

LAND ART VE MEKAN BAĞLAMINDA SÜRE, SÜREÇ,
TEMSİLİYET PROBLEMATİĞİNİN DİL VE MEKAN İLİŞKİSİ:
SANATÇININ VAROLUŞSAL UZAMI



Arzu MERGİN

IŞIK ÜNİVERSİTESİ

2018

LAND ART VE MEKAN BAĞLAMINDA SÜRE, SÜREÇ,
TEMSİLİYET PROBLEMATİĞİNİN DİL VE MEKAN İLİŞKİSİ:
SANATÇININ VAROLUŞSAL UZAMI

Arzu MERGİN

Yüksek Lisans, Sanat Kuramı ve Eleştiri, Işık Üniversitesi, 2018

Bu Tez, Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne

Yüksek Lisans (MA) derecesi için sunulmuştur.

IŞIK ÜNİVERSİTESİ

2018

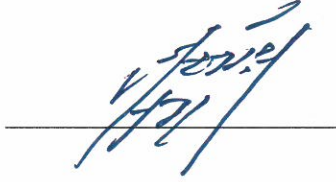
İŞIK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT KURAMI YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

LAND ART VE MEKAN BAĞLAMINDA SÜRE, SÜREÇ, TEMSİLİYET
PROBLEMATİĞİNİN DİL VE MEKAN İLİŞKİSİ: SANATÇININ VAROLUŞSAL UZAMI

Arzu MERGİN

ONAYLAYANLAR:

Prof. Meriç Hızal Işık Üniversitesi
(Tez Danışmanı)



Prof. Dr. Halil Akdeniz Işık Üniversitesi



Prof. Dr. Ahmet
Kamil Gören İstanbul Üniversitesi



ONAY TARİHİ: 07/06/2018

LAND ART VE MEKAN BAĞLAMINDA SÜRE, SÜREÇ, TEMSİLİYET
PROBLEMATİĞİNİN DİL VE MEKAN İLİŞKİSİ: SANATÇININ VAROLUŞSAL
UZAMI

ÖZET

Sanatçının varoluşsal uzamı üzerinden, varoluşsal bir bakış açısıyla gerçekleştirdiğim bu çalışma, bir sanat akımı olarak 1960-70’li yılların kültürel ortamında doğan ‘Land Art’ın mekan bağlamında süre, süreç ve temsiliyet problematiğinin dil ve mekan ilişkisinin irdelenmesiyle oluşmuştur.

Çalışmam Land Art sanatçıları ve yapıtları üzerinden tümevarım yöntemini kullanarak, sanatçıların mekan, zamansallık (süre, süreç) ve temsiliyet ile olan ilişkileri ve bu ilişkilerin dil, mekan ve mekan kavramı üzerindeki etkilerine dair bir önermede bulunmayı hedeflemiştir. Dokuz ana bölümden oluşan çalışmamda, ‘Land Art’ sanatının tüm referans ve parametreleri kapsamlı bir şekilde ve geniş bir skalaya yayılan örnekler üzerinden irdelenmiştir. Hamish Fulton, Richard Long, Robert Smithson, Michael Heizer gibi önemli Land Art sanatçıları üzerinden doğa ve doğanın temsil sorunsalı, sanatçının varoluşsal uzamı genel bir çerçeveye oluşturacak şekilde ele alınmıştır.

Land Art sanatçılarına referansla, esnek bir yapı anlayışı ile ele aldığım çalışmamda, sonuç olarak, sanatçıların bize yeni ve taze bir perspektif öneren görme biçimlerinin mekan ve dil ile yoğun bir ilişki kurarak, yeni bir görme biçimi ve algı versiyonları önerdiklerini ifade edebilirim. Çalışmam kapsamında, sanatçılar nezdinde zihinsel olarak üretilen mekan kavramının ve bu imgelemsel mekan kavramını ön plana çıkaran tavırlarının, dil ile kurdukları yoğun ve katmanlı ilişkinin sanatın kavramsallaşmasında merkezi ve primer bir rol oynadığı açılmıştır. Land Art’ın temel dinamiklerini ve bu dinamiklerin dil, mekan ve mekan kavramı ile kurdukları ilişkiyi irdeleyen çalışmamın, ekolojik, çevreci ve etik önermeler içeren günümüz sanatsal yaklaşımlarının ve açılımlarının alımlanmasında etkili olabilme umudunu taşıdığımı ifade edebilirim.

Anahtar Kelimeler: Mekan, Zamansallık, Temsiliyet, Varoluş ve Dil.

LINGUISTIC AND SPATIAL RELATION OF TIME, PROCESS AND
REPRESENTATION PROBLEMATIC IN TERMS OF LAND ART AND SPACE:
EXISTENTIAL SPACE OF ARTIST

ABSTRACT

This study that I performed over the existential space of artist with an existential perspective has formed by examining the linguistic and spatial relation of time, process and representation of 'Land Art', which arose in the cultural environment of the 1960-70's as an art movement, within the context of space.

My study aims at making a proposition about the relations of artists with space, temporality (time, process) and representation, and the effects of these relations on language, space and space concept by using inductive method over the Land Art artists and their works. All references and parameters of 'Land Art' have been examined inclusively and over the samples spanning over an extensive scale in my study, which is consisted of nine main chapters. The problematic of nature and representation of nature and the existential space of artist have been dealt with as it will create a general framework over the important Land Art artists such as Hamish Fulton, Richard Long, Robert Smithson and Michael Heizer.

As a conclusion in my study that I discussed with a flexible perspective with reference to Land Art artists, I can express that vision of artists, which offers us a new and fresh perspective, offers us new ways of seeing and perception versions by making an intense connection with space and language. It has been explored within the scope of my study that the space concept, which is produced mentally by artists, and their manners prioritizing this fictional space concept, and the intense and layered relation they established with language play a central and primary role in conceptualization of art. I can express that I am hopeful for my study, which examines the basic dynamics of Land Art and the relation that these dynamics established with language, space and space concept, to be effective in explaining the meaning of current artistic approaches and expansions that include ecological, environmentalist and ethical propositions.

Key Words: Space, Temporality, Representation, Existence and Language.

TEŞEKKÜR

Öncelikle daima yanımda olan aileme ve değerli hayat arkadaşım Murat Mergin'e sevgi ve teşekkürlerimi sunarım. Lisansüstü eğitimim ve tez çalışmam sürecinde, bana her daim deneyim ve bilgisi ile yol gösteren, engin bilgisi ve desteğini hiçbir zaman esirgemeyen değerli danışmanım, Prof. Meriç Hızal'a katkılarından ötürü sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Lisans ve Lisansüstü eğitimim sürecinde emeği geçen değerli tüm hocalarıma en içten saygı ve teşekkürü bir borç bilirim.



ÖNSÖZ

Sanatın temel özelliklerinden biri dünyaya ve nesnelere yeni bakış açıları önermesidir. Sanat bize yeni bir görme biçimi ve bakış açısı kazandırır.

Batı merkezli sanat anlayışı yüzyıllardır süren bir disiplin olarak objesini, nesnesini, bakış açısını sürekli sorgulayarak kavramsallaştırmış ve tarihini inşa etmiş kültürel bir birikimdir. Antikite'den Rönesans'a, Rönesans'tan modern dönemlere dek birçok kez dönüşümler yaşayan sanatsal ifade yöntemleri, modernizmin sonu postmodern dönemlerin başı olarak tanımlanan 1960-70'li yıllarda en önemli kırılmaları yaşamıştır.

Modernizmle birlikte bir bilinç ve bilgi sorununa dönüşen sanat, 1960-70'li yıllarda toplumsal ve kültürel olayların şekillendirmesiyle birbirinden farklı ve çok sayıda- Performans Sanatı, Land Art, Kavramsal Sanat, Minimal Sanat vbg.- akımlar halinde karşımıza çıkmaktadır.

Bu çalışmada 60-70 yılların kültürel ortamında doğan Land Art/Arazi Sanatı'nın mekan bağlamında süre süreç ve temsiliyet problematiği irdelenerek, bir kavram sanatı olarak nasıl şekillendiği, mekan ve dille olan ilişkisi üzerinde durulmaktadır. Land art sanatçıları metaya çevrilebilecek bir nesne üretiminden ziyade, eleştirel bir dil geliştirerek sistemi ve insanın yabancılaşmasını sorgulamışlardır. Sanatçıların sergilediği bu eleştirel tavır ve yaklaşımlar alternatif ve varoluşsal bir sanat uzamı yaratırken, ortaya çıkan anlam problematiği dile gereksinim duymaktadır. Hem alımlama hem de açıklama bağlamında dile gereksinim gösteren bu yapı, kendini dilin içinde gerçekleştirerek dilin ve mekanın sınırlarını genişletmişlerdir. Her bir sanatçı gerçekleştirdikleri sanat yapıtları ile sanatın dili ve mekanını yeniden şekillendirmişlerdir.

İÇİNDEKİLER

SAYFA

ÖZET.....	i
ABSTRACT	ii
TEŞEKKÜR	iii
ÖNSÖZ.....	iv
İÇİNDEKİLER	v
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	vii
RESİMLER LİSTESİ	viii
1. GİRİŞ	1
2. DÜNYADA OLMAK.....	5
3. YERYÜZÜ	7
4. DÖRT ÖĞE	9
5. DOĞA VE KÜLTÜR.....	11
6. EKOLOJİ VE ÇEVRE	24
7. LAND ART	34
7.1. Land Art'ın Sosyokültürel Arka Planı Ve Başlangıç Yıllar	34
7.2. Land Art ve Gelişimi.....	40
7.3. Doğanın Temsil Sorunsalı ve Sanatçının Varoluşsal Uzamı	49
7.3.1. Hamish Fulton	52
7.3.2. Richard Long.....	64
7.3.3. Robert Smithson.....	74
7.3.4. Michael Heizer.....	91
8. LAND ART'DA MEKAN BAĞLAMINDA SÜRE, SÜREÇ VE TEMSİLİYET PROBLEMATİĞİ İLE İLGİLİ PARAMETRELER	107
8.1. Mekan ve Temsiliyet	107
8.2. Kavramsal Sanat İle Olan İlişki.....	114
8.3. Land Art ve Fotoğraf ile ilişkisi	124
8.4. Zamansallık, Süre Ve Süreç	129
8.5. Temsiliyetin Varlık-Yokluk İkiliği : Madde Ve Maddesizlik	134
9. LAND ART SANATÇILARI VE ESER ÖRNEKLERİ	149

9.1. Andy Goldsworthy	149
9.2. Christo ve Jeanne-Claude	154
9.3. James Turrell.....	157
9.4. Nancy Holt	164
9.5. Mary Miss	168
9.6. Walter De Maria	170
9.7. Charles Simonds.....	180
9.8. Hans Haacke	186
9.9. Mel Chin.....	190
9.10. Alan Sonfist.....	195
9.11. Jan Dibbets	198
9.12. Helen Mayer Harrison Ve Newton Harriso.....	203
9.13. Ana Mendieta	204
SONUÇ.....	207
KAYNAKÇA	222

ŞEKİLLER LİSTESİ

SAYFA

Şekil 7.1. Rosalind Krauss'un Genişletilmiş Alanı	47
---	----



RESİM LİSTESİ

Resim 1 : J. M. William Turner (1775-1851), Waves Breaking on a Lee Shore At Margate, study for “Rocets and Blue Lights”, c.1842

Resim 2 : Mother Nature Image, 17th Century Alchemical Text, [Atalanta Fugiens](#)

Resim 3 : Joseph Werner, Diana of Ephesus as Allegory of Nature, c.1680

Resim 4 : Robert Morris, Earthwork, 1968

Resim 5 : Apollo 8'den Dünyanın Görüntüsü, 1968

Resim 6 : Hamish Fulton, Canto di Strada (Street Song), 2015

Resim 7 : Hamish Fulton, An Object, cannot Compete with an Experience, 1999

Resim 8 : Hamish Fulton, This is not Land Art, 2004

Resim 9 : Hamish Fulton, Boulder, Switzerland, 1995, 97.5 x 112.5 cm

Resim 10: Hamish Fulton, Footpath, Switzerland, 1965, 97.5 x 112.5 cm

Resim 11: Hamish Fulton - Rock Fall Echo Dust (A Twelve and a Half Day Walk on Canada Summer 1988, Wall Painting Installation at Tyler Gallery, Philadelphia)

Resim 12: Hamish Fulton, No Talking for Seven Days (One Walk February 1988), 44.3 x 95.3, Screenprint

Resim 13: Richard Long, A Line Made by Walking, 1967, Photograph, 375 x 324 mm

Resim 14: Richard Long, A Line in the Himalayas, 1975, Black-White Photograph

Resim 15: Richard Long, Circle in Alaska, 1977

Resim 16: Richard Long, Day to Day, Text Work

Resim 17: Robert Smithson, A Nonsite, Pine Barrens, New Jersey, 1968

Resim 18: Robert Smithson, A Nonsite (An Indoor Earthwork)

Resim 19: Robert Smithson, Palisade Edge Water New Jersey (1968)

Resim 20: Robert Smithson, Line of Wreckage Bayonne New-Jersey (1968)

Resim 21: Robert Smithson, “A Nonsite (Franklin, New Jersey)” 1968. Painted wood bins, limestone, gelatin-silver prints and typescript on paper with graphite and transfer letters, mounted on mat board

Resim 22: Robert Smithson, Spiral Jetty, April 1970; Rocks, Earth, Salt Crystals, Water, Great Salt Lake, Utah

Resim 23: Spiral Jetty, a 1,500 foot-long coil of basalt that juts out into the Great Salt Lake in Utah

Resim 24: Robert Smithson, Spiral Jetty, April 1970; Kuşbakışı Görünüm

Resim 25: Michael Heizer, Dissipate, 8 of Nine Nevada Depressions, 1968, Black Rock Desert, Nevada

Resim 26: Michael Heizer, Rift, 1 of Nine Nevada Depressions, 158 x 4,5 x 3 m. Massacre Dry Lake, Nevada, 1968

Resim 27: Michael Heizer, Rift, 1 of Nine Nevada Depressions, 1968, farklı açılardan görüntüler

Resim 28: Michael Heizer, ^[L]_[SEP] Yerinden Edilmiş-Yeniden Yerleştirilmiş Kütle, 1969 (Displaced-Replaced Mass), Tuzlu bataklığın yüzeyinde granit ve beton, Silver Springs, Nevada (kaldırılmış). Robert Scull tarafından sipariş edilmiştir.

Resim 29: Michael Heizer, ^[L]_[SEP] Yerinden Edilmiş-Yeniden Yerleştirilmiş Kütle, 1969 (Displaced - Replaced Mass), Farklı Açılardan Görünüm

Resim 30: Michael Heizer, Isolated Mass / Circumflex, Nevada

Resim 31: Michael Heizer, Double Negative, Uydu Görüntüsü

Resim 32: Michael Heizer, Double Negative, 1969-70, 457 x 15 x 9 m Mormon Mesa, Overton, Nevada

Resim 33: Michael Heizer, Double Negative; 240,000-ton displacement of rhyolite and sandstone, Museum of Contemporary Art, Los Angeles

Resim 34: Michael Heizer, City, Complex One, 1972-74, Compacted Earth, Concrete, Steel

Resim 35: Michael Heizer, City, “45°, 90°, 180°”

Resim 36: Michael Heizer, City, Complex Two, 1980-88

Resim 37: Michael Heizer, City, Complex One, 1972-74; Concrete, Steel, Compacted Earth, 7x366x159 m overall; Garden Valley, Nevada

Resim 38: Richard Long, A Line Made by Walking, 1967

Resim 39: Dennis Oppenheim, Whirlpool (Eye of the Storm), 1973, El Mirage Dry Lake, Southern California.

Resim 40: Dennis Oppenheim, Whirlpool (Eye of the Storm), 1973, Film
Installation: Color, silent, Super 8 print converted to Betacam, 5.0 min

Resim 41: Dennis Oppenheim, Whirlpool (Eye of the Storm), 1973

Resim 42: James Turrell, Roden Crater, East Portal

Resim 43: Richard Long, Text work, “A Four Day on Dartmoor”

Resim 44: Spiral Jetty, Courtesy Utah Geological Survey

Resim 45: Andy Goldsworthy, "Hole in leaves sinking", 1987

Resim 46: Andy Goldsworthy, Ice. Lifted from nearby pond. Place on top of fence posts. Early morning. Dumfriesshire, Scotland. 30 January 2017, Inkjet Print, 35 1/2 × 24 in, 90.2 × 61

Resim 47: Andy Goldsworthy, Ice walk. Dumfriesshire, Scotland. 6 January 2016, Digital video, color, sound, Edition of 6 + 1AP

Resim 48: Andy Goldsworthy, Pass. Dumfriesshire, Scotland. February, March 2016, Three-channel Digital Video, Colour, Sound, Edition of 3 + 1AP. Three unsynchro-nized videos: 11 minutes, 12 minutes, 9 minutes (looped)

Resim 49: Andy Goldsworthy, Laid across oak boughs to make shadows on the ground below, Scotland, 2014, Photographs, Suite of three archival inkjet prints

Resim 50: Andy Goldsworthy, Touching North, 1989, Photographs, C-print

Resim 51: Christo, The Mastaba (Project for London, Hyde Park, Serpentine Lake),

Collage 2017, Pencil, wax crayon, enamel paint, color photograph by Wolfgang Volz, map, technical data and tape, 17 x 22" (43.2 x 55.9 cm), Photo: André Grossmann

Resim 52: Christo and Jeanne-Claude, Running Fence, Sonoma and Marin Counties, California, 1972-76, photograph 1976, color photograph by Wolfgang Volz

Resim 53: Christo and Jeanne-Claude, The Floating Piers, Lake Iseo, Italy, 2014-16, Photo: Wolfgang Volz, 2016

Resim 54: James Turrell, Tewlow Kernow, 2013

Resim 55: James Turrell, Roden Krateri, Kuzey Arizona, Painted Desert Region

Resim 56: James Turrell, Roden Krateri, Sırasıyla: Krater yapısının şematik görüntüsü, uydu görüntüleri, krater girişi

Resim 57: Roden Krateri, East portal

Resim 58: James Turrell, Roden Crater, Sun and Moon Chamber (ay ve güneş odası)

Resim 59: Roden Krateri, farklı açı ve kadrajlar

Resim 60: Sun Tunnels, Nancy Holt, 1978

Resim 61: Still from Sun Tunnels, Nancy Holt, 1978

Resim 62: Sun Tunnels, Nancy Holt, 1978, Great Basin Desert, Utah

Resim 64: Sun Tunnels, Farklı zaman ve kadraj görüntülerinin kolajı

Resim 65: Nancy Holt, The Last Map Used to Locate Buried Poem Number 4 for Michael Heizer, 69-71

Resim 66: Nancy Holt, Buried Poem Number 4 for Michael Heizer, The Double O, 1971 & Buried Poem Number 4 for Michael Heizer, Dark Angel through Double O Arch, 1971

Resim 67: Mary Miss, Perimeters/Pavilions/Decoys 1977-1978, Nassau C. Museum Roslyn, N. York

Resim 68: Mary Miss, Perimeters/Pavilions/Decoys 1977-1978, Nassau C. Museum Roslyn, N. York

Resim 69: Mary Miss, Perimeter/Pavilion/Decoys, 1978 ve Rosalind Krauss, Kline Group Diagram

Resim 70: Walter De Maria, Mile Long Drawing, Mojave Desert, 1968

Resim 71: Walter De Maria, Lightning Field (Yıldırım Alanı)

Resim 72: Walter De Maria, New York Toprak Odası (The New York Earth Room), 1977. 1097.28 metrekare çatı katında 228.6 metreküp kara toprak.

Resim 73: Walter De Maria Installing the first Earth Room, Galerie Heiner Friedrich, Mönich, 1968

Resim 74: Walter De Maria, The Vertical Earth Kilometer, 1977. Long-term installation, Kassel, German

Resim 75: Walter De Maria, The Vertical Earth Kilometer, surface of rod

Resim 76: Walter De Maria, The Vertical Earth Kilometer, sandstone plate with top of rod, detay görüntüler

Resim 77: Walter De Maria, The Broken Kilometer, 1979, New York, Dia Art F.

Resim 78: Dennis Oppenheim, Parallel Stress, May, 1970, Performance

Resim 79: Dennis Oppenheim, Annual Rings, 1968, silver print

Resim 80: Dennis Oppenheim, Material Interchange Opera 1968/1974, Fumagalli Galerisi

Resim 81: Dennis Oppenheim, Material Interchange Opera 1968/1974, Fumagalli Galerisi

Resim 82: Charles Simonds, Landscape, Body, Dwelling, Foto-kolaj, 1971

Resim 83: Charles Simonds, Landscape, Body, Dwelling, 1971

Resim 84: Charles Simonds, Dwellings

Resim 85: Charles Simonds, Dwellings, çeşitli örnekler, 1975, New York

Resim 86: Charles Simonds, The Growth House, çizim

Resim 87: Charles Simonds, The Growth House, enstelasyon

Resim 88: Charles Simonds, The Growth House, enstelasyon, detay

Resim 89: Hans Haacke, Earth Art Exhibition, Grass Grows, 1969, New York

Earth, grass, dimensions variable

Resim 90: Hans Haacke, Grass Cube, 1966

Resim 91: Hans Haacke, Condensation Cube, 1965, Plexiglass And Water

Resim 92: Hans Haacke, Rhine-Water Purification Plant, 1972, Installation, Museum Haus Lange, Krefeld; rhine-water, glass bottles, acrylic containers, charcoal and sand filter, hose, goldfish; dimensions variable

Resim 93: Mel Chin, Revival Field, bitkiler, endüstriyel çit ile çevrili tehlikeli atık düzenli depolama alanı, 1991, devam eden proje

Resim 94: Mel Chin, Revival Field maketi, 1990, toprak, çelik, pirinç, naylon, akrilik, metalik emaye ve karışık teknik; 8 x 44 x 44 inches; maket hiperakümülatör olarak yerleştirilecek bitkilerin, yerleşim planını göstermektedir.

Resim 95: Revival Field, çalışma görüntüleri

Resim 96: Mel Chin, Revival Field, çalışma görüntüleri, hiperakümülatör bitki

Resim 97: Revival Field, hiperakümülatör bitki ile test sonuçları

Resim 98: Operation Paydirt/ Fundred Dollar Bill, 2006'dan beri

Resim 99: Mel Chin, Revival Ramp, 1996, hard and soft-ground etching, engraving, photoetching and lithograph on Arches Cover paper

Resim 100: Alan Sonfist, Time Landscape, 1965'ten günümüze: yörenin ağaçları, yaban çiçekleri ve çimenler, 14x61m. New York, West Houston Street

Resim 101: Alan Sonfist's photograph diptychs from Nature of New York: Past and Present

Resim 102: Jan Dibbets, Perspective Corrections (Square with Two Diagonals), 1968

Resim 103: Jan Dibbets, “12 Hours Tide Objects with Correction of Perspective”, 1969, Film for Television

Resim 104: Gery Schum, “Land Art”, 1969

Resim 105: Jan Dibbets, Beginning of “Portscapes”: 1969-2009 “12 Hours Tide Objects with Correction of Perspective”

Resim 106: Screening of Jan Dibbets Film “6 Hours Tide Object with Correction of Perspective”, 2009, Rotterdam (film sekanslarından fotoğrafik görüntüler)

Resim 107: Screening of Jan Dibbets Film “6 Hours Tide Object with Correction of Perspective”, 2009, Rotterdam (film sekanslarından fotoğrafik görüntüler)

Resim 108: Jan Dibbets, Sea-Land, 2007, foto-kolaj

Resim 109: Jan Dibbets, Perspective Correction ve Perspective Correction-My Studio II, 1968

Resim 110: Helen Mayer Harrison ve Newton Harrison, Portable Orchard, Survival Piece No. 5 (Taşınabilir Meyve Bahçesi, 5 no’lu Hayatta Kalma Parçası) 1972, Gro-lux lambalar ahşap, toprak, cüce turunçgil ve avokado ağaçları, ebatlar değişken

Resim 111: Ana Mendieta, Silueta Works in Mexico, 1973-1977

Resim 112: Ana Mendieta, Untitled (from the silueta series), 1979. Artist’s body, grass, swamp, snow; life-size, Amana, Iowa.

1. GİRİŞ

Sanat dünyayı kavrayışımız ile ilgilidir ve bu sanatı şekillendirir. Sanat yapıtı ile kurulan bir ilişki sonrasında önümüzde yeni ufuklar açılabileceği gibi dünyayı algılayışımız da değişebilir. Land Art sanatçıları bize, gerçekliğe ilişkin taze ve yeni bir perspektif sunarken, dünyayı görme biçimimizi ve düşüncelerimizi geliştirir ve değiştirirler.

Günümüz Postmodernist sanatının doğa ile ilişkisi, doğa ile yeniden ilişki kurmanın yollarını öneren formlar içinde gelişiyor. Parçalanmış ve atomize olmuş postmodernist birey, doğanın soyut formları ile karşı karşıya. Yok olmaya yaklaşan bir gezegenin yüzeyinde, aynı ekosferin, çevre yuvarlağının içinde yaşıyoruz. Kıyamet senaryoları eşliğinde, sanki bir körler alfabetini alımlar gibiyiz. Teknolojinin yarattığı ikincil bir doğanın içinde, bugün sanatçı gerçekliği, kendisine yarattığı ya da yaratmaya çalıştığı ifade yolları üzerinden arıyor gibi.

İnsanın yabancılaşması, doğadan kopuşunun ve yarattığı medeniyet ile sürekli bir içsel huzursuzluk olarak bireyin, kültürel yapı ve toplum arasında yaşadığı bir gerilim olarak tanımlanmakta ve ebedi insani bir gereksinim olarak avangardı sürekli kılmaktadır.

Doğa ile ilişki kuran sanatçıların yaklaşımlarını varoluşsal bir bazda, yabancılaşmayı aşma formları olarak ve bu formların içinden okuyabiliriz. Hatırlatma, tanıma, duyumsama, farkına varmak, yeniden düşünmeye çağırma... bu sanatçıların önerisi herşeyden evvel etik bir öneri olarak şekilleniyor.

Land art sanatçıları alışlagelmiş bakış açılarını sorunsallaştırırken, bir diğer yandan görme biçimlerinin prensipleri sorguluyorlar. Doğa ve sanat ilişkisi, bu ilişkinin irdelenişi, sanat eserleri bağlamında ortaya konularak, doğa ve insan, doğa ve teknoloji çatışmasının sanattaki izdüşümleri üzerine düşünmeği gereksinen alanlar açılmıyor. Yabancılaşmamızı aşmak, sürdürülebilirlik alanında yeni öneriler dile getirmek, geleceğin sürdürülebilirliği, ekosistemin korunması ve onunla uyum ya da karşıtlık içinde ki varlığımızı sürdürebilmemiz için gereksinen ilişki yapıları açılmıyor. Sanat bize hala umut verebilen nadir alanlardan biri olarak beliriyor. Sanat, doğaya, yaşama ve dünyaya karşı algımızı yeniden düşünme, derinlemesine

bir saygı ve varoluşsal farkındalık anlamında ilişkilendirebilmemiz için, yeni yorum olanakları açan, bir alan olarak konumlanıyor.

1960'lı yıllarda, birbirleriyle arkadaş olan küçük bir sanatçı grubu, galeri mekanının sınırlayıcı, metalaştırıcı, tektipleştirici bir çerçeve oluşuna itiraz olarak reddi, müze fonksiyonlarının sorgulanması, sanat dünyasında hegomanya kuran ekonomik sistem işleyişinin eleştirisi olarak alternatif arayışlar geliştirdiler. Land art akımının doğuşuna öncülük eden bu sanatçılar galeri, müze ve stüdyoların dışına çıkarak, kaotik, harcanmış, kirletilmiş topraklara, tükenmiş kaynaklara, terk edilen maden ve taş ocakları gibi postendüstriyel alanların yanında el değmemiş, işlenmemiş, yerleşim birimlerinden uzak, uçsuz bucaksız, çöl-dağ-kır-kırsal alan ve topraklara yönelmişlerdir. Heykelin alanını genişleterek Çevresel Sanat, Performans Sanatı ve Kavramsal Sanatı bünyesinde barındıran yaklaşımlar sergileyen bu sanatçılar, doğal kaynaklara, doğanın, ekosistemlerin incelenmesine kadar genişleyen bir sanat anlayış ve yaklaşımının gelişmesinde öncülük etmişlerdir.

Bu çalışma, doğal dünya ve doğal dünyanın materyalleri ile yaşadığımız modern uzama ait gerçeklik ve verileri karşı karşıya getirerek, mekan kavramını alternatif öneri ve yaklaşımları ile genişleten, önemli kavramsallaştırmalar gerçekleştirmiş, bir sanat akımı olan Land Art/Earth Art üzerinedir. Land Art ve gittikçe genişleyen anlamıyla Environmental Art alanında eser veren sanatçılar eserlerinde mekan, kalıcılık, süre, süreç, insan doğa ilişkisi, temsiliyet ve meta olma durumunu irdeleyerek, sanat izleyicisinin profilinde değişimlere yol açmıştır. Land art sanatçıları açık alanlara yönelerek, yarattıkları eserlerde, o güne kadar olan konvansiyonel sınırları sorgulayarak, bir alternatif uzam yaratmışlardır. 1960'lı yılların "*Beyaz Küp*" olgusuna karşı yaratıcı bir çözüm olarak gündeme gelen Land Art, günümüzde kazandığı çevreci bir içerikle ayrı bir önem arz etmektedir.

Land art çalışmaları ve sanatçıları getirdikleri açılımlarla sanat nesnesinin salt bir meta olarak algılanması ve ele alınmasına karşı, alternatif bir sanat yapma pratiği geliştirmişlerdir. Dönemin mevcut toplumsal değerleri ve sanatsal pratikleri içinde, tüm bakış açıları sorunsallaştırılarak, varlık/yokluk ikiliğinde, sanatın ne olduğu ve ne olabileceği, sanat yapıtının doğa ve yaşam ile ilişkisi üzerinden ortaya konulan sorular ve yapıtın doğa içindeki konumlanış tarzıyla sanatın sınırları tamamiyle

genişletilmiştir. Artık doğa taklit edilecek, kendisinden ilham alınarak öykünülecek bir yapı olmaktan çıkmıştır. Doğanın kendisi bir malzeme haline dönüşürken, doğanın güçleri de çalışmalarının belirleyici birer elemanı olmuştur. Birbirinden çok farklı sanatsal yaklaşım ve üretimlerin, zaman kavramı temelinde iki farklı eğilim sergiledikleri görölmektedir. Sanatın yaşam içinde konumlanması ve izleyicinin aktif katılımı ile sanat, doğa ve yaşam arasında yeni ilişkiler kurulmuştur. Dönemin çevreci hareketlerine referanslarıyla da toplum-doğa-sanat-yaşam arasında yeni açılımlar ve tanımlamalara neden olmuşlardır.

1960'lı yılların sonlarında, bir grup avangard sanatçı kuşağı tarafından sanat galeri ve müzelerinin baskın mekansal ve modernist dayatmalarına karşı bir reaksiyon, meta olmaya karşı sergilenen bir duruş olarak galeri dışında, doğa, açık alan, çöl, vbg. ortamlarda konumlanan çalışmalar, köken ve kaynaklarını minimalizmden gelen sağlam bir altyapıya dayandırırken, kavramsalcılıkla desteklenerek, form/antiform ikiliğinde plastik dilin olanaklarını sonsuzcasına genişletmişlerdir. Bir kriz döneminde, galeri mantığı ve işleyişine karşı doğada konumlanarak yaşamı olumlayan, bir açılım olarak şekillenen alternatif bir duruş olarak da tanımlanmaktadır. Yeni öneriler getirmeyi hedefleyen yaklaşımlarla, yeryüzü gibi çok geniş bir coğrafyaya yayılarak günümüze kadar ulaşan yaklaşımlar doğaya duyulan özlem; yaşanabilir bir dünya; sürdürülebilir bir ekolojik denge; doğa, çevre ve sürdürülebilir bir gelecek eksenini üzerinde sorular sorarak yeni düşünce ve yapıtların üretiminde katkıda bulunmaya devam etmektedirler. Günümüzde bu eksenindeki çalışmaların kültür ve sanatın nasıl sürdürülebileceğine, sürdürülebilir bir toplumda nasıl konumlanabileceğini araştıran girişimlerine şahit olmaktadır.

Bu tez çalışması dokuz ana bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde giriş mahiyetinde genel açıklayıcı bir yaklaşım sergilenirken, iki ve üçüncü bölümlerde yeryüzü ve dünyada olmak ile ilgili parametreler, dördüncü bölümde temel olan dört öğe irdelenirken, beşinci ve altıncı bölümlerde "Land Art" sanatının dışsal realitesini, ilgili çalışmaların referanslarını oluşturan doğa, kültür, çevre ve ekoloji konuları ele alınmıştır. Yedinci bölümde Land Art, sosyokültürel arka planı, başlangıcı, gelişimi ve Hamish Fulton, Richard Long, Robert Smithson, Michael Heizer gibi önemli Land Art sanatçıları üzerinden doğanın temsil sorunsalı ve sanatçının varoluşsal uzamını kapsamlı bir şekilde irdelenmiştir. Land Art'da mekan, zamansallık, süre,

süreç ve temsiliyet problematiği ve bu kavramlarla ilişkilendirilen parametrelerin etraflıca ele alındığı sekizinci bölümü takiben gelen son bölüm, geniş skalaya yayılan örnekler üzerine yapılandırılmıştır.

Sanatçının varoluşsal uzamı üzerinden, varoluşsal bir bakış açısıyla gerçekleştirdiğim çalışmam, Land Art sanatçıları ve yapıtları üzerinden tümevarım yöntemini kullanarak, sanatçıların mekan, zamansallık (süre, süreç) ve temsiliyet ile olan ilişkilerine dair bir önermede bulunmayı hedeflemiştir.



2. DÜNYADA OLMAK

Dünyanın mevcut koşullarında ki izimiz, ister ekosistem içindeki karbon ayak izimiz olarak dikkate alın, isterseniz varoluşsal, mekan ve zamanla içiçe geçen bir yaşam formunu benimsemek anlamında. Şehirde, kırdan, ormanda, yollarda yürürken mevsimlerden ayrı düşünmemek, belki de sadece ve sadece güneşin ve suyun mevcut olmasının yeterli olduğunu bilmek. Bunu duyumsamak ve hissetmek, etkileri bakımından kuvvetli bir anlam alanı oluşturabilir. Yaşamın akışının seyrinde olmak ya da seyrine dalmak ve dünyada olmak ve dünyada varolmak. İmgelemimizi ele geçiren ve bizleri doğa ve yaşam anlayışımızı yeniden düşünmeye sevk eden çalışmalar, kimi zaman bakış açımızı, kimi zaman davranış biçimimizi etkileyerek değiştirebilir. Bir farkındalık yaratan bu açılımlar, doğa ile aramızda açılan mesafeyi kısaltabilir. Bir birey, tekil bir birey olarak “ben”, kendi davranışlarından sorumlu bir birey olarak “ben” karbon ayak izimi dikkate alabilirim. “Ben”, dışarıda, suyun içinde, toprağın üstünde, güneşin ve gökyüzünün altında bir varlık olarak varolma deneyimi, yaşayabilirim. Dünyanın yüzeyinde/yeryüzünde deneyimlenen ve duyumsanan, bu yalın ve dingin deneyim, yeryüzündeki mevcudiyetimizin bir içgörüsü olarak belirir. Ruhun titreşim alanlarında doğa ile bir olma. Bu duyulur, deneyimin sözsüz ve nakledilemez alanı, yalın ve yoğunlaşmış bir ritüelle duyumsanır, tıpkı Long ve Fulton’un yürüyüşleriyle ya da diğer birçok sanatçının çeşitli malzemelerle kurdukları diyalog sonucu gerçekleştirdikleri sanat çalışmalarında olduğu gibi. Doğayla, dünyayla, içinde ve beraber, mevcudiyeti imleyen bir dialog kurmak. Doğanın içinde, dünyanın içinde, beraber ve bir olarak, bir yapıtın içinde yeniden vücut bulmak. Bu birlikten doğan duyusal kaydın, bir içgörü olarak hissedilenin, sanatçının malzemesiyle kurduğu ilişki sonucu, bir yapıtın içinde yeniden ortaya çıkması, bir biçim alması. Yabancılaşmayı aşma formu olarak beliren “bir olma” hali. Tüm titreşimleri kaydeden sanatçının yeryüzü ile kurduğu ilişki, malzemesinden, üslubundan ötürü farklılık gösterse de yaratılan muğlak alanlar, hayalgücümüzü tetikleyen deneyim alanları yaratır. Rüzgarın esmesi, saçlarımızı dağıtıp, tenimizi okşaması, güneşin ısıtması, cıvıl cıvıl cıvıldaayan kuşlar, yaprakların kıvrılıp, dalların kımıl kımıl kıvrılıp sallanması....bu duyu kayıtları ile sanatçı nezdinde yaratılan, dünyanın görsel bir poetikası gibi şekillenir: Dünyada

olmak bedenle duymak ve duyumsamak. İnsan hem içinde, hem dışında çepeçevre sarmalandığı bir uzamda var olur.



3. YERYÜZÜ

Doğa, insanın karşısında bir soyutlama ile belirir. Jean-Luc Nancy¹, doğanın karşısında “.....yeryüzünün somut olarak belirmediğini” ifadelendirir. Somut ve gerçek olan gökyüzü, dağlar, ovalar, güneş, deniz ve kumdur. Toprağa basan ayaklar, dokunan, ısınan ellerdir, insanın nefesi, çimenin ve kömürün kokusudur.

Bir diğer açıdan, soyut olarak konumlanan doğa, barındırdığı sonsuz içerik, biçim, ritimler ile, sanatçının biçim bilgisi ve deneyimini genişleten, bir biçim ve esin arşivi gibi yapılır. Doğanın sunduğu çeşitli ilgi ve amaçların çerçevesinde toplanan, birbirlerinden farklı bir çok yaklaşım olasılığına bağlı olarak şekillenen Land Art çalışmalarında sanat, doğa bilimleri, mitoloji, ekoloji, tasarım, mimari, sembolizm ve çevre gibi çok farklı disiplinlerden disiplinler arası bir yaklaşımla faydalanır. Doğanın barındırdığı evrensel formlar, sanatçıların yaklaşımlarında çeşitli metaforik ve sembolik açılım ve anlamlar kazanır. Sanatçıların bireysel tavırlarıyla farklılaşan ve sorunsal olarak beliren, sanatçıların yaklaşımlarıyla ortaya çıkan sanatsal formun madde ya da maddesizlikte nasıl biçimlendiğidir. Artık doğa hem malzeme, hem de mekan olarak konumlanan ve odaklanandır. Sanatçı bu dört öğenin, dört tözün –hava, su, ateş ve toprak- ürettiği manzara/peyzajın içinde, evrensel formların metaforlarından yararlanarak, çeşitli sembolik müdahalelerde bulunur. Land Art sanatçıları tarafından, hem malzeme hem de mekan olarak konumlanan doğa, yabancılaşmış günümüz insanının doğa ve çevreyi nasıl algıladığı, nasıl deneyimlediğinin temsilleri olarak belirir. Sanatçı için yeryüzü her bir katmanıyla doğa ve doğal formların bir arşivi gibi yapılır- ya da öyle alınabilir. Yeryüzü her bir jeolojik katmanıyla, kıyı şeritleri, mağaralar, arkeolojik kalıntılar, harabeler, ormanlar, kayalar, dağlar, çöller, fosiller, denizler, adalar, tüm coğrafik ve insan eli değmiş/değmemiş katmanları, canlı ve cansız varlıkları ile binlerce-onbinlerce-milyonlarca yıllık bir bilginin kaynağı olarak doğayı imler. Yeryüzü tüm birimleri ile doğadaki oluşum süreçlerini ve bunun biçimsel yansımalarını kapsar, ihtiva eder ve sergiler.

¹ R. COOK, *Antroposen İçin Sanat*, 37-38.

Doğa'nın koşulları ile biçimlenen yeryüzü, doğanın oluşum süreçlerinin kayıtlarını tutan, sergileyen bir müze, bir arşiv gibi okunabilir, ele alınabilir, açılabilir. Bu aynı zamanda bir bellektir. Jeolojik devirlerin katman katman üstüste binen belleği, yeryüzünde yeryüzünün kaydı gibidir. Ve sanatçı yeryüzüne bir ağ gibi yayılan imgelemi ile sanatsal uzamının inşasında, doğa ile olan ilişkisini hatırlar ve yeniden kurar. Bu sanatçılar için yeryüzünde olmak bakışı sorgulamak ve sorunsallaştırmaktır. Peyzaj “peyzaj” olarak yeniden üretilen değildir. Temsili sorunsallaştırılan peyzaj'ın içinde, doğal güçlerin ve devamlılığının, rastlantısal oluşumlar ve reaksiyonların, doğanın tesadüfi ve kalıcı olmayan hallerinin, etkin bir araç olarak –süre ve süreç gibi potansiyallerin yapıtın katmanları içinde kaydedilmesi, görünür kılınması söz konusudur. Yapıtlardaki mikro ve makro ölçekli değişimler- aşınma, erozyon, yıpranma, çürüme... vbg. doğanın görünmezliği ve teklifsizliğini, doğanın geri dönüşümsüz süreçlerini açığa çıkarır. Uçucu anların varoluşuna dair izler, imler serimlenir. Duyumsanan doğayla birlikte olma, doğayla birlikte varolma hissinin açığa çıkışıdır. Bu çoğalma hissi üreme ve doğuma, ölüme ve kayıba gönderme yapan bir doğa tecrübesi sunar. Sürekli olarak birbirlerinden doğan yaşam ve ölüm karşıt unsurlar olarak birbirini tamamlar. Döngü ve doğanın yaratıcı gücü. Doğanın içinde var olan döngü ve yer değiştiren elementler, su toprağa, toprak havaya: *“Toprağın ölümü suya dönüşmesidir, suyun ölümü havaya dönüşmesidir, havanın ölümü ateşe dönüşmesidir ve tersi de gerçektir.”* Heraclite, *Fragment 76*²

² A. CAUQUELİN, *Peyzajın İcadı*, Çev. Muna Cedden, 100.

4. DÖRT ÖĞE

“Pencereden dışarıya baktığımız zaman gördüğümüz şey, bir çerçeve içine alarak, doğadan kesip aldığımız ve peyzaj olarak tanımladığımız bir parçadır.” Anne Cauquelin³, peyzaj/manzara olarak tanımladığımız bu parçayı, “.. evcilleştirdiğimiz bizi sarmalayan doğanın, kültürel anlamda kurumlaşmış bir parçası...” olduğunu ifadelendirir. Bu kadraja alınmış parçanın, doğaya ait olabilmesi için, dört referans ögeyi içermesi gerekir: “su, ateş, hava ve toprak”. Bu ögeler ile ilgili efsanelerin kökenleri binlerce yıllık geçmişe dayanırken, geçmişten, günümüze masallar, destan, hikaye ve öykülerle aktarılırlar. Bizi besler ve davranışlarımızı yönlendirirler: yürümek, atlamak, koşmak, zıplamak, uçmak, yüzmek, uzanmak..... imgelemimizdeki imgesel güçleri öylesine yüksektir ki bizi yönetirler. “Birbirlerine dönüşerek, yer değiştiren bu elementler, zıtlık çemberleri çizerek, doğanın döngüsünü, dengesini oluştururlar: sıcak ve soğuk, gölge ve aydınlık, yaş ve kuru.....”⁴

Anne Cauquelin, peyzajın, en az iki öge arasındaki ritüel bir mücadele ile oluştuğunu ifadelendirir. “..... Toprak havayla, su toprakla, dağ gökle bazen de suyla.....sürekli bir mücadele formu içinde belirir.....”⁵

Anne Cauquelin, peyzajdaki bu ritüalistik mücadeleyi bir İngiliz Romantiği olan Turner üzerinden örnekler. Turner’ın 19. yüzyılda gerçekleştirdiği peyzaj çalışmalarındaki soyut, dışavurumcu yaklaşımı, ancak izlenimci resim 20.yüzyılda, gün ışığını kullanarak yakalayacaktır. Soyut düşünceyi çok iyi uygulayan Turner, “.....sadece sudan ve suyun dönüşümünden söz etmiş..”⁶ gibidir. Turner romantik bir ressamdan ziyade izlenimci bir ressam tavrı sergilemiştir. Soyuta doğru olan bu dönüşüm, manzara resminde erken bir soyutlama örneği olarak belirmektedir. Sanki Herakleitos’u, akışı, dönüşümü en iyi anlamış, benimsemiş kişi olarak, Turner’ın sergilediği bu biçimsel sorgulamaların yanında, kendisine dönük içsel, psikolojik veriler ihtiva ettiği de ileri sürülmektedir. Aynı zamanda güçlü ve erken bir

³ A. CAUQUELIN, *Peyzajın İcadı*, Çev. Muna Cedden, 97.

⁴ A.g.k., 98.

⁵ A.g.k., 99.

⁶ A.g.k., 100.

dışavurumcu olarak Turner sürekli olarak suyun havaya, havanın suya ya da havanın ateşe dönüşüp yer değiştirmesi ile, somuttan soyuta olan bu dönüşümlerde, tüm öğeleri içiçe geçirmiş ve kaynaştırmıştır. Bu psikolojik ve hissi yaklaşım nedeniyle araştırmacılar Land Art eserlerinin ve sanatçılarının manzara ile kurdukları ilişkiyi, genellikle Turner ile ilişkilendirmektedir.



Resim 1: J.M. William Turner (1775-1851)
Waves Breaking on a Lee Shore At Margate, study for "Rockets and Blue Lights"
c.1842

Kaynak: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-waves-breaking-on-a-lee-shore-at-margate-study-for-rockets-and-blue-lights-n02882>

5. DOĞA ve KÜLTÜR

Doğa ve sanat ilişkisi, doğanın sanattaki varlığı, coğrafi ve kültürel özelliklerden etkilenen, farklı tarihsel süreçlere sahiptir. Doğa sanatının bir tecrübe ve keşif alanı olarak konumlanmış, bilinmezliğin tasvirinden taklit geleneğine, öykünmeden gerçekliğin temsiline, büyük dönüşümler geçirmiştir. İnsanın en eski izlerinden, buzulçağı insanınca yapılmış mağara ve kaya resimlerinden Antik Yunan'a, Rönesans'tan Realizm'e, Empresyonizm'den Modernizme dek, doğa ve gözlemi her çağda sanat araştırmalarının temel konusu olmuştur. Doğa sunduğu ve barındırdığı görsel bilgi ve estetik yapısıyla, sanatçının yeteneğinin sınındığı bir alan olagelmiştir. Doğanın karşısında sanatın varoluşunu kutsayan Modernizm, doğadan bir kopuşu imler, sanat ile doğa yer değiştirmiştir. *Gombrich'ın Sanatın Öyküsü*⁷ isimli kitabında ifade ettiği gibi, “*sanatın tüm tarihi, gittikçe gelişen teknik yetkinleşmenin değil, değişen düşünce tarzının ve kurallarının tarihidir.*” *Bourriaud*⁸ ise, bu anlamda sanat tarihini, “*...insanın doğayla olan ilişkilerinin üretiminin tarihi olarak...*” tanımlamaktadır. Doğa, 20. Yüzyılda da sanatçılar tarafından sıklıkla başvurulan temalardan biri olmuştur. Ancak 1960'lı yıllarda Land Art'la birlikte doğa öykünülecek bir yapı olmaktan çıkmış, doğa'nın kendisi hem bir mekan hem de başlı başına bir malzeme haline gelmiştir.

Bir zamanlar, doğum ve ölüm bilincimizi oluşturan, bizi şekillendiren evrensel gerçekler olarak kabul ediliyordu. Doğa yaşamın kaynağı, sonsuzluğa uzanan yolla eşdeğerdi. Modernleşme, sanayileşme, endüstri devrimleri ve aydınlanma ile doğaya karşı ve ona rağmen inşa ettiğimiz medeniyetimiz doğa ile kültürümüzü iki ayrı kutup olarak konumlandırdı. Modern aklın etüd alanı doğa, çözülmesi gereken tüm bilgilerin kaynağı, kültürün hammaddesi olarak ele alınıyordu. Bilim, rasyonel akıl, aydınlanma doğaya referanslanırken, ürettiğimiz modern kültür içinde, doğa ile aramızda, gittikçe açılan mesafe, birlikteliğimizin imkansızlaştığını imler gibi. Yitirilmiş koordinatlar içinde, neyin doğa, neyin doğal olduğunun ayırdına varamadan, yarattığımız yıkıcı bir gerçeklikle başbaşayız. Teknoloji, kültürün içinde

⁷ E.H. GOMBRICH, *Sanatın Öyküsü*, Çev. Erol ve Ömer Erduran, 44.

⁸ N.BOURRIAD, *İlişkisel Estetik*, Çev. Saadet Özen, 46.

yapay, seyirlik ve üretilmiş bir doğa fikrini “doğa” olarak yeniden yaratıyor. Sanatçı kültürün dönüştürdüğü ve biçimlendirdiği bir doğa ile karşı karşıya. Doğa natüralist bir anlayışla dokunabileceğimiz doğa fikrinden uzaklaşırken, üretim ve tüketim ilişkilerinin yarattığı bir gerçeklik olarak yapılıyor. Doğa ile ilişkimizde yitirdiğimiz sınırlar bakışımızı bulanıklaştırıyor. Doğaya kendi gerçekliğinden ziyade, kültürel üretimlerimizin perspektifinden bakıyoruz. Bu bakış kültürün ayrıştırılamayan bir parçası ve öznesi olan doğayı, kelime anlamı olarak çok esnek bir sözcüğe dönüştürüyor. O kadar esnek bir sözcüğe dönüşüyor ki, *Oscar Wilde*⁹, “...doğanın sadece sanatsal bir yaratımdan ibaret olabileceğini öne sürüyor”

Doğa ile grift bir ilişkimiz var, tam olarak ayrıştırılamayan, mikro ve makro ölçeklerde de ifade edilebilir olan. Doğadan söz etmek, kültür ile içiçe geçmiş bir alandan söz etmek gibidir. Doğa ile neyi kast eder?, onu nasıl ele alır ve doğa içinde nasıl konumlanırız? Çok hacimli geniş sorulardır. Bu sorular eşliğinde imgelemimiz bir ağ gibi yayılır yeryüzüne. Doğadan söz ederken bir yandan doğaya bakmaktan ve doğayı araştırmaktan, bir diğer yandan bu etkileşime dair yorumlardan söz ederiz. Hem içimizdedir doğa, hem de dışımızda, onunla çevriliyizdir. Hem ona dokunur, onda yer kaplarız, hem de onunla mücadele eder, evcilleştirmeye, kontrol altına almaya çabalarız. Bizim için doğa bir yönüyle, hayatta kalabilmemiz için sürekli alt etmek zorunda olduğumuzdur. Doğa olarak dokunduğumuz aynı zamanda kültürel olarak yaratımımızdır. Modern insanın literatüründe doğa, doğa ve yabanıl doğa olmak üzere ikiye ayrılmıştır. Kültürel evrimimizin içinde doğa, evcilleştirebildiğimiz kadarıyla fiziksel çevremizi yaratırken, geriye kalan, dokunamadığımız kısmı yabanıl doğa olarak tanımlanır ve konumlanır.

Ve doğa bir yönüyle sürekli olarak kadraja alıp, yorumladığımızdır. Doğanın taşıdığı dinamikleri, yıkım gücünü de biliriz. Gökyüzü şiddetli şimşeklerle parçalandığında, ateşin düştüğü zaman yakacağını, şiddetli rüzgarların çatımızı alıp savurabileceğini, suyun herşeyi önüne katıp sürükleyebileceğini, içten içe, ilkel atalarımızdan gelen arketipler olarak, isimsiz bir korku olarak biliriz.

Doğa, dokunduğumuz fiziksel dünyayı, çevremizi, evreni ve genel anlamda yaşamı da kapsayan bir anlam skalasına sahiptir. Bilimlerin kökenleri, çalışma ve

⁹ H. READ, *İnsani Sanat ve İnsanlık Dışı Doğa*, 215.

araştırma alanları doğa üzerine temellenir. Doğa kelime olarak, Yunanca kökenli “physis”in Latince tercümesi olarak “Natura”dan türetilmiştir ve doğumla ilişkilendirilerek, doğuştan gelen bir yapıyı imler. Dünya üzerindeki insan, bitki, hayvan gibi tüm canlıların ve diğer tüm niteliklerin uyum ve ahenk içindeki devamlılık ve gelişimlerini ifadelendirir.

Doğa ile ilişkimiz insanın varoluşu ile başlayan bir ilişkidir. İçine doğduğumuz, verili bulduğumuz bir alan, bir atmosferdir doğa. Varoluşumuzun gereği olarak yeryüzünde ve doğada izlerimizi bırakmış, onu dönüştürerek kültürümüzü yaratmışızdır. İnsan milyonlarca yıllık bir geçmişi olan dünya üzerinde, evrende, küçücük bir nokta üzerinde konumlanmış, bir kum tanesi metaforu ile tanımlanmıştır. İnsanlığın başlangıcından itibaren, hayatta kalma içgüdüleriyle şekillendirmeye başladığı çevresel realitesi ile ilişkisinde; başlangıçta doğanın bir parçasıyken, modern çağda; etken, değiştirici ve aynı zamanda değişen kültürel bir özne olduğu ifade edilmektedir. *Sıtkı M.Erinç*¹⁰ “...insan tarafından yaratılan bütün kültür örüntülerinin, organik ve canlı olduğunu, doğup büyüyen, gelişip değişen, durağan olmayan öğeleri ile ölen, ölebilen ve öğrenilen bir şey olduğunu..” ifadelendirir.

Karmaşık ve geniş uçlu olan kültür kavramı antropoloji, felsefe, sosyoloji vb. çeşitli bilim alanları tarafından farklı biçimlerde ele alınmışlardır. *Terry Eagleton*'a¹¹ göre kültür, “...genlerle aktaramadığımız her şeydir. Kültürle biz doğa ile aramızdaki uçurumu kapatırız. Hem doğayı dönüştüren bir özne, hem de doğa tarafından dönüştürülen bir nesneyizdir”.

Doğaya dokunan, hayatta kalabilmek uğruna yarattığı kültürü ile birlikte yaşadığı ortamı onbinlerce yıldır dönüştüren insanın tarihi ile doğanın tarihi, ayrıştırılamayan bir griftlikle içiçe geçmiş durumdadır. *Philippe Descola*¹² göre, “insanın dönüştürdüğü ve oluşturduğu bir ortam olarak doğa, aslında insanların çevreleri ve içinde buldukları ortamın değişik özellikleriyle bir alışveriş içinde inşa ettikleri, oluşturdukları bir şeydir”. Descola, yaptığı Arkeolojik çalışmalarda

¹⁰ S. M. ERİNÇ, *Kültür de Kültür, Kültürde Kültür*, 107.

¹¹ T. EAGLETON, *Kültür Yorumları*, Çev. Özge Çelik, 104.

¹² P. DESCOLA, *Doğanın ve Kültürün Ötesinde*, Çev. İsmail Yerguz.

Avustralyalı Aborjinler'den yola çıkarak, çevremizi ya da doğa olarak adlandırdığımız şeyi nasıl şekillendirerek dönüştürdüğümüzü açılar. Aborjinlerin doğal ortamlarının, İngiliz'lerin kültürel müdahalelerinin öncesi ve sonrasında aldığı biçim üzerinden kıyaslayarak açılar. İnsan faaliyetiyle ortaya çıkan pek çok özelliğin artık doğal özellikler olarak ele alınamaması problematik olarak belirir. İnsanın faaliyetleriyle yaratıp ürettiği, insan müdahalesinden ayrı ve bağımsız düşünilemeyen doğa fikri Descola'ya¹³ göre “.....doğrudan doğruya batılı kültürün nesnelleştirdiği bu dünya ilişkisine farklı bir bakış....” getirecektir.

Doğa, insan için çetrefilli çift anlamıyla hem doğum hem ölüm, hem bereket hem de yokluk demektir. Yapısal ve fiziksel olarak doğadaki en zayıf canlılardan birisi olan insan, hayatta kalabilmek uğruna yaratıcı olmak, çetin bir ölüm-kalım savaşı vermek, kültür üretmek ve tüm fiziksel zaafalarını takviye etmek zorundadır. İkel doğayla başbaşa kalan ilk insan, binlerce yıl sonra evini yapan homo sapiens'lere dönüşüncüye kadar doğal oyuklara ya da mağaralara sığınarak, barınmak zorunda kalmıştır. Barınma ve korunma ihtiyacı sonucunda, yeraltında yaratılan çukur meskenler, çatı diye bildikleri bitkisel, dal, çalı çırpı gibi malzemeler, suya ulaştıkları dönem, toprağı suyla işleyerek yaptıkları çamurdan evler ile ilk mekan fikrinin şekillendiğini dile getirebiliriz. Baş edilmesi gereken bir unsur olarak, uzun süre yaban doğa içerisinde yaşayan insanoğlu, tutarlı argümanlarla açıklayamadığı, sürekli olarak maruz kaldığı doğa olaylarını kendince anlamlandırmak, hayatta kalabilmek için doğayla başedebilmesi ve onu dönüştürmesi gerektiğini öğrenerek, basit aletlerden daha karmaşıklarına doğru yol alan icatlar yapmaya ve geliştirmeye başlamıştır. Yeryüzünde insan barınmak, kendini dış koşullardan, vahşi hayvanlardan korumak, savaşmak, kendini savunmak ve psişik gerçeklerini yaşamak durumunda kalmıştır. Mekan kavramı ile insanın sığınak olarak barındığı mağara duvarlarına, sembolik yaklaşımlar ile avladığı hayvanların resimlerini yapmıştır. (örn. Fransa, Dordogne'deki, Lascaux; İspanya'nın Cantabrian bölgesindeki Altamira mağara resimleri). İnsanların duygu, düşünce ve kaygılarının dışavurum örneği olarak ele alınan bu ilk sembolik resimlerin, sağaltım işlevi gördüğü ifade edilmektedir. Bugün *İkel yeryüzü sanatı* olarak tanımlanan, Peru'daki *Nazca çizgilerinden*, Avrupa kıtasındaki Britanya adasındaki *Stonhenge*'e, Kuzey ve Güney Amerika'dan,

¹³ A.g.k., 11, 33.

Meksika körfezine kadar, toprağa kazılmış geometrik düzenlemeler, büyük hayvan figürü soyutlamaları ve farklı megalitik yerleştirmeler olarak karşımıza çıkan yeryüzü eserleri de çeşitli ruhsal faktörlerle ilişkilendirilmekte ve bu bağlamda ele alınmaktadır. İlkel yeryüzü eserleri, insanların psişik yapılarıyla, toprağı kazarak ya da işleyerek, evren karşısında aldıkları ruhsal bir tavır olarak yorumlanmaktadır. Bu tavır, büyü, dini ritüel, kötü ruhların kovulması, Tanrılarla dialog, Tanrılara mesaj, ayin, ibadet gibi yaklaşımlarla açıklanırken, bir diğer yandan hayvanlarını bir araya toplama, küçükbaş, büyükbaş hayvanlarına barınak sağlama gibi tamamiyle pratik ve pragmatik nedenlerle inşa edildiği yönünde yorumlanmaktadır.

*Wilhelm Worringer*¹⁴, *Soyutlama ve Özdeşleyim* isimli kitabında, “...ilkel sanat içtepesinin doğayı taklit etme ile hiçbir ilişkisinin bulunmadığını ...” ifade etmektedir. İnsanın evren karşısında, onu anlamak ve çözümlmek hususundaki yetersizliğinin bir dışavurumu ve sağaltıcı bir ifade aracı olarak, içgüdü kaynaklı bir mecburiyet ile soyutlamaya kendiliğinden yönelmek şeklinde ifadelendirir. Ve bu soyutlamanın, evren tablosunun sergilediği zamansallık ve rastlantısallıktan sıyrılan etkili bir ifadesi olduğunu belirtir. *Worringer*, tanımsız evren karşısında duyulan korkuyu, bu durumu, büyük “*tinsel uzay korkusu*” olarak tanımlamaktadır. *Tibull’un*¹⁵, “*Tanrı, evrende ilk olarak korkuyu yarattı*” deyişi ile *Worringer* ilkel sanat yaratımının kaynağını aynı korku duygusuyla ilişkilendirir.

Doğa, insanın dışında ve insanı çevreleyen yapısı ile hem psikolojik hem de fiziksel olarak insanın sürekli maruz kaldığı, kuşatıldığı ve etkilendiği bir güç olmuştur. Doğa bünyesindeki biçim, form, doku, renk, ses, sıcak, soğuk ve çeşitli elemanları ile insanın psişik yapısını etkilerken, hayal gücü, korku ve heyecanlarını tetikler. Sürekli dışımızda olan ve derinliğini tam olarak, tam anlamıyla kavrayamadığımız doğa sürekli bir soyutlama ile belirir. Anlamlandırma çabalarımız evrene kadar uzanır. Doğa olayları ve bu olayların tekinsiz gücü karşısında ilkel insanlar ritüelleşen tavırlar sergilemişlerdir. Tam olarak bilinmeyen, anlamlandırılmayan, adlandırılmayan doğal olaylar karşısında insanlar kaygılarını, duygularını, avlanmalarını, hayvanlarla mücadelelerini, toprağı işleyişlerini, ettikleri

¹⁴ W.WORRINGER, *Soyutlama ve Özdeşleyim*, Çev. İsmail Tunalı, 50.

¹⁵ A.g.k., 23.

ekinlerin büyümesi ve toplanması gibi faaliyetlerini, çeşitli gösterilerle ortaya koymuşlardır. İnsanın mercek altına aldığı doğayı, zamanla incelemesi ve çözümlemesi ile varılan sentez sonucu tüm ilkel inanış ve tavırlar birer mitosa dönüşmüştür. Maruz kaldığımız dört temel öge, ateş, su, hava ve toprak yani doğanın dört temel elementi ve bu elementler ile olan ilişkimiz mitolojinin kökeni olarak kabul edilmektedir. Mitler de, *Carl Gustav Jung*¹⁶ tarafından tanımlanan kolektif bilinçdışımızın *arketipsel-çekirdek* yapısı olarak insanlığın onbinlerce yıllık deneyimlerinin, duygu, korku ve kabullenişlerinin ifadesi olarak ele alınmaktadır. Mitosların antik çağların psikolojilerini yansıttığı, sanatın da, başlangıçta, psikolojik bir ihtiyaçtan kaynaklandığı, yaygın olarak kabul edilen bir görüştür.

*İsmail Gezgin*¹⁷, *Sanatın Mitolojisi* isimli kitabında, ilkel sanatı, “...insanın doğasının karanlığından ortaya çıkmış Apollonik ürünler..” olarak tanımlar. Bu anlamda “...mitoslarla sanatın aynı kaynaktan çıktığını, yazı öncesi sanatın insanın bilinçdışından yükselen mitosları temsil ettiğini...” dile getirir. *Gezgin*'in ifadesiyle:

“Yazı öncesi sanat eserleri piktografik mitoslardır. Yazılı mitoslar gibi sembolik bir dile sahiptirler ve uygun sorulara cevap verebilecek kadar da yeteneklidirler. Yazılı kültürler kanalıyla bildiğimiz birçok mitosla da benzerlik gösterirler. Geçmişten gelen kültürel bir üretim olarak yazılı mitoslar, mağara duvarlarına, taşlara yapılan piktografik mitosların devamı olarak ele alınır.”

Mitoloji kelimesi Türkçe'ye *söylencebilim* (mythos: söylence, logos: söz, konuşma, bilim) olarak çevrilmektedir. Kültürel olarak söylenceler, bir coğrafyanın, halkın, kültürel yapısının ve doğaüstü olan inanışlarının literatürünü açımlar.

Doğum, ölüm, çeşitli hayvanlara karşı duyulan korku, aşk, sevgi, cinsellik, tehlike vbg. bir çok arketipsel içerik edebiyat, sanat, rüya, folkör ve fantezilerde ifade bulur. Görsellerde, fikirlerde, temalarda, sembollerde, karakter yaratımında ve örgü yaratımında kullanılır. Doğa ve yaşam ile ilgili güçlü arketipsel yapıları, birçok sanat eserinin özellikle doğada konumlanan Land Art çalışmalarının bünyesinde

¹⁶ C. G. JUNG, *Dört Arketip*, Çev. Zehra Aksu Yılmaz, 19, 20.

¹⁷ İ. GEZGİN, *Sanatın Mitolojisi*, 11,13,15.

barındırdığını ifade edebiliriz. Birçok sanatçı sanatlarını ritualistik formlarla, ilksel, arketipsel bağlarla ilişkilendirerek açıklamışlardır.

Kollektif bilinçaltı toplumların bir nevi genetik kodunu oluşturmakta, bizden önceki nesillerin hayatta kalmak için geliştirdikleri davranış stratejilerinin bizim davranışlarımızı belirleyen kalıtsal bir model oluşturduğu ifade edilmektedir. Bu toplumların ve ritüellerinin birbirine olan şaşırtıcı derecedeki benzerliklerini anlaşılır kılmaktadır. Kollektif bilinçaltı, genellikle örümcek ya da yılan gibi canlılara karşı duyduğumuz fobi düzeyindeki korku ile ya da ateşle kurduğumuz ilişki örneği ile açıklanmaktadır. İnsanın kültürel dönemeçlerindeki yapı taşlarından biri olan ateş, insanın yemeğini pişirmesiyle tarihini değiştiren buluşlardan biridir. Aynı zamanda bizi ısıtan güneşin yeryüzündeki temsilcisi olan ateş birçok kültürde kutsal olarak kabul edilir. Ruhlarla iletişime geçmek ya da Şamanların ritualistik dansları, ateş etrafında yapılır. Doğayla içimizde derinden kurduğumuz bu arketipsel ilişki ve taşıdığı izlerin, doğayı, yaşamı ve ölümü anlamlandırma ve sanatsal üretim serüvenimizde etkin olduğunu ifade edebiliriz.

Doğurganlığı ve dişiliği içeren doğa sözcüğü “doğmak” fiilinden gelir. Mother Earth, Earth Mother, Mother Nature, Doğa Ana, Toprak Ana terimleriyle ifadelendirilir. Doğa kültürün erken dönemlerinden beri evrensel bir değer olarak “dişilik” ile özdeşleştirilmiş ve beraber anılmıştır. Doğa, insanın içinde yaşadığı çevreyle olan ilişkilerini ve bu ilişki biçimlerini düzenleyen bir güçtür. İnsanın doğa ile olan mücadelesinde şekillenen sözel ve görsel mitosların pek çoğu doğa, doğal güçler ve doğa ile ilgili olan kavramlardan kaynaklanmaktadır. Bir köken olarak yer, toprak, doğa ana doğurandır ve yaradılışa içkindir. O yüzden doğumu ve ölümü, tüm bir yaşamı temsil ederken, bir üst güç olarak bağışlayıcılık ve kutsallık atfedilir. Toprağın üretkenliği tarih boyunca bir annenin doğurganlığıyla ilişkilendirilmiştir. Topraktan varoluş mitosu İslam da dahil olmak üzere birçok inançta yer almaktadır. Tüm ilkel dini inanışlarda, şamanlarda, ilk insan toplumlarında üreme ve doğum, hayatın kökeni, besin ve ölüm, doğa, toprak ve kadınla özdeşleştirilir. Dişil olanın gücü doğum ve bereketle tanımlanır ve kutsallık atfedilir. Eliade¹⁸, yaratının sırrını bilen kadını yeryüzündeki kutsallığın temsilcisi olarak toprağın ve tarımın bereketi,

¹⁸ M. ELIADE, *İmgeler Ve Simgeler*, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay.

ürünün bolluğu ve çeşitliliği, hayatın kökeni, besin ve doğumla ilişkilendirir. Toprak kadınla özdeşir.



Resim 2: Mother Nature Image, 17th Century Alchemical Text, *Atalanta Fugiens*

Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Atalanta_Fugiens_-_Emblem_2d.jpg

Hayatın kaynağı olarak tanımlanan su, M. Eliade¹⁹ tarafından, doğa ana'ya ait tüm biçimlerin ve şekillerin temeli, ilk öz olarak açıklanır. Eliade'de ele alınış şekliyle bir arketip olarak belirir. İmgesel açıdan su doğumu ve ölümü, varlığı ve yokluğu, hüznü ve zıttı olarak aşırı coşkuyu ifade eden geniş imgesel ve allegorik anlamsal potansiyaller ihtiva eder. Suyun doğurganlıkla olan bağlantısı anne karnındaki amnion sıvısıyla ilişkilendirilir. Amnion sıvısı annenin hamileliği esnasında fetusun gelişimini sağlayan, bebeği koruyan bir ortam yaratırken, doğumdan sonra temel besin kaynağı olan süte dönüşür. Bebeğin gelişimi aşamasında biyolojik annesi ile kurduğu bu ilk deneyim, insan fantezisinde simgesel ve imgesel varlığını koruyarak, bir arayış formunda doğaya ve tabiat anaya yönelmektedir. Eliade, mikro ölçekli bir evren modeli olarak insan varlığı ve ruhunun yaşadığı kültürel yapının üretimi olan efsanelere, mitlere ve sembollerine

¹⁹ A.g.k.

sıkı bir şekilde bağılı olduğunu, insan psikesinde bu olguların ortak olduğunu ifadelendirir.



Resim 3: Joseph Werner, Diana of Ephesus as Allegory of Nature, c.1680
Kaynak: <http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/129769>

İnsan ve doğa ilişkisi tarih boyunca şekil değiştirerek Rönesans'a kadar gelmiş, doğanın bir parçası olan insanın konumu Rönesans'la birlikte değişmiştir. İnsanın doğadan koptuğu, bölünmüş bir dünya algısının, daha önce varsayılan simgesel birliğin yerini aldığı ifade edilmektedir. Öncesinde insan, Tanrının yarattığı sonlu ve hiyerarşik bir dünyada, doğalla tanrısal arasındaki bir aracı iken, ortaya konulan “deneye ve bilime dayalı” yeni bir doğa görüşü anlayışı altında insan doğaya egemen olmaya ve kendine göre biçimlendirmeye başlamıştır.

İnsanın bilgisi, doğa bilgisinden ayrılmış; doğanın bir parçası olan insan, bireye dönüşürken, “tür” bilinci de “kültür” bilincine dönüşmüştür. Modern çağla birlikte insan, doğayı disiplin altına alınan ve denetlenmesi gereken bir alana indirgemıştır.

İnsanın özüne yabancılaştığı, uygarlığını inşa ettiği doğa, modern insanın karşısına büyük bir paradoks çıkartmıştır. Evcilleştirdiği, yabancılaştığı, doğa olarak bellediği yapay doğanın içinde insanoğlu kavramsal karmaşa ve açmazlar içerisinde kalmıştır. Birbiriyle çatışan içgüdüsel eğilimleri ve entellektüel birikimleri ile yaşadığı kavramsal karmaşa modern insanın krizini ve açmazını derinleştirmiştir.

*Kastner*²⁰, *Land and Environmental Art* isimli kitabın girişinde bu ikircikli ruh halini şöyle açıklamaktadır:

²⁰ J. KASTNER ve B. WALLIS, *Land and Environmental Art*, Preface, 11,12.

“Biz insan olma durumumuzu tanımlayan bir aktivite olarak çevremiz ile ilişki kurarız. İlişkiler ağı kurarak oluşturduğumuz büyük resmin içinde doğa özel bir yere sahiptir. Doğaya karşı ikircikli ve ambivalans yaklaşımlar sergileriz. Taparız ve nefret ederiz, korkarız ve severiz...kutsarız ve yıkarız. Doğum ve ölüm, bizi sarmalayan paternin ayrılmaz iki parçasıdır.

Doğada insanoğlu sadece bir figür olmakla kalmayıp, aynı zamanda doğayı şekillendirme gücüne sahiptir. Akli ve bedeniyle doğanın kaşifidir. Evrende kapladığı yerle kendini evinde hissedendir. Geniş bir matrixin içinde biz aynı zamanda gelişir ve çürürüz.

Hırs ve yeteneklerimizin kombinasyonu bizleri sadece yaşamaktan daha fazlasını istememize sebep olur. Biz izimizi bırakmak, gözlem ve hareketlerimizi doğaya kazımak, içinde bulunduğumuz alanı tanımlamak ve sınırlarını genişletmek isteriz. Ve kültürümüz doğayla kurulan ilişkinin tezahürü olarak şekillenir.

Bilim ve sanatın konusu olarak doğa, hem bir ayna hem bir mercek olarak görev yapar. Biz hem işgal ettiğimiz alanı, hemde onu nasıl işgal ettiğimizi görürüz.”

İlkçağlardan itibaren insanlar hayatta kalabilmek için çifte değer içeren davranış modelleri geliştirmiş, yaşayabilmek için öldürmeyi tercih etmişlerdir. Bir yandan doğaya saygılarını ifade eden formlar yaratırken, bir diğer yandan yarattıkları davranış biçimleri ve formlar ile ona karşı meydan okumuşlardır. İnsanoğlu çatışmalı ve çelişkili yaklaşımları ile, gözlemledikleri doğadan aldıkları paternleri bağlamından soyutlayarak imajlar icat etmiş, bunlar dönem dönem idealize edilirken, bazen de olumsuzlanmıştır. Birbirine karşıt olan düşünceler ile, doğa hem yüceltilmiş ve erişilmez kılınmış bazı dönemler ise kontrol altına alınmıştır. Bu çifte değerlilik birçok araştırmacı tarafından “ambivalans” kavramıyla açıklanmaktadır. Sarioğlu, *Ambilavans*²¹ kavramını sanat yapıtı ve sanatçılarla ilişkilendirirken, çevresel ve Land Art sanatçılarının yapıtlarıyla yaşanan ilk ambivalansa göndermede bulunduğunu ifade etmektedir. Bir çok Land Art sanatçısının eserlerinde bu

²¹ D. K. SARIOĞLU, *Çevre ve Sanat Ders Notları* ve bknz. *Richard Long'un Yapıtlarında Doğaya Karşı Ambivalent Eğilim*, Sanatta Yeterlilik Tezi, 2012.

ambivalant tavırlara dair izler saptamak mümkündür. Yine aynı nedenden dolayı birçok sanatçı doğaya karşı duyarsız olmakla itham edilmişlerdir.

Ambivalans kavramı gibi Biyofili Hipotezi'de (Biophilia Hypothesis)²², doğa ile olan ilişkimizde davranış modellerimizi etkileyen, açımlayan kavramsallaştırmalardan biri olarak ele alınır. Biophilia terimi²³ “*bio*” ile *-philia* ekinin birleşiminden türemiştir. Yunanca *bio*: yaşam ve *-philia* eki de eklendiği sözcüğe: *aşk, düşkünlük, güçlü çekim gibi bağımlılık belirten bir anlam yükler.*

Hipoteze²⁴ göre, insanların içinde içgüdüsel olarak gelişen doğaya ve içinde yaşayan canlılara karşı, kalıtsal olduğu kabul edilen derin bir eğilim vardır. Edward O.Wilson tarafından geliştirilen bu hipotez, canlı organizmalarla çevrili ve yakın olmaktan kaynaklanan bir zenginlik, birlikte olmaktan doğan, doğal bir zevk olarak tanımlamıştır. İnsanın diğer canlılara ve benzerlerine olan bu duygusal yakınlığın, doğuştan geldiği ve biyokültürel bir ortamda geliştiği ifadelendirilir.

Yaşamaya programlanmış insanın, varoluşunu, hayatını bilinçdışından idame ettirme ve hayati bağlar kurma çabası olarak açıklanır. Yaşam ve yaşam benzeri süreçlere yönelmek, yaşamı araştırmak, onunla derin bir bağ kurmak, derin ve karmaşık, daimi bir süreç olarak şekillenir. Varoluşumuzun kaynağını oluşturan bu eğilim, Biophilia²⁵ terimi ile özetlenir. İnsanın bir çok davranış modelini, tercih ve eğilimlerini açıklarken, temel varsayım insanın hayatının ve soyunun devamına yönelik tercihlerini şekillendirmesi, diğer canlılara, karşı cinse karşı ilgi, bebeklere ve çocuklara karşı koruma duygusu hissetmeleri, kedi, kuş gibi evcil hayvanları besleyerek onlarla etkileşime girmeleri, spor ve dans gibi coşkulu tüm faaliyetleri, doğaya ve doğal olan yaşama ilgi beslemeleri, yemek yemek, yeşille, bahçe ve

²² D. K. SARIOĞLU, *Bir Biofilik Olarak Joseph Beuys ve Sanatı, Yüksek Lisans Tezi, 2004.*

²³ D. K. SARIOĞLU, *Çevre ve Sanat ders notları.*

²⁴ A.g.k.

²⁵ S.R.KELLERT ve E.O.WILSON, *The Biophilia Hypothesis, 44.*

toprakla ilgilenmek gibi doğal olan yaşama yönelik ilgilerini insanın derin içgüdüsel eğilimleri olarak açıklanır.

Evrimsel psikolojiye göre yaşadığımız mekanların duyularımıza etki etmesi genetik yapımızla doğrudan ilişkilidir. Genetik bir ihtiyaç olarak doğaya, doğanın barındırdığı tüm elemanlara hem yatkın hem de muhtacdır.

Doğayla kurduğumuz ilişkide, biz estetik, entellektüel, bilişsel, ruhsal anlam ve tatmin buluruz. Bu temas bizim kapasitemizi arttırıp, gelişmemizi sağlarken, düşünme, hissetme, iletişim kurma, yaratma ve hayatın anlamını bulmamızda merkezi bir rol oynar. Görme duyumuza katılan işitme, dokunma, koklama gibi duyularımızla deneyimlediğimiz doğayı içselleştiririz.

Sarioğlu²⁶, doğayı deneyimleyenlerin fiziksel, duygusal ve entellektüel dışavurumlarını şekillendiren 9 temel değeri, *Stephen R.Kellert*'dan yaptığı alıntı ile şöyle sıralar:

“Faydacı, Doğalcı, Estetik, Simgeci-Sembolik, Ekolojik-Bilimsel, Hümanist, Ahlaki, Olumsuz-Şüpheli, Sömürü-Hakim.”

Doğaya yaklaşırken duyularımız ve seçici algılarımızla bir ilişki inşa ederiz. Doğayla kurduğumuz ilişkide bu değerlerden yalın ya da karmaşık bir matriks oluştururuz. Birçok sanatçı ve yapıt analizinde, doğaya olan yaklaşım değerlerinin belirleyici olduğunu saptayabiliriz.

1960'lı yıllar, insanoğlunun yeryüzünde yarattığı tahribatın açıkça dile getirilmeye başlandığı, sorgulandığı yıllardır. Uluslararası ekoloji konulu toplantıların düzenlenmesi, doğal çevremizin mahvolmaya başladığı bilincinin artması, insanın doğayla uyum içinde yaşama gerekliliğinin dile getirilir olmasıyla, ekoloji bir bilince doğru evrilmiştir. Halkın ekolojiye olan duyarlılığını teşvik etmek, dünyamızın doğal kaynaklarını korumak amacıyla 1970'te ilk Dünya Günü (Earth Day) düzenlenmiştir. Doğal çevrenin mahvolmasının yol açtığı bilinçlenme, sanatçılar arasında da, doğayla uyum içerisinde çalışarak, yeni yaklaşımlar geliştirilmesinde rol oynamıştır. Materyalist bir toplum olarak yaratılan tahribatın açığa çıkışı, sanatçıların yeni stratejiler geliştirmesinde etkili olur. Bozulabilir bir

²⁶ D. K. SARIOĞLU, *Çevre ve Sanat ders notları*.

denge bilgisi ve duyarlılığı bir grup sanatçının doğayla uyum içinde çalışarak bitki, hayvan ve insanı da kapsayan ekolojik bir bilinçle üretmelerine neden olur. Bu ekolojik ve doğa dostu tavırlar dünya çapında çevre bilinci ve çevreye olan ilginin artmasında etkili olmuşlardır.



6. EKOLOJİ ve ÇEVRE

Ekoloji içinde yaşadığımız çevremizle kurduğumuz ilişkileri inceleyen bir bilim dalıdır. Varoluşumuz kadar eskidir. Atalarımızın farkında bile olmadan, deneyimleri sonucu, anladığı, çözdüğü bir konudur. Uzam ve mekanla kurduğumuz bir ilişkidir. Doğaya olan yakınlığımız ve ona dokunurken ki sorumluluğumuz hem felsefenin hem de ekolojinin kavramlarıdır. Tasavvuf felsefesinde, Mevlana, dünyayı durur gördüğümüzü, oysa her bir nefeste dünyanın yeniden yaratılmakta, yenilenmekte olduğunu ifadelendirir. Çağdaş ekoloji, tüm canlı varlıkların birbirleri ve çevreleri ile olan ilişkilerini irdeleyen bir bilim dalı olarak ele alınır.

Çağdaş ekolojinin en önemli özelliklerinden biri, yapısında barındırdığı *bütünsellik (holism)*²⁷ kavramıdır. Bütünsellik yaklaşımı, her bütünün, parçalarının toplamından daha farklı bir nitelikte, daha fazla bir şey olduğunu ifadelendirir. Yani, bütünü parçaları biraraya getirerek elde edemeyiz. Ekolojinin bilimsel tavrı doğanın bir bütün olarak ele alınması yönündedir. Doğanın parçalarının birbirlerinden bağımsız, tek tek nasıl işlediği değil, bu parçaların birbirleriyle olan ilişkileri dikkate alınır. Doğanın öğeleri incelenirken, doğa, bir bütün olarak ele alınır. Bu batı bilimciliğinin, müspet bilimlerin temel yaklaşımı olan “indirgemeli yaklaşım”ın tamamiyle tersidir. Bütünsellik fikri insanlık tarihi kadar eski olup, tasavvuf felsefesinde, Budizm, Taoizm, Hinduizm gibi Uzakdoğu dinlerinde rastlanır. Bu yaklaşım, alemde herşeyin birbirine bağımlılığı, Tanrı ve dünya bir bütün olması, yaşamı oluşturan çeşitli olayların birbiri içinde grift ve birbirlerini etkileyecek şekilde örülmüş olması, olarak ele alır.

İndirgemeli yaklaşımda (reductionism)²⁸ konu önce birbirinden bağımsız parçalara ayrılır, bu parçalar ayrı ayrı incelenir, sebep ve sonuç ilişkileri ortaya konur, sonra bunlar biraraya getirildiğinde problem çözülmüş olur. Klasik batı bilimlerinin temeli olan bu yaklaşım sayesinde bilim ve teknoloji bugün bulunduğu noktaya kadar gelişebilmiştir. İndirgemeli yaklaşımla laboratuvar koşullarında yapılan üretim, doğaya bütünsel yaklaşılmadığı, ilişkiler ağını bir noktada kırdığı

²⁷ M. KIŞLALIOĞLU ve F. BERKES, *Çevre ve Ekoloji*, 31-50.

²⁸ A.g.k.

için, uygulamada daima doğada öngörülemeyen ve istenmeyen sonuçlara neden olmaktadır. Bu yaklaşımla yaratılan sorunlar bu yaklaşımla çözülememekte, bütünsel yaklaşımı gereksinmektedir. Bütünsel yaklaşım Doğu felsefesinin düşünce biçimidir ve bu yaklaşım her şeyin birbirlerine bağlı olduğunu, birbirine örüldüğünü ve birbirlerinden etkilendiği kabulüne dayanır. Bu felsefeye göre olaylar çok nedenlidir, olayları birbirini takip eden neden-sonuç ilişkilerine bölmek yanıltıcıdır. Doğadaki herşeyin birbiriyle ilişkisi ve bütünlüğü, bölünmezliği dikkate alınmalıdır.

Ekosistem gibi çok karmaşık bir yapıda olaylar sıralı olarak birbirini takip etmez. Birçok faktör grift bir şekilde birbirine bağlı ve birbiri içine örülmüş olup düz mantık çıkarımları ile gerçeğin tümünü anlayamayız. Parçaları tek tek değil, çevresel ortamı içinde bir bütün olarak ele alırsak, çevre ve doğayla olan ilişkimizi tam olarak kavrayabiliriz.

İnsan ile yaşadığı ortam ayrılmaz bir bütün oluşturur. Bunun doğal sonucu olarak insan doğayla etkileşiminde, hayatını idame ettirebilmek için doğadan yararlanarak, doğayı değiştirmiştir. İnsanın çıkarı doğrultusunda, tek yönlü, fayda merkezli yaklaşımı ve bunun doğa üzerinde yarattığı olumsuz etkiler 20. Yüzyılın ikinci yarısından sonra ortaya çıkmaya başlamış ve günümüze kadar hızlı bir ivmeyle artmıştır. Nüfusun kontrol edilemeyen bir hızla artması, kentleşme, endüstriyel üretimin yaygınlaşması ve doğal kaynakların tüketilişi ve sorumsuzca kullanımı, dünya üzerinde yaşadığımız çevre sorunları olgusunu ortaya çıkarmıştır. İnsan eliyle yaratılan afetler olarak, tüm insanlığı ilgilendiren bir özellik kazanmıştır. Yakın zamana kadar dünya ülkelerinin gündeminde olan Ekonomik Ve Politik Sorunlara, 1970'li yıllardan sonra Ekolojik Sorunlar ya da daha dar anlamıyla Çevre Sorunları eklenmiştir. Günümüzde yaşadığımız ekolojik problemler birden bire ortaya çıkmamış, sorunların zaman içindeki birikimleri sonucu varlığı görünür hale gelmiştir. Bazı görüşler, ekolojik sorunların başlangıcını eski medeniyetlere kadar hatta insanlığın tarihi kadar eskiye dayandırmaktadır. Doğanın kendini yenileyebilme gücü ve yeteneği sayesinde uzun süre fark edilmeyen çevre kirliliği, çevreye verdiğimiz zarar gibi ekolojik sorunlar, günümüze kadar ivme kazanarak yaygınlaşmış ve artmış, yaşam alanımızı oluşturan çevresel öğelerin yıkımı tehlikeli boyutlara ulaşmıştır. Önemli bir gündem maddesi olarak kabul edilmeye başlanmıştır.

Çevre sözcüğü son yıllarda anlamı genişleyerek, insanın yaşadığı ortamı şekillendiren ve biçimlendiren, insanın yaşadığı ortam üzerine etki eden tüm doğal ve yapay öğeleri kapsar hale gelmiştir. Bilim dalları ve kuruluşlar bu kavramı kendi bakış açılarından değerlendirmektedir. Çevre, evrensel değerler bütünlüğü ya da canlı/cansız varlıkların yaşamı üzerinde belirleyici olan faktörler bütünlüğüdür. *Ahmet Kocataş*²⁹ çevreyi, canlı ya da canlılar topluluğunun yaşamı üzerinde etki eden “..... süreç, enerji ve maddesel varlıkların bütünlüğü...” şeklinde tanımlamaktadır.

*Çevre, Doğal, Yapay ve Sosyo-Ekonomik Çevre*³⁰ olmak üzere üç kısımda incelenmektedir. Canlıların içinde yaşadığı fiziksel mekanı araştıran bilim dalı da *Ekoloji Bilimi* olarak adlandırılmaktadır. Ekoloji basit bir bilim dalı olmayıp, bilimler açısından oluşmuş karmaşık bir yapıya sahiptir. Eskiden beri anlamı bilinmeden insanlar tarafından yararlanılan bir bilim dalıdır. İnsanların tecrübelerinden edindikleri sağduyu ve akliselimi imlemektedir. Anadolu ve erken uygarlıklarda, insanların bilimsel bir bilgiye sahip olmaksızın, sağduyu ve gözlem ile elde ettikleri bazı veriler, tarım ile uğraşanların doğru toprakları seçmesi, uygun toprak ve iklim koşullarına uygun ürün yetiştirmeleri, ürünleri için zararlı olan hayvanları yiyen diğer hayvanları uğurlu ya da kutsal kabul etmeleri, balıkçıların alabalığı hızlı akan soğuk sularda aramaları halkın ekoloji bilgisine ilişkin örneklerdir.

Ekoloji terimi³¹, köken olarak *Yunanca Oikos (ev, mekan) ve logos (bilim)* köklerinden yararlanarak üretilmiş, doğanın kendi içinde uyum içinde işleyen tüm yasalarını, canlıların canlı, cansız çevreleri ile kurdukları ilişkileri kapsayan bir anlamda kullanılmıştır. Ekoloji'nin bilimsel olarak temel aldığı, doğanın çok basit ve temel olan bazı prensipleri vardır. Bu ilkeler *10 kural*³² şeklinde, şöyle özetlenmektedir:

Doğanın bütünlüğü ilkesi: Bütün canlı, cansız yapılarıyla, bitkisi, hayvanı, insanıyla dağıyla, taşıyla doğa bir bütündür. Bu bütünlük, ekologların besin zinciri

²⁹ A. KOCATAŞ, *Ekoloji, Çevre Biyolojisi*, 59,60.

³⁰ A.g.k.

³¹ M.KIŞLALIOĞLU VE F.BERKES, *Çevre ve Ekoloji*.

³² A.g.k.

olarak adlandırdıkları olay, doğadaki canlıların birbirleri ile olan bağımlılığını vurgular. Besin zinciri metaforu ile imlenen, bu canlı zincirin bir halkasına zarar verip dengeyi bozduğumuz zaman, zincirin öteki halkalarını da etkileyeceğimiz, canlıların, cansızların birbirlerine olan bağılılığıdır.

Doğanın sınırlılığı ilkesi: Bu ilke, doğanın kendi kendini onarması ve taşıma gücüyle alakalıdır. Doğada yaratılan aşırı tahribatlar, doğanın kendini onarmasının önüne geçerek, hasarlar yaratabilmektedir. Bu bilinci kazanmamız bazı araştırmacılar tarafından, dünyamızın ilk astronotlar tarafından uzaydan çektikleri resimlerle ilişkilendirilmektedir. Uçsuz bucaksız sandığımız, gördüğümüz dünya, bu resimlerle birlikte, sonsuz ve cansız uzaydaki küçük bir noktaya dönüşmüştür.

Doğanın özdenetim ilkesi: Doğa bir sistemdir ve bu sistem kendi kendisini denetler. Doğanın bütünlüğü ekosistem olarak tanımlanır ve ele alınır. Ekosistem olarak tanımlanan bu bütünlük, sistemin işleyişini ve bu sistemi denetleyen güçleri belirtmektedirler. Doğanın Özdenetim İlkesi ya da Doğanın Dengesi olarak tanımlanan durum bu sistemin temeli olarak ele alınır. Örneğin, herhangi bir bölge ya da coğrafyada bir canlı nüfusu kontrolsüzce artınca başka faktörler devreye girerek artan popülasyonu normal sınırlara indirir.

Doğanın çeşitliliği ilkesi: Doğada yaklaşık olarak, on ila otuz milyon kadar tür ve bu türlerin de birbirinden farklı çeşitleri olduğu ifade edilmektedir. Bu çeşitliliği korumak, yaşamı korumakla eşdeğerdir. Bu çeşitlilik nedensiz olmayıp, çeşitlerin taşıdığı hastalığa dayanıklılık gibi, birbirlerinden farklı genetik özellikler, bir nevi sigorta görevi görerek, yaşamı desteklemektedir. Doğa, yaşamın ve ölümün döngüsellliği içinde, yaşamı sürekli destekleyen bir ilkeler bütünlüğüdür.

Doğada hiçbir şey yok olmaz, ilkesi: Bu kanuna göre, ortama saldıığımız bir maddeyi yok edemeyiz. Herhangi bir madde ve enerjiyi yoktan var edemeyeceğimiz gibi, ortama saldıığımız zamanda yok edemeyiz. Bu termodinamik kanununa göre, nükleer atıkları daha derinlere gömerek kurtulabileceğimizi sanmak, ya da santral bacalarını daha uzun yaparak hava kirliliği yaratmayacağını düşünmek bir yanılgıdır. Seyrelip dağılarak atmosfere, denizlere ya da toprağa karışan zehirli kimyasallar, ekosistemin herhangi bir halkasında kırılma yaratacaktır.

Doğaya karşı elde edilen her zaferin ardında bir de yenilgi vardır ya da Bedel ödemedi kazanmaz, ilkesi: Bu ilke İkinci Termodinamik Kanunu ile ilişkilidir. Her enerji dönüşümünde, kullanılan enerjinin bir kısmı işe yaramayacak şekilde dağınık hale geçer. Tüm bitki ve hayvanlar, tüm canlılar besinini güneşten alır. Besin kaynaklarının üretimi, bir zincirleme reaksiyonla, birbirlerine dönüşmesiyle oluşur. Güneşin yaydığı enerji form değiştirerek, canlılar için besin kaynağı olur. Bitkiler fotosentez yaparak hayatta kalırken, hayvanlar bitkileri yedikleri zaman enerjinin dönüşümüyle hayatta kalırlar. Bu enerjinin bir kısmı kullanılarak harcanırken, geride kalan metabolizma artığı olarak atmosfere salınan ısı bedel olarak ödenir.

Doğanın geri tepmesi ilkesi ³³ Tepki anlamında kullanılan geri tepme, fizikte bilinen her etkinin bir tepkisi olma kuralına dayanmaktadır. Doğa karşısında zafer olarak tanımladığımız bir durum, çok geçmeden hazin bir yenilgi öyküsüne dönüşebilmektedir. Milyonlarca yıllık evrimsel süreçler içinde geçirdiği dönüşümler ile hayatta kalan bir canlı olarak insanın, doğaya müdahale etmeden önce bir düşünmesi gerekmektedir. Biyolojik evrimin yanında, kültürel evrimle, halkların deneme yanılma yoluyla ortaya koydukları ekolojik uyumları dikkate almaları, doğu felsefelerinde temel olan “doğa ile bir olma” ya da doğa ile birlikte gitme gibi ilkeleri dikkate almaları gerekmektedir. Doğa kendi kendini denetleyen bir bütündür ve bundan dolayıdır ki tüm bu ilkeler birbirleriyle ilişkilidir. İnsanın ileriye görmeden, düşünmeden yaptığı değişiklikler, bu bütünün dengelerini bozmaktadır.

Canlıların çevre ile ilişkisi, çevre ve insanın ilişkisi, çevre biyolojisi, canlı-cansız varlıkların birlikteliği, doğal denge, doğal denge ve insan faktörü, popülasyon, aşırı nüfus artışı, göç, çarpık kentleşme, sera etkisi, küresel ısınma ve etkileri, ekolojik faktörler ve ekosistem, doğadaki madde döngüsü ve doğadaki su döngüsü, erozyon ve etkileri, kirleticiler-ağır metaller-pestisitler ve diğerleri, besin zinciri ve besin piramitleri, biyoçeşitliliğin önemi ve korunması, tüm bunlar, Ekoloji Bilimi tarafından ele alınan sorunsallardır.

³³ Doğanın 10 Temel İlkesi, detaylı bilgi için bkz: M.KIŞLALIOĞLU ve F.BERKES, *Çevre ve Ekoloji*.

Dünyamızın ekolojik felaketlerin tehdidi altında olduğu, bugün artık herkes tarafından ifade edilen bir gerçeklik halini almıştır. Küresel ısınma olgusu, atmosferde yarattığı değişimler ile yerküreyi etkilemekte, zincirleme reaksiyonlar ile ekolojik denge bozulmakta, ekosistem yıkıma süreklenirken, tsunami, kasırga, sel, heyelan hatta deprem gibi felaketler olarak insanoğluna geri dönmektedir. Dünya geleceğe yönelik önemli sorunlarla savaşmak zorundadır. Günümüzde yıkımın tüm dünyaya yayılarak, global bir tehlike ile karşı karşıya olduğumuz gerçeği bir çok bilim insanı tarafından ifade edilmektedir.

Bazı araştırmacılar³⁴, dünya üzerinde etkileri milyonlarca yıl sürecek değişimlere uğratarak başlattığımız bu yeni dönemi, içerdiği hız kavramı nedeniyle bir problem olarak ele almakta, sanayi devriminin başından beri, yaşanan yüzyılları yeni bir jeolojik dönem olarak tanımlamaktadır. Bu dönem “Anthropo” (insan), “cene” (yeni çağ) kelimelerinden türetilen, “**Anthropocene Çağı**”³⁵ olarak tanımlanmaktadır. **Anthropocene** insanlığın doğaya hükmederek, dünya üzerinde yol açtığı, yıkımların, jeolojik ve iklimsel değişimlerin, dünyanın şu an içinde bulunduğu yeni çağı anlatmak için kullanılmakta ve bu yeni dönem, insanoğlunun sonuçlarını düşünmeden yaptıkları ile dünyanın gidişatını tamiri olmayan bir şekilde değiştirdiğini ifadelendirmektedir. Anthropocene, insanın şekillendirdiği bir yeryüzünü imlemektedir, yeryüzünün %83’ünde insanın ayak izi bulunmaktadır. Dünyanın 3/4 ünden fazla bir kesimi insan etkisine maruz kalmış ve az veya çok değiştirilmiştir. İnsanın yaşadığı doğal ortamı ve ekosistemi değiştirebilme gücünün tüm gezegene yayılması endüstrileşme ve sanayileşmeyle başladığı kabul edilmektedir.

Crutzen³⁶, Antroposen’in önemini değişik bir yorumla ele almakta, bunu bir uyarı olarak değerlendirip, yarattığımız yıkımların etkisini azaltabilecek girişimler için olumluya çevirebileceğimizi ifadelendirmektedir.

³⁴ W. STEFFEN, P. J. CRUTZEN, ve J.R. MCNEILL, “*The Anthropocene: Are Humans Now Overwhelming the Great Forces of Nature?*”

³⁵ P.J. CRUTZEN, “*The Anthropocene: The Current Human-Dominated Geological Era*”

³⁶ C. SCHWAGERL, “*Living in the Anthropocene: Toward a New Global Ethos.*”

Yapılan araştırmalar, nüfusun sürekli artışı, beton yığınlarından oluşan betonarme kentlerin hızla üremesi ve büyümesi, kontrolsüz bir şekilde tüketilen fosil yakıt ve atmosfere karışan sera gazlarını yarattığımız yıkımlara sebep olarak göstermektedir. İnsan nüfusu ve davranışları, gezegen için ciddi bir tehlike oluşturmaktadır.

İnsan ve ekosistem arasında sürekli bir etkileşimden söz edebiliriz. İnsan türü doğa ve ekosistem ile olan ilişkisinde, doğal kaynakların sorumsuzca tüketilmesine ve ihlaline izin vererek, ekonomik kalkınmaya öncelik vermiştir. Doğa ve ekoloji ile olan grift ilişkimiz, geleceğimizi tehdit eden, ekolojik bir tükenişe doğru evrilmiştir. Bunu aşmak için ortaya atılan önemli kavramlardan biri de ‘‘sürdürülebilirlik’’ dir.

Srdrlebilirlik³⁷, herşeyden önce etik bir öneri olarak, doğa ve ekoloji birlikteliğinin dikkate alınması, ekosistemin korunması ve insan türünün ekosistemle uyum içinde yaşayarak, varlığını idame ettirebilmesi esasına dayanır. Bu bakımdan insanoğlunu amaç ve hedeflerini belirlerken tutarlı ve gerçekçi olmaya, ekolojik dengesizlikleri onarmaya, gezegenimizdeki yaşamın sadece kendi için değil, tüm türlerin yararına evrilebilmesi için kendi faaliyetlerini sorgulamaya, olumsuz etkilerini asgari seviyeye indirmeyi amaçlayan, karar alma, yapma ve uygulama süreçlerini kapsayan bir terimdir.

Medeniyetimizin sürdürülebilirliği ölçülebilir bir şeydir. Olası bir kş ngrebileceğimiz göstergelerden biri ‘‘*Ekolojik Ayak İzi*’’³⁸ olarak tanımlanan hesaplama sistemidir. Küresel lekli hesaplamalar, toplam kara/su alanlarından az olması gereken miktarı yüzde 30 oranında aştığımızı, bu da kaynakların sürdürülemez oranda tüketimini imlemektedir. Gezegenin sınırlarını ölçümleyen, iklim değişikliği, biyoçeşitlilik kaybı, biyojeokimyasal akış sınırları vbg. bazı sınırların ötesine geçilmesi, yerkürede geridnşsz risklerle karşı karşıya olduğumuzu sergilemektedir. Tüm sınırların bu denli zorlanması, küresel felaket senaryolarını güncellemektedir.

³⁷ R. HEINBERG, ‘‘*Neden Sürdürülebilirlik?*’’ 28, 29.

³⁸ A.g.k.

Sürdürülebilir olmak, zaman içinde muhafaza edilir olmakla eşdeğer bir anlam ifade eder. Makro ölçekte de göreceli bir terim. Birçok bilimci gezegenimizdeki yaşamın er geç sonlanacağı, güneşin de bir ömrü olduğunu ya da öngörülemeyen başka bir felaketin, meteor, yanardağ, vbg.....küresel ölçekte yaşamı sonlandırabileceğini ifade etmektedir. Bazı araştırmacılar tarafından, sürdürülebilir bir toplum için daha önceki uygarlıkların yaşam sürelerinin, birkaç asırdan, birkaç bin yıla uzanan sürelerin, ölçüt olarak alınabileceği öne sürülmektedir. Durumun ciddiyetini, sürdürülebilirliğin önemini, günümüzde yıkımın aldığı hız ortaya çıkarmaktadır. Son 40 yılda gezegenimiz üzerinde, bizden önceki tüm uygarlıklara kıyasla daha çok tahribat yaptığımız bir gerçek olarak beliriyor. Nüfusumuzun artış hızı, doğal kaynakların azalması, biyoçeşitliliğin azalması, bazı canlı türlerinin neslinin tükenmesi ve iklimsel değişikliklerle yaşadığımız yıkıcı değişimler..... Hız çağında yaşıyoruz. Yaratımlarımızın hızı arttığı gibi, yarattığımız yıkımların da hızı arttı ve artıyor. Ekolojik bir açmazla karşı karşıya kalan insan türünün doğada yarattığı sistematik yıkım ile doğanın nazik dengesini tamamiyle yitirdiği de ortaya çıkan gerçekler arasında.

Uzmanlar, sürdürülebilir bir toplumu sorumlu bir hayat tarzı olarak çok net ifadelerle tanımlayabilmektedir. Yani tüketim değil, tasarruf toplumu; kararlı bir ekonomi; fosil yakıtın kullanılmadığı, güneş, rüzgar, jeotermal gibi yenilenebilir enerji kaynaklarının kullanımı; biyoçeşitliliğin, ormanların azalmadığı, büyüdüğü, okyanusların ve denizlerin temiz kaldığı, tüm ekosistemlerin muhafaza edildiği ve iyileştirildiği, insanların doğal dünyayla yakın, anlamlı ve karşılıklı bir ilişki kurduğu bir toplum. Bireysel sorumluluğumuz kısaca: tekrar kullan, tamir et, dönüştür, reddet olarak belirlemektedir.

Günümüzde sanatçıların doğa ve sürdürülebilirlik eksenli çalışmaları ile kültür ve sanatın nasıl sürdürülebileceğine, sürdürülebilir bir toplumda nasıl konumlanabileceğini araştıran girişimlerine şahit olmaktayız. Sanatın Sürdürülebilirlik³⁹ konusunda farklı yaklaşımlar ve uygulamaları bünyesinde barındırdığı gözlemlenmektedir. Sanatta tema olarak sürdürülebilirlik temasının kullanılması, kullanılan malzemelerin sürdürülebilir olması, geri dönüşümlü

³⁹ R. COOK, “*Dostum Güzel Hava: Antroposen için Sanat*”, 37, 41.

malzemeleri kullanması gibi uygulamaların yanında, daha politik referanslı çağdaş çalışmaların çevresel meselelerin yanı sıra aktivist tavırlar ile sosyal adalet, doğrudan demokrasi gibi bazı olguları da sahiplenerek genişlediği, sanat tarihçisi ve küratör Maja-Reuben Fowkes çifti tarafından ifade edilmektedir. Görsel kültür alanı ve sürdürülebilirlikle ilişkisi konusunda, bazı yazarlar sürdürülebilirlik terimine ve sürdürülebilir sanat gibi kesin nitelemelere daha temkinli ve esnek bir şekilde yaklaşarak, önemli olanın, insanları doğa ve sürdürülebilirlik üzerine düşünmeye sevk eden türde sanat uğraşlarını desteklemek ve kültür ve sanatı sürdürülebilir bir toplumun lokomotifleri olarak konumlandırarak araştırma ve girişimlere odaklanmak olarak, ele almaktadır. Yaşadığımız postmodern dönemde, doğada yaratılan tahribat ve beraberinde gelişen çevresel faktörlerin düzeltilmesi, yaratılan tahribatın giderilmesi, hafifletilmesi ve önlenmesi için yeni arayışlar şekillenmekte, ekoloji salt bir bilimsel uğraş olanı olmaktan çıkarak, ekolojik bir bilince doğru evrilmektedir.

Sanat artan kaygımıza deva olabilecek, biraz olsun farkındalık yaratarak umut verebilecek nadir alanlardan. Günümüzde çok sayıda sanatçı doğa ve ekolojiyi çalışmalarının merkezine alarak bu meselelerin önemine ve çözümüne yönelik öneri ve eleştirilerini dile getiriyorlar. Sanat, doğaya olan algımızı sorgulamamızı, doğayı yeniden düşünmemizi sağlamakta, doğa ve ekosistemle ilişkimizde yeni yorum olanakları ve perspektif açımları öne sürebilmektedir. Ekoloji'nin, bir bilim dalı olarak, tüm diğer bilimlerden farklılaşan bir yanı da^{40,41} hemen hemen herkesin, asgari düzeyde, en azından bireysel tavırlarının ekolojik düzlemdeki yansımalarının farkında olabileceği, bir bilinç düzeyine sahip olmasını gereksinmekte ve bu durum acil bir ihtiyaç olarak kendisini duyurmaktadır.

Doğa sanat tarihinin her döneminde, her çağda, sanat alanında merkezi bir rol oynamış, doğanın sanattaki temsili, üzerinde düşünülen ve sürekli yeniden değerlendirilen ana meselelerden biri olmuştur. Land Art'ın yanında pek çok çevreci

⁴⁰ ENVIRONMENT and SOCIETY PORTAL, "Paul Crutzen Popularizes the Concept of the Anthropocene".

⁴¹ ENVIRONMENT and SOCIETY PORTAL, "Welcome to the Anthropocene".

ve kavramsal sanatçı, doğaya referanslanan, doğa ile kavramsal yakınlıklar kuran çalışmalar gerçekleştirmişlerdir. İkinci dünya savaşı ve sonrasında dünyada yaşanan dönüşümler sanata ve sanatçıların dünyayla kurdukları ilişkilere de yansımıştır. 1960-70'li yıllar, postmodern eleştirel teorinin gelişimi, yaygınlaşan çevreci yaklaşımlardan beslenen yeni bir sanatçı kuşağı, doğa üzerine derinlemesine düşünme, farkındalık, saygı temelinde yorum ve açılımlar getirmeye başlamış, çevreye duyarlı sanat formlarının gelişmesinde etkili olmuşlardır.



7. LAND ART

7.1. Land Art'ın Sosyokültürel Arka Planı ve Başlangıç Yılları

Birçok araştırmacı tarafından Land Art, dünyaya olan artistik tepkiler içerisinde en ilginç, en kompleks sanat akımlarından biri olarak tanımlanmaktadır. 60'lı yılların ortasında küçük bir Kavramsal sanatçı grubunun kozmopolit metalaşmaya karşı duruşlarıyla ilişkilendirilen, sonrasında; farklı biçim ve yaklaşımlarla *geniş alanlara yayılan, geniş teorik açılımlara dahil olan*⁴² bir sanat akımı olarak ele alınmaktadır.

Land Art tarihsel açıdan önemli bir sanat formudur. Bu yenilikçi eserler çağdaş sanat için bir açılım oluşturmuştur. Bu durum, yeni bir dil, yeni bir yönle birlikte, yeni bir bağlam olarak tanımlanır. Bir sanat formu olarak Land Art, metamorfik ve refleksif kalıpları ile günümüzde de hem yenilikçi hem de heyecan verici olmaya devam eden sanatsal bir yaklaşımdır.

Land Art, sürrealizm, ekspresyonizm ya da empresyonizm gibi bir araya gelen sanatçılar tarafından oluşturulan bir akım değildir. Tanımlı bir amacı, belli bir üyelik tanımı, bir bildirisi, bir manifestosu yoktur. Bir akım olmadığı gibi, sanatçılar arasında herhangi bir amaç ortaklığı da yoktur. Bir üslup birlikteliği olmadığı gibi, bahsedilen sadece, self-refleksif olan ve bireysel olarak farklılaşan tavırları ile Land Art sanatçılarıdır. Heizer, Smithson, DeMaria, Robert Morris, Nancy Holt, Dennis Oppenheim, James Turrell, Helen Mayer Harrison ve Newton Harrison, Charles Ross, Alan Sonfist... gibi Amerikalı ve Hamish Fulton, Long, Penone, Christo, David Nash, Andy Goldsworthy ve Herman De Vries gibi Avrupalı sanatçılar, Land Art ile birlikte anılırlar. Tufnell⁴³ tarafından bu grupta, bir stili imlemeyen, sadece tema ortaklığı içeren aynı zamanda önemli kavramsal ve ideolojik farkları örten, geniş bir grupta olarak tanımlanır.

İlk tezahürleri kendilerini doğa aşığı olarak tanımlayan, günün koşullarına karşı tepkisel tavırlar ortaya koyan bir sanatçı grubuyla Amerika'da başlayan, daha

⁴² J. KASTNER ve B. WALLIS, *Land and Environmental Art*.

⁴³ B. TUFNELL, *Land Art*.

sonraları Land Art olarak tanımlanarak, tüm dünyayı, ekoloji ve çevresel sanatı da içine alacak şekilde gelişen ve genişleyen bir akımdır.

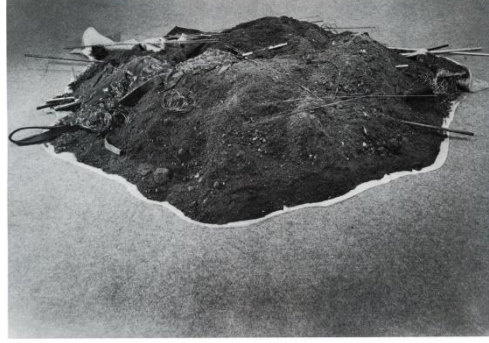
Mojave çölü, kurumuş göl yatakları, El Mirage, güneşten kavrulan, boş, ıssız alanlar, çölün ıssız bucaksız yalınlığı, insanın ötesi ve sessizlik. Misafirperver olamayacak, yabancılaştırıcı bir parça olarak yalnızlığı imleyen, pasif güzelliği ile beyaz, boş bir tuvali temsil eden çöl ortamında, sanatçıların doğrudan yaptığı çalışmalar, Minimalist yaklaşım ve soyut ekspresyonist jestlerin büyütülmüş bir ölçekle çöle aktarımı gibidir. Devasa ölçülerle ölçek o kadar sorunsallaştırılır ki, işlerin bütünüyle kavranabilmesi için havadan bir bakışı gereksinirler. Bu bakış Land Art'ın Amerikan formu olarak en belirgin özelliğidir. Ulaşılması güç bölgelerde, geniş bir alana yayılacak şekilde oluşturulan yeryüzü sanatı eserleri, birçok araştırmacı tarafından, doğa üzerinde Amerikan kültürü ve teknolojisinin tahakkümünü vurguladığı için tam bir Amerikan sanat formu olarak tanımlanmaktadır. Yine birçok yazar tarafından aşırı derecede saldırgan ve hâтта sömürgeci nitelikleriyle ele alınmışlardır. Bu nedenle sanatçılar doğaya karşı duyarsız, haşin ve hatta kibirli olmakla suçlanmaktadır. Bu, kıtaya ilk yerleşen Avrupalıların geçit vermeyen doğaya ve kültüre karşı uyguladıkları baskıcı yaklaşımı anımsatmaktadır. Çoğunlukla madencilik, inşaat teknikleri ve ağır iş makineleri kullanılarak, ulaşılması güç bölgelerde, geniş bir alana yayılacak şekilde oluşturulan bu eserler, Avrupa'nın geleneksel güzel sanatlar geleneğini reddederek, Nazca'daki şekiller, Orta Amerika'daki Tapınaklar ve Kızılderili Höyükleri gibi Amerikan Yerlilerine özgü tarihi deneyimlere gönderme yapan biçim ve örneklerle doludur. Avrupa'daki uygulamalar ise daha kısa ömürlü, küçük ölçekli, doğal süreçler ve malzemeler ile deneyim esasına dayanan, doğa temelli uygulamalar ile karakterizedirler. Çölün karşısında, Avrupanın coğrafi yapısı olarak çalılık, kayalık, çayır, dağ, orman, sahil, kumsal ve ıssız patikalar, tepeler, ırmak, nehirler, antik tepeler, mezarlık ve höyükler, bozkır ve ova peyzajlarında konumlanan çalışmalar gerçekleştirmişlerdir. Avrupalı sanatçılar, doğaya dokunmayı ve deneyimi merkeze alan, doğaya karşı daha özenli ve manevi bir yaklaşım sergilerken, yer yer bazı araştırmacılar tarafından Yoksul Sanat, Arte Povera ile ilişkilendirilmekte, Amerikan Land Art'ı ise, araziye gereksinim göstermeleri, iş makineleri kullanılması nedeniyle tam bir kapitalist sanat formu olarak tanımlanmaktadır.

Postmodernizmin içinde oluşan Land Art, Wallis'in⁴⁴ ifadesiyle, modernizmin postmodernizme kayışının hem habercisi hem de bu geçişin içinde yer alan bir akımdır. Doğa ve kültür ilişkisini sorunsallaştırarak, sosyal açıdan ve fikir düzeyinde görünür kılmaktadır. Postmodernizmle birlikte, kültür ve doğa içiçe geçerek grift bir ağ oluşturmuş, elle tutulamayan bir gerçeklik yaratmıştır.

1960' lı yıllarda dünya⁴⁵ Vietnam savaşı ile sarsılırken, yeryüzünde karamsar bir politik atmosfer mevcuttur. Dünya genel olarak bir çöküş süreci yaşamakta, Vietnam savaşı, nükleer tehdit, nüfus patlaması, adaletsiz gelir dağılımı, büyümenin dengesizliği, çevre kirliliği gibi pek çok sorun gelişim umutlarının çöktüğünü, başarısızlığını simgelemektedir. Yine bu dönemde ekoloji bilinci oluşmakta, ekolojik hareketler hızlı bir şekilde büyüyerek, önem kazanmaktadır. 1960'ların birçok muhalif tavır alışları gibi ekolojik hareketler de modernizmin başarı ve başarısızlıklarına karşı bir reaksiyon olarak ortaya çıkmaya başlamıştır. Böyle bir dönemde, Robert Smithson New York'taki Dwan Gallery'de "Earthworks" adı altında bir sergi düzenler. Sergi "Earthworks" adını Brian W. Aldiss tarafından yazılmış, toprağın bile değerli bir meta halini aldığı kötümser bir gelecekte bahseden, bir distopya bilimkurgu kitabından almıştır. Sergideki çeşitli eserler, doğa ve insan ilişkisini ekolojistler ile eşzamanlı ve erken bir şekilde sorunsallaştırıyordu. Serginin politik bir yönü olmamasına rağmen avangard bir tavır sergileniyordu. Sergide Herbert Bayer ve Claes Oldenburg'un yanında henüz tanınmayan, 14 genç sanatçının yaptığı, büyük ebatlı açık alan çalışmaları yer almıştı. Sergi ve satış gibi konvansiyonel kavramları sorunsallaştıran çalışmalar satışa ve koleksiyonerlere uygun değildi. Sergi açık alanlarda gerçekleştirilen işlerin fotoğraflarından oluşuyordu. Ortada eser yok, fotoğraf vardı. Satın alınmaya uygun olmadıkları vurgulanıyordu. Earthwork sergisinin önemli yönü, yeni bir estetik öneri dile getirmesiydi. Serginin merkezinde, Robert Morris'e ait, sergiyle aynı ismi taşıyan bir çalışma yer alıyordu.

⁴⁴ J. KASTNER ve B. WALLIS, *Land and Environmental Art*.

⁴⁵ B. TUFNELL, *Land Art, "Trauma and Idealism"*, 12.



Resim 4: Robert Morris, Earthwork, 1968

Kaynak: <https://www.studyblue.com>

R.Morris'in⁴⁶ anti-form enstelasyonlarının erken bir örneği olarak konumlanan bu eser, sergide yer alan diğer çalışmalar gibi gelip-geçici, anti-romantik, doğanın gerçekçi bakış açısının bir sunumu olarak ele alınıyordu. 25 feet çapında küçük bir toprak tepe, *Robert Morris*⁴⁷ tarafından galerinin ortasına dökülmüş, ahşap, keçe, çelik borular, odun parçaları, tel, çubuk ve makaralar, yine sanatçının daha önceki çalışmalarından bazı heykel ve parçaları, toprağın içine gömülmek suretiyle oluşturulan bu çalışma, rastlantısal bir düzensizliğin düzenini imler. *Robert Morris*⁴⁸ kendisinin ve sergideki diğer sanatçıların yaklaşımlarını,

“.....sanatın artık elindeki değişken maddeyle özgürce varolabileceğini,eserin statik bir ikon olma halinin sonuna gelindiğini, objeyle biten bir süreç nosyonunun da hiçbir öneminin kalmadığını...” ifadelendirir.

Sanatın doğayla ve hayatla buluştuğu noktada, dünya ardarda yaşanan radikal sosyal, kültürel ve politik değişimlerle sarsılıyordu. Amerika savaş karşıtı gösteriler, sivil hak arayan protestolar, ırkçılık karşıtı isyanlar ile sarsılırken, Martin Luther King ve Robert Keneddy suikastleri ile yaşanan krizlerle zirve yapıyordu. 1960'ların idealist yıllarının ardından, derin bir tatminsizlik ve umutsuzluğa dönüştüğü; sosyal yapıların sorgulandığı yıllardı. Avrupa'da da geniş bir tabana yayılan aynı huzursuz ortamı Tufnell şöyle ifadelendirir, Prag ilkbaharı, Paris'teki öğrenci hareketleri ve nükleer tehdit Avrupa'yı sarsıyordu. Nükleer üretim büyük bir tehdit algısı ve kaygı

⁴⁶ B. WALLIS, *Land and Environmental Art, Earthworks*, 24.

⁴⁷ A.g.k.

⁴⁸ A.g.k.

kaynağı yaratırken, nükleer tehdit yoluyla global yok olma gerçekleşebilir bir olasılık olarak görülüyordu. 60'lı yılların başında *R.Carson*⁴⁹ tarafından yazılan “*Silent Spring*” ile ekoloji ilk defa gündeme geliyordu.



Resim 5: Apollo 8'den Dünyanın Görüntüsü, 1968

Kaynak: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a8/NASA-Apollo8-Dec24-Earthrise.jpg>

Apollo 8 ile aya ilk adımını atan insanoğlu, basılı mecrada ilk defa dünyanın uzaydan nasıl görüldüğünü gözlemledi. Kendimizi dışarıdan izlemek gibi bir etki yaratan bu durum, bir çok araştırmacıya göre, dünyayı nasıl gördüğümüzü tamamiyle etkiledi ve değiştirdi.

Land Art, sosyokültürel olarak oldukça karmaşık bir ortamda şekillenmiş sanatsal bir yaklaşımdır. Tufnell'e göre, idealizmin ve travmanın çelişkisinde vücut bulan Land art, aynı zamanda akımın kodundaki paradoksu yarattı. Aynı zamanda Land Art'ın kaynaklandığı şartlar izleyiciler tarafından nasıl karşılandığı ve yorumlandığını da tanımladı.

Earthworks sergisinin çarpıcı bir tarafı da eserlerin çoğunun fotoğraf ile dökümante edilmeleriydi. Çalışmaların çoğu çeşitli ve değişik lokasyonlarda, açık alanlarda, çölde vbg. gerçekleştirilmiş olmaları veya yok olmuş/yok edilmiş olmaları nedeniyle tüm konvansiyonel piyasa beklentilerini boşa çıkarıyor; yeni bir öneri olarak beliriyor, aynı zamanda garip bir boşluk hissi-kayıp-tuhaf bir problem ve bir soru ortaya çıkarıyordu: Gerçek bir sanat eseri neydi?

⁴⁹ B. TUFNELL, *Land Art, "Trauma and Idealism"*, 13.

Craig Owens'a⁵⁰ göre Land Art'ın yarattığı ana değişim “bakış açısı” nosyonunun radikal dislokasyonuna sebep oluşuydu. Bakış açısı artık fiziksel pozisyonun bir fonksiyonu değil, bir tarzın-bir üslubun fonksiyonuydu. Bu fotoğraf, sinema, video, text olabilirdi.

Bir oda toprakla doldurulmuş (Walter D.M), çölde bir mil uzunluğunda bir çizim yapılmış (Dennis O.), odun parçaları ormanda yanyana yerleştirilmiş (Carl.A.), yine ormanda negatif alanlardan heykeller oluşturmak üzere hendekler (Michael H.) kazılmıştı. Claes Oldenburg belki de en garip eserini Eartworks sergisi için gerçekleştirmişti. Central Park'ta profesyonel mezar kazıcıları tutarak bir çukur kazdırtmış, an ve an fotoğraflarla belgelemiş, sonra çukuru tekrar kapatırtmıştır. Bu eser sergide fotoğraflar ve plastik bir torba içine doldurulan toprak olarak sergilenmiştir.

Robert Smithson, düzenlediği bu serginin bir ay öncesinde “ *A Sedimentation Of Mind: Earthproject*”⁵¹ isimli, bu sergi için manifesto olarak kabul edilebilecek bir yazı kaleme almıştır. Bu yazısında *Earthart*'ın ne anlama geldiği konusunda üç öneride bulunur. Bu önerileri şöyle özetleyebiliriz:

1-Formalist, şekilcilerin “uygun”, “doğru” sınırlamalarına, şekilci heykel görüşlerine bir meydan okuma,

2-Çölün tabiattan ziyade bir konsept olarak ele alınması, Eartworks'un konvansiyonel doğa tanımları ile hiçbir alakasının olmaması,

3-Sınırları zorlayan sanatçıların yer ve mekanla ilgili oluşları.

Smithson yaklaşımıyla atlanmış ve gözden kaçmış belirli lokasyonları; izleyici ve sınırlar, içerisi-dışarı, merkez-çevre ilişkilerini sorunsallaştırıyordu.⁵²

Land Art o dönemin dünya ve çevreye yönelik çelişkili tutumlarını gözler önüne sermekte ve sorgulamaktaydı. İçeriğinde doğada iz bırakmak, doğada iz bırakmamak, endüstri tarafından bozulmuş, hasara uğratılmış toprağın ekolojik olarak iyileştirilmesi, değişim, devamlılık, saygı duyma dürtüsü ve isteği vardır.

⁵⁰ B. WALLIS, *Land and Environmental Art, Eartworks*, 24.

⁵¹ B. TUFNELL, *Land Art*, 16.

⁵² A.g.k., 17.

Aynı zamanda fena halde, ağır şekilde materyal ve derin bir şekilde manevidir. Bizim yeryüzü ve doğa ile olan ilişkimizi tüm karmaşıklığı ile yansıtırken, içinde doğum/gömme/hayat/ölüm imajları ile doludur.

7.2. Land Art ve Gelişimi

Land Art sanat tarihi içinde ilginç bir konuma sahiptir. Sanat tarihinde diğer akımlar içinde yer alan sanatçıların büyük bir kısmında bazı yaklaşım ortaklıkları, ortak tema ya da ortak izlekler, yöntemsel yakınlıklar görülür. Örn: Sürrealizm. Bu akımı oluşturan sanatçılar birbirine benzer ve ortak yaklaşımlar sergilerken, Land Art kapsamında değerlendirilen sanatçıların yaklaşımları birbirlerinden çok farklıdır. Herbir sanatçı çalışmalarında bireysel yaklaşımlarını ön plana çıkarırlar ve bu tutumları bazı araştırmacılar tarafından, *self-refleksif*⁵³ olarak tanımlanır.

Sanatçıların doğayla kurdukları ilişkide, değerler skalasından oluşan bir matriks oluşturduklarını ifade edebiliriz. Bu davranış modelleri tutarlı, tutarsız, birbirleriyle çelişik olabildiği gibi, doğayı deneyimleyenlerin fiziksel, duygusal ve entellektüel dışavurumlarını şekillendiren 9 temel değer içerdiği, Stephen R.Kellert (1996) tarafından tanımlanmıştır. Bu değerleri: Faydacı, Doğalcı, Estetik, Simgeci-Sembolik, Ekolojik-Bilimsel, Hümanist, Ahlaki, Olumsuz-Şüpheli, Sömürü-Hakimiyet olarak ele alabiliriz. Tüm bu değerlerin, değişik bileşkelerde, Land Art sanatçılarının, sanatlarına yönelik tavır alışlarında etken ve belirleyici olduğunu saptayabiliriz.

Kastner ve Wallis, Land Art sanatçıları, sanatlarını icra ederlerken, doğaya yönelişlerini, doğayla kurdukları ilişkileri ve doğaya olan yaklaşımlarını, alımlanmalarını kolaylaştırmak üzere, kavramsal bir sınıflandırma yoluna giderek, hayali bir klasifikasyon geliştirirler. Kastner ve Wallis'in, sanatçıların doğaya yönelişlerini ve yaratımlarına dahil olan süreçleri tabii tuttıkları bu sınıflama⁵⁴, yapay olmasına rağmen derin bir kavrayışa ve işlevselliğe sahiptir.

•**integration:** entegrasyon, bütünleşme, birleştirme, birleşme, tamamlama;

⁵³ W. MALPAS, *Land Art, A Complete Guide to Landscape, Environmental Earthworks, Nature, Sculpture and Installation Art.*

⁵⁴ J. KASTNER ve B. WALLIS, *Land and Environmental Art.*

•**interruption:** müdahale, kesinti, ara, kesiklik, durdurma, sekte, fasıla

•**involment:** katılım, ilgi, ilişki, karışma, sarma, bağlanma

•**implementation:** uygulama, yerine getirme

•**imaginig:** hayal etme

Entegrasyon, manzarayı, doğayı kendi çapında bir materyal, malzeme olarak gören işleri; *Müdahale*, doğal olana insan eliyle yapılmış işlere bir girişi; *Katılım*, doğayla birebir ilişki kuran sanatçıları, *Uygulama*, sosyo-politik yapılarla bağlantının haritasını ve *Hayal Etme*, toprağı bir metafor olarak kullanan sanatçıları kapsamaktadır. Tasnif sınıflandırılmasındaki bu sınırlar yer yer bulanık olup, bazı sanatçıların çelişik bile olsa doğaya karşı farklı tutumlar sergileyen işleri ile karşılaşılabilir. Bazen sanatçıların farklı yapıtlarında, farklı tutumlar sergiledikleri görülmektedir.

integration: entegrasyon, bütünleşme, birleştirme, birleşme, tamamlama: Bazı yeryüzü çalışmaları, doğrudan doğruya yeryüzünün kendisini bir malzeme olarak ele alan çalışmalardır. Bu sanatçılar lokal olarak mevcut olan, doğal malzemeleri ekleyip, çıkararak ya da yerlerini değiştirerek, minimalizmin karakteristik özelliklerini yansıtan, temel geometri ve konumlandırmalarına vurgu yapan heykel olarak da adlandırılan formlar yaratırlar. Bu çalışmalar bir yerin karakteristik özellikleriyle, insan müdahalesinin izi arasındaki ilişkiyi konumlandırır.

Sık sık karşımıza çıkan anıtsal ölçekleriyle, uzaysal referanslarla anılarak, “Land Art” olgusunun temel ifadelerini ortaya koyarlar. Arazi sanatının performatif, sürece dayanan doğası, 1960’lı yıllar boyunca işaret -iz bırakma, kesme, yığılma ve yer değiştirmeye dayanan çeşitli formal stratejiler geliştirmiştir. Daha sonraki uygulayıcıları bu metodları daha lirik ve/veya politik yaklaşımlarla ele almışlardır.

interruption: müdahale, kesinti, ara, kesiklik, durdurma, sekte, fasıla: Bu yaklaşıma sahip sanatçılar çevre ve çevreye insanın yaklaşımını sorunsallaştırmak üzere, çok geniş bir skalada iş üretirler. Üretilmiş materyaller ve yapılar kullanırlar ya da makineler ve teknolojinin yardımı ile çalışmalarını ele alırlar. Doğanın ne olduğu soru/sorgusu eserlerin esasını oluştururken; endüstri, şehir yaşamı ve galeri mekanı (beyaz küp) doğa ile ilişkisi açısından sorunsallaştırılır.

involment: *İlgi, İlişki, Karışma, Sarma, Bağlanma:* Bazı sanatçılar, doğa ile birebir, doğrudan ve kişisel bir ilişki kurarlar. Organik doğa ile kurulmaya çalışılan bu ilişkide bir grup sanatçı, bedenlerini performatif yaklaşımlarla kullanırlar. Bu işlerin skalası insan formu ile ilişkilendirilir. Bedenler vasıtasıyla dünya ile kurulan ilkel ve sembolik bir ilişkiyi vurgularken, ritüelin bir nevi formlarını yaratırlar.

Bu sanatçıların bir kısmı, erken dönem Amerikan yeryüzü çalışmalarının anıtsallığına tepki olarak geçici ve kısa ömürlü jest benzeri çalışmalar gerçekleştirmişlerdir. Bu sanatçıların önerilerine göre heykel, bir alan üzerinde, bir uçtan diğer uca yürüyüşlerle ya da doğal elementlerin yerleştirilmesiyle oluşabiliyordu. Sanatçılar bedenleriyle yeryüzünde izler bırakmış, bedenleriyle yeryüzünü haritalandırarak, bu temsiliyetlerin fotoğrafik dökümlerini sanat yapıtı olarak sunmuşlardır. Kavramsal sanatın stratejilerinden olan, bazı kelimelerin kullanımı ile oluşturulan temsili yeryüzü fotoğrafları, yeryüzünün fiziksel deneyimini hatırlatmaktadır. Enginlik deneyimini öneren bazı yeryüzü çalışmalarının aksine; kavramsal, görünmeyen ağları sorunsallaştıran yaklaşımlar sergilenmiştir.

implementation: *uygulama, yerine getirme:* Land Art tarafından temsil edilen biçimsel ve estetik yeniliklerin yanısıra, çevrenin sosyo-politik gerçeklerin ekosistemi ve deposu olarak araştırılmasına zemin hazırlamıştır. Sanatçılar doğanın boş bir tuval veya sınırsızca faydalanılacak bir kaynak olduğu algısına itiraz ederek, doğayı canlı ve etkileşimli bir sistem olarak ele almışlardır. Sosyal ve politik yapılarla, bunların birbirine etkisine ve oluşan paralelliklere işaret etmişlerdir. Feminist sanatçıların başlattıkları köklü değişimin kapsamı aynı zamanda çevresel konuları da içermiştir. Burada bir araya getirilen çalışmalar doğal çevre ile insani ilişkilerin sadece “algı ve zevk”e dayalı değil fakat aynı zamanda istismar, israf ve yıkıma da dayalı olduğunu ortaya koyar. Endüstriyel kalkınma, kentsel genişleme, toplu pazar için yapılan tarım ve doğal süreçlere bilimsel müdahale, küresel kirlilik ve sosyal başkalaşmanın/yabancılaştırmanın sebepleri olarak düşünülmektedir. Burada incelenmiş uygulamalar/çalışmalar heykelden performansa kadar uzanır. Bu çalışmalar, bireyce ortaya koyulabilen, pratik ve telafi edici stratejileri zekice eleştiriyile birleştiren yanıtlar sunarlar.

imagining: *hayal etme:* Bazı sanatçılarda doğa fiziksel bir mesele olmaktan ziyade, bir metafor veya bir işaret olarak rol oynar. Onların yaklaşımıyla bir optik yapı veya dilsel bir inşa, bir diyagram, bir cümle yada bir fotoğraf formunu alabilir. Haritalar, yer isimleri yapısökümüne uğrattılır ve muhtemel yorumlama eyleminin teorik yapısı olarak rol oynarlar. Bu tarz yaklaşıma sahip bazı çalışmalar, geçmişin formal bahçe düzenlemelerinde yer alan “heykelin yerleştirilmesi” ve mimari yapıyı kültürel semboller olarak yeniden ele alır.

Land Art’ın “ne olduğu” problemi bir çok araştırmacı tarafından ele alınmış ve birbirinden bağımsız, ortak paydalarda bulunan, farklı yaklaşımlar ortaya konulmuştur. Ortak yaklaşımı 1960 sonrası sanatında Land Art’ın kilit bir rol oynadığı yönünde saptayabiliriz.

Atakan, *Sanatta Alternatif Arayışlar*⁵⁵ isimli çalışmasında, 1960-70’lerde üretilen önemli sanat yapıtlarının, yalnızca biçim karşıtı bir tavır sergilemediklerini, Minimalistlerin, Yeni-Dadacı ve Pop sanatçılarının sanata ilişkin kabul edilmiş önermeleri sorgulama eğilimlerinin bir devamı olduğunu belirtmiştir. Eylemler (Actions), Yoksul Sanat (Arte Povera), Vücut Sanatı (Body Art), Kavramsal Sanat (Conceptual Art), Yeryüzü Sanatı (Earth-Land Art), Fluxus, Oluşumlar (Happenings), Gösteri Sanatı (Performance Art), ve Süreç Sanatı (Process Art) başlıkları altında sınıflandırılan sanatçıların tümünün, yalnızca alternatif teknik ve malzemeler bulmakla kalmadıklarını, sanat nesnesini sorunsallaştırırken, sanatın tanımını genişlettiklerini, ifadelendirmektedir.

Şahiner, *Sanatta Postmodern Kırılmalar*⁵⁶ isimli çalışmasında 1960 sonrası sanatının Modernizm’in ortaya koyduğu evren algılaması ve bununla hesaplaşan bir dizi kırılmayı bünyesinde barındırdığını ifadelendirmektedir.

Craig Owens⁵⁷ 1968 yılında Minimalizme, galeri mantığı ve işleyişine bir tepki olarak mekanın sınırlarını ve anlamını genişleten *radikal bir dislokasyon* olarak tanımlarken, *Antmen* gibi bazı araştırmacılar galerilerdeki konvansiyonel tavırların dışına açılan, *varlığın izi üzerinden kurgulanan çalışmalar* olarak yaklaşmaktadır.

⁵⁵ N. ATAKAN, *Sanatta Alternatif Arayışlar*, 9.

⁵⁶ R. ŞAHİNER, *Sanatta Postmodern Kırılmalar*, 11.

⁵⁷ J. KASTNER ve B. WALLIS, *Land and Environmental Art*.

Land Art, bir üyelik tanımı ya da bildirisi olan, amaç ortaklığı taşıyan bir akım değildir. İlk olarak, 1960 sonları-70'lerin başında, Amerikan toprak işlerini ifade etmek için kullanılan bir tanımdır ve sonrasında Avrupa dahil tüm dünyaya Earth art, Environmental art ve Eco art gibi kullanılan diğer isimler altında yayılmıştır. Bir stil oluşturmayan, ama birlikte ele alındığında tema izlenimi uyandıran, bu sanatçıların eserleri belli bir tematik uyumu ifşa ederler. Sanatçıları birleştiren ana kaygı, sanatı kullanarak, manzara ve doğa ile doğrudan, resimsel olmayan bir ilişki kurmak ayrıca, yer, manzara veya doğaya olan yanıtımızı düzenlemek, olarak tanımlanır.

*Tufnell*⁵⁸, bu yapıtlarla kurulan ilişkinin değişken bir şekil aldığını, bunun, yıkıcı, saygılı, ayinsel ya da yapıcı, kavramsal ve geçici olabildiğini, bu tür sanat yapımıyla ilgili eylemlerin – kazı kazma, inşa etme, haritalama – fiziksel eylemlere de yansıdığını, ifadelendirir.

“Seyahat etmek, yürümek, emeklemek, gezmek, tırmanmak yanı sıra seyir etmek ve düşünmek bir çok çalışma için izleyiciden istenen eylemlerdir. Sanat etkinliği genellikle galeriden uzak, manzara’da gerçekleştiği göz önüne alındığında, dökümantasyon işin önemli bir yönüdür ve biz izleyiciler olarak, eyleme böyle erişiriz.”

Land Art genel olarak, peyzaj, doğa ve çevre ile doğrudan ve hissi etkileşim olarak nitelendirilir. Yaygın bir eğilim Land Art’la batılı anlamdaki peyzaj geleneği arasında ilişki kurmak yönündedir. Peyzaj geleneği 18.yüzyıl filozoflarından *Edmund Burke* tarafından öne çıkarılan bir etki olarak yüce/yücelik ile alakalandırılır. *J.M.W.Turner*’ın bir resminin manzaraya böyle bir yanıt olduğu ifade edilebilir. Ama Land Art, peyzaj sanatının geleneksel batılı formların aksine, öncelikle fiziksel ve temsil etmeyendir. Sadece manzaraya yerleştirilmiş heykel değildir. Nesnenin ötesine giderek, mekan ve deneyimi de kapsayan bir duruşla, yerleştirilmiş olduğu manzarayı vurgular. Çoğu zaman manzarayı da çalışmanın kapsamı içine alarak, sadece bir sahnedeki ziyade etkin bileşen haline getirir.

⁵⁸ B. TUFNELL, *Land Art*, 16.

*Ben Tufnell*⁵⁹, Land Art'ı gerçek dünya içinde ve onunla ilişkilendirirken, şöyle ifade eder:

“Bu, Land Art'ın yakın (kentsel) öncüleri hem Pop art ve hem Minimalizm'e atfedilen bir endişeyken, bu önceki hareketler sanat nesnesi ve galeri alanını sadece sembolik olarak temsil edebilmişlerdir. 1960 yılların sonunda soyutlama hakkında indirgeyici teorik tartışmaların hakim olduğu bir ortamda ortaya çıkan, Land Art gerçek hayat içinde konumlanarak, hayatla ilişkilendirilir. Bu Long'un önerdiği gibi; dünyanın gerçek mekanlarında gerçek deneyimler gibi, gerçek temas talep etmek demektir.”

1960'lı yıllar tanım ve ölçütlerin hızla değiştiği, doğa, beden ve teknolojinin sorgulandığı yıllardır. Bu süreçte ortaya çıkan kavram kökenli yaklaşımlar, Land Art, Body Art, Enstelasyon Sanatı, teknoloji kökenli pek çok akım ve yaklaşım geleneksel biçimleri sorgulayarak, ortaya koydukları farklı yaklaşım ve öneriler ile mekan anlayışında yeni açılım olasılıkları ve anlam katmanları yaratmıştır. Bu arayışların günümüzde de açılmadığı görülmektedir. Doğayı içinde barındırdığı tüm dinamikleri ile sanatsal yönelimlerinin merkezine alan Land Art sanatçıları doğrudan mekan olarak doğada konumlanarak ya da onunla diyalektik temelli bir ilişki formu geliştirerek, tüm yeryüzüne yayılan bir sanatsal yaklaşım geliştirmişlerdir.

Land Art sanatçıları çok farklı alanlarda, çok farklı ölçeklerde çalışmalar gerçekleştirmişlerdir. Mekan ve beraberinde zaman, süre, süreç, temsiliyet gibi kavramları bir çok boyutta sorgulayarak, kadraja aldıkları doğa çalışmalarına kendi kişisel yaklaşım ve anlayışları ile bir çerçeve çizerek “peyzaj/manzara” tanımını büyük ölçüde genişletmişlerdir. Manzara karşısında gören, araştıran sanatçı figürü, sanatını manzaranın içinde dokunarak yapan, eyleyen aktif bir figüre dönüşmüştür.

Land Art, bir çok araştırmacı tarafından, genelde akımı başlatan sanatçıların heykel kökenli olması, konumlandıkları ve ilişkiye girdikleri üç boyutlu ortam nedeniyle sık sık Heykel Sanatı ile ilişkilendirilmektedir. Kullandıkları yalın ve geometri kökenli formlar nedeniyle Minimalizm ile, doğada ve yerel, bölgesel malzemelerin kullanımı ve doğal güçlerin esere katılımı nedeniyle Arte Povera ile, yapıtların kalıcı olmayan yapısı sebebiyle Happening'le, sanatçının yer yer doğayla

⁵⁹ A.g.k.

kurduğu dolaysız ilişki nedeniyle Performans Sanatı ile, ve projelerin text, metin, video, fotoğrafik dökümantasyon ve benzer materyaller ile sunulması nedeniyle Kavramsal Sanat ile ilişkilendirilerek ele alınmıştır. Bitmiş yapıttan ziyade yapıtın oluşum ve değişim sürecinin önem kazandığı pratikler arasında sayabileceğimiz Land Art'ın diğer yaklaşımlardan ayırt edici niteliği, doğa ve açık alanlarda değişen ölçeklerle konumlanırken, bulunduğu mekanı kısmen ya da tamamen çalışmanın bir parçası yapmakta ve mekana özgü olarak konumlanmaktadır. Bu çalışmalar zamanın ve doğa/doğal kuvvetlerin etkisine açık çalışmalardır.

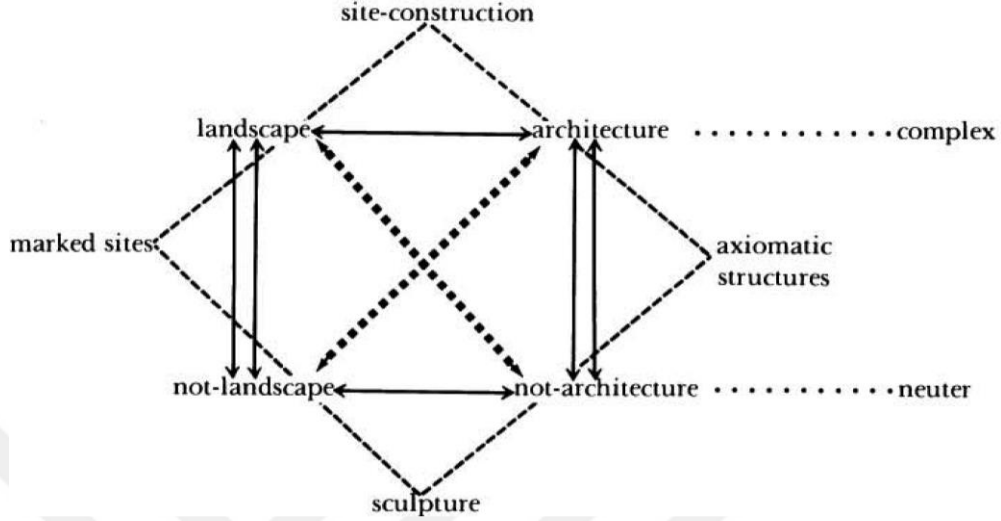
Kavramsal olarak birçok Land Art sanatçısı “*Natural World /Modern Urban Space*” ikiliğini sorunsallaştırmışlardır. Bu sanatçılar doğal dünyanın materyalleri ile yaşadığımız modern uzama ait gerçeklik ve verileri karşı karşıya getirerek önemli kavramsallaştırmalar gerçekleştirmişler, bu yaklaşımları sanat pratiklerinin merkezi haline gelmiştir. Kavramsal açıdan Land Art'ı kısaca, maddesizleşmeye kadar varan bir iz bırakma sorunsalının, fotoğraflarla belgelenmiş, geçici düzenlemelerin, maddesizliğin kendisinin sanat haline dönüşmesi olarak tanımlayabiliriz. Land Art 1960'ların ortasında meydana gelen bir dizi önemli sanatsal tartışmalar ve gelişmelerin içinde anahtar bir konum işgal eder. Sanatın bir süreç olarak sanat eseri, fiziksel bir nesne ya da imaj, üretimine adandığı fikrinden uzaklaşan, “*Kavramsalılık*” olarak nitelendirdiğimiz, sanatta ve sanatın nasıl düşünülmesi konusunda ortaya çıkan değişimin önemli bir parçasıdır. Aslında, *Rosalind Krauss'un* ⁶⁰ “*Sculpture in the Expanded Field / genişletilmiş heykel / mekana yayılan heykel*” kavramsallaştırması ile başlayan ve *Lucy Lippard'in*⁶¹ sanat eserinin *maddesizleşmesi* olarak kavramsallaştırdığı bir dizi *stüdyo sonrası* stratejilerden biridir. Fikir, süreç ve deneyim nesnelik'ten önce önceliklendirilir.

1979 yılında sanat eleştirmeni *Rosalind Krauss*, birçok üç boyutlu modern ve postmodern sanat çalışmasının heykel olarak adlandırılmasının uygun olmamasına karşılık olarak heykeli, mimari ya da manzara olmayan, gelişmiş alanın bir parçası olarak düşündü. Matematikle ilgili yapısal bir araç olarak bir Klein öbeği kullanarak, Arazi Sanatı'na mükemmel uyum sağlayan, manzaranın boşluğuyla inşa edilmiş

⁶⁰ R. KRAUSS, “*Mekana Yayılan Heykel*”, Çev. Tuncay Birkan, 103.

⁶¹ L. LIPPARD, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*.

çevre arasında üç yeni yapısal düzen ortaya çıkararak, “genişletilmiş alan teorisi” ileri sürdü.



Şekil 7.1. Rosalind Krauss'un Genişletilmiş Alanı

1) Düz çizgilerle çizilmiş, akslarla belirlenmiş iki mutlak zıtlık ilişkisi var (ilerisinde de kompleks ve nötr akslar olmak üzere farklılaşmışlardır)

2) Karmaşıklık olarak ifade edilmiş, şema olarak adlandırılan ve ikili oklarla gösterilen iki zıtlık ilişkisi var ve

3) Anlamsal olarak adlandırılan (deixes), kesik oklarla gösterilmiş iki dolaylı anlatım ilişkisi var.

(Site-construction: alan inşası; landscape: manzara; architecture: mimari yapı/mimarlık; axiomatic structures: aksiyomatik yapılar; marked sites: işaretlenmiş alanlar; not landscape: manzara olmayan; not architecture: mimari yapı olmayan; sculpture: heykel; neuter: nötr; complex: karışık)

Manzarayla manzara olmayanı birleştiren işaretli alanlar (marked sites), verili fiziksel etki alanlarıdır; bir alan inşası (site-construction), manzaraya inşa edilmiş, hem manzara hem de mimari yapı olan bir şeydir; aksiyom yapılar, kendi doğası gereği (içkin olarak) mimari yapı ve mimari yapı olmayandır. Mimari yapının gerçek alanına yapılan müdahale(ler), “açıklık ve kapalılığın soyut durumlarının” haritalandırılmasıdır. Bu hantal, yapısal tanımlama durumu yalnızca sanat işlerinin

belirlenmesi için üç yeni ifade ortaya koymakla kalmaz. Aynı zamanda mimarlığın, manzaranın yanı sıra heykel olmadığı gibi sanat olmadığı sonucuna varır.

Land Art sanatçılarının geniş bir varyasyonla, açık alanlarda ortaya koydukları çalışmaları şekilsel form ve normlara yeni bakış açıları ile birlikte yeni açılımlar getiriyordu. Açık alanlarda ve doğada üç boyutlu materyaller ile gerçekleştirilen çalışmalar heykel vasfı taşıyorlardı. Ama objeyi estetik farkındalığın merkezinden kaydırarak, konumlandırıldıkları yerle etkileşimlerini, ortamı ve izleyicinin esere katılımını merkezileştirerek, sanat yaratma geleneklerine alternatif açılımlar sunuyorlardı. 1960-70'li yıllarda feministlerin, teorisyenlerin ve ekoartistlerin dağılmış çabalarını ortak bir noktada birleştiren şey sanat eseri oluşturmakta kullanılan geleneksel metodun önüne geçmekti. Bu yıllarda yapılan mekana özel yapılar ve süreçlerle şekillenen eserler heykelin modernist kalıplarda “manzara olamama” ve “mimari olmama” durumunu ortadan kaldırmıştır. Artık heykel tek başına, kendine dönük bir obje değildi. Bu yeni ufuklar *Greenberg'in*, sanat olan ile olmayan arasındaki sınır, sanat olan objelerin bulunduğu yer ve bunun dışında tüm materyallerin bulunduğu yerde aranmalıdır, formülünün uygulanmasını güçleştiriyordu. Artık eserler buldukları çevre ile ve geçen zamanla etkileşim halindeydiler ve çalışmaları alışılan çerçevelerle sınıflandırmak mümkün olmuyordu. “*Sculpture in the Expanded Field*”⁶² isimli araştırmasında sanat tarihçisi *Rosalind Krauss*, dilbilimden yararlanarak, yapısalcı bir şema kullanarak oluşturduğu kavramlarla, arada kalmış kategorileri isimlendirmiş ve modernizmin alanını genişletmiştir. Bu şekilde sanatçıya belirli bir aracın şartları dikte edilmeden araştırma ve üretme şansı tanınmıştır.

Land Art, sanatçı ve galeri arasındaki ilişkinin dolaylı olarak da galeri ve müze sisteminin ekonomik yapılarının çözülmesi veya açılması hususunda son derece önemli bir rol oynar. Galeri dışında tabiatta çalışarak, satılamayacak (teoride), veya bazı durumlarda, üstelik sergilenemeyen eserler üreterek, böylece galeri ya da müze kurumunun rolü eleştirisini başlatarak, *Smithson* gibi sanatçıların, sanatçının çalışabileceği araçları ve alanları genişleterek, sanatçı için yeni bir model oluşturdukları söylenir. Sosyal ve çevresel sorumluluk açısından, *Beuys* gibi

⁶² R. KRAUSS, “*Mekana Yayılan Heykel*”, Çev. Tuncay Birkan, 103.

sanatçılar işlerinde insan ve doğa arasındaki ilişki ve bu nedenle toplumda sanatçının yeni rolü için yeni modeller önerirler ve bunun geniş kapsamlı sonuçları olmuştur.

Land Art, tarihsel açıdan önemli, sosyal olarak refleksif, politik, kalıpları ile metamorfik, hem tutarlı hem tutarsız, hatta çelişkili, ama hayati, heyecan verici, yenilikçi olmaya devam eden bir faaliyet olarak tanımlanır ve ele alınır. Land Art terimi, çok geniş bir skalaya yayılan ve gittikçe genişleyen bir alanı ifade etmektedir. Günümüzde çerçevesi gittikçe genişleyen tüm açık alan çalışmalarını “Çevresel Sanat/Environmental Art” genel başlığı altında tanımlama eğilimi mevcuttur. Sanat yapıtındaki değişen parametreler, sanatçının farklı yaklaşımları aynı anda yansıtan çalışmaları, tüm sınıflandırma yaklaşımlarını indirgemeci davranmaya zorlamaktadır.

Sarioğlu, *Çevresel Sanat*⁶³ çalışmalarının kapsadığı alanları ve günümüzdeki açılımlarını, alımlanmalarına yönelik elverişli bir yaklaşım ile şöyle sınıflandırmaktadır:

“Doğada Sanat (*Art in Nature*), Arazi Sanatı (*Land Art/Landscape Art*), Yeryüzü Sanatı (*Earth Art*), Yeryüzü İşleri (*Earth Works*), Ekolojik sanat/Eko-Sanat (*Ecological Art/Eco-Art*), Alana Özgü Performans (*Site Specific Performance*), Ecobuluşlar (*Ecoventions*), Restorasyon Sanatı (*Restoration Art*), Akustik Ekoloji (*Acoustic Ecology*), Ekin Sanatı (*Crop Art*), Sosyal Heykel (*Social Sculpture*), Yeşil Aktivizm (*Green Activism*), Toprak/Beden Sanatı (*Earth/Body Art*), Kamusal Alanda Sanat, Biyo-Sanat (*Bio-Art*) + eklenen yeni terimler”

7.3. Doğanın Temsil Sorunsalı ve Sanatçının Varoluşsal Uzamı

Sanat hayal gücünün alanıdır. Olmayanın, yaratılacak olanın. Sanatçı yabancılaşan insanın, ifade edilemeyen alanındadır. İfade edilemeyen, tekrar ifade edilmesi ve onu aşma girişimi, dil dışı olanın tekrar dile entegre edilmesi ya da dilin içinde yeniden yaratılması söz konusudur. Varolan yolun dışına çıkmak hayal kurmak ve sorgulamaktır. Varolan yolun dışında bir yol aramak her bir sanatçının kendini gerçekleştirmek, kendi öznel bakışını inşa etmek için geliştirdiği bir stratejidir. Bir öneri ve önerme olarak sunulandır.

⁶³ D. K. SARIOĞLU, *Çevre ve Sanat, ders notları*.

Land Art sanatçısı galeri mekanından doğaya çıktığı zaman ki, -çoğu araştırmacı bunu dislokasyon-yer değiştirme olarak tanımlar- dilin yarattığı enformasyon konforundan uzaklaşmış olur. Anlamlandırma çabaları içinde, duyularımız ve düşüncelerimiz arasında kurulacak yeni ilişkiler, korelayon ve katmanlar dilimize eklenerek dilimizin sınırlarını genişletir. Bu durumu, Wittgenstein'dan bir alıntıyla “*Dilimin sınırları, dünyanın sınırlarıdır.*” şeklinde özetleyebiliriz.

Land Art sanatçılarıyla birlikte, sanat, yabancılaşan bir birey olarak sanatçının doğayı yeniden ele almasının bir formu olarak belirir. Doğayı tüm sanatçıların köken arayışları ile ilişkilendirirken, doğa ve sanat ve sanatçının doğayla etkileşime girmesi, yeni bir görme biçimi olarak konumlanmaktadır. Herbir sanatçı yarattıkları varoluşsal uzamlarında, kendi üslup ve yaklaşımlarıyla doğayı, sanatı, yaşamı sorgulamış ve sorunsallaştırmışlardır.

Sanat bireysel bir ifade yöntemidir. Sanatta akımlardan, dönemlerden, bölgelerden söz etmek bizi mecburen indirgemeci davranmaya zorlar. Bazı anahatları oluşturabilmek adına indirgemeci davranmayı göze alırız. Bu bilgiler ışığında yaklaştığımızda Land Art sanatçıları arasındaki en büyük ayırım ve farklılaşmanın Amerika’lı ve Avrupalı sanatçıların sanat üretme pratikleri ve yaklaşımlarında ortaya çıktığını saptayabiliriz.

Avrupalı sanatçılar Richard Long ve Hamish Fulton örneğinde olduğu gibi daha ruhsal olmaya eğilimlidirler. Coğrafik ve kültürel özelliklerinden kaynaklanan motivasyonlarıyla genelde ormanlık arazilerde, kırsal alanlarda, doğal malzemeler ile, Yoksul sanat ve Art Povera’ya yaklaşan tavırlar sergilemişlerdir. Küçük ölçekli, kısa ömürlü yaklaşımlarını biçimlendiren temel, doğa’ya saygı olarak şekillenmiştir. Amerika’lı sanatçılar ise Robert Smithson’un *Spiral Jetty (Sarmal Dalgakıran)*, Michael Heizer’in *Double Negative* örneğinde olduğu gibi, madencilik ve inşaat teknikleri kullanılarak, çöl gibi yerleşim birimlerinden uzak, popülasyonun olmadığı, ulaşılması güç, geniş ve açık alanlara yayılacak şekilde oluşturulan yeryüzü sanatı eserleri, esasen Amerikan sanat biçimi olarak tanımlanmışlardır. Amerikan sublime ile ilişkilendirilen bu durum, birçok eleştirmen tarafından saldırgan ve sömürgeci olarak yorumlanmış, sanatçılar yer yer doğaya karşı duyarsız ve kibirli olmakla

suçlanmıştır. Medeniyetin gücü ve yabancı hayat arasındaki mücadeleyi anımsatan bu tutum, doğa üzerinde Amerikan kültürü ve teknolojisinin tahakkümü olarak ele alınmıştır.

Sanat eserlerinin ölçüleri de tipik Amerikan yaklaşımını yansıtmaktadır. *Spiral Jetty (Sarmal Dalgakıran)*'ın yapımında 6,650 ton kaya ve toprak kullanılmış, Heizer'in *Double Negative (Çifte Ret)* isimli eserinin yapım aşamasında 240,000 ton taş ve toprak çıkarılmıştır. De Maria'nın *The Lightning Field (Şimşek Tarlası) 1977* kenarları bir mil ve bir kilometre uzunluğunda olan alanı kaplamaktadır. Bu eserler Amerikalıların boyut konusundaki takıntılarını da yansıtmaktadır. Tufnell'in⁶⁴ ifadesiyle bu eserler, Avrupa'nın geleneksel güzel sanatlar geleneğinden uzaklaşarak, Nazca'daki yeryüzü şekillerine, Amerikan Yerlilerine özgü Tapınak ve Kızılderili Höyükleri vbg biçimlere daha çok yakınlaşırlar.

Heizer Julia Brown ile olan bir söyleşisinde⁶⁵, Avrupa sanatını devam ettirmek yerine, Amerikan sanatına katkıda bulunmaya karar verdiğini, "... bilinçli olarak Amerikan sanatını geliştirmeye çalıştığını ve bulabildiği yegâne kaynakların, Güney, Orta ve Kuzey Amerika'ya ait olduğunu" ifadelendirir. Aynı zamanda Heizer, kendini Batı'nın şiiirinden ve tarihinden de uzak tuttuğunu, bu tür fikirlerin oluşturabileceği sembolik boyutlara mesafe koyduğunu ifadelendirir. Gayet pragmatik ve net bir şekilde, eserini nasıl pratik amaçlarla bulunduğu yerde konumlandığını vurgular. Heizer kariyeri boyunca sıklıkla, bulunduğu konumu, çakıl, kum ve su gibi çimento yapmaya lazım olan materyallerin, toprağın maliyetli olmadığı için tercih ettiğini ifadelendirir. Biçim ve konumu karşı karşıya getiren bu çelişki, yeryüzü sanatında sıklıkla karşımıza çıkmaktadır.

Avrupalı Land Art sanatçılarından, Richard Long ve Hamish Fulton'un Romantik bir yaklaşımla gerçekleştirdikleri sanatlarının merkezini ise doğa içinde yaptıkları yürüyüş eylemleri oluşturmaktadır. Hamish Fulton ve Richard Long Avrupa kırsalları, ıssız ormanlık alanların yanında, Lappland, Afrika, Peru, Alaska ve Himalaya'lar gibi vahşi, bozulmamış, doğal alanlara seyahatler gerçekleştirmişler, bu yaklaşımları Romantizm ve "doğaya dönüş" olgusu ile ilişkilendirilirken, kişisel,

⁶⁴ B. TUFNELL, *Land Art*, 46.

⁶⁵ A.g.k., 47.

subjektif, şiirsel ve romantik olarak tanımlanmışlardır. Yürüme eyleminin hem dünyevi hem de ruhani bir yönü vardır. Avrupalı sanatçıların bu yaklaşımları doğaya bir yanıt, doğayla ilişki kurma çabası olarak ele alınmaktadır. Fulton ve Long'un doğayla kurduğu romantik ilişki, hafif, mütevazı izleri dolayısıyla doğa-dostu olarak tanımlanıp, ekoloji ile ilişkilendirilmektedir. Her iki sanatçının çalışmalarında yürümek ve sanat birbirine dönüşür. Yürüyüşleri sanat olarak tanımlanırken, sanatları yürüyüşlerine dönüşmüştür.

Long çalışmalarında ellerini ve/veya ayaklarını kullanır. Çalışmalarının esası, bedeni vasıtasıyla duyumsadığı doğa içerisinde ve doğayla birlikte olarak ürettiği çalışmalarına dayanır. Çimlerin üzerinde yürüyerek bıraktığı izler geçicidir. Manzara ya da peyzaja yeni ve yabancı bir materyal eklemeksizin; herhangi bir makine ya da alet kullanmadan, doğal ortamda bulunduğu, ortamın doğal materyalleri ile (taş, çalı, odun, kaya vb.) çeşitli yerleştirmeler yapar. Doğaya müdahale içermeyen bu tavır, ekolojik olarak dostça bir tavidir. Fulton ise sanatını doğaya saygı gösteren sembolik bir jest olarak tanımlar. Sanatçı yürüyüş eylemiyle gerçekleşen fiziksel katılımı manzaraya müdahil olmak ve doğaya sahici bir temasla ilişkilendirir. Fulton'un yürüyüşleri sırasında doğa da hiç bir iz bırakmaması temel prensip olarak şekillenir.

7.3.1. Hamish Fulton

Her türlü hava koşulunda, açık havada, doğada, Soho'dan, Kanada'ya, Kanada'dan Nepal'e, Tıpet'in tepelerine kadar yürümek. Yürümek ve sanat, görünüşte birbirlerinden çok farklı olan iki alanı, Fulton sanat olarak bir araya getirir. Kendisini yürüyen sanatçı olarak tanımlar. 1969'dan beri Fulton'un çalışmaları doğada yaptığı yürüyüşlerin bir sonucu olarak şekillenir. Yürüyüşlerinin süreleri değişken olup bir günden birkaç aya kadar uzanabilmekte ve yürüyüşle gerçekleştirilen deneyim çalışmalarının esasını oluşturmaktadır. Long'dan farklı olarak, yürüyüşleri sırasında doğada hiç bir iz bırakmadığı gibi, dönüşte galeri mekanına da herhangi bir şey taşımaz. Sanatçı yürüyüşlerinde doğada yaşadığı duyum temelli deneyimlerini merkeze alır. "Artworks" olarak tanımladığı sanat çalışmaları, yürüyüşleri sırasında tuttuğu günlüklerden aldığı bazı kelime ve çektiği fotoğrafların çeşitli şekillerde kombine edilmesi ile oluşan sunumlardır. Fulton'un

kelimelerle kurduğu yapı, Zen Budizmini çağrıştıran, Japon kısa söz söyleme sanatı olarak da tanımlanan Haiku ile ilişkilendirilir. Yürüyüşte yaşadığı deneyimlere dair bazı çağrışımlar içeren sözcüklerin, yakaladığı bir anın, kuvvetli bir duygu, duygu, düşünüş ve algılama sağlamak üzere, çok az sayıda kelime ile ifadelendirir. İmlerken söylemeyen, sadece izleyicinin zihnine seslenen bu kelimeler, çok az sözcükle anlam katmanları yaratır. Bu kelime ve fotoğraflar, geçen bir anın ya da tüm uzun bir yürüyüş hafızasının sembolü, kısa ve özlü bir özeti olarak belirir. İmgeleme seslenen bu çalışmalarda fotoğraf hafızanın görsel bir taşıyıcısı olarak konumlanır. Fulton'nun yürüyüşü ile doğada yaşadığı gerçek bir deneyim, fotoğraf ve/veya kelimelerle yaratılan sembolik düzlemde izleyicinin hayal gücüne, imgelemine seslenir. Çeşitli grafiksel yaklaşımlar ve kelimelere yüklediği özlü-yoğun anlamlar ile ifadesini gittikçe kompaktlaştırmıştır.

Yoğunlaştırılmış kelimeler, doğa ile olan ilişkimizi sorunsallaştırarak açığa çıkarır. Doğa nedir? Vahşi doğa nedir? Bir Kunduz ya da Buffalo bize ne ifade eder? Fulton deneyimi ile yarattığı anlam katmanlarında bir yokluğun içinde mevcut olanı serimler. Ya da tersi de geçerlidir: mevcutun içindeki yokluğu açılar. Bir kuşun kanat sesini duymak, gölde zıplayan bir balığı işitmek ve duyumsamak, kumsalda yürüyen bir böceğin ayak izlerini tanımak, toprak yüzeyinde, çalılıklar arasında hayvanların yürüyüşleri ile oluşturduğu patikaları ve izleri takip etmek. Öncesinde sadece görsel bir iz olarak alımlanabilen şekillerin okur-yazarı olmak. Az önce geçen hayvanın gittiği yönü tahmin etmek ya da hangi yöne gittiğini bilmek, yağmurun gelişini, rüzgarın şiddetini ölçmek ve daha nice. Doğayı nedeniyle-niçiniyle duyumsamak, doğayı işitmek ve doğaya dahil olmak ve doğada olmak. Fulton'un yaklaşımı kırılmalı ve uçucu bir yaklaşımdır. Doğaya dokunduğu anda vardır. Bu deneyim anları "Artworks"ler ile yeniden yaratılarak, galeri ortamında yeniden ifade edilebilir ya da bir nevi temsil edilebilir hale getirilir. Galeri mekanında sergilediği ya da basılı materyallerde karşımıza çıkan görsel metinler ile Fulton deneyimini yeniden yaratmaya çalışır ve bu çabasını sorunsallaştırır. Sorunsallaştırdığı böyle bir temsiliyetin mümkün olup olamayacağı sorusu olarak belirir. Geçmişte yaşanmış, bitmiş bir anın deneyiminin temsili sanat çalışması olarak konumlanandır.

Sanatçının söylemi: "no walk. no work.", çalışmalarının kavramsal temelini oluşturur. Tavrını belirleyen etmenler duygu, duyum ve algıları, yaşadığı deneyim,

yürüyüşlerin süresi, uzunluğu ve çekilen fotoğrafların biçim ve miktarı olmuştur. Fulton için yürüyüş bedenle duyumsamaktır. Beden tüm uzuvları ile bir ritm ölçere dönüşür. Ayakların ritmi toprağa akar. Yürüyüş esnasında zihin ve bilinç arasındaki ayırım aşılarak, bir ve uyanık ve alımlayıcı konuma gelinir ve bu doğayla ilişki kurmasına vesile olur. Bastığı yeri duyumsamak, varlığını duyumsamaya, doğayı duyumsamaya dönüşür. Fulton'a göre zihnin konumu ile yürüyüş performansı arasında çok güçlü bir bağ vardır. Yürüyüşlerindeki temel gayreti zihnini boşaltarak yürüyüş eyleminin bu mediatif ve iyileştirici karakterine ulaşmak olmuştur.

Kendisini yürüyen sanatçı olarak tanımlayan Fulton için yürüme eylemi birincildir ve sanatının merkezini oluşturur. Eğer yürümez ise sanat yapamayacağını ifade eder. Fulton, doğaya bir müdahale içermeyen, yürüyüş deneyimine odaklanır. Herhangi bir nesne üretimini yadsıyan, tamamiyle kavramsal kökenli bir yaklaşım benimsemiştir. Yürüyüşün yarattığı deneyim anında duyu organları ile kayıt altına aldığı, içselleştirdiği deneyimi, hafızanın ve hayalgücünün yardımıyla yeniden inşa eder. İzleyiciyi hayalgücü ile katılıma çağıran çalışmaları, galeride, doğada yaptığı yürüyüşleri anımsatan, yürüyüşlerle ilgili text ve görsel metin olarak sergilenir. Yürüyüş olarak yaptığı bu deneyim-yolculuklarla, bu yolları belgeleme niteliği taşıyan yazı ve fotoğraflardan oluşan belge kayıtlarında, gerçekleştirdiği yürüyüş deneyimlerini yeniden inşa etme girişimi olarak belirir. Sanatçı yürüyüşlerinde gerçekleştirdiği, doğayla kurduğu dolaysız ilişkiyi, belgesel mantığı ile yani sadece bir bilgi olarak aktarmaz. Fotoğraflar böyle bir belge niteliği taşımaz. Hikayeleştirme gibi bir anlatı türü de geliştirmez. Deneyimlenen doğayı, manzarayı da temsil etmezler. Fotoğrafla tespit ettiği görüntü, uçucu deneyim anının, o ana ait olan, o uzamda karşılaştığı, duyu ve duygularına katılan, onu etkileyen öğeleri içermesi bakımından hem oldukça öznel hem de o anın şiirine aittir. Galeri ortamına taşıdığı fotoğraf kayıtları ve görsel metinleri ile Fulton, iki farklı zaman dilimini, iki farklı mekansal realiteyi, doğa ve doğada gerçekleştirilen deneyimi, galeri ve şimdide sorunsallaştırarak görünür kılar. Geçmişte bir anda, sadece bir zaman dilimi ile sınırlı olan bir an, sayılar, sözcükler, basit çizimler, fotoğraf ve textler vasıtasıyla, yaşadığı bu deneyimin izleyicinin zihninde ritm, vurgu, zaman, deneyim olarak yeniden canlandırılması esasına dayanır. Bir duyum kümesi olarak deneyimin temsili sorunsallaştırılır. Yaratıcı ve zihinsel imgelemeye gereksinen çalışmalar, semboller

ve jestler üzerinden bir deneyimin iması, yeniden inşası gibidir. İzleyicinin zihinsel uzamında, hayal gücünün katılımı ile yeniden kurgulanması ve yeniden yaratılması gerekir. Fulton'un hem doğa, hem de galeriyi içine alarak iki alanın varlığını sorunsallaştıran ve somutlaştıran yaklaşımı, Smithson ve Long'da da gördüğümüz bir tavır benzerliği içerir. Fulton için yürüyüş sanattır. Deneyim olarak yürüyüş sanat olarak tanımlanırken, galeride ki tavır bu deneyimin temsili şeklinde ele alınır. Bu Smithson'nun mekan-mekan olmayan kavramsallaştırmaları ile yakınlık taşır.

Doğayla, dolayısıyla yaşamla kurduğu bu bağ entellektüel bir kaygı, entellektüel bir yaratım olarak şekillenir. Doğa ile kurduğu duyum temelli deneyim, karmaşık ve katmanlı bir dil ile, katmanlı kültürel bir birikimle eklemlenir. Sanatçı deneyimine yoğun anlamlar yüklemesinin yanında, Tufnell'in⁶⁶ ifadesiyle, deneyim ve hafızanın kişiselliği ve güvenilemezliğini sorunsallaştıran kavramsal bir tavır sergilemiştir. Bu özelliği ile, Fulton'un yürüyüşleri tarih ve doğayı tamamen kapsayan, bu ikisini birbiri ile harmanlayan bir özelliğe sahiptir. Bu dünyada olmak, "bizi sarmalayan dünya" ile birlikte yaşama ve birlikte hareket etme pratiği olarak tanımlanır. Hava soğuk, yağışlı, güneş kavurucu, patika dik, ağaçlar dikey, tepeler yatay, doğanın içinde dünyayı görmek ve dokunmak, yürüyüşlerin karakteri teorik değil, pratiktir ve deneyim, duyumsanan olarak belirler. Tüm bu yürüyüşler, yürüyüşlerin sürekliliği, yapılan kamplar ve yürüyüşlerin kesinti ve sürekliliği hava koşulları tarafından belirlenmektedir. Fulton bir yol yürümenin günlük dünyayı dönüştüren mediatif bir eylem ve insan için de bunun bir değer olduğunu ifadelendirir. Sanatçının edimi deneyime, deneyim bir sanat biçimine dönüşür. Doğa ne temsil edilir ne de idealize edilir. Doğa ve onu oluşturan parçalar sadece deneyimlenir ve bu deneyim, fotoğraf ve textlerde yeniden inşa edilir. Doğa ile yaşanan dolaysız ilişki, gelip geçen anlar, yürüyüşün ritmi, geçen zaman, izleyicinin hayal gücüne seslenir.

Fulton yürüyüşlerinde yanında bir fotoğraf makinesi, bir de yürüyüşle ilgili notlarını tuttuğu bir defter bulundurur. Yürüyüş aşamasında duyu ve düşüncelerini, deneyimini bu deftere bir günlük mantığı ile kayıt altına alır ya da not eder. *Wilson*⁶⁷,

⁶⁶ B. TUFNELL, *Land Art*, 73.

⁶⁷ A. WILSON, *The Blue Mountains are Constantly Walking*, 20.

Fulton'un, Kanada Ajawaan Gölü kıyısında yer alan Saskatchewan bölgesinde, sekiz gün süren yürüyüş turu esnasında tuttuğu günlüğünden şöyle alıntılar:

“Haiku kitabında Basho der ki, kutsal yolculuk yapan şairler aynı anda asla iki gece kalmazlar. Oysa ben, Gri Baykuş'un Kulübesinde üçüncü gecemi geçireceğim. Yan yana dizili iki kulübeye giden yolda bir küçük fincan yaban mersini daha topluyorum; ne harikulade bir lezzettir o! Yetiştikleri yeri ve onları yiyebileceğimi düşünmek! O kadar dolambaçsız ve katışıksız bir düşünce ki bu! Satın aldığımız yiyecekler – acaba nereden geliyorlar? O öğle üzeri hava ılık ve nemliydi. Geldiğim gün havada bir ağırlık hissetmişim, kuru ve açık değildi... Göl sakin, iki akşam öncekinden daha da sakin - hava ılık... Gece on buçukta şimşek ve gök gürültüsü ile birlikte bardaktan boşanırcasına yağmur yağmaya başladı. Ben de apar topar çadırımı toplayıp kulübenin üst katındaki yerime doğru yöneldim, elbette ki gümbür gümbür gök gürültüsü ve kulübeyi aydınlatarak çakan şimşeklerin arasında. Gri Baykuş'un Ajawan Gölü kıyısındaki yaşantısı ile ilgili fikir edinmek hiç de zor olmuyor. (Cumartesi sabahı) çadırımdayken, gölde bir balığın zıplama sesi kulağıma çalınıyor. Daha önce, bunun havadaki bir değişime işaret edebileceğini fark etmişim. Geçen Eylül'de Rocky Dağlarındayken, akşamüzeri çadırımın yanındaki gölde bir balığın zıpladığını görmüştüm ve ertesi sabah göl buz tutmuştu”

Bu alıntıda Fulton'un deneyiminin yalınlığı, bunu alımlayış tarzı ve kaynak olarak atıf ve esinleri dikkat çeker. Fulton'un kendi notlarından yola çıkan bir çok kaynak, Fulton'un Amerikan yerlilerinin ve Kızılderililerin yaşam ve doğa ile kurdukları manevi ve simbiyotik ilişkiye verdiği öneme değinir. Fulton'nun sıklıkla değindiği, Kara Geyik, Oglala Siyuları ve Gri Baykuş gibi kızılderililere ait hikayeler üzerinde derin bir etki yaratmıştır. Bu hikâyelerde beyaz adamın doğa ile olan zıtlaşması, kendisinden önce doğa ile uyum içinde yaşayan Amerikan Yerlilerinin kültürü ve yaşam tarzı ile nasıl ters düştüğü anlatılır. Gri Baykuş kunduzların aşırı avlanmalarını, Kara Geyik, beyaz işgalcilerin, yerlilerin topraklarına el koyarak, onların yaşam tarzlarını nasıl yok ettiklerini, buffaloları ve doğal yaşamı nasıl kırıp geçirdiklerini anlatır. Andrew Wilson⁶⁸, Fulton'un sanatının alt metnini *“Modern Batı'da hakim olan, doğayı araçsallaştıran, tahakküm altına alan, tüketilecek bir*

⁶⁸ A.g.k.

alan olarak görme anlayışı”na karşı bir duruş olarak tanımlanır ve ele alır. Aynı zamanda modern toplumun ürettiği bu bakış, “bizi kollayan ve besleyen toprak ana” fikrinden, yani doğadan koparak, doğayı hor gören, insanı merkeze alan kibir yüklü bir bakış açısını yaratmıştır. Fulton yürüyüşleri ile bu bakış açısını sorunsallaştırır. Deneyimini merkeze alan Fulton, doğa içinde, doğa ile beraber, dolaysız ve bağımsız fiziksel tecrübesi ile böyle bir bakış açısına tamamiyle zıt bir tavır almaktadır. Fulton’un sanatı, doğanın dengesi konusundaki kişisel düşünceleri ve tecrübeleri ile şekillenir. Doğa belirleyen bir öğedir ve birlikte yol alınır. Doğanın içinde beden sınırları sınıranarak, zorlanarak ezberlerinden arındırılır. Zaman doğanın zamanıdır, doğa’nın işleyiş biçimine, mevsimlere bakarak koordinatlarını belirler. Doğanın birimi ile değişen, dolunay veya gece ve gündüz sürelerinin değişim durumuna göre yolculuğunun başını, sonunu, diğer detaylarını planlar. Doğa saygı duyulan, dikkate alınan, kendi birimleri ile değerlendirilendir. Doğaya dokunmak, doğanın parametrelerini okumayı beraberinde getirir. Doğanın ölçüm sistemi ile kendi ölçüm sistemini birbirlerine ahenkleştirir. Adımlarını sayar, ağaçları sayar, gökkuşağının yedi rengini, haftanın günlerini sayar. Deneyim duyularla kayıt altına alınan, hafızaya eklenendir. Dahası, yürüyüşü boyunca geçtiği güzergâhta ardında hiçbir şey bırakmaz veya alıp götürmez. Sadece saygı temelli, fiziksel bir temastır. Yürür, sadece yürür ve her şeyi nasıl bulduysa öyle bırakarak yürür. Doğada gelip geçici olan izlerinin dışında birşey bırakmaz. Yakın tarihli bir çalışmasında, yedi gün boyunca aynı yolu günde iki kez yürür. Oturduğu yerin yakınlarında Challock, Kent’deki Kings Ormanından geçerek tamamlar yürüyüşünü. Bu yürüyüşün ardından yazdığı *Ormanın İçinden*⁶⁹ adlı kitabında şöyle der: “Çamurlu yolda yalnızca ayak izlerimi bıraktım. Yürüdüğüm yer neresi olursa olsun, Amerikan yabani hayat etiği olan arkanda iz bırakma ilkesinden hiç şaşmam.”

Yürüyüş Fulton’un içsel ritmiyle tüm dış koşullardan bağımsız- yaz, kış, yağmur, çamur, kar, güneş, sis, dere, tepe, ırmak, patika-, bazen günler bazen aylar boyunca, Alaska’dan Everest’e, yaşamın içinde, ormanın içinde, doğanın içinde bir

⁶⁹ A. WILSON, *The Blue Mountains are Constantly Walking*, 23.

meditasyon gibi şekillenir. Zihin, düşünceler ve imgeler sonsuz bir hız ve berraklıkta birbirlerine, yeni önermelere, fikirlere uzanır. Açık bir bilinç bakışı sürekli tazeleyerek yaşamda olmayı imler ve serimler. Beden sanki yürümeye programlanmış bir makineye dönüşür. Yıllarca tekrar tekrar gerçekleştirilen bu deneyim varoluşsal bir ritüele dönüşür.

Fulton için yürüyüş uzam ile ritüalistik bir ilişkiye giriş yöntemi olarak belirir. Yürüyüş her koşulda, hava koşullarından bağımsız olarak, günlerce, haftalarca bazen aylarca devam ettirilir. Yaklaşık 30 yıldır Fulton sanatını yürüyüş yaparak icra eder. Bu deneyim, yağmur, kar, sıcak, soğuk, tüm hava koşullarında günlerce uykusuz kalarak yürüyüşe devam etmek, bedeninin tüm sınırlarını hallüsinasyonlar görünceye dek test etmek şeklinde belirir. Bedeniyle yaşadığı bu duyumun sınırlarını esnetmek adına, bazen gözlerini bağlayarak, görme duyusu olmaksızın yürür. Duyularını zorlamak, duyuları birbirlerinin yerine ikame etmek, görmek yerine işitmek, dokunmak ya da koklamak, toprağa basan ayak seslerini, çakıl taşlarının yer değiştirmelerini, damarlarında dolaşan kanı hissetmek. Tüm zaman birimlerini aşan bir duyuş, tüm görülerini farklı bir düzleme çeken duyuş olarak belirir. Fulton uzamı ritüalistik bir form ile deneyimler. Beden ve duyuların sınırsızca esnetilmesiyle, beden uykusuz kalarak, halüsinasyon görünceye dek sınırları zorlanarak, esnetilerek uzamla bütünleşir ve yaşam her anıyla deneyimlenir. Sanat olarak aktardığı “artworks”ler, deneyimlerinin temsil yöntemleri ile sorunsallaştırılması esasına dayanır. Deneyimi ifade etmek amacıyla ürettiği sanat çalışmaları fotoğraf, fotoğraf-metin, grafik-illüstratif düzenlemeler, galeri duvarlarında oluşturduğu yazılı textler, duvar üzerinde boya ile oluşturulan metin ve grafikler, görsel içerikli kitap, print ve metinler, olarak belirmektedir. Bu çalışmalarda sorunsallaştırılan, doğa ile direkt fiziksel bir temas öneren sanatın, nesne üretmeden yaşama dokunan bir sanatın, yaşayan bir sanatın, bir göstergeler sistemi içinde nasıl temsil edilebileceğidir.

Fulton doğa ile bütünleşmek için yürür, eserleri aracılığı ile hiçbir zaman tam olarak kavrayamayacağımız, sadece hakkında fikir edinebileceğimiz bir deneyimdir bu. Fulton’un sanat olarak tanımladığı sadece bu deneyimdir. Galeride ya da basılı text/metin, fotoğraf gibi mecralarda karşımıza çıkan eser, yapılmış, bitmiş, gerçekleşmiş yürüyüşe yapılan göndermeler şeklinde karşımıza çıkar. Fulton, izleyicinin bunu deneyimleyemeyeceğini, sadece hayal edebileceğini ifadelendirir.

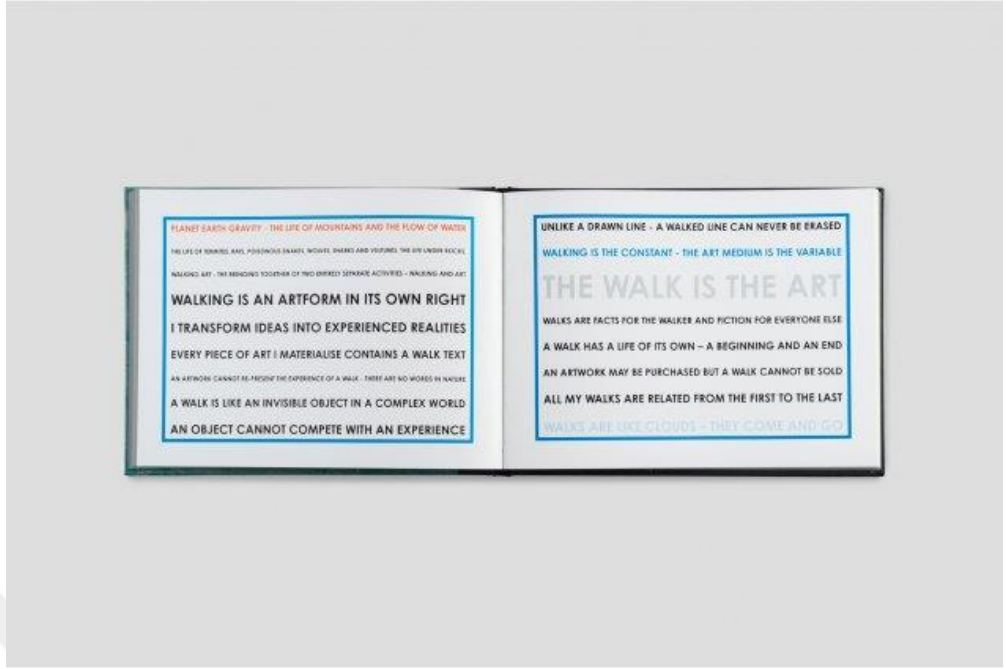
Yaşanan deneyimin anlatılamaz doğası, *Thomas Clark*⁷⁰ tarafından, “...sanatçının kendisi de dahil hiç kimse tarafından yeniden deneyimlenemeyecek, oluşu ile..” açıklanır. Temsil edilemezlik, yaşananın geçip gitmesi, fotoğraf ve metin gibi basılı materyallerde arta kalanın yalnızca birtakım göstergeler olduğu yönünde açıklanabilir.

Fulton’un, ana yaklaşımlarından biri görsel içerikli metinler oluşturmaktır. Kanada Ajawaan Gölü kıyısında yaptığı yürüyüşle ilgili görsel bir metin oluşturur. Metinde gölün panoramik bir görüntüsüne ve yürüyüşü esnasında yaşadığı deneyimi yeniden yaratacak, yaptığı gezinin özelliklerini anlatan, anımsatan – *sekiz günlük yolculuk*- sözcüklere yer verir. Bir diğer sayfada göle ait başka bir görüntü ve yanında kırmızı ve beyaz renkte, günlüğünden seçilmiş sözcükler –*gözler, şafak, serin, pus, yaprak, ördek, saz-* yer alır. Bu çalışma Fulton’un sanatının çeşitli yönlerini yansıtır. Yaptığı şey, rotası belli bir yürüyüş yapmak ve bundan bir sanat eseri ortaya çıkarmaktır. Belli bir rotada gerçekleştirdiği yürüyüşü, bu yürüyüş aşamasında yaşadığı deneyimi adeta yeniden yaratır.

Yaptığı geziyi bir belgesel havasında betimlemek yerine, her yürüyüşün kendisinde oluşturduğu yansımaya, duyu hafızasından süzdüğü, gerek sözcüklerle, gerekse fotoğraflarla, bazen de ikisini birden kullanarak düzenler. Böylece izleyicisinde, yaşadığı deneye doğru bir kapı açar. Fulton için bu deneyim, ayaklarının ritmi ile toprağın bulunduğu yerde varlığını duyumsamaktır. Bir tür derin düşünme, zihinsel arınma ve temel gereksinimlerin açık seçik algılanabilmesidir. Günlüğünden net biçimde anlaşıldığı üzere gezisi sırasında yaşadığı deneyimler, içinde bulunduğu doğa ile yakın ilişkisine odaklanarak yüceltilir. Wilson’a⁷¹ göre gölde zıplayan balığın ne anlama gelebileceğinin ayırdına varması, bunun bir örneğidir.

⁷⁰ A.g.k.

⁷¹ A,g,k.



Resim 6: Hamish Fulton, Canto di Strada (Street Song), 2015

“Canto di strada” sergisi ile ilgili olarak fotoğrafları, duvar çizimlerini, enstelasyon görüntülerini içeren katalog-kitap

Kaynak: <http://www.anagrambooks.com/inventory/contemporary-art>



Resim 7: Hamish Fulton, An Object, cannot Compete with an Experience, 1999

Kaynak: <http://mikesocalevel3learninglog.blogspot.com.tr/2016/02/hamish-fulton.html>



Resim 8: Hamish Fulton, This is not Land Art, 2004

Kaynak: <http://hollywoodwalker.blogspot.com.tr/search/label/Hamish%20Fulton>



Resim 9: Hamish Fulton, Boulder, Switzerland, 1995, 97.5 x 112.5 cm.



Resim 10: Hamish Fulton, Footpath, Switzerland, 1965, 97.5 x 112.5 cm.

Kaynak: http://www.artnet.com/artists/hamish-fulton/footpath-switzerland-a-ByRqd_KC-h3B8VfKBPoEeA2

Wyoming, South Dakota ve Montana'ya bir kamera ve not defteri eşliğinde gerçekleştirdiği bir seyahatinde birçok anahtar mekanı (Battle of Little Big Horn,

gibi), yaptığı çok sayıdaki kısa yürüyüşlerle deneyimledi. Bu seyahati süresince, Fulton peyzajdan o kadar etkilenmişti ki, o bölgede birçok fotoğrafik kolaj çalışması gerçekleştirdi. Crow Horses, Little Big Horn Battlefield, Montana isimli bu kolaj fotoğraf çalışması, diğer foto-kolajlarında olduğu gibi, Tufnell⁷² tarafından, bir anlatı geliştirmenin ya da manzaraya doğru olan bir hareketin önermesi gibi, tanımlanır.



Resim 11: Hamish Fulton - Rock Fall Echo Dust (A Twelve and a Half Day Walk on Canada Summer 1988, Wall Painting Installation at Tyler Gallery, Philadelphia)

Kaynak: <https://www.krakowwitkingallery.com/contentmgr/showdetails.php/id/5888>

Fulton'un eserlerinden bazıları büyük harflerle yazılmış textlerin, galeride bir duvara boyanması ile gerçekleştirilmiştir: "No Talking for Seven Days (1993), Rock Fall Echo Dust (1988)"



Resim 12: Hamish Fulton, No Talking for Seven Days (One Walk February 1988), 44.3 x 95.3, Screenprint

Kaynak: <http://paragonpress.co.uk/works/ten-toes-towards-the-rainbow>

⁷² B. Tufnell, *Land Art*, 75.

7.3.2. Richard Long

İlk bakışta Long'un sanatı oldukça basit görünür. Bir sanatçı olarak yaptığı yürüyüşler sanatının merkezindedir. Yürüyüşleri sanat yürüyüşleri, sanat yürüyüşleri de sanat çalışmaları olarak tanımlanır. Zihnini ancak yaptığı yürüyüşler ile arındırabildiğini, temizleyebildiğini; bu arınma süreci ile hava, gökyüzü, toprak, kaya vb. yalın şeyler üzerinde derin bir konsantrasyon ve ilişki kurabildiğini ifadelendirir. Long⁷³ sanatını ve yaklaşımını şu sözleriyle açıklamaktadır:

“...sanat gibi yürüyüşte dikkati toplayan bir şeydir. Kafanızın içindeki fazlalıkları temizler ve siz gerçekten konsantre olursunuz. Böylece tekrarlayan yürüyüşlerle içine girdiğim bu yalnız günler ya da ıssız manzaralar hayatımın sadeleştirilmesi ya da hafifletilmesinin kesin bir yoludur. Sadece birkaç gün, birkaç hafta boyunca içine girdiğim, oldukça basit fakat yoğun konsantrasyonlu bu aktivite, insanların normalde yaşadıkları komplike hayatlarından oldukça farklıdır. Yani benim sanatım tam anlamıyla bir sadeleştirme, bir yalınlaştırmadır.”

“Yürümek” hayatı yalınlaştırmanın, dağınıklığı, karışıklığı düzenlemenin yollarından biridir. Yürüme aynı zamanda bir yer değiştirmedir. Hem mekan hem de zamandaki bir hareketi imler. Yürüyen birisi farklı bir mekana/alana girdiğinde ya da birisi yürüyerek bir alandan başka bir alana geçtiğinde, o alan hayatın geri kalanından büsbütün farklı, ayrı bir alan olarak kurulur. Yürüme eylemi ile açılan alan, içinde bulunulan anda, hayatın içinde açılan bir parantez gibidir. Burada yürüme eyleminden kast edilen, gündelik rutin hayatın algısı ve zaman anlayışı altında gerçekleştirilen bir eylem değildir. Boş vakitleri geçiştirmek için ya da hoş vakit geçirmek için yapılan yürüyüşlerden de farklılaşmaktadır. Zaman ve mekanda farklı bir duyuşu, bir duyumsamayı gerçekleştirmek gibidir. Bu yüzden dini ya da felsefi bir boyutla alakalandırılan mediatif bir eylem gibidir. Yürüyüşler, yolculuk, tatil ve diğer kaçış yolları ve maceralarda, insanlar kendilerine geri dönerler. Açık alanlarda, kır, el değmemiş doğal ortamlarda, doğa içinde, doğa ile başbaşa yapılan yürüyüşler insanlar tarafından canlandırıcı ve ferahlatıcı olarak tanımlanır. Yürüyüş esnasında insanlar kendilerine dönerek tazelenirken doğal bir sonuç olarak doğayla kurdukları temas da yenilenerken, tazelenmektedir.

⁷³ W. MALPAS, *A Complete Guide to Landscape, Environmental, Earthworks, Nature, Sculpture and Installation Art*, 230.

Long'da tek başına gerçekleştirdiği yürüyüşlerinde bir ritüel formu deneyimler. Açık alan yürüyüşlerinde, galeri üretim aşamalarında beraberinde izleyici kabul etmez. Long'un yürüyüşü, içsel bir yolculuğu tanımladığı gibi, bu mediatif eylemin gereksindiği yalnızlığı tercih eder. Long, sanatının gerekçesini, doğal ortamlarda yürürken ve doğal materyallere dokunurken, yüce ve derin duyguları yaşamak, derin anlamı olan şeyleri yapmak, olarak ifade eder. Yollar, patikalar ve farklı peysajlarda yaptığı yürüyüşler ve bu yürüyüşlerin fotoğraf ve/veya metin/text olarak kayıtları..., yine bu yürüyüşleri esnasında ortamda bulunan, taş ve odun gibi doğal malzemelerden yapılmış düzenlemeler, genellikle çizgi veya daire formu olarak, ya doğada yapılmış ve fotoğraflanmış veya galeride yere yerleştirilmişlerdir. Bu çalışmalara ait, kısa fakat deneyimi anımsatan, açıklayıcı metinler, bir şişeden boşaltılmış su ile kayalara ve yere yapılmış izlerin fotoğrafları, dökülmüş veya ovalanmış çamur kullanarak yapılmış galeri mekanındaki duvar çalışmaları, Long'un sıklıkla tekrarladığı ve temel aldığı örneklerdir.

Long ısrarla sanatının yalın olduğunu dile getirmiş, ...basit, gerçekçi, duygulu, sessiz ve canlı sanattan hoşlandığımı, çalıştığı malzemelerin sıradanlığınıvurgulamıştır.

Long'un yalınlığa verdiği bu önem onu net olarak görmemizi engelleyebilir. Sürekli hareket halinde olan bu tavır zaman, mekan ve deneyim üzerine zengin kavramsal bir içerik sunmaktadır. Heykel ve yerleştirmeleri için gerçek taşlar, yürüyüşle gerçekleştirdiği sanatında gerçek zaman, gerçek aksiyonlar, Long dünyayı bulduğu şekliyle kullanır ve bunu sıklıkla tekrar eder. Gerçek zamanı, geçmiş, şimdiyi, yürüyüşü ile kat ettiği tüm coğrafyaları birleştiren bir imalar ağı, anlam katmanları oluşturur. Long, dikkatimizi doğanın devinen, aksiyon dolu dünyasına çeker. Yürüyüşleri sırasında bedeni, doğa ve gerçeklik ile olan ilişkisini kaydeden bir ölçüm sistemine dönüşür, bazende bir haritaya. Bristol ve Londra'dan başlayıp genişleyerek Ladakh ve Zanskar'ın ücra Himalaya dağları ve Cezayir'deki Hoggar çölü gibi uzak bölgelere kadar uzanır. Anne Seymour'un⁷⁴ ifadesiyle, "*bütün görünür ve görünmezi ile sürekli değişim halinde olan yaşamın bünyesini*" kapsar.

⁷⁴ B. TUFNELL, *Land Art*, "Simple, Practical, Emotional, Quiet, Vigorous: The Art of Richard Long", 20.

“Aynı zamanda, sanatçıyı dünyasının merkezine koyarak ve onunla uğraşının bedensel özelliğini vurgular.”

Long’un hareket halindeki vücudu, doğanın değişen vücudunu, yaşam olarak kabul ettiğimiz uzay-zaman kavramını temsil eder. Long’un vücudu doğa ile uyum içerisindedir, doğa ile kendisi arasında hareket ederken, doğaya saygı ve özgürlük içerisinde yaklaşır. Doğaya karşı değil, doğayla içiçedir. Yağmur, rüzgar, kavurucu sıcak, güneş, çamur, kar, ormandan denize, denizden dağlara, dağlardan nehre geçiş benliğimizi canlandırır. Bristol’deki bir bahçeyle, Himalayalar eşitlenir. Long’a göre insan doğanın bir uzantısıdır.

İnsan vücudu duyumlara dayanan ölçüm sistemi gibi çalışır. Long’un yürüyüşünü hayal ettiğinizde onunla birlikte yürürüz, “Beckett-vari” bir varsayımı anımsatan, her günü farklı bir şarkıyla akılda tutarak, İrlanda boyunca altı günlük bir yürüyüş (*Walking Music, İrlanda 2004*) yaparak, zikzaklarla yılan gibi kıvrılıp, dik, sarp ve sarmalanmış patikalarda bir nehir gibi dolambaçlı yollar katedebiliriz. Binlerce km uzunlukta veya birkaç metre kısalıkta olabilir. Bir taşı, bir ağaç parçasını ya da bir günü takip edip, bir ırmağın kenarında akan suyun içinde, yaprakları, dalları, balıkları, hayvanları, iskeletlerini seyredebiliriz. Long imajların ve düşüncelerin duygusal gücü ile ilgilenir. Long hareket ve zamanın ölçeğini kullanarak, doğanın kendi malzemesinden, doğaya dokunarak yapıtlar üretir. Dokunarak doğayla bir olmak.

Long’un 1971 yılındaki ifadesiyle⁷⁵, *“Afrika’daki bir dağın tepesinden Tennessee’deki bir nehir yatağına, kırağı donuna dokunarak/büyülü sihirli bir işaret, bir sanatçının portresi, yeryüzüne dokunuyor.”* Dokunmak, elleri ve ayakları ile doğaya dokunmak, taş, odun parçaları toplamak, formlar çizmek, Avon nehrinin kenarlarından getirdiği çamur ile galeri duvarlarında ellerinin izini çıkarmak, fiziksel temasın ötesinde, Long için doğa ile bir olmaktır. Çamurla başlayıp, çamurla devam etmek... sanatçının çocukluğuna, Avon nehrinin yakınında yaşadığı döneme kadar uzanır. Çamuru duvar yüzeylerine, taşlara, kağıtlara el ve parmak baskıları oluşturmak için kullanır.

⁷⁵ A.g.k.



Resim 13: Richard Long, A Line Made by Walking, 1967, Photograph, 375 x 324 mm
Kaynak: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/long-a-line-made-by-walking-p07149>

Manzara/peysaj'da yürüyerek, manzara/peysajda dokunarak sanat yapmak fikri önemli bir gelişmedir. Richard Long'un, "A Line Made by Walking" isimli çalışması, arazi üzerindeki aynı çizgi boyunca, hızlı bir şekilde ileri ve geriye doğru yürüyerek gerçekleştirmiştir. Bu yürüme eylemi sonunda, çimdeki düzleşme ile ortaya çıkan bu erozyon, bir yolu imlemektedir. Long doğada varlığının bir izini bırakmıştır. Fakat bu geçici bir izdir. Kalıcılığı çimlerin eski şeklini almasına dek sürer. Yer in bu şekilde işaretlenmesi ayağıyla çizim yapmanın bir analogisidir. Geçici olan bir izi, fotoğraf ile kalıcı hale dönüştürdüğü bu çalışması geniş kavramsal davranış alanı sağlamış. Birçok araştırmacı tarafından, yeryüzünü malzeme, mekan ve sanat olarak kullandığı için yeni bir sanat anlayışının da öncüsü olarak kabul edilmiştir.

Long için yürüyüş, gerçek bir deneyim olarak, bir gerçeklik teşkil eder. Yeryüzünün doğal manzaralarını ve sunduğu deneyimleri sanatsal diline entegre eden Long, dünyanın gerçek mekanlarında soyut bir sanat gerçekleştiriyor gibidir. Alımlanması aşamasında, düz bir çizgide gerçekleştirilen, on millik bir yürüyüş, basit bir aksiyonun radikal sadeliğine tezatla, kavramsal bir karmaşıklık sergiler. Herşeyden evvel manzara/peyzaj ile farklı bir angajmanı sergiler. Bırakılan iz, yürüyerek yaratılan iz maddesel olmaktan uzaklaşan geçici bir izdir. Bu aksiyonun fotoğraf/text/harita vbg. belgeleri ile karşılaşan izleyici, zihinsel olarak bu yürüyüşün rotasını yeniden yapılandırmak durumunda kalır. Onun takip ettiği patikayı, tırmandığı tepeleri, geçtiği mevkileri, ırmağı ve nehirleri tahmin edebilir, üzerinde düşünebilir, ama iklim ve hava koşullarını, Long'un ruhsal durumunu bilemeyiz. Bu

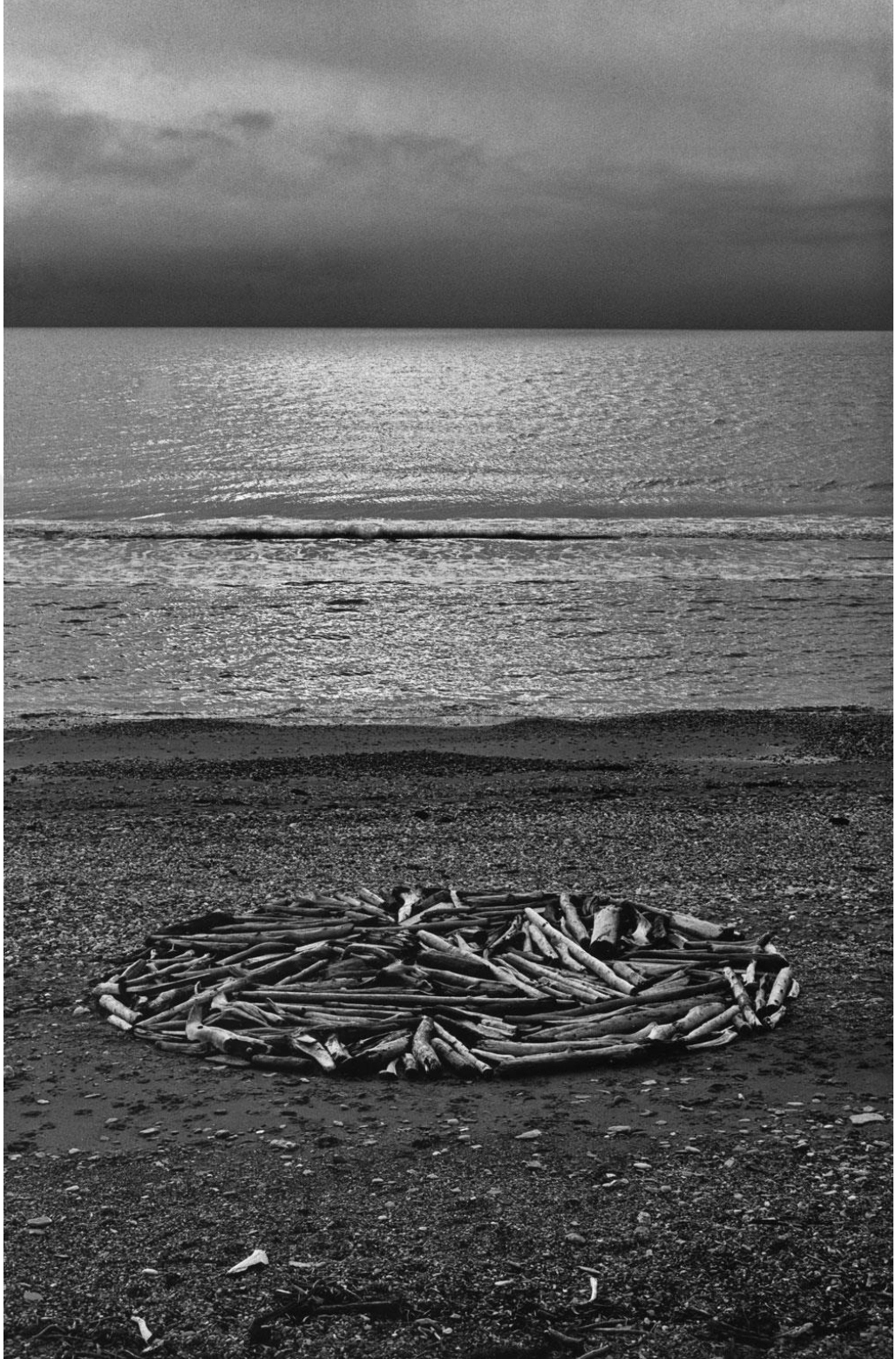
açık alanlar eserin tam olarak alımlanamıyacağını imlerken, eser birçok kaynaktan, alan/boşluktan geçişi telafuz eden bir kavramsal sanat eseri olarak tanımlanır. Dünyanın gerçek mekanlarında, doğal manzaraların içindeki bir deneyim olarak sanat yapıtı, daha sonra Long tarafından farklı medium ve enstrümanlarla izleyiciye iletmeye çalışılır. Bir açık yapıt olarak şekillenen eser, izleyiciden hayalgücünde, aynı derin duyu, duyum, his, düşünce ve hayalin yeniden inşasını ve bu mediatif düşünceye katılımını talep eder.



Resim 14: Richard Long, A Line in the Himalayas, 1975, Black-White Photograph

Kaynak: <https://theartstack.com/artist/richard-long/a-line-in-the-himalayas>

Yürüme eylemi Long'un sanatının merkezindeki bir aktivitedir ve sıklıkla erişilemez, popülasyonun olmadığı, yerleşim birimlerinden uzak ve çorak bölgelerde gerçekleştirdiği bir eylemdir. Bu alanlar uçsuz bucaksızlığa, büyük bir boşluğa açılırken aynı zamanda kendisine bol miktarda, verimli doğal materyaller sunar. Long bazı yürüyüşlerinde ortamda bulunduğu taşları, ağaç parçalarını vbg. basit geometrik konfigürasyonlarda yerleştirerek, şekiller oluşturur ve bunları fotoğraflar. Yürüşleri aşamasında topladığı taş, odun, ağaç parçaları, hayvan kemikleri gibi doğal malzemeler galeri mekanına taşıyarak çeşitli yerleştirmeler yapar. Sanatçı tarafından deneyimlenen bu geçici olaylar izleyiciye diyagramatik bir temsille, harita, fotoğraf ya da kelimelerle oluşturduğu bir text'le iletilir.



Resim 15: Richard Long, Circle in Alaska, 1977

Kaynak: <http://www.richardlong.org/Sculptures/2011sculptures/alaskacirc.html>

Long, erken dönem galeri enstelasyonlarının birçoğunu doğada yürüyerek gerçekleştirmiştir. Yürüyüşlerin deneyimleri, yürüyüşlerin yapısı, yol gösterici

ilkeleri daha sonra değişik yöntemlerle açıklanır. Fotoğrafların yanısıra, haritalar, metinler ve heykeller de yer alır. Long açık alanlar ve arazide yaptığı çalışmaların galeri ve sergi alanlarında yeniden temsili amacıyla metinler, haritalar ve fotoğraflar oluşturmuştur. Fotoğraf, text, video, metin ve harita vb gibi arta-kalan belgesel malzemelerin kullanımı açısından Kavramsal sanata yaklaştırmıştır.

Long'un yürüyüşleri, bu yürüyüşlerin temsil ettiği fiziki ve üç boyutlu deneyimler nedeniyle heykelle ilişkilendirilir. Bunun dışındaki katmanlarda Long'da mekanı Smithson gibi, galeri ve dışarı-sı-doğa-deneyimlenen an olarak sorunsallaştırır. Long'un doğada, açık alanlarda yaptığı heykeller, fiziki üç boyutlu nesnelere ile, yürüyüşlerde, arazide yapılan ve fotoğraflarla belgelenen heykeller, dış mekanlarda-doğa, açık alan, arazi- gerçekleştirdiği çalışmalarıdır. Bilhassa galeride sergilenmek üzere yarattığı heykeller-üç boyutlu yerleştirmeler arasında açık bir ayırım oluşturmuş, mekanı doğa/deneyimlenen ve galeri/içerisi olarak sorunsallaştırmıştır. Fotoğrafla belgelenen heykeller, yani dışarıda yapılan çalışmalar; alan ve mekana yanıt olarak galeride yapılan heykeller olarak iki ayrı kategoride yer alır. İki kategoride sorunsallaştırılır, içerisi dışarıya, dışarı-sı içeriye taşınır. Deneyim, doğanın deneyimi, içeri-nin/dışarı-nın deneyimi, duyu ve hayalgücünün katılımını imler.

Long doğa ve galeri ortamında gerçekleştirdiği çalışmalar arasındaki ayırımın önemine değinmiştir. Doğal olarak kavramsal sanatın medium'ları olarak tanımlayabileceğimiz: fotoğraf, metin, text gibi belgeler hayal gücü ve yaratıcı imgeleme seslenirken, zihinsel süreçlere ihtiyaç duyar. Galeride yer alan heykel ve benzeri yerleştirmeleri ise doğrudan algı ve duyularla ilgilidir. Bu mekansal diyalektiği de çağrıştıran temel bir ayırımdır. Aynı zamanda Long'un tüm çalışmaları organik bir bütünlük ihtiva ederken, eşsiz ve kişisel deneyimleri ile birbirlerine örölü ve kompaktır.

Richard Long'un bazı çalışmaları, işin yapım sürecini yada yürüyüşün rotasını, basit kelimelerle tanımlayan yalın textlerden meydana gelmiştir. Bazı text çalışmaları fotoğrafik temsiliyet ile eşleştirilmiş olup, bazen Long'un fotoğraflarıyla ilk bakışta görüldüğünden daha fazla karakteristik özellikler paylaşmaktadırlar. Genellikle her ikisi de siyah ve beyazdır. İşin amaçlanan sunumları, bütünlüğünde, bu text

parçalarının işin bir resmini özlü ve yalın bir şekilde oluşturmasıdır. Tıpkı bir fotoğraf gibi. Long'un fotoğrafları benzer bir şekilde detaylar üzerine kurulu değildir. Fakat onun heykellerine baktığımız zaman yapım sürecini düşündürten bir kapsama sahiptirler. Long'un çalışmaları somut şiir ve bazı dil-temelli kavramsal sanat pratiklerine benzerdir. Bu çalışmalar bazen sadece izleyicinin zihninde olan sanal resimleri harekete geçirerek, zihinsel uzamda var olurlar ve bu çalışmalar izleyicinin zihinsel katılımını, yaratıcı angajmanını gereksinirler.⁷⁶



Resim 16: Richard Long, Day To Day, Text Work

<http://www.richardlong.org/Textworks/2011textworks/day2day.html>

Sanatçının kelimeleri, fotoğrafik temsiliyete benzer bir şekilde kullandığı bu metin çalışmaları, yürüyüş sırasında deneyimlediği, hissettiği, dokunduğu, ölçtüğü, saydığı her şeyin sözcüklere dönüşmüş halidir. Galeri içinde boydan boya duvarları kaplayan ya da Long'un kitapları içinde basılı bir metin olarak konumlanan bu çalışmalar, izleyici için bir oyuna, bir bulmaca parçasına dönüşebilir. İzleyici hayal gücünü çalıştırmalı, kelimelerin tekil anlamlarından, sanatçının deneyimlediği yürüyüşe ait bir duyum, bir düşünce oluşturmalıdır. Long fotoğraf çalışmalarında, anı kayıt altına alarak bir imaj oluşturduğunu, metin/text çalışmalarının ise yürüyüşünün tüm fikrini kaydedip, yansıtabildiğini ifadelendirir.

⁷⁶ J. KASTNER ve B. WALLIS, *Land and Environmental Art*, 126.

Gerek Long'un, gerekse Fulton'un sanatında doğadaki yürüyüş deneyiminin sanat olarak tanımlaması ve aktarılması ile ilgili ortaya bir paradoks çıkmaktadır. Kendilerine kişisel deneyimlerini temel alan bu sanatçılar, doğada –yürüyüş ve kamp yapmışlar, derin, mediatif bir yaklaşımla- doğa içinde doğal dünyanın bir parçası olmuşlar, sanatsal pratiklerini bu gösterilemeyen, paylaşılamayan, duyumsanan ve yaşanan, anın bilgisi üzerinden türetmişlerdir. Birşeyler daima eksik ve anlaşılmaz olarak kalacaktır. Orada, doğada deneyimledikleri, doğada olan, sanat çalışmalarında artık olmayan, olamayandır. Buradaki yokluk, kavramsal, negatif bir boşluk, gri bir alan gibi belirir.

Buradan yola çıkarak yapılan yürüyüşü, çalışmanın gerçek meselesi, izleyici tarafından deneyimlenemeyen olarak saptayabiliriz. Bu durumda izleyicinin kendisini sanatçının yerine koyması, yürüyüş eylemini hayal gücünde yeniden canlandırması gerekmektedir. Textler de sunulan, sanatçının iki-üç haftalık yoğun duyum ve deneyimlerinin anlık kayıtları olarak şekillenmektedir. Sanat yapıtında temsil edilen, seyirci nezdinde, hayal gücünün eklenmesi ile yeniden yaratılmaktadır. Hayal gücünün katılımı “açık yapıt”⁷⁷ kavramı ile örtüşmekte, çoğul gri alanlar, çoklu okumalara imkan vermektedir.

Hem Long'un, hem de Fulton'un text çalışmaları alışılmış bir şekilde manzarayı, doğa ya da peyzajı betimlememektedir. Textlerin esası, birkaç ya da tek sözcükten oluşan ifadeler ile yapılan tanımlamalardır. Textler devamlılıkları içinde bir anlam bütünlüğüne ulaşırlar. Belirleyici olan sınırlılıkları ve öznellikleridir. Kişisel bakış açıları ile ilgili ve sınırlı olan textler, dünyanın textlerde ifade edilen ile sınırlı olmadığını da imlemekte ve açığa çıkarmaktadırlar. Bir negatif heykel gibi boşluğu imlerken gösterirler. Gerek Fulton, gerekse Long'un çalışmaları, belirli öznel bir perspektiften, dünyanın, küçük küçük parçalarının, kayıt altına alınması gibidir. Belirli ve sınırlı bir zaman diliminde, günün belli bir saatinde ya da herhangi bir mevsimde, zihnin belirli anları çerçevelemesinden ibarettir. Anın, deneyiminin kişisel ve subjektif bir bilgisidir. Aynı zamanda bir imkansızlığı imler.

⁷⁷ N. ÖNDİN, *XX. Yüzyıl Sanatının Kuramsal Dili ve Anlamsal Sorgulamalar*, 119.

*Malpas*⁷⁸ bu durumu şöyle ifadelendirmektedir: “*Doğanın tasvir ya da tanımlanma çabasının yerine, Long ve Fulton’un sanatı belki de tamamıyla sanatta doğanın, manzaranın temsiliyetinin imkansızlığı üzerinedir.*” *Malpas*, aynı zamanda bu imkansızlığın yarattığı paradoksa rağmen Long, Fulton, Maria, Heizer, Smithson ve diğer Land art sanatçılarının manzaranın içinde ya da manzara hakkında sanat yaptıklarını, yapmaya devam ettiklerini ifadelendirir.

Robert Smithson, alımlanması zor, metaforik, içerdiği göndermeler ve beslendiği kaynaklar açısından çok katmanlıdır. Bu açıdan Long ve Smithson birbirinden farklılaşırlar. Long’un çalışmaları bilimsel fikirlerle ilişkilendirilse de daha çok pratiktir. Karmaşık sunum yöntemlerine yer veren Smithson’un sanatı ise katmanlı bir yapı sergiler ve teoriktir. Doğadaki deneyimi kutsallaştıran Long’a nazaran, Smithson’da şehir yaşamına duyulan aşırı bir hayranlık, doğum yeri olan Passaic, New Jersey’i kutsayan, net, şehirselleşmiş bir çerçeve vardır. Bir yazar olarak Smithson, yapıtlarını açıkladığı sunum ve makalelerini katmanlı, metaforik, edebi bir üslupla dile getirerek, kendine özgü bir üslup geliştirmiş ve hepten karmaşıklştırmıştır.

Long ve Smithson doğaya karşı aldıkları tavır ve yapmış oldukları müdahale bakımından farklılaşırlar. Long deneyimi ön plana alarak, doğaya karşı dostça bir tavır sergilemiş, kimi zaman ayak izinden başka hiçbir iz bırakmamıştır. Smithson ise endüstriyel bölgelere karşı, neredeyse hastalıklı bir hayranlık geliştirmiştir. Endüstriyel ve toplama malzemeler onun için önem taşımaktadır. Jeolojik katmanların bir yansıması olarak, kaya katmanlarında zamanın büyüleyici akışını algılayabilir, kültürel katmanları daha net okuyabiliriz. Smithson insan tarafından değiştirilen doğayı takdir eder ve bu olguyu doğal bir süreç olarak ele alır ve yorumlar. Smithson’a göre varlığın temel prensibi Entropi yasasıdır ve bu yüzden çöküş ve parçalanmış olguları doğal ve kaçınılmazdır. Onun sanatının merkezini “parçalanma, aşınma, dağılma ve çözülme” olguları oluşturur.

Long ve Smithson’un farklı yönlerine rağmen ortak yönleri de mevcuttur. Smithson’nun mekân ve mekân dışı diyalektiği olarak tanımladığı mekânlara ve

⁷⁸ W. MALPAS, *A Complete Guide to Landscape, Environmental, Earthworks, Nature, Sculpture and Installation Art*, 232.

eşdeğer oluşumlara karşı ortak bir ilgi ve yönelimleri vardır. Her iki sanatçı da sanatı kullanarak, belli bir mekânı ve zamanı diğer mekân ve zamanlarla ilişkilendirerek konumlandırmaktır. Ayrıca sanat çalışmaları kültürel ve sanatsal kavramlardan olduğu kadar, entropi, görecelilik, kristaller, jeoloji gibi bilimsel kaygılardan da beslenmektedir. Her iki sanatçı da zaman kavramı ile yakından ilgilenmekte, tüm eserlerinde bu kavram merkezi bir rol oynamaktadır.

7.3.3. Robert Smithson

Bir yazar ve teorisyen olarak Robert Smithson, katmanlı düşünce ve bakış açısıyla, karmaşık sunum yöntemleriyle ifadelendirdiği, alımlanması güç olan, kendine özgü düşünce sistematığı içeren sanatsal bir yaklaşım geliştirmiştir. Kaleme aldığı çok sayıda makale ve sanat yazılarında, bir yandan sanatını açıklarken, diğer yandan kendine özgü, metaforik üslubuyla, sanatını derinleştirerek genişletir. İlk gençliğinde doğa bilimcisi olmak isteyen Smithson'un doğa bilimlerine karşı yoğun bir ilgisi vardır. Minerallerden oluşan doğayı bir varlık olarak tanımlarken, doğada gördüğü en temel gerçeklik, parçalanma, sürekli bir aşınma, çözünme, çözünerek yer değiştirme, kayaların yer değiştirmesi, toprağın, çamurun, çığın akması yani kısaca entropidir. Doğanın karmaşık süreçlerini sanatının merkezine alır. Sanatında, belirginliği ve mantığı, net olan bir ifade sistemini sorunsallaştıran Smithson, bir gönderme taşımayan, mesafeli ve yalın minimalist yaklaşımların aksine, kristalimsi büyüme, çözülme, entropi gibi karmaşık kavramları, felsefi düşünceyle birleştiren bir bakış açısıyla ele alır. Bilişsel entropinin fikirler ile harmanlanmış bir yapısını sunar. Sürekli birbirine eklenen fikirler sanatında içiçe geçerken, mantık dahilindeki nesnelere, mantıkdışı bir hale dönüşerek genişleyen bir düşünce sistematığı geliştirir. Smithson'a göre varlığın temel prensibi Entropi yasasıdır. Bir termodinamik kanunu olan entropi, –enerji yitimi prensibi- yalnızca doğayı değil aynı zamanda insanı ve modern hayatı tanımlayan güçlü bir kavram ve metafor oluşturmaktadır. Smithson'un sanatında iyimser bakış açısı yerini parçalanma, aşınma, çözülme ve dağılma olgularına bırakır. Jeolojik bölgeler, kaya katmanları doğal süreçleri, aşınma, çözülme, çöküş ve parçalanış olgularını, yani entropi yasasını ifade ederken, Smithson bu olgulara canlıların yıkımını imleyen, çürüme, yıkım, kan, zaman, kültür, jeolojik katmanlar, tarih gibi olguları ekleyerek, sürekli katmanlaşan, dinamik ve dönüşen bir dünya yaratır. Smithson doğa ile olan ilişkisinde entropi yasasını ön

plana çıkarır, insan ve doğanın güçleri arasındaki bu karmaşık ilişki Smithson'un yöneldiği gerçekliktir. Smithson'a göre, doğa üzerinde insanın müdahalesi, doğanın insan tarafından değiştirilmesi, doğal bir süreç olarak ele alınır. Sanayi ile biçimlenen şehirsal çerçeve, endüstriyel bölgeler, bu izleri, çöküş ve parçalanış olgularını bünyesinde taşır, Smithson'un araziden, doğadan topladığı kayaların, taşların hem zamanı, hem de bu kültürel olguları katmanlarında taşıdığı gibi. *Artforum* dergisinde "Entropy and The New Monuments" isimli makalesinde, bu konuyla ilgili düşüncelerini kapsamlı bir şekilde dile getirmiştir.

Smithson bir yeryüzü çalışmasının yapım aşamasında, keşif uçuşu yaparken geçirdiği elim bir helikopter kazası sonucu, çok genç bir yaşta hayatını kaybetmiştir. Bugün onun sanatından söz ederken, sadece beş yıl gibi sınırlı bir süre içinde ürettiği sanat eserlerinden ve yazınsal külliyatından söz ederiz. Yeryüzü eserlerini en iyi temsil eden eser olarak kabul edilen Spiral Jetty'nin dışında, çok geniş bir ilgi alanından damıtarak yarattığı yazınsal-edebi üslubu, Smithson'un en karakteristik özelliğidir. Doğa tarihi, estetik, zamanda yolculuk, fen bilimi, felsefe, matematik, buzulbilim, kristaller bilimi, bilim kurgu, fosil bilimi, dinazorlar, astronomi, jeoloji, harita bilimi, teratoloji ve dilbilimine kadar uzanan geniş bir ilgi alanında, kendine özgü üslubu ile sanat eleştirisi, makaleler, kültür ve doğa teorileri kaleme almıştır. *Ben Tufnell, Sobieszek'ten*⁷⁹ yaptığı alıntıyla, Smithson'un yaklaşımını, anlamın sürekli ters-yüz edilmesi olarak açılar. *Tersine çevirmeler, çelişkiler, kurgu, bilim kurgu, sürekli birbirine döner ve dönüşür*. Bu Smithson'un çokça kullandığı spiral formun, bir nevi yazıya uyarladığı hali gibidir. Spiral bir formda hareket eder gibi, *ileri ve geriye, öne ve arkaya, olumsuzluklar olumluya, düzen düzensizliğe dönüşür, harabeler yeniden inşa edilir, gelecek tarih öncesidir, aynalar ve yansımaları sürekli yer değiştirirler*.

Yazınsal külliyatı Smithson'un alımlanmasında kilit bir rol oynar. Entropi, bozulma, aşınma yazınsal yaklaşımının dip metni gibidir. Gündelik hayatın akışı ve ritmi içinde, yaptığı seyahatler ve geziler sırasında dünyaya bakışı, manzaraya bakışı ölümü, çözülüşü ve kendi kendini imha eden bir dünyayı açılar. Gündelik akışın

⁷⁹ B.TUFNELL, Land Art içinde, *Robert Sobieszek, "Robert Smithson's Proposal for a Monument at Anartica", Museum of Contemporary Art, Los Angeles 2004, syf.143.*

ardında saklı kalan entropiye yaklaşımı şiirsel bir tavır alır. Dile gelmeyen alanında, gündeliğe sızamayan, ardında kalan, entropiyi gerçek ve gerçeküstü bir üslupla, sürekli birbirleri ile yer değiştiren bir yaklaşımla ifadelendirir. Hem yazısı hem gözü bir fotoğraf makinesinin objektifine dönüşür. Objektif sürekli uzak, yakın, zoom yapan bir bakışı, hareketin içinde sabitler. Smithson tam olarak ifade edilemeyen, dile getirilemeyen arayışında ve alanındadır. Gündelik hayatın akışı içinde, arabayla, yürüyerek, otobüsle yol alırken entropi ile yoğrulmuş hiçliğe dokunur.

“Anıtsal değeri olan bu park alanı şehri bir ayna ve yansıması gibi iki kısma ayırıyordu. Ama ayna yansıma ile birlikte sürekli yer değiştiriyordu. Aynanın hangi yüzü olduğunu hiçbir zaman anlayamıyordunuz. Bu dümdüz yapının herhangi bir ilginç yanı olmamasına rağmen, yansıttığı şey bir tür sonsuzluk klişesi idi. Ya da belki oradan geçen biri olarak kasvetli dememek için “evrenin sırları” demek daha mı doğru olur? O sakin alanı birbiri ardına sıralanıp güneş altında parlayarak bulutumsu bir görüntü oluşturan arabalar aslında kirletiyordu. Arabaların arka tarafları tüm sıradanlıklarıyla kasvetli öğleden sonra güneşini yansıtıyordu. Bu ışıklı bölgenin rastgele birkaç entropik fotoğrafını çektim.”⁸⁰

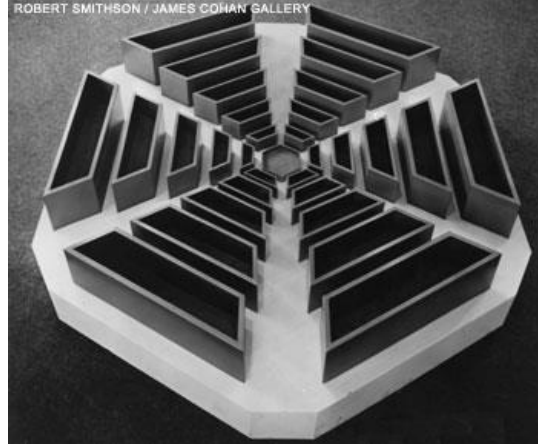
Tasvir edilemeyen, ulaşılamayan, orada gündeliğin ardında saklı kalan bir aşkınlıktır, Smithson’un tavrı ve yaşadığı. İronik bir şekilde yüceliğe varan bir aşkınlığı gündelik yaşam pratiğinin entropi ile şekillenen dokusunda yakalar. Taş ocakları, sanayi ve endüstriyel bölgeler, bina, köprü, cam ve ayna yüzeyler..... Sayre’ye göre bulduğu merkezsizlik onu sözcüklere, şiire yöneltir. Görülemeyenin, ruha dair tasvir edilemeyen alanında, belki de negatif ve ironik bir yaklaşımla “yücelik” ifadesini Smithson’un metaforik bir üslupla dile getirdiği yazılarında bulur. Gündelik hayatın içinde, Passiac’ın döküntülerinde, bir çocuk parkının döşemesi olan kum yığınlarında. Sayre, Lyotard’dan yaptığı bir alıntı⁸¹ ile Smithson’un yaklaşımını, gündelik hayatın ortaya koyduğu gerçeğin daha fazlasının olmaması, şimdi, burada olan ve olanın ve az sonra yok olacak olanın, yani entropinin ifadesi olarak yücelik şeklinde açimler. Burke’nin yücelik yaklaşımında

⁸⁰ H.M. SAYRE, *The Object of Performance*, 219.

⁸¹ A.g.k., 220.

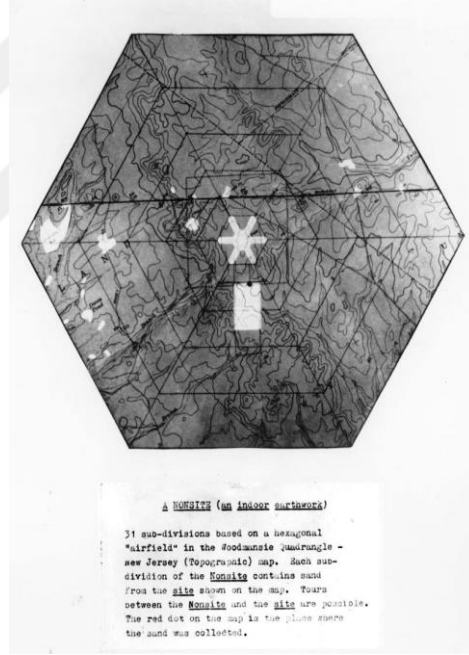
ise entropi ertelendiği, askıya alındığı oranda kendini göstermektedir. Sanat ise bu tehlikeyi uzak tutarak haz vermektedir. Tehlikenin azalması ile ruh rahatlamakta, ışık, dil ve hayattan yoksun olma tehdidinden kurtulmaktadır. Smithson ise postmodernist gerçekliğin içinde dünyayı tüm katmanlarıyla ele geçiren entropi ve evrendeki çözülme ile yüzleşirken oldukça gerçekçi bir tavır içindedir. Doğanın yıkıcı güçlerinin dışında, insan eliyle yaratılan yıkımların da şahididir. Smithson bu anları yakalayan bir makine göze dönüşür. Burke’de dağlar, ovalar, patlayan kasırgalar, çöl ve piramitler karşısında açığa çıkan yücelik, Smithson’la gündelik hayatın içinde, gündelik hayatın entropi ile sürüklendiği yok oluşun içinden açılmadır. Yaşamda olmanın, yaşama dokunmanın bir ifadesi olarak şekillenir. Modernizmle şekillenen gündelik hayatın içinde parçalanmış, yabancılaşmış bireyin parçalanmış bakışında belirir. Yaşam-ölüm sarmalının entropisinde, doğal ve insan eli ile yaratılmış olan yapayın kesişmesinde, parçalanmış bir bakışın içinde şekillenir. Smithson yabancılaşma ve parçalanma karşısında duyduğu yoğun dehşet duygusunun etkisi ile ifadelendirme gayretinde olmuştur.

Modernizm sonrası Postmodernizmle ortaya çıkan fazlalığın kendisi entropik bir biçimdir. Her türlü bilgi ve enformasyon fazlalığı yıkımı da beraberinde getirmektedir. Postmodernizmin karakteristik yüzü olan Bilişsel entropi Smithson’un üzerinde en çok durduğu alanlardan biridir. Yaptığı seyahatler, geziler, fotoğraf, film çalışmaları ve yazdığı yazı ve makalelerinde bilişsel entropiyi derinlemesine irdelemiştir. Süreçlerin tersine çevrilememeliği gibi, her bir medium ile bu entropik dünyanın, bilişsel entropinin ifade edilme çabası, entropinin artması ile sonuçlanmıştır. Adlandırılmayan, ifade edilemeyen, yanıltıcı ve var olmayan gösterenler ve gösterilenlerden oluşan bir dünyada tüm yazı ve fotoğrafları bu yokluğu katmanlar halinde arttırmaktadır. Smithson yazı ve fotoğrafları yoluyla ifade ettiği alanı “açık, belirsiz ve sürekli değişim içinde olan” bir mekan kavramı ile ilişkilendirmiş ve bu alanı mekan dışı(non-site) olarak kavramsallaştırmıştır. Kendine özgü dili ve metaforik üslubunun yanında, Smithson’un mekan ve mekandışı diyalektiğini sorunsallaştırdığı, (site-nonsite) kavramsallaştırmaları sanatının en karakteristik yönüdür. Bir yanda açık alan, bir diğer yanda galeri ortamı, deneyimle birlikte birbirlerine dönüşebilen iki farklı uzam olarak belirir.



Resim 17: Robert Smithson, A Nonsite, Pine Barrens, New Jersey, 1968

Kaynak: https://www.robertsmithson.com/sculpture/nonsite_350.htm



Resim 18: Robert Smithson, A Nonsite (an indoor earthwork)

Kaynak: https://www.robertsmithson.com/sculpture/nonsite_350.htm

“Kapalı Mekandaki Arazi Çalışması / A Nonsite an Indoor Earthwork” 1968, olarak tanımladığı, altıgen bir alüminyum yapıdan oluşan heykel, otuz bir alt bölüme sahip olup her bir kutucuğun içinde güney New Jersey’deki hava sahasından alınmış toprak/kumlar bulunmaktadır. Altıgen şeklindeki heykelsi nesnenin bölümlerine işaret eden bir harita ile birlikte sergilenmektedir. Yine altıgen heykelsinin yanında, mekan olarak tanımlananın yerini belirten ve buradan alınarak kutucuklar içerisine yerleştirilen kumların, alındıkları yerle (mekan olan) ilgili bilgi veren bir metin

bulunmaktadır. Heykelsi eser, mekanı galeri içine taşırken, harita bilgisi, bağlantılı olduğu toprak parçasını hatırlatmakta/çağrıştırmaktadır. Galeri içindeki eser mekanda bir yer kaplarken başka bir mekanı imlemektedir. Bir temsil üstlenmesinin ötesinde konular arasında bir bağ kurmaktadır. Galeri ve dışarıyı olarak, birbirleriyle yer değiştirebilen, dönüşebilen çoğul bir mekan kavramı, fikri oluşturmaktadır. Galeri, dışarıda, açık alanda, doğada, başka bir yerde bulunan başka bir mekan fikri yaratmakta, ve onunla karmaşık ve grift anlamsal bir bağlantı kurmaktadır. Smithson eserini bu şekilde yapılandırarak, mekan olan ile mekan olmayanı ilişkilendirerek, mekanın mekan dışı ortamda hissedilebileceğini de imlemektedir. Belge olarak konumlanan, dışarıda olan, fotoğraflar ya da metin vasıtasıyla kendilerine bağımsız bir alan inşa ederler. Bir diğer yanda galeri içinde izleyicinin deneyimi ve imgesel katılımı ile, uzak ve soyut olan mekan-dışı mekana dönüşür. Bazı çalışmalarında topoğrafik harita ve fotoğraf, bazılarında harita ve fotoğrafların yanında, çizimler ve açıklayıcı metinler bulunmaktadır. Taşıyıcı ünitelerin yapıları, her bir eserinde birbirinden farklılık göstermektedir.



Resim 19: Robert Smithson, Palisade Edge Water New Jersey (1968)

Kaynak: <http://socks-studio.com/img/blog/smithson-non-sites-09.jpg>



Resim 20: Robert Smithson, Line of Wreckage Bayonne New-Jersey (1968)

Kaynak: <http://socks-studio.com/img/blog/smithson-non-sites-07.jpg>

*Tufnell*⁸², *Smithson'un*, enerji ve maddenin ayrılmış homojenliğini, entropinin jeolojik zaman düzeyinde süreç kavramını etkisiz hale getirmesi, bozulma, çözülme, dağılma ve ayrışma eserlerinin, sanatı için en geçerli biçim olarak ele aldığını ifadelendirir. New Jersey'in ıssız bölgelerinde, terk edilmiş ve atıl haldeki sanayi siteleri, maden ve taş ocaklarına düzenli olarak geziler yapmıştır. Bu gündelik hayatın, postmodernist gündelik rutinin, aynı zamanda bilişsel bir entropinin içine sızmak, ona dokunmak olarak şekillenmiştir. Bakışı bu bölgelerin doğal ve kültürel katmanlarına eklenerek, kendi teorik alt yapısını oluşturmuştur. Buralardan kanıt olarak aldığı ve buluntu olarak tanımladığı, aynı zamanda mekan-dışının imi olarak bir hafıza oluşturan, kaya, toprak, taş, çakıl, kırık kalın çimento parçaları, kum, tuz ve diğer malzemeleri koymak için tasarlanmış metal kutular ile kendisine kavramsal bir çerçeve çizmiştir. Bu konteynir ya da kutu olarak adlandırılan minimal heykellere benzer yapı, bir hafıza kaydı gibi konumlanmakta ve genellikle haritanın ya da arazi parçasının şeklini de görsel olarak anımsatarak ima etmektedir. Bu hafıza taşıyıcıları olarak konumlanan metal kutuların yanında “buluntu” ların kesin yerlerini gösteren, getirildikleri, toplandıkları gerçek mekanı tanımlayan, belgeleyen bir harita ve/veya havadan çekilmiş topoğrafik bir fotoğraf, metin vbg. tamamlayıcı dökümanlar ile birlikte sunulmasıyla gerçekleştirdiği “*Yerleşim Alanı Olmayan Yerler (Nonsites)*”

⁸² B. TUFNELL, *Land Art, Entropy and the New Monuments: The Art of Robert Smithson*.

serilerini yapmaya başlamıştır. *Robert Smithson "Nonsite" (Yer Olmayan)* kavramsallaştırmasıyla, iç ve dış, içerisi ve dışarı, mekan olan ve mekan olmayan, site ve non-site arasında bağlantılar kurarak, içerisi ve dışarının diyalektiğini sorunsallaştırır. Her iki mekan birbirleri ile ilişkilendirilir. Dış mekanlardan içeriye taşıdığı buluntu malzemeler ile yapılan düzenlemeler, bu çalışmaların sonucunda da, galeriyi sınırlı bir mekan olarak tanımlamıştır. Smithson yerleşim alanı olmayan yerleri (nonsites), içeri ve dışarı arasında sürekli bir diyalog olarak tanımlar ve ona göre mekan fiziksel, ham bir gerçekliktir-içerideyken, yani bir odada bulunduğumuz zaman, farkında olmadığımız toprak ya da zemindir...oysa Smithson'a göre, yerleşim alanı olmayan yerler... katmanlaşan ve çoğalan, açılan soyut bir konteynerdir. Dinamik, değişken ve açık uçludur. Smithson, özetle, böylesine şekillenen zihinsel bir tasarıdan, zihinsel bir öneriden, bir deneyim pratiğinden yola çıkıp, onu soyut bir dilin içinde tekrar ifadelendirerek, çoğaltılmış bir mekan kavramı eşliğinde bir deneyim önerisi geliştirmek, yönünde bir tavır sergilemektedir. Çok ortamlı olan bu çalışmalar, ortamlar arasında bağ kurmaktadır.



Resim 21: Robert Smithson, "A Nonsite (Franklin, New Jersey)" 1968. Painted wood bins, limestone, gelatin-silver prints and typescript on paper with graphite and transfer letters, mounted on mat board.

Kaynak: <https://mcacheicago.org/Collection/Items/1968/Robert-Smithson-A-Nonsite-Franklin-New-Jersey-1968>

Smithson'a göre, bilişsel entropi ile yeryüzündeki entropi birbirinden ayrıştırılamıyacak şekilde içiçe geçmiştir. Sanatçı gerek yeryüzü, gerekse zihin tarafından yaratılan şeylerin, sanata sızdığına ve orada birleştiğine inanıyordu. Ve zihin sürekli bir aşınma, çökme eşliğinde ilerlemektedir. Sanatçının “*A Sedimentation of Mind*” (*Zihnin Tortusu*)⁸³ isimli makalesindeki ifadesi ile :

“Kişi yeryüzü projeleri sözkonusu olduğunda veya benim soyut jeoloji olarak adlandırdığım konuma gelip dayanınca, kendi düşüncesini çamurlaşmaktan alıkoyamaz. Kişinin beyni ve toprak sürekli erozyon durumundadır. Zihinsel nehirler soyut setler oluşturur, beyin dalgaları düşüncenin yarlarını aşağıdan aşağıdan aşındırır, fikirleri çürüyerek bilememe taşlarına dönüştür ve kavramsal kristallenme kumlu sebep yığınlarına ayrıştır. Bu yavaş akım düşüncenin bulanıklığını bir bilinç haline getirir. Çöküş, enkaz kaymaları, çığlar hepsi beynin kırılma limitleri içinde yer alır.”

Smithson'a göre, entropi bir bütündür, hem iç hem dış uzamımızda entropi ile sarmalanmış konumdayızdır ve bunun doğal, kaçınılmaz bir sonucu olarak yeryüzü ve zihin sürekli bir aşınma, sürekli bir erozyon durumundadır. Sanki insanın yapısı, doğanın içinde, mikro ölçekte yeniden yapılanmış, ikincil bir doğa gibidir. Zihinin nehirleri, düşünce kıyılarını aşındırarak sürüklemekte, beyin dalgaları düşünce yarlarını oymakta, düşünceler parçalanmakta, kavramlar düşüncenin çökeltilerine ayrılmaktadır. Bu tortu çözeltisi, bu dünya Smithson'a göre estetik için, yeni ve taze bir alan açmaktadır. Sanatçı artık statik bir özne değildir. Manzaranın içinde, aktif ve eyleyendir. Sanatçının malzemesi de, işiği de, galerisi de, yeryüzüdür. Yeryüzü tüm katmanları ile karmaşık bir müzeye ve bir dile dönüşür. Tarih öncesi kalıntıları ile günümüzün yıkıntıları, bu mantık molozları, çökelti katmanları, zihinde ve yeryüzünde, birlikte yığılırlar, birlikte varolurlar. Sanatçı buradaki estetik alanı, çökelti estetiğini görebilendir. Smithson'da yıkım bünyesinde taşıdığı estetikle birlikte doğal ve kaçınılmazdır. Jeoloji, dinazorlar, kristallografi, endüstriyel atıklar, flux (akışkanlık), çürüme ve felsefe, doğa bilimleri ve daha niceleri, gündelik hayatın ritmine katılır. Gündeliğin alt metni, dip sesi gibi çalışır. Bir gölge ve bir uğultudur. Sanki Smithson'la modernizmin pasajlarda dolaşan metropol bireyi *flaneur* yerini,

⁸³ D. BOURDON, *Designing the Earth “The Human Impulse to Shape Nature”*, 211.

postmodernizmin entropik bireyine bırakmış, endsütriyel atık alanlarda çökelti içindeki zihnini kurcalayarak, gündeliğin bilişsel entropisi ile içiçe geçirmiştir. Kentlerin çeperlerine açılan Smithson, New Jersey'e, Passiac'a, terk edilmiş taş ocaklarına, endüstriyel bölgelere uzanarak katmanlaşır ve karmaşıklaşır. Sürekli olarak entropiye açılan, entropiyi kucaklayan Smithson'un çok geniş olan ilgi alanları, doğrudan doğruya doğa, insan ve kültürle, katmanlı ve metaforik bir ilişki kurmasına olanak tanımıştır. Sanki Smithson bir spiral formu analogisi ile hareket etmektedir. Smithson'un çoğul katmanlı, metaforik, içine girilmesi güç olan deneme ve makaleleri geniş çaplı göndermeleri ile yepyeni bir yazı biçimini imler. Tufnell labirent tarzı, dolambaçlı, ne sanat eleştirisi, ne kurgu ne de felsefe olan bu yazı biçiminin, *Robert Hobbs*⁸⁴ tarafından *sanat anlatısı* olarak tanımlandığını ifade eder.

Mekan kavramını, içerisi/dışarı, yer olan/yer olmayan üzerinden irdeleyerek, diyalektik olarak ele alan Smithson, bir süre sonra galeriden çıkarak, dışarıda, açık alanlarda, arazide sanat yapmaya başlamıştır. Robert Smithson'un doğada gerçekleştirdiği Spiral Jetty (Sarmal Dalgakıran) onun en çok tanınan ve yeryüzü sanatını en iyi temsil eden eseri olarak kabul edilmektedir. Utah eyaletinde bulunan Büyük Tuz Gölünde yer alan bu eser, üretildikten iki yıl sonra, 1972 yılında göldeki su seviyesinin yükselmesi ile tamamiyle sular altında kalarak ulaşılamaz hale gelmiştir. Zaman zaman su seviyesindeki değişiklikler ile kısmi olarak sular altında kalan eserin, tamamen sular altında kalması, göldeki su yosunlarının ve tuz miktarlarının değişimi ile yaşadığı renk değişimleri, ziyaretçilerin çektiği fotoğraflar, Smithson'un dalgakıran ile ilgili olarak yazdığı makaleler, eserin yaratılış sürecine grotesk bir şekilde değinen Smithson'un filmi, zaman zaman buharlaşma nedeniyle su seviyesi düştükçe eserin yeniden ortaya çıkışı, eserin efsanevi bir özellik kazanmasına neden olmuştur. Ancak üzerinde çok az kişinin yürüyerek deneyimlediği eser, hakkında yazılanlar ile mitolojik bir nitelik kazanmıştır.

⁸⁴ B. TUFNELL, *Land Art*, 40.



Resim 22: Robert Smithson, Spiral Jetty, April 1970; Rocks, Earth, Salt Crystals, Water
Great Salt Lake, Utah

Kaynak: <http://www.robertsmithson.com>

Dalgakıran, 457 metre uzunluğunda, 4,5 metre genişliğinde olup kıyıdan gölün içine doğru kıvrılarak uzanmaktadır. Halen New York'ta yer alan Dia Vakfı tarafından yönetilen, kiralanmış bir bölgede, bölgenin kendine ait, yerel toprak ve kayaları kullanılarak yapılmıştır. Smithson'un Sponsoru, galerici Virginia Dwan tarafından finanse edilmiştir. Smithson Spiral Jetty ile ilgili düşüncelerini açıklarken kan, kadim denizler, girdap, sualtı tünelleri, tarih öncesi gibi karmaşık, şiirsel, metaforik ve üstü kapalı ifadelerle başvurur. İlk olarak Bolivya'da bulunan kırmızı renkli tuz göllerinin varlığı Smithson'u oldukça etkiler. Ancak Utah eyaletindeki Büyük Tuz Gölünde yaşayan küçük bakterilerin suyu kırmızıya boyadığını öğrenince, bölgeye bir ziyaret gerçekleştirir. Bölgenin doğal ve yerel özelliklerinden, tarihi atmosferinden etkilenen Smithson, yöre hakkındaki bir efsaneden –gölün su altındaki kanallar vasıtasıyla denize bağlanması ve derinlerde büyük bir girdapın oluşuyor olmasından- yola çıkarak Spiral Jetty'nin inşasına karar verir. Yapımında bölgenin yerel malzemelerinden olan siyah bazalt, kireçtaşı ve topraktan oluşan bir karışım kullanılmıştır. Spiral Jetty dönerek, kendi etrafında sarmalanmış, bir çıkmazla sonlanan; suyun hareketiyle sınırları tam olarak belirlenemeyen, yapısı itibarı ile dağınık, kaba saba bir dalgakıranı andıran, kayalık bir alandır. Spiral ancak yürüyerek deneyimlenir ve boylu boyunca yürüyen ziyaretçiler, kendi içine kapanan spiralin içinde, kendilerini eşzamanlı olarak hem mendireğin sonunda, hem de tüm eserin merkezinde bulurlar. Eseri deneyimleyen pek çok insanın ortak hissiyatı, sanki mendirek asırlardır orada, yaşamla bütünleşmiş, hayatın ilkel kaynaklarına kadar

uzanmaktadır. Çevresiyle yaşayan, sanki tamamiyle bütünleşerek, organik bir bağ kuran eserin, çevresindeki tüm iklimsel değişimlere karşı aşırı şekilde duyarlı olduğu ifade edilmektedir. Göldeki su miktarına bağlı olarak Spiral Jetty'nin görünürlüğü değişmekte, dönem dönem göldeki su miktarı yükseldiğinde mendirek ya tamamiyle ya da kısmi olarak suların altında kalmakta, buharlaşma nedeniyle su seviyesi düştükçe Spiral Jetty yeniden ortaya çıkmakta, görünür olmaktadır. Çevresiyle kurduğu bu ilişki, hem görüntüsünün değişmesine, hem de izleyicinin yaşadığı deneyimin değişmesine neden olmaktadır.



Resim 23: Spiral Jetty, a 1,500 foot-long coil of basalt that juts out into the Great Salt Lake in Utah
Kaynak: <https://www.robertsmithson.com/earthworks/jet3.htm>

Göldeki su yosunlarının ve bakterilerin miktarına bağlı olarak su renk değiştirerek, kanı anımsatan bir kırmızıya dönüşür ve yine göldeki tuz miktarına bağlı olarak sarmaldaki kayalar, birer tuz tabakasıyla kaplanmışçasına beyaza dönüşür. Smithson gölün kırmızı suyunu kana, kuvvetli tuz konsantrasyonu yüzünden bembeyaza dönüşen mendireği, beyaz adalardan oluşan takımadalara benzetir. *Smithson'na göre*⁸⁵ göldeki tuz kristalleri eser açısından sembolik bir öneme sahiptir, mikro ve makro ölçeklerde bir metafora dönüşür ve sanatçı tarafından şöyle ifadelendirilir:

“Her bir tuz kristali Sarmal Dalgakıran'da kristalin moleküler örgüsü bakımından bir yansıma buluyor. Tıpkı bir vida gibi, kristalin büyümesi, merkezin

⁸⁵ J. FLAM, *Robert Smithson: The Collected Writings, The Spiral Jetty*, 148.

yer değiştirmesi anlamına geliyor. Sarmal Dalgakıran trilyonlarca kez büyütölmüş dönen bir kristal örgünün tek bir katmanı olarak algılanabilir.”

Spiral Jetty üzerine yazan pek çok araştırmacı, kristalin büyümesi aşamasındaki bu türden bir hareketi, tıpkı bir saatin akrep ve yelkovanı gibi bir merkez etrafında dönerak ilerleyişi ile ilişkilendirirler. Smithson’un düşüncesine göre, *Sarmal Dalgakıran*⁸⁶, *geçmişe, yakın geçmişe ve entropik şu ana, sarmalın merkezine doğru işaret ederek bir zaman makinesi görevi görmektedir.*

Bir yalnızlık, bir ayrışmışlık ve bir uzaklık sarmalı, suyla çerçevenmiş bir sarmalın içinde yürümek, dönerak, sanki gittikçe küçölen bir merkeze inmek, birçok araştırmacı tarafından zamanda yolculuğa benzetilir. Ya da sarmalın bir fotoğrafik görüntüsüne bakarak, orada yürüme deneyimini düşünöp, aynı şeyi hissedip, hayal edebilirsiniz. En uç noktası ile dışarıya açılan sarmal, sonrasında içine kapanırcasına gittikçe küçölür, en uç alan, merkez boşluk olarak konumlanır, kapanmaz. Sonra çıkış için tersine hareket. Sarmala ilk girdiğinizde saat yönünün tersinde ilerleyerek, zamanda geriye, sonrasında ise saat yönünde dönerak, zamanda ileriye gidirsiniz.

İnsan bedeni sanki hareket etmek için tasarlanmış bir makina gibidir. Hareket halindeki bedenimiz bir ölçüm cihazı gibi çalışır. Biz hareketlerimizle, bedenimizle duyumsarız. Yürümek de bu hareketlerden biridir. Yürürken güneşi tenimizde, soğuğu iliklerimizde, rüzgarı bedenimizde hissederiz. Yerkürenin üzerinde, yerçekimine karşı yürürken, zamanın içinde, zamanı ilmik ilmik örerak yürüröz. Yürümek bedenle duyumsamaktır. Nötr olmayıp, kuşatıldığımız atmosferden aldıığımız duyumlarla çalışırız, hissederiz, duygulanır ve düşünüröz. Çalıların, bitkilerin, kuşların, böceklerin, rüzgarın, dalgaların, fırtınanın, yağmurun, şimşeğin, irili ufaklı onlarca hayvanın, doğanın sesi ve bütöncöl bir biosferin içiçe geçmiş, sarmalanmış, binbir renk-ton ve ışık huzmeleri ile kuşatılırız. Yürümek, dışımızda olanla, öteki ile bir dialog kurmak, bizi sarmalayan dünyayla bir olmak demektir.

Sarmal dalgakıran üzerine yazan Smithson dahil, Lawrence Alloway, John Coplans, Ben Tufnell gibi tüm araştırmacılar bölgenin ve dalgakıranın sembolik gücünü vurgular. Eserin sınırlandırılmayan, atmosferle bütönlöşerek değişen yapısı, herbir deneyimin biricik olması, dış koşulların mutlak hakimiyeti, suyun ve

⁸⁶ J. FLAM, *Robert Smithson: The Collected Writings, The Spiral Jetty*, 147.

günboyunca değişen ışığın yarattığı etkiler, sarmal üzerinde yürüme deneyiminin sınırlarını sürekli genişletir. Şiirsel ve edebi bir deneyimdir bu. Öyle bir yeryüzü görüntüsü ile karşılaşırınız ki, Alloway⁸⁷ bir ziyareti sonrasında “.....suya doğru atıldığınızı ve nefesiniz kesilerek ufuk çizgisiyle birleştığınızı hissedersiniz, dağlar dalgalanır, kıyı şeridi ufalanarak suya karışırken dağların yansıması haline gelir...” şeklinde dile getirir.

Smithson’un, eser ve bölge ile ilgili yazdıkları ve kullandığı edebi ve şiirsel üslup, hem bölgenin ve eserin entropik yönlerini, hem de sanatçının ona verdiği değeri, yaklaşımını, sanki mekanın kendisinin bir sanat eseri olarak nasıl ele aldığını açıklar:

“...sonu çıkmazlarla biten yollar....kumlu yokuşlar yapış yapış zeminler... göle yaklaştığımızda, kayalık bir kalıba sıkışmış ölgün ve soluk mor renkli bir çarşaf,..... kenarlarında tuz tabakaları..... dibindeki tortulara gizlenmiş yığınla kalıntı..... ufka doğru yansıyan, hareketsiz bir kasırga. Çırpınan hareketsizliğin içine doğru sessizce uyuyan bir deprem, baş döndüren bir hareketsizlik.... fırl fırl dönen boşluktan Sarmal bir Dalgakıran çıktı.”⁸⁸

Sarmalın merkezi, çakan şimşekler, kara bulutlar, gök delinmiş gibi yağan yağmur tüm adacıkları yutacak gibi, daha ötede ise fosforlu pembeden, maviye, griye, mora ve siyaha kadar rengârenk bir görüntü, onun da ötesinde güneş, o kırmızı renge bürünmüş, batmak üzere, der John Coplans,⁸⁹ Sarmal Dalgakıran’a gerçekleştirdiği bir ziyaretinin ertesinde ve ekler:

“Açıklardan esen ılık bir rüzgâr, bulunduğum yere, sarmalın merkezine yosun kokusunu getirip bırakıyordu, bir yandan da kuşların çığlıkları kulaklarımı tırmalıyordu. Sonra çıplak küçük tepeler yavaş yavaş daha da ufaldı ve alacakaranlığın içine gömüldü.”

⁸⁷ B. TUFNELL, *Land Art içinde*, 42 ; Lawrence Alloway, ‘Robert Smithson’s Development’ in *Sonfist* 1983, 138-9.

⁸⁸ J. FLAM, *Robert Smithson: The Collected Writings, The Spiral Jetty*, 146.

⁸⁹ B. TUFNELL, *Land Art içinde*, 43 ; John Coplans, *Robert Smithson, the Amarillo ramp’ in Hobbs* 1981, p.54

Genelde, yüzeyi taşlık ve girintili çıkıntılı olan Sarmal Dalgakıran'ın ziyaretinin güç ve yıpratıcı olduğu ifade edilir. Bir ziyaretçinin ifadesiyle, yürümeye başladığınızda uğuldayan rüzgâr, sonsuz bir ışık, değişip duran renklerle dolu bir renk dürbününün içine girmiş gibisiniz. Zorlukları, terk edilmişliği ve manzaranın o esrarengiz havasını vurgulayan bu tür yazılar, eserin mistik yönünü daha da arttırmaktadır. Yukarıdan bakıldığında sarmalın görüntüsünü, gölün içine doğru kıvrılışını izlemek, hem görülmeye değer hem de insanın kibrini kıran, bir deneyim olarak kabul edilir ve tanımlanır birçok kişi tarafından.



Resim 24: Robert Smithson, Spiral Jetty, April 1970; Kuşbakışı Görünüm
Kaynak: <http://www.robertsmithson.com>

Smithson sanatını içerisi-dışarı, mekan-mekan olmayan kavramsallaştırmaları üzerinden diyalektik bir yapı ile inşa eder. Bu diyalektik yapı gereğince dışarı içeriye, içeri dışarıya, mekan mekan olmayana, mekan olmayan mekana dönüşür. Galeri sınırlarını sorunsallaştıran Land Art sanatçılarının doğaya, açık alanlara çıkışı ile mekan kavramındaki bu ikilik doğal bir sonuç olarak şekillenmiş, işlerinin yapısındaki kodu ve paradoksu yaratmıştır. Diyalektik yaklaşım Smithson'da mekan-mekan olmayan üzerinden kurulurken, Long ve Fulton'da doğadaki deneyim ve bu deneyimin temsili sorunsallaştırılarak, birçok katmanda diyalektik bir yapı inşa edilmiştir. Heizer'da doğada sorgulanan ölçü-ölçek-biçim sorunsalının sürekli olarak gereksindirdiği çoğul bakış açısı, galeriyi-sanat eserinin statik bir meta-nesne olarak duruşunu etkisiz hale getirmiştir. Çoğu çalışmalar için gereksinen çoğul bakış açısı,

genel bir strateji olarak kabul edilen bu ikili alan sanatçılara geniş bir hareket özgürlüğü yaratmış, doğa gibi değişken bir yapı içinde konumlanan çalışmalar statik bir nesne olarak ele alınma durumundan sıyrılmıştır. Her iki alan arasında kurulan karşılıklı ilişkiler, bunlar arasında yaşanan yer değiştirmeler çalışmaların kavramsal alt yapılarını oluşturmuştur. Sanatlarını kavramsal olarak inşa ettikleri bu diyalektik yapı, sanatçıların birbirlerinden çok farklı olan sanatsal ifade yöntemlerine rağmen ortak bir strateji olarak belirlemiştir. Mikrokosmosdan, makrokosmosa bir bütünlüğü diyalektik, diyalektik olarak yaratmıştır. Bu açılımla yeni deneyim alanları, alternatif olarak yaratılmış olur. Smithson bir çok ifadesinde doğayla kurduğu ilişkinin romantik bir doğaya dönüş olgusu olmadığını, mekanın bu ikili yapısıyla yarattığı genişlemenin önemine değinmiştir. Sanatsal anlamda yaratılan bu diyalektik, galerinin yapay sınırlarını esneterek genişletmiş, oluşturduğu katmanlı yapılar arasında, yeni bağlantılar kurulmasına olanak sağlayan açılımlar konumlamıştır. Land Art sanatçıları içerisi ve dışarıları arasındaki diyalektiği sonuna kadar savunarak, galeri mekanı ile sürdürdükleri ilişkiye yönelik olarak kendilerine yöneltilen eleştirilere varoluşçu bir yaklaşımla *“özgürlük açısından iki alan arasında fark olmadığı”* şeklinde yanıt vermişlerdir.

Mekanın, içerisi/dışarıları, mekan/meکان olmayan, doğa/galeri olarak konumlanan ve sürekli olarak birbirlerine referanslanan ikili yapısı nedeniyle bu yapıtlarla tam olarak ancak kavramsal düzeyde alımlayarak ilişki kurabiliyoruz. Elimizde bu işlere ait belge dökümanlar ve hayal gücümüzün, imgelemimizin katılımı ile bu işleri deneyimliyebiliyoruz. Sürekli olarak yarattığımız hayali olan varsayımsal bir deneyim alanı. Bu işleri buldukları bölgelerde gerçek/aktüel bir tecrübe ile deneyimlese bile, yapıtların tüketilememe durumu, başka varsayımsal deneyim alanlarının varlığını imlemektedir. Uzaklık, ulaşılabilirlik, tüketilememe, zaman içinde çözülerek dağılma, yok olma durumu Sayre tarafından postmodern yücelik kavramı ile açıklanmaktadır. Çözülme, bozulma, aşınma, çöküş ve parçalanış olgusu kısaca entropi, Smithson'un sanatında merkeze aldığı bir kavramdır. Sanatının temelidir. Smithson'un çok katmanlı, karmaşık olan yapısı, mekana olan yönelimlerini de etkilemiş, düzensiz özellikle bozulmuş ve dağılmış bölgelerin, endüstri ve sanayi artığı mekanların kendisini daha çok ilgilendirdiğini ifadelendirmiştir. Gündelik hayatın kasveti ve karmaşası içinde otoban kenarları, terk

edilmiş sanayi ve endüstri alanları, banliyö ve tüketim estetiği Smithson için bir çıkış noktası teşkil etmiştir. Daha önce ifade edilmemiş olanın estetiği, dil içinde ifadelendirilmemiş olanın sanatsal biçimi ya da biçimin ötesindeki başka bir biçim. Yaklaşımı hayal gücünün katılımıyla açıklanabilecek, alımlanabilecek olan bir biçim arayışı olarak belirir. Smithson doğaya karşı romantik ya da idealist bir yaklaşım içinde değildir. O gündelik olanı, mevcut olanı alır, bunun içinden sanatı için bir biçim arayışı şekillendirir.

Smithson'un sanatsal üslubu ve diliyle inşa ettiği, deneyimlerini ve kavramsallaştırmalarını ifade ettiği uzam, tam olarak bir uzam olarak belirir. Aklın katı ayrımları ile ayrılmış olanın, adlandırılmayanın, dildışı olanın, dilinde dışında bırakılan alanın deneyiminin ifadesi olarak bir uzam, Postmodernizmin entropik uzamı. Smithson insanın varoluşsallığını entropik bir düzlemde, entropiye referanslanan bir düzlemde ele alarak, tüm karmaşıklığı içinde bir tablo-resim gibi serimler. Yaşama dokunmayan başboş göstergelerin içinde dokunmak için bir alan arar. Gösterileni olmayan göstergelerin arasında, zihinsel çökeltilerin, kültürel belleğin, jeolojik katmanların arasında, dilin tüm olanak ve sınırlarını zorlayan bir arayış. Düzen ve düzensizlik, mekan ve mekan-dışı sürekli yer değiştirir. Nesnesizleşen bir sanatta, deneyimi merkeze alan bir sanat, sanat olarak belirir. Aynalar yer değiştirir, Smithson her bir anı fotoğraflar, her bir anın arasındaki göstergelerin peşindedir. Hem bütünü hem de yansımaları kavramaya çalışırken ifadelendirir. Kadraja yansımaların, yansımaları da dahil olmaktadır. Postmodernizmin paramparça ayna düzeneğinde anlam sonsuza kadar kırılarak parçalanmaktadır. Tanımsızlığın, belirsizliğin içindeki zihin, jeolojik katmanların entropisiyle örtüşür ve zihinsel deneyimlerini ifadelendirebildiği bir alan olarak konumlanır. Bu zihin sürekli çökelerek sanatsal bir dil inşa eder. Smithson gündelik hayatın modernizmle şekillenen akışı içinde yol alır. Böyle bir bakış ile dilin içinde ifade edilemeyen, edilmeyen, satır araları, yabancı olanı, göstereni olmayanı, ilgili olduğu-jeoloji, dinazor bilimleri, kristâloğrafi vbg. çeşitli bilimler ile birbirine eklemlenerek bir anlam inşa ederler. Bu edebi ve metaforik üslubu ile bulanık, puslu, kristalimsi bir büyümenin içinde genişleyen bir dil, açılımları imler. Arabası ile New Jersey, Passiac'a yaptığı uzun gezilerle, endüstriyel ve sanayi alanlarına yoğun ilgi besleyen Smithson'un hayalgücü, yaratıcı ve sezgisel imgelemi, yeryüzünün

katmanları gibi katmanlaşır. Jeoloji katmanları ile içiçe geçirdiği, entropi ile beslediği, gündelik hayatın ritmi, dilin içinde başka ve yeni bir dil olarak yapılıdır.

Yaşama dokunmak üzere yola çıkmak, bir biosfer, bir nefes alanı, çalışmak için bir alan inşa etmek, bir ortam yaratmak. Çöllere, ırak arazilere, metropol çeperlerine, sanayi ve endüstriyel bölgelere, taş ocaklarına, çocuk parklarına....dek doğayı aramak. Yaşamın entropisinden doğaya dokunmak olarak belirir.

7.3.4. Michael Heizer

Michael Heizer, karmaşık ve çelişik yaklaşımlarıyla, Land Art'ı en iyi temsil eden sanatçılardan biridir. Heizer, kibirli olarak tanımladığı, New York'taki sanat ortamına yabancılaştığını hissettikten sonra, 1967 yılında güneybatı çöllere bir dizi araştırma gezileri yapmış, çölsele alanlara çalışmaları için ideal mekanlar olarak yaklaşmıştır. Sanat eserinin, sanat piyasası içinde sadece alınıp satılan nesnelere indirgenmiş olmasından duyduğu rahatsızlık hissiyle, çölü özgürce çalıştığı bir tür laboratuvar, açık atölye olarak ele almıştır. Yerleşim alanlarından uzaklarda, huzur veren, uhrevi alanlar olarak tanımladığı çölsele ortamı, gayet pragmatik ve pratik amaçlarla, çimento yapmaya lazım olan materyalleri –çakıl, kum, su, toprak gibi- ucuza temin ettiği için tercih ettiğini ifadelendirir. Heizer, sanatının dinamiklerini Güney, Orta ve Kuzey Amerika'ya ait antik kökler ve kaynaklarla ilişkilendirirken, Avrupa'nın sanatıyla arasına net bir mesafe koyduğunu, Batı'nın şiiri ve tarihinin sembolik referanslarından uzaklaştığını ve sadece Amerikan sanatı yapmak istediğini ifadelendirir. Heizer, Avrupalı kaynaklarına öykünmeyen, yerli Amerikalılar'ın ve Mezoamerikalılar'ın desenlerine dönük referanslara başvurarak yeni bir Amerikan sanatı keşfetmek isteğini birçok kaynakta ifadelendirmiştir. Kaya ve toprak gibi elementleri temel malzemeler, yeryüzünü de en çok potansiyele sahip bir malzeme olarak tanımlamış ve ele almıştır.

Heizer'in açık alanlar ve çöl'de gerçekleştirdiği çalışmaları, mekana özgü çalışmalar olarak konumlanırken, bir yandan taşınabilir bir obje olarak sanat nesnesini ve böyle bir sanat düşüncesini sorunsallaştırır. Onun çalışmalarında, doğa sadece görüntüsüyle değil, doğrudan doğruya çalışmanın bir parçası olarak konumlanır. Mekan olarak manzaranın içinde konumlanan çalışmalar, bir yandan kendi uzamını yaratırken, bir diğer yandan jeolojik zaman ve antik geçmişin

deneyimi ile ilişkilendirilir. Heizer, çölde gerçekleştirdiği çalışmalarında plastik dilin olanaklarını sorgularken (bknz, *Dissipate (no.8 of nine Nevada Depressions)*, *Double Negative*, *Complex City*), sanat eserinin geçiciliği ve kalıcılığı arasındaki ikilem sorunsallaştırılır.



Resim 25: Michael Heizer, *Dissipate, 8 of Nine Nevada Depressions*, 1968, Black Rock Desert, Nevada

Kaynak: *Land and Environmental Art*, Kastner ve Wallis, pp.91

Dissipate, Heizer'ın Nevada'da kurmuş bir göl yüzeyinde, ahşap parçalarını yerleştirerek yaptığı erken dönem, negatif heykel olarak adlandırılan çalışmalarından biridir. Doğaya birşey eklemeyen, sadece çıkararak gerçekleştirdiği bu çalışma, beş tane üç buçuk metre uzunluğunda hendek kümesinin sanki Mikado'nun çöplerinin düşüşünü anımsatır şekilde, tesadüfi bir düzene göre yerleştirilmesiyle oluşturulmuştur. Heizer, manzaraya müdahil olarak, iletişime geçen bu tarz çalışmalarının hızlı bir şekilde doğa tarafından geri alınabileceğinin farkında olarak bu fiziksel müdahalelerini, soyut çoğaltmalar olarak tanımlar. Bu çalışmalardaki ana problematik, çölün doğal erozyon işleminin hakimiyetiyle yani zaman, zamanın geçişi, yağmur, rüzgar, fırtına ve diğer çevresel faktörler altında, kademeli olarak tekrar doğa tarafından assimile edilerek kendi içine dahil edilmesi, geri alınması, silinmesi olarak yorumlanır⁹⁰. Zaman içinde, dereceli dönüşüm ve bozulma ile, bu erken dönem işlerinin çoğu yok olmuştur.

⁹⁰ J. KASTNER ve B. WALLIS, *Land and Environmental Art*, 52.



Resim 26: M.Heizer, Rift, 1 of Nine Nevada Depressions, 1968, 158x4,5x3 m.
Massacre Dry Lake, Nevada
Kaynak: : Land and Environmental Art, Kastner ve Wallis, pp.52

Heizer'ın Rift isimli çalışması, Nevada yakınlarında kurumuş bir göl olan Massacre gölünün üst yüzeyinden 1,5 tonluk toprak miktarının uzaklaştırılması ile lineer olmayan bir dizi kesiklerden oluşturulan bir çalışmadır. Zaman ve mekan arasında dinamik bir ilişki kuran bu çalışma, kademeli olarak, derece derece azalarak aşınmış ve bir zaman sonra doğa tarafından tamamiyle geri alınmıştır. Zamanın insan ölçeği ile ilişkilendirildiği çalışmada, doğanın dönüştürücü güçleri, doğal aşındırıcı etkiler vurgulanırken, yapılan müdahale ve doğanın sınırsızlığı sorunsallaştırılır. *Kastner'in*⁹¹ ifadesiyle, Heizer'in "*Nine Nevada Depressions*" isimli çalışmalarının fotoğrafları, yol gösterici perspektif bir vizyon sunmuştur: *The Depressions, farklı açılardan alınan fotoğraflarla, farklı bir form kazanmaktadır*

Çöl zemininde, yatay bir şekilde konumlanan çalışmalar, ölçülerininde etkisi ile, bir bakışta tam olarak kavranamamakta, farklı açılarda sürekli değişmekte, bütüncül bakış için havadan-kuşbakışı gereksinmektedir.

⁹¹ A.g.k.

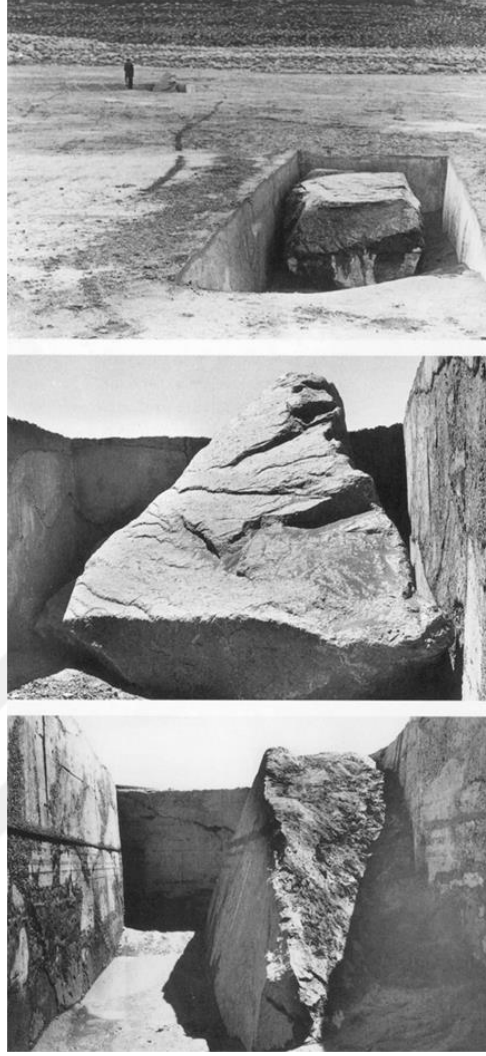


Resim 27: M.Heizer, Rift, 1 of Nine Nevada Depressions, 1968, farklı açılardan görüntüler
Kaynak: <https://www.artforum.com/print/196910/the-art-of-michael-heizer-36453>



Resim 28: Michael Heizer, ^[1]_[SEP] Yerinden Edilmiş-Yeniden Yerleştirilmiş Kütle (Displaced-Replaced Mass),1969, Tuzlu bataklığın yüzeyinde granit ve beton, Silver Springs, Nevada (kaldırılmış). Robert Scull tarafından sipariş edilmiştir.

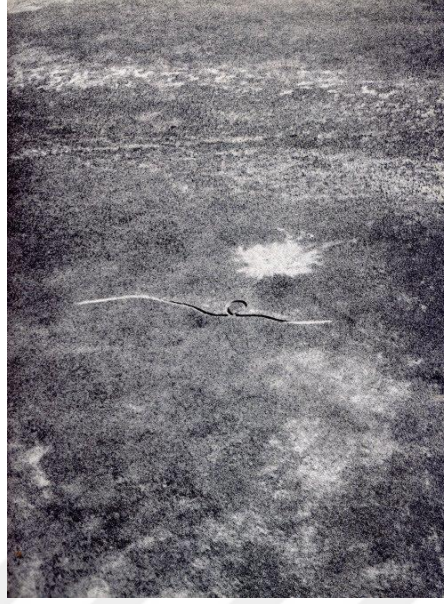
Kaynak: <https://www.artforum.com/print/196910/the-art-of-michael-heizer-36453>



Resim 29: Michael Heizer, ^[1]_[2] Yerinden Edilmiş-Yeniden Yerleştirilmiş Kütle (Displaced-Replaced Mass), 1969, Farklı Açılardan Görünüm

Kaynak: <https://www.artforum.com/print/196910/the-art-of-michael-heizer-36453>

Yerinden Edilmiş-Yeniden Yerleştirilmiş Kütle (Displaced-Replaced Mass) isimli yapıtında, Heizer, 3 tane 30 ila 68 ton granit kaya bloğunu 60 mil uzaklıktaki Sierra dağları'ndan Nevada çölüne taşımış ve zeminde açmış olduğu boşluklara yerleştirmiştir. Çalışma doğanın büyük güçlerini araştırmakla ilişkilendirilmiş-kayaları Sierra'dan, çöldeki özgün irtifalarına geri getirmek, coğrafi evrimin dağları yaratma sürecini tersine çevirmek ile bağlantılandırılmıştır. Geniş bir boşluğun içinde, insan müdahalesinin izlerini vurgulayan çalışma, boşluk ve kütle ilişkisini, negatif bir alanın içinde kütle ile yeniden yontulan bir boşluğu, şiirsel bir üslupta ifadelendirir. İnsan ölçekli zaman kavramı ile jeolojik zamanın yanyana getirilmesi Heizer'ın sık kullandığı stratejilerden biridir.

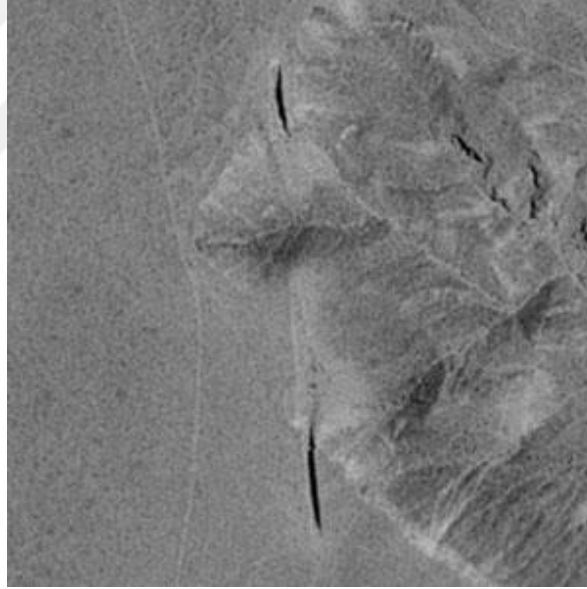


Resim 30 : Michael Heizer, *Isolated Mass / Circumflex*,
Kaynak: *Land and Environmental Art*, Kastner ve Wallis, pp.53

Nine Nevada Depressions'larından biri olan *Isolated Mass*, otuz altı metre uzunluğunda, halka formundaki bir hendek ve ortasında Massacre Kuru Gölü boyunca aşağı-yukarı doğru devam eden iki kesik şeklindedir. Heizer'ın, *Nine Nevada Depressions (Dokuz Nevada Çöküntüsü)* isimli bir dizi negatif heykeli, Nevada boyunca yaklaşık 840 kilometrelik bir alanda, kurumuş göl yatakları ve çösel arazi üzerinde açılan halkalar, kesikler, hendekler ve yarıklardan oluşmaktaydı. Heizer *Earth Works (Arazi Çalışmaları)* sergisinde bu eserlerden biri olan *Dissipate (Dağılış)*'in büyütülmüş renkli film görüntüsünü ışık kutusu biçiminde sergilemiştir. Virginia Dwan bu sergiden sonra kendisinden bireysel bir sergi hazırlamasını rica etmiş ve en çok tanınan ve tartışılan çalışması olan *Double Negative (Çifte Ret)* isimli eserin yapılış maliyetini üstlenmiştir. Eser 1969 yılında satın alınmış altmış hektarlık bir arazi üzerinde gerçekleştirilmiştir. Bu anıtsal heykel, belgeler aracılığı ile 1970 yılında Galeri Dwan'da açılan bireysel sergide gösterime açılmıştır.

Double Negative (Çifte Ret), Nevada eyaletinde, Overton yakınlarındaki Mormon Mesa bölgesinde, bir vadinin iki yanında karşılıklı iki tane derin yarıktan

oluşmaktadır. Eserin boyutları 9 x 15 x 457 metre olarak verilmektedir. Dinamit ve buldozerler yardımıyla 240,000 ton toprağın yeri değiştirilmek suretiyle yapılmıştır. Yarıklar vadinin iki yanına birbirlerine karşılık gelecek şekilde yerleştirilmiştir, karşılıklı iki horizontal rampa formunu alıncaya kadar, bu alanlar ekskave edilmiş, öyle ki aradaki boşluğu takip ederek aşağıda yer alan kurumuş nehir yatağına kadar gidilebilmektedir. Başlığındaki yorumla, sanatçının da belirttiği gibi, karşılıklı olarak konumlanan, çift, negatif bir alan...bir şeyi alarak, bir şey eklenmiş ve heykel olarak orada yerini almıştır. *Kastner'in*⁹² ifadesiyle, heykel kütleden ziyade boşluktan yaratılmıştır. Karşılıklı iki negatif alan sanki vadi içinde ilerleyerek birleşiyor gibidir. Heykel doğal ortamla kaynaşan çoklu referanslara sahiptir. İçine girerek yürüyüş yapabileceğiniz, direkt fiziksel bir deneyim yaşayabileceğiniz bir çalışmadır. İzleyicinin eserin içine bir bina gibi girip, yürüyüş yapabilmesi, eserin mimari ile ilişkilendirilmesine de sebep olmuştur.



Resim 31: Michael Heizer, Double Negative, Uydu Görüntüsü

Kaynak: <http://doublenegative.tarasen.net/index.html>

*Beardsley'e*⁹³ göre, *Double Negative (Çifte Ret)*, sadece boşluğu dolduran bir biçim olmak yerine *kendi iç hacminin sınırlarını belirleyerek alanın kendisini oluşturur*, yani kendisi bir boşluktur. Karşılıklı konumları yokluğu çağrıştıran bir varlığı imalar, orada olmayan bir biçime dair üstü kapalı bir ima. Geleneksel

⁹² A.g.k.

⁹³ B. TUFNELL, *Land Art içinde*.

anlamda, bir nesne özelliği taşımaksızın, herhangi bir malzeme eklenmeden, biraraya getirilmeden, sadece toprağın uzaklaştırılması ile oluşturulan, negatif bir heykel. Heizer'in ifadesiyle ⁹⁴, "Aslında orada hiçbir şey yoktur, fakat yine de bu bir heykel."

Double Negatif Heizer'in en iyi tanınan ve yeryüzü sanatı örnekleri içinde en meşhur çalışmalarından biridir. Nevada çölünün yontusu olarak tanımlandığı gibi, ekolojik ve yeşil terminoloji tarafından yeryüzünün dev ihlali olarak da tanımlanmaktadır. Oysa, bu dev ihlal, birçok araştırmacı tarafından, tam olarak Heizer'in sorunsal yaparak vurguladığı, ölçü ve ölçek ⁹⁵ sorununu serimlemekte, bu da Heizer'in çalışmalarının en karakteristik ⁹⁶ yönünü oluşturmaktadır.



Resim 32: Michael Heizer, Double Negative, 1969-70, 457 x 15 x 9 m
Mormon Mesa, Overton, Nevada

Kaynak: <http://doublenegative.tarasen.net/double-negative/>

Nevada kanyonunda oluşturulan Double Negative'de (çift negatif-çifte negatif) başlığıyla da imlendiği gibi yaratılan temel duygu, bir ayna etkisiyle, bu kesiklerin birbirlerine olan reflektif yansı ve yansıtmaları, simetri ve ilişkiyi temellendirmektedir. Kanyonun, heriki tarafında birbirini işaret eden iki kesik ve aralarında yer alan boşluk...Yine Heizer'in bu girişimi, soyut ekspresyonizm-deki yücelik hissi ve jestüel tarzın, minimalizm'in sembolik formlarıyla kombine edilmesi

⁹⁴ J. KASTNER ve B. WALLIS, *Land and Environmental Art*, 54.

⁹⁵ D. LEWIS, *The Size of City: Michael Heizer's Masterpiece as Architecture*.

⁹⁶ W. MALPAS, *A Complete Guide to Landscape, Environmental, Earthworks, Nature, Sculpture and Installation Art*.

olarak da görülmektedir. Minimalist form ve soyut jestler, genişlemiş bir ölçekle aktarılmıştır. Double Negative, 1960'ların yaygın olan kavramlarıyla Zen Budizmi, varoluşçuluk, olumsuzluk ve boşluk gibi kavramlarla da ilişkilendirilmektedir. Yapıt çifte olumsuzlamaların içinde ilerler: 13 metre genişliğinde ve 457 metre uzunluğunda hayali bir çizgi biçimlendiren ve “bir yer değiştirme anıtı” yaratan Çift Negatif, sandıklarca dinamit ve buldozerler yardımıyla, 240 bin ton kayanın, çıkartılmasından oluşturulmuştur.⁹⁷

Heizer'in çöl ortamında çalışmayı seçmesi, sanat eserinin salt bir meta olarak algılanmasına karşı geliştirdiği bir reaksiyon ve stratejidir. Sanat eserinin işlevselliğe indirgenerek, sadece bir meta olarak, alınıp satılması karşısında Heizer, ölçü ve ölçeği sorunsallaştırarak bu konumu aşar. Neredeyse sonsuzluk hissi veren bir ortamda, Double Negative'in ölçeği ile yarattığı bu gizemli ilişki neticede sadece bir iz olarak konumlanır. Negative, sadece boşlukla oluşturulmuştur. Bu boyutlarda bir eserin manzara ile kurduğu ilişki boyut algımızı, ölçü-ölçek problemini sorunsallaştırır. Double Negative, iddialı, dominant ve agresif ölçüsüyle, 1970 yılında Virginia Dwan Galerisi'nde gerçekleştirilen Michael Heizer sergisine fotoğraflarıyla katıldığında, *ölçü-ölçek problemi*, galeri ortamı içinde ve galeri ortamı ile birlikte sorgulanır. Galeri mekanı içinde, galeri mekanı ile Double Negative karşı karşıya getirilir. Bu stratejisi ile Heizer sanat eserini nesne olma halinden arındırır. Bazı araştırmacı ve eleştirmenler, ölçeğin bir sorunsal oluşturarak çevresel olarak yıkıcı sonuçlar doğurduğunu, doğada yaratılan tahribat ile insanın doğa üzerindeki sömürsünün bir devamı olarak, Batının Yüceliği mitinin yeni bir uyarlaması olarak ele almış ve eleştirmişlerdir. Bu yaklaşıma katılmayan diğer görüşler ise, bulunduğu doğal ortama, yeni hiç birşey eklemeyen Double Negative'ın, jeolojik zaman karşısında insana ait zamanı, sadece bir iz olarak açığa çıkardığını, bir işaret olarak konumlandığını savunurlar. Double Negative'in deneyimi, eserin her yönüyle ima ettiği boşluğun deneyimi ile ilişkilendirilir. *David Hickey*⁹⁸ Double Negative'in çevreye uygun bir tepkime olduğunu, ayağındaki toz ve ufuktaki sis ile mekanın bu

⁹⁷ J. KASTNER ve B. WALLIS, *Land and Environmental Art*, 54.

⁹⁸ A.g.k. içinde: *David Hickey, "Earthworks, Landworks and Oz"*, 196.

ikili takdirinin aradaki boşluğu, uzayı işaret ettiğini, ifadelendirir. Heizer, *çıkarak eklerken, alımlayıcı alıp götürülmüş olanı deneyimler.*



Resim 33: Michael Heizer, *Double Negative*, 1969–70. 240,000-ton displacement of rhyolite and sandstone, Museum of Contemporary Art, Los Angeles.

Kaynak: Kaynak: *Land and Environmental Art*, Kastner ve Wallis, pp.55

*Germano Celant*⁹⁹, bir ekleme yapmadan hiçliğe biçim veren *Double Negative*'in varlığını bir tür yokluk olarak tanımlar. Tepeyi ikiye bölen boşluk, adeta çölü ters yüz etmiş, çölü ters biçimde katlamıştır. Boşlukla dolu olan *Double Negative* içindeki izleyici, deneyimleyen, *boşlukla sarmalanır*. Celant'a göre, *Negative*'in içindeki deneyim, boşluğun içindeki deneyime dönüşür. Karşılıklı iki rampa arasındaki boşluk ve içindeki hiçlik, boşluğun ihtişamı, eserin mantığını oluşturur.

Sonsuz durağanlığı, kuru havası, toz bulutları içinde sürekli esen rüzgarları ile uçsuz bucaksızcasına uzanan çöl bir bütündür. Bu bütünlüğün içinde, mekana özgü olarak tasarlanan, mekanla hassas etkileşiminde olan, Heizer'ın *Double Negative* (*Çifte Ret*)'i bulunduğu bölgeyle olağanüstü bir şekilde uyum sağlamaktadır. Eserin şiirsel yönü, doğal süreçlerin, güçlerin, zamanın aşındırıcı etkisi ile bir süre sonra ondan geriye hiçbir iz kalmayacak olmasıdır. Şu anda bile eserin değişik zamanlarda alınan fotoğrafları eserde yaşanan erozyonu, aşınım, ufalanan toprak ve kaya parçalarını gözler önüne sermektedir. *Double Negative* çevresi ile görkemli ve yalın bir uyum sergiler ve konumlandığı arazi ile tamamlanır ve bütünleşir. Ziyaretçilerin

⁹⁹ B. TUFNELL, *Land Art: Sculpture in Reverse*, 51.52.

ortak ifadesi ile, sonsuzca uzanan, sürekli yer değiştiren kum, taş, kaya ve alırlarla dolu, uçurum ile çevrelenmiş, susuzluktan kurumuş, çatlamış, ufalanmış zemin üzerindeki eserin olduğu bölgeye ulaşmak zordur. Bu zorluğun ve deneyimin dilin içindeki ifadesi şiirseldir. Arazi ve ulaşımı oldukça etrefillidir, araba ile kumlara saplanarak, ufalanmış kayaların, uçurumların etrafında dolanarak, bölgeye varmak için efor ve çaba gerekir. Birçok araştırmacı ve ziyaretçi için mekanla bütünleşen Double Negative, bir eser olarak yalnızca bir heykel değil, aynı zamanda bölgede yaşanan deneyimi de kapsayan bir eserdir. Hacmi, ls, biçimsel yapısı, çöl ve beraberinde getirdiği sembolik ve katmanlı anlam yapısı, yaşayıp hissetmeyi, deneyimi gereksinen doğası, şiirsel önermeleri hepsi bir araya gelerek hakkında yorum yapılması güç olan bir eser olarak konumlanır.

City, Michael Heizer'ın 1960'lı yıllarda başlayıp 40 yıldır-halen daha üzerinde çalıştığı, inşa süreci devam eden, tamamlandığı zaman, ağdaş sanat alanında bugüne kadar yapılmış en büyük yapıt olacak olan eseridir. City, sanat ve mimarlık arasındaki ilişkiyi sorunsallaştırırken, bu ilişkinin incelenmesinde bir referans görevi gören başyapıt olarak tanımlanmaktadır. Kompleks yapısı ile ayırımları sonuna kadar zorlayan City bir sanat yapıtı olarak *mimari bir eseri andırsa da, aynı işlevi görmediğinden mimari bir eser olarak ele alınmamaktadır*¹⁰⁰. Bir sanat yapıtı olarak, l ve ölçek sorununu her bağlamda –eserin yeri, konumu, boyutu, inşa süreci, inşası halen devam eden diğer ünitelerin tam olarak açıklanmayan yapısı ile- sonuna kadar genişleten ve bir sorunsal olarak sunan bir yapıdır. Araştırmacılar tarafından *teknolojik sblim* olarak tanımlanan City, bir yandan yceye ulaşmak ile, bir diğer yandan Kolomb ncesi, yerli Amerikan yerleşkelerine olan referansları ile ilişkilendirilir. Nevada l'nde konumlanan Heizer'ın eserinin, tüm sınırların yanında terminolojiyi de sorunsallaştırdığı ifade edilmektedir. Çok geniş bir alanın içinde, dört farklı soyut ve geometrik yapıyı içine alan heykel, kapalı kompleks bir alan oluşturur. Kalıcılık iddası, mühendislerin ve ağır iş makinelerinin yardımı ile beton ve toprak kullanılarak bir yapı kompleksi olarak inşa edilen, -beton destekli-açık alanlarıyla, boyu bir mili bulan görkemli bir heykeldir. Bir sanat eseri olarak referanslandığı sblim iddiası ile estetik üzerine düşüncelerle ilgili tüm literatürü,

¹⁰⁰ D. LEWIS, *The Size of City: Michael Heizer's Masterpiece as Architecture*.

yaratıcı doğayı ve güzelliğin felsefi olarak irdelenmesini de beraberinde getirmektedir.



Resim 34: Michael Heizer, City, Complex One, 1972-74, Compacted Earth, Concrete, Steel



Resim 35: Michael Heizer, City, 45°, 90°, 180°

Kaynak: <https://archinect.com/news/article/131568968/heizer-s-city-now-part-of-national-monument-thanks-to-potus#&gid=1&pid=1>



Resim 36: Michael Heizer, City, Complex Two, 1980-88

Kaynak: <http://marges.revues.org/docannexe/image/314/img-1-small580.jpg>

Heizer'ın biçime ve heykelin kendisine dair konulara verdiği önem *City* isimli kompleks yapıtında daha net biçimde ortaya çıkmaktadır.

Büyük bir boşluğun içinde, 1800 dönümlük bir arazide gerçekleştirilen, mimari referanslarla da ele alınabilen bu heykel, *Kastner'in*¹⁰¹ ifadesiyle *izleyicinin ölçekle ilişkisini* sorunsallaştırmaktadır. Üç parçadan oluşan heykelin inşasında beton ve volkanik kaya yüzeyleri kullanılmıştır. Yapı girilebilirdir ve girer girmez izleyici şehrin içinde muazzam heykellerle karşılaşır. Etrafta araziye çevreleyen, görülebilecek hiç bir şey yoktur. Sadece gökyüzü görünür. Nesnelere varlığı, ölçeğindeki sınırsızlık ile kaplanır. Heizer; böyle anıtsal, ulu bir atmosfer yaratan heykelin inşa girişimini ilginç olarak tanımlar. Muazzam, mimari büyüklükteki bu heykel, hem nesne hem de atmosfer, her ikisini birden yaratmıştır. *Heizer'a*¹⁰² göre bu ululuk dini deneyime denk olan bir ruh halidir ve böyle aşkın bir sanat eseri yaratmanın anlamı: *herşeyi aşmak demektir.*



Resim 37: Michael Heizer, *City, Complex One*, 1972-74; Concrete, Steel, Compacted Earth
7x366x159 m overall; Garden Valley, Nevada

Kaynak: <http://www.nytimes.com/library/arts/121299heizer-art.1.html>

23,5 feet yüksekliğinde, 240 feet uzunluğunda, Heizer'ın iki asistanının yardımıyla inşa ettiği *Complex One* kocaman sığınak benzeri bir küttedir. Bu küttelin her iki uç noktasında kesilmiş üçgeni anımsatan bir yamuk formunda, güçlendirilmiş çimentodan dev sırtlıklar vardır. Robert Hughes'a göre; muhteşem manzaraya sahip, tuhaf görüntüsüyle bir sığınağı çağrıştırırken yapıldığı alana uygun

¹⁰¹ J. KASTNER ve B. WALLIS, *Land and Environmental Art*, 93

¹⁰² A.g.k.

referanslar içermektedir. Uçsuz bucaksız Nevada çölü, popülasyondan uzak doğasının katkısıyla nükleer bomba denemelerinin yapıldığı bir alandır.

Complex City, yapım aşaması günümüzde de devam eden henüz bitmemiş bir çalışmadır. Ziyarete kapalı olan eser, hakkında paylaşılan sınırlı bilgilerle gizemini korumaktadır. Toprak ve betonun hassas bir ilişki ile bir araya gelerek oluşturduğu formlarla City bünyesinde, biri yeraltında konumlanan, yaklaşık dört farklı üniteyi barındırmaktadır. Yapıların inşasında mühendislik tekniğinden ödünç alınan yöntem ve araçlar kullanılmış, beton yapısını ve rengini koruyabilmesi açısından en yüksek şartnameyi karşılayan yöntemlerle hazırlanmıştır. Bulunduğu konum olan Nevada'nın nükleer deneme alanı olarak kullanılması göz önüne alınarak, zemin sismik olarak analiz edilmiştir. City hakkında yapılan yorumlarda, sıklıkla onun eski uygarlıklara referanslanan yapısal özellikleri, Mısır mastabalarıyla olan biçimsel yakınlıkları, Meksika'daki Chichen Itza'lara (The Great Ball Court) olan meyilli yapısal benzerliği ifade edilmektedir. Heizer birçok kaynakta, biçime ve geçmişe önem verdiğini, geçmişten beslendiğini, bu anlamda radikal olmadığını ve geriye doğru gittiğini ifade eder.

Heizer'in doğada konumlanan, biçimi ön planda tutarak oluşturduğu yapıtları, birçok kez kendisinin de ısrarla dile getirdiği, meta olmaya karşı bir tavır olarak şekillenmektedir. Gerek Heizer gerek Smithson farklı yöntemlerle de olsa, yapıtlarının alınmasını olabildiğince güçleştirerek bir tüketim nesnesi olma halini engellemişlerdir. Smithson'un kaleme aldığı yazılarında katmanlı, metamorfik, sanatsal bir üslupla açıkladığı Land Art çalışmaları grift ve edebi bir boyut kazanmıştır. İzleyici doğada konumlanan bu açık alan yapıtlarının tüketilememe haliyle karşı karşıyadır. Yapıtların salt nesneye indirgenmelerinin engellenmesi, deneyimin ön plana çıkarılması, text, yazı, belge, makale, fotoğraf, film vbg. ortak alan malzemeler ile açıklanmaları, onları bir yandan kavramsal sanata yakınlaştırırken, bir diğer yandan da bir bilgi nesnesine dönüştürmüştür.

Fulton ve Long'da doğada konumlanarak, kendi varlıkları ve bedenleri üzerinden, yürüyüşleri ile direkt olarak deneyimledikleri, duyum merkezli çalışmaları ile doğanın temsiliyetini/doğanın temsil edilememesini sorunsallaştırmışlardır. Duyum merkezli yapıtlarının – yürüyüş deneyimi- daha sonra

iç ve dış diyalektiği ile galeri mekanında tekrar temsiliyetleri için dil ve diğer mediumlarla kurdukları simbiyotik ilişki ile sanatlarını tamamiyle kavramsallaştırmışlardır.

Bu sanatçılar yaşama dokunmak adına sanatlarıyla inşa ettikleri varoluşsal uzamlarında sanatın sınırlarını sorunsallaştırırken, anlam katmanlarını derinleştirir ve genişletirler. Dil, hayal gücü ve yaratıcı imgelemin katılımı ile Kavramsal sanatın alanını ve sınırlarını genişletirler. Bir sanat yapıtının ilişkiye girdiği, alımlanmaları ve irdelenmelerinde olmazsa olmaz, mekan, zaman, süre, süreç, temsiliyet, dil, malzeme, medium, teknik, sunum vbg. tüm birimler irdelenir, sorunsallaşır ve yeniden ele alınabilir hale gelir. Sanatın doğaya ve yaşama teması ile bir sanat yapıtının ne olduğu, yaşamla bağ kuran bir eserin nasıl konumlandığı farklı yaklaşım ve çeşitli açılımlar üzerinden serimlenir. Uçucu bir deneyim anı sanata nasıl dönüşür, nasıl dönüştürülür, sanatçının hassas ve kırılğan deneyimleri bir yapıtta nasıl görünür kılınır? İrdeledikleri her alan bir soru formuna bürünür. Kelebeğimsi olan bir duyumdan, yaşama dokunan bir sanat icra etmek. Ölçüyü-ölçeği öylesine sorunsallaştırmak ki, Heizer örneğinde olduğu gibi süblime'den münzeviliğe, City'nin içinde bir yaşam inşa etmek, olarak belirir. Biçimin kendisi sanata, salt-devasa süblimik bir göstergeye dönüşür. Münzeviliğin göstergesi, izleyicinin katılımı ile deneyime dönüşerek yaşama dönüşür. Bizi çevreleyen uzamda anın bilgisi somutlaşır. Kaotik endüstri yığınları, Smithson'un dilinin tercümesine dönüşür. Smithson aklın çökeltiye dönüştüğü, hiçbir şey imlemeyen halinin dilini yaratır. Tüm sanatçılarda ortak olarak şekillenen bir yaklaşımdır, açık alanlara çıktıkları zaman, doğa/açık alan ve galeri arasındaki ikilik ve/veya diyalektik sürekli anlam katmanları yaratarak, yeni açılımlar ortaya koymaktadır. Mekan/mekan olmayan, içerisi/dışarısı, madde/maddesizlik, doğa/doğa olmayan, biçim/biçim olmayan, nesne/nesne olmayan tüm yönleri ile irdelenir. Spiral bir zaman makinesine dönüşür. Long bir şaman gibi yürür, düşünür, durur, dokunur, toplar, yer değiştirir, duyar, taşır, yerleştirir, duyumsar ve üretir. Yalın bir ritüeli, birbirinden çok farklı olan medium'larla ifadelendirerek, bir ağ gibi örerek biraraya getirir. Kurduğu simbiyotik ilişki, yaşayan, organik bir eserler bütünlüğü meydana getirir. Nesne, obje, mekan, içerisi, dışarısı, doğa, yürüyüş, dokunma, duyum, dilin içinde, dil bir tutkal gibi yapılanarak biraraya getirilir. Doğaya ve yaşama dokunmak, varoluşlarına, uzamlarına anlam

vermek, deneyimi ön plana çıkaran bir sanat formu önermek biçiminde şekillenmektedir. Sanatçıların bünyesinde barındırdığı, yaşama dokunmak adına sergiledikleri bu performatif tavır, birçok araştırmacı tarafından, yaşayan canlı heykeller olarak Gilbert & George ile benzerlik kurularak açıklanmaktadır.

Doğaya, yaşama dokunan sanat formu, deneyimi ön plana çıkaran etik bir öneri olarak konumlanır. Fulton salt deneyimi ön plana çıkaran kavramsal yaklaşımını “*An object cannot compete with an experience*” (Hiç bir obje bir deneyim ile rekabet edemez) şeklinde, bir tablo-resminde sanat çalışması olarak ifadelendirir.

Hapsedildiğin tüm kültürel açmazlardan, kendi kısır sesinden sıyrılarak, dünya ile bir olmak, rüzgarı, güneşi, sıcağı, soğuğu, gökyüzünü, havayı teninde hissetmek, yaşamının sanat, sanatının yaşamın olması, duyumsadığın, içine çektiğin havanın sanatına dönüşmesi. Bu sanatçılarla dünya, doğa, yeryüzü, ekoloji, yaşam, deneyim ve sanat, insanı çevreleyen uzam, kendi içinde kendi olmak, hem bir, hem de bütün olmak, yabancılaşmayı aşma formu olarak şekillenir. Topraktan daha somut, havadan daha sahici ne olabilir?

Bir çağrışım ya da analogik bir imge düzeyinde bakarak Camus’un “Yabancı” isimli yapıtından söz edebiliriz. Camus, bu yapıtında kavurucu güneşin altında yabancılığından kavrulurcasına kumsalda yürüyen bir bireyi açıklar. Çölü anımsatan bir kumsalda, yansımalar ve hallüsinasyonlar eşliğinde yürür. Annesi ölmüştür, hissedemeden yürür. Cenazesine gidip gitmeyeceği bile belli değildir. Yanından geçen, uzakta duran karaltıları, gölgeleri ayırt edemeden, hallüsinasyonlar eşliğinde yürür. Yalnız bir bireyin hazin bir tablosu gibidir. Land art sanatçılarında ise bu yabancılaşmayı aşmak üzere, manzaranın içinde çalışan, duyan, duyumsayan, manzaraya, doğaya dokunan, değişen ve değiştiren, aktif bir bireyden söz ederiz. Doğaya dokunan sanatçı bir nevi yaşayan bir performans sergilerken, dilin olanakları ile anlam sürekli genişler.

8. LAND ART'DA MEKAN BAĞLAMINDA SÜRE, SÜREÇ ve TEMSİLİYET PROBLEMATIĞI İLE İLGİLİ PARAMETRELER

8.1. Mekan ve Temsiliyet

Land Art sanatçıları doğada, açık alanlarda, diyalektik yaratarak galeri ortamlarında, çok farklı yaklaşım ve ölçeklerle çalışmalar gerçekleştirmiş, mekan ve zaman gibi kavramları sorgulayarak temsiliyeti sorunsallaştırmışlardır. Kadraja aldıkları doğa çalışmalarına, kendi kişisel yaklaşım ve anlayışları ile çerçeve çizerek “peyzaj/manzara” tanımını büyük ölçüde genişletmişlerdir. Artık sanatçı doğaya bakarak, ona öykünerek üreten değil, manzaranın içinde, onunla birlikte üreten, doğayı atölye-mekana çeviren bir figüre dönüşmüştür. Sanatçıların mekan olarak doğa ile kurdukları ve önerdikleri yeni ilişki ve biçim formları, geleneksel biçimlerin karşısında alan genişliği yaratarak, plastik ifade olanaklarını genişletmiştir. Mekan olarak müze ve sanat galerilerinin dışına, doğaya çıkmak, sanatçıların nezdinde tüm yeryüzünü kapsayan bir alan genişliğine ulaşmak şeklinde vuku bulmuştur.

Sanatta mekan kavramı bir sorunsal olarak ele alınıncaya dek, önce sanat yapıtı denilen nesne, sonrasında da sanat kavramı birçok sanatçı tarafından irdelenmiştir. Özellikle Duchamp'ın sanat nesnesine pisuar ve ready-made'ler ile getirdiği açılım sonrasında, sanat dışı herhangi bir nesne sanat bağlamı ya da koşulu içine yerleştirilince sanat yapıtı haline gelmekteydi. Müze ve galeriler, bir nesneyi sanat yapıtı olarak sundukları zaman, nesne, sanat yapıtına dönüşüyordu. Bu da mekanın sanat yapıtı üzerindeki etkisini görünür kılarak, tartışmaya açık hale getiriyordu.

*Brian O'Doherty'nin*¹⁰³ ifadelendirdiği gibi “*şık tasarımlı beyaz bir küp*” olarak modern sanat galerisi, estetik bir mekan olarak 20. yüzyıl sanatını tanımlıyor, *onun sınırlarını ve kabuğunu* oluşturuyordu. Galeride bir çerçeve içine sıkıştırılan sanat, Rönesans bakış açısından daha katı bir yaklaşım sunuyordu. Dört duvarıyla galeri adeta iki boyutlu bir yüzey ve klişeleşmiş kodlar dayatıyor, nesneleşen sanat hareket kabiliyetini yitiriyordu. Sanat sadece bir metaya indirgeniyordu.

Brain O'doherty'e göre, klasik modernist galeride silikleşen izleyici salt gözden ibaret hale gelmiş bir benliğe dönüşürken, penceresiz, beyaz duvarları ile dış

¹⁰³ B. O'DOHERTY, *Beyaz Küpün İçinde, Galeri Mekanının İdeolojisi*.

dünyadan soyutlanan sergi alanı, hava geçirmeyen steril bir küpe dönüşmüştü. Bu küpün içindeki nesne ancak kendi kendine var olma özgürlüğüne sahip bir hale geliyordu. Modernist geleneğin uzantısında izleyici olarak bir sanat yapıtı önündeki varlığımız, sadece bir göze indirgenirken, aslında bir tür yokluk olarak beliriyordu. 1950-60'lı yıllarda sanatçıların bu konuma karşı eleştiri ve alternatif arayışları yoğunlaşmıştır. Bir yapıta dışarıdan bakmak yerine, o yapıtın içine girebilmek önem kazanırken, deneyim ön plana çıkartılarak, izleyici pasif konumdan aktif konuma geçmiş, sanat ile gündelik yaşam arasındaki sınır kaldırılmaya çalışılmıştır.

1960'lı yıllarda *Umberto Eco*, "Açık Yapıt" kuramıyla, sanat yapıtının tamamlanmış, belirlenmiş bir biçim olmadığı, yorumcunun, eş deyişle, alımlayıcının katılmasıyla tamamlanan, gerçekleşen yapıt anlayışını ortaya atar. Yine 1960'lı yıllarda pek çok sanatçı enstelasyonlar, alternatif yaklaşım ve ifade yöntemleri aracılığı ile steril "beyaz küp"ü bir tür atölye ortamına çevirerek, galeri mekanını atölyenin bir tür uzantısı haline getirmişlerdir. Bir diğer yaklaşım da, Land Art sanatçılarının, sanatı açık alanlara, doğaya taşımaları ile gerçekleşmiştir.

Land Art sanatçıları galeri ortamından dışarıya, açık alanlara çıktıkları zaman, yalnız dışarıya çıkmakla kalmamışlar, birçok parametreyi beraberinde sorgulanır hale getirerek sorunsallaştırmışlardır. Açık alanda konumlanan sanat meta olma halinden uzaklaşırken, yeni bir açılıma kavuşuyor, bulunduğu yerle etkileşirken sınırlarını genişletiyordu. Uzak, ulaşılması güç bölgeler, Nevada'nın kurak ve ıssız çölleri, yerleşim alanı olmayan, popülasyondan uzak alanlar, ormanlar, donmuş nehirlerde çalışmak, galeriyi aşan ölçü ve ölçütler ile, yok olmaya mahkûm, doğanın içine yerleştirerek ya da çıkararak doğal materyaller ile eserler oluşturmak galeri alanının dışına çıkmanın ötesinde, sanat yapıtının sunumunu ve alımlanabilmesini sorunsallaştırıyordu. Bir diğer yandan galeri sisteminden dışarı çıkılması, bir anlamda eserin varlığını tehdit ederken, eserin yok olma tehdidi ile karşı karşıya kalması problemini ortaya çıkarıyordu. Açık alanlarda ortaya konulan ve konumlanan eserlerin bir süre sonra yok olacak olması ve/veya bu eserlerin buldukları ortamlarda çok az insan tarafından deneyimlenebilmesi, birçok sanatçının farklı yaklaşım ve stratejiler geliştirmesine neden olmuştur. Galeri sınırlarını aşarak ondan kaçmak yerine sanatçıların çoğunda görülen temel yaklaşım, galeri sınırlarını, galeriyi sorunsallaştıran diyalektik bir sanatsal yaklaşım

geliştirmek, galeriyi bu sanat diyalektiğinin bir parçası olarak ele almak olmuştur. Çoğu sanatçı sanat pratiklerini bu diyalektik, -içerisi/dışarısı, doğa/kültür- üzerine inşa etmiş, bu diyalektik üzerinden alımlanabilir olmuşlardır. Sanatçılar galerinin sınırlarını aşarak ondan kurtulabileceklerini düşünmemişler, aksine çoğu her iki tarafta da konumlanarak, bu sınırları açığa çıkararak, sorgulanabilir hale getirmişlerdir. Dış mekanlarda, açık alanlardaki ürettikleri çalışmalarını galerilere fotoğraf ve bunun gibi belgesel dökümanlar ile taşımakta hiç bir sakınca görmeyen Fulton, Long, Smithson, Heizer, Christo vbg. sanatçılar, özgün duruşları ve sanatlarını bu paradoks üzerine inşa etmişlerdir. Örneğin Smithson sanatını iç ve dış diyalektiği üzerine kurarken, galerinin kendisine sunduğu suni sınırlardan hoşlandığını, kendi sanatının iki alanda da (içerisi/dışarısı) var olduğunu ve bunların diyalektiği ile ilgilendiğini, sanatsal özgürlük açısından çölün galeri ortamına kıyasla bir artı değer taşımadığını ifadelendirmiştir. Aynı zamanda bir teorisyen olan Robert Smithson “yer olmayan” (nonsite) kavramsallaştırması ile iç mekan ve dış mekan arasındaki diyalektik ilişkiyi sorunsallaştırırken, eserin kendisini bir mekan olarak konumlamış ve adlandırmış (nonsite) ve bu konuda yazılar kaleme almıştır. 1968 yılında *Robert Smithson* tarafından *New York'taki Dwan Gallery'de* düzenlenen “*Earthworks*” isimli sergi öncesinde Robert Smithson tarafından bu serginin manifestosu olarak kabul edilen *A Sedimentation Of Mind: Earthprojects*¹⁰⁴ isimli, bir yazı kaleme alınmıştır. Bu yazısında Smithson, sınırları zorlayan sanatçıların yer ve mekanla ilgili olduklarını, atlanmış ve gözden kaçmış belirli lokasyonları; *izleyici ve sınırlar, içerisi-dışarısı, merkez-çevre ilişkilerini sorunsallaştırmıştır*. Bu sanatçılar için mekan ve mekan dışı, varlık ve yokluk diyalektiği, sanatlarının merkezini teşkil etmiştir.

Smithson'un yanında Long ve Fulton'un da mekânlara ve eşdeğer oluşumlara (Smithson bunu Mekân ve Mekân dışı diyalektiği olarak tanımlar) karşı ortak bir ilgileri vardır. Sanatçıların bu yaklaşımları haritalandırma kavramı ile yakından ilgilidir. Burada kasıt yalnızca bildiğimiz anlamda haritaları kullanmak değil, sanatı kullanarak belli bir mekânı ve zamanı diğer mekân ve zamanlarla ilişkilendirerek konumlandırmak- olarak ele alınmaktadır. Bu sanatçılar açık alanlarda, doğada

¹⁰⁴ J. KASTNER ve B. WALLIS, *Land and Environmental Art*.

gerçekleştirdikleri sanat yapıtlarının, galeri mekanında yeniden temsil edilme problematiğini sanatsal yaklaşımlarının merkezi sorunsalı haline getirmişlerdir.

Bugün sadece fotoğraflarından ulaşabildiğimiz, açık alanlarda, doğada gerçekleştirilen ve zaman içinde, kademeli olarak yok olacak olan sanat çalışmalarının temel sorunu “*sunum*”la¹⁰⁵ ilişkilendirilir. Somut olarak görünmeyen eseri, görünür kılmak adına bu sanatçılar oldukça geniş kapsamlı sonuçlar doğurabilecek bir dizi strateji geliştirerek, bir estetik duruş benimsemişlerdir. Sunum konusundaki sorunları gideren bu yaklaşımları onları kavramsal sanata yaklaştırırken, bazı eserler, bazı sanatçılar yalnızca kavramsal düzeyde deneyimlenebilir, yalnızca elimizde olan belgeler aracılığıyla ulaşabilir hale gelmişlerdir. Somut olarak galeri mekanında görülmeyen eserin “sunumu” konusu, tüm Land Art sanatçıların ortak sorunu olurken, sanatçıların bireysel tavırları ile şekillenen çözüm stratejileri onların sanatsal üsluplarını oluşturur. Sanatlarını yapma ve sunum biçimleri bu akımın doğasındaki paradoks olarak belirlemektedir. Bu yapıtlar alımlanmaları aşamasında hayal gücünün varlığını gereksinirler. Örneğin, Walter De Maria’nın *Lightning Field (Şimşek Tarlası)* çalışmasında şimşek fırtınasını, görebilme ihtimalimiz çok düşüktür, araziye ziyaret etsek bile, fırtınayı sadece hayal etmek durumunda kalabiliriz. Çeşitli kaynaklara göre, şimşek yoğunluğunun en fazla olduğu Mayıs ve Eylül dönemlerinde bile eserde şimşek görebilme ihtimalimiz, 30 gün içerisinde sadece 3 günle sınırlıdır.

Bu anlamda *Lightning Field*, tek bir deneyimden çok daha fazlası, tek bir deneyime sığmayacak kadar büyüktür. *Sayre*,¹⁰⁶ mekânda yaşanan bir deneyimi, gelip geçici olan, hareketli bir görüntüden alınan tek bir kadraj hissi olarak tanımlar. Oysa, değişken gün ışığının altında, alan değişen görünümlere bürünür ve bu bizim hissediş, duyuş ve düşünüşümüzü belirler. O yüzden alanda yaşanacak olan her bir deneyim tek ve biriciktir. Yoğun gün ışığı, çeliğin soğuk görüntüsünü belirginleştirerek alanı sınırlar.

¹⁰⁵ H.M. SAYRE, *The Object of Performance, Open Space*, 212.

¹⁰⁶ A.g.k., 213.

Mevcut fotoğraflara bakarak, bir şimşek fırtınası esnasında, sanki ışıktan bir yağmurun alanın üzerinde titreştiğini hayal ederek görebiliriz. Ancak *Maria*'ya¹⁰⁷ göre “*Eseri oluşturan ve estetik yönünü belirleyen, birtakım gerçeklikler toplamı değildir*” Bu eserin estetiği, öncesinde bize “*çözülme*” yaşatan yeni tür bir müziğin, bestenin estetiğinden farklı değildir.

Sayre bu durumu, *Barthes*'ten bir alıntıyla açıklar: ...*görme eylemine eklenen göstergeler sürekli başka göstergeler oluşturarak, anlamı serbest bırakır ve titreşir.* Hayal gücünün bu katılıma açık olması, sanki şimşek çakıyormuş gibi yaşaması, tanınması, dönüştürmesi, yönetmesi, bu hayali enerjiyi yoğun bir şekilde dönüştürerek hissedebilmesi gerekir. *Hayal gücünün alanın çok anlamlılığına açık ve ona katılan bir alan yaratması gerekir.*¹⁰⁸

Hayal gücü ve hayal gücünün katılımı bu eserlerin alımlanabilmesinde merkezi bir rol oynar. Birçok Land Art eserinin, belge niteliğindeki fotoğraflarının görevi tam olarak budur. Görünenin çok ötesindeki bir şeyi işaret ederler. *Varsayımsal bir deneyim alanı*¹⁰⁹ ortaya koyarlarken, sanat kendisini *bu varsayımsal bölgede, hayal gücünün açık alanında* konumlandırır.

Bir belge niteliğindeki fotoğraf/ video/ text/ metin/ vbg mediumlar, yapıtın kendisinin ve/veya sanat olan düşünce ya da eylemin temsili bir belgesine dönüşür. Bu temsili belge ya da belgelere, hayal gücü ve dil eklenir. Bir Land Art eserinin, yani bu esere ait temsili belgenin, dökümantasyonun, izleyici tarafından tam olarak alımlanabilmesi için, yapıtın, oluşturulma koşulları, malzeme, niyet vbg. tüm bilgilerin izleyiciye verilmesi gerekmektedir. Bu konumda eser hem bir bilgi nesnesine dönüşür, hem de alımlanabilmesi için hayal gücünün desteğine ihtiyaç duyar. Hem de dil içinde yeniden üretilir.

¹⁰⁷ A.g.k., 214.

¹⁰⁸ A.g.k., 215.

¹⁰⁹ A.g.k., 215.



Resim 38: Richard Long, A Line Made by Walking, 1967

Kaynak: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/long-a-line-made-by-walking-p07149>

Richard Long'u 10 millik çizgisinin üzerinde yürürken görmeyiz. Long'u yürüyüşleri aşamasında görmediğimiz gibi yerleştirmelerini gerçekleştirirken de görmeyiz... sadece o anları kayıt altına alan kameranın verisi olan görüntüleri ile karşılaşırız. Ya da sanatçı tarafından söylem/yazı düzenine aktarılan “*dil*” vasıtası ile karşı karşıya kalmak suretiyle bilgileniriz. İşin gerçekleştirildiği an ile izleyicinin görüntüyle karşılaştığı an arasındaki uçurum/yokluk /aralık zamanın akışını imler. Şimdi ve geçmiş, yüzey ve derinlik sanatçı ve izleyici tarafından dilin içinde yeniden inşa edilir. İzleyici açısından karşılaşma süreci bir soru ile başlar. Long'un “10 millik çizgi” isimli çalışması sadece duyularımızla algılayabileceğimiz, sadece imgeden ibaret fotoğrafik bir çalışma değildir. Görme duyumuza eşlik edecek olan zihinsel süreçlerle (hayal gücü, diğer ilgili textlerin okunması, vbg.) bu çalışmanın imgesinin, izleyici nezdinde yeniden inşa edilmesi gerekmektedir.

Varlık/yokluk diyalektiğinde, Long bize boş alanlar bırakır sadece anlam boşlukları, kendi hayalgücü ve imgelemimizle çoğalacak, genişleyecek olan. Hayal gücünüzü harekete geçirmek zorundasınızdır. Herşeyden önce buna istekli olmanız gerekir. Manzaranın/peyzajın içinde bir izi imleyen bir işaretle - bu işaretin bir fotoğrafı ile karşı karşıyasınızdır. Performans, gövde sanatı, peyzaj geleneği ve fotoğraf... hem hepsi hem de hiçbirisi gibidir. Geniş bir açılımla ortaya konulan bu çalışmada izleyici artık, doğanın akışına teslim edilmiş, gelip geçici olan bir iz ile üretilmiş bir açık alan çalışmasının belgelenmiş dökümantasyonları ile karşı karşıya kalırken, dilin içinde yeniden anlamlandırma, yeniden üretmenin paradoksuyla da

karşı karşıyadır. Diğer zihinsel süreçlerin eklenmesi ile Land Art kavramsal sanata yaklaşarak organik bir bağ kurar.

Rosalind Krauss,¹¹⁰ minimalistlerden yola çıkarak kaleme aldığı 1979 tarihli “*Mekana Yayılan Heykel*” makalesinde postmodernizmin alanını belirleyen genişlemiş bir alan teorisi ortaya koyarak açılar. Temsiliyet biçimlerini sorunsallaştıran postmodernizmin içinde yer alan Land Art birçok araştırmacı tarafından manzara, doğa ve çevre ile doğrudan ve içten etkileşimi ile tanımlanmaktadır. Batı peyzaj geleneğindeki çalışmalar (örn. Turner’ın çalışmaları) bir temsiliyet içerirken, Land Art kapsamındaki işler öncelikle fiziksel olup, doğayla bir temsiliyet ilişkisine girmemektedirler.

*Ben Tufnell*¹¹¹ Land Art çalışmalarını,*manzaraya eserin basit bir şekilde yerleştirilmesinden öte, alana yönelik olarak bir durumu, bir düşünceyi içeren tavır alışlar* olarak yorumlamaktadır. Doğada, açık alanlarda konumlanan çalışmalar ile birlikte yerin özellikleri aktif bir öğe olarak vurgulanarak, çalışmaların kapsamını genişleten bir nitelik kazanmıştır. Bazı eserler konumu ile ayrılamaz biçimde iç içe geçerken, bazı eserler-Heizer örneğinde olduğu gibi- mekânın içinde değil; mekân eserin kendisine dönüşür.

Land Art erken öncüleri olarak tanımlanan Pop Art ve Minimalizm’den farklılaşarak, sanat nesnesinin meta olarak kutsallaştırılmasını ve steril galeri mekanını sorunsallaştıran yaklaşımlarıyla kendisini gerçek hayatın içinde konumlandırmıştır. Gerçek hayatın içinde gerçek deneyimlere olanak tanıyarak, Craig Owen’ın tabiriyle radikal bir dislokasyon yaratan, Land Art, izleyicinin aktif katılımı ile genişlemiştir.

Heizer, galeri veya müzedeki sanatın uysal bir takas nesnesi olduğunu, ancak açık alandaki sanatın müze veya galerideki sanattan çok daha farklı deneyimler sunduğunu ve bir yerin parçası olarak anlam sınırlarını genişlettiğini düşünüyordu. Bu bağlamda, dışarıda, doğada sanat kendini açık alan olarak tanımlamış ve sanatın nesne olma konumu sorunsallaştırılmıştır. Açık alandaki sanat mekan, kalıcılık, süre, süreç, insan doğa ilişkisi, temsiliyet ve meta olma durumunu irdelerken izleyici

¹¹⁰ R. KRAUSS, “*Mekana Yayılan Heykel*”, Çev. Tuncay Birkan, 103.

¹¹¹ B. TUFNELL, *Land Art*.

profilini de değiştirmiştir. Mekanda yaşanan bir yer değiştirme, çoklu yer değiştirmelere neden olarak, sanat nesnesinin nesne olma hali irdelenmiş; değişen parametreler eşliğinde sanatın varlık alanı, maddesizleşmeye varıncaya dek genişletilmiştir.

Hamish Fulton, Richard Long, Robert Smithson, Michael Heizer ve Nancy Holt gibi bir grup sanatçı ağırlıklı olarak kavramsal sanata yaklaşırken, bu sanatçıların geniş bir varyasyonla, açık alanlarda ortaya koydukları çalışmaları şekilsel form ve normlara yeni bakış açıları ile birlikte yeni açılımlar getiriyordu. Açık alanlarda ve doğada üç boyutlu materyaller ile gerçekleştirilen çalışmalar heykel vasfı taşımalarına rağmen objeyi estetik farkındalığın merkezinden kaydırarak, konumlandırıldıkları yerle etkileşimlerini, ortamı ve izleyicinin esere katılımını merkezileştirerek, sanat yaratma geleneklerine alternatif açılımlar sunuyorlardı.

8.2. Kavramsal Sanat ile Olan İlişki

Duchamp'ın, 1910'lu yıllarda ortaya attığı ready-made olgusu ve 1917 yılında "eşme" isimli yapıtıyla gündeme getirdiği sorular, onun kavramsal sanatın öncüsü olarak kabul edilmesine neden olur. Yirminci yüzyıl sanatının ikonik bir göstergesi olan eşme (Fountain), bir ready-made rneği olarak sanatın ne olduğu, sanat eserinin üzerinde etkili olan parametrelerin sorgulanarak, sorunsallaştırıldığı bir fenomen-eser olarak ele alınmıştır. 20.yy'ın başında Duchamp'ın ready-made'ler ile sergilediği, sanatsal olan ile gündelik olan arasında ilişki kurma çabası, sanatta deneyimi ne çıkarma, sanatın nesne ve piyasa değerini sorgulama, sanat nesnesinin sanat olarak kabulünde galeri ve müzelerin fonksiyonunu sorgulama çabası, avangard yaklaşımlar üzerinde belirleyici olmuştur. Duchamp'ın eylemi ile önerdiği anlamın yapıbozumsal okunması, sanata yönelik yeni bir öneri olarak, hem avangard sanatçıları hem de sanat kuram ve eleştirmenlerini derinden etkilemiştir. *şahiner*¹¹², hazır yapıtlarıyla Duchamp'ın ortaya attığı temel önermeyi "...sanatın sahip olunan değil deneyimlenen bir şey olduğu.." yönünde ifadelendirir. Galeri ve müze gibi kurumların yapıtları kendi bağlamından kopararak, sağır, hissiz, beyaz bir duvarın önünde sergileme anlayışı sanat düşüncesinden değil, *pazarlama kaygısından* kaynaklanır. Duchamp'ın fabrikasyon hazır nesnelere *oğaltılabilirlikleriyle*

¹¹² R. şAHİNER, *Sanatta Postmodern Kırılmalar*, 187-192.

*biriciklik, tekillik gibi kriterleri sorunsallaştırırken, sanatın deneyim özelliğini açığa çıkarmaktadır*¹¹³. Duchamp'ın sanatsal eylemi ile getirdiği açılım, 60'lı yıllardan itibaren kavramsal sanat pratiklerinin ve avangard yaklaşımların alımlanmasında temel bir rol oynamıştır.

Kavramsal ve Minimalist sanat akımlarının etkisiyle, pek çok tanım ve ölçütün hızla değiştiği 1960'lı yıllardaki bu sürece eşlik eden Land Art, araştırmacılar tarafından, yaratıldıkları üç boyutlu ortam nedeniyle Heykel Sanatı ile, yalın geometrik formlarla olan ilişkileri nedeniyle Minimalizm ile, buldukları alanın doğal ve yerel malzemelerini kullanmaları ve doğaya ait olan zaman birimlerini ön plana çıkarmaları nedeniyle Arte Povera ile, yapıtların varlık-yokluk ikiliğinde, genellikle kalıcı olmayan doğaları nedeniyle Happening'le, sanatçıların doğaya gerek bedenleriyle, gerekse çeşitli materyaller ile yaptıkları müdahaleleri vurgulamaları açısından performatif kökenli yaklaşımları Performans Sanatı ile ve çalışmaların dökümantasyona dayalı belge, metin, text, fotoğraf, video, harita ve benzeri medium-malzemeler ile dökümantate edilerek sergilenmesi nedeniyle Kavramsal Sanat ile ilişkilendirilmişlerdir¹¹⁴. Bitmiş yapıttan ziyade yapıtın oluşum sürecinin önem kazandığı Land Art'ın ayırıcı özelliği, doğada, yer aldığı mekana özgü olarak konumlanmaları ve gerçekleştirilmeleridir. Bu çalışmalar zamanın, doğa ve doğal kuvvetlerin etkisine açık çalışmalardır. Yine bu çalışmaların çeşitli dökümantasyon yöntemleri ile galeri mekanına taşınmaları, kavramsal sanata yakınlaşmalarına, kavramsal sanat olarak ele alınmalarına neden olmuştur.

Birçok araştırmacı, Arazi Sanatı Eserlerini 1960'ların sonlarında, New York'ta ortaya çıkmaya başlayan minimalizm sonrası akımlarla ilişkilendirmekte ve bu olgu da kavramsalcilik/conseptualism akımı ile doğrudan ilintili olarak ele alınmaktadır. Harald Szeeman'ın yeni akımlara genel bir bakış niteliği taşıyan çalışması, *When Attitudes Become Form (Tutumlardan Biçime)* (Bern ve Londra, 1969), *Germano Calent'in Arte Povera: Conceptual, Actual or Impossible Art (Arte Povera: Kavramsal, Gerçek ve Olasılık Dışı Sanat)* (Londra, 1969) çalışmalarında olduğu gibi bu yaklaşımlar, çeşitli platformlarda, çeşitli grup sergilerinde varlık göstermiştir.

¹¹³ A.g.k.

¹¹⁴ A. ANTMEN, 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar.

1960'lı yıllar boyunca sanat ortamında ortaya çıkan bir dizi tartışma ve gelişme “sanatın nesneye olan gereksinimi” sorunsalının etrafında gelişmiştir. Estetiğin geri planda konumlanarak bir kavram ya da kavramsal bir yaklaşımdan yola çıkan, düşünce temelli sanatsal yaklaşımların etkilerini arttırması ile, sanat yapıtına dair olan ontolojik ve biçimsel olgular sorgulanmaya başlanmıştır. Eserin alımlanabilmesi için izleyicinin zihinsel süreçler ile algılama sürecinde aktif katılımcı bir rol üstlenmesine yol açan düşünce sanatı olarak da tanımlanmaktadır. Bu yönüyle Kavramsal Sanat, sanatın bir meta olarak konumlanmasına karşı duran reaksiyoner bir tavır olarak da ele alınabilir. Estetik-meta-nesne olmanın karşısında, bir düşünceden yola çıkarak, bir düşünce üzerine konumlanan sanatı öneren yaklaşımlar metin, text ve dilin içinde anlam alanının genişlediği sanatsal bir form önerirler. Tekil nesnenin ötesine geçen, düşünsel tabanlı, düşünceyi merkeze alan bu tavırlar ifade yöntemleri ve kullandıkları mediumlar ile sınırları zorlayarak, sanatın anlamsal ve biçimsel olanaklarını, sınırlarını genişletmişlerdir.

1960'lı yıllarda, Avrupa'da Fransız antropolog *Claude Levi- Strauss* ve edebiyat eleştirmeni *Roland Barthes* gibi entellektüellerin, dünyayı anlayışımızın bir ölçüde onu tanımlamak için kullandığımız dil aracılığıyla şekillenmiş biçimini araştırmaya başlamaları, *Wittgenstein*'in isim ve şey arasındaki ilişkiyi sorunsallaştırdığı *Felsefi Soruşturmalar*'ı (Philosophical Investigations), *Ferdinand De Saussure* ve *Roland Barthes* ile birlikte gelişen *dilbilimsel yaklaşım, göstergebilim kuram ve çözümlemeleri* dönemin sanatçıları derinden etkilemiştir. Bir grup sanatçı *alternatif sanat pratikleri*¹¹⁵ arayışına girerken, kavramsal sanatçılar dilbilimsel çözümlemeler ve göstergebilim kuramlarından yararlanarak sanatı sorgulamışlardır. *Doğa, zihin, görüntü ya da dil...* Kosuth'un ana sorusu gerçeğin ne ya da nerede olduğu sorusu olarak belirir. Bir sandalyenin kendisi, görüntüsü ve dilsel anlamı arasındaki ilişkiyi sorgulayan Joseph Kosuth sözcükler ve dille uğraşırken, dilin bir sanat nesnesi olup olamayacağını sorgular. Kosuth, Sanat ve Dil grubu (Art & Language) gibi kavramsalcular *dilbilimsel felsefeyi* sanatlarının merkezine alırlarken, temel soru “*Estetiğin yerine dil geçebilir mi?*” olarak şekillenir.

¹¹⁵ N. ATAKAN, *Sanatta Alternatif Arayışlar*, 46-61.

Mekana özgü olarak konumlanan, uzak ve açık bölgelerde oluşturulan büyük çaplı sanat eserleri ile ilgili olarak iki temel sorun belirir: ulaşım ve kitleye yayılma güçlüğü. *Double Negative (Çifte Ret)* ve *Spiral Jetty (Sarmal Dalgakıran)* gibi eserlerde var olan esas temalardan birisi mekâna özgü oluşlarıdır. Bu eserleri görüp yaşayabilmek için uzun bir mesafe katedilmesi gerekmektedir. Çünkü bu eserlerin taşınabilme özelliği yoktur ve böyle bir deneyimin iletişim araçları ile aktarılması kolay değildir. Heykel, konumu ile ayrılmaz biçimde iç içe geçmiştir. Heizer'in kurgusu “.....eser mekânın içinde değildir; mekân eserin kendisidir”¹¹⁶ şeklinde tanımlanır. Bu ulaşım gücünü aşmak için bazı sanatçılar iki temel yöntem geliştirmişlerdir: kendileri de sanat eseri olarak sunulan veya arşivlenen fotoğraflar ve yazılı belgeler — ve de Smithson'un mekân dışı eserlerinde, Long'un çeşitli yerleştirmelerinde olduğu gibi, arazideki eserle bağlantı kuran, galeri ortamına özel olarak hazırlanan projeler. Eserlerin geniş kitlelere ulaşabilmesi için sanatçıların bizzat kendilerinin yazdıkları yazı ve makaleler, *Artforum*, *Avalanche* ve *Interfunktion*¹¹⁷ gibi sanat dergilerinin sanatçılara ayırdığı özel bölümler gibi alternatif yollar üretilmeye başlanmıştır. Bu alternatif yollar, onların kavramsal sanatla olan organik bağını güçlendirirken, sanatın daha da kavramsallaşmasında etkili olmuştur.

Eserleri buldukları doğal ortamlarda deneyimleyemeyen birçok izleyici için eserler yalnızca kavramsal olarak mevcut olmakta ve onlara yalnızca çeşitli belgeler aracılığı ile ulaşılabilirdiğinden yeryüzü sanatının kavramsal sanat ile özdeşleşmesi aslında doğal bir durum olarak şekillenmektedir. Tufnell, Kastner gibi birçok araştırmacı, bu türden değerlendirmelerin dikkatleri, Heizer gibi, aslında birçok sanatçı için primer önem taşıyan, heykel sanatına özgü biçimsel kaygılardan uzaklaştırdığını, çoğunlukla çalışmaların kavramsal yönünün biçimin önüne geçtiğini ifadelendirmektedir.

Land Art çalışmalarının sunum ve alımlanma aşamasında, ihtiyaç duyduğu ya da içerdiği fotoğraf, metin, text, yazı, sözcük gibi unsurlar yüzünden sıklıkla kavramsal sanatla ilişkilendirilmişlerdir. Land Art eserlerinin gereksindiği belge

¹¹⁶ B. TUFNELL, *Land Art*, 48, 49.

¹¹⁷ A.g.k.

niteliğindeki bu unsurlar, görünenin çok ötesini işaret etmektedir. İzleyicinin zihninde varsayımsal bir deneyim alanı yaratan bu unsurlar, sanatı nesnesinden ayırırken, hayal gücü ve zihinsel aktarımın etkisiyle kavramsal sanata dönüşürler. Smithson'a göre *hiç dile getirilmemiş sanat biçimlerini* ortaya koyan bu biçimler ancak hayal gücünün yardımıyla tamamlanabilirler. Ondan sonra tekrar dilin içine entegre olarak, açıklanmaya, alımlanmaya çalışılırlar. Dökümantasyon belgeleri ile birlikte dilin, hayal gücünün ve zihinsel süreçlerin katılımı gereklidir.

Arazi sanatı kavramsal sanat ile ilişkili olup, aynı zamanda onun bir parçasıdır. Bir çok arazi sanatı, kendileri artık olmasalar bile varlıklarını fotoğraf, hafıza, kelime ve textler aracılığıyla sürdürmektedirler. Bu verilerle baktığımızda arazi sanatının sık sık kavramsal sanat olduğunu görürüz: Dennis Oppenheim'in fırtınanın girdap gözü-jet izi (*Whirlpool eye of storm*), Hans Haacke'nin Central Park üzerinde dalgalanan balonları ve Robert Morris'in buhar çalışmaları ve örneklenebilecek daha nice çalışma, şimdiki zamanda sadece fotoğraflarda, hafızalarda ve kritikte yaşamaktadır.



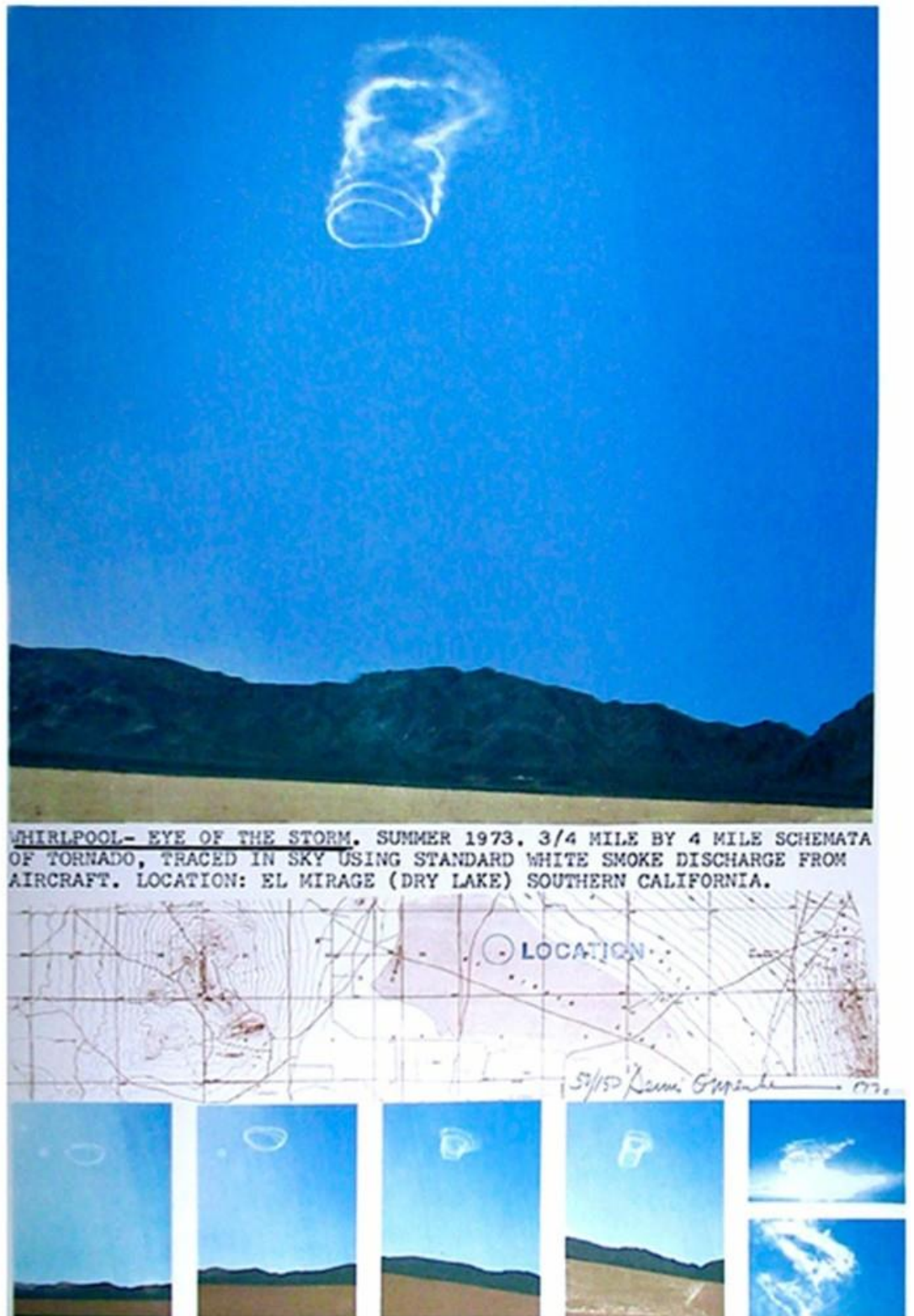
Resim 39: Dennis Oppenheim, Whirlpool (Eye of the Storm), 1973

El Mirage Dry Lake, Southern California.



Resim 40: Dennis Oppenheim, Whirlpool (Eye of the Storm), 1973

Film Installation: Color, silent, Super 8 print converted to Betacam, 5.0 min



Resim 41: Dennis Oppenheim, Whirlpool (Eye of the Storm), 1973

Kaynak: <https://theartstack.com/artist/dennis-oppenheim/whirlpool-eye-of-the-storm-print>

Fotoğraf, hafıza ve kritikte yaşayan çalışmaların aksine, James Turrell'in Roden Krateri isimli çalışmasını tezat oluşturan bir örnek olarak verebiliriz. Turrell izleyiciyi tam olarak işinin merkezine alarak, sanatının konusunu (ışık, gökyüzü ve göksel olaylar) direkt olarak deneyimlemelerini ister. İşin varlık koşulu izleyicinin deneyimini gereksinir. Roden Krateri hakkındaki bilgiyi fotoğraflardan ya da başka bir kayıt yöntemindeki verilerden edinebilirsiniz, ama edindiğiniz sadece bilginin kendisi olur. Oysa Turrell'in önerisi, seyircinin fiziksel varlığının, ışığın ve gökyüzünün direkt deneyimi için birincil gereklilik olduğu yönündedir.



Resim 42: James Turrell, Roden Crater, East Portal

Dennis Oppenheim 1992 yılında arazi sanatının resimsel veya görsel görüşlerinin, izleyici ve eleştirmenler tarafından nasıl ele alındığı konusunu sorunsallaştırmıştır. Temel olarak arazi çalışmalarında, çalışmaların içerdiği fikrin, görsel elemanlardan daha önemli olduğunu, görülebilirliğin düşünüldüğü kadar faal olmadığını belirterek, arazi çalışmalarının pek çoğunun kavramsal ve zihinsel temellere dayandığı sonucuna varmıştır. Oppenheim¹¹⁸, Robert Smithson'un Spiral Jetty isimli çalışmasını örnekleyerek: *“Onun hakkında konuşmak tuzdan, su baskınlarından, spiral formundan, tuzlu yüzeylerin etrafında olan şeylerden konuşmak demektir. Sonunda hepsi zihinsel yapılandırmalardır.”*

¹¹⁸ W. MALPAS, A Complete Guide to Landscape, Environmental, Earthworks, Nature, Sculpture and Installation Art, 79, 80.

Oppenheim'e¹¹⁹ göre, kavramsal sanatın artlarından biri, bu sanatın sadece fikirlere ibaret olabileceği ve sanatçının etrafında materyal yığınlarını bulundurmaya zorunda olmaması olarak belirmektedir. (D.Oppenheim,1992)

Arazi sanatçıları, özellikle Long ve Fulton, yazı ve metin ile yoğun bir ilişki kurmuşlardır. Bu sanatçıların bazı metinleri şiire yaklaşırken, bazılarında görsel şiir (visual poetry) ya da daktilo sanatı (typewriter art) olarak konumlandırılmıştır. Richard Long text çalışmalarında, özlü sözlerini çeşitli görsel ve grafik düzenlemelere tabi tutmuş...sözler text içinde daireler, ortak merkezli daireler, vertikal ya da kavis ve benzeri biçimler oluşturan satırlar olarak yapılandırılmıştır. Richard Long'un bir çok text çalışması, açık ve yalın sözlerin, büyük harflerle, Eric Gill's, Gill Sans gibi fontlar kullanılarak, genellikle çok büyük ölçeklerde alınan printlerinden, çıktılarında oluşmaktadır.

L I F E D E A T H

A FOUR DAY WALK ON DARTMOOR

SUN EARTH TWO MOTHERS ASHES
LARKSONG MEMORIAL STONE BLUEBELLS
FOALS BLEACHED BONES CONSTELLATIONS
ANTIMATTER CHILDE'S TOMB ENTROPY
FRESH WATER EGGSHELL TREE STUMPS
RAINBOW CUCKOO FLOWERING GORSE
A SPRING A FOX KILL AIR MOON

ENGLAND 2011

Resim 43: Richard Long, Text work, "A Four Day on Dartmoor".

Kaynak: <http://www.richardlong.org/Textworks/2012textworks/lifedeath.html>

¹¹⁹ A.g.k.

1960 yılların kavramsal sanatçısı Lawrence Weiner, sergi mekanının duvarlarında ve kitaplarda büyük harflerle oluşturduğu pek çok text çalışması gerçekleştirmiştir. Yine Barbara Kruger, Art-Language grubu ve Michael Craig-Martin textler ile duvar çalışmaları gerçekleştiren post-kavramsal sanatçılardır. Weiner'a göre heykel yapmak, kaidesi üzerindeki heykelin dile çevrilmesidir ki insanlar onu anlayabilsin. Heykel dildir ve kelimeler de dildir, bu nedenle Weiner kelimelerin heykel olabileceğini belirtir. Long ve Fulton'da açık alanlarda bir deneyim olarak gerçekleştirdikleri sanat yapıtlarını, bir sanat yapıtı olarak text ve metin halinde ya da alımlanmalarına yönelik text ve metinler oluşturarak, kavramsal sanatla yakın bir ilişki ve bağ kurmuşlardır.

1960'lı yıllar sanatın nesneyle olan ilişkisinin sorgulandığı yıllardır. "Düşünce" sanat yapma pratiklerinde, eserin maddi yapısının ve biçiminin önüne geçince, estetik ikinci plana itilmiştir. İzleyiciyi estetik bir duygudan önce zihinsel algılama süreçlerine davet eden bu çalışmalar kavramsal sanatın sınırları içinde ele alınır. Belge, fotoğraf, harita, taslak, videolar vb. araçları kullanan sanatçılar, sanatın geleneksel tanım ve biçimine yeni açılımlar getirirken, sanat nesnesini tekil, kalıcı ve "metasal" yönüyle sorgulamışlardır. 1960 sonrasında gelişen ve yaygınlaşan Kavramsal sanat tüm akımların yolunu açmıştır. Antmen¹²⁰, izleyiciyi bir düşünce pratiğine davet eden Kavramsal sanatın,*çok çeşitli akım/eğilim/oluşumlar halinde günümüze kadar...* uzandığını, günümüzderesim, heykel gibi daha geleneksel türlerin de kavramsallaşmasında rol oynadığını ifade etmektedir. Kavramsal sanatın karakteristik yönü kavramdan yola çıkarak biçim ve içerik gibi özelliklerin geri planda kalması ya da önemini tamamiyle yitirmesi ile belirmektedir. Geleneksel anlamda estetik bir nesne olarak tanımlanan sanat yapıtının eleştirisini yaparken, Sanat Nedir?, Temsiliyet Nedir? sorusunu sorar. Kavramsal sanat yapıtı ile düşünce ön plana çıkarken, seyircinden bazen düşünsel bazen de hem düşünsel hem de fiziksel katılım talep eder.

Lucy Lippard, kavramsal sanatla ilişkili olarak sanat yapıtının "*cisimsizleştirilmesi /maddesizleştirilmesi*" kavramını ortaya koymuştur. Lippard "*Reconsidering the Object of Art: 1965-1975*" (Sanat nesnesini yeniden düşünmek)

¹²⁰ A. ANTMEN, 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, 193, 196.

isimli sergi katalog metninde Kavramsal sanatı, düşüncenin ön planda olduğu, materyal formunun ise daha geri planda olduğu çalışmalar olarak tanımlamıştır. Bu malzemeler hafif, önemsiz, kısa ömürlü, gelip geçici, ucuz, zahmetsiz, alçak gönüllü ve mütevazı olabildiği gibi ve/veya tamamen maddesel olmaktan çıkan çalışmalardır.

Land Art birçok araştırmacı tarafından Kavramsal sanatla ilişkilendirilmiştir. Sanatçıların deneysel yaklaşımları, sergi salonlarının, müzelerin yarattığı alışkanlıkların yerine açık alanların/doğanın konumlanmasıyla mekan kavramında çok geniş alternatif alan ve anlam katmanı yaratılmış, sanatın bir meta olarak varlığı sorunsallaştırmıştır. Düşünce ile bağ kuran, formun ötesine geçen yaklaşımlar, eserlere ancak fotoğraf ve metin gibi vasıtalarla ulaşılması gibi gerekçelerle kavramsalcılıkla ilişkilendirilmiştir. Bu eserler fotoğraf/text/video/metin ile kayıt altına alınıp, alımlama ve anlamlandırma süreciyle, hayal gücü ve dilin içinde yeniden üretilirler. Bir çok arazi çalışması öncelikle görsel bir form olan fotoğraflarından tanınmakta ve hayal gücünün katılımını talep etmektedir.

Arazi sanatı kısa bir süre var olan, sonrasında, Malpas'ın¹²¹ ifadesiyle “.....mite, dedikoduya, fotoğrafa, kelimelere ve sıklıkla sanat eleştirilerine dönüşen” sanat olarak da ele alınmaktadır.

8.3. Land Art ve Fotoğraf ile ilişkisi

Roland Barthes¹²², fotoğrafın göndergesinin, öteki temsil sistemlerinin göndergeleriyle olan farkının altını çizerek, Camera Lucida isimli yapıtında, fotoğrafik gönderge'yi, “.....isteğe bağlı olarak gerçek olanın değil, o olmadan fotoğrafın olamayacağı, merceğin önüne yerleştirilen ve zorunlu olarak gerçek olan şey...” olarak tanımlar.

Barthes¹²³, resimin gerçeğe görmeden de öykünebileceğini, ama bu öykünmelerin tersine, fotoğrafta o nesnenin orada bulunmuş olduğunu yadsıyamıyacağımızı, belirtir ve mevcut olan bu üst üste çakışmanın yani gerçeklik ve geçmişin çakışmasının *fotoğrafın temel kuralı olan gönderme* olarak tanımlar.

¹²¹ W. MALPAS, *A Complete Guide to Landscape, Environmental, Earthworks, Nature, Sculpture and Installation Art*, 80.

¹²² R. BARTHES, *Camera Lucida, Fotoğraf Üzerine Düşünceler*, Çev. Reha Akçakaya, 93.

¹²³ A.g.k.

Yani, “bu vardı.....görmekte olduğum şey, burada, sonsuz uzaklık ile özne arasında kalan bu mekanda idi...” şeklinde ifadelendirir.¹²⁴

Land Art çalışmalarında fotoğraf merkezi bir önem taşır. Bazı Land Art çalışmaları yalnızca fotoğraflarından tanınmaktadır. Bazı Land Art çalışmaları daha sonra görüntülenmek üzere gerçekleştirilen eserlerdir. Mekan ve mekan dışı diyalektiğini harekete geçiren, varlık/yokluk’u sorunsallaştıran taşıyıcı bir unsurdur. Eserin alımlanabilmesi için gerekli olan hayal gücünün katılımı ilkesi için de vazgeçilmez bir unsurdur. Sanatçıların yaklaşımı gerçekleştirdikleri işin birden çok fotoğrafını almak yönündedir. Tek kare fotoğraf ile yetinmeyerek farklı bakış açılarından, değişik ayarlarla çekim yapan Land Art sanatçıları, Malpas¹²⁵ “.....içlerinden istedikleri ifadeyi veren fotoğrafların sunumunu gerçekleştiren bir fotoğrafçı.....” olarak ifadelendirir. Sanatçı için belirleyici olan, hem fotoğrafın tercih edilen sunumu, hem de denkleşöre basıncaya kadar geçen süre içinde onaylayarak, seçtikleri ve tercih ettikleri görüntü önemlidir.

Statik olmayan açık alan, doğa ve hava koşulları, gün ışığının, bulutların konumu çok hızla değişebildiğinden, çoğu sanatçı doğru kombinasyonu yakalayabilmek için çok seçici davranmakta, sunumu yapılan her fotoğraf karesinde, kaçınılmaz olarak *subjektif ve seçilmiş bir görüntü sunulmaya*¹²⁶ çalışılmaktadır.

Odağı tek gözlü olan fotoğraf, sınırlı bir bakış açısına sahiptir. İzleyici birebir gerçekleştirdiği deneyimde, çalışmayı birçok farklı bakış açısından, farklı zaman dilimlerinde yine değişik hava koşullarında alımlarken, çalışmayı sadece fotoğraflardan tanıyan izleyiciye sınırlandırılmış bir bakış sunulmaktadır. Fotoğrafın anlamını, Land Art eserlerinin anlamına tamamiyle karşı olan bir durum aldığını ifade edebiliriz. Bu aynı zamanda Land Art’ın kodundaki paradokstur.

Doğada konumlanan eserler tam olarak alımlanabilmeleri için mekansal deneyimi gereksinirken, fotoğraf, deneyimle gerçekleşebilecek tecrübelerin somutlaştıracağı görüntüleri tekleştirir. Anı durdurarak kayıt altına alan fotoğraf,

¹²⁴ A.g.k. 93,94.

¹²⁵ W. MALPAS, *A Complete Guide to Landscape, Environmental, Earthworks, Nature, Sculpture and Installation Art*, 41.

¹²⁶ A.g.k.

olası tecrübelerin varlığını bir noktada yadsıyarak çalışır. Fotoğraf yaşamı durdurarak kayıt altına alırken, çalışmalar, hem yaşamın öznelliğine hem de zamana önem verir. Buna rağmen fotoğrafın gerekliliği kaçınılmazdır. Hatta sadece kaçınılmaz değil, doğada bir süre sonra yok olacak olan eserin varlığı için bir vazgeçilmezdir. Sayre¹²⁷, Morris'den bir alıntıyla bu durumu, “... *inkarın tekrar ele alınmasının, diyalektik gerçekliği anlamının kaçınılmaz bir yolu*” olduğu şeklinde ifadelendirir.

Land Art'da, yapılan açıklamalar, tutulan kayıtlar, obsesif dökümantasyon sanat çalışmasının kendisi kadar önemlidir. Hatta bazen kendisidir. Land Art sanatçılarının bir çoğu hem açık alan hem de iç mekanlarda (galeri vbg.) varlık göstermelerine rağmen, izleyici açık alan çalışmalarını sadece fotoğraf ve textlerinden görebilmekte ve tanıyabilmektedir. Land Art'ın bir önermesine dönüşen bu durum, seyirci açısından sürekli bir artı değer yaratarak, eserler ile seyirci arasında sıradışı ve alışılmamış bir ilişki oluşturur. Çalışmaları fotoğraf, text ve metinleri vasıtasıyla sergi salonunda deneyimleyen izleyici, hala bir öneri ile karşı karşıyadır. Çalışma galeride değildir, galeride karşı karşıya kaldığı dışarıdaki çalışmanın temsili bir belgesidir. Çalışma insanların gitmek isteyeceği başka bir yerde, açık alanlarda, doğada ve dışarıdadır. Doğa başka bir mekansal realite olarak dışarıdadır. Şehrin, yaşam alanlarının uzağında ve dışımızda. Ama galeri içinde, dışarıyı sorunsallaştırılan doğa, iki farklı mekansal realiteyi görünür kılar. Fotoğraf dökümantasyon, belge niteliği ile bir taşıyıcı ve katalizatör işlevi görür. Ya da bazı geçici çalışmalarda olduğu gibi, artık o iş yoktur, doğa tarafından geri alınmış ve izleri silinmiştir. Deneyimsel olan, aktüel tecrübe açık alanlardaki sanat işlerinin yaşamsal bir parçasıyken, artık var olmayan bazı çalışmalarını biz ancak belgeler üzerinden tecrübe edebiliriz. Belgesel tecrübe yani fotoğrafik dökümantasyon, farklı ufuklardan, farklı bakış açılarından, uzak veya yakından tespit edilen görüntülerle, sanat yapıtının sorunsallaştırdığı yokluk ve varlık arasındaki diyalektiği ya da Smithson'un yer (site) ve yer olmayan (non-site) olarak kavramsallaştırdıklarını harekete geçirme sorunudur, belgeler, sergiler ve açığa çıkarır. Mekan ve mekan dışı, yer ve yer olmayan, varlık ve yokluk, bu diyalektik, fotoğrafik dökümantasyonlar eşliğinde hayal gücünü tetiklemekte etkili olan unsurlardır.

¹²⁷ H. M. SAYRE, *The Object of Performance*.

İzleyici, şimdiki zamanda galeri mekanında birtakım fotoğraf, text ve dökümanlarla başbaşadır. Fotoğraflarda artık mevcut olmayan ve bu mevcut olmama hali amaçlanarak yapılan çalışmalar karşısında olan izleyicinin birincil deneyimi yokluğun şiddetli bir vurgusuyla karşılaşmaktır. Ama paradoksal olarak hemen ardından ayırıldıkları, *Ronald Barthes'in*¹²⁸ *Camera Obscura'da*, fotoğraf üzerine dile getirdiği gibi, “ *Fotoğrafta bir şey küçük deliğin önünde poz vermiş ve orada sonsuza dek kalmıştır.*” Doğasının temeli poz olan fotoğraf denkleme basıldığı anı dondurarak, sonsuza kadar kayıt altına almıştır. Bu aşamadan sonra kayıt altına alınan Land Art eserinin ömrü yaratıcı hayal etme kapasitemizin gücüne bağlı olarak değişir.

Land Art sanatçılarının büyük ölçekli çalışmaları için geliştirdikleri bir diğer strateji de eserlerin havadan görünüşü, kuşbakışı ya da topoğrafik/uydu fotoğrafı gibi yukarıdan bir bakışla fotoğraflanmaları yönünde olmuştur. Bütüncül bir bakışı gereksinen büyük ebatlı ve ölçekli çalışmalar, ayrıcalıklı bir görüş olarak, sadece tanrılara ve yıldızlara özgü olan kuşbakışı'nı, tepeden bir görüşü gereksinirler. Havadan görünen dünya tüm aldatıcılığı ve soyutluğuna rağmen, Michael Heizer'in “*Effigy Tumuli Sculpture*” toprak işi ile ilgili *Klaus Kertess'in*¹²⁹ yazdığı gibi, “..... böyle görüntüler bizi yer olan (site) alanların dışına taşır. Onların bütünü görmemize olanak tanır.” Belgesel deneyim ve asıl deneyim arasındaki kopukluğu saptar. İçinden bakmak ve dışından bakmak arasındaki fark serimlenir. Onlar, yer olanın içinde olmanın getirdiği deneyimden farklılaşan, indirgenmiş bir fotoğrafik görüntü sunar. Herhangi bir yapıyı yukarıdan görebilmemiz için onun dışarısında olmamız gerekir. Yer yer imkansızlığı da imleyen böyle bir bakış açısı, itibarı da çağrıştıran yükseltilmiş bir görüş noktasıdır. Bir yalınlaştırma, ele geçirme girişimidir. Uzaklaşırız, tüm fazlalıklar silinirken, işler arınır ve soyutlaşır, bütünü görürüz. Uzaktan, etrafı ile bir bütün olarak, çepeçevre bir görüş sağlayan bu bakış, büyük ölçekli işlerin üzerimizdeki duygusal etkisini arttırmaktadır. Örneğin, Spiral Jetty'de hissettiklerimiz bakış açımıza bağlı olarak farklılık göstermektedir, bakış açısına bağlı olarak, büyümekte ve küçülmekte, aynı zamanda üzerimizdeki etkisi de değişmektedir. Spiralin içindeyken, hiçbir zaman kavrayamayacağımız bütünü,

¹²⁸ R. BARTHES, *Camera Lucida, Fotoğraf Üzerine Düşünceler*, Çev. Reha Akçakaya, 95.

¹²⁹ H. M. SAYRE, *The Object of Performance*, 234.

yukarıdan bir bakışla alınan fotoğraflarla alırız. Heizer'in Double Negative'i yukarıdan bakışla mükemmel görünen, yalın bir iştir. Minimalist bir çizik gibi konumlanır. Dört bir yanı erozyon ile aşındırılmış, toz, toprak, kaya parçaları ile dolu bir kanyon yüzeyinde, Heizer'in buldozeri ile açtığı geometrik ve mekanik yarıklar, tepeden bakış ile mükemmel rafinelikte ve alçak gönüllü bir ölçü içinde gözükür. Doğal bir işlem olan erozyon tarafından er ya da geç yok edilecek olan Double Negative, mütevazı bir görünüm sergiler. Bu bakış bize, Heizer'in işinin kapsandığı iki zamanı da verir, biri insana dair olan zaman (müdahale bağlamında) ve diğeri de jeolojik zaman, yerkürenin ve doğal güçlerin zamanı. Bu tarz çalışmalar için havadan bakış önemli ve gereklidir. Tepeden, uzaktan, dışarıdan bu bakış, diğer zemin seviyesinde çekilmiş, farklı kadrajlı fotoğraflarla birlikte, bu fotoğrafik dökümantasyon, bütüncül bakışı sağlarken, bir diğer yandan biçimin yayımlanması ve açılımıdır. Ama bu çalışmaların tek başına havadan görüntüleri bir yeterliliğe sahip değildir. Yerden çekilen fotoğraflar, metinler, filmler, videolar ve belki de mekânda bizzat bulunma ile birlikte varlığını sürdürürler. Yapıtların alımlanabilmeleri için gereksindikleri “çoklu bakış gereksinim”leri, kontrol altına alındıklarına, alımlandıklarına dair yanılmayı geciktirirler. Derrida'nın¹³⁰ ifade ettiği gibi,

“..... bu görüntüler bütüncül bir görüntü verirken, diğer belgeler ve yapılan ziyaret bunu bozmaktadır. Bir yayılma biçimi olan belgelerde de kendimizi eserin dışında, açık alanda buluruz. Sanki sürekli elimizde harita, daha yeni yola çıkıyor gibi hissederiz.”

Fotoğraf zamandır ve zamanı belgeler. Şimdiki zaman, daima geçmişle diyalektik bir ilişki içerisindedir ve fotoğraf bunu belgeler. Göndergenin fişkırması olarak, S. Sontag¹³¹ fotoğrafla kurduğumuz ilişkiyi şöyle açıklar, “...orada olan, geçmişte kalan, gerçek bir bedenden çıkan ışınım en sonunda burada olan bana değer ve bu aktarımın süresi önemsizdir; o yitik varlığın fotoğrafı, bir yıldızın geciken ışınları gibi burada olan bana dokunur....”

¹³⁰ H. M. SAYRE, *The Object of Performance*, 237.

¹³¹ S. SONTAG, *Fotoğraf Üzerine*, Çev. Reha Akçakaya.

Sayre'ye¹³² göre görüntü ve eserin bütünlüğünü, yeniden üretme sanatı olarak tanımlanan durumun avantajını bozan şey, tüm fotoğraf görüntülerinde gereksinen çağrışım seviyeleri ve yaratıcı hayalgücüne olan gereksinim ve bağımlılıktır. “.....bu görüntüler hikâyelerini anlatacak altyazuları gereksinirler ve dile eklemlenirler.” Smithson'un “*The First Mirror Displacement*” fotoğrafında olduğu gibi, olanlar çerçevenin dışına taşmaya başlar, yani zamanda geriye ve ileriye doğru, fiziksel olarak uzamda genişlerler. Stanley Cavell'in¹³³ belirttiği üzere “*Fotoğraf, çerçevenin içine girince dışarıdaki dünya ile bağımlı koparır... Kamera önce duyuları genişletir, sonra onları hapseder ve düşünceye yer bırakır.*” Başka deyişle kamera hayal gücünü sahne ile buluşmaya çağırır, çerçevenin içinde sınırlanmış olan fotoğrafın çerçeve dışına taşmasını sağlar. Sayre¹³⁴ bu durumu şöyle ifadelendirir:

“...Her görüntünün kendi sınırları, her filmin kendi bakış açısı vardır. Bütünleyici bir fotoğraf olmadığı gibi, bütünleyici bir film de yoktur. Her zaman görünmeyen, kamera merceğinden daha büyük olan bir şey vardır.”

Avangard Land Art çalışmalarının yarattığı bu mesafe oyunları, uzaklık, gidilmesi, görülmesi meselesi, uçsuz bucaksız çöller, akla ziyan ölçekler, varlık/yokluk oyunu izleyici ile arasında büyümlü bir ilişki kurmuştur. Varlığın yokluğu, yokluğun varlığına dönüşür: vardır ama yoktur...,yoktur ama vardır.... Land Art insanlarda, tıpkı J.M.W. Turner ve Aleksandr Blok'un çalışmalarında olduğu gibi seyahat ya da başka yerlerin arzusunu yaratır. Richard Long bir söyleşisinde güzel bir yürüyüşün ardından yenilendiğini, canlandığını ifade ederek, şöyle ekler “.....Belki de bu deneyim izleyicinin Land Art'tan, tüm sanattan almayı arzuladığı şeydir.....”¹³⁵

8.4. Zamansallık, Süre ve Süreç

Bir sanat yapıtıyla nasıl karşılaşırız? Bizim bir yapıtla karşılaşma biçimimiz yapıtı açımlayan parametrelerden biridir. Karşı karşıya kalma bağlamında, bir sanat

¹³² H. M. SAYRE, *The Object of Performance*, 237.

¹³³ A.g.k., 239.

¹³⁴ A.g.k., 240.

¹³⁵ W. MALPAS, *A Complete Guide to Landscape, Environmental, Earthworks, Nature, Sculpture and Installation Art*,

yapıtıyla karşılaşma şimdiki zamanda gerçekleşir. Doğada konumlanan çalışmalar, doğanın güçleri ile etkileşime geçerken, Land Art sanatçıları herşeyden evvel izleyicinin eserle karşılaştığı zamanı, şimdiki zamanı sorunsallaştırır. İnsanlaştırdığımız doğada zaman kavramı bir paradoks olarak belirir. Ölçümlediğimiz şimdiki zaman, orada, doğada bizim dışımızdaki bir ritimle akan bir şimdiye evrilir. Bir yanda sanatçının doğada, açık alanlarda gerçekleştirip, bıraktığı sanat eseri vardır, bir diğer yanda galeri mekanına ya da çeşitli dökümanlara aktarılmış fotoğraf, metin gibi esere ait kayıtlar ve izleyicinin bu kayıtlar ile karşılaştığı zamanın şimdiki zamanı. Varlık/yokluk diyalektiği mekanın yanında, zaman ölçeği ile sorunsallaştırılır.

Land Art'ın hem zaman kavramı, hem de zamanla kurduğu maddi ilişki, onun yapısını belirleyen, tanımlayan yapıtaşlarından biridir. Zaman kavramı, özellikle zamansallık (geçicilik/temporality) Land Art ile galeri mekanının konvansiyonel sanat tarzı arasında, daha sabit bir ayırım benimsemek için sunulan bir ayırımdır.

Sanat galeri dışına, doğaya açılıp, izleyiciyi deneyime davet ettiği zaman, izleyici galerinin açılış-kapanış zaman dilimlerinden farklı başka bir zaman algısı ile karşılaşır. Deneyimlemeye dahil olan zaman- yılın belli bir zamanı, ziyaret süreleri ya da günün saatleri olabilir. Ya da hiç yakalayamayacağı kısa bir an üzerine kurgulanmış bir çalışma, sanat için yeterince kısa; erozyona uğrama, suların silip götürmesi, toprağın yer değiştirmesi ile yutulmuş olması, paradoksal olarak sanat için yeterince uzun olabilir. Açık alanlarda doğal süreçlerin işlemesi ile görünür kılınan doğal çözünme, çürüme, kısmen doğal ölümlülüğün yeniden bir keşfi olarak konumlanır. Yine bazı sanatçılar tarafından bu durum, ekosistem içindeki insan türünün varlığı ve davranış modellerinin sorgulamasına dönüşür.

Robert Smithson'ın *Spiral Jetty* isimli çalışmasını görmeye giden bir izleyici, çalışmanın sular altında kalmış halini uzaktan seyretmekle yetinmek zorunda kalabilir, ya da Water De Maria'nın *Lightning Field-Şimşek Tarlası* işi için şimşegin çakacağı uygun zamanın gelmesini etrafta bekleyebilir, eğer şansı vardysa Christo ve Jeanne Claude'un Valley Curtain-Vadi Perdesi'ni yirmi sekiz saatlik varlığı süresince ziyaret edebilirdi.

Dennis Oppenheim'in bir kasırganın izlerini andıran, bir uçaktan püskürtülen kıvrılan dumanlarla oluşturulan *Whirlpool, Eye of the Storm- Girdap, Fırtınanın Gözü adlı işini* an gibi tanımlanan bir zaman diliminde, yapıldığı anda deneyimleyemediyse, büyük bir sabır sergileyerek, dönencelerin sırasıyla Robert Morris'in Observatory-Gözlemevini görebilirdi, eğer hala var olmuş olsaydı. Land Art'ın büyük bir kısmında olduğu gibi, izleyici, bugün eserlerin yokluğu üzerinden, varlığını sürdüren bir sanatsal anlayışla karşı karşıya kalır.

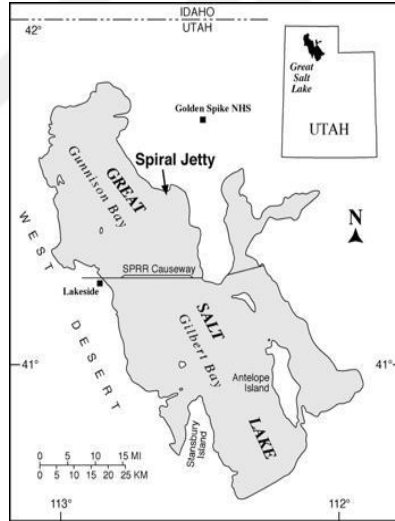
Land Art işlerinin birçoğunda zamanın öngörülen sonucu, onları zorlu finansal yatırımlar kılar. Zamansallık, Arazi Sanatı'nın büyük bir kısmını, müzelerdeki sanat eserlerinden ayırır. Müzeler, sanat tarihinin genellikle sanat eserlerinin ortaya çıktığı noktalardan oluşan doğrusal bir zaman ilerleyişi olarak algılandığı yerlerdir. *Tiberghien*¹³⁶ tarafından, "Arazi Sanatı'nın sınıflandırmaya karşı olduğu ve kolaylıkla kurallara bağlı bir zaman çizgisine yerleştirilemeyeceği, her parçanın bir noktaya karşılık gelmese de, esnek bir varoluş sergilediği" ifade edilir.

Walter De Maria¹³⁷, toprakla çalışan sanatçının, aslında zamanla çalıştığını ifadelendirir. Toprak her daim işlem görmüştür. Yerkabuğu ve toprak insanoğlunun bütün kültürel realitesini içinde ve katmanlarında taşır. Onu şekillendirmek en ilkel içtepkilerimizden biridir. İlkel yeryüzü sanatı olarak adlandırılan geçmiş yeryüzü eserleri, geometrik form ve düzenlemeler veya çeşitli figüratif hayvan formlarının toprağa kazınması, Britanya adasındaki Stonehenge'ler ya da Nazca çizimleri gibi kuşbakışı görülebilen düzenlemelerin amaç ve yapım yöntemleri hâla tam olarak çözümlenememiştir. Mezarlık, dini ve törensel içeriklerinin yanı sıra, yeryüzü sanatının geçmiş referansları olarak değerlendirilen bu işaretler tanrılara mesaj, kötülüklerden korunma, büyü, doğayı taklit gibi olgular olduğu ve ilkel sanatın konularını teşkil ettiği kabul edilmektedir. Bu bağlamda ilkel yeryüzü eserleri, Land Art'ı geçmişten besleyen arkaik referanslardır. Birçok araştırmacı Arazi Sanatı geleneğini, içkin olarak, daha uzun zaman dilimleriyle ve bizim modern tekrarlarımızdan önceki medeniyetlerle bağlantılandırır.

¹³⁶ G.A. Tiberghien, *Land Art*, 64.

¹³⁷ U. WEILACHER, *Between Landscape Architecture and Land Art*, 21.

Kültürel bir fenomen olarak şekillenen, tarih öncesi/prehistorik referanslar ile anlamı genişleyen Land Art, ekolojik, nostaljik ve form açısından yarattığı açılımların yanında, seyirci katılımı ve bu katılım için gereken seyahat/yol gereksinimi ile farklı bir boyut daha kazanmaktadır. Dünyanın birçok bölgesi, ülkemizde dahil olmak üzere, çok farklı periyod ve kültürlere ait, seyahat edilebilecek sayısız arkeolojik alanlara sahiptir. Land Art sanatçılarının geçmişe referanslı işleri, bir yandan, prehistorik referanslar ile derinleşip, genişlerken, diğer bir yandan kültürel katmanları anımsatan, kültürel katmanlar arasında bağlantı kuran yapısı ile kültürel bellekte yeni katmanlar oluşturmaktadır.¹³⁸ Land Art çalışmaları ziyaretçileri bilgilendirmeye yönelik, -izlenecek yol, açık adres, harita bilgileri, hava durumu, güneş doğuş-batış saatleri, uyulacak kurallar, alternatif güzergahlar, eserin gerektirdiği tüm bilgiler- harita ve şemalar vasıtası ile açıklanmaktadır. Land Art çalışmalarının bulunduğu bölgelere doğru genişleyen bir turizm endüstrisinden söz edilmekte, birçok lokasyona turlar düzenlenmektedir.



Resim 44: Spiral Jetty, Courtesy Utah Geological Survey

Kaynak: <http://www.robertsmithson.com/earthworks/driving.jpg>

¹³⁸ Detaylı bilgi için bkz. Amizlev, I. (2001) *Land Art: Layers of Memory, The Use of Prehistoric References in Land Art*. Doctoral Dissertation, Montreal, Canada.

Land Art alışmaları, fotoğraflarla belgelenmelerine ya da galerilere taşınmalarına rağmen, birçok çalışma için seyircinin fiziksel ve zihinsel katılımı esastır. Sanat eserinin varolabilmesi için gereksindiği “seyircinin katılımı” prensibinin yerini, Land Art pratiğinde eserin alımlanabilmesi için seyircinin fiziksel katılımı ve seyircinin bu katılımın ötesinde eserin çevresiyle, doğayla, deneyimi yaşadığı anla angajman olma halinin gerekliliği almıştır. Form ve ölçülerin yarattığı hareket ihtiyacı ile izleyicinin gerçekleştirdiği hareket, eserle izleyici arasında bir etkileşim yaratır. Yaşanan bu deneyim çalışmaların sadece fotoğraflarda görölmesinden farklıdır.

Dış koşullar, doğa, doğanın güçleri ve zaman faktörü deneyim üzerinde etkili olan faktörlerdir. Açık alan çalışmaları olarak “Landworks” oklu duyu organlarının (koklama, dokunma, görme, işitme, hissetme vbg.) katılımı; doğanın ya da zamanın etkisiyle değişen parametreler eşliğinde farklı düzeylerde bir katılım talep eder. Hava koşulları, güneşin konumu, saatler, mevsimsel farklılıklar, gün, gece, sis, yağmur, kar, ışık, gölge...vbg. farklı duyu mlara neden olarak, eserin alımlanma biçimini ve düzeyini belirlerler. Doğa tüm güçleri ile esere katılarak, çalışmaların bir parçası haline gelir. Bazı Landworks/açık alan çalışmaları tamamiyle doğanın güçleri ve astrolojik etkileri üzerine kurulmuştur. Nancy Holt’un *Sun Tunnels*, James Turrell’in *Roden Krateri*, Charles Ross’un *Star Axis*, Robert Morris’in *Observatory* vbg...çalışmaları, güneşin mevsimsel dönüşümleri, ekinoks’lar, güneş-ay-yıldızlara ait tüm zamansal birimler, yeryüzü/gökyüzü hizalanmalarının insan ölçęine göre ele alınarak çalışmaların temel birimi (medium’u) haline gelen örneklerdir.

Neolitik ağda insanların, ekinoksların periyodik karakterini, mevsimlerle ilişkisini ve bazı takımyıldızlarını bildikleri ve dairesel tarzda dikmiş oldukları 6.500 yıllık Stonehenge gibi megalitlerin astronomik gözlem amacıyla kullanıldıkları ifade edilmektedir. Neolitik ağ referanslı sanat alışmaları (Landworks) zaman kavramında ve seyircinin zaman algısında geçmiş referanslarıyla, sanat eserinin alımlanmasını belirleyen bir dış güç olarak merkezi rol oynar. Sorunsallaştırılan insanın ölçęidir. Zaman kavramı, geçmiş-şimdi-gelecek ölçęinde açılımlanır. Daha mütevazi, jestüel tarzı yaklaşımlarla üretilen çalışmalarda ise zaman, süre-süreç ilişkisi kapsamında ele alınır. Varlık-yokluk diyalektiği üzerine kurulan bu çalışmalarda işin ömrü, varoluş süresi, bir doğa olayını takiben erozyon, yağmur,

güneş ve ısı gibi silinip gitme esası üzerine kurgulanır. Zamanın akışı çalışmalar ile ilişki kurmanın önemli bir bileşenidir. İzleyici eseri tam olarak deneyimleyebilmek için –bakmak, görmek, düşünmek, seyretmek, dokunmak, yürümek, hissetmek, tırmanmak, uzanmak, izlemek, keşfetmek vbg.- zaman ve zamanın birimlerini kullanır. Çalışmaların deneyimi, zamanın deneyimi ile içiçe geçmiştir. Doğada zaman doğal güçlerin zamanıdır. Zaman kavramı- saatler, günler, takvim vbg.- insan yapımı bir kavram olarak, doğal güçlerin zaman olgusu ile karşı karşıya getirilir. Bir Land Art çalışması karşısında izleyicinin geçireceği zaman üzerinde etki eden birçok faktör vardır. Bunlardan bir kısmı izleyicinin kişisel tercihleriyle şekillenirken, bir kısmıda dışarıdan gelen kriterler ile şekillenir. Mantıksal olarak geniş alanlara yayılmış büyük ölçekli çalışmalar ile daha mütevazı küçük ölçekli çalışmalar birbirlerinden farklı zaman birimlerini gereksinirler. Gerçekleştirildikleri uzak, ıssız, çöl gibi çorak alanlara seyirci-izleyici-katılımcının ulaşımı bir yol serüvenini imlerken, zaman tüm açılımlarıyla-geçmiş, şimdi, geniş ve gelecek- eserin alımlanma sürecinde etkin bir parametre halini alır. Zamanın böylesine geniş ve aktif katılımı, izleyicinin hayal gücünü de etkin hale getirerek, alımlama sürecinde önemli bir rol oynamasına neden olur. Modern varlık, unuttuğu, koptuğu, dokunamadığı doğanın, karşısında ve içinde olarak bazı kadim gerçeklerle yüzyüze gelir. Karşısında bulunduğu yücelik, insan olarak ölçü ve ölçeğini sorgulama ihtiyacı doğurmaktadır. Varlık ve yokluk bir problematik olarak deneyimlenendir.

Heykelden yola çıkarak form düzeyinde açılımlar getiren Land Art çalışmalarının yanında, biçimden uzaklaşıp kavramsala yakınlaşan, madde / maddesizlik diyalektiğini sorunsal olarak ele alan çalışmalarda da, zaman çok farklı boyutlarıyla açılımlanır. Bu çalışmalar geçicilikleriyle vurgulanan çalışmalardır. Genelde fotoğraflarla belgelenen çalışmalar, kullanılan malzemelerde zamanın/doğal güçlerin etkisi bozunup, çözünme, doğal güçlerin etkisiyle oluşan erozyon ve yok olma sorunsal olarak ele alınır.

8.5. Temsiliyetin Varlık-Yokluk İkiliği : Madde ve Maddesizlik

Sanat, 19.yy'dan beri aklın katı hakimiyeti karşısında, bedensel ve duyuşsal olanın ifade edildiği bir alan, yabancılaşma karşısında da ruhsal bir dünya önerisi olarak şekillenmiştir. Tüm filozoflar sanata büyük bir önem vermiş, sanat

bireyleşmenin başat yollarından biri olarak ele alınmıştır. Estetik ve sanat modern aklın karşısında yabancılaşmamış bir alanın varlığını sürekli duyulur kılmıştır. Nietzsche ve Heidegger'de akla karşı radikal bir eleştiri olarak konumlanan estetik, sanata merkezi bir alan açmıştır. Sanat, insan özgürleşmesinin ve eğitiminin aracı olarak konumlanmıştır. Heidegger sanatçıya merkezi bir önem verirken, modern toplumun içine düştüğü krizin dünyanın yeniden ruhsallaştırılmasıyla aşılabileceğini ifadelendirmiş, sanatı kurtarıcı bir güç olarak kavramıştır. Heidegger'e göre, insan varlığı teknolojik gelişmeler ile tamamiyle yersiz yurtsuzlaşmıştır. Aydınlanma ve modernizmle birlikte, diğer canlıların ve doğanın da üstüne çıkarak, tüm boşlukları kendi varlığı ile dolduran insan, herşeyin üstünde üstün bir varlık olarak herşeyin ölçütü haline gelmiştir. Doğa nesneleşmiş, insanın işleyebileceği ve denetleyebileceği bir alan olarak ele alınmıştır. Aydınlanmanın yarattığı köklü ikilemler "aklın bunalımı" olarak kabul edilmiştir. 2. Dünya savaşından sonra yaşanan yıkımın boyutları da akla duyulan güveni sarsarak, bunun boş bir inanç olduğunu sergilemiştir. Sanat araçsal aklın eleştirildiği bir alan olarak daima varlığını korumuştur. Gerek Foucault, Nietzsche gerek Antik Yunan felsefesinde kişinin kendini inşa etmesi, varoluşunu stilize etmesi, filozof ya da sanatçı olarak oluşturması etik ve aynı zamanda estetik bir proje olarak konumlanmıştır. Sokrates'in yaşamı yapıtı, yapıtı yaşamı olarak şekillenirken, bu çerçeveden hareketle Foucault yaşamın da bir sanat eseri olabileceği, sanat eserine dönüştürülebileceği önermesini sunmuştur.

Sanat alanında da yaşamın ve sanatın birbirine yakınlştırılması bir çok avangard yaklaşım ve çağdaş sanatçının benimsediği bir tavır, önerdiği bir strateji olarak belirlemektedir. Bu anlamda sanat yapmak, insanın mahkum edildiği, toplumsal koşullara meydan okuması ve var oluşunu original kılan, ilk estetik köklere geri dönmesi olarak yorumlanmıştır.

Duyusallık yalnızca duyulardan oluşmaz. Duyu ve duyguların bileşkesi olan duyusallıkta, duyular bizi duygulara götürür. Akıl ile duyu/duyguları tarttığımızda, duygular olmadan zihnin eksikliğini saptayabiliriz. Hissedip duyumsamadan düşünmekten söz etmenin mümkün olmadığı açık olarak ortadır. Duyusal olan yani duyularla, duyumla ilgili olan ile aklın bir yansıması olarak düşüncenin arasına bir sınır çekilmiş, düşünce ve duygu arasında bir boşluk oluşmuştur. Duyusal olan, akılla

değil duygularla özdeşleştirilmiş, kadın olanla, hayvani olanla ilişkilendirilmiştir. Eleştirel düşünce tam da bu alanı, araçsal aklın duyu ve duygular ile arasına çizdiği kalın çizgiyi, tam da koparıldığı alan olarak doğa üzerinden sorunsallaştırır. Artık tanımlanamayan bu alan içinde, ne akıl ne duyu, hem akıl hem duyu olan, çoğul bir gri alan üzerinde Land Art sanatçıları bedenleri ile birlikte özgürleştirici bir sanatsal pratik üretirler. Geliştirdikleri stratejiler ile alımlanmak için izleyicinin duyusal, bedensel ve düşünsel katılımını gereksinirler. Bu üçlü arasındaki ayrım bir noktada sorunsallaştırılarak, açığa çıkarılır ve aşılmaya çalışılır. Mekanın diyalektik yaratarak ele alınması, galeri ile doğanın sürekli olarak birbirine dönüşmesine neden olurken, hem galeri hem doğa yaklaşımı olarak belirir. Doğa'da, manzaranın içinde, Smithson'un kavramsallaştırmasıyla yer olmayan'da gerçekleştirilen, entropiyi paranteze alan, bir sanatsal yaklaşım alımlayıcının katılımı ile gittikçe genişler. Yeni açılımlara olanak tanıyan bu yaklaşımla sanat eseri bir yandan bilginin nesnesine dönüşürken, imgelem içeren derin bir kavrayışı gereksinir. Sanat onu hisseden ve deneyimleyen insanlar üzerinde, farklı duyum ve duygular uyandırır. Yer yer merak uyandıran eleştirel düşünceyi açığa çıkarması, derin düşünme, derin hislenme pratiği uyandırması, bedeni ve hayal gücünü katılıma çağırması ve yarattığı ironi, pastiş, parodi ile sorgulayıcı bir bakış gereksinimi yaratması ile karakterizedirler. Sanat yapıtı ile karşılaşan izleyici bir katarsis durumunda değildir. Çünkü salt bir estetik nesne ile karşı karşıya değildir. Yapıt karşısında önce bir yabancılaşma, ardından sorgulama hissiyatı yaşar. Yapıt bir soru ile belirir. Bu soru, gündelik hayatın içinde gündelik olmayana yönelen, gündelik düşünmenin dışındaki bakışa olan ve yönelen gereksinim, sanatı günlük yaşama yöneltmek olarak değil, günlük yaşamı sanata dönüştürmek olarak belirir.

İronik, absürd, nihilist, parodik, biçimci, kavramsal herbir sanatçı bireysel tavırları ile kendi varoluşsal uzamı olarak şekillenen sanatsal pratikleri üzerinden, yaratıcı imgelem ve yaratıcı sezgileri ile doğanın, manzaranın hem malzeme hem de mekan olarak şekillendiği bir sanatsal pratik icra ederler. Bir nevi bütünleşme yaratan pratikleri, insanın ilk kökleri ilk kaynaklarına dönüş olarak da yorumlanmaktadır. Sanatçının malzemesi ve mekanının doğa olarak konumlandığı Land Art çalışmaları gerçekleşme koşulu ve varlığıyla bir sorunsal olarak belirir. İzleyici burada eylemsiz bir durumdaki madde ile karşı karşıya değildir. Statik bir

konumda olmayan sanat eseri izleyiciyi birçok boyutuyla alımlanmaları için katılıma çağırırken, bir diğer yönüyle izleyiciyi eleştirel olarak tepki vermeye iten bir olguya dönüşür.

Sanat insanın kendini bir birey olarak yapılandırabildiği etkinlik alanlarından biri olagelmıştır. Sanatçı ve malzemesi arasındaki şiirsel ilişki, malzemeye hayat verirken, sanatçıya varoluşsal bir uzam yaratır. Sanatçı yaratıcı faaliyeti esnasında duygularını malzemesi vasıtasıyla sanatına, eserine aktarır. Sanat, yapıttan izleyiciye doğru olan bir aktarım faaliyeti olarak belirir. Malzemeyi sanat haline dönüştüren bu çaba, sanatçının duyguları, emeği, deneyimi ile inşa ettiği, dönüştürdüğü bir uzamdır. Bu çaba sürekli olarak bir deney yaklaşımıyla üretilir ve yenilenir. Sanatçı imgelemi vasıtası ile duygu ve düşüncelerini, psişik gerçeklerini ya ortaya serimlemek için ya da gerçeği daha da karmaşık hale getirip, tepkisel tavırlarını ortaya koymak üzere yola koyulur. Amacı bu deneysel yaklaşımının neticesinde ürettiği şeyin neye benzeyeceğini görmektir. Bu deneyim sanatçının kendi kendisiyle karşılaşması olarak belirir. Kuspit'e¹³⁹ göre, sonuçları ve başarısı tartışılır bile olsa, her bir sanat eseri sanatçının malzemesi aracılığı ile duyguların yeniden yaşantılanarak tanzim edildiği *bir analitik seansa* benzer. Sanatçının üretimi, malzemesi ile olan ilişkisi, *psikanalize referanslanan, bir aktarım ilişkisi* gibi yapılır.

Fineberg'e¹⁴⁰ göre de, sanatçılar, yapacakları şeyin neye benzediğini görmek için yaparlar ve sanatlarını bu deneyimleri üzerine düşünmek için kullanırlar. Sanatçılar kendi deneyimleri ile kendilerine varoluşsal bir alan inşa ederler. Bu onlara, dünyada varolan bir yolun dışında çalışarak üretebilmek üzere bir dil yetisi kazandırmaktadır.

Herşeyden evvel görsel bir dil olan sanat yapıtı, sözel unsurları içinde barındırdığı gibi birbirine eklenen unsurların katmanlaşmasıyla derinleşir. Bir sanat yapıtından söz ederken aynı zamanda bir düşünceden söz ederiz. Bu sözele de eklenilebilen görsel bir düşüncedir. Görsel düşünce, görsel fikirlerin eklenmesi, yeni ve farklı bağlantıların kurulabilmesi yoluyla oldukça kapsamlıdır.

¹³⁹ D. KUSPIT, *Sanatın Sonu*, 31.

¹⁴⁰ J. FINEBERG, *1940'dan Günümüze Sanat, Varlık Stratejileri*.

Fineberg,¹⁴¹ sanatçının görsel düşünceyle yarattığı yapıların sanatçının deneyimini *organize etmek için bir model sağladığını* belirtir. Ve bu modeli, kişilik gibi karakteri belirleyen özelliklerle birlikte *sanatçının düşünce stilinin bir alan örnekleme*si olarak tanımlar.

Sanat yapıtı temsili bir biçimdir. Bu biçim gördüğümüze benzemeye yeltenen basit bir temsilden ziyade karmaşık bir yapıya sahiptir. Temsiliyet biçimi bir sanat yapıtını diğerinden farklılaştırırken, sanatçının deneyimi ile şekillenen karmaşık bir algı, duygu ve duyum kümesinin ifadesidir. Sanatçı öznel algılarına biçim verirken bir yandan gerçeklikle çarpışır ve karşılaşır, bir diğer yandan işlediği malzemesiyle, açtımladığı kavramlarıyla metaforlar inşa eder. Bu genelde sanatçının üslubu olarak tanımladığımız, sanatını icra ederken geliştirdiği kendine özgü dilidir.

Sanatın bilgisi, sanatçının sahip olduğu bilgi sezgisel bir bilgidir. Bergson'dan beri sezginin bir bilme biçimi, bilgi çeşidi olduğunu biliriz. Sanatçı kelimelere dökmenin çok zor olduğu bir şeyi, bir imgeyi, anlayışı, düşünceyi ya da bir kavram kesidini sezgisel olarak kavrar. Sanatçının yarattığı sanatsal formları, sanat yapıtılarını bu sezgisel kavrayışlarını görünür kılma çabası olarak da tanımlayabiliriz. Sanatçıların sezgisel yaklaşımlarıyla biçimlenen öznel algıları onları yüksek bir duyarlılığa taşır. A. N. Whitehead'in¹⁴² "*sembolik hakikat*" olarak adlandırdığı bir durumdur bu ve birçok sanatçının avangard tavır alışlarının açtımlaması gibidir:

" Sanatçılar yüksek bir duyarlılıkla yaşadıkları döneme ait adı henüz konulmamış ya da konulamamış yenilikleri, farklılıkları algılayarak onları bir biçim, bir tavır ya da bir soru formuna dönüştürürler."

Bu bireysel bir çabadır. Bu çaba neticesinde ortaya koydukları sanatlarıyla taze ve yeni bir perspektif sunarlar, sanatçının birincil amacı, isteği bu olmasa bile.

Sanat yapıtı bir yandan gerçekle ilişki kurarken, diğer bir yanda daha derin bir yapıyı, soyutlama ile oluşan bir anlam katmanını bünyesinde barındırır. Bu bir sanat yapıtına yaklaşırken bilmemiz gereken en temel gerçektir. Doğada hazır olarak bir sanat yapıtı bulamayız. Sanat yapıtı doğası gereği doğaya eklenilen ya da ondan türeyendir. Kültürün içinde üretilen sanat yapıtı, gerçeği ve anlamını kendi içinde

¹⁴¹ A.g.k., 15.

¹⁴² A.g.k., 15.

taşıyan kültürel bir nesnedir. Kültürel kodlarla bağlantılıdır. Kültürel bir uzam içinde bir var olan olarak ben, insan, sanatçı, ancak ve sürekli olarak kadraja alınmış bir perspektif içinde gören bir ben olarak sanatçıdır. Bir birey olmanın dışında, sanatçının toplumsal ve kültürel bir boyutu vardır.

Sanat bireysel bir ifade yöntemidir. Sanatçı bir birey olarak sahip olduğu hayal etme gücünün tasarrufunu kullanır. Sanatçı, eğer dünya istediği gibi değilse onu imgeleminde yeniden canlandırabilir, hayallerinde dönüştürebilir. Eleştirel tavır alışları onun eksik ve gediklerini, aksak yönlerini ortaya çıkarabilir. Başka bir bakış açısının mümkün olduğunu, hayal gücünün ürünü somut bir gerçeklik olarak, var olan yapıtlarıyla sergileyebilir. Baktığı, gördüğü ve dokunduğu bir gerçeklikle o an içinde varolabilir. Sanat hayal gücünün bir üretimidir ve hayal gücünün alanında konumlanır. Olmayanın, yaratılacak olanın. Yabancılaşan modern bireye kıyasla sanatçı gündelik gerçekliğin dışına çıkarak, iki kez yabancılaşan insanın, ifade edilemeyen alanındadır. İfade edilemeyen, tekrar ifade edilmesi ve onu aşma girişimi, dil dışı olanın tekrar dile entegre edilmesi ya da dilin içinde yeniden yaratılması, dilin içinde bir öneri olarak konumlanması söz konusudur. Varolan yolun dışına çıkmak hayal kurmak ve sorgulamaktır. Varolan yolun dışında bir yol aramak her bir sanatçının kendini gerçekleştirmek, kendi öznel bakışını inşa etmek için geliştirdiği bir stratejidir. Bir öneri ve önerme olarak sunulandır. Bu yönüyle sanat sorunsallaştırır, soru sorar, cevap vermez. Bazen cevabı olmayan sorular sorar, bazen ve çoğu zaman da soruların birden çok cevabı vardır ve/ya da olabilir. Bazen de sorular cevaplara, cevaplar yeni sorulara, yeni sorular yeni cevaplara neden olarak birbirine eklenir ve katmanlaşır. İmgelerin birbirine eklenmesi, dilin katmanlarında çoğalması gibidir. Sanat katmanlı bir dil ve bakış önerirken, kaçınılmaz olarak dile eklenir. Land Art sanatçılarının geliştirdikleri katmanlı dil ve bakış hayal gücünden dile uzanan bir yol önerir.

Land Art sanatçısı galeri mekanından doğaya çıktığı zaman ki, -çoğu araştırmacı bunu dislokasyon- yer değiştirme olarak tanımlar- hem görsel hem de sözel dilin yarattığı enformasyon konforundan uzaklaşmış olur. Anlamlandırma çabaları içinde, duyularımız ve düşüncelerimiz arasında kurulacak yeni ilişkiler, korelayon ve katmanlar dilimize eklenerek dilimizin sınırlarını genişletir. Bu

durumu, Wittgenstein'dan bir alıntıyla “*Dilimin sınırları, dünyanın sınırlarıdır.*” şeklinde özetleyebiliriz.

Çalışmaların soru sordurarak, görselliğin yanında, dilin içine yerleşmesi yeni bir algı ve alımlama estetiği önermekte; yapıtların dilin içinde yeniden oluşumu, bir açılım olarak çoğalması, yapıtın anlam ve evrenini genişletmektedir. Anlam genişlemesi ve dil, dil ve mekanın sınırlarının genişlemesi ile yapıtların bilim, felsefe, edebiyat vbg. gibi farklı disiplinler ile teması sağlanmaktadır.

Dile eklemeliş, imgesel olanın sanat nesnesinin önüne geçişi, metnin/textin/kuramın/felsefenin katılımı, disiplinler arasılık, -hatta günümüzde disiplinler aşırılıktan söz edilir hale gelmiştir. Bu durum karşısında sanatçının hem biçimsel hem kavramsal yetkinliği, sanat üzerine yazan, araştıran eleştirmenin yeterliği ve yetkinliği, bu kaos karşısındaki izleyicinin durumu bir sorunsal olarak belirlemektedir. İzleyicinin sıkı bir şekilde çalışmasını, araştırmasını gerektiren postmodern sanatın, ele alınması ve alımlanması daima zor olmuştur. 1960 sonrasında günümüze hız kazanan bu eğilimler sanat olgusunu giderek bir düşünce olgusuna dönüştürmüştür. Sanat yapıtını kavramak onunla ilgili belli bir birikimi içselleştirmekle ilgili hale gelmiş, Kahraman'ın¹⁴³ “*Bakmak, Görmek, Bir de Bilmek*” isimli kitabında ifadelendirdiği gibi sanat giderek “*bir bilgi nesnesi*”ne dönüşmüştür. Neredeyse bugün tamamiyle bir bilgi nesnesi olarak konumlanan Land Art'ı bilmiyorsam, Land Art'ı bilmiyorum' dur.

Sanat alanında 1960'lı yıllarda başlayarak günümüze kadar uzanan ve sanatın üretiminde etkisini yoğun bir şekilde hissettiren postmodern paradigma,¹⁴⁴ Foucault, Derrida, Barthes, Deleuze, Lyotard ve Baudrillard gibi post-yapısalcı düşünürlerin kavramları bağlamında irdelenmekte ve açılanmaya çalışılmaktadır. Hayatın estetik temeller üzerine inşası, sanat vasıtasıyla anlamlandırılma teması,¹⁴⁵ Benjamin, Adorno, Heidegger'den Deleuze, Foucault, Derrida, Lyotard gibi postmodern teoriye kadar uzanan, toplumsal, kültürel, politik ve felsefi düşüncede merkezi bir temadır.

¹⁴³ H.B. KAHRAMAN, *Bakmak, Görmek, Bir de Bilmek*, 253.

¹⁴⁴ Süreyya SU, *Çağdaş Sanatın Felsefi Söylemi*.

¹⁴⁵ A.g.k.

Sanat ve felsefe ilişkisi daima var olmuştur. Kuram ve sanat yapıtı arasındaki ilişki irdelenmesi gereken bir alan olarak belirir. Günümüzde sanatın madde/maddesizleşme ekseninde yön alması, kavram/metin'in önem kazanmasına neden olmaktadır. Dilin sanat yapıtında alımlanma aşamasında anlam üretimine katılması metin/text'in önemini gittikçe arttırmaktadır. Metin/text anlam açısından bir bütünlük sağlarken, bir diğer tarafta yapıtın önüne geçerek sanat yapıtı ve kavram/kuram ilişkisini sorunsallaştırmaktadır. Sanat yapıtlarının metin/text ile kurdukları ilişki aşırı yorumlara neden olabilmektedir. Yorum/aşırı yorum eksenindeki tartışmalar merkezi bir alan kaplamaktadır.

Şahiner,¹⁴⁶ bir bilgi nesnesine dönüşen sanatta, *imgesel olanın, nesnenin ya da bir varlık alanının temsilini bu denli örtmesiyle*, bunların türediği kültürel ve sanatsal kaynakların *belirginleştirilmesinin gerekliliğini* ifadelendirir. Böylece, sanat yapıtının, salt estetik temellerini sorgulayan değil, aynı zamanda *onu bir bilgi nesnesi olarak da deşifre etmeye çalışan göstergebilim*, alternatif bir yöntem olarak belirir. Göstergebilim, *göstergeleri birbiri içinde sorunsallaştırıp sorgulayarak*, göstergelerin *tarihsel, psikolojik, toplumsal* anlamlarını da ele alarak, sanat yapıtlarının çözümlenmesini *analitik bir düzleme* çekmeye çalışmaktadır.

Şahiner,¹⁴⁷ sanat yapıtını, bir göstergeler bütünü olarak ele aldığımızda, onu belirleyen göstergelerden her birinin, bildirişimsel bir işlev görmesinden öte sanatsal bir duyarlılığın ürünü olması gerekliliğinin altını çizmektedir. Kavramsal sanatla birlikte, dilin eklemli doğası zengin imgelemsel bir alan yaratmakta ve sanatsal üretimin bir nesneyle sonuçlanması gereği ortadan kalkmaktadır. Metin önem kazanırken, yapıtın anlamsal bütünlüğünün bir göstergesi olarak ele alınmakta ve bir varlık olarak ifşa edilmesine olanak tanımaktadır.

Kavramsal Sanat ve Postmodernist yapıtların dille kurduğu yoğun ilişki, günümüzde tablo-kavram olarak nitelendirilen yeni bir imgesel yöntem ortaya çıkarmıştır. Bu durum ve yarattığı problemler Şahiner¹⁴⁸ tarafından:

¹⁴⁶ R. ŞAHİNER, Sanatta Postmodern Kırılmalar, 145.

¹⁴⁷ A.g.k. 145, 146, 147.

¹⁴⁸ A.g.k. 145, 146.

“dilin imgesel zenginliğinin, nesnel ilişkilerle bütünleştirilerek yeni açılımların ortaya çıkmasını sağlamakta. Ancak sanat yapıtının dilsel önermeler ya da metin/text ile aımlanmasının, nesne-dil ikilisinin zengin bir çağrışımsal alan yaratmasını sağladığı gibi, anlam üretiminin ucu açık ya da çelişkili ölçütler uyarınca doğru değerlendirilememesi gibi bir riski de içerdiği” yönünde aımlanır.

şahiner’e göre, bu da yapıtı üreten sanatçının, bizzat ona dair sorunsal aımlamasını ya da gönderme yaptığı düşünel dizgeye mutlak hakimiyetini gerektirmektedir. Bu durum ise, bunca yapıtın birbiriyle çarpıştığı, bunca düşüncenin bir arada var olduğu karışık bir ortamda, sanat yapıtının değerlendirilmesi ve sağlıklı estetik ölçütlerin saptanmasını her zamankinden çok güçleştirmektedir.

Her daim, sanat eseri ile kuram arasında problemli bir ilişki olagelmıştir. Sanat yapıtı kuramın ortaya koyduğu sına ma ölçütlerinden sıyrıldığı ölçüde kendini sanat olarak tanımladığı ifade edilir. Genelde çizilen çerçevenin dışına çıkmak, sanatçının kendi kendisine ters düşme ihtimalini bile göze aldığı bir strateji olarak belirir. O yüzden sanat tüm genellemeleri boşa çıkaran bireysel bir ifade yöntemidir. řahiner¹⁴⁹ bu durumu, *kuramın kendi doğrultusunu doğrulama* ihtiyacı içerisindeyken *genellemelere başvurmak zorunda oluşu* ile açımlar. Oysa, bir sanat yapıtını sanat yapıtı yapan şey, *yapıtın kendini ifade edebilmesi için başka hiçbir aracıya ihtiyaç duymamasıdır*. Metin/dil ile kurulan yoğun ilişki problem olarak belirlemektedir.

Sanat yapıtının alımlanması daima zor olmuş, derinlikli ve temsili yapısı, öz ve biçim ilişkisi yapıtın katmanlı okumalarına izin verdiği ölçüde yapıtın sanatsal varlığı önem kazanmıştır. Sanatın her yerde ve göstergelerin sonsuza dek çoğaldığı günümüzde, Baudrillard, sanatı, yeniden dönüşemediği için kanserli bir bedene benzetirken, sanat yapıtını oluşturan kriterlerin bulanıklaşmasıyla, alımlanma ve değerlendirme süreçleri gittikçe bir çıkmaza doğru sürüklenmektedir.

İnsan doğayla kurduğu ilişkide davranışlarını düzenleyen, bir davranış modeli örgütleyen, bir dizi dinamikler birlikteliği geliştirir. Bir ilişkiler ağından oluşan bir ilişki motifi. Bireyler kişisel farklılıklarının, karakterlerinin bir yansıması olarak kişiden kişiye değişen bir yapı kurar. İ dünyalarının yansıması olan bir ilişki alanı. Doğaya/Dünyaya nasıl dokunuruz? Doğada/Dünyada nasıl var oluruz? Dünyaya

¹⁴⁹ A.g.k.

dokunmak aynı zamanda içsel gereksinimlerimiz ile bir örüntüler ağı, bir örüntü birliği kurmaktır. Dünyada olmak tercihlerimizle şekillendirdiğimiz varoluşsal bir deneyimdir. Ve bu sanatçıların önerisi sanat yapma eylemlerinin deneyimle şekillenmesi ve sanatın bu deneyimin kendisi olması şeklindedir.

İnsanın varolması, yaşadığı biosferin içinde kendine bir uzam, bir biosfer inşa etmesi, bir dil geliştirmesi ile mümkündür. Yerleşik ve sabit düşüncelerin, fikirlerin kısıtlayıcılığına rağmen, doğa ile kurulacak yeni ilişki formları önermek. Bir fikir sanatçının fikri olarak, imgeleminde, henüz bir ismi veya cismi olmamasına rağmen bir formla belirir ve bir form içerir. Land Art sanatçıları yaratıcılıkları ile kendilerine bir varoluşsal uzam inşa ederlerken, yeni bir sanatsal uzam arayışı birincil olarak şekillenmektedir. Manzara karşısındaki öğrenilmiş bakışımız, yer yer çaresizliğimiz yeni deneyim alanlarının yaratılması ile aşılır. Doğaya dokunmak, doğada soluk almak sanata dönüşürken, sanatçı, duyularının hafızası ile kayıt altına aldığı doğadaki deneyiminin temsilini sorunsallaştırır. Esas olan deneyimle doğa-yaşam arasında kurulan bağ olarak şekillenirken, aradaki bu bağ ile ve bağ olarak kurulan alan, sanatsal olan- olarak belirir ve tam da -sanat olan- olarak önerilmektedir. Land Art sanatçıları, atomize olan bir birey olarak kendini tam da parçalandığı yerde, ilk kaynaklarda, doğada, doğal olanın deneyim alanında arayarak yaratmakta ve inşa etmektedir.

Herbir sanatçının bireysel ifade yöntemleri ile birlikte, bir soru ve öneri formunda gelişen sanat, meta-nesne olma halinden arındırılmış bir sanatsal pratik, salt bir deneyim olarak nasıl şekillenir, nasıl inşa edilebilir? gibi sorularla açıklanabilmekte ve serimlenmektedir. Bu deneyimin paylaşılması esasına dayanan bir sanatsal yaklaşım modeli olarak, izleyici-alımlayıcıyı soru sormaya yönlendiren bu çalışmalar, kaçınılmaz olarak felsefe ile daha yakın bağlar inşa etmektedir. Sanat bir meta-nesne olmaktan nasıl kurtulur? Herhangi temsiliyet içermeyen bir deneyim alanının temsiliyeti problemi nasıl açıklanabilir? Sanatsal düzlemde, herbir birimini birarada tutan görünmeyen ağlar, dile nasıl entegre edilir? Söz konusu edilen alan bu sanatçıların nezdinde mutlak varoluşsal bir alan olarak belirir. Burada artık salt deneyimlenebilen, duyum bazlı bir oluştan bahsedebiliriz. Kavramsal olarak Deleuze'cü bir okuma ve oluş felsefesi ile açıklanabilen içkin bir oluşa içkin olmak. Hepimiz evrenin bir parçasıyız ve evrende yer kaplıyoruz. Evrenin diğer her bir

birimi ile etkileşim halinde, her yöne hareket etme potansiyali olan partiküller olarak, esnek bir uzamda, sürekli bir oluşa doğru evriliyoruz. Bir yandan somut olarak yeryüzünde bir yer işgal ediyoruz, bir diğer yandan, sürekli ve aynı anda hem kültürel ve yapay olarak ürettiğimiz hem de içsel olarak inşa ettiğimiz bir uzamda varoluyoruz. Bu uzam bizim gerçekliğimiz olarak beliriyor. Bu oluş uzamını tercihlerimizle şekillendirebiliyoruz. Grift, esnek bir ağ. Hem makro hem mikro ölçeklerde, hem içsel hem dışsal olan, zihinsel ve ruhsal, bize ait, bize dair olanın kültürel uzama doğru bir tecrübesi olarak beliriyor, inşa ettiğimiz varoluşsal oluş alanımız. Tüm dokunmalarımız bu iki alanın çatışma ya da kesişme, birleşme ya da ayrılma alanlarında şekilleniyor. Bir yandan duyumsanan bu ikilik, bu ayrılma, yer yer yabancılaşma yaratan deneyim alanı, sanatsal olanın vücut bulduğu, sanatçının oluş alanı olarak beliriyor. Sanatsal olanın ifade alanı tam da oluşa içkin olanın, dile gelmeyen serimleme alanı. Sürekli oluşa izin verenin sürekliliği olarak, sürekli değişebilecek olanın, yani deneyimin kendisinin sanat olması. Sanatçının üretimlerinin mutlak gerçek değişmezliği olarak deneyim, sanatsal üretim olarak deneyim. Ve bu deneyimin dilsel alana aktarılması, dilin içinde tekrar ifadelendirilmesi, dilin eklemli ve katmanlı yapısında katmanlaşarak yoğunlaşması olarak ifadeleniyor.

Deneyim üzerine kurgulanan Land Art çalışmaları karşısında bugün beliren soru-sorun, bir bilgi nesnesine dönüşen, bilginin nesnesi olan bir deneyim alanının nasıl alımlanabileceği sorusudur. Deneyimin kendisinin sanat olması, deneyimin ön planda olduğu, meta-nesne olma halinden arındırılmış bir sanatın nasıl olabileceği sorusu, Land Art eserlerinin tüketilememe halinde somutlaşmıştır.

Bu avangard, öncü sanatçıları nasıl ele alacağız? Nasıl yorumlayacağız? Nasıl bir metod geliştirilebilir, bu yapıtların ve tavırların karşısında? Sanat nesnesi statik konumundan sıyrıldığı zaman, anlamın ele geçirilemezliği gibi her okuma, her yorumlama eylemiyle anlam katmanlaşmakta, çoğalmaktadır. Katmanlar arasındaki geçişler ile yeni açılımlar kazanmaktadır. Gerçekleştirildikleri zaman dilimi ile bütünleşerek, o anın kadrajına alınan çalışmalar, mekana özel olarak konumlanarak, doğal güçlerin etkilerine açık olan çalışmalarda biçim ve içerik birbirlerinden ayrıştırılamıyacak şekilde içiçe geçmişlerdir. Çalışmaların yoğunluğuna hayal gücü ve yaratıcı imgelemin katılımı ile eklemelenen bedensel-duyumsal katılım, izleyicinin

deneyimi ile katılımı, çalışmalarını yaşıyan ve duyumsanan bir edebi teori gibi yapılandırır. Her başlangıç yeni bir başlangıç olarak belirir. Bu durumu elimizde bir harita, ya da hayal gücümüzün engin ufkunda, bedenimizle, deneyimle hayal ederek, her seferinde yeniden başlamak olarak tanımlayabiliriz.

Uzaktan, tepeden-kuşbakışı ya da soyut bir bakış ya da farklı kadrajlar, fotoğraflar, metin, text ve videolar, yazılar, makaleler, hayal gücünüz vbg. faktörlerle bakış daha da sorunsallaşır. İşlerin alımlanmasında önerilen farklı kadraj, uzak ve yakın bakışlar onları okurken de önem kazanır. Bu sanatçıların alımlanabilmeleri, sanatçıların sunum önerileri üzerinden bir bakışla gerçekleştirilmektedir.

Yapıt olarak inşa edilen bir alımlamalar bütünlüğüdür. Tam olarak önerilen bilişsel, bedensel deneyimin bir sanat olarak belirir. Deneyimin nesneye, nesnenin sanata dönüştüğü an ve uzamın bilgisi, sanat olarak belirir. Sanatın ne olduğu sorusunu bünyesinde barındıran, sanat eserinin ne olduğu sorusunu soran taze bir bakış. Sanatçının malzemesiyle kurduğu deneyim esaslı bilgi, sanatçının duyu organları ile kurduğu birliktelik, ahenk ve uyum, sanatçı tarafından anlaşılacak için önerilendir.

Sanat insanın kendisini güçlü bir biçimde ifade edebildiği, inşa edebildiği alanlardan biri olarak belirir. Sanat üretiminin salt bir nesne ile sonuçlanmasının önüne geçen deneyim olarak sanatın varlığıdır. Deneyim olarak sanat, sanat üretiminin meta-nesne olma hali dışındaki süreçleri açığa çıkararak, alımlanabilir kılar. Geniş hacimli sorular, geniş hacimli yaklaşımları gereksinircesine, soru ve sorunların çapı genişledikçe, sanatçıların, tuval yüzeyi ve diğer üç boyutlu yaklaşımların dışına, açık alanlara doğru yönelerek, tüm yeryüzüne yayıldıklarını ifade edebiliriz. Sanatçılar bu yayılımla sanat yapıtının anlam katmanları arasında bir ilişkiler ağı kurar. Bir yandan anlam katmanları arasındaki korelasyon ve anlam zenginliği açılım olarak şekillenirken, bir diğer yandan sanatın deneyim olarak değeri, deneyim olarak açılımları serimlenmektedir. Salt bir meta-nesne olarak ele alınamayan, meta-nesne olma halinden arındırılmış olan sanat bir deneyim biçimine, bir deneyim bilincine dönüşür. Bu deneyim biçim ve bilinci sanatçılar için varoluşsal bir uzam yaratırken, seyirci-izleyiciyi için bu deneyimsel alan bir katılım daveti içerir.

Bu sanatçılarla sanat anlam içeren bir varoluş arayışına, bir varoluş inşa etme deneyimine dönüşür. Deneyimle sanat yapıtı arasında kurulan bağ, içkin bir varoluş uzamı yaratırken hem etik hem de estetik bir öneri olarak şekillenmektedir. Anlam katmanları arasında ilişki kuran, bir ağ yaratan deneyim bir diğer taraftan eserlerin yapısı, yeri, artık var olmaması ve konumlandıkları uzak alanlar itibarıyla deneyimlen-e-me-meleri nedeniyle bir paradoks yaratır. Bu uzaklık, yapıtı meta-nesne olma halinden kurtaran bu erişilemezlik, varsayılan bir imgelemsel yaratıcı alanı gereksinmekte, izleyicinin-katılımcının açık zihin, açık fikir, yaratıcı hayal gücü ve imgeleme yetkinliğini zorunlu kılmaktadır. Farklı anlam katmanlarında, yeni bir frekans öneren bu eserlerle beliren biçim, biçimin kendisi olarak sanata dönüşür. Heizer'da mekana özgü olarak gerçekleştirilen çalışmalar, hem mekan, hem de biçim olan biçim, biçimin ve sanatın kendisi olarak yapılır. Heizer'da biçim sanattır, sanat biçimdir. Biçim mekanla ve sanatla bütünleşir. Fulton yürür, sürekli yürür. Mediatif, doğayla bir olan, sanatsal anlam içeren yürüyüşün kendisi sanata ve dile dönüşür. Fulton, yürürken o anların, deneyimlediği anların kayıtlarını tutar. Zamani ve uzamı bedeniyle, tüm duyu organları ve duyum düzenekleri ile ölçümler ve kayıt altına alır. Fotoğraf makinesi ve not defteri eşliğinde tüm anımsatıcı izler, duyumlar kayıt altına alınır. Sorunsallaştırılan salt bir deneyim olarak sanatın, biçimsel temsilidir ya da doğanın temsil edilememe sorunudur. Fulton gibi Long'da sanat olarak gerçekleştirdiği yürüyüşüyle, dünyada olmak, doğayla bir olmak, bedeniyle, eliyle, ayağı ile duyumsamak, deneyim olarak tüm medium'larla kurulan bu simbiyotik bağ, birbirlerinden farklılaşan ifade araçları, medium ve mekansal diyalektik'ler ile görünür kılınmakta, bu bütünleşme sanat olarak önerilmektedir. Bu sanatçılarla anlam katmanları arasındaki yolculuk doğaya, yeryüzüne dokunmakla, temasla ilişkilendirirken, her başlangıç yeni bir başlangıç olarak şekillenir. Belleğin ve dilin katmanlarına eklenir. İnsanın realitesi ve bu realitenin dışsal referanslarla ilişkisi, öznel ve nesnel uzamlarda kesişme noktaları yaratır ve ayırır. Tam da Smithson'un metaforik ve katmanlı dilinin içinde inşa ettiği sanatsal bir üslup olarak yapılanandır. İnsanın entropisi, insanın yarattığı entropi ile doğanın entropisi içiçe geçer. Sanat bir ritüel, bir nevi ibadet formunda bir oluşu imlerken, bellek katmanları, hafıza, bedenin duyumu, doğanın güçleri, tüm bunların uçuculuğu,

değişkenliği, güvenilemezliği, duyumsanan ve duyumsanamayan ifadelendirilir. Tüm ifade etmediklerini de ifade eden bir ifade biçimine dönüşür.

Gösterge ile gösterilen arasındaki tekabuliyet ilişkisi bakışı sorgularken, ezberlerden arındırılan ve yaratıcı imgeleme hitap eden bir yapı sergilenir. Aralardaki boşluklar zihinsel yaratıcılığımız, hayal gücünün katılımı ile kapatılmaya çalışılır. Sanatçılar bize herhangi bir öykü aktarmazlar ya da hikayeleştirmezler, ama imgelemsel olarak oluşan anlam katmanları, soyutlayarak ifade edersek edebi imgelere yakınlaşır. Doğa içinde bedenle gerçekleştirilen duyular dilin içerisinde ifadelendirilmeye gereksinirler. Hem sanatçı hem de alımlayıcı tarafından. Doğaya referanslanan duyum merkezli bu çalışmalarda sanatın alanı maddesizliğin formu olarak belirir. Duyu, duyum, deneyim, imgelem ve katılım merkezli olan bu çalışmalarda imlenen dünya salt ben'den ibaret değildir. Burada dünya ben ile öteki - ben ile dünya, ben ile doğa, ben ile katılımcı- arasında kurulan bir dialog olarak şekillenir. Artık izleyici eserin karşısında salt gözden ibaret, pasif bir benlik değildir. Katılımcı, aktif bir öge olarak sanat yapıtı ile girdiği diyalogla eseri alımlayan olarak konumlanırken, sanat nesnesi meta-nesne olmanın dışında, anlam ekseninde kurgulanan bir form'a dönüşür. Sanatın yapısı deneyimi merkeze alarak kurgulanırken, ancak deneyim eşliğinde açılabilir hale gelmektedir. Parçalanmış, birbirinden ayrılmış katmanlar arasında bir ilişkiler ağı kurarak, izleyiciyi bir düşünce deneyimine davet etmektedir. Burada sanatçılar arasında farklılaşan, sanatçıların bireysel farklılıkları ile şekillenen dışavurum yöntemleri, ifade şekilleri, medium ve materyalleridir. Sanatçılar yarattıkları eserleri ile sanatsal anlamda birer varoluşsal uzam inşa ederler.

Bir diğer yandan izleyici, alımlayıcı nezdinde, açık yapıtların gösterge-gösterilen arasındaki ilişkiyi sorunsallaştırmaları, onların alımlanmalarını güçleştirmekte, kriterlerin bulanıklaşması aşırı yorumlara neden olabilmektedir. Bu koşullarda alımlanma-yorumlama güçlüğü, gerek sanatçı gerekse izleyici, eleştirmen açısından problem yaratmaktadır. Göstergebilim, açık yapıtların alımlanması ve anlam karmaşasını aşmak üzere birtakım model ve yöntemler önermekte, geliştirmektedir. Bilgiyle olan bağımızın –epistemolojik- olarak koptuğu günümüzde, bilginin kaynağına ulaşmakla ilgili güçlük giderek büyümekte, yaşanan bağlam kayıpları ile bu eserlerin alımlanması problematik bir hal almaktadır. Bugün

yaşadığımız çağda teknolojik gelişmeler ışığı altında ürettiğimiz bir yapay doğa bağlamında, doğa ve yapay doğa, sürdürülebilirlik ve çeşitli açılımları sanatta merkezi bir tema olarak konumlanmaktadır.



9. LAND ART SANATÇILARI ve ESER ÖRNEKLERİ

9.1. Andy Goldsworthy

Land Art sanatçıları, doğadaki değişimi merkeze alan, doğal güçlere, oluşum süreçlerine referanslanan sanatsal bir yaklaşım geliştirmişlerdir. Yaşam ve sanatsal biçimlerin bu yakınlaştırılma çabasında: doğma, büyüme ve çürüme gibi süreçler çalışmaların kavramsal arka planını oluştururken, birçok sanatçının yaklaşımında geçicilik merkezi bir tema olarak konumlanmıştır. Çalışmalar oluşum aşamaları esnasında sanat, sonrasında bir belge olarak ele alınmıştır. Meta-nesne olmanın karşısında deneyimi ön plana çıkaran bu yaklaşıma göre eserin geçici ya da kalıcı olarak tasnif edilmesi, tanımlanması anlamlı değildir. Anlamlı olan eserin üretilme aşaması ve sonrasında çevresiyle girdiği ilişki olarak ele alınmış ve vurgulanmıştır. Birçok kaynakta -varlık/yokluk- diyalektiği olarak tanımlanan bu yaklaşımın romantik örneklerini Andy Goldsworthy'nin¹⁵⁰ çalışmalarında görürüz. Goldsworthy, çalışmalarını doğa içinde bir yer olarak seçtiği bir alanda, yerin kendi doğal malzemeleri ve iklimiyle ilişki kurarak oluşturur. Çevre ile etkileşim içinde olan çalışmalar, doğal süreçlerin –güneş, rüzgar, yağmur, kar vbg- değiştirici güçleri ile dönüşerek tekrar doğaya katılırlar. Çok kısa ömürlü olabilen, geçici çalışmalarını fotoğraflar ile kayıt altına alarak belgeler.



Resim 45: Andy Goldsworthy, "Hole in leaves sinking", 1987

Kaynak: <http://www.cfa.arizona.edu/are476/files/puzz05.htm#art>

¹⁵⁰ Kastner ve Wallis, *Land and Environmental Art*, 68-69.

Goldsworthy doğa ile kurduğu duyum merkezli ilişkiyi şöyle ifadelendirir:¹⁵¹

“...yer, havanın ve mevsimlerin belirlediği yönde ilerleyerek bulunur. Ben, her günün bana sunduğu fırsatları yakalarım. Eğer kar yağıyorsa, karla çalışırım, yaprak dökümünde yapraklarla.. rüzgarda sallanan bir ağaçta, ince ve kalın dallar bir kaynak olur....bir yerde durur ve malzemeleri toplarım, keşfedilmesi gereken bazı şeylerin varlığını hissedirim....bir yerde beklemek, yerin değişikliği hakkında beni daha da bilgilendirir...”

Goldsworthy doğanın içinde doğayla birlikte ilerleyen bir yaklaşım belirlemiştir. Onun için deneyimlediği dokunsal ve görsel süreçler çalışmalarının belirleyicileri olarak konumlanır. Bakma, görme, dokunma, malzeme, yer ve form tümü birbirlerinden ayrıştırılmayacak süreçlerle çalışmasının özünü oluşturur.



Resim 46: Andy Goldsworthy, Ice. Lifted from nearby pond. Place on top of fence posts. Early morning. Dumfriesshire, Scotland. 30 January 2017, Inkjet Print, 35 1/2 × 24 in, 90.2 × 61

Kaynak: <https://www.artsy.net/artwork/andy-goldsworthy-ice-lifted-from-nearby-pond-place-on-top-of-fence-posts-early-morning-dumfriesshire-scotland-30-january-2017>

¹⁵¹ C. KARAVİT, *Doğadaki İz: Yeryüzü Sanatı*, 75.

Zaman, değişim, ışık, büyüme, ve çürüme belirleyici unsurlardır. Kaynak olarak toprak, hava ve malzemeye, yerin direncine, dokunmanın çarpıcılığına gereksinimi vardır. Yaprak, dal, taş ile çalıştığı zaman malzemeleri yalnızca malzeme değildir, kendi yapısıyla, çevresiyle, yaşamla kaynaşma yöntemidir. Goldsworthy, işini terk ettiği zaman, çalışma yapısıyla, çevresiyle, yaşamla kaynaşmaya devam eder. Bir taşa, bir ağaca dokunmak onun etrafındaki mekana dokunmaktır. Hava yağmur, kar, sis, açık hava dış mekandır. Taşın niçin orada olduğu, doğanın nasıl bir değişim içerisinde olduğunu ve bu değişimi anlamının bir yolu olur. Goldsworthy, malzemeye dokunurken yaşama dokunur ve sanatını kavramsallaştırır.



Resim 47: Andy Goldsworthy, Ice walk. Dumfriesshire, Scotland. 6 January 2016, Digital video, color, sound, Edition of 6 + 1AP

Kaynak: <https://www.artsy.net/artwork/andy-goldsworthy-ice-walk-dumfriesshire-scotland-6-january-2016>



Resim 48: Andy Goldsworthy, Pass. Dumfriesshire, Scotland. February, March 2016, Three-channel Digital Video, Colour, Sound, Edition of 3 + 1AP

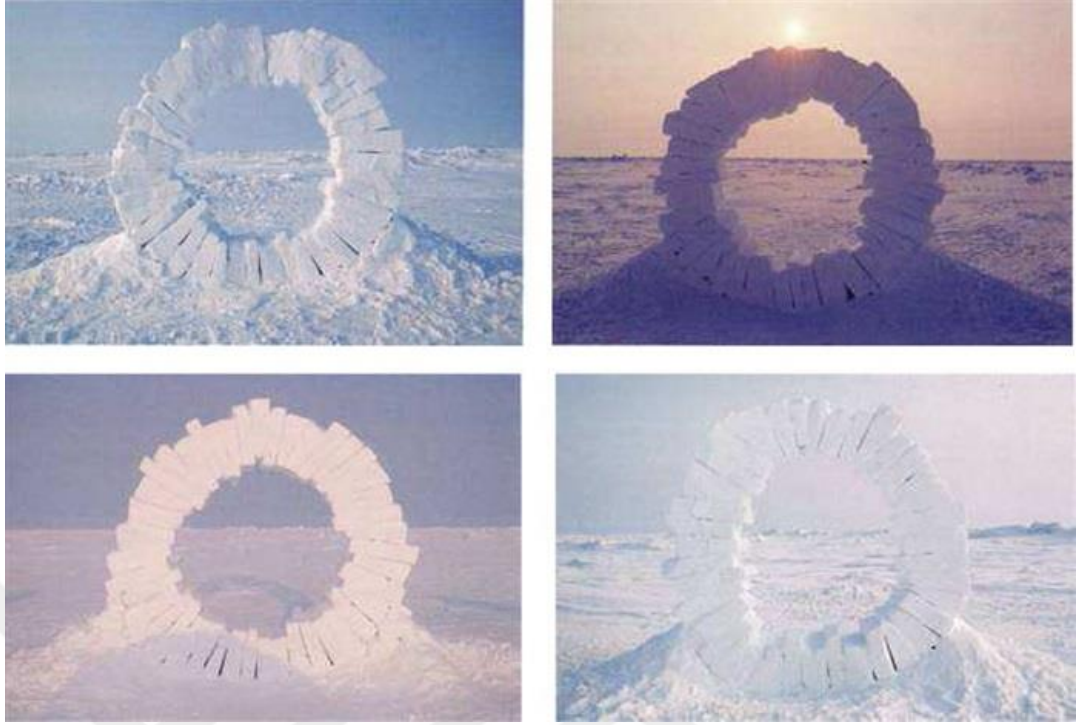
Three unsynchronized videos: 11 minutes, 12 minutes, 9 minutes (looped)

Kaynak: <https://www.artsy.net/artwork/andy-goldsworthy-pass-dumfriesshire-scotland-february-march-2016>



Resim 49: Andy Goldsworthy, Laid across oak boughs to make shadows on the ground below, Scotland, 2014, Photographs, Suite of three archival inkjet prints

Kaynak: <http://www.artnet.com/artists/andy-goldsworthy/laid-across>



Resim 50: Andy Goldsworthy, Touching North, 1989, Photographs, C-print

Kaynak: <http://www.artnet.com/artists/andy-goldsworthy/touching-north-a>

İngiliz kökenli sanatçının yere özgü olarak doğal ve yerel materyaller ile zamanın geçişini merkeze alan çalışmaları, site- specific enstelasyonları sanatının en karakteristik özellikleridir. Goldsworthy¹⁵² hem heykeltıraş hem de fotoğrafçı olarak çalışmaktadır. Sanatının sanattan ziyade yaşamla ilgili olduğunu ifadelendirir.

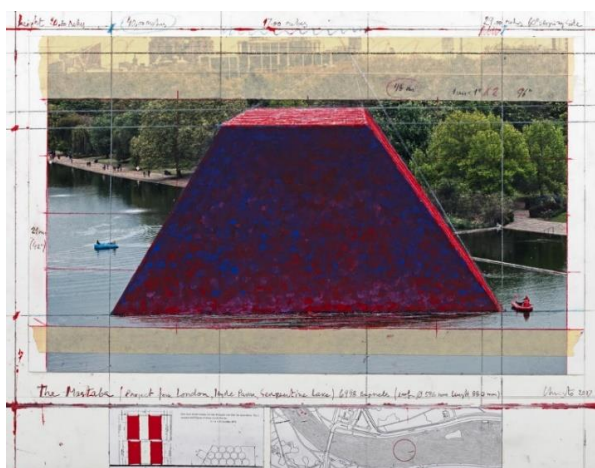
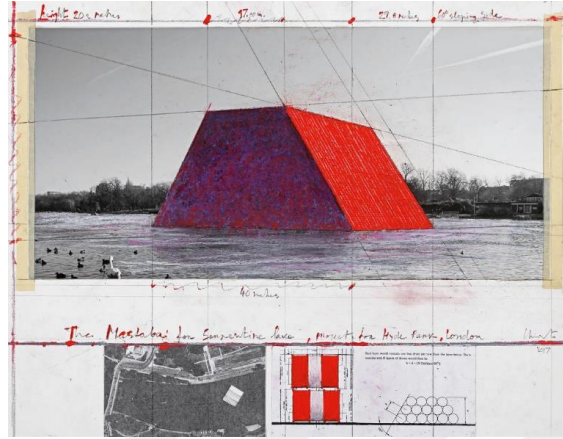
¹⁵² sanatçı ile ilgili linkler:

<https://www.goldsworthy.cc.gla.ac.uk>

<http://www.artnet.com/artists/andy-goldsworthy/>

<http://www.galerieelong.com/artists/andy-goldsworthy>

9.2. Christo ve Jeanne-Claude



Resim 51: Christo, The Mastaba (Project for London, Hyde Park, Serpentine Lake), Collage 2017, Pencil, wax crayon, enamel paint, color photograph by Wolfgang Volz, map, technical data and tape, 17 x 22" (43.2 x 55.9 cm), Photo: André Grossmann
Kaynak: <http://christojeanneclaude.net/projects/the-london-mastaba>



Resim 52: Christo and Jeanne-Claude, Running Fence, Sonoma and Marin Counties, California, 1972-76, photograph 1976, color photograph by Wolfgang Volz
Kaynak: <http://christojeanneclaude.net>

Christo,¹⁵³ varlık ve yokluk arasındaki diyalektiği ve bu diyalektiğe dair olasılıkları en sistematik biçimde inceleyen sanatçılardan biri olarak ele alınır. Büyük boyutlu ve kalıcı olmayan çalışmaları belleğin izi, deneyim ve varlık/yokluk arasındaki diyalektiğe dayanır. Christo, dünyanın birçok yerinde yapıları kumaşla kaplayarak kalıcı olmayan çalışmalar gerçekleştirmiştir. Uzun bir hazırlık ve araştırma sürecine dayanan çalışmalarının yaşam süreleri bazen günler bazen de saatler ile sınırlıdır. 1968'de bir haftalık süre için İsviçre Bern'de Kunst Halle'ü kumaşla kaplanmış, Valley Curtain'e¹⁵⁴ gerilen kumaşların, onu parçalayıp yırtan güçlü rüzgarlardan önce sadece yirmi sekiz saatlik bir ömrü olmuştur. 1974'de kırk gün için, Roma'da Marcus Aurelius tarafından iki bin yıl önce yaptırılan bir duvarın ayakta kalan bir bölümü kaplanmış, Running Fence'in süresi ise, sadece iki hafta ile sınırlanmıştır. Kansas City'de Loose Memorial Park'ın yürüyüş yolu ve parklarını yirmi günlüğüne turuncu naylonlarla kaplanmış; Surrounding Island'ın iki haftalık, The Pont-Neuf Wrapped'ın ise toplam on altı günlük ömrü olmuştur. Bazen aylarca bazen de yıllarca süren hazırlık dönemlerine rağmen eserleri varlığını çok kısa süreler içinde sürdürmüştür. Bazı çalışmaları da plan aşamalarına rağmen hayata geçirilmemiştir. Christo'nun sanatının varlığı mevcut olma durumu ile eşdeğer

¹⁵³ Christo ve Jean-Claude resmi web sitesi,

<http://christojeanneclaude.net>

¹⁵⁴ Kastner ve Wallis, *Land and Environmental Art*, 84.

değildir. Daha çok kavramsal bir düzlemde, sosyal ve kültürel hayal gücünü harekete geçiren çeşitli belgeler biçimlerde (planlar, haritalar, fotoğraflar ve kolaj çalışmaları), esas itibariyle sanatçıdan bağımsız, kendi gücü ile varlığını sürdürür. Eserleri fiziksel varlıklarının ötesine geçerek yaşanan sürecin kayıtları olarak varlıklarını sürdürürler.



Resim 53: Christo and Jeanne-Claude, The Floating Piers, Lake Iseo, Italy, 2014-16, Photo: Wolfgang Volz, 2016

Kaynak: <http://christojeanneclaude.net/projects/the-floating-piers>

9.3. James Turrell

Bir ışık sanatçısı olan Turrell'in¹⁵⁵ ana medium'u yapay ya da doğal ışıktır. Işığın mimarı olarak da tanımlanan sanatçı, ışıkla mekana verdiği formlarla hem mekanı yeniden tanımlayarak sınırlandırmakta hem de ışığı somut, gözle görülür bir nesne halinde konumlandırmaktadır. Işıkla mimariyi şekillendirirken, bir diğer yandan ışığın projeksiyonu ile yarattığı optik-duyum merkezli çalışmaları, algı ve bilinç üzerinde yanılsamalar yaratarak etkilemektedir. Bilim temelli yaklaşımı ile algı psikolojisi ve ganzfeld etkisi¹⁵⁶ üzerine konumlandığı, Ganzfelds¹⁵⁷ olarak tanımladığı bir dizi yerleştirme çalışması vardır. Mekanda alguları ve bilinç durumunu etkileyerek, beden hareketini, koordinat bilgisini, yüzey ya da derinlik hissi gibi algısal parametreleri etkileyen eserler ortaya koymuştur. İnsanın duyuları üzerinde direkt etki eden çalışmaları bilimsel temel ve teknik hesaplamalar üzerine dayanmaktadır.

Light and Space hareketinin kurucularındandır. Yapay ışığın yanında doğal ışık da kullanan Turrell'in Skyspace¹⁵⁸ olarak tanımladığı eserleri, doğal ışık kaynağı kullanılmak üzere mekanın içinden gökyüzüne doğru açılan kare, yuvarlak ya da elips formlu pencereleri tanımlayan bir seridir.

James Turrell, temel olarak görme biçimlerini sorgulayan, algı, algının yapısı ve algı düşünceleriyle ilgilenen bir sanatçıdır. Kullandığı ana malzeme, doğal ya da yapay ışıktır. Erken dönem çalışmaları yanılsama ağırlıklıdır, yansıtılan ışıklar ile yaratılan illüzyonvari algı oyunları neticesinde, iki boyutlu olan düzlem-şekiller

¹⁵⁵ TURRELL, J. resmi web sitesi ve ilgili linkler,

<http://jamesturrell.com>

<http://rodencrater.com>

<http://jamesturrell.com/work/type/skyspace/>

¹⁵⁶ A. POROY, “Sanat ve Bilimin kesişmesinde bir yerleştirme sanatçısı: James Turrell”.

¹⁵⁷ A.g.k.

¹⁵⁸ A.g.k.

renkli ışıklarla kompoze edilerek, üç boyutlu form ya da mekanın parçaları gibi gösterilmiştir. Yarattığı yanılsamalar ile madde olarak yakalayamadığımız ışığı somut olarak görünür kılmıştır.



Resim 54: James Turrell, Tewlowow Kernow, 2013

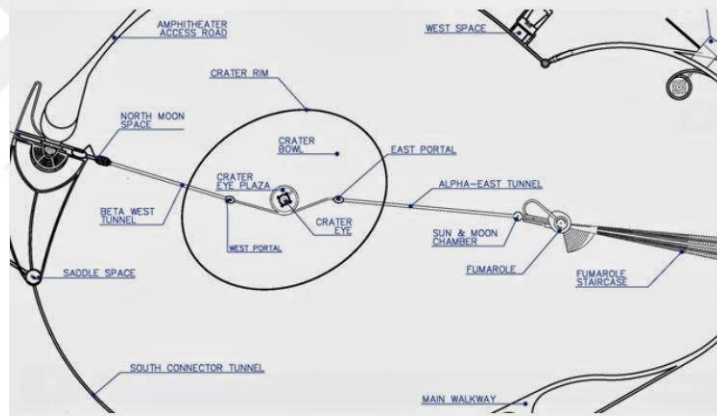
Kaynak: <http://jamesturrell.com/work/skyspace/>



Resim 55: James Turrell, Roden Krateri, Kuzey Arizona, Painted Desert Region

Kaynak: <http://jamesturrell.com/work/roden-crater/>

Doğal ışık kaynaklarını kullandığı en önemli çalışmalarından biri olan Roden Krateri,¹⁵⁹ Turrell'in 1978'den beri üzerinde çalıştığı, yapım aşaması hâla devam eden eseridir. İnsanın görsel ve psikolojik algılamasını derinlemesine irdeleyen bir çalışmadır. Roden krateri, Kuzey Arizona'da yer alan sönmüş 400 kraterden biridir. Yarım küre şeklinde çanak gibi biçimlendirilmiş bir alanın üzerinde, krater, mükemmel bir daire formunda ekskave edilmiştir. Aktif olmayan bir volkanın tepesindeki krater şekillendirilerek, gökyüzüne pencerelerle açılan bu yapı astronomik ve astrolojik bir gözlemevi gibi çalışmasının yanında ışığı yakalayan bir fotoğraf makinesine benzetilmektedir. Deneyime dönüşen bir alan inşası olarak konumlanan eser, zamanın, ışığın direkt olarak deneyimlendiği, gözlemlendiği bir alan tecrübesi öneren oldukça kompleks bir yapıdır. Henüz tam olarak halka açılmamakla birlikte, Turrell'in seçtiği sınırlı sayıda, izleyici tarafından ziyaret edilebilmiştir.



¹⁵⁹ Kastner ve Wallis, *Land and Environmental Art*, 65, 66.



Resim 56: James Turrell, Roden Krateri, sırasıyla: krater yapısının şematik görüntüsü, uydu görüntüleri, krater girişi, Kaynak: <http://roden crater.com>



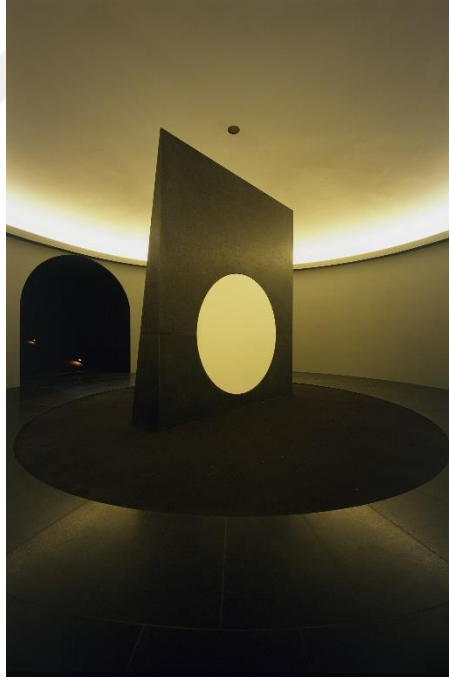
Resim 57: Roden Krateri, East portal, Kaynak: <http://roden crater.com>

Çanak şeklindeki, sönmüş volkanda Turrell, son otuz yıldır bir gözlem evi kompleksinin parçası olarak *göksel sıçrama*¹⁶⁰ odaları serisi inşa etmektedir. Göksel sıçrama, gökyüzüne görünür bir ufuk çizgisi olmaksızın bakıldığında yaratılan, gökyüzünün kuşatmak için aşağı iniyormuş gibi görüldüğü efekttir. Bir ışık sanatçısı

¹⁶⁰ <http://roden crater.com>

olan Turrell, ışığın kendisini; evrendeki vazgeçilmez, şüphe götürmez varlığını yakalamak ve kavramak üzere, krateri bir çıplak göz gözlem evine dönüştürmüştür. Kraterdeki dokuz yeraltı odası ve bir açık hava gözlem yerinin (kraterin doğal çanağı) amacı güneş, ay ve diğer gezegenlerden gelen ışığı neredeyse soyut bir form gibi görünür kılmaktır. Kraterde konumlanan gözlemevi zamanı, ışığı ve uzayı elle tutulur, fiziksel bir gerçeklik gibi yakalamaktadır. Girişteki odalardan ilkinin adı Güneş ve Ay Alanı. Yüksek tavanla odanın ortasında yükselen yekpare taş sütun, odanın güneydoğusunda dışarı açılan bir tünel sayesinde aydınlanır. Her yıl gündönümünde güneş ile tünel hizalandığında sütunun üzerinde güneşin görüntüsü, her 18.6 yılda ise ayın görüntüsü oluşur. Aslında oda kocaman bir fotoğraf makinesi gibi işlemektedir. Turrell'de ışığı bu şekilde gözleme ve yüceltme fikri, Mısır'daki Abu Simbel, Newgrange gibi eski tapınak ziyaretleri sonucu oluşmuştur. Tünelin sonunda bulunan başka bir odanın adı Doğu Portalı. Roden Krateri, odak noktasını algı üzerine kurmuş Turrell'in başka herhangi bir sanatçının yarattığı eserlerden kayda değer ölçüde daha geniştir, yücelik arayışında ölçüyü vurgulayan bir çalışmadır. Senfonik, ışığın farklı ve muazzam kaynaklardan açığa çıkması Turrell kariyeri boyunca dünyanın birçok yerinde buna benzer odalar yapmıştır. Hepsi birer “gökalan”. Long Island'daki modern sanat müzesinde de, bunlardan bir tanesini görmek mümkündür. Günbatımında (yağmur veya kar yağmadığı takdirde) gökalanın tavanındaki kapak açılır ve dikdörtgen şeklindeki bu açıklıktan renklerin koyu maviden mora ve daha sonra kadifemsi bir siyaha dönüşümü seyredilir. Turrell'e göre gökalanları özel yapan “uzaklarda, çok uzaklarda” olan gökyüzünü bizim kendi alanımıza taşımasıdır.

Uzak yıldızlar, gökyüzü, güneş ve ay hatları; krater küresinin, gökyüzünün yoğunlaştırılmış iç bükeyliğinin ve dünya'nın yüzeyinin şekilleri. Dünya'nın uzaydan çekilmiş ilk görüntülerinden sonraki on yıl içerisinde tasarlanmış olan Roden Krateri, *Earthrise*'a (*Earthrise*, Dünya'nın Ay'ın ufuk hattında görüldüğü bir fotoğraftır) bir cevap niteliğinde olduğu ifade edilmektedir. 21 gözlem odası ve altı yeraltı tüneli ile devasa gözlem evi hâla yapım aşamasındadır.



Resim 58: James Turrell, Roden Crater, Sun and Moon Chamber (ay ve güneş odası)

Kaynak: <http://rodencrater.com/spaces/sun-moon-chamber/>



Resim 59: Roden Krateri, farklı açılı ve kadrıjlar

Kaynak: <http://rodenrater.com/>

9.4. Nancy Holt

Land Art sanatçıları içinde Nancy Holt¹⁶¹ akımın başlangıç yıllarından itibaren içinde olan bir kadın sanatçı olarak önem kazanmaktadır. 60-70'li yıllarda, erkek egemen bir ortamda, açık alanlarda gerçekleştirilen, toz-toprak-iş makineleri nedeniyle “Dirty Works” olarak da tanımlanan çalışmaların içinde yer alan feminist bir kadın sanatçı olarak ele alınmaktadır. Heizer, De Maria ve Long’un arkadaşı, Smithsonian’un eşi olan sanatçı, bu sanatçıların bir çok erken dönem işlerinin video ve fotoğraflarını çekmiştir. Land Art’ın gelişmesinde kilit rol oynayan sanatçı, açık alanlarda gerçekleştirdiği büyük ölçekli, bilim temelli çalışmaları ile cinsiyet klişelerini yıkarken, Maya Lin gibi kadın sanatçıların önünü açtığı kabul edilmektedir. Açık alan çalışmalarına astronomiyi, dünyanın dönüşünü, yıldızların hareketini, zaman ve yer gibi elementleri dahil eden sanatçı, çalışmalarında, izleyicinin doğa ile kurduğu ilişkiyi çerçeveleyerek açığa çıkaran bir yaklaşım sergilemiştir. Yeryüzüne bir şey inşa etmek ya da onu bir tuval yüzeyi gibi kullanmak yerine, fotoğraf ve video çalışmalarından edindiği “vizör” yaklaşımını çalışmalarının kavramsal temeli olarak konumlandırmıştır. Tasarladığı parçaları, yeri ve gökyüzünü birbirine göre hizalayarak, bir objektiften bakar gibi izleyicinin bakışını çerçeveye alarak, yerleştiren bir deneyim yaratmıştır.



Resim 60: Sun Tunnels, Nancy Holt, 1978

Kaynak: Kastner ve Wallis, Land and Environmental Art, pp.88

¹⁶¹<http://www.nancyholt.com/index.html>; <https://www.atlasobscura.com/articles/nancy-holt-bio-land-art>



Resim 61: Still from Sun Tunnels, Nancy Holt, 1978



Resim 62: Sun Tunnels, Nancy Holt, 1978, Great Basin Desert, Utah

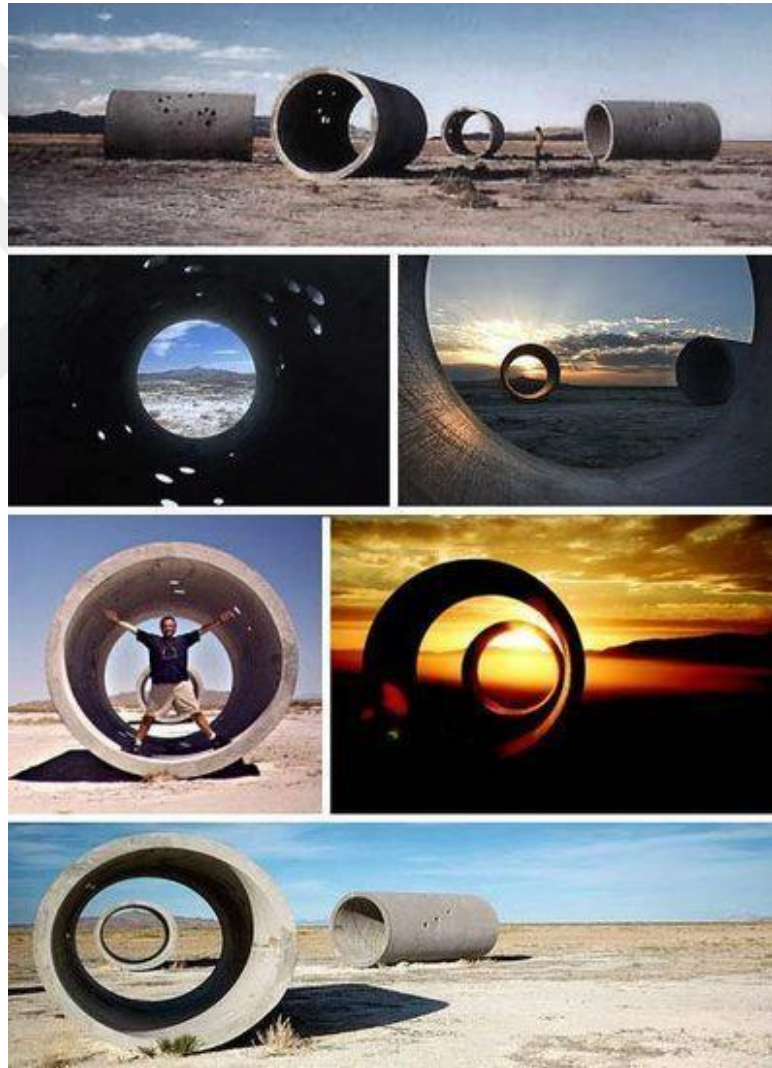
Kaynak: Kastner ve Wallis, *Land and Environmental Art*, pp.88, 89

Nancy Holt'un Sun Tunnels¹⁶² isimli çalışması, dört beton tünelin, açık X konfigürasyonu oluşturacak şekilde, çöl zeminine yerleştirilmesinden oluşmuştur. Çalışma diagonal olarak 26 metre uzunluğundadır. Tüneller merkezlerinden zemine çimentolanarak sabitlenmiştir. Tünellerin üzerlerine çapları 18-25 cm. arasında değişen delikler açılmıştır. Deliklerin yapılandırılması değişik takımyıldızı haritalarını andırmaktadır. Tüneller gündönümünde güneşin batış ve doğuş açılımlarına göre hizalanmıştır. Güneş ya da aydan gelen ışıkların deliklerden geçerek meydana getirdikleri küçük daire şekilli yansımalar, her bir tünelin içinde sürekli değişen

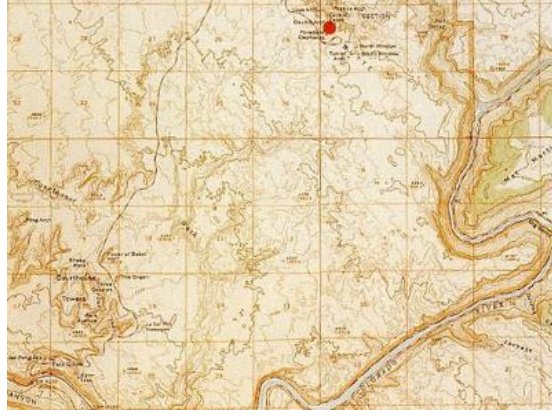
¹⁶² Kastner ve Wallis, *Land and Environmental Art*, 88.

eliptik bir patern oluşturur. Kış veya yaz gündönümünde güneş, çıktığı en yüksek noktayla aynı hizada duran iki tünelin üzerinden doğar.

Enstelasyonun yerleştirildiği uçsuz bucaksız uzam, güneşin ve ayın döngüleriyle sürekli değişirken, bu değişkenliği kavramaya çalışan izleyici zamanın kozmik ölçüleri ile başbaşa bırakılır. Mekanla ilişkiye giren eser, izleyicinin optik algılamasını sorunsallaştırarak, evrenin düzenini imleyen, bir zaman ölçer gibi davranmaktadır. Bazı araştırmacılar, Sun Tunnels'i eski güneş kültleri ve yıldızlara tapınmayla alakalandırarak, arkaik kültürlerle ilişkilendirmektedir.



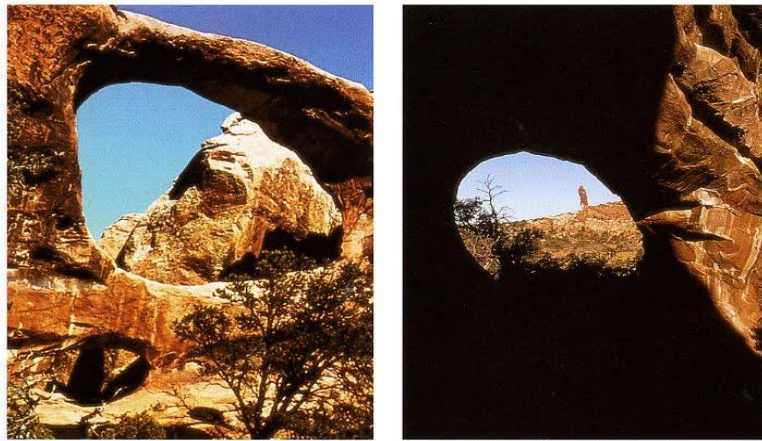
Resim 64: Sun Tunnels, Farklı zaman ve kadraj görüntülerinin kolajı



Resim 65: Nancy Holt, The Last Map Used to Locate Buried Poem Number 4 for Michael Heizer, 69-71

Kaynak: Kastner ve Wallis, *Land and Environmental Art*, pp.86

Nancy Holt'un "Buried Poems"¹⁶³ isimli çalışması, beş farklı insana (Michael Heizer, Philip Leider, Carl Andre, John Perrault ve Robert Smithson) ithafen yapılmış, sanat çalışmalarıdır. Bu şiirler, hava geçirmeyen taşıyıcıların içine konularak, ithaf edilen kişileri çağrıştırmak üzere- çeşitli fiziksel, uzaysal ve atmosferik nitelikleriyle seçilmiş uzak yerlere gömülmüştür. İlgili kişilere, bu şiirlerin buldukları yerlere ulaşabilmeleri için gerekli olan tüm bilgileri ihtiva eden birer harita gönderilmiştir. Elle işaretlenmiş olan bu topoğrafik harita, Holt'a hem fiziksel bir lokasyon-İlgili kişiyi hatırlatması, hem de şiirdeki anlamı imleyen sembolik bir alan sağlamaktadır.

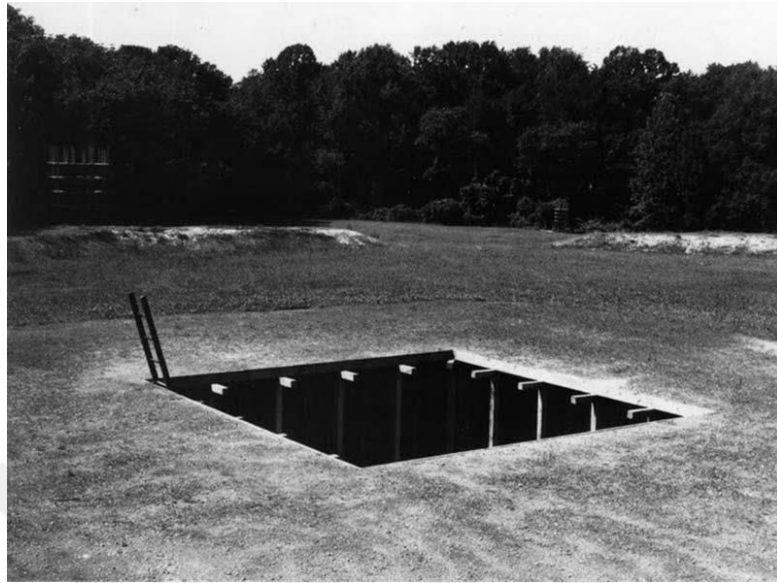


Resim 66: Nancy Holt, Buried Poem Number 4 for Michael Heizer The Double O, 1971 & Buried Poem Number 4 for Michael Heizer, Dark Angel through Double O Arch, 1971

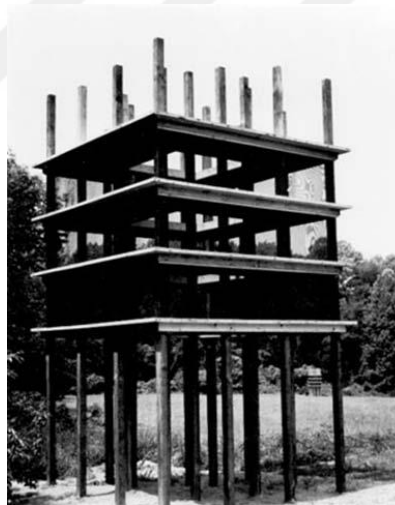
Kaynak: Kastner ve Wallis, *Land and Environmental Art*, pp.86

¹⁶³ Kastner ve Wallis, *Land and Environmental Art*, 86.

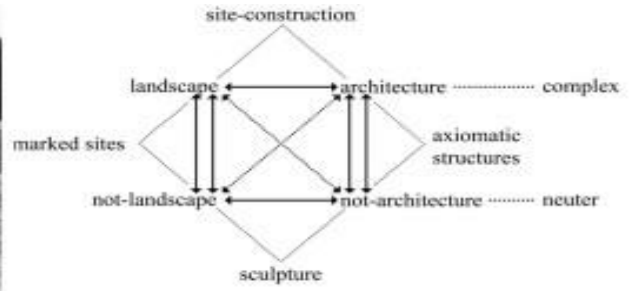
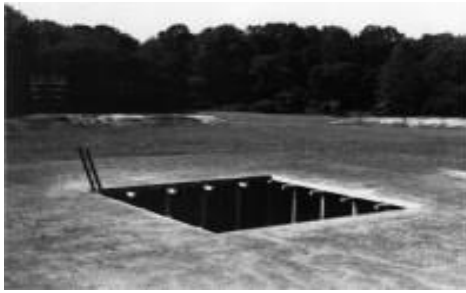
9.5. Mary Miss



Resim 67: Mary Miss, Perimeters/Pavilions/Decoys 1977-1978, Nassau C. Museum Roslyn, N.York
Kaynak: <http://www.marymiss.com/>



Resim 68: Mary Miss, Perimeters/Pavilions/Decoys 1977-1978, Nassau C. Museum Roslyn, N.York
Kaynak: <http://www.marymiss.com/>



Resim 69: Mary Miss, Perimeter/Pavilion/Decoys (1978), Rosalind Krauss, Kline Group Diagram

Kaynak:

https://clconleyarhs4973.files.wordpress.com/2013/02/marymiss_pittopening_expanded_field_sm.jpg?w=470&h=147

Mary Miss'in,¹⁶⁴ Perimeters/Pavilions/Decoys 1977-1978, isimli çalışması, Nassau Country Müzesi, Roslyn, New York' tadır. Ahşap, çelik ve toprak kullanarak, dört dönüm bir arazide gerçekleştirdiği çalışma, çeşitli boylarda üç adet kule, iki adet çukur ve bir yer altı avlusundan oluşmaktadır. En yüksek kule 650 cm, çukurun alan genişliği 500 cm² ve boşaltılan toprak 12 metreküptür. Kulelerin boyutu değişirken, girişi olmayan mekanlar yaratılmıştır. İzleyicinin işi görebilmesi için tüm araziye yürüyerek, eseri deneyimlemesi, içinde dolaşması gerekmektedir. Eserin konumlanması, gerçek ve illüzyon arasındaki sınırları bir sorunsal haline getirmektedir. İzleyicinin deneyimlediği çalışma, vücutsal deneyimle yaşadığı zamanın geçişi, çevrilmiş alanlar ve açıklığın orkestral etkileri ile deneyimlerin geçiciliğine dikkat çekmektedir.

Kamusal alanda yürüttüğü son dönem çalışmalarında, peyzaj mimarlığı, mimarlık ve kentsel tasarım alanlarındaki sınırları sorgulayan sanatsal bir yaklaşım geliştirmiştir.¹⁶⁵ Mary Miss birçok bilim dalı ile -tarihçi, hidrolog ve botanik bilimciler vbg.- işbirliği yaparak birlikte çalışmaktadır. Kamusal alan çalışmalarında, alanın kendine özgülüğü ve insan algısı üzerindeki etkileri üzerine yoğunlaşmaktadır.¹⁶⁶

¹⁶⁴ Kastner ve Wallis, *Land and Environmental Art*, 105, 106.

¹⁶⁵ Miss, M. resmi web sitesi, <http://marymiss.com>

¹⁶⁶ <https://www.artinamericamagazine.com/news-features/magazines/mary-miss/>

9.6. Walter De Maria

De Maria'nın¹⁶⁷ çalışmalarında kullandığı yalın, soyut, geometrik formlar sadelikleri ile dikkat çekmekte, Doğu felsefesi, Zen budizmi ile ilişkilendirilmektedir. Çalışmalarının kavramsal kökeni, bir yandan peyzaj ve doğayı çok geniş ölçekli bir tuval yüzeyi gibi ele almasına ve izleyicinin doğanın çeşitli yönleri ile farklı ilişki kurma yolları önermesi olarak belirlemektedir. Çalışmalarının iddialı ölçekleri, fiziksel boyutları, gereksindiği zaman aralığı minimalist tavrının kapsamını genişletmiştir.



Resim 70: Walter De Maria, Mile Long Drawing, Mojave Desert, 1968
Kaynak: <https://eastofborneo.org/archives/walter-de-maria-s-mile-long-drawing/>

Mile Long Drawing¹⁶⁸ isimli çalışması Kaliforniya, Mojave çölünde tebeşirle çizilen bir mil uzunluğunda birbirine paralel iki çizgiden oluşmaktadır. Minimalizmle ilişkilendirilen yalın ve geçici çalışmada iki dramatik çizgi tüm dikkatimizi sıraya, uzayıp giden sanki ileride birleşecekmiş gibi duran mesafeye, boşluğa doğru çekerken, birden yerini kendini duyumsatan bir zaman algısına bırakmaktadır. Çöl peyzajının yansıttığı sonsuz bir zaman algısı ve bellek.

¹⁶⁷ <http://www.theartstory.org/artist-de-maria-walter.htm>

¹⁶⁸ http://www.theartstory.org/artist-de-maria-walter-artworks.htm#pnt_1



Resim 71: Walter De Maria, Lightning Field (Yıldırım Alanı)

Kaynak: http://www.panoramio.com/photo_explorer#user=8913219&with_photo_id=125393262

De Maria'nın Yıldırım Tarlası¹⁶⁹ (Lightning Field) New Mexico'nun güneyinde, yarı kurak bir havzada kurulmuştur. Burada sanatçı, 67 metrelik aralıklarla, her birinde yirmi beş direk olan on altı sıra şeklinde düzenlenmiş 400 paslanmaz çelik direk ile 1 mile 1 kilometrelik bir ızgara sistemi-kafes-grid inşa etmiştir. Arazinin engebeli yapısına rağmen, 5 cm çapında direklerin ortalama yüksekliği 6.19 metre ve arazideki değişimler ne olursa olsun hepsinin aynı yükseklik seviyesinde (direklerin tepe-üst bitiş yükseklikleri eşit olacak şekilde) sona ereceği biçimde düzenlenerek, yerleştirilmiştir. Yağış aldığı dönemler belli olan bir bölgedir ve bu dönemlerde izleyiciler için turlar düzenlenmekte ve onlar için hazırlanan korunaklı yerlerde, şimşek fırtınasını izleyebilmektedirler. Şimşek aldığı anlar ortaya çıkan görsel bir şöendir. Doğanın gücü üzerine kurgulanan çalışma, onun değişkenliğinin gücüne de eklenir. Günün her saatinde, düşen şimşegin, miktarı, gücü, düştüğü yere bağlı olarak değişken bir hal alır. Çöl düzlüğünün sunduğu panoramik manzara içinde, parlayan güneş, şafak ve günbatımında yansıyan ışıkların altında çevresiyle bütünleşir. Söz konusu alanın güzelliği, doğanın gücüyle, zamanın ötesinde var oluyor gibidir. Çalışmanın doğa ile kurduğu ilişki kritik bir önemdedir. Eserin gerçekleşebilmesi spesifik bir doğa olayına gereksinim duymaktadır. Arazi yalnızca bir yer olarak değil, doğa olayları ile çalışmayı aktif hale getiren bir yer olarak konumlanır. Çalışma sadece toprak zeminde konumlanmaz, hava, gökyüzü, atmosfer çalışmanın bir parçası olarak, çevresiyle

¹⁶⁹ Kastner ve Wallis, *Land and Environmental Art*, 107, 109.

bütünleşir. Yoğun bir şimşek fırtınası içinde oldukça ürkütücü olan çalışma, izleyenlerin zaman ve mekan algıları üzerinde etki etmektedir. Direklerin yerleştirilmelerindeki düzen ile bir düzenlilik içermeyen, düzensiz bir potansiyaller bütünü barındıran gökyüzü arasındaki ilişki şiddetli bir şimşek fırtınasında tamamiyle ortaya serimlenmektedir. Çalışmanın görsellerinden saptayabildiğimiz böyle bir anda ışıklarla boyanan gökyüzünden aşağı, çubuklara doğru çekilen elektrik yüklü ışık yolları, zigzaglı kolları ile sağa sola doğru yayılarak, sanki aşağı akarcasına tamamiyle ışıklarla boyanan bir alan görüntüsü yaratmaktadır.

Issız çöl ortamında konumlanan *Yıldırım Alanı* doğanın tehlikeli yüzünü ve diyalektik güçlerini açığa çıkarır. Atmosferin değişen devinimleri ile fırtına olmadığında bile çöldeki direklerin optik etkileri bir illüzyon yaratırcasına sürekli değişmektedir. Maria, yarattığı yapay yıldırım alanıyla, aynı zamanda oldukça ürkütücü olan görsel bir doğa olayı gerçekleştirirken, bazı araştırmacılar ortaya çıkan görsel tabloyu, karamsar şekilde nükleer bir savaşla ilişkilendirmişlerdir. Maliyeti yüksek ve en çok tanınan çalışmasıdır.



Resim 72: Walter De Maria, New York Toprak Odası (The New York Earth Room), 1977. 1097.28 metrekare çatı katında 228.6 metreküp kara toprak.

Kaynak: Dia Art Foundation, New York'ta uzun süreli enstelasyon

New York Toprak Odası¹⁷⁰ (1977) hem bir enstelasyon sanatı hem de iç mekanda konumlanan toprak heykeli olarak da yorumlanmaktadır. 1968'de De Maria, Münih'teki Heiner Friedrich Gallery'yi 60 cmlik toprakla doldurdu. Sonra da, sanatçı bu *Toprak Odası'nı*(*earth room*) Dia Art Foundation'ın sahibi olduğu bir

¹⁷⁰ https://www.theartstory.org/artist-de-maria-walter-artworks.htm#pnt_4

New York çatı katında kalıcı bir enstelasyon olarak yeniden yarattı. 1977 yılının New York Toprak Odası (New York Earth Room) 5.58 m derinliğinde 228.6 metre küplük kara toprak içerir. Birbiriyle bağlantılı üç galeri odasının zeminini kaplar ve 127 ton ağırlığındadır. Dış mekanın iç mekana taşınmasıyla yer değiştiren toprağın galeri mekanındaki mevcudiyeti oldukça kritiktir¹⁷¹, bunun fotoğraf ya da kelimelerle yeniden üretimi, toprağın fiziksel varlığını hayal etmeyi gereksinir. Toprağın beraberinde küf ve havaya sinen ılık nemin, zengin humus kokusunun oldukça baskın ve kesif olduğu ifade edilmektedir. Toprağın aynı zamanda alandaki sesler üzerinde de belirgin bir etkisi vardır. Toprakla birlikte doğa bu ölçekte iç mekana taşınırken doğanın deneyimine aykırı bir deneyim yaratılır. Bu kadar yalın bir çalışma, böyle bir yerleştirme çoklu duyu organlarını uyatarak çok güçlü bir etki yaratmaktadır. Sınırları zorlayan bu çalışma sanatın ne olduğu sorusunu bünyesinde taşır.

New York gibi bir şehirde doğal dünyanın bir parçası, bir galeri mekanının çatı katına yerleştirildiğinde, doğanın ne olduğu sorusu yeniden düşünülmektedir. Toprak enstelasyonunun bakımı, havalandırılması, sulanması, nemlendirilmesi otuz yılı aşkın bir zamandır bakıcısı olan Bill Dilworth¹⁷² tarafından yapılmaktadır. Toprak yerleştirmesi, bir materyal olarak toprağın yarattığı keskin duyarlılığı açığa çıkaran bir çalışmadır. Bu yönüyle bazı araştırmacılar materyallerin doğal ağırlık ya da kuvvetlerini test edecek biçimde yerleştirilmesiyle -R.Serra'nın yaklaşımı ile ilişkilendirmektedir, bu hem materyallerin doğasına yaslanan, hem de materyallerin keskin duyarlılığını açığa çıkaran bir pratiktir. Toprak odası aynı zamanda, sanatçının kişiliğinin ifadesi yerine ortam deneyimini vurgulaması açısından John Cage'in etkisi ile de ilişkilendirilmektedir.

¹⁷¹ Kastner ve Wallis, *Land and Environmental Art*, 109.

¹⁷² A Loft Filled With Dirt, The Man Who's Cared for it for 19 Years

<https://www.youtube.com/watch?v=krF9DEH327w>



Resim 73: Walter De Maria Installing the first Earth Room, Galerie Heiner Friedrich, München, 1968
<https://www.widewalls.ch/walter-de-maria-new-york-earth-room/>



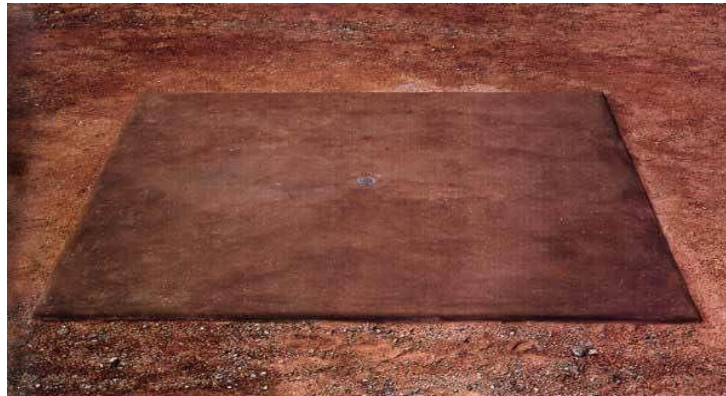
Resim 74: Walter De Maria, The Vertical Earth Kilometer, 1977. Long-term installation, Kassel, German

Kaynak: <https://www.atlasobscura.com/places/vertical-earth-kilometer>



Resim 75: Walter De Maria, The Vertical Earth Kilometer, surface of rod

Kaynak: <https://www.atlasobscura.com/places/vertical-earth-kilometer>



Resim 76: Walter De Maria, The Vertical Earth Kilometer, sandstone plate with top of rod visible

Kaynak: <https://www.atlasobscura.com/places/vertical-earth-kilometer>

De Maria'nın "The Vertical Earth Kilometer"¹⁷³ isimli işi, Almanya, Kassel'de bulunan bir şehir parkına, 1977 yılındaki Dokümenta 6 sergisi kapsamında gerçekleştirdiği bir çalışmadır. Walter de Maria, uzunluğu bir km, en genişliği 5 cm olan, altı yeryüzü katmanını dikey olarak geçen bir sondaj işlemiyle yeri deler. 1 km derinlik boyunca ilerleyen bu sondaj hattına, uzunlukları yaklaşık 6 metre olan 167 çubuk yerleştirilir. Son yerleştirilen çubuğun tepesi yer-zemin yüzeyi ile aynı hizada olacak şekilde sıfırlanarak, üzeri iki metre karelik kare formunda kırmızı renkli kumtaşı ile kapatılır. Çalışmanın sadece tepesini görebilen izleyici, altı jeolojik yeryüzü katmanını geçerek, bir km derinliğe kadar inen çalışmayı düşünmek ve sorgulamak durumunda kalır. Maria'nın yalın yaklaşımının bir örneği olan çalışmanın lokasyon ve konumlanış tarzı sanat yapıtının deneyimini sorgulayan ve irdeleyen bir yaklaşım sergiler. Yapıtın görünmeyen kısmı, mesafe, mekan, sanat yapıtı ve hayal gücü sorunsallaşır. Güçlü bir soyutlama odak noktaları yaratır. Gözle görülemeyen, yerin altında gömülü olan fiziksel ölçü-ölçüm sorunsallaşır. Enstelasyonun tamamlanması 79 gün sürmüştür. Oldukça zahmetli ve maliyetlidir. Bu çalışmaya eşlik eden bir diğer parçası olan The Broken Kilometer¹⁷⁴ (Kırık Kilometre) iki yıl sonra tamamlanmıştır. New York, West Broadway'de bir apartman bloğuna yerleştirilen çalışma, beş yüz iki metre uzunluğundaki prinç çubukların, yerde beş sıra halinde muntazam olarak düzenlenmesiyle oluşmuştur. Her iki iş de üstü örtük bir ölçüyü ifade eder; alışılmamış bir aksta ve yönde yerin altında gizli ya da parçalara ayrılmış ve tamamlanmamış olarak bir galeri zemininde.



Resim 77: Walter De Maria, The Broken Kilometer, 1979, New York, Dia Art F.

Kaynak: Dia Art Foundation,

¹⁷³ <https://www.atlasobscura.com/places/vertical-earth-kilometer>

¹⁷⁴ https://www.theartstory.org/artist-de-maria-walter-artworks.htm#pnt_6

Dennis Oppenheim

Dennis Oppenheim ise performans tabanlı yaklaşımlarıyla, kendi bedenini bir anlam oluşturmak için kullanarak farklı bir boyut getirir döneme. *Time Line* 1968 ve *Gallery Transplant*¹⁷⁵ 1969 geçici de olsa — uluslararası bir sınır çizgisi ve bir galerinin zemin kat planı olmak üzere — karlı zeminde izler bırakan çalışmalarıdır. Öte yandan *Vertical Penetration*, *Ground Mutations* 1969 ve *Parallel Stress*¹⁷⁶ 1970 adlı eserlerde sanatçının bedeni arazi ile doğrudan bir ilişki içindedir. Oppenheim¹⁷⁷ bunların Long'un çalışmalarını andırdığını söyler:

“Arazi üzerinde köprüler kurmak, üzerinde yürüyerek bir yüzeyi harekete geçirmek fikri beni çok etkilemeye başlamıştı. Açık alanda yapılan on dakikalık bir yürüyüşü, kaide üzerinde yer alan bir nesne olarak heykel ile karşılaştırdığınızda sizde yarattığı fiziksel ve algısal yoğunluk farkının ne kadar büyük olduğunu görebilirsiniz. Onlarca yıl maddeyi değiştirmeye çalıştıktan sonra, sanatçının beden maddenin içinde yer alması fikrini kendime çok daha yakın buldum.”

Oppenheim, böylece o dönemde yaptığı birkaç çalışma ile arazi eserlerinin yanında Arazi sanatına getirmiş olduğu yepyeni boyutun da öncüsü olmuştur.

Dennis Oppenheim, 1970 yılında gerçekleştirdiği *Parallel Stress*¹⁷⁸, isimli bir performans çifti olan eseri, Brooklyn ve Manhattan köprüleri arasında yer alan, iki beton-blok duvar arasında, sanatçının bedenini bir iskele gibi konumlandırmasından oluşur. Sanatçı iki beton duvar arasında kendini askıya alarak bedeninin kapasitesini test etmiştir. Fotoğraf sanatçının bedenindeki stress düzeyinin en yüksek olduğu an alınmıştır. Oppenheim'in gövdesi bir köprü gibi şekillenmiştir. Diğer tarafında bulunan Brooklyn ve Manhattan köprülerini vurgulamaktadır. Oppenheim pozisyonunu vücudu çökünceye kadar korumuştur. Ve sonrasında da defalarca tekrarlamıştır ta ki duvarların arasındaki boşluk genişleyinceye dek. Oppenheim, Long Island yakınlarında terk edilmiş maden ocağındaki bir çukurda bu stres pozisyonunu, bir saat boyunca tekrar etmiştir.

¹⁷⁵ Ben TUFNELL, *Land Art*, 60.

¹⁷⁶ A.g.k., 60.

¹⁷⁷ A.g.k., 61.

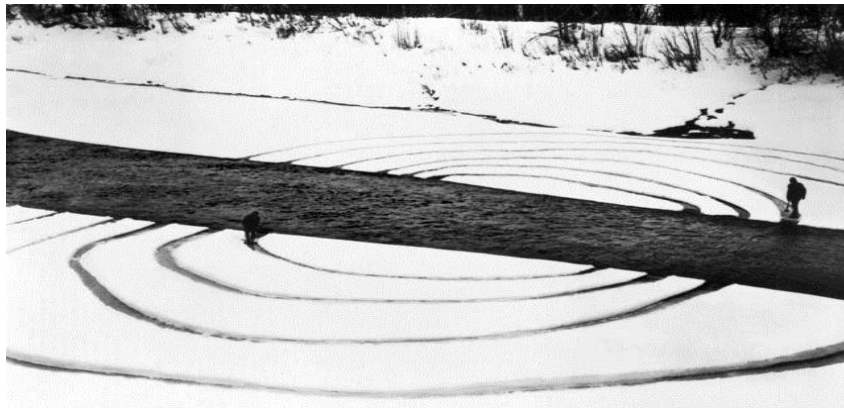
¹⁷⁸ A. JONES ve T. WARR, *The Artist's Body*, 84.



Parallel Stress- A 10 minute performance piece- May 1970
Photo taken at greatest stress position prior to collapse.
Location: Masonry-block wall and collapsed concrete pier
between Brooklyn and Manhattan bridges.
Bottom Photo: Stress position resumed
Location: Abandoned sump, Long Island



Resim 78: Dennis Oppenheim, Parallel Stress, May, 1970, Performance
Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/dennis-oppenheim/parallel-stress-1970>



Resim 79: Dennis Oppenheim, Annual Rings, 1968, silver print
Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/dennis-oppenheim/annual-rings-1968>

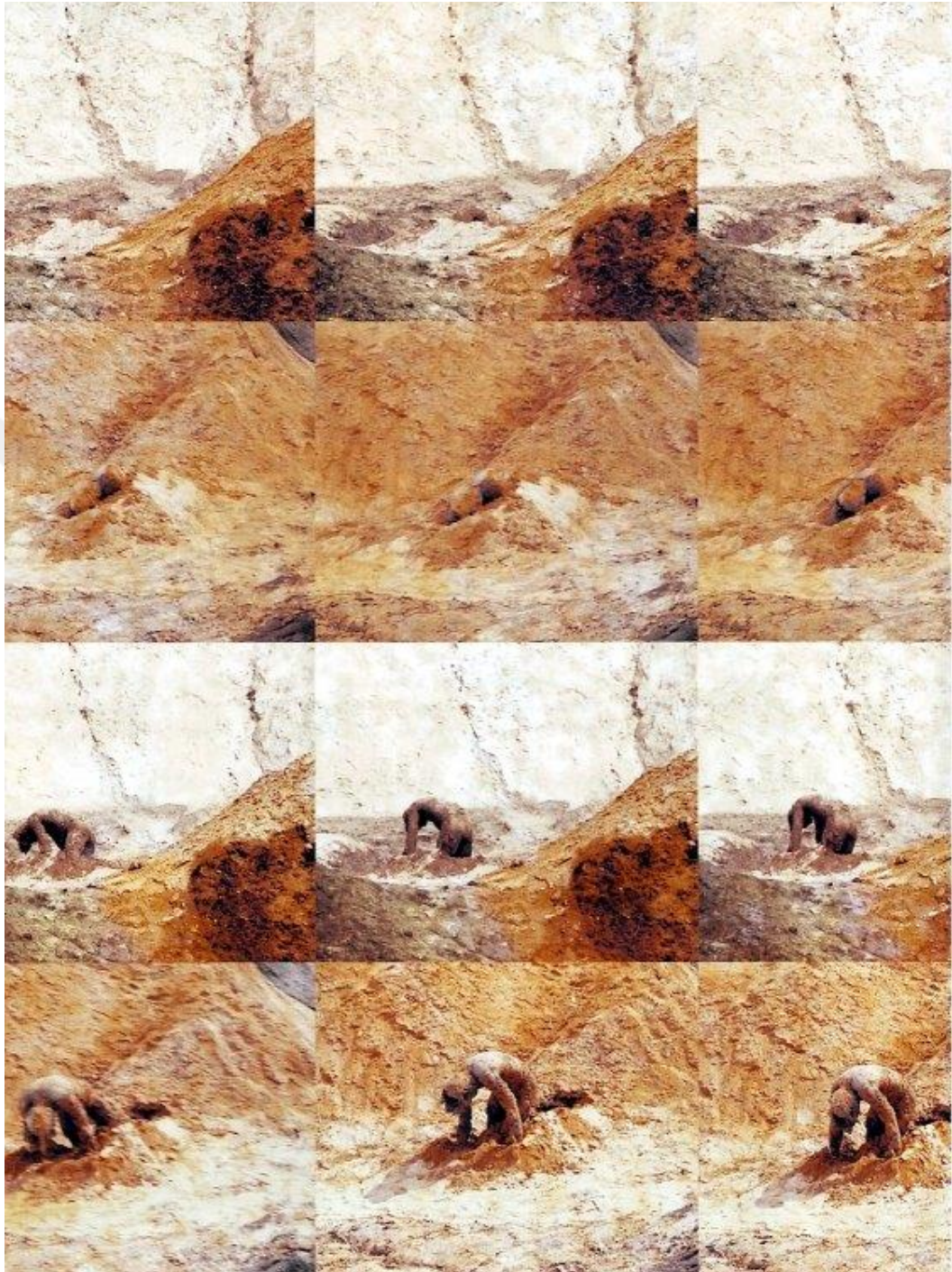


Resim 80: Dennis Oppenheim, Material Interchange Opera 1968/1974, Fumagalli Galerisi
Kaynak: <http://galleriafumagalli.com/en/mostra/material-interchange-opere-1968-1974/>

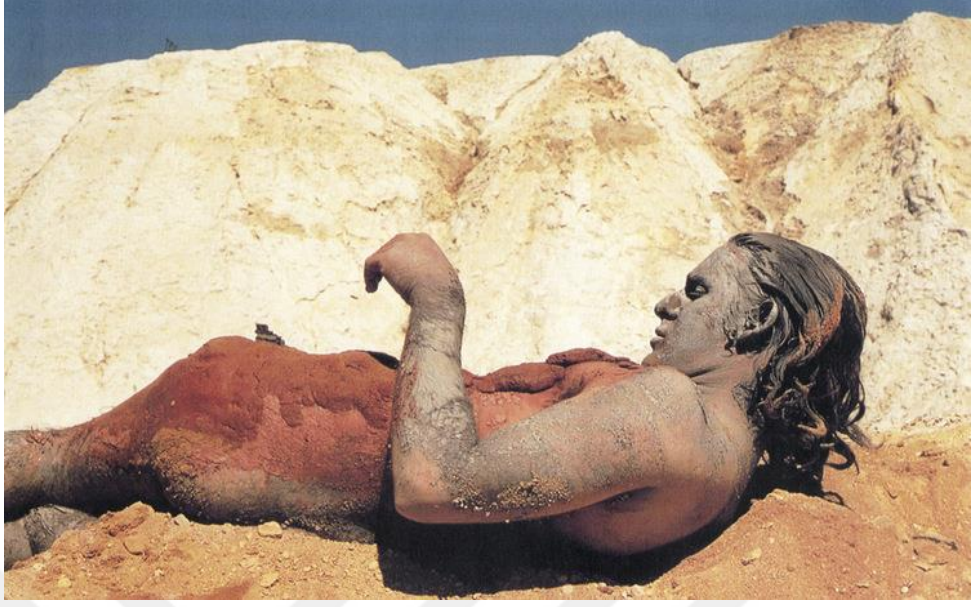


Resim 81: Dennis Oppenheim, Material Interchange Opera 1968/1974, Fumagalli Galerisi
Kaynak: <http://galleriafumagalli.com/en/mostra/material-interchange-opere-1968-1974/>

9.7. Charles Simonds



Resim 82: Charles Simonds, Landscape, Body, Dwelling, Foto-kolaj, 1971
Kaynak: <http://www.charles-simonds.com/mythologies.html>
<http://photos1.blogger.com/blogger/3083/3726/1600/birth%20mini.jpg>



Resim 83: Charles Simonds, Landscape, Body, Dwelling, 1971
Kaynak: <http://www.charles-simonds.com/mythologies.html>

Amerika'lı sanatçı Charles Simonds'ın toprağı ve bedenini bir materyal olarak kullandığı çalışmaları kişisel bir mitoloji¹⁷⁹ ile ilişkilendirilmektedir. Sanatçının bir ritüel formuna dönüşen, bedeni ve toprak ile gerçekleştirdiği bu çalışmaları fotoğraf ve filmler ile kaydedilmektedir.¹⁸⁰ Doğum (1970) isimli çalışmasında Simonds kendini toğrağa gömerek ondan yeniden doğmakta, sergilediği beden-toprak ilişkisi hem mitin kökenine, hem de kökenin mitine gönderme yapmaktadır.



Resim 84: Charles Simonds, Dwellings
Kaynak: <http://www.charles-simonds.com/dwellings>

¹⁷⁹ <http://www.charles-simonds.com/mythologies.html>

¹⁸⁰ Bu performanslarına ait videolar- <http://www.charles-simonds.com/myth/birth/birth.mov>

Simonds 1970'lerden beri Dwellings¹⁸¹ adını verdiği, hayal ürünü bir medeniyet için yaşam alanları kurgulamaktadır. Şehir içinde, terk edilmiş, yıkık ve harabe alanlarda, pencere ya da yol kenarlarında, mahallede, caddelerde, sanki göç edercesine tüm dünyaya yayılarak, New York, Paris, Berlin, London, Dublin, Shanghai'ya kadar uzanan çok farklı versiyonlarıyla, kil, kum ve ahşap vbg. malzemeler ile oldukça küçük, "Little People"¹⁸² olarak tanımladığı imajinasyon ürünü medeniyetinin insanları için minyatür yaşam alanları inşa etmektedir. Bedeniyle yaptığı performansları gibi Dwellings serilerini de bir ritüel formuna çevirmiştir. Amsterdam'dan, Bad, Godesberg, Berlin, Brighton, Buffalo, Cambridge, Chicago, Cleveland, Dayton, Dublin, Fort Worth, Geneva, Genoa, Houston, Jerusalem, Kassel, Lewiston, London, Minneapolis, Munster, New York, Paris, Valencia, Venice, Waco, Washington Dc, Zurich'e kadar uzanan bir seri Dwellings üretimi vardır.

Simonds, Dwellings olarak adlandırdığı minyatür evlerini galeri mekanlarından ziyade, ağırlıklı olarak, ya Yerli Amerika'luların yaşadığı köylerin yakınında ya da özellikle New York gibi kentsel alanların harabe kalıntılarına yerleştirilmesi yapıtlarının ölçü ve mimarlık ile ilişkilendirilmesine neden olmuştur.¹⁸³ Dwellings serisi için Simonds'un, yıkılmakta olan bina ve duvarlarının çatlaklarında inşa ettiği bu ev benzeri küçük oluşumlar hayal gücümüzü bu kurgunun içine davet ederler. Orada yaşamayı, hayali ev sakinlerinin gündelik yaşamlarını, bu fikri hayal etmek, ona hayalvari bir nitelik veren bir yer değiştirme yaratır. Evleri, kompleks ama bitmemiş, yarım kalmış yapısı, hayal için açılan alanı genişletir. Simonds'un işlerinde, bütünün anında kavranmasını sağlayan küçük ölçü, inşa edilmiş şekillerin karmaşık detaylarının bırakılarak bütünün önemsiz kılınması ve öyküsel yaşamın belirmesiyle ortaya çıkan anlatının rolü, bu çalışmaların mimarlıkla ilişkilendirilmesine neden olmuştur. Tiberghien¹⁸⁴ tarafından "ölçüsüz ölçek" olarak tanımlanmıştır.

¹⁸¹ <http://www.charles-simonds.com/dwellings.html>

¹⁸² *A review of dwelling by Charles simonds:* <http://www.artcritical.com/2015/12/31/michael-coffey-on-charles-simonds/>

¹⁸³ Kastner ve Wallis *içinde*, *Charles Simonds*, 240.

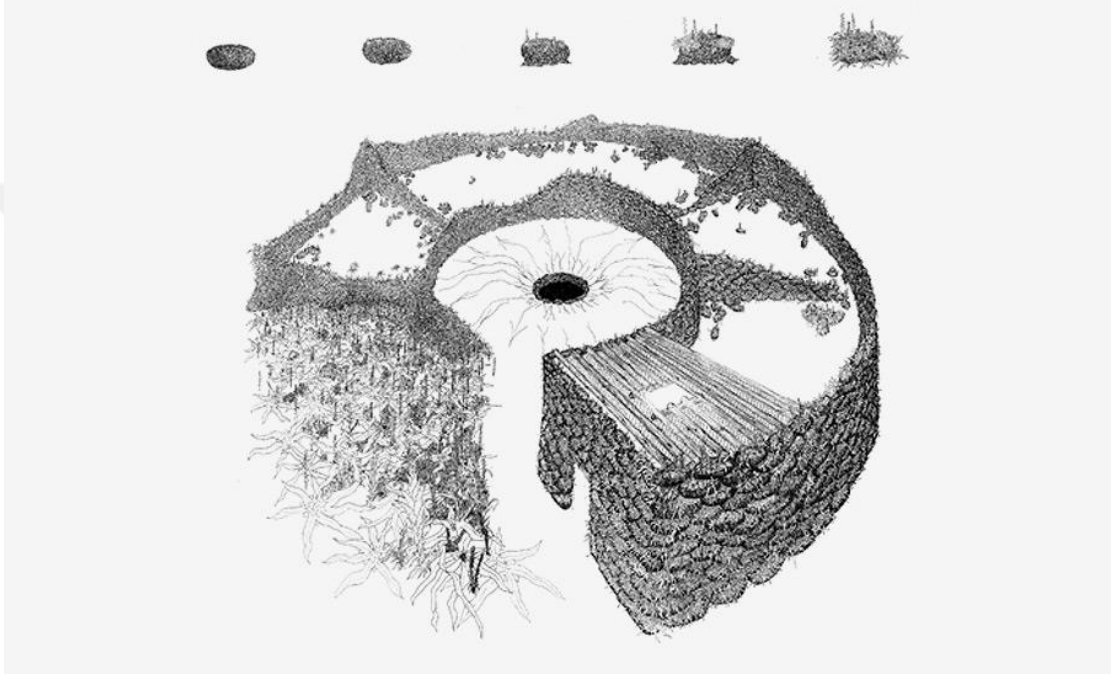
¹⁸⁴ A.g.k.



Resim 85: Charles Simonds, Dwellings, çelitle örnekler, 1975, New York
Kaynak. <http://www.charles-simonds.com/dwellings70s.html>

Simonds'un tüm çalışmaları kişisel bir mitoloji ve hayal ürünü kurguları üzerine dayanmaktadır. Bu mitolojinin ritüelleri Simonds tarafından, farklı biçimlerde ve genişleyen bir çeşitlilikle periyodik olarak canlandırılmakta ve sıklıkla film ve fotoğraflarla kayıt altına alınmaktadır. Çalışmalar farklılıkları içinde anlam bütünlüğü oluşturmaktadır.

Simonds birçok çalışmasında inşa etmek ve büyüme arasındaki ilişkiyi araştırmaktadır. The Growth House¹⁸⁵ isimli çalışması bu bağlamda üretken bir araştırmadır. Önce bir çizim olarak yaratılan çalışma sonrasında periyodik olarak tekrarlarla enstelasyon olarak inşa edilmiştir. 1974 Art Park Lewiston, Ny, 1994 Retrospective La Caixa, Barcelona, ve 1994-1995 Retrospective, Jeu De Paume, Paris gibi.



Resim 86: Charles Simonds, The Growth House, çizim
Kaynak: <http://www.charles-simonds.com/growthhouse.html>

İçinde tohum barındıran topraktan tuğlalar ile inşa edilen “The Growth House” mevsimsel olarak yenilenebilen mesken olarak tanımlanmaktadır. Tohumlar filiz verirken, meydana gelen büyüme yapının strüktürünü değiştirmektedir. Dwelling sadece konut olma konumundan, yemeğin üretildiği, hasat edilerek tüketildiği bir yapıya dönüşür. Simonds, The Growth House’un¹⁸⁶ bina ve büyüme, barınak ve yiyeceği biraraya getiren bu ikili yapısını hermafrodit bir sütrüktür olarak tanımlar.

¹⁸⁵ <http://www.charles-simonds.com/growthhouse.html>

¹⁸⁶ <http://www.charles-simonds.com>



Resim 87: Charles Simonds, The Growth House, enstelasyon
Kaynak: <http://www.charles-simonds.com/growthhouse.html>



Resim 88: Charles Simonds, The Growth House, enstelasyon, detay
Kaynak: <http://www.charles-simonds.com/growthhouse.html>

Simonds inşa ettiği Dwelling'ler, yarattığı hayali Little People'lar ile sanatıyla bir habitat inşa etmiştir.

9.8. Hans Haacke

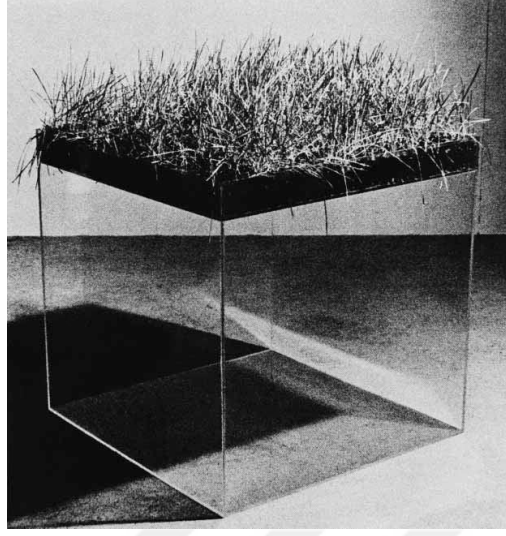


Resim 89: Hans Haacke, Earth Art Exhibition, Grass Grows, 1969, New York
Earth, grass, dimensions variable
Kaynak: Ends of the Earth and Back, pp.6.

Hans Haacke'nin *Grass Grows*¹⁸⁷ isimli çalışması başlığı ile hem konusunu, hem de çalışmanın amacını açıklamaktadır. Bu çalışma, Haacke'nin 1966 yılında Howard Wise Gallery'de sergilediği, *Grass Cube* isimli çalışmasının (pleksiglasdan yapılmış bir küpün, üst kısmında çim yetiştirdiği) bir versiyonudur. Ekosistemin temel bileşeni olan organik büyüme fenomenini konu edinen erken bir örnektir. *Grass Grows*'un bu versiyonu Andrew Dickson, White Museum, Cornell Üniversitesinde gerçekleştirilen, 1969 tarihli, "Earth Art"¹⁸⁸ sergisi için yapılmıştır.

¹⁸⁷ Kastner ve Wallis *çinde*, 138.

¹⁸⁸ P. Kaiser ve M. Kwon. *Ends of the Earth and Back*, 6.



Resim 90: Hans Haacke, Grass Cube, 1966

Kaynak: <http://cast.b-ap.net/wp-content/uploads/sites/8/2011/09/skrebowski-HaackesSystemArt.pdf>

Biyoloji, ekoloji ve sibernetikle ilgilenen Haacke, Ludwig von Bertalanffy¹⁸⁹ kuramlarından yola çıkarak, “Gerçek zamanlı bir sistem” olarak tanımladığı çalışmalarının temelini ekonomik ve sosyal yapılarla politik ve doğal koşulların birbirleriyle olan etkileşimlerinin sorgulanmasına dayandırmıştır. Sistemler ve sistemlerin işleyiş şekilleri odak noktası olmuştur. Müze gibi sanat kurumları ile buna fon sağlayan yapıların arasındaki ilişkileri sorguladığı yapıtları, sanat nesnesinin meta olma konumunu irdelediği, yapıtların mülkiyet tarihlerini araştırdığı çalışmaları sonucunda sanat eserinin değer ve anlamının zamansız olmadığını, ekonomik ve sınıfsal, ticari ilişkilerden bağımsız düşünülemediğini ifadelendiren işler üretmiştir. Sanatı bir sistem olarak ele almış ve irdelemiştir. Bertalanffy’nin Genel Sistem Teorisine¹⁹⁰ göre, yaşayan bir organizma açık bir sistem olarak çevresiyle sürekli diyaloga girerek ve etkileşerek değişmektedir. Erken dönem çalışmaları, özellikle Condensation Cube¹⁹¹ (1965) bu fikirler ile kavramsallaştırdığı bir çalışmadır. Pleksiglass bir konteynırı bir miktar suyla dolduran sanatçı, ortamdaki

¹⁸⁹ O. İMGA, *Paradigmanın Dönüşümü: Ekolojik Felsefeyi Etkileyen Bilimsel Çalışmalar*, Sosyal Bilimler Dergisi/Cilt:XII, Sayı:2, pp.28, <http://www.acarindex.com/dosyalar/makale/acarindex-1423867079.pdf>

¹⁹⁰ <http://saltonline.otg/tr/329/hans-haacke>

¹⁹¹ <https://www.macba.cat/en/condensation-cube-1523>

ısı farkları ile oluşan buharlaşma ve yoğuşma gibi basit ve gerçek zamanlı olan fiziksel prosesleri görünür kılmaktadır. Aynı zamanda ortamda bulunan izleyicinin bedensel varlığı, soluğu, kalabalık gibi faktörlerle de etkileşimde olan çalışma, rastlantısal ya da düzensiz akan izler ile sürekli bir değişimi ve etkileşimi imlemektedir.



Resim 91: Hans Haacke, Condensation Cube, 1965, Plexiglass and Water
Kaynak: <https://www.macba.cat/en/condensation-cube-1523>



Resim 92: Hans Haacke, Rhine-Water Purification Plant, 1972, Installation, Museum Haus Lange, Krefeld; rhine-water, glass bottles, acrylic containers, charcoal and sand filter, hose, goldfish; dimensions variable

Kaynak: Land and Environmental Art, pp.141

Hans Haacke'nin, Rheine Water Purification Plant,¹⁹² isimli yerleştirmesi, Ren nehrinden alınan, kanalizasyon suyu ile kontamine olarak kirlenmiş bir miktar suyun kullanılarak gerçekleştirildiği bir çalışmadır. Yerleştirmede kurulan bir düzenek ile kontamine olan su buldukları cam Őiřelerden, yükseltilmiş akrilik bir leğene pompalanırken, çeşitli kimyasallar kullanılarak, suyun içindeki kirleticilerin okmeleri sağlanır.

Sedimentasyon süreci, ikinci bir akrilik kap içinde devam ederek oradan, kısmen arıtılmış olan su, kömür ve kum filtresinden akıtılarak sonunda içinde akvaryum balığı bulunan büyük bir leğene boşaltılır. Sürekli devridaim yüzünden bir miktar su taşar ve taşan bu su bir hortum vasıtası ile bahçeye götürülerek zemine sızması sağlanarak yeraltı su seviyesi ile birleştirilmiş olur. Bir laboratuvar deneyini andıran bu eser, Ren'deki evre kirliliğini sorgular. Goldfish tankı, müzenin arkasında yer alan ormanlık manzaranın önünde kurularak biri yaşamı destekleyen, diğeri okşn eşiğinde olan iki eko-sistemin arasında bir dialog kurulmasını sağlar.

¹⁹² Kastner ve Wallis içinde, 141.

9.9. Mel Chin



Resim 93: Mel Chin, Revival Field, bitkiler, endüstriyel çit ile çevrili tehlikeli atık düzenli depolama alanı, 1991, devam eden proje

Kaynak: <http://melchin.org/oeuvre/revival-field>



Resim 94: Mel Chin, Revival Field maketi, 1990, toprak, çelik, pirinç, naylon, akrilik, metalik emaye ve karışık teknik; 8 x 44 x 44 inches; maket hiperakümülatör olarak yerleştirilecek bitkilerin, yerleşim planını göstermektedir. (üstteki resim araziye uygulanmış halini göstermektedir.)

Kaynak: <http://melchin.org/oeuvre/revival-field>

Mel Chin tarafından, bir alanın ekolojisini ortaya çıkartmak amacıyla başlayan Revival Field¹⁹³ (iyileştirme alanı) projesi kavramsal ve deneysel¹⁹⁴ bir sanat çalışmasıdır. Proje bitkilerin kullanılarak topraktan toksik maddelerin ve ağır metallerin uzaklaştırılması esasına dayanan yeşil iyileştirme (green remediation) projesi olarak tanımlanmaktadır. Kadmiyum gibi ağır metallerle kontamine olmuş, 18 metrekarelik bir alanda, alanın bitkilerle temizlenmesine yönelik bir çalışmadır. Alan, birbirinden farklı bitki varyasyonlarına yönelik çeşitli bölümlere, segmentlere ayrılmış, sanatçı, ziraat mühendisi ve kimyagerlerden oluşan bir ekibin biraraya gelerek yürüttüğü projenin ilk etabı 1993 yılında, başarıyla sonuçlanmıştır.¹⁹⁵ Toplamda altı çeşit bitki ekilmiş, her Pig's Eye Landfill (domuzgözü çöp depolama sahası) St. Paul, Minnesota'da çevresel koruma alanı olarak seçilen bir bölgede, kirlenmiş topraktan ağır metalleri ayıklamak için özel hiperakümülatör bitkilerin toprağa ekilerek kullanıldığı, bir canlandırma saha çalışması olarak yürütülmüştür. Yaprak ve sapında önemli oranda kadmiyum'a rastlanan *Thlaspi* cinsi bitkinin hiperakümülatör için en yüksek kapasiteye sahip olan bitki olduğu belirlenmiştir.



Resim 95: Revival Field, çalışma görüntüleri
Kaynak: <http://melchin.org/oeuvre/revival-field>

¹⁹³ Kastner ve Wallis içinde, “*Mel Chin, Revival Field (1995)*”, 264, 265.

¹⁹⁴ <http://melchin.org/oeuvre/revival-field> ; <http://melchin.org/oeuvre/artist-writing-revival-field>

¹⁹⁵ Revival Field, Animation, <https://vimeo.com/43795366>



Resim 96: Mel Chin, Revival Field, çalışma görüntüleri, hiperakümülatör bitki
Kaynak: <http://melchin.org/oeuvre/revival-field>

**MEAN METAL CONCENTRATION IN *Thlaspi* SHOOTS
IN MN REVIVAL FIELD AT HARVEST IN 1992
(Homer, Chaney and Chin, unpub.)**

TREATMENTS		Soil	Metals in Shoots		
Sulfur	N	pH	Cd	Zn	
--- $\mu\text{g/g DW}$ ---					
Sulfur Treatments:					
No	All	7.80 a	13.0 a	1850 a	
Yes	All	7.36 b	12.3 a	3620 b	
Nitrogen Treatments:					
	All	NH ₄	7.59 a	12.9 a	2760 a
	All	NO ₃	7.56 a	12.2 a	2870 a
Both Treatments:					
No	NH ₄	7.86	13.6	1890	
No	NO ₃	7.74	11.8	1780	
Yes	NH ₄	7.32	12.3	3640	
Yes	NO ₃	7.39	12.4	3600	

Resim 97: Revival Field, hiperakümülatör bitki ile test sonuçları
Kaynak: <http://melchin.org/oeuvre/revival-field>

Mel Chin belirli yerleri restore ederken uzmanlarla,¹⁹⁶ özellikle, ABD tarım bakanlığında tarım uzmanı olan Rufus Chaney'le işbirliği yapan bir sanatçıdır. Chin, Chaney'le olan ortak çalışmalarında toksik madenlerle kirlenen toprağın, topraktaki toksik maddeleri emen “hiper-bitkiler” ekilerek temizlenebileceği fikrini geliştirmiştir. Bu yöntem sayesinde toprağın temizlenmesinin yanı sıra, madenlerin toplanıp yeniden dönüşüm yoluyla kullanıma sokulması ve restorasyon maliyetlerinin azaltılması mümkün olabilecektir. 1990'dan beri devam eden proje Minnesota ve Minneapolis dışında toksik atık yerinde test edilen bir uygulanabilirlik deneyi örneğidir. Chin sonradan Revival Field'ı dünyanın başka yerlerindeki toksik alanlara da taşımıştır. Ekoloji, bir sanatçı olarak Chin'in meselelerinden yalnızca birisidir. Sanatçının başka projeleri arasında, 1999'da KNOWMAD'de¹⁹⁷ yazılım mühendisleri ile işbirliği yaptığı, kırma uğrayan göçebe halkların kilim desenlerine dayalı bir video oyunu bulunmaktadır. Çalışmaları arasında Revival Field, bilime yaklaşan ve sanat olma durumunun sorgulandığı tek çalışmadır. 1990'da kendisine bu imkanı tanıyan NEA fonu, projenin sanat olmadığı gerekçesiyle, fonu iptal etmiş, gelen tepkiler üzerine geri adım atılarak, para tahsisi serbest bırakılmıştır. Chin, bir sanatçı olarak kirliliği kazıma sürecini¹⁹⁸, heykeltraşın bir mermerin içindeki formu bulup çıkarmak üzere gerçekleştirdiği *yontma işlemi ile alakalandırır*. Mel Chin multidisipliner ve kollektif takım çalışmaları ile çok geniş bir yelpazede, kompleks fikirler ve estetik öneren melez bir sanat icra etmektedir. Operation Paydirt/ Fundred Dollar Bill¹⁹⁹ projesi, Mel Chin'in kurşundan arındırılmış, daha güvenli bir şehir ve daha iyi bir gelecek için tasarlayarak uygulamaya koyduğu bir projedir. Katrina kasırgasından sonra aylarca sel altında kalan New Orleans'ta kurşun kontaminasyonu ile yaşanan çevre kirliliğine dikkat çekmek için çocukların tasarladığı paralar ile kısa sürede çok geniş çevreye yayılan sosyal girişim örneği teşkil etmiştir. Mel Chin'nin New Orleans'ı güvenli bir şehir yapma girişimi, toprağı yenileme-revival field projeleri ve felsefi yaklaşımları, kavramsal temelleri ile, sanatın pratik ve uygulama gücünü vurgulamaktadır, Sanat pratiğinin genişleyebilen etki alanlarını açığa

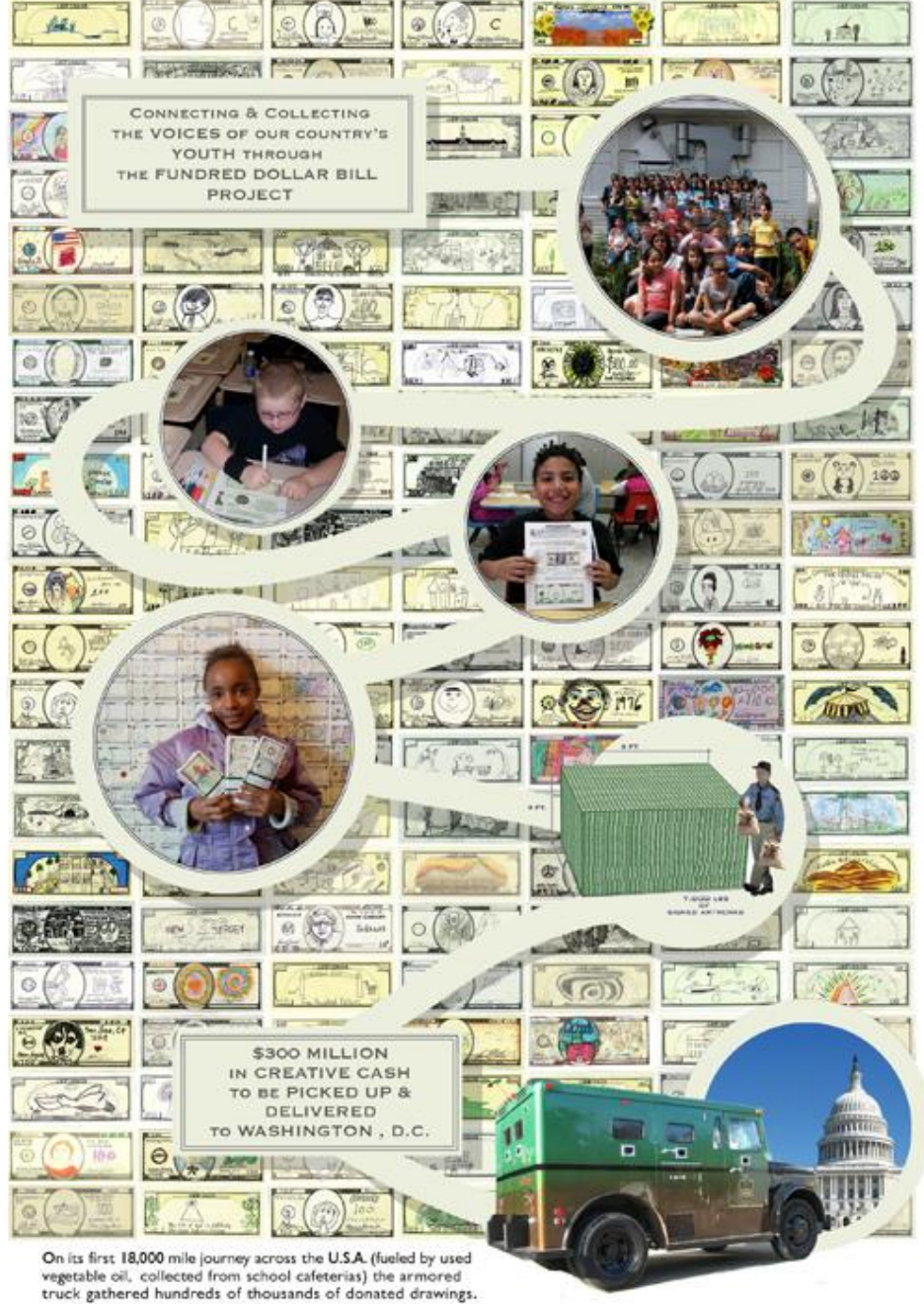
¹⁹⁶ E. Heartney, *Sanat ve Bugün*, 176.

¹⁹⁷ A.g.k.

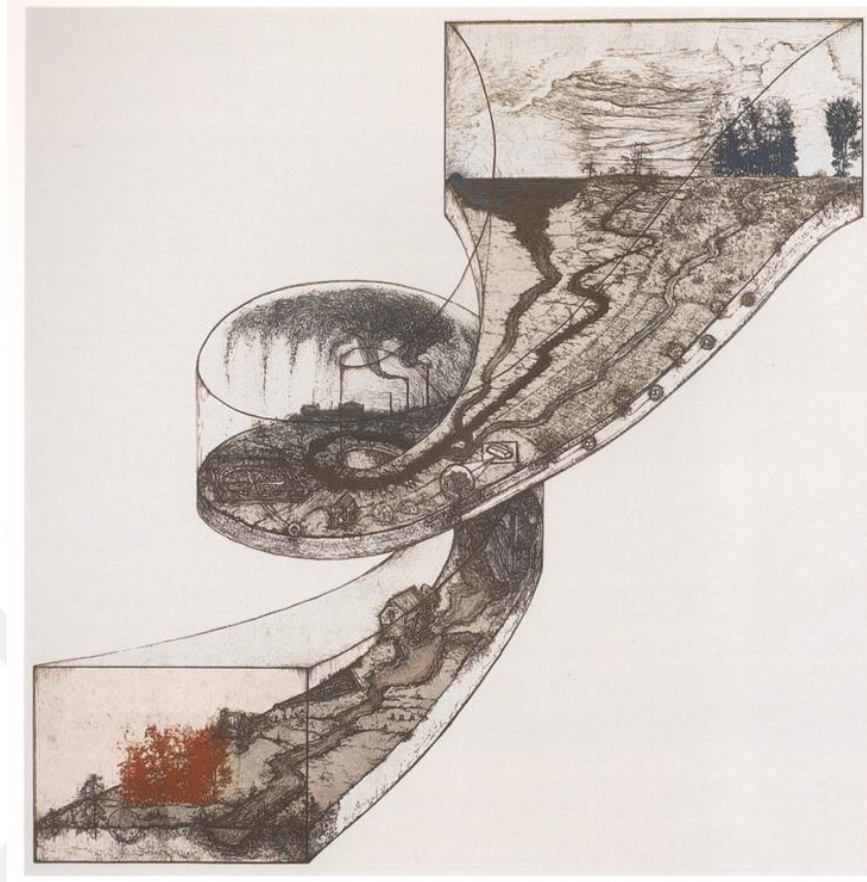
¹⁹⁸ <http://melchin.org/oeuvre/artist-writing-revival-field>

¹⁹⁹ <http://melchin.org/oeuvre/operation-paydirtfundred-dollar-bill-project>

çıkaran. hem sosyal ekoloji hemde doğa ile olan ilişkisini vurgulayan, daha iyi bir gelecek ve sürdürülebilir bir dünya için farkındalık ve duyarlılık oluştururken, arada kurduğu köprü ve bağları vurgulamaktadır.



Resim 98: Operation Paydirt/ Fundred Dollar Bill, 2006'dan beri
Kaynak: <http://melchin.org/oeuvre/operation-paydirtfundred-dollar-bill-project>



Resim 99: Mel Chin, Revival Ramp, 1996, hard and soft-ground etching, engraving, photoetching and lithograph on Arches Cover paper
Kaynak: <http://melchin.org/oeuvre/revival-ramp>

9.10. Alan Sonfist

Alan Sonfist²⁰⁰ ekoloji ve sürdürülebilirliği merkeze alan sanat yaklaşımında, kültürel ve doğal habitatlar yaratarak, doğanın sonsuz kırılğanlığını, zaman ve mekan kavramı bağlamında açıklamaktadır. Land Art alanında en çok tanınan eseri site-spesifik bir heykel olarak ele alınan “Time Landscape”tir²⁰¹. Alan Sonfist’in, New York Manhattan’da eskiden boş bir arazi üzerine inşa edilen 9 bin fit karelik bir kent ormanı olarak gerçekleştirdiği çalışma, 1965’ten günümüze dek gelmiştir. Etrafı sınırlandırılan bir ormanlık alanın, çevresi ile birlikte geçirdiği dönüşümleri açığa çıkaran eser, uygarlık ve çevresel kaygılar üzerine kurulmuş bir çalışmadır.

²⁰⁰ <http://www.alansonfist.com>

²⁰¹ http://www.alansonfist.com/landscapes_time_landscape.html

http://www.alansonfist.com/landscapes_time_landscape_description.html

Sanatçının “Time Landscape”²⁰² serisi içinde yer alan bu çalışma, yalnızca şehri yeşillendirmekle kalmamakta, aynı zamanda sanatçı bu bölgede Avrupa’nın sömürgeleştirilmesinden önce yetişmekte olan 200 çeşit yerli türlerden fideler ektiği için zaman kavramı bağlamında bağlantılar kurarak, bütün şehrin yeşil olduğu, koloni öncesi erken bir dönemi hatırlatmaktadır. Time Landscape isimli bu çalışma, çoktan kaybedilmiş bir dünyanın bir anlık görüntüsünü sınırlandırarak açıklamaktadır. Alışılmış şehir peyzaj geleneğinin dışında, ortamın kendi orjinal endemik türlerini barındıran, içiçe geçmiş, karasız bir vaha gibi büyüyen bitkiler, kendi düzensizliklerinin düzenini sergilemektedirler.

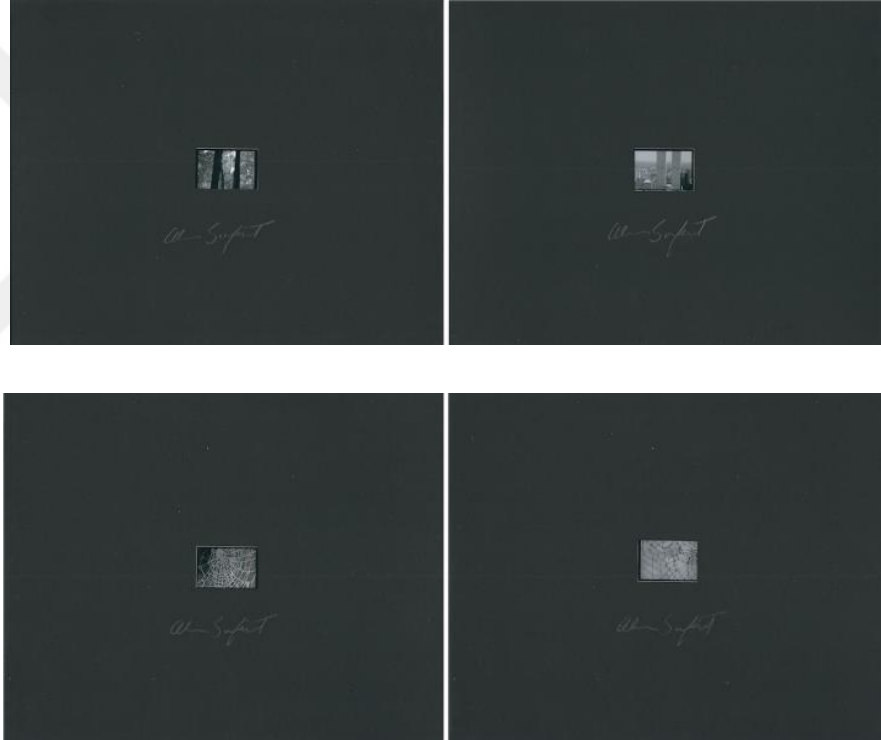


Resim 100: Alan Sonfist, Time Landscape, 1965’ten günümüze: yörenin ağaçları, yaban çiçekleri ve çimenler, 14x61m. New York, West Houston Street
Kaynak: http://www.alansonfist.com/landscapes_time_landscape_description.html

²⁰² R. Slifkin, “Time, Landscape, Monument”,

<https://tda234-nyu.s3.amazonaws.com/tl/site.html>

Mannathan adasının doğal florasından olan, funda, çalı, yerli ağaçlar, vahşi otlar, çiçekler, bitkiler dikilerek yaratılan kentsel bir vaha (urban oasis) olan Time Landscape 1965'ten beri yavaş yavaş büyüyerek, şehrin içinde bir ormana dönüşmüştür. Bitkilerin yerleştirilmesi, çevrenin bu şekilde dizaynı insan müdahalesinden, kentleşme sürecinden önceki çevre düzeninin yeniden yaratılmasını simgelemektedir. O habitatda daha önce var olan bitkiler doğal bir ortam içinde ekosistem oluşturacak şekilde yeniden dikilmiştir. Kamusal alan anıtı olarak kabul edilen Time Landscape zamanı, peyzaj/doğayı, hafızayı sorunsallaştırmaktadır. Sofist çalışmasını insanların doğayla, hayvanlarla etkileşime girdiği interaktif bir çalışma olarak tanımlamaktadır.²⁰³



²⁰⁴**Resim 101:** Alan Sonfist's photograph diptychs from Nature of New York: Past and Present
Kaynak: <https://hyperallergic.com/337906/time-landscape-alan-sonfist/>

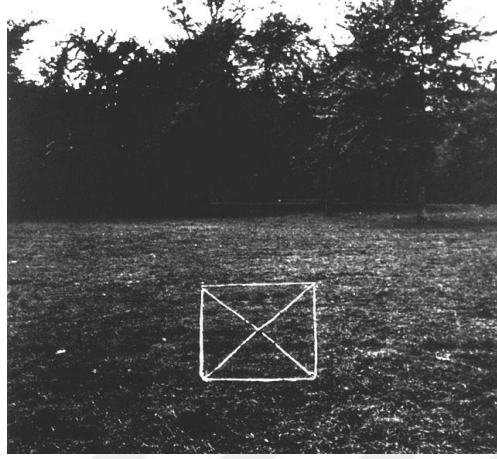
²⁰³ Interview with Alan Sonfist, John K. Grangde,

<http://umintermediai501.blogspot.com.tr/2008/01/interview-with-alan-sonfist-john-k.html>

²⁰⁴ The Origins of Manhattan's Tiny Plot of Precolonial Terrain, Allison Meir,

<https://hyperallergic.com/337906/time-landscape-alan-sonfist/>

9.11. Jan Dibbets



Resim 102: Jan Dibbets, Perspective Corrections (Square with Two Diagonals), 1968
Kaynak: Ends of The Earth: Land Art to 1974, pp.197

Jan Dibbets'in çalışmaları kavramsal ve deneysel yaklaşımlara sahiptir. Çalışmalarında anlık, yalın görsel bildirişimler üzerine kurulu bir yaklaşım sergilenir. Doğa görünüşleri üzerinde perspektif düzenlemeler gerçekleştirir.²⁰⁵ İzleyicinin, perspektif algılaması üzerinde yanılsamalar yaratarak, perspektif algılamasını değişime uğratar.



Resim 103: Jan Dibbets, "12 Hours Tide Objects with Correction of Perspective", 1969, Film for Television

Kaynak: http://www.lttts.org/blogger/uploaded_images/Picture-1-771799.png

²⁰⁵ Kastner ve Wallis İçinde, Gerry SCHUM, *Introduction to the Television-Exhibition: Land Art* (1969), 283.

Jean Dibbets'in "12 saatlik gelgit objeleri ile perspektif düzeltimi" isimli film çalışması, Gery Schum's²⁰⁶ tarafından TV için hazırlanan Land Art sergisi kapsamında gerçekleştirilmiş, 1969 yılında Almanya'da yayınlanmıştır. Dibbets'in ifadesiyle, bu proje, sahilde, bir gelgit olayı esnasında, suyun çekilerek en alçak seviyede olduğu zaman gerçekleştirilecek, suların geri gelmesiyle çalışma silinerek yok olacaktı. Çalışma sekiz saatlik, bir gelgit periyodu içinde gerçekleştirilecekti. Bütün çalışma özellikle TV için düzenlenmişti. Bu çalışma televizyonda yayınlandığı zaman, bunu seyreden insanlar, Dibbets'in çalışmasının orijinaline, odalarındayken ulaşmış olacaktı. Gelgit olayı tamamlandığı zaman çalışma artık var olmayacaktı.



Resim 104: Gery Schum, Land Art, 1969

Kaynak: <http://www.medienkunstnetz.de/assets/img/data/155/bild.jpg>

Farklı ülkelerden sekiz sanatçının -Richard Long, Barry Flanagan, Dennis Oppenheim, Marinus Boezem, Robert Smithson, Jan Dibbets, Walter De Maria ve Michael Heizer- katıldığı sergi düzenlendiği yer itibariyle, konvansiyonel tavırların

²⁰⁶ A.g.k.

tamamiyle dışındaydı. Öne sürülen, stüdyo ve galeri atmosferinden uzaklaşan Land Art pratiğinin –stüdyo, galeri, koleksiyoner- üçgeninden kurtularak, yeni bir iletişim yöntemi geliştirebileceği yönündeydi.



Resim 105: Jan Dibbets, Beginning of Portscapes: 1969-2009 “12 Hours Tide Objects with Correction of Perspective”

Kaynak: <http://ltds.blogspot.com/2009/02/beginning-of-portscapes-jan-dibbets.html>

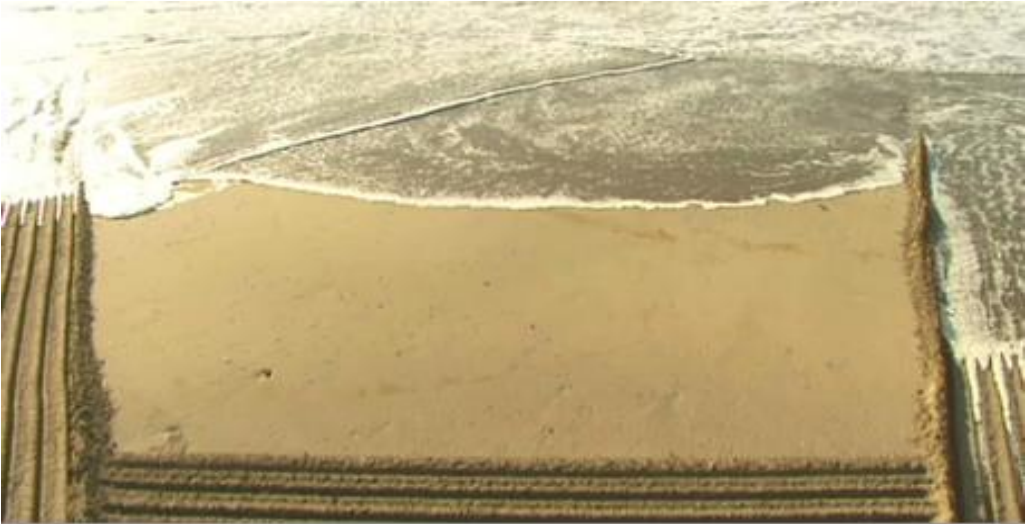
Jan Dibbets’in 2009 yılında gerçekleştirdiği, “Portscapes”: 1969-2009, “12 Hours Tide Objects With Correction Of Perspective” isimli (yeniden üretim) çalışmanın çeşitli görsel ve videoları mevcuttur.²⁰⁷

²⁰⁷ Portscapes, Jan Dibbets :

Part 1; <https://www.youtube.com/watch?v=RLwrOT-qvgo>

Part 2; <https://www.youtube.com/watch?v=cmkwei98AJ4>

Portscapes: https://www.youtube.com/watch?v=w02NWe_bzeA&list=PLLHCqU5O0goSC84-SBP_5DxmBZTMJ5si8&index=4



Resim 106: Screenshot of Jan Dibbets Film “6 Hours Tide Object with Correction of Perspective” (2009), Rotterdam (film sekanslarından fotoğraflık görüntüler)

Kaynak: <http://ittds.blogspot.com/2009/06/presentation-of-jan-dibbets-film-6.html>



Resim 107: Screening of Jan Dibbets Film “6 Hours Tide Object with Correction of Perspective”
(2009), Rotterdam (film sekanslarından fotoğrafik görüntüler)

Kaynak: <http://tttds.blogspot.com/2009/06/presentation-of-jan-dibbets-film-6.html>



Resim 108: Jan Dibbets, Sea-Land, 2007, foto-kolaj

Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/jan-dibbets>



Resim 109: Jan Dibbets, Perspective Correction ve Perspective Correction-My Studio II, 1968

Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/jan-dibbets>

9.12. Helen Mayer Harrison ve Newton Harrison



Resim 110: Helen Mayer Harrison ve Newton Harrison, Portable Orchard, Survival Piece No. 5 (Taşınabilir Meyve Bahçesi, 5 no'lu Hayatta Kalma Parçası) 1972, Gro-lux lambalar ahşap, toprak, çüce turunçgil ve avocado ağaçları, ebatlar değişken

Kaynak: <http://cdn0.walkerartcenter.org/static/cache/41/41f186bbb09b5aeb7398d6da48645346.jpg>

*Portable Orchard*²⁰⁸ altıgen kutuların içinde 1 yard m³ (0.765 m³) toprağa ekili ve üzerlerinde altıgen ışık kutuları olan onsekiz ağaçlık bir meyve bahçesiydi. Sergi açılışına bir nevi canlı olarak tasvir edilen meyve ve narenciye şöleni eşlik etmişti. Ortamı Newton Harrison kurmuş ve Helen Mayer Harrison canlı tasviri ve sosyal etkileşim olarak tasarlanan şölenleri planlamıştı. Orange County, Kaliforniya'daki (Orange İlçesi) bir çok meyve bahçesi sergi esnasında hava kirliliğinden ölüyorlardı veya yayılan kentleşmeden dolayı yerlerinden alınıyorlardı. Sanat galerisine bir meyve bahçesi koymak hem meyve bahçelerinin hem de onlara bağımlı yaşayan toplulukların hayatta kalma sorununu dikkat çekici bir uygulama olarak planlanmıştı

9.13. Ana Mendieta

Dünya mitolojileri üzerine çalışmalar yapan Mendieta'nın sanatı, ritüel benzeri, katartik çıplak performanslarla başladı. 1970'lerde doğada adına "gölgeler" dediği şekiller yaratıp fotoğraflamaya yöneldi. 1981'deki Ada ve Silueta seri'lerinde Neolitik dönem "Pazardzikli Kadın"la ilişkilendirilen, arketip göndermeler ihtiva eden çalışmalar ortaya koydu. Kullandığı semboller, feminizm ve feminist sanat ile de ilişkilendirilmiştir.

Ana Mendieta'nın toprak, taş, kum, yaprak, ateş, barut gibi malzemeler kullanarak doğada kendi bedeninin izini bıraktığı performanslar *Ahu Antmen*²⁰⁹ tarafından şöyle ifadelendirilir:

".....doğayı kadın bedeninin doğurganlığıyla özdeşleştiren, bir yandan da feminist boyut taşıyan çalışmalardır. Sanatçıların doğada bizzat varlığın 'izi' üzerinden kurgulanan performatif nitelikli çalışmaları, bir yandan doğanın döngüsellğine göndermede bulunurken, bir yandan da insan kültürünün doğa üzerindeki tahakkümüünün simgesi olan sınırları, haritaları gündeme getirir." Mendieta'nın birçok çalışmasında, özellikle başlık seçimleriyle de eklemlenen, iki yaşında uzaklaştırıldığı ülke olan Küba'yı işaret ettiği kendisi tarafından da dile getirilmiştir.

²⁰⁸ KASTNER ve WALLIS, 142.

²⁰⁹ A. ANTMEN, 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, 255.

Toprak-Beden Heykeller

Ana Mendieta “Silueta” adını verdiği seri çalışmaları, çok farklı yöntemler ve geniş bir spektrumdaki malzeme tercihiyle gerçekleştirdiği, açık alan-yeryüzü çalışmalarıdır. Toprak ve kendi bedenini kullanarak yaptığı bu çalışmalarda, kendi bedenini kullanarak oluşturduğu izler varlığının yokluğunu da imleyen kontürler ya da negatif boşluklar olarak şekillenmiş olup, bu izler sanatçı tarafından fotoğraf ve filmlerle kaydedilmiş ve belgelenmiştir.

Kimlik ve aidiyet ilişkisini temel alarak, erkek egemen toplumu ve kadının bir nesne olarak algılanışını eleştirel bakış açısıyla ele aldığı çalışmalar gerçekleştiren Ana Mendieta işlerinde kimlik, aidiyet, cinsiyet ve erkeklik kavramlarını sorgular. İlk önemli performansını²¹⁰ henüz üniversite öğrencisiyken kampüste yaşanan tecavüz ve cinayetlere dikkat çekmek için, arkadaşlarını eve davet edip, kendini bir tecavüz kurbanıymış gibi kanlar ve parçalanmış kıyafetler içinde bulmalarını sağlayarak yapmıştır.

Mendiata'nın bir ölüm ya da bir çözünme olarak tasarladığı yeryüzü eylemleri sahnesi, toprak annenin gövdesi ile yeniden bütünleşme yoluyla bir yeniden doğuşu ima eder. Mendiata yaptığı performatif düzenlemelerinde, kendi silüetleri üzerinden, *toprak ve kadın vücudu arasında bir dialog gerçekleştirmekte*²¹¹ olduğunu ve bu durumu ergenlik döneminde vatani olan Küba'dan uzaklaştırılması ile ilişkilendirir. Yaşadığı travmayı²¹² –doğasından koparılmışlığı- toprak beden heykelleri ile anne kaynağına geri dönerek aştığını...*toprak ile bir olduğunu...kendisinin doğanın bir parçası doğanında bedeninin bir uzantısı haline geldiğinitoprak ile bütünleşerek aştığını ifade eder. Toprakla bağını ortaya çıkartan bu saplantılı eylemin ilkel inanışların reaktivasyonu olduğunu dile getirir. Bu kadının kuvvetinin, rahmin herşeyi kapsayan gücünün.....Bu kendisinin olmaya karşı duyduğu açlığın bir tezahürüdür.*

²¹⁰ A. JONES ve T. WARR, *The Artist's Body*, 100.

²¹¹ A. JONES ve T. WARR, *The Artist's Body*, 168.

²¹² A.g.k, 168.



Resim 111: Ana Mendieta, Silueta Works in Mexico, 1973-1977

Kaynak: http://www.christies.com/lotfinderimages/d54389/ana_mendieta_silueta_works_in_mexico_1973-1977_d5438930h.jpg



Resim 112: Ana Mendieta, Untitled (from the silueta series), 1979.

Artist's body, grass, swamp, snow; life-size, Amana, Iowa.

Kaynak: <http://www.tfaoi.com/cm/1cm/1cm652.jpg>

SONUÇ

Land Art sanatçılarının önerisi, salt görülebilen-dokunulabilen bir nesne yaratmak yerine, sanat yapıtına yaşamla ilgili parametrelerin katılımıdır. Doğayı da kapsayarak yaşam, doğanın bir eş anlamlısı olarak yaşam. Doğaya katılmak, yaşama katılmak, doğada olmak, dünyada olmak, yaşamda olmak önerilen olarak belirmektedir. Tüm önerdikleri ve tüm önermeleri ile bu yapıtlar yaşama dokunurken edebi bir form şekillenir. Aynı zamanda yaşam edebi ve soyut bir motif olarak, edebiyatın kapsadığı bir alandır. Bu anlamda çalışmalar barındırdığı anlam katmanları dolayısıyla dile gereksinim duyarlar. Dilin içinde alımlanabilir olurlar. Sanatçılar edebi bir figür olarak, bir nevi performans sergilerler. Yarattıkları bir fenomendir.

İzleyiciyi davet ettikleri deneyim, yaratıcı imgelemlerinin bir ürünü olarak, zihinsel bir tasarım olarak yarattıkları-ürettikleri yapıtlarının aynen izleyici nezdinde de deneyim ön plana alınarak alımlanmalarını önermektedir. Bir nevi edebiyat yapıtını okur gibi. Doğaya dokunmak yaşama dokunmaya dönüşür. Yaşama/doğaya dokunmayı öneren bu yaklaşımları varoluşsallık, dil ve edebiyat ile ilişkilendirebiliriz. Yaşam içinde “yabancı” bir varoluş konumundan, duyan, dokunan, aktif bir öğeye dönüşen sanatçı, canlı yaşayan bir figür olarak performatif bir arayış sergiler ve inşa eder.

Land Art, sanatçılarının kullandığı tüm medium’lar, ifade ve sunum yöntemleri ile deneyim süreçlerini açığa çıkaran bir sanat formu olarak önem kazanmaktadır. Deneyim olasılık ve süreçlerinin açığa çıkarılması, sorgulanması ve sorunsallaştırılmaları, yapıtın inşa sürecine eklemlenmeleri ve dil içinde anlam katmanları ile çoğalmaları sonucunda Land Art, çeşitli öneri ve önermeler ile genişleyen sanatsal bir form kazanır. Her tanım ve tasnif girişimi bu çabaları kısmi olarak yetersiz kılmaktadır. Bir açık yapıt olarak, günün bir vakti, herhangi bir mevsim, günün diğer bir vakti, farklı bir mevsim, güneş, bulut, yağmur, rüzgar, şimşek, sis ya da fotoğraf, video, text, metin ya da alımlamanın açık uçluluğu olarak beliren öznel bir alımlama pratiği, bir yönüyle paradoksal ve imkansız sanat olarak da tanımlanan Land Art’ın imkansızlığını imlemektedir. Ezber ve kalıpları kırarken, etik önermesi değişmeksizin sözün mitosuna dönüşen, sözde ve dilde yaşayan sanat.

Bu sanatçılarla birlikte doğaya dokunmak, doğaya etik olarak dokunmanın formlarıyla belirir. Doğaya dokunmak, doğayla iletişimi ve etkileşimi öneren bir dokunmaya dönüşür. Doğayla bir olmak, dünyada olmak, yaşamda olmak, hissederek, dokunarak yabancılaştırıcı tüm faktörlerden arınmak ve –olmak üzerine düşünce üretmeye çağırırlar.

Manzarada konumlanan Land Art eserleri bizim bakış açımızı sorunsallaştırırlar. Manzarayı görme biçimimiz öğrenerek edindiğimiz bakış açımıza dayanmaktadır ve bu yüzden bellek katmanlarıyla da ilişkilendirilen zihinsel bir olgu olarak tanımlanır. 20. Yüzyıl sanatını etkisi altına alan gündelik olanın sanata sızma girişimi, estetikte yarattığı yer değiştirmeler, postmodernist ve çağdaş sanatın doğal bir yönelimi olarak kabul görmüş ve ele alınmıştır. Ready-made bir parodi örneği olarak sanatsal olan ile gündelik olan arasındaki ayırım ve sınırları bulanıklaştırmıştır. Land Art sanatçıları da gündelik olan ile sanatsal olan arasındaki sınırları ve ilişkileri sorunsallaştırarak sanatın anlamsal sınırlarını genişletmişlerdir. Bu bir açılım olarak şekillenmiştir.

Land Art eserlerinin sürekli olarak birbirlerine referanslanan göstergeleri, izleyici nezdinde, eserlerin alımlanabilmeleri için çoklu duyu organlarının katılımını, deneyim merkezli duyusalılık, algı, zihinsel ve imgelemsel süreçlerin katılımını gereksinmektedir. Sorunsallaştırılan bakış açımızdır. Doğada, sürekli bir dönüşüm olarak yaşanan oluşum süreçleri üzerine kurgulanan bu çalışmalar deneyimi merkeze almaktadır. Önerilen deneyimin yanında eserler, bir yandan dille sembolik bir ilişki kurmakta, bir diğer yandan da sunum aşamasındaki mediumların farklılaşması ve açılımları ile yapıtlar sürekli olarak bir ele geçirilememeliği imlemektedir. Önerdikleri zihinsel haritalar ile, sanki elimizdeki bir harita eşliğinde sürekli olarak yola yeniden çıkışı imlemektedirler. Herbir sanatçı bireysellikleri ile inşa ettikleri varoluşsal ve sanatsal uzamlarında, dilin sembolik yapısına eklemlenerek katmanlaşan, anlamın sürekli olarak yapıbozumunu içeren sanatsal bir yaklaşım geliştirdiklerini ifade edebiliriz. Alımlanma yollarının çoğaltılması ile anlamın sürekli olarak ertelenmesi, sanat eserinin meta olmasına karşı geliştirilen bir strateji olarak belirmektedir. Algı, çeşitli duyusal yaklaşımlar ve zihinsel süreçlerle sorunsallaştırılmakta, anlam ertelenirken, parça-ile-bütün arasında farklı ilişkiler kurulmasına neden olmaktadır. Gestalt'çı bir bakışla bütün ve parçaların toplamı

arasındaki değişken ilişki somutlaşmaktadır. Bakışın yer değiştirmesi, aktüel tecrübe ve belgesel tecrübe arasındaki ayrımlar anlamın ertelenmesini imlemektedir. Bu alışmalar, kuramsal bazda postyapısalcı felsefenin kavramsallaştırmalarıyla aımlanmaktadır.

Land Art sanatçılarıyla birlikte, sanat, yabancılaşan bir birey olarak sanatçının doğayı yeniden ele almasının bir formu olarak belirir. Doğayı tüm sanatçıların köken arayışları ile ilişkilendirirken, doğa ve sanat ve sanatçının doğayla etkileşime girmesi, yeni bir görme biçimi olarak konumlanmaktadır. Herbir sanatçı yarattıkları varoluşsal uzamlarında, kendi üslup ve yaklaşımlarıyla doğayı, sanatı, yaşamı sorgulamış ve sorunsallaştırmışlardır. Land Art sanatçılarının, yapıtlarını olabildiğince zorlaştırarak, alımlanmalarını ve bir meta olarak tüketilmelerini engelleme çabalarını geliştirdikleri varoluşsal bir strateji olarak tanımlayabiliriz. Doğa ve kültürel olanın geriliminde, diyalektiğinde yaratılan, sanatçıların yapıtları nezdinde inşa ettikleri varoluşsal bir uzamdan söz edebiliriz.

Peyzaj ve evre algısı yaratarak, manzara ile ilişkiye giren, manzara içinde konumlanan, yer yer manzaranın kendisine dönüşen bu çalışmalar izleyiciyi bir deneyime çağırmakta, çevreyi keşfetmeyi, doğayı tüm değişkenliği içinde duyumsamayı, izleyicinin bedensel hareketini, katılımını önermekte ve bir diğer yandan eserlerin alımlanabilmeleri için yaratıcı imgeleme ihtiyaç duymaktadır. Mekana özgü olarak açık alanlarda ve doğada konumlanan çalışmaların deneyimi ile yücelik hissi sorunsallaşırken, hayal gücü ve yaratıcı imgelemin katılımı ile eserler yeni açılımlar kazanmaktadır. Mekan olarak konumlanan doğa, duyu organlarımızı yönlendirerek algımızı biçimlendirmektedir. Eserlere olan bakışın çeşitli medium ve materyaller ile çoğaltılması, alımlama yollarının çeşitlenmesine, bakış açısının sorunsallaştırılmasına neden olmaktadır. Eserin deneyim ve alımlanmasında parça ve bütün ilişkisi, bizim deneyimlediğimiz parçanın eserin bütünselliği içinde, bütün ile olan ilişkisinde sürekli olarak yeni bir form önermekte, dil ile ilişkiye girerek, dilin içinde yeni açılımlara neden olmaktadır. Statik olmayan, salt nesne olmayan bir sanat yapıtı ile kurulan bu ilişki, insan gözü ve algısını makine objektifi gibi konumlandırmaktadır. Sürekli olarak önerilen yakın ve uzak bakışlarla, bakış sorunsallaştırılmakta, imgelemin katılımı ile dile eklenilen çalışmalar sonsuzca aımlanmaktadır. Açık alanda konumlanan eserler, Monet'in günüşliği ile form

değiştiren manzaraları gibi, herbir deneyim sonrasında daha farklı olarak belirecek ve daha fazlasını imleyecektir. Birbirlerinden farklılaşan, -text, metin, fotoğraf, video, tablo-resim, eserin kendisi, deneyim vbg. her bir medium’la katmanlaşan eserler, yaratıcı imgelem ve hayal gücünün katılımı ile zihinsel haritalar yaratarak, dilin yapısı içinde zenginleşerek çoğalacaktır.

Sanatçı için doğaya dokunmak, kaçınılmaz olarak sanatçının parmak izlerini yansıtabilecektir. Ne yaklaşımla yaparsa yapsın, nesneleştirilen doğada öznenin izleri de olacaktır....ve bu izler birer im gibi sanatçının bireyselliğini sergiler. Doğaya yönelik, çalışma yapan çoğu sanatçıda bazı yaklaşımlar ve izleklerin, bazı formların obsesif bir şekilde sürekli tekrar edildiğini görürüz. Sanatçının yaratısında öznel uzam, nesnel uzam, iç gerçeklik, dış gerçeklik, kültürel uzam... içiçe geçen, girift bir ağ gibidir. İzleyiciyi de içine davet ettiği bir alan, kültürel deneyimlere kadar uzanır.

Kültürün içinde ve kültürelenden türeyen, zihinsel olanı optik olanın alanına dahil eden bir yaklaşım olarak “Land Art” sanatçıların perspektifi ve görme biçimlerini sorunsallaştırdıklarını ifade edebiliriz. Sanatçıların bireysel yaklaşımları, bireysel fark ve tavırları varoluşsal bir uzam olarak şekillenmektedir. Öznelleşen biçim yaklaşımları, biçimin öznel formları, dil içinde ifadelendirilmeye gereksinim göstermekte; dilin olanakları ile eklemlenen çalışmalar, çağrışımların zenginliği ile derinlik kazanmaktadır. Sınırların bu denli genişletilmesi, yeni algı biçimlerini öneri olarak sunmakta ve belirlemektedir. Herbir sanatçı “yer olmayan yer”de kendilerine, kültürel olan ve dil üzerinden kurulan; öznel, bireysel ve varoluşçu bir yer inşa etmektedir. Sanat bir bilgi nesnesine dönüşürken, fotoğraf/video/text/metin sanat yapısını belgeleyen, temsili bir biçime dönüşmektedir. Dil yapıtların anlam katman ve derinliğini arttırmaktadır.

Dile ve text’e ihtiyaç duyan Land Art çalışmaları, sezgisel bilgi ve felsefe ile bu denli içiçe geçerken, sanatın dili “bir soru formu” olarak belirlemektedir. Yeni bir paradigma kuran Land Art akımı paradoks yaratmaktadır. Sanatçıların öznelleşen biçim dilleri, text ve yazılı metnin gerekliliği, böyle bir sanat yapıtı karşısındaki izleyici/alımlayıcının varlığını sorunsallaştırmaktadır.

Sanat dünyayı nasıl etkiler? Herbir sanat eseri öteki ile kurulan bir ilişkidir. Bir galeriyi gezen ya da bir sanat eseri ile karşı karşıya kalan izleyici bir soru ya da bir

öneri ile karşı karşıya kalır. Herbir sanat eseri kendi somut gerçekliği ve varlığı içinde bir estetik nesne, bir öneri ve/veya bir soru olarak konumlanır. Land Art çalışmaları konumlandığı alan ve önerdikleri estetik itibariyle sanatın sınırlarını genişletmektedir.

Land Art'ın oluşturduğu açılımlar ve kazanımları önemli olarak konumlanırken, çağdaş sanattaki kaos ve simülasyon ortamında, alımlanmaları gittikçe güçleşen biçim ve form'un önemi bir paradoks olarak belirlemektedir. Tekrar ve yeniden modernist okumaları gereksinmektedir.

1960'lı yıllar, ikinci dünya savaşıyla altüst olan insanlığın yaralarını sarmaya çalıştığı bir dönem olarak değerlendirmek mümkündür. Toplum her alanda yeni arayışlar içerisindedir. Yeni enerji biçimlerinin arayışı ve kullanımı, teknoloji alanındaki gelişmeler, savaş sonrası yaşanan yıkım ve hayal kırıklıklarının aşılması, yeniden yapılanma gibi karmaşık sosyokültürel bir ortamda sanatçılar yeni arayışlara yönelmişlerdir. Müzik, dans, şiir, tiyatro, video, görsel sanatlar ve gösteri sanatları arasındaki sınırların geçirgenleşerek, disiplinler arası bir yaklaşım sergileyen tavırların yanında; malzeme ve mekan arayışında da doğal malzemelerin, doğanın kendisinin, terk edilmiş binaların, endüstriyel alanların, şehirlerin ve sokakların alternatif olarak ortaya çıktıklarını görürüz. 1960 ve 70 lerde bu arayışların sonucu olarak bazı avangard (Heizer, Walter De Maria, Robert Smithson, Richard Long, Hamish Fulton vbg....) sanatçıların çalışmalarını gerçekleştirmek için yerleşim yerlerinden, popülasyonlardan uzak, doğal ortamlara yönelmeleri ile Land Art akımını başlattıklarını ifade edebiliriz.

Sanatın açık alana çıkmasıyla, sanatçı yalnızca galeri sisteminden uzaklaşmakla kalmamış aynı zamanda pek çok konvansiyonel yaklaşım sorgulanabilir hale gelmiştir. Sergi ve sergileme parametreleri tamamiyle değişmiştir. Sanatın meta olma durumu, ticari değeri sorunsallaştırılmıştır. Doğada gerçekleştirilen çalışmalarda özellikle 1960 ve 70'li yıllardaki avangard yaklaşımlarda, sanatçıların temsiliyeti sorunsallaştırdıklarını, doğayla etkileşim içinde olan diyalektik bir sanat icra ettiklerini ifade edebiliriz. Doğrusal olmayan, çevrimsel ve süreklilik arz eden doğa, Land Art sanatçıları tarafından sanki bir tür laboratuvara çevrilmiştir.

Land Art paradigma oluşturur: soru sorar ve sordurtur. İnsanın yeryüzü karşısındaki ölçeğini sorunsallaştırır, doğa üzerinden etik bir öneri sunarken, kimi zamanda doğa ötekileştirilerek, öteki ile ilişki bağlamında okunabilecek bir sorunsal yaratır. Kalıcılık, mekan, süreç, insan/doğa ilişkisi, temsiliyet ve sanat eserinin meta olma durumunu irdeleyen Land Art büyülü bir yer değiştirme yaratarak sanat izleyicisinin profilini de değiştirir.

Genel olarak, Land Art, peyzaj, manzara, doğa ve çevre ile dolaysız ve duygusal bir etkileşim olarak nitelendirilir. Çoğunlukla Turner'ın resimlerinin manzara ile olan hissi ilişkisi ile ilişkilendirilir. Ancak Land Art, peyzaj/manzara sanatının diğer geleneksel batılı formlarının aksine, öncelikle fiziksel ve temsil etmeyendir.

Land Art sanatçıları doğada/manzaranın içinde, doğal malzemeler kullanarak, doğa ile etkileşime açık, esnek ve deneysel yaklaşımlarla sanatsal üretimde bulunmuşlar, nesne yapmanın sınırlarını zorlamışlardır. Nesne ile kurdukları ilişkide sanat nesnesinin ötesine geçerek, mekan ve deneyimi içine alan bir tavır sergilemişlerdir. Bizlerin doğa ile ilişkisi konusunda, sanatın, manzara ve doğa deneyimini ne şekilde ifade edebileceği hakkında tutarlı argüman, teklif ve öneriler geliştirir. Bir tür olarak, sanat, kültür ve toplum içinde gerçekleşen değişikliklere karşı duyarlıdır. Çalışmanın yerleştirilmiş olduğu manzarayı vurgularken, çoğu zamanda manzara çalışmanın kapsamı içine alınarak etkin bir bileşene dönüştürür. Mekana özgü olarak gerçekleştirilen çalışmalarda mekan ve eser içiçe geçer. Sanat nesnesi artık izleyicinin bakışına sunulan bir nesne değildir. İzleyici yeniden düşünmeyi öneren bir sanat eserinin karşısında, deneyime katılmak, soru sormak ve hayal etmekle yükümlüdür artık. Yeni bir dil arayışı, yeni bir iletişim modeli, gerçekleştirildiği kriz bağlamı göz önüne alınırsa, etik bir öneri, doğanın diyalektik güçlerinin keşfi olarak da tanımlayabiliriz, Land Art'ı.

Geleneksel biçimleri sorgulayarak, yeni açılım ve olasılıklar ile mekan anlayışının sınırlarının tamamiyle genişletilmesi söz konusudur. Genişleyen bir mekan, zaman algısı ile doğa ve sanat yeniden düşünülme durumundadır. Kültürel tüketimciliğin baskıları karşısında, doğal dünyanın doğrudan tecrübesini önerir. Galerilerden, müzelerden, kentlerle modern toplumdan çok uzaklardaki çalışma

çevre, doğa ve evrenle kurulacak ilksel deneyimi yeniden uyandırmaktadır. Mekan olarak uçsuz bucaksız uzak diyarlar, ıssız çöller, terk edilmiş madenler, ova ve çayırılık alanları alır. Sanatçının primer kaygıları, manzara ve doğa ile doğrudan, bir ilişki kurmak, yer, manzara ve doğaya olan bir yanıt düzenleme çabası olarak belirir.

Bu çalışmalarda doğa, çevre, insan ölçeği ve deneyimi içiçe geçerek griftleşmekte, sanatın nerede bittiği, çevrenin nerede başladığı tamamen bir sorunsala dönüşerek, izleyen kişiyi sanatın zaman ve mekanla ilişkisini yeniden gözden geçirmeye zorlamaktadır. Geleneksel bir resim gibi, bakışa sunulan, bakışla kavranabilecek çalışmalar değildir. Açık alanlarda gerçekleştirilen çalışmaları görmek için seyahatlerle uzun mesafeler katetmek gerekir. Uzun seyahatlerin sonunda da yapıtların doğası ve anlamını keşfetmek için çaba ve zaman harcamak gerekir. Konumlandıkları ortam itibari ile bir yol serüvenini imlerler. Yapılan çalışmaların gerek ölçeği, gerekse resimsel olmayan niteliği seyircinin kavrama deneyimini sorunsallaştırır, farklı bir alımlama estetiği önerir. Seyircinin hayal gücü katılımını talep eden, kuşbakışı bir görüş açısını gereksinirken, bu deneyim, ölçeği sorunsallaştırır. Zaman kavramı, insana ait olan ve jeolojik olarak işleyen, doğanın akışı ve evrenin kendi ritmi olarak sorunsallaştırılır.

Bu tarz çalışmalarda-deneyim, o anın deneyimi-koşulların değişkenliği, duyum, dış faktörler, her anın belirleyiciliği, sürekli ve sürekli bir artı değer, bir fazlalık, bir ifade edilemeyen, bir olasılık, bir belirsizlik oluşturmaktadır. Hafıza-bellek-zaman- ilişkisinde insan, görür ve unuttur-görür ve hatırlar-işe yeni bir eklemlenmiş olarak duyulur-ve-durur. Her değişen anın tekrar görüşünde her bir tekrar farkı yanında taşıyarak yenidir. Deneyim ve yorum karşısında yapıtlar bir açık yapıt olarak belirir.

Kısmen aksiyon, kısmen belgeleme olarak gerçekleştirilen çalışmaların çoğunda karşımıza çıkan ortak yaklaşım, zaman içinde kesin bir noktada, belirli bir mekanda, gerçekleşen gerçek bir olay olarak maddesel olmaktan çıkarılarak, maddesizleşmeye varan bir iz bırakma ile formüle edilebilirler.

Doğada gerçekleştirilen sanat ve/veya doğaya yönelik atıflarla tanımlanan çalışmalar çok geniş bir skalaya yayılarak birçok değişim ve farklılaşma

geçirmiştirler. Hafif mütevazi jestlerle başlayıp, aktivist yaklaşımlarla ekolojik temellere oturan bir sanatsal pratikler bütününe kadar bir yayılım göstermişlerdir.

Land Art “postmodern bir tablo” gibi, çok geniş bir skalaya yayılan, alan, eser ve sanatçı üretimleri ile karakterizedir. Land Art sanatçıları tüm güçleri ile yaşama ulaşmaya çalışıyor. “Hayat ve doğa” ile ilgili tüm parametrelerin, şimdiye, zamana, mekana, gerçek bir deneyime ulaşabilmek için sonuna kadar esnetildiğine şahit olmaktadır.

Sanatçıların bireysel olarak şekillenen ve birbirlerinden çok farklı yaklaşımlarının biraradalığı, aynı farklılığın tekil olarak bir sanatçının, kendi üretim çeşitliliği içinde de saptanması mümkün. Minimalist geometrik formda heykellerin, geometri sınırlarını genişleterek, hayatın içine, hayatın kendisine dokunmayı önermesi, bu öneriyi tüm sınırları genişleterek sunması ile karakterize.

Land Art sanatçıları, kalıcı ve geçicilik bağlamında, varlık-yokluk diyalektiğinde, bakış açısının tam ele geçirilemezliği ile, sanat-sanatçı varlığını sorunsallaştırırken ambivalans tavırları ile varlık-yokluk ikiliğinin görünürlüğünü arttırmaları. Bir teleskopla gökyüzüne bakan bir birey, uzayın ölçü birimleri karşısındaki tekliği ve küçüklüğü, yine kendisini ezen geçen o sonsuz büyüklük karşısındaki konumu, varlığı.....izleyici ya da alımlayıcı için, bakış açılarını aşan bu tarzdaki yeryüzü çalışmaları, kendi varlığının küçüklüğünü ortaya koymaktadır. Bir yerde insanın varlığını sorgulatan insanın evren karşısındaki aczi.... Zamanı insan ölçüğü ile ilişkilendirerek sorunsallaştıran çalışmalar manzaranın içinde gerçekleşerek, manzaraya müdahil olmakta ve bir iletişim yaratmaktadır. Doğaya dokunarak, fiziksel müdahalelerde bulunan sanatçılar bir yanda doğanın dönüştürücü güçleri, doğal aşındırıcı etkilerini vurgularken bir diğer yanda doğanın büyük güçlerini coğrafi evrim, jeolojik zaman ve tarih öncesine kadar uzanan kültürel bir geçmişin deneyimi ile ilişki kurmaktadır. Zaman ve mekan arasında dinamik bir ilişki kurulmakta; zaman, zamanın geçişi ve diğer çevresel faktörler altında, kademeli olarak tekrar doğa tarafından kendi içine dahil edilen, geri alınan, silinen çalışmalar fotoğraflarla belgelenerek, hem geçmişin, hem şimdinin, hem de geleceğin kültürel belleğine eklenmektedir.

Perspektif bir genişleme sunan Land Art çalışmaları, farklı açılardan alınan fotoğraflar ile bakış açısını/açıları sorunsallaştırmaktadır. Kuşbakışı bir bakış da dahil olmak üzere çok farklı açılardan alınan fotoğraflar ile çalışmalar mutlak bir ele geçirilemezliği vurgulayan farklı bir form kazanmakta, yeni bir vizyon ve önerme olarak şekillenmektedir. Sembolik referanslar ve arkaik bağlantılar ile bellek katmanlarına eklenen çalışmalar, izleyici deneyiminin katılımı ile katmanlaşarak, yeni bir uzam fikri ortaya çıkarmaktadır. İzleyicinin eserleri deneyimi bir “yol serüvenini” içinde taşıırken, hem zihinsel hem de bedensel bir eylem olarak bellek katmanlarına eklenmekte, yolculuk bir yol fikrini imlerken, yaşamın imgeleriyle sarmalanmaktadır. Herbir öneri, herbir sanatçının kendi varoluşsal uzamından, kendi bireysel tavır alışları ile şekillenmekte ve dil içinde ifadelendirilmeye gereksinim duymaktadır.

Eserlerin, sanatçıların fiziksel müdahalelerinin, soyut çoğaltmalarının manzaraya müdahil olarak, iletişime geçmesi.....zaman, zamanın geçişi ve diğer çevresel faktörler altında, kademeli olarak tekrar doğa tarafından kendi içine dahil edilmesi, geri alınması, silinmesiya da zaman içinde geçirdiği dönüşümler.....ve de tüm bu aşamaların herhangi bir anında izleyicinin manzaraya müdahil olması ile katmanlaşmakta,hayalgücünün katılımı ile Land Art eserinin varlığı bir mitosa dönüşmektedir.

Land Art çalışmaları, doğanın tüm güçlerinin çalışmalara eklenmesi, doğanın taşıdığı metaforik ve sembolik anlamların; doğum, ölüm, yaşam imgelerinin katılımı ile yeryüzü gibi çok geniş bir alana ve derinliğe yayılan bir çerçeve çizmektedir. Eserlerin alımlanabilmesi için izleyicinin-seyircinin-katılımcının ister bedensel-fiziksel, ister imgelemsel eklenmesi yaşama dair arketipsel imgeleri sezgisel olarak uyarmaktadır. Doğanın görüntüsü yerine kendisinin ele alınması sonucu ortaya çıkan soyut çoğaltma, edebi soyut bir teori gibi şekillenmektedir.

Doğa katmanları ve dile eklenen çalışmalar anlam katmanları yaratırken, çalışmaların eklektik doğası, farklı okumalara olanak tanıyan bir açık yapıt olarak şekillenmektedir. Alımlanabilmeleri için empati ve hayalgücüne gereksinen yapıtlar, bedensel ve duyuşsal olanla, deneyimle eklenerek duyu hafızalarında yaşama katılırlar.

Açık alanlarda gerçekleşmesi; fotoğraf, video, text, metin eklentileri, galeri mekanı ile girdikleri diyalektik ilişki, izleyicinin deneyimi ile yarattığı anlam genişlemesi- hem eklektik bir yapı hem de açık bir yapıt olarak şekillenmektedir. Land Art eserleri izleyicinin deneyimi ve dil üzerinden doğa ve öteki ile kurulacak bir ilişkiyi varsayımlamakta, yaşama katılan çalışmalar doğa ve öteki ile kurulan bir dialog gibi şekillenmektedir.

Doğa ve kültür arasındaki ilişkiyi sorgulayan Land Art çalışmaları, varlık ile yokluk arasındaki gerilim üzerine inşa edilirken, Land art sanatçısı doğanın, manzaranın, peyzajın içinde varoluşsal bir uzam yaratmaktadır. Varlık ve yokluk ikiliğinde tasarımılanan çalışmalarda, dil madde ve maddesizliğin biçimi olarak belirendir. “An”ın bilgisinde, bireyin, edebi olanın atomize olmuş hali serimleniyor, gibidir.....

Doğa ile kurulan ilişki ve bu ilişkinin formları, parçalanmış ve yabancılaşmış bireyin bütünsellik arayışları olarak ele alınabilir ve okuyabiliriz.

Land Art sanatçılarının estetiğe yönelik olarak, madde ve maddesellik içinde ya da madde aracılığı ile madde ve maddesellik üzerinden oluştuğu önermesi ile, estetiğin maddi olanın kavramsal hâlesi olarak ele alınışı şeklinde iki farklı eğilim sergilediklerini belirleyebiliriz. Ve bu iki eğilimden biri, biçime yönelik kaygılarla üretilen yapıtların alımlanmaları aşamasıyla birlikte kavramsal sanata yaklaşmaları ve bir diğeri de, tamamiyle kavramdan yola çıkarak kavramsal olarak alımlanabilir yaklaşımlar olarak belirir.

Sonuç olarak; Land Art sanatçılarının, sanatlarıyla yarattıkları uzamda öteki ile deneyim ve dialoga açık, etkileşimli bir sanat önerdiklerini ifade edebiliriz. Sembolik olarak yaşamı olumlayan ve kutsayan Land Art’ı bakış açılarıyla sınırlandırmaya çalışmak anlamlı olabilir mi?

Doğa’nın bünyesinde barındırdığı tüm birimlerini ölçümleyebilecek bir ölçü sistemimizin olmadığı aşikâr. Öyle bir merceğe, vizöre ya da kadraja sahip değiliz. Tüm hesaplamalar bir nevi olasılık ihtimali dahilinde, aklın yanılma payı olarak standart sapmaların eşliğinde ele alınmakta. Bir süre sonra var ya da yok olacak olan kültürel üretimlerimizin yanında, doğaya yönelme, doğa ve kültürün nasıl yapılandırılacağı gibi soru ve sorunlar eşliğinde öngörülen sonu hala kestiremiyoruz.

Gelecek önümüzde bir soru işareti ile beliriyor. Hayatlarımızı karbon ayak izimizi dikkate aldığımız bir önermeye, bir varoluş modeline dönüştürebiliriz. Bu da az birşey değildir.

Günümüzde doğa ile olan ilişkimiz, Endüstri 4-0, teknolojik dönüşümler ve hayatımıza yansımaları, teknolojiye olan bağımlılığımız ve yapay zeka tartışmaları ile daha da karmaşık bir hal almış ve almaktadır. Bir yanda seyir nesnesi haline çevirdiğimiz yapay doğa ile başbaşayız. Dijital medya, akan görüntüler, teknoloji temelli dijital işler, doğayı kavramakta ne kadar başarısız olduğumuzu ve bu yetersizliğimizle nasıl bir aşırılık yarattığımızı sergiliyor. Seyirlik bir atmosferde doğa diye yeniden üretilmiş görüntüleri izlerken, bu apokaliptik görüntüler ile yitip giderken, teknoloji son hızla, baskın bir yapıda, doğanın yerini alıyor. Bir tür yapay doğanın içinde sanatı ve kendimizi yeniden tanımlıyor gibiyiz.

Bir diğer yanda dünya, İkinci dünya savaşını aratmayacak, kıyamet senaryoları eşliğinde çeperlerine doğru savrulduğu, korkunç bir dönemden geçmekte. Kapitalizmin ve insan doğasının böyle bir dünyayı geleceğe nasıl taşıyabileceği merkezi soru olarak beliriyor. Kazanma hırsının, kâr hırsının domine ettiği gündelik hayatta bireysel sorumluluklarımız ön plana çıkıyor. Yaşadığımız bu dönem, dünyaya en az zararı verecek, sorumlu siyasetçileri gereksinen bir dönem olarak beliriyor ve önem kazanıyor.

Denizlerimizin diplerinin, sahillerimizin mülteci mezarlığına dönüştüğü, dünyanın sessizce izlediği, insanların başlarına fosfor bombalarının atıldığı, yeryüzünde insan şiddetiyle hergün yüzlerce kişinin hayatını kaybettiği, insanın dayanma gücünü, insan olma halini, insanlığı, medeniyeti, uygarlığı, kapitalizmi sorunsallaştıran, korkunç bir dönem bu yaşadığımız. Böyle bir dünya nasıl sürdürülebilir? Böyle bir dünya sürdürülebilir olabilir mi?

Bizi bekleyen felaket senaryolarını, çevre felaketleri, iklim değişikliği, küresel ısınma, ozon tabakasındaki delik, yağış rejimindeki değişiklikler, yeraltı sularının tükenmesi, kuraklık, su kıtlığı, aşırı yağış, seller, asit yağmurları, gıda kıtlığı, küresel ısınma, güneşteki aktivitelerin azalması, buzulların erimesi, antik dönemin genetik yapısı değişen akıllı ve dev virüsleri ile gerçekleşebilecek olası salgınlar, nükleer

tehdit, nükleer savaş, bir yanardağ patlaması, bir meteor çarpması.....vbg. sıralamak mümkün.

Sorgulanan ve araştırılan, felaketten önce son çıkış teorileri, uzayda yaşam için yeni üs kurma hayalleri, gönderilen roketler, yapay zeka dost mu? düşman mı?, silah endüstrisinde katil robotların kullanılacak olması, otomasyonda robot planları: işsizlik, akıl yürütmede bizi geride bırakan makinelerle kendimizi yok edebilir, insanlığın sonunu getirebiliriz, BEN ROBOT: ÖLÜ GEZEĞEN.....

Gelecek tasarlanırken, yeni bir gelecek, yeni bir insanlık inşası olarak mı belirecek? İnsan hadsizliğinin bir kopyasını mı yaratmak üzere? Otonomlaşan yapay zeka, on-of dinlemiyerek, insanın fazlalık olarak görüldüğü bir dünyanın hakimi mi olacak? Mağara adamından hipergerçek adama.... İkinci dünya savaşından itibaren yeni uzam arama fikriyle yeşeren koloni kurma hayalleri, uzaya yolculuk ve Mars'a yolculuk..... Roket, Tesla, Robot üçlüsü, mağara adamının güvenlik ihtiyacı için alternatif kaçış rotası arayışında: DON'T PANIC

Değerler erozyonu, katı olan herşeyin buharlaştığı bir ortam. Beraberinde gelişen derin bir varoluşsal kaygı. Posttruth, gerçek ötesi, hiper gerçek, arttırılmış gerçek, gerçeğin sonrası, insanın sonrası: posthuman ve nicesi.....İnsana itaat etmek zorunda bıraktığımız doğayı neredeyse tamamiyle tahrip ettik. İnsan ruhu ve bedeninin doğadan kopuşuyla ödediği bedel ağır. Anlam yitimi, oryantasyon kaybı, anomi. Modernizmin bir eleştirisi olarak konumlanan postmodernizm ise yeni bir öneri geliştirememekle eleştirilmekte.

Genetik mühendisliğindeki son durağımız ölümsüzlük arzumuz olacak gibi. Artık bir eşiği geçtiğimiz açık, barizdir ki bahsettiğimiz şey doğa da değil, doğadan sonrası. Biyoteknolojiciler insana, bitkiye, canlıya bilgisayar programına kodlanmış bir dizi komut olarak bakınca, DNA'larımızdaki yazılımlarla sonuçta hepimizi, herşeyi yeniden yazarak yaratabileceğimiz, fütüristik önermeler. Doğanın hesaplanabilir bir şey olduğu, tavşanın, köpeğe, köpeğin kediye dönüştüğü bir uzamda, canlılık olarak beliren yeniden planlanabilen, yeniden yazılabilen, sürekli revize edilebilen gelip geçici programlar. Beklenen yeni yaşam formları, hayatın makineleşmesi, yapay bir dünya, bir tür uzay istasyonu. Geçmişin bilim kurgu kitaplarının neredeyse gerçek olduğu, hayatta kalmanın, yaşam koşullarının bile

sorgulandığı günümüzde, Land Art ya da daha yaygın bir kapsayıcılıkla Environmental Art alanında eser veren sanatçılar, yeryüzünü sürdürülebilirlik ekseninde sorunsallaştırıyor ve üretiyorlar. Varoluş koşullarının gittikçe çetrefilleştiği bir dünyada, mikro ve makro ölçeklerde, değişen yaklaşım ve bakış açılarıyla, dünyada olmak, dünyada varolmak ile ilgili sorular soruyorlar. Çevre duyarlılığı daha da değerli bir kavram haline dönüşüyor. Sürdürülebilirlik eksenli çalışmalar önem kazanıyor.

Land Art'tan bahsetmek, doğa ile kurduğumuz grift bir ilişkiden bahsetmek, yaşama, gerçeğe dokunmak, soyutlayıp kadrailayarak oluşturduğumuz, kültürel bir yaratımımız olan doğa ile ilişki kurmanın olası formlarını sorgulamak, araştırmak, önermek olarak beliriyor. Land Art ile birlikte sanat bir soru formunda, bir soru ile birlikte konumlanıyor. Sanat deneyimi merkeze alan bir şimdiki zaman ekseninde, nesne ve nesneyle kurduğumuz ilişki, mekan kavramı, temsiliyet ve zaman gibi kavramları sorunsallaştırarak, dilin eklemlı yapısında yeni açılımlara ulaşıyor. Land Art sanatçılarının doğa ile kurdukları ve önerdikleri sanatsal alan varoluşsal bir uzam olarak şekilleniyor. Özellikle gerek sanat alanında gerekse gündelik pratiklerimizde, oryantasyon kaybı yaşadığımız bu günlerde, yeni açılım ve olasılıkları bünyesinde barındıran bir ilişki formu öneriyor. Sanat, sanat yapıtı ve deneyim, sanatçının bir birey olarak kendini, kültürel uzamıyla birlikte sorguladığı varoluşsal bir uzamda doğa ve ötekine referanslanan bir sanat yapma pratiği olarak beliriyor.

Meta-nesne olmanın ötesindeki bu arayışlar, atomize olmuş bir birey olarak sanatçının çeşitli sorular sorarak, açılımlar sunan yaklaşımları olarak belirlemektedir. Mana ve anlam arayışı, sanatla yaşama dokunmak, hayatta olmak, yaşama katılmak. Çok ortamlı olan bu çalışmalar, ortamlar arasında yeni bağlar kurmakta, görünmeyen ağlar sorunsallaştırılırken, çalışmalar kavramsal düzeyde deneyimlenen, bir alımlama estetiği önermektedir. Sınırları belirsiz, çerçevesi net olmayan bu eserler karşısında gri, bulanık bir alanda, ancak eserlere çeşitli sorular sorarak konumlanabiliriz. Herbir sanatçıyı tek bir eseri üzerinden alımlamak, anlamak zorlaşmakta, tüm çalışmalarını arasında organik bir bağ kuran sanatçılar, bütünlükleri içinde ele alınma ihtiyacı doğurmaktadır. Soru formuyla genişleyen çalışmaların sürekli olarak önerdikleri mesafe, hayal gücü ve sezgisel/yaratıcı imgelemin katılımı ile aşılmakta ama hâla varsayımsal olasılıkları bünyesinde taşıyan bir alan yaratmaktadırlar. Sanat eserinin

salt bir nesne olarak ele alınmasına, salt bir meta olarak konumlanmasına karşı, deneyimi, açık alanı ve hayal gücünü ön plana çıkaran bu çalışmalar, tüketilememe estetiği yaratmışlardır. Sanat kendisini varsayımsal bir bölgede, hayal gücünün açık alanında konumlandırmaktadır. Gerçeklik olarak adlandırdığımız, dışımızda, çevremizi saran nesnelere, olguların toplamından mı ibarettir? Ya da gerçeklik, bir patlama yaparak ortaya çıkarken, daima bizim beklemediğimiz, bildiğimiz, tanıdığımız bir manzaranın üzerine düşerken manzarayı yeni olarak belirleyen midir?. Gerçek olanın benzersiz öngörülemezliği nasıl açıklanabilir?. Yine şeylerin kendilerini gördüğümüzde aldığımız duygulanım, en ince ayrıntılarıyla düşlediğimiz şeyden her zaman başkadır. Doğanın bütün öğeleri bu benzersiz öngörülemez olanın sürekli inşa edilme hali, sürekli devinimi ve sürekli oluşunu imler. Gerçeklik, her bir bakışımızda yakaladığımız, bu sürekli oluşun, bir farkla hep süregelen gelen süreklilik hali olarak belirir. Gerçekliği duyularımızla doğrudan algılayabilseydik, kendimiz ve şeylerle doğrudan iletişime geçebilseydik, ruhumuz doğa ile birlikte senkronize bir şekilde titreşirdi. Ya hepimiz sanatçı olurduk ya da sanata ihtiyaç duymazdık.

Land Art sanatçıları deneyimi merkeze alan yaklaşımlarıyla “deneyim”i özne olarak konumlandırırlar. Gösterge ve gösterilen arasındaki ilişki sorunsallaştırılmakta, öznellikleriyle inşa edilen bir anlam alanı yaratılmaktadır. Deneyim, his/duygu merkezli yaklaşımlar hayal gücü ve dilin içinde alımlanmakta ve açılanmaktadır. Bu da onları edebi formlara yaklaştırmaktadır. Land Art sanatçıları sanat yapıtına getirdikleri açılımlar ile açık bir yapıyı bünyesine katan tüketilememe estetiği geliştirmişlerdir.

Land Art sanatçılarıyla birlikte sanat yaşamla kurulan bir ilişki formunun önermesine dönüşmektedir. Bu yaklaşımı başlatan sanatçıların büyük bir çoğunluğunun heykel kökenli olması, onları üç boyut ve ötesindeki arayışlara yöneltmesi, sanata ve yaşama dokunuş form ve önerileri doğal bir strateji olarak şekillenmiştir. Sanat yapıtının bir meta olarak konumlanması ve metasal değerlerle ele alınmasına karşı çok farklı saik ve self-refleksif tavırlarla yola çıkan sanatçılar, sanat yapıtının ve bu yapıyla kurulacak ilişkinin olası estetik açılımlarını genişletmişlerdir. Meta-nesne eleştirisinden, sanatın alanının genişlemesine, ekolojiye, çevre duyarlılığına, sanatın alımlanmasına, minör bireysel varlık

stratejilerine kadar açılan bir varlık alanı olarak sanat bir bilgi nesnesine dönüşmüştür.

Land Art sanatçıları gösterge-gösterilen ilişkilerini sorguladıkları self-refleksif tavırlar, farklı medium, farklı yaklaşım ve çoklu mekanlar ile başka, yeni ve çoklu algı versiyonlarının katılımını -hayal ederken görmek, görürken düşünmek, düşünürken hissetmek, hissederken dokunmayı- önermektedirler. Bu çokluğun kendisi entropik bir algı biçimini gereksinirken, dil içinde kurdukları ilişki de alımlayıcı açısından entropiyi çoğaltan bir nitelik kazanmaktadır. Soyutlamalar kendilerine içkin odak noktası yaratırken, gözle görülemeyenin biçimi, maddesizliğin biçim estetiğini yaratmaktadır. Yapıtlardan dile referanslanan, dilden yapıtlara referanslanan bir ilişkiler ağı, yapıt-dil ilişkisine yaşayan-organik bir form vermektedir.

Land Art sanatçıları ile birlikte yaşam ve sanat yapıtı öteki ile kurulan etik bir önermeye dönüşmektedir. Modern uzamda yabancılaşan, parçalanmış, atomize olmuş bir bireyin anlam arayışı ve yaşama dokunuşu olarak beliren çalışmalar, duyum temelli ilişki kurabildiğimiz en temel realite olarak yaşam, doğrudan yaşam ve sanat ile ilişki kurmanın yeni yollarını önerirken yeni algı versiyonları yaratmaktadırlar.

EK B. KAYNAKÇA

Kitap:

- Antmen, A. (2008) *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Atakan, N. (2008) *Sanatta Alternatif Arayışlar*. Karakalem Kitabevi, İzmir.
- Barthes, R. (2014) *Camera Lucida, Fotoğraf Üzerine Düşünceler*. Çev. Reha Akçakaya, Altıkırkbeş Yayınları, İstanbul.
- Beardsley, J. (2006) *Earthworks and Beyond*. Abbeville Press, USA.
- Bell J. (2009) *Sanatın Yeni Tarihi*. NTV Yayınları, İstanbul.
- Bourdon, D. (1995) *Designing the Earth, the Human Impulse to Shape Nature*. Harry N. Abrams, Incorporated, New York.
- Bourriad, N. (2005) *İlişkisel Estetik*. Çev.Saadet Özen, Bağlam Yayıncılık, İstanbul.
- Bozkurt, N. (2013) *Sanat ve Estetik Kuramları*. Sentez Yayıncılık, Ankara.
- Camcı, C. (2015) *Heidegger'de Zaman ve Varoluş*. Bibliotech Yayınları, Ankara.
- Carroll, N. (2012) *Sanat Felsefesi, Çağdaş Bir Giriş*. Çev. Güliz Korkmaz Tirkeş, Ütopya Yayınevi, Ankara.
- Cauquelin, A. (2016) *Peyzajın İcadı*. Çev. Muna Cedden, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.
- Connor, S. (2001) *Postmodernist Kültür, Çağdaş Olanın Kuramlarına Bir Giriş*. Çev. Doğan Şahiner, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Çepel, N. (1992) *Doğa, Çevre, Ekoloji ve İnsanlığın Ekolojik Sorunları*. Altın Kitaplar, İstanbul.
- Descola, P. (2013) *Doğanın ve Kültürün Ötesinde*. Çev. İsmail Yerguz, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

- Eagleton, T. (2011) *Kültür Yorumları*. Çev. Özge Çelik, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Eco, U. (2016) *Açık Yapıt*. Çev. Tolga Esmer, Can Yayınları, İstanbul.
- Eliade, M. (2017) *İmgeler ve Simgeler*. Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Doğu Batı Yayınları, Ankara.
- Erzen, J. N. (2015) *Üç Habitus, Yeryüzü, Kent, Yapı*. Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Fineberg, J. (2014) *1940'dan Günümüze Sanat, Varlık Stratejileri*. Çev. Simber Atay-Eskier ve Göral Erinç Yılmaz, Karakalem Kitabevi Yayınları, İzmir.
- Flam, J. (1996) *Robert Smithson: The Collected Writings*. University of California Press, USA.
- Gezgin, İ. (2008) *Sanatın Mitolojisi*. Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Girardon, J., Taponnier, P., Brown, L. ve Brahic, A. (2014) *Yerkürenin En Güzel Tarihi*. Çev. Saadet Özen, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Gombrich, E.H. (1997) *Sanatın Öyküsü*. Çev. Erol ve Ömer Erduran. Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Gürpınar, E. (1998) *Çevre Sorunları*. Der yayınları, İstanbul.
- Harrison, C. ve Wood, P. (2011) *Sanat ve Kuram, 1900-2000, Değişen Fikirler Antolojisi*. Çev. Sabri Gürses, Küre Yayınları, İstanbul.
- Heartney, E. (2011) *Sanat ve Bugün*. Çev. Osman Akınhay, Akbank, İstanbul.
- Heidegger, M. (2008) *Varlık ve Zaman*. Çev. Kaan H. Ökten, Agora Kitaplığı, İstanbul.
- Jung, C. G. (2015) *Dört Arketip*. Çev. Zehra Aksu Yılmaz, Metis Yayınları, İstanbul.

- Jung, C. G. (2015) *İnsan ve Sembolleri*. Çev. Hatice Mukaddes İlgün, Kabalcı Yayıncılık, Ankara.
- Jones, A. ve Warr, T. (2002) *The Artist's Body*. Phadion Press Limited, London.
- Kahraman, H. B. (2015) *Bakmak, Görmek, Bir de Bilmek*. Kapı Yayınları, İstanbul.
- Kaiser, P. ve Kwon, M. (2012) *Ends of the Earth and Back: Land Art to 1974*. The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, California.
- Karavit, C. (2008) *Doğadaki İz: Yeryüzü Sanatı*. Telos Yayınları, İstanbul.
- Kastner, J. and Wallis, B. (2005) *Land and Environmental Art*. Phaidon Press Limited, London.
- Kocataş, A. (2014) *Ekoloji, Çevre Biyolojisi*. Dora Yayınları, Bursa.
- Kuspit, D. (2010) *Sanatın Sonu*. Çev. Yasemin Tezgiden, Metis Yayınları, İstanbul.
- Kışlalıoğlu, M. ve Berkes, F. (1989) *Çevre ve Ekoloji*. Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Lenoir, B. (2003) *Sanat Yapıtı*. Çev. Aykut Derman, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Lippard, L. R. (1997) *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. University of California Press, London.
- Lynton, N. (1982) *Modern Sanatın Öyküsü*. Çev. Cevat Çapan ve Sadi Öziş, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Malpas, W. (2013) *Land Art, A Complete Guide to Landscape, Environmental Earthworks, Nature, Sculpture and Installation Art*. Crescent Moon Publishing, U.S.A
- Melick, T. (2014) *Tarih Boyunca Sanat, Dünya Sanat Tarihinde Üsluplar ve Akımlar*. Çev. Dilek Şendil, YKY, İstanbul.
- Mckibben, B. (2015) *Doğanın Sonu*. Çev. Berna Göl ve H. İlksen Mavituna, Everest Yayınları, İstanbul.

- Mckibben, B.; Scott, D.; Tufnell, B. ve Wilson, A. (2002) *Hamish Fulton: Walking Journey. "Blue Mountains are Constantly Walking" on the art of Hamish Fulton.* Tate publishing, London.
- Murray, C. (2012) *Yirminci Yüzyılda Sanatı Okuyanlar.* Çev. Suğra Öncü, Sel Yayıncılık, İstanbul.
- O'Doherty, B. (2013) *Beyaz Küpün İçinde, Galeri Mekânının İdeolojisi.* Çev. Ahu Antmen, Sel Yayıncılık, İstanbul.
- Öndin, N. (2009) *XX. Yüzyıl Sanatının Kuramsal Dili ve Anlamsal Sorgulamalar.* Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- Sayre, H. M. (1992) *The Object of Performance, The American Avant-Garde Since 1970.* The University of Chicago Press, USA.
- Sontag, S. (2008) *Fotoğraf Üzerine.* Çev. Reha Akçakaya, Altıkırkbeş yayınları, İstanbul.
- Süreyya, S. (2014) *Çağdaş Sanatın Felsefi Söylemi.* Profil Yayıncılık, İstanbul.
- Şahiner, R. (2013) *Sanatta Postmodern Kırılmalar.* Ütopya Yayınevi, Ankara.
- Tiberghien, G. A. (1995) *Land Art.* Princeton Architectural Press, New York.
- Tufnell, B. (2006) *Land Art.* Tate Publishing, London.
- Weilacher, U. (1996) *Between Landscape Architecture and Land Art.* Birkhauser, Boston.
- Worringer, W. (1985) *Soyutlama ve Özdeşleyim.* Çev. İsmail Tunalı. Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Yacavone, K. (2015) *Benjamin, Barthes ve Fotoğrafın Tekilliği,* Çev. Simber Atay ve Melih Tumen, HayalPerest Yayın Evi, İstanbul.
- Yılmaz, M. (2013) *Modernizmden Postmodernizme Sanat.* Ütopya Yayınevi, Ankara.
- Yılmaz, M. (2009) *Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı.* Ütopya Yayınevi, Ankara.

Yılmaz, M. (2009) *Sanatçıları Okumak ya da Postmodern Söyleşiler*. Ütopya Yayınevi, Ankara.

Makaleler

Altan, A. (1996) “*Bir Başkaldırma Biçimi*”, *Toplum Bilim, Plastik Sanatlar Özel Sayısı*, sayı: 4, pp.78-82

Bafra, Ç. ve Colombo, P. (2016) “*Yok Olmadan*”, *Yok Olmadan, Doğa ve Sürdürülebilirlik Üzerine Bir Sergi*, İstanbul Modern Sergi Kataloğu, pp.17.

Cook, R. (2016) “*Antroposen için Sanat*”, *Yok Olmadan, Doğa ve Sürdürülebilirlik Üzerine Bir Sergi*, İstanbul Modern Sergi Kataloğu, pp.37.

Çalıköğlü, L. (2011) “*Yitirilmiş Ütopya: Kayıp Cennet*”, İstanbul Modern Sergi Kataloğu, pp.15.

Erinç, M. S. (1994) “*Kültür de Kültür, Kültürde Kültür*”, *Cogito, Kirlenen Çağ*, Sayı: 2, Güz’94, pp.107. YKY, İstanbul.

Heinberg, R. (2016) “*Neden Sürdürülebilirlik?*” *Yok Olmadan, Doğa ve Sürdürülebilirlik Üzerine Bir Sergi*, İstanbul Modern Sergi Kataloğu, pp.27.

Krauss, R. (2002) “*Mekana Yayılan Heykel*”, *Sanat Dünyamız*, sayı: 82, pp.103. YKY, İstanbul.

Read, H. (2004) “*İnsani Sanat ve İnsanlık Dışı Doğa*”, *Sanat Dünyamız*, sayı: 92, pp.215. YKY, İstanbul.

Wilson, A. (2002) “*The blue mountains are constantly walking*”- *On the art of Hamish Fulton, Hamish Fulton- Walking Journey*, pp.20-31.

https://www.maureenpaley.com/system/files/072016/578e2f106bf3b538e300267b/original/FH-2002-00-00_walking_journey-RFS.pdf?1468935952

Tez:

Amizlev, I. (2001) *Land Art: Layers of Memory, The Use of Prehistoric References in Land Art*. Doctoral Dissertation, Montreal, Canada.

Kara, D. (2004) *Bir Biofilik Olarak Joseph Beuys ve Sanatı*. Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi.

Kara, D. (2012) *Richard Long'un Yapıtlarında Doğaya Karşı Ambivalent Eğilim*. Sanatta Yeterlilik Tezi, Marmara Üniversitesi.

Lewis, D. (2010) *The Size of City: Michael Heizer's Masterpiece as Architecture*. A dissertation submitted in partial fulfillment of the degree, USA.

Sezer, M. (2004) *1960'lardan sonra Plastik Sanatlarda Doğa ve Sanatsal Yaratı İlişkisi*. Sanatta Yeterlilik Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi.

İnternet Kaynağı:

Coffey, M., *"I Build Ruins": Charles Simonds and the Dwellings of his Little People by Michael Coffey*, A review of dwelling by Charles Simonds

<http://www.artcritical.com/2015/12/31/michael-coffey-on-charles-simonds/>

(İzlenme tarihi 20.05.2018)

Crutzen, P.J. (2006) *"The Anthropocene: The Current Human-Dominated Geological Era"*

<http://www.casinapioiv.va/content/dam/accademia/pdf/acta18/acta18-crutzen.pdf>

(İzlenme tarihi 20.06.2017)

Environment and Society Portal, (2002) *"Paul Crutzen Popularizes the Concept of the Anthropocene"*

<http://www.environmentandsociety.org/tools/keywords/paul-crutzen-popularizes-concept-anthropocene> (İzlenme tarihi 20.06.2017)

Environment and Society Portal, (2012) “*Welcome to the Anthropocene*”

<http://www.environmentandsociety.org/exhibitions/anthropocene/about-exhibition> (İzlenme tarihi 20.06.2017)

İmga, O. (2010) *Paradigmanın Dönüşümü: Ekolojik Felsefeyi Etkileyen Bilimsel Çalışmalar*, Sosyal Bilimler Dergisi/Cilt:XII, Sayı:2, pp.28

<http://www.acarindex.com/dosyalar/makale/acarindex-1423867079.pdf> (İzlenme tarihi 10.03.2017)

İyileştiren mimari tasarım: *biyofili*

<https://www.dunya.com/gundem/iyilestiren-mimari-tasarim-biyofili-haberi-254797> (İzlenme tarihi 20.09.2017)

Jorgensen, F. A. ve Jorgensen. D. “*The Antropocene as a History of Technology: Welcome to the Anthropocene: The Earth in Our Hands.*”

<https://muse.jhu.edu/article/611808/summary> (İzlenme tarihi 30.03.2017)

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> (İzlenme tarihi 10.03.2017)

Kellert, S.R. ve Wilson, E. W. (1993) *The Biophilia Hypothesis*. Island Press.

https://books.google.com.tr/books?hl=tr&lr=&id=GAO8BwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PP6&dq=stephen+r+kellert+biophilia+online+booking&ots=plphLzB0y2&sig=0iLByeLw1nwzQPpeVtt-WI4x95U&redir_esc=y#v=onepage&q=stephen%20r%20kellert%20biophilia%20online%20booking&f=false (İzlenme tarihi 20.08.2017)

Poroy, A. (2014) “*Sanat ve Bilimin kesişmesinde bir yerleştirme sanatçısı: James Turell*”,

<http://dergipark.gov.tr/www-std-anadolu-edu-tr/issue/20650/220327> (İzlenme tarihi 07.07.2017)

Schwagerl, C. (2011) “*Living in the Anthropocene: Toward a New Global Ethos.*”

https://e360.yale.edu/features/living_in_the_anthropocene_toward_a_new_global_ethos (İzlenme tarihi 20.08.2017)

Steffen, W., Crutzen, P. J. ve McNeill, J.R. (2007) “*The Anthropocene: Are Humans Now Overwhelming the Great Forces of Nature?*”

https://www.pik-potsdam.de/news/public-events/archiv/alter-net/former-ss/2007/05-09.2007/steffen/literature/ambi-36-08-06_614_621.pdf (İzlenme tarihi 27.04.2017)

Sanatçı Resmi Web Siteleri ve İlgili Linkler:

Chin, M. resmi web sitesi ve ilgili linkler:

<http://melchin.org>

<http://melchin.org/oeuvre/mel-chin>

<http://melchin.org/oeuvre/artist-writing-revival-field>

<https://melchin.org/oeuvre/revival-field>

<https://vimeo.com/43795366>

<https://fundred.org>

<https://fundred.org/gallery-fundreds/>

<http://magazine.art21.org/2008/03/03/mel-chin-the-fundred-dollar-bill-project/#.WuNbLWPIR0c>

Christo ve Jean-Claude resmi web sitesi,

<http://christojeanneclaude.net>

Dibbets, J. ilgili linkler,

<http://www.medienkunstnetz.de/works/land-art/images/1/>

<http://ltds.blogspot.com/2009/02/beginning-of-portscapes-jan-dibbets.html>

<http://ltds.blogspot.com/2009/06/presentation-of-jan-dibbets-film-6.html>

<http://www.ltds.org/projects/portscapes/>

Dibbets, J. (2009) *6 Hours Tide Object with Correction of Perspective*, Rotterdam.

https://www.youtube.com/watch?v=w02NWe_bzeA

Dibbets, J. (2010) *Portscapes*,

<https://www.youtube.com/watch?v=cmkwei98AJ4>

Fulton, H. resmi web sitesi ve ilgili linkler

<http://www.hamish-fulton.com>

<http://www.artfacts.net/en/exhibition/hamish-fulton-a-decision-to-choose-only-walking-769723/artworks.html>

<https://www.cornerhousepublications.org/publications/hamish-fulton-an-object/>

<http://www.anagrambooks.com/canto-di-strada>

<http://www.culture24.org.uk/art/painting-and-drawing/art376068>

<https://search.library.utoronto.ca/details?9878556>

Goldsworthy, A. resmi web sitesi ve ilgili linkler,

<https://www.goldsworthy.cc.gla.ac.uk>

<http://www.artnet.com/artists/andy-goldsworthy/>

<http://www.galerielelong.com/artists/andy-goldsworthy>

Goldsworthy, A. (2017) *Leaning in to the Wind*,

<https://www.youtube.com/watch?v=BQYGbfVfpm0>

Goldsworthy, A. (2014) Documentary Rivers and Tides,

<https://www.youtube.com/watch?v=QcHpIKs856g>

Haacke, H. ile ilgili linkler,

<http://www.c4gallery.com/artist/database/hans-haacke/hans-haacke.html>

<http://saltonline.otg/tr/329/hans-haacke>

<https://bombmagazine.org/articles/shifting-connections-hans-haacke/>

<https://www.macba.cat/en/condensation-cube-1523>

Harrison, H. M. Ve Harrison, N. resmi web sitesi ve ilgili linkler,

<http://theharrisonstudio.net>

<https://www.artforum.com/print/reviews/201104/helen-mayer-harrison-and-newton-harrison-39162>

Heizer, M. resmi web sitesi ve ilgili linkler,

<http://doublenegative.tarasen.net>

http://www.theartstory.org/artist-heizer-michael-artworks.htm#pnt_6

<http://www.nytimes.com/library/arts/121299heizer-art.html>

Holt, N. resmi web sitesi ve ilgili linkler,

<http://www.nancyholt.com/index.html>

<https://www.atlasobscura.com/articles/nancy-holt-bio-land-art>

Long, R. resmi web sitesi,

<http://www.richardlong.org>

Maria, D.W. resmi web sitesi ve ilgili linkler,

<http://www.walterdemaria.org>

<https://www.gagosian.com/artists/walter-de-maria>

<https://www.diaart.org/collection/artist-a-z/de-maria-walter>

<http://www.theartstory.org/artist-de-maria-walter.htm>

http://www.theartstory.org/artist-de-maria-walter-artworks.htm#pnt_1

https://www.theartstory.org/artist-de-maria-walter-artworks.htm#pnt_4

https://www.theartstory.org/artist-de-maria-walter-artworks.htm#pnt_6

<https://www.atlasobscura.com/places/vertical-earth-kilometer>

http://aaep1600.osu.edu/book/13_DeMaria.php

Dilworth, Bill. : A Loft Filled with Dirt, the Man Who's Cared for it for 19 Years

<https://www.youtube.com/watch?v=krF9DEH327w>

Mendiata, A. İlgili Linkler,

<http://www.theartstory.org/artist-mendieta-ana.htm>

Miss, M. resmi web sitesi,

<http://marymiss.com>

<https://www.artinamericamagazine.com/news-features/magazines/mary-miss/>

<https://vimeo.com/33692145>

Oppenheim, D. resmi web sitesi,

<https://www.dennisaoppenheim.org>

<https://www.wikiart.org/en/dennis-oppenheim/parallel-stress-1970>

Simonds, C. resmi web sitesi ve ilgili linkler,

<http://www.charles-simonds.com>

<http://www.charles-simonds.com/mythologies.html>

<http://www.charles-simonds.com/dwellings.html>

<http://www.charles-simonds.com/index2.html>

Smithson, R. resmi web sitesi ve ilgili linkler,

<https://www.robertsmithson.com>

Robert Smithson, Nonsite (Essen Soil and Mirrors), 1969

<https://www.youtube.com/watch?v=IT1O8oKWLgo>

State of the Art. *Robert Smithson's New Jersey.*

<http://www.stateoftheartsnj.com/?portfolio=robert-smithsons-new-jersey>

Smart History. *Robert Smithson, Spiral Jetty by Rebecca Taylor.*

<https://smarthistory.org/robert-smithson-spiral-jetty/>

Sonfist, A. resmi web sitesi ve ilgili linkler,

<http://www.alansonfist.com>

http://www.alansonfist.com/landscapes_time_landscape.html

http://www.alansonfist.com/landscapes_time_landscape_description.html

İnterview with Alan Sonfist, John K. Grangde,

<http://umintermediai501.blogspot.com.tr/2008/01/interview-with-alan-sonfist-john-k.html>

The Origins of Manhattan's Tiny Plot of Precolonial Terrain, Allison Meir,

<https://hyperallergic.com/337906/time-landscape-alan-sonfist/>

“Time, Landscape, Monument” Robert Slifkin,

<https://tda234-nyu.s3.amazonaws.com/tl/site.html>

Turrell, J. resmi web sitesi ve ilgili linkler,

<http://jamesturrell.com>

<http://rodencrater.com>

<http://jamesturrell.com/work/type/skyspace/>

Wikipedia: İnternet Ansiklopedisi, sırasıyla: *Nature, Ekosistem, Toprak, Balbal, Heteretopya*

https://tr.wikipedia.org/wiki/Biyofili_hipotezi

http://en.wikipedia.org/wiki/Nature#cite_note-35

URL: [//tr.wikipedia.org/w/index.php?title=Ekosistem&oldid=15552526](http://tr.wikipedia.org/w/index.php?title=Ekosistem&oldid=15552526)

<https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Newgrange&oldid=699224135>

URL: [//tr.wikipedia.org/w/index.php?title=Toprak&oldid=16254359](http://tr.wikipedia.org/w/index.php?title=Toprak&oldid=16254359)

URL: [//tr.wikipedia.org/w/index.php?title=Balbal&oldid=16490074](http://tr.wikipedia.org/w/index.php?title=Balbal&oldid=16490074) (İzlenme tarihi 09.09.2015)

Sarıoğlu, K. D., (2015-2016 Güz Dönemi), GSKE535.01 Çevre ve Sanat Ders Notları (yayınlanmamış), Işık Üniversitesi Sanat Kuramı ve Eleştiri Yüksek Lisans Programı.