

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
HEYKEL ANASANAT DALI

**LAND ART' IN GELİŞİMİ VE YERLEŞİK
SANATA DÖNÜŞÜMÜ**

Yüksek Lisans Tezi

Dilek AKYÜZ

İstanbul, 2008

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
HEYKEL ANASANAT DALI

**LAND ART' IN GELİŞİMİ VE YERLEŞİK
SANATA DÖNÜŞÜMÜ**

Yüksek Lisans Tezi

Dilek AKYÜZ

Tez Danışmanı: Prof. Nilay KAN BÜYÜKİŞLİYEN

İstanbul, 2008

T.C. MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜDÜRLÜĞÜ

TUTANAK (YL – 2)

Heykel Anasanat Dalı Yüksek Lisans programı öğrencilerinden 10070432 no.lu öğrencisi Dilek AKYÜZ 'ün, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği 'nin 15. maddesine göre başarısız bulunan ve 28.12.2007 tarihinde toplanan jürimiz tarafından 3 ay süre içerisinde düzeltilmesine karar verilen "LAND ART'IN GELİŞİMİ VE YERLEŞİK SANATA DÖNÜŞÜMÜ" adlı tezi ile ilgili olarak, bu kez 13.05.2008 'de tekrar toplanan jürimiz, adı geçeninin tez savunmasında basarısız olduğuna oybirliği ile karar verilmiştir.

İşbu tutanak 3 (üç) nüsha tanzim edilmiş ve Enstitü Müdürlüğü' ne sunulmak üzere tarafımızdan imzalanmıştır.

Prof.Nilay KAN BÜYÜKİŞLİYEN
DANIŞMAN

Yrd.Doç.Şeyma ÜSTÜNER UZUNÖZ
ÜYE

Prof.Turan AKSOY
ÜYE

Yrd.Doç.Serdar GÜRSES
YEDEK ÜYE

Yrd.Doç.Ümit ÖZTÜRK
YEDEK ÜYE

MADDE 15.

a) Tezli Yüksek Lisans programındaki bir öğrenci, elde ettiği sonuçları ilgili kurul tarafından belirlenen kurallara uygun biçimde yazmak ve tezini jüri önünde savunmak zorundadır.

b) Yüksek Lisans tez jürisi, ilgili anasanat dalı başkanlığı' nın önerisi ve yönetim kurulu onayı ile atanır. Jüri, biri öğrencinin tez danışmanı ve en az biri yüksek öğretim kurumu içindeki başka bir anasanat dalından veya başka bir yükseköğretim kurumundan olmak üzere üç veya beş kişiden oluşur. Jürinin üç kişiden oluşması durumunda ikinci tez danışmanı jüri üyesi olamaz.

c) Jüri üyeleri, söz konusu tezin kendilerine teslim edildiği tarihten itibaren en geç bir ay içinde toplanarak öğrenciyi tez sınavına alır. Tez sınavı, tez çalışmasının sunulması ve bunu izleyen soru – cevap bölümünden oluşur. Sınav süresi en az 45, en çok 90 dakikadır.

d) Tez sınavının tamamlanmasından sonra jüri tez hakkında salt çoğunlukla " kabul ", " red " veya " düzeltme " kararı verir. Bu karar ilgili anasanat dalı başkanlığınca tez sınavını izleyen üç gün içinde ilgili enstitüye tutanakla bildirilir. Tezi reddedilen öğrencinin enstitü ile ilişkisi kesilir. Tezi hakkında düzeltme kararı verilen öğrenci en geç üç ay içinde gereğini yaparak tezini aynı jüri önünde tekrar savunur. Bu savunma sonunda da tezi kabul edilmeyen öğrencinin enstitü ile ilişkisi kesilir.

Tutanağı Tanzim Eden :

Neslihan-POLAT
Enstitü Sekreteri

ÖNSÖZ

Çocukluğumdan beri ilgi duyduğum doğa, lisans öğrencisiyken etkilendiğim Land Art akımı hakkındaki tez konumu seçmemde en büyük etkenlerdendir. Yaptığım çalışmaların üç boyutlu olması, doğada bulunmalarını tercih etmem, doğaya ilgim diğer sebeplerdir. Tez konumu seçmemle birlikte çok emek vererek, umutla başlamama rağmen, tez süresini çok uzatmamdan, bütün kaynakların yabancı dil olması, benim çok fazla araştırma yapmam sonucunda dağılmam ve toparlamakta çektiğim güçlükler sonucunda oluşan sıkıntılar, tezi özellikle okuma ve yazma dönemimde bana ciddi sıkıntılar yarattı. Ve bir akımın bir yüksek lisans tez konusu olması için çok uzun ve detaylı olduğunu fark ettim.

Bütün bu sıkıntılara ve tezden uzaklaşmama rağmen bana çok sabır gösteren, anlayışla yaklaşan, tez danışmanım Sayın Prof. Nilay Kan BÜYÜKİŞLİYEN'e teşekkürlerimi bir borç bilirim.

İÇİNDEKİLER

ÖZET

SUMMARY

GİRİŞ

1. DOĞA- ÇEVRE-EKOLOJİ

1.1. Doğa	2
1.2. Çevre	6
1.3. Ekoloji	7

2. LAND ART

2.1. Sanat Akımı Olarak Land Art	9
2.2. Land Art'ın Gelişimi	13
2.3. Land Art Sanatçıları	
2.3.1. Herbert Bayer	49
2.3.2. Robert Smithson	51
2.3.3. Walter de Maria	61
2.3.4. Dennis Oppenheim	66
2.3.5. Michael Heizer	70
2.3.6. Robert Morris	76
2.3.7. Richard Long	79
2.3.8. Nancy Holt	84
2.3.9. Christo&Jeanne Claude	89

2.3.10. Mary Miss	94
2.3.11. Jan Dibbets	96
2.3.12. James Turrell	99
2.3.13. Andy Goldsworthy	101
2.3.14. Ant Farm	105
2.3.15. Hans Haacke	106
SONUÇ	107
KAYNAKÇA	110

ÖZET

Bu çalışmada Land Art akımının gelişimi, doğa ve çevreyle olan ilişkisi, doğa ve sanat arasındaki bağlantıdan başlayarak incelenmiştir.

İlk bölümde, doğa, çevre, ekoloji ve bunların sanatla etkileşimi hakkındaki temel felsefi yaklaşımlara değinen alıntılar bulunmaktadır.

İkinci bölümde ise, sanat akımı olarak Land Art ele alınmış, gelişimi, sorunları ve dönüşümü açıklanmış, önemli sanatçıları incelenmiş, yaptıkları eserlere örnekler verilmiştir.

Sonuç bölümünde, bu çalışmadan çıkarılan sonuçlar açıklanmıştır.

Summary

In this Study Land Art's development has been analyzed due to its relationship with nature and environment, starting from the relationship of Art and Nature.

The first Chapter contains quotations of basic philosophical approaches about nature, environment, ecology and their interaction with Art.

The second chapter analyses Land Art as an Artistic movement, it explains the development, problems and transformation of Land Art, studies of the significant Land Art artists and gives examples of their work.

The Conclusion explains the results of this study.

GİRİŞ

1960'larda doğaya dönüşle başlayan Land Art sanat akımı, günümüze kadar etkinliğini sürdürmüştür. Bir çok sanat akımından etkilenmiş ve bir çok sanat akımını etkilemiştir. Bugün için en üzücü yanı, geçiciliği olan ve 60'larda yapılan bir çok eserin günümüze gelememesidir. Büyük alanlarda, büyük yatırımlar yaparak gerçekleştirilen ve yüksek teknolojinin gerektiği devasal eserler üreten sanatçılar, yaptıkları bu eserleri yeryüzünü kendi malzemeleri gibi kullanmaları sonucunda oluşturmuşlar. Bir sanatçının malzemesi olarak yeryüzünü görmesi, bir biçimde malzeme olarak kullanması, onu değiştirmesi, ona biçim verme hakkını kendinde görmesi kendini yaratıcı mertebesine yerleştirmesi demektir.

Yeryüzünde izler bırakan sanatçı, yaptığı eserin zamana, doğaya bir biçimde yenileceğini bilmesi sonucunda, ürettiği eserlerin belgesini tutmayı da ihmal etmemiştir. Zaman içinde her ne kadar sanat turizmi anlayışı oluşmuş da olsa, daha çok insana ulaşabilmek için, galerilerden uzaklaşan, sanatı maddiyat olarak görmediklerini söyleyen bu sanatçılar, eserlerinin kendileri ile olmasa bile belgeleriyle, yine galerilere geri dönmek zorunda kalmışlar. Bu durum neyin sanat eseri olduğu konusunda daha çok tartışmalara sebep olmuş ve üç boyutlu yapılan eserler, iki boyutlu olarak (fotoğraf, desen çalışmaları, çizimler, haritalar, v.b.) sergilenmiş ve satılmıştır.

Yerin üzerindeki izlere insanların ilgisi artmış, arkeolojiyle ve hatta antropolojiyle uğraşmışlardır. Bu bilgileri belgelemeye yani fotoğraf ve video sanatlarında daha çok çalışmaları gerekmiştir. Bu büyük projeleri yapan sanatçılar, bilim adamları gibi çalışmış, mühendislik bilgilerinden ve doğa biliminden yararlanmışlardır. Doğa ile çalışabilmek için onun kurallarına göre davranmayı öğrenmek zorunda kalmışlardır. Zamanla Rönesans sanatçısının özelliklerine benzerlikler göstermeye başlamışlardır.

1. DOĞA- ÇEVRE-EKOLOJİ

1.1. Doğa

Türk Dil Kurumu'nun internetteki sözlüğünde doğanın anlamına bakacak olursak;

1. Canlı ve cansız maddelerden oluşan varlıklar bütünü, tabiat.
 2. İnsan eliyle büyük değişikliğe uğramamış, doğal yapısını koruyan çevre, tabiat.
 3. Evrende meydana gelen olayları denetiminde, egemenliğinde tuttuğuna inanılan, kendi kendini sürekli olarak yeniden yaratan ve değiştiren güç
 4. *mecaz* Bir kimsenin eğilimlerinin, içgüdülerinin hepsi, huy.
- sözlük anlamları olarak karşımıza çıkıyor. İnsanlar var oldukları günden beri doğa ile iç içe yaşamış olması sonucunda, doğa ile ilgili bir çok felsefi düşünce de geliştirmiştir.

Murray Bookchin, Toplumsal Ekolojinin Felsefesi adlı eserinin Giriş bölümünde doğayı şöyle açıklamaktadır:

Doğa nedir? İnsanlığın doğadaki yeri nedir? Toplumun doğa ile ilişkisi nedir?

Bir ekolojik çöküntü çağında bu soruları yanıtlamak gündelik yaşamlarımız açısından ve bizimle birlikte diğer yaşam biçimlerinin yüz yüze geleceği gelecek açısından büyük önem taşımaktadır. Bunlar metafizik düşünceye ait, uzak, hayali bir dünya ile ilişkilendirilmesi gereken soyut felsefi sorular değildir. Bu soruları şiirsel eğretilmelerle veya düşüncesiz, sıradan tepkilerle, rastgele bir tarzda da yanıtlamayız. Bunları yanıtlarken

kullanacağımız tanımlar ve etik standartlar, sonuçta insan toplumunun doğal evrimi yaratıcı şekilde destekleyeceğini mi, yoksa kendimiz de dahil olmak üzere bütün kompleks yaşam- biçimleri açısından gezegenimizi yaşanmaz hale mi getireceğine karar verebilir.

İlk bakışta, herkes doğanın ne olduğunu “bilir.” Doğa etrafımızdaki her şeydir –ağaçlar, hayvanlar, kayalar ve benzerleri. İnsanlığın petrole kaplamakla ya da tahrip etmekte olduğu şeydir. Fakat biraz dikkatlice incelediğimizde doğanın böylesine yüzeysel tanımları çözülmeye başlar. Eğer gerçekten doğa etrafımızdaki her şey ise, bakımlı bir kent bahçesinin doğa olup olmadığını makul olarak sorabilir miyiz? Bu bahçenin çevrelediği ev doğa değil midir? Evin mobilyaları doğal değil midirler?

[...]

Doğa ne anlama gelirse gelsin, insanlığın hangi bakımdan ona “uyduğunu” belirlemek zorundayız. Ve toplumun –daha özgül olarak, geçmişte ortaya çıkmış, bugün var olan ve gelecekte ortaya çıkabilecek farklı toplumsal biçimlerin- doğayla ilişkisine dair, karmaşık ve meydan okuyucu sorularla yüzleşmek zorundayız. Bu soruları makul bir açıklık ile yanıtlamadığımız – veya en azından etraflı olarak tartışmadığımız- takdirde, çevre sorunlarımızla uğraşırken her türlü etik doğrultuyu yitireceğiz. Doğanın ne olduğunu ve insanlık ile toplumun doğadaki yerinin ne olduğunu anlamadıkça, açık görüşlere dönüşmeyen veya etkin bir eylem için yol gösterici olmayan, anlaşılması güç sezgilerle ve sıradan duyarlılıklarla baş başa kalacağız.¹

¹Murray Bookchin, *Toplumsal Ekolojinin Felsefesi*, Türkçesi: Rahmi G. Ögdül, İstanbul, Kabalıcı Yayınevi, 1996, s. 21-23.

İnsanoğlu, doğanın içine doğmuş, ailesinden ve kendi deneyimlerinden, doğduğu andan itibaren doğayı tanımaya çalışmıştır. Doğa şartlarından, doğada yaşayan diğer canlılardan korunma çabaları sonucunda doğayı, kurallarını gözlemlemiş ve zaman içinde bu kuralları kendisine yararlı olacak şekilde kullanmayı öğrenmiştir. Gzlemler yaparak mevsimleri öğrenmiş, mevsimlere göre hazırlık yapmayı, besin kaynaklarını nerden nasıl elde edeceğini, tarım yapmayı gözlemleyerek, deneyerek öğrenmiştir. Doğa olaylarından, vahşi hayvanlardan korunmaya, beslenmeye çalışmakla başlayan serüveni zaman içinde doğaya uyum sağlamaya ve ona göre kendini programlamaya dönüşmüştür. Bu uyum içinde yaşama 19. yüzyılda gerçekleşen endüstriyel gelişmelerle değişmeye başlamıştır. Endüstriyel gelişmelerle birlikte, doğaya ciddi zararlar vermeye başlamış, atık sular, orman katliamları, erezyon, hava kirliliği, ozon tabakasının delinmesi ve gün geçtikçe bu deliğin büyümesi, ekolojik döngünün bozulması, doğada geri dönüşümü olmayan ürünlerin kullanımı, çevreye, doğaya verilen zararların sonucunda insanoğlu doğayı tüketmeye başlamış ve buna hızlı bir şekilde devam etmiştir. Doğaya hükmedebileceğini sanan insanoğlu, ona ciddi zararlar vermiş ve bu zararların kendisine daha büyük boyutlarda döneceğini hiç düşünmemiştir.

Burcu Pelvanoğlu'nun Doğayla Buluşmak isimli makalesinde, Ali Akay, [...] *"Her ne kadar doğadan bilime veya topluma geçen bir pozitivizm, bizim düşünce biçimlerimizi ve sanat pratiklerimizi ele geçirmiş olsa bile, yine de bu evre içinde, insanın kendi etrafındaki bitkiler ve hayvanlarla birlikte yaşadığını hala görmekteyiz. İster doğaya karşi, onu zapturapta almak için olsun, isterse doğanın yeniden ehlileştirilmesini düşünsün, insanın varlığı hala ayrı tutulamıyor"* doğanın bize bulaşmasını ifadeleriyle açıklamakta

doğanın bize bulaşmasını. Yine Ali Akay'a göre " Doğayla buluşmak, onunla yaşamaktan geçer. Doğayla buluşmak, bir buluşmanın neticesidir."

Bu bağlamda doğanın, içinde yaşadığımız, bulaştığımız doğanın vazgeçilmezliği de gündeme geliyor şüphesiz. Buna ilişkin olarak, sergi küratörlerinden Levent Çalıkoğlu, "Hemen hemen hepimiz doğanın vazgeçilmezliği konusunda hemfikiriz, ama hangi gereksinim ve neden-sonuç ilişkisiyle ondan vazgeçmememiz gerektiğini çok azımız yanıtlandırabiliyor" derken insanın doğayla ulaşmasının kaçınılmazlığının altını bir kez daha çizmiş oluyor."² diye yazıyor.

² Burcu Pelvanoğlu, " Doğayla Buluşmak", **Sanat Dünyamız**, YKY, İstanbul, Sayı: 95, s. 27.

1.2. Çevre

En basit tanımıyla çevre, canlıların içinde yaşadığı ortamdır. Bu ortamı canlı ve cansız varlıklar oluşturur (hava, su, toprak, sıcaklık, ışık, mikroorganizma, bitki, hayvan, insan). O nedenle, “Çevre, canlıların yaşayıp gelişmesini sağlayan ve onları sürekli olarak etkileri altında bulunduran fiziksel, kimyasal ve biyolojik faktörlerin bütünlüğüdür”³ diye de tanımlanabilir.

[...] ‘çevre estetiği’ mekanı süslemek, onu fiziksel ve biçimsel bir düzen getirmekten çok daha farklı bir şey olarak beliriyor. Çevre estetiği öncelikle çevreyi algılayışımız ve ona verdiğimiz değer, onun hakkındaki değerlendirmelerimiz ve onunla ilişkilerimiz anlamına geliyor.⁴

³ Necmettin Çepel, **Doğa-Çevre-Ekoloji Ve İnsanlığın Ekolojik Sorunları**, Altın Kitaplar, İstanbul, 1992, s. 38.

⁴ Jale Erzen, **Çevre Estetiği**, ODTÜ Yayıncılık, Ankara, 2006, s. 53.

1.3. Ekoloji

Türk Dil Kurumunun internetteki sözlüğünde ekolojinin anlamı “Canlıların hem kendi aralarındaki hem de çevreleriyle olan ilişkilerini tek tek veya birlikte inceleyen bilim dalı” olarak açıklanıyor.

“ilk çağlardan itibaren sanatın problem çözücü bir konuma sahip olduğunu görüyoruz, ilk başlarda büyü olarak görülmüş, daha sonraları ise din ile insanlar arasında bir bağlantı aracı haline gelmiştir. Üretim güçlerini ifade etmek isteyen ilkel insan doğadan imajlar alarak, insan ile doğa arasındaki ruhsal dengeyi sağlamayı amaçlıyordu.

Günümüze gelindiğinde, insan ve doğa arasındaki denge, insanın doğayı tahrip ederek değiştirmesiyle sonuçlanmıştır. İnsanın doğa’yı eline geçirme boyutları büyüdükçe, doğanın tahribi artmış, hava, su ve toprakta yaşamını sürdüren tüm canlıların yaşam kaynakları yok olmaya başlanmıştır. Neticesinde yüzyılımızın insanlık ayıbı olan ekolojik problemler meydana çıkmış ve insanın sebep olduğu çevre tahribatı nedeniyle doğada, insan ile birlikte yaşamak çok riskli bir hal almıştır.

Günümüz, bilimsel ve teknolojik gelişmelerin, sınırları aşan iletişim ağının, sanayileşmenin v.b. meydana getirdiği sosyal, ruhsal ve fiziksel problemler karşısında sanatçının tutumu, izleyenlerin göz zevkini doyuracak sanat eserleri yapmak yerine, düşünce üretip, içinde bulunduğumuz konuma dikkat çekerek insanlarda sorgulama bilinci oluşturmaktadır.

1960’lı yıllarda ortaya çıkan ekolojik bilinç sadece –doğaya dönme- isteğiyle kalmadı, kendilerini kırılmış, boyun eğmiş, ezilmiş olarak hisseden insanları

da soyut ve yapay dünyadan uzaklaştırmaya ve –ileleme- terimine karşı çıkmaya zorladı. Gitgide sanayileşen, bürokratikleşen, teknikleşen kent ortamında gelişen (yol, su, elektrik, trafik) insanları, doğa özlemine yeşillığe doğru yöneltmeye başladı”.⁵

⁵ Nalan Danabaş Tuncer, **Geçmişten günümüze Land Art Sanat Akımı Ve Diğer Disiplinler İle İlişkisi**, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Ens. Seramik-Cam Anasanat Dalı Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul, 1998, s. 53-54.

2. LAND ART

2.1. Sanat Akımı Olarak Land Art

İnsanoğlu, var olduğundan beri hep doğayla yarışmış, savaşmış, onu yenmeye çalışmıştır. Var olabilmesinin en bđyđk sebebi de belki de budur. Beslenme, barınma, saklanma, korunma ihtiyaçlarını onda gidermiş, merak etmiş, ihtiyaçlarını karşılamak için gđzlemler yapmış, dinlemiş, seyretmiş, incelemiş, araştırmış, öğrenmiş, anlamadıklarını, açıklayamadıklarını mistik gđlere bağlamış, çocuklarına öğretmiş, nesilden nesile aktarmış, ehlileştirmeye çalışmış, gđn gelmiş başarmış gđn gelmiş boyun eğmiş. İsteklerini, korkularını duvarlara çizerek yada tapınarak, bđyđler yaparak çevresi ile ilişkiler kurduğuna inanarak varlığının devamlılığını sđrdđrdđđne inanmış. Bđylece doğadan ya etkilenmiş yada onu taklit etmeye başlamış. Bđtđn bunların sonunda bugđn bu teknolojiye sahip gđnđmđz bilimi için bile hala hayretler uyandıracak, esrarlarının bir kısmını içlerinde barındıran izler bırakmış. Bazılarının doğada varlıklarını kanıtlayan, işaretler, izler kısmen de olsa varlıklarını sđrdđrmektedirler. Dđnyanın başlangıcı olduğuna inanılan ilk tepeyi sembolize eden Gize'deki Keops, Kefren ve Mikerinos piramitleri, bđyđk bir matematiksel doğruluk gđstermekte olup, pusulanın ana yđnlerine dđnđk olarak inşa edilmişlerdir. Hangi aletlerle gđkyđzđnđ, yıldızları, doğayı, o coğrafyayı inceleyip bu matematiksel hesaplamaları, nasıl yaptıkları dđřđndđrđcđdđr. M.Ö. 2600 tarihli Gđney İngiltere'deki Stonehenge'in dev taşlarının yerleştirilme dđzeni, Gđneř'in en doğu ve en batı ufuk noktalarından doğuş ve batışını gđzlemlemek için sıralandıkları dđřđnđlmektedir. Britanya'daki Carnac'ta bulunan taş dizileri ise, Batı Avrupa'da yer alan en geniş megalitik dđzen olmakla birlikte aslında her ikisini de bugđn bilimsel olarak açıklamaya çalışmaktan ne kadar öteye

gittiğimiz meçhuldür. Bu örneklere Nazca çizgileri, Toltek top sahaları, Hint höyüklerini hatta Nemrut Dağı'ndaki heykelleri de ekleyebileceğimiz gibi bu listeyi uzatabilmemiz de mümkün.

İnsanın varoluşundan beri hükmetmeye çalıştığı doğaya, insanoğlu gerçekte bir gün bütünüyle hükmetmeyi başarabilecek mi? Arazi sanatı'nda yapılan eserlerin, Mısır Piramitlerinden yada Stonehange'den biçim olarak çok bir farklılıkları var mı? Düşünce olarak bile hala doğayı yenmeye çalışan insan ile o dönemlerin insanları arasında farklılıklar yada ilerlemeler oluşmuş mu?

Bu işaretlerin, izlerin, yapıların, bir kısmı doğaya, rüzgarlara, yağmurlara, sellere, sıcağa, zamana, insanoğluna yenilmiş- ki insan da doğanın bir parçasıdır- aynı 1970'lerde Arazi Sanatı'nda da olduğu gibi bu izler doğada bırakılmış bir süreç geçtikten sonra aynı etkiler, benzer kayboluşlar bu eserlerde de oluşmuştur. Bu açıdan baktığımızda Arazi sanatı, Süreç sanatıyla etkileşim içindedir. Endüstri ve teknolojinin gelişmesiyle birlikte, insanoğlu doğayı tahrip etmesi sonucunda bazı canlı türlerinin soylarının tükenmesi ya da doğanın bozulmasıyla ekolojik dengeyi bozmuş ve doğanın ağır cezalarıyla karşılaşmıştır. Bir anlamda özüne, geçmişine, doğaya dönmek isteyen sanatçılar, doğayla tekrar ilişki kurmaya çalışmıştır. Sanatçılar, eserlerini galerilerin dışında, doğada üretmişler, galeriye tıklımaya, eserlerinin sınırlanmasına bir anlamda sanat eserlerinin ticaretini yapan galerileri, eserin ticari eder değerini de böylece sorgulamışlar. Sanatçının eserlerini yaşam alanlarının dışında üretmeleri sonucunda, bu eserleri görmek isteyen insanlar için turlar düzenlenmiş, böylece de sanat turizmi doğmuştur. Her an izleyicinin yanında, istedikleri an görebilecekleri bir sergileme biçiminden, sanatçı tarafından çıkarılan yapıt, izleyicilerin zaman ve emek harcamalarını sağlamakla birlikte, insanları doğa üzerine

düşünmeye, izlemeye ve fark ettirmeye çalışmışlardır. Bu yapıtları günümüzde, yapıldıkları zaman çekilen fotoğrafları, filmleri ve belgelerinden görebiliyoruz. Yapılan bu yapıtların masraflarını karşılamak için çekilen bu fotoğraflar veya sanatçıların yaptıkları eskizler, ön çalışmalar, belgeler satılmıştır. Bugün fotoğraflarından gördüğümüz bu eserler, bu fotoğrafların mı sanat eseri olduğu sorusunu oluşturmaktadır.

Susan Sontag'ın, Fotoğraf Üzerine başlıklı makalesi Land Art ve fotoğrafın ilişkilerini anlamamızı sağlayacaktır. *“Fotoğraf biriktirmek, dünyayı biriktirmektir. Filmler ve televizyon programları duvarları aydınlatır, ışıkları titreştirir ve yok olup giderler; oysa durağan fotoğraftaki görüntü aynı zamanda hafif, üretimi ucuz, taşınması, toplanması ve saklanması kolay bir nesnedir”*⁶

“... bir şeyi fotoğraflamak, ona sahip olmak demektir. Bu da insanın kendisiyle dünya arasındaki bilgi, güç olarak hissedilen belli bir ilişki kurması anlamına gelir. Artık herkesin pek iyi bildiği, ve insanları dünyayı basılı sözcükler halinde soyutlamaya alıştıran o yabancılaşmaya ilk adımın, modern ve inorganik toplumlar kurmak için gereken Faust'vari enerji fazlasını ve ruhsal yıkımı doğurmuş olduğu düşünülür. Oysa bugün öyle görünüyor ki, basım, insanların geçmişin neye benzediği ve bugünün nerelere uzandığı konusunda sahip oldukları bilginin çoğunu sağlayan fotoğrafik görüntülere oranla dünyayı süzmenin onu zihinsel bir nesne haline getirmenin çok daha az tehlikeli bir biçimdir. Açıkcası, bir kişi ya da olay hakkında yazılanlar, tıpkı el yapımı görsel anlatımlar, örneğin resimler ve çizimler gibi birer yorumdur. Fotoğraf üzerindeki görüntülere dünya hakkındaki anlatımlardan çok, sanki onun parçaları, herkesin yapabileceği ya da sahip olabileceği gerçeklik

⁶ Susan Sontag, **Fotoğraf Üzerine**, Türkçesi: Reha Akçayaka, Altıkkırkbeş Yayın, İstanbul, 1999, S. 19.

minyatürleridir.” ⁷ Suzan Sontag, *Fotoğraf Üzerine* adlı kitabının ilk üç sayfalarında fotoğrafın hakkında böyle bahsediyor.

Büyük arazilerde gerçekleştirilen bu yapıtlar, yeni teknolojiyi, bu teknolojiyi kullanacak ekipleri ve çalışanların sayısının fazlalığı sebebiyle çok büyük prodüksiyonlarla gerçekleşmişlerdir. 1960 sonları ile 70'ler arasında ABD'de gelişen Land Art sanat akımı, Amerikan Soyut Dışavurumcular'ın büyük ebatlı eser üretme geleneğini büyük oranda sürdürmüştür. Büyük, boş arazisi olan Amerika'da her şeyin ölçüsü, ebatları kendisi gibi büyük ebatlı olmuştur. 70'lerde Avrupa'ya yayılmış, minimalist heykel anlayışıyla olduğu kadar kavramsal sanatla da bağlantılıdır. Çağdaş sanatın Non-Art yada Anti-Form hareketlerinin içinde yer almaktadır.

60 sonrası heykel anlayışını Rosalind Krauss *Mekana Yayılan Heykel* başlıklı yazısında şöyle anlatıyor: *“Son on yıldır oldukça şaşırtıcı şeylere heykel denmeye başlandı: İki ucunda TV monitörleri olan dar koridorlar; doğa yürüyüşlerini belgeleyen büyük fotoğraflar; sıradan odalar tuhaf açılarla yerleştirilmiş aynalar; toprağa çizilmiş geçici patikalar. Böyle ilgisiz işlere, heykel kategorisiyle her ne kastediliyorsa ona ait olma hakkını hiçbir şey veremezmiş gibi gözüküyor. Tabii, bu katagori nerdeyse sonsuz biçimde genişletilebilecek hale getirilmemişse.”* ⁸

⁷ Susan, **Fotoğraf Üzerine**, Türkçesi: Reha Akçayaka, Altıkırkbeş Yayın, İstanbul, 1999, S. 20-21

⁸ Rosalind Krauss, “Mekana Yayılan Heykel”, Türkçesi: Tuncay Birkan, **Sanat Dünyamız**, YKY, İstanbul, Sayı: 82, s.103.

2.2. Land Art'ın Gelişimi

İnsan kendini hayvanların arasında özgün kılan bir takım becerilerle donanmış bir yaratıktır. İnsan zihni ve bedeniyle sadece manzarada bir figür değildir, o manzarayı şekillendirir ve doğayı keşfeder.

İnsanı tanımlayan ilişkiler içinde, insanın çevresiyle olan etkileşimi birincil derecede önem taşır. Tüm aktivitelerimizin temelini oluşturan doğa, "büyük resim"lerin içinde en büyüğüdür. Bir yandan doğaya tapar bir yandan ondan çekiniriz, bir yandan onu kutsallaştırırken, diğer yandan onu yok ederiz. Doğum ve ölüm ile bu ikisi arasında gerçekleşen tüm latif ve biçimsiz olaylar doğanın kucağında gerçekleşir. İnsani tutkularımız ve becerilerimiz doğada yeşeren ve kök salan bizleri, sadece yaşamımızı idame ettirmekten fazlasını yapmamamız için zorlar. Doğada izimizi bırakmak, gözlem ve tavırlarımızı doğaya yansıtarak onu değiştirmek ve deforme etmek isteriz.

Hem bilimin hem de sanatın objesi olan çevre bir ayna ve mercek işlevine sahiptir. Bize hem işgal ettiğimiz mekânı hem de bizim bu mekânın içindeki yerimizi gösterir. Bizler sürekli çeşitli düzeylerde çevre ile ilişkilendirilmeye çabalarız. İnsanlar kimi zaman şefkatli, kimi zaman hiddetli ama her zaman vurdumduymaz olan doğayı tarif etmek, idealize etmek, karalamak, onurlandırmak ve ona bir çeşit meydan okumayı ifade edebilmek için doğanın desenlerini değiştirerek kullanmıştır.

Yeryüzüne verilen tepkiler arasında en karmaşık ve etkileyici olanlar "Land Art" olarak isim bulmuştur. 1960'ların ortalarında, sanatın gücü ve etkisini Beyaz Küp'ün kozmopolit materyalizminin dışına çıkartarak test etmek

isteyen birkaç kavramsalci tarafından başlatılan bu hareket bugün içinde geniş çeşitlilik gösteren form, yaklaşım ve teoriyi barındırır.

İçerdiği işler gibi Land Art değişken, karmaşık ve dolu bir tanımlamadır. Pek çok anlamda Amerikan sanatının mükemmel bir örneği olarak tanımlanabilecek bir akım olan Land Art'ın ilk örnekleri New York ve onun çevresindeki ıssız çöllerde ortaya çıkmış ve buradan dünyaya yayılmıştır. Land Art geleneksel anlamda sınırlarda gezinen belirli bir sanatçı zümresine ait olan bir akım olmaktan ziyade, katılan her sanatçının yeni yorumlar ve açılımlar katarak desteklediği bir akımdır. Bu anlamda Land Art çok geniş tabana yayılan kaygan ve belirsiz bir çokseslilikle oluşmuştur. Kökeninde hangi akım olursa olsun bu Land Art'ı ilham alan tüm projelerin merkezi çevre ve bireyin çevreye verdiği tepkilerle, bunu içerisindeki aktiviteleridir.

Bu projeler üç boyutlu tasarlanmalarından dolayı heykel bazlı ve / veya performans bazlı gerçekleştirilir. Konuları zamanın ve doğanın objeler ve davranışlar üzerindeki etkilerini, çevreyi kullanarak alternatif ve sert bir üslupla sergilemek üzerine kuruludur.

Land Art ve Environmental Art, yere-özel tasarlanmış çevreyi ve çevreye ait olmayan materyalleri birleştirerek yeni formlar oluşturan heykel projeleri; doğal ortamın içine doğal olmayan, eş amaçlı objeleri yerleştiren projeler; doğada yapılan zaman odaklı bireysel performanslar; ortak gerçekleştirilen sosyal bilinç projeleri gibi çok çeşitli savaş sonrası sanatsal projeyi kapsar. Bu eserler incelendiğinde, eserlerin oluşturduğu antolojinin bu akımın sınırlarını tanımlamaktan çok akımı yaymaya yönelik olduğu görülmektedir.

Land Art sanatçıları, ilk çağın kaynaklarını modern çağ araçları ile işleyerek yaptıkları müdahaleler ile şehrin süslü kültürel söylevini endüstriyel atık alanlarına ve medeniyetten uzak çöllerde taşımışlardır. Land Art'ın ortaya çıkmasına neden olan 1960'lar iyi bir geçmişten daha iyi bir geleceğe duyulan özlemin var olduğu yıllardı. Ekolojik ve feminist bilincin uyanması; teknolojinin güncel yaşama hızlı uyumu ile daha basit ve doğal bir var oluşa duyulan özlem; bireyin “doğru ya da yanlış” şahsi ve politik müdahale gücünün kabul edilmesi gibi faktörler sosyo-kültürel gelişmenin yöneliminde bir kararsızlığa neden oluyordu. Siyasette merkezden uzaklaşma ve kurum kavramına yapılan saldırılar, sanatın da kurum kavramının da sorgulanması sonucunu doğuruyordu.

Land Art 1960'ların ortalarında kişi merkezli, deney üstücü Amerikan savaş sonrası soyutlama ile yollarını ayırtmak isteyen sanat çevrelerince ortaya çıkarılmıştır. Pop Art modernist şablonun esnetilmemiş ve saf çevresine karşı bir karşı savı temsil etmiştir. Benzer olarak process art, systems art ve özellikle de Land Art özgün sanatsal tavırlarını, izolasyon ve saflığın yeniden yorumlanmasına uygulamışlardır. Bundan doğan kavramsal yaklaşımlar sanatsal obje ile birlikte onun çevresi ile etkileşimini de sorgulamıştır. Sanatçılar galeri ve müzelere alternatif olarak banliyölerdeki binaların üzerinde ve açık havada çalışmışlardır. Barbara Rose 1969'da *Artforum*'da yayınlanan makalesinde var olan sosyal ve politik sistemin oluşturduğu tatminsizliğin bireyleri var olan durum besleyen ve destekleyen ürünler ortaya çıkartmak konusunda isteksizliğe ittiğinden bahsetmiştir. Rose'a göre bu noktada etik ve estetik değerlerin yolu da kesişmektedir. Bu tespit Land Art'ın sosyal, politik ve ekonomik sistem içindeki güçlenen temizlik karşıtı tavrının incelenmesinde bir kilometre taşı olarak değerlendirilebilir. Çağdaş

çevrecilerin, feministlerin ve merkezden uzakta politik stratejilerin verdiği cesaretle oldukça yoğun politik ifadelere sahip eserler oluşmuştur.

1960'ların sonları Avrupa ve Amerika Vietnam savaşı Martin Luther King Jr. Ve Robert Kennedy'nin öldürülmesi, vatandaşlık hakları için yapılan yürüyüşler ve öğrenci ayaklanmaları gibi pek çok olaya sahne olmuştur. Bu kaos ortamında İkinci Dünya savaşının da bir sonucu olarak hükümetler önemlerini yitirmekteydi. Yirminci yüzyılın sonlarına hakim olan endüstriyel yapı yeni teknolojileri ve yoğun tüketimi teşvik eden daha karmaşık bir sosyal yaşantıya yol açıyordu. Bu değişim bireyi özgürleştirmekle birlikte bir yabancılaşma olgusunu da beraberinde sürüklemekteydi. Ancak kurumsallık ona karşı öne sürülen tüm kültürel karşıtıklara rağmen pratikte değişim çok ufak boyuttaydı. Buna rağmen harcanan çabalar bizim kendimize ve çevremizdeki dünyaya olan bakışımızın değişmesini sağladı.

Bu sosyolojik devrim hatları sayesinde ve bunlara rağmen etkili olmuştur. Bu devrimin doğumu içinde politik serbestlik, ruhsal yenilenme, cinsel özgürlük, alternatif yaşam tarzları, toplumsal demokrasi, ekolojik tabanlı üretim, ruhsal terapiler, kurum karşıtı "kurum" lar gibi, sonsuz sayıda kendisine ilişkili terimi barındırıyordu. Bu kavramları barındıran genel konseptin sanatsal akımları art arda tetiklemesi kaçınılmazdı. Ancak bu akımların çok azı oluşumunu Land Art kadar bütünüyle tamamlayabilmiştir. Her ne kadar bilinen bir akıma ait olma durumuna sıcak bakmasalar da Michael Hazer, Robert Smithson, Robert Morris, Dennis Oppenheim, Walter De Maria gibi önemli sanatçılar dönemin sosyo-kültürel akımlarından oldukça etkilenmişlerdir. Bu sanatçılar heykellerin dış dünyada, çeşitli değişkenler ve "organik" mekânlarla etkileşimde oldukları bir hayatları olabileceği inancını paylaşıyorlardı.

Sanatçuların formda yaptıkları arayışa pek çok örnek verilebilir ki bunların ilki 1955 yılında Herbert Bayer tarafından yapılan Earth Mound dur. Sanatçuların aralıklarla sergiledikleri çalışmalar, programlarının belirleyici özellikleri hakkında fikir vermekteydi. Walter de Maria boş bir banliyö bölgesini çeşitli eserlerle canlandırma fikrini 1961 yılında öne sürmüştü. Carl Andre bu on yılın ortalarında dikey heykel nosyonunu sorgulamaya başlamış ve yeryüzünün yatay oluşumuna tepki vermekteydi. 1960'ların başlarında açık havada yapılacak birkaç dağınık proje olarak ortaya çıkan işler 60'lı yılların sonlarına doğru birleşerek güçlenmeye başladı. 1966'da Smithson ve Morris ortak çalışmalar yapmaya başladılar. 1967 yılında Hezier Nevada çölünde çalışmalara başladı, o ve Walter de Maria 1968 de De Maria'nın Mile Long Drawing isimli projesinde birlikte çalıştılar. 1968 yılında aynı zamanda New York'ta ciddi bazı sergiler de açıldı.

Bu akımın işlerinin bazı müzelerde ve sergilerde görülmesi hareketin şekillenmesinde katkı sağlamakla birlikte akımın gerçek gelişimini sağlayan işler açık havada yapılanlardı. Bu işler Land Art'ın var olan sosyo-politik otoriteye özellikle de sanat dünyasındaki hâkim kurumsallığa olan karşı tezini ifade ediyordu. Galerilerden çıkarak yapılan işler, otoriteye karşı bir duruşu, geleneksel sanattan ayrılışı, ifade ediyordu. Ama bu ayrılmaya sorunsuz denemezdi. Zira sanatçular açık havada sanat yaparak kurumsal sanattan özgürlüğe doğru giden bu yolda galerilerin, sermaye sahiplerinin himayesinde projeler üretmekteydiler ki bu da etik bir ikilem oluşturmaktaydı. Ancak akımın öncüleri gelişimi besleyerek uzun bir süreçte büyük sanat hükümlerlerinden kurtulmayı başardılar.

Bu savaş sonrası akımın bir diğer önemli unsuru da akıma giderek artan feminist kadın sanatçı katılımıdır. Kadın sanatçılar sanata fayda odaklı bakma eğiliminde olduklarından, akıma katılan feminist görüşte sanatçılar, sanatın estetik ve aynı zamanda sosyal anlamda etkin olması fikrine normalden daha fazla sempati duymaktaydı. Bu sanatçıların katılımı ile ekoloji, tarım ve atık işlenmesi konularını sosyal bilinç uyarma amaçlı projeler manzaradaki yerlerini aldılar.

Land Art'ın oldukça "maço" öğeler içerdđi gözlemi sıklıkla dile getirilmektedir. Akımın ilk temsilcileri kimliklerin bulmak için toz ve benzinin içinde, kültürün getirdiği lükslerden uzakta, zemine delikler açarak ve kayalıkları patlayıcılarla keserek erkeksi taraflarını sergilemişlerdir. Bu var olan sanatsal otoriteye karşı mantıktan ziyade duygulara dayalı bir tepki olarak değerlendirilmelidir. Ancak unutulmamalıdır ki bu tepkinin gösterilmesi için sanat kurumlarının güvenli bağrından kopmak gerekiyordu ki bu fedakârlık takdir edilmelidir. Bu kopma, güç yerine çaba ve donanımlı olmayı kullanan kadın sanatçıların da yararına olmuştur. Bu sayede pek çok kadın sanatçının macera dünyası olarak nitelendireceği ve hatta çekinecekleri açık hava akımın kadın sanatçılarını yuvası olmuştur.

Land Art formalizm ve evrimleşmiş bir minimalizmi itici güç olarak kabullenmiştir. Bu kabullenişin ardında, feminist kadın sanatçıların modernizmden uzaklaşma eğilimi vardır. Kadın sanatçıların bazıları yeni ifade tarzları geliştirerek Performance Art'ın sınırlarını yeniden tanımlamışlardır. Ancak bazı sanatçılar davranış eleştirileri ve psikolojik denemeler yerine kültürel kimliğin değişimine pratikte katkı sağlayacak konularda eserler vermişlerdir.

Geleneksel olarak savaş, keşifler ve meydan okumalar kadının etki alanının dışında dışunılmektedir. Bu yeni akımın, gc merkezlerinin dışında gelişmesi kadın sanatçılarının önünde yeni ufuklar açmıştır. Bu sayede sanatçılar sanatsal uygulamaları köklü değişimlere uğratma fırsatı bulmuşlardır. Modernizm sanatın sıradan olanı aşması gerektiği fikrine sadık kalması nedeniyle bu akım tarafından yenilmiştir. Zira dikkatleri doğaya çekilen kadın sanatçılar çamaşır, temizlik, bahçivanlık gibi kendi hâkimiyet alanlarında görülen sıradan konuları irdeleyerek eserlerinde kullanmaya başlamışlardır. Bu sayede erkek egemen avangart bir savaş sonrası akım olarak şekillenen Land Art, kadın sanatçılarının feminen yaklaşımlarıyla yeni boyutlar kazanmıştır.

Değişken ve sıra dışı açık hava projeleri aynı zamanda şekilsel normlara da yeni bakış açıları getirmiştir. Doğal alanda c boyutlu materyallerin yorumlanması ile yapılan eserler heykel vasfı taşımaktadırlar. Ancak artık konumlandırıldıkları yerle etkileşerek kendi bireysel maddeselliklerinin ötesine geçme becerisi kazanmışlardır. Bu şekilde obje ile başlayan ve biten klasik yaklaşımla bir tezat oluşturumaktadırlar.

Objeyi estetik farkındalığın merkezinden kaydırarak bunun yerine onu algılayanları ve onu çevreleyen ortamı koyan Land Art sanat yaratma geleneklerine alternatif getirmiştir. Land Art izleyici ve sanatçının sadece gözlemci olmaması gerektiğini, eserde katılımcı rol üstlenmeleri gerektiğini savunmaktadır.

Bu anlayış zamanla basit bir kavram olmanın ötesine geçmiştir. Amerika da doğan Environmental Art 1960'ların sonunda etkinlik kazanarak olgunlaşmıştır. Rachel Carson'un 1962 yılında yayınlanan ve ekolojik bir

seferberlik niteliğindeki Silent Spring'i ve 1970 de ilki kutlanan dünya günü ile çevrecilik bilinci tamamen değişmiştir. Land Art'ın gelişimi pek çok açıdan savaş sonrası çevrebilimin evrimleşmesini yansıtmaktadır. Land Art sanatçıları eserleri ile endüstri çağının karakterini gözler önüne sermeye çalışmışlardır.

1992 yılında 179 ülkenin delegelerinin katılımı ile gerçekleşen Dünya Zirvesi çevre ile ilgili ortak uluslararası bir politika belirlemeyi amaçlıyordu. Delegelerin yaklaşımları iyimser olmasına rağmen toplantının hedefi oldukça ütöpikti. Toplantı dünyanın tamamının ekonomik refah düzeyini arttırarak çevre kirliliğini durdurmayı hedefliyordu. Ancak bu konu üzerinde çok fazla farklı görüşün olması bir konsensüs oluşmasına müsaade etmiyordu.

Birçok kişi için bu zirve çevre katliamının gerçek faillerini biraz olsun dizginlemeyi hedefleyen umutsuz bir çabadan fazlasını ifade etmiyordu. Zirvenin ulaşılması güç sloganı "sürdürülebilir gelişme"yi vurgulayan ve dünyanın tek bir hedef için birlik olması imgesine dikkat çeken promosyon ürünlerinin müsrifçe dağıtılması bu durumu daha da kötüleştirdi. Delegelerin tartışmaları sürerken dışarıda sergilenen bir resim tüm dikkatleri üzerine toplamıştı. Rio limanına hâkim olan Sugar Loaf dağının zirvesine Greenpeace eylemcileri tarafından asılmış olan, üzerinde sadece güney yarımküreyi gösteren "sold" ve "Vendido" etiketli dünya resmi olan pankart aslında zirvenin temel aldığı konuyu ve tartışmaları özetlemekteydi. Ekonomik gücü yüksek olan kuzey yarımküre ülkelerinin, yoksul güney yarımküre ülkelerinin yenilemeyen kaynaklarını sömürdüğü gerçeğini ironi ile özetlemişti bu görüntü.

Dünya zirvesinin önceden tahmin edilmeyen sonuçlarından biri de soğuk savaş dönemi doğu-batı kutuplarının değişerek artık kuzey-güney kutupları haline gelmesi oldu. Greenpeace in pankartı küreselleşen dünyada sınırların yeniden şekillendiğine ve güç dengelerinin değiştiğine dikkatleri çekmişti. Sınırların doğanın kendisi tarafından belirlendiği bir yeni düzen arayışı oluşmaktaydı. Greenpeace pankartı kadar meşhur olmamakla birlikte Mark Dion'a ait olan "A meter of jungle" projesi de bu arayışın nedeni olan çarpıklıklara dikkat çekmektedir. Mark Dion bu çalışmasında bir çevrebilimcinin kamuflajını taklit etmiş ve gerçek orman zeminini bir parçasını ayıklama ve sınıflandırma için müzeye nakletmiştir. Bu şekilde Dion doğal tarihteki emperyalist etkiye bir atıfta bulunmuştur.

Eko-aktivistlerin ve eko-artistlerin çevre konusuna bu alternatif yaklaşımlarının kökeninde 1960'larda Earth ya da Land Art olarak bilinen oluşum yatmaktadır. Her iki yaklaşım da "politika" ve "sanat", gibi mutlak kavramları, performans, teori, estetik ve aktivizm içeren bir iletişim formu kullanarak bir araya getirmiştir. Bu yaklaşımların 1960'ların politik gelişimde ne gibi bir etkisi olduğunu incelenmesi sadece tarihsel bir çıkış noktası sağlamakla kalmayıp aynı zamanda bu akımların, gündelik yaşama eleştirel bir bakış getirme ihtiyacına nasıl tepkiler verdiklerinin anlaşılmasını sağlayacaktır. Bu bakışın etkileri 1980'lerde postmodernizmin oluşumunda da fark edilmektedir.

Tarihsel gelişimin irdelenmesi çağdaş sanatçıların önceki dönemdeki Environmental Art sanatçılarının geçmişteki çalışmaları arasındaki bağı ortaya çıkarmaktadır. Çağdaş sanatçılar, onların eserlerindeki çözülmemiş ikilemleri, yarım bırakılmış başlangıçları geçmişle materyal ve eleştirel anlamda ilişkili eserler oluşturabilmek için olgun birer fırsat olarak

görmüşlerdir. Renee Green'in Partially Buried (1996) eseri Smithson'ın Partially Buried Woodshed (1970) eserine çok yüzeyle bir bakış getirmiştir; Christian Philipp Muller'ın 1997 Documenta'ya katılımları Joseph Beuys ve Walter De Maria'nın geçmiş çalışmalarının bir incelemesi niteliğindedir.

1960'ların sanatçıların Amerika çöllerinde yaptıkları çalışmalar Dünya zirvesinde yapılan büyük işlerle kıyaslandığında oldukça küçük ölçekli sayılabilir. Ancak bazen yapılan işin ölçeği işin büyüklüğünden çok daha önemlidir. Robert Smithson bu konuyu "Duvardaki bir çatlağa yeterince yakından bakarsanız o çatlak Büyük Kanyon haline gelir" diyerek özetlemiştir. Bazen tarihi ve politik olaylar da böyle optik değişimler sayesinde önem kazanır. 1960'larda Land Art şaşalı bir şekilde ortaya çıkmış olmasına rağmen zamanla etkisi azalmıştır. Bu gibi durumlarda akımların kendine özgü mekanizmaları işler ve geçmiş dönemlerde yapılan işler güncelleştirilir, geçmiş bu güne bağlanır.

Eski haliyle tüm Land Art hareketi bir grup doğa meraklısı tarafından yapılmış, gelişigüzel çalışmalar olarak tanımlanabilir. Ancak retrospektif olarak incelendiğinde bu akımın Modernizmden Postmodernizme geçişin habercisi olduğu yâda en azından geçişte etkisi olduğu yadsınamaz.

1968 yılında, Vietnam savaşının en yoğun olduğu dönemde, Paris'teki öğrenci ayaklanmalarından 6 ay sonra, Robert Smithson New York'da Dwan Gallery'de "Earthworks" adlı bir sergi düzenledi. Sergide çoğu az tanınmış 14 sanatçının büyük ölçekli açık hava çalışmaları sergilenmekteydi. Sergideki tüm çalışmalar temel sergileme ve satış prensipleri ile ters düşecek şekilde ya çok büyük, ya çok hantaldılar ve bazıları sadece fotoğraflarla gösteriliyordu ki bu da sanateserini sahiplenme fikrine karşı

duruşlarını vurgulamaktaydı. Serginin adı aynı adlı, toprağın bile maddi değer olduğu bir gelecekte geçen bir bilim kurgu romanından alınmıştı. Bu şekilde Smithson Amerika'da çevrenin o günkü ve gelecekteki durumuna karamsar bir eleştiri getirmişti.

Bu bakış açısı dönemin genel politik atmosferi ile örtüşüyordu. Vietnam savaşı karşıtı politik aktivizm ve ekolojik hareket giderek büyümekteydi. Politik olarak alışılan anlamda olmamakla birlikte sergi, sanatın stüdyo ve galerilerin geleneksel mekâna bağlı kalma düşüncesine karşı tutumunu açıkça göstermişti. Sergiye katılan sanatçılar buna ek olarak manzarayı alışlagelen anlamının dışında inceleyerek, öncü çevrebilimcilerin de desteği ile dikkatleri doğaya ve insanın onunla etkileşimine çevirmeyi başardılar

1960'ların çoğu politik akımı gibi ekoloji hareketi de Modernizmin başarı ve başarısızlıklarına bir tepki olarak oluştu. Basit bir kampanyadan ziyade globalleşmeye, elektronik ve endüstriyel gelişime bir tepki niteliği taşıyordu. Gelişimin ütöpik vaatleri savaş, nükleer tehdit, kontrolsüz nüfus artışı ve artan çevre kirliliğinin gölgesinde kaybolmuştu. Bu nedenle toprağa saygı ve sevgi duyan, anti-materyalist, "doğal hakları" insandan doğanın geri kalanına yayan, doğayı tek bir organizma ve bir bütün olarak gören bir bakış ortaya çıktı.

"Earthworks"de sergilenen çalışmalar sanatın elindeki yeni ve değişken malzemeye dikkat çekmekteydi. Artık yapılan işler zamana yada mekana bağlı olmayan yapıdaydı ve çalışmaların sonunda sabit bir nesnenin ortaya çıkması şartı ortadan kalkmıştı. "Earthworks"ün çarpıcı yönlerinden bir de sergide yer alan eserlerin çoğunun sadece fotoğraflarının orada bulunmasıydı. Orijinaller ya yapıldıkları yerlerde kalmışlar yada yok

olmuşlardı. Bu sadece galerilerin piyasa adına beklentilerine darbe vurmakla kalmamış aynı zamanda ciddi bir yokluk, kaybetme duygusu oluşturmuş ve gerçek sanat eserinin ne olduğunun sorgulanmasına neden olmuştur. Eserlerin çoğunun resim, film ve yazılı metinlerle sergide yer alması sanat eseri olan objeye bakış açısı kavramını yeniden yaratmıştır. Bu bakış açısı eserin fiziksel konumundan bağımsız görsel malzemelerle oluşmuştur.

Bu sergiden önce Smithson "A Sedimentation of the Mind:Earth Projects" adlı çalışmasında bir anlamda manifestosunu yayınlamıştır. Bu yazıda Smithson üç önemli noktaya değinmiştir. Bunların ilki Michael Fried tarafından savunulan özerk ve zamansız sanat objelerinin geçerliğini kaybettiğidir. İkinci olarak göz önünde olan konusuna rağmen Earthworks'un doğayla yada manzarayla geleneksel anlamda çok da bağlantılı olmadığıdır. Son olarak da sanatçıların artık "yer" ve "mekan"la daha ilgili olduklarını belirterek, izleyiciler ve sınırların, içeride ve dışarıda, merkezde ve çevrede kavramsal bütünlüğünün önemini vurgulamıştır.

'Art and Objecthood' (1967), denemesinde Fried ilerleyen modernist sanat hareketinin asıl probleminin heykel sanatının nasıl gelişeceğine karar vermek olduğunu belirtmiştir. Heykelin kuralları yeniden değerlendirilebilecek mi, tarihini yeniden yazmak mümkün olabilecek mi gibi sorular formalist eleştirmenlerin peşini yıllar boyunca bırakmayacaktı. Ancak bu konuda sert söylemleri olan eleştirmenler karşıt fikirler öne sürüyordu. Bunların başında kendine özgü modern sanat teoremiyle Clement Greenberg gelmekteydi. Greenberg'e göre Modernizmin özü bir disiplinin karakteristik özelliklerini kullanarak o disiplinin kendisine bir eleştiri getirmektir. Ancak burada amaç o disiplini altüst etmek değil onun yerini sağlamlaştırmaktır. Bu bakış yüksek modernizmin estetik kategorilerine tam bir sadakatle hizmet etmiş ve onların

arasındaki sınırları güçlendirmiştir. Bir sanat eserinin kalitesi sadece o sanat eserinin ait olduğu türün kalite kriterlerine uygunluğu ile ölçülebilirdi. Örneğin bir resim renkleri, düzlüğü, kenarları ve ölçeğiyle değerlendirilmeliydi. Buna rağmen Kenneth Noland'ın "Targets" ve "Chevrons" gibi yenilikçi eserleri modernist işler olarak değerlendirilmiştir. Greenberg'e göre realizm, drama ve teatrallik bir esere zarar verebilecek bozulmalardır.

Greenberg ve yandaşları için Modernizm tamamıyla gerçekçi prensiplere ve neredeyse kendini tekrar eden indirgemeci bir sisteme bağlı ve gerçek dünya ile alışverişe izin vermeyen bir yapıydı. Değişime ve kritiğe sadece sanatsal yaratımın sınırları içinde izin verilebilirdi. Değişim sadece üslupçu ve teknik buluşlar ile tanımlanıyordu ve bu da görsel keyfin artmasına hizmet eden bir araçtı. Greenberg'in modernizm anlayışı ekstra sanatsal faktörlerin sanat eserlerine katılmasına karşıydı. Modernist bir sanat eserinin başarısı genellikle onun sunduğu görsel zevkin saflığı ve eserin kendisini gündelik yaşamdan ne kadar iyi soyutlayabildiği ile ölçülürdü.

Fried'e göre kalite ve değer kavramları eserlerin ait oldukları sanat kollarına göre anlam buluyordu. Sanat türlerinin arasında kalan işlerse teatral olmaktan öteye geçemiyordu. Bu durumda minimalist eserler, geleneksel modernist heykellerin aksine kendilerini tek başlarına ifade etmeyen, otonomluktan uzak eserler haline geliyordu. Bu eserler ya buldukları mimari alanla ya da o alandan geçen izleyici ile etkileşime giriyorlardı. Greenberg bu noktayı " Sanat olan ile olmayan arasındaki sınır, sanat olan objelerin bulunduğu yer ve bunun dışında tüm materyallerin bulunduğu yerde aranmalıdır" diyerek özetlemiştir. Fried'in "teatrallik" konusundaki yargısı aslında sadece heykeli değil tüm sanatı işaret etmekteydi. 1950'lerin

sonları ile 1960'ların başlarında yapılan eserlerin karakteristik özellikleri "teatral" olmaları ve türler arası iletişime oldukça fazla yer vermeleriydi. Buna Andy Warhol, Robert Rauschenberg, Yayoi Kusama gibi sanatçıların eserleri örnek verilebilir.

Smithson'ın savının ikinci bölümü Earthworks'ün manzaraya, Greenberg gibi formalist eleştirmenlerin standartlaştırdığı geleneksel bakışın dışında nasıl bir fark getirdiğini açıklamaktaydı. Smithson Greenberg'in bakış açısını, bahçe bakımı dergilerinin huzurlu bahçeleri "ideal doğa" ve yavan cennet bahçelerini de "kalite" olarak değerlendiren yaklaşımlarıyla eşdeğer görmekteydi.

Greenberg'in destekçilerinden olan Sidney Tillim, Earthworks için yazdığı uzun eleştiride Land Art hareketinin pitoresk yaklaşımın bir güncellemesi olduğunu yazmıştır. Ona göre minimalizm gibi Land Art da 18. yüzyıl pitoreskinin gözlemciyi "keyif adamı" olarak tanımlayan yaklaşımına hizmet etmekteydi. Burada Tillim Fried'in gözlemcinin sanat eserinin boyutsal sınırlarının içinde aktif olmasının esere teatrallik kattığı fikrini kabul etmiştir. Tillim, Earth Art sanatçılarının modernist akımın zayıflamasını kendi lehlerinde kullandığını ve Pop Art gibi bu hareketin de modernizmin gelgitinin en alçak döneminde ortaya çıktığına dikkat çekmiştir.

Tillim, Land Art'ı doğaya dönüş geleneğinin bir tezahürü olarak görme konusunda yalnız değildi. Başka eleştirmenler de 18. yüzyıldan hatta Maya, Mısır ve yerel Amerikan eserlerinden tarihi örnekler öne sürmekteydiler. Ancak Land Art'ın gerçekte bahçe düzenlemesi, doğal kaya formasyonları ya da John Ford'un Monument Valley'si ile hiçbir ilgisi yoktu. Bu formların hiçbir Mısır piramitleri yâda Ohio'daki Great Serpent Mound gibi ayinsel

formlar değildi. Bu eserler çoğunlukla yerçekiminin yardımıyla ve doğal malzemelerin eklenmesi ya da çıkarılmasıyla oluşturulan kalıcı olmayan anti-anıtsal eserlerdi. Ebatları büyük olmasına rağmen içten, katılımcı yapıdaydılar. 18. yüzyılda Edmund Burke'ün tanımladığı ulvilikten uzak duran bu eserlerin amacı izleyiciyi ezmek ya da büyülemek değildi. Burke'e göre yücelik izleyicide bir korku ve hayret uyandıracak heybetli bir doğal özellikti. Burke'ün karşılaştırmalarında ulvi objeler devasa ve acı verici, güzel objeler ise küçük ve izleyiciye keyif veren özellikteydi. Ona göre bir çayır okyanusla bir kontrast oluşturuyordu; çünkü okyanusun sonsuz heybeti içinde korkuyu barındırmaktaydı, oysa güzellik izleyicide sevgi ve tamamlanma hissi uyandırmaktaydı.

Burke'den bir nesil sonra Uvedale Price pitoresk kavramını güzel ile ulvi arasında bir orta nokta olarak yorumlamıştır. Ona göre güzel ve ulvi kavramları fırtınadan önceki kasvete benzer bir halde extremizmin oluşturduğu tekdüzelik ve statikliğin baskısı altında kalmaktadır. Burke pitoreskin daha fazla çeşitliliğe ihtiyacı olduğunu savunmaktaydı. Burke bu durumu sel tarafından parçalanmış yeşil bir tepeyi örnek göstererek açıklamıştır. Tepenin deformasyona uğramış halinin zamanın etkileri ile pitoresk bir ifade kazandığını, üzerinde oluşan değişimlerin gerekli olan çeşitliliği oluşturduğunu söylemiştir. Price doğada süregelen değişimleri ve felaketleri daha pratik ve pragmatik bir çevre için devam eden bir gelişimin parçaları olarak kabullenmiştir ve bu fikri Burke gibi idealistlerin kasvetli beklentilerine tercih etmiştir. Price'ın "doğanın maddesel düzeninde rastlantıya ve değişime dayalı" pitoresk önermesi Smithson tarafından da onay bulmuştur.

Smithson, Price'ın teorisini kendi dialektik manzara anlayışı ile yorumlayarak, manzarayı bir fiziki alanda süregelen ilişkiler bütünü olarak tarif etmiştir. Bu bakış açısı nesnelere izole objeler olarak değil bir çoğaltılmış ilişkiler bütünü olarak görmemizi sağlar. Bir dialektisyene göre doğa tüm formlar ideallere kayıtsızdır. Smithson dialektik manzarayı kültürel olarak inşa edilmiş bir varlık olarak algılamıştır. Bu manzara sadece politik kültürün etkileriyle değil, sunumlar, haritalar ve mühendislik projeleri ile oluşmuştur. Smithson'a göre bu etkiler bir sonuç değil, uzun sürecek bir bozulma ve değişimin heyecan verici ve üretken ilk aşamalarıydı.

Smithson yaptığı üçüncü saptamada sanatçıların “yer” ve “mekân”la daha fazla ilgilendiklerini belirtirken aslında bir toplu çağrı yaparak bu kavramlara yepyeni tanımlar getirmeyi amaçlıyordu. Smithson'ın tercih ettiği yerler suni, marjinal ve hatta direkt olarak banaldı. Bu lokasyonlar heykeltıraş Tony Smith'in boş otoyolda bir gece sürüşünü tarif ettiği yazısındaki özellikleri yansıtmaktaydı. Bu yazıda Smith aslında sanatsal bir özelliği olmayan, aşırı suni bir manzaranın onun bakış açısını nasıl değiştirdiğinden ve onu sınırlayan sanatsal bakış açılarından nasıl kurtardığından ve deneyiminin bir resim gibi çerçevenemeyecek ancak tecrübe edilebilecek bir sanatsal olgu olduğundan bahseder. Bu yorum pek çok eleştirmen tarafından saldırıya maruz kalsa da Smithson bunu boş alanların kendisini büyüleyen özelliklerinin bir yankısı olarak algılamıştır. “Sedimentation” denemesinde Smithson sanatçının değişime uğramış ve yıpranmış bir dünya ile çevrelendiğinden bahsetmiştir. Smithson'a göre bu bozulmadan doğan karmaşayı modellere, parçalara ve alt bölümlere ayırmak henüz zorlukla yapılabilen bir işti. Earthworks ile Smithson bunu başarmaya çalışmış ve hem var olanı göstermek hem de haritalandırmak için sanatı kullanmıştır.

Geleneksel sanat tarihi, Land Art'ın 1968'deki ani oluşumunu Minimalizmin zaferine bir dip not olarak düşmek istemiştir. Ancak Land Art'ı Owens'ın da belirttiği gibi "sanatta radikal bir yer değiştirme" olarak tanımlamak doğru olacaktır. Bu değişim sadece sanatsal objenin maddesel özelliklerini kaybetmesini değil, aynı zamanda coğrafi yada ekonomik dağılımları konu alan kavramsal çalışmaların da oluşmasını kapsıyordu. Happenings, Fluxus, kavramsal sanat gibi banliyö kökenli çalışmalar çoğunlukla güncel yaşamı ve bunun içinde mekânın sosyal dağılımını konu almaktaydı. Yoko Ono'nun Map Pieces (1962–64), Stanley Brown'nın *This Way Brown* (1961–62), Douglas Huebler'ın *Variable Piece #1* (1968) adlı eserleri bu mekansal çalışmalara örnek verilebilir. Bu tür projeler; Edward Soja tarafından "kültürel politikaların mekansallaştırılması" olarak tanımlanan; sosyal ilişkilerin, mekanın ve vücudun kesişme noktalarına radikal bir bakış açısı getirmiştir. Soja'ya göre bu bakış bizi sonsuz kapsamı olan, tüm tarihi ve coğrafyayı, tüm zamanları ve mekanları içinde barındıran ve bunları temsil eden, yaşan, güçlü ve hakim bir 3. mekana götürecekti. Soja, sosyal davranışlar ve bireylerin onun içindeki hareketleri yoluyla bir fiziksel mekanın oluşumunu tarif için sosyolog Michael de Certeau'nun mekan kavramını kullanmıştır. De Certeau'nun tanımlamaları 1960'ların kavramsal sanatçılarının yaratıcılıklarını ağına düşmüş olan "disiplini" eserlerinde teşhis etmemizi sağlamıştır.

Tarihçi Rosalyn Deutsche sosyal mekanların nasıl aktifleştiklerini açıklayan iki ana faktöre dikkat çekmiştir: farklılık ve kullanım. Deutsche sosyal mekanların farklılıklarının onlara doğal karakteristik özelliklerinin dışında ayırt edici bir kimlik ve değer kattığını öne sürmüştür. Ayrıca belli sosyal gruplara ait bireylerin bu alanları algıladıklarını ve onlarla bir bağ oluşturarak oraları düzenli olarak kullandıklarını belirtmiştir.

Mekansal şartlardan kaynaklanan bu tür sosyal davranışlar, çalışmalarını genellikle değiştirdikleri mekanın tarihi ve sosyal şartlarına dikkati çeken ilk nesil Land Art sanatçıları için çok büyük önem taşıyordu. Çalışmaları genelde lokasyonun ekolojisine bağlı sosyal kavramları, tarihini ve doğanın temsilini, büyümenin veya çürümenin gelişimin ve desenlerini kapsamaktaydı. Bu çalışmaların merkezindeki fikir, kültür tarafından tanımlanan ve biçimlendirilen doğa, başka bir deyişle insanlığın manzarayı iskân etmesinin tarihçesi ve fenomenolojisiydi. Coğrafyacı John Brinckerhoff Jackson bunu “yerleştirilmiş manzara” olarak adlandırmış ve yerel ananelerin şartlara ve öngörülemez hareketliliğe pragmatik adaptasyonu olarak nitelendirmiştir.

Bu durum Land Art sanatçılarının anıtsal çalışmaları ile ilintili gibi görünmemekteyse de bunun nedeni bu çalışmaların dikkatinin eserlerin heykelsel formlarına yoğunlaşarak onların içlerinde buldukları mekanla bağlantılarından sapmasıdır. Bu yüzden De Maria, Smithson ve Hezier’in Earthworks kapsamında çölde yaptıkları çalışmaların resimlerini görenler bir soyutlanma duygusu ve çorak arazinin etkisinde kalarak bu çalışmalarını minimalist heykellerin dev boyutlu versiyonları olarak algılamışlardır. Fakat bu estetik tanımlama yapılan işlerle çölün sosyal ve biyolojik bütünlüğü arasındaki karmaşık bağlantıyı açıklamakta yetersiz kalmıştır.

Babası saygın bir arkeolog ve Amerikan yerli kabileleri uzmanı olan Hezier kayalıklarda ki yerleşimlere, duvar resimlerine ve Amerika’nın güney batısındaki etnik kültürlere oldukça aşinaydı. Smithson da bu konuda oldukça bilgi sahibiydi ve geçmişi mitleri ile günümüzün banallliğini birleştirebileceği mekânları arıyordu. Smithson ve Hezier mekânın

antropolojik ve arkeolojik geçmişi ile ilgilendiklerinden mekânın resimsel değeri onlar için çok fazla anlam taşımıyordu. Bu devasa mekânlar genellikle ntrd. Ancak bu büyük boşluk bile aslında açıkça ifade etmese bile bireyin tamamen özerk kalarak ve kendi kontrolünü bütünüyle elinde tutarak dış dünyaya hükmetmesinin mümkün olduğunu gösteriyordu.

Hezier, Smithson, Oppenheim ve walter de Maria ile birlikte objeyi analiz etmek için inkâr (kesikler, delikler); süreç (zamanın bir etmeni olarak mekân); çürüme (organik ve inorganik malzemelerin bozulması); ikame (malzemenin bir çevreden diğerine nakli); dağılma(yerçekimi etkisi ile damlaların, dökülmelerin ve kaymaların oluşturduğu desenler); büyüme (tohumlama ve hasat); işaretleme (halka açık alanlarda geçici işaretler); ve enerjini transferi (sterilizasyon ve bozulma) süreçlerini inceleyen bir seri deneme yapmışlardır.

Jeopolitik sınırların ve sınırların geçilmesinin algılanması; çalışmalarında milliyetçilik, kimlik ve yer değiştirmeye açık bir atıfta bulunmamalarına rağmen; ilk dönem Land Art sanatçılarının düşüncelerinin merkezinde yer almaktaydı. Oppenheim'in Site Marker'inde seyahat ve mekân kavramları eşleşmişti. Mekân objenin yerini almıştı. Mekânın işaret edilmesi yerinin belirlenmesi ve fotoğraflanması yeterliydi. Formun taklit edilmesi, çoğaltılması ya da değiştirtmesi artık söz konusu değildi.

Smithson bu eleştirilere karşı oldukça hassastı, çünkü o terk edilmiş, tüketilmiş ve kullanımı olmayan mekânların geri kazanılması için gözlemcinin ilgisini mekânın tarihsel, coğrafi ve kültürel boyutlarına çekmek için çaba gösterdiğini savunuyordu. Spiral Jetty'den bahsederken bu eserin uygulandığı mekâna itibarını iade ettiğini savunmaktaydı. Smithson Land

Art'ı harap olmuş endüstriyel alanların yeniden işlevlerine kavuşturulmasında endüstri ve ekoloji arasında bir köprü olarak kullanacak bir topyekûn hareketi başlatmak istemiştir.

Hayatının sonlarına doğru Smithson düzinelerce maden şirketine maden arama çukurlarının ve cevher artıklarının yeniden değerlendirilmesi konularında önerilerini içeren paketler yollamıştır. Smithson'a göre sanatçı, ütopyaların egemen olduğu izole bir ortam olan galeriden kendini sıyrılmalı ve zamanın ekolojistlerinin ve sanayicilerinin karşılaştığı sorunlarla yüzleşmeliydi. Sanat sadece bir lüks simgesi olmaktan çıkarak üretimde ve geri dönüşümde etkin rol üstlenmeliydi. Smithson sanat eğitiminin geliştirilerek objeler ve mekânlar arasındaki ilişkiyi birinci sırada inceleyen bir forma sokulması gerektiğini savunuyordu. Smithson'ın Bingham yakınlarında Kennecott Copper Corporation tarafından kullanılan üç millik maden hendeğinin ve Minerals Engineering Company'e ait olan Colorado'daki cevher atığı havuzunun geri dönüşümü ile ilgili dev projeleri bir uçak kazasında ani ölümü ile yarıda kalmıştır. Eşi Nancy Holt Colorado'daki çalışmasını devam ettirmiştir. Holt bu proje için " Bu projeyi, toplumdan soyutlanmak yerine ona entegre olan sanatın fonksiyonel yâda zaruri estetiği olarak görüyorum" demiştir.

Bu ikiz düşünce –zaruri estetik ve topluma entegre olan sanat- erken dönem Earth Art sanatçılarının pek çok eserine damgasını vurmuştur.

Smithson ve Hezier'in devasa eserlerinin işaret ettiği noktalara ekolojik sanatın farklı bir bakış açıları ile yaklaşan sanatçıların eserleri de pek çok tartışmaya konu olmuştur. Bu eserlerde sanatçılar ışık, enerji, büyüme ve yer çekimi gibi doğal etmenleri kullanmaktaydılar. Bu eserlerde doğal

mekânlara müdahale edilmiyordu, toprağın yeri değiştirilmiyor ve zemine devasa izler bırakılmıyordu. Örneğin Cornell Üniversitesinde düzenlenen Earth Art şovunda sergilene Hans Haacke'nin Grass Grows adlı eseri üzerine çim tohumu serilmiş bir toprak yığınınından oluşuyordu. Haacke'nin eserleri genellikle minimum müdahale esasına dayanıyordu ve genellikle doğal hareketlerle şekillenen mekânsal belirginliklere odaklanıyordu. Haacke'nin *Ten Turtles Set Free* (1970) ve *Spray of Ithaca Falls, Freezing and Melting on a Rope* (1969), isimli eserleri doğal olayların gözlemlenmesi esnasından oluşmuştur ve Haacke'nin doğal olana tercüman olmak ve müdahil olmamak konseptli manifestosuna temel teşkil etmiştir.

New York'lu sanatçı Alan Sonfist de doğal olana aracılık etmek ve daha ahenkli ve ekolojik sorumluluğu daha fazla olan bir Land Art formu oluşturmak amacıyla mekânsal ve tarihsel müdahaleyi konu alan bir arayışa girmiştir. Bu amaçla 1965 yılında gerçekleştirdiği ve günümüzde hala var olan Time Landscape projesi New York'ta beş mahallenin koloni dönemi öncesi 17. yüzyıl tarzında restore edilmesi ile oluşmuş dev bir projedir. Sanatçı bu yolla doğa ve banliyönün, çağdaş ve tarihselin, gelişmiş ve otantiğin yan yana durmasını sağlamış ve aralarındaki farkı tartışmaya açmıştır. Sonfist'in projesinin en dikkat çeken noktası La Guardia ile Houston Street'in kesiştiği köşededir. Bu noktanın restorasyonu için izin alınması on yıl sürmüştür. İzin alındıktan sonra toprak canlandırılmış, yerel bitkiler ekilmiş, doğal yükselteler yeniden yaratılmıştır. Bu yaklaşık 900 metrekarelik dev eser sadece yüksek bir çitin arkasından izlenebilse de şehirdeki parklardan farklı olarak metaforik bir etkisi vardı.

Bazı eleştirmenlere göre Sonfist'in "ilkel doğayı" yeniden yaratma çabaları, 1960'ların korumacı ekoloji anlayışının bir yansımasıydı. Bu anlayış doğal

alanların korunmasını ve mümkün olduğu surette insan eli değmeden önceki hallerine getirmeyi amaçlıyordu. Bu şekilde korunan ulusal parklar Amerika'nın ilkel zamanına ait bir süs olarak kalacaktı. Ancak bu bakış açısı günümüzün çevre sorunlarını zamanda mükemmel korunmuş bir resmin arkasına gizlemektedir. Ekolojik tarihin bir anını dondurup ona diğer zamanların içinde öncelik tanıyarak yerliler ve diğer yerleşimciler ile doğa arasındaki önemli etkileşimleri engellemektedir. Bu nedenle Sonfist'in eserine oldukça fazla eleştiri gelmiştir. Eserinin verimliliğinin sorgulanmasına Sonfist "Çevreye karşı herkesin kendi sorumluluğu vardır. Ben herkese çıkıp çevre kirliliği ile savaşmasını söylemiyorum. Bence asıl amaç bu durum hakkında gerek sosyal gerekse politik açıdan daha yüksek bir farkındalık seviyesi oluşturmaktır. Orman bunun için verilebilecek pek çok cevaptan biridir." diyerek yanıt vermiştir.

1970 yılından beri Earth Day'in yıldönümü kutlamalarında en azından sembolik bir birleşme sağlayan çevreci hareket, Sonfist'in –pek çok ormandan biri- politik metaforunun olanaklı olduğunu öne sürmüştür. Robert Rauschenberg ünlü *Earth Day Poster* (1970) eserinde bu konuyu türü tükenme tehlikesi ile karşı karşıya olan kel kartalın etrafına diğer çevre felaketlerinin siyah beyaz resimlerini yerleştirerek özetlemiş ve hareketin birkaç cephede birden mücadele vermesi fikrini ortaya atmıştır. Resmi çevre örgütleri de politikalarını değiştirerek koalisyonlar oluşturmuş ve tek odaklı koruma projeleri yerine çeşitlilik gösteren projelere öncülük etmişlerdir. Buna ek olarak Çernobil, Alaska gibi doğal felaketlerin yaşandığı bölgelerde yaşayan halk da hükümetlerden çevre ile ilgili endişe ve sorunlarına çözüm getirmelerini talep etmiştir.

1970'lerde geniş bir sanatçı grubu giderek popüler hale gelen çevreci harekete kayıtsız kalmayarak çalışmalarını boş kırsal alanlardan şehre taşımışlar ve bu şekilde doğaya zarar verme ihtimalini ortadan kaldırmışlardır. Ancak bu sanatçıların da kavramsal yaklaşımları akımın önceki temsilcileri ile aynıydı. 1970'lerde yapılan çalışmalar üç ana başlık altında incelenebilir ; dünyayı insan vücudunun içsel bir uzantısı olarak gören ve feminist akımdan ilham alan ayinsel aktiviteler, yürümek gibi basit jestleri ve doğal elementlerin yumuşak bir şekilde geçici olarak yer değiştirmesini kapsayan çalışmalar ve son olarak da örgütlü projeler olarak da adlandırabileceğimiz sosyal ve politik grupları örgütleyen ya da inceleyen çevresel bilinçliliği vurgulayan projeler.

Birinci kuşak erkek egemen Land Art sanatçılarından bu yıllarda kadın sanatçılar da eserler vermeye başlamışlardır. İkinci dönem feminist teoriden ilham alan bu eserler ataerkil kurallardan uzak dışı bir dünya arayışını yansıtmışlardır. Bu eserler genel olarak cinsiyet ve kimlik tanımlamada yaşanan çekişmeleri konu almışlardır. Kadının benzersizliğini tarif etmek için sanatçılar tanrıça kültürlerinden yola çıkarak alternatif bir tarih oluşturma arayışına girmişlerdir. Bu mitolojik kavramlar doğanın yaşayan her şeyin anası olduğuna dair eski inanışa dayanmakta ve kadını pasiflik ve doğayla, erkeği ise aktif olarak kültürün oluşumu ile özdeşleştirmektedir.

Feminist sanatçılar kadın vücudu ve toprak arasında direkt bir bağ kurmuş ve kadının özgürleşmesini ekoloji ile bağlayarak anaerkil mekânlarda komünal ve ayinsel performanslar sergilemişlerdir. Bu şekilde kendilerinden önceki dönemin erkek sanatçılarından toprakla kurduklarından çok daha bilinçli bir ilişki kurmayı başarmışlardır. Mary Edelson'un da içinde bulunduğu bir grup kadın sanatçı efsaneleri, hayalleri ve ruhsal imgeleri

birleştirerek oluşturdukları ritüellerle doğaya ve toprak tanrıçalarına göndermeler yapmışlardır. Doğaya ait olan bu tür pagan tapınma formlarının insan ve doğal alanlar arasında geleneksel dinleri ve rasyonalizmi aşan alternatif bir ilişki oluşturduğunu öne sürmüşlerdir. Bu nedenle Edelson doğu Avrupa ve İşkandinavya'da güçlü doğaüstü bağlantıları olan mekânlar arayarak uzun seyahatler yapmıştır. Nostaljik ve mistik doğalarına rağmen bu çalışmalar ayrımcı bir alanın tanımlanması ve farklı coğrafyaların oluşması adına önemli çabalardır.

Eleştirmen Jack Burnham ekolojiyi doğanın bir kurgusu olarak tanımlayarak ayinleri de aynı şekilde kültürün işleyişinin öğrenilen ve bağlanılan parçaları olarak betimlemiştir. Burnham'ın bu tanımlaması sadece ekoloji ve doğa arasındaki sınırı yok etmekle kalmamış, ayinleri de fanilikle ilintilendirerek günlük yaşamın parçası haline getirmiştir. Buna karşılık 19. yüzyıl Amerikan yazarı Henry David Thoreau "the art of walking" de çok fazla politik anlam yüklediği bir ritüelden bahsetmiştir. Thoreau bizlerin bitmeyen atılımların peşinden "yürüyemeyecek" sebatsız bireyler olmamızdan şikâyet etmiştir. O hiç vazgeçmeyen, geri dönmeyen maceracı aktivistlere özlem duymuştur. Onun bu sonsuz özgürlükçü tavrının toplum kuralları ve kısıtlamaları ile keşiştiği noktalarda Thoreau, 1970'lerde Smithson ve walter de Maria gibi Land Art sanatçılarının hor gördüğü deneyüstücülüğü savunmuştur. Thoreau bireyi doğanın parçası olarak kabul etmekle birlikte doğayı da bir birey olarak algılamış ve onun üzerindeki insani gelişimlerin tamamını hoş karşılanmayan müdahaleler olarak tanımlamıştır.

Thoreau'nun yürüyüş imgesi Amerikalı sanatçılar tarafından kuşku ile ele alınmıştır, ancak bu fikir İngiltere'de yaşayan sanatçılar tarafından otantik bir fikir olarak kucaklanmıştır. Çalışmaları İngiltere manzarasındaki

yürüyüşlerinin dokümantasyonundan oluşan Robert Long “ Benim çalışmalarım aldatıcı ya da kavramsal değil. Onlar gerçek taşlar, gerçek zaman ve gerçek davranışlarla ilgili.” diyerek çalışmalarını tarif etmiştir. Long’un ilk işlerinden biri olan A Line Made by Walking (1967), arazide taşların ve dalların yerlerini değiştirerek düz çizgiler oluşturması ile ortaya çıkmıştır. Bu münferit yürüyüşleri belgeleyen resimler ve kitaplar İngiltere’de hâkim olan ve Anthony Caro tarafından kaynak ve çelikle üretilen Greenberg’çi formalist heykel anlayışına bir meydan okuma niteliğindedir. Long’un doğada oluşturduğu geçici durumların tamamı basittir. Hatta Cerne Abbas Giant (1975) ve Power Line Walk: From a Water Wheel to a Nuclear Power Station (1980) gibi yürüyüşleri sadece mekânların tarihi ya da politik anlamları ile ilintilidir. Long’un çalışmaları ritüeli ya da belirli bir alana yöneltilen dikkati ilkelileştirmekle ilgili değildi. Tanımlanan alandan çok Long’un eserlerinde anahtar “yolculuk” kavramıydı. Long tarihi birikimi ve ritüelleri olan bir mekânda yolculuk ederken, geçişkenliğe ait bir dilin temelleri ile iletişime geçen bir hareketi de başlatıyordu.

Diğer kavramsalcılar, özellikle de Alman sanatçı Joseph Beuys sosyal sistemlerin mekânsal yapısı için doğal süreçlerin metaforlarını kullanırken sanatsal üretim ve organize politik faaliyetler arasındaki sınırı bulanıklaştırmıştır. Beuys “yeşil” ekolojik felsefesini yayabilmek için iki kez Alman parlamento seçimlerinde adaylığını koymuş ancak seçilememiştir. Beuys önceki dönemlerde Fluxus ile yaptığı çalışmalarında mekânı ve sembolleri metafor olarak kullandığı bir performans ritüelini yaratmıştır. Bu çalışmalarda ölü yaban tavşanları gibi nesnelere Alman politik travmasını tanımlayan metaforlar olarak kullanmıştır. Meşhur eseri *Coyote: I Like America and America Likes Me* (1974) de Beuys canlı bir çakal ile aynı kafeste üç gün geçirmiştir. Bu şekilde sanatçı hayvanın ve aynı zamanda

geniş anlamda bu hayvanı kutsal sayan Amerikan yerlilerinin soykırımına, ve Amerikan yerlilerine uygulanana benzer bir zulmün uygulandığı Vietnam savaşına dikkat çekmiştir.

İlk nesil kavramsal sanatçılar yere özel uygulamaları küçük müdahalelerden ve değişimlerden oluşmaktaydı. Bu eserlerle Daniel Buren gibi sanatçılar mimariyi ve dekorasyonu kullanan kapitalist ekonominin ideolojik ve psikolojik tercihlere nasıl etki ettiğine dikkat çekmeye çalışmışlardır. Bu tip çalışmaların sergi alanlarında ve müzelerde sergilenmeyip halka açık alanların seçilmesinin nedeni sorunların geleneksel topluma sanatçının bakışıyla yansıtılırken müzenin kurumsal eleştirel etkisinin ortadan kaldırılmak istenmesidir.

Bu sorun 1970'lerde daha önce de çeşitli doğal sistemleri incelemiş olan Hans Haacke tarafından ele alınmıştır. Haacke müze ziyaretçilerine vekillerin politik görüşleri hakkında anketler yapmış, bir müzenin yönetim kurulunun mali bağlantılarını haritalandırmış, Bu araştırmalar sanatın diğer politik etkilerle nasıl bir sistematik ağla iletişimde olduğunu gözler önüne sermiştir.

1970'lerin ekolojik sanatçıları için doğal ve politik sistemler arasında hem müzelerin konteksti içinde hem de açık havada belirgin bağlantılar kurmak çok önemliydi. Helen Mayer Harrison ve Newton Harrison çifti sadece çevre politikalarına ve bunları şekillendiren güçlere odaklanmışlardı. On yıl süren Lagoon Cycle adlı eserlerinde Harrison'lar su sınırı çizgilerinin çeşitli kültürler özellikle de Pasifik kıyısı ekosistemi üzerindeki etkilerini araştırmışlardır. Bu kapsamlı çalışma onların ekolojik konulara artan

eğilimlerini ve orijinal su sitemlerinin restorasyonu ve adaptasyonu ile ilgili fikirlerini içermektedir.

Cristo ile eşi ve yardımcısı olan Jeanne-Claude binalar ve manzaralar gibi mekânlara özel olma kavramını onları kumaşlar ve perdelerle sararak genişletmişlerdir. Onların yaptıkları işin politik anlamda önemli kılan sadece Berlin'deki Rheistag gibi önemli binaları yâda anıtsal doğal formları kullanmaları değildir. Yapacakları uygulama için gereken izinlerin alınması aşamalarındaki politik pazarlıklar da önem kazanır. Cristo'nun Walking Fence adlı eserinin ön çalışmaları aşamasında yerel yetkililerle ve arazi sahipleri ile birçok toplantılar yapmak zorunda kalmışlardır. Binlerce saatlik çalışma sonunda eser gerçekleşmiştir. Hans Haacke, The Artworkers Coalition ve diğer sanatçıların görüşlerinin aksine hareket eden Cristo ve Jean Claude'un politikaları sosyal ilişkilerde günlük müzakerelerin gerekliliğine dikkat çekmiştir.

1970'lerde feministlerin, sistem teorisyenlerinin ve eko-artistlerin dağılmış çabalarını ortak bir noktada birleştiren şey sanat eseri oluşturmakta kullanılan geleneksel metodun ötesine geçmektir. Bu yıllarda yapılmış olan mekâna 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' adlı araştırmasında Sanat tarihçi Rosalind

Krauss, dilbilimden yaralanarak, yapısalcı bir şema kullanarak oluşturduğu kavramlarla bu arada kalmış kategorileri isimlendirmiş ve bu şekilde Modernizmin alanını genişletmiştir. Bu şekilde sanatçıya belirli bir aracın şartları dikte edilmeden araştırma ve üretme şansı tanınmıştır

Krauss'un bu araştırmasına bir tepki olarak Craig Owens Smithson'ın yazılı eserlerinin toplu bir değerlendirmesi niteliğindeki "Earthworks" adlı eserinde farklı bir postmodern mekânsal uygulama tanımı öne sürmüştür. Owens dilin postmodern felsefenin temelinde bulunduğu ve kültürün metin olarak okunabilen sosyal işaretlerden oluştuğu konusunda Krauss'la hemfikirdi. Ancak Owens sanatta Postmodernizmin sanatın formlarının artmasıyla değil dilin sanatın içinde yer bulmasıyla başladığının savunuyordu. Görsel olan fiili olanla ve mekânsal olan maddi olanla yer değiştirmişti. Owens bu kaymayı Smithson'ın yazılarında keşfetmiştir. Smithson da yazılarında Postmodern alanın yeni şartlarını "hedeflerin geçicileşmesi" olarak tanımlamıştır. Bu geçicilik Postmodernizmin felsefi karakteristiğinin bir tanımı olmanın yanında mekânsallığının da tarifidir. 1980'lerin önemli çalışmaları, Modernizmin teorisi, psikanaliz ve sosyal bilimlerdeki değişim doğrultusunda dikkati otonom modern başyapıtlardan Modernizmin kendisine; kurumsallaşmış geleneksel kültürün bölümlerinden, disiplinler arası söylemlerin araştırılmasına çevirmiştir. Postmodernizm konunun yâda sosyal bireyin yapısı ve korunumunu, "orijinal" bir doğada ya da geçeklikte değil birbirleri arasında kullandıkları "dille" oluşan sosyal alanlar içindeki betimlemelere göre incelemiştir. Bu betimlemelerdeki kritik kavramları Owens " benimseme, konuma özel olma, geçicilik, birikim, tutarsızlık" olarak sıralar.

Modernizmin kısıtlamalarının ötesine geçmeye çalışan postmodernist sanatçılar kamusal alanı ve kamusal sanatı çevreleyen olguları keşfetmeye

yönelmişlerdir. Sanat eleştirmeni Fredric Jameson ve diğerleri tarafından tanımlandığı haliyle postmodern mekân dağılmış, yetersiz ve karışık. Çok tartışılan araştırması 'Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism'de (1984) Jameson, Los Angeles'daki John Portman's Bonaventure Hotel binasının aynalı cam yüzeylerini yönelimsiz postmodernist mekânı sembolize ettiğini savunmuştur. Jameson'a göre binanın yansıtıcı panelleri izleyicide bir dalma, kaybolma duygusu uyandırıyor. Otel insan vücudunun konumunu belirleme, çevresinin kavramsal yapısının algılama ve çevresini haritalandırma becerilerini aşırı yükleyerek bunu gerçekleştiriyordu. Başka bir deyişle benliğin mantıklı ve tam bütünleşmiş modernist tanımı yerini fiziksel olarak dağılık, şizofrenik, yüzeysel görünen ve karşıt işaretlerin labirentinde sıkışmış bir birey tanımına bırakmıştı. Jameson ve diğerlerine göre postmodern obje bir anlamda mekânsızdı.

Susan Bordo ve bazı feminist eleştirmenlerin de belirttiği gibi Jameson'ın coğrafi metaforu modernist bakışın temsil ettiği objektivizmde postmodernist bakışın temsil ettiği rölativizme çok kolay bir kayma öngörüyordu. Bu süreçte cinsiyet, ırk ve konum gibi spesifik öznelerin üstü kapalı kalmasına ihtimal verecek boşluklar oluşması ihtimali vardı. Genel olarak bu fikri savunan eleştirmenler metafor olarak bedeni kullanmayı ve bunun etrafındaki özneleri belirli durum ve kavramların oluşturduğu politik eylemler olarak değerlendirme ve bunu "konumun politikası" olarak adlandırma yolunu seçmişlerdir. Bu görüş Jameson'ın postmodern mekân algılamasının bizi pasifliğe ve çaresizliğe iten baskısı fikri ile zıtlık oluşturmaktaydı. Jameson'ın postmodern mekan algılamasındaki merkezizlik ve konumsuzluk kavramları her ne kadar korunmalı ise de, onun mekansal şartları tanımlarken yaptığı genellemeler bireyin cinsiyetine yâda etnik kökenine bağlı olarak mekanda

farklı deneyimler edinmesi ihtimalini yok ediyordu. Buna ek olarak, bu savın içerdiği politik çaresizlik fikri zamanın pek çok Land Art sanatçısının ekolojik çabaları ile çürütülmüştü.

Postmodern mekanın merkezsizliğinin, erken dönem Land Art eserlerinin ironik mirası olan konuma özel kamusal anıtların otoritesine darbe vurmuştur. Richard Serra'nın Tilted Arc (1981) eserini yarattığı tartışmanın nedeni de post minimal konuma özel olma kavramının, postmodern mekânsızlık kavramı ile uyumsuzluğu olmuştur. Bu eserin önünde bulunduğu plazalarda çalışanlarının imzaladığı bir şikâyet dilekçesi nedeniyle 1985 yılında mahkeme bu eserin yıkılmasına karar vermiştir. Bu eserin yok edilmesi sadece sanatçının izleyiciyi rasyonel ve duygusal olarak esere dâhil etme çabasının ret edilmesi anlamını taşııyordu. Aynı zamanda konumlarına kökten bağımlı mekana özel sanat eserlerinin de sonun geldiğini işaret ediyordu.

Serra'nın Tilted Arc'ının kalıcılığı, anıtsallığı ve bireyselliğinin aksine, postmodern uygulamalar hareketliydi, pek çok farklı mekana adapte olabiliyorlardı ve sadece sabit bir sosyal duruma değil pek çok sosyal olayın kesişimine işaret edebiliyorlardı. Sanat eleştirmeni James Meyer bu tip mekanları "fonksiyonel mekanlar" olarak tanımlamıştır. Bu tanım mekânlar arasında, kurumsal ve metinsel bağları, bunlar arasında hareket eden bedenleri kapsayan bir süreci, bir kesişme alanını tanımlamaktaydı. Bu tip işler geri dönüşü mümkün ve geçici çalışmalardı. Ziyaretçilere bir atık işleme tesisinin işleyişini görme şansı tanıyan Mierle Laderman Ukeles'in *Flow City* adlı eseri ve İngiliz topluluk PLATFORM'un Londra'nı hasarlı ekosisteminin keşfini konu alan *Still Waters* adlı çalışmaları örnek olabilir. Her iki eser de geçici olarak belirli mekânları sahiplenmişlerdir, ancak daha önemlisi

normalde gözden kaçan çevresel konulara dikkat çekerek aktivist bir tutum sergilemişlerdir.

Fonksiyonel mekân fikrinin merkezinde geçicilik fikri vardı ve bu genellikle sanatçının, sanatçı olmayan kişilerin profesyonel katılımlarını ya da hizmetlerini çalışmaya adapte etmesi gerekliliğini doğuruyordu. Örneğin Ukeles New York Sağlık Müdürlüğünde kadrolu sanatçı olarak görev almaktaydı. Bu görev ona içerden biri olarak çalışma kolaylığı sağlıyordu. Bu şekilde atık yönetiminde iş gücünü konu alan çalışmalarını sürdürmesi kolaylaşıyordu. Buna örnek olarak New Yorklu her çöp toplayıcının elini sıkıdığı çalışma *Touch Sanitation: Handshake Ritual* (1978-79) gösterilebilir. Ukeles'in bu görevi ayrıca ona New York Sağlık Müdürlüğünün deniz nakliye tesisinin planlamasında aktif rol üstlenme şansı vermiştir. Her gün çöp kamyonlarının tonlarca çöpü toprak doldurma alanlarına götürecek olan mavnalara boşalttığı bu dev limanda, işlev ve işlevsizlik arasında geçiş olan bu mekanda, Ukeles bir ziyaretçi merkezi oluşturmuş böylece insanların süreci algılamasını sağlamıştır. Bu proje geri dönüşümlü malzemedan yapılmış olan bir giriş rampası, boşaltma aşamalarının üzerinden geçen bir şeffaf cam köprü ve atık işleminin safhalarını anlatan bir ekran duvarından oluşuyordu. Eleştirmen Patricia C. Phillips Ukeles'in bu çalışmasının topluma kentsel yaşam ve doğa arasındaki bağlantıları görme şansı tanıyordu. Şehir ve nehrin bağlantılı olduğu gösterilerek kültür ve doğa arasındaki dialektik gözle görülür bir ortak var oluşa dikkat çekiliyordu. Ukeles insanların şehrin nasıl çalıştığını anlamasını sağlayarak, bireylerin hareket ve fikirlerini daha anlamlı bir şehir yaşamı yönünde değiştirebilmeyi hedeflemiştir.

Benzer bir şekilde PLATFORM 'un projesi de sosyal yaşamın bakış açısını değiştirmek için mekânsal ve çevreci bir projeyi kullanmaktadır. 1983'ten beri ortak sürdürülen çalışmada PLATFORM uzmanları ve uzmanlığı olmayan kişileri bir araya getiren esnek bir üyelik sistemi kurmuştur. Yerel yetkililerle yapılan ortak çalışmalarla insan müdahalesi ile zarar görmüş doğal alanlar kurtarılmış ve halk bilgilendirilerek alternatif enerji kaynaklarının kullanımının artırılması konusunda insanların bilinçlendirilmesine çalışılmıştır. Bir açıklamalarında PLATFORM üyeleri hedeflerinin demokratik ve ekolojik bir toplum tutkusunu canlandırmak ve var olan durumdan farklı hayal edilen bir gerçekliği oluşturmak olarak açıklamışlardır.

PLATFORM'UN Still Waters projesi de Ukeles'in Flow City projesi gibi pek çok alanda uzmanlaşmış kişileri ve toplumun sıradan üyelerini bir araya getiren bir projeydi . Londra'nın su kanallarının kayıp tarihine dikkat çekmek amacını taşıyan Still Waters şehirde spesifik alanlarda yapılacak dört büyük projeyi kapsamaktaydı. Bunlardan biri olan 'Unearthing the Effra' Güney Londra tarafından 19. yüzyılda yok edilmiş olan Effra Nehrinin kazılıp ortaya çıkartılması ve doğal formlarının restorasyonu için toplumu harekete geçirmeyi hedefleyen, performans sanatçılarının da yer aldığı büyük bir tanıtım kampanyasıydı. Bu kampanyada modern reklamcılığın dilini kullanmıştır. Başka bir projede Metron adasındaki terk edilmiş Merton Abbey yel değirmeni restore edilerek yakındaki bir ilkokulun elektrik ihtiyacının karşılayacak bir rüzgar jeneratörüne dönüştürülmüştür.

Sanatçılar sosyal yaşamda bu örtülü muhalif tutumlarını gitgide daha fazla sergilemişlerdir. Kamusal alanların canlandırılması kaybolan tarihi değerlerin geri kazanımı gibi konularda sanatçılar toplum örgütleri ile ortak

müdahalelerde bulunmuşlardır. Önceden var olan iletişim, ulaşım, atık değerlendirme alanları bu sanatçılar tarafından fethedilmiştir. Onların çalışmaları Tilted Arc gibi kalıcı mekanlara dikilen anıtlar değildi. Bunlar daha çok anlık durumlara ya da güncel olaylara verilen politik tutum benzeri geçici müdahalelerdi. Bazı durumlarda bu müdahaleler stilistik özelliklerden ziyade eğitici formasyonlar içeren bir hitap şeklindeydi. İsraili sanatçı Avital Geva'nın 1977'den beri sürdürdüğü *Greenhouse* projesi buna bir örnektir. Kolektif sosyal bir deney olan bu çalışmanın amacı sadece yeni bitkiler ve yiyecek üretmek değildi. Amaç Geva'nın "sosyal öğrenme çevresi" olarak tanımladığı yerde bahçivanlık becerileri öğrenmek ve komünal yaşamı beslemektir.

Daha geleneksel alanlarda çağdaş çalışmalar yapan sanatçıların sosyal ve politik olaylara getirdikleri kışkırtıcı yorumların dozu, sergi alanlarının farklı mekânlarda olması nedeniyle sanatçının mekâna özel çalışmalar yapmasının gerekliliğinden ötürü artmıştır. Ancak bu mekana özel işler geçicidir ve yerel halkla daha az etkileşmiştir. Sanat tarihçi Hal Foster bu nerdeyse antropolojik amatör saha çalışması olarak tanımlanabilecek yaklaşımın teori ve pratiği birleştirme noktasında çıkmaza girdiğinden bahsetmiştir. Bu çıkmaza çözüm olarak post kolonyal teori, insanların ve kültürlerin göç etmesini destekleyen yayılmacı ve hibrid bir kültür anlayışına odaklanmıştır. Kültür teorisyeni Homi K Bhabha yerel olan ile global olanı birleştirmeye çalışmanın bir tedirginlik ve ikilem doğurmasından bahseder. Postmodern objenin mekanda yer değiştirmesinden oluşan arda kalma ikilemi seyahat ve hareketliliğe yeniden dikkat çekmektedir. Bir mekana kök salma fikrine alternatif olarak bu sanatçılar mekanların çoğulluğunu ve sanatçının hareketliliğini savunmuştur. Gezme nosyonu aynı zamanda Smithson'un "dialektik mekan" olarak tanımladığı algısal mekanın varlığına

da zemin hazırlar. İsviçreli sanatçı Phillip Müller'in çoğu geziler, yürüyüşler ve turlardan oluşan ve amacı politikanın belirlediği sınırlarla mücadele etmek olan çalışmaları şekil ve özne itibarıyla buna iyi bir örnektir. Müller konusu "göçebelik ve multikültürelizm" olan 45. Venedik Bienaline katılım olarak gerçekleştirdiği Green Border (1993) çalışmasında Avusturya sınırından sekiz komşu ülkeye kaçak girmiştir. Sınır devriyelerinin bağıllık ve özeninden kinayeli bir şekilde bahseden Müller sınırın sanatsal bir kavram ve politik bir kavram olarak farklılıklarını deneyimlediğini söylemiştir. Çek sınırında asistanı ile yakalanarak ülkeye girişlerinin üç yıl süreyle yasaklanması da binlerce kaçak göçmene dikkatleri çelmiştir. Filozof Michel Foucault'a göre bu sembolik sanatsal hareketlerin amacı çoğalma, bileşme ve ayrılma ile hareket, düşünce ve istek yaratmak, pozitif ve çoğul olanı seçmek, aynılığı aşmak ve üretici olanın yerleşik değil göçer olduğuna inanmaktır.

Bu hareketliliğin bir sonucu olarak günümüz sanatçıları da kendi şirketlerini, programlarını, organizasyonlarını ve çözümlerini oluşturdular. Örneğin Amerikalı sanatçı Peter Fend haber şirketlerine yüksek kalitede uydu fotoğrafları satan bir şirket kurdu. Bu şirket daha önceki eartwork çalışmalarının temel alan dev projelere katılmaktadır. Çernobil gibi çevre felaketlerinin etkilerini göstermek için bu uydu görüntülerinden faydalanıyor. Bu şekilde profesyonel olarak yaptığı bu işe aktivist bir ifade katmayı başarıyor. Vietnam asıllı Amerikalı sanatçı ve inşaat mühendisi Viet Ngo da, su mercimeği familyasından bir su bitkisi kullanarak atıklardan yüksek protein içeren hayvan yemi üreten bir firmanın sahibidir. Bu firmanın 60 dönüm büyüklüğündeki atık işleme havuzu yılan şeklinde bir "eathwork" dür. Bu tesis hem topluma bir su parkı olarak hizmet vermekte, ziyaretçileri toprak ve su hakkında bilgilendirmekte ve suyu arıtırken aynı zamanda etrafına anamla ve estetik katmaktadır.

Bu tip mekansal ve çevresel uygulamaları kullanan pek çok aktivist topluluk ki bunların bir kısmı sanat çevresinden değildir; önemli toplumsal konulara postmodern görsel teknikleri uygulamıştır. Böylece 60'lar tarzı yürüyüşlere, oturma eylemlerine ek olarak çevreci topluluklar medyaya müdahale etmek için daha sofistike yöntemler geliştirmişlerdir. Greenpeace'in yaratıcı eylemleri ve PETA'nın hayvan haklarını korumak için ünlülerin çıplak görüntülerini kullandıkları "Kürk giymektense çıplak gezerim" sloganı bu yöntemlerden bazı örneklerdir. Benzer şekilde gay ve lezbiyen topluluklar da grafik sanatları kullanarak AIDS konusunda hükümetin yetersiz önlemlerini protesto eden ve insanları bilinçlendirmeyi hedefleyen posterler tasarlamışlardır. Önceki postmodern sanatçılardan farklı olarak bu sanatçılar eserlerini politik propaganda malzemesi olarak kullanıyorlar. Tabiatıyla bu çalışmaların mal bazlı reklam sanatları dünyası ile pek ilgileri yoktur. Greg Borrdowitz önemli olanın insanlara ne yaptıklarını gösteren ve yaptıklarını sorgulamalarını sağlayan, üretici ve yapıcı eserler yaratmak olduğunun altını çizmiştir.

Kültürel üretimin paylaşımcı, multikültürel ve toplumla aktif olarak etkileşimde olan politik bir aktivite olarak yeniden tanımlanması ilk dönem Land Art sanatçılarının öğretilerini genişletmiştir. Onların "non-art" manifestosu Modernizm çerçevesinin ötesinde bir " postmodern direnişi" öngörmektedir. Bu görüş açıkça bir değil birçok Postmodernizm, tek değil pek çok ses olduğunu ortaya koymuştur. Postmodern mekansal uygulamalar belirli formüller ve kalıplarla ifade edilemez. Bu ilerleyen değişen ve evrimleşen bir deneydir. Milliyetçilik, yerel kültürler, sınıflar, ırklar, cinsiyetler ve cinsellik gibi konularda sınırlar, geçişler ve limitlerle ilgili çok önemli

noktalara değinmiştir. Bu sanatçılar hangi açıdan ve kim için sorularına cevap aramışlardır.

Bu sorgulama, bu güne kadar geçen zamanda bizim doğa ve çevremizle ilişkimizi anlama projemizin ne kadar etkili bir şekilde değiştiğini gözler önüne sermiştir. Şimdi daha çok boyutlu ve bağlantısal bir dünyada yaşıyorsak da bazı temel görevler aynı kalmıştır. Bunlar ideolojik yüklerle, doğa konseptinin yapılaşmasına ve ona yönelik tehditlere karşı şüpheli kalmak; çevrenin ne kadar kırılgan olduğuna ve çevreye yönelik örgütlü tehditlere sürekli dikkat çekmektir. Bu sadece spesifik alanlarda yaşanan sorunların protesto edilmesiyle değil aynı zamanda ideoloji ve direnişin sürekli olarak en yalın haliyle süregeldiği gündelik yaşamda verilecek olan mücadeleyle mümkün olabilir.

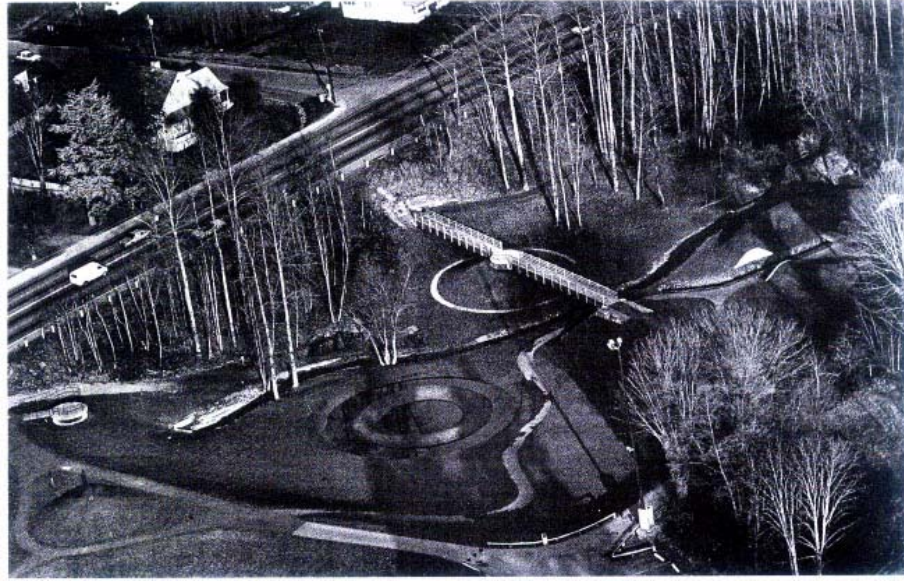
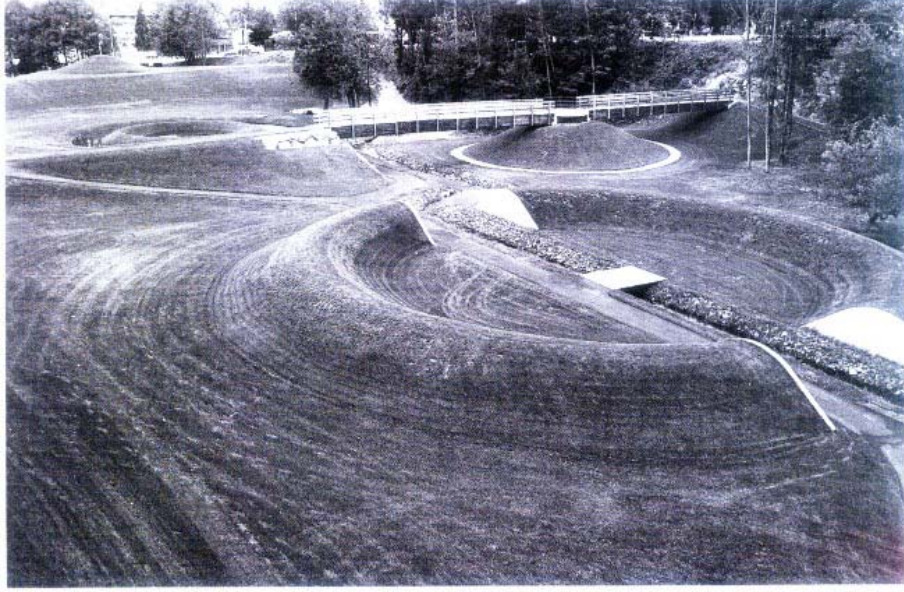
2.3. Land Art Sanatçıları

2.3.1. Herbert Bayer

Bauhaus'da Profesör olan Herbert Bayer 1955'de Aspen'de Grouse Mound isimli 20m çapında kaya, çimen ve taşlardan oluşan bir yapıt yaparak, Land Art'ın başlatıcılarından sayılmıştır.



Grouse Mound, 1955 Aspen Art Institute, Colorado (Photo Credit: Center for Land Use Interpretation, 2001)



Mill Creek Canyon Earthworks, 1979-82

Toprak kullanılarak 1 hektar alana yapılmıştır. Çeşitli geometrik öğeler bir araya getirilerek yapılan bu çalışma hem insanların hem de doğanın ihtiyaçlarına çözüm olmaktadır.

2.3.2. Robert Smithson

Smithson da Non-sites'in yaratılış süreci ile ilgili benzer noktalar üzerinde durmuştur. Smithson form kavramını baştan sorgulayarak, objelerin ve mekânın ilişkilerine yönelmiştir. Non-sites minimalist çelik muhafazalar içindeki taş çakıl tuz gibi uzak yerlerden toplanmış çeşitli objeler ve daha heykelsi çerçevelerle sergilenen haritalardan oluşmaktaydı. Bu haritalar, izleyicilerin mekanlarından ayrılmış bu objeler ve orijinal mekanlar arasında dialektik bir bağ oluşturmaları açısından çok büyük önem taşıyorlardı. Bu bağlantı ve arada kalmışlık sadece mekanı hareketli hale getirmemiş, aynı zamanda süreç ve performansın kavramlarının öne çıkmasını sağlamıştır. Non-site kavramının anahtarı yer değiştiren objenin anlamının değişimidir. Non-site'da obje orijinal yeri ile arasındaki bağı koparmaz ve çevresiyle, ayrılma ve yeniden bağlamayı da içeren bir diyalog kurar. Smithson "Site" ı dağınık kavramların kaynağı olarak görür zira o mekana giden yolculuğu da içerir, oysa "Non-site" odaklanmış kavramlar içerir. Bunun nedeni objeyi soyut bir koruyucunun içinde incelemesidir.

Smithson için Non-site'ı sadece bir metafor olarak gören kültürel tutsaklık üzerinde çalışmak çok önemli olmakla birlikte, onun "Site"a bakış açısı çok kapsamlı ve değişkendi. Bu nedenle onun Spiral jetty adlı eseri bu akımın en bilinen eserlerinden biridir. Bu çalışmanın gücü formun katı minimalizmi ile mekandaki hayali yansımalarının karmaşık çekiciliğinden gelmektedir. Bu eserin yapılması için 6500 tonluk malzemenin nakledilmesi gerekmiştir. Bu malzemelerle 450 metre uzunluğunda spiral sarmal formda bir dalgakıran kurulmuştur. Smithson bu eserim mevki olarak madencilerin ve altın arayan maceracıların topraktan sürekli bir şeyler koparmaya çalıştıkları bir bölgeyi

seçmiş ve böylece insan yapımı umutların nasıl terk edildiklerine bir atıfta bulunmuştu.

Eathworks kapsamında yapılan projeler çok nadir olarak bu derece politik unsurlara özne olmuşlardır. Smithson'a göre sanatçılar Amerika'da derinleşen politik krizin içinde yer almamalıydı. Aksi taktide sanatçının farkına bile varmadan politika tarafından yok edilmesi kaçınılmaz olacaktı. Smithson bu noktada dünyayı saran aktivist hareketlerden bahsetmekteydi. Tüm dünyada öğrenci ayaklanmaları, savaş karşıtı yürüyüşler, protestolar, işsizlik ve fakirliğe dikkat çekmek için yapılan sessiz yürüyüşler ve benzer pek çok olay süregelmekteydi. Pek çok sanatçı topluluğu Smithson'ın tahmin ettiği gibi emperyalizm ve müzelerin de dâhil olduğu burjuva kurumları tarafından yok edilmişti. Fluxus sanatçıları ticari sanattan kaçabilmek için doğu kökenli bir alternatif görsel kültür oluşturma yolunu denerken, Guerilla Art Action gibi gruplar müzelerin bu tutumuna karşı, müzelerin içlerini de kapsayan protestolar düzenlemekteydi. Bu eylemlerden birinde Modern Sanat Müzesi'nin zeminine şişelerle kan dökülerek Vietnam savaşı protesto edilmiştir.

Bazı durumlarda sanatçıların kendileri de protestoların sebebi olabilmekteydi. Smithson'ın Island of Broken Glass (1970) isimli projesi bu duruma bir örnektir. Bu projenin gerçekleştirilmesi için Vancouver yakınlarındaki bir kayalığa tonlarca cam kırığı dökülmesi gerekiyordu. Ancak orada yuva yapan kuşlara ve denizaslanlarına zara vereceği öne sürülerek bu projeye çevre koruma örgütlerinden şiddetli tepkiler gelmiş ve sonuçta bu proje Kanadalı yetkililerce durdurulmuştur. Robert Smithson, 1970 yılının Nisan ayında, 6650 ton taş, toprak, tuz kristallerinden oluşan malzemeyi, Utah'daki Büyük Tuz Gölü'nde oluşturduğu Sipiral Dalgakıran isimli yapıtını oluşturmak için,

spiralin başlangıcı olan yerden göle 625 iş saatinde taşıtarak, göle doğru uzanan bir sarmal oluşturmuştur. Spiral Dalgakıran, bu gölü denize bağladığı söylenen mitolojik hikayeye gönderme yapmaktadır. Yapım aşamasını Robert Smithson, helikopterle filme almış, yapımı bittikten sonra anca birkaç kişinin gördüğü bu eser hem film hem de fotoğraflarla belgelenmiştir. Daha sonra kaderine terk edilmiş, gölün yükselmesi ile bozulmuş ama öncesinde spiralin içinde kalan suları kırmızıya boyayan bir tür yosunla kaplanmıştır.

Robert Smithson, 1969 tarihinde Yucatan'a yaptığı gezide Incidents Of Mirror-Travel In The Yucatan isimli eserini, yanına aldığı 12 tane aynayla , önceden planlayıp gerçekleştirdiği bu gezide gittiği farklı yerlerde bu aynalarla –ayna da kumdan ısıyla yapıldığı için doğal bir malzeme sayılabilir- farklı düzenlemeler yaparak bu düzenlemelerin fotoğraflarını çekerek gerçekleştirmiştir. 9 fotoğraftan oluşan bu seriyle zaman ve hafıza konularını da irdelemiş, yaptığı bu düzenlemeleri çok kısa süre içinde değiştirmiştir.

Robert Smithson'ın 1969 tarihli Chalk and Mirror Displacement/Tebeşir ve Ayna Yerdeğiştirme'de 16 tane her biri 25.5cm'e 150cm boyutlarında ayna ve kireç taşı kullandığı yapıtında, birbirileriyle merkezde buluşan aynalarla dairenin dilimlerini oluşturmuş ve aynaların arasına kireç taşı koyarak aynalardan yansımalarını çoğaltıp, doğal bir malzemeyi aynadan da yansıtarak izleyiciye göstermekle kalmamış aynı aynalarla da mekanın kendisinin görüntüsünü de yaptığı esere dahil etmiştir.

Smithson, Collected Writings/ Toplu Yazılar adlı kitabında, 1969 yılında bir tepenin yamacından aşağıya bir kamyon dolusu asfalt boşalttığı Asphalt Rundown ve Vancouver'da adaya cam kırıkları atması, çevreciler

tarafından kuş yaşamına zarar vereceği korkusuyla engellenmesi hakkında “ Bu çevre olayı, bir tür dinsel etik havasına büründü... Doğaya gönderme yapıp durmaya gerek yok artık. Ben bütün bunları yaparken sanat yapıyorum” diye yazdı.

Smithson terk edilmiş yada kullanılmayan objeleri canlandırma konusuna büyük bir ilgi duymaktaydı. Bu ilginin bir sonucu olan *Partially Buried Woodshed* (1970), Kent State üniversitesinin kampüsünde inşa edilmiş anti-anıtsal bir eserdir. Bu çalışma terk edilmiş bir odunluğun çatısına destekleri kırılana kadar toprak yığılarak oluşturulmuştu ve zamanın etkileri ile oluşan bozulmalar da çalışmanın bir parçası olacaktı. (birkaç şiddet gösterisinden sonra okul yönetimi 1984 yılında bu çalışmanın yıkılmasına karar vermiştir) Bu çalışma 1970 yılında kampüste yapılan bir gösteride dört öğrencinin ulusal muhafızlar tarafından öldürülmesiyle daha da anlam kazanmıştır. Bu olaydan sonra eserin üzerine “May 4 Kent 70” yazılmasıyla eser bu olayın istemsiz bir anıtı haline gelmiştir. Smithson daha sonra bu imgeyi *Collage of Indignation* adlı savaş karşıtı eserinde kullanmıştır.



Spiral Jetty, Nisan 1970 (Spiral Dalgakıran)

Uzunluğu 1.450 metre, çapı 450 cm olan çalışma yapılırken kamyonlar ve işçiler birlikte yaklaşık bin saatlik bir çalışma yaptılar. İş makineleri dalgakıranın başlangıcı için mekânı kazıp çıkan Bazalt ve toprağı yığdılar. Kamyonlar da taşıdıkları taşlarla konturları destekledi. Bu işin spiral formu pek çok etkiye baplı olarak ortaya ıkmiştır. İşi oluşturan kayaları kaplayan tuz kristallerini formu da spiral şeklinedir. Ayrıca bu çalışma gölün ortasında mitsel bir girdaba da atıfta bulunmaktadır. şu anda suyla kaplı olan bu eserinde Smithson insanın çevresindeki dominant rolünü ve doğanın bu tür anıtlarla ilişkisini anlatmıştır. Bu alışma çeşitli zamanlarda su yüzüne tekrar çıkmaktadır.



Spiral Hill, 1971

Çapı tabanda 23 metre, bulunduğu yer Emmen, Hollanda,

Bu eserin bulunduğu terk edilmiş kum ocağı aynı zamanda Smithson'un ilk "ıslah" ettiği mekândır. Topraktan yapılmış eserin yüzeyine birkaç santim kalınlığında humus serilmiş ve spiral seklindeki patika beyaz kum serpilerek belirginleştirilmiştir. Bu eser insanlığın yıkımını anlatan Babil kulesine atfen yapılmıştır bu nedenle spiralin yönü saat yönünün tersinedir ki bu da yıkımın antik bir sembolüdür. Yapılışında zaman içinde kademeli olarak kaybolması hedeflenen eser yerel toplumun isteği ile orijinal formunu korumuştur.



Incidents of Mirror-Travel In The Yucatan, 1969

Renkli 27 x 27 cm 9 adet fotoğraflardan oluşmuştur. Bu çalışmasında Smithsonian 9 farklı mekâna, farklı düzenlemelerle yerleştirdiği 12 ayna ile çevrenin aynadaki yansımalarını fotoğraflayarak bu dokuz farklı mekânda fiziksel bir yolculuk etkisi yaratmış ve bu yolculuğu fotoğraflarla zamansız hatıralar haline getirmiştir. Fotoğraf çalışması 1969 da Artforum adlı dergide yayınlanmıştır.



Chalk and Mirror displacement, 1969

İngiltere Oxted'deki kireç madeninden tebeşir ve 25,5 x 150 cm 16 adet ayna kullanarak yapılmıştır. Yüksekliği 25 cm, çapı 305 cm'dir.

Bu çalışma Oxted'de ve Londra'da aynı anda görülebilmesi için iki adet yapılmıştır. Aynalar bir daireyi sekize eşit parçaya bölecek şekilde dizilmiş ve aralarına toz ve çakıl formunda tebeşir yerleştirilmiştir. Bu çalışma Smithson'un Spiral dalgakıran ve kırık çemberinde kullandığı görsel malzemeleri kullanmıştır anca suyun yerini aynalar almıştır.



Glue Pour, 1970

Yapıştırıcı kullanılarak yapılmıştır, yokolmuştur. Ölçüleri değişkendir. Vancouver'dadır.

Toprak ve akıldan oluşmuş bir tepeden aşağı akışkan bir yapıştırıcının dökülerek toprağı ve çakılı sürüklemesi ile oluşan bu eser Smithson'un doğal çevrenin değiştirici etkisine olan ilgisinin de bir yansımasıdır.



Asphalt Rundown, 1969

Asfalt hammaddesi kullanılarak yapılmıştır, ölçüleri değişkendir. Terk edilmiş bir madende erozyona uğramış bir yokuştan aşağı boşaltılan asfaltın toprakla birleşmesi ve erozyonun bir parçası olması ile meydana gelmiştir. Bu çalışma Jason Pollok'un damlatma resimlerinin devasa ve doğal bir versiyonu olarak da görülebilir.

2.3.3. Walter de Maria

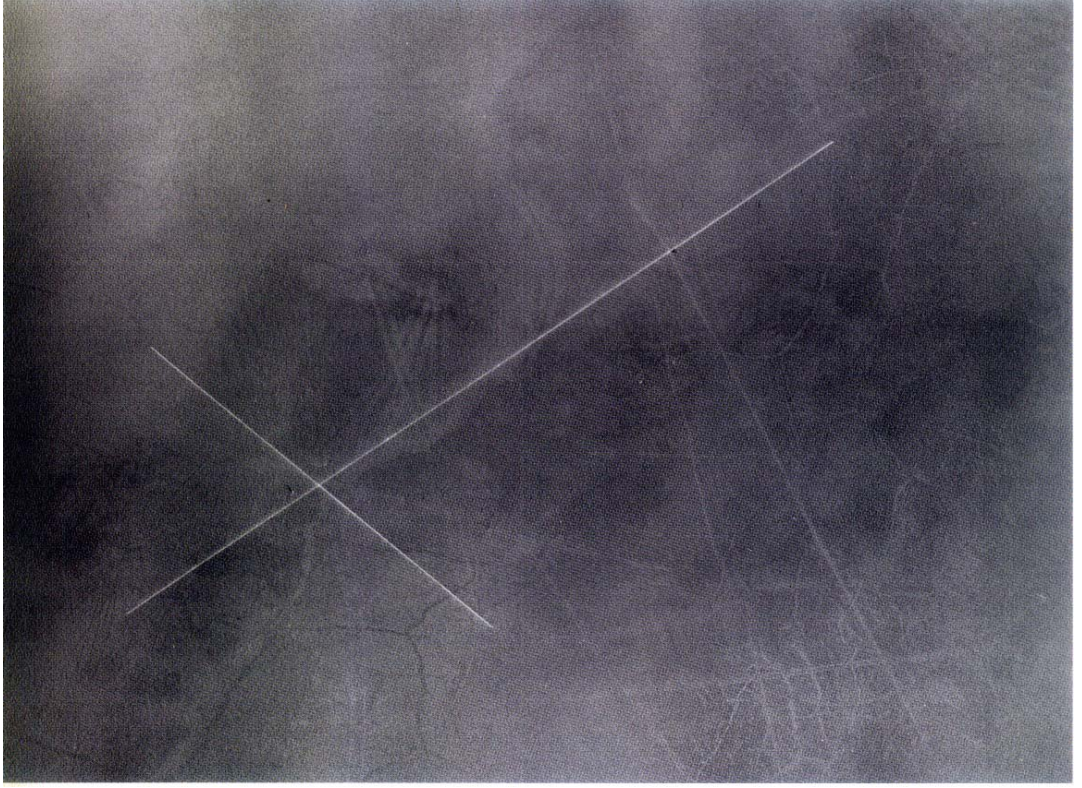
Walter De Maria da Hezier ile birlikte 1968 yılında batı çöllerinde dolaşmış ve bazı geniş çaplı eserlere imzasını atmıştır. Bunlardan biri Mile Long Drawing'dir. Bu eser Mojave çölünde tebeşirle çizimli bir mil uzunluğunda iki çizgiden oluşmaktaydı ve resimlerde sanatçı bu çizgilerin arasında yatarken yâda ayakta görülmekteydi. Bir başka De Maria yapıtı olan Las Vegas Piece (1969) dört mil uzunluğundaydı ve her ne kadar sanatçının belirgin bir mekâna ait vurgusunu ve çevrenin rastlantısallığını kavramak için ziyaretçiler tarafından yerde gezilmekte ise de eserin tamamı pek çok ilk dönem Land Art eseri gibi havadan daha net görülebiliyordu.

Bir esere yerden ve gökyüzünden bakmanın politik farkı bir süre tartışma konusu olmuştur. Yukarıdan bakış toparlayıcı ve her şeyi bir bütün olarak görebilmemizi sağlayan bir görüş oluştururken, yerde eserle aynı seviyede olmak onunla bir etkileşime ve paylaşımına girmemize olanak sağlamaktaydı. Gökyüzü fotoğrafçılığı bize alıştığımız bakış açımızı sunar. Bu şekilde aşağıdaki dünya bizim için 90°'lik bir duvar halini alır. 1960'larda dünyanın uzaydan çekilen fotoğraflarının dünyanın ekolojik dengesinin korunmasına dikkat çekilmesi konusundaki olumlu etkileri yadsınamaz. Uzay fotoğrafçılığı aynı zamanda soğuk savaş zamanındaki füze mevzii imajlarının yerine ılımlı meteorolojik hareket imajlarının geçmesini sağlamıştır. Bu noktada De Maria üzerine düşeni yapmış ve Hindistan, Avustralya ve Kuzey Amerika'da bulunan devasa Earthworks eserlerinin uydu fotoğraflarından oluşacak olan Three Continent Piece adlı eserin oluşturulmasını önermiştir.

The Lighting Field / Yıldırım Alanı ile yapay bir yıldırım tarlası oluşturan Walter de Maria, 1977 tarihinde paslanmaz yaklaşık 6,29m yüksekliğindeki

400 adet çelik çubukları 1,609.34x1,005.84m alana 67 m aralıklarla dikine yerleştirmiş 16 sırayla 25 aralıklı bir sistem kurarak New Meksiko'da gerçekleştirdiği eseri görmek için sanat turları düzenlenmiştir. Çelik çubukları kullanarak yıldırımları çekmeyi başaran Maria, adeta görsel bir doğa olayı gerçekleştirmiştir. Böylece doğaya hükmetme çabası bir biçimde gerçekleşmiştir. Bir bakıma tanrı yerine kendini koymuştur.

Maria başka bir işinde 1969 yılında Desert Cross Nevada Çölünü çarpı işareti ile işaretlemiş, böylece gökyüzünden ancak algılanabilir bir işaretleme ile belki de o zamanlarda uzaya, ve uzayda yaşaması olası görünen varlıklar hakkında çok popüler olarak tüketilen kitaplara bir gönderme yapmıştır. Daha sonra bu iş yok edilmiştir. Bu dönemde uzay ve oradaki "ötekiler" e ulaşma, onları merak etme, iletişim kurma çabalarına yönelik olan birçok bilimsel çalışmalar yapılmaktaydı. Aya ayak basılmış, Jüpiter ile ilgili bilimsel çalışmalar yapılmış, başka galaksilerin fotoğrafları çekilmiş, Voyager uzay aracı uzaydan fotoğraflar göndermiş, gelişmiş teleskoplar yapılmış, New Meksiko çöllerinde radyo teleskopu ağı kurulmuş, Mars'dan taş, toprak getirilmiş, Venüs'ün meteor çarpımları hakkında çalışmalar yapılmış, diğer gezegenlerle dünya arasında bağlantılar kurulmaya çalışılmış, Panama, Korent ve Süveyş kanalları açılmış, bu dönemlerde Tanzanya'nın kuzeyinde 3,6 milyon yıl önce patlayan bir yanardağın küllerinin altında insanın ilk ayak izi bulunmuş, geçmişten kalan izler üzerinde çalışmalar yapılmış. Bütün bu uzay ile ilgili bilimsel çalışmalar sinema çalışmalarını da etkilemiş. İlk uzayla ilgili 1902 yılı Georges Melies 'in Le Voyage Dans La Lune filminden sonra 1977 de izleyici rekorları kıran Yıldız savaşları serisinin ilk filmi , 1978 de ise Richard Danner'ın Superman filmleri de bu ilginin sonuçlarıdır.



Desert Cross, 1969

Beyaz Tebeşir tozu çizgiler, yokolmuştur, 8 cm genişliğinde 150x 300 cm iki çizgiden oluşmaktaydı.



The Lightning Field, 1977

Paslanmaz çelik direkler, ölçüleri 1,6 x 1 km'dir. New Mexico'dadır.

Bu çalışma iki kıtanın birleşme noktasının 18,5 km doğusunda deniz seviyesinden 2.195 metre yükseklikteki bir alana özel olarak cilalanmış tam dört yüz direğin enine ve boyuna belli aralıklarla sistematik bir şablon oluşturacak şekilde dikilmesi ile yapılmıştır. Amacına ulaşabilmesi için spesifik bir doğa olayına ihtiyaç olması izleyenlerin zaman ve mekân algıları üzerinde etki bırakmaktadır.



The New York Earth Room, 1977

Dia Center for the Arts, New York'dadır. Toprak, kömürsü bitki artıkları ve ağaç kabukları kullanılarak yapılmıştır, Yüksekliği 56 cm, Kapladığı alan 335 m²'dir. 197 m³, 330 kilo toprak kullanılarak yapılmıştır

De Maria bu çalışmasında Manhattan'da bir daireyi doğal malzemeyle doldurmuştur. Şehir yaşamına bir miktar doğa taşıyan bu çalışma, malzemenin mekânı görüntüsü ve kokusuyla işgal etmesi ve izleyicinin çalışmayı sadece dışarıdan izleyebilmesi gibi özellikleri ile ön plana çıkmaktadır

2.3.4. Dennis Oppenheim

Jeopolitik sınırların ve sınırların geçilmesinin algılanması; çalışmalarında milliyetçilik, kimlik ve yer değiştirmeye açık bir atıfta bulunmamalarına rağmen; ilk dönem Land Art sanatçılarının düşüncelerinin merkezinde yer almaktaydı. Örneğin Dennis Oppenheim'in Annual Rings adlı çalışmasında ABD ile Kanada sınırı, medyan çizgisi olarak kullanılmıştır. Bu şekilde toprağın ayrılmaz parçası olan sınır çizgisi soyut ve kavramsal bir öge haline gelerek esere politik bir tını katmıştır. Amerikalı gençlerin Vietnam savaşına çağırılmamak için Kanada sınırından kaçtıkları dönemde yaş halkaları genç yaşların ve yıkım potansiyelinin sembolü haline gelmiştir. Oppenheim'in Kanada sınırında keşfetmeye çalıştığı sosyal tanımlı mekâna ait projeler Site Markers adlı bir projede öne sürülmüştür. Bunlar aslında sanatçı tarafından seçilerek işaretlenen yâda sahiplenilen mekânlardan ibaretti. Oppenheim'in Site Marker'inde seyahat ve mekân kavramları eşleşmişti. Mekân objenin yerini almıştı. Mekânın işaret edilmesi yerinin belirlenmesi ve fotoğraflanması yeterliydi. Formun taklit edilmesi, çoğaltılması ya da değiştirmesi artık söz konusu değildi.

... Dennis Oppenheim, geleceğin sınırlarını zorlamaktan asla vazgeçmeyen bir sanatçıdır...

Toprak Sanatı ve Body art eserleriyle... Robert Smithson, Bruce Nauman ve Joseph Beuys gibi kavramsal sanatın devleri arasına girmiştir. Ancak sanat tarihinin yalnızca tek bir anına sıkışıp kalmak istemeyen Oppenheim, sanatına anıtsal heykeller ile devam etmiştir...

Oppenheim sanat hayatı boyunca birbirinden öyle farklı malzemeler ve yaklaşımlarla çalışmıştır ki, sanatçının kariyerini özetlemek, onu genel bir başlık altında toplamak neredeyse imkansızdır...

Oppenheim, 1967-71 yılları arasında... bir dizi toprak sanatı eserler gerçekleştirmiştir. Çalışmalarında ki imgeler, yaratılış mitleri ve maddi dünyanın keşfedilmemiş sokakları üzerine kuruluyordu. Sanatçı en temel malzemedен birini, toprağın kendisini kazma, çizme, elip, biçme ve yazma yöntemleriyle sanatsal bir faaliyet olarak anlamlandırmaktaydı...

Toprağı dönüştürme, kültür ve ritüellerin oluşumuna güçlü bir söylem kazandırır. Büyüyle yakından ilişkili olan toprağı dönüştürme işlemi, bu tür yetilere sahip olan kişiyi bir güç aurasıyla kaplar. Bu nedenle toprak sanatı çalışmaları kolektif bilinç alanına girerek mistik ve dönüştürücü enerjileri kendisinde toplayan sanatçıya metafizik ve şamanistlik bir platform sağlar. Oppenheim, toprak sanatı çalışmalarından sonra, 1969-76 yılları arasında Body Art ve Enstalasyonlara yönelmiştir.⁹

Denis Oppenheim, Cancelled Crop, 1969 tarihli eseri, Star Skid, 1977 ve Relocated Burial Ground, 1978 tarihli eserlerinden de çok büyük boyutlu alanlara işaret koyma suretiyle, doğada iz bırakma yoluna gitmiştir. Bu açıdan baktığımızda doğayı yönlendirmeye çalıştığı ortadadır. Star Skid'de cam ve betonu birleştirerek, gökyüzünden de görünen ışıldayan, bir yıldız formu oluşturmuştur. Relocated Burial Ground'da ise endüstriyel bir boya malzemesi kullanarak uzunlukları eşit bir çarpı işareti yapmıştır. Bu büyük boyutlu eserleriyle de uzaydan görülmeyi ve iz bırakmayı sağlamıştır.

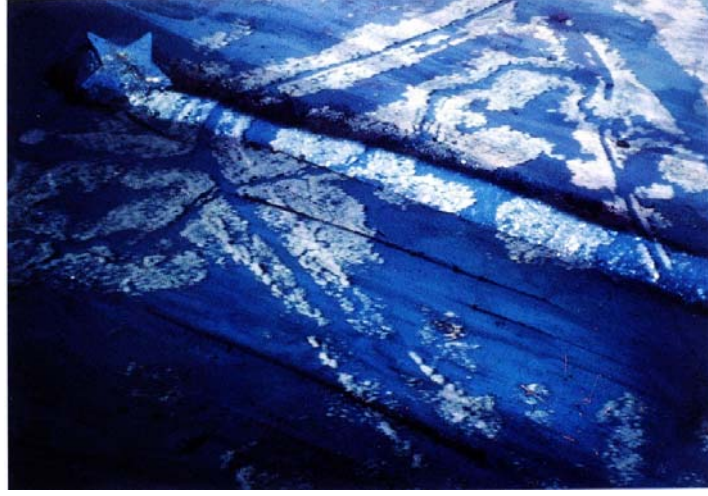
⁹ Nalan Danabaş Tuncer, **Geçmişten günümüze Land Art Sanat Akımı Ve Diğer Disiplinler İle İlişkisi**, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Ens. Seramik-Cam Anasanat Dalı Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul, 1998, s. 160-161.



Cancelled Crop, 1969

Finsterworlde, Hollanda'dadır. Ölçüleri 267 x 154 m'dir. Buğday tarlası ve biçerdöver kullanarak yapılmıştır

Bu çalışmada Oppenheim bir tarlada yetiştirdiği buğdayı bir X şekli oluşturacak şekilde hasat etmiş, ürünün toplanmamasını ve işlenmemesini sağlamıştır. Kendi kullanacağı malzemeyi yetiştirmek sanatçıyı oldukça heyecanlandırmıştır. X işareti vazgeçmeyi ve inkâr etmeyi sembolize etmektedir.



Star Skid, 1977

Hazır beton ve kırık cam yıldızlar kullanılarak yapılmıştır. Çapları 914 cm yıldızlar ve 61 metre uzunluğunda hendeklerden oluşmaktadır.



Relocated Burial Ground, 1978

Asfalt astarı kullanılarak yapılmıştır. 610 m²'dir. El Mirage Dry Lake, Kaliforniya'dadır. Bu çalışmada Oppenheim endüstriyel bir malzeme kullanarak doğayı bir x ile işaretlemiştir.

2.3.5. Michael Heizer

Michael Heizer 1967 yılında ilk çalışmalarını yapmaya başladığında 23 yaşındaydı. Onun ilk Land Art projeleri çölde yâda kiralık aralarda yapılmış geçici “tablolar”dı. 1968 yılında Earthworks oluşana kadar Heizer en azından on tane geçici esere imzasını atmıştı. Bunların içinde Isolated Mass, Smithsonun katkılarıyla yapılan Circumflex (1968) ve Nevada çölünde 520 millik alan yayılmış bir seri krater olan Nine Nevada Depressions (1968) eserini kraterlerinden biri vardı.

Resim uygulamalarının dev boyuta taşınması olarak tarif bulmakla birlikte Heizer’in çalışmaları ustaca ve kompleksti. Öncelikle yaptığı işlerin geçici doğasını kabullenmiş ve bundan zevk almıştı. Hatta yaptığı işlere zamanın etkilerinin ne olduğunu gösteren fotoğraflar yayınlamıştı. Aynı zamanda işin ardındaki negatif mekâna da odaklanmıştı

1944'te Kaliforniya'da doğdu. Ailesi 1880'lerden beri Nevada'da yaşamaktadır. Büyükbabalarından birisi maden mühendisi, diğeri ise Kaliforniya'nın baş jeoloğudur. Babası Robert F. Heizer ise bir arkeologdu ve Kaliforniya ve Yucatan'daki büyük havzalar konusunda uzmandı. Ayrıca Mısır, Bolivya ve Peru'da çalıştı. İlginç olan şu ki, öldüğünde antik taşımacılık ve büyük kayalar ile ilgili bir kitap yazmaktaydı. Heizer'in geçmişi onun çalışmalarını doğrudan biçimlendirmiştir. Nevada çölünde devasa kayalarla çalışması tesadüf ya da bir buluş değildir. Babasının ve büyükbabasının yaptıklarını hatırlamadan Michael Heizer'i anlayamayız. Dolayısıyla, sanatının kökeninde arkeoloji, jeoloji ve antropolojinin bulunduğunu söyleyebiliriz.

Bir başka kaynak ise babasının yazdığı kitaptır. Kitapta La Venta anlatılır. La Venta bir 'Olmec' törenidir. Ayrıca kitapta, Heizer'in kent heykellerine benzeyen, kazılarda çıkarılmış kaya çizimleri bulunmaktadır. Heizer kendi çalışmasındaki biçimi doğrudan bu kitaptan almadığını, genel olarak soyut biçimler olarak zihninde var olduğunu söylüyor. Heykellerinin ayrıca Amerikan-kızılderili karşıtlığını ve gömütleri ima ettiğini belirtiyor. Kompleks Kent Amerikan Kızılderililerin tümülüslerine ve eskiden babasıyla birlikte gittiği Mısır'da Saggara kentindeki Zozer'in mezarının tepesinde bulunan 'mastabaya' da atıfta bulunmaktadır.

Heizer 1967'de Nevada'da ölçek olarak çok büyük land art çalışmaları yapmaya başladı. İlk kişisel gösterisi Münih'te 1969'da oldu. Konik bir biçimi olan Munich Depression (Münih Çöküntüsü) adlı çalışması için 1000 ton toprağı başka bir yere taşıdı. Bu çalışmayı Nevada çölündeki Double Negative (Çift Negatif) adlı çalışması izledi. Bir vadinin iki yanında karşılıklı iki tane derin yarık oluşturmak için buldozerler yardımıyla yaklaşık 244,000 tonun üzerinde toprağın yerini değiştirdi. Michael Govan'a göre Heizer 'in bu heykelleri heykel tarihine meydan okumayı içermektedir (Govan, 1995). Heizer'in kendi değerlendirmesi de ilginçtir: "Bu heykeli oluşturmak için hiç materyal toplanmadı, bir araya getirilmedi, aksine materyal ortadan kaldırıldı. Orada hiç bir şey yok fakat yine de bu bir heykel. (Kastner, 1998:54)

Bu heykel katı bir madde ile yapılmamış aksine boşluk ile yaratılmıştır. Açık olan şu ki Heizer'in ilgisi bedenlerimizin doğa ile ilgili doğrudan fiziksel deneyimleridir: "Çalışmanın boşluğu, doğal dünyanın devasa ölçeğiyle boy ölçüşmektedir. İzleyici bir bina imiş gibi bu heykelin içinde yürüyebilir,

*böylece heykel ve mimarlık arasında bir bağlantı da kurulmuş olur. (Kastner, 1998:54)*¹⁰

Hezier'in en biline eseri 1969 da Dwan galerideki sergisi için yaptığı Double Negative adlı eseridir. Hezier bu eser için "Double Negative başlığı başarılması imkânsız bir hedeftir. Orada bir şey yoktur ama yine de bir heykeldir." demiştir. Bu eser için Virgin River Mesa daki dar bir kanyonda buldozerlerle, iki yakayı birleştiren bir hayali çizgi oluşturacak şekilde 15 metre derinliğinde bir hendek kazılmıştır. Bu eserin sponsorluğunu Virginia Dwan yapmış ve eseri Los Angeles Çağdaş Sanat Müzesine bağışlamıştır.

Hezier'in Dwan'daki sergisi bazı eleştirmenler tarafından bu tür anıtsal projelerin tehlikelerine dikkat çeken, hendeğin içinde çekilmiş bir dizi panoramik fotoğraftan oluşmaktaydı. Hezier bu tarz çalışmaları yapmaya Vietnam savaşı sırasında başladığını söylemiştir. "Dünyanın sonunun en azından benim için yaklaştığı hissine kapılmıştım ve bu yüzden çöle çıktım ve toprağın içinde bu işleri yapmaya başladım" diyen Hezier galerilerin dışında çalışan diğer sanatçılar gibi sanat dünyasının ekonomik yapısı hakkında da tespitlerde bulunmuştur. Hezier'e göre Earth Art'ın çıkarımlarından biride sanat eserinin ticari bir meta olmaktan kurtarılmasıdır.

Double Negative, Micheal Heizer'ın 1969-70 yılları arasında Nevada Çölü'nde 475x15x9m boyutlarında, 249 ton toprağın yerinden çıkarılması ile oluşturulan iki büyük yarıkla ilgili "Beni doğanın görünümü ilgilendirmiyor. Bir yontucuyum ben. Emlak toprak demektir; toprak da malzemedir." "Toprak" sanatçısı olmak, kendiliğinden çevre bilinci taşımayı gerektirmiyor anlaşılır"

¹⁰ http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi29/ali.peksen_29.html

demıştır. Arkeolog bir aileden gelen Heizer bu işini babasına ithafen gerçekleştirmiştir. Heizer'ın eserleri, heykel ile mimari arasındadır.

1968 tarihinde Michael Heizer, Nevada Çölünde Rift/ Çatlak adlı eserini gerçekten de kendisinin de söylediği bir heykeltraş gibi toprağı oyarak biçim vermiş ve kurumuş bir göl yatağında oluşturmuştur.

Benzer ama daha küçük boyutlu bir eseri 1968 yılında yine Nevada Çölü'nde kurumuş bir gölette, ahşaptan 1,400x1,500x30 cm boyutlarında yeri oyup gerçekleştirdiği Dissipate adlı eserini örnekleyebiliriz.

Yerinden Edilen/ yerine Konulan Kütle isimli 1969 tarihli üç büyük granit parçasını Sierra dağlarından 100 km uzaktaki Nevada Çölüne taşımış ve toprağı açıp, betonla sıvamış çukurların içine bu granitleri yerleştirmiştir. Teknolojiyi kullanması, bu kadar büyük boyutlu bir çalışma yapması açısından büyük projeli bir iştir.

Hezier'in Double Negative gibi tonlarca malzemenin yer değiştirmesine dayanan projeler pek çok gözlemci tarafından çevreye zararlı çalışmalar olarak kabul edilmiştir. Bir eleştirmen “ Birkaç istisna dışında Earth Art sadece doğal çevreyi geliştirmeyip aynı zamanda onu yok etmektedir.” Diyerek bu konudaki görüşleri özetlemiştir.



Rift #1 of Nine Nevada Depressions, 1968

Yeri Massacre Lake, Nevada'dadır. 9 Nevada Depressions 'ın ilkidir. Kurumuş bir gölün yatağındaki 1,5 tonluk kütlenin yer değiştirmesi ile oluşturulmuştur. 158 x 4,5 x 3 metre ebadındadır. Hezier yaptığı kazılarda zaman ve mekân arasındaki dinamik ilişkiyi betimlemiştir. Zamanı insani sınırların içerisinde incelerken aslında insanın doğanın sonsuz büyüklüğü içindeki küçük payını da irdelemektedir.



Double Negative, 1969-70

Mormon Mesa, Overton, Nevada'dadır. 244,800 ton toprak kazılarak Riyolit ve kum taşı ile yapılmıştır, 457 x 15 x 9 m ölçülerindedir

Bu eserinde sanatçı malzeme kullanarak bir eser oluşturmak yerine malzeme kaldırarak bir eser oluşturma yolunu seçmiştir. Malzeme orada olmamasına rağmen bu bir heykeldir ve izleyenler tarafından gezilebilmektedir. Bu özelliği ile de mimariye bağlanmaktadır.

2.3.6. Robet Morris

Robert Morris, Observatory isimli toprak, granit, su, elik ve kereste ile inşa edilen 2 halka biçiminden oluşan eserini Hollanda'da gerçekleştirmiş, daha sonra yok etmiştir. İ ie girmiş halkaların içindeki halka, toprakla, yuvarlak ahşapla hapsedilmiş. Dış ember ise 3 bloke edici toprak ve 2 kanaldan oluşmuştur. Dış emberde 3 tane dışa açılan aralıklar bulunmaktadır, bunlardan ikisi güneşin yaz aylarında doğuşunu işaretlemektedir. Bu eseriyle Moris, Stonehenge'i referans olarak almıştır.

1974 tarihli Steam/Buhar isimli Robert Moris'in doğada, kayaların arasından verilen buhar ile, biraz mistik, biraz doğada gerçekte de var olabilecek bir mekan yaratarak oluşturulmuş. Doğayı, havanın bir halini, buharlaşmayı canlandıran eserin ikinci versiyonunun fotoğrafları bulunmaktadır. Bu eseri doğayı taklit etmesi açısından önemlidir ama arazi sanatı'ndan çok çevresel sanat'a daha yakındır.



Observatory, 1971

Ijmuiden, Hollanda'dadır. İlk versiyonu yok olmuştur, Toprak, kereste, çelik, granit ve su kullanılarak yapılmıştır. 70 metre çapındadır.

Bu çalışma iki adet eşmerkezli topraktan yapılmış çemberden oluşmaktadır. İçteki çember ahşap bir çitle desteklenerek yığılmıştır. Çalışmanın içine batıya bakan üçgen şeklinde bir kapıdan girilmektedir. Bu çalışmanın içindeki yollar ve açıklıklar güneşin yıl içindeki çeşitli zamanlardaki konumunu belirlemektedir. Bu eser Stonehedge gibi eski çağlarda zamanı belirlemek için yapılmış olan anıtlara bir atıfta bulunmaktadır.



Grand Rapids Projects, 1974

Belknap Park, Grand Rapids, Michigan'dadır. Toprak, çim, bir tepenin eğimi ve rampalar kullanılarak yapılmıştır. 146 metrelik iki rampadan oluşmaktadır.

Grand Rapid'in dışında terk edilmiş bir tepe kullanılarak yapılan bu çalışma ABD hükümet fonları tarafından desteklenen açık havadaki ilk Land Art çalışmasıdır. Bu çalışmadan sonra devlet kurumları bu tip çalışmalara daha sıcak yaklaşmış ve bu durumda bu alanda eser veren sanatçıları teşvik etmiştir.

2.3.7. Richard Long

Richard Long, dünyanın pek çok yerinde uzun yürüyüşler yapıp, bu yürüyüşler sırasında doğada taş, tahta gibi malzemelerden oluşturduğu düzenlemeleri fotoğraflamış yada dümdüz yürüdüğü bir patikayı iyice belirgenleştirip belgelemek gibi ana başlık olarak yürümeyi, doğa ile baş başa yaşamayı, kıyıların doğada yaptıkları işaretleri anımsatan düzenlemelerin fotoğraflarını yada bir alandan aldığı çamur ile oluşturduğu biçimleri elleriyle, doğayı malzeme olarak kullanarak, kendinden izler bırakmak şeklinde eserlerini olmuştur. Richard Long, Walking A Line In Peru/ Peru'da Bir Çizgide Yürümek, 1972 yılında Peru'da gerçekleştirdiği yürüyüşün siyah beyaz fotoğrafında, bu yürüyüşü düz bir çizgi üzerinde giderek oluşturmuş ve doğada bıraktığı izi belgelemiştir.

Richard Long, A Line In The Himalayas/ Himaliyalarda Bir Çizgi, 1975 yılında Himaliya Dağlarında gerçekleştirdiği yürüyüş esnasında taşlardan basit geometrik formlar oluşturarak, yürüme fiilini düşündürten, doğadan topladığı dallar, taş parçaları, doğadan malzemeler ile yürüyüşünü sabitleştirirken, yanında haritalar, şemalar ve belirli geometrilerle sergilenen malzemelerle yaşantılarını kurumsal bir çerçeveye oturtuyordu, kendi yaşantısının kuramını kuruyordu. Benzer çalışmaları Long dünyanın pek çok yerinde uygulamıştır.

Bunlardan trajedik olarak insanı etkileyen Circle In Africa, Mulanje Mountain, Malawi, , 1978 tarihli siyah beyaz fotoğrafıdır. Bu fotoğrafında artık can bile çekişmeyen bir Afrika doğası, hatta ağaç artıkları ile karşılaşırız.

Long'un sergi salonlarında sergilediği eserlerine, doğal malzemelerin düzenlemesiyle oluşturduğu, Corwall Slate Line (1990) Arc Paris, 1993 tarihli eserini örnek olarak verebiliriz. Bütün bu doğa ile baş başa kalış, onun içinde yaşama, var olabilme, belki de kendini kabul etme yada bir şekilde ona karşı kendini sınama amaçlı yaptđđı çalışmaların, çektiği fotoğrafların dışında Richard Long, Arazi sanatçıları içinde en şiirsel olanıdır da, aynı zamanda. Kullandđđı biçimlerde şiirler yazar, yaptđđı yolculukları anlatır. Doğadan topladđđı malzemeleri, sanat galeri ve müzelerde sergilemesi ise aslında arazi sanatı'nın başta sorguladđđı galerilere bir geri dönüş olması, başka sanatçıların da daha sonradan uyguladıkları bir yöntem olmakla birlikte, arazi sanatı'nın çıkış noktasına ters düşen bir davranış biçimi olmuştur.



A Line In Himalayas, 1975

Siyah beyaz fotoğraf. Özellikle terk edilmiş nüfustan ve yerleşimden uzak doğal materyallerin bol ve mekânların devasa olduğu yerlerde yürüyüş Long'un eserlerinde oldukça önemli bir tema olmuştur. Long bu yürüyüşlerde doğaya müdahale ederek geometrik işaretler oluşturmuş ve bunları izleyiciye sözlerle, haritalarla ya da fotoğraflarla sunmuştur



Circle In Africa, Mulanje Mountain, Malawi, 1978



A Line In Scotland, Cul Mor, 1981



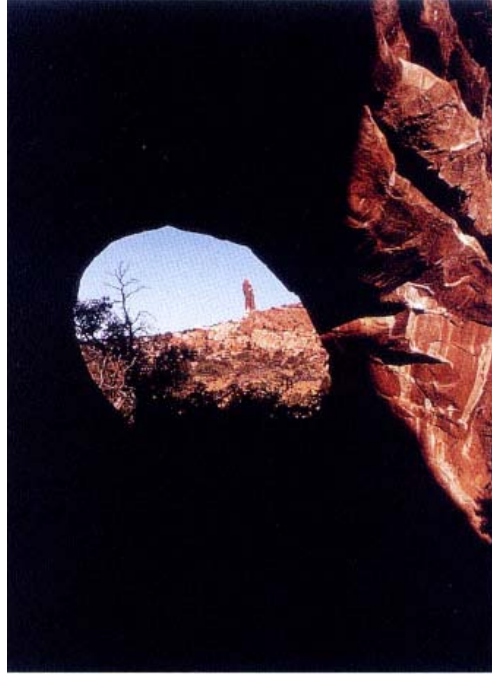
Galeria Mario Sequi Braga 1999

2.3.8. Nancy Holt

Nancy Holt'un yaptığı Sun Tunnels yapıtı 1973-76 arasında Utah'da ki Great Basin Desert ölü'nde ortaya çıkıyor. Bu kullanıcısına mekanla ilişkili olarak optik algılamının ve evrenin düzeninin daha fazla bilincinde olma olanağı verecek bir evrensel zaman ölçerdi. 6 m. Uzunluğunda ve 3 m. Çapında 4 beton birbirini kesen iki eksen oluşturuyor. Bunlar yaz ve kış dönümleri ile belirlenmiş, öyleki bu zamanlarda güneş boruların içinde doğuyor ve batıyor. Dört yıldız (Columba, Drago, Persens ve Capricornus) boruların içinde bir araya geliyor: her birinde delikler var; bu deliklerden borular içine düşen ışık bu yıldızların formlarını yavaş yavaş gezinen ışık gölge grupları olarak içeri yansıtıyor. Burada yıldız mitolojisi değil, yıldızların farklı büyüklükleri ve sıralanmaları gibi biçimsel noktalar önemliydi...

Beton borular yabancı cisim değil, çünkü orada mevcut olan malzemedен oluşuyorlar. Renkleri zeminle aynı ve deliklerde kum ve toprak görünüyor... Sun tunnels çok eski güneş kültlerini ve yıldızlara tapınmayı düşündürmekte arkaik kültürlere işaret etmektedir.¹¹

¹¹ Nalan Danabaş Tuncer, **Geçmişten günümüze Land Art Sanat Akımı Ve Diğer Disiplinler İle İlişkisi**, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Ens. Seramik-Cam Anasanat Dalı Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul, 1998, s. 188-189.



Bruid Poem Number 4 For Michael Heizer, Dark Angel Through Double O Arch, 1971, Renkli fotoğraf.

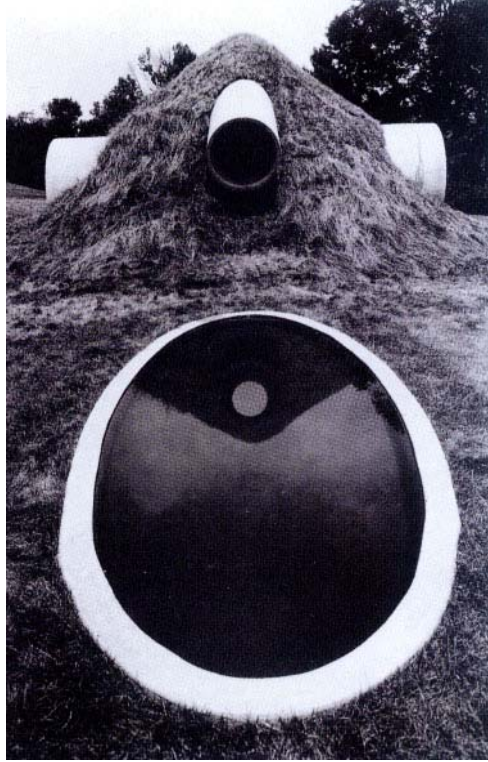
Michael Heizer'e atfedilmiştir, Double O Kemerinden Dark Angel'ın görüntüsü Renkli fotoğraf, Arches National Park, Utah



Sun Tunnels, 1973-76

Beton kullanılarak yapılmıştır, tünellerin dış çapı 372 cm, iç çapı 244 cm'dir. Diyagonalinin uzunluğu 2,600 cm'dir. Great Basin çölü, Utah'dadır.

Bu eser 4 adet beton tüpün çölün zeminine diyagonali 2600 cm uzunluğunda olan bir X şekli oluşturacak şekilde yerleştirilmesi ile oluşmuştur. Tüplerin yukarı kısmında çapları 18–25 cm arasında değişen ve değişik yıldız konumlarına göre ayarlanmış delikler vardır. Eser yerleştirilirken tüplerin uçlarının pozisyonu gün dönümüne göre ayarlanmıştır. Eser zamanın boyutlarına göndermede bulunmaktadır.



Star-Crossed, 1979-81

Miami Üniversitesi Sanat Müzesi, Oxford, Ohio'dadır. Toprak, beton, su ve çim yığını kullanılarak yapılmıştır, Yüksekliği 427 cm, çapı 1220 cm, Havuzun ölçüleri 574 x 221 x 46 cm, Geniş tüplerin çapı 198 cm ve uzunlukları 762,5 cm, Küçük tüplerin çapı 91,5 cm ve uzunlukları 569 cm dir.

Oval havuz tam olarak küçük tünelden görünün görüntünün içine oturmakta ve dairesel gözükmektedir. Tüpün diğer yanından bakıldığında da gökyüzü görünür ki bu aynı zamanda havuza da yansımaktadır.



Stone Enclosure: Rock rings, 1977-78

Batı Washington Üniversitesi arazisi, Bellington Washington'dadır. Kayalar kullanılarak yapılmıştır. Dış halka 1220 cm, iç halka 610 cm dir. Halkaların yüksekliği 305 cm dir. Deliklerin çapı 102 cm, kemerlerin yüksekliği 204 cm genişliği 137,25 cm'dir.

Bu çalışmada 200 ila 230 milyon yıllık kayalar kullanılmıştır. Çalışmanın konumu kuzey yıldızına göre belirlenmiştir. Kemerler Kuzey – Güney yönündedir.

2.3.9. Christo&Jeanne Claude

İlk çalışmalarına küçük objeleri paketleyerek başlayan Christo, Jeanne-Claude ile, 1969 yılında Avustralya'da bir kıyayı kaplayarak Wrapped Coast adlı eserlerini gerçekleştirdiler. Colorado'daki Curtain Vadisini çelik ve naylon kumaştan oluşan malzemeyle 12.780m² lik alanı ise 1970-72 tarihlerinde kapladılar. Bu eserlerini, Californiya'da bir bölgeyi 5.5mx 39 km uzunluğun daki naylon kumaş ve çeliklerle paketleyerek oluşturdukları Running fence, isimli eserleri 1972-76 tarihlerinde takip etti.

Gerçek boyutlar söz konusu olduğunda, en hırslı ve iddealı Land Art projesi, 1935 doğumlu Bulgar sanatçı Christo'nun (Christo Javacheff) çalışmalarıdır. Christo ilk çıkışını 1950'lerin sonlarında Paris'te yaptığı Wrapped Objects=Sarmalanmış Objeler adlı eseri ile olmuştur. Bu eser başarısını açıkca Duchamp'ın Ready-Made'lerle fizyolojik açıdan kurulmuş bağa borçludur.

*En çok ilham aldığı şey Duchamp'ın With Hidden Noise adlı eseridir; bir cismin etrafı sicimle sarılarak top haline getirilmiştir, sallandığında çingiraklı bir ses çıkarmaktadır.*¹²

¹² Nalan Danabaş Tuncer, **Geçmişten günümüze Land Art Sanat Akımı Ve Diğer Disiplinler İle İlişkisi**, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Ens. Seramik-Cam Anasanat Dalı Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul, 1998, s. 208-209.



Running Fence, 1972-76

Sonoma ve Marin vilayetleri, California'dadır. Çelik ve Naylon kullanılarak yapılmıştır. 5,5 m x 39 km ebadındadır

Yapım aşaması ve gereken izinlerin alınması sanatçıların dört yılını almıştır. 6,5 metre uzunluğunda ve 9 cm genişliğinde 2050 çelik direğe gerilmiş olan çelik tele binlerce kanca ile asılan, 200 bin metrekare naylon kumaştan yapılan bu eser için çeşitli meslek grupları birlikte çalışmıştır. 14 gün boyunca izlenebilen bu eser denizi, karayı ve havayı birbirine bağlayarak politik ve coğrafi sınırların keyfiliğine dikkat çekmiştir.



Valley Curtain, 1970-72

Rifle, Colorado'dadır. elik ve naylon kullanılarak yapılmıştır. 12.780 m²'dir.

Yapımında inşaat işçilerinden üniversite öğrencilerine pek çok alanda aktif olan insanlardan yardım alarak yaptıkları bu eserde 12.7870 metrekare turuncu naylon kumaş Kolaradodaki Rifle vadisi boyunca asılmıştır. İki ucu 111 metre yükseklikte olan 381 metre genişliğe sahip eser ne yazık ki uzun ömürlü olamamıştır. Esen kuvvetli rüzgâr nedeniyle yapımından 28 saat sonra sökülmesi gerekmiştir.



Surrounded Islands, 1980-83



The umbrellas, japan-USA, 1984-91

Japonya'da İbaraki vadisine 1340 adet mavi ve Kaliforniya ABD'de 1760 adet sarı şemsiye konulmuştur. Kumaş, çelik, alüminyum ve ahşap kullanılarak yapılmıştır. Yüksekliği 6 metre çapı 9 metre olan 3.100 şemsiye kullanılmıştır.

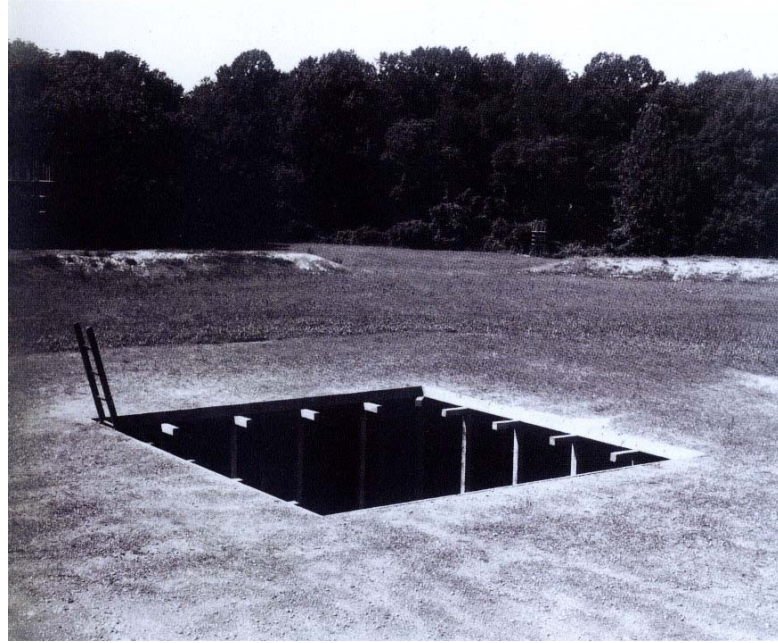
Bu çalışmada kullanılan şemsiyelerin parçaları Japonya, ABD, Almanya ve Kanada'daki üreticiler tarafından üretilmiştir. Tüm şemsiyeler Bakersfield Kaliforniya'da monte edilmiş, 1340 şemsiye Japonya'ya gönderilmiş ve Tokyo'nun 120 Km kuzeyinde olan İbaraki vadisine yerleştirilmiştir. 4 Ekim 1991 de 1880 adet işçi aynı anda tüm şemsiyeleri açmaya başlamıştır. Şemsiyelerin yerleştirilmesi 19 gün sürmüştür.

2.3.10. Mary Miss

Rosalind Krauss'un, "Mekana Yayılan Heykel" başlıklı, Sanat Dünyamız Dergisinin 82. sayısında yayınlanan, makalesinde Mary Miss'in, Perimeters/Pavilions/Decoys adlı eseri için : "Tarlanın ortasına doğru hafif bir tümsek ve toprakta bir kabartı var; burada bir yapıt olduğuna dair tek uyarı da bu. Yaklaşınca çukurun büyük kare şeklinde yüzeyi ve kazılmış yere inmek için gereken merdivenin ucu görülebiliyor. Nitekim yapının kendisi bütünüyle yerin altında: Yarı avlu, yarı tünel, içeriyle dışarı arasında bir sınır niteliğinde, ahşap kazık ve kirişlerden hassas bir yapı. Mary Miss'in 1978 tarihli Perimeters/Pavilions/Decoys (Çevreölçümler/Kulübeler/Tuzaklar) adlı işi şüphesiz bir heykel, daha doğrusu bir toprak-yapıt." diye yazıyor.

Mary Miss, deneyimlerin geçiciliğini vurgulamak adına, kasıtlı olarak kolay yıkılabilecek mimari yapılar inşa ediyor... Kamu sermayesiyle Illioins'de Park Forest South'da Governors State Üniversitesi'nde Field Rotattion isimli çalışması için Miss, ilhamını ortasında zarif bir şekle kıvrılmış bir küme bulunan düz, kocaman bir arazi parçasından aldı. Bu bölgeyi araştırmak ve zengin içeriğinin potansiyelini keşfetmek için Miss, bir çeşit dev tekerlek gibi bölgeyi şekillendirmek için çizgiler kullandı. Bu tekerleğin çizgileri hem dışarıdan içeriye hem de içeriden dışarıya tam merkezde bulunan, kaleye benzeyen batık bir bahçe ile bağlantıyordu. Bu bahçenin içinde de suyla dolu gizli bir kuyu vardı ki üstünde keresteden bir gözetleme kulesi yapılmıştı. Çalışmasının içeriğinin önemine dikkat çeken Miss, çevrilmiş alanların ve açıklığın orkestral etkileri ve çalışmaların uyandırdığı çağrışımlar, binalar,

bahçeler, köprüler, efsane, bilim, bilim kurgu, film ve tiyatroyu anımsatan çalışmalarına yönelik vücutsal deneyimleri anlatmak istiyor. ¹³



Perimeters/Pavilions/Decoys, 1977-78

Nassau Country Müzesi, Roslyn, New York'dadır. Ahşap, çelik ve toprak kullanılarak yapılmıştır. En yüksek kulesi 650 cm, çukurun açıklığı 500 cm² ve boşaltılan toprak 12 m tür.

Çeşitli boylarda üç adet kule, iki adet çukur ve bir yer altı avlusundan oluşan ve dört dönüm araziye yapılmış olan bu eserde değişken boyutlar ve girişi olmayan mekânlar kullanılmıştır. Esri deneyimleyebilmek için içinde dolaşmak gerekmektedir. Sınırlar ve uzaklık algılaması kullanılarak gerçekte illüzyonun arasındaki sınırlar irdelenmiştir.

¹³ Nalan Danabaş Tuncer, **Geçmişten günümüze Land Art Sanat Akımı Ve Diğer Disiplinler İle İlişkisi**, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Ens. Seramik-Cam Anasanat Dalı Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul, 1998, s. 181-182.

2.3.11. Jan Dibbets

Jan dibbets'in çalışmaları her şeyden önce deneyseldir. Onun için araştırma yapıttan önce gelir. Genellikle gerçekleştirdikleri yalın görsel bildirişimlerdir, bunlar çok sık değişirler ve anlıktırlar.

Dibbets'e göre çalışmaları tümüyle görünür olmak için yapılmazlar. Onlar doğa görünümlerinden geçmeyen bir şeyi kısa bir süre için duymamızı sağlamak içindir. Bu görüşten hareketle dış mekanlarda belirli bazı noktalardan bakabilen persfektif düzenlemeler yapar. Yerde sunduğu beyaz iplerle oluşturulmuş persfektif bir görüntüyü, tam tersi düz bir plan olarak izleyiciye gösterir. Ya da yerleştirilmiş karenin normalde görünümü perspektif bir olgu olarak yamuk gibidir.

Dibbets perspektifi tersine kullanarak izleyiciye şekli tam kare olarak izletir.¹⁴

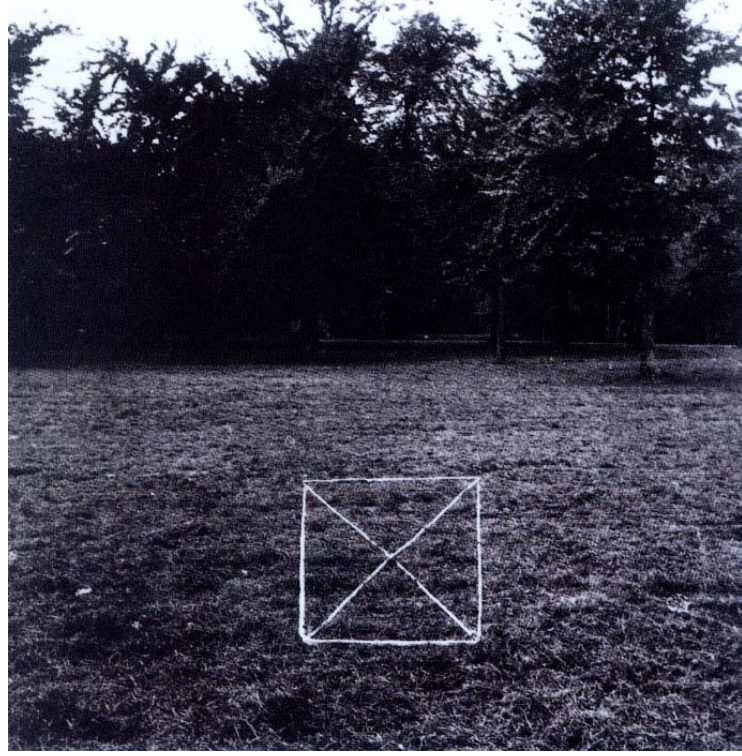
¹⁴ Nalan Danabaş Tuncer, **Geçmişten günümüze Land Art Sanat Akımı Ve Diğer Disiplinler İle İlişkisi**, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Ens. Seramik-Cam Anasanat Dalı Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul, 1998, s. 227.



A Trace IN The Woods In The Form Of An Angel Of 30 Crossing A Path, 1969

Ithaca, New York'dadır. 30 derecelik açıyla kesişen iki patika şeklindedir. Bir çayırılık alanın alt üst edilmesinden oluşturulmuştur. 300 x 152 cm ölçülerindedir.

Ormanda bir açıklıkta bulunan bir patikayı iki koluyla da kesen kolları 300 cm uzunluğunda ve 152 cm genişliğinde bir V harfinden meydana getirilmiştir. Sınırları taşlarla belirlenen V nin içinde kalan toprak alt üst edilmiş ancak patikanın geçtiği yere dokunulmamıştır. Bu eser 1969 da yapılan Earth Art sergisi için yapılmıştır



Perspective Corrections, 1968

Siyah beyaz bir fotoğraftır. Boyutları 120 x 120 cmdir

Yapılan bu çalışmada izleyicinin perspektif algılaması bir görsel hile ile yanıltılmıştır. Resimdeki kare yapı resimde olmakla birlikte resme ait değilmiş gibi de görülebilmektedir. Bu yanılsamanın göz tarafından düzeltilmesi başka bir yanılsama yaratmaktadır. Bu da izleyicinin perspektif algılamasını değişime uğratmaktadır.

2.3.12. James Turrell

James Turrell 1974'den beri mekan, giriş ve görüntü noktalarından bir sistem planlamaktadır. Bunlar öncelikle ışığın algılanmasını sağlayacaktır; ayı, Venüs'ün ışığını, gökyüzünün yarattığı mekan illüzyonlarını, güneşin hareketini. Bu da roden crater ile gerçekleşti.

James Turrell'da uçma ve özellikle de uzayın yeni boyutları, geniş mekanlarla çalışma özlemini doğruluyordu. Her şeyden önce gökyüzünün yerküreyi saran yarım küre ve bununla ilişkili çok eski gökküre düşüncesi anlamında optik algılamayı araştırmak istiyordu... raden Crater, böyle bir proje için adeta idealdi... 1985'de kraterin eteğindeki ve yeryüzündeki eğiklik giderildi. – W. De Maria'da ana motiflerden biri iktidar ve M. Heizer'de ise hem tarih öncesi hem de çağdaş Amerika mitlerinin sürekliliği görülüyordu; Turrell için böyle bir şey geçerli değildi.-... Turrell projesini gerçekleştirdiğinde kelimenin tam anlamıyla bir observatuvar ortaya çıkmıştır.¹⁵

¹⁵ Nalan Danabaş Tuncer, **Geçmişten günümüze Land Art Sanat Akımı Ve Diğer Disiplinler İle İlişkisi**, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Ens. Seramik-Cam Anasanat Dalı Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul, 1998, s. 216.



Roden Crater, 1977

Flagstaff, Arizona, Vulkanik dağ.

2.3.13. Andy Goldsworthy

Goldsworth, anlamını entropide bulan artifaktlar üreten bir tasarımcı. Yer'in ruhuna açılan pencerenin peşinde Japonya, Amerika, Fransa, İngiltere, İskoçya, Yeni Zelanda, Avustralya, Kuzey Kutbu gibi sayısız coğrafya üzerinde yapraklar, otlar, ahfaktlarını ontolojik bir deney olarak tasarlamayı sürdürüyor. Mevsimler, hava koşulları ve dönüşümler, onun doğanın kalıplarının bulgulanması olarak özetlenebilecek asıl uğraşının araştırma sahasını teşkil eder. "Her iş büyür, yaşar, çürür," diyor Goldsworthy. İşlenmemiş olanın, ham olanın yakıcılığında ölümlülüğün büyük bir susuzlukla sınanmasıdır söz olan. Doğanın dilinden inansın elleriyle koparıp aldığı varlığın dilinin çıkarılması sanat nesnesinin tarihselliğiyle çelişmektedir.¹⁶

¹⁶ Levent Şentürk, "Andy Goldsworthy İle Dünyanın kalbine Ç'ürüyüş", **Doxa Yazıları**, YKY, İstanbul, 2003, s.134.



Slate, Rouen, France, 1988



Dark Dry Sand Drawing, Compton bay, Isle Of Weight, June 1987



Maze, Leadgate, County Durham, 1989



Dandelion Lines, Dumfriesshire, May 1994



Overleaf, storm King Art Center, 17-18 October 1998

2.3.15. Ant Farm

Chip Lord, Hudson Marques, Doug Michels'den oluşan Ant Farm Grubu'nun, grubun isimlerindeki gibi birer çiftçi görevini üstlenip Amerikan halkının tercih ettiği, kendisi de Amerika toprakları gibi diğer arabalarla kıyaslanınca büyük boyutlu 10 Cadillac marka arabaları toprağa gömmek suretiyle sanki tohum ekercesine oluşturdukları 10 Cadillac Automobiles isimli 1974 tarihli yapıtlarını Teksas'da 247x4,605x213cm ebatlarında oluşturmuşlardır.



Cadillac Ranch, 1974

Amarillo, Teksas'ta 10 adet Cadillac otomobil kullanılarak yapılmıştır. 274 x 4.605 x 213 cm ebadındadır.

1949 dan 1963 e kadar değişen modellerde 10 adet Cadillac arabanın arkaları dışta kalacak şekilde gömülmesiyle oluşan bu eser "hazır" malzeme ile yapılan çalışmalara bir örnektir. O tarihlerin statü sembolü olan Cadillac araba kullanılarak sosyal değerlere ve onların çevreye olan zararlı etkilerine vurgu yapılmıştır.

2.3.16. Hans Haacke

1969 tarihli, Grass Grows/ Çimen Büyüyor, Haward Wise Galerisi'nde yığıldığı toprağa diktiği çavdarın yeşermesini, büyümesini sonra da çürüyüp yok olmasının doğal sürecini izleyicilere bilimsel bir çalışma süreci içinde bir üniversite ile ortak çalışmaya girerek izletmiş. Ve *“sosyal örgütlerin yönetimi, doğal örgütlenmelerden çok daha farklı davranış göstermezler ve teknoloji ile doğa açıkça aynı işlem kurallarını izler diye açıkladığı “sistemler” denemesini Toprak sanatı/Earth Art adıyla tanıtıyordu.”*¹⁷Bu eseri ile, Haacke, süreç sanatının iyi bir örneğini de oluşturmuştur



Grass Grows, 1969

Ithaca, New York'da Toprak ve çim kullanılarak yapılmıştır, ölçüleri değişkendir. Bu çalışmanın adındaki sadelik hem konusunu hem de niyetini açıkça ifade etmektedir. Organik büyümenin ekosistem için önemini anlatan bir çalışmadır. Ithaca'da Cornell Üniversitesindeki Andrew Dickson White Museum'da sergilenmiştir.

¹⁷ BEYKAL, Canan, “Arazi Sanatı (Land Art)”, **Artist**, Artist Yayıncılık, İstanbul, Haziran Sayı: 6/20, 2004, s. 31.

SONUÇ

Her şey er ya da geç doğaya döner. Doğaya dönüşle başlayan land art sanat akımı, Bir çok akımın da ondan etkilendiği gibi, bir çok akımdan etkilenmiştir. Endüstriyel devrim ile doğayı kirleten insanoğlunu tekrar doğayla uyum içinde yaşamaya devam etmek için uğraşmalarına rağmen bunu hala başaramamıştır. Küresel ısınmanın güncel olduğu bu dönemlerde özellikle doğanın önemi daha çok anlaşılmış ama yine de atılan adımlar yeterli olmamıştır.

60'larda çevreci hareketlerle başlayan çevreci sanat akımları, günümüzde daha doğanın kendisini kullanmaya, büyük masraflarla, teknolojiyle yapılan büyük boyutlardaki eserlerden çok daha doğal, daha el emeğiyle doğanın içinde doğa ile uyum sağlayan, kaybolan, eriyen eserler yaratmaya başlamışlardır.

Çevreci hareketlerle başlayan Land art günümüzde daha doğa felsefisi üzerine düşüncelerle daha dingin ve başka sanat dallarıyla beraber varlığını sürdürmesinin yanında, enstelasyon ve asambrajla olan bağlarını korumaktadır. Fotoğraftan ve videoyu da kendi için kullanmasının yanında, arkeoloji, antropoloji, doğa bilimlerinden de destek almaktadır.

Land Art , minimal sanat akımının içinde olduğu kadar kavramsal sanat akımı içinde de yer alır. Carl Andre'nin 1977 tarihli secant isimli eserini örnek olarak verebiliriz. Aynı zamanda Land Art, Non-Art ve Anti- Form hareketleri içindedir de. Ayrıca, Hans Haacke'nin 1965 tarihli Grass Grows adlı eserini de örnek verebileceğimiz gibi Süreç Sanatı'nın özelliklerini de göstermektedir. Yoksul sanat'tan da etkilenmeler görmekteyiz. Body art,

happening, performans sanatlarıyla da etkileşim içindedir. 1960 dönemdeki bir çok sanat akımı birbirinden etkilenmiş, iç içe geçmişlerdir. Richard Long'un yaptığı doğa yürüyüşleri, performans, vücudun doğa ile iletişim kurması, doğanın ana malzemesi olan çamur ile yoğrulması, beklemesi performans ve happening akımlarına örneklerdir.

İç içe girmiş sanat akımlarına, birbiriyle çok benzerlikler gösteren hatta bazılarının hangisine ait olduğuna tam karar veremediğimiz, doğa, çevre ile ilgili sanat akımları ve eserler de vardır.

Herbert Bayer'in Mill Creek Canyon Earthwork, 1979-82 tarihli eseri Earth Works/ EarthArt yada Scale Art'a örnek oluşturabilecek türdendir.

Hans Haacke'nin 1970 tarihli, Ten Turtles Set Free isimli eseri, Environmental Art'a örnektir. Bu eserinde Haacke, satın aldığı 10 kaplumbağaya doğaya, kendi çevrelerine serbest bırakmıştır.

Richard Serra'nın Robert Smithson için yaptığı 1973 tarihli Spin Out isimli eseri, kentsel yapıların doğada düzenlenmesi ile site Art'a örnektir.

Alan Solist'in, Time Landscape isimli eseriyle 1965-1978 tarihleri arasında hiç dokunulmadan New York'da olduğu gibi bırakılan doğa parçası, landscape'e örnek oluşturmaktadır.

Meg Webster'in oluşturduğu bahçeler de Garden Art'ın örneklerindedir.

Plant art'a da Helen Mayer Harrison and Newton Harrison'ın Portable Farm, The Flat Pastures, 1971-72 tarihli eserini verebiliriz.

Mekanlar için üretilen sanat eserlerinin oluşturduğu Sittings'lere de Daniel Buren'in İki Düzlük isimli Paris'de 1986 da yaptığı eseri örnekleyebiliriz.

Doğanın kendisinin eserlerde, malzeme olarak kullanımı ile bir çok yeni tartışma alanları oluşturmuştur. Doğa içinde üretilen eserler, doğaya bir müdahale mi yoksa bir kısmının zarar mı verdiği gibi tartışmalara neden olmuştur. Bununla birlikte malzeme olarak kullanılan doğa parçaları, ömürleri olduğundan, yada zaman içinde zamanla doğaya yenilmeleri sonucunda eserlerde geçicilik fikrini, oluşturmuş ve insan hayatı ile bağdaştırılmıştır. Bu düşünceler sebebiyle, sanatçılar eserlerini belgelemek zorunda kalmışlar ve bu belgeler mi yoksa yapılan eser mi sanat eseri sorusunu oluşturmuştur. Sanat eserinin ederi tartışmaya açılmış, sanat galerileri sorgulanmıştır. Mekan, form, malzeme başlıkları tartışmaya açılmış, eser ile mekan arasındaki bağ sorgulanmıştır. Bütün bunların yanında 1960 sonrası heykel sanatındaki değişimler tartışma konusu olmuştur.

Fotoğraf mı, sanat nesnesi mi? Sanat nesnesi olarak fotoğraf mı? Doğa insan yarışı mı? Doğaya müdahale mi? Yoksa doğayı alt edip ona zarar vermeyi sorgulama mı? Gibi bir çok soruyu doğurmuştur ama bir tek kesinlik vardır: doğa, insan ve sanat var olmadan vardı, insanoğlu onunla uyumlu bir şekilde yaşamayı öğrenemezse, bedeli çok büyük olacaktır.

KAYNAKÇA

Kitaplar

ATAKAN, Nancy, **Arayışlar**, YKY, İstanbul, 1998.

AYDIN, Mukadder Çakır, **Sanatta Eleştirelilik**, Beta Yayınları, İstanbul, 2002, s. 201-213.

BOOKCHIN, Murray, **Toplumsal Ekolojinin Felsefesi**, Türkçesi: Rahmi G. Ögdül, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1996.

ÇEPEL, Necmettin, **Doğa-Çevre-Ekoloji Ve İnsanlığın Ekolojik Sorunları**, Altın Kitaplar, İstanbul, 1992.

ERZEN, Jale, **Çevre Estetiği**, ODTÜ Yayıncılık, Ankara, 2006.

GERMANER, Semra, **1960 Sonrası Sanat**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1997

HASOL, Doğan, **Mimari izlenimler**, YEM, İstanbul, 1999.

LENOIR, Béatrice, **Sanat Yapıtı**, Türkçesi: Aykut Derman, YKY, İstanbul, 2003.

LYNTON, Norbert, **Modern Sanatın Öyküsü**, Türkçesi: Cevat Çapan- Sadi Öziş, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1982.

ÖGEL, Semra, Çevresel Sanat, İTÜ Mühendislik-Mimarlık F. Yayınları:121, İstanbul, 1977.

SONTAG, Susan, **Fotoğraf Üzerine**, Türkçesi: Reha Akçayaka, Altıkırkbeş Yayın, İstanbul, 1999.

ŞENTÜRK, Levent, "Andy Goldsworthy İle Dünyanın kalbine Ç'ürüyüş", **Doxa Yazıları**, YKY, İstanbul, 2003, s. 134-140.

YILMAZ, Mehmet, **Modernizmden Postmodernizme Sanat**, Ütopya Yayınları, Ankara, 2006.

Yabancı Dilde Kitaplar

ARNASON, H. H., **History Of Modern Art**, Abrams, 1998.

CAUSEY, Andrew, **Sculpture Since 1945**, Oxford History of Art, Oxford, 1998.

CLARKE, Graham, **The Photograph**, Oxford History Of Art, Oxford, 1997.

DEMPSEY, Amy, **Destination Art**, Thames & Hudson, London, 2006.

DUBY, Georges- DAVAL Luc, **Sculpture From Antiquity To The Present Day**, Taschen, Köln, 2002.

GODFREY, Tony, **Conceptual Art**, Phaidon, London, 2004.

GOLDSWORTHY, Andy, **Hand To Earth**, Thames & Hudson, London, 2006.

GOLDSWORTHY, Andy, **Wall**, Thames & Hudson, London, 2000.

GROSENICK, Uta, **Women Artists**, Taschen, Köln, 2001.

HOPKING, David, **After Modern Art 1945-2000**, Oxford History Of Art, Oxford, 2000.

Joselit, David, **American Art Since 1945**, Thames & Hudson, London, 2003.

KASTNER, Jeffrey – WALLIS, Brain, **Land And Enviremental Art**, Phaidon, London,1998.

LONG, Richard, **Mirage**, London, Phaidon, London,1998.

LONG, Richard, **Walking The Line**, Thames & Hudson, London, 2002.

MAYER, James, **Minimalism**, Phaidon, London,2000.

RENFREW Colin, **Figuring It Out**, Thames & Hudson, London, 2006.

SCHNECKENBURGER, Manfred, **Art Of The 20th Century**, Tashen, Köln, 2000.

SMITH, Edward Lucie, **Artoday**, Phaidon, London, 2005.

WEILOCHER, Vido, **Between Landscape Architecture And Land Art**, Basel:Birkhauser, 1996.

Makaleler

ADALI, Atlan, “Bir Başkaldırma Biçimi”, **Toplumbilim Plastik Sanatlar**, İstanbul, Haziran 1999, s. 77-83.

AKARSU, Bedia, “İnsan Ve Çevre”, **Cogito**, YKY, İstanbul, Sayı:2, s. 29-37.

AKSOY, M. Turan, “ Kamusal Alan Olarak Kentsel Çevre Ve Sanat Birlikteliği”, **Sanat Ve Çevre**, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları:21, Ankara, 2003, s. 2-8.

AKTUĞ, Canan Atalay, “Kent Ve Doğa Sanatı”, **Sanat Ve Çevre**, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları:21, Ankara, 2003, s. 8-18.

ANDO, Tadeo, “Materyal-Geometri ve Doğa”, **Modernizmin Serüveni**, Hazırlayan: Enis Batur, YKY, İstanbul, 1998, s. 433-435.

ASIMOV, Isaac, “Yeryüzü Ölüyor”, Türkçesi: Ahmet Cemal, **Cogito**, YKY, İstanbul, Sayı: 2, s. 37-42.

ATASEVEN, Olcay, “Sanatın Çevreye Katılımı”, **Sanat Ve Çevre**, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları: 21, Ankara, 2003, s. 18-24.

BEYKAL, Canan, “Arazi Sanatı (Land Art)”, **Artist**, Artist Yayıncılık, İstanbul, Haziran Sayı: 6/20, 2004, s. 28-32.

DUVE, Terry De, “Ex-Situ”, Türkçesi: Kemal Atakay, **Sanat Dünyamız**, YKY, İstanbul, Sayı:82, s.111-122.

ERZEN, Jale, “Doğa ve Teknoloji İkileminde Sanat Kuramı”, **Sanat Dünyamız**, YKY, İstanbul, Sayı: 92; s. 104-118.

GAMBIK, Suzi, “‘Anlamsız Yapıt’ Mı, Yoksa ‘Sorumluluk Etiği’ Mi?”, Türkçesi: Yurdanur Salman, **Sanat Dünyamız**, YKY, İstanbul, Sayı: 72, s. 69-79.

- GOMBRICH, E. H., "Dış Mekanda Heykel", Türkçesi: kemal Atakay, **Sanat Dünyamız**, YKY, İstanbul, Sayı: 80, s. 53-57.
- GÜRSOYTRAK, Hakan, " Sanat ve Çevre", **Sanat Ve Çevre**, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları: 21, Ankara, 2003, s. 66-76.
- HALLEY, Peter, "Doğa ve Kültür", Türkçesi: Deniz Hakyemez, **Sanat Dünyamız**, YKY, İstanbul, Sayı: 71, s. 44-50.
- KAPROW, Allan, "'Assemblages, Enviroments and Happenings"den", Türkçesi: Emre Eren, **Sanat Dünyamız**, YKY, İstanbul, Sayı: 67, s. 81-87.
- KRAUS, Rosalind, "Mekana Yayılan Heykel", Türkçesi: Tuncay Birkan, **Sanat Dünyamız**, YKY, İstanbul, Sayı:82, s.103-111.
- PELVANOĞLU, Burcu," Doğayla Buluşmak", **Sanat Dünyamız**, YKY, İstanbul, Sayı: 95, s. 27-34.
- SMITHSON, Robert, "Kültürel Kapatılmışlık", **Sanatın Felsefesi, Felsefenin Sanatı**, Hazırlayan: Mehmet Yılmaz, Ütopya Yayınları, Ankara, 2004, s. 315-319.
- SMITHSON, Robert, "Zihnin Çökelişi: Yeryüzü Sanatı", **Sanatın Felsefesi, Felsefenin Sanatı**, Hazırlayan: Mehmet Yılmaz, Ütopya Yayınları, Ankara, 2004, s. 306-315.
- ŞEN, Metin, "Sanat Nesnesi Ve Mekan Arasındaki Zorunlu İlişki", **Sanat Tasarım Dergisi**, Sayı: 1, YTÜ Basım-Yayın Merkezi, İstanbul, s: 18-21.
- ŞENTÜRK, Leyla Varlık, "Çevrenin Sanata Getirdiği Yeni Bir Bakış Açısı Olarak Land Art", **Sanat Ve Çevre**, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları: 21, Ankara, 2003, s. 158-164.
- TUFAN, Hülya, "Kolektif Bellek Ve İnsan / Doğa İlişkisi", **Cogito**, YKY, İstanbul, Sayı:2, s. 69-73.
- TUNALI, İsmail: "Doğa ve İnsan Arasındaki Estetik İlgisi", **Sanat Çevresi**, s. 25.

Yabancı Dilde Makaleler

GAMBIK, Suzi: "Minimalism", **Concepts of Modern Art**, Thames & Hudson, World of Art, London, 1997, s. 244-255.

MORRIS, Robert, " Notes On Sculpture 1-3", **Art In Theory 1900-2000**, Edited: Charles Harrison- Paul Wood, Blackwell Publishing, Malden, 2003, s. 828- 835.

MORRIS, Robert, " Notes On Sculpture 4: Beyond Objects 1969", **Art In Theory 1900-2000**, Edited: Charles Harrison- Paul Wood, Blackwell Publishing, Malden, 2003, s. 881-885.

Tezler

BOYNUDELİK, Zerrin İren, **1986 - 1996 Tarihleri Arasında İstanbul'da Düzenlenen Ve Mekanları İle Doğrudan İlişki Kuran Sergiler**, İstanbul Teknik Üniv. Sosyal Bilimler Sanat Tarihi Bölümü Doktora Tezi, İstanbul, Mart 1999.

EREK, Ayşe Nur, **Yirminci Yüzyıl Sanatında Doğaya Değişik Bakışlar**, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Ens. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2000.

ÇELEBİ, Elif, **Çağdaş Sanatta Çevreci Yaklaşımlar**, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Ens. Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 1998.

SULLAM, Betsi, **1960 Sonrası Kamusal Alanda Sanat Ve "Geçicilik"**, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Ens. Heykel Anasanat Dalı Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul, 2005.

TUNCER, Nalan Danabaş, **Geçmişten günümüze Land Art Sanat Akımı Ve Diğer Disiplinler İle İlişkisi**, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Ens. Seramik-Cam Anasanat Dalı Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul, 1998.

YILDIZ, Esra, **Çevre Sorunları Ve Sanat**, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Ens. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, Mayıs 2004.

Diğer Kaynaklar

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, YEM, İstanbul, 1997.

İnternet Sayfaları

www.the-artists.org

www.artincontext.org

www.robertsmithson.com

www.richardlong.org

www.rogallery.com

www.tate.org.uk

www.artlex.com

<http://christojeanneclaude.net>

<http://www.papress.com/books/birkhauser/3764353163.html>

<http://mitglied.lycos.de/artnnature/an-frameset.htm>

<http://www.artnet.com/library/04/0490/T049001.ASP>

<http://mitglied.lycos.de/artnnature/an-frameset.htm>

<http://www.spacemakerpress.com/lfjune98/lfpag05.htm>

<http://www.kunstraum-innsbruck.at/foto/landart/links.htm>

<http://www.cokonrads.de/eng/frameseteng.htm>