

## BİR RİTÜEL OLARAK SANAT: RİCHARD LONG

*Enver GÜNER\**,

*Gülden ATAMAN\*\**

### Özet

Modernist sanat anlayışının yıkıldığı yıllarda ortaya çıkmış bir hareket; Kavramsal Sanat. Anti- Formalist anlayışın gelişip, düşüncenin kendine geniş alan açması ile yeni bir sanat anlayışı temellendirilmekteydi. Temsilden uzak bu yeni sanat anlayışı farklı bölgelerde farklı biçimlerde kendini göstermekteydi. Bu yeni biçimlerden biri de Land Art idi. Richard Long, bu akımın en önemli sanatçılarından biriydi. O'nu diğer Land Art sanatçılarından ayıran doğayı kendi sınırları ile kullanan naif yaklaşımdı. Bu çalışmada Land Art'ın oluşum süreci ve kavramsal altyapısı araştırılırken Richard Long'un eserleri incelenecektir.

**Anahtar Kelimeler:** *Türk Resim Sanatı, Savaş, Yıkım, Kavramsal Sanat, Richard Long, Land Art*

\* Yrd. Doç., Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Bölümü

\*\* Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanat ve Tasarım ASD, Yüksek Lisans Programı

**ART AS RITUEL: RICHARD LONG**

*Enver GÜNER\**,

*Güliden ATAMAN\*\**

**Abstract**

The Conceptual Art movement emerged when modernist sense of art fell down. There was grounding a new sense of art with developing anti-formalist expression and getting a foothold of ideas. The new nonrepresentational art movement manifested itself with different ways in different countries. Land Art was the one of them. Richard Long was the one of most important artist of that art movement. His differential of the other Land Art artists was naive approach with using nature's self limit. This essay searching Land Art's formation process and conceptual base with Richard Long's art works.

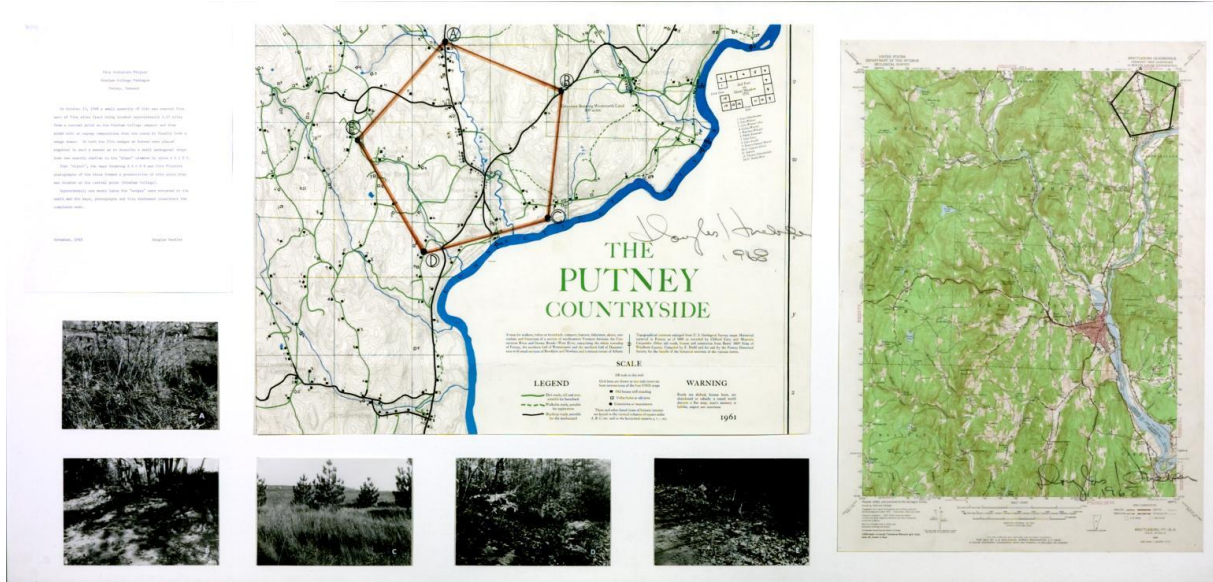
**Key Words:** *Turkish Painting Art, War, Demolition, Conceptual Art, Richard Long, Land Art*

*"Bizim toplumumuzda sanat bireyleri ve yaşamı değil,  
Yalnızca nesnelere ilgilendiren bir şey haline gelmiş durumda.  
Sanatın, yalnızca uzmanlar, yani sanatçılar tarafından yapılan  
özel bir şey olduğunu görüyorum. Oysa neden herkes kendi  
yaşamından bir sanat eseri yaratmasın ki? Neden bu lamba ya da  
şu bina bir sanat eseri olabilsin de, benim yaşamım olmasın?"*  
Michel Foucault, 1982

Çağdaş sanatın geldiği nokta, estetik algısı veya "sanat" in ne olduğu tartışılabilir, belki de en dogmatik nokta bu süreci başlatan hareketlerin etkisinin büyüklüğüdür. Bugün bir sanat ortamında (ister bir sergi, ister bienal olsun) yer alan objelerin "yapıt" olarak değerlendirilmesi; hem "sanat" in hem "yapıt"ın ne olduğunun sorgulandığı bazı sifir noktaları ile temellendirilir. 20. Yüzyılın ortalarına değin kabul görmüş modernist anlayışın almış olduğu ilk yaralar, yine aynı yüzyılın ortalarından itibaren yadsınamaz boyuta gelmiştir. Halihazırda hakim olan bir sanat anlayışı dört bir taraftan yeni üsluplar ile nötralize edilmeye çalışılmıştır. Eşzamanlı olarak; biçimleri farklı olsa da söylemleri aynı olan hareketler "sanat" kavramına odaklanmıştır. Totolojileri ise; betimlemelerden arınmış arı bir sanat istemi olmuştur. Mutlak bir alegori ile kendisinden başka bir "şey" olan, nesneye muhtaç sanat anlayışının en kökten değişimi "Kavramsal Sanat" olarak adlandırılan düşünsel faaliyetler bütünü olmuştur.

Sanat yapıtında metnin giderek daha fazla önem kazanması, kuşkusuz Kavramsal Sanat ile gelişen bir eğilimdi ve bu eğilim, sanatsal bir sunumun analizinde metni ön plana çıkarmıştır. Metin, hem yapıtı kuşatan anlamsal bütünlüğün bir göstergesi, hem de onun bir varlık olarak kodlarla ifşa edilmesiydi. Bu tümüyle sarsıcı, köktenci dönüşümün sonucu ortaya çıkan işleri ele alabilen eleştirmen ve sanat tarihçilerinin sayısı da fazla olmadığından, bu işler üzerine ilk yazılar yazanlar yine sanatçılar olacaktır. Joseph Kosuth, Dan Graham gibi görsel sanatçı olduğu kadar eleştirmen de olan önemli isimler, yapıtları üzerine kurdukları zihinsel önermelerle sanatın seyrini de değiştirirler (Şahiner,2008:161). Bu noktada şu soru peyda olmuştur; "sanat aslında kendi kendini yok etmeye mi çalışmıştır?". Kavramsal sanat düşünüsü ile üretilen her bir eser ile aslında egemen sanat anlayışından çıkılıp felsefenin sınırlarına girilmiştir. Felsefe ile sanatın iç içe var olagelmesi bir yana, gelinen son durumda sanat anlayışından feragat edilip salt felsefe söylemlerinden oluşan yeni bir durum söz konusu olmuştur. Sürekli bir "son-başlangıç" sirkülasyonu içerisinde tekrar tekrar kendini imha edip enkazından yeniden doğmuştur ve bu kez de felsefe suretiyle karşımızdadır sanat. Bu yeni

biçem dahilinde üretilen "nesneleri" meydana getirmek için de illa ki sanatçı olmaya da gerek kalmamıştır. Antropolog, psikolog, sosyolog gibi meslek gruplarına mensup kişilerin de oluşturdukları dokümantasyonlar ile sergi salonlarında yer almaları mümkün olmuştur. Bu sayede geleneksel sunumların yerini enstalasyon, fotoğraf, eskiz hatta haritalar almıştır.



Resim 1: Douglas Huebler, "Konum Heykel Projesi" (Site Sculpture Project), Windham College Pentagon, Putney, Vermont 1968

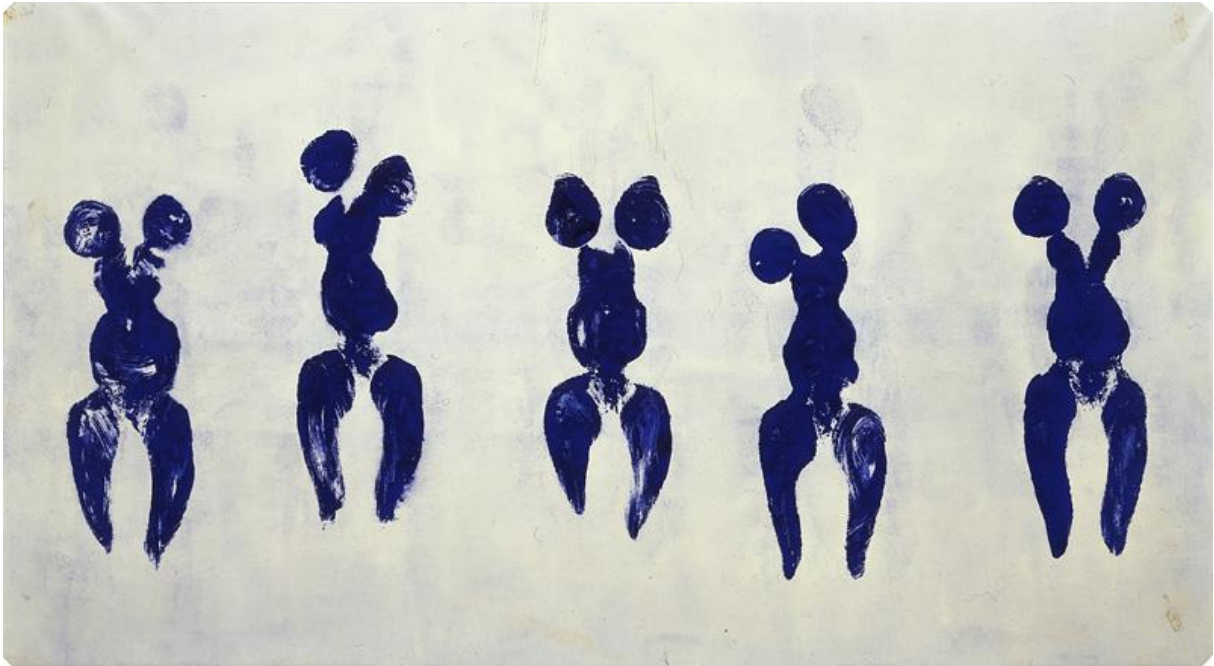
Kavramsal sanatın öncülerinden Amerikalı Lawrence Weiner'a göre (Antmen,2014:200); izleyiciye belli koşullar dayatan sanat – insani olsun ya da olmasın- onun gözünde estetik faşizme girer. Onun sanatı talimat vermez, yapıtı bitmiş bir ürün olarak ortaya koyar.

1. Sanatçı yapıtı kurgulayabilir
2. Yapıt kurgulanabilir
3. Yapıtın imal edilmesi gerekmez

Her biri sanatçının amacıyla belirlenen bu kararlar, alıcının koşulları doğrultusunda alıcıya bağlıdır.

Düşüncenin ön plana geçtiği bir sanat pratiğinin etkileri yoğun bir biçimde hissedilmeye başlayınca, yapıtın maddi varlığı ve biçimi etkisini büyük ölçüde yitirmiştir. İlk başta "Düşünce Sanatı", "Enformasyon Sanatı" gibi isimlerle anılan bu türde yeni eğilimler,

Minimalist sanatçı Sol Lewitt’in kendi yapıtlarının kavramsallığını vurgulamak için 1967 yılında Artforum dergisinde yayımladığı “Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar” yazısından sonra “Kavramsal Sanat” başlığı altında toplanmış, ayrıca “konseptüalizm” (kavramsalcılık) dönemin hemen tüm alternatif ifade biçimlerini karşılayan bir genel terim haline gelmiştir. Sanatçının bedenini kullanarak gerçekleştirdiği performans ya da “happening” (oluşum) türünde gösteriler; resim ve heykel gibi geleneksel türlerin ötesinde uzanan enstelasyon ya da “environment” (çevre) türünde düzenlemeler; galerinin ve müzenin hem fiziksel, hem ideolojik sınırlarını aşmak adına açık alanlarda ve doğada gerçekleştirilen arazi, toprak, çevre sanatı türünde projeler ve benzeri sanatsal ifadeler, izleyiciyi estetikten önce zihinsel bir algılama sürecine çağırması bakımından, ‘kavramsalcılığın’ sınırları içinde değerlendirilebilir. Bu tavrın özünde, geleneksel anlamda sanat nesnesinin tekil, kalıcı ve maddi değer oluşturan ‘metasal’ yönüne, yani piyasa olgusuna, bir tepki bulunmaktadır (Antmen,2014:193).



Resim 2: Yves Klein, “Antropometri” Performans Sanatı (Anthropometry performance art), 1960

Bu bağlamda ilk hareketin Marcel Duchamp tarafından yapılmış olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Sergi salonuna getirilen “sanat dışı” bir obje ile bu rotayı çizen isim kendisi olmuştur. O noktadan sonra bir yapıtın sanat bağlamında değerlendirmek için “üretim ve sunum” faktörleri tartışmaya başlanmıştır. Bir objenin sanat yapıtı kisvesi altında değerlendirilmesi için yalnızca bir sanat mekanında sergilenmiş olması yeterli midir? Öyle ki bu “Çeşme”nin sanat tarihi içerisinde edinmiş olduğu yeri açıklamaktadır. Zira bir sanat

okulunda fabrikasyon bir objenin formunda üretilip, halka açık bir alana monte edilen herhangi bir çalışmanın sanat objesi kimliğini yitirmesi ile zıt bir yaklaşımla olsa dahi örtüşmektedir. Tüm bunlar sanatta otoriter konumdaki mekan ve/veya kişilerin (eleştirmenler, galeriler, müzeler) neyin sanat olduğu konusunda izleyiciler üzerindeki etkisini kanıtlar niteliktedir. Bir sanatçı tarafından değil fabrika çalışanları tarafından üretilmiş olan, herhangi bir estetik yada düşünsel kaygı taşımayan günlük kullanıma hizmet edecek bir objenin sanat eseri olarak kabul edilmesinin (geleneksel sanat anlayışına dahil edilemese dahi) nedeni bir sergi salonunda izlenmekte olmasından kaynaklanmaktadır. Bu mekanların etkisi yapıt görülene, sanat bağlamında kabul edilene kadar devam etmekte ve sonra önemini yitirmektedir. O noktadan itibaren artık önemli olan yapıt ve ona imzasını atan kişi olmaktadır. Sanat mekanlarının otoritesi kavramsal dönüşümden itibaren bazı sanatçıları bu konuda düşünmeye itmiştir.

Art & Language grubundan Atkinson ve Baldwin, 1967'deki Bildiri Dizisi'nde şöyle bir sorun ortaya atmışlardır: Sanat-dışı bir nesne, bir müzeye konulduğunda sanat nesnesi haline geliyorsa, bir müze ya da çok katlı bir mağaza da sanat nesnesine dönüşemez midir? Nesne, galerinin; galeri, müzenin; müze, kentin; kent, ülkenin... içine yerleştiğine göre, bunlara bir sanat olma koşulu verilemez midir? Bu soruların ışığında seri üretim nesnelere ardından bu kez de taş, toprak, saman, çürümüş ağaç artıkları gibi dışarıya ait nesnelere içeride alınmıştır. Bu yetmeyip, sonra da dışarıya ait nesnelere gerek kendi yerlerinde küçük değişikliklerle sergilenmeye, gerekse kendi yerlerinden edilerek başka yerlere taşınmaya başlanmıştır. Alanlar arasındaki sınırlar bir bir kaldırılıp; mekan olabildiğince genişletilmiştir. Bu yeni (aslında, eski) galerinin tabanı yeryüzü, tavanı gök kubbe olmuştur (Yılmaz,2013:306). Benzer görüşteki bir grup avangard sanatçı ile doğmuştur; Arazi Sanatı. Sanat eserinin mekan aidiyetini sorgulamayı amaç edinirken, bir yandan da çevreye olan hayranlık ve duyarlılığı özümseyip doğaya yönelen sanatçılar, ABD'nin unutulmuş geniş arazilerini kimi zaman hemen yok olup gidecek, kimi zaman daha kalıcı yapıtlar üretmek için kullanmışlardır. Fırça yerine inşaat makinalarını kullanan bu sanatçılar; yüzyıllardır sanat tarihinde kullanılan "manzara" imgesini bir yansıma olmaktan kurtarıp eserin bütünü olmasını sağlamıştır.

20. Yüzyılın ikinci yarısında olumsuz etkileri daha çok hissedilmeye başlanan endüstriyel gelişmenin ve teknolojik hızın tehlikeli boyutlarını düşünmeye çağırarak Arazi Sanatı, doğayı görünür kılan, doğaya dair bilinç uyandırmayı amaçlayan, teknoloji karşısında doğayı kutsayan bir yaklaşımın ürünü olmuştur.

1960’lardan 1980’lere uzanan süreçte etkin olan Arazi Sanatını, o dönemde ABD’de yaşanan gelişmelerden ayrı tutmak mümkün değildir. Sosyal değişim taleplerinin dile geldiği, sivil toplum hareketlerinin ırk-cinsiyet-kültür bağlamında eşit hak arayışlarını örgütlediği bir dönemde sokakta olup bitenin dinamiklerinden beslenen çok sayıda sanatçı, statükonun simgesi olarak görülen müze ve galerinin modernist ve elitist tavrına tepki duymuş, alternatif mekan arayışlarına yönelmiştir. Bu alternatif mekanlar arasında, terk edilmiş binaların ve sokakların yanı sıra doğa da vardır. Sanatçıların doğaya yönelmesinde, sanat piyasasının dinamiklerine karşı bir direnç rol oynamış, aykırı malzeme ve yönelimlerin kullanılmasıyla piyasa sisteminin kolay kolay metalaştıramayacağı işlerin üretimi bir yandan da anti-kapitalist bir tavrın ifadesi olmuştur (Antmen,2014:253).



Resim 3: Robert Smithson, “Sarmal Dalgakıran”, 1970, taş, toprak, tuz kristalleri, su, Büyük Tuz Gölü, Utah, ABD



Resim 4: Christo ve Jeanne-Claude, “Sarılıp Sarmalanmış Kıyı”, Little Bay, 1968-69, Avustralya

Yeryüzü eskiden, temsil eden ve edilen şeylere bir mekan olarak ele alındığı için hep ikinci plandaydı. Yeryüzü sanatçılarının gözünde ise temsil eden ve edilenin ta kendisi olarak algılanmaktadır. Yeryüzünün belli bir noktasında kayalarla ya da ağaçlarla bir iş gerçekleştiren sanatçı, o malzemeler bahanesiyle yerkürenin tamamına bir gönderme yapmakta, acilen ona sahip çıkmayı önermektedir. Bu 'sahip çıkma', aslında ona 'saygı duyma' anlamına gelmektedir.

'Yeryüzünün insanın emrine verilmesi' ile 'insanın yeryüzünün efendisi olması' arasında (yeryüzü açısından) hiçbir farkın olmadığını söyleyebiliriz. Her ne kadar birinci önerme Tanrı, ikincisi insan merkezliyse de, sonuç itibarıyla kullanılan yeryüzü, kullanan ise insandır. 'İşte yeryüzü, tepe tepe kullan' şeklinde özetlenebilecek bu yaklaşımların yeryüzünün aleyhine olduğuysa bugün artık iyice gün yüzüne çıkmış durumda. Denizlere akıtılan fabrika atıkları, araziler üzerinde yükselen çöp dağları ve yapay ürünler yüzünden, üzerinde yaşadığımız gezegen artık açık açık tehlike sinyalleri vermektedir. 1960'larda bazı sanatçıların, 'sanat ve doğa ayrı şeylerdir; birbirine karıştırılmamalıdır' gibi kibir ve ayrımlara gerek olmadığını söylemeye başlamaları bu yüzdendir (Yılmaz,2013:309).

Sanat ve doğa arasındaki ilişkiyi yeniden tanımlayan üslubuyla heykel sanatını geleneksel malzeme ve metotların ötesine geçirecek yeni bir olasılıklar dünyasının kapılarını aralayan Richard Long, dünya yüzeyinde iz bırakırken kuşkusuz Smithson ve Heizer gibi Amerikalı bazı sanatçıların makine ve işçi kullanımının gerekli olduğu, daha anıtsal, daha pahalı ve kalıcılığı olan çalışmalarından farklı biçimde doğaya daha romantik, daha nazik, daha "silik" bir tavırla yaklaşan ve doğayla sağladığı uyum içinde daha mütevazî çalışmalar gerçekleştiren bir sanatçı olarak özellikle dikkati çekmektedir (Kedik, 2010 : 109). Richard Long'un eserlerindeki farklılık onun doğaya olabildiğince az müdahale ederek oluşturduğu naif yaklaşımdır. Doğa ile olan etkileşimini iş makinalarını, mühendislik uygulamalarını kullanmadan yapmış olmasıdır. Diğer Land Art sanatçılarının eserlerinin uyandırdığı 'yapılabilirliği mümkün kılmamanın' şaşkınlığından, gösterişten uzak bir sanat anlayışı Long'u önemli kılmıştır. Yalnızca biraz rüzgar ya da yağmur ile doğanın kendini ondan arındırabileceği, fotoğraf ve video aracılığı ile (diğer tüm Land Art eserlerinde olduğu gibi) belgelenip kalıcı hale gelen eserler kimi zaman galeri ve sergi salonlarında da yer edinmiştir.





Resim 5: Richard Long, “İskoçya’da Bir Çizgi” (A Line in Scotland), Cul Mor, 1981

Üretim sürecini adeta bir ritüele dönüştüren Long, yanına aldığı sicim, kurşunkalem, defter, kamera, pusula, harita, eldiven, bir su şişesi ve eski çizimlerle İngiltere, İrlanda, Moğolistan, Afrika, Bolivya ve Japonya gibi çeşitli ülkelerin dağlarında, çöllerinde bazen de su kenarlarında yaptığı uzun yürüyüşleri esnasında çalışmalar yapmıştır. Kimi zaman toprağın kimi zaman çimenlerin üzerinde bırakmış olduğu ayak izleri ile, kimi zaman da yürüyüşleri sırasında etrafında bulduğu ağaç dalı, yosun, taş gibi doğaya ait unsurları kullanarak eserlerini oluşturmuştur.

Long için, eğer çalışmasını gerçekleştirebileceği taş, ağaç dalı ya da yosun gibi malzemeler yoksa, olanakları dahilinde farklı yöntemler kullanarak herhangi bir iz bırakmak her zaman olasıdır. Nitekim taş olmasa da rahatlıkla patikanın üzerinde ileri geri yürüyerek görülebilir bir çizgi oluşturulabilir, kısa süreli de olsa toprakta ya da çamurda bir iz bırakılabilir. Bir süre sonra güneşin kurutacağı bilinse de toprağın üzerine dökülen suyla bir çizgi oluşturulabilir ya da papatya tarlasından koparılan papatyalarla çizgisel bir oluşum yaratılabilir. Böylece geçicilik ile süreklilik arasında sanatsal bir çalışma yapıldığı “an”da vücudun deneyimi üzerinde odaklanıp, malzeme, yer ve zamanın kusursuz uyumunu temsil edebilir (Kedik, 2010 : 110-111).

Long’un, “Yürüyerek Yapılan Bir Çizgi” eseri tabiat manzaraları üzerinde yarattığı benzer işlerden ilkidir. Bu eserde ezilmiş çimenler güneş ışığı altında bir çizgi halinde görünmektedir. Sanatçı, “hiçliğe giden bir patika” halini alana kadar yeşil bir alan üzerinde yürümüş ve bunu fotoğraflamıştır (Özer, 2009).



Resim 6: Richard Long, "Yürüyerek Yapılmış Bir Çizgi" (A Line Made ByWalking), İngiltere, 1967

Richard Long'un sanatının gelişiminde 1968 yılında ilk tek kişilik gösterisini sunduğu Düsseldorf sergisi, yine bir yürüyüşün parçası olarak iç mekanda sanat yapmanın belirli ilkelerini göstermesi açısından oldukça önemlidir. Long bu sergisinde Avon nehri boyunca yer alan ağaçlardan kesilmiş daları galeri zemininde uca doğru daralan düz çizgiler oluşturacak biçimde yerleştirmiş, ancak yerleştirme işlemin yapıldığı galerinin düzgün bir dikdörtgen olmaması nedeniyle sözkonusu çizgilerin biçimi galerinin biçimi tarafından belirlenmiştir. Adeta bir bütünün parçası ya da düzgünce sıralanmış dalların bulunduğu bir alan kesitiymiş gibi algılanan sözkonusu çalışma mekanla ve zeminle büyük bir uyum içerisindedir. Sözü edilen uyum aslında sanatçının tüm çalışmalarının temel özelliğidir ve malzeme, mekan, yer ve zamanın mükemmel uyumunu sergileyen Long'un çalışmalarından hiçbirisi –açık alan çalışmaları da dahil olmak üzere- mekanı sahiplenir nitelikte değildir. Öte yandan Long'un dış mekan çalışmalarını iç mekana taşıırken (Avon nehrinden Düsseldorf'a) taşınan şeyin bir heykel değil de onun malzemesi olması oldukça önemlidir. Avon nehrinden gelen malzeme Düsseldorf'ta galeri mekanının sağladığı koşullar izlenerek ve zemine uyarlanarak bir heykele dönüşmüştür. Elbette bu çalışmalar bir heykel için inanılmaz

derecede anıtsallıktan yoksundur, ancak görsel açıdan son derece güçlüdür (Kedik, 2010 : 114-115).



Resim 7: Richard Long, "İsimsiz" (Untitled), Düsseldorf, 1968

Sanatçı 1980 yılında yaptığı bir açıklamada yürümenin, taşların sadeliği gibi sanatta da basit, pratik ve etkin bir üsluptan hoşlandığını dile getirmiştir (Antmen,2014:259). Dünyayı oluşturan malzemenin taş olduğunu düşünmektedir. O'nun sanatı geniş dünya üzerinde çalışmak, neresi olursa olsun dünya üzerinde olmakla ilgilidir. Yapıtları satın alınamaz ve sahip olunamaz bir düşündür. Hem kimseye ait olmayan, hem de tüm insanlara ait olan bir alandır onun kullandığı; dünyanın ta kendisi. M. Foucault 'un sanatı sorgularken kullandığı sözcüklerdeki gibidir Long'un sanatı; kendi yaşamı, bedeni, hareketleri ile var olmaktadır. Ayak izleri ile, el izleri ile, dokunup etkileşime geçtiği doğaya ait her nesneyi romantik bir ifadeyle sunuşu ile var olmaktadır.

Land Art her ne kadar Kavramsal Sanat'ın bir uzantısı olarak kabul edilse de Richard Long'un eserlerindeki duygusal boyut buna karşı durmaktadır. Zira Kavramsal Sanat duygusallıktan uzak düşünceliği temel alan, uyandırmak istenen hislerin değil ideaların olduğu bir hareketler bütünüdür. Long'un çalışmalarında ve söylemlerinde ise bunlara ters bir anlam vardır. O salt düşüncüyü, felsefeyi aktarmak istememiştir. Dünyayı, hareketi, eylemlerin

izdüşümünü daha ruhsal bir boyutta özümseyerek yapıtlarında kavram olarak kullanmıştır. İçgüdüsel olarak seçtiği doğal objeler yine doğanın içinde ruhsal bir bütünlükle, ruhsal bir doyum hedeflenerek yer bulmaktadır. O, doğal alanları da, sergi salonlarına taşımak için oradan edindiği nesnelere de yapıtlarına göre, yalnızca minimal uyarlamalar için kullanmıştır. Long'u diğer Land Art sanatçılarından ayıran nokta da budur; ağır iş makinalarıyla yapılan işlemlerden, devasa ve kalıcı müdahalelerden kaçınması doğaya karşı beslediği derin saygı ile bağıntılıdır.

## KAYNAKLAR

ANTMEN, A. (2014), 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, Sel Yayıncılık, İstanbul

ATAKAN, N. (2008), Sanatta Alternatif Arayışlar, Karakalem Kitabevi Basım Yayın, İzmir

KEDİK, S.A. (2010), "Richard Long: Bir Yürüyüşün İma Ettikleri", Sanat ve Tasarım Dergisi, Sayı :5, İstanbul

ÖZER, S. (2009) Cennetten Yeryüzüne, Doğadan Sanata Richard Long, www.lebriz.com, [erişim tarihi 05.10.2016]

ŞAHİNER, R. (2008), Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu, Yeni İnsan Yayınevi, İstanbul

YILMAZ, M. (2013), Modernden Postmoderne Sanat, Ütopya Yayınevi, Ankara