

**T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

“SANAT ONTOLOJİSİ BAKIMINDAN BOŞLUK KAVRAMI”

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Aydan AKSAKAL

Felsefe Anabilim Dalı

Felsefe Programı

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Özge EJDER JOHNSON

HAZİRAN 2019

Ayhan Aksakal tarafından hazırlanan Sanat Ontolojisi Bakımından adlı bu tezin Felsefe Lisans tezi olarak uygun olduğunu onaylarım.

Doç. Dr. Özgür EDER JOHNSON
Tez Yöneticisi



Bu çalışma, jürimiz tarafından FELSEFE Anabilim Dalında Felsefe Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan: Doç. Dr. Özgür EDER JOHNSON

Üye Dr. Öğretim Üyesi Mehmet Sinay

Üye Dr. Öğretim Üyesi Zeynep Talay Turner

Üye : _____

Üye : _____

Bu tez, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü tez yazım kurallarına uygundur.

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Lisansüstü Tez Yazım Kılavuzuna uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmasında;

- Tez içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel etik kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- Atıfta bulunduğum eserlerin tümünü kaynak olarak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- Ücret karşılığı başka kişilere yazdırmadığımı (dikte etme dışında), uygulamalarımı yaptırmadığımı,
- Bu tezin herhangi bir bölümünü bu üniversite veya başka bir üniversitede başka bir tez çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.

Aydan Aksakal

SANAT ONTOLOJİSİ BAKIMINDAN BOŞLUK KAVRAMI

ÖZET

Bu çalışma, ontolojinin ve sanat felsefesinin temel kavramlarından birisi olan boşluk kavramını sanat ontolojisinde incelemeye odaklanır. Boşluk kavramı felsefenin ontoloji alanında her dönem temel bir tartışma konusudur. Varlık ve yokluk hakkında araştırma yapan filozoflar, boşluk kavramıyla yüzleşmeden ontolojilerini tamamlamazlar. Antik Yunan felsefesinde, özellikle *arkhe*, *khôra* ve *topos* bağlamındaki doğa ve ontoloji çalışmalarında yer alan boşluk düşüncesi, modern çağda özellikle fizik ve hareket konularıyla sınırlıdır. Burada asıl tartışma konusu, evrenin boş-dolu ikiliği etrafında gerçekleşir. Bununla birlikte, çağdaş fenomenoloji geleneği, boşluk kavramıyla ilişkili olarak düşünülebilecek hiçlik kavramını yeniden ele alır ve böylece boşluğun insanla ve varlıkla olan ilişkisini gösterir. Çağdaş felsefenin boşluk kavramına dair bu farklı yaklaşımı, sanat ontolojisindeki boşluk sorununu anlamak için önemli bir adım olabilir. Sanat ontolojisinde boşluk kavramı genellikle madde ve forma bağlı bir unsur olarak ele alınır, bununla birlikte boşluk bu ikisinden ayrı olarak da düşünülebilir. Bu düşünce, bazı sanat eserlerinde daha çok ön plana çıksa da, her sanat eserine uygulanabilir. Sanat ontolojisinde boşluk konusuna odaklanan bu çalışma için, boşlukla çarpıcı bir biçimde ilgili olan sanat eserlerinin seçilmesi ve seçilen örneklerin resim sanatı, heykel sanatı ve özel bir mimari yapı olarak sanat galerisiyle sınırlı olması, konunun ontolojik bağlamına yaklaşmak için kritik bir rol oynar. Boşluk kavramı, Paris'te Iris Clert Galerisi'nde sergilenen Yves Klein'ın *Boşluk* ve Pierre Fernandez Arman'ın *Doluluk* sergisi üzerinden mekan bağlamında, Alberto Giacometti'nin *Yürüyen Heykel I* eseri üzerinden mekandaki hareket bağlamında, Fan Kuan'ın *Dağlar ve Akarsular Arasında Gezginler* ve Kazimir Maleviç'in *Siyah Kare* eseri üzerinden resimdeki hareket bağlamında, yine Giacometti'nin *Boşluğu Tutan Eller* heykeli üzerinden ise ihtimam-gösterme [*Sorge*] ve ölüm terimleri bağlamlarında incelenebilir. Ancak bu örneklerin ötesine geçecek ve sanat ontolojisi alanında zemin olacak bir boşluk kavramına gereksinim duyulmaktadır. Boşluğu bu tarzda araştırmak, her sanat eseri için boşluk kavramını düşünmeye olanak verebilir. Bunun için evrenin zeminini ve ontolojinin en temeldeki unsurunu arayan Platon'a, onun *Timaios* diyalogunda geçen *khôra* sözcüğüne ve onun boşlukla olan ilişkisine bakılabilir. Madde ve formun dışında, üçüncü tür olarak ortaya çıkan *khôra* dilsel olarak boşluk, yer, toprak, alan, mekan, uzam, açıklık, yarık anlamlarına gelir. Ontolojik olarak onun görevi, kavranabilir form ve duyumsanabilir maddeyi bir araya getirmek, onlara yer vermek ve böylece evrene zemin sağlamaktır. *Khôra*, Platon için bile açıklanması çok zor bir sözcüktür ancak sanat ontolojisindeki boşluğu anlamak için *khôra* kullanılabilir.

Boşluğun yerle, ara ve aralık olmakla ve üçüncü bir unsur olmakla olan ilişkisi, *khôra* yorumları üzerinden boşluk kavramı için kullanılabilir. *Khôra*-boşluk ilişkisi Derrida'nın *Khôra* metnindeki yorumları ve Heidegger'in *Sanat Eserinin Kökeni* metnindeki çatlak [*Riss*] kavramı üzerinden incelenebilir. Böylece bir kavram olarak boşluk, sanat ontolojisi alanındaki çalışmalar için yeni bir zemin yaratabilir.

Anahtar Kelimeler: boşluk, *khôra*, sanat ontolojisi, sanat felsefesi, ontoloji.



THE CONCEPT OF VOID IN ONTOLOGY OF ART

ABSTRACT

This work is focused on the study of the concept of void, which is one of the basic concepts of ontology and the philosophy of art, in ontology of art. The concept of void has always been one of the main subjects of debate in the area of ontology in philosophy. Philosophers who do research on presence and absence, do not complete their ontology without confronting the concept of void. The thought of void in Ancient Greek philosophy takes place in scope of the nature and ontology studies, especially in the context of *arche*, *chora* and *topos*; while it is limited to the subjects of physics and movement in the modern age. The main topic of discussion here takes place around the empty-full duality of the universe. The tradition of contemporary phenomenology, however, reconsiders the concept of nothingness which can be thought of in relation to the concept of void, and thus it demonstrates the relation of the void with the human and the being. This different approach of contemporary philosophy may be considered as an important step in order to understanding the problem of void in ontology of art. The concept of void is often tackled as a factor linked to matter and form in ontology of art, nonetheless the void can be thought separately from these two. This idea may be applied to every work of art, although it is more prominent in some of the works of art. In this study focusing on the void in ontology of art, selecting works of art that are conspicuously related to the void, and limiting the selected examples to painting, sculpture and the art gallery as a special architectural structure play a critical role in order to approach the ontological context of the subject. The concept of void can be examined, in the context of space via the exhibitions of Yves Klein's *The Void* and Pierre Fernandez Arman's *The Full* at the Iris Clert Gallery in Paris, in the context of the movement in space via the work of Alberto Giacometti's *Walking Man I*, in the context of the movement in painting via the works of Fan Kuan's *Travelers among Mountains and Streams* and Kazimir Malevich's *Black Square*, and also in the context of the terms of care [*Sorge*] and death in the work of Giacometti's *Hands Holding the Void*. However, there is a need for a concept of void in order to go beyond these examples and to form the basis for ontology of art. To research about the void in this way may allow the consideration of the concept of void for each work of art. For this purpose, one can look at Plato, who seeks the ground of the universe and the fundamental element of ontology, at the word *chora* in the Plato's dialogue of *Timaios* dialogue and at its relation to the

void. Apart from of matter and form, *chora*, which emerged as the third type, linguistically refers to void, space, territory, area, place, extension, openness, gap. Ontologically *chora*'s task is to bring the comprehensible form and the sensible matter together, to give space to them, and thus to provide the universe with the ground. Even for Plato, *chora* is a very difficult word to describe, but he can use *chora* in order to understand the void in the ontology of art. The relation of the void with to space, int the intermediary and the medium and being a third element, and also commentaries of *chora* can be used for the concept of void. The *chora*-void relationship can be examined in the Derrida's commentary on *chora* and the concept of rift [*Riss*] in the Heidegger's *The Origin of the Work of Art*. Thus, void as a concept can create a new basis for studies in the area of the ontology of art.

Key Words: void, *chora*, ontology of art, the philosophy of art, ontology.

ÖNSÖZ

Bu çalışmanın problemleşmesine yol açan ilk metin, Virginia Woolf'un *Kendine Ait Bir Oda*'sı olmuştur. Kendimize ait tüm boşluklar, durup nefes alabilmemize ve metin ya da sanat eseri yaratmamıza olanak taşımıştır. Edebi bir eserden başlayarak felsefede problemleşmiş bu çalışmada durup dinlenebildiğim ve beni çalıştığım kavrama en çok yakınlaştıran mekan, sanat eserlerinin mekanıdır.

Bu tezi yazarken durup nefes alabilmemi sağlayan mekanlardan da önce insanlar vardı. Öncelikle sanat eserlerinden bahsederken benimle birlikte aynı heyecanı yaşayan, bu tezi yazarken tavsiyelerini ve katkılarını esirgemeyen, danışmanım olmasından büyük mutluluk duyduğum Doç. Dr. Özge Ejder Johnson'a teşekkür ederim. Desteklerini hiçbir zaman esirgemeyen ailem Arzu Aksakal'a ve Besim Aksakal'a; çocukluğuma felsefeyi ve sanatı getiren Ayşe Aksakal Altun'a ve tezin her aşamasında yanımda olan meslektaşım Burak Çakır'a teşekkür ederim.

Aydan Aksakal

İstanbul 2019

İÇİNDEKİLER

| | |
|--|-----------|
| ÖZET..... | vii |
| ABSTRACT..... | ix |
| ÖNSÖZ | xi |
| 1.GİRİŞ..... | 1 |
| 2. ONTOLOJİK BİR ARAŞTIRMANIN KONUSU OLARAK BOŞLUK KAVRAMI..... | 5 |
| 2.1.Boşluk Sözcüğünün Etimolojik Araştırılması..... | 5 |
| 2.2.Düşünce Tarihinden Boşluk ve Mekan Kavramlarına Farklı Yaklaşımlar..... | 6 |
| 2.2.1.Hint ve Çin kültürlerinde gündelikliğin bir parçası olarak boşluk..... | 7 |
| 2.2.2.Grek kültüründe bir kavram olarak boşluğun ortaya çıkışı..... | 9 |
| 2.2.2.1.Arkhe düşüncesi bakımından boşluk..... | 9 |
| 2.2.2.2. Boşluk düşüncesinin arkhe düşüncesinden ayrılışı..... | 14 |
| 2.2.2.3. Topos bağlamında boşluk..... | 15 |
| 2.2.3.Modern çağda uzay kavramsallaştırması bağlamında boşluk..... | 18 |
| 2.2.3.1.Descartes ve doluluk olarak uzay düşüncesi..... | 19 |
| 2.2.3.2.Leibniz ve mutlak doluluk olarak monad kavramsallaştırması...22 | |
| 2.2.3.3.Kant ve formsuz bir form olarak uzay..... | 24 |
| 2.2.4. Çağdaş fenomenoloji geleneğinde hiçlik bağlamında boşluk..... | 27 |
| 2.2.4.1. “Metafizik Nedir?” metni bağlamında hiçlik..... | 29 |
| 2.2.4.2. “Varlık ve Hiçlik” metni bağlamında hiçlik..... | 35 |
| 3.BOŞLUĞUN SANAT ALANINDA ARAŞTIRILMASI..... | 41 |
| 3.1. Resim Sanatında Boşluk..... | 42 |
| 3.1.1.Figüratif resimlerde boşluk: Çin resim sanatı..... | 42 |
| 3.1.2.Figüratif olmayan resimlerde boşluk: Kazimir Severinovich Maleviç...46 | |
| 3.2.Heykel Sanatında Boşluk..... | 50 |
| 3.2.1.Alberto Giacometti: Yürüyen heykeller..... | 50 |
| 3.2.2.Alberto Giacometti: “Boşluğu Tutan Eller ya da “Görünmez Nesne”....52 | |

| | |
|---|------------|
| 3.3.Sanat Galerisinde Boşluk ve Doluluk..... | 56 |
| 3.3.1.Yves Klein: “Boşluk”..... | 56 |
| 3.3.2.Armand Pierre Fernandez: “Doluluk”..... | 61 |
| 4. SANAT ONTOLOJİSİNDE BOŞLUĞUN ARAŞTIRILMASI..... | 65 |
| 4.1.Boşluk ve Doluluğun Mekandaki Görünümü..... | 65 |
| 4.2.Harekete Olanak Veren Boşluk Anlayışının Sanat Ontolojisindeki Görünümü..... | 74 |
| 4.3.İhtimam-gösterne, Tamamlanma ve Ölümün Sanat Ontolojisinde Boşlukla İlişkisi..... | 84 |
| 4.4.Sanat Ontolojisi Alanındaki Boşluğun <i>Khôra</i> ile Anlaşılması..... | 95 |
| 4.4.1.Yer olarak boşluk - <i>Khôra</i> ile ilişkisi..... | 102 |
| 4.4.2.Ara olarak boşluk - <i>Khôra</i> ile ilişkisi..... | 104 |
| 4.4.3.Üçüncü söylem olarak boşluk - <i>Khôra</i> ile ilişkisi..... | 107 |
| 5. SONUÇ..... | 112 |
| KAYNAKÇA..... | 116 |
| EKLER..... | 120 |
| ÖZGEÇMİŞ..... | 123 |

1. GİRİŞ

Bir şeyin yaşaması demek ne demektir? Antik Yunan'dan beri canlılık yani yaşam, ruh [*psykhe*] ile ilişkilendirilirken, ruh ise nefes alıp vermek ile birlikte anlaşılmaktadır. Peki, nefes almak için gerekli olan şey nedir? Elbette burada solunum organlarından veya süreçlerinden bahsedilmeyecektir. Ancak bu organların soluma edimini gerçekleştirebilecekleri ve soluma nesnesini edinebilecekleri bir alana yani bir boşluğa/mekana gereksinimleri vardır.

Bu çalışmanın çıkış noktası, Virginia Woolf'un *Kendine Ait Bir Oda* [*A Room of One's Own*] ve Xavier de Maistre'nin *Odama Seyahat / Odama Gece Seferi* [*Voyage autour de ma chambre / Expédition nocturne autour de ma chambre*] edebi eserleridir. Bu eserler, mekanın özü hakkında düşünmenin önemini göstermiştir. Ardından, Gilles Deleuze ve Felix Guattari'nin *Felsefe Nedir?* [*Qu'est-ce que la philosophie?*] ve bu metinden hareketle okunan François Cheng'in *Boşluk ve Doluluk* [*Vide et Plein*] metinlerinde, sanat eserlerinin de varolabilmeleri için boşluğa gereksinim duydukları düşüncesiyle karşılaşıldı. Böylelikle mekan ve boşluk düşüncesinin sanatla olan ilişkisini araştırmak gündeme geldi.

Boşluğun sanat felsefesindeki yeri hakkında yapılan okumalarda, bu konunun genellikle sanat eserlerinden bazı örneklerdeki boşluk görünümünün betimlemesiyle sınırlı kaldığı görüldü. Ancak sanat eserlerinde bir boşluk araştırması yapmak, öncelikle boşluğu bir kavram olarak ele almayı ve bu kavramın felsefedeki yerini tespit etmeyi kapsamak zorundadır. Felsefede boşluk kavramı, sanat eserlerindeki görünümünden ayrı olarak da ele alınmıştır. Özellikle ontoloji alanının kurucu kavramlarından biri olarak boşluk kavramı, kadim düşünceden günümüze ontoloji araştırmalarında tekrar tekrar incelenmiştir. Bilindiği gibi ontoloji, varlık felsefesidir ve varlığın varlık olarak varoluşunu konu edinir. Ancak varlık, hiçbir zaman yokluk düşüncesi görmezden gelinerek anlaşılmamıştır. Varlık, yoklukla ilişkisi bakımından incelendiğinde, ontolojinin varlık hakkındaki kavramları çeşitlendiği gibi, yokluk hakkındaki kavramlar da çeşitlik kazanmıştır. Boşluk da yokluğun bir görünümü olarak, ontoloji alanındaki temel kavramlardan biri olmuştur.

Bu nedenle sanat alanında yapılacak bir boşluk araştırması, aynı zamanda ontoloji alanında da boşluk araştırmasının yapılmasını zorunlu kılmaktadır. Bu zorunluluk, boşluk çalışmasını, sanat ve ontolojiyi bir arada inceleyen sanat ontolojisi alanında incelemeyi de beraberinde getirmiştir. Böylece çalışmanın alanı ve başlığı şöyle belirlenmiştir: “Sanat Ontolojisi Bakımından Boşluk Kavramı”.

Bütün bunlar göz önünde bulundurulduğunda çalışmanın tezi, sanat eserlerini görünür kılan boşluğun sanat eserlerine ontolojik olarak yerini veren unsur olduğudur. Bu tez doğrultusunda çalışmanın amacı, sanat ontolojisinde boşluk kavramını incelemek ve sanat eserlerindeki boşluk görünümlerinin ontolojik zeminini araştırmaktır. Çalışmanın yöntemi ise sanat tarihi ve sanat eserlerinden örnekler çokluğu ve karışıklığına düşmeden, boşluğun felsefenin ontoloji alanında felsefi bir soruşturma ile ele alınmasıdır. Bu felsefi soruşturma dördüncü ana bölümde fenomenolojik bir yöntemle yapılacaktır.

Çalışmanın planı, giriş, üç ana bölüm ve sonuç bölümlerinden oluşacaktır. Bu plana göre, üç aşama şöyle belirlenebilir: İlk ana bölüm olan bu giriş bölümünün ardından, ikinci ana bölümde ontolojide boşluk kavramı odağa alındığında felsefe tarihinde öne çıkan düşünceler ele alınacaktır; üçüncü ana bölümde, çalışmayı sanat ontolojisi alanına taşıyacak olan sanat eserlerinden son derece kısıtlı bir örneklem sunulmaktadır; dördüncü ana bölümde, sanat ontolojisinde boşluk kavramının ontolojik anlamda neden bir yer verme veya yer açma olduğu gösterilmektedir; beşinci ana bölüm olan sonuç bölümünde ise, çalışmanın bulguları derlenerek boşluğun sanat eserleri için vazgeçilmez olan ontolojik zemini üzerine düşünceler sunulacaktır.

Bu plan dahilinde “Boşluğun Ontoloji Alanında Araştırılması” başlıklı ikinci ana bölümde, öncelikle boşluk sözcüğünün etimolojik araştırılması yapılacaktır. Boşluk sözcüğü mekan, yer, alan, uzay, uzam, oda gibi sözcüklerle bir arada düşünülmekte, hatta zaman zaman birbirlerinin yerine kullanılmaktadır. Yabancı dillerde de aynı durum söz konusudur [*empty, emptiness, space, gap, hole, hollow, room, cavity* vb.]. Çalışma boyunca boşluk sözcüğü, İngilizce *void* ve Fransızca *le vide* sözcüklerinin karşılığı olarak ele alınacaktır. Bu etimolojik tespitin ardından, felsefe tarihindeki boşluk ve mekan düşüncelerine geçilecektir. Hint ve Çin kültürleri, Antik Yunan dönemi, modern dönem ve çağdaş dönemden seçilen düşünürlerin boşluk ve boşluğun anlaşılmasını sağlayacak mekan düşünceleri araştırılacaktır.

Ardından, üçüncü ana bölümde, sanat ontolojisi yapmaya olanak tanıyacak sanat eserlerine yer verilecektir. Bu sanat eserleri resim, heykel ve mimari alanlarından boşluk konusunu işlemek için özel olarak seçilecektir. Resim sanatında, ressam Fan Kuan'ın *Dağlar ve Akarsular Arasında Gezginler* [*Travelers among Mountains and Streams*] resmini ve ressam Kazimir Maleviç'in *Siyah Kare* [*Black Square*]; heykel sanatında Alberto Giacometti *Yürüyen Heykel 1* [*L'homme qui marche I*] ve *Boşluğu Tutan Eller - Görünmez Nesne* [*Mains tenant le vide / L'objet invisible*]; mimaride ise, özel bir mimari yapı olarak sanat galerisinin kullanımını bakımından Yves Klein'in *Boşluk* [*Le Vide*] ve Fernandez Arman'ın *Doluluk* [*Le Plein*] sergileri örnek olarak kullanılacaktır.

Dördüncü ana bölümde ise, ikinci ana bölümün zemininde ve üçüncü ana bölümün örnekleriyle birlikte sanat ontolojisinde boşluk kavramı işlenecektir. Boşluk kavramı bu ana bölümde ilkin, bir mekan olarak görünür kılınacaktır. Burada özellikle Heidegger'in "İnşa etmek, İkamet etmek, Düşünmek" ve "Sanat ve Mekan" metinlerinden hareket edilmiştir. Çalışma, mekanın 'ne'liğine geri dönecek ve özelde sanat galerisi mekanları üzerinden boşluk, Klein ve Arman'ın sergileri ve Giacometti'nin *Yürüyen Heykel 1* heykeli bağlamında tartışılacaktır. Bu ana bölümde ikinci olarak boşluk bir mekan olanağının yanı sıra, aynı zamanda sanat eserinin kendisinde de harekete olanak vermesi bakımından incelenecektir. Burada da yine Heidegger'in *Sanat Eserinin Kökeni* metni bağlamında, sanat eserinin 'ne'liğine dair yaptığı sorgulamaya yer verilecektir. Bu bağlamda, ilkin Kuan'ın resminde figürlerin resmin mekanında hareket etmek için boşluğa duyduğu gereksinim temel alınacaktır. Figüratif olmayan bir resim olarak da boşluğa duyulan gereksinim tartışması, Maleviç'in resminden hareketle incelenecektir. Üçüncü olarak, sanat ontolojisinde boşluk ile birlikte ele alınabilecek olan Heidegger'in fundamental ontolojik araştırmasının bazı temel noktaları işlenecektir. Bu tartışmaya boşluk kavramına, ikinci ana bölümde ele alınan hiçlik ve yokluk kavramlarının ışığında girilecektir. Dolayısıyla bu bölüm, Heidegger'in *Varlık ve Zaman* metninden "ihtimam-gösterme", "tamamlanma" ve "ölüm" kavramları eşliğinde, Giacometti'nin *Boşluğu Tutan Eller* heykelinin fenomenolojik betimlemesine ve sanat ontolojisi bakımından incelenmesine ayrılacaktır. Son olarak bu bölümde, sanat ile ontolojinin kesişim noktası olarak sanat ontolojisinin temel karakteri olan boşluk kavramına yeni bir bakış açısı getirilecektir. Bunun için Platon'un *Timaios* diyalogunda geçen *khôra*

“kavram”ı ele alınacaktır. Aslında Platoncu evren anlayışının ve ontolojinin zemin arayışının bir gereksinim olarak ortaya çıkardığı *khôra* klasik anlamda bir kavram değildir. Bu nedenle bu bölümde, *khôra*’nın Platon ve yorumcular tarafından aktarılmış olan metaforlar ve betimlemelerden yararlanarak, bunun sanat ontolojisindeki boşluk kavramıyla benzer yönleri ortaya konacaktır. Özellikle *khôra*’nın yer açma/yer verme, ara olma ve yeni bir söylem olma moduslarından hareketle, Derrida’nın *khôra* yorumu ve Heidegger’in “çatlak” [*Riss*] kavramının sanat ontolojisindeki boşluk için nasıl kullanılabileceği gösterilecektir.

Sonuç olarak, sanat eserlerini görünür kılan boşluğun sanat eserlerine ontolojik olarak yerini veren unsur olduğu yönündeki tezi bu kavram çerçevesi içinde kavramsal bir çözümlemeyle ve yeni bir bakış açısıyla ortaya konmuş olacaktır.

2. ONTOLOJİK BİR ARAŞTIRMANIN KONUSU OLARAK BOŞLUK KAVRAMI

Sanat ontolojisi alanında yapılacak olan bu çalışmanın öncelikle genel olarak ontoloji alanında araştırılması gerekmektedir. Ontoloji araştırmasından önce ilk olarak, boşluk sözcüğü etimolojik olarak araştırılacaktır. Ardından felsefe tarihinde kimi düşünürlerin, boşluk ve mekan üzerine geliştirdikleri düşünceleri felsefe tarihine paralel olarak verilecektir. Son olarak, bu bölümün çalışmanın bütünüyle olan ilişkisi genel bir değerlendirme ile kurulacaktır.

2.1. Boşluk Sözcüğünün Etimolojik Araştırılması

Antik Yunan dilinde boşluk, *kenon* [κενὼν] veya *kenos* [κενῶς] olarak kullanılmıştır. Örneğin, *kenotaphion* boş mezar anlamına gelmektedir.¹ Latince de bu sözcük, *vacuum* sözcüğü ile karşılanmıştır ve boş alanı veya boşluğu betimlemektedir.² Bu sözcük ile ilişkili olan *vacatio* sözcüğü özgürlük³; *vacefio*, boşaltmak⁴; *vacerrosus*, (boş kafalı anlamında) aptal; *vacivus*, boş [*empty*]; *vaco* ve *vacuus* ise yine boş veya boşluk anlamlarında kullanılmıştır.⁵

Vacuum sözcüğü Fransızca'da 12. yüzyılın başlarında “algılanabilecek nesnel içeriği olmayan, katı veya sıvı cismiliği [*corps*] olmayan, boş” anlamlarında *vide* veya *voide* biçiminde kullanılsa da; 13. yüzyıldan itibaren aynı sözcük *le vide* sözcüğü ile karşılanmaya başlamıştır.⁶ René Descartes, 17. yüzyılda bu sözcüğü ilk kez bir mektubunda “maddi gerçekliği kapsamayan, hiçbir doğal cismiliği olmayan” anlamında kullanırken, yine aynı dönemde Blaise Pascal *Expériences nouvelles*

¹ Çelgin, G. (2011). *Eski Yunanca - Türkçe Sözlük. kenon ve kenotaphion maddeleri*. İstanbul: Kabalcı.

² Peters, E. F. (2004). *Antik Yunan Felsefesi Terimleri Sözlüğü. kenon maddesi*. İstanbul: Paradigma.

³ İngilizce *vacation* sözcüğü “tatil, tatil yapmak, izin” anlamlarında kullanılmaktadır.

⁴ Bu sözcük, bir sonraki bölümde değinilecek olan Romalı düşünür Lucretius Carus tarafından kullanılmıştır.

⁵ Simpson, D. P. (1982). *Cassell's Latin Dictionary*. (s. 627; ilgili maddeler). New York: Macmillan.

⁶ **Vacuum maddesi**. <http://www.cnrtl.fr/etymologie/vide>

touchant le vide metninde “maddi cismiliğin yokluğu” anlamında kullanmıştır.⁷ Anglo-Fransızca ve Eski Fransızca’daki “*voide, viude*” sözcüklerinden İngiliz diline 14. yüzyıldan itibaren yerleşmiş olan *void* sözcüğü, “işgal edilmemiş [*unoccupied*], terk edilmiş [*vacant*], boş [*empty*], oyuk [*hole*], kayıp [*loss*]” anlamlarında kullanılmıştır.⁸

Türkçede boşluk sözcüğü, boş sözcüğünden türemektedir. Boş sözcüğü Eski Türkçe olup, ilk olarak Orhun ve Uygur Kağan Yazıtları’nda görülmekte ve “özgür, serbest” anlamlarına gelmektedir.⁹ *Divânü Lugâti’t-Türk*’de boş sözcüğü yine aynı anlamlarda kullanılmıştır. Örnek olarak “boş ev”, “boşaltılan bir kap ya da bir iş yapıldıktan sonra bırakılan bir araç” verilmiştir.¹⁰ Günümüz Türkçesinde boş sözcüğünün ilk anlamı, içinde, üzerinde hiçbir şey bulunmayandır. Boşluk ise boş olma durumunda kullanılan sözcüktür. Boş veya boşluk sözcükleri “oyuk, çukur, boş yer, aralık, ara” anlamlarını da barındırır.¹¹ Aynı zamanda “yokluk, olmayış, bulunmayış, ıssızlık, yalnızlık” durumlarını bildirmektedir.¹² Böylece etimolojik araştırma boşluğun bir tür eksik olma, yoksun olma tarzı olduğunu göstermektedir.¹³ Ancak çalışmanın temel kavramı olan boşluk, sadece somut olarak maddenin eksik oluşu bakımından değil, aynı zamanda soyut (düşünsel) olarak da incelenecektir. Buna göre, çalışmanın kavramsal çerçevesi İngilizcedeki *empty*¹⁴ sözcüğüyle bir noktaya kadar ilişkili olsa da, asıl olarak *void* [Fr. *le vide*] sözcüğünün sanat ontolojisinde araştırılacağı göz önünde bulundurulmalıdır.

2.2. Düşünce Tarihinden Boşluk ve Mekan Kavramlarına Farklı Yaklaşımlar

Felsefede köklü bir biçimde yer edinmiş olan boşluk gibi bir kavramın felsefe tarihinde etraflıca araştırılması, elbette oldukça güç bir uğraştır ve bu çalışmanın

⁷ **Vacuum maddesi.** <http://www.cnrtl.fr/etymologie/vide>.

⁸ **le vide maddesi.** <https://www.etymonline.com/word/void>.

⁹ Nişanyan, S. (2004). *Sözlerin Soyağacı. boş maddesi.* İstanbul: Adam.

¹⁰ Mahmud, K. (2005). *Divânü Lugâti’t-Türk. boş ve boş maddeleri.* İstanbul: Kabcacı.

¹¹ Püsküllüoğlu, A. (1995). *Türkçe Sözlük. boş ve boşluk maddeleri.* İstanbul: Yapı Kredi.

¹² Eyüboğlu, İ. Z. (1988). *Türk Dilinin Etimoloji Sözlüğü. boş maddesi.* İstanbul: Sosyal.

¹³ Gündelik dilde “bugün boşum” ifadesi kullanıldığında kişinin serbest olduğu veya “bir boşluk hissediyorum” ifadesi kullanıldığında ise duygusal olarak bir şeylerin eksikliği, mutsuzluk ya da tatminsizlik belirtir.

¹⁴ *Empty* sözcüğü etimolojik olarak Proto-Germanik karşılığı *aemetta* (*leisure*, yani “boş zaman”) sözcüğünden gelmektedir ve aynı sözcük Modern Yunanca *adeios* sözcüğü ile ilişkilidir. *Deios*, “korku” anlamına geldiğinden, *adeios* “korkudan bağımsız” anlamına gelir ve aslında “yapması gerekenler veya zaman bakımından özgür” kimseler için ve “işgal edilmemiş, nesnelere bağımsız” anlamlarında kullanılmaktadır. **Empty maddesi.** <https://www.etymonline.com/word/empty>.

kapsamını ve amacını aşmaktadır. Ancak felsefedeki bir kavramı, onun felsefe tarihindeki önemli uğraklarından bağımsız bir biçimde incelemek olanaklı değildir. Bunun nedeni, felsefede bir kavramın her zaman felsefenin tarihi ile birlikte ilerlemesidir. Dolayısıyla bu çalışmanın, felsefe tarihini bir biçimde kat etmesi gerekmektedir. Bu amacı gerçekleştirmek için boşluk ile birlikte mekan (uzay, yer) kavramlarının, çalışmanın ilerlemesi açısından, önemli dönüşümlere uğradığı düşünürleri ve dönemleri temel almak anlamlı olacaktır. Böylece bu bölümde, ilk olarak Hint ve Çin kültürlerinde boşluk sözcüğünün anlamları ele alınacaktır. İkinci olarak, Antik Yunan döneminde varlık düşünceleri ile birlikte gelişen boşluk, yer ve uzay anlayışı ele alınacaktır. Üçüncü olarak, modern dönemde fizik biliminin etrafında gelişen, metafizik sistemlerindeki mekan ve boşluk anlayışı incelenecektir. Son olarak, çağdaş dönemde, fenomenoloji geleneğindeki hiçlik ve yokluk kavramlarının boşluk ile olan ilişkisine bakılacaktır.

2.2.1. Hint ve Çin kültürlerinde gündelikliğin bir parçası olarak boşluk

Felsefe tarihini Antik Yunan uygarlığı ile başlatmak, artık çok rağbet görmeyen ve eksik bir düşüncenin ürünü olduğu kabul edilen bir tespittir. Antik Yunan ile aynı dönemlerde (MÖ 6.-4. yüzyıllar) Hindistan'da (Siddhartha Gautama, yani Buda), Çin'de (Konfüçyüs, Lao-Tzu), Ortadoğu'da (Zerdüş) veya Akdeniz etrafındaki kadim bilgelikler kendilerini göstermeye ve doğa, insan, yaşam vb. hakkında sorular sormaya başlamıştır.¹⁵ Elbette burada bir “felsefenin başlangıcı” sorununa girmek gereksiz olacaktır. Çalışmanın konusu bakımından, burada sadece Hint ve Çin uygarlıklarındaki boşluk anlayışına kısaca yer verilecektir. Bunun nedeni bu iki uygarlığın, boşluk hakkında belirgin bir düşüncelerinin olmasıdır.

Hindu felsefesine dair ilk görüşler, *Rigveda* ilahilerinde yer almaktadır. Örneğin *Yaratılış İlahisi*'ndeki “Başlangıçta ne yokluk ne de varlık vardı, ne bir hava ne de bir gök vardır ötede; O neyi kapsadı? Nerede, kimin korumasında? Nereden doğdu bu Yaratılış?” soruları, doğaya dair sorulmuş felsefi ve dini sorulardır.¹⁶ Bir başka kadim metin olan *Upanishadlar*'da da benzer sorular sorulmaktadır. Bu metinlerde çalışmanın temel kavramı olan “boşluk” sözcüğü¹⁷ defalarca tekrarlanmaktadır.¹⁸

¹⁵ Solomon, R. C. & Higgins, K. M. (2013). *Felsefenin Kısa Tarihi*. (s. 15). İstanbul: İletişim.

¹⁶ Kaya, K. (2001). *Hinduizm*. (s. 69). Ankara: Dost.

¹⁷ Bir sonraki bölümde de görüleceği gibi, Pre-Sokratikler açıklanırken başta Pythagorasçılar olmak üzere, hava veya soluk sözcüğü de sıkça tekrarlanmaktadır. Bunun nedeni hem boşluğun hem soluğun

Hint geleneğindeki bazı anlayışlara göre boşluk [*śūnya*], bir var olmama tarzı değildir. Boşluk, “[s]ağlam, tözsel, bölünmez ve nüfuz edilmez, ateşe dayanıklı ve yok olmaz *śūnyatā*”¹⁹ *vacra*, yani elmas olarak tanımlanmaktadır. Budist Tantracı inanın idealini bu “elmastan varlığa”, yani boşluğa dönüşmektir.²⁰ İnanışlardan farklı olarak, Hint uygarlığı felsefi atomculuk hakkındaki tartışmalarda da boşluk konusunda önemli düşünceler öne sürmüşlerdir.²¹

Çin kültürünün üç önemli dini olarak görülen Konfüçyüsçülük, Taoculuk ve Budizm sadece birer din değil, aynı zamanda felsefi bir sistem olarak da kendisini göstermektedir. Çin felsefe geleneklerinde ikilikler arasında sentezler kuran bir bakış açısı egemendir ve asıl mesele, bu sentezlerin insan tarafından nasıl yapılacağıdır.²² Çin felsefe geleneğindeki temel evren yapısı, bir merkez ve dört yönden oluşur. Makrokozmos ile mikrokozmos arasında paralellikler kurularak bu yönler (genel olarak *Yang* ve *Yin* olarak bilinen), asla sentezlenemeyen ikili kutuplardan oluşur.²³ Bu ikiliklerden biri boşluk-doluluk ikiliğidir. Taoculukta boşluk, (bu çalışmanın son bölümünde, Platon’un *khôra*’sında da görüleceği gibi) hem anneliği, doğurganlığı, su yatağı olmayı hem de duylardan gelen niteliklerden arınmayı ifade etmektedir. Gündelik yaşamda bu konu, tekerin poyra boşluğu ile açıklanmaktadır.²⁴²⁵ Tahta tekerlekli araçlar için Lao-tze, arabanın kullanımını sağlayan şeyin, onun bir parçası olan ve otuz ışının toplandığı o tek poyra [*moyeu*] olduğunu belirtmektedir. Lao-tze poyra ile, tekerlek çemberinin iç kısmındaki tahtaların bir araya geldiği merkezdeki boşluktan söz etmektedir²⁶: “‘Bütün varlıkları kendine çeken şefin, çevresinde çoğulluğa düzen veren egemen Birliğin erdemi,’ ama aynı zamanda ‘boşaldığında, yani tutkularından ve isteklerden arındığında, tamamen Tao’nun doldurduğu’

(bunlarla birlikte ateş, su, toprak, söz, göz, aydınlık, karanlık, Ay, şimşek vb.) evrenin temel yapı taşlarından olduğu düşüncesidir.

¹⁸ Örneğin, “Boşluk tüm canlılar için baldır ve tüm canlılar boşluk için baldır. Boşlukta parlayan, ölümsüz kişiyle bedende kalp boşluğu olarak parlayan ölümsüz kişinin durumları da böyledir. O Ātman’dır, ölümsüzdür, o Brahma’dır, her şeydir.” [Anonim] (2011). *Upanishadlar*. (s. 28). İstanbul: İş Bankası.

¹⁹ H. Shāstri’den akt. Eliade, M. (2013) *Yoga: Ölümsüzlük ve Özgürlük* (s. 257). İstanbul: Kabcacı.

²⁰ Eliade, M. (2013). *Yoga: Ölümsüzlük ve Özgürlük*. (s. 258). İstanbul: Kabcacı.

²¹ Eliade, M. (2013). *Yoga: Ölümsüzlük ve Özgürlük*. (s. 454-456). İstanbul: Kabcacı.

²² Yu-Lan, F. (2009). *Çin Felsefesi Tarihi*. (s. 5,11). İstanbul: Bilgi.

²³ Eliade, M. (2003). *Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi*. (s. 24,25). İstanbul: Kabcacı.

²⁴ Eliade, M. (2003). *Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi*. (s. 34). İstanbul: Kabcacı.

²⁵ Taoculuğu etkilemiş olduğu düşünülen *Upanishadlar*’da söz edilen en yüce varlık veya öz olan Brahma (“Ātman” veya “Evren”) her şeyin kendisine bağlandığı merkezdir: “Tekerlek çubuklarının tekerleğin göbeğinde birleşmeleri gibi bütün her şey, bütün tanrılar, dünyalar, soluk alan canlılar, bütün özler onda birleşir”. [Anonim] (2011). *Upanishadlar*. (s. 29). İstanbul: İş Bankası.

²⁶ Cheng, F. (2006). *Boşluk ve Doluluk*. (s. 62). İstanbul: İmge.

Taocu.²⁷ Başka bir örnek ise, balçık toprağı ile yapılan vazoun içindeki boşluğun, vazoun kullanımına olanak vermesidir.²⁸ Gündelik yaşamda bir aletin alet olabilmesi ya da o aletin kullanımı, onda bir boşluğun gerekliliğinin önemli olduğunu göstermektedir.²⁹

Hint ve Çin uygarlıklarında karşılaşılan boşluk düşüncesi hakkındaki bu zenginlik kendisini Antik Yunan düşünce ikliminde de göstermiştir. Buradan itibaren, çalışmanın felsefe tarihi ile ilgili bu kısmı, Antik Yunan uygarlığı üzerinden gelişen Klasik Batı ontolojisi ve fiziği üzerinden incelenecektir.

2.2.2. Grek kültüründe bir kavram olarak boşluğun ortaya çıkışı

Bu bölümde, öncelikle Sokrates'ten önceki düşünürlerin, yani Pre-Sokratiklerin boşluk anlayışlarına yer verilecektir. Bu bağlamda, Thales, Anaximandros, Anaximenes, Empedokles, Pythagoras, Parmenides, Leukippos ve Demokritos ele alınacaktır. Daha sonra, Platon'un, özellikle *Timaios* diyalogunda ele aldığı *topos* anlayışı incelenecektir. Son olarak, Aristoteles'in *topos* [τόπος] ve boşluk anlayışına yer verilecektir.

2.2.2.1. Arkhe düşüncesi bakımından boşluk

Batı felsefesinin başlangıcı olarak kabul edilen Antik Yunan dönemi düşünürlerinin yöneldiği esas konu doğadır. Bu dönemde, doğanın işleyişinin temelinde *arkhe*'nin yani, özsel ve ilkesel nedenlerin arayışı vardır. Pre-Sokratiklerin *arkhe* üzerine düşünceleri, onların hem ontoloji hem de kozmoloji anlayışlarını belirlemektedir. Bununla birlikte, yokluk, hiçlik ve boşluk tartışmaları da Pre-Sokratiklerin doğa üzerine geliştirdikleri varlık anlayışları ile iç içe geçmiştir. Ancak temelde varlığın varlığı üzerine tartışmalardaki argümanlar, yokluk, hiçlik ve boşluk kavramları üzerine olan argümanlardan daha sağlamdır.

²⁷ Eliade, M. (2003). *Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi*. (s. 34). İstanbul: Kabcacı.

²⁸ Cheng, F. (2006). *Boşluk ve Doluluk*. (s. 62). İstanbul: İmge.

²⁹ Çin kökenli bir strateji oyunu olan "go" da bu bağlamda ele alınabilir. Taşlı yol anlamına da gelen bu oyun, belirli sayılarda karelere bölünmüş go tahtalarının üzerinde siyah ve beyaz küçük taşlarla birlikte oynanılmaktadır. Oyunun amacı, rakibi tamamen ortadan kaldırmak ya da onların taşlarını almak değil, kendi alanını belirlemek ve o alanı korumayı sürdürmektir. Go oyununda savunma bölgesi olarak belirlediğimiz taşlarla çevrili bu alanların nefes alabilmesi gerekmektedir. Bunun için de en az iki boşluğun, oyundaki adı ile gözün, olması gerekmektedir. Aksi takdirde, alanı savunan taş dizisi işlevini yitirir ve oyundaki adı ile "ölür".

Öncelikle, Batı felsefesinin ilk doğa düşünürü olarak kabul edilen, Miletoslu Thales'in (MÖ 624-546)³⁰ doğanın *arkhe*'si olarak öne sürdüğü şey sudur. Ona göre, diğer tüm formlar sudan yoğunlaşarak ya da seyrelerek meydana gelmektedir.³¹ Thales'e göre tahta parçası gibi bir şey olan dünya suyun üzerinde yüzmektedir.³² Böylelikle dünya bir gemi gibi suyun üzerinde durmakta, hatta depremlerin nedeni de suyun deviniminden kaynaklanmaktadır.³³ Günümüze sadece birkaç fragmanı kalmış olan Thales'in, doğaya yönelik yaptığı *arkhe* araştırması kendisinden sonra kurulacak olan Batı ontolojisinin temelini belirlemiştir.

Anaximandros (MÖ 610-547)³⁴ ise dünyanın silindir biçiminde olduğunu ve güneşin bu silindirin etrafından dönerek doğup battığını öne sürmüştür. Ancak, bu durumda dünyanın hiçbir şeye dayanmadan havada, boşlukta nasıl asılı kaldığı sorunu doğacaktır. Bu soruna karşılık olarak Anaximandros, dünyayı evrenin merkezine konumlandırmıştır. Böylelikle dünya, evrenin her tarafına eşit uzaklıkta olacak ve hiçbir yere dayanmadan, boşlukta devinimsiz durabilecektir.³⁵ Bu noktada, Batı felsefesinde ilk defa boşluk üzerine önemli bir düşüncenin geliştirildiği görülmektedir. Anaximandros'un dünyanın boşlukta durduğuna yönelik iddiası kendisinden sonraki fizik, astronomi, metafizik ve ontoloji tartışmalarını derinden etkilemiştir.

Anaximenes (MÖ 585-528)³⁶ herşeyin kendisinden meydana geldiği *arkhe*'nin hava olduğunu öne sürmüştür. O, hava, su buharı ve boş uzay arasındaki farkı belirlemiştir. Hava gözle görülemezse bile, sıcaklığın etkisiyle buharlaşan sudan ve boş uzaydan farklı olarak somut bir varlıktır. Hava seyrekleşerek ateş, yoğunlaşarak ise rüzgar, bulut, su ve toprak haline gelebilir.³⁷ Böylelikle havanın boşluktan ayrı bir şey olduğu ortaya konulmaktadır. Antik Yunan düşüncesinde hava, su gibi maddi bir şey olmadığı için, havanın boş bir alan mı, yoksa maddi bir varlık mı olduğu konusu tartışılmıştır. Hava boş bir alan mı, yoksa bir madde midir? Bu boş alanı hava mı doldurmaktadır, yoksa burası salt boşluktan mı ibarettir? Empedokles (MÖ 490-

³⁰ Arslan, A. (2009). *İlkçağ Felsefe Tarihi 1*. (s. 85). İstanbul: Bilgi.

³¹ Aristoteles. (2015). *Metafizik*. (983b s. 7). İstanbul: Pinhan.

³² Aristoteles. (1997). *Gökyüzü Üzerine*. (294a s. 28). Ankara: Dost.

³³ Seneca'dan akt. Grant, E. (2007). *A History of Natural Philosophy*. (s. 8)

³⁴ Arslan, A. (2009). *İlkçağ Felsefe Tarihi 1*. (s. 95). İstanbul: Bilgi.

³⁵ Aristoteles. (1997). *Gökyüzü Üzerine*. (295b s. 10-15). Ankara: Dost.

³⁶ Arslan, A. (2009). *İlkçağ Felsefe Tarihi 1*. (s. 113). İstanbul: Bilgi.

³⁷ Cevizci, A. (2006). *İlkçağ Felsefesi Tarihi*. (s. 46,47). Bursa: Asa.

430)³⁸ için hava bir boş alan değildir. Değişmez maddeler olan ateş, su, toprak ve hava her şeyin temelindedir. Niteliksel olarak değişmeyen, ezeli ve ebedi olan bu maddeler, devinim gerçekleştirirler. Ancak Empedokles, bu devinim için boş bir alan olması gerekmediğini, birbirlerinin yerlerini alabileceklerini savunmuştur.³⁹ Dolayısıyla Empedokles'in doğa anlayışında boşluğun yeri yoktur. Dört elementin birbirlerinin yerini alabileceği devinimleri haricinde boş alan varsa, bunun havadan bile daha hafif olan eterle [*aether*] dolu olduğunu öne sürmüştür. Empedokles, eteri [*aether*], boşluğu olanaklı kılmayacak biçimde ele almış, onun bir cisimden diğerine nüfuz edebilir olduğunu belirtmiştir.⁴⁰

Evrenin *arkhe*'sinin sayı olduğunu kabul eden Pythagoras'a (MÖ 570-495)⁴¹ göre, evrendeki her varlık ve evrenin kendisi sayılarda ve sayılar arasındaki oranlarda aranmalıdır.⁴² Şeylerin nedeni olan sayıların öğeleri tek ve çift olarak ele alınmaktadır. Pythagorasçılar, bu iki öğeyi sınır ve sınırsız ile özdeşleştirmektedir.⁴³ İki temel ilke olarak, sınır ve sınırsız savunmaktadırlar. Aristoteles'e göre, Pythagorasçılar göğün dışında sınırsız olan solukun, nefesin bulunduğunu düşünmektedirler.⁴⁴ Pythagoras için uzamlı olarak belirlenen sınırsız ilkesi "hava, gece ya da boşluk" anlamına gelmektedir.⁴⁵ Aristoteles, *Fizik* metninde Pythagorasçıların boşluğun varlığını savunduklarını şu biçimde belirtmiştir: "Boşluk, 'sonsuz nefes aracılığıyla' sanki nefes alan evren-gökyüzüne yayılıyor ve doğaları ayıran, boşluk. Sanki boşluk birbiri peşi sıra giden nesnelere ayıran, onların sınırını çizen varlık."⁴⁶ Pythagorasçılarda boşluk, evrenin ilkesi olarak belirlenen sayıların doğasını sınırlamakla birlikte⁴⁷ sınırsız soluk olarak, insanın nefes almasını sağlayan boşluk gibi, evrenin de nefes almasını sağlamaktadır.^{48,49} Yukarıda ele alınan Pre-Sokratiklerden farklı olarak Pythagoras'ın kozmoloji düşünceleri ile birlikte gelişen

³⁸ Arslan, A. (2009). *İlkçağ Felsefe Tarihi 1*. (s. 261). İstanbul: Bilgi.

³⁹ Burnet, J. (2013). *Erken Yunan Felsefesi*. (s. 57). İstanbul: İdea.

⁴⁰ Close, F. (2007). *The Void*. (s. 8). Amerika: Oxford.

⁴¹ Güçlü, A., Uzun, E., Uzun, S., ve Yolsal H.Ü. (2008). *Felsefe Sözlüğü. Pythagoras (Samoslu) maddesi*. Ankara: Bilim Sanat.

⁴² Aristoteles. (2015). *Metafizik*. (985b s. 23). İstanbul: Pinhan.

⁴³ Burnet, J. (2013). *Erken Yunan Felsefesi*. (s. 212). İstanbul: İdea.

⁴⁴ Jones, W. T. (2006). *Klasik Düşünce: Batı Felsefesi Tarihi - Birinci Cilt*. (s. 60). İstanbul: Paradigma.

⁴⁵ Burnet, J. (2013). *Erken Yunan Felsefesi*. (s. 213). İstanbul: İdea.

⁴⁶ Aristoteles, (2014). *Fizik*. (213b s. 21-26). İstanbul: Yapı Kredi.

⁴⁷ Aristoteles, (2014). *Fizik*. (213b s. 26,27). İstanbul: Yapı Kredi.

⁴⁸ Burnet, J. (2013). *Erken Yunan Felsefesi*. (s. 213). İstanbul: İdea.

⁴⁹ Pythagorasçılardaki bu düşünce, son ana bölümde sanat eserinin nefes alması hakkında Gilles Deleuze ve Félix Guattari'nin düşüncesi ile ilişkilendirilecektir.

boşluk görüşü verilmiştir. Burada boşluk düşüncesi, soluk, nefes, canlılık veren, gereksinim duyulan, zorunlu bir şey olarak incelenmektedir. Kozmolojik düşünce içinde, kendisi sınırsız olduğu halde sınır veren boşluk, çalışmanın ilerleyen bölümlerinde sanat eserleri ile birlikte de incelenecektir.

Platon, Batı ontolojisini kurduğu kabul edilen *Sofist* diyalogunda varlığın en temel meselelerini tartışırken, Parmenides⁵⁰ için “baba” ifadesini kullanmaktadır.⁵¹ Burada, Platon için, ontolojiyi asıl kuran düşünürün Parmenides olduğu açıkça görünmektedir. Parmenides’in temel düşüncesi, değişimin veya oluşun bir yanılısıma olduğudur. Bunun nedeni, varlığın bir ve değişmez oluşudur. Bu temel düşünceye, “var olan vardır” ve “var olmayan var değildir” önermelerini ekleyen Parmenides, var olan hakkında şu dört sonuca ulaşır: (1) Var olan yaratılmamıştır; (2) yaratılmadığı için yok olamaz; (3) öncesi ve sonrası yoktur; (4) değişime veya oluşa tabi değildir.⁵² Parmenides’e göre, varolan var olduğu için, sadece var olan düşünülebilir olandır. Varlığın kendisi ve varlık hakkında düşünce, hakikatin kendisidir.⁵³ Dolayısıyla, var olmayan, var olmadığı için onu düşünmek de söz konusu değildir. Buradaki “var olmayan” şey boş uzaydır.⁵⁴ Parmenides, muhtemelen atomculara veya en azından boşluğun varlığını kabul edenlere karşıdır, çünkü ona göre fiziksel anlamda boşluk var değildir.⁵⁵ Varlığın bir, yani bölünemez olduğunu ve buna bağlı olarak varlığın parçalarının olmayacağı düşüncesini savunan Parmenides, boşluğun varlığa dahil olduğunu açıkça reddetmektedir. Varlık bölünemez bir bütündür, çünkü varlıkta boşluk (var olmayan) yoktur.^{56 57}

Şimdiye kadar incelenen Pre-Sokratik düşüncelerde boşluk fikrinin reddi ve kabulüne kısaca değinilmiştir. Önceki anlayışlardan farklı olarak ele alınan boşluk

⁵⁰ Doğum ve ölüm tarihi hakkında çeşitli tartışmalar varsa da, altıncı yüzyılın sonu ve beşinci yüzyılın başında yaşadığı düşünülmektedir [Cevizci, A. (2006). *İlkçağ Felsefe Tarihi*. (s. 73). Bursa: Asa.]

⁵¹ Platon. (2000). *Sofist*. (241a). İstanbul: Sosyal.

⁵² Jones, W. T. (2006). *Klasik Düşünce: Batı Felsefesi Tarihi - Birinci Cilt*. (s. 36,37). İstanbul: Paradigma.

⁵³ Arslan, A. (2006). *İlkçağ Felsefe Tarihi 1*. (s. 219). İstanbul: Bilgi.

⁵⁴ Gökberk, M. (2012). *Felsefe Tarihi* (s. 27). İstanbul: Remzi.

⁵⁵ Arslan, A. (2006). *İlkçağ Felsefe Tarihi 1* (s. 220-222). İstanbul: Bilgi.

⁵⁶ Cevizci, A. (2006). *İlkçağ Felsefesi Tarihi*. (s. 76,77). Bursa: Asa.

⁵⁷ Thomas S. Knight’a göre, Parmenides’in boşluğu reddettiğini düşünmek yanlıştır. Parmenides ontolojisinin var olan ve var olmayan olarak adlandırdığı iki kavramın arasında bir geçişlilik ilişkisi kurmadan, bu kavramların kozmolojik karşılıkları olan madde ve boşluk kavramlarına geçmek, materyalizmi kabul etmeyen Parmenides için doğru bir düşünce olmayacaktır. [Knight, S. T. (1959). “Parmenides and the Void” *Philosophy and Phenomenological Research* (s. 525,526).] Knight’in görüşünü savunmak mümkün olsa da, varlığın birliği düşüncesinin ne türden olursa olsun yokluk veya boşluk kavramlarına yer vermeyeceği de açık görünmektedir.

fikrinin geliştiği atomcu görüŖe burada yer vermek uygun gözükmemektedir. Şimdi Atomcu görüŖün kurucuları olarak bilinen, Leukippos (MÖ ykl. 5.yüzyıl)⁵⁸ ve öğrencisi Demokritos'un (MÖ 460-370)⁵⁹ boşluk üzerine düşünceleri incelenecektir. Aristoteles *Metafizik*'te Leukippos ve Demokritos'un boşluk ve doluluk öğelerini kabul ettiklerini vurgular. Dolu olan yani cisim denilen Şey, boşluktan veya boş olandan daha fazla var değildir.⁶⁰ Varolanın değişmezliğini, meydana gelmemiŖ olduğunu ve yok olamayacağını benimseyen atomcular, belirlenebilen bu varolanlar dışında, varolmayanı yani boşluğu savunmuştur.⁶¹ Theophrastus⁶², Leukippos'un, Parmenides'in görüşlerinden farklı bir yol izlediğini belirtmektedir. Parmenides, varlığı meydana gelmemiŖ, değişmeyen, bir olarak ele aldığından, varolmayanın tartıŐılmasını kabul etmez. Ancak Leukippos'un biçimleri sonsuz olan, sürekli bir biçimde devinen atomları varsaydığı belirtilmektedir.⁶³ Atom, Antik Yunan dilinde bölünmemiŖ veya bölünemeyen [*a-toma*] anlamlarına gelir ve maddenin en temel parçacıklarıdır. Leukippos ve Demokritos, sonsuz sayıda *plenum* (madde ile dolu yer) olduğunu, ancak bunların kütlelerinin küçüklüğünden dolayı görülemediklerini savunmuştur. İŞte bu sonsuz sayıda atomlar, bir boşluk olması dolayısıyla boşlukta devinirler ve bir araya gelmeleri yoluyla varlık, ayrılmaları yoluyla da yokluğu meydana getirirler.⁶⁴ Evren de, atomların birbirleriyle çarpıŐmaları ve birbirleri üzerinde basınç kurmaları ile meydana geldiği fikrini savunmaktadır.⁶⁵ Atomcu görüşe göre Dünya, "sonsuz bir boşluk"ta devinen sonsuz atomlardan oluŐmuŐtur. Deneyimlenen her Şey, doğadaki bütün görünümler sonsuz atomların devinmesinin bir sonucu olarak görülmektedir.⁶⁶ Ele alınan atomcu görüş düşünceleri, günümüz fizik anlayışı için ilk adım olsa da, Aristoteles'in fizik görüşleri uzun yıllar etkisini sürdürmüŐtür. (Ek A)

⁵⁸ Güçlü, A., Uzun, E., Uzun, S., ve Yolsal H.Ü. (2008). *Felsefe Sözlüğü*. **Leukippos maddesi**. Ankara: Bilim Sanat

⁵⁹ Güçlü, A., Uzun, E., Uzun, S., ve Yolsal H.Ü. (2008). *Felsefe Sözlüğü*. **Demokritos maddesi**. Ankara: Bilim Sanat.

⁶⁰ Aristoteles. (2015). *Metafizik*. (985b s. 5). İstanbul: Pinhan.

⁶¹ Gökberk, M. (2012). *Felsefe Tarihi*. (s. 36). İstanbul: Remzi.

⁶² Theophrastos (MÖ ykl. 372-287). Aristoteles'in kurduğu felsefe okulu olan Lykeion'un yönetimini Aristoteles'ten sonra üstlenen Theophrastos, aynı zamanda onun öğrencisidir. [Güçlü, A., Uzun, E., Uzun, S., ve Yolsal H.Ü. (2008). *Felsefe Sözlüğü*. **Theophrastos maddesi**. Ankara: Bilim Sanat.]

⁶³ Theophrastus'dan akt. Burnet, J. (2013). *Erken Yunan Felsefesi*. (s. 245,246). İstanbul: İdea.

⁶⁴ Burnet, J. (2013). *Erken Yunan Felsefesi*. (s. 248). İstanbul: İdea.

⁶⁵ Gökberk, M. (2012). *Felsefe Tarihi*. (s. 37). İstanbul: Remzi.

⁶⁶ Watson, P. (2014). *Fikirler Tarihi Ateşten Freud'a*. (s. 192). İstanbul: Yapı Kredi.

Bu çalışmanın konusu bakımından, Sokrates'ten önceki Antik Yunan dönemi düşüncelerine yapılmış olan bu genel bakış yeterli olacaktır. Doğaya olan bakış, boşluk kavramı ile bir biçimde yüzleşmeyi getirmektedir. Boşluğu, farklı alanlarda ve anlamlarda da olsa savunanlar olduğu gibi; (Hint-Çin uygarlıkları, Atomcular, Pythagorasçılar) boşluğu reddedenlerin de (diğer Pre-Sokratikler) olduğu gösterilmiştir. Pre-Sokratiklerde görülen bu ikilik felsefe, fizik ve astronomi tartışmalarında daima kendisini yeniden gösterecektir.

2.2.2.2. Boşluk düşüncesinin *arkhe* düşüncesinden ayrılışı

Çalışmalarını Pre-Sokratiklerin doğa araştırmaları yerine, varlığın ve insanın kendisine yönelten Platon (MÖ 427-347)⁶⁷, fiziksel dünyanın neliğini geç dönem metinlerinden olan *Timaios* [*Tίμαιος*] diyalogunda tartışmıştır. Bunun nedeni, Platon'un bu konuya fazla yer vermemesinin nedeni, fizik bilgisinin hakikatle ilgisiz olduğunu düşünmesidir. Fizik, değişim alanının koşullarını ve sonuçlarını sunar, ancak Platon'a göre hakikat değişmeyen şey ile ilişkilidir.⁶⁸ Platon'un idealer öğretisi ise değişmez olanın üzerine kuruludur.⁶⁹

Pre-Sokratikler tarafından doğadaki şeylerin *arkhesi* araştırılmıştır, ancak Platon'a göre bu *arkhe* düşüncelerinin açık bir tanımı verilememiştir. Bu nedenle, Platon da kendi varlık görüşünü açıklarken bu *arkhe* tartışmasına yeni bir *arkhe* daha eklemenin yararsız olacağını farkındadır.⁷⁰ Her ne kadar çalışmanın son bölümü özel olarak bu konuya ayrılacaksa da, burada Platon'un görüşlerine ontoloji bağlamında kısaca özetlemek yararlı olacaktır. Platon, evrenin açıklanmasında yeni bir yol izleyecektir ve buna göre evren üçe ayrılmaktadır: (1) Akıl aracılığı ile kavranabilen ve her zaman aynı kalan, birinci tür (idealar); (2) Duyular aracılığı ile duyulabilen, ikinci tür (madde); (3) "Karışık bir düşünüş" ile karşılaşılabilen ve her nesneye yer veren, üçüncü tür.⁷¹ Çalışmanın konusu bağlamında ilk iki türden söz etmek yerine, üçüncü türe yer vermek daha uygun olacaktır.

⁶⁷ Arslan, A. (2006). *İlkçağ Felsefe Tarihi 2*. (s. 175)

⁶⁸ Jones, W. T. (2006). *Klasik Düşünce: Batı Felsefesi Tarihi - Birinci Cilt*. (s. 220). İstanbul: Paradigma.

⁶⁹ Platon, kendisinden önceki düşünürlerin görüşlerinin anlamlı ve orijinal bir sentezini yapmıştır. Belirli bağlamlarda Parmenides'in değişmezlik ilkesi kadar, Herakleitos'un değişim ilkesine de bir yer verdiği savunulabilir. Ancak varlığın kendisi söz konusu olduğunda değişim oldukça önemli sorunlara yol açtığı da açıktır.

⁷⁰ Platon. (2001). *Timaios*. (48b-48c s. 48). İstanbul: Sosyal.

⁷¹ Platon. (2001). *Timaios*. (48e-52d s. 48-54). İstanbul: Sosyal.

Üçüncü tür, yani *khôra* [xôpa] evren veya doğa hakkındaki görüşlerin açıklanması bağlamında ilk defa Platon tarafından kullanılan bir sözcüktür. *Khôra*'yı tanımlamak Platon için bile kolay değildir. Aslında idea akıl ile kavranabilir olan ise, idea bile olmayan bir şeyin anlaşılabilmesi de mümkün görünmemektedir.⁷² İdeaların yansıma olanağı bulunduğu ve idealara olan bakış aracılığı ile maddeye biçim verilen bu mekanın neliği, kendi yapısı anlaşılabilir olanın ötesindedir. Jones'a göre, şeylerin ortamı idealar ile ve ideaların ortamı da bazı temel idealar ile açıklanabilirken, bu temel ideaların ortamını oluşturan yapı, çözümlenemez olarak kalan türden bir ortamdır (Zaten Parmenides'ten beri mekan, "en çıplak varlık türü" olarak görülmüştür).⁷³ Doğanın dört elementi (ateş, su, toprak, hava) başta olmak üzere çeşitli kuvvetlerin barındığı bu mekan⁷⁴, tüm bu kuvvetleri zamanla belirli bir biçimde ayırtmıştır. Burada yerini bulan kuvvetler, Tanrı [*demiourgos*] tarafından idealara ve sayılara göre düzenlenmiştir.⁷⁵ Dolayısıyla şeyler, idealar ve sayılara; idealar ve sayılar ise mekanın zorunlu varlığına belirli bir noktaya kadar indirgenebilir hale getirilmiştir. *Khôra* hakkında yorum yapanlar için, onun sadece boş uzayı [*empty space*] işaret eden önemsiz bir terim olduğu yönünde görüş birliği var gibi görünmektedir.⁷⁶ Ancak bu açıklama, Platon'un kurmaya çalıştığı yeni evren anlayışında uzayı sadece bir fon olarak görmek anlamına geleceği için, doğru görünmemektedir. Platon'un *khôra* düşüncesinin bir boşluk düşüncesi olup olmadığı zor bir tartışma konusudur. Bu konu son bölümde detaylandırılacaktır.

2.2.2.3. *Topos* bağlamında boşluk

Aristoteles, *Fizik* [*Φυσικὴ ἀκρόασις*] metninin dördüncü kitabında, varolanların *topos*'ta [*τόπος*]⁷⁷ olması bakımından *topos* üzerine düşünülmesi gerektiğini vurgulamıştır. Ona göre, bir *topos*'ta olmayan şey, zaten ontolojik olarak olmayan

⁷² Jones, W. T. (2006). *Klasik Düşünce: Batı Felsefesi Tarihi - Birinci Cilt.* (s. 224,225). İstanbul: Paradigma.

⁷³ Jones, W. T. (2006). *Klasik Düşünce: Batı Felsefesi Tarihi - Birinci Cilt* (s. 225). İstanbul: Paradigma.

⁷⁴ *Khôra* için Platon'un kendisi tarafından süt anne, elek, kap, yatak gibi çeşitli metaforlar kullanmıştır.

⁷⁵ Platon (2001). *Timaios.* (52e-53b s. 54,55). İstanbul: Sosyal.

⁷⁶ Guthrie, W. K. C. (2001). *A History of Greek Philosophy-Volume V.* (s. 265). Cambridge: Cambridge.

⁷⁷ Yer, uzam anlamlarını barındıran *topos* sözcüğü, Aristoteles'in metni bağlamında ele alınacağı için ilgili bölümlerde sözcük *topos* olarak verilecektir. *Topos* sözcüğünü tek bir sözcükle karşılamak doğru olmayacağı için bu biçimde bırakmak tercih edilmiştir.

şeydir. Zira, tüm şeyler bir *topos*'ta olmalıdır.⁷⁸ *Topos*, içinde oluşan veya değişen her şeyden farklı bir şey olarak görünmektedir.

Topos'ta doğal olarak verilmiş olan aşağı, yukarı, sağ ve sol, ön ve arka taraflar vardır. Bu taraflar arasında gitmek, gelmek, durmak olanaklıdır. Aristoteles'e göre hafif olanın yönelmesi yukarı doğru, ağır olanın yönelmesi aşağıya doğru olacaktır.⁷⁹ Bu doğal nesnelere ve bunlardan elde edilen üretilmiş nesnelere doğal devinimleriyle, doğa tarafından taşınan her şey *topos* ile doğrudan bir ilişki içerisindedir.⁸⁰ Dolayısıyla doğru bir *topos* incelemesi, bu bağlamda doğa ile ilgili olan her şeyi açıklayabilir. Aristoteles için boşluğun varlığını savunanlar *topos*'un da varlığını savunmaktadırlar. Çünkü onlara göre boşluk, "cisimden yoksun olan *topos*"⁸¹ anlamını taşımaktadır.

Topos, içinde barındırdığı nesnelere gibi bir nesne midir? Eğer nesne gibisinden bir şey olursa, Aristoteles'e göre, aynı yerde iki nesne olacaktır. Uzunluğu, genişliği ve derinliği olan üç boyutlu *topos*, beden türünden bir şey olsaydı, aynı *topos*'ta, iki beden olurdu ki bu olanaksızdır. Bir büyüklüğü olan ama hiç bir nesnelik taşımayan *topos*'ta, dört nedenden hiçbiri yoktur: Ne bir şey ondan dolayı kuruludur, ne varolanları devindirir, ne nesnelere biçimdir, ne de bir amaç olarak anlaşılabilir. Kendisine bir varolan demek için, *topos*'un da bir *topos*'ta olması gerekmektedir.⁸² *Topos*'un bir madde olduğunu savunanlara karşı Aristoteles, *topos*'u da madde ya da form olarak net bir biçimde ortaya koymanın olanaksız olduğunu belirtmektedir.⁸³

Topos'un bir madde ya da form olmadığını, onun özünün daha karmaşık olduğunu savunan Aristoteles'e göre, *topos*'un devinimsel olması onu araştırılmasının ve onunla ilgili sorunların çıkmasının temel nedenidir. Büyüme ve eksilme türünde devinim, bir tür *topos* değiştirme olarak alındığında, devinim *topos*'suz düşünülemez. Nesne, küçük ya da büyük bir *topos*'a doğru eksilerek ya da büyüyerek, değişerek devinebilir. Aristoteles'e göre, kendi başına veya diğerleri ile bağlantılı olarak hareket eden nesnelere ile *topos*'un ilişkisi iki türdür: (1) Ayrı nesne; (2) Saran nesne. Örneğin, vazo içindeki su vazonun kendisinden bağımsızdır.

⁷⁸ Aristoteles. (2014). *Fizik*. (208a s. 30). İstanbul: Yapı Kredi.

⁷⁹ Aristoteles. (2014). *Fizik*. (208b s. 20,21). İstanbul: Yapı Kredi.

⁸⁰ Lang, S. H. (1998). *The Order of Nature in Aristotle's Physics Place and Elements*. (s. 69). New York: Cambridge.

⁸¹ Aristoteles. (2014). *Fizik*. (208b s. 26). İstanbul: Yapı Kredi.

⁸² Aristoteles. (2014). *Fizik*. (209a s. 20-25). İstanbul: Yapı Kredi.

⁸³ Aristoteles. (2014). *Fizik*. (209b s. 15-20). İstanbul: Yapı Kredi.

Ancak onun içinde olması bakımından, vazo hareket ettiğinde kendisi de hareket edecektir. Bütün bir şey ise parçalarını barındırır, yani onları sarar. Bu nedenle, örneğin bir beden hareket ettiğinde onun organları da beden ile birlikte hareket eder.⁸⁴

Topos form, madde ya da sınırlar arasındaki bir tür ara nesne değildir. *Topos*, nesneyi sardığı için form olarak düşünülmektedir. Oysa o, forma benzetilse de kendinde bir form değildir. Aristoteles için *topos*, “etrafını saran ilk devinimsiz *topos* olarak sınırdır”.⁸⁵ Bir ilk sınır olarak *topos*, bir düzenin sebebi olarak anlaşılabilir. Bu düzenli *topos*, şeylerin onda olması ve onda yer değiştirmesi bakımından kozmosu belirleyici hale getirendir.⁸⁶ Bu tanım, *topos*'un düzen katan bir ereksellik olması bakımından değil, nesnelere sınırlarının toplamı olması bakımından anlaşıldığında anlamlıdır.

Aristoteles'e göre her şey *kosmos*'ta yani, evrende olmasına rağmen, evren *topos* değildir. *Topos*, "evrenin sınırı olarak, devinen cisme bitişik olan bir şey" olarak tanımlanmaktadır.⁸⁷ Aristoteles, *topos*'un neliğini araştırdıktan sonra, onun boşlukla yakından ilgili (*topos*'un olup olmadığı sorunu gibi boşluğun da olup olmadığı sorunu açısından) olması bakımından bir boşluk araştırmasına da girmiştir. Genel tespiti, *topos*'un, boşluğun ve doluluğun aynı şey sanıldığı, oysa bunların varlıklarının özünün birbirleriyle aynı şey olmadığıdır.⁸⁸ Ross'a göre Aristoteles, cisimlerden ayrı bir boşluğun olmadığı kanıtını, doğal devinim hakkındaki yanlış düşünceler üzerinden geliştirmektedir. Bir cismin maddesi, onun duyuşal niteliklerinden ayrı bir şey olduğu için cismin işgal ettiği bir boşluk olmadığını savunan Aristoteles, yoğunlaşma ve seyrekleşme dolayısıyla cisimlerin arasında boşluğun varlığını savunanlara da karşı çıkmıştır. Ona göre, cisimlerin yoğunlaşması ve seyrekleşmesi, maddenin çeşitli hallere bürünmesi, bu hallerin de evreni farklı yoğunluk biçimlerinde doldurmasıdır. Aynı maddenin niteliğini değiştirmesi, onun arasında boşluk olmasıyla açıklanamamaktadır.⁸⁹

⁸⁴ Aristoteles. (2014). *Fizik*. (211a, 211b s. 5). İstanbul: Yapı Kredi.

⁸⁵ Aristoteles. (2014). *Fizik*. (212a s. 21). İstanbul: Yapı Kredi.

⁸⁶ Lang, S. H. (1998). *The Order of Nature in Aristotle's Physics Place and Elements*. (s. 66). New York: Cambridge.

⁸⁷ Aristoteles (2014). *Fizik*. (212b s. 19)

⁸⁸ Aristoteles. (2014). *Fizik*. (213a s. 14-19). İstanbul: Yapı Kredi.

⁸⁹ Ross, D. (2011) *Aristoteles*. (s. 146, 147). İstanbul: Kabalcı.

Aristoteles'in mekan üzerine görüşünün *topos* üzerinden verilmeye çalışılan bu genel çözümlemesi, felsefenin ilk dönemlerinden itibaren mekanın boşluk ile birlikte düşünüldüğünü açık bir biçimde göstermektedir. Bilindiği gibi, Aristoteles'in doğa üzerine görüşleri Orta Çağ'ın sonuna kadar oldukça etkili olmuştur. Aristotelesçi ve Hıristiyan merkezli evren anlayışı, 17. yüzyılın başlarından itibaren sorgulanmaya ve yeni tartışmaların doğmasına neden olmuştur.⁹⁰ Öyle ki, Francis Bacon'a (1561-1626) kadar doğa üzerine geliştirilen bilimsel düşüncelerde belirgin bir farklılık görünmemektedir.⁹¹ Bacon aracılığı ile bilimsel yönetime getirilen yeni bakış açısı sayesinde Aristotelesçi doğa anlayışı yerini modern çağın modern bilim anlayışına bırakmıştır. Modern doğa bilimini veya doğanın kendisini yasalar temeline oturtan kurucuları olarak Nicolaus Copernicus (1473-1543), Galileo Galilei (1564-1642) ve Isaac Newton (1643-1727) gösterilmektedir. Onların, doğayı matematik ve fizik etrafında yeniden biçimlendirmesinden hareketle felsefede de René Descartes (1596-1650) ve takipçileri tarafından matematiksel yöntem temelli yeni bir çağ başlatılmıştır.⁹² Bu nedenle, Aristoteles'in ardından, erken modern çağın bu düşünürlerinden bazılarının çalışmanın kapsamında yer verilecektir.

2.2.3. Modern çağda uzay kavramsallaştırması bağlamında boşluk

Modern dönemde bilim alanındaki hızlı ilerleyiş, felsefenin de önemli bir dönüşüm evrelerinden biri olarak kabul edilir. Birincil konuma aklın getirildiği ve her türlü insan eyleminin buna göre biçimlendirildiği modern dönemde, Antik Yunan uygarlığından beri felsefi tartışmalara konu olan boşluk sorunu yeniden gündeme gelmiştir. Boşluğun anlamı her zaman felsefe ile yakından ilgili görünmekle birlikte, 17. yüzyıla kadar ampirik açıdan incelenmemiştir.⁹³ Modern dönemin tipik özelliklerinden biri, özellikle fizik ve astronominin felsefe ile birlikte çalışılmasıdır. Bu nedenle “boşluk”, “uzay”, “mekan” gibi bazı kavramlar bu dönemde büyük önem kazanarak tekrar gündeme gelmiştir. Dolayısıyla çalışmanın temel konusu olan boşluk ile ilgili yapılacak olan bir araştırma, zorunlu olarak uzay ve mekan araştırmasını da kapsamak durumunda kalacaktır. Burada karşılaşılan en önemli

⁹⁰ Grosholz, E. (2013). “Space and Time” *The Oxford handbook of philosophy in early modern Europe*, Oxford : Oxford Üniversitesi, 2011. (s. 51).

⁹¹ Klee, R. (1997). *Introduction to the Philosophy of Science-Cutting Nature at Its Seams*. (s. 105). Oxford: Oxford.

⁹² Gökberk, M (2012). *Felsefe Tarihi*. (s. 225-227). İstanbul: Remzi.

⁹³ Peters, E. F. (2004). *Antik Yunan Felsefesi Terimleri Sözlüğü. kenon maddesi*. İstanbul: Paradigma.

güçlük, kavramların birbirlerinden keskin bir biçimde ayrılamaz oluşudur. Mekan sözcüğü etrafında düşünülmesi gereken, *topos*, (Lat.) *spatium*, (Alm.) *Raum*, (İng.) *space*, (Fr.) *espace*, *lieu*, *place* vb. sözcükler, bir mekan araştırması yapılmak istendiğinde karşılaşılabilecek sözcük dağarcığına dahildir. Bu sözcükler Türkçede mekan, uzay, uzam, yer, oda, boşluk vb. anlamlarını barındırır ve bu sözcüklerin birbirlerinden farklı anlamlara geldiği de görülmektedir. Ancak sözcük düzeyinde bakıldığında, verilen karşılıkların anlam bakımından birbirini içerdiği görülmektedir.⁹⁴ Burada ele alınacak olan uzay, uzam, mekan anlayışları ile bu kavramlar, her filozofun kendi sisteminde kısaca açıklığa kavuşturulacaktır. Bu nedenle, özellikle boşluk düşüncesine yer veren modern düşünürlerin, tıpkı Antik Yunan düşünürlerinde olduğu gibi, mekan ve uzay anlayışlarını da ele almak anlamlı olacaktır.

2.2.3.1. Descartes ve doluluk olarak uzay düşüncesi

Geometrik veya matematiksel yöntem üzerinden geliştirilen yeni doğa ve evren anlayışı, Galileo'nun çabaları ile başlamıştır. Onun bu çalışmaları Descartes'ı derinden etkilemiştir. Ne var ki, Descartes'a göre Galileo'nun gözden kaçırdığı nokta, Descartes'ın "doğanın temel ilkesi" olarak gördüğü Tanrı'dır. Descartes, Tanrı'yı temel alarak geometri (uzunluk, genişlik ve derinlik) içindeki şeylerin doğasını ortaya koyarak yeni bir metafizik inşa etmiştir.⁹⁵ Böylece Descartes, aldığı Skolastik eğitime rağmen, Aristotelesçi felsefeye karşı çıkarak, Batı felsefesinde yeni bir dönemin başlangıcını kurmuştur.⁹⁶ Descartes'ın yöntemsel kuşku çerçevesinde geliştirdiği metafiziği ve epistemolojisi son derece önemli olmakla birlikte, burada Descartes'ın *Felsefenin İlkeleri* [*Principia Philosophiæ*] kapsamındaki uzay anlayışı verilecektir.

⁹⁴ Burada bir çeviri karmaşası giderilmeye çalışılmayacaktır. Yine de ilkin uzay, uzam, mekan, yer sözcüklerinin karşılıklarını belirtmek, çalışmanın ilerleyen konuları için gerekli görülmektedir.

Uzay: "[b]ütün varlıkların içinde bulunduğu sonsuz boşluk, feza, mekân";

Uzam, "[b]ir nesnenin uzayda kapladığı yer, vüsat";

Mekân, ise yer, ev, yurt olarak açıklanmakta ya da gökbiliminde yine uzay anlamını barındırmaktadır.

Yer, "bir şeyin, bir kimsenin kapladığı veya kaplayabileceği boşluk, mahal, mekân" anlamındadır. www.tdk.gov.tr.

Verilen tanımlara bakıldığında bu sözcüklerin birbirlerinden ayrı ayrı ele alınması ya da keskin bir biçimde ayrılması mümkün görünmemektedir.

⁹⁵ Sorell, T. (2009). *Descartes*. (s. 11). Ankara: Dost.

⁹⁶ Yalçın, Ş. (2006). *Felsefe Ansiklopedisi-4. Descartes, René maddesi*. İstanbul: Ebabel.

Descartes doğaya nitelikler ile bakan Skolastik anlayış yerine, tıpkı çağdaşları gibi nicelikler aracılığı ile ölçülebilen ve yasaların kesinliği ile doğanın tamamına uygulanabilen doğa anlayışını tercih etmiştir.⁹⁷ Böylece tüm bilimlerin tek bir yöntem altında birlikte yapılması amacı doğrultusunda, nitelik temelli doğa görüşü (örn. Aristoteles'in dört neden öğretisi) yerini, niteliklerin de temelini oluşturan uzam veya yer kaplama olarak anlaşılabilir fiziksel ve niceliksel olana bırakmıştır.⁹⁸ Descartes, metafizik anlayışının temelinde, biri ruh biri de madde olmak üzere iki türlü tözün varlığını kabul eder. Bu tözler ise, mantıksal olarak ayrı ele alınsa da, özünde kendilerinden asla ayrı anlaşılacak nitelikler ile bağlıdır. Bunlar ruh için düşünce ve madde için uzamdır.⁹⁹ Dolayısıyla, cisim düşünmeyen, ruh ise yer kaplamayandır.¹⁰⁰ Bu noktada, Aristoteles'in maddenin içindeki form veya form ile biçimlenen madde görüşünden önemli bir ayrılık görülmektedir.

Felsefenin İlkeleri'nin ikinci bölümü, işte bu ikinci tözle [*res extensa*; uzam, yer kaplama] veya dış dünyanın gerçek varlığı ile ilgilidir. Descartes burada da Tanrı'nın bizi dış dünya bakımından kandırmayacağını düşünmektedir. Bu düşünceyle uzamın tözü olduğu sonucunu çıkartarak, bu tözü incelemektedir.¹⁰¹ Descartes, fiziksel dış dünyayı, uzamlı olan şeyin Öklitçi üç boyutluluktaki (uzunluk, genişlik, derinlik) doluluğu olarak anlamaktadır.¹⁰² Bunun nedeni, mekanın temel niteliği olan maddenin özelliklerinin veya niteliklerinin (biçim, devinim, durum vb.) o maddenin boyutlarından çıkarılabileceği iddiasıdır.¹⁰³ Madde varolmak için bu niteliklerin hiçbirine gerek duymaz ve böylece maddenin özü, sadece uzamlı bir töz olmaktır.¹⁰⁴ Devinim, biçim, fiziksel olguların nedenleri bu yer kaplamanın veya uzamın sadece bir modusudur.¹⁰⁵ Buna bağlı olarak Descartes, yer [*lieu*] ile mekan [*espace*] arasında bir ayrım yapmaktadır: “[...] yer büyüklük ve şekilden ziyade, daha kesin olarak, durumu [*situation*] gösterir; aksine mekan deyince daha ziyade büyüklük ve şekli

⁹⁷ Gökberk, M (2012). *Felsefe Tarihi*. (s. 227). İstanbul: Remzi.

⁹⁸ Yalçın, Ş. (2006). *Felsefe Ansiklopedisi-4. Descartes, René maddesi*. İstanbul: Ebabil.

⁹⁹ Yalçın, Ş. (2006). *Felsefe Ansiklopedisi-4. Descartes, René maddesi*. İstanbul: Ebabil.

¹⁰⁰ Gökberk, M (2012). *Felsefe Tarihi*. (s. 238). İstanbul: Remzi.

¹⁰¹ Descartes, R. (1967). *Felsefenin İlkeleri*. (II,1 s. 79,80). Ankara: M.E.B.

¹⁰² Grosholz, E. (2013). “Space and Time” (s. 56) “Space and Time” *The Oxford handbook of philosophy in early modern Europe*, Oxford : Oxford Üniversitesi, 2011.

¹⁰³ Yalçın, Ş. (2006). *Felsefe Ansiklopedisi-4. Descartes, René maddesi*. İstanbul: Ebabil.

¹⁰⁴ Descartes, R. (1967). *Felsefenin İlkeleri*. (II,4 s. 81). Ankara: M.E.B.

¹⁰⁵ Gökberk, M (2012). *Felsefe Tarihi*. (s. 238). İstanbul: Remzi.

düşünürüz”.¹⁰⁶ Böylece, bir şeyin yeri onun diğer şeylere göre durumunu belirlemeye yararken; bir şeyin mekanı onun biçimine karşılık gelmektedir.

Descartes, yeri ve mekanı ayırt ettikten sonra, boşluğun varlığı tartışmasına geçmektedir. Uzamdaki cisimler kesiksiz bir bütündür ve içerisinde boşluk barındırmazlar. Buna benzer bir biçimde uzay da, doluluktan ibaret olarak anlaşılmaktadır. Uzay, Descartes fiziğinde tüm maddelerin içinde bulunduğu ortam olarak anlaşılabilir. Dolayısıyla maddelerin özü olan uzam, uzayın da özüdür. Uzay da, uzam gibi üç boyutludur ve uzamın her türlü özelliğini gösteren bir yapıdır: “O halde bütün kâinatta aynı bir madde vardır; ve biz onu yalnız uzamlı olması ile biliyoruz; [...]”.¹⁰⁷ Dolayısıyla, tıpkı Aristoteles gibi Descartes da boşluğun ontolojik olasılığını reddeder. Çünkü hiçbir mekan maddeden yoksun olamaz.¹⁰⁸ Descartes’ın boşluk hakkındaki bu düşüncesinden, bir cisim olmadan bir uzamın olacağı yönündeki boş uzay düşüncesinin de Descartes için kabul edilemeyecek bir düşünce olduğu açıkça ortaya çıkmaktadır. Maddenin gerçekliğinden ve varlığından hiç kuşku duymayan Descartes'a göre varlık yoklukta konumlanamaz.

Descartes’ın boş uzay düşüncesini reddetmesi, onun aynı zamanda atomcu düşüneyi de reddetmesidir. Nitekim, atom düşüncesi, atomların birbirinden ayrılabilirdikleri ve devinebildikleri bir boş uzay düşüncesine gereksinim duyar.¹⁰⁹ Cisimler ne kadar bölünürse bölünsün, her bölümden sonra yine uzamlı olacakları için, Descartes açısından atom düşüncesi saçmadır.¹¹⁰ Bu kısımdan sonra devinin ilkelerinin açıklandığı *Felsefenin İlkeleri*’nde Descartes, devinin gerçekleşebilmesi için (boşluğu reddettikten sonra) bir tür uzay maddesini varsayar ve cisimlerin bunun üzerinde kayan veya yüzen bir durumda olduğunu düşünmektedir.¹¹¹ Descartes’ın ardından, her ne kadar onun yönteminden ve yenilikçi bakışından yararlanmış olsa da, özellikle ruh-beden veya Tanrı-evren ilişkilerini kopartmış olduğu için ona karşı bir felsefe yaptığı da öne sürülebilecek olan Leibniz’in uzay anlayışına geçilecektir.

¹⁰⁶ Descartes, R. (1967). *Felsefenin İlkeleri*. (II,14 s. 86). Ankara: M.E.B.

¹⁰⁷ Descartes, R. (1967). *Felsefenin İlkeleri*. (II,23 s. 87). Ankara: M.E.B.

¹⁰⁸ Descartes, R. (1967). *Felsefenin İlkeleri*. (II,16 s. 87). Ankara: M.E.B.

¹⁰⁹ Gökberk, M (2012). *Felsefe Tarihi*. (s. 238). İstanbul: Remzi.

¹¹⁰ Descartes, R. (1967). *Felsefenin İlkeleri*. (II,20 s. 87). Ankara: M.E.B.

¹¹¹ Gökberk, M (2012). *Felsefe Tarihi*. (s. 239). İstanbul: Remzi.

2.2.3.3. Leibniz ve mutlak doluluk olarak monad kavramsallaştırması

Leibniz, felsefede bir çok karşıt görüşleri birleştirici düşüncelere imza atmakla birlikte, fizik ve matematikte Newton'un doğa anlayışı başta olmak üzere pek çok bilimsel düşünceyi eleştirmiş ve yeni tartışmalara neden olmuştur.¹¹² Uzayı, nesnelere içinde bulunduğu bir alan olarak değil, nesnelere arası ilişkide ortaya çıkan olarak ele alan Leibniz'in uzay anlayışını anlaşılır kılmak için öncelikle onun metafizik üzerine yazdığı iki temel metni, yani *Monadoloji* [*La Monadologie*] ve *Doğanın ve İlahi İnançın Akla Dayalı İlkeleri*'ni [*Principes de la nature et de la grâce*] ele alacaktır.

Leibniz'in metnine adını veren ve onun töz olarak kabul ettiği şeyin adı olan *monad* sözcüğü, Antik Yunancadaki *monas* (birlik, bir olan) sözcüğünden türetilmiştir.¹¹³ *Monadlar*, bileşik oluşturabilen basit ve bu bileşiklerin parçaları olması sebebi ile de parçaları olmayan tözlerdir.¹¹⁴ Ancak bunlar, atomcuların öne sürdüğü gibi bölünemeyen en temel şey olan atomdan ziyade, parçalarının olmaması ve parçanın olmadığı yerde de uzam olmaması bakımından “doğanın gerçek atomlarıdır”.¹¹⁵ Bu nedenle onları, atomcu düşüncelerin kabul ettiği atom düşüncesinden ayrı olarak anlamak gerekmektedir. Bir yapıyı oluşturan aynı türden atomlar birbiri ile tamamen özdeş şeylerken, *monadlar* kendilerine has bir tikellik taşımaları bakımından asla birbiri ile özdeş değildir.¹¹⁶ Basit tözler olarak *monadlar*, doğal yolla oluşmayacağı gibi yok olacağı da düşünülemez; o halde, onlar ancak yaratılışla var olur veya yok olur.¹¹⁷ Böylece Leibniz'in metafiziğine göre, dışarıdan bir başka yaratılmış tarafından onları değiştirebilecek herhangi bir durum söz konusu değildir: “Monadların bir şeyin içeri girmesine ya da dışarı çıkmasına izin verecek pencereleri yoktur”.¹¹⁸ Tüm bu *monadların* zemininin açıklanması zorunludur, aksi takdirde şu soruya yanıt verilemez: “Niçin hiçlik yerine şeyler var?”.¹¹⁹ Bu zemin zorunlu ve en üstün töz olan Tanrı'dır ve Tanrı tüm *monadların* yaratıcısıdır.¹²⁰ Leibniz'e göre Tanrı, sonsuz sayıda evren üretme olanağına sahip olsa da, “mümkün

¹¹² Gökberk, M (2012). *Felsefe Tarihi*. (s. 272). İstanbul: Remzi.

¹¹³ Leibniz, G. W. 2011b (§1 s. 67). İstanbul: Pinhan.

¹¹⁴ Leibniz, G. W. 2011b (§1,2 s.9). İstanbul: Pinhan.

¹¹⁵ Leibniz, G. W. 2011a (§3 s. 9). İstanbul: Pinhan.

¹¹⁶ Leibniz, G. W. 2011c (2 s. 91). İstanbul: Pinhan.

¹¹⁷ Leibniz, G. W. 2011a (§4,5,6 s. 11). İstanbul: Pinhan.

¹¹⁸ Leibniz, G. W. 2011a (11, §7). İstanbul: Pinhan.

¹¹⁹ Leibniz, G. W. 2011b (§7 s. 73). İstanbul: Pinhan.

¹²⁰ Leibniz, G. W. 2011a (§38, 47 s. 33). İstanbul: Pinhan.

evrenlerin en iyisi”ni tek bir evren olarak yaratmıştır.¹²¹ Leibniz, farklı bir yoldan geçse de nihayetinde Descartes’ın doluluk düşüncesi ile şu ifadesi ele alındığında örtüşmektedir: “Nitekim her şey dolu olduğundan bütün madde birbiriyle bağlıdır”.¹²² Böylece Leibniz için her *monad* birbirine bağlıdır ve evren de doluluktan ibarettir. Aynı zamanda, her *monad* kendi içinde küçük birer evren veya onun ifadesi ile “evrenin aynası”dır.¹²³ Evrenin aynaları, doğanın veya evrenin kendisini doldurarak, hiçbir boşluğa izin vermez ve evrenin dolu olması da, her şeyin birbirine bağlı olmasına neden olur.¹²⁴ Bu bağlılık, *monad*ların çokluk içinde bir birlik olmasının ve evrenin de organik bir birlik olarak kurulmuş olmasının temel koşuludur.¹²⁵ Bununla birlikte, evrende kendi başına olan ve dış etkenlerden bağımsız olan bu *monad*ların arasındaki ilişkide de, doğurdıkları sonuçlar açısından da bir uyum vardır.¹²⁶

Leibniz’in bir kitap biçiminden çok, yakın arkadaşı Samuel Clarke ile yaptığı mektuplaşmalarda yer verdiği uzay anlayışı, onun metafiziğinden ayrı bir biçimde anlaşılabilir.¹²⁷ Leibniz, *monad*lar biçiminde bir madde anlayışına ulaştıktan sonra, gerçekliğin yalnızca *monad*lardan ibaret olduğunu savunmaktadır.¹²⁸ Leibniz, Newton’un uzay ve zaman düşüncelerini ciddi bir biçimde eleştirmektedir. Newton’un uzay zaman üzerine düşüncesi dört tezi kapsamaktadır: 1. Uzay ve zaman fiziksel bedenlerden ve olaylardan önce, ve onlardan bağımsız olarak mantıksal ve metafiziksel olarak ya da mutlak olarak vardır; 2. Bu durumda fiziksel cisimler, uzay ve zaman ile birlikte var olmak zorundadır; 3. Uzay ve zaman kesin bir biçimde bölünemez; 4. Ontolojik olarak uzay ve zaman, Tanrı’nın ilinekleri ile belirlenebilir. Leibniz, Newton’un uzay hakkındaki bu düşüncelerine Tanrı düşüncesi, yeter neden ilkesi ve *monad*ların yukarıda verilen bölünmez özdeşliği ilkesi¹²⁹ aracılığı ile karşı çıkmaktadır.¹³⁰ Leibniz’in doğa görüşünde uzay mutlak olarak alınırsa, tek mutlak olarak ele alınan tanrıdan sonra başka bir mutlaklıktan söz etmek gerekecektir.

¹²¹ Leibniz, G. W. 2011a (§53 s. 41). İstanbul: Pinhan.

¹²² Leibniz, G. W. 2011a (§61 s. 47). İstanbul: Pinhan.

¹²³ Leibniz, G. W. 2011a (§63 s. 49). İstanbul: Pinhan.

¹²⁴ Leibniz, G. W. 2011b: §3 s. 68). İstanbul: Pinhan.

¹²⁵ Gökberk, M. (2012). *Felsefe Tarihi*. (s. 279,280). İstanbul: Remzi.

¹²⁶ Cassirer, E. (1996). *Kant’ın Yaşamı ve Öğretisi*. (s. 307). İstanbul: İnkilap.

¹²⁷ Grosholz, E. (2013). “Space and Time” (s. 63) “Space and Time” *The Oxford handbook of philosophy in early modern Europe*. Oxford : Oxford Üniversitesi, 2011.

¹²⁸ Rutherford, D. (2006). "Metaphysics: The Late Period" (s. 132). San Diego: Cambridge.

¹²⁹ *Principle of the identity of indiscernibles*

¹³⁰ McDonough, J. K. (2007). “Leibniz’s Philosophy of Physics” (5.1). <https://plato.stanford.edu/archives/spr2014/entries/leibniz-physics/>.

Dolayısıyla, Leibniz'e göre uzay ve zaman görecelidir.¹³¹ Uzay, mükemmel uyum içinde olan *monad*ların birleşmesinden oluşan nesnelere arasındaki uyumdur.¹³² Genelde aynı dünyaya ait olan iki *monad* ortak bir uzay zamansal çerçeve içinde eylemlerini birbirlerine göre bulmaktadırlar.¹³³ Yukarıda da yer verildiği gibi Leibniz (tıpkı Aristoteles ve Descartes gibi), atomcuların boş uzay varsayımına karşı çıkar. *Monad*lar bir yer kaplamayan canlı birer tözse, onların oluşturduğu şeylerin devindikleri uzaydan da mutlak olarak söz etmek anlamsız olacaktır. Ancak onların bir araya gelişiyle kurulan bağlar bir "uzay ilintisi" olarak görüldüğünden şeylerin yer kapladığından söz edilebilir.¹³⁴ Böylece Leibniz, Newton'un birbirinden mutlak olarak ayrılması gereken hareket yasalarını da reddetmektedir. Uzay ve zamanın göreceli olmasıyla ilişkili olarak, devinim ve değişim *monad* gibi bir gerçeklik değil, sadece görünüşte olan şeylerdir. Bununla birlikte devinimler aslında *monad*ların kendi içlerindeki değişikliklerle ilgili olduğunda, uzaydaki devinimler zorunlu yasalara bağlıdır. Bu hareketlilik ise, yine Tanrı'yla açıklanmaktadır.¹³⁵

Görüldüğü gibi, her ne kadar bilimsel devrim sayesinde geleneksel düşünce sistemleri değiştirilmeye ve rasyonelleştirilmeye çalışılsa da, modern çağın bu düşünürleri boşluğu doğa içinde incelemişlerdir. Sadece bu konuda değil, felsefenin tamamında bir devrimin başlangıcı olarak gösterilen Immanuel Kant, uzay ve zaman üzerine düşüncelerini tanrı ve töz düşüncesinden ayrı bir biçimde ortaya koyacaktır.

2.2.3.3. Kant ve formsuz bir form olarak uzay

Bu bölümde, Immanuel Kant'ın çalışmalarında birbirinden farklı olarak ele aldığı uzay anlayışları kısaca incelenecektir. Buna göre Kant ilk önce, uzayın cisimlerin ilişkilerinden ortaya çıktığını savunmuştur.¹³⁶ Daha sonra, uzayın mutlak olarak ele alınamayacağını, mutlak olanın sadece Tanrı olabileceği düşüncesini savunmuştur.¹³⁷

¹³¹ Grosholz, E. (2013). "Space and Time" (s. 65) "Space and Time" *The Oxford handbook of philosophy in early modern Europe*. Oxford : Oxford Üniversitesi, 2011.

¹³² Akt. Russell, B. (2005). *A Critical Exposition of the Philosophy of Leibniz*. (s. 132). New York: The Macmillan.

¹³³ Akt. Rutherford, D. (2006). "Metaphysics: The Late Period" (s. 135). San Diego: Cambridge.

¹³⁴ Gökberk, M. (2012). *Felsefe Tarihi*. (s. 282). İstanbul: Remzi.

¹³⁵ Gökberk, M. (2012). *Felsefe Tarihi*. (283). İstanbul: Remzi.

¹³⁶ Kant, I. (1992). "The Employment in Natural Philosophy of Metaphysics Combined with Geometry of which Sample I Contains The Physical Monadology" *The Theoretical Philosophy 1755-1770* içinde. (s. 47-66). Birleşik Devletler. Cambridge.

¹³⁷ Kant, I. (1992). "An Attempty at Some Reflections on Optimism" *The Theoretical Philosophy 1755-1770* içinde. (s. 67-84). Birleşik Devletler: Cambridge.

Eleştiri öncesi ile eleştiri dönemi arasında bir köprü görevi gören *Von dem ersten Grunde des Unterschiedes der Gegenden im Raume* [Uzayda Yönler Arasındaki Farklılığın Nihai Dayanağı Hakkında]¹³⁸ başlıklı yazısında, nesnelere uzayın ilişkisini bir adım öteye taşıyan Kant, benzer nesnelere birbirinden ayırmak için, onların uzaydaki yönlerine bakmanın yeterli olacağını savunmuştur. Nitelikleri açısından benzer veya eşit olsalar da nesnelere birbirleriyle özdeş değildir. Bunun nedeni, uzaydaki yönlerinin farklı olmasıdır. Burada yön nesneye ait değil, uzayın bir özelliği olarak anlaşılmalıdır. Çünkü yönlülük, uzaydaki bir şeyin diğer şeye göre durumu olan konumdan farklı olarak, tüm yer kaplamaların bir parçası olarak uzaya bağlıdır.¹³⁹ Ayrıca Kant'ın en önemli eseri olarak kabul edilen *Saf Aklın Eleştirisi*'ndeki [Kritik der reinen Vernunft – 1781] uzaya ilişkin özgün düşüncelerine bakmak gerekir. Eleştirinin kendisi olan “transandantal felsefe” “saf aklın tüm ilkelerinin sistemidir”¹⁴⁰ ve *a priori* saf bilginin araştırılmasıdır. Kant bu metinde ilk olarak, transandantal felsefeyi ve bunun da ilk bölümü olarak transandantal estetiği açıklar. Ardından, ikinci bölümde transandantal mantığı geniş bir biçimde inceler. *Saf Aklın Eleştirisi*'nin “Transandantal Öğeler” başlıklı ilk kısmında Kant, öncelikle görü [Anschauung] kavramını incelemiştir. Görü, nesnelere bilgisinin oluşması için iki koşuldan biridir.¹⁴¹ Görülerin temelinde duyumsama vardır ve bu duyumsamanın zorunlu koşulları uzay ve zamandır. Böylece Kant, görünümün ampirik kısmı ile saf *a priori* olan formal kısımlarını (uzay ve zaman) “Transandantal Estetik” başlığı altında ayırt etmiştir.

Kant “Transandantal Estetik” bölümüne yaptığı temel girişin ardından iki *a priori* görü formunu açıklar. Bunlar sırasıyla uzay [Raum] ve zamandır [Zeit]. Şimdi, bunlardan ilki olan uzay formunu gerekçelendiren argümanlar verilecektir: 1. Uzay, dış deneyden türetilen ampirik bir kavram değildir. Bunun nedeni, farklı nesnelere uzayda farklı konumlarda olmasında ve bunların öznenin dışında olmalarında aranmalıdır. Uzay tasarımı, deneyden türetilbilseydi, birinin nesnelere yerini göstermesi mümkün olamazdı. Ancak tersi doğrudur, yani birinde bir uzay

¹³⁸ Metnin başlığının çevirisi H. Bülent Gözkân'a aittir.

¹³⁹ Gözkân, B. H. (2006). “Kant'ın Eleştiri-Öncesi Döneminden Eleştiri Dönemine Geçişindeki Anahtar Yazı: Uzayda Yönler Arasındaki Farklılığın Nihai Dayanağı Hakkında”. *Felsefe Tartışmaları*. (4)

¹⁴⁰ Kant, I. (2008). *Arı Usun Eleştirisi*. (A13, B27). İstanbul: İdea.

¹⁴¹ Diğer koşul kavramdır ve kavramın temelinde anlama yetisi vardır. Kant, anlama yetisinin koşullarını kategoriler olarak belirlemiştir.

tasarımı olduğu için nesnelere yerini belirleyebilmesi ve böylece onların dış görünüşleri [*Erscheinung*] olanaklıdır. 2. Uzay, bütün dış görülerin ve dış görünüşlerin temelindeki zorunlu *a priori* tasarımıdır. Uzayın olmadığı, asla tasarlanamaz. 3. Uzay bir saf görüdür, şeylerin ilişkileri üzerinden çıkarılan bir kavram değildir. Çünkü uzay, *a priori* olarak tasarlanabilir ve farklı uzaylardan söz etmek aslında aynı ve tek bir uzayın bölümlerinden söz etmektir. Zaten bu bölümler, ancak onda düşünülebilir hale gelir. O halde, tüm uzay kavramının temelinde bir tek *a priori* görü bulunmaktadır. Dolayısıyla, geometri ilkeleri de çizgi, nokta vb. genel kavramlardan değil, ancak görüden zorunlu kesinlikle *a priori* olarak türetilir. 4. Uzay, sonsuz bir biçimde verili [*gegeben*] bir büyüklük olarak tasarlanır. Bütün uzay parçalarının kendisinde bulunduğu bir sonsuz büyüklük olarak uzay, saf bir formdur. Sonuç olarak, uzayın en temel tasarımı, uzayın *a priori* bir görü olduğu yönündedir ve o, kesinlikle bir kavram değildir.¹⁴²

Kant, uzay hakkındaki verdiği bu dört metafiziksel açıklamanın ardından ve uzay hakkındaki transandantal açıklamasından iki sonuç çıkarmıştır.¹⁴³ 1. Uzay, kendinde şeyin [*ding an sich*] özelliğini veya onların birbirileri ile olan ilişkilerini sunmaz. Uzay, görünümün öznel koşullarından soyutlanamaz. Sonuç olarak, saf görüden başka bir şey olamaz. 2. Uzay, dış duyuların görünüşlerinin formundan ve duyusal olmanın öznel koşulundan başka bir şey değildir. Bu nedenle, uzay sayesinde dış görü olanaklı olmaktadır.

Kant, uzay ve zamanı görünümün zorunlu formları olarak temellendirmiş, deneyimleyen herhangi birinin uzayda belli bir konumda bulunması ve zamanda belirli bir şimdide yer bulması gerektiğini vurgulamıştır.¹⁴⁴ Deneyimlenen fiziksel nesnelere nerede olduklarını ve orada ne zaman bulduklarını tasarlamak zorunda kalmak, nesnelere uzay-zamanda belli bir yere koymaktır. Kant, görünümün zorunlu formları olarak uzay ve zamanı, deneyimleyen şeylerle bilgi etkileşimi kurmasının zorunlu bir yolu olarak belirlemiştir. Aynı zamanda formel görüler olan uzay ve zaman tek tek nesnelere olarak görülmemektedir. Çünkü deneyimlediğimiz nesnelere uzay ve zaman görüyü şartlandırmaktadır. Nesnelere ve olaylar uzay ve zaman zemininde değişebilirler ve bu değişim mutlak bir uzay-zaman sistemi içerisinde sadece nesnelere ve olayların değişimi değildir. Uzay ve zaman mutlak konumlar değil,

¹⁴² Kant, I. (2008). *Arı Usun Eleştirisi*. (B38 - B40). İstanbul: İdea.

¹⁴³ Kant, I. (2008). *Arı Usun Eleştirisi*. (B41). İstanbul: İdea.

¹⁴⁴ Wood, A. (1991). *Kant*. (s. 58). Ankara: Dost.

sürekli değişen dönüşen nesnelerin ve olayların zincirinden kopamayan, onlarla birlikte belirlenendir.¹⁴⁵ Böylece uzay mutlak olmaması, dış görüye olanak vermesi ve nesnelerle birlikte belirlenmesi bakımından formsuz bir form olarak tanımlanabilir. Kant'ın *Saf Aklın Eleştirisi*'nde özneyi merkeze getirerek, bilginin öznedeki kuruluşunu vurgulayarak gerçekleştirdiği devrim, uzay-zaman düşüncesini dayanak olarak ele alması ile olanaklıdır. Öznenin bilme yetileri yoluyla *a priori* bilgiler oluşturabilirken, sentetik *a priori* bilgilerin temelini oluşturan görüler ise uzay ve zamandır. Son olarak Kant, fiziksel boşluk kavramını çözülmesi basit bir sorun olarak görür ve bunu hızlı bir biçimde çözümler. Kant, uzayı bölümlere ayıran ve hareketi bunun üzerinde tanımlayan doğa araştırmacılarının, böyle bir hatayı yapmasını, tamamen metafiziksel bir varsayıma ve algıların neden olduğu basit bir yanılgıya bağlı kalmalarıyla açıklamaktadır.¹⁴⁶ Kant'a göre boş uzay ve boş zaman deneyim yoluyla elde edilemez. İki eşit uzayda da maddenin bulunmadığı hiçbir nokta olmayacaktır: Uzamlı büyüklükte ve çoklukta, her görünümün belli bir derecesi olması bakımından sonsuza kadar küçülebilir ancak azalmaya uğramamakta ya da boşluğa geçmemektedir.¹⁴⁷

2.2.4. Çağdaş fenomenoloji geleneğinde hiçlik bağlamında boşluk

Buraya kadar boşluk bir bilim araştırması gibi, belirli sistemlerin içerisinde yok sayıldı veya bu sistemlerin uğruna varlık ile ilişkili olarak kullanıldı. Ancak böyle bir boşluk anlayışı, bu çalışma için yetersiz kalmaktadır. Boşluğun her yönüyle incelenmesi ve ancak ondan sonra sanat ontolojisinde boşluğun ne olduğu hakkında düşünülmesi daha uygun olacaktır. Bu nedenle, boşluk araştırmasının farklı bir görünüm kazandığı çağdaş felsefeye bakmak gerekecektir. Bu bölümde, çağdaş felsefe geleneklerinden biri olan fenomenoloji alanında boşluk ile bir tür kavram ortaklığı kurulabilecek olan hiçlik ve yokluk kavramlarının yeri araştırılacaktır. Başta, çağdaş fenomenolojinin kurucusu, Edmund Husserl olmak üzere, Martin Heidegger ve Jean-Paul Sartre'in çalışmalarında bu kavramlar önemli role sahiptir.

Kavram araştırmasına başlamazdan önce, sözü edilen fenomenoloji geleneğinin ana hatlarına bakmak yerinde olacaktır. Hem Husserl'in çalışmalarının hem de

¹⁴⁵ Wood, A. (1991). (s. 61, 62). Ankara: Dost.

¹⁴⁶ Kant, I. (2008). *Arı Usun Eleştirisi*. (B215 – B216). İstanbul: İdea.

¹⁴⁷ Kant, I. (2008). *Arı Usun Eleştirisi*. (B216). İstanbul: İdea.

fenomenolojinin kendisinin formüle edilebilecek net sınırlarının olmaması bakımından, özet bir biçimde açıklanması kolay olmayan bir alandır. Antik Yunan dilinde “görünüş” veya “görüngü” anlamında kullanılan *phainomenon* sözcüğü, şeylerin duyular tarafından algılanıp deneyimlenebilmesine olanak tanınmasına dair genel bir çerçeveyi imler. Platon’dan Kant’a kadar farklı yönlerle de olsa felsefenin en önemli kavramlarından olan fenomen sözcüğü, adından da anlaşılacağı gibi, fenomenolojinin temel unsurudur.

Klasik felsefede akli olan şeyin karşısında konumlanan deneyime ait olan şey görüngü olarak anlaşılırken, fenomenolojide bu anlam oldukça değişmiştir. Fenomenolojiye göre fenomen, bilince aracısız bir biçimde ulaşan ve deneyim konusu olabilen şeydir. Ancak Husserlci fenomenoloji, deneyimin kendisinin yerine, deneyimde doğrudan bilince konu olan görüngülerin, göründükleri biçimi ile betimlenmesine odaklanmaktadır. Burada önemli olan, deneyimdeki deneyim nesnesinin bilgisine değil, görüngülerin özlerinin bilgisine ulaşmaktır.¹⁴⁸ Özlerin bilgisi, statik ve dışarıda olan bir bilgi türü değildir. Sadece yaşantıda ve bilincin yöneliminde ortaya çıkabilir. Husserlci epistemolojinin esas araştırma noktası şudur: “[B]ilmenin öznelliğiyle bilinen içeriğin nesnelliği arasındaki ilişki”.¹⁴⁹ Ancak fenomenolojide bilinç içerikleri, ampirist gelenekteki gibi, nesnelere zihindeki ideleri biçiminde kurulmaz; çünkü fenomenolojide asıl olan, nesnelere şeyleştirme yerine onları öz veya anlam bakımından anlamaktır.¹⁵⁰ Böylece fenomenolojinin tanımı Husserl tarafından şöyle yapılmaktadır: “Fenomenoloji, apriori-betimleyen biz öz bilimdir. Fenomenoloji böyle bir bilim olarak kendisini her türlü teoriden uzak tutar”.¹⁵¹ Husserl’in temel meselesi anlamların açıklık ve kesinlik kazanmasıdır. Dil düzeyindeki sözcüklerin anlamından çok, burada asıl olan ‘şeyleri’n anlamlarını anlamak ve kavramlara kesinlik kazandırmaktır.¹⁵² Husserl’in pek çok metninde tekrarladığı ve fenomenolojinin tipik mottolarından olan “şeylerin kendisine dönmek”, şeyleri anlamak için, şeylere dair bilinç yönelimlerimizin temel alınması gerektiğini vurgulamaktadır. Bilmenin ancak bilinç edimlerinin yönelimselliğini [Intentionalität] çözümlenmesi ile doğru bir biçimde anlaşılabilceğini savunan

¹⁴⁸ Güçlü, A., Uzun, E., vd. (2003) *Felsefe Sözlüğü. görüngü maddesi*. Ankara: Bilim ve Sanat

¹⁴⁹ Husserl’den akt. West, D. (1998) *Kıta Avrupası Felsefesine Giriş*. (s. 123). İstanbul: Paradigma

¹⁵⁰ West, D. (1998) *Kıta Avrupası Felsefesine Giriş*. (s. 133). İstanbul: Paradigma.

¹⁵¹ Husserl’den akt. Mengüşoğlu, Tomris (1995) *Kesin Bir Bilim Olarak Felsefe* için yazılmış Önsöz kısmı, (s. 12-3). Ankara: TFK.

¹⁵² İnam, A. (1995) *Edmund Husserl Felsefesinde Mantık*, (s. 15-6). Ankara: Vadi.

Husserl, her ne olursa olsun anlamlı bir biçimde söz edilebilen her şeyin bir biçimde (algılama, arzulama, inanma vb.) bana verilmiş olması gerektiğini belirtir. Bu da bilincin her zaman yönelimsel olması ve dolayısıyla her bilinç ediminin bir şeyin bilinci olması anlamına gelir.¹⁵³ Böylece fenomenoloji sayesinde, bilincin yönelimleri somut yaşamın kendisinden yani varoluşundan yola çıkarak özlerin bilgisine doğru ilerleyen bir düşünce geliştirmek olanaklı hale gelmektedir. Fenomenolog, fenomene yönelip onu tüm yönleri ile incelemek zorundadır.¹⁵⁴

Sadece felsefeye değil, çağdaş düşünce ve sanat dünyasına da önemli etkileri bulunmuş olan fenomenolojide, bu çalışmanın kavramları da göz önüne alındığında, özellikle Heidegger ve Sartre'ın metinlerinde ontoloji açısından en yetkin örnekler olmuştur. Bunun için, öncelikle Heidegger'in *Metafizik Nedir?* [*Was ist Metaphysik?* – 1929] metnine ve ardından da Sartre'ın *Varlık ve Hiçlik: Fenomenolojik Ontoloji Denemesi* [*L'Être et le néant : Essai d'ontologie phénoménologique* – 1943] metninde hiçlik, yokluk ve boşluk kavramlarına yer verilecektir.¹⁵⁵

2.2.4.1. “Metafizik Nedir?” metni bağlamında hiçlik

Heidegger, *Metafizik Nedir?* metninde metafiziğin temel sorusunu şu biçimde belirlemiştir: “Niçin hep Varolan var da, Hiç [*Nichts*] yok [*nicht*]?”¹⁵⁶ Bu soru şöyle de anlaşılabilir: “Niçin varolan var da, Hiç hiç?” yani, varolanların varlığından söz edebilirken, hiçin hiç bir biçimde söze veya varlığa gelmemesinin nedeni nedir? Bunun dışında da, Heidegger'in “hiç” sözcüğünü kullanımına dikkat etmek gerekmektedir. Küçük harfle yazılan *nicht*, değilleme anlamını getirirken; büyük harfle yazılan *Nichts*, Heidegger'in kullandığı otantik anlamdaki “Hiç”e karşılık gelmektedir. Bir varolan olarak insan, varolanların kendisiyle ilişkiye girerek, onlar üzerine düşünüp, soru sormaktadır. Dünya ile olan ilişkide yönelinen şey varolanın kendisidir. Varolanlar bu sayede “kendisinin ne ve nasıl olduğunu açar”.¹⁵⁷

¹⁵³ Tepe, H. (2010) *Fenomenoloji Üzerine Beş Ders* için yazılmış *Giriş* kısmı, (s. XIV-XV). Ankara: BilgeSu.

¹⁵⁴ Güçlü, A., Uzun, E, vd. (2003) *Felsefe Sözlüğü*, **görüngübilim maddesi**

¹⁵⁵ Ayrıca sanat ontolojisinde boşluk araştırması için verilen sanat eseri örnekleri üzerine önemli soruların sorulmasında yardımcı olacak olan Heidegger'in bazı diğer metinleri de (*Sanat Eserinin Kökeni* [*Der Ursprung des Kunstwerks* – 1935], Oturmak, İnşa Etmek Düşünmek [*Bauen, Wohnen, Denken* – 1951], Sanat ve Mekan [*Die Kunst und Der Raum* – 1969]) incelenecektir.

¹⁵⁶ Heidegger, M. (2009). *Metafizik Nedir?* (s. 23). Ankara: TFK.

¹⁵⁷ Heidegger, M. (2009). *Metafizik Nedir?* (s. 28). Ankara: TFK.

Heidegger'e göre varolandan başka hiç birşeye yönelmeyen insan, bir varolan olarak varolanlar üzerine düşünülenden hareketiyle bir Hiç araştırmasına girmelidir.

“Varolanın tümünün değillenmesi” olarak Hiç, değillemeden daha üstün olarak belirlenmiştir.¹⁵⁸ Burada Hiç, değillemenin bir kaynağı olarak ifade edilmektedir. Heidegger'e göre, anlama yetisine ait olan değilleme, Hiçliğin kaynağı olamaz. Bu durumda anlama yetisinin bir edimi olarak değilleme, Hiçliğe bağlı kılınmaktadır. Ancak Hiçlik, değillemeye bağlı değildir. Heidegger burada Hiçlik hakkında düşünürken aklın işlevini sorgulamaktadır.¹⁵⁹ Hiçin kendisini göstermesi, değillenebilen Varolanın tümünün verilmiş olması ile olanaklıdır. Tüm Varolanın mutlak olarak kavranılması olanaklı değildir.¹⁶⁰ Dolayısıyla bu sorularla kurulan Hiç, kendisini soru sorana göstermemektedir.

Peki, yukarıda açıklanan varolanların verilmiş olması nasıl olanaklıdır? Varolanın açığa çıkması, insan varolanının iç sıkıntısında [*Langeweile*] veya birine karşı duyulan heyecanda ortaya çıkabilir.¹⁶¹ Ancak bu durumlar, insan varolanını Hiç'ten uzaklaştırmaktadır. Gündelik yaşamın sıradan durumlarında, varolanların içine gömülmüş olan insan varolanı, otantik anlamda Hiç ile karşı karşıya gelemez.

İnsan varolanının Hiçlik ile karşı karşıya gelme durumunu şöyle bir metafor ile anlamaya çalışmak yardımcı olabilir: Ontoloji araştırması yapan filozofların bir aynanın karşısında durduğunu düşünelim. Filozoflar elinde bir fenerle Hiç araştırmasına girdiğinde, Hiç'in ancak niteliklerini bulmaya, ona tanımlar yüklemeye çalışırlar. Ancak filozof, feneri kapatıp ayna ile karşı karşıya kaldığında, fener ile aydınlattığı gündelik yaşamından veya Hiç'e dair sorduğu sorulardan veya varolanlardan sıyrılıp, Hiç'in kendisini ona açtığını görecektir. Fener açıkken varolanlara bakanlar, Hiçlik karşısında körleşmemişler midir? Bu körlük, onların, ontolojisinde sadece varolanların işgal ettiği bir doluluğa yol açmamış mıdır? Boşluk, batı metafiziğinde önemsizleşen bir detaya dönüşmüştür. Aynanın karşısındaki filozoflar, hakikati aydınlatmak adına, sürekli açık bir fener ile hakikate karşı körleşmiş olabilir mi? Heidegger'in bu soruya yanıtı olumlu olacaktır. Heidegger aynanın karşısında fenerini söndürüp, varolanlara karanlık içinden de bakmaya ve hakikati karanlıkta (Hiç) da aramaya cesaret etmiştir. Filozofların

¹⁵⁸ Heidegger, M. (2009). *Metafizik Nedir?* (s. 40). Ankara: TFK.

¹⁵⁹ Heidegger, M. (2009). *Metafizik Nedir?* (s. 32). Ankara: TFK.

¹⁶⁰ Heidegger, M. (2009). *Metafizik Nedir?* (s. 33). Ankara: TFK.

¹⁶¹ Heidegger, M. (2009). *Metafizik Nedir?* (s. 33,34). Ankara: TFK.

aynada hakikat yerine, sürekli kendilerini görmesi antropomorfik yani, insan biçimci bir varlık anlayışını doğurmuştur, çünkü aynaya bakan gözler hakikat yerine öncelikle kendisini görür. Bu nedenle ontoloji, varlıktan ibaretmiş gibi ele alınmaya zorlanmıştır. Ancak Heidegger'in felsefi projesini kat eden temel tartışmalar, Batı metafiziğinin varlık ve Tanrı üzerine kurulan ontolojiyi yeniden otantik varlık alanına taşımak istemesinden doğmuştur. Heidegger, bu nedenle ayna karşısındaki soruşturmasına karanlıkta devam ederek, felsefenin unuttuğu Hiçlik meselesini önemli bir noktaya taşır. Zaten, en önemli metni olarak bilinen *Varlık ve Zaman* (*Sein und Zeit* - 1927) da, Batı metafiziğinin varlık hakkındaki unutkanlığı ile başlamaktadır. Platon, *Sofist* diyalogunda “varolan” sözcüğünün yeniden ele alınması gerektiğini vurgulamıştır; Heidegger de aynı gerekliliği şöyle vurgulamaktadır:

Peki, acaba günümüzde, “varolan” kelimesiyle esasen ne demek istediğimiz yönündeki soruya cevap bulabildik mi? Asla. İşte bu yüzden *varlığın anlamına ilişkin soruyu* yeniden sormamız gerekiyor. Acaba günümüzde “varlık” ifadesini kullandığımızda yalnızca tereddüte düşmekle kalmayıp onu anlıyor muyuz? Değil elbette. (Heidegger, M. 2018, s. 1)

Görüldüğü gibi, Heidegger ontoloji araştırması yapacağı zaman hem varlık hem de Hiçlik karşısında bin yılların bilgeliğinin ışığı yerine, biraz da karanlıkta kalarak kavramlara bu biçimde bakmanın gerekliliğini göstermiştir.

Heidegger kaldığı bu karanlıkta, Hiçlik'in kendisini açtığını gösterecektir. Hiçlik hakkında soru soran varolan olması bakımından Heidegger'de hiçlik, kendisini belli belirsiz ve bir süreliğine açığa çıkarmaktadır. Çünkü varolan olarak insan, gündelik yaşamından sıyrılıp karanlıkta çok uzun süre kalamamaktadır. Hiçlik kendisini, karanlıkta aynanın karşısında kalınan temel bir heyecanla, varolanda uyandırmaktadır: *Angst*.¹⁶² “*Angst* Hiçi açığa çıkarır.”¹⁶³ Heidegger'de *Angst* bir şeyden duyulan korkaklık veya ürkeklik olarak anlaşılmalıdır. Bir şeyden korkmak belirli bir şaşkınlığa yol açmaktadır. Bunun aksine *Angst*, korkudan farklı olarak basit heyecanlardan, şaşkınlığın ünlemlerinden ve ani coşkunluk durumlarından yoksun bir sessizliği beraberinde getirir. Ancak Heidegger'e göre bu sessizlik, bir yok olma ya da değilleme değildir: “Hiçin kendi hiçmektedir.”¹⁶⁴ Hiç kendisini bu biçimde açtığında bir yokluğa sürüklemeyiz, soru soranı ya da varolanı değillemez. *Angst* hali geçtikten sonra sorulan neden ve niçine dair soruya yanıt

¹⁶² *Angst*, birçok kaynakta Türkçeye farklı çevrildiğinden, sözcük orijinal metinden alıntılanmıştır.

¹⁶³ Heidegger, M. (2009). *Metafizik Nedir?* (s. 34, 35). Ankara: TFK.

¹⁶⁴ Heidegger, M. (2009). *Metafizik Nedir?* (s. 34, 37). Ankara: TFK.

olarak “aslında hiç birşey değilmiş” denilebilir.¹⁶⁵ *Angst* halinde Heidegger aynanın karşısında, soruyu soran olarak sorunun içinde olması dolayısıyla Hiçliği ortaya çıkarmaktadır.

Böylelikle Heidegger, aynanın karşısına geçtiğinde hem kendisiyle hem de varolanla ilişkiye girebilmiş ve böylelikle Hiçliğin kendisini gösterdiği o *Angst* halini ifade edebilmiştir. Hiç, insanın varolmasını olanaklı kılmaktadır: “Var-olma şu anlama gelir: Hiçin içine bırakılma”¹⁶⁶ Hiçliğin içinde varolma düşüncesine dair bazı işaretleri, Heidegger’in üzerine dersler verdiği büyük Alman şairi Friedrich Hölderlin’in mektup roman türünde kaleme aldığı *Hyperion* metninde bulmak olanaklıdır. Bu mektup romandaki bir mektubun bazı kısımlarına bakmak, Heidegger’in düşüncelerini anlamak için yardımcı olabilir: “İnsan nedir! diye başlıyordum; bir Chaos gibi kaynıyan veya çürük bir ağaç gibi kopup dağılıveren böylesine bir varlık neden dünyada var da onun olgunluğa erişmesi asla mümkün değil?”¹⁶⁷ Baş karakter Hyperion’un kendini defalarca sorgulamasına izin veren Hölderlin, bu romanında “İnsan nedir?” sorusunun yanıtı olmadığını görünür kılar. Filozoflar da binlerce yıl bu soruya yanıt aramıştır, ancak Heidegger’e göre bu sorunun yanıtları sorudan daha çok önemsenir olmuştur. Yukarıda verildiği gibi varlık araştırmalarının yanıtları belirsizlik içinde unutulmuştur. İnsanın neliğinin araştırması da varlık araştırmaları ile aynı durumu paylaşmaktadır. Bu nedenle, bu soruların yeniden sorulması felsefenin olduğu kadar edebiyatın da yeniden yüzleşmesi gerektiği ve başlangıca koyması gereken sorular haline gelmiştir. İnsan, evrenin yani *kosmos*’un düzenliliği gibi bir varolan değildir. O, yaşamına başlayıp olgunlaşıp sonra da ölen bir varolan da değildir. Hyperion’un ifade ettiğine göre, insan *chaos*’a benzer, yani karmaşa içinde yaşayan ve sürekli düzen inşa etmek isteyen bir varolan olarak uğraşmak ile yaşamını sürdürür. Ancak asla düzene kavuşamaz. Aynı mektup, şöyle devam etmektedir:

[...] bize hükmeden hiçliği iliklerine kadar duyan, bir hiç için doğduğumuzu, bir hiçi sevdiğimizi, bir hiçe inandığımızı, bir hiç için çalışıp, yavaş yavaş bir hiç olmak için tükendiğimizi bu kadar iyi anlıyanlar – bunu bütün gerçekliğiyle düşündüğünüz zaman yere yuvarlanıyorsanız buna ben ne yapayım? Ben de kaç kez bu düşüncelere dalıp, niçin beni ta kökümünden baltalıyorsun insafsız düş? diye haykırdım, ama bak, yine de yaşıyorum. (Hölderlin, F. 1965, s. 58)

¹⁶⁵ Heidegger, M. (2009). *Metafizik Nedir?* (s. 35). Ankara: TFK.

¹⁶⁶ Heidegger, M. (2009). *Metafizik Nedir?* (s. 38). Ankara: TFK.

¹⁶⁷ Hölderlin, F. (1965). *Hyperion I.* (s. 57). İstanbul: M.E.B.

Hiç ile karşı karşıya olmak veya onunla yüzleşmek, onunla yüzeysel bir temas yerine onunla birlikte olmayı ve sürekli onu hesaba katmayı gerektirmektedir. Hiçlik, insana veya varolana hükmeder. Varlıkla dolu olan evrende hiçlik görünmeyen bir şeymiş gibi düşünülür. Evrenin maddeyle dolu olan yerlerinin geride bıraktığı alan için boşluk sözcüğü kullanılır. Ancak evreni evren yapan sadece içindeki maddeler midir yoksa bu boşluğun da bunda bir katkısı var mıdır? Boşluk evreni evren kılmaktadır. Varolanı var olan yapan da hiçliktir. Bu nedenle hiçlik ile her yüzleşme insanın varoluşunu etkili bir biçimde dönüştürme olanağına sahiptir. “İliklerde hissetmek” ifadesi, kişinin en derin noktalarına nüfuz etmesinin gündelik dildeki bir ifadesi olmasının yanı sıra, insan vücudunu kökten yenileyebilen dokunun ilik olması ile yaşamsal bir önemi olduğuna da işaret etmektedir. Hiçlik, iliklerde hissedilecek kadar insana yakın ve onu dönüştürecek kadar önemli bir konuma getirilmiş olur. Yaşamın etrafını çevreleyen varolanlar, aslında varolmanın dışında kalan var olmama alanı ile de ciddi bir etkileşim içindedir. Böylece yaşama dair ne varsa, varlığın yanında hiçliğin de hesabının verilmesi gerekmektedir. Hyperion yaşamın temel bazı noktalarını sıralamıştır: Sevgi, inanç ve çalışma. “İnsan nedir?” sorusunun bazı basit yanıtları bu noktalarda aranabilir. İnsan seven varolandır; insan inanan varolandır; insan çalışan varolandır. Bu üç nokta da insanlık tarihi boyunca insanın neliği söz konusu olduğunda hemen öne çıkan eylemlerdir. Hesiodos’un *İşler ve Günler* metninde veya İncil’in pek çok yerinde insanın sevgi ile, inanç ile ve çalışmak ile ne kadar iç içe olduğu vurgulanmaktadır.

Peki, bütün bunlar bir “hiç” içinse? Hyperion burada, bütün insan edimlerinin hiçliğe çıktığında insanın düştüğü çaresizliğini mesele edinmiştir. Hiçlik, “[...] bütün gerçekliğiyle düşündüğünüz zaman” yani, hiçlik otantik anlamda düşünülüp, insan varoluşunda mesele edinildiği anda insanın tökezlemesi, yalpalaması veya düşüp kendisine zarar vermesi kaçınılmazdır. Edebi üslubun bu sözcükleri, ileride Jean-Paul Sartre’ın ve Albert Camus’nün edebiyat metinlerinde de kendisini gösterecektir. Hyperion burada, hiçlik ile kendisinin de zorluklara rağmen sık sık yüzleştiğini ifade etmiştir, ancak bu zorluklar hiç düşüncesi ile yüzleşmekten kaçmayı gerektirmez. Kendisine bakan Hyperion, bütün bunların farkında olarak yaşama devam etmenin önemli bir kısmının hiçlik ile yüzleşmek olduğunu kavramıştır.

Aynı mektubun son kısmına da yer vererek bu bölüm sonlandırılacaktır: “Ama siz yalnız bir şeyin festivalini kutluyorsunuz, o da: ölüm [*der Tod*]. Sizin efendileriniz:

sıkıntı [*Not*], korku [*Angst*] ve gece [*Nacht*]¹⁶⁸. Bunlar sizi birbirinizden ayırıyor yahut döve döve birbirinize yaklaştırıyor.”¹⁶⁹ Buradaki ifadelere bakıldığında Heidegger’in kavramsal çerçevesinin öncül işaretleri açık bir biçimde görünmektedir. *Hyperion*’un belirttiği sıkıntı, Heidegger’in *Angst*’ından farklı olarak anlaşılmalıdır. Sıkıntının yanı sıra, korku da Heidegger’in ele aldığı bir kavramdır. Ancak korku, bir nesneye sahip olması bakımından sıkıntıdan ayrılır ve ondan daha hafif bir duygu durumu olarak anlaşılabilir. Gece ise, edebiyatta genellikle ölümün metaforu olarak kullanılan bir sözcüktür. Ölüm, bu çalışmanın son bölümünde sanat eserlerindeki görünümü üzerinden yeniden ele alınacağı için şimdilik detaylandırılmayacaktır. Ancak Heidegger’in *Varlık ve Zaman* metnindeki ölüm analizlerinin yine benzer konular etrafında biçimlendiği de unutulmamalıdır. Heidegger’in sıkıntı, korku ve ölüm kavramlarına hiçlik meselesini araştırırken ulaşılmış olması bir rastlantı sonucu değildir. Hölderlin de felsefe ve edebiyatın kesişiminde hiçliği kaleme alırken bu kavramları göz ardı etmemiştir. “İnsan nedir?” sorusu şu noktada, “İnsanlar nasıl bir aradadır?” olarak okunabilir. İnsanları bir birliktelik içinde tutan şeyler aynı zamanda onları birbirinden ayıran şeyler de olabilir. *Hyperion*’un saydığı sıkıntı, korku ve gece (ölüm) insanları hem ayırır hem birleştirir. İnsan sıkıldığında, korktuğunda veya birini kaybettiğinde yanında başka insanları arar. Başka insan varoluşları ile bir arada olmak ister. Ancak aynı zamanda, insan insandan sıkılabilir veya korkabilir. Sıkıntının veya korkunun sonucunda insanlar birbirinden uzaklaşır. En sonunda da insanları ontolojik olarak ayıran şey ölümdür. Ölümün gelişi, insanları ayırmanın en radikal durumudur. Böylece hiçlik etrafında ortaya konan sıkıntı, korku ve ölümün insan varoluşunu hem var eden hem de yok eden bir yanı olduğu artık göz ardı edilemez. Hiçlik, insanın olduğu her yerde ve insanın bir edimi olarak sanat eserlerinde kritik bir öneme sahiptir. Şimdi, bu sanat eserlerindeki incelemeye geçmeden önce, Heidegger’in fenomenolojik hiçlik düşüncesini geliştiren ve onu detaylı bir biçimde analiz eden Jean-Paul Sartre’in hiçlik ve yokluk kavramlarına geçilecektir.

¹⁶⁸ Bölüm boyunca Heidegger’in kullandığı *Angst* sözcüğünü korku sözcüğünden ayırdık. Burada *Angst* sözcüğünün korku olarak ifade edilmesinin nedeni, Hölderlin’in *Hyperion* metninin Türkçe çevirisinden doğrudan alıntı yapılmasıdır. Parantez içinde verilen Almanca karşılıkları için bkz. [Hölderlin, F. *Hyperion oder der Eremit in Griechenland*, (s. 86) (www.digitale-bibliothek.de/ebooks)]

¹⁶⁹ Hölderlin, F. (1965). *Hyperion I*. (s. 59). İstanbul: M.E.B.

2.2.4.2. “Varlık ve Hiçlik” metni bağlamında hiçlik

Jean-Paul Sartre, Husserl fenomenolojisinin ve Heidegger’in fundamental ontolojisinin sadık bir öğrencisi olarak, baş yapıtı olan *Varlık ve Hiçlik: Fenomenolojik Ontoloji Denemesi*’nde, onun alt başlığından da anlaşılacağı üzere, fenomenolojik tarzda bir ontoloji araştırmasının nasıl olacağını Heidegger’i takip ederek göstermeye çalışmaktadır. Bu çalışması, temelde, Heideggerci soru soran *Dasein*’in incelemesine ve varoluşun fenomenolojik yönelimselliği çerçevesinde bilinç, başkası ve özgürlük kavramlarına odaklanmıştır. Fenomenolojik bir bakış ile fundamental ontolojiye giriştiği *Varlık ve Zaman* metninin son kısmında Heidegger, şunu ortaya koyar: “Fakat *Dasein*’in varlık konstitüsyonunun ortaya konuluşu, halen yalnızca *bir yol* olarak kalmaktadır. *Hedef*, esasen varlık sorusunun çalışılmasıdır”.¹⁷⁰ Buradan anlaşılmaktadır ki, Heidegger, varlığın anlamını sorgulamayı hedeflemektedir. Husserl’in öğrencisi olarak Heidegger, bilincin nesne olmaklıkla ilişkisini açık bir soru olarak metninin sonuna yerleştirmiştir. *Varlık ve Zaman*’ın bu hedefi, belki de *Varlık ve Hiçlik*’in önemli bir esin kaynağı olduğu açıktır.

Sartre *Varlık ve Hiçlik*’e Heidegger’in *Varlık ve Zaman*’ın esas meselesi ile aynı noktadan başlamaktadır: “Varlığın hakkı verilmiyor”.¹⁷¹ Sartre bu başlangıç noktasını tıpkı Heidegger gibi “insan gerçekliği”nden [*Dasein*] hareketle ele almaktadır. Ancak Sartre, Heidegger’in *Dasein*’ini, insan gerçekliği terimi üzerinden yeniden biçimlendirir. İnsan gerçekliği denen araştırma konusunun önemli olan kısmını vurgulamak için, onu “bilinç” olarak ifade etmektedir: “*bilinç, kendi varlığı içinde varlığı kendisi için soru olan ve de bu varlık kendinden başka bir varlığı kapsadığı ölçüde soru olan bir varlıktır.*”¹⁷²

Sartre’in incelemesinin “Sorgulama” bölümü, varlığı insan ve dünya arasındaki ilişkiye ayırmıştır: “1) Dünyada olma diye adlandırdığımız sentetik münasebet nedir? 2) Aralarındaki münasebetin mümkün olması için, insan ve dünya ne olarak anlaşılmalıdır?”¹⁷³ Bir insanın yapıp ettikleri, onun dünyayla olan ilişkisini sunabilir. Sartre, farklı duygu ve durumlardaki insanı ele alsa da, asıl sorgulaması, insanın

¹⁷⁰ Heidegger, M. (2018) *Varlık ve Zaman* (s. 637). İstanbul:Alfa.

¹⁷¹ Sartre, J.-P. (2010) *Varlık ve Hiçlik* (s. 36). İstanbul: İthaki.

¹⁷² Sartre, J.-P. (2010). *Varlık ve Hiçlik*. (s. 39). İstanbul: İthaki.

¹⁷³ Sartre, J.-P. (2010). *Varlık ve Hiçlik*. (s. 50). İstanbul: İthaki.

kendisine ve dünyaya dair sorduğu soruyla ilişkilidir. “[B]u münasebeti incelemek için ilk olarak ele alınması gereken insan davranışı nedir?” sorusu başta olmak üzere insanın bir soru soran olması durumu, insanın yönelimine dair ontolojik ve fundamental bir durumdur. Buradan anlaşılmaktadır ki Sartre da Heidegger gibi soruyu soranı, sorunun kendisi haline getirmiştir. Bu sorgulamanın da beklediği bir şey varsa, o da yanıtıdır: “sorgulanan varlıktan bir yanıt beklerim.”¹⁷⁴ Soru her zaman olumlu yanıtı almaz yani her soru bir olumsuz yanıtı da çağırır. Bunu soruyu soran önceden bilemez, sadece sorar. Olumlu yanıt, zaten tamamlanmış bir sorudur. Ancak olumsuz yanıt, bir olanağın olumsuzluğuna sızmaya izin verir. Sartre da olumsuzluğun potansiyelini felsefesinin zeminine taşır: “Böylece soru, iki varlık-olmayan arasında kurulmuş bir köprüdür: bilmenin insandaki varlık-olmayan yanı ve, aşkın varlıktaki varlık-olmayan imkânı.”¹⁷⁵ Sartre’ın soruya ve varlıktan çok varlık-olmayana atfettiği bu önem, onun varlığı anlaması ve onu araştırmasının anahtarıdır. Varlık hakkındaki tanımlanamama sorunu, onun varlık-olanlarla dolu olmasıdır, ancak varlık-olmayanın olanağı, tıpkı Sartre’inki gibi yeni bir soruşturmaya yol açabilir. Soruyu soran, sorusunu yöneltirken, hakikati de sorunun belirleyicisi olarak konumlanması gerekir. Buna göre konumlanan üç şey şöyle özetlenebilir: Sorgulayanın varlık-olmayanı, yanıtın/aşkın-varlığın varlık-olmayanı ve “sınırlamanın varlık olmayanı”.

Soruşturma, şu durumda bir varlık-olmayan alanına odaklanmıştır. Bu varlık-olmayan ise hiçlikle ilişkilidir: “[...] varlık ne *olacaksa*, bu, zorunlu olarak *olmadığı* şeyin fonu üzerinden elde edilecektir. Bu yanıt ne olursa olsun, şu biçimde formüleleştirilebilir: ‘Varlık *bu*’dur ve bunun dışında *hiçbir şey değildir*.’”¹⁷⁶. Olumsuzlama, kendi-için varlığı [*l’être-pour-soi*], yani bilinci dünyanın varlık-olan veya var-olan anlamında olumlamayla dolu oluşundan ayrı olarak düşünülmesine olanak tanır ve kendinde varlıklar [*l’être-en-soi*] yani şeylerden ayrı olarak bir düşünme biçiminin önünü açar. Buradan da görülmektedir ki, Sartreci ontolojide insanın soru alanı sadece varlıkla değil, varlık-olmayanla da ilişkilidir ve asıl soruşturma da bunun üzerinden geliştirilmelidir. Sartre, böylece olumsuzlama düşüncesiyle hiçlik [*néant*] kavramını soruşturur (ve elbette tüm metin boyunca bu soruşturmanın asıl odağı hiçlik üzerinedir).

¹⁷⁴ Sartre, J.-P. (2010). *Varlık ve Hiçlik*. (s. 51). İstanbul: İthaki.

¹⁷⁵ Sartre, J.-P. (2010). *Varlık ve Hiçlik*. (s. 51-2). İstanbul: İthaki.

¹⁷⁶ Sartre, J.-P. (2010). *Varlık ve Hiçlik*. (s. 52). İstanbul: İthaki.

Sartre'a göre hiçlik, varlık ile kökten bir ilişki içindedir. Mitoslardan beri, varlık meselesi ortaya çıktığı anda, varlıktan önce ne olduğu sorusunun da gündeme geldiğini hatırlatan Sartre, “varlıktan önce hiçbir şey yoktur” önermesine karşı çıkar:

Bu demektir ki varlık hiçlikten öncedir ve hiçliği kurar. Bundan anlaşılması gereken de, yalnızca varlığın hiçlik üzerinde mantıksal bir önceliğe sahip olduğu değil, ama ayrıca, hiçliğin de etkililiğini somut bir biçimde varlıktan devşirdiğidir. *Hiçlik varlığa musallat olur* diyerek dile getirdiğimiz şey de budur. [...] Ama bunun aksine, *olmayan* hiçlik [le néant *qui n'est pas*], [*olmadığı için*]¹⁷⁷ ancak ödünç alınmış bir varoluşa sahip olabilir: hiçlik, varlığını varlıktan alır; onun sahip olduğu varlık hiçliği ile ancak varlığın sınırı içinde karşılaşılır; ve varlığın tümünden yok oluşu varlık-olmayanın saltanatının başlangıcı değil, tersine, hiçliğin de aynı anda silinip gidişi olur: *varlık-olmayan ancak varlığın yüzeyinde vardır*. (Sartre, J.-P. 2010, s. 64-5)

Varlıktan önce hiçbir şeyin varolmadığını ve varlığın hiçlikten türediğini iddia etmek, bu iddianın düzenlenmesi uğruna çok sayıda yeni sorunu da beraberinde getirmektedir. Öncelik-sonralık ilişkisi bakımından Sartre'a göre, varlık hiçlikten önce gelmelidir. Aynı zamanda hiçlik de varlığın söz konusu olduğu noktada varlığa yaklaşabileceği için, hiçliğin kendisini göstermesi, varlığın orada oluşunu gerektirmektedir. Hiçlik, varlık olmayan olduğu için, onun belirmesi de olsa olsa varlık kaynağından varoluşun ödünç alınmasından geçer.

Olumsuzlama ve olumsuzlamaya bir zemin olmama bakımından yer açan anlamında hiçlik kavramı sayesinde Sartre'ın olumsuz-birimler olarak ifade ettiği *néгатité*'ler olanaklı olabilmektedir. Buradaki *néгатité* kavramı, var olanlar anlamında kullanılan entite kavramıyla ilişkilidir. Var olanların olması gibi, olumsuz-birimler de vardır. Burada varlık ve yokluk sorununa dair yapılan tartışma, Platon'un *Sofist* [*Σοφιστής*] metninden beri sorgulanmış olan ontolojinin en temel tartışma konusudur. Sartre da Heidegger'in çalışmasına paralel olarak okunabilecek şu yorumu sunmaktadır:

Oysa hiçlik *yoktur*. Eğer hiçlikten söz edebiliyorsak, bu yalnızca hiçliğin bir varlık görünüşüne, ödünç alınmış bir varlığa sahip olmasındandır, buna yukarıda değindik. Hiçlik var değildir; hiçlik “*oldurulur*”; hiçlik kendini hiçlemez [ne se néantise pas], hiçlik “*hiçleştirilir*”. Şu halde geriye, özelliği hiçliği hiçleştirmek olan, onu kendi varlığıyla ayakta tutan, onu durmadan kendi varlığıyla yayan bir varlığın -kendinde olmayan bir varlığın-, *hiçliğin şeylere gelmesine aracılık eden bir varlığın* varolmak zorunda olması kalır. [...] Hiçliğin dünyaya gelmesine aracılık eden varlık, öyle bir varlıktır ki, varlığı içinde kendi varlığının hiçliği soru konusu olur: *Hiçliğin dünyaya gelmesine aracılık eden varlık kendi öz hiçliği olmak zorundadır*. (Sartre, J.-P. 2010, s. 72)

¹⁷⁷ Bu alıntıdaki köşeli parantezler metinden doğrudan alınmıştır.

Görölmektedir ki, hiçlik bir var olan değildir. Hiçlik mevcudiyet metafiziğindeki gibi mevcut olan bir varolan gibi anlaşılamaz. Hakikat gibi veya varlık gibi kendisini sunmaz veya göstermez. Çünkü o varlığın durağanlığı gibi işlemez. Neredeyse varolanların varlığının aralıklarından veya çatlaklarından sızmaktadır. Bu çatlaklar da ancak olumsuz olanla kendisini “göstermekte”dir. İnsanın hiçliğe açılmış olması da, insanın da tıpkı hiçlik gibi donuk değil, devingen olması ve soru yoluyla çatlaklara sızabilmesidir. Sartre burada insan kavramını bir kenara koyup, artık bilinç kavramına geçmektedir. Bilinç de tıpkı hiçlik gibi varolanlarla veya varlıkla dolamadığı için hiçliği anlama olanağına açıktır. Onun sorusu, her yeni mesafe alış durumunda yeniden konumlanır ve hiçliğin devingenliği gibi sürekli yenilenir. Bilinç soru yoluyla sorgulayıcı olur, olumsuzlamayı düşünebilir, hiçliği “kavrayabilir”.¹⁷⁸ Yukarıda Husserl kısmında açıklanan yönelim düşüncesi burada devreye girmektedir. Sürekli yönelen şey olması bakımından bilinç, varolanlarla dolu olamaz ve onlardan ibaret olamaz.¹⁷⁹ Sartre, özgürlük düşüncesini de buradan aralamaktadır. Özgürlük de edimlerin doluluğunun olanaksızlığı olarak bilincin sürekli bir var oluş olmasıyla ilişkilendirilir. Onun içdaralması [*l'angoisse*] kavramı, Heidegger’in *Angst* kavramı gibi, bilincin hiçlikten kaynaklanan ve belirsizliğin tedirginliğini hissedilmesiyle kendisini gösteren bir duruma işaret eder. İçdaralması da, bilincin yani insanın belirlenmemiş, dolayısıyla sabit olmayan bir yapı olduğunun bir diğer fenomenidir.

Böylece insan, soru soran ve yönelen olarak olumsuzlamaya ve hiçliği sorgulamaktadır. Bunlar insanda bir olanak olarak kendisini gösterir. Bu da, sorgulamanın zorunlu olmadığını göstermektedir. Ancak bu olanaklar, kendinde varlığın boşluk ya da çatlak taşıması demek değildir. Kendinde varlığı dolulukla özdeş kılan Sartre, kendinde olana ait olanı, kendisiyle dolu olan varlığı şöyle formüleştirmektedir: “Varlık ne ise odur”.¹⁸⁰ Varlığı hiçleme olanağı, varlığın kendisinden hiçlik sızdırması dolayısıyla anlaşılmalıdır. Çünkü varlık, kendisiyle tam bir uygunluk içindedir. Soru soran olarak insan onu bu bütünlüğü, kendine uygunluğu, doluluğu içerisinde; kendisiyle örtüşmeyen bilincin varlığı sayesinde hiçlemektedir. O halde, bilinç boşluklu mudur? Boşluk içermesi dolayısıyla mı varlıklar karşısında merak ve şaşkınlık içinde sorgulamakta, başka bir varlığı

¹⁷⁸ Sartre, J.-P. (2010). *Varlık ve Hiçlik*. (s.73). İstanbul: İthaki.

¹⁷⁹ Sartre, J.-P. (2010). *Varlık ve Hiçlik*. (s. 74). İstanbul: İthaki.

¹⁸⁰ Sartre, J.-P. (2010). *Varlık ve Hiçlik*. (s. 134). İstanbul: İthaki.

tanımak için diğerlerini olumsuzlamakta ve hiçlemektir? Sartre, bilincin kendinde varlık gibi dolu olmadığını ifade eder.¹⁸¹ Sımsıkı birleşmiş, hiç bir çatlak olmayan varlıklardan farklı olarak bilinç, bu boşluk sayesinde diğer varlıkları mı hiçlemektir? Hiçlik, bilincin boşluğundan mı sızmaktadır? Kendi-için-varlık ve kendinde varlık karşı karşıya konulduğu gibi, boşluk ve dolulukta karşı karşıya mı konulmaktadır? Burada ele alınan bu sorular, çalışmanın son bölümünde izleyici ve sanat eseri arasındaki karşılıklı ilişki açısından yeniden değerlendirilecektir.

Çalışmanın Heidegger kısmını bitirirken ifade edildiği gibi hiçlik meselesi, insan varoluşunun olduğu her yerde kendisini bir biçimde göstermektedir. Nitekim Sartre da *Varlık ve Hiçlik* metninin ilerleyen kısımlarında, hiçlik meselesini özellikle başkası ile olan ilişkiden hareketle politik konuma çekerek incelemesine devam etmektedir. *Angst* halinde kendini gösteren hiçlik temel alındığında, artık boşluğa dair bakışın değiştiği öne sürülebilir. Boşluk kendisini sadece fizik alanındaki, varolanın eksikliğinde değil; fenomenoloji sayesinde insan edimlerinin sahasında da aranması anlamlı bir meseleye dönüşmüştür. Boşluk nasıl ve nerede kendini göstermektedir? Nesnesizlikte mi, nesnede mi ya da bu soruyu soran olarak varolanda mı kendini göstermektedir? Bunların yanı sıra, boşluk da hiçlik gibi kendi özünü sürdürmekte midir? Boşluk aynasının karşısına bir fenerle geçildiğinde, boşluğun nerede görünür kılındığı söylenilebilir mi? Bu çalışma, bir sonraki ana bölümde, boşluğun görünür kılındığı bazı sanat eserlerini inceleyecektir.

Bu bölümde, buraya kadar ele alınan boşluk düşüncesi, felsefe tarihine paralel olarak incelenmiştir. Çağdaş döneme kadarki Batı metafiziği geleneğinde boşluk düşüncesi, evrenin yapısı üzerine yapılan araştırmaların etrafında ele alınmıştır. Bu nedenle, boşluk sadece fizik biliminin bir meselesi olarak görülmüştür. Burada boşluk, maddenin yokluğu olarak düşünülmüştür ve böylece doluluk kavramının karşısına konulmuştur. Çağdaş dönem ile birlikte, boşluk araştırması fizik biliminin bir alt kavramı olmaktan kurtarılmıştır. Boşluk kavramı yeni bir kavramsal çerçeve içinde düşünülmeye başlamıştır. Heidegger, Batı metafiziğinin ontolojisine karşı yeni bir ontoloji denemesine girişmiştir. Kökensel bir araştırma içerisinde, varlığı anlamak için yönelen Heidegger açısından hiçlik temel bir kavram olmuştur. Hiçlik, boşluk için yeni bir sözcük olarak anlaşılacak kadar zengin bir anlama sahiptir. Ancak diğer taraftan, boşluk kavramının maddi olandan farklı yanları ile anlaşılması için de

¹⁸¹ Sartre, J.-P. (2010). *Varlık ve Hiçlik*. (s. 134). İstanbul: İthaki.

hiçlik düşüncesi oldukça kritik bir rol oynamaktadır. Batı metafiziğinin maddede ya da maddesizlikte aradığı boşluk, hiçlik ile insan alanının bir meselesi haline getirilmiştir. Böylece fenomenoloji geleneği, boşluğa yeni bir bakış açısı kazandırmıştır. Heidegger'in kavram çerçevesinden yola çıkan Sartre, fenomenolojik ontoloji denemesiyle, yokluğun hiçliğin varlığı dolayısıyla anlamlandırıldığını belirtmiş, değillemenin de ancak yokluk ile ilişkide ortaya çıkacağını savunmuştur.

Böylece çalışmanın bu ilk kısmında, ontoloji alanında boşluk hakkında geliştirilen düşünceler ele alınmıştır. Sanat ontolojisi çalışmasının, ontoloji ayağından sonra, bazı sanat eserlerinde boşluk görünümlerine bakılması gerekmektedir. Bu noktadan itibaren, felsefenin ontoloji alanından sanat alanına geçilecektir. Yine de bir sonraki bölümün amacı, boşluk ile bir biçimde ilgili görünen sanat eserlerinin bir listesini yapmak değildir. Ontolojiden estetiğe geçiş yapmak için çok sayıda sanat eseri örneğini vermek gereksizdir. Önemli olan, çalışmanın temel kavramı olan boşluğun farklı görünümlerde ortaya çıktığı bazı sanat çalışmalarından hareket etmek ve son bölümde tekrar sanat ontolojisi alanına taşınacak uygun örnekler verebilmektir.

3. BOŞLUĞUN SANAT ALANINDA ARAŞTIRILMASI

Ressam Mark Rothko (1903-1970) çocukların resim yaparken mekan kurmak için öncelikle boş kağıda düz bir zemin çizdikleri ve bu çizgiyi mekan olarak belirleyip, çizginin daha üst kısmını gökyüzü olarak belirlediklerini hatırlatır.¹⁸² Çocuk çizgiyi çizdikten sonra, çizginin üstüne figürler yerleştirmeye başlar. Ancak bu figürler arasında mekan olarak boşluk o ilk çizgi çizildiği anda kendisini gösterir. Bu da figürlerin nefes alabilme olanağını sağlar.¹⁸³ Çocukların resim yapma pratikleri genellikle böyledir. Hiçbir çocuk Rothko'nun düşüncelerini düşündüğü için o çizgiyi çizmez. Ancak boş bir kağıdın karşısına geçtiklerinde önce yeri, zemini, dünyayı veya bahçeyi temsil eden bir çizgi ile mekanın resmin ilk unsuru olarak yerleştirerek hayal dünyalarını kağıda aktarmaya başlarlar. Bir ressam belki bir çocuk gibi düz bir zeminle işe başlamaz ama o da genellikle önce bir tuval bezini alır ve buna beyaz astar uygulayarak pürüzsüz bir zemin elde etmeye çalışır. Bu iki durum da (çocuk ve ressam) ilk bölümde incelenen ontolojik anlamda boşluğa duyulan gereksinimin çocuksu veya sanatçının alanındaki basit bir göstergesidir.

Şimdi sanat alanında boşluğun özel olarak vurgulandığı bazı sanat eserlerinden yola çıkılarak çalışmayı sanat ontolojisi zeminine taşıyan örnekler verilecektir. Ancak bu bölümde verilen örnekler son bölümde sanat ontolojisi bakımından açıklanacağı için burada sadece verilen örneklerin hangi bakımdan boşlukla ilişkili olduğuna değinilecektir.

Örnekleri seçerken boşluk teması etrafında toplanabilecek ama olabildiğince farklı uçlardan eserler bir araya getirilmiştir. Bunun için ilkin, “Resim Sanatında Boşluk” alt başlığı altında onuncu yüzyıl Çin resim sanatından Fan Kuan'ın figüratif resmi *Dağlar ve Akarsular arasında Gezinler* eseri incelenecektir. Bu figüratif örneğin ardından, Kazimir Severinoviç Maleviç'in *Siyah Kare* adlı resminde boşluğun figüratif olmayan bir biçimde nasıl kullanıldığı veya gösterildiğine bakılacaktır. Böylece resim sanatının zaman, mekan ve biçim olarak iki uç örneğine yer verilmiş olacaktır. İkinci olarak, heykel sanatına geçilecek, ancak burada iki farklı sanatçıdan örnek vermek yerine bu sefer tek bir sanatçının yani Alberto Giacometti'nin iki farklı

¹⁸² Rothko, M. (2004). *The Artist's Reality: Philosophies of Art/ Mark Rothko*. (s. 57). Londra: Yale.

¹⁸³ Rothko, M. (2004). *The Artist's Reality: Philosophies of Art/ Mark Rothko*. (s. 58). Londra: Yale.

eserinde boşluğu nasıl iki farklı biçimde kullanıldığına bakılacaktır. Üçüncü ve son olarak, aynı mekanı yani galeriyi kullanan iki sanatçının boşluk ve doluluk hakkındaki çalışmalarına karşılıklı bir biçimde bakılacaktır. Bu da verilen örneklerin zaman, mekan, biçim, sanatçı, ekol veya malzeme değişse bile boşluğun bir biçimde sanat eserlerine iliştiğini göstermeye yetecektir.

3.1. Resim Sanatında Boşluk

Resim sanatında figürlerin hareket etmesi olanaklı mıdır? Yönetmenliğini Jean-François Laguionie'nin yönettiği bir Fransız animasyonu olan *Le Tableau* (2011) filmi, tamamlanmış olan, yarım kalan ya da eskiz olan figürlerin birbirleri arasındaki hiyerarşik yaşamını anlatmaktadır. Filmde bu figürlerin resim mekanı içerisindeki yaşamları ve aynı zamanda bazı figürlerin de tablonun derinliklerinden, ressamın yani yaratıcılarının yaşadığı mekana doğru atlayışları verilir. Bu bölümde, aynı filmdeki gibi, figürlerin hareketine olanak sağlaması bakımından boşluk incelenecektir. Figüratif resimlerin yanısıra, figüratif olmayan resimlerde de boşluktaki bu salınışın, boşluktan ya da boşluğa atlayışın olanaklılığı tartışılacaktır.

3.1.1. Figüratif resimlerde boşluk: Fan Kuan

Boşluğun Çin ve Hint kültürlerindeki önemi birinci bölümde vurgulanmıştı. Şimdi ise özellikle Çin resim sanatında, figürlerin gereksinim duyduğu boşluğun önemine değinilecektir. Yani bu başlık (3.1.1.) altında boşluk, sanat eserinin yaratımında sanat eserindeki figürlerin hareketine yol açan boşluk olarak ele alınacaktır. İnsanın yaşam için nefes almasının bir zorunluluğu gibi, figüratif sanatlarda da figürlerin eserin içinde sıkışıp kalmaması için eserde boşluk zorunluluk olarak düşünülmüş ve uygulanmıştır.

Çin tarihinin farklı kültürel ve tarihi koşullardan doğan mimari dil ve söylemi, boşluk, hiçlik, mekan sözcüklerine de yansımıştır. Çin kültüründe mekan ile ilişkilendirilen pek çok terim vardır. Bazıları bir yer veya konum olarak [*chu, di, defang, suo*] bazıları da zamansal veya mekansallığın aralığı [*kong, jian*] olarak belirlenmiştir. Mekan olarak anlaşılan bu terimlerden yani karakterlerden *jing* ara,

açıklık anlamlarını ifade etmektedir.¹⁸⁴ Mekanın veya zamanın iki tarafının arasındaki bir açıklığı, boşluğu ifade etmek için bu *jian* karakteri kullanılmaktadır. Hatta bu karakter, “ay ışığının görülebildiği bir çift kapı arasındaki açıklığı” temsil etmektedir.¹⁸⁵ Oda anlamında kullanılan *shi* karakteri ise, birinin geldiği ve durduğu yer olarak ifade edilmektedir. *Shi*, insanların veya şeylerin doldurulduğu oda anlamındadır.¹⁸⁶ Oda, şeyler ile yerleştirilmiş ve düzenlenmiş olarak vardır. Daha pek çok kelime mekan ile bağlantılı bir biçimde ele alınabilir. Verilen bu karakterlerin anlamlarını izleyiciye dilsel ya da yazın biçiminde değil, ancak görsel bir biçimde ileten bir çok resim vardır.

Sung Hanedanlığı (960-1279) ve Yuan Hanedanlığı (1266-1367) döneminde yapılan her tablonun büyük bir kısmında figürlerin dolaşabileceği, doğanın işleyişini sürdürebileceği boşluklar görülmektedir. Teorik metinlerde karşılaşılan yukarıda bahsi geçen *shi* ve *xu* karakterleri, bu dönemin resimleriyle ilgili bilgi verici niteliktedir. *Shi* nesnenin doluluğunu anlatırken, *xu* nesnenin yokluğunu yani boşluğu ifade etmektedir. Bir ressam, eserlerine nesnelerin form bakımından gerçekliğinin doluluğu ile başlasa da, formun ötesindeki ruhsal gerçekliği boşluk sağlamaktadır.¹⁸⁷ Bu boşluklar, resimlerin üçte ikilik bir bölümünü kapsamaktadır ve resimlere bakan izleyici, resmin yüzeylerdeki boşluğunun “görünür bir dünyadan görünmez bir dünyaya esin yoluyla ulaşma olanağı veren bir bağlantı” olduğunu kısmen algılamaktadır.¹⁸⁸ Örneğin tablonun içindeki dünyada, dağ ve su arasında bir zıtlık vardır. Bu zıtlığa bulut aracılığıyla bir geçiş sağlanmaktadır, bulut suyun buharlaşmasından kaynaklanmakta, aynı zamanda dağın da formunu almaktadır. Dolayısıyla, dağ ve su arasında karşılıklı bir dönüşüm vardır. Bu iki form arasında boşluğun olmasının nedeni onları sert bir karşıtlıktan, birbirinin zıddı olmaktan kurtarmaktır. Dağ boşluk içinde yitip gitmek için yüzeydeki boşluğa karışabilecek, su da boşluktan geçerek kendini dağ gibi gösterebilecektir. Böylelikle izleyici dağ ve su formlarını birbirine karşıt birer kutup olarak algılamayacak, boşlukla birlikte

¹⁸⁴ Bu kelime, son bölümde ele alınacak olan, Martin Heidegger’in *Riss* (çatlak) kavramı ile birlikte düşünülebilir.

¹⁸⁵ Sturman, P. (2016). “Landscape”. *A Companion to Chinese Art* içinde. (s. 198). Hindistan: Wiley Blackwell.

¹⁸⁶ Sturman, P. (2016). “Landscape”. *A Companion to Chinese Art* içinde. (s. 199). Hindistan: Wiley Blackwell.

¹⁸⁷ Goepper, R. (1963). *The Essence of Chinese Painting*, trans.M. Bullock. Boston, MA: Boston Book and Art Shop.] ve [Rowley, G. (1959). *Principles of Chinese Painting*. Princeton, NJ: Princeton University Press.] den akt. Kuo, C, J. (2016). “Emptiness-Substance: Xushi” *A Companion to Chinese Art* içinde. (s. 329, 330). Hindistan: Wiley Blackwell.

¹⁸⁸ Cheng, F. (2006). *Boşluk ve Doluluk*. (s. 51). İstanbul: İmge.

doğada “gerçek olanın dinamik yarasını” göreceklerdir.¹⁸⁹ Dönemin ressamı haritacı bir bakış açısıyla, imparatorun egemen olduğu toprakların krokilerini yapmaktadır, ancak Wu Tao-tzu kendi tablolarında bu topraklardaki doğal boşluklara da geniş yer vermeyi tercih etmiş gibi görünmektedir. İmparatora sahip olduğu toprakları farklı bir biçimde gösteren Wu Tao-tzu, doğanın engin peyzajını resimlerine dahil ederek İmparator'da bir tür huzursuzluk da yaratmıştır: “Resmini yaptığımız çağlayan çok gürültülü, geceleri uykuma engel oluyor” ifadesi ile İmparator doğanın alışılmış olması bakımından bu dikkatlerden kaçan boşluğundan duyduğu rahatsızlığı dile getirmiştir.¹⁹⁰ Boşluk, resimdeki figürlerin ayak seslerini kulağa getirir; şelalenin coşkulu akışındaki serin su damlalarını hissettirir; ağaç yapraklarının yere düşüşünü görmeyi sağlar; en önemlisi de yukarıda anlatıldığı gibi şeylerin doluluğundan sıyrılıp, onları birbirinden ayırt etmeyi sağlamaktadır. Burada vurgulanmak istenen boşluk, sanat eserinden çıkarak yaşanan dünyaya uygulandığında, figürlerin hareketini olanaklı kılan mekan ile ilgisi bakımından boşluk olarak anlaşılabilir. Resimde de bu boşluk, insan figürlerinin hareketine ya da örneğin doğada kendi haline bırakılan şelalenin akışına olanak sağlamaktadır.

Aynı dönemin bir başka ressamı olan Fan Kuan'ın *Dağlar ve Akarsular Arasında Gezginler* [*Travelers among Mountains and Streams*] (Şekil 3.1.1.1) resminde de benzer bir kullanımı görmek olanaklıdır. Bu resim, büyük boyutlardaki bir parşömen üzerine mürekkep ile yapılmıştır.¹⁹¹ Arkadaki büyük kaya resme hükmetse de, bulutlarla kaplı olabilecek olan boşluklar bir uçurum yaratmakta ve buna bağlı olarak resim arka ve ön plan olmak üzere ikiye bölünmektedir.¹⁹² Sağdaki küçük kayalıkların üzerinde evler ve bir hayvan sürüsü görülmektedir. Büyük dağların en tepesinde ise, kayalara tutunmaya çalışan küçük bir bitki örtüsü vardır. Aynı zamanda büyük dağların arasında, nereden geldiği belirlenemeyen bir şelale, küçük kayaların arasında ise nereye doğru gittiği belirsiz bir akarsu resmedilmiştir.

¹⁸⁹ Cheng, F. (2006). *Boşluk ve Doluluk*. (s. 51, 52). İstanbul: İmge.

¹⁹⁰ Cheng, F. (2006). *Boşluk ve Doluluk*. (s. 42). İstanbul: İmge.

¹⁹¹ Tregear, M. (1980). *Chinese Art*. (s. 108). New York: Thames and Hudson.

¹⁹² Tregear, M. (1980). *Chinese Art*. (s. 108). New York: Thames and Hudson.



Şekil 3.1.1.1 Fan Kuan / *Dağlar ve Akarsular Arasında Gezinler*¹⁹³

Ressam, eleştirmen, koleksiyoncu Mi Fu, Fan Kuan'ın bu resmini manzarada çok fazla dik kayalıkların olduğu, uzaktaki dağların izleyiciye dönük olduğu, mürekkebin resimde çok fazla olduğu, resimlerinin gecenin karanlığı gibi karanlık olduğu, ve kayaların bir kir gibi görüldüğünü belirterek eleştirmiştir, ancak tüm bunların yanında Mi Fu, Fan Kuan'ın resimde belli belirsiz gözükten akıntılarının derin boşluklardan geldiğini ve bu akan suyun sesi olduğunu da vurgulamaktadır.¹⁹⁴ Çünkü yeryüzü olarak büyük dağ ve yeryüzü olarak küçük kayalıkların arasında, akıntının akabileceği görülür bir boşluk vardır. Sislerin arasında kaybolmuş gibi görülen dağdan akan akıntı derin bir boşluktan geldiği gibi, görünmeyen bir boşluğa doğru da akmaktadır. Büyük dağların, dünyada kurduğu doluluk [*shi*] ve küçük kayalıklarla bir araya geldiğinde yaratılan boşluk [*xu*] resme hareket kazandırmaktadır. Kayalıkların arasından gözükten ve giderek uzaklaşan yolun uzunluğu ise yine boşluk sayesinde verilmektedir. Resmin önünde görülen akarsuyun

¹⁹³ **Fan Kuan maddesi.** https://en.wikipedia.org/wiki/Fan_Kuan.

¹⁹⁴ Sturman, P. (2016) "Landscape". *A Companion to Chinese Art* içinde. (s. 185). Hindistan: Wiley Blackwell.

engebeli arazide devam edip etmemesi, coşkun bir biçimde akmaya devam edip etmemesi, kayalıklarının fazlalığı ya da azlığı, yani belirsizliği, yolun sonundaki boşluklarla birlikte verilmektedir. Sağ tarafta gözüken küçük hayvan sürüsünün hareketi, adımlarından çıkarılabilir. Bu hayvan sürüsünün yürüyebileceği mekan, boşluk olarak resmin içerisinde verilmektedir.

Yaşama dünyasında insanın adım atması, hayvanın hareket etmesi, bulutların süzülmesi, şelalenin akması için bir boşluk gerekmektedir. Fan Kuan'ın figüratif resminde, boşluk dümdüz bir çizgi çizilerek ya da figürden yoksun bırakılarak oluşturulmamıştır. Mürekkep ile yapılan eserde, mürekkebin belli belirsiz dağılışı boşluk bir sis ya da bir bulut olarak görülebilir. Dağların ya da akarsuyun dış hatları belirgin bir biçimde verilmek yerine, muğlak bırakılmış ve muğlaklık boşluğu oluşturmuştur. Boşluğun oluşturulması ile dağlar birbirinden ayrılmış, akarsuyun ya da şelalenin başlangıç noktası ya da varış yeri belirsiz kılınmıştır. Böylece suyun akışı ya da hayvan sürüsünün ilerleyişine imkan veren boşluk resimde rahatlıkla seçilebilmektedir.¹⁹⁵ İster malzemenin (bu resim için mürekkebin) kullanılması ile verilsin ister malzemenin belli belirsiz dokunuşlar veya kullanılmadan bırakılması ile verilsin, malzemenin varlığı veya yokluğu bu harekete yardımcı olabilmektedir. Doğanın göze görünen var olanlarının yanında engin çıplaklığı ve sonsuz bir boşluğa ilerleyişi figüratif resme konu olabilmektedir. Diğer taraftan boşluk sadece figüratif resimlerde değil, aynı zamanda figüratif olmayan resimlerde de (tek bir rengin veya geometrik olanda da) kendisini farklı bir anlamda gösterebilmektedir. Bunun için özellikle süprematizm akımı çalışmanın bu kısmında yardımcı olacaktır.

3.1.2. Figüratif olmayan resimlerde boşluk: Kazimir Severinoviç Maleviç

Figüratif olmayan resimlerde boşluktan söz edilebilir mi? Bu resimlerde kullanılan renklerin ya da biçimlerin boşlukla ne türden bir ilişkisi olabilir? Bir resimde doğanın akışı gerçekçi bir biçimde resmedilmiyorsa, resimde boşluğun gerekliliği üzerine figüratif olmayan sanat üzerinden de tartışılması gerekmektedir. Bu başlık altında, figüratif olmayan resimlerden örnek olarak Rus ressam Kazimir Severinoviç Maleviç'in (1878-1935) *Siyah Kare* (1915) resmi incelenecektir.

¹⁹⁵ Figürlerin hareketine olanak sağlayan boşluk meselesi, Bölüm 4.2. altında incelenecektir

Maleviç için sanatçının yaratımı, doğayı taklit etmek, doğadaki nesnelere ilkel biçimlerini tekrarlamak ya da değiştirmek değil, ancak resim yığınlarından kaynaklanmalıdır.¹⁹⁶ Yani doğadaki figürlerin ve onların gereksinim duyduğu boşluğun, bu bağlamda Maleviç için bir öneminin olmadığı iddia edilebilir. Maleviç'in anladığı anlamda resim, figürlerin yan yana getirilip bir kompozisyona bağlanması değildir. Bunun yerine, onun resimlerinde boyanmış geometrik kümelerin bir araya getirilmesi veya benzer renkteki blokların birleşmesi ya da ayrılması görülebilir. Maleviç günlüğünde resmin anlamlandırılmasına dair şunu ifade etmektedir: “Bazı sanatçılar, [...] Nesnesiz duygularla yaşadılar, ancak öznelere yarattılar. Kendimi de bu pozisyonda buldum; bana göre resim saf haliyle boştur ve bazı anlamların bu forma dahil edilmesinin gerekli olduğunu düşündüm.”¹⁹⁷ Doğal nesnelere izlenimci bir biçimde tekrarlandığı veya değiştirildiği resimlerdeki formlara yüklenen anlamlar çoğu zaman resimdeki formlara bağlıdır. Ancak figüratif olmayan bir resimde, tek renge boyanmış bir tuval de olsa, Maleviç'in vurguladığı gibi “resim saf bir formdayken” bile yüklenen anlamlar olmalıdır. Figüratif olmayan resimlerde izleyici, resme resimdeki formlardan bağımsız anlamlar verebilir.

Maleviç, asıl olarak yukarıda verilen düşüncelerinin bir sonucundan doğan süprematizm akımını kurmuştur. Süprematizm altında üretilen eserler, geometrik biçimler ve dar bir renk seçeneği ile sınırlandırılmıştır.¹⁹⁸ Maleviç, süprematizmi şu biçimde ifade eder: “Herhangi bir estetik güzellik kaygısından uzak, duygudan ve zihinden bağımsız olarak zaman ve mekanda kurulur”.¹⁹⁹ Maleviç, süprematizm akımını altında yaptığı ilk çalışmalarını 1915 yılında Rusya'da bir çok sanatçının katılımıyla gerçekleşen “0.10” adlı sergide yer almıştır.²⁰⁰ Bu başlık (3.1.2) altında ele alınacak olan eseri *Siyah Kare* (Şekil 3.1.2.1) de bu sergideki çalışmalarından biridir. Maleviç tarafından resmedilmiş bir çok farklı versiyonu olan *Siyah Kare* resminde, beyaz bir kare tuvalin üzerinde içi siyah ile boyanmış bir kare görülmektedir. Eser görünüşte oldukça sade bir izlenim yaratsa da pek çok açıdan sıradışı bir çalışmadır. Bunlardan birkaçını şöyle özetlemek olanaklıdır: İlk olarak, resim tekniğinin uygulanışı bakımından, resme en az müdahale hedeflenmiş gibi

¹⁹⁶ akt. Curotto, A. (1996). *Great Modern Masters Malevich*. (s. 36). New York: Harry N. Abrams.

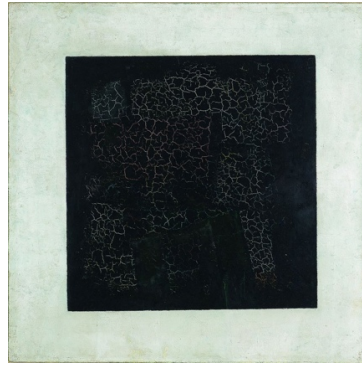
¹⁹⁷ Souter, G. (2008). *Malevich Journey to Infinity*. (s. 114). New York: Parkstone.

¹⁹⁸ **Süprematizm maddesi.** *The Oxford Dictionary of Art* (1997). Ed. Chilvers, I. & Osborne, H. (s. 544). Birleşik Krallık: Oxford.

¹⁹⁹ akt. Néret, G. (2002). *Malevich*. (s. 49). Almanya: Taschen.

²⁰⁰ Curotto, A. (1996). *Great Modern Masters Malevich*. (s. 8). New York: Harry N. Abrams.

görülmektedir. Günümüzde Moskova'da Tretyakov Galerisi'nde sergilenmekte olan resmin siyah kare kısmında çatlaklar görülmektedir, çünkü Maleviç boyanın zamana karşı direncini arttırmak için yapılan standart uygulamalardan bile kasıtlı olarak kaçınmıştır.²⁰¹ İkinci olarak eser, sergilenmesi bakımından da standart uygulamanın dışına çıkmaktadır. Bilindiği gibi genellikle galeride sergilenen eserler duvarların yüzeyine asılır. Ancak *Siyah Kare*, yer aldığı bir çok sergide galeri duvarlarının kesişim noktalarına yani köşelere köşegen olarak yerleştirilmiştir.²⁰² Bu da resmin kendisi ile resmin 'dışı' arasındaki geçişin bozulmaya uğratılması olarak okunabilir. Üçüncü olarak, çerçevesiz bir biçimde sergilenen resmin veya tuvalin kendisinin dışında kalan beyaz kısım, aynı zamanda siyah kareye beyaz bir çerçeve de sunar gibi görülmektedir. Bu çerçevesiz oluş sıra dışı bir nitelik gibi görünmeyebilir. Resimler çerçevesiz de galerilere yerleştirilir ancak Maleviç beyaz tuvale bir şablon bile kullanmadan sadece el yordamıyla siyah bir kare çizmiştir. Böylece bu siyah karenin dışı doğallıkla bir çerçeve izlenimine de yol açmaktadır. Figüratif olmama, standart koruma pratiklerinden uzak durma, köşelere asma, çerçevesizlik gibi nitelikler bir araya geldiğinde resmi özgürleştiren ve sergilendiği galerinin kenarlarından, köşelerinden yani duvarın belirlenimlerinden de sonsuza doğru açıldığı olarak anlaşılabilir.



Şekil 3.1.2.1 Kazimir Maleviç / *Black Square*²⁰³

Maleviç *Siyah Kare* resmini kendi sözcükleri ile şöyle ifade etmektedir: “karem asla bir yatak olmayacak”.²⁰⁴ Maleviç'in karesi bir marangozun veya terzinin elinden ölçülüp biçilerek bir yarar sağlamak uğruna yapılan bir ürün değildir. O yüzden

²⁰¹ Resimdeki çatlak meselesi, Bölüm 4.4.3 altında incelenecektir

²⁰² Akt. Curotto, A. (1996). *Great Modern Masters Malevich*. (s. 31). New York: Harry N. Abrams.

²⁰³ Black Square. <https://www.tate.org.uk/art/artists/kazimir-malevich-1561/five-ways-look-malevichs-black-square>.

²⁰⁴ Andersen, T. (1970). *Malevich*. (s. 26). Amsterdam: Stadeljik Müzesi.

izleyicinin algısında bir gün bir ‘şey’e dönüşmemesini temenni ettiği bu kare de, zaten ancak bir “sansasyon”a yani izleyicisinde farklı ve güçlü izlenimler uyandırmaktan başka hiçbir şeye hizmet etmemeye neden olabilir: “kare=sansasyon”.²⁰⁵ Ayrıca bu görünür izlenimlerinin ardında *Siyah Kare*, Maleviç için bir “ikili düşüncenin bir ifadesi” olarak da anlamlandırılır: “İkili düşünce dürtüsel olan ile olmayan, bir ve hiç arasında ayırım yapar”²⁰⁶

Boşluk konusuna tekrar dönmek gerekirse şöyle bir soru sorulabilir: *Siyah Kare* eserini bir boşluk resmi ya da boş bir resim olarak düşünmek olanaklı mıdır? Maleviç, siyah bir karenin içinin boşluğunu mu, yoksa tam tersine karenin içinin doluluğunu mu göstermektedir? Resim, Maleviç’in tüm söylemlerine karşı çıkılarak, boş ve karanlık bir mekanı izler gibi izlenemez mi? Yani onun izleyiciden talep ettiğinin aksine, kare bir sansasyona değil de bir mekanın gövdesine dönüşemez mi? Bu sorular, ileride Gilles Deleuze ve Felix Guattari’nin Çin resim sanatı hakkındaki düşüncelerine ek olacak bir örnek olarak sunulacaktır.

Bir sonraki bölüme geçmeden önce, süprematizmin geldiği radikal sınıra da kısaca değinmek önemlidir. Nitekim Maleviç’in *Beyaz Üzerine Beyaz* (1918) resminde süprematizmin geldiği son nokta, renk olarak bile sınırların zor ayırt edildiği beyazın tonlarından oluşan bir resimdir. Maleviç, sadece astar atılmış gibi beyaz boya ile boyanan bu resim hakkında şunları ifade eder: “Genelde halk, ‘Ama bu tuval boş?’ diyor. Tuvalin beyaz boya ile boyanmış olduğunu gördüğünüzde, boş demenin ne anlamı var? Sonuç olarak, boş değil. [...] belirli bir beyaz tonda boyanmışsa, belli ki bir anlam taşır. [...] Beyaz tuval boş olsaydı, herhangi bir soruya ya da öfkeye yanıt veremezdi.”²⁰⁷

Burada Maleviç’in, boş sözcüğünü, tuvalin malzeme ile doluluğu bağlamında ele aldığını görmek olanaklıdır. Maleviç’e göre, *Siyah Kare* de bu bağlamda ‘içi boş bir kare’ değildir, nitekim bu eserde siyah boya olarak malzemenin doluluğu vardır. Peki, yine de, *Siyah Kare* veya *Beyaz Üzerine Beyaz* eserlerinin boşluk ile ilişkilendirilmesi anlamsız mıdır? Boşluk, sadece resme malzemenin eklenmemiş olması ile mi verilir? Boşluk bir ‘şey’ olarak gösterilmek istenildiğinde, (içi dolu olmayan bir bardak gösterilir gibi) *Siyah Kare* işaret edilerek, “bu kare boştur”

²⁰⁵ Andersen, T. (1970) *Malevich*. (s. 26). Amsterdam: Stedelijk Müzesi.

²⁰⁶ Andersen, T. (1970) *Malevich*. (s. 26). Amsterdam: Stedelijk Müzesi.

²⁰⁷ Shatskikh, A. (2012). *Black Square: Malevich and the Origin of Suprematism*. (s. 269). London: Yale.

yargısına varılabilir. Eserdeki kare, (malzeme) “-ile dolu” olması bakımından doludur, ancak figüratif olmayan geometrik bir soyutlama olan karenin kareden başka hiçbir şey olmayışı bakımından da boş olduğu öne sürülebilir. Bu, çalışmanın konusu göz önüne alındığında belirli bir anlamda, “boşluk formu” olarak adlandırılabilir.

Figüratif resimler yapan ressam Fan Kuan ve figüratif olmayan resimler yapan Maleviç’in iki resminde boşluğun nasıl düşünülebileceği incelendi. Dönem ve tarz olarak ciddi bir biçimde farklı olan iki ressamın da boşluk formu ile ilişkisi ortaya konuldu. Verilen bu iki önemli resim örneğinin ardından, Alberto Giacometti’nin heykellerinden yola çıkılarak, bu sefer heykelin boşluk ile nasıl bir ilişkisi olduğu tartışılacaktır.

3.2. Heykel Sanatında Boşluk

3.2.1. Alberto Giacometti: Yürüyen Heykeller

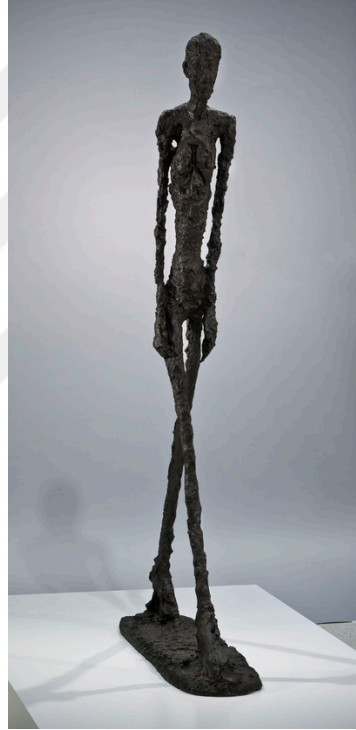
Alberto Giacometti (1901-1966) İsviçre’nin ilk izlenimci ressamlarından biridir.²⁰⁸ Aynı zamanda önemli bir heykeltıraş da olan Giacometti’nin, bu çalışma kapsamında yürüyen heykeller serisine ve *Boşluğu Tutan Eller* [*Mains tenant le vide*] adlı heykel çalışmalarına yer verilecektir.

Giacometti’nin yürüyen heykellerinin esin kaynağı Auguste Rodin’in (1840-1917) 1877-78 yıllarında bronz malzemededen yaptığı *Yürüyen Adam* [*L’homme qui marche*] heykelidir. Rodin’in bu heykeli hakkındaki tipik sorulardan biri şudur: “Bu gerçekten yürüyen bir adamsa, neden iki ayak da hala yerde duruyor?”²⁰⁹ Heykelin yürüdüğünü iddia ettiği adı ile ayaklarının pozisyonu arasında bir karşıtlık vardır. Heykelin duruşu insan yürüyüşünün doğal bir temsilinden farklıdır. Fotoğrafın belge olarak görüntüyü insanlara sunduğu bir devrimin yaşandığı on dokuzuncu yüzyılın sonunda, doğal olan gerçekliği ile insan gözünün gördüğü gerçeklik arasındaki fark, çeşitli tartışmalara neden olmuştur. Bunların başında, kameranın icadından sonra, “koşan atların dört ayağı da yerden kesilir mi?” tartışmasının sonlandırılması vardır. 1878 yılında Fotoğrafçı Eadweard Muybridge bu tartışmaya son noktayı koyar: Atın dört

²⁰⁸ Giacometti, A. (2015). *Yazılar*. (s. 130). İstanbul: Yapı Kredi.

²⁰⁹ Elsen, A. (1966). “Rodin’s ‘The Walking Man’”, *The Massachusetts Review* içinde, (s. 289).

ayağı da yerden kesilmektedir.²¹⁰ Ancak Rodin yürüyen heykelinin iki ayağını birden doğal olmayan bir biçimde yere sabitlemiştir. Bunun nedeni, “fotoğrafın kanıtlarına ve statik anına aykırı”²¹¹ bir biçimde heykelini üretme isteğidir. Figür kasıtlı bir biçimde, yeryüzünden kopartılmadan ve fotoğrafla belgelenen yürüyen bir insanın hareketiyle örtüşmeyecek tarzda biçimlendirilmiştir. Giacometti ise *Yürüyen Adam I* [*L’homme qui marche I* – 1961] (Şekil 3.2.1.1) heykelinde (ve aynı adı taşıyan serinin diğer yürüyen heykellerinde) Rodin’in çalışması ile aynı ada sahip olsa da, gerçekçi bir yürüyüşün formunu gösterir. Gerçekte doğal olarak bir insan nasıl yürürse, Giacometti’nin heykeli de bu yürümenin bir anını sabitler.



Şekil 3.2.1.1 Alberto Giacometti / *Yürüyen Adam I*²¹²

Bununla birlikte Rodin’in heykelindeki adam form bakımından (kafası olmasa da beden formu bakımından) gerçekçi bir insanken; Giacometti’nin heykelindeki adam form bakımından gerçekçi olmayan (çok ince ve çok uzun) bir figürdür. Bu iki heykel, aynı fenomeni görmenin iki farklı yolunu göstermektedir. İleri doğru adım atan figürün heykeli, zaman içinde ileri doğru bir adımdır; izleyicinin kurduğu ilişki,

²¹⁰ Hill, P. (2001). *Eadweard Muybridge*. (Kitabın sayfa numaraları belirtilmemiştir.) Londra: Phaidon.

²¹¹ Elsen, A. (1966). “Rodin’s ‘The Walking Man’”, *The Massachusetts Review* içinde, (s. 300).

²¹² The Walking Man I. <https://collection.cmoa.org/objects/16ac3e5e-f9e4-4fc3-a82a-d5e816a2eb40>.

figürün burada ve şimdi durması ile, figürün zamanın içinde yürümesidir.²¹³ Ancak zaman içinde yürüyen heykel, mekan içinde de yürümektedir. Yürümek ilerleyişe, devingenliğe veya oluşa bağlı zaman ve mekanda yapılan eylemdir. Dolayısıyla ileri doğru atılan her adım, zamanı ve mekanı aynı anda kat eder.

Giacometti'nin yaptığı yürüyen heykelde adamın arka ayak topuğunun yukarıda kalması ve ayak baş parmaklarından alınan destek doğal hareket ile vurgulanmaktadır. Böylece yürüyen heykel, bir anlamda Fan Kuan'ın resimlerindeki yürüyen figürlere benzetilebilir. Resmin düz bir zemindeki boşluğu ile harekete yer açan boşluk; üç boyutlu heykelde, artık galeriye yerleştirildiği yer ile belirlenebilir. Yürüyen heykelin yürümesi, onun sadece duruşu veya formu ile değil aynı zamanda heykele dahil olmayan yani onun dışında olan boşluğu çağırılmaktadır. Bu heykellerin yürüyüşünü sağlayan boşluk, malzemedan bağımsızdır. Malzeme heykelin kendisinde vardır ama resimdeki gibi boşluğun bir görünümü olarak sunulmamaktadır. Yürüyen heykeller, sergilendiği yerde yani eserin kendisinin dışında yürür. Resimdeki figürler ise eserin kendisinin yani resmin içinde yürür. Burada ele alınan heykellerin yürüyüşlerinin doğallığı, diğer adımın uzanıp basabileceği bir zemin sağlandıysa gerçekten doğal görünebilecektir. Aksi takdirde bir duvarın dibine yerleştirilen yürüyen adam heykeli, yürüyor gibi değil de, az sonra duvara çarpacakmış izlenimi yaratabilir.²¹⁴

Fiziksel anlamda hareketi sağlayan boşluğun heykeldeki görünüş imkanını inceledikten sonra; Giacometti'nin *Boşluğu Tutan Eller* [*Mains tenant le vide*] heykeli ile boşluğun madde veya mekan ile olan ilişkisinden bağımsız olarak nasıl temsil edilebileceğine geçilecektir.

3.2.2. Alberto Giacometti: “Boşluğu Tutan Eller” ya da “Görünmez Nesne”

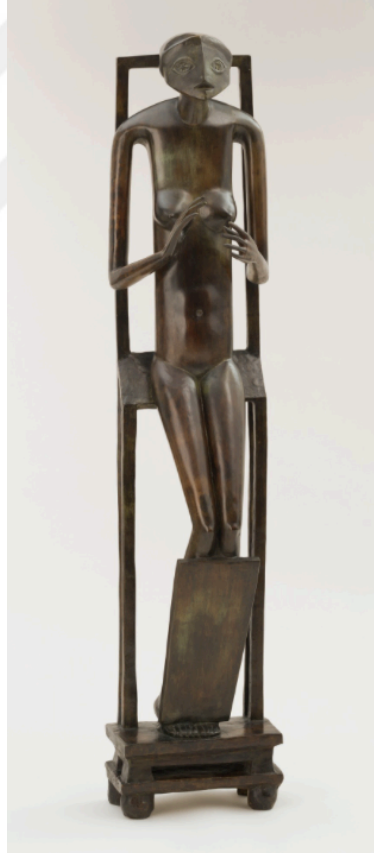
Alberto Giacometti'nin 1934 yılında yaptığı *Boşluğu Tutan Eller* [*Mains tenant le vide*], sanatçının erken dönem çalışmalarının üzerinde yoğunlaştığı bir heykeldir. (Şekil 3.2.2.1).²¹⁵ Bazı bölgelerin insan yapısıyla benzerlik taşıdığı, bazı bölgelerin ise geometrik biçimlerden oluştuğu, anatomik olarak tamamlanmış bir kadın

²¹³ Mathews, T. (2014). *Alberto Giacometti: The Art of Relation*. (s. 361). Londra ve New York: I.B.Tauris.

²¹⁴ Eserdeki boşluğun hareket ile ilişkisi Bölüm 4.2. altında incelenecektir.

²¹⁵ Museum of Modern Art (MoMA) sitesinde eserin adı aynı zamanda *Görünmez Nesne* [*L'Objet Invisible / Invisible Object*] olarak da geçmektedir.

figürünün bir şey tutuyormuş gibi durduğu bu eser, Giacometti'nin ilk büyük boyutlardaki eseridir.²¹⁶ Tek kişilik uzun bir sandalyenin üzerine oturtulmuş olan heykelin ayakta durabilmesi için ayaklarından dizlerine kadar olan bölümünde bir plaka durmaktadır. Maske benzeri olan yüzündeki büyümüş gözlerinde bir korku ifadesi vardır. Bir şey tutan elleri ise memelerinin hizasında durmaktadır. André Breton bu heykelde ellerin aradığı bir şeyin olduğunu ancak bu aranılan nesnenin ne olduğunun muğlak olduğunu düşünmekte ancak bununla birlikte bu arayışın bir hareketi işaret ettiğini yani hareket düşüncesini temsil ettiğini vurgulamaktadır.²¹⁷ Breton'un ifade ettiği gibi heykelin elleri ve yüz ifadesi hareket eden bir nesneyi tutmaya çalışıyor gibi ya da kaçıp gitmiş bir nesneyi elleri ile yoklayarak arıyor gibi görünmektedir. Bir nesnenin yokluğu dolayısıyla boşluk, eller tarafından çevrelenmektedir.



Şekil 3.2.2.1 Alberto Giacometti / *Görünmez Nesne, Boşluğu Tutan Eller*²¹⁸

²¹⁶ Hand Holding the Void. <https://www.moma.org/collection/works/81849?locale=fr>.

²¹⁷ Akt. "Alberto Giacometti: Hands Holding the Void". *The Burlington Magazine* içinde, Sayı. 109, No. 774 (Eylül 1967), (s. 537)

²¹⁸ Hands Holding the Void. <https://www.moma.org/collection/works/81849>

Giacometti 1956'da yazdığı bir yazıda, *Boşluğu Tutan Eller* eserinin ortaya çıkışı hakkında şu ifadeyi kullanmıştır: “Bu heykel için fikrin nereden geldiğini bilmiyorum. İki eli yapma arzum vardı, gerisi sadece bunu desteklemek içindi.”²¹⁹ Giacometti için insan figürünün tamamını biçimlendirmek sadece ellere bir destek vermek için midir? Eğer öyle ise burada figürün tamamı boşluğun tutulabilmesi, sunulabilmesi, yakalanabilmesi için aracı konumunda olacaktır. Ancak ellerin bir desteği olarak heykelin yüzündeki ifade, ellerin tuttuğu boşluğa dair olanı da göstermektedir. Nitekim heykelin, görünür bir nesnenin yokluğu olarak da okunabilecek olan boşluğu ya da görünmez nesneyi tutuşu, yüzüne korku ifadesi biçiminde yansıtmaktadır. Bunun yanı sıra, uzun bir sandalye üzerine oturtulmuş bedenin dengesiz konumu da göze çarpmaktadır.²²⁰ Sergilenmekte olan heykelin, sanki elleri ile görünmez bir şey sunuyor olması, heykelin hem yüz ifadesine hem de bedenine yansıtmaktadır. Giacometti'nin oluşturduğu bu korku ifadesi heykelin görünmez nesneyi, nesnenin yokluğunu ya da boşluğu ellerinin arasında tutuyor olmasından mı, elleri ile izleyiciye doğru sunuyor olmasında mı kaynaklanmaktadır? Heykelin görünümüne bakılırsa şunlar açıkça görünmektedir: dengesiz duran beden, korku dolu bir yüz ifadesi, bronz dokusunda yarı anatomik yarı geometrik insan vücudu, boşluk ya da görünmeyen bir nesne. Bu görünenlerden yola çıkılırsa eser hakkında neleri düşünmek olanaklı olabilir veya eser neleri düşünmeye olanak tanır? Eserin ilk bakışta görünmeyen, elle tutulamayan, yakalandığı sanılsa da sadece kaçıp giden bir şeyi, hatta bu şeyin somut bir şey değil de, bir düşten ibaret olanı gösterdiği ileri sürülebilir. Bunun dışında eser gerçekleşeceği kesin olan, ancak nasıl, nerede ve ne zaman gerçekleşeceğinin asla bilinmediği ölümü izleyicisine sunduğu düşünülebilir. Ayrıca sadece sunulan şeyin ölüm olması değil, sunan şeyin yani heykelin yüz kısmında olup bitenin ölümden duyulan bir korku olduğu görülebilir. Ölümden korkan, korksa da onu tutan veya korksa da onu sunan bir kimsenin temsil edildiği ifade edilebilir. Ölüm de, ölüme doğan ölümlülerin yanında ancak bir bilinmezlik içindedir. Yani eser bilinmezlik anlamında bir boşluğa da işaret ediyor olabilir.

Bu heykel bağlamında Giacometti'nin bir başka eserine, 1931-1932 yılında yaptığı *Artık Oyun Yok* [*On ne joue plus*] adlı heykeline, değinmek gerekir. Heykel, yatay bir

²¹⁹ Akt. Wilson, L. (2003). *Alberto Giacometti: myth, magic, and the man*. (s. 151). Londra: Yale.

²²⁰ “Alberto Giacometti: Hands Holding the Void”. *The Burlington Magazine* içinde, Sayı. 109, No. 774 (Eylül 1967), (s. 537)

mermer üzerindeki bir oyun tablasını andırmaktadır. Bu yatay heykelde mermer üzerinde mezarlara benzeyen yuvarlak çukurlar, dikdörtgen iki mezar ve bu mezarların içlerinde iki figür, bu iki mezarın kenarına çekilmiş hareket ettirilebilir gibi görünen kapaklar ve ayrıca mezarlara benzeyen çukurların tam ortasında iki kadın figürü vardır. Çukurların tam ortasında bulunan iki küçük heykel figürü Louvre Müzesi'nde sergilenen milattan önce yapılmış Mısır ve Orta Doğu'da doğurganlığı betimleyen figürlere benzemesi dolayısıyla Giacometti'nin, Mısır kültüründeki ölüm ritüellerinden ve Louvre Müzesi'nde sergilenen Mısır'a ait figürlerden etkilendiği belirtilir.²²¹²²² Bu figürlerden birisi de, göğüslerini tutan bir kadın heykelciğidir. Mezopotamya tanrıçası Ishtar, Sümer dilinde Inanna, hem savaş hem de cinsel aşkı temsil etmekteydi.²²³ Aynı zamanda doğurganlığı temsil eden bu tanrıça figürü hiçbir zaman yardımcı ya da anne olamamış, daha sonra ölüm ve felaket ile ilişkilendirilerek daha da karmaşık bir karakter haline getirilmiştir.²²⁴ Doğurganlığın ve beslenmenin tanrıçası olarak memelerini tutan ya da sunan bu figür, *Artık Oyun Yok* heykelinde çukurların tam ortasındaki küçük iki figürden biri olduğu ileri sürülebilir. Giacometti'nin bu kadın figürünü, *Artık Oyun Yok* heykelinde öldürdüğü düşünülebilir. Memelerini tutan bu kadın figürü, iki yıl sonra *Boşluğu Tutan Eller* ile görünmez bir nesneyi ya da boşluğu tuttuğu ya da sunduğu varsayılabilir. Böylelikle iki yıl ara ile belki de yeniden, sadece farklı biçimde dirilttiği bu heykel, ölüme dair olanı, izleyiciye gösteriyor olabilir mi?

Giacometti eserlerinde boşluk, ortadan kaybolan figürler ve ölüm ile ilgilenmekteydi. *Boşluğu Tutan Eller* eserini yaratmasından bir kaç yıl önce, yayımlanmamış ancak defterlerinde bulunmuş şiirinden bir kısmını bu bağlamda ele almak yerinde olacaktır: “ [...] ölüm gri boşluk dolu çığlık / çalıyor çan çan tan gri boşluk / çığlık / çığlık boşluk gri çalıyor ölüm / açık / ve sonra yayılmışlar / uyuyorlar / ya da ölüyorlar / ara sıra / zaman zamanların biri / düşüyor / boşluğa, dahası / onun olmayan uzama / küçük küçük noktalı [...]”²²⁵²²⁶ Gri, ne tüm renkleri koyulaştırma

²²¹ Wilson, L. (2003). Alberto Giacometti: myth, magic, and the man. (s. 129). Londra: Yale.

²²² Laurie Wilson Giacometti'nin “Görünmez Nesne” heykelindeki duruşu, ellerin yapısını Cuno Amiet'in “Hope Transitoriness” ve “La Toilette” resimlerindeki benzer duruş ve el formlarına benzetmektedir. [Wilson, L. (2003). Alberto Giacometti: myth, magic, and the man. (s. 152, 153). Londra: Yale.]

²²³ Vincent, H. (2014). *Mesopotamian Gods and Goddesses*. (s. 127). New York: Britannica.

²²⁴ Vincent, H. (2014). *Mesopotamian Gods and Goddesses*. (s. 128, 129). New York: Britannica.

²²⁵ Giacometti, A. (2015). *Yazılar*. (s. 287). İstanbul: Yapı Kredi.

²²⁶ 1967 yılının başlarında Yves Bonnefoy ve Andre du Bouchet, Giacometti anısına, geçici ve fani dünyanın konu edinildiği *L'Ephémère* adlı bir şiir dergisi çıkartmışlar ve bu dergide, yaşamda

olanağı olan siyah, ne de tüm renkleri açık kılabilen beyaz olarak boşlukla ilişkilendirilmiştir. Burada tabii ki bu şiirin bir açıklamasına girilmeyecektir. Sadece, bir şiirde yanyana geçen ölüm, gri, boşluk ve dolu sözcükleri şiirdeki anlamları bağlamında vurgulanmak istenmektedir.

Giacometti, kili biçimlendirmek ile ilgili şu ifadeyi kullanır: “Eğer kafalarının etrafındaki boşluğu hissedерlerse, kazanmış olacağım.”²²⁷ Dolayısıyla boşluk sadece belirli bir heykelde, bir nesnenin yokluğunda ortaya çıkan değildir. Boşluk, Giacometti’nin eserlerinde sürekli olarak kendini gösterir ve böylelikle o, yüzeye yakın duran ancak kendini göstermeyen ölümün varlığını eserlerinde ortaya çıkarmaktadır.²²⁸ *Boşluğu Tutan Eller* heykeli de, boşluğun bir sözcük olarak ölümü nasıl çağırıldığını hatırlatmaktadır ve çalışmanın bir sonraki ana bölümünde (4) bu heykel için boşluğun farklı bir kullanımı olması ve ölüm ile nasıl ilişkilendirildiği tartışılacaktır. Giacometti’nin yürüyen heykellerinde ise, sanat eserinden bağımsız bir boşluk görünümü vardır. Sanat eserinin yürüyebileceği mekan olarak boşluk, çalışmanın son ana bölümünde, resimdeki figürlerin gereksinim duyduğu boşluk gibi, harekete yer açması bakımından incelenecektir.

3.3. Sanat Galerisinde Boşluk ve Doluluk

3.3.1 Yves Klein: “Boşluk”

Bir sanatçının sanat eserlerini görmek için genellikle eserlerinin sergilendiği mekana (galeri, müze vb.) gidilir. Sanat eseri bir mekana yerleştirilmesi bakımından hem izleyici ile hem de yerleştirildiği yer ile bir etkileşime girmektedir. Buna göre örneğin, tek ve büyük bir galeri odasının duvarına asılan çok küçük bir resim ile galerinin ortasındaki dar bir sütuna yerleştirilen çok büyük bir tablonun arasında izleyicide oluşan anlamlandırmada önemli farklar ortaya çıkabilir. Bu, yukarıda (3.1.2) örneklenen Maleviç’in *Siyah Kare* resminin iki duvarın tam köşesine köşegen

belirsizlik ile varolan ‘ölüm’ ve ‘yokluk’ üzerine şiirler yazmışlardır.[Stamelman, R. (1982). “The Art of the Void: Alberto Giacometti and the Poets of L’Ephémère”. *L’Esprit Créateur* içinde. (s. 17, 18). <https://www.jstor.org/stable/26283959>.] Bu görünmez nesneden gelen ani ve hızlı bir ölüm bilincinin figüre yansıyan korkusunu Bonnefoy, “*signes brutaux de la prééminence de l’être*” (“olmanın üstünlüğünün vahşi işaretleri” olarak çevrilebilir.) şeklinde şiirselleştirmiştir. [Stamelman, R. (1982). “The Art of the Void: Alberto Giacometti and the Poets of L’Ephémère”. *L’Esprit Créateur* içinde. (s. 19). John Hopkins. <https://www.jstor.org/stable/26283959>.]

²²⁷ Moulin, R. (1964). *Giacometti Sculptures*. (s. 2). Londra: Methuen.

²²⁸ Stamelman, R. (1982). “The Art of the Void: Alberto Giacometti and the Poets of L’Ephémère”. *L’Esprit Créateur* içinde. (s. 20). John Hopkins.

olarak asılmasının sonucunda, resmin sergilendiği odanın köşelerinden sonsuzluğa doğru açıldığı izlenimini yaratmasına benzemektedir. Dolayısıyla izleyicide yaratılan izlenim için sadece eserin varlığı yetmemektedir, aynı zamanda eserin galeriye yerleştirilmesinin yani onun konumunun da izlenim açısından etkili olduğu ileri sürülebilir. Ancak içerisine herhangi bir sanat eseri yerleştirilmemiş olan galeri, sanat eserinin yokluğunda boş mu yoksa dolu bir galeri mi olacaktır? Bu tartışma Yeni gerçekçiliğin sanatçıları olan Yves Klein'ın *Boşluk* ve Armand Pierre Fernandez'in *Doluluk* sergisi üzerinden yürütülecektir.

Yeni gerçekçilik [*Nouveau réalisme*], 1960 yılında Fransa'da Fernandez Arman, François Dufrêne, Raymond Hains, Martial Raysse, Daniel Spoerri, Jean Tinguely, César, Mimmo Rotella, Niki de Saint Phalle ve Gérard Deschamps'ın da aralarında bulunduğu, sanat eleştirmeni Pierre Restany ve sanatçı Yves Klein tarafından kurulan sanatsal hareketin adıdır. Yeni gerçekçiler akademik realizme, soyut sanata, figüratif resimlere karşı geliştirdikleri anlayış içerisinde doğadan ilham alarak eser üretmişler ve doğada bulunan gündelik şeylerin resimlerini değil, doğanın kendisini kullanmışlardır. Bu hareketten önce, 1958 yılında Yves Klein, Claude Pascal ve Armand Pierre Fernandez (Arman) bir araya gelerek sanat eserlerinde neyi konu alacaklarını belirlemişlerdir. Bunun üzerine Klein, yeryüzünü, doğal yaşamı, Arman ise kullanım nesnelere tercih etmiştir.²²⁹ Şimdi Yeni gerçekçiliğin habercisi olarak okunabilecek olan bu buluşmadan Yves Klein'ın *Boşluk* sergisi incelenecektir.

1928 doğumlu Fransız sanatçı Klein, 1954 yılında ilk kez *Yves Peintures* adlı küçük bir katalog basmıştır. Çağdaş sanat kataloglarının taklit edildiği bu katalogun ilk sayfasında, Pascal Claude tarafından yazıldığı öne sürülen bir önsöz vardır. Ancak katalogun önsözünde, siyah yatay düz çizgilerden başka bir şey yoktur. Önsözden sonra farklı boyutlardan ve renklerden oluşan tek renkli on adet kağıt bulunmaktadır. Eserlerin altlarında eser adlarının yerine, yapıldığı şehirlerin adları yazmaktadır.²³⁰ Yves Klein'ın sanat dünyasına bu katalogla, spekülatif bir biçimde girdiği söylenilebilir.

Sanat hayatı boyunca Yves Klein'ın en çok ilgi çeken sergilerinden biri, 1958 yılının Nisan ayında (28 Nisan-12 Mayıs) Paris *Iris Clert* Galerisi'nde "Duyarlılığın madde

²²⁹ Hamilton, J. (2008). "Arman's System of Objects" *Art Journal*. (s. 55). New York.

²³⁰ Cabañas, K.M. (2008). "Yves Klein's Performative Art" *Grey Room*. (s. 7). Amerika: MIT.

haline gelişinin resimsel olarak sabitlenmesi”²³¹ [*La Spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée*] kısaca *Boşluk (Le Vide)* adlı sergisidir. 1957 yılında, bu serginin bir ön denemesi olarak görülebilecek olan sergi için Klein “henüz madde haline gelmemiş resimsel duyarlılığın varlığını görünür kılmak istediğini” tek bir odayı boş bırakarak vurgulamıştır.²³² Boşluk sergisinde ise, her yüzeyi beyaza boyanmış boş bir vitrin haricinde, galerideki her şey dışarı çıkartılmış ve galerinin duvarları beyaza boyanmıştır. Sergi iki bölümden oluşmaktadır. Galerinin dış pencereleri Klein mavisi²³³ ile boyalıdır. Serginin girişinde iki Fransız Ulusal Muhafızı bulunmaktadır. Ayrıca girişte izleyicilerin uzun mavi perdelerin ardından geçtikleri ve onlara mavi bir kokteyl ikram edildiği bilinmektedir.²³⁴²³⁵ Klein, içini boşalttığı mekanı mı, bir tür boşluk mu, galerinin içindeki boş cam vitrini mi, yoksa galerinin beyaza boyanmış duvarlarını mı sergilemiştir?

Dönemin sanat eleştirmenleri, bu serginin her ne kadar beyaz bir duvar sergisi olduğunu söylese de Klein, “duvarlarda bir renk sergilemediğini, sergilediği şeyin galerinin duvarları değil, ambiyansı” olduğunu belirtmiştir.²³⁶ Fransızca *ambiance* sözcüğü, Latin alfabesinde “etrafında” anlamını taşıyan *ambhi-* kökünden gelmektedir. Türkçede de kullanılan ambiyans sözcüğü, “hava, atmosfer, ruh hali” anlamlarını barındırır.²³⁷ Klein, çevresini çevrelemiş olan galerinin etrafında dolaşan ve galeriye ait olan atmosferi sergilemektedir. Bu durumda, Klein’in sadece mekanı sergilediği söylenilebilir mi? Ya da bu sergi, eleştirmenlerin belirttiği gibi hâla boşluk mu sergilemektedir? Eğer boşluk sergilenmekte ise, Klein galerinin ambiyansını ortaya çıkarması için, boşluğu bir malzeme olarak mı kullanmaktadır?

Klein bu sergide boşluğu sergilediğini reddetmiştir ve “Çünkü aslında her şey mekanda olur”²³⁸ [*tout se passe dans J'espace*] ifadesini kullanmıştır.²³⁹

²³¹ Çeviri Ahu Antmen’e aittir.

²³² O’Doherty, B. (2010). *Beyaz Küpün İçinde*. (s. 111). İstanbul: Sel.

²³³ Klein, 1956 yılında deniz mavisi rengini bularak 1960 yılında *IKB [International Klein Blue]* ismiyle patentini almıştır.

²³⁴ Cabañas, K.M. (2008). “Yves Klein’s Performative Art” *Grey Room*. (s. 19). Amerika: MIT.

²³⁵ Sergiyi ziyaret edenlerden biri de Albert Camus’dür. Bir deftere sergi hakkındaki düşüncelerini şu biçimde aktarmıştır: “Boşlukla birlikte. Tüm Güçler” (*avec le vide, les pleins pouvoirs*) [akt. O’Doherty, B. (2010). *Beyaz Küpün İçinde*. (s. 111). İstanbul: Sel.]

²³⁶ Cabañas, K.M. (2008). “Yves Klein’s Performative Art” *Grey Room*. (s. 20). Amerika: MIT.

²³⁷ **Ambience maddesi**. <https://www.etymonline.com/word/ambiance>

²³⁸ Çeviri bana aittir.

²³⁹ Yves Klein’dan akt. Cabañas, K.M. (2008) “Yves Klein’s Performative Art” *Grey Room*. (s. 25). Amerika: MIT.

Gerçekleşen, deneyimlenen her şey galeri sınırlarının içinde, yani mekan olarak boşlukta gerçekleşir. Klein böylelikle içinde kendisinin, muhafızların, mavinin, beyaz duvarların, boş cam bir vitrinin ve her ne kadar inkâr etse de gözle görünür boşluğun olduğu süreli, küçük bir devlet yaratmıştır. Ve bu süreli devlet, galerinin ambiyansını ortaya çıkarmaktadır.

Ressam Paul Klee'nin, sanatçının “bir mekanı göstermediği, mekanı yarattığı” gerçeği bu sergi ile birlikte tekrar düşünülebilir.²⁴⁰ Yine Klee, resimlerinin figüratif olmamasını “görüneni vermek değil, görünür kılmak”²⁴¹ sözleri ile betimlerken, Klein'in galerinin ambiyansını görünür kıldığı unutulmamalıdır. Herhangi bir mekanın ambiyansını ortaya çıkarmanın aksine, neden sanat eserlerinin sergilendiği mekan olarak galerinin ambiyansını ortaya çıkarmaktadır? İzleyicinin, sanat eserlerinden dolayı ikinci plana atılan, sadece sanat eserleri için var olduğu düşünülen galerinin hakkını mı vermektedir? Güncel bir örnek olarak, İstanbul'da Beyoğlu Merkez Rum Kız Lisesi'nde açılan *Ben Hep Evdeyim*²⁴² adlı karma sergisi verilebilir. Eski bir lise olan Beyoğlu Merkez Rum Kız Lisesi'nin binası halka açık değildir ve tarihi bir yapıdır. Ancak içerisinde eskimiş eşyaları da barındıran sınıflar, laboratuvarlar, müdür odası hala oradadır. Dolayısıyla sergi, sanat eserlerinin yanı sıra, bir daha girilemeyecek olan bir mekanın anahtarlarını da izleyiciye bir süreliğine vermiştir. Mekan; girilemeyen odaları, eski kapıları, küflenmiş duvarları, eskimiş eşyalarıyla sergilenen sanat eserlerinden daha çok ilgi görmüştür. Bu zıtlık bilerek yaratılmış olabilir ve böyle bir çok sergiden de bahsedilebilir. Ancak bazı sergilerde, istenirse de mekanın ambiyansı vurgulanmaktadır.

The Chelsea Hotel manifestosunda Klein, “boşluğun güçlerini manipule etmekte, sayısız diğer maceralar arasından boşluğun tiyatrosunu²⁴³ sunmakta” olduğunu vurgulamaktadır.²⁴⁴ Dolayısıyla boşluk sadece bir malzeme gibi kullanılmamaktadır. Boşluk fikri, Klein'in yarattığı bu süreli devletin tam ortasında, malzemedен yoksun bir sanat eseri gibi orada durmakta ve bu sanat eseri de bir tiyatro sahnesini ağırlayan galerinin ambiyansını ortaya çıkarmaktadır.

²⁴⁰ Akt. Lefebvre, H. (2014). *Mekânın Üretimi*. (s. 146). İstanbul: Sel.

²⁴¹ akt. Deleuze, G. (2009). *Francis Bacon Duyumsamanın Mantığı*. (s. 58). İstanbul: Norgunk.

²⁴² Muaf Proje Çağdaş Sanat Galerisi, (20 Eylül – 20 Ekim 2018). “Ben Hep Evdeyim”. İstanbul.

²⁴³ Klein aynı zamanda 1960 yılında *Le Saut dans le vide (Leap into the Void)* adlı bir performans sergilemiştir.

²⁴⁴ Klein, Y. *The Chelsea Hotel Manifesto*. <http://www.artep.net/kam/manifesto.html>. Çeviri bana aittir.

Burada Klein'in bir sanat eseri yaratmadan bir sanat eseri yarattığı düşünülebilir mi? 1958 yılında basın, sergi için "Boşluktan Gelen Devrim", "Beyaz Sergi", "Çok Yaşa Hiçlik"²⁴⁵²⁴⁶ gibi başlıklar atmıştır. Basın, birinin bir galerinin içini boşalttığını ve duvarlarını beyaza boyadığını belirtmiş ve "Resimler nerede?" sorusunu sormuştur. Bunun üzerine Klein, Eugene Delacroix'in resimlerinde temel kaygının belirsiz olduğunu, kendisinin "sistemik bir kullanımla resmin belirsiz olmasından dolayı yok olduğu"nu belirtmiştir.²⁴⁷ Sanat hayatının başlangıcında dâhi Klein, hiçbir şey yapmamayı tercih etmiş, kendisini "resim yapmayan gerçek bir ressam" gibi hissetmiştir.²⁴⁸ Burada, ilk bölümde de belirtilen Çin ve Hint kültürlerindeki boşluğun önemi, Lao Tzu'nun "Susmak" adlı şiirinden bir bölüm ile vurgulanabilir: "Yapmamayı yaptığınızda her şey yerli yerindedir."²⁴⁹ Bu bölümün ["*Wei wu wei*"] en iyi ifadelerinden biri, Şark dövüş sanatlarında aranabilir. Yapmamak ne kadar iyi yapılırsa düşman, yapma gayreti içinde yenik düşecektir.²⁵⁰ Klein'in sanat dünyasına girmeden önce de şark sanatlarından biri olan judo eğitimi aldığı ve eğitmenliğini yaptığı bilinmektedir. Herhangi bir eylemde bulunmadan eyleme düşüncesi Klein'in tüm hayatına yayılmıştır.

Klein judo eğitiminin yanı sıra, dört yıl boyunca, 1865 doğumlu Danimarkalı gökbilimci Max Heindel'in *Rosicrucian Cosmo-Conception* eseri üzerine çalışmıştır. Heindel'in uzay kavramından etkilenen Klein'in boşluğu sergilemediği, mekanın ambiyansını sergilediğine dair düşünceleri Heindel'in boşluk açıklamaları ile benzerlik taşımaktadır. "Boş ya da boş mekan diye bir şey yoktur. Madde, belirginleştirilmiş boşluktur; ruh ise boşluğun zayıflatılmış biçimidir"²⁵¹ Klein için mekanın boş olması, asla boşluk olarak adlandırılmaz. Mekan her zaman "ruhsal ve kozmolojik güçlerle ve insanın algısının güçleri"²⁵² ile doludur. Bilimsel bir

²⁴⁵ Gazete başlıklarının çevirileri bana aittir.

²⁴⁶ Sırasıyla "*Arts*", "*La Croix*" ve "*Noir et Blanc*" yayımlarının Klein'in "*Le Vide*" sergisi için attığı başlıklardır.

²⁴⁷ *Le Monde*'den akt. Cabañas, K.M. (2008) "Yves Klein's Performative Art" *Grey Room*. (s. 19). Amerika: MIT.

²⁴⁸ Banai, N. (2007). "Rayonnement and Readymade: Yves Klein and the End of Painting". *Anthropology and Aesthetics*. (s. 206). Chicago: Peabody Arkeoloji ve Etnoloji Müzesi adına Chicago Üniversitesi.

²⁴⁹ Akt. Le Guin, U.K. (2018). *Lao Tzu: Tao Te Ching Yol'a ve Yolun Gücüne Dair*. (s.28). İstanbul: Metis.

²⁵⁰ Le Guin, U.K. (2018). *Lao Tzu: Tao Te Ching Yol'a ve Yolun Gücüne Dair*. içinde ç.n (s.29). İstanbul: Metis.

²⁵¹ Cabañas, K.M. (2008) "Yves Klein's Performative Art" *Grey Room*. (s. 18). Amerika: MIT.

²⁵² Busbea, L. (2005). "Yves Klein: Air Architecture by Yves Klein" *Journal of the Society of Architectural Historians*. içinde (s. 552). California: California Üniversitesi.

açıklama, Klein'ın yaratım sürecini etkilemiş, sanat eserlerini bilimsel bir takım verilerle benzer kılarak açıklamıştır. Klein'ın boşluk hakkındaki düşünceleri, yaratım mekanını da etkilemiştir. Klein için atölyenin kendisinin bir anlamı yoktur. Onun için önemli olan, sanatçının bedenini içeren atölye ya da herhangi bir mekan ayrıcalıklıdır.²⁵³ *Boşluk* sergisi de bu düşüncelerini kanıtlar niteliktedir. Kendisinin sergide bulunması, sergi üzerine düzenli notlar alması, izleyiciye müdahale etmesi, kendi varlığını sergilediklerinin yanında da sergilemesi sanatçının, hem galerinin ambiyansını ortaya çıkarmasına hem de galeride bedenini içermesine olanak sağlamaktadır.

Boşluk sergisi ile Klein, galeriyi görünür kılmasının yanı sıra boşluğu da görünür kılmaktadır. Bu sergide herhangi bir nesneden, malzemeden, resimden, heykelden yani sonuç olarak bir sanat eserinden yoksunluk, boşluk olarak karşılanmaktadır. İzleyicilerin içine girebildiği, duvardan ve camlardan sınırları olan, içerisinde odaların bulunduğu bir mekan olarak galerinin ambiyansının yanında, mekanda sanat eserleri ile karşılaşmayı bekleyen izleyici bir bakıma boşluk ile karşılaşmıştır. Bu bağlamda, son ana bölümde Heidegger'in mekanın neliği ya da sanat eserinin mekan ile olan ilişkisinden bahsettiği “İnşa Etmek, Oturmak, Düşünmek” ve “Sanat ve Mekan” metinleri incelenecek ve bu inceleme üzerinden bir sergi olarak sanat esersiz galerinin boşluk ile olan ilişkisi tartışılacaktır.

3.3.2. Armand Pierre Fernandez: “Doluluk”

Klein'ın *Boşluk* sergisinden iki yıl sonra (1960) Armand Pierre Fernandez, aynı galeride *Dolu (Le Plein)* sergisini açacaktır. Yves Klein'ın sergisindeki içi boş cam vitrinin, Arman'ın kullanım nesnelere ile dolduracağı cam vitrinler için karşıt bir ön hazırlık olduğu ileri sürülebilir.

Arman'ın *Dolu* sergisinden önce, onun toplum hakkındaki düşüncelerine kısaca değinmek gerekir. Kendisini hem toplumun tanığı hem de topluma katılımcı olarak tanımlayan Arman'a göre toplum, kendi güvenlik duygusunu beslemektedir ve bunu da “vitrinlerde, üretim bantlarında ve çöp yığınlarında” ürettiği, kullandığı ve

²⁵³ Banai, N. (2007). “Rayonnement and Readymade: Yves Klein and the End of Painting”. *Anthropology and Aesthetics*. içinde (s. 206). Chicago: Peabody Arkeoloji ve Etnoloji Müzesi adına Chicago Üniversitesi.

tükettiği kullanım nesnelere göstererek yapmaktadır.²⁵⁴ Böylelikle Arman, üretim-tüketim döngüsünü gözlemleyerek, hem bunların toplumun besini olduğuna tanıklık etmekte hem de bütün bu döngünün içinde yer alan kullanım nesnelere biriktirerek bir katılımcıya dönüşmektedir. Arman, biriktirdiği bir çok kullanım nesnesini sergilemiştir. Galerinin sadece dışından görülebilecek kadar kullanım nesnelere ile dolu olan *Dolu* sergisinde Arman, çöp diye nitelendirilen bu nesnelere camekanlara ve galeriye tıka basa doldurmuştur. Sergileme mekanı olarak galeriden önce kullanım nesnelere yerleştirildikleri, nesnelere sınırını belirleyen cam, önemli bir rol oynamaktadır. Cam, Arman'ın biriktirdiği ve sergilediği nesnelere mekanı olarak, izleyiciye hem yakınlık sunan hem de mesafe olan bir bariyerdir.²⁵⁵ *Dolu* sergisinde de galeri mekanına giremeyen izleyici için galeri binasının dışındaki vitrin camı, kullanım nesnelere dayandığı son sınırdır ve izleyici ile nesnelere arasında bir bariyer görevini taşımaktadır. Dolu olan galeriyi bariyerden ötesi temsil etmektedir ve camın şeffaflığı doluluğu görebilmeyi sağlar.

Bu serginin kullanım nesnelere ile dolu olması bakımından doluluğundan söz edilmektedir. Ancak sanat eserlerini sergileme mekanı olarak galerinin sanat eserlerinden yoksunluğu bir tür boşluğu da düşündürmektedir. Sanat eserinin yokluğu açısından boş olan galeri, kullanım nesnelere doluluğu açısından da doludur. Alberto Giacometti'nin *Boşluğu Tutan Eller* eserinde nesnenin görünmemesinin boşluk ile ilişkili olması gibi, kullanım nesnelere doluluğu da sanat eserlerinin görünmezliğini, dolayısıyla boşluğu sunmaktadır.

Kullanım nesnelere sadece cam küplerin içini ya da galeri mekanı mı doldurmaktadır? Saydam olmasıyla yakınlık sunan, sınır koyarak da bariyer kuran camdan oluşan mekandaki kullanım nesnelere de, Arman'ın kendini tanımlaması gibi, hem toplumun tam içinde (toplumun gündelik hayatta bağlarını koparamadığı nesnelere olarak) hem de toplumun ileriye yönelik gidişatı için bir bariyer olarak (toplumun bu türden nesnelere bağımlı hale gelmesi) boşluğu betimlemekte oldukları düşüncesi de savunulabilir. Sanat eserlerinden yoksun olması bu cam küplerin ve galerinin de ambiyansını verebilir mi? Jean Baudrillard'a göre nesnelere, mekanı doldurma çabasının aksine; mekandaki boşluğu betimlerler.²⁵⁶ Bu açıklamaya göre Arman'ın cam küplerin içinde sergiledikleri seri üretim kullanım nesnelere de

²⁵⁴ Hamilton, J. (2008). "Arman's System of Objects" *Art Journal*. içinde (s. 55). New York.

²⁵⁵ Hamilton, J. (2008). "Arman's System of Objects" *Art Journal*. içinde (s. 61). New York.

²⁵⁶ Baudrillard, J. (2008). *Nesnelere Sistemi*. (s. 77, 78). İstanbul: Boğaziçi.

asında, içinde buldukları boşluğu betimlemektedirler. Kullanım nesnelere yerleştirildikleri mekana, kendilerinden bir tarih, bir seri numarası, herhangi bir savaşın sonuçlarını vermektedir. Dolayısıyla Arman bir mekan olarak galeriyi, sanat eserleri ile olan ilişkisinden uzaklaştırıp, galeriyi kullanım nesnelere ile doldurarak, galerinin ya da sanat eserinin tanımını da değiştirmekte olduğu savunulabilir. Galeri, sanat eserlerine mekan olan, onlara yer sağlamayan bir mekana ve kullanım nesnelere de sanat eserleri ile betimlenmiş bir mekanı doldurarak sanat eseri haline dönüştürülmüştür.

Araştırmanın bu kısmında birbirinin karşıtı gibi görünen bu iki serginin bir arada ele alınmasının nedeni, boşluğun görünümü üzerine tartışılmasına olanak vermesidir. Sanat eserlerinin sergilendiği galeri, Klein ve Arman'ın sergilerinde boşluğu ya da doluluğu nasıl barındırmaktadır? Bir bakıma Klein'ın boşluğu sergilediğini ifade eden eleştirmenlerin çözümleme yapması için boşluğun, hazır bir nesne gibi orada durduğu ve sergilenmeyi beklediği ileri sürülebilir. Diğer yandan Arman'ın sergisinde kullanım nesnelere ile doluluk ya da sanat eserinin yokluğu, boşluk ile ilişkilendirilebilir. Klein'ın sergisinde, malzeme ile dolu herhangi bir sanat eserinin ya da kullanım nesnelere yokluğu, izleyicileri tamamen boş bir galeriye yönlendirmektedir. Kullanım nesnelere ile dolu olan Arman'ın sergisinde ise sanat eserlerinin yokluğu söz konusudur. Ancak İkinci Dünya Savaşı'ndan kalma seri üretim oyuncakların bir camın içine doldurulması izleyiciye, Klein'ın sergisinden farklı bir deneyim yaşatacaktır. Bu durumda yukarıda (3.1.2) Maleviç'in resimlerinde doğadaki nesnelere tekrar etmemesi hatırlatılabilir. Doğadaki şeylerin ya da nesnelere sanat eserindeki görünümü, izleyiciyi sınırlı bir anlama taşıyabilir. Arman'ın sergisinde de kullanım nesnelere ile dolu olan galeride, izleyiciler sergiyi ilkin kullanım nesnelereinden bağımsız anlamlandıramamaktadır. Kullanım nesnelere ile dolu olan bir sergide ilkin galerinin ambiyansı ya da ona bir bariyer olan cam küpler değil, kullanım nesnelereinin izleyicide yarattığı farklı zamanların mekanları ortaya çıkabilir. Bu bölüm ile birlikte yüzleşilecek bir başka sorun da Gilles Deleuze ve Félix Guattari'nin "haline geliş" kavramıdır. Kısaca sanatçının eserini ortaya çıkartırken eserine dönüşmesi veya eser haline gelmesi olarak ifade edilebilecek olan "haline geliş", tüm hayatı boyunca eylemsizliği seçen ve resim yapmayan ressam olarak tanınan Klein için bir tür boşluk haline gelmek olarak da okunabilir. Bu bağlamda boşluğun, sanatçının haline gelebileceği bir şey olup olmadığı tartışılabilir.

Ancak bu bölüm içindeki meseleyi elden bırakmamak için sadece şuna değinmek yeterli olacaktır: Boşluk, haline gelmeye uygun bir şey ise, galerinin ambiyansını da ortaya çıkarabilir. Sanatçı boşluk haline gelebiliyorsa, galeri de kendisini bu boşluk haline geliştirebilir. Aynı biçimde Arman'ın da galeri içine doldurduğu kullanım nesnelere haline geldiği iddia edilebilir. Buradan çıkan sonuç Klein'ın boşluk, Arman'ın ise doluluk haline geldiği ve galeriyi boşluğa ve doluluğa dönüştürdükleri iddiasıdır.

Klein ve Arman'ın bu iki sergisi çalışmanın son ana bölümünde mekan ile sanat eseri arasındaki ilişki, galeride hiçbir şeyin olmaması ya da bir çok şeyin oluşu, sanat eserinin yokluğu, kullanım nesnelere doluluğunda boşluğun görünür olup olmaması galerinin bir mekan olarak sanat eserine boşluğu sağlaması bakımından ele alınacaktır. Klein ve Arman'ın bu iki sergisi çalışmanın son ana bölümünde mekan ile sanat eseri arasındaki ilişki, galeride hiçbir şeyin olmaması ya da bir çok şeyin oluşu, sanat eserinin yokluğu, kullanım nesnelere doluluğunda boşluğun görünür olup olmaması, galerinin bir mekan olarak sanat eserine boşluğu sağlaması bakımından Heidegger ve Sartre'in hiçlik düşünceleri bağlamında yeniden ancak bu kez sanat ontolojisi bağlamında ele alınacaktır.

Buraya kadar verilen sanat eserlerinden örnekler çalışmanın son ana bölümünde boşluğun kavramsal olarak sanat ontolojisi alanında araştırılmasına olanak verecektir. Boşluk, sanat eserlerinde yukarıda tespit edilen mekan, ara, açıklık, çatlak, yarıklık, malzemesizlik ya da malzeme ile doluluk bakımından araştırılacaktır. Sanat eserlerinin mekan olarak boşluğa duyduğu gereksinim, sanat eserinin kendisini izleyiciye sızdırması bakımından çatlak, sanat eserinin kendisinin bir ara ya da açıklık olması belirli felsefe düşünürlerinin düşünceleri bağlamında tartışılacaktır.

4. SANAT ONTOLOJİSİNDE BOŞLUĞUN ARAŞTIRILMASI

4.1. Boşluk ve Doluluğun Mekandaki Görünümü

“Mekan bir şüphedir: Belirtilmesine, işaret edilmesine ihtiyaç duyuyorum: Ona asla sahip olamıyorum, o bana verilmedi, onu fethetmem lazım.”²⁵⁵

Resimdeki figürlerin ya da Giacometti'nin heykellerinin yürümesi yani hareket etmesi için gerekli boşluk, resmin ya da heykelin yerleştirildiği yerde mekan olarak karşılanabilir. Figürlerin resmin içindeki mekanı ya da heykelin bulunduğu mekanı kat etmesinin sorumluluğu, eser ile otantik olarak karşı karşıya kalan izleyicidir. Sanat eserinde figürlerin ya da heykelin mekanı kat etmesi için boşluk gereklidir.²⁵⁶ Ancak, her sanat eseri ilkin bir mekandadır. Sanatçının evinde, atölyesinde, galeride ya da müzede bulunan sanat eserindeki figürlerin boşluktaki hareketi için öncelikle mekânın neliği incelenecektir. Sanatçının düşüncelerini barındırdığı ve eserlerini sergilediği her mekânın sanat eseriyle doğrudan bir ilişkisi vardır. Sanat eserinin bir galerinin içinde, sınırında olması, onu bulunduğu boşlukla bir ilişkiye sokmaktadır. Bu bölümde boşluğun görünümü, mekânın kendisidir. Boşluk kimi zaman ‘boş olan yer’i, mekân da ‘yer’i ya da gökbilim anlamında uzayı nitelediği için, böyle bir başlık altında yer, mekân, insan, sanat eseri arasındaki ilişkinin tartışılması uygun görülmüştür. Mekân, kendinde yerleştirmeye izin vererek nesnelerin kendisini doldurmasını beklemektedir. Oturma odası, oturmak için belirlenen mekân, oturma eyleminin gerçekleştirilebileceği bir tür oturak beklemektedir. Bir resim atölyesi, resmin yapılacağı mekân, orada kullanılacak olan resim malzemelerini beklemektedir. Böylelikle nesnelere, bir bakıma mekânların isimlerini de belirlemektedir. Sanat eserleri de, sergilendiği sanat galerisini ya da müzeyi belirler.

²⁵⁵ Perce, G. (2017) *Mekan, Feşmekan*. (s. 145). İstanbul: Everest.

²⁵⁶ George Perce'in yazarken sayfada ikamet etmesi, sayfayı kuşatması, onu baştan sona geçmesi gibi ressam ya da heykelci malzemeyi kat eder. Perce için sayfada bir yer açmak ve mekân yaratmak, orada işaretler, çizgiler çizerek, inşa etme ile ortaya çıkar. Hatta sayfayı baştan sona geçerken, Perce sayfada boşluklar da inşa etmektedir. [Perce, G. (2017) *Mekan Feşmekan*. (s. 23). İstanbul: Everest.] Sanatçı da bu boşlukları sanat eserlerinde figürlerin birbirine karışmaması ya da eserin kendindeki sonsuz hareketliliği için inşa etmektedir.

Mekan kelimesi, Türkçeye Arapça ‘kevn’ sözcüğünden gelmekte, kevn kelimesi ise “oluş, varoluş, olmak”²⁵⁷ anlamlarını taşımaktadır. Köken olarak Arapça olan mekan kelimesi ise “olayın geçtiği yer, oluş yeri, varoluş yeri” anlamlarını taşımakta, Türkçede ise “uzam” ya da “yer” olarak karşılanmaktadır.²⁵⁸ Sanat eseri de, bulunduğu mekanda olagelmekte, varoluşunu sürdürmektedir. Varoluş yerinde varolmaya devam eden sanat eserinin, varoluş yeri olan mekan ile bir ilişkisi vardır. Bu bölümde, öncelikle mekanın neliği, Martin Heidegger’in “İnşa Etmek, İkamet Etmek, Düşünmek” [“*Bauen, Wohnen, Denken*” – 1951] metni bağlamında incelenecek ve böylelikle Türkçede “mekan: ... yer” tanımına karşı çıkılacaktır. Heidegger, metninde insan ve mekan arasındaki ilişkiyi incelemiş ve bu ilişki ‘ikamet etmek’ üzerinden şekillenmiştir: “İnşa etmek, aslında ikamet etmektir.”²⁵⁹ Heidegger bu argümanını etimoloji ile destekleyerek açıklar: ‘*Bauen*’ (inşa etmek) kelimesinin etimolojik araştırmasına giren Heidegger, eski Almanca’da ‘*buan*’ kelimesinin “oturmak, kalmak, bir yerde durmak, ikamet etmek” anlamına geldiğini ve dolayısıyla ‘*bauen*’ fiilinin asıl anlamını yitirdiğini ifade etmiş; ancak ‘yakında ikamet eden’ anlamına gelen ‘*Nachgebauer*’ kelimesinde ‘*bauen*’ kelimesinin örtük olarak olduğunu da belirterek, ikamet etme anlamına gelen ‘*Bauen*’ kelimesinin, kökensel olarak ‘*bin*’ (‘*ich bin*’, ‘*du bist*’, ‘*bis*’) kelimesinin değişimlerini verdiğini ifade etmiştir.²⁶⁰ Heidegger, ölümlü olan insanın yeryüzünde olma halinin ikamet etme olduğunu ileri sürmektedir.²⁶¹ İnsan, ikametini inşa ederek yapmaktadır. Heidegger’in son argümanı ise inşa etmek olan ikamet etmenin, yapıları inşa etmede, yetiştirmede, büyütmede, korumada ve gözetmede açılacağı ifadesidir.²⁶² Heidegger, yeryüzünde olan ölümlülerin inşa ettikleri için ikamet ettiği tezinin aksine, ikamet edenler olarak ikamet ettiklerinde inşa etmenin olduğunu vurgulamaktadır.²⁶³ İnsan, kendisi için bir yapı olarak inşa ettiği, barındığı evini, orada ikamet ettiğinde inşa

²⁵⁷ Eyuboğlu, İ.Z. (1988). *Türk Dilinin Etimoloji Sözlüğü. mekân maddesi*. İstanbul: Sosyal.

²⁵⁸ Eyuboğlu, İ.Z. (1988). *Türk Dilinin Etimoloji Sözlüğü. mekân maddesi*. İstanbul: Sosyal.

²⁵⁹ Heidegger, M. (2001). “Building, Dwelling, Thinking” *Poetry, Language, Thought* içinde. (s. 146) [Bu metnin Türkçeye yapılan şu çevirisinden de yararlanılmıştır: Heidegger, M. “İnşa Etmek, Oturmak, Düşünmek” *Kutadgu Bilig*. çev. Erdal Yıldız, Neslihan Behramoğlu, Nesibe Gönül, Ali Kaftan, İmge Oranlı, Çiğdem Utlu. Ekim 2014. ss. 45-56]

²⁶⁰ Heidegger, M. (2001). “Building, Dwelling, Thinking” *Poetry, Language, Thought* içinde. (s. 145). Amerika: HarperCollins.

²⁶¹ Heidegger, M. (2001). “Building, Dwelling, Thinking” *Poetry, Language, Thought* içinde. (s. 146). Amerika: HarperCollins.

²⁶² Heidegger, M. (2001). “Building, Dwelling, Thinking” *Poetry, Language, Thought* içinde. (s. 146). Amerika: HarperCollins.

²⁶³ Heidegger, M. (2001). “Building, Dwelling, Thinking” *Poetry, Language, Thought* içinde. (s. 146). Amerika: HarperCollins.

etmiş olmaktadır. Ev, ikamet etmek için inşa edilmemekte, ancak ve ancak ikamet ettiklerinde inşa edilmiş olmaktadır. İnşa etmek ve ikamet etmenin insan için öncelikli bir sırası yoktur. Ölümlü olan insanın “yeryüzünde, gökyüzünde, tanrısal olanların önünde ve ölümlülerin arasında” [*vier*] (dört) bulunmasını ‘ikamet etme’ olarak ifade eden Heidegger, ikametın temel niteliğini ‘kurtarmak’ olarak belirlemiş ve insanın konumlanmış olduğu yeryüzünü kurtarması gerektiğini belirtmiştir. Kurtarma eylemi, Heidegger için, egemenlik altına alma, sömürme, efendi olma değil; özgür bırakmaktır. Ölümlü, yeryüzünü kurtarmaz, gökyüzünü gök olarak kabul etmez, Tanrısal olarak Tanrısal olanları beklemez ve ölümlü olarak ölebilmeyi sürdürmezse, yeryüzünün yıkımına, dolayısıyla insanın yıkımına yol açmış olur.²⁶⁴ Yukarıda verilen bu dört, ikamet etmekten başka, insanın aynı zamanda ‘şey’lerin (*das Ding*) yanında ikamet etmesini de ifade etmektedir. Yukarıda bahsedilen dördün özü, ikamet etmek tarafından şeylere getirilir ve koruma ancak bu şekilde gerçekleştirilir. Dördü korumak da şeyleri özgür bırakmakla mümkündür. Bu da insanın büyüeyebilen şeyleri yetiştirip, büyümeyen şeyleri ise yapmaları ile gerçekleşir. İkamet etme, dördü şeylerin içinde saklamıştır ve Heidegger’e göre bu bir inşa etme olarak tanımlanacaktır.²⁶⁵ İnsan, yeryüzünde, gökyüzünde, ölümlülerin arasında, tanrısal olanların karşındalığını kendi özünde sürdürürken, büyümeyen ve yetişmeyen şeylerin haricindeki şeyleri kurarak, dikerek inşa etmekte/ ikamet etmektedir. Kurulan, dikilen, inşa edilen bu şeyler de, yukarıda sayılan dördün insanın ikamet etmesi ile özüne getirmektedir. İnşa edilen yeryüzünde, gökyüzünde, ölümlülerle ve tanrısal olanlardır. Heidegger, metninde inşa etmeyi bir köprü ile örneklendirmiştir. Burada köprünün niteliklerinden söz etmektedir: Köprü iki farklı kıyıyı birbirine bağlayan şey olarak, yer açılarak inşa edilmiş ve o yeri baştan sona kat etmeyi ya da kat etmemeyi, karşı kıyıda ya da diğer kıyıda olmayı insanın olanaklarına sunmaktadır.²⁶⁶ Köprü için bir yer açılması, köprünün ölümlülerin arasında bir şey olması, aynı zamanda köprünün bir mekan da olması dolayısıyla, yer ve mekan arasındaki ilişki ile mekan ve insan arasındaki ilişki üzerine tartışma sürdürülecektir. Heidegger’e göre mekan, köprüden önce mevcut değildir. Ancak, orada bir yer olduğu için bir köprü inşa edilmemiştir. Dolayısıyla köprü, bir yeri işgal

²⁶⁴ Heidegger, M. (2001) “Building, Dwelling, Thinking” *Poetry, Language, Thought* içinde. (s. 148). Amerika: HarperCollins.

²⁶⁵ Heidegger, M. (2001) “Building, Dwelling, Thinking” *Poetry, Language, Thought* içinde. (s. 149). Amerika: HarperCollins.

²⁶⁶ Heidegger, M. (2001) “Building, Dwelling, Thinking” *Poetry, Language, Thought* içinde. (s. 149). Amerika: HarperCollins.

etmemekte, köprünün inşası ile bir yer ortaya çıkmaktadır. Dördü, ona bir inşa alanı sağlayarak yaratan köprü, yukarıda sayılan binalar ve içindekilerle düzenlenmiş bir mekan olarak bu inşa tarafından belirlenmektedir.²⁶⁷ İnşa tarafından belirlenen bir mekan olarak köprü ile insan arasındaki ilişki, Heidegger’de ikisinin karşı karşıya konumlanması olarak anlaşılmamalıdır. Mekan insana “ne dışsal bir nesne ne de içsel bir deneyimdir”.²⁶⁸ İnsanın ikamet etmesi, onun şeylerdeki dördü içermiş olmasıdır. Mekanın deneyimi öyledir ki, insan daha önceden otantik olarak deneyimlediği ancak daha sonra uzakta kaldığı şeylerle ilişki kurduğunda, o şeylerin arasında ikamet etmektedir.²⁶⁹ Daha önce de *Varlık ve Zaman*’ın “Dünya-İçinde-Varolmanın Mekansallığı” başlığında Heidegger, Dasein’in ‘mesafe-kaldırmaklık’ ve ‘yönlülük’ karakterlerini vurgulamaktadır. Dasein, mesafeyi yani uzaklığı ortadan kaldırarak, şeyleri yakına taşıyabilmektedir.²⁷⁰ Önceden otantik olarak deneyimlenen, örneğin Paris’te Charlot Caddesinde bulunan Tornabuoni Sanat Galerisi düşünüldüğünde, tam da o an galeride olunur. Bu, bilincin yarattığı tasarımsal bir imge olmamakla birlikte, şu anda Tornabuoni Sanat Galerisi’ne ve galerinin yer açtığı şeye, orada bulunan birisinden daha yakın olunabilir.²⁷¹ (EK B). İnsan ile mekan arasındaki ilişkiyi Heidegger’in metni üzerinden incelendikten sonra sanat eserlerinin sergilendiği mekanlar ile sanat eseri arasındaki ilişkiyi incelemek gerekmektedir. Ancak, öncelikle şimdiki sanat galerilerinin ya da müzelerin atası olan sergileme salonları olarak ortaya çıkan merak kabinlerine [*cabinet of curiosities/wunderkammen*] kısaca değinilecektir. Grekçe *mousa* kelimesinden gelmiş olan ve ilkin 1680’li yıllarda “nesneleri sergilemek için bina”²⁷² olarak kullanılan, müze fikrinin de öncülü olan, merak dolapları [*cabinet of curiosities/wunderkammern/kunstkammer*], Rönesans Avrupa’sında nesnelerin koleksiyonlamasıdır. Bir statü göstergesi de olan merak dolaplarının idealini, Samuel van Quiccheberg, 1565 yılında bir el kitabı yayınlarken beş bölüme ayırmış ve bir merak dolabında soyağacı ile ilgili nesnelere, antikçağlardan kalma el sanatları, doğal numuneler ve

²⁶⁷ Heidegger, M. (2001) “Building, Dwelling, Thinking” *Poetry, Language, Thought* içinde. (s. 149). Amerika: HarperCollins.

²⁶⁸ Heidegger, M. (2001) “Building, Dwelling, Thinking” *Poetry, Language, Thought* içinde. (s. 154). Amerika: HarperCollins.

²⁶⁹ Heidegger, M. (2001) “Building, Dwelling, Thinking” *Poetry, Language, Thought* içinde. (s. 154). Amerika: HarperCollins.

²⁷⁰ Heidegger, M. (2018) *Varlık ve Zaman* (s. 167). İstanbul: Alfa.

²⁷¹ Heidegger, M. (2001) “Building, Dwelling, Thinking” *Poetry, Language, Thought* içinde. (s. 154). Amerika: HarperCollins.

²⁷² [<https://www.etymonline.com/search?q=museum>]

teknik çizimlerin olması gerektiğini vurgulamıştır.²⁷³ Günümüzde müzeler ve sanat galerileri de merak dolaplarının genişletilmiş ve geliştirilmiş mekanlardır denilebilir. Heidegger'in "İnşa etmek, İkamet etmek, Düşünmek" metninde bir mekan olarak köprüyü örneklendirmesi gibi, mekan ile sanat eseri arasındaki ilişkinin incelenmesi için, sanat eserlerinin sergilendiği sanat galerilerinin bir betimlemesi denenecektir: Sanat galerisi, sanat eserlerinin sergilenmesi ve/veya satışı yapılması için inşa edilmiş bir 'şey'dir. Günümüz sanat galerileri düşünüldüğünde, yapıları dikkörtgen ya da herhangi geometrik bir şekle benzeyebilir. En az bir kapısı olan, pencereless ya da penceresiz, tavanı kapalı, dört tarafı duvarla, camla, demirle ya da o şeyi sınırlandırılabilir ya da özünü başlatacak olan başka bir şey ile çevrilidir. Bazı sanat galerilerinin ortalarında daha çok sanat eseri yerleştirebilmek için daha çok kolon yapılmıştır. Bazılarında, sanat eserlerini birbirinden ayırmak için daha fazla duvar ve daha fazla oda vardır. Sanat eserlerinin aydınlatılması için özel olarak ışıklar kullanılmıştır. Genellikle, sanat eserlerinin daha görünür kılınabilmesi için beyaz duvarlara ve zemine sahiptir. Zeminde, duvardaki herhangi bir sanat eseri ile yüzleşme mesafemizi koruyacak olan bir çizgi çizilmiştir. Yeryüzünde, ıssız bir sokağın sonunda ya da kalabalık, geniş bir cadde üzerindedir. Bir gökdelenin son katında göğe daha yakın olabileceği gibi, tek katlı bir yapıda da olabilir. Bir köprü gibi, altından geçen akarsuyu engellemeyecek biçimde yeryüzünde ve gökyüzünde değildir ancak bir yer açılarak inşa edilmesi onu yeryüzünde ve gökyüzünde kılmaktadır. Sanat eserlerini izlemek isteyen ölümlüleri bir araya toplayan sanat galerisi, bir şey olarak ölümlülerin arasındadır. Ölümlüler, sanat eserleri ile belli bir mesafede yüzleşmek için oradadırlar ve birbirlerine çarpmadan, farklı sanat eserleriyle yüzleşmek için bu sınırlandırılmış yerde hareket ederler. Sanat galerisi, tanrısal olanların önünde kendisiyle sanat eserlerini birleştirir. Dolayısıyla inşa edilmiş bir sanat galerisi de bir şey olarak, yeryüzünü, gökyüzünü, tanrısal olanları ve ölümlüleri özgün bir biçimde kendisinde toplamaktadır. İnşa edilen bu şeyin, sanat galerilerinin içerisinde ikamet eden sanat eserleri de, köprünün ölümlülere olanak sunması gibi, izleyicileri sonsuz olanaklara sokmaktadır. Sanat eseri de insanın ikamet etmesi gibi, galeride varlığını sürdürmektedir. Sanat eserinin yeryüzünde olma hali ikamet etmek olmasa bile, yeryüzünde olma halinde sanat eseri, bulunduğu mekan ile etkileşim halindedir. Heidegger'in ölümlülere yüklediği

273

[https://www.brown.edu/Departments/Joukowsky_Institute/courses/archaeologicaltheory/5146.html]

gibi sanat eserleri de diğer sanat eserlerinin yanında varlığını sürdürmekte, bir galeride yeryüzünde bulunmakta, aynı zamanda resim sanatında duvarda asılı, ya da heykel sanatında bir büstün üstünde yerden yüksekte bulunması bakımından gökyüzünde ve tanrısal olanların önünde olması bakımından varoluşunu sürdürmektedir. Köprü örneğine benzetilmeye çalışılan tüm bu niteliklerden de öte bir sonraki bölümde (4.4.2) ifade edileceği gibi, sanat saklayarak varlığını sürdürmektedir. Heidegger'in, ölümünün temel niteliğini kurtarmak olarak belirlemesi gibi, sanat eseri de kendini kendinde saklamakta, kendini korumaktadır.

Gaston Bachelard insan ve yeryüzü arasındaki ilişkiyi, insanın mekanı olarak belirlenebilecek olan ev ile kurmaktadır. *Mekânın Poetikası*'nda, insanın mekanı olan evi "bir dünya köşesi"ne benzeterek, insanın yaşam alanını kendisiyle ne kadar uyumlu doldurduğunu, oturduğu mekana her gün daha da bağlandığını ve o mekana iyice tutunduğunu ifade etmiştir.²⁷⁴ Sanat eseri de, yerleştirildiği mekan ile böyle bir ilişki içerisinde midir? Mekanı kendisiyle mi doldurmaktadır? Heidegger'in insan ve yeryüzü arasında kurduğu ilişki gibi, sanat eseri de mekanın içerdiği bu dördü korumakta mıdır? Sanat eseri varolduğu mekana, insanın oturduğu evine kökünü salması gibi kök mü salmaktadır? Yoksa mekan, köklerini kendinde var olduğu sanat eserini saklamak için mi salmaktadır? Heidegger, çalışma için temel sorunlardan biri olan sanat eserinin mekanla olan ilişkisini, özellikle heykel sanatı üzerinden, "Sanat ve Mekan" ["*Die Kunst und Der Raum*"] makalesinde incelemiştir. Heykel, bir mekanda yer mi işgal etmektedir yoksa bir mekana hüküm mü etmektedir? Burada Heidegger'in özellikle heykel sanatı üzerine yazmasının nedeni, mekan ile ilişki içinde olan sanatın somut bir gerçeklikle çalışıyor olması gerekliliği ile açıklanabilir. Somut gerçeklikle çalışan bu sanatçı, ressam ya da müzisyen değil ancak, Lefebvre'nin deyimiyle "direnc gösteren ya da elinden kaçan bir madde üzerinde çalışan" heykeltıraş ya da mimar olabilir.²⁷⁵ Ancak bundan önce Heidegger, aynı makalede mekanın aynılaştırıldığını eleştirerek, bilimsel olarak ele alınan mekandan, tam bir tanım vermemekle birlikte sanatsal mekanı farklı kılmaktadır.²⁷⁶ Modern fizik araştırmalarında da boş uzay düşüncesinde, elektronlar, kuark veya fotonlar olmasaydı yaşadığımız yerin nasıl bir yer olacağına dair sorular sorulmaktadır. Örneğin *Principia* eserinde Newton, uzayda yer kaplayan, nüfus edilemez nesnelere

²⁷⁴ Bachelard, G. (1996). *Mekânın Poetikası*. (s. 32). İstanbul: Kesit.

²⁷⁵ Lefebvre, H. (2014). *Mekânın Üretimi*. (s. 59). İstanbul: Sel.

²⁷⁶ Heidegger, M. "Art and Space". (s. 3)

bulduğunu ifade etmiştir. Kabaca uzay, cisimlerin yerleştirileceği sonsuz boş bir konteyner olarak görülmektedir. Nesnelerin mekanı, bu sonsuz boşlukta yerleştirildikleri ya da yer aldıkları konumdur ve cisimlerin arası yine boş uzay olarak kalacaktır.²⁷⁷ Uzay, belirli sınırları olan ve bir nesne gibi konumlandırılmış olan mekanı mı oluşturmaktadır, yoksa mekanlar mı uzay düşüncesini oluşturmaktadır? Soru daha da özelleştirildiğinde; bir mekanı olanaklı hale getiren, mekana konumlandırılmış nesnelere midir? Mekan ve uzay arasındaki bu karşılıklı ilişkiyi varlığın dilinde bulacak olan Heidegger, mekânın nesneyle olan ilişkisinde nesnenin yaptığı şeyin, konumlandıkları yeri ifşa etmek, o yeri anlamlandırarak bir düzen yaratmak olduğunu ifade eder. Mekânı anlaşılır kılan bu hareketi de “derleme-toparlama” [*Räumen*] olarak ifade etmektedir.²⁷⁸ Sanat eserinin kendinde hakikatinden bağımsız, onun bir yerde konumlandırılmasıyla, yer kaplama anlamlandırılmış olacaktır. Yer kaplama bakımından ise diğer şeyler de hizaya gelmektedir. Hakikat de bu anlamlandırma yoluyla açığa çıkmaktadır.²⁷⁹ Bir nesnenin yaptığı şey mekanda bir yer tutmaktır. Nesnelerin özel bir şekilde bir araya getirilmesiyle de yer kaplama anlamlandırılmış olacaktır. Bu bir araya getirmede, mekânla belirlenen boşluk da özel bir temsilcidir. Tek tek nesnelere ayırt ediyor olabilmenin sebebi olan boşluk, belirli bir tarzda bir araya gelmiş olan şeyleri görünür yapmaktadır. İnsanın kendine yer tutmasını, yerleşmesini; nesnenin bir mekanda yer tutmasını mümkün kılan bütün bu ilişkisel yapının, mekân olarak boşluk sayesinde başka bir şekilde bir araya gelme olanağı var olabilir. İçinde karşılıklı ilişki barındıran bu türden sorunları olanaklı kılan, ancak Heidegger’in *Dasein* kavramı ya da sanat eseri olabilir (EK C). Mekân olarak boşluğun algılanmasının nedeni, mekân için boşluğun gerekli kılınmasıdır. Heidegger’in “İnşa etmek, İkamet Etmek, Düşünmek” makalesinde ifade ettiği yer açma için yani genişlemek, büyümek, inşa etmek, oturmak, ikamet etmek için boşluk gereklidir. Böylelikle, boşluk, şeylerin kaldırılabilirdiği, düzenlenebilirdiği, yerleştirilebilirdiği bir mekân olur.

Bu bölümde mekânın neliği, mekânın yer ile olan ilişkisi, mekân ile insan arasındaki ilişki, sanat galerileri ve müze gibi mekânlar ile sanat eserleri arasındaki ilişki Heidegger’in metinleri bağlamında açıklandı. Şimdi, mekândan tanım olarak

²⁷⁷ akt. Weatherall, J.O. (2017). *Boşluk: Hiçliğin Tuhaf Fiziği*. (s. 26). Ankara. Buzdağı.

²⁷⁸ Heidegger, M. “Art and Space”. (s. 5)

²⁷⁹ Heidegger, M. “Art and Space”. (s. 5, 6)

kolaylıkla ayrılamayan boşluk, bir önceki ana bölümde (3.3) verilen iki sergi üzerinden tartışılacaktır: *Boşluk [Le vide]* ve *Doluluk [Le plein]*. Yves Klein *Boşluk* sergisinde, sanat eserinin yokluğu ile galerinin ambiyansını sergilediğini ifade etmişti. Yukarıda mekan hakkında açılan her tartışma konusu, Paris’de Iris Clert isimli sanat galerisinin 28 Nisan 1958 ile 12 Mayıs 1958 yılı aralığında ne türden açıldığı mekanlığı üzerinden incelenecektir. Bunun nedeni, Klein’in sergiyi sanat eserlerinin yokluğunda sergilemesidir. Iris Clert inşa edilmiş bir şeydir, bir mekandır, bir sanat galerisidir. Bu mekan, bir şey olarak ‘dört’ü, bir sanat galerisi olarak bazı sanat eserlerini kendisinde toplamaktadır. Bir barınma mekanı olan evden farklı olarak sanat eserlerinin varoluşunu sürdürebilmesi için bir mimar tarafından inşa edilen bu mekanda, ölümlülerin değil ancak sanat eserlerinin ikameti vardır. Ancak Yves Klein, Iris Clert Galerisi’ni bu sergisi ile yeniden inşa etmektedir. Mekanın sınırları ile oynamadan, sadece sınırların bir kısmını belirginleştirecek düzeyde Klein mavisi ile tek renk haline getirerek, onu inşa edildiği gibi sergilemektedir. Ancak sanat eserlerinin yokluğunda bir sanat galerisi düşünülebilir mi? Sanat eseri ile mekan arasındaki ilişki bu durumda mekan ile Yves Klein’in fikri arasındaki ilişkiye dönüşecektir. Yves Klein’in fikri ise boşluk düşüncesidir. Mekan ile boşluk fikri arasındaki ilişki Klein’in sergisi ile en uç noktada tartışılabilir olmuştur. Bu, bir çok farklı sanat eserinin mekana yerleştirilmesindeki boşluğun öneminden çok, malzemedен yoksun boşluğun mekan ile olan ilişkisidir.

"Ressam ve yalnızca ressam olarak Van Gogh saf resmin olanaklarını benimsedi ve onların ötesine geçmedi... ama harikulade olan odur ki bu ressamdan başka bir şey olmayan ressam... aynı zamanda da doğuştan-ressam olanlar arasında, bize, resimle işimiz olduğunu en çok unutturandı..."²⁸⁰ Yves Klein ressam olmayan bir ressam olarak eylemsizliği seçmiş ve sanat eseri ile ilişkiyi unutturmuştur. Arthur Danto, *Sanat Nedir [What Art Is]* kitabında Georg Wilhelm Friedrich Hegel’in *Estetik üzerine Dersler’de* “sanatın en yüksek gerçekliği dahi duyusal olarak sergilediği” fikrini ele alarak sanatçının sanata dair fikrini duyusal bir mecrada “cisimleştirmek” için yollar aradığını ifade etmektedir.²⁸¹ Dolayısıyla Klein’in bu sergisini nesne

²⁸⁰ Artaud, A. Van Gogh, le suicide de la société (*Van Gogh, Toplumun İntihar Ettirdiği*), Gallimard, Paule Thevenin Yay., s. 74, 82 den akt. Akt. Deleuze, G. & Guattari, F. (1995). *Felsefe Nedir*. (s. 152). İstanbul: Yapı Kredi.

²⁸¹ Danto, A. (2013). *Sanat Nedir*. (s. 122). İstanbul: Sel.

üzerinden olmasa da mekan üzerinden cisimleştirdiği söylenilebilir. Çünkü bu sergide duyumsamanın nesnesi olan cisim mekan olarak karşılanmaktadır.

Arman ise iki yıl sonra aynı galeriyi kullanılmış nesnelere doldurarak boşluğun karşısına doluluğu koymuştur. Sergide kullanım nesnelere doluluğu ve sanat eserlerinin olmayışı göze çarpmaktadır. Sartre'ın cafede Pierre'i araması örneğindeki gibi, olumsuzlama düşüncesi ile izleyici Iris Clert Galerisi'nde sanat eseri aramakta ve diğer her şeyi, ki her şey tümüyle Arman'ın yerleştirdiği kullanım nesnelere, olumsuzlamaktadır. Dolayısıyla bu sergide sanat eserinin namevcudiyeti ve kullanım nesnelere mevcudiyeti ile dolu olan bir galerinin boşluğundan söz edilebilir. Kullanım nesnelere doluluğunu salt olumlama ile doluluklarından kurtaran izleyici, sanat eserlerinin yokluğunda mekanın fiziksel değil ancak kavramsal olarak boşluğunu deneyimlemektedirler. Bu şekilde ifade edilecek olursa, sanat eserlerinin yokluğunda galerinin boş olduğu ifade edilebilir. Kullanım nesnelere ile dolu olan bu sergi, sadece sanat eserlerinin olmayışından dolayı mı boştur? Boşluk sergisindeki 'mutlak boşluk' ile Arman'ın sergisindeki 'mutlak doluluk'un aynı şey oldukları ifade edilebilir mi? Burada iki serginin de cisimleştirilmiş sanat eserlerinden yoksun olması sanat ile nasıl ilişkilendirilebilir? Hegel *Tinin Görüngübilimi* [*Phänomenologie des Geistes*] metninde "Nesnel Ruh" bölümünde hukuk, ahlak, töresellik kavramlarını ele alırken; "Mutlak Ruh" bölümünde sanat, vahiy dini ve felsefe kavramlarını ele almaktadır.²⁸² Danto, Hegel'de nesnel ruhun yaşanan dönemin kültürü ile ilgili olduğunu, kültürün nesneleştiği tüm şeyler ve pratikler olduğunu; mutlak ruhun ise bizimle ilgili olduğunu vurgulamakta ve Andy Warhol'un *Brillo Kutuları*'nin nesnel ruha ait olsa da mutlak olduğunu belirtmektedir. Bunun nedeni *Brillo Kutuları*'nin nesnel ruhu yansımasıdır. Arman'ın kullanım nesnelere ile dolu olan sergisi de sadece dönemin tüketim nesnelere kullanmasından dolayı bile nesnel ruh taşımakla birlikte, Warhol'un eseri gibi mutlak ruh da. Hegel'e göre, sanat eserinin yaratımında, sanatçı duyuşsal olan malzemeyi yapılandırır. Bu yapılandırma sanat eserinin taşıdığı anlam ile uyduğunda sanat eseri izleyiciye sadece güzel olanı değil, aynı zamanda İdeal olanı da verecektir.²⁸³ Böylelikle form ve içerik birbiriyle uyum içindedir. 1960 yılına gelindiğinde kullanım nesnelere ile serginin içeriği arasında nasıl bir uyum sağlanmaktadır? Duyuşsal olanı yapılandırmak yerine hazır nesnelere kullanılmaktadır.

²⁸² Hegel, G,W,F. (1986). *Tinin Görüngübilimi*. İstanbul: İdea.

²⁸³ Pinkard, T. (2010). *Hegel*. (s. 588). İstanbul: Türkiye İş Bankası.

Danto'nun vurguladığı gibi, sanat eseri bir anlam taşımalı ve o anlam eserin içinde cisimleştirilmelidir.²⁸⁴ Arman'ın kullanım nesnelere de, Arman'ın fikriyle cisimleşmişlerdir. Sergide galeriye doldurulan tüm kullanım nesnelere, Arman'ın fikrinden önce farklı mekanlarda durmakta, ya da tüketilmiş birer çöp yığındır.

Bu iki sergi için denilebilir ki mutlak boşluk ve mutlak doluluk arasında bir fark yoktur. Boşluk sergisinde de Doluluk sergisinde de sanat eserlerinin yokluğu söz konusudur. Galeri, sanatçıların fikirlerine olanak veren bir mekan olarak Klein'in sergisinde cisimleşmiş, Arman'ın sergisinde ise kullanım nesnelere doluluğuna olanak vermiştir.

4.2. Harekete Olanak Veren Boşluk Anlayışının Sanat Ontolojisindeki Görünümü

“Neyi yakalamak kaçandan başka,
Neyi görmek kararandan başka,
Neyi arzulamak öleden başka,
Konuşandan ve parçalanandan başka?”²⁸⁵

Üçüncü ana bölümde örnekleri verilen resimlerdeki figürlerin veya heykelin hareketliliğini sağlayan boşluk, sanat ontolojisi bakımından bu başlık altında incelenecektir. Yves Bonnefoy'un şiirinde geçtiği gibi, kaçanı yakalamak; karanlıkta kalanı, gizemli olanı görmek; öleni, konuşanı ve parçalanını arzulamaktan başka bir şeyi olmayan insan, sanat eserinin karşısında da bir izleyici olarak resimdeki veya heykeldeki tüm bu hareketliliği yakalamaya, yakaladığını sandığında da anlamlandırmaya çalışmaktadır. Bu alt başlıkta, hareketsiz duran, hatta hareket etmesi beklenmeyen resimdeki bu figürlerin ve yürüyen heykellerin neden bir boşluğa ihtiyaç duydukları sorunu üzerine tartışılacaktır. Sanat eseri yerleştirildiği yerde duran ancak kendinde sürekliliği olması bakımından izleyiciden kaçan, izleyici ile konuşan değil ancak izleyicinin kendisi ile konuşmasına olanak sağlayan, tamamen görünmeyen değil ancak karanlıkta da bırakılmış olması bakımından kendisini izleyiciye anlamsal olarak da kolaylıkla açmayan hareketsiz bir hareketlilik içindedir. Sanat eseri de tüm bunları boşluk ile sağlamaktadır. Bir önceki bölümde mekanın neliği, daha sonra bir 'şey' olarak köprünün mekansallığı, bu mekan ile

²⁸⁴ Danto, A. (2013). *Sanat Nedir*. (s. 145). İstanbul: Sel.

²⁸⁵ Bonnefoy, Y. (2003). “Ağaçlara”, *Douve'un Hareketi ve Hareketsizliğine Dair & Eşiğin Yanılsamasında* içinde, (s. 38). İstanbul: Sel.

ölümlülerin arasındaki ilişki ele alındı. Sanat galerisinin de bir mekan olarak genel bir tanımı yapıldı. Şimdi galerilerin içinde bulunan sanat eserlerinin, özeldede resmin, mekan olarak boşluğu içermesi fikrine değinilebilir. Boşluğun Çin ve Hint kültürlerindeki önemi birinci bölümde vurgulanmıştı. Burada özellikle Çin resim sanatında, figürlerin gereksinim duyduğu boşluğun önemine değinilecektir. Boşluk, sanat eserinin yaratımında sanat eserindeki figürlerin gereksinim duyduğu boşluktur. İnsanın yaşam için nefes almasının bir gerekliliği gibi, figüratif sanatlardaki figürlerin de eserin içinde sıkışıp kalmaması gerektiği vurgulanmaktadır. Boşluk, figürler için gerekli bir mekan gibi algılanmaktadır. Sung'lar (960-1279) ve Yuan'lar (1266-1367) döneminde yapılan tabloların büyük bir kısmında figürlerin dolaşabileceği, doğanın işleyişini sürdürebileceği boşluklar görülmektedir. Bu boşluklar, tablonun büyük bir bölümünü kapsamaktadır. Bu tablolarla birlikte izleyici, yüzeylerdeki boşluğun "görünür bir dünyadan görünmez bir dünyaya esin yoluyla ulaşma olanağı veren bir bağlantı" olduğunu kısmen algılamaktadır.²⁸⁶ Tablonun içindeki dünyada, dağ ve su arasında bir zıtlık vardır. Ancak, bulut aracılığıyla bir geçiş sağlanmaktadır. Çünkü bulut, suyun buharlaşmasından kaynaklanmakta, aynı zamanda dağın da formunu almaktadır. Dolayısıyla, dağ ve su arasında karşılıklı bir dönüşüm vardır. Bu iki imge arasında boşluğun olmasının nedeni, onları sert bir karşıtlıktan, zıt kutuplar olmaktan kurtarmaktır. Dağ, boşluk içinde yitip gitmek için yüzeydeki boşluğa karışabilecek, su da boşluktan geçerek kendini dağ gibi gösterebilecektir. Böylelikle izleyici, dağ ve su imgelerini birbirine karşıt birer kutup olarak algılamayacak, bu boşlukla birlikte doğada gerçek olanın dinamik yasasını göreceklerdir.²⁸⁷ Resimde verili olan bu boşluklarla resmin yaşanabilir kılınmasını, Wu Tao-tzu'nun imparatorun yaşadığı yöreyi gördükten sonra kroki ve belgelerle bir resim yapmak yerine "her şeyin görüntüsünü içinde saklayarak" hayranlık uyandıran resimler yapması ve imparatorun ressama "Resmini yaptığınız çağlayan çok gürültülü, geceleri uykuma engel oluyor..." demesiyle son bulan bir hikaye ile anlatılabilir.²⁸⁸ Burada vurgulanmak istenen boşluk, sanat eserinden çıkılıp yaşanan dünyaya uygulandığında, şeylerin ya da ölümlülerin hareketini olanaklı kılan mekan olarak boşluk olabilir. Resimde de bu boşluk, insan figürlerinin hareketine ya da doğada kendi haline bırakılan şelalenin akışına olanak

²⁸⁶ Cheng, F. (2006). *Boşluk ve Doluluk*. (s. 51). İstanbul: İmge.

²⁸⁷ Cheng, F. (2006). *Boşluk ve Doluluk*. (s. 51, 52). İstanbul: İmge.

²⁸⁸ Cheng, F. (2006). *Boşluk ve Doluluk*. (s. 42). İstanbul: İmge.

sağlamaktadır. Ancak yaşanılan dünyadaki ‘şey’ler ile gözükten bu ortak gereksinim, o dönem sanat eserlerini de bir ‘şey’ olarak mı kılmaktadır? Bu soruyu Martin Heidegger’in sanat ontolojisine dair en temel metni olan *Sanat Eserinin Kökeni* [*Der Ursprung des Kunstwerkes*] ile yanıtlayabilmek mümkündür.

Heidegger, *Sanat Eserinin Kökeni*’nde, sanat eserinin aslını, kökenini [*ursprung/origin*] araştırmaya girişmiştir. Asıl olana yönelik soruşturma, bir şeyin nereden, ne aracılığı ile geldiğine ilişkin olarak yürütülmektedir. Heidegger bu soruşturmayı, sanat eseri ve sanatçının birbirinin kökeni olması bakımından bir döngüsellik içerisinde ele almaktadır. Yani eser, sanatçının kökeni iken; sanatçı da eser aracılığıyla, eserden ortaya çıkar. İkisi arasındaki ilişkiyi sağlayan ve Heidegger’in üçüncü bir unsur olarak ele aldığı sanat ise, sanatçıya ve sanat eserine adını veren, bu ikisine köken olandır. Sanat eserini ve sanatçıyı içerisine alan, bunlara köken sağlayan ya da sadece belirli bir çerçeveye çizen sanatın neliğinin karmaşıklığı söz konusu olduğunda Heidegger, sanat eseri aramaya, sanat eserinin neliğini sormaya girişecektir. Burada da sanatın neliği sanat eserinden açıklanırken, sanat eserinin neliği de sanatın kökeninden çıkarılarak bir döngüsellik yaratılmaktadır. Heidegger sanat eserinin kökenini araştırmayı, sanat eserinin doğasını, özünü [*Wesen*] araştırmakla bir tutmaktadır. İncelediğimiz yazının da yer aldığı *Holzwege* başlıklı derlemesinin başlığından da anlaşıldığı gibi, Batı düşüncesinin ve dilinin engebeleriyle dolu zorlu bir patikada düşüncelerini geliştiren Heidegger için, sanatın doğasını, özünü bulabilmek için hakiki [*wirkliche*] sanat eserinin doğasını soruşturmak önemlidir.²⁸⁹ Sanat eserinin doğasını soruşturmaya giren Heidegger için, sanat eserleri şey [*das Ding*] olarak vardılar. Bütün eserlerin şeylik yönü olduğunu söylemek, sanat eserlerine dışsal, araçsal olarak bakmak demek değildir. Heidegger’e göre, sanat eserleri yaşamdan doğru deneyimlenmelidir (EK D). Ancak sanat eserini deneyimlerken onun şeylik [*das Dinghafte*] tarafını göz ardı etmek çok zordur. Sanat eserinde açıkça duran bu şeylik nedir? Sanat eserinin yapılmış olduğunu ön plana çıkaran Heidegger’e göre, eser sadece salt bir şey değil; “bir alegoridir”.²⁹⁰ Alegori, figüratif bir dil, bir şeyi başka bir şeyin imajı altında tanımlamaktır.²⁹¹ Sanat eseri, bir şeyin simgesi olarak izleyiciyi başka olana, yani kendisinden başlanarak bir başka

²⁸⁹ Heidegger, M. (2002). “The Origin of the Work of Art” *Off the Beaten Track*. (s. 1, 2). Cambridge: Cambridge.

²⁹⁰ Heidegger, M. (2002). “The Origin of the Work of Art” *Off the Beaten Track*. (s. 3). Cambridge: Cambridge.

²⁹¹ [etymonline.com] **allegory maddesi**.

düşünce ya da deneyime götürendir. Sanat eserini tüm gerçekliğiyle deneyimlemek için Heidegger, öncelikle sanat eserinin şeyliğini ele almamız gerektiğini, bunun için de şeyinin neliğini soruşturmamız gerektiğini belirtmiştir.

Heidegger, şeyin neliği soruşturmasında ilk başta, içinde bulunduğu çevreyi gözlemleyerek, örneğin salt bir şey olarak taş parçasına, kullanım şeyleri olan çeşmeye, testiye şey denilebileceğini savlar. Ancak tanrıya veya insana şey denilmesi alışıldık bir kullanım değildir.²⁹² Heidegger şeyin şeyliğine dair yapılan yorumları üçe indirmiştir. Bunlardan ilki, şeyin *hypokeimenon* yönüne dair incelemedir. Örneğin taşın *hypokeimenon*'u sert, ağır, geniş, biçimsiz niteliklerinin taşıyıcısıdır. Ancak şey, niteliklerinin bir araya gelmesi değil, etrafında niteliklerin toplandığıdır. Bununla birlikte bu *hypokeimenon* yorumu şeyin şeyliğini vermemektedir. İkinci olarak, şey müdahale edilmemiş durumda, duyuların konusu olan her bir şeydir. Bu yorumla şeyin şeyliği algılanabilir veya duyulanabilir olan olarak anlaşılacaktır. Eski Yunan dilinde, bu durum için *aistheton* sözcüğü kullanılır. Ancak bu duyusallık da istenileni vermeyecektir. Her iki yorumun da aşırılığına değinen Heidegger'e göre, *hypokeimenon* yorumu bizi şeyden uzaklaştırırken, duyusallık yorumu ise bizi şeye yakınlaştırmaktadır. Heidegger, üçüncü bir yorum olarak, form-madde görüşü ile şeyin şeyliğine, önceki iki aşırı yorumdan daha çok yaklaştığımızı belirtir. Bu yorumda şey, form verilmiş madde olarak anlaşılmalıdır. Böylelikle hem doğal olan şeylere hem de yapılmış şeylere şey diyebilmemiz mümkün gözükmektedir.²⁹³ Bu yorumla birlikte, sanat eserindeki şeylik, sanat formunu oluşturmak için temel olan madde midir? Yine de Heidegger, soruşturması için belirttiği bu üçüncü yorumu da tam anlamıyla kabul etmemektedir.

Heidegger, köken araştırmasına, şeyin kullanılabilirlik [*Dienlichkeit*] yönünü de ele alarak devam etmektedir. Kullanılabilir olarak bir var olan, üretimin [*Anfertigung*] bir ürünüdür. Ürün [*Erzeugnis*] ise bir araç [*Zeug*] olarak hazırlanmaktadır. Sanat eseri ve kullanıma yönelik aracın benzerliği, ikisinin de insan eliyle ortaya çıkartılmış olmasıdır. Heidegger, aynı şekilde sanat eserinin, şey ile yakınlığını da belirtmektedir. Salt şeyin, yalın ve kendine özgülüğü ile kendi kendine yeterli olması gibi, sanat eseri de kendi kendine yetmektedir. Ancak bu bir benzerlik olarak

²⁹² Heidegger, M. (2002). "The Origin of the Work of Art" *Off the Beaten Track*. (s. 4, 5). Cambridge: Cambridge.

²⁹³ Heidegger, M. (2002). "The Origin of the Work of Art" *Off the Beaten Track*. (s. 5-8). Cambridge: Cambridge.

anlaşılmalıdır. Sanat eseri, şey ya da araç ile bir yakınlık ilişkisi içerisindedir. Araç, şeylik tarafından belirlenmesi bakımından yarım şey ve kendine yetememesi bakımından da yarım sanat eseridir. Böylelikle aracı, sanat eseri ve salt şeyin arasına koyan Heidegger için, ikisi de araçla kavranabilir.²⁹⁴

Heidegger, aracın araçsallığını sorgulamak için bir çift köylü ayakkabısı örneğini seçmektedir. Heidegger, böyle bir çift ayakkabıyı gördüğünde herkesin bilebileceğini belirtmiş; ancak dolaysız bir betimleme için van Gogh'un resmettiği ayakkabıların bir serimlemesini ele almıştır.²⁹⁵ Resimde, araç olarak orada duran ayakkabılardan fazla ne vardır? Resim, bize aracın araçsallığına dair bir şeyler verebilir mi? Resimden bağımsız düşünüldüğünde, çiftçinin ayakkabısı, toprağa, yağmura, çamura dayanıklı malzemelerden; bir maraton koşucusunun ayakkabısı onun koşmasını engellemeyecek tabandan, ayaklarını terletmeyecek hava geçiren malzemelerden oluşur. Bu örnekler çoğaltılabileceği gibi aracın araçsallığı, onun yararlılığına bağlıdır. Ancak bu yararlılık aracın araçsallığını tam olarak verebilir mi? Heidegger'e göre aracın araçsallığı onun kullanılmasına bağlıdır. Çiftçi kadın, ayakkabıları giymediğinde, onları farketmediğinde; ayakkabılar orada öylece içi boş duran, kullanılmayan olarak daha gerçektir. Resimde salt boş duran ayakkabıların araçlığı hakikatte deneyimlenilememektedir.²⁹⁶ Resmin yanındayken, olmaya alışkın olduğundan farklı bir yerde olunur. Sanat eserinin kökenini arayan Heidegger için, öncelikle şeyin kökenini araştırmaya girişmek gerekmektedir. Şeylik, sanat eserinde biçimlendirilmiş bir şey olarak bulunmaktadır ve bu biçimlendirilmiş şeyin şeyliği, araçlık, sanat eserinde varlığın ışığına durmaktadır. Dolayısıyla, sanat eserinde verilen, varolan şeyin genel özünün ortaya konulmasıdır. Bunun için Heidegger, ayakkabılar örneğinden çıkıp Hölderlin'in kaleme aldığı *Roma Çeşmesi* adlı şiirini vurgulayarak, burada olanın çeşmenin şiirsel bir resmedilişi olmamasına rağmen, Roma çeşmesinin özünün ortaya konması olduğunu belirtir. Dolayısıyla varolanın hakikati sanat eserinde kendini ortaya çıkarırken, sanat da hakikatin sanat eserinde ortaya çıkmasıdır.²⁹⁷ Sanat eserinin kendinde, salt duruşu soruşturulmadan, şeylik

²⁹⁴ Heidegger, M. (2002). "The Origin of the Work of Art" *Off the Beaten Track*. (s. 10). Cambridge: Cambridge.

²⁹⁵ Heidegger, M. (2002). "The Origin of the Work of Art" *Off the Beaten Track*. (s. 13). Cambridge: Cambridge.

²⁹⁶ Heidegger, M. (2002). "The Origin of the Work of Art" *Off the Beaten Track*. (s. 14). Cambridge: Cambridge.

²⁹⁷ Heidegger, M. (2002). "The Origin of the Work of Art" *Off the Beaten Track*. (s. 17-19). Cambridge: Cambridge.

konusunun açıklanamayacağını belirten Heidegger'e göre sanat eserinin sanat eseri olmağına geri dönülmelidir. Bir sanat eseri nereye aittir? Sanat eserleri korunurken, bir yerden başka bir yere nakledilirken, köklerinden koparılırken sanat eserleri kendi dünyalarından sökülmiş müdür? Sanat eserinin sanat eseri olarak özünü sürdürmesi, eserin kendisi aracılığıyla kendini açacağı bir tek alana aittir.²⁹⁸ Orada sade bir biçimde duran Eski Yunan tapınağı örneğini veren Heidegger için, tanrı tapınak aracılığı ile özünü sürdürmektedir. Tapınak, içerisinde insana kader biçimini kazandıran, ilişkilerin birliğini toplayan, tarihsel halkın dünyasıdır. Kendi belirlenimi için önce kendisine geri dönmektedir. Tapınak, tarih olmadan bir taş yığını olmaktan öteye geçemez. Tapınak aracılığıyla tanrı sembolik olarak yeryüzüne inmektedir. Sanat eseri, sanat eseri aracılığıyla kendini önceden açmış yeryüzünde geriye yerleştirilmiştir [*zurückstellen*]. Sanat eseri izleyicisine bir dünya açar.²⁹⁹ Heidegger bunu daha önce “Şey ve Eser” bölümünde, sanat eserinin izleyicisini olduğundan başka bir yere götürmesi ile de belirtmiştir. Deneyimleyene yeni bir dünya açan sanat eseri, bu dünyayı yeryüzüne geri yerleştirmiştir. Bir sanat eserinin yeryüzüne geri çekilmesi, belirli sınırlar içinde olmaktadır. Bu sınırlar ile sanat eserinin özü belirlenmektedir.

Sanat eserinin araçtan farkı, eserin kendi dünyasını sergilemesiyle ortaya çıkmaktadır. Araç, varolduğı malzemeyi taşımaktadır. Araç, kullanıldıktan sonra, yararlılığı ile ortadan yok olur. Kendini oluşturan maddeyi yok eder. Oysa sanat eseri bir dünya yarattığında, kendi malzemesini ortadan kaldırmaz. Aksine, eser kendini oluşturan malzemeyi geri yerleştirdikçe daha da ön plana çıkmaktadır.³⁰⁰ Yeryüzü kendini kapatandır. Dolayısıyla yeryüzünü ortaya koymak, kendini kapatana açığa getirmektir. Sanat eseri, kendini yeryüzüne geri yerleştirdikçe ortaya çıkar.³⁰¹ Sanatçı ve sanat eseri kapalı olan yeryüzünü kapalı olarak açıklığa çıkarmaktadır. Sanat eseri yeryüzünün kapalılığını bozmadan, onu deneyimleyene sunmaktadır.

²⁹⁸ Heidegger, M. (2002). “The Origin of the Work of Art” *Off the Beaten Track*. (s. 20). Cambridge: Cambridge.

²⁹⁹ Heidegger, M. (2002). “The Origin of the Work of Art” *Off the Beaten Track*. (s. 22, 23). Cambridge: Cambridge.

³⁰⁰ Heidegger, M. (2002). “The Origin of the Work of Art” *Off the Beaten Track*. (s. 24). Cambridge: Cambridge.

³⁰¹ Heidegger, M. (2002). “The Origin of the Work of Art” *Off the Beaten Track*. (s. 25). Cambridge: Cambridge.

Heidegger, el yapımı ürünlerin yine el yapımı olan sanat eserlerinden nasıl ayrılması gerektiği sorununa değinmektedir. İlkin Eski Yunan düşüncesinde sanatı da zanaati de *tekhne* ile adlandırılmalarını yüzeysel ve eksik bulmaktadır. Tekhne, Heidegger için bir bilme tarzıdır. Bu bilme tarzı, kendinde kapalı dünyayı, özgünlükle meydana getirme [*Hervorbringen*] olduğu sürece tekhne bir yapma etkinliği olarak kalmamaktadır. Sanatçının yaptığı ise özgün bir biçimde açılan varolanın ortasında, *physiste* olmaktadır. Bir yapma etkinliğinin, yaratmanın kökeni sanat eserinin kökeni aracılığıyla belirlenmektedir. Sanat eserinde olup biten şey hakikattir. Hakikat, yıldızların arasında bir yerde, sanat eserini tamamlamak için sonradan gelen, önceden kendinde var olan bir şey olarak anlaşılmalıdır. Açıklığın aydınlatılması ve o açıklığa yerleşme, hakikatin olup bitmesinin aynı özü olup, birbirlerine aittirler. Hakikat kendini bir çok farklı tarzda göstermesine rağmen, sanat eserindeki hakikat kendini eserin içine oturtmuştur, koymuştur.³⁰² Sanat eserinin özüne dair Heidegger'in ifadelerine yer verdikten sonra, sanat eserinde harekete olanak veren boşluğun görünümü Gilles Deleuze ve Félix Guattari'nin *Felsefe Nedir? [Qu'est-ce que la philosophie?]* metninde incelediği kavramlar bağlamında ele alınacaktır.

Deleuze ve Guattari bu metinde, sanat eserini “algılam ve duygulamaların bir bileşimi”³⁰³ olarak adlandırmakta ve sanat eserinin kendini kendinde sakladığını vurgulamaktadır.³⁰⁴ Bu bağlamda, yukarıda örneği verilen Fan Kuan'ın *Dağlar ve Akarsular Arasında Gezginler* eseri tekrar ele alındığında, resmin bugün sergilendiği mekanda da figürlerin yürüyüşünü, akarsuyun akışını, dağın tepesine tutunmaya çalışan çalılıarı kendi içinde sakladığı ifade edilebilir.

³⁰² Heidegger, M. (2002). “The Origin of the Work of Art” *Off the Beaten Track*. (s. 34-37). Cambridge: Cambridge.

³⁰³ Deleuze ve Guattari'ye göre sanat eseri kendini kendinde saklamakta ve bu saklayışta artık izleyicinin anlamlandırmalarından bağımsız bir şekilde varolduğunu savunmaktadırlar. Sanat eserinin algılam ve duygulamalarının bir bileşimi olması, kendini kendinde saklayan olarak izleyicinin algılamalarından, duyumlarından ya da duygulanımlarından bağımsız olarak varlığını sürdürmesidir. [Deleuze, G. & Guattari, F. (1995). *Felsefe Nedir?*, (s. 146, 147) İstanbul: Yapı Kredi.]

³⁰⁴ Deleuze, G. & Guattari, F. (1995). *Felsefe Nedir*. (s. 146). İstanbul: Yapı Kredi.

Deleuze ve Guattari *Felsefe Nedir?* metninde, resmin boşluğa ihtiyaç duyduğu düşüncesini, yukarıda vurgulanan François Cheng'in³⁰⁵ *Boşluk ve Doluluk* metninden aktarmışlardır. İlk çocukların yaptıkları resimlere de hayran olunabileceğini ifade eden Deleuze ve Guattari için, çocuk resimlerinin uzun süre kendini saklaması zordur ve uzun bir süre seyredilmediğinde Paul Klee'yi ve Joan Miró'yu andırabilirler; tersine delilerin resimleri uzun süre kendini saklamakta ve ayakta durmakla birlikte boşluğa yer bırakmayacak biçimde doludurlar. Tam da burada Cheng'in ifadelerine yer veren Deleuze ve Guattari için resim boşluğa muhtaç durumdadır:

Oysa ki kitleler hava deliklerine ve boşluğa muhtaçtırlar, zira boşluk bile duyumdur, her duyum kendini kendi-kendisiyle oluştururken boşlukla birlikte oluşturur, her şey toprağın üzerinde ve havada durur ve boşluğu saklar, kendi-kendisini saklarken boşluğun içinde kendisini saklar. Bir tuval hatta havanın bile içinden geçemeyeceği kertede, baştan aşağı doldurulmuş olabilir, o, Çinli ressamın dediği gibi, ancak, eğer yine de atların sıçrayabileceği yeterli boşluğu(düzlemlerin farklılığıyla bile olsa) saklıyorsa bir sanat yapıtıdır.³⁰⁶ (Deleuze, G. & Guattari, F. 1995, s. 148)

Fan Kuan'ın resmindeki boşluğu duymak, resimdeki tüm hareketliliği duyumsamak mıdır? Hayvan figürleri toprağın üzerinde, akarsu görünmeyen ve derin toprağın içerisinde durmakta, dağların arasındaki sis havada durmaktadır. Ancak, tüm bunların duyumu boşluk ile birlikte mümkündür. Hepsi kendisinde kendini sakladığı gibi, boşluğu da saklamaktadır. Akarsuyun hareketi, hayvanların yürüyüşü, sisin dağları birbirinden ayırmasının duyumu boşluk ile sağlanmaktadır. Dolayısıyla boşluk da harekete olanak veren bir duyum olarak anlaşılabilir. Yukarıda ifade edilen delilerin yaptığı ve boşluğa yer bırakılmayan resimlerde dahi, resim figürün hareketine olanak verecek olan yeterli bir boşluğu kendinde saklıyorsa bir sanat eseri olacaktır. Peki figürün hareketinden bağımsız olarak ele alındığında, örneğin soyut sanatlarda boşluğun resimdeki önemi ne olacaktır?

İlkin insan ve hayvan figürlerini resimden çıkartalım. Deleuze ve Guattari için roman ya da resmin yaratıcısı kendi mekanlarının algılamalarını yaratmaktadırlar.³⁰⁷ Virginia Woolf'un *Mrs. Dalloway* romanında, yaratılan şehrin algılamı ya da Paul Cézanne'nin

³⁰⁵ François Cheng'in Çin kültüründe ve Çin resim sanatında önemli olan boşluk hakkındaki ifadeleri "Boşluğun Ontoloji Alanında Araştırılması" ana başlığında "Hint ve Çin Kültürleri"nde, "Boşluğun Sanat Alanında Araştırılması" ana başlığında ise "Figüratif Resimlerde Boşluk: Fan Kuan" alt başlığında ele alınmıştır.

³⁰⁶ François Cheng, *Vide et Plein (Boşluk ve Doluluk)*, Seuil Yay., s. 63 (Ressam Huang Pin-Hung'dan aktarım).

³⁰⁷ Deleuze, G. & Guattari, F. (1995). *Felsefe Nedir.* (s. 151). İstanbul: Yapı Kredi.

manzara resimlerinde mekanın algılamaları yaratılmaktadır. Mekan romandaki karakterlerden önce ya da resimlerdeki figürlerden önce varılmaktadır. Deleuze ve Guattari insandan bağımsız bir şehir ya da bir resim mekanının nasıl mümkün olduğu sorunu üzerinde durmaktadır. Böylece algılam ve duygulam kavramları daha açık hale getirilmektedir. Algılam, insandan bağımsız yaratılan bu mekanların görünüşleri, sanatçının yaratımı; duygulamalar da “insanın bu insansı olamayan haline gelişleri”, yani duygulamaların bir göstericisi olarak sanatçının yaratımıdır.³⁰⁸ Mrs. Dalloway’in şehrin içinden geçerek onu algımlarken kendisinin algılanmaz haline gelmesi gibi, sanatçı da figürden bağımsız bir manzara resminin karşısında ya da içinde değil, manzara ile birlikte haline-gelecektir³⁰⁹: “‘Kutsal kaynak’ olarak algılama ulaşmış olmak uğruna, Yaşamı yaşayanın ya da Yaşayanı yaşanmışın içinde görmüş olmak uğruna, romancı ya da ressam, gözleri kızarmış, nefesi kesilmiş bir halde dönüp gelir.”³¹⁰ Bu görüşe göre, Fan Kuan gezginlerin mekanını dağlar ve akarsular ile yaratırken, dağlar, akarsular, hayvanlar, çalılar haline-gelmektedir. Bu da sanat eserinin, sanatçıya kendisinden çıkmasını bir olanaklılık haline getirmeyi sağlamaktadır. Tüm bu haline-gelişlerin ayrımı ise sanatçının boşluğu duyumsamasıyla olanaklı olacaktır. Resim, içinde sakladığı boşluğa, sanatçıyı ya da sonrasında izleyiciyi kendisine davet etmektedir. Artık Cézanne’ın *Asılmış Adamın Evi* [*La Maison du pendu* – 1873] eserinin karşısında, Cézanne’ın fırça darbelerinde ve Cézanne’ın seçtiği renk tonlarında, kendisinden çıkarak, izlediği resim haline gelmektedir.

Müzik dinlerken, roman okurken ya da sanat eserlerinin otantik deneyiminde, bütün sanatlarda haline-geliş vardır. Boşluğun bir anlamda duyum olduğu Deleuze ve Guattari tarafından daha önce ifade edilmişti. Manzaranın tümü ya da tüm şehir yaratımları, bütün oda tasvirleri, figürlerin birbirinden ayrılmasını sağlayan ya da figürlerin hareketine olanak sağlayan boşluğun duyumu, aynı zamanda haline-gelişin de bir öncülü olarak ele alınabilir. Peki, soyut sanattaki figürden bağımsız mekan yaratımında boşluk duyumu ne şekilde gerçekleşmektedir? Burada ilkin, Erwin Strauss’un *Anlamların Anlamı Üzerine* metnindeki şu cümleler belirtilebilir: “Manzaraya ilişkin belleğimiz yoktur, manzaranın içindeyken kendimize ilişkin belleğimiz de yoktur. [...] Nesnel dünyadan saklandığımız gibi kendi kendimizden de

³⁰⁸ Deleuze, G. & Guattari, F. (1995). *Felsefe Nedir*. (s. 151, 157). İstanbul: Yapı Kredi.

³⁰⁹ Deleuze, G. & Guattari, F. (1995). *Felsefe Nedir*. (s. 152). İstanbul: Yapı Kredi.

³¹⁰ Deleuze, G. & Guattari, F. (1995). *Felsefe Nedir*. (s. 154). İstanbul: Yapı Kredi.

saklanmışızdır. Hissetmek budur.”³¹¹ Dolayısıyla, haline-gelişlerde nesnel dünyadan saklanmakta, hatta kendi kendimizden de saklanılmaktadır denilebilir. İnsanın kendisini bulamadığı, sanat eserinin içinde kaybolduğu bu haline-gelişler, soyut bir resimde nasıl mümkün olacaktır? Başka bir bedene, hayvana ya da bitkiye bürünmekten öte, soyut olanın haline-gelişi hakkında ne söylenilebilir? Ya da başka türlü sorulursa; yukarıda örneği verilen Maleviç’in *Nesnesiz Dünya*’sındaki *Siyah Kare* resminde boşluk ya da boşluğun duyumu var mıdır?

Maleviç’in *Siyah Kare*’sinde, ne delilerin yaptığı türden bir doluluk ne de figürlerin hareketini sağlayabilecek bir boşluk bulunmaktadır. Ancak tüm bunlardan bağımsız olarak boşluk ya da boşluğun duyumu *Siyah Kare*’de olanaklı olabilir. Haline-gelişin üç ögesini ‘et, ev ve evren’(EK E) olarak belirleyen Deleuze ve Guattari’ye göre en uç nokta olarak belirlenen evren, “düz-renk, tek büyük düzlem, renkli boşluk, sonsuz tek-renk” olarak görülmektedir.³¹² Burada Van Gogh’un ya da Rembrandt’ın figüratif eserlerinde de tek-renkten söz edilebilir. Bu figüratif eserlerde etten, figürü taşıyan evden evi taşıyan evrene geçiş vardır. *Siyah Kare* resminde ise, siyah malzeme ile dolu olan kareye herhangi bir figür atfetmeksizin, karenin izleyiciyi sonsuzluğa açtığı ifade edilebilir. Yukarıda eserin çoğunlukla duvarın kesişimlerinde sergilendiği ifade edilmişti. Bu da resmin odanın kenarlarından sonsuzluğa açılabilmesinin belirtilmesine olanak sağladı. Bu ifade, sanat eserinin içeriğinden çok yerleştirildiği mekan ile ilgilidir. Ancak resme geri dönüldüğünde Deleuze ve Guattari’nin şu ifadelerine yer verilebilir:

[...] düz renk titreşir, kucaklaşır veya yarılr, çünkü öngörölmüş olan güçlerin taşıyıcısıdır. Ve bu da, öncelikle soyut resmin yaptığı şeydir: güçleri bir araya getirmek, düz rengi taşıdığı güçlerle doldurmak, o güçlerin kendilerinde görünmez olanları göstermek, geometrik görünüşlü figürler, ama bir dolu güçten, çekim, yer çekimi, eksenini etrafında dönme, çevrim, patlama, yayılma, filizlenme güçlerinden, zamanın gücünden başka bir şey olmayacak figürler çatmak. (Deleuze, G. & Guattari, F. 1995, s. 162, 163)

Dolayısıyla *Siyah Kare*’de figürlerin hareketine yer sağlaması bakımından çok boşluk, siyahın yani rengin hareketiyle özdeşleştirilebilir. Bu hem fiziksel anlamda, yani herhangi bir koruyucu madde kullanılmamış olan siyah karenin siyahlığının zaman içinde yarılması ile olmaktadır; hem de tam da herhangi bir beden ya da nesne haline-geliş değil sonsuz bir boşluk haline-gelişin tek-renk olan siyah ile

³¹¹ Akt. Deleuze, G. & Guattari, F. (1995). *Felsefe Nedir*. (s. 152). İstanbul: Yapı Kredi.

³¹² Deleuze, G. & Guattari, F. (1995). *Felsefe Nedir*. (s. 161). İstanbul: Yapı Kredi.

sağlanabilmesi ile mümkündür.³¹³ Deleuze ve Guattari'nin verdiği Henri Matisse örneğindeki camlı kapı nasıl ki siyahlıktan başka bir şeye açılmaz ve figür böylelikle evin değil evi taşıyan evrenin yerleşiminin haline-geldiyse³¹⁴, *Siyah Kare*'de de evrenin tanım olmayan bir tanımı olan sonsuz boşluğun haline-gelişi mümkündür. Maleviç'in siyahı da “zamanın gücünden başka bir şey olmayacak” biçimde tanımlanamayan ancak genişleyen evren gibi, genişlemekte, sonsuza açılmaktadır: Hareketi sağlayan boşluktan öte, burada sonsuz boşluk haline-geliş, siyahtaki çatlakların oluşturduğu boşluk haline-geliş, çerçevesiz olması bakımından boşluk haline geliş, tek-renk, siyah haline geliş, duvarın köşelerinde duran resmin arkasındaki boşluk haline-geliş... Soyut sanat boşluk ile ilişkilendirilebilecek sayısız, sonsuz olanağı kendinde saklamaktadır.

4.3. İhtimam-Gösterme, Tamamlanma ve Ölümün Sanat Ontolojisinde Boşlukla İlişkisi

Buraya kadar mekanda ve hareketteki görünüşleriyle boşluğun sanat eserleriyle ilişkisi kuruldu. Bu bölümde ise sanat eserindeki boşluğun kendisine yönelerek, sanat eserinin izleyiciyle olan ilişkisinde kurulan ve ilk bakışta psikolojik gibi görünse de otantik anlamda fundamental ontolojik karakteristikte olan durumlarla boşluğun ilgisine bakılacaktır. Fundamental ontolojik inceleme yapmak için, yukarıda da *Sanat Eserinin Kökeni*, “Sanat ve Mekan” ve “İnşa etmek, İkamet etmek, Düşünmek” metinleriyle ontolojik anlamda boşluk ve hiçlik meseleleri ele alınan Heidegger'in bu sefer *Varlık ve Zaman [Sein und Zeit]* metninin §§39-53 aralığında işlenen kaygı [*Angst*], ihtimam-gösterme [*Sorge*], daimi tamamlanmamışlık [*ständige Unabgeschlossenheit*], ölüm kavramları bağlamında sanat eserinde boşluk, fenomenolojik bir yöntemle incelenecektir. *Varlık ve Zaman*'ın belirtilen bölümlerindeki temalar özetlenerek bir önceki ana başlıkta verilen Giacometti'nin *Boşluğu Tutan Eller* eseri bu temalar üzerinden işlenecektir. Bunun için öncelikle *Varlık ve Zaman*'ın korku [*Furcht*], kaygı, ihtimam-gösterme hakkındaki

³¹³ Sakıp Sabancı Müzesi'nde “Rus Avangardı. Sanat ve Tasarımla Geleceği Düşünmek” sergisinde otantik olarak deneyimlediğim Maleviç'in *Siyah Dikdörtgen* resminde malzemeye bağımlı olarak resimde çatlaklar oluşmuş, resim zaman içerisinde kendinde boşluklar yaratmıştır. Ancak malzemesinden bağımsız düşünüldüğünde de bu mümkündür. *Siyah Dikdörtgen*'in hemen yanında duran keçeli boya ile yapılmış *Kırmızı Kare* resminde de düz rengin taşıdığı gücü deneyimlemek olanaklıdır.

³¹⁴ Deleuze, G. & Guattari, F. (1995). *Felsefe Nedir*. (s. 161). İstanbul: Yapı Kredi.

belirlenimlerinden *Cura* mitosunu ele alınacak ve bu mitosun *Boşluğu Tutan Eller* eserindeki kadın figürüyle ilişkisi kurulacaktır. Son olarak, Heidegger'in tamamlanma tartışmasıyla, sanat eserindeki boşluğun bir eksiklik mi yoksa tamamlama unsuru mu olduğu tartışılacaktır.

Varlık ve Zaman'ın ilgili bölümlerinin bir özetini vermek, metnin yapısı ve yöntemi gereği mümkün değildir. Ancak onun boşluk konusuyla ilişkisinin kurulabileceği noktaları ayırt etmeye yarayacak biçimde genel bir takım belirlemeler yapılabilir. Heidegger, insan varoluşunu *Dasein* özel adıyla incelemektedir. Varlık sorusunun araştırıldığı *Varlık ve Zaman*'da *Dasein*'in ontolojik yapısının araştırılması başlangıç noktasını oluşturur ve Heidegger onun ontolojik yapılarının bütününe "eksistensiyalite" adını vermektedir.³¹⁵ *Dasein* varoluşu, diğer varolanlardan varlık hakkında soru sorma yeteneğiyle ayrılmaktadır.³¹⁶ Ancak bu ayrılma, onu etrafındaki varolanlardan ayrı bir konuma koymaz. *Dasein* her zaman etrafındaki (dünyadaki) varolanlarla ve diğer *Dasein*'ler ile bir arada bulunur: "Dasein kendinde özü itibarıyla varolmaz".³¹⁷ *Dasein*'in kendi ontolojik varoluşunda, diğer varolanlarla veya *Dasein*'lerle bir arada varoluşunda ve dünyada varoluşundaki bütünlüğü göstermeye çalışan Heidegger, *Dasein*'in yapısının esas noktalarından birini bulup onun üzerinden *Dasein*'i anlamaya çalışmaktadır. Bunun için şu soruya yanıt aranmalıdır: "Burada serimlenen yapı bütünü'nün bütünlüğü eksistensiyal-ontolojik bakımdan nasıl belirlenmelidir?"³¹⁸ Heidegger burada kalkış noktalarından birisi olarak kabul edilebilecek *Dasein*'in bir duygu durumunu veya ruh halini ele alacaktır. Eksistensiyal bir varlık türü olan bir-hal-içinde-bulunma veya haletiruhiye olarak anlaşılabilir olan *Befindlichkeit* kavramından başlayan Heidegger, *Dasein*'in bu minvaldeki duygu durumunun psikolojik değil, ontolojik olduğunu vurgulamaktadır.³¹⁹ *Dasein* için *Befindlichkeit* olarak ele alınabilecek pek çok durum gösterilebilir ancak Heidegger *Dasein*'in açıklanması için bunların en kapsamlısını aramaktadır.³²⁰ *Varlık ve Zaman*'ın zeminini teşkil eden kavramlardan biri olan kaygıya da yer açması, araştırmanın kaygı meselesine yol vermesi bakımından

³¹⁵ Ökten, K.H. (2019). *Varlık ve Zaman Bir Okuma Rehberi*. (s. 93). İstanbul: Alfa.

³¹⁶ Heidegger, M. (2018). *Varlık ve Zaman*. (s. 27). İstanbul: Alfa.

³¹⁷ Heidegger, M. (2018). *Varlık ve Zaman*. (s. 191). İstanbul: Alfa.

³¹⁸ Heidegger, M. (2018). *Varlık ve Zaman*. (s. 277). İstanbul: Alfa.

³¹⁹ Ökten, K.H. (2019). *Varlık ve Zaman Bir Okuma Rehberi*. (s. 121). İstanbul: Alfa.

³²⁰ Heidegger, M. (2018). *Varlık ve Zaman*. (s. 219). İstanbul: Alfa.

Heidegger korku fenomenini seçmektedir.³²¹ Heidegger'e göre "bir-hal-içinde-bulunmanın modusu olarak korku"³²², dünya içinde her zaman bir ilgilenme içinde varolan *Dasein*'a bir şeyden veya bir kişiden kaynaklanan tehdit olarak kendini şöyle gösterir: "Şaşkına çevirir ve 'aklımızı kaybetmemize' neden olur".³²³ Burada önemli olan, korkulan şeyden yani tehditten bir kaçış olmasıdır. Korkudan uzaklaşmak isteyen *Dasein*, korktuğu için kaçır.

Kaygı ilk bakışta, korku gibi görünmektedir, o da korku gibi tehditkar bir biçimde ortaya çıkmakta ve *Dasein*'ı tedirgin bir duruma sürüklemektedir. Ancak korku *Dasein*'ın dünyayla olan ilişkisinde ortaya çıkarken, kaygının kaynağı dünya-dahilinde bulunamaz.³²⁴ Ancak onun dünya-dahilinde bulunmaması durumu, onu nihilizmin anladığı anlamda hiçlikle eşit kılmaz: "O hep 'şuradadır' – ama yine de hiçbir yerde değildir. O kadar yakınımızdadır ki içimiz daralır ve nutkumuz tutulur – ama yine de hiçbir yerde değildir. [...] Kaygının nedeni bizatihi dünyanın kendisidir".³²⁵ Bu özelliği nedeniyle kaygı fenomeni, *Varlık ve Zaman*'ın ilk bölümü için kapsayıcı bir rol oynayarak, *Dasein*'ın hergünlükteki yapı bütününe incelemek için rehber olan fenomendir.³²⁶ Bu fenomen bizatihi dünyanın kendisi olarak, *Dasein*'ın dünya-içinde-varolmasıyla [*In-der-Welt-sein*] kendisini gösterir. Kaygı *Dasein*'ın içini daraltır, onu tekinsiz [*unheimlich*], münferit [*vereinzeln*] ve en nihayetinde özgür hale getirir:

Kaygı, *Dasein*'ı münferitleştirerek onu zati dünya-içinde-varolmasına iter ve özü itibarıyla anlamasal olarak kendi olanakları üzerine tasarlatır. Kaygılanmanın nedeni yüzünden kaygı, *Dasein*'ı *olanaklılık* olarak açılar. Zira *Dasein* yalnızca kaygıdan hareketle münferitleşmiş bir münferitlik olarak var olabilmektedir. *Dasein*'da kaygı en zati varlık olanağına *yönelik varlığı* yani kendini-seçmenin ve kendini yakalamanın özgürlüğü için *özgür olmayı* açılar. [...] Kaygı içindeyken 'tekinsizlik' yaşarız . Bu öncelikle *Dasein*'ın kaygı içindeyken ne içinde olduğunu kendine özgü belirsizliği dile gelmiş olur: hiç ve hiçbir yer. Ama aynı zamanda tekinsizlik evinde-yurdunda bulunmama da demektir. (Heidegger, M. 2018, s. 287, 288)

Kaygı, *Dasein*'ı münferitleştirirken özgürleştirirken ama özgürleştirirken de onu tekinsizleştiren bir fenomendir. Ancak yukarıda açıklandığı biçimde korku için geçerli olan kaçış, kaygıda söz konusu değildir. Bunun nedeni, belirtildiği gibi kaygının kaynağının hiç oluşudur. Kaygının hiç oluşu, hiçbir yer olarak belirsizlikte

³²¹ Heidegger, M. (2018). *Varlık ve Zaman*. (s. 220). İstanbul: Alfa.

³²² Heidegger, M. (2018). *Varlık ve Zaman*. (s. 220) §30'un başlığı. İstanbul: Alfa.1.

³²³ Heidegger, M. (2018). *Varlık ve Zaman*. (s. 222). İstanbul: Alfa.

³²⁴ Heidegger, M. (2018). *Varlık ve Zaman*. (s. 285). İstanbul: Alfa.

³²⁵ Heidegger, M. (2018). *Varlık ve Zaman*. (s. 286). İstanbul: Alfa.

³²⁶ Ökten, K.H. (2019). *Varlık ve Zaman Bir Okuma Rehberi*. (s. 130). İstanbul: Alfa.

yer alması, *Dasein*'ın kendisine yer açar ve bunu tekinsizlik [*Unheimlichkeit*] minvalinde gerçekleştirir. “Evinde-yurdunda-bulunmama” [*Nicht-zuhause-sein*] anlamında kendisini yersizleşmiş bulan *Dasein* kendi kendiyile kalmaya zorlanır.³²⁷

Bir sonraki bölümdeki *khôra* incelemesinde bu yer verme/açma meselesine tekrar dönülecektir. Bu bölümdeyse vurgulanmak istenen nokta, tekinsizlik olanağını veren kaygı fenomeninin asıl vardığı terim olan ihtimam-göstermedir.

Heidegger korku ve kaygının ardından, ontolojik-eksistensiyal terime yani ihtimam-göstermeye gelmektedir: “*Dasein*'ın varlığı kendini *ihitimam-gösterme* olarak açığa çıkarmaktadır.”³²⁸ *Dasein* dünyada el-altında-olanlarla beraber, onlarla “ilgilenir” [*Besorgen*] ve diğer *Dasein*larla birlikte bir “itina-gösterme” [*Fürsorge*] ilişkisi içerisinde varolur.³²⁹ Varlık sorusunun peşinde olan *Dasein*'ın temel belirlenimi burada yeniden belirlemektedir:

Dasein öyle bir varolandır ki kendini kendi varlığı içinde mesele eder. Buradaki ‘mesele-eder’ ifadesi, anlamanın varlık konstitüsü içinde en zati var-olabilirliğe kendini tasarlayıcı varlık olarak belirginleştirmişti. [...] Fakat en zati var-olabilirliğe yönelik varlık, ontolojik bakımdan şu demektir: *Dasein* kendi varlığı içinde hep kendini *önceler*. *Dasein* hep ‘kendini-aşmıştır.’ kendisi *olmayan* başka varolanlara yönelik bir tutum olarak değil, kendi olduğu var-olabilirliğinin varlığı olarak. Bu özel ‘mesele etmenin’ varlık yapısına *Dasein*'ın *kendini-öncelemesi* diyoruz. (Heidegger, M. 2018, s. 292, 293)

Böylece *Dasein*'ın başta hedeflenmiş olan yapı bütününe sağlayan asli bütünlüğü kavramanın yolu “*kendini-önceleme*” [*Sich-vorweg-sein*] diğer adıyla, “*bir-dünya-içinde-zaten-var-olarak-kendini-öncelemek*” [*Sich-vorweg-im-schon-sein-in-einer-Welt*] olarak ortaya konulmuştur.³³⁰ Bu sayede ihtimam-gösterme, yukarıda belirtilen ilgilenme ve itina göstermeyi aynı anda bütünleyerek, *Dasein*'ı karakterize eder. *Dasein*'ın kendisi ile ilgilenmesi ve kendisine itina göstermesi durumlarında *Dasein* birlikte olma durumundayken, kendine ihtimam-gösterme durumunda zaten kendi kendine olduğu için bu durum totolojiktir.³³¹ Bunun nedeni ihtimam-göstermenin kendini-önceleme ile karakterize edilmiş olmasına dayanır.³³² İhtimam-göstermeden duramayan ve sürekli kaygıyla belirsiz bir tekinsizlik durumuna düşme tedirginliği yaşayan *Dasein* için arzu, dilek, eğilim, iştah, dürtü, yönelme ve düşkünlük gibi fenomenler ihtimam-göstermenin ancak bir vechesi olabilirler. Nitekim bunların

³²⁷ Heidegger, M. (2018). *Varlık ve Zaman*. (s. 288). İstanbul: Alfa.

³²⁸ Heidegger, M. (2018). *Varlık ve Zaman*. (s. 280). İstanbul: Alfa.

³²⁹ Ökten, K.H. (2019). *Varlık ve Zaman Bir Okuma Rehberi*. (s. 132). İstanbul: Alfa.

³³⁰ Heidegger, M. (2018). *Varlık ve Zaman*. (s. 293). İstanbul: Alfa.

³³¹ Heidegger, M. (2018). *Varlık ve Zaman*. (s. 294). İstanbul: Alfa.

³³² Heidegger, M. (2018). *Varlık ve Zaman*. (s. 294). İstanbul: Alfa.

hepsi, bütün bunları bütünleyen ihtimam-gösterme zemininde görünmektedir.³³³

Heidegger hem ihtimam gösterme teriminin ‘tasa’ ve ‘sıkıntı’dan ayrı olarak daha açık bir biçimde anlaşılması hem de bir tarihsel-zamansal “önontolojik bir belge” olarak ortaya konulması bakımından *Cura* mitosunu anlatır ve çözümler.

Mitos, Romalı Hyginus’un masallarından biridir. Heidegger’den önce bu mitos Herder ve Goethe tarafından ele alınmış ve kendi eserlerine mal edilmiştir (EK F). Heidegger ise kendi dipnotunda bu mitosu Burdach’ın “Faust und die Sorge” makalesinde okuduğunu ifade etmektedir.³³⁴ Heidegger, mitosu Burdach’dan şöyle aktarmaktadır:

Vaktiyle ‘İhtimam-Gösterme’ bir ırmağı geçerken killi toprak gördü: Düşündü taşındı, ondan bir parça aldı ve şekillendirmeye başladı. Yarattığı şey üzerine akıl yorarken Jüpiter yanaştı kendisine. ‘İhtimam-Gösterme’ Jüpiter’e rica etti ve şekillendirdiği kil parçasına ruh vermesini diledi. Jüpiter bunu seve seve yaptı. Fakat yarattıkları bu şeye kendi ismini vermek isteyince Jüpiter bunu yasakladı ve ona adının verilmesini istedi. ‘İhtimam-Gösterme’ ile Jüpiter isim konusunda münakaşa ederken Toprak (*Tellus*) doğruldu ve yaratılan bu şeye kendi adının verilmesini arzuladı, çünkü ona kendi bedeninden bir parça sunmuştu. Münakaşacılar kendilerine hakem olarak Satürn’ü seçti. Ve Satürn adil görünen şu hükmü verdi: ‘Sen Jüpiter, ona ruhunu verdiğin için öldüğünde ruhuna; sen Toprak, bedenini armağan ettiğin için onun bedenine sahip olacaksın. Fakat bu yarattığı ilk önce ‘İhtimam-Gösterme’ şekillendirdiği için yaşadığı müddetçe onun sahibi ‘İhtimam-Gösterme’ olsun. Keza onun adı üzerine münakaşa ettiğiniz için bundan böyle onun adı ‘*homo*’ olsun, çünkü o ‘*humus*’tan (topraktan) yapıldı.’³³⁵

Yukarıda verilen ihtimam-gösterme çözümlenmesi, bu mitostaki *Cura* karakteriyle birlikte daha iyi anlaşılır hale gelmiştir. Ad vermek kadim uygarlıklar için kritik bir konudur. Mitosun temel meselesi ad vermekle ilgili görünmektedir. Kadim uygarlıkların ad, ad verilen varlık ve bu varlığın bilgisi arasında güçlü bağlantılar kurduğu bilinmektedir.³³⁶ Bir varlığın adını bilmek, onun varlığını veya hakikatini bilmekle, hatta onu yaratabilmekle ilişkilendirilmektedir. Ayrıca bir şeyin adını koymak, sıradan insana değil onu aşan bir güce (örneğin Platon’un *Kratylos* diyalogunda bilgelere) yakışan bir iştir. *Cura* mitosunda da yaratılan varlığın malzemesi ve mekanı bakımından *Tellus*, canlılığı ve hareketi bakımından *Jüpiter*, formu ve yaratıcısı bakımından da *Cura* ortaya çıkan varlık üzerinde ad koyma gücü olmak isterler ancak birbirlerine karşı galip gelemeyizler. Bu nedenle bir üst kademedeki hakem yani *Satürn*’e başvurulmaktadır. *Satürn* yani *Zaman*’ın kendisi,

³³³ Heidegger, M. (2018). *Varlık ve Zaman*. (s. 296, 297). İstanbul: Alfa.

³³⁴ Heidegger, M. (2018). *Varlık ve Zaman*. (s. 301) dipnot: 1

³³⁵ Heidegger, M. (2018). *Varlık ve Zaman*. (s. 301, 302)

³³⁶ Bu konu kapsamlı biçimde Platon’un *Kratylos* diyalogunda tartışılmaktadır.

tıpkı Heidegger'in *Varlık ve Zaman* metninin bu kısmından sonra geçmek istediği³³⁷ ve onun için esas tartışma konusu olan Zaman, *Homo*'nun yani insanın veya bu metin bağlamında *Dasein*'in adını ve kaderini belirler. *Dasein* her zaman ihtimam-göstermenin gözetiminde kendi yaşamını sürmek ve ölüme doğru varoluşunu sürdürmek zorunda kalmıştır. İkinci ana bölümde Sartre'in "hiçlik varlığa musallat olur" ifadesindeki gibi burada da *Cura*, *humusa* musallat olmuştur.

Burada bakılması gereken bir nokta da, *Sorge* sözcüğünün etimolojisidir. *Cura* kaygılı gayrettir [*ängstliche Bemühung*] ve özen [*Sorgfalt*]³³⁸ veya adanma [*Hingabe*] anlamlarına da gelir.³³⁹ 'Sorg-' kökünün ad hali, 'tasalı, endişeli' olmayı ifade ederken, bazı eklerle 'temin etme, sağlama, özenli' olma anlamlarına da gelir. "Kışın yaklaşmasından endişe duyan köylü, özenle hazırladığı eriştesiyle, tarhanasıyla, kışlık erzakını sağlar" cümlesindeki 'endişe', 'özen' ve 'sağlamak' sözcüklerinin kökleri ortaktır.³⁴⁰ *Cura*, biçimlendirdiği varlık için, kışın yaklaşmasından endişe duyan köylüye benzer. Nitekim Herder de *Sorge*'nin *Çocuğu* [*Das Kind der Sorge*] başlıklı şiirinin daha adından da anlaşılacağı gibi, *Sorge* ve insan arasındaki bağı anne-çocuk arasındaki ilişkiye benzetmiş olmaktadır.³⁴¹ Anne çocuğu her zaman önceler, her zaman çocuktan öncedir. Önce anne vardır ki, sonra çocuk olur. *Dasein* da bir-dünya-içinde-zaten-var-olarak-kendini-öncelemek durumundadır ve bunu sürekli yapmaktadır. Heidegger'in hem kendi çözümlemesiyle hem de mitosla göstermek istediği gibi, ihtimam-göstermeden, ölüme dek kurtuluş yoktur, çünkü kendini-önceleme *Dasein*'in bütünlüğünü karakterize eden ihtimam-göstermeyi karakterize eder. *Cura* korkmaktadır çünkü malzeme ve mekan sağlayan *Tellus* ile canlılık ve hareket sağlayan *Jupiter* onun yarattığı varlık üstünde hak sahibi olmaya çalışmaktadır. *Cura* kaygılanmaktadır çünkü biçim verdiği adını verememek, kendisini de yarattığını da tekinsiz, yersiz

³³⁷Stephen Mulhall'a göre, Heidegger mitos sayesinde ihtimam-gösterme aracılığıyla zamanın gelişini duyurmaktadır. [Stephen Mulhall, *Routledge Philosophy GuideBook to Heidegger and Being and Time*, London: Routledge, 2013: 114]

³³⁸"Modern günlük kullanımına gelmiş haliyle düşünüldüğünde *Cura*: Bir şeyin bakımını yapmak/ona özen göstermek anlamını hâlâ korur, hatta çoğu Avrupa dilinde olduğu gibi Türkçede de benzer sesletime sahip olan pedikür, manikür, kür gibi kelimeler kendi kökenini *Cura* kelimesinde bulur." [Yıldız, E. & Yurt E. "Herder'den Heidegger'e: *Sorge*", *Kutadgubilig Felsefe-Bilim Araştırmaları*, Sayı 30, 2016 (s. 391). İstanbul: Dergâh.]

³³⁹Heidegger, M. (2018). *Varlık ve Zaman*. (s. 303). İstanbul: Alfa.

³⁴⁰Hölderlin'in "Yurdavariş/Hısımlara" şiiri ve Heidegger'in bu şiir hakkındaki dersini Türkçeye çeviren Oruç Aruoba'nın çeviri notlarından akt. [Yıldız, E. & Yurt E. (2016). "Herder'den Heidegger'e: *Sorge*", *Kutadgubilig Felsefe-Bilim Araştırmaları*, Sayı 30, (s. 387). İstanbul: Dergâh.]

³⁴¹Yıldız, E. & Yurt E. "Herder'den Heidegger'e: *Sorge*", *Kutadgubilig Felsefe-Bilim Araştırmaları*, Sayı 30, 2016 (s. 386- 388). İstanbul: Dergâh.

ve (soyunu, adını aktaramamak anlamında) soysuz bırakacaktır. *Cura* üç şey ister: Toprakta ‘özenle’ yaptığının biçim kazanmasını, onun canlanmasını ve ona ad vermeyi. Ancak ona sadece biçim kazandırabilir. Ne canını ne de adını yarattığına veremez.

Bu noktada Heidegger’in incelemesine ara verip, sanat ontolojisi alanına geçilebilir. Korku, kaygı, ihtimam-gösterme incelemesinin sanat ontolojisi alanına taşınması için kullanılacak örnek, bir önceki ana bölümde verilen Alberto Giacometti’nin *Boşluğu Tutan Eller* eseridir. Yukarıda Giacometti’nin bu eser için aslında bir kadın figürü yerine, sadece boşluğu sunan elleri (sadece el figürlerini) yapmasını planladığı vurgulanmıştı. Ancak bu eserin ortaya çıkma sürecinde, ellerin destekleyicisi ve devamı olarak bir kadın formu yaratılmıştır. Nihayetinde burada, bir kadın figürün ellerinin arasındaymış gibi duran bir boşluk ortaya konulmuştur.

Bu sanat eserinin Heidegger’in *Cura* mitosuyla ilişkisi kurularak üç fenomenolojik betimlemesi yapılacaktır.³⁴² Bunların ilki, sanat eserinin yaratıcısı olan Giacometti’nin *Cura*’nın kendisi olarak ele alınmasıdır. Ne de olsa her sanatçının eserlerinin varoluşu boyunca ona ihtimam-göstermesi kabul edilebilir bir durumdur. Giacometti, *Cura*’nın yaratım ve biçimlendirme sürecine benzer bir biçimde, bronzdan bu insan figürünü yaratmıştır. O, esere biçim vermekle birlikte, esere ruhunu yani canlılığını ve hareketlenme kapasitesini de vermiştir. Böylece Giacometti, esere form ve ruh vermiş ve aynı zamanda da onu yaratmıştır. Bunların yanı sıra eserin adını da Giacometti vermiştir. Sadece malzemeyi ve mekanı veren bronz ve boşluk Giacometti’den kaynaklanmamaktadır. Bu durumda mitostaki Satürn gibi bir üstün güce veya hakeme başvurulsaydı, onun Giacometti’ye hakkını vererek sanat eserinin neredeyse tamamının ona ait olduğunu söylemesi gerekirdi ama adının aslında Giacometti tarafından değil de, malzeme ve mekanı sağlayan şeye yani boşluğa borçlu olduğunu belirtmesi beklenirdi. “Boşluğu Tutan Eller” adı, boşluğun adının esere yerleşmesidir. Boşluk, yer verilen bir unsur olarak, adeta eseri ele geçirmiştir. Orada ontolojik olarak olmayan şey, onu hem bir sanat eseri hem de fiziki bir nesne olarak belirlemektedir. Zaten, eğer adını gerçek anlamda Giacometti vermiş olsaydı ve malzemeyi veya mekanı da o sağlasaydı, çalışma boyunca sanat

³⁴² Bu betimlemelerden ikincisi ve üçüncüsü için “Sanat eseriyle *Dasein* aynı şey midir?” sorusu tartışılabilir. Yapılan analojinin zorlama olmadığını göstermek için, sanat eserlerinin biricik [*unique*] olma nitelikleri gösterilebilir. Elbette bu nitelik sanat eseri=*Dasein* gibi bir belirlenime tamamen yanıt vermez ancak sanat eserinin Heideggerci anlamda diğer el-altındalık [*Zuhandenheit*] varolanlarından da farklı olduğu açıktır.

eseri olarak anlatılan her şeye ters bir okuma olacaktır. Bunun nedeni, böyle bir durumda eserin kendi başına eser olmağının ortadan kalkacak olmasıdır. Sanat eserinin kendi başına duruşunun ve oluşunun reddedilmesi gerekecektir.

Bir başka açıdan ele alındığında Cura, kadın figürün ellerinin arasında sunulan boşluk olarak da okunabilir. Buna göre, ilk bakışta kadın boşluğu biçimlendiriyormuş gibi görünen heykelde, boşluğun kadının kendisini biçimlendiren şey olduğu düşünülmektedir. Cura'nın toprağı yoğurması gibi, kadın formunu yoğuran ve ona biçim veren boşluk, kadının yaratıcısı gibi görünmektedir. Böylece yaratıcı boşluk, kadın figürü varolduğu müddetçe onun sahibi olarak ona ihtimam-göstermeye mahkum kalacaktır. Böyle bir okuma Breton'un bir önceki ana bölümde verilen okumasına zıt bir okumadır. Öyleyse bu okuma, Breton'un iddia ettiği gibi kaçıp giden bir nesneyi yakalamaya çalışan bir kadın figüründen çok, zorunlu bir ilişki içerisinde ihtimam-göstermenin yarattığı figüre sürekli olarak musallat olması düşüncesiyle boşluğu yaratıcı unsur olarak ilan etmesidir. Sanat eseri varoldukça, bu boşluk da kadın figürünün yanında olacaktır. Sanat eserinin varlığı ve mekanı, boşluk sayesinde varolacaktır ve ona adını veren de boşluğun ta kendisi olacaktır. Boşluk hem sanat eserine aittir hem de sanat eserinin yaratıcısı olarak her an orada durmaktadır. Böylece boşluk eseri her zaman önceler. Tıpkı annenin çocuğunu öncelediği gibi. Zaten Giacometti de bu eser için ilk başta sadece elleri yani boşluğu tutan elleri yapmak istediğini vurgulamıştır.³⁴³

Üçüncü ve son olarak, akla ilk gelebilecek okuma olan, kadın figürünü Cura olarak betimlemek kalmaktadır. Bu durumda Cura, Homo'yu / boşluğu / henüz-olmamış-insanı yaratmaya daha yeni başlıyor gibi görünmektedir. Elinde henüz malzeme bile yoktur. Kadının sadece bir formun dış hatlarına doğru yapılmış hamleler vardır ve ortada olmayan bir formun aurasını çiziyor gibi görünen elleri dikkati çekmektedir. Kadın figürü yaratacağı şeyi yaratmak için pozisyon almıştır. Sanki beklemektedir, bu bekleyişinde de formun en kaba halinden en incelikli haline kadar hatların her detayını düşünüp taşınmaktadır. Giacometti de burada sanat eserinin tamamlanmamışlığını, daimi tamamlanmamışlık durumunda kalmak zorunda olan *Dasein*'in olanaklar dünyasına koymaktadır. Cura, Homo'yu yaratmadan önce, izleyici Cura'nın ellerinin arasındaki boşluğu her deneyimlemesinde farklı bir şey yaratmaktadır. Boşluk durmakta ama izleyici olarak *Dasein* durmamaktadır, daima

³⁴³ Nitekim Giacometti'nin insan figürüne bağlı olmayan, sadece 'el'den oluşan eserleri de vardır.

kendini önceleyerek boşluğun boşluğunu, sadece onu saran iki eli görür görmez onu tamamlamaya ve biçimlendirmeye çalışmaktadır. Eserin tamamlanmamışlığı *Dasein*'in daimi tamamlanmamışlık durumunda tamamlanmaya çalışılmakta, bunun için izleyicide bir potansiyelin harekete geçmesi gibi bir edim süreci gerçekleşmektedir. Ne eserin ne de *Dasein*'in tamamlanacağı bu karşılaşma, sürekli berabere kalmak anlamında bir beraberlik ve sürekli birbirlerini tamamlama gayreti içerisinde olmaları bakımından bir birlikteliktir. İzleyici bir yandan adı, malzemesi ve biçimi açıkça gözler önünde olan ve elleriyle bir şey yapan kadınla “ilgilenir” [*Besorgen*]; diğer onu yaratan bir sanatçı olarak Giacometti'nin sanat eserini üreten bir kişi olmasına “itina-gösterme” [*Fürsorge*] ile yaklaşabilir; bir de boşluğa kayan gözlerinin eseri hem var eden hem de eserin içinden geçip gitmeye neden olan boşluğun bizatihi kendisine “ihtimam-gösterme” [*Sorge*] minvaliyle yaklaşılabilir. Cura, çamurdan bir hamur yoğuran anne olarak; *Boşluğu Tutan Eller* eserindeyse bronz ellerin sahibi kadın, boşluğu biçimlendiren anne olarak yarattıklarına karşı daima ihtimam-göstermekle ödüllendirilmiştir veya cezalandırılmıştır.

Yukarıda verilen daimi tamamlanmamışlık terimlerinin açıklanması burada hem Heidegger'in incelemesini kısmen tamamlamaya hem de sanat ontolojisindeki boşluğun ölümle ilişkisinin kurulmasını ortaya koymak için zemini hazırlamaya yarayacaktır. Heidegger, *Varlık ve Zaman*'ın ilk ayrımında ihtimam-göstermenin *Dasein*'in yapı bütünlüğünün bütünlüğü olarak tespit etmiştir. İkinci ayrımın, hatta tamamlanmamış olan *Varlık ve Zaman* metninin esas meselesi, zaman hakkındadır. Tıpkı zamanı sembolize eden Satürn'ün çağırılması gibi, Heidegger de ilk bölümde tespit ettiği ihtimam-göstermeyi bu kez zaman sahasında teyit etmek istemektedir.³⁴⁴ Buna göre Heidegger, *Dasein*'in bütünlüğüne dair ihtimam-gösterme gibi güçlü bir noktayı tespit etmiş olmakla birlikte, ihtimam-göstermenin daima kendini-öncelemeyle karakterize olması yani *Dasein*'in daimi bir henüz “gerçekleşmemiş” durumda varolmasını da tespit eder:

³⁴⁴ Heidegger, M. (2018). *Varlık ve Zaman*. (s. 352, 353). İstanbul: Alfa.

Dasein'ın temel konstitüsyonunun özünde *daimi tamamlanmamışlık* yatmaktadır. Bu bütün-olmamaklık, var-olabilirlik bakımından noksanlığı imlemektedir. Dasein kendi varlığı bakımından artık hiçbir şeyin noksan olmadığı bir 'varoluşa' kavuştuğunda ise artık-şurada-var-olmamakla [*Nicht-mehr-da-sein*] eşit olmuş olur. Varlık noksanlığının ortadan kaldırılması, Dasein'ın varlığının hiç oluşu demektir. Dasein bir varolan olarak *var* olduğu müddetçe, kendi 'tamlığına' asla erişmiş olmaz. Onu kazandığındaysa, bu kazanım bizatihi dünya-içinde-varolmanın kaybına dönüşür. Bir *varolan olarak* onu asla deneyimleyemez olur. (Heidegger, M. 2018, s. 356)

Burada gösterilmek istenilen, *Dasein*'ın daima bir noksanlık durumunda olduğu, başka bir deyişle, varolmakta ve oluşta olduğudur. Noksanlık veya tamamlanma burada – Heidegger'in örneklerini anmak gerekirse – borcun zamanla ödenerek tamamlanması veya ışıktan dolayı Ay'ın bir kısmının önce görünmüyor (hilal) ama daha sonra tam olarak görünüyor (dolunay) olması gibi değildir. Heidegger burada üçüncü olarak meyvenin olgunlaşması örneğini sunmaktadır ancak burada Heidegger'in meyve ve *Dasein* olgunlaşması arasında işaret ettiği ayrımı da gözetmek gerekmektedir. Nitekim ham meyve, olgunlaşır ve tamamlandığı için yenilebilir hâle gelir. Ancak *Dasein*'ın olgunlaşması onun bittiği anlamına gelmez, *Dasein*'ın bitmesi (ölmesi) de olgunlaştığı anlamına gelmez.³⁴⁵

Meyvenin bitişinden hareketle Heidegger, her bitişin bir tamamlanma olmadığı noktasına varır ve şu soruyu sorar: “*Ölüm esasen hangi anlamda Dasein'in bitişi olarak kavranılmalıdır?*”³⁴⁶ Bitiş – yine Heidegger'in örnekleriyle – yağmurun dinmesi, kesilmek anlamında yolun bitmesi veya bir tablonun boyanarak bitirilmesi gibi anlaşılmalıdır çünkü *Dasein* böyle biten bir şey değildir.³⁴⁷ Bu nedenle Heidegger *Dasein*'ın, birden “biten” değil, daimi bitişe doğru varlık [*Sein zum Ende*] veya daha çok bilinen adıyla ölüme doğru varlık [*Sein zum Tode*] olduğunu tespit etmektedir.³⁴⁸ Ölüme-doğru-varlık, daimi tamamlanmamışlık ile birlikte anlaşılmalıdır. Tamamlanmama ölüme doğru yavaşça veya birden tamamlanma yoluna girmez. Her zaman tamamlanmamış olarak kalacaktır.

Heidegger'in bir *Dasein*'ı olarak daimi tamamlanamama içinde oluşu ve ölüme doğru varlık olduğunun farkında olmasından dolayı içinde bulunduğu duygu durumuyla bir izleyici *Boşluğu Tutan Eller* eserine baktığında, buradaki deneyimde ne olmaktadır? Boşluk hem yaratıcısını (Giacometti) hem kadın figürünü hem de izleyiciyi mi biçimlendirmektedir? Yoksa Yaratıcı, ellerin sahibi kadın figürü olarak

³⁴⁵ Heidegger, M. (2018). *Varlık ve Zaman*. (s. 364-367). İstanbul: Alfa.

³⁴⁶ Heidegger, M. (2018). *Varlık ve Zaman*. (s. 367). İstanbul: Alfa.

³⁴⁷ Heidegger, M. (2018). *Varlık ve Zaman*. (s. 367, 368). İstanbul: Alfa.

³⁴⁸ Heidegger, M. (2018). *Varlık ve Zaman*. (s. 376). İstanbul: Alfa.

veya izleyici boşluğu ne diye sürekli biçimlendirme gayreti içindedir? Eser tamamlanmamış gibi görünmektedir, eserin deneyimi izleyiciye tam da tamamlanmamışlık durumunu meydana çıkardığı için izleyiciyi rahatsız etmektedir. Kadın figürünün elinde tuttuğu boşluk, izleyiciyi izleyicinin kendi tamamlanmamışlığıyla yüzleştirmektedir. *Dasein*'in hergünlükten yüzünü çevirip kendi tekinsizliğiyle baş başa kaldığı gibi, burada da izleyicinin boşluğa baktıktan sonra, eserdeki ontik boşluktan kendisini sıyrıp ontolojik boşluk hakkında refleksiyona dönebilme olanağı vardır. Boşluğa bakan gözlerin bir diğer olanağı, eserdeki tamamlanmamışlıkla kendi tamamlanmamışlığını tamamlama gayreti olarak düşünülebilir. İzleyiciye neden sanat eserlerini izlediği sorulduğunda, gelebilecek yanıtlardan biri “kendimden uzaklaşmak için” olabilir. Kendindeki tamamlanmamışlığı uzaklaştırmanın bir yöntemi olarak, eserin noksanlığı kullanılabilir durumdadır.

Boşluktan gözlerini kaçırıp izleyici bu kez başka bir noktaya takılmaktadır. Nitekim boşluğu tutan kadın, duruşuyla da dikkat çekmektedir. Dikkatli bakıldığında kadının oturduğu desteğe / kaideye eğreti bir biçimde “konduğu”, düşecekmiş gibi durduğu görülebilir. Dengesiz yerleştirme, kadında ve izleyicide tereddüt veya gerilim doğurmaktadır. Kadının postüründeki bu durum gerilime, gerilimin ardında bir korkuya, korkunun ardında ona zemin olan kaygıya ve her zaman bunların hepsini bütünleyen yapı bütünlüğüne yani ihtimam-göstermeye yol açmakta veya yer (mahal) vermektedir.

“*Ontolojik olanağı bakımından ölme, ihtimam-gösterme üzerine temellenmiştir*”.³⁴⁹

Ancak ölüm, zamanı *Dasein* araştırmasına katan unsur olarak *Varlık ve Zaman*'in merkezine yerleştirilmiş bir meseledir. Korkudan başlayan ve ölüme kadar gelen Heidegger'in ihtimam gösterme üzerinden yaptığı fundamental ontolojik çözümleme ile *Boşluğu Tutan Eller* hakkında yapılan fenomenolojik betimlemelerin sonucu olarak bu bölümde, sanat ontolojisindeki boşluğun sanatçıda, eserde, eserdeki figürlerde, izleyicide ve izleyicinin tamamlanma sürecindeki etkileri görünür kılınmaya çalışılmıştır. Bir sonraki bölümde, çalışmanın en başından beri ortaya konulan sanat eserlerindeki boşluk düşünceleri bir toplanma yeri olarak *khôra*'da toplanarak sanatla ontolojinin buluşma/kavuşma yeri oluşturulacaktır.

³⁴⁹ Heidegger, M. (2018). *Varlık ve Zaman*. (s. 377). İstanbul: Alfa.

4.4. Sanat Ontolojisi Alanındaki Boşluğun *Khôra* ile Anlaşılması

Ontoloji alanında boşluk ve sanat eserlerinde bulunan boşluk tartışmalarının ardından, sanat ontolojisinde boşluğun görünümüleri bazı sanat eserleri özelinde incelendi. Elbette bu örnekleri çoğaltmak ve boşluğun sanat ontolojisindeki yerini farklı sanat eserleriyle açıklamaya devam etmek de olasıdır. Ancak sanat ontolojisi alanında boşluğun anlaşılmasına kavram odaklı yeni bir bakış açısının getirilmesi, sanat ontolojisinin kendisine daha verimli bir kaynak sunacaktır. Çalışmanın bu son bölümünde sanat ve ontolojinin bir araya gelme olanaklarının en önemli kavramlarından olan boşluk, ilk olarak Platon'un *Timaios* diyalogunda karşılaşılan, '*khôra*' [*χώρα*] üzerinden anlaşılmaya çalışılacaktır. *Khôra*'nın sanat ontolojisi alanına neden kaynaklık edebileceği ve boşluğun sanat ontolojisinde neden *khôra*'nın bir görünümü olabileceği tartışılacaktır.

Khôra, üzerine düşünmesi de yazması da güç bir 'şey'dir. Ondan 'şey' olarak bile söz edilemez, eğer böyle söz edilecekse de bunun nedeni, onun bilinen anlamda bir 'kavram' olmayışı ve ontolojik olarak bilinen kategorileri, şeyliği ve türleri aşan, kendine has bir 'yapı'sının olmasıdır. Onun bu yapısı, tüm felsefi ve ontolojik incelemeleri kışkırtır ama böyle incelemelere de bir yandan direnç gösterir.³⁵⁰ Bu durumda ondan bir 'şey' olarak söz etmek bile güçtür. Sözü edilen *khôra* kendisinden söz edilmesini bile engelleyen bir 'ifade' olarak kendisini ortaya koymaktadır çünkü onun söylemi de, ileride açıklanacağı gibi, kendine hastır. Bütün bu güçlüğün ardında, şöyle bir sezgi de vardır: *Khôra*'yı, *khôra* söyleminde dile getirmiş olanların izini takip ederek, açmaya çalışmak ve ortaya çıkan görünümüleriyle boşluğun ilişkisine bakmak, sanat ontolojisinde boşluğun anlaşılmasına yeni bir olanak sağlayacaktır. Dolayısıyla burada sözü edilen *khôra*'nın çalışmanın konusuyla olan ilişkisi epistemik bir bilgi değil, sezgisel bir düşünüşün ürünü olarak okunmalıdır. Boşluk kavramının *khôra* dolayımına böyle bir sezgiyle sokulması, sanat eserlerindeki ontolojik yapıya yeni bir bakış açısı önerisidir. Nitekim Platon bile, aşağıda görüleceği gibi *khôra*'dan söz ederken ketum davransa da, kendi ontolojisindeki idea-madde ikiliğini aşma denemesi için *khôra*'nın sağladığı yeni bakış açısını kullanmıştır.

Khôra'nın sözlük anlamları şöyle sıralanabilir:

³⁵⁰ Derrida, J. (2008). *Khôra*. (s. 32). İstanbul: Kabalcı.

yer, toprak, arz, alan, mekân, uzam, boşluk açıklık; -İng. 'land, area, space' (F.E.P.)³⁵¹; [içerisinde bir şeyin olduğu mekân veya mahal, yer, Lat. locus³⁵²; ülke, diyâr, memleket, bölge, arâzi, sâha, meydân, alan, Lat. regio; toprak mülkiyeti, mülk, mâlikâne, çiftlik, Lat. ager; şeyre karşı olarak kır, kırık arazi, taşra, yayla, Lat. rus; *fl.³⁵³ khôrêo: bir başkası için yer açmak, yer vermek, yol vermek: geri çekilmek (L&S); [...]" (Peters, 2004, s. 187)

Görüldüğü gibi sözlükte farklı bağlamlarda kullanılsa da yer ve boşluk anlamları ön plana çıkmaktadır. *Khôra* nedir? Bu soru sorulamaz çünkü "...nedir?" sorusu bir şeyin özünü ortaya çıkarmaya yönelik bir söylem üretmeyi gerektirir. *Khôra* ise bir öze ve bilinen bir tür söyleme sahip değildir. Bu nedenle onu Platon'dan beri benzetmelerle anlamak mümkün olmuştur. Bu nedenle öncelikle *Timaios*'taki *khôra*'nın bağlamını görmek gerekmektedir. Platon'un *Sofist*, *Devlet Adanı*, *Kritias*, *Philebus* ve *Yasalar* ile birlikte geç dönem eserlerinden biri olarak kabul edilen *Timaios* metni, yarım kaldığı düşünülen *Kritias* ve yazılmamış olan *Hermocrates* ile birlikte Platon'un tasarladığı bir üçlemenin tamamlanmış tek metnidir.³⁵⁴ *Timaios*'un girişinde Sokrates yer alsada da, sonrasında sözü tamamen *Timaios*'a bırakır ve bu nedenle alışılmış Platon diyaloglarının aksine bu metin, neredeyse bir monolog olarak sunulmuştur.³⁵⁵ *Timaios*'un gerçekte yaşayıp yaşamadığı bilinmemektedir ancak *Timaios*'taki belirlenimlere bakılırsa, *Timaios* o günkü ziyafette hazır bulunan en iyi astronom ve evrenin doğası konusunda uzman bir kişidir.³⁵⁶ *Timaios* bu metinde evrenin ve insanın yani makrokozmos ve mikrokozmosun doğalarını sunmakta, bunların paralellliğini kanıtlamakta, evrenin (ontolojik ve sayılarla ilişkili olan) düzeniyle insanın devlet (politik) düzeninin ve ahlaki düzeninin uyumunu göstermektedir.³⁵⁷ Bu uzun anlatı hiç bölünmeden, bütün bir monolog olarak 27c-92c aralığında sunulmaktadır.

³⁵¹ Sözlüğün yazarı, Francis E. Peters'ın kullandığı İngilizce karşılıklar çeviride bu biçimde verilmiştir.

³⁵² Latincedeki sözcükler sözlükte altı çizili olarak verilmiştir.

³⁵³ Fiil hali.

³⁵⁴ Cornford, F. M. (1997). *Plato's Cosmology: The Timaeus of Plato*. (s. 1). Indianapolis/Cambridge: Hackett.

³⁵⁵ Sallis, J. (1999). *Chorology: On Beginning in Plato's Timaeus*. (s. 2). Indianapolis/Bloomington: Indiana.

³⁵⁶ Platon, (2001). *Timaios*. (48e). İstanbul: Sosyal. ; Cornford, F. M. (1997). *Plato's Cosmology: The Timaeus of Plato*. (s. 2). Indianapolis/Cambridge: Hackett.

³⁵⁷ Cornford, F. M. (1997). *Plato's Cosmology: The Timaeus of Plato*. (s. 6). Indianapolis/Cambridge: Hackett

Evreni anlatmak için onu bölümlerine ayıran Platon³⁵⁸, bilindik bölümlendirmelerin yetersiz kaldığını düşünmektedir ve yeni bir bölünlendirmeye yani türe [*genos*] gereksinim duymaktadır. Platon'un idealar ve görünen şeyler olarak anlaşılabilir olan kavranabilir (aynı kalan, örnek model) ve duyulabilir (oluşa tabi, örnek modelin kopyası) şeyler, iki tür olarak kendilerini göstermektedir. Birinci tür, kavranabilir olanlar; ikinci tür, duyulabilir olanlar.³⁵⁹ Bu iki türün birbirleriyle olan ilişkisini kurabilmek için Platon, üçüncü türün [*τρίτον γένος*]³⁶⁰ gereksinimini şöyle açıklamaktadır:

O zaman bu ikisi bize yeter görüldüğünden, üçüncü bir tür ayırmamıştık. Ama, şimdi, konuşmamız bizi güç ve karışık bir türü, sözle aydınlığa çıkarmaya zorluyor. Ona hangi öz vasıfları vermeli? Hepsinden önce şunu: O, doğan her şeyi içine alan [*the receptacle*³⁶¹; *ὑποδοχήν*³⁶²], adeta besleyen [the nurse] bir şeydir. Hakikat bu; ama onu, daha açık bir şekilde anlatmak lazımdır. Bu da kolay bir iş değildir; çünkü bundan önce onunla beraber ele alınan ateşe, öteki cisimlere dair bazı karışık meseleleri çözmek gerekiyor; [...] (Platon, *Timaios*, 49a, b).³⁶³

Platon bu kısımda üçüncü türü açıklamadan bırakmaktadır, çünkü üçüncü türün bilenen ateş-toprak-su-hava dörtlüsüyle ilgili olup olmadığını sorgulamak istemektedir. Ancak bu üçüncü türün bunlarla ilgisiz olduğuna dair kanıtını sunar.³⁶⁴ Evrenin ve bedeninin unsurları olarak görülen dört unsur, *physis*'in yani doğanın *logos* ile açıklanmasına olanak vermektedir, ancak *physis* ve *logos*'un alanları arasındaki ilişkiyi kuracak olan başka bir şey gerekmektedir.³⁶⁵ Bu şey de, kendi öz niteliğini asla kaybetmeyen ve içine aldığı formlara uygun form almadan aynı kalacak "her şeyi içine alan" bir şey olmalıdır³⁶⁶:

Bütün cisimleri içine alan öz için de aynı şeyi söylemeliyiz: Ona da her zaman aynı adı vermek lazımdır; çünkü o hiçbir zaman kendi öz niteliğinden kaybetmez; o hiçbir zaman içine aldığı şekillere benzer şekillerden birini bile almadan her zaman, her şeyi içine alır. Özü, her

³⁵⁸ Buradan sonra *Timaios* yerine, metnin yazarı Platon'un adı kullanılacaktır.

³⁵⁹ Platon, (2001). *Timaios*. (48e). İstanbul: Sosyal.

³⁶⁰ Bu ifade 52a'dan alınmıştır: triton *genos*.

³⁶¹ *Timaios* alıntıları ve yorumlarındaki İngilizce ve Eski Yunanca karşılıklar için bkz: Plato, çev. Bury, Rev. R. G. 1929. *Timaeus. Critias. Cleitophon. Menexenus. Epistles*. Vol. IX, *Plato*. Loeb Classical Library 234. Cambridge, Harvard University Press.

³⁶² hypodokhe

³⁶³ Platon, *Timaios*, çev. Erol Güneş, Lütfi Ay, Sosyal Yayınlar, İstanbul: 2001

³⁶⁴ Platon, (2001). *Timaios*. (49b – 50a). İstanbul: Sosyal.

³⁶⁵ Sallis, J. (1999). *Chorology: On Beginning in Plato's Timaeus*. (s. 94). Indianapolis/Bloomington: Indiana.

³⁶⁶ Platon, (2001). *Timaios*. (50c). İstanbul: Sosyal.

nesneye yataklık etmektedir; içine giren nesneyle harekete gelir; şekillere bölünür, onu kâh şu şekilde, kâh bu şekilde gösteren de işte odur [...] Olanın yatağı bir anaya [*Recipient to the Mother*], örneği bir babaya, bunların arasındaki öz de bir çocuğa benzetilebilir. [...] bu damganın vurulduğu yatak, alacağı bütün şekillere sahip olmadıkça bu sonuca elverişli olmaz. Gerçekten kendi içine giren şeylere benzeyen tarafı olsaydı, karşıt, yahut da tamamıyla başka özler gelip içine girince onların şekillerini iyice alamazdı, çünkü kendi öz çizgileri aradan sırtırdı. Demek ki bütün türleri içine alacak olan, bütün şekillerin dışında bir nesne olmalıdır. Burada durum kokulu merhemlerin yapılmasında olduğu gibidir. Merhemi yapanın ilk işi koku verilecek nesneyi, elden geldiği kadar her türlü kokudan sıyırmaktır. Bazı yumuşak nesnelere şekiller vermek için de onlarda gözle görülebilen hiçbir şekil bırakılmaz, aksine düzleştirilir ve elden geldiği kadar perdahlanır. Bütün ilksiz şekilleri sık sık, iyi şartlarda, baştan başa alması gereken nesnelere için de bu böyledir; onun da özü bakımından bütün şekillerin dışında kalması [*be void of all the forms*] lazımdır. Bunun içindir ki gözle görülür, şu veya bu şekilde duyulur olarak doğan her şeyin yatağı ve anası, topraktır, havadır, ateştir, yahut da sudur, yahut da onlardan meydana gelmiş veya onları meydana getirmiş bir nesnedir demek doğru olamaz; ama, bu, her şeyi içine alan [*all-receptive*] ve kavranabilenle belirsiz, anlaşılması zor bir ilgisi olan gözle görünmez, şekilsiz bir türdür, dersek yalan söylemiş olmayız. (Platon, *Timaios*. 50c-51b).

Bu parçadan anlaşılmalıdır ki, kopyaların modeller aracılığıyla meydana gelmeleri için bir ortama [*medium*] gereksinimleri olmaktadır ve bu ortam, bilinen uzamdan daha “karanlık ve [anlaşılması] güç” bir doğaya sahip bir yer olmalıdır. Ancak Platon burada içeriği dört unsura indirgenemeyecek bir ‘şey’ (yer) söz konusudur.³⁶⁷ Bu nedenle *khôra*’yı herhangi bir biçim, nitelik veya görünüşle anlayamayız.³⁶⁸ Onu açıklamak isteyen Platon, yeni metaforlara başvurmaktadır. Kokulu bir merhem elde etmek için önce merhemin tüm kokulardan veya balmumu gibi üzerinde kolayca iz bırakılabilecek yumuşak malzemelerin amacına yönelik kullanılabilmesi için tüm izlerden arındırılmış olması gerekir.³⁶⁹ Bunlar, tüm belirlenimlerin dışında bırakılmak istenen bir şeyi anlatmaya çalışır. O hiçbir şeye benzememelidir, ne birinci ne de ikinci türden olmalıdır. Onun kendisine has bir türü olmalıdır. Böylece bir toplanma yeri, öyle bir yer olmalıdır ki, her şeyi toplayabilsin ancak hiçbir şeye benzemesin ama her şeye kendi şey olma niteliğini aktarabilsin.

Khôra, her şeyin onda toplanabilme ve her şeye neliğini aktaran bir ortam olması bakımından, yer veren de bir şey olmak durumundadır.³⁷⁰ Platon’a göre birinci tür sadece kavramla bilinebilir, ikinci tür de sadece kanaatle duyulabilir. Bu noktada

³⁶⁷ Cornford, F. M. (1997). *Plato’s Cosmology: The Timaeus of Plato*. (s. 177, 178). Indianapolis/Cambridge: Hackett

³⁶⁸ Cornford, F. M. (1997). *Plato’s Cosmology: The Timaeus of Plato*. (s. 181). Indianapolis/Cambridge: Hackett

³⁶⁹ Platon, (2001). *Timaios*. (52a). İstanbul: Sosyal.

³⁷⁰ Platon, (2001). *Timaios*. (52b). İstanbul: Sosyal.

ontolojik bağlamda ilk kez kullanılan *khôra* sözcüğünün geçtiği yerde Platon, onun nasıl bir bilmenin konusu olabileceğini şöyle ifade etmektedir:

Nihayet her zaman, yok olmayan [ever-existing], doğan her nesneye bir yer [*Place*³⁷¹; *χώραν*³⁷²] veren üçüncü bir tür vardır. Bu tür, ancak duygunun giremediği [*non-sensation*; *ἀναισθησία*³⁷³] karışık bir düşünüşle [a kind of bastard reasoning] sezilebilir [apprehensible]; ona olsa olsa zorla inanılabilir [belief]. Biz onu rüyada imiş gibi, kendi kendimize var olan her şeyin mutlaka belli bir yerde [exist in some spot; *τόπος*³⁷⁴] bulunması, belli bir yeri [occupying some place; *χώραν*³⁷⁵] olması gerektiğini, ne yeryüzünde ne de göğün altında yeri olmayan hiçbir şey bulunmadığını söyleyerek fark edebiliriz. (Platon, *Timaios*, 52b).

Platon bu kez *khôra*'nın nasıl bilinebileceğini veya sezilebileceğini açıklamaya çalışır. Platon'a göre onu ancak bir rüyadaymış gibi bilebiliriz. Formlar, hakikat zemininde anlaşılmakta; kopyalar, görünür dünyada anlaşılmakta; *khôra* ise bir ortam olması bakımından ancak rüyada anlaşılabilir gibi görünmektedir. Nitekim rüya da, ne Platoncu anlamda hakikate ne de dış dünyanın duyumsanabilmesine benzer. Ancak hem hakikatin görünebileceği hem dış dünyanın parçalarının bir anlamda duyumsandığı bir ortamdır. Kadim uygarlıklar ve inançlarda rüya, hakikat ve hakiki olmayan arasındaki geçiş formudur. Yani ikisinin ortasındaki ortamdır. Kimi inanışlarda hakikati görmek isteyenler rüyaya yatmaktadır, ancak diğer yandan da rüyalar dış dünyadan bile daha zayıf duyu verilerine sahiptir. Uyanan kişi rüyaların tamamını hatırlayamaz. Tıpkı Platon'un yukarıda *khôra* için ifade ettiği gibi "karanlık ve anlaşılması güç" bir takım fenomenleri kapsar. Rüyaya görünür dünyanın izleri düşer, ancak sonunda rüyayı görende hiçbir iz/hatıra kalmaz. Bir rüyayı anlatmak zordur çünkü bilinen dünyadan farklı zaman-mekan ilişkilerine sahiptir. Rüyanın bu nitelikleri bakımından, arada olan *khôra*, bu arada olma (rüya) aracılığıyla anlaşılır/inanılır hâle gelebilir.

Son olarak, yukarıdaki alıntılarda geçen ancak vurgulanmayan bir metafora daha yer verilmelidir. Platon *khôra*'yı açıklarken, şu ifadelerle anne metaforuna başvurmuştur: "O, doğan her şeyi içine alan [*the receptacle* ; *ὑποδοχήν*], adeta besleyen [*the nurse*] bir şeydir"³⁷⁶ "Olanın yatağı bir anaya [*Recipient to the*

³⁷¹ Cornford, burada *khôra*'yı *Space* olarak çevirmiştir. Bkz. Cornford, *Plato's Cosmology: The Timaeus of Plato*, Hackett Publishing, Indianapolis/Cambridge, 1997: 192

³⁷² *khôran*

³⁷³ *anaesthesias*

³⁷⁴ *topos*

³⁷⁵ *khôran*

³⁷⁶ Platon, (2001). *Timaios*. (49a). İstanbul: Sosyal.

Mother], örneği bir babaya, bunların arasındaki öz de bir çocuğa benzetilebilir.”³⁷⁷; “her şeyin yatağı ve anası”³⁷⁸. Görülüyor ki *khôra*, bir anne gibi içine alan, formun (babanın) izini alıp çocuğa hem kendi yarığında, rahminde yer açan hem de onu oluşturma, dünyaya getiren bir şeye benzemektedir. Oluşturma yataklık eder ve oluşu besler. Her şeyi içine alan yani *receptacle* veya *ὑποδοχή* (*hupodokhe*) olması bakımından şöyle anlamları beraberinde taşır: “kundak, alan, yer, depo, yatak, beşik, döşek, kovuk, oyuk, kap, kazan, hazne, girinti, kova, dağarcık, sığınak, barınak, ocak, kucak (anakucağı ve babaocağı gibi), otak, yurd; [...] rahim”³⁷⁹. Böylece *khôra* bir yerin adı ama anneye benzeyen bir yerin adı olarak belirlenmiş olmaktadır. Derrida, *khôra*'nın çevirilmesinin her zaman beraberinde bir yorum zincirini de beraberinde getireceğini iddia etmektedir. Gündelik anlamda anlaşılacaksa yer [*le lieu*]³⁸⁰, meydan [*la place*], mevki [*la location*], bölge [*le région*], yöre [*le pays*] anlamlarına gelirken; Timaios'un metaforlarına bakılacaksa anne [*la mère*], sütanne [*la nourrice*], toplanma yeri [*le réceptacle*], iz taşıyıcı [*le porte-empreinte*] anlamlarına gelir ve bunlardan birini seçmek *khôra*'yı kavrayış biçimimizi değiştirecektir.³⁸¹ Burada eğer anne metaforundan söz edilecekse, onun nasıl bir anne olduğu veya gerçek anlamda anne olup olmadığı da sorgulanmalıdır. Nitekim “O, doğan her şeyi içine alan [*the receptacle ; ὑποδοχήν*], adeta besleyen [*the nurse*] bir şeydir” kısmını yorumlayan Derrida, onun anne-baba-çocuk üçlüsündeki anneden çok, bir sütanneye benzediğini düşünmektedir. Eğer anne, sadece bir sütanneye benziyorsa, Platon'un varmak istediği üçüncü türe daha benzer bir yoruma götürme olanağı vardır. Çünkü sütanne sütüyle beslese de, asıl anne olmadığından anneye görece daha ayrı bir konuma sahip olur. Hatta Derrida bir adım daha ileri götürerek, üçüncü türün bir cinsiyeti, soyu da olmadığını ekler. Bunun nedeni, çıkış noktasının zaten bir ikiliği (idea-madde; baba-oğul) aşma gereksinimi olmasıdır ve eğer bir kadın cinsine aitse, o zaman onun karşıtı olarak bir erkeklik belirecektir: “Çift dışındaki bu çiftin içinde, doğurmadan mahal veren bu garip anneyi artık bir köken olarak değerlendiremeyiz.”³⁸² Derrida'ya göre *khôra*, zamansal olmayan anlamda bir öncelik gereksinimi karşıladığından, ikiliğin zeminini zamansal olarak önceleyen bir şey olamaz: “Bağımsızlık ilişkisi,

³⁷⁷ Platon, (2001). *Timaios*. (50d). İstanbul: Sosyal.

³⁷⁸ Platon, (2001). *Timaios*. (51a). İstanbul: Sosyal.

³⁷⁹ Peters, E.F. (2004). *Antik Yunan Felsefesi Terimleri Sözlüğü. hûpodokhê maddesi*. İstanbul: Paradigma

³⁸⁰ Derrida alıntı ve yorumlarındaki Fransızca karşılıklar için bkz. Derrida, J. (2006). *Khôra*. (s. 23, 24). Mayenne: Galilée.

³⁸¹ Derrida, J. (2008). *Khôra*. (s. 21). İstanbul: Kabalıcı.

³⁸² Derrida, J. (2008). *Khôra*. (s. 78). İstanbul: Kabalıcı.

ilişki-olmayan, daha çok, orada alınmak için orada ikamet eden açısından bir aralık [*intervalle*] veya aralama [*espacement*] ilişkisine benzer.³⁸³ Bu aralık ilişkisine tekrar dönülecektir. Ancak buradaki anne-sütanne metaforunu bitirmeden önce, bir önceki bölümde incelenen *Cura* mitosunu buradaki anneyle ve ön ontoloji meselesiyle de incelemek yararlı olabilir.

Heidegger'in *Varlık ve Zaman*'da ihtimam-gösterme kavramını açıklamak için kullandığı *Cura* mitosu da, varlığı önceleyen bir ön-ontolojik belge olarak kullanılmıştır. Bu açıdan Platon'un hamlesiyle Heidegger'in hamlesi neredeyse aynıdır. Maddeye biçim veren İhtimam-Gösterme (*Cura*) karakteri, ad vermek söz konusu olduğunda, ne maddeyi veren toprağa ne de formu veren Jüpiter'e meydanı bırakmamaktadır. Derrida da *Khôra* metnini şöyle açmaktadır: “*Khôra* bize gelir, aynı isim gibi”.³⁸⁴ *Cura* veya *Khôra*'nın adla ilişkisi, onların yarattıkları üzerinde etki etmek istedikleri biçiminde anlaşılabilir. Bununla birlikte, *Cura* karakterinin ihtimam-gösterme vazifesini bir anne olarak ömür boyu üstlenmesi gibi, *khôra* da her şeye yer veren şeydir ve yer verdiklerini de beslemeye devam eder. Ancak bunu yaparken adını da hatırlatır, hatta adını zorla (bir gereksinim veya zorunluluk olarak) varoluşun ontolojisini araştıranlara dayatır. Kendi adı duyulsa da, o adı başkalarına aktaracak yani, ne *khôra* adını ne de *Cura* adını açıklamaya yaracak söz/söylem yoktur. Bu nedenle bu meselede söylem kendini yorumcuda kurmak zorundadır.

Derrida'nın *Khôra* metninde, kutupsal mantığın veya ikilik mantığının aşılması için *khôra*'yı yeniden yorumlamaktadır. *Khôra*'yı anlamlandırmak için bilinen anlamlandırmanın dışına çıkmak gerekmektedir çünkü anlamlandırmalar ya form ya da madde (oluş) üzerine temellenmiştir. Ancak *khôra* özellikle ilk iki türden ayrı bir tür olması bakımından bunların söylem düzeninde barınmaz. Hakikati, gerçek anlamı anlatan *logos* ve yanılsamayı, metaforik anlamı anlatan *mitos* söylemiyle açıklanamamaktadır: “[...] *khôra* düşüncesi bu iki kutupsallıkla beraber, diyalektik olsun olmasın, kutupsallık düzeninin ta kendisini, genel olarak kutupsallığı tedirgin edecektir. Zıtlıklara mahal vererek hiçbir ters-yüz olmaya boyun eğmeyecektir”.³⁸⁵ Böyle düşünüldüğünde *khôra* bir salınıma [*l'oscillation*] benzetilebilir. Ancak bu, iki kutup arasında bir salınım değildir. Derrida'nın sözünü ettiği bu salınım hareketi, şu iki farklı salınımın arasında gerçekleşmektedir: Çifte dışlama veya “ne... ne de...”

³⁸³ Derrida, J. (2008). *Khôra*. (s. 78). İstanbul: Kabalcı.

³⁸⁴ Derrida, J. (2008). *Khôra*. (s. 13). İstanbul: Kabalcı.

³⁸⁵ Derrida, J. (2008). *Khôra*. (s. 20). İstanbul: Kabalcı.

[*l'exclusion double : ni...ni...*] salınımı; çifte katılım “hem... hem de...” [*la participation double : à la fois... et, ceci et cela*] salınımı.³⁸⁶ Bu nedenle *khôra* hakkındaki söylem, kendisi hakkında konuşulurken kendi söylemini de ancak ve ancak bu ikili salınımlar arasındaki salınımlarda gösterebildiğinden, Platon’un ifadesiyle “karanlık ve anlaşılması güç” bir söylem yaratmaktadır. Ancak yine de bu söylemin peşinden gidip, çalışmanın esas konusu olan sanat ontolojisi alanında *khôra*’nın nasıl düşünülebileceğini ve *khôra*’yı ele almanın boşluk kavramını anlamak için nasıl kullanılabileceğine bakmak gerekmektedir.

Buraya kadar getirilen *khôra* tartışmasından çıkan belirlenimler temel olarak üç başlık altında toplanabilir: 1. Yer, yer veren, yer açan, her şeyi içine alan, hiçbir iz kalmayan, her zaman var olan, en temeldeki şey olmak; 2. Form ve maddenin dışındaki üçüncü şey, bu ikisinin ontolojik ortamı, arası, aralığı olmak; 3. (Üçüncü tür olması bakımından) Kendisine has bir varlık, söylem, bilme ve yorum tarzına sahip olmak. Tüm çalışmadaki verileri bir araya getirebilecek ve neredeyse hepsine yer verebilecek sanat ontolojisindeki boşluğun *khôra* ile anlaşılması meselesi de bu üç belirlenim altında incelenecektir.

4.4.1. Yer Olarak Boşluk-Khôra İlişkisi

Boşluk ve *khôra*, her şeyden önce bir yerdir. Sadece kendileri bir yer değildir, bundan sonra olacak her şeye de yerlerini veren ve onlara yol açan yerlerdir. Resim sanatı temel alındığında, resmin yapılacağı bir yüzeyin boşluğu eserin kendisine yer vermektedir. Resim bu yerin üstünde kendi varlığını gösterebilmektedir. En basit biçimde düşünüldüğünde, bir parça tuval boştur ve resmin kendisi bu boş tuval üzerinde meydana gelir, yani bir meydana, yere çıkar. Üzerine beyaz astar yapılmış tuval bezi de aynı biçimde, üzerinde oluşacak resme yer açmak ve renkleri oldukları gibi gösterebilmeleri için onlara zemin hazırlamaktadır. Heykel sanatında ise, sanat eseri olan şey üç boyutlu bir uzamda vücut bulduğu için, bu sefer belirli bir zemin yerine, tam da dünyanın kendi boşluğunda kendisine yer bulur. Dünya o heykelin uzamına yer açar ve bunu boş olabilmesiyle sağlar. Boşluk, tıpkı *khôra* gibi, her şeyi içine alan bir toplanma yeridir. Sanat eserleri bir varlık olarak bu her şeyi içine alan boşlukta duyumsanır hâle gelir.

³⁸⁶ Derrida, J. (2008). *Khôra*. (s. 17). İstanbul: Kabcacı.

Varlık ve Zaman incelemesinde gösterilen “evinde-yurdunda-bulunmama” [*Nicht-zuhause-sein*] karakterinde kendisini bulan *Dasein*’ın kendisi, yeri belirsiz bir hiçten dolayı kaygılanmaktadır. Kaygının *Dasein*’da yarattığı tekinsizlik [*Unheimlichkeit*] durumu, onu yersiz hissettirmektedir. Ona bu yeri ne verecektir? Bu yer, Dünya olsaydı *Dasein*’ın böyle bir yer-yersizlik meselesi de olmayacaktı. Ancak bu yer Dünya’da değildir ve Dünya’dan da gelmez. Yeri belirsiz olan ve *Dasein*’ı kendisine döndüren hiçlik, kaygıdır. Kaygının, korku gibi belirgin bir kaynağının olmadığı belirtilmişti. Kaygı, bir yer olmadan veya yeri belirsiz bir biçimde *Dasein*’a “musallat olmaktadır”. *Dasein*’ın varoluşuyla sanat eserinin varoluşu elbette aynı şeyler değildir. Ancak bir sanat eserinin de yeri tamamlanana kadar yoktur. Sanat eserinin gerçekleşmesi, bir yer kararıyla başlar: Şu zemin üzerine, böyle bir kağıda, şu alanda yer tutacak biçimde... Yer, sanat eseri tamamlanana kadar bekler, daha sonra eser yerini bulur. Fan Kuan’ın resminde veya Giacometti’nin heykellerinde gösterildiği gibi, boş bir zemin veya odanın boşluk potansiyeli, o eserde bir yere dönüşür. Her resmi veya heykeli üretmek için de o yer yine boşluk tarafından sunulur.

Boşluk, *khôra* gibi öncesizdir, yani her zaman oradadır. Boşluk, sanat eserine yer açmak ve yer vermek için neredeyse bekler gibi görünmektedir. Bu nedenle, her yeni sanat eserinin ontolojik mevcudiyetini/varlığını kucaklayabilecek durumdadır. Bununla birlikte, *khôra* kadar radikal bir alan olmadığı için, boşluğun bir sınırının olduğu da gözden kaçırılmamalıdır. *Khôra*’nın dolup dolmayacağı ilginç bir soru olurdu, ancak *Timaios*’taki betimlemelerden anlaşıldığı kadarıyla *khôra*’nın dolmayacağını düşünmek daha akla yatkın görünmektedir. *Khôra*’nın aksine, boşluğun dolma durumuna gelme olasılığı vardır. Boşluk, boş olduğu için bu adı alır ancak yeterince boşluk kalmadığında, ona artık “dolu” denilmektedir. Boş olmanın karşısı olarak doluluğun sanat ontolojisiyle ilişkisini, yukarıda incelediğimiz Arman göstermiştir. Klein’ın boşluk sergisinden sonra aynı sanat galerisini tamamen doldurarak, boşluğun sınırlarını sunmuştur. Ancak bu sunumun, içerdiği yoğun doluluk nedeniyle, izleyiciye mi yoksa sadece Klein’ın sergisine bir karşılık verme gereksinimini olduğu da tartışılabilir. Yine de Arman’ın kullandığı biçimiyle boşluk, işgal veya meşgul edilmiş anlamda [*occupy*] bir boşluktur. Arman, zamanı gelip sergisinin süresi dolduğunda, işgal ettiği galeri mekanını yani galerinin içindeki

boşluğu yeni eserlere yer olması için açacaktır ve o boşluk, tıpkı *khôra*'nın üzerine hiç iz almadığı gibi, yeniden boş bir biçimde bekleyecektir.

Bu başlık altında son olarak, boşluğun bir yere yayılmasıyla ilgisi kurulacaktır. Derrida'nın hem *Khôra* metninde hem de yine *khôra*'ya değindiği başka bir konuşma metninde³⁸⁷ *espacement* ifadesini kullanmaktadır. Bu ifade, yukarıdaki alıntıda “aralama” olarak çevrilmiştir, ancak aynı sözcük Derrida'nın İman ve Bilgi başlıklı konuşmasında “mekâna yayılım” olarak da karşılanmıştır: “*Khôra*, [...] kendini “varlığın ötesinde” olarak bile sunmayan bu aralama <*espacement*; mekâna yayım> için yer adı ve çok özel bir yer adı olacaktır.”³⁸⁸ Buradaki “mekâna yayılım”, Maleviç'in Siyah Kare eserinin sergilenirken sergi duvarlarının yüzeyine değil de, duvarların kesişime köşegen olarak yerleştirilmesiyle ilişkilendirilebilir. Bu yerleştirme biçimiyle eser, sergi salonu mekanının belirlenimlerinden kurtarılmıştır. Resim, sergi salonunun köşesinde yer tutmaktadır. Böylece bir tür çifte dışlama ve çifte katılımı gösterir. *Siyah Kare*, ne o duvarda ne de bu duvardadır ancak aynı anda hem o duvarda hem de bu duvardadır. İlk bakıldığında resim sanatının iki boyutluluğuyla görünür olsa da, sanatçının bu yerleştirme biçimi, resmin de yerin bizzat kendisi üzerine yayılmasının yani orada yer edinmesinin bir örneğini oluşturmaktadır. Bu da, boşluğun resim sanatı de sadece bir yüzeyde değil, yerin tamamı için olanaklar taşıdığını göstermektedir.

Çifte dışlama ve çifte katılım salınımları arasındaki salınımına verilen bu örnekle, boşluk ve *khôra*'nın bu arada olma, aralık olma, ara olma haline bakmak önem kazanır. Bu nedenle buradan, boşluk ve *khôra*'nın ikinci belirlenimine yani onun ara olma olanağına geçilebilir.

4.4.2. Ara Olarak Boşluk-Khôra İlişkisi

İkiliğin aşılma olanağı olarak görülen ama aslında bir aşmaya değil, önceliğe yer veren *khôra*, yukarıda açıklandığı gibi iki şeyin olduğu yerde bir gerekli bir üçüncü tür olarak kendisini açmaktadır. Hiçbir formun izini almadan, formun maddeye işletilebileceği yeri açan *khôra*, sonuçta varolan şeye yer verir. Sanat ontolojisi söz konusu olduğunda boşluk da *khôra*'da yapılan bu işin bir benzerini yapıyormuş gibi görünür.

³⁸⁷ Derrida, J. (1999). “İman ve Bilgi: Basit Aklın Sınırlarında ‘Din’in İki Kaynağı”. *Toplumbilim Dergisi*, sayı: 10, (s. 140). Önsöz Basım.

³⁸⁸ Derrida, J. (1999). “İman ve Bilgi: Basit Aklın Sınırlarında ‘Din’in İki Kaynağı”. *Toplumbilim Dergisi*, sayı: 10, (s. 140). Önsöz Basım.

Sanat eserinin kendisinde form ve madde bir araya getirilir. Form, maddeyi işletir ve onu sanat eseri olarak görünür kılar. Ancak boşluk ister malzemeyle doldurularak ister malzemesiz bir biçimde verilsin formla malzemedan farklı, üçüncü bir şey olarak eserde yer almaktadır. Boşluğun eserde yer alması, onun eseri işgal etmesi anlamında değildir. Eserde yer alan boşluk, eseri eser yapan yeri boş olmaklığıyla sağlayan bir ‘şey’ olarak orada konumlanır. Bu bazen bir renkle (malzemeyle) sağlanabilir. Fan Kuan’ın tablosundaki belirsiz ve boş alanlar gibi. Malzeme vardır ancak bu malzeme belirsiz bir formda konulmuştur. Tam da formun belirsizliği, eserde bir boşluk yaratır. Bu boşluk da eserin kendisini, o eser olmasının olanağını sağlar, tıpkı ırmağın akışına olanak vermesi gibi. Maleviç’in *Siyah Kare*’si için de boş mu yoksa dolu mu olduğu tartışılabilir. Görülmektedir ki, siyah boyayla (malzemeyle) doldurulmuş ve karenin sınırları ile çerçevenilmiş veya form kazanmış olan siyah kare, aslında sadece kare imgesini anlamımıza yardımcı olduğu için, içinde boşluğu barındıran bir kare olduğu da öne sürülebilir. Bunun dışında, çalışmada daha önce sunulmamış olsa da Pablo Picasso’nun 1950 tarihli *The Portrait of a Painter after El Greco* eseri, sadece “malzemesiz boşluk” düşüncesini açıklamak için örnek gösterilebilir. Bu eser, kontrplak üzerine yapılmıştır ve ilk bakışta ressamın elinde tuttuğu palet kısmı, kontrplak rengine boyanmış gibi görünmektedir. Ancak bu kısım boyanmadan bırakılmıştır yani zemini teşkil eden kontrplağın kendi rengi, palet formuyla çerçevenmiştir.³⁸⁹ Böylece eserin boş bırakılmış kısmı, eserin bir parçası olmuştur ve sadece boş olmasıyla orada durmaktadır.

Malzeme ve form ikiliğinin arasındaki boşluğun daha çarpıcı bir biçimde görüldüğü yer muhtemelen heykel sanatının örnekleri olacaktır. Bunun nedeni heykelin üç boyutlu uzama yayılması ve böylece boşlukla (resme göre) daha yakından farklı türlerde ilişkiye girmesidir: Bir heykelin kapladığı yüzeyin içi boş olabilir. Böylece bu eserde boşluk, formun ve maddenin temeli olan, onların nasılsa öyle olmasını bir arada tutan unsur olarak hem yer alır hem de her ikisine de yer verir. Bir heykelin yüzeyinde de yer yer boşluklar olabilir. Eser bu boşlukları kullanarak formun belirgin kılınmasını sağlamaktadır. Ancak esere ilk bakıldığında, göz hemen formu takip ettiğinden, onun içindeki bu boşlukların nasıl bir işlevi olduğunu

³⁸⁹ Aksakal, A & Çakır, B. (2014). “Günümüzü Felsefe ile Düşünmek” Ege Üniversitesi Ulusal Felsefe Kongresi - “Sanal Ortamda ‘Estetik Deneyim’ Olanığı: Resim ve Heykel Üzerinden Bir Tartışma”, *Günümüzü Felsefe ile Düşünmek*. (s. 166). İzmir: Ege Üniversitesi Yayınları.

göremeyebilir. Boşluğun böylece, eserin unsurlarına (madde ve forma) yer verirken, kendisini ise gizleyen bir şey olarak eserde yer alır. Üçüncü olarak ise, heykelin kapladığı alanın etrafındaki boşluk da eserin kendisine katkıda bulunabilir. Nitekim Giacometti'nin *Yürüyen Adam* veya *Boşluğu Tutan Eller* eserlerinde boşluk esere dahil edilmemiştir ama ilkinde eserdeki harekete yol açması veya esere yürüyebilme alanı açması bakımından, ikincisinde ise eserin anlamının kaynağı olarak esere neredeyse yanaşmış bir konumdadır. Boşluk bu eserlerde, eserin kendisini ön plana çıkarmakla kalmaz, neredeyse eserin madde ve formunu dışarıdan tamamlayan ama madde ve formdan tamamen bağımsız olarak oradadır.

Görüldüğü gibi üç durumda da boşluk sanat eserindeki form ve maddenin dışındaki üçüncü bir tür olarak ve ikisinin arasında farklı biçimlerde ara/aralık olarak sanat eserinin kendisinin ortaya çıkmasında rol oynar. Boşluk ne formdur ne de maddedir, ancak hem formla hem de maddeyle ilişkisi bakımından bu ikisinin arasında salınmaktadır. Malzeme ve form, ancak boşluk sayesinde yerini bulmaktadır ve eseri kurmak için onun sunduğu alanı kullanmaktadır.

Malzeme ve form arasında bir aralık olarak bekleyen boşluk, aynı zamanda sanat eseri ve izleyici arasına da girmektedir. Daha doğrusu, sanat eseriyle izleyici arasında zorunlulukla bir boşluk varlık. Sanat eserinin ontolojik varlığıyla onu izleyen varlığı arasında bulunan ontolojik ara veya boşluk, sanat eserinin izlenebilmesi, yani *aisthesis* anlamında duyumsanması için gerekli bir boşluktur. Bu boşluk sayesinde izleyici bir sanat eserinin karşısında veya etrafında konumlanır ve ona bakar. Hatta kimi sanat eserleri farklı açılardan bakıldığında farklı duyular sunmaktadır.³⁹⁰ Böyle eserlerde bu boşluk, daha açık bir biçimde anlaşılmalıdır. 4.4.1. bölümünde incelenen Heidegger'in "İnşa Etmek, İkamet Etmek, Düşünmek" metnindeki köprü metaforu, burada tekrar gündeme gelmektedir: Köprü, uçları veya kıyıları bağlayan bir yer olarak, uçları veya kıyıları da yer yapan bir yerdir. Buradaki köprü metaforu, tıpkı *khôra* gibi hem arada olan hem de arasında olduğu iki kıyıya (yani sanat eserine ve izleyiciye) yer açmaktadır, yer vermektedir. Bir toplanma yeri olarak *khôra* nasıl her formun maddeye işlenebilmesine yer olmaktaysa, sanat galerisindeki boşluk da eserin izleyiciyle buluşmasına yer verir.

³⁹⁰ Burada Hans Holbein'in 'The Ambassadors' (1533) eseri örnek verilebilir. Eserin alt kısmındaki kurukafa figürü, eserin tam karşısından değil ancak sol tarafa doğru hareket edildiğinde görüldüğü anlatılmaktadır. Bu resmin bakışla olan ilişkisi için bkz. Jacques Lacan, *Psikanalizin Dört Temel Kavramı: Seminer 11. Kitap*, "Anamorfoz" Bölümü, çev. Nilüfer Erdem, İstanbul, Metis Yayınları: 2017.

Yer ve ara olarak boşluk kavramının sanat ontolojisiyle ilişkisinin ardından, bu alt bölümün üçüncü ve son ilişkisine, yani üçüncü bir söylem olarak boşluğun *khôra* ilişkisine geçilebilir.

4.4.3. Üçüncü Söylem Olarak Boşluk-Khôra İlişkisi

Yukarıda değinildiği gibi, *khôra* üçüncü tür olduğundan dolayı, formun *logos*'u veya maddenin *physis* söylemiyle anlaşılabilir. Üçüncü tür olmak, söylemin de üçüncü bir söylem olmasını, diğer bir deyişle, yeni bir söylemin de açılmasını gerektirir. Kendine has bir söylemi olmadıkça *khôra* ancak yukarıdaki gibi *logos* ve *physis* söylemlerinin izin verdiği ölçüde metaforlarla veya gündelik dilin olanaklarıyla açıklanabilir. Bu söylem de, bilinen bilme türlerinin dışına çıkmayı ve yeni bir bilme türünü kabul etmeyle olanaklı olabilir. İlk bakışta *khôra*'nın görünüşleri ve metaforları okura tatmin edici olmayan argümanlar sunuyormuş gibi görünür. Bu çok doğaldır, çünkü okur ona *episteme* veya *doksa* türünden bir bilgi konusuymuş gibi yaklaşmaktadır. Ancak *khôra*, Platon'un da vurguladığı gibi, sadece zorlu bir sezgiyle, karanlık ve anlaşılması güç inanışla kendisinden söz ettirebilir.

Burada kutupsal (*logos-physis*) söylemin dışına çıkıp, Çifte dışlama ve çifte katılım salınımları arasındaki salınım hakkında yani *khôra* hakkında söylem üretmenin zorluğu, sanat ontolojisi alanında boşluk söylemi üretmenin zorluğuyla neredeyse aynı derecededir. Burada benzer bir zorluk, Heidegger'in *Varlık ve Zaman*'ın başlangıcında yaptığı, varlık sorusunun anlamının ve öneminin unutulmasına dair yaptığı tespittir.³⁹¹ Varlığa dair temel belirlenimlerin üstünün kapatıldığına dair yaptığı tespitin ardından Heidegger, fundamental ontolojik bir çalışmayla varlık sorununu açmaya çalışır, yani yeni bir söyleme girer. Boşluk da, Platon'daki *khôra* gibi veya Heidegger'deki varlık gibi yeni bir söylemi gerektirir. Çünkü güzel sanatlar alanından üretilmiş mevcut çalışmalar, sanat eserlerinin boşluğunu (Heideggerci bir ayrımla) ontik düzeyde yani varolanlar çerçevesinde incelemektedir. Bunu yaparken de, tek tek sanat eserleri örneklerini çoğaltarak, nicelik bakımından bir çokluğa başvurulur. Boşluk içeren, boşlukla ilişkilendirilen örnekler çoğaltılır. Bununla birlikte, boşluk hakkında felsefenin olanaklarıyla otantik bir kavram çerçevesi kurmak için asıl olarak boşluğun ontolojik zeminine inmek ve sanat eserlerinin ontolojik içeriğini buradan hareketle yeniden kurmak gerekir.

³⁹¹ Heidegger, M. (2018). *Varlık ve Zaman*. (s. 19). İstanbul: Alfa.

Burada üçüncü türün yeni söylemi için Heidegger-Derrida arasındaki tartışmalı ikiliği bir kenara bırakarak ikisinden de yararlanmak gerekmektedir. Bunun için Heidegger'in çatlak [*Riss*] ve Derrida'nın uçurum [*abîme*] kavramları esas alınacaktır. Heidegger, yukarıda detaylıca incelenen *Sanat Eserinin Kökeni* metninde Hakikatin, dünya ve yeryüzü arasındaki çatışmada ve bu çatışmanın bir görünümü olarak sanat eserinin kökenindeki çatışmada kendisini açtığını öne sürer:

Çatışma [*Streit*], salt bir uçurumun/yarığın [*Kluft*] çatlayıp açılıvermesi [*Aufreissen*] gibi bir çatlak/yırtılma [*Riss*] değildir; tersine çatışma, çatışmaların birbirlerine ait olmalarının içeridenliğidir [*Innigkeit*]. Bu çatlak, birbirine karşı dönenleri birkaç temelden gelen birliklerinin kaynağına toparlar. O, temel taslaktır [*Grundriss*]. O, varolanın Aydınlatılmasının açılmasının [*Aufgehen*] temel hatlarını çizen ana-taslaktır [*Auf-riss*]. Bu çatlak, birbirilerine karşı dönenlerin [*die Gegenwendigen*] birbirlerinden ayrılmalarına/çatlamalarına izin vermez, o, ölçü ve sınırın birbirine karşı dönenlerini tek bir çevre çizgisine [*Umriss*] getirir.³⁹²

Heidegger'in ele aldığı anlamı ile, sanat eserinin hakikati biçim içinde ilerler ve bu biçim çatlakın kendini kurduğu şey olarak çatıdır, bir başka deyişle yapıdır. Sanat eserinin hakikati, bu biçimden, zorunlulukla çatlaktan gelir. İşte çatlak, sanat eseri ile birlikte varolan hakikatin hem sanat eserine yerleştirilmesi bakımından hem de sanat eserinden deneyimleyene sızması bakımından bir eserin ontolojisi için temel bir tarzıdır. Çatlak sözcüğü hem kurucu hem de yıkıcı bir unsur olarak anlaşılabilir. Bir şeyi başka bir şeye çatmanın (birleştirmenin) sonucunda bir yapı meydana getirilebilir; diğer taraftan eğer çatılan şeyler doğru bir yol ile çatılmazsa (özensizce çekiçle duvara çivi çakmak gibi) yıkıcı bir etkiye de neden olabilir. Eseri oluşturan biçimde kendini kuran çatlak, hakikatin biçim içinde belirmesini sağlayan yapıcı anlamda bir çatlaktır. Biçimin içerisinde kendini kuran bu çatlak sayesinde hakikat parlamaktadır. Van Gogh'un resmettiği Ayakkabılar eserlerini düşündüğümüzde çatlak, malzeme (yağlı boya, akrilik boya, fırça) ile ayakkabı biçimine eklenmiş, ayakkabı biçiminin içerisinde kendini kurmuş olan olarak hem aracın araçlığını deneyimleyene verebilir, hem de bu araçlığı bütünüyle dışarda bırakarak deneyimleyene çatlaklardan sızan hakikati gösterebilir. Çatlak, aynı zamanda bir yarık anlamında, yeryüzünü, yeri, toprağı, doğayı ayıran bir boşluk olarak da anlaşılabilir.

³⁹² (Heidegger'den akt. Yıldız, E. (2017). *Sanattan Hakikate: Heidegger, Van Gogh, Schapiro, Derrida*. (s.167). İstanbul: Dergâh).

Bu noktada, Heidegger'in incelediği çatlak kavramıyla ilişkili olarak, Derrida'ya *Khôra* metnindeki metnine dönülebilir:

[...] *khôra* üzerine söylem, duyumsanabilir ve kavranabilir olan arasında, ne birine ne de diğerine ait olarak, [...] görünüşte boş olan bir uzam [*un espace apparemment vide*] açmış olmayacak mıdır – şüphesiz boşluğun [*le vide*] kendisi olmamasına rağmen? Kuyu gibi bir açıklık [*une ouverture béante*], uçurum [*abîme*] veya yarığı [*chasme*] adlandırmamış mıydı?³⁹³

Derrida *khôra*'nın boşluk olmadığını vurgulamaktadır. *Khôra* bir boşluk değildir, ancak Derrida'nın metni boyunca gösterdiği gibi, zaten söylemi olmayan ve yorumlarken “-miş gibi” yani benzetmeler yoluyla ve “x değildir” gibi negatifi üzerinden anlaşılabilir *khôra*'nın benzetildikleri bu söylemi kurmanın bir olanağı olacaktır. Bu olanakla beraber onun hakkında söylenenlerle de otantik anlamda söylemini olanaksızlaştıracaktır. Olanaksız söylemi bir kenara bırakarak, onun bu benzetmelerine ve ne olmadıklarının söylenmiş olduklarına yönelmekte yarar vardır. Böylece, ontolojinin *khôra*'sı sanat ontolojisinde boşluk olarak düşünülmesine de yer açar.

Buna göre, çalışmada ele aldığımız resim ve heykel sanatının örnekleri bu söylem denemesinin üstünden yeniden izlenebilir. Kuan'ın *Dağlar ve Akarsular Arasında Gezginler* resminde ilerleyen figürlerin, devinen akarsunun, dağları ayıran sisin hareketine boşluk yer açmaktadır. Boşluğun verdiği yer sayesinde bunlar harekete gelmektedir, hareket haline gelmektedir. Aynı şey, Maleviç'in *Siyah Kare*'sinde bu kez renklere uygulanmaktadır. Renk hareket haline gelmektedir. Burada eserlerdeki figürleri, akarsuyu, sisi, siyah rengi ortaya çıkaran şeyin malzeme olduğu, dolayısıyla bunların malzemeyle dolu olduğunu söylemek bir noktaya kadar doğrudur. Ancak burada malzemenin yaptığından daha fazla bir şey vardır. O da boşluğun oynadığı roldür. Boşluğun eserlerde görünür kılınması veya vurgulanması malzemeyle doluluğun ötesinden, malzemedan farklı bir konumdadır. Boşluk kendisini göstermekte ve bunu sadece boşluk olması bakımından yapmaktadır. “Siyah kare, siyah boya ile doludur” önermesi, Antik düşüncedeki doğa anlayışından ötesine geçememektedir. Bu söylem, boşluk-doluluk karşıtlığının yani Derrida'nın tam da Platon'un bunu aştığını gösterdiği kutupsal düşüncenin söylemidir. Sanat ontolojisinde aranan boşluk, bir zemin yani hep orada “zaten” varolan olması bakımından, dolunun karşıtı anlamındaki boşluk olamaz. Böyle düşünüldüğünde, siyah kare siyah boyayla dolu değildir. Siyah karenin sadece boyayla anlaşılacağı

³⁹³ Derrida, J. (2008) *Khôra* (s.39).

düşüncesine başka bir karşı çıkış da, bu doluluğa daha yakından bakılarak aşılabilir. Kasıtlı olarak üzerine bir koruyucu malzeme sürülmemiş olan siyah kareye yakından bakıldığında, boyanın “çatladığı” görülebilir. Eğer bir doluluk varsa da bu malzemeye bağlı doluluğun malzemesini sürüldüğü zemin tarafından çekilmesi ve malzemenin zamana bağlı olarak dönüştmesi sayesinde üzerindeki boyada oluşan çatlaklar boşluk içinde boşluğa (yani bir tür uçurumsallaştırmaya [*mise en abyme*]³⁹⁴) açılmaktadır. Eserin gözle görünen bu çatlakları, ne malzemeyle (siyah boyayı) ve formla (kare) anlaşılabilir, ancak aynı zamanda hem malzemenin hem de formun orada olmasıyla bir salınımına izin verir. Son olarak, yukarıda açıklandığı için tekrar detaylandırmadan, galeri içinde duvarların kesişimine köşegen olarak yerleştirilmesiyle galerinin duvar yüzeyleri anlamındaki sınırlarının olanağının ötesine geçmektedir. Kimse bu eser için “şu duvardaki” veya “bu duvardaki” diye bir söyleme giremez. Eser hem kendisiyle, hem zamanla oluşturduğu çatlaklarıyla hem de konumuyla izleyicinin söylemini değiştirmeye zorlar.

Giacometti'nin *Yürüyen Heykel 1* eseri de figürün malzeme ve formuyla yürüme formunu göstermektedir. Bacakların açıklığı, yani bacaklar arasındaki boşluk yürümenin kendisini çağırır. Yürüme bir yöne yani bir yere doğru bir edim olduğundan boşluğu izleyiciye sunmaktadır. Bunu sunan, eserin kendisinden çıkmayı ve onun aslında bulunmadığı bir yönü de esere dahil etmeyi zorlayan boşluk sayesinde. Burada daha çarpıcı örnek, *Boşluğu Tutan Eller* eserinde görünür hale gelir. Boşluk burada yukarıda açıklandığı gibi eserin görünen sınırlarında değildir, eserin sınırlarına dışarıdan dahil olur. Eller, boşluğu tutmaktadır ancak bu boşluk bir sınırlılığı göstermez. Aksine bu eller sadece ellerin kapsayacağı kadar veya sergilendiği yerin sınırlarını kapsayacak kadar aralık değildir. Ellerin açıklığı sonsuz boşluğu tutar. Boşluğun tutulması iddiasıyla açılan iki el, Heideggerci çatışmayı tutacak bir çatlak veya Derrida'nın *khôra* söylemindeki uçurum gibi, evrenin taşıyıcı zemini için form ve maddenin dışında bir üçüncü olarak aralanır. Derrida'nın yorumundan hareketle bu esere, *Boşluğu Tut-amay-an Eller* olarak da adlandırılabilir. Eller boşluğu tutamaz, bunu bilir, sadece bunun olanağını göstermek adına açılmıştır. Ortada kavrama anlamında bir tutma, sınırlama, çerçeveleme yoktur. Tam da, bir tutamama vardır çünkü boşluk tutulamaz. Onun yeri yoktur, o yeri belirleyen ve yeri verendir. Her şeyi içine alan boşluğu içine alacak olan bir çift el

³⁹⁴ Derrida, J. (2008) *Khôra*. (s.42). İstanbul: Kabalcı.

değil, yine bizzat boşluğun kendisidir. Tıpkı ontolojideki *khôra* gibi, boşluğun söylemi de sanat ontolojisinde araştırıldıkça ve yorumlandıkça belirlenebilecek bir söyleme olanak verir.

Sonuç olarak, *khôra* sözcüğü bütün bu belirlenimleriyle, sanat ontolojisindeki boşluk kavramının anlamının bir anahtarı olabilir. Böylece, sanat eserlerini görünür kılan boşluğun, sanat eserlerine ontolojik olarak yerini veren unsur olduğu tezi ileri sürülebilir.



5. SONUÇ

Bu bölümde çalışmanın tüm bölümlerinin vardığı noktalar sırasıyla ele alınacaktır. Bu çalışmanın tezi, sanat eserlerini görünür kılan boşluğun sanat eserlerine ontolojik olarak yerini veren unsur olduğunu göstermekti. Bu tez doğrultusunda çalışmanın amacı, sanat ontolojisinde boşluk kavramını incelemek ve sanat eserlerindeki boşluk görünümlerinin ontolojik zeminini araştırmaktı. Çalışmanın yöntemi ise sanat tarihi ve sanat eserlerinden örnekler çokluğu ve karışıklığına düşmeden, boşluğun felsefenin ontoloji alanında felsefi bir soruşturmayla ele alınmasıydı. Bu çerçevede işlenen çalışmadan elde edilen sonuçlar aşağıdaki gibidir:

Girişin ardından gelen ikinci ana bölümde, öncelikle temel kavram olan boşluk sözcüğünün etimolojik bir araştırması verildi. Bu noktada, boşluğun maddenin eksik oluşu bakımından değil, ancak düşünsel olarak da inceleneceği vurgusu ile boşluk İngilizcede *void*, Fransızca da ise *le vide* anlamlarında kullanıldığı belirlendi. Ardından felsefe tarihindeki önemli uğraklarıyla boşluk düşüncelerine yer verildi. Bunun için ilkin Hint ve Çin kültürlerinde incelenen boşluk, sıklıkla gündelik dildeki kullanımın ve kavramın gündelik yaşama yansımalarının örnekleri sunuldu. Boşluğun ontolojik zeminine geçildiğinde, belirli filozofların ontolojik sistemleri içinde boşluk kavramı ya da boşluk ile aynı düzlemde okunabilecek bazı kavramlar incelendi. Bunun için, Antik Yunan döneminde Pre-Sokratiklerde boşluk kavramının işlenişi, onların ontoloji ve kozmoloji anlayışlarını belirleyen *arkhe* düşüncesi bakımından önemli olduğu tespit edildi. Böylelikle, *arkhe* araştırmasının zeminini hazırlayan Thales'in anlayışına kısaca yer verildi; daha sonra Anaximandros'un kozmolojisinde boşluk incelendi. Anaximandros'a göre silindir olan dünyanın etrafından dönerek doğup batacık güneş, bunu dünyanın evrenin merkezinde, boşlukta asılı kalmasına borçlu olduğu ortaya kondu. Anaximenes'in *arkhenin* hava olduğu düşüncesine karşı çıkan Empedokles için havanın bir boşluk olmadığı ve evrenin *arkhelerinin* ise ateş, su, toprak ve hava olduğu açıklandı. Bu dört elementin hareketi için Empedokles'in doğa anlayışında boşluğa izin verilmediği boş alanların eter [*aether*] ile dolu olduğu görüşü ortaya çıkarıldı. Evrendeki her varlık ve evrenin kendisini sayılar ve sayılardaki oranlarda arayan Pythagoras'ın boşluk düşüncesinde boşluk, nesnelere ayıran ve onların sınırını çizen varlık olarak belirlendiği gösterildi. Platon'a göre ontolojiyi asıl kuran düşünür olan Parmenides'in de “var olan vardır”

ve “var olmayan var değildir” ifadeleri ile boşluk düşüncesine karşı olduğu ve boşluğun bir ve bölünemez olan varlığa dahil olmadığı görüşü açıklandı. Diğer taraftan, Leukippos ve öğrencisi Demokritos’un atomcu görüş çerçevesinde boşluk ve doluluk unsurlarını kabul ettikleri vurgulandı. Böylece Sokrates öncesi dönemde doğaya olan bakış çerçevesinde boşluk düşünceleri konusunda iki karşıt görüşün olduğu sonucuna ulaşıldı.

Pre-Sokratiklerden sonra çalışmamızın asıl sorununa temel olan Platon’un ontolojisinde boşluğun yeri araştırıldı. Bu kısım, çalışmanın taşıyıcı kavramlarından *khôra* ile doğrudan ilişkili olduğundan Platon ontolojisindeki boşluk ve mekan görüşüne kısa bir özet niteliğinde yer verildi. Aristoteles’e gelindiğinde *topos* üzerinden tartışılan mekan sorunu ele alındı. Bir *toposta* var olmayan şeylerin, ontolojik olarak da var olmadığını savunan Aristoteles’in, boşluğu reddettiği düşüncesi ortaya kondu.

Modern dönemdeki boşluk anlayışlarının ise, daha çok fizik ve astronomi görüşlerinden türetildiği gösterildi. Descartes’ın boşluk anlayışında uzamdaki cisimlerin kesiksiz bir biçimde bütün olması dolayısıyla boşluk barındırmadıklarını; uzayın da dolu olduğunu düşündüğü belirtildi. Leibniz’in uzay anlayışının da, Descartes’ın doluluk düşüncesiyle benzerlik taşıdığı görüldü. Kant’ta ise bu uzay düşüncesinin ciddi bir değişikliğe uğradığı ve uzayın (zamanla birlikte) görünüm zorunlu formu olduğu düşünceleri incelendi. Ayrıca neden uzayın boş olduğunun kanıtlanmayacağını yönündeki düşüncesi de açıklandı.

Boşluk kavramı, çağdaş dönem felsefe tartışmalarına kadar, sadece bir doğa ve bilim araştırması olarak incelenmiştir. Ancak görüldü ki sanat eserlerindeki boşluğun ontolojisine bakmak için sadece bilim alanındaki boşluk kavramına bakmak yetersiz olacaktır. Bu nedenle, çağdaş felsefenin en önemli ekollerinden olan fenomenoloji alanına bakıldı. Husserl’in öncülük ettiği fenomenoloji ekolünün ana hatları verildikten sonra, boşluk ile bir tür kavram ortaklığı kurulan hiçlik ve yokluk kavramları Heidegger ve Sartre’da araştırıldı. Nitekim boşlukla ilişkili olarak hiçlik konusunun, insan varoluşuyla kurulan ilgisine dikkat çekildi.

Çalışmanın ontoloji araştırmasının ardından, üçüncü ana bölümde boşluğun sanat alanında araştırılmasına geçildi. Burada sadece resim, heykel ve mimarinin özel bir alanı olarak sanat galerisinin kullanımıyla ilgili az sayıda örneğe yer verildi. Bu

örneklerin, özellikle boşluğun sanat ontolojisinde çalışılmasını derinleştirebilecek örnekler olmasına dikkat edildi. Örnekleri çoğaltmak yerine boşlukla ilişkileri kritik öneme sahip olanları tanıtılarak, ikinci ve dördüncü ana bölümler arasında bir köprü görevi görmesi göz önünde bulunduruldu.

Dördüncü ve sonuçtan önceki son ana bölümde, boşluğun sanat ontolojisinde incelenmesine geçildi. Burada araştırma dört aşamada yapıldı. Bunun için ilk olarak boşluk ve doluluğun mekandaki görünümüne bakıldı. Burada Yves Klein'ın *Boşluk* ve Arman'ın *Doluluk* sergilerinde mekandaki boşluk, ya da kullanım nesnelere ile dolu ancak sanat eserlerinden yoksun olarak sanat galerisinin boşluğu, mekan ile olan ilişkisinde ele alındı. Ardından harekete olanak veren boşluk anlayışına, sanat ontolojisi bağlamında yer verildi. Burada, sanat eserinin hareketine vurgu yapılmadan önce sanat eseri, Heidegger'in *Sanat Eserinin Kökeni* metni bağlamında ele alındı. Daha sonra verilen sanat eserlerinden örneklerle sanat eserindeki hareketin boşlukla nasıl olanaklı hale geldiği tartışıldı. Üçüncü olarak boşluğun otantik anlamda kendisine yönelerek, Heidegger'in *Varlık ve Zaman* metnindeki kaygı [*Angst*], ihtimam-gösterme [*Sorge*], *Cura* mitosu, daimi tamamlanmamışlık ve ölüme doğru varlık hakkındaki fundamental ontolojik araştırmanın genel hatları açıklandı. Bunların çerçevesinde Giacometti'nin *Boşluğu Tutan Eller* eseri hakkında fenomenolojik betimlemeler yapıldı. Dördüncü ve son olarak da, sanat ontolojisi alanındaki boşluk kavramının, Platon'un *Timaios* diyalogunda karşılaşılan, *khôra* ile anlaşılmasının olanağı araştırıldı. *Khôra*'nın sanat ontolojisi alanına neden kaynaklık edebileceği ve boşluğun sanat ontolojisinde neden *khôra*'nın bir görünümü olabileceği tartışıldı. *Khôra* her ne kadar Platoncu ontolojik araştırmanın en temelinde yatan ve belirlenmesi mümkün olmayan bir düşünce veya varlık türü olsa da, onun dilsel olarak (tüm çalışmada bir biçimde kullanılmış) boşluk, yer, toprak, alan, mekan, uzam, açıklık anlamları taşıdığı tespit edildi. Dilsel olanın ötesinde, ontolojisine bakıldığında *khôra*'nın kavranabilir form ve duyumsanabilir madde türlerinden ikisi de olmayan ancak her ikisini bir araya getirme ve onlara yer açma veya mahal verme tarzında bir ilişkisi olduğu ve bu niteliğiyle bunlardan ayrı üçüncü bir tür olduğu gösterildi. Her şeyi içine alan ancak kendisinde, içine aldıklarının hiçbirinden tek bir iz bile taşımayan bu yerin belirlenmesinin Platon için bile çok güç olduğuna dair metin yorumlarına yer verildi, bununla birlikte Platon'un kullandığı metaforlar takip edilerek *khôra*'ya yaklaşılmaya çalışıldı. Bu metaforlara göre *khôra*

şunlara benzetilmektedir: 1. *Hupodokhe* [*the receptacle*] yani toplanma yeri, alan, yatak, beşik, oyuk, hazne, sığınak, barınak; 2. İki şeyin bir araya getiren ortam [*medium*], ara, aralık, açıklık; 3. Anne veya sütanne; 4. Karşıt olan iki şeyden farklı, yeni bir söyleme olanak veren üçüncü bir tür.

Bu benzetmelerin izinden giderek, sanat ontolojisindeki boşluk için de aynı benzetmelerin nasıl yorumlanabileceği gösterildi. Yorumlama üç aşamada sunuldu: 1. Yer, yer veren, yer açan, her şeyi içine alan, hiçbir iz kalmayan, her zaman var olan, en temeldeki şey olması bakımından boşluk; 2. Form ve maddenin dışındaki üçüncü şey, bu ikisinin ontolojik ortamı, arası, aralığı olmak bakımından boşluk; 3. (Üçüncü tür olması bakımından) Kendisine has bir varlık, söylem, bilme ve yorum tarzına sahip olması bakımından boşluk. Bunların ilkinde boşluğun yer ilişkisi, *Dasein*'in tekinsizlikle olan ilişkisinde, yerin her zaman boş olması ve boşluk sunması anlamında, mekana yayılması anlamında kuruldu. İkinci olarak, boşluğun sanat ontolojisinde nasıl ara'ya, aralığın kendisine karşılık geldiği ve form ile maddeyi bir "araya" getirerek nasıl eseri var ettiği gösterildi. Üçüncü olarak, neden sanat ontolojisinde boşluk hakkında yeni bir söylem üretilmesi gerektiğine dair tespitler sıralandı. Kendine has bir söylemi olmadıkça anlaşılabilir olan *khôra*'nın *logos* ve *physis* söylemlerinin dışında kalması gibi, boşluğun da sanat eserindeki madde ve form söyleminin dışında kaldığı gösterildi. Bunu göstermek için, Heidegger'in çatlak ve Derrida'nın uçurum kavramları sanat ontolojisi alanına taşındı. Kuan'ın *Dağlar ve Akarsular Arasında Gezginler* eseri ve Maleviç'in *Siyah Kare* eserindeki hareketin ve çatlakların iziyle, Giacometti'nin *Yürüyen Heykel 1* ve *Boşluğu Tutan Eller* çalışmanın temel sorunu işlendi. Böylece tıpkı ontolojideki *khôra* gibi, boşluğun söyleminin de sanat ontolojisinde araştırıldıkça ve yorumlandıkça belirlenebilecek yeni bir söyleme olanak verdiği gösterilmiş oldu. Elbette bu çalışma, sanat ontolojisindeki boşluk için önerilen bu boşluk için bir giriş çalışması olarak görülebilir. Ancak bu çalışma, boşluk kavramının sanat eserindeki yeri ve önemine işaret etmek adına ve bu alanda yeni çalışmalar yapılmasına bir zemin olması bakımından bir adımdır.

KAYNAKÇA

- [Anonim]. (2011). *Upanishadlar*. çev. Korhan Kaya. İstanbul: İş Bankası
- [Anonim]. (1967). Alberto Giacometti: Hands Holding the Void". *The Burlington Magazine*. 109 (774), 534-537.
- Aksakal, A & Çakır, B. (2014). "Günümüzü Felsefe ile Düşünmek" Ege Üniversitesi Ulusal Felsefe Kongresi - "Sanal Ortamda 'Estetik Deneyim' Olanakları: Resim ve Heykel Üzerinden Bir Tartışma", *Günümüzü Felsefe ile Düşünmek*. (ss. 163 – 170). İzmir: Ege Üniversitesi Yayınları.
- Andersen, T. (1970) *Malevich*. çev. David Hohnen. Amsterdam: Stadeljik Müzesi.
- Aristoteles. (1997). *Gökyüzü Üzerine*. çev. Saffet Babür. Ankara: Dost Kitabevi
- Aristoteles. (2015). *Metafizik*. çev. Yasin Gurur Sev. İstanbul: Pinhan
- Arslan, A. (2006). *İlkçağ Felsefe Tarihi 2*. İstanbul: Bilgi Üniversitesi
- Arslan, A. (2009). *İlkçağ Felsefe Tarihi 1*. İstanbul: Bilgi Üniversitesi
- Aristoteles. (2014). *Fizik*. çev. Saffet Babür. İstanbul: Yapı Kredi
- Bachelard, G. (1996). *Mekânın Poetikası*. Çev. Aykut Derman. İstanbul: Kesit
- Badiou, A. (2004). *Infinite Thought: Truth and the Return to Philosophy*. çev. Oliver Feltham, Justin Clemens. New York: Continuum
- Banai, N. (2007). "Rayonnement and the Readymade: Yves Klein and the End of Painting". *Anthropology and Aesthetics* içinde. No 51. Ss. 202-215. Chicago: Peabody Arkeoloji ve Etnoloji Müzesi adına Chicago Üniversitesi
- Bataille, G. (1962). *Death and Sensuality: A Study of Eroticism and the Taboo*. Amerika: Walker and Company
- Baudrillard, J. (2008). *Nesnel Sistemleri*. çev. Oğuz Adanır, Aslı Karamollağlı. İstanbul: Boğaziçi
- Bonnefoy, Y. (2003). "Ağaçlara", *Douve'un Hareketi ve Hareketsizliğine Dair & Eşiğin Yanılsamasında* içinde, çev. Ahmet Soysal. İstanbul: Sel
- Burnet, J. (2013). *Erken Yunan Felsefesi*. çev. Aziz Yardımlı. İstanbul: İdea
- Busbea, L. (2005). "Yves Klein: Air Architecture by Yves Klein" *Journal of the Society of Architectural Historians*. içinde. sayı 64. No.4. ss. 552, 553 California: California
- Cabañas, K.M. "Yves Klein's Performative Art" *Grey Room* içinde. No 31. ss. 6-31. Amerika: MIT
- Cassirer, E. (1996). *Kant'ın Yaşamı ve Öğretisi*. çev. Doğan Özlem. İstanbul: İnkilap
- Cevizci, A. (2006). *İlkçağ Felsefesi Tarihi*. Bursa: Asa
- Cheng, F. (2006). *Boşluk ve Doluluk*. çev. Kaya Özsezgin. İstanbul: İmge
- Chilvers, I. & Osborne, H. (1997). *The Oxford Dictionary of Art*. Birleşik Krallık: Oxford
- Close, F. (2007). *The Void*. Amerika: Oxford
- Cornford, F. M. (1997). *Plato's Cosmology: The Timaeus of Plato*. Indianapolis/Cambridge: Hackett.
- Curotto, A. (1996). *Great Modern Masters Malevich*. çev. José María Faerna. New York: Harry N. Abrams
- Çelgin, G. (2011). *Eski Yunanca - Türkçe Sözlük*. İstanbul: Kabalcı
- Danto, A. (2013). *Sanat Nedir*. çev. Zeynep Baransel. İstanbul: Sel
- De Maistre, X. (2010). *Odamda Seyahat Odamda Gece Seferi*. çev. Ceylan Gürman. İstanbul: İletişim
- Deleuze, G. , Guattari, F. (1996). *Felsefe Nedir?*. çev. Turhan Ilgaz, İstanbul: Yapı Kredi

- Deleuze, G. (2009). *Francis Bacon Duyumsamanın Mantığı*. çev. Can Batukan & Ece Erbay. İstanbul: Norgunk
- Derrida, J. (1999). “İman ve Bilgi: Basit Aklın Sınırlarında ‘Din’in İki Kaynağı”, çev. Melih Başaran, *Toplumbilim Dergisi*, sayı: 10, Önsöz Basım.
- Derrida, J. (2008). *Khôra*, çev. Didem Eryar. İstanbul: Kabalıcı.
- Descartes, R. (1967). *Felsefenin İlkeleri*. çev. Mehmet Karasan. Ankara: M.E.B
- Eliade, M. (2003). *Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi - Cilt II: Gotama Budha’dan Hıristiyanlığın Doğuşuna*. çev. Ali Berktaş, İstanbul: Kabalıcı
- Eliade, M. (2013). *Yoga: Ölümsüzlük ve Özgürlük*. çev. Ali Berktaş. İstanbul: Kabalıcı
- Elsen, A. (1966). “Rodin’s ‘The Walking Man’”, *The Massachusetts Review* içinde, sayı 7. No. 2. Ss. 289-320. The Massachusetts Review.
- Eyüboğlu, İ. Z. (1988). *Türk Dilinin Etimoloji Sözlüğü*. İstanbul: Sosyal
- Giacometti, A. (2015). *Yazılar*. çev. Aykut Derman. İstanbul: Yapı Kredi
- Gökberk, M. (2012). *Felsefe Tarihi*. İstanbul: Remzi
- Gözkân, H. B. (2006). “Kant’ın Eleştiri-Öncesi Döneminden Eleştiri Dönemine Geçişteki Anahtar Yazı: Uzayda Yönler Arasındaki Farklılığın Nihai Dayanağı”. *Felsefe Tartışmaları*, 37. Kitap. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi
- Grant, E. (2007). *A History of Natural Philosophy*. Cambridge: Cambridge Üniversitesi
- Guin, Ursula K.L. (2018). *Lao Tzu: Tao Te Ching Yol’a ve Yol’un Gücüne Dair*. çev. Bülent Somay, Ezgi Keskinsoy. İstanbul: Metis Yayınları
- Guthrie, W. K. C. (2001). *A History of Greek Philosophy-Volume V: The later Plato and the Academy*. Cambridge: Cambridge
- Güçlü, A., Uzun, E., Uzun, S., ve Yolsal H.Ü. (2008). *Felsefe Sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat
- Hamilton, J. (2008). “Arman’s System of Objects”. *Art Journal* içinde. Sayı 67. No. 1. ss. 54-67. New York.
- Hegel, G,W,F. (1986). *Tinin Görüngübilimi*. çev. Aziz Yardımlı. İstanbul: İdea
- Heidegger, M. (2001). “Building, Dwelling, Thinking”. *Poetry, Language, Thought* içinde. ss. 141-160. çev. Albert Hofstadter. Amerika: HarperCollins
- Heidegger, M. (2002). “The Origin of the Work of Art” *Off the Beaten Track*, ed: Julian Young and Kenneth Haynes, Cambridge: Cambridge [Alm. (1977) “Der Ursprung des Kunstwerkes” Holzwege, Gesamtausgabe Band 5, Germany: Vittorio Klosterman, s. 1-74]
- Heidegger, M. “Art and Space” çev. Charles H. Seibert.
- Heidegger, M. (2009). *Metafizik Nedir?* çev. Yusuf Örnek. Ankara: TFK
- Heidegger, M. (2010). “Çok Sevgili Mösyö Sartre”. *Cogito* içinde. çev. Orçun Türkay. sayı 64. ss. 17, 18. İstanbul: Yapı Kredi
- Heidegger, M. (2018). *Varlık ve Zaman*. çev. Kaan H. Ökten. İstanbul: Alfa
- Hill, P. (2001). *Eadweard Muybridge*. Londra: Phaidon.
- Hölderlin, F. (1965). *Hyperion I*. çev. Melahat Togar. İstanbul: M.E.B [Alm. Hölderlin, F. *Hyperion oder Der Eremit in Griechenland*]
- Husserl, E. (1995). *Kesin Bir Bilim Olarak Felsefe*. çev. Tomris Mengüşoğlu. Ankara: TFK
- Jay, M. (2012). *Deneyim Şarkıları*, çev. Barış Engin Aksoy, İstanbul: Metis
- Jones, W. T. (2006). *Klasik Düşünce: Batı Felsefesi Tarihi-Birinci Cilt*. çev. Hakkı Hünler. İstanbul: Paradigma
- Kant, I. (1992). “An Attempty at Some Reflections on Optimism” *The Theoretical Philosophy 1755-1770* içinde. Birleşik Devletler: Cambridge.

- Kant, I. (1992). "The Employment in Natural Philosophy of Metaphysics Combined with Geometry of which Sample I Contains The Pyhsical Monadology" *The Theoretical Philosophy 1755-1770* içinde. Birleşik Devletler: Cambridge.
- Kant, I. (2008). *Arı Usun Eleştirisi*. çev. Aziz Yardımlı. İstanbul: İdea
- Kaya, K. (2001). *Hinduizm*. Ankara: Dost Kitabevi
- Klee, R. (1997). *Introduction to the Philosophy of Science-Cutting Nature at Its Seams*. Oxford: Oxford Üniversitesi
- Klein, Y. (1958). *Préparation et présentation de l'exposition du 28 avril 1958 chez Iris Clert, 3 rue des Beaux-Arts, à Paris « La spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée »* Paris.
- Knight, T.S. (1959). "Parmenides and the Void". *Philosophy and Phenomenological Research* içinde. sayı 19. No 4. ss. 524-528. Amerika: International Phenomenological Society
- Kuo, C, J. (2016). "Emptiness-Substance: Xushi" *A Companion to Chinese Art* içinde. ed. Martin J. Powers and Katherine R. Tsiang. Hindistan: Wiley Blackwell
- Lang, S. H. (1998). *The Order of Nature in Aristotle's Physics Place and Elements*. New York: Cambridge Üniversitesi
- Le Guin, U.K. (2018). *Lao Tzu: Tao Te Ching Yol'a ve Yolun Gücüne Dair*. çev. Bülent Somay, Ezgi Keskinsoy. İstanbul: Metis
- Lefebvre, H. (2014). *Mekânın Üretimi*. çev. Işık Ergüden. İstanbul: Sel
- Leibniz, G. W. (2011a) "Monadoloji". *Monadoloji ve İlgili Yazılar, Mektuplar* içinde, çev. Devrim Çetinkasap, ss. 9-65, İstanbul: Pinhan
- Leibniz, G. W. (2011b) "Doğanın ve İlahi İnanetin Akla Dayalı İlkeleri". *Monadoloji ve İlgili Yazılar, Mektuplar* içinde. çev. Devrim Çetinkasap, ss. 67-79. İstanbul: Pinhan
- Leibniz, G. W. (2011c) "De Volder'le Yazışmalar" *Monadoloji ve İlgili Yazılar, Mektuplar* içinde. çev. Devrim Çetinkasap. İstanbul: Pinhan
- Lucretius. (2018). *Evrenin Yapısı*. çev. Turgut Uyar & Tomris Uyar. İstanbul: Norgunk
- Mahmud, K. (2005). *Divânü Lugâti't-Türk*. çev. Seçkin Erdi, Serap Tuğba Yurteser, İstanbul: Kabalcı
- Maistre, de X. (2010). *Odamda Seyahat Odamda Gece Seferi*. çev. Ceylan Gürman. İstanbul: İletişim.
- Mathews, T. (2014). *Alberto Giacometti: The Art of Relation*. Londra ve New York: I.B.Tauris
- McDonough, J. K., (Spring 2014 Edition). "Leibniz's Philosophy of Physics", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* Edward N. Zalta (ed.), [<https://plato.stanford.edu/archives/spr2014/entries/leibniz-physics/>] Erişim Tarihi: 22.06.2018]
- Moulin, R. (1964). *Giacometti Sculptures*. çev. Bettina Wadia. Londra: Methuen
- Néret, G. (2002). *Malevich*. Almanya: Taschen
- Nişanyan, S. (2004). *Sözlerin Soyağacı*. İstanbul: Adam
- O'Doherty, B. (2010). *Beyaz Küpün İçinde*. çev. Ahu Antmen. İstanbul: Sel
- Ökten, K.H. (2019). *Varlık ve Zaman Bir Okuma Rehberi*. İstanbul: Alfa
- Perec, G. (2017). *Mekân, Feşmekân*. çev. Ayberk Erkay. İstanbul: Everest
- Peters, E.F. (2004). *Antik Yunan Felsefesi Terimleri Sözlüğü*. çev. Hakkı Hünler. İstanbul: Paradigma
- Pinkard, T. (2010). *Hegel*. çev. Mehmet Barış Albayrak. İstanbul: Türkiye İş Bankası
- Platon. (2000). *Sofist*. çev. Cenap Karakaya. İstanbul: Sosyal
- Platon. (2001). *Timaios*. çev. Erol Güney & Lütfi Ay. İstanbul: Sosyal

- Püsküllüoğlu, A. (1995). *Türkçe Sözlük*. İstanbul: Yapı Kredi
- Ross, D. (2011). *Aristoteles*. çev. Ahmet Arslan. İstanbul: Kabalıcı
- Rothko, M. (2004). *The Artist's Reality: Philosophies of Art/ Mark Rothko*. ed. Christopher Rothko. New Haven ve Londra: Yale
- Russell, B. (2005). *A Critical Exposition of the Philosophy of Leibniz*. New York: The Macmillan.
- Rutherford, D. (2006). "Metaphysics: The Late Period". *The Cambridge Companion to Leibniz*. ed. Nicholas Balley. San Diego: Cambridge Üniversitesi
- Sallis, J. (1999). *Chorology: On Beginning in Plato's Timaeus*. (s. 2). Indianapolis/Bloomington: Indiana.
- Sartre, J. P. (2009). *Varlık ve Hiçlik: Fenomenolojik Ontoloji Denemesi*. çev. Turhan Ilgaz, Gaye Çankaya Eksen. İstanbul: İthaki
- Shatskikh, A. (2012). *Black Square: Malevich and the Origin of Suprematism*. çev. Marian Schwartz. New Haven ve London: Yale
- Simpson, D. P. (1982). *Cassell's Latin Dictionary*. New York: Macmillan
- Siren, O. (1963). *The Chinese on the Art of Painting*. Hong Kong: Hong Kong Üniversitesi
- Solomon, R. C. & Higgins, K. M. (2013). *Felsefenin Kısa Tarihi*. çev. Mustafa Topal. İstanbul: İletişim
- Sorell, T. (2009). *Descartes*. çev. Hakan Gür. Ankara: Dost Kitabevi
- Souter, G. (2008). *Malevich Journey to Infinity*. New York: Parkstone
- Stamelman, R. (1982). "The Art of the Void: Alberto Giacometti and the Poets of L'Ephémère". *L'Esprit Créateur* içinde. Sayı 22. No 4. ss. 15-25. The John Hopkins University Press. [<https://www.jstor.org/stable/26283959>]
- Sturman, P. (2016) "Landscape". *A Companion to Chinese Art* içinde. ed. Martin J. Powers and Katherine R. Tsiang. Hindistan: Wiley Blackwell
- Tregear, M. (1980). *Chinese Art*. New York: Thames and Hudson
- Vavilov, S.I. (1948). Lucretius' Physics. *Philosophy and Phenomenological Research*. Sayı 9, No 1. ss. 21-40 Amerika: International Phenomenological Society
- Vincent, H. (2014). *Mesopotamian Gods and Goddesses*. New York: Britannica
- Weatherall, J.O. (2017). *Boşluk: Hiçliğin Tuhaf Fiziği*. çev. Özlem Tezer. Ankara: Buzdağı
- West, D. (1998) *Kıta Avrupası Felsefesine Giriş*. çev. Ahmet Cevizci. İstanbul: Paradigma.
- Wilson, L. (2003). *Alberto Giacometti: myth, magic, and the man*. New Haven ve Londra: Yale
- Wood, A. (1991). *Kant*. çev. Aliye Kovanlıkaya. Ankara: Dost Kitabevi
- Watson, P. (2014). *Fikirler Tarihi Ateşten Freud'a*. çev. Barış Pala. İstanbul: Yapı Kredi
- Yalçın, Ş. (2006). *Felsefe Ansiklopedisi-4* içinde. ed. Ahmet Cevizci. İstanbul: Ebabil
- Yıldız, E. & Yurt E. (2016) "Herder'den Heidegger'e: Sorge", *Kutadgubilig Felsefe-Bilim Araştırmaları*, Sayı 30, İstanbul: Dergâh
- Yıldız, E. (2017). *Sanattan Hakikate: Heidegger, Van Gogh, Schapiro, Derrida*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Yu-Lan, F. (2009). *Çin Felsefesi Tarihi*. çev. Fuat Aydın. İstanbul: Bilgi Üniversitesi

EKLER

(EK A). Bir Pre-Sokratik olmamasına rağmen, Demokritos'tan etkilenmiş olan Romalı düşünür Titus Lucretius Carus'un (MÖ 95-55), boşluk hakkındaki düşüncelerini bu noktada ele almak uygun olacaktır. Evrenin ikinci ilkesinin boş alan (empty space) olduğunu ileri süren Lucretius'a göre, cisimlerin yerleşimi, boşluğun (void) varoluşunun kanıtlarından biridir. Dünyanın tamamının madde ile dolu bir yer (*plenum*) olduğu düşünülemez. Çünkü bu doluluk, devinimi imkansız kılacaktır. [Gökberk, M. (2012). *Felsefe Tarihi* (s. 36)] Lucretius'a göre yer ve oda (boşluk) olmadan, hiçbir yerde cisimler bulunamaz. Üçüncü bir tözden bahsedilmeyeceğini sadece cisim ve boşluğun olanaklı olduğunu savunmuştur.[Lucretius. (2011). *Evrenin Yapısı* (I, 430) (s. 27,28)] Ona göre fenomenlerin temel ilkeleri cisim ve mekân olduğu için, devinim de devredilemez bir mülktür. Cisimlerin ağırlıklarına göre olan devinim için boşluk zorunludur. Lucretius'un bundan sonraki ilkesi, evrenin sonsuzluğu olacaktır: "Evren, yapısı gereği, sınır koyamaz kendine. Çünkü gövdenin boşlukla, boşluğun gövdeyle sınırlanması gerekli doğada [...]" [Lucretius. (2011). *Evrenin Yapısı* (I, 1005) (s. 47)] Bileşik cisimler, boşluk tarafından ayrılmıştır. Ancak sonsuz bölünebilirlik söz konusu olsaydı doğa sonsuz çeşitli formla dolu olurdu ve doğada istikrar ve yineleme olanaksız olurdu. Ancak cisim ve her şeyin devam ettiği mekândan oluşan çift yanlı bu evrende ayrılmayan cisimlerin ilki, boşluk olmaksızın katı ve sonsuz olmalıdır. [Vavilov S.I. (1948). *Lucretius' Physics* (s. 28, 29)] Bileşik cisimler, kendilerindeki boşluğu gizleyemezler. Cisimler, tuttuğu yeri doldurarak uzayın tümüne boş denilmesine; boşluğun varlığı ise uzayın tümüyle dolu denilmesine engel olmuştur. [Lucretius. (2011). *Evrenin Yapısı*, (I, 515 - I, 520) (s. 30, 31). İstanbul: Norgunk.]

(EK B). Bu deneyimin edebiyatta görülen en iyi örneklerinden biri Xavier de Maistre'nin 1794 yılında kaleme aldığı *Odamda Seyahat* (*Voyage autour de ma chambre*) isimli eseridir.[de Maistre, X. (2010) *Odamda Seyahat Odamda Gece Seferi*. İstanbul: İletişim.] 42 günlük bir ev hapsi almış olan Maistre, mesafe kaldırmayı, mekânı kat etmeyi, mekânı baştan sona geçmeyi, odasındaki kanepeye, duvarda asılı olan tablosuna, pencereden görebildiği kadar gökyüzüne olan seyahatini yazarak gerçekleştirmiştir. Maistre'nin yaptığı, uzakta olduğu mekanları, kendisine yakınlaştırması ya da hemen orada bulunan şeylere doğru yeniden keşfetmesidir. Georges Perec de, *Mekan Feşmekan* (*Espèces d'espaces* - 1974) isimli deneme kitabında mesafe-kaldırmaktan söz eder. O, gözlerini kapatıp bir odayı düşündüğünde, o odayı tüm ayrıntılarıyla, kapıların, pencerelerin odadaki yerini, mobilyaları gözünün önüne getirdiğinde, sanki o anki düşünme sırasında o odadaymış hissine kapıldığını ifade etmektedir. [Perec, G. (2017). *Mekan Feşmekan*. (s. 39). İstanbul: Everest.] Burada Perec'in kitabına değinmek Heidegger'in insan ve mekân arasındaki ilişkinin örneklendirilmesi bakımından önem taşır. Heidegger'in konut sorununu tartıştığı makalede, inşa etmek ve ikamet etmek bakımından köprü, ev örnekleri verilmekte, Perec ise bir yazar olarak sayfada ikamet ettiğini, onu katettiğini belirtir. Perec'e yazmanın olanağını veren, ona yer açan sayfa, eğer katedilirse inşa edilmiş bir mekân olacaktır.

(EK C). Sanat eseri ile ölümlü arasındaki ilişki, Jean Baudrillard'ın *Sanat Komplosu* metninden de şu şekilde ele alınabilir: Sanat eserlerinin, özelde plastik sanatların çoğunlukla galerilere ya da müzelere kapatılarak, hatta günümüzde de sosyal medyaya kapatılarak, sergilendiği bu dönem için Baudrillard'ın düşüncesini vurgulamak önemlidir. Bütün dünyanın bir hazır nesne olduğunu belirten Baudrillard'a göre, zorunlu olarak müze diye adlandırılmış mekânlarda sergilenen hazır nesnelere izleyerek bir sanat deneyimi içinde olma yanılığın düşebilir. Oysa Baudrillard, müze denen mekânın, bir tür mezar olduğunu ifade etmektedir.[Baudrillard, J. (2006) *Sanat Komplosu*] Baudrillard burada, insanların öldükten sonra mezarlara gömülmesi gibi, sanat eserlerinin de ölümü ile birlikte müzelerde sergilenmesi arasında bir ilişki kurmuştur. Ölüm, ölümlü için sürdürülmesi gerekli bir olanak olsa da, sanat eserinin müzelerde ve galerilerde bu türden bir ölümle yüzleştiği de söylenilebilir. Sanat galerileri ve müzeler de ölümlerin mekanı olan mezarlar olarak ifade edilebilir.

(EK D). Burada deneyim kavramını, Almancada iki karşılığı olması açısından (Erlebnis – Erfahrung) açıklamak yerinde olacaktır. Almanca etimolojisini anlamak için, öncelikle Eski Yunan dilindeki deneyim sözcüğüne bakmak gerekir. 'Deneyim', Eski Yunancada empeiria (ἐμπερία) sözcüğü ile karşılır ayrıca pathos (πάθος) sözcüğünün anlam havuzunda da bulunmaktadır. (Peters, 2004: 281) Burada deneyimin empeiria ile ilişkilendirilmesi ile ham, saf bir gözlem arasındaki bağlantı vardır. (Jay, 2012: 29) Ancak pathos'un olay, duygu, duygulanım, maruz kalınan veya uğranan şey gibi anlamları da vardır. Pathos en genel kabulü içerisinde ele alındığında olup biten bir olayın kendisine gönderimi ya da olmuş ve bitmiş bir olayın etkisi altında, olayın karşısında bulunan kişiye gönderimle 'olan bir şey' anlamını taşımaktadır. (Peters, 2004: 281) Eski Yunan kültüründe empeiria sözcüğünün akıl karşıtı bir konumdan; yani saf, düşünürsüz ve dolaysız olması bakımından evrensel olana değil, tikel olana bağlı olduğu ortaya konabilir. Latince de ise 'expereri' (denemek) ve 'periculum' (tehlike) arasında bir bağlantı bulunabilir. Almanca 'Erfahrung' (deneyim) sözcüğü ile 'Fahrt' (yolculuk) ve 'Gefahr' (tehlike) arasında da etimolojik bir ilişki vardır. Deneyim için Almancada kullanılan bir diğer sözcük olan 'Erlebnis', 'Leben' (yaşam) ile de ilişkisini ortaya koymak anlamlıdır. Kökü Leben olan, yani yaşam olan, Erlebnis bize yaşanan deneyimi vermektedir. Leben, Erlebnis sözcüğü genellikle yaşamın tamamını akla getirmektedir. Erlebnis deneyim toplumunda (Erlebnissesellschaft) yaşandığını iddia eden bir deneyim türü olarak karşılıklı. (Jay, 2012: 28-31) İşte Heidegger de burada, deneyimin yaşam ile ilişkisini kurarak sanat eseri deneyiminden söz ederken erlebnis sözcüğünü tercih etmiştir.

(EK E). Deleuze ve Guattari'de haline-gelişin ilk ögesi olan 'et', "insanla hayvanın ayırd edilemezlik bölgesi olarak" hayvan ya da bitki haline gelişir. Eti ayakta tutacak, onu koruyacak olan ise ikinci öge olan 'ev'dir. Camları, kapıları, pencereleri olan bir zırh gibi olan ev, her yönden haline-gelişin ögesi olmuştur. Kapısız, penceresiz bir ev dahi üçüncü öge olan evrene açılmaktadır. Artık figür evin bir sakini değil, ancak evi de taşıyan bir evrenin sakinidir. Burada haline-gelişin öğeleri ile birlikte açık kıldıkları "etten evrene geçiş" felsefenin, "düşüncenin yurtlandığı ve yurtsuzlaştığı mekanın içinde" olduğunu ifade etmektedirler. [Deleuze, G. & Guattari, F. (1995). *Felsefe Nedir* (s. 8 - 160, 161). İstanbul: Yapı Kredi.]. Deleuze, *Duyumsamanın Mantiği*'nda, insan ile hayvan arasında ayırt edilmez olanı 'et' olarak ifade etmektedir. "Et, tenin ölmüş olanı değildir, tüm acıları taşımış ve yaşayan tenin

tüm renklerini üzerine almıştır.” [Deleuze, G. (2009). Duyumsamanın Mantığı. (s.31). İstanbul: Norgunk.]

(EK F). Bu ekte ileri okumalar için yararlı olacağını düşünülebilecek Herder ve Goethe'nin mitos yorumları verilmektedir:

Herder - *Sorge'nin Çocuğu* [*Das Kind der Sorge*]

“Mırıldayan bir akıntının başında oturmuşken/ Sorge eğildi ve derin derin düşündü:/ Rüyada düşüncesi şekil aldı./ Ve ipeksi bir resimden parmakları/ “Neyin var, düşünceli Tanrıça?”/ Dedi Zeus, yanına yaklaşmış olan/ “Bir resim, balçıktan yapılmış!/ Ona hayat ver, yalvarıyorum, Tanrı”/ “Peki, o zaman! Yaşa! - Yaşar!/ Buna karşı çıkararak söyler Sorge:/ “Hayır, bırak, benim olsun, Lordum!/ Benim parmaklarım yaptı onu”-/ “Ve ben balçığa hayat verdim,”-/ Der Jüpiter. Onlar konuşurlarken/ Tellus da yukarı gelir./ “O benim: O (Sorge) benden çaldı/ Çocuğumu, kucağımdan.”/ “Peki”, der Jüpiter, “bekle!/ İşte kararı verecek olan geliyor, Satürn.”/ Satürn konuşur: “Herkes kabul etsin”/ Yüce Kader bu şekilde istiyor/ Sen, onu hayata getiren/ Al, öldüğünde, ruhunu;/ Sen, Tellus, onun kemiklerini/ Çünkü bundan fazlasına sahip değilsin./ Sen, Annesi, Sorge/ Yaşarken verilmiş olacak/ Sen asla, o nefes aldığı sürece/ Asla çocuğunu terk etme/ Ve sen de gün be gün/ Mezarına yaklaşıyorsun/ Kaderin dileği yerine getirilmiştir/ Ve yaratığa “insan” dendi:/ Yaşadığı sürece Sorge'ye ait olacak/ Öldüğünde ise Dünya'ya ve Tanrı'ya.” [Herder'den akt. ve çev. Yıldız, E. & Yurt E. “Herder'den Heidegger'e: Sorge”, *Kutadgubilig Felsefe-Bilim Araştırmaları*, Sayı 30, 2016: 384-5.]

Goethe - *Faust*

“DERT [SORGE]: İştimese bile kulaklar beni,/ Sızlatırım hiç değilse yürekleri;/ Değiştirerek kılık/ Yaparım acımasız zorbalıklar:/ Yollarda, dalgaların üstünde,/ Bir yol arkadaşımı, hep korku salan/ Olurum her yerde istenmesem de, Övüldüğüm kadar da lânetlenen!-/ Karşılaşmadın mı sen hiç dertle?/ [...] Geçirirsem birisini elimde,/ Yaramaz o artık hiç işe:/ Yükselir sonsuz karanlıklar,/ Doğmaz ve batmaz güneş,/ Olsa da sağlam duyguları/ Yerleşmiştir karanlık onun yüreğine,/ Bilemez yararlanmayı/ Tüm bu nimetlerden./ Kaygılandırır onu mutluluk ve mutsuzluk,/ Çeker açlık, bolluk içinde,/ Olsun isterse sevinç, isterse acı,/ Erteler hepsini ertesi güne/ Bakar sadece geleceğe,/ Ve yarım kalır işleri böylece./ [...] Gitmeli mi, gelmeli mi yoksa? Veremez karar bir türlü;/ Dümdüz bir yolun ortasında/ Yürür sendeleyerek, korkak adımlarla./ Batar giderek dibe,/ Görür herşeyi daha çarpık,/ Sıkar kendini de başkalarını da,/ Boğulur nefes alabildiği halde,/ Cansızdır boğulmuş olmasa bile./ Ne çaresizdir, ne de ister teslim olmak./ Yuvarlanmadır bu bir öylesine, engellenemeyen,/ Acı içinde bir vazgeçme, aykırı bir mecburiyet,/ Bazen kurtuluş, bazen eziliş,/ Yarım uyku ve kendini toparlayamama/ Mıhlar onu olduğu yere/ Ve hazırlar cehenneme.” [Goethe, J. W. *Faust*, çev. İ. Cankorel, Ankara: Doğu Batı, 2011: 545-7.]

ÖZGEÇMİŞ

Aydan Aksakal 1991 yılında İzmir’de doğdu, ilk ve orta öğretimini burada tamamladı. 2010-2014 yılları arasında Anadolu Üniversitesi Felsefe Bölümü’nde aldığı lisans eğitimini “Ölümden Kurtarılması Gereken Bir Kavram: Estetik Deneyim” başlıklı bitirme çalışmasıyla tamamladı. Ayrıca, 2015 yılında Anadolu Üniversitesi Eğitim Fakültesi’nden Pedagojik Formasyon Sertifikası aldı ve 2016 yılında Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Medya ve İletişim bölümünden mezun oldu. “Sanal Ortamda Estetik Deneyim Olanığı: Resim ve Heykel Üzerinden Bir Tartışma” (Burak Çakır ile – 2014) başlıklı bildirisi, Ege Üniversitesi Felsefe Kongresine kabul edildi ve Ege Üniversitesi Yayınları tarafından bildiri kitabında basıldı. “Elektronik-Devlet Olarak Sanal Ağ Topluluklarının Bireysel ve Toplumsal Edimleri Dönüştürücü Gücü Üzerine Felsefi Bir Okuma” (Burak Çakır ile – 2018) başlıklı bildirisi Güncel Hukuk Dergisi (Sayı: 174); “Sanat Ontolojisinde Bir Deneme: Boşluğun Resimdeki Görünümünün Yüce ile İlişkisi (2018) metni Felsefe Yazın dergisinde (Sayı: 24) basıldı. “Sinemada Absurd Kavramının İzleri” başlıklı bildirisini Anadolu Üniversitesi “Varoluşçuluk Sempozyumu”nda (Mayıs – 2019) sundu. Ayrıca çeşitli mecralarda resimleri ve stop motion çalışmaları yayımlandı. 2018 yılında Anadolu Üniversitesi’nde *Ürya* adlı ilk kişisel resim sergisini açtı. Şubat 2019’dan beri özel bir kurumda felsefe grubu öğretmenliği yapmaktadır. 2017 yılında başladığı Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Felsefe Bölümü’nde yüksek lisans eğitimine devam etmektedir.