

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI
Sanatta Yeterlik Tezi

ÇAĞDAŞ SANATTA YOKLUK POTANSİYELİ

Hazırlayan
Sevgi AKA

Danışman
Doç. Dr. A. Feyzi KORUR

İZMİR / 2020

YEMİN METNİ

Sanatta Yeterlik Tezi olarak sunduğum “Çağdaş Sanatta Yokluk Potansiyeli” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

16 / 06 / 2020

Sevgi AKA

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün / / tarih ve sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği' nin maddesine göre Resim Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik öğrencisi Sevgi Aka'nın **“Çağdaş Sanatta Yokluk Potansiyeli”** konulu tezi incelenmiş ve aday / / tarihinde, saat’da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin olduğuna oy ile karar verilmiştir.

BAŞKAN**ÜYE****ÜYE****ÜYE****ÜYE**

ÖZET

Bu tez çalışması çağdaş sanat eserlerinde yokluk, eksiklik, kayıp, boşluk gibi kavramları inceleyerek, izleyiciye eseri algılama ve yorumlamada bir potansiyel sunduklarını göstermeyi amaçlar. İletişim ağlarının gelişmesinin ve küreselleşmenin fikir, nesne ve imgeleri dünyanın dört köşesine taşıdığı dönemde insan kendisini bolluğun içinde bulmuştur. İnsanın hem hayatını kolaylaştıran, hem de kendisinden uzaklaştıran her şeye sunulduğu gibi ulaşabilme hali onu rahata erdirmiş, üretkenliğini daha kısıtlı alanlarla sınırlamıştır. Bu tezin sorguladığı durum çağdaş sanatta izleyicinin eserle ilişkisine yansımıştır. Doğu felsefelerinde bir hayat biçimi olarak algılanan ve sanatta uygulanan yokluk düşüncesi, modernizmle birlikte Batı sanatında etkisini göstermeye başlar. Aynı zamanda, 20. yüzyıldaki Dünya Savaşları, 1960'lı yılların özgürlük hareketleri ve toplumsal dönüşümler sanatta radikal kırılmalara yol açmış, sanat nesnesinin maddeselliğine meydan okunmuştur. Sanat yapıtının özerkliğinin ve otoritesinin sarsılması, sanatçı ve izleyici, üreten ve tüketen ilişkisinin de dönüşmesine sebep olmuştur. İzleyen artık edilgen ve tüketen biri değil, geri çekilen nesneyle birlikte aktif katılımcı ve anlam üreticisidir.

Bu çalışma sanat yapıtının sadeleştirilmesi, indirgenmesi, bütünlüğü içinde bir parçanın eksiltilmesi, kaybolması ya da yok olmasıyla oluşan negatif alanın anlam ve algı potansiyelini inceler. Eserdeki görsel sadelik, azlık ve fiziksel yokluklar izleyicinin düşünsel, kavramsal ve ruhani dünyasıyla doldurulur. Bu şekilde hedeflenen, ilk bakışta nötr, sade ya da olumsuz algılanan sanat eserlerine bu kavramlar aracılığıyla yeni bir bakış açısı getirmektir.

ABSTRACT

The aim of this study is to explore the concepts of absence, lack, loss and emptiness in contemporary artworks and to present its potential. At a time when developments of communication networks and globalisation allow ideas, objects and images to circulate around the world, we as modern human beings have found ourselves in a state of abundance. The ability to access almost anything as offered, not only eases our lives, but also estranges us and restricts our productivity into limited fields. This thesis also inquires into the artist-viewer relationship in contemporary art. Eastern philosophies both perceived the notion of absence as a way of life and practiced it in the arts. It influenced Western art through modernism. Furthermore, the World Wars of the 20th century, liberation movements of the 60s and socio-political transformations provoked radical ruptures in the arts and challenged the materiality of the art object. The loss of the artwork's autonomy and authority, lead to the transformation of the relationship between the artist as producer and the viewer as consumer. The viewer is no longer a passive consumer. With the withdrawal of the art object, the viewer is rather actively participating in producing meaning.

This thesis also investigates the potential of a negative space produced by simplification, reduction, extraction or loss from the totality of the art object. Visual simplicity, scarcity and physical absences in the work allows the viewer to fill in spaces reflecting his/her intellectual, spiritual and conceptual world. Ultimately, this inquiry aims to bring a new perspective to seemingly neutral, simple or negative artworks through the concepts of absence and potential.

ÖNSÖZ

Bu Sanatta Yeterlik Tezi'nin hazırlanmasındaki katkıları için tez danışmanım Doç. Dr. A. Feyzi Korur'a ve sonsuz destekleriyle hep yanımda olan aileme teşekkür ederim.

Sevgi Aka

İzmir, 2020

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ.....	ii
TUTANAK.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
ÖNSÖZ.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
GÖRSELLER LİSTESİ.....	ix
GİRİŞ.....	1

1.BÖLÜM.

YOKLUK VE POTANSİYEL İLİŞKİSİ

1.1. Boşluk ve Doluluk.....	7
1.2. Bilgisizliğin Alanı.....	11
1.3. Mitoloji, Kaos, Düzen, Yokluk ve Yaratım.....	15
1.3.1. Kutsal Maya İnancında Dönüşüm.....	18
1.3.2. Budizm’de Boşluk Kavramı.....	19
1.4. Lacan ve Eksiklik.....	20
1.5. Diyalektik Kavramı ve Zıtların Çatışması.....	22
1.6. Eserin Kayboluşu.....	25
1.7. Başlangıç Düşüncesi, Yokluk ve Yaratıcılık Kavramı.....	28
1.7.1. Zen ve Başlangıç Düşüncesi.....	28
1.7.2. Eylem, Yaratıcılık ve Başlangıç.....	32

1.7.3. Zero.....	34
------------------	----

2. BÖLÜM

OBJE ÜZERİNDEN YOKLUĞA BAKMAK

2.1. Nesnenin Dışlanması.....	37
2.1.1. Olumsuzlama.....	41
2.1.2. Tabula Rasa: John Cage, Robert Rauschenberg.....	43
2.2. İlginin Nesneden Mekana Kayması: Robert Morris, Carl Andre.....	50
2.3. Çağdaş Sanatta Yokluğa Dair Sanatsal Yöntemler / Tavırlar.....	60
2.3.1. Eksiltme / Çıkartma: Felix Gonzalez-Torres, Marc Quinn.....	60
2.3.2. İndirgeme / Azaltma: Daniel Buren, Fred Sandback, Cevdet Erek.....	67
2.3.3. Saklama / Göstermeme: Alfredo Jaar, Kirstine Roepstorff.....	76
2.3.4. Negatif Alan: Anish Kapoor, Antonia Hirsch, Asta Gröting.....	81

3. BÖLÜM

EVDE KAL

3.1. Projenin Çerçevesi.....	90
3.2. Projenin Kültürel ve Kavramsal Boyutları.....	92
3.3. Projenin Kapsamı ve Gelişimi.....	95
3.4. Materyal ve Teknik.....	97
SONUÇ.....	105
KAYNAKÇA.....	107
ÖZGEÇMİŞ	

GÖRSEL LİSTESİ

Görsel 1: Michael Heizer, <i>Double Negative</i> , 1969-70.....	45
Görsel 2: Robert Rauschenberg, <i>White Painting [three panel]</i> , 1951.....	48
Görsel 3: Robert Rauschenberg, <i>Erased de Kooning Drawing</i> , 1953.....	49
Görsel 4: Lucio Fontana, <i>Concetto spaziale ‘Attesa’</i> 1960.....	54
Görsel 5: Robert Morris, <i>Box with the Sound of its Own Making</i> , 1961.....	57
Görsel 6: Carl Andre, <i>Equivalent VIII</i> , 1966.....	58
Görsel 7: Felix Gonzalez-Torres, “Untitled” (<i>Portrait of Ross in L.A.</i>), 1991.....	62
Görsel 8: Felix Gonzalez-Torres, “Untitled” (<i>billboard of an empty bed</i>), 1991.....	64
Görsel 9: Marc Quinn, <i>Breath</i> , 2012.....	66
Görsel 10: Fred Sandback, <i>Untitled (from Ten Vertical Constructions)</i> , 1977.....	69
Görsel 11: Fred Sandback, <i>Untitled (Cornered Triangle, Fifth of Ten Cornered Constructions)</i> (Detay), 1980.....	70
Görsel 12: Cevdet Erek, <i>Şaşaa</i> , 2011.....	72
Görsel 13: Cevdet Erek, <i>4 Ses Noktası ve Bir Gölge ile Avlu Süslemesi</i> , 2013.....	73
Görsel 14: Cevdet Erek, <i>Re-illumination / Yeniden aydınlanma</i> , 2013.....	74

Görsel 15: Alfredo Jaar, <i>Gutete Emerita'nın Gözleri</i> (Detay), 1996.....	77
Görsel 16: Anish Kapoor, <i>It is Man</i> , 1988-1990.....	81
Görsel 17: Rubin Vazosu.....	84
Görsel 18: Antonia Hirsch, <i>Solaris Panel</i> , 2014.....	85
Görsel 19: Antonia Hirsch, <i>Copper</i> , 2018.....	87
Görsel 20: Asta Gröting, <i>Berlin Fassaden</i> , 2017.....	88
Görsel 21: Sherrie Levine, <i>President Collage: 1</i> , 1979.....	98
Görsel 22: Evde Kal	101
Görsel 23: Evde Kal	101
Görsel 24: Evde Kal	102
Görsel 25: Evde Kal	102
Görsel 26: Kayıp Hayvan İlanları	103
Görsel 27: Kayıp Hayvan İlanları	104

GİRİŞ

21. yüzyılda, post-endüstriyel çağda boşluklara giderek daha az rastlıyoruz. Doğal açıklık alanları; açık denizler, çöller, yaylalar gündelik hayatın birer parçası olmaktan iyice çıktılar. Nüfusun çoğu şehirlerde sıkışık yaşıyor. Fiziksel sıkışıklığın yanında zamanlar da oldukça sıkışık. Her zaman yapılması gereken bir şeyler var; boş zaman bile çok nadir bulunur hale geldi. Bununla birlikte, medya da hayatlarımızı imgelerle dolduruyor. Buna paralel olarak, sanat çok söz söylemenin, anlatmanın, dolu dolu olmanın peşinde. Küreselleşmeyle beraber sınırların kalktığı; nesne, imge, bilgi ve fikirlerin dolaşıma girdiği çağın bolluğu, insanların hayatlarını, zamanlarını ve zihinlerini doldurmaya yönelmesine ve böylece yokluk fikrinden hem düşünsel hem de görsel anlamda uzaklaşılmasına yol açtı. Özetle, yokluğun yarattığı boşluk hayatlarımızda bazısı için olumsuzluk bazısı için ise neredeyse lükse dönüştü. Bu bağlamda, bu sanatta yeterlik çalışması çağdaş sanat eserinde yokluğun, boşluğun ve negatif alanın potansiyelini araştırır.

Yokluk (*absence*) kavramını Merriam Webster (2019): “Olması beklenen, istenilen ya da aranan şeyin mevcut olmaması ya da var olmaması durumu”; Türk Dil Kurumu (2019), ise “Yok olma, bulunmama durumu, adem, ademiyyet” olarak tanımlar. Potansiyel (*potential*) ise, “Bir ihtimal olarak varolmak”, olasılık, özgürlük ve eyleme geçme gücü (Merriam Webster, 2019), “Gizli kalmış, henüz varlığı ortaya çıkmamış olan” ve “Gelecekte oluşması, gelişmesi mümkün olan” şeklinde tanımlanır (TDK, 2019).

Bu tezde, “yokluk” kelimesi kayıp, eksiklik, boşluk ve negatif alan kavramlarıyla bağlantılı olarak kullanılmaktadır. Sanat yokluktan yaratma, yokluğa anlam verme gayretidir. Sanat eserleri ve fiziksel nesnelerdeki yokluk negatif alan olarak da tanımlanabilir, çünkü arka planda, varlığın dışında kalanı ifade etmektedir. “Boşluk” yerine “yokluk” kelimesinin kullanılmasının sebebi varlığa işaret ediyor olmasıdır. Boşluk her zaman dolar ve yok olanın yerine yenisi gelir. Yokluk değişimi ima eder. Bu tezde yer yer kullanılan “boşluk” ifadeleri de, yokluğun yarattığı alan

anlamına gelir. Diğer taraftan, potansiyel kavramı, sonsuzluk, yaratıcılık, keşif, hayal gücü, olasılık, başlangıç ve henüz gerçekleşmemiş olanı ifade eder. Kişi, mevcut olmayanın, belirsiz olanın ve bilginin dışında kalanın içinde sonsuz olasılık görebilir.

Yokluk (ve boşluk) kavramı tarih boyunca doğu ve batı kültürlerinde farklı şekillerde algılanmıştır. Özellikle Zen Budizmi ve Taoizme göre, boşluk doğanın, hayatın özüdür ve insanın varoluşunda yaşamsal bir yer tutar. Çin ve Japon sanatında sanatçının mümkün olduğunca az müdahalesiyle resme yansıyan sadelik, arınmışlık, bitmemişlik hissi Tao ve Zen yaşam felsefeleriyle bağlantılıdır. Çinli ressamın nesnelerin içindeki yokluğu ve yokluğun yarattığı gizemi korumak için resimlerinde her şeyi görünür kılmaması ve tamamlanmamış unsurlar bırakması, Batı sanatında Rönesans'a kadar uzanan geleneğin estetik diline ters düşer. Avrupa ancak modernizmle birlikte Çin felsefesinden, toplumsal ve teknolojik dönüşümlerden etkilenmiş, yokluğa ve boşluğa sanatta yer vermeye başlamıştır (Polat, 2017: 128).

Ayrıca, 1. Dünya Savaşı'nın dehşetine şahit olan sanatçılar sonra Dada akımında sanatçının bireyselliği, eserin biricikliği ve rasyonaliteyi reddedip hayatın ve dilin anlamsızlığı üstünde dururlar. Bu anlamda, yokluk fikrinin Dada döneminde belirmeye başladığı söylenebilir. Milyonlarca insanın hayatını kaybettiği 2. Dünya Savaşı'nın ardından da, ölüm, yokluk, hiçlik ve hayatın anlamsızlığı ciddi anlamda hissedilecektir. Daha sonra özellikle 1960'li yıllardan itibaren, sanatçılar el maharetine, temsile, malzemenin kalıcılığına, süslemeye ve biricikliğe karşı bir duruş sergilerler. Bu süreçte yapıtın sınırları genişleyerek mekanla iç içe geçer, fikir öne çıkar ve yokluk sanat eserlerinde daha aktif bir rol üstlenir.

Yokluk kavramı bütünün içinde parçanın, nesnenin, sesin ya da ışığın fiziksel yokluğu olabilir. Bu durumda fiziksel yokluğun sebep olduğu bilmeme hali, sessizlik ve karanlık gibi kavramlar bu araştırmanın kapsamına girer. Eserin nesne ve dolayısıyla anlamdan arındırıldığı durumları, yapıtının bütünlüğü içinde bir parçanın, bir nesnenin kaybolması, yok olması ya da çıkarılmasıyla oluşan negatif alanın anlam ve algı potansiyelini inceler. Orada olması beklenen ya da bir zamanlar orada olan şeyin izine ve eski varlığına verilen tepkiyi araştırır. Eksilen ya da yok olan parçanın yarattığı

negatif alan sayesinde arka planı, yaratımdan önce olanı görebiliriz. Sanat yapıtının da yoktan var edildiğini, geri plana, nesneler dünyasına eklendiğini hatırlarsak, yapıtın bütünlüğünde bir gedik ya da aralık açıldığında söz konusu delikten her şeyin doğduğu arka planla, başlangıçla yine bağ kurabiliriz.

Bir sanat eseri görsel olarak kısıtlı, minimal ve azaltılmış olduğunda izleyicinin beden ve mekan farkındalığını arttırır. Sade, azaltılmış ve soyut bir sanatsal dil, akışkan düşünceyi yansıtabilen farklı okumalara açık bir yöntemdir. Bunun tam tersi çok fazla eleman ve anlatıyla “uzamın, fikirlerin giremeyeceği kadar doldurulmuş” eserler Susan Sontag’ın (2013) tanımıyla “nüfuz edilemezlik demektir.” (56). Çok fazla bilgi veren, çok şey anlatan, imge ve nesneyle dolu eserlerin söyleyecek çok şeyleri vardır. İzleyene fazla yer bırakmazlar. Cevapları kendi kendilerine bulmaları ve yoklukları hayal güçleriyle doldurmaları konusunda onlara cesaret vermek, yaratıcılıklarını harekete geçirmektir. Yokluklar kişiyi merakta ve arayışta bırakır, yerlerinde neler olabileceği konusunda bir araştırmaya iter. İzleyiciyi pasif konumdan çıkarıp anlam üretimine davet eder.

Sanatın bir gücü de mevcut olanı yoklukla ima edebilmesidir. Sanat eserinde maddenin maddi olmayanla yan yana gelişi, çoğu zaman entelektüel, psikolojik ve ruhani çağrışımları mümkün kılar, materyalin ötesinde bir etki yaratır ve üçüncü bir boyutun doğmasını sağlar. Yokluklar, elle tutulamaz ve bilinemez olmalarına rağmen, fizikselin ve sözcüklerin ifade edemediklerini aktarır. Bunun bir potansiyel olarak sunulması doğrudan ulaşılmasının mümkün olmamasındandır. Yokluğun, hiçliğin ve boşluğun yarattığı açık ve muğlak zemin sayesinde eserin olası anlamlarına ancak dolaylı olarak ulaşılabilir. Dile indirgenemeyen, dolayısıyla kesin bir manzara sunmayan, doğrudan olmayan yola giren her seyirci başka bir şeyle karşılaşabilir. Tam da bu sebeple yokluk bir potansiyel yaratır.

“Yokluk ve Potansiyel İlişkisi” başlıklı birinci bölümde yokluk ve potansiyel, boşluk ve doluluk kavramları, Taoizm, Zen Budizmi, mitolojilerdeki kaos, düzen ve yaratım hikayeleri; bir ilham kaynağı olarak bilinmeyen alan ve diyalektik kavramı temellerinde incelenir. *Mona Lisa* Louvre Müzesi’nden

çalındığında ardında kalan boşluğun yarattığı etki ve benzer bir şekilde başlangıç düşüncesindeki yokluk, bilmeme hali ve sıfırdan başlamanın yaratıcılıkla ve üretkenlikle ilgisi mercek altına alınır. Varlık yokluksuz, yokluk da varlıksız düşünülemez. Yin ve Yang’da birbirini tamamlayan zıtlıklar bütünü oluştururlar. Yaratıcılık da kaosla düzenin, yoklukla potansiyelin arasında bulunmaktadır.

“Obje Üzerinden Yokluğa Bakmak” başlıklı ikinci bölümde ise, fiziksel yokluğun sanat eserine dahil edildiği, nesnenin dışlandığı ya da azaltıldığı örnekler incelenmektedir. Modernizmin büyük anlatılarının ve ideolojilerinin çöküşüyle beraber, postmodernizmin çoğulculuk, parçalılık ve çeşitlilik kavramları sanat üretimlerine de yansır. Çağdaş sanat da çoğulculuğu, kalıcı olmayanı ve süreci destekleyen bir tavır almıştır. Eserin artık yekpare ve değişmez değil, izleyicinin katılımı ve yorumuyla biçimlenebilen, zaman zaman geçici ve parçalı oluşu yokluğun çağdaş sanat eserlerinde kendine daha çok yer bulmasına sebep olmuştur. Sanatçılar elle tutulamayanı ve nesnesi olmayanı (*immaterial*) ifade etmenin olanaklarını araştırmıştır. Eserdeki verili olmayan fiziksel unsurlarla hayal gücüne, çoğul anlamlara alan açmış, algının ve bakışın geçirgenliğini vurgulamışlardır.

Yokluk resimde yüzeysel, heykel gibi üç boyutlu sanat dallarında mekansaldır, müzikte ise sessizlik olarak ortaya çıkar. Bu tez daha çok heykel, enstalasyon gibi üç boyutlu sanat dallarındaki yokluğa odaklansa da güzel sanatların her dalından örnekler verilir. Sergileme mekanının sanatın unsurlarından biri haline gelmesi, eserin maddeselliğinin sorgulanması, alternatif arayışlar bağlamında sanat objesindeki yokluk, tamamlanmamışlık, sanatçının kendisini geriye çekmesi, nesnenin maddeselliğini eksilterek sanatsal gelenekleri ve kalıpları kırması, izleyicinin deneyimine yer açması ve yokluklar aracılığıyla izleyenin dikkatini mekana yönlendirmesi örneklerle tartışılır. Bu kavramlar “eksiltme / çıkartma”, “indirgeme / azaltma”, “saklama / göstermeme” ve “negatif alan” gibi çağdaş sanatta yokluğa dair sanatsal yöntemler aracılığıyla açılırlar.

Sanat yapıtında karşılaşılan boşluk ya da yokluk kişiye “acaba...” sorusunu sordurtur. Hiçbir şüpheyeye ya da bilinmeyene mahal vermeyecek eksiksiz bir içerik sunmak yerine bilinmeyen, görünmeyen, eksik kısımlar bırakmak izleyenin kafasında

soru işaretleri uyanmasına sebep olur; izleyiciler bu soruları cevaplarırken eserle daha yakın bir bağ kurar. Sanatçının geri çekilip, temsili terk etmesi, her şeyi sunmaması ve eserde açıklıklar bırakması, izleyiciye açıklıkları bilinçdışı, hayal gücü ve yorumuyla doldurma şansı verir.

“Evde Kal” başlıklı son bölümde de, yokluk ve potansiyel kavramları çerçevesinde üretilen *Evde Kal* isimli eser değerlendirilir. *Evde Kal* kayıp hayvan ilanları üzerinden ev hayvanları ve insanın ilişkisini inceler. İlanlardan kesilen hayvan imgeleri kolaj tekniğiyle birleştirilerek farklı zaman ve mekanları bir araya getirir ve insan odaklı bakış açısının yerine, hayvanların kendi geleceklerini tayin ettikleri bir sahne önerir. Kaybolan ev hayvanlarının baktıkları yönler, insanların eve kapandığı, doğadan kopup evcilleştiği pandemi günlerinde aslında muhtemelen birbirlerinden çok ayrı yerlerde, özgür oluşlarını hatırlatır. Kayıp, insan-hayvan ilişkisini ve kaybedileni düşündürür. Varlığın yaratmadığı bir sorgulamaya vesile olur. Fotoğraf kolajı yöntemiyle ifade edilen, postmodernizmin belirsiz, parçalı ve çok yönlü bakış açısı hayvanların kaybolmalarıyla deneyimlenir. Diğer taraftan, insanın yok oluşu, hayvan için bir potansiyel teşkil edebilir. Sonuç olarak, bu araştırma kapsamında incelenen ve üretilen çağdaş sanat yapıtlarındaki eksikler, yokluklar ve kayıplar izleyicinin algılayışını, düş gücünü ve eserin anlamsal olanaklarını genişletir.

1. BÖLÜM

YOKLUK VE POTANSİYEL İLİŞKİSİ

1. BÖLÜM

YOKLUK VE POTANSİYEL İLİŞKİSİ

1.1. Boşluk ve Doluluk

Her şeyin başlangıcında maddenin ve evrenin büyük bir kısmını oluşturan boşluk vardır. Varolan her şey yokluktan gelir ve tekrar yokluğa gidecektir. Varlık yokluksuz, yokluk da varlıksız düşünülemez. Aynısı, boşluk ve doluluk için de geçerlidir: Karşılıklı olarak birbirlerine dönüşürler. MÖ 99-55 yıllarında yaşadığı tahmin edilen şair ve filozof Lukretius, Antik Yunan filozofları Demokritos ve Leukippos'tan sonra Epikür'ün de üzerinde durduğu atom fiziğini açıklar ve evrendeki her şeyin en temelde atom ve boşluklardan oluştuğunu belirtir (Woolerton, 2013). Atomlar ve atomun oluşturduğu maddeler boşluk olmaksızın hareket edemezler. Atomun içinde de boşluk bulunur. Tohumlar, temel parçacıklar ve boşluklar, her şeyin ortaya çıktığı bir başlangıç ve kaynaktır (Lucretius, 2008). Daha sonraki bir buluşa göre ise, atomlar da proton, nötron ve elektrondan oluşur. Elektron atomun çevresinde hareket eden ve maddelerin biçimini belirleyen en hafif parçadır. Aslında, atomun içinde göz ardı edilemeyecek ölçüde geniş yer kaplayan boşluk bulunur (Close, 2007: 25). Bu boşluk da atomun yüzde 99.999999999999'ünü oluşturur (28) ve onu neredeyse boşluktan ibaret yapar.

Taocu kozmolojiye göre, Yin ve Yang, kozmosta pozitif ve negatif olmak üzere iki zıt gücü temsil eder. Bu zıtlık değişimin ve yaratıcı enerjinin temelidir. Evrendeki her şeyin merkezinde olan Yin ve Yang ikilisinin ortasındaki boşluk, kuvvetin, yaşamın kaynağı ve olunabilecek en iyi yerdir. O boşluk iki zıt güç, siyah ve beyaz arasındaki geçişi sağlar. Yin ve Yang'la ilişkilendirilen insanın da içinde, fiziksel ve ruhsal varlığının yanında, ilham veren boşluk vardır. Gök ve yeryüzünün erdemleri insanın

tinsel özellikleriyle karşılaştırılır. İnsan kalbi gökyüzü kadar engin bir bilgeliği kapsadığı için, insan vücudundaki boşluklardan birini oluşturur. Bu boşluk insana gökyüzünün derinliğini verir. Filozof Chuang-tzu evrenin kaynağına varan ruhun aynı zamanda boşluğa da vardığını söylemektedir. Kişiler boşluk kavramıyla doğar ve bu kavram sayesinde değişim yasasını ve kaynağı kavrar (Cheng, 2006: 64-67). Boşluğu bir kaynak olarak konumlandıran görüş, boşluğun değişme ve dönüştürme potansiyeline de işaret eder.

Bununla birlikte, Taoizmin kurucusu olarak bilinen Çin filozofu Lao-tzu her şeyi kaybetmeyi göze alıp boşluk kucaklandığı taktirde, kaynaktan bolluk akacağını belirtir. Yaratıcılık sadece var olanı değil, var olmayanı da akla getirmeyi içerir. Bu da değişimin, sanatın ve imgeleme gücünün kaynağı olan yokluk ve boşlukla mümkündür. Azaldıkça, eksildikçe yeniden doğuşa ve yaratıma imkan sağlamış oluruz. Taoizm, temelinde sadeliğe ve azla yetinmeye inanır. Lao-tzu'ya göre bireyler sade yaşayıp, azın içindeki zenginliği görebilirse bolluğu ve içsel güzelliği bulabilir. Boşluğun yaşamdaki önemini, varlığın var olmasındaki rolünü fark eden birey, dünyevi zenginliklerin peşinde koşmayacak, içindeki zenginliği arayacaktır. Bütün bunlar boşluk fikrinin kavranmasıyla mümkündür. Taocu düşüncede hayattaki yaşamsal kaynakları düzenleyen boşluk her şeyin içinde varlığını sürdürür (Cheng, 2006: 68-70).

Lao-Tzu aracılığıyla Taocu düşünce temelde *Değişimler Kitabı*'ndan (*Livre des Mutations*) yararlanır. Bu kitapta gök, toprak ve insan her şeyi dengeleyen ve etkileşim içinde olan üç değişim unsurudur. Örneğin, insan, gök ve toprağın bilgeliğini içinde taşır. Toprak ve gök, zaman ve mekanı da akla getirir. Zaman toprakla ilişkilendirilir. Mekansa gökyüzüne bağlıdır. İki kavram da bağlantılı olarak dönüşüme açıktır (Wing, 2006: 13). Orada geçen gökyüzü ve toprak arasındaki dönüşümü algılamamızı sağlayan boşluk kavramıdır. Diğer bir deyişle, soyut kavramlar olan zaman ve mekan ilişkisini yine soyut olan boşlukla anlarız. Çünkü süreksizliği ve sonsuzluğuyla zaman mekan kavramlarını bütünler (Cheng, 2006: 73).

Çin resminde ise, boşluk kavramı görünmeyenle bağlantılı değildir, resim kompozisyonunda aktif ve etkili bir yeri vardır. Sung ve Yuan dönemlerinde boşluk

zaman zaman yüzeyin yarısından fazlasını kaplar. Bu resimlerde boşluk görünmeyen görünen aracılığıyla hareketini sağlar. Şiirde ise sessizlik, başka bir sesin ortaya çıkmasını sağlayan bir boşluktur. Boşluk yeni oluşumlar için uygun bir alan sunduğu için hayatla doludur (Cheng, 2006: 50-51). Dolu nesnelerde ancak tükenmez boşlukla bütünlüğe ulaşılır. Çin resminde boşluk her şeyi içinde barındıran dağ, vadi, dere içi, su gibi imgelerle temsil edilir. Sabit bir biçimi olmayan su, dağın, kayaların, içinden geçer, buharlaşır ve aynı zamanda canlılar için vazgeçilmezdir. Susuz yaşam düşünülemez. Bu doğal yerler "dişi", yaşam veren ve tükenmeyen yerlerdir (60-61). Sadece Çin resmine özgü olmayan boşluk ve doluluk kavramları bütün görsel ve işitsel sanat dallarında mevcuttur. Çin mürekkebiyle tek renkli yapılan Çin resminde çizginin yarattığı doluluğu sadece boşluk bütünler, görünür kılar ve üç boyutlu hale getirir. Devinimin sürmesi, enerjinin akması için doluluğun içine sızan boşluk gereklidir. Bu ikili sayesinde değişim çok boyutlu olur, derinlik kazanır (105).

Yazar Nusret Polat (2017), Çin resminin, elemanlardan tamamen arınmış değil, sade olduğunu belirtir. Ortaçağ döneminde Çin resmindeki boşluklar resmin üçte iki oranına kadar varmaktadır. Dünyayı temsil etme amacını taşıyan resim sanatında bu kadar büyük oranda boşluk bulunmasını ancak Çin'in perspektifine, Zen felsefesine ve Taoist düşünceye bakarak anlayabiliriz. Polat, Taoizm'deki boşluğun önemini ve vazgeçilmezliğini şu sözlerle ifade eder: "Taoizme göre boşluk (*xu*) nesnelerin var olabilmesi için zorunlu olandır. Bu anlamda boşluk hiçlik değildir. Aksine gerçekliğin bütünü ancak boşluk sayesinde açığa çıkabilmektedir." (125). Dolayısıyla, boşluk varlıkların var olmasını sağlayan bir etmendir.

Çin resminin aksine, Batı resminde bütün nesnelerin açıkça temsil edilmesi bir meziyet olarak görülür. Rönesans'tan gelen Batı resminde gerçeği göstermek önemlidir. Diğer taraftan Chang Yen-Yüan'a göre, resmin her ögesini açıkça betimlemek ya da kompozisyonu bütün olarak sunmak arzu edilen bir tavır değildir. Resimde izleyenin tam olarak algılayamadığı ve tanımlayamadığı unsurlar bırakmak da uygundur (alıntılan, Polat, 2017: 128); (aktaran, Cheng, 2006: 117). Çin felsefesi Avrupa'daki modern sanatı etkilemiştir. Hatta, Polat "En azından modernizmin bir vehçesi Çin resminin arkasındaki bu boşluk ya da hiçlik fikriyle büyülenmiş gibidir." ifadesiyle bu

kavramların Batı sanatındaki etkisini vurgular (Polat, 2017: 128). Japon sanatçıları da Zen yolundan giderek eserlerini mümkün olan en az unsurla, arada boşluklara yer açarak icra etmiş, en az fırça vuruşu ve en az kelime kullanmışlardır. İzleyenin eserden esinlenebilmesi için, bazı öğelerin sunulmaması, merak uyandırması gerekmektedir: “Japon sanatının bütün gizi zihnimizi yeni esinlere, yeni duygu ve düşüncelere açık tutmasıdır.” (Suzuki, 1979: 125). Bu anlamda eserin eksik, yarım bırakılmış, muğlak kalmış ya da zihinde kesin bir yere oturtulamayan öğeleri, Çin ve Japon sanatında olduğu gibi çağdaş sanatta da kullanılır.

Diğer taraftan, sanatın da önemli bir uğraş alanı olan figür ve arka plan Alman filozof Martin Heidegger tarafından yeryüzü ve dünya düşüncesinde incelenir. Ona göre, yeryüzü, insanın eylemleri için bir temel, insanın dünyayı inşa ettiği bir madde ve alt katmandır. Yeryüzü dinamik ve yaratıcı olasılık gücü dolayısıyla potansiyeldir. Toprağı kazıp, tohum ekip sularsam, bitkiler büyümeye başlayacaktır. Yaşamın ve farklı dünyaların meydana gelmesini sağlayan yeryüzü öne çıkmadan sessizce arka planda kalır. Yeryüzünün potansiyeli yeni dünyaların oluşumuna kaynaklık ettiği için kutsaldır. Dünya ise, figüre benzetilebilir. Daha görünür bir şekilde ön planda bulunur ama kaynağı yeryüzüdür. Boş tuval ise, sonsuz imkanlar ve tam potansiyeldir. Tuval boş gibi görünse de, resim, desen ya da kişinin kendi alışkanlıklarıyla ilgili varsayımlar ve peşin hükümlerle doludur. Temiz bir kağıda çizilen çizgiler, figür ve arkaplan ilişkisini görünür hale getirir. Figürü taşıyan ve görünmesini sağlayan arkaplan özellikle Batı’da sıklıkla göz ardı edilir. Yeryüzü ya da fon olmadan figür görünmez ve üzerinde hiç bir şey yeşermez. Gestaltta da fon olmadan figür olmaz. Bu düşünce yeryüzü ve dünya çatışmasını gözler önüne serer. Yokluk olarak tanımlayabileceğimiz yeryüzü eserin yaratımında aktif role sahiptir ve bir olasılık olarak arka plandan ön plana geçişi sağlar (Bolt, 2010: 49-50).

Sanat kuramcısı Zeynep Sayın (2017) ise, François Jullien’den alıntıladığı “Fon” sözcüğünü, bir boşluk, “Dünya bankası ya da IMF derken olduğu gibi, çekip çekip tüketilemeyen bir rezerv” (134) anlamında kullanmaktadır. Başka türlü ifade etmek gerekirse, “boşluk; verdikçe eskimeyen, çoğaldıkça tükenmeyen bir fondur” (139). Boşluğun ve fonun yarattığı belirsizlik her şeyin yenilenmesini ve tazelenmesini

mümkün kılar. Boşluğun, sonsuz imkanlara gebe, tüketilemeyen bir kaynak olması düşüncesi Tao te ching’de de mevcuttur. Lao Tzu’ya göre, araba tekerleğinin kullanışlı olmasının sebebi tekerleğin ortasına bağlı parmaklar arasındaki boşluklardır. Benzer bir şekilde, “Kili yoğurur içini oyar çömlek yaparsın. Çömleği kullanışlı kılan içindeki boşluktur. Oda, kapı ile pencere boşlukları bırakarak yapılır. Odayı kullanışlı kılan bu boşluklardır...” (alıntılayan Sayın, 2017: 138-139); (aktaran Lao Tzu, 2016: 11).

Son olarak, "neredeyse hiçlik"leri oluşturan delikler, çatlaklar ve bunlar gibi yokluklar, varlıklara benzer bir mevcudiyete sahipler. Duvarın üstünde iki tane delik olduğunu görebilir, onları sayabiliriz. Deliklerin olması için onları misafir eden bir formun olması gerekir ve ev sahibinden daha az bir gerçekliğe sahiptirler. Bir yüzey üstündeki delik, yüzey olmazsa olmaz. Neredeyse hiç olan şeyler bağımlıdır. Pozitif bir nesnenin gerçekliğinden daha az gerçektirler ve özellikleri pozitive bağlı olarak belirlenir. Işık gölgeden daha gerçektir. Gölge'yi ışığın varlığıyla ayrıştırırız. Sessizliği tek başına değil, gürültünün arasında algılarız. Dolayısıyla ışık ve gürültü, gölge ve sessizlikten daha gerçektir. Sadece karşılaştırmalı olarak anlam kazanırlar (McDaniel, 2010: 633-635).

1.2. Bilgisizliğin Alanı

“Yaşam ölümün, ırmaklar denizin ve bilinen bilinmezin içinde kaybolacaktır. Bilgi, bilinmezin girişidir. Anlamsızlık, olabilir her anlamın sonucudur.” Georges Bataille

Bilinmeyen alanın özellikle sanat ve edebiyatın beslendiği bir ilham kaynağı olduğu söylenebilir. Fransız yazar Georges Bataille (1973/2014), *İç Deney* kitabında bilginin dışında olup bitenlere odaklanır. Bataille’in insanın iç dünyasına odaklanması onu mistik bir yöne çekmiştir. İnsanın içinde yaşadıkları ile sözel olarak dışarı aktardıkları arasında bir bağ kurmaya çalışır. İç deneyimin alanına girebilmek için konuşmanın durması ve sessizliğin başlaması şarttır. Bilgisizliğin aydınlatıcı olduğunu öne sürer (11-

12). Bilgi kişiyi bir anlamda sınırlar, bilinen ufuğun ötesine gitmesine engel olur. Fakat, deneyin ise bizi götürebileceği yerler sınırsızdır. Tanrı kavramı, Bataille'a göre, bilinmez (yokluktan farkı olmayan bir varoluşun) kavrayışına giden devrimde bir duraktır. Kendimizi ancak bilinmeze giderken bulabiliriz. Şiir ya da Tanrı'nın en büyük otoritesi bilinmez kısımlarında yatar (26-27): “Sözcüklerin sınırlarına ulaşarak öte tarafı, adlandırılmayan olanaksız en ucu, tepe noktayı aydınlatmıştır. Bilgiyi en son noktaya kadar zorlayarak aydınlatıcı bilgisizliğe ulaşmıştır.” (14). Zen Budizm bilgini D. T. Suzuki (1979), benzer olarak henüz bilincimizin karanlığında bilinçaltında kalanların insanın iç dünyasının derinliklerine inebilmesi için sonsuz bir kaynak olabileceğini ifade eder. Dahası, Zen ve meditasyon insanı bu karanlık bölgelere götürüp gerçek benliğiyle karşılaşmasını, satoriye ulaşmasını ve hayal gücünü geliştirmesini sağlayabilir (61-62).

Meditasyonda insanı bilincinin dışına, iç dünyasına götüren nefes ve sessizlik gibi olabildiğince basit iki kavram yaşamdaki daha karmaşık durumların aşılmasında çok etkilidir. İnsan, meditasyon sırasında soluğa odaklanarak içindeki zenginliği bulur (Bataille, 2013: 171-172). Hinduların içsel varoluşa ulaşmak için kullandıkları araçlardan söz ederken Bataille: “Bu araçların benim gözümde bir tek şu değeri vardır: Sadece yoksul araçların (en yoksullarının) kopuşu gerçekleştirme gücü vardır (zengin araçlar çok fazla anlama sahiptir, kendisi için araştırılan nesneler gibi bilinmezle bizim aramıza girerler). Önemli olan yoğunluktur, oysa” der (38). Bataille, insanın içsel dönüşümü yaşamasının yoksul araçlarla mümkün olduğunu, anlamla dolu zengin yöntemlerle bunun olamayacağını ifade eder. “Araç” terimi yerine sanatı ele alırsak benzer bir durum ortaya çıkar. Anlamla dolu sanatta izleyicinin girebileceği, kendisini dönüştürebileceği bir aralık kalmamıştır. Tersine sade ve aralıkları olan bir eser izleyeni dönüştürme gücüne sahiptir.

Daha sonra Bataille Hindular için şunları söyleyecektir: “Karanlıkta gözbebeğinin büyümesinin derinleştirdiği görmede olayın aynı olduğunu düşünüyorum. Burada karanlık, ışığın yokluğu (veya gürültünün) olmayıp dışarının içinde erimedir” ve devam eder “Gerçek sessizlik sözcüklerin yokluğunda oluşur; bu durumda bir iğne düşer: Bir çekiç darbesi yemiş gibi irkilirim... İçeride oluşan bu sessizlikte bu artık bir

organ değildir, bu tam duyarlıktır, bu genişleyen kalptir.” (39). Işığın ya da sesin yokluğunda gelişen duyarlılık sayesinde, normalde algılanmayan sesleri ve ya ışığı algılaması yokluğun sunduğu bir potansiyeldir. Geniş aralıkların ve boşlukların bulunduğu sanat çalışmalarındaki görsel unsurlar da çekiç darbesi gibi etkileyici olabilirler.

İnsan, bilinen dünyanın içinde güvende hissederken, bilmediği bir çevrede kaosu hisseder. Bir taraftan da kaosu, bilinmeyen, zorlanmanın ucunda gelişim ve yeni keşifler yatıyor olabilir. Kaos sonunda bir düzen getirir. Bilinen ise, beklenen ve öngörülendir. Bilinmeyen alanında ilkel duygusal güçler etkilidir. Merak ve yaratıcı keşif duygusunu harekete geçirir. İnsanı korkutan, tedirgin eden bir şey olmaktan çıkan bilinmeyen, en azından bilmek için motivasyon sağlar, araştırmayı ve yaratıcılığı tetikler.

Mitolojide insan deneyimi sonsuz bilinmez, sonsuz bilinen ve sonsuz bilen şeklinde tanımlanır. Sonsuz bilinmez, her şeyin geldiği ve sonunda geri döneceği kaynaktır, doğadır ve dişi karakterdir. Sonsuz bilinen, daha ziyade tarif edilebilen, kısıtlayıcı, öngörülebilir, kültüredir ve erkek karakterdir. Sıklıkla duyduğumuz doğa, kültür çiftinin yanında üçüncü olarak sonsuz bilen ise, bilinmeyen ve bilinen arasındaki süreçtir. Diğer bir deyişle sonsuz bilen, kaosla savaşan, düzensizlik ve karışıklığı düzene sokan, açıklığa kavuşturan bir kahramandır (Peterson, 1999: 26-28).

Günlük hayatta beklemediğimiz olaylarla karşılaştığımız zaman her şeyin planladığımız gibi olmadığını görürüz. Geçmiş deneyimlerimizin oluşturduğu dünya görüşümüz beklenmedik ve belki istenmeyen olayla sarsılır. Kaos planlarımızı gözden geçirmemize, hayatımızı tekrar değerlendirmemize sebep olur. Bilinmeyen ve beklenmeyen sayesinde yeni bilgi ortaya çıkar. Kùltürler ve medeniyetler büyür, kaosla karşılaşır, yıkılır ve tekrar inşa olur. Özetle, tanıdık dünya var olan inançlarımızı onaylarken, tanımadığımız dünya bizi duygularımızı ve inançlarımızı sorgulamak zorunda bırakır. Bu durumla başa çıkabilmek için yaşadıklarımızı ve karşılaştığımız yenilikleri tekrar keşfetmek zorunda kalırız (36-38). Peterson'a göre, bilinmeyen ve bilinen arasındaki bilen yani süreç, deneyim evrenini oluşturan üç unsurdur. İnsan

deneyiminin aşına olmadığı bilinmeyen alan aktif ve cesur bir araştırma ruhu talep eder. Bilinmeyen tanıdık şeyler tarafından çevrenir ve zaman zaman onu fark etmeyiz. Hep tahmin edilebilir ve güvenli bir çevrede kalmayı tercih ettiğimiz için gerçek doğadan ve gizemlerimizden bihaber kalırız (86).

Birçok sanatçı gibi, kavramsal sanatçılardan Lawrence Weiner ve Robert Barry de sanatın bilinmeyenlerle ilgili olduğu görüşünü paylaşmaktadırlar. Weiner’a göre, bütün mesele yepyeni bir şeyi keşfetmek değil, daha önce kimsenin fark etmemiş olduğu bir şeyi göstermek ve “farz edelim ki...” diyebilmektir (Louisiana Channel, 2014). Sanatçı, bilgisi dahilinde olmayan bir olasılığı öne sürerek, olabilme ihtimalini ve olursa nasıl olabileceğini araştırır. Diğer taraftan Robert Barry, resimlerinin arkasında bir felsefe olmadığını, sadece bilmediği, düşünceyle kavranamayan bir şeyin resmini yapmaya çalıştığını anlatır. Önceden bildiklerinin resmini yapmak ilgisini çekmez, dolayısıyla şansını denemeyi ve risk almayı tercih eder. Çoğu insan için anlaşılmasız olan yokluk kavramıyla ve resim üzerinden giderek çerçevenin dışında olanlarla ilgilenir (Lippard, 1973: 40). Barry “bilinmeyen” sözcüğünü olasılıklara vesile olduğu için kullandığını ifade eder (113).

Modern çağda sanat kolay anlaşılamayan, esrarlı bir biçimdir. Mitrere göre sanat hem kendini bilme uğraşı hem de bilincin kendinden yabancılaşma ihtiyacıdır. Bu anlamda bilginin ve bilincin dışına ilgi duymaktadır: “bilginin ötesindeki bilgisizlik bulutunu özlemekte, konuşmayı aşan sessizlikle bitmesi gerekiyorsa; sanatın da karşı-sanata, ‘konu’yu (‘nesne’yi, ‘imge’yi) elemeye, niyetin yerine rastlantıyı koymaya, sessizliğin peşinden koşmaya doğru yönelmesi gerekir.” (Sontag, 2013: 44-45). Dolayısıyla, sanatın da keşiflerde bulunabilmesi için öncelikle bildiklerini bir kenara kaldırması, bilinmeyene, karanlığa ve sessizliğe kucak açması gerekmektedir.

1.3. Mitoloji, Kaos, Düzen ve Yaratım

Uzakdoğuda da evren Yin ve Yang, kaos ve düzenden oluşur. Yin ve Yang arasındaki ilişki kaos ve düzen ilişkisini çağrıştırır. Buna aynı zamanda bilinen ve bilinmeyen alan da diyebiliriz. Kaos ve düzen gibi duygu ve mantığın oynadığı roller de birbirlerini çeşitli şartlarda dengeler. Kaosla, duygularla başa çıkarken, akıl yaşadıklarımıza düzen ve çözüm getirir (Peterson, 1999: 50). Bilinmeyen, merakımızı çeler, ilgimizi çeker. Hatırlamak gerekir ki, şu anda bildiğimiz her şey bir zamanlar bilinmeyen, karanlık alandaydı. Bu açıdan bakıldığında bilinmeyen, her şeyin doğduğu bir kaynaktır. Bunun tersi olan, bilinen, alıştığımız ve dolayısıyla algılamak için fazla bir gayret göstermediğimiz bir alandır. Ortada bir tehlike olmamakla birlikte bir sürpriz de maalesef yoktur (87-88).

Bilinen ya da bilinmeyen, doğa ve kültür ilkel kaosun çocuklarıdır. Doğanın döngüsünde sürekli olarak yıkım ve yaratım vardır. Yaratıcılık ve yıkıcılık birbirine bağlı olduğu için Yüce Anne ve doğa ikisini de kendi bünyesinde barındırır. Bilinmeyen, her şeyin doğduğu ve sonunda geri döndüğü yerdir. Eskiyen ölür ve yerini yeniye bırakır. Yüce Baba'nın düzeni ve güvencesi altında ise, özgürlüğün olması mümkün değildir. Kaos bir arkaplan olarak dünyadaki her şeyi taşır. Yüce Baba'nın medeniyeti ise kaos ve doğa karşısında ayağa kalkmıştır. Antik inanışta bildiğimiz dünyanın gerçekliği kaosla çevrelenmiştir. İyiye karşı kötü varoluşun sonsuz akışında vuku bulur (90-91). Dolayısıyla, insanoğlu düzen ve kaosun içinde yaratım ve tahribat arasında varlığını sürdürmektedir.

Bilinen en eski yaradılış miti Mezopotamya'dan Apsu ile dişi ejderha Tiamat'ın mitidir. Antik yaradılış mitinde anne (doğa, bilinmez, yaratıcı ve yıkıcı), baba (kültür, bilinen, düzenleyici) ve kutsal çocuk (bilen, keşif süreci) örneklenir. Tiamat, dişi kaos ve yaratım tanrıçası, Apsu onun kocası, Marduk ise kahraman oğullarıdır. Suda yaşayan Tiamat, Marduk dahil her şeyi yaratmıştır. Apsu öldürülünce, Tiamat karışıklık çıkarır. Çocukları dahil, yarattığı her şeyi yok etmeye karar verir. Marduk Tiamat'ı engellemek için onunla savaşa girer, Tiamat'ı keser ve dünyayı Tiamat 'ın parçalarından yeniden yaratır. Diğer bir deyişle, kaosa düzen getirir. Kahraman, anne ve baba arasında bir

geçiş görevi görür. Kaosun yıkıcılığı ve düzenin zorbalığının dengesini ve yeniliğe ihtiyaç duyulduğunda kaosu, kaostan da düzeni kurar (80-81).

Mezopotamya kökenli *Enuma elish* miti yüzyıllar içinde değişerek ve detaylandırılarak bugüne kadar gelmiştir. Sümerlerden Mısır'a geçmiş ve Peterson'un savına göre Batı medeniyetinin temelini oluşturmuştur (93). Bu mit, insanın bilinmeyen, bilinmeyen şeylerle cesaretle karşılaşma ilişkisini anlatır. Kahraman Marduk, bilinmeyen yıkıcı tehlikeyle savaşa girerek kendisini riske atar. Sonunda, savaşı kazanarak kaosa düzen getirir. Dünyayı Tiamat'ın bedeninden yaratır. Karmaşıklığı yenerek, düzenli, bilinen, önceden kestirilebilen yaşamı kurar (104).

Benzer ama daha karmaşık bir hikayeyi Mısır teolojisinde Mısır'ı yöneten kadim tanrı, Osiris mitinde görürüz. Osiris'in erkek kardeşi Seth ona karşı ayaklanır. Düzeni yerleştirmek için girişilen Seth ve Osiris savaşında Seth galip gelir, Osiris'i öldürüp bedenini parçalara ayırır ve yeraltı dünyasına, başka bir ifadeyle kaosa gönderir. Bilinmeyen olumlu tarafını temsil eden İsis, Osiris'in karısıdır. Osiris'in parçalanmış bedenini toplayıp erkeklik organıyla kendisini hamile bırakır. Bütünüyle kaos halinde yeraltındaki parçalanmış bedenden İsis'in hamile kalması kaosun büyük potansiyel gücünün ifadesidir. Tamamen parçalanmış, yitmiş gibi görünen bir bütünlük bile yaşama dönebilir ya da yüce bir form alabilir.

Hamile İsis sonuçta Horus'u dünyaya getirir. O da Seth'le karşılaşmak için yola çıkar. Çatışmada gözünü kaybeder ve beklenmedik bir şekilde babasını bulmaya yeraltına döner. Bu gönüllü dönüş Marduk'ın Tiamat'ın yeraltı dünyasına dönüşünü hatırlatır. Horus yeraltında babası Osiris'i bulur, baba-oğul birleşirler ve yeryüzüne dönerler. İsis kocasını yeniden oluşturur, Horus ise babasını iyileştirir ve canlandırır. Sadece Seth'e karşı kendi zaferiyle yetinmeyip, babasını da kurtarıp iyileştirmesi açısından Horus Marduk'tan daha sofistike bir kahramandır. Yeraltına, bilinmeyene babasının cansız bedenine yolculuk yaparak risk alır. Sonunda genç ruhu ve şimdinin bilinciyle, babasının bilgeliğini tek vücutta toplar. Bu arada kahraman bilinmeyenle yüzleşerek, kaosa düzen getirerek kendisini de geliştirmiş olur. Kendisini geliştirmesiyle de diğer insanlara örnek teşkil eder (108-114).

Kaos ve düzene başka bir örnek ise, sonsuz potansiyele sahip olan kaos dragonu, yılan tanrı Uroboros'tur. Kendi kuyruğunu yiyen dragon farklılıkların birleşimini gösterir. Kanatlı yılan olarak Uroboros, gök (bilinen) ve yeraltının (bilinmeyen) bir bedende birleşimidir. Üstelik deri değiştirme özelliğinden dolayı uroboros yeniden doğabilir, dönüşebilir, kaosu düzene, düzeni de kaosa çevirebilir. Maya kültüründe de yılan değişim ve yenilenme özelliğinden ötürü kutsaldır. "Başlangıcı ve sonu birleştirir" kendi varlığın döngüsüdür. Henüz gerçekleştirilmemiş bir potansiyeldir. Beklentinin dışında bir olasılık yaratır (118-120). Uroborosun oluşturduğu çember formunun başı ya da sonu yoktur ve her açıdan simetriktir. Çember aynı zamanda başlangıçtır. Doğru düşüncesinde ruhani, aydınlık Yang ve dünyevi, karanlık Yin dengesi de dairenin içinde biçimlendirilmiştir (alıntılanan Wilhelm, 1971: liv – lvii.); (aktaran Peterson, 1999: 120).

Hem Yüce Baba'nın, bilinenin hem de Yüce Anne'nin, bilinmeyenin ebeveyni Uroboros'tur. O ilk kez bölündüğünde dünyanın anne ve babası olan gökyüzü ve yeryüzü ortaya çıkar. Bütünlüğün bölünmesi kaostur ve kaos kozmosa yani yaradılışa sebep olur. Kültür ve doğanın, bilinen ve bilinmeyenin çocuğu da bilendir. Henüz keşfedilmemiş, anlaşılmamış olan bilinmeyen kaotiktir çünkü tahmin edilemez, kategorize edilemez (121-122). Bunun tersi olan düzen de aynı zamanda kozmos olarak isimlendirilir. Şeylerin orijini ya da rahmi dışıdır. Madenler yerin dibindeki karanlık mağaralardan çıkar. Bitkiler toprağın altında karanlıkta gelişir ve büyür. Hayvan ve insan annesinin rahminde büyür. Bütün bu doğurgan ve yenileme özelliği olan dışı kaynakların ortak noktası tanımlanamaz ve bilinemez doğalarıdır. Bilinmez olan sayesinde yeni, bilgiler, canlılar ve şeyler doğar (130).

Bilinmeyen her şey bir taraftan korkutucu bir taraftan da umut vericidir. Çünkü başta ürkütücü olsa da sonunda bilmediklerimiz yeni ve iyiyi doğurabilir. Güvenli yaşam şartlarının içinde kontrol edebildiğimiz koşullarda büyük keşiflerin gerçekleşmesi zordur. Yaratıcılık alışkanlıklarımızı zorlayıp ilk kez içine girdiğimiz koşullarda gerçekleşebilir. Daha önceden kestiremediğimiz yeni koşullar altında yeni yöntemler geliştirmek keşfetmek zorunda kalırız. Bu da bizi yaratıcı olmaya mecbur kılar. İlhamları öngörülemez bilmediğimiz şartlar altında buluruz (290). Gözümüzün

önünde olmayan, daha önce hiç görmemiş olduğumuz şeyleri soyut düşünceyle ortaya çıkarırız. Gerçekte olmayan bir şeyi sanat eseri aracılığıyla ortaya çıkaran yaratıcılıktır ve bilinmeyen, karanlık alandan doğar.

1.3.1. Kutsal Maya İnancında Dönüşüm

Maya kültüründe yaratımın merkezindeki boşluk, bilinçaltı, yokluk ve gelişim kavramları insan hayatında büyük önem taşır. Mayaların iki dairesel takvimi; 260 dişlisi olan Tzolk'in takvimi ile 360 dişlisi olan güneş takvimi ortak tek bir dişlide kesişir. İki takvim 52 yılda bir tekrar tek bir dişlide buluşur ve bu yeni süreç Maya uygarlığı için çok anlamlıdır. Yeni yıl anlamına gelen kutlamaları esnasında Maya topraklarındaki bütün ateşler söndürülür. Bir sonraki sabah tapındaki ateşle herkesin meşalesi yakılır. Yeni süreçte, tüm uygarlığı karartıp tekrar aydınlatarak geçmişin sorunları sembolik olarak giderilmiş olur. Geçmiş bir kenara bırakılır, taze bir başlangıç yapılır. Günümüz Meksika'sının sınırları içinde yaşamış olan Aztek, Toltek ve Maya uygarlıklarının inanış ve takvimleri dünyanın yeniden yaratılışına yer verir. Bu uygarlıklara göre tanrılar insanlığa gelişme için fırsat ve imkan tanımışlardır (Arit & Calleros, 2011: 50-56).

Bununla birlikte, Maya inanışına göre, insanlığın yaşantısı çıkmaza girdiğinde, tanrılar yardıma gelip yaşamı yeniden başlatmışlardır. Bu şekilde, hayatın sona ermesiyle, her yeni başlangıçta insanlar yeniye ayak uydurmak için gelişmiş ve dönüşmüştür (65). Egoyu yok ederek aydın bir şekilde tekrar doğmak gerekir. Reenkarnasyona inanılır, dolayısıyla ölüm bir bitiş anlamına gelmez. Aksine ölüm gelişim ve olgunlaşma için bir deneyimdir (76-77). Kutsal kabul edilen yılan deri değiştirdiği için hayatın dönüşümü, aydınlanma, ruhun ve kişiliğin olgunlaşması, ölüm ve yeniden doğuşu sembolize eder (135).

1.3.2. Budizmde Boşluk Kavramı

Araştırmacı José M. Tirado (2008), Budist kavram *Śūnyatā*'yı (Boşluk) ve psikoterapideki olası faydalarını açıklar. *Śūnyatā*'nın ilk bölümü *śūnya*'nın kökeni –*svi*, şu anda içeriği olmayan fakat olasılıklar yüklü, bir göbekteki şişkinliği ima eder. –*tā ise, -lık, -luk ekidir*. Boşluğun olumlu bir yönüne örnek, *tathāgatagarbha* olarak geçen "Buda-rahmi" sınırsız olasılıklar rahmidir. *Śūnyatā*'yı temsil eden işaret ku [空] aynı zamanda "Gökyüzü, boşluk" anlamlarına gelir (alıntılayan, Tirado, 2008: 75); (aktaran, Hadamitzky & Spahn, 1997: 92). Boşlukla aynı anlama gelen gökyüzü maddeden yoksun olmasına rağmen, fiziksel ya da zihinsel tüm fenomenlerin sonsuz olasılıklara gebe bir arka planıdır. Budizmde gökyüzü, Heidegger'de ise, yeryüzü sonsuz potansiyel taşıyan bir arka olan olarak ifade edilmektedir.

Boşluğun faydalarından bir tanesi çözümlerin, terapilerin ve tavsiyelerin yetersiz kaldığı yerde, kişiyi deneyimin akışkanlığına, bir tür bilmemezlik haline yönlendirmesidir. Bu bilmemezlik hali, gökyüzünün maddesizliğine karşı ölçülmez potansiyelinin farkına varmak kadar özgürleştirici olabilir. Öte yandan, psikoterapide danışanların aşmakta zorlandıkları birçok sorunu meditasyon ya da boşluk üzerine derin düşünceyle aşmaları sağlanmıştır (75-78). Zihindeki boşluk ve meditasyon üzerinde duran düşünürlerden biri de Jiddu Krishnamurti'dir. "Boşluktaki Enerji" ("*The Energy in Emptiness*") başlıklı konuşmasında meditasyon sayesinde bağımlılık ve hırs duygusunun alt edildiğini belirtir. Sınırlarını aşmak için zihnin özgür olması gerekir. Gündelik hayatın endişe ve korkularını aşmadan bilincimizin tüm potansiyelini kullanamayız. Bunu yapmak için de zihnimizi tamamen boşaltmalıyız. Bilim insanlarının da ifade ettiği gibi boşluk enerjiyle doludur. Tamamen boş zihin enerjiyle dolar (Krishnamurti, 2013).

Bununla birlikte, 19. yüzyıldan başlayarak, yakın tarihte de birçok çağdaş sanatçı Budizm düşüncesinden etkilenmiş ve meditasyonla boşluk nosyonunu irdelemiş, böylelikle yaratıcı potansiyeli keşfetmişlerdir. Üretimlerine Budizm lensinden bakarak sanatla günlük hayat arasındaki farkı azaltmışlardır (Bass & Jacob, 2004). Hayatla sanatın yakınlaşmasına örnek olan Amerikalı besteci John Cage, öğretmeni Zen

Budizmi bilgisi D. T. Suzuki'den çok etkilenmiş, Zen öğretisini ve hayatın içinden sesleri sanatına taşımıştır (Bass & Jacob, 2004: 4).

Zen Budizminin ve yokluk kavramının etkisi yazar Haruki Murakami'nin üzerinde de açıkça görünür. Murakami (2008), *Koşmaktan bahsederken aslında neden bahsediyorum, bir anı* (*What I talk about when I talk about running, a memoir*) kitabında koşma deneyimini anlatır. Yazar boşluğa koşar ve ara sıra doğal olarak beliren önemsiz düşünceler bu kocaman boşluğa düşer. Koşarken zihine atlayan düşünceleri gökyüzündeki bulutlara benzetir. Değişik boylarda gelip gider, fakat gökyüzü hep aynı kalır. Bulutlar sonunda göğü bırakan ziyaretçilerdir. Gökyüzü bu anlamda hem vardır hem yok (17). Bulut ve gökyüzü benzetmesini daha önce açıklanmış olan Heidegger'de yeryüzünün arkaplanda yer alarak oluşumlara kaynaklık eden bir potansiyel oluşuna ve Budizm'deki sonsuz olasılıklara gebe bir arkaplan olarak gökyüzü kavramına benzetmek mümkündür.

1. 4. Lacan ve Eksiklik

Çağdaş sanatta sık sık karşımıza çıkan eksiklik kavramı, bireyin gelişimine dair araştırmaları başta olmak üzere, psikanalist Jacques Lacan'ın birçok çalışmasında da farklı şekillerde yer alır. Lacan'a göre, birey neredeyse tamamen eksiklik ile tanımlanır. İlk kayıp doğum anında anneden ayrılmayla gerçekleşir. Gelişme döneminde bebek annesiyle bir bütün olduğunu zanneder; olmadığını fark ettiği an bir kopuş yaşanır. Lacan'ın bir başka varsayımı da insanın aslında bir bütünden geldiği ama ikiye bölündüğüdür. Dolayısıyla kişi hayatının önemli bir bölümünü kaybettiği diğer yarısını aramakla geçirir. Ayrıca iki cinsiyete birden sahip olmanın imkansızlığından ötürü kişi eksiktir, çünkü daha büyük bir yapının sadece bir parçası olabilir. Öteki cinsle birleşerek ya da arzusunu nesnelere yönlendirerek kaybettiği “mükemmel bütünlüğü” arar (Silverman, 1983: 151-152).

Eksiklik kavramı Lacan'da hadım edilme kompleksiyle birlikte de okunabilir. Lacan, Freud'un hadım edilme endişesi (*castration complex*) üzerine, bu endişenin

erkeğin penisini kaybetme korkusu olduğunu ve derin bir kayıp ve eksiklik hissini getirdiğini savunur. Bu endişelerin üstüne annesinin penisinin olmadığını fark eden çocuk için penis eksiklik hissini bir sembolü haline gelir. Ayrıca, Lacan orada olmayan bir şeyin nasıl temsil edilebileceğini düşünmüş ve peçeyi (*veil*) başka bir nesne ya da kişiyi örtme özelliğinden dolayı seçmiştir. Peçe sayesinde arkada bir nesnenin var olduğunu varsayabiliriz. Cinsel organlarla da benzer bir şekilde ulaşılamazlıkları ve örtülmüşlükleri üzerinden ilişki kurabiliriz (Homer, 2005: 56). Diğer taraftan, arzu da eksiklik kavramını içermektedir. Öznede eksik olan arzulanır ve Lacan’a göre asıl eksiklik fallusun eksikliğidir (72). Arzulayan bir bireyde fantezi yaratma eğilimi vardır. Dolayısıyla arzu hayal gücünü tetiklemektedir ve fantezi arzusun düzenlenişi haline gelir. Filozof ve araştırmacı Slavoj Žižek’e göre, fantezi arzuların yansıtıldığı “boş bir yüzeydir.” (1992: 8) (86-87). Arzu, eksik olana, elimizde olmayana, erişmeyi hayal ettiğimize duyulduğu için yokluğu da akla getirir. Nitekim Lacan, şey kavramıyla sanat arasında ilişkiler kurar (Leader, 2004: 64). Olmayandan üretilen sanat, sanatçının da arzularını ve hayal ettiği dünyayı yansıtır.

Objet a hayatımızda sürekli olarak eksikliğini hissettiğimiz şey, arzu nesnesi, hatta arzusun sebebidir. Bulup arzumuzu tatmin edebileceğimiz bir şey değildir. Bu durumda *objet a* sembolik gerçekliğimizde doldurmaya çalıştığımız aralık ve boşluktur. Eksikliği kapatmak için kullanılan bir şeydir, mevcudiyeti yoktur (Homer, 2005: 87-88). Arzu yarattığı delikle sürekli kendisini hatırlatır. Öteki (*other*) ile bütünleşmek, onunla eksikliğini kapatmak istemektedir. Ancak Öteki de varlıktan yoksun olduğu için bu eksikliği kapatması mümkün olmamaktadır. Kişi, arzuladığı şeyin gerçeklikte de karşılığını bulmayı diler, fakat dil ile mevcudiyet kazanan şeyin nesnesi yoktur (Lacan, 1977a: 200). Bununla birlikte, gerçek dünyayı ve onu algılayışımızı sözel olarak kurarken, gerçeğin kendisini sıklıkla yanlış algılama eğilimindeyizdir. Öyle ki, bakışımızı biçimlendiren sözel ifadenin hakimiyeti karşısında gerçek dünya parçalarına ayrılır (Lacan, 1977b: 203). Temsil edilen gerçekliğin ve simgelerin (dil) birbir örtüşmemesi sonucunda bir aralık oluşur.

Dolayısıyla, Lacan’a göre, sembolik düzende her şey yokluk varsayımı dahilinde gerçekleşir. Varlık ve yokluk ikili bir karşıtlık olduğu için, sadece varlığın olma

ihtimalinde yokluk da olabilir (Evans, 1996: 1). Diğer bir deyişle yokluk varlığa işaret eder. Olmayı çağırır. Sembol gösterenle nesnenin yerini tutarken nesne ortada yoktur ve kelime “yokluktan oluşan bir varlık”tır. Buna göre, “yokluğun simgesel düzende varlık kadar pozitif bir varoluşu olduğu söylenebilir. Lacan’ın “hiç”in (*le rien*) başlı başına bir nesne (kısmi bir nesne) olduğunu söyleyebilmesini sağlayan bu düşüncedir.” (Evans, 2019: 258). Kişinin kendisi ile imgesi arasındaki aralığı hayal gücü doldurur. Lacan’ın hayali (imaginary) kavramı öznenin bölünmüşlüğünden oluşan aralığı doldurmaya, hayali bir tamlik duygusu yaratmaya yarar (Evans, 1996: 72). Söz konusu aralığı sanat tahayyül ile özgürce doldurmaktadır. Daha da önemlisi, sanatın en büyük güçlerinden biri bu boşluğu doldurmak ve bir öneri olarak bütünlüğü sunmaktır.

1.5. Diyalektik Kavramı ve Zıtların Çatışması

Eski Yunan filozoflarından beri diyalektik kavramı tartışılıyor olsa da 18. yüzyıl’da Alman filozoflar Hegel ve Fichte diyalektik kavramını üç bölümlü olarak şekillendirmiştir. Tez, antitez ve sentezden oluşan diyalektik metodu tarihsel ilerlemenin biçimini de açıklar. *Tinin Fenomenolojisi (Phenomenology of Spirit)* (1807) kitabında Hegel bilgiye zıt öğeleri karşı karşıya getirerek varılabileceğini önerir. Tez ve antitezin her karşılaşmasında olumsuzlama gerçekleşir ve Hegel’in sentez ismini verdiği yeni bir fikir meydana gelir. Lacan düşüncesinde zıtlığın ortaya çıkardıklarını yazar Dylan Evans (2019) şu sözlerle açıklar: “Her çatışma *Aufhebung* [kapsayarak aşma] denen ve tez ile antitezin zıtlığından yeni bir düşüncenin (sentez) doğuşunu ifade eden bir işlemle çözülür; sentez eşzamanlı olarak hem bu çatışmayı ortadan kaldırır, hem muhafaza eder hem de daha üst bir seviyeye taşır.” (84). Buna göre, zıtlıkların çatışması, sistemlerin gelişmesini ve çelişkili görünen iki tarafın dengeli ve sağlıklı bir sonuca varmasını sağlar.

Yokluk ise, varlığa işaret ettiği için varlığı içinde taşır. Daha doğrusu varlığın içinde yaşar. O, varlık olmayandır. Varsayılan “şey”in yokluğu söz konusudur. Hegel’in diyalektiğindeki gibi: “A’nın inkarı, A’yı da içinde taşır. Olumsuzlama, olumsuzladığı şey tarafından belirlenmiştir.” (Koçak, 1988: 45). Yokluk da bir olumsuzlama olarak ele

alınırsa, olumsuzlanan A sadece A'yı olumsuzlamaz, aynı zamanda onu A-olmayan haline getirdiği için ona sahip çıkmış ve A'nın yokluğu, A'yı hafızasında korumuş olur. Farklılık negatif sayesinde ortaya çıkmakta ve A'nın yokluğu yüceltilmekteydi. Hegel'in önerisine göre, "A-olmayan, hem A'yı hem de 'ötekini', hem özdeşliği hem de farklılığı içeriyordu. A'nın içinde hareketsiz duran farklılık, negatife çalışmasıyla açığa çıkacak, böylece A kendi potansiyelini tam olarak gerçekleştirecekti. Bu yüzden, A-olmayan, A'dan daha 'yüksek', daha 'zengindi'." (45-46).

Diğer taraftan, Hegel/Kojeve için insanda boşluk varlıktan önce gelmektedir. Dolayısıyla insanın sonlu oluşuyla barışık olan, ölümlülüğünü kabul eden "onu yok saymayan ama onun yüzüne bakabilen, ölümü göze alabilen kişi, *insan* adına hak kazanabilirdi. Ancak negatife ağırlığına, çilesine, emeğine katlanabilen varlık, boşluğu gören ve bilen varlık, insanlaşabilirdi. Önce ayrılık vardı, birlik sonra." Kayıp, zorluk ve ölüm gerçeğini kabul edip devam edemeyen insan bilge olamayacaktı (55). Hegel/Kojeve görüşüne paralel olarak ölümü, yokluğu, boşluğu göze alabilen, kucaklayan kişi varlığa kavuşabilir ve "insanlaşabilirdi." Dolayısıyla, yokluğun kabulü karşımıza potansiyele erişmek için bir gereklilik olarak çıkmaktadır.

Bununla birlikte, filozof Alexandre Kojève'e (1988) göre, insanın öz-bilinci yokluk ya da arzudan oluşur: "Arzu, bir sahip olmama ya da eksiklik, boşluk durumuydu. Ama insan arzusunu hayvan arzularından (gerçekte buna arzu değil, ihtiyaç demek gerekir) ayıran, yine bir başka arzuya yönelmiş olmasıydı: *Bir boşluk, bir başka boşluğu özlüyordu*. Arzu ise, arzunun nesnesini yok etmeye ("yemeye") yönelmiş olumsuzlayıcı eylem demektir" (59). Öyleyse, arzu doldurulmayı bekleyen bir boşluktur. Eğer insan arzuluyorsa, o zaman insan kendi kendine yeterli bir varlık olamaz. Ancak bir boşluk arzular ya da doldurulmayı bekler. O zaman:

"İnsan bir boşluk olmalıdır, bir hiçlik; ama saf bir hiçlik değil, kendini Varlığın sırtından gerçekleştirmek ve Varlık içinde hiçleşmek amacıyla Varlığı yok ettiği sürece (var) *olan* bir şey... İnsanı insan haline getirebilmesi için, Arzunun bir başka yokluğa, yani bir başka Arzuya, bir başka açgözlü boşluğa, bir başka Ben'e (öz-bilince -ç.) yönelmesi gerekir. Çünkü Arzu, varlığın *orda olmamasıdır*.." (alıntılayan, Koçak, 1988: 59); (aktaran Kojève, 1969: 38).

Ayrıca, Kojeve eksikliğin ve olumsuzluğun, asıl sebebinin kişinin kendisi olduğunu savunur. Örneğin, arzunun eksikliği hatırlattığı gibi, görmek istediğimiz birisi orada olmadığı için kendi yokluğunu hatırlatır. Onu görme arzusu, onun yokluğuyla bağlantılıdır. Diğer türlü bu arzu olmasaydı, herhangi bir yokluk da olmayacaktı. Olumsuzluğu yaratan ise nesne değil dildir. Dil, durumu bu şekilde olumsuz algılanmasının sebebidir (63).

Bir şeyden farklı olmak onun gibi olmamak anlamına geldiği için Kojeve'nin görüşüne göre, farklılık da bir tür yokluktur. Bir bütünün içinde özdeşlik ve farklılık iki ayrı tür var oluş biçimidir ve bu iki terim varlık ve yokluk anlamlarına da gelir (64).

“Varlığın bir yokluk boyutu içerdiği doğru olmalıdır ve Kojeve de bu noktada haklıdır: A'nın A'ya özdeş olması, ancak A'nın A-olmayana özdeş *olmamasıyla* mümkündür. Farklılık, özdeşliğin kendi tanımından türemektedir. Ama bu da yokluğun bir *asalak* olduğunu, varlığın sırtından geçindiğini kabul etmek demektir. Varlığın bulunduğu yerde yokluk da olacaktır: Onun gölgesi olarak, sonluluğunun, yetersizliğinin anlatımı olarak” (65).

Buna örnek olarak bir altın yüzüğü oluşturan altın malzemesi ve ortasındaki delik ele alınabilir. Ortadaki delik olmasaydı yüzük olmazdı: “Delik, kendini çevreleyen altın sayesinde, kalan, yok olmayan, sürüp giden bir hiçliktir (bir eksikliğin varlığı). Aynı şekilde, eylem olan insan da, "olumsuzladıgı" varlık sayesinde, varlık içinde yokluğunu sürdüren bir hiçlik olabilmektedir.” (61).

Benzer bir diyalektik ilişki nesnelerin çevresindeki biçim veren boşlukta yatar. Lacan 3 Şubat 1960 tarihli dersinde, “ilkel mimari” (primitive architecture) ve resim sanatını “boşluk etrafında organize edilmiş bir şey” olarak tanımlar (alıntılayan Saint-Cyr, 2012: 17); (aktaran Lacan, 1992). Resimdeki (üzeri boyanan) boşluk, aynı zamanda yansıtma alanına dönüşür. Ressam resmini yokluktan, yokluğa ekleme yaparak yaratır. Mimari ise yokluğu kapsayan biçimi yaratır. Boşluğu kapsar, sarmalar. Bedensel bir ilişki kurabildiğimiz için mimarinin yarattığı boşluk bizi içimizdeki arzunun boşluğuyla karşılaştırır. Beden ise mimarinin kapsadığı yokluğun ortasında yer alır ve “Sadece etrafında kurulduğu boşluğu sunmak için vardır.”. Mimari, heykel ve

resim gibi mekansal ve görsel sanatlarda insan bedeni boşluğun içinde bulunduğu için, izleyeni kendi boşluğuyla yüz yüze getirir, keşfetmesi için yeni kapılar açar (18-19).

1.6. Eserin Kayboluşu

Rönesans döneminde yaşamış İtalyan ressam Leonardo da Vinci'nin ünlü tablosu *Mona Lisa* 1911 yılında Louvre Müzesi'nden çalındığında, ziyaretçiler *Mona Lisa*'nın boş kalan duvarına bakmak üzere müzeye gelmeye başladılar. Üstelik gelenlerin büyük bir çoğunluğu müzeyi daha önce hiç ziyaret etmemiş ve *Mona Lisa*'yı hiç görmemişlerdi (Leader, 2004: 12). *Mona Lisa* resim sanatının hem bir ikonudur, hem de resim tarihindeki en çok kopyalanmış eserdir. İlginç bir şekilde, tablonun ünü kaybolmasıyla artmıştı. “Kaybolup tekrar bulunan bir sanat nesnesinin şöhreti nasıl artar?”, “Kaybolmuş olması onun anlamını tekrar düşünmemizi, değerini gözden geçirmemizi sağlar mı?”, “Bir eserin anlamını ancak yokluğunda mı fark ederiz?” sorularını soran Leader'in önerdiği gibi, bir şeyi kaybetmek onun değeri hakkında düşünmemize sebep olur ve onu aramamızı sağlar: Bir şeyin “gerçek değerini onu kaybettiğimizde anlamayız; böyle bir değer kazanması onu kaybettiğimiz içindir. Belki de ona artık orada olmadığı için değer veririz” (16-17).

Dünyayı işaretlemek için kullanılan sözcükler de beraberinde varsayımları ve o nesne ya da kavramla ilgili idealleri çağırıştırır. Psikanalize göre, işaretler dünyasının kökünde “kayıp tecrübesi” vardır. Dilin nesnelerin yerini almasının getirdiği kayıp bunlardan biridir. Kayıpla birlikte sanatın da sıklıkla sürece dahil edildiği kaybolanı bulma arzusu doğar. Sanat eseri bir arayışın ürünüdür ve “Aracısız bir düzlemde, boyanmış bir yüzey kendisinin ötesinde bir şeyi gösterir; ulaşılmaz olana işaret eder.” Beyaz bir tuvalle resme başlayan sanatçı aslında “bir anlamda bir yokluğu çerçevelemek”tedir. Sonuçta sanatçı eserde boşluk da yaratsa, sanat dünyasının bağlamı ve anlam bütünü içindedirler.

Örneğin, *Mona Lisa*'nın çalınıp Louvre Müzesi'ne geri getirilişinden kısa zaman sonra sergilenen soyut sanatın öncülerinden ressam Kazimir Malevich'in beyaz zemin

üzerine siyah bir kareden oluşan *Siyah Kare* (1915) tablosu “eser ile işgal ettiği yer arasındaki ayrım”ı gözler önüne serer. Sanat tarihinde önemli yeri olan Da Vinci tablosu ortadan kaybolunca farklı yerlerden birçok imgesi ortaya çıkmıştı. Özellikle Modern sanatın kendine mal etme tavrının *Mona Lisa*’nın hırsızına ve hırsızlığın sonucu olan boşluğa borçlu olduğunu söylemek yanlış olmaz. Eser ile mekan arasındaki fark ve çatışma şu sözlerle ifade edilmiştir: “Lacancı deyişle sanat nesneleri asla şöyledir diyerek temsil edilemeyen, sadece ötesi olarak akla getirilebilen Şey’in yerini alır. Bu yüzden her zaman sanat eseri ile işgal ettiği yer arasında bir gerilim olacaktır.” *Siyah Kare* bu anlamda önemlidir. Eser bulunduğu yeri iter gibidir. Slavoj Žizek de, sanat nesnesi ve gösterildiği yer arasındaki ilişkiye dikkat çeker. Bir atık ya da dışkı sanat olarak sergilendiğinde, izleyicinin dikkati eserin gösterildiği mekana kayar. Onun nasıl sanat olduğunu sorgulamakla sergilendiği yeri sorgulamak aslında yakından ilişkilidir. Bu anlamda Da Vinci’nin başyapıtı çalındığında ziyaretçileri müzeye çeken nedenin eserle yeri arasındaki aralık olduğu savunulabilir. Eser yerinden edilince asıldığı duvarla gerilimi ve geriye kalan boşluğu insanları müzeye getirmişti. Başka bir ihtimale göre de “Kalabalıklar, aynen Leonardo’nun kayıp tablosunda olduğu gibi, orada olmayana akla getirdiği için onu görmeye gittiler.” (72-78).

Buna tezat olan Freud’un görüşüyle, insan medeniyetinin koşulları gereği ressamlar çok uzun süredir figürlerinin bazı organlarını örtülmüş olarak resmetmektedir. Daha sonra ise günümüze kadar, bu örtüler kaldırılmaya çalışılır. Her şeyi açıkça göstermek amaçlanırken insan yine de daha fazlasını görme isteğini tatmin edemez. Freud bunu imkansızlık olarak adlandırmaktadır: “Bazı şeyleri görmemiz engellendiğinden değil, görsel bir imgesi bulunmaması nedeniyle görülemeyecek bazı şeyler olduğu için.” (81). İşaret ve sembollerin arkasında kalan cinsellik Freud’a göre saptanamaz bir şeydir. Dolayısıyla aramakta olduğumuz, görmeyi beklediğimiz şey hep yarım kalacaktır. İnsanın bu arayışı bir şeyin kayboluşuyla depreşecektir. Freud’a göre: “eğer peşinde olduğumuz nesne mevcut değilse onu aramaya devam ediyorduk ve eğer bir tablo ya da sanat eseri bir şeyin gizlendiğini aklımıza getiriyorsa, daha çok ilgimizi çekiyordu.” Bir sanat eserinde görünenden fazlasının olduğu hissediyorsak daha çok merak ediyorduk (82-83). İçinde ulaşamaz, görülemez, karanlıkta kalmış ya da

yokluktan oluşan eserler aynı şekilde merakımızı uyandırarak bizi kendisine bağlamaktadır.

Freud'un görüşünde, zaten görülebilen bir şeyi değil, sadece gizlenmiş olanı arama eğilimindeyiz. Kayıplar, tabu, kültürel kodların gizledikleri ya da yasakladıkları, bizi arayışa sürükler. Çoğunlukla göremeyeceğimiz ve var olmayan şeyleri de ararız. Özellikle ulaşılamaz olan, arzularımızı tetikleyip, bizi daha da içine çekmektedir. Benzer olarak, sanat tarihinde resim kompozisyonunun dışında kalan kısımlar zihnimizde onu tamamlama ve gerisini de görme ihtiyacı yaratır. Yokluk kavramının belki de en güzel cisimleşmiş örneklerinden biri Rauschenberg'in *Erased de Kooning Drawing (Silinmiş De Kooning Deseni)* (1953) çalışmasıdır (83-84). İnsan Willem de Kooning gibi bir ustanın hangi eserinin silindiğini, ortadan kaldırıldığını ister istemez merak eder. Başlıktaki olumsuzlama (*Silinmiş De Kooning Deseni*) yok edilen şeyi düşündürür ve görülemeyecek olduğu için hayalini kurdurur.

Yokluk sanatı anlamlandırmada belirleyici bir kavramdır. Dört tarafın varlıklarla dolu olduğu dünyada Leader boş uzam yaratmanın önemini vurgular: "...boşluk ve boş yer teorisi medeniyette sanat eserlerinin yerini ve değerini açıklamak açısından daha çok önem taşıyor gibi." (90). Aynı konuda ressam Paul Klee, Mondrian için şu sözleri söylemiştir: "Boşluk yaratmak, en önemli edimdir. Üstelik bu, gerçek yaratımdır çünkü bu boşluk pozitifdir" (90). Klee'nin pozitif olarak tanımladığı boşluk, kaybolan nesnenin öneminin artmasıyla ilgili olabilir çünkü bir nesneye olan ilgimiz onu kaybettiğimizde artmaktadır. Örnekleme gerekirse, Willem de Kooning resmini yan yatırıp ve üzerine terebentin sürer, daha sonra ise bu ince terebentin kumla pürüzsüzleştirir. Bu yöntemle altta kalan hayalet resimler görünür olur. Ressamın kaybı sanat pratiğinde bilinçli olarak deneyimlemesi belki de kaybın yaratıcılıkla bağlantısının farkında olmasıyla ilgidir (91). Kaybın yarattığı yokluk hissi sanatçıya üretme motivasyonu verir.

Nitekim, *Mona Lisa* tablosunun çalınması, bulunana kadar müzede görülemeyecek olması insanların bakış açılarında bir farklılık yaratmıştır. Orda olmasına alışılan bir nesne yok olunca, her zamanki bakış da değişmeye başlamış, yokluğa bakan bakış aktif duruma geçmiştir: "Hırsızlık, pek çok insanı yaratmaya

yöneltmeyebilirdi, fakat kesinlikle onları bakmaya yöneltti.” (155). Bir simge olarak ünlü tablonun kayboluşu, yok oluşuyla açık bıraktığı alanı dolduracak birçok başka simgenin ortaya çıkışına neden olur. Bu yok oluş başka sembollerle başa çıkılmıştır. Boşluk her zaman doluyorsa, çalınanın yarattığı yokluğun yerini başka anlamların ya da imgelerin dolduracağını öngörmek mümkündür (155-156).

Mona Lisa, hırsız Peruggia iki yıl sonra tutuklanıp, Louvre Müzesi’ne getirildiğinde ünü daha da artmıştı. Dünyanın çeşitli yerlerinden gelen kalabalıklar onu görmek için akın ediyorlardı. Kaybolan nesne, bulunduğu yeni bir konuma gelmiştir. Louvre Müzesi’nde ona ayrı bir mekan verirler. Resmin yokluğunun yarattığı boşluğun çektiği ziyaretçilerin, eser müzeye geri döndüğünde de gelme ihtimali düşük görünür. Yazara göre: “boşluk yaratılmalıdır.” (164-165). Bu noktada yokluğun iki önemli farkından söz edilebilir. Bir müze tamamen boş olabilir, eserlerden yoksun olabilir ya da birçok eserin arasında sadece tek bir eser kaybolmuş olabilir. Leonardo da Vinci’nin eserinin kaybolduğu süre bize müzedeki tek bir eksiğin yarattığı büyük etkiyi gösterir. *Mona Lisa* çalındığında bile daha önce kapladığı yer orda durmakta ve ilgi çekmekteydi. Daha doğrusu, eser çalınınca kapladığı yer daha da belirgin hale gelir. Tablo yokken geriye kalan uzam onun değerinin sorgulanmasına sebep olur (166). Eserin kaybında olduğu gibi, eserin parçaları arasındaki eksilmeler benzer bir etki yaratır. Yokluk izleyene taze bir zihin ve yaratıcılık alanı sunar.

1.7. Başlangıç Düşüncesi, Yokluk ve Yaratıcılık Kavramı

1.7.1 Zen ve Başlangıç Düşüncesi

Zen eğitiminde başlangıç ve boşluk kavramları kişiyi aydınlanmaya götürür. Zen’de öğrenci ve ustanın ilişkisi, öğrencinin sürekli vermesiyle olur. Öğrenci kendisinde hiç bir şey kalmayınca kadar verir. Vererek bomboş kalır ve bu boşlukta kendi ve evrenin özünü bulur. Kişinin bu aydınlanma durumunu “başlangıca geri dönmek” olarak tarif etmektedirler (Cem Şen, 1992: 7): “Zen zihninin çalışması, başlangıç zihnidir. Bütün Zen çalışması boyunca, ilk soruşturmanın (ben neyim?) saflığı

gerekir. Bir işe yeni başlayan insanın zihni boştur, bir ustanın alışkanlıklarından özgürdür, her şeyi kabullenmeye, her şeyden şüphelenmeye hazırdır ve tüm olasılıklara karşı açıktır” (15-16).

Japonya'da *shoshin* aşaması "bir şeye yeni başlayan bir insanın zihni"dir. Bir iş birden çok defa yapıldığında ikinci, üçüncü ve dördüncü seferler ilk defanın verdiği tadı vermez. İşin özünü öğrenmiş oluruz. Zihnin saflığı ve bilmemenin getirdiği özgürlük kaybolabilir. Diğer taraftan zihin hiç bir şeyle meşgul değilse, bomboşsa, yeni öğrenecekleri için açıktır. Zen'in sırrı her zaman başlayan olmak, başlangıç zihnini korumaktır (23-24).

Yazar Cem Şen'e (1992) göre: “Her şey boşluktan gelir. Bütün bir nehir ya da bütün bir zihin boşluktur. Bu anlayışı yakaladığımızda, o zaman yaşamın gerçek anlamını da bulacağız.” (100). Boşluk varlığın sürekli doğması için doğal bir potansiyeldir. Birini dinlerken aklımızda düşünceler olduğunda karşımızdakini anlayamayız. Onu en iyi zihnimiz boşken dinleyebiliriz. Kendimizi tümüyle karşımızdakine vermek için kendimiz hiç olmalıyız. Her varlık boşluktan gelip boşluğa geri döner.

Buda öğretisinde her şey boşluktan doğar. Bu çalışma sırasında zihnimizi özgürleştirmek için her şeyi temizlemeli, yeniye yer açmalıyız. Bu şekilde dünyayı yeniden keşfederiz. Zihni oda gibi düşünürsek, odaya eşyaları koymadan önce bazı eşyaları dışarı çıkarmak lazımdır. Özgürleşmek için gereksizi geride bırakmaya hazır olmalıyız. Özgür olunca işimize odaklanabiliriz. Bağlanmanın da zihnin özgürleşmesinde bir engel olduğu söylenebilir: “Gördüğümüz her şeyin, boşluğun bir parçası olduğunu fark ettiğimizde, hiçbir varlığa bağlanmayız; her şeyin yalnızca geçici bir biçim ve renk olduğunu anlarız.” Sahiplenmek ve bağlanmak yerine, başlangıç zihniyle her şeyin değişim içinde olduğunu görebilmeliyiz (116-121).

Zen öğretisi insanın eylemlerinde bağlanmamak gibi iz de bırakmaması insanın kendisini yakması ve yok etmesi gerektiğini savunmaktadır. Bunun bir yolu yapılan işin berrak, temiz bir zihinle ve sadelikle yapılmasıdır. Böylece iz bırakmamış ve etkimizi sağlamlaştırmış oluruz (65). İz bırakmamak için, yapılan işi tüm bedeninizle ve

zihninizle yapmalı, yoğunlaşmalısınız. Zen eylemi tümüyle yanmış, geriye külden başka bir şey kalmamış, adanmış bir eylemdir (67).

Zen'deki hedef hayatı öğrenilmiş her şeyden, tüm önyargı, bağımlılık ve alışkanlıklardan bağımsızlaşarak olduğu gibi görebilmektir. Duygular ve düşünceler mümkün olduğunca sessizleşir. Bu aydınlanmaya *satori* denir (Juniper, 2003: 22). Zen ustaları insanın çevresinden ayrı değil, diğer canlılarla ve algıladığı her şeyle bir olduğunu düşünür, dolayısıyla da birey olma duygusunu azaltmamız gerekmektedir (24). “Budacılığı öğrenmek kendimizi öğrenmektir. Kendimizi öğrenmek kendimizi unutmaktır.” sözleri de insanın kendisini odakladığı ya da adadığı eylemde yok oluşunu anlatmaktadır. Kendimizi unuttuğumuzda, büyük varoluşun gerçek eylemi ya da gerçeğin kendisi oluruz (Cem Şen, 1992: 83).

Dahası, Zen düşüncesinde, bilgi toplamak yerine zihninizi berraklaştırmalısınız. Eğer zihniniz berraksa, gerçek bilgiye zaten sahipsiniz demektir. Geleneksel Buda anlayışına göre, insan doğamız ben'sizdir. Herhangi bir ben düşüncesine sahip olmadığımızda, Buda'nın yaşama bakışını kazanırız (106). Herbirimiz kendi gerçek yolumuzu kendimiz hazırlamalıyız, bunu yaptığımızda, bu yol, evrensel yolu yansıtacaktır. Kelimenin tam anlamıyla bağımsız olmak için zihninizdeki her şeyi unutmalı, her an yepyeni ve farklı şeyler keşfetmelisiniz (118). Gerçek doğamız bilinçli deneyimlerimizin ötesindedir: “Bilincinizde bir şey taşıdığınızda, mükemmel huzura sahip olamazsınız. Mükemmel huzura giden en iyi yol, her şeyi unutmaktır. O zaman zihniniz dingindir ve olguları, çaba göstermeden, oldukları gibi hissedebilecek ya da görebilecek kadar açık ve berraktır.” (135).

Temeli Budizme dayanan, dingin bir zihin gerektiren, yay ile ok atma sanatı, çay seremonileri, çini ressamlığı, tiyatro sanatı ve kılıç ustalığı sanatları da manevi bir tutumla uygulanır. Söz konusu, temel zihinle algılamanın mümkün olmadığı Japonya'daki Zen Budizm'idir. Zen Budizmi Japon estetik, geleneksel ve bazen düşünsel yaşam tarzıyla ilişkilidir (Herrigel, 1978: 14- 15). Japonya'da yay ile ok atma sanatı, salt spor olarak değil bir sanat ve dini bir ayin olarak saygı görür. Asıl amaçlanan manevi ve ruhani bir yeteneği geliştirmektir. Nişan alınan, nişancının kendisidir (12). İnsan Zen ile

zihnindeki iyi ve kötü gibi ikililiklerinden kurtulmalı (Watts, 1989: 116) ve nesne ve özne arasındaki ilişkiyi yeni baştan ele almalıdır. Deneyimleyen deneyimlenenden tamamen bağımsız değildir. Sonuç olarak, insanın farkında olduğu her şeyden ayrı bir benliği yoktur (120). Ok atma sanatındaki gibi, atılan ok ile atan kişi birdir.

Yay ile ok atarken soluk alma ve verme ritmi akışı sağlar, bedenin ve kasların zorlanmasını engeller. Ok yayın üstüne yerleştirilir, yay soluk alındığında gerilip beklenir. Sonrasında ok bırakıldığında nefes verilir. Böylece hareketler nefes alıp verişin ritmiyle akar. Herrigel'in ustası diyor ki: "Başarısızlığınız, başarılı olmaya çaba harcadığınız ve onu düşündüğünüz için ortaya çıkıyor. Tamamen soluk almaya veriniz kendinizi. Sanki bundan başka hiçbir işiniz yokmuş gibi davranınız!" (Herrigel, 1978: 24-25). Bu tavsiye üzerine güçlü yayı germeye çalışan Herrigel işin anahtarının nefes alıp vermede olduğunu anlıyor, bu şekilde kendini bırakarak fazla güç harcamadan yayı gerebiliyor, nefes alışı ona yeni olanaklar açıyor (25). Bu kadar kuvvet gerektiren bir eylemin rahat ve zorlanılmadan yapılması Doğu Asyalılar için önemlidir. Nişancı atışı üzerinde fazla düşünmeden, atışı planlamadan yapmaya dikkat etmelidir. Üstat Herrigel'e Zen'e göre ok atabilmek için kendisinden ve kendisinin olanlardan kurtulmasını, sonuçta amaçsız kalmasını önerir. Beden rahat ve gevşek olduğu kadar ruh da bağımsız olmalıdır. Ruhun bağımsızlığı kendisinden kurtulmasıyla mümkündür. Düşünceyi azaltmak için nefese odaklanılmalıdır (29-30).

"Tam ruh uyanıklığı" belirli bir şeyin amaçlanmadığı, plan yapılmadığı ve elde etmek istenmediği bir durumdur. Ruh uyanıkken herhangi bir yerde durmaz, her zaman hareketlidir. Ruhun bu hali suya benzetilebilir. Suyun gücü akışkanlığı, her şeye açık olması ve boşluğundan gelir. Ruhunun bağımlılıklarından kurtulmuş kişiler sanatlarını özgürlükle icra edebilirler. Olayların içine girmek, akışa katılmak için öncelikle kişi kendisini bir kenara bırakabilmelidir (36). Yay ile ok atıştaki gibi kılıç sanatında da, her şeyin boşluk olduğu belirtilir. Kişi kendini bilinçli olarak unutarak, deneyime bırakır ve sanatı icra ediş yeteneklerinin bilinçaltı tarafından yönlendirilir. Bilinçaltı bu anlamda çabasız gelişen boşluğu temsil eder ve mucizevi beceri bu boşluktan çıkar (63).

Sonuçta, Batı'nın felsefi eğilimi ile Doğu'yu anlamak mümkün değildir. Özellikle Japonya'da sanat daha bütüncül algılanır: Yaptığımız her şey, her hareket sanat olabilir. Zen düşüncesinde de şimdiyi yaşamak ve sıradan etkinlikleri sanata dönüştürmek önem taşır ki, 1950 ve 1960'lı yıllarda sanatçıların Zen öğretilerinden esinlenerek günlük ve sıradan olanı sanatsal pratiklerinde kullanmaları bu sebeptendir. *Mushin* adı verilen bilinç halinde kişinin kendi benliğini unutup, yaptığı işin içinde yutulma ve akış hali vurgulanır. Kişinin zihinsel kontrolü ve egosunu bırakması ve faaliyete odaklanması ahenk içinde amacına eforsuzca ulaşmasını sağlar (Juniper, 2003: 91-92).

1.7.2. Eylem, Yaratıcılık ve Başlangıç

Siyaset bilimci ve filozof Hannah Arendt (1958) *İnsanlık Durumu* kitabında, insanın doğumuyla gelen bir başlangıç mucizesinden bahsetmektedir. Dünyaya sürekli olarak her biri kendine özgün yeni canlar gelir. Dünyaya gelen her bireyin yeni inisiyatifler alma, olayların akışını değiştirme, başlangıçlar yaratma yeteneğine sahip olması bir mucizedir. İnsanlar günün birinde öleceği ve hayattayken eylemleriyle yeni başlangıçlar yapabileceği bilinciyle yaşar (246). Doğumun kendisinin içinde olan başlangıç mucizesi insan eylemleriyle devam eder. İnsan bu açıdan bir özgürlük ile dünyaya gelir.

İnsanoğlunun bir zamanlar hayalini kurduklarını bilim ve teknoloji gerçekleştirmiştir. İnsan başlangıç yapma yeteneğini kullanarak insanlığın ve dünyadaki diğer canlıların kaderini değiştirmektedir. Dünya ve dünyevilik insanlık durumlarından biri olsa da, birçok bilimsel buluş insanı yapaylığa yöneltir. Örneğin, 1957 yılında uzaya ilk uydunun gönderilmesi insanlık için çok önemli bir adımdı. İnsanoğlu modern bilim sayesinde doğanın limitlerini zorlayarak, kendi keşif ve başlangıç yapma yeteneğini kanıtladı (1-2). Ayrıca, Arendt, politik tarihin ne kadar beklenmedik anlarla dolu olduğuna dikkat çeker. Güç, insan eylemlerinin birleşmesiyle çok etkili olabilmekte ve büyük tarihsel değişimlere yol açmaktadır (xviii). Dünya üzerinde ömrü sınırlı insanlar eylem yetenekleri sayesinde kendi hayatlarının doğal şartlarını

değiştirebilir ve yaşamlarında başlangıçlar yapabilirler.

Ayrıca Arendt, Antik Yunan tarihçi ve yazar Herodot'a atıfta bulunarak, sonsuz kozmosun içinde doğanın ve hayvanların sürekli olarak üreyerek, yeniden yaratılarak ölümsüz olduğunu anlatır. Tür olarak ele alındığında bitki ve hayvan türleri bir ölüm yaşam döngüsü içinde yaşarlar. İnsanı hayvandan ayıran, birey olarak türünün diğer üyelerinden farklı bir yaşama sahip olmalarıdır. İnsan, birey olduğu için, türü üremeye devam etse de, ölümlüdür. Ölen, farklılaşan bireyin hayatıdır. Doğal yaşam ölüm döngüsünü kıran ölümlülerin özelliği yeniyi üretebilmeleridir. Kendileri dışında her şeyin ölümsüz olduğu bir evrende, bıraktıkları ilahi eserlerle ölümlerinden sonra (en azından bir süre için) bireysel ebediyet kazanabilirler (18-19). Her zaman daha iyisini başarmak sadece insana özgü bir amaçtır. İnsanoğlu bir tür olarak yinelense de, diğer türler gibi biyolojisi ve hayatta kalma dürtülerine ek yaratım özellikleri olduğu için türün tekrarı bireyin kendine özgü özelliklerinin tekrarı anlamına gelmez. Birey kendi doğasının sınırlarını zorlamasıyla yeryüzüne ve insanlara bıraktığı izle sonsuzluk kazanabilir. Kendi hayat koşullarını, çevresini hatta diğer türleri şekillendiren bireyin yaşamı bir gün son bulur. Yaratıcılığın sonunda ölümlülük, diğer bir deyişle yok oluş vardır. Özetle, dünyaya gelen herkes eylem kabiliyetinden dolayı yeni başlangıçlara gebe dir. Dolayısıyla, her yeni doğumla yeni bir potansiyel ortaya çıkar (9).

Diğer taraftan, yaratıcılık hiçten doğar. Belirlenmiş, şekil almış bir şeyden yaratıcı bir eylem çıkamaz. Yaratıcı birey için içinde ve özgürken üretebilir. Tüm varlığın ve yaratıcılığın ortaya çıkması için özgürlük bir ön koşuldur (May, 2013: 24-25). Özgürlük kişinin hareket alanının genişliği ise, yokluğun ve boşluğun da verimli bir yaratıcılık alanı sunduğu söylenebilir. Bireyin yaratıcı edimi “iki kutup arasındaki bir karşılaşma”dır. En evrensel terimlerle varlık ve yokluk iki kutbu temsil eder. Sanatçı ise, yokluktan varlık yaratmak için mücadele eder. Yaratıcılık, anlamsızlığa anlam vermek için gösterilen çabadır (96). Yaratıcı kişiler endişelerini kucaklayıp ilerledikleri yönü bilmeden, “yokluktan kaçmadan, onunla karşılaşarak ve güreşerek, onu, varlığı üretmeye zorluyorlar.” (109). Bu, yaratıcı bireylerin kaosa, bilinmeze dalıp oradan yeni bir düzen ve keşifle çıkmalarını anımsatır. Yaratım süreci kendi iç karanlıklarına ve bilinmezlerine dalmayı gerektiren sancılı bir süreçtir, fakat sonunda ortaya özgün ve

kişiyi yansıtan bir sonuç çıkar (109).

Amerikalı varoluşçu psikolog Rollo May, sanatta yokluk ve yaratıcılık konusunda mimci Marcel Marceau'nun canlandırdığı köpeğini yürüyüşe çıkaran adam karakterini örnek verir. Sahnede köpek ya da tasma olmamasına rağmen Marceau'nun kolu tasmayı çeken köpeğinin gücüyle gerilir. Gerilime sebep olan ana unsurların yokluğuna rağmen hayal gücümüz bu eksikleri tamamlar. “Eksik Gestalt fantezimizde tamamlanır”. Bu örnekteki gibi mimciler hiç bir söz söylemeden ya da malzeme kullanmadan hareketleriyle mevcut olmayan şeyleri düşündürebilirler. Hikayenin ya da eserin içinde boş bırakılmış, görmeyi ya da duymayı bekleyip görmediklerimiz ve duymadıklarımız kendi “imgelemimiz tarafından kendiliğinden doldurulur.” (140).

Hayal gücümüz gibi, kullanmadığımız eşyaları elden çıkarıp evimizi sadeleştirmek de kendimizi yenilemek, tazelemek, başlangıç yapmak ve yeniye yer açmamızı sağlamakta. Yer tutan, kullanılmayan, bize hitap etmeyen eşyalar, hayatımızı gereksiz yere meşgul eder. Çevremizdeki nesneleri azaltma ve sadeleşme manevi olarak da hafifletir. Yeniye yer açmak için eskiyi çıkarmak, varlığın kendisine yer bulabilmesi, kendini üretmesi ve var etmesi için yokluğun olması gerekir. Günlük hayattan, hayat tarzımıza, evimizin kalabalıklığına kadar yokluk bir potansiyel yaratır. Sadeleşerek açtığımız alanlar, açılan yerleri istediğimiz şekilde doldurmamızı mümkün kılmaktadır (Başoğlu & Erim, 2016). Antoine de Saint-Exupéry, sadeleşmenin önemini şu sözlerle vurgular: “Mükemmelliğe, eklenecek bir şey kalmadığında değil, çıkarılacak bir şey kalmadığında ulaşılır.” (13). Sonuçta, günümüze gelene kadar sanat eserindeki maddeselliği olabildiğince azaltmak, deneyimin ve bağlamın kendisini öne çıkardığı gibi, eşyanın azalmasıyla hayattaki deneyimlerimiz önem kazanmaktadır.

1.7.3. Zero

2. Dünya Savaşının sona erdiği 8 Mayıs 1945 tarihi “Nullpunkt” ya da “Stunde Null” - “Sıfır Saati” ya da “Sıfır Noktası” diye anılır. Savaştan yenilgiyle çıkmasına ek olarak, maddi ve manevi olarak çökmüş olan Almanya'nın travmaları ve merhametsiz

mirasından kurtulması için bir devrin kapanıp yeni bir devrin açılması gerekiyordu. Savaşın yarattığı korku, nefret, dehşet ve yıkımın sonunda Sıfır Saati geçmişten keskin bir kopuş ve yeni başlangıçlar için kucak açmak anlamına gelmekteydi. Diğer bir “Sıfır Noktası” ya da “Sıfır Saati” de miladi takvimin başlangıcı olarak kabul edilen İsa’nın doğumudur. Hristiyanlık da sıfır sayısını eski gelenekleri silmek adına, zamanda eskiyle yeniyi ayırmak için kullanmıştır (Brockmann, 1996: 8).

Yaşanan dehşetin ardından, 1957 yılında sanatçı Otto Piene ve Heinz Mack Düsseldorf’ta sergiler gerçekleştirmeye başladılar. Nazilerden sonra Almanya’da savaş sonrası sanat üretimleri hızlanmış, birçok sanatçı grubu ortaya çıkmıştı. Özellikle ekonomik güce sahip yeni Düsseldorf Zero sanatı için çok uygun bir temeldi. Piene ve Mack’a sonradan katılan Günther Uecker, Yves Klein, Lucio Fontana, Jean Tinguely ve Piero Manzoni gibi sanatçılarla birlikte Zero kendisini bir tavır ve duruş olarak tanımlamıştır. Sanatçılar çoğunlukla ışık, devinim ve sonsuz boşluk gibi kavramlarla, soyut ve tek renk çalışır. Zero bir üslup ya da akım değildir.

Savaştan sonra geçmişe ait yapıları yerle bir olmuş Almanya neredeyse sıfırdan inşa edilirken Zero sanat tarihine referans vermeden sıfır noktasından başlayarak yeni olasılıkların gerçekleşebileceği bir alan sunar. Öte yandan, 1957’de Zero’yla aynı döneme denk gelen Sputnik’in uzaya fırlatılması, dünyada bir heyecan yaratır. Roket uzaya gönderirken “5, 4, 3, 2, 1,....” geri sayımında büyük olay “Sıfır”(0) anında gerçekleşir. Geri sayım, uzaya giden sonsuz boşlukla ilgilenen sanatçıların “Zero” ismini seçme sebeplerinden biridir. (Rosenthal, 2015: 16-17). Sıfır anı roketin dünyadan ayrılışı ve uzaydaki yolculuğunun başlangıcıdır.

“Zen” in ilk adımı ise, üzerinde sıfır çizili kağıdın önünde meditasyon yapmaktır. Zen, Mack ve Piene gibi sanatçıların bu ismi seçmesinde etkili olmadıysa da, içerdiği anlam açısından çok da uzak sayılmaz. Her şeyden önce, rakamların başladığı sayı olan sıfır yeni bir başlangıç yaratma özelliğine sahiptir. Zero manifestosu “Zero sessizliktir. Zero başlangıçtır. Zero yuvarlaktır. Zero döner.” diye başlar ve “...Zero sessizliktir. Zero başlangıçtır. Zero yuvarlaktır. Zero Zero’dur.” ile biter (Visser & Zell, 2015: 196). Sanatçılar için “Zero” tarihin yüklerinden arındırılmış, dokunulmamış,

yaratıcılığı teori ve temsillerle etkilemeyen, potansiyelle dolu boş bir alan tasavvurudur (23).

2. BÖLÜM.

OBJE ÜZERİNDEN YOKLUĞA BAKMAK

2. BÖLÜM.

OBJE ÜZERİNDEN YOKLUĞA BAKMAK

2.1. Nesnenin Dışlanması

Modernizmin sanatsal biçimlerindeki kesinlik yerini form ve içeriği küçümseyen ve onu hükümsüzleştiren bir tavra bırakmıştır. Dünyada büyük değişimlerin yaşandığı, sanatsal biçimlerin yeniden ele alındığı 20. yüzyılda, sanatçılar süreci, rastlantıyı, geçiciliği, belirsizliği ve yokluğu öne çıkardılar. İlk olarak, 1915 yılında Malevich *Siyah Kare* resmini yaparak, yüce anlamına gelen Suprematizm hareketini ilan etmiş olur. Bu hareketle resimdeki tüm öğeler dışlanır ve sanatın özüne diğer bir deyişle başlangıca, hiçliğe ve saf duyguya ulaşılır. Malevich aynı zamanda sanatsal gerçekleşmenin illa maddesel olması gerekmediğini, bilinçsel ya da duygusal yansımada da ortaya çıkabileceğini belirtir. Suprematizm’de insan, nesnesi olmayan bir temsille, algılanacak bir şey kalmadığı bir çöle ulaşır, artık sadece hisseder. Aslında Malevich yokluğun ve nesnesizliğin resmi *Siyah Kare* ile çölü yokluğun ve nesnesizliğin ruhuyla doldurmaktadır (Malevich, 1959: 68). Suprematizm, ‘şey’lerle doldurulup belirsizleşen görsel algımızı ve sanatı yeniden keşfetmek için sunulmuş bir fırsattır. Malevich’e göre, sanat ‘şey’ler olmadan da var olabilir (74). Sanatı nesneden kurtarmak, onu özgürleştirmek, gerçekten değerli olanın fark edilmesini sağlar.

Dada ve Rus-Konstruktivizmi akımlarının yanında Marcel Duchamp ve John Cage sanatı hiçe sayan, onunla dalga geçen, anti-art (anti-sanat) eylemler yapmışlardır (Shiner, 2001: 227). Sanatın kendisini sorgulayan ilk akım Dadaizm, toplumun kabul ettiği ve önemseydiği gelenekleri yerle bir etmiştir. Marcel Duchamp da günlük hayattan getirdiği nesneleri sanat bağlamında sergilemekte ve sanatın statüsüyle dalga geçmekteydi. Daha sonra André Breton gibi sürrealist ressamlar bilinci ve kontrolü tamamen bir kenara bırakarak “otomatik yazı” tekniğini kullandılar. Sürrealistler sanatın o zamana kadarki birçok kuralını yıkan otomatik yazı tekniğiyle toplumun yerleşik değerlerine de karşı çıkmaktalardı (254).

Duchamp gibi, besteci John Cage de sanat ideallerini derinden sarsmıştır. 4'33'' isimli çalışması 1952 yılında David Tudor tarafından 4 dakika 33 saniye boyunca piyanonun önünde eylemsiz kalarak icra edilmiştir. Sessizlik süresinde dinleyiciler piyanoyu değil ama hayatın seslerini dinleme fırsatı bulurlar. Besteci piyanonun sessiz kalmasıyla dinleyiciye hayatın planlanmamış seslerinin de enstrümanlardan gelen sesler kadar dikkate değer olduğunu hatırlatır. Cage, daha sonraki çalışmalarında besteci ya da sanatçının müzikal yeteneklerini ortaya koyan kimliğini, karar verici kimliğiyle değiştirir. O da Duchamp'ın *Çeşme*'yle (*Fountain*) yaptığı gibi yüksek bir nesne üretmeyi değil, günlük hayattan bir nesneyle sanatı hayata yaklaştırarak, sanatı ve izleyiciyi özgürleştirmeyi amaçlamıştır (Shiner, 2001: 292-293).

Modernizmin sonlarına doğru nesnenin özerkliğini kaybetmeye başladığı dönemi Amerikalı yazar ve sanat eleştirmeni Harold Rosenberg (1952), Amerikalı soyut dışavurumcu ressamların tuvallerinin kullanımlarıyla anlatır. Önceden bir tasarımı ve ifadeyi gerektiren tuval, soyut ifadelerle bir etkinliğin yansıtıldığı hatta yaşandığı bir yüzeye dönüşür. Ressam plan yapmadan sadece tuvalle buluşmasıyla doğan etkileşimi aktarır. Soyut dışavurumcuların diğer bir özelliği ise, nesneyi tuvallerine dahil etmemeleridir. Temsili eleyerek sadece resim yapma eylemiyle ve anıyla uğraşırlar ve o anı tuvallerine kaydederler (581). Artık sanat yapısı ince bir tasarım ve kontrol gerektirmemekte, sanatçının anlık jestleriyle belirlenmektedir.

1960 ve 1970'li yıllar arasında ise, sanatçılar eserlerinde maddeselliği azaltma çabasına girmiş, fiziksel bir nesne olarak sanat yapısı kavramını sorguya çekmişlerdir. Bu eğilimle birlikte, çalışmalarında malzemenin kalıcılığına, biricikliğine ve süslemeye olan ilginin azaldığı gözlemlenebilir. Sanat eleştirmeni, küratör ve yazar Lucy Lippard (1973), 1966-71 yılları arasındaki dönemi genel olarak "sanat eserinin nesnesizleşmesi" (dematerialization of the art object) olarak adlandırır. Sanat nesnesi ortadan bütünüyle kalkmasa da malzemeye, malzemenin kalıcılığına, dekoratifliğine ve biricikliğine olan vurgunun azaldığı söylenebilir. Sol LeWitt de kavramın ve fikrin fiziksel formdan daha önemli olduğunu söylerken dikkati formdan içeriğe doğru çekmekteydi. Kavramsal sanattan önce Fluxus, Gutai grubu ve Happening'lerde üretilen çalışmalar sanat nesnesine olan ilgiyi deneyime ve sürece yönlendirmiştir. 1960'da Ad Reinhardt'ın

birbirinin aynısı siyah kare tablolar yapması, nesnesiz sanata evrilen dönemin işaretlerinden biridir. Ayrıca Lippard, 1966-71 yılları arasında heykele ilginin azalıp metinsel ve fotoğrafik eserlerin arttığını gözlemlemiştir (5-6). 1960'lardan sonra sanatçının duygularını ve içgüdülerini yansıtan eserler yerini entellektüel ve düşünceye dayalı kavramsal eserlere bırakmıştır. Böylelikle, sanatçı stüdyosu bir ofise dönüşmüş, sanat nesnesinin fizikselliği ikinci plana atılmıştır (42).

Maddeselliği başka bir şekilde yorumlayan heykeltıraş Robert Morris'in 1968 yılında kaleme aldığı 'Anti-Form' makalesinde belirttiği gibi, Anti-Form terimi eserin üretim sürecine, geçiciliğine vurgu yapar. Ayrıca Anti-Form'da sanat eseri merkezde durmaz ve zaman zaman tamamlanmamış olarak bırakılmıştır. Bu özelliklerle minimalizme en yakın akım Arte Povera'dır. 1968 yılının toplumsal hareketlerinin de karşı çıkışlarına benzer olarak, nesneler de artık kalıcı, sabit ve merkezi değildir. Dolayısıyla Anti-Form ve Arte Povera'nın sanat nesneleri, kapitalist düzenin tüketim ürünlerine tezat oluşturan özelliklere sahiptir. Anti-Form'da ise eser yayılmış ve merkeziliğini kaybetmiştir. Kısaca, sadece tekelliğe ve merkeziliğe değil, varlığa (present) bağlı olmaya da karşı çıkmaktadır (Causey, 1998: 10).

Geçici, bitmemiş, süreç halinde sanat nesneleri "Anti-Form" kavramına dahil edilebilir. 1960'lardan itibaren her türlü malzeme heykelin malzemesi olmaya başlamıştır. Örneğin, Morris'in *Continuous Project Altered Daily (Günlük Olarak Değiştirilen Sürekli Proje)* (1969) işi ucuz malzemelerle yapılmış, sonuca odaklanmayan ve süreci gösteren bir çalışmadır. Sanatçı düşük kalite malzemelerle üç hafta boyunca bir atölyede çalışmış ve sonunda malzemeleri çöpe atmıştır. Eseri bu anlamda merkezilikten uzak bir sergi ve performans olarak görmek mümkündür. Performans ve dansla ilgilenen Morris, *Continuous Project Altered Daily*'de planlanmış bir hedefle yola çıkmamış, performatif hareketlerle malzemeye şekiller vermiştir (131-133).

Diğer taraftan, Arazi Sanatı sanatçılarının toprağa müdahale edişlerinde, benzer bir maddeselliğe karşı duruş gözlemlenebilir. Minimalizmdeki gibi yerden yukarı değil, sıklıkla yerçekimiyle daha uyumlu bir şekilde yatay ya da yerin altına uzanan işler

üretilmiştir. Michael Heizer'in yerin altına doğru kazılmış *Double Negative*'i (1969) ve Carl Andre'nin yatay uzanan eseri *Equivalent VIII* (1966) ise geleneksel heykeli sorgulayan ve sınırlarını genişleten iki eserdir. Bu anlamda Arazi sanatı ve Anti-form ekleyerek ve yükselterek üretilen geleneksel heykelin aksi istikametinde ilerlemiştir (Causey, 1998: 10).

Georges Bataille'in "informe" ("*formsuz*") kavramına göre, sanatta materyalizmi indirgemenin, formu bozmanın yollarından biri yataylıktır. Alçaltma stratejileri, anlamı da alçaltmak ya da göz hizasından kaldırmak demektir. Bu aynı zamanda hiyerarşiyi de yıkmaktır (Bois & Krauss, 1997: 26). İnsanın dikeyliğine ve görseelliğine dolayısıyla modernizmin değerlerine karşı olarak, geçiciliği vurgulamaktadır (32). Robert Smithson'un (1938-1973) doğadaki geri dönüşü olmayan değişimi görselleştirdiği *Asphalt Rundown*, (1969), Pollock'un yatay düzleme aldığı kanvaslarına damlattığı boyalara benzer. Eserlerinde entropi kavramını vurgulayan sanatçı Smithson, bir taraftan da coğrafi örneklerle geçiciliğin altını çizmektedir (76). Ayrıca, Smithson'un ABD'de bir tuz gölünün (Great Salt Lake) kıyısına yerleştirdiği *Spiral Jetty* (1970) enstalasyonu yükselen su seviyesinden dolayı yavaş yavaş yok olur. Bu çalışma enerjinin sonunda doğanın güçleri tarafından sıfır seviyesine indirilmesinin ve sanatçının yakından ilgilendiği entropinin bir göstergesidir (Stiles & Selz, 1996: 503).

Robert Morris'in Anti-Form makalesinde sözünü ettiği ise, yerçekimi kuvvetine karşı sabit şeklini korumayan, tamamen inşa edilmemiş biçimlerdir. Buna örnek olarak, resimde tuval, heykelde mermer, kil ya da demir gibi malzemelerin ayakta durmasını sağlayan iç yapıların olmadığı formları verir. Bu şekilde inşa edilmemiş bir forma formsuz (anti-form) diyebiliriz, çünkü kendisini yerçekimine bırakmıştır. Pollock'un damlatarak yaptığı resimlerden esinlenerek, Morris de kontrolü elden bıraktığı bazı anti-form çalışmalarda bulunmuştur. Keçe parçalarını çeşitli şekillerde kesip duvara asmış, yerçekimiyle düzensiz bir şekil almasını sağlamıştır (Bois & Krauss, 1997: 97-98).

Sonuç olarak, sanatçılar 1950'li yıllardan itibaren çağdaş sanata uzanan dönemde maddeselliğe karşı duruş, eserin indirgenmesi ve yataylık gibi yöntemlerle

modernizmin teklik, otorite, ataerkillik, milliyetçilik gibi idealist değerlerini sorguya çekmiştir. Modernizm eleştirisi olmanın yanı sıra, bu stratejilerin algısal sonuçları da vardır. Bir bütün ve kütle olan heykellerin aksine yer yer nesneyi dışlayan, delikleri ve aralıkları olan, değişken, geçici, şeffaf ve hafif heykeller içlerinden havanın ve bakışın geçmesine izin verirler. Bu şeffaflık ve hafifliği elde etmek için eserdeki sabitliği ve varlığı azaltmak gerekecektir, dolayısıyla da eserler yokluklarla ilişkilidir. Fiziki doluluk hem hareketi zorlaştırır, hem de eserin içini ve arkaplanı görüşü engeller. Azaltmak, esere yokluk katmak hem izleyicinin hayal gücü, yaratıcılığı ve sorgulamaları için daha çok alan bırakmış olur, hem de eserin içinden mekanı görmeye, dikkati çevreye yönlendirmeye imkan tanır.

2.1.1. Olumsuzlama

Sanat tarihi, aykırılıklarla dolu olduğu gibi, olumsuzlama, susma ya da sessizlik de bilinen sınırlarının ötesine geçişi sağlar. İzleyiciyle eser arasındaki iletişimin kopuşu ve “kavramsal uçurum” aslında verimli bir temel oluşturabilir. John Cage'in 4'33" yapıtı da Marcel Duchamp'ın hazır nesnelerinde de sanatın sınırları zorlamıştır. Sanatta alışılmışın dışındadırlar. Sanatçının eli görünmez. Yaratıcılıkları yaptıkları seçimlerle ortaya çıkar ve bu anlamda suskundurlar. Sanatçı susarak düşünceye odaklanır. Kelimelerin her yöne çekilebilirliği zaten sözlü ifadenin yetersiz olduğunu gösterir. Tarih boyunca sanat hep statükoya, alışılmışa karşı durmuştur. Olumsuzlama da sanatın gücü ve aracıdır. (Sontag, 2013: 48-49). Sanatçı olumsuzlayarak dayatılan değerleri reddetmiş, toplumsal normları sorgulamıştır.

Teknolojik gelişmeler sayesinde hızlanan iletişim çağında Amerikalı kuramcı Susan Sontag'a göre, dil değer kaybetmiş ve sessizlik önem kazanmıştır. Sessizlik anlamlandırmak, olasılıkları sonlandırmak yerine yeni olasılıklar sunmak ve yeni anlamları erişilebilir kılmak demektir. Diğer taraftan, konuşmakta olan kişi kelimelerinin arasında uzun sessizlikler bıraktığında, kullandığı kelimeler vurgulanmış, ağırlık kazanmış olur (59-60). Sesin yokluğu sayesinde, var olan ses daha iyi duyulur, algılanır. Nitekim aynı şekilde, Mallarmé kelimelerin karmaşasından şeylerin etrafında

sessizlikler yaratarak şiirle kurtulabileceğimizi ifade etmektedir (62).

Eserlerinde üretilen seslerden çok, günlük hayatta duyduğumuz sesleri öne çıkaran, rastlantıyı sanatın içine sokan John Cage, tam sessizliğin olmadığını, her zaman bir ses olduğunu söyler. Olabilecek en sessiz odada bile insan kendi kan dolaşımını ve kalp atışlarını duyar. Aynı şekilde, “boş uzam diye bir şey de yoktur.”. Boşluğa bakarken bile insan kendi hayal gücündekileri ya da görmeyi beklediklerini görür. Şeyler zıtlarıyla varolur. Boşluk duygusu, varlığı ya da doluluğu kavrayabilmek için gereklidir. Boşluk ya da yokluk varlığın olmadığı yerdir. Varlık olmasaydı, boşluk başka türlü tanımlanırdı. Sessizlik de ancak sesle birlikte tanımlanabilir. Ses olmadığı zaman buna sessizlik ismi verilmektedir. Yokluk gibi sessizlik de karşının varlığını kabul etmektedir. Dolayısıyla, sanatçı sessizlik ya da boşluğu eserinde kullandığında, aslında kavramları karşıtlarıyla birlikte kullanmaktadır: “(...) dolu bir hiçlik, zenginleştirici bir boşluk, titreşen ya da çok şey söyleyen bir suskunluk” (50-51).

Örnek olarak, Samuel Beckett'in "Yoksullaştırılmış resim" düşüncesi ve Jerzy Grotowski'nin "Yoksul Tiyatro Çağrısı" sanatı indirgeyerek ve sadeleştirerek eserle karşılaşan izleyicinin deneyimini derinleştirir. Sanat tarihindeki akımlarda izleyenin farklı noktalara odağı talep edilir. İzleyene ne kadar az şey sunulursa, dikkati de o kadar keskin olmaktadır. Azaltılmış indirgenmiş bir eser dikkati sade ve gerekli olana odaklamakla kalmaz, algının kalitesini de yükseltir (52-53). Bu açıdan sessiz sanat eseri karşısındakinden onu doldurmasını, üretken olmasını bekler. Bunun tersi imgelerle doldurulmuş, yoğun, çağdaş eserler izleyiciyi görsel ve zihinsel olarak meşgul eder. Ona ve hayal gücüne ortaya çıkacak yer bırakmaz ve kendinden bir şey eklemesine izin vermez.

Çağdaş sanatta ya da doğada bakanın kendi düşüncelerine, hayal gücüne yer bırakan boşluklar kişiyi düş gücüyle katkıda bulunduğu nesnenin içine çeker. Hatta kişi kendinden bir şey bulduğu, manevi olarak da olsa bir şey inşa ettiği için eserle bağ kurar. Düşüncenin sona erdiği sessizlik ve boşluk izleyiciye doldurması için yer bırakır. Aksine: “Doluluk -uzamın, fikirlerin giremeyeceği kadar doldurulmuş olarak algılanması- nüfuz edilemezlik demektir.” (56). Orada yorumlanacak özgür bir alan

kalmamıştır. Sessizlik temiz bir defter sayfası olarak düşünülebilir. Mekan ya da zaman odaklı sanatlarda mekansal ya da zamansal boşluklar izleyenin kısa bir an da olsa kendi kendine kalmasını ve iç dünyasına bakmasını sağlar. Belki gördüklerine gösterdiği tepkilerle baş başa kalır ya da kendi dünyasından parçalarla gördüklerinin aralarını doldurur. Brecht'in epik tiyatrosu ve Artaud'nun vahşet tiyatrosu da izleyicinin konumunu sorgulayan yaklaşımlara odaklanır (Rancière, 2009: 12).

Çağdaş sanatta izleyici özgürleştiğine göre sanat yapıtı zaten ancak izleyicinin katkısıyla tamamlanabilir. İzleyici artık gördükleri karşısında büyülenmiş, kendini sanat yapıtına kaptırmış, yapıtın içinde eriyip gitmiş edilgen biri değildir. İzleyici yapıtın üretiminde aktif rol sahibi, yorum yapan, sorgulayan, düşünen ve zaman zaman müdahale edendir. Diğer bir deyişle, sanat eseri bütün olduğunu iddia etmez. Onun tamamlanmamışlığı ve açık uçluluğu, mesajlar vermektense öneriler sunması izleyeni ve eserin olası anlamlarını özgür bırakır (Rancière, 2009: 11). Hatta, gösteri toplumunu eleştiren Guy Debord, izlerken kendini kaybeden insanın varlığının azaldığını öne sürer (alıntılayan Rancière, 2009: 13); (aktaran Debord, 1992: 16). Bu anlamda olumsuzlama, nesnenin dışlanması ve fiziksel yokluklar izleyicinin beklentilerini sarsar, gözlerini açıp uyanık kalmasını sağlar.

2.1.2. Tabula Rasa: John Cage, Robert Rauschenberg

Varolan kültürün ve sosyo-ekonomik yapının sınırlarının genişletilmesindeki en önemli etken hayal gücünü desteklemek ve teşvik etmektir. Kavramsal sanatın ortaya çıkışına denk gelen karşıt kültürün doğduğu özgürlük yıllarında John Lennon da hayal etmemizi hatırlatır. Kavramsal sanatta da yapıtın görselliği ikincil, fikir ve hayal ise birincil öneme sahiptir. Dolayısıyla, sanatçının teknik becerileri, yeteneği ve görsel çıktı önemini yitirmiştir. Minimalizm ise tabula rasayı çağırıştırır, diğer bir deyişle temiz bir sayfa. Dönemin ideallerini yansıtmaktadır (Lippard, 1973: vii-viii). Minimalist ve kavramsal sanatçılar eserlerin görselliklerini indirgeyerek hayale daha çok yer bırakır ve daha çok şey söylerler. Benzer bir tabula rasa fikriyle John Baldessari, 1953 ile 1966 arasında ürettiği bütün sanat eserlerini yakmış, kül haline getirmiş bu sayede sanatsal

üretimleri için kendisine yeni bir sayfa açmıştır (xx). Bütün bu eğilimlerin arkasında sanat nesnesinin metalaştırılmasına karşı çıkan, anti-kapitalist düşüncelerin olduğu söylenebilir. Nitekim, kavramsal sanatın esas amacı düşünce ve elle tutulamayanı göz önünde tutarak sanat nesnesinin ticarileşmesini önlemektir (263).

Çağdaş sanatta yokluğa başka bir örnek ise John Latham'ın St Martin Sanat Okulunda ders verirken sınıfındaki öğrencileri kütüphaneden ödünç alınmış bir Greenberg kitabını çiğnemeye davet etmesidir. Her bir öğrenci kitabın bir sayfasını dişleriyle çiğneyecektir. Sonunda, Latham çiğnenmiş sayfaları hidroklorik asitle sabitler, şişelere koyup paketler ve hepsini bir bavula yerleştirir. Eserin ismi "*Sanat ve Kültür*" ("*Art & Culture*") (1966-9) olacaktır. Bu isim Modernizm estetiğini anlatan Clement Greenberg'in aynı isimli kitabından alınmıştır (Causey, 1998: 166-167). Latham, modernizm estetiğini öğrencileriyle çiğneyerek önceki kuşağın pratiğini imha etmekte, yeni bir dönemin açıldığının işaretini vermektedir.

Latham'ın bu çalışmasından yaklaşık birkaç yıl sonra 70'lerde doğa sanatının malzemelerinden biri haline gelir. Market sistemine karşı çıkan Arazi sanatçıları çeşitli sanatsal stratejilerle satılamaz, meta haline getirilemez, geçici eserler üretirler. Bu stratejiler doğada üretmek, eseri çöl gibi kolay ulaşılamayan yerlere yerleştirmek ve eserin bir süre sonra yok olmasına izin vermektir. Doğa kişinin kaynak, öz, ruhsal aidiyet hissini derinden hissedebileceği yerlerdir (169). Doğa, galeri sisteminin dışında olduğu için daha özgür ve deneysel imkanlar içerir. Arazi sanatçılarından Michael Heizer'in *Double Negative* isimli çalışması hiç bir malzeme eklenmeden, sadece doğadan çıkarılarak yapılmış bir eserdir. *Double Negative* çölün dik yüzeyine kazılmış birbirinin devamı gibi görünen çizgi şeklinde iki derin çukurdan oluşur. İki çukurun arasında çöl yaylası geniş vadiden aşağıya çökmüştür. Bir hendekten diğer hendeği görmek aradaki çöken uçurumun aralığı sayesinde mümkündür (176). Sadece toprak eksilterek yapılan eserin devasa boyutu yüce (sublime) hissi yaratmaktadır.



Görsel 1: Michael Heizer, *Double Negative*, 1969-70.

<https://www.area-arch.it/wp-content/uploads/sites/6/2015/10/TROUBLEMAKERS-DoubleNegative-1920x1080-12.jpg>

Arazide çalışan başka bir sanatçı Robert Smithson ise sanatsal üretimde de mevcut olan değişim süreciyle ve entropiyle ilgilenir. Arazi sanatı formlarının geometrik oluşlarından dolayı minimalizme benzer. Minimalist sanatçılar nesneleri Andre'nin *Equivalent VIII* örneğinde olduğu gibi bir araya getirir. Richard Long ise, doğaya minimal müdahalelerde bulunur, galeride sergilediği eserleri de minimalizmdeki gibi karmaşıklıktan uzaktır. Eserin bir araya getirilişlerindeki basitlik malzemenin kaynağını düşündürür. Eserin sonucu kadar öne sürdüğü fikri de vurgular (181-182).

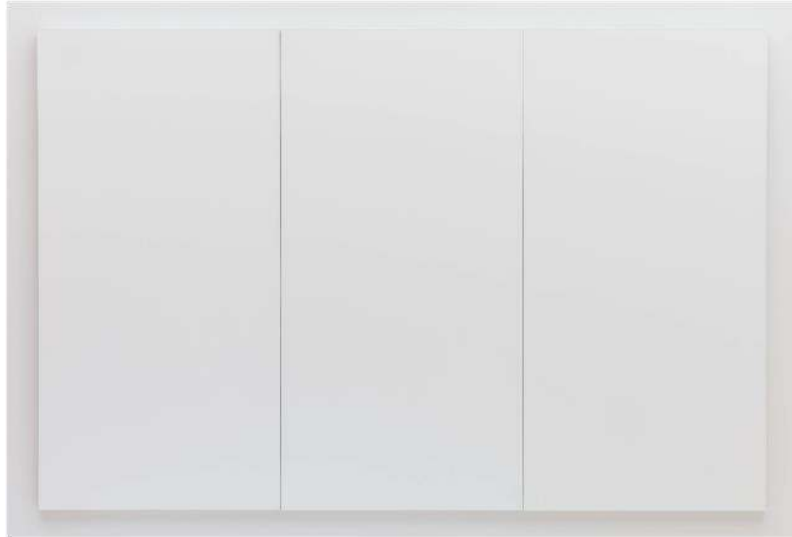
1960'lardan sonra çalışmalarında mimari öğeleri kullanan sanatçılar izleyiciye daha etkin bir rol vermiştir (Causey, 1998: 202). Eser belirgin mesajlar vermek yerine, izleyiciye mekanı deneyimleme imkanı sunar ve değişik yönlerini fark etmelerini sağlar. Örneğin, Gordon Matta-Clark ışık ve havanın girmesi için cam açar gibi binaların duvarlarından parçalar çıkartarak, delikler açar, iç ve dış mekan arasındaki akışı ve sosyal eleştiriyi mümkün kılar. Bütünlüğü ve tek parçalığı tehdit eden mimari müdahaleleriyle kamusal ve özel olanı tartışmaya açmaktadır (Lee, 2001: 72-73).

Diğer taraftan, boşluk fikrinin öne çıktığı Çin felsefesi Avrupa'yı modern sanatla etkilemeye başlamıştır. Batılı birçok modernist sanatçı Çin resmindeki “boşluk ya da hiçlik fikriyle büyülenmiş gibidir.” (Polat, 2017: 128). Fakat, Zen Budizminden direk olarak etkilenen çağdaş sanatçı öncelikle John Cage'dir. 1950'lerin başında eserler vermiş, Fluxus akımı ve sonra gelen sanatçıları etkilemiştir. Müzikte tonaliteyi reddeden Arnold Schoenberg ile çalışmış, daha sonra Zen Budist felsefesini hem hayatında hem de sanat üretiminde uygulamaya sokmuştur. Zen, çalışmalarının ve düşüncelerinin temelini oluşturur. Buna en önemli ve çarpıcı örnek 4 dakika 33 saniye süren sessiz bir piyano dinletisi, *4'33''* (1952) eseridir. Polat (2017), Cage'in bu eserini “Çin felsefesinin (her ne kadar Zen Japonya üzerinden Batı'ya gelse de) ve ondaki merkezi “boşluk” fikrinin (modern) Batı'nın sanat kültürü üzerindeki bir tür zaferi olarak değerlendirilebilir.” sözleriyle tarif eder (129). Buna göre, günümüz sanatını etkilemiş birçok modern sanat akımı, yüzyıllar önce Çin felsefesiyle harmanlanmış Çin sanatından etkilenmiştir.

Cage'in 1952 yılında bestelediği *4'33''*, David Tudor tarafından piyanonun önünde öylece durarak, tuşlara dokunmadan 4 dakika 33 saniye boyunca icra edilmiştir. Klasik bir konser dinleme beklentisiyle gelen dinleyicilere piyanodan çıkan sesler yerine hayatın seslerini sunan Cage, “*Dört Otuz Üç*” diye söz ettiği üç bölümlük konser hakkında şu sözleri söyler: “Dinlemeyi bilmedikleri için sessizlik diye düşündüler; her yan rastgele seslerle doluydu. İlk bölümde dışardaki rüzgarın sesi duyuluyordu. İkinci bölüm sırasında çatıda yağmur damlaları pıtırdamaya başladı. Üçüncü bölümde de insanların konuşmaları ya da kalkıp çıkmaları bir yığın ilginç ses çıkardı.” (alıntılayan Fırıncıoğlu, 2011: 32); (aktaran Gann, 2010: 4). Özetle, “Cage sessizlik denen şey sesin yokluğuna değil, dinlenmediğine işaret eder dediğinde merkeze dinleyiciyi, yani *algıyı* yerleştirmiş olur.” (35). Bu yeni algıya göre hayatta sürekli olarak dinlenebilecek sesler vardır. Konser ise, sadece dinleyicilerin dinlemek için algılarını açtıkları süre aralığıdır. Ayrıca, Cage “dinleyiciler koşullanmalarını bir yana bırakıp tarafsızca dinleyebilirlerse, rastlantıyla biçimlenen bu seslerin son derece ilginç bir kompozisyon oluşturduğunu görebilirler” demektedir (36). Dinlemeyi derinleştirebilmek için dinleyicilere bir sessizlik ve açıklık sunmuştur.

4'33'' örneğindeki gibi, heykel ve mimaride de görebildiğimiz açıklıklar müzikte de vardır. Notaların olmadığı yerde çevrenin sesi duyulur. Bazı heykeller malzemesinin ötesinde çevresini farklı bir gözle görmemize izin verir. Bulunduğu mekan ya da çevresindekileri yansıtır ya da onlarla ilişkiye girer. Bomboş mekan yoktur. Dikkat edilirse her zaman görülecek şeyler vardır. Boş mekanın olmadığı gibi sessizlik de yoktur. Ses belirli bir kaynaktan çıkmasa da çevreden gelen sesler vardır. Örneğin, Cage 1951'de Harvard Üniversitesi'nde bütün yankıların engellendiği en sessiz oda olan Anechoic chamber'a girer. Biri tiz biri pes iki ses duyar ve birinin kendi sinir sisteminin diğerinin ise kan dolaşımının sesi olduğunu öğrenir. Sessizlik deneyiminin sonucunda sessizliğin mümkün olmadığı çıkarımını yapar. Dolayısıyla, yaşam boyu sesler sürekli (Cage, 1961: 8).

Sanatçı, çalışmalarında sesi kontrol edişiyile farkındalık yaratmayı hedefler. Amaç herhangi bir mesajı ifade etmek değildir. Sadece seslerin hareketi sunulmaktadır. Çin'in *Değişimler Kitabı* ya da numaralar içeren başka kaynaklardan aldığı rastlantı işlemlerini (*chance operations*) uygular. Sesler farklı değişkenlere göre düzenlenir. Böylece dinleyicinin hayal gücü harekete geçer (10). Sesler ahenkli değildir. Çeşitli elemanların bir arada var olmaları önemsenir. Daha iyi algılamak için armoni varsayımımızı gözden geçirebiliriz. Cage, sanat üretimindeki amaçsız ve oyuncu yöntemiyle dünyadaki karışıklığa düzen getirmeye kalkışmaz. Müziğiyle sadece algılarımızı açıp, yaşamı derinlemesine fark etmemizi ve uyanmamızı ister. Buna ek olarak da Zen düşüncesindeki gibi zihnimizi ve arzularımızı aradan çektiğimizde yaşamın muhteşem akışı karşısında hayrete düşeceğimizi hatırlatır (12). Bilgiyle hareket eden zihin sonsuz olasılıkları sınırlar. Sonucu bilinmeyen, açık zihinle girilen deneysel eylemde ise, olacaklar öngörülemez ve olasılıkların tümü açıktır (15). Bestelerde rakamların tesadüfi dizilimi (rastlantı işlemleri) olasılıkları açık tutmaya yarayan bir yöntemdir. Deneysel müzikte tema ya da amaç yoktur. Zaten sesi üretelim ya da üretmeyelim, adına müzik diyelim ya da demeyelim sesler çevremizde sürekli olarak vardır (17).



Görsel 2: Robert Rauschenberg, *White Painting [three panel]*, 1951, Kanvas üstüne lateks boya, 182,9 x 274,3 cm
<https://www.sfmoma.org/artwork/98-308-a-c/#artworkinfo>

Cage'ın *4'33''* eserinin ilham kaynağı Robert Rauschenberg'in *White Paintings* (*Beyaz Resimler*) (1951) serisidir. Dümdüz ve bembeyaz resimlerde hiçbir imge ya da iz görünmez. Ressamın kişisel ifadesi tamamen dışlanmıştır. Üstelik Rauschenberg tuvaleri boyamak için arkadaşlarından ve asistanlarından yardım alarak eserin yaratıcısı kimliğinden de arınmıştır. Ayrıca, önceden yaptığı resimlerin üstünü tek renge boyayarak önceki resmi ortadan kaldırmıştır (Roberts, 2013b). Cage, sanatçı Rauschenberg ve eserleri hakkında kaleme aldığı metinde, *White Paintings*'in yansımali yüzeylerinin sürekli değiştiğini, insanın yüzeye her bakışında farklı bir görüntü görebileceğini belirtir. Bembeyazlık sayesinde resim bir yansıtıcı görevi görür ve üstündeki küçük toz parçacıkları, gölge ve ışık yansımalarını sunar (Cage, 1961: 102). Dolayısıyla resmin boş olduğu söylenemez, sadece izleyiciden yüksek bir dikkat ve farkındalık talep etmektedir. Bu gözlemden sonra *4'33''* eseriyle mutlak sessizliğin olmadığını sadece günlük sesleri duymak için bir farkındalığın olması gerektiğini göstermesi şaşırtıcı değildir. Rauschenberg'in görsel olarak yaptığını Cage işitsel olarak yapmış, “hemen göze çarpmayan fenomene dikkat çekmiştir” (Roberts, 2013b).

4'33'' ile *White Paintings*'in başka bir ortak noktası ise, iki sanatçının da eseri genel hatlarıyla kurgulaması ve eserin aralıklarından izleyicinin gözlemleyebileceği incelikler bırakmış olmalarıdır. Bunlar *White Paintings*'de yansımalar üzerinden görünenler, *4'33''*'de ise geçen süre içinde çevreden çıkan seslerdir. İkisini de zamanının ezber bozan çalışmaları kılan belki de sanatçının izleyiciye, rastlantıya ve

hayata dair olana bıraktıkları açık alandır. Bu eserler sergilendikleri her farklı mekan ve zamanda ışık, oda, izleyicinin aktivitesi ve mevsim değişir (Roberts, 2013b).

Sanatın sınırlarını araştıran sanatçı Robert Rauschenberg, *White Paintings*'den sonra sadece silme eylemiyle bir sanat eserinin yaratıp yaratılamayacağını keşfe çıkar. Saygı duyduğu sanatçı Willem de Kooning'den (1904–1997) silmek üzere bir desenini rica eder ve eseri siler. Esere ekleme yapmak yerine eserden çıkartmış olur. Çalışmanın başlığı *Erased de Kooning Drawing (Silinmiş de Kooning Deseni)* (1953) artık orada olmayan, de Kooning çizimini anlatır. Dönüştürülmüş yeni haline bir isim vermektense neyi yok ettiğini belirtmekte, böylece silme eyleminin ve yok edişin kendisinin altını çizmektedir. Rauschenberg silmiş olduğu deseni eserin ayrılmaz bir parçası olan altın çerçeveye alarak yokluğu çerçevelemiş olur (Roberts, 2013a). Son olarak, Cage Rauschenberg ve eserleri hakkındaki metninde eski bir resmin üstüne yeni bir resim yapmanın aslında alttakinden vazgeçip üsttekini tercih etmek olduğunu yazar. *White Paintings*'de de Willem De Kooning'in desenini silerken de aynı durum söz konusudur. İki yaratım varken, Rauschenberg birini yok etmeyi tercih etmiştir (Cage, 1961: 101). Silme ve yok etme eylemiyle, yerleşik kuralları ve yöntemleri ortadan kaldırıp temiz bir sayfa açmadan yeni yöntemlerin inşa edilemeyeceğine işaret etmektedir.



Görsel 3: Robert Rauschenberg, *Erased de Kooning Drawing*, 1953. <https://www.sfmoma.org/artwork/98.298>

2.2. İlginin Nesneden Mekana Kayması: Robert Morris, Carl Andre

Sanat nesnesini konumlandığı mekandan bağımsız algılayamamaktayız. Nesnenin bulunduğu mekanı bütünüyle, içindeki ve çevresindeki boşluklarla birlikte görmekteyiz. Modernizmdeki eserin özerkliğinin aksine, bu görüşle eser tek başına ayakta duramamakta, ancak ve ister istemez çevresindeki öğelerle bir görülmekte ve yorumlanmaktadır (Arnheim, 1974: 11). Görsel dengeyi, psikolojik ve fiziksel etkenler oluşturur. Parça ve bütünün etkileşiminin görsel algımızda önemli bir yeri vardır. Genel olarak, nesnelerle aramızdaki mesafe ve boyutları gibi özelliklerini bütünlük içinde algılamaktayız. Ayrıca, parça ve bütün arasında bazı görsel biçimler ileri gider ve bazıları geride kalır gibi algılanır (17). Bu ilişkide, yokluklar da bütünün içinde bir parça konumunda olabilirler ve bütünlükle ilişkide oldukları için görsel dengeyi oluşturmada varlıklar gibi görev alırlar. Esere nefes alacak alan bırakmak ve arka planı yani mekanı görünür kılmak için yoklukların vazgeçilmez olduğu söylenebilir.

Sanat nesnesiyle, nesnenin sergilendiği ortamın ilişkisi 1970'lerden itibaren öne çıkmıştır. Bu sayede, sanat hem nesnede, hem de mekanda izlenebilir. Ayrıca nesne ve mekan arasında da bir alanın ortaya çıkmasına sebep olur. Sanat eseri ve çevresi arasındaki boşluk 1970'lerden itibaren eseri yorumlamak ve ona anlam vermek açısından etkin rol oynamaya başlar. Minimalizm akımı ilgiyi eser ve çevresine yönlendirdiği gibi, izleyicinin mekanın içindeki fiziksel varlığını da farkına varmasını sağlar (Causey, 1998: 9). Diğer bir deyişle, sanat eseri ancak mekanla bütün olarak yorumlanabilir.

Sergi mekanları ise, günümüzde dış dünyadan soyutlanmış, Mısır mezar odalarını hatırlatan bir biçimde dış dünyadan ayrılmıştır. Orada zaman sanki akmaz ve sadeliğiyle sonsuzluk hissi verir. Yazar Brian O'Doherty'e (1986) göre: "Teşhir biçiminde bir sonsuzluk duygusu hissettiren mekanların kökenleri sanat tarihinden ziyade dinler tarihinde bulunur, bu açıdan bakıldığında geçmişi Ortaçağ kilisesinin de ötesine uzanır." (24-25). Resmin içindeki mekan ile birlikte, eserlerin konumlandığı galeri mekanı da dönüşüme uğramış ve tartışma konusu haline gelmiştir. Resim sanatındaki derinlik ve gerçeklik algısına paralel olarak sergi mekanları da

postmodernizmde sanat eserinin bir parçası statüsüne yükseltilmiştir. Kolaj mekanı öne çıkaran ilk atılım sayılabilir. İki boyutlu bir yüzeye gerçek dünyadan nesneler yapıştırılınca resim yanılısamayla değil, gerçek bir nesneyle boyut kazanır ve devamında da izleyicinin durduğu mekana dair bir algı değişimi yaratır (57).

Postmodernizmin getirdiği bir diğer yenilik ise izleyicinin oynadığı etkin roldür. Sanat eserinde bırakılan boşluklar izleyicinin bakış açısıyla doldurulmaktadır (60). O'Doherty'nin sözleriyle: "İzleyici, galeri mekanının dönüşmesini sağlamada ikinci büyük güç olan kolajın yarattığı koşulların parçaladığı mekana aittir." (62). Kübizm ve kolajdan sonra resim tuvalinden üç boyuta doğru bir hareket başlamıştır. Fakat modernizmin son döneminde Jackson Pollock'un ilgiyi üç boyutlu mekandan resmin yüzeyine geri çekmesine rağmen, izleyici soyut dışavurumcu büyük boyutlu resim tuvaleriyle daha bedensel bir ilişkiye girmeye başlar. Nitekim, sadeleşmiş sanat nesnelerinde izleyicinin dikkati sadece esere değil, eserin çevresine ve eserle kurduğu ilişkiye de odaklanır. Buna en iyi örnek Minimal sanat eserleridir. Dikkat önce nesneye odaklanır, ardından da nesnenin bulunduğu mekana kayar. Galerî mekanında göz ve beden işbirliği yaparlar. Bu durumda "boş galeri, aslında boş değildir." Algıyı hareketlendirir (77-78).

1920 - 1970 yılları arasında sanat yapıtının sergilenmesinde yeni yöntemler denenmeye başlanmıştır. Kaide ortadan kalkmış, "çerçevenin düşüşüyle duvarlar mekan olmuş, köşelerdeki gerilim hissedilir hale gelmiştir." Sanatla hayatın arasındaki belirteçler bulanıklaştıkça izleyiciyle eser aynı düzleme inmiştir. Kolaj resimden dışarı doğru çıkmış, varlığını mekanda bulmuştur. Yapıtın etrafındaki alanla sınırlı kalmayan sanat gittikçe alanını genişletmiştir. Beyaz kübün kendisi bir esere dönüşmüştür. Bu bağlamda O'Doherty zen düşüncesiyle ilişkili soruyu sormaktadır: "...boş galeri, Akıl'la ilişkilendirebileceğimiz o esnek mekanla dolu olan yer, modernizmin en büyük keşfidir diyebilir miyiz?" (109). Bu soruya yanıt dönemin çeşitli sanatçıların yapıtlarıyla gelir.

Sergilemenin alternatif yöntemlerini araştıran sanatçı Yves Klein, Çin felsefesi ve onun bir türevi olan Zen felsefesinin etkisindedir ve Batı dünyasının maddeciliğine

karşı çıkmaktadır. Klein'in birçok farklı mecradaki çalışmasının merkezinde felsefi boşluk, ruhanilik ve maddi-olmayan (*immatérielle*) konumlanmıştır. Zen ile direk olarak ilişkili *Boşluk (Le Vide)* ve *Boşluğa Atlayış (Le Saut Dans Le Vide)* çalışmalarından söz edilebilir (Polat, 2017: 131-132). 1958'de Iris Clert Galeri mekanını boş sergilediği eylemi *Boşluk (Le Vide)* sanat kurumlarının sistemine bir başkaldırı olarak okunabilir. Tanımlanamayan, boyutsuz ve izleyeni çevreleyen bir eylem olmasına karşın çok büyük etkileri olmuştur. Ayrıca Klein'in içi dolu olarak tanımlayabileceğimiz boşluğu, sanatçının mistik imgesini desteklemektedir. Bir yıl önce 1957'de Colette Allendy Galerisi'nde Klein galerinin sadece bir odasını boş bırakmış ve bu eylemle birlikte maddeleşmemiş resimsel duyarlılığı görünür kılmayı amaçladığını söylemiştir. Iris Clert Galerisi'ndeki *Boşluk* sergisine Albert Camus ziyaretçi olarak katılmış, sergi defterine izlenimleriyle ilgili: "Boşlukla birlikte. Tüm güçler." yazmıştır. İçinden galeriye ait mobilyalar çıkartılarak kendisini sunan sergi Klein'in mistik dünyasını ve burjuva materyalizmine karşı tavrını ortaya koyar. Duvarlarının ve galerideki bir vitrinin beyaza boyanmış oluşunun yanında boş vitrinin boş galerideki varlığı, sanatı vurgulayan, mekanizmaların gözler önüne serilmesidir. Galeriye giren nesnenin sanatın kutsallığını kazandığı gibi bir nesne bu vitrinde sergilendiğinde sanat statüsü kazanmaktadır (O'Doherty, 1986: 110-112).

Boşluk sergisinin zıttı gibi görünen *Dolu* ise 1960 yılında Arman tarafından çöp ve fazlalıklarla üretilmiştir. Bu malzemeler Arman'ın çalışmasında mekanı ağızına kadar doldurmuş, neredeyse izleyiciye dolaşacak yer bırakmamıştır (113). Galerinin kendisini sanat nesnesi olarak kullanan başka bir sanatçı Daniel Buren, 1968 yılında Galeri Apollinaire'in kapısına dikey şeritleri olan bir kumaş asmış, galeriyi ise kapalı tutmuştur. Çeşitli bağlamlarda sergilediği dikey çizgiler Buren'in en çok kullandığı unsurdur. Sıradan sayılabilecek şeritler eserin içeriğini sadeleştirir ve bu şekilde eserin bağlamına ve konumuna dikkat çeker. O'Doherty'e göre: "Bir gösterge olarak bu şeritler Avrupa avangardizminin tanıdık bir yönünü ortaya koyar: sanatın üretimine izin veren sosyal sözleşme üzerine yorum yapan ama yine de onu küçümsemeyen mesafeli bir zeka, politik bir bilmişlik. Dolayısıyla o şeritler galeri kapısına aslında sanat değil, tartışılmayı bekleyen bir monolog getirir." (117).

Robert Barry'nin sanatçılar için açık mekanlar sunan bir dergideki "Sergi süresince galeri kapalı olacaktır" yazısı ve Los Angeles'taki Eugenia Butler Galerisi'ni 3 hafta kapalı tutması galeri mekanının ve sanat nesnesinin ulaşılmaz hale getirilişinin devamıdır. Robert Barry'nin sanat pratiğinde çok net algılanamayan, belirsiz unsurlar görülür. İzleyici yoğun olarak görsel algılanamayan eserleriyle daha zihinsel bir ilişki kurar ve izleyenin esere kendi düşüncelerini yansıtmasına neden olur. Eserdeki boş yüzeyler sayesinde kişi kendi görme ve algılama alışkanlıklarına yeni bir gözle bakar, boş yüzeyler bir nevi ayna görevi görür (119).

Bununla birlikte, Modernist dönemde temsilin yerini ifadeye bıraktığı 1950'lerde çevresel sanatın (*environmental art*) öncülerinden (Buysschaert & Malerba, 2017: 29) Lucio Fontana, kozmostan çok etkilenmiş, farklı mecralarla sanatının sınırlarını keşfetmek için ışık, malzeme, mekan ve boşluğu araştırmıştır. Resme delikler ve daha sonra kesikler açarak üçüncü boyutu getirmiş, heykeli geleneksel limitlerinden kurtarmak istemişti. En bilinen çalışması *Kesik*'tir (1958). Daha önce mimari alanında yaptığı çalışmalar sonraki mekan araştırmalarında etkili olmuştur. Resim ve heykel çalışmalarının yanında 1949 yılından itibaren boşluk ve ışıkla deneyler yaptığı mekansal eserler vermeyi sürdürmüştür. İzleyicinin içinden geçip deneyimleyebilmesi için formun sabitliğini dönüştürmeyi amaçlamış ve heykel, resim ve mimariyi bir araya getirmiştir (5-7).

Fontana, mekansal çevre (*Ambiente spaziale*) (1967) çalışmalarında çeşitli renklerde neon ışıklar kullanarak, boş mekanı vurgular. 1950'lerden beri kullandığı neon ışıklar mekanın algılanışını ve izleyicinin deneyimini dönüştürme özelliğine sahipti. Bununla birlikte, tek renkli, içi boş mekanın çevresine vurgu yapması izleyicinin mekanın içindeki hareketini eserin önemli bir parçası haline getirmiştir (25).



Görsel 4: Lucio Fontana, *Concetto spaziale 'Attesa'* '1960.
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/fontana-spatial-concept-waiting-t00694>

Mekansal Çevre (Ambiente spaziale) 1966 yılında Venedik Bienali'nde sergilenmiştir. Beş adet tek renkten oluşan tuvalin her biri dikey olarak kesilmiş, mimar Carlo Scarpa'nın iş birliğiyle beyaz bir mekanda sunulmuştur (*Concetto spaziale, Attesa*). Documenta 4'de sergilenen *Mekansal Çevre (Ambiente spaziale in Documenta 4)*, Fontana'nın eksilterek ürettiği bir başka çalışmadır. O yıllarda yapılan bir değerlendirmeye göre, buna aynı zamanda "Fontana'nın mekanının yarattığı başka bir sessizlik formülasyonu" denilebilir. Ziyaretçi labirente benzer bembeyaz mekanda dolaşırken duvardaki siyah kesikle karşılaşır. Bu anlamda eser indirgenmiş biçimiyle etkileyici bir deneyim sunar (32). Yukarıda örneklenen çalışmalarda sanat eseri fiziksel ve sabit bir obje olmaktan çıkıp izleyicinin deneyimlemesini sağlayacak bir ortam haline gelmektedir. Dahası, bu fiziksel eserler izleyici olmadan tamamlanamaz, işlevini göremez. Sanat nesnesi önemini kaybederken, hatta zaman zaman ortadan kalkarken, izleyicinin deneyimi sanatsal değer kazanmaktadır.

Benzer olarak, izleyici deneyiminin öne çıktığı Minimalist eserler Donald Judd'ın ifadesiyle “Bakmak için yeterli değildir”. Her sanat akımının başında tepkiyle karşılandığı gibi 1960'lı yıllarda minimalizmde de yeni heykelin basitliği, indirgenmiş ve fakirleştirilmiş formları eleştirilir. Soyut dışavurumcu resmin aksine, sanatçının öznel ifadesi dışlanmış ve el işi en aza indirilmiştir. Ortaya çıkan eseri herhangi biri yaratabilir (Meyer, 2001: 3). Sanat eserinin maddeselliğini sorgulayan, çoğunlukla endüstriyel bir atölyede seri üretilen, geometrik, görsel olarak şeffaf, anti-sanat minimalist eserler izleyiciyi içine katan yeni bir ilişki kurmuştur. Pop Art, neo-dada ve minimalizm gibi akımların öznel ifadeyi, elle üretimi reddedişleri, duygudan arındırılmışlığı ve soğukkanlılığı (47) sanatta yokluk kavramının önünü açmıştır.

Aralarında Sol LeWitt, Robert Morris, Dan Flavin, Donald Judd ve Carl Andre gibi sanatçıların olduğu minimalizm akımı 1965 yılında ortaya çıkar. Kaidenin ortadan kalktığı, izleyici ile sanat nesnesinin aynı düzleme indiği, figüratif olmayan minimal formlarda öncelik eserin mekanda izleyicinin bedeniyle kurduğu ilişkidir. Geleneksel sanat formundaki bir özellik eksiltilerek yerine bedensel deneyim getirilmiştir. Bedensel ve mekansal deneyimi öne çıkarmanın yolu, formları sadeleştirmekten diğer bir deyişle yokluk ve boşlukları dahil etmekten geçmektedir. Eserin boyutları insan bedeniyle oranlıdır. Çoğunlukla aynı ya da benzer formların tekrarlanmasıyla oluşur. Minimalistler soyut dışavurumcu sanatçının jestini ve rönesanstan beri süre gelen kompozisyon geleneğini kırmayı hedefler.

Minimalistler kendilerinden önceki *Nouveaux Réalistes* (Yeni Realistler), pop sanatçıları ve Duchamp'dan gelmektedirler. Onların sanat nesnelerine yönlendirdikleri sorular Duchamp'ın hazır-nesnelerine sorduklarının aynısıdır. İlgi odağını nesneden, nesnenin çevresine ve bağlamına yönlendirmiş, sanatın hayatla bağını bir kez daha hatırlatmıştır. Üstünde en çok düşündükleri konulardan biri “heykelle nerede ve nasıl karşılaşıldığı” ve bu sırada izleyicinin konumudur. Bu noktada kaide, sanat ve hayatı ayıran önemli bir rol oynar. Kaidenin ortadan kalkması heykeli günlük hayata yaklaştırmıştır (Causey, 1998: 119-124).

Akımın sanatçılarından Robert Morris, heykellerinde beden, mimari ve hareketi

öne çıkarır (Meyer, 2001: 51). Lippard'a göre, Morris'in eserleri mimariye bir ekleme değil mimarinin bir devamı gibi durmaktadır (113). Bu soyut geometrik çalışmalarda bir referans yoktur. Önceleri Morris'in eserlerinin estetik olmadığını düşünen Donald Judd'a göre, eserlerinin gücü sadeliğinde ve sıradanlığında yatar. Judd heykelleri gibi, bakılmak için değil, deneyimlemek içindir. Görsel olarak sıradan ve zayıf da olsa, bakışı eserin çevresine yönlendirerek konumlandığı mekanı aktif hale getirir. Söz konusu nesnelerin amacı izleyicinin bedenini ve eserin konumlandığı odayı farkına varmalarını sağlamaktır (116).

Benzer bir şekilde, Michael Fried, Robert Morris'in mesafelendirme (*distancing*) etkisi ile ilişkili olarak, eserin bütün oluşturma ve büyüklüğünün bakan kişiyle arasına bir mesafe koymasına neden olduğunu belirtir. Bu mesafe sayesinde izleyen eserin bir öznesi ve parçası haline gelir (Causey, 1998: 129). Minimalist sanatçılar da izleyici ve eser arasındaki alanı öne çıkararak kişiyi esere dahil edip dikkatlerini eserin çevresine ve mekana yönlendirmiştir. Arada kalan mekan, boş olduğu kadar kapsayıcıdır.

Ayrıca Morris'e göre, heykeller üretim sürecinde olduğu kadar, bedenle üretildikleri için izleyicinin de bedeniyle ilişkilidir. Heykel etrafında 360° dönerek algılanabilir. John Cage'in eş zamanlı kompozisyonlarından esinlenen Morris (Meyer, 2001: 154), zaman ögesini görünür kılma düşüncesiyle süreç odaklı çalışmaya başlar. 1961 yılında ürettiği *Box with the Sound of its Own Making* (*Kendi yapım sesiyle Kutu*), kendi inşa sürecinde çıkan çekiç seslerinin üç saatlik kaydını içeren ahşap bir kutudur. İzleyici ses kaydını bütünüyle dinlemedikçe eseri bütünüyle algılayamaz (116). Bununla birlikte, bitmiş bir heykel, muhakkak ki zaman içinde üretilmiştir. Dolayısıyla, bu eser örneğinde olduğu gibi heykelin yapımı için harcanan zaman da eserle birlikte sunulmalıdır. İzleyicinin heykeli algılayan bedeni ve üretim zamanını da hissetmelidir (161).



Görsel 5: Robert Morris, *Box with the Sound of its Own Making*, 1961.
<https://metmuseum.org/art/collection/search/689665>

Robert Morris 1961’de *Fluxist Antolojisi* (*Fluxist An Anthology*, 1963) için kaleme aldığı “Boş Biçim” (*Blank Form*) beyanında, boşluğun kişiye şeklin doğasıyla ilgili geniş bir sorgulama alanı bıraktığını yazar. Bu fiziksel boşluğun yanında John Cage ve Fluxus performanslarındaki belirsizlik, anlamsızlık ve absürtlük boşluğudur (153). Morris’in sade biçimleri bakmak için yeterli değildir, Batı sanatının hiyerarşik değerlerini reddeder ve çevrelerinden bağımsız düşünülemez. Çalışmaların biçimsel indirgenmişliği onun çevresiyle ilişkisini öne çıkarır (160). Morris’e göre, anlam, eser, galeri mekanı ve izleyicinin arasındaki etkileşimden oluşan doğal bir sonuçtur. Cage’in minimal 4’ 33’’ çalışmasındaki gibi Morris’in indirgenmiş eserleri de izleyicinin hareketini, çevresini ve zamanı farkına varması amaçlanır. 4’ 33’’ ve *Box with the Sound of its Own Making* gibi yapım sürecini gerçek zamanlı yansıtan çalışmalarda izleyen ayrı bir keşif süreci vardır (162). Bu açıdan deneyimi genişleterek, izleyiciyi özgürleştirdiği söylenebilir.

Heykel kendi fiziksel varlığının ötesinde, izleyicinin de kendi izleyen konumunu farkına varmasını sağlar. Kendi üretim koşullarına ve bulunduğu çevreye dikkat

çekmesi açısından, Morris'in heykelleri enstalasyona yaklaşan bir tutumdadır. Zira, "Notes on Sculpture" metninde de "çevresiyle ilişki içinde var olabilen, bir mizansen olarak heykel kavramını" önerir (166). Sanat nesnesi kendinden daha geniş fiziksel ve psikolojik bir konum ve durumun farkındalığını yaratır (Fried, 1967: 4). Dikkati çektiği yönde kendisi olmamasına rağmen mekan ve zamanı kapsar.

Dan Flavin'in floresan tüpleri örneğindeki gibi, Duchamp ve Dada'nın mizah anlayışının sıradan nesneleri galeriye koyma hamlesinden itibaren, 20. yüzyılın ikinci yarısına kadar sanat eserinin biricik, ayrıcalıklı, ulaşılmaz nesne anlayışı çözülmeye başlar. Bununla birlikte, sanat eserlerinde görsel ve bazen anlamsal eksilmeler görülür. Eserin indirgenmişliği izleyiciden daha fazla düşünsel ve algısal katılım beklediğini gösterir (Meyer, 2001: 106). Minimalistler öznel eser sahipliğine karşı çıkmak için Duchamp, Cage ve neo-dadadan ilham alırlar, sanatta ifadeyi, semiyolojiyi ve anlamı reddederler. Soyutlama o kadar ileri gider ki mesajlarını ifade etmekten öte, söylemenin kendisine de karşı çıkarlar. Minimalizm özünde ifade etmenin tersidir. Sonraki yıllarda gelen sanatçılar akımın bu özelliklerini dönüştürerek eserlerine dahil ederler (185-187). Endüstriyel malzemelerle, geometrik ve seri üretimlerle dönemin kapitalist sistemini kullanırlar. Bu arada sanat yavaş yavaş hayata yaklaşmaya başlar.



Görsel 6: Carl Andre, *Equivalent VIII*, 1966.
http://www.tate.org.uk/art/images/work/T/T01/T01534_10.jpg

Yukarıda sözü edilen sanatçılar minimal kelimesinin küçültücü anlamına karşılık kavramsal meselelerle ilgileniyorlardı. Söz gelimi, daha önce şiir yazan ve demiryolunda çalışan Carl Andre, müdahale etmeden kullandığı çimento, strafor, tuğla gibi endüstriyel, buluntu malzemelerle ürettiği çoğunlukla modüler heykellerini birbirlerine yapıştırılmazdı (192). Sadece bulundukları bağlamda sanat olarak algılanabilirdi. Sergi alanından çıktıktan sonra “fikir dışında malzemesel bir değeri kalmıyordu” (133). Hacim ve yükseklik Andre ile yok olmuştu. İnsanı merkez kabul eden dikey heykellerin aksine, yatay, dokunabilen, üstünde yürünebilen, enstalasyon benzeri boş alanlara dönüşmüştü. Negatif ve pozitif alanlara ilgi duyan sanatçı, görme duyusunun çalışmadığı karanlıkta bile algılanılabilen metal yüzeyler yapar. Zamanla, üstünde neredeyse fark etmeden kolayca yürünebilen, daha az yer kaplayan, daha ince metal yüzeyler üretir. Andre’nin yatay metal heykelleri, izleyicinin üzerinden geçmesine imkan vererek sanat eseri algısının görselle sınırını ortadan kaldırır. İzleyici karanlıkta bile yürüse heykelin dokusunu ayağında hissederek eseri deneyimlemiş olur (196-198). Işıkların sönmesi bir engel olmaktan çıkar, sadece dokunma duyusuna odaklanılması için bir işaret görevi görür. Böylece heykelin alışıldık algılanma biçimlerini de sorguya açar.

Carl Andre’nin çalışmalarını örnekleyen Art & Language sanatçı grubu, Lucy R. Lippard ve John Chandler’in “The Dematerialization of Art” metnine cevap olarak, söz edilen nesnesizleştirme aslında tam olarak nesneden yoksun bırakma olmadığına dikkat çeker. İncelenmesi gereken sanatçının “mekanı nasıl doldurduğu”dur. Enerjinin hiç bir zaman yok ya da var edilemeyeceği gibi, nesnesizleştirme (*dematerialization*) söz konusu olduğunda, ortada madde yoksa, enerji var ve yayılmakta demektir. Eğer görülecek bir nesne yoksa ya da azsa, okunacak ve yorumlanacak bir fikir vardır. Maddeselliği hiç olmayan, ya da az olan bir yapıt, eninde sonunda, öncelikle bir meseleyi, bir düşünceyi ortaya koymak için üretilmiştir. Yapıtın meselesi, maddeselliğinden önce gelmektedir (Stiles & Selz, 1996: 850).

Sonuç olarak, Carl Andre’nin boş alanları da aslında boş değildir. Malzeme enerjinin sıkıştırılmış bir formudur ve madde olmadığında enerji yayılır. Bu anlamda

fiziksel bir nesnesizlikten bahsederken aynı zamanda üretilemeyen ve yok edilemeyen enerjinin yayılmasından bahsetmekteyiz. Çoğu zaman eserin altında yatan düşünce görülecek değil, okunacak ya da yorumlanacak şekilde ortaya çıkar. Dolayısıyla, sanat yapıtının maddesini kısmi ya da tam olarak yok ettiğimizde o enerjinin başka bir şekilde ortaya çıktığı savunulabilir. Carl Andre demir yollarında çalışma deneyiminin, geniş açık alanların, uzun çizgilerin işlerini etkilediğini anlatır. Sonunda parçalanıp dökülecek ve yok olacak bir saman balyasıyla bir eser üretmiştir. Satmayacağına göre onun için sonunda yok olmasının önemi yoktur. Sanat yapıtının yok oluşu ekonominin de dışında kaldığını ya da kalacağını işaret eder (Lippard, 1973: 43-47). 1960'lı yıllarda Andre gibi sanatçıların öncülük ettiği, eserin maddeselliğinin yatay ve dağılan formlarla indirgenmesi sonraki yıllardaki sanat üretimleri için bir temel oluşturmuş, indirgenen yapıt ilgiyi hem irdelediği konuya hem de bağlama çekmiştir.

2.3. Çağdaş Sanatta Yokluğa Dair Sanatsal Yöntemler

2.3.1. Eksiltme / Çıkartma: Felix Gonzalez-Torres, Marc Quinn

Günlük ve sıradan malzemeler kullanan Felix Gonzalez-Torres'in estetik seçimlerinde eksiltme ve azaltma kavramları önemli bir rol oynar. Küba'da doğan ve ömrünü ABD'de geçiren sanatçı, kavramsal ve minimalist sanattan ilham alır. Sanatçı ayrıca, Bertold Brecht'in epik tiyatroyla izleyiciyi pasif alıcı konumundan, düşünen ve gözlemci konumuna getirdiği görüşünün izinden gider. Özgür ifade bu yöntemle insanların toplumsal eylemlerini dönüştürür. İzleyici Gonzalez-Torres'in eserlerinde katılımcı ve anlamı tamamlayıcı haline gelir (The Solomon R. Guggenheim Foundation, 2020). Brecht'e göre, izleyicinin düşünmesi ve tefekkür etmesi için mesafeyi korumak gerekir. Tiyatro izleyene katarsis yaşatmamalı, onu büyüleyip gerçeklikten koparmamalıdır. Herhangi bir temsili ya da anlatıyı sunmak yerine, tiyatronun bir kurgu olduğunu hatırlatarak onları düşündürmelidir (Artpace, 1993). Gonzalez-Torres de minimal estetik diliyle katılımcıyı ön plana alarak zamanının meselelerine değinen yapıtlar ortaya koymuştur.

Sanatçı, özel ve kamusal alanı kitap, imge, ilan panoları, kağıt, yapboz ve şeker gibi malzemelerle inceler. İzleyici kağıt ve şekerlerden oluşan çalışmalarından bir parça (kağıt ya da şeker) alıp götürebilir. Parçalardan oluşan eserden bir adet alıp götürmeye imkan tanınması eserle kurulan ilişkiyi etkinleştirir ve yakınlaştırır. Gonzalez-Torres, sabit ve değişmez yapıt düşüncesini bozarak onu çevreleyen şartları görünür kılar (González-Torres, MOMA, 1992). Örneğin, yere serilmiş paketli şekerler “*Untitled*” (*Public Opinion*) (“İsimsiz” (*Kamuoyu*)) (1991), işinde izleyiciden esere dokunmasını ve onu tüketmesini ister. Yine 1989’da üstünde imge ya da yazı baskıları olan kağıt yığınlarını ziyaretçinin alması için dizer. Bu eserler insanın ve doğanın geçiciliğine ve kırılganlığına benzer olarak izleyicinin katılımıyla yok olmaktadır. “*Untitled*” (*Placebo*) (“İsimsiz” (*Placebo*)) (1991), şekerlerden oluşa da ilaçların psikolojik etkilerine gönderme yaparak aslında her zaman işe yaramadıklarını düşündürür (The Solomon R. Guggenheim Foundation, 2020). İzleyiciler şekerleri tükettikçe onların yerleri boş kalmaya başlayacaktır.

“*Untitled*” (*Ross*) (“İsimsiz” (*Ross*)) (1991) Gonzalez-Torres’in şeker yığınınından oluşan, 1991’de AIDS’ten hayatını kaybeden sevgilisi Ross Laycock’un anısına yaptığı bir iştir. Normalde yaklaşık 80 kg olan Ross’un ağırlığı kadar çeşitli renklerde, selofanlara sarılı şekerler odanın köşesine yığılmıştır. İzleyici bir şeker alıp yediğinde bir anlamda Ross’un bedeninden yemektedir. Tüketilen ve azaldıkça kendini yenileyen bir çalışmadır. 1990’lı yıllarda önyargılara maruz kalan HIV’li bireyleri de hatırlatmaktadır. Şekerler yendikçe insanların bedenine, dolayısıyla dolaşıma girer ve çoğalırlar. Jens Hoffmann ve Adriano Pedrosa bu eylemle Katolik kilisesindeki İsa’nın bedeni ve kanını temsil eden ekmek ve şarap tüketilen, kudas ayini arasındaki benzerliklere dikkat çeker (Hoffmann & Pedrosa, 2011: 47-48). Gonzalez-Torres ise, sevdiği adam Ross’un bedenini mecazi olarak izleyiciye sunarak, onun farklı bedenlerde sembolik olarak hayatını sürdürmesini ve çoğalmasını ister gibidir. Diğer taraftan, insanlar Ross’u tanımıyor da olsa, sembolik olarak onun hasta kalması ve zayıflayarak küçülmesinde bir etken olurlar.

Gonzalez-Torres’in sözü edilen çalışmaları ölçülemez, miktarları ve biçimleri sürekli değişmekte, katılımı eksilmektedir (Ricco, 2015: 196). Sevgilisi Ross’un

anısına ürettiği diğer bir eseri *Untitled (Portrait of Ross in L.A.)* (*İsimsiz (L.A.'de Ross'un Portresi)*)'dir (1991). Ross'u izleyicinin alabileceği bir şeker yığınıyla anmasının çok katmanlı anlamları vardır. Şekerleri tüketenler Ross'un kütleli olarak azalmasına katkıda bulunmuş olmaktadır. AIDS onu nasıl zayıflattıysa izleyici de onu sembolik olarak azaltmaktadır. Eser paylaşarak ve kendisini açarak sürekli olarak tamamlanmamış kalır. Fransız filozof Jean-Luc Nancy'den ödünç alınan terim "Bitmeyen" (*In-finishing*) eserin sınırsız defa tüketilebileceğini ve sonsuz olanın sonluluğunu akla getirir (197).



Görsel 7: Felix Gonzalez-Torres, "*Untitled*" (*Portrait of Ross in L.A.*), 1991.
Renkli şeffaf kağıtlarla teker teker sarılmış şekerler, sonsuz kaynak. Değişken Boyutlar / ideal ağırlık 175 lbs.
© The Felix Gonzalez-Torres Foundation.
<https://www.artic.edu/iiif/2/9d162cc2-4570-5d81-280f-28718902a55a/full/843/0/default.jpg>

Sanat yapıtına dokunma tabusunu yıkan Gonzalez-Torres izleyiciyle daha yakından bir ilişki kurarak sonuçta izleyiciyi sembolik olarak sevdiği adamın yok oluşunun sorumlusu haline getirir. Kağıt yığınlarında da şeker yığınlarında da katılımcı eserin yok oluşuna katkıda bulunur. Eser başından beri geri çekilmektedir. İzleyici bir

parça alıp götürmeden önce de tamamlanmamıştır. Kayıp deneyimiyle ortaya çıkan iş sürekli olarak azalmaya devam etmektedir. Gonzalez-Torres'in belirttiği ölçülerde şeker ve kağıt sergilendiği yere tekrar konur. Dolayısıyla, sonsuz bir kaynaktan gelirler. Boşalırlar ve tekrar dolarlar: sonsuzluğa rağmen sürekli bir yok oluş ve tükeniş vardır (198-201). Özellikle ABD'de tüketimle beslenen bir sistemde, bir adet şeker alma gibi basit bir eksiltme ya da azaltma hareketi, ilişkileri, nesneleri ya da dünyanın kaynaklarının sınırlılığının göz ardı edilip tükenişi olarak okunabilir. Bütün yaratım hiçlikten meydana gelir ve oraya geri döner. Sanatta ise, geri çekilme hazır yapımın işlevsiz bir eylemidir (206).

Gonzalez-Torres'in sanatındaki bir eksiltme de birçok çalışmasına verdiği isim "*İsimsiz*" ("*Untitled*") ve ardından parantez içinde gelen tanımlamadır. İsim vermemeyi seçerek anlamları sınırlamaz, çağrışımlara ve olası çıkarımlara alan tanır. 2011 yılındaki 12. İstanbul Bienali'nin başlığı için de ilham kaynağı olmuş, bienale "*İsimsiz (12. İstanbul Bienali), 2011*" ismi verilmiştir. Herhangi bir başlık yerine isimsiz der: "çünkü anlam daima zaman ve mekanda değişkendir". Dolayısıyla, yapıta isim vermek izleyicinin çıkarabileceği sonuçları ve algısını yönlendirmek, isimsiz bırakmak ise, olası bütün anlamları açmak demektir. Küratörler Jens Hoffmann ve Adriano Pedrosa bienalde benzer bir tutum sergilerler: "Amacımız izleyicilerin de sessiz birer alıcı olmaktan çıkıp etkin birer yorumlayıcı haline gelmesini teşvik etmek." (Hoffmann & Pedrosa, 2011: 24). Bununla birlikte, 1960'lı yıllarda izleyiciye katılımcı rolü biçen Lygia Clark, Gonzalez-Torres'in önermelerinin birçok anlamda öncülüğünü yapmıştır: "sanat yapıtlarının atıl ve durağan doğasını sorgulayarak, onları yeniden gündelik yaşama bağlar ve yaratıcı/üretici ile izleyici/tüketici arasındaki mesafeyi kapatır. Gonzalez-Torres ile Clark'ın ortak noktası cömertlikleri ve izleyiciye sanat yapıtını biçimlendirme, tüketme ve anlama bakımından etkin katılımcılık rolünü biçmeleridir." (35).



Görsel 8: Felix Gonzalez-Torres, “Untitled” (*billboard of an empty bed*) 1991.
İlan Panosu, değişken boyutlar.

https://www.moma.org/explore/inside_out/inside_out/wp-content/uploads/2012/04/FGT_Queens-Blvd.sm_.jpg

Sanatçı yine yitlik bedene gönderme yaptığı “Untitled” (*Billboard of an empty bed*) (“İsimsiz” (*Boş yatak panosu*)) çalışmasıyla mahremini açmaktadır. Kendi yatağının büyük ölçekli fotoğrafı Modern Sanat Müzesindeki sergisi kapsamında New York sokaklarında 24 ilan panosunda gösterilir. Çift kişilik yataktaki çift yerine sadece bedenlerinin izi görünmektedir. Yataktaki kişilerin yokluğu, bedenlerinin bıraktığı izlerle ima edilir. Kırışmış çarşaf ve çökmüş yastık yokluğu ifade eder. “Untitled” (*Billboard of an empty bed*) Torres’in AIDS yüzünden hayatını kaybeden sevgilisi Ross’un anısına yaptığı işlerin devamı niteliğindedir.

Mahrem alan kişisel hikayesiyle birlikte kamusal alana çıkarılmıştır. Eşcinsel yönelimleri ve 1990’lı yıllarda HIV’li bireylere karşı toplumdaki önyargı sebebiyle yaşadıklarından dolayı sanatçı özel ve kamusal alana yoğunlaşır. Yatak fotoğrafında özel hayatını kamusala açarken aslında bu hayatın toplumdaki yansımalarını da düşündürür. Kolaj ile birlikte gazeteden kesilen haberlerin tertemiz tuvale yapıştırılmasının aksine Torres kendi hayatından bir sahneyi New York sokaklarında herkesin gözleri önüne asmıştır. 24 adet fotoğrafın ağırlıklı beyaz ve gri tonları, şehrin farklı yerlerinde, karmaşanın ve diğer renkli reklam panolarının arasında dikkat çeker. Bedenlerin yokluğu gibi, fotoğrafın siyah beyaz oluşu da insani bir dokunuşun

olmadığını gösterir. Buna ek olarak, 24 adet farklı panoda fotoğrafın tümü, hiç bir zaman bir anda görülemez: “görülen görülmeyenle tanımlanmıştır.”

Bir ilan gibi asılan eserin üzerinde hiç bir logo ya da yazı olmaması da dikkat çekicidir. Sözlü mesajın olmaması eseri açık uçlu kılar. Bu şekilde fotoğraf sokaktan geçen insanda sonsuz çağrışıma yol açabilir. Sokağa asılı boş yatak cinsiyeti, ırkı, cinsel yönelimi ne olursa olsun insanı davet eder. Aksine yatakta birileri olsaydı, belki de insan kendisini eserin içinde hayal etmezdi, kendi yatağını ve ya özelini düşündürmezdi. Eser bu kadar davetkar olmazdı. Sabah uyanıp yataktan kalkınca dönüp bakılan yatak birçok insan için ortak bir deneyimdir. Dolayısıyla boş yatak ortak bir temel sunmaktadır. Bu ortak temelin üzerine her izleyen kendi çağrışımını yapabilir. Öbür taraftan yatak doğumun ve ölümün gerçekleştiği yerdir. 24 hem fotoğrafların sayısı, hem de Ross’un öldüğü gündür. Sergi sonunda fotoğraflar panolardan indirilecek ve başkaları tarafından kiralanıp yerlerine yeni ilanlar gelecektir. Fotoğraf kopyalanabilirliği anlamında farklı bağlamlarda yeni anlamlar kazanabilir (Gonzalez-Torres/Umland, 1992). Fotoğraflardaki yokluğun izleyiciyi davet etmesi, asılıp indirilen panoların süreli kullanımları ve insanın doğduğu ve öldüğü yer olan yatak, yokluk ve potansiyel kavramlarını cisimleştirmiştir.

Bilerek yarım bırakılmış eserlerde gösterilmeyen tarafı tamamlamak izleyene düşmektedir. Buna benzer olarak gizemli kalmış, kompozisyonun dışında bırakılmış (Leader, 2004: 83) veya anlamı açıklanmamış çalışmaları da bakan kişi kendisine göre yorumlar. İzleyenin tamamlayıcı rolü “Eser, bakan kişinin yaratıcı edimini cesaretlendirmek amacıyla bitmemiş değildir: Bakan kişinin yaratıcı ediminden dolayı bitmemiştir.” ifadesiyle pekişir. Bazen de insan içten içe eserin tamamlanmamış olmasını dileyebilir (117-118). Böylece sanatçının hazır bir biçimde sunmadığı anlam, form, estetiği kendi iç dünyasında dolduracaktır. Kısaca, insan eserin içinde kendi dolduracağı bir boşluk arayışındadır.

Eserlerinde boşluktan ziyade eksiklik kavramıyla çalışan bir sanatçı da Marc Quinn’dır. Quinn’in bazı uzuvları bir hastalık ya da kaza sebebiyle eksik olan insanların mermer heykelleri Antik Yunan’daki ideal insan temsillerini hatırlatır. Quinn’in ideal

olmaktan uzak eksik figürleri, klasik heykeli sorgulamaya davet etmektedir. Sanat eğitimlerinde ve temsillerinde insan figüründeki bütünlük (sorunu) o kadar güçlüdür ki, bazı uzuvları eksik, simetrik ve ideal olmayan bir figürü eksik olarak görmekte zorlanırsınız. Leader, görülmeyenin etkisini açıklar: “Bakışımızı cezbeden şey göremediğimiz şeydir ve orada kendine asla yer bulamayacak olan bir şey için, yani görsel gerçeklikten yoksun olan parça için görüş alanını araştırırız.” Bitmiş bir eser, dopdolu olduğu için orada olmayana arzulamak ya da hayal etmeye yer yoktur. Ancak tamamlanmamış, eksikleri içeren bir eser bize arayışımızı ve düş gücümüzü yansıtabileceğimiz bir alan verir (122-124). Yokluk, eserin izleyenin iç dünyasında bir hareket yaratma amacını yerine getirmesini sağlar: “Eğer görülebilir olanın kütüğünde bir şey yititse, bir sanat eseri, bunu geri getirmeye çalışabilir.” Yitik olanı geri getirme çabası bir potansiyel ve var olanın sunmadığı bir enerji getirir (139). Yokluk, sanat eserine bakışımızı ve algımızı kuvvetlendiren bir kavramdır. Kaybolmuş olanı aramak gözü ve algıyı canlandırır, tazeler ve harekete geçirir.



Görsel 9: Marc Quinn, *Breath*, 2012.

Çift katmanlı polyester, yüksek kapasiteli hava pompası, 1253 x 681 x 936 cm
<http://marcquinn.com/artworks/single/breath>

2.3.2. İndirgeme / Azaltma: Daniel Buren, Fred Sandback, Cevdet Erek

Fransız kavramsal sanatçı Daniel Buren bir nesneyi değil bir kavramı sanat yapıtı olarak sunmayı önermektedir. Sanat, sanatçının sorularını ve sorunlarını biçimler aracılığıyla çözme gayreti ve ya sadece sorunu ortaya koymaksa, Buren'e göre, sanatın bir yanılsama olma problemi ancak bir fikire dönüştüğünde çözülür. Ancak fikrin olmayan bir şeyin yerini almasıyla yeni bir yanılsama problemi yaratılmış olur. Sözlerin anlamın yerini aldığı gibi, kavram da kendisi olmayan bir şeyi temsil eder.

Bununla birlikte, nötr bir niteliğe sahip olan ya da tarzı olmayan bir resmin başka resimlerle karşılaştırıldığında oldukça fazla bilgi verdiği söylenebilir. Bakan kişinin ilgisini biçimine yönlendirmeden kendi bağlamını, kavramsal ve eleştirel pozisyonunu düşündürür. En önemlisi de olumsuzlayarak, alışıldık olanı sorguladır. Buren, “sıfır seviyesi” (“*zero degree*”) diye adlandırdığı, silik denebilecek, minimumda, değişmeyen dikey çizgilerinin farklı ortamlarda sergilenmesinin neredeyse dini ya da varoluşçu bir anlam taşıdığını belirtir. Çizgiler hep aynı kalırken, sergilendiği mekanlar çeşitlilik göstermekte, dolayısıyla da hem kendi varlığını hem de yerleştirildiği ortamı düşünmeye sevk etmektedir. Biçimin özelliklerini yok denecek kadar indirgemesi, ilgiyi formdan uzaklaştırmak içindir. Formun indirgenmesine ek olarak, sanatçının renkleri de en az çeşitlilikle ve defalarca kullanması aslında içeriği zenginleştirmektedir. Bu denli, sürprizi dışlayan, uzaktan görür görmez Buren'in eseri olduğu kavranabilecek sanatsal biçimdeki tek tiplilik eseri mekanın kendisi haline getirir (Harrison & Wood, 1992: 851-853).

Ressamın geometrik formları tuvaline çeşitli varyasyonlarla resmetmek yerine, aynı şekli farklı yerlerde sergileyerek tekrar etmesi, o şeklin birçok farklı yerde anlam kazanabileceğinin de bir işaretidir. Kısacası, biçimin sınırlılığı potansiyelinin sınırlı olduğunun göstergesi değildir. Nötrlüğün bir başka işareti de, eserin sanatçısının belirgin bir tarzını yansıtmaması ve herhangi biri tarafından üretilebilir oluşudur. Belli ki, eser Buren'in kararlarıyla oluşturulmuştur, fakat düşünce ve belli seçimler dışında resimsel bir özgünlüğü (otantikliği) yoktur. Formda bir yenilik olmadığı vurgulanmaktadır. Soyut dışavurumcu, Pollock, Newman ve Stella gibi sanatçılar da

resimlerinde belirli bir kategoriye ait olmama durumunu işlemiş, fakat biricik eserler ortaya koyarak bu amaca ulaşamamışlardır. Üstelik, hazır yapımların (ready-made) keşfinden beri sanat yapıtı gösterildiği mekanla sıkı bir ilişki içindedir. Mekan eserin çerçevesini oluşturur ve ondan bağımsız düşünülemez (854-856). Öyleyse, Buren'in çizgileri sergilendiği mekanların çokluğu açısından, aslında form da sade ve tek düze, anlam ve etkide çeşitlidir.

Sade formlar kullanan başka bir kavramsal ve minimalist sanatçı Fred Sandback'ın eserleri ise, Andrea Fraser'ın (2006) bakış açısıyla incelenmektedir. Tavandan yere ya da yerden duvara uzanan renkli akrilik ipliklerden oluşan Sandback'ın işleri, göze hemen çarpmaz, yokluklar sanatıdır. Sakinlik hissi yaratan çalışmalarda duygu ve form fazlası bulunmamaktadır. Eserin yokluktan yüzeyler yaratarak mekanı canlandırması, sadeliği, sakinleştiriciliği ve neredeyse yokluğunun yarattığı sükunet anı, Fraser'ın içini gözyaşlarıyla dökmesine neden olur. Çerçeveler oluşturarak izleyene geniş bir boşluk sunan ipler sayesinde hafıza devreye girer. Göz, görmeyi beklediği şeyi görememiştir. Boşlukların içinde canlanan belki de kaybın hafızasıdır. Sandback'ın saflaştırılmış formları Fraser'de duygusal arınma yaratmıştır. Demek ki estetik saflık, izleyene duygusal saflık olarak yansıyabilmektedir (37-38).

Sanat eseri suçluluk ve kayıp hisleriyle başa çıkmak için bir ağıttır. Psikanalist Hanna Segal'e göre, sanat eseri üretimi, sevdiğimiz ve kaybettiğimiz nesneyi tekrar yaratma isteğinden kaynaklanır. Kaybolanla birlikte insanın içinde tahrip olmuş, ölmüş, sevgisiz kalmış dünyayı da tekrar yaratmak, tamir etmek, ölüye yaşam vermek isteriz (Alıntıl原因, Fraser, 2006: 42-43); (Aktaran, Segal, 1952: 196-207). “İçleri olmayan heykeller” D. W. Winnicott'un ifadesiyle “Şeyleri yeniden yaratarak ve tamir ederek kaybın tekrar tartışılabilindiği geçiş mekanlarıdır” (Fraser, 2006: 45).

Kişiye görselliğiyle boğmayıp sessiz, sade kalması, izleyeni sakinleştirmekle beraber iç dünyasını eseri algılayışına yansıtmasına neden olur. Sınırlı malzeme ve sade bir sanatsal dil kullanan suskun çalışmasının kendisi bir tür yok oluşturmaktır. Sanatçı, öznelliğini yapıtlarından çekmiş izleyiciye yer açmıştır. Eserin sessizliği ve talepkar olmaması sayesinde izleyici kendi başına hisseder ve düşünür. Sandback'ın çalışmaları

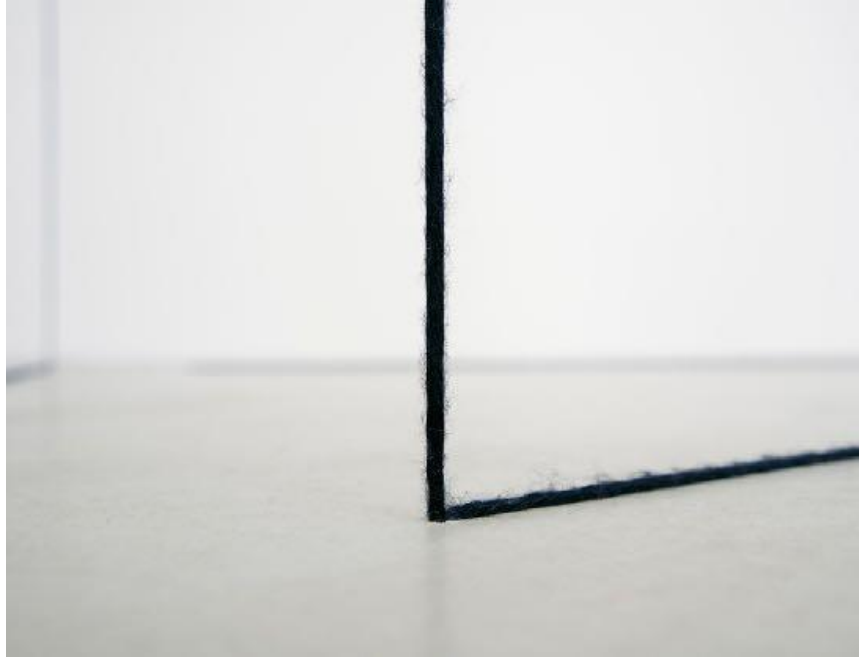
görünür ve görünmez arasındadır. Kalıcı değil, kırılgan ve ölümlüdür. Çevresinde hareket ederken var ve yok olurlar. İzleyicinin algı ve deneyimiyle tekrar üretilmeyi beklerler (44-45).



Görsel 10: Fred Sandback, *Untitled (from Ten Vertical Constructions)*, 1977.

İki parçalı dikey yapı, kırmızı (varyasyon).

<https://www.diaart.org/collection/collection/sandback-fred-untitled-from-ten-vertical-constructions-rust-red-variation-197779-2014-003-1-2>



Görsel 11: Fred Sandback, *Untitled (Cornered Triangle, Fifth of Ten Cornered Constructions)* (Detay), 1980
 Akrilik kırmızı iplik, 360.7 x 403.9 x 403.9 cm
<http://s3.amazonaws.com/contemporaryartgroup/wp-content/uploads/2009/01/sanfr0274-untitled-sculptural-study-six-part-construction-ca-1977.jpg>

Yarattığı etki açısından Fred Sandback’ın çalışmalarına benzeyen sanatçı Cevdet Erek’in indirgenmiş mekansal çalışmalarındaki sade, azaltan ve eksiltan tavrı izleyiciyle kurduğu ilişkide belirleyicidir. *Cevdet Erek: Az Boş Belki* kitabında Süreyya Evren, Erek’in işlerindeki belirgin özellikleri: “...son derece kontrol altına alınmış müdahaleler (AZ), kararlı boşluk ve eksiklik kullanımı (BOŞ) ve ucu açıklık (BELKİ) olarak beliriyor.” diye tanımlar. Sanatçı açık uçlu, minimal müdahaleleri ile kesin sonuçlara varmaktan çok, izleyiciye özgür bir alan bırakır (Altındere & Evren, 2015: 5).

Mimarlık eğitimi alan Erek, aradığı “hem mekansal, hem düşünsel, hem de estetik” ifadeyi sekte bulduğunu, 2002 yılında ziyaret ettiği Documenta 11’de sanata verilen değer ve sadelikten etkilendiğini anlatır (23). Sanatçının kimliğinin baskın olmaması gerektiğini düşündüğü için kendisini geri planda tutarak nötr alanlar yaratır. Mekanlarında izleyicinin eforunu talep eder, kişinin gayretinin eserden çıkardığı sonuçla denk düşmesini ister. Kişi gelip sergide dolaşmalı ve keşfetmelidir. Bu

anlamda, Erek'in mekanları, içinde gezen, vakit geçiren kişilerle var olmaktadır (26-27).

Yazar Süreyya Evren, Erek'e Barış Acar'ın sanat tarihsel gözlemi konusundaki fikrini sorar: “Çağdaş sanatçıların gündemindeki geri çekilme ve eksiltmenin kanona yeni bir saldırı olduğunu söyleyebiliriz. Ancak bu kez geriye kategorilendirecek bir şey kalmayana dek eksilterek bunu yapmaktadırlar. Geri dönen estetik ise, kavramın geri çekildiğini değil, yeniden ve başka biçimde yapılandığını gösteriyor.”. Erek de düşüncesini “Eksiltmek diyoruz ama öze eksiltiyoruz, yokluğa eksiltmiyoruz.” sözleriyle ifade eder. Çağdaş sanatçılar eserden eksilterek yok oluşa doğru değil, işin özüne doğru yaklaşırlar. Nitekim Erek, “Yapılabilecek olanın en az halini üretmeye çalışıyorum özenle.” (27-28) ifadesiyle indirgemeci tavrını ortaya koymaktadır. Barış Acar, Erek'in işlerinin sanat tarihsel arka planını açıklarken, onun 1960 sonrası, her şeyin sanat olabileceği, “üslupası dönem”de doğduğunu hatırlatır. Estetik seçimlerin ağırlığının giderek azalıp sanatta anlamın öneminin arttığı bir dönemdir. Üslup ve sanat disiplinleri artık sanatçıyı kısıtlamaz, sanatçı farklı disiplinlere girme ya da kendi yöntemini yaratma özgürlüğüne sahip olmuştur (50).

Acar'a göre, “Sanat tarihinin seçme, ayıklama ve yeniden organize etme ediminin aksi yönünde çalışan inşacılar olarak avangardlar, klasifikasyon düşüncesinin kendisine saldırarak nesneleri, edimleri ve olguları, ellerine geçirdikleri tüm malzemeyi bir odaya yığma eğilimindedirler.” (51). Cabaret Voltaire ve Kurt Schwitters, birçok mecrada ürettikleri çalışmaları bir araya getirmeleriyle yığmacı olarak örneklenebilir. 60'lardan itibaren sanatçılar istifi terk etmiştir; malzemeyi düşünerek toplar ve uyum ararlar. Cevdet Erek ise, “mekanı tarihsel öncüleri gibi tıka basa doldurmaz; onu sakince keşfetmeye çalışır.” Mekanla çalışma, mekanı üretme pratiğinden dolayı Erek'in sanatsal üretimi avangard geleneğin devamıdır (51). Ancak, avangard sanatın kısıtlayıcı kategorilerine sığmamaktadır.



Görsel 12: Cevdet Erek, *Şaşaa*, 2011.

http://www.mimarizm.com/V_Images/2011/%C4%B0s_Disi/cevdet_erek/sasaa_mgermen.jpg

Erek boşluktaki arayışının sonucunda mekanda bir deneyim sunar ve “Boşlukta bir etkinin peşindedir.” Örneğin *Şaşaa* (2011) Erek’in Arter’in İstiklal Caddesi binasının giriş cephesinde bezemeyi çıkartarak ürettiği bir iştir. İzleyici sanatçının yapıştırdığı *sticker*’ları çıkarmaya davet edilir. Böylece izleyicinin katılımı ve çıkartma eylemiyle ortaya yeni biçimler çıkar. Acar, tarihsel avangarddaki her şeyi mekana yığma pratiğinin tersine çağdaş sanat eserinin eksiltme ile üretildiğini belirtir (52-53). *Şaşaa* da bu tavıra bir örnektir.

Benzer eğilimlerle üretilmiş, *3 Sesli Nokta ve Güvercin Ağı ile Gökyüzü Süslemesi* (*Sky Ornamentation with 3 Sounding Dots and Anti-Pigeon Net*) (2010) (Viyana) ve aynı işin yeniden düzenlenmesi olan *4 Ses Noktası ve Bir Gölge ile Avlu Süslemesi* (*Courtyard Ornamentation with 4 Sounding Dots and a Shade*) (2013) (Şarika) avlu üstünü örtecek şekilde kurgulanmış yerleştirmelerdir. İki eserde, “3 ve 4 Ses Noktası” diye isimlendirilen hoparlörlerden mekanın boşluğuna ritimler yayılır. Avlunun üstünde duran şekiller gökyüzünde asılı gibidir. Sanatçının mekanı fiziksel

nesneyle doldurmadan, sade formlar ve sesi kullanması izleyicinin içsel, bedensel ve mistik bir deneyim yaşamasına sebep olur (53-54).



Görsel 13: Cevdet Erek, *4 Ses Noktası ve Bir Gölge ile Avlu Süslemesi* (Courtyard Ornamentation with 4 Sounding Dots and a Shade), 2013

https://www.ibraaz.org/custom_images/880x/usr/library/images/main/iv_may17_senova_3.jpg

11. Sharjah Bienali’nde sergilenen *4 Ses Noktası ve Bir Gölge ile Avlu Süslemesi*’nde avlunun üstündeki gölgelik ve duvarlardaki dört adet hoparlörden gelen ritimler mekanın ve zamanın algısını dönüştürür. Avlunun ortasındaki gölgelik hem mekanın merkezi, hem de hoparlörlerin seslerinin bulunduğu yerdir. Bir merkezilik söz konusu olduğunda avluyu olduğundan çok farklı deneyimleriz. Ritim içimizde çınlarken, avluda, güneş ve gölge arasında dolaşırız. Nat Muller’e göre: “Tüm avlu mekanı Erek’in işi için aracılık ve amplifikasyon aygıtına dönüşmüş gibidir.” (90). Sanatçı bu yöntemle kullandığı sade elemanlarla boşluğun içinde büyük bir etki yaratmayı başarır. Muller aynı zamanda, Erek’in çalışma tarzının açık uçlu olduğunu ve projelerinin daha tamamlanmamış, daha sonra bitirilecek gibi görüldüğünü anlatır: “Bu

işlerini kendiliğinden katılımcı kılar çünkü eksik olanı biz kapatabiliriz, ve bu ayrıca işleri kendiliğinden politik de yapan bir niteliktir.” (90).



Görsel 14: Cevdet Erek, *Re-illumination (Yeniden aydınlanma)*, 2013
Yerleştirme görüntüsü, Alüminyum strüktür üzerine yünlü kumaş perdeler
[https://magazine.bantmag.com/uploads/CE_K_Reillumination_Photo_MAK_-
_Katrin_Wiykirchen_thomas.matykmak.at_copy.jpg](https://magazine.bantmag.com/uploads/CE_K_Reillumination_Photo_MAK_-_Katrin_Wiykirchen_thomas.matykmak.at_copy.jpg)

Re-illumination (Yeniden aydınlanma) (2013), yerleştirmesinde ise, Erek MAK sergi salonunun daha önce ışığı engellemek için örtülü vaziyette duran üstünü açtırır. Bu şekilde mekana ışığı geri getirir. Işık ve sesi kullanarak nesneyi ikinci plana atar. Nesne geri çekilirken estetik hala oradadır ve bedensel deneyim önem kazanır. İzleyen kendisini nesneyle değil mekanla, sesle, ışıkla ilişkilendirir ve dolayısıyla ortamın bir parçası haline gelir. Onunki duyumsamaya dayalı ve mistik kökenli bir estetikdir (55). Acar’ın ifadesiyle: “Malzemenin kendisi değil üstlendiği etki, mekanın edimselliğine yaptığı katkı önemlidir onun için.”

“Mekanı örten gölge, boşluğu dolduran ses, binaya yeniden davet edilen ışık sıradan durumlarda bile tasavvufi bir gizem yaratır. İçinde olduğumuz mekan bizden bir şey talep etmektedir. Böylece çağdaş sanatın tarihinde nesne geri çekilirken özne yeniden bir adım öne çıkmaktadır. Etkin özne değil, kavramsal olarak orada olduğu varsayılan/kuramsal bir özne...” (54).

Sanatçının nesnenin geri çekildiği başka bir mekansal yerleştirmesi Documenta (13) için gerçekleştirdiği, *Ritimler Odası*’dır (2012). Görmek için C&A giyim mağazasından geçip binanın üst katına çıkmak gerekmektedir. Mağazanın doluluğuyla *Ritimler Odası*’nın sadeliği tezat oluşturur. Tam da bu sebeple, C&A mağazasından geçip *Ritimler Odası*’na varan ziyaretçi bu zıtlığı hemen fark eder. Bu odada ritimler, birkaç mimari unsur ve izin dışında izleyeni yönlendiren bir şey yoktur. Ziyaretçi mekanı kendi araçları ve yöntemleriyle keşfeder. Erek çalışmalarını, tamamlanmamış, son noktası konulmamış ve deneyime açık bırakır. Sesi ve mekanı indirgeyerek ve nesneyi azaltarak aslında eserin izleyici üzerindeki etkisini artırır. Mimari müdahalelerinde ve ritimlerinde izleyicinin tamamladığı, sonucu kendi deneyimiyle belirlediği eserlerle karşı karşı bırakır (92-93).

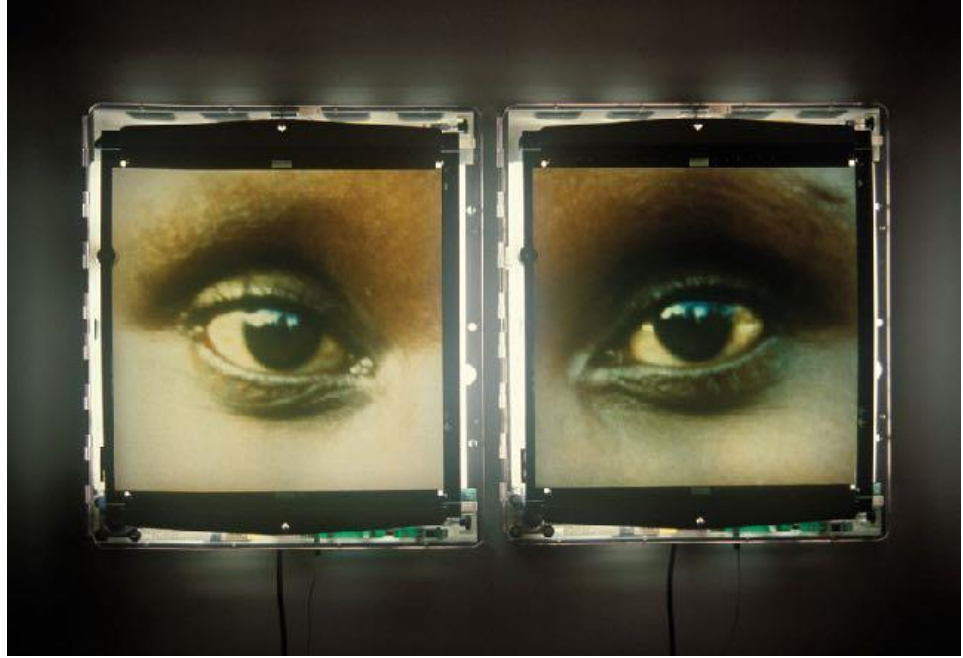
2017’de ise, 57. Venedik Bienali Türkiye Pavilyonunda mekana özgü *ÇIN* enstalasyonunu sergilemiştir. Türkiye pavilyonuna özel olarak yaptığı *ÇIN* da birçok diğer eseri gibi mekanda deneyimlenmelidir. *ÇIN* gerçekleşmek üzere olan bir olayın habercisidir. Ayrıca, birisinin yemekte konuşma yapmadan önce bıçağının kenarıyla kadehine vurarak çıkardığı ve insanların dikkatini topladığı sesi (Şenova, 2017) ya da hakkında konuşulan birisinin kulaklarının çınlamasını çağırıştırır. Sanat yazarı Ayşegül Sönmez (2017), *ÇIN*’ın baskın olarak görme duyusuna hitap etmediğini gözlemler. Pavilyonun içinde görsel olarak izleyiciyi çeken bir nesne yerine, sıradan, geçici gibi duran ahşap iskele, iskelede oturacak yerler ve küçük bir rampa vardır. Ahşap yapının çevresi telle çevrilmiştir. İlk bakışta kişiyi görsel olarak esir almadığı için kulak verilmediğinde yanından geçip gidilebilecek gibi durur. Ancak bu yerleştirme 35 ayrı kanaldan gelen sesler, fısıltılarla doludur. Sanatçının görünenin yerine ilgiyi ışıtmaya çekip aşkınlığın arayışında olduğu söylenebilir.

Eser ziyaretçinin ağırlıklı olarak işitsel duyularına hitap ederek 2016 yılı sonrasında Türkiye’de yaşananlara ve genel olarak özgürlüklerin kısıtlandığı yönetim biçimlerine karşı sesin ve ifadenin altını çizer. Sönmez, Ereğ’in 2017 yılında Türkiye Pavyonuna sunduğu çalışmayı “Kendisini senin karşına diken şey karşısında bir pozisyon almaktansa nötr kalmak” olarak yorumlar: “Türkiye Pavyonu’nda herhangi temsili bir şey göstermemek bir duyma ve bunun üzerinden görme biçimi yaratmak ‘yatay’ olmak demek.” (Sönmez, 2017). Sözü edilen yataylık, elle tutulamayan, görünmez, deneyime yönelik, geçici, uçucu ses ve sözleri kullanarak, mevcudiyetiyle ve dikeyliğiyle güç sembollerine bir tezat olarak da okunabilir. Sanatçı bu tavrıyla eserlerinin özellikle kısıtlanmış ortamlarda yaşayan bireyleri dönüştürücü, tartışma başlatıcı ve fikirleri ateşleyici olmasını istemektedir (Şenova, 2017). Ereğ yukarıda örneklenen çalışmalarında olduğu gibi mekanı dönüştürmeyle ve mekan deneyimi ile ilgilenir. Ereğ’in yerleştirmelerinde beden mekanın bir parçası olur. Özellikle mekana zaman temelli sesi eklediği zaman beden doğrudan titreşime geçer ve eserin zamanı ile izleyicinin zamanı bütünleşir. Sesin süresi zarfında beden mekanı keşfe çıkar.

2.3.3. Saklama / Göstermeme: Alfredo Jaar, Kirstine Roepstorff

Şilili sanatçı Alfredo Jaar’ın birçok çalışması 1994’teki Ruanda Soykırımı üzerine olmakla beraber, eserlerinde çoğunlukla korkunç görüntüler yerine dolaylı, saklı ve şiirsel yöntemler kullanır. *Gerçek Resimler* isimli enstalasyonundaki kara kutuların üstünde görüntü yerine kutunun içinde saklı olanı tarif eden bir yazı vardır. Yaşanan felaket medyanın aktardığı gibi doğrudan değil, formu değiştirilerek, kelimeler aracılığıyla sunulmuştur. Çoğunlukla felaket görüntülerinin sıklığı ve sunulma şekliyle izleyeni duyarsızlaştıran medya, dünyadaki insanlık krizlerine karşı nasıl düşünmemiz ve hissetmemiz gerektiğini de bize çeşitli medya araçlarıyla iletir. Jaar’ın yine Ruanda Katliamı ile ilgili *Gutete Emerita’nın Gözleri* isimli enstalasyonunda izleyici, ailesinin katledilişini gören kadının gözleriyle karşı karşıya kalır. Fazla bilgiye ya da söze gerek kalmadan çok şey söyleyen bu iş, katliamı resmetmek yerine ona şahit olmuş bir çift göz üzerine kurulmuştur. İzleyiciye düşen bu gözlerin ait olduğu kadının hikayesinin

yazdığı metni okumaktır (Rancière, 2009: 88- 91). Doğrudan kameraya bakan bir kadının gözleri birçok farklı anlama gelebilir. Dolayısıyla, salt görüntüyü ele aldığımızda temiz bir defter sayfası gibi boş olduğunu savunabiliriz. Fakat gözlerin gördüklerini öğrendiğimizde, imgenin yüklendiği diğer anlamlara erişiriz. İmgenin ilk bakışta seyirciyi yönlendirmediği, bilgiye boğmadığı, konuyla ya da çağrışımla kısıtlamadığı için özgür bırakan bir alan tanıdığı söylenebilir. Tam da eserin tanıdığı bu boş alan anlamını kuvvetlendirmektedir.



Görsel 15: Alfredo Jaar, *Gutete Emerita'nın Gözleri* (Detay), 1996.
<http://artpulsemagazine.com/wp-content/uploads/2015/09/8-gutete1005.jpg>

Işığın yokluğu olan karanlık, görme yetimizi kullanışsız hale getirir. Fakat geriye kalan duyularımız hala algılamaktadır. Danimarkalı sanatçı Kirstine Roepstorff karanlığı yeniden doğuşu ve yaratımı destekleyen olumlu bir unsur olarak, yokluğu da bir yaratım kaynağı olarak ele alır. Görsele dolayısıyla zihinsel olana ulaşamama halinin insanı içine ve belki de hafızasına ve hayal gücüne yönlendirdiği söylenebilir. İnsan göremediğinde diğer olasılıkları araştırır. Fiziksel bir yokluk da aynı şekilde bir ulaşamama halidir ve üretkenliğe teşvik eder. Her iki durumda da kişi alıştığı görsellik

ya da fiziksel unsurdan mahrum bırakılmıştır ve bu bir rahatsızlık yaratabilir. Rahatsızlık da toprak altındaki tohumların filizlendiği gibi kişiyi kabuğundan çıkmaya, şartlarını ve bakış açısını değiştirmeye, gelişmeye teşvik edebilir.

Doğunun mistik öğretilerine ilgi duyan Roepstorff için, biçimsizlik (formlessness) her şeyi kapsayan bir unsurdur. Büyük boyutlu kolajlarında kumaş, kağıt, ahşap, pirinç gibi malzemeler kullanarak “aralardaki alanlara, çatlaklara, olası açıklıklara” dikkat çeker (Art Viewer, 2018). Roepstorff imgeleri keserek yaptığı kolajlarda özellikle negatif ve pozitif alanlara odaklanır. Haberlerden kestiği medya temsillerini kullanarak karmaşık bir drama yaratır. Denge onun için önemlidir. Buldukları aracılığıyla “medeniyetin yüzeyindeki çatlaklar” ve aralıklarında gizli kalmış, görünmeyenleri incelemekle birlikte, o gerçekliklerin de medeniyete ait parçalar olduğunu hatırlatır. Bu aralıklar yeni dünya tahayyüllerinin ve anlatıların da üretilebileceği olasılıklar sunar. Örneğin, *Stille Theater (Sessiz Tiyatro)* (2008) projesi, başlıktaki “sessiz” sözüne rağmen oldukça zengin içeriklidir. Kinetik tiyatro oyununda “imge” ve “mekan” iki karakter olarak kendi pozisyonlarını tartışır. Bir anlamda kolajdaki unsurların gerçeklik ve olasılıklar pazarlığıdır. Sanatçı kendi deneyimlerinden ve tarihten yola çıkarak “algının doğası itibarıyla parçalı oluşundan dolayı dünyayı bir bütün olarak algılama problemi”ni dert edinir (Von Jouanne, 2016). Parçalı algı, dünyayı olduğu gibi değil göreceli ve bölük pörçük görülmesine dolayısıyla da aralıklı, boşluklu ve kesintili olarak yansıtılmasına sebep olur.

Roepstorff’un medeniyete dair gözlemlerini iyi ve kötüyü tersine çeviren özgün bir bakış açısıyla ifade ettiği projesi *INFLUENZA: Theatre of Glowing Darkness (GRİP: Parlak Karanlık Tiyatrosu)* Venedik Bienali 57. Uluslararası Sanat Sergisi’nin Danimarka Pavyonu’nda gösterilmiştir. *INFLUENZA: Theatre of Glowing Darkness* değişimi sağlayan boşluğu konu alır. INFLUENZA karanlığın iyileştirici, güçlendirici ve dönüştürücü yönlerine dikkat çeker. Bilinmez ve öngörülmez olan karanlık her şeyi doğurma kabiliyetine sahiptir. Yeniye yer açmak için bilinmeze kucak açmak, bilinenin ve eski sistemlerin yıkılması (The Danish Arts Foundation, 2017) ve ışığın söndürülmesi gerekmektedir.

INFLUENZA: Theatre of Glowing Darkness karanlığı ve ışık projeksiyonlarını kapsayan, üç oyuncunun konuşmalarını içeren hareketli bir yerleştirmedir. İzleyici tiyatro sahnesine girer gibi pavyonun içine girer ve tek sıra halinde oturur. Sahnenin konumlandığı yönde ise bir perde vardır. Seans başladığında ışıklar söner ve perde açılır. Üç kişinin konuşmaları ve yerleştirmeye yansıyan kısık ışıklar hareket eder. Sonunda ise, izleyicinin hemen önünde perde kapanır ve ışıklar açılır. Dolayısıyla sahnenin nelerden oluştuğunu aydınlıkta net bir şekilde görmek hiçbir zaman mümkün olmaz. Seyredenler ışıklar kapalıyken karanlıkta doğada ateş böcekleri görmüş gibi olur ve ses onları ele geçirir.

İtalyanca etkilemek anlamına gelen “influenza” ingilizcede bir virüs hastalığıdır. Projenin başlığı küresel neo-liberal şartlarda grip salgınlarının çoğunlukla zorlayıcı sosyo-politik dönüşümlere denk gelmesiyle ilgilidir. Salgınlarda virüsün kişiden kişiye geçişi, insanın seçimleriyle büyük değişimler yaratabilme özelliğine işaret eder. *INFLUENZA: Theatre of Glowing Darkness* sunduğu çevresel deneyimle doğal yaşam ve ölüm döngüsünün parçası olan karanlığı, maddi olmayan ses ve ışık formlarıyla incelemektedir. Karanlıkta seyirci rahime benzer bir konumda, ölüm ve yaşamın döngüsü arasında, yıkımı kabullenerek, iyileşme, dönüşüm ve yenilenmeye şahit olur. Bilinmeyen, tekinsiz karanlık, içinde sonsuz kaynağı taşır. Hafıza için de aynısı geçerlidir. Geçmişe takılıp kalmak, nostalji kolay bir seçenek, bir tuzaktır. Fakat asıl ihtiyacımız olan geleceğe yönelik, yenilenmiş ve güçlü bir arzudur. Karanlık da doğurganlığı ve potansiyel oluşuyla geleceğe odaklanır. Önü açıktır (Influenza, 2017).

Karanlık tiyatrodaki iç ses sanki bedenin kendisinden daha yaşlı ve bilgedir. Rahimden gelen ses daha önceki birçok nesli temsil edercesine konuşur. Toprağa ekilen bir tohumun, önceki nesillerden çürümüş bitkilerin zenginleştirdiği toprakta beslenerek olgunlaşmayı beklemesi de, bir bebeğin ana rahminde dokuz ay büyümesi de karanlıkta gerçekleşir. Gelişerek gün ışığına çıkmaya hazır hale gelirler. Roepstorff'e göre, hayaller için de karanlığa ihtiyaç vardır. İnsanın üretken ve yaratıcı olabilmesi için öncelikle kendi içine, sessizliğine dönüp hayal kurması gerekir. Bu hayaller birer tohum gibi ilk önce toprak altında olgunlaşır, biçim

kazanır, netleşir ve hazır hissedince güneşe çıkıp uygulanırlar.

Influenza sergi kitapçığının “Görülmeyen dünyada” (“*In the World Unseen*”) bölümünde Ute Meta Bauer, Kolomb öncesi yerli toplumların karanlıkla ilişkisine değinir. Kogi anne, dokuz ayını karanlıkta geçirir. Fetüsün rahimde büyümesini anımsatır şekilde, karanlığı dinleyerek dünyayla bağını güçlendirir. Işığın olmadığı yerde sadece duyu ve koku duyusuna odaklanırsınız. Zihin rahatlar. Uyku haline yakın insanın uyanırken rüya gördüğü, duyuların fark edildiği ve açıldığı bir andır (Influenza, 2017). Karanlığın neyi gizlediği ise bize kalmıştır. Bunu kendi deneyimimizle keşfederiz.

Roepstorff dikkatini daha çok imgelerin çevresine verir çünkü orada artık biçim yoktur. Sanat nesnesi 20. yüzyıl ve öncesinde hep öncelikli görülmesine rağmen, aslında mekanın nesnelere ihtiyacı yoktur. Nesnenin olmadığı yerde düşünce vardır. Diğer taraftan, yaratılmış sanat nesnesi çağdaş sanatta sergilendiği mekandan bağımsız değildir (Atkins, 2012). Roepstorff’un imgeler, nesneler ve şeyler arasındaki alan diye bahsettiğinin aslında yine sanat nesnesinin aralıkları arasında ve dışında ya da arkasında kalan bir alan olduğu savunulabilir.

Sanatçıya göre, şekil sadece şekli olmayanı betimlemek içindir. Nitekim yaratıcılık da biçimi olmayan tinsel duyarlılığın ürünüdür. Bu duyarlılık izleyiciyle sadece mekanda var olan bir form aracılığıyla iletişim kurabilir. İlginç şekilde, eserde elle tutulabilir halde ifade bulan formsuz, sonunda izleyicide yine formu olmayan bir etki yapar. Eserin etkisiyle izleyici düşünceye dalar, tefekkür eder. Nesne sadece bir aracı konumundadır: “nesne deneyimlendiği anda tekrar biçimsizliğe dönüşür” diğer bir deyişle “tefekküre” (Atkins, 2012).

2.3.4. Negatif Alan: Anish Kapoor, Antonia Hirsch, Asta Gröting

Anish Kapoor'un çalışmaları doluluk ve yokluğun arasında bir geçiş aşamasında durur. Sanatçının cevap aradığı sorulardan biri: “Kavramsal boşluğun nasıl görünür hale getirileceği”dir. Maddenin maddi olmayanla yan yana gelişi sanat nesnesinin gerçekliğini ortaya koymaktadır. Sanatçı malzemenin altında yatan imkanları merak eder ve gayri maddi ile yapılabilecekleri araştırır. Fiziksel olmayan nesneler çoğu zaman entelektüel, psikolojik ve ruhani çağrışımları mümkün kılar ve üçüncü bir boyutun doğmasını sağlar. Varlık ve yokluk birbirlerinin tersi de olsa bir bütündürler. Heidegger'in çömlekçi örneğinde, çömlekçi kabın içindeki boşluğu yaratırken aslında boşluğu kapsayan, onu taşıyacak bir formla uğraşmaktadır: “Kabın özelliği malzemesinde değil, içinde taşıdığı yoklukta yatar.” (*‘...The vessel's thingness does not lie at all in the material of which it consists, but in the void that it holds.’*) İçinde boşluk olmadan kap, kap olarak kullanılamaz. Boşluk da aynı şekilde kendisini çevreleyen bir form olmadan saklayıcı görevini yerine getiremez. Dolayısıyla bu örnekte varlık da yokluk da, negatif alan da pozitif alan da birbirini destekler ve birlikte anlamlı bir bütün haline gelirler. Yokluk, vazoun içine konulacaklar konusunda, birçok olasılık sunmaktadır.



Görsel 16: Anish Kapoor, *It is Man*, 1988-1990.
Cumbrian kumtaşı ve pigment, 241 x 127 x 114 cm
https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/obras/AD00001_0.jpg

Oyuklar açtığı taş heykellerinde vazodaki boşluk ya da yelkenlinin yol almasını sağlayan rüzgar gibi bir boşluk mevcuttur. Sanatçı heykelin içini heykelin yüzeyine taşımıştır. Boşlukları ışık ve karanlıkla doldurulmayı talep eder gibidir. Oyuklarına çeşitli renklerde pigmentler yerleştirir (pigmenti boya olarak uygulamaz). Bu sayede karanlık deliklerdeki perspektif algısını yok eder. İzleyici pigmentle kaplanan oyuktaki referans noktaları yok olunca mesafeyi ölçemez hale gelir ve oyukları sanki taşın içinde değil, taşın yüzeyinde yüzüyor gibi algılar. Kapoor heykel kütlelerinden parçalar çıkartarak negatif alanlar yaratır. Fakat bu negatif alan pigmentin derinlik algısını kırması sayesinde fiziksel olarak algılanamaz. Daha çok bir yanılsamaya neden olur. Yoklukların asıl amaçları içinde bulundukları heykelin fizikselliğini vurgulamaktır. Sanatçı için gerçek sanat eseri maddi ve maddi-olmayanın birbirine temasıyla oluşur. Bir anlamda malzemeler, maddi olmayan, elle tutulamayan bazı entellektüel ve ruhsal unsurların ortaya çıkmasını sağlarlar.

Kapoor boşaltma ve boşluk yaratma ile ilgili, taşın tarihinin bir oyma tarihi olduğunu ifade eder. Heykellerin içindeki yokluğun bir şekli vardır ve malzeme ile çevrelendiği için fiziksel bir varlığa bürünür. Buna rağmen hep “öteki”dirler. Bu anlamda Bhabha onları biçim yerine işaret olarak tanımlar. Dolayısıyla, malzemenin ilişkisel olduğu söylenebilir. Nesne yanında bulunduğu biçim ile tanımlanır ve anlam kazanır. Yapma süreci, geçici ve keşiflerle doludur, sanatçının birçok biçimi yan yana getirmesine olanak tanır. Üretim sürecinin sonunda Kapoor’a göre taş artık taş olmaktan çıkar, bir ışık ya da bir öneri haline gelir (alıntılayan Bhabha, t.y.); (aktaran Conversations 20-22). Geçiş anları, boşluğu kile, taşı da ışığa çevirebilir. O yüzden yokluk ilerlemeyle, genişlemeyle açılır. Bunlar bilinçaltına da benzetilebilir. Yokluk bilinçaltında olup, göz önünde olmayanlar olarak görülebilir. Bilinçaltı da yokluk gibi kontrol edilemeyen, öngörülemeyen ve bilinmeyen bir alandır. Çoğu zaman sembollerle işler, ötekidir ve ismi yoktur. Dışlanarak “üçüncü” olur (*thirdness*). Materyalin ötesindedir, görünmezliğin eşliğindedir. Fiziksel nesneler gibi sabitleştirilemez. Tersine yokluk, sürekli kararsızlık, dalgalanma ve muğlaklık halindedir.

Boşluk, içerde olma durumudur. Bir şeyin içi ve boşluğu neredeyse aynı şeydir.

Aynanın da içi vardır, ama elle tutulabilir değildir. Elle tutulamaz olmalarına rağmen yokluklar entellektüel ve hakkında düşünce üretilebilen şeylerdir. Sanatın bir gücü de varlıklarla yokluk yaratabilmektir. Özellikle de nesnesiz oldukları için tartışma konusudurlar ve potansiyel taşırlar. Boşluk ve Anish Kapoor'un eserlerinde isimlendirdiği gibi “yara” bize bir sorgulama alanı bırakır. Bhabha, Kapoor'un yapıtlarının yokluğundan görünen auraya insanın hayali gölgesi (shadow of man) ismini verir. Söz konusu yokluk, görünmez olamaz. Eserdeki yokluğun etkisi ya da potansiyeli kendisinden ışık olarak taşmaktadır. Yelkenin hareket etmesini sağlayan rüzgar gibi. Kapoor'un taşlara uyguladığı yarıklar, delikler, oyuklar ve açıklıklar insana kendi bedenini hatırlatsa da ne tam doğal ne de tam insandır. Arada bir yerde “taştan şiirsel varlığa” geçiş yaparlar (Bhabha, t.y.).

Kapoor gibi, yokluk ve potansiyel kavramlarını bir araya getiren sanatçı Antonia Hirsch'in üç boyutlu çalışmaları, işlerine verdiği anlam ve negatif alanı bir potansiyel olarak görmesi Hirsch'in bu bölüme dahil edilme sebepleri arasındadır. Hirsch, 2014 yılında SFU Galerisi'nde gerçekleşen *Negatif Alan (Negative Space)* sergisinde “özneler ve sistemler arasında ve çevresindeki alanı” inceler. Heykel, video, fotoğraf ve enstalasyon mecralarını kullanır, astronomi ve akıllı telefonlar gibi referanslarda bulunur. Çalışmalarında imgenin gerçekten üstün tutulması durumuyla, iç ve dış uzamla ilgilenir (Hirsch, 2015: 23-24).



Görsel 17: Rubin Vazosu

<https://images.fineartamerica.com/images-medium-large-5/optical-illusion-rubins-vase-1915-science-source.jpg>

Sanatta negatif alan Hirsch'in tanımıyla, "nesnelerin arasında ve etrafındaki alandır ve kendi başına bir nesne, algı ya da tefekkür (*contemplation*) odağı olabilir." En bilindik örneklerden biri Rubin vazosudur. Rubin vazosunda bir bakışta ya insan suratını ya da vazoyu görürüz. İkisini de aynı zamanda görmek mümkün değildir. Dolayısıyla bu durum iç ve dışın birbirine bağımlılığını kanıtlar. Arka plan olmadan figürü algılayamayacağımız gibi, figür olmadan da arka planı algılayamayız.

Negatif alana ya da boşluğa "negatif" ya da "hiç" dediğimiz andan itibaren onun bir şey olduğunu kabul etmiş oluruz. Negatif alan, boşluk ya da yokluk etkileyici bir varlığa sahip olduğu için anlam ve varsayım yüklüdür. Bu mistik varlığın, hem gizemli, bilinmeyen, tarif edilemeyen, endişe veren tarafı, hem de tam da bu sebeplerle tanımlamanın zorluğu sanatçıları cezbeder ve ilham verir. Bu elle tutulamayan sonsuz yokluk, Hirsch'e göre, aynı zamanda olasılıklarla doludur. Çalışmalarında kullandığı siyah ayna ya da siyahlık, "fikirlerin, arzuların, korkuların ve tüm dünyanın yansıtıldığı bir ekran" vazifesi görebilir. Söz konusu negatif ve siyah alanda kendimizi bile görebiliriz (27-28).



Görsel 18: Antonia Hirsch, *Solaris Panel*, 2014.

<https://antoniahirsch.com/wp-content/uploads/2016/12/antonia-hirsch-solaris-panel-installation-view-1.jpg>

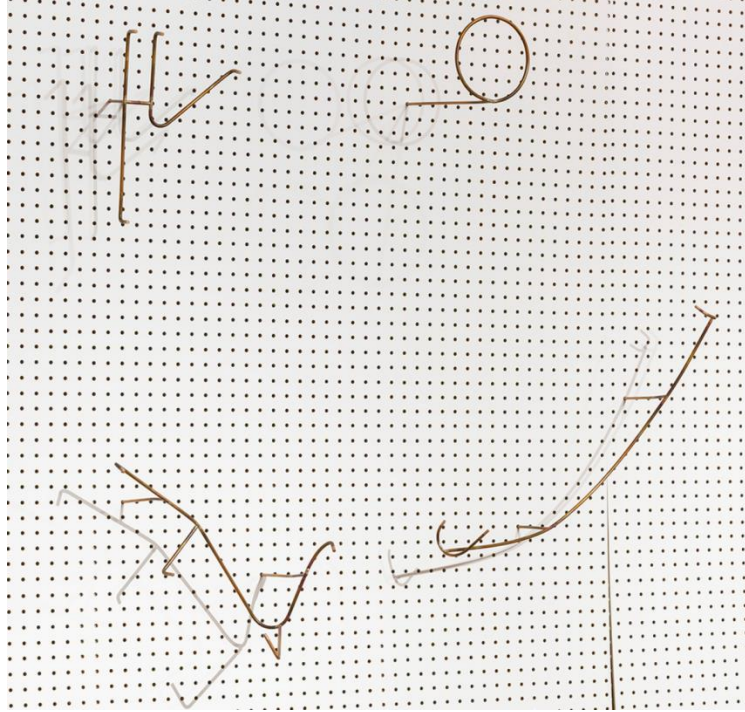
Hirsch, karanlıktan ve siyah aynalardan *Solaris Panel* (2014) çalışmasında faydalanmıştır. *Solaris Panel*, yaklaşık 90 adet güncel akıllı telefon ve tablet gibi mobil cihazların siyah pleksiglastan kopyalarıdır. Bu aletler kapalıyken ressamın ayna aracılığıyla manzarayı soyutlanmış ve çerçevelenmiş olarak gördükleri, dolayısıyla gerçeği tuvale aktarımda büyük kolaylık getiren kara Claude aynasına benzerler (Antonia Hirsch, t.y.). Sanatçı, geç 19. ve erken 20. yüzyılda Avrupa'daki gizli ritüellerde ruhları çağırmak için ve ayrıca 18-19. yüzyıllarda ressamlar tarafından kullanılan siyah aynalar ile, günümüz insanının gerçek dünya deneyimlerinden uzaklaşıp, akıllı telefon ve tabletlerinin ekranlarıyla fazla vakit geçirmeleri, sonuçta gerçekten kopmaları ve iki boyuta sıkışmaları arasındaki benzerliğe işaret eder. 18 ve 19. yüzyıllarda ressamlar genelde siyah cam ya da obsidiyenden yapılan hafif konveks aynalarla resmetmek istedikleri manzarayı ayrıntılardan arındırılmış olarak görür ve onun yardımıyla resmederlerdi. Günümüzde ise, insanların hayatı akıllı telefonlarının ekranından deneyimlediği söylenebilir (Hirsch, 2015: 29). İki örnekte de insan hayatın kendi gözü ve deneyimi yerine bir cihaz aracılığıyla deneyimlemeyi seçmektedir.

Hirsch'in "*Negative Space*" ("*Negatif Alan*") sergisinin sonucunda ortaya çıkan kitap: "Algı açısında iç ve dış ne anlama geliyor?", "Negatif alanın duyuşsal karşılığı

nedir?”, “Onunla nasıl etkileşime geçeriz?” sorularına cevap aramaktadır. Kendi çalışması ve kitaptaki tartışmasında Hirsch, bu geniş ve soyut konuya, somut örnekler üzerinden yaklaşır (32). Dönüşüm sürecinde hiçlikten bir şey oluşur. Hiçliğin “güç dinamiklerinden, kurallardan ve kısıtlamalardan bağımsız” bu anlamda romantik bir yanı vardır. Aynı zamanda yüce (*sublime*) estetik deneyiminin bir parçasıdır (36). Mevcudiyeti ve kütlesiyle ortada olmayan, yatay, indirgenmiş, azaltılmış nesne, açıkça gövde gösterisi yapmamakta, fiziksel bir varlık yarışına girmemekte, böylelikle de kendisini otoritenin karşısında neredeyse görünmez ya da dokunulmaz kılmaktadır. Zararsız görüldüğü için riski azdır. Uzay, bilinmeyen dış dünya, tanımlanamayan negatif alan hem çekici hem de anlaşılması zordur.

Negatif alanı içeren başka bir çalışma ise *Copper*’dır (2018). Bunlar müzede eserlerin ya da mağazada ürünlerin gösterildiği armatürler, temel olarak çerçevelerdir. Normalde müzede belirli eserleri taşıyan metaller Hirsch’in çalışmasında taşıdıkları eserler olmadan sunulmuştur. Diğer bir deyişle, müze kullanımında arka planda duran, eserin sunulması için üretilmiş armatürler burada odak noktası olarak, eserin kendisi olarak gösterilmektedir. Arka plandaki taşıyıcı unsur ön plana çıkarılmıştır, ön planın kendisi olmuştur.

Çerçevelerin malzemesi iletken ve enerjiyi temsil eden bakırdır. Hirsch’e göre, sadece potansiyel şeyin çevresindeki çerçeve değil, aynı zamanda çerçevenin iç ve dış arasındaki arayüzdür. Sanatçı çerçevenin içini boşaltıp sadece çerçeveyi sergileyerek neyin çerçevelendiğine dair olasılıkları da açmış olur. O boşlukta bir tüketim nesnesi ya da müzede gördüğümüz kültürel değere sahip bir nesne olabilir. *Copper* çalışmasındaki ana düşünce bakır çerçeve değil, ima edilen boşluk ve eksikliklerdir. Sanatçının üretimdeki ikileminde, yokluktan varlık yaratma amacıyla stüdyosuna girer. Fakat bazen üretimi bir yokluk olarak kalır. Özetle, “ortada ilgilenilmesi gereken bir “hiçlik” vardır ve sürecin sonunda o sanat eserine dönüşür” (Speed, 2018: 6-7).



Görsel 19: Antonia Hirsch, *Copper*, 2018.
Delikli pano, ahşap, bakır, 244 x 244 x 30 cm
<https://antoniahirsch.com/works/copper/>

Son olarak, Asta Gröting farklı mecralara uzanan çalışmalarında düşünce, mahremiyet, öznellik gibi soyut kavramlara biçim verir. Formlarında görünmeyene, aralıklara, iç alanlara, şeylerin arasında kalan boşluğa ve negatif alana olan ilgisi açıkça gözlemlenebilir. Yazar Deborah Levy’in sözleriyle sanatçı “konuşmayı yapması için bu yokluğa izin veriyor.” (Carlier, 2019). Gröting, *Berlin Fassaden (Berlin Cepheleleri)* (2016-2018) serisinde İkinci Dünya Savaşı’nda tahrip olmuş binaların kurşun deliklerini, çeşitli girintileri, çıkıntıları ve binanın yıllarca üzerinde topladığı toz ve kirleri de içeren yüzey kalıplarını alır. Almanya’nın savaşın izlerini silmek üzere hasar görmüş yapıları yenilemesi, Gröting’in *Berlin Fassaden* serisinin tersine bir süreçtir. Sanatçı, savaşın ve zamanın yaralarını ve izlerini kapatmanın aksine, onları olduğu gibi kaydetmeyi amaçlar. Unutmayı reddetmek ve geçmişin işaretlerini göstererek, hatırlatmak ister (Carlier, 2019). Gröting, anıtsal tarihi binaların yüzeylerinin negatif baskıları ile hem bu yapıların ihtişamını sorgulamakta, hem de yapıların yaralarına,

kusurlarına ve yokluklarına dikkat çekerek binalar üzerinden geçmişin insani tarafını vurgulamaktadır.



Görsel 20: Asta Gröting, *Berlin Fassaden*, 2017.

https://www.hbk-bs.de/imperia/md/images/hbk/hbk/aktuell/2017/kindl310817_008c_3_mb_1024.jpg

3. BÖLÜM.

EVDE KAL

3. BÖLÜM. EVDE KAL

3.1. Projenin Çerçevesi

Proje 2012 yılından bu yana dışarıda görüp fotoğraflarını çektiğim kayıp hayvan ilanları aracılığıyla insanın doğayla ve hayvanla ilişkisini inceler. Burada mercek altına alınan, kaybolan hayvanlar ve insanların ilişkisi, hayvanların insanların iç dünyalarında doldurdukları boşluk ve kaybolduklarında o boşluğun her iki taraf için de nasıl dolduğudur. Bu anlamda ilanlar bu ilişkinin ve insan odaklı bakış açısının okunabileceği mecralardır. Bir yokluk ve potansiyel ilişkisinden söz edilebilir. İlanlar yok olan hayvanı bulmak için çıkarılmıştır, halbuki ortadan kaybolan hayvan için bu potansiyel içeren bir deneyim olabilir. Benzer bir şekilde, insan, bu kaybı hayatından eksilen canlının nasıl bir boşluğu doldurduğuna bakmak için bir fırsat olarak görebilir.

Çalışma insanın ilişki kurduğu hayvanlara yüklediği duygusal anlamları ve hayvanların insan hayatındaki boşlukları nasıl doldurduğunu araştırır. İnsan ev hayvanıyla kurduğu ilişkiyle onları hayatlarında belli bir yere konumlandırır. Onlara duygusal anlamlar yükler ve zaman zaman kendi psikolojik ve duygusal ihtiyacını evde beslediği hayvanlarla giderir. Belki de insanlarla kuramadığı yakın ilişkileri hayvanlarla kurar. Kaybolduklarında ise, nasıl boşluklar doldurduklarının ipuçları onlar için hazırlanan ilanlardan okunabilir. Artık orada olmayan bir canlıyı geri getirme çabası olan bu ilanlar aynı zamanda neyi kaybettiklerini de tarif etmektedir. Bu tarif anca bir şey kaybolunca yapılmaktadır. İlanlardan anlaşıldığı üzere, hayvanla kurulan ilişki ancak o kaybolduğunda anlaşılır ve kağıda dökülür. Kimliği olmayan, izinin sürülmesi zor bir canlıyı takip edilebilir, tanınabilir hale getirmek için uğraşılır.

Diğer taraftan, bu ilanlar tamamen insan kurgusu bir durumu yansıtmakta. İnsanoğlu zaten doğaya ait olan bir canlıyı evcilleştirir. Bir isim verir, huyunu suyunu

öğrenir ve özellikle (belki de tek taraflı olarak) onunla güçlü bir bağ kurar. Bu ilişkinin çoğu zaman karşılıklı bir bağımlılık ilişkisi olduğu söylenebilir. Bu sırada insan hayvanın üzerine birçok duygusal yükleme yapar. Daha sonra da kaybolduğunda “ev” hayvanını kişisel ve nesnel terimlerle betimlediği bir ilan hazırlar. Ülkemizde standart bir formatı olmayan bu ilanlar rastladığım kadarıyla oldukça çeşitliliğe sahip. Fotoğraflı ilanlardan hayvanın (genelde kedi ya da köpek) ismini, sahibinin iletişim bilgilerini (genelde telefon numarası), kaybolduğu bölgeyi, hayvanın fiziksel ve davranışsal özelliklerini öğrenebiliyoruz. Konulan isimler ve tarifler, kaybın getirdiği üzüntü ve endişeyle harmanlanmış bir şekilde zaman zaman duygusal ve hayvanın insanda doldurduğu boşluğu gösterir nitelikte. Çoğunlukla hayvanın hangi davranışa nasıl tepki verebileceği, belli bir huyu ya da rahatsızlığı yüzünden kaçıp saklanabileceği, ismine tepki verip vermediği gibi bilgiler paylaşılır. Verilen bilgiler ev hayvanlarının nasıl insani özellikler atfedildiğini ve aileden biri gibi görüldüğünün işaretidir.

İnsanların ev hayvanlarıyla kurdukları ilişkiyi belirleyen ilanlar kendi içinde çelişkiler de barındırmakta. Buradaki kayıp muğlak bir kavramdır, çünkü durum sadece tek taraftan bakıldığında kayıp olarak tanımlanabilir. “Kayıp” aslında “sahibi”nin yani insanın kaybıdır. Hayvan açısından “kayıp” diye bir durum söz konusu olmayabilir çünkü sahiplenme duyguları zayıftır. İnsana özgü bir eğilim olan sahiplenme olmayınca bir şeyi kaybetmek de söz konusu olamaz. Dolayısıyla insanın sahiplendiğini hayvanın ise bağ kurduğunu söylemek daha doğru olabilir. Sahibinin çıkardığı ilanlardaki hayvan resimlerine bakıldığında bu ilanların ne kadar insan odaklı olduğu okunur. Kedi ve köpeklerden oluşan hayvanların kolajla bir araya gelişleri irdelenen duruma getirilen yeni yorumdur.

Buna ek olarak, bu tez çalışmasının konusu olan yokluk potansiyeli ilanlarda gözlemlenebilir. Ev hayvanları kaybolarak sahiplerinin hayatlarında bir yokluk yaratmaktadırlar. Kayıp ilanlarında ise, biçimsel değil, içeriksel bir yokluktan bahsedebiliriz. Diğer bir deyişle, yokluğu varlığa çevirmek için hazırlanmış ilanlardır. Yokluğun sembolleridir. Hayvanın kaybolduğunu ilan etmektedir. Eser ise, yok olan hayvanları bir araya toplar. Sonuçta, görsel bir yokluk değil, içeriksel ve kavramsal bir yoklukla karşılaşırız. Başka türlü ifade etmek gerekirse, yok olduğunu bildiğimiz

canlıları bir arada görmekteyiz. Bunun bir potansiyel olup olmadığı ya da kimin için potansiyel olabileceği yoruma bırakılmıştır. İlanlar üzerindeki sanatsal müdahale, bu hayvanların evden çıkarak başka tür yaşamlar keşfedeceği ya da başka tür yaşamlara geri dönecekleri, dolayısıyla da bunun her iki taraf için de yarattığı potansiyel fikrini pekiştirir. Aristo'nun “doğa boşluk sevmez” ifadesindeki gibi (Close, 2007: 4), bu yokluklar da başka olasılıklarla dolacaktır.

3.2. Projenin Kültürel ve Kavramsal Boyutları

Modernizmin eleştirisini yapan bilim insanları modernist dönemde dünya tarihinde yaşanan adaletsizlikleri öne sürerler. Monarşilerde çiftçilerin ve endüstrileşmiş toplumlarda işçilerin çektikleri zorluklar, sömürgeleşme ve öteki diye nitelendirilebileceğimiz, beyaz erkeğin dışında kalan herkesin sosyal alandan dışlanması ve kötü şartlarda yaşamaya zorlanması modernizmin eleştirilen özelliklerinden bazılarıdır. Özellikle dikkat çekici bir tarafı da, “sosyal pratiklerin ve kurumların meşrulaştırdığı güçlü bir azınlığın zayıf bir çoğunluğa hükmetmesi ve kontrol etmesi”dir (Barrett, 2000: 30).

Postmodernizm destekçilerinin önerisine göre, 1968 yılında bu katı ve kapalı sistemlerin çözülmesini talep eden öğrenci ayaklanmalarından beri postmodernist dönemin içindeyiz. Tek bir postmodernizm tanımı olmadığını, sadece bazı genellemelerin yapılabileceğini hatırlatmak gerekir. Postmodernist düşünürler de tek ve mutlak bir doğru olmadığına, ortada sadece belli bir konuya yönelik kişisel yorumlar olabileceğine inanırlar. Modernizmin evrensel olarak geçerli doğruların olduğu görüşüne karşılık, postmodernizm perspektifinde birey hem merkezde değildir, hem de bildikleri kültürün, sosyal bağlamın ve kullandığı dilin etkisindedir. Ayrıca “birden fazla görüşü, parçalanmayı ve belirsizliği” kabullenir (30-31). Postmodernizmin bu özellikleri iki açıdan ele alınacaktır. İlki modernizmde güçlünün güçsüze hükmetmesinin postmodernizmde değişip ötekinin haklarının tanınır ve tartışılır hale gelmesi, ikincisi ise, postmodernizmdeki çoğulculuğun, çeşitliliğin ve parçalanmanın çağdaş sanatta kolaj (foto kolaj / foto montaj) teknikleriyle vurgulanmasıdır.

Öncelikle, “zayıf” ve “öteki” kategorisine giren hayvanı ve insanla ilişkisini ele alalım. İnsanın hayvanların üzerindeki kontrolü hem sömürü hem de ehlileştirmeyi içerir. Sosyal yaşantıya uyum sağlayabilen hayvanlar bir anlamda insanların mülkleri olmaktadır. Evcilleştirme Marksist düşünürlere göre, bir tür yabancılaşmaya yol açar (Hurn, 2012: 58-59). Bu yabancılaşma sürecinde insan doğadan uzaklaştığı gibi hayvanı da doğasından kopartmaktadır. Bununla birlikte, hayvanları faydaları dışında evde beslemek modern hayata özgüdür. Doğadan kopmuş çekirdek aile, diğer hayvanlarla ilişkisi kısıtlı, kısırlaştırılmış bir ev hayvanı beslerler. Ona yine insan yapımı mamalar verirler. Dolayısıyla, insan beslediği, aileden biri gibi gördüğü hayvana kendisinininki gibi doğadan kopuk, izole bir hayat yaşatır (Berger, 1980: 14). Hayvanlar ev hayatına neredeyse bir kukla olarak girerler. Tarihteki birçok metaforunda hayvan imgesi olduğu gibi, çocuklar da hayvan resimleri ve oyuncaklarıyla büyürler. Sonunda evcil hayvan gerçek doğasından iyice soyutlanmış, egzotik hale getirilmiş şekilde şehir hayatında yerini almıştır (26).

Öteki taraftan, evcil hayvanların insanın çoğu zaman eksikliğini duyduğu duygusal bağların açıklığını kapattığı söylenebilir. Evcil hayvan beslemek insanları kendilerinden uzaklaştırmakla kalmaz, “bilinmeyen geleceğe dair korkularını bir kenara kaldırmasını” sağlar. Geçmiş ve gelecek nosyonları olan tek canlı insandır, hayvanlar ise geçmişini hatırlasalar bile şimdide yaşarlar. Hayvanlarla ilişki içindeki insanlar da onlar sayesinde gelecekle ilgili endişelerini bırakıp ana odaklanırlar. Araştırmalar hayvan beslemenin insanları mutlu etmenin yanında psikolojik ve fizyolojik avantajlarını ortaya koymuştur (Cusack, 2014: 9).

Bu avantajlardan bazılarını örnek vermek gerekirse, kalp hastalıkları sonrasında hayatta kalma oranının, hayvan besleyenlerde daha yüksek olmasının sebeplerinden biri olarak hayvanların ihtiyacı olan ilgi gösterilir. Sahiplenilen hayvana bakabilme iç güdüsü ile insan sağlıklı kalarak yaşama bağlanır. Bununla birlikte, hayvana gösterilen ilgi esnasında kan basıncı düşmektedir. Özetle, evcil hayvanlar karşılıksız sevgi ve şevkat doludurlar ve günlük görev, sorumluluk ve ruh halleri içindeki insanlarla dost olurlar (11). İnsanların büyük bir kısmı evcil hayvanlarını ailelerinin bir parçası olarak görmektedirler. Ayrıca insanlar için kaybedilen evcil hayvanın yerini fiziksel özellikleri

çok benzeyen başka bir hayvan alamamaktadır; her birinin kendi kişisel özellikleri vardır. Sonuçta, evin büyümeyen, daimi çocuğu olarak yaşarlar. İnsana bağımlı olmaları, insanın onlarla tekrar çocuk olabilmesi bağı güçlendir ve ilişkinin devamlılığını sağlar. Günün birinde büyüüp iş bulup evden çıkmayacak, ölene dek sahibiyle yaşayacaktır (Cusack, 2014: 14-15). İnsanlarla kuramadığı yakınlığı hayvanlarla kuran insanın, ev hayvanını kaybettiği zaman büyük bir üzüntü duyması şaşırtıcı değildir.

İngiliz sanat eleştirmeni John Berger (1980) söz konusu yakınlığın tarihsel ve sanatsal boyutunu anlatır: “İlk resmin konusu bir hayvandır. Muhtemelen ilk boya da hayvan kanıdır. Bundan önce ilk metaforun da bir hayvan olduğunu varsaymak yanlış olmaz” (7). Zaten insanın hayvanla ilişkisi mecazidir. Hayvanın tarih boyunca mecazi olarak kullanılmasının sonucunda antropomorfizm kavramı (insan niteliklerinin hayvana aktarılması) doğmuştur (11). Birçok insan özellikle evde besledikleri hayvanlara insani özellikler atfetmektedir. İnsan onları kendi türü gibi görerek sevmeyi seçmiştir. Antropomorfizm kayıp hayvan ilanlarında da gözlemlenebilir.

Benim için bu ilanlar tamamen insan merkezli antropomorfik bir yaklaşımın göstergesi. İnsanoğlu zaten doğaya ait olan bir canlıyı evcilleştirdikten sonra ailesinin bir parçası haline getirir. Bu ilişkinin çoğu zaman iki taraflı bir bağımlılık ilişkisi olduğu savunulabilir. İnsan ayrıca hayvanın üzerine birçok duygusal yükleme yapar. Daha sonra da kaybolan “ev” hayvanı için öznel ve nesnel terimlerle betimlediği bir ilan hazırlar. Bu ilanlardan hayvanın ismi, fiziksel ve davranışsal özellikleri gibi edindiğimiz bilgiler ev hayvanlarına nasıl insani özellikler atfedildiğini ve aileden biri gibi görüldüğünün işaretleridir.

Evde Kal içeriksel ve biçimsel olarak yokluk ve potansiyel kavramlarıyla ilişkili okunabilir. Kaybı ya da yokluğu potansiyel olarak görmek sanatsal pratiğimizde tercih ettiğim bir yaklaşım olmakla birlikte, bu kavramlar bilinmeyen ve kontrolün dışı ile ilgili olduğu için izleyiciye de hem kavrayışı hem de hayal gücünü tetikleyici bir unsur olarak kapılar açmaktadır. Aynı zamanda eserin olası anlamlarını genişletmektedir. Hayvanların ortadan kaybolmaları hem onların insan hayatındaki anlamını düşünmeye

sevk eder hem de insan kontrolünün ve bilgisinin dışında bir durumdan söz ettiğimiz için belki de insan merkezli yaklaşımdan hayvan merkezli yaklaşıma geçiş olasılıkları barındırır.

3.3. Projenin Kapsamı ve Gelişimi

Çalışmalarımın birçoğunda olduğu gibi bu süreç de günlük hayatta gözüme takılan şeyler üzerinde düşünmemle başladı. Öncelikle rastladığım kayıp hayvan ilanlarının formatları çok ilgimi çekti ve gözlemlerim kafamda yer ettikçe benzer örnekler daha çok gözüme çarptı. Gördüğüm kayıp hayvan ilanlarının fotoğraflarını çekmeye karar vermem “Bring Rudy Home” (“Rudy’yi Eve Getirin”) başlıklı ilanla oldu. Bu ilanı ilginç kılan diğer ilanlar gibi kedinin fotoğrafı yerine suluboya resminin kullanılmasıydı. Hazırlayan kişi ilanı alışılmış bir formatta yapmamış, belki de fotoğrafı olmadığı için kedi Rudy’yi hafızasında tuttuğu gibi başı öne eğik olarak resmetmişti. Bu anlamda başının öne eğik ve üzgün oluşu Rudy’den çok sahibinin hüznünü yansıtır.

2012 yılından beri rastladığım bütün kayıp hayvan ilanlarının fotoğraflarını çekmekteyim. Çevremde bu koleksiyondan haberi olan birçok insan da gördükleri ilanların fotoğraflarını bana yolladılar. Sonunda elimde geniş bir koleksiyon birikmiş oldu. Daha sonra ise, topladığım ilan fotoğraflarındaki hayvan görsellerini Photoshop ile kesip az müdahaleyle bulunduğu gibi kullanarak aynı yüzeye aktardım ve baktıkları yönler göre gruptladım. Böylece insan ve hayvan ilişkisinin okunduğu ilanlar irdelenerek yeniden yorumlanabilir hale geldiler.

Süreç gündelik olan bir durumun gözlemlenmesi, belgelenmesi ve sonrasında ise, bu belgelerin yeniden düzenlenmesiyle bir yapıt oluşturulması şeklinde ilerler. Tamamen buluntu görselin fotoğraflanmasına dayanan bu çalışmanın kavramsal yönü ağır basmaktadır. Aslında eser benim bu ilanlarla karşılaşma anımla, son haline gelene kadarki sürecin tümünü kapsar. Benim ve sürece şahit olan birçok insan için bir düşünme egzersizidir. Marcel Duchamp’ın hazır-yapım nesnelere benzer olarak, buluntu imge olduğu gibi kullanılmamış, önce fotoğrafı çekilmiş ve sonra

dönüştürülerek bu imgelerle ilgili yeni bir düşünce üretilmiştir. İmgenin kendisini üretmeme rağmen, hali hazırda üretilmiş ulaşılabilir ilanlardan yola çıkılıp onlarla ilgili sanatsal müdahalelerle yeni bir öneri getirilmiş, yeni bir olasılık sunulmuştur.

Hem karşılaşmaya hem de anonim ilanlara dayanan bu işte rastlantı büyük rol oynar. Kökenleri Dada'ya dayanan, sanatçının kontrolü elden bırakıp eserin üretimini çeşitli etkenlere bırakması ve John Cage'in sistematik bir şekilde rastlantı işlemlerini kullanması bu çalışmada da görülebilir. Uzun bir süre içinde farklı mekanlardan toplanmış ilanlardaki hayvan imgeleri tek bir düzlemde bir araya getirilirken aslında birçok mekan ve zaman da birleşmekte ve iç içe geçmektedir. Kaybolan hayvanlar muhtemelen birbirlerinden çok uzak mekanlarda dolaşırken kavramsal olarak bir araya gelirler. Aslında bir araya gelen yokluk fikridir.

Eseri üretme düşüncesiyle yola çıkmadığım, günlük hayatta birçok insanın olduğu gibi benim de karşıma çıkan ilanlar anın da kayıdır. Geçtiğim sokakları, vakit geçirdiğim bölgeleri de gösterir. Asıl önemlisi, herkesin cebinde fotoğraf çeken makinelerin olduğu bir çağda ben de her istediğim an ilgimi çeken görüntüleri kaydedebildim. Dolayısıyla uzun bir kayıt ve belgeleme süreci söz konusudur. Gözlemle başlayan süreç rastlantıyla bulduklarımı kaydederek devam eder. Bu fotoğraflar daha sonra üzerinde düşünmek ve son şeklini vermek için bir arşiv oluşturur. Sonuçta arşivi ne şekilde kullanacağım ilanların bende uyandırdığı hisleri ve soruları da yansıtır niteliktedir. Diğer bir deyişle, önemli olan ilanların bende uyandırdıklarını fotoğraflara müdahale ediş şeklimle izleyene iletebilmektir. Sanat yapıtı bu anlamda günlük hayatın bir kesitine dair bir bakış açısı önermekte ve onu sorgulamaktadır. Aslında işlenen sanat yapıtı sanatçının günlük bir duruma karşı gözleminin kendi bakış açısıyla harmanlanmış halinin izleyiciye aktarmasıdır. Bu yapıt birçok insanın sokaklarda rastlayabileceği kayıp hayvan ilanlarını bir hazır yapım olarak ele alıp ona karşı yeni bir duruş sergilenmesidir.

İlanları fotoğraflama işlemi günlük hayatımla iç içe geçerken, sanat, gözlemlerim ve baktığım şeylerde ortaya çıkan bir yaşama biçimine dönüşmüştür. Eserin üretim süreciyle günlük hayatım birçok zaman kesişmiştir. Gündelik hayat ve

sanat birbirini karşılıklı olarak beslemektedir. Her karşılaşma beni üzerinde düşünmekte olduğum insanla hayvan ilişkisine geri götürmüştür ve her ilan çeşitli insanla hayvan ilişkilerine ayna tutmuştur. İlanların anonimliği, herkesin rastladığı, sıradan ve basit nesneler oluşu sebebiyle izleyicinin de eserle rahatça bağlantı kurabilmesi olasıdır. Benim müdahalem bulduğum malzemelerin arasında kurduğum yeni ilişkidir.

3.4. Materyal ve Teknik

Evde Kal projesinde çeşitli ilan fotoğraflarından dijital ortamda kesilen kedi ve köpekler kolaj tekniğiyle bir araya getirilmiştir. Kolaj ilk olarak kübist sanatçılar Picasso ve Braque tarafından kullanılmaya başlansa da kolaja fotoğrafları ekleyip fotomontaj yöntemini kullananlar dada sanatçılarıdır. Dadaistlerden sonra ise, sürrealist sanatçılar rüyalarını ve bilinçaltılarını yansıtmak için bu tekniği kullanırlar. Fotoğraf kolajı gerçekliği ve hayal gücünü yansıtmaya potansiyeli açısından çağdaş sanatçıların da sıklıkla başvurdukları bir yöntemdir (Moma, 1973: 1). Daha sonra 1970 ve 1980’li yıllarda performans sanatının şahit olma gereksiminden ötürü fotoğrafın önemi farkedilmiştir. Fotoğraf asıl olarak çoğaltmaktır. Walter Benjamin sanat yapıtının fotoğraf gibi tekrar üretilme teknikleriyle auranın kaybolduğunu ifade eder. 1970’li yıllardan bu yana eserin aurasını boşaltmak, boşluk yaratma işlemi hız kazanmıştır (Crimp, 1980: 173-175).

Walker Evans’ın fotoğraflarını fotoğraflayarak kendine mal etmesiyle bilinen sanatçı Sherrie Levine, bu eylemiyle kendisini yaratıcı olarak yansıtmış ve yaratımdaki güç ilişkilerini görünür hale getirmiştir. Çoğunlukla erkek sanatçılar ve fotoğrafçılar sanat tarihine kaydolurken kadın sanatçılar nedense görünmezdir. 1981 yılında üretilen *After Walker Evans*, serisi bir imgenin nasıl metalaşıp, yaratıcısız kılındığını gözler önüne serer (The Art Story, t.y.a). Sherrie Levine başka fotoğrafçıların fotoğraflarını çektiği işlerini bir arkadaşına gösterdikten sonra arkadaşı hemen asıl fotoğrafları görmek ister. Bu durumla ilgili Levine orijinalin ne olduğunu sorgular. Ne de olsa Levine’in işi orijinaldir. Fakat insan resminin çekildiği fotoğrafı merak ettiğinde Levine’in sanat yapıtının anlamı kalmamaktadır. Burada önemli olan bir nesnenin

temsilinin ancak orijinalin yokluğunda mümkün olduğunu vurgulamaktır (Crimp, 1980: 178). Benzer olarak, hayvanlardan oluşan kolaj kendisini fotoğraftaki hayvanların yokluğu üzerinden kavramsallaştırmaktadır.

Levine *President Collage* (1979) serisinde ise, George Washington, Abraham Lincoln ve John F. Kennedy gibi ABD başkanlarının silüetlerinin içine moda dergilerinden imgeler yerleştirmiştir. Başkanların silüetleri içinde göz alıcı kadın modellerle sanatçı, kadının cinselliğinin tüketim için metalaştırılmasını ve kadını kısıtlayan erkek egemen yönetimleri eleştirir. Buluntu imgeleri orijinal anlamlarından farklı biçimlere sokarak onları ve anlamlarını dönüştürmüştür. Kullandığı tek malzeme olan moda reklamındaki imgeyi Amerikan paralarının üstlerinde yer alan başkanların silüetleri biçiminde keserek iki farklı imge elde etmiştir (The Art Story, t.y.b).



Görsel 21: Sherrie Levine, *President Collage: 1*, 1979
Baskı kağıt üstüne kesilip yapıştırılmış kağıt, 61 x 45.7 cm
http://www.paris-la.com/wp-content/uploads/2012/10/CRI_117373.jpg

Bilgi ve imge okyanusunun getirdiği yoğunluk Levine örneğindeki gibi sanatçıların imgeleri işleyerek dönüştürmeyi seçmelerine sebep olmaktadır. Fotoğraf kolajı gerçekliği fotoğrafta görüldüğü gibi değil, sanatçının müdahalesiyle hayalindeki şekliyle yansıtmaya potansiyelini taşır. Bu yöntemle, birden fazla kaynaktan aldığı görselleri aynı yüzeyde bir araya getiren sanatçı fotoğraf mecrasını sınırlamalarından özgürleştirir. Fotoğrafı konumundan ayırıp ona neredeyse fiziksellik kazandırır. Fotoğrafın olasılıklarını çoğaltır. Farklı bağlamlardan aldığı imge ve nesneleri yeni biçimlerde bir araya getirerek, karıştırarak çokluğun yarattığı melez formlarla yeni anlatılar yaratmaktadır.

Evde Kal çalışmasında çeşitli dış mekan koşullarına göre solmuş, yırtılmış, suyla mürekkebi dağılmış, ışıktan parlamış ya da katlanmış ilanlardaki hayvan fotoğrafları arka planlarından ayrılarak Photoshop'ta kesilmiştir. Farklı dış mekan koşulları ve renk tonları fotoğrafların değişik ortamlardan toplandığını hissettirir. Hayvanlar kolajda çeşitli pozisyonlarda dururlar: bir kısmı yatar, bir kısmı ayakta ya da oturmaktadır. Yere yaslananlar, tasmalılar, patisinin altında top tutanlar, ağzı açık olanlar ya da insan eliyle tutulanlar görülmektedir. Baktıkları yönler göre gruplanmışlardır. Fotoğraf çekme eylemi insana özgü olduğu için karşıya bakan kedi ya da köpeğin muhtemelen kameraya yani insana bakıyor olduğu tahmin edilebilir. Baktıkları yön yine metaforik olarak evden çıktıklarında gidecekleri yön ya da gelecekleri olarak okunabilir.

Tüm dünyaya evde kalmanın tavsiye edildiği, pandemi günlerinde (Mayıs 2020) bu kolaj çalışması anlam kazanıyor. “Dışarıya” kaçan ya da kaybolan ev hayvanlarının sokakta rastladığım ve biriktirdiğim kayıp ilanları ile ilişkili çalışmayı evde olmak zorunda olduğum günlerde tamamlıyorum. Şu anda virüsün yayılmasını yavaşlatmak için neredeyse bütün dünyanın evde kalması öneriliyor ve sokakta dolaşma hakkı sadece hayvanlara ait. Tek tip olmayan hayvan imgeleri kolaj tekniğiyle birleştirilerek farklı zaman ve mekanları dinamik bir şekilde bir araya getirir. Gözlerinin dikildiği yönler ise, insan faaliyeti azalınca hayvanların şehirlere, köylere inip, sahillere yaklaşıp rahatça gezmelerini ve insandan bağımsız hareket özgürlüklerine kavuşmuş olmalarını hatırlatır. Öteki taraftan, kolajın zaman ve özellikle mekanları bir araya getirme özelliği şu dönemde kendi hayatımızda kısıtlanmış bir özgürlüktür. Hayvanları evcilleştirdiğimiz

gibi şu dönemde kendimizi de fazlasıyla evcilleştirmektedir. Bu anlamda eserin olağanüstü pandemi bağlamında düşünülmesi ona yeni bir anlam katmanı kazandırır. İlanlardan kesilen her bir hayvan bir bireye, kendisini doğadan koparıp yabancılaşmasına, yalnızlaşmasına, çareyi ev hayvanlarıyla kurduğu ilişkide bulmasına ve şu anda da hayvanın insanın boş bıraktığı mekanlarda kendi geleceği hakkında karar vermesine atıfta bulunmaktadır. Sonuçta, postmodernizmin belirsiz, parçalı ve çok yönlü bakış açısı hayvanların ortadan kaybolarak deneyimledikleri bir durum haline gelir.



Görsel 22: Evde Kal



Görsel 23: Evde Kal



Görsel 24: Evde Kal



Görsel 25: Evde Kal



Görsel 26: Kayıp Hayvan İlanları



Görsel 27: Kayıp Hayvan İlanları

SONUÇ

Çeşitli coğrafya ve kültürlerdeki inanışlar ve sanatçı pratikleri çerçevesinde yaptığım tarihsel ve kuramsal araştırma yokluk ve potansiyel kavramlarının farklı kültür ve disiplinlerde nasıl ortaya çıktığını gösterdi, konunun farklı boyutları ile ilgili bir perspektif sundu ve bana düşüncelerimi netleştirme fırsatı verdi. İncelenen, her bir sanatçı bu kavramları dönemlerinin şartları, ilham kaynakları, kişisel deneyimleri ışığında kendi perspektifinden algılar ve bu tartışmaya onların açısından da bakılabilir. Günümüzde sınırları genişleyen sanat yapıtlarının nesnelere katı bir bağımlılığı kalmamıştır. Nesnenin olmadığı ya da azaltıldığı yerde şüphesiz düşünce, deneyim ya da mekanın kendisinin olacaktır. Ayrıca, mevcudiyeti ve kütlesiyle ortada olmayan, indirgenmiş nesne gücünü görünürlüğüyle değil, kavranamazlığı ve dolayısıyla etkileme potansiyeliyle göstermektedir.

1960'lı yıllarda ortaya çıkan kavramsal sanat, arazi sanatı ve minimalizm gibi akımların esas amacı düşünceyi, sıradanlığı, geçiciliği ve elle tutulamayanı vurgulayarak sanat nesnesinin ticarileşmesini önlemektir. Sanat yapıtında yokluğun karşısı olan fallus merkezli ataerkil düzendeki fetişizmin varlığıydı. Değişen toplum ile birlikte modernitenin geleneksel kalıplarına karşı çıkan sanatçılar, eksiltme, azaltma, sunmama gibi sanatçının geri çekildiği, olumsuzladığı ve yeni bir sayfa açtığı stratejilerle meta haline getirilemez, geçici, deneyimin, nesnesizin, fiziksel yokluğun öne çıktığı eserler ürettiler. Özgürleşen ve demokratikleşen sanat artık biçimsel kaygılar tarafından yönlendirilmemektedir. Sonraki yıllarda da sanatçılar maddeselliğin geri plana itildiği, form olarak mütevazı ve sade; fakat içerik olarak zengin, farklı okumalara ve katılıma açık eserler yarattılar.

Postmodernizmin çoğulculuğu, parçalılığı, belirsizliği ve göreceliliği (tek bir doğrunun olmadığına inancı) incelenen eserlerde yokluk kavramı üzerinden okunabilir. Çoğulculuk, çeşitlilik, bütünün parçalardan oluştuğu ve her bireyin kendi çıkarımını yapabileceği görüşünü varsayar. Bu anlamda, modernizmdeki merkezi bütünlük anlayışının aksine, postmodernizmde bütünlük arayışı dışlanır, parçalar önemsenir ve

izleyicinin deneyiminin biricik olduğu kabul edilir. Parçalar ise, kendi içinde ve aralarında yoklukları, eksikleri, boşlukları ve negatif alanı içerir. Bu kavramlar kişiye sürekli olarak bütünü ve arka planı sorguladır. Örneğın, beyaz küp sanat eserlerini çevresinden yalıtarak sergilemesine rağmen kendisi bir bağlam oluşturur. Dolayısıyla, eserin sergilendiğı mekan, diğerk bir deyişle arka plan esere anlam veren, bağımsız düşünölemeyen bir parçası haline gelir. eşitliliğın zenginliğine olan inanç, parçalar arasındaki ilişkiyi ve boş zemini öne çıkarır.

Yokluk ve potansiyel kavramları başka birçok kavramla bağlantılı okunabileceğı için konunun çerçevesini çizmek gerekmektedir. Dolayısıyla, bu çalışma bazı yaklaşım ve sanat akımlarını ereve dışında bırakmıştır. Yokluk kavramı daha ziyade mekansal yapıtların (heykel ve enstalasyon) içindeki fiziksel ve ilişkisel yoklukları incelediğı için hiçlik, gerçeklik ve simölasyon tartışmaları ele alınmamıştır. Bununla birlikte, yokluk deyince akla Arte Povera gelmesine rağmen, akım incelendiğinde aslında malzeme seçimi dışında yokluklarla çok da ilişkili olmadığı; kullandığım anlamın tersine plastik ve görsel olarak fazlasıyla dolu olduğı fark edilir. Aynı şekilde, performans sanatı ve üretim sürecindeki yokluk da çerçevenin dışında bırakılmıştır.

Sonuç olarak, bu çalışmada incelenen ve üretilen ağdaş sanat yapıtlarındaki yokluk kişiye daha geniş bir hareket alanı sunar. Sanat nesnesindeki yokluğın ve boşluğın yarattığı açık zemin sayesinde entelektöel, psikolojik ve ruhani çağrışımlar yapılabilir. Görselliğı kısıtlı, azaltılmış, dille ifade edilemeyen eser, fizikselin ve sözcüklerin ifade edemediklerini aktarır ve anlamlarına ancak dolaylı olarak ulaşılabilir. Görsele ve anlama doğrudan ulaşılabilmesi, bilginin ötesinde durdukları için orda olmayanı akla getirir. Tam da bu sebeple, arayış, çabayı, merakı körukler ve algıları harekete geçirir. Sanatın kesin bir mesaj iletmek yerine soru soran ve tartışma yaratan doğası da bir tür yokluktur ve yeni oluşumlar, keşifler için uygun bir zemin sunduğı için hayatla doludur. Boşluk, yokluk ve bilinmeyen sanatın bir zemini olarak hatırlatılması gereken kavramlardır.

KAYNAKÇA

Absence. (t.y.). *Merriam-Webster*. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/absence> [16 Mayıs 2020]

Altındere, Halil. & Evren, Süreyya. (Ed.) (2015). *Cevdet Erek: Less Empty Maybe / Az Boş Belki*, art-ist, Güncel Sanat Dizisi- 17 Sanatçı Kitabı- 8. İstanbul: art-ist & Revolver.

Antonia Hirsch (t.y.). Solaris Panel. (Kişisel web sayfası). <https://antoniahirsch.com/works/solaris-panel/> [2 Haziran 2020].

Arendt, Hannah. (1958). *The Human Condition*, Chicago: The University of Chicago Press.

Arit, Ayşe Nilgün & Vergara Calleros, Miguel. Angel. (2011). *Kutsal Maya İnancı*, İstanbul: Sistem Yayıncılık.

Arnheim, Rudolf. (1974). *Art and Visual Perception: A Psychology of The Creative Eye*. USA: Univ of California Press.

Artpace. (1993). “Untitled” (Beginning). About the Exhibition. An interview with Felix Gonzalez-Torres by Tim Rollins. https://artpace.org/works/iair/iair_spring_1995/untitled-beginning [2 Mayıs 2020].

Atkins, Devon Elise. (12 Mart 2012). *Kirstine Roepstorff*. <http://www.berlinartlink.com/2012/03/12/kirstine-roepstorff/> [3 Mayıs 2020].

Art Viewer. (25 Ocak 2018). *Kirstine Roepstorff, Matyás Chochola, Nadim Abbas at Last Tango*. <https://artviewer.org/kirstine-roepstorff-matyas-chochola-nadim-abbas-at-last-tango/> [3 Mayıs 2020].

Baas, Jacquelynn. & Jacob, Mary. Jane. (Ed.) (2004). *Buddha Mind in Contemporary Art*. ABD: University of California Press.

Barrett, Terry. (2000). *Criticizing Art: Understanding the Contemporary* (2. Baskı). New York: The McGraw-Hill. Companies, Inc.

Başoğlu, Begüm. & Erim, Ege. (2016). *Sade*, İstanbul: Okyanus Yayınları.

Bataille, Georges. (2014). *İç Deney* (çev. Mehmet Mukadder Yakupoğlu) İstanbul: YKY. (İlk baskı 1973).

Berger, John. (1980). *About Looking*. New York: Vintage Books.

Bhabha, Homi. K. (t.y.). *Making Emptiness*. <http://anishkapoor.com/185/making-emptiness-by-homi-k-bhabha> [12 Mart 2020].

Bolt, Barbara. (2011). *Heidegger, Reframed, Interpreting Key Thinkers for the Arts*, New York: I. B. Tauris.

Brockmann, Stephen. (1996). German Culture at the "Zero Hour". *Department of Modern Languages*, 7.

Bois, Yve-Alain. & Krauss, Rosalind. E. (1997). *Formless: A user's guide*. New York: Zone Books.

Cage, John. (2011). *Silence: lectures and writings*. Wesleyan University Press.

Carlier Gebauer (2019, 27 Nisan - 1 Haziran). *Asta Gröting, Not feeling too cheerful: reclining figures, facades and more* [Basın bülteni].
http://www.carliergebauer.com/downloads/Asta%20Gro%CC%88ting_Not%20feeling%20too%20cheerful_2019_EN.pdf [14 Ocak 2020].

Causey, Andrew. (1998). *Sculpture since 1945 (Oxford History of Art)*. ABD: Oxford University Press.

Cheng, François. (2006). *Boşluk ve Doluluk: Çin Resim Sanatının Anlatım Biçimi*. Ankara: İmge Kitabevi.

Close, Frank. (2007). *The Void*, ABD: Oxford University Press.

Crimp, Douglas (1980). The Photographic Activity of Postmodernism. *Ekim*, 15, 91-101.

Cusack, Odean. (2014). *Pets and Mental Health*. Routledge.
https://books.google.com.tr/books?id=v0jJAwAAQBAJ&dq=pets+and+mental+health&lr=&source=gbs_navlinks_s [6 Mayıs 2020]

Danish Arts Foundation. (2017). *Influenza. theatre of glowing darkness*, Kirstine Roepstorff. Edited by Patricia Ellis, [Sergi Kataloğu].

The Danish Arts Foundation. (2017). *Danish Pavilion, 57th International Art Exhibition — La Biennale di Venezia, May 13 – November 16, 2017* [Basın Bülteni].
https://www.danishpavilion.org/fileadmin/_kunst2011/user_upload/Dokumente/Danish_Pavillon/Press_kit_2015/2017/Danish_Pavilion_at_La_Biennale_di_Venezia_press_release_10.03.17_FINAL__2_.pdf [12 Ekim 2019]

Ed. Buysschaert & Malerba (2017). *Lucio Fontana, Ambienti/Environments*, Pirelli HangarBicocca, Milan.

Evans, Dylan. (1996). *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*, New York: Routledge.

Evans, Dylan. (2019). *Lacancı Psikanalize Giriş Sözlüğü*. (çev. Umut Yener Kara, Turgay Sivrikaya) İstanbul: Isık Yayınları.

Fırıncıoğlu, Semih. (2011). *John Cage Seçme Yazılar*, İstanbul: Pan Yayıncılık.

Fraser, Andrea. (2006). Why Fred Sandback's Work Make Me Cry?. Grey Room, Inc. and Massachusetts Institute of Technology, - , (22), 30-47.
<http://www.mitpressjournals.org/doi/abs/10.1162/152638106775434431?journalCode=grey> [16 Nisan 2020].

Fried, Michael. (1967). *Art and Objecthood*, s. 4

Harrison, Charles. & Wood, Paul. (Eds.). (1992). *Art in theory, 1900-1990: an anthology of changing ideas* (Vol. 3). Oxford: Blackwell.

Juniper, Andrew. (2003). *Wabi Sabi, The Japanese Art of Impermanence*. ABD: Tuttle Yayınları.

González-Torres, Félix. (1992). *Projects 34 : Felix Gonzalez-Torres: The Museum of Modern Art, New York, May 16-June 30, 1992*. The Museum of Modern Art.
www.moma.org/calendar/exhibitions/368 [2 Mayıs 2020].

Herrigel, Eugen. (1978). *Yay ile Ok Atış Sanatında Zen*, (çev. Sedat Umran). İstanbul: Ruh ve Madde Yayınları.

Hirsch, Antonia. (Ed.) (2015). *Negative Space: Orbiting Inner and Outer Experience*, SFU Galleries Critical Reader Series. Burnaby, Kanada: SFU Galleries.

Hirsch, Antonia. (2018, 10 Mart - 14 Nisan), *DIALOG II, Antonia Hirsch in conversation with Mitch Speed*, Republic Gallery, Vancouver. (M. Speed, Interviewer).
https://antoniahirsch.com/wp-content/uploads/2018/04/Hirsch-Speed_conversation.pdf

Hoffmann, Jens & Pedrosa, Adriano. (Ed). (2011). *İsimsiz (12. İstanbul Bienali), 2011. El Kitabı*. İstanbul Kültür Sanat Vakfı.

Homer, Sean. (2005). *Critical Thinkers - Jacques Lacan*. ABD & Kanada: Routledge Critical Thinkers.

Hurn, Samantha (2012). *Humans and Other Animals, Cross-Cultural Perspectives on Human-Animal Interactions*. Pluto Press. <https://www.jstor.org/stable/j.ctt183p341.8> [13.05.2020] Chapter Title: Domestication

Koçak, Orhan. (Ekim-Kasım, 1988) - Yokluğun Payı, Defter Dergisi, Sayı: 6 (A. Kojeve: Köle Efendi Diyalektiği).

Krishnamurti, Jiddu. (13 Şubat 2013). Jiddu Krishnamurti - *The Energy in Emptiness*. Krishnamurti's Teachings. <https://www.youtube.com/watch?v=vSVw0jvM-6E> [13 Mart 2020].

Lacan, Jacques. (1977a). *Écrits. A Selection*, (çev. Alan Sheridan), London: Tavistock/Routledge.

Lacan, Jacques. (1977b). *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*. (çev. Alan Sheridan). Ed. Jacques-Alain Miller. New York: Norton.

Leader, Darian. (2004), *Mona Lisa Kaçırıldı, Sanatın Bizden Gizledikleri*, (çev. Handan Akdemir) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Lee, Pamela. (2001). *Object to be destroyed: the work of Gordon Matta-Clark*. MIT Press.

Lippard, Lucy. R. (1973). *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. California: University of California Press.

Louisiana Channel. (17 Mart 2014). *Lawrence Weiner Interview: The Means to Answer Questions*. <https://www.youtube.com/watch?v=AscU8wKzbbE> [13 Mart 2020].

Lucretius Carus, Titus. [Titus Lucretius Carus], (31 Temmuz 2008). *Of The Nature of Things*, (çev. William Ellery Leonard). Project Gutenberg Etext.

Malevich, Kazimir. (1959). *The Non-Objective World*, (çev. Howard Dearstyne). Chicago: Paul Theobald and Company.

May, Rollo. (2013). *Yaratma Cesareti*. (çev. Alper Oysal). İstanbul: Metis.

McDaniel, Kris. (2010). Being and Almost Nothingness, *Noûs*, 44 (4), 628-649. <https://www.jstor.org/stable/40959695> [17 Mart 2018].

Meyer, James. (2001). *Minimalism: Art and Polemics in the Sixties*, New Haven: Yale University Press.

Murakami, Haruki. (2008). *What I Talk About When I Talk About Running: a memoir*. ABD: Vintage Books.

O'Doherty, Brian. (1986). *Beyaz K    n İçinde, Galeri Mek  nının İ  eolojisi*. (  ev. Ahu Antmen), İstanbul: Sel Yayıncılık.

Peterson, Jordan. B. (1999). *Maps of Meaning: The Architecture of Belief*, Routledge.

Polat, Nusret. (2017). *Sınırları A  ındırmak, Modernizm ve   a  da   Sanat   zerine*, İstanbul: Belge Yayınları. Bo  luk:   in Resmi, Zen ve   a  da   Sanat, s. 125-132.

Potential. (t.y). *Merriam-Webster*. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/potential> [12 Haziran 2020]

Rancière, Jacques. (2009). *  zg  rle  en Sehirci*, (  ev. E. Burak   aman). İstanbul: Metis.

Ricco, John Paul. (2015). The Separated Gesture. Partaking in the Inoperative Praxis of the Already-Unmade. Edinburg University Press. (ss. 192-)
Book title: Nancy and the Political. Book Editor(s): Sanja Dejanovic.

Roberts, Sarah. (Temmuz 2013a). *Erased de Kooning Drawing*. Rauschenberg Research Project, San Francisco Museum of Modern Art, <https://www.sfmoma.org/artwork/98.298/essay/erased-de-kooning-drawing/#fn-1> [16 Nisan 2020].

Roberts, Sarah. (Temmuz 2013b), *  White Painting [three panel]*,    Rauschenberg Research Project, San Francisco Museum of Modern Art, <http://www.sfmoma.org/artwork/98.308.A-C/essay/white-painting-three-panel/>. [16 Nisan 2020].

Rosenberg, Harold. (1952).   The American Action Painters  , *Art in theory, 1900-1990: an Anthology of Changing Ideas* (ed. Charles Harrison & Paul Wood), (1992). Oxford: Blackwell. ss. 581-586.

Rosenthal, Norman. (2015).   D  sseldorf  un Zero  su  , *Zero. Gelece  e Geri Sayım* (ed. Mattijs Visser & Thekla Zell), İstanbul: Mas Matbaacılık, ss. 16-21.

Saint-Cyr, Viviana. M. (2012). Creating a Void or Sublimation in Lacan. *Recherches en psychanalyse*, 13(1), 15-21. doi:10.3917/rep.013.0015. <https://www.cairn.info/revue-recherches-en-psychanalyse-2012-1-page-15.htm#no18> [16 Nisan 2020]

Sayın, Zeynep. (2017). *Ölüm Terbiyesi*. İstanbul: Metis

Shiner, Larry (2001). *The Invention of Art: A Cultural History*. ABD: The University of Chicago Press.

Silverman, Kaja. (1983). *The Subject of Semiotics*. New York: Oxford University Press.

Sontag, Susan. (2013). *Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş. Susan Sontag'dan Seçme Yazılar*, İstanbul: Metis.

Sönmez, Ayşegül. (11 Mayıs 2017). *Venedik Bienali Türkiye Pavilyonunda Görülecek Bir Şey Yok*. Sanatatak. <http://www.sanatatak.com/view/venedik-bienali-turkiye-pavyonunda-gorulecek-bir-sey-yok> [14 Mayıs 2020].

Stiles, Kristine. & Selz, Peter. (Ed.) (1996). *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings*. University of California Press.

Suzuki, Shunryu. (2016). *Başlangıç - Zen Zihni Başlangıç Zihnidir*, (çev. Cem Şen). Klan Yayınları

Şenova, Başak. (8 Mayıs 2017). Unfolding the Structures of Sound, Cevdet Erek in conversation with Başak Şenova. (Röportaj). 010. <https://www.ibraaz.org/interviews/220> [14 Mayıs 2020].

Tirado, José. M. (2008). The Buddhist Notion of Emptiness and its Potential Contribution to Psychology and Psychotherapy, *International Journal of Transpersonal Studies*, 27, s. 74-79. <https://digitalcommons.ciis.edu/ijts-transpersonalstudies/vol27/iss1/10/> [23 Eylül 2018].

The Art Story, (t.y.a). *The Pictures Generation Artworks*. <https://www.theartstory.org/movement/the-pictures-generation/artworks/> [17 Mayıs 2020].

The Art Story (t.y.b). *Sherrie Levine Artworks*. <https://www.theartstory.org/artist/levine-sherrie/artworks/>. [14 Mayıs 2020].

The Museum of Modern Art. (25 Temmuz 1973). Collage and Photo-Image, Release.

The Solomon R. Guggenheim Foundation. (2020). *Felix Gonzalez-Torres*. <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/felix-gonzalez-torres> [2 Mayıs 2020].

Türk Dil Kurumu (2019). <https://sozluk.gov.tr/> [12 Haziran 2020].

Visser, Mattijs & Zell, Thekla (2015). *Zero. Geleceğe Geri Sayım*, Sabancı Üniversitesi

Sakıp Sabancı Müzesi. (Sergi Kataloğu) (çev. Ayşen Anadol, Fatma Artunkal, Taciser Belge ve diğerleri), İstanbul: Mas Matbaacılık.

Von Jouanne, Detta. (29 Ekim 2016). Kirstine Roepstorff.
<https://flash---art.com/article/kirstine-roepstorff/> [16 Mayıs 2020].

Watts, Alan. (1989). *The Way of Zen*. New York: Vintage Books.

Wing, R. L. (2006). *I Ching Alıştırma Kitabı*. (çev. Neslihan Burcu Akdağ). İstanbul: Ötesi Yayıncılık.

Woolerton, Emma. (28 Ocak 2013). *Lucretius, part 2: all things are made of atoms*.
<https://www.theguardian.com/commentisfree/belief/2013/jan/28/lucretius-all-things-atoms> [20 Mart 2020].

ÖZGEÇMİŞ

SEVGİ AKA

sevgiaka@gmail.com / www.sevgiaka.com

EĞİTİM

2012- 2014 Sabancı Üniversitesi, MA Görsel Sanatlar ve Görsel İletişim Tasarımı, İstanbul.

2011 - 2012 School of the Art Institute Chicago, BFA, Heykel ve Performans, Chicago.

2009 - 2010 Nuevo Accademia di Belle Arti, Görsel Sanatlar, Erasmus Değişim, Milano.

2006 - 2010 Sabancı Üniversitesi, BA Görsel Sanatlar ve Görsel İletişim Tasarımı, İstanbul.

2005 - 2006 Universidad de Celaya, Sanat Tarihi, Meksika Rotary Uzun Dönem Değişim Programı, Guanajuato.

KİŞİSEL SERGİLER

2014: Fass Art Galeri, 404 Not Found (404 Bulunamadı), İstanbul.

SEÇİLMİŞ KARMA SERGİLER

2020: Arton İstanbul, Malzemenin Hafifliği, İstanbul

2019: Seaside Picnic 2019, Mutations in Zone Phenomena, Langesund, Norveç.

2018: Darağaç 3, Umurbey Mahallesi, İzmir.

2018: Seaside Picnic, Langesund, Norveç.

2017: HAHmekan, Vesile, İstanbul.

2017: Haus der Volksarbeit, Farben International, Frankfurt.

2015: Associazione Rasoterra, Mostra Collectiva Riduttiva, La Spezia, Italya.

2015: Galeri 5, Teneffüs, İstanbul.

2015: Abrazo Interno Gallery, Things That Count... Things That Don't, New York.

2015: Köşe Performans Alanı, Çıkartma (Etem Şahin'le), İstanbul.

2014: Tankut Aykut Galeri, Karakter, İstanbul.

2014: Maumau works, Kağıt üstünde, İstanbul.

2013: Siemens Sanat, Sınırlar Yörüngeler, İstanbul.

2011: Mess Hall, Of Us, Chicago.

WORKSHOP VE MİSAFİR SANATÇI PROGRAMLARI

2019: Daire Konuk Sanatçı Programı, İnci Eviner Atölyesi, İstanbul.

2013: Heykel Workshopu, Richard Deacon, Lisa Le Feuvre, SSM, İstanbul.

2012: Çağdaş Sanat ve Eleştiri, SAIC sanatçı programı, Michelle Grabner ve Shane Campbell, New York.

2011: Italian Folktales, küratoryel pratik üzerine workshop, Jens Hoffmann, NABA, Milano.

2010: Cura Bodrum misafir sanatçı programı. Taktik medya workshop, Arzu Özkal ve Patrick Lichty (Burak Arıkan işbirliğiyle), Bodrum.

İŞ DENEYİMİ

2019 - 2020: Sakıp Sabancı Müzesi, Marina Abramovic “Akış” sergisi, “Abramovic Metod” ve sergi turları.

2017 - 2018: Sakıp Sabancı Müzesi, "Ai Weiwei Porselene Dair" sergisi, sanat danışmanlığı ve sergi turları.

2015: IKSİV, 14. İstanbul Bienali “Tuzlu Su” kapsamında Büyükdada’da Troçki Evi’nin önüne denize yerleştirilen sanatçı Adrian Villar Rojas’ın *Annelerin En Güzeli (The Most Beautiful of All Mothers)* isimli enstalasyonu, Proje Koordinatörü.

2013- 2014: Port İzmir 3, Çağdaş Sanat Trienali, Asistant Kürator.

2012- 2014: Sabancı Üniversitesi, Görsel Sanatlar, Öğretim Asistanı.

ÖDÜLLER & BURSLAR

2018: Erasmus Traineeship Mobility Grant

2013: Siemens Sanat, Sınırlar Yörüngeler 13-14 Yarışması

2012-2014: Sabancı Üniversitesi, Başarı Bursu

2011-2012: School of Art Institute Chicago, Başarı Bursu

YAYINLAR

2014: "404 Not Found"(404 Bulunamadı) Yüksek Lisans Tezi, Sabancı Üniversitesi, Görsel Sanatlar, Tez Danışmanı: Selim Birsal, Juri: Selim Birsal, Can Altay, Ahu Antmen.