



Sosyal Bilimler Dergisi / The Journal of Social Sciences

Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Yıl: 8, Sayı: 52, Haziran 2021, s. 136-154

ISSN: 2149-0821 Doi Number:<http://dx.doi.org/10.29228/SOBIDER.50986>

Dr. Öğr. Üyesi Mehmet DERE

Istanbul Ayvansaray Üniversitesi, mehmetdere@ayvansaray.edu.tr

Öğr. Gör. Şerafettin DEDEOĞLU

İzmir Kavram Meslek Yüksekokulu, serafettin.dedeoglu@kavram.edu.tr

ÇAĞDAŞ SANATTA GÖRÜNMEZİN ÜRETİMİ OLARAK BOŞLUK /BİTMEYEN BİR KONUŞMA ANLAMINDA TEMSİL

Özet

Boşluk, sanat tarihinde geniş bir kullanıma sahip olan bir temsil aracıdır. Sanat ve tasarım alanında boşluğun kullanımı, algı üstündeki etkisi ve kuramsal perspektiflerinin yanı sıra bir mekân üretimi, kültürel ve felsefi envanteri ortaya çıkarmaktadır. Boşluk bazen sanat eserinde görünen şeye, bazen de görünmeyen, tamamlayıcı bir öğeye karşılık gelmektedir. Boşluk, görünmeyeni en az görünen kadar açığa çıkarması bakımından önemlidir; çağdaş sanatta boşluk üretimi, sanatçının kendi üzerine düşünme pratiği ve kendi konumunu sorguladığı bir hareket olarak öne çıkmaktadır. Çağdaş sanatta boşluk kavramı, sanatçının modern temsil arayışında kurumsal eleştiriyi ve sanatçının özgür ifade olanaklarını ortaya çıkarmaktadır. Bu bakımdan boşluk, çağdaş sanat alanında temsil kavramının bir parçasını oluşturmaktadır. Boşluk kavramı, sanatsal deneyimin bir öznesinin oluşturulması, sanatsal üretimin koşullarını belirleyen ve bu üretimin ortaya çıkması üzerinde denetim kuran çerçevenin sorunsallaşmasıyla ilişkili olarak kendisini cisimleştirmektedir. Makale kapsamında, çağdaş sanatın ana problematiklerinden biri olan temsil kavramı, sanatın ve sanat üretiminin özergiliği, kurumların ve piyasa kurallarının gücü karşısında 'görünmez üretimi' boşluk metaforu etrafında incelenmektedir. Boşluk kavramının kültürel envanteri ve evreni şekillendirmekteki gücü, düşünsel ve tarihsel arka planı tartışmaya açılarak çok katmanlı bir alanda incelenmesi amaçlanmaktadır.

Anahtar kelimeler: Çağdaş Sanat, Temsil, Boşluk, Kurumsal Eleştiri

THE VOID AS THE PRODUCTION OF THE INVISIBLE IN CONTEMPORARY ART /

REPRESENTATION AS ENDLESS SPEECH

Abstract

The void is a means of representation that has wide use in art history. The use of space in the field of art and design reveals a space production, cultural and philosophical inventory as well as its effect on perception and theoretical perspectives. The void sometimes refers to what appears in the work of art, and sometimes to an invisible, complementary element. Space is important in that it reveals the invisible at least as much as the visible; The production of space in contemporary art stands out as a movement where the artist questions the practice of thinking on himself and his position. The concept of emptiness in contemporary art reveals the institutional criticism and the free expression possibilities of the artist in the search for modern representation. In this respect, emptiness constitutes a part of the concept of representation in the field of contemporary art. The concept of emptiness also problematizes itself about the creation of a subject of artistic experience, the problematization of the framework that determines the conditions of artistic production and establishes control over the emergence of this production. Within the scope of the article, the concept of representation, which is one of the main problematics of contemporary art, the autonomy of art and art production, the power of institutions and market rules, is examined around the metaphor of "the production of the invisible" space. The cultural inventory and the power of the concept of void in shaping the universe and its intellectual historical background are discussed and the discussion is aimed to exist in a multi-layered area.

Keywords: Contemporary Art, Representation, Void, Institutional Criticism

GİRİŞ

Boşluk kavramı, insanlık tarihinde farklı anlamlara sahne olmuş önemli bir kavram olarak ortaya çıkmaktadır. Boşluk, bir kavram olduğu kadar, bir imge dünyasını da içinde barındırmaktadır. Kavram, tarihsel açıdan pek çok felsefi metine, fizik alanı başta olmak üzere bilimsel varsayımlardan çağdaş sanat eserlerine kadar geniş bir yelpaze içinde değerlendirilmektedir. Boşluk düşüncesinin farklı kültürel perspektifler tarafından ele alınması, boşluk kavramına verilen önemi ortaya koymaktadır. Boşluk, modern sanat ve bilim alanında önemli bir rol oynayan kavram olarak ortaya çıkmaktadır. Bu kavram geçmişten günümüze kadar bir çok kültürel referansa işaret etmektedir. 20. Yüzyıl Batı sanatı tarihi içerisinde Avangard hareket, 1960 yıllarda Minimalizm ve II. Dünya Savaşı sonrası birçok sanatsal arayış içerisinde kapsayıcı bir çerçeve bütünlüğünü sürdürmektedir. Bu anlamda sanatçıların temsil arayışları boşluk üzerinden kendisini bir form arayışı olarak sunmaktadır. Bilimsel anlamda boşluk ise, Kuantum fiziğinden, Einstein'ın Genel Görelilik teorisinin gerçekleştirilmesine kadar geniş bir alanda kendisini ortaya koymaktadır.

Günümüzde hala etkisini sürdüren bir form arayışı olarak boşluk, birçok sanatçı ve görsel sanat disiplini tarafından ifade edilmektedir. Çağdaş sanat pratiği üzerine yapılan bu makale, sanatçının temsil stratejisi olarak boşluğun estetik ve semantik olarak üretimi açıklanmaya

çalışılmaktadır. Araştırma, çağdaş sanat alanında, boşluk düşüncesini bir sanatçının sanatsal ifade arayışı anlamında bir formun veya özgür ifade olanağının bilinçli temsili olarak, nasıl ortaya koyduğu düşüncesi üzerine sorunsallaştırılmaktadır. Sanatsal ifade arayışında boşluk, bir tür 'temsil edilmeme' olarak değerlendirilebilmektedir. Boşluk, bir tür araştırma zemini olarak "görünmeyen üretimi" ifade edilen pozitif diyalog anlamını taşımaktadır. Sanatın varlık sebebi, 'burada ve şimdi' anlamında izleyiciye belirli bir mesaj iletmek kadar, bir duyarlılık alanı yaratmaktır. Boşluk, sanatçının temsil arayışı anlamında, sanatçının üretimlerinde bitmeyen bir diyalogu imgeselleştirmektedir. Makale kapsamında boşluğu 'görünmez üretimi' ifade etmenin yollarını arayan sanatçıların çalışmalarına yer verilmektedir. Sanatçıların temsil arayışları mekân, zaman ve form olarak kendilerini ifade etme arayışları boşluk kavramı merkezinde ortaya konulmaktadır. Sanatçılar imgesel olarak boşluğu, bir yokluktan ziyade, temsilin potansiyelini artıran büyük bir güç olarak kullanmaktadırlar. Makale bu anlamda sanat alanında tekilliğin üretiminde boşluğun yaratıcı etkisine odaklanmaktadır.

Boşluk Kavramı

İnsanlık tarihinin binlerce yıllık mistik geleneğine ve dinler tarihine bakıldığında, "boşluk kavramı" kimi zaman yokluk kimi zaman da hiçlik ile birlikte anılmaktadır. Bu kavram, zihnin tüm belirli nesnelere ve görüntülerden boşaltıldığı bir "saf bilinç" durumuna, farklılaşmamış bir gerçekliğe (ayrımların ve çokluğun olmadığı bir dünya) veya boşaltılmış zihnin yansıttığı ya da tezahür ettirdiği gerçekliğin bir boyutuna gönderme yapmaktadır. Düşünce tarihine bakıldığında subjektif veya nesnel bir referansla (bazen ikisiyle de) tanımlanan boşluk kavramı, dünyanın birçok yerinde ve tarihsel dönemde, mistik düşünce ve dinsel geleneklerde kendisini belirgin bir şekilde var etmektedir. Boşluk düşüncesi, farklılaşmamış bir birliğin elde edilmesi, doğa ve insan arasındaki ayrımların kaldırılması anlamında Upanişad'lardan (eski Hint meditasyon incelemeleri) Ortaçağ'a ve Modern Batı mistik eserlerine kadar, büyük bir düşünce literatürü içerisinde etkin bir tema olarak işlenmektedir.

Doğu Düşüncesinde Boşluk Algısı

Boşluk düşüncesinin kökeni Doğu geleneğine dayanmaktadır; Mahāyāna Budizminde sunyata, Taoizm'de *hsü* ve Yahudi mistisizminde Kabala geleneğinde 'Ein Sof / Sonsuz Bir' kavramları doktrinlerinde, bu düşüncelerin izlerini sürmek mümkündür. Sunyata kavramı; nihai varlık ve gerçekliğin olmadığı bir gerçekliğe, bir ben kavrayışına gönderme yapar. Taocu düşüncenin kurucu ilkesi boşluktur. François Cheng'in ifade ettiği gibi "*Hiçlik, Boşluk, Gökyüzü-Toprak varlığından önce gelir*" (Cheng, 2006: 57). Taocu düşünce okulunun kurucuları Lao-tzu ve Chuang-tzu açısından boşluk düşüncesi, öğretinin merkezinde yer almaktadır. Budizm öğretisinde boşluk kavramı, bir denge arayışı olarak temel bir anlam teşkil etmektedir. Yin ve Yang kavramları, Tao'cu kozmolojinin mikro ve makro kozmosu anlamlandıran ve yöneten, pozitif ve negatif güçlerin birlikteliğini işaret etmektedir.

Doğu geleneğinde denge arayışı merkezi öneme sahiptir; Yin ve Yang sembollerinin birbirlerinin zıttı olan boşlukla ifadesi, geleneğin değişim yarasını oluşturmaktadır. Budizm, nihai hedefi olan Nirvāṇa ve sunyata doktrinini geliştirmesiyle, muhtemelen boşluğu herhangi bir dini gelenekten daha yoğun olarak ifade etmektedir; aynı zamanda kavramın kendisi modern dünyada batılı düşünce ekollerini etkilemiştir.

Tao Düşünce Okulu'nun önemli düşünürü Lao Tzu, Tao Te Ching adlı eserinde boşluğun, sonsuz imkânlar a gebe, tüketilemeyen bir kaynak olması düşüncesine vurgu yapmaktadır. Lao Tzu, bu vurguyu araba tekerleği üzerinden örneklendirmektedir. Lao Tzu'ya göre araba tekerleğinin kullanışlı olmasının nedeni, tekerleğin ortasına bağlı parmaklar arasındaki boşluklar ile ilişkilendirmektedir. Benzer bir şekilde, “Çamurdan yapılan çanak, işlevini çevrelediği boşlukla görür. Bir odanın duvarına kapı ve pencereler yapılır. Fakat asıl işi gören pencerenin boşluğudur. Bütün bileşen öğelerin yararı vardır. Fakat işlevi gören boşluktur” (Kuban, 2013: 80).

Doğu düşüncesinde boşluğa gönderme yapan diğer bir kavram, ‘Ma’ dır. ‘Ma’, Japon kültüründe kozmik anlayışı ve ifadesini yöneten kavramlardan biri olarak işlevlik kazanmaktadır. Japon kültüründe, batı dünyasının kültürel referanslarından farklı olarak, uzay ve mekânsallık anlayışı hüküm sürmektedir: Batı düşüncesindeki mekân, fiziksel sınırlar arasında bir yer olarak yorumlanırken, doğu kültüründe yalnızca fiziksel mekân ile sınırlı olmayan, zamanı ve insan ilişkilerini de kapsayan düşünce etrafında merkezleşmektedir. *Ma* kavramı, insanlar ve nesnelere arasındaki ilişkilerin ve işlevlerin varlığına izin vermek için kasıtlı olarak boş bırakılan bir alan (veya zaman) anlamına gelmektedir. *Ma* kavramı bu anlamda bir çeşit "negatif alan" olarak düşünülebilir. Japon kültüründe mekân kavramı, nesnelere ve insanlar arasındaki boşluklara ve ilişkilere, nesnelere kendileri kadar önem veren bir manevi gelenek olan Şintoizm'in etkisiyle ortaya çıkmaktadır. Şinto kültüründe varlığın sadece kendilerinden değil, etkiledikleri alan ve ilişkilerden de oluştuğu fikri egemendir. Bu nedenle *Ma*, “insanların, şeylerin, yerlerin ve deneyimlerin aralarında farklı ve daha az sürtüşmeyle bir arada var olmasına izin veren gerçek gri alan olarak konumlanmaktadır” (Pilgrim, 1986: 255-257).

Batı Düşüncesinde Boşluk Algısı

Batı dünyasındaki “boşluk” düşüncesi, bu kavramın tutkulu tartışmalara yol açtığı eski Yunan kültürüne kadar dayanmaktadır. İlk Yunan düşünce okullarının okulları varlığı kavrayışlarında, gerçekliğin birincil töz, tanrı, sayı veya evrensel değerde temsil edilen ve nihai bir özü içeren bir şeyden oluştuğu tezini kabul ettikleri görülmektedir. Antik dünyada var olan iki kelime, *oudeis* (hiçbir şey) ve *kenos* (boş), Yunan düşüncesinin boşluk ile mücadelesini işaretlemektedir. Antik Yunan düşüncesinde, evren ve madde tartışmalarının merkezinde, hareketin anlaşılması ve kavranılması vardır. Antik Yunan filozoflarından Lucretius, Parmenides, Demokritos ve Epiküros gibi düşünürler atomların evrenin varlıksal nedeni olduğu fikrinden yola çıkarak evreni açıklamaktadırlar. Çünkü “felsefe salt varlık felsefesi değil kozmolojinin de yapmak istediğinde arkhe ve oluş problemlerini ve bu problemleri aktif kılacak olan hareket, değişim ve boşluk kavramlarını ele almak zorundadır” (Atış, 2012: 119).

Varlık kavramı, Antik Yunan felsefesinin önemli düşünürü, Parmenides'in “Varlık vardır, yokluk yoktur” öğretisinde temellendirilmektedir. Parmenides varlık düşüncesini, boşluk içermeyen, ezeli-ebedî olan, bölünmez ve hareketsiz olan nitelikleriyle kavramsallaştırmaktadır. Varlık, aldatıcı (*phenomenal*) çokluk dünyasının karşıtı olarak (*noumenal*) ‘bir olan’ şeye tekabül etmektedir. Düşünürün varlık görüşü bu anlamda varlığın zaman ile ilişkisinde değişimin reddi ve yanılmasıyla sonuçlanmaktadır. Parmenides'e göre değişim, varlığın kendisinin bir inkârı olarak konumlanmaktadır.

“Nasıl bir doğuş bulacaksın ona? Nasıl, nereden yetişmiştir? Bırakmayacağım var-olmayandan söz etmeğe ne de düşünmeye seni; söylenemez düşünülemez çünkü var-olmadığı. Nasıl yok olabilir var-olan öyleyse? Nasıl doğabilir? Doğduysa var değildir, ilerde doğacaksa da öyle. Böylece doğuş sönmüştür ve ölüm yok olmuştur” (Kranz, 1984: 7-8).

Parmenides’in düşüncesine göre, varlığın değişmesi fikri varlığın kendine dair bir hata ve çelişki olarak görünmektedir. Özün yokluğu, sonsuz saçmalık ve boşluk anlamına geleceği için anlaşılabilir bir gerçeklik sunmaktadır. Bir şey var iken yok olamaz. Bu açıdan bakıldığında, yokluğun mümkün olmadığı bir evrende yok olma düşüncesi de mümkün değildir. Bu anlamda yokluk, duyularımızın bir yanılgısı olarak ortaya çıkmaktadır.

Demokritos, evren ve madde üzerine önemli bir görüş ortaya koyan filozoflardandır. Demokritos, bölünmeyen bir öz ve bir atom teorisi geliştirmiştir. Demokritos öğretisinde, evrenin oluşumunda kesin bir zorunluluk egemendir. Düşünür, ‘yok olmayan’, ‘değişmeyen varlık’, ‘yaratılmamış’ ve ‘maddesel atom’ fikrini geliştirmiştir. Eski Grekçe’de atom kavramı ‘bölünmeyen en küçük parça’ anlamındadır. Demokritos’un düşüncesinde ‘atom’ adı verilen bu yapılar fiziki olarak hareket etme özelliğine sahip şeyler olarak kavramsallaştırılmaktadır. Atomların hareket etme yeteneği, onların yer değiştirmelerine neden olmaktadır. Bu anlamda boşluk, atomun kazandığı anlamın aksine bir ‘var olan’ sıfatıyla olarak değil ‘var olmayan’ sıfatıyla nitelenmektedir. Filozofun düşüncesinde boşluk, atomlara kendi içerisinde hareket etme imkânı veren bir yer veya mekân olarak konumlanmaktadır. Boşluk nesnelerin oluşması için gerekli bir alan anlamında şöyle ifade edilmektedir: “...atomlara kendi içinde hareket etme olanağı sağlayan mekân, gerçektir” ve “bu gerçeklik boşluğun kendi başına gerçekliğidir” (Thilly & Wood, 1964: 47).

Demokritos düşüncesinde, nesnelerin oluşması fikri atomlar ve boşluk denilen iki ana unsur tarafından kuramsallaştırılmaktadır. Atomlar ve boşluk, evrenin başlangıcı için var olması zorunlu koşul haline gelmektedir.

Batı düşüncesinde boşluk kavramı, Parmenides, Platon ve Aristoteles gibi düşünürlerin boşluğun (hiçliğin) sorunlu, hatta mantıksız bir kavram olduğu düşüncesiyle ilişkilendirilerek ortaya koyulmaktadır. Örneğin Platon’un düşüncesine göre, boşluk var olmayan bir kavram olarak tanımlanır ve evren birbirini tamamlayan bir doluluktan oluşmaktadır. Platon, Timaios adlı diyalogunda düşüncesini “büyük ve küçük cisimler yan yana durarak her boşluğu doldururlar” şeklinde ifade etmektedir (Platon, 2001: 48-49).

Aristoteles, hareket teorisiyle ilgili birkaç nedenden dolayı boşluk fikrini reddetmektedir. Cisimler, ağırlıklarıyla orantılı hızlarda ve ortamın direnci (yoğunluğu) ile ters orantılı olarak dünyaya doğru düştükleri için, bir cisim için boşluktan düşmek sonsuz hızla gerçekleşmektedir (bu paydası sıfır olan bir oranla tanımlanacaktır). Bu, Aristoteles’in zihninde kabul edilmesi mümkün olmayan bir aksiyom olarak konumlanmaktadır. Boşluk, hiçlik olarak doğası olmayan bir şeye tekabül eder ve dolayısıyla hava, toprak gibi bileşenlerle uyumlu olarak düşünülemeyen şey olarak ortaya çıkmaktadır.

Aristoteles’in düşüncesinde boşluk bir madde değildir. Bu anlamda ne form ne de madde olma gerçekliğini yitirdiği bir gerçeklikte konumlanmaktadır. Boşluk form olasılığını yitirdiği için maddenin dışında var olabilecek bir sınır alanında var olmaktadır.

Fabio Gironi, Orta Çağ Avrupa'sına sıfırın getirilmesiyle ilgili olarak şöyle yazmaktadır:

“Avrupa felsefesi mutlak boşluk olasılığını (doğanın kendisinin bir boşluktan nefret ettiği söylenirdi) ve sonsuzluk olasılığını reddeden Aristoteles'e hâlâ kavramsal olarak bağımlıydı ve teolojik olarak, varlığın doluluğuyla, hiçliği Şeytan'ın alemine havale etmekle meşguldü” (Gironi, 2012: 10).

Modern Dünyada Boşluk Algısı

17. yüzyıldan itibaren Avrupalı filozoflar tarafından evrenin madde ve hareketten oluştuğu yönündeki bilgi kabul edilmiş, evreni mekanik bir yapı içerisinde tarif eden mekanik felsefe benimsenmiştir. Mekaniksel bakış açısında, eski antik çağ atomculuğunun temelleri görülmektedir. Bu perspektife göre insan (bedeni, aklı, ruhu, düşünceleri) ve evrendeki diğer her şey hareket halinde sayılamayacak sonsuz sayıdaki parçacıklardan ‘atomlardan’ meydana gelmiştir. 17. yüzyılın başlarında gelişen bu düşünce, mekaniksel felsefenin öncüleri “*Newton, Pierre Gassendi, Hobbes ve diğer atomcular tarafından*” geliştirilmiştir (Grandy, 2016: 54).

Newton, evreni değiştirilemez ve hareketsiz üç boyutlu bir uzay olarak sunmaktadır. 17. yüzyılda değişimin, yine mutlak olarak kabul edilen, maddi dünya ile bağlantısız olduğu, geçmişten bugüne ve geleceğe sorunsuzca aktığı zaman boyutunda gerçekleştiği düşünülmektedir. Bu yüzyılı biçimlendiren mekanik evren görüşünde, “*uzay ve zaman algısının maddesel olarak doğal kuvvetlere göre oluştuğu düşüncesi*” hakimdir. <https://www.britannica.com/science/time/One-way-view-of-time-in-the-philosophy-of-history>, Erişim Tarihi: 04.04.2021).

Albert Einstein, boş uzayın hiçlik olmadığını anlayan ilk kişidir. Ona göre uzay, çoğu yeni anlaşılmaya başlanan şaşırtıcı özelliklere sahiptir. Einstein'ın keşfettiği uzayın ilk özelliği, aslında daha fazla uzayın var olabileceğidir. Einstein'ın yerçekimi teorisi ikinci bir öngöründe bulunur: "Boş uzay" kendi enerjisine sahip olabilir. Bu enerji, uzay genişledikçe seyreltilmeyecektir, çünkü o uzayın kendi özelliğidir; daha fazla alan ortaya çıktıkça, watson'a göre bu: “*uzay-enerjisinin daha fazlası da var olacaktır*” (Watson, 2014: 99).

Albert Einstein, çalışmalarında maddenin bir enerji formu olduğunu keşfetmiştir. Bu, ünlü $E = mc^2$ (c'nin sabit ışık hızı olduğu) denklemiyle sonuçlanmıştır. Einstein 1915 yılında, Özel Teorinin çerçevesini yerçekimini içerecek şekilde genişleterek Genel Görelilik Teorisini geliştirmiştir. Bu teori kapsamında yerçekimi kuvveti, uzay ve zamanı eğme etkisine sahip olarak tanımlanmıştır. Demokritos ve Newton zamanlarından bilim, madde ve boş uzayla - dolu ve boş olanla ilgilenmekteyken, Einstein'ın Genel Görelilik Kuramı'nda bu iki kavram artık birbirinden ayrılamaz hale gelmiştir. Madde ve uzay, bir bütünün ayrılmaz ve birbirine bağlı parçaları olarak görülmektedir.

Einstein'ın Özel Görelilik Teorisi'ni tasarlaması, mekanik görüş ve elektrodinamik için ortak bir çerçeve bulma ihtiyacına yanıt vermektedir. Einstein'ın teorisi bu dünyayı kavramasıyla ilgili, belirsizlik ve karmaşıklığa dair ölçülebilirliğin yanı sıra fizik dünyası için yeni bir paradigma sunmaktadır. Einstein'ın teorisine göre, zaman ve uzay birbirlerinden bağımsız olarak değerlendirilemez, çünkü onlar bir bütün olarak işlerlik göstermektedir. Görelilik Teorisi'ne göre uzay üç boyutlu değildir, zaman da ayrı bir varlık değildir. Uzay ve zaman, dört

boyutlu bir uzay-zaman sürekliliği içinde yakından bağlantılıdır. Bu açıdan zamanın eşit ve evrensel akışı da kaybolmaktadır: Farklı gözlemciler, gözlemlenen olaylara göre farklı hızlarda hareket ederlerse olayları zaman içinde farklı şekilde sıralayacaklardır. Böylece uzay ve zaman mutlak özelliklerini kaybedecektir. Bu bakımdan modern fizikteki "boşluk" kavramının eski yunanlıların boşluğu kavramsallaştırmalarıyla açıklanamayacağı ortadadır. Modern fizikte boşluk 'mevcut' değildir. Evrendeki her santimetreküplük uzay, ne kadar boş görünürse görünsün, *aslında "atom altı ölçekte var olan ve yok olan dalgalanan alanların ve parçacıkların oluşturduğu"* (Watson, 2014:100) kaotik bir yapı arz etmektedir. Bu düşünceden hareketle maddi düzeyde 'hiçlik' diye bir şeyin varlığı kabul edilememektedir.

Bir şeyin temel kalıcı kimlikten yoksun olması, onun değişken, hareketli ve sürekli değişen nedenler, koşullar ve dilsel adlandırmalar ağına bağımlı olmasına izin vermektedir. Boşluk düşüncesi bu anlamda eksikliği hem çok farklı hem de çok daha zengin anlam katmanlarına sahiplenerek kendini genişletmektedir.

İnsan, kaçınılmaz ölümünün bilincinde olan tek yaratık olarak kendi sonluluğunun bilincindedir, gelecek odaklı ve kendi dışında bir anlam arama çabası ile trajik bir gerçekliği sahiplenmektedir. Boşluk varlığın negatif anlamı olarak, ölüme, hiçliğe ve yokluğa gönderme yapmaktadır. İnsan için ölümün gerçekliği günlük hayatımızın konuşulmayan konusu olmaya devam etmekte, tüm şeylerin üzerine kaçınılmaz biçimde gölgesini düşürmektedir.

Çağdaş Sanat Tarihinde Boşluğun Temsili

Temsil, başka bir şeyin yerine geçen ve onun yerini alan işaretlerin kullanılması olarak kavramsallaştırılmaktadır. İnsanların içinde yaşadıkları dünyayı ve gerçekliğin öğelerini adlandırmaları, organize etmeleri temsil yoluyla olmaktadır. Temsil, kültürel üretim süreci içerisinde anlamsal yapılar kurmak, işaretler oluşturmak ve bu ilişkileri ifade etmek için kendini ortaya koymaktadır. Sanat tarihi boyunca boşluk düşüncesinin temsili farklı tarihsel dilimlerinde ve kültürel anlamlarda kavramsal olarak semantik yoğunluk göstermektedir. Çağdaş sanat alanında boşluk, temsil bakımından farklı anlamlara sahne olan kültürel bir bileşen olarak ortaya çıkmaktadır. Çağdaş sanatta boşluk kavramı yoğun bir kavramsal envanteri barındırmaktadır. Susan Sontag'ın ifade ettiği şekilde, boşluk, bir '*susma estetiği*'nin aktörü olarak ifade edilebilmektedir (Sontag,1998: 48)

Çağdaş sanatta boşluk; olumsuzlama, kurumsal eleştiri ve mücadelesi, sessizlik ve hiçliğin üretimi anlamında, tüm sınırların yerinden edilmesine dair etkin rol oynayan bir araştırma zemini sunmaktadır. Boşluk kelimesinin çoğul anlamları fiziki ve ruhani dünyayı kuşatmaktadır. Kavramın fiziki boşluğa gönderme yapan anlamının yanında, her türlü ruhsal amaçtan yoksunluğa gönderme yapan (hiçlik) bir ruhsal duruma işaret etmesi de söz konusudur. Modern anlamıyla boşluk, tüm mutlakların yanında kalıcılıktan ve bağımsızlıktan yoksunluk olarak deneyimlenebileceği gibi, varoluş ve anlam gibi kavramlardan azade bir anlama gelmemektedir. Olan ve olmayan arasında bir köprü, varoluş ile hiçlik arasındaki kesin seçim anlamında amaçsızlık olarak boşluk, sanatın üretiminde alternatif bir bakış sağlayabilmektedir. Boş alan, sessizliğin sessizlik ve ses potansiyeli için bir açıklık oluşturması gibi, olasılık ve estetik tefekkür için alan olabilmektedir. Öte yandan boşluk, anlamdan tamamen yoksun ve nihilist anlamda bir hiçlik olarak da deneyimlenebilmektedir. Çağdaş Sanat üretiminde, izleyicisi ve yapıt arasında var olan gerilim, boşluğun kendisini modern anlamda sanatçının

sanatını bir tür olumsuzlama gücünün kendisi haline getirmektedir. Bu açıdan bakıldığında boşluk kavramı, Dere'ye göre: “modern sanatta, özellikle kavramsal sanatçılar tarafından stratejik olarak irdelenen bir konu olagelmıştır” (Dere, 2016: 32).

Sanatçı, çağdaş sanatta boşluğu anlamlandırmak için onu bir temsil aracı olarak kullanmaktadır. Boşluk, yeni olabilirlikleri sunma ve yeni anlamlara ulaşılabilir kılan bir resim yüzeyinden mekânın kendisine doğru evrilmektedir. 19 yy.'dan itibaren, özellikle modernist sanattaki akımlar ve oluşumlarda, boşluk kavramının görünmeyeni ve açıklanmamış olanı anlama fikrini ifade ettiği söylenebilir. Boşluğun kullanılması ritim, denge, renk, bir yalınlık arayışı, minimal etkinin bir sonucudur. Minimalizm, sanatçının minimum unsurları kullanarak bir mesajı iletme yeteneğini ifade etmektedir. Sanatçılar, etkiyi en üst düzeye çıkarmak için tüm gereksiz şeyleri ortadan kaldırarak düşüncelerini görünür kılmaktadırlar. Bir tasarımın güzelliği, bir boşluğun kompozisyonun düzenlenmesinde gerçekleşmektedir. Kompozisyon oluşturmak, bir boşluğun içerisinde tekniklerin ve fikirlerin karışımına atıfta bulunarak ve kendi varlık alanını ortaya koyarak şekillenmektedir. Sanatçı için boş alan ve buna bağlı olarak sessizliği oluşturma fikri, bir kompozisyonu dengelemek olarak değerlendirilebilmektedir. Görsel sanatlarda olduğu gibi, müzikte de kesintiler sanat yapıtının genel algısı için çok önemlidir. Boşluk üretimi, ‘anlamının’ ötesine geçen hayal gücü sınırlarını tetikleyen bir meydan okuma olarak şekillenir. Paul Klee'nin Mondrian üzerine söylediği gibi “Boşluk yaratmak, en önemli edimdir. Üstelik bu, gerçek yaratımdır çünkü bu boşluk pozitifdir” (Leader, 2004: 90).

Sanat alanında herhangi bir somut imgeyi veya nesneyi ortadan kaldırmak, sanatçının bir çalışmanın soyut kategorik durumuna, kültürel bağlamına ve sosyal işlevine odaklanmasına izin vermektedir. Avangardın tanımlayıcı rollerinden biri olan kendi üzerine düşünme ve sorgulama pratiği ‘sanat kavramını’ sorgulamak anlamına gelmektedir. Sanatçı form üretiminde bir araç olarak boşluğun potansiyelini etkili bir taktik olarak kullanmaktadır. Boşluk bir araç olarak sanat tarihinde avangard anlamında tanımlanan geleneksel bir tavra referans etmektedir. Dadaizm hareketinden, 1960’lı yıllarla nitelenen Minimal sanata, Joseph Kosuth ve Sol LeWitt tarafından kavramsal sanat tanımına kadar geniş bir yelpaze içerisinde yer almaktadır. Boşluk, sanat yapıtının nesne statüsünden ziyade bulunduğu konumuna ve söylemin kendisine bıraktığı yeni bir kavramsal bakışla tanımlanarak genişlemektedir.

Sanat tarihinde negatif alan, bir kompozisyonun konusunun etrafındaki ve arasındaki alan anlamında, sanatsal kompozisyonda bir aktör olarak önem kazanmaktadır. Bu, sanatçılar tarafından geniş bir medyum yelpazesi içerisinde değerlendirilir. Boşluk’a tekabül eden ‘negatif alan’ın sanatçılar tarafından kullanımının izleyiciyi etkileyebilecek birçok yolu vardır. Sanatçı eserinde ortaya koyduğu negatif alan, başka bir deyişle ‘boşluk’ kullanımına bağlı olarak belirli duyguları ve hisleri uyandırabilmektedir. Bu bağlamda boşluk negatif alan ve uzay olarak anılırken, olumsuz bir çağrışım içermeyen bir varlık alanına işaret etmektedir. Johan’ın (2012) ifade ettiği gibi, boş mekân “sanat tutkunları için boşluk teması ve devam eden etkisi, insanları hala keskin uyarımla etkilemeye devam etmektedir”. Son tahlilde çağdaş sanat eserleri üzerinden farklı örneklemeler boşluğun ‘semantik’ doluluğunu anlamaya yardımcı olacaktır.

Kazimir Malevich, 1915 yılında Petrograd'daki (St. Petersburg) 0.10. Son Fütürist sergisinde Siyah Kare adlı eserini ilk kez gösterdiğinde, sanatçının kendisi, o zamandan beri geometrik soyut resmin kurucu çalışmasını yeni bir kavramsal zeminde sergilemiştir. Sanatçı tarafından geliştirilen yeni resim algısının kavramsal zemini olan Süprematizm (Lat. Supremus, ‘en yüksek’), nesnellik ve boşluk etrafında şekillenmektedir. Bu çalışmada, Malevich’in

boşluğu kullanımının izleyicide somutlaştırma ve uyandırma işlevine matuf olduğunu söylemek mümkündür. Malevich'in Siyah Kare eseri ve 'hiçlik' olarak da adlandırdığı boşluk izlenimi, renk düzlemlerinin arkasında uzanan ve sınırsız bir genişlik gibi görünen beyaz zemin tarafından üretilmektedir. Malevich'in Siyah Kare adlı eseri, 'yeni sanatın ikonu' olarak değerlendirilebilir; eser, sanata dair yeni bir yaklaşım olan varlık-yokluk kavramsal diyalektiğinde gerçekleşmektedir.

Malevich, Süprematist Kompozisyon: Beyaz Üzerine Beyaz (1918) adlı çalışmasında bu tavrını devam ettirmektedir. Rus Süprematizm hareketinin en bilinen örneklerinden biri olan bu soyut çalışma, tuval üzerine yağlı boya ile oluşturulmuş geometrik Bir kompozisyonundan oluşmaktadır. Beyaz Üzerine Beyaz adlı çalışmasında, geometrik kompozisyon daha sıcak ve renkli olarak daha yoğun görünen beyaz bir arka plan üzerine yerleştirilmiş, hafif bir açıyla konumlandırılmış kirlili beyaz kareyi göstermektedir. Malevich'in eseri, izleyiciye farklı boyutlarda iki beyaz karenin ilişkisel dinamiğinden oluşan bir kompozisyon sunmaktadır. Sanatçının duyarlılık alanında, ikinci karenin hiç boyanmamış olması, sadece kare tuval olarak var olması avangard bir tutum olarak ön plana çıkmaktadır. Sanatçının sonsuzluğu ve zamansızlığı temsilinde beyaz renk seçimi, eserin herhangi bir yere veya zamana bağlı kalmadan cisimleşmesini mümkün kılmaktadır. Bu bağlamda sanat, en soyut haliyle, kendi imkânının en gerçek ve maddi koşullarını ortaya çıkaran potansiyeline odaklanmaktadır.

Boşluk: Görünmenin Üretimi / Kurumsal Eleştiri

Marcel Duchamp'ın Paris Havası adlı eserinin maddesi, 1919'da satın alınmış ve müdahale edilmiş medikal serum şişesidir. Duchamp'ın eseri modern sanatın içinde bulunduğu sanatçının kendi ifadesiyle sıklıkla dile getirdiği sanatın geleneksel 'retinal amaçlar'dan arındırma amacına hizmet etmektedir. Form olarak eser, boşluğun forma kavuştuğu örnek çalışmalardan biri olarak ortaya çıkmaktadır. Duchamp'ın 'First Papers of Surrealism' adlı sergisindeki çalışma, tarihsel tekinsiz bir gerilim taşımaktadır. Mekânın duvarlarına, boşluk için bırakılmış, görsel sunum için ayrılmış panellere, galerinin avizesine "*rastgele gerilmiş sicimlerden oluşan karmakarışık ağ görüntüsü, resimlerin teşhirine müdahale eden sersemletici bir bariyer*"¹ oluşturmaktadır (Demos, 2001: 91-119).

Sergi mekânı deneyimi, mekânın yeniden düzenlenmesini içeren meydan okuyucu labirentvari bir dil üretmektedir. Sergi açılışında Marcel Duchamp tarafından asılan birkaç yüz fitlik sicim, ana sergi alanına müdahale olarak konumlanmaktadır. Sergi mekânında baskın olan enstalasyon, "*jeopolitik yerinden edilmeye duyarlı ve sürrealist yuva hissini olumsuzlayan, evsiz bir mekân inşa*" etmektedir (Demos, 2001: 91-119). Sanatçının bu yöneliminde, boşluğu oyun kurucu olarak cisimleştirme yoluna gittiği ifade edilebilir.

¹ <https://www.e-skop.com/skopdergi/duchampin-labirenti-first-papers-of-surrealism-1942/1939>, Erişim tarihi: (05.04.2021).



Resim 1: Beyaz Resimler Serisi (Üçlü Panel), 1951, Robert Rauschenberg.

Erişim Tarihi: 19.04.2021

Kaynak: <https://www.sfmoma.org/artwork/98.308.A-C/>

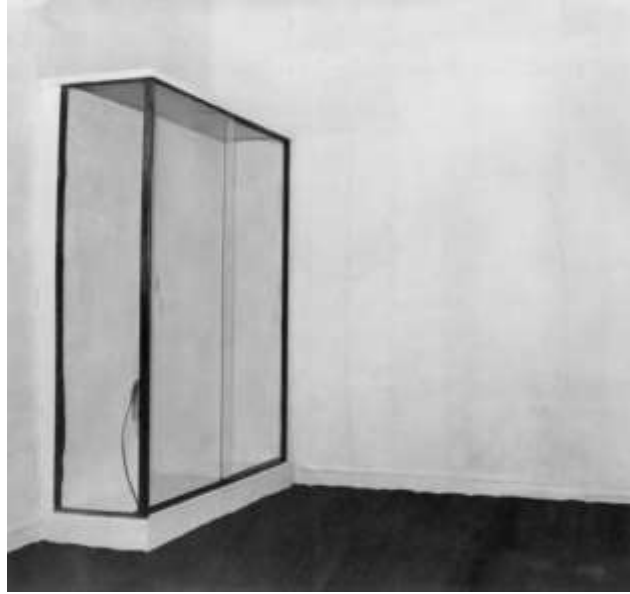
Sanat tarihinde boşluk üretme deneyimlerinin en kavramsal örneklerinden biri, Robert Rauschenberg'e ait 'Beyaz Resimler' adlı çalışmadır. Sanat eserinin ana malzemesi, tamamen beyaza boyanmış, bulunduğu ışığın değişimleri ve çevresindeki gölgelerin tesadüfi etkilerini yansıtan bir dizi modüler tuvalden oluşmaktadır. Rauschenberg, bu kavramsal çalışmalarını ilk kez 1951 yılında altı versiyon olarak üretmiştir. Bu versiyonlar kendi içinde bir, iki, üç, dört, beş ve yedi panelli olmak üzere nitelenmektedir. Sanatçı tarafından el ile bozulmamış, pürüzsüz yüzeylere sahip olması amaçlanan eserler, 1968 yılında Beyaz Resimler adlı esere adanmış bir sergide gösterilmek üzere, o zamanki stüdyo asistanı Brice Marden tarafından yeniden düzenlenmiştir. 1951 yılında bir veya daha fazla Beyaz Resim adlı eser Black Mountain Koleji'nde John Cage'in 1 Numaralı Tiyatro Parçası için set dekoru olarak kullanılmıştır. Çağdaş Sanat tarihinde Cage, "bu eserleri kendi imzası olan '4'33 adlı sessiz' kompozisyonunun ilham kaynağı olarak nitelendirmiştir" (Yy, ty, <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/galleries/series/white-painting-1951>, Erişim Tarihi: 05.04.2021).

John Cage'in "sessiz" parçası olarak bilinen 4'33 adlı çalışma, müzisyenlere 4 dakika 33 saniye boyunca kasıtlı ses çıkarmamaları talimatının verildiği üç hareketten oluşmaktadır. Bu radikal jest, müziğin geleneksel yapısını altüst ederek dikkati sanatçıdan izleyiciye kaydırmaktadır. Cage bu performans niteliğindeki çalışmasında "sessizliğin müziğin bir öğesi olduğu mesajını vermek istediğini" söylemektedir. (Cage;1990: 21) Sanatçının eseri, ortamdaki seslerin alanı doldurması için sonsuz olasılıklara izin veren bir yapı sunmaktadır. Cage, 4'33 ile dinleyicilerini basitçe şok etmek yerine, dinleyicileri müzik notasyonu içindeki bir yapıya dahil ederek, sessizliğin-boşluğun bir parçası olarak var oluşlarına dair vurguyu ortaya koymaktadır.

Brian O'Doherty, 'Beyaz Küpün İçinde: Galeri Mekânının İdeolojisi' adlı eserinde, 19. ve 20. yüzyılın başlarında gerçekleşen Batı sanatında şövale resminin dönüşümünü ve bununla bağlantılı olarak üretilen incelemektedir. O'Doherty, galeri mekânının birbiriyle çatışan ideolojilerin odağına yerleştirmektedir. Bu açıdan bakıldığında herhangi bir sanat eserini estetik bir güce dönüştüren galerinin beyaz duvarı, bir rekabet alanı olarak ortaya çıkmaktadır. O'Doherty, 20. yüzyıl sanatı için bir model olarak beyaz küp kavramını tasavvur ederek,

modernizmde galeri mekânının önemine dikkat çekmektedir. Bir tür kutsal alan gibi, beyaz küp de sanat eserini herhangi bir estetik veya tarihsel bağlamdan uzaklaştırmaktadır. Sanat eseri, sanatsal etkinlikte kutsal bir bağlam yaratması nedeniyle, geç modernizmin eseri haline gelen ruhu ön plana çıkarmaktadır. Bu anlamda galeri mekânı sanatın bağlamı haline gelmektedir.

O'Doherty, sanat yapıtının içinde bulunduğu mekânı "*biçimsel, mimari, sosyolojik ve politik olarak, kendi anlamını içinde gösterilen nesneye aşıladığını*" ifade etmektedir (O'Doherty, 2010: 12).



Resim 2: Boşluk, 1958, Yves Klein.

Erişim Tarihi: 20.04.2021

Kaynak: <http://www.yvesklein.com/en/oeuvres/view/642/the-specialization-of-sensibility-in-the-raw-material-state-of-stabilized-sensibility-exhibition-of-the-void/>

Yves Klein, kavramsal sanatta boşluk düşüncesini bir sanatçı olarak kullanan öncü sanatçılar arasında yer almaktadır. Sanatçı, plastik ve kavramsal duyarlılık alanı olarak, boşluğun sınırlarını araştırma alanı olarak kullanmaktadır. Yves Klein'in Paris Iris Clert Gallery'de açtığı "Boşluk" adlı sergide, galeri mekânında bir eser göstermekten ziyade galeri mekânını eser olarak konumlandırmıştır. Sanatçı galeri mekânını boşaltmıştır; tamamen beyaza boyanan mekânda maviye boyanmış bir pencere ve gece boyunca aralıksız olarak servis edilen mavi kokteyller ile mekânı performatif bir sürece dönüştürmüştür. Klein bu anlamda boş alanın kendi adına konuşmasına izin vererek insanları rahatsız eden bir temsil boyutunun kapısını açmıştır. Klein bu çalışmasını şöyle ifade eder:

"Bu girişimle, bir resim galerisi sınırları içinde mantıklı bir resimsel durum yaratmak, kurmak ve kamuoyuna sunmak istedim. Başka bir deyişle, Delacroix'in günlüğünde tanımlanamaz olarak nitelendirdiği, resmin özü olarak gördüğü, görünmez ama mevcut resimsel bir ortam yaratmaya çalıştım" (Klein, 2007, <http://www.yvesklein.com/en/oeuvres/view/6/immaterial/642/the-specialization-of-sensibility-in-the-raw-material-state-of-stabilized-sensibility-exhibition-of-the-void/?of=1>), Erişim Tarihi: (05.04.2021).

Sanatçının üretimlerinde yaratıcı süreç, somut olmayan bir maddeselleştirmenin ürünüdür. Sanatçı performansı, monokrom veya maddesiz üretimlerinde hissedilen ama görünmez bir duyarlılığın araştırma sahasının izlerini taşımaktadır. Boş alanın kendi adına konuşmasına izin vererek (ve hiçbir şey göstermeden) Klein, insanları rahatsız eden bir konuşmanın kapısını açmaktadır: "Bu sanat mı?"

Sontag, bu durumu şu şekilde ifade etmektedir:

“Her sanat yapıtı neyin söylenip neyin söylenemeyeceğini (ya da temsil edilemeyeceği) hakkında tercihlerin birleştiğini gösterir. Aynı zamanda neyin söyleneceği (ya da temsil edileceği konusunda önceden kutsanmış kuralları altüst edecek üstü kapalı bir öneride bulunabilmek için kendi sınır çizgilerini ortaya koyar.” (Sontag, 1998: 70).

Mekân kurgulama pratiğinde boşluğun üretimi, fiziki boyutundan ziyade algısal pratiklerle yeniden üretilebilen bir mekân anlayışı üzerinde konumlanmaktadır. 1970’li yıllarda Michael Asher, Hans Haacke, Chris Burden, Daniel Burden gibi kavramsal sanatçıların çalışmalarında boşluğu kullanma biçimleri, sanat kavramını sorgulama, mekânda var olan sınırları yeniden düzenleme anlamında kurumsal eleştirinin ana unsuru olarak bir gerçeklik kazanmıştır.

Michael Asher (1943–2012), üretimlerinde titiz alan soruşturmaları yapan ve kurumsal eleştiriye öncülük etmesiyle bilinen kavramsal bir sanatçıdır. Sanatçının sanatsal pratiği incelendiğinde, çalışmalarının kalıcı maddi varlığı olmayan ve genellikle bir durumun maddi, sosyal veya ideolojik bağlamına yanıt veren eserler olduğu görülmektedir. Sanatçının sanatsal pratiğinin merkezinde ‘pozitif boşluk’ anlamında bir mekân üretimi dikkati çekmektedir. Sanatçı boşluğu, sanatsal tavrını geliştirmek, sanatın kurumsal parametrelerini tartışmaya açmak, düşünce süreçlerini tanımlamak için araçsallaştırmaktadır. Asher, 1974 yılında Los Angeles’taki Claire S. Copley Galerisi’nde, ofis alanını sergi alanından ayıran bölme duvarını kaldırmış, sanat galerisinin arka odadaki çalışma alanını görünür kılarak kurumsal eleştirinin merkezini sorunsallaştırmaktadır. Sanatçının Amerikan sergisi için gerçekleştirdiği diğer bir çalışma ise, dış mekânda konumlanan George Washington’un oksitlenmiş bronz heykeline müdahalesini içermektedir. Asher, Fransız heykeltıraş Jean-Antoine Houdon’un G. Washington heykelini, merkezi, açık hava konumundan çıkarmış, 18. yüzyıl Avrupa eserlerinin bulunduğu bir galeriye taşımıştır. G. Washington büyüyen kaidesinden çıkarılan ve küçük, salon tarzı bir galerinin ortasına yerleştirilen bir yer değişimi sayesinde, 18. yüzyıldan kalma bir sanat eseri ve estetik kökenleri arasındaki ayrımı vurgulayan kurumsal eleştirinin formu haline gelmiştir. “Sanatçının bu uygulamasında mekân, eseri bünyesinde bulunduran bir araç halinden çıkmış, eserin kendisine dönüşmüştür” (O’Doherty, 2010: 113).

Bu boşluk arayışı, Umberto Eco’nun sıklıkla vurguladığı sanatsal kurgu ve sanatçının peşinden koştuğu şey olarak okunabilmektedir. Sanatçının var olduğu dünya içindeki düzen arayışı, dünyanın kaotik yapısını daha okunabilir ve kavranılır bir dünya imgesi anlamında sunma yetisiyle aktarmaya çalışmaktadır.



Resim 3: Beyaz Işık/Beyaz Isı, 1975, Chris Burden.

Erişim Tarihi: 20.04.2021

Kaynak: <https://feldmangallery.com/exhibition/023-white-light-white-heat-chris-burden-february-8-march-1-1975>

Chris Burden performans, heykel ve enstalasyon alanlarında çalışan Amerikalı kavramsal bir sanatçıdır. Burden'in 'Beyaz Işık / Beyaz Isı' adlı çalışması 1970'li yıllarda boşluğun kurumsal eleştirisi anlamında önemli bir yer teşkil etmektedir. Burden, eser olarak Ronald Feldman Galerisi'nde, galerinin güneydoğu köşesine büyük bir platform inşa etmiştir. Sanatçı, 22 gün boyunca performansını bu platformda bırakmıştır. Tavandan sadece iki fit aşağıda olan bu platform, aşağıda var olan galeri alanından herhangi bir olası görüntüyü engeller niteliktedir. Sanatçı, sergi süreci boyunca yemek yemeden, konuşmadan, bulunduğu mekândan inmeden ve kimseyi görmeden performansını tamamlamıştır. Burden'in performansında, sanatçının mekândaki varlığının görünmezliği büyük bir önem kazanmaktadır. Performans boyunca sanatçıyla izleyici arasındaki ilişki biçimi sanatçının görünmezliği ile anlam kazanmaktadır. Burden'in varlığı ile mekânın boşluğu bütünleşen bir sürece doğru evrilmektedir. Burden boşluğu, görünmeyen performansı boyunca kendisinin gerçekten orada olduğuna dair inançla doldurmaktadır.

Sanatçılar açısından boşluk, gerçekliği kucaklamak hatta gerçekliğin ötesine geçmek ve onun tüm zenginliği ve belirsizliğiyle kabul edilmesine olanak taşıyan bir potansiyel olarak işlemektedir. Boşluk, bir çeşit karşı koyuş ve sanatçının soruları ile doldurulabilen ve keşfedilebilen, uygun bir zemin sunmaktadır. Bu yaklaşım, çağdaş kültürün pek çok alanına yansıtılan varoluşsal gerçeklik ve günümüzde mekân üretimi fikirlerini yeniden gözden geçirmemizi olanak sağlamaktadır.

Martin Creed'e ait Çalışma No. 227, adlı çalışma kurumsal eleştiri anlamında birçok sorunun iç içe geçtiği katmandan oluşmaktadır. Sanatçının eserinde, sergi mekânı yanıp sönen ışıkların yarattığı bir oyuna benzemektedir. Sanatçının eseri sadece beş saniyeliğine ışıkla doldurulan ve ardından beş saniyeliğine karanlığa gömülen boş bir odadan ibaret bir form kazanmaktadır. Bu hareket, sonsuz bir devinimin tekrarı içinde kendini yineleyerek bir döngü içerisinde var olmaktadır. Creed, galeri mekânının mevcut aydınlatma armatürlerinden yararlanarak yeni ve beklenmedik bir etki yaratmaktadır. İzleyicinin beklentilerini kafa karışıklığına çeviren bir jest, yanlış anlaşılma ihtimali olarak okumaya bırakılmaktadır. Bu

çalışma, geleneksel müze veya galeri sergileme kurallarına ve dolayısıyla ziyaret deneyimine meydan okuyan bir nitelik taşımaktadır. Creed, izleyicinin mekân ve zaman duygusuyla oynayarak mekânın fiziksel gerçekliği konusunda farkındalık yaratmaya ve onunla etkileşime girmeye zorlamaktadır. Sanatçının eserinin yalın bir dille "Çalışma" ismiyle adlandırması ve sanatçının eserini böyle başlıkla tanımlaması, kataloglamak için devam eden sistemin bir parçasına dair ironiyi beraberinde getirmektedir. Sanatçının yarattığı boşluk bir nevi sessizlik olarak, anlam yaratma oyununun bir parçasıdır. Bu yaratım, izleyiciyi saygı ve ciddiyet göstermeye ikna etmektedir. Bu tür sessizlik "anma toplantılarında bir sessizlik anında gözlemlenebilir" (Achino-Loeb, 2005).

Boşluk düşüncesi insanlık tarihinde büyük bir kültürel envanterin içerisinde yer almaktadır. İnsanlık tarihin ilk aşamalarında, hiçbir şey ifade etmeyen, yokluk anlamına gelen boşluk düşüncesi, zaman içerisinde bir şeyi temsil etmeye ve belirli bir şeyi vurgulamaya yardımcı olacak şekilde anlam kazanmaktadır. Boşluğun / yokluğun kullanılması, izleyicinin ilgisini çekmenin, insanlık kadar büyük (ama önemli) ana temaları yansıtmamanın bir yoludur. İnsan düşüncesinde 'hiçlik', kaygı uyandırıcı olduğu gibi yatıştırıcı bir boyutu da bulunmaz. Hiçlik, bir sanat eserinin merkezi veya birçok özellikten biri olabilir. Başlangıçtan itibaren orada hiçbir şey olmaz veya bir sanat eseri izleyicinin gözleri önünde kaybolabilir. Bu 'hiçbir şey' çok yönlüdür ve yokluğu imleyen 'hiçlikten' daha fazlasıdır. Boşluk düşüncesi, bir dil yaratma ve dil ile meşgul olma anlamlarını da gündeme getirmektedir.



Resim 4: Arafa İniş (*Descent into Limbo*), 1992, Anish Kapoor.

Erişim Tarihi: 20.04.2021

Kaynak: <https://anishkapoor.com/75/descent-into-limbo>

Anish Kapoor'un ana temalarından biri olan boşluk, heykel formlarında açılmış bir yokluk değil, orada olmayanlarla dolu bir alan olduğu an olarak ele alınmaktadır. Sanatçının üretim sorunsalları arasında izleyicinin nesneyle ilişkisi, ilk bakışta nasıl görsel bir deneyime dönüştüğü, bunun altında yatan koşulları sorgulama süreçlerini içermektedir. Sanatçı eserlerinde kavramsal boşluğun nasıl görünür hale getirilebileceğini veya algısal boşluğun nasıl 'duyulabilir' olabileceği sorusunu kavramsallaştırmaktadır. Sanatçı boşluk temasını büyük

ölçekli taş heykellerinde keşfetmeye başladığında, bazen iç alanı bazen de dış alanı yaratıcı bir şekilde tanımlamak için kullanmaktadır. Kapoor boşluğu, bir uzay-dışı değil, bir iç durum, potansiyel bir alan olarak tanımlamaktadır. Kapoor boşluğu keşfetmesiyle psikolojiye, korkuya, ölüm ve aşk gibi kavramlara olabildiğince doğrudan yaklaşmasıyla izleyiciyi tekinsiz bir gerçekliğin içine sürüklemektedir. Sanatçı formunu doğrudan hikâye anlatmaktan veya anlamdan kaçınarak oluşturmaktadır.

“Bir sanatçı olarak bir şey söylemek, ifade etmek benim rolüm mü? Bence bir sanatçı olarak benim rolüm ifade etmek, benim rolüm ifade edici olmak değil. Söyleyecek özel bir şeyim yok, kimseye verecek bir mesajım yok. Ama benim rolüm, birinin kullanabileceği, birlikte çalışabileceği ve sonra şiirsel bir varoluşa doğru ilerleyebileceği fenomenolojik ve diğer algılara izin veren araçları tanımlamak diyelim” (Bhabba, 1988, <http://anishkapoor.com/185/making-emptiness-by-homi-k-bhabba>, Erişim Tarihi: 12.03.2021).

Sanatçının boşluğu deneyimlemesinde akışkanlık, değişim ve bakış açılarının farklılığı her şeyin mümkün olduğu bir sonsuz anlam zemini kurmaktadır. Kapoor, bir sanatçı olarak söyleyecek hiçbir şeyi olmadığını, dünyaya bir mesajı olmadığını iddia etmektedir. Bu haliyle o, anlamın, oraya koyduğu için değil, olması gerektiği için ortaya çıktığını açıklamak istemektedir. Anish Kapoor'un çalışmalarında var olan içgörü, bir nesnenin varlığının, bir alanı salt boşluğun hayal edebileceğinden daha boş hale getirebileceği bir alan üretimi olarak konumlanmaktadır. Sanatçının formlarında, doğurgan boşluğun niteliği, yeni bir yüzeyi işaretleyen ve oluşturan bir derinliğe doğru, yüzey gerilimini açık tutan bir süreç olarak konumlanmaktadır. Homi Bhabba'ya göre, Kapoor'un eserlerinin varlık nedenleri, boşluğun varlığın bütünlüğünü üstlenmek, diyalektik bir ilişkide aydınlık ve karanlığın ya da negatif ve pozitif alanın dolayımını temsil etmek değildir. “Kapoor, geçiş haliyle kalır ve ona kendi etkilerini - kaygı, huzursuzluk, huzursuzluk geliştirmesi için zaman ve alan sağlar”, Bhabba, 1988, <http://anishkapoor.com/185/making-emptiness-by-homi-k-bhabba>, Erişim Tarihi: 12.03.2021).

Boşluk, kavram olarak eksik olan, kaybolan bir şeyin belirsizlik ve sessizlik alanı, dikkat bozan bir eylem, yeni bir kesinlik arayışı ve sanatsal tavırla doldurmamız gereken bir alan olarak ortaya çıkmaktadır. İnsani bir durum olarak boşluk, genel bir can sıkıntısı, sosyal yabancılaşma ve ilgisizlik duygusuna işaret etmektedir. Boşluğun bir kavram ve mekân olarak çağrışımları dışında yalnızlık, umutsuzluk veya zihinsel/duygusal bozukluklara eşlik eden insana dair bir iç mekânın algısına gönderme yapmaktadır.

Marina Abramović sanat pratiğinde doğu felsefesinden batı kültürüne, ilkel ritüellerden sahne performansına ve acı verici eylemlerden sessiz tefekkür etmeye kadar, performans eyleminin tüm alanlarını bir araştırma alanı içerisinde kullanmaktadır. Abramović boşluğu, bedeni ve zihni boşaltma anlamında, çalışmalarında sıklıkla tekrarlanan bir kavram olarak üretmektedir. Sanatçının 1970'lerin başındaki, kendi kendine verdiği acı sınır deneyimini zorlayan aşırı eylemleri bu boşluğa ulaşma çabasını desteklemektedir. Sanatçının üretimlerinde, bedeni ve psikolojiyi zorlayan performansların tekrarlama, sessizlik ve meditasyonun hakim olduğu daha ezoterik bir üretim sürecine doğru evrildiğini imlemek mümkündür.

Sanatçının benimsediği sanatsal ifade araçları olan sesin, nefesin ve bedensel her yönün bir ifade unsuruna dönüştüğü bir boşluk pratiğine dönüşmek şeklinde okunabilmektedir. Örneğin: Arınma fikri etrafında oluşturduğu bu performanslarda, *Freeing the Voice* (Sesi

Özgürleştirmek), *Freeing the Memory* (Hafızayı Özgürleştirmek) ve *Freeing the Body* (Bedeni Özgürleştirmek) belirgin olarak bu düşünce ön plana çıkmaktadır.

Sanatçı 'Hafızayı Özgürleştirmek' adlı performansını, bir buçuk saat boyunca zihni tamamen boşalana kadar yüksek sesle kelimeleri tekrarlayarak gerçekleştirmiştir. Sanatçı performansında sesini serbest bırakırken, sırt üstü yattığı, başı aşağı doğru sarkık bir şekilde, ağzı ardına kadar açık olduğu bir duruş sergilemiştir. Sanatçı performansında derin, ani nefesler alıp çığlık atarak dışarı vermektedir. Çığlıkları bir çeşit mantra gibi tekdüze, tekrarlayan seslerden başlayarak, ıstırap ve çaresizlik çığlıklarına doğru yükselmektedir. Sanatçının performansı bu anlamda sadece sesini değil, aynı zamanda zihnini ve bedenini de 'özgürleştiren' ıstırap verici bir süreç olarak okunmaya açık hale gelmektedir. Abramović'in bu kapsamlı performanslarıyla başardığı şey, bedenini herhangi bir enerji biçiminden zihinsel ya da bedensel boşluktan başka hiçbir şey kalmayana kadar boşaltmak olarak yorumlanabilmektedir. Bu, Abramović tarafından olumlu bir boşluk olarak nitelendirilmektedir. "*Tibetliler boşluk için güzel bir kelimeye sahipler: "tam boşluktan" bahsettiklerinde Bir boşluk var ama bu olumlu bir boşluktur*" (Bernard, 1990).



Resim 5: Empty Shoe Box, 1993, Gabriel Orozco.

Erişim Tarihi: 20.04.2021

Kaynak: <https://www.moma.org/audio/playlist/240/3101>

Avangard sanatın tarihsel geleneğine bakıldığında kurumlar ve gelenek ile olan uzun süredir devam eden bir diyalektik yapı sunmaktadır. Gabriel Orozco'nun çalışması, boşlukla ilgili sanat tarihsel bir meydan okuma içeren geleneğin içerisinde yer almaktadır. Sanatçının Boş Ayakkabı Kutusu (1993) adlı işi ilk kez Venedik Bienali'nde gösterilen ve sergilendikleri tarihsel ve kurumsal bağlamda gösteriyi sorunlaştıran bir boşluk olarak kendisini sunmaktadır. Çalışmada ayakkabı kutusunun kullanımı ilk başta basit bir hazır yapıyı düşündürmektedir,

ancak sanatçının bu nesneyi seçiminin ardında izleyicinin dikkatini çevresine çekme amacı vardır. Tanıdık bir nesnenin başka, boş bir ortama yerleştirilmesi, mekânda neyin olup olmadığına dair farkındalığın artmasını mümkün kılmaktadır. Orozco'nun küçük müdahalesi, küresel ölçekte bir bienalde, sanat dünyasının büyük ölçekli enstalasyonların ve resimlerin hakim olduğu bir dönemde sanatçının ciddiyetsiz bulunmasına ve alaya alınmasına neden olacak eleştirilere neden olmuştur. Orozco bu sanatsal yönelimi şöyle yorumlanmıştır: *"nesnenin kendisinden ziyade, kültürde büyük ölçüde meydana gelen kullanım değerinden sergileme değerine geçişin izini sürüyor"* (Benjamin, 2006: 177). Orozco'nun çalışması, boşluk ve doluluk arasındaki mekânsal ilişkilere karşı duyarlılığı bir çeşit diyalog ile örneklemektedir. Boşluk, sanatçının temsil arayışında 'görünmeyenin üretimi' olarak ortaya çıkmaktadır. Boşluk etkiyi en üst düzeye çıkarmak için tüm gereksiz şeyleri ortadan kaldıran bir güç olarak var olmaktadır.

SONUÇ

Sanat alanında boşluk düşüncesi, görünmeyi ve bildirilmemiş olanı anlama fikrini yansıtmaya hizmet etmiştir. Çağdaş sanat, beyan edilmemiş güzellik, aktarılamayanın bir temsil aracı ve yeni değerlerin yükselişinin sahnesi olarak işlev görmüştür. Çalışma kapsamında sanatçının temsil arayışının merkezine boşluğu nasıl aldığı, form olarak boşluğu ifade ettiği ve nasıl ürettiği gibi sorulara odaklanılmıştır. Bu bağlamda çalışmamız, boşluk kavramının felsefi kültürel referanslarının incelenmesine ve çağdaş sanat alanında boşluk kavramının anlaşılmasına zemin sağlamıştır. Makale boyunca tartışılan sanatçıların yapıtlarında görülen temsil arayışında, boşluğun sosyolojik, felsefi ve psikolojik okumasının görünür hale getirilmesi amaçlanmıştır. Bu anlamda sanatçının üretimi olan boşluk, insanın anlam üretiminde ve kültürü oluşturmadaki gücüne işaret etmiştir.

Makale kapsamı, Sanat Tarihi'nde boşluk ve mekân ilişkisinin nasıl olduğu, konu edilen kavramların çağdaş sanat pratiğinde nasıl konumlandığı merkeze alınmıştır. Sanatçının 'görünmenin üretimi' olarak sunduğu kendi temsil problemi, farklı bireysel ifade arayışları olarak boşluk formu etrafında konumlanmıştır. Sanatın temel problemlerinden olan kurumsal yapıya karşı bir eleştiri ve temsil gücü, boşluğun nasıl konumlandığı sorusuna odaklanılarak tartışmaya açılmıştır. Bu literatür taraması, sanatta ve tasarımda boşluğun kullanımının sonuçlarını ve insan algısı üzerindeki etkisini inceleyerek, dikkate alınmayı hak eden kültürel ve felsefi bir öze odaklanmıştır. Çalışmada, boşluğun kullanımıyla sanat eserinde görünen şeyin, nasıl görünmeyen şeyin tamamlayıcısı haline geldiği örneklerle incelenmiştir. Bu anlamda boşluk, sanatın dönüştürücü temsil gücü üzerinde, yükselmeye ve ilham vermeye devam etmektedir.

KAYNAKLAR

- Achino-Loeb, A. M. (2005). "Silence: The Currency of Power", Berghahn Books.
- Atış, Naciye. (2012). Parmenides Felsefesinin Varlığı Temellendirme Tarzının Kendinden Sonraki Felsefeye Etkileri. Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi. Erişim Tarihi: 04.04.2021. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/803662>.
- Bhabha, Homi K. (1998). Anish Kapoor Making Emptiness by Homi K. Bhabha Interview Anish Kapoor and Homi K. Bhabha <http://anishkapoor.com/185/making-emptiness-by-homi-k-bhabha>, Erişim Tarihi: 12.03.2021.
- Benjamin, H.D. Buchloh. (2006). "Gabriel Orozco: Sculpture as Recollection," in Gabriel Orozco, Mexico City, Mexico: Museo del Palacio de Bellas Artes.
- Cage, John. (1990). I-VI. Published by Cambridge & London: Harvard University Press.
- Cheng, François. (2006). Boşluk ve Doluluk-Çin Resim Sanatının Anlatım Biçimleri, Çev. Kaya Özsezgin, İmge Yayınları.
- Dere, Mehmet. (2016). Taryn Simon Bağlamında Günümüz Sanatında Etkin Olan Direniş Politikaları, Yüksek Lisans Tez Metni, (D.E.Ü).
- Demos, J. (2001). "Duchamp's Labyrinth: First Papers of Surrealism, 1942", *October*, 97, (Yaz 2001), s. 91-119).
- Gironi, Fabio. (2012), "Śūnyatā and the Zeroing of Being: A reworking of empty concepts", *Journal of Indian Philosophy and Religion*, 15: 1-42.
- Goy, Bernard. (1990), "Interview with Marina Abramović", *Journal of Contemporary Art*, June. <http://www.jca-online.com/Abramovic.html>, Erişim Tarihi: (15.03.2021).
- Grandy, David. (2016). Sunyata in the West *Comparative Philosophy* Volume 7, No. 1 39-58, www.comparativephilosophy.org, <https://core.ac.uk/download/pdf/70424786.pdf>, Erişim Tarihi: (15.03.2021).
- Johan, Wagemans, Gepshtein S., Pomerantz J.R., Feldman J., Kimchi R. (2012), "A Century of Gestalt Psychology in Visual Perception", *Psychological Bulletin*.
- Klein, Yves. (2007). The Specialization of Sensibility in the Raw Material State of Stabilized Sensibility - exhibition of "The Void", April 28 - May 12, 1958. <http://www.yvesklein.com/en/oeuvres/view/6/immaterial/642/the-specialization-of-sensibility-in-the-raw-material-state-of-stabilized-sensibility-exhibition-of-the-void/?of=1>, Erişim Tarihi: 05.04.2021.
- Kranz, Walther. (1984). Antik Felsefe, Metinler ve Açıklamalar, Çev. Suad Y. Baydur, Sosyal Yayınlar, İstanbul, B7.8.
- Kuban, Doğan. (2013). Lao Tzu Tao Yolu Öğretisi, İstanbul: Yem Yayınları.
- Leader, Darian. (2004), *Mona Lisa Kaçırıldı, Sanatın Bizden Gizledikleri*, (çev. Handan Akdemir) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- O'Doherty, Brian. (2010). Beyaz Küpün İçinde. (Çev. Ahu Antmen). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Pilgrim, Richard. (1986). Intervals ("Ma") in Space and Time: Foundations for a Religio-Aesthetic Paradigm in Japan. *History of Religions*, 25 (3), 255-277. Retrieved April 14, 2021, from <http://www.jstor.org/stable/1062515>, Erişim Tarihi: (10.04.2021).
- Platon, Timaios. (2001). (Çeviri, Erol Güney-Lütfi Ay). İstanbul: Sosyal Yayınlar.
- Smart, John Jamieson Carswell. (Ty). One Way View Of Time İn The Philosophy Of History, <https://www.britannica.com/science/time/One-way-view-of-time-in-the-philosophy-of-history>, Erişim tarihi: (01.02.2021).
- Sontag, Susan. (1998), Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş. İstanbul: Metis Yayınları.
- Thilly, F., & Wood, L. (1964). A History of Philosophy, Holt Rinehart and Winston Inc,
- Watson, Gay. (2014). A Philosophy of Emptiness, Reaktion Books, Uk, London.
- Y.y., (Ty). White Painting (1951), <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/galleries/series/white-painting-1951>, Erişim tarihi: (05.04.2021).