

Yıl/Year:2 Sempozyum Özel Sayısı/Special Issue of The Symposium,

Kasım/November, 2021, s. 204-227

Yayın Geliş Tarihi / Article Arrival Date

Yayın Geliş Tarihi:08-09-2021

Yayınlanma Tarihi / The Publication Date

Yayınlanma Tarihi:30-11-2021

ISSN: 2757-6000

**Dr. Öğr. Üyesi Özlem Vargün**

İstanbul Yeni Yüzyıl Üniversitesi

[ozlemvargun@gmail.com](mailto:ozlemvargun@gmail.com)

ORCID: 0000-0002-4803-5929

## ORTAM ODAKLI SANATA İLETİŞİMSEL SÜREÇ İŞLEVSEL ORTAM ODAKLILIK VE ELEŞTİREL DÜŞÜNCENİN MEKÂNDAKİ TEMSİLİ<sup>1</sup>

### Öz

Tarihsel süreçte ortam odaklı sanatın mekânla yaptığı ilişkinin işlevsel süreçle başladığı zamanla işlevini yitirerek eleştirel sürece doğru evirildiği görülür. Bu çalışmada ortam odaklı sanat ve iletişim arasındaki ilişki, tarihsel süreçte sanatsal üretimlerdeki mesajın olumlayıcı ve eleştirel yapısı mekâna kattığı anlamlar ele alınmıştır. Ortam odaklı sanatın işlevsel yapısı, mesajın izleyici ile kurduğu iletişim zamanla değişim geçirerek eleştirel sürece dönüşmüş verdiği mesaj değişmiştir. Araştırmanın amacı ortam odaklı sanatın farklı türlerinde iletişimsel mesajın nasıl değiştiği, kullanılan mekân, malzeme ve imgeler üzerinden nasıl anlama varıldığının incelenmesidir. “Ortam odaklı sanattaki malzemenin dili ve iletişimdeki anlamı nedir? Kullanılan imgeler mekânla nasıl ilişki kurmakta ve hangi anlama ulaşılmaktadır? Mekânın coğrafi ve stratejik konumuna göre hangi anlamlar çıkarılmaktadır?” gibi sorulara cevap aranmıştır. Elde edilen bulgularda ortam odaklı sanatın işlevsel sürecinde baskın olan ideolojinin mekâna sanat eserleri üzerinden aktarıldığı görülmüştür. Burada ideolojik söylem mekâna yansıtılırken coğrafi ve stratejik konumlandırma önem taşımaktadır. Verilen mesajdaki güç ve söylem malzemedeki bazen büyüklük olarak aktarılırken, bazen malzemenin şekillendirilişi, dokusu, şeffaflığı ve rengi gösterge olarak kullanılarak anlama ulaşıldığı görülmüştür. Ayrıca mekânın ya da eserin imge olarak mesaj taşıdığı bu mesajın bağlama göre anlamlandırıldığı görülmüştür. Ortam odaklı sanatın eleştirel sürecinde de malzeme, mekân ve imge anlama ulaşmada simbiyoz oluşturmaktadır. Bu türün işlevsellikten farkı ise artık özgürleşen sanatçının hâkim

<sup>1</sup> Bu makale Hacettepe Üniversitesi Sanatta Yeterlilik tezi Ortam Odaklı Sanatta Tarihsel Süreç konusunun iletişimsel metotla yeniden yorumlanmış ve genişletilmiş halidir.

ideolojinin hizmetinde değil, ona karşı, onu eleştiren yapıda ilerlediğidir. Çağdaş üretimlerde eleştirel süreçte verilen mesaj; izleyici ile kurduğu iletişimin amacı ise toplumsal, çevresel ve ideolojik sorunlar üzerinden farkındalık oluşturmaktır. Bunlar azınlıkların haklarından, feminizme, çevre kirliliğinden, politik söyleme kadar farklı alanlarda izleyici ile iletişim halinde olmuştur. Sonuç olarak ortam odaklı sanat bulunduğu mekânla içindeki malzeme ve imgeyle birlikte anlam üretmekte bu anlamı izleyicisine mesajı doğrudan verme gücünü kullanmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Ortam odaklı sanat, mekân, malzeme, imge, simbiyoz, mesaj.

## COMMUNICATIONAL PROCESS TO SITE-SPECIFIC ART FUNCTIONAL SITE-SPECIFIC AND REPRESENTATION OF CRITICAL THINKING IN THE SITE

### Abstract

In the historical process, it is seen that the relationship between site-specific art and space started with the functional process, losing its function and evolving towards the critical process. In this research, the relationship between site-specific art and communication, the affirmative and critical structure of the message in artistic productions in the historical process and the meanings it adds to the space are discussed. The functional structure of site-specific art, the communication of the message with the audience have changed over time, and its message has changed into a critical process. The aim of the research is to examine how the communicative message changes in different types of site-specific art, and how the meaning is reached through the space, materials and images used. "What is the language of the material in site-specific art and its meaning in communication? How do the images used relate to the space and what meaning is achieved? Does the space contain semantic differences according to its geographical and strategic location?" Answers were sought to questions such as: In the findings, it was seen that the dominant ideology in the functional process of environment-oriented art was transferred to the space through art works. Here, while the ideological discourse is reflected in the space, geographical and strategic positioning is important. While the power and discourse in the given message is sometimes conveyed as size in the material, it has been seen that sometimes the material's shaping, texture, transparency and color are used as indicators to reach the meaning. In addition, it has been seen that this message, which carries a message as an image, is interpreted according to the context. In the critical process of site-specific art, material, space and image create a symbiosis in reaching meaning. The difference of this genre from functionality is that the liberated artist is not in the service of the dominant ideology, but against it, in a structure that criticizes it. The message given in the critical process in contemporary productions; The purpose of communication with the audience is to raise awareness on social, environmental and ideological problems. They have been in contact with the audience in different fields from minorities' rights, feminism, environmental pollution to political discourse. As a result, site-specific art produces meaning together with the material and image in the place where it is located, and uses this power to convey the message directly to the audience.

**Keywords:** Site-specific art, space, material, image, symbiosis, message.

### 1. GİRİŞ

İletişim, bilginin, fikirlerin, duyguların becerilerin... simgeler kullanılarak iletilmesidir (Berelson ve Steiner, 1964, s.117). R. Jakobson'a göre dilsel iletişimin gerçekleşmesi için konuşmacı, dinleyici, bildiri, bağlam, kanal ve kod gereklidir (Rifat, 2013, s. 48). Ancak iletişim "bilgi aktarımı" ya da ikna etmek için "bilinçli bir niyet" gerektiren eylem olarak da tanımlanabilir (Littlejohn, Foss, 2009, s.282). Özellikle pazarlama iletişim süreci gönderenin mesajı kodlaması (reklam, sloganların oluşturması, edebi, görsel, işitsel,

Koreografik, vb. içeriğin belirlenmesi) bu mesajın çeşitli medya araçları vasıtasıyla (gazete, dergi, broşür, sinema, radyo, televizyon, Bill-board (reklam panosu), referans grupları, kanaat önderleri ve insanların birbirine anlatmalarını sağlamaları (viral pazarlama)) alıcıya gönderilmesi ve mesajın alıcı tarafından deşifre edilerek, kodlaması çözümlenerek (gönderenin istemiş olduğu şekilde anlaşılacak) gönderene geribildirimde bulunulmasından oluşmaktadır (Koç, 2011, s. 343). Buradan da anlaşılacağı üzere iletişim bilimi anlam üretme ve ikna etme üzerine temellendirilir. Latince *communicare* kelimesinden gelen iletişim, "paylaşmak" veya "ilişki içinde olmak" anlamına gelir. Bu anlamıyla iletişim sanata çok daha yakındır. Sanat da bilgi ve mesaj içerir ve anlam üretir. Ama sanatçısı verilen mesajın herkes için aynı anlamı çıkarması ile ilgilenmez. O yapıtını yapmış ve kamuya mal etmiştir. İzleyici kendine düşen anlamı alır ve estetik hazza ulaşır. Bu anlam herkes için aynı olmayabilir.

Ortam odaklı sanata bakıldığında klasik ve çağdaş sanat pratikleri ile benzerlik göstermesine karşın mekânı kullanım yönünden diğerlerinden ayrılır. Ortam odaklı sanatın mekânı kullanım yaklaşımı biricik ve tekliliğin bir daha tekrar edilemezliğinin de sözünü vermiş olur. Bu yaklaşım sanatın kurumsallığına, alınıp satıla bilirliliğine de bir başkaldırıdır. Ortam odaklı sanat eserleri “bir yerin politik, tarihsel, estetik/fiziki niteliğine bağlı olarak belli bir mekân için üretilir ve mekân, eserin niteliği haline gelir; yani eserin niteliği mekân-nesne simbiyozunu<sup>2</sup> oluşturur ve artık nesne (eser) tek başına bir anlam ifade etmez” (Vargün, 2018, s.1). Ortam odaklı sanat için üretilen eser fiziksel olarak o mekân için hazırlanmıştır. O eser mekândan başka bir yere götürülemez, götürülürse anlam ve içerik değişir, orijinalliğini kaybeder. Çünkü eser için mekân sadece onun içinde bulunduğu 4 duvar değildir; bulunduğu toplum içindeki varlığı, coğrafik ve stratejik konumu da mesaj ve anlamın oluşumunda etkindir. Yani mekânla simbiyoz oluşturan eser artık başka yere taşınamaz anlam o mekâna mihlanmıştır. Bu edebiyatta Fransızca bir şiirin Türkçeye çevrilmesindeki anlam kaybı ya da görsel iletişimde belli bir yer için üretilmiş gerilla reklamın taşınamazlığına benzetilebilir.

Yine ortam odaklı sanata iletişimsel çerçeveden bakıldığında gerek işlevsel gerek eleştirel yaklaşımla üretilmiş olsun oluşturulan anlamın izleyicisi tarafından kodu doğru deşifre etmesi önem taşır. Bu alanda üretim yapan sanatçıların büyük çoğunluğu için ortam odaklı sanatın mesajı ile izleyicisinin algıladığı mesaj benzerlik göstermelidir ki izleyici anlama ulaşsın, gerekirse davranış değişikliğinde bulunabilsin. Mesela işlevsel ortam odaklılıkta Yunan Mimarisinde karşımıza çıkan Karyatid sütunlar Perslerin tarafını tutan Karyalılarının zulmünü hatırlatmak için eklenmiş ortam odaklı bir üretilmiştir. Bu bugün de aynı anlama gelir ve işgal altında düşman tarafının tutulmaması gerektiğini hatırlatan bir mesaj içerir.

<sup>2</sup> 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.

Gotik dönemde tanrı inancı baskındır ve bu inanç mimariye yansır. Gotik bir katedral her şeyiyle anlamlı bir kitap gibidir; bu dönem katedrallerine Taştan Ansiklopedi denir. Gotik dönem de Rönesans da ortam odaklı üretimlerde işlevsellik özelliği devam eder. Ancak ortam odaklı sanatın Modernizm sonrası değişen çehresi mekânı yarar ve işlev olarak değil, eleştirel bir yaklaşımla yorumlamasına neden olur. Ortam odaklılığın yeni ve eleştirel bağlamsal ilişkiler kurarak, değişen formları, mekân algısını önemser, iki boyutlu yüzeyden, üç boyutlu hacimden mekâna yayılarak genişler. Ortam odaklı sanattaki mekân-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 mekâna sabitler. Michael Asher, Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Hans Haacke, Robert Smithson ve Mierle Laderman Ukeles gibi sanatçılar, kurumsal eleştirel yaklaşımla nesneyi mekânın fiziksel parametrelerine bağlayan işler üretmişlerdir. 1990'lardan sonra giderek mekân dışına çıkan üretimler coğrafi ortam odaklılık, söylemsel ortam odaklılık gibi bağlamsal yaklaşımlarla analiz edilir.

## 2. ORTAM ODAKLI SANATTA İŞLEVSEL SÜREÇ

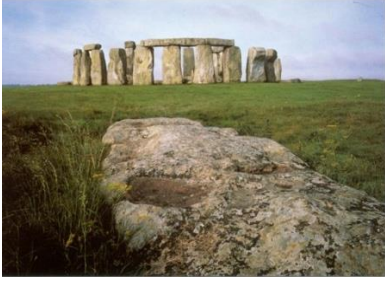
Tarihsel süreçte ortam odaklı sanat üretimlerine baktığımızda ideolojik güç ve hâkim düşüncenin mimari yapılara eklemlenmiş işlevsel amaca hizmet ederek üretildiği görülür. İlk toplulukların tapınma mekânları, antik yerleşimler; site ve kentler, Orta çağ ve Rönesans kilise ve şapelleri hatta Bauhaus ekolünün temelini oluşturan Gesamtkunstwerk<sup>3</sup> mekânlarda bunu görmek mümkündür.

Sanat mekân ilişkisinin ilk ortaya çıkışı, yerleşik düzenden önce Lascaux mağarasındaki duvar resimlerinde ya da Göbeklitepe gibi “arkeoloji tarihinin akışını değiştiren” (Sepici, 2013, s.35) ilk insan yapısı kabul edilen tapınaklarda görülebilir. Lascaux mağarasında mağara duvarlarına yapılan resimler ritüel ya da diğer topluluklarla iletişim amaçlı ilk örneklerden biridir. Göbeklitepe'deki örnek de tapınma amaçlı mekâna entegre edilmiş desenlerden oluşur. İki örnekte de eser mekâna entegre edilmiş ve bulunduğu zaman ve toplumla iletişim halinde kendi zamanının ideolojik söylemini ve inançlarını temsil etme amaçlı işlevsel bir görev için yerleştirilmiştir. M.Ö. 200'lerde Peru'daki Nazca çizgileri<sup>4</sup> (Görsel 2) Dünyanın öteki kıtasındaki bir uygarlığın yine tapınma, bereket ve bolluk için yapılmış küçük taşlarla oluşturulmuş dev figürler Arazi Sanatı üretimlerinin atasını

<sup>3</sup> Bütünlüklü sanat eseri. Bu kavram bölüm içinde ayrıntılı bir şekilde açıklanmıştır.

<sup>4</sup> Bu çizgileri Robert Morris “Ruhsal Sulama Kanalları” olarak adlandırmıştır.

oluşturmaktadır. Tam olarak hangi amaçla yapıldığı bilinmese de göksel varlıklarla iletişim amaçlı yapıldığı düşünülmektedir.



**Görsel 1.** Stonehenge,  
Sütun,  
MÖ. 2000, İngiltere



**Görsel 2.** Nazca Çizgileri  
M.Ö. 100-700



**Görsel 3.** Karyatid  
M.Ö. 421-405, Atina

Mısır, Mezopotamya, Çin, Akdeniz, Helen ve Roma uygarlıkları, İslam uygarlığı ve günümüzde küreselleşmiş olan yapıya; sanat, mimarlık ve mekân üçgeninden bakıldığında anlamın ve değişen değer yargılarının izleri görülür. Çok genel bir saptamayla ilk toplulukların ortaya çıkışından Modernizme kadar olan süreçte sanat, mekân ve mimari ilişkisi, birbirini tamamlayan, uyumlu, uzlaşmacı bir yapı gösterir. Sanat mekân 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 uzlaşma sağlayan, imgeler yoluyla insanlara inançları doğrultusunda hizmet eden sanat, işlevsel bir görev üstlenmiştir.

Piramitlerin ülkesi Mısır'da krallarının kutsal olduğuna dair inançları; günümüze kadar gelen insanüstü bir güçle yapılmış Mısır tapınaklarındaki devasa heykeller bütünlüklü eserlerinin ortaya çıkarılmasında itici güç oluşturmuştur. Bu piramitler hem kralın gücünü temsil eder hem de halkının ona itaat etmesini hatırlatan bir mesaj içerir. Bu yapılarda büyüklük anlamın oluşmasını sağlamaktadır. 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 mekânda yer almaktaydı: Üslup" (Gombrich, 2006, s.65). Bu ortam odaklı yapılardaki eserler, denge ve uyum oluşturan üslupla, mekâna özel hazırlanmakta, o yöreye ait malzeme kullanılmakta, sanat işlevsel bir görev üstlenmekte, gücü temsil etmekte ve yaşamı korumaktaydı.

Stonehenge (Görsel 1) devasa mimari yapısıyla sanatsal değeri olan ve yine büyüklükleri ile ideolojik yapı ve gücü temsil eden iletişim araçları olarak düşünülebilir. Bu ortam odaklı mimari üretimler inançlara dayalı üretilmiş ve o coğrafyanın özellikleri ile uyumlu, kendi 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>).

Ortam odaklı mimarlığın görkemini oluşturan zanaat ve sanatla bütünleşik yapısındaki güzellik ölçütü; her zaman işlevsellikle ilişkilendirilmeyebilir. Michel Ragon, Hegel ve Apollinaires'den argümanlar ortaya koyarak (anıt yapıları kastederek); “Mimarlık güzelliğini, gerekliliğinden almaz, anlamı kendisindedir, bir ihtiyacı karşılama değildir. (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.

Mısır sanatından etkilenen Yunan sanatı Helenistik dönemde değişikliğe uğramış, mekâna entegre edilerek işlevsel nitelik kazandırılmıştır. Bu dönem resim, heykel ve rölyeflerdeki betimlemelerde sanatçıların dramatik etkileri, uyum ve incelikleri daha görünür hale gelmiştir. Bu sütunlardaki anlam; Perslerin tarafını tutan Karyalı Kızların çektiği zulmün (Görsel 3) gösterileni (Vitruvius, 1998, s. 6) olarak karşımıza çıkar. Kızlar iki zemini birbirine bağlayan kolonlar olarak ağır yük altında ezilmişliğin bir göstergesidir.

Bu yapıların ortak özelliği mekâna 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.

Burada coğrafi ve topoğrafik konumu eserin anlamını ve mesajın gücünü kuvvetlendirmektedir. Bu sit; kahinlerin bulunduğu dağlar içine gizlenmiş konumu ve vadiye olan hakimiyeti ile gizem ve gücün temsili olarak döneminin önemli mesaj içeren iletişim mekânı olarak işlevsel bir görev üstlenmiştir.

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 anlatmıştır” (Gombrich, 2006, s.165). Ortaçağ sanatçıların amacı ise inandırmak değil Tanrının mesajını iletmektir. Mekânda, resim, heykel ve mimari sadece bu amaç için somutlaştırılır ve güzel yaratımlar için “orantı, alegori ve ışık (özellikle ışığın kullanımı ve yönelimi)” üç önemli ilkeyi oluşturur. Mekân konum, malzeme, yönelim, kültür ve inanç yönünden ortam odaklı tasarlanmış Gotik bir katedral Cynthia Freeland’a göre “her şeyiyle anlamlı bir kitap gibidir; bu dönem katedrallerine Taştan Ansiklopedi denir” (Freeland, 2008, s.51). Bu ansiklopedide; mekânda kullanılan renkli vitray ile gül pencerelerden gelen ışık cennet tasviri için, geometrik düzen hâkim 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 duvar resmi ise hem mimarının bir parçası hem mekânın 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 mekâna entegre edilmiştir.

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 mekâna 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<sup>5</sup>” adını alacaktır” (Tunalı, 2008, s.195). Bu dönem içinde önemli eserler vermiş mimarların çoğu aynı zamanda heykeltıraş ve ressamdır. Bu üç vasıf, mekân sanatının hem işlevsel hem estetik hem de kalıcı ve sağlam olmasına, mekânın çok yönlü kullanılmasına imkân verir. Mimar, heykeltıraş ve ressam olan Michelangelo tarafından tasarlanan binaları, Campidoglio Meydanı (Görsel 4) ve Marcus Aurelius Heykeli yerleştirme, planlama ve yaratım açısından ortam odaklı üretilmiş en göz alıcı örneklerden birini oluşturur. Bu örnekte bütün yerleşim düzeni tek bir noktaya işaret etmektedir: Roma İmparatoru Marcus Aurelius. Heykel iktidarın gücünün kent meydanındaki somutlaşmış halidir. Heykel simüle edilmiş varlığı ile o dönem yaşayan halkına kendisine itaat etmesini öğütler.

<sup>5</sup> Geleneksel mimariden ayırmak için “Günümüz yapıları” demek olan modernite, ilk defa 12. ve 13. yy da kullanılır.



**Görsel 4.** Michelangelo,  
1538, Campidoglio Meydanı  
Roma, İtalya



**Görsel 5.** Johann L. Hildebrandt  
Schabet  
1724, Belvedera Sarayı  
Avusturya  
Almanya



**Görsel 6.** Fidelis  
1876 Venüs Mağarası  
Linderhof Sarayı,

Barok döneme gelindiğinde insanın bir önceki dönemde kurduğu insan ve doğa arasındaki ilgi bozulur, onun yerine yeni bir hareket mekânı, zamanda ritim yakalanır; böylece resimde figürler koşmaya mimaride yapılar dönmeye başlar (Tunalı, 2009, s.42). Bu dönemde ortam odaklı sanat ve mekân birlikteliği Bernini'nin *Azize Teresa'nın Kendinden Geçiş*i ve Hildebrandt'ın Belvedere Sarayı giriş salonunda (Görsel 5) somutlaşır. Küçük şapelin içinde köşeye konumlandırılmış Azize Teresa'nın huşu ile kendinden geçiş heykeli mekâna yansıyan ışık ve mekâna yerleştirilen yükseklikle vurgulanmıştır. Belvedera Sarayı giriş salonundaki kolonları oluşturan heykeller ise devletin bilim ve idari işlerinin yükü, sorumluluk altında ezilişlerinin bir sembolüdür. Mekân geniş ve aydınlık bir yapıdadır bu yerleştirme devlet işlerinin aydınlık ve şeffaf bir yapıda yürütüldüğü mesajı içermektedir.

Fidelis Schabet'in (Görsel 13) "Deli" Kral Ludwig için *sarayın içinde* inşa ettiği kuğularla dolu kapalı, yapay yeraltı gölünü içeren *Venüs Mağarası*<sup>6</sup> (Görsel 6) ortam odaklı yerleştirme mantığı ile yapılmış nadir örneklerden birini oluşturur. Çünkü bu dönemde mekâna entegre edilen eserlerin işlevsel görevleri vardır. Bu eser ise kralın özel arzusu üzerine sahne tasarımı mantığı ile konumlandırılmıştır. Estetik işlevi ağır basmaktadır.

Bundan sonraki süreçte işlevsiz mimari yapılar folly mimari olarak Sürreal dönemde görülür. Özel zevk ve amaçlar için üretilen eser-mekânlar ortam odaklı olarak kabul edilir ve artık Modernizmle birlikte mekânda işlevden çok sanatsal düşüncenin eleştirel yansıması olarak mekânda yer almaktadır.

### 3. ORTAM ODAKLILIKTA ELEŞTİREL SÜREÇ

Ortam odaklı sanatta eleştirel süreç Modernizmle başlar. 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.

<sup>6</sup> Grotto of Venus



Bir yandan sanayileşme ve makineleşmeye karşı “Sanat ve Zanaat” hareketleri; sanatı, hayatı ve mimarlığı uyumlu bir sürece sokmaya çalışırken; Gesamtkunstwerk fikrinin gelişmesine katkıda bulunur, buna paralel 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) Postmodernizmde ise *tanrı mekâna dönüşür* (O’Doherty, 2010, s.109). Modernizmle birlikte bu inançların yer değiştirmesi, eş zamanlı ve çok yönlü gelişme, çeşitli akımların yaşanmasını kaçınılmaz kılar.

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, vaz geçmişliğini 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 mekânı sanat üretimlerinin bir parçası olarak kullanması ortam odaklı sanata miras kalır.

Eleştirel düşüncenin ortam odaklı sanatta temsil edilmeye başlaması ile sanatçıların mesajlarını iletme için mekânı daha aktif kullanmaya başladılar. İlk eleştirel mesajlar sanatın kendisine olur, zamanla hâkim güce, savaşlara ve giderek sanat kurumlarına doğru evrilir. Topluma mesaj veren ve izleyicisiyle iletişim kuran son dönem ortam odaklı üretimler ise coğrafî, sosyo-politik, çevresel ve söylemsel ortam odaklılık olarak geniş bir yelpazeye yayılır.

### 3.1.Kurumsal (Eleştirel) Sosyo-politik Ortam Odaklılık

Modernizm ile başlayan eleştirel süreçte ilk örnekler **Dada hareketlerinde** görülür. 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.

Bu dönemde mekânı sanat nesnesine dönüştürme fikrini ilk Kurt Schwitters gerçekleştirir. Aslında amacı savaş ve buhrandan kaçmak için kendisi için kendi evini sanat nesnesine dönüştürmektir. Savaş dönemi bombalanarak şimdi yok olmuş olan bu mekân; sanatsal mekân kavramını mimari bir yapı olarak ele alma, müdahale, ekleme ve

çıkarmalarla mekânı bir sanat nesnesine dönüştüren ve bugünkü anlamda ortam odaklı örneklerden ilkinin oluşturması bakımından önemlidir. Kurt Schwitters, bütün hayatını bu mimarlık eseri olan Merzbau'ya adanmıştır. Merzbau<sup>7</sup> veya diğer adıyla “Erotik Katedral” (Görsel 7), “Merzbilder” dediği resimler (asamblaj) ve “Merz sütunu” dediği heykellerden oluşur. Topladığı atık, hurda, döküntü ve çöplerden oluşturduğu ve metropolün hafızasını barındıran 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. İzleyicisine verdiği mesaj ise metropol arşivi olarak kentin hafızası ve yaşanmışlığıdır.



Görsel 7. Kurt Schwitters  
Merzbau, 1919-1937, Almanya  
Amsterdam



Görsel 8. Marcel Duchamp,  
1200 Kömür Çuvalı, 1938,  
1. Uluslararası Gerçeküstücülük Sergisi, Paris



Görsel 9. Daniel Spoerri,  
Dylaby Sergisi 1962,

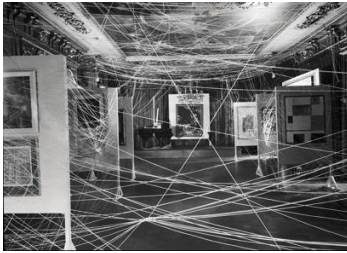
Marcel Duchamp'ın, Modernizmin geleneği sorgularken ortam odaklı üretilen ve mekânı sürrealist çerçevede mantıkdışı kullanan ilk örneklerinden biri *1200 Kömür Çuvalı* ve *On altı Mil İp* yerleştirmeleridir. Duchamp'ın bu mekân düzenlemelerinde zıtlıklar, çelişkiler ve mekânın öğelerini alışılmışın dışında kullanarak farkındalık yaratma tavrı vardır. Sergi mekânının tavanını kullanan Duchamp'a karşı, Daniel Spoerri 24 yıl sonra sergi mekânının duvarını (Görsel 9) zemin olarak kullanır. Burada da sergi mekânının ters yüz etme, sanat mekân 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 mekân olarak estetik bir eylemin parçası olur, mekânda kullanılan ip ve kömür torbaları mekânsal yanılısama yaratan resim gibi çerçevenin kaldırılmasıyla resim mekânın kendisine dönüşür. Ondan önce tavanı kullanma hiçbir sanatçının aklına gelmemiştir, ancak Sürreal avangartların kullandığı “şok” etme refleksi, bugün artık hafif silah kalmaktadır” (2010, s.92). Yani Duchamp bu örneklerde mekânı bilinçli olarak kullanmış ve bütüncül bir algıyla mekânı sanat nesnesinin kendisi yapmıştır. Nur Altınyıldız Artun'a göre *1200 Kömür Çuvalı*, (Görsel 8) birkaç odadan oluşan büyük bir mekânda birbiri ile uyumlu enstalasyon ve işlerden oluşur. Mekâna kahve kokusu yayılır, fonda

<sup>7</sup> 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).

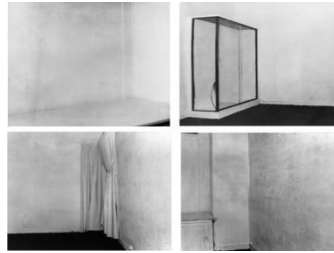
Hitler'in sesi duyulur, Sürrealist Sokak mekâna erotik çağrışımlar getirirken, el fenerleriyle girilen odadaki kömür tozları ziyaretçiyi tedirgin edip ve korkutur” (2014, s.40). Bu açıdan bakıldığında Duchamp, kömür çuvallarını tavana asması, her an çökme tehlikesi yaşatması bakımından yine tedirgin edici bir tavır sergilemektedir. İletişimsel açıdan bakıldığında sanatçı savaşın yol açtığı yıkımı, tekinsizliği izleyicisine anlatma çabası gütmektedir.

On Altı Mil İp yerleştirmesi (Görsel 10) ise izleyiciyi tamamen dışlar. İzleyici ile iletişimi kesmek, gizemi saklamak merak uyandırmak ister. Duchamp'ın sanat anlayışı da bu çelişkilerden beslenir (sergileme ve sergiye sokmama olarak). Erika Suderburg'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 sürgün edilmesi sonucu kırgın olan sanatçıların, evsiz kalmışlığın bir simgesi” (Demos, 2017, s. 330) olarak ifade eder. Yani bu labirent aslında sürgün sanatçıların dışlanmışlığını, mekânda 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.

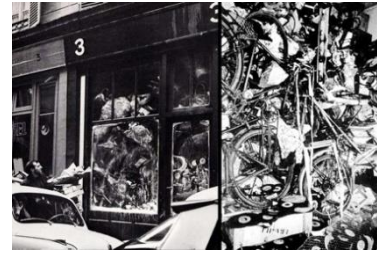
1960 ve 1970'lerde ortam odaklı sanatsal üretimler; o güne kadarki anlayıştan farklı<sup>8</sup> olarak, Postmodernin de etkisiyle sanat kurumlarına karşı duruş; onları eleştiren ve sorgulayan yöntemler olarak başlamıştır. Ancak bunun öncesinde Postmodernin neden sanatsal üretimler üzerinde bu kadar etkin olduğu ve ortam odaklılığı etkilediği incelenirse bu dönemdeki kültürel dönüşümlerin ve yeni fikirlerin köktenci değişimlere neden olduğu görülür.



Görsel 10. Marcel Duchamp, 1942, On Altı Mil İp, New York



Görsel 11 Yves Klein, 1958, Boşluk, Iris Clert Gallery,



Görsel 12. Armand P. Arman,1960, Dolu, Iris Clert Gallery

<sup>8</sup> Tarihsel dönemde işlevsellik ve uyum, modernizmde sanat geleneğinin eleştirisi, Postmodernde kurumların eleştirisi

Bu dönüşümün sonucu ortaya çıkan sosyal problemler ortam odaklı sanatçılar tarafından sanatın metalaşması ve kurumsal eleştiri bağlamında mekân odaklı ele alınır. Bu eleştirel yaklaşımın ilk erken örneklerinde Yves Klein galeri mekânının, 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” (Sudenburg, 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 “galeri mekânını akıl denen o esnek maddeyle doldurur, (Görsel 11) beyaz küp potansiyel sanat haline gelmiştir” (ODhoerty, 2010, s.109). Beyaz küpün<sup>9</sup> içindeki her şey kutsallaşır burada kutsanan şey bir tanrı haline gelen galeri mekânının boşluğu olur. Klein, “henüz madde haline gelmemiş resimsel duyarlılığını görünür kılmak” (ODhoerty, 2010, s.111) istediğini açıklayarak izleyicinin sezgilerine yönelmiştir. Bir yıl sonraki ikinci Boşluk sergisinde “Duyarlılığın madde haline gelişinin resimsel olarak sabitlemesi” (ODhoerty, 2010, s.111) fikrini geliştirir. Böylece “boşluk”, sanat ve ona yüklenen bütün ideolojiler galeri mekânın boşluğunda, izleyicilerin belleklerinde yerini almış ve sabitlemiştir. Bir yıl sonra “Klein'in Boşluk'unu; Arman, çöp yığınları ile (“Dolu”<sup>10</sup>suyla) (Görsel 12) doldurur ve hazmetmesini bekler; bu bir “Tersten kolajdır” (ODhoerty, 2010, s.113). Armanın işi, daha sıradan ve şiddetlidir. Galerî mekânının “metaforik bir araç” gibi kullanılması olarak yorumlayan O'Doherty “bırakınız yapsınlar” anlayışının eğlence dünyasının karşılığı olduğunu iddia eder (O'Doherty, 2010. S.113). İzleyici mekâna 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 mekân artık etkin, bilinçli ve eleştirel olarak kullanılmaktadır. Bundan sonra gelecek minimal sanatçılar ise mekânı daha aktif kullanacaklar, kavramsal sanatçılar ise ideolojilerini anlatabilmek için mekânı tamamen kullanma eğiliminde olacaklardır.

Modernizm içinde gelişen, ortam odaklılığın tarihsel dönemecinde bugünkü anlamda kurumsal eleştirinin ilk örnekleri Minimalizm<sup>11</sup> içinde görülür. Minimalizm “ilk kez 1961'de düşünür Richard Wollheim tarafından “içeriği en aza indirgenmiş sanat” olarak

<sup>9</sup> Beyaz küp dışındaki sergiler geleneksel ideolojik eğilimleri korur ancak Beyaz Küp de kendi prestij kurum kimliğini korur ve bunu dayatır.

<sup>10</sup> 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.

<sup>11</sup> ABC sanatı

üç boyutlu yapılar<sup>12</sup> ve heykeller<sup>13</sup> 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 rastlantısallığa verilen önemine karşı<sup>14</sup> bir duruş, sadelik ve nesneliliği 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 minimize edilmiş ama ifade ve içerik bakımından zenginleştirilmiş çalışmaları ile zamanla minimalizmle yollarını ayırarak kavramsal içerikli işler üretmişlerdir.

Ortam odaklı sanatın kavramsal üretimlerden miras aldığı; mekânın fiziksel özelliğini ve algısal yapısını gözler önüne seren en bilinen örneklerden biri Hans Haacke’in *Yoğuşma Küpü*<sup>15</sup> (Görsel 14) dür. Burada galeri mekânına konan nesne sanatçının atölyesinde yapılmış ve sonradan buraya yerleştirilmiş olsa da küp artık içinde bulunduğu mekânın yoğunluğunu ortaya çıkaran, mekânın fiziksel durumunu yansıtan bir parça olur. Ancak bunun yanında sergi alanının “çerçeveleme” işlevi gören yapısını galerinin rutubet seviyesini vurgulayarak ve mekânı öykünmeci bir tavırla küp olarak yeniden kurgular. Yani bu iş de sadece mekânın fiziksel durumunu ortaya koymaz, galerinin görünmeyen bir yüzünü gözler önüne serme bakımından kurumsal eleştiriyi vurgular. Piero Manzoni ise heykelin kaidesini ters çevirerek dünyayı bütün bir heykel olarak tanımlayıp (Görsel 13), sanatın sınırlarını genişletmekte ve pratikte ölçek olarak en büyük ortam odaklı sanatı da uygulamış olur.

Robert Morris’in aynalanmış yüzeyleri ile küplerden oluşan üniter formları (Görsel 15) izleyiciye mekânın parametrelerini olduğu gibi yansıtması, nesnenin boşlukla, mekânla ve izleyiciyle olan ilişkisinin gizini radikal bir şekilde genişleterek anlatmaktadır. Mekânın kendisi nesneyle doğrudan ilişkiye girer, küplerin aynayla kaplanması kendi varlığını tehdit eder ve artık mekânın kendisi hatta seyirci görüntülerinden oluşur. Bu şekillerin sadeliği deneysel basitliği değil aksine, minimal sanatın gerçek mekân<sup>16</sup> ve

<sup>12</sup> O dönem henüz adı konmamış yerleştirmeler

<sup>13</sup> Ancak Donald Judd’da Daniel Buren de bu heykel fikrine kesinlikle karşı çıkmakta heykelden çok resme yakın olduğuna ve özgül nesnelere olarak adlandırılmasının daha doğru olacağını iddia etmekteydiler.

<sup>14</sup> Nesnellik ve rastlantısalardan uzaklığı ile karşıydılar. Kendi içinde mantıklı ve kavramsal bir yapı içeriyordu.

<sup>15</sup> Condensation Cube

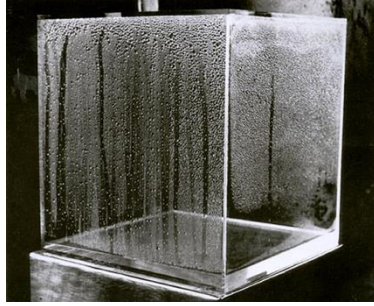
<sup>16</sup> Bu ayna yerleştirmeler herhangi bir mekâna da konabilirdi. Ama içindeki bu zengin anlatım hangi mekâna konulursa konulsun zaten mekânla doğrudan ilişkiye girdiği için tam bir nesne mekân simbiyozu oluşturmaktadır. Ancak bundan



zamanla ilişkilendirmesi bakımından zengin hatta karmaşık bir yapı barındırır. Aslında burada ima etmek istediği, mekânın boşluğunu sorgulamaktır. Bu büyüklük açık bir şekilde mekânla 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.



Görsel 13 Piero Manzoni, 1961,  
Dünyanın Kaidesi Herning, Danimarka



Görsel 14. Hans Haacke, 1963-65,  
Yoğunlaşma Küpü, Ulusal  
Sanat Galerisi, ABD,



Görsel 15. Robert Morris, 1965, İsimsiz  
(üniter formlar) Tate Modern, Londra

Ortam odaklı sanatın ilk örnekleri; bugünkü anlamıyla 1960'ların sonunda minimalizm, kavramsal sanat, oluşumlar ve ortamlardan beslenerek ama onları mekânda sabitleyerek (fiziksel, tarihsel, fenomenolojik, belleksele) kurumsal eleştiri bağlamında verir. Yani kurumsal eleştiri bugünkü anlamda kullanılan ortam odaklı üretimlerin başlangıç noktasını oluşturur. Yüksek kültüre karşı duruş, galeri mekânının ideolojisine karşı alternatif çıkışlar, sanat ve yaşam arasındaki sınırların belirsizleşmesi, sanatın metalaşmasına karşı yeni arayışlar, bu yılların belirleyici özellikleridir.

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 kaidelerini kaldırarak mekânla bağlantısını kesip, mekâna olan kayıtsızlığını ilan eder. Böylelikle daha bağımsız, kendine referansları olan; dolayısıyla taşınabilir, mekânsız, 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 mekâna sesle entegre olan

---

50 sene önce ortaya çıkan anlam ile 50 sene sonra ortaya çıkan anlamda bir değişim olacaktır. Yani zamansallık önemlidir.

yapısı<sup>17</sup>, Lawrence Weiner'in duvar oyukları ve Mel Bochner'in mekânın boyutlarını ölçümlemesi mekâna mühürlenmiş yapısıyla, sanat nesnesini göçebelikten kurtarıp, nesne-mekân simbiyozunu oluşturması bakımından mekâna ilk küçük müdahaleleri oluşturur.

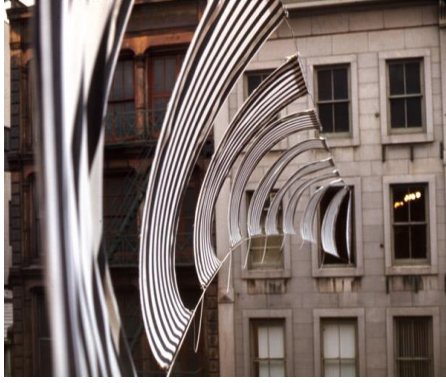
Modernist heykele karşı yapılanma sonucu çevresel bağlam tarafından belirlenen ve yönlendirilen ortam odaklı sanat, baskın modernistlerin saf ve kirlenmemiş mekânı, kökten bir değişime uğrayarak, yerini doğal manzaranın maddeselliğine veya günlük yaşamın saf olmayan ve sıradan mekânına bırakır. Bu genişlemenin 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 arzusu” (Kwon, 1997, s.89). Böylece bir yandan galeri mekânları dönüştürülürken bir yandan da galeri dışında arayışlar başlar. Arazi sanatı kurumsal eleştiri, anti-kapitalist yaklaşımla avangard sanatçıların galeri/kent dışına çıkararak üretimlerini satın alınabilme ihtimalini en aza indirgeme 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 değiştirmektir. ABD’de başlayan Arazi sanatı zamanla tüm dünyaya yayılır. Richard Long 1967’de yürüyerek<sup>18</sup> ilk eserini oluşturmuştur. Walter de Maria, Michael Heizer, Andy Goldsworthy ve Robert Smithson bu akımın öncüleri olmuşlardır.

Kurumsal eleştiri mekânı olarak kentsel alanı seçen Daniel Buren, New York’da gerçekleştirdiği müze içi sergide ise “çerçeveleme” (Görsel 16) 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 görüldüğü konum onun çerçevesi ise çerçeveden dışarı çıkarsa saf bir özgürlük mü elde eder” (Buren, 2011, s.913). Buren bu sorgulamada, galeri mekânından karşı binanın duvarına çektiği bir düzencekle 8.7cm renkli-beyaz şeritlerden oluşan tuvalerini bu ipin üzerine sıralar. Amacı sanat nesnesi olarak adlandırılan eserin hangi noktada eser/değer statüsünden çıktığı buna kimin karar verdiğidir. Benzer bir sorgulamayı Görsel 17’de Vito Acconci yapar. Bu ortam odaklı yaklaşımda kamusal alanla özel alanı sorgular. Reiss, Acconci’nin alternatif alanlar olarak değerlendirildiği bu yeri basmakalıp alanlar için tanımsız kaldığını ima eder. Buren’in sanat kurumlarına eleştirel bakışla yaptığı galeri dışına çıkarma eylemi, Acconci’de özel-kamusal alan sorgulamasına dönüştürülür.

---

<sup>17</sup> 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.

<sup>18</sup> Onun sanat üretme biçimi yürüme aktivitesinin kendisidir.



Görsel 16 Daniel Buren, 1973, Çerçevenin İçinde ve Ötesinde  
Within and Beyond The Frame. John Weber Galerisi, New York



Görsel 17 Vito Acconci, 1976  
Şimdi Nerdeyiz/Biz Kimiz?

Ortam odaklı sanatta Modernizmle birlikte ortaya çıkmaya başlayan kurumsal eleştirel süreç 1970’lerde tamamen mekânı terk etmesiyle kapsamını genişletir. Sanatçılar bir yandan sanatı ve sanat mekânlarını sorgularken sanat üretmek için mekâna ihtiyaç olmadığını her yerde olabileceğini kanıtlamak istercesine doğada özgürleşme yoluna giderler. Sanatçıların vermek istediği mesaj sanatın meta olmadığı alınıp satılmaması gerektiğidir. 1990’larda dijital devrim, internet ve sosyal iletişim ağlarının ortaya çıkmasıyla ortam odaklı üretimler melezleşerek değişen toplumsal ve teknolojik yapıya entegre olur. Yeni nesil sanatçılar olarak adlandırılan bu dönem “ortam odaklılıkta yeni yaklaşımlar” olarak ele alınır ve sanatçıların benzer içerikleri altında belirlenen bağlamsal yaklaşımlarla analiz edilir. Bundan sonraki bölümlerde sadece coğrafi ortam odaklılık ve söylemsel ortam odaklılık kısaca aktarılmıştır.

### 3.2.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). Mekânda 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* adlı çalışması Chumash piktografları duvar resimleri ve erken-Kolombiya kazıma motifleri ile benzerlikler göstermektedir. Nancy Holt’ın Utah’daki Büyük Havza Çölündeki ikonik “Güneş Tünelleri/Sun Tunnels” de San Luis Potosi’deki San Nicholas de Tolentino Manastır mimarisinden esinlenerek yapmıştır.

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 32) İsrail ve Ürdün arasında 1948'de savaş sonrası belirlenen ateşkes sınırınıdır. Bu sınır 1967'deki altı gün savaşında İsrail'in hattın doğusundaki Filistin yerleşim bölgelerini işgal etmesi ile bozulur. Alys *Yeşil Hat* (Görsel 18-19) 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 18. Francis Alys, 2004, Yeşil Hat/The Green Line.



Görsel 19 Yeşil Hat Sınır Haritası

Mekânı söylemsel bir anlatı olarak mobilize eden ortam odaklı pratiklere örnek olarak Florentijn Hofman'ın Plastik Ördek/Rubber Duck (Görsel 20-21) 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, öncelikli olarak davet üzerine eyleme geçen), kurum tarafından sunulan bir çerçeve için özel olarak yapılandırılmış bir işi icra etmesi için davet eder



Görsel 20. Florentijn Hofman, 2007, Plastik Ördek  
Rubbert Duck, Hong Kong



Görsel 21. Proje Güzergahları<sup>19</sup>

<sup>19</sup> Fransa, Brezilya, Japonya, Yeni Zellanda, Belçika, Avustralya, Hong Kong, ABD, Çin, Azerbaycan, Vietnam, Kanada, Güney Kore, Şile, Endonezya



Florentijn Hofman, *Plastik Ördek* projesi ile 15 ülke ve 20'den fazla kenti<sup>20</sup> kullanarak coğrafi ortam odaklılığı lokasyonel bir bağlamda ele alır. Bu proje lokasyonel 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).

Bu ve bunun gibi coğrafyayı kullanan, tekrar eden pratiklerde, kurum ve coğrafyanın kendine özgü özellikleri, serginin ve mekânın parametreleri, tematik ve toplumsal yapısı, iş birliği (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. Mevcut çevresel paradigmalara ayna tutarak, atık ve tüketim sınırlarının simyasına ve doğal çevrede oluşan çöp manzaralarına<sup>21</sup> odaklanır.

Coğrafi ortam odaklı işler farklı coğrafyalarda politik, çevreci, feminist ya da toplumsal kaygılarla çeşitlenebilir. Kullanılan malzeme, yöntemler değişebilir. Sanatçıların her biri ortam odaklı üretimlerinde farklı mesajlar aktarmaktadır. Ancak bu işler her zaman izleyicine ulaşma ve onlarla iletişim kurma kaygısı içindedir.

### 3.3.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 mekâna dolayısıyla an'a bağlanır” (Kwon, 1997, 91). Başka bir ifade ile çağdaş sanatın topluma ve kültüre dahil olan sorunları ortam odaklı sanatta **mekânın güncelliğine bağlanır**. Yani “an” dolayısıyla geçicilik, söylemsel ortam odaklı pratiklerde hem sık kullanılan hem de “ayrıt edici” özelliğini oluşturur. “Ortam odaklılığın yerel coğrafyadan söylemsel oluşumlara geçiş yapmasının bir sonucu olarak, "lokasyonel dayanak noktaları"<sup>22</sup> sosyo-politik

<sup>20</sup> Bu lokasyonların sayısı giderek artmaktadır.

<sup>21</sup> Yeni dünyanın manzaraları çöp dağlarıdır. Doğada olduğu gibi tarihte de, çürüme yaşamın laboratuvarıdır. Karl Marx, 'Old Mole' Dergisi için Epigraf, *Sur'*

<sup>22</sup> locational anchor



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 mekânının 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. Kentsel mekânda 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 yapıli çevrenin anlamını istikrarsızlaştırabilmek için 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 mekân analizi yeniden yapılır; *Yoketme Yarışı*’nda (Görsel 22) olduğu gibi mimari kimlik ve şehrin anıtları üzerine yapılan yeniden okumalar gizlenen gerçekleri açığa çıkarmada etkin bir rol üstlenir.



Görsel 22. K. Wodiczko, 2015, Yoketme Yarışı, N.Y.



Görsel 23. Christoph Steinbrener, Rainer Dempf, 2005 “sil, sil” Viyana, Avusturya

Sanatçının söylemi hedef alınan mekânın; mecra, konum ve coğrafyalarını sahip oldukları yerden edebilir. Kentlerde yaşanan bilgi kirliliğine, reklam ve marka savaşlarının mekânları istila etmesine karşı Christoph Steinbrener ve Rainer Dempf (Görsel 23) bilginin bir süreliğine maskelenmesini ve “Acaba Viyanalılar, medya ile kaplanmış bu bilgiden yoksun olduklarında, zamanda ve mekânda 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 mekânı algılama biçimlerini sorgulama, sosyal bilinci ve farkındalığı arttırmak olmuştur. 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 mekânı o lokasyondaki sorunu ya da 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 da hedef aldığı binanın<sup>23</sup> 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 mekânda üretimler yapan Tadashi Kawamata kent mekânının çürümüşlüğü, deformasyonunu yeni ve eski yapıların uyumsuz birlikteliğini görünür kılmak için mimari mekânlara fonksiyonu olmayan geçici eklemeler yapar. Kawamata Tronto Projesi'nde ahşap kalasları rastgele ama bir kitle oluşturacak şekilde mimari yapıya entegre ederek dokular oluşturur; bu dokular kentin kanserli bölgeleridir.

Söylemsel ortam odaklılık sanatçının ideolojisinden yola çıkarak güncel sorunlara odaklanan bir yapı gösterir. 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 yanıltır” (Foster, 2017, s.14). Öte yandan yeni nesil ortam odaklı sanatçılar, disiplinlerarası ve multidisipliner çalışmalarında uzmanlarla iş birliği 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.

#### 4. SONUÇ

Ortam odaklı sanata nesne/eser mekân ve iletişim üçgeninden bakıldığında tarihsel süreç içinde ideolojik/işlevsel veya eleştirel amaçla üretildiği görülmektedir. Eser üretim

<sup>23</sup> “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.

sürecinde amaca hizmet eden mesaj dönemi için etkili olmakla birlikte günümüzdeki yeniden okumalarda benzer anlamlara ulaşılmakla birlikte etkisinin farklı olduğu görülür. Mesela Mısır piramitleri döneminin hakim ideolojisini yansıtır oysa bugün inançlar ve iktidar değişmiştir ve artık kültürel mirasın görkemli gücünü yansıtmaktadır. Eleştirel süreçte oluşturulmuş On Altı Mil İp yerleştirmesi yerinden yurdundan edilmiş sanatçıların izleyiciyi dışlamasıdır ve döneminin sistemine ve savaşımlara karşı yapılmış bir mesaj içermektedir. Bugün bu işe bakıldığında haklılık payı hala geçerlidir ama bugünün sorunlarına ışık tutmaz. Bugün sistem değişmiştir, benzerlik gösterse de bağlam ve zaman değiştiği için anlam ve mesaj da değişmiştir.

Ortam odaklı sanatta nesne ve mekân Simbiyozu olduğu kadar bağlamı da anlamın oluşmasında önemlidir. Artzamanlı bir okumada bu nedenle anlam değişir. Değerler, sorunlar farklılık göstermektedir. Bu nedenle tarihsel süreç içindeki ortam odaklı okumalarda dönemi ve değerleri açıklanarak anlamlandırılmıştır. Mısır, Antik Yunan ve Rönesans dönemlerinden verilen örneklerde mekâna entegre edilen sanat nesnesi mekânı olumlayan bir anlam içerir ama Modernizm ve sonrasında mekânı eleştiren bir yapıda ilerler. Ancak bu anlam nesne mekân birlikteliği ile olur; nesne başka bir mekâna taşındığında farklı bir anlam ortaya çıkar ya da sanat yapıtı yok olur. Ortam odaklı sanat kesin sınırlarla tanımlanamasa da işlevsel eleştirel kurumsal, coğrafi, söylemsel gibi bağlamsal yaklaşımlar çerçevesinde ele alınıp değerlendirilebilir. Buna karşın daha yakın zamandan örnekler bugün hala güncelliğini korumakta, ilettiği mesajın anlamı hala güncelliğini korumaktadır. Mesela Francis Alys'in 2004'deki performansı ya da Wodiczko'nun, 2015 Yoketme Yarışı günümüz sorunlarına yerinde örnekler olarak üç maymunu oynayan dünyaya mesaj vermeye çalışmaktadır.

Ortam odaklı sanatın ilk örnekleri Mısır, Roma ve Yunan medeniyetlerinde işlevsel estetik ve faydalı modeller olarak ortaya çıkar. İletişim çerçevesinden bakıldığında hâkim güç ve inançların etkisinde mekâna hizmet eden hâkim düşünce ve mesajı aktaran bir yapı sergiler. 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 mekânının uyumlu birlikteliği ve yararcılığı azalır, artık nesne işlev olarak değil, mesaj içeren eleştirel bir yaklaşımla mekânda yerini alır. 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 mekânı 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 mekâna mühürler. Aslında resmin duvardan sökülüp, taşınabilir mobil malzemeye aktarılmasına karşı verilen geç bir tepki olarak da düşünülebilir.

Ortam odaklı sanatta kurumsal eleştirel süreç 1970’lerde tamamen mekânı terk ederek kapsamını genişletir. Bundan sonraki süreçte ortam odaklı sanatta mekân sınırları dışında doğada özgür üretimler görülür. Verilmek istenen mesaj sanatın meta olarak alınıp satılan bir şey olmadığıdır.

Coğrafi ortam odaklılık coğrafi konum, ülke ve bölge ölçeğinde daha da genişleyerek politik, çevreci, feminist ya da toplumsal kaygılarla çeşitlenir. Kullanılan malzeme, yöntemler değişir. Verilen mesaj sanatçının bakış açısına göre değişir.

Söylemsel ortam odaklılık güncel sorunlara odaklanır. Çağdaş sanat pratiklerinde olduğu gibi ortam odaklı sanatta da “değer yargıları” ve “uzmanlık” sanat üretiminde etkin bir şekilde kullanılır. Bu türde de aciliyet gerektiren konular vardır. Çevreci yaklaşımla, ekolojik kaygılarla, toplumsal sorunlarla, yine hâkim ideolojilere karşı kendi değer yargılarını karşılaştıran sanatçılar, estetize edilmiş üretimlerle mesajlarını izleyicisine aktarma çabası içindedir.

Sonuç olarak her sanat türünde olduğu gibi ortam odaklı sanatta izleyicisiyle iletişim halindedir. Diğer sanat türlerinden ayrılan özelliği mekânı aktif olarak kullanarak anlama ulaşmasıdır. Ancak mekân sanatçının kullanımına göre bir kurum, mimari yapı, kent, bölge ya da kıtalararası olabilir. Ölçek büyüdükçe ya da zaman geçtikçe anlam da değişmektedir. Bu sanat üretimleri okunurken öncelikle tarihsellik içindeki değer yargıları, ideolojiler, eserin mekânla kurduğu ilişki daha sonra da sanatçının ideolojik düşüncesi göz önünde bulundurulmalıdır.

## KAYNAKÇA

- Artun, Nur Altınyıldız. (2014). Mimarlığı Baştan Çıkarmak. Nur Altınyıldız Artun (Ed.). *Sürrealizm Mimarlık, Mekân sanatı.*, s. 11-56. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Berelson, Bernard ve Steiner, Gary Albert. 1967). *Human Behavior: An Inventory of Scientific Findings*. Michigan: Harcourt, Brace & World.
- 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.
- Crimp, Douglas. (1993). *On The Museum's Ruins*. London: The MIT Press.
- Collins, Judith. (2014). *Sculpture Today*. New York: Phaidon.
- Demos, T.J. (2003). Rethinking Site-Specificity. *Art Journal*, 62, s. 98-100.
- Erzen, Jale Necdet. (1997). Minimal Sanat. Zeynep Rona-Müren Beykan (Yay. Yön.). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, s. 1260-1261. İstanbul: Yem Yayınları.
- Foster, Hal. (2017). *Gerçeğin Geri Dönüşü*. (Esin Hoşsucu Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Frock, Cristian L. (2015). Introduction Site-Specific Installation:Some Historical Context. Jenny Moussa Spring (Ed.). *Unexpected Art Serendipitous Installations, Site-Specific Works and Surprising Interventions* s.8-11. San Francisco: Chronicle Books LLC.
- Gombrich, Ernst Hans Josef. (2009). *Sanatın Öyküsü* (Erol Erduran ve Ömer Erduran, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi
- Huntürk, Özi. (2011). *Heykel ve Sanat Kuramları*. İstanbul: Kitabevi.
- Kaye, Nick. (2000). *Site-specific Art: Performance, Place and Documentation*. New York: Routledge.
- Koç, Erdoğan. (2011). *Tüketici Davranışı ve Pazarlama Stratejileri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Littlejohn, Stephen; Foss, Karen (2009), "Definitions of Communication", *Encyclopedia of Communication Theory*, Thousand Oaks: SAGE Publications, Inc., s. 296–299 Erişim: 20.07.2021
- 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.

Nirun, Ata. (2018). Stonehenge Gizemi. <https://goo.gl/VwPiL4> Erişim: 20.07.2021

O'Doherty, Brian. (2010). *Beyaz Küpün İçinde, Bir Mekânın İdeolojisi*. (Ahu Antmen Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık.

Phaidon. (2013). *Art & Place: Site-Specific Art of the Americas*. London: Phaidon Press.

Ragon, Michel. (2010). *Modern Mimarlık ve Şehircilik Tarihi* (Murat Aykaç Erginöz, Çev.) İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Rifat, M. (2013). Açıklamalı Göstergibilim Sözlüğü. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Rona, Zeynep. (1997). Dadacılık. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. (Zeynep Rona ve Müren Beykan, (Yay. Yön.). s. 417-418. İstanbul: Yem Yayın.

Sepici, Levent. (2013). *Gökbeklitepe; Anadoluda keşfedilen Dünya'nın ilk mabedi*. İstanbul: Sınır Ötesi Yayınları.

Suderburg, Erica. (2000). *Space Site Intervention Situating Installation Art*. Minnesota: The University of Minnesota Press.

Tunalı, İsmail. (2008). *Felsefenin ışığında Modern Resim*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Tunalı, İsmail. (2009). *Tasarım Felsefesi Tasarım Modelleri ve Endüstri Tasarımı*. İstanbul: Yem Yayınları.

Vargün, Özlem. (2012). *Kent Kültürünün Plastik Sanatlara Etkisi*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Yeditepe Üniversitesi, İstanbul.

Vargün, Özlem. (2018). *Ortam Odaklı Sanatta Nesne Mekân Simbiyozu*. Sanatta Yeterlilik Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Vitruvius (2005). *Mimarlık Üzerine On Kitap*. Çev: Özaloğlu, Ş.V. İstanbul: Yem Yayınevi.