

DENEYİMLENEBİLEN BİR OLGU OLARAK RICHARD SERRA’NIN HEYKELLERİNDE BOŞLUK

Neslihan ERDOĞDU¹

İrem ALAKUŞ²

Medine ÖZEN³

Zeynep DEMİR⁴

¹ Prof., Sakarya Üniversitesi, Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Resim Bölümü, nozgen@sakarya.edu.tr, ORCID ID: 0000-0001-5643-0518

² Yüksek Lisans Öğrencisi, Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Bölümü, irem.alakus@ogr.sakarya.edu.tr, ORCID ID: 0000-0001-5956-3017

³ Yüksek Lisans Öğrencisi, Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Bölümü, medine.ozen@ogr.sakarya.edu.tr, ORCID ID: 0000-0001-7452-6353

⁴ Yüksek Lisans Öğrencisi, Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Bölümü, zeynep.demir22@ogr.sakarya.edu.tr, ORCID ID: 0000-0001-6053-4360

Erdoğdu, Neslihan; Alakus, İrem; Özen, Medine ve Demir, Zeynep. "Deneyimlenebilen Bir Olgu Olarak Richard Serra'nın Heykellerinde Boşluk". ulakbilge, 70 (2022 Mart): s. 259–270. doi: 10.7816/ulakbilge-10-70-06

ÖZ

Genel anlamıyla doluluğun karşıtı olarak kullanılan boşluk; sonsuzluk, sınırsızlık ve hiçlik kavramları ile açıklanır. İçinde hareketi olanaklı kılan, formların oluşmasında ve algılanmasında da önemli bir role sahip olan boşluğun kavramsal tanımı, zamanın gerçeklik algısına bağlı olarak değişebilmiştir. 20. yüzyılın ilk yarısında bilimin ilerlemesiyle, evrene dair bilgiler arttıkça, düşünsel alanda olduğu gibi, sanatsal çevrede de yeniden ele alınmak durumunda kalan boşluk, kütlenin kendisi kadar önemli bir sanatsal öğeye dönüşmüştür. Duyuların ötesine geçme çabasında olan sanatçılar için heyecan verici bir kavram olan boşluk, görünenin ardındaki gerçeklikle ilgili bağlamlar oluşturmada da öne çıkmıştır. Yirminci yüzyılın ikinci yarısında Minimalizmle birlikte, nesnenin salt biçimsel gerçekliği üzerinden boşluk, bir temsil aracına dönüşmeye ve kavramsal çerçevede sorgulanmaya başlanmıştır. Özellikle üç boyutlu eserlerin etrafını kuşatan bir şey olmanın ötesine geçen boşluk, doluluğun kurgulanmasında sanatsal bir tavır olarak kullanılmıştır. Minimalist Sanat akımının öncülerinden biri olan Richard Serra'nın çalışmalarında da boşluk, formun kendisi gibi ön plana çıkmaktadır. Formu ortaya çıkarmanın ötesinde, boşluğu üretmek olarak da değerlendirilebilecek bu çalışmalarda, izleyicinin aktif rolü bulunmaktadır. İzleyiciye boşluğu deneyimleme olanağı sunan sanatçının eserleri bu çalışmada incelenmiş ve kavramsal çerçeve ile birlikte ele alınarak eser analizi yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Richard Serra, minimalizm, boşluk, aralık, espas

Makale Bilgisi:

Geliş: 17 Ocak 2022

Düzeltilme: 15 Şubat 2022

Kabul: 4 Mart 2022

© 2022 ulakbilge. Bu makale Creative Commons Attribution (CC BY-NC-ND) 4.0 lisansı ile yayımlanmaktadır.

Giriş

Boşluk kavramı, ilkçağdan günümüze birçok disipline konu olmuştur. Bilim alanının yanı sıra özellikle felsefe ve sanat alanında bir sorunsal olarak ele alınmış ve farklı bakış açılarıyla anlam kazanmıştır. Antik Yunancada boşluk kenon [κενὼν] veya kenos [κενώς] olarak boş bir yere işaret etmek amacıyla kullanılmıştır. Latince, vacuus sözcüğü ile karşılanmış ve boş alanı veya boşluğu betimlemektedir (Peters, 2004: 187).

"Vacuum sözcüğü Fransızca'da 12. yüzyılın başlarında "algılanabilecek nesnel içeriği olmayan, katı veya sıvı cismiliği [corps] olmayan, boş" anlamlarında vuide veya void biçiminde kullanılsa da; 13. yüzyıldan itibaren aynı sözcük le vide sözcüğü ile karşılanmaya başlamıştır. 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 touchant le vide metninde "maddi cismiliğin yokluğu" anlamında kullanmıştır. 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" (Aksakal, 2019: 5).

Türk Dil Kurumuna göre ise "oyuk, çukur, kapanmamış yer", "boş olan yer", "kesinti, kopukluk", "eksiklik, yoksunluk duygusu", "boş olma durumu" olarak tanımlanan boşluk, fizik /kimya terimlerinde "Özdekte arınmış kapalı oylum, İçinde hiçbir öğecik, özdecik vb. bulunmayan, bir gazın basıncı düşürüldükçe sonunda varılacak durum" anlamına gelmektedir. Felsefe sözlüğünde ise "Boşluk, her ne türden olursa olsun hiçbir niteliğe, hiçbir güce ve hiçbir potansiyele sahip olmayan; içinde mutlak olarak hiçbir şeyin bulunmadığı, boş mekân"dır (Cevizci, 2000: 51). Dolayısıyla tüm alanlarda genel kullanımı ile boşluk; hiçlik, yokluk, yoksunluk, sonsuzluk gibi kavramlarla ilişkilendirilmiş ve varlığın karşıtı olarak batı felsefesinde düalist bir yaklaşım içeriğine sahip olmuştur. Felsefede ontoloji ve metafizik alanında temel sorunsal olarak karşımıza çıkan boşluk, ontolojik bağlamda varlık/yokluk kavramıyla birlikte ele alınır. Varlığın varoluşuna dair kavramlar çeşitlendikçe yokluk ile de ilgili kavramlar çeşitlik kazanır. Ontolojide yokluk, varlığın karşıtıdır. Boşluk da yokluğun görünümü olarak kabul edilir. Metafiziksel bağlamda ise boşluk daha çok uzay, zaman ve mekân kavramları ile ilişkilidir.

"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" (Aksakal, 2019: 39).

Batı düşüncesinin tarihsel sürecine bakıldığında boşluk kavramının içeriği evren bilgisiyle paralellik göstermektedir. Kısaca bu tarihsel süreç incelendiğinde, Antik dönemde doğanın ve evrenin başlangıcı ve işleyişiyle ilgili düşüncelerin genel yapısı daha çok boşlukla ilişkili olduğu görülür. Pre-Sokratiklerin arkhesi (özel ve ilkesel) ontolojik olduğu kadar kozmoloji anlayışlarını belirlerken, varlık, yokluk, hiçlik ve boşluk kavramları üzerinden tanımlamıştır. Pre-Sokratikler gibi Atomculuk ekolü de boşluğu felsefelerinde temel prensip olarak kabul etmektedir. Atomcular varlık olarak nitelendirdikleri atomun hareket edebilmesi için boşluğun varlığını ilke olarak kabul ederler. Evrendeki her şeyin boşluk içindeki hareketlere bağlı olarak gerçekleştiği ve hareketin ancak boşluk içinde olanaklı olduğu yönünde bir görüşe sahiptirler (Cevizci, 2000: 158).

Aristoteles ise boşluğu mekân ile birlikte sorgulamaktadır. Mekânı "saran cismin sarılan cisimle birleştiği sınır" olarak tanımlayan Aristoteles, her nesnenin mutlak bir mekânı olması gerektiğini söyler. Ona göre boşluk da mekânın varlığına bağlıdır (Aristoteles, 2001: 153). Dolayısıyla Aristoteles için boşluk "...içinde hiçbir duyulur cismin bulunmadığı aralık, ara nesne (diastema)dır" (Aristoteles, 2001: 161). "İnsanlar her var olanın bir cisim olduğuna inandıklarından içinde genelde hiçbir şey olmayan şeyin boşluk olduğunu söylerler. Bunun için onlara göre havayla dolu olan şey boşluk" tur. ...İçinde ne belli bir nesne ne de cisimsel bir varlık bulunan şeydir" (Aristoteles, 2001: 161-165).

Hristiyan anlayışına uyumlu olan Aristoteles'in bu görüşleri Orta Çağ'ın sonuna kadar etkili olmuştur. Modern bilimin kurucuları olarak kabul edilen Nicolaus Copernicus (1473-1543), Galileo Galilei (1564-1642) ve Isaac Newton'un (1643-1727) doğayı matematik ve fizik kurallarına bağlı olarak yeniden biçimlendirmesiyle, dünya merkezli evren algısı yerini uzayın sonsuzluğuna bırakmıştır. Bu gelişmelere paralel hareketle felsefede de René Descartes (1596- 1650) ve takipçileri tarafından felsefede matematiksel yöntem temelli yeni bir düşünsel alan açılmıştır.

17. yüzyıla kadar ampirik açıdan ele alınan uzay, mekân ve boşluk gibi kavramlar Modern dönemle birlikte hızla ilerleyen bilimin elde ettiği veriler doğrultusunda yeniden gündem olmuştur.

"Çağdaş dönem ile birlikte, boşluk araştırması fizik biliminin bir alt kavramı olmaktan kurtarılmıştır. Boşluk kavramı yeni bir kavramsal çerçeve içinde düşünölmeye 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 anlaşılamayacak kadar zengin bir anlama sahiptir. Ancak diğer taraftan, boşluk kavramının maddi olandan farklı yanları ile anlaşılması için de 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, değillenmenin de ancak yokluk ile ilişkide ortaya çıkacağını savunmuştur" (Aksakal, 2019: 39-40).

Boşlukla ilişkilendirilen, yokluk, yoksunluk ve hiçlik kavramları ister ontolojik ister metafiziksel ister pozitivist bakış açısına göre olsun insanın kavrayış gücü ile ilişkili kavramlardır. İnsan ve insan algısına bağlı şekillenen ya da anlam kazanan boşluk, maddeler dünyasından çok daha fazlasını imler. Evreni algılamak ve evrendeki yerini belirlemek ve sonsuzluğu tasavvur edebilmek boşluk kavramıyla tamamlanır.

"Boşluğun doluluk üzerinden tanımının yapılması, başka bir deyişle nesnel bir gerçeklik üzerinden ifadesi, görünen ile algılananın, var olan ile var olmayanın diyalektiğinde gerçekleşmekte ve kurulan bu zıtlık ilişkisi boşluğu bir anlamda var olan yokluk biçiminde maddeleştirirken varlığın gerçekliğini de boşluğun algısı üzerinden güçlendirmektedir... Boşluk veya doluluktan biri olmadan diğerinin tanımlanamayacağı gerçeğini kuvvetlendirmektedir" (Arıç, 2015: 2).

Gündelik hayatta pratikte deneyimlenen boşluk ise duyular aracılığı ile hissedilen mekân ve nesneler arasındaki ilişki ve sezgi ile ulaşılan gökyüzünün hissettirdiği sonsuzluktur. Duyular aracılığı ile ulaşılan bilinç, sezgi aracılığı ile ulaşılan metafizik sayesinde insan boşluğu tanımlamaya ve hissetmeye başlar. Soyut ya da somut görüşlerin yansımaları olarak da değerlendirebileceğimiz sanat alanında boşluk kavramına bakış açısı ise çağın düşünce yapısıyla doğrudan ilişkilidir.

Boşluğun sanat alanındaki kullanımı genel olarak; yer olarak boşluk, ara olarak boşluk, söylem olarak boşluk şeklinde sınıflandırılabilir. Bu sınıflandırma üzerinden bakıldığında boşluk, gerçeklik algısı ve gerçekliğin temsili ile bağlantılı olarak anlam kazanmıştır. Bu bağlamda Batı sanatında nesneler dünyasına ilişkili olarak ele alınan boşluğun tarihi, daha çok perspektifin kullanılmasıyla başladığı söylenebilir. Klasik sanatta daha çok nesneler arasındaki ilişkiyi belirleyen boşluk hissi, perspektif, uzam, hacim gibi kavramların mekânsal yanılsamalar oluşturmada en belirleyici öge olmuştur.

"Boşluk müzikte zihinsel, heykelde ise mekânsal olarak var olurken resimde boşluğun kendisi maddeleşir ve kendi uzamını (yüzeyini) yaratmış olur. Böylece mekânsal boşluk içinde resmin maddeselliği, onun içinde ise kendi öznel boşluğu oluşurken, bu madde-boşluk döngüsü resmin kendi içinde de devam eder" (Dülger, 2017: 2).

Resimde imge kendi fiziki sınırları içinde iki boyutlu yüzeye dayanır. Bu imgelerin kendi içinde oluşturduğu düzene göre de boşluk biçim alır. Dolayısıyla, imgenin varlığı gibi boşluğun varlığı da sadece bir yanılsamadan öteye gidemez. Ancak heykel ya da üç boyutlu eserlerde boşluk, mekânın varlığı ile birlikte alımlayıcının deneyimlediği bir durumdur. Heykeli çevreleyen mekân, uzamı izleyenin kendi duruşuyla birlikte sürekli günceller.

Duyularla algılanan gerçekliğin klasik mimesis anlayışına göre temsil edilmesi düşüncesinden uzaklaşan modern sanatla birlikte "boşluğu bir sanat eseri olarak üretebilmek" (Şentürk, 2013) nin yollarını aramaya başlamıştır. Nesnelliğin sunduğu duyular dünyasının yerine alan sezgi, daha sonra kavrama yönelerek boşluğu her defasında yeniden tanımlamıştır.

Minimalizm ve Boşluk

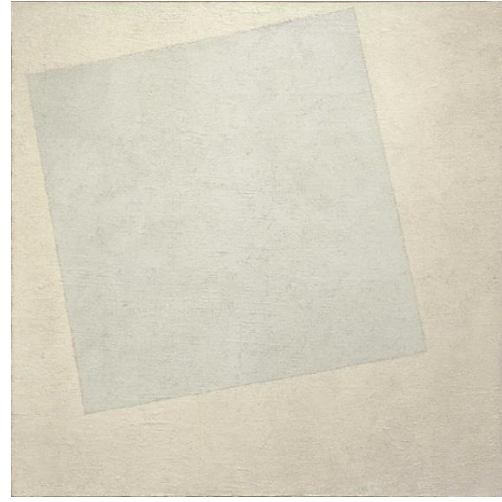
Fransızca kökenli "minimum" sözcüğünden türetilmiş Minimalizm, "Değişken bir niceliğin inebileceği en alt olan (sınır), asgari, minimal (TDK n.d.)" olarak tanımlanır. Bir sanat akımı olarak Minimalizm ise, "İndirgemeci Sanat", "Retçi Sanat", "Soğuk Sanat", "Dizinsel Sanat" ya da "Temel Strüktürler" olarak isimlendirilen biçim, doku ve renk olarak daha sade ve indirgemeci bir anlayışa sahip nesnel, kendinden başka sembolik bir anlam taşımayan bir yaklaşıma sahiptir (Antmen, 2008: 181).

"Minimal Sanat" terimi İlk kez, 1961'de Richard Wollheim tarafından "içeriği en aza indirgenmiş sanat" anlamında daha çok üç boyutlu yapıtlar, heykeller için kullanılmıştır. Daha sonraları 1960'lardan başlayarak Amerika'da yaygınlaşan sanat anlayışının kapsamındaki resmi de içermiştir. Her ne kadar Amerikan Soyut dışavurumcu sanatın rastlantısallığına karşı bir tavır olarak çıksa da, soyut sanatın temel biçimsel dilinden ve ilkesinden uzaklaşmamıştır (Erzen, 1997: 1069). Donald Judd (1928-1994), Frank Stella (1936), Dan Flavin (1933- 1996), Carl Andre (1935), Sol Lewitt (1928-2007), Richard Serra ve Robert Morris (1931) gibi sanatçılar, Minimalizm sanat akımında yer alan sanatçılardır.

20. yüzyılın başlarında ortaya çıkan soyutlama ile pürist bir tavır geliştiren Maleviç, Mondrian, Brancusi gibi sanatçıların, nesnel dünyadan soyutlanmış indirgemeci anlayışları Minimalizmin temellerini oluşturmuştur. Özellikle "Maleviç'in "Siyah Kare" (Resim 1) ve "Beyaz Kare" (Resim 2) adlı eserleri nesneler dünyasının gerçekliğini sıfır noktasına getirmesi biçimsel anlamda Minimalizmin başlangıcı olarak kabul edilebilir. Modern sanatla birlikte sanatsal ifade araçlarının klasik anlamda heykel ve resim gibi kategorilerden uzaklaşmasıyla beraber, kendine yani araçlar edinen sanat, Maleviç'in indirgemeciliğini iki boyutlu yüzeyden üç boyutlu yüzeye Minimalizm çatısı altında taşımışlardır. "Minimalist malzeme darağacı içinde tuğla, sunta, kontrplak, alüminyum, çelik, fiberglas, pleksiglas gibi çeşitli malzemeler, çoğunlukla endüstriyel yöntemlerle sanat yapmak için kullanılmıştır. Minimalistleri kendinden önceki sade, indirgemeci bir estetiği benimseyen sanatçılardan sözgelimi Ad Reinhardt (1913-67), Agnes Martin (1912-2004), Robert Rauschenberg (1925-2008) gibi sanatçılardan ayıran, hem bu tür endüstriyel malzemelere yönelmeleri, hem de resim ya da heykel gibi belirgin kategoriler içinde kalmamalarıdır" (Antmen, 2008: 182).



Resim 1. Malevich, *Siyah Kare* (URL 1, 2021)



Resim 2. Malevich, *Beyaz Kare* (URL 2, 2021)

Minimalizmde malzeme kullanımındaki çeşitlilikle beraber öne çıkan bir diğer unsur ise, mekânın kavramsallığıdır. Minimalist sanatçılar mekânı eserin içine dahil eden ya da mekânın kendisini bir esere dönüştüren anlayışla, mekân kavramını ve mekânsal espas olanaklarını ön plana çıkartmışlardır.

Lynton'a göre "Minimal Sanat anlayışı kapsamına giren heykellerde, sadece en basit ve en yalın biçimlere ya tek başlarına ya da birbirlerinin peşi sıra yer verildiği görülür. Ne var ki Minimal Sanat anlayışıyla yapılan heykellerdeki sözü edilen özellikler, şaşırtıcı yanılsamaları ve o güne kadar dikkatimizi çekmemiş görsel özellikleri sergiler. Bu konuda da birçok sanatçının eğilimi, özellikle 1966 yılında açılan sergiler sonunda bir sanat hareketi içinde bir araya getirilmiş; bir isim altında toplanmıştır. Bu sanat eğilimin kapsadığı konular, bina içleri ve açık havada sergilenebilen büyük, heybetli yapımlardan, bunlardan daha az göze batan ve biçimin çevresindeki boşlukla etkileşimine ya da bazen, basit biçimlerin önceden düşünülmüş bir kural ya da sisteme göre geliştirilmesiyle oluşturulmuş biçimsel düzenlemelere kadar farklılık gösterir. İnsanın kütleli nesnelere duyduğu saygı, sayısız modern yapıtlar ve Neo-klasik anıtlardan Piramitlere kadar uzanır. Minimalizm, en yalın örnekleriyle açıklık ve sadelikten duyulan zevki açığa vurmaktadır: daha karmaşık örneklerdeyse bir ölçüde aynı zevk yankılanır. Bütün bunlar doğanın bolluk ve cömertliği karşısına, insanın özellikle yarattığı nesneler olarak sanatın konmasını önerirler" (Lynton, 2004:306).

Soyut dışavurumculuğun özelliği ve ardından gelen Pop sanatın nesnelere yüklediği popülist eğilime karşı bir tavrıyla Minimalizm, nesnelere yüklenen anlamı salt biçime indirgeyerek, anlamın içini boşaltmada mekân ve boşluktan sanatsal tavır olarak sıkça faydalanmışlardır. "Minimal Sanat" olarak bilinen bu çalışmalar, özellikle gerçek uzamla sürekliliğini vurgulamak için kaidelere değil, doğrudan yere ya da duvara yerleştirilen heykellerle, düzenli, geometrik formlara ya da modüler dizilişlere yönel(di)miştir" (Fineberg, 2014: 281). Düz, herhangi bir öğeden yoksun, yalın olmayı gerekli kılan bu yaklaşım için boşluk, dolu olanın temsil ettiği gerçekliğin yerine geçmiştir. Çünkü bu indirgemeci sanatsal tavrın kaçamadığı kendi nesnelliğini anlamdan yoksun kılacak ya da anlam katacak en önemli öğe boşluk olmuştur.

Richard Serra'nın Eserlerine Boşluk Kavramı Üzerinden Bakmak

1938'de San Francisco'da doğan Richard Serra, ağırlıklı olarak New York'ta ve Long Island'ın Kuzey Bölgesinde yaşamını sürdürmektedir. Serra, öğrencisi olduğu Berkeley ve Santa Barbara'daki California Üniversitesi İngiliz edebiyatı bölümünden 1961 yılında mezun olduktan sonra 1961-1964 yılları arasında Yale Üniversitesi, New Haven, Connecticut'ta hem BFA hem de MFA tamamlamaya resim eğitimi almıştır. Yale'deyken Serra, Josef Albers ile *The Interaction of Color* (1963) adlı kitabı üzerinde çalışan Serra, 1964-1965 yılları arası Yale Seyahat Bursu olarak Paris'de bir dönemini geçirmiş ve burada Constantin Brancusi'nin Musée National d'Art Moderne'deki stüdyosunun yeniden inşasını sık sık ziyaret etmiştir. Yine bu süreçte Fulbright bursuyla Floransa'ya giden sanatçı, ayrıca Güney Avrupa ve Kuzey Afrika'yı dolaşmıştır. Genç sanatçı ilk kişisel sergisini 1966'da fiberglas ve kauçuk gibi geleneksel olmayan malzemelerden yaptığı heykelleriyle Roma'da Galleria La Salita'da açmıştır. O yılın ilerleyen dönemlerinde, arkadaş çevresinin Carl Andre, Walter De Maria, Eva Hesse, Sol LeWitt ve Robert Smithson'dan oluştuğu New York'a taşınmıştır. (Guggenheim.org, n.d.).

Serra, onu bugünkü ününe kavuşturan devasa heykellerinden evvel, 1968'den 1970'e kadar, erimiş kurşunun zemin ve duvar arasındaki bağlantı noktalarına sıçradığı veya döküldüğü bir dizi *Splash* olarak isimlendirilen eserler üretmiştir. Yine aynı dönemde 1969'da, parçaları birbirine kaynak yapılmayan veya başka bir şekilde bağlanmayan, ancak yalnızca ağırlık ve yerçekimi kuvvetleriyle dengelenen *Prop* parçalarından oluşan heykelleriyle de dikkatleri üzerine toplamayı başarmıştır. O yıl, Serra New York Solomon R. Guggenheim Müzesi'nde *Nine Young Artists: Theodoron Ödülleri*'nin de sahibi olmuştur. Heykellerinin yanı sıra kısa film ve video denemelerinde bulunan sanatçı, 1970 yılında bu çalışmalarıyla Pasadena Sanat Müzesinde kişisel sergisini açmıştır (Guggenheim.org, n.d.).

1970 yılından sonra, belirli alanlar için tasarlanmış, haddelenmiş çelik levhalardan ve kavisli levhalardan oluşan büyük ölçekli heykeller yaratmaya başlayan Serra'nın mekâna olan ilgisi galeri sınırlarını aşmaya başlamıştır. Bir nesnenin etrafındaki alanı şekillendirme biçimi, dolayısıyla boşluğa hacimle şekil verme fikri Serra'nın sanatını kamusal alana taşıyarak bugünkü popülerliğini kazanmasında önemli bir rol üstlenmiştir.

Kendi kuşağının diğer minimalistleri gibi, Serra da sanatında anlama yol açacak sembol ve metaforlardan uzak durmayı tercih etse de çalışmalarının ölçekleri ve maddilikleri anıtsal bir görünüme neden olmakta ve bu özellikleri bu çalışmalara yüce duygusu uyandırmaktadır. Sanatında öne çıkan ağırlık, yerçekimi, mekân, zaman ve boşluk gibi kavramlarla fenomenolojik deneyimler önermektedir (Britannica, n.d.). Eserlerinin formu kadar malzemenin özelliklerini de öne çıkartan Serra, özellikle çelik malzemenin doğal süreçle ilişkisini yaratıcının sanatsal ediminin dışında bir yerde tutmaktadır. Sürecin malzemeye yaptığı değişimi, eserin zamansallığı ve içeriğin bir parçası olarak tanımlar. Bu durumu da eserlerinin içeriği ile ilgilenenleri için çalışmalarının en görünür yanı olarak tanımlamaktadır (Serra, 2020, 1150).

Sanatı salt kendi gerçekliği üzerinden var etme çabası olarak da görülebilecek Serra'nın eserlerinde tüm eyleme hallerini ağırlık, denge, yerçekimi, boşluk ve mekân gibi kavramlar aracılığı ile sorgulanmaktadır. Yapıtlarındaki dolaşmaya olanak sağlayan boşluk ise, izleyiciyi seyirlik rolünden çıkartmada davetkar bir rol üstlenir. Tüneller, koridorlar, labirentler gibi fragmanlarla boşluk deneyimlenebilen bir olguya dönüşür (Karaaslan, 2011: 63).

1960'ların ortalarında, fiberglas, neon, vulkanize kauçuk ve daha sonra kurşun gibi geleneksel olmayan malzemeleri denemeye başlayan sanatçı, bu malzemeleri ve özelliklerini incelemesi sonucunda heykel yapmanın fiziksel süreciyle ve heykeli salt form olarak kendisi ile ilgilenmiştir. Bu süreçte kâğıt üzerine "yuvarlamak, buruşturmak, eğrilmek, atmak, sıçratmak" gibi eylem içeren fiilleri listelemiş ve bu fiillerin karşılığına gelecek eserler üretmiştir (Gobetz, 2008).

Serra'nın bu erken dönem işlerinden biri olan "To Lift" isimli eseri de kauçuk malzemeden yapılmıştır (Resim 3). Manhattan'daki bir depodan atıl halden geri kazandırılan bu kauçuk eser, sanatçının "kaldırmak" eylem fiilini canlandırma isteğinin bir tepkisi olarak sonuçlanmıştır (Gobetz, 2008).

Sanatçı, heykelin malzeme ile ilişkisini ve heykel olgusuna yüklenen anlamı "Bir heykelin ne olacağını ve onu kompozisyonsal olarak nasıl yapacağımızı düşünmek yerine, o fiilleri bir malzemeyle ilgili olarak canlandırıp sonuçları hakkında endişelenmeseydiniz ne olurdu?" sorusuyla (Moma.org, n.d.) yanıtlarken, sanat tarihi süresince sanat eserlerine yüklenen form ve anlam ilişkisine gönderme yapmaktadır. Minimalizmin bakış açısını yansıtan bu anlayış sanatın salt kendi gerçeğini izleyene sunma iddiasını içinde barındırır.

Malzemenin olanakları bağlamında bakıldığında; bir çeşit aktivite olarak da değerlendirilebilecek ancak hareketi statik hale getiren bu çalışma, çıkarıldığı depodaki atıl görünümünü korumaktadır. Marcel Duchamp'ın hazır nesneleri bağlamından çıkartıp galeri mekânında sergilemesi ve hazır nesneyi sanat eserine dönüştürmesi gibi geleneksel ve

kabul görmüş sanat üretim biçimlerini ironikleştiren bu yaklaşım, sanat eserinin kavramsal değerini, diğer bir tabirle nesnenin kendisini ön plana çıkarma bağlamında ele alınabilir. Ancak Serra'nın Duchamp'dan farklı olarak bir eylemin görünür olmasını amaçlamakta ve dolayısıyla hazır nesneyi sanatsal bir ifade aracına dönüştürerek ona biçim vermektedir.

Sergilendiği mekânda sanatsal bir değere dönüşen esnek, şekil alan bu kauçuk malzeme, düzleme dikey bir yapı inşa edercesine yerleştirilmiştir. Mekânın zemininde, izleyicinin göz hizasının altında yer almasıyla, çıkarıldığı depodaki mevcudiyetini tekrar etmekte ve bu şekli ile mekanla kurduğu ilişkiyi eklektik bir boyuta taşımaktadır. İçine girilip barınılabilecek mağarayı ya da bir çadırı anımsatan bu çalışmada boşluk, formun tamamlayıcı bir öğesi olarak öne çıkmaktadır. Eserdeki boşluk iç, içeride, içinde gibi mekânsal ayrımlara neden oluşturabilecek kavramsal düzeyde algıyı tetiklemektedir.

Serra'nın alana özgü işleri ise bulundukları bölgenin çevresel özellikleri ile ilgilidir. Serra Yale Konuşması'nda alan çalışmalarını "Alana özgü eserlerin ölçeği, büyüklüğü ve konumu alanın topografisiyle belirlenir, bu ister kent, ister manzara, ister mimari hacim olsun. Eserler alanın bir parçası olur ve hem kavramsal hem de algısal olarak alanın örgütlenişini yeniden yapılandırır. Benim eserlerim bir alanı süslemez, resimlemez ya da tasvir etmez" (Serra, 2016: 1150) şeklinde tanımlamıştır. Yine bu konuşmasında Serra, eserin içeriğinden ziyade, alanı nasıl değiştirildiği ile ilgilendiğini, teknolojik sürecin sergilendiğini, dolayısıyla heykeltıraşın el işçiliğini kişisellikten ve mitsellikten çıkarttığını ileri sürmüştür.



Resim 3. Richard Serra, *To Lift*, 1967 (URL 3, 2021)

Sanatçının çeliğe olan tutkusu, öğrencilik yıllarında geçimini sağlamak amacıyla çalıştığı çelik fabrikalarından gelmektedir. Çelik malzemenin yapısal özelliklerini, olanaklarının sınırlarını, heykel yapım aşamasında nasıl kullanılacağını ve onunla nasıl başa çıkacağını bu yıllarda öğrenen sanatçı için bu fabrikalar hem üretim ve malzeme hem de ilham kaynakları olmuştur. (Karaaslan, 2011: 66).

1980'lerde büyük boyutlu sergileriyle dikkatleri çeken Serra, bu dönemde New York Federal Plaza'daki Tilted Arc (1981) ve Paris'teki Jardin des Tuileries için yapmış olduğu Clara-Clara (1983) isimli çalışmasıyla dikkatleri üzerine toplamıştır.

Alan yönelimli olarak adlandırdığı bu eserler için; "Belli bir alanın çözümlenmesi alanın sadece biçimsel değil toplumsal ve politik özelliklerini de dikkate alır. Alana özgü eserler bir parçası oldukları daha geniş politik ve toplumsal bağlamla ilgili bir değer yargısını dışavururlar... Alana özgü çözümler heykelle bağlam arasında yeni gelişmiş ilişkilerin eşzamanlılığını görmenin olasılığını ortaya koyar" (Serra, 1150-1151).

Dolayısıyla alana özgü eserler, bulunduğu ortamla diyaloga girer ve bu diyalog bölgenin kültürel hafızasına eklenir.

Gündelik olana müdahale olabilecek kadar büyük boyutlara sahip "Clara Clara" isimli eser, iki yüksek çelik duvarlardan oluşmaktadır. Daha çok kamusal alanlarda görmeye alışık olduğumuz yüksek ölçekli anıt heykeller gibi, bulunduğu dış mekânda yüceleşerek, kendi mekanını yaratmaktadır. Yaşamın içinde yaşamın hareketini düzenleyerek, çevrenin aurası dönüştürmekte ve hem fiziksel hem de kavramsal düzeyde çevre ile ilişkiye girmektedir (Resim 4).

Bükülmüş elips şeklindeki bu duvarlar, uzanıp giden açık gökyüzü ile boşluğun boyutunu artırmaktadır. Ezici ağırlığının ve kuşatıcı hareketini kapalı mekâna göre yumuşatan bu çalışmada boşluk, kesişen iki blok arasındaki koridorda izleyenin hareketini kontrol etme açısından önemli bir rol üstlenmektedir. Heykelin büyük boyutu ve kapsadığı alanın genişliği Parktaki gölete karşı bir set oluşturmakta ve eseri sınır hattı gibi yaşamsal bir engele dönüştürmektedir. Eserin deneyimlenmesinde kaçınılmaz olan hareket ve zaman, bu çalışmayla göle ulaşmada zaruri bir hal almaktadır.

Eserin oluşturduğu eliptik çizgisel hat, çevrenin boşluğunu bölmekle birlikte, tekinsiz bir yapı inşa etmektedir. Her an devrilip altında kalacak hissi uyandıran çalışma, metalin ağırlığına rağmen, bir kâğıt şeridin kıvrılması gibi boşlukta kendi fiziksel mevcudiyetinden uzaklaşmaktadır. Fiziki olduğu kadar felsefik bir sorgulamaya sebep olacak bu durum, boşluğu maddenin varoluşuna indirgemesi açısından yapıtı metafizik bir sorunsala dönüştürmektedir.



Resim 4. Richard Serra, *Clara Clara*, 2010 (URL 4, 2021)

Richard Serra'nın *Backdoor Pipeline* (2010) isimli eseri ise, Gagosian Britannia Street Galerisi'nde 2015 yılında gerçekleşmiş serginin bir parçasıdır (Resim 5). Dört esere sahip bu sergi ile sanatçı "Sıkıştırma ve dolaşımın, aralıkların ve yükselmenin farklı yönleriyle, bir alana, mekâna veya bağlama farklı yaklaşım biçimleriyle bir gösteri yapmak istedi(m)"ğini dile getirmektedir (Cellophaneland.com, n.d.).



Resim 5. Richard Serra, *Backdoor Pipeline*, 2010 (URL 5, 2021)

"Backdoor Pipeline" isimli dövme ve haddelenmiş çelik malzeme ile üretilmiş bu dev boyutlara sahip heykel, galeri mekanının fiziksel yapısını, yeni bir kapalı mekân yaratma bağlamında dönüştürücü etkiye sahiptir. İç ve dış

ayrımı olarak mekânsal ayırtırmaya neden olan bu heykel, tüm ağırlığı ile dengede kalma gerilimini mekânda hissettirmektedir. Dengenin büyük önem kazandığı çelik levhaların altında, arasında yürüyen misafirler, metalin ağırlığını taşımada mekâna ortak olmaktadır. Eserde öne çıkan bir diğer olgu ise boşluktur. Bu boşluk, iki metal blok tarafından hapsedilmiştir ve galeri mekânın ışıltılı aydınlık boşluğu ile kontrastlık oluşturacak şekilde karanlıktır. Bu boşluk, inşa edilmiş bir boşluktur. Eserin boyutu ve formu sayesinde boşluk, deneyimlenebilen bir öğeye dönüşür. Ancak bir mabet girişini andıran borunun yüksek ağzı ile bu heykel, içine almada her ne kadar davetkar dursa da heykelin iç boşluğu, metalin ağırlığı ve paslı görünümünün neden olduğu klostrofobik bir algı yaratmaktadır.

Diğer yandan, eserin giriş ve çıkış noktaları ile içten deneyimlenebilen boşluk, aynı zamanda dıştan da etrafını gezme ile deneyimlenebilmektedir. Boşluk aracılığı ile izleyenin bu eyleme hali, zaman ve mekanını dönüştürme eylemi olarak da değerlendirilebilir. Tüm bu ilişkisel normlarla da izleyenin eylemi, boşluğu kavramsallaştırmaktadır.

Serra'nın mekânın fizikselliği ve heykelin doğası üzerine takıntılı sorgulamalarının yansımalarından "The Matter of Time" (2011) başlıklı sergisi Guggenheim Bilbao Müzesinde kalıcı olarak sergilenmektedir. Zaman kavramını ve hareketi heykelsi formlarla izleyicisine baş döndürücü bir deneyimle sunan sanatçı, çift elipsin göreceli basitliğini, bir sarmalın karmaşıklığını, yerleştirmeler arasındaki boşluğu aracı kılarak oluşturmuştur. Mekânın neredeyse tamamını kaplayan bu devasa çelik levhalar arasında hareket, ancak boşluğu takip edilerek gerçekleşir (Resim 6).

"Sanatçı, pek çok parçadan oluşan diğer heykellerinde olduğu gibi, yapıtlarını bilinçli bir şekilde düzenleyerek izleyiciyi onların içinde ve çevresindeki boşlukta hareket ettirir. Eserlerin galeri boyunca yerleşimi, farklı, her zaman beklenmedik oranlarda (geniş, dar, uzun, sıkıştırılmış, yüksek, alçak) koridorlar oluşturur. Kurulum ayrıca zaman içinde bir ilerleme içerir. Bir yanda, baştan sona dolaşmak ve onu gözlemlemek için gereken kronolojik zaman vardır. Öte yandan, izleyicinin görsel ve fiziksel belleğin birleşen ve yeniden deneyimlenen parçalarını deneyimlediği zaman vardır" (GuggenheimBilbao, n.d.).

Basit formlardan daha karmaşık formlara doğru izleyicisini bir yolculuğa davet eden bu çalışmalarda, farklı düzlemlerde kesilen birbirine paralel, eğimli, silindirik ve koni kesitlerden elde edilmiş dairesel ve eliptik bir yön hareketi hakimdir.

"Dışarıdan bakıldığında, basit bu formlar büyük bir yüksüğü veya bir kaleyi andırabilir, diğerleri daha küçük bir tabana sahip tencereyi anımsatır. Bununla birlikte, kurulum bir bütün olarak görülmelidir. Zemin seviyesinde hissedilen ise, duvarlı konteynırlar, kıvrımlı caddeler ve içbükey toplanma alanlarında geçen bir yolculuktur. Çoğunlukla doğrusal formlarla tanımlanan modern şehir deneyimimizden oldukça farklı bir yapı inşa eder, tamamı eğrilerden oluşan soyut bir kentsel alan gibi tanımsız bir yanı vardır. Yine de sanatçı belirli duygusal etkiler önermekten kaçındığı için, bu çelişkiler, onları deneyimleyen kişi tarafından çözülmelidir" (Dubble Stone Steel, n.d.).

Tüm bu devasa oluşumlar, yüce olanın meydan okuması gibi, izleyeni kendini küçük ve aciz hissettirir ve bütünlüğünü içindeyken algılanılmasını imkânsız kılar. Korku uyandırma potansiyeline sahip bu eserlerde boşluk, sadece yön gösterici değil, aynı zamanda spiral ve dairesel dar koridorların bir çıkış yoludur.

Diğer yönden mekânı kaplayan bu kütesellik boşlukla birlikte, mekânı negatif-pozitif alan (Gestalt) olarak ayırır. İzleyiciler boşluğun yön göstericiliği ile heykellerin içinde ve çevresinde gezinirken, negatif ve pozitif bu alanda sürekli bir devinim halindedirler. Kronolojik bir zamana ihtiyaç duyulan bu deneyimde izleyici, tekrar eden görsel ve fiziksel hafızanın bir parçası olarak, eserin kendisine dahil olurlar.



Resim 6. Richard Serra, The Matter of Time, 2011 (URL 6, 2021)

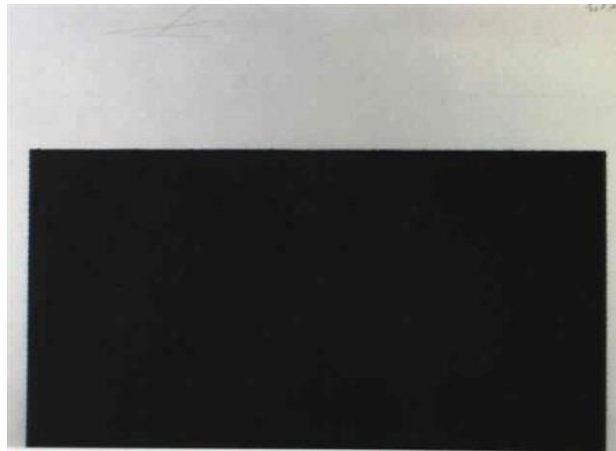
“Serra, izleyicinin görüneni hareket algısı üzerinden zihnine taşımasını ister. Heykellerinde yarattığı yön farklılıkları, aykırı eğimler, gerilimli yüzeyler ve dikey yer değiştirmelerle, yer çekimi, ağırlık ve denge unsurları kullanılarak görüntünün optik açısını yok etmek ve izleyiciyi başka bir biçimde düşünmeye sevk etmek ister. Ona göre algı sırasında görmek ve hareket etmek iç içedir. Görünür olanla hareket etme arzusu örtüşür. İzleyici hareket ederek gören kişidir. Bu açıdan bakıldığında yapıt artık duyuşal haz alınacak seyirlik bir nesne olmaktan çıkarak, izleyiciye bir zihinsel tasarım halinde ulaşır” (Karaaslan, 2011: 71-72).

Richard Serra'nın 2015'de Gagolian'da sergilenen *Ramble* (2014) isimli eseri ise düzensiz sıralar halinde yerleştirilmiş, farklı yüksekliklerde, 23 cm kalınlığında 24 adet haddelenmiş çelik levhadan oluşmaktadır (Resim 7). Geleneksel bakış açısının ezberini bozan bu eser de boşluk, bir “aralık”tır ve sanatsal bir öge olarak kütlenin kendisi kadar ön plana çıkmaktadır. Sürekli yön değiştirmeyi olanaklı kılan ve hareketi ve de zamanı mekansallığı içerisinde ritmik bir düzenle belirleyen bu çalışma, koreografik mimari bir yapı inşa etmektedir.



Resim 7. Richard Serra, *Ramble*, 2014 (URL 7, 2021)

Maleviçin “Siyah Kare”sinin çoğaltılmış dizilimini çağrıştıran “*Ramble*”nin birim formu, Serra'nın baskı resimlerinde de sıkça karşımıza çıkmaktadır. “Richard Serra ‘Pasolini’ adlı 1987 tarihli baskı resimlerinde yağ çubuğunun yoğunlaştırılması ile dokulu yüzeyler oluşturmuştur (Resim 8). Sanatçının büyük siyah formları, kara delik gibi kendi atmosferini oluşturarak odadan ışığı emmiştir. Boşluğu hacme dönüştüren sanatçı, baskı resimlerinde bakış açısına göre değişen dokulu ve boyutlu kabartma yüzey etkilerini kullanmış ve izleyici ile aktif diyalog kurmayı amaçlamıştır. Baskı resimlerinde geleneksel yöntem ve tekniklerin sınırlarını zorlayan sanatçı, siyah rengin etkili grafik dilinden yararlanmıştır” (Ateş, 2017: 2319).



Resim 8. Richard Serra, *Pasolini*, 1987 (URL 8, 2021)

Üç boyutlu çalışmalarında olduğu gibi iki boyutlu çalışmalarında da boşluğu temel öge olarak kullanan sanatçı, Minimalizm ile Soyut Sanatın indirgemeci yaklaşımlarını biçimsel açıdan sentezlemektedir. "Ramble" isimli çalışmasında ise boşluk, diğer büyük ölçekli çalışmalarından kurgusal açıdan farklılık içerir. Modern mimari yapıları anımsatan bu çalışma, temelde basitleştirilmiş bir labirenttir. Çıkmazları olmadığı için aslında içinde kaybolmanın bir yolu olmasa da labirent biçimiyle uyumlu bir düzene sahiptir. Farklı yükseklikteki paralel metal duvarların etrafında manevra yapmak gerekir, bu nedenle hareket deseni benzerdir ve labirent arketipini akla getirir (Oikonomou, 2015).

Labirent birçok kültürde içe dönüşün ve dönüşümün sembolüdür. Dolambaçlı ve çok anlamlı bir sembol olan labirent, temelde bütünlüğü temsil eder. Mircea Eliade'nin, "Bir labirentin asıl amacı, "merkezi" korumaktır" (Eliade, 2003: 367) sözü ise labirentin işlevsel yanını ortaya koyar. "Herkes labirente giremez ya da kimse boradan girdiği gibi çıkabileceğini ileri süremez; labirente giriş, erginlemeyle eşdeğerdir. "Merkez" çok çeşitli yüzlere bürünebilir. Labirent, bir şehri, bir mezarı ya da bir tapınığı korumak için yapılmış olabilir, ama her durumda amacı, erginlenmemişlerden istenmeyen kişilerden büyüsel-dinsel bir alanı korumaktır" (Eliade, 2003: 367). Dolayısıyla labirent bir form olmanın ötesine geçerek bu çalışmada da metafiziksel boyutta bir anlam kazanmaktadır.

Bu çalışmada merkez, kişinin kendisini merkez olarak alır ve boşluk ise, bir çıkış yolu olabildiği gibi labirentte tutsak kalmanın nedenidir. Boşluk aracılığı ile inşa edilmiş bu bir dizi çelik dikdörtgenleri bir bütün olarak algılamak için belli bir mesafe geriden bakmak gereklidir. Ansızın izleyeni içine alan bu çalışma, mesafeli bakışın soğuk ve sakin görüntüsüne karşın aşılması gereken bir labirente dönüşmekte ve aralıklardan geçme deneyimini kasvetli bir tona bürünerek bir mezarlığı ziyaret etme deneyimini hatırlatmaktadır (Artlyst, 2014).

Dolayısıyla anlamları çoğaltmaya olanak sağlayan boşluk, izleyicinin deneyimi ile her defasında hareketin olanaklarını kullanarak, zamanı ve mekânı kavramsal düzeyde yeniden inşa etmede açık bir alan yaratmaktadır. Bu çalışmada boşluk, bir aralık olmaktan çıkıp, ontolojik bağlamda kendi anlamını üretebildiği gibi bir kavram olarak sanatçının üretebileceği bir forma dönüşmektedir.

Sonuç

Doluluğun somutluğuna karşıt boşluk, soyut bir kavramdır. Var olmayana yönelik, yoksunluk içeren bir algı yaratır. Duyular dünyasının mekânsal yapısı ile ilişkilendirildiğinde, hacimsel varlıkların etrafını saran ya da nesneler arasındaki "aralık" olarak tanımlanır. Bunların dışında daha geniş bir perspektiften bakıldığında, yeryüzünü içine alan uzayın sonsuzluğu boşluk ile açıklanır. Dönemlerin gerçeklik algısı ile anlam kazanan boşluğun ifade biçimleri, düşünsel boyutta olduğu gibi sanat alanında da kendini farklı şekillerde göstermiştir. Ekonomik koşullar, inançlar, coğrafya, teknik olanaklar gibi kültürü oluşturan etmenlerin şekillendirdiği gerçeklik algısı bu bağlamda önemli roller üstlenir.

Rönesans döneminde nesnel varlıkları kendi gerçekliğinde aramaya başlayan hümanizmle birlikte boşluğun kavramsal alanını, duyular dünyasının temsiline yöneltmiştir. Dolayısıyla boşluk, uzamsal derinliği yakalamada perspektifin bir aracı olarak kullanılmıştır. Bu bağlamda boşluk, zaman ve mekân kavramlarına bağlı olarak sembolik anlamlara sahip olsa da temsildeki geleneği 20. yüzyıla kadar devam etmiştir.

20. yüzyılda modern sanatın öznel yaklaşımın yeni ve deneysel alanı, boşluğu çok yönlü kavrayışını olanaklı kılarak bir zemin hazırlamıştır. Dönemin sosyokültürel yapısı ve bilimin devrimsel gelişmeleri sanata büyük etkileri olurken, boşluk kendi mekânsal bağlamından çıkarak, sezgi ile kavranabilecek sonsuzluğun temsili olarak kabul görmeye başlamıştır. Sanatsal ifade araçlarının değişmesi ile birlikte boşluk, nesneden bağımsızlaşarak, kavramsal bağlamda ele alınıp sergilenabilir sanatsal bir ögeye dönüşmüştür.

Konu kapsamında ele alınan Richard Serra'nın heykelleri de boşluğun sanatsal ögeye dönüştürülmesi açısından kendine sanat tarihinde ayrıcalıklı bir yer edinmiştir. Özellikle devasa boyutlara sahip çalışmalarındaki boşluk, dışarıdan izlenerek deneyimlenebilen bir olgu olmaktan çıkıp, hareketi ve harekete bağlı zamanı da içine katarak, izleyicisine yaşamsal bir deneyim sunmaktadır. İzleyicisini birebir içine alan ve ilişkisel bir bağ kuran bu yaklaşımda boşluk, izleyen ile sanat eseri arasındaki mesafeyi sonlandırmakta ve sanat eseri ile izleyiciyi aynı düzlemde sergileyebilmektedir.

Serra'nın resmin mekânı olarak kabul gören İki boyutlu yüzeyde boşluğun, kendi sınırları içine hapsolması ve heykelin fiziki mekâna bağlı sınırlayıcı boşluğuna karşı sunduğu boşluk, deneyimlenebilen bir boşluktur. Resim ve heykelin boşluğa dair kaygılarını ve temsillerini hem pratikte hem de kavramsal düzeyde ortadan kaldıran yaklaşımı, sanatın uygulama alanlarının sınırlarını genişletmesi açısından da önem taşımaktadır. Çağdaşları olan minimalist

sanatçılarla birlikte benzer kaygıları güden sanatçı, sanat nesnesinin resim ve heykel arasındaki tür ayrımlarını birleştirmesi açısından ardından gelecek sanat anlayışlarına önderlik etmiştir.

Kaynaklar

- Aksakal, Aydan. Sanat Ontolojisi bakımından Boşluk Kavramı, Yüksek Lisans Tezi Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü / Felsefe Anabilim Dalı, 2019.
- Antmen, Ahu. 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2008.
- Ateş, Selvihan Kılıç. 2017, "Baskiresimleri İle Minimalist Bir Sanatçı: Richard Serra" *İdil Dergisi*, 2017, Cilt 6, Sayı 36, Volume 6, Issue 36, 2311-2323.
- Arıç, Tanzer. Günümüz Sanatında Boşluk ve Yeni İfade Olanakları. Sanatta Yeterlilik Sanat Çalışması Raporu. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2015
- Aristoteles. Fizik (S.Babür, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2001.
- Cevizci, Ahmet. Felsefe Sözlüğü. İstanbul: Paradigma Yayınları, 2000.
- Dülger, Fatih. Alberto Giacometti, Mark Rothko ve Katsushika Hokusai'nin Resimlerinde Boşluk Kavramının Yeri (Yüksek Lisans Eser Metni), İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul. 2017.
- Eliade, Mircea. Dinler Tarihine Giriş. Çeviren: Lale Arslan. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2003.
- Erzen, Jale. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 2, YEM Yayınları, İstanbul, 1997.
- Fineberg, Jonathan. "1940'tan Günümüze Sanat" (çev. Simber Atay Eskier- Göral E. Yılmaz). İzmir: Karakalem Yayınları, 2014.
- Karaaslan, Suat. (2011) Etrafını Kuşatan Heykeller: Richard Serra Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Çukurova, Cilt 20, Sayı 2, 2011, Sayfa 63-76.
- Lynton, Norbert. Modern Sanatın Öyküsü. Çev. Cevat Çapan-Sadi Öziş. İstanbul: Remzi Kitapevi, 2004.
- Peters, E. Francis. Antik Yunan Felsefesi Terimleri Sözlüğü. İstanbul: Paradigma, 2004.
- Serra, Richard "Yale Konuşması'ndan", (der. Charles Harrison-Paul Wood), Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi, (içinde), (çev. Sabri Gürses), İstanbul: Küre Yayınları, 2011.

İnternet kaynakları

- URL 1:** Artlyst, 2014. "Richard Serra Curves and Angles: New Sculpture at Gagosian in Chelsea", Erişim Tarihi: 10.11.2021: <https://www.artlyst.com/reviews/richard-serra-curves-and-angles-new-sculpture-at-gagosian-in-chelsea/>
- URL 2:** Britannica, n.d. Erişim Tarihi: 5.10.2021: <https://www.britannica.com/biography/Richard-Serra>
- URL 3:** Cellophaneland.com, n.d. Erişim Tarihi: 7.10.2021: <https://www.cellophaneland.com/arts-culture/richard-serra-at-gagosian-london/>
- URL 4:** Double Stone Steel, n.d. Erişim Tarihi: 08.10. 2021: <https://www.doublestonesteel.com/blog/art-and-sculpture/richard-serra-experiencing-steel-and-architecture-at-bilbao-guggenheim-museum-spain/>
- URL 5:** Gobetz, Wally, 2008. Erişim Tarihi: 10.11.2021: <https://www.flickr.com/photos/wallyg/2381934666>
- URL 6:** Guggenheim Bilbao, n.d. Erişim Tarihi: 18.12.2021: <https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/the-collection/works/the-matter-of-time>
- URL 7:** Guggenheim.org, n.d. Erişim Tarihi: 5.12.2021: <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/richard-serra>
- URL 8:** Kelimem.gen.tr, n.d. Erişim Tarihi: 10.11.2021: <https://kelimem.gen.tr/bosluk-nedir-ne-demek-50134>
- URL 9:** Moma.org, n.d. Erişim Tarihi: 11.11.2021: <https://www.moma.org/collection/works/101902>
- URL 10:** Oikonomou Mania, 2015. Erişim Tarihi: 10.11.2021: <https://architectureas.wordpress.com/tag/ramble-richard-serra/>
- URL 11:** Şentürk, Erem. (2013). Haybenden Haybeye / Boşluk ve Sanat. Deve Dergisi, Erişim Tarihi: 15. 10.2021. <http://haybendenheybeye.blogspot.com/2013/09/bosluk-ve-sanat.html>
- URL 12:** TDK, n.d Erişim Tarihi: 11.11.2021: <https://sozluk.gov.tr/>

Görsel kaynaklar

- Resim 1.** Malevich "Siyah Kare", <https://wannart.com/icerik/8216-avangart-suprematist-sanatci-kazimir-malevich> (10.10.2021)

- Resim 2.** Malevich "Beyaz Kare", <https://www.sanatabasla.com/2018/07/beyaz-uzerine-beyaz-white-on-white-malevich/> (13.10.2021)
- Resim 3.** Richard Serra "To Lift" 1967, <https://exasperated-viewer-on-air.tumblr.com/post/39468148010/richard-serra-to-lift-1967-vulcanized-rubber> (25.10.2021)
- Resim 4.** richard serra clara clara paris, <https://tr.pinterest.com/pin/495396027738435699/> (25.10.2021)
- Resim 5.** Backdoor Pipeline, 2010, <http://www.coaxmag.de/richard-serra-gagosian-gallery/> (30.10.2021)
- Resim 6.** Richard Serra "The Matter of Time" at the Guggenheim Bilbao Museum in 2011. Courtesy of RAFA RIVAS/AFP/Getty Images. <https://news.artnet.com/market/richard-serra-most-expensive-artwork-491903> (05.11.2021)
- Resim 7.** Richard Serra, Ramble, 2014. <https://artreview.com/jan-feb-2015-review-richard-serra/> (07.11.2021)
- Resim 8.** Richard Serra, "Pasolini", Paintstik ile Serigrafi, 118.7×165.1cm, 1987. <https://docplayer.biz.tr/60289520-Baskiresimleri-ile-minimalist-bir-sanatci-richard-serra.html> (10.11.2021)

THE VOID IN THE SCULPTURES OF RICHARD SERRA AS AN EXPERIENCED PHENOMENON

Neslihan Özgenç Erdoğdu
İrem Alakuş
Medine Özen
Zeynep Demir

Abstract

In the general sense, the void used as the opposite of fullness; It is explained with the concepts of eternity, limitlessness and nothingness. The conceptual definition of the void, which enables movement in it and has an important role in the formation and perception of forms, has changed depending on the perception of reality of time. With the advancement of science in the first half of the 20th century, as the knowledge about the universe increased, the void, which had to be reconsidered in the artistic environment as well as in the intellectual field, turned into an artistic element as important as the mass itself. The void, which is an exciting concept for artists who strive to go beyond the senses, has come to the fore in creating contexts about the reality behind the visible. In the second half of the twentieth century, with Minimalism, the void began to transform into a representation tool and to be questioned in a conceptual framework through the pure formal reality of the object. The void, which goes beyond being something that surrounds especially three-dimensional works, has been used as an artistic attitude in the construction of fullness. In the works of Richard Serra, one of the pioneers of the Minimalist Art Movement, the void stands out like form itself. The audience has an active role in these works, which can be considered as producing the void, beyond revealing the form. The works of the artist, who offers the audience the opportunity to experience the void, were examined in this study and analyzed together with the conceptual framework.

Keywords: Richard Serra, minimalism, the void, interval, space