

**Makale Türü:** Araştırma Makalesi

## POSTMODERN SANATTA NEGATİF ALAN

Sadık ARSLAN<sup>1</sup>

### ÖZ

*Negatif, formun oluşmasını sağlayan boşluktur; formun görünür kılınmasını sağlayan gizil bir güçtür. Sanatta negatif ise iki veya üç boyutlu formun çevresindeki boşluktur. Formun görünür olmasını sağlamaktadır. Salt negatiften oluşan bir form, aslında yokluktan var olmaktadır. Bu durum negatif sanatı, pozitifin otoriter içeriğinden farklılaştırmaktadır. Çünkü yokluktan var edilen negatif alan sanatı, aslında iç dış diyalektiğinin tersine çevrilmesi demektir. Tersine çevirme ise gerçek olan evrenden uzaklaşmayı ve yeni bir sanat dili yaratmayı gerektirir. Bu çalışmada amaçlanan, negatif alanı sanatının merkezine koyan postmodern sanatçıların işlerinden hareketle sanatta negatif kavramını incelemektir. Bu sanatçıların çalışmalarında negatif alanın anlamı ve kavramsal içeriği tartışılırken nitel araştırma yöntemlerinden doküman analizi yöntemi benimsenmiştir. Araştırmada negatif alandan üretilen sanatın, pozitifin yerleşik sanat ilkelerinin reddi, iç-dış diyalektiğinin tartışılması ve gizil olanın ortaya çıkarılması anlamına geldiği sonucuna varılmıştır.*

**Anahtar Kelimeler:** Negatif Alan, Sanatta Boşluk, Postmodern Sanat

---

<sup>1</sup>Dr. Öğr. Üyesi, Iğdır Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, ORCID NO.: 0000-0002-8909-022X, bahtiyar165@gmail.com

**Makale Geliş Tarihi:** 23 Eylül 2021 **Kabul Tarihi:** 14 Aralık 2021

## NEGATIVE SPACE IN POSTMODERN ART

### ABSTRACT

*Negative is the emptiness that enables form; It is a latent power that makes the form visible. Negative in art is the space around a two or three-dimensional form. It makes the form visible. A form consisting of negative actually exists out of nothing. This situation differentiates the art of the negative from the authoritarian content of the positive. Because negative art, created out of nothingness, actually means the reversal of the inside-out dialectic. Reversing requires moving away from the real universe and creating a new art language. The aim of this research is to examine the concept of negative in art, based on the works of postmodern artists who put the negative space at the center of their art. While discussing the meaning and conceptual content of negative space in the works of these artists, the document analysis method, one of the qualitative research methods, was adopted. In the research, it was concluded that the art produced from the negative space means the rejection of the established art principles of the positive, the discussion of the internal-external dialectic and the revealing of the hidden.*

**Keywords:** *Negative Space, Emptiness in Art, Postmodern Art*

## 1. Giriş

Evren, en genel hâliyle zıtlıklardan meydana gelmektedir; varlık ile yokluk, doluluk ile boşluk, form ile formsuzluk, anlam ile anlamsızlık, düzen ile düzensizlik gibi. Bu yaşamsal karşıtlıklar, birbirini tamamlayarak bir bütüne dönüşmekte ve anlam kazanmaktadır. Örneğin boşluk doluluğun, doluluk ise boşluğun anlam ve nitelik kazanmasını sağlamaktadır. Bu durumda boşluk dolu olanı, doluluk ise boş olanı dönüştürmektedir. Boşluk, Tao felsefesine göre, yaşamın iki zıt gücünü temsil eden Yin-Yang'ın arasındaki yaşam kaynağının ve enerjisinin olduğu yerdir (Cheng, 2006, s. 50; Laozi, 2016, s. 11). Bu yüzden boşluğun varlığı hayatıdır. Kilden yapılmış bir kabın içindeki boşluğun, kabın kendisinden daha önemli bir işleve sahip olması bunu kanıtlamaktadır. Heidegger, bunun için kabın özelliğinin malzemesinde değil, içindeki yoklukta yattığını ifade eder (akt. Taylor, 1987). Dolayısıyla boşluk olmadan kap işlevini yerine getiremez. Bu bağımlı ilişki, formun varlığı için de yaşamsaldır. Maddi olmayan ve elle tutulamayan boşluk, aslında yok olanın varlığını tanımlayan şeydir. Bu yönüyle boş kısımlar negatif alanlar, dolu kısımlar ise pozitif alanlar olarak tanımlanabilir.

Negatif ve pozitif alanın birlikteliğinden form ortaya çıkar. Formun etrafındaki boşluk negatifi, formun kendisi de pozitifini oluşturur. Boşluk, formun bilinmesinde güçlü bir etkiye sahiptir. Çünkü form, etrafındaki boşluk sayesinde algılanır. Aksi takdirde form algılanamaz. Dolayısıyla boşluğun (negatif) etkisi, formu (pozitif) görünür kılar. Sanatta negatif ise iki veya üç boyutlu biçimlerin çevresindeki alanı (boşluğu) temsil etmektedir. Pozitif ise negatif alanın arasında kalan iki veya üç boyutlu biçimlerdir (Bird, 2016, s. 202). Dolayısıyla görsel imgeler, bu iki zıt alanın birlikteliğiyle kavranmaktadır. Bu anlamda negatif pozitif ilişkisi, sanatta oldukça geniş bir alanda kullanılmaktadır. Fakat sanatta negatif alana biçilen değer uzun bir geçmişi vardır. Öyle ki sanatın, negatif alanı tanımlayan bir gölgeden doğduğu iddia edilmektedir.<sup>2</sup> Günümüzde ise negatif alan, özellikle postmodern sanatta başlı başına bir konudur. Salt negatif alanı çalışmaların merkezine koyan bazı sanatçılar, içeriği güçlü işler üretmektedir. Hem sosyal hem de içsel anlatımlar, negatif alanın konusu olabilmektedir. Çünkü tersine bir çevirmeyle mevcut olandan değil, tam aksine 'var olmayan'dan hareket edilmektedir. Bu durumda yapılan işin sınırı, algılanın dünyanın gerçekliğini aşmakta, düşsel ve hatta felsefi olana evrilmektedir. Dolayısıyla negatif alandan hareketle yapılmış çalışmaları çözümlemek, mevcut tanımlardan çok daha fazlasını gerektirir.

---

<sup>2</sup> MS I. yüzyılda Antik Dönem filozoflarından Plinius, ilk resmin bir kadının savaşa giden kocasının duvara düşen gölgesinin etrafını çizmesiyle meydana geldiğini iddia etmiştir. Böylece bir gölgeden (negatif) oluşan sanat, sonrasında aşama aşama derinlik yanılması kazanmıştır (Stoichita, 2006).

Bu makalede postmodern sanatta negatif alanı sanat pratiklerinin merkezine koyan sanatçıların yapıtları üzerinden sanatta negatif alan konusu tartışılmıştır. Bu bağlamda Mary Miss'in 1977-78 tarihli *Çevre Ölçümler/Kulübeler/Tuzaklar (Perimeters/Pavilions/Decoys)*, Massimo Uberti'nin 2014 tarihli *Bir Çizimin Çizimi (Drawing of a Drawing)*, Rachel Whiteread'ın 1993 tarihli *Ev (House)* ve Asta Gröting'in 2016 tarihli *Berlin Cepheleleri (Berlin Fassaden) serisinden Mozole (Mausoleum)* adlı eserleri incelenmiştir. Bu yapıtlardan hareketle sanatta negatif alanın iç-dış diyalektiği tartışılmakta ve negatif alanın duyuşsal karşılığı değerlendirilmektedir. Bu makalede benimsenen nitel araştırma yönteminde ilkin konu ile ilgili ulusal ve uluslararası elektronik ve basılı kaynaklar incelenip gerekli veriler toplandıktan sonra, doküman analizi yöntemi ile sanatta negatif alan konusu irdelenmiştir. Bu çalışmada Türkiye'de sanatta negatif alan konusunda yaşanan literatür eksikliğini gidermek ve bu sayede negatif alanı çarpıcı bir biçimde kullanan sanatçıların işlerinin anlaşılmasına katkı sağlamak amaçlanmaktadır.

## 2. Postmodern Sanatta Negatif Alan Pratikleri

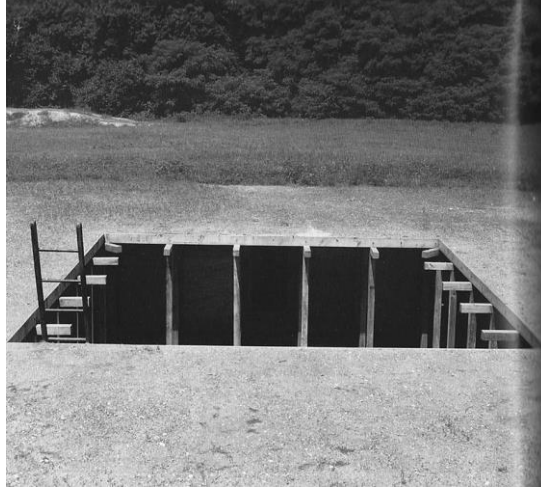
### 2.1. Mekânın Negatifi

1960 ve 70'li yılların kültürel avangardı sanat nesnesinin konumuna ve onun sergilendiği alana (galeri) yönelik tartışmaları beraberinde getirmiştir. Bu tartışmalar, resmin çerçevesiz, heykelin ise kaidesiz kalmasına ve bunun sonucunda sanatın dışarıya doğru genişlemesine yol açmıştır. Bu büyük paradigma değişimini Richard Serra, 20. yüzyılın büyük kırılması ve başka açılımlara neden olan diyalektik bir geçiş olarak tanımlamıştır. Ona göre, heykelin kaidesinin kaldırılması, heykeli hem 'davranışsal mekânın' maddî dünyasına inmekte özgür bırakmış hem de herhangi bir özgül yerin ötesinde idealist bir dünyaya yükseltmiştir (Foster, 2015, s. 213). Bunun yanı sıra heykelin konumundaki değişimi kavramsallaştıran eleştirmen Rosalind Krauss (2002) "Sculpture in the Expanded Field" (Mekâna Yayılan Heykel) adlı makalesinde 1960'lı yıllardan itibaren ortaya çıkan yapıtlarda heykelin göçebeleştiğini savunur. Artık heykel, "bir binanın üzerinde ya da önünde bulunup da binaya dâhil olmayan ya da manzarada bulunup da manzaraya dâhil olmayan şey"e dönüşmüştür (s. 105). Krauss (2002), bu yılların postmodern sanat pratiklerini heykel sorunsalı üzerinden kavramsallaştırırken heykelin tarihsel sınırlarına göndermede bulunur:

Yine de ben heykelin ne olduğunu gayet iyi bildiğimizi söyleyeceğim. Bildiğimiz şeylerden biri de bunun evrensel değil, tarihsel sınırları olan bir kategori olduğudur. ...Heykel mantığı anıt mantığından ayrılamaz. Bu mantık sayesinde heykel anma işlevi gören bir temsildir. Belli bir yere oturur ve bu yerin anlamı ya da kullanımını hakkında simgesel bir dille konuşur... Temsil ve işaretleme mantığıyla bağlantılı olarak işlev gördükleri için heykeller normalde figüratif ve dikeydirler; kaideleri, gerçek yer ile temsil edici gösterge arasında bir aracılık işlevi gördükleri için yapının önemli birer parçasıdır (s.104).

Temsil ve işaretleme mantığından uzaklaşan modernist heykel (pozitif alan), kaidesiyle (negatif alan) birleşerek ilk göçebeliği yaşamıştır. Fakat bu göçebelik, 1960'lı yıllardan itibaren kaidesi alınıp heykelin mekâna yayılmasıyla tamamlanmıştır (Krauss, 2002, s.104). Hem heykelin kendisinin (pozitif) hem de kaidesinin (negatif) genişlemiş alana yayılması, bu iki alan arasındaki sınırları muğlaklaştırmıştır. Bu durum heykel sorunsalını gündeme getirdiği gibi bu alanların yeniden tanımlanma ihtiyacını doğurmuştur. Bu

bağlamda arazi sanatı örneklerinden Mary Miss'in 1977-78 yılında gerçekleştirdiği *Çevre Ölçümler/Kulübeler/Tuzaklar (Perimeters/Pavilions/Decoys)* adlı mimarî içerikteki uygulaması, hem heykelin göçebeleşmesi hem de negatif pozitif sorunsalı bakımından oldukça dikkat çekicidir (Resim 1).



**Resim 1.** Mary Miss, *Çevre Ölçümler/Kulübeler/Tuzaklar (Perimeters/Pavilions/Decoys)*, 1977-1978, Araziye Müdahale.

(<http://socks-studio.com/2014/06/22/mary-miss-1977-1978-perimeterspavilionsdecoys/>)

*Çevre Ölçümler/Kulübeler/Tuzaklar* yaklaşık dört dönüme yayılan beş parçalı bir enstalasyondur. Yerel inşa teknikleriyle yapılan bu enstalasyon, üç adet benzeri kule yapı, iki adet yarı dairesel höyük ve bir yeraltı avlusundan oluşmaktadır (Miss, 1978). Çok parçalı bu yapıt, pozitif ve negatif olarak adlandırılabilir kısımlardan meydana gelmektedir. Çevrede bulunan kule yapılar, bu işin pozitif kısmı oluştururken, merkezde bulunan ve yüzeyin altında kalan avlu yapı ise negatif kısmı oluşturmaktadır. Belirli alanda bireyin hareketine ve deneyimine odaklanan bu dış mekân işi, sanatçının ifadesiyle, “bir mekânın tarihini, ekolojisini veya çevrenin fark edilmeyen yönlerini vurgulayan durumlar yaratmaktadır” (Lucarelli, 2014). Bu enstalasyonun doğal yapısı ve inşa edilme biçimi, genel olarak mekânın geçmişini ve çevresel özelliğini gün ışığına çıkarmaktadır. Bu çalışmada mekânın hem bedensel hem de görsel bir algısını deneyimleyen biri, sınırları ve mesafeleri sorgularken bulunduğu konumdan emin olamamaktadır. Burada heykelin konumu için meydana gelen genişlemiş alan, Krauss’un (2002) ifadesiyle: “modernist kategori olarak heykeli kendi aralarında askıya alan bir karşıtlıklar kümesinin sorunsallaştırılmasıyla yaratılır” (s. 109). Bu genişleme içinde izleyici, muhakemede bulunurken hiçbir şeyi heykele indirgeyemez. Miss’in çalışmasında heykel, artık kendisinden farklı olan iki şey arasındaki ayrıcalıklı orta terim değildir. Burada heykel, Krauss’un belirttiği gibi: “daha çok, içinde farklı biçimde yapılaşmış başka olasılıkların da bulunduğu bir alanın çevresindeki terimlerden sadece biridir” (s. 109).

Miss'in bu çalışmasındaki mimari yapılar, çevreyle ilişkiyi gündeme getirirken negatif ve pozitif alanların yeniden tanımlama gereksinimini doğurur. Fakat böyle bir tespitin oldukça güç olduğunu belirtmek gerek. Yine de yerden yükselen veya yerin altına inen birbirinden bağımsız mimarî bölümler, bu uygulamanın negatif ve pozitif alanlarına dair ipuçlarını verebilir. Örneğin aşağıya doğru sarkıtılmış merdiven sayesinde izleyicinin fark edebildiği işin negatif kısmı, yüzeyin altına inşa edilmiştir. Avluya benzeyen bu kısım, tek negatif kısım olarak tüm işin merkezinde bulunmaktadır. Bu mimarî düzenleme, negatif yönüyle diğer kısımlardan ayrılmaktadır. Sanatçının bu türden bir düzenleme tercihi yani yüzeyin altına kullanım biçimi, işi belirsizleştirmektedir. Fakat iş, diğer kısımlarıyla birlikte düşünüldüğünde, özellikle kulelerin pozitif alanlar olarak yerden yükselmesi, sanatçının buradaki negatif alan tercihini anlamlı kılmaktadır. Negatif alan, tersine bir çevirmeyle enstalasyonun çevre ile ilişkisine dair sorunsalı gündeme getirir. Bu sorunsal ise yeni anlamlandırılmaya başlanmış olan postmodern çağda heykelin konumu ve geldiği noktada irdelenebilir.

Günümüz inşa olanaklarıyla ve çevresiyle uyumlu bir biçimde inşa edilen *Çevre Ölçümler/Kulübeler/Tuzaklar*, arazinin çeşitli bölgelerinde bulunan höyük ve çukurlarıyla mimarî manzara kavramını ortaya çıkarmıştır. Mimarî kısımlardan oluşan işin bölümleri, kaidesi üzerinde bulunan modern heykelden uzaklaşarak araziye dağılmıştır. İşin merkezindeki negatif alan, işin parçası olarak yukarıya doğru yükselen pozitif alanlardan farklılaşmıştır. Burada artık ilk mimarî yapıların işlevsel özelliklerinden çok, yapıtın felsefî içeriği önem kazanmaktadır. Tersine bir çevirmeyle yapıt diğer kısımlarıyla negatif ve pozitif karşıtlığını içermektedir. Bu durumda artık işlevsel bir heykel veya mimarî düzenlemeden bahsedilememektedir. Dolayısıyla dönemin kültürel avangardının dönüştürdüğü yapıt, heykel tarihi açısından bir geçiş döneminin temsili olarak düşünülebilir.

## 2.2. İçerisi ve Dışarı

Postmodern dönemin sanatının belki de en belirgin tarafı, galerinin yapısının ve işlevinin sorgulanması sonucu sanat yapıtının geleneksel sınırlarının erimesidir. Bunun sonucunda ortaya çıkan yapıtların sınırlarının kaybolması ve malzeme tercihlerinin oldukça geniş bir alana yayılmasıdır. Böylesi büyük bir dönüşümde minimalizmin etkisi yadsınamaz. Hal Foster'ın (2009) belirttiği gibi, minimal sanat, tüm kısıtlamalara rağmen keşiflerine devam ederek bugünün ileri çalışmaları için yeni bir alanın önünü açmıştır. Ona göre, minimalizmle birlikte heykel, artık bir kaide üzerinde duran ya da saf sanat olarak görülen bir çalışma olmaktan çıkıp nesnelerin arasına yerleşmiş ve ortama özgü olarak tanımlanmıştır. Bu dönüşümde biçimci sanatın güvenli ve egemen mekân anlayışını reddeden izleyici, buraya ve şimdiye yöneltilmiştir. İzleyici malzeme özelliklerinin topoğrafi haritasını çıkarmak için, çalışmanın yüzeyini ayrıntılı bir şekilde incelemek yerine artık belirli bir alana yapılmış müdahalenin algısal sonuçlarını keşfetmeye yönlendirilmiştir (s. 64-65). Minimalizmin postmodern sanatın dönüşmesindeki öncü



rolü, sonraki süreçte yenilikçi pratiklere ilham vermiştir. Hem malzeme tercihi hem de negatif ve pozitif alanları kullanma biçimiyle Massimo Uberti'nin çalışmaları dikkat çekicidir. Postmodern sanatın mekân ve malzemeye getirdiği esnekliği güçlü bir biçimde kullanan sanatçı, neon ışıklarından yarattığı mekânsal çalışmalarıyla minimalizmden beslenmektedir. Minimalizmin sanat nesnesinin konumuna ve malzemesine getirdiği yeniliklerden etkili biçimde yararlanan sanatçı, kaidesi kaldırılmış ve mekâna yayılmış heykellerinde izleyiciyi yapıtın yüzeyinden çok, onun algısal sonuçlarına yöneltmektedir.



**Resim 2.** Massimo Uberti, *Drawing of a Drawing*, 2014, Yerleştirme.

(<http://massimouberti.it>)

'Az çoktur' ifadesi, Uberti'nin mimarî içerikli çalışmalarında karşılığını bulur (Resim 2). Burada azlık, sınırları sadece neon ışıklarından seçilebilen çizgisel yapıda görülmektedir. Birer mimarî yapıdan oluşan bu ışıklı enstalasyonlarda yapının içi ve dışı arasındaki sınır belirsizleşmekte ve yapının gerçekliği sorgulanır hâle gelmektedir. Sınır çizgilerini oluşturan neon ışıkları, boşluğu şekillendiren ve onu bir yapıya dönüştüren yegâne araç olmaktadır. Bu sayede yapının negatif ve pozitif alanları belirlemektedir. Fakat yapıt, izleyicinin pozitif alandan (yapıtın dışından) negatif alana (yapıtın içine) geçip orayı deneyimlemesine izin vermektedir. Bu geçişgenlik, içerisi ve dışarı arasında sınırların olmadığı gerçeküstü bir evren yaratır. Gaston Bachelard'ın (2017) belirttiği gibi, dışarı ve içerisi, bir tür parçalara ayırma diyalektiğini oluşturur ve bu diyalektiği farkına varmadan tüm olumlu (pozitif) ve olumsuz (negatif) düşüncelere kumanda eden bir hayal tabanı haline getiririz (s. 255). Dolayısıyla Uberti'nin işlerinde iç ve dış alanlar, her ne kadar ayrı görülse de aslında bu alanların geçirgenliği, yapıta bir tür gerçeküstü duyguyu hâkim kılar. Duvar gibi bilindik sınırlar belirsizleşir ve hayalî bir engele dönüşür. Mekânı ayıran duvar, artık gerçek olmayan bir engel olarak sadece kişinin zihninde oluşur.

Uberti, enstalasyonlarında negatif alanı görünür kılarak aslında bir tür mahremiyet alanını ifşa eder. İzleyici, pozitif alandan negatif alanı görebilir ve hatta sınırı aşarak negatif alanı deneyimleyebilir. Bu da yapıtı, hayalî bir mekâna dönüştürür. Mekân, boşluğun kurgulanmasıyla meydana gelen bir yapıdır. Boşluk olmazsa mekân da olmaz, çünkü mekânı var eden boşluktur. Fakat Uberti'nin enstalasyonunda mekân, boşluğun çizgisel bir formla kesilmesinden meydana gelmektedir. Dolayısıyla burada mekân, boşluğun neon ışıklarıyla biçimlenmesiyle ortaya çıkar. Bu durumda mekânın varlığı, tamamen ışığın varlığına bağlıdır. Aksi takdirde ışığın olmaması, mekânın da kaybı anlamına gelmektedir. Figen Girgin'in (2018) belirttiği gibi, Uberti'nin çalışmalarında ışsızlık, onları özlerinden ve şiirsel güçlerinden yoksun bırakır ve böylece ışık, yalnızca eseri ortaya çıkarmakla kalmaz aynı zamanda onun maddî formunu da ortaya çıkarır (s. 2322).

Uberti'nin çalışmalarında yaratılan düşsel mekânda içerisi (negatif) ve dışarı (pozitif) arasındaki duvar somut olarak yoktur. Önay Sözer'in (2019) belirttiği gibi, duvar iki uzay bölümü arasındaki sessiz bağlantıyı keser ve bir ayrılık meydana getirir (s. 165). Uberti'nin mekânlarında duvarlarının yokluğuna rağmen, iç ve dış uzamının bağlantısını sağlayan kapılar mevcuttur. Bir giriş ya da geçidin açık yerini kapatmaya yarayan bir düzen olan kapılar, Uberti'nin mekânlarında kapatma işlevinden uzaktır. Dolayısıyla yapıtın iç ve dış (negatif ve pozitif) geçirgenliği, burada kapı olgusunu ve işlevini de tartışmaya açmaktadır. Sonuç olarak Uberti'nin işlerinde negatif ve pozitif alanın geçirgenliği, hayalî bir mekân yaratmaktadır. Burada negatif alan, neon ışıklarının sayesinde hacmi ve ağırlığı olmayan, sadece zihinde kavranan bir forma yani pozitifte dönüşmektedir.

### 2.3. Maddileşen Boşluk

Boşluk, evrende var olmayan şeyin varlığıdır. Bir şeyin varlığı, boşluk olduğunda görünür olmaktadır. Bu yüzden boşluk, evren için hayattır. Boşluk, ayrıca Georges Perec'in (2017) ifadesiyle, dışımızda olan, etrafımızı kuşatan mekândır (s. 13). Boşluk, ayrıca mimarî yapıları anlamlı kılan ve onların niteliğini belirleyen şeydir. Taocu filozof Lao Tzu'nun belirttiği gibi, duvarlar ve kapılar evi oluşturabilir fakat içindeki boş alanlar evin asıl özüdür (akt. Fernández, 2007). Bu yüzden boşluk, sonsuz imkânlarla gebe kullanışlı bir kaynak olarak sanatta var olmaktadır.

Negatif alanlar (boşluk), Uzak Doğu'da gizil gücünden ötürü oldukça önemsenen bir unsurken, Batı'da tam tersine korku unsurudur. Bu korku, özellikle Rönesans ve Viktorya Dönemleri'nde oldukça belirgin biçimde görülmektedir. Özgür Taburoğlu (2016), Batı'da soylular ev içi boşluk korkusunu aşmak için çok sayıda sanat eserinin evlere doldurduğunu ifade eder (s. 165). Meta üretimin yaygınlaşmasıyla oluşan eşya bolluğunun evlerde sergilenmesi ve özellikle bu dönem eserlerinde abartılı ve ayrıntılı süslemelere başvurulması bu iddiayı doğrular niteliktedir.

Viktorya Dönemi Batı toplumunun boşluk korkusundan hareketle işlerini oluşturan Rachel Whiteread, evin boş yani negatif alanlarını işlerinin merkezine koyar. Sanatçı,



genel olarak iç mekânlardaki boşlukları maddileştirerek onları pozitif kısımlarından ayırıştıran bir sanat pratiğine sahiptir. Evlerin boş alanlarını betonlaştırdıktan sonra etrafındaki dolu kısmı sökerek yapıtını tamamlar. Dolayısıyla Whiteread, kimsenin dikkatini çekmediği ve hatta önemsemediği boş alanlardan hareketle işlerini oluşturmaktadır. Çoğunlukla Viktorya Dönemi'nin mimarisini taşıyan atıl durumda olan ev mekânların boşluklarıyla ilgilenmektedir. Sanatçı, bu evlerdeki boşluklardan hareketle aslında evin yaşanmışlığını ve belleğini maddileştirmektedir. Dolayısıyla evlerin hareket edilebilir alanları, Whiteread'ın işlerinde artık negatif alanlar olarak kullanım dışıdır. Evlerin içeri girilebilme özelliğini yitirilmiştir. Birey, evin dışında artık bir izleyicidir. Çünkü yaşamsal alanlar, betonlaştırılarak yok edilmiştir. Boşluğun maddileşmesiyle negatif alan, form kazanmış ve pozitif dönüşmüştür.



**Resim 3.**Rachel Whiteread, *House*, 1993, Sıvı beton püskürtme

(<https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibitionseries/unilever-series/unilever-series-rachel-whiteread-embankment-1>)

Whiteread'a ait *Ev (House)* adlı çalışma, Viktorya tarzı harabe bir evin tüm boş kısımlarına beton dökümünün yapıldığı iddialı işlerinden biridir (Resim 3). Jonathan Fineberg (2014), evin dökümünde (negatif) kalan pek çok detay, evde daha önce var olan yaşama dair derin düşüncelere yol açmakta olduğunu ve bunun dökümün detaylarındaki izlere yansıdığını ifade eder (s. 476). Bu sayede Whiteread'ın negatif heykellerinde anlatılmak istenen yokluk, dokunaklı bir biçimde anıtsallaştırılır. Çünkü ev, bir mahrem alanı olarak insanın yaşamına dair birçok anı barındırır. Dahası evin yapısı insanın ihtiyaçlarına göre şekillenir. Frederick Kiesler, evi insan bedenine benzetir. Ona göre ev, kanlı canlı yaşayan bir organizmadır; fiziksel varlığıyla insanlar gibi duygularda ve düşlerde yaşamaktadır (akt. Altun, 2014, s. 416). İlk bakışta çok güçlü bir geometriye sahip bir nesne olan ev için Gaston Bachelard (2017) ise akılsal biçimde analiz

edildiğinde ilkin elle tutulabilir gerçekliğini gördüğümüzü savunur (s. 79). Ona göre ev, bir geometriden çok daha fazlasıdır; insanın dünyadaki ilk mekânıdır. Dolayısıyla ev, düşlemi barındıran ve düş kurmayı sağlayan bir evrendir (s. 36).

Whiteread'ın maddileştirdiği negatif alanlar (boşluklar), aslında gerçekte yokmuş gibi algılanır. Çünkü insan algısı, pozitif olanı kavramaya meyillidir; negatif alan, daima pozitif alanın gölgesinde kavranır. Dolayısıyla burada algı açısından daha gerçek bir şey aranacaksa, o da pozitifin daha gerçek olduğudur. Tıpkı ışığın gölgeden, gürültünün sessizlikten daha gerçek olması gibi. McDaniel Kris'in (2010) belirttiği gibi, gölge, ışığın varlığıyla meydana gelmektedir. Dolayısıyla ışık gölgeden daha gerçektir. Sessizlik ise gürültünün içinde algılanır çünkü tek başına bir anlam ifade etmez. Bu da göstermektedir ki ışık ile gürültü, gölge ile sessizlikten daha gerçektir. Karşılaştıklarında ancak değer kazanırlar (s. 634). Dolayısıyla Whiteread, çalışmalarında aslında daha az gerçek olan bir şeyden yani negatiften (boşluk) hareket etmekte ve onu görünür kılmaktadır. Görünmeyen uzay, bu sayede maddeye bürünerek varlığını ortaya koymaktadır.

Heidegger, mekânın matematiksel olarak kavranan mekânla değil, insan deneyimiyle kavranan yer ile varlık bulduğunu ifade eder (akt. Sharr, 2017, s. 53). Dolayısıyla evlerde boş alanlar, insan yaşamı ve deneyimiyle varlık veya kimlik bulur. Whiteread ise bu varlık alanını bir yandan görünür kılarken, öte yandan ona dâhil olmayı engeller. Çünkü betonlaşan boşluk, artık girilmez durumdadır. Burada artık gerçeklik yitirilmiştir. Gaston Bachelard'ın (2017) belirttiği gibi, 'aralık kalma' kozmosu olan, arzulara ve yasak olana duyulanı açma eğilimine sahip kapının işlevi yitirilmiştir (s. 266). Whiteread'ın işlerinde yaşam alanına girmeyi sağlayan aralık (kapı), tüm mahrem alanlar gibi dondurulmuştur. Sonuç olarak Whiteread, işlerinde negatif uzamı görünür kılarken, ona dâhil olmayı da engellemiştir. Negatif alanı hacmi ve ağırlığı olan bir forma yani pozitif dönüşmüştür.

## 2.4. Geçmişin İzi

Geçmiş yaşantıların, zamanla tekrar hatırlanabilmesi için belleğe ihtiyaç duyulur. Çünkü bellek, bireyin geçmiş yaşantı ve anılarının birer kaydıdır; onun öznelliğidir. Enzo Traverso (2019), belleğin son derece öznel olduğunu, tanık olunan olgu ve olayların ruha kazınan izlenimlere bağlı olduğunu ifade eder. Ona göre, bellek yaşamdır ve bu durum belleği, unutma ve hatırlama diyalektiğine maruz bırakır (s. 30). Dolayısıyla unutulmuş şeyin kaydı, onu hatırlatan şeylerle mümkün olmaktadır. Bu şeylerden biri ise o şeyin varlığından alınmış izlerdir. Bu anlamda yaşanmış olanın izi, aslında bir tür bellektir. Çünkü iz, hatırlatma ediniimi olarak insan algısında güçlü bir etkiye sahiptir. Dolayısıyla nesnelere negatif kalıpları, geçmişe dair yaşanmışlıkların, anıların ve olayların bir izi olduğu gibi belleği de olabilir. İzleri çalışmalarının konusu yapan Asta Gröting, savaş yıllarından kalan yapıların negatiflelerini alarak bir tür bellek oluşturmaktadır.

Negatif alandan yararlanan Gröting'in çalışma pratiğinde geçmişe dair lirik bir anlatım görülmektedir. Sanatçı, özellikle son yüzyılda dünya savaşlarında Almanya'nın trajedilerinin belleğini öznel bir deneyimle görselleştirmiştir. 2016 ve 2018 yılları

arasında *Berlin Fassaden (Berlin Cepheleri)* serisinden *Mozele (Mausoleum)* çalışmasını, İkinci Dünya Savaşı'nda zarar görmüş binaların cephelerinin negatif kalıplarını alarak oluşturmuştur (Resim 4). Bu kalıplar, mimari yapının izlerini çıkarmanın yanı sıra kurşunlardan tahrip olmuş yüzeylerin girinti ve çıkıntılarına ait yıllarca birikmiş toz ve kiri ortaya çıkarmaktadır. Bu sayede zarar görmüş yüzeylerin silikondan elde edilmiş kalıpları, geçmiş olayların bir haritasıymış gibi bir tür bellek sunmaktadır. Dolayısıyla sanatçı, yüzeylerde geçmiş trajedinin izlerini oldukları gibi kaydetmektedir (Carlier, 2019). Böylece trajedinin izleri, kaybolmadan geleceğe taşınmakta ve geçmişe dair bir bellek oluşturulmaktadır. Fakat burada Gröting'in tek amacının bellek oluşturmak olmadığını, bunun yanı sıra insana dair olanı da açığa çıkarmak olduğunu belirtmek gerekir.



**Resim 4.** Asta Gröting, *Mausoleum*, 2016, Yerleştirme, Silikon, 373 x 373 x 10 cm.

(<https://www.koozarch.com/interviews/berlin-fassaden/>)

Gröting, işlerinde mimari yapıların yaralarından ve eksikliklerinden hareketle aslında geçmişin insanî tarafına vurgu yapmaktadır. Sanatçı, bunu yaparken yokluğun negatifini alıp onları maddileştirerek gerçekleştirmektedir. Deborah Levy (2018), sanatçının kendi çalışmalarında yokluğa konuşması için izin verdiğini ifade etmektedir. Çünkü Gröting'in çalışmalarında iç kısım ve yarıklardan oluşan negatif alanlar, genel olarak izleyicinin dikkatini insanlar ve nesnelere arasındaki yokluğa çekmektedir. Bunu, anıtsal heykelin biçim dilini tersine çevirerek yapmaktadır.

Gröting, *Berlin Fassaden* serisi için yaptığı negatif heykelleri, yavaş pozlamalı fotoğraflar olarak tanımlamaktadır. Sanatçı, bu negatif heykellerin, kurşunun cepheye çarptığı 1945 yılından silikonun uygulandığı 2017 yılına kadar tek bir uzun pozlama fotoğraf olduğunu ifade etmektedir (Kooza, 2019). Kir, toz ve sıva parçacıkları gibi ince

ayrıntısına kadar her şey, yüzeye sürülen silikona yakalanmaktadır. Dahası mermi delikleri, dışarı çıkmakta ve ters haliyle izleyiciye doğru çıkıntı oluşturmaktadır. Dolayısıyla bu negatif heykeller, geçmişin nesnelere sürekli olarak yeniden keşfedilmek üzere yüzeye çıkarmaktadır. Bu sayede heykellerde oluşan izlerden tek bir an değil, tekrarlardan oluşan bir bellek meydana gelmektedir. Negatif heykeller sayesinde geçmiş ile olan duygusal ve politik ilişki gün ışığına çıkmaktadır. Bu durumda geçmiş görmek ve bu noktadan geleceğe yeni bir farkındalıkla bakmak önem kazanmaktadır.

## Sonuç

Bu araştırmada postmodern sanatçıların çalışmalarından hareketle sanatta negatif alan incelenmiştir. Negatif alanın, sanatçıların uygulamalarının kavramsal içeriğini zenginleştirdiği tespit edilmiştir. Çünkü boşluktan yani negatif alandan sanat üretmek, yokluktan form elde etmektir. Bu durum, olmayan bir şeyi görünür kılmak olduğundan sanat yapıtında ucu açık anlam dizgelerinin oluşmasına neden olmaktadır. Dahası sanat yapıtının içeriğinin, pozitif sanatın otoriter içeriğinden farklılaşmasını sağlamaktadır. Çünkü negatif alandan sanat üretmek, tersine çevirmeyle sanat yapıtının içeriğini dönüştürmekte ve anlam olasılıklarını çoğaltmaktadır. Dolayısıyla negatif sanatın hem kavramsal hem de pratik yönü, postmodern sanatın esnek diliyle örtüşmektedir. Bu yüzden negatif alan, bazı postmodern sanatçılar tarafından farklı uygulamalarda etkili bir biçimde kullanılmış ve geniş bir yelpazede yaratıcı uygulamalar ortaya çıkarılmıştır. Ayrıca sanatta negatif alanın, iç-dış diyalektiğini tartışmaya açtığı tespit edilmiştir. Negatif alanları oluşturan iç kısımlar, görünür olmak için hacme bürünürken aslında dış kısımların kendisine dönüşmüştür. Bu durum, neyin iç, neyin dış olduğu tartışmasına neden olmuştur. Çünkü iç kısım, negatif olanın gizil varlığından pozitif olanın görünen varlığına dönüşmüştür. Bu durum, forma dönüşmüş olan negatifin kendi varlığını yok etmesi anlamına gelmektedir. Dolayısıyla bilinmeyen, tanımlanması güç olan bu uzam, forma dönüştüğünde görünür olmak için başka bir negatif alana ihtiyaç duymaktadır. Çünkü form (pozitif), ancak etrafındaki boşluk (negatif) olduğunda anlam kazanmaktadır. Bu yüzden negatif alandan hareketle sanat üretmek, iç-dış veya boş-dolu gibi evrenin var oluşunda hayati olan karşıt kavramların yeniden anlamlandırılması demektir. Bu, negatif alanın gizil gücünü ortaya çıkarmakta, metaforik çağrışımlara açık hâle getirmektedir. Bu yönüyle negatif alandan üretilen sanat, kategorize edilen modern sanatın içeriğiyle değil, postmodern sanatın içeriğiyle özdeşleşmektedir.

Sanatta negatif alanın incelendiği bu çalışmada, negatif alanın sanatçılara geniş anlam olasılıklarını sunduğu tespit edilmiştir. Negatif alandan güçlü bir biçimde faydalanan postmodern sanatçıların çalışmaları, bunu doğrular niteliktedir. Bu nedenle bu araştırmada ele alınanlar, sanatta negatif alan üzerine literatürde yaşanan eksiklikleri gidermeye katkı sunabilir. Bu makale, negatifin gizil varlığından yararlanmak ve bunu çalışmalarında etkili bir biçimde kullanmak isteyen sanatçı ve sanat öğrencilerine kaynak olabilir. Bu anlamda bu araştırmadan hareketle sanatta negatif alan üzerine daha fazla

araştırma yapılmasının bir gereksinim olduğu ve alana katkı sağlayacak farklı çalışmaların yapılmasının faydalı olacağı düşünülmektedir.

### Kaynakça

- Altun, N. A. (2014). *Sürrealizm Mimarlık Mekân Sanatı*. (R. Akman vd., Çev.). İletişim Yayınları.
- Bachelard, G. (2017). *Mekânın Poetikası*. (A. Tümertekin, Çev.). İthaki Yayınları.
- Bird, M. (2016). *Sanatı Değiştiren 100 Fikir*. (D. Öztok, Çev.). Literatür Yayınları.
- Cheng, F. (2006). *Boşluk ve Doluluk Çin Resim Sanatının Anlatım Biçimi*. (K. Özsegin, Çev.). İmge Kitabevi.
- Carlier G. (2019). *Not Feeling Too Cheerful: Reclining, Figures, Facades and More*.  
<https://www.artland.com/exhibitions/not-feeling-too-cheerful:-reclining-figures-facades-and-more-1b5a95>
- Fernández G. (2007). *Hasegawa Tohaku-PineTrees*.  
<http://www.theartwolf.com/landscapes/hasegawa-tohaku-pine-trees>
- Fineberg, J. (2014). *1940'tan Günümüze Sanat Varlık Stratejileri*. (A. Z. Tunç, Ed.). Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Foster, H. (2009). *Gerçeğin Geri Dönüşü Yüzyılın Sonunda Avangard*. (E. Hoşsucu, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Foster, H. (2015). *Sanat-Mimarlık Kompleksi Küreselleşme Çağında Sanat, Mimarlık ve Tasarım Birliği*. (S. Özaloğlu, Çev.). İletişim Yayınevi.
- Kooza, R. (2019, Ekim 09). *Interview with Asta Gröting*.  
<https://www.koozarch.com/interviews/berlin-fassaden/>
- Krauss, R. E. (2002). Mekâna Yayılan Heykel. (T. Birkan, Çev.). *Sanat Dünyamız*, 82 (Heykel Özel Sayısı), 103-110.
- Laozi. (2016). *Tao Te Ching*. (S. Özbey, Çev.). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Levy, D. (2018). *Press Release*. <https://www.artsy.net/show/carlier-gebauer-asta-groting-not-feeling-too-cheerful-reclining-figures-facades-and-more-1/info>
- Lucarelli, F. (2014, Haziran 22). *Mary Miss's 1977-1978 Perimeter/Pavilions/Decoys*,  
<https://socks-studio.com/2014/06/22/mary-misss-1977-1978-perimeterspavilionsdecoys/>
- Mark C. T. (1987). *Altarity*. The University of Chicago Press.

- McDaniel, K. (2010). Being and Almost Nothingness. *Noûs*, 44(4), 628-649. <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.405.1305&rep=rep1&type=pdf>
- Miss, M. (1977-1978). *1977-1978 Perimeter/Pavilions/Decoys*, <http://marymiss.com/projects/perimeterspavilionsdecoys/>
- Perec, G. (2017). *Mekân Feşmekan*. (A. Erkay, Çev.). Everest Yayınları.
- Sharr, A. (2017). *Mimarlar için Heidegger*. (V. Atmaca, Çev.). Yem Yayınları.
- Sözer, Ö. (2019). *Sanat: Görünendeki Görünmeyen*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Stoichita, Victor I. (2006). *Gölgenin Kısa Tarihi*. (B. Aydın, Çev.). Dost Kitabevi Yayınları.
- Taburoğlu, Özgür. (2016). *Boşluk Aşırılık ve Keyfilik*. Doğu Batı Yayınları.
- Traverso, E. (2019). *Geçmiş Kullanma Kılavuzu*. (I. Ergüden, Çev.). İletişim Yayınları.