



**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

Resim Anasanat Dalı

YER YAPIT BÜTÜNLEŞİKLİĞİ

Doğancan YILDIRIM

Yüksek Lisans Tezi

Ankara,2020



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Resim Anasanat Dalı

YER YAPIT BÜTÜNLEŞİKLİĞİ

Doğancan YILDIRIM

Yüksek Lisans Tezi

Ankara,2020

YER YAPIT BÜTÜNLEŞİKLİĞİ

Danışman: Prof. Cebrail ÖTGÜN

Yazar: Doğancan YILDIRIM

ÖZ

Bu raporda, yer-yapıt bütünüleşikliği bağlamında üretilen uygulamalar geçmişten günümüze kadar sanat tarihi ve günümüz dinamikleri referans alınarak incelenmiştir. Temellerini ilk topluluklara kadar dayandırabileceğimiz yer-yapıt bütünüleşikliği, bugünkü anlamlarını 1960'larda sanat kurumlarına karşı geliştirdiği tavırlarla kazanmıştır. İlk başlarda mekânın fiziksel bileşenleriyle sınırlı anlatım dili olan yer-yapıt bütünüleşikliği zamanla yerin sosyo-ekonomik, toplumsal, tarihsel gibi anlamlarını da konu edinerek dönüşüm geçirmiştir. Bu dönüşüm sürecinde yeryüzü sanatı, kavramsal sanat, beden sanatı, enstalasyon gibi diğer sanat pratikleri ile iç içe geçmiş ve çoğu zaman uygulamalarda izleyicinin rolü önemsenmiştir. Yer-yapıt bütünüleşikliğinde karşılıklı aidiyet söz konusu olduğundan mekâna anlamı kazandıran yapıt, yapıta anlamı kazandıran mekandır. Bu nedenle mekânın tarihsel, toplumsal gibi anlamlarıyla ilişki kurulurken fiziksel koşulları göz önünde bulundurulur. Bu raporda yer-yapıt bütünüleşikliği bağlamında uygulamalar yapılmıştır. Bu uygulamalar kamusal alan, kurumsal mekân, sanal ortam gibi yerlerde gerçekleştirilmiştir. Uygulamalarda deneyselliğe önem verilmiş ve birçok sanat pratiği kullanılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Yer- yapıt bütünüleşikliği, mekâna özgül, mekân, yer, nesne,

PLACE ARTWORK İNTEGRİTY

Supervisor: Prof. CebraİL ÖTGÜN

Author: Doğancan YILDIRIM

ABSTRACT

In this report, the applications produced in the context of place-artwork integrity have been examined with reference to the history of art and today's dynamics from past to present. The place-artwork integration, which we can base on the foundations back to the first communities ever lived, gained its meanings by the attitudes it developed against art institutions in the 1960s. In the beginning, the place-artwork integration, which is a language of expression limited to the physical components of the space, has transformed over time, by taking the subjects of the place in socio-economic, social and historical meanings. In this transformation process, it has intertwined with other art practices such as land art, conceptual art, body art, installation, and often the role of the viewer in the practices is considered important. Since mutual belonging in the work-place integration is a must, the work is what gives meaning to the space and the space is what gives meaning to the work. For this reason, while establishing a relationship with the historical and social meanings of the space, physical conditions are taken into consideration. In this report, applications have been made in the context of place-artwork integrity. These applications were materialized in places such as public space, corporate space, and virtual environment. In applications, empirical importance was given and many art practices were used.

Keywords: Place- artwork integrity, site specific, place, object

TEŐEKKÖRLER

Bu sűreçte deęerli  neri ve yorumlarını esirgemeyen tez danıŐmanım Prof. Cebrail  TGÜN'e, jűri űyeleri Prof. Hűsnű DOKAK ve Doç. Harika Esra Oskay MALIÇKI'ye sonsuz teŐekkűrlerimi sunarım.

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	i
ABSTRACT.....	ii
TEŞEKKÜRLER.....	iii
İÇİNDEKİLER.....	iv
GÖRSEL DİZİNİ.....	v
GİRİŞ.....	1
BÖLÜM 1: MEKAN YER ÜZERİNE.....	3
1.1. Yer-Yapıt Bütünleşikliğinin Tarihsel Süreçleri.....	5
1.1.1. Farklı Ortam Farklı Form.....	19
1.1.2. Fizikselliği ve İlişkiselliği Üzerinden Yer-Yapıt Bütünleşikliği.....	34
BÖLÜM 2: UYGULAMALAR.....	41
SONUÇ.....	55
KAYNAKLAR.....	56
ETİK BEYANI.....	59
ORJİNALLİK RAPORU.....	60
ORIGINALITY REPORT.....	61
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....	62

GÖRSEL DİZİNİ

Görsel 1. Lascaux Mağarası, M.Ö. 13.000, Fransa.....	6
Görsel 2. Nazca Çizgileri, M.Ö. 200-700, Peru.....	6
Görsel 3. Göbeklitpe, M.Ö. 10.000, Şanlıurfa.....	6
Görsel 4. Stonehenge, M.Ö. 3.000, İngiltere.....	6
Görsel 5. Mısır Piramitleri, M.Ö. 2551, Mısır.....	7
Görsel 6. Ramses II Tapınağı, M.Ö. 1200, Mısır.....	8
Görsel 7. Erekhteion bölümü/ Karyatit Sütun, M.Ö. 421-405.....	8
Görsel 8. Vincent Levinus'un, del Natur b. Domenico Remps, Nadire Kabinesi, 1690'lar..	10
Görsel 9. Resim ve Heykel Eserleri Listesi, 1699, Paris.....	11
Görsel 10. Ole Worm'un nadire kabinesi, Kopenhag, 1655.....	12
Görsel 11. X. Charles Sanatçılara Ödül Dağıtımı, 1824.....	12
Görsel 12. Johannes Baader, "Büyük Plasto-Dio-Dada-Drama", 1920.....	16
Görsel 13. Kurt Schwitters, "Hannover Merzbau" ya da merz sütünü, 1923 civarı.....	16
Görsel 14. Kurt Schwitters, <i>Merzbau</i> - Erotik Katedral, Hannover.....	16
Görsel 15. Marcel Duchamp, <i>First Papers of Surrealism</i> enstalasyonu, New York 1942..	17
Görsel 16. Frederick Kiesler, Soyut Eserler Salonu, <i>Art of This Century Gallery</i> , New York, 1942.....	17
Görsel 17. Yves Klein, Boşluk, Iris Clert Gallery, 1958.....	20
Görsel 18. Arman, Dolu, Iris Clert Gallery, 1960.....	20
Görsel 19. Robert Irwin, İsimsiz, Işık/Eğim/Boşluk Walker art Galery, 1965.....	22
Görsel 20. Donald Judd, İsimsiz, Moma, 1967.....	22
Görsel 21. Hans Haacke, Yoğunlaşma Küpü, Ulusal Sanat Galerisi, ABD, 1963-65.....	25
Görsel 22. Hans Haacke, Moma Anketi, Moma, ABD, 1970.....	26
Görsel 23. Daniel Buren, Resim-Heykel/Painting-Sculpture, Guggenheim Müzesi, 1971....	27
Görsel 24. Daniel Buren, Çerçevenin İçerisinde ve Ötesinde/ Within And Beyond the Frame, New York, 1973.....	28
Görsel 25. Allan Kaprow, 6 Bölümde 18 Oluşum, Reuben Galeri, 1959.....	29
Görsel 26. Richard Long, Yürüme Hattı, İngiltere, 1967.....	31
Görsel 27. Robert Smithson, Sarmal Dalgakıran, Büyük Tuz Gölü Utah, 1970.....	32

Görsel 28. Walter de Maria, Yıldırım Alanı (The Lightning Field), 1977.....	33
Görsel 29. Anne Peschken – Marek Pisarsky, Gezici Şamandıra (Wandering Buoy),2005..	35
Görsel 30. Anna Borgman- Candy Lenk, İmar (Rekonstruktion) Almaya, 2015.....	36
Görsel 31. Tom Otterness, Oyun Alanı (Playground), New York, 2006.....	37
Görsel 32. Anthony Cragg, Genel Ortalama (Mean Avarage) Almanya, 2014.....	37
Görsel 33. Claes Oldenburg, Mandal (Clothespin) ABD, 1976.....	38
Görsel 34. Hans Haacke, Çim Büyür (Grass Grows) 1967-69.....	39
Görsel 35. Daniel Buren, Zarf Bir Başka Saklama, İsviçre, 1989.....	40
Görsel 36. Doğancaan Yıldırım, Kroki, 2017, Yerleştirme, (21x29,7 cm) 7 adet.....	43
Görsel 37. Doğancaan Yıldırım, Kroki, 2017, Yerleştirme, (21x29,7 cm) 7 adet (Detay).....	43
Görsel 38. Doğancaan Yıldırım, Kroki, 2017, Yerleştirme, (21x29,7 cm) 7 adet (Detay).....	43
Görsel 39. Doğancaan Yıldırım, Portatif Oda, Ankara, 2018, Mekâna Göre Ayarlanabilir Boyutlarda.....	44
Görsel 40. Doğancaan Yıldırım, Portatif Oda, Ankara, 2018, Mekâna Göre Ayarlanabilir Boyutlarda (Detay).....	44
Görsel 41. Doğancaan Yıldırım, Belge, Ankara, 2019, 21x29,7 cm.....	46
Görsel 42. Doğancaan Yıldırım, Belge, Ankara, 2019, 21x29,7 cm.....	46
Görsel 43. Doğancaan Yıldırım, Belge, Ankara, 2019 (Beton Bariyer).....	47
Görsel 44. Doğancaan Yıldırım, Belge, Ankara, 2019 (Demir Bariyer).....	47
Görsel 45. Doğancaan Yıldırım, Belge, Ankara, 2019 (İlhan Koman Heykeli Kaidesi).....	47
Görsel 46. Doğancaan Yıldırım, Belge, Ankara, 2019 (Güvenpark Önü Beton Banklar).....	47
Görsel 47. Doğancaan Yıldırım, U-S-K, Ankara/ Ulus, 2019, 210x297 cm.....	48
Görsel 48. Doğancaan Yıldırım, U-S-K, Ankara/Sıhhiye, 2019, 210x297 cm.....	48
Görsel 49. Doğancaan Yıldırım, U-S-K, Ankara/ Kızılay, 2019, 210x297 cm.....	48
Görsel 50. Doğancaan Yıldırım, U-S-K, Ankara, 2019, 210x297 cm (Detay).....	49
Görsel 51. Doğancaan Yıldırım, Kimlik, Ankara, 2020, 27x21 cm.....	50
Görsel 52. Doğancaan Yıldırım, Kimlik, Ankara, 2020, 27x21 cm.....	51
Görsel 53. Doğancaan Yıldırım, Kimlik, Ankara, 2020, 27x21 cm.....	51
Görsel 54. Doğancaan Yıldırım, Kimlik, Ankara, 2020, 27x21 cm.....	52
Görsel 55. Doğancaan Yıldırım, Kimlik, Ankara, 2020, 27x21 cm.....	52

Görsel 56. Doğancan Yıldırım, Kimlik, Ankara, 2020, 27x21 cm.....	53
Görsel 57. Doğancan Yıldırım, Kimlik, Ankara, 2020, 27x21 cm.....	53
Görsel 58. Doğancan Yıldırım, Kimlik, Ankara, 2020, 27x21 cm.....	54
Görsel 59. Doğancan Yıldırım, Kimlik, Ankara, 2020, 27x21 cm.....	54

GİRİŞ

Yer-yapıt bütünleşikliği deneyliliğinden ve çok yönlülüğünden dolayı günümüzde birçok sanatçının ilgisini çekmektedir. Bu nedenle sanatın her daim merkezinde olan mekân kavramı günümüzde de popülerliğini korumaktadır. Genel bir saptama yapılacak olursa, bugünkü anlamıyla yer-yapıt bütünleşikliği 1960'ların radikal dönüşümleriyle başlamıştır. Yer-yapıt bütünleşikliği taşıdığı anlamların üzerine bugün gelişen yeni disiplinler ve stratejileri eklemleyerek farklı bir dil oluşturmuştur.

Yer-yapıt bütünleşikliği nesnenin, anlamın veya imgenin mekân ile karşılıklı aidiyet oluşturmaya denir. Mekân fiziksel anlamda ele alınabildiği gibi tarihsel, kurumsal, sosyo-ekonomik gibi bağlamlarla da ele alınabilir. Yer-yapıt bütünleşikliğinde mekân ve yapıt birbirleri ile anlam kazanır. Yapıt kurgulandığı mekândan başka bir yere taşındığında anlamlarını kaybeder ve sıradan bir nesne konuma gelebilir. Aynı şekilde mekân da yapıtla beraber okunulabilir. Yer-yapıt bütünleşikliği kapsamında kullanılan alanlar galeri ve müze gibi sanat kurumlarının yanında; sokaklar, binalar, parklar, kırsal bölgeler ve örneği sayısızca verilebilecek alanlar olarak sıralanabilir.

Yer-yapıt bütünleşikliği bağlamında değerlendirebileceğimiz uygulamalar ilk toplulukların yerleşim alanları, tapınakları ve mezarlıklarına kadar dayandırılabilir. Bu çağlarda genellikle sanat işlevselliği üzerinden değer görmekteydi. İnsanlar sanatı somut anlamıyla tamamlayıcı olarak kullanmaktaydı. Evlerinde, ibadethanelerinde, ritüellerini gerçekleştirdikleri alanlarda sanatı mimari öge olarak fonksiyonel biçimde değerlendirmekteydiler. Fakat modernizm sonrasında değişen sanat algısıyla artık sanat işlevselliğin ötesinde taşıdığı anlamlar ve ilişkileri üzerinden değerlendirilmiştir. Dönüşen sanat algısıyla beraber mekâna entegre edilen nesnelere, mekân ile olan ilişkiselliği bağlamında değerlendirilmeye başlanmıştır. Yer-yapıt bütünleşikliği minimalizm içerisinde başlayıp kavramsal sanat içerisinde olgunlaşmıştır. Yer-yapıt bütünleşikliği geleneksel heykel anlayışına yeni açılımlar getirmiş, heykel kaidenin üzerine yerleştirilen, her an yeri değiştirilebilir 'yersiz' konumdayken, yer yapıt bütünleşikliği ile beraber mekâna entegre edilen ve ortam ile diyaloga giren konuma gelmiştir. Michael Asher, Hans Haacke, Daniel Buren ve Robert Smithson gibi birçok sanatçı mekânın fiziksel ve ilişkiyel yönlerini kullanarak yapıtlarını mekâna entegre eden sanatçılardandır. Bu anlayışla artık yapıt, mekâna yerleştirilen sıradan bir sanat nesnesi olarak değil çevresiyle anlamlandırılabilen bir konumda değerlendirilmeye başlanmıştır.

Yukarıda belirlenen çerçeve doğrultusunda tezin birinci bölümünde: Mekân- yer-nesne ve birey ilişkisi farklı kaynaklar karşılaştırılarak sorgulanmıştır. Fiziksel mekânın bileşenleri ve nesnenin yapı içerisindeki konumu düşünsel boyutta ve biçimsel yönleriyle değerlendirilmeye çalışılmıştır. İkinci bölümde; İlk topluluklardan başlayarak 1990'lara kadar yer-yapıt bütünlüğünün tarihsel referansları verilmiştir. Süreç içerisinde mekân ve nesne ilişkisinin örnekleri verilerek ve karşılaştırmaları yapılarak nasıl evrimleştiği gözlemlenmeye çalışılmıştır. Üçüncü bölümde ise tez kapsamında açıklanmaya çalışılan yer-yapıt bütünlüğü bağlamında uygulamalar gerçekleştirilmiştir.

BÖLÜM 1: MEKAN YER ÜZERİNE

Mekân, insanlık tarihi süresince sanatın, sosyolojinin, felsefenin ve birçok alanın tartışmalı konusu olarak karşımıza çıkmıştır. Mekân kavramının birçok alanda var olması, farklı görüşleri farklı algılayış biçimlerini de beraberinde getirdiği için, birden fazla anlamının olmasına yol açmıştır. Mekân kavramının çok anlamlı olması, tanımlanmasında ve algılanmasında karmaşık bir duruma da sebep olmuştur. Fakat farklı alanlardaki farklı mekân tanımları birbirlerini etkileyerek yeni gerçeklikler ortaya koymuşlardır.

Mekân, mimari içerisindeki anlamıyla insan yapımı olup insanı doğadan ayıran, eylemlerini içerisinde gerçekleştirebildiği, fiziksel olarak algılanabilen yer, boşluk veya yapı olarak tanımlanabilir. Doğan Hasol mekân kavramını; “insanı çevreden belli ölçüde ayıran ve içinde eylemlerini sürdürmesine elverişli olan boşluk, boşun olarak tanım bulmuştur. Mimari bir mekân oluşturmak, geniş anlamdaki doğandan veya peyzaj mekânından insanın kavrayabileceği bir bölümü sınırlamaktır.” (Hasol, 1975, s.306) sözleriyle özetlemiştir. Uğur Tanyeli ise mekânı; “uzayın insan eliyle sınırlanmış parçası” (Tanyeli, 1997, s.1193) olarak ifade etmiştir. Bu iki tanımda da mekânı fizikselliği üzerinden algılayabileceğimiz vurgulanmıştır. Fakat duyularımızla mekânı fiziksel olarak algılayabildiğimiz gibi hislerimiz ile de fizikselliği dışındaki durumunu algılayabiliriz. Bu durumu Utarit İzgi; “mekânın duygular üzerinde etkili, sezgisel ve ölçülemeyen soyut bir boyutu vardır” (Günel ve Nur, 2007, s.21) yorumuyla aktarmıştır. İzgi'nin ifadelerinden yola çıkarak, mekânın insan duygusu üzerindeki etkisinin olduğu gibi duyguların da mekâna baskın olduğunu hatta mekânı dönüştürdüğünü söyleyebiliriz. İnsan duygu durumuna göre mekânı algılayış biçimi deneyimleme süreci farklılık gösterebilir. Bu anlamda değerlendirdiğimizde mekâna yüklediği anlamlar ve kurduğu ilişkilerle mekânı başkalaşıma uğrattığını söyleyebiliriz. İnsanın yüklediği anlamlar ile ‘mekân’ ‘yer’ kavramına dönüşür. Yer kavramı mekân kavramından farklı olarak fizikselliğinden öte tanımlanır. Yer; insanların, nesnelere karşılıklı şekilde aidiyetlik bağı oluşturduğu, imgenin veya anlatının mekân ile anlam bulduğu bir olgu olarak tanımlanabilir. Fakat yer kavramı içerisinde mekânı da barındırdığından fizikselliğinden de söz edilebilir. Yer-yapıt bütünleşikliği bağlamında gerçekleştirilen uygulamalar ise yerin fiziksel koşullarını kullanarak taşıdığı anlamlar üzerine yoğunlaşır.

Tarih boyunca birçok filozof ve bilim insanı mekân kavramı hakkında düşüncelerini ileri sürmüşlerdir. Bunların başında Platon, Aristoteles, Descartes, Herodotos ve Newton gibi isimler vardır. Mekân hakkında düşünceler ortaya koymalarının birçok sebebi olmakla beraber en önemlisi

evreni okumak, anlamak ve yorumlamaktır. Bedia Akarsu mekânı anlamlandırma hakkındaki bu süreci şu ifadelerle dile getirmiştir:

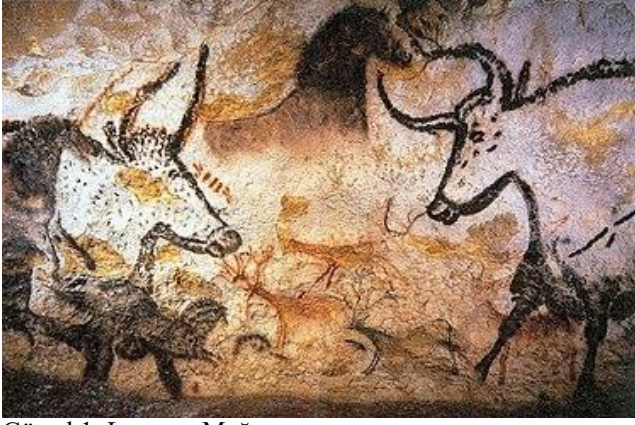
“İmdi, mekân ve zaman nedirler? Demokritos ve sonraları Newton’un ileri sürdüğü gibi gerçek varlıklar mıdır? Yoksa mekânı maddenin, nesnenin öz niteliği olarak öne süren Descartes’in sandığı gibi sadece nesnelerin belirlenimleri mi? Ya da Leibniz’in dediği gibi nesnelere görülemedikleri zaman bile nesnelerin kendisinde bulunan ilinekleri mi? Ya da mekân ve zaman sadece görünün formu ile dolayısıyla de ruhumuzun sübjektif (sübjektif burada süjelerin tümü için aynı bir geçerliği olan anlamında) yapısı ile ilgili olan, bu yapı olmadan hiçbir nesneye bu yüklemeleri ekleyemediğimiz şeyler midirler?” (Akarsu, 1963, s.117)

Mekânı anlamlandırma veya tanımlama yolunda Herodotos herkesten farklı bir yol izlemiştir. Herodotos yazılarını topladığı Herodotos Tarihi’nde yapılan savaşların, siyasi ve sosyo-politik durumların, toplumun kültürel özelliklerinin yanında gittiği yerlerin adlarını, coğrafi konumunu, mekânın boyutları gibi özelliklerini de yazılarına eklemiştir. Herodotos bir mimarının, şehrin, denizin veya bir nesnenin fiziksel özelliklerini o dönemde başka motivasyonlarla arşivlemiş olsa da bu eylem daha sonra yer- yapıt bütünleşikliği bağlamında işler üreten sanatçıların kullandığı yöntemler arasına girmiştir. “Herodotos dünyayı bir ve geniş bir mekân olarak görmüştür” (Hartog, 1997, s.79) Dünyayı yek pare olarak düşünüp içerisinde bulunan yapıları, varlıkları modüler olarak ele alması Herodotos’un parçadan bütüne doğru giderek evreni anlamlandırmaya çalışması olarak okunabilir. Ayrıca mekânı ölçümlemek, fiziksel şartları hakkında bilgi sahibi olmak o mekân üzerinde baskın olmayı da beraberinde getirir. Mekân hakkında yeterince bilgi sahibi olan kişi o yeri nasıl kullanacağını ve üzerinde baskınlığını nasıl kurgulayacağını bilir. O nedenle evreni anlamlandırma yolunda en güçlü kozlardan birini ‘bilgi’ olarak ele alabiliriz.

1.1. Yer-Yapıt Bütünleşikliğinin Tarihsel Süreçleri

Yer-yapıt bütünleşikliği; yer ile yapıtın kendi başlarına bir anlam ifade etmezken bir araya geldiklerinde ortak bir dil konuşup anlamlı bir bütün haline gelmesi durumudur. Söz konusu yerin-yapıtı, yapıtın-yere olan karşılıklı aidiyetlikleridir. Geçmişten günümüze doğru yer ile yapıtın bir aradalığının referanslarını sıralayacak olursak; ilk medeniyetlerdeki toplulukların birlikte yaşadıkları yerler, tapınak ve ritüellerini gerçekleştirdikleri mekanlar, antik dönem mağara ve duvar resimleri, Ortaçağ ve Rönesans mimarisi, Nadire kabineleri, bütüncül sanat anlamına gelen Gesamtkunstwerk mekanlar, Bauhaus, geleneksel sanat anlayışının irdelenmeye başlandığı yıllarda açılan sergilerde mekanın kullanım biçimleri ve 1960 sonrası yaşanan gelişmelerle sanatın sergi alanlarındaki radikal dönüşümleri örnek verebiliriz. Tarih akışına göre sırasıyla verilen bu örnekler, öznenin yer ile oluşturmuş olduğu güçlü bağlardan dolayı seçilmiştir.

Yer- yapıt bütünleşikliğine dair ilk uygulamalar, çağdaş sanat içerisindeki bağlamlarından farklı olsa da ilk topluluklara kadar dayandırılabilir. Bugün Fransa sınırları içerisinde bulunan Paleolitik Dönem'e ait Lascaux Mağarası (Görsel 1), Peru'da bulunan Nazca Çizgileri (Görsel 2), yapılan son çalışmalar ile dünya tarihini değiştiren Göbeklitepe (Görsel 3) ve İngiltere'de Salisbury Düzlüğü'nde bulunan Stonehenge (Görsel 4) mekân ve yapıt bütünleşikliğine örnek verilebilir. Daha öncede vurgulandığı gibi yer ve yapıt birlikteliği iki olgununda birbirleri ile anlamlı bütün oluşturması durumudur. Bu perspektiften verilmiş örnekleri değerlendirecek olursak, Lascaux Mağarası'nın, Nazca Çölü'nün sıradan mekân olmadıklarını insanların buraları özellikle seçtiğini ve o yere göre imgelerini gerçekleştirdiğini anlıyoruz. Mekân merkezli uygulamaların temelini oluşturan bu örnekler zaman içerisinde evrilerek günümüzdeki anlamı ile yer-yapıt bütünleşikliğine dönüşmüşlerdir. Lascaux Mağarası içerisindeki resimlere birçok kuşağın müdahalesinin olması, Gomrich'in "sanat, zaman ve mekâna göre değişik anlamlara gelebilir" (Gomrich, 2009, s.15) sözünün biçimsel bir örneği olarak ele alınabilir. Yine farklı kültürlere inançlara sahip olan birçok uygarlığa ve günümüz dünyasına bakacak olursak sanat ve zaman mevhumlarının sürekli olarak anlamlarında ve değer yargılarında değişim görebiliriz. İlk topluluklarda daha çok işlevsel bir araç olarak yaşanan alanları, mimari yapıları tamamlamak için kullanılan sanat, günümüzde taşıdığı anlamları ve kurduğu ilişkiler üzerinden değerlendirilmektedir.



Görsel 1. Lascaux Mağarası
M.Ö. 13.000, Fransa
Erişim: <https://tr.wikipedia.org/wiki/Lascaux>



Görsel 2. Nazca Çizgileri
M.Ö. 200-700, Peru
Erişim: <https://tr.wikipedia.org/wiki/Nazca>



Görsel 3. Göbeklitepe
M.Ö. 10.000, Şanlıurfa
Erişim: <https://tr.wikipedia.org/wiki/Göbeklitepe>



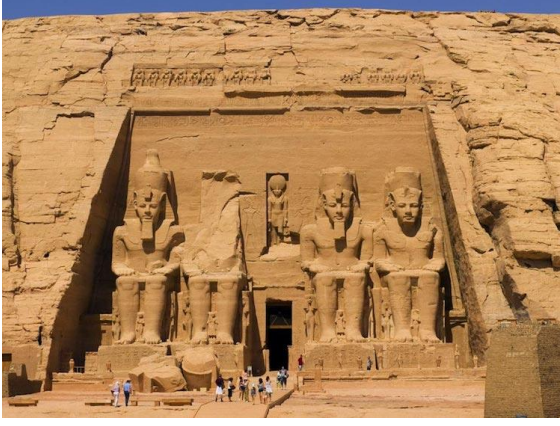
Görsel 4. Stonehenge
M.Ö: 3.000, İngiltere
Erişim: <https://tr.wikipedia.org/wiki/Stonehenge>

Çağımızda üretilen mekân merkezli işlere bir başka ilham kaynağı ise Mısır'daki piramitler (Görsel 5) ve İngiltere'de bulunan Stonehenge'dir. Bu yapıtlar oluşturulurken mekanların kültürel ve coğrafi özellikleri de hesaba katılmıştır. Örneğin yapılan son araştırmalara göre; gökbilimci Sir Fred işaret taşlarının dış halka etrafında hareket ettirilmesiyle Stonehenge'nin Ay ve Güneş tutulmalarını önceden tahmin etmek amacıyla kullanıldığını ispatlamıştır (Vikipedi, 2020, <https://tr.wikipedia.org/wiki/Stonehenge>). Aynı zamanda mezarlık olarak kullanıldığı da tahmin edilen bu yapının, o yere özel olarak tasarlandığını, içerisinde gerçekleştirilecek eylemlerin hesaba katıldığını, yapıyı ele aldığımızda ve uygulanan arkeolojik çalışmalar sonucundan çıkarılabiliriz.



Görsel 5. Mısır Piramitleri, M.Ö. 2551, Mısır
Erişim: https://tr.wikipedia.org/wiki/M%C4%B1s%C4%B1r_Piramitleri

Her dönem kendinden önceki dönemlerin -kültürel anlamda, sanatsal anlamda- izlerini taşır. Bunun somut örneklerini Mısır sanatından etkilenen Antik Yunan sanatında görebiliriz. Fakat Antik Yunan sanatı kendi tarzını yaratmış, yapıtlar üzerinde sanatçıların etkileri daha fazla görünür hal almıştır. Mısır'daki Ramses II Tapınağı (Görsel 6) ile Antik Yunan döneminde inşa edilen Karyatit sütunu (Görsel 7) karşılaştıracak olursak sanatçıların yapıtlar üzerindeki etkisinin ne denli değiştiğini görebiliriz. Karyatit sütunda örneğini gördüğümüz gibi Antik Yunan'da heykel ve kabartmalar sanatçıların incelikli çalışmalarının bir göstergesi olmasının yanında mekanla bütünleşik hale gelerek fonksiyonel bir boyut da kazanmıştır. Tabii gerek Ramses II Tapınağı gerek Helenistik Dönem'de yapılan Karyatit sütunu mekanla bütünleşikliği bakımından benzer özellikler taşırlar. Aynı zamanda her iki yapı da toplumların inançları ve ihtiyaçları doğrultusunda bir amaca hizmet için yapılmıştır.



Görsel 6. Ramses II Tapınağı
M.Ö. 1200, Mısır
Erişim: <https://arkeofili.com/>



Görsel 7. Erekhtheion bölümü/ Karyatit Sütun
M.Ö. 421-405
Erişim: <https://www.uludagsozluk.com/k/karyatit/>

Antik dönemlerden günümüze kadar heykel ve kabartmalar mimaride ve insanların günlük yaşantıları içerisindeki birçok yapıda sıkça görülen pratiklerdendi. Günümüze yaklaştıkça heykel ve emsali pratikler günlük yaşam içerisinde daha az görünür olmuştur. Özi Huntürk bu durumu; “Modernizm öncesinde Buzul Çağından Rönesans’a kadar heykel toplumla iç içe yaşamış, toplumla aynı dili paylaşmıştır” (Huntürk, 2011, s. 11) yorumuyla özetlemiştir. Ancak günümüzden farklı olarak genellikle Antik Dönem ’de heykel, kabartma ve resim gibi uygulamalar insanların hayatını kolaylaştırmak için işlevsel yönleri ile var olmaktaydı. Zamanla bu pratikler Antik Yunan’da fonksiyonel biçimde mimaride kullanılırken bir yandan da seyirlik bir nesne olarak insanlara sunulmuştur. Örneğin; “İlk kez Antik Yunan döneminde değerli eşyaların, sanatsal objelerin, ganimetlerin, kutsal eşyaların toplandığı theauros/theasuri denilen hazine binaları yapılmıştır. Yine Antik Yunan döneminde, MS 2. yüzyılda yaşamış olan coğrafyacı ve yazar Pausanias, Periegesis tes Hellados (Yunanistan’ın Tasviri) adlı eserinde Atina Akropolü’nde pinakothek adı verilen ve içinde dönemin ünlü sanatçıların eserlerinin sergilendiği, halka açık bir resim galerisinin yer aldığından söz etmiştir”. (2017, <https://okuryazarim.com/muzeciligin-tarihsel-gelisimi/>)

Antik dönemde hazine binalarında toplanan objeler, değerli eşyalar ve meydanlarda sergilenen eserler koleksiyonculuk fikrine temel oluşturmuştur. Günümüzdeki anlamıyla koleksiyonculuk ise Rönesans ile başlamıştır. Tapınaklarda meydanlarda sergilenen birçok nesne entelektüel ve varlıklı kişilerin evlerine girmiş nadire kabinelerinin temelini atmıştır.

İnsan yaşadığı dünyayı ve kendi varlığını anlamlandırmak için sürekli biriktirme, toplama ve bunlar üzerine anlamlar yükleme, biriktirdiklerinin arasında gizemli bağlantılar kurma eğiliminde olmuştur. Bir nevi topladığı, seçtiği nesnelere üzerine anlamlar yükleyerek kendi dünyasını inşa etme arzusu götüğünü söyleyebiliriz. Kendi dünyasını inşa etme arzusu, bireyin hem “dışarıdan” kendini yalıtması olarak okunabilir, hem de uçsuz bucaksız evren ve onun düzeniyle ilişki kurması anlamına gelir. Çünkü birey dünyayı kendi varlığı bir yana nesnelere ve yaptığı inşalar ile ele geçirir yani evren düzeniyle ilişki içerisindedir.

Avcılıktan toplayıcılığa geçtiğinden beri insan biriktirme, inşa etme ve toplama eylemini farklı biçimlerde sürdürmüştür. Kişiyi bu eylemlere yönelten dürtülerden biri bütünü görme isteğidir. Bütünü görmekten kasıt, insan biriktirdiklerini ve topladıklarını tıpkı bir yapboz gibi parçadan bütüne doğru ilerletip, tamamlayarak anlamlı kılmak istemesidir. Kişinin bütünü yakalama arzusu bilmek istemesinden gelir. İnsan doğası gereği meraklıdır ve bilmek ister. Bunun tek nedeni tabii ki merak değildir, insanın bilmek istemesi birçok nedenle açıklanabilir, ama merak güçlü bir dürtüdür. Nadire kabineleri bu güçlü dürtünün örneklerinden biridir.

Nadire kabineleri 16. Yüzyılda Rönesans ile ortaya çıkmıştır (Artun, 2005, s.10). Ortaçağın sabit düşünce sisteminden giderek sıyrılan Rönesans insanı evreni, dünyayı, doğayı yeniden yorumlamıştır. Ortaçağın kör inançlarına karşı tecrübeye ve gözleme dayalı yeni anlayışı diretmışlerdir. Akıl ve insanı merkeze alan Rönesans’ın en çok etkilediği alan sanat olsa da en keskin söylemler dönemin doğa bilimcileri ve felsefecilerinden gelmiştir. Doğa bilimcileri insanların da evren hakkında fikir üretebileceği yeni alternatifler sunabileceği görüşünü önelemişlerdir. Bu sayede modern müzelerin atası olarak kabul gören nadire kabineleri evreni ve doğayı sorgulama yolunda en etkili örnekler arasında olmuşlardır.

14. yüzyılda ilk belirdikleri Fransa’da *cabinet de curiosités*, İtalya’da *studiolo*, Almanya’da da *kunstkammern* veya *wunderkammern*, ya da *raritätenkabinett* olarak anılır. (Artun, 2017 s.16). Nadire Kabinesi ismini ilk defa müzecilik yazılarında Halil Edhem kullanmıştır (Artun, 2017, s.16). 16. Yüzyılın sonlarına doğru Avrupa’da binlercesine rastlanan bu koleksiyonların sahipleri; rahipler, sanatçılar, keşişler, soylular ve krallar gibi eğitilmiş insanlardı.

Belli kategorilere ayrılan nadire kabinelerinin başlıcaları şöyledir. Artificialia; el yapımı antik nesnelere sergilendiği bölümdür. Naturalia; hayvan, bitki, böcek gibi doğaya ait şeylere ayrılan bölümdür. Scientifica; bilim için kullanılan materyallerin bulunduğu bölümdür. Exotic; uzak

yerlerden getirilen malzemelerin bulunduğu bölüme verilen isimdir. Mirabilia ise fantastik canlıların, nesnelerin bulunduğu bölümdür (Görsel 8). (Artun, 2017, s.16-17)

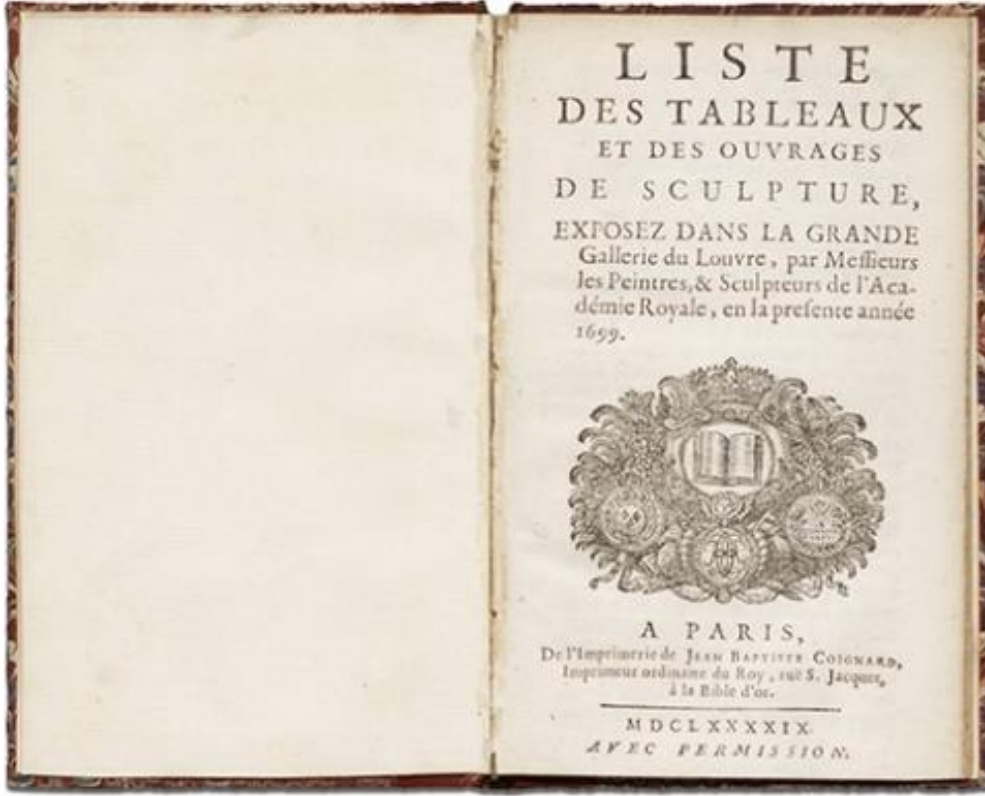


Görsel 8. Vincent Levinus'un, del Natur b. Domenico Remps, Nadire Kabinesi, 1690'lar

Erişim: <https://okuryazarim.com/muzeciligin-tarihsel-gelisimi/>

Nadirelerin kategorilere ayrılması her kategori için ayrı bir mekân oluşturulması anlamına gelir. Yani nadireler göz önünde bulundurularak bir mekân tasarımı yapılıyordu. Bu bazen kocaman bir oda bazen küçük bir çekmece olabiliyordu. Doğal olarak nadireler sadece kendi aralarında iletişimde değil buldukları mekân ile de iletişim halindeydiler. Bu yönleriyle değerlendirdiğimizde nadire kabineleri yer-yapıt bütünleşikliğine örnek gösterilebilir. Nadire kabinelerinde nesnelere tek başlarına bir şey ifade etmezken gizemli kabinelerde bir anda hem mekanla hem de birbirleriyle iletişim halinde ayrılmaz bir bütün olarak karşımıza çıkar. Nadire kabinelerini çağdaş anlamda yerleştirme sanatının atası olarak değerlendiren Erica Suderburg'a göre; “on yedinci ve on sekizinci yüzyıllarda ortaya çıkan akımlar olan, hem Wunderkammern (harikalar/mucize kabini) ya da cabinets de curiozo (ilginç şeyler kabini) ve hem de Kunstkammern (sanat kabini- oda büyüklüğündeki sanat koleksiyonları ve kafa karıştırıcı objeler), çağdaş enstalasyon pratiği ile azımsanamayacak benzerlikler taşımaktadır” (Suderburg, 2000, s.7).

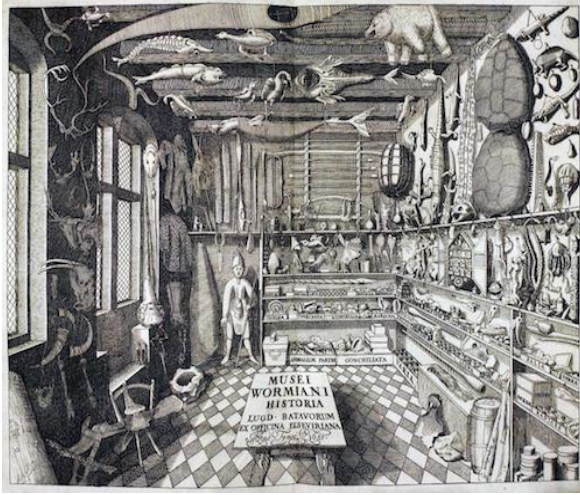
Antik dönem sergi alanlarının zamanla yerlerini kabinelere bıraktığı gibi Rönesans'ın etkisinin azalmaya başladığı 17. ve 18. yüzyıllarda kabineler de yerlerini salon stili olarak adlandırılan yeni teşhir mekanlarına bırakmışlardır. Salon sergileri ilk kez 1699 yılında Louvre Sarayı Carre Salonunda açılmaya başlamıştır (Artun, 2017, <https://www.e-skop.com/skopbulten/sanat-galerisinin-sonu/3477>) Başlarda sadece saray ve çevresinin ziyaret edebileceği bu sergilerin halka açılması 18. yüzyılın ortalarına denk gelmektedir. Bu sergiler tarihsel bağlamda önemlidir, eleştirinin ve sergi kataloğunun doğuşu bu tarihlere denk gelmektedir (Görsel 9). Salon sergilerine merak salan Diderot bu sergiler hakkında düşündüklerini kaleme almaya başlar 1753 tarihinde bu notlar çoğaltılır ve aristokratlara gönderilir ve “eleştiri” böyle başlar (Artun, 2017)



Görsel 9. “Resim ve heykel eserleri listesi”, Paris, 1699

Erişim: <https://www.e-skop.com/skopbulten/salon-sergileri-ilk-kataloglar-ve-elestirinin-dogusu/3811>

Salon sergileri ile artık, sergileme biçimi ve seçki nadire kabinesindeki gibi sıra dışı ve gizemli olmasından öte biçim, boyut, tarihsellik ve benzeri gibi yeni argümanlar ile değerlendirilmiştir. Fakat salon sergilerinde tıpkı kabinelerdeki gibi yığma ve istifleme mantığı (Görsel 10) devam etmiştir (Görsel 11). Salonun duvarları 1 cm bile boşa harcanmayacak şekilde yapıtlar ile doldurulmuştur. Tepeden tırnağa bezenmiş olan mimari, içindeki yapıtlar kadar önemli nokta haline gelmiştir. Devletin kahramanlıklarını, gücünü öven koleksiyonlarla mozaik gibi bezenmiş duvarlar, salonları anıtsal birer mekâna dönüştürmüştür. Salon stili sergileri belki de kurumsal anlamda ilk mekânsal dönüşümün atası olarak kabul edebiliriz. Bunu hem tavandan tabana yığılmış eserler ile deneyimleyene eşsiz bir mekân, farklı bir ortam hissiyatı yaratmasından hem de boşluk kalmayacak şekilde sergi düzenlenmesi için yapıtların, mekânın boyutlarına göre seçilmesinden çıkarabiliriz. Yapıtların mekânın koşullarına göre seçilmesi ve yapıtın mimariyi adeta sarması her iki varlığında birbirlerine olan aidiyetliklerini vurgulamaktadır. Özünde salon sergileri, yapıt ile mekânın ilişki içerisinde olduğu 18. ve 19. yüzyılın teşhir mekanları olarak karşımıza çıkar.



Görsel 10. Ole Worm'un nadire kabinesi, Kopenhag 1655.

Erişim: <https://www.e-skop.com/skopbulten/tezler-modern-muzelerin-olusumunda-nadire-kabinelerinin-onemi-felsefi-bir-yaklasim/3214>

Görsel 11. X. Charles Sanatçılara Ödül Dağıtım Töreni 1824

Erişim: <https://www.histoire-image.org/de/etudes/charles-x-distribuant-recompenses-artistes-fin-salon-1824>

19. yüzyılda toplumsal alanda yaşanan gelişmelerle beraber özgürlüğünün kısıtlandığını, makineleştiğini düşünen sanatçılar tarafından Romantizm'in temeli atılmıştır. Aklın sorgulanmaya başlandığı bu dönemde geleneksel anlamlarıyla biçim-bağlam-perspektif gibi birçok kavram sanatçılar tarafından tekrar ele alınmıştır. Sanatın yapı söküme uğradı bu dönemlerde Richard Wagner 1849 yılında Gesamtkunstwerk/ Bütünleşik Sanat kavramını ortaya koymuştur. Gesamtkunstwerk kavramı sanat pratiklerinin -edebiyat, tiyatro, resim, heykel vb.- bütüncül bir hale getirilip sunulması anlamına gelmektedir. “Esasında Wagner, Gesamtkunstwerk kavramıyla, bağımsızlık ilkelerini ve özerkliklerini kaybetmemek koşuluyla ‘farklı sanatların katkıda bulunduğu tek bir sanatsal teşebbüs’ten bahseder”. (Harrison, Wood, Gaiger, 1988, s. 477) Ali Artun ise Gesamtkunstwerk kavramını; “Gesamtkunstwerk, evin özel, bireysel bir müze gibi tahayyül edilmesi, görsel kültürün yükselişiyle hayatın estetikleştirilmesi idealinde ifade bulur [...] Hayat bir Gesamtkunstwerk gibi kavranır, Benjamin “jugendstil’in en karakteristik eseri evdir”, Simmel “jugendstil’in her kâseyi, her iskemleyi stilize ederken, Gesamtkunstwerk toplumsal ve fiziksel çevrenin bütününe hayatın güzelleşmesi adına stilize etme çabasıdır” (Artun, 2014, s.310). İfadeleriyle yorumlamıştır. Müzik alanında başlayıp daha sonra edebiyat, opera, sinema, mimari, resim ve birçok disiplini etkileyen bütünleşik sanat fikri 19. Yüzyıl sanatında devrim niteliğinde olmuştur. Sanatın disiplinlerarası hal alıp bütün pratiklerin birbirinden besleniyor olması artık sanatta yeni bir döneme girilmiş olduğu anlamına gelmekteydi. Antik Yunan tiyatrolarından esinlenerek ortaya çıkan Gesamtkunstwerk kavramı, günümüz anlamlarıyla yer-yapıt bütünleşikliği bağlamında gerçekleştirilen uygulamaların referanslarından biri olarak değerlendirilebilir. Yer-

yapıt bütünleşikliği bağlamında gerçekleştirilen uygulamalar tıpkı Gesamkunstwerk gibi teklik ilkesinden yola çıkar. Yapıtın uygulanacağı ortam, içerik ve yapıta dahil olan her şey bir amaç doğrultusunda bütünleşerek 'tek' hale getirilir.

Gesamkunstwerk/Bütünleşik Sanat kavramı kendisinden sonra gelen çoğu sanat akımına ilham kaynağı olmuştur. Bunların başında Bauhaus ve Dada gibi sanat tarihinde önemli yeri olan hareketler vardır. Sanat ve zanaat arasındaki farkı ortadan kaldırmayı hedefleyen Bauhaus ekolüne göre ressam, mimar, zanaatkar ve heykeltıraş pratiklerini bir bütün haline getirip işlevsel nesnelere işlevsel mekanlar yaratmalıydı. Aynı zamanda Bauhaus şehir planlaması ve endüstriye getirmiş olduğu yeni açılımlarla kafa karıştırıcı ve biçimsel olarak karmaşık tasarımlardan uzak durmuş, onun yerine saflığı ve daha fonksiyonel yapıtlar, tasarımlar sunmuştur. Bu düşünceler daha sonra Minimalizm'in saflık, sadelik felsefesinin de temelini oluşturacaktır. Kurucularından Henry van de Velde evindeki bütün mobilyaları, mutfağı, banyoyu, halıyı, televizyonu kısacası bütün eşyalarını baştan tasarlayarak birbirleri ile uyumlu bir şekilde bütünleşik hale getirmiştir. Mimari ve içindeki nesnelere birbiri ile anlamlı kılan bu hareket yer- yapıt bütünleşikliği refleksi olarak değerlendirilebilir. Bauhaus'un mekâna getirdiği bu yeni açılımlar yer-yapıt bütünleşikliğine miras kalmıştır.

20. yüzyıl başlarında yer-yapıt bütünleşikliğine dair yeni fikirlerin oluşması galeri mekanının dönüşüme uğramasıyla ilintilidir. Galeri mekânı O'Doherty'nin de işaret ettiği gibi biraz kilise kutsiyeti, biraz mahkeme salonu resmiyeti, biraz deney laboratuvarı gizemiyle şık bir tasarımı buluşturan" modern sanat galerisi, "benzersiz bir estetik mekân" olarak 20. yüzyıl sanatının kendine has kabuğudur. (O'Doherty, 2016, s.9) 20.yy. galeri mekanları sanatçılar için yaşam alanı olmuştur. Geçimlerini karşılayabildikleri, eserlerini kamuya açabildikleri, filozoflarla, edebiyatçılarla, çağdaşları olan sanatçılarla tanışabildikleri, yapıtlarının üzerine tartışabildikleri bir ortamdır. Birçok galeri sergi mekanının yanında entelektüel sohbetlerin düzenlendiği, büyük davetlerin verildiği yerlerdir aynı zamanda. "Vollard'ın galerisi örneğin, her hafta galerinin berbat mahzeni "Le Cave" da düzenlediği ve hep körümlü tavuk pişirdiği yemeklerine kimler katılmaz ki: sembolizmi kurarak avangardın yolunu açan Mallarmé; onu ustası kabul eden Kral Übü'nün yazarı ve "patafizik felsefesi"nin mucidi Alfred Jarry; kübizmin ve sürrealizmin isim babası, eleştirmen, şair Apollinaire; Paris'i ziyaret etmekte olan değişik değişik yabancı konosörler..." (Artun, 2017, <https://www.e-skop.com/skopbulten/sanat-galerisinin-sonu/3477>)

Başlarda sanatın ve sanatçının kurtarıcısı gibi adlandırılan modern sanat galerileri 20 yy. ortalarına gelindiğinde sanat alanı içerisinde en çok eleştirilen olgulardan biri haline gelmiştir. Sanatçının habitatu olarak benimsenen beyaz küp daha sonra sanatı ve sanatçıyı kısıtlayan yer olarak anılacaktır. Galeriler birçok sanatçı ve eleştirmen tarafından sanatı ölüme mahkûm eden yerler olarak kaleme alınıp, tıpkı müzeler gibi mezarlıklara benzetilmiştir. Beyaz küp modernizm ile var olmuş, çöküşüyle de varlığı son bulmaktadır. Artık günümüzde sanatın sergilendiği alanlar bienaller ve sanat fuarları, satıldığı yerler ise müzayedelerdir. Galerilerin miladını doldurmasının nedenleri olarak sanatın finansallaşması, yeni yaklaşımların ortaya çıkması (dijital medya gibi) ve temsil krizi örnek verilebilir.

Ali Artun bu durumu şöyle özetlemektedir: “Sanat galerisi hangi amaçlarla kurulduysa bunların hepsini yitirmiştir. Galeri sanatı da sanatçısı da izleyicisi de çoktan tükenmiştir. Zaten galerilerin kurduğu estetik rejim tükenmiştir. Artık, galerilerde olduğu gibi düşünsemeye, hayal gücüne dayalı bir estetik deneyim mümkün olamaz. Zaten bütün kamusallığını yitirmiş ve özelleştirilmiş sanat gösterilerinde, toplum kendi hayal dünyasını yaratan sanatı, başkasının serveti, hayrı ve iktidarı olarak izlemek istemiyor.” (Artun, 2017, <https://www.e-skop.com/skopbulten/sanat-galerisinin-sonu/3477>)

Galeri mekanının çözülmesinde ve yer-yapıt bütünlüklüğü ile alakalı pratiklerin üretilmesinde Dada hareketi temel rol oynamıştır. 1915 yılında New York ve Zürih kentlerinde ortaya çıkan Dada hareketi; makineleşme ve savaş gibi olayların yarattığı karamsarlıkla geleceğe dair umutlarını kaybeden sanatçılar tarafından kurulmuştur. Kuruluş felsefesi mantığın reddedilip anlamsız olanın ardından gitmektir. Bilinçaltının özgür kılınmasıdır. Bu cesur toplumsal hareketin öncülerinden Marcel Duchamp galeri mekânında sergilediği hazır nesne ile yapıt-işlev yanında mekân-işlev meselelerinin de tartışılmasının önünü açmıştır. Hazır nesneyi yani gündelik hayatımızda kullandığımız nesnelere geleneksel sergileme yöntemlerini kullanarak (en azından “çeşme” için geçerli) galeri mekanının işlevini sorgulamıştır. “Çeşme” adlı yapıt seri üretim ürünü, hazır bir nesne olan pisuvardır. Pisuvanın kullanımı sanatta devrim niteliğinde olmuştur. Hazır nesnenin kullanımı sadece yer-yapıt ilişkisinin değil, birçok sanat akımının ifade olanakları arasına girmiştir. Kavramsal Sanat, Minimalizm, Sürrealizm, gibi birçok alanda hazır nesne kullanılmıştır. Gündelik olarak kullandığımız nesnelere galeri mekânı içerisinde sanat yapıtına dönüşme sürecinin sorgulanması fitilini ateşleyen Duchamp’tan sonra Daniel Buren galeri mekânı işlevi üzerine şu örneği vermiştir.

“Boş bir müze ya da galeri hiçbir anlama gelmez, sonuçta her an bir jimnastik salonuna ya da bir fırına dönüştürülebilir ve bu dönüşüm, orada olacakları ya da orada satılacakları etkilemez, bir zamanlar orada sanat yapıtları vardı diye o mekanların sosyal statüsü değişmez. Bir sanat yapıtını bir ekmek fırınına koymak ya da onu orada sergilemek, fırının işlevini değiştirmez ama fırın da sanat yapıtını bir dilim ekmeğe dönüştüremez. Bir dilim ekmeği bir müzeye koymak ya da orada sergilemek o müzenin işlevini değiştirmez ama müze, en azından sergi süresince, o bir dilim ekmeği bir sanat yapıtına dönüştürür.” (O’Doherty, 2016, s. 12)

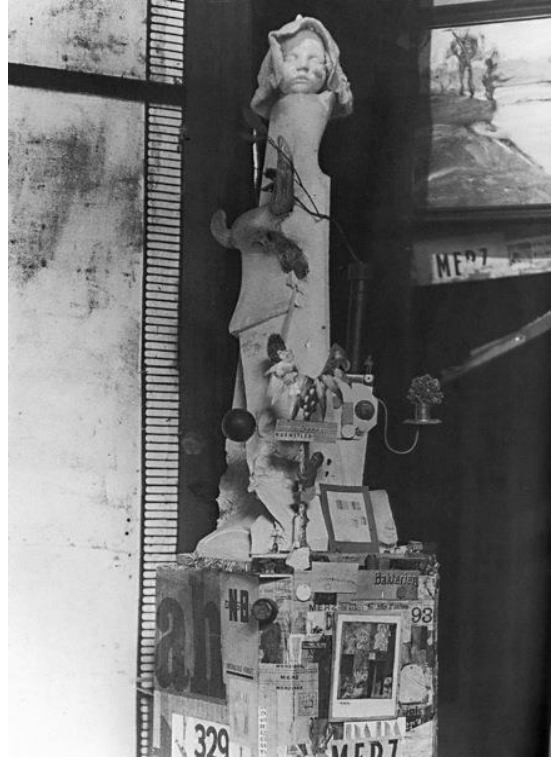
Bir dilim ekmeği fırında sergilemekle, bir sanat eserini galeride sergilemek arasındaki farkı sorgulayan Buren, nesnenin işlevi ile beraber üretildiği ve teşhir edildiği ortama bağlı olarak bağlamının belirlendiğini vurgulamaktadır. Buren’e göre “Sanat yapıtı üretilirken sergileneceği mekânın biçimsel ve kültürel yanları göz önüne alınmasa dahi, her yer “yapısal, sosyolojik, tarihsel anlamlarını içinde sergilediği yapıta aşılır” (2016, s.12)

Dada hareketi geleneksel olan her şeyi reddedip yapıtlarda kaosa yer vermiş, yıkıcı ve sert eleştirilerde bulunmuştur. O’Doherty (Duchamp’ın “On Altı Mil İp” işini vurgulayarak) Dadaistleri izleyici ile ilişkisinde katı bulur; “belki de mükemmel Avangard eylem, izleyiciyi davet edip sonra da kurşuna dizmektir” (2016, syf.96). Dada hareketi uzun soluklu olmamış, kısa süre sonra dağılmıştır. Fakat kuvvetli bir etki bıraktığından kendisinden sonra gelen birçok sanatçıyı etkilemiştir. Dada 1922’ yılında Sürrealizm olarak yeniden ortaya çıkmıştır.

Kurt Schwitters’in hayatını adadığı Merzbau bugünkü anlamı ile yer-yapıt bütünleşikliğinin ilk örneği sayılabilir (Görsel 12-13). Merzbau (Erotik Katedral) Kurt Schwitter’in 1917 yılında başlayıp 1937 yılında sonlandırdığı yapıtıdır. Ahşap, hurda, çerçeve, oyuncak, kırık mobilya gibi nesnelere oluşturduğu sütunlar zamanla yaşadığı evi sarmaya başlayınca Schwitters’de mimariye eklemeler, çıkarmalar yaparak yaşadığı evi bir sanat yapıtına dönüştürmüştür (Görsel 14). Schwitters, Merzbau’nun yapımında ticari amaçla birlikte sergileme amacı da gütmeyiz. Her sanat eseri doğası gereği teşhir edilmeyi bekler ama Merzbau yaratılırken böyle bir amaç güdülmeyeceği için Schwitters’e özgüdür. Yani sadece Schwitters’in gizemini anlayabileceği sadece onun deneyimleyebileceği kapalı bir mekandır. Bu anlamda gerek içindeki ilginç nesnelere gerek sahibine özel olmasıyla nadire kabinelerine benzemektedir.



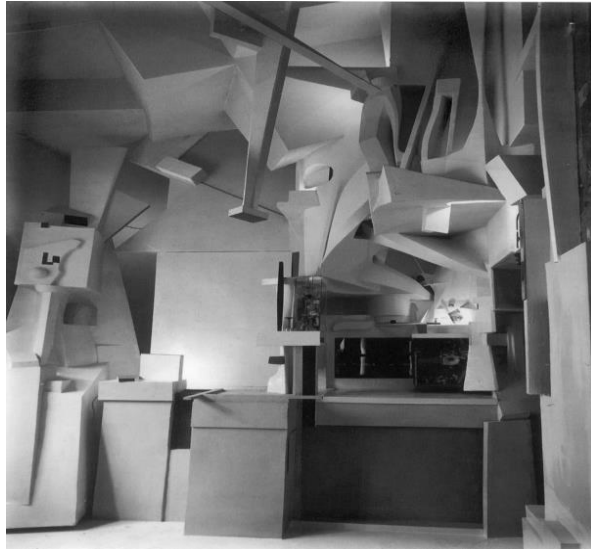
Görsel 12. Johannes Baader, "Büyük Plasto-Dio-Dada-Drama", 1920;



Görsel 13. Kurt Schwitters, "Hannover Merzbau" ya da *Merz-sütunu*, 1923 civarı.

Erişim: <https://www.e-skop.com/skopbulten/dadanin-100-yili-merz-mimarligi-erotik-katedral/3092>

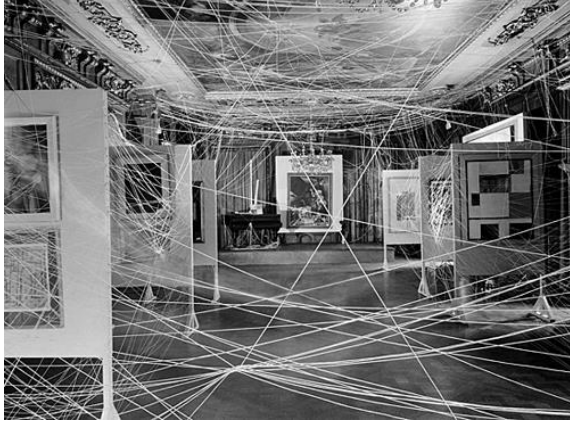
Kurt Schwitter Dada hareketine dahil olmak istemiş fakat ürettiği işlerden ve burjuvaya yakınlığından dolayı kabul edilmemiştir. Ürettiği işler yeterince politik bulunmamıştır, oysa tamda Dada felsefesine uygun şekilde anlamı reddetme üzerine işler ürettiyordu.



Görsel 14. Kurt Schwitters, *Merzbau - Erotik Katedral*, Hannover.

Erişim: <https://www.e-skop.com/skopbulten/dadanin-100-yili-merz-mimarligi-erotik-katedral/3092>

Dada hareketiyle başlayan mekânı işlevsizleştirerek sanat yapıtına dönüştürme eğilimi, Sürrealizm’de daha görünür bir hal almaya başlamıştır. Bunun en iyi örneklerinden biri Marcel Duchamp’ın galeri mekanına uyguladığı “On Altı Mil İp” adlı yapıtıdır. Duchamp’ın yapmış olduğu şey kurum olarak galeri mekanına ve seyirciye karşı bir saldırdır (Görsel 15). Daha önce Schwitters tarafından özel bir mekâna uygulanan işlevsizleştirme tavrı Duchamp’la beraber kurumsal mekâna açılmıştır. Duchamp “On altı Mil İp” adlı yapıtını sergideki diğer yapıtların görülmesini engellemek amacıyla tasarlamıştır. Yapıtların olağan bir şekilde görülmesini engelleyerek izleyici, ortam ve sanat eseri arasındaki bilinen o sıradan ilişkiyi ortadan kaldırmıştır. Bunun yanı sıra bu yerleştirme hakkında T.J Demos “önceki Sürrealist sergiye (1938) katılanların ABD’ye sürgüne edilmesi sonucu kırgın olan sanatçıların, evsiz kalmışlığın bir simgesi” (Demos,2003, s.98) yorumu yapmıştır. İplerden oluşturulmuş bu yerleştirme seyirciyi dışlayarak sürgünde olan sanatçılar ile empati kurmasını sağlamıştır. Yapıtlarının görülmesine engel olan bu yerleştirmeye, diğer sanatçıların neden kabul ettiği de Demos’un ifadeleriyle açıklık kazanmıştır.



Görsel 15. Marcel Duchamp, *First Papers of Surrealism* enstalasyonu, New York 1942

Erişim: <https://www.e-skop.com/skopdergi/duchampin-labirenti-first-papers-of-surrealism-1942/1939>

Görsel 16. Frederick Kiesler, Soyut Eserler Salonu, *Art of This Century Gallery*, New York, 1942

Erişim: <https://www.e-skop.com/skopdergi/duchampin-labirenti-first-papers-of-surrealism-1942/1939>

Duchamp ip yerleştirmesini 1942 yılında New York’ta Breton’un düzenlediği First Papers sergisinin açılışı için tasarlamıştı. Yine aynı tarihlere denk gelen New York’ta ki bir diğer sergi Gugunheim’in Koleksiyonlarının teşhir edildiği Art of This Century galerisinin açılışıydı. Bu sergide Gugunheim mekânı istediği gibi düzenlemesi için Kiesler’e vermiştir. Kiesler, Duchamp’ın iplerle oluşturmuş olduğu engellerin aksine, seyirci ile yapıt arasına girebilecek her türlü öğeyi ortadan kaldırmaya özen göstermiştir. Resimlerin çerçeveleri sökülmüş, yapıtlar duvarlara dikey bir şekilde monte edilen ahşaplara tutturulmuşlardır. Sergide yer alan Kandinski, Mondrian gibi

sanatçuların yapıtları tavandan ve yerden bir sistem ile sabitlenmiş, seyircinin müdahalesi ile istenildiği gibi yükseklikleri ayarlanabilir hale getirilmiştir. İzleyicinin aktif rol oynaması için her türlü olanak sağlanmıştır (Görsel 16).

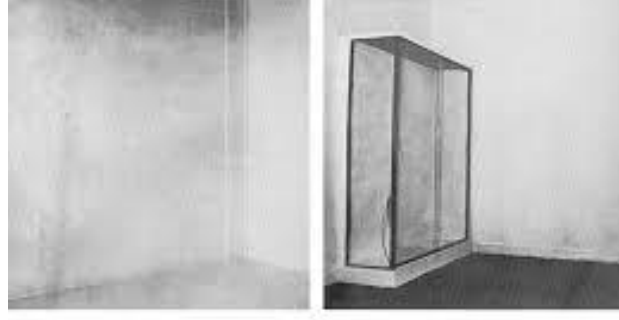
Bu iki serginin 1 hafta arayla açılması ve Kiesler'in daha önce yer-yapıt ve izleyici bütünlüğü ile alakalı üretimlerinin, Duchamp'ın eserlerinin rehberlik ettiğini söylemesi bazı sanat tarihçilerinin bu sergiler hakkında "birbirlerinin devamı" oldukları yorumunu yapmalarına neden olmuştur. Birbirinin devamı olarak görmek veya benzediğini söylemek her iki yapıt içinde haksızlık olur. Ortaya koydukları gerçeklikleri göz ardı etmemize neden olabilir. Kiesler yapıtları ipler ile sarkıtılarak mekânda salınmasını ve bir mekanizma yardımı ile yüksekliklerinin ayarlanmasını sağlamıştır. Bu yaklaşım yapıt ile seyirci arasındaki birçok engeli ortadan kaldırmıştır. Kiesler izleyicinin dikkatini çeken her öğeyi ve mekânın her boşluğunu yapıta dahil etmiştir. Halbuki Duchamp'ın ipleri yapıt ve izleyici arasında geçilmez bir engel oluşturuyordu. Her boşluğu değerlendiren Kieslerin aksine Duchamp boşlukları ortadan kaldırıyordu.

Yine mekânın "mantıkdışı" bir şekilde kullanılmasında Duchamp'ın "1200 Kömür Çuvalı" adlı işi öncülerdendir. Tavandan sarkıtılan 1200 adet kömür çuvalı vardır. O'Doherty bu yerleştirme hakkında "daha önce tavanı kullanma hiçbir sanatçının aklına gelmemiştir, ancak Sürreal avangardların kullandığı "şok" etme refleksi, bugün artık hafif silah kalmaktadır" (2016, s.92) yorumunu yapmıştır. Tavandan sarkıtılan kömür çuvaları her an düşme tehlikesi hissiyatı ile izleyiciyi tedirgin etmiştir. Ama bu tedirginlik bir yandan izleyicinin mekâna karşı olan algısını sürekli açık tutmuştur. Her an bir yerden tehlike ile karşılaşacağı duygusuna kapılan izleyici, normal şartlarda mekânda görmezden geldiğimiz veya görmediğimiz noktalara dahi dikkat kesilmiştir. Tavandan sarkıtılan çuvalar, zeminin su ile doldurulması, mekânı saran kahve kokusu, ortamın karanlığı ve fonda Hitler'in sesi ile izleyicinin bütün duyuları harekete geçirilmiştir

1.1.1. Farklı Ortam Farklı Form

20.yy. ortalarında sanat pratikleri dönüşüme uğrarken, teşhir edildiği ortamların bileşenleri de (kuralları, sınırları, yapısı gibi) adım adım gerek sanatın gerek sanatçının yaptığı baskıya uyum sağlamaya başlamıştır. Bu dönemde yeni sanat pratikleri olarak ortaya çıkan mekân düzenlemesi, performans, oluşum, enstalasyon gibi türler, geleneksel sanat anlayışının dayatmalarını esnetmiş, sergilendikleri mekanla ve deneyimleyen kişiyle iletişime geçen yeni bir anlayış getirmiştir. Mekân sanat eserini izleyici ile buluşturan herhangi bir mimariden öte olarak değerlendirilip, sorgulanmaya başlanmıştır. Aynı şekilde izleyici “mekânda gezinen göz” olmaktan çıkmış fiziksel olarak da yapıta dahil olan konuma gelmiştir. Bu dönüşümlerin en önemli nedenlerinden biri temsil krizi diye adlandırılan, sanatın kısıtlı anlatım imkanlarını geçmek gayreti, bir diğeri ise dönemim toplumuna ilişkin taleplerin dönüşmeye başlamasıdır. Artık sadece yapıtın biçimi değil, sanatın işlevi ve nüfuz ettiği her şey irdelenmeye başlanmıştır. 1960’larda beyaz küp bu sorgulama sürecindeki en önemli merkezlerden biri olmuştur.

1960’larda ve sonrasında üretilen mekân merkezli yapıtlar, daha önceki üretimlerden farklı olarak sergilendikleri mekanları sorgulayan, eleştiren ve dönüştüren yöntemler olarak üretilmişlerdir. Galeri mekanını bu anlamda eleştiren ilk sanatçılardan biri Yves Klein’dir. Klein 1950’li yıllarda galeri mekanının havasını hisseler halinde satarak mekânın ideolojik ve ticari yönlerine dikkat çekmiştir. Bu performansın hemen ardından 1958 yılında galeri mekanına hiçbir şekilde müdahalede bulunmadan “Boşluk” sergilerini açmıştır (Görsel 17). Boş bir galeri mekânı salt sanat yapıtı olarak izleyici ile buluşmuştur. Yves Klein’in bu hamlesini O’Doherty şöyle değerlendirmektedir; “Galeri mekanını akıl denen o esnek maddeyle doldurur, beyaz küp potansiyel sanat haline gelmiştir” (O’Doherty, 2016, s. 109).



Görsel 17. Yves Klein, Boşluk, Iris Clert Gallery,1958
Erişim: <https://www.pinterest.ie/pin/548102217125005505/>

Günümüze kadar birçok sanatçı, sanat yapıtı yaratmayı tercih etmemiş, yaratıcılığını birilerine kanıtlama gayretine girmemiş, bunu bazen gündelik eylemlerinde, bazen sadece düşünsel anlamda, ama nihayetinde kendi dünyasında yaşamıştır. Yves Klein'in müdahale edilmemiş galerisini de bu bağlamda çok sıradan ama sanat tarihi içerisinde yerini alacak güçlü bir okuma olarak görebiliriz. Bugüne kadar üretilmiş mekân yapıtı ilişkisinden farklı olarak mekânı sanat yapıtı gibi düşünmesi bakımından ilk örneklerdendir. Boşluk sergilerinden 2 yıl sonra aynı galeride bu sefer Arman "Dolu" sergisini açmıştır (Görsel 18). Galeri mekanını çöp ve atık nesnelere ile dolduran sanatçı tarihte ilk defa izleyiciyi galeri mekânı dışında bırakmıştır. Artık sanatçılar tarafından mekân aktif ve bilinçli bir şekilde kullanılmaya başlanmıştır.



Görsel 18. Arman, Dolu, Iris Clert Gallery,1960
Erişim: <https://www.pinterest.ie/pin/548102217125005505/>

Yine 1960'larda beyaz küp' ün çözülmesinde önemli faktörlerden biride minimalizm akımıdır. Modernist tavrın devamı olarak görülmesine rağmen, izleyiciye ve mekâna yönelik tutumu ile modernist tavrı alaşağı etmiştir. Ahu Antmen'in Beyaz Küpün İçinde Galeri Mekanının İdeolojisi'nde tanımladığı gibi "mekânın kendisini sahneleştirmiştir" (2016 s.10). Minimalizm "ilk kez 1961'de düşünür Richard Wollheim tarafından "içeriği en aza indirgenmiş sanat" olarak üç boyutlu yapılar ve heykeller için kullanılır (Erzen, 1997, s.1260). Amerikalı sanatçılar önderliğinde uluslararası alanda faaliyet gösteren bir hareket olan minimalizm, zamanla Avrupa'ya da yayılmıştır. Sanatçıları toplu bir şekilde hareket ettirmekte bireyselliği tercih etmişlerdir ve en önemli temsilcileri; Donald Judd (1928-94), Dan Flavin (1933-96), Carl Andre (1935-), Sol LeWitt (1928-2007), Richard Serra (1939-), Robert Morris (1931-) ve Frank Stella'dır (1936-). Minimalist sanatçılar nesnenin sadece bir nesne olma özelliğine dikkat çekmek istemişlerdir. Eserde sanatçılar kimliklerine dair bir ipucu bırakmamışlar, temsili en aza indirmişler ve izleyici ile yalın olan nesneyi baş başa bırakarak izleyicinin nesneyi anlamlandırmaya çalışmasını sağlamışlardır. Bu anlamda sadece mekanla bağ kurulmamış aynı zamanda izleyiciyi de başrole almışlardır. İzleyici sürekli bir anlam arayışına girerek kendini var etmeye çalışmıştır. "Minimalist sanatçı Carl Andre geleneksel olan heykel algısını yıkan işlerini "heykellerimi kalıba dökerek ya da yontarak yapmıyorum. Aksine, heykelin kendisini mekânın yontulması olarak görüyorum, mekânı şekillendirmek için kullanıyorum" ifadeleriyle açıklamıştır. (O'Doherty, 2016, s 10.) İzleyicinin kendi varlığını sorguladığı bu tarz yaklaşımlar modernist eleştirmenler tarafından olumsuz yönde eleştirilmiştir. Örneğin Michael Fried "Sanat ve Nesne" adlı makalesinde; "Minimalist yapıtların, izleyiciye kendi şimdi ve buradalık halini aşabileceği bir estetik deneyim sunmaktan aciz olduğunu savunur. Modernist heykeller izleyiciye aşkın bir estetik deneyim yaşatabilirken, Fried'e göre Minimalist yapıtlar izleyicinin dikkatini mekânın yanı sıra yapıtın (seri halde tekrar eden) malzemesine ve herhangi bir 'nesne' olma özelliğine çeker ve sanattan uzaklaştırır." (2016, s.11) Fried'in burada vurgulamak istediği şey yapıt daha önce anlamlarını kendi içinde barındırırken, minimalist yaklaşımla beraber bir durumun içinde anlam kazanmaya başlamıştır. Tabii bu durum izleyiciyi de kapsamaktadır. Fried'in olumsuz anlamdaki bu eleştirisi daha sonraki yıllarda postmodern dönemde sanatçıların olmazsa olmaz ifade biçimleri arasına girecektir.

Bugün sanat yapıtı ve sanat nesnesi arasındaki farkı kavrayıp tartışmamıza zemin hazırlayan yine minimalizm'dir. Sanat nesnesi ifadesi nesnenin sıradanlığını ve herhangi bir nesne ile olan ortak yönlerini çağrıştırdıkça, sanat yapıtı dediğimizde bir yaratıcıya dikkat çekmiş ve temelini bir insana dayandırmış oluruz. Oysaki bu durum işlerinde kendilerine referans verecek her şeyi ortadan

kaldıran minimalistlerin felsefesine terstir. Bu nedenlerden minimalist sanatçılar işlerini tanımlamak için. “Spesifik nesne” terimini kullanmışlardır. Minimalist sanatçıları enteresan kılan nokta yapma/ yaratma gibi eylemleri farkında olarak terk etmeleridir. “Örneğin, akımın önemli figürlerinden Sol Lewitt için aslolan fikirdir, fikrin gerçekleşmesi ise sadece geçici bir hazdan ibarettir. Sol Lewitt, oluşturduğu bir sanat işinin yok edilmesine aldırmaz, onsuz da yaşayabileceğini söyler. Önemli olan çekmecesinde duran, üzerine konseptini yazdığı kâğıt parçasıdır.” (Babadağ 2016) <https://www.e-skop.com/skopbulten/minimalizmin-paradoksu-uzerine/2980>

Minimalist sanatçılar geliştirmiş oldukları yöntemlerle modernist tavrı tersyüz etse de yer-yapıt bütünleşikliği adına ilk örnekler yine geleneksel sanatın sınırları içerisinde olmuştur. Örneğin Carl Andre heykellerini geleneksel anlamda dikey olarak değil de yatay olarak sergilemekteydi. Yine Robert Irwin gölge, ışık ve mekân gibi materyallerle geleneksel sanatın sınırlarını zorlamaktaydı (Görsel 19). Donald Judd endüstri malzemelerinden oluşturmuş olduğu üst üste montelenmiş kutuları mekanla ilişkilendirmiş (Görsel 20) ve Manzoni kaideyi ters çevirerek dünyayı bir heykel olarak sunmuştu.



Görsel 19. Robert Irwin, İsimsiz, Işık/Eğim/Boşluk, Walker art Galery, 1965
Erişim: <https://goo.gl/L3Cdza>



Görsel 20. Donald Judd, İsimsiz, Moma, 1967
Erişim: <https://goo.gl/4xxE9p>

Minimalizmin sanatın algılanış biçimine getirdiği yeni yaklaşımlar Marcel Duchamp'ın galeri mekânında sergilediği hazır nesne olan “Çeşme”sini yeniden gündeme getirmiştir. Carl Andre'nin yatay biçimde yerde sergilediği 120 adet tuğlasını (Eşdeğer VIII) Tate Müzesi satın almış ve bu olay krize neden olmuştur. Bu olayın ardından Andre, Duchamp'ın “Çesme”sini kastederek;

“Tuğlayla sanat yapmak neden bu kadar eleştirildi anlamıyorum” demiştir (2016, s.11). Halbuki o tarihe kadar birçok sanatçı işlerinde malzeme olarak insan, hayvan ve gıda gibi bir hayli şey kullanmıştır.

1960’lı yıllarda postmodern dönemde bugünkü anlamıyla kurumsal eleştirinin ilk örneklerine Michael Asher, Daniel Buren ve Hans Haacke öncülük etmişlerdir. Sanat akımlarının kurumsallaşmaya başladığı dönemlerde bu sanatçılar yeni ifade biçimi olarak kavramsal sanatın ifade biçimlerinden biri olan enstalasyona yönelmişlerdir. Asher 1960’ların sonu 1970’lerin başında “beyaz küp” olgusunu tahrip etmek için bazen galeri mekanının içine duvar örmüş bazen galeri mekanının duvarlarını ortadan kaldırmıştır. Galeriyi mekanının duvarlarını ortadan kaldırmasının nedenlerinden biri galerinin işleyişini yani sistemini görünür kılmaktır. Daniel Buren, Arman’ın “dolu” sergisiyle bağlantı kurulabilecek bir yöntemle galeri mekanını ilk defa kapalı bir şekilde sergilemiştir. Bu hamlesiyle mekânı “yapıt”laştıran sanatçı, “üslup ideolojisi” üzerinden yürütülen sistemi eleştirmiş fakat daha sonra kendisinin de işlerinde üslup kaygısı güttüğü iddia edilerek eleştirilere maruz kalmıştır. Bir diğer sanatçı Hans Haacke yapıtlarına süreci de dahil ederek toprak ve çim gibi doğal malzemeleri kullanmıştır. Daha sonraki süreçte sanat kurumlarının arkasındaki siyasi ve ideolojik yapıyı ifşa eden enstalasyonlarıyla 1960’lara damgasını vurmuştur. Kurumlara karşı eleştirel anlamda verilen bu örnekler, enstalasyonun alternatif bir ifade biçimi olarak idrak edilmesinde önemli etkilere sahiptir. Ama bu alternatif ifade biçimi zamanla, postmodern dönemde vazgeçilmez sanat pratiği haline gelmiştir.

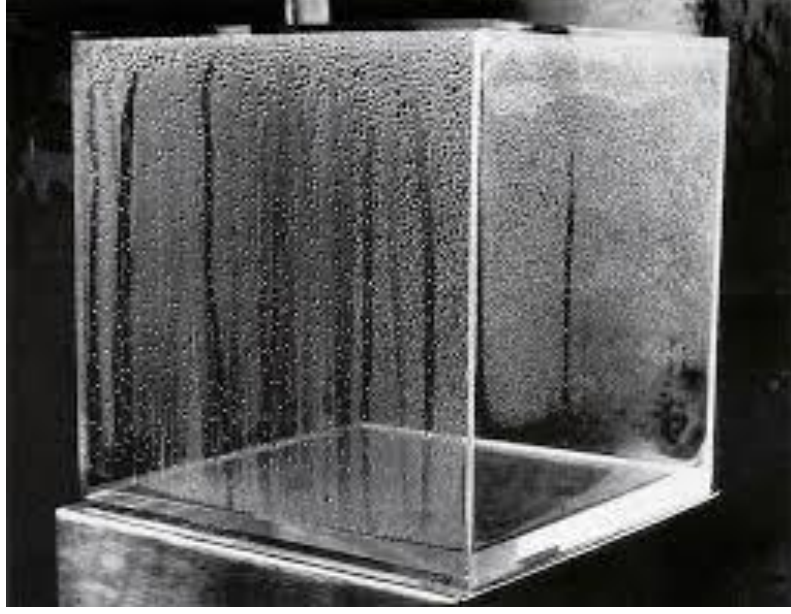
1960’lı ve 70’li yıllarda ortaya çıkan postmodern üretim biçimleri yer-yapıt bütünlüklü bağlamında kurumsal eleştiri, mekâna müdahale ve ortam odaklı performanslar gibi birçok örnek vermiştir. Bu dönemlerde yer-yapıt bütünlüklüğüne dair uygulamalar genellikle kurumlara yöneliktir. Her ne kadar kurumsal eleştirinin temelleri minimalizmin içinde atılmış olsa da yer-yapıt bütünlüklüğü bağlamında kurumsal eleştiriye olgunlaştıran ve bugünkü anlamlarını veren kavramsal sanattır.

Fikir sanatı olarak da adlandırılan kavramsal sanatın sınırları kesin olarak bilinmemekle beraber, genel bir saptamayla fikirlerin en uygun biçimde, en uygun malzemelerle ifade edilmesi durumuna kavramsal sanat diyoruz. “Kavramsal sanat sadece fikir iyi ise iyi olur. Bazı fikirler kavramda mantıksaldır ama algıda mantıksızdır” (LeWitt, 2011, s.893). Kavramsal sanat temellerini mantık ve felsefe gibi türlere dayandırmış akli temel almıştır. Bu nedenle bilinç dışı her şey kavramsal sanatın sınırları dışarısında tutulmuştur. “Kavramsal sanat da azcılık gibi, duyu verileriyle elde

edilen bilgileri yadsıyarak, kendi varoluşunu akla dayandırmış; yoğun bireysel ve keyfi davranışlarla yapılan çalışmalara kuşkuyla bakmıştır” (Yılmaz, 2013, s. 285) Kavramsal sanatı incelediğimizde iki ayrı durumla karşılaşırız. Birinci durumda sanatçı fikrini somut bir biçime büründürmeden sadece sözlü olarak var eder, ikinci durumda ise sanatçı fikrini nesnelere somutlaştırır. Yer-yapıt bütünlüklü bağlamında işler üreten sanatçılar ise genellikle her iki durumu harmanlayarak kullanmıştır. Pratiklerini sözlü olarak gerçekleştiren sanatçıların ortaya koyduğu “Yapıtız Sanat” fikri, daha sonra kavramsal sanat üretimlerle ortaya çıkan Oluşum, Yeryüzü Sanatı ve mekân odaklı performanslara ilham kaynağı olmuştur.

Kavramsal sanatın kurucularından kabul edilen Hans Haacke, 1960’lı yılların başından itibaren sanat piyasası içerisindeki kirli ilişkileri ortaya koyduğu yapıtlarıyla bilinmektedir. Bu ilişkileri göz önüne sererken mekânın koşullarını işlerinin niteliği haline getirmiştir. Örneğin; mekânın fiziksel ve sosyo-politik yapısını irdelediği “yoğunlaşma küpü” (Görsel 21) yer-yapıt bütünlüklü adına en çarpıcı işlerindendir. Sanatçı işi başka bir yerde yapmış sonradan galeride sergilemiş olmasına rağmen küp daha önce sergileneceği mekânın koşullarını gözettiği için bu mekâna aittir. Yani yer ile yapıt arasında birliktelik söz konusudur. “Yoğunlaşma küpü” içerisinde bulunan su, galeri mekanının ısısı ile sürekli buharlaşıp küpün yüzeyinden akarak tekrar su haline gelmektedir. Galeri mekanının fizikselliğini kullanarak sirkülasyon halinde olan bu iş, aynı zamanda şeffaf bir küp olup içindeki hareketi gösteriyor olması “beyaz küp” olgusuna, yani sergilendiği mekâna eleştiridir. Bu işi Haacke şöyle tanımlamıştır;

Bu kutunun sürekli ama yavaş yavaş değişen ve asla kendisini tekrar etmeyen bir görünüşü vardır. Bu canlı bir organizmanın değişen çevre şartlarına uyum sağlamaya yönelik tepkisi gibidir. Yoğunlaşmanın imajı kesin olarak tahmin edilemez. Özgürce değişim gösterir. Yalnızca sayısal veriler tarafından sınırlandırılabilir. İşte ben bu özgürlüğü seviyorum (Haacke, 2003, s.265).



Görsel 21. Hans Haacke, Yoğunlaşma Küpü, Ulusal Sanat Galerisi, ABD, 1963-65
Erişim: <https://www.yumpu.com/en/document/view/7341445/hans-haacke-condensation-cube-1963-65-mit>

Kurumsal eleştirinin olması için mekânın fiziksel koşullarının işe dahil edilmesini savunan Kwon'a göre;

“Örneğin Haacke'nin Yoğunlaşma Küpü/ Condensation Cube, Mel Bochner'in Ölçüm/Measurement dizisi, Lawrence Weiner'in Duvar Oyukları ve Buren'in Çerçevenin İçinde ve Ötesinde/ Within and Beyond theFrame, gibi eserlerde, kurumun belirsizleştiği bu unsurları gözler önüne serme işi, sergi alanının mimarisi ile ilişkisi açısından - nemin el değmemiş Minimalist sanat eserini "istila etmesine" izin verip galerinin rutubet seviyesini vurgulayarak (galeri alanının kendisinin öykünmeci bir şekilde yapılandırılması), boyutlarını üzerlerine not düşerek "çerçeveleme" işlevi gören aygıtlar olarak galeri duvarlarının maddi doğası vurgulanarak, "tarafsız" beyaz küpün ardında yatan "bazı gerçekliği" gözler önüne sermek üzere bir duvarın bölümlerini kaldırılarak ve görünürde kurumsal çerçeveyi "çerçevelemek" üzere sanat eserini pencerenin dışına çıkararak galerinin fiziksel sınırları aşarak gerçekleştirilir” (Kwon, 1997, s.89).

1970 yılında Moma'da düzenlenen “Information/Bilgi” sergisine davet edilen Hans Haacke “Moma Anketi” (Görsel 22) işi ile sergiye katılmıştır. Yapıt iki adet şeffaf sandıktan oluşmakta ve gelen izleyiciden oy kullanılması istenmekteydi. İzleyicinin seçim yapması istenilen konu; tekrar New York valiliğine adaylığını koyan Nelson Rockefeller'ın seçilip seçilmemesi üzerineydi. Oy kullanan izleyicilerin evet veya hayır seçeneğini şeffaf sandıklara atmaları beklenmişti. Rockefeller Moma yönetim kurulu başkanlığı yapmış bir kişiydi ve serginin açıldığı yıllarda Amerika'nın Kamboçya'ya açtığı savaşı desteklemekteydi. Bu bilgilerle beraber yapıtı değerlendirdiğimizde mekanla dolaylı yoldan iletişime geçtiğini ve sıradan bir yerleştirme/enstalasyon olmadığını görüyoruz. Tıpkı “Yoğunlaşma Küp” ü gibi Haacke burada da

şeffaf kutu kullanmıştır. İzleyicilerin oylarının görünür olmasını özellikle tercih etmiştir sanatçı. Şeffaflık ile gizliliği ortadan kaldırarak kurumun görünmeyen sistemini ifşa etmek istemiştir. Kurumsal anlamda eleştirinin ilk örneklerinden olan bu yapıt mekanla girdiği iletişimle de yapıt bütünleşikliğine örnektir.



Görsel 22. Hans Haacke, Moma Anketi, Moma, ABD, 1970
Erişim: <https://www.e-skop.com/skopbulten/sanatin-sirketlesmesi/3709>

Sanat kurumlarına yönelik eleştirileriyle dikkatleri üzerine çeken başka önemli bir sanatçı Daniel Buren'dir. Buren kendiyile özdeşleşen fakat bir yandan da sanatçıyı saf dışı bırakan siyah ve beyaz şeritlerle tanınmıştır. Minimalizm geleneği içerisinde sanatçının kendini anonim hale getirmesi olayını Buren'in şeritlerinde de rastlıyoruz. Buren bu birbirini tekrar eden şeritleri yere-özel olarak birçok mekâna uygulamıştır. Mekânın fizikselliğini kullanmanın yanı sıra işlerin sergilenme biçimleri ve koşullarıyla da mekâna kurumsal bağlamda göndermelerde bulunmuştur. 1971 yılında Guggenheim Müzesi'nde kurguladığı Painting-Sculpture/Resim-Heykel (Görsel 23) adlı yapıtı buna örnek verilebilir. Mimarının ortasından tavandan aşağıya doğru sarkıtılan bu yapıt mimariyi ikiye bölmekteydi. Mekânın yapısı spiral şeklinde bir rampa olduğundan izleyiciler yapıtı deneyimlerken, etrafında dönebildiği için heykel olarak algılamaktaydı. Bir yandan da izleyiciler rampaları çıkarken yapıtı devasa bir tuval gibi de deneyimle biliyordu. Mekânın fiziksel

özelliklerini kullanan Buren bir yandan da işi büyük ölçekli yaparak mimarinin yapıtlar üzerindeki ezici üstünlüğünü kırmaktaydı. “Buren, müzenin mimari eziciliğini kırmak için onun kodlarıyla oynayarak; yapıtını müzede yer alan değil de “O”nu bünyesine katan bir örgütlemeyle gitmişti (Haydaroğlu, 2010 s.42).



Görsel 23. Daniel Buren, Resim-Heykel/Painting-Sculpture, Guggenheim Müzesi,1971
Erişim: <https://blogs.uoregon.edu/danielburen/2015/02/16/peinture-sculpture-painting-sculpture-1971/>

Daniel Buren 1973 yılında New York John Weber Galerisi'ne “Çerçevenin İçinde ve Ötesinde/Within and Beyond the Frame” (Görsel 24) adlı yapıtını uygulamıştır. Toplamda 19 adet üzeri şeritlerle bölünmüş flamayı galeri penceresinden dışarıya doğru sarkıtmıştır. Bu flamaların 9 tanesi içeride 9 tanesi dışarıda 1 tanesi ise pencerenin tam ortasında yarısı içeride yarısı dışarıdaydı. Yer-yapıt bütünleşikliği bağlamında gerçekleştirdiği uygulamada iç-dış diyalektiğini kullanan Buren, galeri mekânı ve kent arasındaki sınırı yeniden algılamamıza olanak tanımıştır. Tek yapıtın aynı anda iki farklı mekânda var olması deneyimleyen için algıyı özelden genele çekmiştir. Dolayısıyla izleyici klasik anlamda esere odaklanmamış eserin var olduğu ve temas ettiği her yeri algılamaya çalışmıştır. Buren bu uygulama için şu yorumu yapmıştır: “Konunun eserin gösterildiği yer olarak etkisinin ne olduğu sorgulanmalıdır. Klasik anlayışta eserin “gerçek bir konumu yoktur”.

Konumun esere olan etkisi; eserin konum üzerindeki etkisi kadar hafiftir. Eserin görüldüğü konum onun çerçevesi ise çerçeveden dışarı çıkarsa saf bir özgürlük mü elde eder” (Buren, 2011, s.913).



Görsel 24. Daniel Buren, Çerçevenin İçerisinde ve Ötesinde/ Within And Beyond the Frame
John Weber Galeri, New York, 1973

Erişim: <https://st20044669.wordpress.com/2014/10/20/critical-practices-week-one-framing/>

20. yy. ortalarında Allan Kaprow, Edward Kienholz gibi sanatçıların önderliğinde başlayan enstalasyon sanatı, mekânı kullanması ve izleyiciyi pasif durumdan aktif duruma geçirmesinden dolayı galeri mekanının çözümlenmesinde ve yer-yapıt bütünleşikliğine referans olması bakımından etkili ifade biçimlerinden olmuştur. “1980’li yıllara kadar yaygın olarak kullanılmayan bir terim olarak ‘enstalsyon’, bu süreçte daha çok ‘mekân düzenlemesi’ ve ‘oluşum’ olarak anılmakta, asamblaj ya da performans da olsa alternatif sanat türleri olarak aynı potada eritilmektedir” (O’Doherty 2016 s.15). Bu dönemin sanatçıları tarafından enstalasyona karşı bir yönelim olmuştur. Buren “Atölyenin İşlevi” isimli yazısında bu durum hakkında şu yorumu yapmıştır; “sanatsal pratikte giderek ‘sergi ’den ‘yerleştirme ’ye (enstalasyon) yönelen bir yaklaşımdır” (Artun, 2005 s.167)

1950’li yıllarda örneklerine rastladığımız oluşum sanatı hakkında hiçbir bildiri, makale, dergi gibi basılı bir kaynak olmadığından O’Doherty bu sanat pratiğini enstalasyon potası içerisinde değerlendirmiştir. Oluşum sanatını enstalasyondan ayıran temel özellikler örneklerini tiyatro, müzik, dans gibi alanlara yakın biçimde ifade etmesinden kaynaklanıyor. Özellikle yer-yapıt bütünleşikliğine dair performanslar oluşum sanatından etkilenmiştir. Oluşum sanatı geleneksel

anlamda tiyatro içindeki yöntemlerden beslense de sahne kullanımı ve izleyiciyle olan diyalogu bakımından birbirinden ayrılmaktadır.

Allan Kaprow (1927-2006), resim kökenli sanatçı olsa da oluşum/happening sanatının öncülerinden olarak anılır. “1958’de George Segal’in çiftliğinde gerçekleştirdiği ve bir sanat galerisinin bazı müşterilerinin katıldığı performansı ilk oluşum/happening olarak kabul edilir”. (M.Yılmaz s.329). Fakat, daha geniş kitlelere ulaşmak isteyen Kaprow, Reuben Galerisi’nde ‘6 bölümde 18 oluşum’ (Görsel 25) performansını sergilemiştir. Kaprow sanatın seyirlik bir nesne olmasından öte izleyici açısından deneyimleyebileceği bir durum haline gelmesi fikrini savunmuştur. Sanatın malzemesinin ‘beden’ sanatın kendisinin ise ‘bedenin hareketleri’ olarak tanımlamıştır. Bu sayede sanat hem sanatçının hem de sanat kurumlarının baskısından kurutulmuş, herkesin deneyimleyebileceği bir hal almıştır. Kaprow oluşum etkinliklerini galerilerde değil, spor salonlarında, tiyatro sahnelerinde, okullarda göstermeyi tercih etmiştir.



Görsel 25. Allan Kaprow, 6 Bölümde 18 Oluşum, Reuben Galerisi, 1959
Erişim: <http://www.medienkunstnetz.de/works/18-happenings-in-6-parts/>

Oluşumlar mekân kullanımı bakımından yer-yapıt bütünleşikliği bağlamında üretilen sanat yapıtlarına ilham olsalar bile, tesadüflere yer verilmediği, zaman kavramının işe dahil edilmediği ve konu birlikteliğinin farklı olması nedenlerinden birbirlerinden ayrılırlar. Enstalasyon/Yerleştirme sanatının bir dalı olarak değerlendirebileceğimiz yeryüzü sanatı da galeri mekanına karşı en etkili ve pratik çözümlerden biri olmuştur. Miwon Kwon yeryüzü sanatını şöyle tanımlamakta; “sanat eserlerini taşınabilir ve takas edilebilir metalar olarak kesintisiz bir çevrime sokan kapitalist piyasa ve ekonomisinin güçlerine direnme arzusu gibi kaçınılmazlıklar bir araya

gelerek sanatı mekânın güncelliğinin bir parçası haline getirme arzusuydu” (Kwon, 1997, s.89). Bu dönemde ‘beyaz küp’ dönüşeme uğrarken bir yandan ise duvarların sınırını aşıp geçme fikri vardı. Sanatçılar galeri mekanını ve sunduğu kapitalist sistemi bir tarafa bırakarak doğaya yönelmiş alternatif mekanlar aramaya başlamışlardır. Bu dönemi Seçkin Aydın şöyle özetlemiştir; 1960’larda sanatın modernist kuramları ve kurumlarının radikal çıkışlarla tersyüz edildiği bir ortamda, özellikle, ticarileşen sanat anlayışına karşı sanatçılar alternatif, alınıp-satılmayan sanat türleri ve mekânları arayışına girmişlerdir (Aydın, 2012, s.51-63).

Yeryüzü sanatında genellikle uygulama yapılacak alan belirlendikten sonra sanatçı o mekâna ait olan doğal nesnelere bir yerleştirme yapar ve izleyiciye yeni bir gerçeklik sunar. Temellerini Amerika’da atan Yeryüzü sanatı kısa süre içerisinde Avrupa’da da görülmeye başlanmıştır. Yeryüzü sanatının ilk örneklerini veren sanatçılardan biri olan Richard Long teknik olarak uzun doğa yürüyüşleri gerçekleştirmiştir. Bazen bulduğu doğal nesnelere bir araya getirip düzenlemelerde bulunan sanatçı, bazen de tek bir bölge üzerinde gidip gelerek ayaklarıyla bir hat oluşturmuştur. (Görsel 26). Yeryüzü sanatının bir diğer öncülerinden olan Robert Smithson Utah’da Tuz Gölü’nün üzerine gerçekleştirdiği “Sarmal Dalgakıran” ile beyaz küpü en çok yıkıma uğratan sanatçılardandır (Görsel 27).

Smithson minimalist sanatçıların ‘sanat sadece sanattan ibarettir’ mottosuna inanmamış, sanatın kendi özerk alanının dışında, insanı toplumsal olaylara karşı harekete geçirebileceğini savunmuştur. 1960-70 yılları arasında gerçekleştirdiği “Sarmal Dalgakıran” bunun somut örneklerindedir. 6.650 ton civarında kaya, tuz ve toprak kullanılan bu uygulama kıydan göle doğru uzanan, girdabı andıran bir biçime sahiptir. “Sarmal Dalgakıran, Utah Gölü’nü okyanusa bağlayan efsanevi bir burgaca göndermedir” (Yılmaz, 2013, s.312) Fakat Smithson’ın bu söylemleri ile doğaya yaptığı müdahaleler arasındaki ironi ağır eleştirilerden de kaçamamıştır.



Görsel 26. Richard Long, Yürüme Hattı, İngiltere, 1967
Erişim: <https://alittleweather.wordpress.com/tag/richard-long/>

Robert Smithson ve Richard Long tarafından beyaz küp olgusuna karşı geliştirilen yeryüzü sanatı, daha sonra bu sanatçıların yine galeri mekanına ihtiyaç duymasından dolayı yoğun eleştirilere maruz kalmıştır. Daha önce yapıtlarını galeride sergileyen Andy Goldsworthy'nin “doğayla bir bütün olarak çalışmam benim günah çıkarmamdır” (Hodge 2011, s.188) ifadeleri sanatçıların neden galeri mekânı dışında alternatif mekanlara yöneldiğinin bir özeti gibidir. “Robert Smithson’a neden galeri mekanına ve sunduklarına ihtiyaç duyduğu sorulunca şu yorumu yapmıştır.

“Neden hala bir galeride sergi açmayı gerekli görüyorsunuz?”

Galerinin sunduğu yapay sınırlarla çalışmak hoşuma gidiyor. Sanatımın iki farklı alanda var olduğunu söyleyebilirim- birisi, belli bir nesnenin sunulmadığı, izleyicinin ancak ziyaret edebileceği dış alanlar; diğeri ise nesnelere sunulduğu alanlar

Peki bu ayrım yapay gelmiyor mu size?

Evet, öyle, ama bence sanat belli sınırlarla ilgilidir ve ben de sanat yapmakla ilgileniyorum. Bunu geleneksel bulabilirsiniz. Yalnızca dış alanlarda çalıştığım zamanlar da oldu. İlk projelerim arasında toz hale getirilmiş malzemeleri toprağa gömmek fikri vardı. Ama sonra iç-dış diyalektiği ilgimi çekmeye başladı. Derken fark ettim ki sanatsal özgürlük anlamında bir çölde olmakla kapalı bir odada olmak arasında bir fark yok” (O’Doherty, 2016, syf19)

Smithson’ın özgürlük üzerine yapmış olduğu tespitleri ve iç mekân- dış mekân üzerine kurguladığı sanat anlayışını samimi olarak ele alsak bile, dönemin diğer sanatçılarının da zamanla galeriye dönmesi garipsenmiştir. Arazide uzun yürüyüşler yapıp oralarda bulduğu nesnelere galeri mekânı içinde sergileyen Richard Long veya uzun yürüyüşlere çıkıp hayal ettiklerini ve düşündüklerini galeri mekânı duvarlarına resimleyen Hamish Fulton galerinin sunduklarından kaçamayan sanatçılar olarak adlandırılmışlardır. “Sanatçının bir işi atölyede düşünüp sonra galeri mekanına

uydurmaya çalışması ya da işin en iyi atölyede sunulacağına olan inancı saçmadır. Dünyanın geri kalanı oluşumlar/happening ve çevre/enviroment için zaten çok müsaittir” (Kaprow, 2011, s.761). Böyle bir anlayışla yola çıkan sanatçıların galeriye ihtiyaç duymasının nedenleri ekonomik kaygılar ve görülme ve beğenilme arzusu olarak değerlendirilebilir. Yeryüzü sanatında yapılan işler çoğu zaman sürece dayandığından ömrü kısadır ve geriye sadece fotoğrafları kalmaktadır. Bu nedenle sanatçılar üretmiş oldukları işlerden gelir elde edemeyince ve izleyiciyle buluşturması galeri mekanına göre daha sıkıntılı olduğundan birçok sanatçı yine galeri mekanının imkanlarına ihtiyaç duymuş olabilir.



Görsel 27. Robert Smithson, Sarmal Dalgakıran, Büyük Tuz Gölü Utah, 1970

Erişim:<https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/robert-smithson/about-robert-smithson/>

Richard Long, Robert Smitson, Hamish Fulton gibi sanatçılar, gerçekleştirdikleri uygulamalar ile araziye yer-yapıt bütünleşikliği bağlamında kullanmışlardır. Eylemlerini gerçekleştirdikleri mekanları coğrafi açıdan, sosyolojik açıdan, tarihsel açıdan değerlendirip işin niteliği haline getirmişlerdir. Yer-yapıt Bütünleşikliğinin 3 bileşeni olduğunu söyleyen Duve'nin “yer-uzam-ölçü” (Duve, 2002, s.59) ifadeleriyle ‘Sarmal Dalgakıran’ı değerlendirecek olursak 3 bileşeninde birbirleri ile uyum içerisinde olduğunu görebiliriz. Gerek Long’un gerek Smithson’ın mekâna müdahalelerine bakacak olursak ‘yere’ yeni bir kimlik, yeni bir gerçeklik kazandırdığını çıkarabiliriz. Meyer’in Sarmal Dalgakıran hakkında “çok yönlü bir uygulama, yeniden üretilmiş bir mekân, simgesel bir yer ve işlevsel mekân” (Meyer, 2000, s. 59) yorumundan da mekânın dönüşerek yeni bir kimlik kazandığı kanısına varabiliriz.

Arazi sanatının öncülerinden biri olan Amerikalı sanatçı Walter de Maria’nın geniş bir arazide uygulamış olduğu “Yıldırım Alanı/ The Lightning Field” (Görsel 28) bu sanatın önemli

yapıtlarındandır. Sanatçı tıpkı Smithson ve Long gibi iç-dış diyalektiğinde işler üretmiştir. Ama ilgisini daha çok ‘dışarı’ çektiğinden uygulamalarının büyük bir bölümünü yeryüzünde gerçekleştirmiştir. “Yıldırım alanı” işinde mekan sanatçı tarafından arzinin /engebeli oluşu ve yüksekliğinden dolayı özellikle seçilmiştir. Yani uygulanacak yapı ile arazi arasında fiziksel bir bağ kurulmuştur. Bu iş için sanatçı 400 adet paslanmaz çelikten kazık kullanmıştır. Kazıklar şimşekleri toplamak içindir. Belirli aralıklarla dizilen bu kazıklar arzinin engebeli olmasına rağmen uç kısımlarının aynı yükseklikte olmasına özen gösterilmiştir. Uygulamanın amacı olası bir nükleer savaşın sonuçlarının neler olabileceğini anlatmaktır. Özellikle yağış alan aylarda işin kendini gerçekleştiriyor olması coğrafyanın özelliklerinin işe dahil edilerek yer-yapıt bütünleşikliği bağlamında kurgulandığını göstermektedir.



Görsel 28. Walter de Maria, Yıldırım Alanı (The Lightning Field), 1977
Erişim: <https://www.evrensel.net/haber/288719/doganin-iade-i-itibari>

1.1.2. Fizikselliği ve İlişkiseliliği Üzerinden Yer-Yapıt Bütünleşikliği

Tarihsel süreç içerisinde yer-yapıt bütünleşikliği bağlamında üretilen işler, somut anlamıyla mekân ve mekânın değişkenleriyle sınırlandırılmıştır. Yapıtın uygulanacağı mimarin yüksekliği, genişliği, biçimi, coğrafi konumu gibi birtakım özellikleri yapıtın çerçevesinin belirlenmesinde öncelik oluşturmuştur. Minimalist sanatçılar Daniel Buren, Donald Judd ve Carl Andre yapıtlarını mekânın fiziksel özelliklerine göre şekillendiren sanatçılar olarak örnek verilebilir. Tabii bu sanatçılar mekânın fiziksel özelliklerini kullanırken bir yandan da sanatın sermayeleşmesine karşı eleştirel bir tutum içindeydiler. Geleneksel sanat anlayışında heykel kaidenin üzerinde seyyar bir nesne konumundaydı. Yine resim tuval üzerine yapılmış her an yeri değiştirilebilir, taşınabilir durumdaydı. Minimalist sanatçılar mekânın fiziksel özelliklerini kullanarak yapıtlarını mekâna eklemişleridir. ‘Mekânız’ olan gezici yapıtlar yerine mekâna entegre olan orayla iletişime geçen yeni sergileme biçimini getirmişlerdir. Bu durum sanat nesnesinin taşınabilir olma özelliğini ortadan kaldırdığı için alınıp satılma durumuna da ket vurmuştur.

Yer-yapıt bütünleşikliği oluşturan üretimler, ilk başlarda sadece mekânın fiziksel özellikleri kullanılarak gerçekleştirilmiş olsalar da zaman içerisinde birçok etken sayesinde fizikselliğin yanına toplumsal, ekonomik ve sosyo-politik gibi mekânı oluşturan süreçler de eklenmiştir. Bu sayede mekân-nesne birlikteliğini oluşturan pratiklerde, fiziksel mekân ana eleman olma durumundan uzaklaşmıştır. Kwon bu durumu; “artık mekân bir ön koşul değildir; daha çok eser tarafından çoğunlukla "içerik" olarak üretilir ve mevcut bir söylemsel oluşum ile yakınsama sonucunda gerçekleşir” (Kwon, 1997, s.91) sözleriyle yorumlamıştır. Kwon’un yorumlamasıyla fiziksel mekânın ön koşul olmaması durumu hiç olmaması anlamına gelmemektedir. Mekân -nesne ilişkisi tarihsel, politik, toplumsal gibi bağlamlarda kurulsa da mekânın fiziksel durumları işin niteliği haline gelebilmektedir.

Anne Peschken ve Marek Pisarsky ikilisi 2005 yılında yer-yapıt bütünleşikliği kapsamında değerlendirebileceğimiz mobil bir heykel tasarladılar (Görsel 29). Sanatçılar geleneksel heykelden ziyade mekânda gezen ve izleyicilerin katılımıyla gerçekleşen bir heykel fikri sunmuşlardır. Mekânda gezinen heykel üzerinden geçtiği yerlerin tarihsel süreçlerini yansıttığı gibi izleyicilerin yüklediği mesajları da aktarmaktaydı. Yani heykel mekanla kurduğu fiziksel bağlamlarla değerlendirilebileceği gibi mimarinin tarihini ve izleyicilerin mesajlarını yansıtması bakımından tarihsel ve sosyo-politik olarak da değerlendirilebilir.



Görsel 29. Anne Peschken – Marek Pisarsky, Gezici Şamandıra (Wandering Buoy),2005
Erişim: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/228102>

Yapıtlarında mekânı fiziksel ve tarihsel anlamda kullanan diğer sanatçılar Anna Borgman ve Candy Lenk ikilisidir. Sanatçılar yapıtlarında heykel, resim, mimarlık ve tarih gibi birçok alanı harmanlayarak kullanmışlardır. Galeri ve müze dahil birçok kurumun mimarisine yaptıkları hamlelerle işlev ve sanat arasındaki ilişkiyi sorgulatan sanatçılar aşına olunmuş sergileme biçimlerinden uzak ve yapıtı kurguladıkları mekânın fonksiyonel durumuna ters yeni sergileme biçimi sunmuşlardır. ‘Rekonstruktion’ (Görsel 30) adlı yapıtta sanatçılar sanat kurumunun iç mekânı yerine dış mekanını kullanmayı tercih etmişler. Plastik kasalarla mimarinin bir bölümünü süs cephesi olarak kaplamışlardır. Yapının üzerindeki işlemlerden esinlenerek gerçekleştirdikleri bu yapıt taşıdığı anlamlarıyla tarihsel ve biçimsel bağlamda ele alınabilir.



Görsel 30. Anna Borgman- Candy Lenk, İmar (Rekonstruktion) Almaya, 2015
Erişim: <https://www.borgmanlenk.com/portfolio/rekonstruktion>

Yer-yapıt bütünlüğü kavramı getirmiş olduğu yeni bağlam ve stratejilerle günümüzde çok tartışılan bir alan haline dönüşmüştür. Bazı sanat tarihçileri ve sanatçılar yer-yapıt bütünlüğünü kendi içerisinde sınıflandırma yoluna gitmiştir. Örneğin sanatçı Robert Irwin bu kavramı “Site-dominant (Mekânın dominant olduğu), Siteadjusted (Mekâna göre ayarlanmış), Site-specific (Mekâna özgü), Site-conditioned/determined (Mekânın belirlediği)” (1985, s. 217-218) gibi başlıklarla kategorize etmiştir.

Site-dominant (Mekânın dominant olduğu) başlığında Irwin’in kastettiği şey, yapıtın bulunduğu ortama baskın olması durumudur. Anıtsal heykel, duvar uygulamaları, mekân düzenlemeleri bu kategoriye örnek verilebilir. Dominant mekânda yapıt çevrenin tarihsel veya sosyo-politik durumunu işin niteliği haline getirir ve geleneksel sanat anlayışında olduğu gibi kalıcılık ilkesi öncelik oluşturur. Genellikle yapıt başka bir mekânda yapılır ve sonradan uygulanacağı yere getirilir. En azından anıtsal heykel uygulamaları için durum böyledir. Tom Otterness veya Anthony Cragg yaptıkları uygulamalarla site-dominant başlığı altında değerlendirilebilir. Otterness kamusal mekânda gerçekleştirdiği bazen büyük boyutlu bazen küçük boyutlu heykelleri ve mekân düzenlemeleriyle tanınmıştır. Sanatçı kimi zaman yaptığı uygulamalarla kamusal alanları oyun alanlarına çevirmiştir. ‘Oyun Alanı’ adlı yapıt mekâna baskın olduğu gibi işlev-sanat arasındaki durumu da sorgulatmaktadır.



Görsel 31. Tom Otterness, Oyun Alanı (Playground), New York, 2006
Erişim: <http://www.tomostudio.com/artworks/silver-towers-playground>

“Etrafımıza baktığımızda her şeyin vasat bir görüntüsü olduğunu ve ticari bir amaca hizmet ettiğini ekonomik çıkarlar doğrultusunda yapıldığını savunan” (Cragg 2014) Anthony Cragg, heykellerin özel bir rol oynayabileceğine inanmıştır. Heykelin şimdiye kadar görülmemiş yeni formlar doğurabileceğine ve bununla beraber yeni fikirlerin oluşacağını iddia etmiştir. Remigiusplatz meydanına uygulamış olduğu “Genel Ortalama” adlı yapıtı mekân üzerinde kurmuş olduğu fiziksel baskınlığı ile site-dominant başlığı altında değerlendirilebilir.



Görsel 32. Anthony Cragg, Genel Ortalama (Mean Average) Almanya, 2014
Erişim: <http://www.stiftungkunst.de/kultur/en/projekt/tony-cragg-mean-average/>

Siteadjusted (Mekâna göre ayarlanmış) bağlamında üretilen yapıtlar mekânın fiziksel şartlarını göz önünde bulundurur fakat tıpkı dominant mekânda ki gibi yapıt başka bir yerde üretilip sonradan

uygulanacağı alana getirilir. Mekâna göre ayarlanmış yapıtlar eğer heykel konumundaysa geleneksel sanat anlayışındaki sergileme üsluplarını kullanma eğilimindedir. Yapıt genellikle mekânın merkezinde ve bir kaide üzerinde olur. Mekânı somut olarak ele alır ve mekânın değişkenleri hesap edilerek uygulama gerçekleştirilir. Dominant mekandaki kalıcılık durumu bu başlık altında zamanla evrim geçirmiştir. Genel bir saptamayla 1990'lara kadar kalıcı olarak yapıtlar uygulanmaktaydı fakat günümüzde bu gibi uygulamalara geçici sergilerde rastlıyoruz. Bu kategori altında değerlendirebileceğimiz sanatçılardan biri Claes Oldenburg'dur. Sanatçı 1960'lardan sonra kamusal alanda mekâna göre ayarlanmış işleriyle tanınmaktadır. 1976 yılında gerçekleştirdiği 'Clothespin' (Mandal) adlı yapıtı Siteadjusted (mekâna göre ayarlanmış) başlığı altında değerlendirilebilir (Görsel 33). Ölçü olarak büyük olan bu yapıt uygulandığı mekânın merkezine yerleştirilmiş ve etrafında ki gökdelenlerle paralellik gösteren bir uyum içerisinde konumlandırılmıştır.



Görsel 33. Claes Oldenburg, Mandal (Clothespin) ABD, 1976
Erişim: <https://arsiv.pilli.com/yazi/siradan-nesneleri-devlestiren-sanatci-claes/>

Site-specific (Mekâna özgü) adı altında yapılan bütünleşik yapıtlarda, mekân yapıtın değişkenlerini belirleyen konumdadır. Mekân yapıtın yapılma nedenleri arasındadır. Bu nedenle yapıt mekanla anlam kazanmaktadır, bir yere taşıdığında yeri değiştiğinde sıradan nesne konumuna dönüşme olasılığı vardır. Yapıtın mekanla anlam kazandığı gibi, uygulandığı yerin fiziksel ve ilişkisel durumlarını da yapıt sayesinde anlarız. Eserin taşıdığı anlamları mekanla beraber düşünmeye başladığımız için, o yere belki hiç bakmadığımız bir perspektiften bakarız. Bu durum mekânı gerek

fiziksel gerek ilişkisel bağlamda sorgulamamıza yol açar. Bu başlık altında üretim yapan sanatçılara Dan Flavin, Hans Haacke, Donald Judd ve Carl Andre örnek verilebilir. Bu sanatçılar mekâna uyguladıkları yapıtlarını bazen mekâna entegre bir biçimde gerçekleştirdikleri gibi bazen de başka bir yerde üretip mekâna uygulamışlardır. İster sonradan uygulansın ister sergilendiği alanda gerçekleştirilsin bu yapıtlar mekâna özgü bir biçimde düşünülerek üretilmişlerdir. Bu nedenle herhangi bir yerde sergilenmesi söz konusu değildir. Örneğin Hans Haacke'nin 1969 yılında gerçekleştirmiş olduğu 'Grass Grows' (Görsel 34) (Çim Büyür) adlı yapıtı taşınabilir bir konumdaydı. Fakat yapıt kurumsal bir eleştiriyi temsil ediyordu. Mekânın ısı, ışığı, havası ve ölçüsü işin niteliği halindeydi. Bu gibi sebeplerden site-specific başlığı altında değerlendirilebilir.



Görsel 34. Hans Haacke, Çim Büyür (Grass Grows) 1967-69
Erişim: <https://tr.pinterest.com/pin/681310249854717076/>

Daniel Buren mekânı hem biçimsel anlamda hem ilişkisel bağlamda kullanan bir diğer sanatçıdır. Buren mekânı nasıl algıladığı hakkında; "her şey yapıtı yerleştirdiğim yerde yapılır. Yapıtımı yapacağım yeri önceden görmek zorundayım. (...) hem esinlenmek için hem de yapıtı gerçekleştirmek için seçilmiş olan yere giderim. (...) belirli bir yer için yapıt yaratmak düşüncesi bana çok çekici geliyor, önceden bir yapıt üretip, herhangi bir yere asmak benim için ilginç değil. (...) yapıt mekân olmadan var olmuyor, önceden var olmamıştır ve çoğu kez sonradan da var

olmayacaktır! (...) bilgili olmayan insanlar mimari ile benim yapıtım arasındaki ayrımı bile göremezler. (...) ikisi arasında uyumlu bir söyleşi vardır diyebilirim" (Madra, Nisan 1989:66) ifadelerini kullanmıştır. Buren'in mekânı fiziksel ve ilişkisel anlamda dönüştürdüğü yapıtlarından birine Rath Müzesi'ni örnek verebiliriz. 1989 yılında 'Zarf Bir Başla Saklama' (Görsel 35) adlı yapıtında sanatçı kendiyile özdeşleşmiş siyah beyaz şeritlerini müze mimarisinin dış yüzeyine uygulamıştır.



Görsel 35. Daniel Buren, Zarf Bir Başka Saklama, İsviçre, 1989
Erişim: <https://www.danielburen.com/images/exhibit/670?ref=personal&year=1989>

Site-conditioned/determined (Mekânın belirlediği) koşullu mekân olarak da adlandırılan bu başlık günümüz anlamıyla yer-yapıt bütünleşikliğinin mekanları arasındadır. Yer ve yapıtın bir arada anlam kazandığı anlamı yerin belirlediği ve sanatçının yapıt üzerindeki hakimiyetinin azaldığı duruma işaret etmektedir. Yapıt mekânın ayrılmaz bir bütünü haline gelmekte ve geleneksel anlamada yapıt algısına yeni bir boyut kazandırmaktadır. Bu kategori altında yapıt üreten sanatçıların mekânı daha önceden deneyimlemesi gerekebilir. Uygulama yapılacak alanı tanımak adına yapılacak geziler, yürüyüşler, çekilecek fotoğraflar bu anlamda önemlidir.

BÖLÜM 2: UYGULAMALAR

Yer-yapıt bütünlüğü; nesnenin, imgenin veya anlamın mekân ile uyumlu bir bütün haline gelmesi durumuna denir. Yer-yapıt bütünlüğü bağlamında uygulama yapılacakken nesnenin veya imgenin mekânın bir veya birkaç bileşeni ile ilişkili olması gerekmektedir. Bu bileşenler fiziksel (coğrafi, müdahaleci) olduğu gibi ilişkisel de (tarihsel, sosyolojik, politik) olabilir. Bu bağlamda üretilen işlerde mekân içine aldığı yapıta bütün anlamlarıyla nüfus ettiği gibi, yapıta mekânı algılama biçimimizi değiştirir. Bu nedenle algı ve anlam yapıt ve ortam arasında sirkülasyon halindedir. Yer-yapıt bütünlüğü uygulamalarına her an her yerde rastlamak mümkündür. Sabit olan belli başlı mekanları yoktur. Kurumsal mekân, kamusal alan, park, bahçe, orman, ev gibi hemen hemen her yer, yer-yapıt bütünlüğü bağlamında dönüştürülebilir. Yer-yapıt bütünlüğünde uygulama yapılacak ortamın fiziksel ve ilişkisel koşulları, nesnenin, anlamın veya imgenin çıkmasında belirleyici özelliklerdir. Bu uygulamalarda mekânın topografik özellikleri, boyutları, biçimi gibi birtakım özelliklerinin yanında ses, koku, tat gibi durumlar da işin tamamlayıcısı haline gelebilmektedir.

‘Kroki’ ve ‘Portatif Oda’ adlı uygulamaları (Görsel 36-37-38-39-40) sırasıyla 2017 ve 2018 yıllarında Gazi Üniversitesi Gölbaşı Kampüsü’nde bulunan hemşire lojmanlarında gerçekleştirdim. Alınan bir karar doğrultusunda lojmanlar boşaltılmış ve uzun süre sonunda atıl duruma gelip sonunda yıkılana kadar boş kalmıştır. İnsanların yaşaması için yapılan yapının kararname ile bir gecede boşaltılabiliyor olması aslında lojman için söylenen ‘ev olamayan ev’, ‘evmiş gibi’ ifadelerini haklı çıkarmaktadır. Her ne kadar barınmak için yapılmış olsa da içerisinde bir aile yaşasa da lojman tam anlamıyla ‘ev’ olamaz. Çünkü lojmanın bir kuruma bağlı olması ve yapılacak herhangi bir uygulamanın kurum tarafından karar veriliyor olması durumu lojmanı bir bakıma resmi bir mekân haline dönüştürmektedir. Resmi bir mekân olması beraberinde birtakım kuralları getirir. İç-dış fark etmez mimaride herhangi bir değişiklik yapamazsın, ön balkona -ön cephe genelde bağlı olduğu kuruma bakar- çamaşır asamazsın, evcil hayvan besleyemezsin - kararnamelerde kedi ve köpek özellikle vurgulanmaktadır- gibi bir takım askeri politikaları vardır. Herhangi bir ev veya eviçi mimarisini incelediğimizde sadece geometrik biçimlerden oluşan bir nesne olmadığını daha ötesi bir durumun söz konusu olduğunu anlarız. İçerisinde yaşayanlar birbirleri ile etkileşim halindedir. Yaşayanların evi biçimlendirdiği gibi evin de içinde yaşayanları şekillendirdiği boyuttan bahsedilebilir. Lojman mimarisini sıradan bir ev ile karşılaştırdığımızda bu durum tersine işaret etmektedir. Lojman mimarisi, insanların komşularıyla hatta ev içerisinde

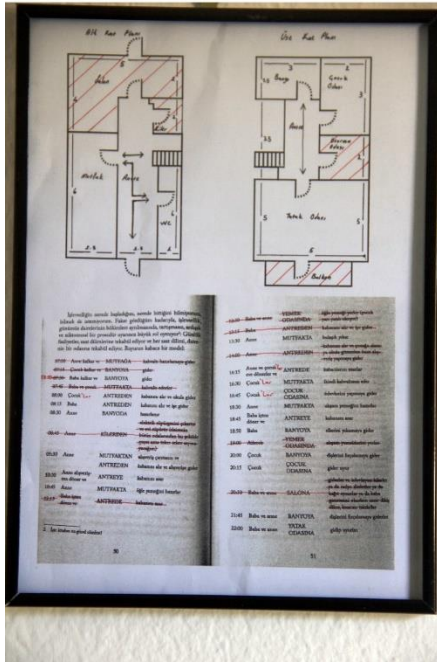
birbirleri ile iletişime geçmemesi adına adeta hesaplanarak inşa edilmiştir. Genellikle içerisi insanların asgari yaşam koşullarını karşılayacak şekilde dizayn edilmiştir. Mimarının içerisinde yaşayanları yönlendirdiği, kodladığı bir durum söz konusudur.

George Perec 'Mekân Feşmekan' kitabında aşağı yukarı hepimiz böyle yaşıyoruz diye tanımladığı, kurgusal bir ailenin günlük rutinlerini saatlere bölerek bir çizelge çıkarmıştır. Perec sistemin insanları özel mekanlarında yani evlerinde bile kontrol ettiği düşüncesiyle oluşturmuştur bu haritayı. Perec'in hemen hemen hepimiz böyle yaşıyoruz düşüncesiyle oluşturduğu bu harita üzerinde bazı manipülasyonlar gerçekleştirilerek lojman üzerinden yeniden kurguladım. Bu kurguda 4 kişilik bir ailenin günlük rutinleri oluşturup lojman içerisinde hangi saat diliminde nerede oluyoruz, hangi oda ne kadar kullanılıyor gibi birtakım soruların izini sürdüm. Krokide çıkan sonuca göre dış kapıdan başlayarak mekânın zeminine oklarla insanların hangi saatlerde hangi odaları kullanacakları işaretledim. Haftanın yedi günü için oluşturulan krokiler tıpkı resmi mekanlarda dış kapının arkasında göz hizasının yukarısında olan talimatnameler gibi yerleştirilmiştir. 'Kroki' adlı yapıt mekanla kurduğu fiziksel ilişkinin yanı sıra tarihsel ve sosyopolitik anlamda da ele alınabilir.

'Portatif Oda' lojmanda gerçekleştirilen bir diğer yapıttır. Daha önce yukarıda da bahsedildiği gibi lojman mimarisinde herhangi fiziksel bir değişim yapamazsın. Resmi mekân içerisinde özel mekân söz konusu olduğu için bir şekilde kendini o yere ait hissedemezsin. 'Portatif Oda' fikri bu düşünceler ışığında gelişmiştir. Oda içerisinde metallere ve ahşaplardan oluşturulan büyük bir konstrüksiyonla bir yandan fiziksel anlamda bir müdahale söz konusuysen bir yandan da portatif olmasından dolayı herhangi bir müdahale söz konusu değildir. Oda duvarlarından 5 cm önde olacak şekilde tasarlanmıştır bu yapı. İçerisinde yaşayanın duvarları istediği gibi boyadığı, istediği yere çivi çaktığı, istediği gibi biçimlendirdiği oda içerisinde oda.



Görsel 36. Doğançan Yıldırım, Kroki, 2017, Yerleştirme, (21x29,7 cm) 7 adet



Görsel 37-38. Doğançan Yıldırım, Kroki, 2017, Yerleştirme, (21x29,7 cm) 7 adet (Detay)



Görsel 39. Doğancañ Yıldırım, Portatif Oda, Ankara, 2018, Mekâna Göre Ayarlanabilir Boyutlarda



Görsel 40. Doğancañ Yıldırım, Portatif Oda, Ankara, 2018, Mekâna Göre Ayarlanabilir Boyutlarda (Detay)

Ankara diğer şehirlerle karşılaştırıldığında karmaşık bir tablo ortaya çıkar. İnsanlar için yaşaması hem kolay hem zor bir şehirdir. Bürokrasi kenti olmasından dolayı, insanlar resmi işlerini diğer şehirlere göre daha kolay halledebilir veya tam tersi bir durumla karşılaşarak daha da zorlaştırabilir. Fakat yaşaması zor bir şehir olmasını sadece evrak işlerindeki karmaşık durumlardan dolayı hissetmiyoruz. Bürokrasi kenti olduğunu ve bundan dolayı yaşamımızı kısıtlayan ve zorlaştıran referanslarını sokaklarda, caddelerde, mimarilerde ve nesnelere görüyoruz. Rutin bir günümüzde Ankara'nın ciddi yüzünü unutmamız adına hemen hemen her yerde bu referanslara maruz kalıyoruz. Trafikte giderken bir anda yolun kapatılıp resmi bir konvoyun saatlerce geçişini beklemek, merkezi yerlerde – Ulus, Kızılay gibi- bazı sokakların ve caddelerin yasaklanmış olması, kaldırımların bir bölümünün güvenlik güçlerine ayrılması, çoğu sokaklara beton bariyer konulması gibi sayısızca örnek verilebilir. Bu referansları kanıksadığımızdan dolayı çoğu zaman gözümüze çarpmaz ve giderek yoğunlaşan bu baskıya maruz kalırız.

Bu sorgulama sürecinde 'Belge' adlı uygulama ortaya çıkmıştır (Görsel 41-42-43-44-45-46). "Baskıyı" çağrıştıran nesnelere, sokakların ve mimarilerin bir çeşit baskı yöntemi olan 'frotaj baskı' ile izlerini aldım. Baskı yöntemi kurgulanırken geleneksel bir yöntem olmasından dolayı değil kullanılan materyallerin birbirine yaptığı fiziksel baskıdan dolayı seçtim. Kullanılan materyalleri Ankara'nın resmi yüzüyle örtüşmesi adına a4 kâğıt ve pilot kalem olarak belirledim. Seçilen nesnenin veya mimarinin üzerine a4 kâğıdını yerleştirip bir pilot kalem ile baskısı aldım. Yer-yapıt bütünlüklüğü bağlamında değerlendirildiğinde ise mekânın hem fizikselliği hem de sosyo-politik anlamları kullanılmıştır. Mekânın fizikselliği başka bir mekân olan a4 kağıdına hapsedilmiştir.

Mekânın baskısını a4 kağıdına alma fikri daha sonra 'U-S-K' adlı yapıtı (Görsel 47-48-49-50) ortaya çıkarmıştır. Ulus-Sıhhiye-Kızılay sadece Ankara'nın değil devletin simgesi olan 3 önemli meydandır. Binlerce insanın uğradığı, gezdiği, işlerini hallettiği ve gitgide meydan olma gerçekliğini yitiren mekanlardır. Meydan olma durumunu yitirmesinin nedenleri arasında geçiş güzergahı olarak konumlandırılmaya çalışılması, kurumların yoğun olarak bu taraflara açılması ve bundan dolayı sirkülasyonun hiç durmaması örnek verilebilir. Özellikle bu mekanlara uygulanan politikalar daha yoğun olarak gerçekleştirilmektedir. Yapılan tüm uygulamalar daha titiz daha hesaplı olarak yapılmaktadır. Bu nedenle "baskıyı" daha yoğun referanslarla hisseden mekanlardır. Bu uygulamada bürokrasinin ve resmîyetin nesnesi niteliğinde olduğu için a4 kâğıdı kullanılmıştır. A4 kâğıdı, meydanların üzerindeki politikalara ve baskıya dikkat çekmek adına orijinal boyutlarını

bozmadan on katı büyüklüğünde ölçeklenmiştir. İnsanların farkında olmadan üzerinden yürümleri, kâğıda hem mekânın izini, baskını çıkarmıştır, hem de beyaz a4 kâğıdı giderek üzerine gelen malzemelerle katmanlaşarak ağırlaşmıştır. Bu ağırlaşma malzemenin fiziksel ağırlığından öte bir ağırlıktır.



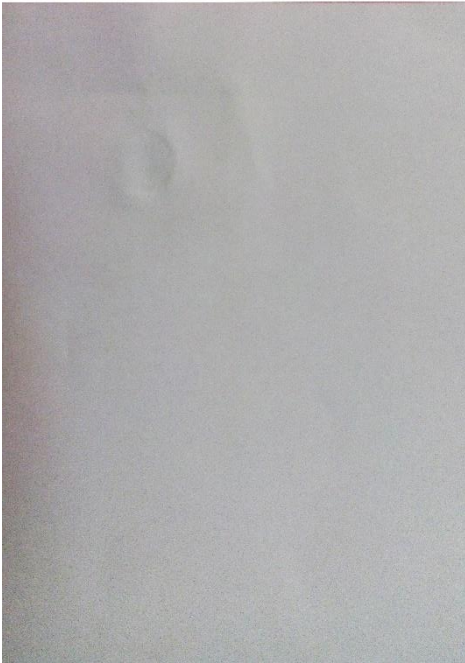
Görsel 41-42. Doğancañ Yıldırım, Belge, Ankara, 2019, 21x29,7 cm



Görsel 43. Doğancan Yıldırım, Belge, Ankara, 2019 (Beton Bariyer)



Görsel 44. Doğancan Yıldırım, Belge, Ankara, 2019 (Demir Bariyer)



Görsel 45. Doğancan Yıldırım, Belge, Ankara, 2019 (İlhan Koman Heykeli Kaidesi)



Görsel 46. Doğancan Yıldırım, Belge, Ankara, 2019 (Güvenpark Önü Beton Banklar)



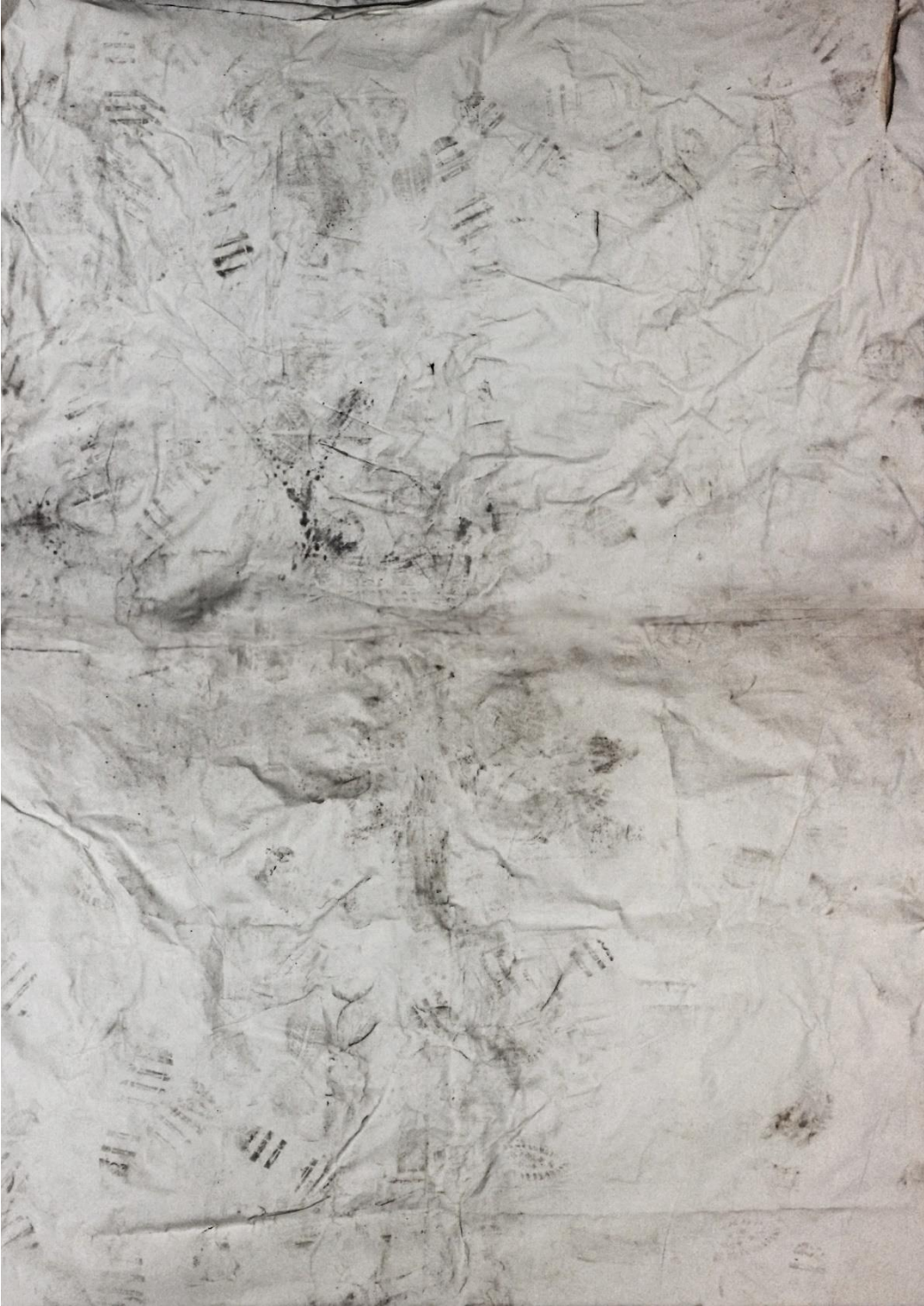
Görsel 47. Doğancan Yıldırım, U-S-K, Ankara/ Ulus, 2019, 210x297 cm



Görsel 48. Doğancan Yıldırım, U-S-K, Ankara/Sihhiye, 2019, 210x297 cm



Görsel 49. Doğancan Yıldırım, U-S-K, Ankara/ Kızılay, 2019, 210x297 cm

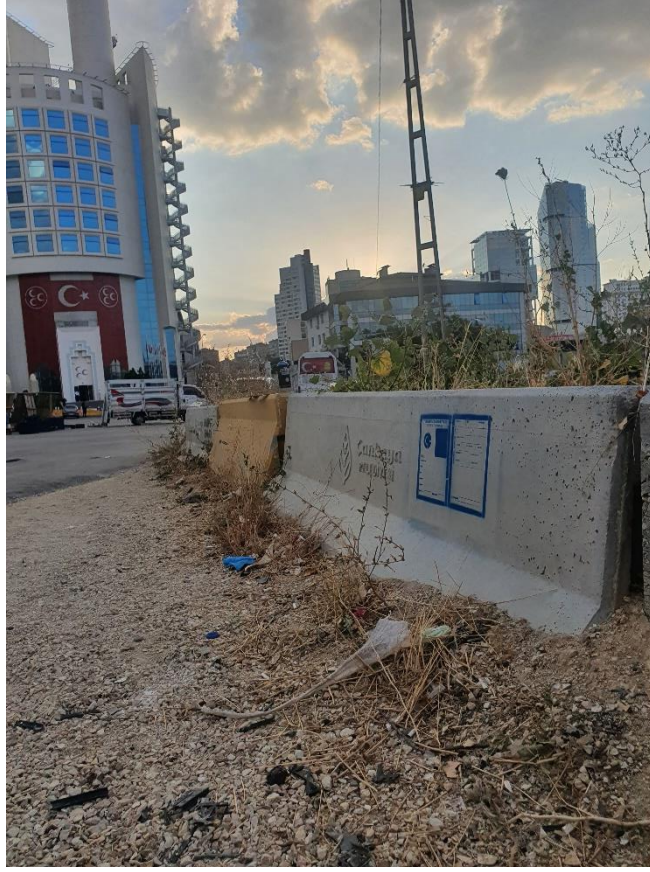


Görsel 50. Doğancan Yıldırım, U-S-K, Ankara, 2019, 210x297 cm (Detay)

Zihnimi meşgul eden Ankara meselesi daha sonra mekânın kimliği, mimarının kimliği, nesnenin kimliği gibi birtakım şeyleri sorgulamama neden oldu. Baskıyı çağrıştıran bu mekân, nesne ve mimarilere yine bir çeşit baskı yöntemi ile kimlik vermeye başladım. Stencil yöntemi ile kimliği mekâna veya nesneye sabitledim. Bu yöntem ile uygulandığı alanla bütünleşen kimlik, mekânın - nesne veya mimari- işlevini ve içeriğini sorgulatan bir hal almıştır. Nesnelerin veya mekânın konumuna, biçimine ve işlevine göre kimlik mavi veya pembe olarak basılmıştır.



Görsel 51. Doğançan Yıldırım, Kimlik, Ankara, 2020, 27x21 cm



Görsel 52. Doğancan Yıldırım, Kimlik, Ankara, 2020, 27x21 cm



Görsel 53. Doğancan Yıldırım, Kimlik, Ankara, 2020, 27x21 cm



Görsel 54. Doğancan Yıldırım, Kimlik, Ankara, 2020, 27x21 cm



Görsel 55. Doğancan Yıldırım, Kimlik, Ankara, 2020, 27x21 cm



Görsel 56. Doğancan Yıldırım, Kimlik, Ankara, 2020, 27x21 cm



Görsel 57. Doğancan Yıldırım, Kimlik, Ankara, 2020, 27x21 cm



Görsel 58. Doğancan Yıldırım, Kimlik, Ankara, 2020, 27x21 cm
Görsel 59. Doğancan Yıldırım, Kimlik, Ankara, 2020, 27x21 cm

SONUÇ

Yer-yapıt bütünleşikliği, nesnenin, imgenin veya anlamın mekân ile oluşturduğu birliktelikten doğar. Her iki durumun birbirlerine karşı aidiyetlikleri söz konusudur. Bu nedenle mekân ve nesne -anlam, imge- birbirinden ayrı değerlendirildiklerinde bir şey ifade etmezler veya ortak bir durumdan söz edilemez. Nesne kurgulandığı mekândan başka bir yere taşındığında bağlamın kaybolması veya değişmesi kaçınılmazdır. Fakat yer-yapıt bütünleşikliğinin ana hatlarını oluşturan nesne ve mekânın fiziksel olarak bütünleşiklik durumu, sürekli dönüşüm geçiren sanat koşulları, evrimleşen hayat şartları ile sınırlarını sürekli yenilemektedir.

Yer- yapıt bütünleşikliği ilk topluluklarda, Antik Yunan'da fonksiyonel bir araç olarak mekanların tamamlanmasında kullanılmıştır. Daha sonralarda modernizmin sanat üzerindeki etkisiyle beraber bu algı değişmiştir. Sanat nesnesin mekâna işlevsel olarak entegre edilmesinden ziyade yer ile arasındaki ilişkisiyle göz önüne alınmıştır. İlk başlarda eleştirel tavırla kurumlara karşı bir tutum içerisinde kullanılan yer-yapıt bütünleşikliği zamanla söylemsel ve 1960 sonrasında ise bağlamsal yaklaşımlara doğru genişlemiştir. Sanatçılar mekânı yapıtın bir malzemesi olarak değerlendirmeye başlamışlardır. Bu tavır geleneksel heykel ve resim pratiğini derinden sarsmıştır. Seyyar konumda olan resim ve heykeli mekâna sabitlemek sanatın alınıp satılmasına yani metalaşmasına da darbe vurmuştur. Yer-yapıt bütünleşikliğinin sanat kurumlarına karşı geliştirdiği bir diğer tavır ise izleyicidir. Geleneksel izleyici sanat kurumlarının belirlediği kadar yapıta dahil olabiliyorken, yer-yapıt bütünleşikliğinde çoğu zaman katılımcı izleyici rolündedir. Bunu bazen izleyiciyi düzenekler sayesinde yapıta dahil ederek kimi zaman izleyiciyi mekâna hapsederek bazen de mekân dışında bırakarak gerçekleştirmiştir.

Yer-yapıt bütünleşikliği deneyselliğe önem verdiği ve her türlü sanat pratiğinden beslenebildiği için ortaya çıkan uygulamalar bazen eleştirel bazen işlevsel olabilmektedir. Pasif izleyiciyi katılımcı izleyiciye dönüştürür ve çoğu zaman yapıtın tamamlanmasını izleyiciye bırakır. Yapıtı oluşturan mekân, mekâna anlam atfeden ve mekânı algılamamızı sağlayan ise yapıttır. Mekânın fiziksellikliği kullanılabildiği gibi sosyo-politik anlamları, tarihsel anlamları ve güncel problemleri ele alınabilir. Yer-yapıt bütünleşikliği sanatın metalaşmasına ve gezici, göçebe nesne konumundaki yapıtlara karşı ortaya çıktığı için genellikle mekâna sabitlenir. Yeni gelişen sanat pratiklerine ve deneyselliğe önem verdiği için sürekli değişim geçiren ve kendini yenileyen bu nedenle sınırlarının çizilmesi zor olan bir yaklaşımdır

KAYNAKLAR

- Akarsu, Bedia. (1963) “Kant’ta Mekân ve Zaman Kavramları” Felsefe Arşivi, Sayı:14, İstanbul, İstanbul Matbaası, s.117
- Artun, Ali. (2005). “Sanatçı Müzeleri” İstanbul: İletişim Yayınları
- Artun, Ali. (2014). “Tarih Sahneleri, Sanat Müzeleri 1 Müze ve Modernlik” İstanbul: İletişim Yayınları
- Artun, Ali. (2017). “Mümkün Olmayan Müze Müzeler Ne Gösteriyor?” İstanbul: İletişim Yayınları
- Artun, Ali. (2017). “Sanat Galerisinin Sonu” Erişim: 03.01.2020. <https://www.e-skop.com/skopbulten/sanat-galerisinin-sonu/3477>
- Aydın, Seçkin. (2012). “Sanatta, Modernist İdeolojinin Reddi ve Ekolojist Bir Yaklaşım Olan Land Art Bağlamında İki Sanatçının Karşılaştırılması; Richard Long ve Micheal Heizer”, Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Dergisi, ISSN: 2146-6467, Yıl 1, Sayı: 1 Güz 2012, s.51-63.
- Babadağ, Murad (2016). “Minimalizmin Paradoksu Üzerine” Erişim: 02.02.2020. <https://www.e-skop.com/skopbulten/minimalizmin-paradoksu-uzerine/2980>
- Buren,Daniel. (2011). “Dikkat”. (Sabri Gürses Çev.) Charles Harrison ve Paul Wood, (Ed). Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi, İstanbul: Küre Yayınları
- Cragg, Anthony (2014). “Mean Average” Erişim: 07.02.2020. <http://www.tomostudio.com/artworks/silver-towers-playground>
- Demos, TJ. (2003). Rethinking Site- Specificity: Art Journal, 62. S.98-100
- Duve, Thierry De. (2002). Ex Situ. Sanat Dünyamız, 82
- Erzen, Jale Necdet. (1997). “Minimal Sanat”. Zeynep Rona- Müren Beykan (Yay.Yön.). Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, s.1260 İstanbul: Yem Yayınları
- Gombrich, Ernst Hans Joset. (2009). “Sanatın Öyküsü” (Erol Erduran ve Ömer Erduran Çev.) İstanbul: Remzi Yayınevi
- Günel, Beria ve Nur, Ersin. (2007). “İnsan-Mekân İletişim Modeli Bağlamında Konutta Psiko-Sosyal Kalitenin İrdelenmesi” İTÜ Dergisi, 6/1, 19-30.

- Haacke, Hans. (2003). Condensation Cube. Leonardo 36(4), 265 The MIT Press. Erişim: 31.03.2020, Project Muse Database. <https://muse.jhu.edu/article/45592/pdf>
- Harrison C, Paul, W. Jason G. (1988). Art in Theory 1815-1900 United Kingdom: Willey-Blackwell
- Hasol, D. (1975). Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü, İstanbul: Yem Yayın
- Haydaroğlu,M. (2010). Eğitim Kurumlarında Sanat Mekanları, Sanat Dünyamız
- Hodge, Susie. (2011). Gerçekten Bilmemiz Gereken 50 Sanat Fikri. (Emre Gözğü, Çev.) İstanbul: Domingo Yayınevi
- Huntürk, Özi. (2011). Heykel ve Sanat Kuramları. İstanbul Kitapevi
- Irwin, Robert (1985). “Notes Toward a Conditional Art” s.217-218
- Kaprow, Allan. (2011). Düzenlemeler, Ortamlar ve Oluşumlardan Charles Harrison ve Paul Wood (Ed.) Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi, S.761 (Sabri Gürses Çev.) İstanbul: Küre Yayınları
- Kwon, Mivon. (1997). One Place After Another: Notes on Site Specificity. JSTOR, October. 80
- Lewitt, Sol. (2011). Kavramsal Sanatla İlgili Paragraflar. Charles Harrison ve Paul Wood (Ed.). Sanat ve kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi 893 (Sabri Gürses Çev.) İstanbul: Küre Yayınları
- Madra, B. (1989). Daniel Buren: Bence Hiç Resim satmadan Batmak Daha İyi, Arredamento Dekorasyon, Nisan: 66-67
- Meyer, James. (2000). The Functional Site;or, The Transformation of SiteSpecificity. Erika Suderburg (Ed.). Space Site Intervention Situating Installation Art, Minneapolis London: University of Minnesota Press.
- O’Doherty, Brian. (2016) Beyaz Küpün İçinde Galeri Mekanının İdeolojisi (Ahu Antmen Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık
- Suderburg, Erica. (2000). Space Site Intervention Situating Installation Art. Minnesota: The University of Minnesota Press.
- Tanyeli, Uğur. (1997). Mekân. Zeynep Rona-Müren Beykan (Yay.Yön.) Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul: Yem Yayın
- Vikipedi. Erişim: 02. 02. 2020. <https://tr.wikipedia.org/wiki/Stonehenge>

Yılmaz, Mehmet. (2013). "Modernden Postmoderne Sanat". Ankara: Ütopya Yayınevi.