

147267

**T.C.**  
**MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**RESİM ANASANAT DALI**  
**RESİM PROGRAMI**

**1960'LERDEN SONRA PLASTİK SANATLARDA DOĞA**  
**VE SANATSAL YARATI İLİŞKİSİ**

**(Sanatta Yeterlik Tezi)**

**Hazırlayan:**  
**98600029 Maria SEZER**

**Danışman:**

**Yrd. Doç. Gülçin ÖZDEMİR**

**İSTANBUL 2004**

147267

Maria SEZER tarafından hazırlanan 1960'lerden Sonra Plastik Sanatlarda Doğa ve Sanatsal Yaratı İlişkisi adlı bu çalışma jürimizce Sanatta Yeterlik Tezi olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 06 / 07 / 2004

( Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu ) :

İmzası :

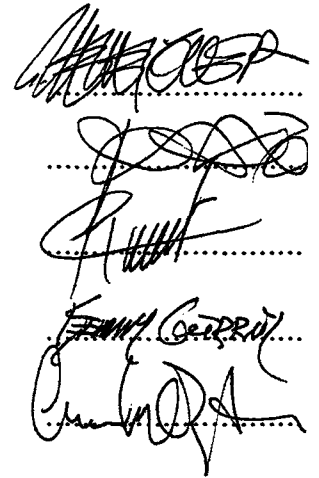
Jüri Üyesi : Prof.Mehmet ÖZER (M.Ü. Öğr.Üy.)

Jüri Üyesi : Prof.Fuat ACAROĞLU

Jüri Üyesi : Doç.Caner KARAVİT

Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Kemal GÜRBÜZ (M.Ü.Öğr.Üy.)

Jüri Üyesi : Yrd.Doç.Gülçin ÖZDEMİR (Danışman)



## İÇİNDEKİLER

Sayfa No:

<b>ÖNSÖZ</b>	III
<b>ÖZET</b>	V
<b>SUMMARY</b>	VI
<b>RESİMLERİN DİZİNİ</b>	VII
<b>GİRİŞ</b>	XIII
<b>1 DEĞİŞEN SANAT – DOĞA İLİŞKİSİ</b>	1
1.1 Sanatta işlev yönünden doğa	7
<b>1.1.1 Destekleyici unsur olmak yönünden doğa</b>	8
1.1.1.1 Toprağın varlığı ekonomik ve politik gücü gösterisi	9
1.1.1.2 Salt sanatsal bakış	11
1.1.1.3 Toplumsal kaygılar	12
<b>1.1.2 Doğa aracılığı ile protesto ve yeni kurallar yaratmak</b>	14
1.1.2.1 Sanatın ticaretine karşı	15
1.1.2.2 Sanatın süregelen formel kurallarına karşı	17
<b>1.1.3 Doğa aracılığı ile mekansal duyarlılık</b>	21
1.1.3.1 Doğal mekanın kimliği üzerine bakış açıları	22
1.1.3.2 Değişen kültürel-sosyal kimlik	26

	II
<b>1.1.4 İyileştirme aracı olarak doğa</b>	27
1.1.4.1 Doğal çevresel sağlık	30
1.1.4.2 Toplumsal zihinsel sağlık	34
<b>1.1.5 Doğa aracılığı ile bireysellik ve öznellik</b>	42
1.1.5.1 Eylem	48
<b>1.1.6 Evren-İnsan karşılığında doğaya yüklenen işlevi</b>	51
1.1.6.1 Zamanın göreceliği	52
1.1.6.2 Şimdi ve geçmiş	55
1.1.6.3 Zamanın kaçınılmaz döngüsü	58
1.1.6.4 Oluşum	60
<b>1.1.7 Doğa yoluyla yaşam-ölüm karşılığı</b>	61
1.1.7.1 Değişim	64
1.1.7.2 İz	70
<b>1.1.8 Doğa ile bütünleşmek</b>	74
1.1.8.1 Bedensel birlik	77
1.1.8.2 Bedensel paralellik	78
1.1.8.3 Zihinsel birlik	82
<b>SONUÇ</b>	86
<b>KAYNAKLAR</b>	93

## ÖNSÖZ

1996'da tekrar 1980'de mezun olduğum Mimar Sinan Üniversitesine döndüm. 1998'de Sanatta Yeterlilik programına başladım. Yapıtlarım, doğa ile doğrudan bağlantılı olduğu için, şimdi ve zaman içinde doğa ile çalışan başka sanatçıların dürtüleri, amaçları ve metodları neydi merak etmekte idim. O zamana kadar karışık bir şekilde yaptığım araştırmalarımı daha sistematik bir hale getirmeye başladım.

Başlangıçta seçtiğim konu sonsuz seçenekler ile dolu gibi geliyordu, ama sonra özellikle, 1960 sonrası toplumda meydana gelen değişikliklerin, doğayı doğrudan ele alan sanatsal tavır için de ne kadar etkili olduğunu gördüm. Bugün aynı tavır içinde yer alan sanatçıları bir isim altına toplamak zor, fakat yine de çalışma metodları, malzeme seçimleri ve bakış açıları ile kendilerini ayırıyorlar. Dolayısı ile bu veriler ışığında ilgi alanım daha çok, 1960' lardan sonra batı sanat dünyasına odaklandı.

Ona rağmen, konunun temeline inmek amacı ile, 1960'dan önceki tarihlerde, doğanın sanat bağlamındaki rolünü incelemek ihtiyacını hissettim. Bunu yapmak için, yöntem olarak, doğayı değişik amaçla kullanan birbirlerinden farklı birkaç yapıtı, 1960'lardan sonra gerçekleştirilmiş yapıtlar ile karşılaştırmayı seçtim. Aynı konuda Türkiye'de de neler olup bittiğini araştırmam gerekiyordu. Bu konuda Türkiye'ye dair kaynak bulmak kolay olmadı, ancak sergi katalogları ve gazete kupürleri ile yola çıkmam gerekiyordu. Öte yandan bir avantajım vardı, hangi sanatçı ile konuşmak istedimse hemen kabul ettiler, meslektaşlarıma bunun için teşekkür ediyorum.

Başlangıçta beni tekrar okula dönmem için davet eden Süleyman Saim Tekcan'a da teşekkür etmek isterim. Konu seçimim ve çalışma metodum konusunda beni tamamen serbest bırakan Gökhan Anlağan'a da teşekkür ederim. Sonucu kendisine takdim edemediğim için üzgünüm, Allah rahmet eylesin. Sonlara

geldiğimde İngilizce yazdığım metnin tercümesini yapan Zeynep Rona'ya da teşekkür ederim.

Son s6mestr, işimin bittiğini düşündüğüm sırada danışman olmayı kabul eden Gülçin Özdemir'e ne kadar teşekkür etsem azdır. Eleştirici biçiminde metnimi okuduktan sonra bir sürü noktalara dikkatimi çekti. Heyecan verici tartışmalar dolu bir s6mestr yaşadık. Artık her şey Türkçeye tercüme edildiği için, yazılarımı Türkçe yazıyordum. Bunları Gülçin Özdemir kahramanca bir şekilde okuyup çözdükten sonra, fikirlerimi anlaşılır bir Türkçe ile yazmama da yardım etti, bu kolay bir iş değildi! Sıra beni hep destekleyen eşim Sinan'a geldi, bilgisayar konusunda beni eğitti, üstelik tezimin bütün görsel problemleri de ele alıp çözdü, çok teşekkür ederim.



## ÖZET

Doğa ile çalışan bir sanatçı olarak bu alanda neler yapıldığını öğrenmek istedim. Araştırmalarım beni sanat tarihine yöneltti. Doğanın, Stonehenge'den günümüze zaman zaman çeşitli nedenlerle sanatta kullanıldığını gördüm.

Giriş bölümünde “sanatta doğa ile çalışmak”la ne kastettiğimi anlattım ve insanın doğa ile olan bağına sanat aracılığıyla ifade etmesinin önemine değindim. Bu araştırma benim 1960'ların sonunda gelişmeye başlayan Yoksul Sanat ve Arazi Sanatı gibi akımlar ile düşüncelerini doğayla ya da doğa içinde çalışarak ifade eden diğer Avrupalı sanatçıları, doğayla çalışan çağdaş Türk sanatçıları ve son olarak da beni doğayla ya da doğada çalışmaya iten nedenleri daha iyi anlamamı sağladığını zannediyorum.

1960'ların sonunda sanatçıların doğayla çalışmaya başlaması ilk bakışta şaşırtıcı bir yenilik gibi gelse de – ki bir bakıma bu böyledir – geçmişle, özellikle tematik anlamda birçok bağlantısı olduğunu gördüm. Bu tarihten önce doğa, kutsallığı ve geçiciliği ifade etmek, insanın görevlerini hatırlatmak, dinsel ve siyasal düşünceleri desteklemek, kurulu düzeni değiştirmek ya da protesto etmek için bir araç olarak kullanılmış olsa da, 1960'ların sonunda bu temaların çoğunun yeniden gündeme geldiği görülür. Bütün bu verilerden hareketle en önemli değişikliğin, bazı temaların ağırlık kazanmasına karşın, aslında konu değil, ifade yöntemi, kullanılan yer, malzeme ve eylem olduğu sonucuna vardım. Bu değişikliklerin çoğu, 1900–1960 arasında gelişen yeni düşüncelerin zemin hazırladığı görülmektedir.

Dünya ölçeğinde bakıldığında doğayı kullanarak ya da doğa içinde çalışmanın sanatçılar arasında çok yaygın bir eğilim olmadığını görülse de, bugünün sanatında konuyu ele alan sanatçıların oldukça ciddi ve inandırıcı yapıtları ile varlıklarını ortaya koydukları belirtmek isterim.

## SUMMARY

Because I work with nature in my art, I felt the need to find out if and what other artists did and do in this field. My quest led me through art history; from the Stonehenge till now nature in art is and was used on and of for different reasons

The introduction is a definition of what I mean with nature in art and about the importance of expressing through art the connection to nature that man feels. The research led me to a better understanding of the Landart, the Arte Povera movement and the other European artists that work (ed) in and with nature in order to express their ideas after the late 1960's, Turkish contemporary artists working with nature and finally my own motives for working with and in nature.

If on first sight the the way artists after the late 1960's work(ed) seems a startling new thing to do, which it is in a way, I found there are many connections with the past; especially thematically. Where before the late 1960's working with and in nature in art was used to express the divine, ephemerality, the duties of man, as a parergon for religious and political ideas and as a tool for recreation or protest against the established order, after the late 1960's many of these themes came back. I concluded that the most important change was and is not the subject-matter, although the weight of certain themes may have shifted, but rather it is the method of expression; the place and materials used, that changed dramatically after the late 1960's. Many of the reasons for these changes were initiated by the formation of new ideas that took place between 1900 and 1960.

Even if worldwide working with and in nature is not practiced by a great amount of artists, the artists that are doing so in the present timespan, do in a very dedicated way which results in very convincing artworks.



## RESİMLERİN DİZİNİ

Giriş	sayfa
Resim 1: <i>Amerikanın En Çok İsteneni</i> , Alexander Melamid ve Vitaly Komar, Landscape and Western Art/ M. Andrews, s.21	XVI
Resim 2: <i>Mungisdale Ağılı</i> , Andy Goldsworthy, 1996, taş Andy Goldsworthy Sheepfolds, s.29	XVI
Bölüm 1	
Resim 3 <i>Aygaz V</i> , Antonio Cosentino, 1994, tuval üzerine yağlı boya, 160x140 cm. Kare Sanat Hafriyat katalogu s.10	13
Resim 4 <i>Servili Boğaz</i> , Murat Akagündüz, 1987, tuval üzerine yağlı boya, 145x200 cm. Hafriyat 3, sergi katalogu	13
Resim 5 <i>Çift Negatif</i> Michael Heizer, 1969-1970, ykş. 450x15x9 m. toprak çalışmaları belgeleme fotoğrafı <i>Earthworks and Beyond/ John Beardsley, s. 14</i>	18
Resim 6 <i>Las Vegas Parçası</i> , Walter De Maria, 1969, ykş 4,8 km. ,Tula Çölü, Nevada Earthworks and Beyond/ John Beardsley, s. 18	18
Resim 7 <i>Tasvir Höyüğü Heykellerinden Su Böceği</i> , Michael Heizer,1983-1985, sıkıştırılmış toprak, ykş. 51 x 102 x 5 m., Buffalo Rock, Illinios Earthworks and Beyond/ John Beradsley, s. 96	23

- Resim 8 *Sarmal Anafor*, Robert Smithson, 1970, siyah basalt, kireçtaşı ve toprak,  
450m. uzunlukta, Great Salt Lake, Utah  
Earthworks and Beyond/ John Beardsley, s. 20 23
- Resim 9 *Yıldırım Alanı*, Walter De Maria, paslanmaz çelik direkler Ykş 6 m.,  
toplam ykş. 1,6 x 1 km, Quemade Yeni Meksika'da  
Earthworks and Beyond/ John Beardsley, s. 60 29
- Resim 10 *Canlandırma Alanı*, Mel Chin, 1990-1993, kirlenmiş toprak, bitkiler  
ve çit, ykş. 18 x18 x2,7 m. Pig's Eye Landfill, St. Paul  
Earthworks and Beyond/ John Beardsley, s. 177 29
- Resim 11 *Gilgames*, Bilge Çivelekoğlu Friedlaender, 1989, yerleştirme  
kağıt hamuru  
Zeynep Rona arşivinden 33
- Resim 12a-b *Kırılğan İmgeler*, Suzy Hug-Levi, 2001, performans fotoğrafı  
Türkiye İş Bankası katalogu, s. 0 33
- Resim 13 *Kristal Dağ*, Ergin Çavuşoğlu, 1998, pleksi üzerine iki ilfocor baskı,  
Resin döküm rölyef, 25x76 cm.  
Çevre için Çoğaltmalar katalogu 35
- Resim 14 *Ecology-Autopoiesis*, Bilge Çivelekoğlu Friedlaender, 1998,  
karışık teknik, 27x37x10cm  
Çevre için Çoğaltmalar katalogu 35
- Resim 15 *Fundalık Parçası*, Herman de Vries, 1989, karton ve tahta  
üzeri organik malzemeler, 170 x 126 cm.,  
Kunstraum in Deutschland katalogu, s. 97 38
- Resim 16 *Varus*, Anselm Kiefer, 1976, çuval kumaşında akrilik ve yağlı boya,  
200 x 3270 cm.

- Anselm Kiefer/ Mark Rosenthal, s. 50 38
- Resim 17 *İnanç, Umut, Sevgi*, Anselm Kiefer, 1967, kağıtta suluboya ve  
füzen, 93 x 62 cm.
- Anselm Kiefer/ Mark Rosenthal, s. 67 41
- Resim 18 *Akma*, Anselm Kiefer, 1984-1986, tuval üzerine yağlı boya ve  
emülsyon, kurşun, üç parça, toplam 410 x 280 cm
- Anselm Kiefer/ Mark Rosenthal, s. 139 41
- Resim 19 *Zamansız Gelgit*, Maria Sezer, 2003, video yerleştirmesi 47
- Resim 20 *Ateş Papatyası*, Jannis Kounellis, 1967, demir, çelik, propan gaz  
meşalesi, 100 x100 x 30 cm.
- Arte Povera/ Carolyn Christov-Bakargiev, s. 107 47
- Resim 21 *Amsterdam Limanı üzerine Havayı imzalamak*, Marinus Boezem, 1969  
42,3 x 60 cm.lik 3 fotoğraf
- Marinus Boezem/ M. Boezem-E. van Duyn, s. 208 53
- Resim 22 *Güneştünelleri*, Nancy Holt, 1973-1976, beton künkler
- Earthworks and Beyond/ John Beardsley, s.60* 53
- Resim 23 *Rasathane*, Robert Morris, 1977, taş, ahşap, beton, toprak
- Waarheen de wind waait/ Hans den Hartog Jager, s. 11* 56
- Resim 24 *Otuz Aşağı*, Nancy Holt, 1980, tuğla, yük. 9 m. (30feet), çap 2.7m.  
Lake Placid, New York
- Earthworks and Beyond/ John Beardsley, s. 110* 56
- Resim 25 *Karanlık Yıldız Parkı*, Nancy Holt, 1979-1980, muhtelif inşaat  
malzemeler, Rosslyn, Virginia
- Earthworks and Beyond/ John Beardsley, s. 134* 59
- Resim 26 *Kurbağa*, Nils Udo, 1994, çocuk, organik malzemelerden sal

- Nils Udo, de l'art avec la nature/ Wolfgang Becker, s. 183 59
- Resim 27 *Lava Zemindeki Çatlağın Kenarlarındaki Ateşin Dilini Konuşuyor*,  
Nils Udo, 1990, lavadan zemininde yarık, Ateş çiçeğın yaprakları  
Nils Udo, de l'art avec la nature/ Wolfgang Becker, s. 118 63
- Resim 28 *Yerleştirme VI/87*, Bob Verschueren, 1987, tahta, kül  
Bob Verschueren katalogu, s. 64 63
- Resim 29 *Yerleştirme I/95*, Bob Verschueren, 1995, patates kabuğu  
Bob Verschueren katalogu, s. 160 67
- Resim 30 *Gölge Heykeli*, Marinus Boezem, 1981, granit, kestane ağacı,  
20 x 600 x 600 cm., Dordrecht, Hollanda  
Marinus Boezem/ M. Boezem-E van Duyn vb, s. 186 67
- Resim 31 *Yeşil Katedral, Gotik bir Büyüme Projesi*, Marinus Boezem, 1978'de  
planlanmış, 1987 başlanmış, 174 tane Populus Nigra Italica, taş, beton,  
denizkabukları  
Waarheen de Wind je Waait/ Hans den Hartog Jager 69
- Resim 32 *Deniz Alpler serisinden, Büyüme devam edecek, sadece o noktada değil*,  
Guiseppe Penone, 1968, çelik el ve ağaç,  
Guiseppe Penone katalogu, s. 19 69
- Resim 33 *Değişen Madde serisinden No 3*, Maria Sezer, aside yedirme  
baskı, 1999, Ykş. 30 x 50 cm. 71
- Resim 34 *NNFS I*, Maria Sezer, 1999, tuval üzerine akrilik ve yağlı boya,  
140 x 160 cm. 71
- Resim 35 *Norveç'te Dört Günlük Boyunca Yürüyüş*, Richard Long, 1973, taşlar  
From Richard Long, Mirage 73
- Resim 36 *Su Taşlarından Halka ve Kyoto Çamur Dairesi*, Richard Long, 1996,

- Kyoto çamuru ve taşları,  
From Richard Long, Mirage 73
- Resim 37 *Real Time* Maria Sezer, 2003, video yerleştirmesi 76
- Resim 38 *Yaşam Ağaçları* serisinden, isimsiz, Anna Mendieta, 1977,  
renkli fotoğrafla belgelenmiş çamur-ağaç-beden çalışması,  
Old Man's Creek, Iowa City  
Earthworks and Beyond/ John Beardsley, s. 163 76
- Resim 39 *Geçici Kartpostal Projesinden Haziran ayı* Maria Sezer, 2002,  
toprak ile boyanmış insan fotoğrafı ile kartpostal 79
- Resim 40 Nils Udo, *Kardan Yuva*, 1993, kar, Kartopu çalısı meyvenin suyu ile  
renklendirmiş kartopları, çubuklar  
Nils Udo, de l'art avec la nature/ Wolfgang Becker, s. 169 79
- Resim 41 *Çadır*, Gilberto Zorio, 1967, alüminyum boru, bez, tuz,  
170 x 120 x 120 cm.  
Arte Povera/Carolyn Christof- Bakargiev, s. 171 81
- Resim 42 *Yirmiikinci yaşında en güzel saatinde var olma*, Guiseppe Penone, 1969,  
Çamağacı, 25 x 800 x 25 cm.  
Guiseppe Penone katalogu, s. 42 81
- Resim 43 *Balmumu Odası*, Wolfgang Laib, 1992, balmumu, 325 x 900 x 62-96  
De Pont müzesi info sayfaları, nisan 2000 83
- Resim 44 *Mürdüm*, Nermin Kura, 1999, yüksek pişirimde seramik,  
Sanatçı iziniyle 83
- Resim 45 *Varoluşun Denizi*, Neriman Polat, 2000, fotoğraf  
Sanatçı iziniyle 84
- Resim 46 *Son Örtüm Böyle Olsun*, Maria Sezer, 2003,



## GİRİŞ

Doğa teriminin kapsamı çok geniştir. Bu yüzden sanat bağlamında doğa üzerine yazdığım bakış açımı net olarak belirtmeliyim. Bitki, hayvan ve insan yaşamı, doğanın dört temel ögesi olan ateş, hava, su ve topraktan fıskırır. Benim burada sözünü etmek istediğim bitkilerin ve “organik” olarak adlandırdığımız doğanın, yani ateş, hava, su ve toprak gibi kendi başına hareket edemeyen, ama büyüyen, çürüyen, yok olan, sürekli biçim değiştiren, bir görünüp, bir kaybolan ve zaman geçtikçe farklı görülen bir doğanın betimlenmesidir.

Doğa, insanoğlunun düş gücünü harekete geçirecek biçimlerle doludur. Doğa değişik zamanlarda, yerlerde ve kültürlerde özel simgesel anlamlar taşımış, sanatçıların ve şamanların yaşamlarının başlaması, sürmesi ve bitmesinin gizemleriyle ilgili düşüncelerini ifade etmelerine aracı olmuştur. Bu metindeki yer alan sanatçılar çok çeşitli nedenlerden dolayı doğa ile bağlantı kurmuş olabilirler. Fakat bütün sanatçıların ortak noktası, doğa ile çalışarak fikirlerini daha iyi ifade edebildikleri düşünceleridir. Doğada formel sanatsal veya tinsel bir şekilde fikirlerinin yansıdığını görmüşler ve bunları doğa yolu ile paylaşmaya uygun görmüşlerdir.

Felsefeci ve biyolog Edward O. Wilson *Biophilia* adlı kitabında şöyle der: “Düşüncenin yansımalarının amacı tek bir sözcükle özetlenebilir: *Biophilia*, yani yaşam ve yaşam benzeri süreçler üzerine odaklanma eğilimi. Yaşamı araştırmak ve onunla yakın bir bağ kurmak zihinsel gelişim içinde derin ve karmaşık bir süreçtir. Bir bakıma hâlâ felsefe ve din bağlamında küçümsense de, varlığımız, bu eğilime dayanır, ruhumuz bununla örülür, umut bu akıntıdan doğar”<sup>1</sup> “Bütün canlı varlıklarda hayatta kalabilmenin ilk adımı kendisine bir barınak seçebilmesidir. Duyu organları ve beyinde bulunan ve her türün karakteristiklerini belirleyen karmaşık yapıların

---

<sup>1</sup> Edward O. WILSON, *Biophilia*, 1.

çoğu barınak seçiminde birincil işleve sahiptir.”<sup>2</sup> Gerçekten de içinde yaşadığımız alanı tasvir etmek, onu sahiplendiğimiz göstergesidir. İnsanlar yakın çevrelerini geliştirebilmek için büyük zaman harcarlar. Amaçlarından biri de barınaklarını estetik ölçütler çerçevesinde daha ‘yaşanır’ hale getirmektir. Genel insan davranışı ideal bir çevre görmek ve yaratmak eğilimdedir - ki bu bütün dünyada böyledir – sanatçıların da yaptıkları görsel değişikliklerle insanların bakışlarını ve duygularını büyük ölçüde etkilerler.

“Bir insanın manzarayla olan ilişkisi, birçok açıdan kutsalla olan ilişkisiyle eşit olup kültürün en önemli ifade biçimidir.”<sup>3</sup> Romalılar Pompei’de neredeyse her hanın, lokantanın ve özel konutun yanına, birbirine benzeyen bahçeler yapmışlardır. Avlular bahçe yapmaya elverişli büyüklükte olmadığında ev sahipleri, avlu duvarlarına bitki ve hayvan resimleri yapmıştır. Gerçekten de ‘sanatta doğa’ dendiğinde çoğu günümüz insanının aklına ilk gelen büyük olasılıkla manzara resmidir. Manzarayı nasıl gördüğümüz, bize öğretilen görme biçimine dayanır, bu nedenle de zihinsel bir olgudur. “Yüzyıllar boyunca çevremizdeki toprakları manzara olarak görmeye alışmışızdır. Bu alışkanlık fiziksel çevremizle olan ilişkimizin bir parçası olup bu ilişkinin başından beri en hayati unsuru ise manzaranın betimlenmesinde var olan görsel gelenektir.”<sup>4</sup> Simon Schama’nın *Landscape and Memory* adlı kitabında dediği gibi “Manzara zihinsel bir eylemdir, sahneler kaya katmanları kadar bellek katmanlarıyla kurulur.”<sup>5</sup> İnsanın içinde büyüdüğü ve yaşadığı yerler kimliğimizin oluşmasında önemli olan anılar taşır ve aynı coğrafyada yaşayan insanların ortak gelenekleri ve ortak belleği içinde simgesel anlamlar üretmeye başlar. Sanatçı ise, yaşadığı dönem ve yere ilişkin en anlamlı simgeyi bulmaya çalışır, onu betimler ya da başka türlü kullanır. Bu simgeler, o coğrafyada yaşayanların tarihine ve kültürüne bağlı olarak o bölgeye özgü meyveler, çiçekler, ağaçlar ya da o bölgedeki koruluklarda, göllerde, mağaralarda ve dağlarda geçen olaylar olabilir. Zaman içinde bu yerlere ve nesnelere belli anlamlar yüklenir. Örneğin Anselm Kiefer’in sanatında Almanya’daki ormanlar ve tarlalar ile Avustralya Yerlileri’nin sanatında betimlenen

<sup>2</sup> Bkz. (1), E.O. WILSON, 106.

<sup>3</sup> John BEARDSLEY, *Earthworks and Beyond*, 8.

<sup>4</sup> Malcolm ANDREWS, *Landscape and Western Art*, 1.

<sup>5</sup> Simon SCHAMA, *Landscape and Memory*, 7.



patikalar ve pınarlar karşılaştırıldığında farklı nesnelere seçildiğini görsek de, her iki kültür de kendi düşüncelerini ve mitolojilerini açıklayabilmek için doğayı betimlemek durumdadırlar.

1970'lerden sonra yapılan araştırmaların çoğu "modern insanların kısmen kalıtsal olarak, parklara benzeyen, ağaçların dağınık düzende ya da küçük kümeler halinde bulunduğu geniş, açık düzlükleri anımsatan doğal alanları sevmeye ya da yeğlemeye yatkın olduklarını" ortaya koymaktadır.<sup>6</sup> Alexander Melamid ve Vitaly Komar *İnsanların Seçimi* adlı projelerinde insanların en sevdiği resimleri bulmaya çalışmışlardı. Proje ortaya çıkan sonuç *Amerika'nın En çok İsteneni* (resim 1) manzara resmine duyulan sevginin genetik temeli olduğu yolunda bir inancı da güçlendirmekteydi.

İnsanlığın başlangıcından beri insanoğlunun müdahalesiyle doğa geri dönülmez bir biçimde değişmiştir. Dolayısıyla insanın doğa ile olan ilişkisi de değişmiştir. İnsanoğlunun estetik bilinci kuşaklar boyu yaşadığı çevre tarafından biçimlendirilip değiştirilmiştir. İnsan müdahalesi olmasaydı doğanın bugün neye benzeyeceğini bilmek artık mümkün değildir. Giuseppe Penone'nin dediği gibi "Avrupa'da çevremizi saran doğa yapay, insan yapımı, üretilmiş bir doğadır. İnsan eylemi doğanın ilk halini değiştirmiş, eylemleri ve sanatıyla yeni bir doğa yaratmıştır."<sup>7</sup> Kuşaklar boyu yaşadığı çevre, insanın estetik bilincini biçimlendirmiş ve değiştirmiştir. Sanatçı Andy Goldsworthy 1996 tarihli *Mungisdale Ağlı* (resim 2) adlı çalışmasında, aynı fikirlerden yola çıkmıştır.

Sanatçılar, 1960'ların sonuna değin doğayı, yapıtlarının kavramına uygun olarak çok çeşitli biçimlerde (salt manzara ya da destekleyici unsur olarak) betimlemişlerdi. Bu tarihlerde, aynı zamanda kendilerinden önceki bakış açılarından

<sup>6</sup> Bkz. (5), M. ANDREWS, 19.

<sup>7</sup> Giuseppe Penone (sergi kataloğu), 88.



Resim 1

*Amerika'nın en çok İsteneni* Alexander Melamid, Vitaly Komar



Resim 2

*Mungisdale Ağılı* Andy Goldsworthy, 1996

da etkilenmişlerdir. Dünyayı bizlere yeniden sunmak, farklı ve merak uyandırıcı yerleri yaratırken simgesel biçimleri doğa ya da manzarayla bütünleştirmek, doğal çevre ve insanı tamamen kutsal karakteriyle yeniden barıştırmak gibi. Evren, zaman çevrimi, geçicilik, toprak ve sorumluluk, çevresel duyarlık, doğayla bir olmak, saflık, bireysellik ve özgeçmiş gibi konular sanatta yeniden gündeme gelmiştir. Ancak bu tarihten sonra doğanın işlevi ve sanatçının düşüncesine göre onu kullanım biçimi kökten değişmiştir, Doğa, yerleşik düzeni protesto etmek ve yeni kurallar yaratmak amacıyla bu dönemde de destekleyici unsur olarak kullanılmıştır. Dolayısıyla en büyük değişim aslında doğanın fiziksel malzeme olarak kullanılması ve doğa içinde yapılan eylemlerin sanat olarak kabul edilmeye başlamasıdır. Doğanın kendisi, taşlar, kum, çamur, yapraklar ve benzerlerinin kullanımı, sanatsal fikrin her yerde olabileceği, (yani daha demokratik) insan ve doğa ayırımının olmadığı gibi düşüncelerin altı çizilmiştir.

## 1 DEĞİŞEN SANAT-DOĞA İLİŞKİSİ

İnsanlar çiftçilik yapmak üzere yerleşik bir düzene geçtikten sonra, hayatta kalabilmek için organik doğaya daha bağımlı hale geldiler. Bu süreçten sonra üretilen **sanat-yapıtlarında doğanın**, salt zevk almaktan dinsel amaçlara kadar uzanabilen **çeşitli işlevleri vardı**. Yapıldıkları çağlar ve felsefi görüşlere göre, doğa yaşam, ölüm, zaman kavramı gibi düşünceleri ifade etmek için, bazen düşünceyi destekleyen bir unsur olarak, bazen de toplumsal kaygıları anlatmak için tasvir edilmişti. Kullanılan malzeme çok çeşitliydi, boyutlarsa devasa kaya kütlelerinden incecik bir parşömen kâğıdına kadar değişebiliyordu.

19. yüzyılın sonuna gelindiğinde Cézanne'ın aklını kurcalayan soru şuydu: Nesnelerin üretiminde teknolojidten yararlanan bir çağda acaba doğa terimi hâlâ geçerli miydi? Bu soruyu bugün sormak daha da mümkün. Zira Avrupa'da geçtiğimiz 500 yıl içinde, özellikle toplum örgütlenmesinde büyük değişikliklerin yaşandığı dönemlerde sanatçıların kendilerini doğa aracılığıyla ifade etme eğiliminde olduklarını görebiliyoruz. Amerika'da sanatçıların ilk defa Amerikalı bir kimlik kazanmaları, Hudson River School ressamlarının ıslah edilmemiş Amerikan doğası resimlerini yapmaları ile başladı. Türkiye'deyse, sanattaki değişim ihtiyacı, Osmanlı saray ressamlarının doğayı değişik şekilde ele alma isteğinde görülmekteydi.

**1960'ların ortasından itibaren, sanatçıların kendileri kadar sanat dünyasının bütün bileşenleri**–koleksiyon, galeri, sanat dergisi, sanat eleştirmeni, yapıt – **yeniden tanımlanmak zorunda kalmıştır**. Doğayla, tekrar çeşitli amaçlarını gerçekleştirmek için çalışmaya başladılar. **Arazi sanatı ve Arte Povera** akımlarına dahil olanlar ve/veya tek başına çalışan **sanatçılar, doğanın ta kendisi; hem doğal mekânın içinde çalışmışlar hem de malzeme olarak doğayı kullanmışlardır**. **Başlangıç yıllarında, sanatçılar, doğayı özellikle bir protesto unsuru olarak kullanmışlardı**.

1900 ile 1960 arasında geliştirilen düşünceler ve yaklaşımlar, değişik şekilde doğayla çalışmaya başlayan sanatçılar için önemli veriler taşıyordu. 1900 ile 1960 arasında yapılan işlerin ve akımların ardındaki felsefelerin biresimi, düşüncelerini ifade etmede en önemli aracın doğa olduğuna inanan sanatçıların işleri için de söz konusudur. 1900-1960 arası öznellik ve yeni malzeme kullanımı, büyük mekân ve zaman ilişkisi, toplumsal kaygılar, karşı-sanat, gösteriler ve minimalist düşünceler, 1960 sonrası malzeme, eylem ve/veya felsefe olarak doğayı kullanan işlerde yeniden kendini göstermiştir.

Duchamp'ın ilk retrospektif sergisi 1963'te düzenlenmişti. 1966'da Richard Hamilton tarafından Tate Galerisi'nde büyük çapta bir Duchamp'ın retrospektif sergisi daha organize edilmiştir. Bu sergiler kuşkusuz sanat ile yaşam arasında uzlaşma sağlama düşüncesini de içermekteydiler. Bir pop sanatçısı olan Robert Rauschenberg'in bu düşüncenin altını çizmek amacı ile Duchamp'ın sanatını yeniden ele alıp böyle bir sergi düzenlediğini söyleyebiliriz. Böylelikle hem Fluxus sanatçıları, hem de Fransız Pop sanatçıları Yeni Gerçekçiler (*Nouveaux Réalistes*) için öncelikli olarak iş ve malzeme kavramlarının yeniden tanımlanma gereksinimi ortaya çıkmıştır. Kavramsal Sanat 1960'ların ortasında uluslararası sanat ortamında varlığını duyurduğu zaman bir karşı-sanattı ve kavramın, yani yapıtın ardındaki düşüncenin sanatçının teknik becerisinden daha önemli olduğunu savunuyordu. Kavramsal Sanat büyük ölçüde sanatın ne olduğunu incelemekle ilgileniyordu. Bir şeyin sanat sayılabilmesi için gerekli ve yeterli nitelikler neydi ve sanat nasıl sergilenmeli, nasıl düzenlenmeli ve nasıl eleştirilmeliydi. Amerika'daki Arazi sanatçılarının bu düşüncelerin etkilerin altında kalarak, yapıtlarını doğal mekanda yapma istekleri, hem yapıt-mekânı yeniden ele almak istediklerinden, hem de yapıtların para eden nesne konumuna karşı olmalarından kaynaklanıyordu. **Doğal mekanda ve doğal malzeme ile çalışmaya başladıkları sonra, orada çeşitli yeni sorular ile karşılaştılar ve onları araştırmaya koyuldular.** Aynı zamanda Avrupalı sanatçılar da yukardaki sözünü ettiğimiz düşüncelerden yola çıkarak daha küçük çapta eylemler yapmaya başladılar.

Duchamp salt retinaya hitap eden bir sanata karşı olduğunu söylüyordu.<sup>1</sup> Onun için dokusalılık, ses ya da görme dışındaki başka duyuları da harekete geçiren işler daha önemliydi. Bu bütünlüklü deneyim 1960'lardan sonra üretilen işlerde, görsel sanatlar ile diğer sanat disiplinleri arasındaki sınırların çözüldüğü görülür. Gösteri ve Süreç Sanatı görsel sanatların parçası olunca, bu sanat biçimlerinin kalıcı olabilmesi için işin belgelenmesi de yapıtın kendisi kadar önemli oldu.

Çağdaş Avrupalı sanatçılar evlerine yakın ve egzotik olmayan yerleri yeğlemişlerdi. **Amaçları** gerçeklerden kaçmak değil, gerçeklerle yüzleşerek, **yaşam ve sanatı yakınlaştırmaktı**. Doğal mekan içinde yapılan yürüyüşler, toprağı iyileştirmek, ağaçlara veya doğal ortama müdahale etmek veya doğanın sağlıklı kılınmasını savunan politik tavırlara katılmak gibi eylemlerin temel amaçları, toprak ve doğal mekânla ilişkiye geçerek fikirlerini anlatmak ve bu eylemlerin bir sanat biçimi olarak kabul edilip ortaya konulmasıydı. Bu yolla **insan ile doğa arasındaki ilişkiyi de yeni bir gözle görmeye başladılar**. Artık sanatsal bağımsızlık için sanatçının kahramanlıklar yapması, doğanın kaosundan biçim yaratması söz konusu değildi. **Bu yeni ve etik bilinçlenme**, bireysel sorumluluk duygusunun, dolayısıyla **da sanatçı sorumluluğunun ortaya çıkmasını sağladı**.<sup>2</sup>

Amerikalı sanatçıların işlerinin dayanıklılığı ile Avrupalı sanatçıların kırılabilirliği arasındaki fark yeni bir boyutu gündeme getirdi. **Amerikalı sanatçıların yaptıkları, bilhassa ilk yıllarda, daha çok sanatın biçimsel yanlarıyla ilgiliyken, Avrupalı sanatçıların yaptıkları doğa içinde çalışma eylemiyle ve doğayla bir düşünce boyutunda ilişki kurmayla ilgiliydi**. Yaşamın kırılabilirliği, insanın ölümlülüğü ve insanın yaşam çevriminin bir parçası olduğu gerçeği onlar için önemliydi.

John Dewey dünyanın birincil, kendiliğinden ve deneysel bilgi aracılığıyla yaşanmasının önemine dayalı, yaratıcı ve ucu açık bir bilgi biçimi öneriyordu. Ona göre doğa, maddelerin değil, daha çok olayların ve süreçlerin birleşiminden

<sup>1</sup> Bkz. (10), M. ARCHER, 58.

<sup>2</sup> Lida VON MENGDEN, "Material, Form and Time in the work of Bob Verschueren", **Bob Verschueren**, 125.

oluşuyordu. Dewey için, eylem yapmak ve deney yapmak doğal bir düşünmek metoduydu. İnsanın biyolojik, fizyolojik ve zihinsel çalışmalarının arasında bir kesinti olmadığını öneriyordu. Bilinç sürekli devam eden eylem ve tepkiden oluşuyordu. **Yoksul Sanat'a dahil olan sanatçılar da yaptıkları deneyleri doğal ve dolayısı ile de insana öz ve paralel bir düşünce süreci olarak görüyorlardı.** Zamana dayalı işlerinde maddedeki doğal enerji akışını yakalayabilmek için kullandıkları akıcı, canlı malzemeleri doğrudan deneyimleyebilmek amacıyla madde ile değişimi öznellik bağlamında anlamaya çalışıyorlardı. Aynı zaman Merleau-Ponty'nın algılama üzerindeki düşüncelerin etkisindedilerdi.

**Fluxus gibi, Yoksul Sanat içinde yer alan sanatçılar da sanatı toplumdan ayırmayı istemiyorlardı, sanat ile toplumu bir görüyorlardı.** Piero Gilardi, *Çay Kenarı* hakkında *From Art to Life from Life to Art*'da (1982) şunları söyler: "1965 sonbaharında 'Doğa Halıları'nı yapmaya başladım. Bundan önce gerçekten kullanılabilir estetik bir nesne düşüncesini araştırdım. Doğa halıları bu araştırmanın en başarılı sonuçlarıydı. 'Doğa Halıları' aynı zamanda bizim doğa gereksinimimizi de temsil ediyordu. O zamanlar doğanın yitirilmesinden endişe ediyordum, ama aynı zamanda da teknolojiye inancım vardı." Beuys'un 'insanoğlunun ruhsal sağlığı için her eylemin sanat olduğu'söylemi, de çevresel sorunları ve toplumsal, ruhsal sağlığı ele almak düşüncelerinin geçerliliğine yol açtı.

1960'ların sonuna doğru Piero Gilardi ve *Domus* dergisi editörü Thomasso Trini avantgard sanatı tanımak amacıyla dünyayı dolaştılar. Amerika ve Avrupa'daki sanatçıların ortak tavırlarını fark ettiler ve sanatçıların birbirleriyle tanışmalarını sağladılar. Böylece, Yoksul Sanat ve Arazi Sanatı gibi gruplara dahil olan işlerin belgeleri beraber sergilendi. Bu **iletişim ve beraber sergilenme imkânı, sanatçıların bakış açılarının az bir zaman içinde yakınlaşmasına sebep oldu.** 1980'lerden sonra doğayı her şekilde kullanmak kabul görmeye başlamıştı ve sanatçı, araştırmak ve anlatmak istediği konuya uygun düşerse doğa ile çalışmayı seçebilirdi.

Türk toplumunda 1980’li senelerde sivil örgütlenme başladığında, politik altyapılı, çevreci gruplar boy göstermeye başladı. Doğa Korumacı çevreci-sanatçılar 1987’de Dalyan’da ilk olarak protesto içerikli yeşilci bir eylem ve sergi gerçekleştirdiler. İstanbul’un 1989’daki susuz bir yazında projeye kaynak olan Türk üyelerden oluşan BarbArt grubu ve İsviçreli üyelerinden oluşan Ekg grubu, suyun önemine dikkat çekmek için, Saka Proje/Su Masalı gerçekleştirdi.<sup>3</sup> Özellikle halk ile ilişki içinde olmak istediklerinden eylemlerini kamu mekanlarında gerçekleştirdiler ve galeri(ci)lerle çalışmadılar. En önemli dürtüleri siyasaldı, sanattaki kalıpları kırmayı ve çevreyi korumayı siyasi bir mesaj olarak benimsediler. Ancak bundan derin ve uzunvadeli bir doğa-sanatçı ilişkisi doğmadı, eylemler ve sergileri yapan gruplar oldukça çabuk dağıldı ve üyelerin çoğunun yaptıkları direkt olarak doğa ile bağımlı olmaya devam etmedi. O tarihten beri **Türkiye’de doğayı** bir anlatım aracı olarak, insan-doğa ilişkisi, çevre sorunları ve ekolojik dengenin bozulması ve doğal mekânsal duyarlılık açısından **ele almak bazı sanatçıların metodu olmuştur**. Bunlar daha çok bireysel yaklaşımlardır ve çoğunun politik bir duruşu yoktur. Bu sanatçıların daha önce Türkiye’de yapılmış olan bahsi geçen eylemlerden haberdar olmadıklarını bir çoğu ile yaptığım söyleşiler sonucunda fark ettim. **Eğilimleri daha çok dünya üzerindeki değişimlere paralel olarak gelişmişti.**

1990’dan sonra bazı küratör ve galeri sahiplerinin doğa ve çevre içerikli sergilere yönelmesi dikkat çekici bir olgu. “Toprak ve Lif” ve “Floréal” dizileri “Hafriyat” Grubunun yaptığı sergileri ve “Çevreler için Çoğaltmalar” sergisi farklı anlamlarda doğayı ele alıyordu

Gecen zaman içinde doğaya yüklenen bazı işlevler önem kazanırken, bazıları önemini kaybettiler. Protesto unsuru başlangıç yıllarında önemliyken sonra önemini kaybetti. Öznellik ve bireysellik zaten hayatın her yerinde ve sanat dünyasında had safhada önem kazandı. Evren-insan ve zaman ögesi, yaşam-ölüm, destekleyici unsur olarak doğa, toplumsal kaygılarda çevreye karşı sorumluluk, doğal mekânsal duyarlılık unsurları önem kazandılar ve **günümüzde bir sanat biçimi olarak doğa**

<sup>3</sup> Caner KARAVİT, “Akadegilmi Akademi’den Üniversite’ye geçiş dönemindeki öğrencilerin deneysel sanat hareketleri”,49



ile çalışmak fikri, sanatçılar için halen önemini korumakta, değişmekte ve dönüşmektedir.



## 1.1 Sanatta işlev yönünden doğa

**Değişen doğa sanat ilişkisi bağlamında** baktığımızda, zaman içerisinde doğaya **sanatsal dönüşümlerin gerçekleşmesinde** çeşitli işlevler yüklendiğini iddia edebiliriz, zira, sanatta doğanın rolü toplum ve sanatçıların ihtiyaçlarına göre sürekli değişiyor. Doğaya yüklenen işlevler yada bu işlevsel kullanım sayesinde sanatsal fikirler üzerinde dönüşümler gerçekleşmiş ve hatta burada **doğa** her zamanki gibi **taşıyıcı rolünü üstlenmiştir**. İşlevsel açıdan bakıldığında doğa konu değildir, doğa çok amaçlı bir araçtır diyebiliriz. Taşıyıcı diyorum, zira doğanın kendisini sanat olarak sunmak galiba yalnızca doğaya dokunmayıp ona karışmayı hedefleyen kimselere mahsus bir şey olsa gerek. Onların amacı sanatsal bir sunum değil, daha doğrusu bir yaşama sanatı, biçimi ve felsefesini müdafaa etmektir.

Zaten 1960'lardan sonra **doğa ile çalışan sanatçılar**, daha evvel sanatsal (**doğal mekanda yer alan**) eylem olarak algılanmayan eylemleri ve o eylemleri belgelemeyi **sanat olarak sıfatlandırma kararında idiler** ve onlarla bu eylemler sanat olarak kabul görmeye başladı. Üstelik doğayı sunmakta bile doğanın bir işlevi vardır. Sunmak kelimesi bir eylem çağrıştırıyor, zira, eylem için bir araca gerek var, hangi araç olursa olsun. Bu Boezem'in yaptığı gibi bir toprak parçası karşısında açılır kapanır bir iskemle oturmaya ve seyretmeye davetiye de olabilir. **Sanatçı doğayı sunmakla**, ki doğada nasıl ve neyi seçmesi hiç fark etmiyor, yalnızca **bir seçim yapıyor**. 1960'ların sonuna doğru çalışan sanatçılar, doğayı hem çok yeni bir şekilde kullanmaya başladılar hem de bir yapıttan diğerine doğaya farklı işlevler yükledikler. Bu sanatçılar çeşitliliği yapıt için bir artideğer olarak görüyorlardı. Ayrıca bütün sanat yapıtlarındaki gibi, çoğu zaman bir yapıta birden daha fazla işlev yüklendiğini de iddia edebiliriz.

Burada öznel tercihimle hareket ederek yapıtları ağırlıklı gördüğüm fikrin altında toplamaya uygun gördüm. Kimi kez 1960'lardan öncesinde yapılmış yapıtlardan seçerek, çoğu kez de 1960'lardan sonrası yapılan yapıtlardan seçerek

aralarında karşılaştırma yaptım. Böylece hem doğa ile çalışan sanatçıların yüzyıllar içinde aynı temaları ele alsalar bile bunları değişik metodları ile nasıl ifade ettiklerini, hem de hangi işlevlerin değer kayıp edip hangilerinin değer kazandıklarını ortaya koymaya çalıştım.

### 1.1.1. Destekleyici unsur olmak yönünden doğa

Doğanın üslupsallaştırılarak kullanılması bazı dönemlerde çok, bazı dönemlerde de az görülmüş, ama **konuyu destekleyen bir unsur olarak doğadan yararlanma çağlar boyu sürmüştür**. Mısır duvar resimlerinin, Osmanlı elyazmalarının, Avrupa geç ortaçağ kitap resimlerinin, Rönesans'ın, 16. ve 17. yy. dinsel ve tarihsel resimlerin çoğunun arka planında doğa vardır. Bu resimler dünyasal ya da dinsel gücü olan ya da ikisini birden elinde tutan güçler için yapılmıştır. **Örneğin Osmanlı kültüründe “Elyazmaları** üretimi kurumsal etkinliklerin ayrılmaz bir parçasıydı. Bu üretim sultanın ve sarayın ileri gelenlerinin denetimi altındaydı.”<sup>4</sup> Bunun sonucu olarak minyatür resmi 18. yüzyılın birinci yarısına kadar egemen oldu. Bu minyatürlerin işlevi Osmanlı Hanedanı'nın başarılarını ve yaşam biçimini her yönüyle belgelemektir. “Sanatçılar aslında bir anlamda tarihsel belgeleme yapıyorlardı.”<sup>5</sup>

Bu resimlerin ayrılmaz bir parçası olan **doğanın rolü, sahnenin güzelliğini artırmak ve sultanın gücünü pekiştirmektir**. “Konu belli bir yerin betimlenmesini gerektirdiğinde sanatçılar, Osmanlı tarihiyle ilgili olayları olabildiğince doğru aktarabilmek için o yerin göze çarpan özelliklerini aktaran topografik bir bakış açısı benimsemişlerdi. Bu nedenle, Osmanlıların kuşattıkları kaleler ya da sefer süresinde konuştukları kentler ve kasabalar, tüm şematik anlatımına karşın araştırmacılar

<sup>4</sup> Günsel RENDA, *A History of Turkish Painting*, 18.

<sup>5</sup> Bkz. (15), G. RENDA, 20.

tarafından hâlâ belgesel kaynak olarak kullanılmaktadır; çizimler bütünüyle gözleme dayalıdır.”<sup>6</sup> Stilize edilmesine karşın günümüz insanının “gerçekdışı” ya da fantezi olarak gördüğü şey, gerçeği en ince ayrıntısına kadar betimler.

Bunu, Matrakçı'nın 1540 tarihli *Cenova Görünümü* adlı minyatürü ile örnekleyebiliriz. Üslupsal açıdan bu minyatür Limbourg Kardeşlerin Berry Dükü için hazırladıkları *Dua Saatleri Kitabı*'ni anımsatmaktadır. Matrakçı'nın minyatüründe doğa iki açıdan ele alınmıştır: Cenova'nın topografik tanımı ve yerin cömertliğinin ifade edilmesi. Her iki durumda da doğa destekleyici unsur olarak kullanılmıştır. Yer in betimlenmesi ve varlığın bilinmesiyle orası artık sultanın dünyasına aittir.

Aşağıda, Destekleyici unsur olmak yönünden doğa üç kategori altında açıklanacaktır. Bu bakış açısı altında güncel Türk sanatçılarına baktığımızda daha çok toplumsal kaygılarını dile getirme amacı ile doğanın destekleyici unsur olarak kullanıldığını söyleyebiliriz.

#### 1.1.1.1 *Toprağın varlığı ekonomik ve politik gücün göstergisi*

Ekonomik güç ve politik güç birbirlerine bağımlıdır. **Ekonomik ve dolayısıyla politik güç ve toprağı sahiplenme duygusunu ifade etmek için de doğa kullanılmıştır.** Ambrogio Lorenzetti'nin 1338-40 arasında Siena'daki Halk Sarayı'nın Barış Salonu için yaptığı fresklerden *Taşrada İyi Yönetim* adlı manzara resminde toprak, sermaye değeri kazanmış ve halk bu toprağın gelirlerine sahip çıkmıştır. Kimlik ve coğrafya, doğa betimlemelerinin ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir. Bu resim doğacı yaklaşımı ve politik düşünceleri yansıtmayı açısından, günümüze ulaşan modern anlamdaki ilk manzara resmidir. Bu **resimdeki estetik değerler ekonomik sahiplenmeden kaynaklanır.** Lorenzetti resminde erken

<sup>6</sup> Bkz. (15), G. RENDA, 47.

kapitalizmin yeni düzenini yüceltmekte ve “kırsal alanın ticarileştirilmesi ile kentsel merkez arasında bir bağ”<sup>7</sup> kurmaktadır ve “idealize edilmiş dünyevi bir devletin imajı”<sup>8</sup> nı oluşturmaktadır.

Thomas Gainsborough'nun *Robert Andrews ve Karısı* adlı portresi, toprağın ekonomik değerini vurgulayan bir resimdir. Gainsborough'nun portre ile manzarayı birleştiren bu **resminde** bir buğday tarlasının yanında gösterilen toprak sahipleri, mülkleri ve bu mülkün getirdiği ekonomik zenginlikle gurur duymaktadırlar. **Andrews'ün ekonomik gücünün topraktan gelmesine ve günümüzde ancak zenginlerin bahçelere sahip olabilmelerine karşın, her ikisinde benzer biçimde toprağa saygı duyduklarını görebiliriz.**

İlginç olan sanatın, merkezi bir güce hizmet için üretildiği dönemlerde, üslupların, uzun ya da kısa süreli ve bu süre içinde değişmeyen bir dizi kuralla belirlenmesidir. Örneğin Mısır uygarlığında bu süre 3000 yıl iken, Osmanlı döneminin son yıllarında ülkeye giren ve Erken Cumhuriyet döneminin merkeziyetçi anlayışı içinde gelişen İzlenimcilik akımı 50 yıl üslup birliği sağlamıştır. Bu varsayımdan hareketle **günümüzdeki üslupsal çeşitliliği bu tür bir merkezi gücün olmamasına bağlayabiliriz.** Eğer, doğanın tarih içinde merkezi gücü ve sahiplenmeyi göstermek anlamında destekleyici olarak kullanıldığını kabul edersek, bugün de sanatta bu işlevsel durumla karşılaşmamız gayet doğaldır. **Şu anda merkezi güç ekonomik bireysel güce dönüştü.** Ancak parasal açıdan varlıklı kişilerin kendileri toprak veya toprak parçasına sahip olabilirler ve onu ekonomik getiri amacı olmayan bir bahçeye dönüştürüp, kendi estetik keyfine ve ihtiyaçlarına cevap verecek şekilde düzenleyebilirler. Dolayısıyla **bugün** bahçe (toprak) bir varlık sembolü oldu. Çünkü **güzel bir bahçe**, ilgi, vakit ayırma ve para harcama lüksüne sahip olabilmenin göstergesidir. Yani **bir statüdür.** O bakımdan Gainsborough'nun resmini bazı ev dergilerinde bahçelerinde gururla poz vermiş ev sahiplerinin fotoğraflarıyla karşılaştırmanın ironik bir yaklaşım olduğunu düşünüyorum.

<sup>7</sup> Bkz. (5), M. ANDREWS, 154.

<sup>8</sup> Bkz. (5), M. ANDREWS, 155.

### 1.1.1.2 Salt sanatsal bakış

**Sanatsal problemleri çözmek amacı ile** de, doğa destekleyici unsur olarak kullanmıştır. Örneğin eğitimi Paris'te sürdüren asker kökenli sanatçı **Halil Paşa** Paris'ten dönerken Türk resminde üslupsal bir değişim yaratan İzlenimci türde manzara resmini getirmiş, böylece 19. yüzyıldan 20. yüzyıla geçişte bir köprü işlevi görmüştür. Fransız İzlenimcileri gibi o da oturduğu kenti, İstanbul görünümleri yapmış ve ışık değişimlerini yakalamaya çalışmıştır. Ve Fransız İzlenimciler gibi, doğaya dönük çalışmasının en önemli nedeninin **ışığın etkilerinin en iyi doğada izlenebilmesinden ve onun ressam olarak buna ilgi duymasından kaynaklandığını düşünüyorum**. Doğanın işlevi aslında sanatsal bir probleme dayanak sağlamaktı. Halil Paşa'nın *Bostancı İskeleyi* adlı resminin bu düşünceye hizmet ettiğini söyleyebiliriz.

1914 Kuşağı olarak anılan Türk sanatçıların çoğu Sanay-i Nefise Mektebini (Güzel Sanatlar Akademisi) bitirdikten sonra eğitimlerini sürdürmek amacıyla Paris'e gönderilmişti. **1914 Kuşağı sanatçılarının amacı İzlenimci bir üslup edinmek ve bunu Türkiye'ye yaymaktı**. Ancak bu sanatçıların konu dağarcığı manzara ile sınırlı değildi, onlar portreden ölü doğaya, çok figürlü anlatsal resimlerden savaş resimlerine çok geniş bir konu yelpazesine sahipti. Manzara resmi bağlamında İstanbul'un sevilen köşelerini, özellikle de Boğaziçi'ni betimlemek çok yaygındı. Örneğin İbrahim Çallı'nın *Baltımanı* adlı resminde olduğu gibi sanatçılar çok sevilen yerleri betimledikten sonra buraları, halkın, yaşadığı kentin güzelliklerinin güçlü birer simgesine dönüşerek, birbirinden beslenen bir olgu yaratmışlardı. Boğaziçi'ndeki güzellikleri betimlemek Sultan III. Selim'den beri süren bir gelenektir ve kökeninde Osmanlı minyatürlerinin yaşanılan yerleri ve olayları betimleme eğilimi yatmaktaydı. "Doğa"yı betimlemenin birincil amacı İzlenimci türde resim yapabilmektir; İstanbul'un güzelliklerini yansıtmaksa ikinci planda kalıyordu. Bu durumda kanımca **o dönemde yapılan resimlerde doğa ana fikir olmaktan çok İzlenimci tarzda çalışmaya olanak tanıyan bir konuydu**.

### I.1.1.3 Toplumsal kaygılar

**1960'lerden sonra ki Türk sanatçılar, destekleyici unsur olarak doğayı en çok toplumsal kaygılarını anlatma amacıyla kullandılar.** Fakir Anadolu insanının toplumsal sorunlarını ana tema olarak işleyen **Neşet Günal** da, resimlerinde Anadolu'nun insanları ve çorak topraklarına yer veriyor, burada yaşayan insanları bu topraklarla özdeşleştiriyordu. Çorak topraklar insanların yüzündeki boş ifadeler ile yakın bir bağ kurar ve yokluk hissini daha da pekiştirir. Kullandığı neredeyse monokrom palet, **insanları ve toprağı birbirlerine yakınlaştırır, insanlar, doğanın birer parçası olarak algılanır.** Sanatçı doğayı destekleyici unsur olarak kullanmasaydı bu resimler kesinlikle aynı güçte olmayacaktı. Sanatçı için, **fikrini ifade etmede doğa, vazgeçilmez bir unsurdur.**

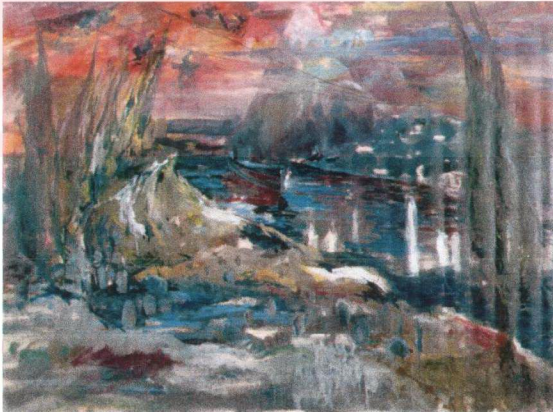
İlk *Hafriyat* sergisinin **Antonio Cosentino, Mustafa Pancar ve Hakan Gürsoytrak** katılımcıları ve oluşturucularındandırlar. Sanatçılar katalogun önsözünde İstanbul kentinin kargaşasını ve bu kargaşanın insan ve doğaya yaptığı tahribatı ele aldıklarını belirtirler. **Doğanın tahribatının**, bu sanatçıların işlerinde aslında **bütün “güzel” değerlerin metaforu olarak kullanıldığına inanıyorum.** Doğanın tahribatı bu işlerde destekleyici bir rol oynuyordu. Antonio Cosentino'nun sergide yer alan *Aygaz V* (resim 3) adlı resmi ile yaşadığı toplumun içinden bir durum çıkarıyor karşımıza: Marmara Denizi'nde şişme bot içinde oturan bir adam dalgın dalgın sigara içiyor. Karanlık ve bulutlu hava fırtınanın habercisi, suyun içinde sigaralı elinin yanından geçen Aygaz tüpünün yarattığı tehlikenin farkına varmıyor bile.

**Murat Akagündüz** *Servili Boğaz* (resim 4) adlı çalışmasında memleketin güzellik simgesi olan Boğazı tanımak zor. Resmin renk armonisi, fırça vuruşları ve dengesinden, Boğaz'ın artık eskisi gibi olmadığı anlaşılıyor. Kullanılan anlatım,



*Aygaz V* Antonio Cosentino, 1994

Resim 3



*Servili Boğaz* Murat Akagündüz, 1987

Resim 4



memleket için güzellik, bolluk ve sağlığın imgesi olan Boğaz anlatımının tam tersine bir tavidir. Resimde **memleket ile özdeşleşmiş ve hala var olduğunu düşündüğümüz** fakat **erozyona uğrayan değerler adına bir mecaz geręekleştiriyor.**

### 1.1.2 *Doğa aracılığı ile protesto ve yeni kurallar yaratmak*

**Doğayı protesto unsuru olarak tasvir etmek** (veya 1960'lar sonrası gibi, onunla ve onun içinde çalışmak) yapıldığı zamanda, sanat dünyasında genellikle sanat olarak kabul edilmeyen bir üslupta kullanmakla **ve onu sanat olarak adlandırmak ile** başlatılmıştır. Bu tavır doğanın konu ve malzeme olarak kullanılmadığı zamanlara rastlar ve **sanatçılar**, yeni, fikirsel ağrışımdan yoksun olan bu yepyeni ve sanatsal olmayan malzemeyi kullanmak ile, hem süregelen kurallardan memnun olmadıklarını göstermişler hem de **yeni, kendilerine geçerli olan kurallar icat etmek zorunda kalmışlardır.**

Örneğin Barbizon Okulu sanatçıları manzara resmi janr resmiyken, yani 'yüksek' sanat olmayan bir sanatsal iken, kentten uzaklaşarak Fontainebleau ormanlarında kırsal yaşamla, doğanın betimlenmesiyle ve insan-doğa ilişkisiyle ilgilieniyorlardı. Ele aldıkları "konu" daha önce resm sanat çevrelerce betimlenmeye değer bulunmamış bir konuydu ve tür resimler Salon'a kabul edilmiyordu.

Bu ressamlar da, doğayı, duygularını ifade etmede bir araç olarak kullanmaya başladıktan sonra, salt doğanın kendisi daha önce bir düşünce ifade etmek için (parergondan anatema oluyor) kullanılmadığından, kendilerine yepyeni kurallar bulmak ya da yaratmak zorunda kaldılar. Aslında doğayı kullanmak istemelerinin

temel nedeni, artık yeni kurallara gereksinim duyulmasıydı. Bu iki durum birbirlerine bağlıdır ve biri olmadan ötekisi olmaz.

**1960 sonrasında doğada çalışan sanatçılar** da dönemin sanat dünyası ve sanatını ilgilendiren çeşitli kurallarından hoşnut olmadıkları için, kendilerine **yeni kurallar** yaratmak zorunda kalmışlardı ve bunları **kentten kaçarak, doğaya yeniden bakarak ve doğada çalışarak bulacaklarına inanıyorlardı.**

#### 1.1.2.1 *Sanatın ticaretine karşı*

1960'ların başında “Birçok sanatçı için sanat galerileri artık çürümüş ve insanı baştan çıkararak temelde kültürsüz bir kapitalizmin aletleri olup pek makbul yerler değildir.”<sup>9</sup> **Sanatçılar** kurulu düzene tepkilerini, müzelerin, **sanat galerilerinin ve sanat ticareti yapanların** sergilemede ve satışlarda benimsedikleri seçim yöntemlerini protesto ederek dile getirdiler. Onlar sanatın, uluslararası pazarda ticari bir mal olmasına karşıydılar ve **sanat yapıtının**, yerleşik sanat dünyası içinde bir ürün, ticari **bir mal olarak yer alması düşüncesini değiştirmeye koyulmuşlardı.**

Bu düşünce bazı sanatçıların doğal mekanda çalışmalarını için bir neden oldu. Sanatçılar tarafından **çalışma amacıyla seçilen** bu alanlar kentlerden, dolayısıyla da sanat merkezlerinden uzakta olduğu için, galerilere taşımak olanaksızdı. Üstelik **doğal mekânın kamuya ait olması**, herkes tarafından görülebilmesi, ama **kimse tarafından sahiplenilememesi** sözkonusu idi, böylece **galeri sahiplerine karşı bir tavır alıyorlardı.** Ancak burada ironik bir durumu örneklendirirsek, Michael Heizer’ın *Çift Negatif’inin* (resim 5) yapımı galerici Virginia Dwan tarafından finans edilmişti ve sonra da fotoğrafları onun galerisinde sergilenmişti.

<sup>9</sup> Bkz. (5), M. ANDREWS, 202.

Yapıtlarını satılamaz haline getirdikleri düşünen sanatçılar, **yapıtları izleyici ile paylaşmak amacı ile** ve yapıtların durumlarını hatırlamak için **fotoğrafla belgelemeye başladılar**. Bu bağlamda Arazi Sanatı ile Gösteri Sanatı'nın ortak bir yanı vardı: Her ikisi de ancak belgeleme yoluyla galerilerde gösterilebiliyordu. Avrupa'da da doğayla çalışan sanatçılar aynı yöntemi benimsemişlerdi. **Daha sonra belgeler bir sanat ürünü veya yapıt olarak kabul edilmeye başlandığında** bu kuşak sanatçılar fotoğrafla belgeleme biçimiyle ünlenmişti.

Sanatçılar başlangıçtan beri bu belgelerin öneminin farkındalardı. Örneğin Nils Udo gerçekleştirdiği işleri ve gözlemlediklerini siyah-beyaz fotoğraflarla belgelemiş ve büyük boyutlu baskılar yaparak bunları çerçeveleyerek sergilemiştir. Fotoğraflarını büyütmesi ve çerçevelemesi de sanatçının bu belgeleri ya da izleri göstermenin önemini kavradığını kanıtlar. Böylece, toprakla çalışmasının ve doğayla bütünleşmesinin, tıpkı gösteri sanatının olabileceği gibi, bir sanat yapıtı olduğunu belirtir.<sup>10</sup> Fotoğrafta kadrajlaşacak görüntü kadar, fotoğrafın çekildiği anın seçilmesi de çok önemliydi. Fotoğrafın genellikle bir olaya tanıklık ilkesi taşımasına karşın, Nils Udo da, tıpkı Andy Goldsworthy gibi işlerini kendi yapıp, fotoğrafını çekiyordu. Bir başka deyişle, önce düşünce geliyor, sonra uygulama yapılıyor, ondan sonra da fotoğraf çekiliyor, 'asıl' yapıt yok oluyor, belge olan 'asıl' yapıt oluyordu.

Sanatçıların kentten ve sanat çevrelerinden uzak yerlerde çalışmayı yeğlemeleri, bütünüyle farklı hareketlerin ortaya çıkmasına ön ayak oldu.

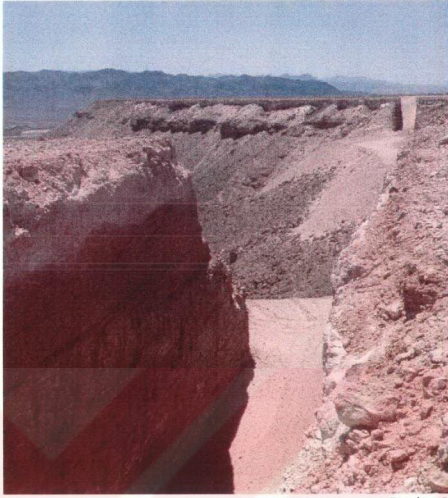
<sup>10</sup> Bkz. (3), Wolfgang BECKER, "La Présence de la nature", 9.

### I.1.2.2 Sanatın süregelen formel kurallarına karşı

1965'te felsefeci Richard Wollheim, ortaya çıkan yeni sanat türünün (minimalizm), sanatsal içeriğinin en aza indirgenmiş görüldüğünü ve farklılığının sanatsal bir kaynaktan değil, bir fabrikadan ya da doğadan geldiğini yazmıştı.<sup>11</sup> Sonradan Arazi **sanatçıları** olarak adlandırılan sanatçıları, galeri mekânlarını arınık bulduklarından dolayı, **sürekli değişen ve yapıtları ile her an değişen bir diyalogu olan doğal mekânı, yapıtlarını sergilenmek için ideal buluyorlardı.** Arazi Sanatı bağlamında yapılan işlerin çoğunun yapıldıkları alanla sınırlı olmalarının nedeni işin çevreyle ilişkili olmasıydı. Arazi sanatçıların çoğu heykel kökenliydi ve Minimalist düşüncelerden etkilenmişlerdi. Minimalist sanatçılar heykel için yeni koşullar önermişlerdi. Yapıtlarını yerde **sergilemeye** başlamış ya da **yeri işin bir parçası haline getirmişlerdir.** **Carl Andre heykeli “biçim-yapı-yer” olarak tanımlıyordu.** Arazi sanatçıları da mekânın işe dahil edilmesini ciddiye alıyorlardı. **Yapıt için seçilen yer, yapıt kadar önemliydi,** zira, fiziksel doğa yapıtla karşılıklı etkileşim halindeydi.

**Robert Smithson** kariyerinin başından itibaren mekânın önemi üzerinde duruyordu. 1965'te *İsimsiz* olarak bilinen işleri ile **yapıtın kendisi ve** etrafındaki mekânın ilişkisini sunuyordu. Bunlar bir galerinin zeminine yerleştirilen, yüzeyleri aynayla kaplanmış küplerden oluşuyordu. Gözüken, küplerin kendilerinden ziyade aynalardaki yansıyan mekandı. Yapıt ve **mekânın arasında bir gidip-gelme söz konusu oldu.** Sanatçıya göre doğayla daha gerçekçi ve empatik bir ilişki geliştirebilmede heykel önemli bir rol oynuyordu. Heykelin veya yapıtın yer tutan, yani 'kendisi olan' dan başka etrafındaki yakın yer ve bulunduğu mekan ile olan ilişkiyi soruşturmak için bu daha evvel bir kültürel anlam ile yüklenmemiş **doğal mekan bunları araştırmak için ideal yerlerdi. İç mekân ile dış mekân arasındaki farkı vurgulamak istediğiydi.** Sanatçı çevrede, yani dış mekânda “yer” (*site*)

<sup>11</sup> Bkz. (10) M. ARCHER, 46.



Resim 5

*Çift Negatif* Michael Heizer, 1969-1970



Resim 6

*Las Vegas Parçası* Walter De Maria, 1968

olarak tanımladığı özel bir konum ile “yer olmayan” (*non-site*) olarak tanımladığı anonim ve değişken alanları, galerileri yani iç mekân arasındaki ilişkileri de sorgulamaktaydı. Sanatçı için “**yer**”, bilginin dağıldığı, **sınırları açık** “bir yer”di, oysa “**yer olmayan**”, **sınırları kapalı** ve bilginin bu sınırlar içinde kaldığı “hiç bir yer”, yalnızca soyutlamaydı. 1968’de dışarıdan topladığı kum, kireçtaşı ve süngertaşı gibi malzemeleri geometrik kutuların içine yerleştirmeye ve bunları bulduğu yerlerin haritaları ve fotoğraflarıyla birlikte sergilemeye başladı. Smithson bunları iç mekânlarda sergileyerek “yer olmayan” adını vermişti. Sanatçıya göre bu eylem **dışardan topladığı malzemeler ile iç mekân arasında bir bağ kuruyordu**. Böylece bu malzemeler ait oldukları yerlerden kopartılarak, çağrışımlar aracılığıyla “orada olmayan alan”ı gösteriyordu. Ve yapıt aynı zamanda sanat yapıtının yeri ve konumu üzerine de sorgulamayı içeriyordu.

**Heizer Çift Negatif**’i gerçekleştirmekle **yapı-mekan mefhumuna da değindi**. Yapıtın kendisi yer tutmuyordu, geleneksel heykeller dışardan izleniliyor ama bu yapıtı görmek için içine giren izleyicinin kendisi yer kaplıyor. **Heizer** toprağı kazarak **bir eksi mekân yaratmıştı, o eksi mekân da böylece artısı, veya pozitif oldu**. Devasa heykelin problematiği, başka problemlerin arasında, heykelin en temel sorunu olan doluluk ve boşluk ele alıyordu. **Sanatçının** dediği gibi, işleriyle manzara üzerine bir söylem yaratmayı değil, **sanat yapıtları gerçekleştirmeyi hedeflemişti**.

**Walter De Maria** da yapıtın yapıldığı mekan ile yapıt-yer ilişkisine dikkat çekmeye çalışıyordu. **Las Vegas Parçası**’nda (resim 6) **yapıtın kendisi değil, daha çok yapıtın etrafındaki mekan gözükmekteydi**. Nevada’daki Tula Çöl’ündeki yapıtı boyutları ve yönü olan fakat tam olarak algılanamayan, neredeyse elle tutulamayan yaklaşık 4,5 km uzunluğunda ve 1,8 km genişliğinde 4 hendeği buldozerle toprağı kazarak oluşturmuştu.

Bu kuşağın **hem Amerikalı hem de Avrupalı sanatçılar**, bireysel ve öznel bir sanat biçimine ilgi duyuyordu ve **eylem yapmanın da sanat olduğuna kanaat getirdiler**, eylem yapmak amacıyla kırsal alanlara çıktılar ve bu şekilde gerçek yaşama daha yakın bir sanat biçimi arayışına girdiler. Gösteri düzenlemek satışı

olmayan bir sanat biçimiydi. Satılabilen her şeyin sonunda ekonomiye katkısı olduğundan ve iktidarın güçlenmesini sağladığından, satılmayan işler yapmak, iktidara karşı siyasal bir tavrıdır. İngiltere’de sanat ilan edilen yürüyüşler veya bisiklet turları, Almanya’da ağaç dikme ve çok çabuk yok olan malzemeden iş yapmak gibi. İtalya’da Guiseppe Penone de esin kaynağını doğup büyüdüğü kırsal alanda arayanlardandı. **Nils Udo** gerçekten önem verdiği şeyleri bulabilmek için Paris’i terk edip Bavyera’ya yerleşmişti. Bunun **hem sanat dünyasına bir protesto hem de tinsel bir deneyim ve öze inme olduğuna inanıyordu. Sanatsal konuların ve sanatın malzemesinin ne olduğunu yeniden gözden geçirmek** niyetindedlerdi ve böylece kendi işlerine geçerli **yeni kurallar bulma yolundalardı.**

Bu sanatçıların amaçları **başlangıçta, salt sanatsal tavır üzerinde yoğunlaşıp,** doğal mekansal karakterde, çağrışımlara açık içerikte bir sanat yaratmak idiyse de, **Daha sonra doğal mekânın başka yanları, örneğin tarihsel yanları ve değişen kimlikleri de önem kazandı.** Sanatçılar yapıtlarının yerine göre çağrışımlar kullanıyorlardı, şimdiki zaman ve geçmiş zaman arasında bağ kuruluyordu. Örneğin doğal mekansal karakteri yapıtın yer aldığı mekânın tarihini akla getirdiği için **Heizer eski Amerikan uygarlıklarını önemsiyor** ve bunları Amerikan tarihinin önemli bir bileşeni olarak algılıyordu. İdeolojisinde **Kolomb öncesi uygarlıkların sanatı,** Ohio’daki *Büyük Yılan Tepesi*’nde olduğu gibi Amerikan Yerli sanatı ya da Peru çöllerindeki Nazca kültürüne ait çizimler **önemli bir yer tutuyordu.** Heizer’in *Su Böceği (Waterstrider)* (resim 7) bundan örnektir. Sanatçı gerçekleştirdikleri işlerde anonim geleneklerden esinleniyor, çağdaş Amerikan tarih öncesi biçimlere ilgi duyuyordu. Bu yöntem doğaya ve metafizik olguların özüne daha dolaysız yaklaşma ve ilkel, arkaik sanata yakınlaşma olanağı sağlıyordu.

### 1.1.3 Doğa aracılığı ile mekânsal duyarlılık

**Bir mekâna dikkat çekerek, ve sırf onunla bir felsefe aktarmanın mümkün olduğu düşüncesi** Avrupa'da Jean Jaques Rousseau'nun 'pre-Romantik', tohumun **doğa düşkünlüğü** doğa fikri ile başladı. 1780'lerde bu fikir Amerika'ya da sıçradı. Amerika'daki Ulusal Park Sistemini uygulama düşüncesi 1850'lerdeki başladı. 1872'de Jefferson geniş bir tarım alanını koruyabilmek için Yellowstone Park'ı kurdu. Bu dünyadaki ilk doğal parktı. Artık el değmemiş toprakların ya da tarım alanlarının Amerika'ya özgü olduğu inancı pekişmiş, bu topraklar bekâretin, sonsuz olanakların, Tanrı'nın ilahi kudretinin bir simgesi ve Amerikalılar'a bahsettiği bir armağan olarak görülmeye başlamıştı. Tıpkı Barbizon Okulu sanatçılarının ormanlık alanlarda çalışması gibi, Thomas Cole ve Asher B. Durant gibi sanatçıların öncülüğünde gelişen Hudson Irmağı Okulu da Amerika'nın el değmemiş alanlarına ilgi duymuştu. Amerikan sanatının ilk olgun sanat topluluğunu oluşturan bu ressamlar betimledikleri ormanları ve dağları Birleşik Devletleri'nin ahlaki, dini ve ulusal simgelerine dönüştürmüşlerdi. **Hudson Irmağı Okulu ressamları** resmini yaparak **yücelttikleri Amerikan topraklarıyla kendilerini özdeşleştirerek ortaya koydukları mekansal duyarlılıkları sayesinde kimliklerini bulmuşlardır**. Onların resimleri Amerikalıların kimliklerinin önemli bir parçasını oluşturduğuna inandıkları sınırsız topraklar ve sınırsız olanaklar düşüncesini temsil eder. **Cole** "Essay on American Scene" adlı makalesinde **Betimlediği manzarada Avrupa uygarlığına ait bir işaret olmaması, eşdeğer tarihsel çağrışımlarda bulunmaması sanatçının geçmişten ve gelenekten kurtulma isteğine bağlandığını söyler**. O geleceğe bakmak ve Amerika'yı simgeleyen vaatlere kulak vermeyi amaçlar.<sup>12</sup> Cole'un Amerika doğasını betimlemesinde ve daha yüce gerçeklerle tanışmasında hep doğanın misyonunu, geleceğini, kaynakların işletilmesini ve toplumsal istikrarın kazandırdıklarını bulmak mümkündür.

<sup>12</sup> Bkz. (5), M.ANDREWS, 159.



Düşünceyi doğal mekan aracı iletmek felsefesini **Amerikalı Arazi sanatçılarının ticari sanat piyasasının egemen olduğu kent ortamından uzaklaşma arzularıyla karşılaştırabiliriz.** (Ayrıca Heizer'ın söylediği gibi, tamamen Amerika topraklarına ait işler yapmak istiyorlardı.) Geniş **doğal mekânla** meşgul olup, onu toplumsal bir miras veya zenginlik olarak görmek, onun kimliğini vurgulamak, ona dikkat çekmek ve değerini koruma ihtiyacı 1960'lardan sonra Amerikalı Arazi sanatçıları için de önemliydi. **Formel heykel unsurları tekrar düşünme ihtiyacı ve söz edilen ticari sanat piyasasına protesto** olarak başlayan hareket, **sonra yapıt-doğal mekân ilişkisine kaydı.** Bu tutumdan doğan hem Amerikalı hem de Avrupalı ve Türk sanatçılar, doğal mekanın düşünce iletmeye olanağının yanında, değişik kimliklere dikkat çekmek amacıyla yapıtlar ürettiler ve onlardan bazıları doğal mekanın değişen sosyal-kültürel kimliğine de dikkat çektiler.

#### I.1.3.1 *Doğal mekanın kimliği üzerine bakış açıları*

**Canan Tolon coğrafya, manzara, doğal yerler ve dış mekânlarla ilgilenmektedir.** Sanatçı bir yere sahip olma ve/veya ait olma fikrine karşı çıkıp, bu bağlamda yapıt üretiyor. Tolon herhangi bir yere ya da coğrafyaya ait olduğunu reddeder, hatta bunun zihnine ve düşünce sürecine sınırlamalar getirdiğini hissediyor. Sanatçı bu görüşlerini şu cümleyle açıklar: **“Vatan bir düşünüş tarzıdır, çünkü bu sizin ürettiğiniz bir şeydir... Bir ülkede ve haritadaki noktalı çiziminin şu ya da bu tarafında doğmuş olmak rastlantısal bir durumdur.”**<sup>13</sup> Sanatçı arada olanı, yer olmayı ya da bana göre “boydan boya mekânı” temsil ediyor ve böylece hiçbir yere ait olamamak yerine her yere ait olabileceğini hissediyor. ‘Yetim’ olan arazileri tasvir etmekle kendisi yere ait olmaktan yoksunlukla özdeşleşiyor. Belirli bir mekâna ya da bölgeye ait olmadığından, kendisini o yerle ilgili konuşmak

<sup>13</sup> Constance LEWALLEN, *Canan Tolon, limbo*, 10.



Resim 9

Tasvir Höyüğü Heykellerinden *Su Böceği*, Michael Heizer, 1983-85



Resim 8

*Sarmal Anafor* Robert Smithson, 1970

zorunda hissetmiyor, yalnızca **ilgisini çeken şeylerle ilgili konuşma özgürlüğüne kavuşmuş** oluyor.

Gerçekleştirdiği **manzaralarında toprağı bir meta, bir reklâm aracı ve emlakçilik ve savaş alanları için bir hedef olarak sunar.** Ekonomik kazanç amacıyla kullandıktan sonra boş, çorak, ıssız ve terkedilmiş yerlere ilgi duyuyor ve daha çok yokluk üzerine odaklanıyor. Sanatçı bu duyguyu şöyle tanımlıyor: “Bu, sadece savaş yorgunu değil, tüketim ya da mahrumiyet yüzünden de iflas eden manzaralarda duyduğunuz türden bir yokluk.”<sup>14</sup> Bu yerlerin tarihi yoktur, yaşamı da. Sanatçının amacı insanların çevrelerinden giderek koptuğunu ve doğayı, buralardaki değişimi gözlerinin önünde canlandırmadan düşünme yeteneğinden yoksun olduklarını vurgulamaktır. **Yapıtlarında, değişim, zamanın değişimi, çevrenin değişimi ve söz konusu arazi için siyasal hedeflerin değişimi olarak karşımıza çıkar.** Resimlerde yeni filizlenen çimlerin sergi boyunca kuruyarak değişmesi, uzun bir zaman sürecinde oluşan pas lekeleri, değişik zamanlara ait farklı malzemelerin üst üste bindirilmesi ve büyüme ile çürümenin belirtileri açıkça görülür. Böylelikle sanatçı yapıtlarında Süreç Sanatı’ndan da yararlanmıştı. **Doğa insan izleri kaldırmak için “bildiğini yapıyor”, ancak doğa gittikçe zorlanıyor. “Sürekli olarak kurmak ve yok etmek devininin sadece bir parçası değil, aynı zamanda da yapıtın konusudur.”**<sup>15</sup> Tolon doğayı düzeltme dürtüsünü ve ona göre Romantiklerin aslında doğanın biçimini bozan, doğallıktan çıkararak ve insanı aldatan kusursuzluk kavramını sorgular.

Sanatçı bazı yapıtlarında kültürel göndermeleri üst üste bindirir farklı dönemlerin bakış açılarını, insanın aynı zamanda göremeyeceği farklı sahneleri bir araya getirerek yeni bir mesaj oluşturur.

**Robert Smitson** ise, doğal mekânın karakterine son derece duyarlıydı ve Tolonun bakış açısından farklı olarak yapıtları o yeri özel yapıyordu. Bu duyarlılık onu aynı zamanda hem *Sarmal Anafor* (resim 8) gibi bir iş yaratmaya itti, hem de

<sup>14</sup> Bkz. (91), C. Lewallen, 32.

<sup>15</sup> Bkz. (91), C. Lewallen, 30.

onda doğayı iyileştirme isteği uyandırdı. Sanatçı, yaptığı çalışmalarını özellikle yapıtın yerleştiği mekanından aldığı izlenimlerin doğrultusunda yapmak amacındaydı. Onun **yere özel yapıtı çevresi ile ilişkilidir ve o yere karşı bir tepkidir**. Tepkiyi gösterdikten sonra o yer değişir ve o yerin anlamı pekişir. Bir **gidip-gelme söz konusudur**. 1970'te *Sarmal Anafor* üzerinde çalışmaya başladı. Bundan iki yıl önce 1968'de *Sarmal Anafor*'un öncüsü sayılan ve fiziğe göndermede bulunan *Sarmal Denge (Gyrostasis)* adlı bir heykel yapmıştı. Kendi çevresinde dönen cisimlerden oluşan bu heykelde konu cisimlerin dengelerini kaybetmemesiydi. **Smithson** tuzgölündeki suyun sarmal hareketi, ritim ve kristallerin formasyonu arasındaki **benzerliklerin peşindeydi**. Bu süreçte büyük ve küçük birbiriyle ilişkilendirilmişti. Nesnelerin hareket ediş biçimlerinde bir mantık olduğu sanatçının dikkatini çekmişti. Smithson **doğanın hem var olan, hem de var olmayan yanlarıyla ilgilenmiştir. Önemsemediği bu ikili durum**, sanatçının yapım sürecini bulması, biçimlendirmesi ve **yapıtın kendi kaderine bırakılan ömründe de görülebilmekteydi**.

**Walter De Maria'nın Yıldırım Alanı** (Resim 9) **doğal mekânın** ve değişik durumları/kimlikleri, yaptığı müdahalelerle **seyirci için anlaşılır kılmak amacındadır**. Sanatçının yapıtını yerleştirmek için seçtiği sık sık şimşek çakan New Mexico'daki Quemado yakınlarında, yıldırım düştüğü sıralarda iş dikey bir şekil kazanıyor. Yapıt, toprağı olduğu kadar gökyüzünü de kapsıyor, toprak ile gökyüzü arasındaki ilişkiyi zamana göre değişmesini irdeliyor ve her zaman görünmeyen kimliği ortaya çıkartıyor. **Sanatçı** bu çalışmasında genişliği ve boşluktan ötürü **kimliksiz olan bir alana** direkler yerleştirerek ve onu sunarak, üzerine düşündürmek ile gizemli **bir kimlik de kazandırmıştı**. *Yıldırım Alanı* o kadar geniş alana yayılmıştır ki, onu bir bakışta algılamak mümkün değildir. İzleyici mekânın bütününe algılayabilmek için boydan boya yürümek zorundadır. İzleyicinin yapıtı anlaması, hem doğru veya çeşitli zamanlarda orada olmasını gerektirir hem de orada vakit geçirmesini. Çelik direkler ile şimşek arasında oluşacak etkileşimi rahatlıkla gözleyebilecek olması **yapıtın günün değişik saatlerine, farklı hava koşullarına, farklı mevsimlere bağlı farklı ışıktaki değişik nitelikler kazandığını gösteriyordu**.

**Böylece ayrıca zaman-mekan ilişkisini sunuyor.** Çalışmada işi deneyimlemek için gerekli zaman ile mekân ilişkisi için önemli bir bileşendir.

#### I.1.3.2. *Değişen kültürel-sosyal kimlik*

**Andy Goldsworthy'nin** 1996-2000 arasında yaptığı **Ağllar** projesi, yakın geçmiş ve şimdiki zaman arasında doğal mekânın uğradığı değişikliklere dikkat çekiyor ve bizi doğal mekânı değişken kullanışlarımız hakkında düşünmeye davet ediyor. Ayrıca **çalışmasında** bölgedeki oturan insanların yaşamlarını inceleyip, onların geçmiş ve şimdiki zamandaki toprakla bağlantıları arasındaki farklılıklara dikkat çekiyor; kırsal alanın değişen toplumsal yapısına ve çiftçilik geleneğine dikkat çekti. *Mungisdale Ağılı*'ni onartmasının amacı **zaman olgusunun ve değişimin yapısını anlatmak**, çabuk yok olmayacak bir iş yapmak ve daha uzun bir sürede yok olacak bu iş aracılığıyla oluşacak değişimleri gözlemleyebilmektir. Ayrıca **kaybolan bir geçmişi tekrar görünür kılmak isteği vardı.**

Bu çalışma bir bakıma Walter De Maria'nın *Yıldırım Alanı* ve Robert Smithson'un *Sarmal Anafor*'u ile benzerlikler gösterir. Goldsworthy'nin ağlları da tıpkı De Maria ve Smithson'un yapıtları gibi bir bakışta algılanamayacak kadar büyüktü ve işi algılamak için ağllın içine girilmesi gerekiyordu. Üstelik 100 ağlı birbirlerinden oldukça uzaktır. Ancak Amerikalı sanatçıların işlerinin tersine **Goldsworthy'nin projesi** orada yaşayan insanlar ve topraklarla yakın ilişki içindeydi ve ağllar **o bölgenin kültürel mirasının bir parçasıydı.** Heizer de geçmişle ilişki kurmuştu, ama bu Amerikan geçmişine yabancı bir kültürdü. Ağllarsa yakın geçmişte toprağa bağlı insanların bir göstergesiydi. **Yerel halkın desteği olmaksızın bu projeyi hayata geçirmek olanaksızdı.** Bu açıdan Goldsworthy'nin çalışması Christo'nun yaklaşımıyla benzerlikle taşıyordu. Ancak

Christo halkın katkısını ve bütün bürokratik işlemleri belgelemeyi için önemli bir parçası olarak görüyordu, Goldsworthy'ise projesi bittiğinde kitap halinde sundu.

*Kemerler* projesi *100 Ağıl* projesinin bir parçasıydı. Kemer, bir zamanlar buradan geçen, ama buraya yerleşmemekle birlikte izlerini bırakan insanları ve hayvanları simgeliyordu. Goldsworthy'nin yaptığı kemeri aynı yolu izleyerek bir yolculuğa çıkartmıştı. Yapıt sanatçının anlamlı bulduğu yerlere dikilmiş, fotoğrafı çekildikten sonraysa **geçmiş ile bugün arasındaki sürekliliği anlatabilmek için** bir başka yere nakledilmişti. **Proje**, Goldsworthy ile yazar David Graig tarafından *Arch* (Kemer) adlı **kitap halinde basılmıştı**.

#### 1.1.4 İyileştirme aracı olarak doğa

İnsanlığı iyileştirme amacıyla yapılan ideolojik sanat, sanatın başından beri vardır. Toprağa iyi bakmanın insanlık için iyi bir şey olduğu inancı ile onbeşinci yüzyıldan beri zaman zaman karşılabılıriz.

**Berry Dükü için** yapılan **dua kitaplarının resimlerinde** bir biçimde politik gücün ve insanın topraklarını korumakla görevli olduğunun ifadelerini yakalamak mümkündür. Resimler Dük'ün gücünü gösterdiği kadar, onun görevini de hatırlatıyor. Doğanın ritmi ve doğayla ilgili yapılması gerekenler de dua-kitabının ayrılmaz parçalarıdır. Dük'ün dünyasal varlıklarının iyi idare edilmesi, **toprağı iyi korumaya yönelik dinsel bir görev olarak görülebilir**. J.F. Millet'nin *Ekim Yapan* ya da *Başakçılar* gibi resimleri fiziksel olarak toprakla çalışmayı zor bir gerçek olduğuna dikkat çekerek över.

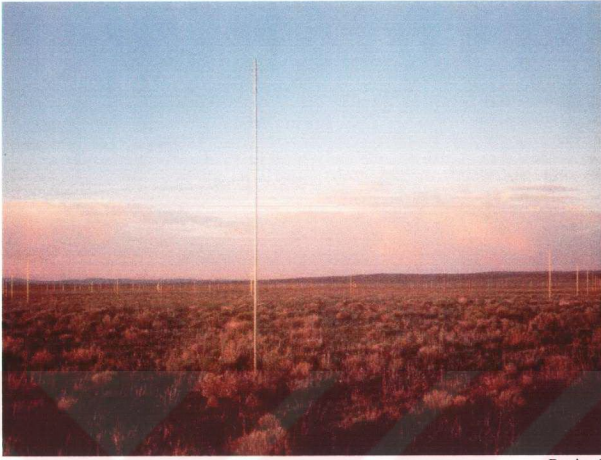
İnsanın acılarını betimleyen Kathe Kollwitz gibi bir akıma bağlı olmadan çalışan **sanatçılar**, kentte çalışan işçilerin yaşamını konu alan Camden Town Grubu

gibi **topluluklar** ya da diğerk Dışavurumculara oranla daha fazla toplumsal eleştiriye ve siyasal sytleme yer veren Yeni Nesnellik (*Neue Sachlichkeit*) gibi akımlar hep **sanatın yaşamla bağlı olmasını ve dünyanın iyileştirilmesi yönünde siyasal bir sytleme sahip olmasını savunmuşlardır**. *Situationism*, 1955'te Avrupa'da Alba Laboratuvarı'nda Pinot Gallizone, Piero Simondi ve KoBrA sanatçılarından Asger Jorn tarafından oluşturulan uluslararası radikal bir sanat hareketiydi. Alba Laboratuvarı'nda düşünce üretilen işten daha önemliydi. Politika, ideoloji, sanat ve toplumsal değişim ilişkileri üzerine odaklaşan sanatçılar, *dtournements* adını verdikleri eylemlerle yanlış olan durumların gerçek karakterini açığa çıkartarak edilgen tüketiciler konumundaki halkı harekete geirebileceklerine ve toplumsal koşulları değiştirebileceklerine inanıyorlardı.

Yirminci yüzyılın birinci yarısında bahsi geçen akımlar doğayı ne konu ne de malzeme olarak kullanırsa da, 1960'lardan sonra sanatçıların, toplumsal kaygılar ile meşgul oldukları ve bu meşguliyetlerin sanatlarında doğayı bir iyileştirme aracı olarak görmelerine yol açtığını söyleyebiliriz. Aralarındaki farksa, **1960'lar sonrası sanatçıların** doğayı görsel nesne olarak ele almaları değil, sanatçının **doğayı ele alma eyleminin de sanat olarak kabul görülmesi**ydi.

Fluxus akımının karşı-sanat tavrı sanat ile yaşamı tamamen politik anlamda tekrar ilişkilendirmeyi hedeflemişti.<sup>16</sup> **Beuys** sanatın yaşamı biçimlendirmesi gerektiğini savunuyor ve insanoğlunun tinsel iyiliğini sağlayacak şeyin sanat olduğunu öne sürüyordu. Sanatiler 1973'te herkesin eğitim görebileceği ve tartışmalar yapabileceği disiplinler arası Bağımsız Uluslararası niversite'yi kurmuştu. Toplumsal ve siyasal kaygıları, doğadan tarıma ve hava kirliliğine insanoğlunu ilgilendiren herhangi bir konuyu ele alma özgürlüğü, insanların ruhsal sağlığıyla ilgililmesi, öznelik peşinde olması ve ifade aracı olarak istediği malzemeyi kullanabilmesi, ileriki yıllarda Almanya'da olduğu kadar bütün Batı Avrupa'da da **doğayı malzeme ya da konu olarak kullanmak isteyen ve işlerinin toplumsal bir**

<sup>16</sup> Bkz. (10), M. ARCHER, 110.



Resim 9

*Yıldırım Alanı* Walter De Maria, 1974-1977



Resim 10

*Canlandırma Alanı* Mel Chin, 1990-1993



**değişim yaratmasını amaçlayan sanatçılar üzerinde derin izler bırakmıştır.** 1973'te *Ormanları kurtarın* eylemi buna bir örnek. Artık konu doğal çevreye tecavüzdür.<sup>17</sup>

Böylece 1960'lardan sonra ortaya çıkan bazı **doğayı kurtarma eylemleri sanatçı eylemini sanatsal tavır ile yaptığında, sanat adı altına toplanmaya başlandı. Hem doğal çevresel sağlığı hem de tinsel sağlığı hedefleyen sanatçılar ortaya çıktı.**

#### 1.1.4.1 Doğal çevresel sağlık

**Doğal çevresel sağlık 1960'lardan sonra gittikçe önem kazanmaya başladı.** Bu güncel konu bağlamında hem Amerika hem de Avrupa ve Türkiye'de bazı sanatçılar toplumsal kaygıları çevresel açıdan ele almaya devam etmekte. Teknoloji ve ekonomik çıkarı adına harap edilmiş bölgelerde çalışmalar yapmakta ve çeşitli eylemlerde bulunulmaktadırlar.

Eski sanayi bölgelerini sanatsal kavramlarla anıt statüsüne yükseltme projeleri arasında **Robert Smithson'un** mesleki yaşamının başlangıcında yaptığı *Passaic Anıtları* adlı işi de sayılabilir. Hem de sanatçı Hollanda'daki Sonsbeek'e gittikten sonra **sanayi tesislerinin zarar verdiği alanları ıslah etme arzusunda**ydı. Bu sergiden sonra, hem Morris, hem de Smithson için, **ekolojik unsurlar ve 'halkla birlikte çalışmak' işlerinde daha ağır basmaya başladı.** 1973'te Texas'ta, *Ammarilo Ramp* olarak anılan bir çiftlikte çalışması sırasında Smithson bölgeye çıktığı araştırma gezisinde uçağının düşmesi üzerine yaşamını yitirdi. Projeyi eşi Nancy Holt, Tony Shafrazi ve Richard Serra bitirdiler.

**Robert Morris de, sanatçıların, toplumsal zorunlulukları olduğuna ve kamuya yönelik projeler gerçekleştirerek, toprağın kullanımına ve ıslah**

24 Linda WEINTRAUB, "Mel Chin, Reinstatement of Nature", *Art on the Edge and Over*, 50.

edilmesine katkıda bulunmaları, çevreyle ilgili meseleler üzerine de durulmasına gerektiğine inanıyordu. Sanatçı, yapıtları ile seyircilere bir deneyim yaşatmak ister ve bu gibi çalışmalarıyla halkın dikkatini doğa içinde sanat kavramına çekmek istiyordu. 1974'te bu amaçla *Grand Rapids Projesi*'ni tamamladı. Sanatçının çalışmaları Mel Chin ya da Julie Bargmann ile Stacey Levi gibi sanatçıların toprağı islah çalışmalarını etkilemişti.

**Mel Chin bu düşünce çevresinde çalışan bir sanatçıdır;** Sanatı kirlenmiş, zehirli atıklarla dolu boş arazileri organik yollarla temizleme üzerine kuruludur. Sanatçı, gerek bu **toprakları** yeniden **sahiplenerek**, gerek **insanları** dünya kirliliğinin yaratacağı sorunlar üzerine **aydınlatarak ahlaki değerleri öne çıkartmaya çalışıyordu**. Tıpkı Berry Dükü'nün toprakla ilgili yapılması gereken işleri kaydetmesi gibi Chin de yaptığı biyolojik temizliğin aşamalarını kayda geçirir. Basın bültenleri yayımlar, görsel kayıtlar tutar, konuyla ilgili konferanslar verir, bilimsel toplantılara katılır ve ekolojik sorunlara daha duyarlı çözümler bulma doğrultusunda **insanları bilinçlendirmeye çalışır**. Hem Berry Dükü'nün kayıtları, hem de Chin'in yazıları ve konferansları eğitici olduğu kadar, kişinin toprağa karşı olan sorumluluklarının bilincine varmasını sağlar. **Ona göre, sanat, değişim olanakları yaratacak koşulları hazırlar** ve doğayla olan ilişkisi değişen sanatsal tavrın zorunlu bir örneğidir.

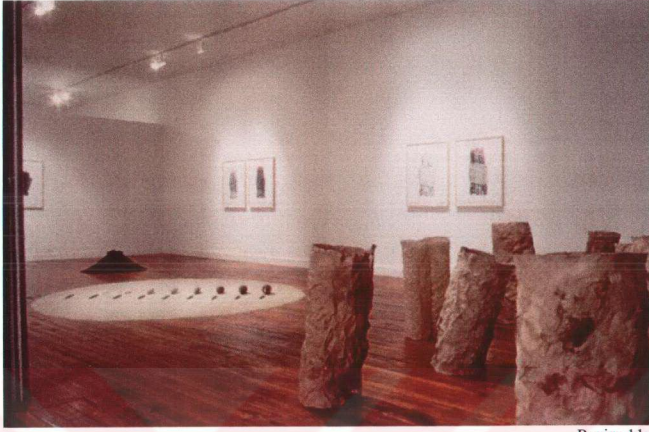
**Sanatçı çevrebilim ile meşguldür.** Birinci sanatsal amacı, kirlenmiş topraktan çeşitlerle dolu olan bir ekosistem yaratma prosesidir. Chin, "yeşil tedavi" sayesinde doğanın kendi kimliğini korumasına olanak tanır. İlk *Canlandırma Alanı* (resim 10) 1990'larda Minnesota yakınlarındaki St. Paul'da Pig's Eye adıyla anılan çinko ve kadmiyum gibi ağır metallerle kirlenmiş dolgu toprak alanda başlamıştır. Gerek araştırmalar, gerek planlama bilimsel deneylere ve denetleme mekanizmalarına dayanarak yapılmaktadır; ABD Tarım Bakanlığı Tarımsal Araştırma Servisi'nde görevli bir araştırmacı ile birlikte yürütmektedir. **Bu çalışmalarda bitkilerin seçiminde ve çalışma tarzında egemen unsur estetik değil, işlevdir.** Bu, Süreç Sanatı'nın en tipik örneklerinden biri olmakla birlikte, halka hitap ettiğinden **Gösteri Sanatı'ndan da öğeler içerir ve politiktir.** Bu açıdan sanatçı bilim dünyası, kamu

kurumları ve çevre halkıyla işbirliği içindedir. Tıpkı Christo ve Jean-Claude gibi o da hazırlık sürecini işin bir parçası haline dönüştürür.

Mimar Julie Bargmann ile sanatçı Stacey Levi de *Su Testleri* gibi projeler sayesinde, sanayi kirlenmesi sonucu kaybedilen toprakların yeniden kazanılma isteği, geniş doğal mekânların çevresel önemi görmek ve ele almak isteği ortaya konulur. Ve bu amaçla yapılan tüm faaliyetler sanatsal tavırlar olarak görülür.

**Bilge Friedlaender'in yapıtlarının** genelinde doğaya karşı sorumluluk göze çarpar. Aynı zamanda **insanın doğa karşısındaki duruşu ele alınır**. Çoğu işinde bu duruşun binlerce yıldır değişmediği, bugün dahi insanın kendisini doğanın dışında gördüğü ve onu tahrip ettiği düşüncesi vurgulanır. Friedlaender *Gılgamış* (resim 11) **adlı** yerleştirmesinde **günümüz insanı doğa karşıtı tutumuyla** Gılgamış'ı **anımsatıyor**. Ölümsüzlük peşindeki Gılgamış'ın tanrılara gücünü kanıtlamak için kestiği sedir ormanının anısına galeri mekânında kesilen ormanı yeniden kurguladı. *Rumi'nin Ay Bahçesi* isminde yerleştirmesinde **doğadaki her şeyin, dolayısıyla insanların, birbirine bağlılığına ve gereğine dikkat çekiyor** ve doğadaki kendini yenileme olgusunu de temsil ediyordu.

Ekolojik sorunlara yönelik işler gerçekleştiren **Suzy Hug-Levi**, kullanacağı malzemeyi ve tekniği ifade etmek istediği düşünceye göre belirler. *Kırılğan İmgeler* (resim 12) **projenin kökeninde** Bikini Adaları'nda yapılan **hidrojen bombası denemeleri** sırasında Japonya'yı olumsuz etkileyen **"Fukuyumano Olayı" vardı**. Gösteri balıklar için bir cenaze töreniydi. Suda derisi yüzülmüş balıklar bir sıra halinde beyaz çakıldan, iki siyah çubuk (*chopstick*) dikilmiş tepesine doğru yüzdürmekteydi. Bu işaret Japon kültüründe ölünün ardından aile pilava iki siyah çubuk batırarak, bu pilavın artık yenmeyeceğini gösterirdi. *Nergis (Narcissus)* adlı yapıtıdaysa çağdaş insanın **çevresindeki dünyayla olan ilişkisi ele alıyor; Çağdaş insanın** tutumunu Nergis'inkisine benzetir; ikisinde **benmerkezcilikten çevresi ihmal eder**.



Resim 11

*Gilgamiş Bilge Çivelekoğlu-Friedlaender, 1989*



Resim 12

*Kırılğan İmgeler Suzy Hug-Levi, 2001*

Aralık 1998-Ocak 1999 arasında Beral Madra tarafından düzenlenen “**Çevreler için Çoğaltmalar**” adlı sergi Borusan Sanat Galerisi’nde açıldı. Bu sergiye katılmaya istenen sanatçılardan çevreyle ilgili bir iş yapmaları istenmişti. Madra’nın broşür

yazısında belirttiği üzere sanatçılar, “Ekoloji, yani organizmalar ve çevreleri arasındaki ilişki anlamında çevre kavramının siyasal ve ekonomik çıkarlar için saptırıldığını ve tüketildiğini”<sup>18</sup> ileri sürerek, sanatçılar önce bu düşünceye karşı çıkmış, ama sonra kuşkularını yenmişlerdi. Sergide Melike A. Kurtiç çevreyi doğa bağlamında ele almıştı, Özlem Tarı, *This is a Lamp* adlı işinde kitaların bile değişebileceğini, yok olabileceğini ve bunların aslında ağacın yaprakları kadar kırılgan olduğunu göstermeye çalışmıştı. Ergin Çavuşoğlu, *Kristal Dağ* (resim 13) adlı yapıtında prototip tek bir dağ imgesi yaratmıştı. Bilge Friedlaender’ise *Ecology-Autopoiesis* (resim 14) adında bir “ekolojik” çanta hazırlamıştı. Sanatçı gündelik, sıradan nesneleri bir çantaya yerleştirerek, bu malzemelere sahip olan herkesin ekoloji üzerine kendi şiirsel işini yaratabileceğini söylemeye çalışıyordu ve **herkesi çevre üzerine düşünmeye ve harekete geçirmeye davet ediyordu.**

#### 1.1.4.2 Toplumsal zihinsel sağlık

Herman De Vries ve Anselm Kiefer toplumsal-zihinsel sağlığı hedefleyerek doğa ile çalışan sanatçılardır. İkisinin metodları birbirlerinden çok değişik; De Vries doğal malzemenin kendisi kullanıp ona en az müdahale yaparak fikirlerini anlatmaya çalışıyor. Ayrıca sanat tarihi ve kültür ile sık sık bağlantı yapıyor. Çok hafif ve düşünceden ibaret bir ‘tedavi’kullanıyor. Kiefer’ise, geçmişteki olayları bizzat kendisi gösteri şeklinde yaşarak, sanatın ve doğanın içinden simgeler seçerek yeni imgeler ortaya çıkartmıştır. Bunu yapmak için daha klasik mediumu, iki boyutlu resmi kullanmıştır.

<sup>18</sup> **Çevreler için Çoğaltmalar**, sergi katalogu, Beral Madra, 1.



Resim 13

*Kristal Dağ* Ergin Çavuşoğlu, 1998



Resim 14

*Ecology-Autopoiesis* Bilge Friedlaender-Çivelekoğlu, 1998

**Herman de Vries’in** 1994 sonu ile 1995 başında kaleme alınan metinde sanat anlayışını böyle açıklar. “Gördüğümüz her şey dünyaya ait, dünyanın ta kendisi. Eğer bir şey aşikârsa, o buradadır (aksi takdirde aşikâr olmazdı).”<sup>19</sup> Her yapıtın başlangıç noktası onun için doğadır. **Sanatsal müdahalesi son derece sınırlıdır**, yalnızca seçtiği konunun çerçevesini belirler. Sanatçı yapıtlarında **doğal mekandaki bulduğu organik malzemelerin özellikleri ve yaptıkları çağrışımları anlatmak için** doğrudan en kısa yolu **kullanıyor**; *Provence Toprağı*’nda bu yöreden topladığı farklı yapıdaki toprakları kalın kâğıda yedirmişti. *Alıç Ağacı Altında İki Gün* adlı çalışmasında o ağacın topladığı ağaç yapraklarını bir araya getirmişti. De Vries ayrıca yapıtlarında doğa ve kültür/sanat arasındaki karşıtlık arasında bir sentez oluşturur. *Fundalık Parçası* (resim 15) Albrecht Dürer’in aynı adlı 1503 tarihli gravüründen esinlenilerek yapmıştı. Sanatçı bu çalışmasında topraktan söktüğü otları iki cam arasına sıkıştırarak sergiler. Malzemenin doğadan kopup sanat bağlamına girmesi etkisini artırır, De Vries, Dürer’in “... sanat doğanın içinde bizzat vardır; sanatı kim çekip alabilirse, o, sanatın da sahibi olur”<sup>20</sup> sözlerinden etkilenmiştir, ama o **yaratıcı olmak yerine korumayı yeğlemiş**, bu bağlamda **“toplama, araştırma ve koruma” görevlerini üstlenerek tapınaklar adı altına doğa müzeleri oluşturmuştur.**

1977-2000 arasında Avrupa’nın çeşitli yerlerinde *Tapınaklar* yapmıştır. Ancak onlar kutsal bir yer ya da vahşi doğayı dışarıda tutmak amacıyla duvarlarla çevrili alanlar değil, tam tersi vahşi doğayı korumak ve **insanları dışarıda tutmak amacıyla duvarlar içine alınan doğa parçalarıdır.** İnsanlar içeriye bakabilirler, ama içine giremezler. Korunan alanda doğa kendi halinde gelişmeye bırakılmıştır. Çitin önündeki taşa şunlar yazılıdır: “başlangıcı ve sonu olmayan doğa burada. Doğa burada uyumaya bırakıldığı sürece daha güzelleşecektir.” De Vries kutsallığın anlamıyla ilgili de şunları söyler: “Burada yalnızca doğa değil, sanat da

<sup>19</sup> Bkz. (79), 21.

<sup>20</sup> Bkz. (79), 21.

beslenmektedir. **Sanat farkında olma sürecidir, doğa farkında olmaktır. Doğa sanattır.**<sup>21</sup>

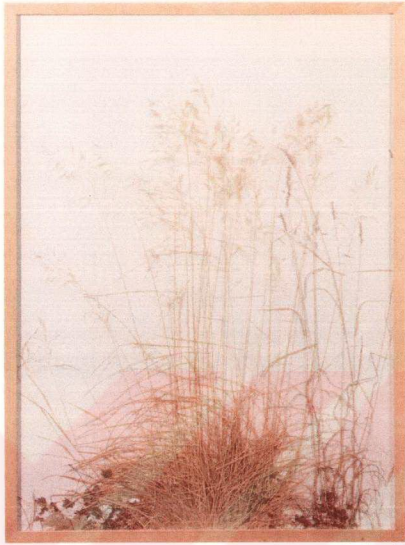
**Anselm Kiefer** de doğayı toplumsal zihinsel sağlık amacıyla tasvir eder. 1973'te Beuys ile çalıştı. Kiefer geçici kişisel durumları araştırmak yerine, **bilinçaltının derinliklerinde onu ikileme sürükleyen toplumun sorguladığı ahlaki konuları irdeledi.** Sanatçı Almanların kimlik ve ulusalcılığının tarihsel ve efsanevi boyutlarını eleştirel bir gözle inceledi, Nazi dönemi ve II. Dünya Savaşı üzerine odaklandı. Amacı Alman halkının II. Dünya Savaşı ve öncesiyle ilgili bilinçaltında yatan ortak suçluluk duygusundan kurtulmaktır. Alman halkı geleceğe yol almadan önce bir arınma (catharsis) yaşamak zorundaydı. **Sanatçının ruhu iyileştiren bir kişi olduğuna inanan** öğretmeni Beuys'un öğretileri doğrultusunda **Kiefer**, geçmişini yeniden canlandırarak, yaratıcı enerjisini harekete geçirdi. Jung felsefesi bağlamında bu, insanın kendisini bulma girişimidir.<sup>22</sup> Alman psikolojisini anlayabilmek amacıyla, **Alman mitolojisinin köklerini araştırdı.** Araştırmaları sırasında Edda efsanesinde yapıtlarında kullanacağı, **çoğu doğa kökenli simgeleri buldu.** Bunlar öykülere zemin oluşturan yanık tarlalar, henüz kesilmiş samanlar ve terk edilmiş topraklardı, onlara kurşun ve sanatçının kullandığı paleti de ekledi. Geçmişten kopuşunu aşmış topraklar, saman ve harabelerle ifade etti. Bir zamanlar kişisel düşüncelerin ifade biçimi olan **manzara resmini**, Kiefer, bir kez daha **toplumu sorunlarından arındırmak amacıyla kullanıyordu. Manzara olayların bir mecazı haline gelmişti.** Kiefer için doğa, arınmak için kullanılan bir araç oldu.

Kiefer **seneler içinde arınmayı veya tedaviyi sistemli bir metodu ile gerçekleştirdi.** Birinci adımı: Problemin varlığı kabul etme ve tanıma. İkinci adımı: Tedavinin kabulü, (ki tedavi burada sanat ve doğa varlıklarından oluşuyor). Üçüncü adım: Doğadaki sürekli yenileme gücü insanın doğası ile eş görüp, kötü deneyimleri arkada bırakma tavrı. Bu sistemi gösterebilmek için 3 adımdan birer resim seçip, onların hakkında konuşacağım.

<sup>21</sup> Marieke HEIJNE, "Herman de Vries", **De Verbeelding**, Haziran 2001, 3.

<sup>22</sup> Rafael LOPEZ-PEDRAZA, **Anselm Kiefer**, 13.





Resim 15

*Fundalık Parçası* Herman de Vries, 1989



Resim 16

*Varus* Anselm Kiefer, 1976

Birinci adımda Almanların tarihlerindeki milli kimliği nasıl şekillendirildiği anlatmak için, o amaçla kullanılan olaylardan Varus'un hikayesi betimledi. İS 9'da üç Roma alayı, komutanları Varus idaresinde Teutoburger Ormanı'nda Hermann (Latince Armenius) önderliğinde bir grup Germen tarafından mağlup edilmişti. Alman halkı, Romalıların onları yenerek, bölgelerini egemenlikleri altına alamamalarından her zaman gurur duyar. Kiefer, *Varus* 'da (resim 16) betimlediği ormana kan lekeleri, isimler ve örümcek ağını anımsatan çizgiler ekleyerek bu olayı anımsıyordu. İsimler, Naziler sırasında ya da Napoléon döneminde milliyetçi duyguları güçlendirmek ve Almanların yabancılara karşı nefret beslemelerini sağlamak amacıyla yaptıklarında savaşı kullanan şairlere aitti. Bir savaşın betimlenmediği bu orman resmindeki kan lekeleri ve isimler, burasının sıradan bir orman olmadığını, önemli olayların yer aldığını gösteriyordu. İnsan geçmişin varlığını hissederek gibiydi. Kiefer ormana geçmiş yüklemiş, böylece orada meydana gelen olayları göstermişti. Sanatçı bu yolla **tarihin nasıl öznel yorumları olabileceğini gösterip**, insanların tarih yazarları tarafından nasıl yönlendirildiğini anlatıyor ve bunların etkisi altında kalmaması gerektiğini, çünkü **olayların altında onların aktardığı gibi olmayabileceğini, olsa bile artık geçmişin önemi olmadığını gösteriyordu.**

İkinci adım olarak doğa ve sanatın iyileştirme gücünü resimlemesi: *İnanç, Umut, Sevgi*'de (Resim 17) Kiefer'in dilinde palet sanat ve sanatçının yanı sıra bunların toplam üzerindeki iyileştirici etkilerini temsil ediyordu, **palet bir çare ya da kalkan olarak da görülebilirdi.** Sanatçıyı temsil eden palet, bir konuyu görebilir, resmedebilir, ölçülebilir, yorumlayabilir ve dönüştürebilirdi. Bu nedenle değişik biçimlerde kullanılabilir ve her defasında farklı simgeler yüklenebilirdi. Kiefer zamanın geçmesini de paleti değişik biçimlerde kullanarak ifade etmişti; *İnanç, Umut, Sevgi*'de palet yerde durmaktadır ve aynı zamanda kesilmiş bir Dişbudak ağacıdır. Dişbudak ağacı Alman kültüründe ölümsüz sayılıyordu. Paletten üç taze fidan çıkıyordu. İnanç, Umut ve Sevgi olarak adlandırılan **bu fidanlar** Hıristiyanlığın simgeleri idi. Kiefer sanki bu üç erdem **ancak sanatın iyileştirici ve tekrar yaşama döndürme kuvveti yönüyle yeniden değer kazanacağını söylüyordu.**

Üçüncü adımda ileriye doğru bakma tutumu ve herşeyin zaman içinde yenilendiğini doğadan örnek alma düşüncesi vardır. Kiefer bunu *Akma* 'sı (resim 18) devasa bir yapıtı ile yaptı. **Resimde sonsuz yaratılış çevrimini, yeniden yaratılış ve sürekliliği simgelenmektedir.** Aynı zamanda çevrimsel bir kuram, var oluş, yok oluş ve yeniden var oluş ile göksel ve dünyasal alemlerin birbirinden bağımsız oluşunu betimlemektedir. Kiefer Şamanizm'in yanı sıra simyayla da ilgileniyordu. Nigredo veya oluşan kararma ateşin saflaştırıcı etkisidir. Burada kullanılan kurşun eriyik metalin buharı biçimindeydi. Kurşunun Kiefer için saflaştırıcı bir gücü vardı. İçinde alev toplarının, göktaşlarının ve tanecik kütlelerinin uçtuğu çalkantılı gökyüzü, 2. yüzyılda yaşayan Gnostik (gizli bilgiye sahip olan) felsefeci Valentinus'un, dünyanın sonu geldiğinde taneciklerin toplanıp cennete geri gönderileceği, burada suya atılıp katılaacağı, böylelikle de yeniden birleşecekleri görüşüne göndermede bulunmaktadır. **Kiefer, Alman halkını rahatsız eden geçmişteki olayları bilinen ve benimsenen doğal mekânlara yerleştirdi.** Doğal mekânlar halkın kimliğinin bir parçası olarak algılandığından, orada yer alan olayların da onların bir parçası olarak kabul edilmesi gerektiğini gösterdi. Ancak **bu olumsuz olaylardan arınmak için doğadaki sürekli yenileme gücü ve yaratılış çevriminden faydalanmanın mümkün olduğu ümidini vermeye çalıştı.**

Maria Sezer'in *Zamansız Gelgit* (resim 19) **video-yerleştirmesindeki film,** Irak savaşının patlamaya hazır olduğu günlerde çekildi. Sanatçı bunu, yaşadığı toplumsal problemten doğan, kişisel korkuları ile başa çıkmak , yani zihinsel bir tedavi amacı ile yaptı. Filmini yaptığı sırada kuşkusuz bir sürü anne ve baba aynı korkular yaşamıştı. Yakında olabilecek **savaşın korkusunu,** daha evvel yaşanan Çanakkale savaşı ile bağlantı kurup **tepkisini ortaya koymuştu.** Filmde yarımada'daki Morto Koyu'ndaki kumsallığında 1915 savaşında ölen Türk, İngiliz, Fransız, Hintli, Afrikalı, Yeni Zelandalı ve Avustralyalı askerlerin adları yazılıdır. Her ölen kişinin ailesi vardı ve her ölen arkasında üzüntü bırakmıştı. İsimler durmadan dalgalar tarafından silinirler, bir ortaya çıkar, bir yok olurlar. Ritmik bir şekilde, doğum ve ölüm gibi. Sezer, aynı süreçte, benzer içeriği taşıyan **Talim Gerek**



Resim 17

*İnanç, Umut, Sevgi* Anselm Kiefer, 1967



Resim 18

*Akma* Anselm Kiefer, 1984-1986

adlı video filmini yaptı. **Hayvanlar** türlerini devam ettirmek için **savaşmak zorundadır**. Oysa insanın savaşması için bundan başka binlerce neden ortaya koyulabilir. **Savaş** doğaya ne kadar aykırı bir şey gibi gözüke de, o, doğal bir veri gibi, aşk, yaşam ve ölüm gibi **insanın bir parçası olabilir mi**? Bizim insan olarak savaşmak gibi bir mecburiyetimiz var mı? Öylese, bunun farkında olmak bir teselli olamaz. **İki yapıt hem bir protesto hem bir kabul etme çabası içersinde, ikilemi ortaya dökmek adına söz alıyor.**

### 1.1.5. Doğa aracılığı ile bireysellik ve öznellik

Sanat yapıtında doğa, destekleyici rol oynadığında ön planda olmayıp çağrışımlarla yüklü değildir. Dolayısıyla, formel sanat hakkında veya fikinsel bireysel fikirleri hakkında olsun, **değişim yapmak isteyen sanatçılar için doğanın tasviri, onu bir ‘deneme tahtası’ gibi kullanmak isteklerinden idealdi**. Bu durum 1960’lardan ki bazı sanatçılar için aynıydı ancak bahsi geçen sanatçılar yepyeni yöntemlerle çalışmaya başladılar.

**Bireyin Rönesans’la birlikte başlayan önemi**, modern batı dünyasına uzanan süreçte yavaş yavaş toplumsal ve siyasal değişimi de beraberinde getirerek, bugün içinde bulunduğumuz **21. yüzyılda her şeyin önüne geçmiştir**.

**Saf manzara olarak doğayı kendine özgü kullanan ilk sanatçılardan biri Constable’dır**. Constable ressam olmaya karar verince aile mirasını reddetmiş ve Flatford Değirmeni’ne ait olan toprakları kaybedince o toprakları betimleyerek bu araziyi yeniden kazanmış ve sahiplenmişti. Constable hem gözleme, hem de anılarına dayanak yaptığı resimlerinde, gerçek kayıp ve düşsel kazanım olgusunu işleyerek, düşlerinde yeniden sahiplenme duygusunu yansıtır. Onun **manzara resimleri kendi yaşamöyküsü gibidir**. **Doğaya böylesi özel bir bakış açısı, onunla birleşmeyi sağlar**. Sanatın bugün önemsedığımız işlevlerinden biri de sanatçıyı, dolayısıyla da toplumu karşılanamayacak ya da doğruluğu denetlenemeyecek arzularından ya da

kayıplardan yalıtılmaktır. **Constable** için manzara, babasına ait olduğundan sürekli **dış otoriteyi hatırlatan**, dolayısıyla da duygusal olarak sahiplenilebilecek bir şeydir. Baba otoritesi, toplum, çevre, sanatsal gelenekler, Tanrı **ya da herhangi bir başka otoriteye** dönüşebilir. Burada erke karşı manzara kullanımından da bahsedebiliriz; Constable bütün bunlara **meydan okuyabilmek** ve onların gücünü daha kabul edilebilir boyutlara çekebilmek **için manzara resmi yapmıştır**.

“1860 öncesinde bir sanatçının salt manzara adına manzara resmi yapması, onun özgürlük adına alabileceği en cesur tavidir. O tarihlerde bir sanatçının deneyebileceği tek konu, pek saygı duyulmasa da yalnızca tür resmiydi [janr].”<sup>23</sup> Doğa, Barbizon Okulu içersinde kullanımıyla birlikte kendi başına bir değer kazandığında, manzara resmi değerli bir tür olarak kabul görmeye başladı. Bu eğilim Romantik dönemin ressamlarının doğayı, bireysel iç kararsızlıklarını ve mutsuzluklarını ifade eden bir metafor olarak kullanmalarına zemin hazırlamıştır. Erke karşı olma ve özgür olma isteği Romantik manzara ressamların da çok önemli bir eğilim olarak karşımıza çıkar.

**Kıymet Giray’a göre**, kent görünümü ya da salt doğal görünüm olarak manzaranın Türk sanatında önemli bir yeri vardı, hatta “**Türk resmi manzara resmi olarak**” başlamıştı.<sup>24</sup> Onun doğrultusunda doğa, türk sanatçıların öznellik ve bireyselliklerini ortaya koymasında önemli bir rol oynadı.

Doğanın betimlenmesi **Osmanlı sanatçılar için de yeni düşünceleri deneme** gereksinimlerini ve sanatın daha serbest alanlarında **serbestçe çalışabilme isteklerini** tatmin eden **bir araç olmuştur**. 17. yüzyıldan başlayarak minyatür sanatında üçüncü boyutun da ifade edildiği bir anlatıma geçilmiştir. Örneğin **Sultan I. Mustafa Portresi’nde** portrenin altında, ikinci plandaki **manzara bandında bir perspektif denemesi** görebiliriz.<sup>25</sup>

<sup>23</sup> Bkz. (31), R. BRETELL, 25.

<sup>24</sup> Kıymet GİRAY, **Manzara**, 16.

<sup>25</sup> Bkz. (15), G.RENDA, 62.

Sultan III. Selim batılılaşmayı bilinçli bir politikaya dönüştüren ilk sultandır. Osmanlı toplumunda batılılaşmanın yanı sıra Avrupa'dan bazı sanatsal unsurların da benimsendiği görülür. Batı sanatının en önemli özelliklerinden biri olan öznel bir bakış açısını ifade etme isteği, yorum özgürlüğü ve sanatçının kendine özgü bir üslup geliştirmesi, 1843'te açılan Mekteb-i Ulum-ı Harbiye'de eğitimin verilmeye ve okuldaki topografya ders programına alınması, resim ve baskı dersleri konulması başlamasından en az 120 yıl sonra meyvelerini vermiştir.

**Genç Osmanlı ressam adayları** 1830'larda Paris'e gönderildiklerinde orada Yeni-Klasikçiler'i, Romantikler'i, sonraları da Barbizon Okulu sanatçılarının yapıtlarını büyük olasılıkla görmüşlerdi ve **bireyselliğin öneminin de görmüşlerdi**. Bu genç sanatçılar manzaranın değerli bir konu olduğunu da burada öğrenmişler ve zaten ilgi duydukları bir konuyu rahatlıkla benimseyebilmişlerdi.

**Şeker Ahmet Paşa** *Orman ve Geyik* ve *Orman* gibi resimlerinde koruluk sahneleri betimlemişti. Giray, "Tanrı yaratısı olan doğanın, dokunulamaz varlığına duyulan çekingenlik ve hayranlık, Şeker Ahmet Paşa'nın manzara resimlerinde de gözlemlenir" der.<sup>26</sup> Bunun ne ölçüde salt manzara resmi olduğu kestiremesek de, eğer durum böyleyse bu resimlerin Romantizm'den etkilendiğini ve ressamın **doğaya karşı son derece duyarlı olduğunu söylemek mümkündür**. Şeker Ahmet Paşa'nın, doğa korkusunu ve hayranlığını birlikte resimlerine aktarması ve doğaya karşı duyarlılığı **onun ressam olmadan önce asker olduğu göz önünde bulundurulursa ilginç bir olgu olarak karşımıza çıkar**.

D Grubu **sanatçıları** yeni bir çağdaşlık arayışı içinde başlangıçta "insan ve doğa"yı reddetmişti, daha sonra 1938-43 arasında gerçekleştirilen Yurt Gezileri kapsamında bütün Anadolu'nun kendilerine ait olduğu bilincine vararak doğa betimlemelerine ilgi duymuşlardı. "Türk ressamı artık Anadolu'nun unutulmuş bölgelerine ilgi duyuyor, bir bakıma çağdaş bir bakış açısıyla güzelliklerini yeniden

<sup>26</sup> Bkz. (27), K. GİRAY, 140.

keşfediyorlardı.”<sup>27</sup> Sanatçılar gerçek kimliklerinin peşine düşmüş ve Anadolu yaşamının kimliklerinin önemli bir bölümünü oluşturduğunu fark etmişlerdi. **Türk kimliği Anadolu temalarıyla işlenmeye başladı.** Kullanılan Anadolu temaları içinde doğanın rolü küçük bir yer tutsa da ve çoğu kez destekleyici bir unsur olarak kullanılıyor olduysa da, **sanatçıların** Yurt Gezileri nedeniyle Anadolu’ya gönderilmesi, birçoğunun kendi özgün üsluplarını ve konularını bulmaları amacıyla **konu olarak Anadolu doğasını ele almalarına yol açtı.**

1960’lardan sonra doğa aracılığı ile bireysellik ve öznellikten söz etmek için yirminci yüzyılın birinci yarısına, onu hazırlayan oluşumlara bir göz atmak gerek. O süreçte doğayı ele almayı bireysellik ve özneliği ele alan bir sürü sanatsal tavır meydana geldi. Doğayı direkt olarak ele almasalar da onların tavırları 1960’lardan sonra doğayla çalışan sanatçılar için önemliydi.

**1900’lere** kadar konu, **sanatçı** için öznel malzeme seçimini temsil ediyordu. Yani, boya kullanmak zorunda olan sanatçı için, **seçtiği konu dünyadaki duruşu ve felsefesini anlatıyordu.** Dolayısı ile **belirlenmiş konular dışında hareket etmesi onun öznel malzeme seçimi idi.** Marcel Duchamp’ın sanatçının sanat olarak sunmak istediği her şeyin sanat olduğunu ve sıradan malzemelerin “sanatsal değeri” olduğu savından evvel, 1913’te Gelecekçiler’den (Fütüristler) Giacomo Balla karmaşık üç boyutlu işlerinde pamuk, tel ve değişik renklerde sıvılar kullanmıştı. Gerçeküstüçülük ise düş gücünü ve bilinçaltını, aklın dolambaçlarını ve bilinçaltının kendiliğindenliği ile düzensizliğini irdelemişti. Alman sanatçı Kurt Schwitters 1918’de ilk kesyaplarını yapmıştı. Sanatçının tüm bir evi buluntu nesnelere (*found objects*) doldurması, bugün, yerleştirme sanatının öncüllerinden sayılır. Robert Rauschenberg 1955’te gerçekleştirdiği *Yatak* gibi karışık resimlerinde (*combine paintings*), Duchamp’ın gündelik malzeme kullanımı düşüncesini yeniden canlandırmıştır. Japonya’nın Osaka kentinde 1954’te Kazuo Shiraga önderliğinde kurulan Gutai Grubu, 1950’lerin sonunda ve 1960’ların başında New York’ta görülen hareket resminin ve oluşumların (*happenings*) öncüsü sayılan işler

<sup>27</sup> Kaya ÖZSEZGİN, “The Search for a New Identity in Turkish Painting”, **A History of Turkish Painting**, 317.

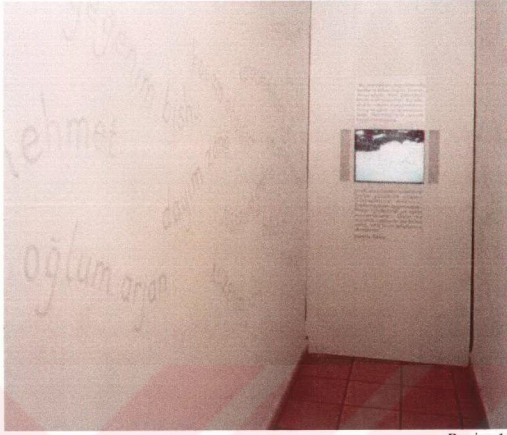


üretmiştir. Kazuo Shiraga 1955'te gerçekleştirdiği *Çamura Meydan Okuma* adlı gösterisinde kendisini tüketene kadar çamurun sahip olduğuna inanılan ruhla güreşmiştir. Hareketli soyut resimler gösteri içeren işlerin bir uzantısı sayılabildiğinden, sanatçının doğrudan malzemeyle ilişkiye girmesi söz konusudur. Gutai Grubu bu niteliğiyle Mark Tobey ve Jackson Pollock gibi birçok Amerikalı ve Avrupalı soyut sanatçının dikkatini çekmiştir.<sup>28</sup> Pollock hareket gerektiren damlatma resimlerini yaptığı zaman bu grubun varlığından haberdardı ve istersek yapıtlarını birer gösterinin belgelemesi olarak algılayabiliriz. Bahsettiğim sanatçılar, hem malzemelerini hem eylemlerini öznel ve bireysel seçimleri doğrultusunda sanat olarak adlandırdılar.

Duchamp'ın bütün nesnelere arasında sanat yapıtının tekliğini neyin belirlediği sorusu, 1960'larda **Beuys'un 'insanoğlunun ruhsal sağlığını sağlayan her eylemin sanat olduğu'** söylemiyle güncelliğini korumuştur. **1960'tan sonra öznellik sanatın temel güçlerinden biri haline geldi ve bireyin eşsizliği felsefesi gittikçe önem kazandı.** Sanatçıların doğayla ilişkiye geçmesi, orada gündelik aktivitelerde bulunmaları ve onları sanat olarak adlandırmaları bunun doğal bir sonucuydu. **Sanatçılar** kendileri ifade etmek için uygun gördükleri her şeyden yararlanmışlardır. Böylece bir mesajı dolaysız ve kişisel düzlemde iletebilmek için, **kendilerine uygun buldukları yöntem, eylem ve malzemelere yöneldiler.**

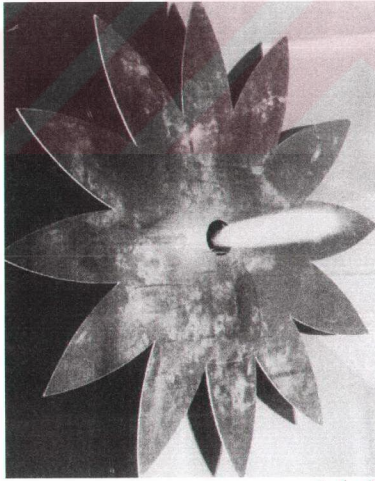
Bu sanatçılar, kendileri ve salt doğal malzemeler arasında bir paralellik görüyorlardı. Bildiklerinin görünen doğal dünyadan kaynaklandığını, **öznel düşüncelerinin de doğa ile paralel olduğuna inanıyorlardı.** İnzivaya çekildiklerinde, yakın, gidilmesi zor olmayan ama artık çağdaş hayatın göz ardı edilmiş, hele sanatçılar tarafından hiç önemsemeyen doğal mekânlarını seçtiler. **Bu tavır "bulunmuş nesne" kullanımına çok uygundu.** Gündelik, ikinci sefer bakılmaya değer bulunmayan organik nesne (bu hava veya rüzgâr gibi şeyler de olabilir), doğal mekân ve hatta doğal mekânda yapılan sıradan eylemlere yeni

25 Rachel BARNES, Martin COOMER, Carl FREEMAN c.s., "Kazuo Shiraga", *20<sup>th</sup> Century Art Book*, 427.



Resim 19

*Zamansız Gelgit* Maria Sezer, 2003



Resim 20

*Ateş Papatyası* Jannis Kounellis, 1967

anlamlar verip işlerinde kullanarak, sanat olarak adlandırmaya başladılar. Ayrıca organik oluşumlar da kullandılar.

Her sanatçı ilgisini hangi mekân, malzeme, eylem veya süreç seçiyorsa onu kullanıyor, yani öznel seçimlerini çok önemli buluyor ve seçimlerine güveniyordu. Sanatçıların birçoğu çok çeşitlilikten yanaydı. Bisiklete binme, yürüyüş, ağaç dikme, kar, buz, sopa, yaprak, taş, çürüme, fermentasyon, büyüme, oksidasyon vs ile küçük veya büyük yapıtları oluşturabiliyorlardı. Dolayısıyla öznel ve bireysel seçimlerinden kaynaklı doğa ile çalışan sanatçıların kişisel ve toplu olarak **işlerine baktığımızda çok büyük bir çeşitlilik buluyoruz. Yani bu sanatçıların geleneksel anlamda üslup oluşturmadıklarını, tavırlarının bir üslup oluşturduğunu söyleyebiliriz.** Bilhassa Yoksul Sanat bağlamında çalışan sanatçıların **üsluplarındaki tutarsızlık olumlu bir tavır olarak kabul görmüştür.**

#### 1.1.5.1 Eylem

1960'lardan sonra sanatçıların en önemli öznel seçimlerden biri **eylemi sanatları olarak adlandırmak oldu.** Bilhassa hangi eylemi seçecekleri. Bazı sanatçılar doğa içinde (gündelik) eylemleri seçmeyi uygun buldular. **Richard Long**, Amalfi'de düzenlenen *Ra3 Arte Povera+Azione povere* adlı sergiye iki performans ile katılmıştı. **Sergi için** hazırladığı performanslarından birinde kentin arkasındaki küçük **bir dağa tırmanarak beyaz bir çubuk dikmişti.** Eylemi yürüyüş, izi çubuk ve belgesi de fotoğrafı oldu. Katıldığı bu sergi, Long'un diğer katılan sanatçılarla yakından tanışmasını sağlamıştı. Sanatçı çalışmalarının bu akımla ortaklıklar gösteren basit ve alçakgönüllü amaçları ve yöntemleri olduğuna inanıyor, ayrıca işlerinin gene bu akım doğrultusunda kavramsal sanatın temellerine ve düşüncenin

önemine dayandığını belirtiyordu. Gerçekleştirdiği yürüyüşlerin çoğunun önceden tasarlanmış mantığı kavramsallığın duyarlılığıyla yakınlıklar gösteriyordu.<sup>29</sup> Yoksul Sanat grubunda Gilardi 1967’de Long ile İngiltere’de buluştuktan sonra, Long, Gilardi’ye şu satırları yazdı: “Sen Londra’dayken ben bisikletimle 2.401 mil kare bir alanda bir heykel yapıyor, asal enerjinin olanakları üzerinde odaklanarak onun evrensel uzantılarını irdeliyordum.”<sup>30</sup>

Merz ve Zorio gibi Yoksul Sanat bağlamında çalışan sanatçılar da kendilerine özgü yöntemlerle asal enerji modelleri üzerinde çalışıyorlardı. **Long için doğada bir hat çizmek bir tür coğrafi heykel yapmaktır.** Coğrafi heykel bir izden ibaretti. Sanatçı, kendi enerjisi ile oluşturduğu hat ile bir iz bırakıyor. **Her eylem için enerji lazımdır, her eylem iz bırakır.** Enerji ile yapılan eylemin bıraktığı izleri de onun sanatıdır. Dünyada enerji sürekli değişen bir durumda olduğu için, **böylece dünyanın durumu anlatmak ile meşguldu.** ‘Gösteri gezilerinde’ yürüdükçe aralarda duruyor ve doğadaki öğeleri yeniden düzenleyip iz bırakıyordu. Sonra çalışmalarını fotoğraflar, bildiriler, kitaplar ve doğa çalışmalarının galeriye taşıdığı izlerini yerleştirmeler biçiminde sunuyordu. 1971’de Londra’daki Whitechapel Sanat Galerisi’nde, Whiltshire’de insan yapımı bir tepe olan Silbury’nin eteğinden tepesine yürüyüşündeki adım sayısı kadar çamurlu ayak iziyle bir daire oluşturması bunun bir örneğidir.

Alberto Burri *Yanma* adlı yapıtında malzemelerin dönüşümünü, organik büyümeye duyduğu ilgiyi ve malzemenin birincil enerjiyle olan ilişkisini ele almış ve genç sanatçıları etkilemişti. Bu çalışmada yanmış tahta olası bir enerji kaynağını temsil ediyordu. **Jannis Kounellis yapıtlarında** bir sürü çeşit enerji kaynağı ve ateş kullandı. **Ateş de bir değişimdir, zira enerji bir değişime sebep olur.** Kounellis mum alevini de kullanmış, performanslarına ateşi dahil etmiş, kömür ve duman kullanarak doğrudan ateş ve asal enerjiye göndermede bulunmuştur. Aynı zaman bir malzemeyi yakma eyleminde bulunuyordu. *Ateş Papatyası*’nda (Resim 20), demir, çelik ve propan gazı meşalesinden oluşan çalışmada çiçek biçimindeki çelik

<sup>29</sup> Bkz. (10), M. ARCHER, 90.

<sup>30</sup> Bkz. (42), C. CHRISTOV-BAKARİEV, 197.

strüktürün ortasından çıkan alevi, çiçeğin altındaki gaz deposu beslerken, kısa ömürlü bir bitkiyi enerji ile ilişkilendirmek uzak bir olasılık gibi gözükse de, her doğal nesnenin enerji depoladığına işaret ediyor.

Marinus Boezem'in başlangıç noktası, yaşam sanat arasındaki ilişkiyi, doğanın çeşitli biçimlerinden yararlanarak, en dolaysız nasıl aktarabileceğini irdelemektir. 1960 yılında sanatçı, Hollanda'nın tipik özelliklerinden biri olan polderi (denizden kazanılmış bir arazi) heykel olarak sergilemesi ile, ilk kavramsal işini gerçekleştirmişti ve sergi açılışını bir eylem şeklinde algılayabiliriz. Sanatçı için polder bir buluntu nesne, bir hazır-nesne ve bir insan yapımı toprak parçasıydı. Bu işinde izleyicileri, geniş ekili alanlar üzerinde düşünmeye davet etmişti. 1963'ten sonra Boezem yalnızca düşüncelerle çalışmaya başladı ve uygulama alanı olarak da çevresini seçti. Bir iş adamı gibi çantasına "proje"lerini (tasarım çizimleri) koyarak, müze ve galerileri dolaşarak eylemlerde bulundu ve ancak talep olduğu zaman projelerini hayata geçirdi.

Boezem havanın biçimlendiren ve dinamik niteliklerini görselleştirmekle izleyiciyi onun farkına vardırarak istiyordu. 1963'te havayı, görsel sanatlarda bir ifade aracı olarak keşfetmesinin ardından bir vantilatörü imzalar. Bu olayın fotoğrafı bağımsız bir sanat yapıtıdır. Havayı malzeme olarak seçmek ne kadar öznel bir seçimdiyse, onu *Amsterdam Limanı Üzerindeki Havayı İmzalamak* (resim 21) eylemiyle göstermek de ilginçtir. Bu yapıtında sanatçı önce biçim bulan, sonraysa biçimini kaybeden havayı 'tuval' gibi kullanmıştı. Renkli dumanla Amsterdam üzerine imzasını atarak gökyüzüne sahip çıkmıştı. İmza giderek bulanıklaşmış, sonra da yok olmuştu. İmzanın geçiciliği sanatçıların özgünlüğünü hicveder gibidir. Boezem bu eylemiyle havanın, rüzgârın ve gökyüzünün görsel bir malzeme olabileceğini keşfettiğini kanıtlar. Sanatçının çektiği üç panoramik fotoğraf bu eyleminin kalıcı anıdır.

### 1.1.6 Evren-İnsan Karşıtlığında Doğaya Yüklenen İşlev

İnsanoğlunun evren-insan karşıtlığıyla ilgili olarak yaptığını bildiğimiz en erken yapıt MÖ 2000’lerde yapımına başlandığı varsayılan **Stonehenge**’dir. Dinsel amaçlarla inşa edilen bu yapı, **yeryüzünde ve gökyüzünde mevsimlere bağlı** olarak ortaya çıkan olayların, güneş, ay ve yıldızlardan oluşan takımyıldızların ve büyük olasılıkla güneş tutulmasının **gizemlerini deşifre edebilmek için kullanılıyordu**. Yapıt, zamanın geçmesini ve insanın ona bağlı olduğunu algılamak amacıyla yapılmıştı. Bu düşünce, ancak belli tarihlerde, belli mekanda, belli yönlere ve hareketlere dikkat edilerek anlaşılıyordu. İnsan, ancak evrenin zamanı ile ilgili kuralları anlayıp onunla ahenk içinde yaşarsa ondan yararlanabilir fikrini içermekteydi.

1946’da **Lucio Fontana**, Mekânsallık (*Spazialismo*) adını verdiği bir avangart akım kurmuştu. Fontana bağımsız sanat nesnesiyle değil, **sanatın algılanması zaman alan bütüncül bir çevre** olarak **irdelenmesiyle ilgileniyordu**. Sanatçı tuvali keserek mekânsallık üzerine çalışıyor, **gerçek mekân ve ışığı yapıta dahil ediyordu**. 1947’de yaptığı *Siyah Mekânsal Çevre*’de bir odayı siyaha boyamış ve belki de yerleştirmelerin öncü örneklerinden birini gerçekleştirmişti. Evrenle karşılaştığımızda küçük çaptaki zaman içinde değişen ışık durumunu ve geçen zamanı da yapıtın bir parçası olarak sunmak niyetindeydi. 1960’lardan sonra doğayla çalışan sanatçılar, zamanın göreceliği, değişimi ve insan karşıtlığı üzerinde duracaklardı.

Birebir doğa ile alakalı görünmezse de Barnett Newman’ın Soyut Dışavurumculukla ilişkilendirilen, ama onların hareketli fırça vuruşları yerine daha yalın bir üslupla yapılmış olan büyük boyutlu resimleri, örneğin 1951’de yaptığı *Kahraman Erkek Yücedir*, yaklaşık 6 m uzunluğunda olup bütünüyle izlenemediğinden, izleyiciyi içine çeken renkli bir çevre olarak algılanır. 1966-67’de yaptığı *Kim Korkar Kırmızıdan, Sarıdan ve Maviden* adlı resmindeyse bu **mekansal-**

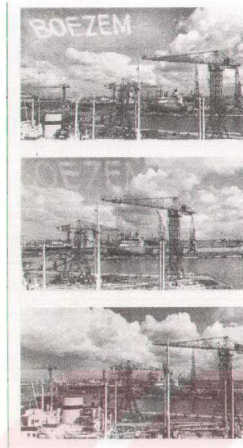
**zamansal nitelik, dönemin sanatçıları için daha da önem kazanmıştır.**<sup>31</sup> İnsanın hem fiziksel hem zihinsel boyutundan dolayı olan bir hareket edebilme ve algılama kapasitesi var. Kendisinden çok büyük olan mekanları ve fikirleri anlamak için mutlaka zamana ihtiyacı var.

Zaman mefhumu sadece insana özeldir, başka varlıklar zaman kaygısı yaşamaz, sadece var olur. Zamanı bizler basit anlamda fiziksel etkileşimlerle algılarız. Doğmak büyümek ölmek gibi. Bu çizgisel gündelik bir zamana gönderme yapar, evrensel zaman boyutunda ise durum farklıdır, yani zaman görecelidir. Durum, mekan, nesne ve bakış açısı ile değişir. Zamanın göreceliği, geçmesi ve onunla gelen değişimi üzerinde düşünmek 1960 sonrası sanatçılar için doğal mekan ile bağlantılıydı ve zamanı doğal mekan ve malzeme ile görsel kılmak onların amaçlarından biriydi. Hem zamanın göreceliğini, hem de kültürel tarihi, zamanın kaçınılmaz döngüsünü, zaman ve oluşum ilişkisini doğal mekan aracı ile anlamak niyetindedirler.

#### 1.1.6.1 Zamanın göreceliği

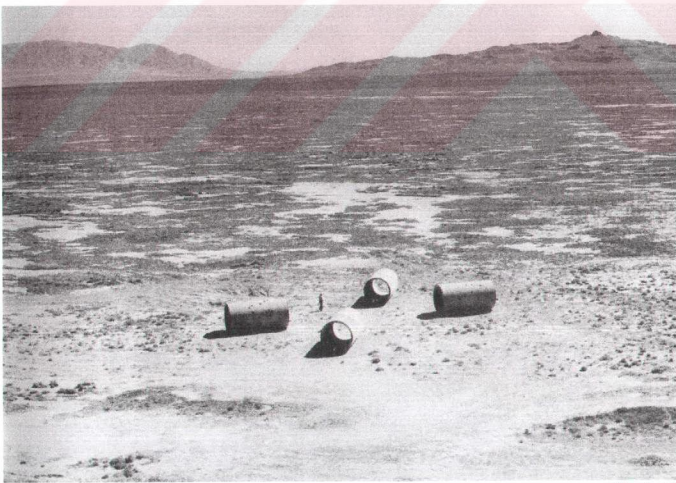
**Zamanın göreceliğini ele alan 1960 sonrası doğa ile kendilerini ifade eden sanatçılarda mekansal nitelik önemliydi.** Büyük yapıtların bütününe görmek için gerekli olan zaman süresi, **öz benliğini algılayan varlık ile izlenen nesne arasındaki etkileşim** hem **Arazi Sanatı**, hem de **Yoksul Sanat için önemliydi.** *Stonehenge*'in yapımından neredeyse 4000 yıl sonra Nancy Holt ve Robert Morris benzer amaçları güden anıtsal strüktürler yaptılar.

<sup>31</sup> Michael ARCHER, *Art Since 1960*, 50.



Resim 21

*Amsterdam Limanı Üzerine Havayı  
İmzalamak Marinus Boezem, 1969*



Resim 22

*Güneştünelleri Nancy Holt, 1973-1976*



İnsan **zaman mefhumunu**, doğmak büyüme, bir işi önce yapmak, ertelemek gibi daha çoğaltabileceğimiz, fizyolojik deneyimleri ile algılar ve zaman mefhumu bu anlamda **insan için vardır**. Holt ve Morris gibi sanatçıların yapıtlarında zaman olgusu çoğunlukla vurgulanmıştır. **Amaçları** seyirciyi zamanın çeşitli ölçeklerinin farkına vardırarak, insanın zamanı algılama biçimi irdelemek ve evrene göre olan ile insan yaşamına dair **zamanın göreceliğini gündeme getirmektir**. İnsanın devasa olan bir yapıtı algılaması için zamana ihtiyacı vardır. Sanatçılar daha geniş ölçekli zaman ile gündelik zaman ölçeğine, hem neolitik zamandan kalan yapıta gönderme yaparak insanlık tarihine hem de gezegenlerin, bilhassa güneşin, döngüsü ile evrensel zamana gönderme yapıyorlar. Bu göndermeleri yan yana koyarak, evrenin ve insanın yaratılışları ve oluşumun süreçlerini karşılaştırıyorlar. **Böylece** insan kendi dünyasından çıkartılıyor, onu kuşatan üzerine düşünmeye davet ediliyor aynı zamanda daha da önemlisi zaman mefhumunun kişiye, yere, evrene, tarihe göreceliği ortaya konularak, **insan ile alakalı bütün süreçlere parmak basılıyor**.

Nancy **Holt'un** Utah Çölü'nün kuzeybatısında inşa ettiği *Güneştünelleri*'nde (resim 22), insanların gökyüzünü ve gezegenleri, hem gece, hem de gündüz saatlerinde izlemesine olanak tanıyordu. Yapıt, doğayı ele geçirip hükmetmekten çok izleyicilere doğanın değişik zamanlarda ki durumlarını gözlemleyebilmesi için yeni bir olanak sunuyordu. **Devasa strüktür insanların, dünya ve onu kuşatan uzayla ilişkileri, evrensel zaman üzerine ve bu sistemin içindeki insanın zaman mefhumu düşünmelerini de sağlamayı amaçlıyordu**. Nancy Holt doğal mekandaki ışıkla ilgileniyordu, zira, zaman içinde "ışığın değişmesi nesnelere algılamamızı da değiştiriyor"du. Dolayısıyla yapıttan değişik zamanlarda, değişik anlamlar da çıkarılabildi. **Yapıt**, zamanın göreceliği üzerin düşünmeye davet ettiği yanı sıra, referans noktası bulunmayan bu **boş alanda insanlara bir yön duygusu veriyor ve geniş çevreyi deneyimleyebilmek için insani bir boyut sunuyordu**.

Robert Morris'ın, Hollanda'daki "Sonsbeek Sınırı Dışında" sergisi için yaptığı *Rasathane* (resim 23) isimli yapıt, insanın güneşin doğuşunu özel bir biçimde seyredebileceği bir Güneş tapınağıydı. Morris bu çalışmasında Merlau-Ponty'nin

düşünceleri doğrultusunda algılama koşullarını açığa çıkarmaya çalışmıştır. **Sanatçı “kişinin öz benliğini algılayarak, kendi fiziksel varlığını sorgulayabileceği bir yer” yaratmak istemişti.** *Artforum*’un Nisan 1970 sayısında Morris’in işiyle ilgili şu gözlem dile getirilmişti: “Bir defada **algılanamayacak kadar çok büyük** ya da çok karmaşık **bir yapıt** gerçekleştirerek sanatçı, **izleyicinin yapıtın çevresinde ve içinde yürümesini zorunlu kılmıştı.**” (Bu aynı olguyu De Maria ve Heizer’in yapıtlarında da bulabiliriz) Morris “algılayan beden ile dünya arasında karşılıklı etkileşim deneyimi” sağlayarak “bu etkileşimin kurallarının zamana ait olduğu kadar mekâna da ait olduğunu kanıtlar, bu var oluş bir süreç olup sanatın kendisi bir davranış biçimidir.”<sup>32</sup> *Some Notes on the Phenomenology of the Making: The Search for the Motivated* adlı bir başka makaledeyse bu, **bilginin nasıl duyular tarafından emildiği ve anında anlaşılması olanaksız** olan bir şeyin tutarlı zihinsel imgesini üretebilmek için birleştiği bilincine yol açmıştır: İzleyicinin zaman duygusu önemlidir; işin bütününe görülme süresi, **insanlık tarihinin geçmişine göndermede bulunur** ve ölçülemeyecek kadar uzun olan evren zamanı düşünüldüğünde bütün bu **zaman’ların göreceliği ortaya çıkar.**

#### 1.1.6.2 Şimdi ve geçmiş

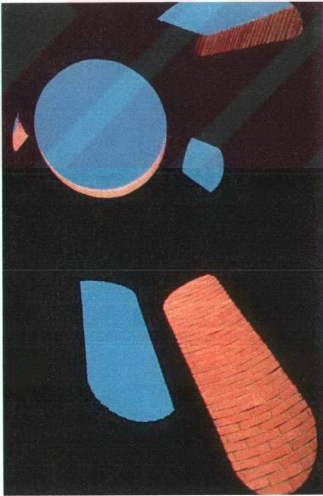
**Arazi Sanatı** bir ölçüde evvela yapıt ile olan ilişkisi, sonra alanın kendisiyle, büyüklüğüyle, manzarasıyla, topografisiyle ve özellikle yatay karakteriyle ilgiliyse de insan ve doğa tarihini de önemser. Geçmişe bakmak çoğu zaman şimdiyi anlamak isteğinden doğar. Morris Rasathanesi ile Stonehenge’in dışında Mısır ya da Maya kültürel geçmişlerine de göndermeler taşıyordu. Genellikle devasa boyutlarda olan yapıtların çoğu **çağdaş bir biçimde geçmişle bağlantı kuruyordu.** Amerika topraklarında şimdiki ‘Amerikalı’lardan önce yaşayan kültürleri tanımak ve varlıklarının kabul etmek bir nevi kendi varlığı hakkında düşünmeye davet etmek,

<sup>32</sup> Bkz. (4), J. BEARDSLEY, 27.



Resim 23

*Rasathane* Robert Morris, 1977



Resim 24

*Otuz Aşağı* Nancy Holt, 1980

geçmişin de şimdiki benliğin bir parçası olduğunu kabul etmektir. Böylece benliğe değişik bir bakış açısı getirerek bugünün kimliğinin sorgulaması gerçekleştirilir.

Nancy **Holt**, yapıtlarını yerleştirdiği alanların görünen topografyasından ziyade, o alanın görünmeyen topografyasına; evrendeki yeri, alanın sosyal ve tarihsel boyutlarına da dikkat çekmeyi amaçlar. Yani, hem yapıtını yerleştirdiği pozisyondaki kozmos-insan ilişkisine, dolayısıyla evrensel zamana dikkat çekerek, hem de yapıtını yerleştirdiği yerde birkaç kuşak evvelki veya **daha evvel yaşayan bir kültüre ait olan olayları hatırlatarak, yerin geçmişini ve kimliğini hatırlatarak yapar.** Nancy Holt mekan ve **o mekana ait olan geçmiş kültürü unsuru**, *Otuz Aşağı* (resim 24) yapıtında tekrar doğal ışığı kullanıyor. Kullandığı yöntem Amerikalı yerlilerin, tohum dikim mevsimlerinin ne zaman başlayıp, ne zaman bittiğini anlamak için kullandıkları ve kural olarak takip ettikleri metoddu; ışık ve duvar bir nevi takvim oluşturuyordu. Yaklaşık 9 m yüksekliğinde silindirden oluşan yapının üst tarafında doğu ve batı yönlerinde de pencere işlevi gören ince uzun açıklıklar bulunmaktaydı. Pencereleden ve yapının açık bırakılan tepesinden içeri giren güneşin duruşuna göre, iç duvarlardaki işaretlerle zamanın geçişini ve mevsimlerin değişimi takip ediliyordu. Hem mevsimsel değişikliklere dikkat çekiyor hem de Amerika Yerlilerinin doğa ile içiçe olan kültürlerine dikkat çekiyordu.

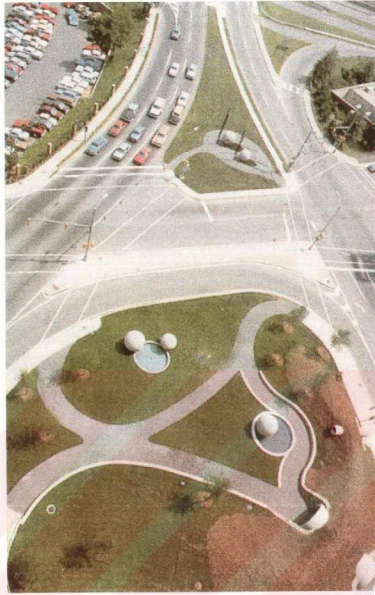
**Karanlık Yıldız Parkı** (resim 25) yapıtında **daha evvelki işlerinden daha yakın bir geçmişe gönderme yapıyordu.** Kavşağın Rosslyn adı da bu kişiden kaynaklanıyordu. Park bir yol tarafından ikiye bölünmüş, direkler alana öyle yerleştirilmişti ki, gölgeleri her yıl 1 Ağustos sabahında, asfalt yoldaki şeritlerle birlikte, arazinin 1860'ta William Henry Ross tarafından satın alındığı günün anısına alanın sınırlarını belirliyordu.

### I.1.6.3 Zamanın kaçınılmaz döngüsü

**Nils Udo**'nun toprakla mücadele etmesi, onu dönüştürmek için verdiği uğraş ve doğayla olan sıkı ilişkisi, onda kaçınılmaz olarak evrenin tabii kurallarından doğan **mevsimlerin ritmini ve yılların geçişini izleme gereksinimi yaratıyor**. Zaman ve mevsim etmenlerinin sonucunda sanatçı, o mevsimin ve o mevsimde bulunan malzemelerin sunduğu olanaklarla çalışmak zorunda. Dolayısıyla ele aldığı temalar, mevsimler gibi tekrarlanıyor ve atölyede çalışan sanatçılar gibi kronolojik bir sıra izlemiyordu. Bu olgu özellikle Nils Udo'nun çalışmalarında, benimsediği felsefenin olağanüstü mantıksal bir sonucuydu. Düşünce biçimini Avrupalı sanatçıların yüzyıllar boyunca dinsel ve hayat/ölüm üzerindeki düşüncelerini ifade edebilmek için küçük, düzenlenmiş bir doğa parçasını betimleyerek adeta dondurma eğilimiyle uyum içindeydi.

**Çalışmalarında** günlerin ve mevsimlerin birbirini kovalamasıyla oluşan **kapalı devreyi kabullenme söz konusudur**. Sanatçının ilk **çalışmaları** doğadaki tekrarlanan değişimlerine dikkat çekmek için, suyun içinde duran dal konstrüksiyonlar ve kıyıya vuran dalgaların üstüne, gelgit hareketini izlemek üzere bırakılan ahşap konstrüksiyonlar, suya bırakılan kamış sallar, ya da yapraktan yapılmış perdeler gibi geçici yapıdadır. **Gelgit hareketleri ve gökyüzündeki gezegenlerin hareketlerin ilişkililerdir**. Değişen mevsimlerin ritmine göre güneşin pozisyonun değişimine de Kara Ormanlarda gerçekleştirdiği *Ekinoks İçin Güneş Heykeli* adlı çalışmasında, dallarla çevrelenmiş bir yaba öyle yerleştirilmişti ki, güneş, ekinoksta yarım daire çatalın içinden doğuyor, dallar da güneş ışınlarını animsatıyordu. Çiftçilere ait aletler ile güneşin doğuş yerinin bağlantısını böylece ilişkilendirir. Bu heykellerin hiç biri uzun ömürlü olmayıp yapım süreci de ürün kadar önemlidir. Bu olgu özellikle dönemin performanslarıyla uyum içindedir.

**Dünyanın bütün suları sürekli döngüsel hareket** içindedir. Bu bilgiyi **Udo** insan durumu için **bir metafor olarak kullanıyor**. Sanatçı yıllar boyunca irili ufaklı



Resim 25

*Karanlık Yıldız Parkı* Nancy Holt,  
1979-1980



Resim 26

*Kurbağa* Nils Udo, 1994

sallar yaptı. 1974'te üstüne eğreltiotları diktığı sal Rügen'den başlayıp Baltık Denizi'ne doğru yol alıyordu. 1988'den sonra sanatçı çalışmalarında sık sık insan bedenini kullanmaya başladı. Daha sonra da sal biçiminde gerçekleştirdiği yapıtlarına da insan bedenini yerleştirdi. *Kurbağa* (resim 26) isimli yapıtı, bir çocuğu taşıyacak büyüklükteydi. *Suyuvası*'nda yaptığı yuva biçimindeki çok büyük boyutlu bir salın ortasında cenin durumunda kıvrılmış bir çocuk yatıyordu; sal suyun üstünde yüzerken bize, hepimizin sudan doğduğunu ve **insanın da devamlı zaman içinde yol aldığı anımsatıyordu**. Bu imge sal ile yuva temalarının birleşimiydi.

#### 1.1.6.4 Oluşum

Oluşum aslında dönüşümün bir parçasıdır ve zamanın herhangi küçük bir dilimidir. Oluşum bir süreçtir, her an ve her yerde vardır. Ancak özel nesnelere baktığımız zaman, bazılarının bize önemli gelen oluşum anının oluşumun bittiği nokta olduğuna karar veriyoruz. Oysa oluşumun, veya istersek, dolayısıyla , zamanın, başlangıç ve bitiş noktası yoktur.

**Udo, Lava Zemindeki Çatlağın Kenarlarındaki Kırmızı Yapraklar Ateşin Dilini Konuşuyor** (Resim 27) çalışmasında, bu özel zeminin hayatındaki **bize önemli gelen oluşum noktası ele alıyor**. Sanatçı yerkabuğunu zorlayan lavın gücüyle çatlamış yarığın kenarına yerleştirdiği kırmızı yapraklarla bize, oluşumun içindeki o anı hatırlatıyordu. Holt, Morris ve De Maria evrensel zaman ve dünya ile başka gezegenlerin ilişkisinden bahsediyorlarsa, Udo, dünyanın sürekli oluşum tarihinden bahsediyor, ve bu çalışmada o yerdeki ilk görünüşteki fark edilmeyen duruma dikkat çekiyor. Böylesi öznel bir yanılsamanın evrenselleştirilmesi bize Yoksul Sanat'ı anımsatmaktadır. Bu yöntem doğayla çalışan bütün sanatçıların işlerinin tipik bir özelliğidir. Ayrıca yaprakları ve lav zeminini karşılaştırıp, aralarındaki **hayat süreleri ve oluşum sürelerinin göreceliğine de parmak basıyor**. Doğada bazı

şeyler kalıcı izler bırakırken, bazıları da silinip giderler, ama hepsi kendi kurallarına göre bir süreçle bağlıdır.

### 1.1.7 Doğa yoluyla yaşam-ölüm karşıtlığı

Arazi sanatçılardan bazıları, evreni, doğal mekanı ve eski uygarlıkların ve daha yakın tarihi yapılarını hareket noktası olarak alırken, Avrupalı sanatçıların çoğu farklı bir noktadan hareket ediyordu. Katolik öğretiyeye göre insanoğlu, bu dünyada yalnızca Cennet'e girebilme hakkını kazanabilmek amacıyla vardır. Dünyadaki zaman cennetteki (veya cehennemdeki) zamana göre kısacıktır ve dünyadayken insanın "mesuliyetli" bir insan olarak yaşaması gereklidir. Bu düşünce **batı sanatında**, dünya üzerindeki **yaşamın geçiciliğinin** ve topluma faydalı olması gerektiğini vurgulanmasına yol açtı. Avrupa sanatında, zamanın geçişi **ve ölüm sık betimlenen temalar oldu**; bu amaçla ölü doğalar ve figürlü resimler yapıldı. Hans Baldung'un 1539 tarihli *İnsanın Üç Çağı ve Ölüm* adlı alegorik resmini buna örnekler. Doğa resminin ana düşüncesini anlatmak için destekleyici rol oynuyordu. Paul Gauguin *Nereden Geliyoruz? Kimiz? Nereye Gidiyoruz?* adlı resminde yaşam çevrimini, doğumu, yaşamı ve ölümü betimlemişti. Sanatçı insan yaşamındaki bu üç evreyi doğanın içinde, onun bir parçası olarak yaşayan insanlarla temsil etmişti. Hans Baldung, çağdaşlarının da yaptığı gibi, dini bir kaygı ile tabiatın değişik evrelerini sembolik biçimde resimleyerek, insan hayatının farklı evreleri anlatıyordu. Gauguin'se "ilkel" insanların doğaya daha yakın oldukları için hayatı (ve belki ölümü de) daha iyi anladıklarına inanıyordu.

1960'lardan sonra, yaşamın kısıtlılığı ve kırılabilirliği saplantısı halen birçok sanatçının zihnini kurcalamaktadır. **Kırılabilir ve geçici malzemelerle çalışan sanatçılar** yapıtlarını bu düşünce çerçevesinde geliştirmektedirler. Yaşam-ölüm-zaman karşıtlığında, ve zamandaki değişim ve bırakılan izlerin öğelerini ele alırken,



işlerinde, değişime uğrayan malzemenin her evresi vurgulanarak, hayatın her evresine göndermede bulundular, aynı zamanda yaşanan her evrenin değerli ve kabul edilebilir olduğunu göstermeye çalıştılar. Burada unutulmaması gereken husus, seçilen malzemenin ve ortamın yapıtın bütünüünün bir parçası olduğudur. **Kullanılan malzemelerdeki değişimler çağrışımlara sahipti** ve kendi başına ifade ettiği şeyin yanı sıra bir düşünceyi de ifade edebiliyordu. Çabuk bozulacak malzemeler kullanan bir sanatçı değişim sürecini daha inandırıcılıkla ifade edebiliyordu. **İşin kendisi de** saatten saate, günden güne **değişiyor, bu süreç düşüncenin ifade edilmesinin bir parçası oluyordu.** Doğal mekânsa, her an değiştiği için, yapıt ile olan diyalogu hiç bir zaman statik olamazdı. Bu konuları ele alan sanatçılar bu şekilde çalışmakla hayatın her sürecini yüceltiyorlardı. Yapıtların kendilerinin de geçici olmaları, aynı zamanda değişimin kendisine de dikkat çekiyordu. Hayatın her evresini yüceltme tavrı aklımda, ölümün de hayatın bir evresi olduğunu kabul etme fikrini kendisinde taşıyordu. **Bunun ölüm fikri ile uzlaşma ve belki de teselli bulma endişesinden kaynakladığı da düşünülebilir.**

Avrupa’da yapılan işlerin Amerika’da üretilenler kadar anıtsal olmaması tutumlarının doğal bir sonuçtur. Hem doğada ve doğayla çalışan Avrupalı sanatçılar, Amerika çöllerindeki gibi büyük boyutlu işlere olanak tanımayan, yüzyıllardır ekilip biçilen alanlar üzerinde çalışmışlardı, hem de **Avrupalı sanatçılar** iş makineleri ile çalışma fırsatı bulsalardı bile, bu onların felsefelerine karşı olacaktı, zira **doğadaki süreçlere** ve olduğu gibi olan doğal mekanlara **dikkat çekmek istiyorlardı.** Sanatsal kaygıları daha çok, dışarıda, doğa içinde günlük aktiviteler yaparak eylemde bulunmak, **doğa ile birleşmek, fanilik ve zaman olgusu üzerineydi.** Bu gerçek **Avrupalı** sanatçıların işlerine yansımış; ortaya daha küçük boyutlu ve toprağa daha az müdahale edilmiş işler çıkmıştı. Bu **sanatçılar topraklarını daha iyi tanıyabilmek ve bakış açılarını tazeleyebilmek için doğada yaşamaya başlamışlar ve çalıştıkları toprak ve onun ürünleri ile sıkı bir bağ kurarak kişisel ve özgün işler üretmeyi hedeflemişlerdir.**



Resim 27

*Lava Zemininde Çatlağın Kenarındaki Ateşin  
Dilini Konuşuyor* Nils Udo, 1990



Resim 28

*Yerleştirme VI/87* Bob Verschueren, 1987

### 1.1.7.1 Değişim

**Arazi Sanat'ın** ilk yıllarına baktığımızda, **dış mekânın değişkenliğinin ön planda olduğunu görüyoruz.** Değişimin, takip eden yıllarda önemini kaybetmeyip, çoğu yapıtlarda rol oynadığını görüyoruz. **Bu olgu günümüz sanatçıları için hala önem taşımakta** ve bazıları yapıtlarında değişim olgusunu daha çok vurgulamaktadırlar. Anna Gallacio ve Roxy Paine gibi sanatçılar bilhassa kolay fark edilmeyen değişim üzerinde duruyorlar. Değişkenliğin çeşitli fasetlerinden biri, malzemelerin elementlerin etkisinden doğan farklılaşmaları. Bunu rahatça **insan hayatının bir metaforu olarak görebiliriz.** Yukarda da bahsettiğim gibi, değişim üzerinde çalışmak, aslında hayatın her evresini yüceltmek fikrini içerir. Bu olgudan yola çıkarak, ihtiyarlamak (eskimek, erozyon) ve ölmenin de hayatın bir parçası olduğu kabulü etme çabası gündeme gelir. **Değişimi ele almanın altındaki bir değer neden ise, günümüz insanındaki ihtiyarlamama saplantısı ve ölmek korkusundan doğan bir dürtü olabilir.**

**Andy Goldsworthy** John Beardsley'e yolladığı bir mektupta **doğanın** nasıl bir değişim aşamasında olduğundan, malzeme, mevsim ve hava değişikliklerinden söz etmiş, bunların, 'değişimi' anlamının anahtarı olduğunu yazmıştı. Zamanın geçişinden ve zaman içindeki **belli belirsiz** değişimlerden söz ediyordu. Sanatçının amacı doğadaki bu **değişimleri görünür kılmak** ve sanat yapıtına dönüştürmekti. "Fotoğraf ile heykel arasındaki ilişki, yalnızca artık yok olan bir şeyi belgelemek değildir; konu görmek **ve zamanın kendisiyle ilgilidir.**"<sup>33</sup> Goldsworthy, Long ve Fulton gibi, gezileri sırasında doğada bulduğu malzemelerle düzenlemeler yapmaktaydı, yapıldıktan kısa bir süre sonra yağmur ya da rüzgâr tarafından yok edilen son derece narin "resim"ler fotoğraflarla belgelenmekteydi.

Bob Verschueren 1978'de karın üstüne kömürlü kalemle çizirken rüzgârın savurduğu tozlarla rüzgâr resmi ortaya çıkarmakla başladı. Sanatçı bu eylemlerle

<sup>33</sup> Paul NESBITT ile yapılan bir söyleşiden, **Andy Goldsworthy Sheepfolds**, 23.

rüzgârın değiştiren etkisini görünür kılıyordu. Kariyerinin ilerleyen yıllarında **Verschueren**, yerleştirmelerini çoğu zaman insan yapımı mekanlarda yapar. **Böylece, organik malzemelerin sergi süresince geçirecekleri değişimine dikkat çekmenin yanı sıra, doğal malzemeler ve insan yapılarının arasındaki ikilemli ilişkiye de dikkat çeker.** Doğal malzemenin çevresinden kopartılması ve iç mekâna yerleştirilmesi onların yaşam sürecini de etkiliyordu. Bu yerleştirmelerde renklerin, biçimlerin ve diğer unsurların değişimi, onların doğadan kopartılmasıyla başlayan dönüşüm sürecinin bir devamı olarak önem kazanıyordu. Bundan sonra başlayan bozulma sürecinde, yaşam ve ölüm nesnesi de yerini alıyordu. Sanatçı Arazi sanatçılardan çok değişik bir yöntem kullandığı çalışmalarında da zaman ögesi, zamanın geçişine bağlı olarak malzemelerin biçim, dolayısıyla da dış görünüşünü değiştirmesi açısından önem taşır ve işin anlamının ayrılmaz bir parçasıdır. Arazi sanatçıları yapıtın gündün güne olan değişikliğine dikkat çektiklerinde, asıl durum yapıtın kendisinde değişmiyordu. Işık veya hava durumu değiştiği için yapıt değişik gözüküyordu. Ama bazı Avrupalı sanatçıların yapıtları kullandıkları kısa ömürlü malzemelerinden ötürü ta kendileri değişiyordu.

Bütün çalışmalarında Verschueren'in amacı doğanın yapısını ve karakterini özünü ortaya çıkaracak biçimde yansıtmaktır ve bununla insanın durumu ortaya çıkartmayı amaçlar. Bu bana ayrıca insan yaşamının geçiciliğinin bir yansıması ve boş yere dünyasal edinimlere tutunma çabası gibi gelmektedir, bir nevi tüketime karşı koyma eylemi. Kendi deyişiyle “Çevremizdeki hiçbir şey gerçekten sabit değildir. Dağlar bile bu değişim ateşinden etkilenir ve bazı insanların sonsuzluğa duydukları bu susuzluk o kadar acıklıdır ki insanın gülesi gelir.”<sup>34</sup> Sanatçı böylece çağdaş Batı toplumlarının sanat da dahil olmak üzere bazı şeylere tutunmak ve korumak istemelerine karşı çıkmaktadır. İnsanlık tarihinin önemli bir bölümünde olduğu gibi sanat yapıtına sahip olmak ve/veya sanat yapıtı ismarlamak da bir güç biçimiydi ve **Verschueren sanat yapıtının geçiciliğinden, dolayısıyla da sahip olunamayacağından ötürü bu düşünceye de karşı çıkıyordu.**

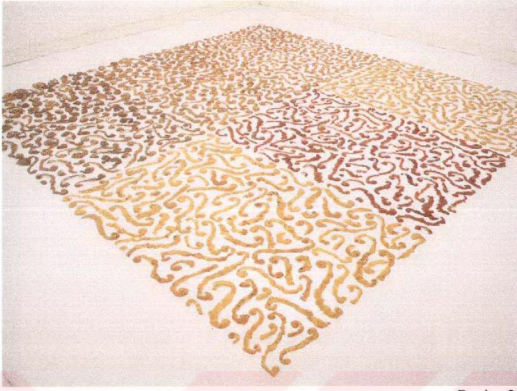
<sup>34</sup>Bkz. (41), L. VON MENGDEN, 215.

Verschueren **ışık ve gölgeyi** kullandığı *Yerleştirme VI/87*'de (Resim 28) bir odanın zemini düzenli bir biçimde aynı boyuttaki ağaç dalları ve onların külleriyle doldurmuştu. Sanatçı burada güneş ışınlarının aydınlatma özelliğine kadar yakıcı etkisi de dikkat çekiyordu. Mekânın da yapıtın bir parçası olduğu bu iş, bir başka odada buradaki gibi olmayacaktı, her mekânın değişimleri ayrı olabilir. Fotoğrafa dikkatle bakıldığında güneş ışıklarının tam olarak dikdörtgenin içine düşmediği görülür, bu da fotoğrafın başka bir saatte çekildiğini gösterir. Dalların iki renk, yani siyah ve beyaz olması, insana aslında imkânsız bir olayı, gece ile gündüzü aynı anda yaşama olanağı sunmaktaydı. İnsan ayrıca dikdörtgenin içindeki dalların pencereden giren, dünyamızı aydınlatan, ama aslında bir **ateş topu olan güneşin ısıyla** yandığını da düşünebilmekteydi. Böylece malzemelerin bazı elementlerle **temas ettikten sonra farklılaştığı da bir gerçektir**. Odanın pencereye yakın bölümünde, günün belli bir saatinde pencereden odaya giren ışığın düştüğü dikdörtgen içinde yer alan dal biçimindeki küller, adeta **dalların** hemen orada **yanıp kül olduğu** ve yerinde bırakıldığı **izlenimini uyandırıyor**.

**Yerleştirme I/95** (resim 29) **yapıtı için “evdeki artıklar doğal unsurlar olarak belli ölçüde durum değişikliğine uğramışlardır**. Benim bunlara duyduğum ilgi de bundan ötürüdür” der.<sup>35</sup> Patates kabuklarından oluşan bu çalışması, Beuys'un sözlerini akla getirir: “Bilimde, ekonomide, politikada, dinde, insan, etkinliğinin her alanında estetik ilgiden yanadır. Bir patatesi soyma eylemi bile bilinçli yapılırsa bir sanat yapıtı olabilir.”<sup>36</sup> Bu yerleştirme zeminde, her biri farklı cins patatesin kabuklarıyla yapılmış, dolayısıyla renge farklılığı gösteren altı kareden oluşan bir dikdörtgendir. **Kabukların yaşadığı değişimi** fotoğraflarla belgelenmişti. Değişik türdeki patates kabuklarının tazeyken renkleri birbirinden farklıdır, çürüdükçe birbirlerine benzemeye başlıyorlar ve karakterlerini kayıp ediyorlar, ancak salt malzeme kalıyor. Bu veri de insan bedeni için bir metafor olarak görülebilir. Zeminin ve galerinin rengini göz önüne almazsak, sanatçının mekâna yalnızca tek bir öğeyi, patates kabuklarını eklediğini görürüz. Verschueren “Bir yerleştirmede aynı öğenin

<sup>35</sup> Bkz. (41), L. VON MENGDEN, 217.

<sup>36</sup> Bkz. (24), L. WEINTRAUB, 181.



Resim 29

*Yerleşirme I/ 95* Bob Verschueren, 1995



Resim 30

*Gölge Heykeli* Marinus Boezem, 1981

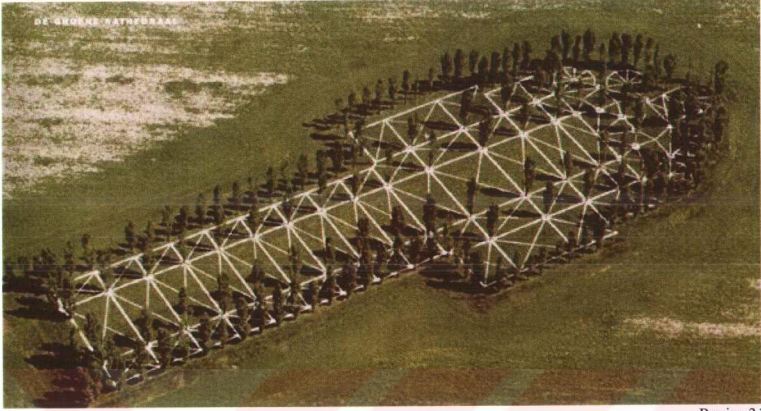
çoğaltılması, gözü yönlendirir ve karakteristiklerini vurgular. Rengi, parlaklığı ve dokusu **ortaya çıkar**. Nitelik, niceliğe göre aşkınlaşır” der.<sup>37</sup>

Verschueren gibi, **Marinus Boezem** de gölge ve ışığın, zamanla gelen oluşan değişimi çağrıştırdığını fark etmiş ve 1969’da *Yapay Gölge* adını verdiği ilk denemesini yapmıştır. *Gölge Heykel*’de (resim 30) Ağacın gölgesinin parlatılmış üst yüzeyinde “Saat 12:00 21-6-1981” yazılıdır. Gölge o ağacın tarihindeki bir anı korumaktadır. İnsan **yapıtı izlerken zamanın geçişi ile gelen değişimi fark etmektedir**. İzleyen yıllarda sanatçı bu temayı ele aldığı ve gene ışık, zaman ve değişimi vurgulayan başka çalışmalar da yapmıştır.

Boezem *Yeşil Katedral, Bir Gotik Büyüme Projesi* (resim 31) yapıtını ilk kez 1975’te tasarlamıştı. Proje, Reims’de Notre Dame Katedrali’nin planından kaynaklanıyordu. ( Reims Katedralin popülerliğinden ötürü klişeleşmiş ve Duchamp’ın Mona Lisa’yı hazır-nesne olarak kullanması gibi Boezem de bu katedrali seçmiştir.) Sanatçının 1987’de başladığı bu projesi bir polder için tasarlanmıştı. Boezem’in amacı yapay bir alanda doğal ve yavaş yavaş yükselen,sürekli değişen bir yapı inşa etmektir. Proje, tamamlanmış yapıtı değil, büyüyüp gelişen projesini, yani değişimi vurgulamaktadır. Sanatçının belirttiği gibi **yapay doğa içinde, büyüme/değişme süresi** daha önemli bir rol oynar. Kullandığı kavakların yaklaşık 30 yıllık bir yaşam süreci vardır ve 2017’de Reims Katedrali’nin boyutlarına ulaşır, öleceklerdir. Katedralin yavaş yavaş büyümesi ve sonra ölmesi **zamanın içindeki değişimi görünür kılacaktır**.

**Yoksul Sanat’ın zamana dayalı işlerinde ve maddedeki doğal enerji akışımından dolayı oluşan değişimleri yakalamak için çalışmalarında sıvı ve canlı malzemeler kullanma yöntemlerinde kendini gösterir. Guiseppe Penone’nin Büyüme devam edecek, sadece o noktada değil** (resim 32) adlı eyleminde sanatçı elinden aldığı kalıbı bir ağacın gövdesine yerleştirerek, ağacın

<sup>37</sup> Bkz. (41), L. VON MENGDEN, 215.



Resim 31

*Yeşil Katedral, Bir Büyüme Projesi* Marinus Boezem, 1987



Resim 32

*Büyümeye Devam Edecek, Sadece o Noktada Değil,*  
Giuseppe Penone, 1968



yavaş yavaş büyümesiyle ileriye dönük kalıcı bir iz bırakıyordu. İşlerinde zaman ögesi; burada dikkat çekmeyecek kadar yavaş, **belli belirsiz bir değişim söz konusuydu**, Penone için **asıl iş ağacın zamanın içindeki ele gösterdiği tepkiyle gelen değişimi**.

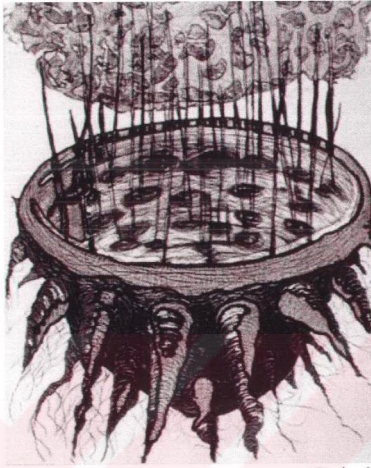
Melike **Abasıyanık Kurtiç** de, zamanın geçmesi ile bırakılan izler ve daima **değişim üzerinde çalışan biridir**. Kendisinin dediği gibi: **“İşimdeki arayışma biçim olgusunun çekirdeğini arama diyebilirsiniz.”**<sup>38</sup> **Seramik form** adlı yapıtında **yüzeyleri erozyonun ve yıpranmanın izlerini taşır** ve bize büyümenin bünyesinde taşıdığı **geçen zamanı anımsatır. Kurtiç yaşam sürecinin her evresine ilgi duyar.**

**Maria Sezer’in Değişen Madde** (resim 33) **gravür dizisi** ve **“Nature Non Facit Saltus”** (NNFS) (resim 34) **resim dizisi de değişimi ve kaçınılmaz tekrarları üzerinde yoğunlaşmıştı**. Ölümünden sonra bedenimiz artık lazım değil. Yok olmayıp, başka bir şekilde dünyanın bir parçası oluyor. Hangi maddeler ne zaman toprağa karışıyor? Karıştıktan sonra ne oluyor? Malzemenin değişimi hangi zaman çerçevesinde oluyor? Bir durum hiçbir zaman bir durum değildir, **her şey hep değişim içinde, ancak değişim de bir durumdur**. Tabiatla durmayan değişim varsa ve eğer biz tabiatın bir parçası isek, değişimin bir parçası olduğumuz gerçeği ile karşı karşıyayız demektir. Bu bilginin bize ölümü kabul etmekte yardımcı olacağına inanıyorum.

#### 1.1.7.2 İz

**İz değişimin bıraktığı görsel kayıttır**. Sanatçının yapmaya seçtiği eylemlerin izleri, onun bu değişimleri yapmak için kullandığı enerjinin kanıtıdır. Doğada bırakılan izler ve onları algılamanın arasındaki paralellige parmak basmak için Robert Long’un eylemlerine göz atmak iyi bir veri olacaktır. Long hem yolculuk

<sup>38</sup> S. GÖGEN, Deniz Kestanesi Olayı, **Sanat Çevresi** No 50, Aralık 1982, 23.



Resim 33

*Değişen Madde 3* Maria Sezer, 1999



Resim 34

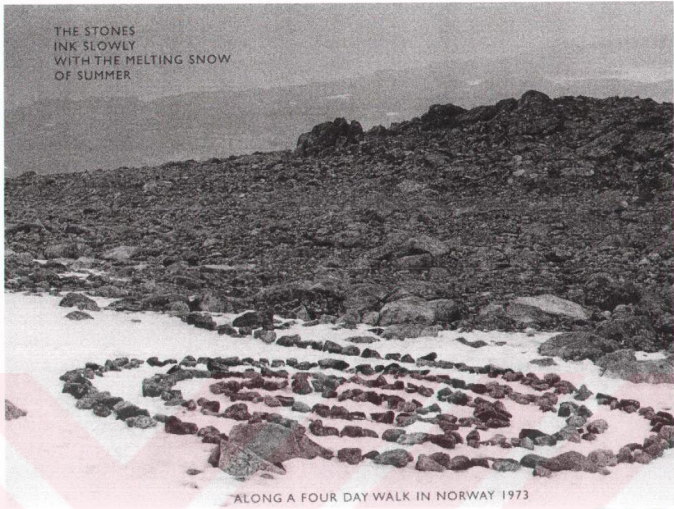
*NNFS I* Maria Sezer-1999

yaptığı sırada izler bıraktı, hem de değişimi ele alarak kapalı alanlarda yerleştirmeler yaptı. **Long** , yaptığı yürüyüşleri ve yürüyüşü sırasında yaptığı yerleştirmeleri ile **hem kullandığı enerji ile yaptığı değişimleri görsel kılıp, izi yapıyor, hem de değişimin ta kendisi ele alıyor** . *Norveç'te Dört Günlük Yürüyüş Boyunca* (resim 35) yürüyüşü sırasında taşlarla yaptığı bir sarmalın fotoğrafı ve onun üstündeki “yazın karların erimesiyle taşlar yavaş yavaş gömülecek” metininden oluşmaktadır. Dairesel iz, doğal ortamda belirli bir insanın eylemin izi oluyor. Yapıt, eriyen karla birlikte yavaş yavaş görünmesi zorlaşacak, değişime uğrayacaktır. Fotoğraf çekildiğinde henüz gözüken, ama sonra görünmesi zorlaşan bir şeyi bize göstermeye çalışmakta böylece o andan olduğu kadar gelecekte olacaklardan da haberdar etmektedir. İz de değişime uğrayacaktır. **Zamanda gidip gelme yapıtın içine girer ve izin gelecekteki değişimine de gönderme yapar.**

Sanatçı, **dünyanın ve dünya üzerindeki bütün malzemelerin yaşam süreçleri olduğunu kabul etmemizi ve bunlara saygı duymamızı ister.** Long yapıtında, hem bütün malzemelerin birliğine, hem de yerli mekâna ait doğal malzemelere önem verir.

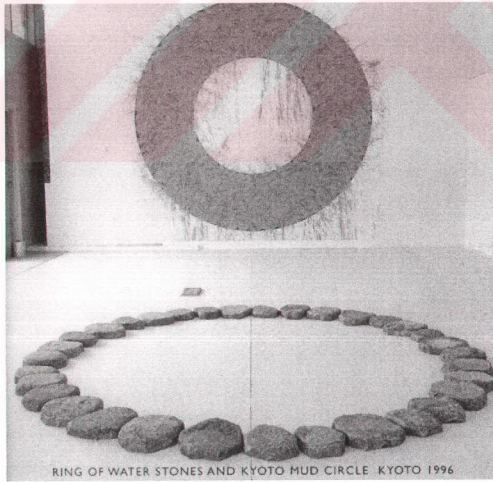
Kyoto'daki yaptığı *Su Taşlarından Halka ve Kyoto Çamur Dairesi'nde* (resim 36) Long, sergi mekânının duvarına, çamurlu elleriyle bir iz oluşturdu. Mario Codognato'la yaptığı söyleşide “Ortaya çıkan imge hem benim gerçek el izlerimdir, hem de benim ellerimin hızı, çamurun yoğunluğu ve yerçekimiyle belirlenen rastlantısal lekelerden oluşur.”<sup>39</sup> Sanatçının bir işi gerçekleştirmek, parmak izlerini ve çizgilerini bırakabilmek için **kullandığı enerji, onun dünyayla olan fiziksel bağını temsil eder.** Bu tür çalışmalar el-kol hareketlerinin imgelerinden oluşur ve Amerikan Yerlileri'nin kum resimlerinden esinlenen Jackson Pollock'un tavrını akla getirir. **Çamurun yaşamı yaratan enerjisini ya da belki rüzgârın ya da elementlerin enerjisini anımsatır.** Çamurdan dairesinin hemen önünde, yerde su taşlarından bir halka gerçekleştirmişti. Burada kullanılan taşlar akarsu yataklarından alındıklarından düz ve düzgün yüzeylidir ve bize bu taşların da eğer su içinde uzun

<sup>39</sup> Bkz. (62) A. SLEEMAN-G. LOBACHEFF “vb”.



Resim 35

*Norveç'te Dört Günlük Boyunca Yürüyüş* Richard Long, 1973



Resim 36

*Su Taşlarından Halka ve Kyoto Çamur Dairesi*  
Richard Long, 1996

süre kalırlarsa yıpranıp çamura dönüşeceğini hatırlatır. Yapıtta kullanılan malzeme temelde aynı olup yaşam çevrimlerinin farklı aşamalarındadır.

Maria Sezer'ın *Real Time* (resim37) adlı video-yerleştirme zamanın geçiciliğın ve gerçeklik soruşturması yanı sıra, **zihnimizdeki gördüklerimizin bıraktığı izleri ele alıyor**. Gerçek gibi algıladığımız filmdeki bitkiler çoktan şekildeğıştirdi veya yok oldu. Bırakılan izlerin arasında seçim yapıyoruz, hatırlamak istediklerimizi gerçek olarak algılıyoruz. Ekranda görünen çiçek **koleksiyonunu kurutulmuş olarak bir kitapta videofilmin önünde enstalasyonun parçası olarak durmakta ve bizi yeni, gerçeğe dayalı bir ize davet etmektedir**.

### 1.1.8 Doğa ile bütünleşmek

İnsanın doğanın bir parçası olduğu düşüncesi ve bunun ifade edilmesi Erken Rönesans'tan itibaren kendini göstermeye başlar. Bu dönemde "yeryüzünün yeni bir biçimde ayrıntılı olarak incelenmesi, insanın algılanma biçimiyle bir bütünlük sunar".<sup>40</sup> 1182-1226 tarihleri arasında yaşayan Assisili Francesco'nun yaşamı ve felsefesi, ölümünden yalnızca dokuz yıl sonra Berlingheri tarafından betimlenmeye başlamıştır. Daha sonra 1485'te Bellini **Aziz Francesco'nun Vecdi'ni** gerçekleştirmiştir. Buradaki kırsal alan **inziva ve tinsel arınmanın bir metaforudur**. Manzara resminin sonradan kendi başına bir ifade tarzı olarak gelişmeye başlayacağını ilk tohumları böylece atılmış oluyordu. Hümanizmin başlangıcı olan bu felsefe manzaranın, nasıl destekleyici simgesel anlamlar alanından çıkıp, içindeki tüm yaratıklarla birlikte doğa sevgisinin ifade aracına dönüştüğünü açıklıyordu. Rönesans döneminin tipik bir betimlemesi olan bu yaklaşım, istenirse, insan haklarının (herkes ve herkesin düşüncesi değerlidir!) elde edilmesi ve politik ayaklanmaların ortaya çıkması yolunda atılan ilk adımlar olarak görülebilir. 19.

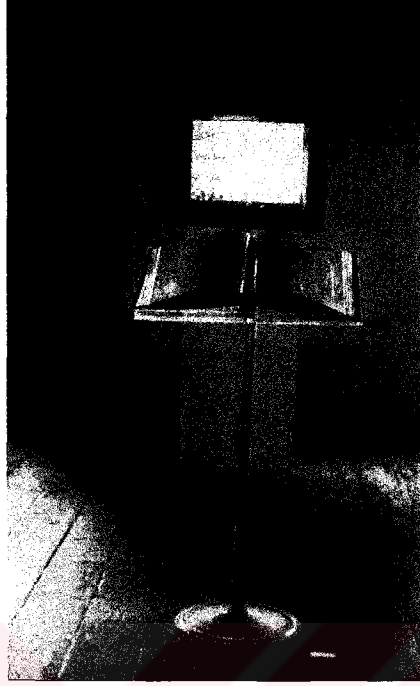
<sup>40</sup> Bkz. (4), M. ANDREWS, 49-50.

yüzyılında önce 1830'larda Barbizon Okulu'ndan **Corot ve Rousseau**, 1860'lardan 1900'lara kadar da **Pissarro, Van Gogh, Gauguin ve Cézanne** gibi ressamlar fiziksel olarak kendilerini "kirli" hissettiren (veya kuralları fazlası ile belli, dolayısı ile sıkıcı gelen) kent yaşamından uzaklaştırarak, saf ve **kendilerine özgü resimler yapabilmek için kırsal alanlara çekilmişlerdir. Bu çalışmalar, sanatçıların önemseydiği doğrutuda ya duyguları yansıtan ya da doğada bulunan nesnelere tinsel ya da fiziksel özlerini yakalayan resimler olmuştur.** Cézanne ve Mondrian nesnelere dış görünüşlerinin altında yatan kalıcı özelliklerin peşinde olmuş ve doğada, bu anlamda daha üstün bir düzen olduğuna inanmışlardı. 1960'lardan sonra da Amerikalı ve Avrupalı bazı sanatçılar işlerini daha dürüst yapabilmek için yeniden kentten uzaklaşıp taşraya gitme ihtiyacını hissettiler. Yoksul Sanatçılar da yalın, kültürden arındırılmış yapıt yaratabilmek için doğada bulunmak, doğal mekanda çalışmak ve doğal malzeme ile çalışmayı ideal bulmuşlardı.

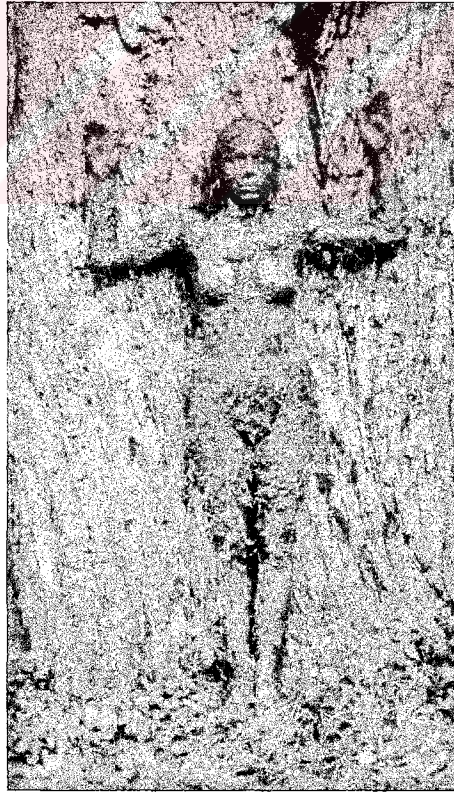
Rönesans'tan beri **sanatçıların** çoğunun doğaya zaman zaman bakmakla yetinmeyip, bizzat **doğada yaşamaya karar vermeleri, çoğunlukla sanatsal tavırlarında bir dönüşüme ihtiyaç duydukları zamana rastlar.** Bu bir çeşit inzivaya çekilmedir. İnzivaya çekilme isteğini yirminci yüzyıldaki sanatçılar da (özellikle 1960'lardan sonra) hissettiler. **Turgut Zaim** sanat merkezi İstanbul'dan uzak kalarak Anadolu'dan tema bulup benimseyenler arasında en özgün kimliklerden biriydi. **Kendi deyimi ile** "Fırsat buldukça yurdun çeşitli yerlerini dolaştım, Yörükleri, Avşarları ziyaret ettim. Bundan böyle **Bozkır benim hocam olmuştur.** Bu toprağın ressamı olmak istiyordum."<sup>41</sup> der. Ressam 1939 ve 1942'de de Yurt Gezileri'ne katılmıştı ve bu gezilerden sonra tam kararlığa ulaşmıştı.<sup>42</sup> Zaim, Anadolu'da yarı göçer yaşayan köylülerin toprakları ve hayvanlarıyla birlikte yaşamlarını idealize ederek, geleneksel minyatür resmini, stilize anlatım diliyle betimledi. Sanatçı böylece sadece üslup açısından Osmanlı geçmişiyle bir bağ kurmuyordu, bir de Anadolu'daki halen doğa ile çok yakın bir şekilde yaşayan Yörükleri yüceliyordu. Bu resimlerin ardındaki felsefe bana, Gauguin'in doğayla uyumlu ilkel yaşama biçimlerini yüceltmesini anımsatmakta. **Gauguin "ilkel" i**

<sup>41</sup> **Yurt Gezileri ve Yurt resimleri (1938-1943)**, Milli Reassürans Sanat Galerisi Katalogu s. 203.

<sup>42</sup> Bkz (13), s 203.



Resim 37  
*Real Time* Maria Sezer, 2003



Resim 38  
*Yaşam Ağaçları* serisinden  
Anna Mendietta, 1977

**bulmak için Tahiti'ye giderken, Zaim, bu ideal yaşam biçimini kendi ülkesinde bulmuştu.**

1960'lardan sonraysa bazı sanatçılar tekrar doğada yaşamaya ve çalışmaya ihtiyaç hissettiklerinde onlardan bazıları doğa ile bedensel birlik yaşamak fikrini anlatmaya çalıştılar, bazıları bedensel paralellige dikkat çektiler, bazıları zihinsel paralelligi ele alarak o olgunun etrafındaki düşünceleri ile yapıtlar ürettiler.

#### I.1.8.1 *Bedensel birlik*

Sanatçılar her ne kadar inzivaya çekilip, doğada oturup orada çalışsalar da, düşünce ve eylem arasındaki farkı ortadan kaldırmak son derece zordur. **Anna Mendieta** bu farkı ortadan kaldırmayı hedeflerken **fikirlerini fiziksel bir bütünlüğe ulaştırdı**. Tavrını geliştirmesinde, çalıştığı dönemde varlık gösteren Merleau-Ponty'nın vücutla algılama felsefesi, Hippilik akımı (kişisel tercih ve serbest cinsellik, vücudun kabulü), body art ve feminizm gibi bakış açıları etkin olduğu söylenebilir. Hem insan, hem kadın kimliği ele alarak, vücudunu ve doğayı bütün kılarak, ortaya koyan Anna Mendieta, *Yaşam Ağaçları* (resim 38) adlı dizisinde çamur ve otlarla kaplı bedenini bir ağaca dayayıp kollarını havaya kaldırdığı bir fotoğrafta **doğaya bağlı** ya da onun bir parçası **olmanın** ve varlık (bedensel) olarak onun tarafından içine çekilip yutulmanın da **bir tür tinsel, yaşadığı kültürden arınma olabileceği mesajını veriyordu**. Heizer ve Holt, Amerikalı kimliklerine bakarken, Amerikalı yerlilerin sosyal ve tarihsel strüktürünün ifadesine bakıyorlardı. **Anna Mendieta**'ysa daha kişisel bir araştırma içindeydi; nereye ait olduğu veya **kimlik arayışındaydı**. Havana'da doğan Mendieta 12 yaşına geldiğinde kız kardeşiyle birlikte Amerikalı bir aile tarafından evlat edinilmişti. Feminizme ve aidiyete olan ilgisinin de bundan kaynaklandığına inanıyorum. Kullandığı mitler ve simgeler ne Küba'nın, ne de oturduğu Iowa'nın kültürel mirasından gelmektedir.



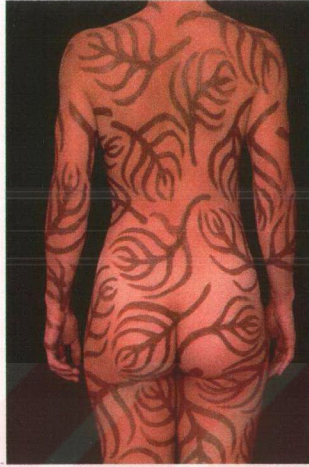
Bunlar daha çok sınırları reddeden, ama “toprak ana” kültüne dayanan imgelerdir. Benim düşünceme göre, **Mendietta için kadınlığının doğa ile olan bağı, onu bütün zamanın ve toprakların kadınları ile bağlıyordu. Böylece sanatçı için, kendi coğrafyasındaki sınırlar yok oluyordu ve aynı zamanda her yere veya hiç bir yere ait ol(may)abilirdi.** Bu çalışmalarda toprak, organik hayat ve insan bedeni birbirinden ayrılmaksızın bütünleşmiştir. Kişisel özellikleri görmediğimizde, hepimiz aynı kökten ve aynı malzemedden geldiğimizi söylüyordu.

**Beden, doğal malzemedен oluşup, ona geri dönüyor.** Toprağın, organik hayatın ve insan vücudunun zaman içindeki değişimlerinin birliği ve **doğal ritimlere bağlılığı fikrini** bir sene boyunca büyük bir grup insan ile **paylaşmak amacı ile, Maria Sezer, “Geçici”** (resim39) olarak adlandırdığı, yılın 12 ayını temsil etmek üzere boyanmış insan bedenlerinden oluşan ve her bir tanesi arkasında o ayın içinde gerçekleşen bir doğa olayı ilgili bir cümle yazılı olan **kartpostalları, bir yıl boyunca her ay dünyanın çeşitli yerlerine postaladı.**

**Yuva, isim üstünde, hayatın başladığı ve korunduğu yer.** Nils Udo, insanı da doğal malzemelerden yapılan bir yuvaya yerleştirmekle, çok açık şekilde insan-doğa birleşme fikrini ortaya koyuyor. Sanatçı dallardan kara, hatta yumurta kümelerini anımsatır biçimde düzenlenmiş taşlara kadar değişik malzemeler kullanmıştı. **Kardan Yuva'nın** (resim 40) içindeki (kardan) yumurtalar ile yuvanın iç yüzeyinin bir ölümü Kartopu Çalısı'nın meyvelerinin suyuyla kırmızıya boyanmıştı. Yuvanın **dışından güneş ışınlarını anımsatan radyal düzende çıkan ince uzun dallarsa yapıta yaşamsal bir enerji vermekte ve doğal bütünlük içermekteydi.**

#### I.1.8.2 *Bedensel paralellik*

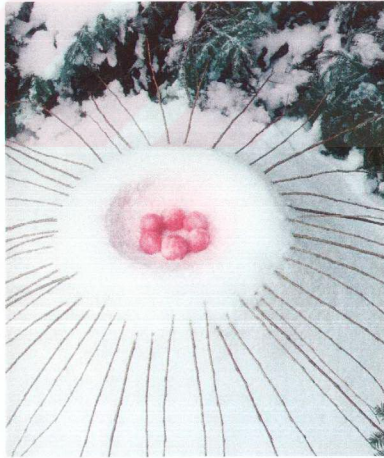
**Yoksul Sanat akımına ait olan sanatçılar bilinç ve doğal dünya arasındaki ilişki ile doğa ve beden arasındaki ilişkiyi eşit gören Merlau-Ponty'nin**



Haziran/June

Resim 39

*Geçici* kartpostal projesinden Haziran,  
Maria Sezer, 2002



Resim 40

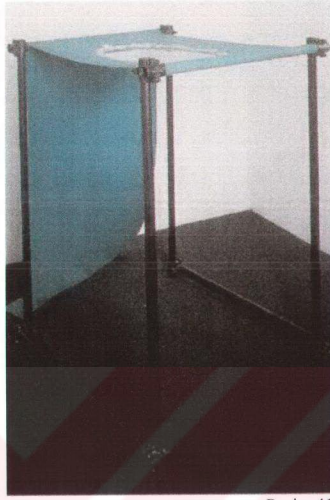
*Kardan Yuva* Nils Udo, 1993

**yazılarından etkilendiler.** Bedenimiz doğanın bir ürünü olduğundan, bedenin sistemi doğanın sistemini yansıtır. Enerji, yerçekimi ya da elektrik gibi doğanın temel fiziksel güçler, canlılık, bellek ve duygu gibi insan doğasının temel öğelerine denk düşerler.

Bellek diyince **Gilberto Zorio'nun** temel fizik yasalarına göre zaman ve duruma göre malzemenin dönüşümünü irdeleyen **Çadır** (resim 41) akla geliyor. Çadırı bir havza, bir vücut olarak görebiliriz, yüksekliğinin ortalama bir insan boyunda olmasının tesadüfi olmadığını düşünüyorum. Buharlaştan tuzlu suyun bıraktığı iz bir nevi bellektir. Böylelikle **doğadaki buharlaşma süreci ve insanbeyindeki hatırlama sürecine bir paralel çiziyor.** Yapıtında **Zorio, enerji ile başlayan bazı fiziksel değişimlerin etrafına (insana) bıraktıkları etkileşimi ele alıyor.**

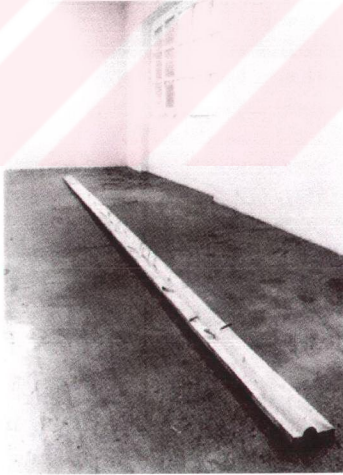
Giovanni Anselmo da yerçekimi gibi doğa güçleri ile fizik kurallarını ve gerilim, yerçekimi, manyetik alan gibi temel doğa yasalarını irdelemektedir. **Giovanni Anselmo'nun yapıtlarına verdiği isimlere bakarsak, organik doğa kurallarının insan için de geçerli olduğu inancını ifade etmek istediği çıkarımını yapabiliriz.** Organik malzemelerin farklı tepkiler verdiği ve değişikliğe uğradığı gözle görülmediğinden çoğunlukla unutulmaktadır. Anselmo **Nefes adlı yapıtıyla** insanın da dış etkenlerden etkilenmesine dikkat çekiyor. Uç uca eklenen iki demir arasına sıkıştırılan süngerin havanın ısı yükseldiğinde demir çubuklar genişleyerek süngerin sıkıştırmakta ve süngerin içindeki hava belli belirsiz de olsa dışarı atılmaktaydı. Isı düştüğünde demirler eski haline dönmekte, sünger de bir kez daha havayla dolmaktaydı. Bu ikili durum süngerin adeta nefes aldığını hissettirmekte ve insanın da onun gibi, **dış ortamı ile sembioz içinde olduğuna işaret etmektedir.**

Guiseppe **Penone** 1969'da **Yirmiikinci yaşında en güzel saatinde var olma** (resim 42) yapıtında kavram ve malzeme aynı ağırlıktadır. Yapıt sanatçının 22. yaşının anısına gerçekleştirdiği bir "oto-portre"dir. Sanatçı ağaç gövdeleri, ağacın yaşını gösteren halkalardan 22 tane kalacak biçimde soymuş, bu sırada ortaya çıkan



Resim 41

*Çadır* Gilberto Zorio, 1967



Resim 42

*Yirmi İkinci Yaşında en Güzel Saatinde var olma*  
Giuseppe Penone, 1969

filizleri ise korumuştur. Heykel insan omurgasını anımsatır. Sanatçı bu **projesinde kendi yaşı ve ağacın büyümesi arasında bir bağ kurar.**

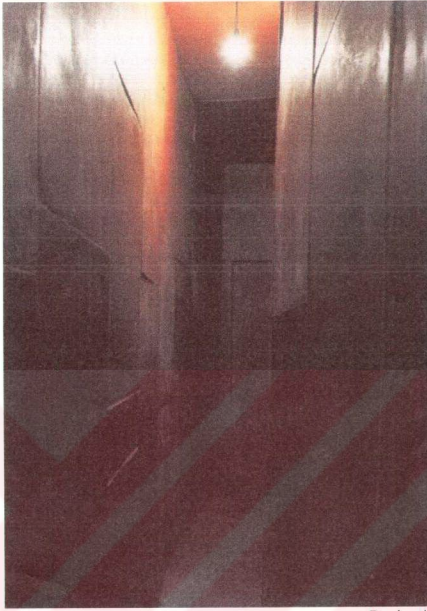
### I.1.8.3 Zihinsel birlik

**Wolfgang Laib** doğal hayatın bitmeyen yenileme kuvvetinin bilinmesinin, insan için tinsel önem taşıdığı fikrini paylaşmak ister. Nash bunu ahşap, Long taş, kullanarak yaparken, Laib de fikrini kendi seçtiği malzemeleri ile ifade ediyordu. **Amacı tin ile biçim arasında bir denge bulmaktır.**

**Laib'in çalışmak için seçtiği malzemelerden biri polen. Polen sanatçı için bir yaşam potansiyelidir, umudu temsil eder.** Arıların **hayatta kalması** polen toplayarak bitki dünyasıyla arasındaki yakın **ortak yaşamsal** (sembiyotik) **ilişkiye bağlıdır.** Laib'in çabaları, bu tür ortak yaşamsal bir ilişkinin insanoğlunun de ruhsal açıdan sağlıklı şekilde hayatta kalması için çok önemli olduğunu düşündürür.

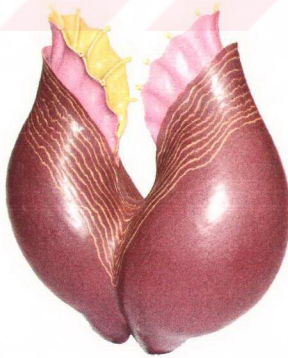
Polen bakir bir malzemeyse **balmumu** da öyledir, **yaşamın bekâretini talep eder.** Wolfgang Laib'in **Balmumu Oda** 'ları (resim 43) giren **kişinin kendisini arındırması için birer yoldur.** Loş ışıklı odalarda, görme, koku alma, dokunma ve duyma duyularımız harekete geçer ve insan kendini bütünüyle izole edilmiş hisseder. Dışarıya çıktığında kişi ruhsal açıdan yeniden doğmuş ve arınmış hissine kapılabilir. Sanatçı ayrıca balmumundan havada yüzen kayıklar yapmıştır. Bunlar da hiçbir fiziksel yere gitmez, tinsel bir yolculuğa çıkarlar.

Nermin **Kura**'nın kendisinin belirttiği gibi "Tanrı'nın tinsel dünyası olan bitkisel imgelemin doğaya gönderme yaptığı **İslam kültürlerinde, bitkiler dünyasının metaforik kullanımından esinlenmişti.** Bu çalışmalar evrenin gücüne,



Resim 43

*Balmumu Odası* Wolfgang Laib, 1992



Resim 44

*Mürdüm* Nermin Kura, 1999



Resim 45

*Varoluşun Denizi* Neriman Polat, 2000



Resim 46

*Son Örtüm Böyle Olsun* Maria Sezer, 2003

görmesine, düzenine ve düzensizliğine birer övgüdür.<sup>43</sup> *Mürdüm* (resim 44), antropomorfik ve organik biçimlerin biresimidir ve insanın aklına *Willendorf Venüsü de* getirir. **Kura**, Wilson'un "insanoğlu ile diğer yaşayan organizmalar arasındadoğuştan var olan duygusal yakınlık" olarak ifade ettiği *Biophilia*'yı hisseder: "Bütün insanların paylaştığı tinsel yapı düzeninde insanoğlunun, onu gözlemci konumuna getirerek uzaklaşmasına neden olduğu **doğayla birleşip bir olmak belki de en derin özlemi olarak tanımlanabilecek bir dürtüdür.**"<sup>44</sup>

Zihinsel açıdan doğa ile bütünleşmek meselesini **Neriman Polat'ın Varoluşun Denizi** (resim 45) yapıtında da görebiliriz. Sevgiliye ulaşmanın olanaksızlığı ile denizlerdeki sonsuz yaşam imajını birleştiren bu şiirli fotoğraf, **insanı hem hüznendirir, hem de rahatlatır. Teselli doğadadır.** Sanatçı insan-evren karşıtlığındaki doğaya yüklenen işlevi de kullanarak denizin ta kendisi, onun sonsuza dek süren dalga hareketleri ve içindeki hayatın varlığının uzun vadede üzüntüsünün önemsiz kaldığı fikrine gönderme yaptığını düşünüyorum.

Maria Sezer'ın *Son Örtüm Böyle Olsun* (resim 46) yapıtı, **Batı dünyasındaki ölüme karşı takınılan tutum ve bireysellik anlayışına karşı bir tavırdı.** Aslında sanat bağlamında **doğa ile çalışmak otomatikman bireyselliği ret etmek gibi bir şeydir**, zira doğada seçenek yoktur. **Eğer hepimiz doğanın bir parça olduğumuzu kabul edersek, bireyselliğe çok az yer kalıyor.** Organik malzemeler ile oluşturmuş dokumalar birer alternatif kefen önermeydi. Zamanın geçişi doğal dokumanın atıkları kendi zamanına göre renk değişime uğraması ile de görselleşti. Kullanılan organik malzemelerin kırılganlığı ve çabuk yok alacağını bilmesi fanilik ve dünyasal varlıkların önemsizliğine değiniyordu. Güzel kokulu malzemeler ölümü yeniden bir hayat vereceği ve üzüntüye karşı koymak amacı ile kullanıldı. Duyulara hitap eden odaya girmenin amacı, insanın ölümü kabul edilebileceği bir deneyimi yaşamasını ve onunla zihinsel sağlığı yakalayabilme olanağı verebilmektir.

<sup>43</sup> Bkz. (86), N. KURA, 47.

<sup>44</sup> Bkz. (86), N. KURA, 47.



## SONUÇ

Doğanın sanat bağlamında ele alınması, sanatsal fikri ortaya koymada bir öge olarak kullanılması insanoğlunun tinsel sağlığı için önemli bir araç olmuştur. Sanat yapıtlarında kullanılan malzemelerin ve konunun yıllar içinde değişmesiyle doğanın sanat içindeki rolü de ona göre onunla beraber değişime uğramıştır. Çağlar boyunca ve günümüzde sanat, insanın dünyadaki yerini soruşturmada ve insan-doğa ilişkisini sağlıklı ve canlı tutmada en güçlü aracı unsurlardan biri olmaya devam etmektedir. Bu zaman boyunca doğa, sanatsal yaratının, sanat yapıtlarının içinde yer almıştır ve bu durum farklı işlevlerin oluşmasına neden olmuştur.

1960'ların sonlarında, otorite olgusu her alanda sorgulanmaya başlandığında, genç sanatçılar bunu sanat alanına da taşımayı zorunlu görmüş, sanatın bir kez daha günlük yaşam ile ilişkilendirilmesi ve politik görüşleri yansıtmaya gerekliliğini vurgulamışlardı. Bunun sonucunda sanat dünyasının bütün bileşenleri-koleksiyon, galeri, sanat dergisi, eleştirmen ve yapıt yeniden tanımlamıştı. Arazi Sanatı hareketi, Fluxus ve Yoksul Sanat gibi gruplar ve akımlar bu düşünceden doğmuştur.

Zaman içinde bu yeni tavırla üretilen işler büyük bir kavram çeşitliliği göstermeye başladı. Bu çeşitlilik, 20. yüzyılın ilk 60 yılında geliştiren kuramlar ile "öznellik" ve Maurice Merlau-Ponty'nin algılama fenomenolojisi gibi yeni kuramlarla birleşince, çağlar boyunca sanatçıları ilgilendiren temalar, yeniden ele alınmaya başladı. Ancak bu kez yepyeni ifadeler buldu; günlük yaşamdan alınan sıradan nesnelerin ya da sıradan eylemlerin (veya daha farklı eylemler, doğayı sağlıklı tutmak amacı ile yapılan 'politik' eylemleri de kapsıyordu) sanatçının seçimi doğrultusunda sanat yapıtı değerine yüceltilmesi gündeme gelmişti. Bunun sonucu ortaya çıkan malzeme çeşitliliği sanatçıların geniş bir yelpazeden esinlenmesine olanak tanıdı. Buluntu nesnelerin ve doğal mekândaki ve doğadaki yapılan eylemlerin sanat yapıtı ilan edilmesiyle, fotoğraf ve video gibi önceleri sanat malzemesi olarak kullanmayan ifade malzemeleri de kullanılmaya başlanmıştı. Bu

tarihe kadar ayrı tutulan tiyatro, dans, film, müzik ve yazı gibi sanat biçimlerin sınırları çözüldü ve görsel sanatçılar da bu disiplinlerin hareket, ses, yazı ve gösteri gibi ifade biçimlerini çalışmalarına dâhil etmişlerdi. Böylece gösteri sanatları, oluşumlar, eylemler ve yerleştirmeler yeni ifade biçimleri olarak görsel sanatçıların dağarcığına eklenmiştir. Sınırların çözülmesi sanat yapıtlarında doğanın kendisinin ele alınması fikrinin meşrulaşmasına neden olmuştur.

Yeni malzemeler ve ifade biçimlerinin yanı sıra çalışmalarına doğayı da yepyeni bir yaklaşımla katan bir grup sanatçı bu tavırlarıyla çağdaşlarından ayrılır. Doğayı protesto unsuru olarak kullanılan bu sanatçılar yeni kurallar yaratarak canlı ya da cansız tüm organik malzemelerden yararlanarak doğayı sanat malzemesine dönüştürmüşlerdir. Doğayı fiziksel bir ortam olarak kabul edip içinde eylemler ya da oluşumlar gerçekleştirerek oradaki canlı doğaya müdahale etmişler ve/veya gözlem altında tutmaya çalışmışlardır.

Sanatçılar, öznel düşüncelerinin geçerliliğini anlatmak için doğa ile çalışmayı ideal bir yöntem olarak kullandılar. İnsan bedeni ve doğal olguların arasındaki bağı anlatırken insanın ve insan aklının da doğanın bir parçası olduğunu vurguladılar. Doğaya baktıklarında, insanın algılama sistemi doğal olduğu için doğanın kurallarını anlarsa kendilerini de anlayabilecekleri düşüncesini yapıtlarında ortaya koymuş oldular. Böylece öznel doğanın doğal bir olgu olduğunu da bu tavır ile anlatmaya çalıştılar.

Canlı doğa, dolayısıyla doğal mekân, sürekli değişimdedir. Doğal mekân galeri ile karşılaştırıldığında, doğal mekândaki değişim, bazı sanatçılara özellikle çekici geldi. Onlar, doğal mekânı, doğal malzemeler ile gerçekleştirdikleri yapıtlarını sergilemek için kullanıyorlardı. Doğadaki değişim yapıtların içeriğindeki değişim ve rastlantısallık fikrini de vurguladığı için önemliydi. Doğaya kimse tamamen sahip olamayacağı için, yapıt da sahiplenilemez duruma gelmişti. Galeri dışında, doğal mekânda sergileme tavrı, mekânların ve de yapıtların sahiplenme olgusunu

tartışmaya açmış, sanat piyasasına darbe vurmuştur. Galeri otoritesini bir sürü de olsa kırmıştır ve işlevsiz bırakmıştır.

Sanatçıların kentteki sanat merkezlerinden ve birbirlerinden uzak oturup çalışmaları, onların dünyadan kopuk, sanat dünyasından haberdar olmadıkları anlama gelmiyordu. Aksine sanat dünyasında olup bitenleri çok iyi bildiklerinden bu yolla kendi düşüncelerine olan inançlarını pekiştiriyorlardı. Sanatçıların, bu hareketin başından itibaren birbirlerini tanımaları ve işlerini yakından bilmeleri çok önemliydi. Hareketin başlangıç yıllarından beri Amerikalı ve Avrupalı sanatçıların hem beraber eylemler yapıp sergilere katılmaları, hem 1960'lı yılların sonunda ve 1970'lerin toplumunun genel yenilik isteği, sanatta doğanın kendisi ile çalışılması fikrinin çabuk tanınmasına yol açtı, sanat otoritesi yer değiştirdi ve doğanın işlevi artık protest unsur olmak yönünden önemini kaybetti. 1980'lerden itibaren artık, doğa ile çalışmak, doğanın kendisinden yola çıkmak tavrı meşrulaştı. Bugünün doğa ile çalışan sanatçılarının konu ve temel kaygılarına baktığımızda, asırlarca sanatçıları meşgul eden temalar ve yapıtlarındaki doğa fikrinin nasıl güncelleştiğini görebiliriz. Anya Gallacio, Roxy Paine, Joan Backes, Rosemary Laing, Olafur Eliasson ve Yolanda Gutiérrez gibi.

Başlangıçta sanat dünyasının yerleşik değerlerine karşı başlatılan bir protesto ve aslında doğanın dolaylı kullanımına sebep olan bu tutum, giderek yepyeni ifade araçlarına dönüştü. Günümüzde doğa ile çalışan sanatçıların kaygıları daha çok; zaman-değişim, yaşam-ölüm ve çevre bilimle bağlantılıdır. Rönesans tan itibaren insan iradesi ön plana çıkmıştır. Bugünün batılı eğitim sisteminde verilen bireysellik ise her insanın, her şeyi değiştirebileceği ve her şey için sorumlu olduğu düşüncesinden ibaret. Bu 'bilinç' çok zor idare edilebilen bir bilinçtir ve aşırı şekilde hayatımıza hâkim olduğumuz düşüncesine kapılmamıza sebep oluyor. Batı toplumlarındaki, örneğin, yaşlanmayı neredeyse bir günah olarak gören fikre karşı olarak, yaşlanma ile barışık olmak, yani ölümü kabul etmek böylece çok zor olabilir, hatta korkutabilir. Eğer ki doğanın bir parçası olduğumuzu kabul edersek, zamanın

geçmesini ve onunla gelen değişimleri de daha kolay kabul edilebileceğimiz akıl yürütmesi çok daha insani görünmektedir.

Bahsettiğim verili bireysellik zihniyeti ve onunla birlikte gelen sorumluluk bilinci ile olayları kontrol edememek, bugünün batılı insanı için müthiş korkutucu bir şey. Ağırlık yapıttan yapıta değişirse de bu kaygılar benim sanatsal tavrım içinde geçerli. Asıl amacım korkularımı bertaraf etmek; olan ve olabilen olaylar için korkuyu yenmek ve kabul edilmesi zor olan olgular ile barışık olmak.

Hayat ve özellikle onun bitmesi, ölüm, beni çok çeşitli şekillerde meşgul ediyor. Çağdaşlarımın çoğu gibi, ben de insan doğanın bir parçası olduğuna inanıyorum. İnsanın durumunun etrafımdaki doğada yansıdığını görüyorum. Bu beni, düşüncelerimi anlatmak için doğayı mecaz olarak kullanmaya itiyor. Organik hayata dair olan zaman açısından doğaya baktığımda rejenerasyon (yenileşme) gördüğüm için, orada anlama umudunu ve teselliği buluyorum. Evrensel zaman açısından baktığımda, insanın bir kum tanesinden küçük ve etkili olduğunu görmek, her şey için sorumlu olmadığını görmek de aynı etki yapıyor. Doğanın bu değişik bakış açılarından sürekli bir düzeni söz konusu olduğu için, o temin edilen bir güce sahiptir ve onun yardımı ile kontrol edememe, ölüm vs karşısına huzura erebiliriz. O teselli eden bir düşünceyse o zaman doğa ile bir olmak düşüncesinin daha da çekici olduğunu söyleyebilirim.

Sahiplenme ve kimlik meselesine bakış açımı da şöyle özetleyebilirim. İnsan sosyal bir varlık olduğu için, bir gruba ait olma ihtiyacı hisseder. Gruba (okul; ulus, memleket, vs) ait olamama, yalnız olmak, onu korkutur. Korku burada da rol oynuyor. Doğa fikrini öne sürdüğünüz zaman kimlik ve aidiyet kavramları ortadan kalkar. Bütün doğal dünya insanın ailesidir, genetik şifremiz dünyanın toprağında, her yerinde var. Daha evvel ki yaşıyan kültürlerdeki insanların isimleri de bu toprakların birer parçasıdır. Etrafımızda gördüğümüz toprak, soluduğumuz hava, içtiğimiz su, geçmişimiz ve geleceğimize ait. Dünyanın neresine giderseniz gidin, doğal olarak etraf ile bağlısınız. Belli bir yere ait olmaktan gurur duymak aslında var

oluşa aykırı bir şey, kimse nerede doğacağına kendisi karar veremiyor. Dolayısıyla, hissi ihtiyaçlarımızdan dolayı, kendimizi orali hissetsek bile, hiç bir zaman ne biz oraya ait olabiliriz ne de o yer bize ait olur. Canan Tolon'ın söylediği gibi “Vatan zihinde oluşturulmuş bir kavramdır”<sup>45</sup>.

Aslında korkmak için sayısız neden var ve o korkulardan da insan ve doğa veya sanat ve doğa bağlantısını ele aldığımızda çokça söz edebiliriz. İnsanın savaşmak gibi korku ve sahiplenme üzerine kurulmuş tuhaf dürtüsü onlardan bir tanesi. Savaş ne kadar doğaya karşı aykırı bir şey gibi gözükse de, hayvanlar türlerini devam ettirmek için savaş etmek zorundalar, o, doğal bir veri mi ki, aşk, yaşam ve ölüm gibi sürekli önümüze çıkıyor? İnsanların kavga etme ihtiyacı var mı, doğal bir şey yıkıcı da olabilir mi, doğa her zaman bizi mutlu mu kılıyor gibi sorular akla geliyor.

Doğaya karşı sorumluluk hissi ile kirletilmiş toprakları iyileştirerek sanayi, çevre ve sanat arasındaki bağ kuranlar; 2000'lere gelindiğinde politik, hatta yarı dinsel bir anlam kazanan çevre bilinci olgusu ile sürekliliklerini korumaya devam ettiler. Doğal kaynakların hem ekonomik açıdan hem tinsel açıdan insanlığın devam etmesi için kullanılması, çağımızda son derece önemli olan sorun ile, yani doğaya karşı tavrımızın soruşturulması da benim sanatsal tavrımın bir parçasıdır. Batılı toplumların çoğunda, hayat tarzından kaynaklanan çevre kirliliğine karşı çevrecilik ve çevrebilim tavrı gündeme geldi ve metalaştı. Halen ancak o toplumlardaki elit sınıf çevreci olma 'lüksün' e sahip.

“İnsanın öldükten sonra bir an evvel doğaya geri dönmesi gerekliliği” önermesi, zamanın göreceliği ve doğa ile bağımızı tartışmasız ortaya koyan bir önerme. Bu önermeyi açarsak, doğadan ayrı olmalıyız ki dönebilelim, anlamı da çıkabilir. Aydınlanma çağından beri insan, kendini bir kez doğadan ayırdı. Bütün yukarıda sözünü ettiğim yöntemler, tavırlar bu ayırmadan sonraki doğa ile bütünleşme isteğinin yansımasıdır. Doğa ile bir olma fikri doğu toplumlarına ait bir

---

<sup>45</sup> Bkz. (91), C. Lewallen , 5.

düşüncedir. Doğu fikrinde insan kendini hiçbir zaman doğadan ayrı görmemiştir ki bütünleşsin. Yani, bütünleşme isteği batı düşüncesi çoğunlukla (sanayi devriminden sonra bu yana) madde üzerinden hareket ettiği için daha çok batıya aittir. Dolayısı ile burada bir ikilem ile karşı karşıya olduğumuz iddia edebiliriz. Bu ikilem artık yalnızca batı dünyasını içermiyor, endüstriyelmiş toplumların da yaşadığı bir ikilem ve sanatçı için de bugün bile hala uğraştığı, sanatını bu fikir üzerine inşa etmek ihtiyacı hissettiği bir ikilem.

Sanatsal tavır olarak doğayı kullanmayı seçmek eylemi 1960'lardan sonraki sanatçılar için öznel ve bireysel bir tavidir. Aslında sanatta doğa ile çalışmak otomatikman bireyselliği ve öznelliği ret etmek gibi bir şeydir, çünkü doğada seçenek yoktur, doğal süreç kaçınılmazdır. Daha önce de söylediğim gibi eğer hepimiz doğanın bir parçası olduğumuzu kabul edersek, bireyselliğe çok az yer kalır.

Bugün doğanın sanatta sağlam bir yeri var. Ne gariptir ki sağlam yeri nedeni ile artık alternatif ya da protesto içerikli tavrılarla bünyesinde barınmıyor. Doğa ile çalışan sanatçıların işlerini sergilemeleri için formülü klasik müze veya galeriden farklı, değişik yöntemleri kullanan yerler de oluşmaya başladı. Örneğin Hollanda'da Zeewolde köyünde doğa ile ilişki kuran sanat üzerinde uluslar arası bilgi merkezi *De Verbeelding* den söz ettiğimde bu tavrın da sanat piyasasında yer aldığını ve pazara sunulduğunu söyleyebiliriz. Burada çok mütevazı bir iç mekânda bir kütüphane ve sergileme mekânı, ama bu denizden kazanılmış topraklarda olan köyün dış mekânlarındaki ormanlar ve açıklıklarında yedi kilometrelik bir yürüyüş yolu kullanıyor. O yolda *De Verbeelding*'ın ziyaretçileri, doğa ile çalışan sanatçıların yapıtlarını bir harita yardımı ile görebiliyorlar. Gene Hollanda'da Tilburg şehrindeki *De Pont Müzesi* doğa ile çalışan sanatçılara yer veriyor. Hatta bahçeleri her sene başka bir sanatçıya açıp, o sanatçı orada bir projesini yürütebiliyor. Bu sebze ekmekten, gözlem karavanından günlük tutmak arasına geçebiliyor. Ziyaretçiler de bu projeleri takip edebiliyor. Fransa'daysa, Lahameix belediyesi 1997'den beri her sene *Le Vent des Forêts* (Ormanların Rüzgârı) isimli bir festivalde uluslar arası bir

grup sanatçı davet ediyor. Sanatçılardan ormanlarında bir yere özel yapıt yapmalarını istiyorlar. Yapıt ormanda kalıp, yavaş veya çabuk değişime uğrayıp yok oluyor.

1960'lı senelerin sonundaki toplumsal değişim, sanatta derin izler bıraktı. Sanatta doğanın değişen rolü de bunlardan biridir. Bunun için yer, malzeme, tutum ve eylem, yani ifade yöntemleri, değiştiyse de, sanatçıları ve insanlığı asırlardır meşgul eden konu veya temel kaygının zaman içinde çok değişmediğini, ancak değişen toplumsal ilişkilerden kaynaklanan bazı fikirlerin ağırlık kazanarak ortaya çıktığını söyleyebiliriz.

Bugün doğa ile çalışan sanatçıları bağlayan temel fikir insanın dünyadaki, doğa içindeki yerini irdeme fikridir. Bunu çok çeşitli yollarda yaptıklarında ise sanat tarihi içinde doğaya yüklenen işlevler karşımıza çıkar. Bugün, her şeyi kontrol edebileceğimizin düşündüğümüz yaşam biçimimize, zamanın geçişi ve doğada gözle görünmesi zor değişimleri mecaz olarak kullanarak insanın geçiciliğini görselleştirmeye çalışmak gibi, hem insana dair olan zamanı hem kozmosu da içeren evrensel zamanı ele almak gibi, doğa ile birleşmek fikrini ve doğayı destekleyici unsuru olarak kullanmak gibi ve hatta kişisel ve toplumsal kimlik irdelemesi yapmak için bir çok sanatçı doğa ile çalışıyor.

## KAYNAKLAR

- WILSON, Edward O. (1984), **Biophilia**, 10 baskı, Harvard University Press, Harvard.
- BECKER, Wolfgang (1999), DURANT, Régis “vb.”, **Nils-Udo de l’art avec la nature**, 1. baskı, Editions Wienand, Köln.
- BEARDSLEY, John (1998), **Earthworks and Beyond**, Abeville Press publishers, 3. baskı, New York.
- ANDREWS, Malcolm (1999), **Landscape and Western Art**, Oxford University Press, Oxford, 1. baskı.
- SCHAMA, Simon (1995), **Landscape and Memory**, Vintage Books, New York, 1. baskı.
- PENONE, Guiseppe (1997), **Guiseppe Penone**, (Sergi Katalogu), hopefull monster, Torino.
- ARCHER, Michael (1997), **Art since 1960**, Singapore, I. baskı.
- GOGEN, S. (1982), **Deniz Kestanesi Olayı**, Sanat Çevresi No. 50
- Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri (1938-1943)**, Milli Reassürans Sanat Galerisi, İstanbul, 1998, 1. baskısı
- RENDA Günsel-TURANİ Erol “vb” (1988), Çev. WHEELER, John-HOLMAN Tom, **A history of Turkish Painting**, PALASAR SA. In association with University of Washington, 2. baskı, Tıglat Matbaacılık A.Ş.
- Videoist 2003**, (2003) (Sergi Katalogu), İstanbul
- WEİNTRAUB Linda-DANTO Athur “vb” (1996), **Art on the Edge and Over**, Art Insights Inc. Publishers, New York.
- GİRAY, Kıymet, **Manzara**, Türkiye İş Bankası Yayınları, Mas Matbaacılık A.Ş. İstanbul.
- BRETELL, Richard R.-FRİİS-HANSEN Dana (1996), **Richard Long circles cycles mud stones**, Contemporary Arts Museum, Houston
- JANSON H.W. (1995), **The History of Art**, New York, 5. baskı



VAN DER KEMP, Gerald (1997), **Monet A visit to Giverny**, Editions ART LYS, Versailles.

BARNES, Rachel-COMMER, Martin “vb” (1996), **20th Century Art Book**, Londra.

VON MENGDEN, Lida (1997), **Bob Verschueren**, Atelier 340, Brüksel.

CHRİSTOV-BAKARGİEV Carolyn (1999), **Arte Povera**, PHAIDON, Londra.

MADRA, Beral (1999), **Çevreler için Çoğaltmalar**, (Sergi Bröşürü), İstanbul.

DUNCAN Michael (1999), “Tracing Mendieta”, **Art in America**, Nisan.

PERREAULT, John (1987), “Earth and Fire, Mendieta’s body of Work”, **Anna Mendieta, a retrospective**, New York, Yeni Çağdaş Sanat Müzesi New York.

SLEEMAN Alison-LOBACHEFF Georgia “vb” (1998), **Richard Long Mirage**, PHAIDON, Londra.

NESBITT Paul-HUMPHRIES Andrew “vb” (1996), **Andy Goldsworthy Sheepfolds**, Michael Hue-Williams Fine Art, Londra.

LOPEZ-PEDRAZA, Rafael (1996), **Anselm Kiefer the Psychology of ‘After the catastrophe’**, George Braziller Inc., New York.

**On Wolfgang Laib, Wachsraum** (1992), (Sergi Katalogu) Museum De Pont, Tilburg, Hollanda.

ZELLER, Ursula-MEYER, Werner (2000), **Kunstraum Deutschland**, (Sergi Katalogu), Berlin.

HEIJNE, Marieke (2001), “Herman de Vries”, **De Verbeelding**, Haziran.

**XXI Mimarlık Dergisi**, Mayıs-Haziran 2000

ERZEN Jale Necdet (1999), **Melike Kurtiç Abasıyanık**, (Sergi Katalogu), Aksanat, İstanbul.

NERMİN KURA, **Ceramics Monthly**, “Bodies from Nature”, Nisan 2000

AHU ANTMEN, “Havuzdaki Papatyalar”, **Cumhuriyet Dergisi**, 23 nisan, 2000, 735

SÖNMEZ Necmi (1997), **Suzy Hug-Levi İçindeki**, (Sergi Katalogu), İstanbul.

LEWALLEN, Constance (1998), **Canan Tolon Limbo**, Galeri NEV, MAS A.Ş.

CHAMPA, Kermit S. (1991), **The Rise of Landscape Painting in France Corot to Monet**, The Currier Gallery of Art, Manchester.

DEN HARTOG JAGER, Hans (2000), **Waarheen de wind je waait**, De verbeelding kunst landschap natuur, 1. baskı, Harderwijk, Hollanda.

ROSENTHAL Mark (1987), **Anselm Kiefer**, Museum edition by The Art Institute of Chicago and the Philadelphia Museum of Art.

BERMİNGHAM Ann (1986), **Landscape and Ideology, The English Rustic Tradition, 1740-1860**, University of California Press Berkeley, Los Angeles.

DE OLİVEİRA, Nicolas-OXLEY Nicola “vb” (1996), **Installation Art**, Thames and Hudson, Londra.

ANDER, Heike-BASUALDO, Carlos “vb” (2002) **Documenta 11\_Platform 5: Ausstellung / Exhibition Kurzföhre / Shortguide** Ostfildern-Ruit, Almanya.

VAN DUYN, Edna-BOEZEM, Maria Rosa “vb” (1999), **Boezem**, Uitgeverij THOTH Bussum, Holland.

GOLDSWORTHY, Andy-CRAİGH David (1999), **Arch**, Thames and Hudson, Londra.

TİNTEROW, Gary (1990), **Gericault’s Heroic Landscapes, The Times of Day**, New York.

SÖNMEZ Necmi (1994), **Suzy Hug-Levi**, (Sergi Katalogu), İstanbul

GiRAY, Kıymet (1999), **Suzy Hug-Levi ’96-’99**, (Sergi Katalogu), İstanbul.

ERZEN, Jale Nejdet, **Suzy Hug Levi. Kırılğan İmgeler**, (Sergi Katalogu), İstanbul.

COSENTİNO, Antonio-PANCAR, Mustafa “vb” (1996), **Hafriyat**, (Sergi Katalogu), İstanbul.

KARAVİT, Caner (1997), **Hafriyat**, (Sergi Katalogu), İstanbul.

KARAVİT, Caner (2002) **Akadeğilmi**, Akademi’den Üniversite’ye geçiş sürecinde 1980-1990 dönemindeki öğrencilerin deneysel sanat hareketleri, İstanbul

RODRİGUEZ ROQUE, Oswaldo (1987), **The American Paradise, The World of the Hudson River School, The Metropolitan Museum of Art, New York.**