

ROBERT SMITHSON'UN SARMAL TEPE/KIRIK ÇEMBER İSİMLİ ÇALIŞMALARININ ROSALIND KRAUSS'UN MEKANA YAYILAN HEYKEL MAKALESİ BAĞLAMINDA DEĞERLENDİRİLİŞİ

• Dr. Öğr. Üyesi Okan ŞAHİN*

ÖZET

Robert Smithson'un Sarmal Tepe isimli çalışması sanatçının 1971 yılında gerçekleştirdiği kompleks bir çalışma olarak Arazi Sanatı'nın açık alanda oluşturulan yetkin bir örneğidir. Sarmal Tepe Hollanda'nın Emmen kentinde hemen önünde bulunan Kırık Çember isimli çalışmayla birlikte değerlendirilen; bu şekliyle de Arazi Sanatı'nın kompleks örnekler bütünü olarak karşımıza çıkan bir çalışmadır. Sarmal Tepe isimli çalışma mekana yayılma özelliğiyle açık alan heykel çalışmalarının bir parçası olarak değerlendirilebilir. Sanat tarihçisi Rosalind Krauss'un Mekana Yayılan Heykel isimli makalesi ise; genel olarak açık alan heykel örneklerinin manzara-manzara olmayan, heykel-heykel olmayan dikotomisinde hangi bağlam bütünlüğü açısından nasıl değerlendirileceğine dönük bir araştırmayı kapsar. Krauss'un kendi metodolojisi özelinde ortaya koymuş olduğu göstergebilimsel yöntem aslında açık alan heykel değerlendirmesinde doğa görüntüsü ile örtüşen sanatsal çıktının tam da sözü edilen yöntemsellik aracılığıyla bir tür 'heykel'e dönüşümünün nedenselliğini ortaya koyar. Bu makalede Krauss'un kuramsal modellemesinin Arazi Sanatı'nın genel unsurlarıyla hangi bağlamlarda örtüştüğü ortaya konarak, Krauss'un Mekana Yayılan Heykel makalesinde ele aldığı şekliyle geniş alan heykel değerlendirme metodunun Smithson'un Sarmal Tepe/Kırık Çember isimli çalışması bağlamında değerlendirilmesi yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Robert Smithson, Arazi sanatı, Rosalind Krauss, Heykel, Mekan.

* Mardin Artuklu Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Batı Sanat/Çağdaş Sanat Anabilim Dalı, okansahin@artuklu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-9317-8267

AN EVALUATION OF ROBERT SMITHSON'S WORKS TITLED SPIRAL HILL/BROKEN CIRCLE IN THE CONTEXT OF ROSALIND KRAUSS'S SCULPTURE IN THE EXPANDED FIELD

• Assist. Prof. Okan ŞAHİN*

ABSTRACT

Robert Smithson's work titled Spiral Hill, created in 1971, is a complex and exemplary piece of Land Art situated in an open outdoor space. Spiral Hill is often considered together with another nearby work called Broken Circle, located just in front of it in Emmen, Netherlands. Thus, it is a work that appears as a complex set of examples of Land Art. The work named Spiral Hill can be considered as a part of open space sculpture works with its ability to spread over space. Art historian Rosalind Krauss's article titled Sculpture in the Expanded Field generally explores how to evaluate examples of open space sculpture in terms of their contextual integrity within the landscape/non-landscape and sculpture/non-sculpture dichotomies. The semiotic method that Krauss put forward specifically in her own methodology actually reveals the causality of the transformation of the artistic output that coincides with the image of nature in the evaluation of open space sculpture into a kind of 'sculpture' through the aforementioned methodology. This article reveals the points where Krauss's theoretical modeling overlaps with the general elements of Land Art, and evaluates her wide-area sculpture evaluation method, as discussed in Sculpture in the Expanded Field, in the context of Smithson's works Spiral Hill and Broken Circle.

Keywords: Robert Smithson, Land art, Rosalind Krauss, Sculpture, Space.

* Mardin Artuklu University, Faculty of Literate, Art History, okansahin@artuklu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-9317-8267

1. GİRİŞ

Rosalind Krauss'un *Mekana Yayılan Heykel* isimli makalesi, Krauss'un 1971 yılında kaleme aldığı ve heykel teorisi üzerinden göstergebilimsel metodolojinin belli çalışmalar özelinde uygulandığı teknik bir yazıyı kapsar. Dönemin kendi tarihsel akışında yenilikçi bir yaklaşımın unsurlarını barındıran bu makale özellikle heykel tanımının modernist unsurları aşan yeni yapısını da incelemek adına önem arz eder. Krauss bu makalede tam da heykel üzerinden bir geçiş dönemini tarifler. Buna göre modernist heykel mantığında meydana gelen soyut yaklaşım heykelin bağlamsal özelliği açısından yenilikçi bir tarzı işaret etse de; heykel strüktürünün mantığı açısından geleneğin sürdürdüğü aktarılır ve ancak 1960 sonrası itibariyle heykelin artık klasik bağlamda 'yükselen' bir inşanın ötesine giden yeni yorumlarını tarifler: Heykel artık Joseph Beuys'un ifade ettiği gibi beden bağlamında 'sosyal heykel' olabilir ya da minimalistlerin ortaya koyduğu gibi mekana bütünleşik ve mimariyle iç içe geçen yapısal bir unsur olarak düşünülebilir ya da Arazi Sanatı'nın özellikleri bağlamında açık alanda gerek doğanın bir unsuru olarak gerekse de doğaya karşı yeni bir alan önerisini gündeme getiren yerleştirme veya çalışmalara doğru evrilir. Krauss makalesinde sadece heykelin dönüşen yapısı bağlamında değil; aynı zamanda bu dönüşen yapıyı göstergebilimin unsurlarından faydalanarak metodolojik bir yürüğe oturtur. Böylece heykelin mekana yayılışı, sadece dönemsellik yaklaşımın ya da tarihsel ilerlemenin dışında disiplinlerarası etkileşimlerin ışığında ele alınarak teorik bir düzleme yaklaştırılır. Krauss bu düzlemi kabaca 'manzara' ve 'heykel' karşıtlığında değerlendirir. Buna göre mekana yayılma özelliği bağlamında herhangi bir nesne, yerleştirme ya da durumun hangi durumlarda manzara, hangi durumlarda heykel olabileceğini tartışır. Bu tartışmayı makalede de açıklanan 'manzara-manzara olmayan' ve 'heykel-heykel-olmayan' düzleminde şematize eder ve bu şemayı göstergebilimin temel dayanaklarına göre kurgular.

Arazi Sanatı yukarıda sözü edilen heykelin mekana yayılma özellikleri açısından bu olguyu en iyi yansıtan sanat hareketlerinden biridir denebilir. Robert Smithson da kuşkusuz Arazi Sanatı'nın yetkin bir temsilcisi olarak açık alan heykellerini oldukça geniş yüzölçümlerinde kurgulayan sanatçılardan bir tanesiydi. Robert Smithson özellikle açık alan heykellerini çoğunlukla belli temalar etrafında şekillendirmiştir. Bu temaların başında gelenlerinden biri de sarmallardır. Doğada bulunan malzemeleri doğaya içkin unsurlar aracılığıyla kullanan Smithson, sanatsal temalarından olan sarmallarını kireç tozu, toprak, taşlar, kum, ya da renklendirilmiş tozlar aracılığıyla oluşturur. Bu sarmallar Smithson'un ifadesiyle aklın tortulaşmasını önleyen, düşüncelerin ilgili bağlamları aracılığıyla derinlikli sarmallar oluşturan ve bilincin düşük düzeylerini zorlayan düşünsel önermeler olarak kurgulanırlar (Yılmaz, 2004: 307). Sanatçı bu şekliyle bakıldığında

doğaya ait organik maddelerle endüstriyel müdahale görmüş bu maddelerin dönüşen yapıları aracılığıyla geniş alanlarda heykellerini kurgular. Smithson'un heykel kurgusu sadece açık alanla sınırlı değildir; özellikle 1960 sonrası yeni heykel formülasyonunun bir parçası olan galeri mekanına yığılan toprak, kum, kireç vb. doğaya yahut endüstriye ait maddelerin sanatın sergilenme anlayışına oluşan tezatlığına vurgu bağlamında fakat en önemlisi alınıp satılamayacak bir meta olarak maddenin kendi ontolojisine dayanan bu sunum şekliyle Smithson heykellerinin-ve aslında bunun gibi birçok Arazi Sanatı örneğinin- sanatın piyasa özelliklerinin dışında ele alındığı söylenebilir. Bu şekliyle bakıldığında Smithson çalışmaları doğanın değişkenliğine paralel olarak biçimlenir ve maddenin *gelipgeçici* özelliğiyle sanatsal çıktının benzer değişkenlik içerisinde zamanla dönüşebileceğini; hatta yok olabileceğini ortaya koyarlar. Rosalind Krauss'a göre Smithson'un sanatına, sanat izleyicisinin zamana karşı psikolojik tepkilerini ölçen ve bu tepkilerin *tarihsel fantezilerin* yaratılmasını kontrol eden bir mekanizma oluşturmasının ortaya konusu olarak da bakılabilir (Krauss, 2021: 319). Smithson'un açık alan çalışmalarında sözü edilen alansal kurgu, zaman kavramıyla ilişkilenerken bir tür uzam oluşturma mantığına da yaklaşır. Sanatçının açık alan heykellerinin üzerinde dolaşabilir, içine girebilir veya üzerlerine oturabilirsiniz. Bu açıdan bakıldığında sözü edilen uzamsallık arayışı kişinin kendi evren boyutundan estetik boyuta geçişi açısından da yeni bir tarihsel realite yaratır.

Bütün bu sözü edilen bağlam bütünlüğü ışığında denebilir ki; Krauss'un makalesi tam da heykel mantığının *saf olumsuzluk* haline bir gönderme yaparak-yine Krauss'un bahsettiği biçimde bir tür dışlamalar bileşimi haline gelir (Krauss, 1979: 32-33). Krauss'un bu yaklaşımı, verili bir mekan ya da uzam tarifinin tasniflemiş olduğu tarihselci yaklaşıma bir tür itiraz niteliği taşır. Zira sözü edilen tarihselci perspektif, heykelin yeni konumunu tariflerken hala modernist ethos'un etkisi altında gelişen ve bu heykel formunu 'eklektik' tanımına indirgeyen kısır bir eleştiri tarzını barındırır (Krauss, 1979: 36, 1977: 109).

2. 1960 Sonrası Heykele Bakış

Arazi Sanatının heykel mantığına giden yol aslında 1960 sonrası dönüşen heykel paradigmasının ışığında şekillenmiştir denebilir. Minimalizmin sanattan arındırıldığı biçimsel ve anlamsal vurgulardan çok daha önce heykel Rus Konstrüktivizmi ve Dadaizm ile birlikte önemli bir dönüşüm yaşamıştır. Heykelin kompozisyon teması heykel nesnesinden kopar ve bağımsız bir ontolojiye kavuşur. Ütopik temalar, anlamdan uzaklaşma bu süreçte şekillenmiştir. Heykel yapısının kaideden kopmasıyla birlikte ise heykel klasik inşa süreciyle değerlendirilmenin ötesine geçer. Modernizmin açtığı bu yolla birlikte de

heykel, sözü edilen olguların dışına taşan; bu şekliyle de kendi yapısal özelliklerinden sıyrılan bir özerkliğe kavuşur. Maddenin kendisini vurgulayan ve *entropi*, *boşluk* gibi tematik olgularla kendini ifade eden modern heykel teorisi, postmodernizm ile birlikte 'süreç' olgusunun devreye girmesiyle birlikte yeni bir görüş oluşturmuştur (Erol, 2011: 76-77). Bu dönüşümün en net hissedildiği unsurlara modernizmin heykel kurgusunda heykelin maddesel özelliklerini vurgulayan yapısından; postmodernizme evrilen süreçte kavramsal ve kinetik temalara dönüşen özelliklerinde rastlanır. Rosalind Krauss'un *Mekana Yayılan Heykel* makalesinde postmodernizme evrilen heykel yapısı; tam da sözü edilen dönüşümde ortaya konmuştur. Kurgusal-montajlı heykeller, gerçeküstücü objeler ve hatta hareketli heykeller 20. yy. başında ortaya konan heykel yaklaşımını ileri bir noktaya evrilterek heykelin statü değerinin yeniden değerlendirilmesinin ötesinde heykel ontolojisini belirleyen statiklik ve yukarı doğru yükselme gibi temaları yerle bir etmiştir. 1960'lar ile birlikte de Joseph Beuys'un "sosyal heykel" kavramsallaştırması, heykelin biçimsel temalarını mekanla ve maddeyle bağlantılı düşünülen kütsel bir yapıdan çıkararak doğrudan bedenini kendi olanakları doğrultusunda ortaya konan canlı bir heykel yaklaşımına götürmüştür (Small, 2009: 86-88). Bu dönemde heykelleştirme anlayışı böylece kavramsallaştırmalar bütününe, sürecin kendisine, durumcu oluşlara (Lettrizizm-Sitüasyonizm) yönelmiştir. Süreç kavramı postmodern dinamikleri itibariyle heykel kavramını tanımlayan ana unsur haline gelmiştir (Foster, 2017: 133) Krauss'un makalesi özelinde sözü edilen bağlam açısından ortaya konan estetik değerlendirme sanatçı tarafından heykelin statüsel ya da kültürel nosyonuyla ilişkisini sonlandırır ve yeni bir öneri oluşturma eğilimine girer. Krauss'un da belirttiği gibi Minimalizm bağlamında ortaya konan heykel tarzı heykel yapısını bir tür enstalasyona dönüştürerek heykelin sergilendiği alanı özel olmaktan çıkararak doğaya veya kamuya mal eder (Krauss, 1977: 78). Heykel böylece geniş alanlara veya topografik özellikleriyle yayılma özellikleri gösteren yeni yapısı itibariyle değerlendirilir. Robert Smithson'un *Sarmal Tepe/Kırık Çember* isimli kompleks çalışması tam da bu minvalde değerlendirilebilecek bir açık alan örneğidir. Onun coğrafyada işlenen ve özellikle boyutları genişlemiş ve büyütülmüş çalışmaları Rosalind Krauss'un bu makalesinde bahsedilen mekana yayılan heykel mantığını oldukça net açıklar. Bu makaleye konu olan Smithson'un ilgili çalışmasını anlamak için Arazi Sanatı'nın genel ilkelerine yakından bakmak gerekir.



Görsel 1. Joseph Beuys, 7000 Oaks (7000 meşe) isimli projesine başlarken çekilen fotoğraf. Bu çalışma “sosyal heykel” kavramını da başlatan çalışmalardan biri olarak bilinir (Bowden, 2012).



Görsel 2 . Joseph Beuys, 7000 Oaks, meşe ağaçları, 1982’de dikilmeye başlandı. Bu fotoğraf 2021 Kassel, Almanya (Jacobs, 2021).

3. Arazi ve Yeryüzü Sanatı

Arazi ve yeryüzü sanatı heykel özelinde sanatın geçirdiği değişimi açıklaması bakımından oldukça manidardır. Mekandan dışa açılan heykel enstalasyon fikriyle ifade edilecekse bunun ilk örneklerine arazi sanatında rastlanır. Şüphesiz enstalasyon fikri galerilerde keşfedilmiştir fakat arazide uygulandığı biçimiyle hiçbir zaman bu kadar vurucu ve görkemli olamamıştır. Gelineen noktada ekoloji bilinciyle ilk kez bir araya gelen sanat; sanayiyle olan 'sorunlu' ilişkisi düşünüldüğünde galeri mekanından çok daha önemli bir etkiyle görünürleşmiştir (Lorente, 2016: 241-242). Bütün bunlarla birlikte geniş ölçeklerde uygulanan ve olanaksızın peşinde tanımlanan bir heykel anlayışı gelişmiştir. Endüstri, ekonomi, sanayi sanattan arındırılmayacaksa sanatçı bunların meydana getirdiği yeni bir yorumu tercihler hale gelir: Bunların kendisini birer sorunsal haline getiren olguları çarpıtır, büyütür, işaretler çizer ve sanat haline getirir. Süreç kavramının da devreye girmesiyle birlikte Arazi sanatında uygulanan çalışmalarla bu geçicilik vurgusu işlenmiş ve sürecin kendisinin heykelin kendisine doğru evrildiği hissettirilmiştir. Zamanla bu yapılan işler biçim değiştirecek, bozulacak ve yeni haliyle arazi sanatının sonuçlanmış örneklerini oluşturacaktır (Özkaya, 2007). Bu anlamda, Arazi Sanatı'nın karakteristik özelliklerinden biri de olumlu yöndeki mantıksızlığıdır (Özkaya, 2007: 34). Sözelimi galeri mekanına yığılan toprak, taş gibi doğaya ait olan nesne ve ürünler içerde sergilenerek görece karşıtlık yaratılmıştır. Bu şekliyle Smithson'un da amaçladığı endüstri-doğa-sanat birlikteliği, hem doğal alanların uzantısı olan doğa materyallerinin sanatsal çıktı olarak ele alınmasının; hem de galeri mekanının postmodern tutumun benimsediği yeni sergileme önermelerinin alanı haline dönüşmesinin önünü açmıştır.



Görsel 3. Robert Smithson, *Asphalt Rundown*, 1969, endüstriyel asfalt malzeme, Cava dei Selce, Roma (Holt-Smithson Foundation, t.y.).



Görsel 4. Robert Smithson, *Rocks and Mirror Square II*, 1971, bazalt taşlar ve ayna, her bir ayna: 36 x 122 cm, Avustralya Ulusal Galeri Koleksiyonu, Canberra (Holt-Smithson Foundation, t.y.).

4. Smithson'un Sarmal Tepe/Kırık Çember İsimli Çalışmalarının Krauss'un Mekana Yayılan Heykel Makalesi Bağlamında Çözümlemesi

Robert Smithson 1960'lı yıllar itibariyle modüler birimler ile çoğunlukla kristal yüzeyleri andıran minimalist çelik heykeller üretmiştir. Bu çalışmaların genelinden hareketle de yığma, dökme ve genişleyen alanda doğa çıktılarından-ya da kalıntılarından oluşan üretimlerini şekillendirmeye başlar. 1970 yılında da A.B.D. Utah'ta bulunan Tuz Gölü üzerinde yine bir geniş alan heykel çalışması olan *Sarmal Dalgakıran*'ı inşa etmiştir. Bu çalışma bağlamında değerlendirilen *Sarmal Tepe* isimli çalışma da o dönemde hemen önünde yapılmış olan *Kırık Çember* çalışmasıyla birlikte yine açık ve geniş alan örneklerinden biri olarak tıpkı *Sarmal Dalgakıran*'da uygulanan sarmalların benzeri olan aksiyomatik temalarla ele alınmıştır. 1971 yılında-yani *Sarmal Dalgakıran*'dan hemen 1 yıl sonra- inşa edilen bu kompleks çalışma bütünü, Hollanda'nın Emmen kentinde yapılmıştır. Yapımından 1 yıl sonra da coğrafi ve iklimsel dönüşümlerle yeni bir fiziksel yapıya kavuşan bu çalışmayla birlikte Smithson, genel olarak Arazi Sanatı'nın asli unsurlarından biri olan 'doğanın değişkenliği' üzerinden bir yorum geliştirir. Krauss *Mekana Yayılan Heykel* makalesinde bu değişkenliği 'İşaretlenmiş Yer' (marked place) tanımıyla ortaya koyar. Buna göre mimarın ya da doğanın gerçek mekanına müdahale edilerek

o doğal alan ya da bölge sanatın ya da sanatçının işaretlediği sanatsal bir alan olarak tariflenir (Krauss, 1979: 37). Bu yaklaşım genel olarak Arazi Sanatı'nın ilgili çalışmanın yapıldığı coğrafi bölgenin işaretlenmesi ve bununla ilgili iklimsel ya da estetik değerlendirmelerin buna göre yapılmasına yönelik olarak da değerlendirilebilir.

Smithson'un toprak projeleri basitçe sahaya özgü eser biçimleri önerileri değildi; daha önemlisi modernizmin estetik özel alanlarıyla modern sanayi dünyasının gözden kaçırılmış kıyıları arasındaki kimse-siz topraklara yönelik stratejik keşif gezileriydi. Buna karşılık Smithson doğal dünyayı da kavramlarımızın ideolojik karakterinin ortaya çıktığı zemin olarak inceliyordu (Harrison & Wood, 2016: 924).

Kimyasal dönüşümleri yaratan süreç Smithson'un sanatının merkezini oluşturur. Sanayi ürününe dönüşmeden önce hammadde Smithson için temel materyaldir. Sanayi ürününe dönüşmüş madde ise bir eleştiri aracı. Bu haliyle fizik-kimya ve sanat görüşü harmanlanmış olur:

(...) İnsan toprak projelerine ya da benim "soyut jeoloji" diyeceğim şeye vardığı zaman çamurlu düşünmekten kendini alamıyor. İnsanın aklı ve toprak sürekli bir aşınma, erozyon halinde, akıl nehirleri soyut kıyıları aşındırıyor, beyin dalgaları düşünce yaralarını çökertiyor, fikirler bilmezlik taşlarına çözüyor ve kavramsal kristalleşmeler kumlu aklın tortularına dağılıyor (Harrison & Wood, 2016: 924).



Görsel 5. Robert Smithson, *The Spiral Jetty*, 1970, çamur, tuz kristalleri, taşlar ve su, (457.2 mt uzunluk, 4.6 m. genişlik) Büyük Utah Tuz Gölü, Utah. (Holt-Smithson Foundation, t.y.).

Gerek *Sarmal Tepe*'de; gerekse de *Sarmal Dalgakıran*'da işlenen spiral teması Smithson'un toprak çalışmalarının temel belirleyicisidir. Bu tema izleyicileri çalışmaların merkezine yoğunlaştırarak *izleyici-nesneyi, dahil olan-özne*'ye çevirmeye çalışır. Artık

heykel izleyicisi Smithson'un çalışmalarının içinde-üstünde bulunarak bu işlere temas edebilir; bunların yapısını kendi fizikseliğiyle bozabilir ya da yeniden üretebilir hale gelir. Krauss'un da değindiği gibi artık açık alanda heykel salt manzara-mimari bağlamlar bütünlüğünün sorunsallaştırılmasıyla açıklanamaz; içlerinde farklı biçimlerde oluşturulmuş çoğul anlam katmanlarının yapısal düzenlenmesiyle de ilgilenen sanat teorisi konusunun da bir parçası haline gelir (Krauss, 1979: 35). Bu açıdan bakıldığında Smithson'un *Sarmal Tepe*'de uyguladığı spiraller sonsuza doğru uzayıp giden soyut düşünselliğin bir tür karşılığı gibidir. Smithson'un ortaya koyduğu şekliyle spiraller bir tür *merkezsizleşmenin* de simgesel temsili olurlar. Smithson bunu Sarmal Dalgakıran çalışmasından hareketle ortaya koyar fakat bu durum pekala Sarmal Tepe için de benzer bir temaya tekabül eder:

(...) Sahaya baktığımda, saha sadece hareketsiz bir siklonu akla getirerek ufku yansıtıyordu; bu esnada titreyen ışıkla tüm manzara sarsılıyor gibi görünüyordu. Faal olmayan bir yer sarsıntısının muazzam bir yuvarlaklığa yayılması... Kendi ekseni çevresinde dönen mekandan Spiral Jetty'nin olasılığı ortaya çıktı. Hiçbir fikir, hiçbir kavram, hiçbir sistem, hiçbir yapı, hiçbir soyutlama bu fenomenolojik kanıtın hakikatinde kendisini bir arada tutamazdı (Smithson, *The Spiral Jetty*, 1972, Krauss, 1979: 38).



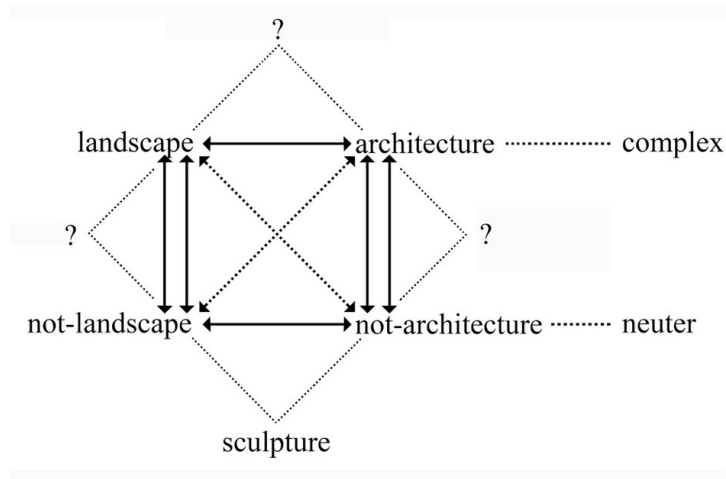
Görsel 6. Robert Smithson, *Broken Circle/Spiral Hill*, 1971, su, toprak, humuslu toprak, kum, (Kırık çember, 42.6 m, 3.6. m genişlik), (Sarmal Tepe 22. 9 m.), Emmen, Hollanda (Holt-Smithson Foundation, t.y.).

Burada sözü edilen bağlam bütünü açısından bakıldığında *Sarmal Tepe* ve *Kırık Çember* çalışmaları, bir noktada modern sonrası heykelin yeni sınırlarını anlatan bir bağlama yerleşir. Bu bağlam *heykel* olma statüsünün ontolojisini dönüştüren unsurları ifade eder.

Buna göre Krauss'un ilgili makalesinde de belirttiği *heykel odada olup da aslında odaya dahil olmayan şeydir* tanımından hareket alan ve bir tür dışlamalar bütününden oluşan yeni bir heykel kurgusudur artık (Krauss, 1979: 35, 1977: 105). Bahsedilen *dışlamalar* bileşimi yaklaşımı bağlamında heykel kendi fiziki unsurları açısından saf olumluluk halinden kurtularak herhangi bir mekanın bir tür bileşeni ya da unsuru olmaktan çıkar ve manzara-mimari nosyonlarının yörüngesinden kopar. Böylece postmodern sürecin başında heykel bir tür *mimari olmayan-manzara olmayan* haline evrilir (Krauss, 1979: 35-36). *Spiral Tepe ve Kırık Çember* çağdaş heykelin sözü edilen dönüşümü açısından statik, idealize edilmiş bir ortamdan zamansal ve maddi olana-ve bunun de geçici olana evrildiği bir teorik düzleme yerleşir. Bu geçiş, izleyici ile sanatçıyı kendisi ile yapıt arasında oluşan mütakabiliyetle karşılaşma ve izleyiciyi yapıtın ve dünyanın önüne yerleştirmeye hizmet eden bir unsur olarak kurgulanır (Krauss, 2021: 322).

Smithson'un *Sarmal Tepe ve Kırık Çember* kompleks çalışmaları, Krauss'un ilgili makalesi göz önüne alındığında sözü edilen dikotomiler açısından doğal olanla-kültürel olanın karşılaştığı bir alana tekabül eder. Göstergibilimsel metodoloji açısından yapısalci teorinin ifade ettiği ve Krauss'un da değindiği 'Piaget Grubu' teorisi bağlamında ilgili çalışmalara bakılabilir. Piaget grubu yaklaşımı, insanbilimleri alanındaki işlemlerin haritasını çıkarmakta kullanılan bir yöntem olarak bilinir ve bir tür mantıksal genişleme sayesinde ikili karşıtlıklar kümesi oluşturmada kullanılır (Krauss, 1979: 37, 1977: 107). Buna göre hem başlangıçtaki karşıtlığı yansılayan hem de onu açımlayan dörtlü bir göstergesel alan görüntüsü ortaya çıkar.

Tablo 1. Rosalind Krauss'un *Mekana Yayılan Heykel* makalesi bağlamında ele aldığı ilk diyagram (Researchgate, t.y.).

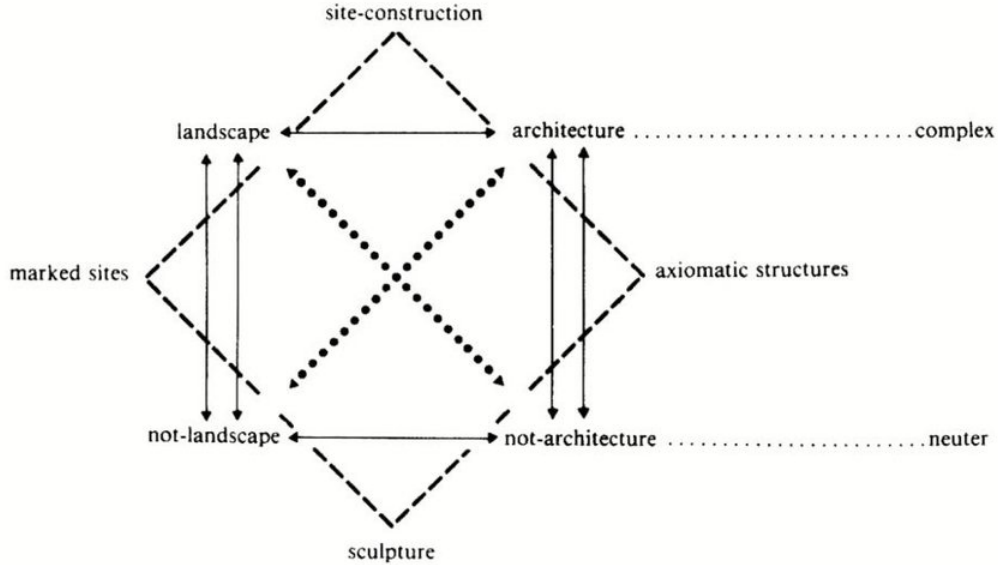


Diyagrama bakıldığında sözü edilen dörtlü alan “mantıksal açıdan genişlemiş bir alan” olarak yorumlanır ve Krauss tarafından şöyle ifade edilir:

Bu yapının boyutları şöyle incelenebilir: (1) Eksen adı verilen (ve kendi içinde karmaşık eksen ve nötr eksen olmak üzere ikiye ayrılan) iki saf çelişki ilişkisi vardır ve bunlar düz oklarla gösterilir; (2) Şema adı verilen ve dolaşıklık olarak ifade edilen iki çelişki ilişkisi vardır, bunlarla da çifte okla gösterilir ve (3) Deixes adı verilen iki içerim ilişkisi vardır, bunlar da kesik çizgili oklarla gösterilir (Krauss, 1979: 34, 1977: 107).

Krauss böylece ilgili diyagramı teorize ederek genişleyen alanda ilgili çalışmaları ‘manzara olmayan + mimari olmayan’ şeklinde nötr terime yaklaştırarak bu şemada kompleks olarak tariflenebilecek-hem manzara hem de mimari olacak bir terim-tasavvuru ortaya koyar (Krauss, 1977: 107). Bu anlamda *Sarmal Tepe/Kırık Çember* çalışmaları da genişlemiş alanda modernizmin kategorize ettiği heykel kurgusunu askıya alan ve daha önce de bahsedilen bir tür yeni karşıtlıklar kümesinin sorunsallaştırılmasıyla ortaya konan yerleştirmelere dönüşürler. Bu şekliyle mekana yayılan heykellerin yeni formülasyonu da Krauss tarafından şu tip bir diyagramla aktarılmıştır:

Tablo 2. Rosalind Krauss’un *Mekana Yayılan Heykel* Makalesi Bağlamında ele aldığı 2.diyagram (Researchgate, t.y.).



Böylece bu diyagramlardan hareketle *Sarmal Tepe/Kırık Çember* çalışmaları için artık manzara-manzara olmayan karşıtlığında konumlanan ve daha önce de bahsedilen tanımla yeniden karşılaşıyoruz: ‘İşaretlenmiş Yer’. İşaretlenmiş yer genişlemiş alan içerisinde farklı alanları işgal eden ve izleyici-katılımcıların deneyimleri üzerinden mimarinin

gerçek mekanına bir tür müdahale olarak ifade edilecekse *Sarmal Tepe/Kırık Çember* kompleks çalışmaları bu yörüngeye tam da bu bağlamda oturtulabilir. İşaretlenmiş yerin hemen karşısına konumlanan aksiyomatik yapılar, mekana yayılan heykelin strüktürünü ifade eder. Böylece heykel artık araç/ortamla bağlantılı olmaktan çıkarak bir dizi kültürel, coğrafi ya da teorik düzlemin bir unsuru olarak kurgulanır. *Sarmal Tepe* genişleyen alan içinde hem izleyici/katılımcı tarafından deneyimlenen hem de belli bir bağlantılar kümesi veya koşulların organizasyonu anlamında işlev görür. Bu bağlamda, ilgili diyagram üzerinden Smithson'un *Sarmal Tepe/ Kırık Çember* kompleks çalışmaları bütünü birbirine karşıt olduğu düşünülen kavramlar dizgesi açısından yeni bir anlam bütünlüğü ortaya koymaktadır denebilir. Krauss'un ortaya koyduğu dizgesel şema, *mimari/manzara* çiftini postmodern heykelin yeni paradigmaları üzerinden bakılarak, *biriciklik/yeniden üretilebilirlik* nosyonlarına yaklaştırır. Böylece bu iki çalışma özelinde genişleyen alan heykel yapısı, statik ve ülküsel özelliklerinden sıyrılarak akışkan, fiziksel değişkenliğe açık ve statüsel değeri neredeyse sıfırlanan yeni yapısında anlam kazanır. Smithson'un *Sarmal Tepe ve Kırık Çember* çalışmaları Krauss'un *Mekana Yayılan Heykel* makalesinde ortaya koyduğu şekliyle manzara formundan sıyrılarak estetik bir yapıya kavuşur. Bu yapı Krauss'un deyimiyle bir tür 'ontolojik namevcudiyet' kazanarak-yine Krauss'un belirttiği şekliyle manzara özelinde doğanın *dışlamalar* bileşiminin bir unsuru olarak manzaranın içinde fakat ondan tamamen bağımsız bir oluşum olarak öne çıkar (Krauss, 1979: 38-39, 1977: 106).

5. SONUÇ

Sanat tarihçisi ve teorisyen Rosalind Krauss'un *Mekana Yayılan Heykel* makalesi 1979 yılında yayımlanmış ve o tarihlerde heykel yapısının tamamen dönüştüğü halin unsurlarını açık alan bağlamında ele almıştır. Çalışma genel olarak hem Minimalizm hem de Arazi Sanatı özelinde genişleyen alanlarda heykelin ontolojik yapısının durumunu manzara-mimari karşıtlıkları üzerinden kurgular. Buna göre heykelin genişleyen alanda geldiği nokta, yerleşim yeri düzeninin ötesinde, heykelin yeni konumunun bu yerleşim içerisindeki üstlendiği anlamsal dönüşümüyle ilgilidir. Bunu Robert Smithson kendi çalışmalarının özelliklerini ortaya koyduğu 'Yeryüzü Projeleri'nin 1960'ların sonlarına doğru sözü edilen çalışmaların metinsel yönleriyle ortaya koymuştur. Buna göre modernizmin estetik ilkeleri çağdaş endüstrinin yapı malzemeleriyle kaynaşır; Smithson'un 'soyut jeoloji' olarak isimlendirdiği bu yapı böylece yeryüzü üzerindeki dönüşümlerle zihinsel dönüşümler arasında belli bir paralellik oluşturur (Holt, 1979: 82-91). Dış alanın doğasının genişlemesi olarak tariflenebilecek bu düzenleme biçimi, manzara-mimari özellikteki bir fiziksel kurguyu kompleks halinden sözü edilen estetik yerleştirme

mantığıyla birlikte manzara-mimari bağlamından kopararak heykel haline dönüştürür. Bu yapı böylece Krauss'un da belirttiği şekliyle, kendi içerisinde karmaşık eksen ve nötr eksen olarak tariflenen şemadan hareketle genişleyen alanda verili bir aracın malzeme unsuru olarak değil; kültürel bir durum içerisinde birbirlerine karşıt olduğu düşünülen terimler etrafında düzenlenir (Krauss, 1979: 39, 1977: 110). Sanatçı tek bir mekan özelinde birçok farklı araca başvurarak açık alan heykel kurgusunu Arazi Sanatı'nın gelipgeçici unsurlarıyla örtüştürür. Buna göre *Spiral Tepe ve Kırık Çember* kompleks çalışmaları Krauss'un ortaya koyduğu şema dahilinde manzara içerisine yerleşen inşacı imgeler olarak heykel yapısına kavuşurlar.

Krauss'un *Mekana Yayılan Heykel* yazısı özelinde Smithson'un bu makaleye konu olan çalışmaları, heykel formunun alanının genişlemesiyle herhangi bir gündelik unsura ya da endüstriyel tasarıma yerleşen alansal kurguyu heykel alanına dönüştürür. Bugün hala daha çağdaş heykelin temel sorunsallarından biri olan kamusal alan sunumları kökenlerini Krauss'un değindiği mekana yayılan heykel anlayışında vuku bulan sorunsallaştırmalar bütününe dayandırır. Buna göre açık alan heykellerinde ortaya konan örnekler estetik alanın dışından gündelik hayatın birer unsuru olan-sözü edilen yapıda Smithson'un *Tepesi*-kurgudan sanat alanına dahil olan yerleştirmelere dönüşür. Buradan hareketle de düşünsel çıktılara ulaşan yeni bir heykel formunun yerleşikleştğini görürüz. Smithson'un *Sarmal Tepe/Kırık Çember* çalışmaları Krauss'un *Mekana Yayılan Heykel* makalesi özelinde böylece genişleyen alanda yeni bir heykel formülasyonunun en temel nosyonlarını ortaya koyar.

KAYNAKLAR

- Bowden, K. (2012, 2 Ekim). Joseph Beuys 7000 Oaks-Symbolic Communication with Nature. Allartisqueuseful. <https://allartisqueuseful.wordpress.com/2012/10/02/jospeh-beuys-7000-oaks/>
- Erol, S. (2011). Heykelde Boşluk Kavrayışı: Modernizm ve Sonrası, Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Foster, Hal. (2017). Gerçeğin Geri Dönüşü, (Çev. E. Hoşsucu). İstanbul: Ayrıntı Yay.
- Harrison, C, Wood, P. (2016). Sanat ve Kuram: 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi, (Çev. S. Gürses). İstanbul: Küre Yay.
- Holt, N. (ed). (1979). The Writings of Robert Smithson, New York: New York Uni. Press.
- Holt-Smithson Foundation, Robert Smithson (t.y.). 28.12.2024 tarihinde <https://holtsmithsonfoundation.org/asphalt-rundown> adresinden erişilmiştir.
- Holt-Smithson Foundation, Robert Smithson, (t.y.). 02. 01. 2025 tarihinde <https://holtsmithsonfoundation.org/rocks-and-mirror-square-ii> adresinden erişilmiştir.
- Holt-Smithson Foundation, Robert Smithson, (t.y.). 04.01. 2025 tarihinde <https://holtsmithsonfoundation.org/spiral-jetty> adresinden erişilmiştir.
- Holt-Smithson Foundation, Robert Smithson, (t.y.). 05.01.2025 tarihinde <https://holtsmithsonfoundation.org/broken-circle-spiral-hill> adresinden erişilmiştir.
- Jacobs, B. (2021, 21 Haziran). Why Planting a Tree is a Radical Act. BBC. <https://www.bbc.com/culture/article/20210618-joseph-beuys-the-original-eco-activist>
- Krauss, R. (1977). Sculpture in the Expanded Field, October, Vol. 8. (Spring). 30-44.
- Krauss R. (1977). Mekana Yayılan Heykel, (Çev. T. Birkan). Sanat Dünyamız, 82, 103-110.
- Krauss R. (1979). Passages in Modern Sculpture, New York: The Viking Press.
- Krauss, R. (2021). Modern Heykel Dehlizleri, (Çev. S. Erduman). İstanbul: Everest Yay.
- Lorente, P. (2016). Çağdaş Sanat Müzeleri, (Çev. Ş. Öztürk). İstanbul: Koç. Üni. Yay.
- Özkaya, Y. (2007). 1960'dan Günümüze Çağdaş Sanatta Heykelin Konumu, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üni, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.

- Researchgate (08. 07. 2018). The Expanded field Diagram by Rosalind Krauss Reprinted from Krauss. https://www.researchgate.net/figure/The-Expanded-Field-diagram-by-Rosalind-Krauss-Reprinted-from-Krauss-R-1979_fig3_324574332
- Small, V. I. (2009). Site and Sociality: Joseph Beuys and the Relics of Modern Sculpture, Yale University Art Gallery Bulletin, London, 86-88.
- Smithson, R. (1972). The Spiral Jetty, Holt/Smithson Foundation, 10. 01. 2025 tarihinde <https://holtsmithsonfoundation.org/writings-by-smithson> adresinden erişilmiştir.
- Yılmaz, M. (haz.). (2004). Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı, Ankara: Ütopya Yay.