



Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
Heykel Anasanat Dalı

HEYKEL SANATINDA GEREÇ OLARAK DOĞA

Mustafa Duyuler

Sanatta Yeterlik Sanat alışması Raporu

Ankara, 2014

HEYKEL SANATINDA GEREÇ OLARAK DOĞA

Mustafa Duyuler

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
Heykel Anasanat Dalı

Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu

Ankara, 2014

KABUL VE ONAY

Mustafa Duyuler tarafından hazırlanan “Heykel Sanatında Gereç Olarak Doğa” başlıklı bu çalışma, 21.01.2014 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu olarak kabul edilmiştir.

Prof. Suat Karaaslan (Başkan)

Prof. Turhan Çetin (Danışman)

Prof. Refa Emrali

Prof. Mümtaz Demirkalp

Doç. Ayşe Sibel Kedik

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Dr. Türev BERKİ
Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

Hazırladığım raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, raporumun kâğıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- Raporumun tamamen her yerde erişime açılabilir.
- Raporum sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Raporumun... Yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

21.01.2014

Mustafa Duyuler

ÖZET

DUYULER, Mustafa. “Heykel Sanatında Gereç Olarak Doğa”, Sanatta Yeterlik Eseri Çalışması Raporu, 2013

Sanatçı, doğa üzerinden sanat yapıtını üretirken kendi metaforlarını yaratmış ve doğayı sanat yapıtının vazgeçilmez bir ögesi olarak kullanmıştır. Bu çalışmada doğa, salt materyal olarak değil, aynı zamanda çevresel bir öge olarak da ele alınmıştır.

Bu çalışmada, geçmiş dönemler ile günümüz heykel sanatında, doğanın ve doğal çevrenin gereç olarak nasıl ve neden kullanıldığına ilişkin karşılaştırmalı çıkarımlara ulaşılmaya çalışılmıştır. Bu bağlamda, Arazi ve Doğa Sanatları'nın doğayı gereç olarak nasıl kullandığını ve doğayı kullanma nedenlerinin düşünsel ve kuramsal temelleri araştırılmıştır. Heykel sanatında doğanın bir gereç olması yanında, ayrıca doğayla insanın uyumlu bir bütünlük gösteren yaşam ve üretim ilişkileri kurabileceğini öngören bir anlayış benimsenmiştir. Bunların yanında, çevre dengesinin bozulmasından doğan sorunlara karşı, doğayı ve doğayla uyumlu olan yaşamı öngören sanatçıların, çağımızın; yabancılaşıma ve çevre kirliliği gibi sorunlarına karşı doğayı ve doğayla uyumlu olan yaşamı öngören sanatçıların yapıtları ve söylemleri araştırılmaya çalışılmıştır. Robert Smithson, Michael Heizer, Walter de Maria, Richard Long, Cristo ve Andy Goldsworthy'den örnek uygulamalarla Arazi Sanatı incelenmiştir.

Doğanın peyzaj özelliklerine bakışın geçmişe göre şimdiki zamanda nasıl değiştiği üzerinde durulmuştur; 20 yüzyılın son çeyreğinde görünen peyzajın ötesinde “işlenerek oluşturulan peyzajın” etkisi ve sonuçları üzerinde durulmuştur.

Araştırma ve deneyimler kapsamında yapılan uygulamalardan örnekler ve bunlara ilişkin açıklamalara yer verilmiştir. Arazide yapılan uygulamalarda, çevre etüdü, malzeme ve mekân sorgulamaları yapılmış ve doğa içindeki bitkiler, toprak, su, gökyüzü, diğer canlı, cansız varlıklara ilişkin etkileşimler değerlendirilmeye çalışılmıştır. Yapılan uygulamalar doğanın ritmi ve doğal döngüsü gözetilerek süreçler olarak ele alınmış ve açıklanmaya çalışılmıştır.

Anahtar sözcükler: Sanat, Doğa, Çevre, Arazi, Toprak.

ABSTRACT

Duyuler, Mustafa. "Nature as Instrument in the Art of Sculpture" A Study Report for Proficiency in Art, 2013.

As he/she creates a work of art based on nature, the artist creates his/her own metaphors and uses nature as an indispensable part of his/her art. In this study, nature is approached not only as a materialistic agent but also as an environmental issue.

This study is a comparative one which aims to arrive at conclusions on how and why nature and natural environment are used as instruments in past and present sculpture arts. In this context, the ideological and theoretical reasons of why Land and Nature Arts use nature as instrument are explored in detail. The study also adopts the approach that, for the art of sculpture, nature is not only an instrument but also an environmental factor with which the individual sets his/her social and production relations. In addition, the arts and discourses of artists who are sensitive to problems caused by deterioration in natural order, who are against alienation and pollution in the modern life, and who support a life of harmony with nature are especially explored. With examples from Robert Smithson, Michael Heizer, Walter de Maria, Richard Long, Christo and Andy Goldsworthy, Land Art is investigated.

The Study dwells on how the approach to landscape features of nature has changed from the past to the present. It presents the effects and reasons of worked-out landscape in the last quarter of the 20th century, which is beyond the already existing and apparent landscape.

In the third part, researches and examples based on the practical work of the author of this study are explained and discussed. In the practice on land, the environmental studies and ingredient and location analysis of the land are done, and interactions in nature between vegetation, soil, water, sky and other animate and inanimate beings are evaluated. Practical work is done and explained taking into consideration the rhythm and natural cycle of nature.

Key terms: art, nature, environment, land, instrument, earth

İÇİNDEKİLER

	Sayfa No:
ÖZET	I
ABSTRACT	III
İÇİNDEKİLER	IV
RESİMLER DİZİNİ	VI
GİRİŞ	1
1.BÖLÜM: DÜŞSEL ALAN OLARAK DOĞA	6
1.1.1 Doğa.....	6
1.1.2 Manzara (görünüm).....	10
1.1.3 Yeryüzü.....	12
2.BÖLÜM: ARAZİ SANATI VE DOĞA	
2.1.1 Robert Smithson.....	14
2.1.2 Michael Heizer.....	18
2.1.3 Richard Long	22
2.1.4 Walter de Maria	29
2.1.5 Andy Goldsworthy	30
2.1.6 Christo	33
3.BÖLÜM: UYGULAMALAR	
3.1. Yamaçtaki Kıvrım I ve Yamaçtaki Kıvrım II.....	37
3.2. Yarılmış Rampa	40
3.3. Bir Tümüls Öyküsü.....	42
3.4. Düş Tepesi.....	45
3.5. Kıvrılan Tepecik.....	46
3.6. Düş Tarlası.....	47
3.7. Düş Tarlası'ndan I	48
3.7. Düş Tarlası'ndan II.....	49
3.7. Düş Tarlası'ndan III.....	50

3.8. Dalga.	52
3.9. Ova Yıldızları.	53
3.10. Ay Düşü.....	54
3.11. Höyük.....	55
SONUÇ:.....	61
KAYNAKÇA:.....	63
ÖZGEÇMİŞ.....	67

RESİMLER DİZİNİ

- Resim 1: Büyük Sfenks,M.Ö2723
- Resim 2: Richard Long, YürüyüşleYapılanÇizgi,1967
- Resim 3: Henry Moore, “Uzanmış Figür”, 1938
- Resim 4: Spiral Jetty-Robert Smithson, 1970. Great Salt Lake, Utah, Amerika
- Resim 5: Robert Simithson, Kırık Daire,1971
- Resim 6: Michael Heizer, “Double Negative” 1969-1970
- Resim 7: Michael Heizer, “Lavitated Mass”, 2012
- Resim 8: Michael Heizer, “Complex One City”, Garden Valley, Nevada, 1972-74
- Resim 9: Richard Long, (Cut daisies, Bristol, 1968)
- Resim 10: Richard Long, “Küçük Beyaz Sivriiler”, 1984
- Resim 11: Richard Long, Yürüyüşle Yapılan Çizgi
- Resim 12: Richard Long, Fuji Dağı’nda bir çizgi, 1979, Japonya
- Resim 13: Walter De Maria, “Şimşek Tarlası”, New Mexico 1971-1977
- Resim 14: Kuzeye Dokunmak –Kuzey Kutbu, 1989
- Resim 15: Christo, “Koşan çit” (Running Fence), Christo-1972-1976
- Resim 16: Sarmalanmış Kıyı, Sydney, Australia 1968-69
- Resim 17: M. Duyuler, “Yamaçtaki Kıvrım I”, 2012
- Resim 18: M. Duyuler, Yamaçtaki Kıvrım I (4 ay sonra
- Resim 19: M. Duyuler, Yamaçtaki Kıvrım II. 2012
- Resim 20: M. Duyuler, Yamaçtaki Kıvrım II (4 ay sonra)
- Resim 21: M. Duyuler, Yarılmış Rampa. 2012
- Resim 22: M. Duyuler, Yarılmış Rampa (4 ay sonraki durumu). 2012
- Resim 23: M. Duyuler, Bir Tümülüs Öyküsü. 2012
- Resim 24: M. Duyuler, Bir Tümülüs Öyküsü. 2012
- Resim 25: M. Duyuler, Bir Tümülüs Öyküsü. 2012
- Resim 26: M. Duyuler, Bir Tümülüs Öyküsü (ayrıntı), 2012
- Resim 27: M. Duyuler, Düş Tepesi. 2012

- Resim 28: M. Duyuler, Kıvrılan Tepecik 2012
- Resim 29: M. Duyuler, “Düş Tarlası” 2010
- Resim 30: M. Duyuler, Düş Tarlası’ndan I, Haziran 2010
- Resim 31: M. Duyuler, Düş Tarlası’ndan I, Mart 2011
- Resim 32: M. Duyuler, Düş Tarlası’ndan 2, 2010
- Resim 33: M. Duyuler, Düş Tarlası’ndan-3, 2010
- Resim 34: M. Duyuler, Düş Tarlası’ndan-3 ,2010
- Resim 35: M. Duyuler, Dalga, 2013
- Resim 36: M. Duyuler, Ova Yıldızları, 2013
- Resim 37: M. Duyuler, Ay Düşü, 2013
- Resim 38: M. Duyuler, Höyük, 2013
- Resim 39: M. Duyuler, Oluşum Süreci, Yamaçtaki Kıvrım, 2013
- Resim 40: M. Duyuler, Oluşum Süreci, Yamaçtaki Kıvrım, 2013
- Resim 41: M. Duyuler, Oluşum Süreci, Yarılmış Rampa 2013
- Resim 42: M. Duyuler, Oluşum Süreci, Yarılmış Rampa 2013
- Resim 43: M. Duyuler, Oluşum Süreci, Düş Tarlası 2013
- Resim 44: M. Duyuler, Oluşum Süreci, Düş Tarlası 2013
- Resim 45: M. Duyuler, Entropi Süreci, Düş Tarlası 2013
- Resim 46: M. Duyuler, Entropi Süreci, Düş Tarlası 2013
- Resim 47: M. Duyuler, Oluşum Süreci, Dalga 2013
- Resim 48: M. Duyuler, Oluşum Süreci, Kıvrılan Tepecik, 2012

GİRİŞ

Sanayileşme, kapitalizm ve tüketim kültürü ile birlikte insanın doğaya müdahalesi daha da yoğunlaşmıştır. Bu durumun yol açtığı yıkımın belirtileri, 20.yüzyılın ikinci yarısından itibaren; toplumsal, siyasal, ekonomik ve kültürel bağlamda önemli tartışmaların odağında yer almıştır. Doğanın bir parçası olarak yaşayan ilkel insanın aksine, modern insan, doğayı; üstünlük kurulması gereken bir rakip, sömürülmesinde sakınca görmediği bir kaynak havuzu olarak kullanmıştır. Bu nedenle, doğal döngülerin işleyişine aykırı olan yaklaşımlar; çevresel dengeleri göz ardı eden insan etkinlikleriyle birlikte, dünyamızı, küresel bir çevre krizinin eşiğine getirmiştir. Günümüze gelene değin çevrebilimsel döngünün bozulma şiddeti artmış, daha da endişe verici bir geleceğin habercisi sayılmaya başlanmıştır.

Günümüz sanatçısı, çağımızın getirdiği çevresel bağlamdaki sorunlar karşısındaki farkındalığını, doğayı işaret eden üretimleri üzerinden göstermelidir. Bu sorunların başında ise doğadan uzaklaşmayla birlikte yaşadığımız yabancılaşma sorunu bulunmaktadır. Bunun asıl itici gücü olan sanayileşmeyle birlikte çevre sorunları artmıştır artmaya da devam etmektedir. Öyle ki bireyler ve topluluklar bu sorunları insan hakları ihlali olarak gördükleri yaşamın her alanında ve kendi ifade biçimlerinde dile getirmektedirler. Doğanın dengesinin bozulmasına dikkat çekmek için eylem ve üretim yapan çevre hareketleri, önceleri bireysel çapta çıkışlar olarak görülürlerken, günümüzde ise siyasal bir yapıya bürünmüşlerdir. Bu dönüşümden payını alan sanat disiplinleri de, sanatsal temalarının odağına doğayı yeni bir yaklaşımla yeniden yerleştirmişlerdir.

Özellikle, malzeme ve tema açısından doğayla en içli dışlı olan sanat disiplini kuşkusuz mimari ve heykel sanatıdır. Heykelin, kentsel çevrede konumlandırılışının plastik hesapları ile doğal çevre olan arazideki konumlandırılışı birbirlerinden farklıdır. Heykelin, konumlandırılışının; hem kentsel çevre, hem de doğasal çevreye hükmeden bir yaklaşımla kendini gösterdiği örneklere çokça rastlanabilmektedir. Bunun en bilinen örneklerini Eski

Mısır Heykel Sanatı vermiştir (Resim 1). Antik Mısır'ın devasa büyüklükteki Büyük Sfenks Heykelinin yüksekliği 20 metre, kuyruğundan pençelerine uzunluğu 75 metredir. Bulunduğu çevreye hakimdir. İnsanın ve doğanın üstünde tanrısal bir varlık imajıyla görünür.



Resim 1: Büyük Sfenks, M.Ö 2723 – 2563.



Resim 2: Richard Long, Yürüyüşle Yapılan Çizgi, 1967

Doğal unsurları yapıtının bir parçası gibi gören günümüz arazi sanatçılarının malzemeye yaklaşımı, doğaya hükmetme isteğinin aksine doğayla bütünleşme arzusundadır (Resim 2). Bu yaklaşımın sanat tarihsel olarak ilkelerin doğayla bütünlüğü gösteren anlayışla paralellik gösterdiğini de söylemek mümkündür. İnsanın doğayla bütünleşmesi anlamında oluşturduğu imgelerin başlangıçta tamamen işlevsel bir anlamı vardır.

Günümüzde insanın kentsel yaşama karşı duyduğu kuşkuyla birlikte doğayla bütünleşmesi yaşamsal anlamda kaçınılmaz olmaya başlamıştır. Artık doğaya hükmeden değil doğayla bütünleşen bir sanat anlayışı belirginleşmeye başlamıştır. Bu, ilkelerin imgeleri çok yaşamsal bir işlevde görmesi kadar gereklidir. Sanat tarihsel olarak, önceleri doğayla bütünlüğü gözeten insan sonraları özellikle Antik Yunan'da doğayı taklit etmeye yönelmiş ve idealize etmiştir. Gotik katedrallerin yapıldığı dönemlerde ise Eski Mısır geleneğinde olduğu gibi doğaya hükmedilmek istenmiştir. Romantizm ve Empresyonizm dönemlerinde doğa sanatçının imgeleminde yeniden başat bir öge olmaya başlamıştır.

Rönesans'tan 20. yüzyıla kadar doğanın figüratif anlamda betimlenerek resmedilmesi süregelmiştir. Doğanın sanatçının imgesiyle organik anlamda örtüşmesi ve iç içe girmesi 1970'lerdeki Arazi Sanatı'yla (Land Art) birlikte olmuştur. Çağımızda kentleşmenin ortaya çıkardığı kaygıları nedeniyle sanatçılar, doğayla birlikte doğayı bir dekor olarak kullanmak yerine, doğayı kendi düşüncelerinin bir parçası olarak ele almaktadırlar. Bunun örnekleri olarak, insan ayağı değmemiş bir arazide yapılan uygulamalarda, doğanın düşünsel bir gereç olarak kullanıldığı görülmektedir.

1970'lerde, Amerika'da Robert Smithson, Michael Heizer, Christo gibi sanatçılar çevreyi tümünden değiştirecek kadar büyük boyutlu Arazi Sanatı uygulamaları yapmışlardır. Bu durum geleneksel anlamda sanat eseri ve izleyici arasındaki

ilişkiyi yeniden sorgulatmıştır. Sanat eseri sadece galeri ve müze gibi kapalı mekânlarda bulunan kalıcı bir nesne durumundan çıkmıştır. Doğaya tekrar dönmüştür. Richard Long ve Andy Goldsworthy gibi sanatçılar dünyanın değişik yerlerinde doğayla uyumlu doğal çevreyi değiştirmeyen, tamamen doğal gereçlerle doğada çalışmalar yapmışlardır.

Arazi Sanatı'nda doğanın sağladığı olanaklar ve bunun uyandırdığı sınırsızlık hissi sanatçıların galeri mekânlarından çıkıp doğaya sığınmalarına neden olmuştur. Bu süreçte, doğa, kendine dönük bu müdahaleleri ya da formları kendine katmış ve dönüştürmüştür. Arazide üretilen bu tür yapıtların başlıca niteliği doğa ile yakın ilişkide olmasıdır. Bu bağlamda sanatçının doğada bıraktığı iz, onun yapıtı olarak ortaya çıkar.

Arazi Sanatı, tüketim toplumu olma mantığının dayatmalarına ters gelen ve insani değerlere yönelen ilgiyi besleyerek, habitatı (bozulabilir denge içindeki bitki, hayvan ve insanı) korumaya ve aslında çevrebilim bilinci uyandırmaya ve çevreye ilişkin sevgi ve saygı bağlarını güçlendirmeye yardım eder. Doğanın sonlu olmayan mekânlarında yapılan bu uygulamalar, aynı zamanda izleyene, doğayı farklı açılardan düşünme ve duyumsama olanakları sağlamaktadır. Sağlanacak bu farkındalıkla; izleyen, yani doğanın bir parçası olan insan, kendi doğal varlığını daha çok sorgulayacak ve tanıyacaktır.

Heykel sanatının uygulama alanlarını genişletmeyi arzulayan Arazi Sanatı, geleneksel müze anlayışına sığmayacak ürünlere vücut kazandırır. Ayrıca doğaya terk edilme eğilimindeki ürünler, bu özellikleri ile de kalıcı ve tecimsel değildir. Arazi Sanatı, çevrebilim bilincini ve arkaik kültürlerin yeniden keşfini de içerir. Bu yönüyle Minimal Sanatın teknolojik biçimciliğine de karşı olan Arazi Sanatı, 19. yüzyılın romantik manzara ülküsüne bağlanarak doğanın gizemine yeniden dönüşü sağlamayı amaçlamaktadır.

Doğa, kendi formlarını çözünerek, birleşerek, parçalara ayırarak, erozyonla, rüzgârla, evrenin kendi enerjisiyle yaratmıştır. Doğadaki her form doğaya aittir.

Heykel sanatçısı için vazgeçilmez bir düşünme gereci olan doğa, Arazi Sanatı ile onun imgelem gücünde artık başat bir öğeye dönüşmüştür. Heykel sanatçısı üretim sürecinde, düş kurarken de düşlerini görünür duruma getirirken de doğayı kullanır. Doğa, sanatçının düşlerinin forma dönüşme sürecinde, onun sözlüğü gibi bir işlev görür. Bu bağlamda heykel sanatçısı form ve kompozisyon hesaplarını, doğayla örtüştürerek çözer.

1. BÖLÜM

Mutluluğun ilk şartlarından biri; doğa ile insan arasındaki bağı koparılmamasıdır.

Lev Tolstoy

DÜŞSEL ALAN OLARAK DOĞA

1.1. Doğa

Bütün olarak toprak, yer altı zenginlikler, su hava, bitkiler, hayvanlar doğayı oluşturmaktadır. Yerküredeki tüm canlı ve cansızlar doğanın unsurlarıdır. Öyleyse insan da doğanın bir parçasıdır ve doğa olmadan yaşamını sürdüremez. Çünkü insanın yaşamını sürdürebilmesi için gereken su, hava, besin doğadır, doğadadır. Doğa hakkında, Orhan Hançerlioğlu ise şunları söyler:

“Bilincin dışında kendiliğinden var olanların tümü. Doğa insanı çevreleyen ilksiz ve sonsuz bütünlüğü dile getirir. Antikçağ Yunan Felsefesinde doğa Yunanca ‘Physis’ deyişimiyle dile getirilirdi. Bilim ve felsefe doğayı gözlemlemek ve onun üstüne düşünmekle başlamıştır. Evrendeki, bilinçli insanı da kapsayan her şey onun ürünüdür ve ondan oluşmuştur. Sürekli devrim ve bundan ötürü de değişim içinde bulunan doğa sonsuz biçimlerle belirir. Özdeksel yapıdadır. Felsefenin temel sorunu, onu insan bilincinden saymamakla başlamıştır” (Hançerlioğlu 1982: 65).

İnsanın yarattıklarının, doğanın yarattıklarıyla çatışması, insanın kendi yaşamını tehdit noktasına getirmiştir ve bu süreç yaşamı da, sanatı da değiştirmiştir. İnsanın doğadan ve dolayısıyla kendi alanından uzaklaşma süreci, başladığı andan

günümüze gelinceye değin, doğayla kesintisiz bir mücadele öyküsüdür. İnsan, bu mücadele sürecinde zaman zaman, kendini güçsüz hissettiğinde “doğaüstü” güçlere inanmıştır. Bu inanış, insanın doğayla olan savaşımını, önce hayal gücüyle kazanmasını sağlamıştır. Bu kazanım, doğaüstü güçleri olduğuna inanılan “primitif idoller” ortaya çıkarmış ve bunlar, büyüsel anlamı olan “tapılması nesnelere” olarak görülmüştür. Mitoslar ve efsanelerin çıkışı da insanın, doğa karşısındaki güçsüzlüğünün meydana getirdiği başka inanış biçimleri olarak ortaya çıkmışlardır. “Kendisini doğa kadar güçlü ya da olduğundan daha güçlü görmeyi ister istemez hayal etmiştir; ancak o zaman doğa ile yarışabilir, doğanın kölesi olmaktan kurtularak kendi efendisi haline gelebilirdi” (Kagan 1982:142). İnsanların doğaya hükmetme kaygısı, doğanın dengesini bozmuş ve bu da insanın ayrı bir yenilgisi olmuştur. Çünkü daima, insanın mutluluğu ve huzuru doğanın dengesiyle doğrudan ilgili olmuştur.

İçinde yaşadığımız dünyada her şey doğanın bir parçasıdır. Heykel sanatında kullanılagelen gereç, başlangıçtan bu yana, ya doğal malzemeler olmuş ya da doğal malzemelerden üretilmişlerdir. Konu edilen gereçlerin tümü, hatta insan bedeni de dahil olmak üzere, tamamı doğanın içindedir. Başlangıcından günümüze doğa, sanatta hep gereç olarak var olmuştur. Gombrich “İlkeller için bir kulübe ve imge arasında yararlılık açısından hiçbir fark yoktur. Kulübeler onları yağmurdan, rüzgârdan güneşten ve kendilerini yaratmış olan ruhlardan korurlar; imgeler ise onları doğal güçler kadar gerçek olan öteki güçlere karşı korurlar” (Gombrich 1996: 39) derken; doğadaki insanın, hem yaşamsal hem de sanatsal üretimleri arasında güçlü bağlar olduğunu belirtmektedir. Bu da insanın, doğa ile iç içeliğini kanıtlar. İlkel insan, kendi imgesini oluştururken tamamen doğal malzemelerle, doğal alanlarda hareket etmiştir. Kent yaşamı yoktur ve olmadığı gibi, kentsel bir çevre de yoktur. Sanatsal olarak yapılan bütün müdahale yeryüzünün her yanındır; mağaralar, ağaç dalları, ağaç yaprakları, ağaç kovukları gibi. Bu malzeme çeşitliliği, ilkel insanın herhangi bir tepedeki kayanın üzerine yaptığı müdahaleyle, doğayla doğrudan bir ilişki kurabildiğini gösterir. İlkel insan doğayla birlikte yaşayıp, doğayla birlikte düşünmüştür. Kendi oluşturduğu imge, kendi dışındaki güçlere karşı dayanak noktası olmuştur.

Doğa bir anlamda sanatçının sözlüğüdür. Sanatçı doğayı taklit ederken de onu doğrudan ele alırken de kendi anlamı için doğayı gereç olarak kullanmıştır.



Resim 3: Henry Moore, “Uzlanmış Figür”, 1938

Öteden beri doğanın kendisi ve doğa gözlemi sanatçı için vazgeçilmez bir olgu olmuştur. Bu konuda Henry Moore şunları söyler:

“Doğa gözlemi sanatçının yaşamında çok önemli bir yer tutar. Doğa, sanatçının biçim bilgisini genişletir, sanatsal kalıplardan koruyarak hep tazelik verir... İnsan figürü beni en çok etkileyen konudur, ama biçim ve ritim hakkındaki temel ilkeleri kemik, çakıl taşı, kaya, ağaç gibi doğal nesnelere öğrendim. Kemiklerin dayanıklı ve yoğun yapıları, bir biçimden diğerine geçişleri, akıllara durgunluk verecek derecede zengin kesitleri-bütün bunlar mükemmeldir... Çakıl taşları ve kayalar, bir sanatçının taşı nasıl yontması gerektiğinin yolunu gösterirler. Deniz suyunun aşındırdığı pürüzsüz çakıl taşları, yavaş yavaş yok olmayı, bakışsızlığın kurallarını ve taşın ovalmuş halini gösterirler. Girintili çıkıntılı canlı bir kütle ritmini taşıyan kayalar, taşın rastgele aldığı biçimleri gözler önüne sererler...“Ağaçlar, bir kesitten diğerine giden basit geçişlerin, bağlanmanın ve büyüüp serpilmenin temel ilkelerini gösterirler. Yukarı doğru kıvrılarak yükselen bir ağaç, heykel hakkında mükemmel fikir verir (Yılmaz 2009:108).

Tek biçimin tamlığına, kendi kendine yeterliğine harika örnekler olan kabuklar, doğanın, içi boş (Resim 3) ama sağlam biçimlerini gösterirler. Doğadaki biçimler ve ritimler sınırsızdır; bunlar heykeltıraşın biçim bilgisini ve deneyimini genişletirler. Mikroskop ve teleskopun da devreye girmesi, biçim bilginin

alanını iyice genişletmiştir (Yılmaz 2009: 108). Bütün bunlara karşın Wilhelm Worringer doğanın sanatın bir koşulu olmadığını şu şekilde belirtir:

“Doğa denince, nesnelerin görünebilir olan yüzeyi anlaşılırsa, sanat yapıtı, bağımsız bir organizma olarak, doğanın yanındadır ve doğa ile derinden ve iç-özü bakımından herhangi bir ilgisi bulunmaksızın, onun yanında eşdeğerli olarak bulunur. Doğal güzel, gelişme sürecinde, sanat yapıtının değerli bir etkeni, kısmen de doğrudan doğruya onunla aynıymış gibi görünürse de hiçbir yolda sanat yapıtı için bir koşul olarak kabul edilemez” (Worringer 1995:11).

Doğa ve sanat ayrı şeylerdir, ancak Dore Aston “doğadan ayrı bir şey olan düşünce de sanat yoluyla dışa vurulur” der (Aston 2001:44). Sanatçı doğadaki nesnelere bir eğretileme olarak kullandığı gibi doğal çevrenin kendisini de mekânsal anlamda işinin bir gereci haline getirebilir.

1.2. Manzara (Görünüm)

“Bakış ve bakışın nesnesi birbirine karışıyordu”

M.Blancot

Manzara karşısında kendi manzarasını yaratan sanatçı için Henry Moore, doğa ve sanatçı ilişkisi bağlamında şunları söyler: “Bazı sanatçılar daha fazla gözlem yaparlar, yani önlerinde duran doğadan daha çok etkilenirler ve bundan sanat yapıtları oluştururlar. Bazıları da bunu kendi içinde yapar. Bu daha duygusal bir yaklaşımdır. Asıl resim yapma ve tasarlama işi, dış dünya ile ilgisi olmayan bir işlemdir” (Gürel 1998: 63).

Doğadaki gerçeklikte belirsizlik ve düzensizlik içinde kavradığımız nesnelere, hayal gücünün onlara katılmasıyla birden düzen kazanır. Gerçekliği olması gereken ideal bir duruma yükseltir. Bacon: “ Sanat doğayla ekli insandır” tümcesiyle sanatın tanımını yapar (Ersoy 2002: 46) . “Peyzaj Geleneği’ne doğanın görüntüsüyle değil doğanın kendisiyle katılan “Arazi Sanatı” doğanın estetiğine kendini bağlar. Bu tavrıyla doğaya olan üstünlüğünü değil, doğayla olan birlikteliğini ve uyumunu gösterir.

Her manzara bir ruhsal durumun ifadesidir ve sanatçının dünya görüşü ve duyarlılığı ile ilgilidir. Constable 1824 yılında bir dostuna şöyle yazmıştır: “ Öyle sanıyorum ki gerçek pastoral duygu, çok ender rastlanan bir şey... Resim sanatının en güzel türüdür” diyerek doğa karşısındaki heyecanını belirtmiştir (Gombrich 1996: 364). Constable’ın hedefi, salt doğaya bağlılık değil, fakat gerçekliğin belli bakış açılarını aslına sadık yansıtılmasıydı. Constable, bir başka tablolarla ilgili olarak ise şöyle der: “Şimdi resmimi çok güzel bir konuma soktum. Açık tonları, bu kez leke gibi etki yaratmaksızın korumayı başardım ve Tanrının günışığını da o tonlardan yansıttım” (Gombrich 1992: 370).

Empresyonist sanatçı, genellikle bilinen kurallara aldırmaksızın kendi kişisel izlenimlerine göre nesnelere resmetmeyi amaçlıyordu. “Empresyonistler birbirinden ayrı, tek tek fırça vuruşlarıyla ve prizmatik renkleri kullanma tekniğiyle açık havada resim yaptılar. Amaçları ışığın değişen etkilerini yakalayarak, bunu canlılıkla, doğaya yakınlıkla ve yoğunlukla yansıtmaktı” (Serullaz 1983: 7). Corot, sanatta güzelliğe ilişkin şunları söyler: “sanatta güzelliğin, doğa karşısında düşüncelere dalıp gittiğimiz zaman edindiğimiz izlenimlerle yikanmış bir gerçek olduğuna inanırdı” (Serullaz 1983: 10). Empresyonist sanatçıların doğayla olan ilişkisi 1970’lerde ortaya çıkan Arazi Sanatçıları’nın doğayla olan ilişkisi açısından referans olma niteliği taşır. Doğanın sürekli değişimi içinde kaçıp giden her bir izlenimi Arazi Sanatçıları’nın peyzajlarındaki entropi süreciyle değişen görünümü yakalamak istemelerine koşut bir yan vardır.

Peyzaj 19.yüzyılın sonunda ortaya çıkan empresyonizmle birlikte farklı bir biçimleme anlayışına büründü. Bütün doğa, bu yeni keşfedilen güneş ışığı ile yeni bir görünüş kazandı. “Acaba, doğanın gerçek bir doğa, somut, canlı doğa olarak kavranması ile elde edilen şey nedir? Bununla elde edilen şey, ışığın, doğanın en temel elemanı olduğudur. Böylece bütün nesnelere, bütün varlık dünyası bu reel güneş ışığının çeşitli değişimleri olarak anlaşıldı” (Tunalı 1992: 50).

Öteden beri süregelen Rönesans ve Romantizm geleneğinden farklı olarak doğa bir anlamda yeniden keşfedilmiş oldu. “Şimdi atölye dışında (doğada) yapıldığından, güneş ışığının gerçek aydınlığı, yaprak ve çayırın keskin yeşili gölgelerin renkliliği, doğanın bütün renklerinin birbirine yaptıkları tesir keşfedildi. Bütün palet anormal bir şekilde aydınlandı” (Tunalı 1992: 50). Böylelikle doğa olması gerektiği gibi değil, duyumsandığı gibi ele alınmış oldu.

Kentleşmenin insanın doğa ile olan temasını azalttığı ve doğaya yabancılaştırdığı gerçeği çağımızın en çok üzerinde durulan konularından biridir. Kentlerin niteliksiz insan doğasına aykırı, yabancı bir çevre olduğunu vurgulamak isteyen İspanyol mistiği Ruben de Cendoya’da; “Ruhumun iyi olan yarısı bana

manzaraların armağanıdır ve eğer ömrümün uzun yıllarını kentlerin yabanılığında geçirmiş olsaydım, şuan daha yumuşak huylu, daha derin düşünceli olurum. Bana hangi manzarada yaşadığını söyle, sana kim olduğunu söyleyeyim” diyor (Akt. Gençaydın 2009: 6).

Sanat yapıtlarında doğa, sanatçı süzgecinden geçmiş ve yeni bir varlık biçimine dönüşmüştür. Doğadan seçilmiş bir konu olarak peyzaj birçok sanatçı tarafından farklı ele alınmıştır ve insanın doğa kavrayışının aşamalarını göstermektedir. Kenneth Clarck insanın doğayla kurduğu ilişki anlamında peyzajın yapıldığı dönemin felsefesiyle de ilişkili olduğunu söyler. Örneğin ortaçağda hakim olan Hıristiyanlık felsefesi sanat yapıtlarının ele alınış biçimlerini tamamen kontrolü altında tutmuştur. Bu dönemde doğal nesnelere, ilahi özelliklerin sembolü olmuşlardır. Kenneth Clarck Peyzajın “Ortaçağdan beri yükseliş ve gelişimi, insan ruhunun onun çevresiyle uyumunu bir kez daha yaratmaya kalkıştığı dönemin bir parçasıdır” der (Clark 1949: 1). Buradan peyzajın tarih içerisinde doğayla olan ilişkisi bağlamında dönemin koşullarına göre anlam değiştirdiği görülür.

1.3. Yeryüzü

Yeryüzü; üzerinde yaşadığımız topraklar ve denizler, yer kabuğudur. Sanatçıların çalışmalarının doğayı kullanım amaçlarına göre farklılıklar gösterdiği görülür. Doğaya uyumlu çalışma ve “sanat doğa içindir” düşüncesi sanatçıları yeryüzüne yönlendirmiştir. Yeryüzünü küresel bağlamda düşünüldüğünde insan topluluklarını sınırlayan ülke sınırlarının gerçekte olmadığı anlaşılır. Yeryüzü küresel bir bütünlük gösterir. Yeryüzünde sınırsız uzayıp giden dağlar, ovalar, denizler, ırmaklar vardır. Şimdiye kadar bildiğimiz canlı organizmaların ve yaşamın olduğu tek gezegen yer küredir. Yeryüzünün sağladığı olanaklar ve bunun uyandırdığı sınırsızlık hissi sanatçıları yeryüzüne yöneltmiştir. Yeryüzü, Sanatının biçimle ilgili referansları çok eskilere dayanır.

“İlkel yeryüzü sanatı olarak adlandırabileceğimiz yeryüzü eserleri, özellikle geçmişte Kuzey ve Güney Amerika sanatında İnka ve Maya uygarlıklarındaki geometrik düzenlerin veya büyük hayvan figürlerinin toprağa kazılmasıyla oluşmuştur. Benzer işler Avrupa kıtasında özellikle Britanya adasındaki “Stonhenge”ler ve at-insan figürlü arazi işaretleri olarak örneklenebilir” (Karavit 2008: 10).

Kendilerine Yeryüzü sanatçısı da denilen Arazi Sanatçıları dünya gezegenine küresel olarak bakarlar. Onlar için yeryüzünün her yanı; yaratı alanıdır. Yeryüzünün siyasal olarak sınırlara ayrılmış olması onlar için engel sayılmaz. Sınırsız, sonsuz mekânlarda var olmak istedikleri için sadece galeri mekanının dışına taşmak değil, ülkelerarası sınırları da aşmak isterler. Açık alandaki özgürlük duygusunu ülke sınırlarını aşarak da yaşamak isterler.

“Bugün kendi gezegeninden dışarı çıkan insanın bakış noktaları değişmiştir. Mekân anlayışı sonsuza gerçekten açılmıştır. Başka bir gezegenden dünyaya, dünya insanlarını kürelerinde çevreleri ile organik bir bütün halinde gösterir. Ancak uçaktan kavranabilir bir arazi biçimleyen sanat devri başlamıştır... Bugünün sanatçısı yeni araçlarla geniş çevreyi işleme projelerini, onların bütününe görebilmesi veya bir anda kavranması olanaksız seyirciye aktarabilir. Foto, film, plan ve haritalar kullanır. Bu yapıtların, tıpkı doğa unsurları gibi, seyirciye bağlı olmayan bir özgür varlıkları olduğunu söyleyebiliriz... Bu ‘doğa sanatını’ geçmiş devirlerinkinden ayıran çok defa insanın kalıcı bir katkısını amaçlamak yerine, doğanın içinde insanın ve bütün canlıların geçiciliğini, doğadaki değişimi simgelemek isteğidir. Geçmiş devirlerde geniş çevreye sonsuza varacak ve böylece insanı ölümsüzleştirecek bir iz bırakmak isteği vardı” (Ögel 1977: 2).

1. BÖLÜM

ARAZİ SANATI VE DOĞA

2.1. Robert Smithson

Robert Smithson'un doğayı doğrudan sanatın gereci olarak kullanması açısından öncü bir yere sahip olduğunu söylenebilir. Smithson, Minimalizm ve Kavramsal Sanatı doğayla kucaklaştırması açısından çok önemlidir. Smithson, doğal güçlerle iletişime geçen bir tür diyalektik sanata yönelmiştir.



Resim 4: Spiral Jetty-Robert Smithson, 1970. Great Salt Lake, Utah, Amerika

Robert Hobss Sarmal dalgakıran (Resim: 4) hakkında şunları söyler: “Tuzun dalgakıran yüzeyi üzerinde kristalleşmesi biçiminde ortaya çıkan gelişim ve sarmalın saat yönünün tersine doğru dönüşü ile simgelenen entropi, yani

sistemlerin yavaş ve düzenli bir biçimde parçalanıp dağılması” (Hobbs 1981:191).

Kaya toprak ve taştan oluşan 4,5 metre genişliğinde ve 450 metre uzunluğundaki bu çalışma, kıyıdan göle doğru uzanan ve saat yönünün aksine 2,5 dönüş /sarmal yapan bir yol şeklindedir. Smithson, “Sarmal Dalgakıran”ın oluşmasını, mekânı buluşunu, ilk tepkilerini ve mekânın nasıl olduğunu bir metinle anlatmıştır.

Geniş bir vadiden ‘güneşin ezici ışığını üzerine boca ettiği taşı bir kalıbın esiri vurdumduymaz soluk mor bir çarşafa benzeyen’ tuz gölüne gidişini şöyle anlatıyordu: “Petrol sızıntılarının yaklaşık 1,5 kilometre kadar kuzeyinde, yerimi seçtim. Düzensiz kireçtaşı yatakları hafifçe doğuya doğru meylediyor, devasa siyah bazalt katmanları yarımada üzerinde kırılmış, öyle ki bölgeye paramparça görünüm veriyor. Burası, göl üstünde suyun doğrudan doğruya anakara ile birleştiği iki yerden biridir. Pembemsi sığ suyun dibinde, tuz damarlarının oluşturduğu yap-boz bilmecesini destekleyen bir çamur çatlakları ağı var. Ben mekâna bakarken, etraf ancak hareketsiz bir kasırgayı akla getirecek şekilde ta ufuklara kadar yankılandı. Bir yandan da titreşen ışık yüzünden bütün manzara sarsılıyormuş gibi göründü. Uyuşuk bir deprem titreyen sessizliğe, hareketin olmadığı baş döndürücü bir duyuma doğru yayıldı. Bu mekân, kendini devasa bir yuvarlaklığa kapatmış bir çarktı. İşte o spiraller çizerek dönen uzamdan, ‘Spiral dalgakıran’ın olanaklılığı doğdu (Beardsly 1989:15).

...

Böylelikle, ‘Spiral Dalgakıran’ın biçimi yerel topografyanın okunuşundan doğmuştu. Ayrıca suyun kenarındaki kayaları kaplayan tuz billurları da spiral biçiminde bir oluşuma sahipti. Her kübik tuz billuru, kafesli molekül yapısı ile ‘Spiral Dalgakıran’ı yankılıyor. Spiral Dalgakıran, milyonlarca kez büyütülmüş spiralleşen billur kafes içindeki bir katman olarak görülebilir (Beardsly 1989:155).

Arazi Sanatının başta gelen ilkelerinden biri, yapıtı galerinin kapalılığından çıkararak çağdaş dünya ya da yaşamla daha dolaysız ve duyarlı bir ilişkiye kaydırması. Bu konuda, Smithson şunları söyler:

Aslında, sanatçıların kendileri değil de yapıtlarıdır içeriye kapatılan. Müzelerde, tıpkı bakımevleri ve tutukevlerinde olduğu gibi, koğuşlar, hücreler başka bir deyişle ‘galeri’ diye bilinen nötr odalar vardır. Bu galeriye yerleştirilen sanat yapıtı ‘yük’ünü ve enerjisini boşaltarak taşınabilir bir nesne ya da dış dünyadan kopuk bir yüzeye dönüşür. Boş, beyaz oda ışıklarıyla, kutupsuzluğa yine de bir bağlanmış, boyun eğmiştir. Böyle yerlerde görülen sanat yapıtları estetik bağlamında bir tür dinlenme ya da nekahet döneminden geçiyor görünürler. Bunlara iyileşebilir ya da iyileşemez olduklarına karar verecek olan eleştirmenleri bekleyen cansız yatalaklar, kötürümler olarak bakılır. Koğuş galericisinin işleviyse sanatı toplumun diğer kesiminden ayırmaktır. Sonrasında da bütünleşme süreci girer devreye. Bir kez sanat yapıtı tümüyle kutupsuzlaştırılmış,

etkisizleştirilmiş, soyutlanmış, güvenceli ve politik olarak bölünmüş duruma gelince, toplumca tüketilmeye hazırdır artık. Her şey gözü doyuracak bir yeme, taşınabilir bir mala indirgenmiştir. İyileştirmelere, yeniliklere, bu kapatılmayı destekledikleri sürece izin verilir (Yılmaz 2009: 316).

Doğanın değişen yapısına ilişkin olarak da David Bourdon : “Esas amaç, büyük ve fiziksel olarak yeterli bir şey yapmak ki bu çevreyle ilişki kurabilsin ve her türlü değişiklikle başa çıkabilsin. Eğer iş yeterli fizikselliğe sahipse, herhangi bir değişiklik eseri zenginleştirmeye yönelik olacaktır” demektedir (Karavit 2008: 44).

Doğada çalışan sanatçılar, çalışmalarını galeri mekânının dışına taşıyarak, sanatın ticari değerini sorgulamışlardır. Sanatçılar yalnızca galeri mekânının dışında çalışmakla kalmamışlar, aynı zamanda sergilerinin kurallarını kendileri belirlemişler ve çalışmalarıyla ilgili belgeleri de kendileri seçerek, sergi düzenleyicisi rolünü de üstlenmişlerdir. Sanatçılar “hem galeri hem de sergi düzenleyicisini saf dışı bırakarak, müzelerin, sanatçıların yapıtlarını nasıl nesnelere ya da yüzeylere dönüştürdüğünü, dış dünyadan kopardığını ve geçmişin anıları olarak kutsallaştırdığını göstermiştir” (Atakan 1998: 61). Sanatçıların bu tutumu, sanatın sergileme ve sergiciler boyutunda yeniden düşünülmesine yol açmıştır.

Mekân yanılması yaratmak yerine, mekânı görünür kılmayı seçen Minimalist sanatçılara göre, “gerçek mekânı kullanmak, başka bir deyişle espasın kendi içinde olmak, boyanın yüzey üzerinde yarattığı mekan yanılmasından, yani espas duygusundan çok daha heyecan vericidir ” (Antmen 2008:182). Robert Simithson’un, “Kırık Daire” adlı çalışması, bu bağlamda değerlendirilebilecek bir örnektir. Simithson, Su ve toprağın oluşturduğu yarım daireler, mendirek ve kanalın bükülen sınırlarından benzer şekillerin dramatik bir simetri oluşturmasını sağlamıştır (Resim: 5).



Resim 5: Robert Smithson, Kırık Daire,1971

Çalışmadaki, dairesel formun çapı yaklaşık 47 m. helezon ise yaklaşık 25 m idi. Daha öncesinde sanayi amaçlı kullanılmış alanları kullanıyor olmanın Smithson için özel bir önemi vardı. Aynı eğimde, saatin ters yönünde tepeye doğru kıvrılan beyaz kumdan bir patikayla birlikte, aşırı yükte en üstte bir humus tabakasıyla kaplı spiral tepe bulunuyordu. Bu son yapıt, ne gerçekleştirilmesindeki becerisiyle ne de biçimin özgünlüğüyle özellikle farklı olmadığı halde, sunduğu karşıtların simetrisi ile şaşırtıcıdır. Su ve toprak yarım daireleri ile kanal ve dalgakırandan oluşur. Kırık daire ve spiral tepenin önemi, Smithson'un sanatı toprak ıslahı ile bir tutma çabasında yatar.

Stefan Römer, 'Antropolojik Peyzaj' adlı makalesinde Smithson için şöyle söylemektedir:

“Manzara sanatının nihai şekli, Smithson tarafından verildi. Sınaî etkileri olan şekilciliğin geleneksel sosyal olarak sınırlı sergi mekânlarından hiçbir çıkış yolu bulunmadığı, bilakis daha çok otonomisi için destek veren minimal sanatın sonucunda, manzara sanatı, çevreye doğru kurtarıcı bir adım atmıştır. Bu sanat 60'ların sonundaki ekolojik hareketle eşzamanlı olarak ortaya çıkmıştır. Smithson, sanayi bölgelerinin ve doğal manzaranın mikro ve makro yapılarının analitik karşılaştırılması ile hayran olduğu doğal güzellikleri ortaya koymuştur... Smithson'un 'site-specific' manzara çalışmaları, sadece bir sanat eseri için tipik olan taşınabilirliği değil, aynı zamanda dayanıklılıklarını da

kaybettiler. Entropi kanununa riayet ederek, er ya da geç değişiyorlar” demektedir (Römer 1994:371).

Smithson, sanayi bölgelerinin ve doğal manzaranın mikro ve makro yapılarının analitik karşılaştırılmasını irdeleyen çalışmaları ile uzun yıllardır hayran olduğu doğal güzellikleri ortaya koyan işler üretmiştir.

2.2. Michael Heizer

20. Yüzyıl’ın son çeyreğinde, doğayla sanatsal anlamda kurulan ilişkinin Arazi Sanatı bağlamında en önemli temsilcilerinden birisi de Michael Heizer’dir. Onun çalışmaları uzam, doğal görünüm, jeolojik zamanla ilgilidir ve uzamla orantılı olarak çok büyük boyutta yapıldığı çevreyi de kapsayarak değiştiren çalışmalardır.

Arazi sanatı; sade, geometrik şekillerin açık alanlara uygulanması açısından Minimalizm ile yakınlık taşır. Taş, toprak gibi doğal malzemelerin kullanımı ve süreçliliği açısından Arte Povera ile yapıtların genellikle gelip geçici doğası nedeniyle ‘happening’le ilişkilendirilir. Hatta bazen sanatçının doğaya bizzat müdahale sürecine odaklanması açısından Performans Sanatı’yla ve projelerin zaman zaman salt belge, fotoğraf, harita ve benzeri ‘artakalan’ malzemeyle sergilenmesi dolayısıyla Kavramsal Sanat ile yakınlık taşıyan bir akım olarak nitelendirilmiştir. Bitmiş yapıttan ziyade yapıtın oluşum sürecinin önem kazandığı pratikler arasında sayabileceğimiz Arazi Sanatı’nın diğer akımlara göre ayırıcı özelliği, doğada geniş alanlarda, yer aldığı mekâna özgü olarak gerçekleştirilmesidir (Antmen: 2010:253).

Michael Heizer 1969 yılında Nevada çölünde, birbine bakan her biri 9 metre genişliğinde, 15 metre derinliğinde ve 330 metre uzunluğunda iki dikdörtgen oyuk açmak için patlayıcı kullanmış ve buldozerlerle 240.000 ton toprak çıkarmıştır (Resim 6).

Beatrice Parent “Land Art” adlı makalesinde şunları söyler: “Heizer’in çalışmaları, dev görünüşleriyle güzelliği olmayan, şiirsel sessizliğin ve sonsuz büyüklüğün tanığı olarak katı ve evren gücüyle karşısına çıkar insanın” (Nalça:1999:302). Michael Heizer kendi yapıtlarına ilişkin şunları söyler: “Beni en çok ilgilendiren işlerin fiziksel varlığı, yoğunluğu, hacmi, kütlesi ve alanı. Örneğin; 6 metrelik bir kaya parçası bulduğumda bu bir kütle aynı zamanda bir heykeldir” (Uysal: 2009: 23).



Resim 6: Michael Heizer, “Double Negative” 1969-1970

Heizer’in Double Negative (Çift Negatif) adını verdiği bu çalışmasında yerin kendisi, aynı zamanda işin kendisidir. Bu çalışmada yapıtın bütünlüğü ile mekânı birbirinden ayırmak olanaksızdır. Yapıt yerinden oynatılamaz, böylece yer heykele dönüşmüştür. Heizer’in işi, heykel kompozisyonunu oluşturmadaki önemli unsurlardan olan espasın kullanımı ile yaratılmıştır. Doğal olarak işin etrafını saran yeryüzü sarar. Heizer heykeli oluşturmak için materyal toplamamış aksine eksiltmiştir.

“Double Negative”, bir iç hacmin sınırlarını çizen bir yüzeyle, uzamda yer kaplayan bir biçim olmak yerine, uzamın kendisinden oluşmuştur. Bir boşluktur. Ölçek olarak devasa olsa da, dokunabilirliğini engeller. İki gömük çit, taş yüzeylerin derin uçurumu üzerinden karşılıklı söyleşerek, geleneksel anıtların zorlamacı, uzamı kaplayan niteliğinden kesinlikle farklı bir uzam düzenlemesi aracılığıyla, bir enginlik deneyimi getirir. İnsan bu yapıtın içindedir. Heizer şöyle söylüyordu: “Dayanaksız yapıtlar üretmeye çalışmıyorum. Ben radikal değilim aslında, geriye gidiyorum. Kendimi geçmişle bağlantılandırmayı seviyorum” (Nalça: 1999: 305). Arkeolojik bir geçmişi olması ve babasının arkeolog olması Heizer için yapıtlarında sürekli var olan ilişkinin temellendiği noktaydı.

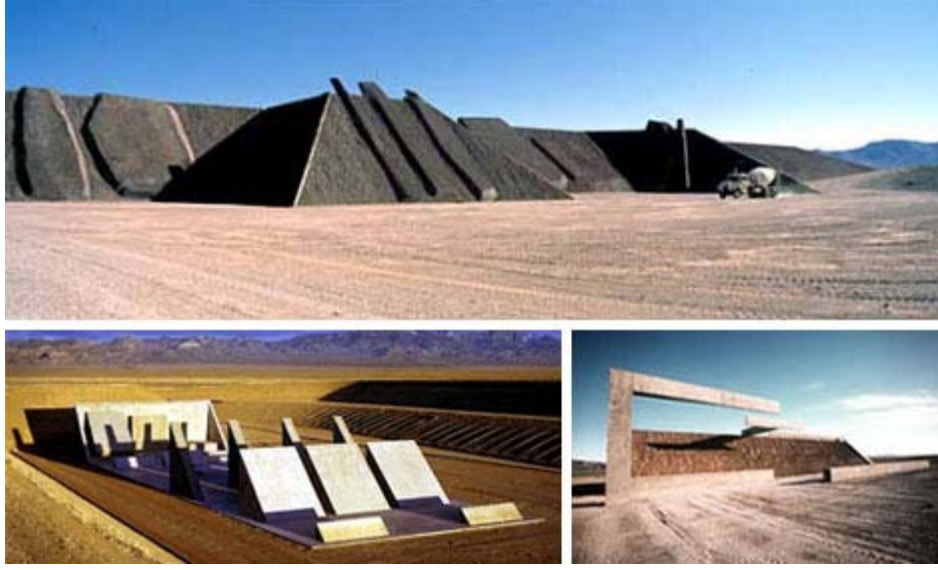
En başından beri Heizer, formal nesnelere değil, metafizik olanla çalışmak istiyordu. Heizer’i dinsel çağrışımlar yapan, ürküten, korkutan bir atmosfer yaratan heykeller etkiliyordu. Heizer için el değmemiş kaya parçaları heykeldi. (Resim 7) Enerjisi olan nesneyi arıyor ve burada estetik görünüm ikincil bir rol oynuyordu. Akademik olarak işlenmiş, ayrıntısı çok, yüzey ilişkili sanat yapıtı yerine Heizer ham taşı tercih ediyordu.

Jonathan Fineberg Michael Heizer’in heykele bakışını şu şekilde koyar: “Aslında Heizer’in çalışmaları sadece Barnett Newman’ın çizgilerini değil, Peru’daki Nazca düzlüğündeki ve eski Ohio Vadisi’nde Hopwell kültürü tarafından inşa edilmiş olan Büyük yılan Höyüğündeki gibi tarih öncesi alanlardaki devasa çizgileri emsal göstererek heykelin bir nesneden daha çok bir mekân olduğu düşüncesi üzerine odaklanır” (Fineberg 2000:332).



Resim 7: Michael Heizer, “Lavitated Mass”, 2012.

Heizer’in “Birinci Kompleks” adını verdiği çalışmasında (Resim 8) ise kullandığı boşluklarla, geometrik biçiminin usta bir karışımıydı. Nevada’nın güney bölgesinin orta kısımlarında bir alanda bulunmaktaydı. “Birinci Kompleks” eğimli kenarları ve ikizkenar yamuk uçları olan bir toprak tümseğidir. Yaklaşık 42,5 metre uzunluğunda ve 7 metre yüksekliğindedir.



**Resim 8: Michael Heizer, “Complex One City”,
Beton, çelik ve sıkıştırılmış toprak; Garden Valley, 1972-74, Nevada.**

Ön taraftan bakıldığında boyuna bir şerit olarak görünen, fakat yan taraflara doğru gidilince kopan bir grup somut çerçeveleyici öğeyi içerir. Bunlardan bazıları tümseğin yanına bazıları ise uzağına yerleştirilmiştir. Kimileri yere dümdüz uzanırken, kimileri de dışa çıkıktır. Tepedeki ana birim 9 metre uzunluğundadır ve ön taraftan 9 metre dışarıya doğru sallanarak, tümseğin yüzü üzerinde sürekli değişen gölgeler yaratır.

Heizer, “Birinci Kompleks”in hemen önünü kazarak, diğer yapıtların etrafına yerleştirileceği devasa bir çöküntü yaratmıştır. Bunlardan biri, sadece geometrik bir cephesi olan uzun eğilimli bir tümsek inşaat halindedir. Böylece, “Birinci Kompleks” en sonunda tıpkı Mexico City yakınındaki Teotihuacan’da bulunan ‘Ay Piramidi’ nin önündeki alan veya Guatemala’daki Tikal’de veya Meksika kenti Oaxaca’da Monte Alban’daki büyük meydanlar gibi, dört bir yanı kapatılmış bir bölge oluşturan bir karenin bir kenarı gibi olacaktır. Amerika’nın keşfinden öncesine tarihlenen yapıtların törensel çağrışımları, izleyiciye hissettirilerek, Heizer’in çalışmasına tarihsel çağrışımlar yanında, törensel bir içerik de yükler.

2.3. Richard Long

Günümüzde de çalışmalarını sürdüren Richard Long (1945, Bristol), çeşitli ülkelere: Büyük Sahra, Nepal, Peru, And Dağları, Bolivya, Avusturya, Batı Avrupa, Meksika, Japonya, Himalayalar, İrlanda, İngiltere ve buraların köylerine uzun geziler yapmıştır. Bu gezilerde araç ve taşıyıcı olarak yazı, fotoğraf, harita ve toplama nesnelere oluşturduğu belgeleri araç olarak kullanmıştır. Birçok müzede de, aynı türden malzeme ve biçimlerin çeşitlemeleri ile uzunlamasına ve daire halinde yaptığı düzenlemeler bulunmaktadır.

Arazi sanatçısı Richard Long'un çalışmaları iki türde sınıflanabilir. Bunlar, "Yontuları" ve "Fotoğraf ve Film" kullandığı çalışmalarıdır. Yontular, herhangi bir alanda gerçekleştirilebilir olanlardır. Bitkiler içinde yontulmuş iki kare ve papatya tarlasının içinde çiçekleri yontarak çizdiği çapraz iki çizgidir (Resim 9).



Resim 9: Richard Long, (Cut daisies, Bristol, 1968).

İkinci grup çalışmalardan en önemlisi, TV Galeri için gerçekleştirdiği filmidir (Dartmoor, Jawler, 1969). İki millik bir mesafenin düz bir hat üzerinde yürüyerek

geçip gelmesi sırasında, yolu ve yolculuğu her yarım milde bir filme almış, sonra kat ettiği yolları televizyon ekranından sergilemiştir.

Galeriler için yaptığı çalışmalar, yan yana dizilmiş taşlardan ve onların oluşturduğu iç içe geçmiş dairelerden oluşuyor ya da 1984'te 'Küçük Beyaz Sivrilere' (Resim 10) adını verdiği çalışmasında yaptığı gibi, beyaz mermerleri galeri mekanına taşımıştır. Burada taşlar mekân değiştirmiş buna paralel olarak da anlam değiştirmiştir.



Resim 10: Richard Long, "Küçük Beyaz Sivrilere", 1984.

Richard Long'un sanatı, doğadaki yürüyüşlerine dayanıyordu. Bu yürüyüşlerde keşif, sanatının en önemli kısmıydı. Yol boyunca zaman, hareket ve yer hakkındaki fikirlerini toprak üzerine işaretler koyarak, taşları, tohumları ve orada bulunan diğer şeyleri düzenleyerek ifade etti (Resim:11).



Resim 11: Richard Long, Yürüyüşle Yapılan Çizgi

Bu yolla düzgün çizgiler, spiraller, çarpılar ve kareler gibi bütün kültürlerde var olan ve insanlar tarafından kabul görmüş ve doğa üzerinde iz bırakmanın, daha önceki yoluyla ilişkili basit temel şekilleri kullandı. Bir başka deyişle, bu biçimleri evrensel olduğu için seçiyordu. Yataylığı ise ufuk çizgisinin sürekliliğini simgelediği için kullanıyordu. Bu doğa üzerinde bıraktığı incelikli ve çoğu zaman geçici izleri, fotoğraf imgesinde ya da sözcüklerde yaşatıyordu. Bolivya’da prehistorik üstüne yaptığı gezintiyi fotoğraflarla belgelemiş ve sunmuştur. Richard Long, biçim ve malzeme seçimlerinde, sık sık taş daireler kullanır. Mekanikleşen yaşantıya karşılık içsel yolculuklar yapar. İnsanın araçlarına hâkim olan kent temelli tüketim kültürüne bir alternatif olmak önemlidir. Richard Long sanat yapıtlarının bizi doğayla ilişkiye sokarak, yerle özdeşleşme sağlayabileceğini ve insanları bilinmeyen ya da görülmeyen manzaralar hakkında uyarabileceğini belirtir. Richard Long’un çalışmaları doğaya büyük bir saygı içerir. O genellikle arazide çalışır yaptığı küçük müdahalelerle kendi manzarasını oluşturur. Galeride yaptığı çalışmalarda da doğal malzemeler kullanır. Richard Long seçtiği manzarada önemli değişiklikler yapmaz. Bunun yerine o yere işaretler koyarak o yerin doğal özelliklerinden yararlanır. Richard Long’un çalışmalarının anlamı özel bir manzaranın temsilinden daha çok onun seçmiş olduğu doğa parçasında yaptığı eylemlerin görünürlüğüne dayanır.

Long'un yapıtları, tarih öncesi toplumların doğa-büyük sanat arasında kurdukları ilişkiyi çağırıştırır. Bu ilişki, doğanın insana egemenliği, doğa güçleri karşısında insanın kendi gücünü kanıtlaması ve düzen, uyum, kalıcılık sağlamak için sanat yapıtını yaratması düşüncesine dayanır. Long, günümüz uygarlıklarının henüz el sürmediği doğayı yaşıyor ve belgeliyor; insanın doğayla bütünleşmesindeki en doğal biçim olan ' yürüyüş'ü kendi deneyimlerinin her aşamasıyla tanımlıyor ve yapıtlarıyla kendisinin bu deneyimi yaşadığının kanıtını bırakıyordu (Madra 1989:108).

Long için yaptığı taş daireler ya da çizgiler önemli değildir. Taş dairelerin ya da çizgilerin nerede yapıldığı önemlidir. Dünyanın hemen her kıtasında açık alanlarda, gittiği yerlerin sağlayabileceği olanakları değerlendirir. Onun başlangıç noktasının yeryüzü olması şaşırtıcı değildir. Bir başka konuşmasında, ' yürüyüşü' şöyle dillendiriyordu:

“Benim heykellerim dış mekândadır. Materyal ve düşünce, mekândır. Heykel ve mekân, tek ve aynıdır. Mekân, gözün görebildiği kadarıyla heykeldendir. Bu heykelin mekânı yürüyerek bulunur. Bazı çalışmalar bir yürüyüş boyunca belirli mekânlar dizisidir. Örneğin kilometre taşlarıdır. Çalışmalarında yürüyüş, mekânlar ve taşlar eşit öneme sahiptirler. (Smith 1987:120).

“Long'un doğa ile gerçeklik arasındaki ilişkisini çözmek için insan vücuduna bakmak gerekir” diyordu Anne Seymour. “İnsan vücudu daima hem bir ölçüm sistemi, hem bir harita olmuştur. Onlu ve onsuz zamanın kaydını almıştır. Long'un bunu kullanımı ise yüzyılın hareketliliğinin bir parçasıdır. Bu hareketliliği, C.G.Jung, vücut ile ruh doğa ile kültür arasındaki savaşımı durdurmak, insan doğasının basit gerçekleri ve vücutlarımızın pozitif çehresini yeniden keşfetmek için bir çaba olarak tasvir etmiştir” (Nalça:1999:322). Long'un en önemli başarılarından biri de, insan vücudunu en basit anlamı ile doğa ile denge haline sokmasıdır. Kendi vücudunu kullanarak, hareketliliği, doğanın değişen vücudunu, yaşam olarak gördüğümüz uzay zaman geçidini temsil etmektedir. Eğer yapıt bir yürüyüşün kalıntısı ise, yol vücudun gölgesidir.

Böylelikle Long'un çıktığı fiziksel seyahatler, aynı zamanda içsel bir yolculuğun izdüşümleriydi.

“Prensip olarak yürüyüş değişir, manzaraları tarayabilir. Günün ve gecenin farklı zamanlarında, farklı hava koşullarında ve yürüyücünün farklı zihinsel durumunda gerçekleşebilir. Böylece gerçek dünyanın farklı yönlerini eserin bir parçası haline getirir. Eser dünyanın bir parçası, onun bir ifadesi olur; bir ekleme veya durağan bir obje değil. Yapılırken eser de birlikte hareket ediyordu, bir yapısı vardı. Fakat bu değiştirilemeyen bir sabitlikte bir yapı değildi. Eninde sonunda kendi hareketinin yönü ve arazinin şeklinde yapılaşıyordu. Onu keyifle taşıyan bir dünyanın yüzeyinden geçen bir yürüyüştü. Toprak sanat eserinin arkadaşı olmuştu; sanat eseri dünyadan zevk aldıkça, onunla birlikte yürüyordu” (Solomon 1989:47).

...

“Bu, Sahra çölünden Rio Grande’ye, Fransa ve İspanya’nın sahillerinden Missisipi’nin köşelerine, Dartmoor’dan Japonya’daki Honshu’nun tepesine; Bolivya, Nepal ve Pirene’den çok çok uzaklara götüren bir yolculuktur. Zamanı, geçmiş görünen ve görünmeyen şimdiki zaman olarak değerlendirir. Yağmur ve güneş, çamur ve kar, rüzgâr ve su, denizden dağa, nehre ve yola, ormandan göle geçiş tüm benliğimizdeki duyguları canlandırmaktadır. Onun kendi arka bahçesinde, yağmurlu havada ayakkabısının çıkardığı ses, geğirme ve kahkaha sesleri, kuruyan çorapları orada Himalaya’ların sonsuzluğu ile aynı kefededir. Richard Long’un dediği gibi; Benim çalışmam illüzyon veya konseptüel değil gerçektir. Gerçek taşlar, gerçek zaman, gerçek aksiyonlar çalışmalarımı teşkil eder. Dünyayı bulduğum şekliyle kullanırım (Tuncer: 1998:194).

Richard long’un işleri 20. yüzyıl’ın sosyal, bilimsel, teknolojik, siyasal hareketliliğinin bir parçası olarak yerini alır. Richard Long doğayla diyalog kurarken kendi bedenini kullanır. Değişik coğrafya parçalarında yürüyüşler düzenler. Doğada bulunan görünen şeyler üzerinden görünmeyenleri görünür kılar. Doğanın sonsuz döngüsüne dikkatlerimizi çeker.

Richard Long’a göre mekânlar, fikirler için enerji verirler. Long, enerjisini bir anlamda yollarda olmaktan alır. Yollar onun mekânı gibidir. Long’un çalışmalarının bir bölümü yürüyüş ile oluşturulmuştur. Çalışmalarının bir kısmı ise Long’un doğadan topladığı gereçleri galeri, müze, ev veya hastane bahçesi gibi daha evcil mekânlara taşımıştır. Hangi mekânda düzenleniyorsa o mekâna göre anlam kazanıyordu. Long yürüyüşlerin hayal gücünü beslediğini söylemiştir.

Long'un seyahatlerinin mola yerleri önemlidir. Long'un doğada yürüyüşleri sırasında mola verdiği yerlerde yaptığı minimal müdahaleler, orada çok kısa süre geçirmiş olsa da, buralardan almış olduğu enerji ile oluşmuşlardır.

Long'un çalışmaları birbirleriyle ilgili sonsuz çeşitlilik içerir. Onun için her yol sanatın her çalışması gibi mistik bir amaç duyumuna sahiptir. Yeryüzü sanatçısı fiziksel bir seyahat yaptığı kadar aynı zamanda içsel bir seyahate de çıkmış olurlar.

Richard Long zamanının büyük kısmını İngiliz köylerinde geçirir. Gereç ve taşıyıcı olarak fotoğraf kullanmasına karşın, bir galeride fotoğrafları sergilemeyi reddeder. Onları yalnızca yayımlar. Long'un gerçekleştirdiği işlerde iki eğilim sezilir: İlki Long'un **yontular** adını verdiği çalışma yerleri ki, bunlar herhangi bir alanda gerçekleştirilebilir olanlardır. Bitkiler içinde yontulmuş ve papatyalı tarla içinde çiçekler yontularak çizilen çapraz iki çizgi gibi. Ya da onbeş ağaç gövdesinin dikilerek bir dağa sıralanması gibi. Fotoğraf ve film kullanılan ikinci grup çalışmalarının en önemlisidir (Özayten 1992:51).

“Doğrudan toprak yüzey işaretleme, ilk daireler ve çizgiler, daha ziyade onların etkilerine ilişkin bir farkındalık yarattı. Daha sezgisel bir ruh içinde 'tüm dünya ile çalışmaya açık olduğunu' gösterdi ve ona açık hale geldi. Artık bu hayatının geri kalanı için kullanarak yapabileceği bir şeydi” (Mourhouse:2002:7). Long doğayı elle biçimlendirirken, özellikle taşların jeolojik geçmişine uyumlu bir müdahalede bulunur. Taş, long için Dünyanın varoluşundan beri vardır. Bugüne ulaştıkları için geçmişle bugün arasında bir bağ kurarlar.

Richard Long'un eserleriyle ilişkili metinler, fotoğraflar ve kelimeler (taşların, ahşabın ve yerin, yani işlerin kendileri deşifre edilmeye uygun özel bir sistemdirler, okunabilirler) somutturlar, ağırdırlar ve gerçeğin birer ayrıntısıdır. Lan Tromph bu bağlamda şunları söyler: “Long'un yürüyüşleri kültürün metalaşmasından ortaya çıkmıştır. Long'a göre bunlar sanatta olanak çeşitliliği arttırmıştır. Bunu da sanatı, galeri mekânının beyaz karesinden uzaklaştırarak ve edebi olarak heykelin sınırlarını genişleterek yapmışlardır (Tromph 2000: 79).



Resim 12: Richard Long, Fuji Dağı'nda bir çizgi, 1979, Japonya

2.4. Walter De Maria

Walter De Maria bir deneyim biçimi olarak en yüksek sanat formunun doğal afetler olduğuna inanır. New Mexico’da ücra bir tarlada 400 çelik direkten oluşan The Lightning Field (Şimşek Tarlası) adlı çalışması (Resim 13), üzerine çekeceği şimşeklerle kıyameti çağrıştıracak enerjinin mevcudiyetini ortaya koyar 400 Çelik direk bir km. uzunluğundaki bir kare içindedir. Birbirlerinden 220’şer ayak mesafede olmaları sonucu 16 ya da 25 eksenin oluşturduğu bir ağ ortaya çıkmaktadır. Direklerin yükseklikleri arazinin değişen yüksekliklerine bağlı olarak dört buçuk ila sekiz metre arasında değişiyordu. Ama sanatçının değişmez olarak bıraktığı tek faktör, çubukların üst noktaları yere paralel bir alan oluşturuyor olmasıydı. Bölge yılda iki ay fırtınalı geçmektedir. Maria burada görkemli bir doğa olayını kullanmıştır.



Resim 13: Walter De Maria, “Şimşek Tarlası”, New Mexico 1971-1977.

Burada şimşek çakması ve yıldırım düşmesi gibi bir doğa olayının kendisi sanatsal bir gereç olarak kullanılmıştır. Sanatçı bir doğa olayının gerçekleştiği ana

odaklanmıştır. Walter de Maria “ Şimşek Tarlası” hakkında “ Bu işin estetiği müziğinkinden farklı değildir, sadece yayılımını deneyimlediğimiz bestelerdir” der (Karavit: 2008: 59).

Eleştirmen Barthes’in yorumu ise: “Şimşek tarlası parıltılı, aralıksız dinlenebilen ışı ışı belirleyiciler üreten görüngülerdir. Şimşek tarlası bize, uygulamayı tanıma ve çok anlamlılığının içinde yer alabilme olanağını tanıır. Bu durumda hayali bir şeydir, düşselliğimizin üzerinde oynayabileceğimiz bir tarla, ışığı kendisi aktarıyormuş gibi hayali bir enerji yaratır” (Karavit 2008: 60) şeklindedir. Patrick Werkner, De Maria ve onun işleri hakkında şunları söyler:

“İzolasyon, iktidar, tehlike, enerji, kurallara bağlama, sınırlandırma ve görünmezliğe rağmen mevcudiyet- tüm bunlar hem Onun Land Art yapıtlarında hem de nesnelere ortaya çıkmaktadır. Bu kavramların ilişkilendirileceği ortak nokta azami dereceye yükseltilmiş, artırılmış ağırlamalardır. De Maria için burada yaşam ve ölümden başka bir şey söz konusu değildir” (Werkner 1992:108).

2.5. Andy Goldsworthy

Andy Goldsworthy doğal unsurları estetik değeri yüksek, görsel bir bütünlük içerisinde kullanır. Andy Goldsworthy doğanın içerisinde doğal malzemeler kullanarak işlerini oluşturur. Andy Goldsworthy, genelde diğer arazi sanatçılarında göre mikrokozmik boyutta olan işleri ile doğaya müdahalesini en az tutmaya çalışan bir sanatçıdır ve çalışmaları 1960’ların dev ölçekli arazi sanatı örnekleriyle tezat oluşturur. İşe başlamadan önce materyali, iklimi, canlıları, bitkileri değerlendirmek için zaman ayıran Goldsworthy, işin yapılacağı bölgeye özgü doğal olanakları (kar, buz, meyveler, çimenler, yapraklar, ağaç parçaları, taşlar), organik ya da inorganik unsurları kullanmaktadır. Eserin oluşturulduğu yerin kendine özgü karakteri ve iklim şartları, işin var olmasını ve bir sonra değişime uğrayarak oluşturulan bütünün tekrar parça haline gelmesini sağlamaktadır.

Goldsworthy’nin ifadesiyle,

“Bakmak, dokunmak, materyal, mekân, yapım süreci, form ve sonuçta ortaya çıkan işler bir bütündür. Birinin nerede bitip diğerinin nerede bittiğini söylemek zordur. Mekân yürüyerek bulunur; yön, hava ve mevsim

tarafından belirlenir. Ben bir avcıyım, her günün bana sunduğu fırsatları değerlendiririm. Eğer kar yağıyorsa, karla çalışırım; yaprak dökümünde malzemem yapraklardır; devrilmiş bir ağaç dallar için kaynaktır. Bir yerde bir malzeme bulmak için orada keşfedilecek bir şeyler olduğunu hissederek dururum. Orası benim öğrendiğim yerdir. Aynı yerden birçok kez geçmiş ya da orada çalışmış olabilirim. Bazı yerlere tekrar, daha derine inmek için giderim. Bir mekânla ilişki uzun zaman içerisinde katman katman oluşur. Böylece bir yerdeki değişikliklerin daha çok farkına varırım. Yere eğilip aldığımız basit bir akçaağaç yaprağının suya düşünce aldığı rengin yoğunluğuna inanamazsınız. Akçaağaç yaprağını suyla birlikte anlamaya başladım, ama bu sadece bir yol. Tüm materyallerin doğalarını keşfetmek için bir yol vardır. Hareket, değişim, ışık, büyüme ve çürüme doğanın yaşam kanalları ve benim işlerimde yansıtmaya çalıştığım enerjilerdir. Bir yaprak, kaya, dal ile çalıştığımda bu sadece materyalin kendisi değil, içindeki ya da çevresindeki yaşam süreçlerine dair bir yaklaşımdır, o materyalle çalışmayı bıraktığımda da bu süreçler devam eder (Grande 2004:91).

Andy Goldsworthy yaprak, taş, dal gibi doğal malzemeleri bir araya getirerek yaptığı heykellerde, doğal olmayan, yapıştırıcı vs. gibi malzemeler kullanmıyor. Bir malzeme içerisinde tekrar keşfedilen ve işin ilerlemesi süresince değişen form ve planlanmamış duygular yıllar boyu oluşmaktadır: “Büyük çalışarak doğaya hakim olmaya çalışmıyorum. İnsanlar eğer bir işi çevresi içerisinde küçük hissedерlerse, onlar doğanın bu işleri küçük yapmak gibi bir amacı olduğunu düşünmeyeceklerdir (Karavit: 2008: 80).

Andy Goldworthy, doğa içerisindeki müdahalelerini ya da düzenlemelerini yapmak için önceden bir taslak hazırlamaktan vazgeçmiştir. Onun için huzursuzluk değişimin işaretidir: “Kuşlara göç zamanı yanlış yerde bulduklarını söyleyen şey, içgüdüsel teşebbüs, daha önce hiç gitmediklerini söyleyen güçlü bir duygudur. Bu sebepten kendimi bir kuş gibi hissetme gerekliliği duyarım” (Karavit 2008: 78).



Resim 14: Kuzeye Dokunmak –Kuzey Kutbu, 1989

Andy Goldworthy, kış aylarındaki çalışmalarını kuzeyde gerçekleştirir: “Kuzey, benim için arazinin ayrılmaz parçasıdır. Bir taşın yosunlu yüzünde, bir dağın soğuk gölgesinde, bir ağacın yeşil yüzünde ona dokunabilirim. Onun enerjisi, karın ve buzun içerisinde görülebilir. Kuzeyi onun kaynağına (kışın doğduğu yere) Kuzey Kutbu’na (Resim: 14) dek takip ettim. Oraya giderek, sadece kışın doğasını değil, yaşadığım yerin kuzeyini daha iyi anladım, tanıdım. Sürekli donmuşluğun verdiği zevkten hoşlandım” (Karavit: 2008: 79). Goldworthy’in işlerinde işin kendisini, onun yapısının doğası belirler. Bu yüzden kaynağından uzaklaşmış malzemelerin içindeki doğayı bulmak daha zordur.

Bir malzemenin etrafındaki enerji, bunların içerisindeki enerji ve mekân kadar önemlidir. Hava, yağmur, güneş, kar, sis, açık hava görülebilir dış mekândır. Bir taş dokunmak, onun etrafındaki mekâna dokunmak ve çalışmaktır. İşler oraya nasıl geldiğini bildiren, yerleşme işleminden ve etraftan bağımsız değildir. Taşın niçin orada olduğunu ve nereye gittiğini anlama çabası içerisinde, onun bulunduğu bölgede, onunla çalışması gerektiğine inanır. Doğanın nasıl bir değişim içerisinde olduğu konusunda çalışmaları sayesinde bilgi sahibi olduğunu savunmaktadır: “ Sanatımın,

hava, su ve malzeme içerisindeki değişimlere uyanık ve duyarlı olmasını isterim. Sık sık, belirli bir hava durumu, süreklilik kazandıysa, düşünceleri bir düzen halinde takip edebilirim. Değişiklik başladığı zaman, düşüncede değişme yoksa düşünce başarısızlığa uğrayacaktır. Ve sık sık böyle sonuçlanır. Ve kendisine uygun durumlar tekrar ortaya çıkıncaya dek benimle gezmek zorunda olan yarı anlaşılır duygularla, havadaki değişiklikler yüzünden çok kez yarı yolda bırakılmışımdır” (Karavit 2008: 76).

Andy Goldworthy, genellikle yeryüzünün kalıcı olmayan parçaları olan ağaçlar, dallar, çam kozalakları, parlak renkli çiçekler, çimenler, dikenler, kum, taş, çamur, kar ve buzdan sarkıtlar gibi malzemelerle deneyler ve buluşlar yapar. Bunları bir araya getirirken çıplak ellerini ve zaman zaman da dişlerini kullanır. Projelerinde malzemeyi ve konuyu mevsimler ve hava koşulları belirler. Düşünüp ne yaratacağına karar vermeden önce doğanın ona vereceğine bakar. Sanat projeleri geçicidir, çabucak bozulurlar. Geçiciliğe verdiği önemi “bu şeylerin hepsi geçici bir sürecin parçasıdır ki benim dokunuşum da geçici olmadıkça bunu anlayamam” der. Onun geçici heykelleri sanatın kalıcılığıyla çelişse de o geçiciliği bir sürecin tamamlanması olarak görür. Doğanın ölümlülüğü nedeniyle, çalışmalarının özünü yakalamak için bir belgeleme biçimi olarak fotoğrafı kullanır. Böylece çalışmalarının üretimi fotoğraf aracılığıyla bütün açılarıyla belgelenir. Goldworthy'nin geçici olanın belgelenmesi üzerine düşünceleri şöyledir: “Her iş büyür, kalır, bozulur. Çalışma ve onun en başarılı olduğu yoğun bir an vardır ki bunun da fotoğrafa alınan imajda ifade edilmesini umuyorum. Süreç ve bozulma kesindirler.

(<http://www.arthistory.sbc.edu/artartists/photoandy.html>)

2.6. Christo

Christo doğal çevreyi mekânsal anlamda gereç olarak kullanan bir çevresel sanatçıdır. Richard Long veya Andy Goldworthy gibi doğanın içerisinde doğada bulunan doğal gereçler kullanmak yerine doğanın içerisinde kumaş veya branda gibi yapay gereçler kullanır. 1958'den beri birtakım nesnelere veya mekânları paketleme işleriyle nesnelere geçici olarak biçimlerini değiştirmiş ve nesneyi örtü altına saklayarak yüzeye yansıyan temel biçimlerine ve işlevlerine dikkati çekmiş ve sosyal eleştiriler getirmiştir.

Christo'nun 1972-1976 yılları arasında Kaliforniya'da gerçekleştirdiği 5,5 metre yüksekliğinde ve yaklaşık 40 km. uzunluğundaki Koşan Çit, iki ay boyunca 65 işçinin haftada 60 saat çalışması sonucu ortaya çıkmış; maliyeti 2 milyon dolar olan bir projedir (Resim 15).



Resim 15: Christo, “Koşan çit” (Running Fence), Christo-1972-1976.

Burada yeryüzü parçası üzerine çit gibi çekilen brandayla birlikte peyzaj olarak yeniden var olmuştur. Christo “Koşan Çit” hakkında şunları söyler: “Burada bulunan sadece kumaş, çelik ve çit değildir. Herkes burada işimin bir parçası, bu proje yapma sürecinin ayrılmaz bir parçasıdır. Yirminci yüzyıl sanatı tek bireysel bir deneyim değildir. Bu çok derin siyasi, sosyal, ekonomik bir deneyimdir. İnsanlarla beraber yaşayan bir uygulamadır.

(<http://marcellodicintio.com/2010/05/03/christo-and-jeanne-claude-running-fence/>).

“Bu tür çalışmalarda, yaratmanın getirdiği uzun ve zahmetli süreç, arazi sahipleriyle anlaşmak, yerel yöneticilerle toplantılar yapmak, çevre yasalarının talebettiği belgeleri doldurmak, vb. en azından çalışmanın yansıttığı süreçler kadar önemli ve ustalıktır”...Koşan Çit çalışmasının

yapımında Christo çok sayıda insanın katıldığı olay halini almıştı. Bu çalışma heykel olduğu kadar bir performanstı aynı zamanda (Matilsky 1994: 7).

Christo “Ben sadece güzel bir çit, harika bir manzara istemedim ki... Bu gün ekonomi, toplumsal sorunlar ve siyaset büyük bir dram. Bu alanlardaki birikim, sanatçının yapıtının önemli bir bölümü olmalı” diyordu (Beardslay 1989: 13).

Christo, hiçbir zaman doğa üzerinde kalıcı bir etki bırakmayı düşünmemiştir. Sanatçı projenin çevreye etkisiyle ilgili eleştirilere ise, eseriyle doğa arasındaki mükemmel uyumu koruduğunu ileri sürerek yanıt vermektedir. Christo önceden var olan bir yer yüzeyinin yeniden fark edilmesini sağlıyordu. Doğal arazinin dokusunu, formunu ve renklerini zenginleştiriyordu. Bu konuda Pierre Restany şöyle der: “Christo’nun insanlara olan kayda değer inancı, öyle bir inançtır ki, dağlarda gezinir, tepeleri aşar, bayırlardan denize iner” (Nalça: 1999: 337).



Resim 16: Sarmalanmış Kıyı, Sydney, Australia 1968-69

Christo 1969'da, Güney Pasifik Okyanusu'nda uçurumla kaplı kıyı alanı, yaklaşık 2,4 kilometre uzunluğunda 46-244 metre genişliğinde, kuzey kısmı 26 metre yüksekliğinde draperileri beyaz dokunmuş polipropilene kapladı ve ipe gerdi (Resim 16). Kayalıklı topografiyi düz olarak birleştiren kumaşla sarmalamakla, onu kendi boyutunda hemen hemen bir sanrı gibi algılanan gerçeküstü bir düzenlemeye çevirdi (Karavit 2008: 69).

3. BÖLÜM:

UYGULAMALAR

3.1. Yamaçtaki Kıvrım I ve Yamaçtaki Kıvrım II

Doğanın aldığı her durum kendi doğal döngüsünün bir sonucudur. Bir yeri mekânsal bağlamda tarif ederken, o yere ne zaman gidildiği, hangi mevsimde gidildiği ya da günün hangi saatinde nerede, hangi noktada bulunduğu o yeri tanımlamamızda önemli referanslar verir. Bütün meteorolojik koşullar duygumuzun oluşmasında etkindir. Yaşantımızı ve esas duygumuzu doğa belirler.



Resim 17: M. Duyuler, “Yamaçtaki Kıvrım I”, 2012.

Doğa içerisinde konumlanan uygulamalar; kentsel çevrenin dışında açık alanlarda oluşturulur. Resim 17’da görülen uygulama Amik Ovası’nın batı tarafında ovanın son bulduğu dağ yamaçlarında yer alır. Arka tarafta bulunan dağlar dalgalı şekilde sıralanırlar. Görünüm içerisinde, yaklaşık 120 cm yüksekliğinde ve tabanında ise 150 cm ye varan yığılmış toprak dalgalanarak sıralanan dağlara paralel bir uzantı gibi dururken, uç kısımdaki yay şeklinde kırılmasıyla bir devinim yaratır (Resim 39,40). Görünümün günün değişik saatlerinde değişik algısı vardır. Yaklaşık 3-4 aylık bir sürecin sonunda mevsim değişmiş ve entropi (düzensizlik) süreci başlamıştır. Entropi süreciyle “Yamaçtaki Kıvrım”ın üzeri çimlerle kaplanmıştır. Doğayla kaynaşmış onun bir parçası olmuştur (Resim 18).



Resim 18: M. Duyuler, Yamaçtaki Kıvrım I (4 ay sonra). 2012

Rastgelelik ve düzensizliğin kendi içinde bir düzeni oluşmuştur. Robert Smithson’un deyişiyle “geri döndürülemez olan bir durum değil, yavaş bir dengeye doğru hareket eden ve birçok yönden önerilen durum” gerçekleşmiştir (<http://www.robertsmithson.com/essays/entropy.htm>).

Yamaçtaki Kıvrım II ise, Yamaçtaki Kıvrım I'in yanında ters yönde konumlanır. Karşıt yönde hareketleri birbirini tamamlar. Koçboynuzları gibi her ikisi de birbirine karşıt olarak kıvrılırlar (Resim 20).



Resim 19: M. Duyuler, Yamaçtaki Kıvrım II 2012.



Resim 20: M. Duyuler, Yamaçtaki Kıvrım II (4 ay sonra)

3.2. Yarılmış Rampa

Resim 21'deki çalışma ise Yamaçtaki Kıvrım'ın uygulandığı alana yakın bir alanda uygulanmıştır. Burada rampa bir kanal gibi yarılarak, yanlarda oluşan simetrik kütlelerle ve arada oluşan boşlukla mekânsal bir anlam kazanmıştır. Rampadan diğer tarafa bir yol gibi geçit veren boşluk bulunmaktadır. Yaklaşık 70 derecelik bir açıyla yükselen rampanın boyu 7-8 metre kadardır. İş makinesi yardımıyla kazılmıştır (Resim 41,42). Yeryüzü Sanatçıların neredeyse bir ilke olarak benimsediği “doğayı eksiltmeden, doğayı arttırmadan” anlayışıyla yapılan uygulamalarda olduğu gibi burada da doğada herhangi yapay bir malzeme kullanılmamıştır.



Resim 21: M. Duyuler, Yarılmış Rampa 2012.

Gereç olarak doğanın kendisi kullanılmıştır. Minimal bir yaklaşımla doğa biçimlendirilmiştir. Müdahalenin az olduğu buna karşılık kütleli etkinin çoğaldığı bir forma ulaşılmıştır. Rampada belli bir açıyla yukarıya doğru yükselen

yıgın toprağın yüzey dokusu etraftaki bitki örtüsüyle uyum içerisindedir. Yaklaşık dört ay sonra mevsimin değişmesiyle bütün yüzey çimlerle kaplanmıştır (Resim 22). Hava koşullarına bağlı olarak “Yarılmış Rampa” bulunduğu yere adapte olmuş neredeyse doğanın kendisinin oluşturduğu bir form haline gelmiştir. Karşı tarafa geçişi kolaylaştırdığından bir “yol” işlevi de görür. Çünkü diğer tarafa geçiş yapan insanların “Yarılmış Rampa”yı kullandığı gözlemlenmiştir. Böylece yukarıya geçiş fikri sadece görsel olarak algılanmasının ötesinde işlevsel olarak da belirmiştir.



Resim 22: M. Duyuler, Yarılmış Rampa (4 ay sonraki durumu) 2012

Doğada konumlanan bu uygulama doğal çevrede bulunan ağaçlar, tepeler, gökyüzüyle kendi manzarasını oluşturmuştur. Andy Goldworthy'nin ya da Richard Long'un uygulamalarında olduğu gibi doğa tümünden gereç olarak kullanılmıştır. Ana malzeme topraktır. Doğa parçasının kendi topografyasına paralel bir tutum izlenmiştir. Yarılmış Rampa tamamen doğanın bir parçası haline dönüşmüştür.

3.3. Bir Tümülüs Öyküsü

Tümülüs, bir mezar ya da mezarlık içeren, toprak yığılarak oluşturulmuş tarihi tepeciklere verilen addır. Tümülüs; kral, kral ailesi, yerel beyler ve zenginler için inşa edilen mezar yapılarıdır. Anadolu'da bulunan tümülüslerin sayıları binlerle ifade edilir. Tümülüsler doğanın içerisinde bir kültür ögesi olarak bulunurlar. Minimal formlarıyla doğayla uyum ve bütünlük gösterirler. İnsanlar tarafından oluşturulmuş kültür formları olmasına rağmen doğadan ayrık ya da yabancı bir duruşları yoktur. Yükseklikleri en fazla 50 metreye varır. Tümülüsler doğanın içerisinde doğanın bir parçası gibi dururlar. Tabanının geniş olması yukarıya doğru gittikçe daralması onu yerle bir gösterir. Aslında doğada kendiliğinden bulunan tepeciklerden pek farkı yoktur.



Resim 23: M. Duyuler, Bir Tümülüs Öyküsü. 2012

Uygulama sürecinde yaşanan coğrafya parçası üzerinde bulunan Çukurova ve Amik Ovası Tümülüslerinin imgesel çağrışımları ilk çıkış noktası olmuştur. Ova üzerinde Tümülüsler ovanın yatay bulunan uçsuz bucaksız görüntüsü içerisinde yukarıya doğru yönelmesiyle belirgin ama keskin olmayan bir dikeylik gösterirler. Doğanın kendi oluşturduğu bir tepecik mi yoksa insanın oluşturduğu bir tepecik mi olduğu pek fark edilemezler.



Resim 24: M. Duyuler, Bir Tümülüs Öyküsü. 2012

Tam da bu yönüyle arazi sanatı yapan sanatçıların doğayla kurduğu ilişkinin özeti gibidir. Tümülüs hem doğa hem sanat formu gibi olmuştur. İçeriksel derinliğin katmanlarından biri de tümülüsün arkeolojik açıdan tarihselliği ve yaşanmışlığının çağrışımlarıdır. Böylece geçmişle de bir ilişki kurulur. Uygulama sürecinde Amik Ovası'nın batısında bulunan dağ yamacında yükseklikleri 160 santimetre olan 9 adet birbirine sıralı toprak tepecik oluşturulmuştur (Resim 23). Toprak tepecikler dağ yamacında dağların yatay olarak dalgali görünen ritmik görüntüsüne kendi oluşturduğu ritimle karşılık vermiştir. Dört aylık bir sürenin sonunda toprak tepeciklerin üzeri çimlerle kaplanmış ve doğayla bütünleşmiştir (Resim 24,25,26).



Resim 25: M. Duyuler, Bir Tümüls Öyküsü. 2012



Resim 26: M. Duyuler, Bir Tümüls Öyküsü (ayrıntı), 2012

3.4. Düş Tepesi

Uygulama sürecinde bir diğer çalışma “Düş Tepesi” dir (Resim 27). Burada tümülüs tepesini andıran bir başka tepecik oluşturulmuştur. Uygulama formu topraktan oluşturulmuştur. Yaklaşık 3 metre yüksekliğindedir. Taban genişliği ise 10 metre kadardır. Yere paralel uzanan yatay uzunluk 25 metredir. Diğer uygulamaların yanında dağ yamacında konumlanır. Tepecikten yukarıdan aşağıya uzantıların arası bir kanal şeklinde açılmıştır. Hem doğanın bir parçası hem de insan müdahalesiyle oluşturulduğu izlenimi vardır.



Resim 27: M. Duyuler, Düş Tepesi. 2012

Oluşturulan formun kendi içerisinde simetrik bir düzeni söz konusudur. Konumlandığı yere göre ise asimetrik bir yapıya sahiptir. İmgenin kurgusunun mekân ile ilişkisi söz konusudur.

3.5. Kıvrılan Tepecik

Resim 28’da Resim 27’da bulunan çalışmanın izleksel olarak devam ettiği görülür. Ana malzeme olarak yığılma toprak kullanılmıştır. Yükseklik yaklaşık 3 metredir. Tepecik’in taban genişliği ise 5 metredir. Tepecikten ayrılan kollar kıvrılarak bir sarmal gibi döner (Resim 48).Yukarıya doğru yükselerek dönmesi görsel olarak devingenliğini artırır. Dağ yamacında konumlanırken kendi içinde bulunduğu kara parçasıyla bütünleşir. Toprağın doğal dokusundan kaynaklı yüzeyde daha heterojen bir ışıklılığı vardır. Toprağın görünümü kaba olmasına karşılık yine de çevresiyle uyumludur.



Resim 28: M. Duyuler, Kıvrılan Tepecik 2012

Uygulamaların ortak noktalarından biri de daha bakir doğasal alanlarda gerçekleşmiş olmasıdır. Yeryüzü sanat eylemleri hakkında Norbert Lynton “ Kent varlığına duyulan kuşkunun ve nefretin doğal ve kaçınılmaz sonucu olarak, bunlar kent ortamına meydan okuyan eylemlerdir (Lynton 1991: 335) der. E. Fisher “ insanın ve dünyanın parçalanması, çağdaş dünyanın büyük ölçüde mekanikleşmesini, uzmanlık ve yabancılaşma olgusu ile ilişkilendirir (Fisher 1990: 89). Bu durumda doğadan yabancılaşan insanın “doğa ile özdeş” bir kültür

yaratma isteğinin çağımız sanatçı ve düşün insanlarının temel konuları arasında yer aldığı görülür.

3.6. Düş Tarlası

Resim 29’de görülen çalışmanın ilk aşamasında yaklaşık 1000 metrekarelik açık alan düz bir yüzey olarak kazanılmıştır. Daha sonra elde edilen bu yüzey üzerinde zeminden 10 cm yükseklikte 3’er metrekarelik alanlar oluşturulmuştur.



Resim 29: M. Duyuler, “Düş Tarlası” 2010

Toprak zemin üstünde eşit aralıklarla eşit büyüklükte yerleşen alanların yüzey dokusu zemine oranla daha homojen hale getirilmiştir. Süreç ekime hazırlanan bir tarla gibi ilerlemiştir. Açık arazide doğal çevreye bağlanan ova imgesinden hareketle soyut mekânsallığı olan düzlemler oluşturulmuştur. Ana malzemenin toprak olduğu, toprak üzerine toprakla yapılan bu çalışma, açık alanda hava, ışık ve sonlu olmayan bir mekânda hayat bulmuştur. Tohum ekilmeye hazırlanan bir tarla gibi “Düş Tarlası” oluşturulmuştur. Her şeye hayat veren toprak burada imgenin yeşermesini sağlayan bir gereç olmuştur. Resim 29’de yalın halde

bulunan kare alanlar sonraki aşamalarda üzerlerine değişik müdahalelerle değiştirilmiştir. Yalın halde bulunan kare alanlar bu şekliyle süreç içerisinde ara bir sonuç olarak değerlendirilmiştir (Resim 43,44). Daha sonraki aşamalarda kare alanların minimal formlarla buluşması sağlanmıştır.

3.7. Düş Tarlası'ndan I



Resim 30: M. Duyuler, Düş Tarlası'ndan I, Haziran 2010.

Resim 30'de görülen çalışma açık alanda düzleştirilerek kazanılan bir toprak bir yüzey üzerinde oluşturuldu. Toprak zeminden belli bir kot farkıyla 10 cm yine toprakla yükseltilecek şekilde. Yüzey üzerinde köşeden ortaya doğru balıksırtını andıran bir çıkıntı uzatılmıştır. Bu çıkıntı formu, yüzey üzerinde keskin olmayan yumuşak bir geçişle ortaya çıkan yükselti olarak belirmiştir.

İnsanın doğduğu ve büyüdüğü yer ontolojik yapısını da belirleyen şeydir. Özellikle dünyayı tanımaya ve anlamaya başladığı andan itibaren doğayla kurduğu yalın ilişki yapılanmanın esasını oluşturur. Burada “Düş tarlası” indirgenmiş, soyutlanmış “Çukurova” olarak belirlenmiştir.



Resim 31: M. Duyuler, Düş Tarlası'ndan I, Mart 2011.

Bir yıl aradan sonra formun kendisi ve görüntüsü değişmiştir (resim 31). Değişen hava koşullarının, yağmurun, rüzgârın, güneşin etkisiyle bir entropi süreci yaşanmıştır. Üzerinde çatlaklar oluşmuş, erimeye, yok olmaya başlayan bir süreç gözlemlenmiştir.

3.7. Düş Tarlası'ndan II

Resim 32'de görülen çalışma Resim 30'un devamı niteliğinde bir izlek taşır. Yüzey üzerinde pozitif bir form çıkıntısına karşılık kanal şeklinde negatif bir girinti bulunur. Dışarıda pozitif olarak devam ederken form içeride negatif olarak devam etmiş ve köşeden köşeye uzanmıştır. Açık alanda oluşturulan bu form, etrafındaki sonsuz boşlukla çevrelenir. Form böylece sonsuz uzamla buluşmuş olur.



Resim 32: M. Duyuler, Düş Tarlası'ndan II, 2010.

Formun oluşmasında sadece doğal malzeme olan toprağın kullanılması etken olmayıp konumlandığı alanın doğal bir çevrede olması onu var etmiştir. Aynı zamanda üstünde bulunan sınırsız gök yüzeyi ile var olmuştur. Doğa, bütünüyle yani hem malzeme olarak hem de mekânsal anlamda gereç olarak kullanılmıştır. “Az çoktur” anlayışıyla hareket edilerek yalınlaştırılan bir form uygulaması benimsenmiştir.

3.7. Düş Tarlası'ndan III

Resim 33'in imge olarak çıkış noktası doğada bulunan karınca yuvaları olmuştur. Doğada her canlı kendi yaşamsal alanını kendi doğasına uydurarak yapmaktadır. Arıların petekleri yapması gibi ya da kuşların ağaçların tepesine yaptıkları yuvalar gibi karıncalar da yerin üstüne kendi yuvalarını yaparlar. Bu yuvaların kendine özgü bir formu ve işlevi vardır (Resim 45).



Resim 33: M. Duyuler, Düş Tarlası'ndan-3, 2010

Andy Goldworthy, doğal formları bu yönde inceleyerek doğaya paralel heykelsi formları yine doğanın içerisinde doğal malzemelerle uygulamıştır.



Resim 34: M. Duyuler, Düş Tarlası'ndan-III, 2010

Kimi zaman ağaç dallarıyla, kimi zaman ağaç yapraklarıyla, çakıl taşlarıyla çoğu kez malzemenin bulunduğu yerde uygulamalar yapmıştır. Resim 33’de görülen çalışmada toprak yüzeyinde bir su damlası izlenimine benzer ışık kırılması izlenir ve kendi ritmini oluşturur. Yer titreşmiş gibidir. İzleyeni doğal çevreyeyönlendiren bir yapısı gözlemlenir. Sınırsız mekânla sonsuzluk duygusu daha da belirginleşir.

3.8. Dalga

Bu çalışma (Resim 35,47) Hatay’da bulunan Amik Ovası’nın Batı tarafında Amonos Dağları’nın başladığı noktada uygulanmıştır. Çalışmanın güney ve kuzey eksenindeki yatay uzunluğu yaklaşık 20 metredir. Oluşum sürecinde yaklaşık 15 kamyon toprak rampanın üzerine taşınmıştır. Daha sonra iş makinesiyle müdahale edilerek form oluşturulmuştur. Periyodik şekilde büyükten küçüğe sıralanan toprak kütleler dalga formundadır. Toprak kütlelerin yüzeyi tırmık, kazma gibi tarım araçlarıyla daha homojen bir yüzey haline getirilmiştir. Yükseklik 3 metredir. Çalışma yatay olarak sıralanan Amonos Dağları’nın ritmine uygunluk gösterir. Ağaçlar, maki ve değişik bitki örtüsüyle kaplı Amonos Dağları çalışmanın bir dekoru olmaktan daha çok onun tamamlayıcı bir ögesi olmuştur.



Resim 35: M. Duyuler, Dalga, 2013

3.9. Ova Yıldızları, 2013

Bu çalışma da (Resim 36) Amonos Dağlarının bittiği ve Amik Ovası'nın başladığı bir alanda konumlanır. Malzeme olarak toprak kullanılmıştır. Denizyıldızını andıran formlar üç parçadan oluşur. Birbirine yaklaşık 40 metre uzaklıktadır. Yüksekliği 230 cm kadardır. Her parça tek başına bağımsız bir form olarak düşünülebildiği gibi üç parça bir öbek form olarak da değerlendirilebilir. Formlar birbirine bakışlımlı olarak sıralanmıştır. Formlar buldukları çevreden bağımsız tasarlanmamıştır. Konumlandırıldıkları çevre ile organik bir ilişkisi söz konusudur. Formların ormanlarla kaplı Amonosların kendi doğal ritmine uyumlu olduğu gözlemlenir. Burada pamuk formu üzerinden üretilmiş bir imge söz konusudur. Açmış durumdaki bir pamuk kozası başkalaşmış olarak yıldız formuna dönüşmüştür.



Resim 36: M. Duyuler, Ova Yıldızları, 2013

3.10. Ay Düşü, 2013

Bu çalışma (Resim 37) Amanos Dağları'nın yamaçlarında maki ve değişik ağaçlarla kaplı engebeli tepecikler arasında yapılmıştır. Malzeme olarak toprak kullanılmıştır. On metre eninde ve dört metre yüksekliğindedir. Elips şeklinde içbükey oval bir forma sahiptir. Geometrik formların minimal uygulamaları Arazi Sanatçılarının birçoğunda görülür, Robert Smitson'un "Sarmal Dalgakıran'ı" (Resim 5), Richard Long'un "Halka'ları" (Resim 10), bunların başlıca örneklerindendir. Formun Ay kraterini andıran bir görünümü vardır. Yığın halde bulunan toprağa minimal denilebilecek müdahale yapılmıştır. Bu sayede insan müdahalesinden daha çok doğanın kendisinin oluşturduğu bir form izlenimi verir. Form bulunduğu doğal çevreden yalıtılmak istenmemiştir. Bu yüzden homojen stilize edilmiş yüzeylerden kaçınılmıştır. Bulunduğu doğal çevrenin dokusuna uyumludur. Canlı organizmaların bulunmadığı sessiz ve ıssız Ay yüzeyinde bulunan bir krater görüntüsü Yer yüzeyinin canlı ortamında düşünülmüştür.



Resim 37: M. Duyuler, Ay Düşü, 2013

3.10. Höyük, 2013

Resim 38'ta görülen çalışmanın bulunduğu alan eğimli olup, bir tarafında Amik Ovası bulunur diğer tarafında ise Amanos Dağları sıralanır. Malzeme olarak toprak kullanılmıştır. Yüksekliği 2 metredir, taban çapı ise 7 metredir. Üst üste basamaklı şekilde küçük bir tepecik formu oluşturulmuştur. Formun höyükleri andıran görüntüsü vardır. Höyükler tarihsel içerikli yapılardır. Höyükler üst üste çok evreli yerleşim yerleridir ve höyükler günümüze göre en yakını en üstte olmak üzere eskiye doğru uzanan bir katmanlaşma gösterirler. Buna bağlı olarak form burada üst üste basamaklar şeklinde yapılmıştır. Basamakların ritmik bir düzenliliği bulunur.



Resim 38: M. Duyuler, Höyük, 2013



Resim 39: M. Duyuler, , Oluşum Süreci, Yamaçtaki Kıvrım 2013



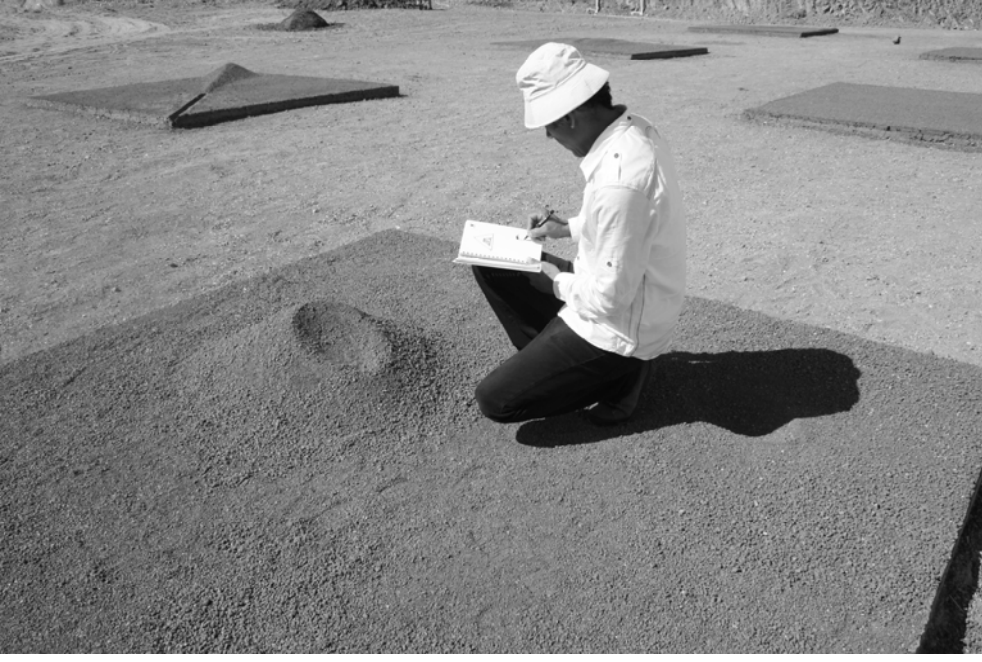
Resim 40: M. Duyuler, , Oluşum Süreci, Yamaçtaki Kıvrım 2013



Resim 41: M. Duyuler, Oluşum Süreci, Yarılmış Rampa 2013



Resim 42: M. Duyuler, Oluşum Süreci, Yarılmış Rampa 2013



Resim 43: M. Duyuler, Oluşum Süreci, Düş Tarlası 2013



Resim 44: M. Duyuler, Oluşum Süreci, Düş Tarlası 2013



Resim 45: M. Duyuler, Entropi Süreci , Düş Tarlası 2013



Resim 46: M. Duyuler, Entropi Süreci, Düş Tarlası 2013



Resim 47: M. Duyuler, Oluşum Süreci, Dalga 2013



Resim 48: M. Duyuler, Oluşum Süreci, Kıvrılan Tepecik 2012

SONUÇ

Düşsel bir alan olarak görülen çıplak doğa aynı zamanda yaratı alanı olmuştur. Yaratı süreçlerinde doğanın imgelemi harekete geçiren bir unsur olduğu görülmüştür. Doğada kendiliğinden bulunan şekiller; özellikle düzlükler, rampalar, hendekler, tepecikler düşsel imgelerle birleştirilmiştir. Doğada oluşturulan formlarda doğanın işlenmesi ve doğaya müdahale minimal düzeyde yapılmıştır. Doğanın genel yapısı bozulmamıştır. Doğa bir bilincin dışsallaşmasına olanak veren bir yüzey olarak görülmüştür.

Çıplak doğada, doğanın kendi döngüsü içerisinde; gece veya gündüz olmasının, mevsimin kış veya yaz olmasının, doğal koşulların, havanın durumunun, imgelemi harekete geçirmesi açısından önemli olduğu görülmüştür. Güneşin, toprağın, gökyüzünün, bitkilerin içinde bulunduğu mevsim ve günün hangi vaktinde ise; sabah, öğle, akşam, gece gibi ona göre farklılıklar gösterdiği gözlemlenmiştir. Bakışı ve esas duyguyu doğa oluşturmuştur. Doğa içerisinde bakış bakışın nesnesinde kendini bulmuş bir anlamda öznesi nesnesi bir olmuştur. Bu doğada kendini bulma ve doğayla özdeşleşme edimidir.

Çukurova bir düş alanı olarak özelleştirilmiştir. Çukurova'da küçük tepecikler şeklinde beliren tümülüsler, höyükler kendi ana formlarına bağlı kalınarak ele alınmışlardır. Çukurova ve Amik Ovası gibi özelleşen alanlarda, toprakla işlenerek yapılan formları bir süre sonra doğa dönüştürmüştür. Formların sonraki halinin önceki halinden farklılık gösterdiği gözlemlenmiştir. Farklılıklar; bozulma, dağılma, çözülmüştür. Formlar, işlenmiş müdahalenin izlerini her ne kadar taşısa da bir süre sonra kaybolmaya başlamışlardır. Zamanla değişen kalıcı olmayan formların içeriğini ve özünü doğa belirlemeye başlamıştır.

Müdahale edilen doğa parçasının çevre etüdü yapılmış, işlenen toprak, çevresindeki manzaranın bir parçası olmuştur. Hem düş hem de uygulama alanı olarak seçilen yerel mekânlarda özgün manzaralar oluşturulmuştur.

20 yüzyılın sonlarında ortaya çıkan Arazi Sanat için doğa birincil gereç olmuştur. Arazi sanatçıları doğayı biimleyerek kendi manzaralarını oluşturmuşlardır.

Tüm yeryüzünü bir yüzey olarak düşünen arazi sanatçılarından farklı olarak doğaya yerel boyutta bakılmıő ontolojik bir yaklaőım sergilenmiőtir. ukurova doğayla ilk ilişkinin kurulduğu, kültürün oluőtęu yer olması bakımından ontolojik önem kazanmıőtir. Bu anlamda Çukurova ontolojik olarak hem “ bakılan yer” hem de “bakışın oluőtęu yer” olmuştur.

KAYNAKÇA

ANTMEN, Ahu, *20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2008.

ASTHON, Dore. "Picasso Konuşuyor", (Çev. Mehmet Yılmaz, Nahide Yılmaz), Ütopya Yayınevi, Ankara, 2001.

ATAKAN, Nancy, *Arayışlar*, (Çev. Zeynep Rona), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1998.

BELL, Jullian, *Sanatın Yeni Tarihi*, İstanbul: Ntv Yayınları, 2009.

CLARK, Kenneth, *Landscape Into Art*, John Murray, London, 1949. (New edition 1976)

ERSOY, Ayla, *Sanat Kavramlarına Giriş*, İstanbul: Yorum Sanat Yayıncılık, 2002.

FİNEBERG, Jonathan, *Art since 1940 Strategies of Being*, Laurance King Publishing, London, 2000.

FİSCHER, Ernst, *Sanatın Gerekliliği*, Ankara: İmge Kitabevi, 1990.

F. WALTER, İngo, *Art of the 20th Centry, Volume II*, Taschen, Köln, 2005.

GENÇAYDIN, Zafer, *Ağın Düşün ve Sanat Dergisi*, Sayı 209, Ankara, 2009.

GÜREL, Ziya, *Tutkunun Kabagüce Başvurmayan Dışavurumu: Doğa Görünümleri, Türkiye 'de Sanat*, Sayı: 32, İstanbul, Ocak-Şubat 1998.

GÜVENÇ, Bozkurt, *İnsan ve Kültür*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1991.

GOMBRİCH, E,H, *Sanat ve Yanılsama*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1992.

GOMBRICH, E.H, *Sanatın Öyküsü*, İstanbul: Remzi Kitabevi,1996.

GRANDE, John K., *Art Nature Dialogues: Interviews with Environmental Artists*, Albany, State University of New York Pres, 2004.

HANÇERLİOĞLU, Orhan, *Felsefe Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1982.

HOBBS, Robert, *Robert Smithson : Sculpture*, Cornell Univerity Pres, London, 1981.

KAGAN, Moissej, *Güzellik Bilimi olarak Estetik ve Sanat*, İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi,1982.

KARAVİT, Caner, *Doğadaki İz Yeryüzü Sanatı*, İstanbul: Telos Yayıncılık,2008.

LYNTON, Norbert, *Modern Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi, İstanbul: 1991.

MADRA, Beral, *Geleneksel Yapılarda Çağdaş Sanat*, 2.inci İstanbul Biyaneli Sergi kataloğu,1989,

NALÇA, Şeyma Reisoğlu, *1960'tan Günümüze Sanat-Kavram İlişkisi ve Bu Bağlamda Yapıtlarımın Değerlendirilmesi*, Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul: 1999.

MATILSKY C. Barbara, *Art and Natural Environment*, Academy Editions Ltd, Lancashire, 1994

MOORHOUSE, Paul, *Richard Long Walking The Line*, Thames-Hudson, New York: 2002.

RÖMER, Stefan, *Antropik Peyzaj*, Kunst Forum, İstanbul, 1994.

SERULLAZ, Maurice, *Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi*, İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları, 1983.

SOLOMON, R. *The Solomon R. Guggenheim Museum*, Guggenheim Museum Publications, New York, 1995.

SMİTH, Lucie Edward, *Sculpture since 1945*, Phaidon London, 1987.

TUNALI, İsmail, *B.Croce Estetik'ine Giriş*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1983.

TUNALI, İsmail, *Felsefenin Işığında Modern Resim*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1992.

TROMP, Lan, *From Walk To Text, Modern Painters, Summer*, Fine Arts Journals Ltd, England, 2000.

UYSAL, Halil Fırat, *Çağdaş Sanat ve Ekosistem*, İstanbul: Marmara Üniversitesi Yüksek Lisans Tezi, 2009.

ÖGEL, Semra, *Çevresel Sanat*, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Mühendislik Mimarlık Fakültesi Yayınları, 1977.

ÖZAYTEN, Nilgün, *Batı'da Obje Sanatı/ Kavramsal Sanat/ Post Kavramsal Sanat ve Türkiye'de 1965-1992 Yılları arasındaki Benzer Eğilimler*, Doktora Tezi, İstanbul, 1992

YETKİN, Suut Kemal, *Estetik Doktrinler*, Ankara: Bilgi Yayınevi, 1972.

YILMAZ, Mehmet, *Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı*, Ankara: Ütopya Yayınevi, 2009.

YILMAZ, Mehmet, *Sanatçıları Okumak ya da Postmodern söyleşiler*, Ankara:
Ütopya
Yayınevi, 2009.

WERKNER, Patrick, *Land Art USA*, Prestel-Verlag, München, 1992.

WORRİNGER, Wilhelm, *Soyutlama ve Özdeşleyim*, (Çev. İsmail Tunalı), Remzi
Kitabevi, İstanbul, 1995.

İnternet Kaynakları:

<http://marcellocintio.com/2010/05/03/christo-and-jeanne-claudes-running-fence/>

<http://www.robertsmithson.com/essays/entropy.htm>

(<http://www.arthistory.sbc.edu/artartists/photoandy.html>)

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı : Mustafa Duyuler

Doğum Yeri ve Tarihi: :Kozan, 1966

Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi :Çukurova Üniversitesi Eğitim Fakültesi Resim-iş
Öğretmenliği bölümü Heykel Anasanat Dalı

Yüksek Lisans Öğrenimi : Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler
Enstitüsü

Sanatta Yeterlik :Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
Heykel Anabilim Dalı

Bildiği Yabancı Diller : İngilizce

Sanatsal Faaliyetleri :1996-57. Devlet Resim Heykel Sergisi, **Ankara**
:1997- Genç Etkinlik III (Kaos), Tüyap
Tepebaşı Sergi Sarayı, **İstanbul**.
:1998-59. Devlet Resim Heykel Sergisi, **Ankara**
:2001- 62. Devlet Resim Heykel Sergisi,
Ankara
:2007- **Adana** Bienal
:2007-Çukurova Sergileri- Adana 75.inci Yıl
Galerisi. **Adana**
:2009-Kolajname Sergisi Teoman Ünüsan
Sanat Galerisi, **Mersin**
:2010-Eskiler, Yeniler Sergisi, Toyota Onatça
Plaza **Adana**
:2010-Sanatın Anadolu Aydınlanması –
İstanbul

İş Deneyimi

Projeler

Çalıştığı kurumlar :1990- 1993 **Gaziantep** Y.İ.B.O'da öğretmenlik
: **Hatay**, M.K.Ü Araştırma Görevliliği

İletişim

E-Posta Adresi :mustafa.duyuler@gmail.com

