

# SANAT VE İZLEYİCİ İLİŞKİSİNİN DEĞİŞEN GÖRÜNÜMÜ VE ZAMAN KAVRAMI BAĞLAMINDA LAND ART\*\*

Ayşe Sibel KEDİK\*

**M**odernliğin anlamı ve modernizmin doğası üzerine tartışmaların yoğunlaştığı, sanatın ne olduğu ya da ne olması gerektiği sorusunun yeniden gündeme geldiği 1960'lı yılların çalkantılı atmosferinin ardından müzelerin ve galerilerin dışına çıkıp mekan olarak adeta tüm dünyayı kullanan Land Art sanatçılarının çöllerde, taş ocaklarında, uçsuz bucaksız arazilerde, terk edilmiş madenlerde, dağlık zirvelerde gerçekleştirdikleri çalışmalar, bir yandan sanatın tanımı ve uygulanışında artık tüm sınırların aşılarak sanata yeni anlamlar yüklendiğini, bir yandan da mekan anlayışının giderek sonsuza açıldığını göstermektedir.

Land Art'ın kökenlerini belki de geçmiş yüzyılların bahçe düzenlemesi, budama sanatına -ki, bunlar özellikle İngiliz bahçeleridir- ve hatta eski çağlarda büyük taşlarla yapılan yapılarla ya da ilkel insanın bıraktığı birtakım izlerle ilişkilendirmek yoluyla insanlık tarihinin uzak çağlarına kadar götürmek olasıdır. Ancak özellikle yakın geçmişe bakıldığında sanat dalları ve uzmanlık alanları arasındaki sınırların yıkıldığı, çeşitli araçların (teknoloji ürünü araçların ve özellikle iletişimin araçlarının) kullanılmasıyla çok yönlü sanatlar yaratacak şekilde yeni tarzda çalışmalara girişildiği bir dönemde mimarlık, resim, fotoğraf, sinema vb. sanat dallarının sınırlarında kendisen yer edinen Land Art'ın köken olarak 1950'lerin sonu ve 1960'ların başlarında Happening'e ve Pop Art'a dayandığı, sanatçıların büyük bir çoğunluğunun Amerikan

---

\* Araştırma Grv., Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü.

\*\*Türkiye'de Sanat Dergisi, Mart/Nisan 1999, Sayı: 38'de yayınlanan yazının yeniden düzenlenmiş şeklidir.

Minimalizminden geldiği ya da benzer bir evrimi geçirdikleri gözlenmektedir.

Genel hatlarıyla sanatçı tarafından gerçekleştirilen bir eylemin, bir olayın sözkonusu olduğu ve bir kez gerçekleştirildikten sonra kalıcılığı olmamasından dolayı ancak fotoğraflarla ya da çekilen filmlerle belgelenen Happening ile Land Art'ın bağlantısı tam da bu noktadır.

Sanatın tarihsel sürecine genel bir bakış özellikle Land Art'ın gelişimi açısından oldukça önemli olan Happening'in birçok sanat hareketiyle bağlantılı bir olgu olduğunu ve aslında Rus-İtalyan Fütürizmine, Dada ve Sürrealizm'e dayandığını gözler önüne sermektedir.

Bu bağlamda gerek Marinetti ve meslektaşları tarafından organize edilen "Fütürist Akşamlar"da sergiledikleri temsiller ve bir takım eylemlerle İtalyan Fütüristlerin, gerekse Zürich'te Cabaret Voltarie'de Dadacıların avangart gösterilerinin ve daha sonraları halkın ilgisini çekmek için Sürrealistlerin düzenledikleri gösteriler ve bir takım eylemlerin köken olarak Happening'in kaynağını oluşturduğu ifade edilebilir. Aslında tüm bunların amacı, halkı irkiltmek, harekete geçirmek, insanların içinde bir kıpırtı yaratmak, şaşırtmak, düşündürmek, sanata ve sanatçıya atfedilen o yüce değerler üzerine düşünülmesini sağlamak olmakla birlikte temelde vurgulanmak iletilmek istenen sanatsal üretimin orijinalliğinin ve dahilik görüşünün yıkılarak sanatın topluma, insanlara yakın olması gerektiğidir.

Dolayısıyla bu anlayış kapsamında sanatçı, doğuştan bir takım yeteneklerle donatılmış değil, herkes gibi bir insandır. Önemli olan düşünmek, karar vermek ve eylemde bulunmaktır.

O halde sözkonusu eylemleri -olayı gerçekleştiren sanatçının tavrı geleneksel anlamda bir galeride sergilenmek üzere yapıtlar üreten ve ardından bunu izleyicinin dışarıdan bakışına sunan bir sanatçının tavrından çok uzak olmalıdır. Bu ise, gerek sanatçı ile izleyici, gerekse sanat yapıtı ile izleyici arasındaki ilişkilerin temelden sarsılması ve sanatçı ile izleyici arasında yakın bir bağın kurulması anlamına gelmektedir.

İşte bu noktada 1959'da Alan Kaprov'un gerçekleştirdiği

eylemlerle başlayan ve Amerika’da Pop Art’ın doğumu ile esas yükselişini gerçekleştiren, ardından başlı başına bir sanat biçimi olarak hızla yayılan Happening, izleyicinin gerçekleştirilen sanatsal eylem karşısındaki tavrının ya da rolünün değişmesine ve artık yalnızca dışarıdan izleyen bir kişi olmaktan çıkarak adeta bir tiyatro, bir oyun görünümünü altında sunulan olaylara katılmasına olanak tanımaktadır.

Dolayısıyla denilebilir ki, gerek iç mekanın yanısıra şehir-sokak mekanlarının da sanatçı için bir aksiyon mekanı haline gelmesi ve bir çeşit sokak oyunu ya da tiyatro gibi olayın doğrudan doğruya zaman içinde hareketle yaşanarak gerçekleştirilmesi, gerekse sanatın artık maddesel bir obje olarak değerlendirilmemesi yolunda Happening, 1950’lerin sonlarında resim ve heykelin sınırlarının ötesine taşan, yeni serüvenler peşinde koşan Land Art sanatçıları için zengin bir kaynak olma özelliğine sahiptir.

R. Smithson’un “Dünya benim için doğa değil müzedir”<sup>1</sup> şeklinde ifade ettiği gibi, genellikle insanların yaşamadığı, dünyanın ıssız bir bölgesinde gerçekleştirdikleri çalışmalarla galeri ve müzelerin dışına çıkarak adeta dünyayı bir galeri mekanına dönüştüren Land Art sanatçılarının çalışmaları, tıpkı Happeninglerde olduğu gibi satın alınabilir bir niteliğe sahip değildir. Böylesi bir durum, kavram olarak sanatın ve sanatçının yeniden gündeme gelmesine olanak sağladığı gibi, aynı zamanda satılabilir ya da satın alınabilir bir nesne olarak sanat yapıtının sömürülmesine karşı da bir tepki niteliği taşımaktadır. Bu konuda Heizer’in şu sözleri oldukça anlamlıdır.

“Ben onları çölde yaptım, çünkü hiç kimse onları istemez”<sup>2</sup>

Esasında “Kavramsal Sanat” kategorisi içinde sınıflandırılan “Land Art” hakkında 1962’de yazdığı bir yazısında Harold Rosenberg, 1960’ların sanatı ve belli Land Art sanatçıları için şöyle demektedir:

“Bugün şans kendi başına estetik hafızalara karşı gelemmez. Sanatta fikirler materyalleştirilmiştir ve materyaller sanki onlar anlamış gibi ustalıkla kullanılır. Bu metafizik gibi düşüncenin terkedilmiş

<sup>1</sup> TIBERGHIE, Gilles A “Land Art”, Grace Glueck “Press clipping Earthworks Exhibition 1968”, Art Notes: Moveng Mother Earth” The New York Times (October 6, 1968).

<sup>2</sup> TUMULİ, Effigy-Michael Heizer, New York, 1990.

modalarına karşı sanatın entelektüel avantajıdır”<sup>3</sup>.

H. Rosenberg’in bu sözleri aslında Land Art’ın neden “Kavramsal Sanat” kategorisi içinde sınıflandırıldığını açıklar niteliktedir. Ancak, diğer yandan fotoğraf ya da film aracılığıyla sistematik dökümanlarını elde etmek için sanatçıdan fiziksel bir bağlantıyı gereksinmesi Land Art çalışmalarının “Kavramsal Sanat”tan bir yönüyle ayrılmasına neden olmaktadır.

Aslında denilebilir ki, Minimalizm ile karşılaşmak gelecek Land Art sanatçıları için ilk önemli şeydir.

Minimalizmin herşeyi yadsıyan tavrıyla öncelikle kendisinin de bir parçası olduğu ve sanatçıların çoğu resim temelinden geldiği halde - resme, resimin iki boyutuna- sınırlara karşı çıkışı, aslında resim ve heykeli, resimsel ve heykelsel kaygıları birleştirmek istemesinden kaynaklanmaktadır. Bunu gerçekleştirmek için yapılan şey ise, gerçek mekanda biçimlerin çevresiyle olan ilişkisini sağlamak ve adeta tüm mekanı bir resim gibi düşündürmektir. Tıpkı mekan düzenlemerinde ve çok daha özgürlükçü bir anlayışla sınırsız mekanda, doğada gerçekleştirilen çalışmalarla Land Art’ta olduğu gibi. Dolayısıyla artık mekan sınırsızdır, her yerdir, dünyadır ve mekan olarak dünyayı düşünen sanatçı düşüncelerini gerçekleştirebilmek için her türlü nesneyi, mekanı, hatta dünyayı, doğayı kullanabilmekte, böylece Greenberg’in deyimıyla “Yetenek alanının ötesine geçen”<sup>4</sup> çalışmalarla sanatın tanım ve uygulanaşına farklı türden bir yaklaşım sunmaktadır.

Bu anlamda Walter De Maria’nın “İnşa etmeyi düşündüğüm bir sanat avlusu hakkında düşünüyordum. Bir yerde bir tür çukur olabilir. Gerçekten de bu başlamaya değer bir çukur olmayabilir. Bu kazılmış da olabilir. Bu çukuru kazmak sanatın bir parçasıdır bence”<sup>5</sup> sözleri Land Art’ın temelinde yatan düşünceleri açıklaması yönünden oldukça önemlidir.

---

3 TIBERGHIEEN, Gilles A “Land Art”, Harold Rosenberg, “The De-definition of Art” New York, 1995 ss.16-17.

4 TIBERGHIEEN, Gilles A “Land Art”, New York, 1995 s. 14.

5 TIBERGHIEEN, Gilles A “Land Art”, 1995 s.50.

Herhangi bir bildirgesi ya da lideri olmayan ve Tiberghien'e göre Romantizmde olduğu gibi şüphe götürmez bir nostaljinin sözkonusu olduğu Land Art için bir anlamda doğanın başka bir biçimde keşfi ya da doğanın bizzat kenidisinin resimsel ya da heykelsel kılınmasıdır, denilebilir.

Yeryüzünün dünyanın elemanlarını kullanmayı tercih eden, doğanın yaratıcı gücünü, doğada zaman içinde oluşumu konu alan ifade eden ve adeta ilkel insanda olduğu gibi doğayla bilinçli bir ortaklık içerisinde olan sanatçıların doğaya, araziye doğrudan müdahale ederek sonsuz mekanda bir sınır oluşturma, bir iz bırakma çabasıdır.

Doğa, tarih ve zaman aslında herşeyin üstündedir ve insan bunun karşısında ne yaparsa yapsın sözkonusu üçlü her zaman baskın durumdadır. Denilebilir ki, insansız çevredeki bu izler bir anlamda insanın, evrenin sonsuz mekanı karşısındaki durumunun birer simgeleridirler.

Tarih, toprakta gizlidir. O halde (dinsel bir temele dayanmamakla birlikte) herşeyin topraktan oluştuğu, topraktan geldiği yolundaki anlayışın, Land Art'ın bir yönünü oluşturan en önemli özelliklerinden biri olduğu şeklindeki bir ifade pek de yanlış olmayacaktır. Çünkü insan, tarih hakkında, yaşam hakkında bilgileri ancak arkeolojik kazılar, topraktan çıkan buluntularla edinebilir. Yaşamı ve tarihi sarıp sarmalayan şey topraktır. O halde toprak herşeyin kaynağıdır. Yaşamda olduğu gibi sanatta da varoluşun başlangıcı ve sonu olan toprak, yaşamsal bir önem taşımaktadır.

Özne-nesne ilişkisi bağlamında ele alındığında endüstrileşmenin de bir sonucu olarak doğanın bir nesneye dönüşmesi durumu sözkonusudur. Yani, hükmeden insan, hükmedilen ise doğadır. Doğayı değiştiren, müdahale eden endüstrileşmiş toplumlarda, değişen özne-nesne ilişkisine bağlı olarak öznenin çözülmesi ve adeta bir nesne durumuna gelmesiyle birlikte doğaya yeniden bir dönüş (tıpkı ilkel insanda olduğu gibi) ve doğaya karşı mütevazi bir eylem sözkonusu olmaktadır. Ancak, böylesi bir durumun bütün çalışmalar için geçerli olduğu söylenemez. Bu noktada Amerika ve Avrupa'da gerçekleştirilen Land Art çalışmaları arasında bazı farklar gözelenmektedir. Özellikle

Amerika’da gerçekleştirilen daha anıtsal kimi çalışmalarda- R. Smithson, Heizer’de olduğu gibi- insanın üstünlüğü adeta gizliden vurgulanmak istenir gibidir. Ancak buna rağmen yine de bu çalışmalarda çatışan ve tüm çatışmalara rağmen uyum içinde olan bir insan- doğa ilişkisi sözkonusudur.

Özellikle İngiltere’de peyzaj resmi, bahçe ya da park tasarımı, şiirde doğaya ibadetin binlerce yıllık tarihi ile bir grup sanatçının, bunlar içinde de özellikle R. Long’un Amerikalı Smithson ve Heizer gibi kalıcılığı olan anıtsal ve pazarlanabilir ürünler yerine doğaya daha romantik, daha nazik, daha silik bir tavırla yaklaştığı ve doğayla sağladığı uyum içinde daha mütevazî çalışmalar gerçekleştirdiği görülmektedir. Ancak geçen zaman R. Long’un makina ve işçi kullanımının gerekli olduğu Smithson’un oldukça pahalı ve anıtsal projelerinden ya da buldozerleyen Heizer’den farklı olarak doğaya çok fazla müdahale etmeden yürüyüşler sırasında toprağa işaretler bırakarak, papatya tarlalarından çiçekler kopararak ya da taşlar, tahtalar, deniz kabukları gibi doğa nesnelerini tekrar düzenleyerek basit, temel biçimlerle gerçekleştirdiği, kalıcı olmayan çalışmalarını tıpkı ilk insanın açtığı patikalar ya da bıraktığı izler gibi silip götürebilir. Bu nedenle R. Long çalışmaları fotoğraflarla belgelemek yoluna gitmiştir. Dolayısıyla adeta gezgin, bir bahçıvan, bir derviş gibi hareket eden sanatçının daha ritüel bir davranışı sergilediği, tıpkı performans sanatının ritüelsi tavrında olduğu gibi adeta dünya için dini bir saygı gösterdiği ve ardından çalışmalarını fotoğraflarla desteklediği görülmektedir.

İlk gerçek arazi çalışmasını 1970’ten itibaren gerçekleştiren ve grubun en spekülatif kişisi olan Smithson’da ise çalışmanın gerçekleştirildiği alanın herkesin kolaylıkla ulaşabileceği bir yerde olmaması, fotoğraf vb. dökümanlarla izleyicilere ulaşması çalışmanın kendisini bir efsane haline getirmektedir. Buna karşılık W.De Maria dökümantasyona karşıdır. O tıpkı Happeninglerde olduğu gibi izleyicinin bizzat gidip görmesi ve katılması gerektiğini savunmaktadır. Toprak üzerine inşa etmeyip bir anlamda resimler yapan Oppenheim’in ise bedene-gövdeye olan ilgisinin aynı anda Body Art’ın başında gitmesine yol açtığı görülmektedir.

Land Art sanatçılarının uçsuz bucaksız alanlarla, teknolojinin girmedığı, insan elinin değmediği yerlerde gerçekleştirdikleri çalışmalar çoğunlukla kalıcılığı olmayan, zaman içinde doğa şartlarına bağlı olarak bozulan çalışmalardır. Dolayısıyla sözkonusu çalışmaların kalıcılığı ancak çekilen fotoğraflar ya da video kaydı ile sağlanmakta, hakkında bilgi ancak bu yolla edinilmekte ve yorumlanmaktadır. İzleyicinin bu çalışmaları görebilmesi, bu yerleri ziyaret edebilmesi için öncelikle savaştırması, belki de miller boyunca yolculuğu göze alması gerekmektedir. Gerek ulaşım zorluğu gerekse bölgesel söylevler, onlarla ilgili bilgilerin sözcükler ya da fotoğraflar aracılığıyla iletilmesine neden olmakla birlikte fotoğrafın ve sözcüklerin uzaklığı ve ulaşılmazlığı arttırıcı özelliğinin de etkisiyle zamanla sözkonusu çalışmaların birer efsane haline geldikleri görülmektedir.

Böylesi bir durumun sanat yapıtı ile izleyici arasındaki ilişkiyi çok daha öte boyutlara taşıması ve artık sanat yapıtı ile izleyici arasında yalnızca görme gücünün yeterli olmadığı, aynı zamanda izleyicinin katılımının, hazır bulunmasının deneyimlerinin ve hatta söylevlerinin de gerekli olduğu yeni türden bir ilişkiyi oluşturması kaçınılmazdır.

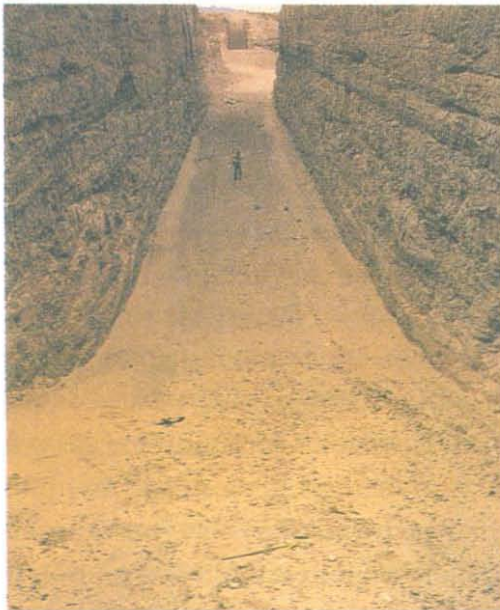
Diğer yandan Land Art'la birlikte mekan anlayışının sonsuza açılması, araziye biçimleyen ve ancak yüksekte kuşbakışı kavranabilecek bir sanat devrinin de başlangıcını haber vermektedir.

Arazi bu durumda havadan üç boyutlu bir harita gibi görünmektedir. R. Smithson'a göre, "tanıdığımız evren gözle kavranamadığına göre sanat neden teleskopla seyredilmesin?"<sup>6</sup>. Dolayısıyla "havasal sanat" da denilebilecek "seyircinin gözünden bir samanyolu kadar uzak" sanat, galaksiler arası mesafeleri yeryüzünde temsil eden bir zaman kavramı yaratabilir. Böylesi bir sanat ise uzayda bir noktayı, yani sınırsız evreni yansıtır. Bu aynı zamanda sözkonusu çalışmalardan bazılarının resimsel bir özellik kazanmasına da yol açmaktadır. Kimi sanatçıların yeryüzünü adeta bir resim yüzeyi gibi düşünerek, ancak havadan, kuşbakışı bakıldığında kavranabilecek şekilde bıraktığı izler işaretlerde olduğu gibi (R.Smithson'un Spiral Jetty'i buna örnek olarak gösterilebilir).

<sup>6</sup> SMITHSON, Robert, Artforum, October 1967.



1. R. Smithson, Spiral Jetty, Utah, 1970.



2. M.Heizer, Double Negative, 1969-70.





3. R. Long.



4. R. Long, Fransa, 1986.

Pembe, mavi, kahverengi renkleriyle kendi merkezine doğru dönen ve adeta resimsel bir özelliğe sahip olan bir doğa yapısı inşa etme yoluna giden Smithson'un ekleme yoluyla gerçekleştirdiği çalışmalara karşılık buldozerler yardımıyla çıkarma yöntemiyle çalışan ve izleyiciyi bir merkez bakış açısına ve çevreselliğe zorlayan devasa boyutlardaki çalışmalarıyla Heizer'in "bu tip bakir, huzurlu, dinsel bir yere sanatçılar her zaman işlerini yerleştirmeyi denemişlerdir"<sup>7</sup> önermesinden hareket ettiği görülmektedir.

Land art sanatçılarının açık araziler dışında galerilerde, iç mekânlarda bir takım çalışmalar yaptıkları, sergiler düzenledikleri bilinmekle birlikte bu türden etkinlikler daha çok dış mekânda gerçekleştirilmiş çalışmaları iç mekâna alan ya da dışarıda gerçekleştirilen çalışmaları iç mekânda yansıtan çalışmalar olarak görmek gerekmektedir. Dünyanın ıssız bir yerinde değil de kentte, bir galeri mekânında gerçekleştirilen bu çalışmalar bir yanıyla kentin varlığına, kent mekânına karşı duyulan kuşkunun bir sonucu olarak kent ortamına meydan okuyan tavrıyla adeta ilkel insanın ayinlerini hatırlatacak nitelikte, makinalaşmış toplumda bir kültür ve zaman şoku yaratır niteliktedir.

İç mekânda gerçekleştirilen çalışmalar her zaman gerçektir. İzleyicinin fotoğraf, söylenece ya da film aracılığıyla değil de doğrudan karşısında bulduğu sözkonusu çalışmalar sözcükler ya da fotoğraflarla iletilen dış mekândaki çalışmaların bir anlamda "bellek" yönünü tamamlamaktadırlar. Land Art sanatçıları içerisinde özellikle R. Long "bellek" yönüne önem veren bir sanatçı olarak dikkati çeker.

Long'un çalışmalarında sözkonusu olan eylem, malzeme, yer ve zaman birliği aslında genel olarak tüm Land Art sanatçılarını ilgilendiren başlıca önemli sorunlarından biridir. Diğer yandan 1960'larda Minimalizmin deneysel eğiliminin geliştiği dönemlerde zaman ve sanatsal çalışmanın özü hakkında fikirlerin üretildiği, özellikle R. Morris, Walter De Maria, Heizer ve Smithson gibi sanatçıların çok ateşli bir şekilde sanat ve zaman arasındaki ilişkiyle ilgilendikleri görülmektedir.

Özellikle 1964-66 yıllarında gerçekleştirdiği çalışmalarda "boş

<sup>7</sup> TUMULİ, Effigy-Michael Heizer, New York, 1990.

aralıklar”ı tartışan ve sanatta nesnelerin yalnızca tamamlandığı zaman ilginç olabileceğini söyleyen Smithson’a göre sanat, “Zamansız” ya da “hiç bir zaman”ın ürünü olarak ele alınmalıdır. Smithson’un “çağlar için değil, tam tersine çağlara karşı yapılmıştır” şeklinde ifade ettiği bu çalışmalar, uzun yüzyılları temsil etmekten ziyade, zamanı saniye parçalarına indirgeyen sistematik bir indirgeme içerirler. Geçmiş ve gelecek tarafsız bir bugüne yerleştirilmiştir.

Dolayısıyla görülmektedir ki, bu dönemin perçok sanatçısında, genelde zamanın anlık boyutunu keşfetme, metodu, akışı ve geçişi, zamanın ters çevrilmezliğini, sürekliliğini, sanat ve zaman arasındaki ilişkiyi ve zamanın öteki yüzünü keşfetme arzusu sözkonusudur.

Tiberghein’in belirttiği gibi, Aristocu bir yaklaşımla her “an” öteki “an”larla ne farklılık ne de özdeşlik arzeden bir limittir. “An” değişirse kendine eş bir başka “an” da da yok olur ki, bu kuramsal olarak imkansızdır. Dahası, geçişin, akışın mümkün olabilmesi için “an” sürekli aynı olamaz, değişmelidir. Zaman bir nesne olmadığından dolayı “an” kendisine özdeş ya da kendisinden farklı olabilir.

Böylesi bir zaman tasviri, algıladığımız şeylerin hareketine bağlıdır. Bu nedenle her bir hareketi noktalar ve değişen şeylerin her durumu bir “an” a denk gelir ki, bu şu “an” da sanatçının vücudunun durumuna denk gelmektedir. Mekanda ise, gerçeğin hakiki sürekliliğini sağlayan şey de işte o zamanın bu gelişimidir.

Ancak, diğer yandan genel olarak bakıldığında, çalışmalarını fenomen koşullarda gören Morris, basit varoluşçu koşullarda gören Long ya bedeni faaliyete geçiren Oppenheim gibi sanatçılar için zaman ve sanat arasındaki ilişkinin keşfi önemli olmakla birlikte zaman kavramının her zaman orta derecede bir öneme sahip olduğu görülmektedir. Çünkü, bu sanatçılar aktivitelerini, kendilerini üretken modeller yapmaya iten kuramsal koşullarda düşünmüşlerdir.

Kalıcılığı olmayan, fotoğraflarla dondurularak günümüze aktarılan ve varlığını ancak bu şekilde koruyabilen sözkonusu Land Art çalışmaları aslında, icrasından başka bir gerçekliğe sahip olmayan çalışmalardır. Tıpkı Long’da olduğu gibi. Bu açıdan bakıldığında, Long’un çalışmaları zamanın rafine edilmesinden, saflaştırılmasından

elde edilen “an”ın sanatıdır. Long, bir bakıma yürürken aynı zamanda çalışmanın da kendisi olmakta ve zamanın hesaplamasını adım adım kaydetmektedir. Yani, bir anlamda sanat, varolduğu “an”da yapılmaktadır. Dolayısıyla Long’da insan vücudu adeta bir ölçüm aracı, zamanın ve mekanın kaydedicisi durumundadır. İnsan hareketlerinin kusursuz sembolü ise yürüme eylemidir. Diğer yandan film kayıtları Long’un çalışmalarında zaman kavramını vurgulamak, göstermek için kullanılan bir yöntem olarak dikkati çeker.

Aynı şekilde Smithson da “Spiral Jetty”in yapılışını filme almış ve kendisiyle yapılan bir söyleşide, gerçek zaman ile sinematografik zaman arasındaki ilişkiyi belirtmiştir. Smithson’a göre, sözkonusu çalışma ve iklim, doğa şartları arasında karşılıklı bir etkileşim mevcuttur. Her türlü değişim sonuçta çalışmanın güzelliğini artırma eğiliminde olacaktır. Aslında gerçekleştirilen çalışmaları evrimden geçirme isteği ve orjinal yerinde deneylere olan ilgi, yalnızca Smithson’da değil, genel olarak tüm Land Art sanatçıları arasında görülen ortak bir özellik olarak dikkat çekmektedir.

İklim şartlarının çalışmalarının bazılarını değiştirebileceğini kabul eden Heizer bu konuda şöyle demektedir:

“Planlamadığım halde karşılaşırsam bu tür olasılıklara izin veririm. 60’ların sonlarında yaptığım pek çok negatif heykeli sel bastı. Çünkü onlar baharda ve kışın su baskınlarına uğrayan kuru göllerde yapılmışlardı ya da bu çalışmaları rüzgar aşındırdı. Onlar benim tamamlanmış olarak bırakmamın ardından fiziksel ve düşünsel olarak doğa tarafından geliştirildiler”<sup>8</sup>.

Tiberghien’e göre, böylesi bir durum doğrudan, bu kavramın Aristo mantığına ne kadar dayandığını kanıtlamaktadır. Dolayısıyla, doğanın sanatçıya yardımcı bir konumda bulunduğu düşünülerek plastik bir güç olarak tanımlanmıştır.

Teknolojinin büyümesine kapılmayan Land Art sanatçıları için teknolojinin en gözde ürünlerini beraberinde getiren ilerleme fikri her zaman yabancı bir kavram olarak kalmıştır. Diğer yandan zamanın geçişi kavramının bu sanatçıların süreklilik için “an”ın derinliklerinde

<sup>8</sup> TUMULİ, Effigy-Michael Heizer, New York, 1990.

araştırmalar yapmalarına yol aadığı görülmektedir. Aristo'ya göre zaman, hareket gibi silici bir gttr. Bu sanatçıların kurguya başvurmasının da esasını oluşturur. Bu noktada kurgu, vücudun tecrübesi ve zamanın bir anlatımı olarak önemli olabilir.

Aslında Land Art sanatçıları için biri Modernizmden miras kalan, diğeri ise ona karşı mücadele eden olmak üzere iki zaman kavramı görüşü vardır. Bunlardan ilki, "an" ın ve "şimdi" nin bünyesinde doğan, bilime ve kurguya dayalı olan, ikincisi ise sürekliliği araştıran ve sanat çalışmalarının yapılış, algılanış ve yokoluşları üzerinde duran görüşlerdir ki, bu görüş maddelerin dönüşümü ve mekanın, vücudun deneyimi üzerinde odaklanmıştır. Söz konusu görüşler arasındaki farklılıklar ise, aralarında bir diyalogun kurulmasına ve tartışma ortamının yaratılmasına neden olmuştur. Ancak, görülmektedir ki, "zaman" hakkındaki birbirine zıt olarak kabul edilen her iki görüş de hala Land Art hareketinin pek çok çalışmasının doğasında mevcuttur.

## KAYNAKÇA

- ARISTOTELES-** **Zaman Kavramı,**  
**AUGUSTINUS-HEIDEGGER** Çev.Saffet Babür, 1996
- BEARDSLEY, John.** **Earth Works and Beyond,**  
New York-London-Paris, 1989
- CROW, Thomas.** **Die Kunst der Sechziger**  
**Jahre, Köln, 1997.**
- FINEBERG, Jonathan.** **Art Since, Singapore,**  
L.King Publishing, 1995.
- KOSTELANETZ, Richart.** **Dictionary of the Avant-**  
**Gardes, Chicago, 1993**
- LYNTON, Norbert** **Modern Sanatın Öyküsü,**  
Çev.Prof.Cevat Çapan;  
Prof.Sadi Öziş, 1991.
- NYRON, Robert.** **Modern Art in America,**  
New York, 1971
- SMITH, Edward Lucie.** **Art Today, 1987.**
- TIBERGHIE, Gilles A.** **Land Art, New York, 1995.**
- TUMULI, Effigy-**  
**Michael Heizer.** New York, 1990.
- WALDMAN, Diane.** **Assemblage and the Found**  
**Object, "Assemblage and Pop**  
**Art", ss. 244-282, New York,**  
1992.