

ÇAĞDAŞ SANATTA DAĞ İMGESİ: ANSELM KIEFER, MARIELE NEUDECKER, JULIAN CHARRIÈRE, CONRAD JON GODLY, RICHARD LONG

THE IMAGE OF THE MOUNTAIN IN CONTEMPORARY ART: ANSELM KIEFER, MARIELE NEUDECKER, JULIAN CHARRIÈRE, CONRAD JON GODLY, RICHARD LONG

Filiz Piyale Onat*

Öz

Bu çalışma, sanatta dağ imgesinin dönüşümünü, kültürel, estetik ve kavramsal açılardan incelemektedir. Geleneksel sanatta genellikle yücelik, doğa karşısında duyulan huzur ve ruhsal arayış gibi anlamlarla yüklü olan dağ temsili, yirminci yüzyıldan günümüze kadar farklı sanatçılar tarafından çok katmanlı ve eleştirel bir biçimde yeniden ele alınmaktadır. Bu bağlamda Anselm Kiefer, Mariele Neudecker, Julian Charrière, Conrad Jon Godly ve Richard Long gibi sanatçıların belirli eserleri ikonografik, biçimsel ve kavramsal analiz yoluyla incelenmiştir. Seçilen sanatçıların üretimleri, dağın yalnızca görsel bir motif olarak değil; aynı zamanda tarihsel hafıza, simgesel anlatı, çevresel farkındalık ve bedensel deneyim bağlamlarında nasıl işlevselleştirildiğini göstermektedir. Çalışma, bu sanatçıların pratikleri üzerinden çağdaş sanatın doğa tasavvurunu nasıl yeniden tanımladığını ortaya koyarken; dağ imgesinin manzara estetiğinden çıkarak bir düşünsel ve eleştirel zemine evrildiğini ileri sürmektedir. Böylelikle dağ, yalnızca bir topoğrafya değil; zaman, hafıza, temsil ve deneyimin kesişiminde yer alan kavramsal bir sahneye dönüşmektedir.

Anahtar Kelimeler: Çağdaş Sanat, Dağ İmgesi, Manzara Estetiği, Çevresel Sanat, Sanatçı Analizi

Abstract

This study examines the transformation of the mountain image in art from cultural, aesthetic, and conceptual perspectives. In traditional art, the representation of the mountain is often imbued with meanings such as sublimity, tranquility before nature, and spiritual quest. However, from the twentieth century to the present, the motif has been reinterpreted in multilayered and critical ways by various artists. In this context, selected works by Anselm Kiefer, Mariele Neudecker, Julian Charrière, Conrad Jon Godly, and Richard Long are analyzed through iconographic, formal, and conceptual approaches. The productions of these artists demonstrate how the mountain functions not merely as a visual motif, but also as a site of historical memory, symbolic narrative, environmental awareness, and embodied experience. By engaging with their practices, the study reveals how contemporary art redefines the conception of nature, arguing that the image of the mountain has shifted from landscape aesthetics toward a reflective and critical ground. Thus, the mountain becomes not only a topography but also a conceptual stage situated at the intersection of time, memory, representation, and experience.

Keywords: Contemporary Art, Mountain Imagery, Landscape Aesthetics, Environmental Art, Artist Analysis


ALTI AYDA BİR YAYIMLANAN ULUSLARARASI HAKEMLİ DERGİ

DOI: 10.5281/zenodo.17169658

Geliş Tarihi / Received

08.08.2025

Kabul Tarihi / Accepted

12.09.2025

Yayın Tarihi / Publication Date

27.09.2025

Sorumlu Yazar/Corresponding author

E-mail:

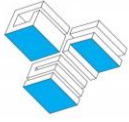
filiz.piyale@yeditepe.edu.tr

Cite this article: Bingöl, O., & Akca, G., (2025). Çağdaş Sanatta Dağ İmgesi: Anselm Kiefer, Mariele Neudecker, Julian Charrière, Conrad Jon Godly, Richard Long, *D-Sanat*, Cilt:1, Sayı: 10, s. 523-537



Content of this journal is licensed under a Creative Commons Attribution-Noncommercial 4.0 International License.

* Doktor Öğretim Üyesi, Yeditepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Plastik Sanatlar ve Resim Bölümü, filiz.piyale@yeditepe.edu.tr, Orcid: 0000-0002-0053-1384



Giriş

Dağlar, insanlık tarihi boyunca hem fiziksel bir varlık hem de metaforik bir kavram olarak sanatın önemli bir konusu olmuştur. Doğanın en görkemli unsurlarından biri olan dağ, çoğu zaman insanın doğa karşısındaki hayranlığı, korkusu ve merakını temsil ederken; aynı zamanda maneviyat, yücelik ve dayanıklılık gibi kavramlarla ilişkilendirilmiştir. Geleneksel sanatta dağlar genellikle doğa manzaralarının bir unsuru olarak ele alınırken, çağdaş sanatta bu imgeler, çok daha geniş ve çeşitli bir yelpazede kavramsallaştırılmaktadır. Romantik dönem sanatçısı Caspar David Friedrich'in *Wanderer above the Sea of Fog* (1818) eserinde dağlar, insanın doğa karşısındaki huşu ve yalnızlık duygusunu simgelerken, Uzak Doğu manzara geleneğinde Katsushika Hokusai'nin *Fuji Dağı'nın Otuz Altı Görünümü* (1830–1832) serisinde olduğu gibi, dağ kutsal bir simgeye dönüşmektedir. Bu tür tarihsel temsiller, dağın hem doğaya hem de içsel deneyime dair yüklediği anlamların çeşitliliğini ortaya koymaktadır.

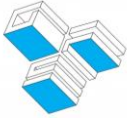
Çağdaş sanat, dağları yalnızca fiziksel bir mekân ya da estetik bir unsur olarak değil, aynı zamanda çevre sorunlarına, insan-doğa ilişkisine ve küresel dönüşümlere dikkat çeken bir araç olarak da kullanmaktadır. Sanatçılar, eserlerinde dağları kimi zaman doğal çevrenin kırılma anlarını vurgulayan bir sembol, kimi zaman da kültürel ve tarihsel bir metafor olarak işlemektedir. Bu bağlamda dağlar, bireyin kendi içsel yolculuğunu ve doğa ile olan bağını keşfetmesine de olanak tanımaktadır.

Bu çalışma, çağdaş sanatta dağ imgelerinin farklı boyutlarını ele almayı amaçlamaktadır. Dağların sanatçıların eserlerinde nasıl işlendiği, hangi kavramsal ve estetik perspektiflerden ele alındığı ve bu imgelerin çevresel, kültürel ve manevi anlamları irdelenecektir. Bu süreçte sanatçılardan örnekler üzerinden dağ temasının çağdaş sanattaki dönüşümü ortaya konulacaktır.

Dağ İmgesinin Kavramsal Çerçevesi

Sözlük tanımına göre dağ, genellikle dik yamaçlara ve görece dar bir zirveye sahip, oldukça yüksek bir kara parçasıdır. Dağlar, genellikle tepelerden daha yüksek olarak kabul edilse de bu iki terim jeolojik açıdan kesin bir ayrımla tanımlanmaz. Tek başına duran dağlar oldukça nadirdir; çoğunlukla bir dağ silsilesinin ya da sıradağlar sisteminin parçası olarak varlık göstermektedir (Kyoung, 2015:65).

Dağlar, genellikle zorlukları aşma, erişilmezlik, yücelik, kutsallık veya manevi yükselişin simgesi olarak metaforik anlamlar taşımaktadır. Birçok kültürde zirveye ulaşmak başarıyı ya da aydınlanmayı temsil etmektedir. Dağlar, şiir, öykü ve resim gibi sanatsal ifadelerde insanın içsel yolculuğunun ya da doğaya duyulan hayranlığın bir sembolü olarak yer almaktadır. Dağ imgesi, doğa-insan arasındaki ontolojik bağları ve insanın evrendeki yerini sorgulayan felsefi tartışmalarda da önemli bir tema olarak öne çıkmaktadır.



Pek çok kültürde dağlar tanrılar veya ilahi varlıklarla ilişkilendirilmektedir. Olimpos Dağı Yunan mitolojisinde tanrıların evi olarak görülürken, uzak doğu felsefesinde dağlar, ölümden sonraki yaşamı temsil etmektedir. Bu bağlamda dağlar, doğanın ulaşılması zor, zaman zaman korkutucu, bir yandan da merak uyandıran parçaları olarak tanımlanabilir.

Sanat tarihinde dağ imgesi yalnızca topografik bir form değil, aynı zamanda kavramsal bir yoğunluk alanı olarak ele alınmıştır. Caspar David Friedrich gibi romantik ressamalar için dağ, yüce olanın temsili olup doğanın karşısında duran bireyin varoluşsal yalnızlığını yansıtan bir fon olarak kullanılmıştır. Friedrich'in Sis Denizi Üzerindeki Gezgin (1818) adlı eserine bakan bir izleyici, sisle örtülü bir dağın tepesinde yalnız başına duran figürün yerine kendisini koyarak, doğanın yüceliğini onun gözünden izlemektedir (Grave, 1990, s.203). Romantik dönemde dağlar, ulaşılmazlık ve ruhsal bir arayışla özdeşleştirilmiş; bu bağlamda sanatçılar tarafından giderek hem içsel dünyayı hem de metafizik bir boyutu temsil eden mekânlar olarak betimlenmiştir. Bu temsil biçimi, dağların "yükseklik"le ilişkilendirilen kutsal bir uzaklık duygusu yaratma işlevini daha da görünür kılmaktadır.

Çin manzara resmi geleneğinde, dağlar Taoist öğretiyile iç içe geçmiş doğa-insan ilişkisini betimlemektedir. Mei Qing ve Shitao gibi sanatçılar, dağ formunu bir geçişlilik, akış ve içsel yolculuk metaforu olarak işlemektedir. Bu anlayışta dağ, maddi bir formdan çok, varoluşsal bir deneyim alanıdır; görünen ile görünmeyen arasındaki eşikte var olmaktadır. Çin resminde manzara elemanları çoğunlukla metaforik temsiller olarak kullanılmıştır. Kompozisyonlar, merkezde en büyük zirve ve etrafını saran küçük tepeler bulunacak şekilde kurgulanmaktadır. Merkezdeki büyük zirve ev sahibi veya ev, etrafındaki tepeler ise misafir olarak tanımlanmaktadır (Onat, 2020:46).

Dağ, yüksekliği dolayısıyla çoğunlukla arzuların, hayallerin ve umutların simgesi olarak değerlendirilmektedir. Ayrıca, kalıcılık izlenimi veren görünümü nedeniyle, insanın dünyevi acılarının arındığı kutsal bir mekân olarak algılanmaktadır. Bunun yanı sıra, geniş görüşlülüğü ya da iyilikseverliği temsil etmektedir. Dağ, onu oluşturan katmanların -yüksekliği, dikeyliği, kütlesi, biçimi vb.- farklı anlamlar çağrıştırmaları nedeniyle çeşitli simgesel anlamlarla yüklüdür. Yüksekliğin ön plana çıkarıldığı durumlarda psikolojik bir yücelmeyi simgelemektedir. Dikeyliğin vurgulandığı bağlamlarda ise dünyanın eksenine ilişkilendirilmektedir. Kütleye odaklanıldığında ise büyüklüğün sembolü hâline gelmektedir (Kyoung, 2015:64).

Çağdaş Sanatta Dağ Teması

Dağ teması sanat tarihinin pek çok aşamasında eserlere konu olmuştur. Bazı sanatçılar bir dağın güzelliğine kapılarak onu estetik bir öğe olarak manzara resimlerine konuk etmiş veya portre resimlerinin arka planında kullanmış, bazı sanatçılar ise dağı kavramsal bir bakışla ele almıştır. Bu çalışmada dağ imgesinin çağdaş sanattaki izleri, seçilmiş sanatçılar üzerinden sürülecektir.

Anselm Kiefer: Alkahest

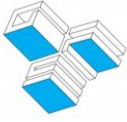
Sanat eğitimi 1960'ların ikinci yarısında Joseph Beuys'un rehberliğinde alan Anselm Kiefer, 1969'da Hannover'deki Kunstverein'da ilk sergisini açmıştır. 1980'lerin başlarında, Alman çağdaş sanatının en büyük temsilcilerinden biri olarak kabul edilmiş, eserleri dünyanın en önemli müzelerinde ve galerilerinde sergilenmiştir.

Kiefer'in yenilikçi ve alışılmadık üslubu, kendisinde uyandırdığı duygulara göre seçtiği ve birleştirdiği çok çeşitli malzemeler kullanmasıyla karakterize edilmektedir. Sanatçı malzeme kullanım şeklini şu sözlerle ifade etmiştir: “Ben yalnızca bana hitap eden malzemeleri kullanırım. [...] Fikrin her yerde bulunabileceğine inanmıyorum. Ruh anlamındaki fikir, malzemede zaten mevcuttur. Örneğin kurşun, melankolinin ve öfkenin malzemesidir. Bir keresinde eski bir evde kurşun bir gider borusu gördüm ve o malzeme (kurşun) beni kelimenin tam anlamıyla büyüledi.” Kiefer, eserlerinin çoğunda kurşunu, katı halde veya eritildikten sonra damlatma şeklinde, tek başına veya diğer malzemelerle birlikte kullanmıştır (Bartolozzi, Picollo, Marchiafava, 2015).

Anselm Kiefer'in Alkahest serisine ait eserler, izleyiciyi alışıldık manzara kavrayışının ötesine taşıyan, zaman ve hafıza temalarını merkezine alan yapıtlardır. Söz konusu tabloda, yüzey ilk bakışta devasa bir doğa parçasını çağırırsa da bu doğa imgesi romantik ya da yüceltilmiş bir temsil sunmaktan uzaktır. Dağlar aşınmış, toprak katmanları çökmüş, yüzey adeta parçalanmış bir jeoloji gibi kurgulanmıştır. Renk paletinde yoğunlukla kirli beyazlar, toprak kahverengileri ve koyu griler yer almakta, bunlara zaman zaman solgun altın varak izleri eşlik etmektedir. Bu renk ve doku kullanımı, doğanın ve zamanın aşındırıcı etkisini vurgulayan bir atmosfer oluşturmaktadır.



Görsel 1. Görsel 1: Anselm Kiefer, *Alkahest*, 2021-2022, tuval üzerine emülsiyon, yağ, akrilik, gomalak, altın varak, çelik, boya kovası ve kömür, 190x380 cm, Villepin Galerisi, Hong Kong.



Sanatçının 2021-2022 yılları arasında ürettiği seriyle aynı adı taşıyan Alkahest (Görsel 1) eserinin kompozisyonu yatay düzlemde genişlemektedir. Yatay organizasyon, yalnızca mekânsal bir sonsuzluk izlenimi yaratmakla kalmayıp; aynı zamanda zamansal bir derinlik algısı da kurmaktadır. Ön planda belirgin biçimde ağır ve yoğun dokular, arka planda ise bulanık ve parçalı bir görünüm egemendir. Derinlik etkisi, perspektif kurgusunun ötesinde, zamanın sürekli aşındırıcı hareketiyle ilişkilendirilebilir.

Malzeme kullanımı Kiefer'in üretiminde merkezi bir yere sahiptir. Bu eserde yalnızca boya değil; şellak, kömür, çelik gibi maddeler de doğrudan yüzeye entegre edilmiştir. Yüzey, yer yer kabarmış, çatlamış ve akıntılarla aşınmış bir karakter kazanmıştır. Bu fiziksel dokunun, doğanın yıkıcı kuvvetlerinin estetik bir temsiline dönüştüğü söylenebilir. Kiefer'in sanat anlayışı göz önünde bulundurulduğunda eserde kullanılan altın varağın, geleneksel anlamda bir ihtişam veya kutsallık göstergesi olmaktan ziyade, aşınmış ve kirlenmiş haliyle, geçmişin sönmüş ideallerini ve çöken kültürel mitolojileri temsil ettiği hissedilmektedir. Bu nedenle, Kiefer'in resimlerinin yalnızca kurşundan değil; jiletli tel, saman ve saç, çamur ve alçı, kil ve bakır tel, kül ve solmuş çiçekler gibi maddelerden oluşması şaşırtıcı değildir. Çünkü nihayetinde, gerçek dünya bu maddelerden oluşur. Gündelik, sıradan malzemeleri bir sanat eserine dönüştürmek ise, doğrudan bir simyasal işlem olarak okunabilir.

Anselm Kiefer'in simyasını daha kapsamlı bir biçimde kavrayabilmek için, yalnızca göndermelere değil, eserlerin maddesel özelliklerine de bakmak gerekmektedir. Nitekim kurşunun kullanımı, onun pratiğinde en baskın unsurlardan biridir. Kurşun, bir yandan mermi, savaş, ölüm ve yıkımı çağrıştırırken, öte yandan simyasal anlamda altına dönüştürülebilecek temel madeni, yani dünyaya doğmuş, şekillenmemiş, ama içinde ilahi bir kıvılcım taşıyan insanı temsil etmektedir. Bu ham varlık, iradesini kullanarak kendini arındırma ve ruhsal mükemmelliğe ulaşma potansiyeline sahiptir. Bu düşünceden hareketle, içinde yaşadığımız toplum, kültür(ler) ve geniş anlamda dünya da hâlen ham ve kaotik bir halde, ancak dönüşüme açık bir yapıda değerlendirilebilmektedir (Cridland, 2014:37).

Renk kullanımında amaç, estetik bir güzellik yaratmaktan çok, tarihsel ve doğasal süreçlerin izlerini somutlaştırmaktır. Toprak tonları, kararmış yüzeyler ve umut ışığı barındıran soluk altın renkleri hem zamanın hem de hafızanın çözülme sürecini görselleştirir. Bu çözülme, Kiefer'in eserlerinde negatif bir yıkım olarak değil, yeni oluşların ön koşulu olarak ele alınabilir.

Kiefer'in bu çalışması, doğa ile tarih arasındaki analogiyi akla getirmektedir. Doğa, insanlık tarihi gibi zamanla aşınmakta, dağılmakta ve yeniden biçimlenmektedir. Alkahest serisinden bu eser, yalnızca dağıtımleyen bir manzara çalışması değil; insanlık tarihinin, kültürel mitolojilerin ve bireysel hafızanın çözülüş sürecini somutlaştıran bir estetik yapıttır. Malzemenin fiziksel özellikleriyle kavramsal derinliğini iç içe geçiren bu eser, çöküş ve dönüşümün kaçınılmazlığı üzerine düşündürürken, aynı zamanda zamanın kendisini bir estetik alana dönüştürmektedir.

Mariele Neudecker: Over and Over, Again and Again ve There Is Always Is Something More Impotent

Mariele Neudecker, doğa, manzara ve temsil ilişkilerini sorgulayan disiplinlerarası çalışmalarıyla tanınan çağdaş bir sanatçıdır. Heykel, yerleştirme, fotoğraf ve video gibi farklı mecraları kullanan sanatçı, özellikle sisli ve uzak manzara imgeleriyle hem romantik doğa algılarını yeniden üretmekte hem de bu temsilleri eleştirel bir bakışla çözümlemektedir.

Neudecker, manzara ile doğa arasındaki ilişkiler üzerine düşünmemizi isteyen ve buna imkân tanıyan kapsamlı ve bütünlüklü bir yapıt pratiği geliştirmiştir. Neudecker'in manzaranın ötesinde doğayı görme arayışı, Batı kültüründe yaygın olarak paylaşılan bir kuşku, manzaranın fazlasıyla perdeleyici olduğu ve gerçek deneyimin önüne geçtiği düşüncesini açığa çıkarmaktadır. Onun Grönland'a yaptığı seyahat, doğanın manzaranın arkasında bir gerçeklik olarak bulunup bulunmadığını sorgulamak içindir. Zira manzara, ne kadar uzun ve köklü bir geçmişe sahip olursa olsun, bize ait bir kategori, yalnızca sanatsal bir tür olarak dayatılmaktadır.

Neudecker'in çalışmalarının büyük bir kısmı, insanların doğayla değil, çoğunlukla doğa imgeleriyle yani manzaralarla ilişki kurdukları yönündeki inanca dayanmaktadır. Manzaranın kültürel olarak nasıl biçimlendirildiğini ortaya koymak amacıyla, özellikle *Over and Over, Again and Again* (Görsel 2) gibi Romantik manzara konvansiyonlarını üç boyutlu bir formatta hem büyüleyici hem de öğretici biçimde yeniden ele alan cam kutu yerleştirmeleri izleyiciye, göndermede bulundukları resimlerin sunduğundan çok daha fazla görsel ve kavramsal erişim alanı sağlamaktadır. Neudecker, tıpkı W. J. T. Mitchell'in görsel sanatlardaki manzara analizinde yaptığı gibi (Mitchell, 2002), "manzara" ve "doğa" kavramları ile bunların görsel temsilleri üzerine titizlikle düşünmektedir. Mitchell, manzarayı "insan ile doğa, benlik ile öteki arasındaki bir değişim aracı" olarak tanımlamaktadır. Ancak Mitchell, 2002 yılında "manzara, artık tükenmiş bir ifade aracıdır ve sanatsal anlatım biçimi olarak geçerliliğini yitirmiştir" iddiasında bulunmuşken, Neudecker hâlâ onun potansiyelini araştırmayı sürdürmektedir. Neudecker, bu yaklaşımıyla Mitchell'in yanıldığını kanıtlamaktadır (Cheetham, 2014:61).



Görsel 2: Mariele Neudecker, *Over and Over, Again and Again*, 2004, cam, su, gıda boyası, akrilik ortam, tuz, fiberglas ve plastik, 59,8 X 48,2 x 204 cm, Özel koleksiyon.



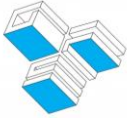
Görsel 3: Mariele Neudecker, *Over and Over, Again and Again*, 2004, cam, su, gıda boyası, akrilik ortam, tuz, fiberglas ve plastik, 59,8 X 48,2 x 204 cm, Özel koleksiyon.

Eser, sanatçının Romantik manzara geleneğiyle kurduğu eleştirel ilişkiyi hem biçimsel hem de kavramsal düzeyde somutlaştırmaktadır. Cam tank içinde yer alan bu üç boyutlu yerleştirme, sisle kaplı bir dağ manzarasını minyatür bir dünyada yeniden kurmaktadır. Kullanılan epoksi reçine, suyun bulanıklığını ve ışığın kırılmasını taklit ederek izleyicinin görüş alanını sınırlamakta, aynı zamanda manzarayı büyümlü ve ulaşılabilir kılmaktadır. Bu biçimsel stratejinin, Caspar David Friedrich gibi Romantik sanatçıların doğayı yüce ve insan ötesi bir alan olarak temsil etme anlayışına gönderme yaptığı söylenebilir. Ancak Neudecker, bu göndermeyi taklitten ziyade, manzaranın kültürel olarak nasıl inşa edildiğine dair bir eleştiri olarak kurgulamaktadır. Manzara burada doğal olanın değil, doğaya dair imgelerin üretildiği ve yeniden dolaşıma sokulduğu bir temsil mekânına dönüşmektedir. Eser, izleyiciyi hem fiziksel olarak çevreleyen hem de kavramsal olarak mesafede tutan yapısıyla, doğaya dair deneyimlerin ne denli aracılı ve ideolojik olduğunu görünür kılmaktadır.



Görsel 4: Mariele Neudecker, *There Is Always Something More Important*, 2012, Fiberglas, pigment, kontrplak, 2 kanallı-video, 207x65x380-440 cm (uzunluk değişken), Özel koleksiyon.

Mariele Neudecker'in *There Is Always Something More Important* (Görsel 4) adlı eseri, doğa, temsil ve görünürlük kavramlarını bir araya getiren güçlü bir yerleştirme örneği sunmaktadır. Eserde, bir buzdağı figürü mekânın zeminine yerleştirilmiş olarak görülürken izleyiciye buzdağının yalnızca



görünen kısmı sunulmaktadır. Bu tercih, izleme deneyimini hem fiziksel hem de düşünsel olarak sınırlamaktadır. Neudecker'ın burada buzdağını, yalnızca doğal bir nesne olarak değil, aynı zamanda bilinmeyenin, bastırılanın ve göz ardı edilenin maddi temsili olarak kullandığı ve bu katmanlı yerleşimin, görünür ile görünmeyen, yüzey ile derinlik, bilinen ile bilinmeyen arasında kurulmakta olan ilişkileri vurguladığından söz edilebilir. Teknolojik aygıtlarla elde edilen görüntüler, insan görüşünün sınırlılığını ve insanın doğayı anlamlandırmadaki kırılganlığını akla getirmektedir. Neudecker'in bu çalışması, izleyiciyi doğaya bakarken neyi görmediğini ve neyi görmeye alıştığını yeniden düşünmeye davet etmektedir. Bu yönüyle eser, manzaranın ardında yatan doğayı kavramaya yönelik bir sorgulamaya alan açmaktadır.

Neudecker'in buzdağı yerleştirmesi, yalnızca fiziksel bir kütlenin temsili değil, aynı zamanda onun metaforik ağırlığını da sorgulamaktadır. Yerleştirmede buzdağı yere oturtulmuş durumdadır. İzleyici "Gerisi nerede?" sorusunu sorarken Neudecker için asıl mesele neyin görünmediği, neyin destek olduğudur. Oxford Üniversitesi'nden Dr. Alex Rogers'ın Antarktika yakınlarında, Hint Okyanusu'nda gerçekleştirdiği denizaltı araştırmalarından elde edilen görsellerin kullanıldığı bu çalışmada, derin deniz doğasını anlamak için kullanılan teknolojik uzantılar (yoğun ışıklar ve özel kameralar) insan görme kapasitesinin sınırlılığını işaret etmektedir. Neudecker'in arayışı, bilimsel araştırmayla paralel ilerlemektedir. Onun için mesele, bilinmeyenin estetik çerçevelenmesi değil; görülemeyeni, tanıdık imgelerin konfor alanından çıkarak gösterebilmektir (Cheetham, 2014:66).

Julian Charrière: Towards No Earthly Pole

Julian Charrière'in sanatı, jeolojiyi, ekolojiyi ve kültürel belleği bir araya getirerek bugünün ve geleceğin ekolojik sorularını görsel bir dile dönüştürmektedir. Özellikle dağ, buzul ve taş gibi kütleler, onun pratiğinde yalnızca mekânsal objeler olmaktan çıkmakta; geçmişin izlerini, insan dışı zamanın bilinmeyenlerini ve doğanın karmaşıklığını temsil eden malzeme ve kavramlara dönüşmektedir.

Sanatsal kariyerinin başlangıcından bu yana Julian Charrière, zaman içinde doğada meydana gelen değişimlere ilişkin meseleleri araştırmakta ve insanın bu süreçlerdeki rolünü sorgulamaktadır. Bu yaklaşımın örneklerinden biri, sanatçının 2014 yılında Manor Sanat Ödülü kapsamında Lausanne'deki Musée Cantonal des Beaux-Arts'ta gerçekleştirdiği kişisel sergide yer alan *The Blue Fossil Entropic Stories* (2013) adlı fotoğraf serisidir. Bu seride, sanatçı tek başına bir buzdağını kaynak makinesiyle eritmeye çalışırken görülmektedir. Görüntü, buzulun günümüzde zaten sembolik bir imge hâline gelmiş olması nedeniyle, kolayca küresel iklim değişikliğinin bir alegorisi olarak okunmaktadır. Julian Charrière'i iklim değişikliğiyle ilgili meselelerle ilgilenen bir sanatçı olarak tanımlamak yerinde olacaktır. Ancak her ne kadar bu seri ekolojik değişimlere işaret etse de onu yalnızca bu çerçeveye sınırlamak indirgemeci bir yaklaşım olacaktır. Görseller aynı zamanda bazı doğal çevrelerin romantize edilmiş tasvirleriyle ve insan-doğa arasında uyumlu bir ilişki kurma yönündeki ütopyacı arzularla da oynamaktadır. Charrière, izleyicinin dünyaya karşı duyduğu

hayreti harekete geçirmeye çalışmakta ve yalnızca bilgi arayışına değil, zaman zaman doğanın mucizeleri karşısında büyülenme kapasitesine de hitap etmektedir (Hannah, 2020).



Görsel 5: Julian Charrière, *Towards No Earthly Pole*, 2019, 4K renkli film, 32:9 en boy oranı, 14.2 Ambisonics ses, 104 dakika 30 saniye, SFMOMA Koleksiyonu, San Francisco.

Arktik bölge, Grönland, İzlanda, Fransız ve İsviçre Alpleri ile Antarktika gibi yüksek enlem ve irtifalara yapılan bir dizi keşif gezisine dayanan *Towards No Earthly Pole* adlı eser (Görsel 5), yirmi birinci yüzyılın buzul manzaralarına özgün bir bakış sunmaktadır. Bu manzaraların mitolojik yapısını, hassas ekolojisini, yoğun teknolojik aracılığını ve sorunlu jeopolitik koşullarını yeniden düşünmeye olanak tanımaktadır.

Charrière, kutup manzaralarıyla yeni bir karşılaşma kurabilmek için eleştirel bir bakış arayışında, drone'un tekinsiz perspektifinden yararlanmaktadır. Gece karanlığında, kamera soğuk denizlerde süzülen buzulların ve buzdağlarının yüzeyleri üzerinde dolaşan yapay spot ışığını takip etmekte; hayaletimsi bir topoğrafyanın siluetlerini ve dokularını aydınlatırken en zorlu koşullarda çekilmiş görüntülerin kusursuz bir montajı ortaya konmaktadır. Eserin başlığı, İngiliz kâşif Sir John Franklin'ın (1786–1847) mezar yazıtı için Alfred Lord Tennyson tarafından yazılan bir şiirden alınmıştır ve dünya dışı bir yolculuğu, hatta gezegenin kutupsal yapısının yeniden yönlenmesini ima etmektedir. İnsan faaliyetlerinin neden olduğu hızlı küresel ısınmanın bilgisiyle kuşatılmış bu teknolojik bakış, eriyen su yollarının izini sürmekte, buzul şelalelerinin yüce görüntüsünü izlemekte ve dikkati buzdağlarının %90'ının gizlendiği su çizgisinin altına yönlendirmektedir (Hannah, 2022).

Conrad Jon Godly: Sol Serisi

Conrad Jon Godly, İsviçreli ressam ve fotoğraf sanatçısıdır. Godly, yaratım sürecinde fotoğrafları yalnızca ışık ve sisin davranışlarını incelemek amacıyla, bir tür görsel not olarak kullanmaktadır. Resimlerini ise tamamen hafızadan çalışmakta; küçük etütlerden başlayarak iki ila üç metreye ulaşan büyük tuvaler üzerinde üretim yapmaktadır. Tuvale çok yakın durarak çalışan sanatçı, fırçalarını yoğun boya ile yüklemekte ve ardından "heykel yapmaya başlıyorum," demektedir. Bu yaklaşımın sebebi, resimsel yüzeyi yalnızca bir görüntü alanı değil, aynı zamanda fiziksel müdahale ile şekillenen maddesel bir zemin olarak görmesidir (Noone, 2018).

Conrad Jon Godly, kalın ve *impasto* tarzı fırça darbeleriyle karla kaplı zirveler ve dağ silsileleri resmetmektedir. Siyah, beyaz ve buz mavisi tonlarındaki bu kompozisyonlar, tuval üzerinde yüksek irtifa rüzgârını andıran tüy gibi yumuşak kenarlara sahip dokulu oluşumlar sunmaktadır. Bu teknik, izleyicide adeta o arktik soğuğu hissettirecek kadar fiziksel bir etki yaratmaktadır. Spatula ile gerçekleştirdiği sert ve doğrudan jestler, yakından bakıldığında görüntüyü gizlemektedir; ancak izleyici birkaç adım geriye çekildiğinde, karşısında berrak bir dağ manzarası belirmektedir (Sierzputowski, 2019).



Görsel 6: Conrad Jon Godly, *Sol 080*, 2014, tuval üzerine yağlı boya, 50x65 cm, Özel Koleksiyon.

Conrad Jon Godly'nin resimlerinde dağ imgesi, hem doğanın görkemli varlığına hem de resimsel malzemenin fiziksel gücüne işaret eden güçlü bir temsil alanı olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanatçı, kalın fırça darbeleriyle uyguladığı yoğun boya katmanları aracılığıyla izleyiciyi hem optik hem de duysal bir deneyime davet etmektedir. Yakın mesafeden bakıldığında neredeyse soyut bir yüzey etkisi yaratan bu dokular, uzaklaşıldıkça hipergerçekçi bir dağ manzarasına dönüşmektedir. Bu çift yönlü algı, Godly'nin dağları yalnızca betimsel bir motif olarak değil, aynı zamanda resmin maddeselliğini ve jestüel enerjisini görünür kılan bir güç kaynağı olarak ele aldığını göstermektedir. Boyanın kalınlığı, tuval üzerindeki hareketin ritmi ve renklerin yoğunluğu, doğanın yüceliğini yalnızca görsel değil, aynı zamanda fiziksel bir kuvvet olarak iletmektedir. Godly'nin resimleri, manzarayı romantik bir bakışla idealleştirmektense, doğayla yüz yüze gelen bir bedenin izlerini taşıyan ham ve dolaysız bir yüzey olarak inşa edilmektedir. Bu yönüyle sanatçının üretimi, çağdaş manzara resminde hem maddi hem de kavramsal anlamda güçlü bir "dağ estetiği" ortaya koymaktadır.

Alman geleneğinde, 19. yüzyıl Romantik sanatçısı Caspar David Friedrich'ten çağdaş Alp yerlisi Rudolf Stingel'e kadar, dağların yüceliğini resmetmeye çalışan birçok sanatçı yer almaktadır. Ancak Godly, bu örnekleri referans almadığını belirtmekte; hatta herhangi bir sanatsal geleneğe doğrudan bağlılık duymadığını ifade etmektedir. Godly'nin resimlerine bakıldığında, yoğun ve fiziksel boya uygulamalarında Auerbach ve Giacometti'nin belli belirsiz yankıları hissedilmektedir. Ancak Godly, *impasto* tekniğinin sarsıcı gücünü öfkeyle yüklü öznel bir bakışı aktarmak için değil; doğanın güzelliği ve asaletiyle temas kurmak için kullanmaktadır (Noone, 2018). Godly'nin eserleri,

Romantizm'in duygusal yoğunluğu ve insan-doğa arasındaki spiritüel bağı çağrışırsa da, sanat tarihsel anlamda Romantik geleneğe doğrudan bağlılık göstermez. Onun tavrı, Romantizm'in mirasını yeniden yorumlayan çağdaş bir doğa sezgisidir. Referanssız ama derinlikli, biçimsel olarak köklere yakın ama içerik olarak özgündür.

Conrad Jon Godly'nin "Sol" serisinde ışık kullanımı, kompozisyonun atmosferik gerilimini belirleyen temel unsurlardan biri olarak öne çıkmaktadır. Sanatçı, genel olarak soğuk renk tonlarına, özellikle gri, beyaz, mavi ve kurşuni tonlara ağırlık vermektedir. Bu renk paleti, dağların sertliğini, uzaklığını ve ulaşılmazlığını görsel düzeyde pekiştirmektedir. Ancak bu soğuk yapı, resmin belirli bölgelerinde ani sıcak ışık vurgularıyla kesilmekte; bu karşıtlık, izleyici üzerinde dramatik bir etki yaratmaktadır. Bu ışık müdahaleleri yalnızca görsel bir denge unsuru değil, aynı zamanda resmin duygusal tonunu belirleyen bir ifade aracıdır. Godly'nin, ışık ve renk karşıtlığı yoluyla, doğanın hem tehditkâr hem de davetkar yönlerini aynı anda görünür kıldığı söylenebilir.

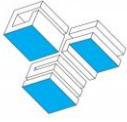
Richard Long: A Line in the Himilayas

Richard Long, 1960'lı yıllardan bu yana yürümeyi bir sanat pratiği olarak benimsemektedir. Sanatçı, kırsal arazilerde, ıssız doğa alanlarında ve yerleşim bölgelerinde yürüyüşler gerçekleştirmektedir. Üretimlerini hem bu doğal çevrelerde hem de doğanın karşıtı sayılabilecek, uygarlığın simgesel mekânları olan müze ve galeri gibi alanlarda sürdürmektedir. Doğal malzemelerle çalışan Long, yürüyüşlerini haritalar, fotoğraflar ve metinler aracılığıyla belgelendirerek yapıta dönüştürmektedir. Farklı doğal nesnelerden oluşan yerleştirmelerini, ya yürüdüğü güzergâh üzerindeki bir noktada hayata geçirmekte ya da o deneyimden esinle sergi mekânına taşımaktadır. Öte yandan, metin temelli işleri ve fotoğraf çalışmaları yalnızca galeri ve müze bağlamında sunulmaktadır (Kara, 2012:5)



Görsel 7: Richard Long, *A Line in Himilayas*, 1975, arazi sanatı. Himalaya Dağları, Nepal.

Richard Long, çalışmalarını ne kentli bir bakış açısıyla ne de romantik bir perspektiften hareketle gerçekleştirmektedir. Her seferinde gerçek taşla, gerçek zamanla ve gerçek eylemlerle ilgilendiğini özellikle vurgulamaktadır. Dağlar ve galeriler, sanatçının üretim pratiğinde birbirine zıt kutupların - iç ve dış, açık ve kapalı, kontrollü ve kontrolsüz, sınırlı ve özgür, yapay ve doğal, bakir ve

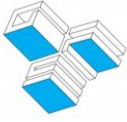


keşfedilmiş- karşı karşıya geldiği ideal çalışma alanları olarak öne çıkmaktadır. Long'un sanatı, malzeme, fikir, hareket, ölçüm, beden ve zaman üzerine inşa edilmektedir. Bu unsurlar arasındaki karşılıklı ilişkiler ve değişkenlikler, yapıtlarının hem biçimsel hem de kavramsal çeşitliliğini artırmakta ve onları özgün kılmaktadır. Sanatçının üretim sürecinde karşılaştığı koşullar ise, ortaya çıkan işin görünürlüğünü ve izleyiciyle kurabileceği olası temas biçimlerini belirlemektedir (Kara, 2012:112).

Richard Long'un A Line in the Himalayas adlı eseri (Görsel 7), doğa ile insan arasındaki ilişkiyi yalın ama güçlü bir müdahale ile görünür kılmaktadır. Sanatçı, Nepal'in Himalaya dağlarında gerçekleştirdiği bu yerleştirmede, beyaz taşları yere dizerek düz bir çizgi oluşturmuştur. Bu çizgi hem biçimsel hem de kavramsal düzlemde, insanın doğaya bıraktığı geçici izi temsil etmektedir. Long'un bu müdahalesi, doğayı dönüştürmeye değil, onunla uyum içinde var olmaya yöneliktir. Sanatçı, doğal malzemeyi yerinden ayırmadan yalnızca yerini değiştirerek bir kompozisyon oluştururken doğayla bir çatışma değil, geçici bir temas kurmaktadır. Eserin kalıcılığı, yalnızca belgelenmiş bir fotoğraf aracılığıyla sağlanmakta; çizginin kendisi zamanla doğaya yeniden karışmaktadır. Bu yaklaşımda, doğa ile sanat arasındaki sınırların silikleştiği, insanın varlığının yalnızca bir iz, bir yürüyüş hattı kadar geçici olduğu bir dünya görüşü hissedilmektedir. Long'un çizgisi, aynı zamanda bir yolculuğun, bir ritüelin ve bedenin mekâna bıraktığı izin görüntüsüdür. Bu yönüyle eserin, sanatın doğanın içinde -doğaya karşı değil doğayla birlikte- mümkün olduğuna dair güçlü bir önermede bulunduğu söylenebilir.

Richard Long'un doğaya yaklaşımına dair ipuçları, arazide çektiği fotoğraflarda okunabilmektedir. Sanatçı, eğer bir dağlık bölgede yerleştirme yapıyorsa, genellikle dağı tam karşısına alacak biçimde konumlanmaktadır. Fotoğrafı çektiği bakış noktasında, yerleştirme ile dağ çoğunlukla aynı hizaya gelmekte ve tek bir çizgisel bütünlük oluşturmaktadır. William Furlong ile yaptığı bir söyleşide Long, izleyicilerin arazideki işleri yerinde görmek istediklerinde, çekim noktasını doğru tespit etmeleri gerektiğini belirtmektedir. Aksi hâlde, farklı bir açıdan bakıldığında sanatçının kurduğu çizgisel yapı gözle görülür olmaktan çıkmaktadır (Kara, 2012:114).

Richard Long doğayla baş başa kalma ve bunun sonuçlarını deneyimlemekle kalmamakta, aynı zamanda onu bir sanat eserine dönüştürmektedir. Sanatçı, geride bıraktığı izlerle, bize yeryüzünün kırılgan gücünü ve hatta bu dünya üzerindeki kendi kırılgan geçiciliğimizi hatırlatmaktadır. Doğada kasıtlı bir yalnızlık hâlinde bulunmak, insanın zamansız bir enerji akışını belli anlarda yakalamasına olanak tanımaktadır; bu akış içinde özgün deneyimler yaşanmakta ve yaratılmaktadır. Bu deneyimler, insanoğlu tarafından çeşitli araçlar ya da eylemler aracılığıyla çevrilmeye, aktarılmaya çalışılmaktadır. Doğayla, bize uyum, denge ve hatta yüce olanın izlerini taşıyan sahneler sunmaktadır. İnsana düşen ise yalnızca bu sahnelerle karşılaşmaya gitmektir. Bu bağlamda şu sorular sorulmaktadır: Neden bazı mekânlar diğerlerinden daha etkili bir deneyim alanı sunmaktadır? Bu enerji, doğanın sunduğu faydaların ötesine geçen bir şey taşıyor olabilir mi? Richard Long'un sanatında bu iki soruya verilecek yanıt, "yücelik" ve "Zen" kavramlarının iç içe geçtiği bir düşünsel zeminde yer almaktadır (Bartolomeu, 2017:34-35).



Sonuç

Bu çalışma, çağdaş sanat pratiklerinde dağ imgesinin estetik, ontolojik ve kavramsal boyutlarda nasıl yeniden yapılandırıldığını ortaya koymayı amaçlamaktadır. Sanat tarihinde uzun bir süredir yüceliğin, kutsallığın ve doğa karşısında duyulan huşunun temsili olarak yer alan dağ imgesi, çağdaş sanatçılar tarafından yalnızca bir doğa motifi olarak değil; aynı zamanda kültürel inşa süreçlerinin, çevresel dönüşümlerin ve varoluşsal sorgulamaların bir aracı olarak ele alınmaktadır. İncelenen sanatçılar üzerinden ortaya konduğu üzere, dağ artık durağan bir arka plan değil; insan-doğa ilişkisinin, epistemolojik gerilimlerin ve estetik müdahalelerin çok katmanlı bir temsil düzlemidir.

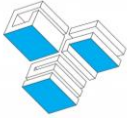
Anselm Kiefer'in "Alkahest" serisi, dağ yüzeyini simyasal ve tarihsel kodlarla örerek, belleğin katmanlı yapısını ve maddenin dönüşümünü görünür kılmaktadır. Malzemenin anlam yüklü doğası, sanatçının tarih, hafıza ve travma ile kurduğu ilişkiyi somutlaştırmaktadır. Kurşun, kül, altın ve çelik gibi malzemelerin alegorik kullanımı, dağın yalnızca topografik bir biçim değil; aynı zamanda kültürel tortuların taşıyıcısı olduğunu göstermektedir. Kiefer'in dağları, yüceliğin değil, yıkımın ve çöküşün imgeleridir; aynı zamanda simyasal bir dönüşüm arzusunun sessiz tanıklarıdır.

Mariele Neudecker'in yapıtlarında ise manzara, kültürel temsile içkin yapaylıkla birlikte sorgulanmaktadır. Özellikle Over and Over, Again and Again gibi cam tank yerleştirmeleri, romantik manzara resminin biçimsel kodlarını üç boyutlu bir yapıya dönüştürerek izleyiciyi temsil ile gerçeklik arasındaki sınır üzerine düşünmeye davet etmektedir. Neudecker'in ele aldığı buzdağı ve dağ temsilleri, doğanın görülemeyen, ölçülemeyen ya da simgesel olarak bastırılmış katmanlarını açığa çıkarır. Görsel temsilin sınırlılığine işaret eden bu işler, W. J. T. Mitchell'in "manzaranın bir söylem biçimi olduğu" yönündeki teziyle örtüşmektedir.

Julian Charrière'in Towards No Earthly Pole adlı video yerleştirmesi ise doğa imgelerinin güncel teknolojiler aracılığıyla nasıl üretildiğini ve yeniden çerçevelendiğini sorgulamaktadır. Drone teknolojisiyle çekilmiş gece görüntüleri, buzulların ve dağ silsilelerinin yalnızca estetik değil, aynı zamanda politik ve jeopolitik alanlara içkin temsillerini sunar. Charrière'in çalışması, insan merkezli bakışın sınırlarını zorlayarak, doğanın insan dışı zamanına ve varoluşuna dikkat çeker. Bu bağlamda doğa, yalnızca gözlemlenen bir nesne değil; kendi özerkliğini sürdüren bir fail olarak yeniden konumlandırılmaktadır.

Conrad Jon Godly'nin resimsel pratiği, dağ imgesini jestüel müdahale, malzemenin yoğunluğu ve izleyici ile kurulan duyuşsal bağ üzerinden yeniden tanımlar. Kalın boya katmanları, impasto tekniği ve büyük ölçekli tuvaler, doğanın maddesel gücünü doğrudan resim yüzeyine taşır. Yakından bakıldığında soyut, uzaktan bakıldığında hipergerçekçi nitelik kazanan dağ betimlemeleri, resim ile manzara arasında bir mesafe kurar. Godly'nin doğayı sadece temsili bir görüntü değil, bedensel bir deneyim ve maddi bir karşılaşma olarak ele alması, geleneksel manzara anlayışından belirgin biçimde ayrışmaktadır.

Richard Long'un A Line in the Himalayas adlı yerleştirmesi ise doğa ile kurulan ilişkiyi minimal ve geçici bir jest üzerinden ele almaktadır. Sanatçının yürüyerek oluşturduğu taş çizgi, doğaya



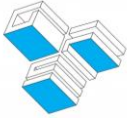
müdahalenin en sade biçimini temsil ederken, aynı zamanda zaman, beden ve mekân ilişkisini poetik bir düzlemde işler. Long'un sanatı, doğayla çatışmadan var olmanın, onunla uyum içinde iz bırakmanın mümkün olduğunu gösterir. Doğal malzemenin doğaya yeniden karışacak biçimde kullanılması, insan varlığının geçiciliğine ve doğanın sürekliliğine dair felsefi bir farkındalık üretmektedir.

Bu incelemeler doğrultusunda, çağdaş sanatın dağ imgesine yüklediği anlamların yalnızca görsel bir temsilin ötesine geçtiği görülmektedir. Dağ, sanatçılar için hem maddi bir yüzey hem tarihsel bir katman, hem de kavramsal bir alan olarak işlev görmektedir. Doğayla kurulan ilişkilerin sorgulandığı bu yapıtlar, aynı zamanda temsil sorunsalı, çevresel etik, mekânsal deneyim ve zamansallık gibi kuramsal çerçeveleri de gündeme getirmektedir. Sanatçılar, dağ üzerinden yalnızca doğaya değil, aynı zamanda kültürel kodlara, ideolojik yapılara ve insanın doğadaki konumuna dair eleştirel sorular yöneltmektedir.

Sonuç olarak, dağ imgesi çağdaş sanatta bir motiften ziyade, çok katmanlı bir düşünsel düzlem olarak işlev görmektedir. Bu düzlemde sanatçılar, doğayı estetikleştirmektense, onunla doğrudan bir ilişki kurma, onu temsil etmenin sınırlarını açığa çıkarma ve insana dair varoluşsal meseleleri gündeme taşıma yönelimindedir. Bu bağlamda dağ, çağdaş sanatta yalnızca yükselen bir form değil; aynı zamanda kültürel anlamların, tarihsel katmanların ve ekolojik sorumluluğun bir kavşak noktası olarak konumlanmaktadır.

Kaynaklar

- Bartolomeu, G. C. (2017). Richard Long: Deneyim ve Olay Olarak Sanat, [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Portekiz: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes.
- Bartolozzi, G., Picollo, M., Marchiafava, V. (2015). "Anselm Kiefer: A Study of His Artistic Materials", *Archaeological and Anthropological Sciences*, Berlin: Springer International Publishing, Sayı 8, s.563-574. <https://doi.org/10.1007/s12520-015-0238-3>
- Cheetham, M. A. (2014). *"Mariele Neudecker: Behind Landscape"*: 1. Basım, Norveç: Hinterland Trondheim Kunstmuseum.
- Cridland, E. (2014). Anselm Kiefer and the Alchemy of Art: Turning Lead into Gold, Yayımlanmamış lisans tezi. Dublin: Dublin Institute of Technology, School of Art, Design and Printing.
- Grave, J. (2012). *Caspar David Friedrich*, 1. Basım, Münih: Prestel Publishing.
- Hannah, D. (Ed.). (2020). *Julian Charrière: Towards No Earthly Pole*, 1. Basım, Milano: Mousse Publishing.
- Kara, D. (2012). Richard Long'un Yapıtlarında Doğaya Karşı Ambivalent Eğilim, [Yayımlanmamış Sanat Yeterlik Tezi], İstanbul: Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı.



- Kyoung, L. N. (2015). Mountain: Maternal Symbolism of Conceiving Individuation, *Journal of Symbols & Sandplay Therapy*, Güney Kore: Korean Society for Sandplay Therapy, Sayı 6, s.63-78. <https://doi.org/10.12964/jsst.150004>
- Mitchell, W. J. T. (2002). *“Imperial landscape”*, *Landscape and Power*, ed. W. J. T. Mitchell, Chicago: University of Chicago Press, s.5-34.
- Onat, F. P. (2021). Metaphor in Landscape Painting: Reflection of Chinese Landscape Painting to the Romantic Landscape Painting, [Yayımlanmamış Doktora Tezi], İstanbul: Yeditepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Plastik Sanatlar Anasanat Dalı.

İnternet Kaynakları

- Noone, B. (2018). Conrad Jon Godly: Painting Light, Centurion Magazine, <https://www.centurion-magazine.com/lifestyle/art-design/conrad-jon-godly-artist-profile>, Erişim tarihi: 06.06.2025.
- Sierzputowski, K. (2019). Impasto Mountains Rise From the Canvas in Richly Textured Paintings by Conrad Jon Godly, This is Colossal, <https://www.thisiscolossal.com/2019/02/impasto-mountains-by-conrad-jon-godly/>, Erişim tarihi: 09.06.2025.

Görsel Kaynaklar

- Görsel 1. Anselm Kiefer, “Alkahest”, 2021-2022, Tuval Üzerine Emülsiyon, Yağ, Akrilik, Gomalak, Altın Varak, Çelik, Boya Kovası ve Kömür, Villepin Galeri. <https://www.villepinart.com/anselm-kiefer-golden-age>, Erişim tarihi: 24.03.2025.
- Görsel 2. Mariele Neudecker, “Over and Over, Again and Again”, 2004, Cam, Su, Gıda Boyası, Akrilik Ortam, Tuz, Fiberglas ve Plastik, Özel Koleksiyon. <https://dogdesign.fi/en/work/subterranean-amos-rex/>, Erişim tarihi: 10.05.2025.
- Görsel 3. Mariele Neudecker, “Over and Over, Again and Again”, 2004 Cam, Su, Gıda Boyası, Akrilik Ortam, Tuz, Fiberglas ve Plastik, Özel Koleksiyon. <https://macam.pt/en/artworks/over-and-over-again-and-again>, Erişim tarihi: 12.05.2025.
- Görsel 4. Mariele Neudecker, “There Is Always Something More Important”, 2012, Özel Koleksiyon. <https://bthumm.de/exhibitions/mariele-neudecker-there-is-always-something-more-important/>, Erişim tarihi: 15.05.2025.
- Görsel 5. Julian Charrière, “Towards No Earthly Pole”, 2019, SFMOMA Koleksiyonu. <https://aargauerkunsthhaus.ch/en/exhibition/julian-charriere-en/>, Erişim tarihi: 04.06.2025.
- Görsel 6. Conrad Jon Godly, “Sol 080”, 2014, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Özel Koleksiyon. <https://conradjongodly.com/work/sol-2010-2014/>, Erişim tarihi: 06.06.2025.
- Görsel 7. Richard Long, “A Line in Himilayas”, 1975, Arazi Sanatı, Himalaya Dağları, Nepal. <http://www.richardlong.org/Sculptures/2011sculpupgrades/himalaya.html>, Erişim tarihi: 03.07.2025.