası, 2000, s.150

¹⁹ Scheer, Introduction to Sculpture, **Project #2: Closed and Open Form**, <http://faculty.smcm.edu/Inscheer/lecture%20web%20pages/208open/open.html>



Resim 9.

Duchamp-Villon, *Head of Baudelaire*
(*Baudelaire'in Büstü*), 1911

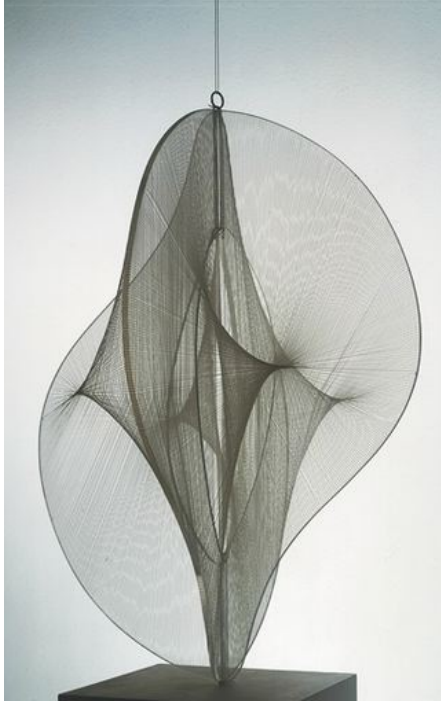


Resim 10.

Naum Gabo, *Head No.2*
(*Büst No.2*), 1916

“Gabo ve Pevsner, hacimsel [kütlesel] heykel anlayışının karşısına, heykeli nesnenin gösterdiği birçok potansiyel uzamın yorumu olarak alan oylumsal heykel anlayışını çıkarırlar: Heykel, çevresindeki uzamla süreklilik içinde onun izdüşümünü oluşturur.”²⁰ Bu etkiyi Gabo'nun *Linear Construction No.2* adlı heykelinde (Resim 11) ve Pevsner'in *Torso*'sunda (Resim 12) rahatlıkla görmek mümkündür.

²⁰ Thierry De Duve, “Ex Situ” , **Sanat Dünyamız**, Sayı 82, İstanbul,Yapı Kredi Yayınları, 2002, s.111



Resim 11.

Naum Gabo, *Linear Construction No.2*
(*Çizgisel Konstrüksiyon*), 1970-71



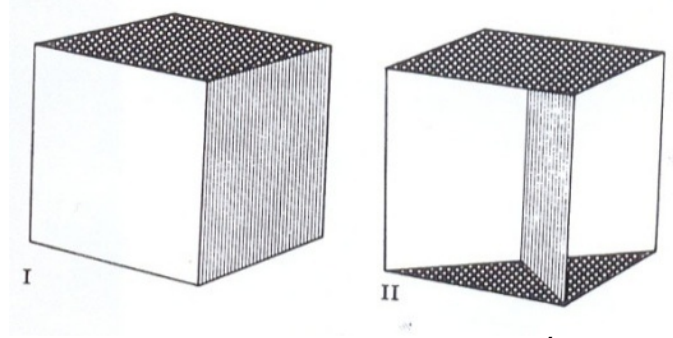
Resim 12.

Antoine Pevsner, *Torso*
(*Torso*), 1924-26

Heykel sanatında boşluğun/mekânın bu kullanımı Gabo'nun *Uzayda Oymak ve İnşa Etmek* adlı makalesinde şu şekilde açıklanmıştır: "Aynı objenin iki farklı şekilde temsil edilmesini gösteren iki küp, biri oymaya diğeri ise konstrüksiyona denk geliyor... İlki bir kütlenin hacmini temsil ediyor, ikincisi ise kütlenin var olduğu uzayın görsel halini [Resim 13]. Kütlenin hacmi ile uzayın hacmi, heykel açısından aynı şey değil. Aslında onlar iki farklı madde... Hem somut, hem de ölçülebilir.

Şu ana kadar heykeltıraşlar kütleyi tercih ettiler ve uzay gibi kütlenin çok önemli bir bileşenini ya ihmal ettiler ya da çok az ilgi gösterdiler. Uzay onları sadece hacimlerin içine yerleştirilebileceği ya da yansıtılabileceği bir nokta olarak ilgilendirdi. Uzayın kütleleri sarmalaması gerekiyordu. Biz uzayı tamamen farklı bir bakış açısından değerlendiriyoruz. Biz uzayı herhangi kapalı

hacimden kurtarılmış mutlak bir heykel ögesi olarak değerlendiriyoruz ve kendine özgü özellikleriyle içeriden betimliyoruz.”²¹



Resim 13. Naum Gabo, *Two Cubes (İki Küp)*

Gabo'nun ifadesinde, heykel kütselliğiyle değil, uzamsal ilişkileriyle tariflenmektedir. Uzamsal ilişkiler, heykel bileşenlerinin birinin diğerine olan konumlanışıyla oluşur, “bir çeşit evrensel hazne ya da matris olarak görülen uzayın *içinde* bulunur.”²² Rotterdam anıtında uzamsal ilişkileri aracılığıyla oluşan matrisi net olarak görmek mümkündür (Resim 14).

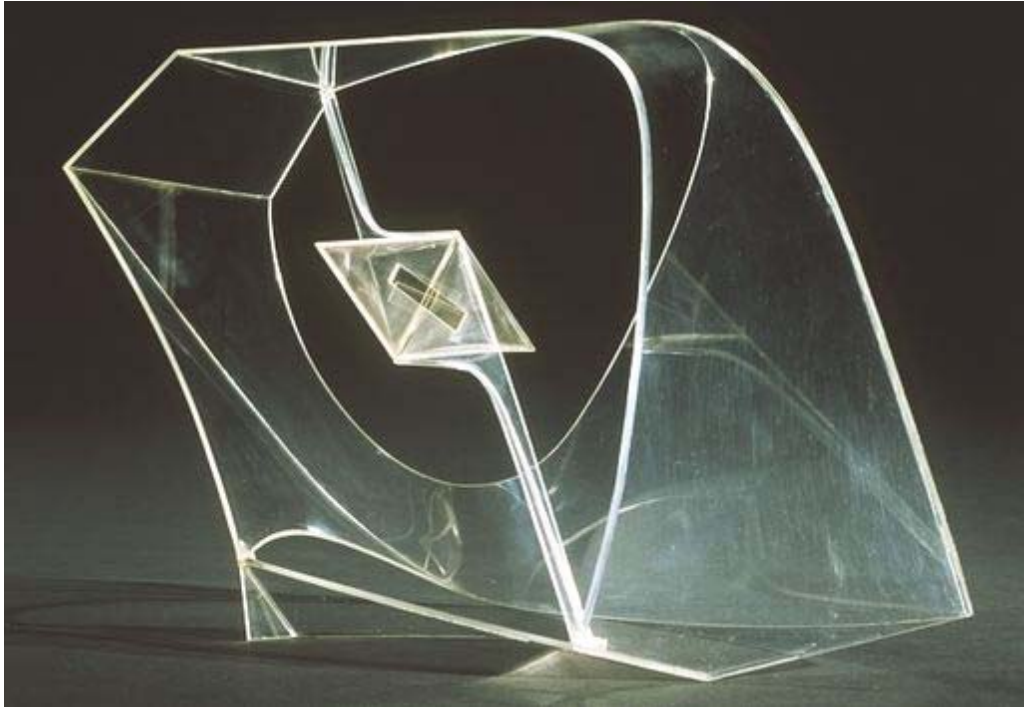


Resim 14. Naum Gabo, Rotterdam Anıtı, 1957

²¹Aktaran: George RICKEY, **Construktivism Origins and Evolution**, George Braziller Inc, 1995, s.26

²² Leonard Robert Rogers, **Sculpture**, Newyork, Oxford U.P., 1969, s. 30

“...Gabo'nun pleksiglas ve naylon, tel ya da metal plaka [sheet metal] yapılarından biri gibi olan bir heykel, kütle ya da katılık önerilerinin neredeyse tümünden yoksundur – hatta saydam bile olabilir – ve onun önemi plakaların ve tellerin uzayda hareket ettiği, üzerinde ilişkilendiği, sardığı yöntemde yatar. Malzeme bileşenleri esas olarak uzayı ifade etmek için vardır.”²³ (Resim 15)



Resim 15. Naum Gabo, *Construction in Space with Crystalline Centre* (Kristal Merkezli Uzay Konstruksiyonu), 1938-40

“Biçimin ve anlamın mükemmel bütünlüğünden oluşan Konstrüktivist ideal, heykelin yapısının bütünüyle dışa vurulmasına dayanıyordu. [...] Hiç bir şey saklanmayacaktı ve iç ile dış arasında hiç bir ayrım olmayacaktı. 1917'den 1922'ye kadar Konstrüktivistler'in ortak amacı, heykeli ağırlığından kurtarmak ve bu arada maddesel özellikleri de öne

²³ A.g.k., s. 26

çıkarak yoğunluk olmaksızın bir somutluğa ulaşmaktı.”²⁴ Ancak 1922’den itibaren Sovyet Rusya’da özgür düşünceye getirilen kısıtlamalar nedeniyle atölyeler kapatılmaya başlar. Sanatçılar ülkelerini terk etmek durumunda kalırlar. Bunun sonucunda akım Amerika ve Avrupa’da etkisini gösterir.



Resim 16. Giacometti, *The Palace At 4 A.M (Sabahın Dördünde Saray)*, 1932-33

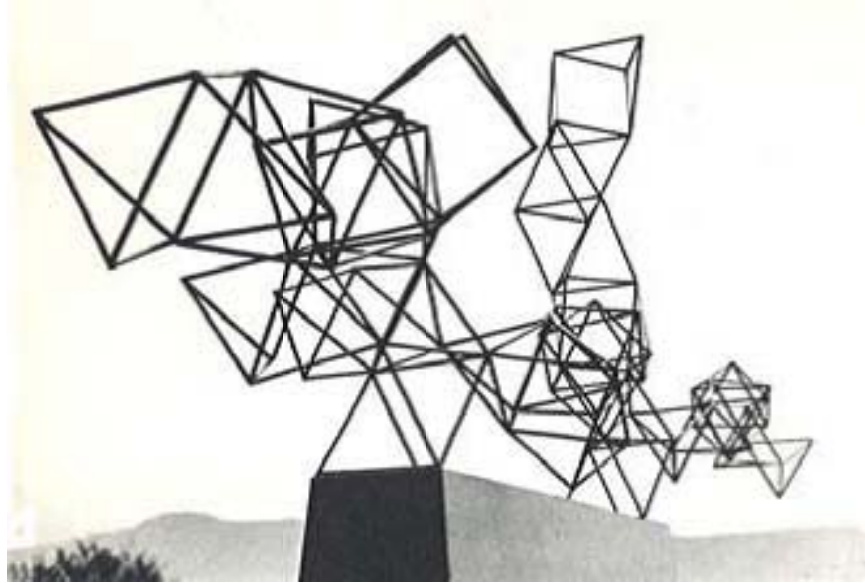
Konstrüktivizm “gerçek materyallerle gerçek boşlukta/mekânda”²⁵ sloganıyla heykel sanatında boşluğun ve uzamsal değerlerin en çok gözlemlendiği sanat akımlarından biridir. Yukarıda sayılan konstrüktivist

²⁴ Nigün Bilge, **Modern ve Soyut Heykelin Doğuşu 1900-1950**, İstanbul Boğaziçi Üniversitesi Matbaası, 2000, s.144

²⁵ Canan Beykal, “Konstrüktivizm”, **Sanat Sanat Dergisi**, Bahar 04,

http://www.felsefeekibi.com/sanat/sanatakimlari/sanat_akimlari_konstruktivizm.html

çalışmaların dışında boşluğun ve uzamsal ilişkilerin ön planda olduğu farklı pek çok örnek bulmak mümkündür. Örneğin Giacometti'nin (1901 – 1966) *The Palace At 4 A.M. (Sabahın Dördünde Saray)* adlı çalışması (Resim 16) gerçeküstü nitelikleri ön planda olsa da, açık forma örnek olabilecek bir mekân düzenlemesidir. Benzer şekilde Max Bill'in (1908–1994) *Construction of 30 Equal Elements (30 Eşit Öğeden Oluşan)* adlı heykeli (Resim 17), geometrik birimlerin tekrarından oluşan açık bir kompozisyon örneğidir. "Alexander Calder'in [1898 –1976] Mobile'leri mekânsal konstrüksiyonlardır [...] Nitekim Calder'in mobileleri deyince, akla bu hafif ve devamlı bir kıpırdama ile boşlukta hareket eden, ince tellerle bitişmiş, yaprağa, balığa benzer yassı hacimsiz biçimlerden oluşan konstrüksiyonlar gelir [Resim 18]. Calder'in *mekân kafesleri* dediği konstrüksiyonları da çevresi ile mekânsal ilişkiler kuran, ancak bununla varlığı belirlenen yapıtlardır."²⁶



Resim 17. Max Bill, *30 Equal Elements (30 Denk Eleman)*

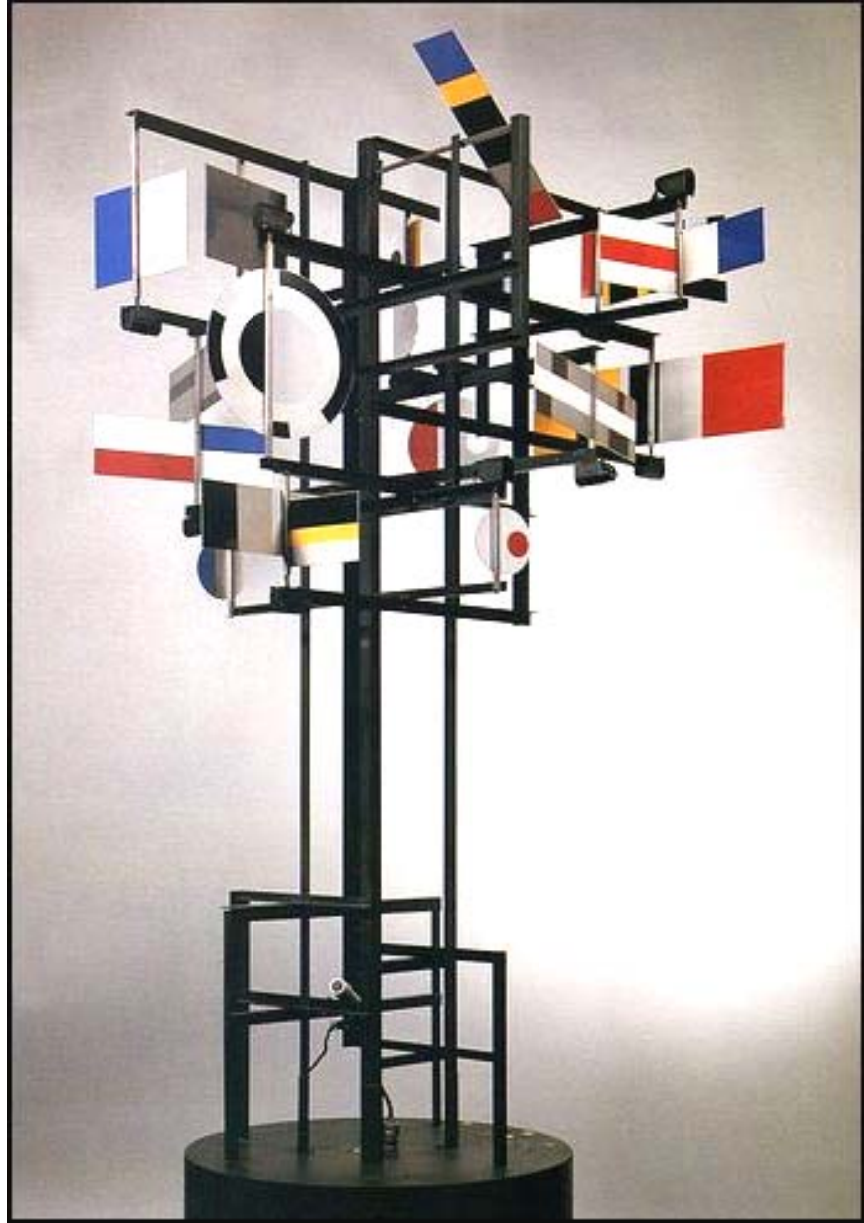
²⁶ Semra Ögel, **Çevresel Sanat**, Gümüşsuyu İstanbul Teknik Üniversitesi Matbaası, Mühendislik Mimarlık Yayınları:121, s.39



Resim 18. Alexander Calder, *Mobile*, 1941

Nicolas Schöffer (1912 —1992) ise ilk dönemlerinde konstrüktivist anlayıştan ve Gabo'dan etkilenerek heykeller üretmiş, mekânı kompozisyonun asal öğelerinden biri olarak yapıtlarında kullanmıştır. 1950'lerden itibaren mekânsal dinamik (spatio-dinamic) adını verdiği konstrüksiyonlarını yapmaya başlamıştır (Resim 19). "Mekânsal dinamik, plastik sanat yapıtının mekâna konstrüktif ve dinamik katılmasıdır. Geleneksel plastik (heykel) dışı kapalı yüzeyli küttedir. Mekânsal dinamik heykel ise minimum bir maddesel gövdeye sahiptir, mekâna açıktır, içine dahil eder onu, bir iskelet yapıdır denebilir. Bu temel iskeletin görevi, bir mekân kesitini çevirmek, yakalamaktır. Üzerine başka sistemler, yassı yüzeyler veya ince teller, şeffaf elemanlar uygulanır.

Konstrüksiyon içine yakaladığı çektığı mekâna dinamik ve enerjik olanaklar verir. Heykel havayla kaynaşmış şeffaf, her yana açık olur.”²⁷



Resim 19. Nicolas Schöffer, *Cysp 1*, 1956

²⁷ A.g.k., s.43



Resim 20. Julio Gonzalez, *Woman Combing Her Hair*

(*Saçını Tarayan Kadın*), 1930-1933

Gonzalez'in önemi ise 1930'lu yılların başlarında kaynak yöntemini heykele dâhil etmesinden kaynaklanmaktadır (Resim 20). Bu yöntemle Böylelikle demirin kaynatılarak birbirine eklenmesi sayesinde boşluğu gösteren açık kompozisyonlar rahatlıkla yapılabilmektedir. Gonzalez, "Yeni metotların yardımıyla uzayda düşünmek ve tasarlamak, bu uzaydan yararlanmak ve sanki

yeni elde edilmiş bir materyalle uğraşmış gibi onunla inşa etmek, işte yapmaya çalıştığım bu”²⁸ diyerek düşüncelerini özetlemişti. Gonzalez’in bu tutumu sonrasında “onu takip eden nesil tarafından geliştirildi ve endüstriyel malzemelerin sanat için uygun olduğu yönündeki Rus fikrini doğruladı.”²⁹



Resim 21. Antony Caro, *Early One Morning (Bir Sabah Erkenden)*, 1962

1960'lı yıllarda kaynak kullanımının heykelde sağladığı olanakların bilincinde olan diğer bir sanatçı Antony Caro idi. *Early One Morning* adlı yapıtında (Resim 21) heykel bileşenleri dikey ve yatay eksenle uzayı bölerek, Caro'nun bu bilincini sergilemektedir. “Benim sanatım birincil olarak doğayla

²⁸ George Rickey, **Konstruktivism Origins and Evolution**, George Braziller Inc, 1995, s. 57.

²⁹ A.g.k., s. 57.

ilgilidir; fiziksel kuvvetlerin üç boyutlu uzamdaki örüntüsüdür”³⁰ diyen Kenneth Snelson ise tensegrite yöntemiyle yapıtlarını gerçekleştirmekte, bu yöntemle heykeller çelik çubuklar birbirlerine dokunmadan çelik halatların birbirine uyguladığı gerilim sonucu ayakta durabilmektedirler. (Resim 22)



Resim 22. Kenneth Snelson, *Easy Landing*, 1977

³⁰ Kenneth Snelson, <http://birikinot.wordpress.com/2009/01/31/tensegrite/>

1.2 İÇ BOŞLUK

Bu bölümde, belli bir kütleliliği barındıran heykelin içerisindeki, bilinçli bir tavırla bırakılmış boşluklar irdelenecektir. Bu heykeller, boşlukta birim parçaların bir araya gelerek yapılanması sonucu oluşmaz; elemanların yapılanmasıyla oluşan bir örüntüden söz edemeyiz. Heykeli oluşturan boşluktaki bu örüntü değildir; onu kütleliliği oluşturur. Boşluk bu heykellerde kütleyle nefes aldırın açıklıklar olarak işlev görür ve heykelin bütünü içinde en az dolu alan kadar heykelin anlatımını tanımlayan bir varoluş olarak karşımıza çıkar.

“Temel bileşen hacimlerin [actual component volumes] kütlelerinin içinin boşaltılması ve içerisinde boşlukların yaratılması, uzayın, belki de heykelin katılığının [solidty] delinip geçilmesi ve açılması için üretildiği bir yoldur. Bu, geçmişin heykelinde çokça kullanılmış bir yol değildir”³¹ Bu heykellerin büyük kısmında boşluk bir biçim olarak düşünülmemiş, daha çok figürlerin birim parçaları arasında kalan boş alanlar olarak nitelendirilmiştir. Moore, Hepworth, Archipenko ve Arp gibi modern dönem sanatçıların yapıtlarında ise boşluk bir biçim olarak karşımıza çıkar ve katı/dolu alanlar ile bütünlük oluşturur. “Archipenko, Arp, Lipchitz, Hepworth ve Moore’u da içeren pek çok modern heykeltıraşın işinde katılar ve boşluklar üzerinde eşit derecede düşünülmüş ve o denli birbirlerine bağlı hale gelmiştir ki onları ayrı ayrı tartışmak imkânsızdır. Bir katılar strüktürünün [structure of solids] içine oturtulan iç uzay [inner space] ve heykeli çevreleyen bir dış uzay [outer space] fikri artık uygulanmamaktadır; kompozisyonun uzay tarafından eksiksiz delinişi ve katılarla boşlukların samimi birliği bunu anlamsız hale getirmiştir. Geçmişte, Yeni İrlanda’daki Malanggan yontuları gibi tasarımlarında bir öge olarak gerçekten pozitif bir uzay farkındalığını gösteren heykeller olagelmiştir; fakat

³¹ Leonard Robert Rogers, **Sculpture**, Newyork, Oxford U.P., 1969, s.77

Yirminci Yüzyıl'dan önce hiçbir zaman heykeldeki uzay ve kütlenin birliğinden bu denli maksatlı ve layıkıyla faydalanılmamıştır.”³²



Resim 23.
Malangan Heykeli, *Totok*

Moore'un pek çok heykelinde boşluğun heykel açısından oldukça faal bir işleve sahip olduğunu gözlemlemek mümkündür. “Henry Moore'un işi hakkında herkesin bildiği şeylerden biri, deliklerin bu işlerin bir özelliği olduğudur ve kesinlikle doğrudur ki Moore'un katılar ve uzaylar arasındaki olası ilişkilere dair keşfi, tüm diğer heykeltıraşlarınkinden daha eksiksiz olagelmıştır. Uzamsal heykelin gelişiminde Moore'dan çok daha ileri gitmiş Yirminci Yüzyıl heykeltıraşları vardır fakat onlar bunu heykelin esasen bir katı form sanatı

³² A.g.k., s.79, 80

olduğu fikrini bırakarak yapmışlardır. Moore heykelin bu geleneksel algılanma biçimini asla terk etmemiştir ve onun işlerinin uzamsal nitelikleri, asla heykelin kütesinin – ona katı formların bir kompozisyonu olarak itibar etmeyi durdurduğumuz noktaya kadar – azalması vasıtasıyla temin edilmemiştir.”³³



Resim 24. Henry Moore, Recumbent Woman (Yaslanmış Kadın), 1938

Moore "Delikler daha ilk başlangıcında heykele olan ve malzemeye olan sevgimin sonucudur. Daha ilk heykellerimde anladım ki her şeyi bir blok halinde sıkıştırmak, tek bir üniteye sığdırmak yaşama benzemiyor; nefes almaya gereksinim vardı. Bir deliğin de biçimi vardır, delik biçimsizlik demek değil, kütle ile karşıtlık yapıyor, bu benim için estetik bir sorun olmuştur." ³⁴ diyerek boşluğun kendisi için önemini anlatmıştır. Moore'un boşluğa olan bu ilgisini, *Recumbent Woman (Yaslanmış Kadın)* (Resim 24). adlı heykelinde gözlemlemek mümkündür. *Uçlu Oval* (Resim 25) adlı heykelinde

³³ A.g.k., s.80

³⁴ Önder Şenyapılı, **Otuz bin Yıl Öncesinden Heykel**, Ankara, ODTÜ Geliştirme Vakfı Yayıncılık, 2003 (1. Baskı), s. 65

ise sanatçı, belirgin bir kütle üzerinde boşluk açarak kütleli uzayın delip geçtiği bir yapıya dönüştürmüştü; ayrıca, boşluk ekseninde kütleli uzatarak giderek sivrileştirilmiş, böylece boşluğu kütleli delmiş ve boşluk içerisinde heykelin doluluğunun ve ağırlığının devamını sağlamıştır (Resim 25). Heykel iç boşlukla, boşluğun üzerinde yırtıcı, delip geçici bir etki gücüne sahip olan kütle uzantıları (uçlar) aracılığıyla iletişime geçmiştir. Zaten heykelin adındaki, *uç* kelimesiyle karşılanan *point* ifadesi, *sivri uç* ile beraber *vurgu*, *işaret edilen konu* anlamlarına da gelmektedir. Ve bu durumu, heykelin işaret ettiği yerin, başka bir deyişle heykelin odak noktasının bu uçlar olduğunu ima eden bir gönderme olarak okumak da mümkündür. Şüphesiz, uçların taşıdığı bu vurgunun yaratılması, boşluk üzerinde –yani boşluğu delerek- sivriliyor olmasıyla olanaklı hale gelmiştir.



Resim 25. Henry Moore, *Oval with Points (Uçlu Oval)*, (1968-1970)



Resim 26. Henry Moore, *Helmet Head No. 1 (Miğfer Baş No. 1)*, 1950

Moore'un heykeli, boşlukla doluluğun iletişim biçimlerini farklı yönlerden incelemekten geri durmamıştır. Moore deliklerin heykellerinin oluşumunda önemli bir yer tuttuğunu belirtirken, çalışmalarında boşluğun imkân tanıdığı unsurlar arası iletişim biçimlerinin olanaklarını sorgular gibidir. Bu ilişki, kütlelerin iç içeliği ya da bir kütlenin başka bir kütleyle çevrelendiği içindelik-dışındalık ilişkisidir: "Moore [...] miğfer motifini *başka şeylerin içerisinde olan şeylerin bir kaydı* olarak belirtmiştir. *Miğfer Baş No. 1*'de, koruyucu miğfer, burun ve ağız içererek bir yüz ima eden ayrı bir bronz formun etrafını çevirmiştir [enclose]."³⁵ İç boşluk böylece, kütleler arasında bir hiyerarşi ya da *koruyuculuk* etkisi yaratan bir unsur olarak kullanılmıştır (Resim 26). Zira İkinci Dünya

³⁵ <http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/livinghistory/html/moore.shtm>

Savaşın ilham kaynağı olduğu miğfer serisi, hem bir kalkan ya da maskenin, hem de çocuğuna sarılan bir annenin koruyuculuğuna göndermede bulunur. Bu durumda iç boşluk, yapıtta, *koruyan* ve *korunanı*, çevreleyen ve çevrelenen ya da dışarıdaki ve içerideki ikiliğiyle sunmaya –yahut gerçekleştirilmeye- olanak sağlayan bir öge olarak kullanılmıştır.



Resim 27. Barbara Hepworth,
Two Figures (İki Figür), 1954



Resim 28. Barbara Hepworth,
Two Figures (İki Figür), 1964

Henry Moore'un boşluğu kullanımına benzer bir tutum Barbara Hepworth'te de görülür. Hepworth'ün çalışmalarında, heykelin formel doğasında bulunan yoğun bir kütesellik söz konusudur. Rogers'a göre "Tekil hacimlerdeki

iç uzayların [interior spaces] imkânlarını tüm diğerlerinden daha fazla kullanan heykeltıraş Barbara Hepworth'tür. O en az dış şekiller kadar dikkatle düşünülmüş oyuklar ve delikler yaratarak heykelinin iç kısmını açmıştır.”³⁶ “Yalın hacimli yapılarda iç boşlukların olanaklarını diğer sanatçılardan çok daha (Resim 27, Resim 28)



Resim 29. Barbara Hepworth, *Oval Sculpture (Oval Heykel)*, 1943

Hepworth'ün işlerinde iç boşluk, heykeli tanımlayan önemli bir unsur olarak karşımıza çıkar (Resim 29). Heykellerin içerisinde konumlanan boş hacimler, sıklıkla yüzeyden farklı bir dokuya sahiptir ve farklı bir biçimsel varlık sergiler. Onun işlerini, yalın kütesel hacimlerin içerisinde, oyma yoluyla gerçekleştirilen devinimler olarak görmek mümkündür. Yapıtları tıpkı insan bedeni gibi belli bir örgensellik niteliği taşır halde biçimlenir; iç boşluk içerisinde

³⁶ Leonard Robert Rogers, *Sculpture*, Newyork, Oxford U.P., 1969, s. 74, 77

sanatçı tarafından gerçekleştirilen eylem, heykelin kütlesinin organlarıymışçasına kütleye hayat verir. Göz, yalın kütlelerin yüzeyini algılanması kolay bir biçim olarak tanımlarken, odak noktası, heykelin içerisindeki boşlukta şekillenen yapının ortaya çıkardığı devinimdir. Boşluk net bir kütle içerisinde, çeşitli oluşumların tanımlanmasıyla, strüktürel heykelin boşluğu kullanım biçiminden ayrılır. Yine de çizgisel ve düzlemsel elemanların, hacmin boşlukla belirlenmesi anlayışıyla kullanıldığı heykellere benzer şekilde, boşluk heykelin yapılışında çok açık bir varoluş olarak hissedilir. Yüzeyler uzaydan tümüyle yalıtılmış değildir; heykelin kütleli formunu çevreleyen uzay, bu formun içerisinde oluşturulmuş boşluklarla, yani içsel yapısını çevreleyen uzayla fark edilir bir irtibat halindedir.



Resim 30. Alexander Archipenko, *Modeling of Light (Işığın Modelajı)*, 1947

Alexander Archipenko'nun 1947 tarihli *Işığın Modelajı* adlı yapıtında da, boşluğa dair benzer bir algı söz konusudur (Resim 30). Bu yapıtta sanatçının kütle olarak ortaya koyduğu kapalı form, kendi içerisinde boşluğa imkân tanır ve bu boşluğu ayrı bir *negatif kütle* olarak izleyiciye hissettirir. Boşluk heykelde adeta tüm hacimsel egemenliğine rağmen, kapalı formlarla örtülmüş ve dışarıyla olan bağı, bir düzlem içerisinde ortadan kaldırılmıştır. Bu yapıttan hareketle, boşluğun, heykelin net bir kütle olarak ortaya çıkmasında önemli bir yere sahip olduğu çıkarsamasında bulunmak yanlış olmaz. Bu sayede, iç boşluk unsurunu içeren kütleli yapıtlarda, yapıtların katılık ve kütlelilik etkisinin boşluk aracılığıyla pekiştirildiği söylenebilir.



Resim 31. Jean Arp, *Star (Yıldız)*, 1939-1960

Jean Arp'ın biyomorfik yapıtlarında da iç boşluğun yapıtta belirleyici bir rol tuttuğunu gözlemlemek mümkündür. Sanatçının doğadan ve biyolojik varlıklardan faydalanan görme biçimi, *Yıldız*'da olduğu gibi organik amorf formları (Resim 31) ya da *Blattinitiale* ve *Sinuuous Simplicity (Kavisli*

Basitlik'te olduğu gibi, düzlemlenmiş, belirli bir kütleden dilimlenerek elde edilmiş izlenimi veren yüzeyleri (Resim 32, Resim 33) ortaya çıkarır. Bu iki form türünün ilkinde iç boşluk, kütleli yapıtın organik yapısında, kütleli kendi kendine gelişimi esnasında ortaya çıkmış gibidir. Doğaldır ve kütleli, kütleli barındırdığı ağırlık hissine rağmen hafiflik etkisi yaratır. Kütleli doluluk sekteye uğramıştır: Boşluk kendi varlığını ortaya koyarcasına yapıta müdahale etmiş ve yapıtın olması gerektiği gerçek organik görünümü yapıta vermiştir. İkinci form türünde ise iç boşluk hem kıvrımlı hem de doğrusal konturlar içerir. Denebilir ki Arp, bu biyomorfik işlerinde organik bir varlık vücuda getirmiş, izleyiciye bu varlığın içerisinde bulunan dolambaçlı, yumrusal, kütleli kesiti ekseninde kendiliğinden dolanan, amorf boşlukları gösterebilmek için bir dilim olarak onu kaide üzerine yerleştirmiştir.



Resim 32. Jean Arp, *Blattinitiale*, 1960



Resim 33. Jean Arp, *Sinuous Simplicity (Kavisli Basitlik)*, 1960

İç boşlukla heykelin yapısının girdiği ilişki biçimleri, aynı zamanda, belirli yapıtlarda heykelin dinamiğine dikkat çeken kuvvetli bir vurgu da yaratır.

Fletcher Benton'un 1976 tarihli *Dynamic Rhythms Orange (Phase III)* (Dinamik Ritimler Turuncu) (Faz III) adlı heykelinde bu vurguyu görmek mümkündür (Resim 34). Bu yapıtta heykelin kesitli fakat oldukça ağır görünen kütlede, ortada simetrik bir biçimde konumlanmış boşluklar bulunur. Bu boşluklar, heykelin kaideye çaprazlamasına yerleştirilmesi ve iki parçanın kesit eksenine dik olarak temel kütlede dışına çıkmasıyla, heykelin kendiliğinden devinime başlamasına olanak sağlayacak bir gizilgüç barındırdığı etkisini hissettirir. Heykel devinimsel değildir, fakat heykel unsurlarının sunduğu etki, izleyiciye kütlede bünyesinde kuvvetli bir hareket ettirici gücün var olduğunu duyumsatır. Boşluğun, *tümel bir varlık olarak heykelin* kendiliğinde bir dinamizm taşıdığını hissettirdiği bu izlenimle beraber; heykelin bir bütünü parçası olduğuna dair ikinci bir izlenimden de söz edilmelidir: Yine boşluklar ve çıkıntılar, bu sefer heykelin başka parçalarla birleşmesini sağlayarak onu kinetik bir mekanizmaya dahil edecek gibidir. Bu durumda boşluklar, heykelin içerisinde formel ve konumsal düzenliliğinden referansla, başka çıkıntıların içine gireceği bir nitelik arz eder. Bu etkinin sonucu olarak, *tikel bir varlık olarak heykelin* varlığından bahsetmek mümkün hale gelir. Kısaca Benton'un yapıtı hem bir bütün olarak tümel bir varoluşa, hem de bir bütüne dahil edilmeyi bekleyen bir parça olarak tikel bir varoluş potansiyeline sahip olmakla beraber, devinimi sağlayan bir artı ve eksi güç, bir saat zembereğinde olduğu gibi dolma ve boşalma, veya bir sarkaçta olduğu gibi ağırlık (maksimum potansiyel, minimum hareket) ve hafiflik (maksimum hareket, minimum potansiyel) zıtlığıyla özdeş olarak, simetrik bir *boşluk ve doluluk zıtlığı* ortaya koyar. İç boşlukların heykele bu şekilde yerleştirilmesiyle dinamik ritimler, yani heykelin mekanik ve simetrik hareket etkisi sağlanmış olur.



Resim 34. Fletcher Benton, Dynamic Rhythms Orange (Phase III)
(Dinamik Ritimler Turuncu (Faz III)), 1976

1.3 MEKAN BAĞLANTILI ÜRETİMLER

Heykel-Boşluk ilişkisini bu bölüme kadar (ing. Space) modernist bir çizgide inceledik. Temelde özne-nesne karşıtlığına dayanan modernist tavır içinde boşluk, gerek heykelin kütesellikten arınarak birim elemanların içinde yapılandığı bir alanda, gerekse kütenin içinde yer alan, kütleyle nefes aldırın,

dolu-boş alanların birlikteliğine dayalı kompozisyonlarda olsun seyirciyle aynı düzlemi paylaşmadı. Boşluk, uzamsal ilişkilerin meydana geldiği bir örüntü, ya da kütleye nefes aldırın delikler/ açıklıklar olarak işlev görüyordu. Seyircinin ise bu aşamada heykelin oluşum sürecine aktif bir payı yoktu; heykele dışarıdan bakan bir özne olarak, boşluğa da dışarıdan bakıyordu. Bu boşluğun içerisine giremiyor, onu sadece seyrediyordu. Modernliğin tartışıldığı ve giderek ayrıştığı 1960'lı yıllara gelindiğinde ise Amerika çıkışlı bir akım olan Minimalizm, seyircinin sanat yapıtı karşısındaki tavrını kökten bir şekilde değiştirmeye başladı. Bunu üretilen nesnelere mekânla olan ilişkilerini düzenleyerek ve seyircinin bu mekâna aktif olarak katılımını sağlayarak gerçekleştirdi. Artık uzamsal bir tavırla inşa edilmiş bile olsa tek başına bir heykelden ya da heykelin iç boşluklarından bahsetmek mümkün değildi. Yapıt, içerisinde barındırdığı nesnelere beraber mekânın kendisiydi. Bu düşünceyle nesne, mekânın fiziksel boşluğuna ekleniyor ve yerleştirme sanatına giden sürecin önemli bir aşamasını oluşturuyordu.

Yerleştirmenin “görsel sanatlardaki genel kullanımı, anlam ve algı düzleminde birbirleriyle ve içinde buldukları mekânla ilişkili nesnelere bir arada sergilenmesidir.”³⁷ 1970'li yıllarda bu anlamda işler üreten sanatçıların hepsi minimalist kökenli değildi; pop başlığı altına giren bir takım çalışmalar da enstalasyon niteliği taşıyordu. Ancak mekânın kullanımı bu iki akımda bir takım farklılıklar içermekteydi. Minimalist tavırdaki mekânın fiziksel gerçekliği ve bu gerçekliğin yapıt üzerinde biçimsel/kurgusal etkisi gözlemlenmekteydi. Pop kaynaklı üretimlerde ise mekân, mesajın aktarıldığı bir zemin olarak işlev görüyor, fizikselliğiyle değil, çevre oluşturmasıyla varlığını sürdürüyordu.

Minimalizm ve Pop çıkışlı yerleştirmelerin dışında mekân bağlantılı farklı üretimler de söz konusudur. Bu çalışmalar; Minimalizm'in başlattığı süreç doğrultusunda, Minimalizm'in salt biçimciliğine bir tepki olarak

³⁷ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 3. Cilt, YEM Yayın,1997,s.1939

gelişmişti. Bu yaklaşımlar içersinde, yeryüzünü mekan olarak kullanan tavrıyla Land Art'ı (Yeryüzü Sanatı) saymak mümkündür. "Dolayısıyla artık mekân sınırsızdır, her yerdir, dünyadır ve sanatçı düşüncelerini gerçekleştirebilmek için her türlü nesneyi-mekânı, hatta dünyayı-doğayı kullanabilmektedir."³⁸

1.3.1 FİZİKSEL VARLIĞI AÇISINDAN MEKÂN

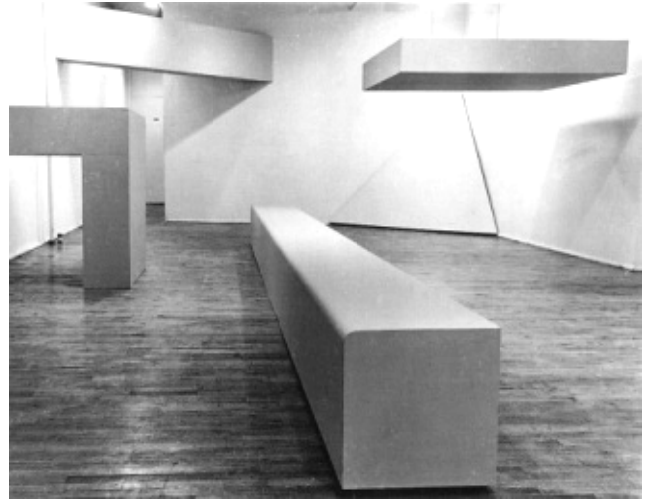
Mekânın fiziksel varlığını sanat yapıtının bir ögesi olarak ele almak Yirminci Yüzyıl'ın ikinci yarısında ortaya çıkan bir eğilimdir. Bu eğilimin ortaya çıkışında Minimalizm'in önemli bir payı vardır. Minimalistler ürettiği nesnelere ile mekânın fiziksel varlığını bir bütün olarak algılamıştı. Bu bir anlamda Konstrüktivist yaklaşım içersinde uzamsal bir tavırla inşa edilmiş bir heykelin bileşenlerini (tel, demir çubuk, pleksiglas), boşluğu gözeterek kurmasına benziyordu. Ama arada bir farkla: Georges Vantongerloo'nun (1886-1965) yapıtı sadece kendi inşasının yer aldığı boşlukta konumlanmıştı (Resim 35). Mekânı kapsamıyor, seyirciyle arasında belli bir mesafeyi koruyordu. Ama minimalist bir çalışmanın, örneğin Robert Morris'in (1931-) birimleri mekânın içersine dağılmış olarak duruyor, bu mekânın içersinde seyirci kendi fiziksel varlığıyla yer alabiliyor, böylece yapıt izleyicinin algısıyla bütünleniyordu (Resim 36). Modernist eleştirmen Michael Fried (1939-) *Sanat ve Nesnellik* (1967) adlı

³⁸ Ayşe Sibel Kedik, "Heykelin Temsiliyeti ve Mekanla Olan İlişkisi Açısından Değişen Özne-Nesne İlişkisi Bağlamında "Minimal Heykel"e Bir Bakış", **Türkiye'de Sanat**, Sayı 29, İstanbul, 1997

makalesinde “Önceden, yapıtın içeriği ve anlamı kati olarak yapıtın kendiyile sınırlıyken, bu tür yapıtlarda izleyicinin deneyimlediği, nesnenin belli bir durum içindeki varlığıdır ki bu, o durumun gereği izleyiciyi de kapsar”³⁹ cümlesiyle bu durumu olumsuzluyordu. Oysa ki 1960 sonrasında, Minimalizm’in başını çektiği postmodern süreçte tüm üretimler tam da bu olumsuzlama üzerine kuruluydu.⁴⁰



Resim 35.
Georges Vantongerloo



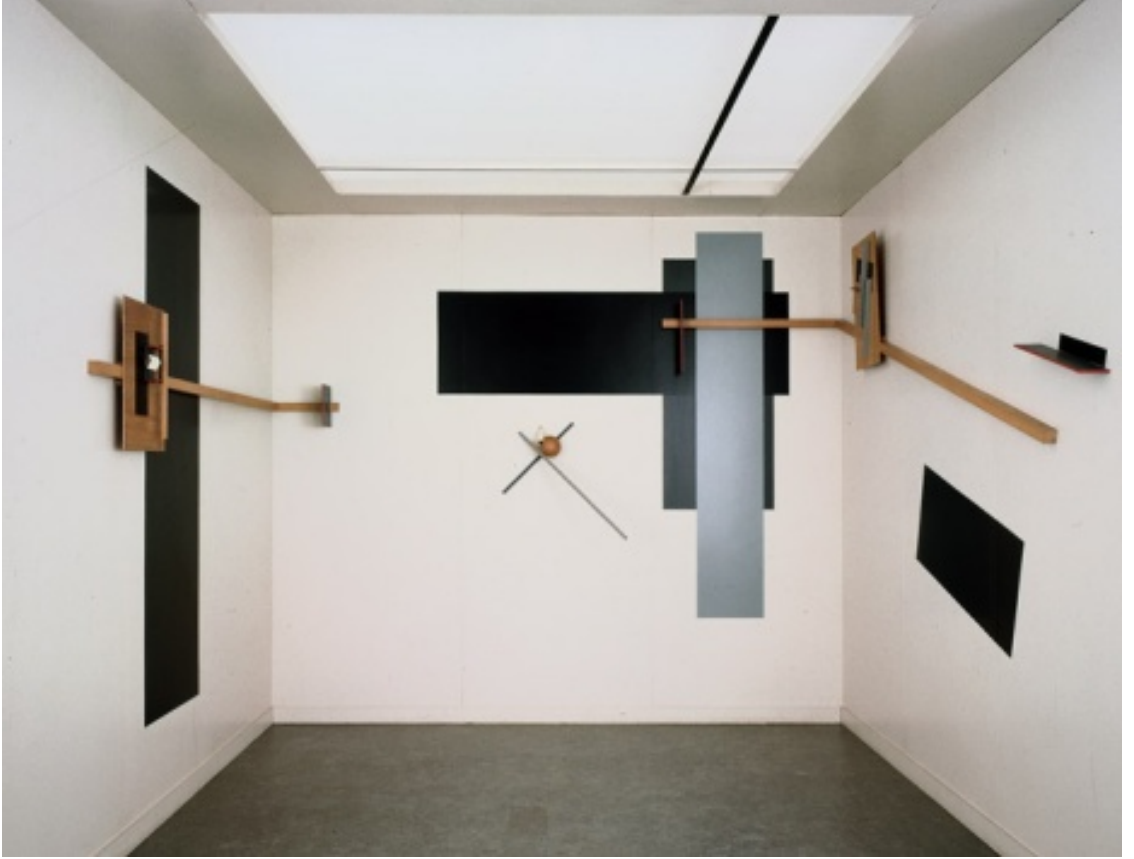
Resim 36.
R. Morris, Green Gallery Yerleştirmesi, 1964

Mekânın fiziksel varlığını sanat yapıtıyla beraber ele almak Yirminci Yüzyıl'ın başında, erken dönemlerde ilk örneklerini vermişti. Bu örnekler arasında El Lissitzky'nin *Prounen Raum* (Resim 37) ve Kurt Schwitters'in *Merzbau*'sunu (Resim 38) saymak mümkündür. “Her iki sanatçı da, yapıtın sınırlarını aşarak içinde buldukları mekâna doğru taşan yeni kavramlar

³⁹ Brian O'Doherty, **Beyaz Küpün İçinde Galeri Mekanının İdeolojisi**, Türkçesi: Ahu Antmen, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2010, s.17

⁴⁰ Bu konu hakkında ayrıntılı bilgi için bakınız: Brian O'Doherty, **Beyaz Küpün İçinde Galeri Mekanının İdeolojisi**, Türkçesi: Ahu Antmen, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2010, s.17

önermekteydiler. Mekân bir parametreye, sanatı etkileyen bir faktöre dönüşmüştü.”⁴¹



Resim 37. El Lissitzky, *Prounen Raum* (*Prounen Odası*), 1923

⁴¹ Marcus Graf, *Uzay İstilacıları: Çağdaş Görsel Sanatlarda Mekanın Yokoluşu, İzinsiz Gösteri*
http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi157/marcus_157.html



Resim 38. Kurt Schwitters, *Merzbau*, 1933

Tüm bu yapıtların gösterdiği bir şey vardı. Boşluğun işlevi değişiyordu: Artık yapıttaki boşluktan/mekândan değil, boşluk/mekân içerisinde, mekânla bağlantılı bir üretimden bahsedilmekteydi. Mekâna dair bu yaklaşım Minimalizm'in, resim ve heykele ait olan sorunları potasında eritip, yeni plastik bir dil oluşturmasından kaynaklanmaktaydı. Bu dilin şekillenmesinde önce Frank Stella'nın (1936-) *Şekilli Tuvaller'i* (Resim 39), ardından Donald Judd'un (1928 - 1994) *Spesifik Nesne'si* (Resim 40) etkili oldu. *Spesifik Nesne* Donald

Judd (1928-1994) tarafından, Minimalist işleri resim ve heykelden ayırarak, üretilen nesnelerin tanımlanması için kullanılan bir kelimeydi.



Resim 39.

Frank Stella, Chocorua IV, 1966



Resim 40.

Donald Judd, Untitled, 1969

Spesifik nesne resimsel ilüzyonu aşmak ve “gerçek mekânda gerçek nesne”⁴² sergilemek düşüncesinden doğmuştu. Böylece resim geleneksel biçiminin sınırlarından kurtularak duvara asılan düz bir yüz olmaktan çıkıyor, fiziki olarak bir varlık haline geliyordu. Boya ve kompozisyon öğeleriyle mekân duygusu yaratmaya gerek kalmadan gerçek mekân içerisinde

⁴² Ahu Antmen, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2008, s.287

yer alabiliyor, seyirciyle aynı düzlemi paylaşıyordu. Bu birimler arasında herhangi bir hiyerarşi ya da merkezi nokta yoktu. Simetrik ve aynı öğelerin devamından oluşmuştu. Böylece tek bir noktaya odaklanılmadan ardışık birimlerle mekân bir bütün olarak algılanıyordu. Sonraki yıllarda Judd'un spesifik nesnelere duvardan inerek tüm mekâna yayılmaya başladı. (Resim 41)



Resim 41. Donald Judd, *100 Untitled Works In Mill Aluminum*
(*Alüminyum Atölyede 100 İsimli Çalışma*), 1982-86

Tekrarlanan simetrik öğelerin yarattığı bütüncül algı dışında mekânın fiziksel varlığını farklı şekillerde kullanmak da mümkündür. Robert Morris birimlerini dağınık bir şekilde mekâna yerleştiriyor, bu elemanların mekân ve izleyiciyle ilişkilerini gözetiyordu. (Resim 42)



Resim 42. Robert Morris, *Cloud (Bulut)*, 1962

“Obje ve izleyicinin koşulları arasındaki ilişkiye duyulan bu ilgi, kısmen, Morris’in (ve başka bazı sanatçıların) Maurice Merleau-Ponty’nin yazılarına ve özellikle de *Algının Fenomenolojisi*’ne [1945] duyduğu ilgiden kaynaklanıyordu.”⁴³ Başyapıtlarından biri sayılan *Algının Fenomenolojisi*’nde Merleau-Ponty, fenomenolojiye farklı bir bakış getirerek, algının tüm edimlerden önce geldiğini savunur ve Descartes kökenli Kartezyen geleneğin özne-nesne veya zihin-beden ayırımına şiddetle karşı çıkar. Kartezyen geleneğin bu ikililiği modernizmde, seyirci ve sanat yapıtının birbirleri karşısında konumlanmasıyla

⁴³ David Batchelor, **Movement in Modern Art – Minimalism**, London, Tate Gallery Publishing, 1997, s. 24

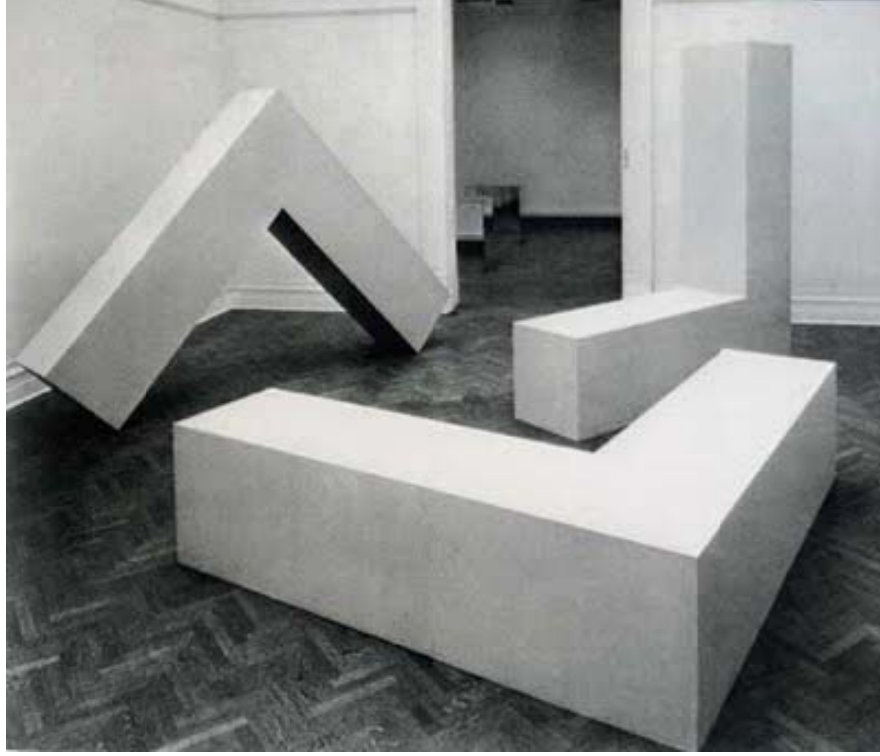
sonuçlanmıştı. Seyirci, yapıtı sadece dışarıdan izliyordu. Oysa Merleau-Ponty bu dikotomiye tümleyerek özne ile nesneyi, zihin ile bedeni birleştirir ve algıya verdiği öncelikle *dışarıdan izlemek* yerine *deneyimlemeyi* önerir. Deneyimlemeyi de fiziki varlığımızla/ bedenimizle gerçekleştirebileceğimizi söyler. “Onun fenomenolojisinin en özgün yönlerinden biri, bedenin algılanan dünyadaki rolüyle ilgili teorisidir. Merleau-Ponty’ye göre algının pek çok özelliği fiziki cisimleşmemizin bir sonucu olarak ortaya çıkar. Söz gelimi, mekân algımız bedensel varoluşumuz tarafından koşullanır.”⁴⁴ Merleau-Ponty’nin bu önerisi minimalistlerin özne ile nesneyi buluşturan tavrında yankılanmıştı. “Minimalist sanatın ana filozofu olarak belirtilen Merleau-Ponty’nin, bu sanatçıların çoğunun düşüncelerine kuramsal odaklar sağladığı ileri sürülüyordu. Merleau-Ponty’yi takip eden nesne ve sanat eserlerine, konumlandırma ve görme olasılıklarından yalıtılmış, bilinebilen, değişmeyen şeyler olarak değil; Rosalind Krauss’tan alıntıyla, ‘sürekli olarak, yerleştirildiği görüş açısının tarifine bağlı olan’ şeyler olarak bakılmıştır.”⁴⁵ Robert Morris’in *L-Beams (L Kirişleri)* (Resim 43) adlı yapıtında bu durumu gözlemlemek mümkündür. *L-Beams (L Kirişleri)* biçim ve boyut olarak birbirinin aynısı üç adet L şeklinde kirişten meydana gelmişti. Yine de bütün özdeşliklerine rağmen bu üç form, yerleştirilme şekillerinden dolayı farklı algılanıyordu.

Mekâna dağıtılmış modüllerden oluşan bu yapıtlarda farklı bir düşünce daha vardı: “Modül düşüncesinde örtük olan, değişken yapılandırma olasılığıdır. Birimlerin bir yere sabitlenmektense basit bir şekilde konumlandırıldığı bir çalışma, beraberinde, bunların tekrar konumlandırılabilmesi düşüncesini de getirir.”⁴⁶

⁴⁴ Ahmet Cevizci, **Felsefe Sözlüğü**, İstanbul, Paradigma Yayıncılık, 2005 (6. Baskı), s.1156

⁴⁵ David Batchelor, a.g.k., s.24

⁴⁶ David Batchelor, a.g.k., s.40



Resim 43. Robert Morris, *L Beams (L Kirişleri)*, 1965

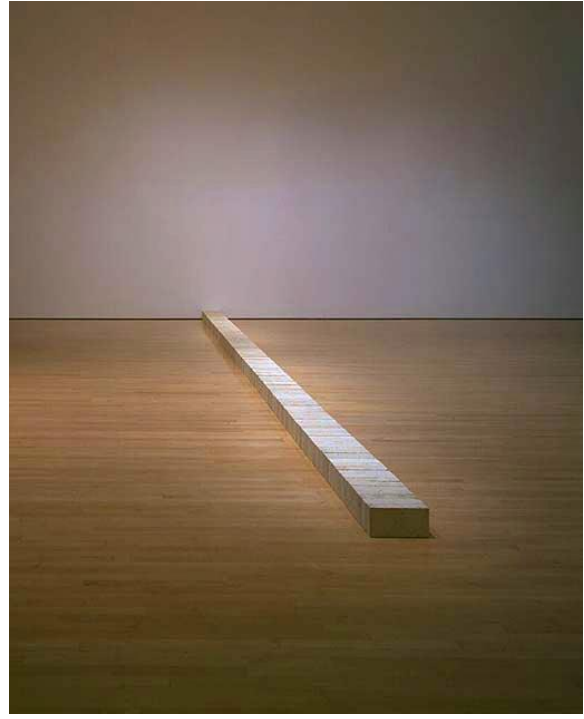


Resim 44. Carl Andre *Crib, Coin, Compound*, 1965

Morris'in bu tavrına karşılık Carl Andre nesne, mekân ve izleyici arasındaki ilişkilere dair daha farklı öneriler getirmekte ve "New York, Tibor de Nagy Galerisi'nde sergilenen *Crib, Coin, Compound* adlı yapıtları bunu ortaya koymaktadır. (Resim 44) Anıtsal boyutta demir kirişlerden oluşan bu üç dev konstrüksiyon, çevre mekânı küçültüp sıkıştırarak seyirciyle doğrudan bir biçim ilişkisi kurar. Andre zamanla çalışmalarının yüksekliğini azaltarak bir *yer heykeli* geliştirmiştir. Bu yapıtında bir dizi düz plak yere basitçe sıralanır, burada heykel artık mekânı sıkıştırmaz ama bölmeden mekânda bir değişim yaratır."⁴⁷ Andre tarafında "Brancusi'nin [Resim 45] yere yatırılmış *Endless Column*'una"⁴⁸ benzetilen *Lever* (Resim 46) yer heykeli çalışmalarının ilk örneklerindedir.



Resim 45. Brancusi, *Endless Column* (*Sonsuz Sütun*), 1937

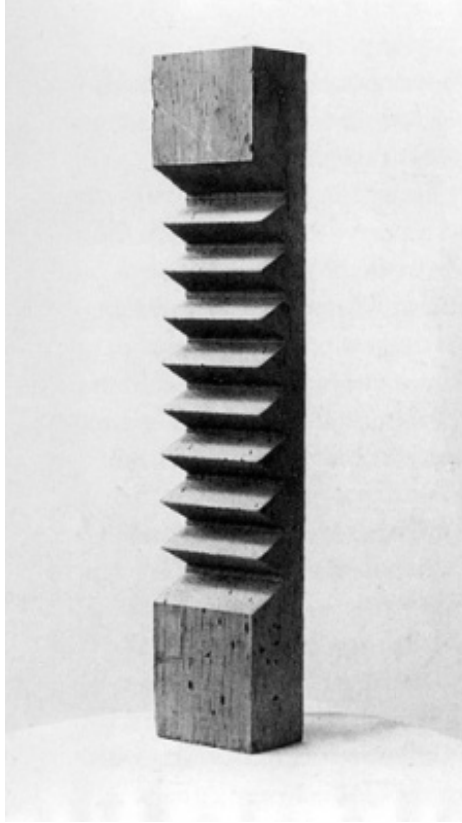


Resim 46. Andre, *Lever (Kaldıraç)*, 1966

⁴⁷ Semra Germaner **1960 Sonrası Sanat**, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 1997 (1.Basım), s.43

⁴⁸ David Batchelor, **Movement in Modern Art – Minimalism**, London, Tate Gallery Publishing, 1997, s.57

Brancusi, Carl Andre için önemli bir sanatçıydı. Brancusi'nin "tekrarlanan standart birimlerin doğrusal kurulumuna dayalı çalışmaları"⁴⁹ Andre'nin ilgisini çekiyordu. Sanatçının, *Last Ladder* (Resim 47) ve *Radial-Arm-Saw-Carved* (Resim 48) adlı yapıtlarında bu ilgi hissedilmektedir.



Resim 47. C. Andre, *Radial Arm-Saw-Carved Wood Piece (Testereyle Oyulmuş Radyal Tahta Parça)*, 1959



Resim 48. C. Andre, *Last Ladder (Son Merdiven)*, 1959

Bu ilgiye rağmen Brancusi'nin sonsuz sütünü ve Andre'nin işleri bağlamları gereği birbirinden farklı okumalar gerektirir. *Last Ladder (Son Merdiven)* mekân içerisinde tam köşeye yerleştirilişiyile mekânın fizikselliğine bir

⁴⁹ David Batchelor, a.g.k., s.27

müdahaleydi. Olgunluk dönemi işlerinde olan *Lever (Kaldıraç)* yapıtında bu müdahale tam olarak netleşmişti. Andre “Bütün yaptığım, Brancusi'nin *Sonsuz Sütunu*'nu gök yerine yerin üstüne koymak”⁵⁰ diyordu. Mesele işin sadece yere yatması değildi. Yere yatarak işin bağlamı değişiyordu. *Sonsuz Sütun* kütlesiyle ve dikey yapısıyla boşluğu vurguluyor, *Lever* ise indirgenmiş kütleyle boşluğu bölmeden mekânda değişiklik yaratıyordu. Brancusi “Görünceye kadar bakın benim heykellerime”⁵¹ diyor ve bizi göğe yöneltiyordu. Andre ise *Lever*'da kütleli nerdeyse zemine kadar indirgeyerek, tıpkı yollar gibi bizi üzerinde yürümeye davet ediyordu. *Yol*, Andre için önemli bir metaforu. 1970 tarihli açıklamalarında şöyle diyordu: “Benim heykel anlayışımı, en iyi tanımlayan şey, bir yoldur. Yol, ne belli bir noktada bulunarak ne de belli bir noktadan bakarak kendini açık etmeyen bir şeydir. Yollar görünürler, kaybolurlar. Onların ya üzerinde gideriz, ya kenarından gideriz. Yolla ilgili tek bir bakış açımız kesinlikle olamaz, ya da onun üzerinde hareket ederek, hareketli bir bakış sahibi olabiliriz. Yapıtlarımın çoğu, özellikle de en başarılı olanlar, genellikle bir tür tercihli yol gibi algılanabilir, izleyicinin onlara yaklaşması, üzerinde, çevresinde dolaşmasını gerektirmiştir.”⁵²

Yer düzlemiyle, yapıtın düzlemini eşitlendiği başka bir çalışma Andre'nin *12th Copper Corner'dir*. (Resim 49) Bu çalışma hacimden yoksun yapısıyla mekânı kesintiye uğratmadan mekan içerisinde yer kaplamaktadır.

⁵⁰ Thierry De Duve, “Ex Situ”, **Sanat Dünyamız**, Sayı 82, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2002, s.119

⁵¹ Norbert Lynton, **Modern Sanatın Öyküsü**, Türkçesi: Prof.Dr. Cevat Çapan, Prof.Sadi Öziş, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1991 (2.baskı), , s. 34

⁵² Ahu Antmen, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2008, s.189



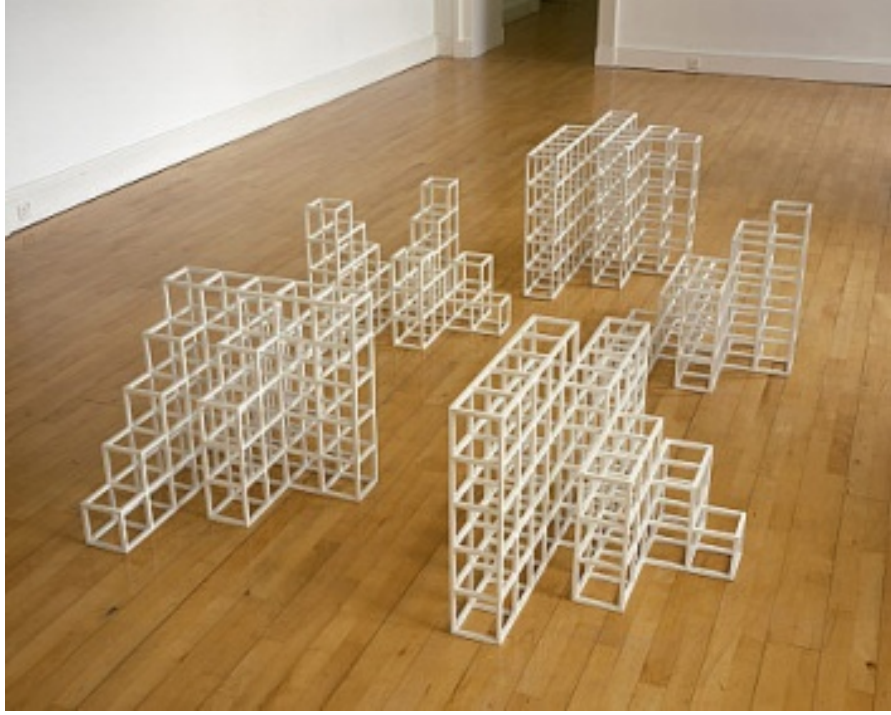
Resim 49. Carl Andre, *12th Copper Corner* (12. Bakır Köşe), 1975

“Heykellerimi kalıba dökerek ya da yontarak yapmıyorum. Aksine heykelin kendisini mekânın yontulması olarak görüyorum, mekânı şekillendirmek için kullanıyorum”⁵³ demişti Carl Andre. Sol LeWitt ise kavramlarını şekillendirmek için mekânı kullanıyordu. Bunun için genellikle sade birimler seçiyor, birimlerini kavramlar doğrultusunda şekillendiriyor, böylece ilgiyi biçimden ziyade kavrama yöneltebiliyor ve mekân aracılığıyla algılanmasını sağlıyordu.

Sanatçı 1965 den itibaren iç alanı ortaya koyan modüler küpler yapmaya başlamıştır. Giderek çeşitlenen bu modüllerde “uzay objenin içinde olduğu kadar obje de uzayın içindedir.”⁵⁴ (Resim 50)

⁵³ Aktaran: Brian O’Doherty, **Beyaz Küpün İçinde Galeri Mekanının İdeolojisi**, Türkçesi: Ahu Antmen, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2010, s.16

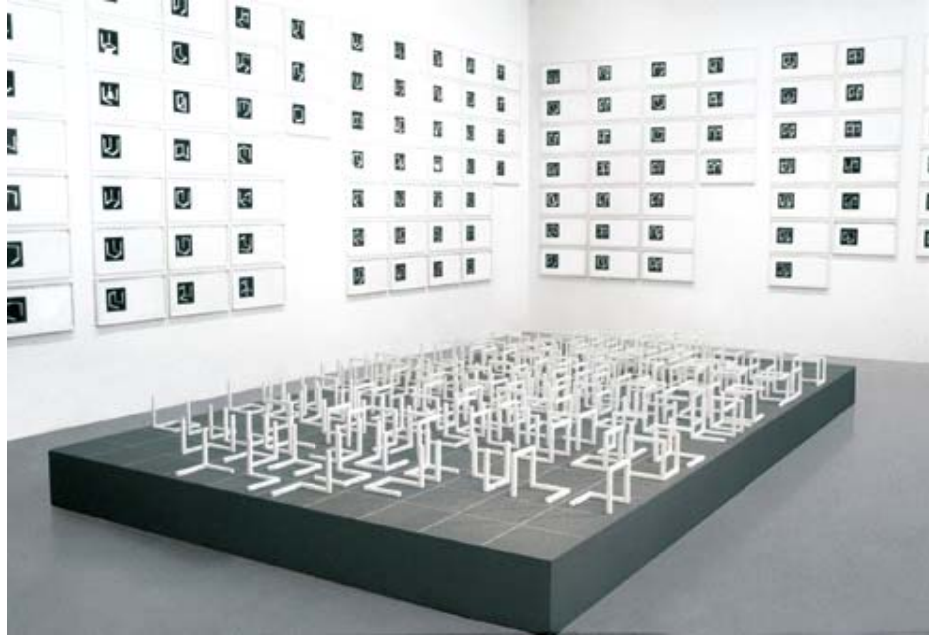
⁵⁴ David Batchelor, **Movement in Modern Art – Minimalism**, London, Tate Gallery Publishing, 1997, s.46



Resim 50. Sol LeWitt, *Five Modular Structures (Beş Modüler Yapı)*, 1972

LeWitt'in çalışmaları yukarıda değindiğimiz çağdaşlarından farklı olarak izleyiciyi zihinsel bir sürece tabi tutan kavramsal bir temel üzerine kuruludur. Bu temeli 1967'de *Artform* dergisinde *Kavramsal Sanat Üstüne Paragraflar* adlı yazısında dile getirmiş burada kullandığı *kavramsal* sözcüğü kısa bir süre sonra sanatsal bir ifadenin adı olmuştur.⁵⁵ LeWitt için biçim düşüncüyü ileten bir veri gibidir. Amaçladığı izleyicinin bu verileri izleyerek altta yatan düşünceye ulaşmasıdır. Örneğin *Variations of Incomplete Open Cubes (Bitmemiş Açık Küplerden Çeşitlemeler)* (Resim 51) çalışması yüz yirmi iki adet birim, bu birimlerin planlarını gösteren fotoğraflar ve metinlerden oluşan yapıyla seyirci tarafından çözümlenmeyi bekler gibidir.

⁵⁵ Semra Germaner **1960 Sonrası Sanat**, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 1997 (1.Basım), s.44



Resim 51. Sol LeWitt, *Variations of Incomplete Open Cubes (Bitmemiş Açık Küplerden Çeşitlemeler)*, 1974

LeWitt için biçim, renk ya da mekân belirleyici değildir. “Renk, doku, yüzey ve biçim ürünün yalnızca fiziksel yanını güçlendirir. [...] İki boyutta görselleştirilebilen bir düşünüyü için üçüncü boyut gereksizdir.”⁵⁶ der LeWitt. Bu nedenle düşüncesini en iyi hangi şekilde verecekse uygulama olarak onu seçer. Kavram neyi gerektiriyorsa o kullanılır. Bu bazen modüler bir küp, bazen iki boyutlu bir çalışma ya da bir duvara çizimi olabilir.

Duvar çizimleri (Resim 52) Sol LeWitt’in çalışmalarında önemli bir yer tutar. Küp modülleri ve permutasyonlarında benzer bir mantık içerir. “Bu çalışmalar, kavramsal olarak basit ve LeWitt’in yapıları kadar metodolojiktir ve benzer bir algı yoğunluğu seviyesine sahiptir. Başlangıç noktası, önceden tahmin edilemeyen sonuçlar doğuran basit bir metindir.”⁵⁷ Sonraki çizimlerinde

⁵⁶ Sol LeWitt, **Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar**,
[www.sanattanimitoplulugu.com/Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar.htm](http://www.sanattanimitoplulugu.com/Kavramsal_Sanat_Uzerine_Paragraflar.htm)

⁵⁷ David Batchelor, a.g.k., 51

LeWitt, Dan Flavin'in çalışmalarını anımsatacak renkler kullanmaya da başlamıştır.

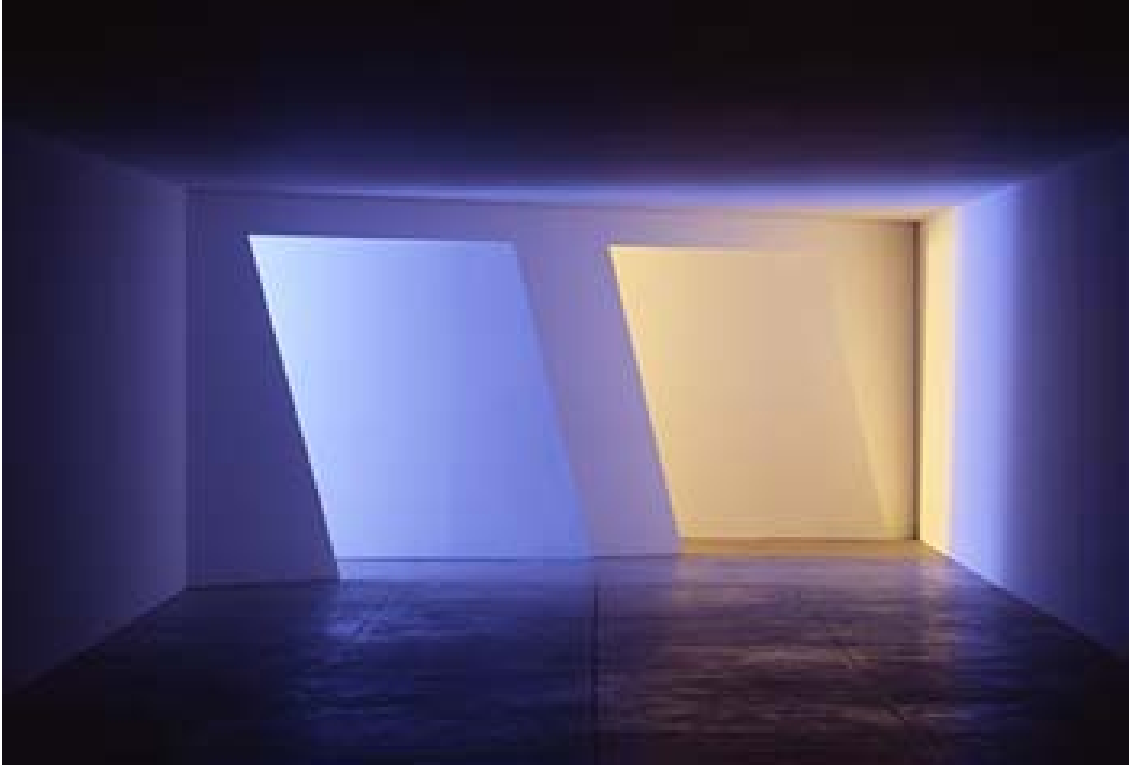


Resim 52. S. LeWitt, *Wall Pieces No. 824, 825, 870*
(*Duvar İşleri No. 824, 825, 870*), 1998



Resim 53. S. LeWitt, *Wall Drawing 1055, Bars of Color*, 2002

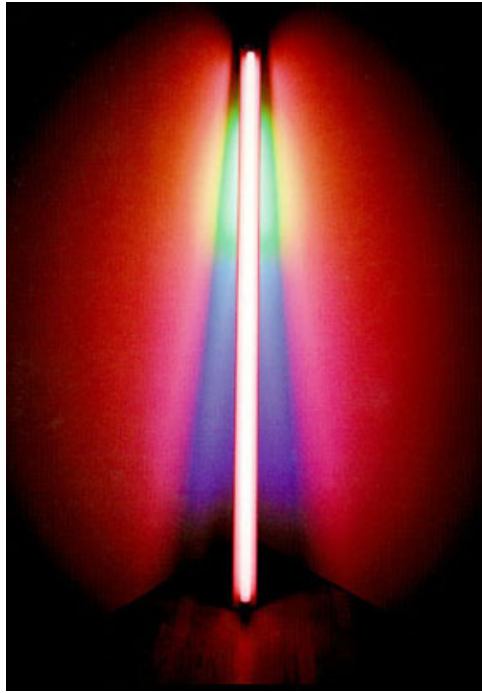
LeWitt'in duvar çizimleri, mekânın kullanımına ilişkin Flavin'in (1933-1996) uygulamalarıyla ortaklık taşısa da, bu iki sanatçının yapıtları farklı zeminlere oturur. LeWitt'in çalışması seyirciyi zihinsel olarak uyarmayı amaçlayan bir *düşünü* üzerine kuruludur. Biçim ya da renk sadece *bu düşünüyü* aktaran bir araçtır. Görevi seyircinin zihnine ulaşmaktır. Flavin'in renkleri ise duyulara seslenir. "Flavin'i görmek, onun kapladığı alandaki etkisini görmektir. (...) Farklı renklerdeki ışıklar, aynı çalışmada, uzayda birleşerek yeni renkler oluştururlar."⁵⁸ Çalışmanın temeli kavramsal olmaktan çok algısaldır. Etkisi optik ve atmosferiktir. (Resim 54)



Resim 54. Dan Flavin, *Untitled/ Marfa Project (İsimsiz/ Marfa Projesi)*, 1996

⁵⁸ David Batchelor, **Movement in Modern Art – Minimalism**, London, Tate Gallery Publishing, 1997, s.31

Flavin 1963'ten itibaren neon lambalarıyla mekân içerisinde düzenlemeler yapar ve mekânı renklerle yeniden tanımlar. "Dan Flavin'in neon tüpleri, duvarlara vurdukları diagonal gölgelerle, ışıklı ve gölgeli alanların karşılıklı giriştikleri bağlantılarla, *duvarları çözümleyerek* sınırsızlık etkisi oluşturan çevreler yaratır."⁵⁹ 1976 tarihli *İsimsiz* adlı çalışma, iki duvarın kesişme noktasının ışık aracılığıyla nasıl ortadan kaldırıldığını gösteren başarılı bir örnektir. (Resim 55)



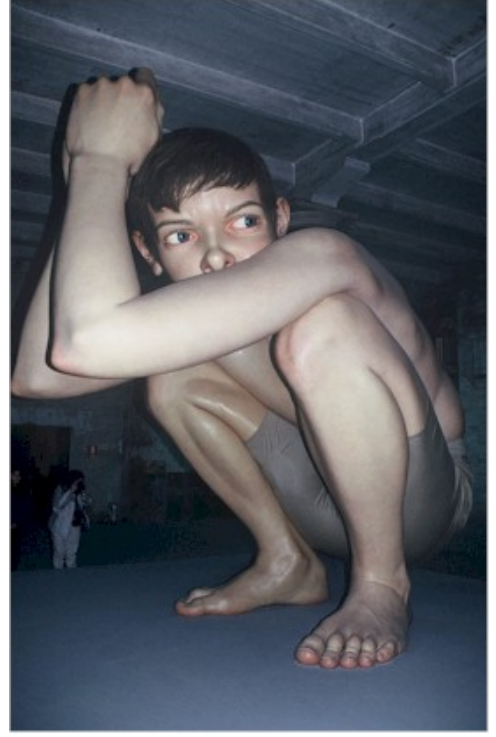
Resim 55. Dan Flavin, Untitled (İsimsiz), 1976

Flavin çalışmalarını *dramatik dekorasyon* olarak adlandırır. Bu adlandırmanın gerisinde Flavin'in Rus konstrüktivizmine duyduğu ilgi ve Lissitsky'nin 1923'te gerçekleştirdiği *Proun Room* gibi örneklerden haberdar oluşu yattığı söylenebilir. *Enstalasyon (yerleştirme)* ve *yere özgü/ alana özgü* gibi terimlerin pek kullanılmadığı 1960'lı yıllarda, Flavin'in bu adlandırmayla

⁵⁹ Semra Ögel, **Çevresel Sanat**, Gümüşsuyu İstanbul Teknik Üniversitesi Matbaası, Mühendislik Mimarlık Yayınları:121, s.73

muhtemelen içinde bulunduğu mekâna ya da mimari alana bağlı olan çalışma şeklini kastetmiştir.

Mekânla bağlantılı işler üreten diğer bir sanatçı Richard Serra'dır. Serra'nın dev boyutlu metal levhaları yer aldığı alana biçimsel olarak müdahale eder. Mekân içerisinde yeni bir mekân yaratır, metal levhalar aracılığıyla yeni bir mekân kurgular. (Resim 56)



Resim 56. Richard Serra, *Band (Şerit)*, 2006 Resim 57. Ron Mueck, *Boy (Oğlan)*, 2001

Yukarıda saydığımız Donald Judd, Robert Morris, Carl Andre, Sol LeWitt, Dan Flavin, Richard Serra gibi sanatçılar Minimalizm'in kurumsallaşma sürecinde önemli bir yer teşkil ederken, üretimleriyle enstalasyon gibi alternatiflerin şekillenişinde etkili olmuşlardır. Enstalasyonun şekillenmesinde

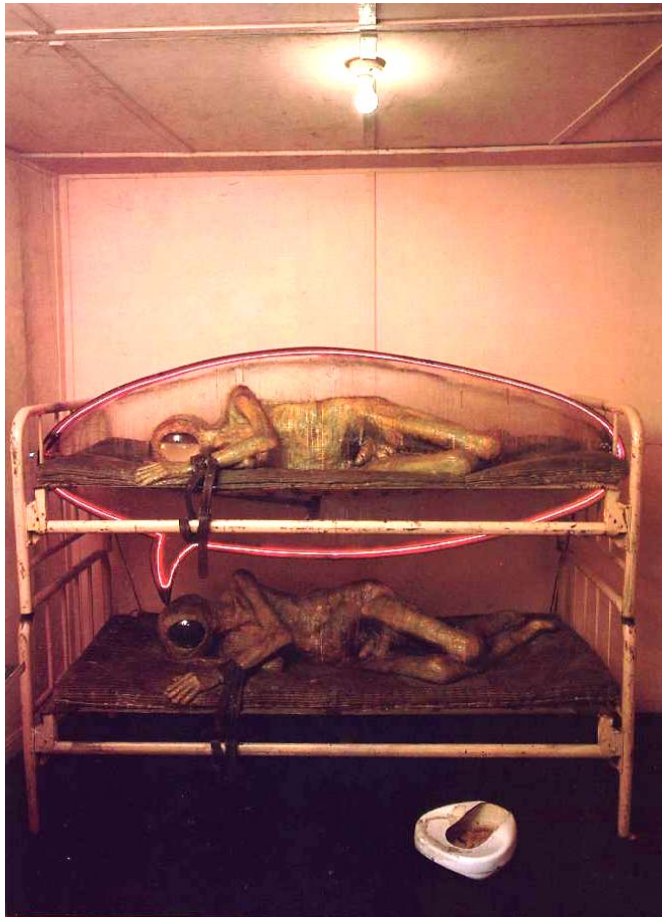
etkisi olan bir diğerk faktör ise pop sanatıdır. Ne var ki bu akım çerçevesinde değerlendirilen enstalasyonları, mekanın fiziksel boşluğundan yola çıkan ve mekana biçimsel olarak müdahale eden üretimlerden daha farklı kıstaslarla ele almak gerekir. Örneğin Pop'un miraçsısı olan Ron Mueck'in *Boy* adlı yapıtı (Resim 57), Serra'da olduğu gibi mekânla hesaplaşmakta. Ama bu, Serra'nın spirallerindeki gibi direkt olarak mekâna yönelik kurgusal ve biçimsel bir müdahaleden çok, yapıtın boyutları nedeniyle mekânla ister istemez girilen bir dialog. Serra'da ve yukarıda sayılan diğerk minimalist işlerde yapıtın anlamına mekân aracılığıyla ulaşılır. İçine girerek, gezerek, deneyimlenerek yapıt anlamlandırılır. Mueck'in yapıtında ise nesne aracılığıyla yapıtı çözümlenir. Örneğin *Boy*'un yanında seyirci kendini küçülmüş hissederek. Masa altına saklanmış çocuuğun korkusunun büyüklüğüyle karşılaşır ve figürün refere ettiği mekânı duyumsar. Bu durumda her yer masanın altına dönüşür, seyirci de figürle aynı alanda olduğu için bu mekâna dâhil olur.

Mekânın farklı bağlamlarda kullanıma ilişkin, pop başlığı altında değerlendirilen Edward Kienholz'un (Resim 58 ve 59) yapıtlarını da eklemek de mümkündür. Bu yapıtlar "her ne kadar mekân içinde bir düzenlemeyi gündeme getirsek de gerçekte mekân üzerine odaklanmayan *bir çevre yaratma* düşüncesinden yola çıktığını söyleyebiliriz. Bu çevre yaratma düşüncesi, sanat ile yaşam arasındaki sınırların giderek eritildiği, mesaj verme kaygısının biçimsel kaygıların önüne geçtiği bir çerçevenin içinde gelişiyor. Mekânsal kaygıların ikinci planda kaldığı bu tip yerleştirmelerde, mekân, ancak, izleyiciye aktarılmak istenen düşüncenin adeta sahnelendiği bir zemin oluşturuyor."⁶⁰

⁶⁰ Ahu Antmen, *Yerleştirme Heykelin Dönüşümü mü?*, Sanat Dünyamız, İstanbul, YKY, Sayı 82, 2002, s.201



Resim 58. Kienholz, *War Memorial (Savaş Anıtı)*, 1968



Resim 59. Kienholz, *State Hospital (Devlet Hastanesi)*, 1966

1.3.2. MEKÂN OLARAK YERYÜZÜ

Yeryüzü sanatı, 1960'ların başında ABD de ortaya çıkan, enstalasyon kökenli, mekâna özgü olarak gerçekleştirilen ve genellikle mekân olarak doğayı kullanan sanatçıların üretimlerini kapsayan bir akımdır. Yeryüzü uygulamalarının, boyutların büyüklüğü, sade, geometrik birimlerin açık alanlarda kullanımı nedeniyle, Minimalist sanatla benzer nitelikler olarak görülmüştür. Arazi sanatı, çevre sanatı, toprak sanatı gibi çeşitli terimlerle de anılmaktadır. "Sanatın uygulama alanını genişletmek isteyen, sanat pazarına karşı çıkan, galeri ve müzelerin dışında etkinlik gösteren bu eğilim, bölgesel bir ekoloji bilinci ve arkaik kültürlerin yeniden keşfi ile de ilgilidir."⁶¹

Yeryüzü Sanatı, boşluğun/mekânın kullanımı açısından irdelendiğinde enteresan örneklere rastlanır. Toprak, taş, moloz gibi doğal malzemelerle, genellikle çöllerde, oldukça geniş arazilerde yapılan uygulamalar karşısında bir anlamda seyircinin konumlanması da değişmiştir. Seyirci bu çalışmaları ya fotoğraflar aracılığıyla ya da alıştığı perspektifin dışında kuşbakışı veya derin hendeklerin arasında izlemek durumunda kalmıştır. Bu noktaya ilişkin Michael Heizer'in 1969 yılında Nevada çölünde gerçekleştirdiği *Double Negative/ Çifte Negatif*'i anımsamak yerinde olur. (Resim 60 ve 61) Rosalind Krauss, *Passage in Modern Sculpture* adlı kitabında seyircinin bu yapıt karşısında değişen konumunu şu sözlerle anlatır: "Double Negative [...] her biri kırk fit derinliğinde ve yüz fit uzunluğunda olan, iki kayalığın tepesine kazılmış, birbirinin karşısına yerleştirilmiş ve derin bir boğazla ayrılmış iki yarıktan oluşuyor. Muazzam büyüklüğü ve bulunduğu yer nedeniyle bu çalışmayı tecrübe etmenin tek yolu onun içinde olmaktır. [...] Çünkü bu, simetrik olmasına ve bir merkez sahibi olmasına rağmen (iki yarığı ayıran boğazın orta noktası) bizim işgal

⁶¹ Semra Germaner, **1960 Sonrasında Sanat**, İstanbul, Kabalıcı Yayınevi (1.Basım), s.44

edemeyeceğimiz bir merkez. Yarıklardan sadece birinin içinde durup diğerine bakabiliriz. Aslında, içinde durduğumuz alanın bir görüntüsünü ancak diğerine bakarak biçimlendirebiliriz.”⁶²



Resim 60. Michael Heizer, *Double Negative (Çifte Negatif)*, 1969

⁶² Rosalind E. Krauss, “**Passage in Modern Sculpture**”, Cambridge, Massachusetts, London, The MIT Press, (13. Basım), 1999, s.280



Resim 61. Michael Heizer, *Double Negative* (Çifte Negatif), 1969

Benzer bir çalışmayı Robert Smithson 1970 yılında Utah'daki tuz gölünde gerçekleştirmiştir. (Resim 62) Smithson'ın çalışması, yedi bin ton taş, toprak ve tuz kristalinden meydana gelmekte ve gölün merkezinde olduğu söylenen burgaca gönderme yapmaktadır. Çalışmayı algılayabilmek için "Double Negative gibi Spiral Jetty'ye de fiziksel olarak [içine] girilmesi gerekiyor.

Çalışma ancak, sonuna doğru daralan arklar boyunca hareket edilerek görülebilir.”⁶³ Sanatçı çalışma alanıyla ilk karşılaştığında hissettiklerini, “Baktığımda, oynak ışık tüm karayı titreşiyor gibi gösterirken, alan sabit bir siklon (fırtına) sunmak için akis yaptı. Muazzam bir yuvarlaklığa yayılmış atıl bir deprem. Spiral Jetty ihtimali o dönen alandan çıktı.”⁶⁴ sözleriyle ifade etmektedir. Muhtemelen Smithson, kendi deneyimlediği bu anı benzer şekilde seyirciye de yaşatmak istemiştir.



Resim 60. Robert Smithson, *Spiral Jetty*, 1970

Walter De Maria 1977 yılında New Mexico’da Quemado yakınlarında paslanmaz demir çubuklarla *Yıldırım Alanı* projesiyle ise genellikle

⁶³ Rosalind E.Krauss, “**Passage in Modern Sculpture**”, Cambridge, Massachusetts, London, The MIT Press, (13.Basım), 1999, s.281

⁶⁴ aktaran

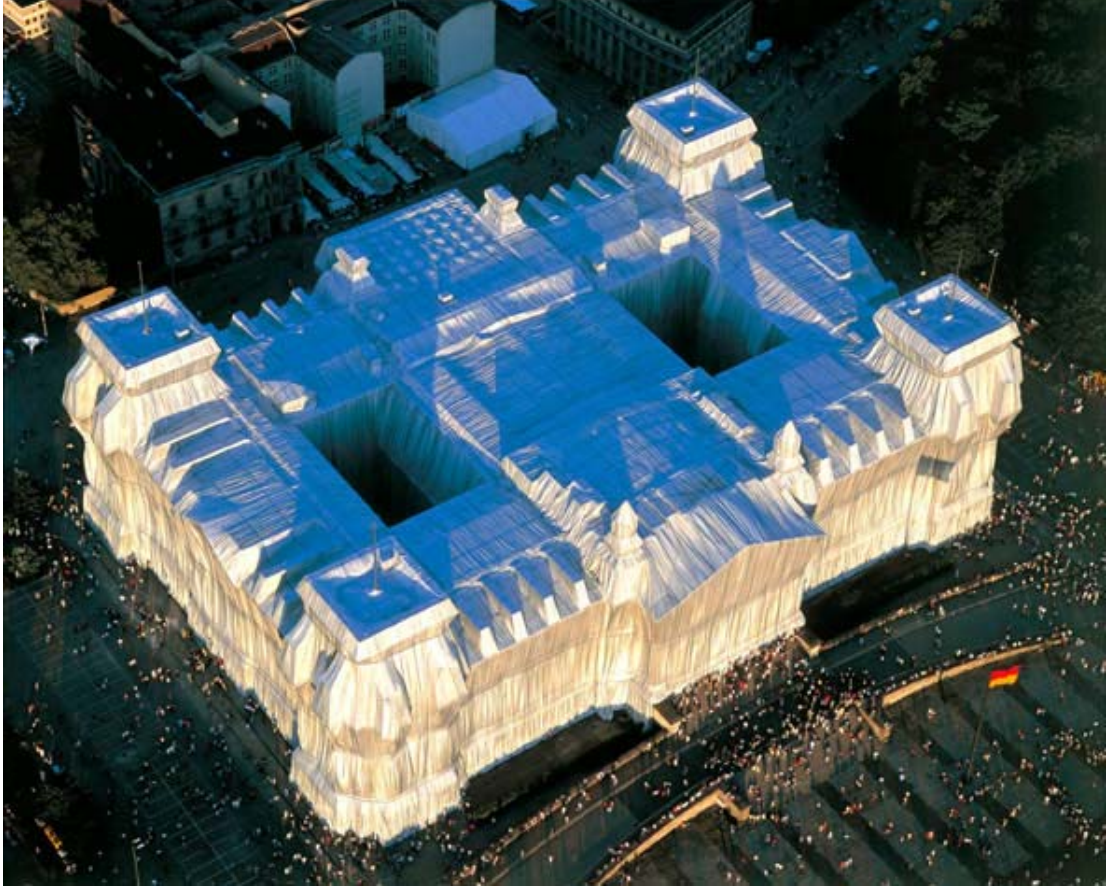
fotoğraf ya da resimlerde görmeye alıştığımız doğal manzarayı gerçek bir mekâna dönüştürmüştür. De maria, projesini yaklaşık altı metre yüksekliğindeki çelik çubukları, seçtiği alana dikine yerleştirerek üstlerine yıldırım çekmesiyle oluşturmuş, böylece çubuklar aracılığıyla gökyüzünden yeryüzüne tüm uzayı biçimlendirmiştir.



Resim 61. Walter de Maria, The Lightning Field (*Yıldırım Alanı*), 1977

Mekâna yönelik enteresan diğer bir çalışma Bulgar kökenli Amerikalı sanatçı Christo'ya (1935-) aittir. Christo çalışmalarında kendisine ait bir paketlenme yöntemi geliştirmiş, ilk başlarda küçük nesnelere paketlerken, giderek yöntemini ağaçlar, sahil şeritleri, kayalıklar, binalar gibi büyük ölçekli yapılara uygulamıştır. "Bu yöntemle gerçek nesnelere geçici olarak olsa biçimlerini değiştirmiş ve nesneyi örtü altına saklayarak yüzeye yansıyan temel biçimlerine

dikkat çekmiştir.”⁶⁵ *Wrapped Reichstag* / *Paketlenmiş Reichstag* adlı işinde Christo, binayı detaylarından arındırarak boşluklarını ve kapsadığı uzamı gözler önüne sermiştir. (Resim 62 ve Resim 63)



Resim 62. Christo and Jeanne-Claude, *Wrapped Reichstag*,
(*Paketlenmiş Reichstag*), 1971-95

⁶⁵ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 1. Cilt, YEM Yayın,1997,s.1939 s.344



Resim 63. Christo and Jeanne-Claude, *Wrapped Reichstag*,
(*Paketlenmiş Reichstag*), 1971-95

1.3.3 MİMARİ ÖĞELERLE BOŞLUĞUN BULUŞMASI

1970'lerden itibaren heykel alanında gözlemlenen değişimler ve yeni yaklaşımlar yalnızca kullanılan malzeme ve uygulanan tekniklere dair olmamış, bu dönemde heykel disiplininin, varlığına ve edim gücüne ilişkin yeni sorgulamalar ortaya çıkmış, heykelin temel kaygıları da birtakım değişimlere

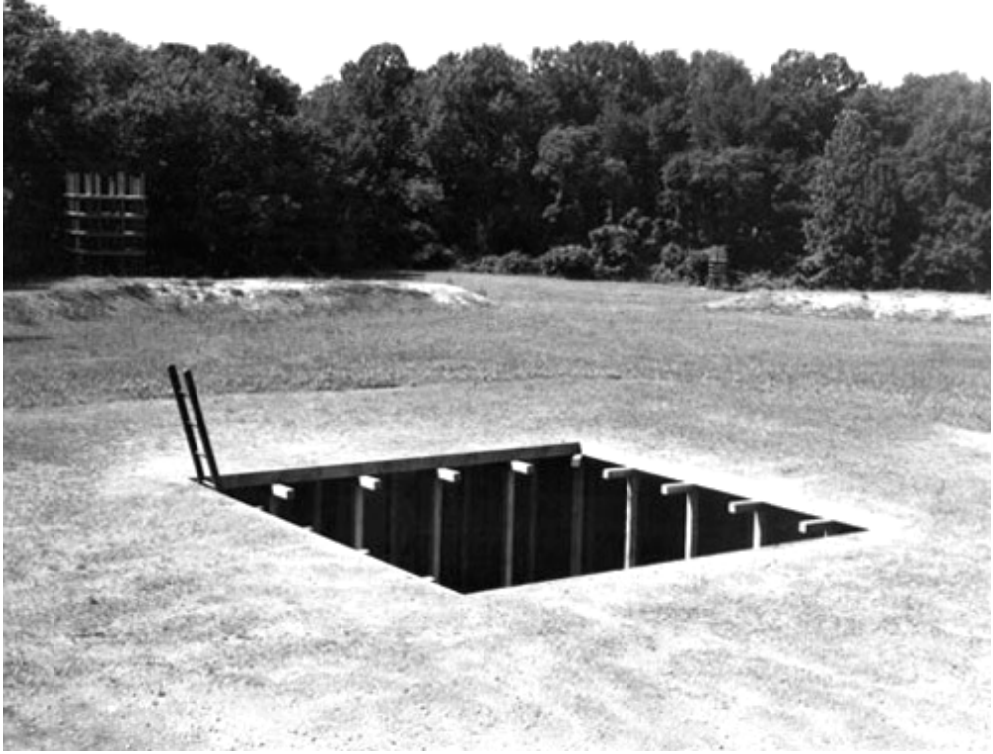
uğramıştır. Heykelin bu yeni düşünsel yapısında dikkate değer yer tutan tutum, heykelin mimariye kayan anlam yapısı, ya da başka bir deyişle, heykelin mimari disipliniyle belli paydaşlıklar bulup disiplinler arasındaki sınırları buharlaştırmış olmasıdır. Bu düşünsel yapının örneklerini, bir takım heykeltıraşların, mimarının belirli öğelerini kullanarak, boşluk ve doluluk ilişkisini heykel alanında sorgulamaya alan yapıtlarında bulmak mümkündür. Boşluk bu tür yapıtlarda farklı şekillerde karşımıza çıkmaktadır. Bazen yer altı boşluğu yapıta dâhil olurken, bazen bir binayı yapı sökümüne uğratan sanatçı, binayı parçalara bölerek, katlar arası yarattığı boşlukta iç/dış ikilemini sorgular.

Heykelin mimari yaklaşımlarla yakınlık kurması, mimarının yeni yapı teknolojileriyle sanattaki anlam sorgulamalarına ayak uydurmasıyla paralellik taşır. Bu sebeple 1970 sonrası heykelinde sanatçılar *mimari yapı(t)* olarak nitelendirilebilecek yahut en azından mimari mekân etkisi oldukça belirgin eserler ortaya koyarken, mimarlar da sanatın yüklendiği değeri sorgulama başlamıştır. Bu dönemde disiplinler arası yakınlaşmanın heykelle bakan yönünü Ahu Antmen “üretimleri mimariyle paralellikler taşıyan Mary Miss, Alice Aycock gibi sanatçıların yapıtları, *mimari heykel* başlığı altında belirtmeye başladı”⁶⁶ ifadesi ile dile getirirken, mimariye bakan yönünü mimar Frank Lloyd Wright, sanatçının çağının ruhunu kavramakla yetinmeyip çağı değiştirme sürecini başlatması gerektiğini vurgulayarak dile getirmiştir.

Bu dönemde artık ne yalnızca estetik anlam, ne de eserin altındaki bilinç tekil öneme sahiptir; heykel yeni form anlayışıyla yeni düşünceleri ortaya koymaktadır. Bu yaklaşım içersinde Mary Miss ve Alice Aycock, kendi görsel dilinin öğeleriyle, mimari ile yakınlık kuran heykelin öncülleri arasında addedilebilir. Bu sanatçıları, heykelin anlamında yarattıkları hafife alınamayacak değişimler göz önünde bulundurularak, Dan Graham ve Gordon Matta-Clark’ın

⁶⁶ Ahu Antmen, *Yerleştirme Heykelin Dönüşümü mü?*, Sanat Dünyamız, İstanbul, YKY, Sayı 82, 2002, s.201

takip ettiği söylenbilir. Şüphesiz saydđımız sanatçılar, yapıtlarında belirgin bir bireysel algıdan yola çıkan anlamlar ortaya koyduklarından, birbirinden farklı işler sergilemiştir. Yine de bu durum, sanatçıların mimarinin mekân algısıyla kayda değer bir yakınlık kurdukları – hatta onun mekân algısını kullandıkları- gerçeğini değiştirmez.



Resim 64. Mary Miss, *Perimeters/ Pavilions/ Decoys* (Çevreler/Pavyonlar/ Tuzaklar), 1978

Söz konusu sanatçıların yapıtları, geneli itibarıyla mimari açıdan işlevselliğe sahip olmamakla beraber, içine girilebilir nitelikte olması ve merdiven, basamak, platform gibi öğelerin kullanılması nedeniyle mimari unsurlar barındırmaktadır. Yapıtların diğer bir özelliği ise boşluk öğesini farklı şekillerde yaşamsal kılmalarıdır. Örneğin Mary Miss, *Perimeters/ Pavilions/ Decoys* (Çevreler/ Pavyonlar/ Tuzaklar) adlı yapıtında yer altı boşluğunu kullanır

ve seyirciyi yer altı dünyasına davet eder. (Resim 64) Rosalind Krauss, 1979 tarihli *Mekâna Yayılan Heykel* adlı yazısında yapıtın bir tasvirini sunar: “Tarlanın ortasına doğru hafif bir tümsek ve toprakta bir kabartı var; burada bir yapıt olduğuna dair tek uyarı da bu. Yaklaşınca çukurun büyük kare şeklindeki yüzeyi ve kazılmış yere inmek için gereken merdivenin ucu görülebiliyor. Nitekim yapıtın kendisi bütünüyle yerin altında: Yarı avlu, yarı tünel, içeriyle dışarıyı arasında bir sınır niteliğinde, ahşap kazık ve kirişlerden hassas bir yapı.”⁶⁷



Resim 65. Alice Aycock, *A Simple Network Of Underground Wells And Tunnels* (Yer Altı Boşluk Ve Tünellerinden Oluşan Basit Bir Ağ), 1977

Benzer bir tavrı Alice Aycock'un 1977 tarihli *A Simple Network Of Underground Wells and Tunnels / Yer Altı Boşluk ve Tünellerinden Oluşan Basit Bir Ağ* adlı işinde görmek mümkündür. Aycock, yapıtını, seyirciyi karanlık bir

⁶⁷ Rosalind Krauss, *Mekana Yayılan Heykel*, Sanat Dünyamız, Sayı 82, İstanbul 2002, s. 103

boşlukta emeklemeye veya süründürmeye mecbur bırakan, dar ve yerin altında konumlanan tüneller biçiminde sunar. (Resim 65, 66 ve 67)



Resim 66. Alice Aycock, *A Simple Network Of Underground Wells And Tunnels*
(*Yer Altı Boşluk Ve Tünelerinden Oluşan Basit Bir Ağ*), 1977



Resim 66. Alice Aycock, *A Simple Network Of Underground Wells And Tunnels*
(*Yer Altı Boşluk Ve Tünelerinden Oluşan Basit Bir Ağ*), 1977

Genellikle kırsal kesimde, ahşap malzemeden inşa edilmiş, strüktürel yapısı açıkta bırakılmış çalışmalar, heykelle mimari arasında bir konuma sahiptir. “Çalışma alanı olarak yerden yüksek gözetleme kuleleri veya yer altındaki barınaklar arasında bir hareket alanı belirleyen bu çalışmalar, yükseklik-alçaklık hissinin yarattığı ilkel koruma içgüdüsünü temsil amacıyla kullanılırlar.”⁶⁸ Bu çalışmaların Dan Graham ya da Gordon Matta-Clark’ın yapıtları gibi, şehir içinde gerçekleştirilen ancak bu defa kamusal alan/mahrem alan sorgulaması yapan paralel örneklerine rastlamak da mümkündür. Dan Graham’ın *Argone Pavyonu* adlı yapıtı bu paralelliğin gözlemlenebileceği türden bir örnek olarak görülebilir. (Resim 68 ve 69) Thierry de Duve, *Ex Situ* adlı makalesinde, Dan Graham’ın bu yapıtıyla Naum Gabo’nun işleri arasında boşlukların kullanımı ve yarı saydam malzemelerin tercih edilmesi açısından bulunan benzerliklerden söz eder: “Gabo gibi Dan Graham da sık sık saydam ve yarı saydam malzemeler kullanır ve bunlarla, Uluslararası Biçem’in sözcük dağarcığını kullanarak söylemek gerekirse, mimari nesnelere andıran kurgular oluşturur — sözgelimi, *Argonne İçin Kulübe/Heykel*. [Argone Pavyonu]. Bu, oylumsal olarak tasarlanmış paralelyüz bir yapıdır, Gabo’ya benzerliği de buradan kaynaklanır; ama yapıda saydam cam ve yarı saydam aynadan bölümlerin oluşturduğu incelikli bir oyundan yararlanılmıştır. Bir heykeldir, ama aynı zamanda bir binadır. Bu yüzden, içeri girdiğinizde, yapının tam olarak insan ölçüsünde olduğu hissine kapılsanız bile, yansımaların kaleydoskopik oyunu tam olarak nerede olduğunuzu asla bilmiyormuşsunuz izlenimini yaratır. Seyreden *buradası* sözcüğün dar anlamıyla asla bir yer değildir; ya seyreden bir başka seyirci için bir *oradadır*, ya da kendi yansımalarıyla indirgenmiş bir uzam.”⁶⁹

⁶⁸ Uğursal Şark, Greenberg Modernizmi Sonrası Heykel Tarifleri, Yüksek Lisans Tezi, İzmir, 2004, s.39

⁶⁹ Thierry de Duve, *Ex Situ*, Sanat Dünyamız, İstanbul, YKY, Sayı 82, 2002, s.114



Resim 68. Dan Graham, *Argonne Pavilion II (Argonne Pavyonu II)*, 1998



Resim 69. Dan Graham, *Argonne Pavilion II (Argonne Pavyonu II)*, 1998 (detay)

Thierry de Duve, aynı yazısında, Dan Graham ile Gordon Matta-Clark'ın çalışmaları arasındaki ilişkiyi de gözlemler: "Graham gibi bölen,

parçalara ayıran ve parçalayan mimari nesnelere yapmak ya da inşa edilmeyecek binalar tasarlamak yerine, Matta-Clark var olan yerleri yok etmiş ya da yapıçözümüne uğratmıştır.”⁷⁰ Matta-Clark 1971 yılından 1977 yılındaki ölümüne kadar, binaların geçmişine göndermede bulunmak üzere, yıkılmak üzere olan binalara müdahale etmiş, sözcüğün tam anlamıyla binaları kesmiş ve yapısını değiştirerek pek çok farklı çalışma gerçekleştirmiştir. Bu çalışmalarla “Matta-Clark, iç mekânlardan parçalar kesip çıkartarak mahrem ve kamusal alanları birleştirir.”⁷¹ Sanatçının öne çıkan çalışmalarından biri, duvarında oluşan boşluk sayesinde binanın iç boşluğunu gözler önüne sererken, içini de dışarıdan görünür hale getirdiği böylece iç/dış ikilemine farklı bir yorum sunduğu çalışması *Conical Intersect (Konik Kesişim)* dir. (Resim 70, 71 ve 72)

Bu çalışmada Matta-Clark, tıpkı diğer işlerinde olduğu gibi binadan bir parça keserek net bir boşluk yaratmış, bu esnada hem dışarıdan binanın iç boşluğunu bir mekân olarak tanımlamaya, hem de içeriden binayı çevreleyen alanın görünür hale getirerek yapının anlam dünyasını ortaya çıkarmaya olanak sağlayan bir boşluk kullanımı tanımlamıştır. “...Tiberghien’in tanımıyla, yapı ‘kendini boşaltarak, kendini kütesinden kurtararak aydınlanmış ve yükseltilmiş’tir. Yapının içerisine giren hava ve ışık yapının nefes almasını sağlamaktadır. [...] ...izleyiciler, yalnızca Matta-Clark’ın heykel/yapısının iç mekânına değil, aynı zamanda bu konik deliklerden Paris’in geçmiş ve bugünkü dönemlerini kapsayan yapılara da bakabilmektedir.”⁷² Bu sayede sanatçı, binaların katı yüzeylerinde kullandığı boşluk aracılığıyla hem mekânın ilişkiselliğini sorgulayan bir anlatım dili yaratmakla kalmamış, aynı zamanda yine boşluk aracılığıyla belirgin bir tarihi ve siyasi etki yaratmıştır. Böylece o, “bir

⁷⁰ Thierry de Duve, *Ex Situ*, Sanat Dünyamız, İstanbul, YKY, Sayı 82, 2002, s.114

⁷¹ Marcus Graf, *Uzay İstilacıları: Çağdaş Görsel Sanatlarda Mekanın Yokoluşu*, Sayı 157 / Kasım - Aralık 2007 http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi157/marcus_157.html

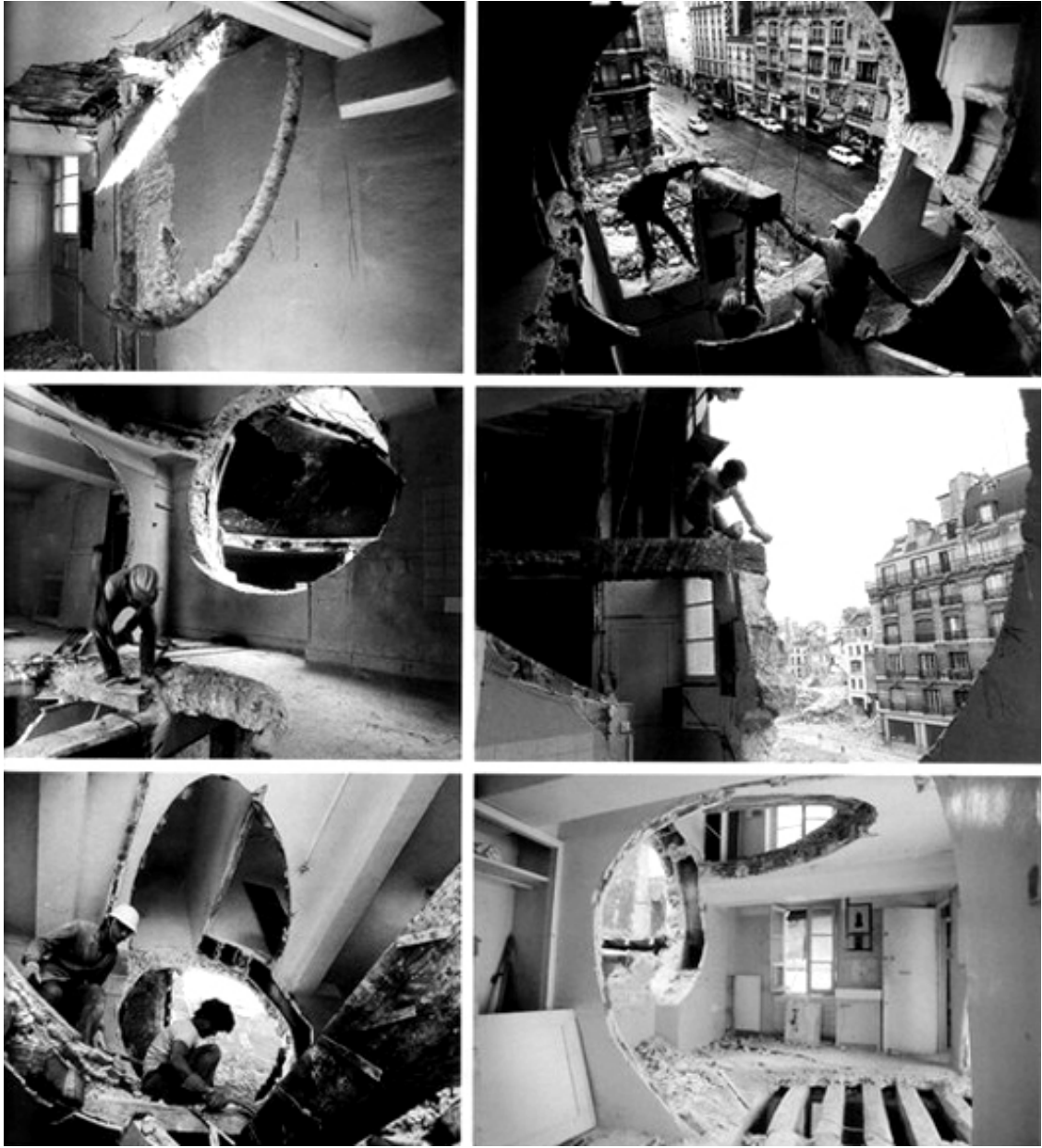
⁷² Aktaran Burcu Ayözcan Atalar, *Sanatta ‘Mekan’ın Deneyimlenmesi: Yerleştirme (Enstalasyon) Çalışmaları*, Yüksek Lisans Tezi, 2006, Ankara, sf. 118,

binanın ruhunu açığa çıkarmıştır: bir yeri bir ruh haline dönüştürmek.”⁷³ Bu bakımdan Matta-Clark’ın işlerinde boşluk, yapıtın bulunduğu uzay ve kendinde taşıdığı anlamla ilgili bir yapıçözüm olarak sağlar. Bu yapıçözüm, belirtildiği gibi, sanatçının işleriyle hem kendi, hem etrafındaki üç boyutla girdiği ilişki aracılığıyla oluşmaktadır.



Resim 70. Gordon Matta-Clark, *Conical Intersect (Konik Kesişim)*, 1975

⁷³ http://www.muhka.be/practical_historiek.php?la=en



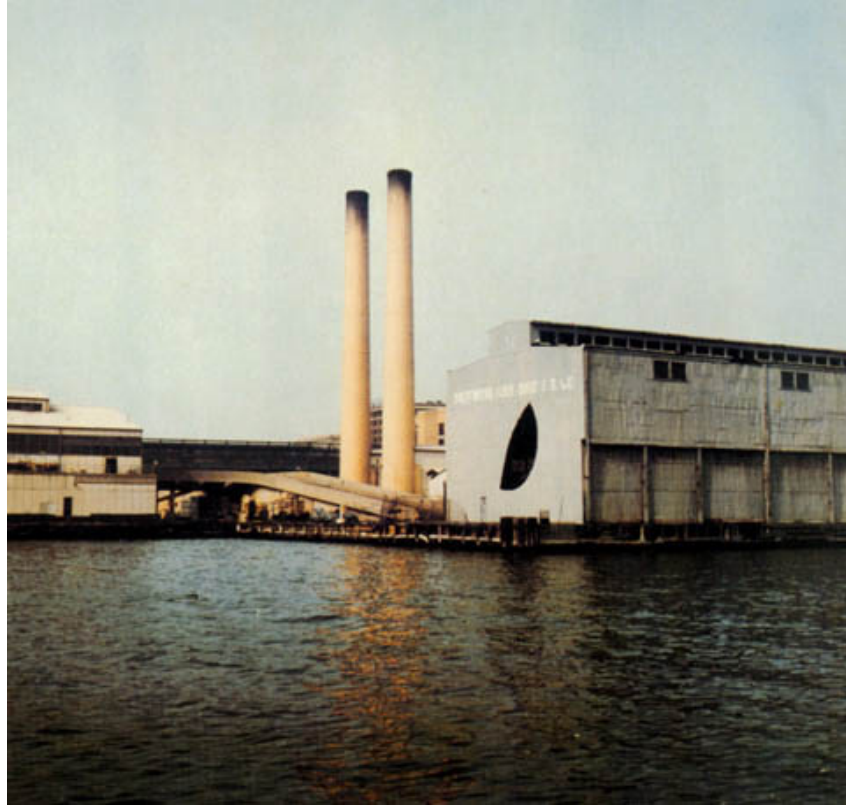
Resim 71. Gordon Matta-Clark, *Conical Intersect (Konik Kesişim)*, 1975



Resim 72. Gordon Matta-Clark, *Conical Intersect (Konik Kesişim)*, 1975

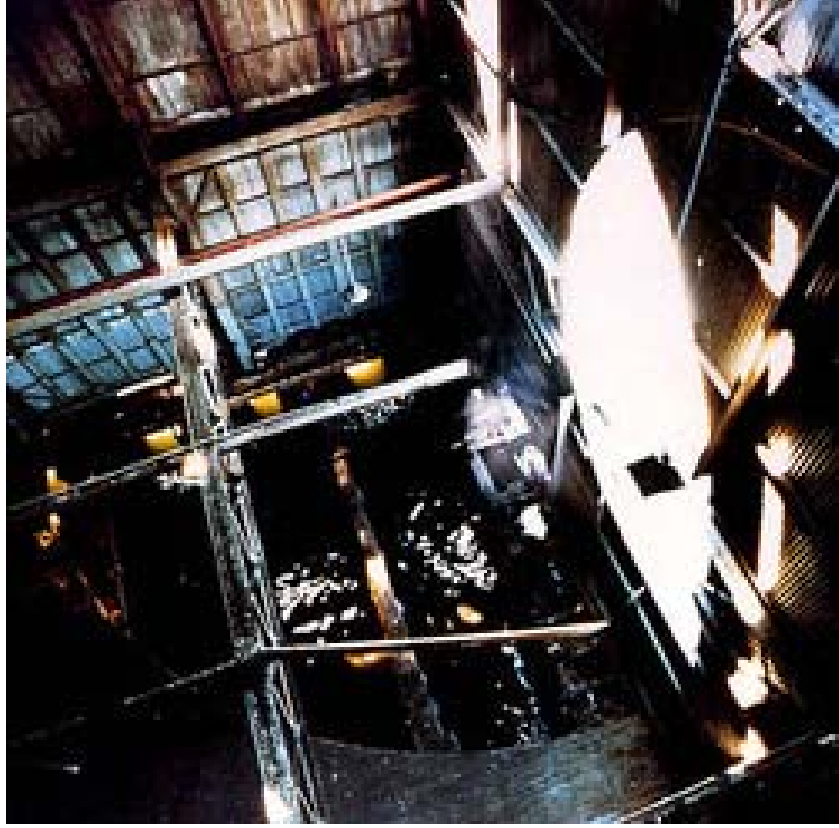
Matta-Clark'ın bir başka çalışması, izinsiz girdiği bir binayı keserek gerçekleştirdiği *Day's End (Pier 52)*'dir.(Resim 72) *Day's End* isimli çalışma, binanın yan tarafından ovalimsi bir parçanın kesilip çıkartılması sonucu oluşur. Bina kesilip, parça binadan çıkartıldığında, binanın içi, artık tüm uzay içerisinde kendi görünür varlığına kavuşmuştur. Bununla beraber, kesilen binanın içinden bakıldığında görülen şey, tahmin edilemez bir biçimde açılmış bir yarıktan binanın içine giren ışıktır. Yapının karanlık iç mekânı, oluşturulan boşluk sayesinde, dışarıyla, bir yapıdan beklenemeyecek ölçüde iletişime geçmiş ve açılan yarıklık aydınlık bir yaratıma dönüşmüştür. “Farklı biçimlerde açılan bu

yarıklar, yapıyı yer yer şeffaflaştırmakta, karanlık iç mekânlı yapının da ışık kaynaklarını oluşturmaktadır. Sanatçının kedigözü adını verdiği badem biçimli açıklıktan günün belli saatlerinde mekânın içine farklı miktarlarda ışık süzülümleri gerçekleşmektedir. Dolayısıyla bu açıklık, bir ışık ve zaman çizelgesi gibi de işlemektedir.”⁷⁴ (Resim 73)



Resim 73. Gordon Matta-Clark, *Day's End (Pier 52)*, 1975

⁷⁴ Sanatta 'Mekan'ın Deneyimlenmesi: Yerleştirme (Enstalasyon) Çalışmaları, Burcu Ayözcan Atalar, Yüksek Lisans Tezi, 2006, Ankara, sf. 118

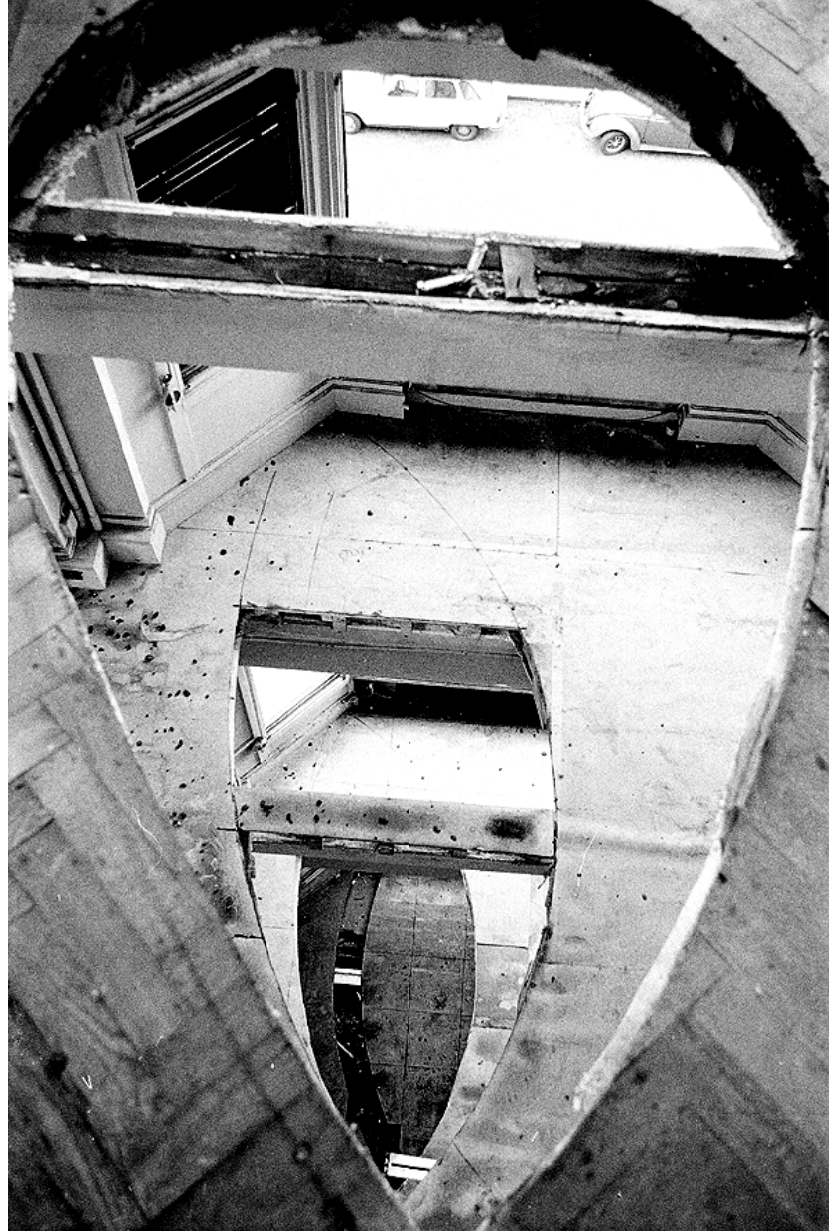


Resim 74. Gordon Matta-Clark, *Day's End (Pier 52)*, 1975
(Kesilen kısımdan içeri giren ışık)

Matta-Clark'ın boşluğu kullanan bu dili, anarşist mimarlık ya da *anarchitecture*⁷⁵ olarak tanımlanan bir siyasi duruşu temsil eder. Sanatçı bu kavramı kendi kelimeleriyle açıklarken, sosyal gerçeklikler olarak mekân ve boşluk arasındaki ilişkiden nasıl beslendiğine değinir: "...*Anarchitecture* hakkındaki düşüncemiz binalara alternatif olarak gösterilebilecek parçalar yapmak ya da kullanılabilir mekânların içindekilere karar vermek değildi. Daha metaforik boşluklar, hacimler, bırakılmış mekânlar, gelişmemiş yerler üzerine

⁷⁵ İngilizce *anarchy* ve *architecture* (anarşi ve mimarlık) kelimelerinin bir dil oyunu biçiminde birleştirilmesiyle meydana gelen *anarchitecture* kelimesi, 'anarşist mimarlık' olarak tanımlanabilecek bir anlayış benimser.

düşünüyorduk... Örneğin, ayakkabı bağlamak için durduğunuz yerler, günlük hareketlerinizin kesildiği yerler...”⁷⁶



Resim 75. Gordon Matta-Clark, *Office Baroque*, 1977

⁷⁶ Aktaran: Mehmet Ali Uysal, **Sanatta mekan algısı (mekanla oynamak)**, Doktora tezi, Ankara, 2009

Office Baroque adlı yapıtında Matta-Clark, bir binayı düşey ekseninde delerek katlar arası geçişler yaratır. (Resim 75) *Konik Kesişim* ya da *Day's End* (Pier 52)'den farklı olarak boşluk, burada iç mekânla dışarı arasında değil, iç mekânla iç mekân arasında geçişlere olanak sağlayan bir eleman olarak işlev görür. Başka bir deyişle boşluk, duvara konumlanarak iç ve dış arasındaki ayrımı değil de, zemine (ve tavana) konumlanarak iç ve iç arasındaki ayrımı bozar. Birbirlerinden ayrılmış bina katları, bu kesiklik aracılığıyla iç içe geçer, hacimler birbirine bağlanır ve katların özerklik ve mahremiyeti anlam kaymasına uğrar. Bu müdahaleye maruz kalan yapının bir ofis binası olması, bahsedilen özerklik ve mahremiyetle beraber, belki hiyerarşi ya da statü kavramlarını da sorgulama alanına dâhil ettiği söylenebilecek bir siyasi duruşun göstergesi olarak anlaşılabilir.

Ayrıca *Office Baroque*'un müze ortamında sergilenmesi esnasında, delinmiş binanın düşey ekseninde fotoğrafının önünde, binadan kesilip alınmış parçanın da sergilenmesi, bina üzerindeki etkisini, binadan sökülen parçanın gerçek oluşunu göstermesi yoluyla artırır: Fotoğrafta görülen delik eskiden *budur*, ve sanatçının eyleminin dönüştürücülüğü en az bu parça kadar gerçektir. (Resim 75) Böylece kesilen parçanın *katılığı ve geçirimsizliği*, sanatçının yıkıcı tavrıyla *boşluğa* dönüşmüş olur. Şüphesiz Matta-Clark bu yıkıcı tavrı, izleyicinin zihninde pek çok yeni algıyı ve güçlü ruh hallerini ortaya çıkarmaktadır. Anarchitecture'ın bu tutumu, anarşist kuramcı Michael Bakunin'in meşhur sözünü akla getirir: "Yıkma arzusu aynı zamanda yaratıcı bir arzudur".⁷⁷

⁷⁷ <http://www.marksist.org/tarihte-bugun/1014-30-mayis-1814-mikhail-aleksandrovic-bakunin-dogdu>



Resim 76. Gordon Matta-Clark, *Office Baroque*, 1977

Matta-Clark'ın işlerinin kalıcılığı, çoğunlukla yıkılmak üzere olan yapıların kullanılmasından ötürü, yapıtların uzun süreli muhafazası mümkün olmadığından, çekilen fotoğraflar ve yapıların kesilerek çıkarılmış kısımları gibi eylemi gösterir parçaların galeri mekanında sergilenmesiyle sağlanmaya çalışılır. Dolayısıyla günümüzde Matta-Clark'ın işleri *Day's End*'de olduğu gibi filmler, *Konik Kesişim*'de olduğu gibi fotoğraflar ve *Office Baroque*'ta olduğu gibi fotoğraf ve artakalan parçalar aracılığıyla izleyiciye sunulur.

Mimari öğelerle heykelin buluştuğu noktada ilginç işler üreten diğer bir sanatçı, İngiliz Rachel Whiteread'dir. Matta-Clark'ın binaları keserek iç

boşluğunu sergilediği yerde, Rachel Whiteread binaların boşluklarının kalıbını alarak *boşlukları* sergilemektedir. Bir kütle olarak boşluğun sergilenmesi Whiteread'ın çalışmalarında en belirgin anlatımına kavuşmuş olsa da, fikir ilk olarak Whiteread'ın öncülü olan Bruce Naumann tarafından ortaya konmuştur. Naumann'ın 1965'te yaptığı *Sandalyemin Altındaki Mekânın Bir Dökümü* adlı çalışması (Resim 77), Whiteread'ın algı ve üslubunda esas ilham kaynağı olarak görülebilir. Naumann'ın yapıtında olduğu gibi Whiteread'ın işlerinde de boşluk, kendini gösterebilmek için kendini belirleyen bir alana, herhangi bir unsura gerek duymaksızın kendi varlığını ortaya koyar. Yani boşluk artık etrafındaki dolulukla belirlenen, kendisine çizilmiş kütleli bir sınırın şeklini oluşturduğu bir şey değil, malzemenin kendini göstermesiyle izleyiciye doğrudan sunulan bir şeydir.



Resim 77. Bruce Naumann, *A Cast Of Space Under My Chair*
(*Sandalyemin Altındaki Mekânın Bir Dökümü*), 1965

Whiteread kullanacağı nesnelere kalıbını alarak onların içeride kalan, etrafını kuşatan, yani içerisinde ve çevresinde bulunan boşlukları birer kütle haline dönüştürür. Böylece ortaya çıkan, adeta mevcut nesnenin hacimsel bir negatiftir. Sanatçının *Untitled (Stairs)* (Resim 78) adlı yapıtı bu durum için yerinde bir örnek olur. Bu çalışmada boşluk ve doluluk tam olarak yer

değiştirmiştir: Gerçek yapıda dolu olan basamaklar bu yapıda ortadan kalkmış, basamakların altında ve aralarında bulunan boşluklar birer kütleye dönmüştür. Londra Müzesi'nden Jo Fells'in ifadesiyle "Whiteread'in işi bana çoğunlukla dikkate almadığımız uzayları [spaces] düşündürüyor; sandalyenin altı, yatak, duvarların dokusu, merdivenin altındaki uzay [space]. Benim için bu, sanatın ne hakkında olduğu: dünyayı yeni gözlerle görmeni sağlayan bir tetik."⁷⁸



Resim 78. Rachel Whiteread, Untitled (Stairs), 2001

⁷⁸ <http://www.tate.org.uk/adventcalendar/2007/artist18.do>

SONUÇ

Boşluk, tarih boyunca, farklı kültürler ve farklı düşünsel yapılarda, ontolojik bir gereklilik olarak değerlendirilmiş, kimi zaman evrenin özünü oluşturan önsel bir yapının bir parçası olarak yorumlanmış, kimi zaman bir söylemin yaratılabilmesinin yegâne koşulu olarak görülmüştür. Bu söylem antik çağlarda efsanelerde imlenen metaforlarla, Yunan felsefesinde – ve dolayısıyla onun ardılı olarak ondan beslenen modern dönem felsefelerinde – sorgulanan kavramlarla, Yirminci Yüzyıl'dan sonra da düşünsel yapılanmayı alanına dâhil eden sanat ediminde yeni anlayışlar ve farklı malzemelerle şekillenen form ve anlatılarda ortaya çıkar.

Boşluk/ mekân kavramı tarihsel bir çerçevede değerlendirildiğinde, Ondokuzuncu Yüzyıl'ın sonuna kadar plastik sanatların bir kolu olan heykel sanatında edilgen bir yapıya sahip olduğu, nesneyi sarmalayan bir fon olmanın ötesine geçemediği görülür. Bu süreçte boşluk figürlerin uzuvları arasında kalan aralıklar olarak nitelendirilmekte, biçim olarak düşünülmemektedir. Yirminci Yüzyıl'ın başlamasıyla özerk alanını tanımlamaya başlayan boşluk kendi başına bir varoluş olarak kompozisyonu kuran asal öğelerden biri haline gelmiştir. Yüzyılın başındaki bu değişimin temelinde sanayi devrimleri, teknolojik gelişmeler, yeni malzemelerin kullanılması gibi etkenler yatmaktadır. Bu katalizörler yardımıyla heykel önemli bir dönüşüm geçirmiş, oyma ve döküm teknikleri dışında, inşa ve birleştirme yöntemleriyle doğrudan boşluğun içerisinde üretilebilmiştir. Yirminci Yüzyıl'ın ikinci yarısından itibaren ise üretimler “çalışmadaki-uzay fikrinden, uzaydaki-çalışma fikrine”⁷⁹ doğru yönelmiş, boşluk/mekân, sadece *seyredilen* değil, *deneyimlenen* bir mecra olarak yeniden tanımlanmıştır.

⁷⁹ David Batchelor, **Movement in Modern Art – Minimalism**, London, Tate Gallery Publishing, 1997, s. 28

Boşluğun bu dönüşümü, üzerinde durulması gereken hassas bir noktadır. Çünkü bu durum bilimsel, felsefi, sosyolojik vb. alanlardaki kırılmaların sanat üzerindeki yansımalarını göstermektedir. Kartezyen temeli Modernizmin bilimi yücelten ve doğa karşısında insanın egemenliğini kutsayan tavrı, seyircinin bir anda tek bir eserde nesnenin farklı görüş açılarına sahip olabilmesinde yankılanmıştır. Boşluk/mekân sanatın hizmetine sunulmuştur. Örneğin Naum Gabo'nun konstrüktif heykellerinde kullanılan malzemenin şeffaflığı, tekniğin getirdiği olanaklar tek bir bakış noktasından, heykelin her açısının rahatlıkla görünmesine olanak sağlamıştır. *Bu bir anlamda kişiyi tanrılaştıran bir tavidir.*⁸⁰ Oysa yaşanan dünya savaşları, buhranlar, ekonomik ve siyasi krizler vb. Yirminci Yüzyıl'ın ikinci yarısından sonra insanın ben merkezli dünya algısını kırmış, modernizmin determinist ve mekanist tavrı yerini, kişiyi kendini *şeylerle* bir bütünlük içerisinde algılamaya bırakmıştır. Artık boşluk, sanatın hizmetinde değil sanatla beraberdir. Boşluk/ mekân tanrısal bir edayla seyredilen değil, içerisine girilen, yaşanan, deneyimlenen bir etkileşim alanıdır. Örneğin "Serra'nın çalışmalarının izleyicisi, konstrüktivist heykelin aksine, asla durağan olarak (heykelde) temsil edilmez."⁸¹

Şüphesiz Yirminci Yüzyıl'ın gerek başında gerek ikinci yarısından sonra yaşanan tüm bu değişimler heykelin kamusal mekânını da etkilemiş ve evrilmesine neden olmuştur. Fakat bu ayrı bir tez çalışması olarak ele alınmalı ve kendi bütünlüğü içerisinde irdelenmelidir. Bu çalışmada boşluk genel olarak, konstrüktivizmden Minimalizm'e, Minimalizm'den Yeryüzü Sanatı'na kayan bir eksen içerisinde ele alınmış ve başlıklar altında kendi dinamikleri incelenmiştir. Bu başlıklar keskin hatlarla ayrılmış bir sınıflandırmadan çok heykelin boşlukla girdiği diyalogu bir bütünlük içerisinde değerlendirebilmek için getirilmiş önerilerdir.

⁸⁰ Rosalind Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, London, Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1985, s.270

⁸¹ A.g.k. s.272

KAYNAKÇA

ANTMEN, Ahu, **20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2008

ANTMEN, Ahu, "Yerleştirme: Heykelin Dönüşümü Mü?", **Sanat Dünyamız**, Sayı 82, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2002, s.201-213

BATCHELOR, David, **Movement in Modern Art – Minimalism**, London, Tate Gallery Publishing, 1997

BEYKAL, Canan, **Boyut Dergisi**, Nisan 1985, 4/31, S.21

BİLGE, Nilgün, **Modern ve Soyut Heykelin Doğuşu 1900-1950**, İstanbul Boğaziçi Üniversitesi Matbaası, 2000

CEVİZCİ, Ahmet, **Felsefe Sözlüğü**, İstanbul, Paradigma Yayıncılık, 2005 (6. Baskı)

CLOSE, Frank, **The Void**, New York, Oxford University Press, 2007

DAINTON, Barry, **Time and Space**, North America, Acumen Publishing Limited

Yayına Hazırlayanlar: Şentürer, Ayşe, Ural Şafak, Özlem Berber, Uz Sönmez Funda, Zaman-Mekan, İstanbul, YEM Yayın, 2008

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 3. Cilt, YEM Yayın,1997

GERMANER, Semra, **1960 Sonrası Sanat**, İstanbul, Kabalıcı Yayınevi, 1997 (1.Basım)

KRAUSS, Rosalind, **The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths**, London, Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1985

KRAUSS, Rosalind, **Passage in Modern Sculpture**, Cambridge, Massachusetts, London, The MIT Press, (13.Basım), 1999

LYNTON, Norbert, **Modern Sanatın Öyküsü**, Türkçesi: Prof.Dr. Cevat Çapan, Prof.Sadi Öziş, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1991 (2.baskı)

O'DOHERTY, Brian, **Beyaz Küpün İçinde Galeri Mekanının İdeolojisi**, Türkçesi: Ahu Antmen, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2010

ÖGEL, Semra, **Çevresel Sanat, Gümüşsuyu**, İstanbul Teknik Üniversitesi Matbaası, 1977

İ.T.Ü Mühendislik Mimarlık Yayınları

RICKEY, George, **Constructivism Origins and Evolution**, Hong Kong, George Braziller, İNC., 1995

ROGERS, Leonard Robert, **Sculpture**, Newyork, Oxford U.P., 1969

ŞENYAPILI, Önder, **Otuzbin Yıl Öncesinden Heykel**, Ankara, ODTÜ Geliştirme Vakfı Yayıncılık, 2003 (1. Baskı)

WÖFLİN, Heinrich, **Sanat Tarihinin Temel Kavramları**, Türkçesi: Hayrullah Örs, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1990 (3. Baskı)

YILMAZ, Mehmet, **Heykel Sanatı**, İmge Kitabevi, Ankara, 2006 (2.Baskı)

DE DUVE, Thierry, "Ex Situ" , **Sanat Dünyamız**, Sayı 82, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2002, s.111-119

Hotinli, Metin, "2000 Yıllık Bir Serüven - Kapalı Evrenden Sonsuz Evrene", **Bilim Ve Gelecek Aylık Bilim, Kültür, Politika Dergisi**, Sayı 9, Kasım 2004, s.42-46

KEDİK, Ayşe Sibel, "Heykelin Temsiliyeti ve Mekanla Olan İlişkisi Açısından Değişen Özne-Nesne İlişkisi Bağlamında "Minimal Heykel"e Bir Bakış", **Türkiye'de Sanat**, Sayı 29, İstanbul, 1997

KRAUSS, Rosalind, Mekana Yayılan Heykel, Sanat Dünyamız, Sayı 82, İstanbul 2002, s. 103

AYÖZCAN ATALAR, Burcu, Sanatta 'Mekan'ın Deneyimlenmesi: Yerleştirme (Enstalasyon) Çalışmaları, Yüksek Lisans Tezi, 2006, Ankara

ŞARK, Uğursal, Greenberg Modernizmi Sonrası Heykel Tarifleri, Yüksek Lisans Tezi, İzmir, 2004, s.39

UYSAL, Mehmet Ali, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanatta Mekân Algısı (Mekânla Oynamak), Sanatta Yeterlik Eseri Çalışması Raporu, Ankara, 2009

Canan Beykal, "**Konstrüktivizm**", Sanat Sanat Dergisi, Bahar 04
http://www.felsefeekibi.com/sanat/sanatakimlari/sanat_akimlari_konstruktivizm.html

Scheer, Introduction to Sculpture, Project #2: Closed and Open Form,
<http://faculty.smcm.edu/lnscheer/lecture%20web%20pages/208open/open.html>

<http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/rodchenkopopova/roomguide/room6.shtm>

Kenneth Snelson, <http://birikinot.wordpress.com/2009/01/31/tensegrite/>

<http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/livinghistory/html/moore.shtm>

Marcus Graf, Uzay İstilacıları: Çağdaş Görsel Sanatlarda Mekanın Yokoluşu, Sayı 157 / Kasım - Aralık 2007

http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi157/marcus_157.html

http://www.muha.be/practical_historiek.php?la=en

<http://www.marksist.org/tarihte-bugun/1014-30-mayis-1814-mikhail-aleksandrovic-bakunin-dogdu>

http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi29/m.murat.tatli_29.html

RESİM LİSTESİ

Resim 1. Heykel Mekân İlişkisine Dair Temsili Çizimler

Resim 2. Heykel Mekân İlişkisine Dair Temsili Çizimler

Resim 3. Heykel Mekân İlişkisine Dair Temsili Çizimler

Resim 4. Heykel Mekân İlişkisine Dair Temsili Çizimler

Resim 5. Pablo Picasso, *Guitar (Gitar)*, 1912

Resim 6. Vladimir Tatlin, *Corner Counter-Relief (Köşe Rölyefi)*, 1915

Resim 7. Alexander Rodchenko, *Oval Hanging Construction No. 12*

(Oval Asılı Konstrüksiyon No. 12), 1920

Resim 8. Vladimir Tatlin, *3. Enternasyonel İçin Anıt*, 1919-20

Resim 9. Duchamp-Villon, *Head of Baudelaire (Baudelaire'in Büstü)*, 1911

Resim 10. Naum Gabo, *Head No.2 (Büst No.2)*, 1916

Resim 11. Naum Gabo, *Linear Construction (Çizgisel Konstrüksiyon No.2)*, 1970-71

Resim 12. Antoine Pevsner, *Torso (Torso)*, 1924-26

Resim 13. Naum Gabo, *Two Cubes (İki Küp)*

Resim 14. Naum Gabo, *Rotterdam Anıtı*, 1957

Resim 15. Naum Gabo, *Construction in Space with Crystalline Centre*

(Kristal Merkezli Uzay Konstruksiyonu), 1938-40

- Resim 16. Giacometti, *The Palace At 4 A.M (Sabahın Dördünde Saray)*, 1932-33
- Resim 17. Max Bill, *30 Equal Elements (30 Denk Eleman)*
- Resim 18. Alexander Calder, *Mobile*, 1941
- Resim 19. Nicolas Schöffer, *Cysp 1*, 1956
- Resim 20. Julio Gonzalez, *Woman Combing Her Hair (Saçını Tarayan Kadın)*, 1930-1933
- Resim 21. Antony Caro, *Early One Morning (Bir Sabah Erkenden)*, 1962
- Resim 22. Kenneth Snelson, *Easy Landing*, 1977
- Resim 23. Malangan Heykeli, *Totok*
- Resim 24. Henry Moore, *Recumbent Woman (Yaslanmış Kadın)*, 1938
- Resim 25. Henry Moore, *Oval with Points (Uçlu Oval)*, (1968-1970)
- Resim 26. Henry Moore, *Helmet Head No.1 (Miğfer Baş No.1)*, 1950
- Resim 27. Barbara Hepworth, *Two Figures (İki Figür)*, 1954
- Resim 28. Barbara Hepworth, *Two Figures (İki Figür)*, 1964
- Resim 29. Barbara Hepworth, *Oval Sculpture (Oval Heykel)*, 1943
- Resim 30. Alexander Archipenko, *Modeling of Light (Işığın Modelajı)*, 1947
- Resim 31. Jean Arp, *Star (Yıldız)*, 1939-1960
- Resim 32. Jean Arp, *Blattinitiale*, 1960
- Resim 34. Fletcher Benton, *Dynamic Rhythms Orange (Phase III)*
(Dinamik Ritimler Turuncu (Faz III)), 1976

- Resim 33. Jean Arp, *Sinuous Simplicity (Kavisli Basitlik)*, 1960
- Resim 34. Fletcher Benton, *Dynamic Rhythms Orange (Phase III)*
(*Dinamik Ritimler Turuncu (Faz III)*), 1976
- Resim 35. Georges Vantongerloo
- Resim 36. R. Morris, *Green Gallery Yerleştirmesi*, 1964
- Resim 37. El Lissitzky, *Prounen Raum (Prounen Odası)*, 1923
- Resim 38. Kurt Schwitters, *Merzbau*, 1933
- Resim 39. Frank Stella, *Chocorua IV*, 1966
- Resim 40. Donald Judd, *Untitled*, 1969
- Resim 41. Donald Judd, *100 Untitled Works In Mill Aluminum*
(*Alüminyum Atölyede 100 İsimsiz Çalışma*), 1982-86
- Resim 42. Robert Morris, *Cloud (Bulut)*, 1962
- Resim 43. Robert Morris, *L Beams (L Kirişleri)*, 1965
- Resim 44. Carl Andre *Crib, Coin, Compound*, 1965
- Resim 45. Brancusi, *Endless Column (Sonsuz Sütun)*, 1937
- Resim 46. Andre, *Lever (Kaldıraç)*, 1966
- Resim 47. Carl Andre, *Radial Arm-Saw- Carved Wood Piece (Testereyle Oyulmuş Radyal Tahta Parça)*, 1959
- Resim 48. Carl Andre, *Last Ladder (Son Merdiven)*, 1959
- Resim 49. Carl Andre, *12th Copper Corner (12. Bakır Köşe)*, 1975

- Resim 50. Sol LeWitt, *Five Modular Structures (Beş Modüler Yapı)*, 1972
- Resim 51. Sol LeWitt, *Variations of Incomplete Open Cubes (Bitmemiş Açık Küplerden Çeşitlemeler)*, 1974
- Resim 52. S. LeWitt, *Wall Pieces No. 824, 825, 870 (Duvar İşleri No. 824, 825, 870)*, 1998
- Resim 53. S. LeWitt, *Wall Drawing 1055, Bars of Color*, 2002
- Resim 54. Dan Flavin, *Untitled/ Marfa Project (İsimsiz/ Marfa Projesi)*, 1996
- Resim 55. Dan Flavin, *Untitled (İsimsiz)*, 1976
- Resim 56. Richard Serra, *Band (Şerit)*, 2006
- Resim 57. Ron Mueck, *Boy (Oğlan)*, 2001
- Resim 58. Kienholz, *War Memorial (Savaş Anıtı)*, 1968
- Resim 59. Kienholz, *State Hospital (Devlet Hastanesi)*, 1966
- Resim 61. Michael Heizer, *Double Negative (Çifte Negatif)*, 1969
- Resim 60. Robert Smithson, *Spiral Jetty*, 1970
- Resim 61. Walter de Maria, *The Lightning Field (Yıldırım Alanı)*, 1977
- Resim 62. Christo and Jeanne-Claude, *Wrapped Reichstag, (Paketlenmiş Reichstag)*, 1971-95
- Resim 63. Christo and Jeanne-Claude, *Wrapped Reichstag, (Paketlenmiş Reichstag)*, 1971-95
- Resim 64. Mary Miss, *Perimeters/ Pavilions/ Decoys (Çevreler/Pavyonlar/ Tuzaklar)*, 1978
- Resim 65. Alice Aycock, *A Simple Network Of Underground Wells And Tunnels*

(Yer Altı Boşluk Ve Tünelerinden Oluşan Basit Bir Ağ), 1977

Resim 66. Alice Aycock, *A Simple Network Of Underground Wells And Tunnels*

(Yer Altı Boşluk Ve Tünelerinden Oluşan Basit Bir Ağ), 1977

Resim 66. Alice Aycock, *A Simple Network Of Underground Wells And Tunnels*

(Yer Altı Boşluk Ve Tünelerinden Oluşan Basit Bir Ağ), 1977

Resim 68. Dan Graham, *Argonne Pavilion II (Argonne Pavyonu II)*, 1998

Resim 69. Dan Graham, *Argonne Pavilion II (Argonne Pavyonu II)*, 1998 (detay)

Resim 70. Gordon Matta-Clark, *Conical Intersect (Konik Kesişim)*, 1975

Resim 71. Gordon Matta-Clark, *Conical Intersect (Konik Kesişim)*, 1975

Resim 72. Gordon Matta-Clark, *Conical Intersect (Konik Kesişim)*, 1975

Resim 73. Gordon Matta-Clark, *Day's End (Pier 52)*, 1975

Resim 74. Gordon Matta-Clark, *Day's End (Pier 52)*, 1975(Kesilen kısımdan içeri giren ışık)

Resim 75. Gordon Matta-Clark, *Office Baroque*, 1977

Resim 76. Gordon Matta-Clark, *Office Baroque*, 1977

Resim 77. Bruce Naumann, *A Cast Of Space Under My Chair(Sandalyemin Altındaki Mekânın Bir Dökümü)*, 1965

Resim 78. Rachel Whiteread, *Untitled (Stairs)*, 2001