Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
Resim Anasanat Dalı

ORTAM ODAKLI SANATTA NESNE VE MEKAN SİMBİYOZU

Özlem VARGÜN

Sanatta Yeterlik Tezi

Ankara, 2018

ORTAM ODAKLI SANATTA NESNE VE MEKAN SİMBİYOZU

Özlem VARGÜN

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
Resim Anasanat Dalı

Sanatta Yeterlik Tezi

Ankara, 2018

KABUL VE ONAY

Özlem VARGÜN tarafından hazırlanan "Ortam Odaklı Sanatta Nesne Mekan Simbiyozu" başlıklı bu çalışma 25.06.2018 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucu başarılı bulunarak jürimiz tarafından Sanatta Yeterlik Tezi olarak kabul edilmiştir.

Prof. Atilla İLKYAZ (Başkan)

Prof. Cebrail ÖTGÜN (Danışman)

Prof. Hüsnü DOKAK

Prof. Mehmet YILMAZ

Doç. Zuhal BAYSAR BOERESCU

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım

Prof. Pelin YILDIZ
Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

Hazırladığım tezin/raporun kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

☐ Tezimin tamamı her yerden erişime açılabilir.

☐ Tezim sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkesinden erişime açılabilir

☒ Tezimin .....1.....yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin tamamı her yerden erişime açılabilir.

25 Haziran 2018



Özlem VARGÜN

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinlerin yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

o **Tezimin tamamı dünya çapında erişime açılabilir ve bir kısmı veya tamamının fotokopisi alınabilir.**
(Bu seçenekle teziniz arama motorlarında indekslenebilecek, daha sonra tezinizin erişim statüsünün değiştirilmesini talep etseniz ve kütüphane bu talebinizi yerine getirse bile, teziniz arama motorlarının önbelleklerinde kalmaya devam edebilecektir)

o **Tezimin .....tarihine kadar erişime açılmasını ve fotokopi alınmasını (İç Kapak, Özet, İçindekiler ve Kaynakça hariç) istemiyorum.**
(Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir, kaynak gösterilmek şartıyla bir kısmı veya tamamının fotokopisi alınabilir)

o **Tezimin..25.06.2018.....tarihine kadar erişime açılmasını istemiyorum ancak kaynak gösterilmek şartıyla bir kısmı veya tamamının fotokopisinin alınmasını onaylıyorum.**

o **Serbest Seçenek/Yazarın Seçimi**

25./.06./.2018

Özlem VARGÜN



ETİK BEYAN

Bu çalışmadaki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, kullandığım verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı, yararlandığım kaynaklara bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu, tezimin kaynak gösterilen durumlar dışında özgün olduğunu, Tez Danışmanının **Prof. Cebrail ÖTGÜN** danışmanlığında tarafımdan üretildiğini ve Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Yönergesine göre yazıldığını beyan ederim.

Özlem VARGÜN



ÖZET

Özlem VARGÜN. Ortam Odaklı Sanatta Nesne Mekan Simbiyozu, Sanatta Yeterlik Tezi, Ankara, 2018

Bu tezde ortam odaklı sanatın, tarihsel süreçten günümüze dönüşen yeni alternatif stratejileri, mekânın özüne ait kurumsal, sosyo-politik, tarihsel, coğrafi, söylemsel, fenomenolojik ve işlevsel içerikleri incelenmiştir. Güncel verilere ulaşılarak sanatın değişkenleri bağlamında mekan algısı, imgelem ve anlam, ortam odaklı sanatın kodlarıyla kuramsal bir çerçeveye oturtulmaya çalışılmıştır. Sanatın metalaşmasına karşı kurumsal eleştiri ile başlayan ve mekanın fiziksel parametrelerine sıkı sıkıya bağlı olan ortam odaklı sanat, zamanla mekanın sosyoekonomik ilişkilerine doğru bir değişim göstermiştir. Bu değişim sürecinde deneyselliğe önem vermiş, arazi sanatıyla, performansla, kavramsal sanatla, enstalasyon sanatıyla, kamu sanatıyla kesişmiş, çoklu söylemlerle melezleşmiş, izleyicinin rolü önemsenmiş ama bağlamın mekanla ayrılmazlığı konusunda ısrarcı olmuştur. Ortam odaklı sanatın en temel özelliği anlamın yer tarafından belirlenmesi, nesne ve mekanın zorunlu simbiyozudur. Bu tez çalışmasında nesne mekan simbiyozu olan ve ortamla anlam bulan uygulamalar yapılmıştır. Bu araştırma sürecinde elde edilen veri ve deneyimlerle mekanla diyaloğa giren, kişisel bakış açısı ve yeni görme biçimleri ile genişletilmiş ortam odaklı deneysel uygulamalar yer alır. Bu uygulamalarda mekan kurumsal alan olabildiği gibi; kamusal alan, kırsal alan, deniz, orman veya gölet gibi mekanlar da kullanılmıştır. Sanatsal üretimlerde yerin lokasyonu, coğrafi özellikleri ve tarihsel geçmişi anlamın ana eksenini oluşturmuştur. Disiplinlerarası yaklaşımla üretilen uygulamalarda resim, heykel ve seramiğin yanı sıra video performanslar da eklenmiştir.

Anahtar Kelimeler

Ortam Odaklı Sanat, Simbiyoz, Mekan, İmge, Algı, Melezleşme, İzleyici, Kurumsal Eleştiri, Lokasyon

ABSTRACT

Özlem VARGÜN. Symbiosis of Object and Space at Site-Specific Art, Ph. D. Dissertation, Ankara, 2018

In this thesis, the historical process of site-specific art that transformed to new alternative strategies, institutional, socio-political, historical, geographical, discursive, phenomenological and functional contents of the space today are studied. By reaching the current data in the context of artistic variables with the sense of space, imagery and meaning, site-specificity tried to fit into a theoretical framework. Site-specific art, which began with institutional criticism against art commodification and was tightly tied to the physical parameters of space, showed a shift towards socio-economic relations over time. During this change process it has paid attention to experimentalism, has intertwined with land art, performance art, conceptual art, installation art, public art, hybridized with multiple rhetoric, the role of the spectator is emphasized, but insists on the inextricability of context. The most basic feature of the site-specific art is the determination of the meaning by the place, the obligatory symbiosis of object and space. In this thesis study application that have object-space symbiosis and find meaning in the space have been made. With the data and experiences gained in this research process, experimental applications were carried out which focused on dialogue, personal point of view and new visual forms and extended media focus. In these applications, space can be institutional, but also public, rural areas, seas, forests or ponds. The main axis of that the meaning of artistic productions are its location, geographical features and historical background. Paintings, sculptures, ceramics, and also video performances have been added to the applications produced with the interdisciplinary approach.

Keywords

Site-Specific Art, Symbiosis, Site, Object, imagery, Perception, Hybridization, Audience, Institutional Critique, Location

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY.....**i**
BİLDİRİM.....**ii**
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....**iii**
ETİK BEYAN.....**iv**
ÖZET.....**v**
ABSTRACT.....**vi**
İÇİNDEKİLER.....**vii**
GÖRSEL DİZİNİ.....**ix**

GİRİŞ.....1

I. BÖLÜM

ORTAM ODAKLI SANATTA NESNE-MEKAN İLİŞKİSİ.....**5**

I.1. Ortam Odaklı Sanat Terimi.....7
I.2. Ortam Odaklı Sanatta Mekan, Mekan Algısı ve Zaman İlişkisi.....8
I.3. Ortam Odaklılığın Tarihsel Referansları…….....19
I.4. Ortam Odaklı Sanatta İmge, Bellek ve Anlam…….77
I.5. Ortam Odaklılıkta İzleyicinin Rolü…….....82

II. BÖLÜM

ORTAM ODAKLI SANATTA YENİ YAKLAŞIMLAR…….....**89**

II.1. Ortam Odaklılıkta Bağlamsal Yaklaşımlar…….....99
II.1.a. Kurumsal, Sosyo-Politik Ortam Odaklılık…….....100
II.1.b. Tarihsel Ortam Odaklılık…….....110

II.1.c. Coğrafi Ortam Odaklılık…….....115
II.1.d. Söylemsel Ortam Odaklılık.....122
II.1.e. Fenomenolojik, Müdahaleci ortam odaklılık.....128
II.1.f. İşlevsel Ortam Odaklılık.....134
II.2. Ortam Odaklılıkta Deneysel Yaklaşım.....152
II.2.a. Genişletilmiş Sanat Alanı, Şehirde Sanat ve Arazi Sanatı.....159
II.2.b. Çevre Sanatı ve Ekolojik Sanat.....176
II.2.c. Ortam Odaklı Peyzaj Mimarlığı ve Kamu Sanatı.....185
II.2.d. Melezleşme, Yeni Medya ve Sanal Mekan Enstalasyonları.....190
II.3. Türkiye deki Ortam Odaklı Yaklaşımlar.....214

III. BÖLÜM

ORTAM ODAKLI UYGULAMALAR.....**252**
SONUÇ.....**272**
KAYNAKÇA.....**275**

EK 1. Ortam Odaklı Sanatın Tarihsel Referansları.....294
EK 2. Türkiye'de Ortam Odaklı Yaklaşımlar.....297
EK 3. Turnitin Raporu.....300

GÖRSEL DİZİNİ

I. BÖLÜM

Görsel 1 *Lascaux Mağarası* M.Ö. 13.000, Fransa ...……..……...21

Görsel 2 *Göbeklitepe* , M.Ö. 12.000, Şanlıurfa…….21

Görsel 3 *Nazca Çizgileri*, M.Ö. 100-700, Peru ……..……..21

Görsel 4 *Mısır Piramitleri,* MÖ. 2551, Mısır……..…...…..21

Görsel 5 *Stonehedge,* MÖ. 2000, İngiltere……...…….21

Görsel 6 Ramses II Tapınağı , M.Ö. 1200 , Ebu Simbel ……..23

Görsel 7 *Karyadit Sütun*, M.Ö. 421-405 , Atina- Yunanistan.…….....23

Görsel 8 *Chartres Katedrali*, 1220 , Paris……....25

Görsel 9 Fra Angelico, *Müjdeleme,*1438-47 fresk, Floransa……....25

Görsel 10 Michelangelo, *Campidoglio Meydanı*,1538, Roma.…….……..26

Görsel 11 Giovanni L. Bernini, 1652, *Azize Teresa*, Roma, İtalya …….....26

Görsel 12 Johann Lucas von Hildebrandt, 1724, *Belvedera Sarayı* Avusturya...26

Görsel 13 Fidelis Schabet , *Venüs Mağarası*, 1876 , Baviria, Almanya …….26

Görsel 14 Ferdinand Cheval, *İdeal Saray*, 1879-1912, Fransa ……...28

Görsel 15 Ferdinand Cheval, *İdeal Saray*, 1879-1912 , Fransa ……..28

Görsel 16 *İğne Gözü*, 18,yy , İngiltere …….....29

Görsel 17 Thomas Tresham, *Rushton Üçgen Kulübe*, 16 yüzyıl , İngiltere…...29

Görsel 18 *Nadire Kabineleri*, Ulisse Aldrovandi (1522-1605)İtalya ….....30

Görsel 19 Marcel Duchamp, *Çeşme,* 1917, Grand Central Palace, New York...35

Görsel 20 *Uluslararası Dada Festivali*, 1920 , Berlin ……....35

Görsel 21 Kurt Schwitters, 1919-1937, *Merzbau*, Hannover, Almanya ……38

Görsel 22 Marcel Duchamp, 1927, *Kapı:11*, Paris..……39

Görsel 23 Marcel Duchamp, 1938, *1200 Kömür Çuvalı*, 1.Uluslararası Gerçeküstücülük Sergisi, Paris ……...39

Görsel 24 Daniel Spoerri,1962, *Dylaby Sergisi* Amsterdam.....39

Görsel 25 Marcel Duchamp, 1942, *On Altı Mil İp,* 2.Uluslararası Gerçeküstücülük Sergisi, New York……...41

Görsel 26 Frederick Kiesler, 1942, *Sürrealist Salon*, Art of This Century Galeri, New York ……...41

Görsel 27 *Uluslararası Sürrealizm Sergisi*, 1959, Cordier Galeri Paris.....42

Görsel 28 Meret Oppenheim, 1959, *Bahar Bayramı*, Uluslararası Sürrealizm Sergisi (EROS), Cordier Galeri Paris ……42

Görsel 29 Andre Bloc, 1949, *Andre Bloc Evi*, Paris……....44

Görsel 30 Yves Klein, 1958, *Boşluk*, Iris Clert Gallery, Paris……47

Görsel 31 Armand P. Arman, 1960, *Dolu*, Iris Clert Gallery, Paris……47

Görsel 32 Robert Irwin, 1965, *Eğim/Işık Boşluk*.....49

Görsel 33 Donald Judd, 1967, *İsimsiz*, MOMA……..49

Görsel 34 Piero Manzoni, 1961, *Dünyanın Kaidesi*, Herning, Danimarka…….54

Görsel 35 Hans Haacke, 1963-65, *Yoğunlaşma Küpü*, Ulusal Sanat Galerisi, ABD…….……...54

Görsel 36 Robert Morris, 1965, *İsimsiz,* Tate Modern, Londra ……54

Görsel 37 Robert Barry, 1968, *88 mc taşıyıcı Dalga,* New York……56

Görsel 38 Lawrence Weiner, 1968, *Duvar Oyukları*, Whitney Müzesi.....56

Görsel 39 Richard Serra, 1968, *Sıçratma*, Castelli Galeri, New York.....56

Görsel 40 Hans Haacke, 1971, *Shapolsky Manhattan, Gayrimenkul Şirketleri*, Guggenheim Müzesi ……..……57

Görsel 41 Hans Haacke, 1971, *ShapolskyManhattan, Gayrimenkul Şirketleri*, Guggenheim Müzesi ……..……57

Görsel 42 Richard Long, 1967, *Yürüme Hattı*, İngiltere…….....59

Görsel 43 Michael Heizer, 1969, *Çift Negatif,* Nevada Çölü, ABD.....59

Görsel 44 Robert Smithson,1970,*Sarmal İskele*, Büyük Tuz Gölü, Utah,ABD..59

Görsel 45 Agnes Denes, 1982, *Buğday Tarlası*, Manhatten, New York.....60

Görsel 46 Faith Wilding, 1972, *Tığ İşi Çevre Doğum Odası*, California Sanat Enstitüsü/Kadın Evi.....62

Görsel 47 Judy Chicago, 1974-79, *Akşam Yemeği Partisi*, San Francisco Modern Sanat Müzesi.....62

Görsel 48 Daniel Buren, 1973, *Çerçevenin İçinde ve Ötesinde, New York*.....65
Görsel 49 Vito Acconci, 1976, *Neredeyiz/Biz Kimiz?,* Jackson Avenue, Long Island City, New York.....65
Görsel 50 Kazuo Shiraga, Gutai grubu, 1955, *Zorlu Çamur,* Gutai Açık Hava Sergisi, Tokyo.....67
Görsel 51 Allan Kaprow,1964, *Akışkanlar*, Pasadena, Kaliforniya, ABD.....67
Görsel 52 Carolee Schneemann, 1964, *Et Şenliği,* Hudson Memorial Kilisesi, New York.....67
Görsel 53 Mierle Laderman Ukeles, 1973, *İzleri Yıkamak,* Wadsworth Atheneum Müzesi, Hartford, ABD.....67
Görsel 54 Michelangelo Pistoletto, 1975, *Mekanlar/Le Stanze*, Christian Stein Galeri, Milan.....69
Görsel 55 Michelangelo Pistoletto, 1975, Mekanlar/Le Stanze, Christian Stein Galeri, Milan.....69
Görsel 56 Gordon Matta-Clark, 1974, *Yarılma*, New York.....70
Görsel 57 Dan Graham, 1991, *Çatı Katı Kent* / Park Projesi.....70
Görsel 58 Rachel Whiteread, 1993, *Ev, Londra*.....70
Görsel 59 Mary Miss, 1978, Çevreler, Pavilyonlar, Tuzaklar, Perimeters Pavilions, Decoys, Nassau Kırsalı, Long Islan, New York.....72
Görsel 60 Mary Miss, 1989-96 Greenwood Darbesi: Çifte Alan, Lowa, ABD...72
Görsel 61 Jean-Francois Houdon, 1792, *George Washington Heykeli*, Alley Forge Ulusal Park, Philadelphia.....74
Görsel 62 Michael Asher, 1979, *İsimsiz*, Chicago Sanat Enstitüsü 74
Görsel 63 Richard Serra, 1981-1989, *Eğimli Yay*, Federal Plaza, (Meydan), New York.....75
Görsel 64 Takashi Murakami, 2011, *Matango Çiçek*, Versay Sarayı, Fransa.....79
Görsel 65 Michelangelo Pistoletto, 1966, *Yansıtılan Bir Dünya,* Walker Sanat Merkezi, Minneapolis.....80
Görsel 66 Michelangelo Pistoletto, 2016, *Saygı*, VNH Galeri, Paris.....80
Görsel 67 Hans Haacke 1970, MOMA Anketi, New York.....83
Görsel 68 Marcel Duchamp, 1942, On altı Mil İp, New York.....84
Görsel 69 Robert Barry, 1969 Kapalı Galeri, Los Angeles.....84

Görsel 70 Carolee Schneemann, 1967, Bölünme ve Moloz, New York.....85
Görsel 71 Jean Toche, 1967, *Labirent ve Psikolojik Stress*, Judson Galeri, New York.....85
Görsel 72 Rirkrit Travanija, 1993, *Aperto 93*, Venedik Bienali.....86
Görsel 73 Maurizio_Cattelan, 1995, *Gerçek Tavşan*, Perrotin Galeri, Paris.....86
Görsel 74 Francis Alÿs , 2002, *İnanç, Dağları Hareket Ettirirse*, Lima Peru 87
Görsel 75 Francis Alÿs , 2002, *İnanç, Dağları Hareket Ettirirse*, Lima, Peru....87
Görsel 76 Michael Sailstorfer, 2014, *Folkestone Kazıları*.....88

II. BÖLÜM

Görsel 77 Henry Moore,1980,*Yay,* Hyde Park, London.....94
Görsel 78 Tony Cragg, 2014, *Ortalama Kötülük*, Bonn, Almanya.....94
Görsel 79 Claes Oldenburg, 1976, *Mandal*, Philadelphia.....95
Görsel 80 Mark Di Suvero, 1997, *Yaşam Sevinci*, NewYork.....95
Görsel 81 Daniel Buren,1989,*Zarf Bir Başka Saklama,Rath Müzesi*,Cenevre....96
Görsel 82 Dan Flavin, 1996, *Menil Koleksiyon* Texas.....96
Görsel 83 Antony Gormley, 1993,*Avrupa Sahası,* Kiel, Almanya.....98
Görsel 84 Doris Salcedo, 2007, *Shibboleth*, Tate Modern.....98
Görsel 85 Robert Irwin, 2013, *Çifte Körlük,* Pace Galeri, Viyana..... 98
Görsel 86 Magdalena Jetelovà, 1991, *Pramidin Evcilleştirilmesi*, Viyana.....101
Görsel 87 Tom Burr, 1995, *Takriben*, Almanya.....101
Görsel 88 Charles Simonds, 1971-76, *Konut*, New York.....103
Görsel 89 Kate Ericson, Mel Ziegler, 1991, *Kamuflajın Tarihi*, ABD.....103
Görsel 90 Heather ve Ivan Morison, 2008, *Barikatlar Günü*, Wellington, Yeni Zelanda.....105
Görsel 91 *Paris Komünü Barikatı*, 1830-1848, Paris.....105
Görsel 92 *Gezi Parkı Barikatları,* 2013, İstanbul.....105
Görsel 93 Deborah Kelly, 2009, *Afiş Tank Man Tango*.....106
Görsel 94 *Tank Man Performans*, 2009, Brisbane.....106
Görsel 95 İbrahim Mahama, 2017, *Kontrol Noktası*, 14. Documenta, Kassel..108

Görsel 96 Daniel Knorr, 2017, *Nefes Hareketi*, Kassel 108
Görsel 97 Mona Hatoum, ,2010, *Salıncaklar*, Punkt Galeri, Norveç.....109
Görsel 98 Adel Abdessemed, 2016, *Küstah Eğilimler*, Peckham Festivali, Londra.....109
Görsel 99 *Şehir Hapishanesi*, Charleston, ABD 111
Görsel 100 Antony Gormley, 1991, *Düşünmeyi Öğrenmek*.....111
Görsel 101 Antony Gormley, 1991, *Ev Sahibi*, Charleston, ABD.....111
Görsel 102 Fred Wilson, 1992, *Müzede Madencilik*, Baltimore, Maryland, ABD.....113
Görsel 103 Doris Salcedo, 2002, *Adalet Sarayı Boş Sandalyeleri*, Bogotá Adalet Sarayı, Kolombiya.....113
Görsel 104 Ayşe Erkmen, 2013, *Aralıklar*, Londra 114
Görsel 105 Kamila Szejnoch,2008, *Salıncak,* Varşova, Polonya.....114
Görsel 106 *Chumash Piktograf,* MS.500 Kaliforniya.....115
Görsel 107 *San Nicolas de Tolentino Manastırı,* 1614, Meksika.....115
Görsel 108 Nancy Holt, 1973-76, *Güneş Tünelleri*, Büyük Havza Çölü, Utah...115
Görsel 109 Francis Alys, 2004, *Yeşil Hat*.....116
Görsel 110 Yeşil Hat Sınır Haritası.....116
Görsel 111 *Cortes Sarayı*, 1930, Diego River Meksika.....117
Görsel 112 Beatriz Gonzalez, 2009, *Auras Anonimas*, Bogota Mezarlığı, Meksika.....117
Görsel 113 Cristian Nurunu Rosing, 2007, *Denizin Anası,* Arnakuagsak, Grönland.....118
Görsel 114 Alvaro Sanchez Montanes 2009, *Kolmanskuppe İç Mekan Çölü,* Namibya, Afrika.....118
Görsel 115 Florentijn Hofman, 2007, *Plastik Ördek*, Hong Kong.....119
Görsel 116 Proje Güzergahları.....119
Görsel 117 Alejandro Duran, 2010, *Washed Up Projesi* Meksika.....121
Görsel 118 Kırmızılar, Ürünlerin Geldiği Yerler.....121
Görsel 119 Alejandro Duran, 2010 *Washed Up Projesi*, Meksika.....121
Görsel 120 Pepon Osorio, 1995, *Onur Rozeti*, Oğlunun Yatak Odası.....123
Görsel 121 K. Wodiczko, 2015, *Yoketme Yarışı*, New York.....123

Görsel 122 Christoph Steinbrener, Rainer Dempf, 2005, *Sil, Sil*, Viyana, Avusturya.....124
Görsel 123 Maider Lopez, 2005, *Ataskoa*, Basque, İspanya.....124
Görsel 124 Tadashi Kawamata,1989, *Toronto Projesi*.....127
Görsel 125 Superflex, 2011, *Sonsuza dek Modern Zamanlar*, Helsinki Finlandiya.....127
Görsel 126 Edoardo Tresoldi, 2016, *Siponto Bazilikası*.....127
Görsel 127 Olafur Eliasson, 2003, *Hava Projesi*, Tate Modern.....129
Görsel 128 Leonid Tishkov, 2003, *Rangitoto Volkanik Adası Önündeki Ay*, Yeni Zelanda 129
Görsel 129 Mihoko Ogaki, 2009, *Samanyolu Nefes1,* Japonya.....130
Görsel 130 Urs Fischer,2011, *İsimsiz*, Venedik Bienali.....130
Görsel 131 Zimoun,2014, Interstice Saint Nicholas Kilisesi Fransa.....130
Görsel 132 PROUD Space Studio, 2001-2002, Işıktaki Methiye, Manhatten, ABD.....132
Görsel 133 Zilvinas Kempinas, 2008, *Tube*, Venedik Bienali.....132
Görsel 134 Hottea, 2013, *Ritüeller*, New York.....132
Görsel 135 Richard Wilson, 2007, *Yerin Tekrar Dönüşü*, Liverpool, İngiltere..132
Görsel 136 Yayoi Kusama, 2011, *Yok Etme Odası*, Avusturya.....132
Görsel 137 Berndnaut Smilde, 2015, *Yağmur Bulutu,* NeueHouse.....132
Görsel 138 Diana Thater, 1995, *Çin*, Chicago.....133
Görsel 139 Chiharu Shiota, 2002, *Uyurken*, Ostaka, Japonya.....133
Görsel 140 Jonas Dahlberg, 2011, *Hafıza Yaraları,* Oslo.....133
Görsel 141 Frank Gehry, 1997, *Guggenheim Müzesi*, Bilbao.....136
Görsel 142 Anish Kapoor, 2004, *Bulut Kapısı*, Chicago.....136
Görsel 143 Jeroen Koolhaas ve Dre Urhahn, 2005-2016, *Favela Painting*, Rio De Janeiro, Brezilya.....137
Görsel 144 Jeroen Koolhaas ve Dre Urhahn,2005-16, *Favela Painting*.....137
Görsel 145 Jeroen Koolhaas ve Dre Urhahn,2005-16, *Favela Painting*.....137
Görsel 146 Gordon Young, 2001, *Beddua Taşı*, Carlisle, Cumbria, İngiltere.....140
Görsel 147 Gordon Young, Anny Kelly,1996, *Taş İskele*, Morecambe.....140
Görsel 148 Patricia Johanson, 1981-86, Fair Park Lagünü, Dallas.....141

Görsel 149 Athena Tacha, 2002-09, Dans Tiyatro, Yıldız Çeşme, Kentucky.....141
Görsel 150 Khoa Vu, 2013, *Çift Negatif,* Potrero Hill Branch Kütüphanesi San Francisco.....142
Görsel 151 Khoa Vu, 2013, *Çift Negatif,* Maket.....142
Görsel 152 Mario Botta, 1993, *Wohnsiedlung*, İsviçre.....143
Görsel 153 RCR Mimarlık[1], 2007, *Bell-Lloc Şaraphanesi*, İspanya.....143
Görsel 154 Serge Najjar, 2012, *Işık Mimarisi*.....143
Görsel 155 Tadao Ando, 2004, *Chichu Sanat Müzesi*, Japonya.....144
Görsel 156 Tadao Ando, 2004, *Chichu SM Naoshima,* Japonya.....144
Görsel 157 Tadao Ando, 2004, *Işık Uzantısı*, Naoshima, Japonya.....144
Görsel 158 Seyed Alavi, 2005, *Uçan Halı,* Sacremento Havaalanı.....145
Görsel 159 Ayşe Erkmen, 2008, *Bank*, Kraft5er Mitte Elektrik Santrali.....145
Görsel 160 Tobias Rehberger, 2009, *Razzle Dazzle Cafe,* Venedik, İtalya.....145
Görsel 161 Sevince Bayrak ve Oral Göktaş (SO?) 2013, *Göğe Bakma Durağı*, İstanbul Modern, Türkiye.....147
Görsel 162 Göğe Bakma Durağı/Proje Kesit.....147
Görsel 163 UN Studio, 2014, *Xintiandi*, Şangay, Çin.....149
Görsel 164 UN Studio, 2014, *Xintiandi,* Şangay, Çin.....149
Görsel 165 Dinell Johansson 2013, *Lori,* Stockholm, İsveç.....150

[1] Rafael Aranda, Carme Pigem ve Ramon Vilalta

Görsel 166 Luciano Fabro, 1966, *Kutup*, Simon Lee Galeri, Londra.....156
Görsel 167 Pier Paolo Calzolari, 1999, *Kolon*.....156
Görsel 168 Antoni Tapies, 1987, *Büyük Diktatörlerin Ölümü*.....156
Görsel 169 Piero Gilardi, 1964, *Yerli Totem*.....156
Görsel 170 Rockne Krebs, 1968, *Eksi Nesnesi*.....157
Görsel 171 Robert Whitman, 2007, *Güneş*.....157
Görsel 172 Boyd Mefferd, 1973, *Kartpostal*.....157
Görsel 173 Julio Le Parc 1962-2016, *Süreli Hafif Silindir*.....157
Görsel 174 Claes Oldenburg, Üretim Süreci.....158
Görsel 175 Andy Warhol, 1966, *Gümüş Bulutlar*.....158
Görsel 176 James Lee Byars, 2017 *Altın Kule*, Venedik Bienali.....158
Görsel 177 Heike Böttcher ve Meyer Bassin, 2001, *Mavi Bina*, Kunsthof Dresden, Almanya……158
Görsel 178 Heike Böttcher ve Meyer Bassin, 2001, *Sarı Bina*, Kunsthof Dresden, Almanya……158
Görsel 179 Ronald Bladen, 1967, *X,* Corcoran Galeri, Washington.....160
Görsel 180 Tony Smith, 1967, *Smoke*, Corcoran Galeri, Washington.....160
Görsel 181 Johannes P. Hoelzinger, H. Goepfert 1967, *Karlsruhe Işıklı Kule*, Almanya.....161
Görsel 182 Nicolas Schöffer, 1972, *Sibernetik Işık Kulesi*, Paris.....161
Görsel 183 Carlos Cruz Diez, 1990, *Kromatik İndüksiyon*, Valencia, İspanya.....161
Görsel 184 Mathias Goeritz,1957, *Uydu Kuleleri*, Meksiko City.....162
Görsel 185 Mathias Goeritz,1968, *Büyük Kepçe*.....162
Görsel 186 François Morellet, 1990, *Son Neon Yok*.....164
Görsel 187 Victor Vasarely, 1976, Vasarely Vakfı, Fransa.....164
Görsel 188 Robert Delaunay 1937, Demiryolu Pavyonu, Paris.....164
Görsel 189 Alternatif Duvar Resmi, 1974, New York.....164
Görsel 190 Public Art Workshop, 1973, Madison.....164
Görsel 191 City Walls Project, 1970, New York.....164
Görsel 192 Gelsenkirchen Müzik Tiyatrosu, 1958, Almanya.....165

Görsel 193 Otto Piene, 2014, *Gümüş Frekansı,* Münster Sanat ve Kültür Müzesi Almanya.....165
Görsel 194 Otto H. Hajek 1972, Kolon, Korkuluk ve Tavan (Konut) Almanya.....165
Görsel 195 Hans Haacke, 1967, *Ufuk Çizgisi*, Central Park, New York.....166
Görsel 196 Otto Piene, 1970, *Kırmızı Helyum Gök Hattı*.....166
Görsel 197 Otto Piene, 2011, *Gökyüzü Etkinliği*, MIT Festivali, ABD.....166
Görsel 198 Richard Long, 1967, *İsimsiz*, İrlanda.....168
Görsel 199 Dennis Oppenheim, 1968, *Yıllık Halkalar*, ABD.....168
Görsel 200 Michael Heizer, 1968, *Sıkıştırma Hattı,* Nevada Çölü.....168
Görsel 201 Walter De Maria,1977, *Yıldırım Tarlası*, New Mexico Çölü.....170
Görsel 202 Christo, J.Claude,1980, *Çevrili Adalar*, Batı Florida, ABD.....170
Görsel 203 Ana Mendieta,1975, *Siluet Serisi, İsimsiz*.....171
Görsel 204 Ana Mendieta,1976, *Siluet Serisi, İsimsiz*.....171
Görsel 205 Ana Mendieta,1977, *Siluet Serisi, İsimsiz*.....171
Görsel 206 Andy Goldsworthy, (Arazide yapılan düzenlemeler).....172
Görsel 207 Andy Goldsworthy, (Arazide yapılan düzenlemeler).....172
Görsel 208 Andy Goldsworthy, (Arazide yapılan düzenlemeler)..... 172
Görsel 209 Andy Goldsworthy, (Arazide yapılan düzenlemeler)..... 172
Görsel 210 Stan Herd, 2015, *Colossal Toprak İşleri*.....174
Görsel 211 Alex Hartley, 2012, *Nowhereisland*.....174
Görsel 212 Burning Man Festivali, 1986-2018, Nevada Çölü, ABD.....175
Görsel 213 Rebekah Waites, 2013, Kilise Kapanı, Nevada.....175
Görsel 214 Heatherwick Studio, Shanghai Expo Birleşik Krallık Pavyonu, 2010, Tohum Katedrali Shanghai.....178
Görsel 215 Heatherwick Studio, Shanghai Expo Birleşik Krallık Pavyonu, 2010, *Tohum Katedrali*, Shanghai.....178
Görsel 216 Herbert Bayer, 1982, *Mill Creek Kanyon Toprak İşleri*.....180
Görsel 217 Barry Thomas, 1978, *Terk Edilmiş Çok Sayıda Lahana*.....181
Görsel 218 Future Farmers, 2008, *Viktorya Bahçesi*, San Francisco.....181
Görsel 219 Mel Chin, 1989, *Diriltme Alanları*, Minnesota, ABD.....182
Görsel 220 Mel Chin, 1989, *Diriltme Alanları*, Proje Kesiti.....182

Görsel 221 Elena Paroucheva, 1999, *Elektrik Pilonu*.....183
Görsel 222 Eve Mosher, 2007, *Yüksek Su Hattı*.....183
Görsel 223 Joseph Beuys, 1982, *7000 Meşe Fidanı*.....184
Görsel 224 Bugünkü Kassel.....184
Görsel 225 Polona Tratnik, 2012, *Mikrokosmos*.....185
Görsel 226 Ralf Sander, 2009, *Dünya Tasarruf Makinesi* 185
Görsel 227 Maya Lin, *Vietnam Gazileri Anıtı,* Washington DC.....187
Görsel 228 Maya Lin, *Vietnam Gazileri Anıtı,* Washington DC.....187
Görsel 229 Otaku Gangsta, 2017 *Video Sentez*.....193
Görsel 230 Vito Acconci, 1974, *Gösteriye Hükmetmek*.....193
Görsel 231 Nam June Paik, 1974-2000, *TV Bahçesi*, Guggenheim.....193
Görsel 232 John Cage, Robert Rauschenberg, Billy Kauver EAT, 1966, *9 Akşam: Tiyatro ve Mühendislik*, sergi kurulum.....195
Görsel 233 *Les Immatériaux*, Pompidou, Paris, 1985, Sergi Görüntüleri.....195
Görsel 234 Eva Sussman, 1997, *Kehanet ya da Geçmişe Bakıp Geleceği Anlamanın Yolu, İstanbul Bienali*.....198
Görsel 235 Barış Doğrusöz, 2001, *Oda*.....198
Görsel 236 Tony Oursler, 1999, *Refraksiyon*, Tate Modern 199
Görsel 237 Tony Oursler, 2013, *Makine*, Yerebatan Sarnıcı.....199
Görsel 238 Dan Graham, 1995, *Genel*.....200
Görsel 239 Bruce Nauman, 1991, *Anthro-Sosyo,* MOMA..... 200
Görsel 240 Gary Hill, 2016, *Hayal Kırıklığı*..... 200
Görsel 241 Liisa Roberts, 2008, *VYBORG*..... 200
Görsel 242 Francis Alys, 2004, *Gece Nöbeti*, Ulusal Portre Galerisi, Londra.....202
Görsel 243 Doug Aitken, 2010, *Göç*, 303 Galeri, New York.....202
Görsel 244 Jeffrey Shaw, 1996, *Mağarayı Yapılandırmak*, NTT InterCommunication Center (ICC), Tokyo.....204
Görsel 245 teamLab, 2016, *Sanat ile Fiziksel Mekânın Arasında*, Borusan.....204
Görsel 246 Anthony McCall, 2009, *Finnbogi*.....206
Görsel 247 Nick Verstand,2017, *Aura*.....206

Görsel 248 Jim Campbell,2011, *Patlayan Görüşler*, Özel Elektronik LED'ler SFMOMA.....207
Görsel 249 Peter Kogler,2017,3D *Optik İllüzyon,* ÇSM, Kazakistan.....207
Görsel 250 Regina Silveira, 2010, *Abyssal-Atlas*, Sztuki, Polonya.....208
Görsel 251 Jeongmoon Choi, 2011, *Oda İçinde Oda,* Hamburg.....208
Görsel 252 Char Davies, 2000, *Immersant*.....209
Görsel 253 Tilt Brush, Sanal Gerçeklik Düzleminde.....209
Görsel 254 Mark Zucker, FaceBook AR, 2018, Heather Day.....212
Görsel 255 Geridönüşüm Grubu, 2017, *Engellenen İçerik*, Venedik.....212
Görsel 256 Şadi Çalık, 1957, *Minimumizm*, Mimarlık Müzesi, İstanbul.....216
Görsel 257 Şadi Çalık, 1969, *Soyut Heykel*, ODTÜ, Ankara.....216
Görsel 258 Sarkis, 1969, *Tutumlar Biçime Dönüşünce,* Bern, İsviçre.....218
Görsel 259 Nil Yalter, 1973, *Topak Ev*, Paris.....218
Görsel 260 İsmail Saray, 1970, *İsimsiz*.....220
Görsel 261 İsmail Saray, 1976, *Leonardo da Vinci*.....220
Görsel 262 Yücel Dönmez 1975, Dışarı Serisi , Antalya 220
Görsel 263 Yücel Dönmez, 1975, Kar Resmi, Uludağ.....220
Görsel 264 Şükrü Aysan, 1979, *Salt Sanatsal Nesnelerle Doğaya Müdahale*.....223
Görsel 265 Canan Beykal,1981, *İzm'ler,* DGS Galerisi Yerleştirme.....223
Görsel 266 Füsun Onur, 1981, *Resimde Üçüncü Boyut İçeri Gel*, MSÜ.....228
Görsel 267 Füsun Onur, 2014 *Resimde Üçüncü Boyut İçeri Gel*, Arter.....228
Görsel 268 Füsun Onur, 1991, *Herhangi bir İskemle,* 10 Sanatçı 10 İş C Sergisi.....228
Görsel 269 Füsun Onur, 2014, *Herhangi bir İskemle*, Arter, İstanbul.....228
Görsel 270 Ayşe Erkmen,1985,*Uyumlu Çizgiler*.....229
Görsel 271 Handan Börüteçene,1985*, Kır Gör*.....229
Görsel 272 Vahap Avşar, 1985, *Yasak Bölge* 230
Görsel 273 Vahap Avşar, 1995, *Son Damla* 230
Görsel 274 Serhat Kiraz, 1993, *Boşluğun Zamanı*.....232
Görsel 275 Ahmet Öktem, 1993, *Buluşma:Sanat*.....232

Görsel 276 Hale Tenger, 1995, *İçeri Girmedik Çünkü Hep İçerdeydik Dışarı Çıkmadık Çünkü Hep Dışardaydık*.....232
Görsel 277 Atilla İlkyaz, 1994, *Sorgu*, Maltepe, Hipodrom, Ankara.....234
Görsel 278 Murat Çelik,1996, *Türk Mafya Sanatı*, Hipodrom, At Ahırları, Ankara.....234
Görsel 279 Cebrail Ötgün,1996, *Kirlenme, Temizlenme,* Hipodrom, At Ahırları, Ankara.....234
Görsel 280 Cezmi Orhan,1996, *Belirlenmemiş Zaman İçin Uçurum Zemini*, Hipodrom, At Ahırları, Ankara.....234
Görsel 281 Şükran Moral, 1997, *Bordello*, Karaköy, İstanbul.....235
Görsel 282 Canan, 2000, *Nihayet İçimdesin*, Kadıköy, İstanbul.....235
Görsel 283 Hale Tenger, 2007, *Lahavle,* YKY Sanat Kültür.....240
Görsel 284 Cebrail Ötgün, 2009, *Nazım Yorum/ Çınar Ağacı,* Nazım Hikmet Kültür Merkezi, Ankara.....240
Görsel 285 Sarkis, 2009, *Burkina Faso Büyücüsünün Görünmeyen Giysisi, Site,* İstanbul Modern 242
Görsel 286 Sarkis, 2015, *Respiro*, Venedik Bienali.....242
Görsel 287 Mehmet Ali Uysal, 2010, *Ten,* Belçika 244
Görsel 288 Mehmet Ali Uysal, 2012, *Kabuk*, İstanbul.....244
Görsel 289 Ayşe Erkmen, 2011*, Plan B,* Venedik Bienali.....245
Görsel 290 Ayşe Erkmen, 2011, *Kendi Kendine,* Rampa Galeri 245
Görsel 291 Nezaket Ekici, 2013, *Hareketteki Duygu,* Londra.....246
Görsel 292 Hera Büyüktaşçıyan, 2013, *In-Situ*, Ramada Oteli.....246
Görsel 293 Burçak Bingöl, 2013, *Hayal Kırıklığı*.....248
Görsel 294 Refik Anadol, 2015, *Sonsuzluk Odası*, Zorlu Centre.....248
Görsel 295 Alper Aydın, 2015, *Organik Kusurlar*, Volkanik Kaya Üzerine 9 Gönye Yerleştirme, Sarı Su, Ordu.....249
Görsel 296 Bahar Yürükoğlu, 2015, *Katılım,* Kuzey Kutbu, İzlanda.....249
Görsel 297 Canan, 2014, *Dışarıda Çok Kötülük Var,* Arter.....250
Görsel 298 Canan, 2017, *Araf,* Arter.....250

III. BÖLÜM

Görsel 299 Özlem Vargün, 2017, *Hayvan Çiftliği,* Tezek, Saman, Strafor, Tutkal, 150 cm çap, Mamut Art Project, Küçük Çiftlik Park, İstanbul.....253
Görsel 300 Özlem Vargün, 2017, *Hayvan Çiftliği,* Yerleştirme, 3D Tasarım/Render Görüntü.....253
Görsel 301 Özlem Vargün, 2017, *Duvar Falı,* Kahve Telvesi, Polikarbonat, 1.5 m Çap.....254
Görsel 302 Özlem Vargün, 2017, *Duvar Falı,* Mahmutbey OSB Uygulama, İstanbul.....254
Görsel 303 Özlem Vargün, 2017, *Yüzen Kule,* Saz, toprak, saman, tezek, 40x40x200 cm, Hacettepe Üniversitesi Gölet, Ankara.....256
Görsel 304 Özlem Vargün, 2017, *Yüzen Kule*, ARTİST 2017, Sınırsız Sınıfsız İstanbul, Sergileme.....256
Görsel 305 Özlem Vargün, 2017, *Sazkule*, 3D Render.....257
Görsel 306 Özlem Vargün, 2017, *Sazkule*, 3D Render.....257
Görsel 307 Özlem Vargün, 2016, *Bologna*, Tezek, Saman, Strafor, Tutkal, 40x60x300 cm, 3D Modelleme, Reder Görüntü.....251
Görsel 308 Özlem Vargün, 2016, *Bologna*, Hedeflenen Sergi Alanı İstanbul Maslak Kuleleri.....251
Görsel 309 Özlem Vargün, 2016, *Mammon*, tezek, saman, toprak, 5cm yükseklik, 40cm çap, 70 adet tezek plaka..... 258
Görsel 310 Özlem Vargün, 2016, *Mammon*, Modelleme, Reder Görüntü.....258
Görsel 311 Özlem Vargün, 2016, *Doğal Boya,* Mayıs, (sıvı gübre).....259
Görsel 312 Özlem Vargün, 2017, *Doğal Boya,* Saman, Toprak, Betonyer.....259
Görsel 313 Özlem Vargün, 2016, *Çekmeceler,* Bir Ev Olarak Kent, Berlin.....261
Görsel 314 Özlem Vargün, 2016, *Çekmeceler,* Berlin.....261
Görsel 315 Özlem Vargün, 2016, *Çekmeceler, Bir Ev Olarak Kent* Berlin.....261

Görsel 316 Birsen Küpeli Kara/Özlem Vargün, 2016, *Naftalin Kokusu*, Bir Sandık Çeyiz, Naftalin, Berlin'de Bir Otobüs Durağının Yuvaya Dönüştürülmesi, Berlin/Almanya.....262
Görsel 317 Birsen Küpeli Kara/Özlem Vargün, 2016, *Naftalin Kokusu*, Bir Sandık Çeyiz, Naftalin, Berlin'de Bir Otobüs Durağının Yuvaya Dönüştürülmesi, Berlin/Almanya.....262
Görsel 318 Özlem Vargün, 2016, *Tapınak,* Samanbalya, Kars, Sarıkamış.....263
Görsel 319 Özlem Vargün, 2016, Tapınak, Samanbalya, Kars, Sarıkamış.....263
Görsel 320 Özlem Vargün, 2016, *Düğüm*, Müdahale, Tuz Gölü, Konya.....264
Görsel 321 Özlem Vargün, 2016, *Tuz Venüs'ü,* Tuz Gölü, Konya.....264
Görsel 322 Özlem Vargün, 2016, *Fallik Gece/ Fallik Gündüz,* Taş, Kars Sarıkamış.....265
Görsel 323 Özlem Vargün, 2016*, Perili Mağara,* Duvar Boyama, Kars Sarıkamış.....265
Görsel 324 Özlem Vargün, 2016, *Sarıkamış*, fon kağıdı, Kars..... 265
Görsel 325 Özlem Vargün, 2016, *Sarıkamış*, fon kağıdı, Kars..... 265
Görsel 326 Özlem Vargün, 2016, *Yaşam Döngüsü/CV*, çiğ et, kömür, kuvars ve tuz kristali, suntalam kutu, ışıklandırma, toprak, mum, 70x170x10cm Mekan Yerleştirme.....266
Görsel 327 Özlem Vargün, 2016, *Yaşam Döngüsü/Curriculum Vitae,* çiğ et, kömür, kuvars ve tuz kristali, suntalam kutu, ışıklandırma, toprak, mum, 70x170x10cm Mekan Yerleştirme.....266
Görsel 328 Özlem Vargün, 2018, *Kum Resmi,* Kilyos Sahili, İstanbul.....267
Görsel 329 Özlem Vargün, 2015, *Kumdan Kale,* Video 2'.....267
Görsel 330 Özlem Vargün, 2016*, Mental Map,* video 8'50''Gezi Parkı-Tünel..268
Görsel 331 Özlem Vargün, 2016, *Hedonik Tasarım,* Şantiye/Kolektif (Ceren Çalışkan, Özlem Vargün), Videoart 2' Rum Okulu, 3. İstanbul Tasarım Bienali.....268
Görsel 332 Özlem Vargün, 2017, *Yaşam ve Ölüm Döngüsü,* Zekeriyaköy, İstanbul.....268
Görsel 333 Özlem Vargün, 2017, *Labirent*, Sarıyer/Uskumruköy Ormanı, İstanbul.....268

Görsel 334 Özlem Vargün, 2018, *Simurg,* 3D Render Görüntü.....269
Görsel 335 Özlem Vargün, 2018, *Simurg,* AG Galeri, Ankara.....269
Görsel 336 Özlem Vargün, 2018, *Simurg,* AG Galeri, Ankara.....269
Görsel 337 Özlem Vargün, 2018, *Simurg,* AG Galeri, Ankara.....269
Görsel 338 Özlem Vargün, 2018, *Simurg,* AG Galeri, Ankara.....269
Görsel 339 Özlem Vargün, 2018, *Atiyye,* 3D Render Görüntü..... 270
Görsel 340 Özlem Vargün, 2018, *Attiye,* H.Ü. GSF, Uygulama.....270
Görsel 341 Özlem Vargün, 2018, *Attiye,* H.Ü. GSF, Uygulama.....270
Görsel 342 Özlem Vargün, 2018, *Attiye,* H.Ü. GSF, Uygulama.....270
Görsel 343 Özlem Vargün, 2018, Mobil Metalar, 2018, 3D Photoshop.....271
Görsel 344 Özlem Vargün, 2018, *Mobil Metalar,* 50x50x50 cm (25 adet Küp) pleksi baskı, Hacettepe Üniversitesi Beytepe Kampüsü, GSF.....271
Görsel 345 Özlem Vargün, 2018, *Mobil Metalar,* 50x50x50 cm (25 adet Küp) pleksi baskı, Hacettepe Üniversitesi Beytepe Kampüsü, GSF.....271

GİRİŞ

Ortam odaklı sanatı, disiplinlerarası çok yönlülüğü içerisinde mekânsal sanat üretimi olarak, günümüzde birçok sanatçı etkin bir şekilde uygulamaktadır. Bu nedenle mekân, son yıllarda ayrıcalıklı bir araştırma konusu haline gelmiştir. Akademik çalışmalara ve uygulamalara ait bir fenomen olarak konu, 1960'lı ve 1970'li yıllarda popüler olan kavram ve modellerle bugün mekan bağlamında yeniden ele alınmakta ve farklı dizinsel sentakslarda analiz edilmektedir. Bu analizlerdeki mekâna yönelik incelemeler yerleştirme, arazi sanatı, performans, kavramsalcılık ve kurumsal eleştirinin miraslarını, yeniden gündeme getirmiş, bu pratiklerde tarihe karışmış dil ve stratejiler melezleşerek yeniden üretilmiştir.

Ortam odaklı sanat eserleri bir yerin politik, tarihsel, estetik/fiziki niteliğine bağlı olarak belli bir mekan için üretilir ve ele alınan mekan, eserin niteliği haline gelir. Yani eserin niteliği mekan-nesne simbiyozunu[1] oluşturur ve artık nesne tek başına bir anlam ifade etmez. Burada sanatsal simbiyoz oluşturan bir türün (nesne) anlam bulması için diğer türe (mekan) bağlı olduğu kastedilir. Örneğin karyadit sütunlardan biri yok olursa bina çöker; mekanla kültürel ya da tarihsel bir ilişki kuran nesne başka bir mekanda yok olur ya da anlam değişir; dış mekanın hava ve rüzgarını kullanan bir nesne iç mekanda ses üretme özelliğinden mahrum kalır. Buradaki rüzgar ve nesne arasındaki simbiyoz sanat üretimi için bir gerekliliktir. Sanatsal nesne rüzgara ihtiyaç duyarken rüzgarın nesneye yaşamsal ihtiyacı yoktur. Bu bağ ortam odaklı sanat üretimi için kurulan bir ilişkidir.

Ortam odaklı sanatta mekan müze, galeri gibi geleneksel sanatın kullandığı alanlar olabildiği gibi, boş bir bina, kamusal alan, bir bölge ya da coğrafi bir parça bile olabilir. Bütün bu çerçevede günümüzde ortam odaklı sanatı kullanan sanatçıların mekanı hangi bağlamda kullandıkları, son 50-60 yıl içerisinde nasıl bir değişim

[1] Simbiyoz: Çiftyaşarlık. Ortak yaşam biçimleri. Varoluşunu ötekisiz sürdürememe hali.
*İki organizmanın birlikte yaşamalarına verilen isimdir (Mercan balıkları ve süngerler gibi). Ancak bu birlikteliğin simbiyoz olarak adlandırılabilmesi için iki tarafa da bir fayda sağlaması gerekmektedir.

gösterdiğine bakılarak, tarihselleştirmek ve kuramsal bir çerçeveye oturtma gereği ortaya çıkar.

Ortam odaklı eserlerin, tarihin ilk çağlarında duvar resimleri ve yerinde heykellerle ortaya çıktığı, Mısır, Roma ve Yunan medeniyetlerinde işlev ve yarar açısından etkin olarak kullanıldığı ve ortam odaklılığın ilk modellerini oluşturduğu söylenebilir. Ancak ortam odaklı sanatın modernizm sonrası değişen çehresi mekanı yarar ve işlev olarak değil, eleştirel bir yaklaşımla yorumlamasına neden olur. Ortam odaklılığın yeni ve eleştirel bağlamsal ilişkiler kurarak, değişen formları, mekan algısını önemser, iki boyutlu yüzeyden, üç boyutlu hacimden mekana yayılarak genişler. Ortam odaklı sanattaki mekan-nesne ilişkisi özellikle 1960'lı yıllarda minimalistlerin yeni bağlamsal yaklaşımları ile dikkat çekmeye başlamıştır. Ancak minimalistlerin fenomenolojik olarak toplumsal ve kurumsal yapısı zamanla ortam odaklı sanatçıları minimalistlerden uzaklaştırıp kavramsal sanata yaklaştırmıştır. Öte yandan ortam odaklılık modernist heykel sanatına karşı bir tutum olarak gelişir. Modernist heykel yaklaşımında kaidenin kaldırılması ile mobilize olan heykel, göçebe yersiz-yurtsuz hale gelir. Ortam odaklı sanat, bu teoriyi tersine çevirir ve nesneyi mekana sabitler. Michael Asher, Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Hans Haacke, Robert Smithson ve Mierle Laderman Ukeles gibi sanatçılar, kurumsal eleştirel yaklaşımla nesneyi mekanın fiziksel parametrelerine bağlayan işler üretmişlerdir. Avrupa ve Amerika'da neredeyse eş zamanlı ortaya çıkan ortam odaklılık Avrupa'da "in-situ" Amerika'da "site-specific" olarak adlandırılmıştır. Mekana yerleştirilen sanat nesnesi artık sadece bir hacimden, resimden, olaydan ya da bir müdahaleden ibaret değildir; mekanın kimliği, onu çevreleyen boşluk, bulunduğu yer, kurum, kültürel, tarihsel, coğrafi bağlamı da en az nesne kadar söz sahibidir. Bu boşluk zihinde belirginleşirken algılarla somut hale gelmektedir. Ortam odaklı yaklaşımda nesne, boşluk, bunları çevreleyen mekan, lokasyon ve coğrafya fenomenolojik ve bütünsel bir algı oluşturur.

Mekanda uygulanan her enstalasyon ya da genişletilmiş sanat alanı nesnenin mekanla kurduğu simbiyozu oluşturmayabilir. Ortam odaklı sanatta; nesne (müdahale, imge, ses, görüntü, söylem ya da olay) ve mekan bir simbiyoz

oluşturarak sanat eserini meydana getirir ve sonunda mekan da sanat eserinin bir parçası olarak bütüne dahil olur. Bu nedenle bu araştırma konusunun kapsamı nesne ve mekan ilişkisinden çok, mekan için hazırlanmış, mekana özgü işlerin yaptığı simbiyoza odaklanır. Çünkü; mekanı merkeze alan bu odaklanmalarda bütüncül sanat nesnesini ortaya çıkaran yaşamsal bir bağ vardır. Bu bağ imge, bellek; algı ve anlam kavramları çerçevesinde oluşturulur. Böylece, mekân imgeler temsili nesnelerle estetik olarak şekillendirilir ya da kültürel çeşitliliğin bir parçası olan imgeler ortamı oluşturan daha fazla sayıdaki enstalasyonun bir parçası haline gelir.

Bu belirtilen çerçevede ele alınan tezin ilk bölümünde; ortam odaklı sanatta nesne-mekan ilişkisi ele alınır. Farklı literatürlerde ortam odaklılık terimi, tanımı ve anlamı Türkçedeki anlamlarıyla karşılaştırılır. Ortam odaklılığın mekan algısındaki karşılığı sorgulanır. Zaman, algı ve imge bağlamında, mimari mekanın temel bileşenleri, mekan ile anlam kazanan nesnenin düşünsel ve biçimsel yönleri mercek altına alınır. Bu ilişki ortam odaklı sanatın ortaya çıkışında ve kuramsal alt yapısını oluşturmada yol gösterici bir nitelik kazanmaktadır. Ortam odaklı sanatın tarihi mekanlardan 1990'ardaki dijital devrime kadar olan süreç içinde yapısal, içerik ve değişen anlatım dili, tarihsel referanslarıyla tespit edilir. Ortam odaklı sanatta izleyicinin rolü ve etkisi örnekler üzerinden incelenir. Ortam odaklı sanatın ilk ortaya çıkışında mekanın fiziksel parametrelerine sıkı sıkıya bağlı olan yapısı gereği mobilizasyonu mümkün değildi. Bu durum sanatçının inisiyatifine ve gerekli koşulların sağlanmasına bağlıydı. Ancak zamanla ortam odaklı sanat mekanın fiziksel parametrelerinden, ortamın sosyo-ekonomik, tarihi ve coğrafi parametrelerine doğru değişim gösterir. Ayrıca ortam odaklı sanatçı da sürekli yer değiştirir. İkinci bölümde 1990 sonrası ortam odaklılıktaki yeni yaklaşım biçimleri ele alınır. Bu dönemdeki sanatın gelişim süreci yine algısal ve imgesel bağlamdaki verilerle desteklenir ve tematik kodlama yoluna gidilir. Bu temaları kesin hatları ile sınırlamanın mümkün olmadığı ve iç içe geçişlerin olabileceği kabul edilse de; kurumsal-sosyo-politik, tarihsel, coğrafi, söylemsel, fenomenolojik ve işlevsel temalar çerçevesinde kodlanmıştır. Aynı zamanda bu kodlar anlamın ortaya çıkışında önemli rol oynar. Bu nedenle ortam odaklılıkta bu altı bağlamdan hareket edilmektedir. Ortam odaklılığın deneysel uygulamalarla melezleştiği, kapsam ve alanının genişletildiği, izleyici rolünün

değiştiği bunların mekan algısı ve imgenin eşgüdümünde gerçekleştiği ve yeni medyanın gerçeklik algısını değiştirerek sanal mekan enstalasyonlarına dönüştüğü terimsel jargonuyla değerlendirilir. İkinci bölümün sonunda ele alınan Türkiye'deki ortam odaklı yaklaşımlar onar yıllık periyotlarla ve ana hatlarıyla ele alınmıştır. Üçüncü bölümde yapılan uygulamalar araştırma konusunun çerçevesinde değerlendirilerek açıklanmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

I. ORTAM ODAKLI SANATTA NESNE-MEKAN İLİŞKİSİ

Çağdaş sanatta oldukça sık kullanılan, ancak net bir tanımı olmayan "ortam odaklı/site-specific" kavramındaki mekanın tam olarak ne olduğu ya da nerede konumlandığı hakkında çeşitli varsayımlar vardır. Mekan coğrafi bir alan, belli bir bölge temsili, mimari bir yapı, görüngüsel deneyim, kurumsal yapı, söylemsel ya da toplumsal bir oluşum olabilir. Bu farklı oluşumlar çağdaş sanat içinde şekillenirken, onlara farklı anlamlar yüklenir. Ancak ortam odaklı sanatın olmazsa olmazı olan nesne-mekan simbiyozu bu yüklenen anlamları yerle ilişkilendirerek tanımlar. Bu mekanlar içine yerleştirilen imge nesneler aynı zamanda mekanı yeniden tanımlama ve anlamlandırma görevi üstlenmiştir.

Mekan, nesne ile yeniden anlam bulurken, ortam odaklı sanatı oluşturan bu iki bileşen; siyasal, ekonomik, toplumsal kültürel psikolojik durumların göstergesi olur. Yani yeni bir dil oluşturur. Mimaride, mekanı tasarlayan ile mekanı yaşayan arasındaki fark en aza indirgendiğinde dil birliği sağlanmış olur. Ancak yine de insan bilgisi ve belleği bu nesne-mekan ilişkisiyle oluşan yeni dili bütün boyutlarıyla algılaması ve özümsemesi mümkün değildir. Ancak insan kendi dışındaki bu nesne-mekan olgusu ile hesaplaşmak zorundadır. Çünkü bu olgu onun yaşamına gittikçe egemen olur ve yönlendirir. Beral Madra günümüzde bu hesaplaşmayı sanatçının üstlendiğini belirtir (Madra, 1991, s.17). Dolayısıyla mekanda kullanılan sanatçının imgesinden hareketle oluşturulan bu nesneler mekanla anlam bulmakta görünmeyenin arkasındaki gerçek, sanatçı tarafından görünür hale getirilmektedir.

Ortam odaklı sanatta mekan, anlamın ifadesine temel oluştururken, ortaya çıkan sanat yapıtının varlığı; biçimden çok düşüncede somutlaşan anlamda belirginleşir. Jonathan Fineberg'e göre çağdaş sanatın temelleri saf biçimden çok varlığın ifadesindedir (2011, s.19). Çağdaş sanat pratikleri içinde şekillenen ortam odaklı sanat ve ortaya çıkan yapıt nesnenin sergilendiği yerle özdeşleşir, mekan içindeki varlığı sanatçının gerçeğini ortaya koyar, düşünce mekanda somutlaşarak var olur.

Öte yandan sanatçı düşüncede içselleştirdiği olguları metaforlarla anlatır. A.N. Whitehead'ın "sembolik hakikatler" (Fineberg, 2011, s.15) dediği noktaya sanatçı bu öznel algılarına biçim vererek ulaşır. Ortam odaklı sanatta ortaya çıkan düşünceyle karşılaşan izleyici, işi öznel olarak anlamlandırırken, sanatçının gözünden yeni bir anlama ulaşır.

Ortam odaklı sanatta, nesne-mekan ilişkisinin daha iyi anlaşılabilmesi, mekan ve zaman kavramlarının ne olduğu, kaynağı ve kökeninin tespitine bağlıdır. Bu tespitler nesne-mekan ve sanat ilişkisinin daha sağlam bir temelde konumlandırılmasını sağlamaktadır. Ancak ortam odaklı sanat için bazen mekanın ne olduğundan çok kökeni ve algılama biçimi önem kazanır. Zaman kavramının ise niteliksel açıdan duyumsal, yaşamın ve bedenin bir parçası olarak değerlendirilmesi gerekir. Ancak bu şekilde ortam odaklı sanatın mantığı kavranabilir.

Mekan-sanat ilişkisine genel bir çerçeveden bakılırsa; sanat her zaman mekana ihtiyaç duyar. Çünkü resim, heykel, seramik gibi geleneksel sanatlar toplumsal, zihinsel ya da estetik açıdan bir mekanda anlam kazanır ya da mekanları anlamlandırır. Ancak ortam odaklı sanat sadece o mekan için var olur. Başka bir mekanda anlam ya yok olur ya da değişir. Ortam odaklı sanatın fenomenolojik ve eleştirel yaklaşımla mekanla kurduğu ilişkinin, çok genel bir varsayımla ilk sergilenme mekanlarında başladığı söylenebilir. Sergileme mekanları Nadire Kabinelerinden günümüze kadar fiziksel, politik ve toplumsal değişimlerin yanında bilim ve teknolojik gelişmeleri de yansıtmıştır. Ancak ortam odaklı sanattaki uygulamaların mekansal değişimlere nasıl yansıtıldığı, hangi açılardan ele alındığını kavrayabilmek için öncelikle bu terimin İngilizce karşılığını incelemek, kelime olarak kökenine bakmak; zaman ve mekan kavramlarını ortam odaklılık bağlamında yeniden ele almak, tarihsel referanslarıyla temellendirmek, imge ve bellek açısından ele alarak anlamın ortaya çıkışını takip etmek ve izleyicinin rolünü mekan algısıyla ilişkili olarak önemi ortaya koymak gerekir.

I.1. Ortam Odaklı Sanat[2] Terimi

Bu başlıkta ortam odaklı sanatın çıkış noktası olan site-specific kelimesinin İngilizce karşılığına ve diğer anlamlarda kullanım şekillerine bakılmaktadır. Ortam odaklı sanat, İngilizce "Site-specific Art" kelimelerinden çevrilmiştir. Site Latincedeki "situs" kelimesinde yer anlamına gelir. Özellikle situ kelimesi; arkeoloji ve tıp alanlarında kullanılır. Bu iki alanda kullanım şekli; bir şeyin daha büyük bir bütüne bağlı olarak ele alınması ile ilgilidir. Örneğin bir sütunun, tek başına değil bütün içindeki yapı ve alanla değerlendirilmesi kastedilir. Bir organı bütün organizmayla bağlı olarak ele alır. Buradaki "Site-specific" kelimesi sadece yer, mekana-özgü anlamında kullanılması "site-specific" tanımında kavram daralmasına yol açacağından "ortam odaklı" terimi tercih edilmiştir. Mekan sadece mimari fiziksel bir hacimden ibaret değil, kültür, kimlik, algı, imge ve bellek kavramları ile bütünleşiktir. Bu nedenle burada ortam kelimesi kullanılır. Ancak burada İngilizce "site" kelimesinin Oxford Sözlük anlamlarına, hangi bağlamlarda ele alındığına kısaca değinmek ihtiyacı doğmaktadır:

> "Site: (isim)
> 1- Yerin ya da pozisyonun özellikli bir şey tarafından orijinal yada düzenlenmiş pozisyonda işgal edilmesi.
> -Belirtilen bir şeyin işgal ettiği yer, pozisyon, mevki, mekan, sahne, frekans, orijinal veya sabit konumu ima eder.
> 2- Bir yerin durumunun yada pozisyonunun şehir, bina... ve özellikle çevresi ve bölgesi referans alınarak ilişkilendirilmesi.
> -Bir yer, kasaba, binanın özellikle çevredeki ilçe veya bölge referans alınarak durumu veya konumu.
> 3- Bina yada şehrin kurulduğu zemin, bölge yada belli bir amaca yönelik ayrıştırılması
> -Yükseldiği zaman ve bölge yada bir bina, kasaba vb. üzerine inşa edilmiş veya bazı amaçlar için ayrılan zemin, alan, yerleşim yeri.
> 4- Bir web sitesi
> Site: (fiil)
> 1- yer değiştirme, yerleştirme, konumlandırma
> Yerini belirlemek veya yerleştirmek, konum, oturtmak, açmak.
> 2- Yerleştirmek sabitlemek
> Site-specific: (sıfat) Belirli bir yerde veya belli bir yere ilişkin olarak tasarlanmış ve kullanılmaya hazır: a site-specific policy "(Oxford, 1978, s.118).

[2] Site-Specific Art

Mekan kavramı ortam odaklı sanatın bel kemiğini oluşturur. Bu nedenle mekanla bağlantılı zaman, nesne, imge ve bellek bağlamlarında ayrıntıları ile ele alınmalıdır. "Ortam odaklılık; yerinde bir özgünlüğü tanımlamaktadır" (Kaptan, 2003, s.17). Bu kapsam içinde yerellik ve o yöreye özgülük de kastedilmektedir. Ortam odaklı olması o yerin tarihselliğini ya da kimliğini hatırlatma görevi üstlendiğini ima eder. Bu durum izleyicinin hafızası ile harekete geçen zaman-mekan kavramları ile eserin zaman-mekan kavramlarını eşleştirir. Öte yandan izleyicinin mimari mekan deneyimleri ile eserin uzamsal ilişkileri yaşanarak yeni deneyimler oluşmasına katkı sağlar.

I.2. Ortam Odaklı Sanatta Mekan, Mekan Algısı ve Zaman İlişkisi

Mekân, geniş bir çerçeve ile "uzayın insan eliyle sınırlanmış parçası" (Tanyeli, 1997, s.1193) olarak tanımlanır. Ancak bu geniş çerçeve insan olan her yeri ve her alanı kapsayacağından sınırlandırma ve belli birkaç bağlamda ele almak gerekir. Ayrıca farklı disiplin ve sanat dalları içinde mekan her zaman vardır ve farklı bağlamlarda incelenir. Mesela "resim ve heykelde mekan" ile "mimari ya da toplumsal mekan" farklı kavramlar olarak karşımıza çıkar. Bu nedenle bu bölümde felsefi ve mimari açıdan mekan kavramı ele alınmış, ortam odaklı yaklaşımlardaki yakınlıkları üzerinde durulmuştur. Mimarlığın ana konusu olan mekan, insanı doğal çevreden ayıran ve insan eliyle yapılmış, algılanabilen, içinde eylemlerin yapılabildiği boşluk ya da yer olarak genişletilebilir. Mekanın duyu organları ile algılanabilmesinin yanında, Utarit İzgi'ye göre; "mekanın duygular üzerinde etkili, sezgisel ve ölçülemeyen soyut bir boyutu vardır" (Günal ve Nur, 2007, s.21). Yani duyularımızla algıladığımız mekan, duygularımız üzerinde söz sahibidir. Bu nedenle anlamın ortaya çıktığı ve duyularımızla algıladığımız mekanın izleyici üzerindeki duyguları provoke ettiği söylenebilir.

Mekan, Arapça "olmak, var olmak, ortaya çıkmak" anlamlarına gelen "kevn" mastarından gelmektedir. Zeynep Sayın'a göre: "uzay, uzam ve mekan sözcüklerini birbirinden ayırmak gerekir. Uzay, bütün varlıkları her yandan kaplayan sonsuz

boşluk: *feza* anlamında kullanılırken, uzam; bir hacmin uzayda doldurduğu yer: *vüsat* demektir. Mekan ise bütün bu çağrışımların ötesinde bulunulan yer, mahal, topos, ev, yurt anlamlarına gelir. Bu nedenle Hint-Avrupa dillerinde mekanın tam karşılığı bulunmaz çünkü uzay ve uzam ayrımını tanımaz" (2013, s.313). Mekanın, çok çeşitli yazın alanlarda[3] yer alması ve yaşamın içinde olması tek bir disiplinden bakılsa bile onu tanımlanması zor bir kavram yapar. Platon'un "khora/içine alan çevreleyen", Aristoteles'in "topos/bir yerde bulunma" olarak ifade ettiği mekan, yer, kap, çevrelemek anlamlarına gelmektedir (Kalkan, 2017:https://goo.gl/9q4UDF). Ancak mekan madde olmayan bir varlık kategorisinde değerlendirilmesine rağmen, sürekli oluşum ve değişim içinde olan sınırlanamayan ve soyutlanamayan bir kavramdır diyebiliriz. Zaten bu nedenle ortam odaklı sanatçılar bu tanım ve sınırlanması zor, sürekli değişim halindeki mekan kavramını kullanmakta ve bunu işin bir parçası haline getirerek imgesel anlamı zenginleştirmektedir. Zihinsel ve sürekli değişim halindeki mekanları kullanan; Videoist kolektifinin[4] "Unplugged" adlı videosuz video sergisi [...] ketum seçkinci tavır yerine "görünür"ün dünyasını/mekanını değiştirmeyi amaçlar (Acar, 2016, s.44). Bunun için hareket halindeki videoyu iç-dış, kamusal mekanlarda dolaştırarak zihinsel mekanlarda dolaşımı sağlayacak argümanlar yaratmak ister. Video ekranı karartıldığı halde onun mekandaki varlığı "nesneleşmiş tin" olarak hala ayakta durur. Kamusal mekanın algılanan gücünü kullanarak bu düşünceyi "Kamunun İki Gölgesi: Ekran ve Uzam" gösterimiyle yoluna devam ettiğini gösterir ve kamunun "ne"liğini sorgular.

Aristoteles'e göre mekan ve zaman, madde ve biçim olamaz. Bunlar nesneden ayrı düşünülemez ama mekan nesneden ayrılma potansiyeline sahiptir. Bu nedenle mekan mantıksal ve soyuttur (Aristoteles, 2017, s.149) . Bu düşünce Descartes'in Kartezyen mekan anlayışı ile sarsılır. Kartezyen kuramda "res cogitas/düşünen şey" ile "res extensa/uzamlı şey" yani ben ve benim dışımdakiler, özne ve nesne kesin sınırlarla birbirinden ayırır. Descartes insan mekan birlikteliğine son verir ve mekan mutlak[5] olanın alanına girer (Lefebvre, 2014, s.33). Martin Heidegger Descartes'ın Kartezyen

[3] Mimarlık, fizik, metafizik, sosyoloji, felsefe, din, sanat, psikoloji, tarih, coğrafya, dilbilim, biyoloji, tıp.... yani insana ve varlığa ait her konuda
[4] Avangardın piyasa dışı bir arenanada kendi ifade tutumlarını oluşturan bir kolektiftir.
[5] Kendi başına var olan, hiçbir şeye bağlı olmayan, bağımsız, saltık.

mekan anlayışını ve Kant'ın sezgiselliğe bağladığı mekan ve zaman kavramlarını, hermeneutik ve fenomenolojik açıdan değerlendirerek; mekânı tanımlamadan önce onu anlamak gerektiğini, soyutlama olmadığı gibi geometrik bir forma da indirilemeyeceğini öne sürer (Ökten, 2004, s.518). Henri Lefebvre'ye göre Immanuel Kant kategori kavramını değiştirince zaman ve mekan kavramları da felsefeden bilime geçmiş olur. Kant'a göre bu kavramlar sadece bilgi ya da tamamen empirik olamaz. Bu bağlamda Kant, mekanı; zihinsellikten yola çıkarak tüm dış sezgilerin temelinde yatan zorunlu bir "a priori[6]" tasarım olarak değerlendirir (Kant, 1993, s.53) . Mekân söylendiği gibi şeylerin ilişkilerini kapsayan bir yapı değil; algılama yetisinin bir formuyla yüzleşebilen süjede önceden hazır bulunan bir tasarımdır (Kalkan, 2017, https://goo.gl/8SVxFg). Heidegger, mekanı bir deneyim ve etkileşim yeri olarak görür ve bu deneyimi "dünya içinde olmak" olarak özetler (Hisarlıgil, 2008, s.25) . Lefebvre ise mekan konusunda devrimsel bir düşünce geliştirerek, mekanı toplumla ilişkili değerlendirir ve Heidegger'in düşüncesinde bedeni öne çıkararak dönüştürür. Lefebvre, "mekanı geometrikliğine ya da öznenin ussal varlığı dışına indirgersek mekan algımız ve mekan tasarımımız bir bütün oluşturamayacaktır; çünkü mekan algısının çıkış noktası beden ise beden kendini mekandan ayırabilme özelliği taşıdığı için soyutlanmış iktidar söylemine direnen tek şeydir (Kurtar, 2013, s.352) diyerek mekan ve özneyi tekrar bir araya getirir. Yani mekan ve insan birbirinden ayrı düşünülemez; hatta her insan için aynı mekan, ayrı bir anlam ifade edebilir.

Lefebvre'nin "Mekanın Üretimi[7]" kitabında kuramsallaştırdığı üç temel mekan vardır: fiziksel (yapısal/ algısal /matematiksel/ sanal) mekan, zihinsel mekan (düşünsel/soyut) ve toplumsal mekan (gündelik hayatın mekanı) (Lefebre, 2014, s.1-50). Lefebvre'nin bu üç ayırımı ile ortam odaklı sanatın temsil mekanları ile bir düşünceyi temsil eden mekanları aynı potada bir araya gelmiş olur. Lefebvre'nin kuramsallaştırdığı mekandaki, toplumsal mekânın üretimi metaların üretimine benzemez. Mekânın üretimi acısından oldukça önemli olan toplumsal mekân

[6] Önceden, verili olan bilgi.
[7] La Production De L'espace

kavramı, mekânı yalnızca değişim değeri açısından soyut mekân olarak değil, kullanım değeriyle bağlantılı olarak toplumsal sınıflar, ara katmanlar ve sınıf fraksiyonlarının şekil vermeye çalıştığı bir mekâna-yaşam alanı olarak somut mekâna-gönderme yapmaktadır (Malla, 2012:https://goo.gl/1vrr6G). Yani mekan üretim ilişkilerini içerir, toplumsal bir üründür ve her üretim biçimi kendi mekanını üretir. Böylece üretim sürecindeki her aşama yeni toplumsal ilişkileri meydana getirmektedir. Mekan üretiminde bu toplumsal mekan aynı zamanda kültürel imgeleri de içinde barındırmaktadır. Bu imgelerin işgal ettikleri yer ve izleyicilerle etkileşime girme zamanı; ortamın ön plana çıkmasına neden olur (Burnett, 2012, s.100) Toplumsal mekan içinde üretim ilişkilerinden oluşan farklı mekanlar, kültürel imgelerin çeşitliliği ile tekrar tekrar oluşturulan farklı bağlamlardaki enstalasyonları oluşturmuş olurlar.

Senem Kurtar, Lefebvre'nin mekan düşüncesinin aslında diyalektik değil "trialektik bir model" (Kurtar, 2013, s.354) oluşturduğunu savunur. Lefebvreye göre mekan karmaşık bir süreç oluşturur ve bu sürecin üç aşaması vardır; Yeni meçhul mekanların "keşfi", her topluma özgü mekânsal örgütlenme yani "üretim" ve yapıtların yani tüm estetik ögeleriyle birlikte kentin "yaratılması" (Lefebvre, 2014, s.25). Kurtar bu mekan üçlemesini doğrudan sorgulamadan yaşadığımız ve mekân odaklı pratiklerimizi, alışkanlıklarımızı biçimlendiren "algılanan mekân", mekânın tasarımını, kuramsal ve soyut kavramlarını, mekânı planlama ve düzenlemeyi biçimlendiren "tasarlanan mekân" ve aykırı, köktenci, devrimsel, rutine ara veren sanat, belirsizlik ve us dışı olanı taşıyan "yaşanan mekân" olarak, yalnızca diyalektik bir oluşum değil bu üçlünün kendine özgü ritmini bir arada sunan bir trialektik oluşum olarak değerlendirir (Kurtar, 2013, s.354). Mekanın insandan ayrı tutulamayacağını, sonuçta onun algıladığı, tasarladığı ve yaşadığı mekan olarak düşünülmesi gerektiğini öne sürmesi mekana ait düşüncelerin radikal bir değişimi anlamına gelir. Ancak insan değişken bir yapıya sahiptir. Mekanın kendi doğal değişkenliği içinde insan algıları ile şekillenen mekanın da sürekli değişim içinde olması mekana ait deneyimlerin de daima canlı ve değişken olacağını akla getirir. Mekanın canlı ve değişken olması ise başka bir açıdan mekanı özneleştirir.

Mekanın düşüncede olan bu devrimi, mimari mekana yaklaşımı da etkiler. Mimari anlayışta da mekan, statik ve durağan değildir; algılanan, yaşayan, yaşatan ve tekrar tekrar yaratılan yerlerdir. Duyularımızı harekete geçirme yetilerine sahiptir. Mimari mekanda da önemli olan mekanı oluşturan çerçevesi değil içindeki boşluk[8] ve yarattığı etkidir. Leland M. Roth[9], mekanı dört kategoride sınıflandırmıştır[10]; duvar, çatı, döşemeyle sınırlı "fiziksel mekan", algılanabilen, görülebilen "algısal mekan", algıyla ilişkili, zihinsel harita içinde, belleğimizde depolanmış "kavramsal mekan" ve içinde yaşanılan ve bizi yönlendiren "davranışsal mekan" (Roth, 2006, s.75). Özellikle davranışsal mekan Lefebvre'nin de belirttiği yeniden "yaratılan" mekanı olarak değerlendirilebilir çünkü mekanın insan davranışların üzerinde güçlü bir etkisi vardır; beden mekanı yaratır, daha sonra mekan bedeni tekrar şekillendirir. İngiliz politikacı Winston Leonard Spencer-Churchill'in "Biz binalarımızı biçimlendiririz, sonra da onlar bizi biçimlendirir" (Hasol, 2008:https://goo.gl/5CHie2) tespiti bu düşünceyi destekler. Tüm bu tarihsel sürece, tanım ve sınıflandırmalara bakıldığında ilişkiler bütünü olarak mekan, beden ve yaşadığı yer olarak insana ait bütün süreçleri kapsar. İnsan yaşadığı yere değer yükler, dönüştürür ve izler bırakır. Benzer şekilde insan yarattığı mekan tarafından tekrar biçimlenir[11]. Ortam odaklı sanatçılar da bu özellikten hareketle mekanı kurgular; ortaya çıkan anlam izleyiciyi etkisi altına alarak düşünsel açılımlarına katkıda bulunur.

Lefebvre'nin "algılanan", "tasarlanan" ve "yaşanan" mekan olarak sınıflandırdığı mekan kavramı için fiziksel bir yapı olan mimaride de benzer ayırımlar yapılır. İki sınıflandırmada da mekânsal algı önemlidir ve mekan algısını etkileyen ve değiştiren faktörler de vardır. Bu faktörlerden biri olan mekanın bileşenleri mekanı örgütlemede farklı roller üstlenirken, mekanın bütünsel algısı üzerinde son derece etkilidir. Mekan bileşenleri kullanıldıkları yere göre "sınırlayıcı", "yönlendirici", "odaklayıcı", "birleştirici" ve "ayırıcı" roller üstlenebilir (Wikipedi, 2017:https://goo.gl/v8rBFP). Sınırlayıcı ögeler iç mekanda duvar ve çatı gibi elemanlar iken, dış mekanda kent içi

[8] Frank Lloyd Wright mekanın mimarlığın özü olduğuna inanmış ve mimari gerçekliğin onu oluşturan katı elemanlarda değil onu çevreleyen boşlukta bulunduğunu ifade etmiştir.
[9] Lefebvre'nin düşüncelerinin etkisi hissedilir
[10] physical space, perceptual space, conceptual space, behavioral space
[11] İnsanların evdeki ve işyerindeki davranış ve tutumları farklıdır. Evdeki davranış biçimlerimizle ofistekilerin farkını içinde yaşanılan mekan ve çevre belirler.

yapıların tamamı sayılabilir. Yani dış mekan bu yapılar arasında kalan her yerdir. Müze sergi salonları gibi dolaşımın önemli olduğu mekanlarda "yönlendirici ögeler" mekanı örgütlemektedir. Doğrusal olan bu yönlendirici ögelerin işlevleri; dolaşımı sağlamak, sirkülasyonu kontrol altında tutmak ve birbiriyle bağlantılı mekanlar arası geçişi sağlamaktır. Mekanda algıyı değiştiren bir başka faktör de; ışık ve gölgedir. Işığın cinsi, gücü ve yönü değiştikçe mekan algısı da değişecektir. Işığın doğru konumlandırılmasıyla gölgeler şekle boyut kazandırır, algı kolaylaşır (Yücetaş, 2012:https://goo.gl/BEf6rk). Mekanın duyusal bileşenleri algıyı kolaylaştırırken, yönlendirmekte ve mekan hakkında fikir vermektedir. Ortam odaklı çalışan sanatçılar bu nedenle mekanın bileşenlerini kullanarak mekan fikrini oluşturmakta ve duygusal bir etkileşim ile söylemlerini etkin kılabilmektedirler.

Mekân algısı ele alındığında; bütüncül bir algı olduğu ve bütün duyuların bileşimi olduğu akla gelir. Ancak yine de görme duyusu ön plandadır. Diğer duyumsama şekilleri algıyı ikinci planda etkiler; yani algılamada tüm duyular farklı oranlarda etkilenir. Parça bütün ilişkisine bakıldığında ise mekan algısı bütüncül bir algıdır. Bu bütüncül algı Gestalt psikolojisi ile ortaya çıkan bir kavramdır. Gestalt psikolojisi ya da Gestaltizm Almancada şekil ve form anlamına gelen, bilişsel süreçler içerisinde özellikle "algı" ve "algısal örgütlenme" konularında yoğunlaşmış psikoloji teorisidir[12]. Gestalt psikolojisi kaotik görünen bir dünyada anlamlı bir algıya sahip olmamızın temelde hangi kanunlara dayandığını anlamaya çalışır. Gestalt psikolojisinin ana prensibi zihnin kendi kendisini algıladığı şeylerde bir bütün görmeye organize etmesidir (WikiZer, 2017:https://goo.gl/Jv8QiQ). Gestalizm aynı zamanda bütünün parçaların toplamından farklı olması yaklaşımını içerir. Bu yaklaşım ise "sistem kuramı" içinde değerlendirilen holizm felsefesine dayanır. Holizm (Holism)[13] kavramı Eski Yunanca bütün, tamam, tüm anlamlarına gelen "Holos" sözcüğünden türemiştir (Vikipedi, 2017:https://goo.gl/ccaysm). Mekan içinde kastedilen parçalar mekanın fiziksel elemanları olduğu gibi, çevresi konumu, toplumsal ve kültürel şartları tarihi bir bütün olarak algılanır ve anlam

[12] 20.yy'ın ilk yarısında, Almanya'da ortaya çıkmıştır.
[13] Bu anlayış Aristo'nun "bütün parçaların toplamından daha fazladır" sözü ile özetlenebilir. 2 + 2 = 5 şeklinde ifade edilir.

kazanır. Yani algı görsel, işitsel, kokusal, dokunsal olduğu gibi, algının toplumsal, tarihi, psikolojik boyutları da vardır. Mekana ait bileşenlerin oluşturduğu farklı özellikler bireyin duyumsal yapısı ile etkileşime girdiğinde algısal ve zihinsel süreç başlar. Zihin bunu değerlendirerek birtakım yargılara ulaşır.

Bozkurt Güvenç'a göre algımızla değerlendirilen zaman ve mekan kavramları her zaman evrensel boyutta olamaz; çünkü kültürel düzeni algılama boyutları yalnızca zamanda yada mekanda var olan değil, iki boyutlu yada indirgenmiş kültürler olarak da gerçekleşebilir (Güvenç, 2015:https://goo.gl/ghrcXu). Mekan algımız eğitim ve tecrübeyle öğrenilir. Örneğin Doğu kültürlerinde yüksek ses rahatsızlık vermezken görüntü rahatsız edici olabilir. Batı kültüründe bunun tam tersi olması kültürel farklılıktan doğan öğrenme şekilleridir[14]. Güvenç algının öğrenilen bir şey olduğunu iddia ederken Robert Irvin "algıdaki fenomenin değişimi" (1985, s.9) olduğunu söyler. Evrendeki en temel koşul değişimdir; bu değişim içinde algı da değişkendir. Öte yandan değişim oldukça algı artar ve değişim algılayabilmemizin fiziksel ve psikolojik faktörüdür. Değişim olmazsa algısal bilinç oluşmaz. Ortam odaklı çalışan Norbert Radermacher'in kamusal alanda yaptığı müdahaleler günlük hayatta kanıksadığımız kent dokusuna ve rutin düzenlemelere entegre olur. Böylece kentlinin bu rutin içindeki farklılık ve değişimi algılaması kolaylaşır. Irwin'in algıyla ilgili diğer saptaması ise "hiç bir şey gerçekte değişmez, her şey kendini tekrar eder; öte yandan tekrarlayan hiç bir an ötekiyle aynı değildir" (Irwin, 1985, s.9). Ancak algı önceki bilgilerle duyumsanır. Böylece algılanan şeye önyargılı bakılır, farkındalıkla algılama zorlaşır. Sonuçta "algılanan şey"le "algılayıcı" arasındaki bu düalizmle verilen karar her zaman gerçek bilgi olmayabilir. Bu noktada ortam odaklı sanatçı bu yanılsamayı aşmak için mekana farklı bir bilgi sunarak farkındalık ve değişim yaratır.

Görme, işitme ve kokunun, mekan algımızda[15] önemli bir önceliği vardır. Kültürel imgeler bakımından ısı, hava ve koku farklı anlamlar içerebilir. Genel kanı;

[14] Bir başka ilginç nokta ise Doğulu ve Batılılar yönlerini görsel algılarına hitap eden röperlerle bulurken, Eskimolar derilerinde hissettikleri rüzgarın yönü ve şiddetiyle bulabilir.
[15] Hatta insan derisinin kendisi bile ısısal mekanı algılayan bir mekan oluşturabilir

kalabalığı sıcak, tenhayı serin algılama ya da mekanlarda kapalı, dar ve basık hacimleri sıcak ve havasız; açık, geniş ve yüksek yerleri ise havadar ve serin olarak algılama eğilimimiz vardır. Koku ise modern mekan tasarımlarında genellikle tercih edilmez. Ancak bugün çağdaş mimarlığın kullandığı olfaktif tasarım, Ortaçağ ve Rönesans yapı ve bahçelerinde bilinçli olarak kullanılan anlayışın postmodern bir dönüşümü olarak karşımıza çıkar. Ortam odaklı sanat bu noktayı, anlatımın güçlü bir parçası olarak kullanma eğilimindedir. Ortam odaklı işler üreten Bahamalı sanatçı Blue Curry'nin mekanı ticari ve kültürel bir imge haline gelen güneş kremi kokusuyla kaplaması, kokunun algıyı etkileyen, kimlik, görüntü ve bellek üzerinden mekanı sorgulama biçimi olarak seçmesindendir. Walter Benjamin'e göre görüntü ve bellek arasında bir ilişki kurmak mümkündür. Ancak deneyim öznel ve kolektif olarak ayrılamaz; buna karşın hafıza bireysel ve kolektif bir deneyim olarak var olabilir (2012, s.50). Dolayısıyla Curry mekandaki koku ve görüntüyü hem algısal farkındalık hem de ticari ve kültürel bir imge olarak bireysel ve kolektif hafızaya ulaşma biçimi olarak kullanır. Burada anlamın oluşmasında nesnenin görüntüsü, kokusu ile mekanın yeri ve belleği rol oynar.

Görme[16] mekan algısının oluşumunda en temel faktördür. İnsan görerek öğrenir; öğrendikleri de algı ve görüşünü etkiler. Algıda seçicilik de yaş cinsiyet ve genel eğilimlerimize göre şekillenerek farklılık yaratır. Batı Kentleri ve kültürleri bir dikdörtgenler uygarlığından gelir ve Kartezyen[17] mekanlarda yaşar. Sonuçta kaçınılmaz olarak mekanda diklik, düşeylik, paralellik ve iki kaçış noktalı perspektif görüş, ilke ve ögeleri şartlanır. Bu nedenle dik olmayan köşeler, düşey olmayan sütunlar, paralel olmayan düzlemler çok kaçışlı perspektifler rahatsız eder (Güvenç, 2015:https://goo.gl/ghrcXu). Bu noktada da sanat; bu dayatmalara karşı çıkar ve kendi özerk alanını oluşturarak özgürleşir. Ama yaşanan mekan söz konusu olduğunda bu özgürlük kısıtlanır. Bu nedenle bu konu ortam odaklılığın ana sorgularından birini oluşturur. Bu sorgulamayı ilk kez 1928 yılında , Kurt Schwitters, Merzbau ile başlatmıştır. Kentlerin metropolleşmesi ve tüketim çöplüklerine

[16] Oscar Wilde'nin "görünen aldatır ama sözler gerçektir" önermesine karşın;
[17] Kartezyen felsefe; Descartes'in fizik ve metafiziği kesin olarak ayırdığı düalist felsefedir. Aklı merkeze alır, diğer düşünceleri yok sayar.

dönmesinin yanı sıra, üç boyutlu yaşanan mekanları da dönüştürerek bu sorusuna cevap aramıştır. Bunun tersi bir durum Siyah Afrika'da yaşanmaz. Çünkü orada Güvenç'in tespitiyle; temel tasarım ve mekan anlayışı küçük kültürlerin yaşadığı dikdörtgen değil dairedir (Güvenç, 2015:https://goo.gl/ghrcXu). Buradaki insanlar verev duran bir masadan, çarpık bir halıdan ya da simetriksizlikten rahatsız olmaz. Çünkü bu ilkeler daire için geçerli değildir. Farklı kültürler içinde gelişen algı önceden öğrenilmiş bilgilere dayandığı için duyu organlarımız ve algı alanlarımız hata yapsa bile görüş dünyamız –yani önceden öğrendiğimiz bilgiler- bunu düzeltebilir. Bu nedenle insanlar gözleriyle değil beyinleri ile görürler. Çünkü retinadaki görüntü, optik kanunlarına göre, baş aşağı düştüğü halde eşyayı doğru (yani olduğu gibi) görürüz. Ancak görsel algıya çok fazla önem vermek ve diğer duyuları göz ardı etmek mekanı tam olarak algılamamızda sorun yaratabilir. Referans noktası ve değişkenleri olmayan bir mekanı algılamada güçlük çekerken; mekandaki herhangi bir şey mekanı görebilmemize hizmet eder.

Dokunma, mekan algımızı zenginleştiren en kişisel duyulardandır. Görme koklama ve işitme açık ve kamusal iken, dokunma kişiye özeldir. Algılama tekelini kaybetmek istemeyen birçok koleksiyon sergisinde "lütfen dokunmayınız" uyarısı bu nedenle tercih edilir (Güvenç, 2015: https://goo.gl/ghrcXu). Bu geleneksel yapılanmaya tam zıt bir konumda ortaya çıkan ortam odaklı çalışmalarda ise katılımcı işe dahil edilir, dokunma duyusunu kullanma; böylece algı çeşitlemesini sağlama; dolayısıyla zenginlik yaratma tutumu daha fazladır. Performans ve Happening içinde var olan katılımcı mantık; ortam odaklı sanatın da gelişmesinde ve teorik altyapının oluşmasında katkıda bulunmuştur. Allan Kaprow'un öğrencileri ile bir WosWos (Volkswagen Kaplumbağa Model Araba) üzerine döktükleri çilek reçelini yalaması ya da buz kalıplarına dokunup onları emmesi hem dokunarak algıyı zenginleştirmiş, hem sanat ve yaşamı kaynaştırmış hem de sanatçı ve katılımcı hiyerarşisini bulanıklaştırmıştır. Mekanın algılanmasında zaman kavramı algının değişmesine neden olur. Mekanda geçirilen zaman nesnelerin algısını değiştirirken, geçmiş deneyimler de mekan algısını etkiler.

Mekan algısının oluşmasını sağlayan hareketin gerçekleştirilmesi için de zaman[18] gerekmektedir.

Aristoteles zaman ve hareket kavramlarını "zamanı hareketle ölçüyoruz, hareketi de zamanla" (Ülkü, 2002:https://goo.gl/gwNSxP) şeklinde ifade eder ve zamanı bir cismin hareketleri ve sayılarla tanımlar. Ancak Platon bu fikre karşı çıkar. Her şeyden önce ona göre zaman bir sayı sırası değildir, ancak sayılarla "numaralanan" şeydir. Platon'a göre "zaman harekete değil, hareket zamana ihtiyaç duyar" (Ülkü, 2002:https://goo.gl/gwNSxP) Leibniz ve Kant'a göre zaman düşünce dahilinde yani soyut ve zihin kategorisinde var olabilir; Bergson ise "biz zamanı düşünmüyoruz, fakat yaşıyoruz, insan zamanda değil zaman insanın içinde yaşar" (Dölek, 2015:https://goo.gl/iQPPmA) diyerek daha sezgisel bir tanım yapmayı tercih eder. "Newton'a göre zaman herkes ve her yer için sabittir; Newton zaman ve uzayı insandan ve maddeden bağımsız dolayısıyla mutlak saymaktadır. Einstein zaman ve uzayın, Newton'un sandığı gibi hiç de sabit ve mutlak olmadığını tam tersine göreli olduğunu kanıtlar. Einstein'ın kuramına göre bir cismin hızı arttıkça boyu kısalır ve zamanı yavaşlar (Bu bir duygu yanılması değil, matematiksel olarak ölçülebilen nesnel gerçektir). Ama bu görelilik, idealistlerin varsaydıkları gibi zaman ve uzayın nesnel olarak insan bilincinin dışında değil, tam tersine, bilinçle var olduğunu gösterir. Evren, Einstein'ın deyimiyle, dört boyutlu bir 'zaman-uzay sürekliliğidir. Zaman-uzay sürekliliği gözle görülüp elle tutulmaz, ama matematiksel hesapların sonucu olan bilimsel bulgularda gözle görülüp elle tutulurcasına yansır" (Yıldırım, 2005:https://goo.gl/rPcQde). Einstein bilimsel olarak zaman-mekan birlikteliğinin ayrılamaz bir süreklilik olduğunu iddia etmesi gibi düşünsel alanda da Lefebvre bu düşünceyi destekler. Lefebvre'ye göre "Zaman ve mekân, dokuları bakımından birbirinden ayrılmaz: Mekân bir zamanı içerir, zaman da bir mekânı. Bu ağlar hiçbir yerde kapalı değildir" (Lefebvre, 2014, s.141). Bu tespit hem fizik hem de sosyal bilimler için kabul edilebilir bir tanımdır. Ancak zaman-mekan kavramları için sosyo-kültürel, ekonomik bir tespit daha var ki günümüzde yaşadığımız problemleri genel olarak kapsar. Bu tespit zaman-mekan sıkışması olarak değer analizidir. David

[18] Zaman kullanımı ya da akışı görecelidir. Fransızlar zamanın korkanlar için uzun, mutsuzlar için yavaş, mutlular için çabuk geçtiğini belirtmişlerdir. Sevenler içinse zaman sonsuzdur.

Harvey'e göre iletişim araçları ve küreselleşme zamanı ve mekanı flulaştırır ve önemsizleştirir, deforme eder, daraltır ve sıkıştırır; Harvey bu öne sürdüğü kavramı "zaman-mekan sıkışması" olarak adlandırır (Harvey, 2014, s.270). Bu kavramı kapitalizmi ve baş döndürücü hızını analiz etmek için kullanır. Bülent Gündoğmuş bu kavrama geleceğin şimdiki zamanın hükmetmesini ekleyerek "an'ın tiranlığı[19]" sonucuna varır ve Harvey'in zaman-mekan sıkışmasını "mutlak mekan-zaman", "göreli mekan-zaman", İlişkisel mekan-zaman" olarak sınıflandırır[20] (Gündoğmuş, 2017:https://goo.gl/ebtE44). Harvey'in ekonomik içerikli değerlendirdiği zaman-mekan kavramına Fredric Jameson kültürel bir çerçeveden bakar. Jameson, çağdaş kapitalizmin insanları "sürekli değişim" (Jameson, 2008, s.16) duygusuna güdülediğini varsayarken, Harvey mekanın zaman tarafından yok edildiğini iddia eder. David zaman mekan sıkışması kavramını Marx'ın "mekanın zaman tarafından yok edilmesi" (Marx, 1983, s.430) önermesinden hareketle oluşturur. Marx'a göre mekana ait bütün engeller kapitalizm/sermaye tarafından aşılır ve böylece kapitalizm kendini sürekli var eder (Castree ve Gregory, 2008, s.135). Cindi Katz[21]'e göre Harvey'in zaman-mekan sıkışmasında daralma değil aksine genişleme vardır (Katz, 2008, s.234) . Neoliberal kentleşmede yayılma eğilimi vardır ve işe gidip-gelme süreleri artar. Bu nedenle sıkışma değil yayılma vardır. Aslında her iki teorisyen de farklı bakış açılarına göre değerlendirir ve ortak noktaları mekanda ve zamanda sürekli bir değişim söz konusu olduğudur. Ron Burnett'e göre ise mekan içindeki imge; hareketi dondurur, yapılan tercih öne çıkar. İmgenin öne çıkması ile hareket yok olmaz ama neredeyse bir siluete dönüşür (Burnett, 2012, s.46). Zamanın mekanı yok etmesi, 2000'lere kadar oldukça yavaş olurken, iletişim teknolojilerinin insana ve onunla ilgili her alana hakim olması değişimle gelen yok oluşu da hızlandırmıştır.

Harvey mekânsal pratikleri Lefebvre'nin algılanan, yaşanan ve tasarlanan/hayal edilen mekanından hareketle mekan içindeki pratiklerin üç boyutta sıralar; "Maddi

[19] Eski Yunan'da, siyasal gücü tek başına elinde tutan kimse.

[20] Mutlak mekân ve zaman somut emeğin, işgücünün fabrikanın ve işgünü uzunluğu üzerinden yürütülen mücadelelerle belirlenen mutlak artı değerin mekânı ve zamanıdır. Göreli mekân ve zaman göreli artı değerin ya da işgünün değişken boşluklarındaki emeğin değişken üretkenliği ile yoğunluğunun ve emek gücünün değişken değerlerinin mekân ve zamanıdır. İlişkisel mekân ve zaman ise somut emeğin dünya piyasasını saran farklı emek biçimlerinin bütünü olması ölçüsünde soyut emeğin oluşmasıyla devreye girer. Soyut emek ilişkisel mekân – zamandaki somut emeklerin toplamıdır.

[21] Çevre psikolojisi ve coğrafya uzmanı.

Mekânsal Pratikler: mekan içinde üretim sağlayan fiziksel ve maddi akış, aktarma ve etkileşim. Mekan Gösterimleri: mühendislik, mimarlık, coğrafya planlama gibi farklı disiplinlerin mekan içindeki göstergeleri, anlam ve kod bilgileri kapsar; Gösterim Mekanları: mekânsal pratikler için yeni anlam ve olanaklar hayal eden zihinsel icatlar" (Harvey, 2014, s.247-248). Bu zorunlu sınıflandırmalara toplumsal değişimin tarihini daha kolay anlamak ve zaman-mekan kavramlarındaki ideolojilerin rolünü kavramak için başvurulur. Bu sınıflandırmalar aynı zamanda ortam odaklı sanatın tarihsel gelişimi ve temel referanslarına yol göstermektedir.

Başak Kaptan'a göre Harvey, "zaman- mekan sıkışması" olarak tanımladığı kavramını Walter Benjamin'in kapitalist dönemde "auranın gerilemesi" teriminden esinlenerek ortaya koyar; Modern kapitalist dönem, otantik uzay-zaman ilişkisini azaltarak imge algısını değiştirir (Kaptan, 2003, s.3). Ancak bu azalma Benjamine göre sürekli değişimden değil; tekrarlanabilirlikten kaynaklanır (Benjamin, 2012, s.43-57). Çoğaltılan görüntüler mevcut olup izleyici ile karşılaştığında özgünlüklerini kaybederler. Orijinal deneyim, sürekli çoğaltılan görüntü ve durdurulamayan zamanla sürekli ertelenir. Sonuç olarak, mekan ve zamanı azaltmanın yolları olan üreme, benzersiz bir mesafe olgusu olan aura'nın kavranmasını, fenomen olarak değiştirir. Ortam odaklı işlerde ise mekanın işe dahil edilmesi ile orijinal deneyim yaşanmış olur.

I.3. Ortam Odaklılığın Sanatın Tarihsel Referansları

Ortam odaklı sanat belli bir yer, çevre ya da ortamı ifade eden nesne ve mekan simbiyozunu oluşturan uygulamalara verilen genel bir terimdir. Ortam odaklılığın tarihsel referans alanları olarak; ilk toplulukların tapınma ve ritüel mekanları, korunma amaçlı yapıları, zorunlu birlikte yaşama kültürünü oluşturan yaşam alanları; polisler/site ve kentler, Ortaçağ ve Rönesans kilise ve şapeller, Romantizm ile bütüncül sanat anlayışının geliştiği Bauhaus ekolünün temelini oluşturan

Gesamtkunstwerk[22] mekanlar, Modernizm ile geleneğin sorgulanmaya başlandığı sergileme mekanları, Postmodernizmle kurumsal sorgulamaların çok yönlü başladığı mekanlar ve ortam odaklılığın giderek kentsel ve bölgesel ölçekte yayıldığı alanlar olarak giderek genişleyen ve melezleşen bir çerçevede temellendirilmeye çalışılmıştır. Bu referansları sıralayabilmek için verilen örnekler, ifade, anlam ya da öznenin o yerle yaptığı sıkı bağlardan yola çıkılarak seçilmiştir. Böylece eser ile gözlemcinin yorumu da kaçınılmaz olarak anlam ve konumun, coğrafi, politik ve sosyal yönleri ile çerçevelenir. Bu sanat eserlerini, dünya üzerinde etkili yapan ve içerik olarak zenginleştiren bu belirleyici niteliklerdir. Ortam odaklı sanatın örneklerine, Anadolu'daki tümülüs ve tapınaklarda, antik kentlerde, müzelerde, kamusal alanda, heykel parklarında, kilisede, kütüphanenin tavanında, opera binasının duvarlarında, mağaranın derinliklerinde, kalabalık otoyolların yanında, şehir plazalarının cephesinde, kırsal alanda, ormanda, kurak çöllerde ya da hidroelektrik santrallerinde rastlanabilir. Her nerede olursa olsun bu eserler güncel hayatta beklenmeyeni, gizli olanı ortaya çıkarması bakımından izleyici üzerinde dramatik bir etki yaratır. Zamanla geleneksel ortamlardan yeni ve sıra dışı yerlere getirilen ortam odaklı sanat, her zaman heyecan verici ve deneysel olmuştur.

Ortam odaklı sanatın ana temasını oluşturan sanat ve mekan ilişkisi ilk toplumların ortaya çıkışından günümüze kadar önemini hiç yitirmemiş olmasına karşın, bu ilişkide ortaya çıkan anlam, düşünce ve değer yargıları değişmiştir. "Sanat yoktur sanatçılar vardır" diyen ve her topluluk içinde mutlaka bir sanatçı bulunduğunu belirten E.H. Gombrich'e göre "sanat, zaman ve mekana göre değişik anlamlara gelebilir" (Gombrich, 2009, s.15). Sanat mekan ilişkisinin ilk ortaya çıkışı, yerleşik düzenden önce Lascaux mağarasındaki (Görsel 1) duvar resimlerinde ya da Göbeklitepe (Görsel 2) gibi "arkeoloji tarihinin akışını değiştiren" (Sepici, 2013, s.35) ilk insan yapısı kabul edilen tapınaklarda görülebilir. M.Ö. 200'lerde Peru'daki Nazca çizgileri[23] (Görsel 3) Dünyanın öteki kıtasındaki bir uygarlığın yine tapınma, bereket ve bolluk için yapılmış küçük taşlarla oluşturulmuş dev figürler Arazi Sanatı üretimlerin atasını oluşturmaktadır. Mısır, Mezapotamya, Çin, Akdeniz, Helen ve

[22] Bütünlüklü sanat eseri. Bu kavram bölüm içinde ayrıntılı bir şekilde açıklanmıştır.
[23] Bu çizgileri Robert Morris "Ruhsal Sulama Kanalları" olarak adlandırmıştır.

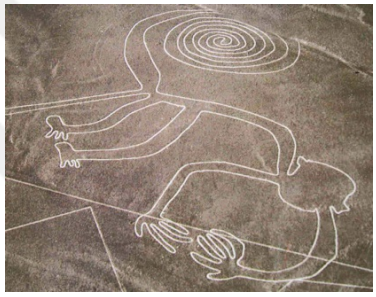
Roma uygarlıkları, İslam uygarlığı ve günümüzde küreselleşmiş olan yapıya; sanat, mimarlık ve mekan üçgeninden bakıldığında anlamın ve değişen değer yargılarının izleri görülür. Çok genel bir saptamayla ilk toplulukların ortaya çıkışından Modernizme kadar olan süreçte sanat, mekan ve mimari ilişkisi, birbirini tamamlayan, uyumlu, uzlaşmacı bir yapı gösterir. Sanat mekan ilişkisini heykel bağlamında değerlendiren Özi Huntürk'e göre "Modernizm öncesinde Buzul Çağından Rönesans'a kadar heykel toplumla iç içe yaşamış, toplumla aynı dili paylaşmıştır" (Huntürk, 2011, s. 11). Tapınak ve kentleri tamamlayan, ortak uzlaşı sağlayan, imgeler yoluyla insanlara inançları doğrultusunda hizmet eden sanat, işlevsel bir görev üstlenmiştir.



Görsel 1 Lascaux Mağarası
M.Ö. 13.000, Fransa
Erişim:01.04.2018
https://goo.gl/xH2pir



Görsel 2. Göbeklitepe,
M.Ö. 12 000, Şanlıurfa
Erişim:01.04.2018
https://goo.gl/7rXzoY



Görsel 3. Nazca Çizgileri
M.Ö. 100-700, Peru
Erişim:01.04.2018
https://goo.gl/rzGq66



Görsel 4. Mısır Piramitleri, MÖ. 2551,Mısır
Erişim:01.04.2018. https://goo.gl/CFYjfJ



Görsel 5, Stonehenge, MÖ. 2000, İngiltere
Erişim:01.04.2018. https://goo.gl/ZHf8to

Piramitlerin ülkesi Mısır'da (Görsel 4), krallarının kutsal olduğuna dair inançları; günümüze kadar gelen insanüstü bir güçle yapılmış Mısır tapınaklarındaki devasa heykeller ya da gözlemevi olduğuna inanılan Stonehenge (Görsel 5) gibi devasa mimari yapılar bütünlüklü eserlerinin ortaya çıkarılmasında itici güç oluşturmuştur. Bu ortam odaklı mimari yapılar, inançlara dayalı üretilmiş ve o coğrafyanın özelliklerini, topoğrafik yapısını ve kültürünü barındırmaktadır. Stonehenge halka şeklinde dizilmiş her biri yaklaşık 50 ton ağırlığında olan ilk erken mimari örneklerden birini oluşturur; bu yapının o bölge için özel üretilmiş bir tapınak ve gözlemevi olduğuna inanılır (Nirun, 2018: https://goo.gl/VwPiL4). Mısır Piramitlerinin iç duvarlarında ölümden sonra yaşayan ruhlar için yapılmış kabartma ve resimlerden oluşan süslemeler bulunur. Piramidin merkezinde bulunan kral mezarının üstündeki granit oyularak kralın portresi şekillendirilir. Bu nedenle heykeltıraşlar; Mısır'da "yaşamı koruyan kişi" (Gombrich, 2006, s.58) olarak adlandırılır. Mısır sanatı; resim, heykel ve mimari ortak bir amaca hizmet etmekte, "tek bir yasaya uygun olarak mekanda yer almaktaydı: Üslup" (Gombrich, 2006, s.65). Bu ortam odaklı yapılardaki eserler, denge ve uyum oluşturan üslupla, mekana özel hazırlanmakta, o yöreye ait malzeme kullanılmakta, sanat işlevsel bir görev üstlenmekte, gücü temsil etmekte ve yaşamı korumaktaydı.

Ortam odaklı mimarlığın görkemini oluşturan zanaat ve sanatla bütünleşik yapısındaki güzellik ölçütü; aslında işlevselliği değildir. Michel Ragon, Hegel ve Apollinaires'den argümanlar ortaya koyarak; "Mimarlık güzelliğini, gerekliliğinden almaz, anlamı kendisindedir, bir ihtiyacı karşılamasında değil. (Aynı zamanda ortam odaklı olan) Babil kulesi, Rodos heykeli, Memnon Heykeli, Sfenks, Piramitler, anıtkabirler, labirentler, Meksika'daki oyma taşlar, dikilitaşlar, zafer anıtı ya da Eiffel kulesi gibi gereksiz yapılar tüm dünyayı kuşatmıştır. Bir zafer anıtından daha gereksiz bir şey düşünülebilir mi? Fakat mimarlık duygusu o kadar yitirildi ki, bir yapının gereksizliği tuhaf hatta neredeyse korkunç karşılanıyor" (Ragon, 2010, s.13) diyerek, modern mimarlığın bütün değerleri nasıl ortadan kaldırdığının altını çizer. Aslında belirtilen bu yapıların, estetik haz oluşturma, kimlik, güç ve inancı temsil etme, mesaj verme, belleği canlı tutma, propaganda ya da değerlere sahip çıkma gibi bir görev üstlendiği de yadsınamaz.



Görsel 6. Ramses II Tapınağı, M.Ö. 1200 Ebu Simbel, Mısır Erişim:01.01.2018 https://goo.gl/uoF51w



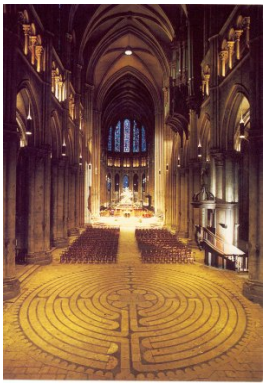
Görsel 7. Karyadit Sütun, M.Ö. 421-405, Atina, Yunanistan, Erişim:01.01.2018 https://goo.gl/VsrdM7

Mısır sanatından (Görsel 6) etkilenen Yunan sanatı Helenistik dönemde değişikliğe uğramış, mekana entegre edilerek işlevsel nitelik kazandırılmıştır. Bu dönem resim, heykel (Görsel 7 - Karyadit sütun gibi) ve rölyeflerdeki betimlemelerde sanatçıların dramatik etkileri, uyum ve incelikleri daha görünür hale gelmiştir. Ancak bu yapıların ortak özelliği mekana özel yapılmaları, konumu toplumsal yapı ve inançlarına hizmet etmeleridir. Antik Yunan kentlerinde her kentin koruyucu tanrısı, miti ve inançları ve topolojik yapısı farklılık göstermekte; bu nedenle her kent için yeni bir tasarım ve anlam ortaya çıkmakta ve buna göre yapılandırılmaktadır. Mesela Delphoi'deki antik tiyatro, yerleşim için özel seçilmiş, o alan için oluşturulmuş, vadiye ve coğrafyaya uygun tasarlanmış, kahinlerin bulunduğu ve evrenin merkezi kabul edilen, oldukça fazla yabancı ziyaretçi ağırlayan ama gizemli ve görkemli bir yücelikte konumlandırılmıştır. Thierry De Duve'ye göre bu yapı sittir ve her yönüyle ortam odaklı bir üretimdir ancak tarihsel dönem ve Antik Yunan yapı ve sanatı ile karşılaştırıldığında bugün yapılan "ortam odaklı eserlerin bir çoğu yeri/coğrafyayı gözden çıkarmaktadır" (2002, s.111). "Mekanla bütüncül işlerin yapıldığı ve ortam odaklı çalışmaları ima ettiği çağımız heykelindeki sit kavramı yok olmuş, yeniden kurma girişimine dönüşmüştür. Buna göre Delphoi'deki antik tiyatro, ya da Apollon ve Marcus Aurelius heykelleri sittir, ama Nevada çölü (Burada Burning Man Sanat Festivali yapılır) sit değildir. Heykelin kendini mekanda yeniden kurma girişiminde yani ortam odaklı[24] sanat kapsamında değerlendirilen işlerde "*Yer* (yeryüzüne,

[24] in-situ: le site, l'espace, l'echelle / site, space, scale

toprağa, kimliğe ve kültüre bağlılık), *Uzam* (Algısal çerçevede varılan kültürel uzlaşım) ve *Ölçü* (Her şeyin ölçüsü olarak insan bedeni) arasından uyum olmalı (en azından ikisi arasında); ancak birisi mutlaka gözden çıkarılmak zorunda kalır (Duve, 2002, s.111). Her çalışma için bu böyle olmasa da bugün ortam odaklı uygulamalarda sadece iki kavram arasında uyum sağlanırken, bir diğerinin bağlamı göz ardı edilebilmektedir.

Mısır sanatı, Antik Yunan'a, Antik Yunan Sanatı da Avrupa ve Batı sanatına temel oluşturmuş, ama her sanatçı kendi kültür, inanç, biçim ve üslubunu getirmiştir. Gombrich'e göre "Mısırlılar çoğunlukla var olduğunu bildikleri şeyleri, Yunanlılar ise gördükleri şeyleri, Ortaçağ sanatçısı ise hissettiği şeyi yapıtlarında anlatmayı başarmıştır" (Gombrich, 2006, s.165). Ortaçağ sanatçılarının amacı inandırmak değil Tanrının mesajını iletmektir. Mekanda, resim, heykel ve mimari tek bir amaç için somutlaştırılır ve güzel yaratımlar için "orantı, alegori ve ışık (özellikle ışığın kullanımı ve yönelimi)" üç önemli ilkeyi oluşturur. Mekan, konum, malzeme, yönelim, kültür ve inanç yönünden ortam odaklı tasarlanmış Gotik bir katedral (Görsel 8) Cynthia Freeland'a göre "her şeyiyle anlamlı bir kitap gibidir; bu dönem katedrallerine *taştan ansiklopedi* denir" (Freeland, 2008, s.51). Bu ansiklopedide; mekanda kullanılan renkli vitray ile gül pencerelerden gelen ışık cennet tasviri için, geometrik düzen hakim planda haç biçimli yerleştirme insan bedeninin somutlaşması için, girişteki labirent dünya ve cennet arasındaki zorlu yolu temsil etmek için, yapının yukarı doğru uzanan *stalaktikli kuleleri* (Tunalı, 2009, s.42) tanrıya ulaşmak için kullanılır. Kiliseler Doğu-Batı aksında konumlandırılır. Bu ortam odaklı yerleştirmelerde daha büyük bir bütüne gönderme yapar, Işığın gelişinden farkındalığın artması beklenir. Fra Angelico manastırındaki (Görsel 9) duvar resmi ise hem mimarinin bir parçası olarak, hem mekanın kimliği açısından (konu-kutsallık-müjde-kadına yönelik-manastır), hem konum ve lokasyon açısından, hem de biçim ve yöntem açısından ortam odaklı sanatın en klasik örnekleri arasında değerlendirilebilir. Ressamın yaptığı iki boyutlu sütunla, gerçekte var olan sütun incelikli ve zeki bir çözüm ile gerçek mekana entegre edilmiştir.



Görsel 8. Chartres Katedrali,
1220, Romanesk Mimari, Paris
Erişim:01.04.2018 https://goo.gl/DsTfkC



Görsel 9. Fra Angelico, 1438-47, Müjdeleme, Fresk
230 x 321 cm San Marco Manastırı, Floransa
Erişim:01.04.2018 https://goo.gl/y3WQKm

Rönesans, Klasik resim ve heykelin altın çağını oluştururken, mimaride insan doğayı yeni bir gerçeklik olarak yeniden keşfeder. Gotik mimaride yukarı doğru uzanan yapı ve büyüklük, tekrar insan ölçeğine geri döner ve mekana yayılır. Rönesans aynı zamanda bilim ve felsefenin geliştiği bir dönemdir. "Bu dönemde 'akıl ve akla dayalı bilimin egemen olduğu düşünce daha güvenlidir' anlayışı ortaya çıkar, bu anlayış daha sonra "*modernite*[25]" adını alacaktır" (Tunalı, 2008, s.195). Bu dönem içinde önemli eserler vermiş mimarların çoğu aynı zamanda heykeltıraş ve ressamdır. Bu üç vasıf, mekan sanatının hem işlevsel, hem estetik hem de kalıcı ve sağlam olmasına, mekanın çok yönlü kullanılmasına imkan verir. Mimar, heykeltıraş ve ressam olan Michelangelo tarafından tasarlanan binaları, Campidoglio Meydanı (Görsel 10) ve Marcus Aurelius Heykeli yerleştirme, planlama ve yaratım açısından ortam odaklı üretilmiş en göz alıcı örneklerden birini oluşturur.

[25] Geleneksel mimariden ayırmak için "Günümüz yapıları" demek olan modernite, ilk defa 12. ve 13. yy da kullanılır.



Görsel 10 . Michelangelo, 1538, Campidoglio Meydanı, Roma, Erişim:01.04.2018 https://goo.gl/QJZo87



Görsel 11. Giovanni L. Bernini, 1652, Azize Teresa Roma Erişim:01.04.2018 https://goo.gl/bMAaYT

Barok döneme gelindiğinde insanın bir önceki dönemde kurduğu insan ve doğa arasındaki ilgi bozulur, onun yerine yeni bir hareket mekanı, zamanda ritim yakalanır; böylece resimde figürler koşmaya mimaride yapılar dönmeye başlar (Tunalı, 2009, s.42). Bu dönemde ortam odaklı sanat ve mekan birlikteliği Bernini'nin *Azize Teresa'nın Kendinden Geçişi* (Görsel 11) ve Hildebrandt'ın Belvedere Sarayı giriş salonunda (Görsel 12) somutlaşır. Fidelis Schabet'in (Görsel 13) "Deli" Kral Ludwig için *sarayın içinde* inşa ettiği kuğularla dolu kapalı, yapay yeraltı gölünü içeren *Venüs Mağarası*[26] ortam odaklı yerleştirme mantığı ile yapılmış nadir örneklerden birini oluşturur.



Görsel 12. Johann Lucas von Hildebrandt, 1724, Belvedera Sarayı giriş salonu, Avusturya Erişim:01.04.2018 https://goo.gl/JHVH9h



Görsel 13. Fidelis Schabet, 1876, Venüs Mağarası Linderhof Sarayı, Bavaria, Almanya Erişim:01.04.2018 https://goo.gl/B3jaxY

[26] Grotto of Venus

Ortam odaklı sanatın **tarihsel referanslarından birini oluşturan Sürrealizm**, ilk defa (işlevsiz) *mimari mekanın sanat nesnesi olabileceği fikrini* ortaya atar. Bu düşüncenin temelleri *folly mimarisi* ile atılır. **Bir mimari yapının işlev dışı kullanımının delilik olarak adlandırıldığı 18. yüzyılda "folly[27]" mimarisi bilinen bütün mimari yasaları yıkarak kendine o dönem kategorize edilememiş bir alan yaratmayı başarır.** Hatta 1924'de delilikle ve bilinçaltıyla ilişkilendirilecek olan "Sürreal Manifesto"ya da ilham kaynağı olur. "Folly kavramı çoğunlukla 1720-1850 yılları arasında mimari kurumsal "normun" dışında yer alan kişiler tarafından yapılmış binaları ifade eder ve bu binalar ne mimari ne de görsel sanat olarak sınıflandırılamamıştır" (Suderburg, 2000, s.8). Folly mimari kültürlerarası bir düzeyde, Avrupa standartlarının dışında ve işlevsellik karşıtı olarak üretilmekteydi. Bu mimari türün çıkış amacı görülme arzusu (Görsel 20), inançlar (Görsel 21), belli bir topluluğu abideleştirme isteği (Görsel 22) ve yaşadığı yabancılaşma duygusunu hafifletmek şeklinde özetlenebilir. Bu binalar, anıt olarak kafa karıştırıcı ve kullanım dışıdır. Çoğunun kimin tarafından yapıldığı bilinmeyen bu yapılar sanat kapsamında da değerlendirilmemiştir. Aynı döneme rast gelen 1879-1912 yılları arasında posta görevlisi Ferdinand Cheval, herhangi bir sanatsal kaygı gütmeden, tesadüfen bulduğu sünger taşı madeninin etrafında *gündüz düşü* hayallerini gerçekleştirmek, posta yolculuklarının içinde yarattığı sıkıntıyı dindirmek için *İdeal Saray'ı* (Görsel 14-15) inşa eder.

> "Cheval, ilk sünger taşının ilham verici şeklinden yola çıkarak, geyik boynuzları ve ağaç dallarından çan kuleleri, fantastik hayvanlar, mezar ya da dikiti andıran formlarda kuleler yapar. Çeşitli şekiller, karmaşık işlemlerle istinat duvarlarına ve kirişlere, masif, birbirine bağlı unsurlardan oluşan, güçlü bir hayal gücünün ürünü bir yapıya dönüştürür. Breton, bu "sünger taşı patlamasını" "sürrealist an" – "fanteziyi ortaya çıkaran bulunmuş nesne" olarak tanımlar. Sürrealizm Manifestosu (1924), mantığa bir son verilmesini talep eder ve *İdeal Saray,* sürrealist panteonunun ikonu, duyuların bozulması çağrısının karşılığı haline gelir. "İdeal Sarayı"ın yeraltı odaları ve sarmal merdivenlerinin mekânı işleme biçimi, ortam odaklı pratiğe işaret etmekte, doğal mekân kazılarak, ortaya çıkarılan ve yeniden şekillendirilen malzemeler ile yeniden yapılandırılmaktadır. Tek bir ortam odaklı bulunmuş obje, çevresel açıdan her şeyi kapsayan, öz-düşünümsel ve çok odaklı bir eserin tertip edilmesinin katalizörü olabilir. İdeal Saray, tanıklık, keşif ve ev alanının işgal edilmesini gerektiren bir ortamdır ve temel olarak nötr alanda diğer unsurlardan tecrit edilmiş bir nesne düşüncesinden ayrılmaktadır" (Suderburg, 2000, s.11).

[27] Folly: Delilik / süs için inşa edilmiş yapı

Bu örnek André Breton'un Sürrealist Manifesto'nun çıkışını simgeleyen bir ikon oluşturması bakımından önemlidir. Bu folly yapı aynı zamanda popüler kültür, halk kültürü ve güzel sanatlar ile *düşük sanat/ yüksek sanat* arasındaki (alaylı sanatçı-eğitimli sanatçı arasındaki ayırımları) ortadan kaldırmasına örnek gösterilebilir. Dadaizm ile 1900'lerde ortaya çıkan modern avangardın temel sorunu bu tür ayırımlara karşı oluşu, sanat ve hayatı birleştirme çabalarının bu örnekle neredeyse eş zamanlı olması dikkat çekicidir.



Görsel 14. Ferdinand Cheval, 1879-1912, İdeal Saray, Fransa, Erişim:01.04.2018 https://goo.gl/M9NKgg



Görsel 15. Ferdinand Cheval,1879-1912, İdeal Saray, Fransa, Erişim:01.04.2018 https://goo.gl/M9NKgg

Bu folly mimari örnekler ile Modernizm neredeyse eşzamanlı ortaya çıkar. Yine genel bir değerlendirmeyle; Modern çağda insanın varlıkla hesaplaşması, gelenekten kopma ve yeni bir öz arayışı vardır. Bu özü "sanat; bilim, felsefe ve matematikte bulurken, mimarlık küplerde bulur" (Tunalı, 2009, s:42). Ancak Modernizm, akıl çağına geçiş, özgür ve bireysel düşüncenin önem kazanması, sanayileşme, burjuvazinin yükselmesi, teknolojinin gelişimi ve yabancılaşma, savaşlar ve daha birçok etmen eş zamanlı birçok akımın ortaya çıktığı ve çok yönlü radikal yapılanma süreçlerine girildiği bir dönemdir. Bir yandan sanayileşme ve makineleşmeye karşı "Sanat ve Zanaat" hareketleri; sanatı, hayatı ve mimarlığı uyumlu bir sürece sokmaya çalışırken; Gesamtkunstwek fikrinin gelişmesine katkıda bulunur, diğer yandan sanat, hayat ve makinelerin uyumlu birlikteliğini savunan Bauhaus ekolü ortaya çıkar, öte yandan sanata karşı olan güven savaşlarla azalır, burjuvazi ve sanatın metalaşmasına tepkiler artar; böylece geleneklere ve kurumlara tepkiler

yükselir. **Bu süreçte ortam odaklı üretilen sanatın estetik, işlevsel, uyumlu yapısı değişir; eleştirel, tepkisel hatta düşmanca bir kimliğe bürünerek sınırlarını ve anlamını sorgulamaya başlar**. Öte yandan *inançlar* sanatın ortaya çıkması ve gelişiminde itici güçtür; Gotikte *tanrı* inancı, Rönesans'ta *akılla* bir tutulur, Modernizmde *tanrı paradır* (Ragon, 2010, s.18) Postmodenizmde ise *tanrı mekana dönüşür* (O'Doherty, 2010, s.109). Modernizmle birlikte bu inançların yer değiştirmesi, eş zamanlı ve çok yönlü gelişme, akımların yaşanması bu bölümdeki tarihsel referansları belirlerken zamanda ileri geri dönüşlerin olmasını da kaçınılmaz kılmaktadır. Yani Nadire Kabinelerinden[28] (Görsel 18) yerleştirme mantığına ve bütüncül sanata Gesamtkunstwek ve Bauhaus ekolüne yine Nadire Kabinelerinden sergileme alanlarına, müzelere ve müze eleştirisine geçiş kaçınılmazdır.



Görsel 16. İğne Gözü, 18.yy, Needle's Eye, İngiltere, Erişim:01.04.2018 https://goo.gl/7gLJe4



Görsel 17. Thomas Tresham, 16 yy, Rushton Üçgen Kulübe İngiltere, Erişim:01.04.2018 https://goo.gl/sb3rgg

Modern çağın gelmesi ile, makineleşme insan gücüne azalan ihtiyaç, toplum dışına itilmiş hisseden sanatçı ve yazarların toplumun beğendiği sanatın amaç ve yöntemlerine karşı duyduğu hoşnutsuzluk ve tepkiler giderek çoğalmaktadır. Bu değişime tepki olarak İngiltere'de John Ruskin ve William Morris sanat, mimarlık, endüstri ve el sanatlarını bir araya getirecek olan "Sanat ve Zanaat[29]" hareketini başlatır. Bu hareket İngiltere'den başlayarak Art Nouveau ve Art Deco olarak Fransa, Almanya, Viyana, İtalya gibi bütün Avrupa ülkelerine ve Amerika'ya yayılır.

[28] 14-15 yy'larda keşifler zamanı farklı ülkelerde bulunan böcek, hayvan bitki kabuk boynuz gibi nadir bulunan her şeyin bir arada sergilendiği odalardır. Müzenin atası olarak değerlendirilir.
[29] Arts and Crafts



Görsel 18. Nadire Kabineleri, Ulisse Aldrovandi, 16. yy, İtalya, Erişim:01.04.2018 https://goo.gl/fcWx4i

Sanat ve Zanaat hareketi bütün Avrupa ülkelerinde farklı yaklaşımlar ve yerel adlarla yayılırken, Almanya'da 1849'da Richard Wagner Antik Yunan tiyatrosundan ilham alarak "bütünlüklü sanat eseri /iki şeyin birbirini tamamlaması uyuşması" anlamına gelen *Gesamtkunstwerk*[30] terimini *Tragedyanın Doğuşu* başlıklı incelemede yayınlar. Bu terim ortak bir amaç uğruna bütün sanatları kucaklayan, bütün insanlığın katıldığı, kusursuz insan doğasının bir sunumudur. Ali Artun'a göre "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 kaseyi, her iskemleyi stilize ederken, Gesamtkunstwerk toplumsal ve fiziksel çevrenin bütününü hayatın güzelleşmesi adına stlize etme çabasıdır" olarak tanımlar" (Artun, 2014, s.310). Gesamtkunstwerk, Kandinsky, Harald Szeemann, Kurt Schwitters, Henry Van De Velde tarafından etkin bir şekilde kullanılır. Bu düşüncede sanat dallarında devrim niteliğinde gelişmelere sahne olmuş, sinema ve mimariyi de etkileyen bir teoridir. Bu teoride gösteri sanatlarında bulunan, edebiyat, şiir ve drama, tiyatro, oyunculuk ve müzikle uyumu, kostüm tasarımlarındaki ilişkisi ile sahne tasarımı hatta izleyicinin katılımı ile mimarinin, akustiğin, renklerin tam bir bütünlük ve uyum içinde olma durumu vardır. Biçimsel olduğu kadar mekânsal bir tasarım yöntemidir. Bu oyunlardaki mekan tasarımlarında mimar kadar ressam zanaatkar, heykeltıraş, vitray sanatçısı,

[30] Sanat ve hayatın birlikteliği, bütüncül sanat eserlerinin ve Art Nouveau akımını temsil eden eserleri bir araya getiren Folkwang Müzesi ortam odaklı düşüncenin ilk temellerinin atıldığı uygulamaları bir araya getiren bir kurum olarak 1901 yılında kurulmuştur.

kostüm tasarımcısı aynı söz ve yetkiye sahip, işbirliği içinde olmalıdır. “Mimarlık sanatın gerçek birliğinin kalbidir” (Kane, 2013:https://goo.gl/4ChyAu) diyen Belçikalı mimar, tasarımcı ve eğitimci olan Henry Van De Velde, Almanya’da Yeni Sanat/Art Nouveau (Jugendstil) akımının uygulayıcısı ve öncüsü olmuştur. Almanya-Wiemar’a gelerek Wiemar Uygulamalı Sanatlar Okulunda Gesamtkunstwerk anlayışı ile eğitimler vermeye başlamış, evini örnek oluşturacak şekilde organik bir bütün olarak perde, çatal bıçak, eşinin kıyafetleri ve mücevher tasarımları dahil her şeyi birbiri ile uyumlu bir bütün olarak tasarlamıştır (Kazmaoğlu, 1997, s.1897). Bu düşünce ileride Bauhaus ekolünün ortaya çıkmasını, makine estetiğiyle uyumlu üretim, sanata ve hayatı birleştirme gibi Dadaizmi de etkileyen fikirlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Ortam odaklı sanatın mekanda bütünlüklü sanat eseri oluşturma ve Geştalt anlayışı ile algılama Gesamtkunstwerk teriminin mirası olarak bugüne kadar gelmiştir. Bu anlayışı sergileyen Almlanya’da Folkwang Müzesi kurulmuş, ve içi bütüncül sanatı yansıtan o dönemin eserleriyle düzenlenmiştir.

Walter Gropius, Richard Wagner'in opera ile ilgili tanımını güncelleştirerek, mimariyi "Gesamtkunstwek" yani her şeyiyle bir sanat eseri olarak kuramlaştırmıştır (Suderburg, 2000, s.6). Böylece Mimari, görsel sanatlar ve performans sanatlarının tüm biçimlerini kendi içinde özümseyerek, yirminci yüzyılı tanımlayan bütünleştirici bir projeye dönüşür. Bauhaus, sanat ile zanaat, uygulayıcı ile seyirci arasındaki ayrımı ortadan kaldırmaya, öznenin sanattan, sanatçının teknoloji ve ticaretten yabancılaşmasını ortadan kaldırmayı hedefler. Bütünlüklü sanat projesinde, nesne üretimi, müzik üretimi ve inşa etme süreçleri, tekil bir modernist birlik oluşturur. Ortam odaklı sanat, bu süreci amaç edinir.

Ortam odaklı sanatın **temelini ve tarihsel referanslarından** birini oluşturan, mimari-sanatı birleştiren ve işlevsellik içeren “**bütüncül sanat/** Gesamtkunstwerk” anlayışı vardır. Öte yandan ortam odaklılığın diğer **temelini oluşturan “yerleştirme sanatı”nın tarihsel referansları** koleksiyoncuların 14. Yüzyıldaki Nadire Kabineleri (Görsel 18) ile başladığı söylenebilir. Nadire kabineleri Erica Suderberg’e göre “on yedinci ve on sekizinci yüzyıllarda ortaya çıkan akımlar olan, hem Wunderkammern (harikalar/mucize kabini) ya da cabinets de curioso (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). Nadire kabinelerindeki bu eserler antik ya da tarihi değere sahip oldukları için değil, doğal ya da insan yapımı, nadir, ruhani ve hoş oldukları için toplanıyordu. Bu objeler çevre uzunlukları, yükseklikleri ağırlıkları, renkleri, parlaklıkları, şeffaflıkları veya geometrik şekillerine göre ve bir kurulum mantığına göre düzenlenmekteydi. Bazen bu düzenlemeler uyumsuz dekoratif karışımlar olabilmekteydi ki bu "belirsizliklerle dolu süsleme groteski, hayal gücüne ait aşırı, kirlenmiş ve korkunç olan her şeyi bünyesinde barındırması yani homojenlik eksikliği; enstalasyon sanatının kafa karıştırıcı bir öncülü haline getirmiştir" (Suderburg, 2000, s.7). Nadire kabinelerinde nadir olan hayvan ve bitki türlerinin kontrolsüz ve aşırı toplanması ağır eleştirileri de beraberinde getirmesine rağmen, modern müzenin temelleri de bu kabineler ile atıldığı yadsınamaz.

Modernizmin geçiş döneminde eş zamanlı yaşanan bir başka ayırım sergileme geleneğinin değişmesi, sanatın özerkleşerek kendi bağımsız alanını oluşturması ile özgürleşmesidir. Yani klasik resim ve heykelin referans karakterleri, ikinci plana düşer. Sanatçı artık özgün üslubunu ortaya koyabilmekte, eseri ise kapalı özerk bir alan oluşturabilmekteydi. Eserin kapalı karakteri tamamen kendi içinde bütün olması anlamına geliyordu. Jase Ortega Y. Gasset Çerçeve "Meditasyonu/Meditacion del Marco (1921) adlı denemesinde sanatın sınırlarını yeniden belirler: Heykelin kaidesinde olduğu gibi, resmin çerçevesi eseri bulunduğu mekandan ayırır. Sonuçta müze, konser salonları, galeri gibi mekanlar sanat içindir. Bu mekanlarda tüm dikkat bu ayrı özerklik oluşturan sanat eserleri üzerinde toplanır, algı sanata yönlendirilir, korunur ve her şeyden izole edilir" (Gasset, 1921: https://goo.gl/mTSxQX). Böylece siparişten, kiliseden ve aristokrasiden bağımsızlaşan sanat eserleri yeni ve bağımsız sergileme alanlarına kavuşur.

Sergi mekanlarını Nadire kabineleri ile 14. Yüzyılda başlayan temsil etme görevini, altın çağını 19. Yüzyılda yaşayan müzelere bırakır. Müzeler yüksek kültüre hizmet eden, nesnelere anlam ve önem yükleyen "sanat kurumu" ve bir "otorite" görevini

üstlenir. Ancak öte yandan Modernizm ve yabancılaşma toplum dışına itilmişlik sanatçıları karamsar yaparken, müzelerin sanat ve sanatçılar üzerindeki otoritesine karşı tepkiler artmıştır. 20. Yüzyılın başında bu eş zamanlı ama farklı görüşlerin çarpışması önce sanatın geleneğini eleştiren "Tarihi Avangardlar" (Bürger, 2014, s.62) (Dadaistler) daha sonra kurumları eleştiren (1960'larda ortam odaklı sanatçılar olarak adlandırılacak olan) "Yeni Avangardlar[31]" (Foster, 2017, s.12) tarafından yoğun eleştirel üretimler ortaya çıkar. Avangardların sanat aracılığı ile müzeleri eleştirmelerinin altında yatan nedenlerin arasında dönemin kuramcı ve düşün insanlarının, yeni ve etkili fikirleri bulunmaktadır. "1960'lı yıllarda, Roland Bartes, Pierre Bourdieu, Michel Foucault ve sonradan katılan Jean Baudrillard ve Guy Debord'un; düşünce ve eylemleri sanat alanında mevcut kurumlara yönelik eleştirel sorgulamaları teşvik etmiş ve sanatın toplumsal iktisadi bir değişim sistemiyle iç içe olduğunun kavranmasını sağlamışlardır" (Yücel, 2012, s.14). Müze eleştirisine en ses getiren eleştirel yazı; 1966 yılında Pierre Bourdieu'nun "Sanat Aşkı" kitabının son bölümünde yer alır. Bu kitapta herkese açık olan müzelerin neden sadece dar bir kesim tarafından ziyaret edildiğinin altında yatan sebepleri, müze tarafından neden dışlandıklarını ya da neden müzeleri dışladıklarını ortaya çıkarır:

> "Müze geçmişteki bir altın çağın anıtlarını, yani eski zamanların büyüklerini, yüceltmeye yaramış şaşalı araçları, kamusal bir miras gibi herkese sunar. Oysa bu sahte bir cömertliktir; zira müzeye serbest giriş, aynı zamanda yetkili, giriş demektir ve yapıtları kendine mal etme yetisiyle donanmış olanlara mahsustur. Bu serbestiyi kullananlar, kendi ayrıcalıklarını da meşrulaştırmış olurlar-kültürü kendine mal etme olanaklarına sahip olma ayrıcalığıdır bu-....ya da kurumsal göstergelerin tekelinde bulundurma ayrıcalığıdır" (Bourdieu, 2012, s.233).

Derya Yücel'e göre "Müze ritüelleri, geleneğe bağımlılık ve kültürel kaynaşmanın modern çağın teknik gelişmeleri ile büyük dönüşümler geçireceğine inanan Walter Benjamin ise sanatın artık politik bir işlev kazanmasından yanadır; Sanat teknolojik gelişmeyle bağlamdan sökülmekte, geleneği paramparça olmakta, aurası yok olmaktadır ama yeni imkanlar sunar, kitlelere ulaşır ve böylece sanat politikleşerek tekrar hayata bağlanabilir" (2012, s.13). Aslında Modernizm ve Dadaizm ile başlayan sanata, metaya, gelenek ve kurum kavramlarına karşı olan Avangard hareketler ve üretimler, zaman içinde massedilerek yine müzeler tarafından alınıp

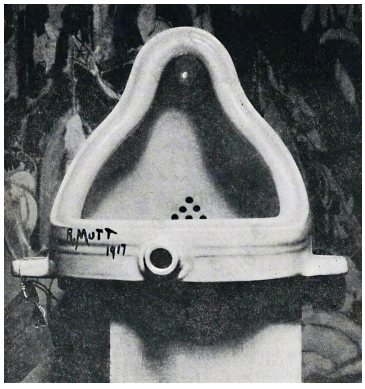
[31] Bürger 1960'dan sonra üretim yapan sanatçıları Neo-Avangard olarak adlandırır.

sergilenmiş ve kültür endüstrisi içinde yerini almıştır. Bu nedenle "Modernizmden itibaren sanatçılar kurumları ya sorgulamış, ya reddetmiş ya da sahiplenmiştir" (Derya, 2012, s.13). Ancak her durumda kültür endüstrisi sanatçının üretimini bir şekilde kontrolü altında tutmuştur.

Ortam odaklılığın bugün de kullanılan sanatın eleştirel bakışını yansıtan tarihsel referans ve temelini "Dada" ve "hazır nesne"nin kullanımı oluşturur. **"**Dadaizm; 1915 'de New York ve Zürich'te neredeyse eş zamanlı ortaya çıkmıştır. Modernizm ile makineleşme, yabancılaşma ve savaşların yarattığı karamsarlık ve umutsuzluk ile geleceğe inançlarını yitiren sanatçıların oluşturduğu bir toplumsal harekettir. Her şeyin anlamsızlığını gereksizliğini, vazgeçmişliğini ve hiçliğini vurgular. Sanatçılar gülünç anlamsız olanın peşine düşer ve mantık ortadan kalkarak bilinçaltı özgür kılınır" (Rona, 1997, s.417). Bu dönemde sanatın geleneğine karşı çıkan performanslar, Duchamp'ın hazır nesneyi sanata karşı kullanımı ve mekanı sanat üretimlerinin bir parçası olarak kullanması ortam odaklı sanata miras kalır. Nietzsche'nin "Tanrı Ölmüştür" aforizması ile Dadanın karamsar dünyası daha da kararır (Tunalı, 2008, s.200). "Raoul Hausmann'ın *Mekanik Kafa*sı Dadacıların aklın iflası olarak gördüğü savaş ve saldırganlık ruhunun bir tür simgesidir" (Antmen, 2009, s.120). Hausmann'ın nesnede görselleştirdiği saldırganlığı Duchamp mekana uygular. Duchamp'ın *On Altı Mil İp* (Görsel 24) adlı ortam odaklı yerleştirmesi seyirciye dolayısıyla kuruma karşı bir saldırganlık, dışlanmışlık duygusunun oluşturduğu bir karamsarlıktır. Dadacılar; geleneksel olan her şeye karşı çıkarak, kaos yaratma, yıkıcı ve eleştirel duyguları ifade edebilmek adına "raslantısallığa" ve "doğaçlamaya" yönelik çeşitli yöntemler denemişlerdir. Bu raslantısallık ve doğaçlama 1920 Berlin Dada Sanat Festivali (Görsel 20) ile ilk mekan yerleştirmelerde rastlanabilir. Günümüze kadar gelen Ortam odaklılığın ve Modern sanatın eleştirel kullanımı, yeni anlatım dili bu yöntemlerin yansımasıdır. "Dadacıların en büyük özelliği "sanat ile yaşam" arasındaki sınırları yok etmek[32] ve "sanat karşıtı" tavırlardır. Sonraki yıllarda sanat ile yaşam arasındaki sınırları yok etme, galeri mekanı dışına çıkma, sanatı yaşamın bir parçası haline getirme tavrı

[32] Ki bu Gesamtkunstwerk ve Bauhaus ekolünün de amacıydı

olarak ortaya çıkan, Happening, Çevresel Sanat ve Arazi Sanatının temelleri de bu dönemde atılır. Dada'nın sanat karşıtı tavrının en belirgin ifadesi "anti-sanat" terimini ilk kez kullanan Marcel Duchamp'ın (Çeşme -1917) (Görsel 19) pisuvar "hazır-nesne"sidir " (Antmen, 2009, s.124). Hazır-nesne kullanımı ise sanatta bir devrim yaratır. Sadece ortam odaklı sanatta değil, Kavramsal Sanat, Arte Povera gibi farklı sanat dallarında da bir anlatım dili olarak kabul görür. Hazır-nesne (buluntu-nesne) güzellik, teklik gibi hiç bir özelliği olmayan seri üretim ürünleridir. "Hazır ve endüstriyel malzeme" kullanımı Minimalizme ve Arte Povera'ya, "mantıksızlık" ve "bilinç altını serbest bırakma" düşüncesi Gerçeküstücülük/Sürrealizme, "yaşam ve sanatı birleştirme" ve deneyime dönüştürme çabası Oluşum/Happening ve Çevresel sanata/Enviromental Art "estetik beğeni" ve her tür "olgunun sorgulanması gerektiği düşüncesi" de Kavramsal Sanata miras kalmıştır. Ortam odaklı sanat Minimalizm, Sürrealizm, Happening gibi yeni akımlarda ortaya çıkan yeni yöntem, düşünce ve yaklaşımlara "mekan ve kurum" sorgulamasını katarak eklemlenmiştir.



Görsel 19. Marcel Duchamp, 1917, Çeşme
Grand Central Palace, New York
Erişim: 01.04.2018 https://goo.gl/5p9W25



Görsel 20. Uluslararası Dada Festivali, 1920, Berlin
Erişim: 01.04.2018 https://goo.gl/Emo9cE

Dada hareketi, ortam odaklı sanata miras kalan Modern düşüncede bir devrim yaratır ve daha sonra gelen akımların ilham kaynağı olur. Eskisinden farklı bir Modernlik yaratan Dada, toplumsal ve kültürel yapılanmaya, düşünsel değişimlere de yol açar. Ortam odaklılığın düşünsel altyapısı kavramsal sanatın, kavramsal sanat da Dadanın bir uzantısıdır.

Matei Calinescu'ya göre zamanla şekillenen ve "Modernliğin beş yüzünü oluşturan Modernizm, Avangard, Dekadans, Kitsch ve Postmodernizm; biri toplumsal açıdan ilerici, akılcı, rekabetçi ve teknolojik; diğeri kültürel açıdan eleştirel ve öz-eleştirel olan iki tür modernlik yaratmıştır (Callinescu, 2017, s.293). İkinci tür modernlik her zaman birincisinin değerlerini ve gizemini kaldırmaya çalışır; Dadanın, Avangardın ve ortam odaklı sanatçıların mekanı kullanarak yapmaya çalıştıkları da budur. "Avangardın zorunlu koşulu egemen olana diklenip onu bastırmak, kendisi egemen konuma geçmektir" (Gümüş, 2012: https://goo.gl/3WqD7v). Bu nedenle O'Doherty (Duchamp'ın "On Altı Mil İp" işini kastederek) Dadaistleri izleyici ile diyaloğunda sert bulur; "belki de mükemmel Avangard eylem, izleyiciyi davet edip sonra da kurşuna dizmektir" (2010, s.96). Dada grubu kısa bir süre sonra dağılmıştır, ancak daha sonra gelen sanatçıların birçoğunda "Dada ruhu" hep yaşamış, bugüne kadar farklı bağlamlarla ortam odaklı sanata da yansımıştır. Dada grubu 1922'de Sürrealizm olarak yeniden doğar. Hemen hemen aynı yıllarda Rusya'da Konstrüktivizm, Almanya'da Bauhaus etkili olmaktadır. Naum Gabo-Anton Pevsner, (Konstrüktivizm içinde) "Gerçekçi manifesto"da (1920) mekan ve zaman, hayatın üzerine kurulduğu yegane biçimlerdir ve dolayısıyla sanat da bunların üzerine inşa edilmelidir" (Antmen, 2009, s.115) önerisine karşın, Almanya'da "Hannover Dada olarak adlandırılan, Hans Arp, Theo van Doesburg, El Lissitzky ve Kurt Schwitters inşaacı bir felsefeyi amaç edinerek" (Eroğlu, 2014, s.63) ortam odaklı uygulamalara çoktan geçmişlerdi.

Kurt Schwitters, sanatsal mekan kavramını mimari bir yapı olarak ele alma, müdahale, ekleme ve çıkarmalarla mekanı bir sanat nesnesine dönüştüren ve bugünkü anlamda ortam odaklı örneklerden ilkini oluşturması bakımından önemlidir. Kurt Schwitters, bütün hayatını bu mimarlık eseri olan Görsel 21'deki Merzbau'ya adamıştır. Merzbau[33] veya diğer adıyla "Erotik Katedral", "Merzbilder" dediği resimler (asamblaj) ve "Merz sütunu" dediği heykellerden oluşur. Topladığı atık, hurda, döküntü ve çöplerden oluşturduğu ve metropolün hafızasını barındıran

[33] Kendi bulduğu bir sözcüktür; Fransızcadaki "merde" (bok), Almanca "merzschaf (atılmış koyun) ve Schmerz (acı) gibi kelimeleri çağrıştırır; ayrıca Almanca Ticaret Bankası anlamına gelen Kommerzbank sözcüğünden de ilham almıştır (Yılmaz, 2013, s.159).

Merzbau'yu sergileme, satma ve hatta paylaşma amacıyla yapmaz (Artun, 2012, s. 52). Bu açıdan bakıldığında sanat nesnesinin metaya dönüştürme fikrine karşı olması bakımından "kurumsal ortam odaklılık" kapsamında da değerlendirilebilir. "Merzbau" mimari ve heykeli bir arada kullanan faklı bir anlatım dili oluşturması bakımından modernizm için yeni bir yaklaşımdır. Mekanın sanat nesnesine dönüşümü olarak niteleyen Özi Huntürk'e göre; " sanatçılar farklı biçim ve malzemeyi deneyimleyip tekrara düştüğünü anladıklarında, mekanı sanat nesnesine dönüştürmeyi denemişlerdir...Merzbau bunlardan biridir" (Huntürk, 2011, s.262). Mehmet Yılmaz'a göre Merz'ler "yaşamın raslantısallığının bir yansımasıydı [...] yaşamda parçalardan oluşmuş bir bütündür [...] Onun gözünde sanat yapıtı doğan, büyüyen ve sonra da yok olan bir varlıktır [...] Merz'lerin asıl ilginç yanı mekanı ele geçirmesidir [...] yani mekan=sanat yapıtı" (Yılmaz, 2013, s.160). Birçok kuramcı ve akademisyenin ortak görüşü bugünkü anlamda ortam odaklı sanatın ilk örneği Merzbau olduğu yönündedir. Merzbau'yu ortam odaklı yerleştirme kapsamında değerlendiren Erika Suderburg'a göre:

> "Kurt Schwitters'ın Merzbau adlı çalışması (1920-43) nesnenin ortama dönüşmesi sürecinin bir örneğini oluşturmaktadır. Schwitters kendi oturma odasının içinde yaptığı Erotik Izdırap Kolonu/ Column of Erotic Misery adlı daha önce tasarlanmış bir montaj çalışmasından esinlenen Merzbau, gerçek anlamda yaşayan bir enstalasyondur. Montaj tekniğinde yaratıcı yollar geliştirmek zorunda olan Schwitters bu eseri eşi ve çocukları ile paylaşıyor hatta onlar tarafından işgal ediliyordu. Mezbau'nun duvarları oymalardan oluşuyordu ve daha sonra alçı uygulamalarına tabi tutulmuş, kapı dikmeleri genişletilmiş ve uyumsuz kübist açılarla alçaltılan tavan düzlemlerinin altına bir Hint domuzu için koşu yolu yapmıştı. Kübist kolaj ve ekspresyonizm, Schwitters'in bu yerinde deneyinde bir bakıma tehlikeli bir şekilde aynı ortamı paylaşmakta ve bütünde algılanmaktaydı. Alan yetersizliğinin çalışmalarına engel olduğunu gören Schwitters üst kattaki kiracısını çıkartıp, tavanı kesip atar ve Merzbau'yu yukarıdaki zemine uzatır. Elle yapılmış kübist bir montaj ürünü olan Merzbau, İkinci Dünya Savaşı sırasında Müttefik Kuvvetler tarafından bombalanmıştır. Mekânın teknolojik uygulamalarla yok edilmesi, belki de el yapımı ürünlerin yerlerini makine ürünlerine bırakmalarının bir simgesidir" (Suderburg, 2000, s.11).

Sürekli sanat üreten Kurt Schwitters, Berlin'deki Dada hareketine katılmak istemiş ama politik dışı işler ürettiği, aşırı burjuva olduğu için kabul edilmemiştir (oysa Dada ruhuna uygun) anlamsızlık ya da anlam karşıtı üslup onun bilinçli olarak seçtiği bir yoldu (Lynton, 2004, s.140). Merz'ler Schwitters'in dünyaya gösterdiği tepkinin

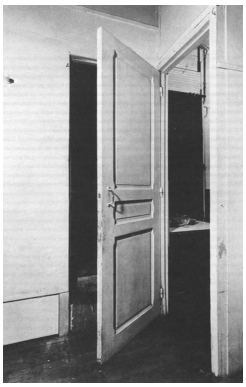
mizahi bir yansımasıydı, hatta delilik olarak adlandırılıyordu ki bu daha sonra Freud'un sanatçının deha olarak deliliği kutsamasına kadar anlaşılamamıştı.



Görsel 21. Kurt Schwitters, 1919-1937, Merzbau, Hannover, Almanya, Erişim: 08.03.2017 https://goo.gl/Z2VMhS

Ortam odaklı sanatın tarihsel referanslarından biri olan Sürrealizmde; mekanı işlev dışı bir sanat nesnesi olarak kullanma yaklaşımı daha da belirginleşir. Dada grubu dağıldıktan sonra Breton önderliğinde bir grup şair ve sanatçı, Dada'nın nihilist tavrına karşı, olumlu yönde yaratıcılığı savunan sürreal sanatın ilkelerini oluşturmaya başlarlar (Rona, 1997, s.670). Dadanın etkileri hissedilmekle birlikte Sigmund Freud'un düş ve bilinçaltı kuramları temel alınır ve mekanı hayal gücünün özgürlüğü ile kullanan Cheval'in *İdeal Sarayı* (Görsel 14-15) bu akıma ilham kaynağı olur. Mantıksal düzeni yok eden ve bilinçaltının sınırsızlığında bir gerçekliğe varılacağına inanan sanatçılar görülen değil düşlenen mantıkdışı mekanları resim, heykel ve yerleştirmelerinde kullanırlar. Marcel Duchamp'ın, Modernizmin geleneği sorgularken ortam odaklı üretilen ve mekanı mantıkdışı kullanan ilk örneklerinden biri *1200 Kömür Çuvalı* (Görsel 23) ve *On altı Mil İp* (Görsel 24) yerleştirmeleridir. Duchamp'ın bu mekan düzenlemelerinde zıtlıklar, çelişkiler ve mekanın ögelerini alışılmışın dışında kullanarak farkındalık yaratma tavrı vardır. Sergi mekanının tavanını kullanan Duchamp'a karşı, Daniel Spoerri 24 yıl sonra sergi mekanının duvarını (Görsel 24) zemin olarak kullanır. Burada da sergi

mekanın ters yüz etme, sanat mekan ilişkisini irdeleme yaklaşımı vardır. Duchamp'ın kömür ve ip işlerini Spoerri'den ayıran ve daha farklı bir ideolojik yaklaşım olduğunu öne süren Brian O'Doherty'e göre "bu işler sanatın bağlamını değiştirip içeriği önemser, içerik mekan olarak estetik bir eylemin parçası olur, mekanda kullanılan ip ve kömür torbaları mekânsal yanılsama yaratan resim gibi çerçevenin kaldırılmasıyla resim mekanın kendisine dönüşür. Ondan önce tavanı kullanma hiç bir sanatçının aklına gelmemiştir, ancak Sürreal avangardların kullandığı "şok" etme refleksi, bugün artık hafif silah kalmaktadır" (2010, s.92). Yani Duchamp bu örneklerde mekanı bilinçli olarak kullanmış ve bütüncül bir algıyla mekanı sanat nesnesinin kendisi yapmıştır. Nur Altınyıldız Artun'a göre *1200 Kömür Çuval*, birkaç odadan oluşan büyük bir mekanda birbiri ile uyumlu enstalasyon ve işlerden oluşur. Mekana kahve kokusu yayılır, fonda Hitler'in sesi duyulur, Sürrealist Sokak mekana erotik çağrışımlar getirirken, el fenerleriyle girilen odadaki kömür tozları ziyaretçiyi tedirgin edip ve korkutur" (2014, s.40). Bu açıdan bakıldığında Duchamp, kömür çuvallarını tavana asması, her an çökme tehlikesi yaşatması bakımından yine tedirgin edici bir tavır sergilemektedir. Ama sergi mekanının tamamı göz önünde bulundurulduğunda ortam odaklı ruhu yakalamış, mekana ses, koku, görsellik ve hatta dokunsallık ekleyerek neredeyse beş duyuya birden hitap eden bir yerleştirme olarak değerlendirilebilir.



Görsel 22. Marcel Duchamp
1927, Kapı:11, Rue Larrey, Paris
Erişim: 01.04.2018
https://goo.gl/dxgzfn



Görsel 23. Marcel Duchamp, 1938,
1200 Kömür Çuvalı, 1.Uluslararası
Gerçeküstücülük Sergisi, Paris
Erişim: 01.04.2018. https://goo.gl/wyNXNm

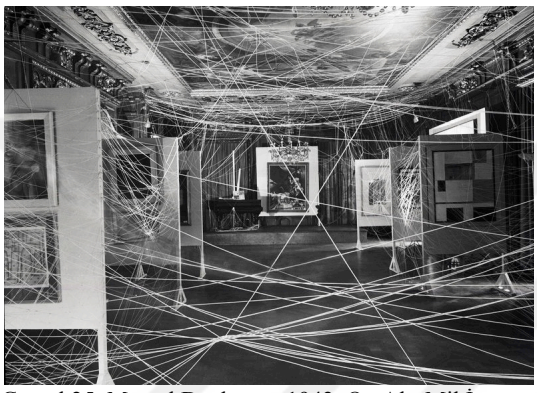


Görsel 24.Daniel Spoerri,1962
Dylaby Sergisi Amsterdam
Erişim: 01.04.2018
https://goo.gl/91n75q

Duchamp'ın ev için tasarladığı *Kapı: 11* (Görsel 22) özel alanı nasıl yeniden tanımladıysa, On altı Mil İp'de kamusal alanda sanat eserlerinin sergilenme koşullarını değişime uğratması bakımından çelişkilidir; bu eserler, alanın yokluğu ve varlığına, sabitlenemez nitelikte, yanıltıcı ve değişken olarak "ortam" anlayışına geçici göndermelerde bulunur" (Suderburg, 2000, s.12). *Kapı:11* çalışmasında izleyiciye önem atfeder ve hangi zamanda hangi unsurun "yerleştirileceğini" seçmesine imkan verir; oysa On Altı Mil İp izleyiciyi dışlar. Duchamp'ın sanat anlayışı da bu çelişkilerden beslenir. *Kapı:11* sadece bir odadan başkasına geçerken kapanır, hiçbir şekilde iki oda aynı anda kapanamaz, böylelikle ev güvenliğini iki parçaya bölerek, mahremiyet ve çevreleme anlayışlarını alaya alır. Gaston Bachelard'a göre "kapı bütün bir "Aralık Kalma" kozmozudur [...] arzuların ve yasak olana duyulan eğilimlerin, varlığı en gizli yerine varıncaya kadar açma eğiliminin sesi çıkmayan tüm varlıkları fethetme arzusunun biriktirdiği bir düşlemenin kökenidir (2014, s.267). Duchamp *Kapı:11* çalışmasıyla bir yandan ev mahremiyetini ele alırken, öte yandan aralık kalma, arzu, yasak ve fethetme kavramlarını da sorgular. Porphyrios'un "Her eşik kutsal bir nesnedir" (Bachelard, 2014, s.267) söylemi ile izleyiciyi de bu eşiklerden geçirerek kutsallaştırır. Duchamp, içinde yaşanan alan ile sergi alanlarını yeniden düzenlemiş, istenildiğinde sanat olarak yeniden tanımlanabilecek hem işlevsel, hem de işlevsel olmaktan uzak bir sanat eseri ortaya koymuştur.

Erika Suderburk'a göre "Marcel Duchamp'ın On Altı Mil İp adlı çalışması, 1942 yılında New York'ta düzenlenen sergideki tabloların görülmesini engellemek üzere tasarlanmıştı. Özel alanı sergileme biçimlerini aksatan düzenekler, enstalasyonun bir yeniden hizalama makinesi olarak tanımlanması noktasında önemli bir rol oynar" (Suderburg, 2000, s.12) . Duchamp bu ip yerleştirmesinde, sanat eserinin normal bir şekilde görülmesini imkânsız hale getirmiş ve izleyici, izleyen ile sanat eseri arasındaki geleneksel ilişkiyi, ortadan kaldırmıştır. Bu tavır Dadaist bir miras olarak sanata, esere ve izleyiciye karşı duruşu ifade eder. Öte yandan T.J.Demos, Duchamp'ın 1942'deki New York sergisindeki bu yerleştirmeyi bir "önceki Sürrealist sergiye (1938) katılanların ABD'ye sürgüne edilmesi sonucu kırgın olan sanatçıların, evsiz kalmışlığın bir simgesi" (Demos, 2017, s. 330) olarak ifade eder.

Yani bu labirent aslında sürgün sanatçıların dışlanmışlığını, mekanda izleyiciyi dışlayarak bir çeşit empati kurma girişimidir. Bu derin anlam, neden diğer sanatçıların böyle bir düzenlemeye onay verdiğini de açıklar. Yani, işlerinin görülmesi engellenen diğer sanatçıların gönüllü katılmasının arkasında yatan neden bu dışlanmışlık olabilir.



Görsel 25. Marcel Duchamp, 1942, On Altı Mil İp 2.Uluslararası Gerçeküstücülük Sergisi, New York Erişim: 01.04.2018. https://goo.gl/wyNXNm



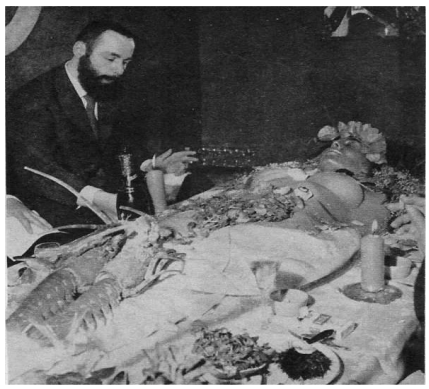
Görsel 26. Frederick Kiesler, 1942, Sürrealist Salon, Art of This Century Gallery, New York Erişim: 01.04.2018. https://goo.gl/VT5uoi

"Breton ve Eluard'ın düzenlediği, Duchamp'ın başını çektiği 1938'deki Uluslararası Sürrealizm sergisini, Breton, Duchamp ve Kiesler 1942'da tekrar Paris'te organize eder (Artun, 2014, s. 45). Bu üçlünün yaptığı sergiler küratörlük kavramının fark edilmesini sağlamış; sergilemenin başlı başına bir uzmanlık olduğuna dair radikal bir değişime neden olmuş ve sergileme pratiğine yepyeni bir perspektif getirmişlerdir. Sergi mekanını (Görsel 26) mimar olan Kiesler sanatı ve hayatı bir bütün olarak kurgulama; çerçeveleri ve sınırları yok etme; izleyiciyi hayatın ve sanatın içine çekme amacıyla tasarlar. Ancak Duchamp (Görsel 25) izleyiciyi sergi mekanının dışında bırakır. Burada mekanı kullanan iki farklı ortam odaklı yaklaşım vardır: Biri izleyiciye eseri kavuşturma diğeri dışarıda bırakma. Yani Kiesler'in mimari ve işlevsellikle sanatı bütünleştirme yaklaşımı ile Duchamp'ın ideolojik yaklaşımını sanat yoluyla mekanı eleştirel kullanımı arasındaki paradoks aynı sergide bir araya gelir. 1947'de Duchamp, Breton ve Kiesler Paris, Galeri Maeght'e savaşın vahşetini gözler önüne seren, ritüel ve mitleri öne çıkaran mantığın yozlaştıramadığı primitif

tavrı ve bedenin mistik güçlerini yücelterek gözler önüne seren üçüncü bir sergi düzenler (Artun, 2014, s.45). Sergide ortam odaklı eserlerin mekanın her köşesini sembolik olarak kullanma anlayışı vardır. Merdiven basamaklarının kitap sırtı olarak kullanma yönteminden duvarları kadifeyle kaplayıp anne kucağı gibi saran anlayışa kadar mekan bilinçli olarak sanat nesnesine dönüştürülür. 1959'da yine Breton ve Duchamp (E.R.O.S.) adıyla dördüncü Uluslararası Sürrealizm Sergisini, Cordier Galeri Paris'te yapar. 1959'da düzenlenen bu sürreal sergide (Görsel 27) hem sanatçıların hem de sergi düzenleyici ve tasarımcıların ortam odaklı yaklaşımı bu sergileri özel kılmaktadır. Yani mekanı kasıtlı olarak sanat nesnesine dönüştürenler, sergide bir bütünlük ve atmosfer yaratanlar işbirliğini önemseyen ortam odaklılık ruhunda olduğu gibi sanatçı, mimar ve şairden oluşan küratörlerdir. Erotik ögelerin yoğun olarak kullanıldığı sergi birkaç salondan oluşur. Sergi mekanının sonundaki kırmızı odada Meret Oppenheim'ın yerleştirmesi (Görsel 28) vardır. Bu yerleştirmede masanın üzerinde uzanmış çıplak bir kadının üzerine yerleştirilmiş balık, ekmek, sebze ve meyveler izleyiciye ikram edilir. Bu sergi savaşın sonuçlarını, insanlığın dramını feminist bir yaklaşımla mekan, lokasyon ve toplumsal çöküş bağlamında ele alan bir ortam odaklı yerleştirme olarak değerlendirilebilir.



Görsel 27. Uluslararası Sürrealizm Sergisi (É.R.O.S.), 1959, Cordier Galeri Paris
Erişim: 01.04.2018. https://goo.gl/VdFqMZ



Görsel 28. Meret Oppenheim, 1959, Bahar Bayramı Uluslararası Sürrealizm Sergisi (EROS), Cordier Galeri Paris
Erişim: 01.04.2018 https://goo.gl/P7eKbR

Sürrealizmin mekan anlayışına baktığımızda Dalibor Vesely'e göre "mimarlık hiç bir zaman resim ve heykel gibi sürreal düşüncenin ayrılmaz bir parçası olmamıştır,

ancak yine de sürrealist mimarlık yoktur da denemez" (Vesely, 2014, s.81). Nur Altınyıldız Artun'a göre " Mimarlık disiplinine meydan okuyan sürrealistler sayesinde mimarlık düşüncesi zenginleşmekte, sınırları gevşemekte ve alanı genişlemektedir; Sürrealistler, alelade gerçeklikten kurtulunca yerçekimine meydan okuyan sınır tanımazlıklarıyla, mimarlığı baştan çıkarıp, aklını bozar" (Artun, 2014, s:51). Sürreal manifestoda bahsedilen "İdeal Saray" örneğinde olduğu gibi, sürreal mimari mekan; işlevsel olsun olmasın kendi özerk alanını oluşturabilmekte ve kendi kendini üretebilmektedir. Ancak bunu yaparken Duve'nin yer, uzam, ölçü kıstaslarından uzamı feda ederek gerçekleştirebilir. Uzamı feda eden sürreal mekanlar, kültürel uzlaşımdan bağımsız kendi dünyalarını yarattığı söylenebilir.

Modernizmin genel sanat anlayışına (sanat için sanat), (yaşam ve sanat ayrı şeylerdir), (ciddiyet) ve kalıplarına uymayan ama biçimbozma, deha ve yenilik gibi ilkeleri ile üretilmiş, yani postmodernin erken örneğini oluşturan Andre Bloc'un evi[34], mekanı sanat nesnesine dönüştürerek içinde yaşadığı işlevselliği ile ezber bozan ortam odaklı üretimlerden birini oluşturur. "Andre Bloc çağın gereksinmelerine uygun, estetik bir çevre tasarımıyla ilgileniyordu, İnsan bir mekana fırlatılmakla birlikte, kendisi için yeni mekanlar üreten bir varlıktı. O halde başarılması gereken, mekanları doğa ile uyumlu hale getirmekti. Bu nedenle heykel ve mimarlığı birleştirme yoluna gider" (Yılmaz, 2013, s.242). Andre Bloc, mühendislik, mimarlık, heykel ve resim gibi disiplinlerarası üretimlerinde (Görsel 29); Folly mimarlığından farklı olarak İspanya'daki organik mimari tasarımlar yapan Antoni Gaudi'den ilham aldığı söylenebilir.

[34] Öldükten sonra müze yapılmıştır.



Görsel 29. Andre Bloc, 1949, Andre Bloc Evi, Paris, Erişim: 01.04.2018 https://goo.gl/YsMmZq

1950'lerden sonra Postmodernitenin sanat üzerindeki etkilerinin artması ile ortam odaklı sanatsal üretimlerde de melezleşme ve polifoni görülür. "Bu dönemde modernde önemsenen yenilik postmodernde yenilikçilik olarak kutsanır; Modernde sanatın ciddiyeti postmodernde pastiş, ironi olarak yer değiştirir; Deha ve yüce kavramı ile bilimsel akıl ve tarihsel ilerlemeye karşı güven sarsılır, eleştirilir ve alaya alınır; Modernitede yaşam ve sanat ayrı şeylerken, postmodernde bu sınır belirsizleşir; Kolaj ve montaja toplama, yerleştirme, çoğulculuk eklenir; Moderntenin tutarlılığını, postmodernin "ne olsa gider"[35] anlayışı alır ; Postmodernin disiplinlerarasılık, çokdisiplinlik, dil ve semiyoloji kullanımı, bedenleşen figürler, sanatın araçsallığı, video ve teknolojideki yükseliş" (Yılmaz, 2013, s.211-219) ortam odaklı üretimlerin de temel dayanağıdır. Ancak ortam odaklı üretimler bu gelişmelerden beslenirken mekan kullanımı, lokasyon ve yer bağlantısı bu sanatın belirleyicisi olur.

Postmodernizm aslında bir sanat stili değil bir felsefedir (Tunalı, 2008, s.206). Bu nedenle yatayda ve dikeyde yayılma göstererek bilimden, felsefeye, sanattan, endüstriye kadar uzanan kültür varlıklarını da içine alır. Ortam odaklı sanatta Modernden Postmoderne gelinceye kadar bu özellikleri bünyesinde barındırmış, benzer yöntemleri takip etmiştir.

[35] Everything goes

Genel bir saptamayla 1960 ve 1970'lerde ortam odaklı sanatsal üretimler; o güne kadarki anlayıştan farklı[36] olarak, Postmodernin de etkisiyle sanat kurumlarına karşı duruş; onları eleştiren ve sorgulayan yöntemler olarak başlamıştır. Ancak bunun öncesinde Postmodernin neden sanatsal üretimler üzerinde bu kadar etkin olduğu ve ortam odaklılığı etkilediği incelenirse bu dönemdeki kültürel dönüşümlerin ve yeni fikirlerin köktenci değişimlere neden olduğu görülür. Bu geçiş dönemi İsmail Tunalıya göre;

> "1950'lerden sonra tarihin akışında bir metamorfoz meydana gelir ve toplumlar "post-endüstriyel" ve kültürler de "post-modern" bir çağa girerler. Bu değişim; bilim ve sanatta yeni fikirler, yeni gerçeklikler ve yaşamda yeni formlar yaratır. Postmodern dönemde güçlü eleştirel tavırlar, felsefi alanda, yapısalcılık, hermeneutik ve bireyselcilikten beslenir. Postmodernite artık, duyarlılık, güdü, inanç, hayal gücüne sahip insan anlayışı ile varlığa yönelerek moderniteye akılcılığa karşı köktenci bir tepki sergiler. Endüstri ürünleri sanatın insansal-tinsel obje alanına girer ve genişler. Dünya artık fiziki varlık olmaktan çıkar, hayal gücü ve tinsel güçleriyle yarattığı doğaya alternatif tasarımlar, sanatsal ve estetik bir dünyaya dönüşür. Bauhaus'un bu dönüşümde payı büyüktür. Modernitedeki pürizm ve minimalizm yerini çoğulculuğa bırakır. "Az sıkıcıdır"[37] Bu polifoni insan özgürlüğünün de kaynağı olur. Sınırlar ve kalıplar değişerek yeni değerler sistemine ulaşılır. Yenilik ve gençlik fetişleştirilir. Bilinç, özgür yaratma ve yenilik demektir. Postmodernite, bireye, bireyciliğe, ve bireyin özgür yaratımlarına yönelir. "Özgürlük" ve "yenilik" bu dönemi belirleyen iki kategoridir. "akıl" ve "duyarlık" dialektiği topluma yansır ve sosyal problemlerin kaynağını oluşturur" (Tunalı, 2008, s.206-209)

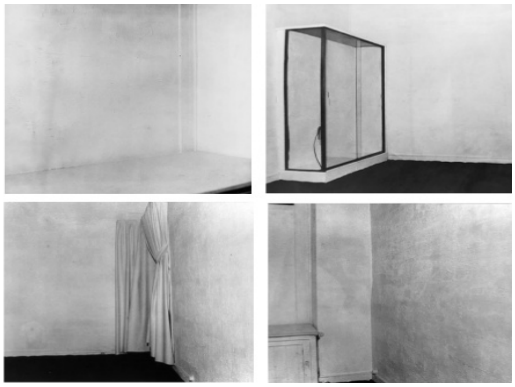
Bu dönüşümün sonucu ortaya çıkan sosyal problemler ortam odaklı sanatçılar tarafından sanatın metalaşması ve kurumsal eleştiri bağlamında mekan odaklı ele alınır. Bu eleştirel yaklaşımın ilk erken örneklerinde Yves Klein galeri mekanının, atmosferini, lokasyonunu ve otoritesini kullanarak sorgular. Sanatçı "Duchamp'ın Monte Carlo Bond 'u (1924) ve bu eserin sanat ve ticareti oyunbaz bir şekilde birbirine karıştırma tekniğinden ilham alarak, Yves Klein, 1950'li yılların sonunda, galeri havasını hisse hisse satar" (Suderburg, 2000, s.13). Bu performans, bir eseri üretmenin ideolojik ve ticari içeriğine dikkat çeker. Sanatçı, hem kavramsal, hem de bireysel varlığını kullanan bir figür olarak sanat eserindeki bir karaktere dönüşür. Sanat eseri oluşturması vaadiyle, hisseler halinde satılan galeri havasının kendisi de bir materyale dönüşür. Hemen arkasından gelen boşluk sergileri ile Klein bu sefer

[36] Tarihsel dönemde işlevsellik ve uyum, modernizmde sanat geleneğinin eleştirisi, Postmodernde kurumların eleştirisi
[37] Mies van der Rohe "az çoktur, "Venturi "az sıkıcıdır"

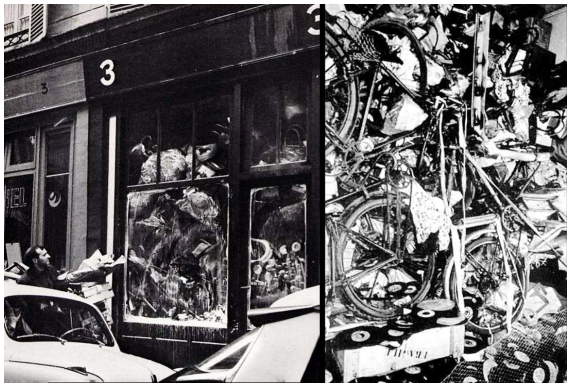
"galeri mekanını akıl denen o esnek maddeyle doldurur, beyaz küp potansiyel sanat haline gelmiştir" (ODhoerty, 2010, s.109). Beyaz küpün[38] içindeki her şey kutsallaşır burada kutsanan şey bir tanrı haline gelen galeri mekanının boşluğu olur. Klein, "henüz madde haline gelmemiş resimsel duyarlığını görünür kılmak" (Görsel 30) (ODhoerty, 2010, s.111) istediğini açıklayarak izleyicinin sezgilerine yönelmiştir. Bir yıl sonraki ikinci Boşluk sergisinde "Duyarlılığın madde haline gelişinin resimsel olarak sabitlenmesi" (ODhoerty, 2010, s.111) fikrini geliştirir. Böylece "boşluk", sanat ve ona yüklenen bütün ideolojiler galeri mekanın boşluğunda, izleyicilerin belleklerinde yerini almış ve sabitlemiştir. Bir yıl sonra "Klein'in Boşluk'unu; Arman, çöp yığınları ile ("Dolu[39]suyla) (Görsel 31) doldurur ve hazmetmesini bekler; bu bir "Tersten kolajdır" (ODhoerty, 2010, s.113). Armanın işi, daha sıradan ve şiddetlidir. Galeri mekanının "metaforik bir araç" gibi kullanılması olarak yorumlayan O'Doherty "bırakınız yapsınlar" anlayışının eğlence dünyasının karşılığı olduğunu iddia eder (O'Doherty, 2010. S.113). İzleyici mekana giremez, bu durum çelişkiler barındırır; sanat izleyicisine karşı bir tavır mı, çöp yığınlarına layık bir galeri mi, metropollerin yığınlara dönüşen atığa tepki mi, aşırı tüketime dikkat çekmek mi yoksa hepsi mi bilinmez ama bu iş; sanatçının değimiyle "bütün bu olan bitene bir hiddetlenme" (ODhoerty, 2010, s.114) olarak özetlenebilir. Modern sanatçılar tarafından mekan artık etkin, bilinçli ve eleştirel olarak kullanılmaktadır. Bunda sonra gelecek minimal sanatçılar ise mekanı daha aktif kullanacaklar, kavramsal sanatçılar ise ideolojilerini anlatabilmek için mekanı tamamen kullanma eğiliminde olacaklardır.

[38] Beyaz küp dışındaki sergiler geleneksel ideolojik eğilimleri korur ancak Beyaz Küp de kendi prestij kurum kimliğini korur ve bunu dayatır.

[39] Robert Barry de 1969 yılında sergi açılış davetiyelerini dağıttıktan sonra sergi günü galeriyi kapatır, yani izleyici kapıdan geri dönmek zorunda kalır. Burada sanat nesnesi sanatçının niyetidir. Koleksiyoner işi almak istediğinde ise fikrin ona ait olduğuna dair sertifikayı imzalayarak belgeler.



Görsel 30 Yves Klein, 1958, Boşluk, Iris Clert Gallery
Erişim: 01.04.2018 https://goo.gl/idA9ci



Görsel 31. Armand P. Arman,1960, Dolu, Iris Clert Gallery,
Erişim: 01.04.2018 https://goo.gl/zdhh3V

Modernitenin sorgulandığı Postmodernitenin daha belirginleşmeye başladığı 1950'lerde sanatçıların eleştirel bakışı hemen hiç değişmemiştir. Bu nedenle Peter Bürger Avangardı başarısızlıkla suçlamıştır. Hal Foster ise, Bürger'in tespit ettiği Tarihsel ve Yeni avangard teorilerinin birçoğuna katılmasa da 1900'lerin başında Dadaist hareketlerle ortaya çıkan Tarihsel Avangard ve 1960'lardan sonra (Bürger'in yorumuyla eleştirel tekrara düşmüş) Yeni Avangard[40] saptamasında hemfikirdir ancak yeni avangardın tarihsel avangardın söylemini henüz hazmettiğini ve farklı anlatım dilleri kullanarak varlığını sürdürdüğünü iddia eder (2009, s.22). "Tarihsel avangard geleneksel olana, Yeni avangard kurumsal olana odaklanır; tarihsel avangard sanatın kurallarını sınar, Yeni avangard ise onu yeniden kavrar, pastişlerden oluşan simülakral bir dünya olarak kurarak, kınar" (Foster, 2009, s.41). Hal Foster'a göre Yeni avangardın dönüm noktası bu 1960'ların minimalist yaklaşımla başlayan, ortam odaklı yerleştirmelerin ilk ortaya çıktığı dönemdir (2009, s.22). Bu nedenle ortam odaklı sanatın başladığı yıllar olarak genel uzlaşı 1960-1970'lerde minimalizm içinde kavramsal sanattan beslenerek kurumsal eleştiri ile başladığı yönündedir. Zaten bu dönem hem minimalizmin hem, kavramsal sanatın hem de ortam odaklı sanat kapsamında gelişen arazi sanatı, toprak sanatı, yeni tür kamu sanatı gibi galeri mekanını terk eden işlerin üretilmeye başlandığı yıllardı.

[40] Aslında bu ayırımı da yetersiz görüp, 1950'lere kadar Rauschenberg ve Kaprow'u ilk yeni avangard, ve 1960'lardaki Broodthaers ve Buren'i ikinci yeni avangard olarak ayırır.

Modernizm içinde gelişen, ortam odaklılığın tarihsel dönemecinde bugünkü anlamda kurumsal eleştirinin ilk örnekleri Minimalizm[41] içinde görülür. Minimalizm "ilk kez 1961'de düşünür Richard Wollheim tarafından "içeriği en aza indirgenmiş sanat" olarak üç boyutlu yapılar[42] ve heykeller[43] için kullanılır (Erzen, 1997, s.1260). "Minimal heykel sanatçının ve sanatın prestijine karşı bir saldırı başlattı, bunun yerine yer izleyicisine prestij kazandırdı. Minimal nesnenin kendi kurduğu yerle ilgili bilinçli algısı işin anlamını yarattı" (Crimp, 1993, s.16-17). Minimalizm; Soyut Dışavurumculuğun biçime, duyguya ve raslantısallığa verilen önemine karşı[44] bir duruş, sadelik ve nesnelliği ön plana alan bir akım olarak ortaya çıkar. Minimalistler güçlü bir şekilde bulunduğu yerle, çevresini harekete geçiren objelerin gücüne inanırlar (Collins, 2014, 172). Bu akım, leke ve renk birimlerini tek bir alana yayıp, anlatımcı içeriği yok etmeleri ve tüm resim yüzeyine bunu yaymaları, yalın düşünsel ve mimarlıkla bütünleşen görünümünü ortaya çıkarmıştır. Nesnenin sadece bir nesne olma özelliğine dikkat çekerek, ifade, tarihsellik ve sembolik anlamlarını minimuma indirmek amacıyla hareket ederler. Ancak minimalist olarak başlayan ama kavramsal sanata doğru eğilim gösteren ve ilerideki üretimlerini tamamen ortam odaklı yapacak olan Donald Judd, Dan Flavin, Carl Andre, Richard Serra ve Robert Morris gibi sanatçılar biçimsel olarak minimalize edilmiş ama ifade ve içerik bakımından zenginleştirilmiş çalışmaları ile zamanla minimalizmle yollarını ayırarak kavramsal içerikli işler üretmişlerdir. Donald Judd üretimlerinin ne resim ne heykel olduğunu onların özgül nesneler olduğunu belirtir. Endüstriyel ürün kullanan Donald Judd, "yeni eser resimden çok heykele benzer, ama resme daha yakındır" (2011, s.872) der. Judd ne resim ne heykel olan anlatımlarını mimari ile ilişkilendirerek yapar. Bu nedenle de resmin çerçeve ile sınırlı gelişimine üç boyutlu yerleştirmelerini yani ortam odaklı yaklaşımı tercih ederek resmin kendi içindeki bir devrimi olduğunu, resmin gelişimindeki bir sonraki adımı olarak değerlendirir. Minimal anlatımların kavramsal derinliğinde üretim yapan Robert Barry'de mekanı kullanım pratiğine başlamasının bir tesadüf olduğunu

[41] ABC sanatı
[42] O dönem henüz adı konmamış yerleştirmeler
[43] Ancak Donald Judd'da Daniel Buren de bu heykel fikrine kesinlikle karşı çıkmakta heykelden çok resme yakın olduğuna ve özgül nesneler olarak adlandırılmasının daha doğru olacağını iddia etmekteydiler.
[44] Nesnellik ve raslantısaldan uzaklığı ile karşıydılar. Kendi içinde mantıklı ve kavramsal bir yapı içeriyordu.

belirtir. "... resim yaparken, ışığın etkisiyle başka sebeplerle ile bir yerde görünen resimlerin başka yerde başka türlü göründüğünü fark ettim. Aynı nesne olsa bile başka bir sanat eseriydi. Sonra üzerinde asılı durdukları duvarı da tasarımlarımın bir parçası yapmaya başladım. Sonunda resmetmeyi bırakıp tel yerleştirmeleri yaptım. Tel yerleştirmelerinin her biri yerleştirilecekleri yere uyacak şekilde yapıldı. Bu nedenle taşındıkları zaman zarar görürler" (Barry, 2011, s.897). Minimal sanatçıların mekanı fark etmeleri ve onu işin bir parçası haline getirmeleri ortam odaklı üretimlerin erken dönemi için hala modernizm çerçevesinde ve sanatın geleneğini ve sınırlarını sorgulama yönündeydi. Bu nedenle Carl Andre sonsuzluğu dikeyde değil yatayda aramakta, Robert Irwin ışık ve mekan ilişkisi üzerine odaklanmakta (Görsel 32), Donald Judd endüstriyel üretim minimal kutuları ile en aza indirilmiş ifadeyi mekanla ilişkilendirmekte (Görsel 33) ve Piero Manzoni kaideyi ters çevirerek dünyayı bütün bir heykel olarak tanımlayıp (Görsel 34), sanatın sınırlarını genişletmekte ve pratikte ölçek olarak en büyük ortam odaklı sanatı da uygulamış bulunmaktaydı.



Görsel 32. Robert Irwin, 1965, İsimsiz, Eğim/Işık/Boşluk Walker Art Galeri, Erişim: 01.04.2018, https://goo.gl/L3Cdza



Görsel 33 Donald Judd,1967,İsimsiz, MOMA Erişim: 01.04.2018 https://goo.gl/4xxE9p

Ortam odaklı sanat uygulama ve içeriği model aldığı; Modernizmden Postmodern döneme geçişte kavramsal pratiklerin içinde gelişmeye başlayan Allan Kaprow'un öncülüğündeki Oluşumlar/Happeninig ve Çevresel Sanat/EnviromentalArt'tan beslendiği söylenebilir. Özellikle ortam odaklı performanslar bu oluşumlardan etkilenmiştir, oluşumlar çok farklı tiyatro yöntemlerini kullansa da dans, beden

hareketleri, seyirci etkileşimi olarak onlardan farklıdır. Ortam odaklı sanat, mekan kullanımı ve izleyiciye verdiği önemi Oluşumlar/Happining ve Çevresel sanat/Ortam Sanatı/Enviromental art'dan alır; Allan Kaprow'un 1958'de Art News'daki yazısında ortamı "içine girilebilir, izleyicinin katılabileceği bir olay olarak tanımlar" (Rona, 1997, s.398). Hala geleneksel ya da değil tartışmalarının içinde olduğu bir dönemde Kaprow "Günümüz genç sanatçısının artık ben ressamım, şairim, dansçıyım demeye ihtiyacı yok. O sadece bir sanatçıdır. Yaşamın tamamı ona açılacaktır" (Kaprow, 2011, s.759) diyerek çağdaş sanat üretimlerin modern kentleşmiş bir dünyanın süreçlerine nasıl eklemleneceğinin de bir tespitini yapmıştır.

Oluşumlar, mekanın ses, gürültü, koku ve tat özelliklerini kullanma bakımından ortam odaklı sanata ilham olmasına karşın, raslantısallığı, zaman, yer ve konu matrisinin olmayışı ile ortam odaklılıktan ayrılır. John Cage'in 4'33 yapıtının mekanın boşluğunu ve sesini kullanması, izleyicinin ürettiği sessizlik ya da gürültünün yapıtı oluşturması ya da Allan Kaprow'un öğrencileri ile bir WosWos üzerine döktükleri çilek reçelini yalaması izleyiciyi üretimin içine dahil ederek izleyici-sanatçı ayırımını flulaştırması, mekanın algısal özelliklerini kullanması bakımından ortam odaklı üretimlere yaklaştığı söylenebilir. Çevresel sanat ise; izleyicinin görme, işitme, dokunma ve koku duyularını harekete geçirerek izleyiciyi mekan içine alan bir çevre oluşturma eylemi ile ortam odaklılığa daha yakın, ancak doğal çevrenin müdahale yoluyla biçimlendirilme ilkesini benimseyen yeryüzü sanatına uzak bir yapı sergiler. Aslında Kaprow'un çevresel olarak kastettiği tam olarak "ortam"dır. Buna ek olarak Kaprow'un işi mekanın içinde onun zaman, koşul ve ruhuna uygun üretimleri yerinde yapma mantığı ortam odaklılığın da yapısını oluşturur; "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 ortamlar/enviroment için zaten çok müsaittir" (Kaprow, 2011, s.761). Oluşumlar ve ortamlar izleyiciye önem atfederek onları uygulamalarının bir parçası yaparlar; yani izleyici varsa yapıt oluşur. Öte yandan Yeni Gerçekçilerin (Yves Klein, Arman, Daniel Sporri, Cesar ve Cristo...) "gerçeklikle (modern tüketim ve kitle medyası) doğrudan ilişki içine girme, sanatla

yaşam arasındaki uçurumu aşma" (Restany, 2011, s.767) düşüncesi ile Oluşumlara ve Ortam odaklı sanata yaklaşmaktadır.

Postmodern üretimlerin ortaya çıkmaya başladığı 1960 ve 70'ler; aynı zamanda çoklu eleştirel içerikleri ile özellikle ortam odaklı kurumsal eleştirinin, mekana müdahalelerin ve mekana yönelik performansların ortaya çıktığı yıllardı. Ortam Odaklı pratiklerde mekan kullanımı, sergileme biçimi ve müdahaleler özellikle kurumlara yönelikti. O'Doherty'e göre, "Postmodern sanatın genellikle bilinçdışı bir şekilde burjuvazinin varsayımlarının egemenliği altında olduğu sonucuna varmamak bugün artık çok güçtür. Baudelaire'nin 1846 Salonu'nun önsözüne yazdığı o sert ve soylu "Burjuvazi İçin" yazısı bu anlamda bir tür kehanet gibidir; sanat nesnesinin ve sanatla ilgili fikirlerin serbest teşebbüsün bir parçası olduğu düşüncesi, sosyal yapıyı koruduğu kadar ona saldıran paradoksal bir duruma da işaret eder. Saldırı ise zaten her iki tarafı da göreli olarak tatmin eden bir oyun gibidir" (O'Doherty, 2010, s.98). Ancak "kurumsal eleştiri" minimalizm içinde temelleri atılan ama kavramsal pratiklerle şekillenen postmodern üretimlerin içinden ortaya çıkar. Bu nedenle ortam odaklı sanatın **"kurumsal eleştiri"** bağlamında değerlendirilen diğer **temelini ve tarihsel referansını kavramsal sanat oluşturur.**

Fikir sanatı olarak ortaya çıkan kavramsal sanat; geleneksel üretimlerin ötesinde, fikirlerin uygun malzemelerle ifade edilmesine yönelik uygulamaları içerir. Genel bir çerçeveyle kavramsal sanat; "sanatı kuramsal düzlemde çözümlemeyi, yapısını araştırmayı, ve yeniden tanımlamayı amaçlayan, mantık-felsefe gibi zihinsel süreçlerle yakından ilgili bir sanattır. Sanatı bilimle özdeş konuma getirerek herhangi bir sanat dalının kapsamıyla sınırlı kalmadan, bütünlük içinde irdeler" (Özayten, 1997, s.973). Sol LeWitt'e göre "Kavramsal sanat sadece fikir iyi ise iyi olur. Bazı fikirler kavramda mantıksaldır ama algıda mantıksızdır" (LeWitt, 2011, s.893). Bu nedenle fikrin mekanda vücut bulması keskin bir zeka, ironik bir anlatım gerektirir. Ancak Sol LeWitt'e göre sezgisellik önemliyken, ABD'li sanatçılardan oluşan Sanat ve Dil Grubuna göre "kavramsal sanat duyguyu temelden yadsır; akılcıdır ve düşünceyi temel alır. Onun ilgi alanı yalnız gerçekliktir; gerçekliği arayış yolunda sistemler geliştirir, temsili olandan yararlanmaz" (Özayten, 1997, s.973). Bununla

birlikte kavramsal sanat da kendi içinde iki kola ayrılır; birinci grupta gösterme biçimini sadece yazılı/sözlü metin belge istatistik ve fotoğraflarla sınırlı tutmak isteyen "indirgemeci saf kavramsalcılar" ile, ikinci grupta "nesne[45] sanatını" yerleştirme olarak adlandıran, yani göstergeyi nesne olarak kullanan daha esnek kavramsalcılar. Ortam odaklı sanat her iki yöntemi mekânsala indirgeyerek kullanırken, kavramsal sanatın kent ve kırsaldaki "nesnesiz sanat" üretimlerinin tamamını kapsamı içine alır. Bu iki kavramsal yöntemi yeni nesil avangard sanatçılar mekanda yeni anlatım teknikleri geliştirerek daha doğrudan ve anlaşılır bir yöntem tercih ederler. Kavramsal üretimler ile ortaya çıkan ancak daha sonra ortam odaklı sanat olarak değerlendirilen Arazi Sanatı, Arte Povera, Happeningler, Çevresel Sanat/Enviromental Art ve ortam odaklı performanslar ile "nesnesiz sanat" üretimiyle sanatın ölçeği ve kapsamı genişlemiştir. Kavramsal sanatın en çok önemsenen "Nesnesiz Sanat" yaklaşımında, düşünce üretimi için gösterge olarak dil kullanılırken, araç olarak kullanılan nesnelerin hiç bir şekilde sanat olarak algılanmaması temel koşuldur. Burada sanat ancak ve ancak "düşünce ve kavramdır". Ortam odaklı sanat da temel olarak sanatı meta kavramından (alınıp-satılabilir) kurtararak "nesnesiz sanat" anlayışını "nesne ve mekanın simbiyozuna" dönüştürerek kavramsal sanatı model alır.

Ortam odaklı sanatın Kavramsal üretimlerden miras aldığı; mekanın fiziksel özelliğini ve algısal yapısını gözler önüne seren en bilinen örneklerden biri Hans Haacke'in *Yoğuşma Küpü*[46] (Görsel 35)dür. Burada galeri mekanına konan nesne sanatçının atölyesinde yapılmış ve sonradan buraya yerleştirilmiş olsa da küp artık içinde bulunduğu mekanın yoğunluğunu ortaya çıkaran, mekanın fiziksel durumunu yansıtan bir parça olur. Ancak bunun yanında sergi alanının "çerçeveleme" işlevi gören yapısını galerinin rutubet seviyesini vurgulayarak ve mekanı öykünmeci bir tavırla küp olarak yeniden kurgular. Yani bu iş de sadece mekanın fiziksel durumunu ortaya koymaz, galerinin görünmeyen bir yüzünü gözler önüne serme bakımından kurumsal eleştiriyi vurgular. Mivon Kwon'a göre kurumsal eleştirinin yeni oluşan

[45] Duchamp'ın hazır nesnesi gibi
[46] Condensation Cube

formlarında, sergi alanının fiziksel koşulunu "gözler önüne serme" öncelikli çıkış noktası olmuştur:

> "Örneğin Haacke'nin Yoğuşma Küpü[47], Mel Bochner'in Ölçüm[48] dizisi, Lawrence Weiner'in Duvar Oyukları ve Buren'in Çerçevenin İçinde ve Ötesinde[49], gibi eserlerde, kurumun belirsizleştiği bu unsurları gözle 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 "baz gerçekliği" gözler önüne sermek üzere bir duvarın bölümlerini kaldırılarak ve görünürde kurumsal çerçeveyi "çerçevelemek" üzere sanat eserini pencerenin dışına çıkararak galerinin fiziksel sınırları aşılarak gerçekleştirilir" (Kwon, 1997, s.89).

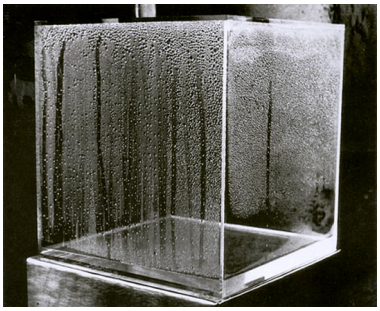
Robert Morris'in aynalanmış yüzeyleri ile küplerden oluşan üniter formları (Görsel 36) izleyiciye mekanın parametrelerini olduğu gibi yansıtması, nesnenin boşlukla, mekanla ve izleyiciyle olan ilişkisinin gizini radikal bir şekilde genişleterek anlatmaktadır. Mekanın kendisi nesneyle doğrudan ilişkiye girer, küplerin aynayla kaplanması kendi varlığını tehdit eder ve artık mekanın kendisi hatta seyirci görüntülerinden oluşur. Bu şekillerin sadeliği deneysel basitliği değil aksine, minimal sanatın gerçek mekan[50] ve zamanla ilişkilendirmesi bakımından zengin hatta karmaşık bir yapı barındırır. Morris'le yapılan bir röportajda nesneleri neden daha büyük ya da küçük yapmadığı sorulduğunda "büyük olsa anıt, küçük olsa nesne olurdu, ama her ikisi de değil" (Kaye, 2000, s.26) olarak cevaplar. Aslında burada ima etmek istediği, mekanın boşluğunu sorgulamaktır. Bu büyüklük açık bir şekilde mekanla ilişki kurma bakımından idealdir. Buradaki küpler sanat tanımını genişletmekte, onun gelişimini engelleyecek her şeyden izole etmektedir. Küp zaten dualistik bir karakteri yansıtır ve küplerin belli bir orana göre hesaplanarak yerleştirilmesi ile düzenlemenin sunduğu anlam fiziksel bir maddenin ötesinde bir şey sunmaktadır.

---

[47] Condensation Cube (1963-65)
[48] Measurement (1969)
[49] Within and Beyond theFrame (1973)
[50] Bu ayna yerleştirmeler herhangi bir mekana da konabilirdi. Ama içindeki bu zengin anlatım hangi mekana konulursa konulsun zaten mekanla doğrudan ilişkiye girdiği için tam bir nesne mekan simbiyozu oluşturmaktadır. Ancak bundan 50 sene önce ortaya çıkan anlam ile 50 sene sonra ortaya çıkan anlamda bir değişim olacaktır. Yani zamansallık önemlidir.



Görsel 34 Piero Manzoni, 1961, Dünyanın Kaidesi Herning, Danimarka Erişim:01.06.2018 https://goo.gl/qdzDMT



Görsel 35. Hans Haacke, 1963-65, Yoğunlaşma Küpü, Ulusal Sanat Galerisi, ABD, Erişim:01.04.2018 https://goo.gl/Aqaq2P



Görsel 36. Robert Morris, 1965, İsimsiz (üniter formlar) Tate Modern, Londra Erişim:01.04.2018. https://goo.gl/ygerdW

Ortam odaklı sanatın ilk örnekleri; bugünkü anlamıyla 1960'ların sonunda minimalizm, kavramsal sanat, oluşumlar ve ortamlardan beslenerek ama onları mekanda sabitleyerek (fiziksel, tarihsel, fenomenolojik, belleksel) kurumsal eleştiri bağlamında verir. **Yani kurumsal eleştiri bugünkü anlamda kullanılan ortam odaklı üretimlerin başlangıç noktasını oluşturur.** Yüksek kültüre karşı duruş, galeri mekanının ideolojisine karşı alternatif çıkışlar, sanat ve yaşam arasındaki sınırların belirsizleşmesi, sanatın metalaşmasına karşı yeni arayışlar, bu yılların belirleyici özellikleridir. Allan Kaprow'a göre "sanatın evrimi bizi sanatın ne olduğu konusunda çok farklı fikirlere getiriyor. Son iki yüzyıl içinde resim dükkanı ve müzenin ortaya çıkması sanatın toplumdan ayrılmasının doğrudan bir sonucuydu, sanat gerçek dünyadan kopan ve sadece çoğu insanın bildiği varlığa dolaylı gönderme yapabilen bir düş dünyası haline geldi. Galeri ve Müze bu düşünceyi bir "şşşşt-dokunma" atmosferi yaratarak berraklaştırdı" (Kaprow, 2011, s.761). Bu düşüncelerle disiplinlerarası hareketli bir diyalog başlamıştır. Kavramsal sanattan süreç sanatına, beden sanatından video sanatına, performanstan, yeryüzü sanatına ve yerleştirmeye kadar birbiriyle etkileşime giren pratikler ortaya çıkmıştır. Ancak bu sanat pratikleri arasında ortam odaklı sanat diğer pratiklerden kendi özerk alanını oluşturarak ayrılmıştır.

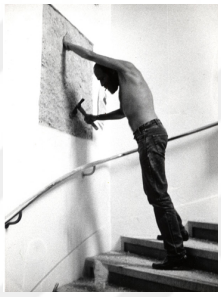
Ortam odaklı sanatı[51] diğer sanatlardan ayırarak açık ve anlaşılır argümanlarını ikna edici bir şekilde ortaya koyan Miwon Kwon olur. Kwon, 1997'de "Bir Yerden Başka Yere: Ortam Odaklılık Üstüne Notlar[52]" başlıklı yazısında konuya kuramsal bir çerçeveden yaklaşır ve ortam odaklı sanatı post-minimalist ve neo-kavramsal sanat uygulamaları ile kamu sanatında nasıl işlediğine bakarak; "Görüngüsel/ Fenomenolojik Ortam Odaklılık", "Kurumsal/Toplumsal Ortam Odaklılık" ve "Söylemsel Ortam Odaklılık" (Kwon, 1997, s.89) olarak üç başlık altında toplar. Ancak Kwon'un da belirttiği gibi bu sınıflandırma kesin hatlarla birbirinden ayrılamayacağı gibi kendi arasında da iç içe geçmektedir. Kwon bu sınıflandırmayı sanatçıların mekanı kullanma yöntemleri ve anlatım dillerini analiz ederek ortaya koyar. Kwon'a göre, ortam odaklı sanatın çıkış noktası "modernist heykele karşı duyulan tepkidir" (1997, s.85). Kwon bu tespitinde yalnız değildir; Douglas Crimp, Rosalind Krauss, Hal Foster gibi kuramcılar da Modernist heykel sanatındaki göçebe mantığından uzaklaşma, hatta ona karşı bir tutum olarak ortam odaklı sanatın ortaya çıktığında hemfikirdirler (Kwon 1997, s.85). Modernist heykel sanatı, heykelin kaidesini kaldırarak mekânla bağlantısını kesip, mekâna olan kayıtsızlığını ilan eder. Böylelikle daha bağımsız, kendine referansları olan; dolayısıyla taşınabilir, mekansız, göçebe hale gelir. Daha sonra, ilk olarak 1960'lı yılların sonunda ve 1970'li yılların başında Minimalizmin ardından ortaya çıkan ortam odaklı eserler, bu modernist paradigmayı önemli ölçüde tersine çevirir. "Bir heykeli bir mekân için değiştirmeniz gerekiyorsa, heykelde yanlış olan bir şey vardır," iddiasına antitez niteliği taşıyan ortam odaklı sanat, çevresel bağlamı temel alır ve biçimsel olarak çevresel bağlam tarafından belirlenmiş olur ve onun tarafından yönlendirilir (Kwon 1997, s.85). Robert Barry'in mekana sesle entegre olan yapısı[53] (Görsel 37), Lawrence Weiner'in duvar oyukları (Görsel 38) ve Mel Bochner'in mekanın boyutlarını ölçümlemesi mekana mühürlenmiş yapısıyla, sanat nesnesini göçebelikten kurtarıp, nesne-mekan simbiyozunu oluşturması bakımından mekana

[51] Ortam odaklılık kavramını Kwon Amerika'da ortam odaklılık kavramını; "site-specific" (1997) olarak tanımlarken, bunun çok öncesinde Daniel Buren Avrupa'da "in-situ" (1967) olarak kullanmıştı.
[52] One Place after Another: Notes on Site Specificity
[53] Robert Barry'in el yapımı bir FM radyo ile radyo dalgalarından oluşan enstalasyon, FM frekansı 88 ye ayarlanmış, radyonun gücüne bağlı olarak değişen ses ve yoğunluktaki ses ve tonları üretir. Proje, bir sanat eserini tanımlayan heykel ve nesne kavramlarına meydan okur.

ilk küçük müdahaleleri oluşturur. Richard Serra'nın mekana entegre olan Splashing eseri (Görsel 39) Robert Morris küratörlüğünde Castelli Galeriye ait eski bir depoda sunulur. Duvar ve tabanın birleştiği noktalara eritilmiş kurşun akıtarak, duvara ve kenara bulaştırarak sabitlenir. Dökerken oluşan sıçramalarla eser ve eser olmayan sınır bulanıklaşır. Eser alan ile birbirine yapışmış tam bir simbiyoz oluşturmuştur. Serra mekanla simbiyoz oluşturan işinde, çıkar çatışmaları, güç savaşları noktasında, mekanın ideolojik yapısını gözler önüne sermek ister.



Görsel 37. Robert Barry, 1968,
88 mc taşıyıcı Dalga
New York
Erişim:01.04.2018
https://goo.gl/CbYbhp



Görsel 38. Lawrence Weiner
1968, Duvar Oyukları
Whitney Müzesi
Erişim:01.04.2018
https://goo.gl/FfK4Xy

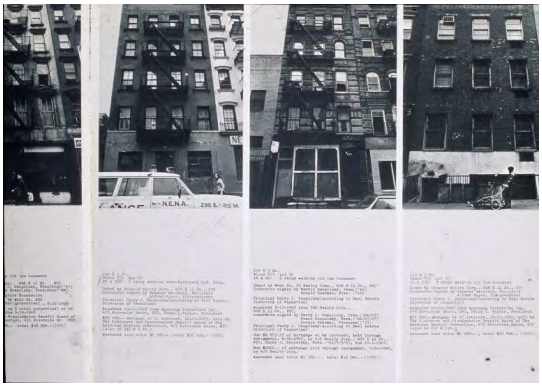


Görsel 39. Richard Serra, 1968,
Sıçratma/Splashing,
Castelli Galeri, New York.
Erişim:01.04.2018
https://goo.gl/SfHSqf

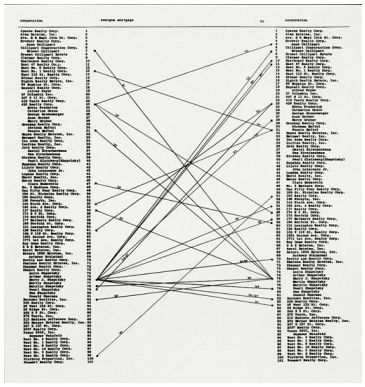
Ortam odaklı sanatçıların galerinin fiziksel parametrelerini yani "nesnesiz sanat formunu" kullanmalarındaki etken; kültürel sınırlamayı ve bu sınırlamanın sanatın anlamı ve değeri üzerindeki etkilerini ortaya koyma arzularıydı. Bu sanatçıların ortak problemi olmasına karşın **bu yöntem; yani "mekanın fiziksel parametrelerini" kullanma, zamanla "kurumların sosyo-ekonomik ilişkilerine" eğilim[54] göstermeleri ile yön değiştirir.** Bu yeni yaklaşımla sanatçılar, kurumsal mekanın fiziksel özelliklerini değil, kurumlar arası yani sanat dünyası- müze-sponsor şirketler arası ilişkilerin yazılı evrak, doküman, makale ve fotoğraflar yoluyla tarafsız olmadıklarını belgeleme ve ifşa etme yoluyla ilişkileri ters-yüz etmeyi amaçlar. Bu yaklaşımda mekan; Henri Lefebvre'nin tanımladığı "toplumsal mekan" bağlamında ele alınır; Toplumsal mekan sadece soyut değildir; kullanım değeriyle bağlantılıdır, toplumsal sınıflar ve sınıf ayırımlarının şekil vermeye çalıştığı yaşam alanı olarak somut mekana gönderme yapar. Dolayısıyla bu yeni yaklaşımda toplumsal ilişkiler

[54] Ancak yine mekanı kullanarak üretimlerine devam ederler.

kurumsal bağlamda ele alınır. Hans Haace, 1970 yılında "İnformation" adlı karma sergi için *MOMA Anketi*[55] (Görsel 67) adlı bir yerleştirme yapar. Kuruma bunun bir "güncel sosyo-politik" bir oylama olduğunu, ancak soruyu sergi günü belirleyeceğini belirtir ve kabul edilir. Soru: "Vali Rockefeller'in Başkan Nixon'un Hindiçini Politikası'nı kınamamış olması, ona Kasım ayında oy vermeme sebebiniz olabilir mi?" (WikiArt, 2018:https://goo.gl/DwAZz3). Nelson Rockefeller, MoMA'nın mütevelli heyetindeydi ve o yıllarda Amerikan Başkanlığı için aday olmuştu (Özengi, 2013, s.30). Sergi sonuna kadar cevaplar hazırlanmış şeffaf pleksiglas oy sandıklarına atılır. Soldaki "Evet" pusulasının olduğu bölüm, sağdaki "Hayır" pusulasının iki kat olduğu görülüyordu. Haacke, mekanın kurumsal kimliğini kullanarak hazırladığı ortam odaklı çalışmasında çelişkili olarak kurum yöneticilerinin hem sanatın destekçisi hem siyasi karakter, hem de sömürge yanlısı olduğunu gözler önüne sermişti. Kurumların ideolojik ilişkilerini ve buna karşı seyircinin tutumunu ortaya koyarken, ortam odaklılığın temel anlayışını yani izleyicinin katılımı ile işin tamamlanabileceğini de göstermiş oldu.



Görsel 40. Hans Haacke,1971, ShapolskyManhattan Gayrimenkul Şirketleri, Guggenheim Müzesi Erişim: 01.01.2018. https://goo.gl/uoRCHZ



Görsel 41. Hans Haacke, 1971, ShapolskyManhattan Gayrimenkul Şirketleri, Guggenheim Müzesi Erişim: 01.01.2018. https://goo.gl/uoRCHZ

Haacke 1971 yılında New York Solomon R. Guggenheim Müzesinde açılması planlanan kişisel sergisi açılma tarihinden bir buçuk ay önce iptal edilmesinin nedeni "1 mayıs 1971, *Shapolsky Manhattan Gayrimenkul Şirketleri* (Görsel 40-41), Gerçek Zamanlı Sosyal Sistem" adlı yerleştirme olmuştur. Yerleştirmede İçlerinde hiç bir zaman ispatlanamayan Solomon R. Guggenheim Müzesi mütevelli heyetinden

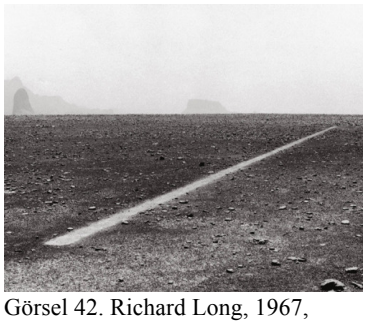
[55] *MOMA Poll*

birilerinin de olduğu gayrimenkul ve rant sirkülasyonunun sistematik bağlarını gösteren belgeler bulunuyordu. Haacke bu işte, bir sosyal araştırmacı gibi çalışarak, yoksul mahallerden alınan düşük maliyetli alınan binaları, adres ve tarihleri, arazinin gerçek değerlerini, mülk ve sahiplerini, gizlenen ya da sahte şirketlerce alınan yaklaşık 70 şirketin isimlerinden oluşan diyagramlar hazırlamış, 142 fotoğrafla belgelemişti. Bu sergi kentlerin sadece güç sahiplerinin elindeki ekonomik bir ürün olduğunu gözler önüne seriyordu. Haacke'in benzer çalışmaları kurumsal eleştirinin yönünü değiştirmiş ve diğer sanatçılara da öncü olmuştur.

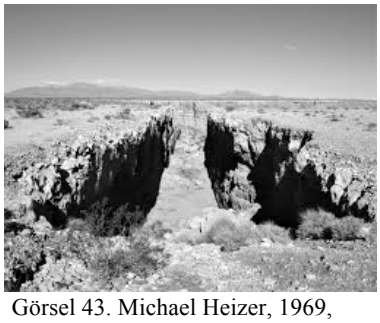
Öte yandan, Modernist heykele karşı yapılanma sonucu çevresel bağlam tarafından belirlenen ve yönlendirilen ortam odaklı sanat, baskın modernistlerin saf ve kirlenmemiş mekânı, kökten bir değişime uğrayarak, yerini doğal manzaranın maddeselliğine veya günlük yaşamın saf olmayan ve sıradan mekânına bırakır. Bu genişlemenin amacı; "sanat eserlerini taşınabilir ve takas edilebilir metalar olarak kesintisiz bir çevrime sokan kapitalist piyasa ekonomisinin güçlerine direnme arzusu gibi kaçınılmazlıklar bir araya gelerek sanatı mekânın güncelliğinin bir parçası haline getirme arzusuydu" (Kwon, 1997, s.89). Böylece bir yandan galeri mekanları dönüştürülürken bir yandan da galeri dışında arayışlar başlar. Arazi sanatı kurumsal eleştiri, anti-kapitalist yaklaşımla avangard sanatçıların galeri/kent dışına çıkarak üretimlerini satın alınabilme ihtimalini en aza ingirgeme amacıyla yaptıkları uygulamaların ilk örnekleridir. Bu uygulamalarda genellikle oraya ait doğal malzeme kullanılır ve doğaya yeni müdahaleler ve yerleştirmelerle yeni algılama biçimleri oluşturulur. Arazi Sanatı, yeni bir çevre yaratan çevresel sanattan farkı doğayı (baştan yaratmak değil) sadece müdahaleler yoluyla değiştirmekti. ABD'de başlayan Arazi sanatı zamanla tüm dünyaya yayılır. Richard Long 1967'de yürüyerek[56] (Görsel 42) ilk eserini oluşturmuştur. Walter de Maria, Michael Heizer, Andy Goldsworthy ve Robert Smithson bu akımın öncüleri olmuşlardır. Ana Mendieta, Hamish Fulton, Hans Haacke, Dennis Oppenheim ve Joseph Beuys gibi sanatçılar da bu oluşumun tarihine katkıda bulunmuşlardır. Andy Goldsworthy'nin "doğayla bir bütün olarak çalışmam benim günah çıkarmamdır" (Hodge 2011, s.188) yorumu

[56] Onun sanat üretme biçimi yürüme aktivitesinin kendisidir.

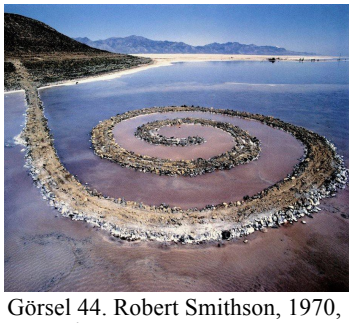
sanatın metalaşmasına karşı sanatçıların doğadaki spiritüel arayışlarının bir özeti olur ve aslında kurumsal eleştiriyi kapsar. Michael Heizer, Robert Smithson, Robert Morris'in ve Nancy Holt gibi sanatçılar araziyi büyük ortam odaklı işlerin yapılabildiği bir inşaat alanı olarak kullanırlar. Buradaki yer büyük bir topoğrafya ve coğrafi ölçek olarak yeni teknik imkanlar kullanılarak dönüştürülür. Sanatçının düşüncesine göre yer yeniden kurulur. İşte bu noktada Duve'e göre ortam odaklılığın üç bileşeni olan; "yer, uzam ve ölçü" (Duve, 2002, s.111) arasından "yer" feda edilir; uzam ve ölçek bağlamındaki uyum kalır. Yani burada yapılan müdahaleler ve yeniden yapılanmalarda yeryüzüne toprağa ve kimliğe kültürel bağlılık yok edilir; yeni bir yapı yeni bir kimlik oluşturur. Michael Heizer'in Nevada Çölünde açtığı sekiz büyük hendek (Görsel 43), tünel ve buradan çıkanlarla yaptığı yapılar ilkel toplulukların yaptığı sanata ve eski uygarlıklara duyulan saygı ve yeniden üretimidir (Erzen, 1997, s.1941). Robert Smithson'a göre, "bir sanat eseri galeride sergilendiğinde gücünü kaybeder; taşınabilir bir nesne ya da dış dünyayla ilişkisi koparılmış bir yüzey haline gelir" (Hodge, 2011, s.190). Çünkü ortamından koparılmıştır. Bu nedenle arazide çalışmayı tercih eder. Arazi onun özerk alanıdır. Smithson'a göre "sanat, insan duyarlılığını çevre lehine harekete geçirebilme gücüne sahiptir" (Yılmaz, 2013, s.312) Ancak onun doğada yaptığı büyük ölçekli müdahalelerin doğal yaşama zarar verdiği eleştirilerinden de kurtulamaz. James Meyer, "Robert Smithson'ın *Sarmal İskele*'sini (Görsel 44) farklı bir açıdan değerlendirerek çok yönlü bir uygulama, yeniden üretilmiş bir mekân, simgesel bir yer ve İşlevsel mekan" (Meyer, 2000, s. 24) olarak değerlendirir. Burada işin kendisi yerin tanınmasında öncelik oluşturur.



Görsel 42. Richard Long, 1967,
Yürüme Hattı/ Walking Line
Wiltshire, İngiltere
Erişim:01.04.2018
https://goo.gl/958a5G



Görsel 43. Michael Heizer, 1969,
Çifte Red/Double Negative,
Nevada Çölü, ABD
Erişim:01.04.2018
https://goo.gl/w1BoMq



Görsel 44. Robert Smithson, 1970,
Spiral İskele/Spiral Jetty,
Büyük Tuz Gölü, Utah, ABD
Erişim:01.04.2018
https://goo.gl/bxWwVV

Teknolojiyi kullanarak farklı işler çıkarma peşinde olan sanatçılar için, çevresel ve ekolojik modeller, enerji sistemleri, sürdürülebilir enerji tabanlı yaklaşımlar sanat pratikleri içinde öne çıkan konular olarak ortam odaklı melezleşmenin başka bir boyutunu ortaya koyar. Amerikan heykeltıraş Walter De Maria'nın Görsel 199'daki *Yıldırım Tarlası*, Batı New Mexico'daki çölün uzak bir bölgesinde 1.6 kilometrelik bir alanda 400 adet paslanmaz çelik kutuplardan oluşmaktadır. Bir enerji kaynağı olan yıldırımı görünür hale getiren sanatçı elde ettiği fotoğraflarda gücü ve estetiği bir arada verir ve coğrafi mekanda trajik bir etki yaratır. Bu etki ortam odaklı bir uygulamayla doğanın kötü kullanımını yerinde temalaştırmaktadır. Bu çalışma belli bir zaman aralığında (mayıs-ekim arasındaki) o coğrafyaya ait bir özelliği ele alarak uygulanmıştır. Arazi sanatının genişleyen döneminde kentsel manzaralar kapsam içine dahil edilmiştir. Görsel 45'deki Agnes Denes kent ve doğa arasındaki trajik zıtlığı çevreci ama güçlü bir dille verir. *Buğday Tarlası* içinde dolaşılabilir, ekinin kokusu, rüzgarın esintisi toprağın yumuşaklığı algılanır; sonuçta süreç sanatını da içinde barındıran eserin içinde yaşanır. Ekolojik ve iklim değişikliği, gezegenin geleceği üzerinde yansıtmacı bir tavırla yapılan çalışma iki dönümlük bir alanı kaplamış ve 1000 kilonun üzerinde ürün elde edilmiştir. Rant değeri 4,5 milyar dolar olan arazide bu hasat güçlü bir paradoksu da içinde barındırmaktadır[57].



Görsel 45. Agnes Denes, 1982, Buğday Tarlası/ Wheatfield, Manhatten NY, Erişim:17.10.2017 https://goo.gl/WGRHuf

[57] Bu alan şimdi "Battery Park City ve World Financial Center" olarak kullanılır; yani ekolojik güç ekonomik güce yenilmiştir.

Ortam odaklı sanatın Minimalizmle birlikte ortaya çıkmaya başladığı yıllarda "ABD'de bir grup feminist sanatçı, sanat tarihçisi ve sanat eleştirmeni, kadının sanatta, sanat tarihinde, sanat kurumlarında ve müzelerde yeterince ve doğru temsil edilememesine hatta çoğu zaman tümüyle dışlanmasına karşı bir mücadele başlattılar" (Antmen, 2009, s.239). Bu feminist[58] hareketlerle ortaya çıkan toplum içinde kadınların cinsiyetleri nedeniyle ayırımcılığa uğramasını, ötekileştirici tavrı sorgulama ve politik farklılıklarını ortadan kaldırma misyonunu üstlenen feminist sanat; farkındalık yaratmak için kadınlar tarafından ele alınan bir sanat türü olarak ortaya çıkar. Bu feminist hareketlerle üretimler yapmaya başlayan kadın sanatçılar zaten "feminen/dişil[59] bir yapı" olarak kabul edilen mekanı bilinçli olarak ortam odaklı üretimlerinde kullanırlar. Bu üretimlerin biri; Los Angeles kadın sığınma evinde enstalasyon ve performanslardan oluşan, kadın gözüyle dünyadaki varlığının ne anlama geldiğini, düşüncelerinin ortamda nasıl vücut bulduğunu anlatan işler üretilir. Görsel 46'deki Faith Wilding'in *Doğum Odası/Womb Room* enstalasyonunda kadınla ilişkilendirilen tığ işi/el sanatı ile erkek egemen heykel sanatına meydan okuma sayılabilir. Faith Wilding kadınlara sığınabilecekleri bir alan yaratmak amacıyla kadın evinin ilk katında küçük ve karanlık bir oda inşa ettirir ve buraya "doğum odası" adını verir. Doğum odasında yapılan düzenlemede mekan; konum, lokasyon ve ortamın özüyle doğrudan ilişkilidir. Judy Chicago Anıtsal sanat eserlerinin her zaman erkeksi midir sorusundan yola çıkarak ve San Francisco Müzesinde 40 yıl önceki erkeksi bir değerden esinlenerek, 39 kadın sanatçıyla birlikte Görsel 47'deki sergiyi hazırlar[60]. Her biri ayrı 39 kadın mitolojik figürü anımsatan, üç tablo oluşturan bu yerleştirme ekvator üçgenini temsilen yerleştirilir. Otuz dokuz kadından her biri elle boyanmış bir plaka üzerinde "merkezi çekirdekli" vulvik görüntüye dayalı, soyut bir formla nakış ve gonca temsil edilir. Taban karoları üzerinde 999 isim yazılmıştır. Çalışmada, toplumsal kökenlerin anaerkilin azalarak, ataerkilin yerini almasını, erkek egemenliğinin ve zulmünün kurumsallaşmasını ve

[58] Amerikalı sanat tarihçi Linda Nochlin'in "Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok?" (1971) başlıklı makalesi çığır açıcı bir öneme sahiptir.
[59] "Mekan sanatın döl yatağıdır", "Kadının yeri evidir", "Yuvayı dişi kuş yapar"...
[60] Bugün, 20. Yüzyıl Desen ve Dekorasyon hareketini; Grayson Perry ve Tracey Emin dahil sonra gelen yeni nesil sanatçıları etkileyen öncü bir eser olarak görülür.

kadının buna cevabını izleyen bir kronolojik dizilim vardır. Akşam Yemeği Partisi lokasyon, müze ve mitolojik tarihe gönderme, izleyici ile etkileşim bağlamında ortam odaklı yaklaşımla ilişkilendirilebilir.



Görsel 46. Faith Wilding, 1972, Tığ İşi Çevre Doğum Odası/Crocheted Environment , Womb Room. Erişim: 08.03.2017. https://goo.gl/UsFyRB



Görsel 47 . Judy Chicago, 1974-79 Akşam Yemeği Partisi/The Dinner Party, San Francisco Modern Sanat Müzesi Erişim:01.04.2018 https://goo.gl/XW7PrW

Bir yandan feminist sanat söylemleri çerçevesinde ortam odaklı üretimler devam ederken, öte yandan kurumsal eleştiri ve kavramsal sanatın minimalizmin bağlamsallığa dayalı fikirlerinden beslenen çeşitli biçimleri, "**farklı bir ortam odaklılık modeli geliştirir**: Bu model, üstü örtülü olarak mekânın "masumiyetine" ve onunla birlikte "fenomenolojik" modelde tasavvur edilen "evrensel bakan özne" varsayımına meydan okur" (Kwon, 1997, s.87). Michael Asher, Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Hans Haacke, Robert Smithson gibi sanatçılar ile Mierle Laderman Ukeles gibi çok sayıda kadın sanatçı, mekânı sadece "fiziksel ve uzamsal" açıdan değil, aynı zamanda sanat kurumlar tarafından tanımlanan "kültürel bir çerçeve" olarak algılıyordu. Kavramsal hareket eden ortam odaklı sanatın kurumsal eleştirisinde öznenin sınıf, ırk, cinsiyet ve cinselliğine dayanan toplumsal kalıplarını kullanmayı tercih ederken, Minimalizm, nesnenin maddi varlığında ısrar ediyordu. "Minimalizm, bağımsız sanatın idealist hermetizmine[61] karşı çıkarak anlamın sunumun gerçekleştiği mekâna odaklarken, kurumsal eleştiri sunumun kendisinin mekânının hermetizmini vurgulayarak bu yer değiştirme eylemini daha da karmaşık

[61] İnanç ve sırların keşfi, her türlü gizemin içinde yer aldığı sezgi veya tefekkür yoluyla edinilebilen bilgi öğretidir.

hale getiriyordu" (Kwon, 1997, s. 88). Aslında bu karmaşıklığın nedeni 1966 yılında Pierre Bourdieu'nun müzelerin ideolojik yapısını gözler önüne seren eleştirel düşüncesiydi. Müze mekânı, beyaz duvarları, ışıklandırması, iklimi, mimari unsurları olarak değil, aynı zamanda ideolojik bir işleve sahip kurumsal kimliği, kuralcı bir sergileme geleneği olarak algılanır. Müzenin sözde cömertliği, sanatı dış dünyadan etkin bir şekilde ayırır. Böylece kurum kendini ve elitizmini nesnel bir gerçeğe dönüştürüyor idealist zorunluluğunu dayatır. Müze mekanı ise çok daha karmaşık ve derin anlamları içinde barındırır. Mekan içinde stüdyo, galeri, müze, eleştiri, sanat tarihi ve sanat piyasası bulunan bir dizi ilişkiyi, ekonomik-politik baskıyı ve daha büyük bir sistemin yansımasını içerir. **O halde "ortam odaklı" olmak bu ilişkileri görünür hale getirmek, sistemin gizemini açığa çıkarmak demektir.** Miwon Kwon'a göre; "ortam odaklı" olmak, kurumların sanatın anlamını şekillendirerek onun kültürel ve ekonomik değerini değiştirdiği ve içinde yaşanıla zamanın daha kapsamlı sosyo-ekonomik ve politik süreçleri ile olan üst üste binmiş ilişkileri gözle görünü hale getirerek sanatın ve kurumlarının yanılgısının altını oyduğu gizli fakat belli motivasyonlara dayanan işlemlerin kodlarını çözmek ya da yeniden kodlamaktır" (Kwon, 1997, s.88). Üretimlerini ortam odaklı yaparak bu karmaşık ilişkilere odaklanan Daniel Buren'e göre:

> "Sanat, başka ne olursa olsun, kesinlikle politiktir. Bu noktada yapılması gereken şey, sanatın içinde var olduğu ve mücadele verdiği biçimsel ve kültürel sınırları çözümlemektir. Bu sınırlar çok sayıdadır ve yoğunlukları farklılık gösterir. Hâkim ideoloji ve ona bağlı sanatçılar bu sınırları kamufle etmek için mümkün olan her yolu deneseler de ve bu sınırları ortadan kaldırmak için çok erken olsa da - şartlar olgunlaşmamıştır- sınırları gözler önün sermenin zamanı gelmiştir" (Kwon, 1997, s.88).

Buren'in bu "şartların olgunlaşmamış" olduğuna dair sitemi 1969 yılında yapmış olduğu aktivist eylem sonucu tutuklanması ve İsviçre'den kaçmak zorunda kalmasıdır. Buren, 1969 yılında "Tutumlar Biçime Dönüşünce/When Attitudes Becomes Form" sergisine Harald Szeemann tarafından davet almaz ama sergiye katılan sanatçılar Buren'in işleri için yer ayırırlar. Ama o işlerini içeride sergilemek yerine sergi mekanının çevresinde bulunan billboardlara (sergi haberlerinin üzerine) imzası haline gelen dikey çizgili posterleri yapıştırır ve sergiyi protesto eder. Kurumsal eleştiri mekanı olarak kentsel alanı seçen Buren, New York'da

gerçekleştirdiği müze içi sergide ise "çerçeveleme" (Görsel 48) kavramını ele alır. Buren'e göre "konumun 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 göründüğü konum onun çerçevesi ise çerçeveden dışarı çıkarsa saf bir özgürlük mü elde eder" (Buren, 2011, s.913). Buren bu sorgulamada, galeri mekanından karşı binanın duvarına çektiği bir düzenekle 8.7cm renkli-beyaz şeritlerden oluşan tuvallerini bu ipin üzerine sıralar. Amacı sanat nesnesi olarak adlandırılan eserin hangi noktada eser/değer statüsünden çıktığı buna kimin karar verdiğidir. Buren ressam olarak başladığı kariyerindeki erken dönem işlerinde müzelere kabul edilen sanatsal modellerin kültürleşmesini eleştirmekteydi. 1970 sonra işlerine ortam odaklı üretimlerini "kurumsal eleştiri" kavramı üzerinden ele alır. Kültürün kurumsal hapsine karşı olan Buren; Nötr anonim bir sembol olarak ele aldığı şeritleri sanatsal anlatım modeli olarak kendine mal eder. Buren üretimlerinde yıkıcı eleştirel etkiden çok, yapısökümcü müdahale yaklaşımını benimser. Kurumları ve sanat otoritesini hedef alan ortam odaklı enstalasyonlarında mimariyi kurumsal bağlamla ilişkilendirmek için gerçek mekanı ve onun ideolojik yapısını kullanır. Benzer bir sorgulamayı Görsel 49'de Vito Acconci yapar. Bu ortam odaklı yaklaşımda kamusal alanla özel alanı sorgular. Reiss, Acconci'nin alternatif alanlar olarak değerlendiği bu yeri basmakalıp alanlar için tanımsız kaldığını ima eder. Bu alternatif alan, ortama yeni bir mekan olarak dahil edilmiştir. Acconci bu tanımsız alan için "Alternatif bir alan mı bulmaya çalışıyorduk yoksa sadece tüm alternatifleri bir ailenin içinde tutmaya mı çalışıyorduk?" (Reiss, 2001, s.130) şeklindeki ifadesinde bellek, hayal ve gerçek arasında kalmaktadır. Accionci bu sorgulamada bu iki alanın birleşiminden oluşan -kolektif deneyimler ve bireysel deneyimlerin kombinasyonu tarafından oluşturulmuş- hafızayı kullanır (Kaptan, 2003, s.30). Buren'in sanat kurumlarına eleştirel bakışla yaptığı galeri dışına çıkarma eylemi, Accionci'de özel-kamusal alan sorgulamasına dönüştürülür. Arte Povera sanatçısı olarak da bilinen Acionci'nin diğer işlerinde[62] melez ve deneysel bir anlatım dili kullanır, mimari mekanı

[62] Yaratıcı yazarlıktan, performans sanatına geçiş yapan sanatçının en bilinen işleri; "Seedbad" adlı video ve Sonnabend Galeride kurulu bir rampa altında günde sekiz saat boyunca mastürbasyon yaparken izleyicinin fantezilerini dile getirdiğini iddia ettiği performansıdır. Son dönem işlerinde "Sokak Sürüsü"/ Swarm Street (2014) gibi mimarı mekanlardaki zaman-mekan tasarımlarını 3D modelleme ve animasyonla oluşturduğu görülür.

işlevsizleştirerek, katlanan alanlara dönüştürür, izleyicinin algısı[63] ve hafızası üzerinden sorgulama yapar. Aslında bu iki örnek neredeyse eş zamanlı ortaya çıkmasına rağmen ortam odaklılıkta aynı yöntemin farklı yaklaşımlarla ele alındığı, mekan sorgulamasının sadece kurumlarla sınırlı olmadığı, mekanın bireysel sorgulamalarla farklı felsefik yaklaşımlar, farklı açılımlar yapılabilecek potansiyele sahip olduğunun bir göstergesidir.



Görsel 48 Daniel Buren, 1973, Çerçevenin İçinde ve Ötesinde
Within and Beyond The Frame. John Weber Galeri, New York
Erişim: 08.03.2017 https://goo.gl/tnkNj4



Görsel 49 Vito Acconci, 1976
Şimdi Nerdeyiz/Biz Kimiz?
Erişim:05.01.2018 https://goo.gl/2jxrVe

Ortam odaklı üretimlerde kullanılan Performans sanatı "disiplinler arası yapısıyla "Beden Sanatı" "Happening" "Aksiyon" gibi adlarla anılmıştır. Sahne ve gösteri sanatları ile benzerlikler taşısa da, yöntem, süre, uygulama bakımından temel farklar içerir. Maria Abramoviç'e göre " Tiyatroda bir rolü prova eder ve oynarsın. Tiyatro da kan ketçaptır ve bıçak gerçek bir bıçak değildir. Performansta her şey gerçektir. Bıçak, gerçek bıçak ve kan kandır" (Wikipedi, 2018:https://goo.gl/Ae9UZ7). Ahu Antmen'e göre:

> Performans sanatı; "Stüasyonizm, Fluxus, Feminist Sanat, Arazi Sanatı gibi farklı akımlar dahilinde uygulanmıştır ... 1970'lerde Kavramsal sanata yönelen sanatçıların kendilerini bedenleriyle ifade etmelerinin en doğru yolu haline gelmiştir. Bu açıdan performans, sanatçıların geleneksel mekanlara yani galeri-müze gibi belli bir ideolojiyi barındıran ortamlara karşı muhalif bir tavrı dile getirebildikleri; dönemin toplumsal dönüşüm talepleri

Acconci, 1988 yılında Acconci Studio'yu kurarak deneysel tasarım, mimari ve kamusal heykel yaratmaya yöneldi. Kendi tahminine göre, tekliflerinin yalnızca yüzde 10'unun gerçekleştirmiştir. Ayrıca bkz: http://crane.tv/vito-acconci-unbuilt

[63] İzleyici bu alternatif ve işlevsiz –hatta rahatsız edici- mekanları birebir deneyimler.

> içinde kendi ideolojik karşı duruşlarını daha aktif biçimde ortaya koyabildikleri; sanat piyasasının dinamiklerine aykırı bir "malzeme" olarak kendi bedenlerini kullandıkları; resim ve heykel gibi geleneksel kategorilerin ötesinde disiplinlerarası yaklaşımlarla sanatın tanımını ve sınırlarını sorguladıkları bir ifade biçimi olarak gündeme gelmiştir" (Antmen, 2009, s.219-222).

Farklı akımların ortam odaklı performans üretimleri olarak Arazi sanatı kapsamında Richard Long'un "yürüme performansı", erken dönem örneklerden Dadaizmi yaymak için George Grosz'un "Ölüm" kılığına girip sokaklarda yürüme performansı, Feminist Sanat kapsamında değerlendirilen Mierle Laderman Ukeles'in kadına atfedilmiş kimlikle sokakları süpürdüğü temizlik performansı (Görsel 53) ilk kuşak feminist sanatçılardan Carolee Schneemann'ın kadın bedeninin meta haline getirilmesini sorgulayan kilise önündeki "Et Şenliği" performansı (Görsel 52), ya da Happening akımı içinde yer alan Allan Kaprow'un öğrencileri ve katılımcılarla birlikte geçekleştirdiği buz kütleleriyle kulübe inşa etme performansı (Görsel 51) ortam odaklı sanat kapsamında üretim yapan tarihi avangardlar olarak üretimlerinde mekanı aktif olarak kullanmış ve mekanı toplumun bir parçası olarak değerlendirmişlerdir. Gutai[64] grubu üretimlerini diğer hareketlerden ayıran; ortam ile bedensel etkileşimdir. Bu açıdan bakıldığında grubun üretimlerinin neredeyse tamamı ortam odaklı olarak mekanla ilgilidir. "Gutai grubu, (Görsel 50) toprağı bedenlerle yontmuş, meskenleri yükseltip sökmüş, oklar ve sıçrayan bedenlerle yüzeylerine şiddetli bir şekilde nüfuz ederek resim tablolarının uzamsal ilizyonlarını ortadan kaldırmış, böylece bedensel müdahaleler ve uzamsal söküm yoluyla sanat üretiminin alanını yeniden şekillendirmiştir" (Suderburg, 2000, s.11). Mekanın ideolojik yapısı ile sanatçı söyleminin bir zıtlık oluşturmasında yöntem ve malzeme olarak kullanılan "beden", performans sanatının ortam odaklı üretimlerinde etkin olarak kullanılmıştır.

Nick Kaye'e göre "ortam odaklı sanata mekanın belirlediği performans koşulları ile bakılmalıdır Ortam odaklılığa performans koşulları ile bakmak; mekanı deneyimlemek anlamına gelir; böylece mekanı yaşayarak, tecrübe ederek ve

[64] Japon avangard sanatçıların kurduğu bir grup. 1950 ve 1970'lerde etkili olmuşlardır. Kelime anlamı: gerçek, maddesel, somut anlamlarına gelir.

sezgiselliği kullanarak anlama ulaşılabilir (Kaye, 2000, s.1-12). Bu yaklaşım Lefebvre'nin de önerdiği mekanda bedenin öne çıkarılması anlamın bedenle biçim bulacağı düşüncesi ile benzerlik gösterir. Daha önce de belirtildiği gibi, mekan algısının çıkış noktası bedendir, bu özelliği ile beden mekandan kendini ideolojik söyleme karşı ayırabilir hatta karşı koyabilir. Bu ortam odaklı performansta hem sanatçı hem de izleyici açısından geçerlidir.



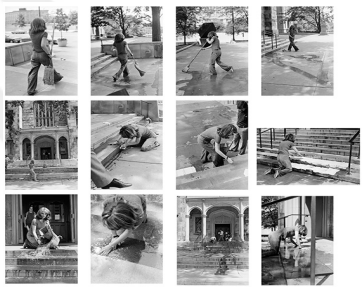
Görsel 50. Kazuo Shiraga, Gutai grubu, 1955, Zorlu Çamur/Challenging Mud, Gutai Açık Hava Sergisi, Tokyo. Erişim:01.04.2018 . https://goo.gl/hfjzCy



Görsel 51. Allan Kaprow
1964, Akışkanlar Pasadena
Kaliforniya, ABD
Erişim:01.04.2018
https://goo.gl/BSnKMz



Görsel 52. Carolee Schneemann
1964, Et Şenliği
Judson Memorial Kilisesi,
New York Erişim:01.04.2018
https://goo.gl/dTQFYu



Görsel 53. Mierle Laderman Ukeles,
1973, İzleri Yıkamak
Wadsworth Atheneum Müzesi
Hartford, ABD Erişim:01.04.2018
https://goo.gl/36mKyo

Nike Kaye ortam odaklı sanatı semiyotik yönden ele alır; "dil ve ifadelerin anlamları, aksiyonlar ve olaylar bulundukları yerden/pozisyondan etkilenerek oranın bir parçası olurlar. Bu sanat eserleri bulunduğu yer ve pozisyonla tanımlanır. Bu düşünceyi yansıtan semiyotik teorinin önergesi okuma da anlamın yerini ima eder. İşaretleri okumak: tanımlayıcının semiyotik sistemin içinde yerini anlaması ve tanımlamasıdır. Lokasyon; görüntü yada olayın okumada politik, estetik, coğrafi, kurumsal yapının ne olabileceği bilgisini verir. Ortam odaklı işler kendini bu şekilde tanımlar" (Kaye, 2000, s.1-12). Bu semiyotik okumada ortaya çıkan anlam; aynı zamanda tahmin, beklenti ve hafızanın karmaşık yapısını keşfetmede de yardımcı

olur. Michelangelo Pistoletto'nun, *Mekanlar*[65]*/Le Stanze/The Room* (Görsel 54-55) işi, bir yandan galeri kimliği "üzerine yazarken" hafızada var olanla algılanan şeyin çelişkisi üzerine kurulu. Le Stanze bir seri işin ilkidir. Bu serinin tamamına "Zaman Kıtaları/Conditente di Tempo" adı verilir. Pistoletto 1976'da bir kitapta topladığı 100 sergi fikrinin birçoğunu gerçekleştirmiştir. 1975'deki işinde ilk defa sanal ve gerçek mekanların karmaşın katmanlarının artükülasyonu[66] olarak, aynaların yüzeyine müdahale etmeden kullanır (Kaye, 2000, s.1-12). Daha sonraki yapacağı işlerinde ayna "üzerine yazma" olarak tanımladığı galeri üzerine yazma, hafıza ve beklentiyi karşılaştırıyor aslında yazdığı alanı yok ediyor.

Pistoletto'ya göre "Benim aynalarımda ayna mekanı yaratmaz; çünkü halihazırdaki mekanı yansıtır. Statik siluet halihazırda var olan mekanı tekrar meydana çıkarır. Ama ben bir mekanı fotografik reprodüksiyon ve ayna ile provoke edebilirim. Bu mekan bütün zamandır" (Pistoletto, 2018:https://goo.gl/7UPytd). Le Stanze serisinin ilkinde mekanın koşullarının ortaya çıkarılması vardır. Bu beklenen, üretilen süreçtir. Mekanda gerçek kapılar vardır, son odanın karşısında kapıyla aynı boyutta ayna vardır. Böylece birbiri içine açılan görüntü oluşur. İkincisinde iç içe geçen gerçek mekanın görüntüsü üzerine gerçek boyutlu resimle kaplanır. Bu süreç gerçek alanın üzerine yazı yazmadır.

Mekanların gerçekle sanal alan arasındaki yansıması, mekanın tekrar yaratılmasına zorunluluk yaratır. Gerçek odalar gerçek biçimleri ile sanal hale gelir. Kendi görselleri üzerine hapsedilir, ayna da tuzağa düşürülmüş olur böylece iş bir dizi karmaşık ilişkiye işaret eder. Bu paradoksal olarak sembolik gerçek mekanın karakterini ortaya çıkarma girişimidir. Hayal edilen hatırlananın boşluğu içinde yokluğu olarak ortaya çıkar.

---

[65] İtalyanca Le Stanze, olan, İngilizce The Room olarak adlandırılan işin aslında ilk motomot çevirisi odalar olmasına karşın, burada kastedilen oda değil mekan ve onun boşluğudur. Hatta İtalyancasında aktivite alanı ve lokasyonu da dahil edilir. Bu nedenle odalar değil mekanlar olarak çevrilmiştir.

[66] Sesletim, havanın ses tellerinden geçip dil, çene, dişler, dil ve damakta biçimlenip ses, hece ve kelimeler halinde işlenmesidir. (Kelimelerin sesleri)



Görsel 54. Michelangelo Pistoletto, 1975, Mekanlar /Le Stanze /The Rooms Christian Stein Galelery Erişim:01.04.2018 https://goo.gl/eCqiBV



Görsel 55. Michelangelo Pistoletto, 1976, Mekanlar /Le Stanze /The Rooms Christian Stein Galelery Erişim:01.04.2018 https://goo.gl/eCqiBV

İçerik olarak kullanılan performans sanatında "beden", kavramsal sanatta semiyotik "dil, sembol ve bellek" malzeme ve sürecin kendini oluştururken, ortaya çıkan eserin içine karışır. Bu eylemler sanatçıyı kurumsal alana taşır ve bir pratik olarak ortam odaklı yerleştirmeleri oluşturur. Alanı işgal eden bu malzemeler, yeni malzeme formlarını ortaya çıkarır. Yeni malzeme formları Gordon Matta-Clark için mekanın kendisidir, yani "malzeme olarak mekan"ı kullanır. Ali Artun malzeme olarak mekan kullanımını "mimari açıdan eve müdahale" söylemi üzerinden değerlendirir; *Yarılma/ Splitting* (Görsel 56) eserinde anarşist bir tavır, görsel ve dokunsal bir tutum vardır. Mimar Matta-Clark yeni yapılar inşa etmez, yıkılmak üzere olan binalarda yarıklar, kesikler açar ve bir tür heykele dönüştürür. İşlerinin çoğu kabusu olan Le Corbusier'in söylemlerini ters yüz etme üzerine kuruludur[67]" (Artun, 2012, s.138). April Kathryn Krause ise, Matta-Clark'ın "mimari mekanlara yaptığı vajina gibi kesmelerin mekanı dişilleştirdiğini" (Krause, 2012, s.49) ima eder. Bu söylemlerde "müdahale anarşist bir tavırdır", "mekan dişil bir yapıdır" anlayışı bir kez daha vurgulanır. Matta-Clark Görsel 56'da iki katlı evi çatıdan başlayarak elektrikli testereyle ikiye ayırır ve mimari iskelet gözler önüne serilir. "Bu dramatik ve tekinsiz müdahale, modern ev sorununun duygusal ve psikolojik boyutunu görselleştir" (Artun, 2012, s.138). Evin bütüncül yapısı değişmiş olur. Thierry De Duve ise Matta-Clark'ın işlerini Dan Graham'la özdeşleştirir; "Graham, (Çatı Katı Kent / Park Projesi-Görsel 57) varoş evleri işlevsiz dönüşüme tabi tutar; yapıya cam

[67] Ev için söylediği "İçinde ikame edilen makine" gibi

yüzeylerden oluşan eklemeler yaparak mekanı bölme, ayırma ve parçalama yoluyla ikame edilemeyecek şekilde tasarlar; Matta-Clark'da aynı mantıkla var olan yerleri yok ederek boşluklar oluşturarak yapısöküme uğratır. Matta-Clark kazı çalışması yapan arkeolog yada bir uru kesip çıkartmaya çalışan cerrah gibi binanın geçmişini imge ve belleği ortaya çıkartmaya çalışır; Graham ise gerçekte olmayan bir imge ve bellek icat eder" (Duve 2002, s.114). Rachel Whiteread, mimari mekan olarak evi yani yuvayı doldurmayı dener. Mekanın içindeki bütün boşluğu beton ile doldurur. Mimarlığı ters-yüz eden çalışmasında evlerin kalıplarını çıkarır, hayalet görünümlü işlevsiz nesneler elde eder. Yuvanın mahremiyetini gözler önüne serer. Görsel I.58'deki bu hayalet ev Londra'nın doğusundaki bir mahallede bulunmaktadır. Bu doldurma işlemi, bir çeşit anı ve belleği dondurma, muhafaza etme zamanı bir maddeyle hapsetmedir ve içinde şiddet barındırır. Ancak "Graham'ın işinde uzam ve ölçek uyumu için yer gözden çıkarılmış, Whiteread'in yerleştirmesinde ise, uzam ve yer uyumu için ölçek gözden çıkarılmıştır" (Duve 2002, s.114). Matta-Clark müdahalelerinde kenti seçer ve yer belirlemede lokasyona önem vererek uygun mekanları belirler. Ona göre terk edilmiş binalar potansiyel ortam odaklı malzemelerdir ve zaten binalar yıkılmak ve tahrip edilmek üzere yapılır.



Görsel 56. Gordon Matta-Clark, 1974, Yarılma/Splitting, Erişim: 16.10.2017. https://goo.gl/umcCYW



Görsel 57. Dan Graham, 1991, Çatı Katı Kent / Park Projesi Erişim: 09.01.2018 https://goo.gl/ywHAx1



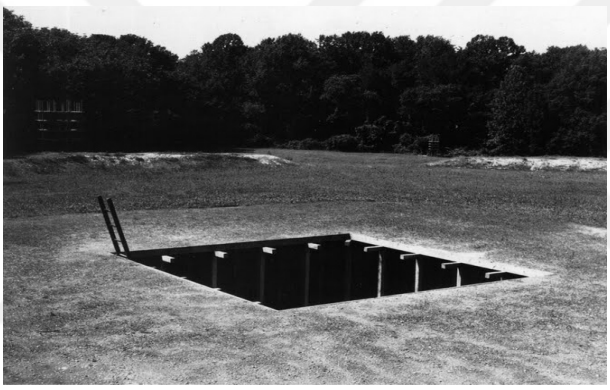
Görsel 58. Rachel Whiteread, 1993, Ev /House Erişim 16.10.2017. https://goo.gl/kNr2zi

1970'lerde ortam odaklı işler, kent ve bölge ölçeğinde büyürken bu genişlemeyi Rosalind Krauss "genişletilmiş alan" olarak heykel kategorisinde değerlendirir. 1979'da "Mekana Yayılan Heykel[68]" başlıklı makalesinde genişletilmiş alan olarak ima ettiği ortam odaklılığı heykel kategorisinde değerlendirir. Mary Miss'in "Çevreler, Pavilyonlar, Tuzaklar" (Görsel 59) adlı işi üzerinden **ortam odaklı heykelin çerçevesini belirler ve Postmodernizmin genişlemiş alanında tarihsel bir başlangıç olarak değerlendirir.** Ancak burada mekana yayılmış olan heykel, ne bir manzara ne de bir mimari yapıdır; manzara-olmayan, mimari-olmayan bir tür yersiz, katışıksız bir işaret olarak yer alır (Krauss, 1979, s.105). Hal Foster, Krauss'un bu değerlendirmesini geliştirerek; Miss'in yaptığı gibi bu çeşit "arazi konstrüksiyonlarını" "mimarlık" ile "peyzaj" arasında, bildik anlamıyla heykelin ötesinde, yapısalcı bir yaklaşımla, "peyzaj" ve "peyzaj olmayan", "mimari" ve "mimari olmayan" gibi karşıtlıklar çerçevesine yerleştirmiştir (Foster, 2013, s.17). Miss'in işi ilk bakışta kolon ve kirişleriyle mimari bir yapı olarak algılanır ama işlevsel olmadığı için (folly mimarisi gibi) sanat kategorisinde değerlendirilir. Aslında bu heykelin ortam odaklılığa dönüşme sürecindeki; geleneksel yontma, yığma montaj yöntemlerinin yapısöküme uğradığı bir nokta olarak yorumlanabilir.

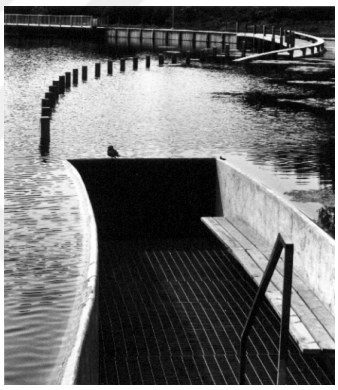
2007 yılında Princeton Üniversitesi'nde, Krauss'un denemesini tekrar değerlendirmek üzere bir dizi konferans düzenlenir. "Burada genişletilmiş alan olarak ima edilen mekan, sanatsal uygulamalara model olabilecek mimarinin anıtsal ve kurumsal karakteridir" (Foster, 2014, s.1-46). Mary Miss'in işi mimarlığın işlevselliğini sorgulamaktadır. Görsel sanatlar, yapıların geleneksel ikonik yapısını ve anıtsallığını zayıflatmakta ve mimariye alternatif bir yapı sunmaktaydı. Öte yandan görsel sanatlara da meydan okuyan mimariye yaklaşan bir yapısı vardı. İşin tamamlanabilmesi için izleyicinin eserin içinde dolaşması, ortam atmosfer ve lokasyonu deneyimlemesi gerekiyordu. Yani izleyiciyi dışarıda bırakan yapısına karşı bir üretimdi. Mary Miss'e göre, "genç bir sanatçı olarak heykel kavramının o kadar çok parçalanmış olduğunu hissettim ki işin kendi başına meydan okumasına gerek yoktu...katılımcı olarak izin verilmeyen işlere alternatif başka çıkış yolları bulmak için çok uğraşıyorduk" (Miss, 2007, s.179). Miss'in işlerinde mekanın

[68] Sculpture in the Expanded Field

koşulları onun belirleyicisidir; yapı tekniklerini kullanır ama ekoloji, şehir planlama, mimarlık, kentsel tasarım disiplinlerini de dahil eder; su bilimciler, meteorologlar, tarihçilerle işbirliği içinde üretir. Greenwood Pound çalışmasında (Görsel 60) işi oluşturan elemanlar mekana entegre olur, fiziksel bir anıtsal heykel parçası yerleştirmeden ortamı/çevreyi değiştirerek çevreyi sanat nesnesine dönüştürür. İzleyicinin bu eseri deneyimlemesi önemsenir, bulunduğu yerle ilgisi vurgulanır; amaç simgesel mesaj vermek değil, duyulara güvenmekle ilgili bir tecrübe yaşatmaktır.



Görsel 59. Mary Miss, 1978, Çevreler, Pavilyonlar, Tuzaklar
Perimeters ,Pavilions, Decoys, Nassau Kırsalı,
Long Islan, New York
Erişim:01.04.2018 https://goo.gl/4Fr1Bx



Görsel 60. Mary Miss,1989-96
Greenwood Darbesi: Çifte Alan,
Lowa, ABD
Erişim:01.04.2018 https://goo.gl/xFcVSY

Ortam odaklılığa estetik çerçeveden bakan Kevin Melchionne edilgen yani manzara olan ve etken yani manzara oluşturan yapıyı değerlendirir ve bunu üç kategoriye ayırır: "İlk olarak bir sanat eseri "yer için değil yer hakkındadır"; örneğin manzara resmi gibi ortam odaklı değildir. İkinci olarak ortam odaklılık "yer içindir fakat yer hakkında değildir"; örneğin kaide üzerine oturtulmuş anıt heykel. Son olarak "yer hakkında ve yer içindir" ki bu büyük ölçüde ortam odaklılık olarak değerlendirilir" (Melchionne 1998, s.43). İlk iki değerlendirme manzara olarak algılanırken son değerlendirmede yapıt; diğer bütün bağlamları içinde barındırarak yeni bir manzara oluşturur. Bu açıdan değerlendirirsek Mary Miss'in ya da Robert Smithson'un uygulamaları mekanın malzemesi ile oluşturulmuş bir manzaradır. Melchionne'a göre sanat eseri sadece mekânda ve mekân için olduğu zaman ortam

odaklıdır ve bu eserde bir yerin politik, tarihsel ve estetik niteliğine bağlı olarak o mekan için üretilmesi gerekir. Örneğin yeni nesil ortam odaklı sanatçılardan Sara Björnsdóttir'in Reykjavik'in "Ha" enstalasyonu sergi salonunun duvarında yer alan, aynı odanın görüntülerini gösteren video ekranlarından oluşur; böylelikle ziyaretçi, bulunduğu yerin alanına bakar. Salonda duvarın üzerinde hareket eden görüntüler dışında başka bir 'nesne' yoktur. Sara Björnsdóttir bu yerleştirme hakkında; "insanların nerede bulundukları ve ne gördükleri ile ilgili kesin yargıları bozmak ve dünyanın bize nasıl göründüğü hakkında düşünmelerini sağlamak istedim" (Melchionne 1998, s.43) diyerek ortam odaklılığa özgü izleyicinin son sözü söylemesini bekler. Björnsdóttir ortam odaklı işlerinde mekanı optik illüzyon yaratacak şekilde tasarlar ve bunu siyasi görüşü ile eşleştirir. Duyuları karmaşıklaştırmaya çalışmasının nedeni de bu politik bakış açısıdır. Mekan sanat nesnesinin kendisine, lokasyon da söylemin çıkış noktasına işaret eder.

Kurumsal çerçeveye yönelik farklı yaklaşımlara örnek olarak, Michael Asher'in ürettiği, tarihsel ve kavramsal boyutları kapsayan mekân konseptini geliştiren yer değiştirme projeleri gösterilebilir. Asher, 1979 yılında Chicago Sanat Enstitüsünde düzenlenen "73. Amerikan Fuarında" sunduğu eserinde (Görsel 62), sergi mekânlarını, sanat ve sanat tarihine ilişkin belli başlı beklentiler ve anlatılar yaratan, kültürel açıdan özgül durumlar olarak ortaya koyar. Başka bir ifade ile, sanatın kurumsal bir mekânda konumlandırılması, nitel ve ekonomik değerini diğerlerinden ayırmakla kalmaz, aynı zamanda tarihsel olarak konumlandırılmış, evrensel ve zamansız olmanın aksine kültürel olarak belirlenmiş bilginin farklı formlarını üretir. 1970'de Michael Asher, mekanı nesne üretimindeki bir yer olarak değil, üretilen nesnelerin bağlamını değiştirerek farklı algı yanılsamaları olarak ele alır. Asher, Amerikan ulusunun kurucusu olarak Jean-Francois Houdon'un bronz heykelini (Görsel 61) önce Chicago Sanat kurumunun önüne daha sonra içerideki galeriye diğer eserlerin yanına yerleştirir. Claud Gintz'e göre heykelin bu mobilizasyonunu uzamda parazit yaratır (Gintz, 2010, s.52). Miwon Kwon'a göre ise kurumsal çerçeve içinde tarihsel ve kavramsal boyutları kapsayan mekan konseptini geliştiren bir uygulamadır (Kwon 1997, s.89). Heykel, dış mekanda yerin anlamını simgeleyen bir dil kullanırken, iç mekanda kaidesinden ve aurasından koparılarak görkemi ve

gizemi yok eder. Dışarıda kültürel olarak belirlenmiş bilgi, iç mekanda yeniden üretilir. Heykel iç mekanda estetik olarak bilindik bir nesneye indirgenir. Yani heykel, dış mekanda bağlı bulunduğu mekanı etkisi altına alırken, iç mekanda sıradan bir nesneye dönüşür.



Görsel 61. Jean-Francois Houdon, 1792, George Washington heykeli, Alley Forge Ulusal Park, Philadelphia Erişim:01.04.2018 https://goo.gl/BxsjRn



Görsel 62. Michael Asher, 1979, İsimsiz, Chicago Sanat Enstitüsü Erişim:01.04.2018 https://goo.gl/Ty3tpx

Aslında hem kurumsal eleştiri, hem minimalist nesne anlayışı, hem mekan dışına çıkma arzusu hem de modernist heykelin karşısında durma tavrı ortam odaklı sanatın farklı alanlarda, farklı anlamlarla eş zamanlı çıkışını sağlamış olur. Mesela Robert Barry'nin tel yerleştirmeleri ile Richard Serra'nın eğik kemeri ortam odaklı yaklaşım açısından birbirlerine benzerlik gösterir, ancak temelde radikal farklar vardır. Miwon Kwon'a göre:

> "Robert Barry'nin tel enstalasyonları gibi **ortam odaklı eserlerin bazıları ortamla "uyumlu" ona entegre, "bütüncül" bir mekan** olarak ortaya çıkarken, Richard Serra'nın "Title Arc"ı gibi **bazı ortam odaklı eserlerde "eleştirel müdahale" ile mekanı kesintiye uğratan bir model** olarak ortaya çıkar. Bu noktada Barry ve Serra'nın görüşleri büyük ölçüde örtüşmektedir. Fakat Barry'nin yorumu, 1960'lı yılların sonunda öncü heykel sanatı pratiğinde yeni bir radikallik olarak ortaya çıkıp, 1970'li yıllarda devam edecek olan estetik deneylerin (toprak/arazi sanatı, süreç sanatı, enstalasyon sanatı, kavramsal sanatı, performans/beden sanatı ve kurumsal eleştirinin çeşitli biçimleri) başlangıç noktasını oluştururken, Serra'nın yirmi yıl sonra kamusal sanat bağlamında dile getirilen açıklaması, ortam odaklılık için bir krizin başlangıcını işaret eden, içerlemiş bir savunma niteliği taşıyordu. Bu en azından, eser ile enstalasyonun bulunduğu mekân arasındaki fiziksel ayrılmazlığa öncelik veriyordu (Kwon, 1997, s.86).

Bilindiği gibi Richard Serra, 36 m boyundaki çelik eğik kemeri New York Federal Plaza önüne yerleştirmişti (Görsel 63). Bu ortam odaklı bir eserdi ve başka yere yerleştirilemezdi. Serra'dan kaldırılması istendiğinde işin yer değiştirmesinin onu yok etmek olduğunu açık bir dille ifade eder:

> "Eğik Kemer başından itibaren ortam odaklı bir heykel olarak algılandı ve dolayısıyla başka bir mekâna göre uyarlanamaz...başka bir yere taşınamazdı. Ortam odaklı eserler, belli mekânların çevresel bileşenleri üzerinden geliştirilir. Ortam odaklı eserlerin ölçeği, boyutları ve konumu, ister kentsel mekânda ister peyzaj mekânında ister kapalı bir mimari alanda olsun, mekânın topografik özellikleri tarafından belirlenir. Eserler, mekânın bir parçası haline gelir ve mekânın düzenini hem kavramsal hem de algısal olarak yeniden yapılandırır. Basit ve kesin olarak işin yerini değiştirmek eseri yok eder (Serra, 1994, s.193-214).



Görsel 63. Richard Serra, 1981-1989, Eğimli Yay/Tilted Arc, Federal Plaza (Meydan), New York
Erişim: 01.03.2018 https://goo.gl/rfLAZT

James Meyer, "Ortam odaklı eserlerdeki mekanı "gerçek mekan" ve "işlevsel mekan" olarak ikiye ayırır" (Meyer, 2000, s:24) ve Richard Serra'nın kentsel heykelleri, gerçek mekan olarak doğal yerindedir, tekil bir yer olarak bu yaklaşımın bir örneğini oluşturur. Eser mekanla benzersiz bir yer/ortam oluşturur. Serra'nın da belirttiği gibi, "Ortam odaklı eserlerin özgünlüğü, bulundukları mekân için doğmaları, bu mekâna bağımlı ve mekândan ayrılamaz nitelikte olmalarından kaynaklanır" (Meyer, 2000, s.24). *Eğik Kemer*/*Tilted Arc* (Görsel 63) kamusal alanda konumlanmış bir eser olmasına rağmen tarihsel olay yada kişiye adanmış

geleneksel bir anıt yada postmodernizmin dekoratif bir anıtı değildir. James Meyer'e göre *Eğik Kemer*;

> "...direnişe ilişkin iddialarda bulunan eleştirel bir anıttır. Eserin üzerinde hâkimiyet kurduğu Federal Plaza'daki konumundan ayrılamaz nitelikteki heykel, ortam odaklılığın öncülünü, yeni keşfedilmiş bir anıtsallığın özgüllüğü ile aşılamıştır. Serra, belli bir mekân için "kalıcı bir eser üretiyordu." Bir süreç motivasyonu üzerinden geçiciliklerini temalandıran erken dönem sıçratma ve dökülme hamlelerinin koşullarını tersine çeviriyordu. Tilted Arc, büyük ölçüde karşısında duran neo-klasik adliye sarayı gibi, Federal Plaza'da ebediyen durmak üzere tasarlanmıştı. Gerçek mekânın gerçek zamanlı bedensel deneyimi ile, Federal Plaza'nın aşkın düzen sembolojisine karşılıkta bulunmayı amaçlıyordu" (Meyer, 2000, s.24).

Eğik Kemer'in sonsuza kadar orada olması için yaratılmış bir eser olması, eserin uzlaşmaz ve eleştirel tutumu, Robert Smithson'un İşlevsel mekan olan Spiral İskelesi gibi geçiciliğini ilan etmiş teslimiyetçi bir yapı oluşturmaz.

Ortam odaklı sanatın modernizmle birlikte işlevsel yapısı eleştirel bağlamla yer değiştirir. Ancak Meyer, işlevsel ortam odaklılığın hala devam ettiğini bunu Landart'larda görülebildiğini belirtir. Buna karşın Duve bugün ortam odaklı üretimlerde yer, ölçek ve uzamdan birinin feda edildiğini iddia eder. 1980'lerin sonuna kadar ortam odaklılığın tarihsel referansları kırılma noktaları olabilecek örnekler üzerinden kuramcıların argümanlarıyla ortaya konmuştur. 1990'lardan sonraki üretimlerde daha farklı değişkenler etkilidir. 1990'larda dijital devrim, internet ve sosyal iletişim ağlarının ortaya çıkmasıyla ortam odaklı üretimler de değişen toplumsal ve teknolojik yapıya entegre olmuştur. Yeni nesil sanatçılar olarak adlandırılan bu dönem "ortam odaklılıkta yeni yaklaşımlar" olarak ele alınmakta ve sanatçıların benzer içerikleri altında belirlenen bağlamsal yaklaşımlarla analiz edilmektedir.

I.4. Ortam Odaklı Sanatta İmge, Bellek ve Anlam

Mekana yapılan müdahale, yerleştirilen nesne, görüntü veya sunumda imgeden yola çıkılır. İmgeler, yeni medya kullanımlarıyla melezleşir. Bu imge sanatçının gerçekliğini temsil eden evrensel gerçekliğe dönüşür. Ortam odaklı işlerdeki mekan ve imge, izleyici tarafından farklı bağlamlarda değerlendirilerek içerik genişlemesine neden olur. Öte yandan görsel kültürü oluşturan imgelerin izleyiciyi etkisi altına alma gücü vardır. Sanatçının amacı görünmeyenin ardındakini gösterebilmektir. Ortam odaklı sanatçılar mekan içinde konumlandırdıkları imgelerle ile anlamı güçlendirirken görünmeyeni görünür kılar. Bu "Görünmeyeni görünür kılma" aslında bütün sanatçıların ortak amacı olmuştur. Paul Cezanne'nin "Doğayı öyle düzenlemeliyim ki önceden görünmeyeni görünür kılabilmeliyim" (Irwin, 1985, s.9) ve John Cage'in "Öyle bir kurgu düzenlemek istiyorum ki olayın içinde onun olmadığı bir şeyi görebileyim" (Kostalanetz, 1980, s.55) arzusu hemen bütün sanatçıların ortak tutkusu olmuştur.

Öte yandan Lefebvre'e göre, Modern dünyanın oluşturduğu dilin görüngülerindeki gündelik hayatın nesneleri, kendini saklamak için sürekli kılık değiştirir (Lefebvre, 2016, s.157) ve güncel sanata bu nesneler hakimdir. Bu gündelik nesnelere yeni anlamlar yüklenir, yeniden gruplandırılır. Barış Acar'a göre "gündelik yaşam" dinden, sanattan ve felsefeden derin bir kopuşu, üslup bütünlüğünün kopuşunu, birlik duygusunun yok oluşunu, doğanın terk edilmesini ifade eder (Acar, 2016, s.64). Göstergelerin "göstergemsilere" dönüşmesi; yani sinyallerin simgeleri ve simgecikleri bir kenara itmesi tarihsel olarak gündelik hayatı yeniden yapılandırır (Lefebvre, 2016, s.51). Zeynep Sayın'a göre: "imge enflasyonunun yaşandığı, imgesiz bir çağı yaşıyoruz [...] Bizans İkonalarında imgeyi görünmezleştiren boşluk, imge içinde açılan bir oyuktur, görünenden görünmeyene uzanır ve bakışın ardında saklanan gözbebeğini yerinden oynatır. Oysa göze değil, dolayısımsız olarak bakışa seslenen bir pornografi egemendir. Modernizm sonrası yazarlar için imgenin egemenliği erdemsizlik ve müstehcenlik olarak görülür. Yani imgeler kendi varlıkları dışındaki gerçekliği yok sayar ve kendilerine bakan gözü inanılmaz bir müstehcenlikle uyarırlar" (Sayın, 2013, s.10). Bugün imgelere kitle iletişim araçları

ve meta estetiği hakimdir. Meta estetiğinin hakimiyetinde yapıt ve ürün birbirinden ayrılır, boşluk ve anlamsızlık duygusu egemendir. Bu durumda sanat; denetim sisteminin en önemli ögesi olan ortak uzlaşılarla oluşturulmuş göstergemsilerle oluşturulan dilsel estetizmin egemenliğine girmiş "tüketim toplumu"nu yaratır (Acar 2016, s.58). Modernizmdeki avangardın amacı "sanat ve hayatı" bir araya getirmek; sanatı yaşamın içine sokmaktı. Bauhaus'un amacı da insan bilincini makineye teslim etmemek ve sanatı hayatın içine sokmaktı. İlhan Tunalı'ya göre "Bauhaus Kapitalizmin içinde massedilince, sanat ve hayatı birleştirme fikri "meta estetik" kavramını getiren kapitalizm tarafından gerçekleştirilir" (Tunalı, 2009, s.75). Bürger "sanat ve yaşam arasındaki uzaklık sahte bir şekilde kapandı" (Bürger, 2014, s.106), Foster " sanat ve yaşam; kimi düzenekleri gösteri kültürü tarafından asimile edilmiş avangard tarafından değil, kültür endüstrisi bağlamında yeniden bütünleştirilmiş" (Foster, 2009, s.51) diyerek bu durumu onaylar. Ortam odaklı sanatçılar da günlük hayatın içine giren meta estetiği hakimiyetindeki nesnelerin arkasındaki anlamı görünür kılmak için farklı yöntem ve anlatım dilleri kullanarak bu düşünceyi mekanda somutlaştırma yoluna giderler.

Takashi Murakami, kültür endüstrisi ve kapitalizmle gelen "meta estetiğin" sanat biçimlerinde de etkili olduğu sanatın tasarımlaştığı, "göstergelerin göstergemsilere dönüştüğü", Popüler kültürle içinin boşaltıldığı sanatı, "Japon popüler kültürün ticari formlarından oluşan "superflat" kavramını ortaya atarak *Kawaii*[69] ile mekanda somutlaştırır. Superflat kavramı aynı zamanda çağdaş küreselleşme süreçleri bağlamında sanat üretim-tüketim teorizasyonu olarak da kullanılabilir (Şahiner, 2014, s.150). Günlük hayatta kullanılan nesnelerin kültür endüstrisini, tüketim kültürünü, ortam odaklı mekanda görselleştiren Takashi Murakami, lokasyon olarak Versay sarayını seçer. Bu sergideki *Matango Çiçek'*leri (Görsel 64) Fransız monarşi görkeminin Japon sanatı tarafından işgal edilmesini ve çöküşünü ima etmesi bakımından Versay Sarayı hayranlarını kızdırır. Aslında her iki kültürün de aşırı abartılı olması hem mekanda bir zıtlık yaratmakta hem de aşırılıkları ile birbirine uyum sağlamaktadır.

[69] Japon kültüründe sevimlilik göstergesi



Görsel 64. Takashi Murakami, 2011, Matango Çiçek, Versay Sarayı, Fransa, Erişim: 01.01.2018 https://goo.gl/LSSK3R

İmgenin sanatçı tarafından yeniden üretim sürecinde bellek önemli bir rol oynar. İmge ve bellek kavramlarını sanal ve gerçek mekanda karşı karşıya bırakan Michelangelo Pistoletto'nun *Yansıtılan Bir Dünya/ A Reflected World'sı* (Görsel I.65) ortam odaklı uygulamalarda kurgusal mekanları ikna edici bir gerçeklikte deneysel bir sorgulamaya tutması açısından önemlidir. Pistoletto'nun eserlerinin en temel özelliklerinden biri, "izleyiciyle karşılaşma esasına dayalı zaman sunumudur" (Kaptan, 2003, s.27). Resimlerin durgun zamanı ile izleyicinin şimdi-burada zamanı karşı karşıya gelir. Burada gerçek mekanı içinde barındıran sanal mekanı oluşturan ayna üzerine yapılan resimler "üzerine yazı yazmak" "yeniden üretmek" olarak bellek ve beklentileri yapısöküme uğratır. Bir açıdan bu resimler gerçek ve sanal mekan arasındaki o anda bulunan insan görüntülerinin arasına girerek kendi gerçekliklerini dayatır; işgal ve yerinden eder. Bu resimler yansıtıcı bir yüzeye sabitlendiğinde kör bir yoğunluğa sahip olur ve farklı bir sanallık yaratır.



Görsel 65. Michelangelo Pistoletto, 1966,
Yansıtılan bir Dünya/ A Reflected World
Erişim: 08.01.2018, https://goo.gl/tYKSz7



Görsel 66. Michelangelo Pistoletto, 2016,
Saygı/*Respect*, performans.
Erişim: 08.01.2018, https://goo.gl/MR6wGv

Pistoletto resimden yerleştirme sanatına doğru geçişinde ayna metaforu üzerinde uzun bir süre çalışmıştır. Pistoletto aynayı gerçekliğin halüsinasyonu; aklın ve bedenin ikizi olarak sanatsal gerçekliğinin temsili olarak görmüştür. Atölyesinin duvarına yazdığı yazıda "İnsan kendisinin varlığına hazırlanmalı" (Pistoletto, 2011, s.922) cümlesinde olduğu gibi sanal ve gerçek arasındaki ikirciklik gibi kendimiz ve temsilimiz arasındaki ikircikliğe hazır olmamızı önerir. Bu düşüncesini *Saygı/Respect* (Görsel I.66) performansında etkili bir şekilde aktarır. Bu gerçekle yüzleşen izleyiciye şimdi ve burada (zaman ve mekan) anını sunar, yöntem olarak gerçeğin arkasını göstermek için yansıtan, sanal mekan oluşturan ve gizleyen aynayı kullanır.

Pistoletto'nun "Respect" 2016 Paris, VNH galeride yaptığı ayna performansında seyircilerin karşısında aynaları kırarak altından çıkan saygı/respect yazısının çıkması anlam bakımından "köksap" metaforuna bir örnek oluşturmasına rağmen zaman, mekan ve yöntem bakımından imge-bellek ve gerçek bağlamında en etkili ortam odaklı performanslardan biri olarak değerlendirmek mümkündür. Ortak bellekte yer alan ve uzlaşı sağlayan bir imgeden yola çıkan Pistoletto dilsel göstergeleri kullanır. Şefik Özcan'a göre Geri dönüp bakmak[70]; Lacan'ın üçlü düzenindeki, henüz ayrımlaşmış kategorilerin olmadığı, simgesel ağa dahil olunmamış dil öncesi –imgesel– dönemle ilişkili olarak, ihtiyaç ile talep arasındaki dilsel bir boşluğa

[70] 'respect' (saygı) sözcüğü baktığımızda Latincede "re" (geri) ve 'specere' (bakmak) sözcüklerinden türetilerek Latince 'respicere' (geri dönüp bakmak, gözetmek)

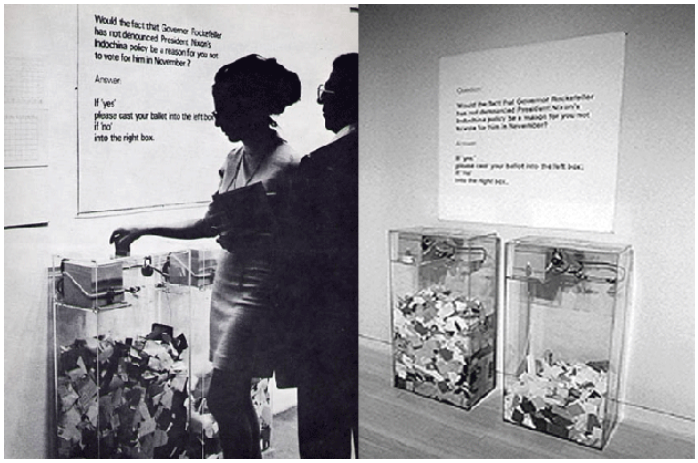
yerleşen arzudaki “eksik”lik; doğmuş olmanın, şimdide ve burada olma durumunun yarattığı bir ilksel eksikliktir (Özcan 2017:https://goo.gl/vqe55H). Pistoletto ise; “kendimi görmek için bir aynaya ihtiyacım vardı ve zamanla aynanın kendisinin daha önemli olduğunu anladım” (Pistoletto, 2011, s:920-923) diyerek bu eksikliği gidermek tek bir gerçeğe ulaşmak istemiştir. Başka bir açıdan bakarsak sergi mekanındaki ayna performans sürecinde bir değişim geçirir. Daha önce de belirtildiği gibi değişim algısal bilincin oluşmasında temel faktörken, buradaki ortak uzlaşıyla/bellekle çaprazlanması, işin (hem bir sanatsal oluşum hem bir mesaj olarak) hafızalarda ve bilinçte kalıcılığını da sağlamaktadır.

Pistoletto’nun 1966 ve 2016’daki işleri karşılaştırıldığında ise ayna metoforu aynı kalmak üzere belleğe bağlı imge kullanımının farklılaştığı görülür. Erken dönem işlerinde resimsel dilden kopmayan ve aynanın saydam yüzeyini kullanan sanatçı son dönemde gizliyi açığa çıkarma görünmeyeni gösterme agrasif bir çabaya dönüşür. Ancak ortak nokta gerçek mekanla sanal mekanı gerçekle sanalı izleyici önünde sorgulamaya açmak bellekteki arzunun her zaman eksikliğini kanıtlamak olabilir.

I.5. Ortam Odaklılıkta İzleyicinin Rolü

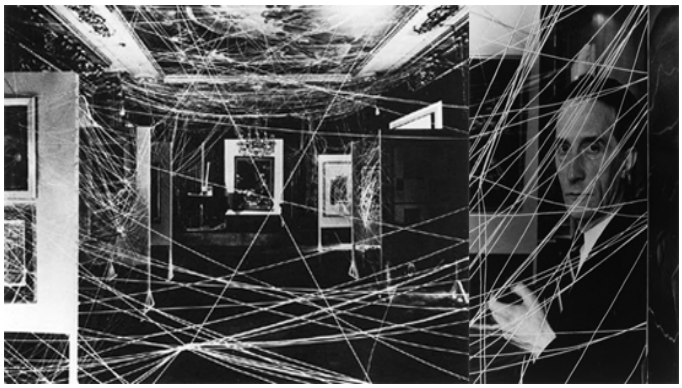
Ortam odaklılık, izleyiciyle olan ilişkiyi galeri mekanının tanımlanması ve kontrol etmesine tepki olarak ortaya çıkmıştır. Bu tepki sonucu zamanla mekan kendi başına sanat deneyiminin bir parçası olmuş hatta galeri dışına çıkarak sanatın üretim ve algılanma biçimi değişmiştir. Aslında bu değişimin asıl hedefi izleyici ile sanat yapıtı arasındaki kurumu devre dışı bırakmak ve izleyici ile eser arasına başka bir otoritenin girmesine engel olmaktı. Bu nedenle ortam odaklılıkta izleyici her zaman önemsenmiş ve çoğu zaman işin tamamlayıcısı ve belirleyicisi olmuştur.

Ortam odaklı pratiklerin ilk ortaya çıktığında minimal nesnenin yerle kurduğu bilinçli algı işin anlamını yaratmıştı. Bu nedenle ortam odaklı sanatta mekan algısı önemsenmekteydi. Ancak kültürel imgelerin çeşitli ve değişken olması algının da değişmesine farklı anlamların ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Bu değişen imgesel anlamın yanında izleyicinin algısı da hiçbir zaman tekil ve nihai olamaz; çünkü bireysel deneyimin öznelliği eklenir. Bu bireysel öznelliği önemseyen eserin her izleyici ile yeniden yaratıldığını savunan Umberto Eco bu yaklaşımı "açık yapıt" olarak tanımlamıştı (2000, s.62). Ortam odaklılık varlığını bu nüanslar ile sürdürebilir ve izleyici olmadan işin anlamı oluşmaz. Bu "izleyici-içeriklilik" şartı, seyirci olmadan işin ve mekanın sadece boş bir düzenek yada çalışmayan bir mekanizma olduğu gerçeğini ortaya çıkarır (Chen, 2005, 22). Ortam odaklılıkta izleyicinin algı boyutunu keşfetmesi ile sanat eseri bireysel farklılıklarla tekrar yaratılır böylece sadece formel bakış açısına meydan okunur. Bu bireysel algı farklılıklarının bilincinde olan Hans Haacke'in *MOMA Anket*'i (Görsel 67) kurumsal ilişkiler bazında ortaya konan sanat eserinin oluşabilmesi için tamamen izleyicinin katılımını ister. İzleyicinin oylaması sonucunda sanat yapıtına ulaşılabilecektir. Ortam odaklı sanat izleyicisi ile var olur, bu nedenle izleyici katılımı önemlidir; çünkü Duchamp'ın da belirttiği gibi son sözü o söyler.

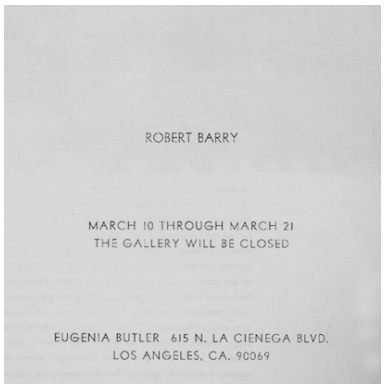


Görsel 67. Hans Haacke 1970, MOMA Anketi/MOMA Poll MOMA, New York, Erişim:01.01.2018 https://goo.gl/XYzTYk

Ortam odaklı eserlerde izleyiciye ve izleyici algısına verilen önem aslında Minimal yaklaşımdan çok önce Fütüristlerde Filippo Tommaso Marinetti'nin *Ayaklar* performansında, Artonin Artaud'un izleyiciyi dramın bir parçası olarak görme yaklaşımında, John Cage'in 4'33' performansında ve Dadaistlerde ortaya çıkar. Dadaistler, seyirciden kolektif ve güvenli bölgenin ötesine geçerek işlerin sorgulanmasını ister. Dadaizimde, olanı olduğu gibi değil, ötesinin kavranması temel alındığı için seyircilere büyük bir sorumluluk verir ve kendilerini çevreleyen normları sorgulamalarını ister. Seyirci eseri gözlemler ve son kararı verir. Knight bu olayı; "Duchamp ham maddeyi getirir ama onun son halini seyirci belirler, bu şeker pancarının şeker haline gelmesine benzer" şeklinde örnekler (2008, s.viii). Duchamp'ın izleyiciye önem atfetmesi kadar ortaya koyduğu söylemi desteklemek için izleyiciden de vazgeçebilir. Marcel Duchamp'ın *On Altı Mil İp* (Görsel 25) yerleştirmesinde olduğu gibi sergi alanına engeller konur ve izleyici düzeneklerle hizalanır. Bu enstalasyon, izleyiciyi sergi alanına almaz böylece geleneksel ilişki kurulamaz. İş mekan olarak vardır ama geleneksel eser olarak yoktur. İzleyici için yanıltıcı ve değişkendir; Mekan yaşanan alan değil, yeniden tanımlanan esere dönüşmüştür. Benzer şekilde Robert Barry'de (Görsel 69) sergi süresince izleyiciyi galeri mekanına almaz. Böylece fiziksel içerikten yoksun olmayan mekanı, fiziksel olarak erişilemeyen mekana dönüştürerek ortam odaklılığın sınırlarını da genişletmiş olur.



Görsel 68. Marcel Duchamp, 1942,
On altı Mil İp, New York
Erişim:01.01.2018 https://goo.gl/hFJUEE



Görsel 69. Robert Barry, 1969
Kapalı Galeri/Closed Gallery, Los Angeles
Erişim:01.01.2018 https://goo.gl/fxEnNi

Algı sadece izleyici ile eser arasında değil, izleyici, eseri ve her ikisinin işgal ettiği mekân arasında kurulur. Algılanması gereken her türlü ilişki, izleyicilerin obje ile paylaştıkları alan içerisindeki hareketlerine bağlıdır. Dolayısıyla eser, bulunduğu alana aittir; mekânın değişmesi durumunda nesne, bağlam ve izleyici arasındaki ilişki de değişir. Algısal sanat deneyiminin bu şekilde uyarlanması, izleyiciyi eserin öznesi haline getirir. Öte yandan eserin bulunduğu alana ait olması izleyicinin bu koşullar altında eseri algılamasını gerektirir. Çünkü sanat yapıtındaki gerçek mekanı algılamak izleyici deneyimlerinin mekanı istila eden nesneyle bağlantısı kurulduğu zaman mümkün olabilecektir. Carolee Schneemann'ın *Bölünme ve Moloz* (Görsel 70) sergisi izleyiciyi çalışmayı yok etmeye çağırır. Carolee Schneemann'a göre "İşin temel imajı insanların sergiye girmek için yok etmesi gereken bir ortam olmasıdır. Algıyı değiştiren ise algı eylemini değiştiren araçlardır" (Reiss, 2001, s.72) Fonda duyulan ağlayan kedi sesi bu algının oluşmasına katkıda bulunurken, yeri deneyimleyen izleyici anlamın yerde ortaya çıktığını fark eder. Bu çalışma Vietnam savaş karşıtı bir tavır olarak ortaya konmuştur. Benzer şekilde izleyici deneyimi üzerine odaklanan Gerilla Sanat Aktivist Grubu üyesi Jean Toche'de mekanı stress ve gerginlik yaratan bir atmosfer olarak tasarlar. *Labirent ve Psikolojik Stres'te* (Görsel 71) İzleyici sergiyi dolaşırken alarmların tetiklendiği, ses ve ışık düzenekleri ile izleyiciyi strese sokan bir mekan yaratılır. İzleyiciyi sanat yapıtına müdahale etmeye zorlayan Marc Quinn'in Trafalgar Meydanı'ndaki heykel çalışması, ya da

izleyicisini sanat yapıtına dönüştüren İsrail ve Filistin krizine parmak basan fotoğraf sanatçısı J.R. (Deniz, 2013: https://goo.gl/Ya77w8) yeni nesil ortam odaklı üretimler arasındadır.



Görsel 70. Carolee Schneemann, 1967,
Bölünme ve Moloz[71] Judson Gallery, New York
Kaynak: Yazarın Arşivi



Görsel 71. Jean Toche, 1967, Labirent ve Psikolojik Stress, Judson Gallery, Judson Gallery, New York
Kaynak: Yazarın Arşivi

Ortam odaklılıkta izleyicinin algısı nesne ile mekan arasındaki boşlukta kurulur. Ancak ortada sanat eseri olarak tanımlanabilecek maddi bir form ya da performans yoksa mekanda sanatçı ve izleyici arasında bir çeşit oyuna dayalı davranışsal bir sanat formu oluşur. Bu durumda da algı duyusallıktan sezgiselliğe geçer. Nicolas Bourriaud ilişkisel estetik bağlamda tanımladığı bu yeni formu 2009'daki manifestosunda moderniteden tam kopuş olarak "altermodernizm" (Cunningham, 2009, s:2) kavramı içinde açıklar. Buna göre yeni modernitenin çekirdeği zaman-mekan ve ortamda yeni dolaşım deneyimleri oluşturur. Rirkrit Tiravanija, bir koleksiyoncunun evinde bir akşam yemeği düzenleyerek Tayland çorbası için gereken malzemeyi hazırlayarak bu deneyimi oluşturur. Buradaki sanat formu, koleksiyoncunun mekanında sanatçı ve izleyici arasındaki karşılıklı eyleme, biraradalığa ve ilişkisellik kavramlarına bağlı olarak gelişir (Bourriaud, 2003, s.41). Bu durum performans sanatına öykünse de ilişkisellik bağlamında değerlendirilir. Rirkrit Tiravanija, Venedik Bienali, (Görsel 72) Aperto 93 esnasında benzer bir performans sergiler burada, izleyici sanatın hem öznesi hem nesnesi olur. "İnsanları

[71] Division and Rubble--Labyrinth and Psychological Stress,

bir araya getiren ilişkilere bir form kazandırılması altmışlardan bu yana hep var olan bir eğilimdir. Doksan kuşağı bu sorunsalı tekrar ele alır, altmış/yetmiş kuşağı için temel olan sanatın tanımı sorusundan kurtulmuş olarak**. Sorun artık sanatın sınırlarını genişletmek değil, global toplumsal alanın içinde sanatın direnme kapasitesini görebilmek**" (Bourriaud, 2003, s.49). Maurizio Cattelan kurumsal eleştiride galeri temsilcilerini doğrudan işin içine katar. Bu projelerin ilkinde *Tarzan ve Jane* için Galleria Raucci / Santamaria, Napoli'nin sahipleri için aslan kostümleri giydirir. İkinci olarak, Parisli satıcısı Emmanuel Perrotin için bir kostüm geliştirmek üzere bir karikatürist ile anlaşır ve onun playboy kişiliğini yansıtacak şekilde tasarlar. Emmanuel Perrotin, *Errotin, gerçek tavşan/Errotin, le vrai lapin'* (Görsel 73), Cattelan'ın sergisi sırasında her gün galeride büyük boy bir penise ve testislere benzeyen pembe bir tavşan kostümü ile dolaşır: üçüncü olarak "Mükemmel Bir Gün" başlıklı "Untitled" (1999) sergisi için, Milan galeristi Massimo De Carlo'u galeri duvarına yapıştırdı. Serginin iki saatlik açılışı sırasındaki görüntü izleyiciler için eğlenceli olsa da, gecenin ilerleyen saatlerinde De Carlo'nun oksijen sıkıntısı çekerek hastaneye kaldırılması sorun yaşamasına neden olur. Bu ilişki ve gösterilerin sanat yapıtı olarak var olabilmeleri için ancak ve ancak bu durumun saptanması, izleyici tarafından onaylanması gerekir.



Görsel 72. Rirkrit Travanija, 1993,
Aperto 93, Venedik Bienali
Erişim:01.01.2018 https://goo.gl/uqJUHZ



Görsel 73. Maurizio_Cattelan, 1995, Errotin, Gerçek Tavşan,
/Errotin, le vrai lapin (a, b, c) Perrotin Galeri, Paris
Erişim:01.01.2018 https://goo.gl/BXNrgw

Ortam odaklı sanat genişletilmiş alan olarak hem coğrafyaya hem de izleyiciye yeni algılama deneyimleri sunar. Bunu yaparken izleyiciyi işin bir parçası yaparak direnişe ve provokasyona teşvik eder. Suderburg'a göre, "sanatçılar, kent topografyalarını direniş mekânları olarak inceler; insan formu, uzamsal yeniden düzenlemelerle, algısal sınırların yeniden değerlendirilmesini zorunlu olur (Suderburg, 2000, s.14). Francis Alys'in Peru'da uygulamaya geçtiği *İnanç, Dağları Hareket Ettirirse* (Görsel 74-75) sosyo-politik ortam odaklı ve katılımcı bir çerçevede şekillenir. İzleyici işin hem nesnesi hem de öznesidir. Alÿs için, katılımcıların zamanlarını ve emeklerini ücretsiz vermeleri çok önemliydi, böylece eylem, verimli ve üretken muhafazakâr ekonomik ilkelere ters düşen, enerjinin lüks bir harcaması için bir model olarak durabilirdi. Lima'da yapılan bu projenin planlaması Fujimori hükümetinin çöküşünden önce yapıldı ancak iki yıl sonra uygulanabildi. Sanatçı 500 Peru'lu öğrenciyi bu çalışmaya katılmaya ikna etti. Projenin içeriği ise pek çok Latin Amerika modernizasyon planını tanımlayan "Maksimum Çaba, Minimal Sonuç" ilkesini dramatize etmekti, ancak aynı zamanda ortak işbirliği ile yapılan anıtsal bir başarı olmuştur.



Görsel 74-75. Francis Alÿs , 2002, İnanç, Dağları Hareket Ettirirse/When Faith Moves Mountains /Cuando la fe mueve montañas, Lima Peru Erişim:01.01.2018 https://goo.gl/LupN4R

Micheal Sailstorfer, Folkestone Trienali kapsamında 10.000 pound değerinde 30 adet altın külçeyi plaja gömmesi (Görsel 76) farklı bir deneyimsel sanat formu oluşturur. Mekan olarak seçilen plajda gelgit olduğu için sınırlı bir sürede katılımcıların bu altınları bulmaya çalışmaları zaman-mekan ve deneyim birlikteliğini oluşturur. Bu proje, kumsalda karnaval atmosferiyle zengin olmak isteyen paragöz avcılar

arasındaki bir oyuna dönüşür. Bu bir çeşit sosyal tecrübe ile bireysel haz arasındaki gidip gelen laboratuvar alanıdır. Bu örnek güncel pratiklerde ortam odaklı sanatın ne olduğu konusundaki algıyı da değişmektedir. Proje, rollerin değiştiğini, bulunan altınların değeri altın piyasasına göre mi değerlenecek yoksa sanat eseri olarak mı karşılığını bulacak sorgulamasının yapıldığı çok yönlü diyalektikleri barındırdığı sanat formuna dönüşür. İzleyici burada gönüllü katılımcıdır ve oyun olarak sanatın kurallarını mekanın koşulları belirler.



Görsel 76. Michael Sailstorfer, 2014, Folkestone Kazıları/Folkestone Digs Situations Erişim:19.10.2017 https://goo.gl/9h1FA4

Ortam odaklı sanat, mimariye yakın olan yapısı, üç boyutlu düzenleme geleneği, çevreyle etkileşimi, yer ve lokasyonu temel alan yaklaşımıyla kaçınılmaz olarak izleyicisiyle etkileşimli bir diyalog halindedir. İçinde gezilebilen birçok mekan yerleştirmesinde sanat nesnesine dönüşen izleyici, mekanın algılanma sürecinde de durağan değil, dinamik ve eserle etkileşim halindedir ve etkileşim halinde olması da teşvik edilir. Aslında ortam odaklı sanatın asıl amacı beş duyuyu kullanarak bütüncül algıyı sağlamak, izleyici tepkisini uyandırmak ve eleştirdiği yada ele aldığı konuyla ilgili farkındalık yaratmak için izleyiciyi provoke etmektir.

II. BÖLÜM

ORTAM ODAKLI SANATTA YENİ YAKLAŞIMLAR

Bu bölümde özellikle 1990'lardan günümüze nesne-mekan ilişkisi yeniden ele alınıp, farklı anlatım dili ve farklı içeriklere yönelik yaklaşımlar değerlendirilecektir. Birinci bölümdeki tarihsel referansları verilerek yapılan sınıflandırma denemesinde, tarihsel süreç içinde ortam odaklı sanat türlerinin iç dinamikleri doğrultusunda (resim, heykel) mekanla kurduğu ilişkilere odaklanılmış, özellikle 1960-1990 arasında eleştirel süreç içinde ortaya çıkan uygulamalara odaklanılmıştır. Ortam odaklılığa yeni yaklaşımlar çağdaş sanat pratiklerine paralel bir melezleşme göstermektedir. Bu nedenle ortam odaklı yaklaşımlarda kurumsal eleştiriyle başlayan süreç, bağlamsal yaklaşımlarla bu bölümde; genişleyen sanat alanı ve melezleşme deneysel süreç içinde değerlendirilmiştir. Bu bölümün sonunda Türkiye'de kavramsal sanatla başlayan ve günümüze kadar gelen ortam odaklı sanata yaklaşım biçimleri, Türkiye'nin politik ve sosyo-ekonomik yapısı içinde incelenmiştir.

Ortam odaklılık tarihsel süreç içinde fiziksel olarak gerçek mekan ve onun parametrelerine bağlı devinimsiz bir varlık olarak ele alınmaktaydı. Duvarların uzunluğu, derinliği, yüksekliği, dokusu, şekli, binaların dışı, ışıklandırma, topoğrafik özellikler ile sanatın çerçevesi belirlenir, mekan somut bir gerçeklik olarak ele alınırdı. Bu yaklaşımı benimseyen Daniel Buren[72], Donald Judd[73] gibi Minimalist sanatçılar mekanı üç boyutlu resim zemini olarak hayal etmekte ve bu zemine özgül nesnelerini yerleştirmekteydi. Aynı zamanda sanatın metalaşmasına karşı eleştirel bir tavır izlenmekteydi. Öte yandan Modernist heykelin kaidesi kaldırıldığında eser taşınabilir, mekansız, göçebe hale gelir, böylece eserler kolay alınıp-satılan metalara dönüşür. Bu nedenle Miwon Kwon, ortam odaklı sanatın "modernist heykel sanatına karşı bir tepki" (Kwon, 1997, s.85) olarak ortaya çıktığını ileri sürmekteydi. İlk 1960'larda ortam odaklı yaklaşımlar bu paradigmayı tersine çevirdi. Douglas Crimp'e göre "Modern sanatın sanat eserinin kendi içinde sabit ve tarih ötesi bir

[72] Resim disiplininden gelir
[73] Ortam odaklı sanatın heykelden çok resme yakın olduğunu savunur

anlama sahip olduğu idealizmi, nesnenin mekânsızlığını ve belli bir yere ait olmama durumunu belirlemiştir. [...] Ortam odaklılık, belli bir ortama aidiyetini vurgulayarak, dolaşım halindeki hareketliliğini reddederek, bu idealizme karşı çıktı ve malzeme sistemini gözler önüne serdi" (Kwon, 1997, s. 85). Böylece ortam odaklı eserler aynı zamanda çevresel bağlamı temel aldı ve malzemenin olanaklarıyla mekanı dönüşüme uğrattılar. Kökten değişime uğrayan mekan yerini "doğal manzaranın maddeselliğine ve günlük yaşamın saf olmayan, sıradan mekânına bıraktı" (Kwon, 1997, s.86). Ortam odaklı sanat başlangıçta sanat kurumlarına karşı tavrını ve eleştirel bakış açılarını mekanın fiziksel parametrelerini kullanarak ve mekana sabitleyerek anlam oluşturma yoluna gittiler.

Zamanla bu eleştirel ifade; mekanın fiziksel parametrelerinden ortamın toplumsal, ekonomik ve politik bağlamları içinde kurumsal bir çerçevede ele alınmaya başladı. Böylelikle, sanatın "ortamı," evrilerek sanatın gerçek mekânından uzaklaşıldı, mekânın varlık kazanma sürecinde özgül ortamın **birincil öğe** olarak önemi azaldı. "Bugün, kurumsal alışkanlıklara aykırı şekilde gelişen ve piyasa içerisinde, metalaşmaya direnmeye devam eden ortam odaklı sanat, ya agresif bir biçimde görsellik, bilgilendiricilik, metinsellik, açıklayıcılık, didaktiklik gibi stratejiler benimseyerek, ya da zamansal sınırlar tarafından desteklenen maddi olmayan hareket, olay ve performansları benimseyerek varlığını sürdürmektedir" (Kwon, 1997, s.86). Ortam odaklı sanatın ister ekonomik (meta karşıtı), ister politik (ayırımcılık), ister bilgi üretimi olarak olsun bu sanatın üretimini tanımlayan kaçınılmaz olarak sanat kurumunun teknikleri ve etkileridir. Yine de piyasa içinde metalaşmaya direnir.

Ortam odaklı sanata daha genel bir çerçeveden bakıldığında 1990'lardan sonra etkisini göstermeye başlayan Bilgi Çağı[74] sanat ortamı dahil bütün mevcut yapı ve

[74] Bugün Bilgi Çağının 25 yıl önce bittiği; "Deneyim Çağı" denilen döneme girildiği iddia edilmektedir. Bu çağ aynı zamanda 4. Sanayi devrimi olarak da adlandırılmaktadır. 1. Sanayi devriminde buhar, çelik, mekanik üretim; 2. Sanayi devriminde (teknolojik devrim) elektrik, petrol ve makineler, 3. Sanayi devriminde bilgisayar, bilişim ve iletişim teknolojileri ile Bilgi Çağı ve Dijital Çağ; 4. Sanayi devriminde (2011-Endüstri 4.0) siber-fiziksel sistemlere dayalı üretim, 3D yazıcılar, robotlar, yapay zeka ile bilgi yığınlarının ayıklandığı dönem olarak değerlendirilir.

sistemleri değiştirmiştir; toplumsal dönüşümler, post-kolonyal tartışmalar, Soğuk Savaşın son bulması, Liberalizmin zaferi, iletişim teknolojilerinin devrimi, internet, dijital kültürün oluşması ve sosyal medyanın yaygınlaşmasına paralel olarak ortam odaklı sanatın içerik ve uygulama yöntemleri de değişmiş yeni stratejik yaklaşımlarla gelişmiştir. Çağdaş sanat pratiklerinden biri olan ortam odaklı sanat bugün başlangıcından çok daha fazlasını içermektedir; disiplinlerarası ve çokludisiplin yaklaşımı sanat üretim yöntemlerini de değiştirerek proje oluşturma, geliştirme ve sunum teknikleri için işbirliğini önermektedir. Ancak bu çeşitlilik ve gelişim sanatçıların aşinalık ve tekrar tuzağına düşme riskini de beraberinde getirmektedir. Bugün ortam odaklı sanat; Çağdaş sanat pratikleri içinde şekillenirken, Çağdaş sanatın ayırt edici özelliklerini de bünyesinde barındırır. "Çağdaş sanatın ayırt edici özelliklerinden biri "ikili alımlamayı" talep etmesidir. Yani, önce genel kültürün bir parçası olmayı, sonra teorik geliştirmeye yönelik sofistike bir girişim olarak alımlamayı ister. Bunu yaparken tarihsel duyarlılığı ve göndergeleri kullanarak kültüre entegre olur ve toplumsal bir yapı haline gelir" (Medina, 2013, s.9). Ortam odaklı sanat bu ikili alımlamayı yaparken ondan farklı iki yöntem kullanır; birincisi ortamla uyumlu, ona entegre bütüncül mekan olarak, ikincisi eleştirel müdahale ile kesintiye uğratarak. Ancak yine öncekiler gibi tarihi, kültürel eleştiriyi ve sosyo-politik yapıyı kullanır.

Yeni nesil ortam odaklı sanatçılar için günümüz sanat ortamı ve dijital kültür "laboratuvar alanı" -izleyiciyi önemseyen yapısı ile- sergi alanları "deney alanları"dır. Bu nedenle yeni nesil ortam odaklı sanatçılar çoklu disiplinleri etkin olarak kullanmakta bir bilim insanı ya da sosyolog gibi hareket etmektedir. Amacı dijital kültürün etkilerini, toplumsal değişimlerin kaynağını bir arkeolog gibi kazımak ve bulduğu bilgiyi alternatif yollarla çoğaltmaktadır. Francis Bacon' göre, "bilgi güçtür" Michel Foucault'ya göre, "bilgi iktidardır; bilginin oluşmasını sağlayanlar iktidarın oluşmasını sağlarlar; iktidara sahip olanlar bilginin nasıl yönetileceğine de karar verirler (Zaman, 2016: https://goo.gl/cdDNtd). Ortam odaklı sanatçılar da sanat yoluyla bilgi üretirler yani var olan bilgiyi alternatif yollarla çoğaltırlar. Amaçları atalarıyla aynıdır: görünmeyeni gözler önüne sermek, yeni

bakış açıları kazandırmak, tarihe bugünden bakarak yanılgıları tekrarlamamak, farkındalık yaratmak.

Yeni nesil ortam odaklı sanatçılar, mekanı sanatsal üretimlerinin merkezine alırken, mimari (mekan), şehircilik (yerellik), coğrafya (lokasyon), sosyoloji (toplumsal mekan), psikoloji (algısal mekan), antropolji, edebiyat, doğa ve kültür tarihi, bilgisayar bilimi, siyaset teorisi ve tasarım alanlarından beslenmekte, uyumlanmakta hatta onların stratejilerini kullanmaktadır. Yeni nesil sanatçılar; "diplomatik" olarak, barışçıl ya da çatışmacı; "politik" olarak, ödünleşme, gözden düşürme, yüceltme, kahramanlaştırma, kutsallaştırma, engelleme; ya da reklam ve tasarımda kullanılan planlama, şaşırtma, örüntü, konumlama ve perspektif oluşturma yöntemlerini yeni stratejiler oluşturmak için kullanmaktadır. Geçmişte ortam odaklılıkta önemsenen kurumsal eleştiri ve kültürel sınırlandırmaya olan tepki, bugün hem bir kültürel yapı hem de sınırların kaldırılmasını öneren bir yapı olarak karşımıza çıkar. Artık ortam odaklı üretimler sanat kurumlarıyla sınırlı değildir. **Bugün ortam odaklı üretimler dış dünyaya açılmakta, gündelik yaşamın içine girmekte, sanatsal olmayan mekanları (otel, cadde, konut, hapishane, kilise, hayvanat bahçesi, AVM) kullanarak uzamsal olarak genişlemektedir.** Medyanın içine sızarak onun dilini kullanır. Bir yandan yeni stratejilerini kullanırken öte yandan ekolojik kriz, evsizlik, göç, azınlıklar, ırkçılık ve cinsel ayrımcılık gibi daha güncel toplumsal sorunları ele alarak içeriklerini de genişletir. **Hatta bunu yaparken çözüm önerileri sunar,** kültürel üretimleri göreceleştirerek sanatı toplumsal olana entegre eder. Ortam odaklılığın bu yeni görünümlerinde estetik ve sanatsal kaygı ikinci plana itilir, seçkinci tavır reddedilir, kamusal alanla kültürel olarak bütünleşmenin yollarını arar ve bu nedenle anlaşılır bir dil kullanır.

"Artık mekan bir ön koşul değildir; daha çok eser tarafından çoğunlukla "içerik" olarak üretilir ve mevcut bir söylemsel oluşum ile yakınsama sonucunda gerçekleşir. Yani, eylem veya müdahale "fiziksel" ortamı etkiler alımlama kesintisiz algılanır; "söylemsel" ortamda alımlama sosyal yada kültürel bir içerikle birlikte algılanır. Örneğin Mark Dion'un (1991) "Tropik Doğa Üzerine" isimli çalışması, doğanın kültürel temsilleri ve küresel çevre krizi ile ilgili söylemin bir parçası olmayı

amaçlar" (Kwon, 1997, s.91). Ancak burada mekanın ön koşul olmaması onu mekandan soyutlamaz. **Çünkü ortam odaklı sanat, mekânsal ve kurumsal koşullar olmadan düşünülemez.** Bu durum mekanın çeşitlilik kazanmasına yol açar. Nesnenin mekanla simbiyozu artık sadece fiziksel olarak değil, mekanın güncelliğine, zaman-mekan ilişkisine (uzamına), kurumsal çerçevenin toplumsal koşullarına (Lefebre- toplumsal mekan-bilgi, düşün alışverişinin yapıldığı tartışma alanı), söylemsel olarak belirlenen mekana bağlılığıdır. Yani Serra'nın Eğik Kemer'i gerçek mekanı sunarken, Serra'dan esinlenen Dion'un müdahale ortamı sanatsal söyleminin mekanını sunar.

Bugün birçok sanat tarihçi ve kuramcı ortam odaklılığın sınırlarını çizerek katkıda bulunmaktadır. Eberhard Bosslet ve Christian Hasucha'da ortam odaklı sanata önemli kuramsal ve teorik katkılar yapmışlardır. Onlara göre:

> 20. yüzyılda ortam odaklılığın ortaya çıkmasında İki güç etkin olmuştur;
> 1. "Sınırların yok edilerek sanat eserine dahil edilmesi
> 2. Eseri yer ya da zamanla ilişkilendirerek, bağlama dahil edilmesi önem kazanır; yani sanat eseri;
> 1. Sanattan uzak bir çevreye alışılmadık şekilde yerleştirilebilir. Böylece tasvir karakter oluşturmaz ve çevresel bağlamını gösterir.
> 2. Sadece sanat nesnesinde ortaya çıkan yansımalar çevreyle ilgili olduğunda ve var olanı vurguladığında diyalog çevre tarafından algılanabilir hale gelir" (Wiki, 2018:https://goo.gl/pLL3t9).

Ortam odaklı sanatta, mekan ve nesne etkileşiminin çevrede fark edilmesi, yerinde algılama söylemin kendisini vurgularken, nesnenin mekana sonradan konması değil entegre edilmesi ve simbiyoz oluşturması bu sanatın en belirgin özelliğini oluşturmuştur. James Meyer, bu trendi son dönemde gerçekleşen ortam odaklı pratikler için "işlevsel mekân" ve "gerçek mekan" olarak ayırır;

> "İşlevsel mekân bir süreç, ortamlar arasında gerçekleşen bir işlem, kurumsal ve söylemsel atalarının ve onlar arasında hareket eden bedenlerin (hepsinden önce sanatçının) haritasının çıkarılmasıdır. Bilgilendirici bir mekân, metin, fotoğraf ve video kayıtlarının, fiziksel mekânlar ve şeylerin bir araya geldiği bir yerdir. . . . Geçici bir şey, bir hareket, belli bir odaktan yoksun anlamlar zinciridir. Yani mekân artık uzamsal değil metinsel (metinlerarası) olarak yapılandırılmaktadır ve model artık bir harita değil yol kılavuzu, mekânlar aracılığıyla parçalar halinde tezahür eden olaylar ve eylemler dizi, yani yolu sanatçının yolu tarafından

> eklemlenen göçebe anlatılardır. Kasıtlı olarak geçicidir ve doğasında direnmek değil teslim olmak vardır. Benzer şekilde geçişsel olarak, bir şeyin başka bir şeyle aynı anda değil, diğerinden sonra gelecek şekilde deneyimlenmek üzere tasarımlanan İnternet ve sanal gerçekliğin elektronik alanlarındaki hareket yapısına karşılık olarak, mekânın bu dönüşümü mekânları metinleştirmekte, anlatıları ise uzamsallaştırmaktadır" (Meyer, 2000, s.24).

Meyer'in "gerçek mekan" olarak adlandırdığı yer, doğal yerinde, algısal mekan ve tekil yerdir. Gerçek mekan oluşturan Serra'nın heykelleri gerçek mekan ve belirlenen yer için doğmuştur. Mekandan kaldırılamaz. İşlevsel mekan ise gerçek bir yeri bünyesinde barındırabilir de barındırmayabilir de ancak yere öncelik tanımaz. Çoklu söylemi olan fotoğraf kayıtları ve videolardan oluşan Robert Smithson'ın İskelesi işlevsel mekan olarak geçici bir hareket, üst üste bindirilmiş tarihlerden oluşan alegorik bir yerdir.

Robert Irwin ise; "Koşullu Bir Sanata Yönelik Notlar[75] adlı kitabında mekanı heykel[76] kategorisinde ele alır ve fenomenolojik açıdan bakar" (1985, s. 217-218). Bu kitabın amacı heykelin koşullu olmasına göre bütüncül değerlendirme, karışıklıkları yok etme, iddialı uygulamalardaki yanlış anlamaları ortadan kaldırma girişimidir. Irwin; Mekanı algılama ve farkındalık bağlamında ele alarak "dominant mekan, ayarlanmış mekan, ortam odaklı mekan, koşullu mekan" (1985, s. 217-218) olarak dört kategoriye[77] ayırır.



Görsel 77 Henry Moore,1980,Yay/The Arch
Erişim:01.01.2018 https://goo.gl/XQFBMW



Görsel 78. Tony Cragg,2014,Ortalama Kötülük/MeanAverage
Erişim:01.01.2018 https://goo.gl/K5w38u

[75] Notes Toward a Conditional Art
[76] Heykel tanımı; 3. ve 4. kurala uyumlu olması ve anlam katması için genişletilmelidir. Burada sadece form, 3 boyut hacim olarak değil, yer ile ilişkili düzen kastedilmektedir.
[77] site-dominant, site-adjusted, site-specific, site-conditioned/determined

1. Dominant mekan; anıt heykel, duvar resmi gibi tarihsel içeriği ile çevreye baskın bir yapı oluşturan uygulamalardır. Bu uygulamalarda belirlenen yerin tarihi içeriği önemsenirken kalıcılık ilkesi benimsenir. Sanatçının üslubu, kullandığı malzemesi, tekniği, tanıdık formları ve yerleştirmesi ile tanınan eser sanatçının atölyesinde yapılır ve mekana taşınarak baskın bir karakter oluşturur. Henry Moore (Görsel 77), Tom Otterness ya da Tony Cragg'ın (Görsel 78) gibi üslubuyla tanınan sanatçıların heykelleri dominant mekan örneklerini oluşturur.

2. Ayarlanmış mekan; Bu kategoride eser mekana göre ayarlanır, mekanın ölçeği önemsenir ancak eser hala atölyede hazırlanır ve mekana taşınır. Anlam ve içerik dünyevi boyuta indirgenmiştir. Geleneksel yöntemlerle merkeze veya bir kaide üzerine koyma eğilimi vardır. Yerden çok sanatçının oeuvre[78]sine vurgu yapılır. Bu kategoride yaklaşık 1990'lara kadar kalıcı olan eserlerde, 1990 sonrası süreli sergileme eğilimi vardır. Claes Oldenburg (Görsel 79), Mark Di Suvero (Görsel 80), gibi sanatçılar bu kategoride eserler üretmişlerdir.



Görsel 79. Claes Oldenburg, 1976, Mandal/Clothespin Philadelphia, Erişim:01.01.2018 https://goo.gl/dLjVJv



Görsel 80. Mark Di Suvero, 1997, Yaşam Sevinci/Joie de Vivre Broadway, NewYork, Erişim:01.01.2018 https://goo.gl/ztE3G9

3. Ortam odaklı mekan; bu kategoride heykelin parametrelerini mekan belirler. Mekan heykelin yapılma nedenidir ve öncelik mekana verilir. Heykelin mekana entegre edilmesi varolma sürecindeki ilk adımı oluşturur. Fakat eseri anlama ve tanıma süreci hala sanatçının oeuvre'sına bağlıdır. Richard Serra gibi sanatçının

[78] Bir sanatçının bir yapıtı ve o yapıt/çalışma hakkında kullanmış olduğu notlar, çizimler, taslaklar, mektuplar ve sonrasındaki eleştirileri vb tümü. Sanatçının "bütün yapıtları" .

amacı, kökeni, tarihi, üslubu, stili, malzemesi, tekniği bilinir ve tanınır. Bu kategoriye giren Sol LeWitt, Dan Flavin (Görsel 82), Donuld Judd, Carl Andre, Daniel Buren (Görsel 81), gibi sanatçılar için içerik mekanda anlam kazanır. Yerleştirmenin iç mekan ya da dış mekan olması fark etmez. Hatta resim disiplininden gelen sanatçıların dış mekandaki uygulamaları, ortamı tuval gibi bütünde görme girişimleri yeni üretme biçimleri olarak daha deneyseldir. Buren'e göre "sokakta çalışmak, müze için yüz yılı aşkın zamandır süren sanatsal üretimi sorgulamak demektir. Bu aynı zamanda sanatçı için bir heykel gibi üstünde durduğu kaideden inmek, riske girmeyi göze almak ve alçak gönüllüğü kabul etmek anlamına gelir" (Buren, 2000, s.135). Sokaktaki ortam odaklı çalışmalarda uygulama önceden kentliye haber verilir ve uzlaşmayla karşılıklı yeni deneyimler geliştirilir. Yöntem olarak sanatçı kimliğini koruyan, yeni deneyimlere açılım sağlayan ortam odaklı uygulamalar kente ve araziye doğru genişleme eğilimindedir.



Görsel 81. Daniel Buren, 1989, Zarf Bir Başka Saklama, Rath Müzesi, Cenevre, Erişim:01.01.2018 https://goo.gl/vfZWju



Görsel 82. Dan Flavin, 1996, Menil Koleksiyon Texas , Erişim:01.01.2018 https://goo.gl/ikxQEw

4. Koşullu mekan; Bugünkü anlamda ortam odaklı sanatın mekanı olarak tanımlanan koşullu mekan; nesneyle mekanın simbiyoz oluşturduğu, anlamını yerin belirlediği, sanatçının oeuvre'resinin yok edildiği mekan olarak tanımlanabilir. Heykel artık mekanın bir parçası olur ve geleneksel heykel özelliğine yeni bir boyut eklenir. Çevresi tüm ipuçlarını kendisinden aldığı heykelimsinin varlık sebebidir. Yapım aşamasına geçmeden önce çevresiyle derin bir ilişkiye girilmeli, mekanda yürünmeli, vakit geçirilmelidir. Örneğin Maya Lin'in Washington'da Anayasa Bahçesindeki Vietnam gazileri için tasarladığı anıt, mekanın şartları göz önüne alınarak

yapılmıştır. Koşullu mekanın tasarım aşamasında mekanın koşullarında dikkat edilmesi gereken çok nokta vardır. Robert Irwin'a göre:

> "Mekanın koşulları, düzeni, mimarisi, mesafesi, ölçek algısı nedir? Sistemlerin uygulanmış ve ima edilen şemayla ilişkisi nedir? Örneğin New York'un dikeydeki yüceliği ile mi Montana'nın yataydaki gökyüzü enginliği ile mi uğraşıyorsunuz? Ne tür doğal olaylar ortamı/site etkiler? (kar, rüzgar, güneş açıları, gün doğumu, su). Fiziksel şartları ve insan yoğunluğu nedir? (ses, görsel yoğunluk, sessiz, yan yana, meşgul) Yüzey, ses ışık gibi özellikleri nelerdir? Detay özellikleri, bitiş seviyeleri nelerdir? Önceki ve şimdiki kullanım tarihçeleri nelerdir? Şimdi ne arzu edilmektedir? Tüm bunların ana fikri mekanın/ortam odaklılığın özünü ortaya çıkarır. Mekandaki bu derin araştırma, heykelin ifadesindeki ana temayı oluşturur ve mekanın estetik duyarlılığını, fizikselliğini, işaretlerini, boyutlarını, malzemesini, bitiş seviye ve türünü, tüm yönleriyle ortaya çıkarır. Bu ortaya konacak işin; anıtsal mı, geçici mi, saldırgan mı, uysal mı, faydalı mı, işe yaramaz mı, heykelsi mi, mimari mi, yoksa sadece ağaç dikmek mi, yoksa hiç bir şey yapmamak mı olup olamayacağına karar verilir (Irwin, 1985, s. 217-218).

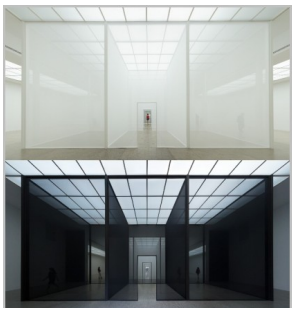
Bu tanımlamaya göre Antony Gormley'in *Avrupa Sahası'ndaki* (Görsel 83) ölçek, koşul ve düzen, mekanın parametrelerine göre oluşturulur. Benzer şekilde Doris Salcedo'nun *Anlamını Yitirmiş Gelenek* (Görsel 84) adlı mekana müdahale uygulamasında zemine açılan yarık mekanda heykelimsi bir yapı sergiler ve anlamı oluşturur. Robert Irwin ise *Çifte Körlük* (Görsel 85) uygulamasıyla mekanın koşullarını göz önünde bulundurarak yeniden tanımlar. Bu üç örnekte de sanatçının oeuvre'sı değil mekanın parametreleri belirleyicidir. Ayrıca koşullu mekanda izleyicinin katılımcı olması önemsenir. Gormley Avrupa Sahası yerleştirmesinde 40.000 terakotayı çocuklarla, onların aileleriyle, büyük ebeveynleriyle birlikte hazırlamıştır (Putnam, 2001, s.167). Yani Gormley bir yandan katılımcı toplumsal sanata yaklaşan bir örnek sergilerken, öte yandan bu terakotaları müze içine tıka basa doldurarak seçkin izleyiciyi dışarda bırakan bir tavır sergiler. Bu aslında emeğin gücünü gösteren bir tavır olarak da düşünülebilir. Salcedo zeminde açtığı yarık ile izleyicinin hareketini yönlendirir, Irwin ise içinde yaşanılacak bir mekan olarak izleyicisiyle etkileşim içine girer; izleyici işi ancak varlığı ile deneyimleyebilir. Bu üç örnek aynı zamanda mekanın fiziksel parametrelerini farklı şekillerde kullanır. Gormley mekana yerleştirmeyle farklı bir kurumsal eleştiri yöntemi kullanır; Salcedo mekana müdahale eder ve izleyici davranışını keskin bir tavırla yölendirir, Irwin ise mekanı yeniden yapılandırır ve söylemini daha izleyici ile pozitif etkileşimden yana kullanarak deneyim yaratmayı amaçlar.



Görsel 83. Antony Gormley, 1993
Avrupa Sahası/ Europen Field
Kiel, Almanya Erişim:01.01.2018
https://goo.gl/7nW9CV
(Yerleştirme)



Görsel 84. Doris Salcedo, 2007
Anlamını Yitirmiş Gelenek/Shibboleth
Tate Modern Erişim:01.01.2018
https://goo.gl/opJDS
(Müdahale)



Görsel 85. Robert Irwin,2013
Çifte Körlük/Ayrılma
Double Blind,Secession Erişim:01.01.2018
https://goo.gl/ziLa4j
(Yeniden Yapılandırma)

Aslında bu dördüncü kategori olan Irwin'ın tanımladığı "Koşullu Mekan" bugün dönüşüme uğramış ortam odaklı üretimlerin ana temasını oluşturmuştur. Bu mekan üretimindeki sanatçının oeuvre'sini tanıma ve anlama süreci kırılır. Sanatçı artık mekanın çevrenin ve ortamın koşullarına tabidir. Sanatçının değil mekanın özgün dili hakimdir. Bu nedenle O'Doherty "Mekan Tanrıdır" önermesini getirir. Koşullu mekan ikinci bir önerme olarak; mimari yapı, peyzaj, şehir planlama ya da kamu hizmeti gibi alanlarda, daraltılmış tanımlamalar içine, işlevsel bir amaç da güdebilir.

Kwon, Irwin ve Meyer gibi kuramcılar ortam odaklı sanatı kuramsal bir çerçevede ayırmaya ve sınıflandırmaya çalışsa da aslında bu sanatı kesin hatlarıyla ayırma ve sınıflandırmanın mümkün olamayacağını ve kavramların üst üste binerek melezleştiğinde hemfikirdirler. Bu durum çağdaş sanat pratiklerinin genel karakteristik bir özelliğidir. Barış Acar'a göre, çağdaş sanatta kullanılan kavramlar diyalektiktir ve anlamda karşıt belirlemelerin savaş meydanı, modernin heybesindeki kavram yığınağı, çingene bohçasını andırır (2016, s.58). Bu nedenle ne sanat tarihçileri ne de eleştirmenler bu kavramları sistematik olarak bir araya getirebilmişlerdir. Öte yandan, Modernizmi evrensel ve bütünsel olarak tarihi dönemlere ve akımlara ayırmak, ana hatlarıyla kategorileştirmek mümkündür. Ancak peşinden gelen Postmodern dönemde bu "evrensellik ve bütünsellik" Lyotard'ın "meta-anlatılar" kavramı ve Derrida'nın "yapı-sökümü" yaklaşımıyla reddedilir (Fineberg, 2011, s.18). Ortam odaklı sanatta Postmodernizmin ve çağdaş sanatın

miraslarını kullandığı için bu karmaşık durum onu da etkiler. Ancak çağdaş sanatın çok kültürlü, değişken ve hibrit yapısı onu karmaşık ve sınıflandırılamaz yaparken, ortam odaklı sanatın, mekan, yer, lokasyon bağlamları, mekanı kullanım biçimleri bu sanatı karmaşık yapıdan bir nebze olsun ayırır ve belirginleştirir. Ancak yine de ortam odaklı sanatı daha iyi açıklayabilmek için bir takım kavram ve tematik kodlamalara gereksinim duyulmaktadır. Bu tematik kodlamalar bu bölümde bağlamsal yaklaşımlar çerçevesinde ele alınmıştır.

II.1. Ortam Odaklılıkta Bağlamsal Yaklaşımlar

1960-70'li yıllarda sanat kurumunun bulunduğu mekanın parametreleriyle üretimler yapan ortam odaklı sanatçılar 1980'lerden sonra mekanın parametrelerinden kurumun sosyo-ekonomik ilişkilerine yönelen bir yaklaşım sergilediler. 1990'lı yıllardan sonra ise ortam odaklı sanatsal içerik ve eleştirel dili ifade edebilmek için galeri mekanının fiziksel parametrelerine daha az bağlı kalınır, mekan tanımındaki yaklaşımlar çeşitlenir. Mekanın fiziksel parametrelerinin yanında mekanın kimliği, sosyo-ekonomik ilişkileri, politik duruşu, tarihi geçmişi, coğrafyası, lokasyonu, görüngüselliği, toplumsal yapısı ve işlevselliği önemli hale gelirken sıralanan bu bağlamlar çerçevesinde ele alınmaya başlanır. Elbette ki bu bağlamlar tek başına değil çoğu zaman birbiriyle etkileşimli ve iç içe geçmiş bir yapı göstermektedir. Burada amaç ortam odaklılığın belli başlı pratiklerini teleolojik[79] katılıkta betimlemek değil, ortam odaklılığın farklı formlarını birbirinden ayırma girişimidir. Bu nedenle ortam odaklı sanatın iç içe geçmiş bağlamları sadece kurumsal, söylemsel ve politik bir çerçeveden değil, malzeme, yöntem, coğrafya ve hatta işlevselliği yönünden de ele alınır. Bazen bu bağlamlar sanat eserinin öncelikli içeriği olabilmektedir.

1990 sonrası farklılaşan dil ve ifade biçimlerinde dijital devrim, internet, bilişim teknolojileri ve sosyal medya etkili olur. Dijital devrim sonrası ortaya çıkan, deneysel ve melezleşme süreçleri içinde ele alınan "simülatif ortam odaklılık" sanal

[79] Erekselci

mekanlar oluştururken söylemsel dil; bu bölümde bahsedilen neredeyse bütün bağlamları bünyesinde barındırarak kullanır. Yeni nesil ortam odaklı sanatçılar mekana ilişkin tanımları fiziksel konumdan bağımsız, söylemsel, akışkan sanat mekanları olarak genişleterek, anlık ortaya çıkış ve yok oluşları içinde barındıran, metalaşma ve pazar güçlerine direnmenin farklı yollarını bularak ilerler.

II.1.a. Kurumsal, Sosyo-Politik Ortam Odaklılık

1960'lı yıllarda ortam odaklı sanatta kurumsal eleştiri, beyaz küp metaforu ve mekanın fiziksel özelliklerini temel alırken, bugün toplumsal meseleler ve toplumsal mekanlar bu yaklaşımın esin kaynağını oluşturur. Ortam odaklı eserin kavramsallaştırılabilmesi için toplum ve hedef kitlenin katılımı bu sanatın güncel biçimlerini oluşturur. Bu nedenle ortam odaklı sanat; "modern yaşamın sosyo-politik düzenine daha fazla etki ve anlamla nüfuz etme kapasitesini artırmaya yönelik bir araç olarak görülmektedir. Bu anlamda mekânı **bastırılmış bir etnik tarih, politik bir dava, haklarından mahrum edilmiş bir toplumsal grup** olarak, bir yerden daha fazlası olarak algılama alanları, sanatın ve sanatçıların "kamusal" rolünün yeniden tanımlanması açısından önemli bir kavramsal sıçrama niteliği taşımaktadır" (Kwon, 1997, s.96). 1960'larda Buren, Haacke gibi sanatçılar kurumsal eleştiri bağlamında üretimler yaparken A. Mark Dion, Graeme Miller, Andrea Fraser ve Tom Burr gibi yeni nesil ortam odaklı sanatçılar bu sorgulamayı toplumsal cinsiyet, ırkçılık, medya gibi daha güncel ve spesifik konulara doğru geliştirmişlerdir. Ancak özellikle "Tom Burr ve John Lindell, çeşitli mecralarda ve kurumlar arasında çalışır; fakat "onların (homo)seksüellik arzunun oluşumu ve dinamikleri ile ilgili konulara tutarlı bir biçimde dâhil olmaları, eserlerinin kurumsal bağlamda ortaya çıkmasını sağlamıştır" (Meyer, 2000, s.29). Yeni nesil sanatçılar bilgiye ulaşırlar ama "Foucaultcu söylemde, mekân bütünüyle algılanamaz, kendi başına toplumsal ve söylemsel bir varlıktır" (Meyer, 2000, s.29) varsayımıyla bu bilgiyi alternatif yollarla mekanda somutlaştırırlar. Tom Burr bu gerçekte var olan, bilgi mekanına dönüşen toplumsal mekanı galeri mekanının içine taşıyarak mobilize eder. 1970'lerde eşcinsel erkeklerin buluşma mekanı olarak bilinen Platzspitz'deki parktan bir miktar bitki ve toprak metaforu1980'lerde uyuşturucu ticaretinin yapıldığı yer olarak bilinen (biraz

ilerisindeki) Kunsthalle'deki sergi yapılan alana bir konteynerde taşınır (1995). Burr'un bir araya getirdiği kişilerin anlatımlarından parkın kişisel ve söylemsel geçmişi açığa çıkar (izleyici faktörü). Platzspitz, bu kişiler için fiziksel bir mekândan çok, bir bellek nesnesi, özgürleşme ve AIDS'ten önceki "daha sakin" bir zamanın sembolüydü (Meyer, 2000, s.29). Platzspitz'in göçebe mekan olarak işlevi, gerçek mekan boşaltıldıktan sonra bile devam eder. Yerel yönetimlerin yeniden düzenlemelerine rağmen sorun kentin ortasındaki bu alanda sürmeye devam eder. Kentlinin tek yaptığı problemi görmezden gelmektir. Meyer belleklerde hatırlama görevini üstlenmesi bakımından bu yeri işlevsel mekan olarak değiştirir. Çoğunluğun görmezden geldiği toplumsal bir sorun, *Takriben/Circa* (Görsel 87) ile mekansal bağlamda ortaya çıkar.



Görsel 86. Magdalena Jetelovà, 1991, Piramidin Evcilleştirilmesi/ Domestication of a Pyramid, Viyana Erişim: 01.05.2018 https://goo.gl/gfw36H



Görsel 87. Tom Burr, 1995, Takriben/Circa (Platzspitz'den Kunsthalle) Almanya Erişim: 01.05.2018 https://goo.gl/H9G8Bo

Magdalena Jetelovà, Batının hakim ideolojilerinin Doğu medeniyetlerini nasıl dönüştürerek massettiğini sorgular. Çek sanatçı tarihin önemli bölümlerini oluşturan Doğu medeniyetlerini ele geçirerek müze içine yerleştiren Batı zihniyetine işaret ederek bu düşüncesini *Piramidin Evcilleştirilmesi* ile (Görsel 86) görsel bir metafora dönüştürür. Volkanik küllerle karıştırılmış piramit Mısır'dan gelerek yanlışlıkla müzeye düşmüş gibi görünür. Doğu arketip anıtının (piramit) "evcilleştirilmiş" batı mimarisi içindeki konumu, mekanın küçük detayları ve ölçeği ile çelişir, kültürlerin doğasıyla ilgili soruları gündeme getirir. Böylece, klişeleşmiş anlayış, istikrarlı

düzen göreceli hale gelir. Bu piramit, Avrupa'nın çeşitli müzelerinde de sergilenir. Ancak Viyana'daki konumu, hem içeriden hem dışarıdan fiziksel olarak erişilebilir olan piramit; Varşova ve Berlin'de yapının yüzeyi, volkanik küllerle kaplı olduğu için, bir yığın şeklinde dökülmüş, tam bir kompakt kütle hissi uyandırır. Doğu ve Batı kültür çatışması her seferinde farklı biçimde ortaya çıkar, ortak amaç gütseler bile prensipte farklılıklar vardır. Mutlak mimarlığın evcilleştirilmesi ise zihinde gerçekleşir.

Kurumsal eleştirinin bir başka boyutu merkezden periferiye doğru yayılan yerleşimler, onların karşılaştığı yerel sorunlardır. ABD yaklaşık 250 yıllık geçmişi, şehirciliği ile yeni ve planlı olmasına karşın liberal sistem, kentlerin dikeyde ve yatayda genişleyen yapısı periferilerde oluşan bir takım toplumsal sorunları ortaya çıkarır. Kate Ericson ve Mel Ziegler, kent merkezinin dışına doğru yayılmış olan site ve konutlara uygulanan yasalar, talimatlar, yaptırımlar ve sosyal baskılara karşı bir tepki olarak "Kamuflajın Tarihi" adlı projeyi (Görsel 89)[80] geliştirirler. Bu konutlar tarihi koruma yasalarının uygulandığı ilk bölgelerden birinde bulunur. Verilen renk, kalite ve stilde boyanması gereken konutlar mali yetersizlik çeken insanlar için problem oluşturur. Günlük lokal toplumsal bir sorun ortam odaklı yaklaşımla ele alındığı diğer bir örneği Charles Simonds'un minik el yapımı tuğlalarla inşa ettiği hayali Konut/Dwelling (Görsel 88) medeniyetlerinde ortaya çıkar. Ortam odaklı üretilmiş erken örneklerden biri olan bu minik konutlar New York'un varoşlarında bulunan mahallerde üretilir. Çoğu zaman kimsenin dikkatini çekmez, pencere açılırken yıkılır ya da araba kaldırımın kenarına park ederken ezilir. Zamanla efsaneye dönüşen bu üretimler medyanın dikkatini çektiğinde sosyal bir problemin temsili olur ve yöredeki ev sahiplerinin çok ucuza kiraladığı ama sağlık koşullarından uzak bu konutlara tadilat zorunluluğu getirilir. Benzer şekilde yeni nesil ortam odaklı sanatçılardan Norbert Radermacher'in yerleştirmeleri de sıklıkla fark edilmez ama fark edildiğinde unutulmaz. Çünkü kentin sıradan yapısına cerrahi bir müdahale ile entegre edilir. Radermacher'in amacı kent içindeki rutin yaşama bir es vermek, düşündürmek ve imkansızı sorgulamaktır.

[80] 72 rengin kullanıldığı bina mahalle sakinleri tarafından bir süre sahiplenilmiş.



Görsel 88. Charles Simonds, 1971-76, Konut/Dwelling, New York Aşağı Doğu Yakası
Erişim:01.01.2018 https://goo.gl/kEx5ZN



Görsel 89. Kate Ericson, Mel Ziegler, 1991 Kamuflaj Tarihi, Washington, ABD
Erişim:01.01.2018 https://goo.gl/wD881k

Kurumsal eleştiride ele alınan konulardan biri de toplumsal hiyerarşide ortaya çıkan eşitsizlik, düşük gelir gruplarının karşılaştığı sorunlar ya da suç ve cezalandırmadaki uygulamaların sorgulanmasıdır. Andrea Fraser'in[81] 2016'daki "Açık Plan" sergisi New York Galerisinin 5. Katında gerçekleşir. New York suç oranlarının 1980'lerden sonra anormal artışını daha görünür kılan çalışmasında, boş galeri mekanını hapishane ortamına çevrildiği ses enstalasyonu kullanır ve galeriyi "Sing Sing" hapishanesine dönüşür. Tek kişilik hücreler; cezaevinin bir çeşit "suç okulu" olmaktan çıkarılması için bir önlemdir (Artuk, Alşahin, 2015, s.162). Ancak bu uygulama ne kadar doğrudur ve cezalandırma yerine iyileştirme metotları geliştirilemez mi? Sanatçı burada hem hapishanede olmanın algısal deneyimini yaşatır hem de Amerikan toplumu ile iki kurum arasındaki bağı sorgular. Aslında Fraser bu kurumsal eleştiride, hapishanelerden çok toplumsal bir problemi ima eder. Başka bir toplumsal problem ise San Francisco'da Lynn Hershman Leeson'un *The Dante Hotel* (1972-73) projesinde görünür hale gelir. Lokasyonu önemsediği uygulamada banliyö, dışlanmışlık, kenara atılmışlık kavramları ile ilgili toplumdaki hiyerarşik yapılanmaya vurgu yapar. İzleyiciyi 24 saatliğine bu kötü şartlardaki otelde konaklamaya davet eder ve kullanıma açar.

Ortam odaklı sanatçılar 1990'lardan itibaren toplumsal sorunlara ağırlık vermiş 2000'lerden sonra ise politik söylemlerin sesi daha fazla yükselmiştir. "Amaca

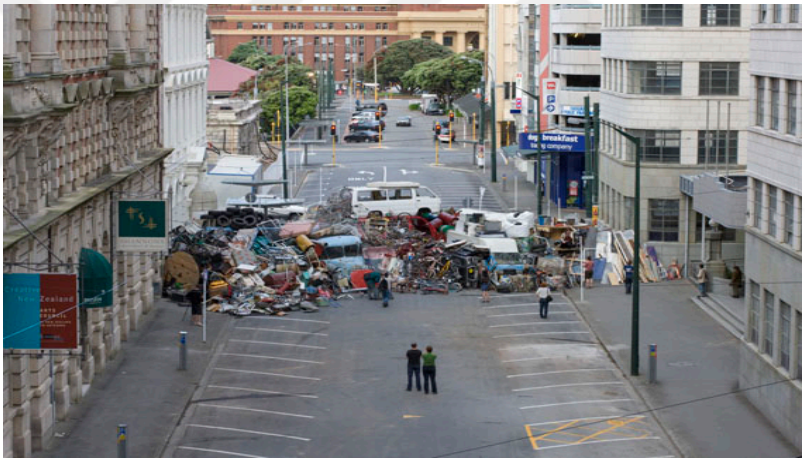
[81] Andrea Fraser 1990'lı yıllarda, sanat dünyası ve kurumlarının ekonomik, politik ve sosyal yapılarıyla ilgili eleştirilerinde mizahi ve ironik bir dil kullanırken mekan içinde performanslarıyla dikkat çeker.

ulaşmak için üretilen düşünsel yol, yöntem ve tavır" (Ali, 2008: https://goo.gl/XBU1pf) olarak tanımlanan politika zaman zaman devletin yönetilmesini kapsayan siyaset karşıtı düşünce ile iç içe geçer. Walter Benjamin "politikanın estetize edilmesi" kavramını ortaya atarak politikayı sanatsal boyuta taşımıştı. Aslında sanat dün olduğu gibi bugün de kaçınılmaz olarak politiktir. Lucy Lippard 1980'lerde "etrafımızda neler olup bittiği hakkında yeni bir görme ve düşünme biçimi yaratan bir provokasyon" (Clark, 2004, s.14) olarak tanımladığı sanatçıların politik söylemlerini desteklemiştir. Barış Acar'a göre "estetik olanın politikleştirilmesi ile politik olanın estetikleştirilmesi aynılaştırılmıştır. Ancak zaten sanat yapıtının varlık yapısından gelen bir politik yönü vardır ve sanat politik bir güç olarak ortaya çıkar" (Acar, 2016, s.67). Bu durumda sanatçı düşünen ve tasarlayan bunu özgürce ve cesurca ortaya koyabilen kişidir. Politik ortam odaklılık politik söylemi estetize eder, sanatın özerkliğinden ve varlık yapısından faydalanarak mekanda somutlaştırır. Ancak ortam odaklılıkta politik söylem çoğu zaman bir tarihsellik içermektedir. Yani hem şimdinin politik bakışının olasılıklarını hem de tarihsel boyutunu kullanarak söylemini geliştirir.

Chovaya Asco'a göre, "uzamsal olarak politize edilmiş estetiğin eleştirel direniş biçimi, kentsel mekânların gerçek anlamda ve metaforik olarak işgalini varsayan eylemlerdir" (Suderburg, 2000, s.16). Yani tarihsel olarak alımlanır, suç unsurlarından yararlanır, toplumsal tepki yaratır ve mekânsal direniş yoluyla toplumsal değişimi savunur. Heather ve Ivan Morison'un *Barikatlar Günü* (Görsel 90) geçmişten referans alarak geleceğe referans[82] oluşturur. *Barikatlar Günü* Yeni Zellanda'nın 13 farklı bölgesinde kurulan "bir günlük/24 saat" geçici bir sergidir. Serginin esin kaynağı Paris'te 12 mayıs 1588'de Protestan Fransız Kral III. Henri ve kapitale karşı yapılan politik başkaldırıdır. Bu politik başkaldırı sırasında yapılan barikatlar daha sonra Paris devriminde, 1830-1848 yılları arasında yapılan eylemlere de (Görsel 91) esin kaynağı olur. Bu olaylardan hareketle Heather ve Ivan Morison'un *Barikatlar Günü* olarak adlandırdığı yerleştirmede kullanılan malzemeler hükümetin onay verdiği[83] günlük sıradan nesnelerdir. Kent mekanında

[8282] Bu bakımdan Toby Clark'ın dediği gibi sanat kehanette bulunur.
[83] Kamusal alanda yapılan bir sanatsal çalışma olduğu için yerel yönetimlerden izin alınması gerekmektedir.

geçici ve sıradan nesneler bir çeşit abide heykel oluşturur ancak iktidarı temsil eden sembol güç olarak değil halkın gücünü temsil eden bir görevi üstlenir. İzleyiciler çoğunlukla serginin bir parçası olmayı tercih eder ve bedenleri ile barikatın bir parçasını oluştururlar. Ortaya çıkan eser kasıtlı olarak geçicidir. Bu durumda bilinçli olarak haberdar olan kişilerin görmesi amaçlanır; turisttik bir gezi mantığında "gidip görelim" amacı gütmediği gibi Meyer'in tanımıyla mekanda anlık var olur. Belleklerde, fotoğraf ve belgelerde yaşar ve "işlevsel bir mekanı" oluşturur. Su baskını, tsunami, deprem gibi birçok doğal felaketi anıştırarak hayal gücünü tetikler hatta hükümetin ekonomik çöküşünü de simgeler. Bu sergiden 5 yıl sonra uygulayıcıları bilinmeyen benzer kolektif bir uygulama 2013'de Gezi Parkı olaylarında da (Görsel 92) görülmüştür.



Görsel 90. Heather ve Ivan Morison, 2008, Barikatlar Günü, Wellington, Yeni Zelanda Erişim:01.01.2018 https://goo.gl/2dsGrm



Görsel 91. Paris Komünü Barikatı, 1830-1848, Paris Erişim:01.01.2018 https://goo.gl/aHTe8F



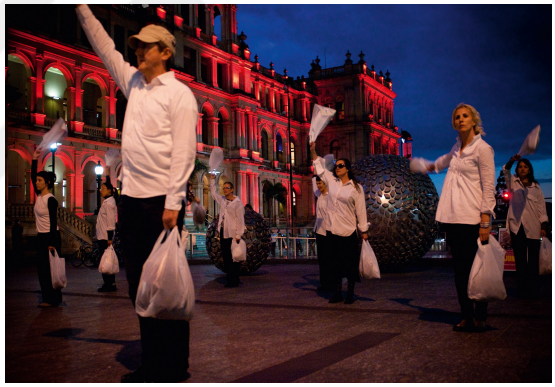
Görsel 92. Gezi Parkı Barikatları, 2013, İstanbul Erişim:01.01.2018 https://goo.gl/sTXZq2

Politik ortam odaklı üretilen performanslar yeni nesil sanatçılar tarafından icra edilirken, ciddi bir ekip, çok uluslu katılım, güçlü bir koreografiyle büyük projeler

olarak ortaya çıkar. Bu performanslardan biri tarihe mal olmuş bir olaydan yola çıkılarak hazırlanır. Deborah Kelly "Tank Man[84] Tango" (Görsel 94) ile 20. Yüzyılın en ikonik fotoğrafıyla performans afişini oluşturur, 20 kişilik bir grupla Almanya Weimar meydanından başlayarak, Dünya üzerinde birçok noktada (Erfurt, Leipzig, London, Bristol, Singapur, Hobart, Tazmanya, Belgrad, Dunkerque, Bürüksel, Taichung, Seoul, Sydney, Brisbane, Perth, Washington D.C. ve Mexico City, 16:00-17:20 Saatlerinde) eşzamanlı olarak gerçekleşen performansın koreograflarını hazırlar (Doherty, 2015, s.91). Toplam 21 performans gerçekleşir. Tiananmen Meydanı/Göksel Huzur Meydanı 4 Haziran 1989'da Çin hükümetinin kendi halkına karşı yaptığı bir katliam gününe dönüşmüştür. Bu olayda Kızıl Haç'a göre 200-300, Öğrenci derneklerine göre 2000-3000 arası kişi öldürülmüştür.



Görsel 93. Deborah Kelly, 2009, Afiş
Erişim:01.01.2018 https://goo.gl/8hgzoi



Görsel 94. Tank Man Tango, 2009, Brisbane
Erişim:01.01.2018 https://goo.gl/KugZZ6

Kelly'nin organize ettiği, koreograf ve düzenlemesini yaptığı bu performanslar, network'te senkronize olarak "unutmayı unutma/ forget to forget" sloganıyla YouTube'da 10 000'den fazla yayılmıştır[85]. Kelly'nin *Tank Man Tango* performans, koreografi ve afiş (Görsel 93) YouTube'da bir "anıtsal bir anma" hatırlama videosuna dönüşür. Bu davranış cesurca meydan okuyan kimliksiz adamın cesaretine dayanan canlı bir vasiyettir. Videoya bugün bile tıklanmaya devam edilir, evrensel

[84] Gerçek adı, kimliği ve sonrasında ne olduğu bilinmeyen "Tank Man" adı verilen Çin Halkından bir vatandaş 4 Haziran 1989'da elinde alışveriş poşetleriyle Tiananmen Meydanında tek başına sırayla gelen Tankların önünde durur ve geçmesine izin vermez.
[85] Viral olarak yayılmıştır.

bir meme[86]ye dönüşmüştür. Bu olay dünya üzerindeki başkaldırı ve protestonun bir simgesidir.

Marjinal grupların sorunları yerel dilin özellikleri kullanılarak ve çoğunlukla performanslarla desteklenerek anlatılır. Teresa Margolles, ülkesinde yaşadığı politik ve siyasi sorunları, işlevsel mekan anlayışı ile zihinsel ve toplumsal mekanlar oluşturarak *Başka ne hakkında konuşabilirdik?* başlığı ile bienale taşır. Kan ve iplikle yaptığı nakış işlemeler acıların somutlaşmış bir formu iken, evin önündeki kanı temizleme oturduğu kentte sıradan bir iştir. Meksika'da 2008'de uyuşturucu ticareti, üretimi vs. nedeniyle 5000 den fazla insan ölür ve hala ölmeye devam etmektedir. Bienalde Meksikalı gönüllü katılımcıların desteği ile yapılan paspaslama Meksika'da her gün sokaklardaki kanı temizlemek için yapılan rutin bir işidir. İşin kumaşlara işleme, kumaş asma gibi farklı bölümleri de vardır ki bu kumaşlardaki kurumuş kan gerçek kurbanların kanıdır. Her bir ölümün kendi hikayesi olduğu gibi, 1-2 kişi değil kitle ölümlerinin yaşandığı Meksika'daki bu olay sessiz bir çığlığa, toplumsal bir yasa dönüşür.

Christo'nun paketleme işini İbrahim Mahama çok daha sert ve politik bir söyleme dönüştürür. Mahama, Kassel Documenta'da yaptığı *Sekondi Loco Kontrol Noktası* (Görsel 95) adlı politik ortam odaklı yerleştirmede, kentin kapısı konumundaki iki tarihi binayı[87] "kullanılmışlığın" izlerini taşıyan kakao, kahve, kömür ve metallerin taşındığı kenevir çuvallarla kaplar. Binaların tarihi kültürel kimliği, küresel ticaret, eşit olmayan mülkiyet, bireylerin kaderi ve küresel kapitalist ekonominin aşına biçimleriyle maskelenir. İş "kavramsal söylem, çözümsüz sentez" (Geritzen, 2017: https://goo.gl/CkLRLE) içerir. Kavramsal söylemse uluslararası dolaşan mal akımının tüm sömürücü, adaletsiz eleştirisini içinde barındırır. *Sekondi Loco Kontrol Noktası* ticaret yollarının kapitalin izlerini taşırken, kentin öteki ucundaki Daniel Knorr'un *Nefes Hareketi* (Görsel 96) "ürünün (sanat) pazarında satılmasından sonra üretim yapmaya devam eden bir fabrika gibi" (Tataryan, 2017: https://goo.gl/vWWmgW) tüten kapitalin temsiliyeti ile bir paradoks oluşturur. Her

[86] Mem ya da Même, Richard Dawkins'in ortaya attığı kültürel iletim birimidir.
Dawkins'e göre nesiller değiştikçe, kültürel ve sosyal içerik bir sonraki nesle memler tarafından aktarılır. Bu tıpkı biyolojik içeriğin DNA tarafından aktarılması gibidir. Fakat memler, DNA gibi mikroskop altında görülebilen somut bilgi kodları değil, daha çok soyuttur. Bu bakımdan sosyolojik gen denebilir.
[87] Bu binaların biraz ilerisinde mülteciler ve göçmenler için kurulmuş bir bina bulunmaktadır.

iki eser de eleştirel olmasına rağmen hayali bir koordinat ağı vardır. Her iki eser de mimariyle farklı şekillerle ilgilidir ve farklı kümelenme durumlarını gösterir. Knorr'un medeniyetin yükselen dumanı hava şartlarına göre zaman zaman alçalmaktadır. Şeffaf bir heykel etkisi yaratır. Knorr'un yükselme refleksi Mahama'nın aşağı çekme refleksiyle çelişir. *Nefes,* bütün duygusallığına rağmen, turistleri çekme, gizem ve estetik bir mekan yaratma amacıyla değil, mesaj verme, gerçekleri göz önüne serme kaygısı güden bir çeşit hava sanatına/air art dönüşür. "Mahama'nın işi, mal ve meta akımlarının kurgusal haritalarını çıkarır. Çuval sadece mekanda algılanan duyusal bir tabakadır oysa oldukça yoğun bir içerik ve simgelerle dolu işaretler taşır. Burada bir deri gibi binaya giydirilen çuvallar, sosyo-politik ve ekonomik miraslarına ihanet eden skarlaşmalara[88] döner" (Mahama, 2017: https://goo.gl/D76zXS). *Sekondi Loco Kontrol Noktası*, gizleme ve kamufle etme olarak görünen şeyin yani gizli olanın açığa çıkarılmasıdır. İzleyici karşılaştığı şeyin anlamıyla yüzleşir. Çuvalların altında kalan estetik ve zarif binalar sanatçının yaptığı müdahale ile kimliklerini yitirir ve özünden yoksun mekanlar haline gelirler.



Görsel 95. İbrahim Mahama, 2017, Kontrol Noktası/ C.P. Sekondi Loco,14.Documenta, Kassel, Almanya Erişim:01.01.2018 https://goo.gl/7s99LA



Görsel 96. Daniel Knorr, 2017, Nefes Hareketi/ Expiration movement ,Kassel Almanya Erişim:01.01.2018 https://goo.gl/DaVtsN

Sosyo-Politik yeni nesil ortam odaklı üretimlerde küresel eşitsizlik, siyasi çatışmalar, dışarıda olmak gibi insani mücadeleler ağırlıktadır. Özellikle "Siyah Mücadele" Orta Doğu ve Kuzey Afrika ülkelerindeki sanatçıların üzerinde durduğu bir kavramdır. Mona Hatoum eleştirel üretimleri; ayırımcılık yapan politik güç ve tutumlar, siyasal

[88] Deri bütünlüğünün bozulduğu durumlarda oluşan patolojik yara izi.

mücadele ve görünmez tehditleri içerir. Mona Hatoum'a göre, "bizi rahatsız eden, korkutan şey bize ulaşır" Mona Hatoum'un üretimleri, "yerinden etme", "uyumsuzlaştırma, "tecavüz" ve "ihlal" temaları çerçevesinde şekillenirken mekan fiziki ve politik bağını oluşturur. Hatoum 2006 yılında Londra White Cube'de yaptığı *Bunker* adlı çalışmasını 2011 yılında sadece iki cam salıncakla ve mekanda anlam bulacak şekilde *Salıncaklar/Balançoires* (Görsel 97) adıyla yeniden düzenler. Thier kalıbı kullandığı salıncakların üzerinde savaştan zarar görmüş şehir planları vardır. Norveç Anayasası'nın 200. yıl kutlamaları nedeniyle Norveç'te Punkt Ø / F 15 Galeride sergilediği yerleştirmede yukarıdan aydınlatmada planlar zemine yansımaktadır. Adaletin ve adaletsizliğin çatışması mekanda somutlaşır. Benzer şekilde Adel Abdessemed de *Küstah Eğilimler* (Görsel 98) ile mesaj zinciri taşıyan politik söyleminde estetik ve güzellik içinde şiddeti sunmaktaki başarıyı kullandığı basit bir dille yatar.



Görsel 97. Mona Hatoum, ,2010, Salıncaklar Balançoires, Punkt Galeri, Norveç Erişim:01.01.2018 https://goo.gl/e2yT6h



Görsel 98. Adel Abdessemed, 2016. Küstah eğilimler/ Bold Tendencies, Erişim:01.01.2018 Peckham Festivali, Londra https://goo.gl/jfRVk

Kurumsal-Toplumsal-Politik ortam odaklılık bugün eleştirel söylemini mekanda dile getirirken geleneksel sanat yapıtının estetik formundan ödün vermeyi göze alır. Politik ortam odaklılık içinde bulunduğu dünyaya katılmak için, politik bir özne olarak kimliğinin bilincinde olmakla mümkün olabileceğinin farkındadır. "Modern kapitalist toplumda her şey bir gösteriye dönüştüğünden bu çevrenin dışına çıkmak da mümkün olamayacağını" (Acar, 2026, s.58) bilen ortam odaklı sanatçı aynı silahı

(medyayı) kullanır. Aslında politikanın özü toplumdaki değerlerin dağılımı ile ilgili bir düşünce, bir çıkar çatışması ve iktidar mücadelesidir; herkesin yararına bir toplum düzeni kurmaktır (Yılmaz 2012:https://goo.gl/FPTxJb). Bu açıdan bakıldığında sanatçıların yaptığı idealist ve ütopik görüşü olanı değil olması gerekeni görünür kılmaya çalışmak ve eleştirel bakışla yanlış olanı gözler önüne sunmak ya da hatırlatmaktır. İbrahim Mahama gibi politik görüşünü, mekanların politik formlarını yeni biçimler kazandırarak, yeni anlamlar yükleyerek onları amaçlanan öneminden mahrum bırakarak ifade edebilmektir.

II.1.b. Tarihsel Ortam Odaklılık

Tarihsel ortam odaklılık, sanatçıya, mekanın tarihsel ve coğrafi bağlamından yola çıkarak tekrarlanamaz eserler üretebileceği sayısız fırsatlar sunar. Ancak sanat tarihine bakıldığında tarihin yeniden canlandırılması yeni bir şey değildir. Birçok sanatçı tarihsel eksenleri yatayda ve dikeyde değişik yöntemler kullanarak anlatım dilini zenginleştirme ve tarihten referans alma yoluna gitmiştir. Bu tarihsel geri dönüşleri Alois Riegl "sanatın vida dönüşüne" Heinrich Wölfflin "sarmal yapıya" benzetmiştir (Foster, 2017, s.13). Önemli olan geçmişi yeniden üretmek değil; bugünkü değer yargılarıyla yeniden canlandırmaktır. Ortam odaklılıkta mekanda yapılan bu canlandırma sadece bir bellek alanı olarak değil belleği yaşama biçimine dönüşür. Ortam odaklı sanatın tarihsel bağlamı kullanma yöntemi yani mekanın tarihselliğine odaklanması sadece eserin "tekrarlanamaz" olmasını değil, mekanlara "benzersiz" farklılıklar kazandırması bakımından "özgün ve biricik" olmasına da katkı sağlar. Mary Jane Jacob, yaklaşık 50 sanatçıyla Charleston[89]'da Spoleto[90] Festivali Kapsamında yörenin tarihine odaklanarak düzenlediği sergide amacı hem atıl tarihi mekanları geri kazandırmak, hem de mekanların tarihsel kimliklerine bugünden bakarak sanatçıların tematik motiflerini mekanda kullanmasını sağlamak; alternatif bakış açıları kazandırmak olmuştur. Yörenin coğrafi tarihi, doğal olarak sarsıcıdır; kölelik, iç savaş, askeri ve sanayi komplekslerinin etkisi şehrin güzelliği ile tezatlık oluşturur. Festivalin

[89] Güney Kalifornia Liman Kenti
[90] 1958'de Gian Carlo Menotti tarafından İtalya Spoletto kentinde düzenlenen festival California'ya taşınır.

yapıldığı tarih de önemlidir çünkü; 1990'lar kültür savaşlarının yaşandığı kritik dönemler olarak, (1989) Berlin duvarının yıkılması, Tiananmen meydanındaki Tank Man'in duruşu, Serra'nın "Tilted Arc"ın kaldırılması, Robert Mapplethorpe ve Andres Serrano'nun kışkırtıcı işleri, 1989 Yeryüzü Büyücülerinin çok-kültürlü, post-kolonyal sergileri ... hem çağdaş sanat nedir, hangi işler kurumsal olarak layıktır, küratörler ne tür sergileri kimle nerede, hangi tarihe göre yapacaklar gibi çoklu soruların tartışıldığı, hem de yeni nesil sanatçıların bu tartışmalara kulak asmadan yeni ve farklı yöntemlerle üretimlerine hız verdiği bir dönemdir (Brenson, 2013: https://goo.gl/nPr6aP). Festival kapsamında Antony Gormley Eski Şehir Hapishanesini kullanır. İki kat ve 5 odada yaptığı yerleştirmeler birbirleriyle iletişim halindedir. Hapishane binasının kendisini bir "beden"[91] (Görsel 99) olarak kullanır ve yerleştirmeler de bedenin "düşünme" sürecini oluşturur. *Düşünmeyi Öğrenmek* (Görsel 100) yerleştirmesi binanın giriş katındaki başı tavana gömülmüş 5 insan görüntüsü olarak kurgulanmıştır; görüntü izleyicinin gözünü tavana odaklarken, karşısındaki su ve çamurla doldurulmuş oda (Görsel 101) gözü zemine yönlenir. İşlerin tamamına yakını ortam odaklı üretilmiştir; Rebecca Horn başka eski bir hapishaneyi, Narelle Jubelin Gümrük Binasını, Barbara Steinman Pompa Evini, Elizabeth Newman 1796 Orta Pinckney Evini, Ronald Jones Emmanuel A.M.E. Kilisesini, Lorna Simpson Vali Thomas Bennett'in evini, David Hammons Amerika ve Reid Caddelerini kullanmıştır.



Görsel 99. Şehir Hapishanesi Charleston, ABD Erişim:12.10.2017 https://goo.gl/6bhkdH



Görsel 100. Antony Gormley, 1991 Düşünmeyi Öğrenmek Erişim:12.10.2017 https://goo.gl/6bhkdH



Görsel 101. Antony Gormley, 1991 Ev Sahibi Erişim:12.10.2017 https://goo.gl/6bhkdH

Tarihsel ortam odaklı sanat örneklerinden birini sergileyen Doris Salcedo, "tarihin ağırlığı" hatta yükünü kamusal ve kurumsal alanlarda yaptığı müdahalelerle gözler

[91] Kurtuluş savaşı için acı çeker

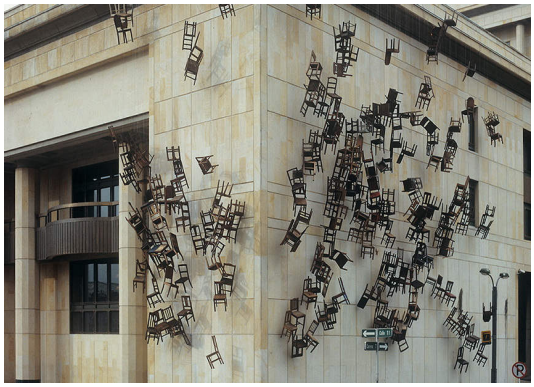
önüne serer (Wilson, 2015, s.322). 6-7 Kasım 1985'de Bogota'daki yüksek mahkemenin işgal edilişinin 17. Yıldönümü için hazırlanan sergide sanatçı; 53 saat süren işgal süresi boyunca aynı binanın aşağısına doğru sandalyeleri indirerek mekana sabitler. Doris Salcedo'a göre "Sanat bir şeyleri açıklayamaz ama onları açığa çıkarabilir" (The Guardian, 2016: https://goo.gl/Euw2QQ). Bu nedenle sanat çok önemli ve gereklidir. Kolombiyalı sanatçı *Adalet Sarayı Boş Sandalyeleri* (Görsel 103) şiddet yolsuzluk ve yerinden olma madurlarına karşı yapılan kuşatma halini hem hatırlatma hem uyarma hemde toplumu yeniden bilgilendirme adına bu yerleştirmeyi bir performans olarak yerinde gerçekleştirir. M-19 gerillaları tarafından Adalet sarayının kuşatılması ve karşı saldırıların 17. Yıldönümünde 280 sandalye kullanılır. Kolombiyadaki iç savaş 50 yıldan fazla sürmüş ve hala kesin bir çözüme ulaşılamamıştır.

Tarihsel ortam odaklılıkta tarihe bugünden bakmak, bastırılan tarihi gün yüzüne çıkartabilir. Fred Wilson'ın Baltimore Tarih Kurumunda sergilenen ünlü enstalasyonu *Müzede Madencilik/Mining the Museum",* (Görsel 102) kentin ırkçı geçmişi üzerine çarpıcı bir yorumdur. Müze Baltimore'da 1844 yılında Maryland Tarih Kurumu içinde kentin tarihini sergilemek üzere kurulur. Fred Wilson, müzesinde İç savaş öncesi artifaktların sergilendiği mekana o zamanın tarihine ait alternatif nesneler koyar. Yani müzedeki zarif Amerikan gümüşlerin yanına kölelere takılan prangalar yerleştirir. Bu beklenmedik güçlü görüntü keskin bir anlamı ortaya çıkarır ve mekanın tarihselliğine yeni bir okuma sağlar. Bu iki zıt nesne arasında güçlü bir bağ ve bir anlam karmaşası vardır. Tarihe bugünden bakar ve gerçeklere ışık tutar müzenin göremediklerini ve niçin göremediğini eleştirel bakışla sorgular. Konu bakımından toplumsal ve kurumsal bir eleştiri ile örtüşmekle birlikte tarihsellik ve mekanın coğrafi konumu ön plana çıkarak kışkırtıcı bir jukstapozisyon[92] oluşturur.

[92] Jukstapozisyon: Yan yana bulunuş hali; birbirine bitişik durum. Post-yapısalcı modern düşüncenin bütünü oluşturan parçalarının bağlamlarından koparark ya da kopartmadan farklı bir şekilde üst üste gelmesini betimleyen bir kelimedir. Yığışmacı bilgi birikimine bir alternatif bir model oluşturur.



Görsel 102. Fred Wilson, 1992, Müzede Madencilik, Baltimore, Maryland, ABD
Erişim:12.10.2017 https://goo.gl/MiHhxe



Görsel 103. Doris Salcedo, 2002, Adalet Sarayı Boş Sandalyeleri, Bogotá Adalet Sarayı, Kolombiya
Erişim:12.10.2017 https://goo.gl/Euw2QQ

Wilson tekrar 1993 yılında Seattle Sanat Müzesinde benzer bir kazı/müdahale çalışması gerçekleştirir ama ilki kadar başarılı olmaz. Kwon'a göre. "bu gibi siparişlerin sürekli tekrarı, eleştiri metodolojilerini ezbere dayalı ve genelleyici hale getirebilir" (Kwon 1997, s.102). Yine benzer bir çalışmayı Stig Scjoulund'un Stockholm'deki Wilhelmina von Hallwyl Müzesine yerleştirdiği *Titanic II*'si (1988) ile Amerika'nın ilk seri katilinin Chicago "Kalesi" arasındaki bağlaşık uçları karşılaştırır. "Koleksiyon, modern teknolojik müdahale, 'bilim kurgu modernizmi' olarak adlandırdığı şey ile melankoli, vampirik ve katastropik yapılar arasındaki bağlantı ve karşılıklı iletişimi mercek altına alır" (Suderburg, 2000, s.16). Ancak bu gibi müdahaleler müzelerin kendini tanıtım aygıtlarına dönüşebilir. Isabella Graw'a göre "sonuç, sipariş veren kurumun (müze veya galeri) sanatçıya kendilerinin de onaylamadığı çelişkilere ve başıbozukluklara işaret etme yetkisine sahip bir kişi olarak yöneldiği saçma bir durum olabilir. Sanatçılar için, kişinin kendi inançları hizmetine koşulan alt üst etme eylemi, kolaylıkla kiralık bir yıkım eylemi haline gelebilir ve eleştiri, "gösteriye" dönüşebilir" (Kwon, 1997, s.102). Kurumların bilinçli ortam odaklı siparişleri bu sanatın ruhuna da uymamaktadır. Üstelik sanatçı bugün uzmanlaşmış bir "estetik üreticisi" "eleştirel-sanatçı" konumundadır ve bu durum riskli bir anakronistik durum oluşturabilir.

Tarihsel ortam odaklı sanat, her zaman eleştirel bir yaklaşım sergilemeyebilir. Estetik ve fonksiyonel olarak Curve Galeride tasarlanan *Aralıklar* (Görsel 104) sergisi,

Barbican Centre'da bulunan tiyatronun tarihine odaklanır. Ayşe Erkmen sergide tiyatronun ilk kuruluşundan bu güne kadar sahnelenen oyunların perde tasarımlarını koridor boyunca yerleştir. Ayşe Erkmen farklı söylemlerle üretim yapan bir sanatçıdır. Kurumsal eleştiriden, tarihe ışık tutan söylemlere, günlük yaşamın konjonktürlerini sorgulayan çalışmalara ya da bir araştırmacı sosyolog gibi tarihe ışık tutan kimi zaman tarafsız bir gözle sadece estetik üretimler yapar. Erkmen Londra, mekanın tamamen geçmişine tiyatronun görsel tarihine odaklanır. Barbican Centre 1982'de açılan büyük bir kültür sanat kompleksidir. İçinde bir tiyatronun da bulunduğu merkezde Erkmen ortam odaklı bir yerleştirme yapar. Galeride aynı kompleks içinde bulunan tiyatronun o güne kadar Kurumsal eleştiri barındırmayan, sadece mekanın tarihselliğine odaklanan bu çalışma aynı zamanda Londra'nın tiyatro kültürüne verdiği önemi vurgulaması bakımından coğrafi bağlamda da değerlendirilebilir.



Görsel 104. Ayşe Erkmen,2013,Aralıklar, Londra Erişim:12.10.2017 https://goo.gl/EyykEm



Görsel 105. Kamila Szejnoch,2008,Salıncak/Swing Varşova, Polonya Erişim:12.10.2018 https://goo.gl/Rp6neN

Kamila Szejnoch Salıncak'la (Görsel 105) tarihe bugünden bakarak yeni neslin tarihe bakışını, alternatif kullanımları, yeniden hatırlamayı politik bir eleştiriyle ele alır. Anıtlar bir dönemi temsil eder ve hatırlatma görevini üstlenir. Ama bu kent karmaşasında çoğu zaman "görsel yıpranma" sonucu görünmez olurlar. Bu yeniden hatırlama ve anıtın bir tabu olarak görülmesini sorgular. Öte yandan Berling Ordusunu temsil eden bir askerin anıt heykelini, politik eleştiriyle karışık bir stratejiye, şakacı bir duruma dönüştürür (Moszynska, 2013, s.221). Bu örnek karşı karşıya olan tarihsel sorunların vurgusunu yapar ve izleyiciyi "sorunlu bir kültürel mirasla" (Szejnoch, 2013:https://goo.gl/bNBPkp) yüzleştirir. Tarihsel ortam

odaklılık, mekanda geçmişle yeniden bağ kurar. Bugünden geçmişe bakıldığında değişen değer yargılarının sorgulanmasına, değişen gerçeklerin yeniden ele alınması gerektiğine dair ipuçları verir.

II.1.c. Coğrafi Ortam Odaklılık

Bugün birçok sanatçı ortam odaklılığı coğrafi olarak ele alır. "Coğrafyaya öncelik vermek düşüncede kışkırtıcı bir jukstapozisyon/dizilim oluşturur ve ortaya çıkması beklenmedik fırsatlara olanak tanır" (Phaidon, 2013, s.6). Mekanda oluşan bu sanatın yerinde yaratımı sanatçıların bu çok özel ortamlardan ilham almalarını sağlar. Örneğin yeni nesil sanatçılardan Beatriz Gonzalez'in Bogota mezarlığının duvarlarına yaptığı *Auras Anonimas* (Görsel 112) adlı çalışması Chumash piktografları (Görsel 107), duvar resimleri ve erken-Kolombiya kazıma motifleri ile benzerlikler göstermektedir. Nancy Holt'ın Utah'daki Büyük Havza Çölündeki ikonik "Güneş Tünelleri/Sun Tunnels" de (Görsel 108) San Luis Potosi'deki San Nicholas de Tolentino (Görsel 107) Manastır mimarisinden esinlenerek yapmıştır.



Görsel 106. Chumash Piktograf, MS.500 Kaliforniya
Erişim:01.01.2018
https://goo.gl/eP6gyp



Görsel 107. San Nicolas de Tolentino Manastırı 1614 Meksika
Erişim:01.01.2018
https://goo.gl/kewd3v



Görsel 108. Nancy Holt', 1973-76
Güneş Tünelleri, Büyük Havza Çölü
Erişim:01.01.2018 Utah
https://goo.gl/E4JDgs

Coğrafi ortam odaklılık, bir yerin tarihselliği ve ölçeği bağlamında değerlendirilebildiği gibi, coğrafi sosyal-politik bağlamlarıyla da ilişkilidir. Coğrafi ortam odaklılıktaki konum/lokasyon sosyal tarihi, birey ve toplumu etkileyen faktörleri de barındırır. Bu nedenle bazı kuramcılar bu terimi "locational/bölgesel

veya site-sensitive/duyarlı bölge" (Frock, 2015, s.9) olarak tanımlamayı daha uygun görürler. Yani coğrafi özellikler; dağlık, düz, iklim, bitki örtüsü gibi fiziksel olabildiği gibi, bir yöreye ait, sosyal, siyasal özellikleri, yaşam tarzları, üretim biçimleri gibi daha yerel toplumsal yapıyı ele alabilir.

Francis Alys'in 2004'deki performansı, ortam odaklı sanatın coğrafi konumunu ve politik hassasiyetini kullanarak sorgulayan bir eylemdir. *Yeşil Hat* (Görsel 110) İsrail ve Ürdün arasında 1948'de savaş sonrası belirlenen ateşkes sınırıdır. Bu sınır 1967'deki altı gün savaşında İsrail'in hattın doğusundaki Filistin yerleşim bölgelerini işgal etmesi ile bozulur. Alys *Yeşil Hat* (Görsel 109) adlı performansla 24 kilometrelik bu hassas sınırı 58 litre yeşil boya kullanarak eyleme dönüştürür. Bu iş aynı zamanda arazi sanatından, plastik sanata performanstan aktivist sanata sınırları zorlayan ve melezleşen bir yapı gösterir.



Görsel 109. Francis Alys, 2004, Yeşil Hat/The Green Line.
Erişim: 19.10.2017. https://goo.gl/NtBfrr



Görsel 110. Yeşil Hat Sınır Haritası
Erişim:19.10.2017 https://goo.gl/r5LR6m

Latin Amerikalı, Beatriz Gonzalez'in *Anonim Auras/Auras Anonimas* (Görsel 112) çalışmasındaki biçimsel görseller *Cortes Sarayından Duvar resimleri* (Görsel 111) gibi yöredeki benzer duvar resimleri ile bir dizilim oluştursa da aslında bu çalışmanın coğrafyaya ait çok daha derin bir siyasi söylemi vardır. Ortam odaklı çalışmaların önemli özelliklerinden biri olan "yörenin tarihi ve politik geçmişi" bu çalışmanın bel kemiğini oluşturur. Bogata Mezarlığı önemli isimlerin olmadığı (sıradan halk) insanlar için kurulmuştur. Duvarlardaki görseller tekrar eden 8 imajdan oluşur. Bu imajlar gazete fotoğraflarından alınmış ve grafikselleştirilmiştir. Bu bedenler o yöreye ait köylülere aittir. Çoğu yörede 1960'ların başında serbest

olan koka bitkisi üreten köylülerin fotoğraflarıdır. 2003'te sistematik olarak öldürülen ve bu üretimlerin kökünü kurutmak üzere uygulanan bir programın parçasıdır. Gonzales medya ve gazetedeki materyalleri ülkenin politik durumlarını gözler önüne serme, ölüleri anma ve onurlandırma için kullanmıştır. Ülkenin tarihi, güncel kültürü, sosyo-politik durumu coğrafi bir anlatımla bir araya gelir.



Görsel 111. Cortes Sarayından Duvar Resmi 1930, Diego River Meksika Erişim:01.01.2018 https://goo.gl/JCmvLL



Görsel 112. Beatriz Gonzalez, 2009, Auras Anonimas Bogota Mezarlığı, Meksika, Erişim:01.01.2018 https://goo.gl/Ngq4on

Amerika kıtası ve Kanada'da üretilen daha erken dönem coğrafi ortam odaklı örneklerde kentsel planlama ve kentsel dönüşümlerdeki eleştirel bakışın izleri görülür. Melvin Charney lokasyon olarak mekanın önceki işlevselliğine gönderme yaparak kent içindeki kurumsal kimliği ile bağlantısını kurar. Kanada Mimari Merkezi bahçesinde alternatif mimari yapılar konumlandırır. Bir zamanlar meyve bahçesi olan mekana yeni mimari meyveler diker. Bu mimari yapılar aynı zamanda yolları yapmak için yıkılan binaların maketlerinden oluşan anıt heykellerdir. Charney şehrin gelişimindeki yıkım ve yapıma odaklanır. Başka bir açıdan; yine lokasyonu kullanan Frank Stella kendi üslubunda yaptığı ve çok geniş bir alanı kaplayan ortam odaklı duvar resimleri kentin en eski tiyatrolarından birinin duvarlarını süslemektedir. Ancak ne yazık ki bu tiyatro çok kısa bir süre sonra yıkılacak ve yerine bir rezidans yapılacaktır.

Farklı lokasyonlarda iş üreten sanatçılar resim heykel gibi geleneksel yöntemleri kullansa da içerik yerde/mekanda/lokasyonda anlamlı hale gelir. "Ortam odaklı sanat çevremizdeki kötü koşulları ve zorlukları yere/lokasyona bağlayarak yansıtır; bu güçlü anlatım ve farkındalık ortam odaklı enstalasyonların gelişmesine yol açmıştır" (Frock, 2015, s.8). Kuzey Amerika kıtasında doğal koşulları (gel-git) ve coğrafi

özellikleri kullanarak üretim yapan Cristian Nuunu Rosing, kendi yöresine ait mitolojik bir hikayeyi kullanır. *Denizin Anası*[93] (Görsel 113) bir süreliğine sular altına gömülen yapısı ile "ayarlanmış mekan" olarak heykel mantığında yapılmış olsa da çevre faktörünü ve yörenin tarihini önemseyen yapısı ile Grönland'a ait ortam odaklı örneklerden birini oluşturur. Öte yandan Afrika kıtasında Alvaro Sanchez Montanes, *Kolmanskuppe İç mekan Çölü* (Görsel 114) adlı çalışmasında mekanın coğrafyasına ve politik yapısına odaklanır. 1. Dünya Savaşından sonra sömürgecilik bölgelerinden biri olan Kolmans, Nabib Çölünde elmas madeni kurulur. Alman egemenliği altında olan bölge 20 yıl boyunca kendi kültürlerini yansıtan zengin bir yerleşim yeri oluşturarak işgal edilir. Maden kapatılıp yöre boşaltılınca geriye hayalet bir şehir kalır ve çöl tarafından yutulur. Montanes bu sömürgecilik sisteminin geride bıraktığı kalıntılardan yola çıkarak mekana daha fazla müdahale eder ve zaman içinde bu izlerin gizlendiğine ait söylemi ile durumu açığa çıkarmış ve hatırlatmış olur.



Görsel 113. Cristian Nurunu Rosing, 2007
Denizin Anası, Arnakuagsak, Grönland
Erişim:01.01.2018 https://goo.gl/rbXM8s



Görsel 114. Alvaro Sanchez Montanes 2009,
Kolmanskuppe İç Mekan Çölü, Namibya, Afrika
Erişim:01.01.2018 https://goo.gl/XEqmYS

Mekanı söylemsel bir anlatı olarak mobilize eden ortam odaklı pratiklere örnek olarak Florentijn Hofman'ın Plastik Ördek/Rubber Duck (Görsel 115) projesi örnek gösterilebilir. Bu coğrafi ortam odaklı proje artık kurumsal bir eleştiri değil kurumların hamiliğinde onların yoğun talepleri ile gelişir. Bu projelerde; "Genel olarak bir kurum, bir sanatçıyı (sanatçı artık stüdyoya bağlı bir obje üreticisi değildir,

[93] Denizin anası/Denizlerin Tanrıçası, Grönland İnuit kültüründe mitolojik bir hikayedir. Hikayeye göre İnsanların kötülükleri ve vahşeti artınca denizde ve denizin çevresinde yaşayan canlıları bu kötülükten korumak için saçlarıyla toplar ve denizin derinliklerine götürür. Sonra tekrar ortaya çıkar.

öncelikli olarak davet üzerine eyleme geçen), kurum tarafından sunulan bir çerçeve için özel olarak yapılandırılmış bir işi icra etmesi için davet eder (bazı örneklerde sanatçı, bir teklif ile kurumu kendisini davet etme konusunda harekete geçirebilir). Sonrasında sanatçı, aracılık için ev sahibi kurum ile bir sözleşme akdeder" (Kwon, 1997, s.101). Aslında burada tuhaf bir tersine dönüş söz konusudur. Bu ortam odaklı pratiklere bir erken dönem örneği Avusturya'dan Venedik bienaline bir katkı olarak Christian Philips Müller, Rusya ve Çekoslovakya Sınırları Arasında Yasadışı Geçiş/ Illegal Border Crossing Between Ruski and Czechoslovakia (1993) adlı işi oluşturur. Bu pratikte ilişkisel, zamana ve coğrafyaya özgü anlık koşulların devreye girmesi ile projenin öngörülemez, programlanamaz mekan içi ilişkilere bağlıdır. Müller'in yasadışı göçmenlerin takip ettiği yolların izini sürdüğü bu eylemle, enternasyonalizmin hâkim olduğu ve ulusalcı ideolojilerin yaşananlara karşılık verme uğraşı içerisinde olduğu geç kapitalist örgütlenme döneminde, ulusal kimliğin belirsizleşmesini temalaştırır (Meyer, 2000, s.28). Müller, projesinde Avusturyalılık kavramını yabancılaştırır ve mekanı yersiz yurtsuz yapar. Uygun vizeler olmadan Avusturya'nın sınırlarından komşu ülkelere seyahat ederek, bir dizi yasadışı göç suçu işler. Ülkeler arasında geçiş yaptığı bu yolculuklarında, sınır istasyonlarından Viyana'daki simsarına kartpostallar gönderir



Görsel 115. Florentijn Hofman, 2007, Plastik Ördek Rubbert Duck, Hong Kong Erişim:01.01.2018 https://goo.gl/wrTB1P



Görsel 116. Proje Güzergahları[94] Erişim:01.01.2018 https://goo.gl/tQ7CiF

[94] Fransa, Brezilya, Japonya, Yeni Zellanda, Belçika, Avustralya, Hong Kong, ABD, Çin, Azerbaycan, Vietnam, Kanada, Güney Kore, Şile, Endonezya

Florentijn Hofman, *Plastik Ördek* projesi (Görsel 116) ile 15 ülke ve 20'den fazla kenti[95] kullanarak coğrafi ortam odaklılığı lokasyonal bir bağlamda ele alır. Bu proje lokasyonal ilişkilerin farkını değil, tersine aynı işin farklı lokasyonlarda izleyici tarafından aynı etkiyi alacağından yola çıkan deneysel bir çalışmadır. (Sonuçta bu nesne banyo küvetinde kullanılan plastik bir ördektir ve sevimli yapısıyla sempati oluşturur, tarihi nitelikte bir anıt değildir ve geçicidir) Hofman'a göre,

> "Bu izleyicilerin reaksiyonu, neşesi, birliktelikleri, ve tecrübe kazanma içgüdüleri olan bir yerleştirmedir. Hepimiz şaşkınlığa uğratılmak isteriz. Tanıdık bir objeyle kurulan görsel ilişki seyirciyi kendine çeker. Bu The Rubber Duck'ın ölçeği bir limanı bir koyu, ya da bir nehri kocaman bir banyo küvetine çevirebilir ve bu hepimizi küçük hissettirir. İzleyiciler yerleştirmenin bir parçası haline gelir ve onların reaksiyonu bu eseri tamamlar. Bir CEO da olabilirsiniz, bir kasapta ama bu işin önünde hepimiz aynıyız. Toplumun tüm katmanlarıyla iletişimde olan bir çalışma. Dünyayı daha küçük bir hale getiriyor. Ben çalışmalarımda ölçeklerle oynuyorum. Benim çalışmamın etkisi sizin gerçekliğe bakışınızı değiştirmek. Sanat her zaman zor olmak zorunda değil; onu anlamak için zorlanmanıza gerek yok. Bu çalışma ilişki kurmak, izleyebileceğiz, araştırabileceğimiz ve keşfedebileceğimiz şeylerle ilgilidir. Benim heykellerim gerçekliği değiştirmez. Zaten orada olanı ortaya çıkarır ve izleyiciyi işin bir parçası haline getirir" (Hofman, 2015, s.7).

Bu ve bunun gibi coğrafyayı kullanan, tekrar eden pratiklerde, kurum ve coğrafyanın kendine özgü özellikleri, serginin ve mekanın parametreleri, tematik ve toplumsal yapısı, işbirliği (küratörler, eğitimciler ve yönetim destek personeli ile gerçekleştirilen çok sayıda toplantı dahil) işin ortaya çıkmasında ve uygulanabilmesinde önemli bir aşamayı oluşturur. Sanatçı artık serbest bir çalışan gibi, sürekli seyahat eder, aynı anda birden fazla proje üzerinde çalışır. Bir etnograf, çevreci ve maceraperest gibi hareket eden sanatçılardan biri de Alejandro Duran'dır. Sanatçı, arazi sanatı ve çevresel sanat bağlamında proje bazlı coğrafi yapıyı kullanan ortam odaklı işler üretir. Meksika sahilinde yaptığı yerleştirmelerde 6 kıtaya ait 50 ülkenin atıklarını kullanır (Görsel 117-118-119). Mevcut çevresel paradigmalara ayna tutarak, atık ve tüketim sınırlarının simyasına ve doğal çevrede oluşan çöp manzaralarına[96] odaklanır.

---

[95] Bu lokasyonların sayısı giderek artmaktadır.

[96] Yeni dünyanın manzaraları çöp dağlarıdır. Doğada olduğu gibi tarihte de, çürüme yaşamın laboratuvarıdır. Karl Marx, 'Old Mole' Dergisi için Epigraf, *Sur*[1]



Görsel 117. Alejandro Duran, 2010 Washed Up Projesi Meksika Erişim: 01.01.2018 https://goo.gl/ex7Hpg



Görsel 118. Ürünler Erişim:01.01.2018 https://goo.gl/KT42kk



Görsel 119. Alejandro Duran, 2010 Washed Up Projesi, Meksika Erişim: 01.01.2018 https://goo.gl/ex7Hpg

Dada atalarından miras aldığı sanat ve kurum karşıtı eleştirilerini aktivist performanslar olarak üreten bir grup sanatçıdan oluşan "Liberate Tate" hem üreticiye (sanatçı) hem de kuruma (müze) karşı bir tavır alır. Hareket noktası ve hedefi Tate Modern, odak noktası ve lokasyonu yine müzenin kendisidir. Amacı ise "sanatı petrolden kurtarmak[97]" (Liberate Tate, 2015: https://goo.gl/Y7ScGg) ve petrolün yol açtığı çevre kirliliği hakkında farkındalık yaratmaktır. Coğrafi lokasyonu kullanarak küresel ısınmaya dikkat çeken diğer bir sanatçı İtalyan asıllı piyanist Ludovico Einaudi'dir. Sanatçı, Kuzey Buz Denizi'nde hareketli bir platform üzerinde bir performans gerçekleştirir. Ortam odaklı üretilen performans, tiyatro ve müzik üretimleri ile sınırları flulaştıran proje aynı zamanda iklim değişikliğine dair bir hatırlatma girişimidir.

Yeni nesil ortam odaklı sanatçılar artık üretimlerini yaparken ortamı daha etkin bir şekilde kullanmakta, ideolojik söylemlerinde görünmeyeni gösterebilmek için lokasyonunu ve coğrafi özellikleri daha fazla kullanma eğilimi göstermektedirler.

[97] free art from oil

II.1.d. Söylemsel Ortam Odaklılık

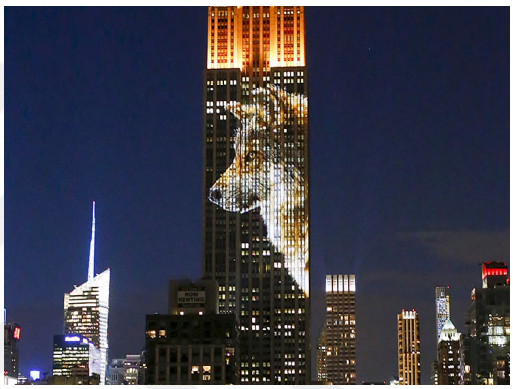
Ortam odaklılığın kurumsal eleştiri ile başlayan yapısı, bir yandan toplumsal politik sorunlara doğru evrilirken, söylemsel ortam odaklılıkta **daha güncel konulara doğru evrilir.** Miwon Kwon bu aciliyet gerektiren toplumsal sorunların ele alındığı yaklaşımları "söylemsel ortam odaklılık" olarak sınıflandırır. Bu söylemlerde estetik kaygı ikinci plana itilirken eleştirel düşünce "dış dünyaya ve günlük yaşama" doğru yönelir. "Çağdaş sanatta sık kullanılan söylemsel pratikler, ortam odaklı sanatta mekana dolayısıyla an'a bağlanır" (Kwon, 1997, 91). Başka bir ifade ile çağdaş sanatın topluma ve kültüre dahil olan sorunları ortam odaklı sanatta **mekanın güncelliğine bağlanır.** Yani "an" dolayısıyla geçicilik, söylemsel ortam odaklı pratiklerde hem sık kullanılan hem de "ayırt edici" özelliğini oluşturur. "Ortam odaklılığın yerel coğrafyadan söylemsel oluşumlara geçiş yapmasının bir sonucu olarak, "lokasyonel dayanak noktaları[98]" sosyo-politik konuların gerçekliğinde yatmaya başlar" (Demos, 2002, s.98). Polonyalı sanatçı Krzysztof Wodiczko ekolojik kriz, evsizlik, AIDS, homofobi, ırkçılık ve cinsiyetçilik gibi sorunları beyaz küpe kontrast oluşturacak şekilde, kent mekanının bağlamına yerleştirirken, israf ve savurganlığı karmaşık bir işaretler dizgesinde ancak yalın ve doğrudan bir dil kullanarak sunar. Wodiczko'ya göre, "ortam odaklı sanat bilgi yığılmasına karşı koyar... Anıtsallık. . . her zaman açık bir şekilde anlaşılabilir bir mesaj oluşturur. Söylemek istediğini söyler ama daha önemli sözleri gizler: Siyasi, askeri ve nihayetinde faşist karakteristiği olan anıtsal yapılar, kolektif iradeyi ifade eden işaretlerin ve yüzeylerin altında iktidarın keyfiyetini maskeler" (Kaye, 2006, s.33). Kentsel mekanda çoğunlukla mimari cepheler ve anıtlar üzerine yaptığı büyük ölçekli slayt ve video projeksiyonlarla görüntü yansıtan Wodiczko kentte yaşayan marjinal grupları ön plana çıkararak kentin bir parçası haline getirir. "Sorgulayıcı tasarım" olarak bilinen bu uygulamaları kültürel konuları meşrulaştırmak, sanat ve teknolojiyi eleştirel bir tasarım uygulamasında birleştirmektir. Çalışmalarında kentin günlük okuma ve deneyimleri altında yatan ideolojik karmaşıklıkları ortaya çıkarır. Wodiczko "İzleyicinin beynine kazınmış" insan bedenine ait medya görüntülerini yapılı çevrenin anlamını istikrarsızlaştırabilmek için

[98] locational anchor

belirleyici bir sistem olarak sunar. Sanatçı medyanın stratejik yaklaşımını ve dominant gücün dilini yıkıcı bir şekilde kullanır. Bu bağlamda Sherry Levine, Cindy Sherman, Barbara Kruger, Louise Lawler ve Jenny Holzer gibi sanatçılarla aynı dili kullanır. Wodiczko'nun çalışmalarında mekan analizi yeniden yapılır; *Yoketme Yarışı*'nda (Görsel 121) olduğu gibi mimari kimlik ve şehrin anıtları üzerine yapılan yeniden okumalar gizlenen gerçekleri açığa çıkarmada etkin bir rol üstlenir.



Görsel 120. Pepon Osorio, 1995, Onur Rozeti, Oğlunun Yatak Odası ABD Erişim:01.01.2018 https://goo.gl/VpKKFT



Görsel 121. K. Wodiczko, 2015, Yoketme Yarışı, N.Y. Erişim:1.1.2018 https://goo.gl/1dcX88

Sanatçının söylemi hedef alınan mekanın; mecra, konum ve coğrafyalarını sahip oldukları yerden edebilir. Kentlerde yaşanan bilgi kirliliğine, reklam ve marka savaşlarının mekanları istila etmesine karşı Christoph Steinbrener ve Rainer Dempf, bilginin bir süreliğine maskelenmesini ve "Acaba Viyanalılar, medya ile kaplanmış bu bilgiden yoksun olduklarında, zamanda ve mekanda kayıp mı olacaklar?" sorusuna cevap arayarak, sosyal reaksiyonu ölçümleme girişiminde bulunurlar (Vargün, 2012, s.66). Günümüzde ortam odaklı sanatçıların ayırt edici özelliklerinden biri "bilgi alanı oluşturma, entelektüel fikir alışverişi ve kültürel tartışma alanı olarak betimlenmiş, söylemsel alanı tanımlamasıdır" (Kwon, 1997, s.95). Steinbrener ve Dempf'in yaptığı da mevcut bilgi alanını yeniden oluşturarak bir tartışma alanı yaratmaktır. Yeni nesil ortam odaklı sanatçıların bir amacı; kültürel müdahaleler ve yaratıcı yöntemler ile mekanı algılama biçimlerini sorgulama, sosyal bilinci ve farkındalığı arttırmak olmuştur.

Kamusal sanat ile ortam odaklı sanat arasındaki en önemli fark, izleyici bağlamında ortaya çıkar. Cher Krause Knight'a göre, "Sanatın kamusallığı, eserin kalitesinde ve seyirci ile etkileşim gücünde yatar. Kamusal sanat seyirciye sosyal fikirleri sunar ama belirli bir sonuç beklemez, herkes kendi payını alır. Sanat faktörü denen şey, niyet ve gerçekleştirme arasında bulunmaktadır. Gerçek olan hiç bir zaman, seyirci tarafından tam olarak algılanamaz çünkü tüm aşamalarından bir haberdir" (Knight 2008:vii). Oysa ortam odaklı sanatta, işin sergilenmesinde ve tamamlanmasında izleyici faktörü önemlidir. Hatta Steinbrener ve Dempf'in *Sil-Sil* (Görsel 122) projesinde olduğu gibi izleyicinin geri dönüşlerinin önemsendiği bir çeşit sosyal araştırmaya veya Yayoi Kusama'nın yok etme odasında olduğu gibi aktif olarak izleyici işin tamamlayıcısına dönüşür. Maider Lopez'in *Ataskoa*'sı (Görsel 123) tamamen izleyici-katılımcı-sanatçı işbirliğine dayalı bir projedir. 4 saat süren, 160 araba, 450 katılımcıyla gerçekleştirilen projede geçici bir sanat objesi yaratılır. Sanatçının söylemsel göndermesi ise çevresel faktör olarak arabanın seyrek geçtiği bir kasabanın 4 saat boyunca trafik yoğunluğu yaşamasındaki çelişkidir. Kırsal alanda gerçek olmayan bu trafik olayı bir çeşit "kaosun icadı" şeklinde anakronik bir durum oluşturur.



Görsel 122. Christoph Steinbrener, Rainer Dempf, 2005 "sil, sil" Viyana, Avusturya Erişim:01.01.2018 https://goo.gl/Sgq65f



Görsel 123. Maider Lopez, 2005, Ataskoa, Basque, İspanya, Erişim:01.01.2018 https://goo.gl/yYddsd

Söylemsel ortam odaklılık sanatçının ideolojisinden yola çıkarak güncel sorunlara odaklanan bir yapı gösterir. Kamusal alanları da kullanma eğiliminde olan ortam odaklılıkta yeni nesil sanatçılar bu iki alanın zaman zaman flulaşmasını sağlar.

Suzanne Lacy'e göre kamu sanatının geleneksel anlamda kullanılan "anıt" mantığı, modern dönemde sosyal müdahalelere dönüşmüş, bugün ise marjinal grupları güçlendirmeyi hedefleyen "yeni tür kamu sanatı" olarak yeniden yapılanmıştır (Lacy, 1995, s.19-30). Yeni tür kamu sanatının mekanı önemseyen yapısı zaman zaman ortam odaklı sanatla kesişmektedir.

Çağdaş sanat pratiklerinde olduğu gibi ortam odaklı sanatta da "değer yargıları" ve "uzmanlık" sanat üretiminde etkin bir şekilde kullanılır. Sanatçılar değer yargılarını, sanatsal içeriklerinin temelini oluşturacak şekilde estetize ederler. Hal Foster'a göre "değer yargıları yerleşik değildir ve her seferinde yeniden düzenlenir, yeni ifade biçimleriyle toplumsal anlamlar oluşturur ancak estetik ve stratejik kaygıyla değer yargılarından feragat etmek büyük bir yanlıştır" (Foster, 2017, s.14). Öte yandan yeni nesil ortam odaklı sanatçılar, disiplinlerarası ve multidisipliner çalışmalarında uzmanlarla işbirliği yaparken, sosyolog ya da antropolog gibi hareket ederek yeni anlatım dilleri oluştururlar. Bu uzmanlaşma aslında azınlıkların sorunlarını dile getirmede, ana akım medyaya alternatif oluşturmada açısından önemlidir. Hol Foster da uzmanlığa önem vermenin gerekliliğine vurgu yapar ama ona göre; "uzmanlık, sanatın yatayda genişlemesini sağlarken, hem sanatçının hem izleyicinin omuzlarına ağır yük bindirir... her sergide farklı bir kültürle karşılaşan "**antropolog**" gibi farklı sunum, tarihsel derinlik, söylemsel genişliği öğrenmek zorunda kalır. Eleştirmenler için bile zor olan bu durum sanatın ölçütlerini tartışma ve fikir birliğine varmayı önleyebilir" (Foster, 2017, s.14). Nitekim Pepon Osorio'nun Latin popüler kültürünün toplumsal ve ideolojik yapılarını *Onur Rozeti'inde* (Görsel 120) anlattığı gibi, aile ilişkilerini ve toplumu yansıtan ve sorgulayan teatral enstalasyonları, ya da Lynn Hershman Leeson, Stig Sjolund, Sandra de la Loza ve Joseph Santarromana'nın mekanı coğrafi bağlamda bireysel, politik ya da toplumsal problemlerin çıkış noktası olarak kullanımlarının anlaşılabilmesi özel uzmanlık gerektirmektedir.

Sokak sanatı olarak değerlendirilen grafitilerin herhangi bir okulu yoktur, tamamen isimsiz sanatçıların içgüdüleriyle yaptığı resimlerdir ve belli bir azınlığı temsil ederler. Meksika'da sokak sanatçıları tarafından yapılan grafitiler şehirdeki hakim güçler tarafından bilinçli olarak yok edilmeye başlaması sanatçıları harekete geçirir.

Çünkü bu kültürün bir parçasıdır ve yok edilmemeleri gerekir. Sandra de la Loza ve Joseph Santarromana, kültürlerini yansıtan 1970'de popüler olan ama zamanla uzaklaşılan chicano[99] duvar resimlerinin bugün yönetimlerce bilinçli olarak silinmesini, böylece bu kültürün yok edilmeye çalışıldığına dair bir söylemden hareket ederek Los Angeles Müzesinde bir dizi performans ve video enstalasyon gerçekleştirirler. "Ortam odaklılık, klasik sanat eserlerinin sergilendiği yerler olarak her yerde sunulan taşınabilen, yeri değişen, yerin önemi kaybolabilen basit bir çalışma/varolma değildir. Bu ayrılmazlık, lokasyon (o yer için) içerik (o yere ait hikaye/sorun) ya da malzeme sınırlaması olduğu gibi (O yere ait o yer için özel) sanatçının niyetini aracısız ileten, eşsiz olmayı ima eden, algıyı çelen bir özellik taşır" (Frock, 2015, s.9). Bu nedenle Loza ve Santarromana'nın performansları yok olan kültüre dikkat çekmesi bakımından biricik, ya da Kawamata, Superflex ve Tresoldi gibi mekanı o lokasyondaki sorunu yada yokluğu yeniden gündeme taşıması bakımından ortam odaklıdır, biriciktir, geçicidir ama algıyı çeler ve bellekte yaşar. Superflex şehir planlama, iklim değişikliğine gönderme yaptığı *Sonsuza dek Modern Zamanlar* (Görsel 125) da hedef aldığı binanın[100] yanına yerleştirdiği led ekranda 10 gün süren sergi boyunca 5000 yıllık çürüme sürecini kesintisiz olarak yayınlar. Kesintisiz devam eden film boyunca her gün yüzlerce yıl kat etmektedir. Videoda Vanitas resimleri gibi simgesel göndermeler yapılır, İnsanlık yok olduğunda doğanın hava şartlarına bağlı değişim sürecinde kentlerin neye dönüşeceğini göstererek; mimari ve şehir planlamanın kısa değil uzun vadeyi hedef alacak şekilde yeniden düşünülmesi gerektiğinin altını çiziyor. Çoğunlukla kentsel mekanda üretimler yapan Tadashi Kawamata kent mekanının çürümüşlüğünü, deformasyonunu yeni ve eski yapıların uyumsuz birlikteliğini görünür kılmak için mimari mekanlara fonksiyonu olmayan geçici eklemeler yapar. Kawamata *Tronto Projesi*'nde (Görsel 124) ahşap kalasları rastgele ama bir kitle oluşturacak şekilde mimari yapıya entegre ederek dokular oluşturur; bu dokular kentin kanserli bölgeleridir.

[99] ABD'de yaşayan Meksika asıllı insanların kendilerini tanımlamakta kullandıkları ancak iki kültür arasında kalmışlığı ifade ettiği için pek de hoşlanmadığı bir terim.
[100] "Şeker Küpü" olarak tanımlanan ve modern mimarisiyle tartışmalara hedef olan bina, önceden 63 sene ayakta kalan Neo-Rönesans tarzda yapılmış binanın yerini almıştır. İş "Anı Kaçırma" sloganıyla lanse edilmiştir.



Görsel 124. Tadashi Kawamata, 1989, Toronto Projesi. Erişim:09.09.2017, https://goo.gl/KYmF3w



Görsel 125. Superflex, 2011 Sonsuza dek Modern Zamanlar Helsinki Finlandiya Erişim 16.10.2017 https://goo.gl/jKJRpR



Görsel 126. Edoardo Tresoldi, 2016 Siponto Bazilikası Erişim:01.01.2018 https://goo.gl/B5Wgri

Sosyal sorumluluk projelerine dönüşen kimi söylemsel ortam odaklı yerleştirmelerde marjinal gruplar ve toplumun görmezden geldiği azınlıklara odaklanarak sosyal problemler görünür hale getirilir. Ortam odaklı çalışan, evsizler üzerinde yoğunlaşan Biancoshock'da, Milano-Lodi'de kullanılmayan yeraltı kanallar *Borderlife* projesiyle fonksiyonel, yaşanabilir yeraltı evlerine dönüştürür. Zor şartlar altında yaşamaya zorlanan insanların hayatlarını mercek altına alır. Edoardo Tresoldi ise, tarihi zenginlik ve görkemi görünür hale getiren projesinde antik kente ait bir binayı modeller. İtalya'nın güneyinde bulunan Puglia Bölgesi'nde arkeolojik açıdan büyük önem taşıyan Siponto tarihi parkına kablolarla inşa ettiği enstalasyonla antik kenti görünür hale getirir. *Siponto Bazilikası/Basilica di Siponto* (Görsel 126) bir basilikanın kalıntıları üzerine yerleştirilen ve ışıklandırılan görüntü izleyicide gizemli bir atmosfer yaratmaktır. Tresoldi'nin ortam odaklı gerçekleştirdiği yerleştirmesinde estetik ve görsel zenginlik; "geçicilik" kavramı ile çelişir, öte yandan kültürel mirasa sahip çıkan bir proje olarak işlevsel bir nitelik de taşır.

II.1.e. Fenomenolojik, Müdahaleci ortam odaklılık

Fenomenolojik[101] ortam odaklılık; duyularla algılanan çevrede, mimari yapıdaki müdahaleler, mekana yerleştirilen nesne ve kavramlardan oluşan içeriğin bütünde algılanması ancak bireyin özünde yarattığı anlama odaklanması kastedilmektedir. Görünmeyen ama bilinen, algılarla fark edilebilen, ancak geçmişten ve basmakalıp düşünceden arınarak bakılır. Fenomenolojik ortam odaklı sanatta, olaylar, gerçeği açığa çıkarabilecek şekilde, gözlem ve deneyimle, sistematik bir yaklaşım ve çoğu zaman estetize edilerek sunulur. Burada mekanın fiziksel parametreleri; biçimi, derinliği, yüksekliği, duvarları, kokusu, sıcaklığı, rengi, ışığı, malzemesi gibi duyularla algılanabilen bütün fiziksel detaylar ifadesel dilin kapsamı içindedir.

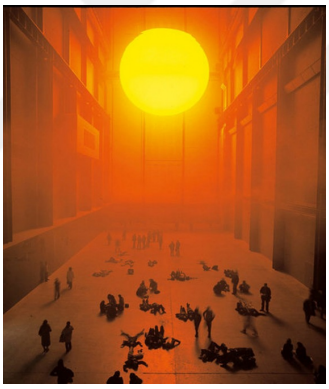
Judy Chigago ve Miriam Schapiro gibi erken dönem feminist sanatçılar toplumdaki kadın sorunsalı üzerine odaklanarak; kurumsal ve politik eleştirilerini fenomenolojik ortam odaklı işler üreterek aktarırlar (Kwon, 1997, s.99). Bu tür ortam odaklılığın en belirgin özelliklerinden biri söylemin ifadesinde önemsenen bütüncül algı, öznel anlam ve estetik sunumla ortaya çıkan şiirsel etkileşimdir. Ancak fenemenolojik ortam odaklılığın asıl amacı görünenin arkasındaki özü ve anlamı ortaya çıkarmaktır. Olafur Eliasson'ın Londra Tate Modern'deki *Hava Projesi/The Weather Project* (Görsel 127) yerleştirmesi, mistik bir atmosfer yaratır. İzleyicinin[102] algısına odaklanır ve onu katılımcı olmaya teşvik eder. Yerleştirmede kullanılan güneşe benzeyen dev panele su buharı eklenerek mekanda meteorolojik bir fenomen, şaşırtıcı bir deneyim yaşatır. Bu yapay güneş diğer bütün renkleri yutarak mekana hakim olur. "Doğanın sihrini sanatın hizmetine sunuyormuş gibi görünür, zamandan bağımsız, tuhaf, zamansız bir mekan, geçici bir rüya, semavi ve anlık duygu veren bir fantezi bölgesi gibi işlev görür" (Wilson, 2015, s.128). Ancak yerleştirmede görünenin arkasındaki o kadar da masum

[101] Fenomenolojik yaklaşım temelini, her bireyin dış dünyayı kendisine özgü bir biçimde algılamasına dayandırır. Buna göre birey dış gerçekliği değil, dış gerçekliğin kendisinde oluşturduğu algıyı anlar ve dış dünyaya kendi penceresinden bakar. O halde olay ve durumlara verilen tepki gerçeğe değil, gerçeğin algısına yöneliktir.

[102] 2 milyon ziyaretçiyi etkilemiştir, izleyici zemine uzanarak yapay güneşin tadını çıkarmıştır.

olmayabilir. Atmosferdeki sıcak etki, müzede panel arkasına yerleştirilmiş kabloların yıkıcı etkisiyle zıtlık oluşturur[103].

Rus sanatçı Leonid Tishkov, ortam odaklı çalışmalarında edebi, ve fantezi bir anlatım dili kullanır. Kendi kurguladığı bir hikayenin, 3 mekanını yerinde yaptığı uygulamalarla görselleştirir. Projeye 2003 yılında Moskova'da Peedelkino köyünde ahşap köprü üzerindeki yerleştirmeyle başlamış, Norveç'de 2010 devam etmiş ve son çekimleri 2011 yılında Yeni Zelanda *Rangitoto Volkanik Adası Önündeki Ay* (Görsel 128) ismiyle gerçekleştirmiş. Leonid Tishkov, edebiyat dünyasının hayal gücünü, sinema dilinin kurgusuyla birleştirip, kırsal mekanı kullanarak anlık, geçici düzenlemeler yapar; öznel anlatımlarını[104] şiirsel bir dille sunar.



Görsel 127. Olafur Eliasson, 2003, Hava Projesi Tate Modern Erişim 16.10.2017 https://goo.gl/RYNLFE



Görsel 128. Leonid Tishkov, 2003, Rangitoto Volkanik Adası Önündeki Ay, Yeni Zelanda Erişim 16.10.2017 https://goo.gl/9Zz8Em

Fenemenolojik ortam odaklılıktaki mekansal algının ötesine odaklanan Ogaki'nin *Samanyolu Nefes 1* (Görsel 129) eserinde insanın içinde evreni taşıdığına dair bir mesaj vardır. Yaşam, ölüm ve ölümden sonrasını anlatan insan figürü, insanların sadece et ve kemikten oluşmadığını duygularla evrensel gerçekleri yansıttığını metaforlarla anlatır. Venedik bienalinde mekana mum kokusu, ısı ile dokunsal, kokusal ve görsel açıdan hitap eden Urs Fischer, *İsimsiz* yerleştirmesinde (Görsel 130) Gotik, dönemin

[103] Yani Husserl'in bakış açısıyla öğrenmiş olduğumuz kavramları olduğu gibi kabul etmememizi, dünyaya bakış açımızı dünyada bulunuşumuzu sorgulamamızı ister.
[104] Yani Hegel'in bireylerin dünyayı kendi gerçeklikleriyle nasıl yorumladığı ile ilgilenir.

geleneksel yöntemlerini, Vanitas sembolleri ile fenomenolojik bir ortam sunar. Kinetik enstalasyonlar yapan Zimoun, karton kutuları kullandığı *Boşluk/Interstice* (Görsel 131) ortam odaklı yerleştirmede mekanı ses, hareket, görüntü ile doldurur. Sesler kaosu ima eder ama o kaosun içindeki bir düzen vardır. Kilisede yapılan bu yerleştirmede neredeyse insan boyundaki hareketli ve içinden ses gelen kutular, sanki içinde hapsolmuş, kutunun içinden çıkıp özgürlüğe kavuşmaya çabalayan bir kaotik düzen vardır.



Görsel 129. Mihoko Ogaki, 2009
Samanyolu Nefes1
Japonya Erişim 16.10.2017
https://goo.gl/upF6fo



Görsel 130. Urs Fischer,2011
İsimsiz (Sabine Kadınlara Tecavüz)
Venedik Bienali Erişim 16.10.2017
https://goo.gl/tFgkQW



Görsel 131.Zimoun,2014, Interstice
Saint Nicholas Kilisesi Fransa
Erişim 16.10.2017
https://goo.gl/v4qbiM

Ortam odaklı üretimlerde fenemolojik yaklaşım güden sanatçılar ışığı ve onun anlatım gücünü sıklıkla kullanma eğilimdedir. "Işık ve Mekan Sanatçıları" olarak adlandırılan Robert Irwin, Doug Wheeler, James Turrell gibi sanatçılar 1960'larda ışıkla ilk deneysel projelerine başlamışlardı; Turrell denemelerini geliştirerek Arizona Painted Desert/ Boyalı Çöl yakınlarında ışık ve görsel fenomen haline gelen *Roden Crater* (1979) adlı bir gözlemevi inşa etmişlerdi (Frock, 2015, s.11). Yeni nesil ortam odaklı sanatçılar ise kalıcı yaklaşımların aksine detaylı olarak tasarlanmış, güçlü ortam odaklı uygulamalar yapmayı daha çok tercih ederler. Bu işler maddi gözükmeyen ve geçici işler kapsamında değerlendirilse de derin ve kuvvetli bir etki yaratması bakımından diğerlerinin önüne geçer. Bu kapsamda 11 Eylül sonrası Dünya Ticaret Merkezinin olduğu yerde uygulanan *Işıktaki Methiye/Tribute in Light* (Görsel 132) uygulaması iş kaldırıldıktan sonra bile derin

bir etki bırakmıştır. PROUD Space Studio tarafından tasarlanan ve kamu sanatı kapsamında birçok ödül alan iş; mimar, sanatçı ve tasarımcıları tarafından hazırlanmıştır. John Bennett, Gustova Bonevardi, Julian LaVerdiene, Paul Myoda, Richard Nash Guld, Paul Marantz'ın ortak çalışması olan projeyi New York Belediyesi Sanat Topluluğu desteklemiştir. Kültürel hafızadaki bu olumlayıcı etki, ortam odaklı kamu sanatı ve heykelini kullanan bir ahittir. "Bu ışık yerel izleyiciye dijital medyanın fonetik nitelikleri ile sunulmakta, 100 km uzaktan görülebilmekte böylece daha geniş izleyici kitlesine ulaşarak sahiplik ve güçlü bir tanınırlık duygusu aşılayabilmektedir. Tek bir ışık güçlü bir yer duygusu verir.

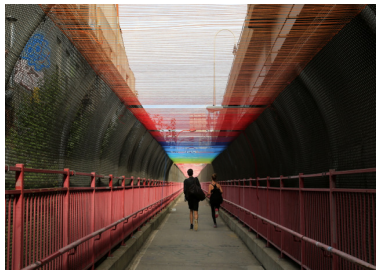
Öte yandan mekanı fenomenolojik açıdan ele alan sanatçılar, neşeli, oyuna dayalı ama derin anlam içeren geçici işler de üretmektedir. Örneğin; Mimmo Rubino gibi sıkıcı bir betonyeri neşeli bir oyuncağa çevirme, Hottea gibi *Ritüeller* (Görsel 134) New York'ta hızla yarışan insanları yavaşlatarak, iletişimi ve farkındalığı artırma ya da Berndnaut Smilde *Nimbus NeueHouse'da* (Görsel 137) anlık görüntüler yakalayarak geçicilik kavramını vurgulama gibi daha estetik, günlük yaşamın içine giren, daha genel konulara odaklanabilirler. Zilvinas Kempinas'da *Tube* (Görsel 133) ortam odaklı yerleştirmesinde VHS kasetlerin film şeritlerini ile mekanı baştan sona bir tüp oluşturacak şekilde iki uca tutturur. İzleyici tüpün içinden geçerken oluşturduğu rüzgarla şeritler hareket eder (insan aurasını takip eder). Mekanda algıyı manipüle etmeyi başaran Kempinas'ın yerleştirmeleri, üç boyutlu yanılsama yaratır. Zaten sanatçının söylemine göre; "Görmek inanmaktır. Ama daha önce hiç olmadığı kadar dijital çağda inanmak bu kadar manipüle edilmedi. Dünyadaki en çok bilgi makineler tarafından makineler için üretilmektedir" (Openshaw, 2015, s.241). Makinelerin ya da onları anıştıran parçalarının mekanda estetik ama aldatıcı algı yaratması işin amacını oluşturur. Mekanı estetik bir nesneye dönüştüren sanatçılar, söylemlerini teknolojinin sunduğu imkanlarla ona karşı kullanmaktadır. Bu yaklaşım modernizmde de yapılmaktaydı. Ancak ikisi arasındaki fark mekanı sanat nesnesine dönüştürmede estetik göz ardı edilmez; yeni nesil sanatçılar, hem sanatsal becerilerini kullanır hem de söylemlerini estetize ederek aktarır.



Görsel 132. PROUD Space Studio
2001-2002, Manhatten, ABD
Methiye/Tribute in Light
Erişim:01.01.2018 https://goo.gl/GF2JQR



Görsel 133. Zilvinas Kempinas, 2008
Tube, Venedik Bienali
Erişim:01.01.2018
https://goo.gl/JZTs6m



Görsel 134. Hottea, 2013
Ritüeller, New York Işıktaki
Erişim:01.01.2018
https://goo.gl/XEV8jQ

Hal Foster'a göre, 20. yüzyıl, sanat, mimarlık ve tasarımın kaynaşmasına tanık olmuş; ortam odaklı sanatçılar mekanla bütünleşmiş eserler inşa etmişlerdi (Foster, 2009, s.11-23). 1990'lardan günümüze ise ortam odaklı sanatçılar mimarlık ve tasarım stratejilerini daha etkin kullanmaktadır. Mekanı dönüştürürken malzemenin bağlamına daha fazla dikkat çekmekte ve çoğu zaman mekanı malzeme olarak kullanmaktadır. Richard Wilson için malzeme binanın kendisidir, *Yerin Tekrar Dönüşü*'nde (Görsel 135) ona şekil vererek mekana yeni bir okunma kazandırır ve mekana hareket etkisi verir. Mekan üzerindeki görsel algı ve deneyimi değiştirerek yeni bir anlam kazandırır. Yayoi Kusama *Yoketme Odası*'nda (Görsel 136) izleyici ile etkileşimli işinde mekanı bir iç mimar gibi tasarlar, malzeme olan mekanı düzenler ve işin ortaya çıkması için izleyiciyi bekler. İzleyiciden önceden hazırlanmış yuvarlak formlu stickerları mekana yapıştırmasını ister; böylece eser izleyici tarafından oluşturulur, yapıt, sanatçı, izleyici hiyerarşisi yok edilir. Öte yandan mekanın işlevsel ve simgesel izleri de izleyici tarafından silinmiş olur.



Görsel 135. Richard Wilson, 2007,
Yerin Tekrar Dönüşü
Liverpool England
Erişim:01.01.2018
https://goo.gl/Nnkrq6



Görsel 136 Yayoi Kusama,2011
Yoketme Odası/, The Obliteration Room
Brisbane, Avusturya
Erişim:01.01.2018
https://goo.gl/DRMC3k



Görsel 137. Berndnaut Smilde
2015, Nimbus NeueHouse
Ronchini Gallery
Erişim:01.01.2018
https://goo.gl/HrDyoh

Kurumsal eleştiri ile başlayan ortam odaklı sanatın erken uygulamalarında mekanın fiziksel parametrelerinin kullanılması zamanla sosyo-ekonomik yapıya evrilmişti. Ancak bir kısım yeni nesil ortam odaklı sanatçılar hala öncülleri gibi söylemlerini mekanda güçlendirmenin yolunu bu parametrelerde arar. Diana Thater mimari müdahale olarak mekanın fiziksel özelliklerini kullanır, malzeme, yöntem ve kavramları yeniden üretir. *Çin* (Görsel 138) bir tiyatro sahnesinin dekoru gibi düzenlenir ancak izleyici içeriye alınmaz. Çünkü mekan tamamen su ile kaplıdır. Zemine bir video projeksiyon yerleştirilir. Mekandaki su ile izleyici arasındaki ilişki; videoda gösterilen beyaz kurdun terbiye edilmesi gibi öykünmeci bir tavırla televizyon izleyicisine -görsel medya izleyicisine- yönlendirilir. Mekana su, ses ve hareketli görüntü hakimdir. Burada teknoloji nesnesi mekana entegre edilir, bellek ve metaforlarla yeniden şekillendirilir. Duchamp gibi boşluğu iplerle örerek içine girilemez bir mekana dönüştüren Chiharu Shiota *Uyurken*'de (Görsel 139), hatırlama, ilişkiler, bağlar ve bilinçaltımızın bizi sürekli meşgul etme gibi kavramlardan yola çıkar. Mekana yapılan müdahale ile bütüncül sanat oluşturma niyetiyle yapılmış bir tiyatro sahnesini andırır.



Görsel 138. Diana Thater, 1995, Çin/China, Chicago. Erişim:01.01.2018 https://goo.gl/22s2kn



Görsel 139. Chiharu Shiota 2002, Uyurken Ostaka, Japonya Erişim:01.01.2018 https://goo.gl/vpWLEZ



Görsel 140. Jonas Dahlberg, 2011 HafızaYaraları/Memory Wounds, Oslo, Norveç Erişim:01.01.2018 https://goo.gl/6BUak9

Mimar-sanatçı olarak daha teknik ortam odaklı üretimlerin yaygınlaşmasına bir örnek de Jonas Dahlberg'ın mekana müdahalesiyle gerçekleştirilen *Hafiza Yaraları* (Görsel 140) Oslo'da gerçekleşen trajik bir olayın üzerine yapılan bir anıttır. Bu gibi

üretimler için; kamu sanatı mı, ortam odaklı sanat mı, heykel mi? soruların anlamsız kaldığı bu tür yeni nesil üretimlerin ortak paydası; mekanın zihinsel, belleksel ve fiziksel olarak yeniden üretildiği ve önceliği, sanatçının oeuvre'sı değil fiziksel varlığı ve çevresel koşulların aldığı yani fenomenolojik ortam odaklı üretimler olduğudur.

II.1.f. İşlevsel Ortam Odaklılık

Ortam odaklı sanatın tarihsel referanslarında bu sanatın mimari mekan ile sanatsal nesnenin kurduğu simbiyozdan bahsedilmiş, uyumlu ve bütüncül bir eser olarak bulunduğu çevre için tasarlanan yapılardan örnekler verilerek, o kültürün izlerini taşıdığı belirtilmişti. Yani karyadit sütun ile mekan simbiyoz oluşturarak işlevsel bir yapıya dönüşmekte, Campidoglio Meydanı, döşemesi, binaları ve heykeli ile işlevsel ortam odaklı bir kentsel tasarım örneği oluşturmakta, Belvedera Sarayındaki sütunlar ortam odaklı işlevsel bir iç mekana dönüşmekteydi. Bu mimari mekanlara yapılan sanatsal müdahaleler mekanın parametreleri göz önünde bulundurularak tasarlanmıştı. Bu tasarımlar mekana kimlik kazandırmakta ve kültürel bir simbiyoz olma özelliğini de taşımaktaydı. Ancak Modernizm ile birlikte gelen eleştirel düşünce sanatçıları mekanın kendisini ve kimliğini eleştirel bir malzeme olarak kullanmaya yöneltti. Öte yandan mimari sade ve yalın tasarımlara yönelerek süslemeci anlayıştan uzaklaştı. Ortam odaklı sanat bir yandan mekana karşı duruşu temsil ederken, öte yandan modernizm ve mimari mekanla uyumlu işlevsel tasarımlar üretmeye devam etti. Modernist mimarlar tarafından mimari yapı modern bir heykele ortam odaklı tasarımlara dönüştü.

Modernizm sonrası ortam odaklı sanat müzelere ve sanatın metalaşmasına karşı başlamış ve kentsel mekanda ortam odaklı çalışan sanatçıların yaptıkları güçlü işler ve bu yolla seslerini etkili bir şekilde duyurmaları, devlet kurumları[105] ve şirketlerin

[105] Başkan Roosevelt bu durumu çok önceden fark edip "New Deal/Yeni Düzen (1933-38)" programı ile bu tür büyük ölçekli sanatsal projelere destek olur; kültür ve sanat etkinliklerinin bir kentin kimliğini oluşturmakta ve ülke tanıtımına pozitif katkı sağladığının da bilincindedir (Knight, 2008, s:3).

ilgisini çekmişti. Amerika'da henüz 1930'larda devlet tarafından yürütülen New Deal[106] programı çerçevesinde sanatsal üretimlere de ağırlık verilmiş, o yıllarda henüz geleneksel sanatlarla başlayan bu düşünce zamanla kültür yönetimi olarak büyük kentlerdeki yerel yönetimlerin bilinçli güttüğü bir politika haline gelmiş ve zamanla çağdaş sanat pratiklerinde yerini almıştı. Bugün bu büyük ölçekli sanatsal üretimler "mekânsal yücelik" yaratmakta bu nedenle **sanat, mimarlık ve tasarım** ilişkisi her geçen gün daha fazla dikkat çekmektedir (Tanyıldızı, 2016, s. 80). Foster'e göre kültür ekonomisine katkıda bulunan imge oluşturma ve mekanı şekillendirme mimar sanatçıların odağı haline gelmiştir; Bu sanatsal üretimler, kurumların kimliğini etkilemekte, şirket, hükümet, sanat merkezlerinin düzenlediği sanatsal etkinlik ve festivaller şehirleri markalaştırmakta, böylece iş dünyasının yatırımlarını çekmektedir (Foster, 2011, s.7). Son yıllara bakıldığında heykel mantığında yapılmış, "Bilbao Etkisi" olarak bilinen Frank Gehry'nin *Guggenheim Bilbao*'su (Görsel 141) ve Anish Kapoor'un Chicago'daki *Bulut Kapısı* (Görsel 142) mekânsal yücelik ve kente yeni bir kimlik kazandırması bakımından etkisi yadsınamaz. Mimari bir eser olan *Guggenheim Bilbao* soyut bir heykel ve işlevsel bir tasarım olarak ortam odaklı sanat kapsamında değerlendirilmektedir. Yapı kendi içinde bütünlüklü bir sanat eseri oluşturmakla birlikte bulunduğu kent ve coğrafya ile simbiyoz oluşturmakta, form ve tasarım olarak uzamdan farklı dominant etkisiyle kente yeni bir kimlik kazandırmaktadır. Benzer şekilde *Bulut Kapısı'*da lokasyon olarak kentle simbiyoz oluşturmaktadır. Eserde Duve'nin belirttiği ölçek, gözden çıkarılmış olsa da yer ve uzam olarak bulunduğu mekanla simbiyoz oluşturur. Robert Morris'in *İsimsiz Üniter Formlar'ı* gibi *Bulut Kapısı'*da kendi kimliğinden vazgeçme pahasına mekanda ayna vazifesi görerek çevresini yansıtır. Ancak organik bir form oluşturduğu için Modern bir dünyanın içine gökten düşmüş hayali bir bulutun içinden bakmak gibi bu yansıtma mekanını deforme ederek, çevresini sanal bir fantezi dünyasının içine çekerek yansıtır.

[106] Franklin D. Roosevelt'in 1932'de Amerika'da başlattığı ekonomiyi canlandırma önlem ve uygulamaları.



Görsel 141. Frank Gehry, 1997,
Guggenheim Müzesi (Bilbao)
Erişim:01.01.2018 https://goo.gl/HYYrbx



Görsel 142. Anish Kapoor, 2004,
Bulut Kapısı/Cloud Gate, Chicago
Erişim:01.01.2018 https://goo.gl/1idERg

Ancak burada şu kritik sorular sorulmalıdır; "Ortam odaklı sanat işlevsellik kisvesi altındaki üretimlerinde kimliğini ve özgünlüğünü nasıl koruyacaktır? Toplum temelli sanat, pazar güçlerinin ya da kurumsal yönetimin hegemonyasına yenik düşmeden yerel katılıma nasıl izin verebilir?" (Demos, 2002, s.99). İşlevsel ortam odaklılıkta öncelikle sanatçının niyeti önemlidir. Sanatçı mekanın özgün yapısına ona has özelliğine saygı duymalıdır. Ortam odaklılık "bir konsolidasyonun[107] hâkim olduğu toplumsal bir oluşuma esas itibariyle bağlı bir yapı olarak değerlendirilmemelidir[108]" (Demos, 2002, s.99). Toplumsal bütünlüğe saygı duyulurken, Jean-Luc Nancy'nin önerdiği "varlığın topluluğu[109]" (Hutchens, 2005, s.1-23) esas alınmalıdır. İşlevsel ortam odaklılıkta çokseslilik ve azınlıklar önemsenir, kültürel kimlikler muhafaza edilir, üniter bir toplumsal oluşuma direnilir. "Toplum odaklı sanat" ya da "toplumsal sanat" ile işbirliği, ilham ve niyet bağlamında kesişen işlevsel ortam odaklılık, kültürel ve bireysel kimlikleri önemseyen yapısıyla ondan ayrılır. Bu yapılanmaya örnek olarak Hollandalı Jeroen Koolhaas ve Dre Urhahn'ın Favela Painting projesi örnek gösterilebilir. Koolhaas ve Urhahn film çekmek üzere gittiği Rio De Janeiro'da fakirlik, çete savaşlarının olduğu bu gecekondu bölgesinde gördükleri ve yaşadıkları karşısında toplumsal bir proje geliştirmeye karar verirler. "Favela[110] Painting" (Görsel 143-144-145) proje olarak tasarlandıktan sonra Hollanda temelli bir firma

[107] Ötelemenin
[108] Bu bölücülük/ayırımcılık değil birlikte yaşama kültürü benimsenmelidir.
[109] Zıttı; topluluğun varlığı
[110] Gecekondu

projeye destek olur. Proje üç aşamada[111] gerçekleşir. 1. Aşama "Uçurtmalı Çocuk" başlığı altında küçük bir alanda gerçekleşir. Proje büyüdükçe sanatçıların niyetini benimseyen firmaların sayısı artar ve daha büyük alanda uygulama yapma fırsatı bulurlar. Yerel halkın yardımı ve desteği ile gerçekleşen proje, turizm kenti olan ama göz ardı edilen bu bölgeye artı değer katar. Bölge bir çeşit açık hava müzesine dönüşür ve ziyaretçi akınına uğrar. Sanatçıların niyeti "Bu insanların çevresini dönüştürerek yaşadıkları ortamla gurur duymalarını sağlamaktır" (Wikipedia, 2018: https://goo.gl/G5uZSG). Favela Painting sanatçı niyeti ile başlayan, ortamın koşullarına, kültürel kimliklerine saygı duyularak hazırlanan katılımcı işlevsel ortam odaklı sanat örneklerinden biridir. Kwon bu tür sanatsal uygulamaları "kolektif sanatsal praksis[112]" olarak tanımlar ve bunu kamu sanatından ayırır (Demos, 2003, s.98). Çünkü kamu sanatı kamusal alanda halk için ama halktan bağımsız olarak üretilir; oysa bu uygulamalar; halkın duygu ve düşünceleriyle şekillenir ve sonuca halkın katılımıyla ulaşılır.



Görsel 143-144-145. Jeroen Koolhaas ve Dre Urhahn, 2005-2016, Favela Painting, Rio De Janeiro, Brezilya. Erişim:01.01.2018 https://goo.gl/T3Fqvz

2000 yılında Arnavutluk /Tiran belediye başkanı Edi Rama tarafından kentsel canlandırma projesi kapsamında *Favela Painting* benzeri bir çalışma gerçekleştirilir. Projenin içeriklerinden biri rejim değişikliği geçiren kenti canlandırmak, kente renkli ve canlı bir atmosfer kazandırmaktı. Yerel yönetimlerce uygulanan proje diğer kentlere de örnek oluşturmuştu. Miwon Kwon ise yönetim estetiği konusuna sanatçı

[111] 1. Aşama Boy With Kit 2006-2007
2. Aşama proje rio cruzerio yol 2008
3. Aşama pracha kantao 2010 Toplam 7000 m2 boyanmış, tuğla duvarlar sınamış. Hollanda kültür bakanlığı destekliyor.

[112] collective artistic praxis

açısından bakar; "1960'lı ve 70'li yıllarda gelişmiş olan "yönetim estetiği", 80'li ve 90'lı yıllarda hızlı bir şekilde "estetik yönetimine" dönüşür. Genel anlamda, "sanatçı estetik nesnelerin üreticisiydi; şimdi ise bir kolaylaştırıcı, eğitimci, koordinatör ve bürokrat durumundadır. Ayrıca sanatçılar sanat kurumlarının yönetimsel (küratörlük, eğitim, arşiv ile ilgili) fonksiyonlarını yaratıcı sürecin ayrılmaz bir parçası olarak benimsedikçe, ipuçlarını çoğunlukla bu sanatçılardan alan, kurumlar içerisindeki sanat yöneticileri (küratörler, eğitimciler, kamu programı yöneticileri), şimdi kendi hesaplarına otorite figürleri işlevi görür" (Kwon, 1997, s.103). Sanatın kentlerin kültürel değerlerini artırmadaki rolü fark edilince; kurumlar bu gücü estetik yönetimi olarak yeniden yapılandırır. Ancak bunu yaparken ortam odaklı sanat olarak ortaya çıkan eser; yapıldığı kentin kimliği tarafından massedilerek eser olma statüsünü mekana devreder. Kwon'a göre, "Kültürel üretimin yapısal olarak yeniden düzenlenmesindeki değişikliklerin, sanat metasının (hizmete ilişkin) ve sanatçının ("yeniden tezahür eden" başkahraman olarak) otoritesinin biçimini değiştirmesi gibi, ortam odaklı sanatta orijinallik, özgünlük ve tekillik gibi değerler de ortam odaklı sanatta yeniden işlenir- sanat eserinden çıkarılıp, mekâna atfedildi ve böylelikle otantik deneyimin yörüngesi ve tarihsel, kişisel kimliğin tutarlı anlamı olarak mekânların valörizasyon[113] sürecini pekiştirdi" (Kwon, 1997, s.104). Ortam odaklı sanatta mekanların valörize edildiği Tiran örneğinde sanatçının değil, belediye başkanının niyeti söz konusudur. Bu niyet: "komünist dönemden kalan çok büyük alanların sıkıcı binalarını renklendirerek daha iyi görünmesini sağlamak, kente ilgisiz tavırları yok etmek, halkın yaşadığı çevre ile gurur duymalarını sağlamak ve sonuçta burayı bir cazibe merkezi haline getirmektir" (Sevcik, 2009, s.75). Arnavutluk Bina Cepheleri'ndeki örnekler işlevsel ve ortam odaklı boyutuyla konuyla benzerlik gösterse de asıl amaç, sanatın bir katalizör görevi görebileceği, yaşam kalitesini arttırabileceği, kentin imajında etkili olabileceği ve kentin ekonomisine ciddi katkı sağlayabileceğidir. Ancak buradaki sorun sanatçının kimliğinin massedilmesi kentsel markaya dönüşmesidir.

[113] Kültürel olarak değerlenme

Hal Foster'a göre: "sanat, mimarlık ve tasarımın kaynaşmasına" (Foster, 2009, s.11-23) bir başka örnek yine mimari disiplin içinde bulunan kentsel tasarımlardır. Kentsel tasarım sadece binaları değil, sokak, meydan ve park gibi kentsel mekanlar arasındaki ilişkiyi kurmak, bunu yaparken sosyal, ekonomik, siyasal ve psikolojik boyutlarını, geçmişi ve geleceği, kentin özgün karakterini ve tarihini göz önünde bulundurmak zorundadır. Kentsel tasarım insanlar tarafından ve insanlar için yapılır; bu nedenle estetik olarak algılanması önem taşır. Kevin Lynch'e göre "kentsel tasarım geçici bir sanattır" (Lynch, 2010, s.1). Çünkü bir organizma gibi her an değişim halindedir. Kent mekanlarının estetik olarak tasarımı kent kimliklerini de doğrudan ilgilendirdiği için kentsel tasarım süreçlerinde, sanatsal müdahaleler önemsenmekte, kentlerin bir iletişim mekanı olarak algılanması çevresel grafik tasarımını da bu sürece dahil etmektedir. Bugün kentsel tasarım disiplinlerarası işbirliğini zorunlu kılan bir alan haline gelmiştir. Bu işbirliğinin amacı kentsel çevrelerin işlevsellik kazanması, estetik bir düzen ve algı yaratması veya geri kazanılmasıdır. Scott Burton'a göre, "mimarlık, tasarım ve sanat, ortak bir paydada birleşir; bu üçünün ortak noktası sosyal işlev ve içeriktir"[114] (Lacy 1995, s.23). Tasarımlardaki estetiğin önemi fark edilince sanatçılar bu sürece dahil olurlar. Bu tasarımlarda doğal ve sosyal çevre, tarihsel yapı, estetik ve işlevsellik öncelik taşır. Dolayısıyla sanatçı, mimar ve tasarımcılar dikkatlerini mekanın tarihine, ekolojik ve sosyolojik yönüne hatta coğrafyasına odaklayarak üretimlerini gerçekleştirirler. Bu yaklaşım ortam odaklı tasarımların başlangıç noktasını oluşturur. Sanatçı ve mimar Gordon Young'ın kentsel mekan düzenlemeleri, çevresel grafiğin dilini kullanarak oluşturduğu ortam odaklı tasarımlara bir örnek gösterilebilir. Young'ın *Beddua Taşı* (Görsel 146) eseri; yörenin tarihsel geçmişinden alınmış bir olaydan[115] yola çıkarak "bütüncül sanat[116]" olarak hazırlanır. Yerel yönetimler Gordon Young'dan Tullie House Müzesi ile Carlisle Kalesini birbirine bağlayan tüneli kültürel bir bağlantı kurarak tasarlamasını isterler. Kentin yaklaşık 950 senelik bir geçmişi

[114] Scott Burton; kamu sanatı sanatçısı, heykeltıraş ve performans sanatçısıdır. Kamusal alanda yapılacak işler kendilerine yer arayışına girerken seçim yapma veya yapılacak işi mekana göre revize etmek zorunda kalır. Yine Amerika'da kamu sanatına devlet tarafından destek veren NEA[114] bu nedenle 1980'lerde sanatçıyı yer seçimi ve planlamasına dahil etmiştir. 1982'de bu yeni modeli oluşturmak için, bu programları uygulayanlar ile kentsel tasarımcı ve görsel sanatçılar işbirliğine gitme kararı alır.

[115] ki buna dolaylı olarak Gordon Young'da dahildir

[116] Gesamtkunstwerk

bulunmaktadır. Ancak 1500'lerde yörede yaşayan bazı aileler halka zulüm yaptığı, terör estirdiği için 1525'de Glasgow Piskoposu tarafından sözlü ve yazılı olarak lanetlenir. Bu olaydan esinlenen Young 80 m yol üzerine lanetlenen bu insanların isimlerini yer döşemesinin üzerine, yöreye ait bir kayanın üzerine de bu yazılı laneti işler ve yolun merkezine yerleştirir. Young'un ortam odaklı tasarımlarından bir diğeri Ann Kelly ile beraber hazırladıkları *Taş İskele* (Görsel 147) projesidir ve yöreye ait kuşlardan yola çıkarak hazırlanır. Bu yenilenme projesi sanatsal müdahaleler ve tipografinin diliyle bilgilendirici, eğlendirici, hayal gücünü harekete geçirici, etkileşimli mekana özgü hazırlanmış bir tasarımdır.



Görsel 146.Gordon Young, 2001, Beddua taşı Cursing Stone, Carlisle, Cumbria, İngiltere, Erişim:01.01.2018 https://goo.gl/Ez1oxJ



Görsel 147. Gordon Young, Anny Kelly, 1996,Taş İskele, Morecambe, İngiltere Erişim:01.01.2018 https://goo.gl/hF7G4V

Sanatçı ve peyzaj tasarımcısı Patricia Johanson, insanlar ve vahşi yaşam için estetik ve pratik yaşam alanları yaratan büyük ölçekli ortam odaklı işlevsel sanat projeleri ile bilim ve sanatı bir araya getirmektedir. Eserleri arazi sanatı, çevresel sanat, ortam odaklı sanat ve bahçe sanatı olarak sınıflandırılır. *Fair Park Lagünü* (Görsel 148) estetik, sosyal ve ekolojik faydaların fonksiyonel altyapıdan nasıl yararlanabileceğinin ilk örneklerinden birini oluşturur. Belediye sel havzası olan lagün, ekolojik toplulukları şehir metropolü ile kıyı arasında köprü vazifesi üstlenen, yollar, köprüler, heykeller (ki bu heykeller ekolojik yaşam için barınma alanları, su seviyesini yeniden düzenleme görevi yüklenmiştir) ile pastoral bir parka dönüştürülür. Sadece dekoratif değil, Trinity Nehri için taşkın kontrol sisteminin bir parçasıdır. Proje su taşkınlarını yavaş yavaş salıveren bir mühendislik uygulamasını

da barındırır. Bu lagün insanı doğanın bir parçası olarak çevreler, biyolojik dünyayla etkileşime sokar, doğal ve kültürel süreçler arasındaki diyaloğu kolaylaştırır.

Yunanlı sanatçı Athena Tacha, Kamusal alanda işlevsel ortam odaklı tasarımları ile daha geniş kitlelere ulaşır. Amerika'da 1970'lerde NEA hibeleriyle büyük kentsel alanların ve parkların sanat nesnesine dönüştürülme fikri peyzaj mimarlığında anahtar rol oynamış ve bir çok projeye imza atmıştır. *Franklin Town Park* (1993) Gesamtkustwerk olarak tasarlanan ilk parklardan biridir. Kentucky Muhammad Ali Plaza önünde tasarladığı *Dans Anfi Tiyatro ve Yıldız Çeşme* (Görsel 149) benzer şekilde bütünlüklü bir ortam odaklı işlevsel bir tasarım örneği oluşturur.



Görsel 148. Patricia Johanson, 1981-86, Fair Park Lagünü Dallas, Erişim: 01.06.2018 https://goo.gl/sBnNAc



Görsel 149. Athena Tacha, 2002-09, Dans Anfi Tiyatro ve Yıldız Çeşme, Kentucky Erişim: 01.06.2018 https://goo.gl/teuyaQ

Ortam odaklı sanat bugün mimarların sanat ve mekanı bütünleştirme gayretleri sayesinde işlevsel ama başlı başına bir sanat nesnesi oluşturan "mekan sanatı"na dönüşmüştür. Dolayısı ile sınırları da oldukça genişlemiştir. Mekan sanatı mimari işlevselliği ve sağlamlığı temel aldığı için sınırlıdır. Ancak yine de bu sınırlamaya meydan okuyan tasarımlar kullanıcı/izleyiciyi hayrete düşürür. Burada nesne-mekan simbiyozu mekanı oluşturan elemanlarla arada kalan boşlukta yani ortamı oluşturan atmosferde meydana gelir. Mimarlar bugün Michelangelo ya da Leonardo gibi atalarını örnek alarak bütüncül, çok yönlü, öncü, estetik ve etkili

üretimler yapmaktadır. Vietnam doğumlu mimar Khoa Vu[117] San Francisco'da Potrero Hill Branch Kütüphanesi dahil bir kaç gruptan oluşan projede, mekanı oluşturan elemanlar, boşluk ve mistik bir atmosfer yaratarak mekan sanatının etkili örneklerinden birini tasarlar.



Görsel 150. Khoa Vu, 2013, Çift Negatif, San Francisco Potrero Hill Branch Kütüphanesi Erişim:01.01.2018 https://goo.gl/KG9cTS

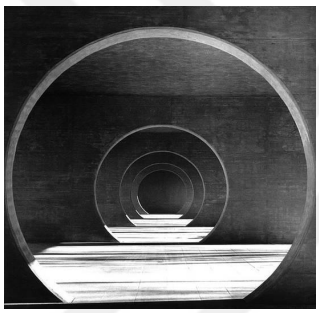


Görsel 151. Khoa Vu, 2013, Çift Negatif, Boşluğun tasarımını oluşturan maket Erişim:01.01.2018 https://goo.gl/KG9cTS

Khoa Vu tasarımlarında biçim ve mekanın kavramsal stratejilerini geliştirirken, çalışma işlevini mekânsal yapıya *Çift Negatif* (Görsel 150) kavramını katı ve geçersiz çıkarma uygulamasına dönüştürür. Boşluklar birbiriyle kesişirken üçüncü bir mekânsal durum yaratmak için önce bir maket (Görsel 151) hazırlanır. Aynı zamanda boşluklar katı hacimden birbirine dönüşme potansiyeline sahiptir. Bu Michael Heizer'ın çöldeki - *Çift Negatif* (Görsel 43) uygulamasındaki gibi boşluğun katıya dönüşme potansiyeli ile eşleşmektedir. Bu tasarım; ortam odaklı, mekana özel, insan ölçeğinde ve geleneksel mimarinin mekânsal dizilimi ile gerçekleştirilir. İsviçre'nin Mendrisio bölgesinde bulunan Novazzano'daki Wohnsiedlung binası geometrik, istikrarlı ve anıtsal yapısıyla bütüncül, işlevsel ortam odaklı tasarımlardan biridir. Bu yapının geometrik şekli, doğayla uyumu şehrin ortasında bir anıt yapıya dönüşür. Bu yapının sadece dış görünüşü değil aynı zamanda iç mekan tasarımları *Wohnsiedlung* (Görsel 152) mekan sanatının ikon örnekleri arasındadır. Mekanın topoğrafyasına, doğal yapısına ve karakterine uygun olarak Rafael Aranda, Carme

[117] Eisner Ödülü sahibi

Pigem ve Ramon Vilalta tarafından tasarlanan *Bell-Lloc Şaraphanesi* (Görsel 153) faaliyete geçtikten 10 yıl sonra Pritzker Ödülü alır. Projenin en önemli özelliği mimari ile lokasyonun ayrılmaz birlikteliği, insanlaşmış yapay manzara değil, doğanın küçük dokunuşlarla estetize edilmiş bir manzarası olarak görülmesidir. Mekan-ışık tasarımları iç mekanı sanat nesnesine dönüştürür ve kullanıcı sanat nesnesinin bir parçası olur. Lübnan'lı sanatçı Serge Najjar ise mimari mekanlardaki ışığı yakalayarak daha önce kullanıcılar tarafından fark edilmeyen mekanlardaki estetiği fotoğraflarında somutlaştırır (Görsel 154). Resimlerin çekildiği mimari mekanlardaki tasarımlar ışıkla oluşturulmuş bir mekan sanatını ortaya çıkarır.



Görsel 152. Mario Botta, 1993
Wohnsiedlung, İsviçre
Erişim:01.01.2018 https://goo.gl/Jjx2ZC



Görsel 153. RCR Mimarlık[118], 2007
Bell-Lloc Şaraphanesi, Girono, İspanya
Erişim:01.01.2018 https://goo.gl/bhSwve



Görsel 154. Serge Najjar, 2012
Işık Mimarisi Erişim:01.01.2018
https://goo.gl/2jKnMs

Bütüncül sanat kaygısıyla üretilen, işlevsel ortam odaklı tasarımın sanat nesnesine dönüştüğü, *Chichu*[119] *Sanat Müzesi* (Görsel 155-156-157), ortam odaklı yer seçimi, yerleştirmesi, tasarımı ve kavramsal altyapısıyla belirlenen bütün kriterleri karşılar. Müze bir sanat yapıtı ya da Klasik Yunan tapınakları gibi arazinin tepesinde ve güney doğuya doğru konumlandırılır. 3 Kattan oluşan binanın ışıklandırması ve inşası için kayalar geometrik şekillerle ve belli bir düzende oyulur. Amaç holistik algılamayı sağlamak, ışığı belli uzantılar oluşturacak şekilde izleyiciye yol göstermektir. "Bina izleyicinin doğa ile bağlantısı hiç kesilmeden hem esere hem doğa veya havanın durumuna hakim çevresiyle olan ilişkisine odaklanır" (Dempsey, 2006, s.240). Müze içindeki eserler farklı sanatçılar tarafından yine ortam odaklı kaygı ile tasarlanmış veya yerleştirilmiştir. İzleyici müzenin veya yerleştirmelerin

[118] Rafael Aranda, Carme Pigem ve Ramon Vilalta
[119] Japonca yeraltı anlamına geliyor.

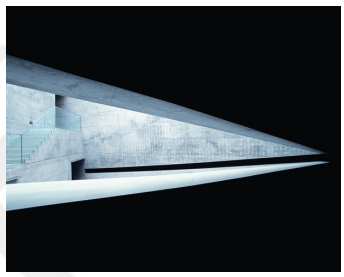
içine girdiğinde sanat nesnesinin bir parçası hissi veren mistik bir atmosfer yaratılmıştır. Müzenin olduğu ada "doğa koruma alanı" ilan edilmiş Seto İnland Deniz Ulusal Parkı içinde bulunur. Bu nedenle (yapının tamamı yeraltında) doğaya saygılı, strüktürün hiç bir şekilde rahatsız etmediği çevreci bir mimari yapı oluşturur. Müze ortam odaklı tasarımın sanat nesnesine dönüştüğü nadir örneklerden birini oluşturur. Aslında bu ortam odaklı eser ezber bozarak sanat nesnesinin kalıcı olarak müzeyi ele geçirmesidir.



Görsel 155. Tadao Ando, 2004
Chichu Sanat Müzesi, Naoshima,
Erişim: 01.01.2018
https://goo.gl/JCQUvP



Görsel 156. Tadao Ando, 2004
Chichu Sanat Müzesi, Japonya
Erişim: 01.01.2018
https://goo.gl/DhvyXC



Görsel 157. Tadao Ando, 2004
Işık Uzantısı, Naoshima, Japonya
Erişim: 01.01.2018
https://goo.gl/e38QaX

Mekandaki mesajı çevreyle iletişimde en etkin biçimde aktarabilen çevresel grafik ve iç mekan tasarımcıları; hayal gücünün sınırlarını zorlayan sanatı etkin bir şekilde kullanmakta ve çoğu zaman mekandaki biriciklikleriyle tasarımlarını sanat nesnesine dönüştürebilmektedirler. Ortam odaklı tasarım olarak değerlendirilebilecek olan bu uygulamalar, Seyed Alavi gibi havaalanı koridoruna serilmiş bir *Uçan Halı*'ya, (Görsel 158) ya da termik santralin atık ısı borularıyla tasarlanmış bir kent mobilyasına (*Bank*, Görsel 159) ya da 53. Venedik Bienalinde Altın Arslan ödülü alan bir cafeye (*Razzle Dazzle Cafe,* Görsel 160) dönüşebilmektedir. Ayşe Erkmen bu tür tasarımları; "Sanatla sanat olmama arasında gidip gelen işler" (Erkmen, 2017:https://goo.gl/iqYC31) olarak değerlendirmektedir.



Görsel 158. Seyed Alavi, 2005,
Uçan Halı, Erişim: 01.01.2018
Sacramento Uluslararası Havaalanı
San Francisco https://goo.gl/qDuMWn



Görsel 159. Ayşe Erkmen, 2008
Bank, Kraftwer Mitte Elektrik Santrali,
Berlin Erişim:01.01.2018
https://goo.gl/9kvjzG



Görsel 160. Tobias Rehberger, 2009
Razzle Dazzle Cafe
Venedik Bienali, İtalya
Erişim:01.01.2018 https://goo.gl/42HBB7

Ortam odaklı sanat yerinde problemlerin aktarılması, etkin ve güçlü iletişim diline sahip olması nedeniyle bazen sosyal problemlerin fark edilmesine ya da çözülmesinde etkin rol oynamakta bu açıdan işlevsel hale gelebilmektedir.. Edimsel, kavramsal, geçici ya da interaktif sanat, sosyal değişimin olasılığı olmadığı noktada kabul görür. Sanatın işlevselliğine tabi olmadan bir şey yapacağını iddia eden sanata duyulan tepki, sanatçıları ikileme sokar. Çünkü yeni nesil sanatçıların amacı "etkilemek ve değişime" uğratmaktır. Charles Simonds[120] ve John Fekner'in ortam odaklı uygulamalarında yaşadıkları çevrenin kötü koşullarını sanat aracılığı ile dile getirme ve çözüme ulaştırma şansı elde etmişlerdir. Feker yaşadığı çevrenin kötü koşullarını, politikacıların bu bölgeyi görmezden gelmelerini sanatın gücünü kullanarak bir projeye dönüştürür. Güney Bronx'de, Charlotte caddesi üzerindeki eski virane alanda tipografi kalıplarını kullanarak; "Bozulan Anlaşmalar" "Kayıp Umutlar" "Okullarımızı Kurtaralım" "Çürüme" "Yalan Vaatler" gibi benzer sloganları, hem İspanyolca hem İngilizce olarak binaların üzerine uygular. Sanatçı oradaki halka Proje hakkında bilgi verir. Halk gönüllü olarak işin akışına dahil olur. Bu bilinçli uygulama *Halkların Konferansı*[121] öncesinde gerçekleşir. Basın ve

[120] Kamusal alanda kalıcı heykel genellikle anıt özelliği taşır. Klasik yunanda mimari ile bütünleşik heykeller görkemli ve görünür bir yücelikte konumlandırılır. Ancak Simonds heykellerini mimari ile bütünleşik, mütevazi, kendini kamufle eden, dikkat çekmeyen bir formda ortam olarak da yaşadığı kentin itilmiş atıl ve bakımsız mekanları olan New York'un Batı Yakasında şekillendir. Simonds, bu minik el yapımı tuğlalarla inşa ettiği konutları ile, hayali medeniyetler yaratır ve bir halk kahramanı[120] haline gelir. Bu New York'un aşağı-doğu yakası efsanevi konutları sadece geçmişte var olmuş ve çok azı fotoğraflanarak yazıya dökülebilmiştir. Aslında bu konutlar her yerde ve hiçbir yerdedir. Gökdelenlerde, yeraltında, çıkıntılarda, köşelerde, pencere kenarlarında ama çok az kişinin dikkatini çektiği yerlerdeydi. Birçoğu, kaldırım taşlarıyla kapatılmış ve üstü örtülmüştür.

[121] People's Convention

medyanın ilgisini çeken proje sonunda Ronald Regan[122]'ın binaları ve çevresini iyileştirme gibi olumlu bir geri dönüşüm sağlamış olur. Grafiti de benzer bir etkiye sahiptir. Çünkü çok güçlü ve etkili bir iletişim gücü vardır. Bu yetiyi fark edebilen toplum liderleri bu sanatın dilini insanlık adına kullanma, çözümler ortaya koyma şansına sahiptir. Ancak öncelikler belirlenirken "para ve güç" bir yana konularak birincil olarak, insanın ve dünyanın geleceği hakkında kaygılar çözümlenmelidir (Taşçıoğlu 2013, s.161). Hakim güçlerin diğerlerine olan etkisi ve yaptırımı kabul edilebilir bir şey değildir. Simonds ve Fekner örneklerinde olduğu gibi sokak sanatı bu hakim güçlere karşı koyma, problemi ortaya çıkarma ve çözüme ulaştırma gücü nedeniyle işlevsel bir özellik üstlenmiştir.

Sanat ve tasarımın iç içe geçtiği ortam odaklılığın sınırları bugün oldukça belirsizleşmiştir. Miwon Kwon'a göre; mekânsal özgüllüğün mevcut çerçevesinden çıkarılması, sanata yönelik yerleşik ideolojik uygulamalara karşı bir direniş biçimi midir, yoksa da kapitalist genişleme mantığına teslim olmak mıdır? (Kwon, 1997, s.96) sorusuyla bu belirsizliği ortaya koyar. Aslında hepimiz ister istemez sistemin bir parçasıyız. İşlevsel ortam odaklılık sistemi kabul etmek değil sanatçı bakışıyla sisteme alternatif sunmaktır. Kapitalin markalaştırmasındansa sanatçının bu görevi üstlenerek mekanın özgünlüğünü önemseyen işlevsel tasarımlar yapması ve katalizör görevi üstlenmesi belki daha kabul edilebilir bir durumdur.

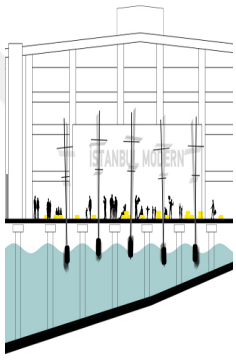
Ortam odaklılığın malzeme olarak işlevsel bir mekanı kullanması yani sanatçının söylemsel ifadesini mekanda somutlaştırması ile mekan işlevi dışında kullanılmış olur. Öte yandan tasarımcı mekanı tasarlar, kullanıma hazırlar ve işlevselleştirir. Bunu yaparken mekanı ortam odaklı tasarıma ya da bir sanat nesnesine de dönüştürebilir. Örneğin *Göğe Bakma Durağı* Gesamtkunstwerk bir tasarım olarak sanat nesnesine dönüşmüş bir mekandır. Mekanı oluşturan elemanlar mekanla hem fiziksel hem kültürel simbiyoz halindedir. Bu ortam odaklı peyzaj mimari örneği yaratıcı çözümler üreten ancak üretimlerini bir tasarım firması olarak lanse eden Sevince Bayrak ve Oral Göktaş (SO? Mimarlık ve Fikriyat) tarafından tasarlanmıştır.

[122] "Yalan sözler" yazısının önünde de fotoğrafı vardır. Bu sanatsal-aktivist hareket, Newyork Times ve Washington Post gazetelerinde çıkar.

Göğe Bakma Durağı[123] (Görsel 161-162) İstanbul Modern'in girişinde süreli bir uygulama olarak planlanmıştır. Bu proje müzeye gelen ziyaretçilere toplanma, dinlenme oyun oynama veya gökyüzüne bakma alanı olarak sunulmuş bir yerleştirmedir. MOMA ve MAXXI de sergilenen proje İstanbul Modern'de yer alır. Direklere asılı yuvarlak yansıtıcı yüzeylerden oluşan gölgelikler zeminin altına inerek Boğazın sularına indirilmiş dubalar üzerine monte edilmiştir. Hareketli nesneler, su sabit zemin, yansıtma ve salınım gibi özellikleri içinde barındıran mekanın parametreleriyle yerleştirilir. Ayna tabakalar denizle fiziksel bir bağlantı kurarak, salınım halinde yüzen gölgelikleri oluşturur. Gece ise çevresindeki ışıkları, bazen de Boğazın manzarasını yansıtarak etkili bir görsel oluşturur. Yerleştirme Boğaza doğru yapılmıştır ama kıyıyla doğrudan bağlantı kurmaz. Oturma yerleri balık ağlarıyla kaplı, araba tekerleklerinden oluşan çocukların oyun yeridir.



Görsel 161. Sevince Bayrak ve Oral Göktaş (SO?) 2013, Göğe Bakma Durağı/Sky Spotting Stop, İstanbul Modern, Türkiye Erişim:01.01.2018 https://goo.gl/qZicVq



Görsel 162.Göğe Bakma Durağı/Proje Kesit Erişim:01.01.2018 https://goo.gl/C91CEJ

Ortam odaklılığın eklektik yapısına işlevselliğin eklenmesi çok da aykırı bir durum değildir. Zaten bu işlevsellik ilk tapınaklardan beri süregelen bir gelenektir. Ortam odaklılık içindeki mimari mekan; bir "barınma sistemi" içinde yer alan oturma, yürüme, dinlenme izleme eylemlerinin yapıldığı alan olarak tanımlanır. İşlevsel ortam odaklılığın sanat olmadığını iddia etmek, Judy Chicago'nun Akşam Yemeği Partisinin (yemek yeme işlevi), Milan'daki Dan Falavin'in ışıklandırdığı kilisenin (hala ibadet yapılmaktadır) ya da Schwitters'in içinde yaşadığı Merzbau'nun sanat

[123] *Sky Spotting Stop*

olmadığını iddia etmektir. Ortam odaklı pratikte bulunan, görünmeyen ya da var olan potansiyeli ortaya çıkarmak ve bununla insanları mekânsal pratik yapmaya teşvik etmek olasıdır. Daha önce görünmeyen ve ortam odaklılıkla ortaya çıkartılan anlam yeri ve mekanı biricik yapmaktadır. Favela Painting örneğinde olduğu gibi çok sesli kültürlerin mekanda somutlaştırılması gibi, işlevsel ortam odaklılıkta amaç bir yere yapay kimlik kazandırmak değil var olan kimliği açığa çıkarmak ve biricik yapmaktır. Tasarım Bienalleriyle aslında tasarımın sanatın içinde değerlendirilmeye başladığı yadsınamaz. Artık sanatla tasarım arasındaki tek fark birinin iş bittikten sonra diğerinin iş başlamadan önce meta değerinin karşılanmasıdır. Miwon Kwon'a göre, "Ortam odaklı projeler coğrafi ve zamana özgü benzersiz koşullarda oluşturulmasına, öngörülemez ve programlanamaz mekan içi ilişkilere bağlı olsa da metalaşma sorununun bütünüyle üstesinden gelinemez; aslında **burada tuhaf bir tersine dönüş söz konusudur** (Kwon, 1997, s.109). Önemli olan **Sanatçının varlığı ortam odaklı projelerin sunumunda ön koşul olması gerekir.** Ancak ortam odaklılığın bütün mekânsal ve sanatsal koşulları yerine getirilse de bu işlevsel ortam odaklı projelerde sanatçının varlığı bazen göz ardı edilir. Sorun tam da burada başlar; tasarımın hayatın içine girmesi ile sanatçıdan vaz geçilir. Rönesans ve Ortaçağ öncesinde sanatçı, zanaatçı statüsünde nasıl kilisenin ve yönetici güçlerin hakimiyetinde asimile edilmişse, yeni nesil tasarımlarda da gücü elinde bulunduran firma ve şirketler yaratıcı tasarımları sahiplenerek sanatçının/tasarımcının varlığını ikinci plana atar ve bu tarihsel döngüyü tekrar ederler. Buna bir örnek; Xintiandi yerleştirmesinin tasarımcısı 27 ülkede 200 çalışanı ile UnStudio'dur. Bu tasarım firma ismi verilerek lanse edilir. Kimler tarafından tasarlandığı bilgisine ancak ekstra çaba sarf edilerek ulaşılabilir. Shanghai Xintiandi, alışveriş dinlenme ve eğlence merkezi olarak tasarlanmıştır. Çince yeni cennet ve dünya anlamına gelen *Xintiandi* (Görsel 163-164) yerleştirmesi Serra'nın Tilted Arc'ının burkularak modifiye edilmiş modelini anımsatır. "Xintiandi perakende alışveriş merkezi girişini yansıtan genişletilmiş koridor kemer, duvardan tavana geçişi sağlayan tek bir mimari yapı kullanır. Bu yapı sadece yaya hareketlerini kendi yörüngesinde izlemekle kalmaz, aynı zamanda onları gezintiye çıkarken ziyaretçilerin etrafında dönerek yansımanın içine alır" (Ifengspace, 2015, s.182). Alışveriş Merkezi'ne açılan bu "geçit" yerleştirmesi, ziyaretçilerin etrafında döner ve onları çevreleyen kaldırım yansımaları

dizisi haline getirir. Proje, hem metalar hem de kentin görüntüleriyle ilgili tüketim kültürünü ele almayı amaçlamaktadır. Estetik görüntüsü, mekanın sosyo-ekonomik yapısıyla simbiyozu ile ortam odaklı kent peyzajına bir örnek oluşturur.



Görsel 163. UN Studio, 2014, Yeni Cennet ve Dünya Xintiandi Yerleştirme, Şangay, Çin. Erişim:01.01.2018 https://goo.gl/oUczCZ



Görsel 164. UN Studio,2014,YeniCennet ve Dünya Xintiandi Yerleştirme, Şangay, Çin. Erişim:01.01.2018 https://goo.gl/oUczCZ

Lori (Görsel 165), ise Dinell Johansson tarafından tasarlanmış, Humlegarden parkı içinde sanat nesnesi olarak konumlandırılmış bir kamu tuvaletidir. Lori, ağaç dokusu ve aynalı yüzeyi ile çevresini yansıtan, parka entegre olmuş ortam odaklı bir tasarımıdır. Bu model önceden Fenix adı verilen geliştirilmiş bir üründür. Ancak Stockholm şehri için benzersiz ve özel bir tasarım istenince Lori ortaya çıkar. İşlevseldir toplumsal bir ihtiyacı karşılar, ancak görselliği, çevreye uyumu ve estetik yapısıyla ortam odaklı peyzaj tasarım örneklerinden birini oluşturur. Lori papağan anlamına gelir ve ağaçlı ve aynalı tasarımıyla bulunduğu çevreyi taklit eder. Fikir, neşeli ve sevimli bir pavyon gibi tasarlanmıştır. Cepheler, farklı yüzey kalitesinde ve yapıya entegre fonksiyonlara sahip 5mm çelik plaka panellerle kaplanmıştır. Bu farklı işlevler arasında bir tezgah, köpek için kanca, bisiklet pompası, bilgi panosu vb. bulunmaktadır.



Görsel 165. Dinell Johansson 2013, Lori Stockholm, İsveç Erişim:01.01.2018 https://goo.gl/jQoGjY

Ortam odaklı pratikler 1960'larda ortaya çıkışından bu yana oldukça fazla çeşitlenmiş, farklı disiplinlerde yer bularak bulunduğu disipline entegre olmuş ama başta savunduğu fikirlerin sınırlarını oldukça genişletmiş ve sonuçta köklü değişimler geçirmiştir. Bugün estetik üretiminden çok fikir ve hizmet değerlidir.

> "Sanattaki köklü değişimin, sanatçının metalaşmasının bir tezahürü olduğunu söylemek bütünüyle isabetli bir açıklama olmaz, fakat kurum ile alışveriş ilişkisi içerisinde üretilen/tüketilen Andy Warhol tarzı bir şahsiyet veya ünlü sima olarak sanatçı figürü değildir. Mevcut yapının işaret ettiği şey, üretim ve emek ilişkilerinin şifresi olarak metanın esas doğası; artık (şeylerin) üretiminin gerçekliğine bağlı olmaması, bunun yerine hizmet ve yönetim sektörleri ile ilişkileri açısından tanımlanmasıdır. Sanatçı, alanında aşırı derecede uzmanlaşmış bir estetik obje üreticisi olarak, hâlihazırda uzun süredir anakronistik hale gelmiş durumdadır. Artık üretmekten ziyade sundukları şey; estetik, ya da "eleştirel-sanatsal" (criticalartistic) şeyin hizmetleridir (Kwon, 1997, s.102).

Kültürel üretimlerdeki yeniden düzenlemelerde sanat metasının ve sanatçı otoritesinin biçim değiştirmesi değerin eserden mekana doğru yönelimi mekanı kültürel olarak değerli kılmıştır. Mekanın tarihselliğine önem atfederek yapılan üretimler de kuşkusuz bastırılan tarihin gün yüzüne çıkmasını sağlamaktadır. Ancak öte yandan mekanın valörizasyonu[124] kurumsal demografik[125] profillerin oluşturulmasına ve bir şehrin mali ihtiyaçlarının karşılanmasına hizmet etme aracı haline gelerek işlevselleşir (Kwon, 1997, s.106). Bu işlevsellik özellikle ortam odaklı üretimlerin kent kimlikleri için kullanılmasında ortaya çıkar. Kevin Robins'e göre, "Şehirler daha eşdeğer ve şehir kimlikleri daha 'zayıf" hale geldikçe," ..bu tür

[124] Kıymetini arttırmak, değerini korumak ya da yeniden değerlenmesini sağlamak
[125] Nüfus Bilimi, (Latince halk+yazmak), Doğumlar, ölümler göçler ve yaşlanma ile ilgili çalışmalar bu bilim dalı tarafından yapılır.

ayrımları üretmek için reklam ve pazarlama kuruluşlarından yararlanmak gerekli hale gelmiştir" (Kwon, 1997, s.106). Yani sonuçta kültür yönetimi, sanat ve mimarlığı hatta pazarlamayı bilinçli olarak "**yeni bir kimlik oluşturmada**" kullanır. Ancak burada başka bir sorun ortaya çıkmaktadır; kültür endüstrisi adına kentsel kimlik oluşturulurken kökleşmiş evrensel medeniyete yönelim, mekanların homojenleşmesi kültürel farklılıkların ortadan kalkması. İşte bu noktada ortam odaklı yaklaşım daha fazla önem taşır. Mimaride bu tektipleşmeye karşı tarihçi-teorisyen Kenneth Frampton "Eleştirel bölgeselcilik"[126] ifadesini kullanır. "Frampton ilk kez (1980) eleştirel bölgeciliği Modernleşmenin evrensel olduğu düşünülen değerlerine yerelde karşı koyma ve direnme stratejisi olarak ele alır" (Gür, 2013, s.98). Kapitalist düzenin sürekli gelişen, gücünü teknoloji ve telekominikasyonun küreselleşmesinden alan, kökleşmiş evrensel medeniyete yönelim ve mekanların homojenleşmesi ve kültürel farklılıkların ortadan kalkmasına karşı Frampton eleştirel bölgecilik düşüncesiyle "direniş mimarisi" için program geliştirilmesini önerir (Kwon, 1997, s.107). Direniş mimarisi uluslararası tarzın özerkliğini ve kimlik eksikliğini engellemeye çalışan bir mimari yaklaşımdır. Coğrafi ve kültürel bağlama bağlı bir mimari sağlamayı amaçlar. Aslında küresel ve yerel mimarlık dilleri arasında arabuluculuk yapmayı amaçlayan tasarımın ilerici bir yaklaşımıdır. Henri Lefebvre'ye göre, "(Modernizm ve sermayenin) soyut mekanı homojenliğe yönelir, mevcut farklılıkları (tikellikleri) azalırken yeni mekan ancak farklılıkları vurgulayarak doğabilir (kendini üretebilir)" (Lefebvre, 2014, s.80). Bu mekanın yeniden üretiminde farklı bir işlev olarak anlam, bellek, tarih bağlamında kimlik yeniden yaratılırken özgünlüğe ve biricikliğe yani ortam odaklılığa ihtiyaç duyulur. Sonuç olarak işlevsel ortam odaklılık yeni üretim biçimlerinde kaçınılmaz olarak kullanılmaktadır. Burada önemli olan mimar-tasarımcı-sanatçının varlığı, niyeti, mekanın biricikliği ve farklılıkların vurgulanmasıdır.

[126] Mimari kuramcılar Alexander Tzonis ve Liane, Lefebvre'den biraz farklı ele alır.

II.2. Ortam Odaklılıkta Deneysel Yaklaşım

Sanat, deneyseldir; deneysellik yeni bir şey elde etmenin zorunlu bir yöntemi ve yaklaşımıdır. Gombrich, sanatın deneyselliğini, istridyenin kum taneciğini inciye çevirmesi metaforuna benzetir (Gombrich, 2009, 594). Her seferinde biraz daha büyür, kendini yeniler ve kusursuz hale gelir. İlk topluluklar basit biçimler kullanarak figür ve mekan oluşturmuşlardı. Mısırlılar gördüklerini değil bildiklerini betimleyerek, kutsal krallarının ruhları için devasa mimari yapılar inşa etmişlerdi. "Yunan ve Roma sanatı bu kalıpsal biçimlere yaşam kattı, Ortaçağ sanatı bu biçimleri kutsal öyküyü anlatmak için, Çin sanatı da derin düşüncelere dalmak için kullandı" (Gombrich, 2009, 561). Rönesans akıl, bilim ve felsefeden beslendi. Modern çağın gelmesi ile sanatta deneysellik arttı, değer yargıları değişti. Folly mimari ve organik mimariye azcı anlayış eşlik etti. Mimari, süslemeci anlayışdan uzaklaşıp, sade, yalın, işlevsel tasarıma yöneldi. Bu zamana kadar işlevsel olan mekan-sanat ilişkisi eleştirel yaklaşımla içerik değiştirdi. Sanatın geleneğine karşı olan yaklaşıma kurumsal eleştiri eklendi. Sanatçılar kurumsal eleştiriyi malzeme ve yöntem denemeleriyle çeşitlendirdi. Galeri mekanı dışına çıkarak sanat alanını genişletti. Mekanı sanatın bir malzemesi olarak kullandı. İzleyiciye daha fazla önem atfederek doğrudan ilişkiye girdi. Ortam odaklı yaklaşımı farklı bağlamlarla ele alarak içerik, biçim ve yöntemlerini zenginleştirdi. Bir yandan eleştirel yaklaşımlarını zenginleştirirken öte yandan işlevsel, uyumlu uzlaşmacı ve toplumsal yaklaşımı da çeşitlendirip değerin eserden mekana doğru yönelmesini sağladı. Bu sarmal ve giderek çeşitlenen yapıya sadece ölçek bağlamında genişletilmiş sanat alanı değil, disiplinlerarası ve multidisipliner yaklaşım yani dikeyde ve yatayda yayılan eklektik bir yapı eşlik etti.

Ortam odaklı sanatın bundan sonraki deneyselliği, eser-nesne varlığı; sonuca vardırılmamış deneyim olarak sanat anlayışı; teknolojiyi kullanma yaklaşımları; genişletilmiş sanat alanları olarak alt kategoriler; şehirde sanat, arazi sanatı, eko sanat, çevre sanatı; kamu sanatı ve peyzaj mimarlığının ortam odaklı yaklaşımları, mekan sanatı, sokak sanatı, hava sanatı ve son olarak da maksimum melezliğe

ulaşan, yeni medya ve sanal mekan enstalasyonlarının mekanla yaptığı simbiyoz üzerinden ele alınmaktadır.

Sanatın bir oyun, bir deneme ve varlık nedenlerinden biri olduğu görüşü yaygındır. Buna paralel modern sanatla birlikte bireysel tavrın yanında kolektif girişimler ve teknolojik yeniliklerle deneysellik olabildiğince artmıştır. Ortam odaklı sanattaki deneysel süreç çağdaş sanat pratikleri ile paralellik gösterir. Kavramsallaşma, melezleşme ve ölçek kavramları ile şekillenir. Sanatçının zihnindeki deneysel süreç ve sanat eserinin deneysel süreci açısından bakıldığında; sanatçının zihnindeki deneysel süreçte Dadaist Avangardla başlayan "aktivizm", "tabula rasa" ve "oyun" olarak sanat yaklaşımı vardır ve her zaman nesneye ulaşılmayabilir. Ancak geleneksel sanat eserinin deneysel süreci sonunda edebi bir söylem çıkarsanabilen "nesneye" ulaşılır; Avangard da ise edebi söylemin esere üstünlüğü nedeniyle eser, gözden çıkarılabilir (Kavrakoğlu 2013: https://goo.gl/ehfKgZ). Yves Klein'nın "*Henüz Madde Haline Gelmemiş Resimsel Duyarlılığın Varlığını Görünür Kılmak*" (Görsel 45) söylemi ile galeri mekanını boş bırakması; Avangard bir sanatçı olarak zihindeki deneysel sürecini edebi söyleme dönüştürebilmek adına nesneden vazgeçmesidir. Ayrıca Deneysellik eserde, metinlerarası alanda içsel provokasyona eğilimlidir, avangard hareketlerde ise dışa dönük, toplum içine doğru, provokasyon eğilimi baskındır (Kavrakoğlu 2013: https://goo.gl/ehfKgZ). Yine Klein sanata karşı tavrını bu sergide ortaya koyarak nesnesiz sanata dolayısıyla topluma karşı aktivist tavrını da sergilemiştir.

Sanat üretiminde deneyselliğe başvurarak nesnenin varolma biçimini değiştiren Dadaizm, birçok sanat türünü de etkilemiş "nesnesiz sanat" biçimlerinin ortaya çıkmasına yol açmıştır. Sanatın bu değişen ifade biçimlerinin atası Marchell Duchamp[127]'tır; Duchamp'ın ortaya attığı hazır nesne kavramı "Arte Povera",

[127] Kosuth: "Duchamp'dan sonra sanat kavramsaldır" (1969:1001) argümanı ile günümüzde yapılan "sanatın felsefesi" ya da "felsefe sanatı" yapıldığı söylenebilir. Ancak Kosuth'a göre felsefe sanatı mümkün değildir; çünkü felsefede bilgi ve düşünce önermeleri vardır; somutlaştırılamaz; "Sanatçı önermeleri ise gerçekle ilgili bilgileri içermekten çok bir sanat yapıtı; bir sanat tanımı olarak görme niyetini ortaya koyan totolojiler olarak var olabilir ve somutlaştırılır. Yine de sanatın, kendi iç koşullarına dayalı bir dil olduğu kadar tıpkı dilbilimsel felsefe çalışmaları gibi çözümlenebileceğine inanır" (Sürmeli 2012, s.342). Ancak nitel araştırmalara bakıldığında "felsefe; gerçekliği çeşitli boyutlarda tanımlamaktır. Bireyler gerçekliği kendileri oluşturur. Bu onlar için önemli ve anlamlıdır. Gerçekliği ortaya çıkarmak için bu gerçekliği nasıl algıladığı önemlidir" (Yıldırım, Şimşek 2013,

"Önemsiz Sanat[128]", "Çöp Sanatı[129]" "Bulunmuş Sanat" gibi farklı türlerin de ortaya çıkmasına öncü olmuştur. Bulunmuş Sanat çerçevesinde hazır nesneleri bir araya getiren Schwitters'in "Merz"leri (1919-1937) sanat yapma kaygısından uzak, deneysel sanat örneği oluşturur. Çöp varilleri, metal, gazete, karton, tahta atıklardan oluşan Merz'ler resim, heykel, mimari ve hatta performansdan oluşur. Bunlar aynı zamanda ortam odaklı sanatın mimari müdahale ve yerleştirmelerin de ilk örneklerini oluşturur.

Deneyselliğe ayrı bir önem atfeden Arte Povera sanatı bir süreç olarak görür. Arte Povera için deneysellik esere adanır ve aykırı olma önemsenir. Germano Celant'a göre sanatçı denen kimlik; "deneyselliğin yanında yaptıklarıyla izleyenleri şaşırtabilmeli, adeta bir büyücü gibi davranabilmelidir" (Eroğlu 2014, s.9). John Dewey'in "Deneyim Olarak Sanat[130]" adlı yazısında deneyselliği, "özgürlük" ve "kültür" kavramlarıyla "duyusallık" "hislilik" ve "duyarlılık" konularıyla ilişkilendirir. Dewey "deneyimi bir süreç olarak kabul ettiğinden sanat eserini "sonuca vardırılmamış deneyim" (Eroğlu 2014, s.13) olarak bir tanımlanmasını önerir. Ortam odaklı sanatçı Hans Haacke'nin *MOMA Poll'u,* sürece dayalı sonuca ulaşmada izleyici ilişkisine ihtiyaç duyan deneysel ve ilişkisel bir yapı içerir. Arte Povera sanatçıları deneyimlemeyi sayıca arttırmaya çalışarak bunun kendi adlarına büyük bir zenginlik olduğunu ileri sürerler.

Arazi sanatçıları gibi Arte Povera sanatçıları da arazi, kırsal alan ve doğa içinde üretimler yapmış ancak onlardan faklı olarak sinema ve tiyatro gibi insanlarla doğrudan etkileşimli yoğun yerler de kullanmışlardır. Her türlü doğal ve yapay malzemeyi kullanan İtalyan sanatçı Pier Paolo Calzolari deneysel sürecini mekan sorgulamalarında kullanır. Demokrasi, simya, ritim ve yataylık temalarıyla hareket eder. Ortam koşulları ve onun doğal süreci sonunda ortaya çıkan yosun Calzolari işlerinde yoğun olarak kullanılır. Calzolari'ye göre, "Yosun, izleyicide güneşle ilgili

---

s.42). Bu tanımlamadan yola çıkarak güncel sanatçıların yapıtlarında kendi gerçekliklerini ikna edici yöntemlerle ortaya koydukları, üstelik bunu dilsel argümanlarla desteklediklerini düşünülebilir.

[128] Funk Art

[129] Trash Art

[130] Art as Experience

bilgiler vermekten daha önemlidir" (Eroğlu 2014, s.13) yani nesnenin yokluğu ve yokluğun izlerini sunmak var olanı tanımlamaktan daha etkilidir. *Kolon* (Görsel 167) sürece, ortama, çevre koşullarına ve deneyselliğe dayalı bir üretimdir. Yosunlar için alternatif çevreler üretir. Bu çalışmada binanın sütunları yosunla kaplanır, eskimişlik ve eksiklik duygusu hissedilir. Benzer şekilde Luciano Fabro'da mekanı kültür ve uzamdaki problemi deneyselliğe başvurarak sorgular. Fabro Kutup anlamına gelen *Pole*'da (1966) (Görsel 166) yer, konum, coğrafi boyut dahil mekanın tüm bileşenlerini ele alır, izleyici algısına odaklanır. Tavana asılı olan çubuk tel 1 derece eğimlidir ama izleyicinin düz algıladığı sonucuna ulaşır. Arte Povera sanatçılarının çıkış noktası ortam odaklı sanatçılarınki ile benzerlikler taşımasına rağmen bazı yönlerle onlardan ayrılır. Arte Poveracılar da sanat piyasası ve buna bağlı sisteme karşıdır[131] ama Minimalistlerle başlayan ortam odaklı sanatçılar da pahalı endüstriyel ürünleri[132] kullanırken Arte Povera sanatçıları günlük, sıradan nesneleri kullanır. Sanatın kutsal haleyle ulandığı, tanrısal sözün kalıtçısı yerine "kekeleyen", "incelmiş ifade" biçimiyle bir şey söyleme mucizesi yaklaşımını tercih ederler (Eroğlu 2014, s.10). Bunu yaparken estetik, biçim ve kurgu tekniklerini bir kenara bırakabilir yalınlık basite indirgenmiş dili reddederek anlamlandırma sürecindeki boşluğu, giriftliği yansızlığı ve unutuluşun şiddetini yoksul ve yoksun yapıtlarında dile getirir. Bu nedenle "yoksul" olarak adlandırılan çalı, toprak, ağaç, su gibi nesneler kullanılır; Önemsiz Sanatın/Junk Art öncüsü kabul edilen Richard Rauschenberg hurda metalden heykel yaparken; Arte Povera'nın İspanya'daki temsilcisi Antoni Tapies sıradan ve doğal malzemeleri tuvaline taşır ve duvar inşa eder. Tapies *Büyük Diktatörlerin Ölümü* (Görsel 168) yerleştirmesinde Ülkesine zulmeden ve hayatı boyunca onunla mücadele etmiş iktidara karşı anıt niteliğinde coğrafyasıyla simbiyoz oluşturan bir çalışma yapmıştır. Bu yoksul ve sıradan malzemeleri kullanan sanatçılar için önemli olan Dewey'in de belirttiği gibi "izleyici ile entelektüel olarak değil, duygusal ve duyumsal bir etkileşim kurabilmektir" (Eroğlu 2014, s.10). Yani Ortam odaklı yaklaşımla çalışan Arte Povera sanatçıları yoksul, ucuz, sıradan malzemeyi deneysel süreçlerinde kullanırlarken, duyu ve duygulara hitap ederler. Bu sıradan nesneler anlam için daha vurucu bir yaklaşımdır. Ucuz ve sıradan nesnelerle

[131] Bu aynı zamanda bir kültürel direniş formudur.
[132] Arazi ve eko sanat bunun dışındadır

deneysel üretim yapan Piero Gilardi, *Totem Domestico* (Görsel 169) yerleştirmesinde izleyicinin deneysel sürecine sunarak mekanda evrensel inançlarla ilgili sorgulama yapmaktadır.



Görsel 166. Luciano Fabro, 1966, Kutup/Pole
Erişim:01.06.2018
https://goo.gl/uKxULK



Görsel 167. Pier Paolo Calzolari, 1999, Kolon/ Colonnade
Erişim:01.06.2018
https://goo.gl/MSC5Hm



Görsel 168. Antoni Tapies 1987 Büyük Diktatörlerin Ölümü
Erişim:01.06.2018
https://goo.gl/wcbNFv



Görsel 169. Piero Gilardi 1964, Totem Domestico
Erişim:01.06.2018
https://goo.gl/DdZepQ

Öte yandan teknoloji, yeni medya kullanımı ve daha sonra gelişen ortam odaklı sanal mekan[133] enstalasyonlarına yönelen sanatçılar deneysel süreçlerinde Arte Poveranın tersine yüksek maliyetli, gösterişli ve cesur üretimlere girişirler. Sanatçılar teknolojik deneysel üretimlerinde bilgisayarın yanında farklı yazılımlar, arayüzler, video ve iletişim teknolojilerini kullanırlar. Sanatçıların teknolojiyi etkin olarak kullanımı bu teknolojilerin 1970'lerde yaygınlaşması ve ulaşılabilir olmasıyla doğru orantılıdır. 1971'de Los Angeles Country Museum'da küratörlüğünü Maurice Tuchman'ın yaptığı sergi yüksek maliyetli, cesur ama bir o kadar tartışmalı olur. Bu "Sanat ve Teknoloji" sergisi beş yıllık bir çalışma sonucunda 22 sanatçının katılımıyla yapılır. Teknolojinin sanat olmadığı üzerine tartışmaların yaşandığı, tekniğin sanattaki rolünün anlaşılamadığını düşünen Rıfat Şahiner bu yeni teknolojiyi kullanan sanatçıları üç kategoride değerlendirir:

1. "Işık ve hareket üzerine estetik bir arayış içine giren ve özellikle makinelerin doğrudan kullanımını amaçlayan biçimci çalışmalar" (Şahiner 2014, s.95).

[133] Bu konu sanal mekan enstalasyonları bölümünde ayrıntılarıyla ele alınmaktadır. Burada Şahinler'in bakışıyla genel olarak ele alınmıştır.

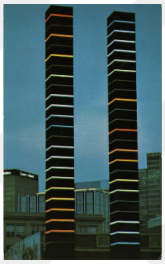
Bu ilk kategorideki üretimlerde mekan "**siyah küp"** olarak kullanılır ve teknoloji "**amaç**"tır. Ortam odaklı yaklaşımla gerçek mekanın parametreleri belirleyicidir ve izleyici etkileşimi işin algılama ve bitiminde etkin rol oynar. Rockne Krebs (Görsel 170) Robert Whitman (Görsel 171), Boyd Mefferd (Görsel 172) Newton Harison ve Julio Le Parc (Görsel 173) bu yöntemi mekanı sanal bir gerçekliğe çevirir ve izleyiciyi dahil ederler. Teknoloji, kapalı mekanın fiziksel parametreleri kullanılarak yeniden yapılandırılır. Burada mekanla simbiyoz oluşturan ışık, ses görüntü ve harekettir.



Görsel 170. Rockne Krebs
1968, Minus Object
Erişim:01.01.2018
https://goo.gl/XQqGiV



Görsel 171. Robert Whitman,
2007, Sun,
Erişim:01.01.2018
https://goo.gl/5QJL2E



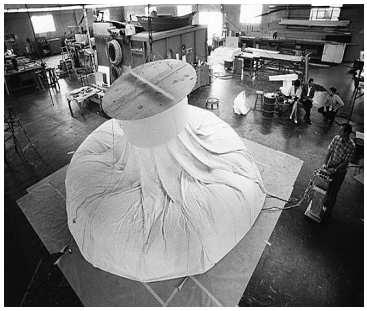
Görsel 172. Boyd Mefferd
1973, Postcard
Erişim:01.01.2018
https://goo.gl/X568vH



Görsel 173. Julio Le Parc
1962-2016, Süreli Hafif Silindir
Erişim:01.01.2018
https://goo.gl/cyC4nZ

> 2. "Makineyi üretimsel bir **araç** olarak kullanan ve daha çok seri üretim teknolojisine dayalı deneysel çalışmalardan oluşur.
> 3. Şiirsel ve mizahi bir dil yakalamak için makineleri bir tür ikon gibi 2 boyutlu yüzeyde kullanan James Lee Byars, Roy Kitaj ve Oyvind Fahlstrom gibi sanatçılar yer almaktadır" (Şahiner 2014, s.95).

Teknolojiyi üretimlerinde "**araç"** olarak kullanan James Lee Byars (Görsel 176), Richard Serra, Tony Smith, Andy Warhol (Görsel 175), Roy Lichtenstein Claes Oldenburg (Görsel 174), ve Robert Rauschenberg gibi sanatçılardan oluşur. Ortam odaklı gerçek mekanda gerçek nesnelerle yapılan tarihi, kültürel ya da fiziksel simbiyoz oluşturan üretimlerdir. Şahiner'in belirlediği son kategorideki teknolojik üretimler "**ikonik**" bir dil oluşturmakta ama iki boyutlu yüzeyle sınırlanmaktadır.



Görsel 174. Claes Oldenburg Üretim Süreci Erişim: 01.01.2018 https://goo.gl/hMMmdQ



Görsel 175. Andy Warhol, 1966, Gümüş Bulutlar, Leo Castelli Gallery Erişim: 01.01.2018 https://goo.gl/oeQx8P



Görsel 176. James Lee Byars, 2017 Altın Kule, Venedik Bienali Erişim: 01.01.2018 https://goo.gl/BxWgGb

Teknolojiyi deneysel süreçlerinin bir parçası olarak kullanan sanatçıların işleri 1980'lerde Pop sanat eğilimini sürdüren sanatçılar tarafından yeniden gündeme gelir. Mike Kelley, Paul Thek ve Tetsumi Kudo gibi sanatçılar teknoloji ile birlikte, yoksul ve deneysel tavrı özdeşleştirerek yeniden üretirler. Pop sanat üretimlerinde kullanılan "Moda" Bourriaud'a göre "mikro klimalar" (2005, s.71) yaratıp bir çeşit elekten geçirerek yeniden üretilen melezleşmiş bir form ve dil oluşturur.



Görsel 177. Heike Böttcher ve Meyer Bassin, 2001, Mavi Bina, Kunsthof Dresden, Almanya Erişim:01.01.2018 https://goo.gl/7XogYz



Görsel 178. Heike Böttcher ve Meyer Bassin, 2001 Sarı Bina, Kunsthof Dresden, Almanya Erişim:01.01.2018 https://goo.gl/7XogYz

Teknolojiyi mühendislikle birleştirip çevresel kaygılarla ortam odaklı deneysel çalışmalar yapan yeni nesil sanatçı ve mimarlardan Heike Böttcher ve Meyer Bassin 4 elementten (Hava, su, ışık, toprak) yola çıkar. Mavi Bina (Görsel 177), Yağmurlu havalarda suyu toplarken aynı zamanda müzik yapan bir mekanizmadan geçirir. Sarı Bina (Görsel 178) ise ışığı farklı açı ve yönlere farklı yoğunluklarda yansıtır.

Bulundukları yere estetiklik kazandıran bu iki deneysel çalışma aynı zamanda çevresel kaynakları koruma ve depolama için ilham verir.

II.2.a. Genişletilmiş Sanat Alanı, Şehirde Sanat ve Arazi Sanatı

Sanat alanının genişlemesi; pazar güçlerinin nesneleri, galeri alanının idealist beyaz küpü içerisinde gezinen mobil metalara indirgemesine zemin hazırlayan sanat ortamına karşı bir direniş biçimidir. Bu dönem sanatçıları sanat deneyimlerini değiştirmek, farklı bağlam ve fiziksel kontekstler içinde sanat çalışmalarını tecrübe etmek amacıyla ortam ile malzeme bağlamına dikkat çekerler. Malzeme olarak arazinin kendisini kullanır, ölçeği büyüyen mimariye entegre olur ya da estetik manzaralar oluşturma arayışına girerler. Mekanı kullanan sanatçılar bir yandan arazinin sonsuz sınırlarında üretimler yaparken, öte yandan şehir içinde ölçeği büyüyen mimariyle uyumlu yaratıcı çözümler sunar, alternatif bakış açısı geliştirir ve izleyici ile etkileşime geçer.

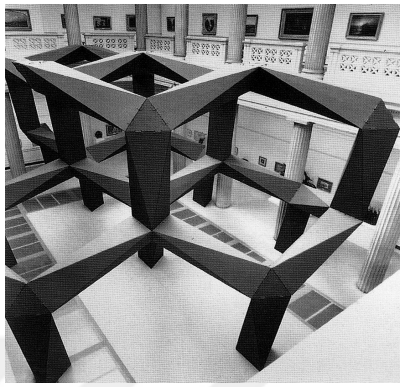
Şehirde sanat uygulamaları 1960'lardan itibaren mimari yapılara paralel olarak büyür. 1967 yılında Washington Corcoran Galeride yapılan *İçerik Olarak Ölçek*[134] sergisi ölçeğin sınırlarını sorgular (Ögel, 1977, s.6). Barnett Newman ölçek, boyut ve içerik kavramlarını birbirinden ayırır; " Sonuçta bir resmin büyük ya da küçük olması önemli değildir. Önemli olan ölçeğidir; onun insan ölçeği. İnsan ölçeği oluşturabilmenin tek yolu ise **içeriktir**" (Davidts, 2016, s.146). İçeriği doğru aktarabilmenin yolu büyüklükse kullanılabilir aksi takdirde bir anlam ifade etmez. Bu anlam ortam odaklı sanatta yer ile birlikte düşünülmelidir. Anlamın yer ve büyüklükte ortaya çıktığı bu sanat yapıtlarının büyümesi fiziksel yapıyı zorlamakla kalmaz, çevre ve mimari ile yeni mekan ilişkileri kurar, izleyiciyi içine alarak kendi özerk alanına sokar ve farklı bir bakış açısı sunar. Bu sergide yer alan Ronald Bladen'in , *X/The X* (Görsel 179) yerleştirmesi ve Tony Smith'in *Duman/Smoke*

[134] *Scale as Content*

(Görsel 180) çalışmaları minimalist anlayışla üretilmiş ama gizemini koruyan yapıtlar olarak öne çıkar.



Görsel 179. Ronald Bladen, 1967, The X, Corcoran Galeri, Washington Erişim:01.01.2018 https://goo.gl/BiCLJQ



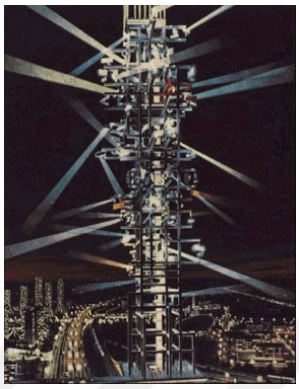
Görsel 180. Tony Smith, 1967, Smoke Corcoran Galeri, Washington Erişim:01.01.2018 https://goo.gl/gkupLj

Şehir mekanında yer alan bu büyük ölçekli eserler, geleneksel resim heykel yöntemlerini kullanır, anti-anıt niteliği taşır ya mimari yapıya entegre edilerek, ya mimari yapıya öykünerek ya da ışık ve sesle mekanda dominant bir etki yaratarak konumlandırılır. Bu nedenle ortamla sürekli etkileşim halinde neredeyse canlı ve organik bir nitelik taşır. Nicolas Schöffer'in, *Mekansal-Dinamik ve Sibernetik Kule'* si ilk olarak 1961'de 8 m yüksekliğinde görkemli ve etkileyici bir eser olarak Liege-Belçika'da sergilenir. Işıklı kule etrafındaki binaların ışıkları ile karşılıklı tepki ilişkisine göre ayarlanmıştır (Ögel, 1977, s.7). Daha sonra bu kulenin bir benzeri tekrar farklı özellik ve büyüklükte *Sibernetik Işık Kulesi* adıyla (Görsel 182) Paris'te sergilenir. Diğer kule niteliği taşıyan eser; Carlos Cruz Diez'in, *Kromatik İndüksiyon* (Görsel 183) adıyla mimari yapıya entegre edilir. Bu eser bulunduğu mekan için üretilmiş onunla bütünleşmiş ve anlam kazanmıştır. Diez daha önce benzer bir çalışmayı, 1971 yılında *Choromointerferente* adını verdiği kuleyi Caracas'ta yine mimarı yapılarla boy ölçüşecek kadar büyük ancak onlardan bağımsız olarak sergilemiştir. Herman Goepfert ve Johannes Holzinger'in ışıklı kulesi ise bulunduğu yere dikey değil yatayda anlam kazandırır (Görsel 181). Kule bulunduğu ortama görkemli yapısını aktararak gizemli bir etki yaratır. Lakeside Restorant için yapılmış bu kule, mimariye öykünen yapısı ile bulunduğu ortama estetik bir atmosfer

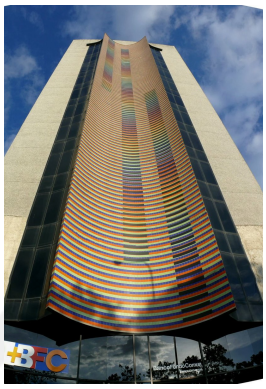
yaratmak için tasarlanmıştır. Aslında bir yandan estetik ve güzellik anlayışını da sorgular; güzellik artık doğal ya da doğa taklidi değildir, bu makine ve kentleşmenin estetiğidir, değişen değer yargılarının bir yansımasıdır.



Görsel 181. Johannes P. Hoelzinger, H. Goepfert 1967, Karlsruhe Işıklı Kule Almanya Erişim: 01.05.2018 https://goo.gl/U3V5oe



Görsel 182. Nicolas Schöffer 1972, Sibernetik Işık Kulesi La Defense, Paris Erişim: 01.05.2018 https://goo.gl/pHkZ15



Görsel 183. Carlos Cruz Diez 1990, Kromatik İndüksiyon Valencia, İspanya Erişim: 01.05.2018 https://goo.gl/Dr81Ro

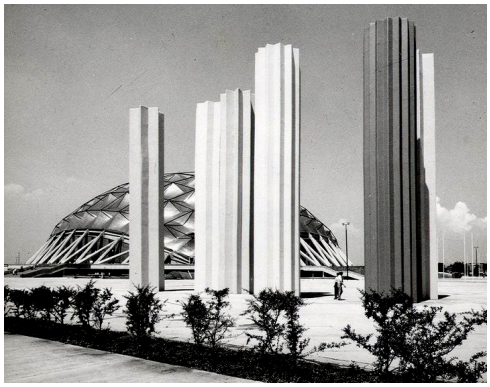
Semra Ögel bu ışıklı hareketli yapıtların şehir mekanı içinde böyle özel bir varlık sürdürmelerinin; yani şehirle kaynaşmak yerine kendilerine has özerk bir çevre yaratmalarının bir sorun oluşturduğu kanısındadır (1977, s.7). Bu açıdan bakarsak bu eserler ortam odaklı da değildir. Duve bugün ortam odaklı üretimlerin belirlediği üç temel içinde birinden ödün vererek üretilebildiğini iddia etmekteydi. Duve'ye göre ortam odaklı üretimlerin temelini "ölçek", "uzam" ve "yer" oluşturur. *Sibernetik Işık Kulesi* (Görsel 182) Paris'i lokasyon olarak hedef almış (yer), ve kentin yapay, teknolojik ve çağdaş yapısıyla etkileşim halinde, zaman, mekan kültür ve belleğine uyum sağlayan (uzam) bir yapıda konumlandırılmıştır. Yani eser, yer ve uzamla simbiyoz oluşturur. Ancak ölçekten ödün vermiştir; 307 m yüksekliği ile insan ölçeğini çok aşmıştır. *Karlsruhe Işıklı Kule* (Görsel 181) ise uzamdan ödün verir. Kule, lokasyon olarak Karlsruhe kent merkezini hedef almış olsa da doğal yapıyla çevrili bir parkın içinde konumlandırılmıştır. Karlsruhe kenti eski ve yeni yapılarıyla uyumlu, aslında kentleşmeye direnen bir şehirdir. Kulenin bulunduğu yakın çevre de tamamen doğal bir atmosferdedir. Dolayısıyla yerde anlam bulan uzamla çelişki halindedir. Ölçek olarak insan boyutlarında olmasına rağmen yer ve uzamla çelişkisini de anlamın bir parçası yaparak ortam odaklı bir sorgulamaya neden olur.

Yani ortam odaklı üretimler her zaman mekanla fiziksel simbiyoz oluşturmayabilir. Sosyo-ekonomik-kültürel bir sorgulamanın da bu kapsamda değerlendirilebilme olasılığı bulunur.

Şehirde sanatın "duygusal mimari" tasarımını anıştıran plastikleri Mathias Goeritz tarafından Meksiko City'de konumlandırılır. *Uydu Kuleleri* (Görsel 184) 1957 yılında 5 adet inşa edilen mimari heykeller, üçgen prizma formunda 57 m ile 37 m yüksekliktedir. Yararsız mimari örnekler olarak folly mimarisini hatırlatır. Ancak kentin simgesi haline gelmiştir. Goertz bu kuleleri inşa ederken; "San Gimignano'nun kulelerini, New York'un gökdelenlerini hayal ettim. Mimarların çoğu kulelerin sadece heykel olduğunu söylemişlerdi. Ama benim için resim ve plastik öge olarak duyusal mimaridirler" (Ögel, 1977, s.7) diyerek onlara sezgisel bir anlam yükler. Bu kuleler küresel mimari tarzın sembolleridir ve evrensel bir dili ifade eder. Hiç bir kalıba, üsluba, ulusal geleneğe bağlı değildir aslında modernizmin bütün gelenekleri reddeden bir simgesi ya da arzusudur. Basit formları nedeniyle evrenseldir.



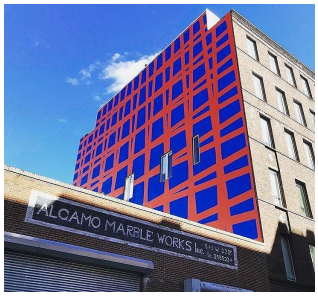
Görsel 184. Mathias Goeritz,1957, Uydu Kuleleri/ Torres de Satelite Meksiko City Erişim:01.05.2018 https://goo.gl/KSLjnX



Görsel 185. Mathias Goeritz,1968, Büyük Kepçe/The Big Dipper Erişim:01.05.2018 https://goo.gl/NVpqaY

Mathias Goeritz'in şehir ve bölge planlamaya olan ilgisi çok fazladır ve ülke ölçeğinde projeleri vardır. Bunlardan biri; Meksika'nın bulunduğu büyük bir kıtayı kapsayan bir proje önerisidir. Bütün ülkeyi boydan boya kat eden 200-300 m

yükseklikte dev kuleler kuzeyden Guatemala'ya, Büyük Okyanustan Acapulco'ya kadar büyük bir haç çizer. Bu form içinde dev ağlardan oluşan yol ve istasyonlar bunlara bağlı şehirler kurulacaktır. Bu planını gerçekleştiremez ama, 1968 Meksika Olimpiyatları için yedi sütundan oluşan heykel takımyıldızını (Büyük Kepçe- Görsel 185) ve kentin karayolunu değiştiren 5 adet uydu kulesini inşa etmeyi başardı. Diğer sanatçılarla birlikte yürüttüğü bu projede yeterince yardım alamadığını belirtir; "Hala pek az sanatçı müze sanatından tamamen vazgeçebiliyor, örneğin bir şehirleşme programına katılabiliyorlar. Halbuki sanatçılar baştan itibaren şehirciler, mimarlar, mühendisler, teknisyenlerle beraber çalışmalıdır. Onlar; sanat unsurları günümüz toplumuna gerekli fikir ifadesi olarak kitlelere aktarmalıdır" (Ögel, 1977, s.6) düşüncesine hakimdir. Şehir sanatı içinde kabul edilen, yerinde ve üslupsal özelliklerini binaların boş duvarlarında icra eden sanatçılar grafiti sanatını legal olarak aktarabilir. François Morellet, bu uygulayıcılardan biridir. New York'daki bir otelin yan duvarı, sanatçının dokunuşuyla tuvale ve dominant etkili bir sanata dönüşür. Neon boyalarla yaptığı eserde *Son Neon Yok* (Görsel 186) adlı çalışma ortam odaklı ve geleneksel tarzda üretilmiş bir çalışmadır. Benzer şekilde Vasarely'de adına kurulan vakfın boş duvarlarını benzer bir üslupla renklendirir. Hem mimariyle uyumlu hem içeriksel ve formsal etkisi nedeniyle mimarinin önüne geçen dominant bir etki bırakmaktadır. Vasarely'e göre "şehirde renk" (o dönem için) oldukça yaygın olarak kullanılan büyük değişimlerden biridir (Ögel, 1977, s.6). Bu dönem içinde şehirde birçok bina ve duvarı renklendiren Vasarely 1976 yılında adına kurulan vakfın duvarlarını da (Görsel 187) kendi üslubuyla renklendirir. Bu dönem sanatçıların bakış açısı bir yandan eleştirel ifadeyken öte yandan işlevsel, disiplinlerarası, biçim ve renklerle pozitif bir etki yaratma görevi üstlenmeleridir. Robert Delaunay'da şehirde renk kullanımını destekler ve mimari-resim sentezi hakkında özellikle kübizmin mimariye uygun olduğunu belirtir; Delaunay'a göre, "19. yy mimariden ayrılmış ve yaşam fonksiyonunu yitirmiştir" (Ögel, 1977, s.10). Delaunay, 1937'de Paris Fuarı için demir ve havayollarının ulaşım pavyonlarının duvarlarını (toplam 2.500 m²) (Görsel 188) resimlendirme görevini üstlenmiş ve 50 sanatçıyla iki senede tamamlamıştır.



Görsel 186. François Morellet, 1990, Son Neon Yok New York. Erişim: 01.05.2018 https://goo.gl/aCUw9R



Görsel 187. Victor Vasarely, 1976, Vasarely Vakfı Aix-en-Provence, Fransa Erişim: 01.05.2018 https://goo.gl/Wr4948



Görsel 188. Robert Delaunay 1937, DemiryoluPavyonu Paris, Erişim: 01.05.2018 https://goo.gl/knwLtk

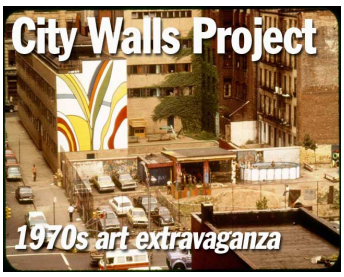
New York'ta güç koşullar altında yaşayan gençlerin hınç, öfke, alay, ümit ve isteklerini şehrin duvarlarına yansıttığı resim ve yazılardan oluşan grafitiler 1970'lerde yaygınlaşmaya başlamıştı. Bu gelişmeden üç yıl sonra "City Walls/Şehir Duvarları" grubu legal olarak duvar resimleri yapmaya başlamış (Görsel 191) ve kentliyi dahil ederek üretim sürecine sokmuştur. Bunu "Public Art Workshop" (Görsel 190), "Graffiti Alternatives Workshop" (Görsel 189), "City Arts Incorporated" gibi başka gruplar da izlemiştir. Workshoplar halinde devam eden etkinliklerde beton, mozaik ve heykel gibi farklı üretimlerde dahil edilir. Duvar resimlerinde içerik şehirde yaşayan marjinal grupların yerel sorunlarını dile getiren özgün resimler olduğu gibi, tamamen grafiksel ve estetik dil kullanımları da mevcuttur. Birçoğu yok olmasına rağmen birkaç resim yenilenerek günümüze kadar ulaşmıştır.



Görsel 189. Alternatif Duvar Resmi, 1974, New York Erişim:01.01.2018 https://goo.gl/HFpCUZ



Görsel 190. Public Art Workshop, 1973, Madison Erişim:01.01.2018 https://goo.gl/G2XG5z

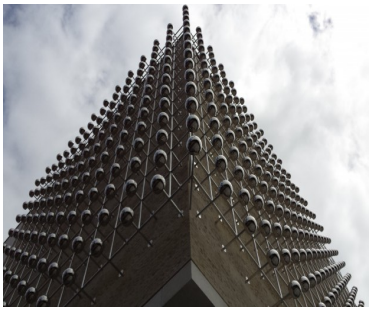


Görsel 191. City Walls Project 1970, New York Erişim:01.2018 https://goo.gl/h3R2EU

Şehirde sanatın ortam odaklı yaklaşımla mimariye entegre edilerek görsel estetik kazandırma amaçlı ortak sanat yaratımlarına bir örnek 1958'de Almanya Gelsenkirchen Müzik Tiyatrosu (Görsel 192) verilebilir. Mimar Werner Ruhnau, ve Rave von Hauser'ın tasarladığı bu yapıya Yves Klein, Norbert Kricke, Jean Tinguley, Robert Adams ve Paul Dierkes gibi sanatçılarda katkıda bulunmuş, hem tasarım hem bütüncül sanat yaratımlarında ortak çalışılmıştır. Otto Piene 1970'de Wormland House için yaptığı kinetik ışıklı ve hareketli yerleştirmesinin benzerini farklı bir tasarımla 2014 yılında Münster Sanat ve Kültür Müzesi (Görsel 193) için uygular. Gümüş mermiler cepheye entegre edilir ve ışıklandırılır. Uygulamada paslanmaz çelik bilyeler kullanılır. Piene'nin daha önce de kumtaşı cephe üzerine yaptığı birçok uygulama vardır. Bu teknik mimariye farklı bir estetik katmakta ve binanın kimliğini de etkilemektedir. Otto Herbert Hajek'de mimari mekanlarda mevcut çevreye bağlı kalarak yeni anlatım dili kullanır, farklı bir kimlik kazandırır, yeni mekanlar yaratır. Beton bloklarla yeni bir mekan duygusu yaratan Hajek, bu mekanların gerçekten var olduğunu savunur (Ögel, 1977, s.16). Görsel 194'de ise Almanya'da özel bir mülk için uygulama yapmıştır. Ortam odaklı, yer için özel hazırlanan uygulamada mekan bütünüyle sanat nesnesine dönüşür.



Görsel 192. Gelsenkirchen Müzik Tiyatrosu, 1958
Almanya Erişim:01.01.2018
https://goo.gl/B9cw1D



Görsel 193. Otto Piene, 2014
Gümüş Frekansı, Almanya
Münster Sanat ve Kültür Müzesi
Erişim: 01.01.2018 https://goo.gl/S24EPq



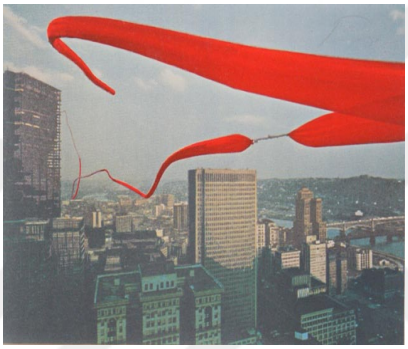
Görsel 194. Otto H. Hajek 1972
Kolon, Korkuluk ve Tavan (Konut)
Almanya Erişim:01.01.2018
https://goo.gl/cc1F5w

Şehirde "**hava sanatı/air art**" ya da "gök sanatı/sky art" olarak yapılan ilk uygulamalardan biri Hans Haacke'in bir dizi helyum balonlarını bir ucu yere bağlı olarak havaya salıvermesi ile gerçekleştirilir (Görsel 195) . Çevresel değişimi hedef

alan uygulamalarda sis, duman, buhar ve helyum kullanılır. Atmosfer değişimlerinin insanı etkilediği varsayımından hareket eden sanatçılardan Otto Piene'nin de *Kımızı Helyum Gök Hattı* (Görsel 196) çalışması Pittsburg kenti sakinleri için farklı bir deneyim oluşturmuştur. Piene'nin 2011 deki *MIT Festival Işıkları*'ndaki (Görsel 197) benzer uygulaması hava sanatının daha güncel örneklerinden birini oluşturur. Günümüzde Martin Auza, Tomas Saraceno gibi sanatçılar yaratıcı fikirlerle mekan ve çevreyi kullanarak, izleyiciyi sanat nesnesinin bir parçasına dönüştürmektedirler.



Görsel 195. Hans Haacke
1967, Central Park NYC
Erişim:01.01.2018
https://goo.gl/f6u1CJ



Görsel 196. Otto Piene, 1970
Kırmızı Helyum Gök Hattı
Pittsburg, ABD Erişim:01.01.2018
https://goo.gl/aVZveM



Görsel 197. Otto Piene, 2011, Sky Event
MIT Festival Işıkları, ABD
Erişim:01.01.2018
https://goo.gl/p49AtX

Ortam odaklı sanatın genişletilmiş alanına ölçeği büyüterek şehri, mimari yapıları, ya da yapılara entegre uygulamaları hatta şehrin havasını katan sanatçılar yine 1960-70'lerde şehir dışına kırsal alanlara, çöl, orman gibi daha çetin doğal çevreye açılırlar. Bu yaklaşım arazi sanatı, çevre sanatı, ekolojik sanat gibi yeni sanat açılımlarına temel oluşturur.

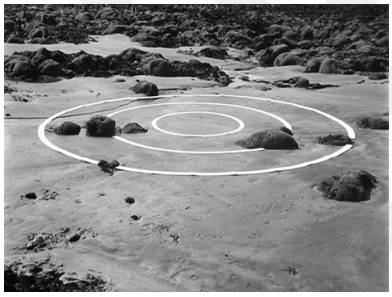
Arazi Sanatı, sanatın belli bir kesime değil, parçanın bulunduğu yere ait olduğunu iddia eden ortam odaklı sanatçılar gibi, sanat kavramını piyasa toplumu içindeki metaları tümüyle manipüle edilebilen galerileri, müzeleri ve özel koleksiyonları terk etmeleriyle ortaya çıkar. Daha spesifik olarak ifade edilirse; ortam odaklı yaklaşımların bir kolu olarak ortaya çıkan Arazi Sanatı "1960'larda Amerika'da "sanat, her yerde ve herkes fahişe" sloganıyla sokaklarda gösteri yapan bir grup genç

sanatçının önderliğinde çıktığı söylenebilir" (Chen, 2005, s.50). O yıllar sanatçıların her yerde bulunan şatafatlı ve tükenmek bilmeyen metalara dönüşmüş sanat ortamından kaçmak için alternatif yollar aradığı bir dönemdir. O dönem sanatçıları galeri duvarı üzerinde olmayan, sanatın var olma sınırlarını sorgular, sanat olabilme olasılıklarını deneyimler, Nevada çöllerindeki düzlüklere ya da doğanın çetin koşullarındaki vahşi ormanlara yönelirler.

Kurumsal eleştiriyle, sanatın metalaştırılmasına karşı duruş sergileyen sanatçıların galeri mekanını terk etmeleri sanatın sınırlarını ortadan kaldırır. Önceden manzara resmi yapılan alanların içine girilir ve arazi bu sanatçılarının tuvaline dönüşür. Sanatın fiziki ve coğrafi sınırları genişler. Artık sanatın içinde gezilebilmekte, çevreyle etkileşim sağlanabilmekte ve hatta izleyici sanatın bir parçası haline gelmektedir. Böylece beş duyuya da hitap eden ortam odaklı mekanın ölçeği büyür. Ayrıca Arazi Sanatı sanatçıları sonuçla değil süreçle ilgili olduğundan, zaman kaygısı gütmeden, izlenme kaygısı taşımadan, sonsuz sergi alanında ve sonsuz kaynaklarla çalışma imkanı bulur. Her arazi sanatçısı tek bir yöntem ve yaklaşıma bağlı kalmadan farklı şekillerde çalışır. Bazıları toprağı şekillendir, bazıları geçici işaretlerle doğada buldukları yerleri belgeleyip kayıt altına alır. Malzemeleri odun parçaları, kiremitler, arazide bulunan taşlardır. Yapıt hazırlanıp bittiğinde iş olduğu yerde bırakılır, galeriye ise mekanın ruhunun iki boyuta indirgenmiş yansıması, zamanın donmuş bir fotoğrafı kalır.

Arazi sanatının ihtişamı modern teknolojiyle büyük ölçüde desteklenir ve içinde bulunduğu yapay endüstri çevresiyle ortaklık kurar. Arazi havadan kavranabilir projeler bu üç boyutlu bir haritada oluşturulur. "Smithson 1960'ların sonunda Dallas'daki Foth Worth Hava Limanı için yaptığı projeye "hava sanatı" demektedir. Projede tüm havalimanına yapay bir evren gözüyle bakılabilir; çünkü evren de gözle kavranamaz ve sanatta teleskopla seyredilebilir" (Ögel, 1977, s.1). Hava sanatı uzaydan bakıldığında bir noktayı yani sınırsız evren içinde üretilen sanatı yansıtır. 1972'de düzenlenen bir yarışmada sanatçılardan Vezüv Kraterinin etrafını konu alan bir çevre yaratması isteniyordu. Avrupalı, Amerikalı ve Japon sanatçılar çok değişik projelerle çağrıya katılmışlardı. Jean Michel kültür parkının sınırlarını, flüoresan

lambalarla sınır çizgilerini belirleyip krater içine buz blokları dökmeyi öneriyor; Norijasu Fukuşima "made in Japan yazan yavaş yavaş eriyen kurşun çember öneriyor; Allan Kaprow kraterden denize beyaz köpük nehri akıtmayı planlıyor; Saih Armajani bir depremin akustik titreşimlerini görsel olarak aktarmayı düşünüyordu. Büyük coğrafyalarda yapılan büyük projeler, daha bireysel çalışmalar olarak çöl ve sahilde de gerçekleşmekteydi. Michael Heizer (Görsel 200), uçsuz bucaksız çölde el değmemiş sonsuz olanaklar veren mekanda uzayıp giden iz dizisi bırakırken, Richard Long (Görsel 198) toprağı daire gibi basit geometrik biçimlerde işleyerek toprak heykeli yapıyordu. Dennis Oppenheim da (Görsel 199) donmuş bir nehrin iki yanında karlara simetrik paralel halkalar çiziyordu..



Görsel 198. Richard Long, 1967 İrlanda Erişim:01.05.2018 https://goo.gl/R3fY5q



Görsel 199. Dennis Oppenheim 1968, Yıllık Halkalar, St. John Nehri,ABD Erişim:01.05.2018 https://goo.gl/RwbB3m



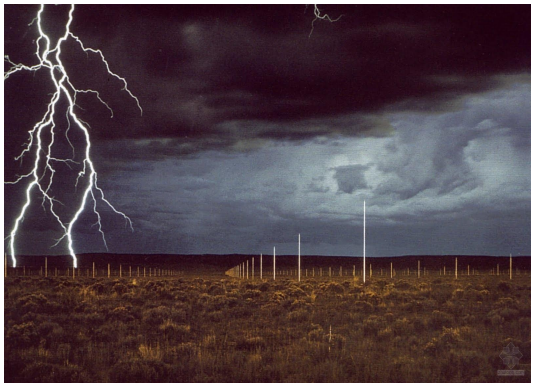
Görsel 200. Michael Heizer, 1968 Sıkıştırma hattı, Nevada Çölü Erişim:01.05.2018 https://goo.gl/WroZU2

Gittikçe büyüyen ve bir bakışta algılanamayan Arazi sanatı, yarı mimari doğaya sahip, muazzam büyüklükte ve mühendislik uygulamalarına doğru gittikçe daha görkemli üretimlere dönüşür. Bu üretimler bir çeşit "mekanik uygarlık" yaratma kaygısıdır (Chen, 2005, s.58). Arazi sanatçıları düzlüğün sonsuzluğunda görkemli yapıtlarını oluştururken zamansal bağlantıları bir noktada toplamaya çalışır. Zamansal sınırlar olan geçmiş, şimdi ve gelecek doğanın sonsuz sınırlarında aranır. Amerikan avangardlar eserlerinde insanüstü olmak ister. Bu sadece ölçek ile değil zamansal mesafede de belirginleşir. "Bazı arazi sanatçıları animizm[135] gibi doğanın arketipsel[136] ibadet tarzını, transandantal çağrışımlar ve mitolojileri kullanarak

[135] Canlandırmacılık
[136] İlk örnek, asıl numune, insan kültürünü oluşturan yapıtaşlarıdır.

zamansal mesafeleri bir araya getirir" (Chen, 2005, s.56). Bu mitolojik, doğa ibadet çağrışımları Walter De Maria'nın *Yıldırım Tarlası*'nda (Görsel 201) derin anlamsal bir karşılık bulur. Bu insanüstü olma çabasıyla ortaya çıkan Michael Heizer'ın çöldeki - Çift Negatif, 1969 (Görsel 43) - Robert Smithson'un Spiral İskelesi, 1970 (Görsel 44), toprak sanatının muazzam ifadelerini oluşturur, çevredeki doğal ortamlarla ilişkileri sorgular, sanat eserlerinin "nesnelliğini" de başarılı bir şekilde ortadan kaldırır. Amerikan Avangard için boyut kritik bir konudur. Robert Morris için, "işin büyüklüğü "kamusallığı" ile çok ilgilidir - iş ne kadar küçükse, içerdiği algının yakınlığı öznel; ne kadar büyükse o kadar kamusaldır (Morris, 1996, s.588) Algıyı etkileme aracı olarak büyüklüğe önem verilmesi, çağdaş sanatın ticarileşmesine meydan okumak isteyen birçok sanatçı tarafından kullanılmış böylece kamusal sanatın "anıtsal"lığını devralmıştır.

Amerikan avangardının başka bir üyesi Christo ve Jeanne-Claude'un yapıtları malzeme ve uygulama olarak Heizer ve Smithson'dan oldukça farklıdır. Özellikle *Çevrelenmiş Adalar/Surrounded Islands* (Görsel 202), ve *Vadi Perdesi/Valley Curtain,* sadece büyüklüğü değil, aynı zamanda doğaya yönelik müdahaleci hareketleri ile görsel açıdan görkemlidir. Her ne kadar çevreciler tarafından onaylanmasa da eserler, yapıldıkları malzeme, canlı renkler ve formları bakımından ihtişamlı, çevreden açıkça heterojendir. Çevreye entegre değildir ve yapay bir kimlik yaratır; ama geçiciliği, söylemsel ve coğrafi yaklaşımı ortam odaklı yeni pratikleri anıştırır. Nancy Holt'un Güneş Tüneli 1973-76 (Görsel 108) insanoğlunun zamansal boyutta bir dizilimini temsil eder. Bu eserlerin cennetsel bedenlerin yörüngelerini hizalayan sahte megalitik kalıntıları (Büyük taşlardan oluşan Stonehedge gibi) temsil eden sembolik ve soyut içeriği, mekanda plastik olarak somutlaşır. Lucy R. Lippard bu işi "genişlemeci zamansal çağrışım" yaptığı tarihsellik ve zaman ötesi bir kavram olarak ele alır; "sanat erişilebilir olduğunda büyüklüğe ihtiyaç duymaz, izleyici kendine ait estetik, bireysel ya da politik ifadeler yapmaya yönlendirilecekleri deneyimlerle doğrudan temas ederek kültürlerarası kültürel çaprazlarda hareket eder" (Lippard 1983, s.9). Oysaki Holt'un Güneş Panelleri mekânsal yücelik, zaman dışı kavramları kullanarak kültüre alternatif bir çizgide ilerleyerek evrensel bir anlam kaygısı güder ama yine de bunu şimdiki zaman ve mekanda gerçekleştirir.



Görsel 201. Walter De Maria,1977,Yıldırım Tarlası New Mexico Çölü Erişim:17.10.2017 https://goo.gl/AKsamd



Görsel 202. Christo, J.Claude,1980,Çevrili Adalar Batı Florida, ABD Erişim:17.10.2017 https://goo.gl/qmr3TT

Arazi sanatçıları, nesnelliğe ve sanatın metalaşmasına karşı koymak için manevilik, geçicilik veya uyumsuzluk kullansalar da tüm yaratıcılığı ortaya çıkarabilecek alternatif yöntemleri kullanarak yeni bir tür oluşturmaya yönelik pozitif bir niyet de taşırlar ve "İlkel topluluklarda, toplumsal yaşamın daha basit ve daha anlamlı olduğunu" (Lippard, 1983, s.4) varsayan yaklaşımı benimserler. Sanatla ilişkilendirilen bu yaklaşımda mitoloji, doğa-ibadet alt metinleri, kozmosun nihai düzeni takip edilir. Öte yandan bu kavramlar meditatif[137] bir nitelik taşır. Örneğin Ana Mendieta'nın *Silüet Serisi,* yeryüzündeki basit; kadın-vücut-yazıt ardına gizlenmiş isimsiz bir mesaj verir. Çıplak manzaranın "kadın ve yeryüzünün yaratıcı güçleri arasında bir yakınlık" olduğunu öne sürmek için çeşitli manzaralar ve materyaller üzerindeki yazıtları kullanır (Beardsley, 1998, 163). Vücut sanatı içinde gerçekleşir, ritüel bir özellik taşır ve bedeni organik ortamla ilişkilendirir. Doğal çevreyi bedeniyle şekillendirerek manzaralar yaratır. Bu noktada Walter De Maria gibi sanatçıların görkemli, teknolojik mühendislik melez üretimlerine karşın tamamen doğaya entegre, geçici, sadece iz bırakmaya dayalı üretimler yapan Ana Mendieta *Siluet* (Görsel 203-204-205) serisi taban tabana zıtlık oluşturur. Ana Mendieta *Siluet'*lerinde bazen kan kullanır ya da şiddeti ima etmek için figürlerini ateşler. Eril-egemen toplumdan muzdarip olduğu statü yoksunluğunu, "doğurganlık şekillerine geri dönerek" (Beardsley, 1998, 163) telafi eder. Walter De Maria'nın

[137] Meditative; bedenle zihin arasındaki bağlantıyı işleyiş şeklini algılama üzerine odaklanma, kendini keşif, zihinsel ve duygusal kirliliği yok etme, farkındalıkla izleme, yargısız yorumsuz bakabilme şekli.

Yıldırım Tarlası (Görsel 201) da "büyülü" doğal güçlere çağrışım yapar. Doğal çevrenin ilham verici niteliklerini kullanır yarı ritüel bir sürece dönüştürür. Sivri paslanmaz çelik direkler, fırtınada aydınlatma iletkenleri olarak dörtgen bir dizide düzenlenir. Yakaladığı anlarda doğanın yüceliği açıkça ortaya konur. Bu doğal güçler ilkel duygular olan korkuyu da tetikler. İzleyici meditatif ruh haline bürünür ve bu güce tanıklık eder.



Görsel 203. Ana Mendieta
1975, Siluet Serisi, İsimsiz.
Erişim: 01.05.2018
https://goo.gl/DccHW7



Görsel 204. Ana Mendieta
1976, Siluet Serisi, İsimsiz.
Erişim: 01.05.2018
https://goo.gl/QbKEhY



Görsel 205. Ana Mendieta
1977, Siluet Serisi, İsimsiz.
Erişim: 01.05.2018
https://goo.gl/QbKEhY

Arazi Sanatı çalışmalarına genel olarak bakıldığında "Amerikan sanatçıların çalışmaları genellikle daha planlı, kalıcı/geçici ve çoğu zaman ciddi bir hazırlık gerektiren büyük ölçekli projelerden oluştuğu; ancak Avrupalı sanatçıların daha çok çevresel değişkenlere bağlı, iz bırakma, performansa dayalı üretimler yapma, sanatçı tarafından düzenlenen ya da dahil edilen kendiliğinden gelişen daha doğayla uyumlu işler olduğu görülür (Chen, 2005, s.60). Bu bakımdan "Fulton, manzaraya hiç saygı duymadan yapılmış Smithson'un, Heizer'in ve De Maria'nın eserlerini ağır bir dille eleştirir: Bu üç sanatçının manzarayı kullandığını hissediyorum... buna saygı duymadan... Sanatlarını "Kader Manifestosu[138]"nun devamı olarak görüyorum... doğanın sözde "kahramanca fetihleri" (Beardsley, 1998, s.44). Avrupalı sanatçılar

[138] Manifest Destiny

toprak çalışmalarında radikal bir yaklaşım sergilemese de doğaya daha saygılı, yeniden şekillendirmeler olarak ılımlı bir dönüşüm sağlarlar.



Görsel 206-207-208-209. Andy Goldsworthy, (Arazide yapılan düzenlemeler) Kaynak: Yazarın Arşivi

Arazi sanatını ilk uygarlıklardaki iz bırakma çabasından ayıran fark; insanın kalıcı bir katkı bırakma çabası değil, tam tersine geçiciliği ve değişimi simgeleme isteğidir (Ögel, 1977, s.2). Goldsworthy'in çalışmaları manzaranın çağrışımlarını örtük bir biçimde benimser ve eserler çürür ya da parçalanır. Bu eserlerin geçici niteliği, Amerikan sanatçılarının eserlerinde somutlaşmaya çalıştıkları sürekliliğin aksine, doğanın doğumdan ölüme kadar olan döngüsünü ifade eder. Bu çalışmalar, içinde yaşadığımız ve öldüğümüz insan dünyasıyla daha samimi bir ilişki yaratır.

Andy Goldworthy'nin çalışmalarının kendiliğinden niteliği (Görsel 206-207-208-209), sanatçının yeteneğine atfedilebilecek ayrıntılı sonuçlara rağmen, doğal güzelliğe dair farkındalığı arttırır ve buna karşılık doğanın her yerde var olan niteliğini ifade eder. Bu yapıtlar, somutlaşmış "dahi lokusları[139]" olarak, yer duygusunu deneyimledikçe her yerde uygulanır (Chen, 2005, s.58). Sanat

[139] Yerleşim. Bir genin kromozom üzerinde bulunduğu bölgeye verilen ad.

yapıtlarının uygulanması, yeryüzünde lokal bir mikrokozmos oluşturur ve yer duygusu yaşatır. Başka bir deyişle, bu yüklü sanat eserleri tarafından kalıplanmış bir alanda, ortam odaklılık artırılmış bir özgünlük taşır. Goldworthy için en önemli özellik, eserlerin doğal coğrafyaya uyum sağlamasıdır; "Bir heykelin çevreyle olan zıtlığı kolay anlaşılır ve uygulanır, ancak zor olan, ortama özgü kaynak ve malzemeyi tamamen yerinden alarak bir iş yapmaktır" (Goldsworthy, 2000, s.22) Yerinde kullanım o ortamın ruhunu yansıtır herhangi bir sembol içermez.

Günümüzde Arazi sanatçıları Avrupa sanatçılarını örnek alarak daha fazla doğaya saygılı işler üretmekte, çevresel kaygılar gütmekte ve bireysel emek gerektiren estetik üretimler yoluna gitmektedirler. Chris Drury'nin mozaiklerinden *Yıldız Odası* ve "tarla sanatçısı" olarak bilinen Stan Herd'in *Colossal Toprak İşleri* (Görsel 210), araziyle uyumlu bir bağlantı kurar; Nils Udo, Jean-Max Albret, Piotr Kowalski de 1960'lardan beri çevresel sanat üretimleri yapar. Robert Morris'in *Rasathanesi* (1971), çevresel kaygıyla üretilmiştir. Ancak Christo ve Jeanne-Claude'un üretimleri performans ve kavramsal sanat bağlamında değerlendirilirken üretimleri çevreciler tarafından eleştirilir. Kentsel ve kırsal alanlardaki üretimlerinde çok geniş alanları gececi olarak kumaş ile kaplamaları izleyicinin algısını değiştirme, yeniden görmeyi tecrübe ettirme ve farklı bir değerlendirme sunarken çevreye geçici de olsa zarar vermektedir.



Görsel 210. Stan Herd, 2015, Colossal Toprak İşleri. Erişim 1.1.2018 https://goo.gl/k47V5P



Görsel 211. Alex Hartley, 2012, Nowhereisland, Erişim: 1.1.2018: https://goo.gl/MbPbxK

Yeni nesil Arazi sanatçıları yeni anlatım dilleri oluştururken, sınır deneyimlerini zorlamakta yeni ütopya dünyalar kurmaktadırlar. Christophe Colomb'un Amerika'yı keşfi gibi Alex Hartley'de buzulların erimesi ile, 2004'de keşfedilmiş olan bu adaya ilk ayak basanlardan biridir. *Nowhereisland Arctic*[140] (Görsel 211) projesi ile yeni bir yaşam biçimi oluşturma, hayallerinin peşinden gitmek isteyenler için bir ütopya ülke tasarlar. Ortam odaklı bu proje yeni bir topluluk yaratmayı hedefler. Dünya çapında 135 ülke ve 23.000'den fazla insan bu hikayenin bir parçası olur. İkinci bir ülke olarak vatandaşların kendi kurallarını koymaları, hayallerini gerçekleştirmeleri adına açık çağrı yapar. Bu adada para[141] kullanılmaz. Bu nedenle ortam odaklı sanatın metalaşmasına karşı daha güncel bir örnek oluşturur.

Sanatın meta eleştirisine bağlı kalan bir başka güncel örnek Burning Man[142] festivalidir (Görsel 212). Burning Man'in ortaya çıkış felsefesi; anti-market (takas) kavramıyla hareket eden, yaklaşık on gün devam eden, ilişkilere, etkileşme ve üretime bağlı "ütopik yaşam şekli" oluşturmaktır. Bu festivalde sanatçı ve izleyici ayırımı yoktur; herkes sanatçı, izleyici, katılımcı ve üreticidir; egolar burada yok edilir. Bütün ihtiyaçlar katılımcıların kendi imkanları ile karşılanır. "Burada en büyük sınav çölde hayatta kalmaktır, bunun için paylaşmak zorunludur; aslında Burning Man sanatı yaşama biçimi olarak, demokratik, içsel ve zorlayıcı bir meydan okumadır. Bu festival boyunca çeşitli enstalasyonların üretilmesi sağlanırken, bu enstalasyonların "alışılmış sanat anlayışı" dışında, sanat galerileri ve müzelerden önemli ölçüde farklı olması gerektiği vurgulanır. Bu işler, ortam odaklı, geçici, toplum üzerine kurulu, interaktif ve hava şartlarına uygun olarak üretilmelidir. Tek başına üreten bir kaç sanatçı dışında genelde sanat eserleri grup olarak hazırlanır. Sanatçılar toplumu kendi hayallerine ve amaçlarına ulaşmak için interaktif bir şekilde kullanır ve bu sayede işler kolektif sanat faaliyeti gerektiren bir çalışma haline gelir. Geleneksel olarak sanat eserleri festival sonunda yakılsa da son yıllarda sanatçılar eserlerini parçalara ayırıp götürme seçeneğini de kullanmaktadır. Buradaki sanat eserleri ağır işçiliği ve toplumsal çabayı ifade ederken amacı sadece topluluğa

[140] Bu proje Cultural Olympiad-2012 desteklediği bir projedir.
[141] Paranın kullanılmadığı ortam odaklı oluşumların ilk örneklerden biri "Burning Man/Yanan Adam" sanat festivaliydi. Çekilen fotoğraflar bile hiç bir şekilde ticari amaçla kullanılamaz.
[142] Yanan Adam

keyif vermek ve paylaşmaktır" (Vargün, 2015: https://goo.gl/YqtRT8). Bu kısa süreli deneyim sanatçılar için bir çeşit "hac yolculuğu" (Gilmore, 2010, s.103) olarak değerlendirilir; sosyolog, psikolog gibi diğer araştırmacıların hatta ekonomistlerin ilgisini çeken, araştırmalarında özel yer ayırdıkları bir yaşam biçimidir. Burada yapılan yerleştirmelerden Rebekah Waites'in *Kilise Kapanı* (Görsel 213) ortamın koşullarına göre çöle özel üretilmiş, ve geleneğe uygun olarak yakılmıştır. Çöl ortamında cehennem ateşi metaforu ortak bellekte olan ama anlamı yerinde bulan bir çalışmadır. Yerleştirme hem başlı başına koşullara uygun bir mekan oluşturma, hem sosyo-politik-dinsel bir söylem oluşturma ki anlamı çöl ortamında daha trajik hale gelmektedir, hem de yanarken ortama yaptığı etki bakımından en dikkat çekici ortam odaklı üretimlerden birini oluşturur.



Görsel 212. Burning Man Festivali 1986-2018, Nevada Çölü, ABD Erişim:01.01.2018 https://goo.gl/1KkUb2



Görsel 213. Rebekah Waites, 2013 Kilise Kapanı Church Trap Nevada Erişim:01.01.2018 https://goo.gl/FWw4d2

Bazen ortam odaklı anlayış çok renkli bir kakofoni oluşturma riskini de taşıyabilir. Ancak bu yeni yaşam modelleri; Burning Man'ın "sanatsal aykırılığı" ve anti-meta yaşam biçimi, Mimar Tadao Ando'nun "hayatı sadeleştirin" yaklaşımıyla "minimalist yaşam" şekillerini ve tasarımlarını gelişmesi, yeni nesil üzerinde etkili olan ve tüketime karşı üretimi öneren "Yapımcı Hareketler/Maker Movement"in, "bu oyun yaşamdır/This game is life" olarak sunulan The Simpsons'lar büyük kitlelere ulaşarak alternatif yaşam biçimleri oluşturma açısından öncüdürler. Sanat, üretim ve yaşamı bir araya getiren bu alternatif yaşam biçimlerinin kahramanları olan bu

avatarlar[143] kendi ortamlarını oluşturmaktadırlar. Sanal gerçeklik/VR virtual reality'den sonra artırılmış gerçeklik/AR augmented realitynin[144] geliştirilmesi ile sanatçıların üretimleri de yoğunluklu olarak bu yöne doğru melezleşmektedir. Bu çoklu ortamlarda sanatı algılama ve hatta sanatı yaşama şekilleri de değişmektedir. Buna paralel olarak mekandaki ortam odaklılık, sadece fiziksel parametrelerle değil, bütün diğer sosyal politik, toplumsal ve coğrafi... parametrelerle üretilmektedir.

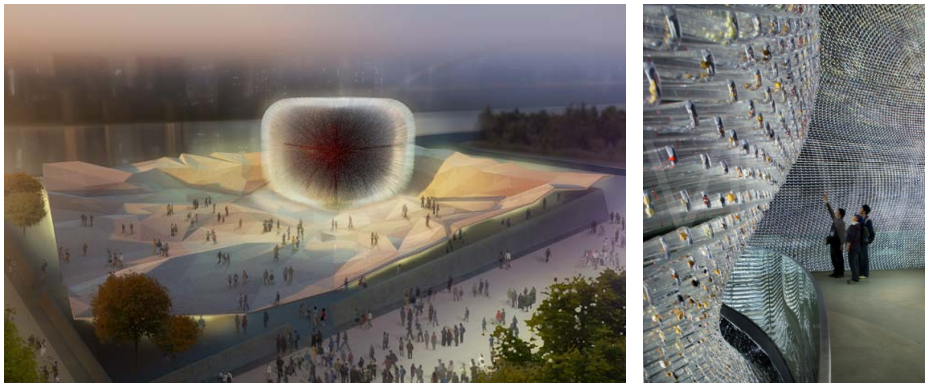
II.2.b. Çevre Sanatı ve Ekolojik Sanat

Büyük ölçekli çalışmalarla başlayan Arazi Sanatı **Çevre Sanatı ve Ekolojik sanatı** gibi dallara ayrılarak çeşitlenir. Çevre Sanatı, 1990'larda dikkat çekmeye başlayan çevre sorunlarına ve doğanın tarihselliğine odaklanarak, bu sorunları ekolojik ve siyasi açıdan ele alan, bu doğrultuda üretim yapan bir dizi sanatsal uygulamalardan oluşur. Aslında Dada hareketleriyle başlayan ve Alan Kaprow'un öncülüğünde "yaşam ve sanatı birleştirme" kaygısıyla gelişen yani sanatın çevreyi kapsaması düşüncesiyle ortaya çıkan çevresel sanat zamanla çevre sorunlarını önemseyen bir çerçeveye doğru evrilmiştir. Çevre sanatında da Arazi Sanatında olduğu gibi ortam önemlidir ve ortamın malzemesi kullanılır. Ancak ondan farklı olarak sosyal problemler, sistem, süreç ve kaygılarla daha derin ilişki kurma, etik ve restoratif[145] duruş önemlidir. Çevre sanatını Arazi Sanatından ayıran bir başka özellik; çevre sorunlarını ele alan sanatçıların söylemsel içeriklerine göre uygun ortam, ölçek gözetmeksizin seçebilmeleridir. Arazi sanatı dediğimizde kırsal alanlardan oluşan bir ölçek söz konusuyken, çevre sanatında kamusal ve kentsel mekan hatta kurumların içi de dahil edilebilir.

Son on yıl içinde iklim değişikliğinin sosyo-kültürel yaşama yansıması sonucu çevre sanatı, dünyadaki büyük sergilerin odak noktası haline gelir. Çünkü iklim

[143] Sanal gerçeklik ortamlarında kullanılan, kullanıcıyı temsil eden 3 boyutlu görsel tasarımlar
1. İsim (Hint mitolojisine göre) bir tanrının insan veya hayvan şekline bürünerek yeryüzüne inmesi.
2. İsim somutlaşma, tecessüm, teşahhus, (bir ilke, fikir, ülkü vb.'nin) somut/müşahhas hale gelmesi.
[144] VR ve AR konu ve örnekleri "Melezleşme Ortam Odaklı Yeni Medya ve Sanal Mekan Enstalasyonları" kapsamında daha ayrıntılı ele alınmaktadır.
[145] Sağlık veren, güçlendirici

değişikliğinin olumsuz yansımaları ve çevre sorunları belli bir kültür veya bölgeyi değil tüm insanlığın ortak sorunudur. Bu konuda farkındalık yaratmak isteyen çevresel sanatçılar mekanı ortam odaklı yaklaşımla kullanarak etkiyi belleklerde kalıcılaştırabilirler. Shanghai Expo (2010) "Daha iyi bir şehir, Daha iyi bir yaşam" teması için Heatherwick Studio[146]tarafından bir tohum bankası sergilenir. Bu sergi kapsamında hazırlanan *Tohum Katedrali* (Görsel 214-215) adlı yerleştirme için, 6000 m2 lik çok katmanlı bir mekan ve Kiew'de yer alan Kraliyet Botanik Bahçeleri'nde bulunan Tohum Bankası'ndaki örnekler kullanılır (Gagg, 2012, s.100). Pavyonun iç kısmını oluşturan her biri ayrı konumlanmış, akrilik optik dizgelerin uçlarında birer tohum bulunmaktadır. Binlerce tohumun fidan olup rüzgârda savrulmasından esinlenilerek yapılan bu diziler rüzgar olduğunda sallanarak karahindibağı anımsatacak şekilde tasarlanmıştır. Bu yerleştirme her bir parçada bulunan fiberoptik öğelerle ışıklandırılarak geceleri de aydınlatılmıştır. Projenin gerçekleşmesi için kullanılan şeffaf akrilik diziler doğadan ilham alarak kurgulanmış endüstriyel ve kentsel bağlam içinde ekolojik sanatla bağlantılı olarak üretilmiştir.



Görsel 214-215. Heatherwick Studio, Shanghai Expo Birleşik Krallık Pavyonu, 2010, Tohum Katedrali Shanghai Erişim: 1.1.2018: https://goo.gl/4W9jCn

Çevre sanatı terimi genellikle ekolojik endişeleri kapsar ancak sadece buna özgü değildir. Öncelikle bir sanatçının doğal malzemeleri kullanması, doğa ile bağlantısı

[146] Çevre sanatı bütün dünyayı ilgilendiren hassas bir konudur. EXPO gibi dünya çapında ses getiren sergiler bu nedenle konularını çevre sorunlarına yöneltmektedir. Milyonlarca katılımcının ziyaret ettiği bu sergilerde global markalar ve devletler burada yer alabilmek için birbirleriyle yarışmaktadır. Sonuçta katılımcıların kendilerini en iyi şekilde temsil etmesi tasarımlarının başarılarıyla ölçülmektedir. Bu nedenle tasarımlarını çevre sanatı bağlamında teknolojiye hakim profesyonel tasarımcılarla iş birliği içinde –neredeyse sınırsız bütçeyle- üretirler. Bu sergilerde bağımsız sanatçılarda yer alır, ancak disiplinlerarası çalışan tasarım firmaları daha çok tercih edilmektedir; (Design Studio H2E, Art+Com Studio, Kossmann.dejong, Studio PSK, Marthery Studio, teamLab..gibi)

önemsenir. Kavram ise ortamı oluşturan arazinin tarihsel geçmişi ile ekolojik sanatın gelişen çerçevesindeki ilişkide ortaya çıkar. Çevreci sanatçılar, bilim ve felsefeden beslenirken disiplinlerarası melez bir yol izlerler. Uygulamalarında geleneksel metotların yanı sıra yeni medya dahil eleştirel toplumsal üretim biçimlerinin tümünden faydalanır. Ortama özgü çalışmaları, kırsal alan, banliyö, kentsel alan ve endüstriyel çevrenin tamamını kapsar. Çevre sanatının kavramsal mantığına bakıldığında mağara resimlerinden Monet'in "Londra Dizisi" resimlerine kadar çevre kaygısıyla yapılan resimlere rastlamak mümkündür. Yakın dönemde ise Danie Burko'nun belgeleyici bir mantıkla çektiği "Buz Dağları ve Dolarlar" (2013) fotoğraflarında aynı kaygı görülür.

Çevre sanatçıları seslerini duyurabilmek için yasadışı aktivist tavır sergileyebilirler. 1978 yılında Barry Thomas ve arkadaşları Yeni Zellanda Wellington'da kent içi terkedilmiş boş bir CBD arsasına izin almadan bir kamyon toprak döküp, üzerine 180 adet lahana dikmişlerdi. Projenin amacı arazi sahipleri ile yerel yönetimler arasındaki ilişkiyi, bu alanların ne olacağını, buna kimlerin karar vereceğini, böylece kimlerin çevreyi şekillendirdiğini sorgulamaktı. Ancak altı ay sonra kent konseyi tarafından kaldırılmıştı[147]. 2012 yılında bu sanatsal eylem; yani *Terk Edilmiş Çok Sayıda Lahana (Lahana Yaması)* (Görsel 217) projesinin fotoğrafları ve belgeleri sanat tarihinin önemli bir parçası olduğu düşüncesiyle Yeni Zellanda Müzesi tarafından satın alınır. Robert Morris gibi sanatçılar da buna benzer çalışmalar yapar. Herbert Bayer ise daha ekolojik bir yaklaşımla *Mill Creek Kanyon Toprak İşleri* (Görsel 216) projesinde çevreci bir tavır sergiler. Projede, 2.5 dönümlük arazi park olarak kullanılırken aynı zamanda erozyon kontrolü sağlanacak, yağış süresince bir rezervuar görevi görecektir. Çevre sanatı ve çağdaş sanat kapsamında bu ve bunun gibi projelerin artması Lucy Lippard'ı bu konuda araştırmaya yapmaya yönlendirir. Araştırmasında çağdaş arazi sanatı ve tarih öncesi alanlar arasında paralellik olduğu sonucuna varır, biçimlerin ve imajların, kara ve doğal sistemler ile çalışan çağdaş sanatçıların eserleri ile "örtüştüğünü" bir kitapta toplar (Wiki, 2018, https://goo.gl/6odjhv). Sanat ve mekan arasındaki ilişkiyi siyaset ve sanat yoluyla

[147] Araziye daha sonra bir AVM inşa edilmiştir. Alan zamanla kendi kendine yeten sağlıklı kent yerine, asfalt ve gökdelen kenti olmuştur.

anlamanın yeni yolu olarak değerlendirilen bu çalışmada; Amerika'daki arazi kullanımı, madencilikten toprak sanatına, kerpiç binalardan, Kızılderililerin toprak haklarına kadar geniş bir yelpazede ele alıp "yeraltı ekonomisinin" şüpheci bir incelemesi yapılır. Lucy Lippard'a göre, "Arazi çalışmalarının çoğu, metropolitan bir merkezden yapılan "sahte" Land Art'ları oluşturur, yani bu çalışmalar aslında bir çeşit sömürgeciliktir" (Lippard, 2014, s.88). Çünkü bu arazi çalışmaları o yörede yaşamayan, oranın sorun ve gerçeklerinden bihaber büyükşehir kültüründen gelen sanatçıların mekânsal yücelik yaratma çabalarıdır. Arazi sanatçılarının yaptığı büyük ölçekli çalışmalar aynı zamanda araziye artı değer katar. Yani yerlerin özgünlüğü yaşamsal yönleri sanatçılar tarafından sıralanır ama bu ortam odalı çalışmaların ortamdan çok yere (rant[148]) katkısı daha fazla olur. Yani sonuçta Lippard insanlar ve çevreleri arasındaki ilişkinin sanatsal müdahale, etkileşim kurma ve sonuçları bir şekilde iyileştirme yeteneğini sorgular. Yeni nesil arazi sanatçıları kurumsal yapı ve sanatın nesnelliğine karşı duruşu, doğal malzemeleri kalıcı olarak yer değiştirilmesi yerine zihne işleyen öneriler ve geçici çağrışımlar kullanılabilir.



Görsel 216. Herbert Bayer, 1982, Mill Creek Kanyon Toprak İşleri/Mill Creek Canyon Earthworks, ABD
Erişim:01.01.2018 https://goo.gl/1Gezwf

Barry Thomas'ın izinden giden, daha güncel bir örnek olan "Geleceğin Çiftçileri/Future Farmers" (2008) politik ama daha çok çevreci bir kaygı ile kent meydanında bir *Viktorya Bahçesi* inşa eder ve sebze yetiştirir. Bu eylemi gerçekleştiren Geleceğin Çiftçileri/ Future Farmers, bir grup sanatçı ve tasarımcıdan oluşur. Kendilerini "Biz sanatçı, araştırmacı, tasarımcı, çiftçi, bilim insanı, mühendis,

[148] Bu nedenle turizm gibi ekonomik değeri ile mekanın özellikleri tekrar değerlendirilebilir ve artı-eksi değer analizi gözden geçirilmelidir.

illüstratör, dikebilen, pişirebilen, otobüs kullanabilen mevcut politik siyasi ekonomik sisteme meydan okuyan sanatçılarız" (FutureFarmers 2018: https://goo.gl/fVm98R) şeklinde tanımlar. *Victorya Bahçesi* (Görsel 218) projesi, belediye tarafından desteklenen bir proje olmuştur. Meydan amacının dışında fonksiyonel olmayan bir alanı zirai üretim alanı olarak tasarlanır. San Francisco Belediye binası önünde kurulan bu sebze bahçesi "kentsel tarımı" sembolize etmek amacıyla kurulmuştur.

Bu projenin amacı içinde bulunduğumuz çağın tüm insanları kapsayan bir düşünce akımının ilk örnekleri olarak düşünülebilir. İnternette bilginin hızla aktarılması ve bir şeyin yapımını ayrıntılarıyla anlatan videoların çıkması "Yapımcı Hareket/Maker Movement" hareketin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Hareketin amacı tüketim kültürüne bir tepki olarak; "kendin yap" ile teknoloji kültürünün birleşmesinden oluşur. Sanatçı, akademisyen, sanayici, iş adamı, öğrenci, işçi, genç yaşlı ayırmadan yemek yapmaktan, resim yapmaya, model uçaktan, robot yapımına, takı, oyuncak, 3D yazıcı yapımına kadar her şey yapılabilen (DIY/DIWO) bu hareketin kapsamında yer alır ve maker ruhu ile yapılır. Maker hareketinin öncüsü Dale Dougherty'e göre "Maker ruhunun temelini "rekabet yerine paylaşım", "para yerine yetenek", "yoğun ezber ve bilgi yerine deneyim" vardır" (Tan 2017: https://goo.gl/S6UxHn). Bu hareket Dadaizm yıkıcılığının yapımcı versiyonu, sosyalizmin ütopyası ve Joseph Beuys'un "Her İnsan Sanatçıdır" argümanının ispatı olma yolunda ilerlemektedir. Bu hareketin ortam odaklı sanatın melezleşme mantığı ile örtüştüğü de düşünülebilir.



Görsel 217. Barry Thomas, 1978, Terk Edilmiş Çok Sayıda Lahana/ Vacant Lot Of Cabbages
Erişim: 1.1.2018. https://goo.gl/tgGwP6

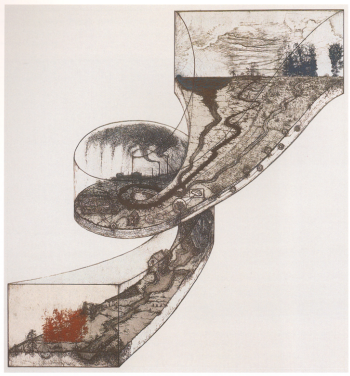


Görsel 218. Future Farmers, 2008, Victory Garden, San Francisco
Erişim:1.1.2018: https://goo.gl/fVm98R

Çevre sanatçıların üretimleri biyoloji, kimya ve çevre mühendisliği ile birleştiğinde, bu melez üretimlerin ve projelerin bilimsel bir deney mi sanatsal bir üretim mi paradoksunu oluşturabilir. Mel Chin'in *Diriltme Hareketi* (Görsel 219-220) Mineapolis/St.Paul'da toksik atıkların toprağı kirletmesi sonucu toprağı arıtmak için yapılan bilim/sanat projesi olarak başlamıştır. Projeye Walker Art Centre, Minesota Bilim Müzesi ve Minesota Kirlilik Kontrol Birimi destek vermiştir. Zehirlenmiş toprağı, bilimsel teknik uygulamalarla, araziyi arındırmak ve temizlemek için bitkiler kullanılmıştır. Kare bir alanın içi daire bir alan olarak bölünmüş ve ortası artı şeklinde ayrılmıştır. Zehri emen bitkiler topraktan hasat edilerek ayrılmaktadır. Artı işaretli bölge temiz alan kenarları kontrol bölgesi olarak bırakılmıştır. Bir süre sonra çalışmanın bilimsel bir proje olduğuna karar verilmiş ve NEA yardımı kesmiştir. Ancak daha sonra bunun sanatsal bir proje olduğu ispat edilmiş ve yardım devam etmiştir. Bu proje[149] deneysel, melez, sanat/bilim işbirliği ile yapılmış sürdürülebilir çevre için yararcı bir proje olduğu söylenebilir.



Görsel 219. Mel Chin, 1989, Revival Fields (diriltme hareketi devam ediyor) Minnesota, ABD Erişim:01.01.2018 https://goo.gl/1AUN9U



Görsel 220. Mel Chin, 1989, Revival Fields Proje Kesiti Erişim:01.01.2018 https://goo.gl/1AUN9U

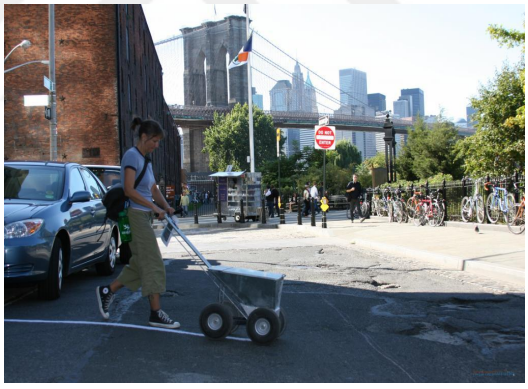
Çevre sanatçılarının eserlerinde çevrenin doğallığı ve doğanın kutsallığı sıklıkla kullanılır. Çevrenin giderek negatif yönde değişmesinin farkına varılması bu sanatçıların üretimlerinin temelini oluşturur. Öte yandan çevre sanatçılarının izleyici etkileşimi için arzuladıkları; seyretmenin ötesinde ortak amaca birlikte hizmet

[149] Proje hala devam etmektedir.

etmektir. "Birçok çevreci sanatçı, şimdi yalnızca eserleri için bir izleyici değil, sanatının anlam ve amacı hakkında karşılık verebilecekleri bir kamuoyu arzulamaktadır" (Breadsley, 1998, s.127). Andrea Polli'nin *Parçacık Şelaleleri* havadaki parçacık maddelerin bir şekilde görünür hale getirilmesini sağlar. *YükselenSuHattı/HighWaterLine* (Görsel 222) Eve Mosher ve arkadaşlarının, 2007'den beri yürüttükleri bir projedir. İklim değişikliğinin neden olacağı su baskını sonucu suların geleceği sınırı New York sokaklarında özel üretim bir el arabasıyla tebeşir kullanarak çizerler. New York ve Miami gibi risk altındaki şehirlerde yaşayanlarla konuşarak su baskını hakkında duyarlı olmaya çağırır (Doan 2013: https://goo.gl/U3f98k). 1999'da Bulgar sanatçı Elena Paroucheva'da elektrik hatlarındaki pilonlar için yeni bir konsept geliştirir (Görsel 221). Bazılarını uygulamayı başarır. Elektriğin hayatı hem kolaylaştıran hem tehdit eden paradoksunu kullanır.



Görsel 221. Elena Paroucheva, 1999, Elektrik Pilonu Erişim:01.01.2018 https://goo.gl/8grPDx



Görsel 222. Eve Mosher, 2007, Yüksek Su Hattı/HighWaterLine Erişim:01.01.2018 https://goo.gl/8grPDx

Ortam odaklı sanat içinde şekillenen, Arazi sanatı ve Çevre sanatından küçük nüanslarla ayrılan Ekolojik sanat, kendine özgü özerk bir alan oluşturur. Ekolojik sanatın en belirgin özelliği sanatçılar arasındaki iletişim ve dayanışmadır. Ekolojik sanatçıların ortak bir amaç için hareket etmeleri onların sürekli diyalog ve müzakere içinde olmalarını dolayısıyla aralarındaki bağın kuvvetlenmesini sağlar. Bu bağ EcoArtNetwork tarafından sağlanır. Ekolojik sanat kısaca "form, materyal ve içeriğin sosyal adalet ve etikle harmanlanmış bir sanat pratiği olarak tanımlanabilir.

Ekolojik sanat, yardımseverlik ve saygıyı aşılamak, diyaloğu canlandırmak, yaşadığımız doğal ve toplumsal çevrenin uzun süreli gelişip güzelleşmesini teşvik etmek üzere oluşturulmuştur; sosyal bir yükümlülük taşır, eylemcidir, restoratif ve mücadeleci sanat olarak ortaya çıkar" (Sacha, 2014: https://goo.gl/tSaU7F). Ekolojik Sanat, gezegenimizin yaşam formları ve kaynaklarıyla sürdürülebilir paradigmaları önermek üzere sanatsal uygulamalar yaptığı ve amacı farkındalık yaratmak olduğu için uygulayıcıları, sanatçı, bilim adamı, filozof veya aktivist olabilir. Ekolojik sanat, ekoloji, coğrafi, politik, biyolojik ve kültürel temalar ve birbiriyle ilişkileri üzerine odaklanır. Ekolojik sanatçılar üretimlerinin "bilim insanlarının, şehir planlamacılarının, mimarların ve diğerlerinin işbirliğiyle çevresel bozulmaya doğrudan müdahale ile sonuçlanan bir sanat eseri" (Rahmani 2013: https://goo.gl/iyoy3W) olduğuna ve sıklıkla sanatçı bu uygulamanın öncü ajanı olduğuna inanır. Kadınların ekolojik sanat alanına katkıları önemlidir; pek çoğu 1995 yılında Patricia Johanson, Susan Leibovitz Steinman ve Estelle Akamine tarafından WEAD adlı Kadın Çevre Sanatçılar Rehberi oluşturulmuştur.

Ekolojik sanatın çevre hassasiyeti göz önüne alındığında, Robert Smithson'un *Spiral İskelesi* (1969) estetik özelliğine rağmen toprağı sıyırdığı, kestiği ve buldozer kullandığı için cevrede kalıcı hasar yaratmıştır. Benzer şekilde, Christo'da Sidney'in güneyindeki Little Bay sahil şeridini geçici süre sarması doğal yaşamı etkilediğinden eleştiri almasına neden olmuştur. Bu açıdan bakıldığında aslında ekolojik sanat, çevre ve arazi sanatından kesin çizgilerle ayrılır. Uzmanların yoğun eleştirisi, çevre ve arazi sanatçılarının ortam odaklı işlerinde sanat üretimlerini tekrar düşünmelerine yol açar. Sürdürülebilir sanat eserleri ortamla olan sosyal, ekonomik, biyofiziksel, tarihsel ve kültürel uyumu dikkate alınarak üretilir ve potansiyel etkileri en aza indirilmeye çalışılır. Richard Long, kayalar, çamurlar ve dallar gibi yeryüzünde bulunan doğal malzemeleri yeniden düzenleyerek geçici dış mekan yerleştirmeler yapmış ve bu nedenle de herhangi bir zararlı etkiye sahip olmamıştır. Aslında çevre sanatının en güzel örneği, Kassel kenti çevresinde Joseph Beuys ve diğerleri tarafından 1982'de dikilen *7000 Meşe Fidanıdır* (Görsel 223-224).



Görsel 223. Joseph Beuys, 1982, 7000 Meşe Fidanı, Erişim:01.01.2018 https://goo.gl/q5FPVB



Görsel 224. Bugünkü Kassel Erişim:01.01.2018 https://goo.gl/cYPJaP

Küresel iklim değişikliği konusundaki kaygıları giderek artan sanatçılar, estetik tepkileri enerji üretimi veya tasarrufunun işlevsel özellikleriyle birleştirerek açık müdahaleler yaparlar. Ralf Sander'in kamusal heykeli *Dünya Tasarruf Makinesi* (Görsel 226) sıcak Kore yazında Seul Sanat Müzesi'nin dışında kar ve buz yaratmak için güneş enerjisini kullanan içinde paradoksları bulunduran bir projedir. Müze dışındaki güneşi müze içinde buz üretimi için kullanıp, ekolojik sanat çerçevesinde çevresel kaygısını dile getirir. Slovenya'lı sanatçı Polona Tratnik, beden-sanat teknoloji, biyoteknoloji, biyogüç alanında üretimler yapar, Mikrokosmos (Görsel 225) gibi mikroorganizmalar, saç vb bileşenleri içeren insan vücudunu temel alan enstalasyonlar üretir.



Görsel 225. Polona Tratnik,2012, Mikrokosmos Microcosm Erişim:1.1.2018 https://goo.gl/fp6K8d



Görsel 226.Ralf Sander,2009,Dünya Tasarruf Makinesi Erişim: https://goo.gl/Hter8U https://goo.gl/e8MGf9

Ekolojik sanat üretimi yapan sanatçılar, çevresel koşulları kullanarak biçimin ötesinde içeriğe odaklanarak üretimler yaparlar. Bu sanatçıların amacı çevre konusundaki kaygılarını sanatın etkili gücünü kullanarak dile getirmek ve kamuoyu oluşturabilmektir. Bu ortak amaç etrafında ekolojik sanatçılar ve bilim insanları birleşir, fikir ve bilgi alışverişinde bulunur ve desteklenir.

II.2.c. Ortam Odaklı Peyzaj Mimarlığı ve Kamu Sanatı

Ortam odaklılığın tarihsel olarak heykel ve mimarlıkla olan yoğun geçmişi içinde genellikle açık peyzajlarda ve kamusal alanlarda işlevsel bir çerçevede ele alınmaktaydı. Zaman içinde bu işlevsellik eleştirel söylemlere yönelirken bir kısım sanatçı ve mimar bu işlevsel tasarımlara yeni yaklaşımlar getirmişti. Bu konu "İşlevsel Ortam Odaklılık" bölümünde ayrıntıları ile örneklenmiştir. Bu bölümde ise ele alınan peyzaj mimarlığı ve kamusal sanat olarak iki farklı disiplinin ortam odaklılığa bakışı çerçevesinde şekillendirilmektedir.

Çalışma yöntemi olarak ortam odaklı sanat her disiplinden türeyebilir veya her disiplinde kendine yeni bir özerk alan oluşturur. Peyzaj mimarlığının ortam odaklı yaklaşımla ele alınması fikri ilk İsamu Noguchi öncülüğünde olduğu kabul edilir (Chen, 2005, s.71). Noguchi, Japon kültüründen aldığı disiplin, Zen bahçelerinden aldığı içeriği, minimalist sanatın yalınlığında park, kentsel alan gibi açık alanlarda ortam odaklılığın erken örneklerini uygulayarak harmanlamış ve estetize edilmiş manzaralar tasarlamıştır. Ancak bu yeni yaklaşım temel amacı işlevsellik olan peyzaj mimarları tarafından eleştirilmiştir (Chen, 2005, s.71). Ortam odaklı üretimleri işlevsellikten uzak (oturma yeri ve gölgelenme yok) bulunmuştur. Ancak yine de Noguchi'nin üretimleri yeni sembolik ve meditatif tasarımların oluşumuna esin kaynağı oluşturmuş, yeni üretimlere yol göstermiştir.

Mimar Maya Lin'in öğrenciyken katıldığı yarışmada birinciliği kazanan *Vietnam Gazileri Anıtı* (Görsel 227-228), mekana özgü tasarlanmış, heykel, kamusal sanat,

peyzaj mimarisi gibi disiplinlerle kesişen, ortam odaklı bir tasarımdır. Mekan sanatçı-mimar tarafından derinlemesine gözlemlenmiş, yapılış amacına uygun, politik görüş ve yargıdan uzak, düşünme, sessizce yas tutma, anma ve ölümün mekanı olarak düşünülmüştür (Chen, 2005, s.71). Yerleştirme arazinin topoğrafyasına uygun, kesitte boylu boyunca toprağa gömülü şekilde uzanmaktadır. Kesitte V şeklinde siyah granit bir duvar üzerinde gazilerin isimleri yazılır. Bu kesit savaşın yol açtığı bir kesiktir ve yara gibi azalan ama asla kapanmayan bir kesiği sembolize eder. Granitin parlak yüzeyi Robert Morris'in *Aynalı Küpler* (1965) çalışmasındaki izleyiciyle kurduğu teması ve katılımı ile anlam bulur. Bu "izleyici-kapsayıcı-şartlılık" üzerine inşa edilir. *Vietnam Gazileri Anıtı,* mekanın deneysel ilişkilerine kendiliğinden katılımı sağlamakta, herhangi bir sınırlama ve kısıtlama barındırmamaktadır. "Sanatın işlevlerinden biri, tarihin, bilinçdışının, formun ya da sosyal adaletin olup olmadığını hatırlatmaktır" (Lippard 1983, 4). Ortam odaklı üretilen Vietnam Gazileri Anıtı, bu işlevi açıkça ortaya koymaktadır. Bu anıt, Washington'da Lincoln ve Washington Anıtları arasında, Beyaz Saray, Ulusal Alışveriş Merkezi, parklar ve mezarlıkların olduğu büyük bir alan içinde konumlandırılmıştır. Konum olarak bu anıtın varlığı sadece devlet liderlerinin değil, ortak amaca hizmet eden insanların da bu ayrıcalığı hak ettiği ima edilir.



Görsel 227. Maya Lin, Vietnam Gazileri Anıtı/
Vietnam Veterans Memorial, Washington DC, ABD
Erişim:1.1.2018 https://goo.gl/CYj1vj



Görsel 228. Maya Lin, Vietnam Gazileri Anıtı/
Vietnam Veterans Memorial, Washington DC, ABD
Erişim:1.1.2018 https://goo.gl/2Neu6k

Ortam odaklı sanat, gerek sergileme, gerek müdahale, gerekse aktivist eylemlerle olsun; anlam ve anlatım dilini mekana entegre ederek kamusal sanat içinde kendine özerk bir alan oluşturur. Genel bir tanımlamayla kamusal sanat; "kamusal mekanları

kullanan, konumlandığı alan için özel üretilmiş, halk ile etkileşim içinde, malzeme sınırlaması olmayan, her çeşit iletişim aracını, sanat akımını veya stilini kullanabilen, sergileme amacıyla yapılmış anıt, abide, kent heykelleri, performans, dans, tiyatro, grafiti, poster ve enstalasyon gibi uygulamalardan oluşur" (Tate, 2018: https://goo.gl/1iZZk5) Kamusal sanat genel olarak toplum tarihinin bir parçasını oluşturur, toplumu yansıtır ve kentlere anlam katar. Ancak bu yaklaşım "Yeni Tür Kamusal Sanat[150]ın" ortam odaklı yaklaşımla ele alınan güncel söylemlerinde, eleştirel bakışı yansıtan farklı bir çizgide gelişir.

Suzanne Lacy'e göre kamusal sanat ortaya çıkışından günümüze kadar üç aşamada ele alınması gerekir; "1. Geleneksel olarak "hatırlatma ve anı" niteliği taşıyan uygulamalar, 2. Modernizm içinde Dadaizmin aktivist hareketleri ile şekillenen "sosyal müdahaleler" ve "anti-anıt" yaklaşımlar, 3. Güncel söylemler içinde "Marjinal grupları güçlendirmek" için "Yeni Tür Kamusal Sanat" olarak tanımlanan uygulamalar" (Lacy, 1995, s.19-47). Hal Foster'da benzer bir tanımlamayı 20. Yüzyıl sanatı için yapar; "öncü sanatın doruğu kabul edilen 1930'lar, Modernizmin ideallerinin sarsıldığı Postmodern üretimin arttığı 1960'lar ve kültür, kimlik, cinsiyet ve antropoljik üretim odaklı 1990'lar" (Ötgün, 2012, s.82). Bütün bu tanımlamalar içinde ortam odaklı sanat kendini kamu sanatından anlam ve algının mekan içindeki fenemenolojik yapısında ayırır. Mesela Betsy Damon'un "7000 Yaşındaki Yaşlı Kadın" (1977-2009) (Tate Modern Önü) performansı ele alındığında işin anlamı derin ve evrenseldir ama her mekanda aynı duygu ve etkileşimi verecektir. Ancak Libarate Tate insiyatifinin Tate Modern içi ve önünde yaptığı eylemler[151] ortam odaklıdır, müze mekanını ve içindekileri hedef alır. Eylemin amacı 1960'lardaki gibi sanatın metalaşması olmasa bile hedef sanat kurumu ve sosyo-ekonomik ilişkileridir.

Kamusal alanda geleneksel anma yaklaşımından farklı olarak anti-anıt niteliğinde üretilen Richard Serra'nın *Tilted Arc* (1981-1989) (Görsel 63) heykeli, hem yeni tür

[150] Kamusal sanatta yeni bir dönemeç olarak, Suzanne Lacy kamusal sanata yeni bir soluk ve anlatım dili getiren "Yeni Tür Kamusal Sanat"ın tanımını yapar; Lacy'e göre yeni bir tür olarak adlandırılabilecek bu sanat; "estetiği" koruyarak "marjinal grupları güçlendirmeyi" hedefler.

[151] Bu aktivist hareketlerin amacı içinde paradokslar barındıran, British Petrol'ün (BP) sponsor olduğu, petrol ürünleri[151] ve onunla yapılmış her şeye karşı çıkmaktır.

kamusal sanatın habercisi, hem de ortam odaklı sanatın mekanla simbiyoz oluşturan yapısını; sanatçının bizzat kendi söylemiyle tam anlamıyla ortaya koyan önemli bir dönemeç noktasını oluşturur. Bu eserin bir başka önemli yanı ise küratörlük mesleğinin kamu sanatı için zorunluluk olduğunun fark edilmesine katkı sağlamasıdır. Küratör kamusal alandaki sergilerde toplum, yerel yönetimler ve sanatçı arasında iletişimi sağlayan ve köprü oluşturan bir arabulucudur. Cher Krause Knight'a göre;

> "Kamusal alanda yapılan işlerin bürokratik yönünün çözümü ve bunun bir yasal bir zemine oturtulması zorunlu hale gelir. Bu olay üzerine birçok konferans ve toplantılar yapılır. Bu çabalar sürerken ortaya çıkan ekonomik çöküşle bağlantılı kentsel sorunlar daha derin hissedilir. Buna paralel olarak sanata tepkiler de oluşur. Kamu sanatına ve destekçilerine halk tarafından saldırılar gerçekleşir. Bu provokatif olayların daha günceli ve en bilineni Richard Serra'nın "Tilted Arc" heykelidir. Bu olay, sanatsal planlar yapılırken toplumsal birimlere bildirmenin zorunluluğunun farkına varılmasını sağlar. Kamusal sanat ve kültür yöneticilerini sosyal etkileşim yeteneklerini ortaya koyma zorunda bırakır. Sanatçıların sosyal yönünün aktif olmaması problem çözümünü, yöneticilere ve küratörlere bırakmayı zorunlu kılar. Bu olaya istinaden, sanatçı Francois Hers ve Xavier Doruoux 1990'larda "Nouveaux Commanditaires[152]"in açılış protokolünde prensipte komisyon üyelerinin sanatçılarla, aracı ve küratörle birlikte çalışan kullanıcı topluluğu olması fikrini ortaya atarlar. Bu fikir, sanatçı, kamusal alanda eser ortaya koyduğunda sanatsal müdahale, kamusal alan ve sanatçı arasındaki işbirliğinin gerekliliğini dolayısıyla küratörün gerekliliği fikrinin yayılmasını sağlar. Sonuçta bu olay, kamusal sanat projelerinde küratörün gerekliliğini ve önemini ortaya koymuş, aracısız (non-mediated) sanatın sorunlarına örnek olarak gösterilmiştir" (Knight, 2008, s.6-14).

Bu olaydan sonra 1990'lardan itibaren Yeni Tür Kamusal Sanatta "anti-anıtlar" ve "anma uygulamaları"[153] varlığını daha yoğun göstermeye başlarken organizasyonlar hem geçici nitelikte hem de küratörlerin öncülüğünde düzenlenir. Toplumsal konuları görünür hale getirip farkındalık yaratmak anti-anıt felsefesinin ana fikrini oluşturur. Amacı aynı zamanda bilinen tarihin ideolojisini tespit etmek, kurumsal bilgilendirmenin ya da dogmatik bilgilerin her zaman doğru olmadığını kamusal mekanın odağında açığa çıkartmaktır. Bu tür uygulamalar yapan Jenny Holzer, Alfredo Jaar, Felix Gonzales-Torres gibi sanatçılar, anma uygulamalarında yeni anlatım dili kullanarak, daha öznel daha marjinal grupları öne çıkarır. Öte yandan Nicholas Bourriaud'a göre güncel sanat aslında "klasik anıt" anlayışından farklı

[152] Yeni Komiserler; Francois Hers'in öncülüğünde başlatılan, belli bir bölgenin veya toplumun sorunlarını ele alan, çağdaş sanatçılarla işbirliğinin sağlanmasını sağlayan, kapitalizm karşıtı kamusal alanda işler üretilmesini destekleyen bir program. 1994 yılında buna bağlı Hartung-Bergman vakfı açılır ve sanat tarihi ve araştırmalarının buluşma noktası olur.

[153] (memorial-practise)

değildir; "günümüz sanatı, uzun vadeli etkiler üretmek konusunda, "klasik anıttan" geri kalmaz. Çağdaş yapıt, Cornelius Costoriadis'in deyimiyle bundan böyle bütün insanlara uçurumun kıyısında yaşarken anlam üretmenin olası olduğunun gösterilmesidir: noktasal ve geçici olduğu için sonsuzluğa uzanan formel bir kararlılıktır bu" (Bourriaud 2005, s.88). Felix Gonzale-Torres bu anlayışın çarpıcı bir örneğidir. Torres'in söylemi ilişkisel sanatın ötesinde hafıza ve anıyı formel hale getirerek anıtsal bir nitelik kazandırır, bu yaklaşım ortam odaklılığın da kullandığı yöntemlerden biridir.

Ancak kamu sanatını ortam odaklı sanattan ayıran en önemli fark izleyici-alımlayıcı noktasında ortaya çıkar. Ortam odaklı sanatta izleyici işin tamamlanmasında önemli bir aşamayı oluşturur. Bunu ya anı, bellek, yansıtma kavramlarıyla ilişkili olarak ya da bizzat izleyicinin tepkileri ve etkileşimiyle gerçekleştirir. Cher Krause Knight'a göre, "sanatın kamusallığı, eserin kalitesinde ve seyirci ile etkileşim gücünde yatar. Kamusal sanat seyirciye sosyal fikirleri sunar ama belirli bir sonuç beklemez, herkes kendi payını alır. Sanat faktörü denen şey, niyet ve gerçekleştirme arasında bulunmaktadır. Gerçek olan hiç bir zaman, seyirci tarafından tam olarak algılanamaz çünkü tüm aşamalarından bir haberdir" (Knight 2008, s.vii). Oysa ortam odaklı eserlerde izleyici son sözü söyler. Hans Haacke'nin *MOMA Poll* (Görsel 67) adlı işi ancak izleyici oylaması bittikten sonra tamamlanabilecektir. Benzer şekilde Favela Painting projesi izleyici katılımı ve etkileşimi olmadan tamamlanması mümkün değildir. Ancak bu noktada "toplumsal sanat" ile kesişir. Toplumsal sanat da ortam odaklı sanat gibi izleyici katılımıyla gerçekleştirilir ama toplum bütün bir yapı olarak ele alınır, oysa ortam odaklılıkta kültürler arası fark önemsenir.

II.2.d. Melezleşme; Yeni Medya ve Sanal Mekan Enstalasyonları[154]

Sanat ve teknoloji kullanımları ile ortam odaklı sanat içinde ele alınan yeni medya ve sanal mekan enstalasyonlarının oluşması yaklaşık 50 yıllık bir süreci kapsar. Ancak 1990'lardan sonra ortaya çıkan dijital devrim sonrası bu süreç baş döndürücü bir hızla gelişir, estetik ve sanat ortamlarında yeniden üretilir. Çağdaş söylemler içinde farklı anlam ve biçimlerde ortaya çıkan ortam odaklı sanat 2000'lerden sonra tam bir melezleşme, çeşitlenme içine girerek Deleuze ve Guattari'nin "rizom/köksap[155]" (Fineberg 2011, s.18) metaforuna dönüşür. Rizom/köksap etimolojik kavramları kombine edebilmek için yatay yumru biçimli kökü boyuna yayılabilen ve yeni bitkiler geliştirebilen biyolojik bir terimden türetilir. Deleuze ve Guattari bu terimi farklı ya da özdeş şeylerin, uzamların ve insanların arasında meydana gelen bağlantıları tanımlamak için kullanır. "Ağ biçimli karakterize edilen Rizom, ilişkilere dayalı ve çapraz düşünme sürecini, var olmanın yeni biçimini, bu yapının sabit bir öz olarak tasarlanmasının olanaksızlığını, gerçekliğe bağlı olarak tecrübeyle temellendirilebilen ve haritalanan bir kavram olarak tanımlanır" (Parr, 2005 s.60). Yani artık ortam odaklı sanat için sabit değişmez bir öz ve anlam olarak tanımını yapmak mümkün değildir. Temelde nesne mekan simbiyozu oluştursa da kesin olarak sınıflandırılamaz, tanımlanamaz temalar, yaklaşımlar, yöntemler ve içerikler bağlamında ele alınabilir.

Ortam odaklılıktaki melezleşme 1960'larda videonun ortaya çıkışıyla başlar. Erica Suderburg'a göre ortam odaklı eserler 1960'lı yıllardan itibaren görsel sanatlardaki disiplinler ve bunları tanımlayan sınırların **yapı-bozuma** uğratılmasından doğar (Suderburg 2000, s.2). Geleneksel görsel sanatlar durağandır. Zamanda bir anı yakalar ya da temsil eder. Fotoğrafın ardından hareketli görüntünün bulunması ve arkasından gelen video ve dijital devrim bu geleneksel durağanlığa son vererek sanata ışığın kendisini oluşturma fırsatı verir. Giderek hareket ve zaman birleşerek

[154] Virtual Art İnstallation /Video Enstalasyon/ PostDijital Sanat/ Telepresence art

[155] Botanik biliminden gelen yatay ve düşey filiz ve kök olarak uzayan toprak altı kısımdan türemiş sözcüğün, bir labirent metaforu olarak "ağ"ın Deleuze ve Guattari tarafından kullanılan bir ifadedir. Her yolun tüm diğer yollara bağlanabildiği; merkezi, çevresi, çıkışı olmayan çünkü potansiyel olarak sonsuz olan labirent; varsayım alanı bir köksap alanıdır. Bu metafor Derrida'nın "yapı-söküm" yaklaşımıyla reddedilir.

izleyiciye uzun süreli deneyim yaşatma fırsatı verilir. Ortam odaklı sanatçıların yeni anlatım yöntemlerinden biri olarak videoyu kullanmalarının nedeni de bu deneyimin süresini uzatmak, izleyiciye gerçek mekan ve zamanda, kurgulanmış mekan ve zamanı sunarak algıyı ve anlamı değiştirmektir. Video yeni ve sürekli değişen teknolojilerin kullanılmasıyla eşzamanlı bir kurulum dizisi oluşturur ve **basit video kurulumlarından karmaşık interaktif-multimedya (**ses, video, animasyon, grafik,tipokrafi**) kullanımlarına ve sanal gerçeklik** (virtual reality/VR, augmented reality AR) ortamlarına doğru genişletilir. Bu bölüm; bu üç kategori üzerinden farklı kuramcıların bakış açıları bir araya getirilerek örneklendirilir. Ancak bu bölümün daha anlaşılabilir olması için sanal gerçekliği oluşturan karmaşık teknolojik yöntemler ve onunla ilişkili terimsel dil mümkün olduğunca mekanla ilişkilendirilerek açıklanmakta ve örneklendirilmektedir.

Ortam odaklılıktaki basit video kurulumları, görüntü ve monitörün birlikte kullanılmasıyla oluşturulan anlama odaklanır. Sanatçıların videoya yaklaşımları çok farklılık gösterse de video uygulamaları genellikle üç tutumda ortam odaklılıkla ilgilidir. İlki olan "**cine-estetik soyutlama**" (Görsel 229) yani "**video sentez**" terimi; görüntü renklendiricileri ve video sentezcilerinin kullandığı soyut betimlemenin elektronik neslini tanımlar. **Bu yöntem daha sonra hareketli ışıkla yapılan ortam odaklı sanal mekan enstalasyonlarının esin kaynağını oluşturur**. Yeni senkronize edilmiş elektronik dalgalar oluşturmak için video sentezleyiciyi kullanan bu yöntem, müzik video endüstrisini de etkiler (Marshall, 1995, s.37). Video sentezleme endüstrisindeki gelişmeleri sanatçılar tamamen elektronik manipülasyonlar yoluyla geniş bir dizi görüntü oluşturmak için kullanırlar.

İkincisi "**narsisist video**" kişisel belgesel kategori içine girer. Kaydı yapılan kişi tarafından kaydın anında izlenebilmesi ve gösterilebilmesi videoya özgü bir özelliktir. (Marshall,1995, s.38). Vito Acconci, bu türde çalışmaları ile tanınır. Maureen Turim'e göre, video, (narsist-videoda olduğu gibi) zamanı mekânlandıran ve zamanı temporalize[156] eden bir araçtır (Kaptan 2003, s.48). Videodaki görüntü

[156] Zaman boyutundaki tekrara, düzenliliğe dayanan mekan türüne temporal locality denir. Bir kez denedi mi avantajlıdır, tekrar edebilir.

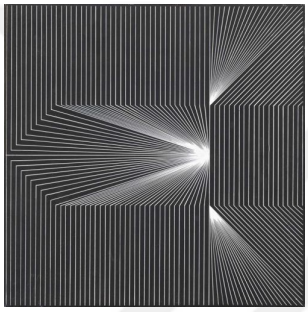
belli bir zamanı ve mekanı görselleştirirken, akan zaman ve sabit mekan içinde tekrar yaratılarak tekrarlanan farklı bir gerçeklik yaratır. Accionci'nin *Gösteriye Hükmetmek* (Görsel 230), adlı video enstalasyonunda bu döngü görselleştirilir. Acconci 1974'te New York'taki 112 Green Street'teki bir odada *Gösteriye Hükmetmek* adlı video yerleştirme zamanı tekrarlayan narsist bir video türüdür. Acconci, bir video monitörünün önüne üstten aydınlatılmış bir tabure yerleştirir. Video monitörü, sanatçıyı tabure üzerinde otururken kaydeder. Daha sonra işe dahil edilen izleyici de, Acconci'nin oturduğu videoyu izlemek için aynı taburede oturur. Bu arada, tabure üzerinde oturan izleyici bir kamera tarafından kaydedilir ve arkadaki bir monitöre yansıtılır. Sonraki izleyici grubu için oturma yeri olarak diğer monitörün önüne bir halı yerleştirilir. Görüntüleyici, izleme konumuna dahil edilmiştir. İzleyici, röntgenciliğin hem nesnesi hem de öznesi haline gelmiştir. *Gösteriye Hükmetmek/Command Performance,* **izleyiciyi mekanda işin bir parçası yapması, onu voyeurism[157] nesnesine dönüştürmesi, gerçek mekanla sanal mekanı eş zamanlı kullanması bakımından ilk erken teknoloji tabanlı ortam odaklı örneklerden birini oluşturur. Mekandaki izleyici etkileşimi ve deneyimi olmadan** *Gösteriye Hükmetmek* **yerleştirmesi "sanat eseri" olarak varlığını gösteremez. Yani ortam odaklılıkta izleyici mekanda işin ortaya çıkmasını ve tamamlanmasını sağlar.**

Üçüncüsü, "**monitör üzerinde yoğunlaşma**" girişimidir (Marshall,1995, s.39). Bu yaklaşım sanatçıların, monitörü doğrudan kullanması ile görüntünün manipüle edilmesini mesela bir mıknatısla görüntüyü değiştirme tutumu olarak açıklanabilir. Burada senkronize elektronik sinyaller parçalanır ve görüntü kesintiye uğrar. Paik'in Kassel 1974'de ve Guggenheim *2000'de TV Bahçesi/TV Garden* (Görsel 231) yerleştirmesinde hem monitörlerin kendisini hem de manipüle edilmiş görüntüyü kullanılır. TV monitörünü doğal materyallerle ilişkilendirerek elektronik imaj algısını değiştirir**. Bu yerleştirmede müze mekanı yeni medyanın vahşi ormanına dönüşür.** Müze mekanı yeni bir kimlik kazanır: Teknoloji Ormanı. Ortam odaklı sanatın görünmeyenin arkasındakini gösterme ve yeni anlamı somutlaştırma

---

[157] Dikizlemecilik: Seks yapan insanları izlemekten zevk alan davranışlara verilen ad.

bakımından fenomenolojik ortam odaklı bir yaklaşımdır. İzleyici burada yerleştirmenin bir parçası olarak yapay oluşturulmuş teknoloji ile canlı ve doğal olanın arasındaki füzyonu[158] görmeye davet edilir (Guggenheim, 2001: https://goo.gl/7EXP1D). **Yerleştirmede doğa ile teknolojinin simbiyozuna tanık olunurken, bir çeşit teknolojik ormanın içine girilir.** Sanatçının görüntüleri manipüle ederek düzensiz görüntü oluşturması, kesilmesi ve bozulması "görüntü şiddeti" oluşturması; böylece teknolojik görüntülerin bir çeşit vahşi ormanı anıştırması; **monitör üzerinde yoğunlaşma** yaklaşımı ile elde edilmiştir.



Görsel 229. Otaku Gangsta, 2017 Video Sentez
Erişim:1.1.2018
https://goo.gl/oSK5wd



Görsel 230. Vito Acconci, 1974, Gösteriye Hükmetmek
Erişim:1.1.2018
https://goo.gl/dHPqK2



Görsel 231. Nam June Paik, 1974-2000 TV Garden, Guggenheim
Erişim:1.1.2018
https://goo.gl/yRJCpg

Sanat ve teknoloji birlikteliği zamanla basit kurulumlardan çoklu ortamlara yani yeni medya kullanımlarına geçiş yapar. Yeni medya sanatı; dijital sanat, bilgisayar grafikleri, yeni medya teknolojileri, bilgisayar animasyonları, sanal sanat, Internet sanatı, interaktif sanat, video oyunları, robotbilimi ve bioteknolojik sanat yöntemlerini kullanarak yapılan sanat eserlerini kapsayan bir sanat türüdür. Ancak gerçek mekanı kullanarak yapılan ve mekanda anlam bulan ortam odaklı yeni medya üretimleri 1990'lardan sonra gerçek anlamda kullanılır. Öte yandan yeni medyanın yani çoklu ortam kullanımlarının sanat olarak kabulü oldukça zor olmuştur. Aslında sanatın teknoloji ile buluşması nesnesiz sanat fikriyle, Modernizmin estetik kalıplarını kullanarak başlamasına rağmen tartışma ve eleştirilerin hedefi olur. Şahiner'in saptamasıyla;

[158] nükleer kaynaşma, parçalanmanın tersine çok hafif iki çekirdeği birleştirerek daha ağır bir çekirdek oluşturmak ve bu şekilde açığa çıkan bağ enerjisini kullanmaktır.

> "Yeni medya ile üretilen sanat ile makine estetiğine dayalı sanat önermelerinden ayıran en temel unsur yeni medyanın "**nesnesiz sanat fikrine**" yönelmesi olur. Bu Post-Duchampyen sanatsal oluşumlar, **deneyimi** ön plana çıkaran ve özgün yapıt yaratıcı fikrine karşı çıkan önermedir. Sanatsal eylemin tam da elektronik aygıtların işleyişine özgü bir işleme (girdi-çıktı) tabi tutulması bir anlamda eleştirel mesafenin zayıflamasına ve sistemin araçlarınca üretilen, denetlenebilir bir dilin varlığına işaret eder. Marshall McLuhan'ın "**araç mesajdır**" aforizmasında özetlediği gibi **dilin medyalarca kodlanması** ve hakikatleştirilmesi makine sonrası elektronik sanat ve teknoloji sergilerinin doğasını anlamak için de önemli bir dayanak oluştur. İyimser bir çerçeveden bakıldığında ise elektronik donatılarla gelişmiş teknolojik düzeneklerle üretilen sanatsal formların, gerek yeni bir görme biçimi, algı ve yorumlama kültürü geliştirdiği, gerekse 1960'lardan sonra ağırlığı giderek hissedilen kavramsal sanat anlayışını şekillendirdiği söylenebilir. Öte yandan büyük ölçüde devlet ve şirketlerce yönlendirilen yüksek teknoloji sergilerinin giderek sanatın **araçsallaşmasına gösterileşmesine** hizmet ettiği sanattaki yenileşmeyi/dönüşümü bilimsel ve teknolojik yenilikler ile özleştirme eğilimi güttüğü de ileri sürülmektedir" (Şahiner 2015, s.85).

Ortam odaklı sanatın da çıkış noktalarından biri olan "nesnesiz sanat" fikri, yeni medya sanatının[159]da temel yaklaşımıdır. Bu nedenle ortam odaklı üretimlerde yeni medya kullanımı sıklıkla görülür. Ancak yeni medyanın etkili gücünün yine devlet ve şirketlerin yönetimine geçmesi bu güçlerin kodlanmış mesajı sanat aracılığı ile izleyiciye iletme riskini beraberinde getirir ve bu sürecin tam anlamıyla gösterileşmesine yol açar. **Donald Kuspit'e** göre "teknolojiye yönelen sanat, bilinçdışına yönelik savaşın öncü kuvvetidir. Günümüzde mühendis, bilgisayar dehası ya da video teknikeri olmadan sanatçı olmak giderek imkansızlaşmaktadır" (Kuspit, 2014, s.119). Bu yaklaşıma örnek olarak da 1966 yılında John Cage, Robert Rauschenberg ve Billy Klüver'in Sanat ve Teknoloji Deneyleri'nin (EAT) yapıldığı *9 Akşam: Tiyatro ve Mühendislik* (Görsel 232) başlıklı projeyi örnek gösterir. Bu proje görüntü, ses ve ışık enstalasyonlarının teatral görüntülerinden oluşan gesamtkunstwerk yaklaşımla tasarlanmış bir tekno-gösteridir. Bu ekibin başarısı

---

[159] Yeni medya sanatı türleri: Sanatsal bilgisayar oyunu modifikasyonu, ASCII sanatı, Bio Sanat, Siberformance, Bilgisayar sanatı, Dijital Sanat, Dijital Şiir, Tradijital Sanat, Elektronik sanat, Evrimsel sanat, Faks sanatı, Jeneratif sanat, Glitch sanat, Hacktivism, Hypertext, Bilgi sanatı, Interaktif sanat, Internet sanatı, Hareket grafiği, Net sanatı, Performans sanatı, Radyo sanatı, Robotik sanat, Yazılım sanatı, Ses sanatı, Sistem sanatı, Telematik sanat, Video sanatı, Video oyunları, Sanal sanat Bilgisayar grafiklerinin 1980lerin sonlarına doğru gelişmesi ve gerçek zamanlı teknolojilerin 1990larda yayılan web ve internet ile birleşmesi, Lynn Hershman Leeson, David Rokeby, Perry Hoberman tarafından yeni ve çeşitli interaktif sanatları, Roy Ascott'un telematik sanatı, Vuk Ćosić ve Jodi tarafından Internet sanatı, Jeffrey Shaw ve Maurice Benayoun'un sanal ve üçboyutlu sanatını ve Rafeal Lozano-Hemmer'ın büyük ölçekli kentsel enstalasyonunu meydana getirdi.

şirketler tarafından fark edilince bu tekno-mekan-sanat tasarımları 1970'de Expo'70 Pepsi pavyonu için simülasyon mekanlar olarak tasarlanır. Yani dolaylı olarak tekno-sanat yine kapitalin hizmetine sunulur.



Görsel 232. John Cage, Robert Rauschenberg Billy Kauver EAT, 1966, "9 Akşam: Tiyatro ve Mühendislik" sergi kurulum görüntüleri, New York Erişim:01.01.2018 https://goo.gl/Km7Qb9



Görsel 233 Les Immatériaux/Malzemeler Centre Pompidou, Paris, 1985, Sergi Görüntüleri Erişim:01.01.2018 https://goo.gl/kHHsXt

EAT'in 1966'da sanat ve teknolojiyi bir araya getiren görkemli sergilerinden sonra, "1985'de Pompidou Merkezinde, Jean-François Lyotard, ve Thierry Chaput'ın küratörlüğünü yaptığı *Maddi Olmayan/Les Immatériaux*[160] (Görsel 233) sergisi, Post-Modern'in açılışının yapıldığı, sanat ve teknoloji arasındaki ilişkinin önemli bir kilometre taşı olarak tanımlanır" (Graham, Cook, 2010, s.19). Bu sergide, J.F. Lyotard, telekomünikasyon teknolojisindeki gelişmeler nedeniyle yeni bir sanatsal materyalin ortaya çıkışını göstermek ister. "Serginin teknolojiye verdiği önem sayesinde, yeni medya, iletişim sanatı, net.art gibi sanatların ortaya çıkışına öncü olur. 1990'ların sanatsal tartışmalarından önce, yeni bir malzeme duyarlılığı önermesi yapan sergide, postmodernite, modernite, materyalizasyon ve dematerializasyon kavramları incelenir. Serginin içeriği; teknolojik gelişim ve yeniliğin geçiciliğini karakterize etmektir" (Graham, Cook, 2010, s.19). Bu, geleneksel anlamda bir sergi değildir; Postmodern üzerine kurulu, zaman ve boşluğun doldurduğu, birçok olay ve alan arasındaki sınırların şeffaflaşıp yok olduğu bir sergi olarak, akıcı bilgi ve

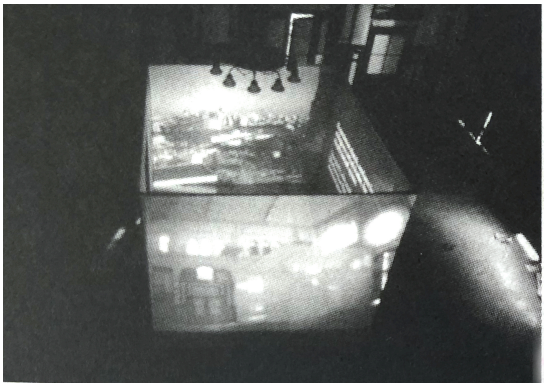
[160] Jean-François Lyotard küratör danışman olmadan önce sergi başlığı "Matériaux Nouveaux et Création/ Yeni Malzemeler ve Yaratılış" olarak belirlenmiş daha sonra "*Maddi Olmayan/Les Immatériaux"* olarak değiştirilmiştir. Bu serginin amacı modernitenin önemlilik anlayışına karşı bir direniş biçimidir.

görünmez arayüz, **mekanda çözülür ve görselleştirilir.** Teknolojik, sanatsal ve bilimsel deneyler ağı oluşturulan sergide, gönderici (sanatçı), alıcı(izleyici), mesaj taşıyıcısı (iş), mesajı içeren kodlar, mesaja işaret eden konular ele alınır. Sergide, ortam odaklı yaklaşımla, İletişimin yeni teknolojisinin, bilgi yönetiminin, duyarlı çevre ve deneyselliği içeren elektronik iletişimin yeni biçimleri ses ve interaktif enstalasyonlarla sergilenir. İşlerin estetik olarak sunumu eserleri kayda değer hale getirmek ve tanımlanmış olan iletişim, değer ve güç sistemlerine **gerçek mekan ve zamanda dikkat çeker.** Sergide artifaktlar ve sanat çalışmaları arasında da bir ayırımcılık yoktur; hiyerarşik düzen, sergiyi anlatan ve açıklayan kiosklar da yoktur. Sergi sensörlerle harekete geçen kulaklıklarla açıklanır. Katalog numarasız sırasız algı ve ayırt etme gibi hiyerarşik ilişkileri ortadan kaldıran bir yapıda tasarlanmıştır. Yalnızca ses, izleyiciye kendi kronolojik ve hiyerarşik yollarını bulmalarına yardım eder. Bu sergileme biçiminde geleceğin değerini ortaya çıkarma ve teknolojiyi manevileştirme amaçlanır. 1966 ve 1985'de yapılan bu iki sergi teknolojinin sanattaki kullanımlarına öncü olur. Yine bu iki sergide sanatçılar teknolojik hünerlerini sergileme fırsatı bulurken mekanı etkin ve etkili kullanma girişimlerini de bu sergilerle bilinçli olarak ortaya koymuşlardır.

Bu sergi ile yeni teknoloji tabanlı birçok sanat türü gelişmiştir. Ancak içlerinden ortam odaklı video enstalasyonlarda, mekan ve mekanın tüm ögeleri; izleyiciyi etkileyen bir çağdaş sanat pratiğine dönüşür. Muammer Bozkurt'a göre enstalasyon-video buluşmasında "**görüntünün kurgu ve içeriği", "ekran yapısı" ve mekan**" üç temel unsur olarak belirleyici bir rol oynar (Bozkurt, 2005, s.96). "Siyah Küp"ün gerekli olduğu bu yerleştirmelerde mekan "**anahtar unsur**" olarak kullanılır ve biçimden çok içeriğin mekandaki konumu önemli hale gelir. Ancak diğer sanatlarda olduğu gibi her video enstalasyon ortam odaklı olmayabilir. Burada konum içerik ve sanatçının niyeti ortam odaklılıktaki başat koşuldur. 1960'larda ilk video yerleştirmelerin ortaya çıkması ile iletişim kuramcısı McLuhan'ın televizyon gibi iletişim teknolojilerinin[161] insan topluluklarının yaşamını değiştirmesinde temel rol oynadığını, teknolojinin "hileli" kullanılırsa "insan beynini yıkayabileceğini"

[161] Daha önce değinilmişti; "the medium is the message" yani, "araç mesajdır"

(Bozkurt, 2005, s.96) iddia etmesi sanatçıların erken dönemdeki yerleştirmelerinde teknoloji karşıtı tavır almalarına neden olur. Video sanatçılarının ortam odaklı yaklaşımlarında bu eleştirel tavır zamanla post-dijital çağda onun nimetlerini kullanan, işbirliğine giren bir dönüşüm sürecine girmiştir. Eleştirilen artık teknoloji değil, onu kullanım şekli veya güncel söylemlerdir. Ortam odaklı sanat kapsamında çoklu ortam video yerleştirmeler yapan Eva Sussman'ın *Kehanet ya da Geçmişe Bakıp Geleceği Anlamanın Yolu* (Görsel 234) adlı işinde mekan anahtar unsur olarak kullanılır. Mekan dört köşe keçe-tül ile kapatılmış ve bu tüllerin üzerine iç-dış mekandan oluşan hareketli görüntüler, metin ve kavramlar yansıtılır. 4 farklı hikaye; ortak bellekte uzlaşılan bir sorunun şizofrenik dışavurumu ile çarpıtılarak aktarılmaktadır. Video enstalasyonda sanatçının fikrini oluşturan içerik yansımasında mekan belirleyicidir. J. Genet'e göre "Her nesne kendi sonsuz mekanını yaratır" ama burada Bozkurt'un belirttiği gibi **iki tür mekan vardır**: "Ürünün kendi mekanı" ve "ürünün içinde bulunduğu mekan" (Bozkurt, 2005, s.103). Bu nedenle video enstalasyonlarda mekanın (boyutları, yapısı, dokusu, konumu, ışığı, yönü, kurumsal yapısı), enstalasyonu biçimlendirir, fikrin atmosferini belirler. Ama enstalasyonu oluşturan nesnelerin birbiri ile ilişkileri biçimden öte içerikte buluşur (Bozkurt, 2005, s.97). Mekanı, içeriğin belirlenmesinde kullandığı Jan Hoet'in yerleştirmesi olan Documenta 9 "Tall Ships" de (1992) benzer kaygılar güder. Mekanı önemseyen işlerden biri Barış Doğrusöz'ün *Oda* (Görsel 235) yerleştirmesidir. Küçük kare odada duvara yansıtılmış projeksiyon görüntüleri içerik olarak günümüz iletişim araçlarının zihinleri olduğu kadar özel mekanları da ele geçirmesinin somut örneğini oluşturur. Bu yerleştirmeler, hafıza mekanları olarak "ortam odaklı", mekana göre hazırlanmış kurulumları bakımından "ayarlanmış mekan" olarak değerlendirilebilir. Bu iki örnekte de mekanın fiziksel parametrelerine göre yerleştirme yapılmıştır.



Görsel 234. Eva Sussman, 1997,
Kehanet ya da Geçmişe Bakıp Geleceği Anlamanın Yolu
Kaynak: Yazarın Arşivi



Görsel 235. Barış Doğrusöz, 2001
Oda, Kaynak: Yazarın Arşivi

Tony Oursler'ın çalışmaları 1990'ların başında heykellerde ve yapılarda bulunabilecek çok küçük video projeksiyon cihazlarının yanı sıra görüntü parlaklığındaki gelişmeler sayesinde düz ekran dışındaki yüzeylere yerleştirilebilen teknolojiyi kullanır[162]. Bu yüzeyler ortamla alakalı iki veya üç yüzeyli bir geometrik form olabildiği gibi, bir ağaç veya yoğunlaştırılmış bir duman bile olabilir. *Makine Etkisi* (Görsel 237) Judith Bumpus'un "video kuklacısı" (Bozkurt 2005, s.105) olarak tanımladığı Oursler videolarında mekanla doğrudan ilişki içindedir. Oursler *Kırılma/Refraksiyon/Refraction* (Görsel 236) adlı video enstalasyonunda Yerebatan Sarnıcı içinde 45 cm çaplı fiberglas küreler üzerine yansıttığı gözleri, mistik atmosfer oluşturmakta, gerçeküstü bir ortam sunarak hem tekinsiz hem de uyarıcı bir etki yaratmaktadır. Mekanda ortak uzlaşı ile algılanan nesneler, izleyici için korku-acı, suçluluk-arzu gibi karşıtlıkları içinde barındıran estetik, merak uyandıran ama bir o kadar huzursuzluk deneyimi yaşatır.

[162] Videosu için bakınız: https://www.youtube.com/watch?v=cznR8j-g5As



Görsel 236. Tony Oursler, 1999, Kırılma/Refraction Yerebatan Sarnıcı Erişim:01.01.2018 https://goo.gl/TTf1nJ



Görsel 237. Tony Oursler, 2013, Makine Etkisi/ The Influence Machine, Tate Modern Erişim:01.01.2018 https://goo.gl/M9yf9L

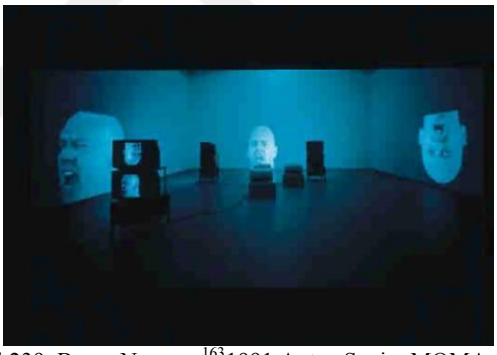
Ortam odaklı melez üretimler video enstalasyonlar olarak çeşitlilik gösterirken anlam belirsizleşmeye, video görüntü ve kurulum üretimlerdeki ustalık artmaya başlar. Jean Robertson ve Craig McDaniel'e göre, "1980 ve 1990'larda karmaşık mimari ortamlar, çevresel alanlar ile sıradan bağlamlarda günlük nesnelerin yaygın kullanımı arasındaki etkileşimi içeren operasyon şebekeleri daha fazla karakterize edilir" (2012, s.9). Yani anlam, mekan ve sıradan nesnenin farklı anlamları arasında çeşitlenir ve sonuçta anlam bu çeşitlenmenin içinde yok edilir. "Sanatsal anlatılar 1980'lere kadar anlam ve içerik odaklıyken 90'lerden sonra teknik ve yeni medyadaki ustalıklarını göstermek, kişisel duygu ve görüşlerini ifade etmek için arzularının ötesinde amaç ve düşüncelerinden oluşan bir dizi üretim şeklinde dönüşüm geçirir" (Robertson & McDaniel, 2012, s.9). Yani Tony Oursler'in ya da Anthony McCall'ın görüntü üretimleri gibi mekanda teknik olarak ışıksal bir heykel yaratma çabası teknolojik bir gösteriye dönüşürken bazen içerik ikinci plana itilir.

Çoklu ortam ve teknoloji tabanlı enstalasyonlar farklı kuramcılar tarafından ortam odaklılık kapsamında değerlendirilir. Bu konuya eğilen Chrissie Iles, galeri ve müzenin mimari modellerini ve bu mekânların, alanın algısal ve zamansal odaklarının yeniden yapılandıran, yansıtılmış ışık ve hareket eserleri olarak yeniden nasıl formülleştirdiğini inceler; "Iles, **video ve film enstalasyonunun üç tarihsel aşamasını (1. Fenomenolojik 2. Performatif, 3. Heykel ve Sinematik) olarak tanımlar;** Dan Graham *Genel* (Görsel 238), Bruce Nauman *Antro-Socio* (Görsel

239), Peter Campus, Vito Acconci, Joan Jones ve Les Levine'in eserlerinin teorik fenomenolojik temellerini ortaya çıkarır ve Gary Hill *Hayal Kırıklığı* (Görsel 240), Stan Douglas, Douglas Gordon ve Liisa Roberts'ın *VYBORG* (Görsel 241) yansıtılmış ortamlarını panorama, çoklu ortam ve sinematik ortam kavramları bağlamında değerlendirir" (Suderburg, 2000, s.17). Benzer şekilde Bruce Jenkins de müze makine kavramlarını mercek altına alıp, film enstalasyon eserlerinin, zamansallık ve filmsel "varlık" konuları etrafında oluşan "yerleştirme" uygulaması bağlamında nasıl alımlanıp kuramsallaştırıldığını inceler. Bu örnekleri oluşturan video enstalasyonlar ve sinematik ortamlar kuramcılar tarafından yerleştirme, içerik ve kavram bakımından ortam odaklı olarak değerlendirilir. Bu örnekler mekanla ya görüntü-ses olarak fiziksel simbiyoz, ya izleyiciyle etkileşimde psikolojik ve kültürel simbiyoz ya da mekanın kimliği ile alakalı fenemenolojik simbiyoz oluşturur.



Görsel 238. Dan Graham,1995,Genel/Generali
Erşim:01.01.2018 https://goo.gl/ckBm2w



Görsel 239. Bruce Nauman[163] 1991,Antro-Socio, MOMA
Erşim:01.01.2018 https://goo.gl/x7MtCK



Görsel 240. Gary Hill, 2016, Hayal Kırıklığı
Erşim:01.01.2018 https://goo.gl/i9NFT4



Görsel 241. Liisa Roberts, 2008, VYBORG
Erşim:01.01.2018 https://goo.gl/c5a7JW

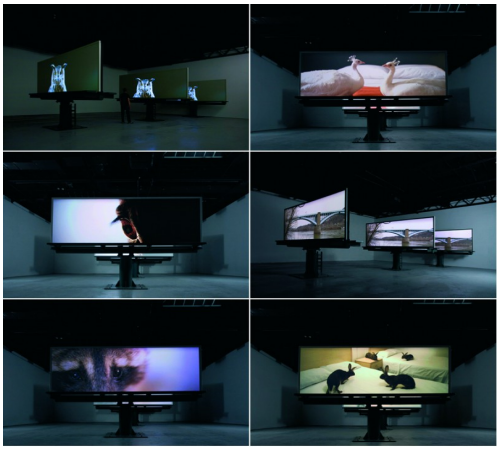
[163] Video yerleştirmede; , Feed me, Eat me, Help me, Hurt me, anthropology sociology, kelimeleri tekrar edilmektedir. Büyük boyutlu kel kafa görselleri ters yüz yansıtılmakta. Ses kayıtları kilise ayini edasıyla seslendirilir. Mekandan taşacak kadar yüksek sesle ses, dudak hareketleriyle senkronize olmayan bir uyuşmazlık içinde tecrübe yaratır.

Ortam odaklı sanatçılar çoklu ortamları kullanarak yeni medya sanatında üretimler yaparken bir kısım sanatçı da kültürel imgeleri mekanda video estetiği ile şekillendirir Bu sanatçılardan Doug Aitken[164] kültürel imgeleri değişik mekanlarda ortam odaklı video enstalasyonlar kurgulayarak kullanır. "Videolarında "artık imgeleri" kendi içinde bir düzen de çoklu ekranlar kullanarak geleneksel izleme yöntemlerinin ötesinde deneyimlenen kültürel ve doğal manzaralardan oluşan deneyimler yaratmaktadır. Mekanın hem toplumsal hem de psikolojik özelliklerini ele alan *Göç* (Görsel 243) adlı video, insanlar diğer canlılar ve bunlar içinde yaşadıkları daha geniş kapsamlı fiziksel çevreler arasındaki değişken ilişkiler üzerinde durur" (Eşkinat, 2011, s.39). Göç deneyiminin bu alegorik sunumunda sanatçı bizon, puma, geyik kunduz, baykuş gibi vahşi hayvanları sıradan otel odalarına koyar ve hareketlerini gözlemler. Göç izleyiciyi kendi dünyasına çektikçe, hayvanların gözleri yüzlerinin odak noktası haline gelir ve çok fazlasını iletir. Göç kavramını gerçek mekanda 3 kanallı video olarak izleyiciye sunumu ile anlam mekanda dönüşüme uğrar. Bu Modern Amerikan hayatının bitmeyen yolculuğu, modern konutların tekrarlanmasına dair bir imayı içerir. Francis Alÿs'in deneysel projede ele aldığı *Gece Nöbeti* (Görsel 242), Raphael Ortega ile beraber yaptığı bir *Yedi Yürüyüş* projesinin parçasıdır. Bir tilkiyi Ulusal Portre Galerisin'de serbest bırakıp, kapalı devre kamera sistemleriyle gözlemler[165]. Bu etkileyici **deney** izleyicinin doğa-kültür arasındaki somut karşılaşmasına tanıklık etmesine odaklanır. Bu ortam odaklı üretimler deneysel sınırları irdeleme açısından dikkat çekicidir.

[164]Bakınız; https://goo.gl/hXQMti, https://goo.gl/T4TpSw, https://goo.gl/gnLTXZ, https://goo.gl/UZBv9Q.
[165] Ama tilki hiç bir zaman gizliden gizliye istenen herhangi bir resme özel olarak bakıp incelemez.



Görsel 242. Francis Alys, 2004, Gece Nöbeti
Ulusal Portre Galerisi, Londra Erişim:01.01.2018
https://goo.gl/oUWXda



Görsel 243. Doug Aitken, 2010, Göç,
303 Galeri, New York, 3 kanallı video yerleştirme
Erişim:01.01.2018 https://goo.gl/XDqFvG

Ortam odaklı yeni medya sanatı, video yerleştirmelerden **karmaşık interaktif-multimedya** yerleştirmelerine ve Sanal gerçeklik ortamlarına doğru çeşitlilik göstermesinin nedeni; bilginin analogdan dijitale dönüştürülmesiyle görüntü ve bilginin sayısallaşması ve kolay işlenebilir olmasıdır. Diğer bir nedeni de bilgisayar yazılımlarındaki ilerlemedir. MİT'de Media Lab'ın kurucusu, yazılımcı ve mimar Nicholas Negroponte'nin New York "Software" (1970) sergisinde "Seek" adlı bilgisayar yazılımı ile oluşturulmuş düzenek ile teknolojinin gücünü kullanarak sanatçı-uzman-mühendis sınırlarını flulaştırır. Bu yazılım diğer sanatçılara da örnek oluşturur. Dan Sanding, Marcus Thiebaux ve diğer 12 programcı tarafından hazırlanan *Oort*[166] *Sürekliliği /Oort Continuum* (1994) çoklu sanal gerçekliklere erişimi sağlayan bir üst dünya oluşturması bakımından ilk uygulamalardandır. Jeffrey Shaw, Agnes Hegedüs ve Bernd Lintermann tarafından tasarlanan *Mağarayı Yapılandırmak/Configuring the Cave* (Görsel 244), birçok kültürde bedenin her şeyin odağı ve ölçüsü olduğunu öngören dominant insan modelini eleştirel bakışla ele alır. Bu yerleştirmede üç duvar ve döşemeye yayılmış yansıtmalarla streografik sanal gerçeklik ortamından ve CAVE[167] (Cave Automatic Virtual Enviroment/ Computer Automed Virtual Enviroment/ Otomatikleştirilmiş Bilgisayar Sanal Ortamı) olarak

[166] Hollandalı astronom Jan Oort'un adını taşıyan, güneşin etrafında dönen kuyruklu yıldız kümesi
[167] Chicago üniversitesinde bilgisayar bilimcisi Tom DeFanti ve sanatçı Dan Sandin'in ortak çalışması ile başlamıştır. CAVE'ler tipik olarak kübik bir alanın duvarına yansıtılan stereoskopik görüntülerin fiziksel köşeleri yok edip kesintisiz bir mekan duygusu yaratacak şekilde altı duvara yayılması mantığına dayanır

bilinen değişkende SG teknolojisinden yararlanılmıştır" (Shanken, 2012, s.177). CAVE[168]de kullanıcı arayüzü gerçek insan boyutlarındaki figür mankenidir. Bu figür bilgisayarda oluşturulmuş resimlerin ve ses kompozisyonunun gerçek zamanlı dönüşümlerini kontrol etmek için kullanılır. Mankenin her hareketi farklı ses ve görüntü parametreleri olarak mekana yansır ve izleyici ile etkileşimlidir. **Bu yapay mekanlar gerçek zaman-mekan içinde bütün yönleriyle genişleyerek, izleyiciyi sarar, üç boyutlu bir uzama gömerek kesintisiz bir mekan yanılsaması oluşturur.** Bu tür uygulamalarda disiplinlerarası işbirliği ve teknik desteğin kaçınılmaz olması tasarım gruplarını öne çıkartır. Bu gruplardan[169] biri olan teamLab; çeşitli alanlarda sanatçı, programcı, mühendis, animatör, matematikçi, mimar, web ve grafik tasarımcı ve editörlerden oluşan bir kolektiftir (Tan, Martins, Hurst 2017, s.300). Kolektif, 2016'da Borusan Contemporary'de *Sanat ile Fiziksel Mekânın Arasında* (Görsel 245) adlı sergide Japon kültürünü imgesel ögeleri kullanarak izleyici ile etkileşimli bir sergi düzenler. TeamLab mekanda doğa, çevre ve diğer insanlarla etkileşimli bir sanal atmosferler yaratır. Mekanda yere basıldığında çiçekler solar, dokunulduğunda kelebekler ölür ve su engel karşısında yön değiştirerek akmaya devam eder. Burada izleyiciye geleneksel Japon resimlerinin içinde yaşama fırsatı verilir. İzleyici mekanda gördüğü akışkan doğa ile etkileşime girer, duyduğu müzikle Japon kültürünün ruhunu hisseder ve izleyicin görsel işitsel ve dokunsal algıları harekete geçirilir. Sonuçta dört duvar boş gerçek mekanda sanal renkli bir dünya yaratılır.

[168] Bkz. https://goo.gl/CdhA6c

[169] Bu tür sanal gerçeklik mekan kurulum sergilerinde Design Studio H2E, Art+Com Studio, Kossmann.dejong, Studio PSK, Marthery Studio gibi tasarım grup ve firmaları kendi içinde gelişen ve diğer firmalarca desteklenen bir sektör oluşturmaktadır.



Görsel 244. Jeffrey Shaw, 1996, Mağarayı Yapılandırmak NTT InterCommunication Center (ICC), Tokyo Erişim:01.01.2018 https://goo.gl/D5AQ7z



Görsel 245. teamLab, 2016, Sanat ile Fiziksel Mekânın Arasında, Borusan Erişim: 09.01.2018 https://goo.gl/iPNQa6

Sanal mekan enstalasyonları yapan ortam odaklı sanatçılar, Baudrillard'ın kuramlarında bahsettiği gerçek mekan içinde simülasyon mekanlar oluşturarak sanatsal dili yapıbozumuna uğratır ve modern sanattan uzaklaşan yeni bir **karma gerçeklik** yaratırlar. "1970'lerin ortalarıyla 1980'lerin başında **simülasyon**[170] **ve hiper-gerçeklik** kavramlarının yoğun kullanıldığı dönemde Baudrillard "**kuramsal kurmaca", "simülasyon kuramı", "öngörü kuramı"nı"** (Kellner 2013, s.4) ortaya atar; bu kuramları, tarihsel olayları simüle etmek, kavramak ve öngörmek amacı taşıdığını belirtir. "Bu tür uygulamalarda "**gönderme**" kullanılır, "**simülasyon**" mekanlar hazırlanır ve "**temellük**" edilir. Russell Connor bunu "modern sanatın kaçırılması" (Baudrillard, 2012, s.27) olarak adlandırır. Marshall Mcluhan anlamı kuvvetlendirmek için "**karma gerçeklik**" mekanlarına ihtiyaç duyulduğunu belirtir; "resim ve şiirin etkisinin azalmaya başladığı bir noktada belirli bir kültürün bilinçsiz önyargılarını düzeltme, algı kapılarını açmak yani **"karşı-ortamlar"** yaratmanın sanatçıların rolünün olduğunu; hızla değişen bir çağda çevrenin algılanması ihtiyacının gittikçe daha da acil olduğunu" (Davies, 2000: https://goo.gl/NmXL98) iddia eder. Henri Lefebvre'de homojenleştirici mutlak alan karşısında anti-alan /karşı-ortamların üretilmesi gerektiğini önermekteydi (Lefebvre 2014, s.407). Sarmal üç boyutlu sanal gerçeklik yaşatan mekan deneyimleri dalma (İmmersion) etkisine sahip insan mekan etkileşiminin algısal boyutlarını değiştirir. Henüz tasarım alanında çok fazla yaygınlaşmamış olan bu teknolojinin ilk örnekleri dijital medyanın sanat

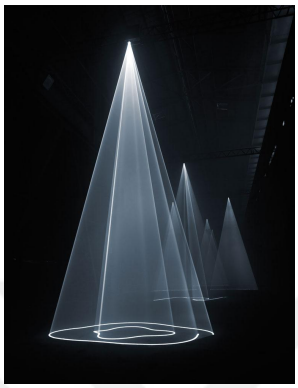
[170] Gerçek dünyayı belli sınırlar içinde gerçek-miş gibi algılama.

üretiminde kullanılmasıyla başlar. Teknolojinin yıllar içinde geliştirilmesi ile sanatçılar geçmişte daha önce hiç fark edilmemiş sınırları keşfeder. Bu üretimlerde deneysellik önemsenir ve genellikle çoklu ortam ve "çapraz medya"[171]kullanılır. Bu tür uygulamalarda donanım izleyicinin hareketine tepki gösteren algılayıcıları içerir. Sanatçılar, sanal gerçekliği bir araç olarak kullanır, sürükleyici ve derin etkileşimli bir sanat şekline dönüştürürler. Seyirci, sergiyi "ziyaret" ettiğinde "bizzat deneyimleyen ve yaşayan" "izleyen ve izleten gösteri" içinde yer alır. 21. yüzyılın başında gelişen sanat fikrindeki genel eğilim, ortam odaklı dijital, video, film, ses ve heykel kullanarak interaktif kurulumlar düzenleme yönünde gelişmekteydi. Bu nedenle yeni nesil ortam odaklı sanatın bugün kültür endüstrisi içinde makine estetiğinin şekillendirdiği yönde gelişmesi de kaçınılmazdır.

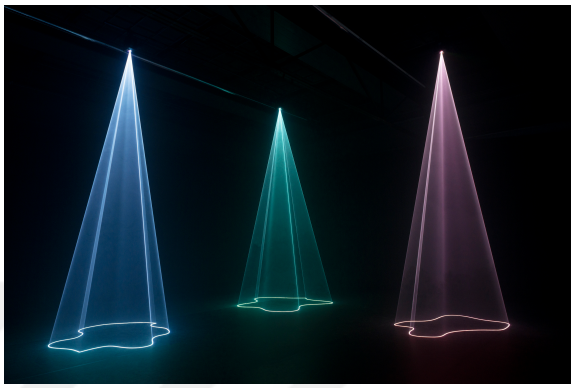
Kültür endüstrisi içinde estetik ışık heykelleri üreten Anthony McCall, sanal mekan enstalasyonları içinde konumlandırdığı "katı ışık formları"nı çoklu ortamlardan yararlanarak üretir. "Siyah küp" içine yerleştirilen beyaz ışık huzmesi yere kadar iner ve üç boyutlu bir heykel meydana getirir. Zemine çizgi şeklinde yansır. Huni formları oluşturan ışık, mekanı etkisi altına alır, izleyici ile etkileşime geçer. İzleyicinin ışıkla deney yapması teşvik edilir. Çünkü ışığın bedenle yaptığı etkileşim işin tamamlayıcı unsurudur. Metaforların kullanıldığı çalışmada ışığın tinselliği ön plana çıkar. Eser şimdi ve buradadır. Ancak eserin duvarda mı, yerde mi, boşlukta mı yoksa izleyiciyle olan etkileşimde mi olduğu tartışmalıdır (Foster, 2011, s.251). Nick Verstand benzer bir yazılımı o an hissedilen duygulara göre renk değiştiren ve duyguları fiziksel boyuta ulaştıran alternatif bir iletişim modeli olarak kullanır. Odada bulunan, biyosensörler vasıtasıyla izleyicinin beyin dalgaları, kalp atışları ve galvanik deri tepkileri ölçülür. Ölçümleri yapılan ziyaretçilerin, alana girdiklerinde duygularını temsil eden bir ışık perdesi ile çevrelenir. Zemine oturduklarında ya da uzandıklarında arka planda duyguları tetiklemek üzere bir müzik çalmaya başlar. Duygu durumlarına göre farklı renk, form ve yoğunluk kazanan ışık perdeleri sayesinde kişilerin o an ne hissettiği, herkesin görebileceği şekilde somutlaştırılır. Bu ortam odaklı hazırlanmış sanal mekan enstalasyonlarında çapraz medyanın

[171] Medyanın ilgili olduğu tüm alanları kullanmasıdır.

uygulanmasına, tıp ve mühendislik donanımlarının da girmesi ile melezleşmenin ve deneyselliğin maksimum düzeye çıktığı örnekleri oluşturur.



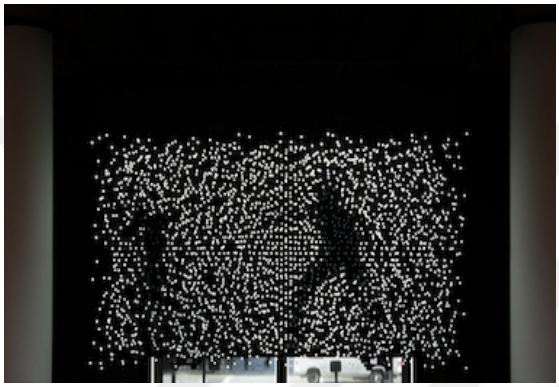
Görsel 246. Anthony McCall, 2009, Finnbogi
Erişim: 17.10.2017. https://goo.gl/G9t1jq



Görsel 247. Nick Verstand,2017, Aura
Erişim:01.01ç2018: https://goo.gl/vuum3N

Ortam odaklı sanal mekan enstalasyonlarında yeni medyanın çoklu ortamları olan internet, bilgisayar, projektör gerçek mekana eşzamanlı yerleştirildiğinde algıyı yakalamak için çoğu zaman bütün dış etkenlerden (mekanın ışığı dahil) arındırılması gerekir. Bu siyah mekanlar sanatçının zihinsel mekanını temsil eder ve bir açıdan Lefebvre'nin "zihinsel mekanlarının" somutlaştırılmış halini oluşturur. İzleyici artık sanatçının zihinsel mekanlarına davet edilir. Bu nedenle yeni medya sanatı için "siyah küp" daha uygun bir çözüm olabilir. Siyah mekan seyirci dahil çevresindeki bütün nesneleri yutar ve geriye sadece fikir ve onun anlatım dili kalır. Bu bir çeşit sanal dünyanın kendi gerçekliğini yaratmasıdır. Jim Campbell, *Patlayan Görüşler*'de (Görsel 248) teknoloji ve bellek ile mekân ve zaman arasındaki ilişki üzerinde durur. İzleyicinin hareketini kopyalayan ledler mekanda izleyiciyi sanat nesnesine dönüştürür. "Campbell'ın kontrollü rastlantısallık ve aracılık bellek makineleri, elektronik gerçeklik içerisindeki belleğin paradoksuna odaklanan ışık yerleştirmeleri yapar. Bu gerçeklik, hem belleğin geçici doğasını, hem de "zor unutan" yapısını içerir" (Suderburg, 2000, s.18) . Teknolojik aygıtlar, otobiyografi ve elektronik ortamın değişken formu, Campbell'ın projesinin temelini oluşturur. Teknoloji "nesnesi" mekâna entegre edilirken bellek, mimetik ve yüce olanın yapıları yeniden şekillendirilir ve sonuca ancak izleyicinin üretim ve alımlama döngüsünü

tamamlaması aracılığıyla ulaşılabilir. Peter Kogler *3D Optik İllüzyon* (Görsel 249) ve Regina Silveira *Abyssal* (Görsel 250) ile optik illüzyonu mekana geleneksel yöntemle aktarır. Mekan içinde izleyici illüzyonun içinde kalarak baş döndürücü bir deneyim yaşar. Işık gölge ve perspektifle oynanan bu çalışmalarda mekan sanat nesnesine dönüşürken izleyiciyi de bu deneyime dahil olur.



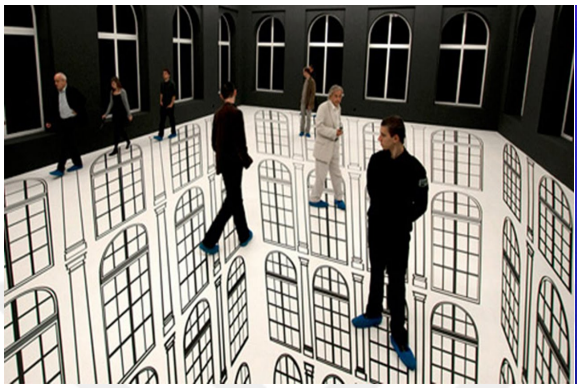
Görsel 248. Jim Campbell,2011,Patlayan Görüşler Özel Elektronik LED'ler SFMOMA
Erişim: 17.10.2017 https://goo.gl/H1unvd



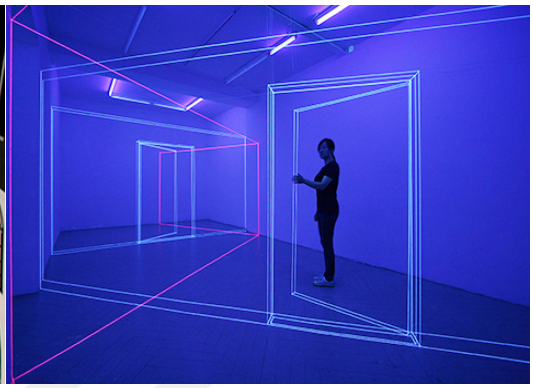
Görsel 249. Peter Kogler,2017,3D Optikillüzyon Astana ÇSM, Kazakistan
Erişim: 17.10.2017 https://goo.gl/2WthL9

Post-dijital sanatçı olarak bilinen Jeongmoon Choi, multimedya kullanımlarını sanal mekan enstalasyonları yapmak için geliştirdiği yazılımları kullanarak, siyah küp içinde kentsel alanla benzeşen, yeni ilişkiler oluşturan ortam odaklı yerleştirmeler yapar (Openshaw, 2015, s.0000202). Choi, *Kuş Kafesi* ve *Oda içinde Oda* (Görsel 251) yerleştirmelerinde gerçek ve sanal görüntülerin üst üste bindiği, karmaşıklığı içeren çağdaş kentlere odaklanır. Farklı sosyal ve tarihi içerikleri geliştiren mimari ve şehir planları için farklı yaklaşımları kullanır. Ortam odaklılığın önemsediği seyirciyle etkileşimine önem verir. Yerleştirmelerini yapmadan önce bulunduğu kent ve mekanı keşfeder ve aldığı verileri kullanır. İzleyici mekana girdiğinde bilgisayar ekranı içine giriyor hissine kapılır. Choi "hayat gittikçe daha fazla dijitalleşmekte ve insanlar bu dünyanın bir parçası olmaya can atmakta. Bu istek doğrultusunda oda içinde yeni bir oda tasarlayıp izleyiciyle paylaşıyorum" (Openshaw, 2015, s.0000202) diyerek arzuları, lokasyonu, kentin karakterini, açık plan galerisi olarak kullanıp, bu dijital dünyada yaşamanın nasıl bir deneyim olabileceğine ışık tutar.

Choi yerleştirmelerini hazırlarken, UV-A ışık iplik ızgara dokuma kompleksleriyle ve tamamen analog metotlarla uygular.



Görsel 250. Regina Silveira, 2010, Abyssal-Atlas Sztuki, Lodz Polonya
Erişim: 17.10.2017 https://goo.gl/A5nE3T

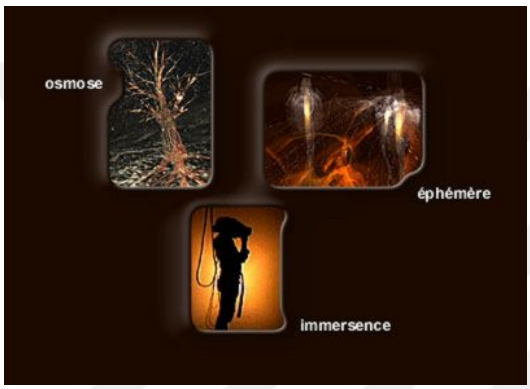


Görsel 251. Jeongmoon Choi, 2011, Oda İçinde Oda Hamburg, Almanya
Erişim: 17.10.2017 https://goo.gl/HxnLWZ

İnterneti, görsel medyayı sanat tasarım ve teknolojiyi bir arada kullanan ve tamamen interaktif sanal mekan yaratan sanatçılar, fiziksel ve kavramsal sınırları aşarak kendi kurguladıkları sanal dünyalardaki gerçeklikleri izleyiciye sunarlar. İzleyici bu sanal mekanda gezinirken sanatçıların yarattığı dünyanın gerçeklikleri içinde neredeyse gerçek bir algısal tecrübe yaşarlar. Bu sanal mekanlarda kullandıkları imgeler, bulundukları mekan ve izleyiciyle etkileşim içine girerek, mekanı tanımlamalarına yardımcı olur. Sanal dünyalar yaratan sanatçılardan Char Davies olağan dışı özerk bir alan oluşturan örnekler verir. Resim, film 3D grafik ve animasyondan oluşan bu çalışma yaklaşık yirmi yıllık bir süreyi kapsar. Sanal Gerçeklik (VR)[172] ürünü olan bu yapım diğer çoklu ortamlara göre çok daha etkilidir (Burnett 2012, s.152). İçine girilebilen mekanlarda VR'nin tekil gücünün paradoksu yaşanır. Davies "*Immersant Osmose ve Ephémère*'da (Görsel 252), geniş, çok kanallı yaşam akışında uzayda ve zamanda, şu anda ve burada hissettiren, bilinçli, somut ve ölümlü olan hisleri ve duyguları damıtmak ve güçlendirmek istedim Bu eserlerde insanlara sadece biyolojik değil ruhsal ve psikolojik olarak yenilenebilir kaynak ve mitolojik alan olarak doğal çevreyle bağlantılarını hatırlatmaya çalışıyorum" (Davies 2000:

[172] Virtual Reality

https://goo.gl/NmXL98) olarak tanımladığı projesinde, doğa ile etkileşimi paradoksal olarak sanal ve güvenli ortamda verir. Sanatçıların kullandığı bu teknoloji şimdilik sadece görsel algıyı etkiler, ancak sinema sektörünün başı çektiği "sanal mekan salonları" koku, rüzgar, ısı, su, buhar hatta hareket gibi diğer fiziksel mekan koşullarını kullanarak gerçek mekan-zaman deneyimleri yaşatması bakımından sanatçılara da yol gösterici ortamlar sunar.



Görsel 252. Char Davies, 2000, *Osmose ve Ephémère* Erişim: 17.10.2017 https://goo.gl/6RuFp2



Görsel 253. Tilt Brush, Sanal Gerçeklik Düzleminde Üç Boyutlu Çizimler Erişim: 01.01.2018 https://goo.gl/owHH2y

Sanal mekan deneyimleri nasıl incelenebilir? Günden güne yapay zekanın[173] geliştiği teknolojik dünyada sanat yerini nasıl konumlandıracak? Artırılmış gerçeklik (AR)[174] uygulamalarında gerçek mekan içine entegre edilen nesneler ortam odaklı algıyı nasıl etkileyecek? Giderek sanallaşan mekanlar sanatçıların bu sorulara aradığı cevaplarla çeşitlenir. "Sanal gerçeklik enstalasyonları düz bir araziden üç boyutlu bir dünyaya endositoz[175] yaparak evrimleşmesine benzetilebilir. 19. Yüzyılda Charles Wheatstone üç boyutlu (3D) gibi görünen görüntülerin üretilebileceği "stereopsisin[176]" temelini

[173] Yapay zekaya sahip bir robota vatandaşlık veren Suudi Arabistan sanatsal üretimlerini de kabul eder. Ancak insan üretimlerinde hatalar vardır. İzleyiciye bu insana özgü hatalar makine üretimlerinden daha estetik gelir. Yapay zeka bu hataları da taklit edebilir. Ama yapay zeka verili bilgileri algoritmalar aracılığı ile değerlendirerek üretim yapabilir. İnsan yaratımı ise verili olmayan bir şeyi yaratma gücüne sahiptir. Yani insan yaratımı ile makineler arasındaki farkı ortaya koyar. Aynı fotoğraf makinasının çıktığı zaman ressamların çıkış noktası bularak üretimlerine devam etmesi gibi yapay zekaya karşı sanatçılar da her zaman üretimlerine devam edeceklerdir.

[174] Augmented Reality

[175] Hücre zarından geçemeyecek büyüklükteki maddelerin oluşturulan ceplerle içeri alınmasına denir.

[176] Wheatstone, stereoskop ile binoküler rekabet ve stereoskopik derinlik algısı arasındaki bağlantıyı gösterdi. Stereoskopinin fotoğraf ile birleştirilmesi, mekansal derinliği görsel olarak betimlemek için yeni yöntem

atması ile görüntünün anlatım dili de değişmiştir. O zamandan beri derinlik deneyiminde büyü etkisi veren stereoskopik görüntüler sanatçıları ve bilim adamlarının yoğun ilgisini çeker. Bu görüntüler mekan ile nesneler arasındaki boşluğun canlı bir algısını oluşturur" (Jones, 2015:https://goo.gl/Jwj7Q5). Sanal Gerçeklik yaratan anti ortam ve karşı alanlar, sanatçılar tarafından üretilmiş "**alternatif mekanları**" oluşturur. Gerçek mekan içinde üretilen ama tamamen farklı bir mekan algısı oluşturan bu mekanlarda gerçeklik algısı da artık **flulaşmaktadır.** Ortam odaklı sanatın gerçek mekandan sanal mekana dönüşümü disiplinler arası bir katılımı, deneysel sorgulamayı ve gerçeklik tartışmalarını beraberinde getirir. Ortam odaklı oluşturulmuş sanal mekanlarda imgeler basit olarak gerçek dünyaya gönderme yapmak yerine, bilgi, hayal gücü ve yaratıcılık arasındaki kesişim ve mücadele noktalarına örnek oluşturur (Burnett, 2012, s.98). "İnsanoğlu mümkün olduğunca teknolojiye dayalı bir dünyayı kontrol etmekte ve yeniden inşa etmektedir; sonuç olarak, bu dünya, durmaksızın tuğlaları üst üste dizerek, kendine özgü varsayımları ve **gerçeklik algısını** geliştirmektedir" (Artut, 2014, s.10). Bugün neyin gerçek neyin sanal olduğuna dair geleneksel tanımlar artık anakronik kalmakta, kültürel ayırımlar eskisi kadar güçlü bir şekilde uygulanamamaktadır (Burnett, 2012, s.98). Belki de yeni gerçeklik tanımlarına ihtiyaç duyulmaktadır. Çünkü kültürel imgeler oynadıkları rollere dair geleneksel açıklamaları yürürlükten kaldıracak kadar dönüştürülmeye yetkin konuma gelmiştir.

Tamamen sanal mekan üreten ve ulaşılması kolay yeni uygulamalar sayesinde sanatçının zihninde oluşturduğu mekan artık üç boyutlu algısal ve etkileşimli olarak tasarlanabilmektedir. Sanal gerçeklik/VR için Google'ın geliştirdiği bir uygulama

---

geliştirmiş oldu. Yirminci yüzyıl boyunca, stereo görüntü teknikleri, David Brewster'ın temel stereoskoplarından, sanal gerçeklikte (VR) kullanılan gelişmiş 3D ekranlardan evrimleşen bilgisayar grafikleri ve görüntüleme cihazlarının ortaya çıkmasıyla gelişti. Stereopsis görsel sanatlarda güçlü bir duygusal ve estetik faktördür VR'ye dalma duygusuna önemli bir katkıda bulunur. Arkaplan Bilgisayar grafiğinde stereo görüntüleme tekniklerinin kullanılması, derinlik algısı ile ilgilenen sanatçılara heyecan verici olanaklar sunar; çünkü bu teknikler, elde edilmesi imkansız olan mekansal etkilerin keşfedilmesine izin verir. Bu bağlamda, VR sistemleri kafa takip cihazlarının kullanımıyla derinlik farkının artırılma avantajını sunar. Gerçek zamanlı bilgisayar grafikleri, stereoskopik görsel ekranlar ve izleme cihazları ile VR sistemlerinin sanatta kullanımı, 1990'ları bulur. Ancak, bu sanat eserlerini üretmenin ve sergilemenin yüksek maliyetleri ve teknik zorlukları, bu VR teknolojilerinin sanatta keşfini ve uygulamasını sınırlar. Çoğu VR sanat eseri, duvara astığımız resimleri ve hatta televizyon setlerini andıran dikey bir stereoskopik projeksiyon sistemi olarak kullanır. Öte yandan, modelleme, desen çizimi ya da nesnelerin ince taneli manipülasyonuna odaklanan bazı önemli sanat ve tasarım projeleri için yatay stereoskopik projeksiyonlar kullanılır.

olan *Tilt*[177] *Brush* (Görsel 253), sanal gerçeklik düzleminde üç boyutlu çizimler yapmak için yeni nesil bir fırçadır. HTC'nin sanal gerçeklik gözlüğü Vive'a bağlanarak çalışır ve kullanıcılar ışık, ateş ve renklerle boşlukta resim yapabilir (Tilt Brush, 2016: https://goo.gl/ZrnGsk). Uygulama sanal gerçeklikte hareket arayüzleri için tasarlanmış, fırça, klavye ve fare ile çalışır. Kullanıcılar çeşitli fırça tipleri ve renkleri arasından seçim yapabilecekleri sanal bir paletle sunulur. Avuçiçi kontrol ünitesinin 3D alanda hareketi, sanal ortamda takip eden fırça darbeleri oluşturur. Kullanıcılar, tasarımlarını oda ölçekli VR parçaları veya hareketli GIF görüntüleri olarak dışa aktarabilir. Bu uygulama ile yapılan çalışmaların bir kısmı Herrick Galeri_Londra'da sergilenmiştir. LUDİC+VEİL adlı sergide yeni nesil sanatçıların oluşturduğu sanal mekan görüntüleri, izleyici gözlükleri ile mekansal deneyimler yaşatılmıştır.

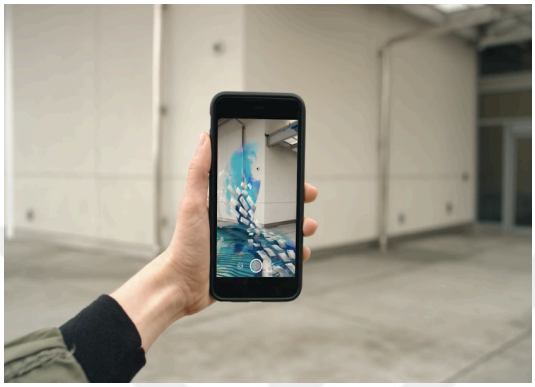
Sanal mekanların/VR simulark mekanlar olarak aslında gerçek mekanla çok fazla bir bağlantısı yoktur. Bu mekanlar sanatçının "**zihin mekanları**"nı görüntüler. Gerçek mekanın içine entegre olan (şimdilik arayüzler aracılığı ile) insan algısını değiştirme yeteneğine sahip Artırılmış Gerçeklik/AR[178] uygulamaları simülasyon mekanlar yaratır. Gerçek mekanda sanat eseri "varmış" gibi görünür. AR teknolojisi[179] 4 farklı çevre biriminin kombinasyonudur. Bu çevre birimleri; "kamera", "bilgisayar alt yapısı", "bir işaretleyici" ve son olarak "gerçek mekan"dan oluşmaktadır. Artırılmış gerçeklik bu farklı dört birimin 3D olarak gerçek dünyada konumlandırılması olarak görülebilir. Bu teknolojiyi Mark Zuckerberg, Heather Day'in çalışmalarını (Görsel 254) facebook ile ilk defa sanatsal bir uygulama yapmak için geliştirir. Bu uygulama gerçek sanatla sanal sanatı iç içe geçirerek, gerçek mekanda görünür kılar. Bu uygulamaların bir sonraki aşamasını ise şu an geliştirilmekte olan "Karıştırılmış

[177] Eğim, dikey çevrinme, düşey çevrinme Yazılım 5 Nisan 2016 tarihinde Microsoft Windows için piyasaya sürüldü. Google'ın "yaratıcılıkta sınırsız olasılıklar" mottosuyla tanıttığı Tilt Brush'ın moda ve tekstil sektöründeki kreatif süreçlerine etkisi, sunduğu bu uçsuz bucaksız özgürlük alanıyla yakından ilişkisi. Zira bu cihaz sayesinde tasarımcılar, denim, deri ve ipek gibi dokularla üç boyutlu çizimler yapabilecek ve tasarım taslaklarını mümkün olan tüm açılardan görüntüleyebilecek. (https://goo.gl/kRy1tU)

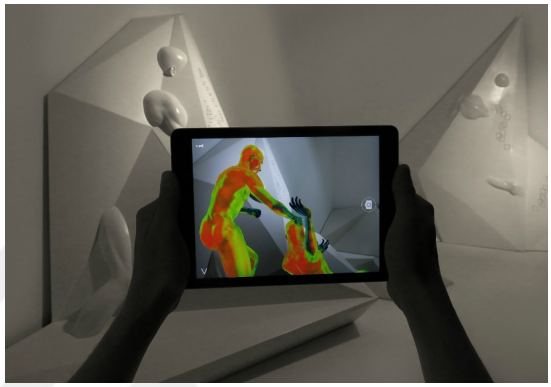
[178] Augmented Reality

[179] Artırılmış Gerçeklik uygulamalarının temelinde askeri teknolojiler yatar. AR teknolojisinin temeli HUD (Head-up display) olur. Bu teknoloji savaş uçağı pilotlarının kokpitte karşılarındaki ekranlarda ve piyadelerin kullandığı kasklara entegre edilmiş olan gözlükler ile kullanılmaya başlanır. Bugün QR kodun canlandırılmış halidir.

Gerçeklik"[180] oluşturur. Bu uygulamaları ise sanatçılar, öğrenciler, tasarımcılar kullanabilecek ortaya çıkan esere/tasarıma müdahale ederek izleyici de kendi gerçekliğini aktarabilecektir.



Görsel 254. Mark Zucker, FaceBook AR 2018 Uygulamasının Yaratıcısı Heather Day'in Eserleri
Erişim: 01.01.2018 https://goo.gl/owHH2y



Görsel 255. Geridönüşüm Grubu / Recycle Group 2017, Engellenen İçerik/Blocked-Content, 57. Venedik Bienali Rus Pavyonu
Erişim: 17.10.2017 https://goo.gl/KTSBHb

AR'yi kullanan Ivan Toth Depeña, Lapse (2016) adlı uygulamasını "yapılı çevrede gizli mücevherler ortaya çıkaran bir dekoder veya büyüteç" (Kim, 2016:https://goo.gl/h73Jtj) olarak tanımlar. Miami, şehir merkezinden Design District'e ve hatta demiryolu hattına dağılmış altı multimedya bileşeninden oluşur. Akıllı telefon kamera lensi ve GPS konumunuz sayesinde uygulama görünür hale gelir, böylece tamamen yeni bir kamusal deneyim sunma bakımından AR teknolojisiyle yapılmış ilk ortam odaklı sanal mekan uygulamalarından birini oluşturur. Bugün teknolojik gelişmeler hayal gücünün yetiştiği noktaya ulaşmakta sınır tanımamaktadır. Üstelik bu teknolojiler ulaşılabilir olmaları sanatçıların daha çok uygulama yapabilmesine imkan tanır. 2017'de 57. Venedik Bienalinde Geridönüşüm Grubu (Görsel 255)[181], yerleştirme sanatını AR kullanarak üçüncü boyuta hareketli görüntü olarak taşırlar. Bu ilgi çekici çalışma Semyon Mikhailovski'nin küratörlüğünde Rus Pavyonu için hazırlanır. Teması "Dünya Tiyatroso/Theatrum Orbis" olan Rus pavyonunda Ekaterina Shcherbakova,

[180] Mixed Reality
[181] Bakınız: https://goo.gl/9zbXCo

Engellenen İçerik (Görsel 255) adlı çalışmada Dante'nin 9. Cehennem Çemberi'nden ilham alır ve çağdaş toplumdaki ahlaksızlık algılarını irdeler. "Etik standartlarda otorite olarak yapay zekânın absürdist bir imgesi" (Forrest, 2017:https://goo.gl/Aq6WNf) olarak tanımlanan proje, sanal alan bağlamında yaşam ve ölüm fikrini sorgular. Bu yerleştirme gerçek mekanla sanalı bir arada sunan, sosyokültürel yapı içinde tekno-hayatı eleştirel yaklaşımla ele alan ortam odaklı sanal-gerçek mekan enstalasyona örnek oluşturur.

Sanal mekan enstalasyonları, sanal ortamlar yaratarak algıların bu ortamları gerçekmiş gibi algılaması ve siber mekanlara çevirmesidir. Bunu ya gerçek mekanda yazılım ve programlama ile yaparak simülasyon mekan olarak ya da sanal gözlükler aracılığı ile tamamen sanal mekanları Simulakr bir gerçeklik olarak sunarak gerçekleştirirler. Bu sanal mekan enstalasyonları sanatçının zihni ile gerçek mekanın karışımından oluşan bir gerçeklik sunar. Henüz sanatçılar tarafından yeni kullanılmaya başlayan "karıştırılmış gerçeklik/mixed reality" uygulamaları ise gerçek mekan, sanal mekan ve izleyiciyi katılımı ile gerçekleşen, eş zamanlı değişebilen, üreyen, yenilenen yeni gerçeklik ve yeni anlatım dili oluşturan uygulamalardır.

II.3. Türkiye'deki Ortam Odaklı Yaklaşımlar

Türkiye'de ortam odaklı pratiklere 1970'lerin sonunda neredeyse Avrupa ve Amerika'ya paralel ancak kurumsal yaklaşımla akademik ortamda rastlanır. Avrupa ve Amerika'da ortam odaklı sanatın ilk fark edilmeye başlandığı yıllarda sanatçıların ortak yaklaşımı kurumsal eleştiriydi. Ancak Türkiye'deki bu başlangıç tam tersi kurumların hamiliğinde gerçekleşir. 1977-87 yılları arasında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nin "Yeni Eğilimler" Sergileri ile çağdaş pratiklere paralel özgün işler üretilir. 1970'ler aynı zamanda Türkiye için ekonomik, siyasi, teknolojik, sosyal ve kültürel değişimlerin yoğun olarak yaşandığı yıllardır. Dünyadaki değişimlerin Türkiye'deki yansımaları, 1968 öğrenci hareketleri, 12 Eylül darbesi(1980), köyden kente göç, Sovyetler Birliğinin dağılması (1990), internetin yayılması ve dijital devrimin eklenmesi ile baş döndürücü bir süreçte gerçekleşir. Bu nedenle Türkiye'deki ortam odaklı uygulamalar yoğunluklu olarak siyasal ve politik kaygılarla başlamış, zamanla güncel konulara yönelerek, farklı disiplinlerin ve teknolojinin etkisiyle melezleşmiştir.

Ortam odaklı sanat, 1970'lerde heykel-mekan ilişkisinden farklı; yeni bir söylem olarak kavramsal sanat pratikleri içinde şekillenmeye başlamasıyla mekana yapılan müdahalelerde siyasallık ön plana çıkmış, toplumsal cinsiyet, feminizm, tarih-bellek ve izleyici bağlamında ilk sorgulamalar başlamıştır. Türkiye'de ortaya çıkmaya başlayan ortam odaklı yerleştirmelerdeki ilk örnekler için genel kanı; sanatçıların asıl amacının söylemleri çerçevesinde kavramsal iş üretmeye odaklandıkları, mekanı sadece söylemlerinin bir parçası olduğu zaman kullanma eğiliminde olduklarıdır. Ancak bu dönemde yine de sınırlı sayıda da olsa sadece mekan sorunsalına odaklanıp nesne-mekan simbiyozuna yönelik eser üreten sanatçılar da mevcuttur.

1960-1980'li yıllar

Halil Altındere, Süreyyya Evren'e göre, Türkiye'deki Kavramsal sanat ile çağdaş sanat pratikleri, ilk kez Yeni Eğilimler Sergileri ile akademik ortamda uygulanmıştı (Evren, Altındere 2015, s.7). Bu ilk kavramsal uygulamalardan bir kısmı tamamen ortamı problem edinen yaklaşımla ele alınmış, bir kısmı da politik söylemleri çerçevesinde mekanı kullanma eğilimi göstermiştir. Akademik ortamdaki kavramsal pratikler öncesinde Şadi Çalık (heykel), Bedri Rahmi Eyüboğlu (mimari ile bütünleşik duvar resimleri), Hüsamettin Koçan gibi geleneksel kalıpları zorlayarak ortam odaklı işler üreten sanatçılar da mekan sorunsalı üzerine üretimler yapmışlardı. Öte yandan "Füsun Onur, Nil Yalter, Sarkis, İsmail Saray gibi yurt dışı deneyimi olan sanatçıların da kavramsal çerçevede ortam odaklı işler ürettiğine tanık olunur. "1970'ler politik problemlerin yoğun yaşandığı avangard yaklaşımlarla birbirinden kopuk üretimlerin yapıldığı, sanatçıların öznel yorumlarıyla şekillenen bir dönemdi (Evren 2015, s.12). Ancak, "1990'larda Türkiye çağdaş sanatındaki büyük dönüşüm ve kırılma[182]"dan önce (Acar 2016, s.81); konu malzeme ve teknik sınırlaması olmayan akademinin desteği ve avangard küratörlerin öncülüğünde bir kaç sergi ("Yeni Eğilimler", "Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri", "Öncü Türk Sanatından Bir Kesit", "A, B, C, D sergileri" "Genç Etkinlikler") düzenlenmiştir. Türkiye'de kavramsal sanatın oluşmasına ve zamanla mekanı problem edinen sanatçıların ortaya çıkmasına imkan veren bu sergilerin yanı sıra; ilk kolektiflerden biri olarak Sanat Tanımı Topluluğu (STT) bu dönemde ortam odaklı, mekanı önemseyen, kavramsal işler üretmiş; kendinden sonra gelen kuşaklara örnek olmuştur.

Türk heykel sanatında deneysel yaklaşımlarla eser üreten sanatçılardan Şadi Çalık'ın 1969 yılında mekan kaygısı gözeterek ürettiği deneysel işlerinden olan *Soyut Heykel* (Görsel 257) ODTÜ'de iç mekan için hazırlanmış ortam odaklı kalıcı heykel olarak üretilir. Bu heykel Türkiye'de mekanla yapısal ilişki kurmuş ilk soyut heykel örneklerinden biridir. Mekanda dominant bir etki yaratır. Ortam odaklı sanat kapsamında mekanı dört kategoride değerlendiren Robert Irwin mekanı; algılama ve

[182] 1994'de İstanbul Bienali'nde alınan "Tek Küratörlü Sisteme Geçiş" kararı Türkiye'deki çağdaş sanatta bir kırılma noktası oluşturmuş, Türkiye'deki sanat ortamını kurumsal dönüşüme uğratan bir anahtar rol üstlenmiştir.

farkındalık bağlamında ele alarak "dominant mekan[183]", "ayarlanmış mekan[184]", "ortam odaklı mekan[185]", "koşullu mekan[186]" olarak dört kategoriye ayırır (Irwin 1985, s.217-218). Buradaki "dominant mekandan"; heykel, duvar resmi veya anıtlar gibi, tarihsel içeriğin ve anlamın sıradan çevreye baskın olması anlaşılır. Şadi Çalık'ın kaidesi alınmış mekanla doğrudan ilişkiye giren bu heykel; mekana hakim, baskın bir algı yaratır.



Görsel 256. Şadi Çalık, 1957, Minimumizm
Mimarlık Müzesi, İstanbul
Erişim 21.11.2017 https://goo.gl/EMMxKX



Görsel 257. Şadi Çalık, 1969, Soyut Heykel
ODTÜ, Ankara
Erişim 21.11.2017 https://goo.gl/EMMxKX

Çalık'ın 1957 yılında ürettiği *Minimumizm* (Görsel 256) adlı heykeli daha minimalizm akımı başlamadan çok önce mekan kaygısı güdülerek oluşturulmuş bir eserdir. Ayşe Erkmen'in de hocası olan Şadi Çalık 1950'li yıllarda heykelin mekan algısına yönelik tek bir sözü ifade eden yassı kaide üzerinde duran bir adet demir çubuk; sergilendiğinde büyük tepki almıştır (Antmen 2011: https://goo.gl/sT7Fpx). O dönem için aşırı radikal olan birçok projesi sadece maket olarak kalır. Yine de İstanbul Beyoğlu Galatasaray Meydanındaki gibi mekanla etkileşim halinde olan, yenilikçi yaklaşımıyla ilk çelik malzemeyle yapılan eserleri de bulunmaktadır. Heykelin mimari ile bütünleşmesini savunan Çalık, kütlesel yapı kadar boşluğun da tasarımını yapan yenilikçi, araştırmacı, malzemenin sınırlarını zorlayarak

[183] site-dominant
[184] site-adjusted
[185] site-specific
[186] site-conditioned/determined

deneyselliğe önem vermesi bakımından döneminin avangard sanatçısı olarak değerlendirilebilir.

1960'larda ortam odaklı sanatçılar Avrupa ve Amerika'da kurumsal eleştiri bağlamında sanatın metalaştırılmasına tepki olarak galeri ve müze dışına çıkarken, Türkiye'de devlet desteği azalmış olan sanata özel sermayenin destek vermeye başladığı çelişkili[187] bir durum yaşanır. 1960'lar aynı zamanda Dünya ve Türkiye için ekonomik, politik, siyasi ve toplumsal çalkalanmanın baş gösterdiği bir dönemdir. Türkiye'de 1960'da ilk askeri darbe olurken, 1961'de Berlin duvarı bir gecede inşa edilir. 1964 mübadeleleri sürerken, Avrupa'da 1968 öğrenci hareketleri tüm dünyada bir dönüşüme ve farkındalığa yol açar. Kavramsal sanat bu dönüşümün ve farkındalığın yol açtığı kaostan beslenirken, birçok sanatçı aynı dönem yurt dışında devlet bursuyla eğitim almaya başlar. Nil Yalter, Altan Gürman, Füsun Onur gibi sanatçılar yurt dışındaki bienallere katılır, Sarkis[188] 1969 yılında Bern'de yapılan çok ses getiren Harald Szeemann'ın küratörlüğünde düzenlenmiş *Tutumlar Biçime Dönüşünce* (Görsel 218) sergisine katılır. Bu sergi kavramsal sanatta önemli bir dönüm noktasıdır ve ortam odaklı yerleştirmelerin çoğunlukta olması dikkat çekicidir. Yıldız Ötkünç'e göre "İleriki yıllarda Post-minimalizm, Arte Povera, Arazi, Sanatı ve Kavramsal Sanat olarak adlandırılacak, dönemin henüz doğmakta olan yeni eğilimleri özgün birer "tutum" olarak tanımlayan öncü bir sergidir" (Ötkünç, 2016, s.285). Sarkis'in bu sergi için hazırladığı ve yerini kendisinin belirlediği, mekana özel hazırlanan düzenlemede; hazır nesneler mekana ısı, ışık ve sesle entegre edilerek yerleştirilmiştir.

[187] Süreyyya Evren'inde belirttiği gibi özellikle 1950'lerde başlayan Yapı ve Kredi Bankasının koleksiyon oluşturmaya başlaması, Adalet Cimcoz'un Maya sanat galerisini açması ile özel sermaye sanata destek verirken akademi karşıtlığı düşünce eş zamanlı ilerler (2015, 12).

[188] Ancak Sarkis de sanata resimle başlamış, zamanla heykel, işitsel ve görsel enstalasyonlarla mekan problemini ele alan işler üretmiştir.



Görsel 258. Sarkis, 1969, Tutumlar Biçime Dönüşünce, When Attitudes Become Form, Bern, İsviçre Erişim:01.01.2018 https://goo.gl/rN4A3R



Görsel 259. Nil Yalter, 1973, Topak Ev, Paris Erişim:01.01.2018 Kaynak:Yazarın Arşivi

Kavramsal sanatın ilk örneklerini veren Türk sanatçılardan Altan Gürman genellikle resim yüzeyinden asamblajla üçüncü boyuta çıkarak mekanla ilişki kurmuştur. 1970'lerde Nil Yalter ve Teoman Madra gibi sanatçılar video ve yeni medyayı kullanmışlardır (Ergen, 2016, s.84). Nil Yalter tarihi toplumsal ve feminist bir yaklaşımla mekanla doğrudan ilişki içine giren ilk kadın video sanatçılarından biridir. 1980 yılında Paris Modern Sanatlar Müzesi'nde Nicole Croiset'le birlikte gerçekleştirdiği *Ritüeller* ortam odaklı bir performanstır. Bu performansda farklı mekanlarda bulunan video kamera ve monitör aracılığı ile birbirleriyle diyaloğa giren sanatçılar "narsist video" uygulamasını kullanırlar. İzleyici iç içe geçmiş görüntülerde hem sanatçıların kendisini, hem monitördeki görüntüsünü hem de diğer sanatçıyı gerçek mekanda eş zamanlı görür. O mekanda o an (anların iç içe geçmesi) için hazırlanmış videoda seyirci etkileşimi anlamın oluşmasını sağlar. Sanatçılardan biri diğerinin görüntüsünü engellemeye çalışır. Gerçek mekan ve sanal görüntü üzerine odaklanan performansta video üzerinden kurulan ilişkiler sorgulanır. Yurt dışına ilk çıktığı zamanlarda kültür ve devrimci siyasal akımlara dahil olan ve aktivist resimler yapan, 1965'de Paris'e yerleşen Yalter, Türk göçmen işçiler ve cinsiyet kavramlarına ait farklı disiplinlerde deneysel işler üretmiştir. 1970'li yıllarda ev kavramına yönelik enstalasyonları ile yarattığı mekan içindeki mekanlarına "geçicilik" kavramını ekleyerek irdelemiştir. *Topak Ev* (Görsel 259) Anadolu göçebe kültüründeki Yörük çadırlarını sergi mekanına taşır. Kendine sergi içinde bir mekan kurar. "Topak yani *yuvarlak* anlamı taşıyan bu çadır ev için sanatçı zaman zaman

Yurt başlığını da kullanır. Yurt *çadır* anlamına da gelir. Anadolu'daki çadırlar ahşap iskelet üzerine kurulur ama Yalter alüminyum kullanır ve postları Şamanizm inancına göre iyi şans getirmesi için boyar" (Betül, 2018: https://goo.gl/TALbMh). Bu yıllar aynı zamanda kadın sanatçıların toplumsal düzeni sorguladığı yıllardır. Ahu Antmen'e göre bu dönem kadın ve erkek sanatçılar farklı konuları ele alır; "1970'lerde özellikle sanatçı erkeklerin resim ve heykellerinde işçi, köylü, patron, devrimci gibi basmakalıp tiplemelere bolca rastlanırken, kadınlar, sınıf olgusu ataerkil ve kapitalist düzenin kadını kimliklendirme biçimlerini akla getirecek cinsiyet perspektifleri taşırlar" (Antmen, 2015, 100). Gülsün Karamustafa ve Nur Koçak da kadın bedeni[189], bedenin nesneleşmesi ve göç kavramları üzerine resimler yapar, Füsun Onur'un heykel-maket şeklinde oluşturduğu amorf mekanları zamanla mekana yayılan, bütünde algılanan, ortam odaklı işlere doğru evrilir.

Kant'ın "a priori" tasarım, Heidegger'in "dünya içinde var olmak", Lefebvre'nin "toplumsal/zihinsel/fiziksel mekan" olarak önerdiği mekan yaşamın içinde ve toplumsal üretimin bir parçasıdır. Kültür imgelerini içinde barındırır ve bu imgeler her bağlamla farklı anlamlar üretir. Bu nedenle ortam odaklı sanat çoklu anlam içerir ve çoğu zaman politiktir. İsmail Saray'ın tasarladığı mekanlar da çok katmanlı ve politik olduğu için zaman zaman anlaşılamamış, bazen de yoğun tepkiler almıştır. Sıra dışı bir kimliğe sahip İsmail Saray 1960'ların sonunda İngiltere'ye gidip kavramsal sanat ile tanıştıktan sonra geri dönüp sistemin yanlışları üzerine işler üretir. 1976 yılında Ankara Devlet Resim Heykel Yarışması katılımcılarını protesto etmek için katılımcı sanatçıların posta adreslerine teşekkür mahiyetinde yollamış olduğu eleştirel *Leonardo da Vinci* (Görsel 261) adlı sanatçı kitabı İstanbul sanat ortamında ve akademi çevresinde yankı yaratmıştır. Bu bir grup memurun, insanların yaşamları ve üretimleri hakkında karar alıp uygulama yetkilerine verilen bir tepkidir. Sanatsal bir tepki olan bu eylem ortam odaklı sanatta düşünsel alan, coğrafik bölge ve aktivist tavır olarak avangard bir hareket olduğunu düşünülebilir. 1970'de sisal lifleri[190] kullanılarak yapılan *İsimsiz* (Görsel 260) düzenleme; ortam odaklı sanatla

[189] Mekan olarak kadın bedeni

[190] Avrupalılar bu bitkinin lifleri ile yapılan ekolojik çantaları kullanmasına karşın, Madagaskar ormanları yok edilmiş, uçsuz bucaksız sisal tarlalarına dönüştürülmüştür.

kesişen, bilinçli olarak mekana özgü düzenlenen bir yerleştirmedir. Avrupa'daki aşırı tüketim ve sömürgeciliği eleştiren işleri ile Türkiye'deki sistem yanlışları üzerine yaptığı işleri öznel bakış açısıyla çoğu zaman mekan sorgulamasıyla dile getirir. Bu uygulamalarda bazen mekanın fiziksel parametrelerini bazen de sosyo-politik ortamı kullanarak nesne-mekan simbiyozunu oluşturur.



Görsel 260 İsmail Saray, 1970, İsimsiz
Erişim: 22.11.2017 https://goo.gl/iRwYbP



Görsel 261. İsmail Saray, 1976, Leonardo da Vinci
Erişim: 22.11.2017 https://goo.gl/iRwYbP

1960'larda Batı sanatında ortaya çıkan Arazi sanatı çalışmaları modernizmin getirdiği tıkanıklığı aşmak, çevreye duyarlı sanatçıların doğaya dönme ihtiyacından doğmaktaydı; Türkiye'de bu kapsamdaki ilk işleri yapan sanatçı Yücel Dönmez'di. (Yılmaz, 2015, s.355). Sanat eğitiminin ardından yurt dışına yerleşen sanatçı, Alp dağlarında, Cilo dağlarında, Altıparmak dağlarında Kaya Heykelleri (Görsel 262), Uludağ ve Saklıkent'te Kar Resimleri (Görsel 263), yapmıştı. Dönmez'in çalışmaları Türkiye'nin siyasal ve politik içeriğinden uzak tamamen çevresel kaygılarla üretilmiş çalışmalardan oluşur.



Görsel 262. Yücel Dönmez 1975, Dışarı Serisi, Antalya
Erişim:01.06.2018 https://goo.gl/DJm7Ws



Görsel 263. Yücel Dönmez, 1975, Kar Resmi, Uludağ
Erişim:01.06.2018 https://goo.gl/LkpWT7

1977'de kurulan "Sanat Tanımı Topluluğu / STT"nun, sanatsal üretimleri kavramsal çerçevede şekillenirken, uygulamalarının büyük bir kısmı "ortam odaklı yaratım ve paylaşımlardan oluşur" (Ötgün 2012, s.93). Bu ortam odaklı uygulamalar öncelikle kavramsal sanat kaygısıyla yapılsa da üyelerin özellikle mekanı bilinçli kullanması mekana özgü iş üretmeleri açısından diğer üretimlerden farklıdır. Şükrü Aysan, Serhat Kiraz, Ahmet Öktem ve Avni Yamaner tarafından kurulan STT, grubun isminin de belirttiği gibi, yeni bir sanat tanımı yapma kaygısıyla kurulmuş bir sanatçı inisiyatifidir. Kavramsal işler üreten bu sanatçılar, "Sanat Olarak Betik" (1980) gibi sıra dışı sergiler yaparlar. Öktem arşiv dosyaları bulunan çelik dolapları, sanatçı belge ve fotoğraflarını olduğu gibi sunarak bellek ve arşiv kavramlarını izleyici ile doğrudan sanatsal bir bağlama sokar. Mekana mavi floresan ışığı ekleyerek izleyici algısını yoğunlaştırma çabası içine girer. Cebrail Ötgün'e göre STT bildirgeler[191] bağlamında; etkinlikleri ile olduğu kadar, mesaj içerikli yayınları ile gelecek kuşaklara örnek bir topluluktur (2012, s.93). STT sergilerinde genellikle dönemin kuramcılarından etkilenen minimalist ve kavramsal yaklaşımlarla, ortam odaklı ruhu sindirmiş enstalasyonlar, video ışık ve ses kullanımları ile mekan algısını bilinçli etkileyen bir tavır görülür. Deniz M. Çebi'ye göre de STT'nin amacı sanatı görsellikten çıkarıp düşünsel ve semiyotik bir kurguya dönüştürmekti (Ötgün, 2012, s.94). STT galeride sergi yapmak yerine, çalışmalarını bir kitapta toplayarak yayınlaması; sanatçıları galeri baskısından kurtarmış, özgür üretimleri teşvik etmiştir. Bu sanatın metalaşmasına karşı bir tutum olarak yapılmıştır. Bugün sanatçıların bu benzer tutumunu internet ortamında, sosyal medya hesaplarında görmek mümkündür.

Akademi karşıtı düşüncelere cevaben Akademinin içinden bir hareketle; 1970'lerin sonlarına doğru akademinin öncülüğünde 1977'den 87'ye kadar iki yılda bir yarışmalı seriler düzenlenir. Akademilere yöneltilen gelenekçi eleştiriye karşı bir yenilenme çabası olan bu sergilerde malzeme, teknik ve konu sınırlaması yoktur. Bu "Yeni Eğilimler" Sergilerine eleştirel bakan Nilgün Özaytekin'e göre 1977'de birinci olan Şükrü Aysan gibi benzer fikirler daha önce Batıdaki deneysel örneklere

[191] Bir yapıtta sanatçının iletmek istediği temel düşünce. Mesaj, ileti

benzeşmektedir; bunlar sadece teknik ve deneysel başarılardır (2015, s.53). Bu benzerlerden farklı olarak "İsmail Saray'ın siyasal içerikli çalışmaları fikir, kurgu ve teknik olarak zengin ve yoğundur. Yine de Saray'ın konu edindiği savaşa, işkenceye, siyasal sistemlerin çürüklüğüne karşı kavramsal fikirler batıda bir çok kez sergilenmiştir (Documenta 5 gibi). Burada asıl önemli olan sorun şudur:

> "Siyasal İçerikli kavramsal sanat, eleştirdiği gerçeği değiştirmek amacı ile yapıldığına göre, bu sanat elitizmi reddederek galerilerin dışına çıkmak, halkın arasına girmek ve anlaşılması kolay olan bir dil kullanmak zorundadır". Saray'ın çalışması yoğun bir mantık dizisi ve çözümlendirilmesi oldukça karmaşık bir simgeler sistemi üzerine oturtulmuştur. Bu nedenle bu işler sade dil kullanma anlayışına olumlu bir yanıt verememektedir" (Özayten, 2015, 53).

Ancak Saray'ın yoğun kavramsal dili kullanması mekanı bilinçli olarak dönüştürmesi ile olumlanır. Saray'ın diğer işlerini, kullandığı karmaşık dili bugün tekrar okuduğumuzda mekana politik bir gönderme yaptığı, sistemi ve otoriteyi mekânsal ve zihinsel alanı kullanarak kendine mal ettiği görülür. Özellikle 1970'de yaptığı *İsimsiz* çalışması, mekanı bütünüyle dolduran, izleyiciye dolayısıyla sisteme karşı tutum sergileyen, politik ve çevreci yaklaşımıyla ortam odaklı yerleştirilmiş, güncel sorunlara yerinde bir tepki olarak üretildiği görülmektedir.

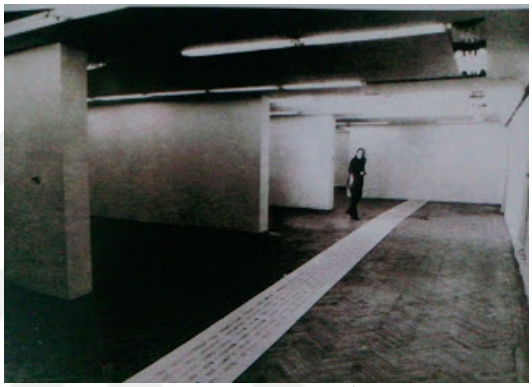
Ortam odaklı sanatın Yeni Eğilimler Sergileriyle kavramsal çerçevede ilk ortaya çıkan örnekler, sanat alanını genişletmekle kalmaz, mekanı bilinçli olarak kullanma izleyiciyle etkileşime girme yaklaşımı da getirir. Bu yaklaşımla üretimler yapan Canan Beykal'da[192] 1981 yılında Devlet Güzel Sanatlar Galerisinde "İzm"ler adlı çalışmasını mekana özel hazırlar. Yerleştirmesinde uzun şerit kağıtlar üzerine lastik tamponlarla yazılmış birtakım kavramlar bulunmaktadır. Bu kavramların bulunduğu kağıt şeritler aynı zamanda, ses miksajı ile desteklenir. Fonda duyulan seste; düzden ve tersten okunan kelimeler, üst üste bindirilerek kaydedilir. Mekanda ses enstalasyonun uygulandığı ilk örneklerden biri olan bu çalışmada; kavram ve anlam seyirciyle buluştuğunda tamamlanır (Bosnalı 2011: https://goo.gl/SqRv83). Görsel 265'deki bu iş; mekanın boyutlarına göre hazırlanmış, kavramsal dil görsel ve

[192] İGSA'dan sonra yurt dışı eğitimine "Deneysel Sanat Atölyesi"nde devam edip kavramsal işler üreten bağımsız bir sanatçıdır.

duyusal olarak kullanılmış, mekan politik olarak eleştirilmiş ve ortam odaklı mantıkla üretilmiştir. Beykal mekanı bir sorunsal olarak ele almış, söylemini bilinçli olarak mekanla ilişkilendirerek dile getirmiştir. Şükrü Aysan'da *Salt Sanatsal nesnelerle Doğaya Müdahale* (Görsel 264) çalışmasında ilk Arazi Sanatı örneklerinden birini sergiler.



Görsel 264. Şükrü Aysan, 1979,
Salt Sanatsal nesnelerle Doğaya Müdahale
Erişim: 22.11.2017 https://goo.gl/w1p1MW



Görsel 265. Canan Beykal,1981, İzm'ler,
DGS Galerisi Yerleştirme.
Erişim: 22.11.2017 https://goo.gl/Uvg5ti

1980-2000 Arası Yıllar

Türkiye, 1980'lerde ekonomik, siyasal, toplumsal ve kültürel yönden yoğun değişimlerin yaşandığı bir dönemden geçmekteydi. Bu döneme genel olarak baktığımızda; 1980'ler dijital devrimin yaşandığı dizüstü bilgisayarların ve mobil telefonların tanıtıldığı, kadınların önemli mevkilere geldiği ve seslerini duyurmaya başladığı yıllardı. 1989'da Berlin duvarı yıkılmış, Almanya ile birleşme sağlanmış ve Doğu Avrupa Komünizmi çökmüştü. 1990'lar ise dijitalizasyon yaşam içine girmiş, internet milyonlarca kullanıcıyı birbirine bağlamış, küresel ısınma tehdidi artmış, etnik katliamlar[193] yaşanmış, 1991'de SSCB yıkılması ile soğuk savaş bitmiş, milliyetçi çatışmalar ve büyük dönüşümler yaşanmıştır. Aynı dönem Türkiye'de; 12 Eylül Darbesi ağırlığını koymuş, İran-Irak savaşı başlamış, 1982

[193] Ruanda devleti gibi

Anayasası yürürlüğe girmiş, serbest piyasa ekonomisine geçilmiş, 1984'de PKK eylemleri başlamış, köyden kente göç artmış, megapoller ortaya çıkmış, 1987 YÖK türban yasağını getirmiş, 1993'de Sivas katliamı olmuş, 1999'da 17 Ağustos depremi olmuş, 2000 Google 1 numaralı arama motoru olurken, kısa süreli ekonomik kriz yaşanmıştır. Dolayısı ile çağdaş sanattaki üretimler bu derin ve yoğun siyasal, ekonomik, kültürel içerikler bağlamında değerlendirilmiştir. Ancak Türkiye'de bu dönemi belgelendirecek "belleği diri tutacak[194]" çağdaş sanat merkezi ya da müzesi kurulamadığı için yan yana görüp değerlendirme imkanı da olamamıştır (Madra, 2015, s.129). Bu dönemde ekonomik ve siyasi nedenlerle kentlere göç, belirgin bir toplumsal ve kültürel bir değişime de neden olmuştur. Farklı kültürden gelen insanların yarattığı heteretopya ve distopyalar kültür ve sanat alanına da yansımıştır. Bu döneme göç, köy-kent konulu resimler ağırlığını koymuş, film sektörü bu konuları ironik dille işlemiştir. Bu dönemde farklı kültürdeki insanların kendilerini ifade etme ve kimliklerini kent karmaşası içinde belli bir konuma yerleştirme çabası söz konusudur. Yani yüksek kültür ile geniş kitleler arasında bir çatışma vardır. Madra'ya göre bu yüksek kültürü algılamakta ve benimsemekte güçlük çeken kültür, zamanla anlaşılabilir bir düzeye çekilmiş bunu da yüksek kültür yerine, içinde arabesk, kitsch ve tüketim kültürü dozu yüksek olan bir "yedek kültür" oluşturarak başarmıştır (2015, s.130). Postmodern olarak değerlendirilen bu dönem, kuralsızlığın kural olduğu, deneysel, bireysel, geçmiş-gelecek, gerçek-arzu, şizofreni-kaos gibi paradokslardan meydana gelen, fonksiyonel olmayan, anarşist ve değişkendir.

Türkiye'de yüksek kültür geniş kültür çatışırken, modernizm sonrası çağdaş sanatta iki tür yol izlenir; Birincisi Batı ile bütünleşmeyi tamamlayan, onun devamı olan işler, ikincisi Batı'yı dışlayarak İslami, Osmanlı, Anadolu geleneklerini benimseyip çağdaş bir yorumla sunan işler (Madra, 2015, s.130). Aynı dönemde Avrupa'ya damgasını vuran bir sergi düzenlenir. Avrupa'nın sanatın merkezi olduğuna karşı tepkilerin yükselmesi, küreselleşme teorilerinin güçlenmesine karşı diğer kültürlere fırsat veren Jean Hubert Martin "Yeryüzü Büyücüleri/Magiciens de la Terre" (Paris-

[194] Beral Madra'nın tespiti ile

1989)[195] sergisi ile 5 kıtadan 100 sanatçıyı bir araya getirerek çok sesliliği ve yeni arayışları başlatmış olur. Dünyanın ilk uluslararası sergisi olarak değerlendirilen bu sergi; Avrupa'da ilk defa Üçüncü Dünya Ülkeleri ile Batı sanatını aynı konuma getirir. Barış Acar'a göre bu sergi "merkez-periferi" ilişkilerini masaya yatırmış, post-kolonyalizm tartışmalarını başlatan mihenk taşı olarak gösterilmiştir (2016, s.95). Bu tartışmaların merkezinde; sanat yolu ile ulusların küresel sisteme entegrasyonunu, halklar arası bağların genişlemesini sağlaması, öte yandan yerel sanatların asimilasyonuna neden olması vardır (Raikkan, Moldakhmet, Ryskeldy, Alua, 2014: https://goo.gl/okn3vY). Batının kurallarını belirlediği sanatın özerkliği içinde diğer 4 kıtanın yerel dili uyuşmamaktadır. Bu nedenle yerel sanatçılar kendi yerel özelliklerini asimile ederek, çağdaş dile uydurarak ifade etmek zorunda kalırlar. Raikkan ve diğerlerine göre, sanatın ekonomik piyasanın çıkarlarına hizmet etmeye başlaması, sanat sisteminin homojen olmaması, farklı derecelerde özgürlüğe sahip olması yerel sanatın asimile edilmesinin ana nedenleridir (2014: https://goo.gl/okn3vY). Bu noktada sanatçılar ya yerel ve özgün dillerinden kopmadan Batı sanatına dahil olacaklardır ya da çağdaş sanatın dilini kullanarak yerel sorunlarını ifade yoluna gideceklerdir.

Türkiye 80'li yıllarda Batılılaşma ve dışarıya açılma arzusu içindeydi. İKSV'nin öncülüğünde ilki 1987'de yapılan İstanbul Bienallerinin başlangıçtaki amacı Avrupa'daki güncel sanatı Türkiye'ye taşımak değil, Türk Sanatçıları dünyaya tanıtmaktı. 1973 yılında kurulan İstanbul Kültür Sanat Vakfı (İKSV), daha sonraki politikası dünyadaki kültür ve sanat üretiminin seçkin örneklerini, yeni girişimleri ve değişik akımları İstanbul'daki sanatseverlere sunmak, Türkiye'nin kültürel zenginliğini dünyaya tanıtmak ve İstanbul'u uluslararası kültür-sanat platformunun önemli merkezlerinden biri haline getirmek oldu (İKSV 2017: https://goo.gl/xJQoC1). Martin'in sergisi, İstanbul sanat ortamının dışarı açılma istekleri, İKSV'nin değişen yapısı ile dünya sanatçılarını İstanbul'a getirme politikaları bir araya geldiğinde sanatın merkezi Avrupa'dan çevreye doğru Türkiye üzerinden Asya ve Afrika kıtalarına yayılma eğilimi gösterir. Bu politika Akbank,

[195] Bu sergiye katılan Christian Boltanski, Daniel Buren, Bertrand Lavier, Annette Messager ve Sarkis'in de aralarında bulunduğu Fransız sanatçılar için kariyerlerinin başlangıcı olarak yorumlanır.

Garanti Bankası, Borusan ve Siemens gibi Türkiye'de çağdaş sanatın kurumsal kimliğini oluşturan güçlerce de benimsenir.

Dünyada ve Türkiye'de bu tür gelişme ve politikalar izlenirken "Yeni Eğilimler" sergilerinin sonuna gelinmiş ve 1987'de sona ermiştir. "Yeni Eğilimler" sergilerinin kapanış konuşmasını yapan Kemal İskender akademinin hiç bir kurumun sahip çıkmadığı çağdaş sanatçılara ve kavramsal sanata destek verdiğini, deneysel ifade olanaklarını başarılı bir şekilde sahiplendiğini ve sergilerin amacına ulaştığını ifade etmiştir (Özayten, 2015, s.55). Artık Türkiye'deki sanat ortamında kavramsal dili faklı metotlarla kullanan çağdaş sanatçıların sayısı artmıştı.

"Yeni Eğilimler" sergileri ile kavramsal sanatta öne çıkan sanatçılardan Füsun Onur ve Ayşe Erkmen mekanı bir sorunsal olarak ele alıp ortam odaklı üretimlerine ağırlık vermişlerdir. Füsun Onur sanat eğitimine heykel ile başlamasına rağmen, geleneksel kalıplardan çıkarak, kavramsal ve ironik dili kullanarak, nesneleri fetişik ve klişe anlamlarından sökmüş, bir oyun, eğlenme aracına dönüştürmüştür. Yapıtları mekanla doğrudan bağlantılı ve izleyiciyi, kurduğu yeni mekanla ilişkiye sokan bir tavır sergiler. 1981 yılında "Yeni Eğilimler Sergisinde"[196] gümüş madalya aldığı *Resimde Üçüncü Boyut İçeri Gel* (Görsel 266) çalışması ile sanatçı mekan kavramını daha etkin kullanmaya başlamış işlerini mekana taşımayı değil mekanda özgün işler üretme yoluna gitmiştir. Dolayısı ile 2000 sonrası yapıtlarının çoğu mekana özel hazırlanmış ve kavramsal sorgulamasına ortam odaklı devam etmiştir. Görsel 267'deki mekan küçük bir kız çocuğunun gizemli oyun alanıdır. Mekandan içeri girip, mindere oturmak gökyüzündeki boncuklarla süslü gökyüzünü görmek, sığınmak, huzur bulmak, empati kurmak için izleyici katılımı gereklidir. Burada sanatçının zihninden izleyiciye bir köprü kurulur ve ortak bellekte çocukluk çağına gidilir ve mekan burada artık yeniden üretilen belleğin mekanı olur.

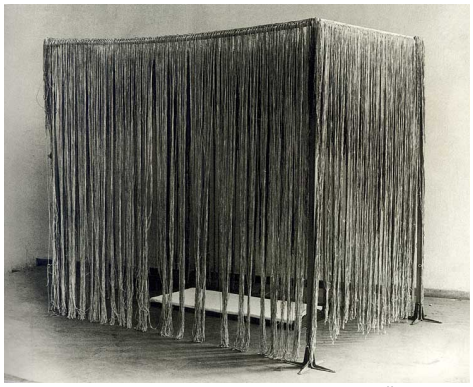
Onur'un *Herhangi Bir İskemle* (Görsel 268) yerleştirmesinde ise daha sosyo-politik bağlamda ortam odaklı yaklaşım içerir. Onur, oyun olarak sanat yaklaşımında

[196] 2014'de ARTER tarafından yeniden sergilenmiştir.

genellikle tül ip boncuk gibi feminen nesneleri kullanır. Yine feminen bir nesne olan "beyaz tül" aynı zamanda kültürel bir ortak uzlaşı nesnesidir. Burada tüllerle paketlenen ve işlevlerinden arındırılan "sıradan" sandalyeler mekana özgü yerleştirmeyle "fetiş" nesneler haline getirilmiştir. Fenemenolojik ortam odaklı bir yaklaşımla yapılan yerleştirme mekana özgüdür; 1990'ları o zamanın mekanı ve kültürel düşünceyi yansıtır; bu nedenle aslında başka yere taşınamaz. Taşınırsa anlam değişir, ya da başka yerde başka bir anlam içerir. 1991'de C Sergisinde yapılan *Herhangi bir İskemle* (Görsel 268) o zamanın çevresi ve koşullarında yapılmış, kadın kimliği ve statüsü üzerine yapılmış bir çalışma iken, daha güncel ama aynı düzenekle konumlandırılan yerleştirme (Görsel 269) bugüne göre anlam farklılaşmasına uğrar. Gerçi kadına bakış ve kadının kimlik savaşı hala devam etmekte dolayısıyla iş hala güncelliğini korumaktadır ancak yine de 25 yılda oldukça fazla yol kat edilmiştir; anlam ve değer yargıları değişmiştir. Benzer şekilde *Aynadan İçeri Gel* (Görsel 267) 30 yıl sonraki aynı anlam ve içeriği taşıması mümkün değildir. Sosyal yapı, çevre, koşullar değişmiştir. Artık aynı eser değildir.

Ortam odaklı sanatın en belirleyici özelliği mekan ve nesne simbiyozudur. Bu simbiyoz mekanın fiziksel parametreleri olabildiği gibi, sosyo-ekonomik, kültürel yapı, ya da o zamanın politik söylemleri olabilir. Zaman ve mekan değişimi bu simbiyozu yok eder. Miwon Kwon'un da belirttiği gibi aslında ortam odaklı işlerde yapıtın mobilizasyonu söz konusu değildir; Sanat nesnesi olarak mekana yerleştirilen bir obje başka bir mekanda sanat yapıtı olma özelliğini yitirir; bu taşıma işi[197] sanatçının inisiyatifine ve uygun şartların yerine getirilmesine bağlıdır (Kwon 1997, s.94). Arter'de yapılan sergilemede uygun şartlar yerine getirilmiş ve yeni bir sergileme ile farklı anlamlarda yerleştirmeler yeniden üretilmiştir.

[197] Bu taşıma işi kurumsal çerçevede değerlendirilip, kurumların gözünden çözüm önerileri getirilmesidir.



Görsel 266. Füsun Onur, 1981, Resimde Üçüncü Resimde Üçüncü Boyut İçeri Gel MSÜ, İstanbul Erişim:01.01.2018 https://goo.gl/g92WFv



Görsel 267. Füsun Onur, 2014 Resimde Üçüncü Boyut İçeri Gel, Arter, İstanbul Erişim:01.01.2018 https://goo.gl/6DHpPC



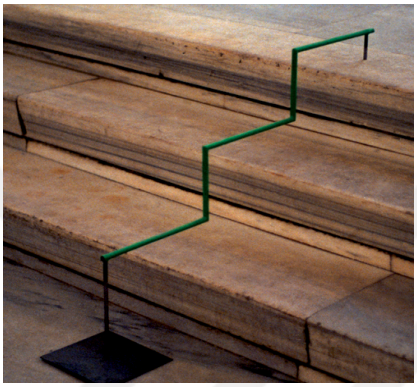
Görsel 268. Füsun Onur, 1991,Herhangi bir İskemle 10 Sanatçı 10 İş C sergisi Erişim:01.01.2018 https://goo.gl/Rnbgnp



Görsel 269. Füsun Onur, 2014, Herhangi bir İskemle, Arter, İstanbul Erişim:01.01.2018 https://goo.gl/6DHpPC

1970'lerde Çalık'ın öğrencisi olan Ayşe Erkmen 1980'li yıllarda "5. Yeni Eğilimler" sergisinde mekana yaptığı küçük müdahalelerle *Uyumlu Çizgiler* (Görsel 270) ilk ortam odaklı çalışmalarını sergiler. Sanatta üçüncü boyutun yalnızca geleneksel anlamda heykel olmadığında ısrar eden sanatçı mekanı görsel dilin bir parçası olarak görür ve Türkiye'de Maçka Sanat Galerisinde yaptığı birkaç yerleştirmesinde de bu çizgisinden hiç ayrılmaz. Ahu Antmen'e göre Erkmen'in sanatı, Türkiye sanat ortamı için her zaman biraz fazla soğuk, mesafeli, zihinsel ve entelektüel bir pratiğin ifadesi olmuştur (Antmen, 2011:https://goo.gl/sT7Fpx). Bunun nedeni ise mekan ve algı konularının dışına hemen hiç çıkmamasıdır. Ortam odaklı işleri, izleyicinin fiziksel olarak gezindiği hatta eserin bir parçası olduğu mekanlardır. Erken dönem işlerinde "Beyaz Küp" kavramını biçimsel olarak dönüştüren, otoriteyi sorgulayan işlerinde

sosyo-politik, toplumsal ve kültürel sorun ve söylemler çerçevesinde işler üreten çizgisinden hiç ayrılmamıştır. Handan Börüteçene Mimar Sinan Üniversitesi iç mekanında sergilediği *Kır Gör* (Görsel 271) yerleştirmesi saman ve topraktan geleneksel yöntemle yapılmış kerpiç bir yapıdır. Modern bir iç mekan tasarımının geleneksel malzemeyle hazırlanmış ironik bir yansımasıdır. Batı taklitçiliğinin içinde bulunduğu trajikomik durumu sergiler.



Görsel 270. Ayşe Erkmen,1985, Uyumlu Çizgiler, Y.E.S. [198] Erişim:01.01.2018 https://goo.gl/YQoRYS



Görsel 271. Handan Börüteçene,1985, Kır Gör Y.E.S. Kaynak: Yazarın Arşivi

Türkiye'deki sanat ortamı 1980'lerin sonunda ayrışmaya başlar ve 90'lara gelindiğinde ise kırılma yaşanır. Bu Ayrışma "*Öncü Türk Sanatından Bir Kesit*" sergileri ile belirginleşir. Kavramsal işlerini farklı medyumlar kullanarak, üç boyutlu mekanda çalışan sanatçılar o dönemin bazı eleştirmenleri tarafından yeterince algılanamaz ve ağır eleştirilere maruz kalırlar. Bu nedenle geleneksel olarak iki boyutlu resim ya da üç boyutlu heykel üreten sanatçılar ile kavramsal çalışan, hazır nesne ve yeni medyayı kullanarak mekana yayılan enstalasyonlar yapan sanatçılar birbirinden ayrılır. Bu kırılma *A,B,C,D sergilerinde* de (1989-1993) kendini gösterir. 10 sanatçı 10 iş sergilerinde resim ve heykele yer verilmez. Bu sanatçılar 1980'lerdeki içerik ve estetik algıya yeni teknolojilerin olanaklarını da eklemiş, siyasal toplumsal kültürel içerikli eleştirilerini daha özgür ifade etme imkanı bulmuşlardır. Bu sergilere ilk olarak Alparslan Baloğlu, Canan Beykal, Cengiz Çekil, Osman Dinç, Ayşe Erkmen, Serhat Kiraz, Füsun Onur, Ahmet Öktem, Ergül

[198] Yeni Eğilimler Sergileri

Özkutan ve İsmail Saray katılır. Çoğunlukla yerleştirmelere öncelik veren sanatçılar arasında da ayırımlar söz konusudur. Kavramsal bir düşünceden yola çıkıp önceliği mekana veren ve boşluğu biçimlendirmeye çalışan sanatçılarla, mekanı sadece kavramsal işlerini sergileme aracı olarak kullanan böylece mekana yayılan sanatçılar birbirinden ayrılır.

Türkiye coğrafi bağlamda siyasi farklılıklar ve kültürel çeşitlilik yönünden oldukça zengindir. Bu zenginliği bilinçli kullanan Vahap Avşar Türkiye'de kaldığı yıllar boyunca bu kaygılarla üretimlerini gerçekleştirmiştir.1985 yılından itibaren yaptığı çalışmalarda Vahap Avşar'ın *Yasak Bölge* işinde ortam odaklı sanatı lokasyon ve coğrafi bağlamda kullanılır. *Yasak Bölge* (Görsel 272) Türkiye'yi bir bütün coğrafya olarak gören, halka açık yerlere yapıştırılmış 500 adet çıkartmadan oluşur. Bu iş; 1980, modern Türkiye'de bir dizi askeri darbenin sonuna işaret eder. Askeri rejimin, hükümeti yönetmesi, çok sayıda askeri alan ve binayla birlikte genel manzaranın da yönetilmesini sorgular. *Hotel Europa* yine coğrafi olarak ele alınmış ortam odaklı bir uygulamadır. Mekanda üretilen mimari yapı folly mimari yapılar gibi işlevsizdir ama mesaj içerir. Bu coğrafi bağlamda ortam odaklı üretilen yapı ortamın malzeme ve teknikleri kullanılarak üretilmiştir. İçerik olarak konum anlamın ortaya çıkmasında belirleyici unsurdur. Yapı tarihi vadide üretilmiş ve markalaşmanın uçurumunda inşa edilmiştir. Bir sigara markasını çağrıştıran logo, batı ürünleri ve pazarlamanın baskın varlığının kırsal alandaki temsildir.



Görsel 272. Vahap Avşar, 1985, Yasak Bölge
Erişim:01.01.2018 https://goo.gl/pMxghL



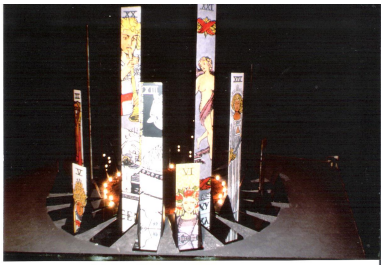
Görsel 273. Vahap Avşar, 1995, Son Damla
Erişim:01.01.2018 https://goo.gl/pMxghL

Son Damla (Görsel 273) GAR genel başlığı altında, 1995 yılında Sanart'ın (Türkiye'de Görsel Sanatları Destekleme Derneği) *Tabular ve Sanat Sempozyumu* çerçevesinde, sanatçı Selim Birsel, Vahap Avşar, Claude Leon ve Füsun Okutan'ın girişimiyle Ankara Garı'nda açılmış hemen ertesinde kapatılmıştı. Sergide yer alan işlerin tamamı ortamla ilişki içindeydi ve yoğun bir politik söylemi oluşturuyordu.

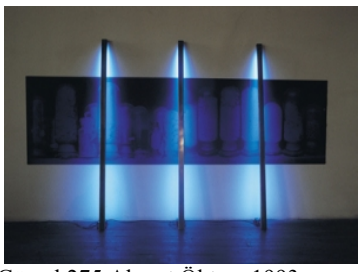
> "İşler, "toplumun moralini bozduğu" gerekçesiyle açılışın ertesi günü gar yönetimi tarafından toplatılmıştı. Eserlerin halkı tahrik ettiği, Doğudaki savaşın 12. yıldönümünü ima ettiği, "bu kritik zamanlarda kamu güvenliği ve sağlığını tehdit ettiği" gerekçesiyle işler imha edilerek yok edilir" (Salt 2017: https://goo.gl/u3S71v) .

Vahap Avşar, ana lobideki musluğa doldurulmuş kırmızı bir sıvı ve bekleme odasında gösterilen bir video parçası içeren bir dizi plastik kap yerleştirmesi coğrafi, politik, sosyal bağlamda ortam odaklı üretilir.

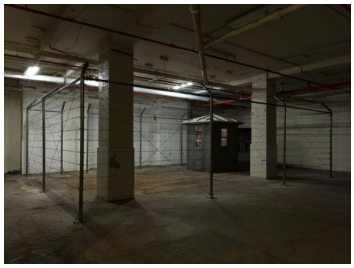
Ortam odaklı yerleştirmelerdeki nesneye değil boşluğa ve boşluğun anlamına odaklanan Serhat Kiraz, Türkiye'deki kavram sanatın gelişmesine katkıları olmuştur. STT kurucularından olan Kiraz, oluşumun kurulmasından 16 yıl sonra Venedik bienaline *Boşluğun Zamanı* (Görsel 274) yerleştirmesiyle katılır. Mekana özel hazırladığı işinde, mekandaki boşluk, ışık ve malzeme ile mekanın çevresi ve nesne uyum içindedir. Objelerin formları, geçmiş tanımlamaları, bilgi ve tecrübelerle sembolik bir ilişki kurulur. Objelerin konumları kendi içinde duvar parçaları oluştururken mekan içinde mekan kavramı ile tekrar yaratılan alanlar olur. Kiraz bundan sonraki yerleştirmelerini de mekan ve boşluk kavramlarını gözeterek ortam odaklı sunar. Ahmet Öktem de Dan Flavin'i çağrıştıran yerleştirmesinde 82 anayasasından metinler bulunur. Siyasi eleştirel bir çalışma olan *Buluşma:Sanat'ta* (Görsel 275) neon ışıklar otoriter bir baskıyı temsil eder.



Görsel 274.Serhat Kiraz,1993
Boşluğun Zamanı
Erişim:01.01.2018
https://goo.gl/2my4EQ



Görsel 275.Ahmet Öktem,1993
Buluşma:Sanat
Erişim:01.01.2018
https://goo.gl/9cPCcM



Görsel 276. Hale Tenger,1995
İçeri Girmedik Çünkü Hep İçerdeydik
Dışarı Çıkmadık Çünkü Hep Dışardaydık
Erişim:01.01.2018 https://goo.gl/HX6d8h

Mekana özgü işlerinde Hale Tenger de siyaset, kültür, kimlik, barbarlık ve Türklük ögelerini çok sert dilde kullanan işler üretir. Hale Tenger'in *İçeri girmedik çünkü hep içerdeydik / Dışarı çıkmadık çünkü hep dışardaydık* (Görsel 276) yerleştirmesi, çevresi dikenli tellerle çevrili eski bir ahşap bekçi kulübeden oluşur. Daha önce 4. İstanbul Bienali için 1995'te üretilen eser tekrar New York'ta Protocinema tarafından farklı bir içerikte sergilenir. Sergi; kulübenin içinde dünyanın çeşitli yerlerinden yeşil alanlar, şelaleler, pastoral koylar gibi doğa manzaralarının basılı olduğu görseller ile paradoksal bir sunum içerir. Küçük transistörlü bir radyoda '90'ların şarkıları çalınmaktadır. Bu dönemde radyo kanalları henüz devlet tekelinden çıkmış, özel radyolar kurulmuştur. Müziğin nostaljik ve bellekleri tetikleyen etkisi, tellerin siyasi çalkantılı dönemleri hatırlatması mekanda ortam odaklı bir etki yaratmaktadır. Günümüzde Türkiye'nin ve başka bir çok bölgenin içinde bulunduğu durum göz önüne alındığında, basın özgürlüğü, bilgi edinme harcamalarına yapılan hükümet müdahaleleri bağlamında Tenger'in işi, 1995'te olduğu kadar günümüzde de güncelliğini korumaktadır.

Ankara'da 1992 yılında kurulan sanatçı inisiyatiflerinden biri olan Hangar, Sanat Oluşumu da 90'lı yıllarda resim çalışmalarının yanında mekan problemini ele alan yerleştirme ve müdahalelerle ortam odaklı işler üretir. Atilla İlkyaz, Cebrail Ötgün, Cezmi Orhan, Murat Çelik, Hülya Ulaş ve Sevinç Akkaya tarafından kurulan bu oluşuma daha sonra İbrahim Çiftçioğlu'da katılmıştır (Ötgün 2012, s.100). Oluşum ilk ortam odaklı işler üretmeye Maltepe semtinde bir mekanda başlar. "Hangar Sanat

Defteri" işlerin kavramsal boyutlarını içermesi, ortaya koydukları düşüncelerin aktarımı ve manifestolarını kalıcı hale getirmesi bakımından belge niteliği taşır. Mekan içi sergilerin o dönem için avangard, sınırları zorlar. Sevinç Akkaya yerden tavana uzanan tuval yüzeyinde baskılar ve farklı tekniklerle resmin yüzeyini mekana taşır. İbrahim Çiftçioğlu ise küresel sömürü düzeninin çarpıtılmasını, mengeneyle sıkıştırılmış kitaplarla simgeleştirmişti. Mekanın dışına çıktıklarında ise *Hangar,* atıl olarak kullanılan hipodrom alanını sanat nesnesine dönüştürme kararı alır. Genellikle siyasi içerikli olan çalışmalar yapan grup üyeleri soyut ve bilinmezle olan bağlantısında anlamın gizemli olmasına özen gösterir. *Sorgu* yerleştirmesinde, Atilla İlkyaz; post kavramından yola çıkarak, beden ve ruh, yaşam ve ölüm arasında geçen yaşam serüvenini aktarır. *Sorgu* (Görsel 277) için kullanılan post çizimleri; hipodromun duvarlarından, galeri mekanının iç duvarlarına doğru yoluna devam edip mekanda cisimleşerek bir iç hesaplaşmaya girer ve asıl anlamı mekanda ortaya çıkar. Murat Çelik Hipodromun başka bölümünde mekana müdahaleler yaparak delikler açar, eklemeler yapar; amacı Türk sanatına bakışı eleştirmektir. *Turkish Art Mafia,* (Görsel 278) Sanatın metalaşmasına karşı mekandaki darbeleri ve izleri sanat nesnesine dönüştürür. Cebrail Ötgün ise *Kirlenme* ve *Temizlenme* (Görsel 279) kavramlarından yola çıkar. Mekanı özneleştirir ve metaforlar kullanarak bu kavramları mekanda somutlaştırır. Kirlenmiş mekanda önceden yakılmış araba lastiğinin oluşturduğu koku, duvardaki isler yani belleğin izleri vardır. Bu izler izleyicinin belleği ile uzlaşı sağlar hatta provoke eder; böylece geçmişi sorgular; izleyiciyi bir dedektif gibi bu izleri takip ederek anlamı keşfetmesini ister. Temizlenmede ise mekandaki bütün izlerin üzerine kireç dökerek yok eder. Bu bir çeşit şiddettir; çünkü yeni, temiz ya da ideal olan ancak mekanı işgal ederek var olabilir. Geçmişin izleri silinir gizlenir ve yok edilir. Bu sancılı bir süreçtir. Cezmi Orhan mekana müdahale yoluyla mekanı malzeme olarak kullanır. *Belirlenmemiş Zaman İçin Uçurum Zemini* (Görsel 280) içinde şiddetti barındıran öznel ve ona ait belleğin dışavurumu vardır. Mekandaki her müdahale ve ekleme yine mekanda anlam bulur. Orhan'a göre "sanat ve anarşi kavramları birinci dereceden akrabaydı ve yerleştirmelerinde şiddet bir anlatım biçimi olarak kullanılmaktaydı" (A. N. Yılmaz 2015, s.328). Hangar ortam odaklı üretimlerine devam etmekte ve mekana özgü işler üretmektedir.



Görsel 277. Atilla İlkyaz, 1994, Sorgu, Maltepe, Ankara Kaynak: Yazarın Arşivi



Görsel 278. Murat Çelik,1996
Turkish Art Mafia,
Hipodrom, At Ahırları, Ankara
Kaynak: Yazarın Arşivi

Görsel 279. Cebrail Ötgün,1996
Kirlenme, Temizlenme
Hipodrom, At Ahırları, Ankara
Kaynak: Yazarın Arşivi

Görsel 280. Cezmi Orhan,1996
Belirlenmemiş Zaman İçin Uçurum Zemini
Hipodrom, At Ahırları, Ankara
Kaynak: Yazarın Arşivi

Performans sanatı, kavram içerik ve uygulama olarak mekana özgü yapıldığı noktada ortam odaklı sanatla kesişir. Şükran Moral'ın *Bordello* (Görsel 281) adlı çalışması Karaköy Zürafa Sokak'taki bir genelevde mekan, lokasyon, sosyo-kültürel yapı bağlamında ortam odaklı üretilen bir performanstır. Kasıtlı olarak mekana özgü uygulanmış ve kadın kimliği, nesne olarak kadın konusu ele alınmıştır. Hayal ve gerçek arasında gidip gelen çalışmada, kadın bedeninin fetiş olarak nesneleştirilmesinin en kritik ve doğrudan örneğidir. Bu ortam odaklı performansta anlam, yer ve mekanın kimliği ile ortaya çıkar. Mekanda yaygın kültüre özgü arabesk müzik[199] performansın bir parçası olarak kullanılmış, görsel ve işitsel algı izleyicideki duyguyu harekete geçirmek için kullanılmıştır. Performansta kapalı bir toplumun "cinsel tabuları" ve "cinsel açlığı" sorgulanmaktadır.

[199] Orhan Gencebay, Kaderimin Oyunu



Görsel 281. Şükran Moral, 1997
Genelev/Bordello, Karaköy, İstanbul
Erişim: 22.11.2017 https://goo.gl/cgYowA



Görsel 282. Canan, 2000, Nihayet İçimdesin
Kadıköy, İstanbul
Erişim: 22.11.2017 https://goo.gl/XUhzLP

Türkiye'de üretilen 2000 sonrası kamusal alanda sanatın anti anıt niteliğindeki üretimleri daha öznel ya da marjinal gruplara yönelik olur. Kamusal çalışmalar daha geniş izleyici kitlesine hitap ettiği, sade bir dil kullanıldığı ve kolay anlaşılabilir olduğunda bazı içerikler ya yerel halk tarafından ya da yerel yönetimler tarafından sert tepkilere yol açabilir. Canan'ın *Nihayet İçimdesin* (Görsel 282) yerleştirmesi, kamusal mekanla doğrudan ilişkiye giren ama cinsel çağrışımda bulunduğu iddia edilmesi üzerine apartman sakinleri tarafından dava açılarak kaldırılan olaylı bir çalışma olur. İstanbul'da "Yeni Sanat Müzesi" kapsamında gerçekleştirilen "Tabela Sergileri" tabelanın çevreye zararlı bulunması sonucu kaldırılmıştır. Kişisel bir söylemden[200] yola çıkılarak sokağa taşınan işin kaldırılması kamusal alanda tepki alan ilk iş değildir. *Nihayet İçimdesin*, reklam dilini kullanan, tipografik bir mesaj olarak ortama entegre olur. Bu iş kaldırıldıktan sonra *Eve Giderken Ekmek Almayı Unutma* mesajı da benzer bir tepki ile kaldırılır. Aslında mahalledeki çocuklar ve gençler işin eğlenceli ve ironik olduğunu belirtse de Türkiye gerçeğinden kurtulamaz. Türkiye'de özellikle ortam odaklı işlerin soruşturma geçirmesine ve kaldırılmasına Halil Altındere'nin, erken dönem çalışmaları da örnek verilebilir. Altındere ulus-devlet ve iktidarı simgeleyen kimlik kartı, banknot, pul gibi günlük yaşamdan sıradan nesnelerin anlamlarını küçük müdahalelerle ters yüz ederken, 2000 sonrası üretimlerinde daha çok alt kültür, gündelik yaşam sıra dışı ancak olağan görünen durumları problem eder. 1997'de ürettiği "Tabularla Dans" kamusal

[200] Canan o sıra uzun çabalardan sonra hamile kalmıştır.

mekanda, lokasyon ve bölge olarak kullanılan nesne ile bütünlük oluşturması bakımından dikkate değer ama otoritenin tepkisine maruz kalan işlerden biri olur.

2000 ve Sonrası

2000 sonrası Türkiye'de çağdaş sanata bakıldığında küreselleşme, sınırların kalkması ve internetin etkisi ile kalabalık bir sanatçı kitlesi ile karşılaşılır. Sosyal medya ve iletişim metotlarının artması bu artışta etkili olurken, disiplinler arası yöntemlerin kullanılması, küratörlerin etkisi, sanat kurumlarının müzelerin ticari alanların sanata eklemlenmesi dünyada olduğu gibi Türkiye'de de sanatın etki alanını genişletir. Bireysel kariyerlerin önü açılır, grafik ve reklam dili olan imge yönetimi sanatçı, kurum ve küratörler tarafından etkin şekilde kullanılır (Evren, 2015, s.17). Bu çağdaş sanatta üretilen işlerin kalitesinin ve rekabetin artmasına, sanat kurumlarına karşı değil aksine işbirliği içinde üretimlerin oluşmasını sağlar. Süreyyya Evren'e göre 2000'lerde uluslararası dolaşımın normalleşmesiyle, 90'lardaki kolektif ruhun yerini daha bireysel arayışlara bırakır (2015, s.17). Genç sanatçılara çeşitli yarışma ve etkinliklerle kendilerini gösterme fırsatı verilir ve Türkiye'deki sanata bakış, sanat algısı değişir. Geleneksel sanat üretimleri ile çağdaş yapıtlar arasındaki uçurum derinleşirken, çokseslilik kendini gösterir. Öte yandan büyük organizasyonlarla geleneksel ve çağdaş üretimler yeniden bir arada sunulur.

"2000 yılında Vasıf Kortun yönetiminde kurulan Türkiye'deki ilk güncel sanat müzesi, *Proje 4L İstanbul Güncel Sanat Müzesi*, güncel sanattaki kurumsallaşma pratiğinin ilk adımı sayılabilir. Hemen ardından yine Kortun'un çabalarıyla hayata geçirilen *Garanti Platform Güncel Sanat Merkezi*, 2000'lerin başında özel sermayenin güncel sanata yatırım yaptığı ilk kurumsal projeler olur. Hemen sonrasında Aksanat, Borusan, Siemens gibi yine özel sermayenin desteklediği güncel sanat mekânları, çağdaş sanata desteğin arttırılabileceği yönünde güçlü sinyaller vermiştir. Bununla birlikte İstanbul Modem (2004), Sabancı Müzesi (2005) ve Pera Müzesi'nin (2005) açılması ile güncel sanatın artık farklı bir yol izlediği görülmektedir. 2000'lerin önemli bir açılımı da, İstanbul dışından sanatçıların İstanbul güncel sanat sahnesine katılarak sınırları genişletmesidir. Bu

girişimlerden Diyarbakır'da DSM Diyarbakır Sanat Merkezi (2002) ve İzmir'de K2 Güncel Sanat Merkezi (2003), periferi-merkez tartışmalarını hem azaltan hem kışkırtan, yadsınamayacak bir güç oluştururlar.

2000'lerin ortasından sonra sanat sahnesi içinde göze çarpan değişikliklerin başında, genç sanatçıların çalışabileceği ve sadece güncel sanat alanında faaliyet gösteren birçok yeni galerinin açılması gelir. Bu galerilerin özelliği çoğunlukla genç galericiler tarafından kurulmuş ve genç sanatçıların temsil edildiği yerler olmasıdır. Bu yeni anlayış ortam odaklı sanatın daha çok uygulama alanı bulmasına imkan tanır. 2001 yılında Murat Pilevneli tarafından kurulan Galerist, sadece güncel sanata destek veren yeni kuşak galerilerin öncüsü sayılır. 2000'lerin ortasından itibaren Tophane-Karaköy hattında genellikle genç kadın galericiler tarafından açılan Rodeo, Outlet, NON, Art Sümer, Alan İstanbul, Elipsis, Mâna, Sanatorium, Pi Artvvorks ve Pilot, Nişantaşı'nda X-ist, Dirimart, Çağla Cabaoğlu ve Merkür, Beşiktaş'ta Rampa[201], güncel sanata ağırlık veren galeriler olurlar" (Evren, 2015, s.37). 2000 sonrası güncel sanat bir laboratuvar alanı, galeriler de deney alanlarıdır. Artık güncel sanatın amacı bilgi üretiminin alternatif yollarını aramaktır. Güncel sanatta bu alternatif bilgi üretiminde mekan başat konu haline gelir ve sadece galeri mekanları değil, kamuya açık (hatta özel alanlar bile) her alan mekan ve lokasyon bağlamında bilinçli kullanılır.

Bu süreçte güncel sanat özel sektörün desteğini alırken, geleneksel olarak sanat ve kültürü destekleyen ve yönlendiren devlet kurumları etkisini yitirmiş, güncel gelişmeler dışında kalmış ve geniş kitlenin yedek kültür isteğine boyun eğmiştir. Son on yıldır sürdürülen İslam ve Osmanlı odaklı kültür politikası bu yedek kültür olgusuna kolaylıkla eklemlenmiştir, İslam kimlikli yeni orta ve zengin sınıf kendisini zihinsel ve ruhsal olarak doyuran bir sanatı benimsediğini ve desteklediğini varsaymıştır (Madra, 2015, s.135). Bu süreçte geleneksel sanatla güncel sanat arasındaki kopuşa İslam kimlikli bir sanat anlayışı da eklemlenmiştir.

[201] Yakın zamanda kapatılmıştır.

Türkiye'de 2000'lerden sonra da sosyal, politik, ekonomik alanda radikal değişimler yaşamıştır. 2000'lerin başında kısa süreli ekonomik kriz, paranın el değiştirmesini sağlar, 2001 yılında 11 eylül saldırısı ile Dünya Ticaret Merkezi yıkılmasının etkileri dünyayı da etkiler, aynı yıl AKP kurulur ve 2002 yılında iktidar olur, 2003'de terör ve bombalı saldırılar yaşanır, 2006'da idam cezası kaldırılır, 2008'de bir ekonomik kriz daha yaşanır, Musul, Irak, Gürcistan ve İsrail Hamas'da savaşlar olur, 2010'da İstanbul Kültür Başkenti olur, 2013'de Gezi olaylarının etkisi bütün dünyanın gündemine oturur ve ardından Soma faciası yaşanır, 2013 de Recep Tayyip Erdoğan Cumhurbaşkanı seçilir, 2014'de kadın cinayetleri artar, Bank Asya kapanır, 2016 darbe girişimi başarısız olur ve OHAL ilan edilir. Beral Madra'ya göre bu dönem üreten sanatçıların güncel siyaseti ve tüketim dünyasını anlamlandırmak için tinsel bir esneklik sağladığına inanır (2015, s.136). Metaforlarla ve dolaylı biçimde de olsa, sanat yalnız söz konusu köktendinci ve kutuplaştırıcı kalıntılardan kurtulmak üzere değil, tüketim ve medya ideolojilerini dönüştürmek üzere de yol ve stratejilere yer verir.

Çağdaş sanat pratiklerinde özgün yaratıcılık direnişçi taktiklerde etkili olur. Bu taktikler fotoğraf, video, dijital resim, iç mimari, tasarım ve performansta biçimlenir; günlük yaşamın içinde, ötekinin dünyasında (azınlıklar, etnik gruplar, eşcinseller, hayat kadınları.,,) ve kuşkusuz dikizci bakışta, sapkınlık ve anormallikte kalıcı içerikler kazanır. Sonuçta, geleneksel ve Modernist toplumun kolay kabul edemeyeceği, sindiremeyeceği her şey irdelenir. İşte bu tür bir yaratıcılık demokratik süreçlerle hesaplaşan toplumlar için kışkırtıcıdır (Madra, 2015, s.135) . Türkiye'nin çok kültürlü yapısı, azınlıkların durumu, geleneksel ve modernist yapının biraradalığı sanatçılar için mükemmel bir zemin oluşturur. New York Times'da yayımlanan "2010'da Gidilecek 31 Yer" başlıklı listede İstanbul 19. sırada yer almıştır. İlginç olan bu değerlendirmede İstanbul'un turizm ve tarih için cazibe merkezi olması değil "çağdaş sanat açısından dünyada en yaratıcı ortamlardan biri olmasına dayandırılmasıdır" (Göktürk, Soysal, Türeli, 2011, s.16). 2000'lerden sonra bienallerinde etkisi ile İstanbul'un tanınırlığı artarken, birçok yabancı sanatçının İstanbul'a gelerek aktif olarak ortam odaklı işler ürettiğine tanık olunur.

Tüm bu çerçevede ortam odaklı sanatta artış gözlenirken, mekan kullanımı daha yaygın ve bilinçli olarak ele alınır, teknik ve teknoloji daha etkin kullanılır. Ortam odaklı iş üreten Hale Tenger çoğunlukla kendi kültürünü ve iktidarı eleştiren işlerinden biri *Türk Olmak* (2002) adlı yerleştirmesinde halkın temsili olan kuklaları farklı formlarda yerleştirir. Mekana sesle müdahale ederek belleği tetikler. Türkiye'de politik ve sosyal ortamının hiç değişmemesini, halkın vurdum duymazlığını eleştiren çalışmasında, Serdar Ateşer'in müziği vermek istediği mesajı adeta pekiştirir. Tenger'in 2007 yılında sergilediği *Lahavle* (Görsel 283) heykelsi hacimler ve video çalışmalarını içeren enstalasyonu baskı ve sabrın tükenmesiyle ilgili bir yorumdur. Bu iş o dönem için oldukça tartışmalara neden olmuş ve yerleştirme kavram ve içerik yönünden farklı ele alınmış olsa da diğer çalışmalara benzerliği ile eleştiri oklarına[202] maruz kalmıştı. René Block'ün küratörlüğünde "İstiklal Serüveni" adlı sergi; uluslararası güncel sanatçıların yeni işler üreterek ortam odaklı hazırladıkları sergilere fırsat vermişti.

Ankara'da ortam odaklı işler üreten Cebrail Ötgün, mekanı malzeme olarak kullanır. Mekanın sosyo-politik yapısıyla, tarihiyle ve kimliği ile ilgili işler üreterek yeni görme biçimleri sunar. Nazım Hikmet Kültür Merkezinde gerçekleştirilen "Nazım Yorum" sergisi kapsamında Cebrail Ötgün'ün ortam odaklı çalışması olan *Çınar Ağacı* (Görsel 284) şairin dile getirdiği bir vasiyetten yola çıkılarak üretilir. Ötgün'ün son dönem işleri önceki siyasi eleştirilerden farklı olarak anı ve bellek bağlamında tarihsel ortam odaklı bir yaklaşımla sergilenir. Mekan yeni olmasına karşın mekanın kimliği ile özdeşleşen çalışma Nazım Hikmet'in coğrafi/ülke bağlamındaki özlemini içselleştirerek mekanın kimliksel tarihi ile simbiyoz oluşturur. Nazım Hikmet 27 Nisan1953'de "Yoldaşlar ben ölürsem o günden önce yani, öyle gibi görünüyor, Anadolu'da bir köy mezarlığına gömün beni, ve de uyarına gelirse Tepemde bir de çınar olursa, Taş maş da istemez hani" dizelerinde gömülmek istediği yeri vasiyet eder (https://goo.gl/wt3Dzi) Şairin ülke ve ağaç sevgisi[203] binanın yangın merdivenlerindeki yapı, çınarın özgür, güçlü, yapısıyla

[202] By Do Ho Suh, Karma, 2003 ve İlya Kabakov, Venedik Bienali, 2003
[203] Davet/ Yaşamak bir ağaç gibi tek ve hür ve bir orman gibi kardeşçesine, bu hasret bizim...
Ceviz Ağacı/ Ben bir ceviz ağacıyım Gülhane Parkı'nda. / Ne sen bunun farkındasın, ne polis farkında.

özdeşleştirilir. Şair çınar ağacını karşıdan, ceviz ağacını üstten, hasret ağacını Rusya'dan bakarak yazmış, Ötgün ise aşağıdan yukarıya bakarak somutlaştırdığı Nazım'ın ağaç metaforunu yüceleştirir. Mekan malzeme olarak kullanılır. Mekanı malzeme olarak kullanan diğer bir sanatçı Vahap Avşar'ın son dönem işlerinde daha küçük ölçekli müdahaleler ve anlatım dili olarak ışığın imgesel gücü vardır. *Terörün Kanatları* ilk olarak ABD polisi için geliştirilen bir projenin; New York sokaklarını işgal eden 10 adet yüksek teknoloji polis aracı acil durum ışıklarından oluşmaktaydı. 2010 İstanbul Rampa galeri vitrininde ise farklı bir anlam içermektedir. Bu güçlü ışıklar sokağa yansımakta ve kamusal alanı işgal etmektedir. Sonuçta bu ışıklar bir "kamusal heykel" yaratarak caddeyi sanat mekanına dönüştürür. Işıkların hareketli etkisi fütüristik canlı kuş sürülerinin kanatlarına benzeyen kinetik objeler oluşturur. Işık mekana dominant bir etki yaratmakta izleyiciyi sorgulamaya davet etmekte ve soyut bir ışık heykel oluşturmaktadır.



Görsel 283. Hale Tenger, 2007, Lahavle
YKY Sanat Kültür, İstanbul
Erişim: 21.11.2017 https://goo.gl/ZV6nwF



Görsel 284. Cebrail Ötgün, 2009, Nazım Yorum/ Çınar Ağacı, Nazım Hikmet Kültür Merkezi, Ankara
Kaynak: Yazarın Arşivi

Hale Tenger 2013 yılında Arter'deki *Haset, Husumet, Rezalet* adlı sergi içinde *Böyle Tanıdıklarım Var III* adlı yerleştirmesi ortak belleğe odaklanır. Sergide; mekan için özel hazırlanmış ışıklı panolar bütünde bir labirenti oluşturmaktadır. İki taraftan da görülebilen pano üzerindeki fotoğraflarda ise basın ve foto-muhabir arşivlerinden

---

Münevverin Doğum Günü *"Yapraklara dallara, yeşillere, allara, /nice nice yıllara gülüm, nice nice yıllara. /Yaprak dala, al yeşile yaraşır, /gayrı bundan böyle vermem seni ellere.."*

toplanan 3 bin 700 görselin 600'ü kullanılmıştır. Bu röntgen filmleri üzerine; 6-7 Eylül olaylarından günümüze kadar gelen süreçte yaşanan şiddet ve vahşete maruz kalan insanların negatif fotoğrafları basılmıştır. Kronolojik olarak geçmişe doğru gidilen bu labirentte Hrant Dink, Uğur Mumcu cinayetleri, 6 - 7 Eylül olayları tekrar hatırlatılmaktadır. İzleyici toplum ve devlet içindeki şiddet ortamında yaşamanın yarattığı travmanın varlığıyla yüzleşme sağlanmaktadır. Tenger'in ortam odaklı ürettiği işlerinde genellikle toplumsal hesaplaşma ve tarihsellik vardır. İktidarın ve dominant güçlerin zulüm ve baskısı lokasyon ve coğrafyayla ilişkilendirilir ve bu duyguyu mekana etkili bir şekilde yansıtılır. Sarkis 2009 yılında İstanbul Modern'de gerçekleştirdiği retrospektif sergisi ile Site sınırlarını müze sınırları olarak belirler ve tüm binayı bu program dahilinde kullanır. Bu çalışması Sarkis için "yeni bir kent inşası"dır. Kentin kendine has olgularını sanatçının bakış açısındaki zaman ve mekan kavramı ile ilişkilendirir. Burada kentin tarihsellik boyutu ve "bellek" kavramı, dilin insan varlığına özgü metaforik yapısını kullanır. İşlerin anlamlandırılmasını izleyiciye bırakan Sarkis sadece sanatçının değil izleyicinin de belleğinde barındırdığı bilgi ile yeniden yaratıma önem vermiştir. Site içinde duvara monte edilmiş neon çalışması sanatçının oeuvre'suna ait belli dönemleri ifade eder. Duvarın önünde kutsallık atfeden birtakım objeler yerleştirilmiştir. İnançları, belleği, tarihi ve sanatına saygısı bir potada birleşerek bu yeniden oluşturulmuş mekanda ritüele dönüşür. Işıkların önünde sürekli dönen heykel Çingenelerin, kiliseden kovulmuş Meryem Ana'sını temsil eder, Sarkis'e göre Site; "Bazı görüntülerin içeriğini bilemeyip algılamanız güç olabilir; bir mimarinin iç mekânına bir manzaraya bakar gibi bakmaya çalışıverin o zaman, belleğinizde bir şeyler doğabilir. Sergimde bu görüntülerin dışında bir takım heykelleri, objeleri de çağırdım. Heykellerin etrafı yüzlerce heykel barındıran görüntülerle çevrili olduğundan heykellerin belleğimizde çoğalabileceğini umuyorum…" (Yıldırım, 2009:https://goo.gl/7H8N91). Yani "ortak bellek" Site'nin temelini oluşturur ve katılımcının paylaşımı ve etkileşimiyle anlam oluşturur. *Burkina Faso Büyücüsünün Görünmeyen Giysisi* (Görsel 285) enstalasyonu ortama özgü hazırlanmış mekanda dominant bir etki oluşturmakta mistik bir hava katarak mekanın bir parçası haline gelmektedir. Binanın tüm alanı etkin bir şekilde kullanılan ortam odaklı yerleştirmelerde ışık ve ses ile algısal bir bütünlük sağlanmaktadır.



Görsel 285. Sarkis, 2009, Site, İstanbul Modern
Burkina Faso Büyücüsünün Görünmeyen Giysisi
Erişim:01.01.2018 https://goo.gl/H4oVeV



Görsel 286. Sarkis, 2015, Nefes/Respiro,
Venedik Bienali
Erişim:01.01.2018 https://goo.gl/7H8N91

2015'de katıldığı Venedik Bienalinde Sarkis, İtalyancada nefes anlamına gelen *Respiro*'yu (Görsel 286) sergiler. Sarkis'in tanımıyla "ilk gökkuşağına, ışığın ilk kırılma anına" (Hızlan, 2015, s.1) götürmeyi hedefleyen bu iş; Türkiye Pavyonu'nda bir nefes dünyası oluşturur. İzleyici ile etkileşimli özellikle işin aynadaki görüntüsü izleyicin nefesiyle eşzamanlı hareket halinde olan bir çalışmadır. Bu nedenle Respiro sürekli nefes alıp veren bir yerleştirmedir. Sarkis, bu yerleştirmede çift taraflı büyük bir ayna ile mekanı ikiye böler. Aynanın iki tarafında Abay, Anna, Aren, Helin, Karla, Claudia ve Linda isimli yedi çocuğun yedi renkle yaptığı parmak izleri bulunur. Mekânın iki ucundaki pencerelerin önünde ise sanatçının neondan oluşturduğu gökkuşakları vardır. Sanatçının ürettiği gökkuşağının yedi rengi çiziminden esinlenen Jacopo Baboni-Schilingi'ye ait bir beste mekanı duyusal açıdan tamamlamaktadır. Ortaçağa özgü tekniklerle yapılmış ve ortak bellek görüntülerinden oluşan 36 parça vitray pano, Sarkis'in deyimiyle 'elmas küpeler gibi' mekânın tavanından sarkarak enstalasyonu bütünler. Sarkis, bu vitraylarla imgeyi çerçeveler, imgenin hatlarını belirler, yakalayıp hapseder. Aydınlatılmış cam panoların resimlerle oluşturduğu bu orkestrasyon, acı, savaş, eros ve otobiyografik anlatılarla, bir insanlık eleştirisi sunar. Birçok farklı imgeden oluşan vitray panolar arasında ateş avuçlayan el, Aya Sofya'nın yüksek duvarlarından aşağı bakan mozaik melek tasviri, nar tezgâhının önünde gülümseyen Hrant Dink, hazırlıksız yakalanan uykulu bir Sergei Parajanov, Büyük Mimar

Sinan'ın Mihrimah Sultan'ı kucaklayışı ve Sarkis'in anne ile babasının mezarları da yer almaktadır (Hızlan, 2015: https://goo.gl/fWhL67). Sarkis mekanda yine ortak bellek ama bireysel tarihsellikten yola çıkar. Mekana özel ürettiği nesnelerle mekanı bir tiyatro sahnesine dönüştürür. Ancak bireysel tarihselliğine bu sergide eş zamanlı 6[204] şehirdeki altı ayrı mekanı ortak eder.

Kamusal alanda kent içindeki parkları lokasyon olarak kullanan Mehmet Ali Uysal mekana hem fiziksel müdahalede bulunur hem de bireysel görüşünü çevresel kaygılarla yeni bir söyleme dönüştürür. Mehmet Ali Uysal'ın, *Ten/Skin* (Görsel 287) ortam odaklı heykeli Belçika gibi bir çok parkta uygulanır. Evrensel bir dil oluşturan ve bulunduğu lokasyona farklı anlamlar getiren bu çalışma sade, minimal ve ironik bir dil oluşturur. "Uysal, içerisinde bulunduğu mekanı dönüştüren, aynı zamanda izleyicinin mekan algısını manipüle eden ve yerleştirildiği binanın kendi malzemesiyle bütünleşmiş mekana yayılan heykeller üretir. Günümüzde yaratım süreci, sergileme yöntemleri ve çağdaş sanatı algısı, kusursuz ve el değmemiş bir görünüm için sürekli öncenin izleri devamlı silinen, beyaz küp galeri mekanıyla iç içe geçmiş haldedir. Uysal yerleştirmelerini, bu geleneği tersine çevirmek, beyaz küp geleneğini yıkmak ve galeriyi yaşayan bir yere dönüştürmek üzere kurgulamaktadır" (Piartworks 2014:https://goo.gl/tVfkaq). Sanatçı, 2012 tarihli *Kabuk* (Görsel 288) adlı serisinde, galeri duvarlarının yüzeylerine sıkıştırılabilecek, koparılıp parçalanabilecek yumuşaklıkta olduğu izlenimi vererek, duvarı tene benzettiği bir tür illüzyon yaratarak mekanı özneleştirir. "Kabuk, simgebilimde varlığın bütününe yaşam veren ve yumuşakça organizmasıyla temsil edilen ruhu sarıp sarmalayan bedenimizin bir amblemi kabul edilir (Bachelard, 2014, s. 151). Uysal ise taşın içinde canlı bir varlık olabilir mi canlı bir varlık bu taş parçası içinde yaşayabilir mi sorgulaması yapar ama asıl hedefi; beyaz küp olarak galeri mekanı kırılgan bir özne olarak izleyiciye sırlarını anlatmak ya da sanatçısı tarafından sırları ifşa etmektir. İzleyici kabuğun altındakini korku ve merakla gözlemler. Kabuk, kabuklaştıran bir

[204] Château d'Angers (Angers, Fransa), Château des ducs de Wurtemberg Müzesi (Montbéliard, Fransa), Domaine de Chaumont-sur-Loire (Chaumont-sur-Loire, Fransa), Boijmans Van Beuningen Müzesi (Rotterdam, Hollanda), Mamco, Modern ve Çağdaş Sanat Müzesi (Cenevre, İsviçre) ve Hrant Dink Vakfı (İstanbul, Türkiye) ile İtalya'daki sergi mekanı eklendiğinde 7 mekanda eş zamanlı, birbirini tamamlayan ve etkileşen mekanlar oluşturur.

evrensel yaşamın örneğidir. Kabuğu soymak yaraları kanatmak, hatırlamak, görünmeyeni göstermektir.

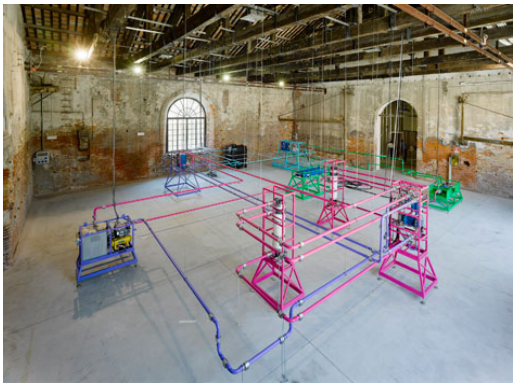


Görsel 287. Mehmet Ali Uysal, 2010, Ten, Chaudfontaine park, Belçika
Erişim:01.01.2018 https://goo.gl/Rh9ZMv



Görsel 288. Mehmet Ali Uysal, 2012, Kabuk, Nesrin Esirtgen Collection, İstanbul
Erişim:01.01.2018 https://goo.gl/n2SYxd

Ortam odaklı üretimler yapan ve çizgisinden hiç sapmayan Ayşe Erkmen 2000'lerden itibaren Türkiye'de daha fazla tanınmaya başlamıştır. 2011'de Venedik bienalinde Türkiye Pavyonunu temsil etmesi, yine aynı yıl Rampa galerideki kişisel sergisi bu farkındalığı artmıştır. Ayşe Erkman'ın Türkiye'de çok fazla tanınmaması ile orantılı oldukça az kişisel sergisi yapar ama Rampa Galeride yaptığı kişisel sergi aslında onun ülkesi dışında tanınırlığını kanıtlar niteliktedir. Rampa galeride gerçekleştirdiği *Kendi Kendine* (Görsel 290) sergisi o mekan için üretilen ve Google arama motoruna yazdığı "Ayşe Erkmen Kim"dir sorusuna aldığı cevaplardan oluşur. Bu cevapların görsellerini sergi mekanına taşır. Antmen'e göre bu sergi; bir "zamane portresi" ve başka hayatlara hangi mesafe ve perspektiften baktığımızı sorgulayan bir göstergedir (Antmen 2015: https://goo.gl/aztD5y). Bu sergileme aynı zamanda internet ortamının gerçekliğini galeri mekanına taşıyarak sanal ve gerçek mekan sorgulaması yapar.



Görsel 289. Ayşe Erkmen, 2011, Plan B,
Venedik Bienali Türkiye Pavyonu
Erişim:01.01.2018 https://goo.gl/7wJ9Nu



Görsel 290. Ayşe Erkmen, 2011
Kendi Kendine, , Rampa Galeri İstanbul
Erişim:01.01.2018 https://goo.gl/MJ8bb3

Aynı yıl Erkmen, Venedik Bienalinde *B Planı'*nında (Görsel 289), bir su kenti olan Venedik'in paradoksal yapısını ele alır. "Bu projeyle Erkmen, Arsenale'nin bir odasını kompleks bir su arıtma birimine dönüştürür: Heykel gibi işleyen makineler, izleyiciyi kanala temiz, içilebilir suyu geri veren filtreleme sürecinin içine alır. Filtreleme biriminin parçaları birbirlerinden ayrılmış durumda; böylelikle makine parçaları mizahi bir şekilde odanın dört bir yanına dağılır ve renkli borularla yeniden birbirlerine bağlanır. Erkmen, izleyicinin dönüşüm sürecinin parçası olduğu bir mekân yaratmak amacıyla, bu zarif endüstriyel formları koreografik olarak düzenler; "Sürecin sonunda, arıtılmış su kanala geri verilir: kanalın ve okyanusun ezici ölçeğine karşı beyhude ama cesur bir jest oluşturur" (Erkmen 2011: https://goo.gl/WPeKGm). Plan B, gündelik yaşamı etkileyen sistem ve süreçleri soyut bir biçimde, mekan, hazır nesne, montaj ile oluşan form ve işlevsellikle aktarır. Bu sistem; kan dolaşımını, sınırları aşan sermayeyi, okyanusları aşan mal akışını, devlet ve otorite mekanizmalarını ve hayatta kalmanın temel gereği olan, doğal kaynakların arz akışına gönderme olabilir. A Planı başarısız olduğunda başvurulan planı ifade etmesi bakımından da aslında boş bir döngüyü, sonuçsuz bir çabayı da ifade eder. Mekanda mekan için özel hazırlanmış, üstelik yakın ve uzak çevresi, lokasyonu ve coğrafyası ile bağlantılı, tarihsellik içeren ama yeni dünya düzenini de temsil edebilecek bir etki barındırmaktadır.

Erkmen 2013'de ise Londra, Barbican Centre'deki Curve Galeride *Aralıklar* (Görsel 104) başlıklı sergide mekanın tarihselliğine odaklanır. Serginin yer aldığı Barbican Centre 1982'de açılan büyük bir kültür sanat kompleksidir. İçinde bir tiyatronun da bulunduğu merkezde Erkmen mekana özel bir yerleştirme yapar. Galeride aynı kompleks içinde bulunan tiyatronun o güne kadar sahnelenen oyunlarının perde tasarımlarını sergiler. Kurumsal eleştiri barındırmayan, sadece mekanın tarihselliğine odaklanan bu çalışma aynı zamanda Londra'nın tiyatro kültürüne verdiği önemi vurgulaması bakımından lokasyon bağlamında önemli bir iş olarak değerlendirilebilir.

Ortam odaklı üretimlerinde performans sanatını kullanana Nezaket Ekici feminist yaklaşımla dile getirdiği söylemlerinde bireysel, kültürel ve politik görüşünü mekanda anlam bulacak şekilde kurgular. Mekan sanatçı için kültürel bir ögedir ve üretimleri mekanın kimliğine yeni bir bakış getirir. Nezaket Ekici'nin *Hareketteki Duygu* (Görsel 291) performansı Walter Benjamin'in "Son Görüşte Aşk" kavramından esinlenir. Ekiciye göre; "kalabalık kozmopolit şehirlerdeki varlığımız, yalnızca kısa bir buluşma ile sonuçlanıyor; birincisi, çoğunlukla bizim sonumuz olan ilk bakışımız" (Thompson 2014: https://goo.gl/6HqpsP). Bu ilk bakış sanatçı tarafından renkli bir öpücük olarak simgeselleştirilmiştir. Ekici'nin uygulaması, seyirciyle paylaşılan anları yeniden yaratma ve sanatçı gittikten sonra izlerini bırakmış olduğu mekandaki var olma izdüşümlerinin belgelerini oluşturma girişimidir.



Görsel 291. Nezaket Ekici, 2013, Hareketteki Duygu Emotion in Motion, yerleştirme Londra. Erişim:01.01.2018 https://goo.gl/KnnFB7



Görsel 292. Hera Büyüktaşçıyan, 2013, Yerinde/In Situ,Sabun,Vinil, Ramada Oteli, İstanbul Erişim:01.01.2018 https://goo.gl/iuhTKE

İstanbul'un coğrafi konumu, Antik dönem, Roma/Bizans, Osmanlı ve Çağdaş Türkiye olarak dört medeniyeti barındıran yapısıyla ortam odaklı üretimlerde zengin bir tarih barındırır. Avrupa ve Amerikada olduğu gibi Türkiye'de de sanatçılar geçmişe bugünden yeniden bakarak üretimlerini sarmal ve çok yönlü anlam içeren yeni anlatım dili ile zenginleştirir. Bu zengin dili kullanan Hera Büyüktaşçıyan, *Yerinde/In Situ* (Görsel 292) sergisinde daha yakın bir tarihe odaklanarak görünen veya görünenin ötesindeki alanı sorgular. Coğrafi alan, lokasyon ve tarihselliği içinde barındıran bu ortam odaklı çalışma tarihi Pangaltı Hamamına odaklanır. Tarihsel bellekte Pangaltı Hamamı olarak bilinen mekan 1995 yılında aslına uygun olarak yapılmak üzere yıkılır. Ancak on sene sonra bir otel olarak yeni belleklerde yerini alır. Yerleştirmede sabunlar, beden temizliği için kullanılan bir aracın ötesinde zihinsel olarak belleğin temizliğine atfedilir. "Sabun hem derimizdeki kiri yok eder hem de hafızalardaki katmanları ortadan kaldırır, yani toplumsal belleği ve fiziksel bedenlerimizi sıfırlama aracı haline gelir. Buhar, su ve sabunla kayganlaşan hamam zemini; bir metafor olarak kullanılır; böylece zihinsel alanlar unutma kavramına bağlı olarak kaygan bir zemine dönüşür" (Kocaman 2017: https://goo.gl/rv132H). Bu yerleştirme, tarihsel ortam odaklı yaklaşımla, hakim gücün otoritesini politik olarak sorgular. Büyüktaşçıyan benzer ortam odaklı işlerinde genellikle azınlıkların çektiği baskı ve sıkıntıların duyusal ve duygusal yönlerini mekan hikayelerinden yola çıkarak kurgular.

Ortam odaklı üretimlerini feminist bir dil kullanarak üreten Burçak Bingöl[205] *Hayal Kırıklığı'*nda (Görsel 293) feminist bir söylem ve dişil imgelerle kadının kimliğini sorgular. Kadın kimliği duvar kağıdı veya piknik tüpü gibi sıradan bir nesneye indirgenir ve mekan içinde silikleşir. Kadının adı olmadığı gibi varlığı da mekan tarafından yutulur. Bingöl'ün oeuvre'sundaki üslup genellikle baskındır. Bu nedenle üretimleri mekanı yeniden üretim olarak değerlendirilebilir. Yani söylemini koşullu mekana göre değil ortam odaklı kurgular. Soyutlama ve temsiliyet, benimseme ve reddetme gibi ikilikler üzerinden ürettiği psikolojik peyzajlarıyla kimlik, kültür, süsleme ve yanlışlık kavramlarının iç içe geçmesiyle oluşturduğu sıra dışı çalışmaları

[205] Seramik, heykel, fotoğraf, video, desen ve yerleştirme gibi birçok teknik kullanan Burçak Bingöl'ün Hayalkırığı II (2013) adlı seramik çalışması, New York'taki MOMA Daimi Koleksiyonu'na girmiştir.

bulunur; Doğu ve Batı gelenekleri ile sanat ve zanaat pratiklerini birleştirip Batı sanatının sorgulandığı bir sanat alanı açar (Düzkan 2017: https://goo.gl/D59xE5). Sanatçının çalışmaları, emek-yoğun üretme biçimiyle kopyalama, iz sürme ve yeniden yapılandırma yöntemiyle, süsleme ve dekorasyon kavramlarına analitik bir açıdan yaklaşarak ortam odaklı ürettiği çalışmalarında beden; ortamın içinde kaybolur. Mekan içi boş, içindekini yutan ve düzleştiren bir güç haline gelir.



Görsel 293. Burçak Bingöl, 2013, Hayal kırıklığı
Erişim:01.01.2018 https://goo.gl/YXDAQY



Görsel 294. Refik Anadol, 2015, Sonsuzluk Odası
Zorlu Performans Sanatları Merkezi
Erişim:01.01.2018 https://goo.gl/XCZ2RQ

Ortam odaklı sanatta sanal gerçeklikleri, ışık ve sesle gerçek mekanlara dönüştüren, algıların sınırlarını zorlayan, izleyici odaklı çalışmalara 14. Bienal etkinlikleri kapsamında Zorlu Performans Sanatları merkezinde 10 farklı sanatçının çalışmasına yer verilir. *Sonsuzluk Odası* (Görsel 294) teknik, matematik ve algoritmaların mekanı yaşayan bir organizmaya dönüştürmesi, sonsuzluk kavramı bir bilgisayarın yapay zekası ile mekan yaratma fikrinden yola çıkılan bu işte odada bulunan 6 farklı algoritma ile izleyici hikayenin bir parçası olmaktadır. Sanal mekanın zihni ve algıyı zorlayan etkisi dört kare bir duvarın görsel ve duyusal etkiyle nasıl dönüştüğüne bir kanıt sunar.

Arazi sanatında üretimlerde bulunan Alper Aydın, ortam odaklı üretimlerinde yerin tarihi, insanların yaşayış biçimleri, jeolojik yapısı, arkeolojisi ve topoğrafyasından ilham alır. Irwin'in da belirttiği gibi önce mekanda yaşar, keşfeder, deneyimler ve o coğrafyadan ilham alarak ortama özgü üretir. Arazi sanatı, performans gibi

disiplinler arası yaptığı üretimlerini doğaya saygılı bir çizgide gerçekleştirir. Kapadokya'da yaptığı üretimlerinin yanı sıra *Organik Kusurlar* / Ordu (Görsel 295) gibi farklı coğrafyalarda da üretimlerini doğa ve kent ilişkisi üzerinden kurgular. Bahar Yürükoğlu Farklı coğrafyalara ikamet ederek ortam odaklı üretimler yapan bir sanatçı olarak *Eriyen Kuzey* gibi projeleri sanatsal estetik yaklaşımın çevresel kaygılarla harmanlar. Işık ve uzay kavramlarını inceleyen ortam odaklı enstalasyonlarında görüntüler algı, manzara, doğal ve yapılı dünya ile karmaşık ilişkileri yalın bir dille anlatır. Renkli pleksiglaslar sanatçının oeuvresini oluşturan tanımlayıcı malzemelerdir. Sanatçının *Katılım* (Görsel 296) adlı ortam odaklı yerleştirmesinde bu oeuvre görülür.



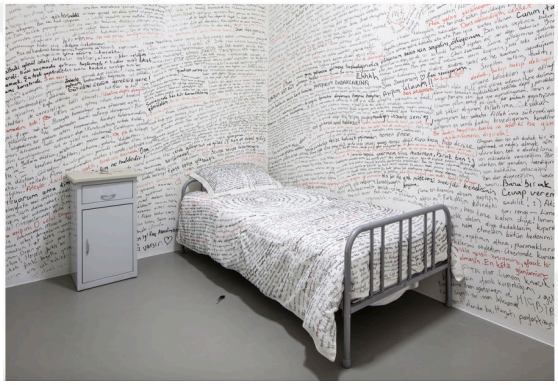
Görsel 295. Alper Aydın, 2015, Organik Kusurlar, Volkanik Kaya Üzerine 9 Gönye Yerleştirme, Sarı Su, Ordu
Erişim:01.06.2018 https://goo.gl/eMGVNR



Görsel 296. Bahar Yürükoğlu, 2015, Katılım Kuzey Kutbu, İzlanda
Erişim:01.06.2018 https://goo.gl/Mh8SRU

Ortam odaklı çalışan sanatçılardan biri olan Canan, kamusal ve iç mekanları tipografik dille, ışık ve ses ve müdahale ile sanat nesnesine dönüştürür. 2017'de Arter'de açılan *Kaf Dağının Ardında* sergisi ismini Arap ve Fars kozmolojisinin efsanevi Kaf Dağı'ndan almakta ve heykel, fotoğraf, baskı, nakış, video, yerleştirme ve minyatür gibi çeşitli mecralarda üretilmiş eserlerden oluşur. Anadolu mitlerini, Cennet, Araf ve Cehennem kavramlarını içeren bu sergi mekanında ışık/gölge, iyi/kötü, içsel/dışsal, gerçeklik/hayal, aydınlık/karanlık gibi ikiliklere dayanan ve insan ruhunun bastırılmış yönlerini, cinleri, gerçeküstü yaratıkları ve arketiplere dayanan figürleri ele alan yeni üretimleri bulunur. Mekanda mistik bir evren yaratır.

Mekan için özel üretilmiş, *Cennet ve Araf* (Görsel 298) yerleştirmelerinde tülden bir silindir şeklinde tavandan yere doğru uzanan ve kendi ekseni etrafında yavaşça dönen, ışık-gölge oyunu aracılığıyla görünen ve görünmeyenler, gerçek ve kurgusal dünyalar arasında bağlar kurmaktadır. *Cennet* yerleştirmesinde kadın, erkek ve çift cinsiyetli figürler, gökkuşağının yedi rengi ve masalsı yaratıklar eşliğinde dönerlerken, çıplak bedenlerinin gölgeleri de duvarlarda gezinir. Duvardaki gölgeler, eril ve dişil özellikleriyle birbirlerine karışırken, onlara yaklaştıkça izleyicinin gölgesi de karışmaya başlar.



Görsel 297. Canan, 2014, Dışarıda Çok Kötülük Var, Arter, İstanbul Erişim: 01.01.2018 https://goo.gl/XkDx2P



Görsel 298. Canan, 2017, Araf, Arter Erişim: 01.01.2018 https://goo.gl/XkDx2P

Araf ise alt kattaki kurgunun aynısını bu kez Araf teması üzerinden yorumlar. Gri tonlarının hâkim olduğu tül yerleştirmede, melekler ve kuşlar eşliğinde karanlıklardan dışarı doğru süzülen bir karakterin hikâyesi vardır. Arafta yer alan *Hezeyan* adlı bir saatlik video ise bir performans videosu olarak gerçek bir hikayenin aynı mekanda güncellenmiş bir aktarımıdır. Devlet, aile, inanç, toplum gibi gözle görünmeyen ama bizi denetleyen mekanizmaların hem kişisel hem kolektif hayatlarımızı nasıl etkilendiğine odaklanır. (Foucault'nun panoptikon kavramından ilham alır.) Gözlenmese bile gözlendiğini ya da gözlenebileceğini düşünen modern insanın otokontrol ve otosansür hâline bir eleştiri niteliğindeki bu kavramdan hareketle, insanın gerçek dünya ve sosyal medya arasındaki sıkışmışlığını ele alan videoda var olduğundan bile emin olmadığımız birine duyulan aşkın bir kadının yaşamını nasıl etkilediği görülür. Canan, gerçek hayattan, efsanelerden ve arketiplerden esinlenir, hem kişisel hem kolektif hayatlarımız içinde gündelik

yaşamda sorgulanmayanlarla yüzleşmemize olanak sağlar. *Hezeyan* videosunu tamamlayan *Dışarıda Çok Kötülük Var* (Görsel 297) eseri ise bir odaya yerleştirilmiş bir yatak ve sanatçının el yazısıyla doldurulmuş duvarlardan oluşur. Yeniden düzenlenmiş mekan bir anı ve bellek mekanına döndürülür. Sanatçının içselleştirdiği duygular ve düşünceler kelimelere dökülerek mekanda somutlaştırılır. Görsel 235'deki Barış Doğrusöz'ün medya tarafından ele geçirilen Oda'sına karşılık Canan'ın odası; öznel ama aynı zamanda evrensel duygular tarafından ele geçirilir.

Genel olarak Türkiye'deki ortam odaklı sanata yeniden bakıldığında 1970'lerde akademinin desteği ile başladığı zamanla kavramsal sanatla harmanlandığı ve 2000'lerden sonra küresel sanatla paralel ortam odaklı işler üretildiği görülür. Yeni Eğilimler sergileri kavramsal sanata olduğu kadar ortam odaklı sanata da yol göstermiş genç sanatçı ve öğrencilerin önünü açmıştır. Akademik destek aynı zamanda sanatçıların, çağdaş üretimlerinde malzeme sınırlaması olmadan söylemlerini özgürce söyleyebilecekleri bir zeminin oluşmasına katkı sağlamıştır. Türkiye'deki kavramsal pratiklerle başlayan ortam odaklı üretimler; zamanla mekanı malzeme olarak kullanma eğilimine dönüşür. Yine de ilk kavramsal çalışmalarda mekan söylem çerçevesinde şekillenir ancak mekanı etkin olarak kullanım amacı güdülmez. Türkiye'deki çağdaş sanat ortamı, dünyadaki değişimlerle neredeyse eşzamanlı ilerler. Ancak Türkiye'de 1990'larda bu değişim kavramsal sanat ve geleneksel sanat arasında bir uçurum yaratır. Ortam odaklı sanat daha bilinçli kullanılır ve melez yaklaşımlar görülür. Dijital devrimin sanat ve sanatçı üretimlerinde etkin bir rol oynar. 2000 sonrası güncel sanata bakış ve uygulama yöntemlerinde ortam odaklı yaklaşımlar alternatif bilgi üretimlerine dönüşür. Zamanla ortam odaklı sanatçılar daha özgün bir dil oluşturur ve özerk bir alan yaratır. Kavramsal sanatla paralel ilerleyen ve siyasi-politik bir dil oluşturan sanatçıların karmaşık simgeler sistemi üzerine oturtulmuş işlerinden çok, izleyici ile etkileşime geçebilen işler ağırlığını koyar. Türkiye'de özellikle tarihsel ve kurumsal ortam odaklı üretimlerde güncel sanatla paralel bireysellik ön plana çıkarken, politik ve baskı karşıtı eleştiri her daim etkin olmuştur.

III. BÖLÜM

ORTAM ODAKLI UYGULAMALAR

Ortam odaklı uygulamalarda ortak uzlaşılardan hareketle ironi ve pastişlerden oluşan simgesel dili oluşturan imge-nesneler, mekana entegre edilirken fiziksel, sosyo-politik, söylemsel, coğrafi, fenomenolojik ya da tarihsel bağlamlardan en az biri ile simbiyoz oluşturur. Çoğu zaman anlamını yerin belirlediği uygulamalarda yeniden üretilen imgeler kendi gerçekliklerini dayatır. Çevresel bağlamda temellenen imge-nesne kendi gerçekliğiyle mekanı dönüşüme uğratır. Böylece anlam, nesne ile mekan arasında döngüsel bir devinim oluşturur.

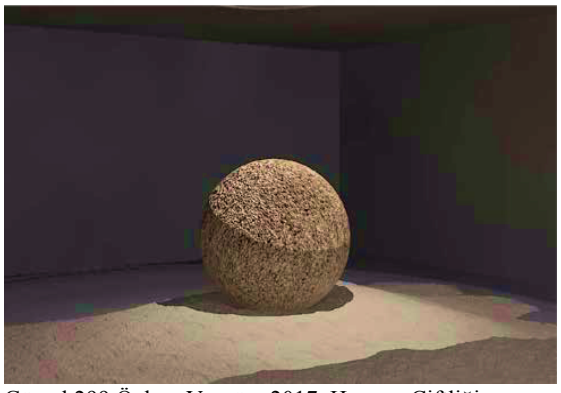
Ortam odaklı uygulamalarda kullanılan mekan kurumsal alan olabildiği gibi, kamusal alan, kırsal alan, deniz, orman veya gölet gibi farklı kültürel ve fiziksel parametrelerin olduğu mekanlar da olabilir. Ortamın koşulları nesne, müdahale ve anlamın ortaya çıkmasında yol gösterici esin kaynağıdır. Bu çalışmalarda mekana entegre edilen nesne ya da müdahalede, lokasyonel ilişkiler önemsenirken, görme, dokunma, ses, koku gibi algısal ögeler de işin tamamlayıcı unsurlarını oluşturabilir. Mekan belirlendikten sonra yapılan uygulamalar önce imge ve hayalde daha sonra mimari ve tasarım tekniklerini kullanarak 3D render ile görselleştirilir. Ancak yine de anlam, mekan uygulama aşamasında, sergilemede, izleyici ile karşılaşma ve etkileşimde son halini alır. Nesnenin malzemeyle olan etkileşimi gerçek mekanla karşılaşmadan tam olarak saptanamaz.

Ortam odaklı üretimlerin ilk aşamalarında Arte Povera yaklaşımı benimsenmiş, tezek, saman, toprak, kamış, kahve veya tuz gibi doğal, günlük, sıradan ve ucuz malzemeler kullanılarak deneysel süreç sonunda edebi söyleme ulaşılabilen nesneye varılmış ve mekanla etkileşimi gözlenmiştir. İleriki aşamalarında bilginin iktidarına karşı söylem olarak bilgi yeniden üretilmiş görünen göstergeleşen bilginin arkasındaki gerçek, kişisel bakış açısıyla mekanda yeniden görselleştirilmiştir. Üretimlerin içeriği bilginin iktidarı, işlevsel ve sistematik aptallık, zihinlerin mayınlanması ve bunun sonucunda ortaya çıkan aşırı tüketim, hırs ve tutkunun

evrensel mirasa dönüşümünden oluşur. Kavramsal çalışmalarda ikili alımlama; yani kültürün bir parçası olarak ve teorik geliştirmeye müsait bir söylem olarak kullanılmaktadır.

*Hayvan Çiftliği'*inde (Görsel 299-300) mekana yerleştirilen imge-küre, George Orwell'in romanıyla metinlerarası göndermeler içeren, tezek ve samandan oluşan bir dünya metaforudur. Sadece "reel sosyalizm" değil, tüm totaliter rejimlerin temsili olan bu roman, hep aynı trajik sonla biten bireysel hırs, arzu ve çıkar çatışmalarını ironik bir dille anlatır. Dünyayı basit ve sade yaşamak yerine pisliğe dönüştürmek evrensel bir mirastır. Bu açıdan bakıldığında lokasyon olarak konumlandırılan ülkenin sosyo-politik durumuyla simbiyoz oluşturur. Tezeğin pragmatik yapısı dışkının irrite edici özelliği ile çelişir.

"Bütün hayvanlar eşittir FAKAT bazı hayvanlar ötekilerden daha fazla eşittir."
George Orwell (Orwell, 2016, s.141)



Görsel 299 Özlem Vargün, 2017, Hayvan Çiftliği,
3D Tasarım/Render Görüntü



Görsel 300. Özlem Vargün, 2017, Hayvan Çiftliği,
Yerleştirme,Tezek, Saman, Strafor, 150 cm çap
Mamut Art Project, Küçük Çiftlik Park, İstanbul

*Hayvan Çiftliği'*inde basit yuvarlak form yani küre kullanılmıştır. Gaston Bachelard'ın yuvarlağın fenomenolojisinde belirttiği gibi yuvarlak okşamayı çağrıştırır ama küre tırmalar ve uzaklaştırır. Dev dışkı küre "Skarabe" böceğinin meydana getirdiği "khepre" şeklidir. Bu şeklin oluşum süreci kozmik evrenin meydana getirilişini simgeler. Kutsal böcek; üreme, bilgelik, ölümsüzlük ve

yenilenmeyle özdeşleştirilir. Dışkı ve kutsallığın çelişkili birlikteliği mekanda görselleştirilir. Tüm bu çelişkiler bir araya geldiğinde küre ancak ortam odaklı bakış açısıyla Gestalt'ın eidos[206] mekanı olması ile evrensel bir bütünde algılanabilir. Arzu ve hırs biçime dönüşür, bu yüceleşmeye duyulan arzudur, biçimi ihlal ederek modellenir. Bu bayağılaşma için uygun bir yöntemdir. Mekan karanlık bir kozmosa dönüşür, yeniden yaratılan mekanda küre evren içinde evrendir. Mekan ve nesnenin izleyiciyle ortak bellekte buluşması ile iş tamamlanmış olur. Bu açık okumaya müsait nesnenin mistik atmosferi ile simbiyozu yani anlamı mekanda bulmasıdır.

Duvar Falı, (Görsel 301-302) Doğu kültüründe kahve falı bakma geleneğinin mekan falına dönüşmüş biçimidir. Çekim yapılan alanda yeniden üretilen mekan, hem coğrafi hem de sosyo-kültürel olarak kahveyle simbiyoz oluşturur. Uygulama yeni mekanın fiziksel koşullarına göre yapılır. Bu uygulama Richard Serra'nın 1968'de yaptığı *Splashing* işini anıştırır. Ancak bu işten farklı olarak *Duvar Falında* mekana kahve kokusu hakimdir. Görme ve koklama algısına hitap eden uygulamada görünenin arkasındaki öze ulaşılan fenemenolojik ortam odaklı yaklaşım vardır. Uygulama yapılırken yeniden üretilen mekanın Polikarbonat duvarı önce zemine paralel düz yere yatırılarak kahve telveleri dökülür. Duvar kaldırılıp halka şekline getirildiğinde resimler ortaya çıkmaya başlar. Ortaya çıkan bu formlar aynı zamanda bir duvar resmi oluşturur.



Görsel 301. Özlem Vargün, 2017, Duvar Falı, kahve telvesi, 1.15 Metre Silindir Polikarbonat,



Görsel 302. Özlem Vargün, 2017, Duvar Falı, Mahmutbey OSB Uygulama, İstanbul

[206] Duyular evrenine ilişkin anlamlı sezgi; bilinşsel yetenek ve özleri algılama yöntemi.

Burada ortaya çıkan sorular kader mi? Geleceği Planlama mı yoksa Manipüle edilmiş gerçeklikler mi? Üzerinden ilerler. Ortaya çıkan şekiller geleceğin bir simgesini oluşturur mu? Sembollerin anlamı nedir? Geleceğimizi kendimiz mi oluştururuz? Yoksa birileri bizim geleceğimizi şekillendirir mi? Bu çalışmanın esin kaynağı "global markalardır". Bu markalar "küresel düşün, yerel hareket et" stratejisini kullanarak hedef kitlelere markaları pazarlarlar. Bu stratejileri oluştururken, faaliyet gösterdikleri ülkenin kültürel göstergeleri olan kahramanlardan, ritüellerden, simgelerden ve değerlerden yararlanırlar. 1 yıllık, beş yıllık kar artırma hedeflerini hazırlarlarken, yerel kültürel simgelerini, değerlerini, kahramanları ve adetleri ayrıntılı biçimde analiz edip, elde ettikleri bilgiler doğrultusunda reklam iletileri ve pazarlama stratejileri kurgular. Böylece global markaların yerel reklamlarını severek izleyen insanların satın alma davranışları da değişir. Yani para dengeleri değişir, birileri zenginleşirken birileri fakirleşir. Moda önceden planlarını yapar ve ne giyileceğine karar verir. Bu durumda kitlelerin kaderini belirler. Global markalar alışkanlıklarımızı, geleneklerimizi kendi çıkarları ile birleştirerek değiştirir ve meşrulaştırırlar. Mesela neden evliliğin sembolü tek taştır? Bu algı bilinçli mi yaratılmıştır?

Hacettepe üniversitesi göletinde gerçekleştirilen *Yüzen Kule*, (Görsel 303-304) saz ve çamurdan hazırlanan nesne ile fiziksel mekan, göl ve coğrafi konum ortam odaklı bir yaklaşım sergilemektedir. Kullanılan malzeme mekanın koşulları gözetilerek, tarihten esinlenilerek ve mekandaki malzemeler kullanılarak oluşturulmuştur. Yani hazırlanan nesne, mekanla politik, coğrafi ve tarihsel bir simbiyoz oluşturur. *Yüzen Kule,* William Golding'in Kule/The Spire romanından esinlenilmiş metinlerarası göndermelere başvurularak hazırlanmıştır. Romanda başrahip Jocelin, rüyasında kilisenin ortasında bir kule yükseldiğini görür ve Tanrının kendini bu yüce iş için seçtiğini düşünür. *Yüzen Kule* Ankara'da Hacettepe Üniversite kampüsü içinde bulunan gölette uygulanmıştır.



Görsel 303. Özlem Vargün, 2017, Yüzen Kule,
Saz, toprak, saman, tezek, Site-specific, 40x40x200 cm
Hacettepe Üniversitesi Göleti, Ankara



Görsel 304. Özlem Vargün, 2017, Yüzen Kule,
ARTİST 2017, Sınırsız Sınıfsız Sergilendi,
TÜYAP/ İstanbul

Coğrafi özellikleri bakımından İç Anadolu'da kurumuş bir göl yatağında konumlanan bugünkü Ankara, antik dönemde eski bir yerleşim yeridir. Arkeolojik araştırmalardan elde edilen bilgiye göre bu yörede yapılan binalar gölün etrafında bulunan sazların dal-örgü sistemiyle örülmesiyle oluşturulmuştur. Duvarların ortasın bulunan sazlar sepet gibi örüldükten sonra iki yüzeyine toprak, kil, tezek karışımı sıvanır. Gölün üzerinde yüzen kule de aynı sistemle hazırlanmıştır. Hikayedeki kulenin zemini bataklıktır. Dolayısıyla bu işin de sağlam olmayan bir temele oturması gerektiğinden konum bilinçli olarak gölet seçilmiştir. Mekanda konumlandırılan çalışma iktidarın sembolü olan Ankara'da yapılır. İstanbul'da yapılan Kanal Projesi, işaretlerin yanlış algılanması, körü körüne gidilen yanış kararların, hırs ve tutkunun bir sembolüdür. Kule hakim ideolojinin sembolü ve projenin yanlış bir varsayımla Tanrı adına yapılıyor olması, bu efsanedeki kurgu ve felaketlerin tekrar yaşanmasını evrensel bir mirasa dönüştürür. Bu miras bir kehanet ya da lanet değildir, sadece bir seçimdir.



Görsel 305-306. Özlem Vargün, 2017, Sazkule, 3D Render

Yüzen Kule ile benzerlik taşıyan *Sazkule,* (Görsel 305-306) Venedik Türkiye pavyonunun açık çağrısı için hazırlanmıştır. Düzenleme iç mekan için 3D modellenerek tasarlanmıştır. Mekanda hazırlanacak küçük bir havuz içinde, yüzen kule havuzda yüzen kazlarla[207] doğal olarak hareket etmektedir. Kazın karakteri ve varlığı işin mekanla simbiyozuna katkı sağlar.

Bologna, (Görsel 307-308) İtalya'nın Toskana bölgesinde bulunan Bologna'dan esinlenilmiştir. Bologna'da Ortaçağa özgü bir gelenek olan kule dikme yarışı günümüzde tüm dünyayı sarmış durumdadır. Bologna'da 1200'lü yıllarda şehrin zenginleri, kısa sürede paraya kavuşmuş, bölgeye 70'den fazla kule inşa ettirmiş ve bu bir güç gösterisine dönüşmüştür. Bu durum yine evrensel bir mirasa dönüşmüştür Uygulama, güç gösterisinin mekanı delip geçen metaforuna dönüşür. Mekanla kurulan ilişki fenomenolojiktir.



Görsel 307-308. Özlem Vargün, 2016, Bologna, , Tezek, Saman, Strafor, Tutkal, 40x60x300 cm, 3D Modelleme, Reder Görüntü, Mekana Müdahale

[207] Kaz sahibine güvenmez ve yemeğini sürekli gömer.

Gücü elinde tutanlarla gücü temsil edenlerin çatışması, mekanda bilindik nesnelerle temsil edilir. Tezek, burada gücün temsili olarak yozlaşma için uygun bir malzeme, ironik bir söylemdir. Sonuçta dışkıdır ve aslında önemsizdir ve yozlaşmanın dışavurumudur. Burada kule/ gökdeleni tezekle sıvamak yani tezeği bir sıva ve izalosyon malzemesi olarak kullanmak güç temsillerinin gizlenmiş yüzünü ters-yüz etmektedir. Bu güç baskı ve şiddet göstergesi olarak bulunduğu mekanı da parçalamaktadır. Fallik temsili olarak kule/gökdelen kentlerin de silüetini bozmakta ve deforme etmektedir. Tezek aynı zamanda Anadolu kültüründe olan pragmatik bir malzemedir. Mekana yerleştirilen nesne fiziksel ve sosyo-ekonomik bir simbiyoz oluşturmakta ancak lokasyonal noktada konumlandırılarak anlam bulur.

Mammon, (Görsel 309-310) adlı çalışmada mekan dişil bir yapı olarak metayı üreten metafor olarak kullanılır. Mekanda para köşede sürekli çoğalır. Fenomenolojik ortam odaklı yerleştirmede simgesel anlam ve görünenin ötesindeki öze sezgilerle ulaşılabilir. Bu çalışma aslında izleyicinin algısına açık mesaj içermektedir. *Mammon,* Grekçe; para, Aramice; zenginlik, Lidya dilinde şeytan dışkısı anlamına gelir. Bu kelime aynı zamanda yedi büyük günahtan biri olan açgözlülüğü simgeleyen şeytanın oğullarından birinin adıdır.



Görsel 309. Özlem Vargün, 2017, Mammon, tezek, saman, toprak, 5cm yükseklik, 40cm çap, 70 Plaka



Görsel 310. Özlem Vargün, 2017, Mammon, 2016, 3D Modelleme, Reder Görüntü

Para kazanma hırsı günümüzde kapitalizmin itici gücüdür. İster hakim ideolojiden, istersek mitlerden yola çıkalım, varılacak nokta üretim şekilleri, hiyerarşi parayı

elinde tutmakla doğru orantılıdır. Hakim ideoloji yönetici sınıfın kurallarını haklı gösterir. Burada mekana yerleştirilen para, disiplinlerarası yaklaşımla seramik tekniklerinin deneysel kullanımıyla tezek, saman ve toprak harç haline getirilerek kalıplarda basılır ve kurutulur. Doğu mitolojisinde şeytanın aşıklarına verdiği paranın o gittikten sonra dışkıya dönüşmesi gibi para da mekanda kurumuş dışkıya dönüşür. Sanat eserini yaratanların ve sanat koleksiyonucuların sanatın sihirli gücü olan ruhunu kaybederek eserleri birer estetik meta olarak algılama riski taşıması gibi yerleştirmede sanat ve meta birbirine karşıt kavramlar olarak alınmıştır.

Doğal Boya, (Görsel 311-312) görme, dokunma, işitme ve koku algılarına[208] hitap ederek anlamı güçlendiren tarihsel, coğrafi ve sosyo-ekonomik bağlamda değerlendirilebilecek bir ortam odaklı tutum sergilemektedir. Geleneksel sergilemede ya da modernist[209] tasarımlarında koku genellikle tercih edilmez. Sergi mekanı ise modern kentlerin alışkın olmadığı bir koku ile kaplıdır.



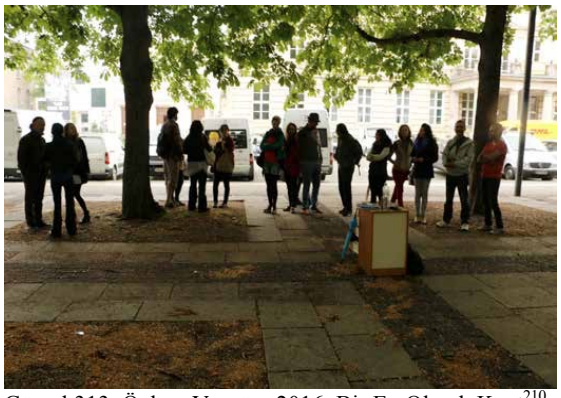
Görsel 311-312. Özlem Vargün, 2017, Doğal Boya, Mayıs, (Sıvı Gübre), Saman, Tutkal, Toprak, Betonyer

Aslında tezek kokusu Anadolu kültüründe sıradan bir özellik, hayatın bir parçasıdır. Sergi mekanının ticari ve kültürel bir imge olarak kimliği bu yerleştirmenin mekanın

[208] görme, dokunma, işitme ve kokunun mekan algısında önemli bir yeri vardır.
[209] Ancak Çağdaş mimarlık bugün olfaktif tasarımın gücünü fark etmiş ve bu konuda daha etkin üretimler yapmaya başlamıştır.

kimliğinin yeniden sorgulanmasını, hafızalardaki koku ise kolektif bir deneyimin çağırılmasını tetikler. Aslında tekstil ürünlerinde kullanılan doğal boya, bitkilerin sap, kök, yaprak, kabuk, meyve ya da tohumundan elde edilir. Burada kullanılan doğal boya ise tezek ve topraktan hazırlanır ve kent siluetleri oluşturulur. Bu doğal boya kültürün yapay yeni doğasını renklendirir. Günümüzdeki kentlerin yeni bir estetik algı oluşturan siluetlerinin tezat bir malzemeyle resmedilmesi ironiktir ve paradoks yaratır. Uygulama mekanında koku mekanı ele geçirir. Sergi mekanına uzun bir koridordan geçilerek varılacağı bir düzenek hazırlanır. İzleyici koridor boyunca bu kokuyu hissettiğinde belleğinde önceden deneyimlediği görüntü tetiklenir. Ancak mekana girdiğinde karşısına çıkan görüntü estetik olarak resmedilmiş bir kent siluetidir. Mekandaki betonyerin sesi duyulan kokuyu bastırmaya yetmez ama deneysel bir çalışma olan bu yerleştirmede işin mekanda tamamlanabilmesi için izleyici ile karşılaşması gerekir. Bu çelişkili durum, yapay ve doğal olan arasındaki çelişkili durumla eşdeğerdir.

Kentsel mekan içinde konumlandırılan *Çekmeceler* (Görsel 313-314-315) fenomenolojik katılımcı bir ortam odaklı çalışmadır. Mekanın fiziksel ve doğal koşulları içinde spontane olarak gelişen çalışmada bir kent mekanı olarak ev fikri ile anıların metafor mekanı olan çekmeceler bir araya getirilmiştir. "Çekmeceler ve Anılar" fikri metinlerarası okumaların bir araya getirilmesi ile şekillendirilmiştir. Çekmece metaforunu ilk olarak Freud ortaya atmış ancak bu düşünceye Bergson bu metafor ile hayal gücünün sınırlandırılamayacağını ileri sürerek karşı çıkmıştır. Ona göre hafıza bir anılar dolabı olamaz ve hayaller fikirlerden daha baskındır. Ancak Bergsoncuların en ateşlisi bile şair kimliğine büründüğünde hafızanın çekmecelerden oluştuğunu kabul etmek zorunda kalır. Svetlana Boym bir Rus asıllı Amerikalı göçmendir. Berlin'e gittiğinde oranın da hiç bir kültüre kök salamamış göçmenlerden oluştuğunu görür. Berlin anti-nostaljik anıtlar ve kasıtsız anıtlaşmalar şehridir. Sanal bir başkenttir. Birçok noktası dehşet olayların yaşandığı, anılarda kalmış görünmez camdan bir vitrin kenttir. İstanbul'da göç alan ve kültürler arasında kalan göçmenlerden oluşan kozmopolit bir kenttir. Kentin kimliği sürekli değişse de ortak bellek ve anılar sabit kalır. Kent kavramı bu arada kalan insanlar için yeni evlerdir.



Görsel 313. Özlem Vargün, 2016, Bir Ev Olarak Kent[210], Çekmeceler Berlin/Almanya





Görsel 314-315. Özlem Vargün, 2016, Çekmeceler Bir Ev Olarak Kent, Berlin/Almanya

Birçok anı ile ortak belleğin yapılandırıldığı, kente çekmece[211] koyma fikri kentlerde yaşayan insanların bu ortak belleğe katkıda bulunması aynı zamanda katılımcı ortam odaklılığı oluşturması bakımından önemsenmiştir. Çekmecelere konan sembolik nesneler, ortak bellekteki anıları tetikler. Öte yandan bu tanıdık nesneleri bir yerden başka bir yere taşıma, psikolojide bağlanma kuramına karşılık gelen, yani güven yaratmak için tanıdık nesneleri yanında taşıma güdüsünü John Bowlby bir teori olarak kuramsallaştırmıştır. "Bağlanma kuramı"[212] kısaca başka bir kişi, zaman mekan ve nesneyle kişiyi bağlayan derin ve kalıcı duygusal bağdır. Bu tanıdık nesneler (Halı, kilim, çeyiz ..vs) göçmenlerin memleketlerinden uzak olmalarına rağmen kendilerini güvende hissetmelerine neden olur. Bu açıdan bakıldığında çekmeceler içine konan nesneler kentsel alanda anı ve belleklerden oluşan sanal bir mekan yaratırken ortak bellekle kurulan ilişkiyle alakalı bir güven ve bağlanma duygusu da yaşatmaktadır.

Berlin'de bir durağın yuvaya dönüştürülmesi Birsen Küpeli Kara ve Özlem Vargün'ün ortak çalışmasıdır. *Naftalin Kokusu*, (Görsel 316-317) kentsel mekana

[210] City as Home

[211] Proje önceden İstanbul'da hazırlanmıştır. Berlin'de bir çekmece bulmak için İkea gibi birkaç firmayla sponsor olmaları için konuşulmuş ancak olumsuz cevap alınmıştır. Bu çekmece müze gezisi sırasında tesadüfen bulunmuş ve spontane olarak yerleştirilmiştir.

[212] Bu yönüyle "Nesne İlişkileri Kuramına" benzer. Nesne ilişkileri kuramında ise bebek/yetişkin, kendini rahatlatan bir nesne ile bağlılık geliştirir ve böylece tanıdık çevresinden uzaklaşsa bile kendini rahat hissedecek ve yeni deneyimlere açık olabilecektir.

feminen bir müdahaledir. Mekanın geleneksel kültürel imgelerle bezenmesi mekanın kimliğini değiştirmekte ya da mekanın eski kimliğine entegre edilerek tarihsellik ve kültürel kimliği ön plana çıkaran kışkırtıcı bir jukstapozisyon oluşturmaktadır. Türkiye'den Almanya'ya göç etmiş bir çok göçmen de memleket hasretlerini gidermek için en azından çeyizini yanında getirmiştir.



Görsel 316-317. Özlem Vargün, 2016, Naftalin Kokusu, Bir Sandık Çeyiz, Naftalin, Berlin'de bir durağının yuva olarak dönüştürülmesi/ Birsen Küpeli Kara ve Özlem Vargün ortak proje, Berlin/Almanya

Psikolojik bir ihtiyacı gidermek için yabancı bir kentte getirilen tanıdık nesneler ve naftalin kokusu yeni bir yuva oluşmasında güven sağlayan bir görev üstlenir. Bu çalışma sosyo-kültürel bağlamda değerlendirilebilecek bir ortam odaklı yaklaşım içermektedir. Türkiye'den Almanya'ya göç etmiş ailelerin yanında getirdiği çeyizler, durakdaki çeyizlerle kültürel bir bağ oluşturur. Doğulan yer ile doyulan yer bir olur. Mekanın kimliği değişir yeni bir söylem oluşur. Naftalin kokusu çeyizin üretim sürecindeki emeğin korunması için kullanılan bir simge olarak ortaya çıkmaktadır. Bu koku aynı zamanda yuvayı çağrıştırır.

Tapınak, (Görsel 318-319) Kars Sarıkamış'ta çevre koşulları ve malzemesi kullanılarak arazi sanatı kapsamında hazırlanmıştır. Bu çalışmada tarıma geçildikten sonra yerleşik medeniyetlerin ortaya çıktığı varsayımından esinlenilmiştir. Yerleşik hayata geçiş mülkiyet kavramının ortaya çıkmasına neden olmuş ve kapitalizmin ilk

tohumları atılmıştır. Kapitalizmi oluşturan sermaye ve para bugün tanrının yerini alan bir güce dönüşmüştür. Bu gücün kentlerdeki tapınakları ise gökdelenlerdir. Buradaki yerleştirme buğday tarlalarının ürün alındıktan sonra, saplarından yapılan balyalarla oluşturulmuş bir tapınaktır. Coğrafi olarak kırsal ancak yerleşik mekana yakın bir arazi seçilmesinin nedeni kapitalizmin artık sadece kentlerde değil kırsal alanda da etkili bir güç olmasındandır.



Görsel 318. Özlem Vargün, 2016, Tapınak, Samanbalya, Kars, Sarıkamış



Görsel 319. Özlem Vargün, 2016, Tapınak, 20 Adet Samanbalya, Yerleştirme, Kars, Sarıkamış

Arazi sanatı kapsamında Tuz gölünde yapılan *Düğüm*, (Görsel 320) çevresel koşullar göz önünde bulundurularak, yerinde müdahale bir iz bırakmadır. Tuz gölü ve çevresinde doğanın tahrip olmasına neden olan yanlış politika ve kararlar sonucu göl kurumuştur. Bu yanlış politikalar ve kararlar tuz gölünün can damarına atılmış bir düğüm gibi besin kaynağını kesmiştir. Bu çalışma arazide gerçekleştirildikten sonra fotoğrafla belgelenmiştir.



Görsel 320. Özlem Vargün, 2016, Düğüm, 2016, Mekana Müdahale, Tuz Gölü, Konya



Görsel 321. Özlem Vargün, 2016, Tuz Venüs'ü, 2016, Yerleştirme, Tuz Gölü, Konya

Tuz Venüs'ü (Görsel 321) yine Tuz Gölünde ve yerinde bir uygulamadır. Eski medeniyetlerde ve birçok Antik Yunan kentinde Venüs heykeli bulunur. Buradaki Venüs tuzdan üretilir. Güzellik, dişilik ve erken zamanlardaki üretkenlik simgeleridir. Mekan ve coğrafi konum olarak Tuz gölü doğada bulunur ve doğa beyaz küpün kendisidir; Tuz Venüs'ü önünde bulunan Beyaz Küpleri de üretmiştir.

Fallik Gece/Fallik Gündüz, (Görsel 322) Eril egemen gücün, kültüre ve doğaya, geceye ve gündüze hakimiyeti, yani zaman ve mekana hakimiyetidir. Doğanın, dinlerin dayatması olan bu egemenlik karşısında kadın dişil olarak berekettir, topraktır, mekandır. Ama mekan yoksa nesne de yoktur. *Perili Mağara'*daki (Görsel 323) duvar resimleri, Sarıkamış'taki bir mağarada uygulanır. Mağara resimleri bir tür ritüeldir, doğa üstü varlıklarla iletişim kurmak için resimler imgeleri temsil eder. Bugün bu ritüeller yeni arayüzlerde sosyal medyada yapılır. Mağarada yapılanlar unutulmuştur. Mağaranın Tarih öncesi resimleri ile günümüzde yapılan mağara resimleri arasındaki fark nedir? Belki de değişen teknoloji ve değerler sistemine uyumlu mağara duvarına projektörle yansıtma yapılmalıdır. Burada karanlıkta parlayan boya ile uygulama yapılmıştır. (Ancak gece sokağa çıkma yasağı olan bu bölgede gece görüntüsü alınamamıştır.)



Görsel 322. Özlem Vargün, 2016, Fallik Gece-Fallik Gündüz,Taş, Kars, Sarıkamış



Görsel 323. Özlem Vargün, 2016, Perili Mağara, Duvar Boyama, Kars, Sarıkamış

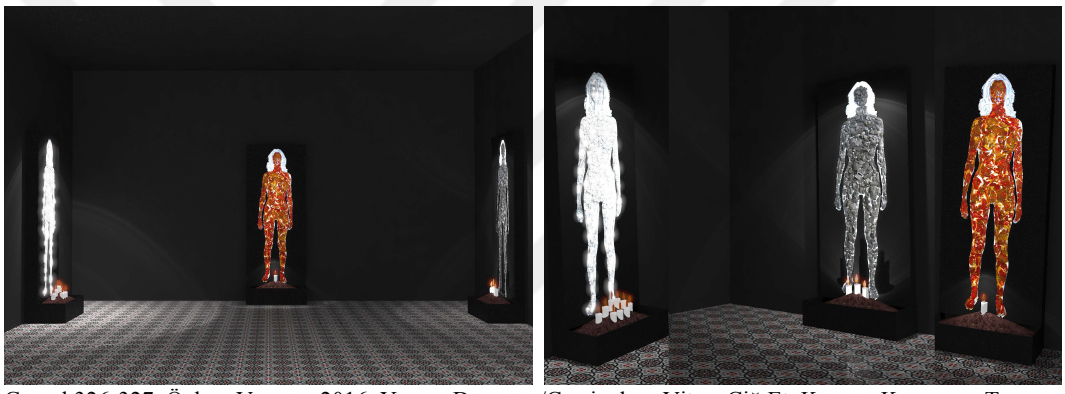
Sarıkamış, (Görsel 324-325) Sarıkamış ormanında yapılan bir uygulamadır. 60 bin askerin donarak öldüğü bu coğrafya içinde bu askerlere ait birçok efsane kulaktan kulağa aktarılarak yaşatılır. Onlar aramızda belleklerimizde yaşar.



Görsel 324-325. Özlem Vargün, 2016, Sarıkamış, 60 Adet Fon Kartonu Silüet Resimler, Kars

Yaşam Döngüsü, (Görsel 326-327) mekanda izleyici ile iletişime geçen fenomenolojik ortam odaklı bir çalışmadır. Görünenin arkasındaki öze sezgiyle ulaşmayı hedefler. Mekanda et kokusu ve kömür kokusuna karşın kokuyu alan ve ortamı temizleyen tuz kristalleri vardır. Yaşam içinde çekilen acıların mükemmele ulaşma serüveni içindeki döngüsü somutlaşır. İnsanın ulaşması gereken aşamaların metaforudur. Ham, ten olan biyolojik insan, yani et ve kemiktir. Piştikçe bedeni katılaşırken ruhu duman misali ayrışmaya başlar. Yanma aşamasında ise beden artık

kristalize olmuş, mükemmele ulaşmış, ruh ve beden uyum içindedir. Beden değerli bir madene dönüşürken, etrafını aydınlatmaya başlar. Hayatı nasıl yaşayacağımıza biz karar veririz. Ama ne yaparsak yapalım olgunlaşmaya devam ederiz. Bunun farkında olmak ya da olmamak bizim tercihimizdir. "İçsel bir dünyayı dışsallaştırma ihtiyacı, benliği ve belleği imgelere yansıtma ihtiyacı nefes alma eylemi kadar temel bir eylem olagelmiştir" (Burnett, 2012, s.52). Bu ihtiyaç bu çalışmada içsel bir arzuyu mekanda somutlaştırma girişimidir. Varlık sebebimiz nedir? Mükemmelliğin sınırları nedir? Yaşam amacımız ölüm müdür, Yoksa sadece yolda olmak mıdır?



Görsel 326-327. Özlem Vargün, 2016, Yaşam Döngüsü/Curriculum Vitae, Çiğ Et, Kömür, Kuvars ve Tuz Kristali, Işıklandırma, Toprak, Mum, 3 Adet 70x170x10 cm, suntalam plaka kutu, Mekan Yerleştirme.

Sanat ve tasarım doğayı taklit ediyorsa ve doğa sürekli değişim, dönüşüm ve hareket halindeyse doğanın da kendine özgü bir sanatsal üretim tekniği olabilir düşüncesinden yola çıkılmıştır. *Kum Resminde,* (Görsel 328) doğayı taklit ederek hazırlanmış bu tuvaller sahile bırakılmış ve bir süre sonra bu tuvallerin bir kısmı gömülmüş bir kısmı üzerinde kumların doğal izleri kalmıştır. Ortamın koşulları ve malzemesi kullanılarak yapılan bu doğanın yeniden üretimi deneysel bir çalışma oluşturur. *Kumdan Kale*, (Görsel 329) Kilyos Sahilinde yapılan bir performansın video kurgusudur. Kilyos sahilinde kumdan bir kale yapılmış ve dalgaların bu kuleyi zaman içinde eriterek yok etmesi videoya çekilmiştir. Videoda üzerine bindirilen ikinci görüntüde ise yıkılan bir bina videosu bulunmaktadır. İçerik olarak; çocuk

saflığı, doğallığı, kabullenişine karşın, Kontrol altına almaya çalıştığımız kültürün (artifaktların) çelişkili birlikteliği ele alınmıştır.

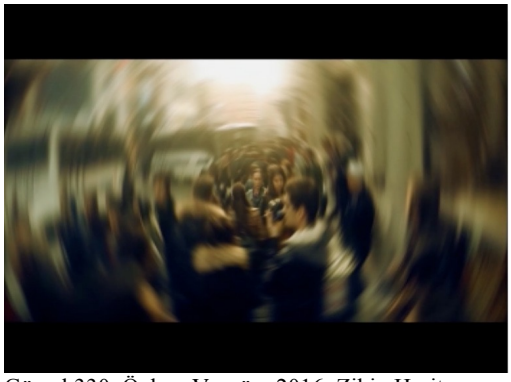


Görsel 328. Özlem Vargün, 2018, Kum Resmi, 2018, Kilyos Sahili, İstanbul

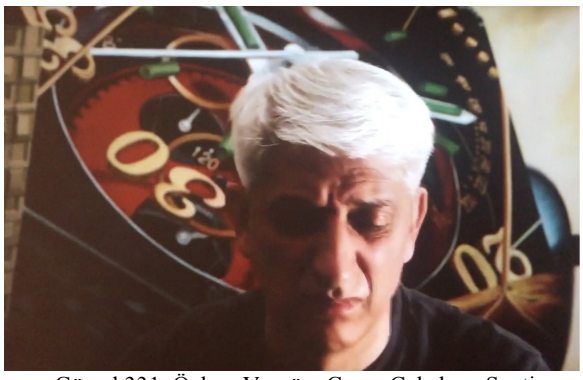


Görsel 329. Kumdan Kale, 2015, Video 2' Kilyos Sahili, İstanbul

Zihin Haritası ve Hedonik Tasarım, (Görsel 330-331) performans videosu olarak hazırlanmış, mekan ve kurgusu ortam odaklı düzenlenmiştir. Zihin Haritasında performans mekanı Gezi Parkından Tünel'e kadar olan güzergahta oyuncunun zihinden geçenler, anı ve belleğindeki çağrışımlar yine ona ait görsellerle desteklenmiş, bu anılara gösterdiği tepkiler video teknikleri kullanılarak somutlaştırılmıştır. Hedonik tasarım ise 3. İstanbul bienali kapsamında Rum okulunda sergilenmiştir. Videonun içeriği yine anı ve bellek üzerinden İlişki Obezliği konu edilmiştir. Bu performansta yürüme bandında giderek hızlanan, bu süreçte ulaşmak istediği ama bir türlü ulaşamadığı pin-up kızların görselleri eş zamanlı değişmektedir. Anıl Aba'nın "Modern Zamanlarda Aşk" başlıklı yazısından esinlenilen performansta, içerik olarak pazarlanan büyük veri, optimizasyon ve liberal ideolojinin her şeyin içini boşalttığı gibi aşkın ve tutkunun da içini boşalttığı konu edilmiştir.



Görsel 330. Özlem Vargün, 2016, Zihin Haritası
Mental Map,video 8′50″
2016 Gezi Parkı- Tünel, İstanbul



Görsel 331. Özlem Vargün, Ceren Çalışkan, Şantiye,
2016, Hedonik Tasarım, Videoart 2′
Rum Okulu, 3. İstanbul Tasarım Bienali

Yaşam ve Ölüm Döngüsü, (Görsel 332) sonbahar yapraklarıyla yapılan bir düzenleme ve performanstan oluşan ortam odaklı çalışma doğada yapılan bir arınma ritüeli gerçekleştirilir. Yaşamı ve sanatı birleştiren bu çalışma bir doğaya saygı, ölümü kutlama performansıdır. *Labirent,* (Görsel 333) Sarıyer Uskumru Ormanı içinde sonbahar yapraklarıyla yapılan bir çalışmadır. Lokasyon olarak İstanbul kırsalıdır. Labirent birçok medeniyette inançta farklı şekillerde ele alınan ve bir iç yolculuğun simgesi olarak görülen bir kavramdır. Zihinsel bir yolculuk, içinden çıkılması güç bir durumu ifade eder. İçinden çıkılması zor olan, kendi zihnimizde yarattığımız labirentlerdir. Ancak doğanın kendi kuralları vardır ve bir rüzgarda bütün sorunlar yok olur. Labirentleri kendimiz yapar ve yok ederiz bu bakış açımıza göre değişir.

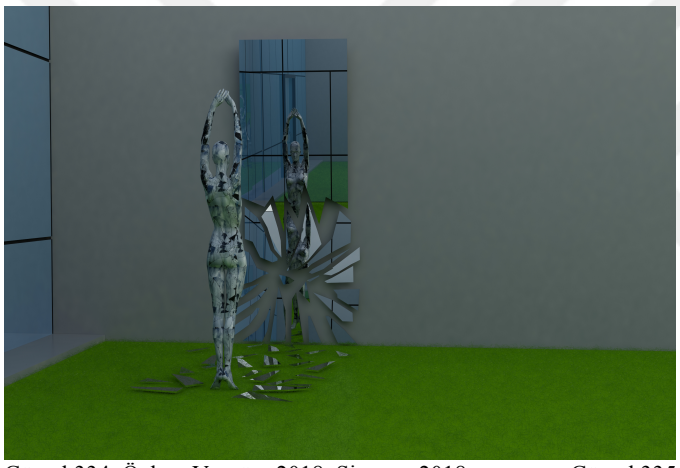


Görsel 332. Özlem Vargün, 2017,
Yaşam ve Ölüm Döngüsü, Zekeriyaköy, İstanbul



Görsel 333. Özlem Vargün, 2017, Labirent,
Sarıyer/Uskumruköy Ormanı, İstanbul

Simurg, (Görsel 334-335-336-337-338) Ortam odaklı bir yaklaşımla tasarlanmış ve uygulanmış bir yerleştirmedir. İçerik sergi mekanına gidilip inceleme yapılarak belirlenmiştir. Robert İrvin'ın belirttiği gibi mekanın koşulları tespit edilmiş, ışık açı, mekan ve içinde bulunan nesneler bu projenin ilham kaynağını oluşturmuştur. Ortaya çıkan düşünce önce 3D render ile görselleştirildikten sonra gerekli izinler alınmış ve uygulamaya geçilmiştir. Konusu Ayna ve kapsamı Dünya Kadınlar Günü için yapılan bir sergidir. İçerik; kadın bedeninin kırık aynalardan kendini yeniden yaratmasıdır.

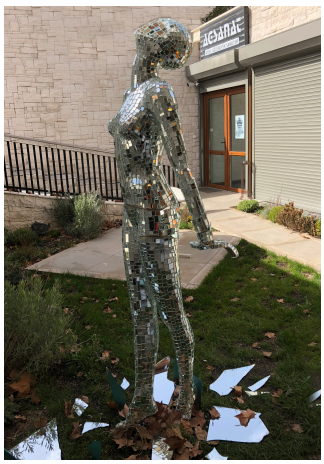


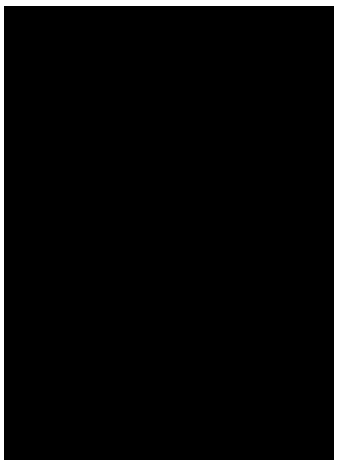
Görsel 334. Özlem Vargün, 2018, Simurg, 2018, 3D Render Görüntü



Görsel 335. Özlem Vargün, 2018, Simurg, AG Galeri, Ankara





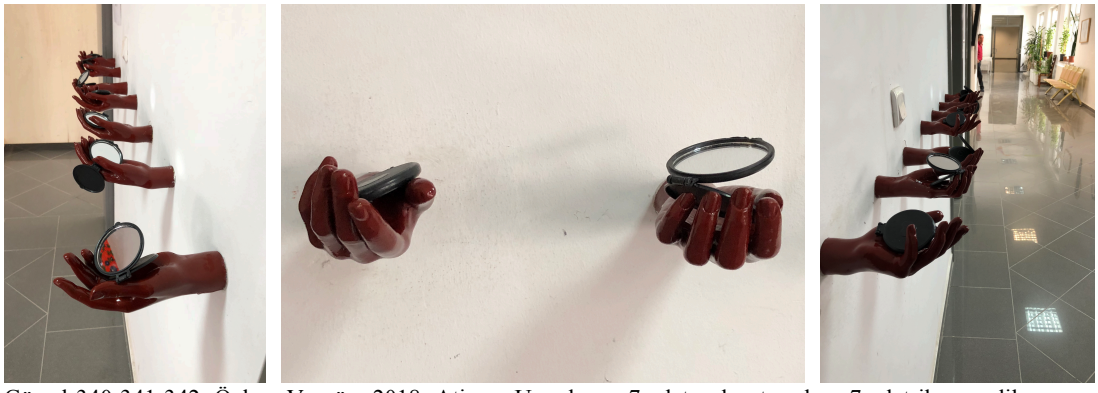


Görsel 336-337-338. Özlem Vargün, 2018, Simurg, Yerleştirme, AG Galeri, Ankara

Atiyye, (Görsel 339-340-341-342) Ortam odaklı bir yaklaşımla yapılması planlanan bir projedir. Hacettepe Üniversitesi, GSF Giriş katında uygulanmıştır. Feminist bir söylemi olan bu yerleştirmede mekan merdiven basamaklarının duvara gelen yüzü olarak tasarlanmıştır. Basamak boyunca yerleştirilen kadın ellerinin içinde bir ayna bulunmaktadır. Kadın ve ayna sanat tarihinde çok kullanılan bir metafordur ve çoğu zaman kadın nesnesinin güzelliği konu edilir. Bu yerleştirmede farklı bir söylem vardır ve eller içindeki aynaları hediye olarak ikram etmektedir.

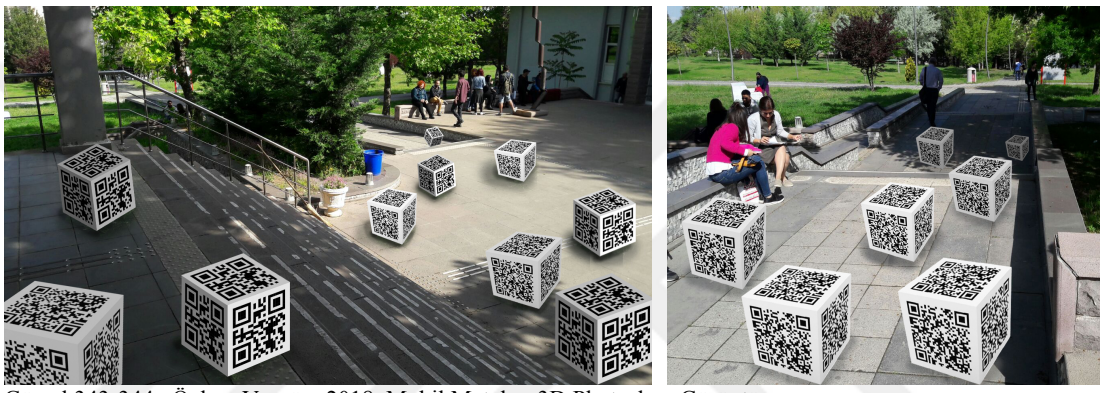


Görsel 339. Özlem Vargün, 2018, Atiyye, 3D Render Görüntü



Görsel 340-341-342. Özlem Vargün, 2018, Atiyye, Uygulama, 7 adet polyester el ve 7 adet ikram edilen ayna, Hacettepe Üniversitesi GSF Giriş Salonu, Ankara

Mobil Metalar, (Görsel 343-344-345) ortam odaklı sanatın çıkış noktasıdır. 1960'larda sanata ve sanat kurumuna karşı çıkışla başlayan ortam odaklı sanat bu yerleştirmede eleştirdiği meta kavramının kendisidir. Bu yerleştirme Hacettepe Üniversitesi GSF bahçe giriş ve merdivenlerinde konumlandırılacaktır. Küplere atanmış görseller QR kod App uygulamasıyla görülebilecektir. Teknoloji, tasarım ve sanat kavramlarının kesiştiği noktada yapılan bu ortam odaklı yerleştirme Beyaz Küp kavramına da gönderme yapmaktadır.



Görsel 343-344. Özlem Vargün, 2018, Mobil Metalar, 3D Photoshop Görüntü



Görsel 345. Özlem Vargün, 2018, Mobil Metalar, Yerleştirme, 50x50x50 cm 25 adet pleksi, Hacettepe Üniversitesi GSF Giriş Salonu, Ankara

SONUÇ

Ortam odaklı sanatta nesne mekan simbiyozu pragmatik bir ortaklık oluşturur. Tarihsel süreç içinde mekana entegre edilen sanat nesnesi bugün mekan bağlamında yeniden ele alındığında kurduğu ilişki ve sonuçta ortaya çıkan anlam; ikisi arasında oluşan simbiyozda ortaya çıkar. Bu sanat yaklaşımında nesne ve mekan tek başına bir anlam ifade etmez. Birbirinden ayrıldığında ya da nesne başka bir mekana taşındığında farklı bir anlam ortaya çıkar ya da sanat yapıtı yok olur. Ortam odaklı sanatın en temel özelliği bu simbiyoz olmasına rağmen, bu sanatı kesin hatlarıyla tanımlamak ve sınıflandırmak da mümkün değildir. Çünkü değişen sanat koşulları, anlam ve anlatım dili, değişen imge bellek, değişen mekan ve sosyal sistem içinde bu çaba yetersiz kalır. Bu nedenle ortam odaklı sanat ancak bağlamsal yaklaşımlar çerçevesinde ele alınıp değerlendirilebilir.

Ortam odaklı sanatın ilk örnekleri Mısır, Roma ve Yunan medeniyetlerinde işlevsel estetik ve faydalı modeller olarak ortaya çıkar. Ancak modernizm sonrası değişen toplum, düşünce ve yaşam şekilleri bütün alanlarda olduğu gibi ortam odaklı sanatta da kırılmaya neden olur. Bu noktadan sonra sanat nesnesi ve mekanının uyumlu birlikteliği ve yararcılığı azalır, artık nesne işlev olarak değil, mesaj içeren eleştirel bir yaklaşımla mekanda yerini alarak simbiyoz oluşturur. Bu eleştirel tutumda bilgi içeren mesaj ilk başlarda kurumsal eleştiriden, söylemsel yaklaşımlara doğru genişler. Bu eleştirel tutum 1960'lı yıllarda minimalistlerin yeni bağlamsal yaklaşımlarıyla dikkat çekmeye başlar. Resim ve heykel disiplininden gelen sanatçılar mekanı bir malzeme olarak kullanma eğilimleri ile ortam odaklı sanatın çerçevesi de belirlenmiş olur. Öte yandan modernist heykelde kaidenin kalkması heykeli mobil, göçebe yersiz yurtsuz yapar. Heykelin bu mobilizasyonuna olan tepki; kurumlara ve mobil metalara karşı tutum olarak gelişir böylece ortam odaklı sanat nesneyi mekana mühürler. Aslında resmin duvardan sökülüp, taşınabilir mobil malzemeye aktarılmasına karşı verilen geç bir tepki olarak da düşünülebilir.

Mobil metalara, kurumsal eleştiriye karşı olan bu düşünce, mekanı sanatın bir malzemesi olarak kullanma tutumuyla birleşince sanatçılar galeri dışında, yerinde;

alanın, manzaranın, mimarinin kendisini sanat nesnesine dönüştürme yaklaşımıyla ortam odaklı sanatın ölçeğini de genişletirler. Avrupa'da "in-situ" Amerika'da "site-specific" olarak adlandırılan ortam odaklı sanat, zamanla kurumsal eleştiriden sosyoekonomik ilişkilere, toplumsal problemlere doğru genişler ve artık lokasyon, kültürel yapı, tarih ve coğrafya anlamın oluşmasına katkı sağlar. Zamanla ölçeği genişleyen, disiplinlerarası ve multidisipliner bir yapı gösteren ortam odaklı sanat bu çoklu yapısıyla ancak bu toplumsal, coğrafi, tarihsel, fiziki ya da söylemsel yaklaşımlar gibi bağlamlarda açıklanıp değerlendirilebilir.

Ortam odaklı sanat izleyiciye büyük sorumluluk yükler ve onu kurumlarla paylaşmak istemez. Ortam odaklılığın ilk ortaya çıkmasına neden izleyici ile olan ilişkisini kurumların belirlemesidir. Bu nedenle izleyici ile doğrudan ilişkiye girerek çoğu zaman son sözü söylemesine fırsat verir, düzeneklerle tecrübe etmesini ve mekanı deneyimlemesini ister, bazen de mekan dışında bırakarak sınırlarını sorgulatır. İzleyici değil katılımcı olmasını istediği için bazen de izleyiciyi sanatın hem öznesi hem nesnesine dönüştürür.

Deneysellik ortam odaklı sanatta ölçek, çoklu yaklaşım ve melezleşme bağlamında ele alınır. Oyun olarak sanat yaklaşımından tesadüflere, detaylı çok disiplinli projelerden, yeni tekniklerle geliştirilmiş sanal mekan enstalasyonlarına kadar geniş bir çerçevede ortaya çıkar. Bu nedenle çalışma yöntemi olarak ortam odaklı sanat her disiplinden türeyebilir veya her disiplinde kendine yeni bir özerk alan oluşturabilir. Öte yandan tarihsel süreçte mimari-sanatın uyumlu birlikteliği modernizmde eleştirel söyleme dönüşürken günümüzde çoklu söylemler içinde yine mimari-sanatla uyumlu işlevsel üretimlere dönüş söz konusudur. Yani günümüzde ortam odaklı sanatçılar biryandan güncel söylemlerle eleştirel üretimler yaparken, öte yandan kültür endüstrisi içinde estetik, işlevsel, toplum yararına yani sanat ve hayatı birleştiren tasarımlar yapmaktadır.

Türkiye'de ortam odaklı yaklaşımların ilk ortaya çıkışında Avrupa ve Amerika'dakilerden farklı bir yapı sergiler. Batı'da kurumsal eleştiriyle ortaya çıkan ortam odaklılık, Türkiye'de neredeyse kurumların desteği ile siyasal içerikli olarak

kavramsal pratikler içinde ortaya çıkar. Bu nedenle doğrudan kurumları değil, daha güncel sosyo-politik konulara odaklanır. Ancak 1990'lardan sonra ve 2000'lere gelindiğinde küresel dille uyumlu ancak yerel sorunların ele alındığı ortak platformdaki üretimler kültür endüstrisi içinde yerini alır.

Ortam odaklı uygulamalarda ise (III. Bölüm), ortak uzlaşılardan hareketle ironi ve pastişlerden oluşan simgesel dili oluşturan imge-nesneler, mekana entegre edilirken eleştirel bir dil kullanılır. Çoğu zaman anlamı yer belirler, ancak sosyo-politik, tarihsel ve fenomenolojik bağlamdaki üretimlerle simbiyoz oluşturur. Üretimlerin içeriği bilginin iktidarı, işlevsel ve sistematik aptallık, zihinlerin mayınlanması ve bunun sonucunda ortaya çıkan aşırı tüketim, hırs ve tutkunun evrensel mirasa dönüşümünden oluşur. Kavramsal ve bireysel bakışla temellenen üretimler hem kültürün bir parçası hem de geliştirilebilir bir söyleme açık yapıda üretilir.

Sonuç olarak, ortam odaklı sanat, günümüzde nesne-mekanla oluşturduğu simbiyoz gereği hem eleştirel hem de işlevsel bir yapı gösterebilir. İzleyicisine önem atfeder ve işin belirleyicisi olur. Sanat yapıtı nesne mekan simbiyozundan oluşur ve anlamı yer belirler. Bu simbiyoz mekanın fiziksel parametreleri olabildiği gibi sosyo-ekonomik yapı ya da daha güncel ve toplumsal sorunları oluşturan söylemler, tarih ve coğrafya olabilir. Ortam odaklı sanat, mobil metalara eleştirel yaklaşımla ortaya çıktığı için ya mekana mühürlenir ya da mekanda geçici bir tutum sergiler. Deneysellik içeren disiplinlerarası ve multidisipliner yapısı gereği, melezleşir ve çoklu söylemlerle sürekli yenilik ve değişim içindedir. Bu nedenle kesin olarak tanımlanması ve sınıflandırılması mümkün olamayan, ancak bağlamsal içeriklerle açıklanabilen bir sanat yaklaşımıdır.

KAYNAKÇA

Acar, Barış. (2016). *Ters Dönmüş Bir Kaplumbağa ile Sanat Üzerine Konuşmalar.* İstanbul: Sel Yayıncılık.

Ali, Bekir. (2008). Siyaset ve Politika Kavramları Üzerine. *Milliyet Blog.* Erişim:01.01.2018. https://goo.gl/XBU1pf

Antmen, Ahu. (2015). 1970'lerden 2000'lere Türkiye Sanatında Toplumsal Cinsiyet İzleri. Halil Altındere ve Evren Süreyyya (Ed.). *User's Manual Contemporary Art in Turkey 1975-2015 Kullanma Kılavuzu:Türkiye'de Güncel Sanat* s.99-109. İstanbul: art-ist Prodüksiyon Tasarım Yayıncılık.

Antmen, Ahu. (2009). *20. yüzyıl Batı Sanatında Akımlar.* İstanbul: Sel Yayıncılık.

Antmen, Ahu. (2011). Kendi Ülkesinde Tanınmıyor. *Radikal.* Erişim:01.01.2018 https://goo.gl/sT7Fpx.

Artuk, Mehmet Emin, ve Mehmet Emin Alişan. (2015). Hapis Cezalarının ve Cezaevlerinin Tarihi Gelişimi. *Dergipark Akademik* 21, no. 2 s.297-338.

Artun, Ali. (2012). Erotik Katedral: Kurt Schwitter'ın Mimarlığa Oyunu. Nur Altınyıldız Artun ve Roysi Ojalvo (Haz./Ed.) *Arzu Mimarlığı, Mimarlığı Düşünmek ve Düşlemek*, s.47-72. İstanbul: İletişim Yayınları.

Artun, Ali. (2014). *Tarih Sahneleri, Sanat Müzeleri 1, Müze ve Modernlik.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Artun, Nur Altınyıldız. (2014). Mimarlığı Baştan Çıkarmak. Nur Altınyıldız Artun (Ed.). *Sürrealizm Mimarlık, Mekan sanatı.*, s. 11-56. İstanbul: İletişim Yayınları.

Artut, Selçuk. (2014). *Teknoloji-İnsan Birlikteliği.* İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Aristoteles. (2017). *Fizik*. (Saffet Babür, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Bachelard, Gaston. (2014). *Mekanın Poetikası*. (Alp Tümertekin, Çev.). İstanbul:İthaki Yayınları.

Barry, Robert. (2011). Arthur R. Rose ile söyleşi. Charles Harrison ve Paul Wood (Ed.). *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi* s. 897-898. (Sabri Gürses Çev.). İstanbul: Küre Yayınları.

Benjamin, Walter. (2012). *Fotoğrafın Kısa Tarihi: Teknik Araçlarla Yeniden-Üretim (Çoğaltma) Çağında Sanat Eseri* (Osman Akınhay Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.

Bosnalı, Egemen. (2011). Canan Beykal. *Egemen Bosnalı.blogspot.* Erişim:01.01.2018. https://goo.gl/SqRv83

Bourdieu, Pierre. (2012). Sanat Aşkı. Ali Artun (Ed.). *Sanat Müzeleri/ Tarih Sahneleri/ Müze ve Eleştirel Düşünce* s.225-233. İstanbul: İletişim Yayınları.

Bourriaud, Nicholas. (2005). *İlişkisel Estetik.* (Saadet Özen, Çev.). İstanbul: Bağlam Yayınları.

Bozkurt, Muammer. (2005). *Video Sanatı Enstalasyon/Film/Performans.* İstanbul: Bileşim Yayınevi.

Breadsley, John. (1998). *Eathworks and Beyond: Contemporary Art in the Landscape.* New York: Abbeville Press.

Brenson, Michael. (2013). Places with a Past: New Site-Specific Art in Charleston Belongs to its Place and Time. *The Brooklyn Rail*. Erişim:01.01.2018. https://goo.gl/nPr6aP

Buren, Daniel. (2000). Kente Yerleşmek.» *Sanat Dünyamız* 78 s.133-147.

Buren, Daniel. (2011). "Dikkat". (Sabri Gürses Çev.). Charles Harrison ve Paul Wood, (Ed.). *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi* s.908-914. İstanbul: Küre Yayınları.

Burnett, Ron. (2012) *İmgeler Nasıl Düşünür?* (Güçsal Pusar Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Bürger, Peter. (2014). *Avangard Kuramı.* (Erol Özbek Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Calinescu, Matei. *Modernliğin Beş Yüzü: Modernizm, Avangard, Dekadans, Kitsch, Postmodernizm.* Çeviren Sabri Gürses. İstanbul, 2017.

Castree, Noel., Gregory, Derek. (2008). *David Harvey A Critical Reader* Oxford: Blackwell Publishing.

Chen, Yi-Chia. (2005). *Using Site-Specific Art As An Alternative For Interpreting Port Hudson State Historic Park, Louisiana.* (Yayınlanmamış Tez). Chung-Hua University: Tayvan

Clark, Toby. (2004). *Sanat ve Propaganda/ Kitle Kültürü Çağında Politik İmge.* (Esin Hoşsucu Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Collins, Judith. (2014). *Sculpture Today.* New York: Phaidon.

Crimp, Douglas. (1993). *On The Museum's Ruins*. London: The MIT Press.

Cunningham, David. (2009). Returns of the Modern: On Nicolas Bourriaud's Altermodern. *Journal of Visual Culture*, s.1-9.

Davies, Char. (2000). Landscape, Earth, Body, Being, Space, and Time in the Immersive Virtual Environments Osmose and Ephémère. *İmmersence.* Erişim:01.01.2018 https://goo.gl/NmXL98

Davidts, Wouter. (2016). As Pointless as a Yard Rule: Barnett Newman and the Scale of Art

Demos, T.J. (2003). Rethinking Site-Specificity. *Art Journal,* 62, s. 98-100.

Dempsey, Amy. (2006). *Destination Art.* Berkeley, Los Angeles, California: University of California Press.

Deniz, Merve. (2013). Kamusal Alanda Sanat ve İzleyici Faktörü. Lebriz.com. Erişim:01.01.2018. https://goo.gl/oUUxzH

Doan, Abigail. HighWaterLine:Visualizing Climate Change With Artist Eve Mosher. *TheWildMagazine.com*. (2013). Erişim:01.01.2018 https://goo.gl/U3f98k

Doherty, Claire. (2015). *Out of Time Out of Place Public Art (Now).* New York London: Art Books Publishing.

Dölek, Ali. (2015). Zaman Nedir? Filozofların Görüşleri, Tanımları (Felsefe Konuları)/Zaman. *Nedirler.com*. Erişim: 03.03.2018. https://goo.gl/iQPPmA

Duve, Thierry De. (2002). Ex Situ. *Sanat Dünyamız*, 82, s. 111-121.

Düzkan, Haziran. (2017). Burçak Bingöl. *Zero*. Erişim:01.01.2018. https://goo.gl/D59xE5

Eco, Umberto. (2000). *Açık Yapıt.* (Nilüfer Uğur Dalay, Çev.). İstanbul: Can Yayınları.

Ergen, Burcu Ayan. (2016). Sanatta Yaratıcı Endüstriler Örneği: Yeni Medya Sanatı ve Türkiye'deki Uygulamalarına Bakış . Mehmet Emin Kahraman(Ed.). *Yaratıcı Endüstriler Uluslararsı Tasarım Sempozyumu Bildiriler Kitabı.* S.78-93. İstanbul: YTÜ Basım-Yayım Merkezi.

Erkmen, Ayşe. (2011). Plan B Ayşe Erkmen. *Planb.* Erişim:01.01.2018 https://goo.gl/WPeKGm

Erkmen, Ayşe. (2017). Benim Sanatım-Ayşe Erkmen. *Twitter-SanatBerbat.* Erişim:01.01.2018 https://goo.gl/iqYC31

Eroğlu, Özkan. (2014). *Arte Povera.* İstanbul: Tekhne.

Erzen, Jale Necdet. (1997). Minimal Sanat. Zeynep Rona-Müren Beykan (Yay. Yön.). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi,* s. 1260-1261. İstanbul: Yem Yayınları.

Eşkinat, Esin. (2011). Kayıp Cennet/Paradise Lost. İstanbul: İstanbul Modern.

Evren, Süreyyya. (2015). Türkiye Güncel Sanatı Tarihini Nasıl Yazmalı. Halil Altındere ve Süreyyya Evren (Ed.). *Kullanma Klavuzu: Türkiye'de Güncel Sanat 1975-2015* s. 11-18. İstanbul: art-ist Prodüksiyon Tasarım Yayıncılık.

Fineberg, Jonathan. (2011). *1940'tan Günümüze Varlık Stratejileri* (S. A. Eskier, & G. E. Yılmaz, Çev.) İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.

Foster, Hal. (2017). *Gerçeğin Geri Dönüşü.* (Esin Hoşsucu Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Foster, Hal. (2013). *Sanat-Mimarlık Kompleksi Küreselleşme Çağında Sanat Mimarlık ve Tasarımın Birliği.* (Serpil Özaloğlu. Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Foster, Hal. (2014). The Expanded Field Then, A Roundtable Conversation. Spyros Papapetros ve Julian Rose, (Ed.). *Retracing The Expanded Field,* s.1-46. London: MIT Press.

Freeland, Cynthia. (2008). *Sanat Kuramı.* (Fisun Demir Çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Forrest, Nicholas. (2017). Recycle Group's Hellish VR Project for Russia at Venice Erişim:01.01.2018. https://goo.gl/Aq6WNf

Frock, Cristian L.. (2015). Introduction Site-Specific Installation:Some Historical Context. Jenny Moussa Spring (Ed.). *Unexpected Art Serendipitous Installations, Site-Specific Works and Surprissing Interventions* s.8-11. San Francisco: Chronicle Books LLC.

Gagg, Russel. (2012). *İç Mimarlıkta Doku ve Malzeme.* İstanbul: Literatür.

Gasset, Ortega y. (1921). Meditacion Del Marco. *Scribd.* Erişim: 01.01.2018. https://goo.gl/nnphSN

Geritzen, Valeria. (2017). D14 Kassel – Athens. *ARTBerlin.* Erişim:01.01.2018. https://goo.gl/CkLRLE

Gilmore, Lee. (2010). *Theater in a Crowded Fire: Ritual and Spirituality at Burning Man* . London: University of California Press.

Gintz, Claude. (2010). *Başka Yerde Başka Biçimde.* (Muna Cedden, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi.

Goldsworthy, Andy. (2000). *Time.* New York: Harry N Abrams Inc.

Gombrich, Ernst Hans Josef. (2009). *Sanatın Öyküsü* (Erol Erduran ve Ömer Erduran, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi

Göktürk, Deniz, Levent Soysal, ve İpek Türeli. (2011). İstanbul Nereye? Avrupa'nın Kültür Başkenti Olmak. Deniz Göktürk, Levent Soysal ve İpek Türeli (Ed.). *İstanbul Nereye? Küresel Kent, Kültür, Avrupa* s. 15-47. İstanbul: Metis Yayınları.

Graham, Berly, ve Sarah Cook. (2010). *Rethinking Curating/ Art After New Media.* London: The MIT Press.

Guggenheim, (2001). Nam June Paik TV Garden. *Guggenheim.* Erişim:01.01.2018. https://goo.gl/7EXP1D

Gümüş, Semih. (2012). Çözümleyici Eleştiri. *Google Kitaplar.* Erişim:01.01.2018. https://goo.gl/3WqD7v

Gür, Şengül Öymen. (2013). Direniş Sanatları ve Mimarlığı. *Yapı Dergisi,* 383, s.98-104.

Günal, Beria & Nur, Esin. (2007). İnsan – Mekân iletişim modeli bağlamında konutta psiko-sosyal kalitenin irdelenmesi. *İTÜ Dergisi*, 6 /1, 19-30.

Gündoğmuş, Bülent. (2017) *"Değerin Mekanı ve Zamanı". Bülent Gündoğmuş, Erişim:* 03.03.2018. https://goo.gl/ebtE44

Güvenç, Bozkurt. (2015). "Mekan ve Eğitim Sorunları ve Bir Mekan Antropolojisine Doğru", *Yumpu*, s.1-5. Erişim: 01 01 2018. https://goo.gl/ghrcXu

Harvey, David. (2014). *Postmodernliğin Durumu* (Sungur Savran Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Hasol, Doğan. (2008). “Mimarlığı Tanımak”, *Doğan Hasol*, Erişim:01.01.2018. https://goo.gl/5CHie2

Hızlan, Doğan. (2015). Seyahat programınıza Venedik Bienali’ni katın. *Hürriyet.* Erişim:01.01.2018. https://goo.gl/fWhL67

Hisarlıgil, Beyhan Bolak. (2008) Martin Heidegger’de “Mekan” Düşüncesi: Hermeneutik-Fenomenolojik Bir Yaklaşım. *Dergipark/ Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 1/25, s.1-13.

Hodge, Susie. (2011). *Gerçekten Bilmeniz Gereken 50 Sanat Fikri.* (Emre Gözgü, Çev.). İstanbul:Domingo Yayınevi.

Hofman, Florentijn. (2015). Preface. Jenny Moussa Spring (Ed.). *Unexpected Art: Serendipitous Installations, Site-Specific Works And Surprising Interventions* s.6-7. San Francisco: Chronicle Books LLC.

Huntürk, Özi. (2011). *Heykel ve Sanat Kuramları.* İstanbul: Kitabevi.

Hutchens, Benjamin C. (2005). *Jean-Luc Nancy and the Future of Philosophy.* Montreal: McGill-Queen's University Press.

İKSV. (2017). Temel Amaçlar. *İKSV İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı.* Erişim:01.01.2018. https://goo.gl/xJQoC1

Ifengspace. (2015). *Landscape Installation Art.* Tianjin: Basheer Graphic Books.

Irwin, Robert. (1985). *Notes Toward a Conditional Art.* San Francisco: The Lapis Press.

Jameson, Fredric. (2008). *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı* (Nuri Plümer ve Abdülkadir Gölcü Çev.). Ankara: Nirengi Kitap.

Jones, Graham. (2015). Virtual Reality (VR) and Augmented Reality (AR) for Government applications. *Linked İn*. Erişim:01 01, 2018. https://goo.gl/Jwj7Q5

Judd, Donald. (2011). Özgül Nesneler. Charles Harrison ve Paul Wood (Ed.). *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi,* s. 869-873. (Sabri Gürses Çev.). İstanbul: Küre Yayınları.

Kane, Josie. (2013). Henry van de Velde and the Total Work of Art. *Europen Architectural History Network.* Erişim:01 01, 2018. https://goo.gl/BGJQQM

Kalkan, Metin Nurettin. (2017). Felsefi Bir Sorun Olarak Mekan. *MNK Sui Generis*. 10 05 2017. https://goo.gl/9q4UDF

Kant, İmmanuel. (1993) *Arı Usun Eleştirisi*. (Aziz Yardımlı Çev.) İstanbul: İdea Yayınevi.

Kaprow, Allan. (2011). Düzenlemeler, Ortamlar ve Oluşumlar'dan. Charles Harrison ve Paul Wood (Ed.). *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Anatolojisi*, s. 759-765. (Sabri Gürses Çev.) İstanbul: Küre Yayınları.

Kaptan, Başak. (2003). *A Site-Specific Work Of Art*: *Concerning the Relationship between Image and Memory in the Conceptual Framework of Walter Benjami*. (Yayınlanmamış Tez). Bilkent Üniversitesi, Ankara.

Katz, Cindi. (2006). Messing with "the Project. *Wiley Online Library*, s.234-246. Erişim: 08.04.2018. https://goo.gl/sCRSbB

Kane, Josie. (2013). Henry van de Velde and the Total Work of Art. *Europen Architectural History Network.* Erişim:01.01.2018. https://goo.gl/BGJQQM

Kavrakoğlu, Füsun. (2013). Avangard ve Deneysellik. *blog.kavrakoglu.com.* Erişim:01.01.2018 https://goo.gl/ehfKgZ

Kaye, Nick. (2000). *Site-specific Art: Performance, Place and Documentation.* New York: Routledge.

Kazmaoğlu, Mine. (1997). Velde, Henry van de. Zeynep Rona ve Müren Beykan (Yay. Yön.). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi,* s.1876. İstanbul: Yem Yayın.

Kim, Demie. (2016). An Artist's Augmented Reality App Reveals Virtual Art across Miami, and Incites Imagination. *Art SY.net*. Erişim:01.01.2018. https://goo.gl/h73Jtj

Kostalanetz, Richard. (1980). *The Theatre Of Mixed Means: An İntroduction To Happenings, Kinetic Environments, And Other Mixed-Means Presentations*. New York: RK Editions.

Knight, Cher Krause. (2008). *Public Art: Theory, Practice and Populism.* Oxford: Blackwell Publishing.

Krauss, Rosalind. (2002). Mekana Yayılan Heykel. (Tuncay Birkan, Çev.). *Sanat Dünyamız*, s.103-110.

Knight, Cher Krause. (2008). *Public Art: Theory, Practice and Populism.* Oxford: Blackwell Publishing.

Kocaman, Övül. (2017). Hera Büyüktaşçıyan. *ÖvülKocaman.* Erişim:01.01.2018. https://goo.gl/rv132H

Kurtar, Senem. (2013). Bildiriler Kitabı/Mekânı Yaşamak: Lefebvre ve Mekânın Diyalektik Oluşumu. Ali Özçağlar. *TÜCAUM VII. Coğrafya Sempozyumu 18-19 Ekim 2012*, s.349-356. Ankara: Ankara Üniversitesi.

Kuspit, Donald. (2014). *Sanatın Sonu.* İstanbul: Metis Yayınları.

Kwon, Miwon. (1997). One Place After Another: Notes on Site Specificity. JSTOR, October, 80, s.85-110.

Kwon, Miwon. (2002). *One Place After Another Site-Specific Art And Locational Identity*. Cambridge/Massachusetts/London: The Mit Press.

Lacy, Suzanne. (1995). *Mapping The Terrain New Genre Public Art.* Washington: Bay Press.

Lefebvre, Henri. (2014). *Mekanın Üretimi* (Işık. Ergüden, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Lefebvre, Henri. (2016). *Modern Dünyada Gündelik Hayat.* (Işın Gürbüz, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

LeWitt, Sol. (2011). Kavramsal Sanatla İlgili Pragraflar. Charles Harrison ve Paul Wood (Ed.). *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Anatolojisi* 892-895. İ (Sabri Gürses Çev.). İstanbul: Küre Yayınları

Liberate Tate. (2015). Art not Oil. *Liberate Tate Performing The Gallery* Erişim:01.01.2018. https://goo.gl/Y7ScGg

Lippard, Lucy R. (1983). *Overlay: Contemporary Art and the Art of Prehistory*. New York: The New Press.

Lippard, Lucy R. (2014). *Undermining: A Wild Ride Through Land Use, Politics and Art in the Changing West.* New York: The New Press.

Lynch, Kevin. (2010), *Kent İmgesi.* (İrem Başaran Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.

Lynton, Norbert. (2004). *Modern Sanatın Öyküsü.* (Cevat Çapan ve Sadi Öziş, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Madra, Beral. (1991). Mekan-Eşya-Nesne'ye Karşı Yerleştirme: Enstalasyon. *Arkitekt* 8, s.17.

Madra, Meral. (2015). Türkiye'de Çağdaş Sanat Aşamaları ve Değişkenleri (1990-2015). Halil Altındere ve Süreyyya Evren (Ed *User's Manual Contemporary Art in Turkey 1975-2015 Kullanma Kılavuzu:Türkiye'de Güncel Sanat* s.129-136. İstanbul: art-ist Prodüksiyon Tasarım Yayıncılık.

Mahama, İbrahim. (2017). Sergi Genel Yazıları. *İbrahim Mahama.* Erişim:01.01.2018 https://goo.gl/D76zXS

Malla, Muhammed. (2012). "Mimarlık'ta Gerçekliğin Kaybı Bağla Üretimi: H.Lefebvre ve J.Lacan", Mimari Tasarım ve Eleştiri. Erişim: 01 01 2018. https://goo.gl/1vrr6G

Marshall, Stuart. (1995). Video: Teknoloji ve Uygulama. (Alper Altunay Çev.) Levend Kılıç (Ed.). *Video Sanatı Eleştirel Bir Bakış*. s. 33-43. İstanbul: Hil Yayın.
Marx, Karl. (1983). *Grundrisse, der Kritik der politischen Ökonomie.* Berlin: Dietz Verlag.

Medina, Cuauhtemoc. (2013). Çağdaş Sanat: 11 Tez. (Özge Çelik, Çev.). Ali Artun ve Nursu Örge (Ed.) *Çağdaş Sanat Nedir? Modernlik Sonrasında Sanat,* s.7-18. İstanbul: İletişim Yayınları.

Melchionne, Kevin. (1998). Re-Thinking Site-Specificity İn Public Art: Some Critical And Philosophical Problems . *Art Criticism* 12, no. 2, s.36-49.

Meyer, James. (2000). The Functional Site;or, The Transformation of Site-Specifficity. Erika Suderburg (Ed.). *Space Site Intervention Situating Installation Art,* s.23-37. Minneapolis London: University of Minnesota Press.

Miss, Mary. (2014). Responses. Spyros Papapetros ve Julian Rose, (Ed.). *Retracing The Expanded Field* s.179-183. London: The MIT Press.

Morris, Robert. (1996). Notes on Sculpture Part III: Notes and Nonsequiturs. Kristine Stiles and Peter Selz (Ed.). *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings*. s.588-93. Berkeley, Los Angles, London: University of California Press.

Moszynska, Anna. (2013). *Sculpture Now.* London: Thames&HudsonLtd.

O'Doherty, Brian. (2010). *Beyaz Küpün İçinde, Bir Mekanın İdeolojisi.* (Ahu Antmen Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık.

Openshaw, Jonathan. (2015). *Postdigital Artisans / Craftsmanship with a New Aesthetic in Fashion, Art, Design and Architecture.* Amsterdam: Frame Publishers.

Orwell, George. (2016). *Hayvan Çiftliği.* (Celal Üster Çev.) İstanbul: Can Yayıncılık.

Oxford İngilizce Sözlük. Clarendon Press, Oxford: 1978

Ögel, Semra. (1977). *Çevresel Sanat.* İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Yayınları.

Ökten, Kaan. (2004). Heidegger Kitabı. İstanbul: Agora Kitaplığı.

Ötgün, Cebrail. (2012). Bildirgeler Bağlamında Sanatta Hareketler. Mehmet Yılmaz (Ed.). *Sanatın Günceli, Güncelin Sanatı* s.79-119. Ankara: Ütopya.

Ötkünç, Yıldız Öztürk. (2016). Türkiye'de Küratörlük Tartışmaları. Mehmet Emin Kahraman (Ed.). *Yaratıcı Endüstriler Uluslararası Tasarım Sempozyumu Bildiriler Kitabı* s.281-293. İstanbul: YTÜ Basım-Yayım Merkezi.

Özayten, Nilgün. (1997). Kavramsal Sanat. Zeynep Rona ve Müren Beykan, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi,* s. 791-793. İstanbul: Yem Yayın.

Özayten, Nilgün. (2015). Türkiyede Obje Sanatı/Kavramsal Sanat /Post-Kavramsal Sanat Eğilimleri. Halil Altındere ve Evren. Süreyyya (Ed.). *User's Manual Contemporary Art in Turkey 1975-2015 Kullanma Kılavuzu:Türkiye'de Güncel Sanat* s. 51-62. İstanbul: art-ist Prodüksiyon Tasarım Yayıncılık.

Özcan, Şefik. (2017). Pistoletto'nun Düşündürdükleri, Aynanın Yansıttıkları. *e-skop sanat tarihi eleştiri.* Erişim:11 08 2017. https://goo.gl/2XA4m5

Özengi, Önder. (2013). *1960 Sonrası Kurumsal Eleştiri, Alternatif Kurumsal Pratikler ve Günümüz Koşullarında Yeni Bit Kurum Eleştirisinin Olanakları.* (Yayınlanmamış Tez). Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul.

Parr, Adrian. (2010). *The Deleuze Dictionary Revised Edition.* Edinburgh: Edinburgh University Press,

Phaidon. (2013). *Art & Place: Site-Specific Art of the Americas.* London: Phaidon Press.

Piartworks. (2014). Mehmet Ali Uysal. *Piartworks.* Erişim:01.01.2018. https://goo.gl/tVfkaq

Pistoletto, Michelangelo. (2011). Ünlü Son Sözler. (Sabri Gürses, Çev.) Charles Harrison ve Paul Wood (Ed.). *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*. s.920-923. İstanbul: Küre Yayınları.

Pistoletto, Michelangelo. (2018). Michelangelo Pistoletto. *Kunstmag.net.* Erişim:01.01.2018. https://goo.gl/7UPytd

Putnam, James. (2001). *Art and Artifact/ The Museum As Medium.* New York: Thames&Hudson Inc..

Ragon, Michel. (2010). *Modern Mimarlık ve Şehircilik Tarihi* (Murat Aykaç Erginöz, Çev). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Rahmani, Aviva. (2013). Environmental Art. *WikipediA.* Erişim:01.01.2018. https://goo.gl/iyoy3W

Raikkan, Sadykova, Myrzabekov Moldakhmet, Myrzabekova Ryskeldy, ve Moldakhmetkyzy Alua. (2014). The interaction of globalization and culture in the modern world . *Elsevier*.s.8-12. Erişim:01.01.2018. https://goo.gl/okn3vY

Reiss, Julie H. (2001). *From Margin to Center: The Space of Installation Art.* New York: MIT Press.

Restany, Pierre. (2011). Yeni Gerçekçiler. Charles Harrison ve Paul Wood (Ed.). *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Anatolojisi* s. 767-768. (Sabri Gürses Çev.). İstanbul: Küre Yayınları.

Robertson, Jean, ve Craig McDaniel. (2012). *Themes of Contemporary Art: Visual Art After 1980.* Oxford: Oxford University Press.

Rona, Zeynep.(1997). Dadacılık. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi.* (Zeynep Rona ve Müren Beykan, (Yay. Yön.). s. 417-418. İstanbul: Yem Yayın.

Roth, Leland Martin. (2006). Mimarlığın Öyküsü Öğeleri, Tarihi ve Anlamı (Ergün Akça Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Sacha, Kagan. (2014). Ekolojik Sanat Pratiği. *Plastik.* Erişim:01.01.2018. https://goo.gl/tSaU7F

Salt. (2017). O Zamanlar Konuşuyorduk Salt Galata. *Salt Online*. Erişim:01.01.2018. https://goo.gl/u3S71v

Sayın, Zeynep. (2013). İmgenin Pornografisi. İstanbul: Metis Yayınları.

Sepici, Levent. (2013). *Gökbeklitepe; Anadoluda keşfedilen Dünya'nın ilk mabedi*. İstanbul: Sınır Ötesi Yayınları.

Serra, Richard. (1994). *Richard Serra Writings Interviews* . Chicago : Chicago University Press , s.193–214 .

Sevcik, Thomas. (2009). Kent ve Sanatla İlgili Sanat ve Tasarım Uygulamaları. Melih Görgün (Ed./P.Koord.) *Kent ve Sanat Forum,* s.71-77. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları

Shanken, Edward. (2012). *Sanat ve Elektronik Medya/ Temalar ve Hareketler.* (Osman Akınhay Çev.). İstanbul: Akbank-Agora Kitaplığı.

Suderburg, Erica. (2000). *Space Site Intervention Situating Installation Art.* Minnesota: The University of Minnesota Press.

Szejnoch, Kamila. (2013). Socıalıst Art Symposıum. *UGM*. Erişim:01.01.2018. https://goo.gl/bNBPkp

Şahiner, Rıfat. (2014). *Çağdaş Sanatta Temsiliyet Krizi, Çağdaş Kuramlar Güncel Tartışmalar.* Ankara: Ütopya Yayınevi.

Tan, Jeanne; Martins, Ana ve Hurst. Matthew. (2017). *Happening 2 Design for Events.* Amsterdam: Frame Publishers.

Tan, Ongun. (2017). Maker Hareketi Nedir? *Makers Türkiye.* Erişim:01.01.2018 https://goo.gl/S6UxHn

Tanyeli, Uğur. (1997). Mekan. Zeynep Rona-Müren Beykan (Yay. Yön.) *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, s.1193-1195. İstanbul: Yem Yayın.

Tanyıldızı, Seda Özen. (2016). Pratikler, Mekana Özgü Sanatta Yeni Stratejiler: Berlin'deki Güncel Pratikler. *Yedi Sanat Tasarım ve Bilim Dergisi* Sayı:16, s.75-85.

Taşçıoğlu, Melike. (2013). *Bir Görsel İletişim Platformu Olarak Mekan.* İstanbul: YEM Yayınları.

Tate, Public Art. *Tate.* Erişim:01.01.2018 https://goo.gl/1iZZk5

Tilt Brush, (2016). Painting From a New Perspective. *Tilt Brush.* Erişim:01.01.2018 https://goo.gl/ZrnGsk

The Guardian. (2016). Artist Doris Salcedo on Bogotá: 'The forces at work here are brutal. *The Guardian.* Erişim:01.01.2018 https://goo.gl/Euw2QQ

Tunalı, İsmail. (2008). *Felsefenin ışığında Modern Resim.* İstanbul: Remzi Kitabevi.

Tunalı, İsmail. (2009). *Tasarım Felsefesi Tasarım Modelleri ve Endüstri Tasarımı.* İstanbul: Yem Yayınları.

Ülkü, Neşe. (2002). Zaman-Süre-Süreç-Dehre-Khronos-Eşzamanlılık. *US İletişim Sorunu,* Sayı 7. Erişim: 03.03.2018. https://goo.gl/gwNSxP

Vargün, Özlem. (2015). Burning Man'in Sanatsal Aykırılığı. *İzlekler.* Erişim:01.01.2018 https://goo.gl/YqtRT8

Vargün, Özlem. (2012). *Kent Kültürünün Plastik Sanatlara Etkisi.* (Yayınlanmamış Tez). Yeditepe Üniversitesi, İstanbul.

Vesely, Dalibor. (2014). Sürrealizm, Mit ve Modernite. Nur Altınyıldız Artun (Ed.). *Sürrealizm Mimarlık; Mekan Sanatı.* s. 59-92. İstanbul: İletişim Yayınları.

Vikipedi. Erişim: 01.02.2018. https://goo.gl/v8rBFP

WikiArt, Erişim: 01.02.2018. https://goo.gl/DwAZz3

Vikipedi. Erişim: 17.09.2017. https://goo.gl/ccaysm

Wikizer. Erişim: 08.03.2017. https://goo.gl/Jv8QiQ

Wikipedi. Erişim: 01.01.2018. https://goo.gl/Ae9UZ7

Wikipedi. Erişim:01.01.2018. https://goo.gl/pLL3t9

Wikipedia. Erişim:01.01.2018. https://goo.gl/G5uZSG

Wikipedi. Erişim:01.01.2018. https://goo.gl/6odjhv

Wilson, Michael. (2015). *Çağdaş Sanat Nasıl Okunur.* (Firdevs Candil Erdoğan Çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Yıldırım, Ömer. (2005). Zaman Nedir?. *Felsefe.gen.tr*. Erişim: 10.05.2017. https://goo.gl/rPcQde

Yıldırım, Özgen. (2009) Bir Sarkis Retrospektifi: Site. *Rh+Artmagazine, Kasım 2009, sayı: 65*. Erişim: 10.05.2017. https://goo.gl/7H8N91

Yılmaz, Ayşe Nahide. (2015). *1980 Sonrası Sanat ve Siyaset.* Ankara: Ütopya Yayınları.

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

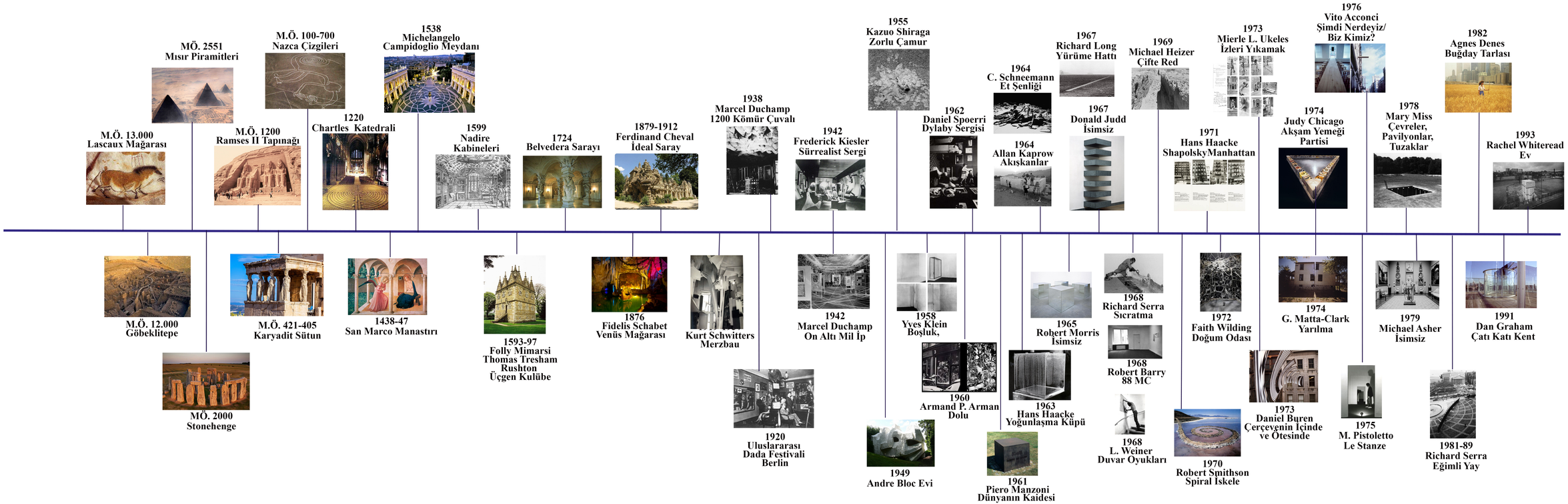
Yılmaz, Oğuz. (2012). Siyaset Bilimi. *Oğuz Yılmaz.* Erişim: 03.03.2018. https://goo.gl/FPTxJb

Yücel, Derya. (2012). *Yeni Medya Sanatı ve Yeni Müze; Dijital Sanat Pratiklerinin Müzeolojik Bağlamda Değerlendirilmesi.* İstanbul: İstanbul Kültür Üniversitesi.

Yücetaş, Ayşegül. (2012). Mekan Algısı. İn SlideShare, s.1-49. Erişim: 03.03.2018. https://goo.gl/BEf6rk

Zaman, Asad. (2016). *Michel Foucault: İktidar ve Bilgi.* (Simge Şirin, Çev.). Erişim:01.01.2018. https://goo.gl/2rT2fQ

ORTAM ODAKLI SANATIN TARİHSEL REFERANSLARI



TÜRKİYE'DE ORTAM ODAKLI YAKLAŞIMLAR

1957
Şadi Çalık
Minimumizm



1964
Bedri Rahmi Eyüboğlu
Karaköy Tatlıcılar Rölyefi



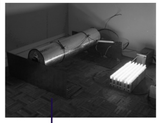
1969
Şadi Çalık
Soyut Heykel



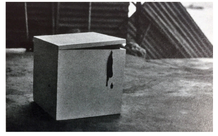
1969
Sarkis
Tutumlar Biçime Dönüşünce Bir Rulo Bekleme



1969
Sarkis
Bir Rulo Bekleme



1970
Füsun Onur
İsimsiz



1970
İsmail Saray
İsimsiz



1973
Nil Yalter
Topak Ev



1976
İsmail Saray
Leonardo da Vinci



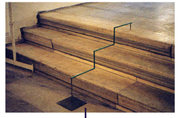
1981
Füsun Onur
Resimde Üçüncü Boyut
İçeri Gel



1981
Canan Beykal
İzm'ler



1985
Ayşe Erkmen
Uyumlu Çizgiler



1985
Handan Börüteçene
Kır Gör



1985
Hüsamettin Koçan
Anadolu'nun Görsel Tarihi
Fasikül-III



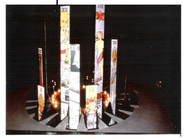
1985
Vahap Avşar
Yasak Bölge



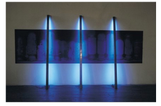
1991
Füsun Onur
Herhangi bir İskemle



1993
Serhat Kiraz
Boşluğun Zamanı



1993
Ahmet Öktem
Buluşma:Sanat



1994
Atilla İlkyaz
Sorgu



1995
Hale Tenger
İçeri Girmedik Çünkü Hep İçerdeydik
Dışarı Çıkmadık Çünkü Hep Dışardaydık



1995
Vahap Avşar
Son Damla



1996 Murat Çelik
Turkish Mafia



1996 Cezmi Orhan
Belirlenmemiş Zaman İçin Uçurum Zemini



1996 Cebrail Ötgün
Kirlenme Temizlenme



1997
Şükran Moral
Bordello



2000
Canan
Nihayet İçimdesin



2007
Hale tenger
Lahavle



2009
Cebrail Ötgün
Çınar Ağacı



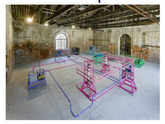
2009
Sarkis
Site



2010
M. Ali Uysal
Ten



2011
Ayşe Erkmen
Plan B



2013
Nezaket Ekici
Hareketteki Duygu



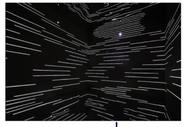
2013
Burçak Bingöl
Hayal Kırıklığı



2013
Hera Büyüktaşçıyan
Yerinde



2015
Refik Anadol
Sonsuzluk Odası



2017
Canan
Dışarıda Çok Kötülük Var



2017
Canan
Araf



Ortam Odaklı Sanatta Nesne ve Mekan Simbiyozu

Yazar Özlem Vargün

Gönderim Tarihi: 05-Tem-2018 11:22AM (UTC+0300)
Gönderim Numarası: 980525410
Dosya adı: Ortam_Odakl_Sanatta_Nesne_ve_Mekan_Simbiyozu.pdf (1.34M)
Kelime sayısı: 63562
Karakter sayısı: 432068

Ortam Odaklı Sanatta Nesne ve Mekan Simbiyozu

ORIJINALLIK RAPORU

%2	%2	%0	%1
BENZERLIK ENDEKSI	İNTERNET KAYNAKLARI	YAYINLAR	ÖĞRENCI ÖDEVLERI

BIRINCIL KAYNAKLAR

1	iksv.org İnternet Kaynağı	<%1
2	www.gezginnerede.com İnternet Kaynağı	<%1
3	tr.wikipedia.org İnternet Kaynağı	<%1
4	www.protocinema.org İnternet Kaynağı	<%1
5	www.planb-venicebiennale.com İnternet Kaynağı	<%1
6	www.radikal.com.tr İnternet Kaynağı	<%1
7	mimaritasarimveelestiri.wordpress.com İnternet Kaynağı	<%1
8	pesend.blogspot.com İnternet Kaynağı	<%1
9	kisass.blogspot.com İnternet Kaynağı	<%1

10	geceler.info İnternet Kaynağı	<%1
11	www.artfulliving.com.tr İnternet Kaynağı	<%1
12	www.tojdac.org İnternet Kaynağı	<%1
13	www.saltonline.org İnternet Kaynağı	<%1
14	www.dergipark.ulakbim.gov.tr İnternet Kaynağı	<%1
15	cd305.blogspot.com.es İnternet Kaynağı	<%1
16	www.ek.yildiz.edu.tr İnternet Kaynağı	<%1
17	metinnurettinkalkan.com İnternet Kaynağı	<%1
18	garantitakvim.com İnternet Kaynağı	<%1
19	Submitted to TechKnowledge Turkey Öğrenci Ödevi	<%1
20	pece96.blogspot.com İnternet Kaynağı	<%1
21	digitalassets.lib.berkeley.edu	

	İnternet Kaynağı	<%1
22	isikvesesinyayilmasi.blogspot.com İnternet Kaynağı	<%1
23	Submitted to Ankara University Öğrenci Ödevi	<%1
24	Submitted to Fırat Üniversitesi Öğrenci Ödevi	<%1
25	saltonline.org İnternet Kaynağı	<%1
26	www.galerizilberman.com İnternet Kaynağı	<%1
27	Submitted to Erciyes Ãniversitesi Öğrenci Ödevi	<%1
28	www.kavramveduyum.com İnternet Kaynağı	<%1
29	koltukname.com İnternet Kaynağı	<%1
30	dergipark.ulakbim.gov.tr İnternet Kaynağı	<%1
31	architecturestorage.blogspot.com İnternet Kaynağı	<%1
32	konusankuran.tr.gg İnternet Kaynağı	<%1

33	Submitted to Anadolu University Öğrenci Ödevi	<%1
34	polen.itu.edu.tr İnternet Kaynağı	<%1
35	ÖZER, Hatice. "\"Kalbi Atan Kadavralar\"/\"Sıcak Ölüler\": Modern Dönemde Ölümün Yeniden Tanımlanma Gereksinimine İlişkin Sosyo-Kültürel Bir İnceleme", Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2017. Yayın	<%1
36	etd.lib.metu.edu.tr İnternet Kaynağı	<%1
37	www.cumhuriyet.com.tr İnternet Kaynağı	<%1
38	acikerisim.deu.edu.tr İnternet Kaynağı	<%1
39	www.abstract-art.com İnternet Kaynağı	<%1
40	Submitted to Kocaeli Üniversitesi Öğrenci Ödevi	<%1
41	www.sifalibitkileriniz.com İnternet Kaynağı	<%1
42	www.graphicstudio.usf.edu İnternet Kaynağı	<%1

43	www.openaccess.hacettepe.edu.tr:8080 İnternet Kaynağı	<%1
44	www.suleymanozderin.com İnternet Kaynağı	<%1
45	issuu.com İnternet Kaynağı	<%1

Alıntıları çıkart üzerinde

Bibliyografyayı Çıkart üzerinde

Eşleşmeleri çıkar Kapat