

T.C
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ
RESİM BÖLÜMÜ



DOĞA VE SANAT EKSENİNDE BİREYSEL SÖYLEMLER

(DİPLOMA PROJESİ KAPSAMINDA HAZIRLANAN ARAŞTIRMA VE UYGULAMA RAPORU)

Hazırlayan
Esra NOĞAY

Yöneten
Doç. Evren KAVUKCU

ERZURUM, 2024

İÇİNDEKİLER

RESİMLER DİZİNİ.....	3
GİRİŞ.....	5

BİRİNCİ BÖLÜM

ARAŞTIRMA RAPORU

1.1. SANATÇILARIN DOĞAYI TEMSİL ETME YAKLAŞIMLARI.....	7
1.1.1.Doğanın Sanat Eserlerindeki Yeri ve Önemi.....	7
1.1.2.Sanatçıların Doğayı Temsil Etme Biçimleri.....	10
1.2. DOĞA VE SANAT İLİŞKİSİNDE FARKLI YAKLAŞIMLAR.....	16
1.2.1. Değişen Doğa Algısı ve Arazi Sanatı.....	16
1.2.2.Çevreci Yaklaşımlar Bağlamında Ekolojik Sanat.....	20
1.2.3. Doğa Sanat İlişkisinde Bienaller ve Sanat Etkinlikleri.....	28
1.2.4.Sanatçıların Doğa Üzerinden Bireysel Söylemleri.....	33

İKİNCİ BÖLÜM

UYGULAMA RAPORU

2.1.UYGULAMANIN YAPILIŞ GEREKÇESİ.....	46
2.2.İÇERİK VE BİÇİME YÖNELİK SAPTAMALAR.....	46
2.3. UYGULAMANIN DÜŞÜNSEL YÖNÜ.....	48
SONUÇ.....	50
KAYNAKÇA.....	51

RESİMLER DİZİNİ

Resim 1. *Mağara Resmi, Lascaux Fransa*

Resim 2. *Cloude Monet, İzlenim, Gündoğumu, 1972, Tuval Üzerinde Yağlı Boya, 50x62.5cm Marmottan Monet Müzesi, Paris*

Resim 3. *Joseph Mallord William Turner, Thames Nehri Waterloo Köprüsü Üzerinde, 1830-5, 905x1210mm, Tuval Üzerine Yağlıboya (The Thames Above Waterloo Bridge,*

Resim 4. *Giorgione, Fırtına, 82x73cm, 1503-1509.*

(La Tempesta, <http://www.gallerieaccademia.it/en/tempest>)

Resim 5. *Caspar David Friedrich, Alacakaranlıkta Yürüyüş, 1830-35, 33.7x43.2cm, Tuv.Ü. Yğb. (A Walk At Dusk, <http://www.getty.edu/art/collection/objects/862/caspar-david-friedrich-a-walk-at-duskgerman-about-1830-1835/>)*

Resim 6. *Jean Vèrame, Les Roches Bleues Project, Morocco, 1984*

Resim 7. *Robert Smithson, Spiral Jetty, Great Salt Lake, Utah, 1970*

Resim 8. *Andy Goldsworthy, Balanced Rocks, Morecambe Bay, Lancashire May 1978*

Resim 9. *Richard Long, Connemara Sculpture, Ireland, 1971*

Resim 10. *Roberth Smithson, Spiral Jetty, 1970*

Resim 11. *Joseph Beuys, 7000 Oaks 7000 Basalt, 1982-1987*

Resim 12. *Andy Goldsworthy ve Snowballs, 2000*

Resim 13. *Andy Goldsworthy, Emhemeral Works, 2004-2014*

Resim 14. *Lynne Hull, Lightning Raptor Roost, 1994*

Resim 15. *Lynne Hull, Wildlife Wraning Signs, 2009*

Resim 16. *Helen ve Newton Harrison, Green Zone, 2009*

Resim 17. *Mierle L. Ukeles, Flow City, 1983*

Resim 18. *Mel Chin, Revival Field, 1990*

Resim 19. *Yoko Ono, Ex It, 1997-2007*

Resim 20. *Nele Avezedo, Melting Men, 2009*

Resim 21. *Agnes Denes, Wheatfield, 1992*

Resim 22. *16. İstanbul Bienali Yedinci Kıta Tanıtım Afişi, Tasarım: Sümeyye Kavutcu*

Resim 23. *İsimsiz,2019,Karışık medya yerleştirme, üfleme cam, galvanize çelik, plastik, ip Değişken boyutlar*

Resim 24. *Empatiyi Yeniden Kurma Makinesi, 2019, Yerleştirme, performans*

- Resim 25.** *Kayıp sular*, 2019, Üç boyutlu ahşap rölyef, 68 × 100 × 75 cm
- Resim 26.** Leonardo da Vinci, *Mona Lisa*, 1503-1506, Ahşap üzerine yağlı boya, 77 x 53 cm, Louvre Müzesi, Paris, Fransa.
- Resim 27.** Vincent Van Gogh, *Yıldızlı Gece*, 1889, Tuval üzerine yağlıboya. 73.7 x 92.1 cm. Modern Sanat Müzesi, New York, Amerika
- Resim 28.** Richard Long, *İskoçya’da Bir Çizgi*, 1981, Cul Mor, İskoçya.
- Resim 29.** Dennis Oppenheim, *Electric Kiss*, 2008
- Resim 30.** Richard Long, *İlkbahar Çemberi*, 1992,
- Resim 31.** Richard Long, *Delablöle Taşocağı*, İngiltere
- Resim 32.** Richard Long, *Kader ve Şans*, 2019, Enstelasyon, Lorcan O'Neill Galerisi, Roma
- Resim 33.** Richard Long, *Kader ve Şans*, Detay
- Resim 34.** Robert Smithson, *Sarmal Dalgakıran (Spiral Jetty)*, 1970, Tuz Gölü, Utah, ABD
- Resim 35.** Robert Smithson, *Alan-Sız (Non-Sites)*, (Franklin, New Jersey), 1968
- Resim 36.** Robert Smithson, *Alan-Sız (Non-Sites)*, (Franklin, New Jersey), 1968
- Resim 37.** Hans Haacke, *Çim Küp (GrassCube)*, 1966
- Resim 38.** Hans Haacke, *Çim Büyür (GrassGrows)*, 1969, New York
- Resim 39.** Olafur Eliasson *Danish-Icelandic (Qudus)*, 2014
- Resim 40.** Vaughn Bell *Village Green* serisinden *Biosphere Built for Two*
- Resim 41.** Andy Goldsworthy, *Ice Arch (Buz Kemer)*, 1-2 Aralık 1982, Brough Cumbria İngiltere
- Resim 42.** Walter De Maria, *The Lightning Field (Yıldırım Alanı)*, 1977, çelik sırıklar, Batı New Mexico
- Resim 43.** Walter De Maria, *Earth Room*, 1977, Dia Sanat Galerisi, New York
- Resim 44-45-46.** Anna Garforth, *Büyük Patlama*, Rus Kulübü / Doğu Londra 2012. Kaynak: <https://www.floelondon.com/the-big-bang>
- Resim 47.** Esra NOĞAY “Hatırlatma”, (25x15), Hazır Malzeme, 2024
- Resim 48-49.** Esra NOĞAY “Hatırlatma”, (25x15), Hazır Malzeme, 2024

GİRİŞ

Doğa, sınırsız farklı biçimleri ile her zaman sanatçılara ilham kaynağı olmuştur. Bu açıdan değerlendirildiğinde doğa, bünyesinde barındırdığı matematik ve geometri içeren sonsuz düzeneği ile öğretici bir kimlik de taşımaktadır. Sanat yapıtlarında doğa çözümlmelerine Rönesans'tan güncel sanat akımlarına kadar hemen hemen her dönem rastlanılmaktadır. Empresyonizm ile 1870'li yıllarda doğanın kompozisyonları değişen ışık değerleri göz önünde bulundurularak anlık olarak resmedilmiş ve Kübizmde ise doğa geometrik bir çözümlleme ile ele alınmıştır. Art Povera'da (yoksul sanat) sanat dünyasına doğadan gelen gerçek nesnelere katılımıyla, geleneksel olmayan malzemeler sanata dahil edilmiş, Arazi Sanatı, Çevresel Sanat, Ekolojik Sanat, Yeryüzü Sanatı gibi yeni sanat hareketleriyle insan-doğa ve yaşam ilişkileri sorgulanmaya başlamıştır. Bu bağlamda doğayı odağına alan sanatsal ifadelerde hem doğal çevrenin tahribatına yönelik bir farkındalık oluşturmaya çalışılmış hem de doğanın kendisi üzerinde doğaya yapılan müdahalelerle kavramlar/fikirler öne sürülmüştür.

Doğayla sürekli etkileşim içinde olan insan geçmişten günümüze artarak doğayı büyük bir yıkıma sürüklemiştir. Doğanın kendi içindeki döngüsü yüzyıllar boyunca farklılaşmaktadır. Buna etken olarak doğa olayları ve insanın doğa üzerindeki yıpratıcı etkisini gösterebiliriz. İnsanın merkeze alınmasıyla birlikte, doğa kendi işleyişinden çıkarak insanın denetimine ve kullanımına dönüşmüştür. Kentleşmeye bağlı olarak gelişen betonarme yapılaşma, kent nüfusunun tüketimine bağlı olarak ortaya çıkan çöp- atık kirlenme gibi etkenlerin doğa üzerinde yarattığı olumsuz etkileri vurgulamak da konunun ekolojik açıdan ele alınmasını gerektirmektedir. Doğanın duyarsızca ve hızlı tüketimine karşı çıkan çevre örgütlerinin yanı sıra sanatçılar da doğaya dikkat çekerek çeşitli işler yapmışlardır. Sanat alanında doğa ile etkileşimli üretilen işler ve doğrudan doğaya müdahalelerle oluşan eylemler, çevreci bir tavırla ortaya çıkabildiği gibi; galerilere, işlerin alınıp satılabilirliği gibi bir gerçekliğe de karşı çıkış niteliği taşıyabilmektedir. Ayrıca alternatif mekân bulma çabası içine girmiş sanatçıların, sanatın metaya dönüşmesine tepki olarak doğayı kullanmaya başlamış olmaları, yapıtlarının sergileniş biçimi açısından da en hür gördükleri yer olduğunu göstermektedir.

Gün geçtikçe değerini yitiren doğa-insan ilişkisinin sanatsal uygulamalarla sorgulanması yapılmaktadır. Doğadaki olumsuzluklara dikkat çekmek hedeflenmektedir. Bu düşünceden hareketle; malzemesi ve mekânı yeryüzü olan sanat yapıtlarının ortaya çıkış süreçleriyle ve nedenleriyle incelenmesi düşünülmektedir. Kentleşme çabası içine giren toplumların çevreye duyarlı olup olmadıkları konusunu araştırmak ve ekolojik sistemin yararına alınan önlemleri belgelemektir. Çevreci hareketlerin sanata yansımalarının ne şekilde gerçekleştiğini araştırmak ve özellikle 1960 sonrası sanatçıların çevreci yapıtlarını bu doğrultuda öne çıkarmaktır.

Doğa, yaratılışı itibarıyla kendi bünyesinde belirli bir düzen ve dizilime sahiptir. Belirli alanlarda sonsuz oluşumlar görülmektedir. Doğaya dair bu eşsiz dizilimler cebirsel ve geometrik çözümlmelerle ifade edilebilirken, doğayı açıklayan bu geometri fraktal geometri olarak tanımlanmaktadır. Fraktallar, altın oran, simetri ve kaosu da barındıran, sonsuz bir döngüde kendini yineleyen dizilimler olarak ifadelendirilebilir. Doğanın gizemli döngüsü ve bu fraktal yapısı sanatçıların doğa çözümlmelerini özgün bir dille ele almalarını sağlayacak sonsuz olasılıklar oluşturmaktadır (Cengiz, Uluişik ve Kara, 2020: 563).

Çalışmanın amacı, çağdaş sanatta doğaya yönelik çözümlere odaklanarak yaşadığımız çevrede gerçekleşen olaylar karşısında hissettiklerimizi seyirciye aktarmaktır. Yaşanan bu büyük deprem sonrasında insanımızın bu durumu daha iyi anlayıp unutmamaları ve tabii ki yetkili kişilerin bu durumun tekrar yaşanmaması için sürekli kontrol edilmesi gerekmektedir. Tezimde daha öncesinde doğa olayları, çevre hassasiyeti ve yaşanan olumsuz durumlar karşısında sessiz kalmayan bu konuları önemseyip birçok önemli çalışmalar ortaya koyup insanları bilinçlendirmek isteyen pek çok sanatçıya yer verdim. Ayrıca yapılan eserlerdeki doğaya yönelik izler, biçim ve içerik yönünden açıklanmaktadır. Çalışma, hem birebir doğayı deneyimleyen sanatçıların yapıtlarını ve doğadan esinle/yorumla görsel biçime dönüşen eserleri analiz etmek hem de doğanın sanattaki yansımalarını ortaya koyabilmek açısından önem taşımaktadır.

BİRİNCİ BÖLÜM

ARAŞTIRMA RAPORU

1.1. SANATÇILARIN DOĞAYI TEMSİL ETME YAKLAŞIMLAR

1.1.1. Doğanın Sanat Eserlerindeki Yeri ve Önemi

Tarih içerisinde doğa-insan arasında sürekli bir etkileşim vardır. Doğa bize tüm kaynaklarını sunmuştur. Yaşamamız için gerekli olan suyu yağmurlarıyla, besini çeşitli meyve ve sebzeleriyle ya da hayvanlarıyla, barınağı malzemeleriyle asırlardır sağlamaktadır. Ancak sanayi devrimiyle birlikte bilim ve teknoloji alanındaki gelişmeler kentlere göçe neden olmuş ve nüfus arttırmıştır. Kentlerde nüfusun artması ise daha fazla barınağın, fabrikanın, barajların kurulmasına, daha fazla besin ihtiyacına, tüm bunların karşılanmasına olan çaba sonucunda doğayı tahrip etmemize ve kaynaklarımızı tüketmemize neden olmuştur (Genç, 2013,s.13).

Doğa ile toplum arasındaki sınırlar kesin çizgilerle belirlenememiştir. İnsanlaştırılmış doğa yani özellikle sanatın nesnesi olan doğa, doğanın tümü anlamını taşımamaktadır. Bunun nedeni insanın doğayı bir bütün olarak kavrayamamasıyla ilgilidir. İnsan sadece soyutlamalar, kavramlar, yasalar ve bilimsel bir dünya görüşü yaratarak doğaya yaklaşmıştır. Sanatın nesnesi olan doğanın yanında, bilimin ve felsefenin nesnesi olan bir doğa daha vardır. Her iki doğa da hiç kuşkusuz gerçektir ve aynıdır. Ama bilim, sanat ve felsefe aynı gerçekliği, aynı doğayı kendi bakış açılarıyla değerlendiren, açıklamaya çalışan alanlardır... Sanatçıların doğadaki nesnelere anlamlarını genişletme çabası; doğadaki nesnelere biçim olarak almasına karşın, onları aşmaya, idealleştirmeye, içselleştirmeye yönelme çabasıdır. Bunu yapabilmek için nesnenin doğadaki biçimine olmasa da var oluşu nedenine bağlı kalmıştır. (Marasalı,2009,s.6) Sanatçının dünya görüşü ve duyarlılığı ile ilgilidir. Sesler, kokular doğal veya yapay olarak aynı olmasına karşın, asıl farklılık sanatçı ve izleyicinin görüşüne ve düşüncesine bağlıdır.

Doğa her zaman sanatın bir parçası olmuştur. Mağara duvarlarına çizilen doğa olayları ya da doğal yaşam kareleri (Resim 1), kudreti simgeleyen canlıların sembolleri, empresyonistlerin anlık izlenimleri, gerek dalından koparılmış meyvelerin masada can çekişen halleri, gerek figürlere yaslanan bir manzara. Ya da sergileme mekânı olarak doğa. Doğa, geçmişten günümüze sanat tarihinin beslediği en önemli kavramlardan biridir. Ancak doğa, görsel anlamada etkilenilen, alıntı yapılandı. Günümüz sanatında ise, kavram ve eser olarak sorgulanan doğa vardır karşımızda. Doğadaki her canlının, her olayın, her mekânın kısacası yeryüzünde bulunan her şeyin sanat nesnesine dönüşebilecek olması gündeme gelmiştir. Günümüz sanatında doğa artık sadece mekân ve manzara olmaktan çıkıp sanat eserinin kendisine de dönüşmüştür. Bu ayrım yeryüzü sanatçıların galeri mekanına tepkileriyle başlamıştır.



Resim 1. *Mağara Resmi, Lascaux Fransa*

Doğa bazen çizgi, renk bazen ışık ile yorumlanır, bazen de hiç değiştirilemeyecek bir örnek olarak değerlendirilir. Bütün naturalist anlayışların temelinde, doğanın güzel bir varlık olduğu, bu güzelliği ile sanata örnek olacağı, onu değiştirmenin gereksiz olduğu düşüncesi yer almıştır. Onlara göre sanat güzel olan doğayı yansıtmalıdır. Zamanla bu anlayış değişmiş, Delacroix'ın "biz romantik olduktan sonra dağlar güzelleşti" sözündeki gibi sanat güzelliğini kavramada, doğa güzelliğinin önderlik ettiği görüşü savunulmaya başlanmıştır. Sanatta doğaya uygunluk ilk kez Giotto'nun çalışmalarında görülmüş olmasına karşın doğadaki güzellik ile sanattaki güzelliğin birbirinden farklı değerler olduğu 19. yüzyıl sanatçıları tarafından özellikle de İzlenimcilik tarafından ortaya konmuş ve birçok İzlenimci ressam, çöp ya da saman yığınlarının resimlerini yapmışlardır. (Marasalı,2009,s.7)

Sanatta Kübizm ve Ekspresyonizm, doğanın gerçek görünüş biçimini parçalamakla ilk tepkiyi göstermişlerdir. Ardından doğanın gerçek görünüşünü veya yansımalarını anlatım aracı olmaktan çıkararak yapıtlarından görüşünü benimsemiş ve yapıtlarına yansıtmışlardır. Onlar; sanatta doğanın gerçek görünüş biçimlerinin olduğu gibi kullanılması; özgürlüğün kısıtlanması anlamını taşımaktadır. Onları izleyen ise; soyut sanat olmuştur.

Soyut sanatta ise sanatçının doğa ile ilişkisi var olan görüntüyü yansıtmaya eyleminin yerine doğa ile iç içe geçmiş varlığının yansımaları olarak ortaya çıkararak yapıta dönüşmüştür. Gerçek doğadan imgesel doğaya dönen sanatçı, kendini anlatırken, dolaylı olarak doğayı da anlatmaktadır.

Sanatçı bir eser ortaya koyarken izler, düşünür ve harekete geçer. Bunu yaparken zihninin çalışma dinamiğinin nasıl işlediği onun için önemsizdir, ancak gördüğü, algıladığı ve hissettiği şeyi her daim taşır. Doğayı kusursuz biçimde resmetmeye çalışan bir ressamın zihnindeki imaj ile doğa dışı anlatımlara eserlerinde yer veren sanatçının yapıtında aynı zihinsel anlamdaki düşünce mutlaka vardır. Doğanın sanat çalışmaları içinde bir aktör olarak nasıl yer aldığını incelediğimizde; onun ne derecede yansıtıldığını ve düşünsel açıdan nasıl geçişler yapılabileceğini düşünüp sorgulamak gerekir. Rönesans ve Reform hareketlerinden sonra sanatçılar doğadan aldıkları ilhamla çalışmalar yapmışlardır. Ancak doğrudan doğanın içinde, doğanın kendisini resmeden İzlenimcilerle birlikte ressamın doğada bulunduğu ilham başkalaşmıştır. Artık doğa sanatçıların özgün görme ve görüşleri doğrultusunda resmedilmeye başlanır.

XIX. yüzyıldan başlayarak sanatta atılan önemli adımlar doğa ile sanatçıyı giderek birbirine daha da yaklaştırıyordu. Standartlara uymamayı eserlerine yansıtarak ilk isyan bayrağını eline alan Delacroix, sanatta devrim yaratacak olan İzlenimcileri derinden etkileyecek oluşundan habersiz hayal gücünün, rengin öneminden bahsediyordu. Ressamın 1800'lerin ikinci çeyreğinde Kuzey Afrika'ya yaptığı seyahatte günlüklerine düştüğü notlarda Tanca'da savaşan atlardan şöyle bahsetmektedir,

(...) Benzersiz ve muhteşem bir sahneyle karşı karşıyaydım (...) demesi bu etkinin kaynağını, sanatçının eserlerini üretirken aldığı ilhamı yansıtmıştır. Bu seyahatinde yaptığı "Arap Süvarileri Bir Taarruzda" adlı eserinde "ressamın tek istediği, son derece heyecanlı bir ana onunla birlikte katılmamız ve ön planda şaha kalkmış bir safkanla arkada hızla ilerleyen Arap süvarilerin bulunduğu bu sahnedeki hareketlilik ve romantizmden duyduğu zevki paylaşmamızdır (Gombrich, 2004,s.387).

Delacroix'nun izleyiciye geçirmek istediği bir duygu vardı; kendi duygusu. İzliyor, hissediyor, heyecan duyuyor, eserine aktarıyor ve buna izleyicinin de açıkça tanık olmasını istiyordu. Delacroix'nun çağdaşlarından özellikle manzara ressamlarına hayranlık duymuş olması, günlüklerinde yerel renge, ışık ve renk ilişkisine değinmesi ve özellikle suluboya ile yaptığı manzara resimleri aslında İzlenimcilik akımının gelişinin habercisi niteliğindedir.

Monet'nin de yer aldığı grup olarak bilinen İzlenimcilere, akımın başyapıtlarından biri olan ve Resim 2'de yer alan "İzlenim, Gündoğumu" tablosu ile sanatçı ele alınmıştır. Yapıtı inceleyecek olursak Monet; izlediği doğayı, doğadaki ışığı ve bu çerçevede var olan hayatı, kendinden önceki dönemlere göre bambaşka bir perspektiften ele aldığı için doğa ve sanat ilişkisi bağlamında yeni bir kapıyı araladığını görmekteyiz. Monet'nin bu eseri doğrudan doğadan ilham alarak, ancak bunun yanında kendi izlenimini tuvaline yansıtması bakımından önemlidir.



Resim 2. *Cloude Monet, İzlenim, Gündoğumu, 1972, Tuval Üzerinde Yağlı Boya, 50x62.5cm Marmottan Monet Müzesi, Paris*

1.1.2.Sanatçıların Doğayı Temsil Etme Biçimleri

Doğaya bakıldığında birçok şey algılanır. Algılar üzerinde duyu organlarının farklı özellikleri, kapasiteleri, zihinsel ve kültürel hazır bulunuşluk durumları belirleyici bir etkiye sahiptir. Algılar sayesinde doğanın ya da insanın yarattığı şeyler anlamlandırılır. Her insan etrafını kendi sosyal, kültürel, psişik durumunun çerçevesinde algılar; geçmiş tecrübeler, şimdiki deneyimler ve gelecek niyetleri algının içeriğini belirler. Algı çevrenin ve nesnelerin gerçekliğini olduğu gibi kavramaya çalışırken “aynı zamanda sempati ve antipati obje’si olarak da kavrar. Böyle bir kavrayış içinde gerçeklik dünyası aynı zamanda bir duygu dünyası olur” (Tunalı, 2007,s.35). Son derece karmaşık bir yapı ihtiva eden insan psikolojisi, deneyimlerle gelişir ve sürekli değişim, dönüşüm halindedir. Biçimlerin, nesnelerin ve seslerin tanınması, ayırt edilmesi ve aralarında ilişkiler kurulması, kavramsal-simgesel düşüncenin gelişmesi ilk çocukluk devresindeki algılar için önemli deneyimleri oluşturur. Aile ortamının getirdiği ekonomik, sosyal ve dinsel değerler ile eğitim ve toplum yapısı da insan algılarının temelini oluşturmaktadır.

Doğadan duyular aracılığıyla edinilen izlenimler her insana özgü eşsiz, simgesel bir anlam dünyası yaratır. “Algı, basit bir fiziksel görüngü olmaktan öte bir şeydir; içsel yaşamla ilgili en kapsamlı sonuçların çıkarabileceği ruhbilimsel bir işlemdir” (Adler, 2004,s.47– 48). Şüphesiz insanı diğer insanlardan farklı kılan ya da benzeştiren tüm algısal tavırların kökensel bir bağı olduğu da düşünülmüştür. Fiziksel kabiliyetlerin artması ve buna bağlı zihnin gelişim aşamalarını, doğayı kavrayarak anlamlandırma ve kendini mekân yani doğa içinde konumlandırma çabalarıyla çeşitlenip gelişen ve kalıtımsal hale gelen birtakım algıları, davranışları, mitleri, simgeleri, İsviçreli psikiyatrist Carl Gustav Jung evrimle ilişkilendirir. Jung insanın ortak bir bilinçdışı sürecin etkisinde olduğunu ve “arketip” olarak tarif ettiği bu sürecin doğum, ölüm gibi ilk tip ya da kök imgelerden oluştuğunu söyler. Jung kök imgelerin insanın önceki atalarının geliştirmiş olduğu tepkilere benzer eğilimlerin gösterilmesine neden olduğunu ve her insanın doğuştan getirdiği ortak kök imgelere sahip olduğunu söylemektedir. “Jung birbirini etkilemesi imkânsız olan kültürlerde dahi ortak semboller keşfetmiş, aynı sembolleri hastalarının rüyalarında da gözlemlemiştir” (Özmen, 2016,s.381– 397).

İnsanoğlunun binlerce yıl önceki algı biçimlerini ve seviyelerini bugünden tespit etmek hiç kolay olmasa da o zamanlardan bugüne kalan resim, obje vb. arkeolojik kalıntılar sayesinde çıkarımlar yapmak mümkün olmaktadır. Bu bağlamda resim sanatının arkaik örnekleri olarak kabul edilen mağara duvarlarına yapılmış hayvan çizimleri, erken dönem insanların algısal durumları hakkında önemli yorumlar yapılmasına olanak sağlar. Basit tasvirler şeklinde olan bu çizimlerin hala insanın doğasında var olan sanat ihtiyacından mı yoksa avla, büyüyle ilgili ihtiyaçlardan mı kaynaklandığı tartışılabilir da insanın doğaya anlamlı bir bakışının olduğu ve bunun da doğmakla yani doğayla karşılaşmakla harekete geçtiği söylenebilir. Belki her karşılaşma insanın kendisine dönük bir çözümleme ihtiyacını da beraberinde getirdiğinden, “karşılaşılmanın” temsilini yapmakla kendi tını arasında bir bağlantıyı da sağlıyor olabilir. Karşılaşılmanın yani algılanan şeylerin ister organik ister inorganik olsun bütünüyle soyut ama ruha değen bir tarafı olduğu görülüyor.

Tinde korku, heyecan, umut, gerginlik, öfke, huzur, dinginlik, karamsarlık, şiddet, acıma gibi algısal çağrışımlar yaratabilen doğa ve onu oluşturan tek tek parçalar, biçimler, bu sayede uzamda bir anlam içerisinde görünmeye başlıyorlar. İnsanın varoluşunu ve bu varoluşun doğa içindeki konumunu sorgulamasıyla ilintili olabilecek bu anlam arayışını Maurice Merleau-

Ponty şöyle tarif etmektedir: “Dışımızdaki her varlığa ancak ve ancak vücudumuz üzerinden erişebiliyoruz; dışımızdaki her varlık da böylelikle insan özelliklerine bürünüp bir ruh ve vücut karışımı haline geliyor” (Ponty,2010,s.26). Gerçekten de doğaya bakıştaki bu “antropomorfizmi” (insanlaştırma) günlük hayatta da sıklıkla görmek mümkündür. Doğadaki nesnelere karşı geliştirilen bu duygusal ilişki biçimini İsmail Tunalı “Estetik” isimli kitabında “özdeşleyim” terimiyle açıklıyor: “Özdeşleyim, hiç kuşkusuz yalnız estetik tavrımıza karışan bir özel duygu olmayıp, gündelik yaşamımızda da sık sık karşılaştığımız ve yaşadığımız bir duygu türüdür” (Tunalı, 2007,s.40 – 41).

Tunalı insanın gündelik hayat da etraftaki nesnelere bir ilgi içinde olduğunu ve bu ilginin bazı nesnelere arasında daha özel türden bir ilginin oluştuğunu, bir duygusallık geliştiğini ve o nesnelere bir özdeş olma sürecinin başladığını söylemektedir. Nihayetinde cansız nesnelere insan algısı ile bir tür simgesel canlılık kazanmış olurlar. Dalgalı bir deniz coşkuluğunun, azgınlığın ifadesi olabilirken dağlar mağrurluğu simgeleyebilir. Fakat bu ve benzeri duygular yalnızca insanın ruhsallığına aittir ne deniz coşkudur ne de dağlar mağrurdur. İsmail Tunalı'nın Worringer'in, Türkçeye “Soyutlama ve Özdeşleyim”, olarak çevirdiği çalışmasında “Einfühlung” kelimesine karşılık kullandığı “özdeşleyim” ile doğaya yüklenen bu tür insani vasıflar bir yönüyle “doğa tanrıçılık” (Panteizm) düşüncesine bağlanabilir. Yaratıcısını arayan insan tanrıyı doğada, objelerde ve insanda görmeye çalışarak her şeyin tanrının bir parçası olduğunu; dolayısı ile bir ruhu olduğu düşüncesine varmış böylece de doğanın görkemiyle “yüce tanrı” kavramlarını aynılaştırmıştır denilebilir. Bu bağlamda doğanın tasviri yani görünüşü resmi olarak adlandırdığımız resim türü insanın doğayla kurduğu simgesel ilişkinin son derece ilginç görsel örneklerini içermektedir. John Berger “Görünüre Dair Küçük bir Teoriye Doğru Adımlar” isimli kitabında sanatsal algının doğa içerisinde oluşumunu tarif ederken şöyle söylüyor: “Resim yapma itkisi gözlemden ya da (muhtemelen kör olan) ruhtan değil, bir karşılaşmadan doğar. Ressamla modeli arasındaki bir karşılaşmadan- bu model bir dağ ya da boş ilaç şişeleriyle dolu bir raf bile olsa” (Berger, 2007,s.11 -12- 31) demektedir. John Berger'in karşılaşma olarak ifade ettiği şey algının başladığı ilk andır; sonuçlarının öngörülmesinin pek kolay olmadığı andır. Bu karşılaşma anından itibaren gelişen süreci ise İsmail Tunalı bir sanatçının resmini yapmak istediği bir ağaç ile arasındaki ilişkiyi örnek vererek şöyle tarif ediyor: “Bir sanatçı olan süje, ağaç dediğimiz objeyi tuvale geçirmeye çalışıyor. Ama sanatçının ağacı tuvale geçirmesi, daha önce o objenin sanatçı süjesi tarafından algılanmasını, onun kavranmasını şart koşar” (Tunalı, 2008,s.11).

Sanatçı ilgi kurduğu bir ağacın resmini yaparken o ağacı kendi kavrayış şekliyle yorumlar ve yorumladığı ağacı tuvale aktarır. Artık resim yüzeyinde var olan ağaç doğadaki ağaç değil ressamın algıladığı ağaçtır. Bu durum ressamın doğa ile olan karşılıklı ilişkisinin taklit etmekten öte yorumlama, yeniden anlamlandırma, soyutlamaya doğru giden bir temsil etme eğilimini ortaya koyar görünmektedir; bu açıdan Antik Yunan düşüncesindeki “mimesis” kavramının karşısında bir görme biçimini tarif eder. “Mimesis tam da doğayı kopyalama anlamında “taklit etme”ye tekabül eder” (Minor, 2013,s.51). Yüzyıllarca sanat doğanın temsili yani taklit edilmesi olarak genel kabul gördüğünden, sanatçı ancak görüntüyü, kendi algı dünyasının farklılıklarını pek dikkate almadan, sadece nesnelere dış görünüşü üzerine odaklanarak ifade etme yolunda ilerlemiştir. Doğanın idealize edilmesi sonucunu yaratan bu bakış açısı, algıda insanın duygularını çok hesaba katmayan, varlığın kendinden kaynaklanan bir iç enerjisinin, güzelliğinin, estetiğinin var olduğunu, sanatçının da bu güzelliği taklit eden bir görev üstlendiğini iddia ediyordu. Bu antik düşüncenin tam karşısında,18.yüzyıl da İskoçyalı filozof David Hume şöyle söylemiştir: “Güzellik kendi başına şeylerde var olan bir nitelik değildir.

Sadece şeyleri düşünen zihinde var olan bir şeydir ve her zihin farklı bir güzellik algılar” (Minor, 2013,s.128) demiştir.

Doğa ve sanattaki güzeli sorgulayan Alman filozof Immanuel Kant ise “bir doğa güzelliği güzel bir şeydir, sanat güzelliği ise bir şey hakkında güzel bir tasavvurdur” (Tunalı, 2008,s.179) derken, yine bir başka Kuzeyli düşünür Hegel ise “sanat güzelliği tinden doğan bir güzelliktir, tin ve tin ürünleri doğadan ve doğanın görünüşlerinden üstündür” (Tunalı, 2008: 180) diyerek doğa güzelliğinin ancak insanın ruhsallığı çerçevesinde bir anlam ifade edebileceğini söylemiştir. Ressamın yalın anlamda doğayı kopya eden bir kişi olmadığı, salt derdinin doğanın gerçekçi görünümünü resmetmek olsa da her sanatçının birbirinden farklı algılama seviyelerinin yani ruhsal, duygusal farklılıklarının olduğu gerçeğinden ötürü, ortaya çıkacak resmin de sanatçının kendi benliğinden bağımsız olamayacağı düşünülebilir. Sanatçı tarafından içselleştirilip temsil edilen doğa ise artık gerek biçimsellik gerekse de renk, doku gibi elemanlarının simgesel anlamlar da yüklendiği bir şey haline gelmiştir denebilir.

Görünümlere dışardan, taklitçi tavırla bakmak değil içeriden bakma arzusunun ortaya çıkışı, doğadaki formları yorumlamaya, simgeselleştirmeye dönük eğilimler, çok uzun bir düşünsel çabanın Batı resim sanatına olan sarsıcı ve dönüştürücü etkisinin bir sonucudur. Avrupada 18. yüzyıl “Aydınlanma Felsefesi”nin insanı dini baskıdan ve kilisenin tahakkümünden kurtarıp, bilimin önderliğini öne çıkartan anlayışı hayatın her alanını etkilediği gibi sanatı ve sanatçıları da kökten etkilemiştir. Özellikle 19. yüzyılın başına gelindiğinde Aydınlanma Felsefesinden etkilenen Alman filozof Immanuel Kant’ın doğa ve insana dair yaklaşımları kendinden sonraki kişiler ve dönemler üzerinde belirleyici olmuştur. Kant evren algısını “görüngüler dünyası” ve “insanın kendi dünyası” olarak ikiye ayırırken “bu dünya özgür kişiliğin dünyasıdır” demektedir. “Bununla da Kant, kendisinden sonra gelen Romantizmi açmış olur” (Akarsu, 1994,s.48 – 49). Böylece Kant’ın işaretini verdiği Romantizm ile sanatın merkezine, sanatçının iç dünyasının yerleştiği bir döneme girilir. Modern sanat akımlarının da neredeyse temelini oluşturan Romantizm sanatçının duygusal tepkilerini bu tepkileri ortaya çıkartan şeyden daha önemli sayan bir anlayışı hâkim kılmıştır. “Romantizm, kendisinden sonra gelen sanatın gidişatını derinden etkiledi” (Carroll, 2012,s.91).

Romantik tavır Görünü resmine, alışılmış olanın dışına doğru hızlı bir ivme kazandırırken doğanın daha önce pek dikkatleri çekmeyen tarafları görünü ressamı sayesinde daha anlamlı olmaya başlamıştır. Kompozisyondaki vurgu taşlar, kayalar ve ağaç dalları gibi düzensiz şekillere sahip biçimlere kaydırılarak bu biçimlerin deformasyonla bambaşka bir şekilsel algıyla görünür olması sağlanmıştır. Ressam aslında sadece herkesin gördüğü, ayağının takıldığı, üzerine çıkıp oturduğu doğa biçimlerini resmetmiştir, fakat artık tuvalde görülen taş ya da kaya simgesel göndermelerle de okunabilecek şeylere dönüşmüştür. Etraftaki kurumuş dal parçaları, birbirinden farklı biçimleriyle, dokusuyla ressamın algı dünyasından süzülüp ölüm gibi, parçalanmışlık gibi, ayrılık gibi şiddetli duyguları çağrıştıran biçimlerin simgeleri olmuşlardır. Bu örnekleri çoğaltmak mümkündür. Belki de sanatçının biçimlerle, renklerle, dokularla dolu doğadan çekip aldığı bu parçalar sayesinde, doğa çözümlenmiş görüldüğünden onu simgeselliğin diline dönüştürüp, yorumlamak da kolay olmaktadır.

Romantizmin en önemli ressamlarından Eugéne Delacroix “biz romantik olduktan sonra dağlar güzelleşti” ve İrlandalı oyun yazarı, romancı Oscar Wilde “Dorion Gray’in Portresi” isimli eserinde, “İngiliz ressamı Thames nehrini sisli olarak gösterdiği günden beri Thames üzerinde gerçekten sis vardır” derken, ressamca bakışın doğayı hissediş ve tuvale aktarışındaki

tinselliğin izleyicilerin algısını da doğrudan etkilediğini ve yönlendirdiğini söyleyerek, Romantik dönemdeki, doğanın algılanışındaki farklılığa işaret etmektedirler. Bu dönemde sanatçıların doğayı yorumlayışları izleyiciler üzerinde o kadar etkilidir ki adeta “insanlar, romantiklerin yapıtlarında dağların güzelliğini ve İngiliz ressamların resimlerinde Thames’i sisli gördükten sonra doğada bu güzellikleri fark etmişlerdir (Tunalı, 2007,s.200).



Resim 3. Joseph Mallord William Turner, Thames Nehri Waterloo Köprüsü Üzerinde, 1830-5, 905x1210mm, Tuval Üzerine Yağlıboya (The Thames Above Waterloo Bridge, <https://www.tate.org.uk/art/artists/joseph-mallord-william-turner-558>)

Romantik dönemin yarattığı elverişli iklimin büyük etkisiyle doğa görünüşü ressamı tarafından kendi gerçekliği dışında, soyutlanıp yeniden kurgulanarak, aslında olmadığı bir anlama büründürülmüştür. Burada altı çizilmesi gereken husus ressamın görünüşü karşısındaki tavrının, görünüşü olduğu gibi resmetmek değil, kendi mitosunu çerçevesinde bilinçli veya bilinçsiz kurgulayıp göstermek şeklinde olduğudur. Bir ucuyla simgeciliğe giden bu tavır, doğanın yarattığı birbirinden farklı her türlü biçimsellikte; kurumuş ve çürümüş dallarda, taşlarda, nehirlerde, dağlarda, ormanlarda, bitkilerde, bulutlarda, fırtınalarda var olan soyut bir simgeciliği arayıp “görünenin değil de görünmeyenin aynası” (Sayın, 2009,s.52) olmak gibi bir görev üstlenir.

Doğanın el değmemiş olağanüstü büyüsellikteki yapısı görünüşü ressamına, başka hiçbir biçimselliğe gerek bırakmadan, neredeyse sınırsız denebilecek bir imgesellik olanağı sağlamıştır. Yaklaştıkça artan bu imgesellik ressamla görünüşü arasında kurulan, kendine has görsel bir dilin sonucudur. Görünüşü bu haliyle insanın ruhsal dünyasının dışavurumunun taşıyıcılığının yani simgeselliğinin aracı olmaktadır. Görünüşünün bu simgeselliğe dönük, belki ilk ve en önemli kullanılma biçimlerinden biri, Gombrich’in deyişiyle “neyi betimlediği konusunda kesinlik yoktur” dediği Giorgione’nin “Fırtına” isimli tablosunda (Resim 4) aranabilir. Sanat tarihinin en ilgi çekici resimlerinden biri olarak kabul edilen bu tabloda, tavır olarak o tarihe dek alışık olunmayan şekilde bir Rönesans dönemi sanatçısının kompozisyonunda görünüşü ve onu oluşturan biçimsel elemanlar, figürden daha baskın, adeta “devrimci” bir tavırla resmedilmiş, bu durumda akıllara “Fırtına” isimli bu tablonun ne hakkında olduğu sorusunu getirmiştir. Gombrich Giorgione’nin bu resmi için hem kendinden önceki sanatçılar hem de çağdaşlarından farklı olarak “önce nesnelere ve kişileri çizip sonra onları bir mekâna yerleştirmiyor, doğayı, toprağı, ağaçları, ışığı, havayı, bulutları ve kentleri, köprüleriyle insanları bir bütün olarak düşünüyor” (Gombrich, 1997,s.331) demektedir.

Giorgio Vasari ise “Sanatçıların Hayat Hikayeleri” isimli kitabında Giorgione’yi doğaya sadakatle bağlı, doğanın güzelliklerine aşık ve her zaman doğayı “taklit” eden bir ressam olarak anlatıyor. Vasari’nin anlatımına göre doğayı bu denli içselleştirmiş bir sanatçı için, döneminin hâkim kompozisyon anlayışını “görünü” lehinde ters yüz edip, görünü’ye birtakım simgesel anlamlar yükleyerek, asıl konunun mesajını kuvvetlendirmeye çalışmıştır denilebilir. Resmin ön planında sıradan insanlar gibi tasvir edilen kişilerin aslında Meryem, bebek İsa ve Yusuf olarak genel kabul gördüğü bu resimde kuvvetli atmosferik etkilerle fırtına öncesi an tüm sükunetiyle simgelenirken, figürler üzerine düşürülen idealize ışık sayesinde görünü ile figürler arasında bir kavram zıtlığı oluşturularak resim son derece ilgi çekici bir hale getiriliyor (Şentürk,2012,s.90–91). Giorgione’nin resmindeki görünü tablodaki figürler ve mimari elemanlar yoluyla yaratılan simgesel anlatımı destekler mahiyette kullanılırken, muhtemelen bahar ya da yaz döneminde açan bitkiler ve ağaçlarla kurgulanmış topografya sayesinde de yeniden doğuşun, canlılığın, umudun simgelendiği düşünülebilir.



Resim 4. *Giorgione, Fırtına, 82x73cm, 1503-1509.*

(*La Tempesta*, <http://www.gallerieaccademia.it/en/tempest>)

Görünü resminin kendi başına konuşmaya başlayıp, simgeselliğinin ön plana çıkması, “güzel nedir” ile beraber “yücelik, büyüklük” gibi kavramların da tartışılmaya başlanmasıyla da koşuttur. Kant’ın da üzerinde durduğu “yüce” kavramı insanı aşan büyüklüklere ve sınırsızlıklara sahip objelere verilen bir sıfat olarak tarif edilirken “matematik yüce” ve “dinamik yüce” olarak da ikiye ayrılıyor. Kant “matematik yüce”nin kavranamayan bir büyüklük olduğunu “dinamik yüce”nin ise bütün ölçüleri aşan bir kuvvet olduğunu anlatıyor. Buna örnek olarak Kant bir çölün sınırsızlığını matematik yüce, her yeri kasıp kavuran bir fırtınayı, kabarmış açık bir denizi de dinamik yüce olarak ifade ederken her iki tür yücenin de bir korkutuculuğu, bir ürkütücülüğü olduğunu söylüyor, “ama kendi yaşamımızı tehdit etmeyen bir korku. Onların her ikisinin de ortak yönü, zihin yetimize, kendilerinde düşündüğümüz sonsuzluğu duyularımızla kavramayı bir görev olarak vermeleridir” (Tunalı,2007,s.228) demektedir.

Kant doğadaki bu yüceliğin insan duygularıyla kavranamayacağını çünkü insanın duyularını aşacağını ve insanın bir ezilmişlik, bir acı duygusu yaşayacağını söylerken ancak akıl yoluyla duyusal ezilmişliğin yenilebileceğini ifade etmektedir. Kant’ın yüce ile ilgili bu düşüncelerini, doğa karşısında insanın acz duygusunu akıl ile yenip zafere ulaşmasını, ressamlar da fırçalarıyla

aşmaya çalışmışlardır denebilir. Özellikle 19. yüzyıl görünüş ressamı doğanın bu sonu gelmez biçimsel zenginliğinin, her şeyi aydınlatıp rengi var eden ışığın; nesnelere eğip büken, deforme eden, yok eden müthiş enerjisi ile canlı cansız her varlığı kendine bağlayan tanrısallığının peşinde, büyük bir romantizmle çalışmışlardır. Yüce duyguların doğadaki simgesel izdüşümleri belki de ressamın kendisiyle, yüzleşme derdi de denebilecek bir amaçsallıkla araştırılmıştır.

Dağ zirvelerindeki, uçsuz bucaksız ormanlar, uçurumlar, coşkun nehirler, fırtınalı denizler ve sisler içerisinde resmedilen bu görünüşler, kendini hiçleştirip bir anlamda ruhsal derinliğinin yankısını doğadan alarak yeniden varlık kazanma çabasındaki insanın sembolü olmuşlardır. Bu bağlamda Alman ressam Caspar David Friedrich'in resimleri adeta doğa ve insan arasındaki orantısız baskınlığın manevi çözümlenmeleri gibidir (Resim 5). Genelde sırtı izleyiciye dönük figürler görünüş'nün ezici büyüklüğü karşısında donakalmışçasına hareketsiz adeta doğaya bir teslimiyet içerisinde görünürler. "Bütün bu resimlerde sanatçı, bir yücelik anında doğayı çizmekten çok (bizim de katkımızla) yücelik karşısındaki deneyimi ifade etmeye çalışmıştır" (Eco, 2006,s. 296).



Resim 5. Caspar David Friedrich, *Alacakaranlıkta Yürüyüş*, 1830-35, 33.7x43.2cm, Tuv.Ü. Yğb.

(*A Walk At Dusk*, <http://www.getty.edu/art/collection/objects/862/caspar-david-friedrich-a-walk-at-duskgerman-about-1830-1835/>)

Caspar David'in doğayla kurduğu ve izleyiciye kendi ruhsallığı üzerinden göstermeye çalıştığı doğa-insan ilişkisinin mistiziminde, doğa görünüşlerinin görünmeyen varlıksallığına giden bir simgecilik vardır; sadece izlenen bir görünüş değildir tuvalde olan. Caspar David'in bu biçimselliği genelde geleneksel görünüş resmi anlayışında karşımıza çıkan, salt bakılanın, izlenimi alınan doğanın "güzel" bir parçasının, bir bölümünün çerçevelenmesi şeklindeki görünüş anlayışının karşısındadır. Karşımızdaki, huzur veren, hoşya giden yalnızca kendisi gibi görünen bir doğanın "keyif"le algılanan resimselliği değildir; ressamın dışarıdan değil içeriden baktığı, soyut anlamlar yüklediği doğanın, kendi gerçekliğinden resim sanatının gerçekliğine taşıdığı bir görünüş resmidir.

Doğanın sanatçıyı ruhundan kavrayıp, biçimselliğiyle dayattığı "yücelik" duygusunu, simgesel anlam derinliğini, sadece Batı görünüş resminde değil, 12. ve 13.yüzyıl Çin görünüş resmi örneklerinde de görülebilir. Her ne kadar Çin görünüş resmi, mekânı Batı görünüş resminin tersine üç boyutlu bir yanılısama sunacak şekilde kullanmamış olmasıyla, çok temel, Doğulu-

Batılı resim yapma biçimi farklılığını ortaya koysa da Çinli ressamın resimlerinde doğanın görünen değil ama görünmeyen tarafındaki simgeciliğe olan romantik yönelimi izlenebilmektedir. Doğanın göze gelmeyen ancak hissedilebilen tarafı bir Çin metninde şöyle geçiyor: “Gökyüzü altındaki bütün nesnelere, kendilerini görünür-görünmez yaparlar. Görünür olan, onların dış yüzleridir; buna, nesnenin Yang cephesi diyoruz. Görünmez olan ise, onun iç imgesidir, bu da Yin’dir” (Cheng, 2006,s.119).

Tao felsefesindeki “Yin” ve “Yang” karşıtlığı tüm evrenin özünü oluşturmaktadır. Doğada aranan bir “ruh”tur; her nesnesinin şeklinde gizli olan, ressamın onu bulup çıkartmakla kendini mükellef kıldığı bir gelenekle çalışıp ortaya çıkardığı bir amaçtır. “Çinlinin gözünde Dağ- Su imgesi, biraz daha genişlemiş biçimiyle manzara anlamına gelir. Manzara ressamının yaptığı da bundan dolayı “Dağ ve Su resmi” (Cheng,2006,s.125). Yin ve Yang’ın karşıtlığı Çin görünüş resminde “Dağ ve Su” temsiliyle sağlanır. Dağ ve Su insani özellikler yüklenir. Dağ ve su resmi yapmakla insan portresi yapmak eşdeğer bir anlam taşımaktadır çünkü her ikisinde de ruhsal bir hissediş ile yapılan karakter çözümlemesi derdi vardır. Burada dağ ve su sadece birer karşılaştırma kavramı veya metafor olmanın ötesinde; “insan demek olan mikrokozmos ile organik bağlar kuran makrokozmos evrenin temel yasaları olarak yorumlanmalı” (Cheng, 2006,s.126).

Görüldüğü gibi Çin Resmi’nin görünüş’ye yaklaşımı, doğaya ait biçimlere kendi görüntülerinden öte bir anlamda, evrensel bir manaya ulaşma çabasında ve derinlikli bir simgesellikle doğayı resmetme şeklinde olmuştur. 12. ve 13. yüzyıl Çinli ressamın derin düşüncelere dalıp, belli bir aşkınlığa erişme amacıyla görünüş resimlerinde dağları, suları, ağaçları büyümlü bir simgesellikle, doğaya içinden bakıp, ama kendi içselliği üzerinden, gerçekçi mekândan soyutlayarak resmetmesi temsil edilenin aslında kendisini aşan bir kavramsallığı çağrıştırdığını da anlatır.

Resim sanatının ya da genel anlamıyla sanatın Doğu- Batı kültür dünyalarındaki teknik, amaçsal, felsefi ve inançsal temel farklılıkları olsa da görünüş resmi bağlamındaki doğanın sanatçının ruhsallığı üzerinden ortaya konulan simgesel ifade biçimindeki benzerlikleri aşikârdır. Her iki kültür dünyasında da görünüşe ya da doğaya içeriden bir bakış söz konusu, hem ressamın “içi”nden hem de doğanın “içi”nden. Geleneksel görünüş resminde dışarıdan, sabit bir noktadan, ya da yüksek bir yerden sadece görünenin “güzelliği”ni belgelemek amacıyla yapılan, “seyretmek” ve seyredilene göstermek amaçlı edilgen durum, sanatçının kendini merkez alıp, kendisi üzerinden doğayı göstermesiyle oluşan etken hal, “görünü” ve “doğa” kavramlarının da tartışılmasını gerektirmiştir. Mehmet Ergüven’in “Görmece” isimli kitabında görünüş doğanın bölünmez bütünlüğünden çıkarılıp alınan bir karakteristik parça olarak tarif edilirken “doğayı manzara olarak görme, doğal nesnelere tek tek toplamını algılama değil, doğadan bir kesiti kendi başına birlik şeklinde seyretmektir” (Ergüven, 2007,s.151) denilmektedir. Ressamın görünüş resmi aracılığıyla izleyiciye sunduğu doğanın mekânsal ve kavramsal bütünlüğü ile sınırsızlığıdır; görünüşe olan resimsel yaklaşım biçimi bu noktada belirleyici ve ayırıcı olmaktadır. Görünü resmi ve onun konusu olan doğayı izlenen ve kavranan doğa olarak ayıran bu düşünce çok temel bir farklılığı işaret etmektedir; görsel malzemesi aynı kaynaktan çıkıp benzeşse de duyumsanan ya da duyumsatılmaya çalışılan şeyin aynı olmadığıdır.

1.2. DOĞA VE SANAT İLİŞKİSİNDE FARKLI YAKLAŞIMLAR

1.2.1. Değişen Doğa Algısı ve Arazi Sanatı

Dünyanın globalleşmesinin bir sonucu olarak, sanayiye hizmet etme gereksinimi ile katledilen doğa tüm dünya insanlarını etkilediği gibi, sanat ve sanatçı içinde büyük bir problematik oluşturmaktadır. 1960'lardan başlayan (Keser ve Oskay, 2015,s.71-88) birçok sanatçının önemle üzerinde durduğu konular arasında kuşkusuz çevresel problemler ve zarar görmekte olan doğa olmuştur. 19. Yüzyılın sonlarında başlayan sanayi devrimiyle katledilen doğa birçok farklı disiplinde sanatçı tarafından sanatın konu ve malzemesi olarak kullanılmış ve yorumlanmıştır. 1960'larda sanatın modernist kuramları ve kurumlarının radikal çıkışlarla tersyüz edildiği bir ortamda, özellikle, ticarileşen sanat anlayışına karşı sanatçılar alternatif, alınıp-satılmayan sanat türleri ve mekânları arayışına girmişlerdir (Aydın, 2012,s.51-63). Bu süreçte, sanatın alanının ve kapsamının sorgulandığı yeni yaklaşımların ard arda harekete geçtiği ve yeni sanatsal üretimlerin doğmasını sağlamıştır. Bu radikal karşı çıkışlardan beslenerek içerik ve uygulama ile Land Art en büyük farklılığı yaratan akımlardan biri olmuştur. Modernliğin anlamı ve modernizmin doğası üzerine tartışmaların yoğunlaştığı, sanatın ne olduğu ya da ne olması gerektiği sorusunun yeniden gündeme geldiği 1960'lı yılların çalkantılı atmosferinin ardından müzelerin ve galerilerin dışına çıkıp mekân olarak adeta tüm dünyayı kullanan, Land Art sanatçıların çöllerde, taş ocaklarında, uçsuz bucaksız arazide, terk edilmiş madenlerde, dağlık zirvelerde gerçekleştirdikleri çalışmalar, bir yandan sanatın tanım ve uygulanışında artık tüm sınırların aşılarak sanata yeni anlamlar yüklendiği, diğer yandan da mekân anlayışının giderek sonsuza açıldığını göstermektedir (Kedik,1999). Bir peyzaj denemesi olarak da alınılan Land Art çalışmalarının geleneksel ya da modernist anlamda salt heykel disiplini altında değerlendirmek mümkün değildir. 1960'lı yılların sosyal ve siyasal şartlarının oluşturduğu atmosferde plastik sanatları yeni bir bakış açısıyla yorumlayan yaklaşımın ürünleri olan ve izleyicide alışılmışın dışında tepkiler oluşturan Land Art sanatçıları, daha özgürlükçü bir sanat anlayışla doğada, uçsuz bucaksız arazilerde yapıtlarını gerçekleştirmişlerdir.

Öyle ki bu yaklaşımla bir yandan modern heykelin geleneksel biçimleri sorgulanırken öte yandan yeni düşünce biçimleri ve olasılıklar gündeme gelmekte, mekân anlayışının ise yeni plastik biçimlendirme olasılıklarını bildirecek şekilde giderek sonsuza açıldığı görülmektedir. Resim ve heykelin sınırlarının ötesine geçen, yeni serüvenler peşinde koşan Land Art sanatçıları için bu sonsuzluğun anlamı, elbette müzelerin ve galerilerin dışına çıkıp mekân olarak adeta tüm dünyayı kullanmak biçiminde karşılık bulmaktadır. Nitekim Land Art'la birlikte artık mekân sınırsızdır, her yerdir, dünyadır ve mekân olarak dünyayı düşünen sanatçı düşüncelerini gerçekleştirebilmek için her türlü nesneyi, mekânı, hatta dünyayı, doğayı kullanabilmektedir. Bu nedenle Land Art için doğanın başka bir biçimde keşfi ya da doğanın kendisinin bizzat resimsel ve heykelsel kılınmasıdır da denilebilir (Kedik, 2010,s.107-120).

Çağdaş sanatın “Non-Art” ya da “Anti-Form” hareketleri içinde yer alan Land Art, sanatın uygulama alanını genişletmek isteyen, sanat pazarına karşı çıkan, galeri ve müzelerin dışında etkinlik gösteren eğilimi, bölgesel bir ekoloji bilinci ve arkaik kültürlerin yeniden keşfi ile (Lynton, 2004), sade ve geometrik şekillerin açık alanlara uygulanması açısından Minimalizm ile, taş/toprak gibi doğal malzeme kullanımı ve süreçselliği açısından Arte Povera ile, yapıtların genellikle gelip geçici doğası nedeniyle ‘Happening’le, hatta bazen sanatçının doğaya bizzat müdahale sürecine odaklanması açısından Performans Sanatı’yla ve projelerin zaman zaman

salt belge, fotoğraf, harita ve benzeri ‘artakalan’ malzemeye sergilenmesi dolayısıyla Kavramsal Sanat ile yakınlık taşıyan bir akım olarak nitelendirilmiştir (Antmen,2009,s. 253). Land art içinde farklı yaklaşım ve uygulamalar göze çarpmaktadır. Devasa büyüklükteki kimi çalışmalarda, bir heykel formu yaratmak için taş, toprak, kaya gibi tamamen doğal malzemeler kullanılmış, açık alanın kendisi değiştirilmiş veya oraya müdahale edilmiştir. Bazı projelerde asfalt, zambak ve Cadillac arabası gibi doğal olmayan malzemeler, üretilmiş maddeler, yapılar ya da makineler ve teknolojiler kullanılmıştır (Pekşen, 2005).

Çoğu Amerika’da üretilen çalışmaların büyüklüğünün ve anıtsallığının karşısında bir kısım sanatçılar doğayla ilişkilerini içselleştirmiş kişiler olarak kendi bedenlerinde yoğunlaşan çalışmalara imza atmışlardır. Heykel ya da performans olarak gerçekleştirilen çalışmaların bir kısmı, insan-doğa ilişkisinin sadece estetik algıyla oluşmadığını; bozmaya, kötüye ve ihtiyacı olandan fazlasını kullanarak sömürme ve israf etme eğiliminde olduğunu göstermeye çalışmışlardır. 1960 ve sonrasında sanat çevrelerinde yeryüzü ve araziye müdahaledeki eğilimler doğaya olan yönelişi ortaya koymuştur.

Geçmişten bu yana sanatında doğadan esinlenen sanatçı, yeryüzü sanatıyla doğa ve kendisi arasındaki mesafeyi kaldırarak, doğanın içinde yer almıştır. Günümüz sanatında önemli bir anlatım pratiği olan “Land Art”; yeryüzündeki alanları tuvale (Resim 6), doğadaki maddeleri (taş, toprak, ağaç vs.) ise, fırça ve boya misali kullanarak sanatsal bir dile dönüştürür (Taştan, 2016,s.169-179). Bu özgürlükçü akım, galeri veya müze mekanlarına bağımlılık ve kapitalist anlayışa bir karşı duruş niteliğinde olmasıyla çevreci bir sanatsal üslup geliştirmiş, geniş doğa alanlarını sanatçıların kendi özgün yaklaşımlarıyla şekillendirip izleyicisine sunma imkânı sağlamıştır.



Resim 6. Jean V erame, *Les Roches Bleues Project*, Morocco, 1984

Robert Smithson, 1970’lerde sınırlandırılmış galeri mekanlarından kaçarak çöllerde dev yeryüzü parçalarını (Shiner,2010,s.388) sanatında kullanmış, doğanın tahribatına karşı çevre bilincine farkındalık oluşturmak amacıyla çalışmalarını biçimlendirmiştir (Resim 7).



Resim 7. Robert Smithson, *Spiral Jetty*, Great Salt Lake, Utah, 1970

Geniş arazileri kullanan, idealist geometri ve endüstriyel alanlardaki güncel geometri uygulamaları arasındaki karşıtlıkların geliştirildiği örnekler (Şahiner, 2008,s.178) sergileyen Smithson’ın “Spiral Jetty”, isimli çalışması yeryüzü sanatının önemli yapıtlarından biri olmuştur. Tuz Gölünün yapısına müdahale ederek oluşturduğu spiral formdaki çalışmada, doğal olarak var olanın özüne ait bir unsurun insan tarafından yapılan değişimle izleyiciyi etkileyen bir şekilde sergilenmesini sağlamıştır.

Sanatçı temsil etmekten uzaklaşarak, doğal güçlerle iletişime geçen bir tür diyalektik sanata yönelmiştir. Sanat malzemesi olarak, galeri içine alınamayacak kadar büyük ya da satılmayacak bir nesne olan yeryüzünü kullanmasının temel amacı, sanat nesnesinin metalaştırılmasından, sanatçının zihinsel süreçlerinin değersiz kılınmasından ve sanatçının sömürülmesinden uzaklaşmaktır (Atakan, 2008,s.63).

Andy Goldsworthy, doğayı soyutlamacı bir yaklaşımla ele almıştır. Doğada gördüğü her şeyi sanata dönüştürme çabasında olan sanatçı, akla gelebilecek her türlü doğal malzemelerden yola çıkarak, soyut biçimlerde heykeller yapmaktadır. Goldsworthy, bu çevreci yaklaşımında; doğanın özüne inmeyi amaçlayarak, doğadaki canlı varlıkların zaman olgusu içinde işleyişini ve içselliğini kavramak adına çalışmalarını oluşturmuştur (Yılmaz, 2006,s.252-253).

Geleneksel heykel yöntemlerine çok bağlı kalmayan sanatçı doğada bulduğu malzemeleri kendi çalışma ilkeleri doğrultusunda kullanıp bir düzen oluşturur. Başkalarının yalnızca doğanın bir parçası olarak gördükleri, Goldsworthy’nin sanatsal üretimi için bir malzemeye dönüşür (Çapar,2015,s.169). Doğayı oyun alanı olarak gören sanatçı çalışmalarında, doğal biçimleri soyut sanat anlayışıyla yorumlayarak, insan ve doğa arasındaki ilişkiyi sanatsal üretiminin odak noktasına koymuştur (Resim 8).



Resim 8. *Andy Goldsworthy, Balanced Rocks, Morecambe Bay, Lancashire May 1978*

1960 sonrası doğaya yönelik işler ortaya koyan Richard Long, kentleşme kültürü ve endüstriyel yaşamın toplumsal açıdan sosyo-kültürel etkilerinin yanı sıra, tabiata yönelerek onun gücünü ve tinselliğini irdelemiştir. Sanatçı, sanayileşmenin aksine doğanın sahip olduğu sakin, huzur ve doğal olana farkındalık yaratır (Krauss,1979,s.41). İrlanda, İngiltere, Japonya gibi ülkelerde uzun doğa yürüyüşlerine çıkan sanatçı, bulduğu nesnelere heykeller yaparak çalışmalarını fotoğraflamış ve bu doğa yürüyüşlerinde topladığı malzemeleri galerilerde sergilediği çalışmalarda kullanarak yapmış olduğu doğa yürüyüşlerine atıfta bulunmuştur.



Resim 9. *Richard Long, Connemara Sculpture, Ireland, 1971*

Richard Long'un uzun doğa yürüyüşlerine benzer şekilde çalışmalarda bulunan Hamish Fulton sanatsal üretimine performans ekleyerek yeryüzü sanatına farklı bir bakış açısı sunmuştur. Long'a göre sanat yapımı yürümektir, fakat Fulton'a göre yürümek doğayla saygı dolu bir karşılaşmaydı ve sanat olan, çektiği fotoğraflar ve fotoğraflara birlikte çerçevesiz olan işin-doğrusu metinleriydi (Fineberg, 2013,s.320)

1.2.2.Çevreci Yaklaşımlar Bağlamında Ekolojik Sanat

“Doğa” mağara dönemindeki primitif tasvirlerden bu yana her dönem birçok sanat eserine esin kaynağı olmuştur. Manzara resmi, ana konunun mekânı ya da ilham kaynağı olarak her dönem sanatçının odağına yerleşmiştir. Ancak sanatta “doğa” temsillerinin 1960’ların sonlarından itibaren farklı bir boyut kazanarak dönüştüğü görülür. Bunda 1960’larda dönemin sosyal yapısında meydana gelen değişimlerin etkisi büyüktür. Sanatçıların kültür tarihi, sosyoloji, politika, bilim ve teknoloji konulu araştırmalara dayanarak dünyayla ilişki kurma biçimlerindeki değişim, sanattaki doğa temsillerinin toplumsal ve politik algılarla doğrudan bağlantılı hale gelmesine neden olmuştur. Post modern eleştirel teorinin gelişimi genel doğa anlayışını da etkileyerek insanlar ile eko-sistem arasındaki etkileşime eğilen sanat çalışmalarının yolunu açmıştır (Bafra ve Colombo, 2016).

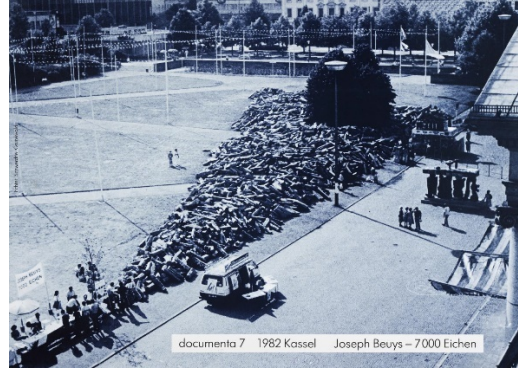
Sanatçılar “doğada açık alanları kullanmaktan, doğal materyallerin kullanımına, çevresel farkındalığı arttırmaya, restorasyon, geri dönüşüm, yenilenme, mekâna özgü projelere kadar farklı uygulamalara” (Aydın ve Zümrüt,2013,s. 53) yönelerek doğal süreçlerle ilgili endişelerini dile getirmede sanatı kullanmışlardır. Bu çalışmalar “Arazi Sanatı”, “Yeryüzü Sanatı”, “Toprak Sanatı”, “Çevresel Sanat”, “Ekolojik Sanat” gibi çeşitli adlandırmalarla sanat tarihinde yerini almıştır. Bu terim ve tanımlamalar arasında tam bir sınırlama yapılamamasına rağmen, kullanılan malzeme ve amaçları konusunda aralarında farklılıklar söz konusudur (Aydın ve Zümrüt, 2013). Ancak doğaya dönük bilinç oluşturma, çevre sorunları ve modern insanın doğayla arasına koyduğu mesafeyi yıkmaya konusunda benzer kaygıları vardır. “Bu sanatçılar teknoloji-insan-doğa ilişkisini yeniden sorgulamaya başlayarak gözlerini alışılmadık dışı yeni bir bilinçle, yeni bir bakış açısıyla doğaya çevirmişlerdir” (Bilir, 2014, s. 23). 1960’lardan günümüze kadar uzanan süreçte de gelişen ve değişen “çevre” düşüncesi ve algısı, ekosistemi içeren, çevre sorunlarını kapsayan kaygılara doğru evrilen çok farklı sanat oluşumlarını getirmiştir. Bunlar; ‘Art in Nature’, ‘Eco-art’, ‘Green Art’, ‘Restoration Art’, ‘Ecoventions’, ‘Sustainable Art’, gibi örneklenebilecek, çok sayıda ve çeşitlilikte bir yelpaze oluşturmaktadır (Ataseven,2016). Günümüzde çevre ve doğa sorunlarını merkeze alan bu çalışmalarını isimlendirmek için şemsiye bir terim olarak genellikle “Ekolojik Sanat (Eco-art)” ya da “Çevresel Sanat” isimlendirmelerinin kullanıldığı görülmektedir. Alan yazında (Bower, 2010) bu iki kavram arasında tartışmalar devam etmektedir. “Çünkü “Ekoloji” sözcüğü daha çok ekosisteme ve biyolojik döngüye gönderme yaparken, “çevresel” sözcüğü kâğıtların geri dönüşümü, enerji politikaları gibi konuları içerebilen daha genel bir ifadeye karşılık gelmektedir” (Ataseven, 2016, s. 273).

Çevre bağlamında sanat uygulamalarının ilk örnekleri 1960’larda arazi sanatı ya da yeryüzü sanatı kapsamında esasen minimal sanatın basit detaylandırılmamış formlarına karşı bir memnuniyetsizliğin sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Minimal sanatın sanayi kültürünün gelişmiş teknolojik ürünleriyle yaptıkları düzenlemeler arazi ve yeryüzü sanatı yoluyla eleştirilmiştir (Krug, Blandy ve Congdon, 1998). Başlangıçta galeri mekânlarını terk etme kaygısıyla yola çıkan sanatçılar sonrasında yeryüzüne acilen sahip çıkılması ona saygı duyma noktasında farkındalık yaratmayı hedeflemişlerdir. “Yeryüzü sanatının ilk örneklerini veren Roberth Smithson araziye bir nevi operasyon aracı olarak kullanmıştır. Smithson’ın sanatı sorgulaması, doğal kirlenmeye karşı tutumuyla bağlantılı bir şekilde gelişmiştir” (Yılmaz, 2013, s. 309). Smithson’a göre; “Ekonomi dünyadan soyutlandığında, doğal süreçlere kördür. Sanat, çevreciyle endüstri arasında iletişimi sağlayan bir kaynağa dönüştürülebilir. Çevre bilinci ve endüstri iki ayrı çıkmaz yol gibi değil, birbiriyle bir noktada kesişen yollar gibi düşünülmelidir.

Sanat ikisi arasında gerekli olan diyalektik ilişkiyi sağlayabilir” (Antmen, 2009, s. 259). Sanat çevre için insanları harekete geçirmek için kullanılabilir. Örneğin; Smithson’ın ABD’de Utah Eyaleti’ndeki tuz gölünün kenarında taş ve toprakla gerçekleştirdiği “Spiral Jetty (Sarmal Dalgakıran)” adlı eser ekolojik sanat hareketinin öncü çalışmalarından biridir. Ekolojik ıslah çalışması olarak bahsedilen bu çalışma, petrol çıkarmak için kullanılmış ve zarar görmüş bir eko-sistem üzerinde gerçekleştirilmiştir.



Resim 10. *Robert Smithson, Spiral Jetty, 1970*



Resim 11. *Joseph Beuys, 7000*

Oaks 7000 Basalt, 1982-1987

Jeoloji ve manzaranın kendisiyle ilgilenen, geniş arazilerde sanat çalışmaları yapan Michael Heizer ve Walter De Maria gibi sanatçılar da halkın izleyemeyeceği, göremeyeceği ıssız alanları, kayalıkları mekân olarak seçmişlerdir. Ancak galeri-sanat yapıtı algısını değiştirerek, doğaya ilişkin bilinç oluşturma yaklaşımlarının Joseph Beuys gibi sanatçıların çalışmalarıyla değişmeye başladığı görülür. 1960’larda Beuys yeryüzünün korunmasını talep eden politik demeçler vermeye başlar. Beuys, sanat ve yaşamı kültür, doğa ve ekolojik sistem olarak birbiriyle ilişkilendiren bir sanatçıdır (Krug, Blandy ve Congdon, 1998).

Sanatçının 7. Dokumanda etkinlikleri kapsamında Kassel’da 1982-1987 yılları arasında gerçekleştirmiş olduğu “7000 Meşe, 7000 Bazalt” adlı çalışması toplumsal ve çevreci sorumluluk bilinciyle yaptığı tasarımlarından sadece bir tanesidir. Sanatçı hızlı sanayileşme yüzünden bozulan Kassel’in doğal dengesini 7000 meşe ağacı dikerek onarmak istemiştir. Çalışmada bazalt taşı durağanlık, sağlamlık ve katılığı, çok yavaş büyüyen meşe ağacı ise doğal ve toplumsal varlığı simgelemiştir. Bu etkinlikte ağaç dikme etkinliğine katılan her insan ise yaşadığı çevrenin biçimlendiricisi olmuştur (Yılmaz, 2013).

“Tüm bu girişimler değişime etki etmeyi, iyileştirmeyi, onarmayı, geri dönüşümü amaçlayan disiplinler arası bir hareket olan ekolojik sanatı beraberinde getirmiştir” (Aydın ve Zümrüt, 2013, s. 56). Ekolojik sanat felsefesi ekolojik bilinç, insan ve doğanın uyumlu birlikteliği üzerine temellenen evrensel bir harekettir (Bianco, 2000). Ekoloji bilgisi ile de küresel sorunların giderilmesi ve toplumsal bir bilincinin oluşturulması amaçlanmaktadır (Türe, 2013). Bu nedenle ekolojik sanat, çevresel sorunlara hitap eden ve genellikle ortaklaşa çalışma, onarım, yenileme kavramlarını içeren, çoğunlukla çevre dostu yaklaşımları ve yöntemleri olan bir çağdaş sanat akımı olarak tanımlanmaktadır (Ataseven, 2016). “Günümüzde ortaya çıkan ekolojik sanat uygulamalarının temelinde de dünyanın ekolojik ve çevresel bütünselliğinin korunması algısı bulunmaktadır” (Türe, 2014, s. 227).

Genellikle bu sanat çalışmalarının özünde bilimsel konulara gönderme söz konusudur. Çalışmalarda yaşayan bir ekosisteme odaklanıldığı için sanatçılar özellikle şehir planlamacıları, sosyal bilimciler, biyologlar, botanikçiler ve çeşitli sivil toplum kuruluşları ile iş birliği içinde çalışarak projeler üretmişlerdir (Aydın ve Zümrüt, 2013).

Ekolojik sanat üretimlerinde kullanılan malzemeler geleneksel sanatın sınırlarını aşan bir özelliğe sahiptir. Sanatçıların çoğunlukla sıradan, doğal ve geri dönüşümlü materyalleri kullandığı görülmektedir. Ancak sanatçılar ekolojik ve kültürel restorasyonla da ilgilendikleri için metinleri, fotoğrafları çeşitli bilimsel raporları kirlenmiş ve hasar görmüş alanlara insanların dikkatini çekmek ve o alanları yeniden kazanmak için kullanmışlardır. Örneğin; sıradan doğal materyallerle çalışan Andy Goldsworthy, çalışmalarında görünenin altına inerek doğanın işleyiş mantığını keşfetmeyi amaçlamıştır (Yılmaz, 2013).

Goldsworthy, doğada yok olabilen zararsız dokunuşlarla ilerlemeyi tercih eden bir sanatçıdır. “Sanatçının malzemesi doğanın kendisi, çalışmalarına hayat veren ise mevsimsel süreçlerdir. Amacı estetik bir kaygıyla, doğaya farkındalığı sağlamak düşündürmek, hissettirmektir. Çalışmaları yapım sürecinde de sonrasında da doğaya zarar verir nitelikte değildir” (Aydın ve Zümrüt, 2013, s. 62).

Sanatçının 2000 yılında gerçekleştirdiği “Kartopu” adlı uygulamaları doğa ve endüstri ilişkisine gönderme yapan bir çalışmadır. “Sanatçı İskoçya’nın dağlarından getirilen 13 tane 2 metre çapında ve bir ton ağırlığında olan kartoplarını doğanın yıkımını eleştirmek amacıyla çeşitli fabrikaların önüne koymuştur. Her bir kartopunun içinde doğa, tarım ve endüstri ile ilişkilendirdiği bir materyal bulunmaktadır. Örneğin; İskoç sığırlarının kıllarının olduğu kartopunu bir et fabrikasının girişine koymuştur (Oğuz, 2015).



Resim 12. Andy Goldsworthy ve Snowballs, 2000



Resim 13. Andy Goldsworthy, Emhemeral Works, 2004-2014

Bir diğerk sanatçısı Lynne Hull'un çalışmalarında ise doğayı yeniden kazanmaya dönük öneriler gizlidir. Sanatçısı vahşı yaşam alanlarının sürdürülebilirliğine ilişkin yapmış olduğu çalışmalarda estetik kaygısı kadar işlevselliği ön planda tutmuştur. Vahşı yaşam alanlarında yapmış olduğu küçük iyileştirmeler, bir çeşit hayvanlar için sanat etkinliği gibidir. "Sanatçısı "Lightning Rapor Roost" adlı çalışmasında göçmen kuşların konaklayabilmesi için bir dizi güvenli yer oluşturmuştur. Bu çalışma sonrasında yapılan araştırmada şahinlerin, baykuş ve kartalların buralarda yuva yaptığı kanıtlanmıştır" (Aydın ve Zümrüt, 2013, s. 63). Sanatçısı "Sanat ve İklim değişikliği" adlı bir sergide ise "Vahşı Uyarı", "Vahşı Hayat" yazan uyarı tabelaları ile küresel ısınma yüzünden ilk yok olacak canlı türlerine dikkat çekmek istemiştir (Oğuz, 2015).



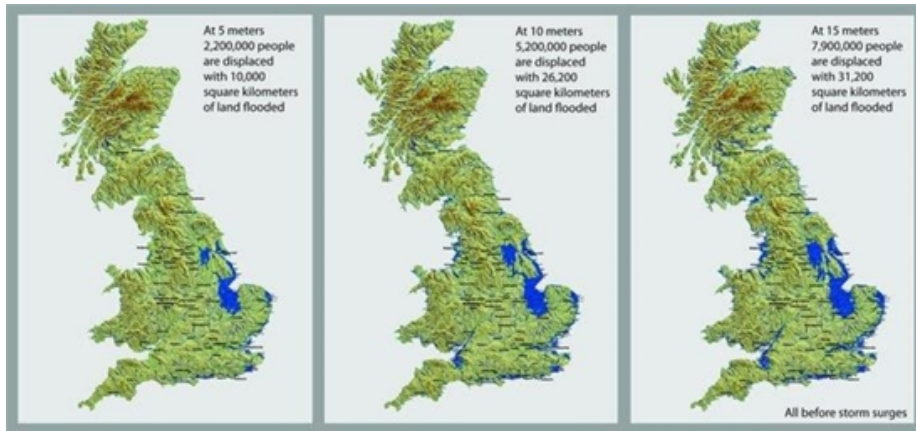
Resim 14. Lynne Hull, *Lightning Raptor Roost*, 1994



Resim 15. Lynne Hull, *Wildlife*

Wranging Signs, 2009

Ekolojik sanat üretimleri ile dikkat çeken ve ortaklaşa çalışan Helen ve Newton Harrison ise yapmış oldukları çalışmalarda küresel ısınma ve ozon tabakasındaki deliğin toplumsal ekosistemler üzerindeki etkilerine odaklanmışlardır. Onlar küresel problemler için yerel çözümler önermişlerdir (Krug, Blandy ve Congdon, 1998). Projelerinden birinde Doğu Avrupa'nın en kirli nehirlerinden biri olan Sava River için "Green Zone"ı yaratmışlardır. Projelerinin tamamı plan, harita, diyagram, çizim ve fotoğrafların kullanıldığı düzenlemelerden oluşmuştur. İşbirlikli çalışan bu iki sanatçısı, proje sonunda önerilerinin bir kısmının gerçekleşmesini sağlamışlardır.



Resim 16. Helen ve Newton Harrison, *Green Zone*, 2009

Mierle Laderman Ukeles çoğunlukla sosyal, politik, çevresel ve feminist teorinin bağlamı içinde sanat ve yaşamı birleşimi eserlere odaklanmıştır. Sanatçı özellikle tek kullanımlık çöpleri büyüyen bir problem olarak görmüş ve insan katılımına dayalı çalışmalarında atık materyallere odaklanmıştır (Krug, Blandy ve Congdon, 1998). “Flow City” adlı çalışmasında kentsel ekosistemi yeniden kavramsallaştırarak sanat yoluyla pozitif bir değişim yaratmak istemiştir. Nitekim Ukeles’e (2000) göre; en önemli peyzajlar durgun olanlar değil, hayatın akışını anlatanlardır” (aktaran Oğuz, 2015). Sanatçı New York şehrinde katı atık yönetimi konusunda vatandaşları bilinçlendirmeye çalışmıştır. Böylelikle doğa-kültür diyalektiğinin önemini gözler önüne sermek istemiştir.



Resim 17. Mierle L. Ukeles, *Flow City*, 1983 **Resim18.** Mel Chin, *Revival Field*, 1990

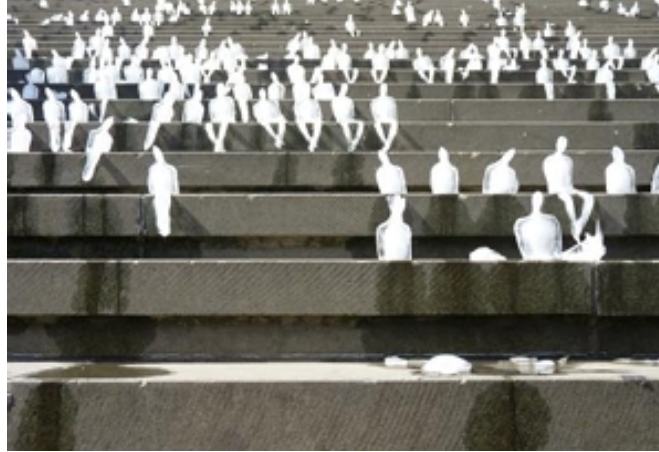
Sanat yaşamının ilk yıllarında politik ve sosyal konular ekseninde heykel çalışmaları yapan Mel Chin ise sonrasında çalışmalarını ekosistem ve sürdürülebilirlik üzerinden genişleterek habitatın harabı, restorasyon ve yeryüzündeki biyoçeşitliliğin sürdürülebilirliği üzerine odaklanmıştır. “Beuys gibi yapıtının kendinden sonrada devam edebilmesi sürecine hayran olan Chin, gerçekleştirdiği işin kendi başına devam edebilmesiyle ilgilenmiştir” (Oğuz, 2015, s. 59).

1990 yılında gerçekleştirdiği “Revival Field (Hayata Dönüş Alanı)” adlı çalışmasında kontamine olmuş bir toprağı arındırmıştır. Onun bu ekolojik restorasyon çalışması Minneapolis bulunan Walker Sanat Merkezi tarafından desteklenmiştir. Rufus L. Chaney adlı bir bilim adamıyla işbirlikçi çalışmasının sonucunda etrafı çitlerle örülmüş zehirli atık yığılarının olduğu bir bölgeyi yeniden canlandırmıştır. Bunun için Chaney ve Chin öncelikle yerel ekosisteme uygun metali ve minareli içinde tutabilme özelliğine sahip bitkileri araştırmıştır. Bitkilerle süreç içerisinde ilgilenilmiş, gerekli bakımları yapılmış ve yapılan incelemeler sonunda tüm alanın zehirden arındığı tespit edilmiştir.



Resim19. *Yoko Ono, Ex It, 1997-2007*

Yoko Ono farklı alanlarda ortaya koyduğu çalışmalarıyla tanınan bir sanatçıdır. Zeytin ağacı ve çeşitli ölçülerde 50 ahşap tabutla yaptığı “Ex It” (1997-2007)adlı çalışması mekâna özgü bir yerleştirmedir. Basit ve kaba işçilikle yapıldığı belli olan tabutlar doğal bir felaket ya da savaş sonrasında aceleyle kurulan bir toplu mezarı çağrıştırır. Kuş sesleri ile hareketlenen mekândaki her bir tabutun kapağındaki boşluktan uzanan ve gün geçtikçe büyüyen zeytin ağacı fidanları görülür. Çalışmada tabut ölümü, zeytin ağacı yeniden dirilişi, kuş sesleri ise doğanın gücüne ve enerjisine işaret etmektedir (Bafra ve Colombo, 2016). Sanatçının doğanın gücüne ve enerjisine olan inancı geleceğe dair bir iyimserliği barındırmaktadır.



Resim 20. *Nele Avezedo, Melting Men, 2009*

Brezilyalı sanatçı Nele Avezedo ise yerkürenin kırılganlığına ve küresel iklim değişikliğine dikkatleri çekmek isteyen bir sanatçıdır. Sanatçı 2009 yılında Berlin Konser salonunun merdivenlerinde sergilemek için 20 cm boyutlarında 1000 adet buzdan heykelle bir enstalasyon oluşturmuştur. Kamusal alanda gerçekleştirilen çalışma, herkesin gözü önünde 30 dakikada suya dönüşmüştür. Küresel ısınmaya ve büyük çevre felaketlerine dikkat çekilmek istenen bu çalışma, sonraları dünyanın farklı yerlerinde birçok kez tekrarlanmıştır (Türe, 2014).

Macar asıllı sanatçı Agnes Denes ise çalışmalarında insan ve doğa ilişkisini temel almaktadır. Geniş devasa mekânlarda çalışmayı tercih eden sanatçının en çok ses getiren projelerinden biri Buğday Tarlaları: Yüzleşme'dir.

Sanatçı Manhattan'daki Wall Street ve Dünya Ticaret Merkezinin yakınına yaklaşık 8 km'lik araziye buğday ekmiştir. Sanatçının bu projesiyle büyük bir paradoksu gözler önüne sermek istemiştir. Buğday gıda, enerji, ekonomi ve ticaret gibi dünya piyasalarının nabzını tutan birçok farklı sektör için ana hammadde olmasının yanı sıra, oldukça kilit bir üründür. Çünkü buğday, dünyadaki açlığı giderebilecek en önemli gıda olan ekmeğin ve tüm hamur işlerinin yapımında kullanılan unun hammaddesidir. İnsanlar onun önemini göz ardı etmektedir ve bu durumla yüzleşmeleri gerekmektedir (Denes, 2015)



Resim 21. Agnes Denes, *Wheatfield*, 1992

Sanatçıların doğayı yüceltme ve çevresel farkındalığı gündeme getirmeye dönük eylemleri günümüzde müzelerin de ilgilendiği konulardan biri olmuştur. Dünya çapında pek çok sanat kurumunun ve müzenin doğa ve ekoloji üzerine farkındalığı artırmaya dönük eylemlerinin arttığı görülmektedir. Örneğin; İstanbul Modern 2016 yılında açtığı “Yok Olmadan” adlı sergi izleyenleri sürdürülebilir bir gelecek üzerine düşünmeye davet etmektedir. Sanatçıların doğaya bakışlarını sürdürülebilirlik kavramıyla ilişkilerini yansıtan çalışmalar insanın ekosistem ile etkileşimine dair yorumlar içermektedir (Eczacıbaşı, 2016). Örneğin; sergide yer alan Mark Dixon'un 19. Yüzyıl ile 20. Yüzyıl başlarına ait yaklaşık yüz adet kutup ayısı baskısı, hayvan türlerinin tükenişine ve küresel ısınmaya, bilhassa da kutuplardaki buz tabakalarında yaşanan şiddetli erimeye gönderme yapmaktadır.

Sanatta çevresel hareketlerin ve ekolojik sanat üretimlerinin doğa ve insan etkileşimini destekleme, ekosisteme verilen zararı gözler önüne serme, küresel sorunlara yerel çözüm modelleri önererek ekolojik sorunlar konusunda toplumun bilincini yükseltme konusunda disiplinler arası yaklaşımla çalıştığı görülmektedir. Bu sanatçılardan bazıları çevre sorunları ile ilgili doğrudan mesaj vermeyi tercih ederken, bazıları ise mesajını dolaylı yoldan iletmektedir. Doğal çevreyle ilgili önemli konuların sanat yoluyla nasıl çözümlenebileceğini gösteren bu çalışmalar sanat eğitimi içeriklerine entegre edilmesi dünyanın mevcut koşullarının gittikçe bozulmasına istinaden her zamankinden daha önemli bir hale gelmiştir. İnsan müdahaleleri sonucu doğada onarılamayacak yıkımların geri dönüşü olamayacağı için çevresel sürdürülebilirliğin sanat eğitimi öğretim programlarında yeni bir bakış açısıyla yer bulması gerekmektedir.

1.2.3. Doğa Sanat İlişkinde Bienaller ve Sanat Etkinlileri

Sanayi Devrimi sonrası küreselleşen dünyada, teknolojik gelişmelerin etkisiyle büyüyen şirketlerin ve sermaye sahiplerini destekleyen ülkelerin ürünlerini sunabilecekleri yeni pazarlar arayışları sebebiyle, 18. yüzyıl sonundan itibaren uluslararası nitelikte fuarlar düzenlenmeye başlamıştır. Bu amaçla düzenlenen ve döneminin küresel çapta en büyüğü olan, Dünya Pazarı olarak da nitelendirilen “EXPO”10 ilk olarak 1851 yılında dönemin ticaret merkezi olan Londra’da düzenlenmiştir (Taştan,2021,s.1615). Bilim, teknoloji ve sanayi ürünlerinin sergilendiği bu fuarlar ile insanlığın Asya’dan Amerika’ya uzanan ticaret yolculuğu hız kazanmıştır. Ticaretin hızla artması ve burjuvazinin tekrardan güçlenmesi ile sanat ve sanatçı, istemsizce bu yolculukta kendine yer bulmuştur. Sanat ve ticaretin insanlara ulaşma amacıyla iç içe geçtiği bu ortaklık nedeniyle, ülkelerin kendine özgü sanat pratiklerini dünya çapında tanıtmaya ve sergileme imkânı buldukları geniş ölçekli bir organizasyon olan ve aynı zamanda ekonomik ve stratejik planların da yapıldığı bienal fikri doğmuştur (Bek, 2000, s. 50). Bu yeni fikirle birlikte kendine yeni bir varlık alanı bulan sanat; kilise, saray ve sergi mekanlarının mülkiyetinden çıkmıştır (Göre, 2019).

Köken olarak İtalyancadan gelen “Bienal” kelimesi dilimizde “iki yılda bir tekrarlanan, yılaşırı” anlamına gelmektedir (TDK, t.y.). Dünyaca ünlü olan bu kelime, uluslararası düzeyde iki yılda bir olarak gerçekleştirilen kültür ve sanat etkinliklerini tanımlamak için kullanılmaktadır. Bienaller çağdaş sanatta, farklı coğrafyalardan gelen izleyicileri, sanatçıları, küratörleri ve koleksiyonerleri aynı çatı altında toplayarak; kültürlerarası ve disiplinlerarası sanat pratiklerinin deneyimlendiği, sorunların paylaşıldığı önemli organizasyonlardan olmuştur (Aydemir, 2016, s. 9). Dünya ölçeğinde bakıldığında, günümüzde pek çok ülkenin kültür sanat etkinlikleri kapsamında yer alan bienallerin ilk örneği, 1895 yılındaki Venedik Bienali olmuştur. Birinci ve İkinci Dünya Savaşları’nın getirdiği küresel kriz dönemleri dışında düzenli bir şekilde organize edilen ve 1945 yılına kadar bu ölçekte tek örnek olan Venedik Bienali ile uluslararası sergi ve fuarlara ilgi hızla artmış, farklı ülke ve kentlere yayılarak çoğalmıştır (Bek, 2000, s. 52). Yardımcı ’ya göre (2005,s.12), 1950’li yıllardan sonra yaygınlaşan, özellikle 1990’lı yıllardan sonra hızla artan ve günümüzde iki yüzü aşkın olduğu bilinen bienallere; Sao Paulo (Brezilya, 1951), Sydney (Avustralya, 1973), Whitney (ABD, 1973), Havana (Küba, 1984), Dakar (Senegal, 1990), Taipei (Tayvan, 1992), Manifesta (çeşitli ülkelerde, 1994), Kwangju (Güney Kore, 1995) ve Montreal (Kanada, 1998) bienalleri örnek olarak gösterilebilir.

Sanat tarihinde önemli yerlere sahip, Almanya’da beş yılda bir düzenlenen ve ilki 1955 yılında açılmış olan Documenta’da bienal kategorisinde olmasa da birçok kaynaktan bienaller arasında yer almaktadır. Savaş ortamından olumsuz etkilenen sanat ortamını canlandırmak amacıyla düzenlenen Documenta, aynı zamanda kentlerin ve ülkelerin bienalleri bir tanıtım aracı olarak kullanmak istedikleri ilk örneklerden olmuştur (Yardımcı,2005,s.23-25). Ek olarak Documenta’yı, Beuys’un 7000 Meşe Ağacı projesini bienal çatısı altında yapılan çevreci aktivist yaklaşımların başlangıcı kabul edersek, topluma kolayca ulaşabilir yanıyla ekolojik yaklaşımlara sahip sanatçıların söylemlerini ifade etme imkânı buldukları ilk bienaller arasında yer aldığı söylenebilir.

Türkiye ölçeğinde bakıldığında, sanat festivallerine olan ilgiyle Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından Ankara’da düzenlenen ve ilki 1986 yılında büyük bir umutla gerçekleştirilen Uluslararası Asya-Avrupa Sanat Bienali yalnızca dört kez yapılabilmektedir. Hemen ardından İstanbul Kültür Sanat Vakfı11 (İKSV) tarafından, ilki 1987 yılında gerçekleştirilen ve 2022

yılında 17.'si düzenlenecek olan İstanbul Bienali ise uluslararası çapta kabul görmüş, Asya-Avrupa arasında bir sanat köprüsü kurmaya devam etmiştir. Bununla birlikte ilki 2006 yılında Sinop'ta gerçekleşen Uluslararası Sinopale, ilki 2008 yılında gerçekleşen Uluslararası Çanakkale Bienali ve ilki 2010 yılında gerçekleşen Uluslararası Mardin Bienali ülkemizde yerel olarak verilebilecek diğer örnekler arasında yer almaktadır (Bunulday, 2021, s. 68).

Bienaller, geleneksel sergileme yöntemlerinden oldukça farklı organizasyonlardır. Gielen'den aktaran Taştan' a (2021, s.1625) göre bienaller: "...sanat ortamının kamusal alanda somut olarak görünürlüğünü artırarak, sanatsal üretimler için kolektif paylaşım ve fikirlerin dolaşımında buluşma mekanlarıdır." Açık kaldıkları süre boyunca halkla iç içe, etkinlik yelpazesi oldukça geniş, yenilikçi ve çoklu yapısı ile bir sergiden çok daha fazlasını sunmaktadır. Bienaller; kent içine yayılmış ve konferans, panel, performans, film gösterimi, video ve atölye çalışmaları, sokak sergileri ve sokak gösterileri gibi etkinliklere ev sahipliği yapan farklı sergi mekanları ile izleyicileri bir sanat yolculuğuna çıkarır. Aynı zamanda açıldıkları ülkelerin kültür ve sanat ortamında; sanat yapıtlarında kullanılan materyal, teknik, teknolojik ve bilimsel altyapılarının yanı sıra sanatçıların odaklandıkları güncel konuları ve sergileme yaklaşımlarını kamuoyuna sunmaktadır (Yardımcı, 2005, s.12).

İzleyici odaklı interaktif bir yapıda olan bienaller, sanatsal üretim ve sergileme sürecinin yapıtaşlarını değiştiren ve tarihte devrim yaratan sanat akımları gibi değişim ve dönüşüm sürecinde ne kadar eleştiri alsalar da varlığını korumayı başarmıştır. Taştan'a göre, bienaller ve festivallerin bu güncel yanıyla, sanat: "...izleyicisine çeşitli sergileme ve görsel biçimlerde sunularak, toplumun sanatla doğrudan etkileşim halinde bulunmasına katkı sağlar. Bu nedenle, günümüzdeki sanat alanındaki festival ve bienallerin içeriği, çağdaş sanat ve güncel sanata ilişkin yapıtların sergilenmesinden oluşur." Böylesine büyük organizasyonlar, galeri ve müzeler gibi mekanlarda düzenlenerek; toplumun küratörler, sanatseverler ve koleksiyonerlerden oluşan yalnızca bir kesimine hitap etmek yerine, kamuoyuna açık alanlarda düzenlenerek; katılan her eserin halka ulaşması, izlenmesi ve deneyimlenmesi, yerel sanatın gelişmesi için önemlidir (Taştan, 2021, s.1623).

Bienallerin toplu organizasyonlar olarak, topluma ulaşma açısından önemli olduğu bilinmektedir. Bu bağlamda bakıldığında 1960 sonrası sanatta gelişen ekolojik farkındalık ile topluma ulaşma arzusu, bienallerin hızla yaygınlaşmasıyla artmış ve birçok bienalde ekolojik yaklaşıma sahip sanatçı eserini sergileme imkânı bulmuştur. Bienaller genellikle küratörü tarafından belirlenen kavramsal çerçeveye uygun bir başlık ile açılmakta ve eserleri sergilenecek olan sanatçılar bu çerçeveye uygun olarak davet edilmektedir. Çoğu bienalin ana teması farklı olmuş olsa da ekolojik söylemler içeren eserlerin bienal kapsamında sergilendiği görülebilir. Yaşadığımız insan çağında yalnızca insan ve insan sonrasına odaklanan, toplumsal bilinç oluşturmaya yönelik adımlar olarak görülebilecek bienallerin sayısı artmıştır.

Eylül 2014 ve Ocak 2015 tarihleri arasında Büyük Hızlanma/Antroposende Sanat (Great Acceleration/Anthropocene Art) ana başlığı ile Fransız akademisyen ve yazar Nicolas Bourriaud'nun (1960-) küratörlüğünde açılan ve 52 sanatçının yer aldığı 9. Taipei Bienali insan sonrası dünyaya odaklanan bienallere örnek gösterilebilir. Büyük Hızlanma adından da anlaşılacağı gibi Bienal, ekolojik yaklaşımı ile insan faaliyetlerinin biyosfer üzerindeki etkileriyle işaretlenen mevcut jeolojik çağımız olan Antroposen fikrine atıfta bulunmaktadır. 2016 yılında Antroposen Çağı'nın kabul edilmesinden iki yıl önce gerçekleşen bu bienal; sanat

disiplini ve pratiği aracılığıyla, sanatı ve onun yeni ekosistemini küresel bir ilişkiler dizisi içinde inceleyerek izleyici ile Antroposen'i buluşturan ilk bienal olmuştur (Taipei Biennial, t.y.).

2014 sonrası takip eden yıllarda kesintisiz olarak açılış yapan Taipei Bienali, Bourriaud'dan sonra da ekolojik yaklaşımlı sanat üretimine önem vermiştir. 2018 yılında Tayvanlı sanatçı Mali Wu (1957-) küratörlüğünde Doğa Sonrası: Bir Ekosistem Olarak Müzeler (Post-Nature: The Art Museum as an Ecosystem) ana başlığı ile açılış yapan 11. Taipei Bienali'de çok geç olmadan 21. yüzyılın en acil çevre tartışmalarını gündeme getirmeyi amaçlayarak disiplinlerarası bir atölye oluşturmuştur (Taipei Biennial, t.y.). Taipei Bienali'nin 2020 yılında, Sen ve Ben Aynı Gezegendeyiz Yaşamıyoruz (You and I don't Live on the Same Planet) ana başlıklı 12. edisyonu Fransız filozof Bruno Latour ve Fransız küratör Martin Guinard küratörlüğünde gerçekleşmiştir. Kendisinden önceki bienallerde olduğu gibi, 12. Taipei Bienali'de katılan 57 sanatçıyla birlikte gezegensel bir perspektifte farklılıklarımızı ve etkilerimizi inceleyerek mevcut jeopolitik gerilimlerimizi ve kötüleşen ekolojik krizimizi sorgulamaktadır (Universes Art, t.y.).

Kuruluşunun 120. yılında, 56.'sı düzenlenen Venedik Bienali, çevresel sorunları gündeme getiren Dünyanın Tüm Gelecekleri (All The World's Futures) başlığıyla Nijeryalı Okwui Enwezor'un (1963-2019) küratörlüğünde 2015 yılında açılmıştır. 53 ülkeden 136 sanatçının katıldığı Bienal'in teması; iklim sorunları, doğal kaynakların yanlış kullanımı, adaletsiz ekonomik düzen ve savaş gibi insanlığın ortak sorunu olan konular ışığında oluşturulmuştur (Haydaroglu & Pektaş, 2015, s. 44). 23 Nisan 2022 tarihinde, İtalyan sanat direktörü Cecilia Alemani (1977-) küratörlüğünde Düşlerin Sütü (The Milk Of Dreams) ana başlığı ile açılacak olan 59. Venedik Bienali'nin, COVID-19 sebebiyle verdiği bir yıllık aradan sonra, "Gezegene, insanlara ve diğer yaşam formlarına karşı sorumluluklarımız nelerdir?" sorusuna cevap arayan ve dolaylı olarak ekosistemden bahsedecek bir bienal olması beklenmektedir (La Biennale Di Venezia, t.y.).

İngiltere'nin Coventry kentinde, sosyal, politik ve eleştirel olarak ilgili konularda sanatsal bir bakış açısı sunmayı hedefleyen Coventry Bienali, ilk açılışını 2017 yılında yapan yeni sayılabilecek bir bienaldir. Ekim 2021'de 3. edisyonunu İngiliz sanatçı Anika French küratörlüğünde Antroposen'i Dinlemek (Listening to the Anthropocene) ana başlığıyla gerçekleştirilen Coventry Bienali, girdiğimiz yeni jeolojik çağda, dünya üzerinde sonik araştırmalar yaparak, ses ve hareketli görüntüler ile değişimlere nasıl uyum sağlanabileceğini keşfetmeyi hedefleyen bir bienaldir (Coventry Biennial , t.y.).

Ülkemizde 20 Mayıs ve 20 Haziran 2022 tarihlerinde, Hindistanlı yazar Adwait Singh (1992) küratörlüğünde beşincisi düzenlenecek olan Uluslararası Mardin Bienali'nin ana başlığı Çimenin Vaadi olarak belirlenmiştir. Bienalin kavramsal çerçevesinde serginin, medeniyetler başlangıcı olarak bilinen Levant12 bölgesine odaklanarak; sosyo-politik, sosyo ekonomik ve ekolojik faaliyetlerin, cömertlik ve mülkiyet kavramları üzerinden insan ve insanlar ötesi ilişkilerini inceleyeceği ve bir bütün olarak bir araya getirileceği açıklanmıştır (Mardin Bienali, t.y.).

Bienaller, sanat aracılığıyla dünyadaki zıt görüşlerin bir kenarda kaldığı, disiplinler arası araştırmaların, atölyelerin ve etkinliklerin sunulduğu, farklı kültürleri, farklı sanatçıları, farklı küratörleri ve eleştirmenleri aynı çatı altında toplayan ve ülkelerin küresel dünyada ekonomik ve sanatsal anlamda yer edinmeye çalıştıkları önemli etkinliklerdir. Arka planlarında her ne kadar ekonomik ve siyasal güçler olsa da böylesine büyük organizasyonların toplu olarak herhangi bir söylemi sanat yoluyla insanlara aktarma gücü oldukça yüksektir. Aynı zamanda

bienaller; çağdaş sanatın nasıl okunması gerektiği, sanatsal pratiklerin ne durumda olduğu, güncel sergileme materyallerinin ne olduğu hakkında bilgilerin verildiği ve izleyici ile eser arasındaki interaktif etkileşimlerin önemsendiği etkinlikler olarak çağımızın modern yaklaşımlarını yakalamaktadır.

1.2.3.1. İstanbul'da Bir Misafir: 16. İstanbul Bienali “Yedinci Kıta”

İnsan ve insan olmayan varlıklar arasındaki ilişkiyle bağlı olarak, kentsel ve kırsal alanların yaşam faaliyetlerinin birbirine geçtiği, “kültür-doğa” ayrımı olarak adlandırılan sınırların eridiği bir çağda yaşamaktayız. İnsan hareketlerinin bıraktığı olumsuz etkiyle yeni bir jeolojik devir olarak kabul Antroposen Çağı’nda sanat, bakış açısını insan ve insan olmayan arasındaki ilişkilere çevirmiştir. Son zamanlarda iklim krizleri üzerine yapılan tartışmalar ve devletlerarası anlaşmalarla birlikte pek çok sanatçının odağına takılan, insan ve insan olmayan ilişkilerinde; doğal ve yapay unsurlar, makineler, mega kentler, küresel krizler, iklim değişiklikleri, canlı türlerinin yaşam faaliyetleri, insan ve toplum ilişkileri gibi konular yer almaktadır.

2015 yılında 191 ülke tarafından imzalanan Paris İklim Anlaşması ve Ağustos 2018’de Greta Thunberg’in (2003-), iklim krizi ile mücadeleye hemen başlanması için yaptığı aktivist eylemler bienale yakın tarihlerde, dünya kamuoyunun halihazırda dikkatini çeken konular arasındadır. 2019’da sivil toplum kuruluşlarının ve çevre aktivistlerinin iklim değişiklikleri üzerine farkındalık yaratmaya çalıştıkları böyle bir gündemde Nicolas Bourriaud’nun küratörlüğünde açılışını yapan 16. İstanbul Bienal’inin ana teması insan hareketlerinin belgesi niteliğinde olan Yedinci Kıta olmuştur. Dünyanın en güçlü iletişim yollarından biri olan sanatı kullanarak farkındalık yaratmaya çalışan Bienal, Antroposen etkilerinin gözle görülebilen en çarpıcı örneği olan Pasifik Okyanusu’ndaki 3,4 milyon kilometre kare büyüklüğündeki plastik adasına yaptığı Yedinci Kıta benzetmesiyle kavramsal çerçevesini oluşturur. Bienal’in tanıtımı Yedinci Kıta’nın hayali bir temsilcisinin resmi olarak İstanbul’a davet edildiği çarpıcı bir reklam filmi ile yapılmıştır. Bu yaklaşımla bienal, insanlığın sebep olduğu doğal veya kültürel atıklara antropoloji ve arkeoloji temelinde güncel sanat çalışmalarını bir araya getirerek dünyanın ekolojik gündemine sanatsal bir bakış açısı sunmaktadır. Doğa-kültür ayrımını tartışarak Yedinci Kıta üzerinden, yeni bir dünyanın imgeselini oluşturur (Özcan, 2019).

Küratör Bourriaud bienalin kavramsal çerçevesinde, insanların ve fikirlerin yüzyıllar içinde başkalaşıma uğradığı, çeşitli kültür ayrımlarını barındıran İstanbul’un böyle büyük ve güzel bir etkinlik için kusursuz bir mekân olduğunu ifade etmiş ve Yedinci Kıta’yı şöyle tanımlamıştır:

“...Yedinci Kıta, merkezsizleşmiş bir dünyanın antropolojisi ve çağımızın bir arkeolojisidir. Günümüzün sanatsal üretimini, bilindik katarlarla devasa yapıların çok uzağında yer alan bir farklılıklar takımadası ve çoklu evren olarak sunar. Yedinci Kıta, sanatı insanın etkilerini, takip ettiği yolları, bıraktığı izleri ve insan olmayanlarla etkileşimini araştıran moleküler bir antropoloji olarak tanımlanır.” (Bourriaud, Küratör Metni, 2019).

İnsan hareketlerinin bir sonucu olarak mikro ve makro plastik yığınlarından oluşan dev kıta karşısında 16. İstanbul Bienal’i, sanatçılar, bilim insanları, antropologlar ve çevrecilerle birlikte disiplinlerarası bir atölye oluşturmuştur. İKSV sanat direktörü Bilge Örer (1977-), Yedinci Kıta için yazmış olduğu önsözde bienalin disiplinlerarası yaklaşımını ve çevre sorunları karşısında aldığı sorumluluğu şöyle ifade etmektedir:

“...Disiplinlerin iç içe geçtiği ve bilgi alanlarının genişlediği böyle bir çerçevede sanatçılar da üretimlerini yeni araştırma konularını kapsayacak şekilde çeşitlendirdiler. İstanbul Bienali

olarak önceliklerimizden biri, sanatçıların bienalin kavramsal çerçevesinden yola çıkarak deneysel bir alanda çalışmaları, araştırma ve üretim süreçlerini İstanbul'da, bienal ekibiyle birlikte şekillendirmeleriydi. Neticede bienale davet edilen 56 sanatçının 36'sı bu sergi için yeni eserler üretti. Bienalin hazırlık sürecinde ekoloji alanında faaliyet gösteren farklı ölçeklerde örgütlenmelerle yaptığımız görüşmeler ve çalışmalar da böylesi bir krizin sergi aracılığıyla kavranması için yollar açtı." (Şaşmaz, 2019a, s. 13).

Sanat ve bilim ışığında disiplinlerarası bir ortamda gerçekleştirilen bienal, küreleşmesinin sonucu olarak insan ve doğa arasındaki sınırların erimesiyle sürüklendiğimiz felaketleri gözler önüne sermektedir. 14 Eylül-10 Kasım 2019 tarihleri arasında izleyiciyle buluşması planlanan bienalin açılışına bir ay kala, tarihinde ilk kez ana mekânı değiştirilmiştir. Haliç Tersanesi olarak belirlenen ilk ana mekân, çevresel bir sorun olan yüksek asbest oranı ölçümünden dolayı, bienalin kavramsal söylemine ters düşmüş ve mekanlar arasından çıkarılmıştır. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi (MSGÜ) Resim ve Heykel Müzesi bienalin açılışına günler kala ana mekân olarak seçilmiştir (Arapoğlu, 2019, s. 220).



Resim 22: 16. İstanbul Bienali Yedinci Kıta Tanıtım Afişi, Tasarım: Sümeyye Kavutcu

Yedinci Kıta çeşitli kentin bölgelerinde yayılmış farklı mekânda (şekil 8), 25 ülkeden 56 sanatçı ve 36'sı yeni olmak üzere toplamda 220 eser ile izleyiciyle buluşmuştur. 1937 yılında modern sanatın eserlerini korumak ve kamusal alanda paylaşmak amacıyla kurulan İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, bienalin ana mekanlardan biridir. Müze, 2012 yılında 5 numaralı Antrepo olarak bilinen binaya taşınmış ve müzeye dönüştürülme çalışmaları başlamıştır. MSGÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi olarak Mart 2020'de açılışından önce bienalin en büyük sergisine ev sahipliği yapmıştır. İstanbul Bienalinin 9. ve 11. edisyonlarında ana mekân olarak daha önce de ev sahipliği yapan 5 numaralı Antrepoda 38 sanatçının eseri bir araya gelmiştir.

Charles Avery, 2005'ten bu yana kişisel deneyimine, felsefi söyleme ve sanatsal hayal gücüne dayanarak epik, kurmaca bir ada yaratmakta. Ada'nın sakinleri, çeşit çeşit karakterden oluşuyor; bunların arasında adını Immanuel Kant'ın Noumenon'undan alan bir yaratık, Bay İmkânsız adında kötücül bir karakter ve pek çok yılanbalığı var. Avery'nin bir balık pazarındaki tezgâhları andıran yerleştirmesi, Ada'nın çeşitli yönlerini ve mitolojisini parklarından para birimine ve sakinlerine kadar tüm özellikleriyle gösteriyor. Proje, çizimlerle –üfleme camdan, çelikten ve diğer malzemelerden yapılmış– denizhıyarlarına, medusamsı yaratıklara ve çırpı denizkestanelerine benzeyen pek çok heykelsi nesneyi bir araya getiriyor.



Resim23: *İsimsiz*,2019,Karışık medya yerleştirme, üfleme cam, galvanize çelik, plastik, ip Değişken boyutlar

Eva Kořátková'nın yapıtı, *Empatiyi Yeniden Kurma Makinesi* adını taşıyor. Empatiyi dünyayı anlamamızı sağlayacak ve hareketlerimize yön verecek bir güç olarak sunan bu yapıt, bir dikiş ve hikâye anlatım atölyesini içinde barındıran, oda boyutlarında bir yerleştirme. Bir eksiği olan ya da kendini yarım, kırık, yaralı hisseden bir grup insanı, hayvanı, bitkiyi, nesneyi veya farklı varlıkları barındıran kumaş parçalarını birbirine diken bu makine; bir yaşayan organizmayı andırıyor; hem paylaşım hem de protesto imkânı sunuyor. Katılımcılar burada, düzenli aralıklarla, dünya üzerindeki diğer varlıklarla kurdukları ilişkilere dair hikâyeler paylaşıyor, söz hakkı olmayanlar adına konuşmanın önemini kavlıyor. Çalışmaları gündelik hayatın toplumsal, kurumsal ve fiziksel yapılarını; nasıl düşündüğümüzü, öğrendiğimizi, hareket ettiğimizi, danrandığımızı ve ürettiğimizi şekillendiren kural ve kısıtlamaları ele alıyor. Sıklıkla farklı nedenlerden dolayı dışlanan, ayrımcılığa uğrayan ve susturulan kişi ve grupların durumuna odaklanıyor.



Resim24:Empatiyi Yeniden Kurma Makinesi, 2019, Yerleştirme, performans

Elmas Deniz, kavramsal çalışmalarında kapitalizmin ve Antroposen'in getirdiği ekolojik değişimlere dikkat çekiyor. İnsan eliyle coğrafyanın değiştirilmesini ve doğanın uğradığı tahribatı inceliyor. Deniz, ortadan kaybolmuş akarsularla ilgili iki yapıt sergiliyor: İlki, İstanbul'un Şişli'den Taksim Meydanı'na kadar olan bölgesini kapsayan üç boyutlu topografik bir rölyef. Rölyefte, günümüzde üzerinden yolların geçtiği nehir ve dere yatakları işaretlenmiş. Deniz'in diğer çalışması ise büyüdüğü Bergama yakınlarındaki bir dereye odaklanan, çok parçalı bir duvar yerleştirmesi. Yapıt, odağına küçük ve önemsiz olanı olsa da dikkatini doğa veya insan kaynaklı çevresel dönüşüm ve tüketişlere yöneltiyor.,



Resim 25:*Kayıp sular*, 2019,Üç boyutlu ahşap rölyef,68 × 100 × 75 cm

1.2.4.Sanatçıların Doğa Üzerinden Bireysel Söylemleri

İnsan yaşamak için doğa ile ilişki kurmak zorundadır. Çünkü doğa “beslenme barınma ve bir “anne” rolünde insan varlığının yerini bulmasına ve anlamasına yardımcı olan onun ayrılmaz bir parçasıdır” (Aydın ve Zümrüt, 2013,s.54). “Bütün olarak toprak, yer altı zenginlikleri, su hava, bitkiler ve hayvanlar doğayı oluşturmaktadır. Yerküredeki tüm canlı ve cansızlar doğanın unsurlarıdır. Öyleyse insan da doğanın bir parçasıdır ve doğa olmadan yaşamını sürdürmez” (Duyuler, 2014,s.6). Dolayısıyla sanatçı için doğa, yaşadığı, ürettiği, esinlendiği, karşı durduğu, benimsediği, faydalandığı, zarar gördüğü kısacası her türlü üretimsel duygu durumlarını tecrübe ettiği mecra olarak karşımızda durmaktadır. Benzer anlayış ile Bourriaud sanat ve doğa ilişkisi için sanat tarihini “...insanın doğayla olan ilişkilerinin üretiminin tarihi olarak...” tanımlamaktadır (Mergin, 2018). Sanatçının bu anlamda doğayla ilişkisi red-kabul ekseninde veya ikileminde çeşitli parametrelerin dahil olduğu bir sürece işaret eder.

“Doğa sanatçının bir tecrübe ve keşif alanı olarak konumlanmış, bilinmezliğin tasvirinden taklit geleneğine, öykünmeden gerçekliğin temsiline, büyük dönüşümler geçirmiştir. İnsanın en eski izlerinden, buzul çağı insanınca yapılmış mağara ve kaya resimlerinden Antik Yunan’a, Rönesans’tan Realizm’e, Empresyonizm’den Modernizm’e dek, doğa ve gözlemi her çağda sanat araştırmalarının temel konusu olmuştur. Doğa sunduğu ve barındırdığı görsel bilgi ve estetik yapısıyla, sanatçının yeteneğinin sınıandığı bir alan olagelmiştir” (Mergin, 2018,s.11). Bir anlamda sanatta kullanılan kavramlar sanatçının yaşadığı toplumun o kavrama olan yaklaşımını ortaya koyar. Yaşamı kuşatan doğa bir insan üretimi olan sanat içinde çeşitli şekil ve anlamlarda yer almıştır/almaktadır. 1900 öncesi sanat eserlerini bakıldığında doğayı manzara resimlerinde görmekteyiz (Resim 26-27). Çağın değişen koşulları ve toplumsal dinamiklerin bir yansıması ve sonucu olarak doğa, iki boyutlu yüzeyi aşarak hem sanat eseri hem de bir sanat mekânı olarak kullanılmaya başlamıştır.



Resim 26: Leonardo da Vinci, Mona Lisa, 1503-1506, Ahşap üzerine yağlı boya, 77 x 53 cm, Louvre Müzesi, Paris, Fransa.

Resim 27: Vincent Van Gogh, Yıldızlı Gece, 1889, Tuval üzerine yağlıboya. 73.7 x 92.1 cm. Modern Sanat Müzesi, New York, Amerika.

Doğa, 20. yüzyılda da sanatçılar tarafından sıklıkla başvurulmuş temalardan biri olmuştur. Ancak 1960’lı yıllarda Land Art’la birlikte doğa öykünülecek bir yapı olmaktan çıkmış, doğa’nın kendisi hem bir mekân hem de başlı başına bir malzeme haline gelmiştir. Doğa

yaşamın kaynağı, sonsuzluğa uzanan yolla eşdeğerdi. Modernleşme, sanayileşme, endüstri devrimleri ve aydınlanma ile doğaya karşı ve ona rağmen inşa ettiğimiz medeniyetimiz doğa ile kültürümüzü iki ayrı kutup olarak konumlandırdı. Modern aklın etüt alanı doğa, çözülmesi gereken tüm bilgilerin kaynağı, kültürün hammaddesi olarak ele alınıyordu. Bilim, rasyonel akıl, aydınlanma doğaya referanslanırken, ürettiğimiz modern kültür içinde, doğa ile aramızda, gittikçe açılan mesafe, birlikteliğimizin imkansızlaştığını imler gibi. Yitirilmiş koordinatlar içinde, neyin doğa, neyin doğal olduğunun ayırdına varamadan, yarattığımız yıkıcı bir gerçeklikle baş başayız (Mergin, 2018,s.11).

1960 sonrasında popülerleşen çevresel hareketler ile birlikte doğaya dair sanatsal yaklaşımlar birçok kavram ile anılmaya başlanmıştır. Aydın ve Zümrüt'ün 2013 tarihli "Doğa ve Sanat Ekseninde Farklı Yaklaşımlar" isimli çalışması bu kavramlar ile ilgili detaylı bir araştırmaya kaynaklık etmişlerdir. Çalışmaya göre; birçok kaynakta doğa sanatı, yeryüzü sanatı, arazi sanatı, toprak sanatı, ekolojik sanat uygulamaları "çevresel sanat" üst başlığı altında değerlendirilmektedir. Yer Sanatı ya da Yeryüzü Sanatı doğada açık alanda yapılan çalışmalar olarak tanımlanırken Arazi Sanatı, çevresel olaylara fazla odaklanmayan, daha çok anıtsal ölçeklere sahip bir akıma işaret eder. Bu çalışma biçimi Doğa Sanatından daha kavramsal ve sembolik olma eğilimindedir. Richard Long ve Dennis Oppenheim gibi sanatçıların çalışmaları bu akıma örnek verilebilir. Aynı çalışmada Arazi Sanatının zamanla Çevresel Sanata dönüştüğü de ifade edilmektedir.

"Bu üretimler/yapıtlar, dünyanın ıssız bir bölgesinde daha önce hiç ayak basılmamış bir toprak parçasında birtakım izler bırakmak, çizilen krokiler, haritalar ve fotoğraflarla bunların belgelenmesi, çölde kazılan siperler, ırmakların donmuş yüzeylerinin belirli formlarda kesilerek çıkarılması ya da yeni sürülmüş bir tarlaya tırmıkla tekrar yeni bir biçim verilmesi, binaların ve kıyıların paketlenmesi olarak karşımıza çıkmaktadır" (Şentürk, 2003,s.158-159).



Resim 28: Richard Long, İskoçya'da Bir Çizgi, 1981, Cul Mor, İskoçya.

Resim 29: Dennis Oppenheim, Electric Kiss, 2008

Mevcut çalışmanın odak noktasını da oluşturan Doğa Sanatı, sıklıkla Avrupa'da kullanılan bir terim olarak daha samimi, romantik nitelikli ve küçük ölçekli çalışmalar olarak tanımlanıyor. Dallar, çiçekler, yapraklar, yağmur, buz gibi doğanın kendi malzemeleri kullanılır ve çarpıcı fotoğraflarla belgelenerek galerilerde veya kitap haline getirilerek insanlarla paylaşılır. Bu çalışmalar daha çok manevi bir boyut içerir; çevre dostu etkisinde ve bir çeşit doğa için yeryüzü için iyileştirici ayinler etkisindedir.

Çevresel Sanat ise altmışlarda büyük bir çevre hareketine cevaben ortaya çıkan aktivizmi çağrıştıran çok geniş bir terimdir. Çevresel Sanatın amacı, hasarlı alanları geri almak, çevresel konular ve çözümlerle ilgili olarak toplumu eğitmek ve doğaya saygıyı teşvik etmek suretiyle çevresel sağlığa katkı sağlamaktır. Benzer bir anlayışla Ekolojik Sanat çalışmaları geleneksel sanat üretimi ve kurumsallaşmasının sınırlarını aşarak yaşayan bir ekosisteme odaklanır. Sanatçılar, mimarlar, planlamacılar, sosyal bilimciler, biyologlar, bilim adamları, botanikçiler ve topluluklar ile iş birliği içinde çalışarak projeler üretilmektedir.

Bu projeler kapsamında örneğin; “yeryüzünün insanın emrine verilmesi ile doğadan istediklerini tek taraflı alma ve onun üzerinde hakimiyet kurarak doğanın yok oluşuna kadar gitmesi bugün çevre ve ekolojik sorunların olmasının temel kaynağı gibi görülmektedir. Ekolojik sanat ile sanatçılar doğada oluşan tahribatı ve insanın doğadan aldıklarını armağan etme bağlamında ona yeniden geri vermek istemişlerdir”(Akkol, 2018,s.421).

Çağımızda yaşanan ve sonsuz varyasyonla tanımlanan değişim olanakları günümüz sanat dinamiklerini de bir değişime ve dönüşüme sürüklemiştir. Bu süreç aslında sanatçı, izleyici, sanatçı üretimi, mekân, duygu/duyulanım, zaman, süreç, kalıcılık/fanilik gibi birçok koşulun var olan anlamının dışına çıkarak ikincil hatta üçüncül anlamlar kazandığı sonuçları da beraberinde getirmektedir. Bu noktada sanatçının mekân kavramının anlamını sorgulayarak yaptığı yeni müdahale katmaları sorgulanmaktadır.

“Bu anlamda günümüz sanatı, küreselleşmenin öngörüldüğü, yerel kültürün, kişisel belleğin veya farklı kültürel/politik kimliklerin keşfedildiği, endişelerin ve çatışmaların yaşandığı bir alana işaret etmektedir. Bu yeni tema ve meseleler, gerçek olanla yüzleşme, melezleştirme ya da kendine mal etme niteliği taşıyan bir kavramsallaştırmaya doğru yönelmektedir. Bu doğrultuda sanatçının, mekân ve malzemeyle kurduğu ilişkinin dönüşüme uğraması, üzerinde durulması gereken noktadır” (Şenel, 2016,s.51).

Sanatçılar toplum, doğa ve sanat arasında yeni ilişkiler kurarak, sanat ve yaşam arasındaki ilişkiyi yeniden tanımlayarak yeni daha güçlü bağlar geliştirmişlerdir. Değişen teknolojik ve bilimsel bilginin sadece insan merkezli kullanılması, galeri ve müze alanlarının elitist bir varoluşa imkân vermesi gibi eşitsizlik temelli varoluşlar sanatçının yeni düşünce ve sanatsal anlayışlarını yönlendirmiştir. Ekolojik sanatçılar yapıtlarında insanın doğaya verdiği zararı gösterirken farkındalık yaratmak istemelerinin yanında doğada yok edileni de onarma ve yerine koyma eylemini gerçekleştirerek sanatta daha önce hiç denenememiş bir yaklaşımı kurarlar (Akkol, 2018,s.427)

Çağdaş sanat dinamikleri açısından değerlendirildiği zaman özelde doğayı genelde doğa temelli yaşanan çevreyi ele alan sanat pratikleri açısından mekâna özgü yapılan müdahaleler sonucunda tekrar tekrar oluşturulan/şekillendirilen mekân kavramı Richard Long, Robert Smithson ve Hans Haacke özelinde ele alınmıştır. Bu sanatçıların doğa ekseninde yaptıkları üretimler mekâna özgü müdahale bağlamında sorgulanarak sanatçıların seçilmiş yapıtları üzerinden okumalarla değerlendirilmiştir.

1945 yılında İngiltere'nin Bristol kentinde doğan Richard Long'un sanatı yapmış olduğu uzun doğa yürüyüşleri ile temellenir. Dünya çapında tanınmış bir heykeltıraş ve arazi sanatçısı olan Long, 1989'da yaptığı Beyaz Su Hattı ile İngiltere'de Turner Ödülünü kazanmıştır. Long, çalışmalarında malzemesinin ana eksenini doğa üzerine kurgular. Sanat yaşamı boyunca yaptığı işlerin çok azı galeri mekanları içerisinde izleyiciyle buluşmuştur ve bu durum tümüyle sanatçının yönettiği bireysel tercihinin bir sonucudur. Doğanın kendisinden ilhamla yaptığı çalışmaları yine doğanın içerisinde sergilemeyi uygun gören sanatçının en önemli yanlarından biri de bu işleri yaparken doğa elementlerini minimum düzeyde müdahale etmesi ve bir anlamda bozmasıdır. Sanatçı neredeyse her çalışmasının odağına doğada asgari düzeyde bir iz bırakmayı/bırakabilmeyi alır.

Sanatçı hem ArtePovera'nın basit, mütevazı yöntemler ve işlemleri hem de kavramsal sanatın fikirlere verdiği öneme yakınlık duyduğunu ifade etmiştir. "Basit imgelerin duygusal gücü ilgimi çekiyor" söylemiyle Long, çember ve çizgi gibi "zamansız, evrensel, anlaşılır ve yapılması kolay" biçimlere odaklanmaktadır (Feaver, 2017). Richard Long'un bilindik en erken çalışmalarından biri bir kartopunun yuvarlanması ile ardında bıraktığı izi odaklanır. Mekâna çok az bir müdahale ile oluşturduğu üretimlerin gündelik hava koşulları tarafından izlerinin silinmemesi adına çalışmalarının her aşamasında ve bitiminde fotoğraflarla belgeleme yoluna gitmiştir. Long'un süreçsel ve eylemsel olarak dinamik ancak müdahale bağlamında dingin tavrı doğaya dair bir saygı duruşu niteliğindedir.



Resim 30: Richard Long, İlkbahar Çemberi, 1992

Resim 31: Delablolle Taşocağı, İngiltere, 300 cm çap

Resim 30'daki "İlkbahar Çemberi" bir zamanlar en derin insan yapımı çukur olan Delablolle Taşocağı'na işaret eder. Yeni yapı malzemelerinin ortaya çıkmasıyla eski gücünü kaybeden bu taş ocağı (Resim 31).

Long için doğa-insan ilişkisinin en güzel örneklerinden birini sunmaktadır. Doğal kayrak taşını bir malzeme olarak kullandığı çalışmasında taşların kesimi ve yerleştirilmesi ile yalın çember biçimini oluşturur. Taşlarını dış yüzeyi çemberin halkasını oluşturacak düzgünlükte kesilirken iç kısımda kalan yerleri çıkıntılı ve doğal yapısında bırakılmıştır. Çalışmada kullanılan taşlar kolayca pürüzsüz katmanlara ayrılmış ve bu iş için de doğal biçimini koruyacak şekilde kesilmiş, pürüzsüz tarafı yukarı bakacak şekilde yerleştirilmiştir. Bu haliyle Delabole'deki doğaya olan insan müdahalesini taşın üzerinden ifade eden sanatçı araziden alınıp galeri mekânının beyaz küpüne getirilmiş İlkbahar Çemberi'nin zaman ve mekândan belli bir özerkliği olması dikkat çekicidir (Feaver, 2017)



Resim 32: Richard Long, Kader ve Şans, 2019, Enstelasyon, Lorcan O'Neill Galerisi, Roma.



Resim 33: Richard Long, Kader ve Şans, Detay

Sanatçının 2019 yılı Roma'da sergilediği Kader ve Şans (Fate and Lucky) isimli çalışması (Resim 32) beden, doğa, kültür, kaos ve düzen arasında muhalefet yapmaktadır. Siyah Portoro mermerinde ve beyaz Carrara mermerinde iki büyük içi dolu çemberin sergilendiği ve zaman mekân-insanın-doğa ilişkisini ve etkileşimini sorgulayan sanatçı minimalizm, kavramsal sanat ve ArtePovera'nın özelliklerini birleştirdiği bir yerleştirme çalışması ortaya koymuştur.

“Çalışmamın kaynağı doğa. Ben doğayı saygı ve özgürlükle kullanırım. Sanatımın dünyadaki eksiksiz vizyonunu ifade etmek için malzemeleri, fikirleri, hareketi ve zamanı kullanıyorum” diyen sanatçı döngüsel yapılandırmayı sık sık tekrarlayarak, sürekliliği, döngüsellik, mükemmelliği, sınırsızlığı tekrarlayarak gösterir. Sergileme mekanına girildiğinde anıtsal ve sembolik eserin unsurları arasında-önünde ya da çevresinde, gerçekten geçici olarak var olan bir şey gibi görünüyor-ve öyle sadece bize doğa ve kültür, yakında eritilecek, birincil boyutuna geri dönecek bir tür morganatik evlilik arasındaki birleşme olasılığını fiziksel olarak algılamaya imkânı vermek-herkesi görülen bir deneyimin işareti olarak bırakmaktır (Martusciello,2019).

1938, Amerika doğumlu heykeltıraş Robert Smithson arazi sanatının kurucularındandır. İlgi alanları Katoliklikten mineralojiye ve bilim kurguya kadar uzanmaktaydı. “En eski eserleri/çalışmaları resim ve kolajlardı, ancak kısa sürede heykel üzerine yoğunlaştı ve 1960’ların başındaki Minimalizm ve Kavramsalcılığa cevap verdi ve çalışmalarını galerilerden ve manzaraya genişletmeye başladı” (Wolf, 2019). Müzeleri hapishanelere benzeten sanatçı daha çok doğada çalışmalar gerçekleştirmiştir. Minimalist olarak tanımlanabilen çalışmalarının her biri yer aldıkları mekâna özgü tasarımlardır ve galeri mekanlarından uzakta kum, taş, kaya, toprak gibi doğanın nesnelere yer veren sanatçı yaptığı çalışmaları Kurtz’a göre (2016) şöyle tanımlar:“ Bence benim yaptığım, bir çeşit mekân kontrolüne dair bir sorgulamaya denk düşüyor. Türlü türlü toplumsal, ekonomik ve politik içerimleri olan bir mekân kontrolü bu”.



Resim 34: Robert Smithson, Sarmal Dalgakıran (Spiral Jetty), 1970, Tuz Gölü, Utah, ABD

Smithson’ın en bilinen eserlerinden biri Utah’ta yaptığı Sarmal Dalgakıran’dır. Utah’ta yer alan Büyük Tuz Gölü kıyısında yer alan çalışmanın ana malzemeleri toprak ve tuz kristalleridir. Doğaya en az müdahale ile gerçekleştirdiği bu çalışmasında sanatçı suyun dalga kırında yarattığı doğal etkileri de çalışmanın içerisine dahil eder.

“Spiral Jetty, sarmal şeklinde iç içe geçmiş kayalardan oluşmakta ve sonunda bir çıkmaza açılmaktadır. Eser ancak kamyonlarla ve de buz dozerlerle ortaya çıkarılabilmiş oldukça büyük ölçekli bir çalışmadır” (Altunkaya, 2015).Gözlerden uzak, kolayca ulaşılamayan mekanlarda eserler üreten sanatçının doğayı sergi mekanlarının içerisine taşıdığı eserleri de mevcuttur. Bu eserlerini uzun doğa yürüyüşleri sonunda elde ettiği malzemeler ile gerçekleştirdiği bilinmektedir. Mergin çalışmasında bu konu hakkında şöyle söyler;

New Jersey’in ıssız bölgelerinde, terk edilmiş ve atıl haldeki sanayi siteleri, maden ve taş ocaklarına düzenli olarak geziler yapmıştır. Bu gündelik hayatın, postmodernist gündelik rutinin, aynı zamanda bilişsel bir entropinin içine sızmak, ona dokunmak olarak şekillenmiştir. Bakışı bu bölgelerin doğal ve kültürel katmanlarına eklenerek, kendi teorik alt yapısını oluşturmuştur. Buralardan kanıt olarak aldığı ve buluntu olarak tanımladığı, aynı zamanda mekân-dışının imi olarak bir hafıza oluşturan, kaya, toprak, taş, çakıl, kırık kalın çimento parçaları, kum, tuz ve diğer malzemeleri koymak için tasarlanmış metal kutular ile kendisine kavramsal bir çerçeve çizmiştir.

Bu konteynır ya da kutu olarak adlandırılan minimal heykellere benzer yapı, bir hafıza kaydı gibi konumlanmakta ve genellikle haritanın ya da arazi parçasının şeklini de görsel olarak anımsatarak ima etmektedir. Bu hafıza taşıyıcıları olarak konumlanan metal kutuların yanında “buluntu”ların kesin yerlerini gösteren, getirildikleri, toplandıkları gerçek mekânı tanımlayan, belgeleyen bir harita ve/veya havadan çekilmiş topoğrafik bir fotoğraf, metin vb. gibidir (Mergin, 2018,s.80-81)



Resim 35: Robert Smithson, Alan-Sız (Non-Sites), (Franklin, New Jersey), 1968

Resim 36: Robert Smithson, Rocks and Mirror, 1971

Resim 10 ve 11 sanatçının galeri içerisinde doğaya ait nesnelere ile yaptığı çalışmalardandır. “Jeoloji, endüstriyel atıklar ve bilim kurgu gibi alanlarda çalışan Smithson özellikle yere atma ve dökme gibi işlemleri için içine kattığı yerçekimi kavramına yönelik çalışmalar da yapmıştır”(Işık,2015,s.28). Resim 35’deki çalışma sanatçının Non-Sites adını verdiği serisinin bir parçasıdır. Mekân içinde ve dışında olma kavramını sorgulayan sanatçı taşları bütünü ikizkenar yamuk biçimdeki ahşap kutuların içerisine yerleştirmiştir. Bir anlamda sanat eserini sınırlandıran sanatçı aynı anda mekân ile eseri ilişkilendirir.

“Smithson’a göre; yerleşim alanı olmayan yerler... Katmanlaşan ve çoğalan, açılan soyut bir konteynerdir. Dinamik, değişken ve açık uçludur. Smithson, özetle, böylesine şekillenen zihinsel bir tasarıdan, zihinsel bir öneriden, bir deneyim pratiğinden yola çıkıp, onu soyut bir dilin içinde tekrar ifadelendirerek, çoğaltılmış bir mekân kavramı eşliğinde bir deneyim önerisi geliştirmek, yönünde bir tavır sergilemektedir. Çok ortamlı olan bu çalışmalar, ortamlar arasında bağ kurmaktadır” (Mergin, 2018,s.80-81). Zümrüt’e göre; “bu çalışmalarda tepkili bir mesaj vardır. İçeride olan bu çalışmalar, özünde dışarıya ait olandır” (Zümrüt, 2007,s.64). Sanatçının bir diğer çalışması ayna ve kaya parçalarından oluşmaktadır (Resim 36). Kaya ve ayna ismini verdiği bu çalışmada yansıtma kavramıyla içte ve dışta olma durumunun manipüle edildiği eleştirel bir yaklaşım olduğunu söylemek mümkündür.

Şentürk'e göre “doğa temelli çalışan sanatçıların amacı günden güne duyarsızlaşmaya başlayan toplumun çarpıcı bir şekilde sarsmanını yanı sıra onları uyarmak, düşündürmek ve yeniden doğaya yöneltmek olmuştur. Bu amaçlar doğrultusunda çoğu sanatçı çalışmalarında ekolojik duyarlılık prensibi ile üretimlerde bulunmuştur” (Şentürk, 2003,s.158-159). Almanya doğumlu Hans Haacke sanat eserinin ekonomik, sosyal ve politik boyutlarını doğa üzerinden sorgulayan çarpıcı çalışmalara imza atmaktadır. Sanat eserinin geçmişte ve günümüzdeki anlamını kıyaslayarak değişen dinamikleri ve bu dinamiklerdeki ana rolleri sorgular.

“Ona göre bir eserin ne değeri ne de anlamı zamansız ya da özerktir; aksine eserler, tarihsel dönüşümlere bağlıdır ve değişen sınıfsal ve ticari çıkarların etkisi altındadır”.



Resim 37: Hans Haacke, Çim Küp (Grass Cube), 1966



Resim 38: Hans Haacke, Çim Büyür (Grass Grows), 1969, New York

Biyoloji, ekoloji ve sibernetikle ilgilenen Haacke, Ludwig vonBertalanffy kuramlarından yola çıkarak, “Gerçek zamanlı bir sistem” olarak tanımladığı çalışmalarının temelini ekonomik ve sosyal yapılarla politik ve doğal koşulların birbirleriyle olan etkileşimlerinin sorgulanmasına dayandırmıştır...“Bertalanffy’ın Genel Sistem Teorisine göre, yaşayan bir organizma açık bir sistem olarak çevresiyle sürekli diyaloga girerek ve etkileşerek değişmektedir”(Mergin, 2018, 187).Sanatçının 1966 yılında yapmış olduğu “Çim Küp” adlı çalışmasında pleksiglasdan yapılmış bir küpün üst yüzeyinde yetiştirilen çim alan görülmektedir (Resim 37). Organik büyüme temasını ele alan bu çalışma sanatçının 1969 yılında yapacağı “Çim Büyür” (Resim 38) adlı bir diğer çalışmasının öncüsü niteliğindedir.

“Sanatçı, 1969’da Cornell Üniversitesi’nin düzenlediği “Toprak Sanatı” sergisinde kapalı bir alanda bir toprak kümesi içerisinde böcek ilacı kullanmadan çimen yetiştirmiştir. “Çim Büyür” isimli çalışmada seyircinin ilgisini tipik bir olaya çekermiş gibi yaparken her bir izleyiciye akıl almaz derecede farklı deneyimler sunmuştur” (Aydın ve Zümrüt, 2013). Bu çalışması ile ilgili olarak sanatçı şöyle söyler; “Öyle bir şey yap ki doğayla karışsın, sabit kalmasın yerinde, çevresindeki değişikliklere tepki versin... Isıya, sıcaklık değişikliklerine duyarlı bir şeyler yarat, hava akımlarına maruz kalsın yerçekimi gücüne dayansın işleyişi doğal bir şeyler anlatsın” (Kastner’dan aktaran Aydın ve Zümrüt, 2013,s.58).

Danimarkalı-İzlandalı sanatçı Olafur Eliasson'ın, (1967) doğal Dünya ile insan yapımı arasındaki sınırları bulanıklaştıran, “Riverbed” isimli ilk kişisel sergisini, insanların çok aşına olduğu bir dere yatağını sürpriz bir şekilde kapalı bir mekana taşıyarak gerçekleştirmiştir. Nehir yatağının kayalık toprakla tamamlanan engebeli ve büyüleyici manzarasını yeniden kurgulamıştır. Louisiana Modern Sanat Müzesi'nin binasına yayılan bu doğal düzenleme bir sanat eserine dönüşmüştür. (Quddus, 2014).

Eliasson'ın sergisi aynı zamanda müze anlamını, deneyimini, sanatçı, bina ve izleyici arasındaki ilişkiyi farklılaştırarak bir deneyim alanı oluşturmaktadır. Hem görkemli hem de alçakgönüllü enstalasyon, müze müdavimi rolüne ilişkin beklentileri alt üst ederek alışılmış tanımları farklılaştırmıştır. Eliasson, mekanda yaşama sürecini ziyaretçiye sunarak izleyici için bir deneyim alanı yaratmıştır.



Resim 39: Olfaur Eliasson Danish-Icelandic

Bir başka Amerikalı sanatçı Vaughn Bell (1978) insanların doğal mekanlarla ve doğada bulunan farklı türlerle olan etkileşimlerine odaklanmaktadır. Sanatçı özellikle bitki ekolojisi ve bitki toplulukları üzerine araştırma yapmaktadır. Bulunduğu bölgedeki (Amerika Birleşik Devletleri'nin Kuzeybatı Pasifik kıyılarındaki) sulardaki yosun ormanları, kabuklu deniz ürünleri, kentsel alanlardaki nehirler ve akarsular da sanatçının araştırma konularını oluşturmaktadır.

Sanatçının “Village Green” (Köy Yeşillikleri) isimli pratiği, her biri farklı yapay alanlarda oluşturulmuş bir dizi çalışmadan oluşmaktadır. İnteraktif bir seri olan bu pratik, izleyicilerin kafalarını kişisel biyosferler olarak tanımladığı alanların içlerine yerleştirmesi ile başlamaktadır. Resim 40'da görülen teraryumlar izleyicilerin peyzajın bir parçası haline gelmelerini sağlarken, bitkilerin, toprağın ve minik yaratıkların kokularını yakından deneyimlemelerini sağlamaktadır. Farklı kişilerle paylaştıkları ortak teraryum içerisindeki hava karşılıklı bağımlılığın da farkına varmalarını sağlamaktadır. Çalışmadaki bitkilendirme planının sanatçının bulunduğu bölgedeki endemik bitkilerden oluşması sebebi ile her enstalasyonda farklı bir düzenleme mevcuttur.



Resim 40: Vaughn Bell Village Green serisinden Biosphere Built for Two

Doğadaki döngüyü ve doğal sürekliliği işlerinde en çok vurgulayan sanatçılardan birisi Andy Goldsworthy'dir. Sanatçı üretirken, doğanın kendi içinde yarattığı duyguları ön planda tutup doğanın kendi üzerindeki etkisinden de yola çıkar. İşlerinin oluşma sürecinde basamakların oluşumu sanatçıda ruhsal açıdan devinim yaratır. Doğal malzemeleri kullanırken onların kendi üzerinde yarattığı farklı enerjiler sanatçıyı her malzemenin ayrı ya da bağlantılı doğasıyla ilgilenmesine sebep olur. Yapıtları doğayla ve mevsimlerle doğrudan ilgilidir. Mevsimlerin zamanın içindeki geçişleri bile Goldsworthy için önemlidir.

Sanatçının buza şekil verirken, buzun doğadaki seleksiyonuyla ve yapısıyla ilgilenmektedir. Bunu yaparken bilim adamıymışçasına saniyede kaç metreküp buz eridiğini merak etmiyor yalnız bir şekilde doğal işleyişe odaklanıp buza şekil veriyordu. Eserlerini üretme sürecinde Goldsworthy için önemli olan deneyimdir. Her seferinde doğayla ilişkisi üzerine yapıtları aracılığıyla yeni şeyler keşfeder. Bu keşiflerin hepsi ona, bu anlamda daha fazla deneyim yaşaması gerektiğinin ipuçlarını verir adeta. Hava koşulları onun için inanılmaz bir gözlem fırsatı yaratır. Soğukta bir gölün donma süreci ya da erimesi onun işleri için önemli bir ayrıntı oluşturur. Doğanın bu mevsimsel sürecindeki hareketlilik Goldsworthy'yi heyecanlandırmaktadır.



Resim 41. Andy Goldsworthy, Ice Arch (Buz Kemer), 1-2 Aralık 1982, Brough Cumbria İngiltere

1982’de gerçekleştirdiği bu çalışma (Resim 41), kendi yapısı gereği oluşmaya başladığı andan itibaren sürece girmiştir. Sanatçı buzlar erimeden bir form oluşturmuştur, bu form buz bloklarının birleşmesiyle oluşan bir kemerdir. Bunu yaparken bir gecede dört deneme gerçekleştirmiştir. Diğer üçünde yıkılan buzdan kemerler, dördüncüde ayakta durmayı başarmıştır. Çok hızlı bir şekilde gerçekleşen çalışma, anlık olup, sanatçı için diğer işleri gibi doğada yaşadığı farklı bir deneyimi yansıtmaktadır.

Walter De Maria doğada, yeryüzünde ve galerilerde ilginç denemelerde bulunan sanatçılardan biridir. Özellikle Doğa olaylarının yarattığı durumlar üzerinde durmuştur. Maria Doğa Olayları hakkındaki düşüncelerini şu şekilde açıklamıştır:

“Bence doğal afetlere yönelik bakış açımız yanlıştır.

Gazeteler bunların hep kötü olduğunu yazar. Yazık.

Ben doğal afetleri seviyorum ve bunların, bir deneyim biçimi olarak, en yüksek sanat biçimi olduğuna inanıyorum.

Bir kere kişisellikten uzaklar. Bana göre sanat, doğayla yarışa bile giremez. Bildiğiniz en iyi nesneyi Büyük Kanyon’un, Niagara Şelalesi’nin, Kızıl Orman’ın yanına koyun.

Görkemli varlıklar her zaman kazanacaktır.

Şimdi, bir sel, bir orman yangını, kasırga, deprem düşünün. Tayfun düşünün, kum fırtınası düşünün. Buzulların kırılmasını düşünün. Kıtır kıtır seslerini duyun.

Müze giden insanlar, bir depremi bir hissedebilse. Gökyüzünü, okyanusu...

Ama esas olarak sürpriz afetlerde en yüksek biçimler gerçekleşir.

Bunların sayısı çok azdır ve onlara şükran duymalıyız.” (Antmen, 2009,s.256)

Sanatçının doğa olaylarına bakış açısını anlatan en dikkat çekici işi, 1977 yılında New Mexico yakınlarındaki çölde gerçekleştirdiği “Lightning Field” Şimşek Alanı’dır (Resim 42).



Resim 42. Walter De Maria, The Lightning Field (Yıldırım Alanı), 1977, çelik sınıklar, Batı New Mexico

Sanatçı işinde dört yüz adet paslanmaz çelik sırık kullanmıştır. Sırıkların yerden yükseklikleri arazinin koşullarına göre değişiklik göstermiştir. Bu yükseklikler dört buçuk ve sekiz metre arasında değişmektedir. Arazinin engebeleri hesaplanarak sırıkların uç noktalarının birbirine paralel bir düzlem oluşturması sağlanmıştır. Bu sırıkların aralarında altmış metre uzunluk bulunmaktadır. Çalışmanın kapladığı alan bir kilometreye bir kilometredir. Bu alanı oluşturmak anlık bir çalışmaya yöneliktir ancak bu anlık çalışmayı sağlayacak olan şimşeklerin oluşması için gerekli bir sezon seçilmiştir. Düzenek oluşturulduktan sonra yağın yağmurla birlikte çakan şimşekler çelik sıriklara çarparak sıra dışı bir görüntü oluşturmuştur. Bu görüntü, ışıkların ve o anki gösterinin yaşattığı enerji oluşumu, deneyimlemeye değer bir olaydır sanatçı için.



Resim 43. Walter De Maria, Earth Room, 1977, Dia Sanat Galerisi, New York

Ayrıca sanatçı 1968 yılında New York’da Dia Sanat Merkezi’nde 197 metre karelik galeri mekanını üç yüz kilo toprakla doldurarak doğayı galeri salonuna taşımıştır (Resim 43). Topraklar, galeride de tıpkı doğadaki gibi düzensiz ve doğal bir görünümde. Bu işinde sanatçı, galeri mekanındaki kapatılmışlığa ve eserlerin parayla olan bağlantılarına gönderme yapmıştır. İzleyiciler için burası alıştıkları galeri mekanına ters düşmektedir. Galerinin yapay ve tekdüze ortamı, toprakların buraya taşınmasıyla farklı bir algı yaratmıştır. Bu çalışma, doğal olanın, yapay olanla engellenme çabasının, net bir şekilde açıklamaktadır.

Anna Garforth, doğadan aldığı malzemeler ile tipografik çözümlere ulaşmaktadır. “Mossenger” isimli grafiti projesinde Şair Elly Stevens’in bir şiirini yosun malzemesi ile özgün bir dille görsele dönüştürmüştür. Yosunu kullanarak yazı yazan sanatçı, medeniyet ile doğayı birleştirdiğini ve kelimeler kadar yosunların da izleyici tarafından fark edilmek üzere tasarlandığını dile getirmektedir. Garforth, projesi ile insan-doğa ilişkisini sorgularken, şehir yaşantısının bireyleri doğadan uzaklaştırması ve insanın doğaya müdahalesi konularında bir farkındalık oluşturmak istemektedir (Okur, 2009,s.32).

Farklı materyalleri bir arada kullanarak özgün tipografik tasarımlar gerçekleştiren Anna Garforth, alanında önemli bir grafik tasarımcıdır. BingBang, Hackney çevresindeki taş duvarlardan toplanan yüzlerde yosun tutamından oluşmaktadır. Big Bang, Londra’daki bir sergi için tasarlanmıştır. Etkileyici dokular ve yeşilin farklı değerlerinden oluşan bir koleksiyondan oluşan parça, doğa ananın güzelliğini ve kırılganlığını da hatırlatmaktadır. Garforth, doğal dünyanın insan yapımı dünyayla yenilikçi yollarla nasıl bir arada var olabileceğini etkinlikleri, topluluk projeleri, atölyeler ve kampanyaları ve yosun kreasyonlarıyla göstermektedir. Kuru çiçekler ve yabani yulaf gibi doğal malzemeleri deneyerek bitki temelli sanatın dünyasını çeşitlendirmektedir (Floelondon, Algar, Sophie. (2013) ve Anagli, Mimi. (2021).



Şekil 44-45-46: Anna Garforth, Büyük Patlama, Rus Kulübü / Doğu Londra 2012

Kaynak: <https://www.floelondon.com/the-big-bang>

İKİNCİ BÖLÜM

UYGULAMA RAPORU

2.1.UYGULAMANIN YAPILIŞ GEREKÇESİ

Sanatın tarihi depremler, salgın hastalıklar, savaşlar ve yangınlar gibi doğal ya da insan elinden çıkma felaketleri konu edinen çok sayıda yapıtı içermektedir. Bu açıdan bakıldığında sanat ve felaketler arasında doğrudan bir bağ olduğu rahatlıkla söylenebilir. 6 Şubat 2023 tarihinde Türkiye ve Suriye’yi vuran depremler sonucunda milyonlarca insanın hayatı etkilendi ve insanlık, şu an bir yanda kederi öte yandan ise öfkeyi eşzamanlı olarak yaşıyor. Türkiye özelinde resmî olarak hayatını kaybeden insanların sayısı 50.000’i aştı ve bilim insanları bu rakamın çok daha fazla artacağı konusunda ortak düşünceye sahip. Nitekim deprem çalışmalarını koordine etmek için görevlendirilen bir vali, durumun görünenden beş kat daha kötü olduğu şeklinde bir açıklama dahi yapmıştı.

Depremler toplumsal, ekonomik ve kültürel alanda birçok yıkımı beraberinde getiriyor. Bu son depremin toplumsal hafızada çok sayıda trajediyi içereceği açık. Örneğin, mezarlıklarda yer kalmadığı için bazı şehirlerde naaşlar toplu gömülürken, hayatını kaybeden insanların çoğu depremde değil, günlerce enkaz altında kaldığı için hayatını kaybetti. Arama kurtarma çalışmalarına, çoğu uzmana göre erken bir zamanda son verilirken artçı sarsıntılar yaşanmaya devam etti. Bugün itibarıyla binlerce insan başka şehirlere göç etmişken, durumu olmayanlar çadırlarda ve konteyner evlerde yaşamlarını sürdürmeye çalışıyor.

Çalışmamda 6 Şubat 2023’de yaşanan ve Yüzyılın Felaketi olarak adlandırılan ve tam olarak 11 ili etkileyen, binlerce kayba neden olan ve onarılamayacak hasarlar veren depremi işledim. Her ne kadar büyük boyutlarda yaşansa da bu kadar can kaybına neden olan durumun müteahhitlerin inşa ettikleri binalarda pek çok malzeme eksikliğinden dolayı bu kadar can kaybının verilmesine neden olmuştur. Bu depremi yaşamış biri olarak mezuniyet çalışmamda da bu durumu anlatmam gerektiğini, nelerin yaşandığını, yaşanan süreçte tıpkı benim gibi bu durumu yaşayan binlerce insanın duygularını aktarmak ve insanlara bu durumun unutturulmaması gerektiğini düşünüyorum.

2.2.İÇERİK VE BİÇİME YÖNELİK SAPTAMALAR

Çalışma 25x15 boyutlarında 12 şeffaf kutudan oluşmaktadır. Bu kutuların aslında her biri depremden etkilenen bir ili temsil etmek üzere oluşturulmuştur ve içlerinde insanların depremden hemen öncesinde içinde buldukları evlerin inşa malzemelerinden parçaları barındırmaktadır. Bir kutuda beton ve demir parçaları; ikinci kutuda köpük ve beton parçaları; üçüncü kutuda tahta ve beton parçaları; dördüncü kutuda vesikalık fotoğraflar ve beton parçaları; beşinci kutuda kıyafet parçaları ve beton; altıncı kutuda ziynet eşyaları bulunmaktadır. Depremdeki yıkımı anımsatan kutuların aralarında bulunan çimenlerin yer aldığı kutular, yaşanan böylesine acı dolu bir durum karşısında büyük bir ümitle aile üyelerinin enkazdan çıkmasını bekleyen aile yakınlarının umudunu temsilen yeni yeşermiş capcanlı renkli çimenlerle birlikte kullanılmıştır. Çalışmanın en başında bulunan kutu ise bu büyük felaketin yaşanmasının hemen ardından duyulan hüznü, acıyı, ümitlerin sönmüş halini ve aynı zamanda insanların her şeylerini kaybettikleri bu büyük doğa olayından sonraki karamsarlık durumlarını temsil etmektedir.

Çalışma, enstalasyon şeklinde eserin içerisinde bulunan parçaların ve mekanın uyumu içerisinde sergi alanında sunulmuştur. Çalışmanın bu şekilde sergilenmesinin ve hazır malzemenin, insanların kendi ürettikleri, inşa ettikleri bu yapıtların ne denli sonuçlar doğurduğunun bir göstergesi olarak seyircilere sunulmuş, yaşanan bu acı olayın maalesef eksik malzeme ve hatalı inşa nedeniyle bu kadar cana mal olmasının sorgulanması ve unutulmaması gerektiğini düşündürmektedir.

Yaşananlara kayıtsız kalmamak ve insanları bu konu hakkında daha hassas davranmaları konusunda bilinçlenmek amacıyla oluşturulan çalışma, kolektif bilinç ile hareket etmenin gerekliliğini vurgulamaktadır.

2.3. UYGULAMANIN DÜŞÜNSEL YÖNÜ

6 Şubat 2024 tarihli Kahramanmaraş merkezli depremin yıkıcı etkilerinin o dönemde olduğu kadar sonrasında da devam ettiği görülmektedir. Depremin ardında bıraktığı yıkımın unutulmaması ve gereken önlemlerin alınması adına farkındalık oluşturmak amacıyla gerçekleştirilen çalışmaya “Hatırlatma” ismi verilmiştir. “Asrın Felaketi” olarak adlandırılan ve geniş bir coğrafyayı etkileyen böylesi bir afetten sonra, toplumda oluşan travmalar ve acıların yanı sıra insan olgusunun; dil, din, ırk, milletler üstü olduğunu gösteren inanılmaz bir dayanışma örneği sergilenmiştir.

Deprem sonrası insanların içinde buldukları karamsar durumdan sıyrılmalarına, hayata yeniden bağlanmalarına yardımcı olmak ve hayallerine ışık tutmak amacıyla oluşturulan çalışmada, plastik kapların içerisine çimler ekilmiştir. Zaman içinde yeşeren çimenlerle, umudun her koşulda var olduğu vurgulanmıştır. Yaşanan bu durumu sanat ile birleştirerek insanımızı bilinçlendirmek, duyarlılık ve sorumluluk kazandırmak amaçlanmıştır. Çimlerin yanı sıra plastik kapların içerisine yerleştirilen taşlar ve bazı eşyalar, deprem sonrası yıkımı anımsatarak insanların kendi elleriyle yaptıkları malzemenin bilinçli kullanılmadığı sürece böylesine büyük acılara neden olabileceği gösterilmiştir. Tarih boyunca birçok sanatçı, kendi ülkesinde veyahut başka bir ülkede gerçekleşen bu ve buna benzer olaylar karşısında sessiz kalmayıp eserler üretmişlerdir. Gerçekleştirilen bu çalışmada da konunun hassasiyeti vurgulanmıştır.

Kullanılan malzemeler, insanları direkt o güne götürerek ekran başında bu süreci yakinen takip ederken bile herkesi derinden etkilediği ve bu konularda ülkemizin nasıl birlik ve beraberlik içerisinde hareket edebildiğini gözler önüne sermiştir.



Resim 47. Esra NOĞAY “Hatırlatma”, (25x15), Hazır Malzeme, 2024



Resim 48-49. Esra NOĞAY “Hatırlatma”, (25x15), Hazır Malzeme, 2024

SONUÇ

Mağara duvar resimlerinden günümüz sanat dinamiklerine kadar sanatta doğanın izlerine rastlanılmıştır. Çoğu zaman doğrudan doğruya doğa yapıtın ana konusunu oluştururken kimi zaman ise doğanın içerisinde eserler varlıklarını göstermektedirler. Bu bağlamda çalışmada doğa kaynaklı, doğanın kendisi ile ya da doğanın izlerini taşıyan sanat yapıtlarına dikkat çekilmekte ve sanatçıların neden doğayı odaklarına aldıklarına dair değerlendirmeler yapılmıştır. İnsanın doğa ile iletişim kurmasını sağlarken aynı zamanda onun estetik algı düzeyine katkıda bulunur. Doğaya karşı insanların tutumlarında hem sanatçı hem de izleyici açısından önemli farkındalıklar sağlar. Doğa, sanatın konusu olarak, sanat içinde var olur.

Sanatçı ve doğa arasındaki büyümlü etkileşim dünyanın her yerinde olağanüstü yapıtlarla kendini göstermiştir. Ancak zaman içerisinde sanat alanında doğa unsurunun ele alınışı değişim göstererek farklılaşmıştır. İlk olarak doğanın taklit edilmesi ile başlayan bu birliktelik Rönesans ile birlikte farklılaşmış, 1960 yılında ise ilk temelleri atılan Ekolojik Sanat ile bambaşka bir hal almıştır. Ekolojik sanat pratiklerinde geleneksel teknik ve malzemeler terk edilmiş onun yerini doğal malzemeler almıştır. Doğanın tam olarak kendisini malzeme olarak kullanan sanatçılar doğadaki malzemeleri farklılaştırıp dönüştürerek birer sanat pratiğine dönüştürmüşlerdir. Bu bağlamda sanatçılar ekolojik farkındalığı da daha görünür kılmış ve mücadelede öncü olmuşlardır. Bahsi geçen güncel pratikler bireyden başlayan ve tüm topluma yayılan ekolojik bilinci sanat aracılığı ile izleyici ile buluşturmuş ve günümüz sanatının eleştirel tavrı ile doğaya yepyeni bakış açıları sunmuşlardır.

Çağdaş sanatın değişen dinamikleri açısından değerlendirildiği zaman bireyin içinde var olduğu doğadan esinlendiği, etkilendiği ya da onu koruma-farkında olma temel amaçlarını benimseyerek doğayı üretiminin öznesi konumuna getiren sanatçıları daha çok görebilmek mümkündür. Sanatçı doğanın karmaşık çevresinde kendi yaşamından, deneyimlerinden, hislerinden derin anlamlar çıkarabilir. Bunu yaparken sanatçı gerçek doğanın karşısına yapay doğayı yaratıp, metaforik çıkarımlarla eserlerini izleyiciye aktarma isteğini güçlendirmektedir. Bu bağlamda her izleyici kendi iç dünyasından bir parçayı yapıtlarda bularak kendisiyle eser arasında bir bağ kuracaktır.

Artık doğa sadece kendisinden feyz alınacak, öykünülecek veya reddedilecek dışarıdaki bir yapı olmaktan çıkartılmıştır. Birçok sanatçının kendilerinden önceki çağların sanatçılardan farklı olarak, doğayı yalnızca dışarıdaki bir yapı olarak görmedikleri, doğanın daimiliği de içeren ve hatta bu sürece katılan ve onu var eden yapıtlar ürettikleri sonucuna varılmıştır. Sanatı yaşam sürecine katmak ve toplum ile sanat arasındaki bağları doğa üzerinden yeniden tanımlamak hedefiyle izleyici veya katılımcıların doğa üzerine yeniden düşünmelerini hedefledikleri görülmektedir. Tez, konusuna ilişkin araştırmalar gerçekleştirilip, sanatçı çalışmaları ve uygulamaların eklenmesiyle tamamlanmıştır.

KAYNAKÇA

AYDIN, İrfan, ZÜMRÜT, Yeşim, “Doğa ve Sanat Ekseninde Farklı Yaklaşımlar”, Sanat ve Tasarım Dergisi

BROWN, A. (2014). Güncel Sanat ve Ekoloji. İstanbul: Akbank

ÇEVİK, Hasan, “Sanatsal Algının Doğayla Olan Etkileşimi, Bu Etkileşimin Görünü Resmindeki Simgesel Karşılığı”. idil, 73 (2020 Eylül): s. 1468–1478. doi: 10.7816/idil-09-73-09

ÇOKBİLEN, L.D. (2011). Günümüz Sanatında Doğa-Sanat İlişkisi Üzerine Plastik Çözümlemeler, Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, Ankara

DUYDU, Merve, (2022). Ekolojik sanat Kapsamında: Doğa ve İdeoloji, International Journal of Social, Humanities and Administrative Sciences (JOSHAS JOURNAL) Vol: 8 Issue: 59 Year: 2022 December Pp: 1996-2003

DOYRAN, E.Y. (2022). Doğanın Biçimleniş Yasaları Bağlamında Sanatsal Kurgu, Hacettepe Üniversitesi, sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanatta Yeterlilik Eseri, Ankara (113443)

GÖKOVA, Hamdi,(2020). “Çevresel Sanatta Doğa Unsurları ve Süreçlerinin Yeri ve Önemi”, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, Orcid No: 0000-0003 3571-598,

KARAAĞAÇ, Merve, (2022). Sanatta Doğaya Yaklaşımlar Bağlamında 16. İstanbul Bienali Yedinci Kıtı, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Resim İş Öğretmenliği Programı, Yüksek Lisans Tezi

KAYAHAN, Zeliha, Çağdaş Sanatlarda “Doğa Ekseninde Mekana Özgü Müdahaleler” Çeşm-i Cihan: Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları E - Dergisi ISSN: 2149–5866 Cilt:7, Sayı:1, s.32-46, Yaz 2020 Araştırma-İnceleme DOI: 10.30804/cesmicihan. 672970 BARTIN – TÜRKİYE

MAMUR, Nuray,(2017). Ekolojik Sanat: Çevre Eğitimi İle Sanatın Kesişme Noktası, “Mersin Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, 2017; 13(3): 1000-1016” DOI: <http://dx.doi.org/10.17860/mersinefd.316297>

Okur, Ayşe ve Bozdoğan, N. "Türk Sanat Ortamı Ve İstanbul Bienalleri". idil 6.39 (2017): 3305-3319.

Okur, A. ve Bozdoğan, N. (2017). Türk Sanat Ortamı Ve İstanbul Bienalleri. idil, 6 (39), s.3305-3319.

PAZARLIOĞLU, Bingöl, M. (2022). Çağdaş Sanatta Doğanın İzlerine Dair Bireysel Söylemler. The Turkish Online Journal of Design Art and Communication, 13 (1), 136-154.

TAN, Yaren, (2022). Doğanın Sanata Yansımaları ve Ekolojik Sanat, Malatya Turgut Özal Üniversitesi İnsanat: Sanat Tasarım ve Mimarlık Araştırmaları Dergisi Y.2022, C.2, S:2 s.21-41

YAĞMUR, Önder, "Doğayı Şekillendiren Sanat: Land Art ". idil 5.27 (2016):1977-1988.

YAZICI, Bilal, Doğa İle Sanat Arasındaki Köprü: Doğa Metaforları, Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi Haziran'22 Cilt:15 Sayı:29

YELDAN, Ömer, A. Doğanın Sanat İçindeki Biçimlenişi, Çanakkale 18 Mart Üniversitesi SBE Seramik Ana Sanat Dalı Y.L.

YÜKSEL, O.A, YÜKSEL, İsmet, (2022). “Sanat Alanında Değişen Doğa Algısı ve Ekolojik Sanat” ACADEMIC SOCIAL RESOURCES Journal Open Access Refereed E-Journal & Refereed & Indexed, Year 2022, Vol: 7, Issue: 44, pp: 1778-1784