

Boşlukla Konuşmak: Helenistik Dönem Heykeltıraşlığında Negatif Alan ve Mekânsal Algı

Speaking with Space: Negative Space and Spatial Perception in Hellenistic Period Sculpture

Meral Çelik, Aksaray Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi Arkeoloji Bölümü, 0000-0001-5968-7941

Özet

Bu çalışma, Antik Yunan heykeltıraşlığında boşluk (negatif alan) kavramının tarihsel sürecini, mekânsal algı üzerindeki etkisini ve konunun odağı olması bakımından Helenistik dönemdeki gelişimini ele almıştır. Çalışmanın amacı, boşluğun özellikle Helenistik dönemdeki işlevsel ve estetik dönüşümünü ve sürecini ortaya koymaktır. Daha çok modern sanat literatüründe kullanılan boşluk ve mekânsal algı kavramlarının çalışmaya konu olan dönemlerde konu edilmeyişi önemli bir eksiklik olarak görülmüş, bu kavramlarının heykeltıraşlık sanatındaki kökenine Yunan heykeltıraşlığı kapsamında inilmiştir. Antik felsefede boşluk, varlık ve evrenin temel unsurlarından biri olarak tartışılmış, bu düşünsel arka plan, sanatın form ve mekân anlayışına da yansımıştır. Arkaik dönem kore ve kouroslarında boşluk, figür çevresinde pasif ve edilgen bir şekilde kalmış, kompozisyon kütleyle sıkı sıkıya bağlı, simetrik ve cepheden düzenlenmiştir. Klasik dönemde ise boşluk, figür ile çevresindeki görünmez hacim arasındaki ilişkiyi düzenleyen aktif bir unsur hâline gelmiştir. Kontrapost duruş, uzuvların gövdeden ayrılması ve farklı bakış açılarına imkân tanıyan düzenlemelerle dinamik bir işlev kazanmıştır. Helenistik döneme gelindiğinde ise boşluk, dramatik ve tiyatral bir nitelik kazanarak anlatının, duygusal yoğunluğun ve sahnelemenin temel bileşenlerinden biri hâline gelmiştir. Bu dönemin başyapıtları, izleyiciyi eserin içine çeken, çok yönlü ve değişken mekânsal kurgular sunmuştur. Sonuç olarak, Antik Yunan heykeltıraşlığında boşluk, Arkaik dönemde pasif bir arka plan iken, Klasik dönemde bilinçli bir kompozisyon unsuru olmuştur. Helenistik dönemde ise güçlü bir anlatı ve duygu taşıyıcısına dönüşmüştür.

Anahtar Sözcükler: Helenistik dönem, boşluk, negatif alan, heykeltıraşlık.

Akademik Disiplin(ler)/Alan(lar): Arkeoloji, Heykeltıraşlık.

Abstract

This study examines the historical development of the concept of void (negative space) in Ancient Greek sculpture, its impact on spatial perception, and its transformation during the Hellenistic period, which constitutes the focal point of the research. The primary aim is to reveal the functional and aesthetic evolution of void, particularly in the Hellenistic period. While the notions of void and spatial perception are frequently discussed within modern art theory, their absence in the discourse of the periods under study represents a significant gap. This work addresses that gap by tracing the origins of these concepts within the framework of Greek sculptural practice. In ancient philosophy, void was debated as one of the fundamental components of existence and the cosmos, and this intellectual background deeply influenced the artistic understanding of form and space. In the Archaic period, void remained passive and subordinate to the mass of the figure; compositions were tightly bound, symmetrical, and frontally organized, as observed in kore and kouros statues. In the Classical period, however, void became an active element mediating the relationship between the figure and the surrounding invisible volume. Through innovations such as contrapposto, the separation of limbs from the body, and multi-angled arrangements, sculptors achieved a more dynamic spatial interaction. In the Hellenistic period, void acquired a dramatic and theatrical quality, becoming a central component of narrative, emotional intensity, and staging. Masterpieces of this period presented highly dynamic spatial constructions that engaged viewers from multiple perspectives and drew them into the sculptural experience. In conclusion, the study demonstrates that in Ancient Greek sculpture, void evolved from a passive backdrop in the Archaic period into a deliberate compositional element in the Classical period, ultimately transforming in the Hellenistic period into a powerful carrier of narrative and emotion.

Keywords: Hellenistic period, void, negative space, sculpture.

Academical Disciplines/Fields: Archaeology, Sculpture.

- Sorumlu Yazar:** Meral Çelik.
- Adres:** Aksaray Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Arkeoloji Bölümü, Aksaray.
- E-posta:** meralcelik@aksaray.edu.tr
- Çevrimiçi yayın tarihi:** 11.01.2026
- doi:** 10.17484/yedi.1775399

Geliş tarihi: 01.09.2025 / **Kabul tarihi:** 02.01.2026

1. Giriş

Boşluk (κενόν) kavramı, sadece fiziksel ya da görsel bir olgu değil, felsefi düşüncenin en temel meselelerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Antik felsefede boşluk bazen hiçlik ya da yoklukla da bir tutulmuştur. Boşluk var olmayanın bir türüdür (Türkan, 2025, s. 474). Bu kavram, zihnin tüm nesne ve imgelerden arındığı saf bilinç hâlini, ayırım ve çokluğun bulunmadığı tek bir gerçekliği ya da arınmış zihnin yansıttığı varlık düzeyini ifade etmektedir (Dere ve Dedeoğlu, 2021, s. 138). Boşluk, insanoğlunu düşünsel olarak en çok zorlayan kavramlardan biridir. Çünkü boşluk ne doğrudan kendini gösterebilmiş ne de bütünüyle yok sayılabilmıştır. O ne tamamen vardır ne de yoktur; varlığın sınırında durmaktadır. Var olanı çevreleyen olmayan olarak tanımlansa da olmayan şeyin kendisi olan gibi davranmaktadır. Bu nedenle aslında boşluk, varlığın dışında ya da ötesinde değil, onun koşullarından birini oluşturmaktadır. Olmayan, olanı belirlemiştir; boşluk, nesneleri ayırdığı kadar birbirine de bağlamaktadır. Olanın içinde, etrafında ya da arasındadır. Bu nedenle boşluk yokluk değil, düzenin, ilişkilerin ve anlamın ortaya çıkabildiği bir alandır.

Boşluk antik dönem felsefesinde filozofların üzerinde en çok tartıştığı konulardan biri olmuştur. Elea Okulu'nun kurucusu doğa filozofu Parmenides fr. 28 B 7'de boşluk var olmayandır ve hiçbir şey var olamaz diyerek boşluğun tanımını yapmıştır (Algra, 1995, s. 43). Ona göre boşluk, varlığın yokluğu anlamına geldiği için düşünülemez; çünkü yokluk ne kavranabilir ne de ifade edilebilir bir durumdur. Ona göre, var olmayan bir şeyin düşünülmesi bir yanılsamadan ibarettir ve gerçeklik yalnızca var olanla sınırlıdır (Atış, 2009, s. 111). Parmenides'in öğrencisi Melissus da boşluk konusunda onunla benzer bir fikri paylaşmıştır. Melissus da boşluğun hiçbir şey olduğunu, boş diye bir şey olmadığını öne sürmüştür (Kılıç, 2011, s. 16). Platon ve Aristoteles de boşluğu kabul etmemişlerdir. Aristoteles, hareket teorisi bağlamında boşluk fikrini reddetmektedir, çünkü boşlukta düşen bir cismin hızının sonsuz olacağı düşüncesi onun için kabul edilemezdir. Boşluğu, doğası olmayan bir hiçlik olarak görmüş ve onun hava ya da toprak gibi unsurlarla kıyaslanamayacağını öne sürmüştür. Ona göre boşluk ne madde ne de formdur, form olasılığını yitirdiği için yalnızca maddenin dışında, sınır niteliğinde bir alan olarak var olabilmıştır. Platon'a göre boşluk, varlık alanına dâhil olmayan bir kavramdır ve evren, birbirini tamamlayan unsurlardan oluşan tam bir doluluk olarak tasavvur edilmektedir (Dere ve Dedeoğlu, 2021, s. 140). Dolayısıyla Eleacılar, boşluğun varlığını reddederek var olanın durağanlığını savunurken, Aristoteles boşluğu kabul etmemekle birlikte, var olanın temel ilkesi olarak hareketi benimseyerek bu yaklaşımdan ayrılmaktadır. Ona göre hareket bir yer gerektirmekte, ancak boşluk bir yer niteliği taşımamaktadır (Türkan, 2025, s. 474). Demokritos ise boşluğu atomların hareket edebilmesini sağlayan bir mekân olarak tanımlamış ve onu, varlıkların oluşumu için zorunlu bir alan olarak görmüştür. Bu anlayışta boşluğun varlığı, kendi başına bağımsız ve gerçek bir nitelik taşımaktadır (Dere ve Dedeoğlu, 2021, s. 140). Boşluğun varlığını kabul edenler ise Samoslu Pythagoras ve takipçileri, yani Pythagorasçılardır. Onlar boşluğun varlığına inanmış, onun sonsuz hava gibi evrenin tamamına yayıldığını ve tıpkı bir dizinin terimlerini ayırdığı gibi varlıkların doğalarını birbirinden ayırdığını ileri sürmüşlerdir. Bazı Pythagorasçılar ise havayı boşlukla özdeşleştirmiştir. Bu nedenle Pythagorasçılar boşluğu hem varlık dizilerinin oluşumunda hem de niteliklerin farklılaşmasında zorunlu bir unsur olarak kabul etmişlerdir (Erdoğan, 2019, s. 94). Demokritos ile beraber ilk atomcular olarak kabul edilen Leukippos'a göre boşluk, varlıkların oluşumunu ve etkileşimini mümkün kılan, atomların hareket etmesine, birleşmesine ya da ayrılmasına zemin sağlayan, düzen ve dengesizlikleri doğuran kurucu bir unsur ve zorunlu bir süreçtir (Özer, 2022, s. 115; Algra, 1995, s. 45).

Antik dönemde boşluk, düşünce tarihinde çoğunlukla varlık, doluluk ve görünürlük gibi kavramların karşılığı üzerinden tanımlanmıştır. Bu karşılık, sadece kavramsal bir zıtlık değil, aynı zamanda insanın mekânı algılayış biçimini şekillendiren temel bir düşünsel araç olmuştur. Doluluk, formun ve kütlenin maddi varlığıyla ilişkiliyken, boşluk, bu varlığın sınırlarını, geçişlerini ve yokluğunu işaret etmektedir. Ontolojik açıdan varlık-yokluk tartışmaları, boşluğun yoklukla aynı şey olup olmadığı sorusunu gündeme getirirken, estetik bakımdan bu ikilik, formun anlamını boşluğun varlığıyla kazanıp kazanmadığı sorusuna dönüşmektedir. Boşluğun, görünenin çevresinde ya da içinde yer alan görünmez bir varlık olarak algılanması, izleyicinin görsel deneyimini ve algısal yönelimini yönlendiren dinamik bir unsur yaratmaktadır. Aslında boşluğun üç farklı türü vardır: ilki mekânda algılanan, diğeri mekânı oluşturan ve son olarak bir öge gibi kullanılan boşluktur (Erol, 2011, s. 27). Bu bakımdan boşluk, heykeltıraşlıkta yalnızca biçimi çevreleyen pasif bir arka plan değil, biçimi tanımlayan, vurgulayan ve kimi zaman da ona karşıt bir gerilim yaratan aktif bir bileşen olarak değerlendirilmektedir.

2. Boşluğun Erken İzleri: Arkaik ve Klasik Dönem Heykeltıraşlığında Negatif Alan

Günümüzde heykel sanatında boşluğun kendisi bir malzeme olarak değerlendirilmeye başlanmıştır. Sanatsal ifade bakımından boşluk ya da negatif alan, kimi zaman temsil edilmeme olgusu olarak

kavramsallaştırılmakta ve bu yönüyle görünmeyen üretimine imkân tanıyan, yaratıcı sürecin pozitif bir diyalog alanı olarak işlev gören bir araştırma zemini niteliği taşımaktadır (Dere ve Dedeoğlu, 2021, s. 138). Sanatsal açıdan boşluk, kimi zaman sınırların ortadan kalktığı bir alan olarak algılanmaktadır (Dede, 2021, s. 388). Dolayısıyla günümüzde heykel sanatında kütle, hacim ve form gibi konular yeniden düşünölmeye başlanmıştır. Yeni malzemelerin de etkisiyle boşluk, sadece kütlein çevresinde kalan bir alan olmaktan çıkmıştır. Artık heykelin önemli bir parçası ve adeta bir malzemesi sayılmıştır. Görünmez oluşu, heykel üzerindeki etkisini azaltmamış, tam tersine biçimi belirleyen güçlü bir öge hâline gelmiştir (Keyvanklı, 2011, s. 6). Boşluğun bu etkisi elbette Antik Çağ heykeltıraşlığı için de geçerlidir ve temelleri o dönemlerde atılmıştır. Ancak bu kavram çoğunlukla 20. yüzyıldan itibaren sanatta irdelenen bir konu olmuştur.

Negatif ve pozitif alanın etkileşimi formun oluşumunda belirleyici olmaktadır. Form, çevresindeki negatif boşluk sayesinde algılanmakta ve görünür hâle gelmektedir. Sanatta negatif alan, biçimlerin çevresindeki boşluğu ifade etmekte, pozitif alan ise bu boşluklar arasında kalan iki veya üç boyutlu şekilleri temsil etmektedir (Arslan, 2021, s. 129). Heykeltıraşlıkta da negatif alan, eserin ya da eser grubunun kendinde ve etrafında oluşturduğu boşluğu ifade etmektedir. Eserin etrafında oluşan boşluk onun biçiminin ayrılmaz bir parçası olmuştur. Ustalıkla düşünölerek uygulanmış olan negatif alan sayesinde eserin mekânsal derinliği ve hareket hissi sağlanmakta ve eser dinamizm kazanmaktadır. Dolayısıyla eserin negatif alanıyla mekâna yayılan hacim ilişkisi anlaşılır hâle gelmektedir. Daha çok modern sanat eserleriyle irdelenen boşluk kavramının başlangıcı binlerce yıl öncesinden varlığı sanatta bilinen bir unsurdur. Varlığa ihtiyacı olan boşluğun Yunan sanatında da fark edilmesi, uygulanması ve gelişimi kronolojik bir düzende takip edilebilmektedir.

Yunan heykeltıraşlığının gerçek ya da kolossal boyutlu heykellerinin yapıldığı en erken zaman Arkaik dönemdir. Arkaik dönem heykeltıraşlığında negatif alan kavramından bahsetmek güçtür. Figürler, genellikle blok kütleyle bağlı, frontal ve simetrik bir kompozisyon anlayışıyla işlendiği için figür ile çevresindeki boşluk arasındaki ilişki sınırlı kalmaktadır. Antik Yunan heykeltıraşlığının gerçek boyutlu yapılan erken örneklerini oluşturan kore ve kouroslar ayakta duran, hareketsiz ya da dönemin ortalarından itibaren kısıtlı olmak üzere hareketli eserlerden ibaret olmuştur (Boardman, 1956). Bu dönemin heykeltraş açısından üç temel zorluğu vardır. İlki bir hareketin tüm ayrıntılarını gözlemlene ve aktarma güçlüğüdür. Diğer taşıın elastik olmayan yapısının insan vücudunun dinamik yapısını yansıtmadaki kısıtlamalarıdır. Son olarak heykelin tek bir anı dondurması nedeniyle, izleyicide hareketin sürekliliğini hissettirme zorluğudur (Post, 1909, s. 96-97). Bundan dolayı Arkaik dönemin özellikle erken safhalarında kimi eserlerde şekil verilen taş, taştan öteye gitmemiştir. Bu dönemde bağımsız heykeltıraşlık eserleri izleyiciye poz veren bir görünüm sergiler; ancak bu aşamaya gelebilmek için heykeltıraşların öncelikle mermerin biçimlendirilmesine ilişkin teknik zorlukların üstesinden gelmeleri gerekmiştir. Ayrıca artık gerçek boyutlarda çalışan heykeltıraşlar için uzuvların mermere aktarılması da anatomi bilgisinin kazanımıyla doğru orantılı olarak zamanla gelişim gösterecektir. Bu nedenle bu dönemin eserlerinin somut kütle hâlinde olduğu ve mekânla etkileşiminin de kısıtlı kaldığı görölmektedir (Görsel 1).



Görsel 1. Phrasikleia Kore (Bini, 2023)

Arkaik dönemin bağımsız heykeltıraşlık eserleri için bahsedilen bu yapı Geç Arkaik dönemle beraber kırılmıştır. Heykeltıraşlar zamanla mermeri biçimlendirirken kullandıkları aletlerde ustalaşmaya başlamışlardır (Adam, 1966, s. 3). Bacakların ve kolların bedenden bağımsız olduğu, korelerde kıyafetin kıvrımlarının harekete uygun bir şekilde verilmeye çalışıldığı bir dönemdir. Fakat heykeltıraşlıkta gelişimin en belirgin fark yarattığı zaman Klasik dönemde olmuştur. Kontrapost duruşuyla (Winslow, 2015, s. 248-249; Metraux, 1995, s. 80) birlikte Klasik döneme geçilen heykeltıraşlıkta eserler sabit ya da durağan hallerinden çıkmış, sergilendikleri mekânda yer kaplayan, hareket eden forma dönmeye başlamıştır. Kontrapost, bedenin eksenini hafifçe bükerek omuz ve kalçayı zıt yönlerde döndürmüştür. Bu dönüşle eserin "S" kıvrımı kazanması sağlanmış ve eser potansiyel hareket taşıyan bir görünüme kavuşmuştur. Böylece oluşan hareketlilik sadece heykeli değil etrafında oluşan negatif alanı da etkilemiştir. Bu dönemde eserlerin anatomik özellikleri olabildiğince yansıtılmaya başlanmış, etrafındaki negatif alan bilinçsiz ve kısıtlı da olsa kullanılmaya başlanmıştır. Kontrapost ile beraber eserin negatif alanı eserin duruşunu, ağırlık merkezini desteklemiş ve bir görsel ritim sağlanmıştır. Böylece eser ile izleyicisi arasında bir iletişim kurulmaya çalışılmıştır.

Kontrapost duruş, heykele hareket potansiyeli de kazandırmaktadır. Kontrapost Pire'deki Khairedemos ve Lykeas'ın mezar kabartmasında olduğu gibi kesin ve net bir ileri hareketi göstermek için uygun bir duruş sağlamıştır. Fakat bu duruş Polykleitos'un Diadoumenos'u gibi başına bant bağlarken tasvir edilen bir heykeli yürürken düşünmek yerine, harekete yatkın gizli bir potansiyeli sergilerken ayakta duran biri olarak düşündürmelidir (Neer, 2010, s. 72). Kontrapost duruşu, izleyicinin mekânsal algısını derinden etkileyerek heykelin yaşadığı anı ve çevresiyle kurduğu ilişkiyi yeniden tanımlamaktadır. Kontrapostta eserin ağırlık merkezinin yana doğru kaydırılması ile izleyicinin bakışı da yönlendirilmiştir. Bu duruşta gövdenin bir tarafının gergin diğer tarafının rahat konumda olduğu bir gerilim hâkimdir. Bir bacağın dizden kırılarak öne doğru çıkarılması ve diğer yöndeki kolun arkaya doğru yönlendirilmesiyle eserin etrafında çapraz fakat kısıtlı negatif alan sağlanmış olmaktadır. Dolayısıyla bu düzenleme eserin farklı açılardan da algılanmasını sağlamaktadır.

Bu dönemde negatif alanın başlangıcını ve gelişimini görebilmek için bazı eserler bu konu dâhilinde irdelenmiştir. Buna göre Klasik dönem heykeltıraşlığında dönemin önemli eserleri arasında yer alan Diadoumenos (Boardman, 2002, s. 210) ele alınmıştır. Heykelde kontrapost duruşu, vücut kütlesi ile çevresindeki negatif alan arasında dengeli bir ilişki kurmuştur. Böylece izleyicinin heykelin çevresinde hareket ederek farklı perspektiflerden algılamasına olanak tanınmıştır. Heykelin ellerini başının üzerine doğru götürmesi, belirgin bir negatif alan yaratmıştır. Bu boşluk da figürün hareket potansiyelini ve ritmini vurgulamıştır. Bu mekânsal düzenleme, figürün hareketsiz görünmesine rağmen içinde barındırdığı dinamik enerjiyi ortaya koymuş ve izleyici ile heykel arasında etkileşimli bir görsel diyalog sağlanmıştır. Diadoumenos, negatif alanın yalnızca figürün çevresinde değil, hareketin ifadesinde de merkezi bir rol oynadığını göstermesi bakımından önemlidir.

Polykleitos'un Doryphoros'u ise (Boardman, 2002, s. 209) kütlenin ve formun idealleştirildiği temelde kapalı olan bir eserdir ve negatif alanla kurduğu -sınırlı olsa da farkındalığın olduğu- ilişkisiyle önemlidir. Ağırlığın bir bacağa verilerek diğer bacağın serbest kalması ile oluşturulan kontrapost duruşu ile figürün çevresinde belirgin asimetrik boşluklar açığa çıkmıştır (Hurwit, 1995, s. 11; Tobin, 1995). Serbest bırakılan kol ile gövde arasındaki açıklık eserin mekândaki yayılımını ve yerini genişletmiştir. Dizden kırık olan bacağın arkasında ve çevresinde oluşan boşluk ise hareketin yönünü ve potansiyelini vurgulamaktadır. Yani eserdeki kütesel ve hareketli unsurların oluşturduğu gerilim negatif alan aracılığıyla kısıtlı da olsa görünür hâle gelmiştir. Ancak bu boşluklar figürün anatomik gerçekliğini belirginleştirmiş, kendileri anlam yüklenmemişlerdir. Doryphoros, kontrapost duruşun yarattığı dengeli negatif alanlarla figürün statik gücünü ve ölçülü hareket potansiyelini vurgularken, Diadoumenos başın üzerinde konumlanan eller aracılığıyla daha belirgin ve üst bölgeye yoğunlaşan boşluklar oluşturmakta, bu sayede mekânsal algıyı yukarıya doğru yönlendirmektedir. Her iki eser pozitif ve negatif alanın etkileşimini kullanmakta, ancak mekânsal gerilimi farklı yönlerde yoğunlaştırmaktadır.

Konuyla ilgili olarak değerlendirilebilecek bir diğer eser Myron'un *Diskobolos* heykelidir (Görsel 2). Eser Klasik dönemde boşluk ve mekânsal algının dinamik bir şekilde kullanıldığı başlıca örneklerden biridir (Summers, 1977, s. 337-339). Disk atmak üzere hazırlanan figürün kolları ve bacakları, vücut çevresinde geniş ve belirgin negatif alanlar oluşturmuştur. Bu boşluklar, izleyicinin heykelin etrafında dolaşarak farklı açılardan hareketin potansiyelini kavramasını sağlamıştır. Heykelin üç boyutlu mekânda kurduğu ilişki, sadece bedensel kütlenin değil, bu kütlenin etrafındaki görünmez boşlukların da algılanmasıyla tamamlanmıştır. Figürün pozisyonu ve açık alanlarla çevrelenmiş duruşu, mekânsal gerilimi artırarak hareketin ani ve anlık doğasını vurgulamıştır. Böylece Myron, negatif alanı, figürün enerjisini ve anlatısını güçlendiren aktif bir bileşen olarak kullanmıştır.



Görsel 2. Diskobolos (British Museum, 1805,0703.43)

Bu döneme tarihlenen ve konu itibarıyla ele alınabilecek bir diğer eser *Artemision Bronzu*'dur (Boardman, 2002, s. 61). Zeus ya da Poseidon'un temsil edildiği eser, boşluk ve mekânsal algının Klasik dönem heykeltıraşlığında aktif bir anlatım unsuru hâline getirilmesinin çarpıcı bir örneğini oluşturmaktadır. Tanrı figürünün bir kolu geriye, diğeri ileriye doğru uzanırken vücut ekseninin çevresinde gerilim dolu geniş bir negatif alan oluşmuştur. Oluşan bu boşluk, sadece figürün anlık hareketini değil, aynı zamanda hedefe doğru yönelen görünmez bir kuvvet çizgisini de izleyiciye hissettirmektedir. Geriye doğru çekilmiş kol ile öne uzanan kol arasındaki açıklık, heykelin etrafında görünmez bir yay gibi gerilmiş ve izleyicinin bakışı bu alanın içine çekilmiştir. Figürün adım atar şekilde açılmış bacaklarının yarattığı alt düzey boşluk ise kompozisyonun dengesini güçlendirerek heykelin çevresini adeta sahneye dönüştürmüştür. Böylece *Artemision Bronzu*, bedensel kütle kadar kütlenin yokluğunu da kullanarak, mekânın kendisini heykelin dramatik etkisine dahil etmiştir.

Söz konusu eserler, Klasik dönem heykeltıraşlığında negatif alanın yalnızca ikincil bir unsur değil, kompozisyonun bilinçle kurgulanmış bir bileşeni olduğunu da ortaya koymaktadır. Heykeltıraşlar, figür ile onu çevreleyen görünmez hacim arasındaki ilişkiyi ustalıklıca düzenleyerek hem hareket potansiyelini hem de izleyiciyle kurulan etkileşimi güçlendirmiştir. Kontrapost duruş, uzuvların gövdeden ayrılması ve başın yönelimi gibi unsurlar, bu boşlukların aktif bir ifade aracına dönüşmesini sağlamıştır. *Artemision Bronzu*, *Diskobolos*, *Diadoumenos* ve *Doryphoros* gibi örnekler, bu yaklaşımın en belirgin kanıtları arasında yer almaktadır. Aynı zamanda heykeltıraşlık tarihinde boşluk ve mekânsal algının bilinçli biçimde kullanılmaya başlandığı en erken evrelerden birinin Klasik dönem olduğunu doğrulamaktadır. Bu anlayış, Helenistik dönemde boşluğun yalnızca figürün çevresinde değil, figürler arası ilişkilerde ve çok katmanlı kompozisyonlarda da belirleyici bir rol üstlenmesine zemin hazırlamıştır.

Helenistik dönem heykeltıraşlığı acı, coşku, çaresizlik, öfke, korku gibi insani duyguların gerçekçi ya da abartılı bir şekilde işlendiği bir dönemdir. Özellikle Barok sanat anlayışıyla yapılan eserlerde abartılı ve dramatik beden hareketleri, çarpıcı mimikler ön planda olmuştur. Bu dönemde konu çeşitliliğinin karmaşık, yoğun ve tiyatral bir hal aldığı görülür. Buna göre bu yayında Helenistik dönemde heykeltıraşların mekânı ve negatif alanı nasıl ustaca kullandıkları, bunun eserlerin anlam ve işlevini ne şekilde etkilediği dönemin önemli eserleri yoluyla ele alınmıştır.

Bu dönemin heykeltıraşlığı üzerine yapılan araştırmalar, çoğunlukla ikonografi, stilistik değişim, atölye farklılıkları gibi konular etrafında yoğunlaşmıştır. Ancak heykelin boşlukla kurduğu ilişki, özellikle negatif alan ve mekânsal algı bakımından doğrudan ya da yeterince bir inceleme yapılmamıştır. Bu durum, özellikle Helenistik dönem gibi heykelin mekâna daha açık, figürlerin ise daha dinamik ve tiyatral biçimde konumlandığı bir çağ için dikkat çekicidir. Özellikle negatif alanın anlam üretici, yönlendirici ve figürle birlikte biçimlenen bir plastik unsur olarak değerlendirilmesine yönelik çalışmalar son derece sınırlıdır. Dolayısıyla bu çalışma, söz konusu boşluğu doldurmayı amaçlamakta ve Helenistik dönem heykellerinde boşluğun yalnızca görsel değil, anlamsal ve algısal bir bileşen olarak nasıl işlev kazandığını da ortaya koymayı hedeflemektedir.

3. Bulgular ve Yorum

Helenistik Dönem heykeltıraşlığı, biçim ve negatif alan arasındaki ilişkinin nitelikli bir gelişim gösterdiği önemli bir evreyi temsil etmektedir. Klasik dönemde kontrapost duruşunun yarattığı denge ve içe dönüklük bu dönemde yerini gerilim, hareket ve dışavurum odaklı mekânsal bir kompozisyona bırakmıştır. Bu dönemde kontrapostla sağlanan denge bozulmuş, karmaşık ve dramatik vücut hareketleri, karmaşık beden kıvrımları ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla boşluk artık bir estetik denge görüntüsünden ibaret olmamış, hareketin ve duygunun da taşıyıcı ögesi hâline gelmiştir. Eserler sadece kendi dengeleriyle değil etrafındaki negatif alanla da etkileşim hâlinde olmuştur. Bu dönemde tüm bu değişimler dolayısıyla negatif alanın düzensizleştiği, derinleştiği ya da arttığı görülmektedir.

Helenistik dönemdeki dönüşümü negatif alan bakımından değerlendirebilmek için konunun belirli örnekler üzerinden incelenmesi gerekmektedir. Dönemin boşluk anlayışına dair genel nitelikler ortaya konulabilse de spesifik eserlerin ayrıntılı biçimde ele alınması hem negatif alanın hem de mekânsal algının işlevine dair daha yerinde ve derinlikli tespitler yapılmasını mümkün kılmaktadır. Dolayısıyla doğrudan eserler üzerinden yapılacak tespitler, boşluğun heykel formunun bütünlüğü içinde nasıl anlam kazandığını ve izleyici ile eser arasındaki görsel diyalogun hangi mekânsal düzenlemelerle kurulduğunu ortaya koymaktadır.



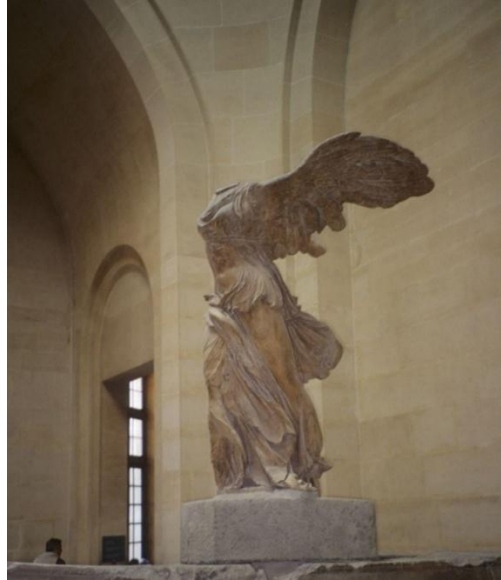
Görsel 3. Laokoon Grubu (Wilfredor, 2024)

Buna göre ilk olarak negatif alan kapsamında ele alınacak eser *Laokoon Grubu*'dur (Görsel 3). Günümüzde Vatikan Müzesi'nde sergilenen Laokoon ve oğulları, MÖ 1. yüzyıl civarında Rodoslu heykeltıraşlar Athanodoros, Hagesandros ve Polydoros tarafından yapılmıştır (Smith, 2013, s. 127). Eserde, Troyalı rahip Laokoon ve iki oğlunun, Poseidon tarafından gönderilen dev yılanlarca boğulması betimlenmiştir. Bu heykel grubu, Helenistik dönemin estetik anlayışını ve Barok tarzını yansıtan en güçlü örneklerden biridir. Klasik dönemin ölçülü ve idealize edilmiş beden anlayışının tersine eser duyguların ifadesi, bedenin sınırlarının zorlanması, anlatı yoğunluğu ve dramatik hareket üzerine kurulmuştur. Heykelde Laokoon ve oğulları; acıyla burkulan kaslar, gerilen yüz ifadeleri ve bedeni saran hareket vurgulanarak tasvir edilmiştir. Bu yönüyle, eser yalnızca estetik değil, aynı zamanda anlatsal ve duyumsal yoğunluğu sayesinde de Helenistik heykeltıraşlığın temel ilkelerini bünyesinde taşımaktadır.

Laokoon Grubu'nda çoğunlukla figürlerin dramatik ifadesine odaklanılmaktadır. Fakat eserde özellikle yılanların oluşturduğu boşlukların ve dinamik hatların da dramatik ifadeler kadar etkili olduğu görülmektedir. Eserde yılanlar hem figürleri çevrelemiş hem de bedenler arasında bir örgü gibi boşlukları örerek yapısal ve anlatımsal bir doku yaratmıştır. Bu betimleme, figür ile figür arasındaki negatif alanın yalnızca tanımlanmakla kalmayıp dramatize edilerek görsel bir merkez hâline getirildiğini de göstermektedir. Laokoon Grubu'nda yılanlar negatif alanları dikey olarak kullanarak heykelin mekânsal derinliğini artırmıştır. Bu spiraller, figürlerin arasındaki boşluğu şekillendiren aktif plastik elemanlara dönüşmüştür (Viljoen, 2007, s. 21-24). Dolayısıyla yılanların figürler arasında sarmal hareketlerle dolanması, boşluğu dramatik bir gerilim hattına çevirmiştir.

Bu eserde Laokoon ve iki oğlu, bir bütün olarak izlenebilmektedir, fakat aralarında bırakılan mesafe, boşlukları da en az figürler kadar görünür kılmıştır. Laokoon'un gövdesiyle bükülen kolu arasında kalan iç boşluk, kasların gerilimini artırırken, izleyicinin bakışını figürün çevresinde dolaşmaya zorlamıştır. Sonuç olarak mevcut negatif alanlar figürler arasında yön duygusu üretmiştir. Bakışların sapması, yılanların yönü, bedenın kıvrılması gibi unsurlar boşluğun dinamik yapısı sayesinde okunabilmektedir. Laokoon'un oğluna ulaşamayan kolu ile oğul figürü arasındaki boşluk hem fiziksel hem de duygusal bir kopuş olarak algılanmaktadır. Eserdeki negatif alan hareketin, duygunun ve anlatının taşıyıcısı olmuştur. Bu nedenle eser, boşluğun heykelin malzemesi olarak kullanıldığı antik örneklerden biri olarak değerlendirilmektedir.

Eserin çok cepheli yapısı, figürler çevresinde dolaşmayı gerektiren süreklilik içeren bir anlatım yaratmaktadır. Laokoon'un gövdesinin bükülerek geriye savrulması ile sağında bulunan oğlunun yukarı yönelmiş başı arasında bir boşluk oluşmuştur. Bu boşluk, cepheden bakıldığında görülmemektedir. Fakat yan tarafından yaklaşan bir izleyici bu gerilimi net bir şekilde algılayabilmektedir. Özellikle Laokoon'un yukarı doğru uzanan kolu ile bedeni arasında kalan iç boşluk ya da soldaki çocuğun yılanla sarılmış bacağı ile zemine doğru uzanan kolu arasında meydana gelen çapraz boşluklar, hareketin mekâna yayıldığını hissettirmiştir. Heykelin üç figürlü yapısı ve çarpıcı hareket eksenleri, izleyiciyi sabit bir bakıştan uzaklaştırmıştır. Figürlerin aynı düzlemde sıralı bir şekilde olmayışı ile ortaya çıkan yükseklik farkları ve beden yönelimleri, heykelin dikey ve çapraz akslarda da okunmasını sağlamıştır.



Görsel 4. Samothrake Nike'si (Metz, t.y.)

Samothrake Nike'si Helenistik dönemde negatif alanın dinamiğini hareketsiz bir şekilde duran mermerde esen rüzgârı ve tanrısal hafifliği gösteren en çarpıcı eserlerden biridir (Görsel 4). MÖ 2. yüzyıla tarihlenen ve bugün Louvre Müzesi'nde bulunan bu mermer heykel, adını buluntu yeri olan Samothrake Adası'ndan almış ve kanatlı Zafer Tanrıçası Nike'yi tasvir etmektedir. Nike, bir gemi pruvası biçiminde tasarlanmış kaideye yerleştirilmiştir (Palagia, 2021, s. 149; Stewart, 2016, s. 399). Bu mimari düzenleme, heykelin sadece yatay düzlemde değil, çevresindeki üç boyutlu alanla birlikte var olmasını sağlamıştır. Eserin bedeninden arkaya doğru savrulan kıyafeti hem boşluğu çevrelemiş hem de onu biçimlendirmiştir. Kıyafetin kıvrımları ile açılmış kanatları arasında oluşan boşluklar Tykhe'nin içinden geçen rüzgârı somutlaştırmış, zamanı ve hareketi anlatan bir öğeye dönüşmüştür. İleriye doğru atılan bacak ile sol kanat arasındaki açı eserin ivmesini somutlaştırmıştır. Formun dışında değil, onunla birlikte var olan bu negatif alan vurgusuyla Nike'nin ilerleyişinin bir bakıma izi açığa çıkmıştır. Esere cepheden bakıldığında pruvada bulunan Nike'nin rüzgâra karşı koyduğu izlenimi edinilmektedir. Profilden bakıldığında ise negatif alan içinde hareketin yayıldığı görülmektedir. Kıyafet kıvrımları arasındaki açıklıklar eserin içinden geçen hava akımının belirgin bir şekilde yansıtılmasını sağlamıştır. Eserdeki negatif alan sadece kıyafet kıvrımları arasındaki boşluklarla sınırlı kalmamıştır. Özellikle kanatların açıklığı ve kanadın gövdeye bağlanma biçimi ile algısal bir mekânın da ortaya çıktığı görülmektedir. Tüm bu özellikleri sayesinde *Samothrake Nike'si* hareketle hacmi bölme ve eserin içine boşluk dâhil etme eğilimini doruk noktaya ulaştırmıştır. Dolayısıyla eser bu dönemin negatif alanın estetik kazandırdığı, görülmeyenin ve hissedilenin biçimlendiği bir örneği olmuştur.

Bu dönem için verilebilecek bir başka örnek, MÖ 220–200'e tarihlendirilen ve günümüzde Münih Glyptothek'te sergilenen *Barberini Faun*'dur (Görsel 5). Mermerden yontulmuş eserde yarı çıplak, başı geriye düşmüş, kolları açılmış ve bir kayaya gelişigüzel uzanmış faun (satyr) tasvir edilmiştir (Herring, 2016, s. 33). Eser, dönemin duygusal ifade zenginliğini, anatomiye hakimiyetini ve faunun çevresiyle kurduğu yeni türden mekânsal ilişkiyi tüm açıklığıyla yansıtmaktadır. Faunun fiziksel olarak rahatlamış görünen bedeninde, açılarak ortaya çıkan negatif alanlar, heykelin dinamik doğasını korumuştur. Sağ kolun başın arkasına doğru getirilmesi, gövde ile kol arasında bir üçgen boşluk oluşturmuştur. Kolun pozisyonuyla oluşan bu boşluk izleyicinin bakışını da yönlendirmiştir. Sağ bacağın yukarı doğru çekilmesi ile açılan kasık çevresi ve sol bacak arasındaki açıklık, faunun içsel ritmini ortaya çıkarmıştır. Başın geriye ve sola doğru düşmesi, boyun ve omuz arasında oluşan boşluğu derinleştirmiştir. Böylece oluşan bu alan, faunun savunmasızlığını ve dramatik yoğunluğunu temsil etmiştir. Eserin geneline bakıldığında faunun gevşemiş bedenine rağmen mekânın onun etrafında şekillendiği ortaya çıkmaktadır. *Barberini Faun*, simetriden uzak, doğal bir uyku pozisyonunun dengesizliğini taşıyan açık bedeniyle heykelin çevresinde dolaşmaya davet eden bir yapıdadır. Faunun çıplak ve uyuyan hâlinin yarattığı mahremiyet hissi ise negatif alanı sayesinde derinleşmiştir. Dolayısıyla izleyici, faunun bedeninin hafifliğini, uykunun verdiği huzuru ve karakterin doğasını derinden hissedebilmektedir.



Görsel 5. Barberini Faun (Harvard Art Museums, 2009)

Helenistik dönemde boşluğun ustalıkla kullanıldığı bir başka örneği *Farnese Boğası*'dır (Görsel 6). Roma'da Caracalla Hamamı'nda bulunan ve Helenistik dönem yontu sanatının en etkileyici örneklerinden biri olan *Farnese Boğası* (ya da Toro Farnese), heykeltıraşlar Apollonios ve Tauriskos tarafından MÖ 2. yüzyılda yapılmış olduğu düşünülen, antik dünyanın en büyük mermer heykel kompozisyonudur (Kunze, 1998; Smith, 2013, s. 111). Bugün Napoli Ulusal Arkeoloji Müzesi'nde sergilenen bu anıtsal grubun orijinali Rodos'ta sergilenmiştir. Konusu ve dramatik anlatımının yanı sıra mekânın işleniş ve boşluk algısının ustalıklı kullanımıyla da dikkat çeken bir heykel grubudur. Farnese Boğası grubunda, Thebai efsanesinden alınan Dirke'nin cezalandırılışı anlatılmıştır: Dirke, Antiop'e yaptığı işkencenin karşılığı olarak Antiop'e'nin oğulları Zethos ve Amphion tarafından bir boğaya bağlanarak sürüklenmeye mahkûm edilmiştir. Eserde figürlerin birbirleriyle kurdukları fiziksel ve duygusal ilişki kadar, figürlerin arasındaki boşlukların dikkatle düzenlenmiş yapısıyla da güçlü bir anlatım derinliği sunmuştur. Konu bu dönemde yaygın olarak görülen kutsal yargının bir parçası olan ölüm ve acı çekme (Smith, 2013, s. 111) üzerine kurulmuştur. *Farnese Boğası* yalnızca mitolojik bir sahneyi değil, aynı zamanda Helenistik heykelin mekânla ve izleyiciyle kurduğu ilişkide ulaştığı üst düzey tiyatral yapıyı da temsil etmektedir. Bu yapı, en çok negatif alanın ve mekânsal organizasyonun kullanımıyla ön plana çıkmaktadır.



Görsel 6. Farnese Boğası (Finizio, 2007)

Bu heykel grubu Dirke, Zethos, Amphion, boğa ve figürlerin çevresindeki kaya-parça detayları olmak üzere beş ana unsurdan oluşmaktadır. Bu öğeler yan yana dizilmemiştir; her biri, aralarında kalan boşluklar aracılığıyla anlatıya katılmıştır. Boğanın baş ve boynunun hafifçe yana çevrilip döndürülmesi, kompozisyona dikkat çekici bir mekânsal derinlik kazandırmıştır. Genç figürlerin uyanık kolları, bu etkiyi dinamik bir biçimde desteklemiştir. Ayrıca ön planda yer alan ve bedeni yarı dönük, yalvarır pozisyondaki Dirke figürü, bu derinliği daha da belirgin hâle getirmiştir (Özgan, 2018, s. 228). Eserde figürlerin vücut hareketleri ile bu hareketlerin uzandığı yönler arasında kalan boşluklar, dinamik bir etki yaratarak sahnelenen olayın dramatik yoğunluğunu artırmıştır. Dirke'nin yarı dönük vücut pozisyonu ve yalvarırcasına konumlandırılmış bedeni hem izleyicinin dikkatini merkeze çekmiş hem de grup içinde çeşitli yönlerde açılan bakış ve hareket hatları oluşturmuştur. Böylece kompozisyonun üç boyutlu algısı güçlenmiştir. Eserde yalnızca ön cepheden değil, farklı açılardan da okunabilecek bir sahne izlenimi yaratılmıştır. Boşlukların bu biçimde kullanımı, figürlerin fiziksel sınırlarını aşarak heykel grubuna tiyatral bir sahne düzeni kazandırmıştır. Dolayısıyla bu özellikleriyle eser, Helenistik dönem heykeltıraşlığının boşluğu anlamlandırma biçimini örnekleyen en iyi örneklerinden biri olmuştur.



Görsel 7. Ölmek Üzere Olan Galat (Leoboudv, 2010)

Helenistik heykeltıraşlık geleneği, figürün bedenini yalnızca hacimle değil, onu çevreleyen ve figürle etkileşim hâlinde olan boşlukla da anlamlandıran bir yaklaşıma sahiptir. Bu anlayışın karakteristik örneklerinden biri de Pergamon'da MÖ 3. yüzyılda yapılmış olan ve günümüze yalnızca bazı bireysel figürleri ulaşan *Büyük Galat Heykel Grubu*'dur. Eser, I. Attalos'un Galatlara karşı kazandığı zafer anısına inşa ettirilmiştir (Smith, 2013, s. 103). Kendi zaferini anlatmak için düşmanını yücelten I. Attalos bu yolla kendi askeri ve politik üstünlüğünü vurgulamıştır. Bu düşüncesinden dolayı da Galatları betimlerken onları gülünç ya da aşağılayıcı değil, ölmek üzere olan, acı çeken fakat onurlu savaşçılar olarak göstermek istemiştir.

Grup içerisinde yer alan *Ölmek Üzere Olan Galat* (Görsel 7) ve Ludovisi Galatı (Görsel 8) (Ridgway, 2018, s. 248; Marvin, 2002, s. 205), boşluk kullanımı ve mekânsal ilişkiler bakımından Helenistik form anlayışının gelişmişliğini ortaya koymaktadır. *Ölmek Üzere Olan Galat* diz çökmüş ve yere yığılan bir bedenin son anlarını yansıtmaktadır. Figür, kalkanının üstünde oturmuş ve sağ tarafından aldığı yaradan dolayı duyduğu acıyla betimlenmiştir (Smith, 2013, s. 104). Yanında kılıcı ve kırılmış kemikten borazanı bulunmaktadır (Özgan, 2018, s. 119). Figürün öne doğru eğilmiş gövdesi ile düşmekte olan başı arasında oluşan negatif alan hem fiziksel hem duygusal bir boşluk yaratmıştır. Bu boşluk, figürün yaşamla ölüm arasındaki sınırda durduğunu görsel olarak hissettirmektedir. Bedenin kütlesiyle boşluk arasında kurulan bu ilişki, yere yığılacak hâlinin sürekliliğini ima etmekte ve izleyiciyi bu anın geçiciliğine tanıklık etmeye davet etmektedir.

Benzer biçimde, *Ludovisi Galatı* ise intihar eden bir savaşçının dramatik sahnesini yansıtırken, boşluğu anlatının merkezine taşımıştır. Galat lideri düşmana teslim olmaksızın eşini ve kendini onurlu bir şekilde öldürmeyi tercih etmiştir (Smith, 2013, s. 104). Galat sağ elinde tuttuğu kılıcını kalbine saplamış ve buradan kanlar fışkırmaya başlamıştır. Önce eşini öldürmüş ve sol koluyla bir taraftan onu tutarken bir taraftan da korku ve heyecan içinde kendisini takip eden düşmanına bakmaktadır (Özgan, 2018, s. 121). Figürün bir eliyle eşinin cansız bedenini desteklerken diğer eliyle kendi karnına sapladığı kılıç arasındaki mesafe, yalnızca fiziksel bir boşluk değil, aynı zamanda ahlaki bir ikilemin, çaresizliğin ve onurlu ölümü seçmenin dramatik gerilimini ifade etmektedir. İki bedenin iç içe geçmiş duruşuna rağmen aralarında oluşan boşluk, ölümün kişisel boyutunu vurgulamaktadır. Boşluk, burada figürler arasında kurulmuş dramatik bağın görsel karşılığı olarak işlev görmektedir. Her iki eserde de figürlerin yönelimi, bedenin burulması, eğilmesi veya gerilmesiyle birlikte oluşan üç boyutlu kompozisyon anlayışı, izleyicinin heykelin çevresinde hareket etmesini ve boşlukla kurulan bu ilişkileri farklı açılardan deneyimlemesini mümkün kılmıştır. Bu yaklaşım, Helenistik dönemin sadece formda değil, anlatı düzeyinde de boşluk ve hacmi eşit ölçüde anlamlandıran bir sanat anlayışına sahip olduğunu ortaya koymaktadır.



Görsel 8. Ludovisi Galatı (Vuvueffino, 2023)

4. Sonuç

Antik felsefede boşluk kavramı, varlığı, niteliği ve evrendeki işlevi bakımından yoğun tartışmaların odağında yer almıştır. Leukippos ve Demokritos gibi atomcu filozoflar, boşluğu madde ile birlikte varlığın iki temel unsurundan biri olarak tanımlarken, Aristoteles doğada gerçek anlamda bir boşluğun bulunmadığını savunmuştur. Bu felsefi tartışmalar, yalnızca doğa anlayışını değil, sanatın mekân ve form algısını da dolaylı biçimde etkilemiştir. Heykel sanatında boşluk, figürün çevresinde kalan görünmez hacim olarak tanımlanmış, bu alanın kullanımı veya ihmal edilişi, izleyicinin eseri algılama biçimini doğrudan şekillendirmiştir.

Arkaik dönem heykeltıraşlığında boşluk ve mekânsal algı, büyük ölçüde pasif bir unsur olarak kalmıştır. Kouros ve kore tiplerinde görülen cepheden, simetrik ve kütleyle sıkı sıkıya bağlı kompozisyon anlayışı, figür ile çevresindeki alan arasında anlamlı bir etkileşim kurmamıştır. Kolların gövdeye bitişik, bacakların paralel duruşu, negatif alanı yalnızca biçimi çevreleyen edilgen bir çerçeveye indirgemıştır. Bu yaklaşım, izleyicinin dikkatini formun dış hatlarına yöneltmiş, mekân ise arka planda edilgen bir unsur olarak kalmıştır.

Klasik dönemle birlikte boşluk, kompozisyonun aktif ve bilinçli bir parçası hâline gelmiştir. Heykeltıraşlar, figür ile çevresindeki görünmez hacim arasındaki ilişkiyi düzenleyerek hem hareket potansiyelini hem de izleyiciyle kurulan etkileşimi güçlendirmiştir. *Artemision Bronzu*, *Diskobolos* ve *Diadoumenos* gibi eserler, uzuvların gövdeden ayrılması, başın yönelimi ve kontrapost duruş gibi unsurlar sayesinde boşluğu dinamik bir şekilde kullanmış, form ile mekân arasında görsel bir gerilim ve denge yaratmışlardır. Bu anlayış, izleyicinin eseri yalnızca cepheden değil, farklı açılardan algılamasını teşvik etmiş ve heykeli mekân içinde çok boyutlu bir deneyime dönüştürmüştür.

Helenistik dönemde ise boşluk ve mekânsal algı, dramatik, yoğun ve tiyatral bir nitelik kazanmıştır. *Ludovisi Galatı*, *Laokoon Grubu*, *Samothrake Nike'si*, *Büyük Galat Grubu* ve *Farnese Boğası* gibi eserlerde negatif alan, yalnızca formu tanımlayan bir unsur olmaktan çıkarak anlatının, duygusal yoğunluğun ve sahnelemenin temel bir parçası hâline gelmiştir. Figürler, izleyicinin bulunduğu noktaya göre sürekli değişen boşluk düzenlemeleriyle hem mekânı hem de anlatıyı içine çekmiş, bu sayede izleyici eserin bir parçası hâline gelmiştir.

Sonuç olarak, antik heykeltıraşlık tarihi, boşluğun pasif bir arka plan unsurundan, formu tanımlayan ve anlamını pekiştiren dinamik bir bileşene dönüşümünü açıkça ortaya koymaktadır. Arkaik dönemde neredeyse yok sayılan negatif alan, Klasik dönemde bilinçli bir kompozisyon unsuru hâline gelmiş, Helenistik dönemde ise anlatı ve duygusal etkinin taşıyıcısı olmuştur. Bu dönüşüm, yalnızca heykel sanatının teknik gelişiminin değil, izleyiciyle kurduğu estetik ve duygusal bağın da derinleştiğinin en somut göstergesidir. Böylece boşluk, yalnızca heykelin çevresinde duran sessiz bir alan değil, geçmişten günümüze uzanan, formun nefes aldığı ve anlamını bulduğu görünmez bir sahne hâline gelmiştir.

Kaynakça

- Adam, S. (1966). The technique of Greek sculpture in archaic and classical periods. *The British School at Athens, Supplementary Volumes*, 3, 1-137.
- Algra, K. (1995). *Concepts of space in Greek thought*. E.J. Brill.
- Arslan, S. (2021). Postmodern sanatta negatif alan. *Tykhe*, 6/11, 127-140.
- Atış, N. (2009). Parmenides felsefesinin varlığı temellendirme tarzının kendinden sonraki felsefeye etkileri. *FLSF Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, 7, 107-120.
- Bini, F. (2023). *Phrasikleis kore*. This file is licensed under the Creative Commons Attribution-Share Alike 4.0 International license. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Aristone_di_paros,_kore_per_la_tomba_di_phrasikleia,_da_merenda_\(myrrhinous\)_in_attica,_550-540_ac_ca._01,_n._4889.jpg#mw-jump-to-license](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Aristone_di_paros,_kore_per_la_tomba_di_phrasikleia,_da_merenda_(myrrhinous)_in_attica,_550-540_ac_ca._01,_n._4889.jpg#mw-jump-to-license)
- Boardman, J. (1956). *Yunan heykeli: Arkaik dönem*. Homer Yayınları.
- Boardman, J. (2002). *Yunan heykeli: Klasik dönem*. Homer Yayınları.
- British Museum (1805,0703.43). *Diskobolos*. This image can be shared under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0) license. Read more about the British Museum and the Creative Commons licence. <https://www.britishmuseum.org/collection/image/396999001>

- Dede, E. (2021). Hiçlik ve boşluk kavramlarına ilişkin çağdaş sanat örnekleri. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 11/2, 384-399.
- Dere, M. ve Dedeoğlu, Ş. (2021). Çağdaş sanatta görünmez üretimi olarak boşluk/bitmeyen bir konuşma anlamında temsil. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 8/52, 136-154.
- Erdoğan, Ö.F. (2019). Fârâbî ve İbn Sinâ felsefesinde boşluk/halâ kavramı. *İslami Araştırmalar İslam Felsefesi Özel Sayısı*, 30/1, 92-111.
- Erol, S. (2011). *Heykelde "boşluk" kavrayışı: Modernizm ve sonrası* (Tez No:291657), [Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.
- Harvard Art Museums (2009). Barberini Faun. *Harvard Art Museums/Fogg Museum, Gift of Daniel Paul*. <https://harvardartmuseums.org/collections/object/331244>
- Herring, A. (2016). Sexy beast: The "Barberini Faun" as an object of desire. *Journal of the History of Sexuality*, 25(1), 32-61.
- Hurwit, J.M. (1995). The Doryphoros: Looking backward. W.G. Moon, (Ed.), *Polykleitos, the Doryphoros, and Tradition*, University of Wisconsin Press.
- Keyvanklı, D.D. (2011). *20. yüzyıldan günümüze sanatta boşluk kavramı ile üç boyut ilişkisi* (Tez No: 294626), [Sanatta Yeterlilik Tezi, Marmara Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.
- Kılıç, E. (2011). *Aristoteles ile Farabi'nin mekân anlayışlarının incelenmesi* (Tez No: 287672), [Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.
- Kunze, C. (1998). *Der Farnesische stier und die Dirkegruppe des Apollonios und Tauriskos*. Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts, Walter de Gruyter.
- Leoboudv (2010). Dying Gaul. *Musei Capitolini*, Creative Commons Attribution 2.0 Generic license. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dying_gaul.jpg#mw-jump-to-license
- Marvin, M. (2002). The Ludovisi barbarians: The grand manner. *Memoirs of the American Academy in Rome, The Ancient Art of Emulation: Studies in Artistic Originality and Tradition from the Present to Classical Antiquity*, Supplementary Volumes, 1, 205-223.
- Metraux, G.P.R. (1995). *Sculptors and physicians in fifth-century Greece: A preliminary study*. McGill-Queen's University Press.
- Metz, D. (t.y.) *Winged victory of Samothrace*. <https://jstor.org/stable/community.35155961>
- Neer, R. (2010). *The Emergence of the classical style in Greek sculpture*. The University of Chicago Press.
- Özer, Y. (2022). Boşluk kavramının farklı disiplinlerde irdelenmesi ve konstrüktivist heykelde ifade bulması. *Sanat Tasarım ve Mimarlık Araştırmaları*, 2/1, 113-137.
- Özgan, R. (2018). *Helenistik devir heykeltraşlığı III*. Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Palagia, O. (2021). The Nike of Samothrace. M.L. Georgakarakos (Ed.), *Known and unknown Nikai: In history, art and life*, Hellenic Organization of Cultural Resources Development.
- Post, C.R. (1909). The development of motion in archaic Greek sculpture. *Harvard Studies in Classical Philology*. 20, 95-164.
- Ridgway, B.S. (2018). The Ludovisi "suicidal Gaul" and his wife: bronze or marble original, Hellenistic or Roman? *Journal of Roman Archaeology*, 31, 248 – 258.
- Finizio, M. (2007). Toro Farnese. *National Archaeological Museum of Naples, Italy, Creative Commons Attribution-Share Alike 2.0* https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Toro_farnese.JPG
- Smith, R.R.R. (2013). *Helenistik heykel*. Homer Yayınları.
- Stewart, A. (2016). The Nike of Samothrace: Another view. *American Journal of Archaeology*, 120 (3), 399-410.
- Summers, D. (1977). Contrapposto: style and meaning in Renaissance art. *The Art Bulletin*, 59(3), 336-361.
- Tobin, R. (1995). The pose of the Doryphoros. Moon, W.G (Ed.), *Polykleitos, the Doryphoros, and Tradition*. University of Wisconsin Press, 52-64.

- Türkan, M. (2025). Platon ve Aristoteles'te "varolmayan" kavramı üzerine bir inceleme. *Kaygı*, 24 (1), 457-488.
- Viljoen, M. (2007). Laocoon's snakes: The reception of the group in Renaissance Italy" in Towards a New Laocoon. *Henry Moore Institute*, 21-25.
- Vuvueffino, (2023). Ludovisi Gaul and his wife. National Roman Museum of the Altemps Palace, Creative Commons Attribution-Share Alike 4.0 International license.
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:10_2023_-_Palazzo_Altemps,_Roma,_Lazio,_00186,_Italia_-_Galata_suicida_\(Ludovisi_Gaul\)_-_Arte_Ellenistica_Greca_-_Copia_Romana_-_Photo_Paolo_Villa_F0232046_ombre_gimp_bis.jpg#mw-jump-to-license](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:10_2023_-_Palazzo_Altemps,_Roma,_Lazio,_00186,_Italia_-_Galata_suicida_(Ludovisi_Gaul)_-_Arte_Ellenistica_Greca_-_Copia_Romana_-_Photo_Paolo_Villa_F0232046_ombre_gimp_bis.jpg#mw-jump-to-license)
- Wilfredor (2024). *Laocoön and his sons group*. Creative Commons CC0 1.0 Universal Public Domain Dedication. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Laoco%C3%B6n_and_his_sons_group.jpg
- Winslow, V.L. (2015). *Classic human anatomy in motion: The artist's guide to the dynamics of figure drawing*. Watson-Guption.