



GÜNÜMÜZ SANATINDA DEĞİŞEN GALERİ ORTAMI BAĞLAMINDA MEKÂN-DOĞA ETKİLEŞİMİ CHANGING THE CONTEXT OF CONTEMPORARY ART GALLERY SPACE ENVIRONMENT-NATURE INTERACTIONS

Esra ERTUĞRUL TOMSUK

Arş. Gör., Çankırı Karatekin Üniversitesi, Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi,
Resim Anasanat Dalı

RA., Çankırı Karatekin University, Art Design and Architecture Faculty, Department of Painting
ertugrulesra@hotmail.com

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4426-2710>

Banu YÜCEL

Arş. Gör., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi,
Görsel Sanatlar Bölümü

RA., Ankara Hacı Bayram Veli, University, Art and Design Faculty, Department of Visual Art
banu.yucel@hbv.edu.tr

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-9859-7890>

Atıf/Citation

Ertuğrul Tomsuk, E, Yücel, B. (2021). “Günümüz Sanatında Değişen Galerî Ortamı Bağlamında Mekân-Doğa Etkileşimi”. *Sanat Dergisi*, (37), 239-261.

Araştırma makalesi/Research article

Doi: <http://doi.org/10.47571/ataunigsfd.872081>

Öz

Sanat, ilkel dönemden günümüze kadarki zaman dilimi içinde toplumsal olaylardan da etkilenecek şekilde sürekli bir değişim içindedir. Sanatla birlikte, sanatın sergileme biçimleri de aynı doğrultuda değişmiştir.

Galerî mekânının geleneksel sergileme biçimleri, piyasayla kurduğu ilişki, dayatmacı estetik kuralları ve mükemmeliyetçi duvarları postmodernizm ile eleştirilen ve sanatçılar tarafından dönüştürülen bir mekân haline gelmiştir.

1960’larda sanat alanında yaşanan bu tepkisel kırılmaların sonucunda ortaya çıkan Arazi Sanatı bu anlayışın bir simgesi haline gelmiştir. Sanatçılar galerî mekânlarından uzaklaşarak atölyelerini doğaya taşıyarak

Abstract

Art, from the primitive period to the present, is in a constant change, also affected by social events. Along with the art, the exhibition forms of art have also changed in the same direction.

The traditional exhibition forms of the gallery space, its relationship with the market, its imposing aesthetic rules and perfectionist walls have become a space that has been criticized by postmodernism and transformed by artists.

Land Art, which emerged as a result of these reactive breaks in the field of art in the 1960s, has become a symbol of this understanding. The artists moved away from the gallery spaces and moved their

geniş arazi parçalarını, zaman zaman da doğada bulunan malzemelerle galeri mekânını düzenlemişlerdir.

Bu süreçte doğa-sanat-mekân iç içe geçmiş, geçirdiği evrimleşme süreci ile beyaz küp yeni bir mecraaya dönüşmüştür. Günümüzde gerçekleştirilen mekânın duvarlarını iten ve mekândan taşan ve doğa güçleri ile ortak çalışarak, meydan okuyan işler ile sanatçılar; sanatın neliği, bir sanat sergisinin ne olabileceği ve bir sanat kurumunun ne kadar ileri gitmeye hazır olduğu gibi sorulara dair sınırları zorlayan cevaplar aramışlardır.

Bu çalışmada; sanat, tarihsel süreçte galeri mekânının değişimi ve sanat kurumları ile sanatçı ilişkisi irdelenmiş, geleneksel galeri algısıyla bir hesaplaşmaya giren sanatçıların süreç içerisindeki sınırları zorlayan eylemleri güncel işler üzerinden örneklenmiştir.

Anahtar kelimeler: Doğa, Sanat, Mekân, Arazi Sanatı, Galeri.

workshops to the nature, organizing the vast pieces of land, and sometimes the gallery space with materials found in nature.

In this process, nature-art-space intertwined, and the white cube turned into a new medium with its evolutionary process. Artists who push the walls of the space realized today and overflow from the place and work in partnership with the forces of nature, with their challenging works; They sought boundary-pushing answers to questions such as what art is, what an art exhibition could be, and how far an art institution is ready to go.

In this study; Art, the change of the gallery space in the historical process and the relationship between art institutions and the artist are examined, and the actions of the artists who have come to terms with the traditional gallery perception pushing the boundaries in the process are exemplified through current works.

Key words: Nature, Art, Place, Land Art, Gallery.

Giriş

Günümüz sanatının en büyük özelliği birçok disiplinin iç içe geçmiş olmasıdır. Bu durumda modernizmin en çok önem verdiği özerklik kavramına karşı bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Güncel sanatta artık tek bir disiplin değil, disiplinlerarasılık söz konusudur. Modernizmin tanımladığı sanat nesnesi, 1960'lerden sonra değişim göstererek sanatçıyı yeni bir yola sürüklemiştir. Sanatçı artık üretiminde mekânı da düşünmek durumundadır. Çünkü postmodernizmde, sanat nesnesinin tamamlayıcısı izleyicidir ve bu doğrultuda sanatçı izleyici ile sanat nesnesini buluşturacağı mekânı da düşünmek durumundadır.

21. yüzyılda sanatçı, 1950 sonrasında itibaren, galeri mekânı ve izleyici ekseninde yeni bir algı yaratmayı hedeflemiştir. Galeri mekânına yüklenen belli başlı görevleri ters yüz edip, yeni bir görme biçimi sağlamış ve sıra dışı bir yorumlama kültürü meydana gelmiştir. Bu dönemin sanatını, izleyici tamamen hissederek deneyimlemektedir ve bu deneyimi yine sanatın kendi evinde; sanat galerisinde yaşamaktadır.

Postmodernizm, modernizmin yüce mekânının dokunulmazlığına karşı tepki göstererek, daha önce bir sanat galerisi içerisinde düşünülemeyecek olan her şeyi yerleştirmiştir. Araştırmanın bölümlerinde, galeri mekânının dönüşüm evreleri araştırılmış ve doğa ile mekânı bir arada sunan sanatçılar incelenmiştir.

Arketipik Geleneğin Yıkımı: Çerçeveyi Aşmak

İnsanın en başta av ve büyü törenleri aracılığı ile sanatla kurduğu bağın ardından, dini ritüellere dönüşen üretimi ve Paleolitik çağlarda göçebe olarak varlığını sürdürürken, su kenarlarına yerleşerek uygarlıklara dönüşümü, Antik Yunan'dan Ortaçağ'a kadar olan süreci sanat yapıtının konumlanmasında önemli dönüm noktalarıdır. Bu dönemlerde el becerisi ile değerlendirilen sanat yapıtı, dini ya da siyasi otoritelerin himayesi altına girmiştir. Sanat yapıtı herhangi bir mekâna ihtiyaç duymamıştır çünkü sanat yapıtı olarak algılanan mekânın kendisidir o dönemlerde. Mimari en önemli sanat yapıtı olarak kabul görmüştür. Her ne kadar dönemi içerisinde resim ve heykel disiplinleri sanat yapıtı yerine mimariyi tamamlayan bir zanaat nesnesi olarak görülse de mekân odaklı sanat yapıtının ilk örneklerini oluştururlar. Kiliseyi ya da sarayı tamamlayan bir işlevi vardır resim ve heykel sanatının. Rönesans döneminin yeniliklerinden biri, bu döneme kadar zanaat olarak algılanan disiplinlerin sanat yapıtı olarak değişim göstermesidir.

15-16. yüzyıl Avrupa'sında ortaya çıkan kapitalist ekonomi çerçevesindeki girişimler ve siyasi rejimler, yeni bir kültürel zihniyet ve sanatsal himaye düzeni ortaya çıkarmış, bu dönemde beliren burjuva sınıfının himayesine giren sanat, sekülerleşme ve özerkleşme dönemine de girmiştir (Yücel, 2012: 4). Sanat yapıtının zanaattan ayrılması, birçok yeniliği de beraberinde getirmiştir. Sergileme biçimleri hakkında kafa yorulmaya başlanmıştır.

Yine aynı yüzyılda ortaya çıkan sergileme, teşhir kültürü ve sanat tarihi inşası ile sanat, zanaattan ayrılmış, farklı bir kimlik edinerek özerkleşmiştir. Bu dönemde müze kurumunun başlangıcı olarak kabul edilen koleksiyonlar, sistemli bir toplama ve biriktirme eylemi olarak şekillenmeye başlamıştır (Yücel, 2012: 4-5).

Sanatçının özgür düşünmeye başlamasının ilk dönemi Rönesans dönemi olmuştur. Sanatçı artık sipariş almak yerine kendi konusunu seçme özgürlüğüne erişmesi 1789 Fransız İhtilali sonrasına denk gelir. Bu gelişme, sanat yapıtına bakış açısını da değiştirmeye başlamıştır. Sanat nesnesine sahip olma belirli bir statüye sahip olma durumu ile eş değer olmaya başlamıştır. Bu sebeple görkemli sarayların belli odaları sergi salonlarına dönüştürülmüş, sanat simsarları ve alıcılar bu odalarda karşı karşıya gelmeye başlamışlardır. Ayrıca saraylara sıradan insanların herhangi bir sebeple girmesi mümkün değildir. Sanat nesnesini görebilen kesim, zengin ve ayrıcalıklı insanlardır.

Müzecilik Batı toplumunda koleksiyonların kamulaştırılmasıyla 18. yüzyılda gerçekleştirilmiş, bu yüzyılın sonlarına doğru görkemli hanedanlıkların göstergesi olarak sergilenmeye başlanan kraliyet koleksiyonları halka açılmaya başlanmıştır (...) Koleksiyonların kamuya açılmasıyla kurumsallaşmaya başlayan müzeler önce Avrupa'da, daha sonra 19. Ve 20. yüzyıl boyunca Amerikan müzelerinin de katılmasıyla Batı'da yaygınlaşmış ve giderek hızlanan bir değişim süreci içinde olmuşlardır (Yücel, 2012: 5).

19. yüzyılla birlikte müzeler, kültürel mirasın en önemli kurumu haline gelmeye başlamıştır. Kültür mirasın korunması, sergilenmesi ve toplumun müzeler aracılığı ile

bilgilendirilmesi söz konusu olmuştur. Bir mirasın korunmasına yönelik olan müze kurumu ve sanat yapıtlarını sergileme alanı olan galeri mekânı; 20. yüzyıla birlikte, sanata olan bakış açılarının da değişimi ile kutsal bir mekân anlayışı kadar yüceleştirilmiştir.

19. yüzyıldaki sergi salonları, günümüzde algıladığımız galeri mekânlarındaki düzenlemelerden oldukça farklı sergileme anlayışlarına sahiptir. “Aslında Salon, kendi döneminin estetiğine uygun olarak, galerinin ne olduğunu tanımlayan mekândır. Galeri, duvarlarına resim asılan yerdir. Duvarın bir estetiği yoktur, iki bacaklılar için bir gereksinimden ibarettir sonuçta” (O’Doherty, 2010: 33). Resimlerin o dönemde duvara asılmış olması yeterlidir. Döneme ait resimlerde, tavandan yere kadar olan alana gelişigüzel asılmış resimlerin olduğu görülmektedir. “Büyükçe resimler (belli mesafeden bakmak daha kolay olacaktır) izleyicilerin daha iyi görebilmesi için hafifçe aşağı eğimli asılmıştır; ‘en iyi’ resimler tam ortada, izleyicinin göz hizasındadır; küçük resimler alttadır. En başarılı sergi, bir santimetresi bile boşa harcanmamış, adeta mozaik gibi işlenmiş duvarlardan ibarettir (O’Doherty, 2010: 33).



Görsel 1. Pietro Antonio Martini Resim ve Heykel Sergisi 1787.

Şüphesiz bu yığın halindeki sergileme biçimi, modernizm ile birlikte değişim göstermiştir. Modernizm ile birlikte sanat yapıtı, kendisinin sergileneceği alanı da değiştirmeye başlamıştır. Bu değişimin kesin kayıtlı bir tarihi olmasa bile, bu duruma kafa yoran ilk isimlerden birinin Courbet olduğu söylenebilir.

“Bir sanatçının radikal bir biçimde kendi mekânını oluşturarak resimlerini astığı ilk modern olay ise sanırım, Courbet’in 1855 Sergisi’nin hemen dışında gerçekleştirdiği tek kişilik Salon des Refusées’dır (...) Pek şaşırtıcı bir şey yapmadığı kanısındayım ama yine de vurgulamak gerekir ki bir modern sanatçı (ki kendisi ilk modern sanatçı olarak nitelediğimiz kişidir) ilk kez kendi yapıtının bağlamını kendisi kurgulamış ve sanatının değerinin biçilmesi sürecini kendisi şekillendirmiştir.” (O’Doherty, 2010: 41)

Courbet’in bu sergisiyle sanat yönetimini radikal bir değişikliğe uğratması, galeri mekânının günümüz anlayışına dönüşmesinde bir dönüm noktasıdır. Sanatçının yapıtının algılanmasında, sergileme biçiminin de önemli olduğu gerçeği gün yüzüne çıkmıştır. Galeri mekânı yığın halinden sıyrılıp yavaş yavaş sessizleşmeye ve boşalmaya başlamıştır. Bu sessiz galeri mekânı, modernizm ile birlikte, içine

girildiğinde belli kurallara sahip, izleyicinin kendisini oraya ait hissetmediği bir ortama dönüşmüştür. Galeri mekânına ait olan tek şey sanat yapıtıdır.

İrlandalı sanatçı/eleştirmen Brian O’Doherty’nin 1970’lerde tartışmaya açtığı “beyaz küp” olgusu, zaman içinde çağdaş sanat tarihinde en çok rastladığımız kavramlardan biri olarak kaynağını bile unutacak kadar yaygınlaşan bir terim haline gelmiştir (O’Doherty, 2010: 15). Müze ve modern sanat galerilerine bir eleştiri niteliğinde olan “beyaz küp” kavramı, postmodernist anlayışın getirilerinden biridir. Sanatın toplumdan kopuk, dokunulmaz ve yabancılaştırılan kalıplaşmış bir mekânda bulunması, postmodern sürecin şiddetle karşı çıktığı durumlardan biridir. Postmodernizme göre, sanat yapıtının, gündelik hayatla iç içe olması gereksiniminin yanı sıra, sergilendiği mekânın da izleyicisi ile arasında bir mesafe olmamalıdır.

Modernizm ise Postmodernizmin aksine; görsel olanın temsilini her şeyin üstünde tutmaktadır. Görme ediminin de gerçekleşeceği mekân da özel kılınmalıdır. Modernizme göre sanat yapıtını anlamak, belli bir algıya sahip olunmasını gerektirir ve sanat yapıtına ulaşmak kolay olmamalıdır. “Mekân kavramı, Modernizmde gerçeğin içinde üretildiği ve içinden algılandığı bir bağlam olarak ele alınmıştır” (Yücel, 2012: 10). Bu sebeple sergileme mekânı, Modernizm için önemli bir ortamdır. İdeal galeri mekânı, sanat yapıtının “sanat” olarak algılanışına engel oluşturan her türlü öğeyi dışlayan mekândır. Yapıt, yapıt olarak değerlendirilmesi sürecinde kendi dışındaki herhangi bir şeye dikkat çekecek her türlü etkenden uzaklaştırılmıştır (O’Doherty, 2010: 30). Bir sanat galerisinin içinde bulunmak ilk başta tedirgin edici bir durumdur ve o mekânın belli başlı kuralları vardır; sessiz olmak, sanat yapıtlarına belli bir mesafeden bakmak vs.

“Her modern sanat galerisi beyaz bir küp görünümünde olmasa da “beyaz küp”, günümüzde, çağımızın kendine özgü teşhir biçimlerinden biri olan “modern sanat galerisi” nin başlıca simgesidir. O’Doherty’nin işaret ettiği gibi, “biraz kilise kutsiyeti, biraz mahkeme salonu resmiyeti, biraz deney laboratuvarı gizemiyle sık bir tasarımı buluşturan” modern sanat galerisi, “benzersiz bir estetik mekân” olarak 20. yüzyıl sanatının kendine has “kabuğu”dur.” (O’Doherty, 2010: 15)

Modernizm için sanat yapıtı dokunulmaz, ulaşılmaz ve yüce bir nesnedir. Dolayısıyla bu kadar anlam yüklediği nesnenin barınacağı mekân da aynı derecede dokunulmaz olmalıdır. Müze ve sanat galerilerine yüklediği anlam, sanat nesnesine yüklediği anlamla eş değer hale gelmektedir. Modernistlerin bu bakış açısında yaşanan ilk kırılma, sanat nesnesinin değişim göstermesiyle yaşanmıştır.

1920’li yıllardan 70’lere uzanan süreçte içinde sergilenen sanatın tarihi kadar kendine özgü bir galeri tarihi vardır. Bu süreçte sanata baktığımızda bir değişim üçgeninin yeni bir tanrıyla da beraberinde getirdiğini görürüz. Kaidenin yok oluşu, izleyicinin beline kadar duvardan duvara uzanan bir mekânın içinde kalakalmasıyla sonuçlanmıştır (O’Doherty, 2010: 109). Öncelikle sanatçılar resimlerinde, geçmişten gelen büyük bir gelenek olan çerçeveyi dışlayarak, galeri duvarlarına yeni bir yorum getirmişlerdir. Boyasal Alan ressamlarının neredeyse galeri duvarları ölçüsünde olan devasa tuvallerinin çerçevesiz olması sergileme biçimlerine yeni bir bakış açısı getirmiştir.



Görsel 2. Barnett Newman. Vir Heroicus Sublimis. 1950–51. Tuval Üzerine Yağlı Boya. 242.2 × 541.7 cm.

Amerikan Soyut Dışavurumcularının ortak özelliği olan bir resimsel “bütünselliğin” yakalanmasına ve tamamen Amerikan resmine özgü olan farklı bir kompozisyon anlayışına yol açmıştır. Kompozisyonu oluşturan öğelerin birbirleriyle ilişkisine değil, tuval yüzeyini kaplayan dinamik ya da durağan boyasal alanın bir bütün olarak algılanmasına yol açan bu tür kompozisyon anlayışı, Soyut Dışavurumculuk akımını oluşturan sanatçıların her birinin kendi özgü resimsel diline karşın paylaşılan bir özelliktir (Antmen, 2008: 148). Boyasal Alan sanatçıları, devasa boyutlarda yaptıkları resimlerle bir bakıma tuvale kafa tutarlar. Greenberg’e göre “bu sanatçılarda renk belli bir alanı ya da düzlemi doldurma işlevinden kurtulup bağımsızlık kazanmıştır ve yalnızca kendisini savunur” (Germaner, 1997: 36). Greenberg için resim ve heykel, ekonomik, toplumsal ya da siyasal gerçeklere gönderme yapmadan kendi biçimsel güçlerini irdelemeliydi (Atakan, 2008: 20). Soyut Dışavurumcu ressamların tek çabası biçim olarak resmin varlığıdır. Harol Rusenberg, iki dünya savaşından sonra dünyayı değiştiremeyeceğini anlayan yapayalnız sanatçı figürünün “dünyanın değişmesini değil, tuvalinin bir dünya olması”nı ister hale geldiğini savunmuştur (Antmen, 2008: 148). Soyut Dışavurumculuk sanat yapıtı ve mekân arasındaki hesaplaşmanın ilk örneklerindedir. Geleneksel resim anlayışının olmazsa olmaz sergileme biçimi olan çerçeveyi yok etmesi bunun kanıtlarından biridir.

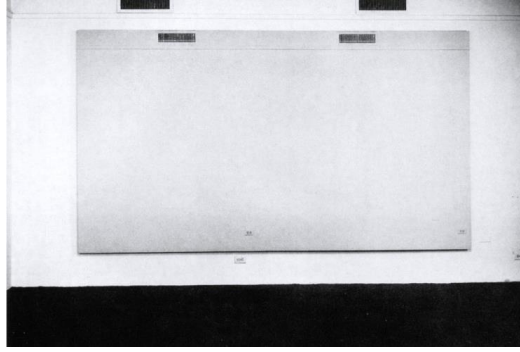
“Çerçevenin düşüşiyle duvarlar mekân olmuş, köşelerdeki gerilim hissedilir hale gelmiştir. Kolaj, resimden dışarı fırlayarak, olduğu yere çöken yaşlı bir kadın gibi kendini mekâna bırakıvermiştir. Yeni tanrı, yani o geniş, homojen mekân, galerinin her bir köşesine kolayca sızmaya başlamıştır. “Sanat” dışındaki her türlü engel ortadan kalkmıştır. Artık sanat yapıtının etrafındaki alanla sınırlı olmayan ve sanatın anısıyla dolu olan bu yeni mekân, onu sarmalayan kutuyu itmeye başlamıştır. Zaman içinde galeri bilinçle dolmuştur. Duvarları yere, yerleri kaideye, köşeleri girdaplara, tavanı donuk bir gökyüzüne dönüştürmüştür. Beyaz küp potansiyel sanat haline gelmiş, kapalı mekânı, simyasal bir biçimde bir mecraya dönüştürmüştür. Sanat dışarı atılan, kaldırılan ve yerine başka şey konan bir şey haline gelmiştir.” (O’Doherty, 2010: 109)

Çerçeve ve resim ilişkisi, duvar ve resim ilişkisi gibi kaygıların sorgulanmaya başladığı dönemde, geleneksel tuval biçimleri de şekil değiştirmiştir. “Stella’nın 1960 yılında Castelli’nin galerisinde açtığı sergideki U-, T- ve L-şekilli tuvaleri, yerden

tavana, bir köşeden diğerine duvarın her parçasını “geliştirerek” kullanmıştır” (O’Doherty, 2010: 48). Bu sergi, modernist sergileme biçimlerini kökten değiştiren nitelikte bir sergi olmuştur. Sanat yapıtının kendisi kadar, hatta onun da önüne geçen sergileme biçimi söz konusudur.

Stella’nın dışında galeri mekânı ile bir hesaplaşmaya giren sanatçılardan biri de William Anastasi olmuştur.

“William Anastasi’nin New York Dwan Galerisi’nde 1965’te açtığı bir sergi, duruma ilişkin bir yorumdur. Galeriye boşken fotoğraflayan Anastasi, duvarın aşağıdan yukarı, soldan sağa parametrelerini çıkarmış, elektrik prizlerinin yerini ve ortadaki geniş boşluğu görmüş, sonra bütün bu verileri duvardan biraz daha küçük bir tuvalin üzerine serigrafi baskıyla asmıştır. Duvarı o duvarın imgesiyle kaplamak, sanat yapıtını modernizmin özünde yer alan meseleleri içeren yüzeye, duvarın kapladığı alana taşımıştır.” (O’Doherty, 2010: 51)



Görsel 3. William Anastasi, ‘Batı Duvarı, Dwan Main Galeri’, 1966, Tuval üzerine fotoğraf baskısı. Sergi Görünümü ‘Six Sites’, Virginia Dwan Gallery, New York, 1967.

Anastasi’nin bu sergisi, galeri mekânının sergilenen yapıyla eş değer tutulmasına en iyi örnektir. Tabi Anastasi’den önce mekânı ön planda tutarak sanat üreten birçok sanatçı, galeri mekânının dönüşümünü hızlandırmıştır.

1960’lı yıllar, sanat yapıtının dönüşüme uğradığı ve dolayısıyla sergileme biçimlerinin de değişim gösterdiği yıllardır. Enstelasyonların, performansların, arazi sanatının başrol oynamaya başladığı dönemdir. Sanat galerilerine getirilen eleştiriler, sanat yapıtları üzerinde sürmüş ve dikkatleri üzerlerine çekmişlerdir. Hatta sanat yapıtı olarak galeri mekânının bizzat kendisini kullanmışlar ve eleştirilerine farklı bir boyut kazandırmışlardır.

Bir sanat yapıtı olarak galeri mekânını dönüştüren isimlerden biri Yves Klein’dir. “Klein, 1958’in Nisan ayında, Boşluk’la (Le Vide) monokromun ötesine, saf cisimsizliğe geçer. “Sergi”si için Galerie Iris Clert’i tamamen boşaltıp, boş alanı kendi manevi değerleriyle “aşılacak” beyaz badana yapar” (Fineberg, 2014: 210).

“Amerikalı sanatçı Micheal Asher 1960’larda ve 70’lerde galeri mekânlarını duvarlarla böldüğü ve “beyaz küp” etkisini ter yüz etmek için mekânların boyasını kazıdığı enstelasyonlarının yanı sıra bazen de galeri duvarlarını yıkarak büroyu (ya da

sistemi) görünür kıldığı enstelasyonlar gerçekleştirmiştir” (O’Doherty, 2010: 20). Tıpkı Broodthaers veya Daniel Buren gibi, Micheal Asher’in tavrı da nesnelere üretmeyi değil, fakat bir sergi süresince (bir müze veya tarihi bir mimari birimse) sokulmasıyla bu uzama parazit oluşturmayı hedefler. Sanat eserinin sunulmasına destek olan yapı böylece sanatçının eseri olur (Gintz, 2010: 52).

Sanat yapıtının değişmesiyle birlikte, sergileme biçimleri de değişim göstermiştir. “Greenberg’e göre sanatın sergileme koşullarının değişmesi, sanatın belli bir azınlık için üretilmiş, salt parasal değeriyle sınırlı nesne olmaktan, daha geniş bir sosyal bağlama taşındığı bir süreci simgeler. Müzelerin günümüzde kamusal birer mekân olarak sanat üretiminde araçsal bir konuma gelişi, hiç kuşkusuz bu sürecin devamıdır” (O’Doherty, 2010: 27). Bu sürecin öncesinde birçok sanatçı “bireysel sanat eserlerini belli bir düzende bir araya getiren ganimetler gibi, müzeleri de egemen ideolojiye uygun türdeş bir estetik söylemin yararına bu eserleri tanıtan bir aygıt gibi görme eğilimi”ni (Gintz, 2010: 52) yıkmaya yönelik sanat yapıtları üretmeye başlamışlardır.

Modernist müzecilik anlayışına kafa tutmaya yönelik yapıt üreten sanatçıların başında Minimalistler gelmektedir. Minimalist sanatçılar resimden çok heykel üzerinde durarak, mekân içinde geometrik formlarla çözümlenmelere girmişlerdir. Carl Andre, biçim, mekân ve izleyici arasında bir iletişim kurarak yapıtlar üretmeye başlamıştır. Devasa boyutlarda oluşturduğu demir heykelleri ile “çevre mekânı küçültüp sıkıştırarak seyirciye doğrudan bir biçim ilişkisi kurar” (Germaner, 1997: 43). Andre çalışmalarında mekânın yatay ve dikey düzlemi içerisinde bir sorgulamaya girmiştir. Sanat yapıtı sergilenen mekâna göre şekil almıştır. Mekâna göre yapıtların şekillenmesi bu dönem için önemli ve yeni bir durumdur. Müze ya da galeri anlayışının, sanat yapıtlarını tanıtan bir araç olarak görülmesi durumuna tepki niteliğindedir. Mekâna göre şekillenen sanat yapıtı o ana aittir. “Modernist biçimci anlayışların bir devam gibi görünen, öte yandan mekâna ve izleyiciye yönelik farklı tavrıyla modernist anlayışı ters yüz eden Minimalizm akımı, mekânın kendisini “sahneleştiren” çeşitli örneklerle 1960’larda ‘beyaz küp’ün kabuğunun kırılmasındaki önemli etkenler arasındadır” (O’Doherty, 2010: 16).



Görsel 4. Carl Andre, Kaldıraç, 1966, 137 Ateş Tuğlası

Yatay konumdaki Kaldıraç adlı düzenlemesi Carl Andre'nin ilk önemli işidir. Yan yana konmuş 137 tuğladan meydana gelen Andre'nin çalışması, galerinin tabanında yatay bir uzunluk oluşturmuştu. Ona göre, dikey elemandan kurtulmak çok zordu; ama kurtulmak zorundaydı (Yılmaz, 2006: 204). İşin sergileneceği mekânın duvarlarından ziyade tabanına yönelmiş olan Carl Andre 'beyaz küp'ün genel geçer kurallarına karşı ilk başkaldıran isimlerden biridir.

Bu işi yapmaktaki düşüncesini şu şekilde ifade etmiştir:

“Brancus,'un Sınırsız Sütun'unu havaya değil de yere uzattım. Böylece, ilgi veryüzüne kaymış oldu” (Yılmaz, 2006: 205). İzleyicinin ilgisini duvarlardan tabana kaydırma bir karşı duruştur. Hem galeri mekânının şeklini hem de izleyicinin bir sanat yapıtı karşısındaki fiziksel duruşunu değiştirmiştir. Belki de ilk kez izleyicinin gözü, yere doğru yönelmiştir. Sanat nesnesi ve içinde bulunduğu mekânın bir bütün olduğunu izleyiciye hissettirme durumu oluşmuştur. Bu durumu O'Doherty şu şekilde özetlemiştir:

“Ancak Minimalist yapıtların 'mekâna özgüllüğü', yalnızca sanatçıların genişleyen mekân algısının bir yansıması değildir. İzleyicinin de mekânı algılamasına, dolayısıyla mekân içinde kendi varlığının bilincine pencere açmasına olanak tanıyan bu tür yapıtların fenomenolojik boyutu, Minimalizmin belki de en önemli özelliğidir” (O'Doherty, 2010: 16).

Mekân ve sanat yapıtı arasındaki ilişkinin önemi, sanatın içine hazır nesnenin girmesi ile başlamıştır. Postmodernizm; herhangi bir endüstriyel ürünü bir sanat galerisinde sanat nesnesine dönüştürebilir, yine aynı ürün bir mağaza vitrininde herkesin satın alabileceği sıradan bir ürün de olabilir. Burada nesneyi sıradan bir işlevsel ürün haline getirenle, aynı nesneyi sanat yapıtına dönüştüren mekânın kendisidir. Bu durumu benzer bir şekilde Daniel Buren şu şekilde örneklendirmiştir:

“Boş bir müze ya da galeri hiçbir anlama gelmez, sonuçta her an bir jimnastik salonuna ya da bir fırına dönüştürebilir ve bu dönüşüm, orada olacakları ya da satılacakları etkilemez, bir zamanlar orada sanat yapıtları vardı diye o mekânların sosyal statüsü değişmez. Bir sanat yapıtını bir ekmekek fırınına koymak ya da onu orada sergilemek, fırının işlevini değiştirmez ama fırında sanat yapıtını bir dilim ekmeğe dönüştüremez.

Bir dilim ekmeği bir müzeye koymak ya da orada sergilemek o müzenin işlevini değiştirmez ama müze, en azından sergi süresince, o bir dilim ekmeği bir sanat yapıtına dönüştürür.

Şimdi hadi, bir dilim ekmeği bir ekmekek fırınında sergileyelim ve bakalım: O bir dilim ekmeği diğer ekmekeklerden ayırmak zor, hatta olanaksız olacaktır. Sonra da bir sanat yapıtını -herhangi bir sanat yapıtını- bir müzede sergileyelim: o yapıtı öteki yapıtlardan ayırmamız mümkün müdür gerçekten?” (O'Doherty, 2010: 18)

Postmodernizmde sanat, nesne olmanın ötesinde düşünceyle ön plandadır. Bu düşüncenin var olabileceği, şekle bürünebileceği mekân *her yer* ve *her şey* olabilir. Sanat yapıtının düşünce aracılığı ile *her şeye* dönüşmesi modernizm anlayışına olan bir

tepkidir. Modernizmin kutsallaştırdığı galeriler ya da müzelerde *her şey* sergilenemez, sergilenemeyen *her şey* satılamaz, satın alınamaz.

“Temiz galeri duvarı, o son derece kendine özgü kırılğan doğasının evrimleşme sürecinde saflığını yitirmiş bir üründür. Ticareti ve estetiği, sanatçıyı ve izleyiciyi, etiği ve menfaati kapsar” (O’Doherty, 2010: 100). Postmodernizm de estetik algıdan ticareti arındırma, sanatçı ve izleyici arasında var olan mesafeyi azaltma, etiği ve menfaati sanatın çıkarına göre şekillendirme amacıyla yola çıkmıştır. Bu sebeple üretimini, alınıp satılamayacak bir nesneye dönüştürme niyetindedir.

1960’lardan itibaren sanatın ticari oluşumuna tepki olarak galeri mekânında kullandıkları malzemelerle dikkat çeken diğer bir akım da Arte Povera olmuştur.

“Arte Povera terimi, zaman içinde yalnızca İtalyanlara mal olmuş; Celant’ın 1969 tarihli “Arte Povera: Kavramsal, Hakiki ya da İmkânsız Sanat” başlıklı kitabı akımın İtalya dışında tanınmasına katkıda bulunmuştur (...) Celant’a göre yeni avangard yaklaşımların ortak özelliği, gündelik yaşamdan sıradan malzemenin sanatsal ortama taşınmasıdır” (Antmen, 2008: 213). Bu akımın sanatçıları 20. yy sanatına çok farklı bakış açıları kazandırmışlardır. Çalışmalarında kullandıkları atık malzemelerin (cam, gazete vs) yanı sıra, sanat galerilerinin içine canlı hayvanlardan canlı bitkilere kadar sanat yapıtı olarak yerleştirmişlerdir.

“Temellerini Burri’nin, Fontana’nın ve Manzoni’nin çalışmalarından alan Jannis Kounellis ve Mario Merz gibi sanatçılar, sanat deneyimini daha dolaysız biçimde gerçek ve aynı zamanda bireyi doğaya daha yakından bağlayan bir hale getirme girişiminde bulunmuşlardır. 1969’da Kounellis Roma’daki Galleria L’Attico’nun duvarlarına, tıpkı resimlerde gibi eşit aralıklarla sıralanmış on bir canlı at bağladı. Bu sergide sanatçının anlatmak istediği şey, bir sanat yapıtının aşkın olmadığı, ancak yaşamın herhangi bir biçimine benzediği: düşünce içeren bir kimlik.” (Fineberg, 2014: 317)

Müzelerin en genel işlevi, bir sanat yapıtına ev sahipliği yaparak onu korumaktır. İçinde bulundurduğu sanat eserleri artık müzenin malıdır. Müzeye ait olan bu sanat yapıtlarının anlamlandırabilmenin en bilinen yolu, kendisinden önce yapılmış olan sanat yapıtları ile kıyaslanarak okumaya çalışmaktır. “Yetmişli yılların sonunda, Marcel Broodthaers ve Daniel Buren gibi sanatçılar kendilerini bu anlayışı yıkmaya adanmışlar. Broodthaers, kendini bir müze müdürünün yerine koyarak, kültürel imler ve amblemler için yapısal bir okuma öneren müzelik enstelasyonlar yaratırken, Buren’de değişmez bir veriye dönüştürdüğü resimsel bir motife ulaşmayı hedefliyordu. Her iki sanatçının eleştirel çalışmaları, geriye yazılı ya da fotoğraflı bir dizi belgeden başka bir iz bırakmayan geçici sergilerde yer alıyordu” (Gintz, 2010: 53). Minimalizm ve Arte Povera sanatçıları her ne kadar sanatsal problemleri birbirlerinden farklı olsada, sanat tarihine benzer düzeyde yeni bir ifade anlayışı katmışlardır. Modernizmin gururla savunduğu sanatın kalıcı olma durumuna, sanat nesnesinin sadece izleyici ile karşılaştığı anla sınırlayarak, büyük bir keyifle saldırmışlardır. Germaner bu durumu: “Carl Andre’nin yapıtları genelde sergi süresince yaşar ve ardından sökülerek kavram dünyasında kalırlar” ifadesiyle örneklendirmiştir (Germaner, 1997: 43). Bu kalıcı

olmama durumu; sanat piyasasına getirilen sert bir eleştiridir. Sanat yapıtının gelip geçici olma kaygısı, sanat nesnesinin metalaşmasına en büyük engel olmuştur.

Mekânın Özgürleşmesi: Yapıtlaşan Yeryüzü

1960'lar, bir önceki bölümde bahsedildiği gibi, galeri mekânının tiranlığını elinden alma eylemleriyle doludur. Sanat eserinin müzeyle ve piyasayla kurduğu ilişki, bu eylemler ile sanatla yaşam arasındaki duvarın devrimci bir tavırla yıkılması sonucunda değişime uğramaya başlamıştır.

Sanatın metalaşma sorunu ve izleyici ile yapıt arasındaki farklı etkileşim arayışları yeni birtakım pratiklerin gelişmesine vesile olmuştur. Galeri mekânının sınırlayıcı steril bir çerçeve oluşuna itiraz, müze fonksiyonlarının sorgulanması, sanat dünyasının hegemonyası altına alan ekonomik sistem işleyişinin eleştirilmesi, sanatın nesnel değerini reddederek anti-kapitalist bir düşünce biçimine dönüşmüş ve alternatif arayışlara sebep olmuştur. Bu süreçte galeri mekânına bakışın ve yüklenen anlamın sorgulanması, sanatçıların farklı denemelerine yol açmış, galeri mekânının bozumuna yönelik eylemler gerçekleştirilmiştir.

“Celant, *Arte Povera* (Yoksul Sanat) adıyla kaleme aldığı tanıtım yazısında, bitki ve minerallerin yanı sıra sanat arenasında artık canlı hayvanların da yerlerini aldığını belirtiyordu” (Yılmaz, 2006: 249). Her ne kadar bu durum sanatçının doğaya karşı sergilediği tutumla ilişkili olsa da sanatın meta olarak sunulmasına yönelik bir başkaldırı niteliği de taşımaktaydı.

Bakır, su, nehir, toprak, kar, ateş, hava, taş, elektrik, yerçekimi, büyüme ve yükselme gibi şeyler, sanatçıya yol gösteren en dolaysız şeylerdi. Önemli olan, doğaya egemen olmak ya da yansıtmak değil doğayla birlikte yaşamaktı (Yılmaz, 2006: 249). Sanat yapıtında kullanılan malzeme değişimi ile birçok kapı aralanmıştır. Doğanın kendisi başlı başına sanatçı için bir sanat nesnesine dönüşmeye başlamıştır. Bu duruma en çarpıcı örnek Jannis Kounellis'in canlı atları sergilemesidir. “Sanatçı, galeri mekânına 11 tane canlı atı eşit aralıklarla bağlamış, doğadaki herhangi bir nesnenin sanat yapıtı olabileceğini bir kez daha göstermiştir” (Yılmaz, 2006: 250).



Görsel 5. Jannis Kounellis'in 1968, Roma Attiko Galerisi, 12 At

1960'lı ve 70'li yılların başkaldırılarıyla geçtiği bir dönemde sanatçıların tepkisiz kalması düşünülemezdi ve ürettikleri yapıtlarla, piyasaya olan başkaldırıları zirveye

çıkarmaktaydılar. Galeri mekânına doğanın ta kendisinin birebir taşınması, sanat nesnesini piyasanın elinden çekip almaya yönelik bir durumdur aynı zamanda. Galeri mekânının içinde sergiledikleri ‘doğal’ yapıtların yanı sıra, sanat nesnesini dışarıya taşıyarak bu konudaki tepkilerini farklı yollarla da olsa sürdürmüşlerdir.

“Sosyal değişim taleplerinin dile geldiği, sivil toplum hareketlerinin ırk-cinsiyet-kültür bağlamında eşit hak arayışlarını örgütlediği bir dönemde sokakta olup bitenin dinamiklerinden beslenen çok sayıda sanatçı, statükonun simgesi olarak görülen müze ve galerilerin modernist ve elitist tavrına tepki duymuş, alternatif mekân arayışlarına yönelmiştir. Bu alternatif mekânlar arasında, terk edilmiş binaların ve sokakların yanı sıra doğa da vardır. Sanatçıların doğaya yönelmesinde, sanat piyasasının dinamiklerine karşı bir direnç rol oynamış, aykırı malzeme ve yöntemlerin kullanılmasıyla piyasa sisteminin kolay kolay metalaştıramayacağı işlerin üretimi bir yandan da anti-kapitalist bir tavrın ifadesi olmuştur.” (Antmen, 2008: 252-253)

Dönemin radikal ifade biçimlerinden biri olarak Arazi Sanatı 70’lerin başında Amerika’da ortaya çıkmış, mekânla kurulan bu saplantılı ilişkiyi ve beyaz küpün hegemonyasını sorgulayan yapıbozumcu anlayışın bir simgesi haline gelmiştir. Dönemin mevcut toplumsal değerleri ve sanatsal pratikleri içinde, tüm bakış açılarını sorgulayarak, modernizmin dayatmalarına karşı konvansiyonel malzemenin sınırları zorlayan bir reaksiyona dönüşmüştür.

Bu hareket, sanat eserinin alınıp satılabilen ticari bir meta olmasına ve yerleşik sanat tarihinin kutsal mekânları olan galeri ve müzelere karşı bir başkaldırı niteliğindedir. Bu başkaldırı ile sanatçılar galeri mekânlarını terk edip işlerini doğada, insanlardan uzakta, uçsuz bucaksız çöllerde, geniş arazilerde, göllerde veya maden ocaklarında yer aldığı mekânla da etkileşimli gerçekleştirmişlerdir. Bu sanatçılar endüstriye ve onun mabedi olan sanat kurumlarına karşı; doğa ve insanı koyarak aralarındaki ilişkiyi tartışarak yeniden yorumlamışlardır. “Sanatçılar yüzyıllar boyunca doğayı yansıtan görünümleri resim ve heykel gibi alışlagelmiş mecralar içinde sunarken, 1960’lardan itibaren ‘manzara’ gerçek bir mekâna dönüşerek arazi sanatçılarının müdahalesine uğramaya başlamıştır” (Antmen, 2008: 251).

Bu durumda sanatın biçimi alışlagelmiş nesne-meta statüsünden çıkarak süreç, malzeme ve doğa alanına kaymıştır. Doğanın kendisi bir malzeme haline dönüşürken, doğanın güçleri de çalışmaların belirleyici birer elemanı haline gelmiş, alışlagelmiş plastik dilin olanakları genişletilmiştir. Norbert Lynton doğayı gündemine alan bu anlayış için “Yapılanlar geçicidir; eserin satılabilmesi mümkün değildir. İnsanların ve maddelerin sömürülmesine karşı; yirminci yüzyıl kentinin belirgin özelliği olan inşa etme ve yıkmaya karşı; maddiyata, doğa ve zaman önünde insanın küstahlığına karşı duyulan çarpıcı birer tepkidir” (Lynton, 2015: 323) demiştir.

Galeri sisteminin dışında gelişen bu tip pratikler, Beyaz Küp’ü bütünüyle dışlamamıştır. Sanat çalışmalarının bazıları dışarıda ve o mekânda üretilmiş, bazıları ise doğada bulunan malzemelerin yani "dışarıda olanın" sergi mekânında sergilenmesi şeklinde gerçekleşmiştir. Seyircinin zaman zaman eserle buluşmak için aktif bir rol üstlenerek çalışmanın sergilendiği yerle bir etkileşime girmesi beklenmiştir. Ama çoğunlukla doğada müdahale yoluyla gerçekleştirilen büyük boyutlu işlerin seyirciyle

buluşması; fotoğraf, kayıt, harita gibi yöntemlerle gerçekleşmiştir. Bu anlamda arazi sanatında galeri mekânına kafa tutarak kendini dışarı atan sanatçı, zaman zaman bu mekâna ihtiyaç duymuş, fakat mekânı aracı olarak konumlandırarak yeni bir anlam yüklemiştir.

“Ekim 1968’de New York’da Dwan Galerisi’nde gerçekleştirilen “Earth Works” (Yeryüzü işleri) karma sergisi kısa süre sonra sergiye de ismini veren Yeryüzü İşleri ya da Yeryüzü Sanatı ya da Arazi Sanatı gibi çeşitli lakaplarla anılacak olan gevşek bir eğilimin ilk tezahürü idi. Gelecekte olacaklara zemin oluşturacak olan bu sergiye Robert Smithson, Walter De Maria, Denise Openhaim, Micheal Heizer gibi günümüzde bu meydan okurcasına çığır açan sanat üretme biçimi ile ilişkilendirilen birçok sanatçı yer almıştı. Onların yanı sıra, en eski çevre heykellerinden bazılarının yaratıcısı ve gruptaki kimi kişileri için bir baba figürü sayılabilecek eski Bauhause sanatçısı Herbert Bayer de katılmıştı. Bunlar ve diğer birtakım kişiler özellikle Nancy Holt ve James Turrell daha sonra Arazi Sanatı’nın en bilindik örneklerini vermek üzere New Mexico, Arizona, Utah ve başka yerlerin çöllerinde mekâna özgü anıtsal ölçekli formlar üretmek için bir yerden diğerine muazzam miktarlarda toprak, kaya, mineral ve insan yapımı nesnelere taşındılar. Bunların birçoğu için birincil dürtü, modernizmin “beyaz küp” ünden uzaklaşabilmek için, bir yandan da hem doğrudan hem de mecazi olarak “doğaya geri dönme” arzusu bu sanatçıları kapalı mekânlardan dışarıya çıkmaya ve tabiata yönelmeye itti ve bu çoğunlukla günün çevresel endişelerine bir tepkinin sonucuydu.” (Brown, 2014: 11)

Akımın öncülerinden Michael Heizer’in “Double Negative” (1969) adlı çalışması bilinen en ünlü örneklerdendir. Heizer, Nevada çölünde kanyonun karşılıklı kenarları üzerinde belirlediği iki alanı dinamiklerle patlatarak buradan çıkan toprağı (yaklaşık 240 bin ton) kanyondan aşağıya dökmüş, böylelikle iki negatif alan (dikdörtgen prizma biçimde) oluşturmuş ve bu çalışma bir heykel olarak izleyiciye sunulmuştu. Yapıt, sanatçı doğanın müdahalesine izin verdiği için zamanla fiziksel değişime uğrar. Heizer ziyaretçilerin burada bir tam gün geçirmelerini istemiştir. Alana özgü olan bu heykel izleyicinin zihnindeki heykel anlayışını yıkar. “İzleyici bir yapının içerisinden geçiyormuş gibi heykelin içinden geçebilir; böylelikle heykel ile mimarlık arasında da bir ilişki kurulmuş olur” (Kastner, Wallis, 1998: 29).



Görsel 6. Michael Heizer .“Double Negative”. Nevada. 1969.

Robert Smithson'ın Spiral Jetty (1970) adlı çalışması, Günümüzde hala ziyarete açıktır ve gölde bulunan bir bakteri ve yosun çeşidi sayesinde zaman zaman kırmızı ve pembe renge dönüşmektedir. Kıydan göle doğru uzanan ve saat yönünün tersine dönen Spiral Jetty, kıydan toplanan 6.000 tonluk bazalt, çakıl, tuz ve kum benzeri malzemeden oluşturulmuştur. Yıl içinde su seviyesindeki değişim Spiral Jetty üzerinde biriken tuz miktarını belirler ve bu değişim yapının görünümünde farklılığa yol açar.



Görsel 7. Robert Smithson. Spiral Dalgakıran. Utah. 1970.

“Arazi sanatı örneklerini mekân ve mekân-dışı olmak üzere ikiye ayıran Smithson, böylece arazide gerçekleştirilen projelerle, bu projelerden arta kalan malzemelerle gerçekleştirilen enstelasyonları birbirinden ayırmıştır” (Antmen, 2008: 254). Dışarıda üretilen projeler ve dışarıya ait malzemelerle içeride üretilen şeklindeki bu her iki üretim sürecinde de galerinin rolünü, konveksiyonel malzeme kullanımını ve sanat dünyasında hegomanya kuran ekonomik sistem işleyişini sorulamaya devam eder.



Görsel 8. Robert Smithson. Ayna/Tuz İşleri. Chicago. 1976.

1966'da New Jersey'de terk edilmiş sanayi sitelerine ve taş ocaklarına düzenli yolculuklar yapmaya başlar. Bu yolculuklar sonucu 1967'de “Non - Site / Yer Olmayan Yerler” projesini olgunlaştırır ve hayata geçirir. Smithson, ‘içerisi / dışarı, yer / yer olmayan’ kavramları arasında bir diyalog alanı oluşturmuştur (Kastner, Wallis, 1998: 22). Dış gerçeklikten topladığı taş, toprak, çakıl benzeri malzemeleri,

dışarıya ait kuşbakışı fotoğraflar ve topografik haritalar ile birlikte galeri mekânında, dış gerçekliğin krokisini andıran kutuların içinde galeri mekânında sergilemişlerdir.



Görsel 9. Robert Smithson. Non-site. New Jersey. 1968.

Smithson, Lumatan'a 1969'da yaptığı yolculuk esnasında yer olan ve olmayan parçalar onu tamamıyla meşgul etmişti. Passae adlı bir şehire yaptığı ziyarette, çamurun içine gömülmüş entropik kuvvetlerle ilgili verilerden örnekler seçer. Bunları galeriye gönderir ve buldukları yeri işaret eden üç boyutlu soyut bir harita içinde gösterir. New Jersey Franklin'de yer olmayanlarda yaptığı gibi, kasalar içindeki, veri örnekleriyle üç boyutlu haritada gösterilen şehrin özel bir bölümünü karşı karşıya getirir (Karavit, 2008: 51).

Akımı öncülerinden İngiliz Richard Long'un eserlerinde heykel geleneksel kaidesinden kurtulmuş, harekete ve yeni bir düşünceye dönüşmüştür. Sanatsal bir pratik olarak, keşif amaçlı doğa yolculukları yapmıştır. Doğaya bıraktığı izleri fotoğraf ve video ile belgeleyen Long, dışarıyı ve içerisi arasındaki ilişkiyi sorgulayan önemli temsilcilerden biri olmuştur. Doğada gerçekleştirdiği iz bırakma eylemleri yanında doğaya ait öğeleri galeri mekânında düzenleyerek, mekânla doğa etkileşimini sıkça kullanmıştır.



Görsel 10. Richard Long. Taş Daire. Malaga. 1985.

Walter de Maria'nın 1977'de Dia Sanat Galerisinde gerçekleştirdiği 197 metre karelik bir mekânda 300 kilo toprakla yapılan enstelasyonu 'New York Toprak Odası' nın ilki 1968'de Almanya'nın Münih kentinde, ikinci ise 1974'de Almanya'nın Darmstadt kentinde ki Hessisches Landes Museum'da kurulmuştur ve üçüncüsü hala izlenebilmektedir. (Walter De Maria: The New York Earth Room Poster, t.y., Erişim Tarihi: 22.01.2021). Doğaya ait olanın galeri mekânında sergilemesine dair verilebilecek en iyi örneklerinden biridir.

Sanatçı, tonlarca toprakla dolu bu oda ile zamanın tüm testlerine karşı dayanmış ve aynı kalmayı başarmış bir sığınak yaratmıştır. Kalabalık şehrin binalarından birinde bir dairenin içini tamamen oraya ait olmayan toprakla doldurarak tuhaf bir gerçeklik sunmaktadır. Hala izleyiciye açık olan sergi, seyircilere hiçbir açıklama yapmamayı seçmiş, sıradanlığın anıtsallığa dönüştüğü, sanatsal ve doğal ihtişamın iç içe geçtiği bir deneyim halini almıştır. New York Yeryüzü Odası, şehrin en uzun ömürlü kalıcı kurulumlarından biri olarak varlığını sürdürmektedir.



Görsel 11. Walter De Maria, New York Toprak odası, 1977, New York

Doğa -Sanat -Mekân Bağlamında; Beyaz Küp'ün İstilasası

2014'de 'Riverbed / Nehir Yatağı' isimli proje ile dev bir nehir yatağını Louisiana Modern Sanatlar Müzesi'nin içine taşımıştır. İzleyicinin, Beyaz Küp içinde nehir yatağının gerçekliğini deneyimlemesini sağlamıştır. Serginin ana eseri, galerinin güney kanadı boyunca tek bir genişlemeyle açılan dev bir manzara olan "nehir yatağı"dır. Bir kaya yüzeyi zeminleri tarayarak, iç kısımdan dolanan bir su akışı için bir arazi yaratmıştır (Quddus, Erişim Tarihi: 24.01.2021).

Müzelerle ilgili geleneksel davranış ve düşünce beklentilerinden kaçınan Eliasson, manzaranın boşluğu aracılığıyla yüzeysel bilgileri ortadan kaldırmış, doğanın sanatı dönüştürücü etkisine vurgu yapmıştır. Geleneksel galeri duvarı algısını tersine çevirerek tertemiz bırakılan duvarlara karşılık mekânın, galerinin de bulunduğu çevreye özgü yer örtüsünü içeriye taşımıştır. Seyirciyi bekleyen estetik deneyim, zemindeki ve duvardaki arasındaki karşılaşmadan daha fazlası olarak çok boyutlu bir düşünce ve çağrışım alanına dönüşmüş, izleyicinin deneyimlerini ve algılarını dönüştürmeyi amaçlamıştır.



Görsel 12. Olafur Eliasson, Riverbed (Nehir Yatağı), 2014, Danimarka.

Nehir yatağı ve kayalık toprakla tamamlanmış, engebeli bir şekilde büyüleyici bir manzarayı yeniden yaratan sanatçı, müzenin anlamını ve deneyimini ve sanatçı, mekân ve izleyici arasındaki ilişkinin karmaşıklığını sorgulamıştır. Eliasson, mekânda yaşama sürecini, ziyaretçiyi manzarayı keşfetmeye teşvik etmiştir. Yapay bir manzara yaratan sanatçı, ilkel bir özgürlük duygusu uyandırmıştır.

2018 Venedik Bienali'ndeki Avustralya Pavyonu'nun Onarım teması Linda Tegg ile Baracco + Wright Architects işbirliği içinde yaratılan, Güney Doğu Avustralya'dan 60'tan fazla çimen çeşidi sunan canlı bir enstalasyon olan "Grasslands Repair". Pavyonun zeminini bu bitkilerle kaplayarak, özellikle Avustralya'nın ekolojik açıdan hassas peyzajı ve Yerliler için arazinin kültürel önemi açısından mimari ve doğal çevre arasındaki ilişkiyi araştırmıştır (Repair: Australian Pavilion at the Venice Biennale 2018, Erişim Tarihi: 23.01.2021).



Görsel 13. Linda Tegg ile Baracco + Wright Architects, 2018, Venedik



Görsel 14. Per Krsitian Nygard, Not Red But Green (Kırmızı Değil Ama Yeşil), 2014, Oslo

Norveçli sanatçı Per Krsitian Nygard, Oslo'daki No place isimli galeriyi çimenlerle doldurarak, mekânın sınırlarını ve olanaklarını zorlayan bir düzenlemeyle modern zaman insanının doğadan kopuşuna dikkat çekmiştir (Mair, Erişim Tarihi: 25.01.2021). Olası olmayan manzarayı mimari çevreye bir antitez olarak inşa etmiş ve bir aşamada beyaz galeri duvarlarının kenarlarında büyüyor gibi görünen ve kapı girişinden itibaren sanki bulunduğu yere sığmamış da dışarı doğru taşmış gibi bir görüntü oluşturan toprak ve çimenlerle alanı düzenlemiştir. Bölgeye özgü seçilen çimenler, sergi sonuna kadar içeride bulunan organik alanın üzerini daha net bir şekilde kaplamaya devam etmiş; nemli bir yetiştirme ortamı sağlanarak galeri mekânını iten ve ele geçiren bir canlı organizmaya dönüşmüştür. Mekân, özünde her şeyin yanlış olduğu ancak bir yandan da doğru hissettiren bir alana dönüşmüştür.



Görsel 15. Fabian Knecht, İzolasyon, 2019, Almanya

Fabian Knecht'in Almanya'da gerçekleştirdiği "izolasyon" isimli yerleşmesi, gerçek doğayı yakalamak ve el değmemiş manzarayı iç mekâna dönüştürmek için inşa edilmiştir. Düzenleme, galeri alanını dolduran beyaz floresan aydınlatması ile doğayı keşfetmenin pitoresk cazibesi ile mekâna özgü yapaylığın çelişkili deneyimi yaşatmayı amaçlamıştır. Çevresinden bağlamsızlaştırılan bu küçük toprak parçası, kendi çağrışımlarını, arzularını ve endişelerini, manzarayı izole ederek nesneleştirmiştir.

“Sen” Urs Fischer tarafından 2007 yılında Gavin Brown’ın kurumsal galerisi için oluşturulmuş etkileyici bir enstalasyondur. Beyaz sergi duvarları ile sanatçının zeminde açtığı büyük delik arasındaki zıtlık, dışavurumcu bir tavırla seyirciyi ele geçirmeyi amaçlamıştır (Urs Fischer ve You, Erişim Tarihi: 27.01.2021)

New York’ta yer alan galerinin bozulmamış beyaz duvarları arasına yaklaşık 12 x 9 m ölçülerinde, tüm zeminini kaplayan bir krater kazılmıştır.



Görsel 16. Urs Fischer, You (Sen), 2007, New York.



Görsel 17. Urs Fischer, You (Sen), 2007, New York.

Uçurum ziyaretçileri hâkimiyeti altına alarak ve odayı ele geçirmiştir. Zengin bir deneyim sunan düzenleme, enerjiyle uyumsuzluklarla doludur. Bir sanat eseri olarak boş galeri tarihine başkaldırı gibidir.



Görsel 18. Rune Bosse, the Trail or Time Between Trees (Ağaçlar Arası Yol veya Zaman), Kopenhag, 2019

Sanat ve doğa arasındaki arayüzde; ekolojik süreçler, canlı organizmaların karşılıklı ilişkileri üzerine deneyler ve araştırmalar yoluyla, zaman, mekân, ilişkiler gibi temalarla çalışan Rune Bosse, bu sergide bir sanat sergisinin ne olabileceği ve bir sanat kurumunun ne kadar ileri gitmeye hazır olduğunun sınırlarına meydan okumuştur.

Sergi, sanat ve doğa arasında bir yerde, ormana bir saygı duruşu, doğanın dönüştürücü ve yönetilemez güçlerine karşı duyulan hayranlıkla iç içe bir deneyim sunmuştur. Organik yaşam, yenilenme ve çürümenin birbirine bağlı olduğu bir ilişkide karşılıklı olarak sürekliliği; modernizmin kutsal mekânları olan beyaz küp algısına zıtlık oluşturarak buluşturmuştur.

Sonuç

Sanatın sergileme biçimleri, sanat nesnesi ile aynı doğrultuda değişim ve gelişim göstermiştir. Sanatçılar özellikle 1950'den sonra, sanat işlerini alınıp satılamayacak bir forma dönüştürmeye başlayarak sergileme biçimlerini de değişime uğratmışlardır. Sanatçı, modernizmin yarattığı galeri anlayışının dokunulmaz duvarları ile bir hesaplaşma içine girmiştir. Geçmişten günümüze sanatçının temiz galeri duvarıyla girdiği mücadelenin günümüzde nihayet galibi sanat eseri olmuştur. Alternatif arayışlar ile gerçekleştirilen eylemler sayesinde, sanatla yaşam arasındaki duvarın yıkılması sonucunda galeri mekânı değişime uğramıştır. Geçmişte statükonun simgesi olan galeriler, iyi hissettiren ortamlarda tüketilen sanat keyfi biçimine boğulduğumuz bir yer iken, zaman içinde evrilerek günümüzde esere göre şekillenmeye başlamıştır. İzleyiciyle farklı etkileşim türlerini deneyen sanatçılar mekânı bir laboratuvar gibi kullanmış, doğanın kendisi bir malzeme haline dönüşürken, doğanın güçleri de çalışmaların belirleyici birer elemanı haline gelmiştir.

Bu süreç, bizi çevreden ve mekânın üzerimize gelen ağırlığından kopararak; farklı, kaba, itici, doğal, tuhaf gibi özellikleri de içine alarak yeni bir bakış açısı ithal etmiş ve galerinin fiziksel ve simgesel sınırlarının zorlandığı bir "istila" ya dönüşmüştür.

Dönüşen galeri mekânı, sanat eserinin içinde ve çevresinde özgürce hareket edebilmenin alışılmadık deneyimini sunmuş; mekâna özgüllük öne

çıkarak, alışlagelmiş plastik dilin olanakları genişletilmiştir. Sanatsal pratik artık, sıradanlığın anıtsallığa dönüştüğü, sanatsal olanla doğal ihtişamın iç içe geçtiği, mekânla doğa etkileşimini vurgulayan ve temiz galeri duvarlarından dışarı taşan bir deneyim haline gelmiştir.

Bu çalışma literatür tarama yöntemi ile gerçekleştirilmiştir. Günümüz sanatında, galeri mekânının doğa ile kurduğu ilişkiye odaklanan işler üzerinden oluşturularak, galeri mekânı ve doğa etkileşimi üzerine çalışan araştırmacılara güncel örnekler sunan bir kaynak niteliği taşıması amaçlanmıştır.

Kaynakça

- Antmen, A. (2008). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık
- Atakan, N. (2015). *Sanatta Alternatif Arayışlar*. İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Brown, A. (2014). *Güncel Sanat ve Ekoloji*. (Çev. Emre GÖRGÜ, Yiğit ADAM). İstanbul: Lal Yayınları.
- Fineberg, J. (2014). *1940'tan Günümüze Sanat*. (Çev. Simber ATAY ESKİER, Görül Erinç YILMAZ). İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Germaner, S. (1997). *1960 Sonrası Sanat. Akımlar, Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar*. İstanbul: Kabalıcı Yayınevi
- Gintz, C. (2010). *Başka Yerde & Başka Biçimde*. (Çev. Muna Cedden). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları
- Karavit, C. (2008). *Yeryüzü Sanatı*. İstanbul: Telos Yayıncılık
- Kastner, J., Wallis B. (1998). *Land and Environmental Art*. Paperback Phaldon Press.
- Lynton, N. (2015). *Modern Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- O'Doherty, B. (2010). *Beyaz Küpün İçinde. Galeri Mekânının İdeolojisi*. (Çev. Ahu Antmen). İstanbul: Sel Yayıncılık
- Yılmaz, M. (2006). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınevi
- Yücel, D. (2012). *Yeni Medya Sanatı ve Yeni Müze*. İstanbul Kültür Üniversitesi. İstanbul: Yazın Basın Yayın Matbaacılık.

İnternet Kaynakça

- Walter De Maria: The New York Earth Room Poster, <https://www.diaart.org/visit/visit-our-locations-sites/walter-de-maria-the-new-york-earth-room-new-york-united-states>. (Erişim Tarihi: 22.01.2021).

Repair: Australian Pavilion at the Venice Biennale 2018.
<https://www.archdaily.com/895631/repair-australian-pavilion-at-the-venice-biennale-2018>. (Erişim Tarihi: 23.01.2021).

Olafur Eliasson Creates an Indoor Riverbed at Danish Museum, Quddus
<https://www.archdaily.com/540338/olafur-eliasson-creates-an-indoor-riverbed-at-danish-museum>. (Erişim Tarihi: 24.01.2021).

Per Kristian Nygård crams a grassy valley into an Oslo gallery, Mair,2014.
<https://www.dezeen.com/2014/11/28/not-red-but-green-per-kristian-nygard-grass-installation-oslo/>. (Erişim Tarihi: 25.02.2021).

Urs Fischer & You – The giant \$250,000 hole <https://publicdelivery.org/urs-fischer-you/>. (Erişim Tarihi: 27.01.2021).

Görsel Kaynakça

Görsel 1. Pietro Antonio Martini Resim ve Heykel Sergisi 1787
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Salon_du_Louvre_1787.jpg. (Erişim Tarihi: 27.01.2021).

Görsel 2. Barnett Newman. Vir Heroicus Sublimis. 1950–51. Tuval Üzerine Yağlı Boya. 242.2× 541.7 cm <https://www.moma.org/collection/works/79250>. (Erişim Tarihi: 27.01.2021).

Görsel 3. William Anastasi, ‘Batı Duvarı, Dwan Main Galeri’, 1966, Tuval üzerine fotoğraf baskısı. Sergi Görünümü ‘Six Sites’, Virginia Dwan Gallery, New York, 1967.<https://documentassion.tumblr.com/post/61189511676>. (Erişim Tarihi: 27.01.2021).

Görsel 4. Carl Andre, Kaldıraç, 1966, 137 ateş tuğlası.
[https://en.wikipedia.org/wiki/Lever_\(1966\)#/media/File:Carl_Andre_Lever_1966_137_firebricks_11.4_x_22.5_x_883.9_cm_horizontal.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Lever_(1966)#/media/File:Carl_Andre_Lever_1966_137_firebricks_11.4_x_22.5_x_883.9_cm_horizontal.jpg). (Erişim Tarihi: 27.01.2021).

Görsel 5. Jannis Kounellis’in 1968, Roma Attiko Galerisi, 12 At
<https://www.kitaptansanattan.com/arte-povera-hareketini-atesleyen-12-at/>. (Erişim Tarihi: 27.01.2021).

Görsel 6. Michael Heizer. “Double Negative”. Nevada. 1969.
<https://www.flickrriver.com/photos/85264217@N04/7841453560/>. (Erişim Tarihi: 27.01.2021).

Görsel 7. Robert Smithson. Spiral Dalgakıran. Utah. 1970.
<https://kavrakoglu.com/cagdas-sanata-varis-186-arazi-sanati-toprak-sanati-ekolojik-sanat/>. (Erişim Tarihi: 27.01.2021).

- Görsel 8.** Robert Smithson. Ayna/Tuz İşleri. Chicago. 1976. <https://renaissancesociety.org/exhibitions/288/robert-smithson-mirror-salt-works/>. (Erişim Tarihi: 27.01.2021).
- Görsel 9.** Robert Smithson. Non-site. New Jersey. 1968. <https://kangyy1.wordpress.com/2014/10/28/robert-smithson-non-site/>. (Erişim Tarihi: 27.01.2021).
- Görsel 10.** Richad Long. Taş Daire. Malaga. 1985. <https://ichi.pro/tr/uzun-bir-yuruyusu-paylasmak-73605829735917>. (Erişim Tarihi: 27.01.2021).
- Görsel 11.** Walter De Maria, New York Toprak odası, 1977, New York <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-artist-masterpiece-involved-filling-apartment-140-tons-dirt>. (Erişim Tarihi: 27.01.2021).
- Görsel 12.** Olafur Eliasson, Riverbed (Nehir Yatağı), 2014, Danimarka. <https://www.archdaily.com/540338/olafur-eliasson-creates-an-indoor-riverbed-at-danish-museum>. (Erişim Tarihi: 27.01.2021).
- Görsel 13.** Linda Tegg ile Baracco + Wright Architects, 2018, Venedik <https://www.facebook.com/StefanoBoeriArchitetti/posts/venicediary-flash-forward-homofaber2018grasslands-repair-is-the-interpretation-o/2318363794846290/>. (Erişim Tarihi: 27.01.2021).
- Görsel 14.** Per Krsitian Nygard, Not Red But Green (Kırmızı Değil Ama Yeşil), 2014, Oslo <https://www.dezeen.com/2014/11/28/not-red-but-green-per-kristian-nygard-grass-installation-oslo/>. (Erişim Tarihi: 27.01.2021).
- Görsel 15.** Fabian Knecht, İzolasyon, 2019, Almanya <https://www.designboom.com/art/isolation-fabian-knecht-great-indoors-buckow-germany-09-22-19/>. (Erişim Tarihi: 27.01.2021).
- Görsel 16.** Urs Fischer – You (Sen), 2007, New York <https://publicdelivery.org/urs-fischer-you/>. (Erişim Tarihi: 27.01.2021).
- Görsel 17.** Urs Fischer – You (Sen), 2007, New York <https://publicdelivery.org/urs-fischer-you/>. (Erişim Tarihi: 27.01.2021).
- Görsel 18.** Rune Bosse, the Trail or Time Between Trees (Ağaçlar Arası Yol veya Zaman), Kopenhag, 2019 <https://overgaden.org/udstilling/solo/>. (Erişim Tarihi: 27.01.2021).