

## DUVARIN YIKILIŞI ve ARAZİ SANATI

Hüseyin TİLKİ<sup>1</sup>

### ÖZET

*Bu çalışmada sanatın kurallarıyla şekillenen sanat mekanlarını tanımlamak için, bir metafor olarak “duvar” sözcüğü kullanılmıştır. Tarihsel süreç içerisinde sanat; kültürel, sosyal, dini olgulardan, bilimsel gelişmelerden ve değişimlerden etkilenerek birçok değişim ve dönüşüm geçirmiştir. Bu değişimler sanat eserinin biçim ve içerik özelliklerini etkilemiş aynı zamanda sergileme alanını, şeklini, sanatçının mekânı kavrayış biçimini de değişime uğratmıştır. Aydınlanma çağı ile gelişim gösteren bireyselleşmenin getirmiş olduğu düşünceler ve sonrasında gelişen süreçler ile birlikte sanatın anlam ve çeşitliliği artmıştır. Buna bağlı olarak sınır olarak görülen duvarların içinden nasıl çıkarız düşüncesi açığa çıkmış ve sanat için sınır olarak görülen tabular bir bir yıkılmaya çalışılmıştır. Bu düşünceler beraberinde, beyaz küp olarak tabir edilen steril ve beyaz galeri duvarlarının zorlanmasını ve disiplinlerarası bir etkileşimi de beraberinde getirmiştir. Böylece sınırlı disiplinlerin dayattığı ifade sınırlılığını ortadan kaldıran ve yeni ifade biçimleri ortaya koyan birçok akım, hareket, söylem oluşmuştur. Bu ifade biçimlerinden biri olan arazi sanatı da sanata farklı bir boyut kazandırmıştır. Bu bağlamda çalışmanın odağını bir sınır olarak görülen duvarın dönüşümü, sanat mekânının duvarlarının yeni üretim olanaklarıyla zorlanma süreci ve bu süreci başka bir boyuta taşıdığı düşünülen arazi sanatı ele alınmıştır ve ayrıca sanatçılar ve sanat yapıtları üzerinde durulmuştur.*

**Anahtar Kelimeler:** Arazi sanatı, Duvar, Sınır, Sanat, Mekân

---

<sup>1</sup> Düzce Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Heykel Anasanat Dalı  
htilki1@gmail.com

## THE FALL OF THE WALL AND LAND ART

### ABSTRACT

*To define the art venues shaped by the rules of the art in this study as a metaphor "wall" word is used. Art in the historical process; cultural, social, religious phenomenon from, it has undergone many changes and transformations influenced by scientific developments and change. These changes have influenced the form and content characteristics of the work of art as well as the area of the exhibition, the shape, the way the artist perceived the space. The meaning and diversity of the art have increased with the ideas brought by the individualization which has developed with the Enlightenment age and the subsequent processes. Accordingly, the idea of how we emerged from the walls that were seen as boundaries was revealed and the taboos, which were seen as borders for art, were tried to be demolished. These thoughts, along with the so-called white cubes, have led to the interplay of sterile and white gallery walls and interdisciplinary interaction. Thus, many movements, discourses have emerged which eliminate the limitation of the expression imposed by the limited disciplines and reveal new forms of expression. Land art, one of these forms of expression, brought a different dimension to art. In this context, the focus of the study is the transformation of the wall, which is seen as a boundary, the process of forcing the walls of the art space with new production possibilities and the art of land which is thought to carry this process to another dimension, and the artists and artworks are also emphasized.*

**Keywords:** *Land art, Wall, Border, Art, Place*

## Giriş

Sanat; birçok etmenden etkilenerek şekillenmiş, değişim ve dönüşüm geçirmiştir. Makalenin odağını oluşturan sınır ve duvar ifadeleri de bu birçok unsurdan sadece ikisini tanımlar. Sanatın, özgürlük alanını daralttığını düşündüğü her durumu sınır, sınırlama ya da sınırlandırma olarak algılaması durumu bir metafor olarak “duvar” kelimesiyle nitelenmiş; dolayısıyla sanatın, sanat nesnesinin ve sanatçının duvarlarla olan mücadelesi ve duvarı terk edişi üzerinde durulmuştur. Bu sebeple birinci bölümde sınır ve duvar kavramının sanat, sanatçı ve üretimler üzerindeki kısıtlayıcı durumu irdelenirken, İkinci bölümde de arazi sanatını oluşturan devinimler ve özgürleşme arayışları ele alınmıştır. Sanatçının Duvar’ı terk ederek araziye yönelmesini ifade edebilmek için birçok sanatçı ve sanat üretimleri üzerinden incelemeler yapılmıştır. Bir sonraki bölüm ve sonuç bölümünde de bazı sanatçıların çalışmaları odağa alınarak, çeşitli karşılaştırmalar ve ilişkilendirmelerle çözümlenmeler yapılmaya çalışılmıştır.

## Sanat Mekânının Sınırı: Duvar

Duvarlar insanlar için hep bir sınır olarak algılanmıştır. Bu sınır kimi zaman koruyucu kimi zaman ise kısıtlayıcı bir yapıdır. İçeri ile dışarının temasını kesen, dışarıda olanı içeri dâhil etmeyen duvarın, içerde olanı koruma, saklama, güvende tutma, çevreleme gibi özellikleri vardır. Duvar mekânları kuran çevreleyen, içerisindekini koruyan ve kollayan bir nevi en ilksel de denebilecek oluşumdur. Bu doğrultuda evler, kamu mekânları, saraylar, tapınaklar inşa eden insanlar, kendilerini o duvarların korunaklı sınırları içerisine konumlandırmışlardır. Bu sınırlar dâhilinde yaşamsal faaliyetlerini sürdürmüşlerdir. Kendilerini çevreledikleri ve yaşamsal faaliyetlerini sürdürdükleri bu sınırlar, birbirlerinin alanlarına müdahaleyi engelleyen setlere, sınır çizgisine dönüşerek özgürlük alanını kısıtlayan bir unsur olmuştur. Çünkü duvarın sınır çizmesinin yanı sıra, koruyan, çevreleyen ve ayrıca hapseden, alıkoyan özgürlük alanını kısıtlayan bir özelliği de vardır. Buna bağlı olarak bu sınırlar ile iç içe yaşayan toplum bir süre sonra o sınırlar içinde hapsolmaya ve sınır dâhilinde hareket etmeye zorunlu olmuştur. Nitekim sosyal yaşamdan ayrı olmayan girift bir yapı içinde olan sanat da bu sınırlardan etkilenmiştir. Uzunca bir dönem saraylardaki, kiliselerdeki duvarları süsleyen sanat yapıtı, bu mekânların kuruluş ideolojisi ile şekillenmiş ve bu ideolojinin dayattığı sınırlar dâhilinde kısıtlanmıştır. Örneğin kiliseler sadece ikonlardan, dini öğelerden oluşan ve bu doğrultuda ilerleyen, izleyiciye tepeden bakan görsellerle süslenip belli bir kurgusu olan ve dolayısıyla sanatçıya bu kurgu haricinde bir anlayışın olmadığı sınırlı bir bakış açısı sunmuştur.

Aydınlanma ile birlikte, mutlak gücün tanrıdan insana kaydığı ve aklın ön plana çıktığı görülür. Buna bağlı olarak aydınlanma öncesinde süregelen geleneksel, değişmez kabul

edilen söylemlerin değişimi ve ideolojilerden sıyrılma ile düşünsel bir gelişim başlar. Bu düşünsel gelişim sanata da yansımış, birey ve aklın ön plana çıkmasıyla sanatçı sınırlarını şekillendirmeye ve genişletmeye başlamıştır. Kendi disiplini içinde ilerleyen ve yüzlerce yıllık kiliselere, egemenlere, akademilere boyun eğme döneminden sonra sanatçı artık bağımsız düşünmeye sınırları yıkmaya ve yeni arayışlar bulmaya çalışmıştır. Geleneksel, tekrara dayalı, tasvirici, yüceltici, mimetik üretimler, bireysel yorumlamalarla katılığını kaybederek çözülmeye ve dönüşmeye başlamıştır.

“Sanayileşmenin ve buna bağlı olarak dünyevileşmenin görülmeye başlamasıyla beraber filizlenen bu bireysellik, sanatın katılmış yapısında çözümler meydana getirmiştir. Aynı zamanda filizlenen bu bireysellik, kendinden sonra gelen tüm sanat sürecini derinden etkilemiştir (Selçuk, 2017: 23)”.

Geleneksel tekrara dayalı tasvirici üretimden uzaklaşan, Romantizmle başlayan ve sonrasında, İzlenimcilik, Kübizm gibi sanat akımlarında da görülen bireysellik, taklitten uzaklaşma, sınır belirsizleştirme, somut duvarları aşındırma, sınırlardan bağımsızlaşma, duvarları soyutlaştırma gibi özgürleşme düşünceleri ile sanatın katılmış yapısında çözümler meydana getirmiştir ve aynı zamanda geleneksel sergileme, anlayışını da değiştirmişlerdir.

Bireyselleşmenin yarattığı ruh hali, sanat üretimlerindeki kalıplaşmış yapıların fiziksel anlamda dönüşümüne olanak yarattığı gibi, sanatçıya sunulan veya işaret edilen alanların dışında da kendini gösterebilme ve üretim yapabilme gücünü kazandırmıştır. Nitekim bir eseri kamu alanında, arazide veya özel olarak tahsis edilmiş galerilerde görebilmekteyiz. Örneğin bir sanat eseri sadece kilise, saray gibi sınırlı yerlerde sergilenmek zorunda değildir artık.

Bu çözümler ile birlikte gelişen sınırların genişlemesi ve yeni olanakların oluşması bir nevi sanatçının etrafına örülmüş duvarın birazda olsa aşınması olarak görülebilir. Çünkü alışılmışın dışındaki alanların dışına çıkmaya başlayarak yeni alanlarda özgürce gezinmenin yarattığı zengin ifade olanaklarını fark etmişlerdir.

Örneğin Picasso plastik sanatların birbirleri içinde gezinebileceği bir özgürlük alanı oluşturarak resim heykel etkileşiminden doğan bir kolaj yaratmıştır ve tek bir sınırın olanaklarını kullanmayarak farklı alanlarda gezmiştir. O bir sınırın içinde kalmaktan ziyade sınır duvarını kırarak başka disiplinlerle beslenmeyi dert edinmiştir (Selçuk, 2017: 29).

Bu durum resim ve heykelin arasında örülü olan görünmez duvarı yıkıp belirsiz hale getirmiş ve iki disiplinin söylem olanaklarını birleştirerek ve genişleterek parsellerini büyütülmüştür.



Resim 1. Pablo Picasso, Gitar;1912 (<https://www.pablocicasso.org/guitar.jsp>)

20. yüzyılda sanatın sınırlarının sorgulanması, duvarların yıkılmaya çalışılması diğer disiplinlerin kendi içinde barındırdıkları üretim biçimlerini tanımaya, kabullenmeye, onları kendi düşünceleri ve disiplinleriyle harmanlamaya yol açmıştır. Sanatçılar mekânı ve üretim biçimlerini sorgulayarak sanatın sınırlarını bu anlayışla belirsizleştirmeye, genişletmeye, aşındırmaya hatta yıkmaya çalışmışlardır.

Şimdilerde çağdaş olarak değerlendirilebilecek birçok sanat üretimine bakıldığında bu yıkım, sınır genişletme ya da sınırlardan arınma çabaları kolaylıkla hissedilebilmektedir. Belki de bu sınır belirsizleştirme ve yıkım en yoğun haliyle Marcel Duchamp ile beraber sanat nesnesinin tuval ya da yontu heykelden ibaret olmadığını gösterdiği üretimleriyle başlamıştı. Çünkü Duchamp hazır nesne yerleştirmeleriyle, pisuar gibi sıradan, insanların kişisel ihtiyaçları için kullandıkları bir nesneyi alıp “Fountain” adıyla sunmuş ve istendiği takdirde herhangi bir nesnenin sanat eserine dönüşebileceğini göstermişti. Mekânın tavanını dahi kullanan Duchamp müze kavramını bir nevi de alaya alarak, sergileme anlayışı ile ilgili fikirler veriyor ve mekânın alışla geldik sergileme şeklini değiştirerek sanat eserinin ne olduğu ve nasıl sergileneceği hakkında tabuları da yıkıyordu. Duchamp kullandığı hazır nesnelere ve bir araya getirdiği farklı disiplinlerle üretimlerini kurgularken sanatta böylesi derin bir kırılma yaratacağını tahmin ediyor muydu bilinmez ama yaptığı üretimlerle ifade edebilmenin sınırsız olabileceğini türlü şekillerde gösteriyordu.



Resim 2. Marcel Duchamp, Fountain, 1917

(<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-duchamps-urinal-changed-art-forever>)

Nitekim 19.yy galeri mekânı anlayışına baktığımızda galeri çoğunluklu olarak resim asılan bir yerdi ve galerinin resim asma anlayışının da bir standardı vardı. Örneğin bir galeride, ortaçağ kilisesindeki ikonaların mekânın tepesindeki konumlanışı gibi eserlerin konumlanması görülür. Yani tanrısallık doğrultusunda kilisenin iç mekânını süsleyen geleneksel anlayışın bir benzeri galeri mekânında da görülmektedir. Eserler izleyiciyi tepeden gören kutsiyet anlayışında konumlandığı için izleyiciyi önemseyen bir sergileme mantığı görülmez. Dikine konumlanan bu mekânlarda mekânın tavanına kadar resim asılıdır ve neredeyse eserleri incelemek imkânsıza yakındır. “Biraz kilise kutsiyeti, biraz mahkeme salonu resmiyeti, gibi olan bu galerilerde eserler duvar kâğıdı etkisi uyandıracak şekilde istiflenip resimleri nasıl izleyeceğimiz tamamen şimdiki alışkanlıklarımız dışındadır (O’Doherty, 2010: 30-31).

Bireyin yavaş yavaş esas alınmasıyla ve biçimle ilgili alternatif arayışlarla birlikte sanat eserinin "tepeden bakan" tanrısallığından sıyrılıp daha insani bir yere inerek eser ile izleyici arasındaki iletişimi değiştirdiği ve izleyiciyi temel alan bir sergileme anlayışının da ortaya çıkarak galeri mekânının da şekillenmeye başladığı görülmektedir.



Resim 3. Samuel F.B Morse, Louvre'da Sergi Salonu, 1832-33 (<https://www.terraamericanart.org/what-we-offer/our-art-collection/terra-collection-initiative-samuel-f-b-morses-gallery-of-the-louvre-and-the-art-of-invention/>)

Biçim üzerine sürekli düşünme, biçimi aşındırma, biçimle ilgili alternatif arayışlar sonrasında sınırı daha nasıl genişletebilirim sorusunu soran sanatçı, mekânı da sorgulamaya başlamıştı. Nitekim Yves Klein, 'boşluk' adlı sergisi ile boş bir galeri mekânını sergilemesi, Arman' in galeriyi çöp ile doldurarak izleyiciyi dışarıda bırakması, galerinin edilgen durumdan etken bir duruma geçmesi bu sorgulamaların neticesi olarak görülebilir. Zaman içinde galerinin bilinçle dolduğunu belirten Brian O'Doherty (2010: 109) galeri duvarlarının yere, yerlerin kaideye, köşelerin girdaplara, tavanın da donuk bir gökyüzüne dönüştüğünü belirterek "Beyaz küp" olarak adlandırdığı galeri mekânının potansiyel sanat eseri haline geldiğini, kapalı mekânı, simyasal bir biçimde, bir mecraya dönüştüğünü söylemiştir.

### **Sanat Mekânının Dönüşümü: Çatlayan Duvar**

Özgürlük alanlarını genişletmeye çalışarak daha sınırsız ifade olanakları yaratma çabasında olan sanatçılar, nesne üzerine yaptıkları birçok derin sorgulamalardan, nesnede birçok dönüşüm yarattıktan, nesnede sınır olarak gördükleri tabuları deforme ettikten sonra mekânı da bir sınır olarak görmeye başladılar. Galeri mekânı ya da müze alanı sanatçıda özgürlüğünün kısıtlandığını, kendini belli bir kapalı alanda sınırlandırılmış, dayatılmış kurallar etrafında hareket esmesini isteyen bir hapisanede hapsolmuş tutsak gibi hissettirmiştir. Bu sebeplerle sınırları yıkma düşüncesinde olan, nesne üzerindeki alışa geldik tabulaşmış anlayışları yıkmaya çalışarak özgürlük alanını genişletmeye çalışan sanatçılar mekâna dair sorgulamalar yaparak mekânı da bir sınır olarak görmeye başladılar.

Dört duvarın içinde üretimlerini yapan, sergileyen sanatçılar, kavramsal işler ile birlikte mekânın duvarlarını fikirsel olarak yıkmış olsalar da özgürlük; bundan daha fazlasını gerektirirdi. Dört duvarı alışılmışın dışında kullanan ve fikirsel anlamda duvarların sınırlı ideolojisini yerle bir eden sanatçılar, bu zafer ile birlikte mekâna tabi olmadıklarını fark etmeye başlamışlardı ve mekânın dışarısındaki alanları kullanılması gerekir gibi düşünceleri de gerçekleştirmeye çalışmışlardı. Çünkü mekân içerisindeki üretimler belli bir şablon veya standart dâhilinde sergilenebilirdi ve ancak bu alanlara tabi olarak sunulabilirdi. Örneğin dış mekânda uçuşan veya kalıcılığı olmayan herhangi bir nesnenin galeri mekânında yeri yoktu.

Bu fikirsel galibiyet sanatçının bir yere ihtiyacının olmadığını, sanatını duvarların dışında, özgürlük alanlarını genişleterek sınırların ötesinde de üretebileceğini göstermişti. Müze alanının içerisinde kendini resimle, heykelle ya da herhangi bir nesne ile ifade edebilen sanatçı, o alanın dışına çıktığı zamanda artık sınır içinde olmak zorunda olmadığını farkına varmıştı ve farklı birçok özgür ifade olanağının kapısını aralamıştı. Artık duvarları fiziksel olarak yıkarak bir galibiyet daha kazanmanın da vakti gelmişti. Örneğin Brian O’Doherty (2010: 21) Allan Kaprow, Edward Kienholz, Cleves Oldenburg gibi sanatçıların mekana yayılan ve genellikle izleyici katılımına açık bir şekilde gerçekleştirilen enstalasyon gibi yapıtlarıyla beyaz küpün çözümünde etkili olduklarını belirtmiştir.

Nesne dönüşüme uğradıktan sonra mekânın sınırlayıcı, kısıtlayıcı yapısı hatta mekânın mevcudiyetinin de tek başına bir sorun olduğu gerçeği sanatçıların uykularını kaçırarak bir kâbus gibi görünmeye başlamıştı. Böylece mekâna dair sorgulamalarla beraber mekân duvarlarında çatlaklar ve aşınmalar var olmaya başladı. Bu da başka düşüncelerin sinyaliydi.

Bir başkaldırı gibi değerlendirilebilecek olan sınır belirsizleştirmenin öncüsü de denebilecek Dada hareketinden sonra ortaya çıkan ve yoğun bir değişim içinde olan sanat pratiklerin beraberinde, Gerçeküstücülük, Soyut Dışavurumculuk, Pop Art, Yeni Gerçekçilik, Minimalizm, Fluxus, Arte Povera, Performans gibi sanat hareketlerini ortaya serdi. Bu hareketlerin etkisinde sanat eserinin kendisi, sergilendiği mekânların yapısı, kuralları, sınırları yavaş yavaş zorlanmaya başlamıştı.

Fırat Arapoğlu’nun belirttiği gibi (2013);

“20. yüzyılın ikinci yarısında özellikle 1960’ların Fluxus, Happenings, Performans sanatı gibi sanat akımları ve sanat üretim yöntemleri disiplinler arası bir üretim biçimini benimseyerek ve sanat kapsamı içerisindeki alanları ve sanat ile hayatın diğer olguları arasındaki sınırları sorgulayarak, bu sınırları belirsizleştirmeye çalışmışlardır”.



Örneğin; Fluxus, şairleri, edebiyatçıları, müzisyenleri, ressamaları, heykeltıraşları ve tiyatrocuları bir araya getirmiştir. Performans sanatı ise galeri mekânını tiyatro sahnesinde olan bir ruhaniyete sokarak mekânın kurgulanma biçimini kendine göre kullanmış ve sanat nesnesi olarak da sanatçının bedenini sergilemiştir.

Bu sorgulamalarla birlikte daha fazlasını isteyen sanatçılar, yeni alanlara girerek bir takım fikirler ile mekânları terk etmeye galeri ve müzelerden çıkmaya başladılar. Bu çıkışlar beraberinde Arazi sanatını meydana getirdi. Aslında duvar üzerinden yapılan sorgulamalar ve aşındırma çabaları mekânın fikirsel anlamda yıkıldığının bir göstergesiydi. Arazi sanatı sanatçıları, özgürlük alanlarını kısıtlayan duvarın ötesine geçmesi için sanatsal olarak ara süreçte yaşanan bütün hareketleri deneyimlemesi, yaşaması, gözlemlemesi gerekiyordu. Bu deneyim ve gözlemin akabinde artık sanatçılar bir mekâna ihtiyaç olmadığından, eserlerinin bir mekâna ait olması gerekmediğinden kesin bir şekilde emin olarak mekânı terk etmiştir.

Taş, toprak, saman, çürümüş ağaç artıkları gibi dışarıya ait nesnelerin galeri mekânlarına alındığını belirten Mehmet Yılmaz (2013: 306), sonrasında dışarıya ait nesnelerin gerek kendi yerinde küçük değişikliklerle sergilenmeye gerekse kendi yerlerinden edilerek başka yerlere taşınmaya başladığını, alanlar arasında sınırların bir bir kaldırıldığını ve mekânın olabildiğince genişlediğini belirterek, bu yeni galeri mekânının tabanı yeryüzü, tavanı gökyüzü olduğunu dile getirmiştir.

### **Mekândan Kopuş: Arazi Sanatı**

Arazi sanatı, galerilere, salonlara, duvarlara kısacası ‘kapatılmış alanlara’ sığma çabasına tepkidir (Aydın, 2010). Çünkü sanatçılar galeri mekânlarını onların ifade olanaklarını sınırlayan alanlar olarak görmüşlerdir. Çünkü o alanlarda yapacakları üretimler kısıtlı ve bir nevi sanatçılara dayatılmıştı. Buldukları salonların boyutları elverdiği ölçüde kendilerini ifade edebiliyorlardı, hem fikri hem de mekân anlamında kısıtlanmışlardı. Galerinin izin verdiği ölçülerde işlerini üretmek zorunda kalan sanatçılar, bu alanlardan ayrılarak dünyanın herhangi bir yerinde gerçekleştirdikleri çalışmalarla adeta dünyayı bir galeri mekânına çevirmişlerdir.

“Müzelerin ve galerilerin dışına çıkıp mekân olarak adeta tüm dünyayı kullanan Arazi sanatı sanatçılarının çöllerde, taş ocaklarında, uçsuz bucaksız arazilerde, terk edilmiş madenlerde dağlık zirvelerde gerçekleştirdikleri çalışmalar, bir yandan sanatın tanımı ve uygulanışında artık tüm sınırların aşılarak sanata yeni anlamlar yüklendiğini, bir yandan da mekân anlayışının giderek sonsuza açıldığını göstermektedir. Nitekim Arazi sanatı ile birlikte artık mekân sınırsızdır, her yerdir, dünyadır (Kedik, 1999: 99-102)”.



Resim 4. Piero Manzoni, Dünya İçin Kaide, 1961  
(<https://frieze.com/article/base-world>)

“ABD’de yeryüzü sanatının gelişmesi, doğrudan, sanatı müzede barındırma uygulamasını hedef alıyordu” (Putnam, 2005: 50). Galerilerden çıkarak yapılan üretimler otoriteye karşı bir duruşu, geleneksel sanatın dayattığı sınırlardan, tabulaştırdığı medyumlardan ayrılışı ifade ediyordu. Çünkü otorite, sanatçının alanını, sadece sergi mekânı ile sınırlı kalmasını ve söyleyebileceği ifadeleri kısıtlıyordu. ‘Arazi sanatının öncülerinden Robert Smithson müzeleri, hapishanelere ve bakım evlerine benzetmiş, koşulların yerini galerilerin aldığı üstünde durmuştur (Aydın, 2010). Bu sebeple hapishanede kalmış gibi hisseden birçok sanatçı galerilerden ayrılarak arazi sanatını benimsemişlerdi.



Resim 5. Robert Smithson, Spiral Jetty, 1970  
([https://www.robertsmithson.com/earthworks/spiral\\_jetty.htm](https://www.robertsmithson.com/earthworks/spiral_jetty.htm))



Resim 6. Christo ve Jeanne-Claude, Running Fence (Boylu boyunca Giden Çit), 1972-76  
(<https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/c88E47o/rEnrepx>)

Aynı zamanda arazi sanatı, 1960'ların sanat dünyasının giderek ticarileşen niteliğine, satılabilir ya da satın alınabilir bir nesne olarak sanat yapıtının sömürülmesine bir tepki olarak da ortaya çıkmıştır. Sanatçılar ticarileştirilemeyecek hatta bazı durumlarda gidilip görülemeyecek eserler yaratmak üzere doğanın ve manzaranın peşine düşmüşlerdi. Bu sebeple galeri mekânından çıkarak üretimlerini gerçekleştiren sanatçılar; tanımlanmış izleyici profilini de bir nevi dönüşüme uğratmışlar ve bunun yanı sıra izleyicinin ulaşamayacağı alanlarda üretimlerini konumlandırarak mekânı çeşitli şekillerde sorgulamanın yollarını aramışlardır. Arazi sanatı, izleyicinin sadece gözlemci olmayabileceğini, izleyicinin katılımcı bir rol üstlenebileceğini de göstermiştir.

Arazi sanatında sanatçılar üretimlerini yaparken doğadan topladıkları malzemeleri kullandıkları çokça görülür. Robert Smithson'un "Spiral Jetty"i, Robert Morris'in "Gözlemevi", Michael Heizer'in "Çift Negatif"i, Andy Goldsworthy'nin "Lambton Eartwork"ü gibi çalışmalar bu üretilere örnek olabilir niteliktedir.



Resim 7. Robert Morris, Gözlemevi, 1971-1977  
(<https://www.flevo-landschap.nl/gebieden/gebied-detailpagina/25/observatorium-robert-morris>)



Resim 8. Lynne Hull, Lightning Raptor Roost, 1990  
(<http://eco-art.org/?p=921>)



Resim9. Lynne Hull, Kaplumbağa Adası, 1998  
([http://eco-art.org/?page\\_id=24](http://eco-art.org/?page_id=24))

Ahu Antmen'e (2009: 253) göre; Arazi sanatı sade, geometrik şekillerin açık alanlara uygulanması açısından "Minimalizm" ile taş/toprak gibi doğal malzeme kullanımı ve süreçselliği açısından "Arte Povera" ile yapıtları genellikle gelip geçici doğa algısı nedeniyle "Happening" ile hatta bazen sanatçının doğaya bizzat müdahale sürecine odaklanması açısından "Performans Sanatı" ile ve projelerin zaman zaman salt belge, fotoğraf, harita ve benzeri artakalan malzemeye sergilenmesi dolayısıyla Kavramsal sanat ile yakınlık taşıyan bir akım olarak nitelendirmiştir.

Bu doğrultuda Arazi sanatı geleneksel bakış açısıyla sınırlarda gezinen belirli bir sanatçı topluluğuna ait bir sanat pratiği olmaktan ziyade, her sanatçının yeni yorumlar ve açılımlar katarak desteklediği, gelişimine ve dönüşümüne katkı sağladığı bir akım olmuştur. Kendi sanat pratiğinin yanında diğer sanat pratiklerinin de hem işleyiş biçimini hem de düşünce biçimini bünyesinde barındırarak çoğunlukla multidisipliner bir pratik olarak varlığını sürdürmüştür.



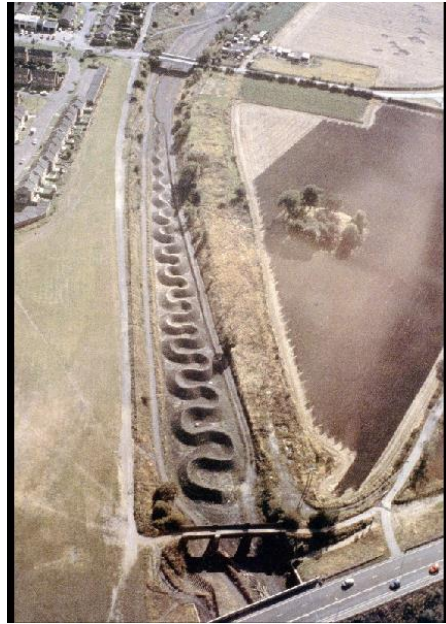
Resim 10. Joseph Beuys, 7000 Oaks 7000 Basalt, 1982-1987  
(<http://design.walkerart.org/tree/>)



Resim 11. Andy Goldsworthy, Japanese Maple Leaves, 1987  
(<http://landandco.e-monsite.com/album/andy-goldsworthy/feuilles-d-erable-et-flaque-d-eau.html>)

Çoğunlukla doğadan beslenen ve galerilerin güdümünde kalma zorunluluğunda olmayan arazi sanatçıları yaptıkları üretimler ile doğayı sömüren, doğaya karşı olumlu yaklaşımlarda bulunmayan ve doğayı kendisine hizmet etmesi için kullanan endüstrinin kötü karakterini de gözler önüne sermeye çalışmışlardır.

Buna bağlı olarak üretimlerini yaparken bir yandan da doğa bilincini oluşturmaya çalıştıkları da görülür. Doğanın işleyiş mantığını keşfetmeye çalışan sanatçılar eserlerinde çoğunlukla sıradan, doğal, geri dönüştürülebilir ve doğaya zarar vermeyen materyaller kullanmışlardır. Bu bir nevi doğadan aldığı tekrar doğaya bırakmak olarak görülebilir. Bu düşünce doğrultusunda Andy Goldsworthy, Lynne Hull, Agnes Denes gibi sanatçılar; üretimlerinde de görüldüğü üzere, estetik bir kaygı ile doğaya karşı farkındalık oluşturmak istemişlerdir. Kullandıkları malzemenin doğal olması, doğada tekrar çözünmesi ve yok olması; sanat nesnesinin sürekliliği ve kalıcılığı gibi sorgulamaları da beraberinde getirerek sanat nesnesinin biricik olma dayatmasını da farklı bir açıdan bir kez daha yıkmıştır. Örneğin steril bir ortamda kapalı bir kutu ve bir uyarı çizgisi arkasında bulunan Mona Lisa, hiçbir dış etkene maruz kalmadan yıllarca ilk günkü gibi korunmuştur ve korunmaya da devam etmektedir. Bu bir nevi sanat eserinin ölümsüzlüğünün, biricikliğinin ve tanrısallığının ilan edilmesinin somut bir göstergesi gibi bir algı yaratmayı amaçlasa da arazi sanatı sanatçıları durumun böyle olmadığını bilir. Onlara göre doğa da tıpkı insan gibi ölümlüdür. Bu sebeple üretimleri de ölümlü olmalıdır.



Resim 12. Andy Goldsworthy, Lambton Eartwork, 1988-89  
([www.quia.com/jg/2663262list.html](http://www.quia.com/jg/2663262list.html))



Resim 13. Agnes Denes, Wheatfield, 1992

(<http://www.milliyet.com.tr/Iklim-degisikligi-ve-cevreye-dikkat-cekken-8-sanat-eseri-molatik-4482/?Sayfa=3>)

Bu doğrultuda yapılan çalışmaların çoğunluğu belli bir zaman sonra yok olan ya da izleyicilerin ulaşamayacağı yerlerde kurgulanan üretimlerle vücut bulur. Dolayısıyla söz konusu çalışmaların kalıcılığı ancak çekilen fotoğraflar ya da video kaydı ile sağlanmakta ve hakkında bilgi ancak bu yolla edinilmektedir. Arazi sanatı galeri duvarlarını yıkmaktan öteye geçmiş ve alışıla geldik izleyici kitlesinin dışında da bir izleyici kitlesi olduğunu göstererek birçok tabuyu da beraberinde böylece yıkmış oldu.

## Sonuç

Bir devimin ile başlayan duvarların aşınması ve sınırları belirsizleştirme durumu kendinden önceki sanat düşünceleri ile beslenerek, yeni oluşumlar, özgürlük alanları ve yeni düşünce biçimlerini de beraberinde getirmiştir. Bu meydana gelen durumlar sonucunda sanatçılar, sanat nesnesinin veya sanatın ne olduğuyla ya da nerede olması gerektiği ile ilgili sorgulamalarla beraber sanatın özgürlük alanını genişletmeye çalışmışlardır. Bu sorgulamalar sanatın belli kalıplar içerisine sokulmaya çalışılarak şekil alması istenen geleneksel, tasvirici yapısının dönüşmesine yol açarak romantizmden günümüze birçok disiplini içinde barındıran disiplinlerarası bir sanatsal yaratım sürecinin ortaya çıkışının tetikleyicisi olmuştur.

Arazi sanatı da hem fikirsel hem de somut anlamda duvarları yıkan bir sanat hareketi olmasının yanında birçok tabulaşmış sınırları da eriterek varlığına son vermiştir. Arazi

sanatı; sanat üretiminin ifade olanaklarını çoğaltarak malzemenin taş ya da toprak olabileceğini, galeri gibi mekânların ötesinde de sanat üretimi yapabileceğini, ticarileşen, alıp satılabilen sanat üretiminin dışında bir üretimin de olabileceğini, tanımlanmış izleyici kitlesinin değişebileceğini kısacası sanat nesnesi ya da galeri mekânı gibi sınırlandırılmış birçok tabunun yıkılabileceğini göstermiştir. Sonuç olarak arazi sanatı, sanatçının özgürlük alanlarının genişletilebileceğini, ifade olanaklarının artabileceğini ve sanat nesnesinin her yerde ve her şekilde var olabileceğini gösteren bir sanat hareketidir.

### **Kaynakça**

- Antmen, A. (2008). 20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, İstanbul: Sel Yayıncılık
- O'Doherty, B. (2010). Beyaz Küpün İçinde: Galeri Mekanının İdeolojisi. Ahu Antmen (Çev.), İstanbul: Sel Yayıncılık
- Putnam, J. (2005). Kutuyu Aç A. Artun (Editör). Sanatçı Müzeleri.(Çec. E. Gen). İstanbul: İletişim Yayıncılık.( Eserin orijinali 2001'de yayımlandı).
- Selçuk, E. (2017). Disiplinlerarasılık Üzerine Deneysel Yaklaşımlar ve Uygulamalar, (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi). Gazi Üniversitesi/Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara
- Yılmaz, M.(2013). Modernden Postmodernizme Sanat. Ankara: Ütopya Yayınları.

### **İnternet Kaynakları**

- Arapoğlu, F. (2013), Sanatta Disiplinlerarasılık ya da Disiplinlerarasılık.  
<http://cagrisaray.blogspot.com/2013/01/konferans-sanatta-disiplinlerarasilk.html>  
adresinden 10.11.2018 tarihinde ulaşılmıştır.
- Aydın, B. (2010), Otoriteye Karşı Sanat; Land Art.  
<http://www.tramvayduragi.com/land-art/> adresinden 15.11.2018 tarihinde ulaşılmıştır.
- Kedik, A. S. (1999), Sanat ve İzleyici İlişkisinin Değişen Görünümü ve Zaman Kavramı Bağlamında Land Art, <https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/handle/11421/1232?locale-attribute=tr> adresinden 5.11.2018 tarihinde ulaşılmıştır.

### **Görsel Kaynaklar**

- Resim 1. Pablo Picasso, “Gitar”. (1912)Erişim adresi:<https://www.pablocicasso.org/guitar.jsp>



Resim 2. Marcel Duchamp, “Fountain”.(1917)Erişim  
adresi:<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-duchamps-urinal-changed-art-forever>

Resim 3. Samuel F.B Morse, “Louvre’da Sergi Salonu”, (1832-33) Erişim  
adresi:<https://www.terraamericanart.org/what-we-offer/our-art-collection/terra-collection-initiative-samuel-f-b-morses-gallery-of-the-louvre-and-the-art-of-invention/>

Resim 4. Piero Manzoni, “Dünya İçin Kaide”, (1961) Erişim adresi:  
<https://frieze.com/article/base-world>

Resim 5. Robert Smithson, “Spiral Jetty”. (1970). Erişim adresi:  
[https://www.robertsmithson.com/earthworks/spiral\\_jetty.htm](https://www.robertsmithson.com/earthworks/spiral_jetty.htm)

Resim 6. Christo ve Jeanne-Claude, “Running Fence”, California, (1972-76). Erişim  
Adresi:<https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/c88E470/rEnrepX>

Resim 7. Robert Morris, “Gözlemevi”, (1971-1977).Erişim Adresi:<https://www.flevo-landschap.nl/gebieden/gebied-detailpagina/25/observatorium-robert-morris>

Resim 8. Lynne Hull, “Lightning Raptor Roost”. (1990). Erişim adresi: <http://eco-art.org/?p=921>

Resim 9. Lynne Hull, “Kaplumbağa Adası”. (1998). Erişim adresi:[http://eco-art.org/?page\\_id=24](http://eco-art.org/?page_id=24)

Resim 10. Joseph Beuys, “7000 Oaks 7000 Basalt”, (1982-1987) Erişim  
adresi:<http://design.walkerart.org/tree/>

Resim 11. Andy Goldsworthy, “Japanese Maple Leaves”, (1987) Erişim  
adresi:<http://landandco.e-monsite.com/album/andy-goldsworthy/feuilles-d-erable-et-flaque-d-eau.html>

Resim 12. Andy Goldsworthy, “Lambton Earthwork”, (1988-89) Erişim adresi:  
<https://www.quia.com/jg/2663262list.html>

Resim 13. Agnes Denes, “Wheatfield”, (1992) Erişim  
adresi:<http://www.milliyet.com.tr/Iklim-degisikligi-ve-cevreye-dikkat-cek-en-8-sanat-eseri-molatik-4482/?Sayfa=3>