

JEOLİFLERDEN ARAZİ SANATINA: ARAZİ SANATININ KAVRAMSAL YAPISINA YÖNELİK BİR DEĞERLENDİRME

Dr. Öğr. Üyesi Mehmet SUSUZ*
Doç. Dr. Mustafa KINIK**

ÖZET

Günümüzde Arazi Sanatının (Land Art) kökeni olarak jeoglifler gösteriliyor olsa da biçimsel açıdan birbirine benzeyen bu formların anlamsal açıdan farklı sosyokültürel süreçlere işaret ettiği söylenebilir. Bu araştırmayı önemli kılan noktaların başında, Arazi Sanatının kavramsal yapısına yönelik yapılan değerlendirmelerde arazi sanatçılarının çoğunun biçimlendirdiği sanatsal formların oluşum sürecinde jeogliflerin yoğun etkileri tespit edilmiştir. Bu bağlamda, Peru'daki Nazca çizgilerinin etkileyici formları arazi sanatçılarının dikkatini çekmiştir. Nazca çizgilerinin yapılaş gerekçelerine yönelik farklı hipotezler ortaya konya da Arazi Sanatı ile en önemli benzerlik noktası olarak sanat-doğa etkileşimi gösterilebilir. Doğa-insan etkileşiminin sanat ile olan bağlantılarının; geniş arazilerin düzlüklerinde, tepelerde, eğimli alanlarda, deniz ve göllerin üzerinde doğanın potansiyelini kullanan sanatçılar çok sayıda eser üretmişlerdir. Üretilen bu eserlerin hem biçimselliklerinin hem de kavramsal yapılarının incelendiği bu çalışma, aynı zamanda jeoglifler ile Arazi Sanatı arasındaki bağlantıların ortaya çıkartılması açısından önemli görülmektedir. Bu araştırmanın amacı, jeogliflerin düşünsel temellerini ortaya koyarak bu formların 1960 sonrası ortaya çıkan Arazi Sanatı ile olan eklektik yapısına yönelik bir değerlendirme yapmaktır. Bu araştırmada; Arazi Sanatının önemli temsilcileri arasında gösterilen Robert Smithson'un 'Spiral Jetty (Sarmal Dalgakıran)', (1970) ve Robert Morris'in 'Observatory (Gözlemevi)', (1971-77) isimli çalışmalarının jeoglifler ile olan benzer ve farklı yönlerine değinilerek, Arazi Sanatının kavramsal yapısına yönelik bir değerlendirme yapılmıştır. Araştırmada kullanılan bilgi ve belgelere literatür taraması ile ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Jeoglif, Sanat, Arazi Sanatı, Kavramsallık.

Geliş Tarihi: 17.10.2022

Kabul Tarihi: 19.01.2023

Makale Türü: Araştırma Makalesi

*Necmettin Erbakan Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Mimarlık Fakültesi, Resim Bölümü, mehmetesusuz@yahoo.com.tr,
ORCID: 0000-0002-6318-5036

**Necmettin Erbakan Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Mimarlık Fakültesi, Grafik Bölümü, mkiniktf@gmail.com,
ORCID: 0000-0002-7280-8370

FROM GEOGLYPHS TO LAND ART: AN ASSESSMENT ON THE CONCEPTUAL STRUCTURE OF LAND ART

Asst. Prof. Mehmet SUSUZ*
Assoc. Prof. Mustafa KINIK**

ABSTRACT

Although geoglyphs are shown as the origin of Land Art today, it can be said that these stylistically similar forms point to semantically different sociocultural processes. At the beginning of the points that make this research important, the intense effects of geoglyphs in the formation process of the artistic forms shaped by most of the land artists were determined in the evaluations made on the conceptual structure of Land Art. In this context, the expressive forms of the Nazca lines in Peru attracted the attention of land artists. Although different hypotheses have been put forward for the reasons for the construction of the Nazca lines, the most important point of similarity with Land Art is the interaction of art and nature. The connections of nature-human interaction with art; on the plains of large lands, on hills, on sloping areas, over seas and lakes, artists have produced many works for the potential of nature. This study, which examines both the formality and conceptual structures of these produced works, is also considered important in terms of revealing the connections between geoglyphs and Land Art. The aim of this research is to reveal the intellectual foundations of the geoglyphs and to assess the eclectic structure of these forms with the Land Art that emerged after 1960. In this study; Mentioning the similar and different aspects of Robert Smithson's 'Spiral Jetty' (1970) and Robert Morris's 'Observatory' (1971-77), which are among the important representatives of Land Art, with geoglyphs, an evaluation has been made of the conceptual structure of Land Art. The information and documents used in the research were reached by literature review.

Keywords: Geoglyph, Art, Land Art, Conceptualism.

Received Date: 17.10.2022

Accepted Date: 19.01.2023

Article Types: Research Article

*Necmettin Erbakan University, Faculty of Fine Arts and Architecture, Painting Department, mehmetusuz@yahoo.com.tr,
ORCID: 0000-0002-6318-5036

**Necmettin Erbakan University, Faculty of Fine Arts and Architecture, Graphic Department, mkini@k@gmail.com,
ORCID: 0000-0002-7280-8370

1. GİRİŞ

Milattan önceki dönemlerde insanlar, doğanın birçok potansiyelinden faydalanmışlardır. Sanatın kökenine yönelik değerlendirmeler yapıldığında, başlangıç noktası olarak referans alınan göstergeler; jeoglifler (yeryüzü çizgileri), petroglifler (taşların ya da kayaların üzerindeki işaretler) ve mağara duvarlarındaki çizimler olarak ifade edilebilir. Dolayısıyla M.Ö. 40.000'lere kadar geriye giden bir tarihsel süreç karşımıza çıkar. Fakat, özellikle sanatın başlangıcına yönelik referans gösterilen bu çizimlerin sanatçı ya da sanatçılar tarafından üretilen sanat eserleri olup/olmadıklarına yönelik tartışma günümüzde de devam etmektedir. Jeogliflerin ve Arazi Sanatının biçimsel olarak birbiri ile olan benzerliğine yönelik değerlendirmelerin yapıldığı bu araştırmada, Nazca çizgileri ile Arazi Sanatı (Land Art) bağlamında eser üreten sanatçıların ortaya koydukları eserlerin hem biçimsel hem de düşünsel temellerinin birbirleriyle olan benzerliklerine ve farklılıklarına yönelik değerlendirmeler yapılmıştır. Jeoglifler için yapılan anlamlandırma süreçleri sosyokültürel yapının en önemli dinamiği olan inanç sistemleri bağlamında konumlandırılmıştır. Jeogliflerin yapılış gerekçelerini ifade eden kesin bilgilere rastlanamamaktadır. 'Jeogliflerden Arazi Sanatına: Arazi Sanatının Kavramsal Yapısına Yönelik Bir Değerlendirme' başlıklı bu araştırmanın hedeflenen amacına ulaşılabilmesinde; 1. Jeoglifler sanat eseri midir? 2. Jeogliflerin ve Arazi Sanatının düşünsel temelleri nelerdir? 3. Jeogliflerin Arazi Sanatı ile ilişkisi var mıdır? 4. Jeoglifler ile Arazi Sanatının benzer ve farklı yönleri nelerdir? sorularının incelenmesi önem arz eder.

Doğa her zaman sanatçılar için ilham kaynağı olmuştur. Sanatçı üreteceği sanat eserini biçimlendirirken doğanın yapısından faydalanmıştır. Geniş araziler üzerinde büyük

boyutlu şekiller olarak ifade edilen 'jeoglif' olgusunu sanat kavramı ile ilişkilendiren bazı kaynaklara rastlanmaktadır. Özellikle, Arazi Sanatının beslendiği kaynak olarak gösterilen jeogliflerin sanat ile olan etkileşimine değindiğimiz bu çalışmada, jeogliflerin ve Arazi Sanatının oluşumuna etki eden kavramsal süreçler irdelenmiştir.

2. JOEGLİFLERİN KAVRAMSAL ALT YAPISI

Peru'nun güneyinde Nazca ve Palpa yakınlarında yer alan bazı tepelerin yüzey ve yamaçlarına işlenmiş/kazılmış şekiller ve figürleri tanımlamak için jeoglif terimi kullanılmıştır. Palpa ve Nazca şehirleri arasında yer alan pampalarda (çölleşmiş ovalar), birbirinden farklı boyutlarda çeşitli geometrik motiflerin yanısıra hayvan ve bitki formları da görülür. Jeoglifleri yapan kişilerin kim oldukları bilinmese de hangi topluma ait oldukları günümüzde bilinmektedir (Klokoenik vd., 2002: 13-15). Mailland'a göre, bir sanat biçimi olan manzara çizimi, çok eski dönemlerden beri farklı yüzeylere uygulanmıştır. Yapılan çizimler doğa ile insanın etkileşimini ortaya koyar. Tarih öncesi dönemlerde insanlar, bazen yamaçlarda hatta tüm manzaraların tasarım sürecinde yer almışlardır. Eski dönemlerde yaşayan insanlar geniş arazilere havadan net bir şekilde görülebilen büyük boyutlu figürler (şekiller) çizmişlerdir. Bu figür ya da şekillerin boyutlarına ve oranlarına bakıldığında, çizimleri yapan kişi ya da kişilerin matematik bilgisine sahip oldukları düşünülmektedir. "Tarih öncesinde jeoglif çiziminin önemi tam olarak anlaşılamamıştır, ancak Amerika ve Avustralya'daki modern Yerlilerin inançlarının ve dini fikirlerinin, tarih öncesi insanların inançlarıyla belirli bir şekilde ilişkili olabileceğini iddia edebiliriz". Bu bakış açısı, jeogliflerin yapılış sürecine yönelik değerlendirmelerin yapılabilmesinde ve bu formların temelinde yatan kavramsal boyutların algılanabilmesinde önemlidir.

Günümüze kadar ki süreçte, jeogliflerin çizilme gerekçeleri noktasında fikir birliğine varılamasa da jeogliflerin çizilme gerekçeleri olarak bazı varsayımlar ortaya atılmıştır (Mailland, 2012: 150-153).

Jeoglifler, yeryüzünde taş ve toprağın çıkarılarak ya da eklenerek insan eliyle oluşturulan biçimsel formlardır. Yeryüzünde farklı biçimselliklerle karşımıza çıkan jeogliflerin en tanınmışları arasında Peru'daki Nazca çizgileri gösterilir. Jeoglifler, arazilerde geniş alana yayılan büyük boyutlu tasarımlardır. Yer şekillerinin konumuna (düz ve yamaç alanlar) göre tasarlanmışlardır. Eğimli/yamaç alanlarda yer alan jeoglifler bakış açısından kaynaklı olarak uzak mesafeden görülebilirken, düz alanlarda yer alan jeogliflerin yakın mesafeden algılanması zordur. Düz arazilerde bulunan büyük boyutlu jeoglifler yüksek bir yerden algılanabilme özelliğine sahiptir (Valenzuela ve Clarkson, 2018: 1-2). Curry'e göre, Nazca çizgileri ilk olarak 1920'lerin sonlarında arkeologlar tarafından incelenmeye başlanmıştır. Yaklaşık on yıl sonra, Amerikalı Paul Kosok, eski kültürlerdeki sulama sistemlerini incelerken Nazca çizgilerini araştırdı. Kosok'un ölümünden sonra asistanı olan Maria Reiche Nazca çizgileri ile ilgili çalışmaları sürdürerek, bu çizgilerin yapılış gerekçelerine yönelik teoriler ortaya koymuştur. "Maria Reiche, çizgilerin güneşin ve yıldızların takip edilmesine yardımcı olan eski gözlemleri olduğu teorisini savunmuştur" (Curry, 2007: 446). Nazca çizgileriyle ilgili Maria Reiche şu ifadeleri kullanmıştır:

"Figürler kahverengi bir yüzey üzerinde beyazımsı bir renktedir. Bu kahverengi yüzey, tüm bölgeye özel kahverengimsi etkisini veren oksidasyon sürecine maruz kalan, yaklaşık 10 cm'lik koyu renkli bir taştan ince bir kaplamadır. Aşırı sıcaklıklar nedeniyle küçük parçalara ayrılmış kaya ve And Dağları'ndan gelen kuvvetli rüzgarlar tarafından uçup giden kil karışımından

oluşan toprağın altı hala beyazımsı, kahverengi değil. Burada son derece kuvvetli rüzgarlar, hatta kum fırtınaları var, ama kum asla çizimlerin üzerine birikmez. Tam tersine, rüzgârın tüm gevşek malzemeleri alıp götüren bir temizleyici etkisi vardır. Bu şekilde çizimler binlerce yıldır korunur. Aynı zamanda dünyanın en kurak yerlerinden biridir, Sahrâdan daha kurudur. İki yılda bir yarım saat yağmur yağar!... Figürler, çizimler, derinliği 30 cm'yi geçmeyen çok yüzeysel oluklardır ve çok sığdır. Bu nedenle rüzgar, onları çevreleyen yüzeyden tahlil gibi küçük koyu çakıl taşları ile doldurarak havadan tespit edilmesini zorlaştırarak onları gizlemiştir" (Akt. Sparavigna, 2013: 48-49).

Dünyanın en gizemli formlarından biri olan Peru'daki Nazca çizgileri, günümüze kadar jeoglifler üzerinde yapılan araştırmalar/analizler neticesinde, bu çizimlerin yapılış amacını ortaya koyan ikna edici bir açıklamaya ulaşılamamıştır. Jeogliflerle alakalı çok sayıda hipotez, araştırmacıların farklı bakış açılarıyla ortaya konulmuştur. Bu hipotezler şu kategorilerde toplanabilir: "(a) güneş, yıldız veya ay takvimi ve astronomi, (b) yer altı suları, sulama ve tarım için göstergeler, (c) tören uygulamaları, dağ veya doğurganlık kültü, şamanizm, (d) geometri ve sanatsal ifade, (e) hareket, ulaşım, iletişim" (Grün vd., 2000: 53). Bu hipotezleri destekler nitelikte olan farklı araştırmacıların ortaya koyduğu teorilere değinmek, jeogliflerin kökenine yönelik sosyokültürel süreçlerin algılanabilmesi açısından önemlidir.

"Genel olarak, Nazca jeogliflerine uygulanan astronomik hipotezin iki çeşidi vardır: Birincisi, çizgilerin ufuktaki efemeris/gök günlüğü gözlemleri için işaretler barındırır. İkincisi, çizimlerin pampalarda üretilmiş bir Nazca burcunun figüratif temsilleri olduğu savunulur (...) Astronomik teorisinin savunucuları, karanlık gecelerde çizgilerin aydınlatılabileceğini açıklıyor. Destekleyici kanıt olarak, bir çizgi ile ilişkili

kömürleşmiş odun parçaları sunarlar. Muhtemel bir açıklama olabilir, ancak bu kanıt daha çok olası bir tarih öncesi aydınlatma sisteminin bir göstergesi gibi görünüyor” (Klokoenk vd., 2002: 17-18).

Nazca çizgilerinin bulunduğu bölgenin kurak bir bölge olması, bu bölgede yaşayan insanların tarım aktivitelerini zorlaştırmıştır. Suyun bu bölge için önemi, Jeogliflerin yapılaş amaçları arasında ‘su’ hipotezini ön plana çıkarır. Maria Reich’e göre, “... Geometrik çizimler, gök cisimlerinin yükselişini ve ayarını gösteren ufuk noktalarına yöneliktir ve büyük olasılıkla ekim ve hasat zamanını ve yılın kurak döneminde gıda dağıtımını işaretlemeye hizmet eder”. Bu bölgede nehirlerin sularla dolduğu ay Aralık ayıdır. Bu ayda gerçekleşen yağışlar, o bölgede yaşamını sürdüren insanlar tarafından bilinirdi. Bu bilgi, tarımsal faaliyetleri sürdürebilmeleri ve bu bağlamda önlem almaları açısından önemlidir. Nazca çizgilerinin bulunduğu bölgede suyun depolanması için açılan spiral formlarda kuyulara rastlanır. “Yıllar önce, suyun gelişine hazırlanmak için tarlalarda oluklar açan insanlar görülebilirdi. Eski zamanlarda bu işe ne zaman başlayacaklarını biliyorlardı ...” (Akt. Sparavigna, 2013: 49-50). “Jeoglifler, zaman içinde faaliyetlerin veya inançların bir kanıtı olarak sürebilir. Formunu tanımlayabilsek de ek bilgi olmadan işlevlerini bilmek mümkün değildir” (Valenzuela ve Clarkson, 2018: 1). “...güç, hızlı koşma, sıçrama, keskin görme, işitme, koku alma duyusu, hızlı refleksler” gibi hayvanlara özgü özellikler çizimlerin bir parçası olarak düşünülmüş olabilir. “Hayvan figürü kabilenin totemi olabilirdi ve bu figür bir jeoglif ile temsil edilebilirdi. Totem, halkı veya kabileyi koruyan her ikisinin de değerine sahip olabilir ve bu kabilenin topraklarının işareti olabilir” (Mailland, 2012: 153). Jeogliflerin günümüzde sanat eseri olarak görüldüğü kaynaklara rastlanmaktadır. Fakat bu biçimselliklerin yapıldığı dönemde sanat bağlamında yapıp-yapılmadığına yönelik net bir bilgiye rastlanamadığı söylenebilir. Tıpkı mağara duvarlarına yapılan resimlerde olduğu gibi.

3. BULGULAR VE YORUM

3.1. Arazi Sanatının Kavramsal Temelleri

1960’ların sonunda ve 70’li yılların başlarında arkeolojik alanlarda çağdaş sanat formlarına referans olabilecek sanat eserleri bulunmuştur. Bu eserler, bilindik sanat eserlerinden farklı alışılmışın dışında malzeme kullanımı ve dış mekân uygulamalarının ön planda olduğu Arazi Sanatının yansımasıdır. 1960 sonrası ortaya çıkan Arazi Sanatı (Land Art) ile karşılaştırılan (benzerlik kurulan) formlar, “... tarih öncesi kalıntılar arasında, Avrupa’da ve Orta Doğu ile Asya’nın bazı bölgelerinde bulunan megalitik yapılar (taş daireler, dolmenler ve menhirler gibi), Amerika Birleşik Devletleri’nin orta doğusuna dağılmış Hopewell ve Adena höyükleri ile Peru’daki Nazca çizgileri bulunur”. 1960’ların sonlarında ortaya çıkan sanat eğilimleri arasında yer alan Arazi Sanatı (Land Art), sanata yeni kavramlar dâhil ederek uluslararası bir potansiyele sahip olarak günümüzde de varlığını sürdürmektedir (Amizlev, 1999: 1). Mcdonough’a göre 1960’ların ortalarında sanatçılar, estetik kavramının potansiyeline yönelik farklı arayışlara girmişlerdir. Bu arayışların temelinde resim ve heykel estetiğinin kapsam alanını genişletme ve sanatı kamusal alanlara taşıma düşüncesi yer alır. Özellikle galeri ve müzelerin sanat eserlerinin sergilenme mekânı olarak sınırlandırıcı yapısına karşın sanat sokaklara, parklara, vb. kamusal alanlara taşındı. “Jackson Pollock gibi Soyut Dışavurumcu ressamalar 1950’lerde psikolojik peyzajın iç kısmını ifade etmek için tuvali kullanmışlardır. Çevreci sanatçılar da 1960’ların ortalarında ve 1970’lerin başlarında yapıtları ve doğal manzarayı dış veya kültürel bir tuval olarak kullandılar” (McDonough, 1983: 235).

Meehan’a göre, 1960’larda ‘Arazi Sanatı’ (Land Art/Earth Art) olarak bilinen sanat hareketiyle birlikte sanatın yapısında önemli değişiklikler yaşanmıştır. Bu değişikliklerin temelinde Walter De Maria, Michael Heizer, Robert Smithson, Nancy Holt ve Richard Long gibi sanatçıların toprak ve farklı organik malzemeleri kullanarak oluşturdukları sanatsal formlar yer alır.

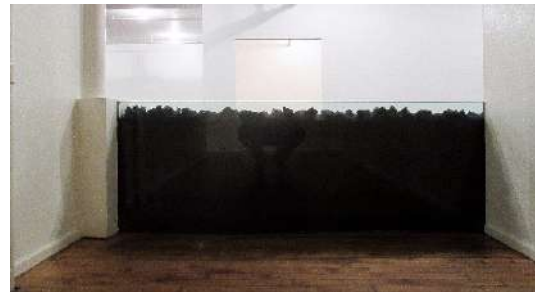
“...Arazi Sanatı, sanatsal nesnenin çevresinden görünürdeki izolasyonunu kırarak, yerleşik peyzaj sanatı tarihinden daha da uzaklaştı. Sanatçılar, ‘toprak işleri’ inşa ederken, mevcut bir dış mekân alanına büyük ölçekli müdahalelerde bulundular”. Bu çalışmaların önemli örnekleri arasında; De Maria’nın New Mexico’daki ‘Lightning Field-1977’, Heizer’ın Nevada’daki ‘Double Negative-1969’ ve Smithson’ın Utah’daki ‘Spiral Jetty-1970’ gösterilebilir. Bu eserlerin biçimsel formlarına bakıldığında sanatçıların doğanın potansiyelinden beslenerek doğa-sanat etkileşimini sağladıkları görülür (Meehan, 1971; Akt. Nisbet, 2017: 304). Arazi Sanatının ilk örnekleri arasında Walter De Maria, Michael Heizer, Dennis Oppenheim ve Robert Smithson gibi sanatçıların eserleri yer alır. Bu sanatçıların çalışmalarının biçimselliği, sanat eserlerinin sergileme alanı olan galeri ve müzelerin yapılarına yönelik eleştirel bir yapıyı ortaya koyar. De Maria, Heizer, Oppenheim ve Smithson eserlerinde arazinin güçlü potansiyelini kullanırlar. “Çalışmaları Minimalizm’den doğar, ancak stilistik olarak, bu eğilimin Soyut Dışavurumculuk ile birleşmesi olduğu söylenebilir” (Rosenthal, 1983: 62). Michael Heizer, Walter De Maria, Robert Smithson ve Robert Morris’in çalışmalarında “...ışık, hava durumu ve mevsimlerin bir sanat eseri algımız üzerindeki etkileri...” gibi konulara yer verilmiştir (Beardsley, 1982: 226). Bu ifadeler, Arazi Sanatının ilk örneklerinin sanatın bilindik kalıplarının dışına çıkmaya yönelik bir motivasyon ortaya koyduğunu gösterir. Arazi Sanatı ile ilgili ortaya konulan bilimsel

çalışmalara bakıldığında, bu sanat hareketinin çıkış noktasına yönelik farklı bakış açılarına rastlanır. Bu bakış açıları arasında özellikle, sanatın alışıla gelmiş yapısına yönelik eleştirel söylemlerle temellendirilen estetik kavramının potansiyelinin sanatçı motivasyonu ile doğanın doğal yapısı üzerindeki tasarım süreçleri yer alır. Diğer bir bakış açısı ise, arazi sanatçılarının doğanın doğal malzemelerini kullanarak oluşturduğu estetik formların doğal ya da insan etkisiyle ortaya çıkan çevresel değişimlere (doğanın tahribatı, ekolojik dengenin bozulması, vb.) dikkat çekmek için eleştirel bir tavır olarak değerlendirilir. Fakat incelenen eserler bağlamında Arazi Sanatının ilk çıkış noktasının; doğada yaşanan tahribatlara yönelik eleştirel bir söylemden ziyade, sanatın geleneksel yapısına ve ‘sanatçı-sanat eseri ve izleyici’ arasındaki etkileşimin geleneksel boyutlarına yönelik eleştirel bir tavır olduğu söylenebilir.

Arazi Sanatının potansiyelini güçlü bir bağlamda ortaya koyan Walter de Maria, ‘The New York Earth Room’ (Görsel 1-2), adlı enstalasyon (Yerleştirme) çalışmasını 1977’de 141 Wooster Caddesi’nde Heiner Freidrich’in SoHo’daki galerisinin ikinci katında gerçekleştirmiştir. Çalışma, 335 metrekarelik (3.600 ft) galeri alanının tamamına yakını diz yüksekliğinde verimli toprakla doldurulmuştur. İzleyici ile toprak arasında bir cam bariyer bulunur. Bu bariyer toprağın izleyici ile olan etkileşimini engeller. Galeri mekânının duvarları beyaz renktedir (Akt. Fitzgerald, 2017: 33).



Görsel 1. Walter De Maria, *The New York Earth Room*, 1977, Dia Art Foundation, New York City, Fotoğraf: Trevor Patt.



Görsel 2. Walter De Maria, *The New York Earth Room*, 1977, Dia Art Foundation, New York City, Fotoğraf: Trevor Patt.

‘The New York Earth Room’ (Görsel 1,2) “... sanatın konumlandırılması ve yerleştirilmesi kurallarına meydan okumayı hatırlatır”. Bu çalışmada, “... nesnenin sürekliliğe geri dönmesi, yaşamın ontolojisinin ve döngüsünün gerçek kritik ağırlığı vardı, ...” (Grande, 2018: 59). ‘The New York Earth Room’ (Görsel 1,2); sanatın metalaşmasına, kalıcılığına, mekân nesne etkileşimine, geleneksel sergileme yöntemlerine, sanatın finansallaşmasına, vb. söylemlere eleştirel bağlamda yaklaşılmasına zemin hazırlar. Çalışmaya bakıldığında, gerçek yaşamda toprak ile sürekli etkileşimde olan insanların bu eserle kısıtlandığı (cam bariyer) görülür. Çalışmanın bütünde eserin okunmasını sağlayacak zıtlıklar (toprak-taş, iç mekân-dış mekân, açık-koyu, doğal-yapay, izleyicinin aktifliği-izleyicinin pasifliği, vb.) karşımıza çıkar. Doğal bir malzeme olan toprağın yapay bir mekânda uzun süre kalabilmesi zordur. Bu bağlamda düşünüldüğünde eserin vermek istediği önemli mesajlar arasında, doğanın doğal yapısına yönelik yapılan yapay müdahalelerin çevresel açıdan olumsuz süreçlere neden olabileceği vurgusu ön plandadır. Bu eser, gündelik yaşamın bir parçası olan yapay ya da doğal malzemelerin sanata dâhil edilerek sanat nesnesi statüsüne çıkartıldığı çağdaş sanatın stratejilerine gönderme yapar.

Sanat yaşamı boyunca farklı sanatsal süreçler içerisinde bulunan Michael Heizer 1967 öncesi resim alanında çalışmaları olan bir sanatçıdır. Adının yaygın şekilde duyulmasını

sağlayan ise, çöllerde ve geniş arazilerde yapmış olduğu sanatsal uygulamalardır. Heizer, atölye ortamından geniş arazilere yönelerek doğanın potansiyelini kullanarak büyük boyutlu eserler üretmiştir. Bu eserlerin biçimlendirildiği yerler, izleyicilerin rahatlıkla gidip göreceği yerler değildi. Uzak arazilerde oluşturulan bu sanatsal formların izleyicilere ya da topluma ulaştırılması sürecinde, bu alanda çalışma yapan araştırmacıların yayınları, yapılan incelemeler, video ve fotoğraf gibi teknolojik araçlar Heizer’ın çalışmaları hakkında bilgi edinme kaynaklarıdır (Hall, 1983: 26). ‘Double Negative’ (Görsel 3, 4), Michael Heizer tarafından Nevada çölünde doğal malzeme olan topraktan yapılan heykel çalışmasıdır. “Her biri kırk fit derinliğinde ve yüz fit uzunluğunda, iki düz tepenin üzerine oyulmuş, karşılıklı olarak yerleştirilmiş ve derin bir vadi ile ayrılmış iki yaraktan oluşur” (Krauss, 1997: 280). ‘Double Negative’ (1969) Heizer’ın doğa-sanat etkileşimi bağlamında değerlendirilmesi gereken önemli eserleri arasındadır.

“Seksenlerin ortalarında Heizer, nesne heykel sorununu ilk kez ele almaya başladı ve hareket noktası olarak neolitik ve diğer erken kültürlerden basit eserleri seçti” (Cooke, 1994: 648). ‘Double Negative’, büyük bir alana yayılan, doğanın doğal yapısına yoğun müdahalelerle oluşturulan karşılıklı iki çukurun varlığı söz konusudur. Arazinin kuş bakışı çekimlerine bakıldığında, toprak kaymasının yaşanmasından



Görsel 3. Michael Heizer, *Double Negative*, 1969, Mormon Mesa, Nevada, Fotoğraf: Philipp Messner.



Görsel 4. Michael Heizer, *Double Negative*, 1969, Mormon Mesa, Nevada, Fotoğraf: Philipp Messner

kaynaklı oluşan bölünme göze çarpar. Heizer'ın eseri günümüzde de varlığını sürdürmektedir. Doğal bir alana uygulanan yapay müdahalelerle ortaya çıkan bu eserin, zaman geçtikçe bulunduğu doğa ile etkileşimini güçlendirdiği söylenebilir. Eserin kavramsal açıdan değerlendirilmesi dönemsel açıdan değişkenlik gösterebilir. 1969'da üretilen eser, dönemin ve günümüzün kültürel değerleri bağlamında ele alınarak farklı açılardan anlamlandırılabilir. Bu eser açısından düşünüldüğünde, temsili resmin gerçeklik bağlamına çekilmesi, iç mekân düzenlemelerinin dış mekâna uyarlanması, eserin üretim sürecinde sanatçının merkezi rolünün yoğun olarak tasarım ve fikir bağlamında kalması, eserin dolaşımına (alınıp satılmasına) tepki, vb. söylemler güçlü kodlamaları barındırır.

Arazi Sanatının ilk uygulayıcıları galeri ve sergi salonlarının dışına çıkarak uygulamalarını karaya/yeryüzüne farklı biçimselliklerde uygulamışlardır. Dennis Oppenheim bu sanatçılar arasında yer alır. "Beden ve toprak arasındaki ilişki, Oppenheim'in sanat vizyonunun temel unsurlarından biridir. Oppenheim için, ilk çalışmalar daha spesifik olarak sanatı galeriden çıkarmakla bağlantılıydı, bu da biraz bastırılmış minimalist estetiğe bir meydan okumaydı". Tabiat olaylarının doğada bıraktığı etkiyi sanatının



Görsel 5. Dennis Oppenheim, *Annual Rings*, 1968, *On Litografi Portfolyüsünden Bir Tanesi*, 76,3 x 56,8 cm.



Görsel 6. Dennis Oppenheim, *Annual Rings*, 1968, 45m x 61m, ABD ile Kanada Arasındaki Sınır.

bir bileşeni olarak kullanan sanatçı doğa-insan etkileşimi ekseninde performatif uygulamalar gerçekleştirmiştir (Grande, 2018: 59-67). Çağdaş sanatın farklı alanlarında (Kavramsal Sanat, Arazi Sanatı, Performans Sanatı, vb.) eserler üreten Oppenheim insan, doğa ve nesne etkileşimini ön planda tutmuştur. Sanatçının 'Annual Rings' (1968) çalışması (Görsel 5, 6) kış mevsiminde iki karayı (ABD ile Kanada arasındaki sınır) birbirinden ayıran akan bir nehrin sağ ve sol tarafına uygulanmıştır. Birbirine yakın dairesel formlarda, minimal düzende şeritler çizilmiştir ya da toprağın üzerindeki kar kazınmış/süpürülmüştür. Bu çalışmanın kavramsal yapısında kültürel değerlerin olduğu söylenebilir. İki farklı devletin benzer kültürel değerlerine vurgu yapan Oppenheim'in büyük boyutlu bu çalışması, Arazi Sanatının farklı bir biçimlendirilme sürecine işaret eder. Bu eserin kalıcılığı kısa sürelidir. Bu süreyi belirleyen tabiat olaylarının değişimidir. Doğanın doğallığına sanatçının yapay müdahaleleri ile biçimlendirilen bu çalışma sanatın finansallaşmasına, kalıcılığına, metalaşmasına, galeri ve müze konseptine eleştirel bir bakış olarak değerlendirilebilir.

Oakley'e göre; Arazi Sanatının evrensel bağlamda değerlendirilme potansiyeli, bu sanat hareketinin sadece 1960'lardaki varoluş sürecinin Avrupa'daki sanatçıların çalışmaları ile tanımlanmaması gerekir. Arazi Sanatına evrensel değerleri kodlayan en önemli bağlamın doğa-insan etkileşimi olduğu söylenebilir. 1960'larda ve 1970'lerde doğayı biçimlendirmek ve değiştirmek

amacıyla eserlerinde nesnelere yer veren arazi sanatçıları, bu nesnelere yeniden düzenleyerek sanatsal formlarını üretmişlerdir. Bu süreçte İngiliz sanatçı Richard Long'un kavramsal temelli toprak işleri, Amerikalı sanatçılar Robert Smithson ve Walter De Maria'nın geniş arazilerde gerçekleştirdikleri çalışmalar ile Arazi Sanatı ortaya çıkmıştır. Bu sanatçılar ile doğanın potansiyeli sanat nesnesi olarak karşımıza çıkar. Manzaranın stüdyo çalışmalarının dış mekâna açılımı, sanat eseri-mekân ilişkisine yeni bir boyut kazandırmıştır. Dünyanın farklı bölgelerinde Arazi Sanatının farklı versiyonları ortaya çıksa da 1960'lardan çok daha önce bu biçimselliklerin başka savunucuları da vardı (Oakley, 2016: 159).

1960-70'lerin Arazi Sanatının düşünsel temellerinde "...geleneksel sanatın nesnellik, metalaştırma ve kalıcılık kavramlarına..." karşı tepkisel bir strateji benimser (England, 2017: 336). Arazi Sanatının ortaya çıkış süreci ile gelişim süreci arasında sanatçıların değişen algıları ve üretilen eserlerin değişen biçimsel yapıları sanat kuramcıları tarafından yeniden konumlandırılmaya çalışılmıştır. Bu süreci doğada yaşanan, ekolojik dengeyi bozan değişimlerin tetiklediği söylenebilir. Sanatçının doğaya olan bağlılığı, ürettiği sanat formlarının hem biçimselliğinin hem de kavramsal kodlarının güncellenmesine zemin hazırlamıştır. Doğanın tahribatı ve ekolojik dengenin bozulmasına yönelik eleştirel söylemlerin ön planda olduğu 'insan-doğa ve sanat' etkileşiminden beslenen yeni sanat hareketleri (Çevresel Sanat ve Ekolojik Sanat) ortaya çıkmıştır. Bu sanat hareketlerinin Arazi Sanatı ile bu noktada ayrıştığı söylenebilir. Kuşkusuz bu sanat hareketlerinin var olmasını sağlayan da Arazi Sanatının düşünsel temelleridir.

Arazi Sanatı (Land Art/Earth Art) bağlamında üretilen eserler hem biçimsellikleri hem de doğa ile olan etkileşimleri açısından farklı süreçlere vurgu yaparlar. Sanatın bilinen yöntem ve

tekniklerinden farklı stratejiler ile oluşturulan bu eserlerin kavramsal temellerini; 'galeri ve sergi salonlarına eleştirel bakış, geleneksel malzeme ve biçimden farklılık, kalıcılık/geçicilik, sanatın metalaşmasına tepki, vb.' söylemler oluşturur.

3.1.1 Galeri ve Sergi Salonlarına Eleştirel Bakış

20. yüzyılın başında sanatta yaşanan köklü değişimlerin önemli gerekçeleri arasında sanat eserinin bilindik sergileme alanlarına yönelik eleştirel bir bakış yer alır. Sanat eserlerinin sadece geleneksel kurallarla üretilmesine ve izleyiciye bilindik sergileme yöntemleriyle sunulmasına yönelik eleştirel söylemler, 1960 sonrası ortaya çıkan sanat hareketlerinin kavramsal temellerini oluşturmuştur. Arazi Sanatı, eser-mekân etkileşimini farklı bir boyuta taşımıştır. Yeryüzünün tüm alanları sanatçılar için mekân potansiyeli görmüştür. Çoğu arazi sanatçısı eserlerini doğanın geniş arazilerinde biçimlendirmiştir. Büyük boyutlu bu eserlerde mekân doğanın kendisidir. Fakat, bazı arazi sanatçıları eserlerini geleneksel sergileme alanları olan sergi salonlarında izleyiciyle buluşturmuştur. Bu sanatçılar arasında Richard Long ön plana çıkar. Phillipot'a göre, "Richard Long'un heykeli iki kategoriye ayrılır: Şehir dışı yerlerde açık havada yapılan işler ile müzeler ve galerilerde yürütülen eserler. Long bize uzaktan yapılan çalışmalardan bahsetmek için üç yöntem kullanır: fotoğraflar, metinler ve haritalar". Long, müze ve galeri mekanlarında oluşturduğu çalışmalarda iç mekânın biçimselliğini/yapısını göz ardı etmez. Tıpkı minimal eserlerin mekân ile olan bütünleşmelerindeki uyuma gönderme yapan bir etkileşimi karşımıza çıkartır. Sanatçının mekân içerisindeki kurulumlarına bakıldığında etkileyici bir kurgu içerisinde sunulsa da doğada var olan malzemelerin donuk yapısı göze çarpar. Long'un uzak bölgelerde yapmış olduğu çalışmaların izleyiciye ulaştırılma sürecinde ise farklı materyalleri kullanmıştır.

Eserin temsilinin bir müzede sergilenmesi şu eleştirel bakış açısını ortaya çıkartır; "... çerçevenmiş fotoğraflar uzaktaki heykele pencere görevi görmez, daha çok perspektif olarak çarpıtılmış daireler ve çizgilerle düz bir resimsel kompozisyondaki olaylar olarak grafik çalışmalarına benzer" (Phillpot, 1987: 125). Bu eleştirel yaklaşımın, geleneksel sanatın temsili özelliğine vurgu yaptığı söylenebilir. Çünkü Arazi Sanatının yapısı; doğa ile sanatı, doğa ile insanı ve doğa-sanat-insan bileşenlerinin gerçeklik bağlamında sunulmasını ve yaşam-sanat etkileşimini güçlü bir bağlamda vurgulamayı amaçlar. Arazi Sanatının birçok formunu sanat izleyicisinin gidip yerinde inceleme imkânına sahip olamayacağı düşünüldüğünde ve bu bağlamda yapılacak olan bilimsel çalışmalara bir kaynak niteliği oluşturması açısından yazınsal ve görsel materyallerin varlığı olumlu anlamda değerlendirilebilir. Fakat, izleyici-sanat etkileşimi bağlamında eserlerin üretildikleri arazilerdeki potansiyellerinin temsillerinden çok daha etkili oldukları bir gerçektir. Jeoglifler, farklı amaçlar bağlamında yapılmış olsa da şekillerin mekân olarak seçilen arazilerdeki konumlarının Arazi Sanatı ile benzerlik gösterdiği söylenebilir.

3. 1. 2 Kalıcılık/Geçicilik

Yüzyıllar öncesinden kalma çok sayıda sanat eseri günümüzde de izleyiciler/sanat alımlayıcıları tarafından galeri, müze, vb. mekanlarda görülebilmek potansiyeline sahiptir. Zamanın eserler üzerinde yarattığı deformasyon, yapılan onarımlar/restorasyonlar sayesinde kalıcılıkları sağlanmıştır. 20. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan sanat hareketlerinin çoğunda sanat eserinin bu 'kalıcılık' özelliğine eleştirel bir bakış söz konusudur. Amaç, eserin biçimselliğinin ötesinde izleyicilere/sanatın alımlayıcılarına iletilmek istenen mesajdır. Arazi Sanatı da bu amaç doğrultusunda kendini var etse de ortaya çıkan bazı eserlerin 'kalıcılık' özellikleri ön plandadır. Arazi Sanatının kökenine yönelik

yapılan araştırmalarda karşımıza jeoglifler çıkmaktadır. "MÖ 200-MS 600 yılları arasında yapıldıkları ifade edilen jeogliflerin" bazılarının günümüzde de varlıklarını sürdürmeleri 'kalıcılık' özelliğine vurgu yapar. Arazi Sanatında sanatçıların kullandıkları malzemeler doğanın potansiyelinden elde edilir. Zamanla bu malzemelerin tabiat olaylarından kaynaklı olarak gerek renklerinde gerekse biçimselliklerinde deformasyonlara rastlansa da uzun süre varlıklarını sürdürürler. Bazı eserler ise zamanla varlıklarını kaybederler. Bu durum Arazi Sanatında 'geçicilik' özelliğini bize hatırlatır.

3. 1. 3 Sanatın Metalaşmasına Tepki

Elmaleh'e göre, Arazi Sanatında kullanılan malzemeler ve biçimsellikler bu sanat hareketinin "... ticari olmayan bir yöneliminin..." olduğu izlenimini verir. Bu eserlerin belirli bir alana bağlı (eserde kullanılan malzemeler ile mekân etkileşimi) olması ve izleyicilerin esere erişiminin zor olması Arazi Sanatına özgü durumlardır. Eserlerin izleyiciyle buluşturulma sürecinde, "... üretimleri, büyük ölçüde destekler karşılığında, genellikle bütün bir editoryal çalışmanın eşlik ettiği fotoğraf sayesinde eserleri geniş çapta tanıtan müzeler ve galeriler tarafından sağlanan önemli finansal desteğe duyuyordu".

Arazi Sanatında toprak da bir tüketim nesnesi olarak anlam kazandı. Sanat eserlerinin alınıp satılan nesnelere dönüşmesine (sanatın metalaşmasına), müze ve galeri mekanlarının bilindik potansiyellerine eleştirel bakış açısı ortaya koyan sanatçıların, eserlerin üretim ve sunum aşamalarında farklı motivasyonları ortaya koydukları görülür. Bu tezatlığı Elmaleh şu şekilde ifade eder; "Müze kurumuna karşı ortak bir isyan arzusu, sanatçıları kurumun geleneksel ağlarını ve sanat piyasasını atlatmak için paralel yollar denemeye ve yeni alternatif alanların keşfi yoluyla yeni plastik araştırmalar yapmaya yöneltti" (Elmaleh, 2002: 72-74). Arazi Sanatının kavramsal yapısının ortaya konulmaya çalışıldığı

bu araştırmada, jeoglifler ile Arazi Sanatı etkileşiminin varlığına yönelik kesin bulguların olmamasına rağmen, özellikle arazi sanatçılarının ortaya koydukları sanatsal formların jeoglifler ile biçimsel açıdan benzerlik gösterdiği söylenebilir.

4. JEOLİFLER İLE ARAZİ SANATI ARASINDAKİ BENZERLİKLER VE FARKLILIKLAR

Bu araştırmada, 'Jeoglifler ile Arazi Sanatı (Land Art) arasında bir etkileşim var mıdır?' sorusuna yönelik değerlendirmeler yapılmıştır. Bu değerlendirmeler Robert Smithson'un 'Spiral Jetty (Sarmal Dalgakıran)', (1970) ve Robert Morris'in 'Observatory (Gözlemevi)', (1971-77) isimli eserleri üzerinden ortaya konulmuştur.

4. 1. Robert Smithson (1938-1973), Spiral Jetty (Sarmal Dalgakıran), 1970

Chianese'in ifadesiyle Robert Smithson, 1970'te Tuz Gölünün Kuzeydoğusunda yapmış olduğu büyük ölçekli 'Spiral Jetty' (Sarmal Dalgakıran) çalışması ile Arazi Sanatı (Land Art) bağlamında önemli bir eser ortaya koymuştur. Bu eser, "15 fit genişliğinde ve göl kenarına yakın 1500 fit boyunca kıvrılıyor. Birçok Dünya Sanatı gibi, Spiral Jetty de konseptten gerçek ürüne giden sanatçının cesaretine ve hayal gücüne bir övgüdür". Smithson'un doğa-sanat etkileşimi bağlamında minimal formlarda ürettiği bu eser, kara ile tuz gölünü birbirine bağlayan iskele görünümündedir. Eserin spiral formuna bakıldığında, matematiksel ölçümler dikkat çeker. "Bir adam, düzensiz, dağınık doğayı mükemmel bir aritmetik figürle geçersiz kılmaya çalışır. Spiralin eğrileri arasındaki boşluk sabit tutulur... Smithson, temel mühendisliği kullanarak spirali bayraklarla izledi ve yerel toprak ve siyah bazalt kayalarla..." işaretli alanlar doldurularak spiral form tamamlandı (Chianese, 2013: 20-21). Smithson'un eseri mekân ile etkileşime giren imza formunda bir biçimselliği ortaya koyar (Rosenthal, 1983: 70). Robert Smithson çalışmalarında yoğun olarak bazalt taşını kullanmıştır. Bu taşın volkanik patlamalardan kaynaklı oluşması sert ve dayanıklılığına işaret

eder. Bu dayanıklılık doğada uzun süre kalıcı olmasını sağlar. 'Spiral Jetty' bazalt taşları kullanılarak yapılmıştır. Sanatçı doğadan sağladığı malzemeler ile oluşturduğu bu çalışma, doğal malzemelerin kullanıldığı, sanatçının tasarımı sonucu ortaya konan yapay formların eklektik yapısını karşımıza çıkarır. Sanatçı eserini tamamladığında 'Spiral Jetty', tuz gölü ile karayı birbirine bağlayan bir görev üstlenmiştir. 'Spiral Jetty' günümüzde suyun çekilmesinden kaynaklı olarak kara ile bütünleşen bir görüntüyü ortaya koyar. Bu eserin günümüze kadar çok sayıda fotoğrafik görsel karşımıza çıkar. Bu görsellerin bazılarında 'Spiral Jetty'nin etrafındaki suyun renginin gölün renginden farklı bir tonda olduğu görülür. Bu durum, bazalt taşına çarpan dalgaların suda bıraktığı etki olarak ifade edilebilir. Aslında bu durum 'süreç' olgusuna işaret eder. Yani sanatçı eserini oluşturduktan sonra kullandığı doğal malzemelerin (toprak, taş, vb.) zaman bağlamında oluşacak olan tabiat olaylarından kaynaklı olarak gerçekleşecek olan aşınmalar, yıpranmalar ve deformasyonlar doğal formlarla oluşturulan yapay bir formun süreç itibarıyla doğa ile uyumunu ortaya koyar.

Campagnolo'ya göre, "1960'ların sonlarında ve 1970'lerin başında, aralarında Walter De Maria, Michael Heizer ve Robert Smithson'un da bulunduğu bir dizi sanatçı, Batı Amerika'nın uzak manzaralarında büyük ölçekli sanat projeleri yaratmaya başladı".



Görsel 7. Nasca Lines – Spiral Formu, MÖ 200-MS 600, Peru.

Smithson'un 'Spiral Jetty' projesi Arazi Sanatının çoğu insan tarafından algılanabilmesi açısından önemli bir çalışma olarak görülür. Bu eserin farklı kültür ve coğrafyalarda yaşayan geniş halk kitlesine ulaşmasını sağlayan video ve

fotoğraf gibi iletişim araçlarıdır. Bu eserin başlangıcından bitişine kadar geçen süreci fotoğraflar ile belgeleyen, "... Smithsonian çalışmalarını kültürel hafızamıza kaydetmeyi zekice başardı; fotoğraf, Spiral Jetty'nin zevk almaya başladığı ikonik statüyü oluşturmada kritik ve yeterince incelenmemiş bir rol oynadı". Bu araçların varlığı, geniş arazilerde oluşturulan büyük boyutlu çalışmaların tanınırlığını ve Arazi Sanatının potansiyelinin algılanabilmesi açısından önemlidir (Campagnolo, 2008: 18). 'Spiral Jetty'nin Arazi Sanatının önemli ilk örneklerinden biri olması, bu eserin jeoglifler ile olan bağlantısının sorgulanmasını gerekli kılmıştır. Öncelikle Robert Smithson'un sanat pratiklerinin düşünel temellerinin kesin olarak jeogliflere dayandırılmasına yönelik herhangi bir bilimsel kaynağa ulaşılammıştır. Fakat özellikle 'Spiral Jetty' (Görsel 8) büyük boyutlu bir projenin ürünüdür. Tıpkı devasa büyüklüklerde oluşturulan jeogliflerin biçimselliklerinde olduğu gibi. İlk bakışta bu formlar arasında benzerlik kuruluyor olsa da jeogliflerin ve Arazi Sanatının düşünel temellerinin farklı sosyokültürel bileşenlerden beslenerek ortaya çıktığı söylenebilir.

Peru'nun Nazca bölgesinin yakınlarında bulunan spiral formundaki su kemerleri (Görsel 9), geçmiş dönemlerde yaşayan insanların bölgelerindeki aşırı kuraklıktan kaynaklı olarak geliştirdikleri bir çözüm yöntemi olduğu söylenebilir. Bu kuyular, Nazca kültüründe suya verilen değeri ön plana çıkartır. Bir bakıma toprağın ihtiyacı olan suyun muhafaza edilip toprakla buluşmasını sağlamaya yönelik bir çaba olarak karşımıza çıkan su

kemerleri ekolojik dengeyi sağlama noktasında bir çaba olarak değerlendirilebilir. Görsel 7'deki spiral formundaki biçimsellik Smithson'un 'Spiral Jetty' (Görsel 8) ile benzerlik gösterir. Nazca kültüründe spiral form Görsel 9'daki su kemerlerinde de görülmektedir. Spiral form Nazca kültüründe yaygın şekilde 'su' kavramı ile ilişkilendirilmiştir. Robert Smithson'un 'Spiral Jetty' (Sarmal Dalgakıran) isimli çalışması ile 'Nazca çizgileri-Spiral' arasındaki benzerliklere ve farklılıklara yönelik Tablo 1'de şu değerlendirmeler yapılmıştır:

Nazca halkının yaşamış olduğu kuraklıktan kaynaklı olarak ortaya çıkan kıtlıktan kurtulabilmek için suyu depolamak amacıyla spiral formlarda kuyular inşa etmişlerdir. Bu durumun, Nazca çizgilerinin varlığına yönelik ortaya atılan 'su temelli hipotez'i güçlendirdiği söylenebilir. Bir bakıma Nazca kültüründe insanlar yaşamlarını sürdürebilmeleri için su kemerlerini inşa ederek bozulan ekolojik dengeyi düzeltmeye çalıştıklarını ifade etmek doğru olacaktır. Tıpkı Nazca çizgilerinde olduğu gibi Robert Smithson'un 'Spiral Jetty' isimli çalışmasında da insanın doğa ile olan etkileşimi ön plandadır. Doğanın iyileştirilmesi, ekolojik dengenin sağlanması noktasında bir aktör olarak sanatçının misyonuna işaret eden bir eser olarak 'Spiral Jetty' karşımıza çıkar. Bu perspektiften bakıldığında Nazca çizgileriyle Robert Smithson'un 'Spiral Jetty' (Sarmal Dalgakıran) isimli çalışması arasında bir benzerlik kurulabilir. Smithson'un, Nazca çizgilerinin hem biçimsel hem



Görsel 8. Robert Smithson, *Spiral Jetty*, 1970, Great Salt Lake, Utah Fotoğraf: Elizabeth Haslam.



Görsel 9. Cantayo Aqueduct (Cantayo Su Kemerleri), MÖ 200-MS 600, Peru.

de düşünsel potansiyelinden etkilendiği/ilham aldığı söylenebilir. Fakat bu bağlamda bilimsel bilgilerin olmaması, bu biçimsellikler arasındaki benzerliklerin etkileşim sonucu mu? Yoksa rastlantısal mı? Ortaya çıktığına yönelik net ifadelerin kullanılmasını zorlaştırmaktadır.

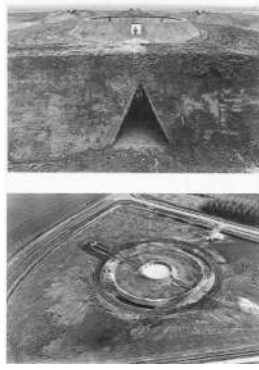
4. 2. Robert Morris (1931-2018), Observatory (Gözlemevi), 1971-77

“1965’te Morris, amacı güneş olaylarını (kış ve yaz gündönümlerini, uzun ve bahar ekinokslarını) izlemek olan Stonehenge’den etkilenen bir yapı, bir dış mekân ‘Gözlemevi’ yapmayı düşünmeye başladı” (Paice, 1994: 238).

“...1970’lerin başlarında Morris, tarih öncesi toplumlarda gün dönümünü okumak/anlamak için hem yapılan (Stonehenge gibi) hem de bulunan (mağaralar gibi) dikmeler hakkında düşünmeye başlamıştı”. Bu düşüncesini eserlerine yansıtma sürecinde olan Morris, güneşin hareketlerini yeryüzünde devasa şekillerle ifade etmeye çalışan Nazca çizgilerini incelemiştir (Krauss, 1994: 12-13). “Hollandada Santpoort-Velsen yakınlarındaki bir düzlükte inşa edilen ‘Gözlemevi’ projesi (Görsel 11), Morris’in 1971’de Arnhem kasabası tarafından düzenlenen uluslararası bir heykel sergisi olan Sonsbeek’71’e katkısıydı” (Berger, 1988: 187).

Tablo 1. ‘Nazca Çizgileri-Spiral’ ile ‘Spiral Jetty’ (Sarmal Dalgakıran) Arasındaki Benzerlikler ve Farklılıklar.

	Nasca Lines (Nazca Çizgileri) – Spiral Formu MÖ 200-MS 600 (Görsel 7)	Spiral Jetty (Sarmal Dalgakıran), 1970 (Görsel 8)
Benzerlikler	Spiral formunun oluşturulmasında, plan ve projenin gerçekleştirilmesinde matematiksel hesaplamalar kullanılmıştır.	Spiral formunun oluşturulmasında, plan ve projenin gerçekleştirilmesinde matematiksel hesaplamalar kullanılmıştır.
	Çalışmanın biçimlendirilmesinde doğada var olan malzemeler kullanılmıştır.	Çalışmanın biçimlendirilmesinde doğada var olan malzemeler kullanılmıştır.
	Çalışma büyük boyutlara sahiptir.	Çalışma büyük boyutlara sahiptir.
	Çalışmanın felsefi temelinde ‘ekolojik denge’ yatar. Görsel 9’daki Cantayo Aqueduct (Cantayo Su Kemerli) biçimsellikleriyle olan benzerliklerden kaynaklı olarak bu değerlendirme yapılabilir.	Çalışmanın felsefi temelinde ‘ekolojik denge’ yatar. Eserin yapıldığı gölün dönemsel olarak su seviyesinde yaşanan değişimler ile çalışma görünür hale gelir.
	Çalışmanın özünde ‘insan ve doğa’ etkileşimi ön plandadır.	Çalışmanın özünde ‘insan ve doğa’ etkileşimi ön plandadır.
	Çalışma birden çok kişi tarafından üretilmiştir (Nazca çizgilerinin geniş arazilerde ve büyük boyutlarda olması, birden çok kişi tarafından yapıldığı olasılığını güçlendirir).	Çalışma birden çok kişi tarafından üretilmiştir (Ede edilen görsel materyallerden bu yargıya varılmıştır).
	Çalışmanın biçimsel potansiyeline bakıldığında ‘zanaat’ kavramı ve beden gücü dikkat çeker.	Çalışmanın biçimsel potansiyeline bakıldığında ‘zanaat’ kavramı ve beden gücü dikkat çeker. (Ayrıca iş makineleri kullanılmıştır)
Farklılıklar	Çalışma, geniş ve düz arazide toprak üzerinde gerçekleştirilmiştir.	Çalışma, gölün içerisinde gerçekleştirilmiştir. Kara ile gölü birbirine bağlar.
	Çalışmanın oluşturulmasında ilkel araç-gereçlerin kullanıldığı söylenebilir.	Çalışmanın oluşturulmasında teknolojik araç-gereçler kullanılmıştır. (Gölün doldurulma sürecinde iş makineleri kullanılmıştır)
	Çalışmanın üretiliş amacı net bir şekilde ifade edilememiş olsa da sanat bağlamından ziyade toplumsal temelli (su, yaşam, doğa, vb.) süreçlerden kaynaklı üretildiğine yönelik kanı ön plandadır.	Çalışma sanat eseri bağlamında üretilmiştir. (Doğa-sanat etkileşimi ön plandadır)



Görsel 10. Robert Morris, *The Observatory*, 1971-1977, Santpoort-Velsen, Hollanda.



Görsel 11. Robert Morris, *Observatory*, 1971-1977, Santpoort-Velsen, Hollanda, Fotoğraf: Retis.



Görsel 12. Nazca Çizgileri, (Yıldız Formu), MÖ 200-MS 600, Peru.



Görsel 13. Robert Morris, *The Observatory*, 1971-1977, Santpoort-Velsen, Hollanda.

“Ortaya çıkan çalışma olan ‘Gözlemevi’nin toplam çapı 233 fit olan bir çift yükseltilmiş eş merkezli halka biçiminde toprak, kereste, granit bloklar ve çelikten oluşan devasa bir yapıdır. İç halka bir kapı ve üç yarık pencere ile delinmiştir ve dikey ahşap kalaslarla kaplı çim duvarları vardır. Yine dört açıklıkla kesintiye uğrayan dış halka, iç halkadan hendek benzeri bir genişlikle ayrılan bir tür set veya setti. Üçgen şekilli bir geçit ve kanal benzeri bir yarık, bendi doğu/batı eksenini boyunca keserek yayı ve uzun ekinoksları eklemiyor. Kanalin kendisi, çalışmanın çevresinden dışarı çıkıyor ve iki adet dokuz fit karelik çelik levhadan oluşan açık bir V ile son bulur. Granit levhalardan oluşan diğer iki V, ‘Gözlemevi’nin iç kutsal alanında kalan iki pencere ile bir eksen üzerinde bendin yükseltilmiş tümseğine sıkıştırıldı, bunlar yaz ve kış gündönümlerinin yörüngesini işaret eder. Edward Fry’ın belirttiği gibi, ‘Gözlemevi’ iki zıt zaman türünü özetler. Biri, insanlık tarihinin dışında, gezegensel hareketle işaretlenir ve fiziksel ve astronomik koşulların bir yansımasıdır. (...) Morris Gözlemevi için model olarak tarih öncesi insanların mevsimleri işaretlemek için tasarladıkları benzer yapıları seçti” (Paice, 1994: 238).

“... Morris, Gözlemevinin dış çemberinde, ekinokslarda ışık ışınlarının geçtiği yerleri üçgen şeklinde dört açıklık vasıtasıyla işaretler. Bununla, net Neolitik hatıralara sahip dairesel alan, sonsuz ve tekrarlayan güneş döngüsü ile işaretlenir. Uzay ve zaman bu nedenle burada, sonsuz bir değişmezlik ile özünde ilişkili olarak kalır” (Raquejo, 2008: 39).

Görsel 12’deki Nazca çizgilerinde yıldız imgesi mandala formuna benzeyen bir yapının merkezinde konumlandırıldığı görülmektedir. “Mandala formunun astronomik hesaplamalarda kullanıldığı” düşünüldüğünde, bu çizgilerin yapılaş amacının gezegenlerin hareketlerinin yeryüzünden takip edildiği ve bu amaç doğrultusunda dönemin toplumları tarafından çalışmalarına yansıtıldığı söylenebilir.

Robert Morris'in 'Observatory'(Gözlemevi) (Görsel 10, 11, 13) isimli çalışması ile Nazca çizgileri arasındaki benzerliklere ve farklılıklara yönelik Tablo 2'de şu değerlendirmeler yapılmıştır:

Tablo 2. Nazca Çizgileri ile 'Observatory'(Gözlemevi) Arasındaki Benzerlikler ve Farklılıklar.

	Nasca Lines (Nazca Çizgileri)- Yıldız Formu, MÖ 200-MS 600 (Görsel 12)	'Observatory' (Gözlemevi), 1971-1977 (Görsel 10,11,13)
Benzerlikler	<i>Nasca çizgilerinin, (Yıldız Formu) oluşturulması sürecinde matematiksel hesaplamalar dikkat çeker.</i>	'Gözlemevi' projenin gerçekleştirilmesinde matematiksel hesaplamalar dikkat çeker.
	Çalışma büyük boyutlara sahiptir.	Çalışma büyük boyutlara sahiptir.
	Çalışmanın sosyokültürel temelinde 'ekolojik denge'nin ve güneşin hareketlerini takip etmek için yapılan 'astronomi' temelli hipotezin yattığı söylenebilir.	Çalışmanın sosyokültürel temelinde 'ekolojik denge' yatar. Güneş hareketlerini gözlemlemek için yapılan 'Observatory'(Gözlemevi) tarih öncesi dönemlerdeki astronomi bağlamında yapılan çalışmalar ile benzerlik gösterir.
	<i>Nasca çizgilerinin, (Yıldız Formu) özünde 'insan, doğa ve yaşam' etkileşimi ön plandadır.</i>	'Observatory'(Gözlemevi) özünde 'insan, doğa ve yaşam' etkileşimi ön plandadır.
	Çalışma birden çok kişi tarafından üretilmiştir (Nazca çizgilerinin geniş arazilerde ve büyük boyutlarda olmaları, birden çok kişi tarafından yapıldığı olasılığını güçlendirir).	Çalışma birden çok kişi tarafından üretilmiştir (Kullanılan malzemelerin boyutları, eserin biçimsel formu ve üretiliş yöntemi göz önünde bulundurulduğunda bu eserin birden çok kişi tarafından yapıldığı söylenebilir).
	<i>Nasca Çizgilerinin</i> biçimsel potansiyellerine bakıldığında 'zanaat' kavramı ve beden gücü dikkat çeker.	'Observatory' (Gözlemevi)'nin biçimsel potansiyeline bakıldığında 'zanaat' kavramı ve beden gücü dikkat çeker.
	<i>Nasca çizgilerinin, (Yıldız Formu), geniş ve düz arazide toprak üzerinde gerçekleştirilmiştir.</i>	'Observatory' (Gözlemevi), geniş ve düz arazide toprak üzerinde gerçekleştirilmiştir.
Farklılıklar	Çalışmanın biçimlendirilmesinde doğada var olan malzemeler kullanılmıştır.	Çalışmanın biçimlendirilmesinde doğada var olan malzemelerin yanı sıra özü doğada var olan granit ve çelik gibi işlenen malzemeler de kullanılmıştır.
	Çalışmanın üretiliş amacı net bir şekilde ifade edilememiş olsa da sanat bağlamından ziyade toplumsal temelli (inanç, yaşam, doğa, vb.) süreçlerden kaynaklı üretildiğine yönelik kanı ön plandadır.	Çalışma sanat eseri bağlamında üretilmiştir. Özünde doğa-sanat etkileşiminin olduğu söylenebilir.

Arazi Sanatının önemli temsilcileri arasında gösterilen Robert Smithson ve Robert Morris'in birer eserinin ele alınarak incelendiği bu araştırmada, eserlerin hem kavramsal yapılarına hem de jeoglifler ile olan benzer ve farklı yönlerine değinilmiştir. Bu örneklerin, Arazi Sanatının kavramsal yapısına yönelik değerlendirmelerin yapılmasına ve jeoglifler ile Arazi Sanatı arasındaki ilişkisel yapının ortaya çıkartılmasına katkı sağlayacağı söylenebilir. Robert Morris'in 1975 yılında 'Art Forum' dergisinde yayımlanan makalesinde¹ Peru'ya yapmış olduğu ziyarette Nazca çizgilerine yönelik edindiği gözlemler bağlamında değerlendirmeler yapmıştır. Bu makalede; bölgenin yapısına, Nazca çizgilerinin yapısına ve yapılış amaçlarına yönelik hipotezlere değinilmiştir. Bu bağlamda düşünüldüğünde, Robert Morris'in 'Observatory' (Gözlemevi) (Görsel 10, 11, 13) isimli çalışmasının 1977 yılında tamamlanması, bu çalışmanın Nazca çizgilerinin potansiyelinden beslenerek oluşturulduğu izlenimini vermektedir.

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Arazi Sanatının (Land Art) 1960'ların doğa-sanat etkileşimi bağlamında gerçekleştirilen sanat motivasyonları ile başladığı belirtilmiş olsa da her sanat akımının ya da hareketinin varoluş sürecini tetikleyen farklı sosyokültürel somut ve soyut değerlerin varlığı bulunmaktadır. Sanat ve doğa bileşenlerinin insanlık tarihiyle başladığı ve 'beğeni' kavramı çerçevesinde değişik toplumsal değerler bağlamında şekillendiği söylenebilir. Tıpkı mağara duvarlarına yapılan çizimler, taşların üzerine uygulanan çizgi, harf, şekil, vb. izler (petroglif) ve devasa boyutlardaki arazilerin üzerine büyük ebatlarda yapılan şekiller (jeoglif) sanat bağlamından ziyade farklı toplumsal paradigmalardan dolayı değerlendirilmiştir. Jeogliflerin biçimsel özellikleri, sonraki süreçte sanat eseri üretme çabası ile çalışmalarını biçimlendiren sanatçıların eserlerinde karşımıza çıkar. Bu benzerlikler, ortaya çıkan sanat akımlarının ya da hareketlerinin kavramsal

yapılarının değerlendirilme sürecinde değinilmesi gereken noktaları bize gösterir. Dolayısıyla Arazi Sanatının tarihsel başlangıç noktası 1960'ları bize işaret etse de hem 'insan, doğa ve sanat' bağlamında hem de biçimsellik bağlamında jeogliflerle olan benzerlikleri dikkat çeker. Jeogliflerin kavramsal yapılarına bakıldığında, yapıldıkları dönemlerde içinde yaşanan sosyokültürel yapının etkisiyle biçimlendirildikleri görülmektedir. Bu araştırmada, Nazca çizgilerine yönelik araştırma yapan bilim insanlarının ulaştıkları veriler kullanılmıştır. Bu verilerin, jeogliflerin kavramsal yapılarına yönelik önemli değerlendirmelerin yapılabilmesine katkı sağladığı söylenebilir.

Arazi Sanatı (Land Art), kavram olarak sanatçının doğa ile olan etkileşimine işaret eder. Fakat bu sanat hareketinin kavramsal yapısına yönelik farklı bakış açıları ortaya konulmuştur. Bu bakış açıları iki açıdan değerlendirilir. Birincisi, doğanın sağladığı olanakların (potansiyelin) sanatçı/sanatçılar tarafından kullanılarak estetik formların oluşturulması şeklindedir. İkincisi ise doğanın yapısında meydana gelen tahribatlara ya da çevresel sorunlara dikkat çekmek için sanatçı/sanatçılar tarafından doğanın potansiyelini kullanarak gerçekleştirilen çalışmalardır. Fakat, Arazi Sanatının ilk örnekleri incelendiğinde sanatçıların gösterdikleri reaksiyonun, çoğunlukla doğada yaşanan sorunlara ya da doğanın tahribatına yönelik olmadığı görülmektedir. Bu söylemi güçlendiren en önemli kanıt, eser üretim sürecinde doğanın yapısına yönelik uygulanan ağır ve onarılması zor olan müdahalelerin yapılması gösterilebilir.

Fakat, sonraki dönemlerde artan çevre kirliliği, doğal afetler, doğanın tahribatı, vb. durumlar yeni ortaya çıkan sanat hareketlerinin (Çevresel Sanat ve Ekolojik Sanat) kavramsal içeriğine dâhil edilmiştir. Bu süreçte, doğanın korunması, tahrip olan alanların onarılması, vb. durumların gerçekleştirilmesinde sanatçılar ile birlikte toplum

¹Robert Morris, (1975), "Aligned With Nazca", October 1975, Vol. 14, No. 2, (Kaynak: <https://www.artforum.com/print/197508/aligned-with-nazca-36062> Erişim Tarihi: 13.04.2022)

bireylerinin de sorumluluk bilinciyle çoğu eserin üretimine katkı sağladıkları görülür.

Arazi sanatçılarının mekân kavramının kapsam alanını yeryüzünün potansiyelini kullanarak genişletme çabaları, sanatta farklı algısal durumları karşımıza çıkartmıştır. Arazi Sanatının düşünsel yapısında mekânın sınırlarına yönelik ortaya konulan perspektif, bazı sanatçıların çalışmalarında farklı bir boyut kazanmıştır. Bu bağlamda Walter de Maria ve Richard Long'un iç mekânın yapısı ile doğayı bütünleştirmeye çalıştığı uygulamalar, iç mekânın sınırlarını sorgulayan Arazi Sanatına eleştirel bir bağlam oluşturduğu söylenebilir. Sanatçılar, doğanın var olan potansiyelinden yola çıkarak, doğal malzemeleri kullanarak eserlerini biçimlendirmişlerdir. Bu eserlerin bazılarında tabiat olaylarının ortaya koyduğu hareketlilik, bazılarında ise doğanın geniş arazilerinde taş, toprak, vb. malzemeleri kullanarak oluşturulan biçimsellikler göze çarpar. Ortaya çıkan eserler bilindik sanat eserlerinin biçim, form ve içeriğinden farklı değerleri karşımıza çıkartır.

Arazi Sanatının kavramsal yapısına yönelik yapılacak olan değerlendirmelerde jeogliflerin potansiyelinin de göz önünde bulundurulması önem arz eder. Bu araştırmada, Robert Smithson'un 'Spiral Jetty (Sarmal Dalgakıran)' isimli çalışması ile Nazca çizgilerinin benzer ve farklı yönleri tablo 1'de değerlendirilmiştir. İki form arasında biçimsellikler bağlamında yoğun benzerlikler görülmektedir. Bu biçimselliklerin oluşturulmasında kullanılan malzemeler doğanın potansiyelinden faydalanılarak elde edilmiştir. Sanat ekseninde bu iki form değerlendirildiğinde, özellikle jeogliflerin oluşum sürecine yönelik araştırmacıların elde ettiği veriler farklı hipotezleri karşımıza çıkartmaktadır. Robert Smithson'un 'Spiral Jetty (Sarmal Dalgakıran)' (Görsel 8) isimli çalışması 1960 sonrası ortaya çıkan Arazi Sanatı bağlamında üretilmiştir. Bu çalışma sanat eseri olarak değerlendirilmektedir.

Sanatçı eserini oluştururken doğanın potansiyelini göz önünde bulundurmuştur.

Robert Morris'in 'Observatory (Gözlemevi)' (Görsel 10,11,13) isimli çalışması ile Nazca çizgilerinin benzer ve farklı yönleri Tablo 2'de değerlendirilmiştir. İki formun en önemli benzerlikleri arasında geniş arazide büyük boyutlu olmaları ve doğanın potansiyelinden faydalanılarak oluşturulmaları gösterilebilir. Diğer önemli benzerlik ise, Görsel 12'deki Nazca çizgilerinin ve Robert Morris'in 'Observatory (Gözlemevi)' isimli çalışmasının kavramsal temelinde 'astronomi temelli hipotez' yatmaktadır. Hem Robert Smithson'un 'Spiral Jetty (Sarmal Dalgakıran)' hem de Robert Morris'in 'Observatory (Gözlemevi)' isimli eserlerine bakıldığında ortaya çıkan benzerlikler, sanatçıların bu eserleri oluştururken jeogliflerin potansiyellerine yönelik araştırma ve inceleme yaptıkları izlenimini uyandırır. Sonuç olarak, Arazi Sanatının düşünsel temellerinde jeogliflerin etkilerinin olduğu söylenebilir.

KAYNAKLAR

- Amizlev, Iris. (1999). *Land Art: Layers of Memory the Use of Prehistoric References in Land Art*, Université de Montréal Département d'Anthropologie Faculté des Arts et des Sciences, Philosophiae Doctor (Ph. D), Canada.
- Beardsley, John. (1982). *Traditional Aspects of New Land Art*, *Art Journal*, Autumn, 1982, Vol. 42, No. 3, *Earthworks: Past and Present*, s. 226-232. (Kaynak: <https://www.jstor.org/stable/776583> Erişim Tarihi: 20.02.2022).
- Berger, Maurice. (1988). *The Politics of Experience: Robert Morris, Minimalism, and the 1960s*, Ph.D., Graduate Center, City University of New York. (Kaynak: https://academicworks.cuny.edu/gc_etds/1646 Erişim Tarihi: 16.09.2022).
- Campagnolo, Kathleen Merrill. (2008). *Spiral Jetty Through the Camera's Eye*, *Archives of American Art Journal*, 2008, Vol. 47, No. 1/2, s. 16-23. (Kaynak: <https://www.jstor.org/stable/25435144> Erişim Tarihi: 16.03.2022).
- Chianese, Robert Louis. (2013). *How Green is Earth Art?: Spiral Jetty*, *American Scientist*, January-February 2013, Vol. 101, No. 1, s. 20-21. (Kaynak: <https://www.jstor.org/stable/43707665> Erişim Tarihi: 14.03.2022).
- Cooke, Lynne. (1994). *Michael Heizer*. *New York, The Burlington Magazine*, Sep., 1994, Vol. 136, No. 1098, s. 648. (Kaynak: <https://www.jstor.org/stable/886192> Erişim Tarihi: 20.03.2022).
- Curry, Andrew. (2007). *Digging into a Desert Mystery*, *American Association for the Advancement of Science, New Series*, Vol. 317, No. 5837, s. 446-447. (Kaynak: <https://www.jstor.org/stable/20037425> Erişim Tarihi: 14.03.2022).
- Elmaleh, Éliane. (2002). *La terre comme substance ou le "Land Art"*, *Revue française d'études américaines*, Septembre 2002, No. 93, s. 65-77. (Kaynak: <https://www.jstor.org/stable/20874860> Erişim Tarihi: 21.03.2022).
- England, Elizabeth. (2017). *The Archive of Place and Land Art as Archive: A Case Study of "Spiral Jetty"*, *The American Archivist*, Vol. 80, No. 2, s. 336-354. (Kaynak: <https://www.jstor.org/stable/44784344> Erişim Tarihi: 21.03.2022).
- Fitzgerald, Farrar. (2017). *Nature Versus Culture: Lower Manhattan Land Art by Charles Simonds, Walter De Maria, and Alan Sonfist*, Master of Arts of the City College of the City University of New York. (Kaynak: https://academicworks.cuny.edu/cc_etds_theses/689/ Erişim Tarihi: 07.05.2022).
- Grande, John K. (2018). *Dennis Oppenheim-Ecstasy ... Body, Land, Art ...*, *CSPA Quarterly*, No. 20, SELF-CARE, s. 59-69. (Kaynak: <https://www.jstor.org/stable/10.2307/90023983> Erişim Tarihi: 21.03.2022).
- Grün, Armin; Bär, Simon; Beutner, Sabine. (2000). *Signals in the Sand: 3-D Recording and Visualization of the Nasca Geoglyphs*, *Int. Arch. of Photogrammetry and Remote Sensing*, Vol. 33, Part 5/1, s. 53-61. (Kaynak: <https://doi.org/10.3929/ethz-a-005717579>, <https://www.research-collection.ethz.ch/handle/20.500.11850/150854> Erişim Tarihi: 06.04.2022).
- Hall, Carol. (1983). *Environmental Artists: Sources and Directions*, s. 8-59, *Art in the Land-A Critical Anthology of Environmental Art*, Ed. Alan Sonfist. E.P. Dutton Inc., New York.
- Klokoenik, Jaroslav; Vitek, Frantisek; Klokoenikova, Zuzana; Rodriguez R., Aurelio. (2002). *Los Geoglifos De Nazca, Perú*, *BIRA 29 (Lima)*: 13-29. Kaynak: <http://repositorio.pucp.edu.pe/index/bitstream/handle/123456789/114041/9916-Texto%20del%20art%C3%ADculo-39247-1-10-20140802.pdf?sequence=2&isAllowed=y> Erişim Tarihi: 17.02.2022).
- Krauss, Rosalind E.. (1997). *Passages in Modern Sculpture*, The Viking Press New York.
- Krauss, Rosalind. (1994). *The Mind/Body Problem: Robert Morris in Series*, s. 2-17, *Robert Morris: The Mind/Body Problem*, Solomon R. Guggenheim Museum, Guggenheim Museum Soho January-April 1994, New York: Solomon R. Guggenheim Foundation.
- Mailland, Federico. (2012). *Geoglyphs: Origin and Meaning*, *Colloquio UISPP – CISNEP, Capo di Ponte, Valcamonica*, 22-24 June 2012, s. 149-154, *The Intellectual and Spiritual Expressions of Non-Literate Peoples*, (Kaynak: https://www.academia.edu/10341277/Geoglyphs_origin_and_meaning Erişim Tarihi: 17.04.2022).
- Mcdonough, Michael. (1983). *Architecture's Unnoticed Avant-Garde (Taking a Second Look at Art in the Environment)*, s. 233-252, *Art in the Land-A Critical Anthology Of Environmental Art*, Ed. Alan Sonfist. E.P. Dutton Inc., New York.
- Nisbet, James. (2017). *Contemporary Environmental Art*, s. 301-312, *The Routledge Companion To The Environmental Humanities*, Ed.: Ursula K. Heise, Jon Christensen, and Michelle Niemann, Routledge: New York.
- Oakley, Ruth. (2016). *One Gigantic Gallery: Land Art In Australia*, *The Gardens Trust, Garden History*, Vol. 44, No. 2, s. 159-170. (Kaynak: <https://www.jstor.org/stable/44987899> Erişim Tarihi: 14.04.2022).
- Paice, Kimberly. (1994). *Catalogue*, s. 89-301, *Observatory, 1971-77, Robert Morris: The Mind/Body Problem*, Solomon R. Guggenheim Museum, Guggenheim Museum Soho January-April 1994, New York: Solomon R. Guggenheim Foundation.
- Phillipot, Clive. (1987). *Richard Long's Books & The Transmission Of Sculptural Images*, *The Print Collector's Newsletter*, September-October 1987, Vol. 18, No. 4, s. 125-128. (Kaynak: <https://www.jstor.org/stable/24553315> Erişim Tarihi: 21.04.2022).

Raquejo, Tonia. (2008). *Land Art, Madrid, Nerea*.

Rosenthal, Mark. (1983). *Some Attitudes of Earth Art: From Competition to Adoration*, s. 60-72, *Art in the Land-A Critical Anthology Of Environmental Art*, Ed. Alan Sonfist. E.P. Dutton Inc., New York.

Sparavigna, Amelia Carolina. (2013). *Maria Reiche's Line to Archaeoastronomy, Archaeoastronomy and Ancient Technologies*, 1(2), s. 48-54. (Kaynak: <http://aaatec.org/documents/article/sak2.pdf> Erişim Tarihi: 05.06.2022).

Valenzuela, Daniela ve Clarkson, Persis B. (2018). *Geoglyphs, Encyclopedia of Global Archaeology, 2nd Edition*, pp.1-13, Publisher: Springer, DOI: 10.1007/978-3-319-51726-1_1625-2 (Kaynak: https://link.springer.com/referenceworkentry/10.1007/978-3-319-51726-1_1625-2 Erişim Tarihi: 08.04.2022).

İnternet Kaynakları

http 1: Robert Morris, (1975), "Aligned With Nazca", October 1975, Vol. 14, No. 2, (Kaynak: <https://www.artforum.com/print/197508/aligned-with-nazca-36062> Erişim Tarihi: 13.04.2022)

Görsel Kaynakları

Görsel 1: Walter De Maria, *The New York Earth Room, 1977, Dia Art Foundation, New York City, Fotoğraf: trevor.patt, (Kaynak: <https://www.flickr.com/photos/trevor patt/11517966145/in/photostream/> Erişim Tarihi: 12.12.2022).*

Görsel 2: Walter De Maria, *The New York Earth Room, 1977, Dia Art Foundation, New York City, Fotoğraf: trevor.patt, (Kaynak: <https://www.flickr.com/photos/trevor patt/11517973204/in/photostream/> Erişim Tarihi: 12.12.2022).*

Görsel 3: Michael Heizer, *Double Negative, 1969, Mormon Mesa, Nevada, Fotoğraf: Philipp Messner, (Kaynak: <https://www.flickr.com/photos/36480591@N07/36831489672> Erişim Tarihi: 13.12.2022).*

Görsel 4: Michael Heizer, *Double Negative, 1969, Mormon Mesa, Nevada, Fotoğraf: Philipp Messner, (Kaynak: <https://www.flickr.com/photos/philipp75/36194259433/in/photostream/> Erişim Tarihi: 13.12.2022).*

Görsel 5: Dennis Oppenheim, *Annual Rings, 1968, On litografi portföyünden bir tanesi, 76,3 x 56,8 cm, (Kaynak: <https://www.moma.org/collection/works/166088> Erişim Tarihi: 13.12.2022).*

Görsel 6: Dennis Oppenheim, *Annual Rings, 1968, 45m x 61m, (Kaynak: <https://landartresources.wordpress.com/2012/03/18/dennis-oppenheim/> Erişim Tarihi: 13.12.2022).*

Görsel 7: *Nasca Lines – Spiral Formu, Peru, Fotoğraf: Jordi Fernández, (Kaynak: https://www.mundo-geo.es/conocimiento/desvelando-misterio-enormes-lineas-nazca-en-peru_248136_102.html Erişim Tarihi: 14.05.2022).*

Görsel 8: Robert Smithson, *Spiral Jetty, 1970, Fotoğraf: Elizabeth Haslam, (Kaynak: <https://www.flickr.com/photos/lizhaslam/13987130528> Erişim Tarihi: 18.03.2022).*

Görsel 9: *Cantayo Aqueduct (Cantayo Su Kemer), (Kaynak: <http://www.latinamericanstudies.org/nazca/nazca-aqueduct-2.jpg> Erişim Tarihi: 13.02.2022).*

Görsel 10: Robert Morris, *The Observatory, 1971-1977. (Kaynak: <https://books.openedition.org/enseditions/3810> Erişim Tarihi: 20.03.2022).*

Görsel 11: Robert Morris, *Observatory, 1971-1977, Santpoort-Velsen, Hollanda, Fotoğraf: Retis, (Kaynak: <https://www.flickr.com/photos/85264217@N04/8020889957> Erişim Tarihi: 26.04.2022).*

Görsel 12: *Nazca Çizgileri, (Yıldız Formu), Peru, (Kaynak: <https://www.theancientconnection.com/ancient-rock-art/the-palpa-geoglyphs/> Erişim Tarihi: 25.04.2022).*

Görsel 13: Robert Morris, *The Observatory, 1971-1977, Santpoort-Velsen, Hollanda. (Kaynak: <https://www.landartflevoland.nl/en/land-art/robert-morris-observatorium/> Erişim Tarihi: 21.04.2022).*

Tablo 1: 'Nazca çizgileri-Spiral' ile 'Spiral Jetty' (Sarmal Dalgakıran) arasındaki benzerlikler ve farklılıklar

Tablo 2: Nazca çizgileri ile 'Observatory'(Gözlemevi) arasındaki benzerlikler ve farklılıklar