

**T.C.
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI**

ÇAĞDAŞ SANATTA DOĞA

SANATTA YETERLİK TEZİ

**Hazırlayan
Damla OĞUZ**

**Tez Danışmanı
Prof. Mehmet YILMAZ**

Ankara, 2013

JÜRİ ONAY SAYFASI

Damla Oğuz'un Çağdaş Sanatta Doğa başlıklı tezi 26.9.2013 tarihinde, jürimiz tarafından Resim Ana Sanat Dalında Sanatta Yeterlik Tezi olarak kabul edilmiştir.

Adı Soyadı

İmza

Başkan (Tez Danışmanı): Prof. Mehmet YILMAZ

m. yılmaz

Üye : Prof. Tansel TÜRKDOĞAN

Tansel

Üye : Prof. E. Yıldız DOYRAN

E. Yıldız

Üye: Prof. Güler AKALAN

Güler

Üye : Prof. İsmail ATEŞ

İsmail

ÖN SÖZ

Bu çalışma doğa üzerindeki insan eylemlerinin yansımalarından biri olan tarlaların, bazen aralarındaki sınırların geometrisinin bazen de hasat sonrası yakılmış sapların yarattığı resimselliğin gözlemiyle filizlendi. Yaşam döngüsünde, sürülmüş toprağın rölyefi, hasadı yapılmış bir tarlanın sarısı, sapı yakılmış başağın isî, dumanı, siyahı ve can yoksunluğu çalışmalarına kaynaklık etti. Sona ermişliğin kasvetinin izleri miydi beni cezbeden yoksa yarım mevsim sonra yeniden filizlenecek hayatın mucizesine şahitlik etmek mi? Çalışmalarım kendi dillerini ortaya çıkardıkça, insanlar tarafından yakılıp yıkılan hayatın bir gün geri dönememesi ihtimalinin yarattığı karamsarlık hâkimiyet kurdu tuvallerime. Tahribattan sonrasının, geriye kalanın, yaşamdan yoksunlaşmanın ifadesi olarak vücut bulan işlerim aynı anda doğanın mutlaka geri geleceğine dair izleri, renkleri ve umudu da hissettirmek arzusundadır.

...

Bu tez çalışması sürecinin tam ortasında yüzleşmek zorunda kaldığım kanser hastalığı çalışmalarına yaklaşık 2 yıllık bir ara vermeme neden oldu. Bu uzun süreçte bana destek olan ve anlayış gösteren herkese teşekkür etmek istiyorum. Rahatsızlığım sırasında özellikle küçük yaşında sırtına kendi deyimiyle ‘komacan’ yük binen biricik oğlum Arman’a, eşime, anneme, babama, kız kardeşime ve kayınvalideme sabrınız ve desteğiniz için sonsuz teşekkürler. Ve tabii ki sayın hocam Prof. Mehmet Yılmaz’a; anlayışınız ve desteğiniz olmasa bu çalışmayı tamamlayamazdım. Ayrıca manevi desteğini hiç eksik etmeyen sayın hocam Prof. Yıldız Doyran’a teşekkür ederim. Kardeşim Esra ve eşim Erdem’in çevirileri olmasaydı kaynak sıkıntımı gideremezdim. Tekrar teşekkür ederim.

ÖZET

ÇAĞDAŞ SANATTA DOĞA

OĞUZ, Damla

Sanatta Yeterlik, Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı

Tez Danışmanı: Prof. Mehmet Yılmaz

Temmuz 2013

Bu çalışmada, doğanın çağdaş sanatçılarca algılanış ve yorumlanış sürecini ve bu süreçte kendilerinden önceki dönemlerden hangi anlamlarda farklılaştıklarını eleştirel bir bütün kurarak belgelemeye çalıştım. Çalışma insanoğlunun doğaya verdiği anlamlar ve oluşturduğu davranış biçimlerinden başlayıp, sanatçılar özelinde ifade bulduğu anlamlar hususuna doğru ilerledi. Daha sonra dönemsel açıdan 1980 sonrası olarak sınırlandırdığım çağdaş sanatçıların doğa üzerindeki eylemleri, doğadan feyz alarak ürettikleri çalışmalar ve çevreci hareketlerle oluşturulan bilincin sanatçılar ve yapıtlarına etkisi gibi konular, uygun gördüğüm çalışmalardan örneklerle incelendi. Çalışma sonunda gerçekleştirdiğim sanatta yeterlik sergisi ile beraber, bu konuların kendi çalışmalarım kapsamında yeniden gözden geçirilip değerlendirilmesiyle sonuçlandı.

Anahtar Kelimeler: Doğa, çağdaş sanat, sanatçı, insan, ötekileştirme, kültür, uygarlık, düzen, gelip geçicilik, peyzaj, natürmort, çevre, çevresel hareketler, metamorfoz, süreçsellik.

ABSTRACT

NATURE IN CONTEMPORARY ART

In this study I tried to document, with a critical entirety, how contemporary artists perceive and interpret nature and in what means their implementations differ from the ones of the past. The study started with what nature meant for human beings and which behavioral patterns do they formed towards it and proceeded to the subject of meanings expressed by the artists in particular. Then I limited my study periodically to cover the time after 1980 and examined the topics like the actions of artists on nature, their artistic works inspired by the nature and how environmental consciousness affected their work; supporting them with selected, suitable examples.

This study concluded as it has been reviewed and evaluated together with my artistic works which constituted my 'Proficiency in Art' exhibition

Keywords: Nature, contemporary art, artist, human being, alienation, culture, civilization, order, impermanence, landscape, still-life, environment, environmental movements, metamorphosis.

İÇİNDEKİLER

JÜRİ ÜYELERİNİN İMZA ve ONAY SAYFASI	
ÖN SÖZ.....	i
ÖZET.....	ii
ABSTRACT.....	iii
GÖRSELLER DİZİNİ.....	iv

I. BÖLÜM

1. GİRİŞ.....	1
1.1. Problem Durumu/Konunun Tanımı.....	1
1.2. Amaç	1
1.3. Önem.....	2
1.4. Sınırlılıklar.....	2
1.5. Tanımlar.....	3

II. BÖLÜM

2. KAVRAMSAL ÇERÇEVE ve İLGİLİ ARAŞTIRMALAR.....	5
2.1. Doğanın Anlamlandırılması.....	5
2.1.1. İnsan ve Doğa Birliği.....	7
2.1.2. Doğadan Kopuş.....	9
2.1.3. İnsan Üstün Düşüncesinin Kökenleri.....	10
2.1.4. İnsanı Üstün Tutan Düşüncelere Karşıt Görüşler.....	13
2.2. Kültür ve Doğanın İnsanlaş(tırıl)ması.....	15
2.2.1. Doğaya Karşı Kültür.....	15
2.2.2. Organize Olmuş Doğa.....	17
2.2.3. Doğa ve Kültür Birlikteliği.....	18
2.3. Sanatçı Bakış Açısından Doğa.....	19
2.3.1. Beyaz Küpten Yeryüzüne.....	24
2.3.2. Gelip Geçicilik: Yaşam Döngüsüne Katılan Eser.....	25
2.3.3. Sanatın Malzemesi Değişiyor.....	27
2.3.4. Çevre Sorunları ve Sanat.....	28
2.4. ‘İz’lenen Doğa.....	32
2.4.1. Doğadaki Çizik: Sanatçı Eylemleriyle Kesişen Çevre	33
2.4.2. Bedenleşen Doğa.....	38
2.4.3. Doğanın Süreçselliğine Katılmak.....	42
2.5. Ayna Olarak Doğa	52
2.5.1. Cehennemin Peyzajı.....	52
2.5.2. Yenilenen Peyzaj.....	56
2.5.3. Dijital Peyzajlar.....	61
2.5.4. Kentin Peyzajı.....	66
2.6. Sanatçı Gözüyle Çevre Sorunları.....	71
2.6.1. Doğanın Ötekileştirilmesi.....	71
2.6.2. Doğanın Yağmalanması.....	72
2.6.3. Çevreci Peyzajlar.....	73
2.6.4. Sanat ve Doğa Islah Projeleri.....	77

III. BÖLÜM

3. YÖNTEM.....	81
3.1. Evren ve Örneklem.....	81
3.2. Verilerin Toplama Teknikleri.....	81
3.3. Verilerin Çözümlemesi ve Yorumlanması.....	81

IV. BÖLÜM

4. BULGULAR, YORUMLAR, UYGULAMALAR.....	83
---	----

V. BÖLÜM

5. SONUÇ ve ÖNERİLER.....	91
5.1. Sonuç.....	91
5.2. Öneriler.....	92
KAYNAKÇA.....	93
EK 1: ESER BİLGİ FORMU.....	102

GÖRSELLER DİZİNİ

Eser No 1: İlk İnsanlara ait duvar resmi örneği, Çatalhöyük, M.Ö.6750...	7
Eser No.2: İlk İnsanlara Ait Totemler, M.Ö.3010 civarı.....	8
Eser No.3: John Constable, Saman arabası, 1821.....	21
Eser No.4: Piero Manzoni, Dünyanın Kaidesi, 1961.....	24
Eser No.5: Michael Heizer, Çift Negatif, 1969.....	25
Eser No.6: Robert Smithson, Spiral Dalgakıran, 1970.....	26
Eser No.7: Jannis Kounellis, 11 At, 1969.....	27
Eser No.8: Hans Haacke, Çim Büyür, 1966-1969.....	28
Eser No.9: Hans Haacke, Ren Nehri Arındırma projesi, 1972.....	28
Eser No. 10: Joseph Beuys, Bataklık Eylemi, 1971.....	30
Eser No. 11-12: Joseph Beuys, 7000 Meşe, 1982.....	30
Eser No. 13: Füsun Onur, Bir Tohum Yeşeriyor, 1979.....	31
Eser No. 14: Bill Vazan, Tekerlek İzi, 1987.....	33
Eser No. 15: Christo ve Jean-Claude, Şemsiyeler, 1990.....	34
Eser No. 16: Dennis Oppenheim, Sıçramış binalar, 2009.....	35
Eser No. 17: Mehmet Kavukçu, Mevsimler ve Biçimler, 2012.....	35
Eser No. 18: Christian Phillipp Müller, Yeşil Sınır, 1993.....	37
Eser No. 19: Richard Long, Yürüyüş, 1971.....	37
Eser No. 20: Vito Acconci, Kişisel Ada, 1992.....	38
Eser No. 21: Nazan Azeri, Büyümek, 2004.....	38
Eser No. 22: E. Yıldız Doyran, İsimsiz, 2005.....	39
Eser No. 23: M. O. Donar, Strider, Salacia, Angry Neptune, 2008.....	40
Eser No. 25: Nils Udo, Clamson Kuş Yuvası, 2001.....	40
Eser No. 25: Andy Goldsworthy, Rowen Leaves Around Hole, 1987.....	41
Eser No. 26: Andy Goldsworthy, Yumurta Heykeli, 1999.....	41
Eser No. 27: Anya Gallaccio, Çünkü Hiçbir Şey Değişmedi, 2000.....	43
Eser No. 28: Anya Gallaccio, Çünkü Duramıyorum, 2002.....	43
Eser No. 29: Anya Gallaccio, Bu Açık Mekan İçerisinde, 2008.....	44

Eser No. 30: D. Hirst, Yaşayan Birinin Zihninde Ölümün Fiziksel İmkansızlığı, 1991.....	44
Eser No. 31: Canan Tolon, Natürmortlar, 1990.....	45
Eser No. 32: Guiseppe Penone, Sedir Ağacı, 2002-2003.....	46
Eser No. 33: Andy Goldsworthy, Siyah Kaya, Kırmızı Havuz, 1994.....	47
Eser No. 34-35: Anselm Kiefer ve Sophie Fiennes, Over Your Cities Grass Will Grow, 2009.....	48-49
Eser No. 36: Doug Aitken, Sonic Pavillon, 2009.....	50
Eser No. 37: O. Eliasson, Senin tuhaf kesinliğin hala korunuyor, 1996.....	50
Eser No. 38: David Altmejd, İlginç Kuş Figürü, 2009.....	51
Eser No. 39: David Altmejd, İsimsiz, 2010.....	51
Eser No. 40: Robyn O’Neil, Ayakta Kalan Her Şey Yanındakiyle Çatışmada Olacak ve Ayakta Duramayanlar da Onursuzca Yok Olacak, 2003.....	53
Eser No. 41: Robyn O’Neil, Bir Ölüm Bir Düşüş Bir Yürüyüş- Daha İyi Bir Dünyaya Doğru, 2005.....	54
Eser No. 42: Cebrail Ötgün, Gölgele ve Şeyler, 2011.....	54
Eser No. 43: Anselm Kiefer, Demir Yolu, 1986.....	57
Eser No. 44: Russell Crotty, Tek Renkli Sierra, 2007.....	57
Eser No. 45: Mahmut Celayir, Poli(tik), 2008.....	57
Eser No. 46: Herbert Brandl, İsimsiz, 2009.....	58
Eser No. 47: David Blackburn, Gün Batımında Moorland Yolu, 2002.....	59
Eser No. 48: David Blackburn, Sahil Geometrikleşiyor, 2002.....	59
Eser No. 49: E.Yıldız Doyran, İçsellik Dizisinden, 2001.....	60
Eser No. 50: Cebrail Ötkün, Kaos Ganimetleri.....	61
Eser No. 51: Jenniffer Steinkamp, Göz Alıcı, 2003.....	62
Eser No.52: Julien Opie, Nihon Alplerindeki Salada Yolundan Dağların Görünüşü, 2007.....	63
Eser No. 53: Utagawa Hiroshige, Odawara-Sakawa Nehri, 1834.....	64
Eser No. 54: Julien Opie, Fuji Dağının Papatyalarla Güzergâhtan Görünüşü, 2007.....	64
Eser No. 55: Ron Haselden, Maid Of The Mist, 1994.....	64
Eser No. 56: Doug Aitken, Erime-Yeni Okyanus,2001.....	64

Eser No. 57: Olafur Eliasson, Güzellik, 1993.....	66
Eser No.58: Julie Mehretu, Geçmişteki Parlak Yeni Geleceği Anmak, 2002.....	67
Eser No. 59: Julie Mehretu, Stadya II, 2004.....	67
Eser No.60: Lütfi Özden, Doğadan Bir Görüntü, 2010.....	68
Eser No. 61: Benjamin Edwards, Demokrasinin Zaferi, 2007- 2010.....	69
Eser No. 62: Benjamin Edwards, Yol Manzaraları, 1996.....	69
Eser No.63: Devrim Erbil, İstanbul, 2009.....	70
Eser No.64: Simon Starling, Bir ton, 2005.....	74
Eser No. 65: Simon Starling, Tabernas Çöl Koşusu, 2005.....	74
Eser No. 66: Lynne Hull, Göçün Kilometre Taşları I ve II;1995-1996.....	75
Eser No. 67: Lynne Hull, Vahşi Uyarı, Vahşi Hayat, 2009.....	75
Eser No. 68-69: Andy Goldsworthy, Kartopu, 2000.....	76
Eser No.70: B.Simpson, Houdson Nehri Arındırma Projesi,1983-1991.....	77
Eser No. 71: Mierle Liderman Ukeles, Fresh Killsi 1976.....	78
Eser No. 72: Patricia Johanson, Fair Park Lagoon/Cryus Field, 1970.....	78
Eser No. 73: Mel Chin, Hayata Dönüş Alanı, 1990.....	79
Eser No. 74: Damla Oğuz, Yerinden Edilen, 2008.....	84
Eser No. 75: Damla Oğuz, Yeniden veya Yeniden, 2008.....	84
Eser No. 76: Damla Oğuz, İstila, 2012.....	85
Eser No. 77: Damla Oğuz, Terk Ediyorum, 2013.....	85
Eser No. 78: Damla Oğuz, Bir Yanık Kokusu Var, 2006.....	85
Eser No. 79: Damla Oğuz, Kaz'ın Dağı, 2009.....	86
Eser No. 80: Damla Oğuz, Göç, 2009.....	86
Eser No. 81: Damla Oğuz, Küllere Basmadan, 2008.....	86
Eser No. 82: Damla Oğuz, Kaz'ın Dağı, 2009.....	86
Eser No. 83: Damla Oğuz, Pus, 2008.....	87
Eser No. 84: Damla Oğuz, Veda, 2008.....	87
Eser No. 85: Damla Oğuz, Alt-Üst, 2013.....	87

Eser No. 86: Damla Oğuz, Gri, 2013.....	87
Eser No. 87: Damla Oğuz, Dağların Yüreği, 2013.....	87
Eser No. 88: Damla Oğuz, Hasat, 2013.....	88
Eser No. 89: Damla Oğuz, Şehirden Bir Görüntü, 2013.....	88
Eser No. 90: Damla Oğuz, Sarı, 2013.....	88
Eser No.91: Damla Oğuz, ‘Doğal (!) Düzenlemeler’ serisinden örnekler, 2003-2013.....	89-90

BÖLÜM I

1.GİRİŞ

Bu tez çalışmasında ilk olarak geçmişten günümüze insanın doğayı anlamlandırması, hükmetme, evcilleştirme, düzenleme kavramları üzerinden tartışılmaktadır. İnsan düşüncesinde doğa nasıl biçimlenmiş ve bu biçimleniş sırasında insan doğaya nasıl yaklaşmış veya uzaklaşmıştır gibi sorular kapsamında, insan ile doğa ilişkisi sorgulanmıştır. Günümüz insanının doğadan neden koptuğu, kültür-doğa, düzen-düzensizlik gibi zıtlıklarla ilişkilendirilmiştir. Bu incelemeler doğrultusunda sanatçı bakış açısından doğanın yorumlanması üzerinde durulmuş, sanatçının yaşadığı dönemdeki doğa algısının yapıtları üzerinde etkili olup olmadığı tartışılmıştır. Günümüzde değişen değerler ve sanatsal pratikler kapsamında sanat ve doğa ilişkisine değinilmiştir.

İkinci kısımda 1960 sonrası ortaya çıkan Arazi Sanat, Yoksul Sanat, Fluksus, Performans vb hareketlerden beslenerek özellikle 1980 sonrası doğa kaynaklı çalışmalar yapan sanatçılar ve yapıtları; iz, beden, gelip geçicilik, peyzaj, çevrebilim, kent ve teknoloji kavramları doğrultusunda eleştirel bir yaklaşımla incelenmiş ve tanıtılmıştır.

Üçüncü olarak, günümüzde, çevresel hareketlerin etkileri göz önüne alınarak, doğanın ötekileştirilmesine ve yağmalanmasına duydukları tepkilerden yola çıkan sanatçılar ve yapıtları incelenmiş ve tanıtılmıştır.

Son olarak, yukarıdaki kavram ve görüşler, yapılan Sanatta Yeterlik uygulama çalışmalarıyla beraber pekiştirilmeye çalışılmış ve değerlendirilmiştir.

1.1. Problem Durumu/Konunun Tanımı

Bu tez çalışmasının konusunu, insanoğlunun varoluşundan itibaren doğayla kurduğu karşılıklı ilişki çerçevesinde, ihtiyaca yönelik ürün elde etme pratiğinden farklı olarak sanatsal ürün elde etme kaygısı ile gerçekleştirdiği doğa kaynaklı çalışmalar oluşturmaktadır.

1.2 Amaç

Bu çalışmanın amacı yüzyıllar boyu insanın doğaya verdiği anlamları tanımlamak ve bu tanımlamaların sanat alanındaki izdüşümlerini incelemektir. Sanatçı ve yaşadığı çağın doğa algısı arasındaki benzerlik ve farklılıklara değinerek

özellikle 1980 sonrası sanatçının doğayı yapıtlarında nasıl aktardığı ve onunla nasıl bir iletişim kurduğu irdelenmek istenmektedir.

İnsanoğlunun doğa üzerindeki, en basitten en karmaşığa doğru giden eylemlerinin plastik anlatım dili ile sorgulanması; çağımızın çevreci hareketleri ve bunların sanata yansımaları biçimleri ile doğaya dikkat çeken ve ona bir süreç olarak katılmak isteyen sanatçıların irdelenmesi ve doğanın yalnızca yerçekimi sayesinde üzerine bastığımız bir zemin olmasının ötesinde, kendi bünyesinde anlaşılması gereken devingen bir yapıya ve diyalektiğe sahip olduğu görüşünün çağımız sanat pratiklerindeki izdüşümleri incelemek istenmektedir.

Bununla birlikte doğada bulunan herhangi bir nesne, sanatta yaratım sonucu ortaya konan nesneler kadar pür (yalın) ve sergilenmeye değerdir görüşünü temel alan günümüz sanat oluşumlarından hareketle; yeryüzünün büyük parçalarının yeniden yorumlanması dolayısıyla yaratılan alternatif bakış açısının sorgulanması amaçlanmaktadır. Bu bağlamda sanat eserinin kimliğinin, mekâna bağımlı anlam üretiminin yanı sıra doğa ile yakın diyalog içine girilerek var olan doğal çevreye yapay bir katkıda bulunulup, bu yapay katkının, çevrenin nasıl bir parçası haline geldiği irdelenmek istenmektedir. Ayrıca doğa, toplum ve sanatı bir araya getiren sanatçılar hakkında bir hafıza oluşturmak ve sanat aracılığıyla toplumsal yarar sağlamak da diğer bir amaçtır.

1.3.Önem

Doğa her zaman sanat için en temel değini noktası olmuştur. Bu araştırma insan-doğa ilişkisinin günümüz sanatında ne türlü anlamlara büründüğünü ve bunların farklı sanatçılarda nasıl görsel imgelere dönüştürüldüğünü tanımlamak ve kaynaklık etmek açısından önemlidir.

Doğayı sadece güzelliğiyle işlemek yerine, doğanın insan varlığı için gerekliliğine vurgu yapan ve topluma bilinç aktarıcı işleve sahip olan bir sanatsal yöntemin, akademik bir çalışmaya konu edilmesi; genel anlamıyla ‘güncel sanat’ ve özelde ‘toplumsal faydacı sanat’ alanındaki kaynak eksikliğinin giderilmesine katkı yapacaktır.

1.4.Sınırlılıklar

Yaşanan sınırlılıkların ilki kuramsal çerçeve oluşturulurken yaşanan kaynak sıkıntısıdır. Özellikle günümüz Türk sanatçıları hakkında çok az yazınsal ve görsel kaynağa rastlanmaktadır. İkinci olarak da kişisel sağlık problemlerim kendi uygulamalarıma köstek olmaktadır.

1.5.Tanımlar

Çevre: Bir şeyin yakını dolayı, etraf, periferi. Kişini içinde bulunduğu toplumu oluşturan ortam. Hayatın gelişmesinde etkili olan doğal, toplumsal, kültürel dış faktörlerin bütünlüğü.

Doğa: kendi kuralları çerçevesinde sürekli gelişen, değişen canlı ve cansız varlıkların hepsi, tabiat, natür.

Doğa Yasası: Doğal olaylar arasında bulunan ve tümevarımla genelleştirilen değişmez oranlar. İnsan bilincinden bağımsız ve nesnel olarak doğal olaylarda içkin bulunan bu oranlara doğa yasaları ya da doğal yasalar denir. Yunanlıların deyiimiyle insanın koyduğuna karşı bulunan doğanın koyduğu bu yasaların varlığı çok eski çağların insanlarınca da sezilmiştir. Yunanlılar doğadaki bu şaşmaz düzeni uyum terimiyle dile getiriyorlardı. Bu uyumsal düzenin gerçekleşebilmesi için doğal olgular arasında ya da bir doğal olgunun çeşitli yanları arasında temel, zorunlu, tutarlı ve düzenli bir bağlılık olmalıydı. Doğa yasaları bu zorunlu ve nesnel bağlılığın gözlemlenmesinden çıkarıldı. Doğal olaylar arasında oransal bir ilişki olmalıydı ki böylesine uyumsal bir düzen gerçekleşebilsin.

Gelip geçicilik: Sürekli olmayan kısa süreli

İz: Bir şeyin geçtiği veya önce bulunduğu yerde bıraktığı belirti, nişan, alamet, emare. Bir şeyin dokunmasıyla geride kalan belirti.

İz Bırakmak: Etkisini kalıcı duruma getirmek.

Kalıcı: Sürekli geçici karşıtı. Her zaman geçerliliğini sürdürecektir olan.

Metamorföz: Başkalaşım. Bazı canlılar yaşamlarının farklı dönemlerinde bulundukları ortamın şartlarına uyum göstermelerini sağlayacak fiziksel değişimler geçirirler. Bu farklılaşma sürecine biyolojide verilen ad.

Mücadele: Herhangi bir amaca erişmek, bir kuvvete karşı koyabilmek için bir kişi veya topluluğun güçlü, sürekli çabası, savaşım.

Natürmort: Ölü doğa

Peyzaj: Bakışı, dikkati çeken her şey. Görünüş. Konusu bir doğa veya şehir parçası olan resim, gravür veya desen, tablo.

Süreç: Aralarında birlik olan veya belli bir düzen veya zaman içinde tekrarlanan, ilerleyen, gelişen olay ve hareketler dizisi.

Tarım devrimi: İnsan topluluklarının ilk kez tarım yapmasıyla gerçekleşen ve bu toplumların sosyo-ekonomik yapılarında devrimsel dönüşümler yaratan süreçtir. Bu süreç, insan topluluklarının avcılık ve toplayıcılıktan tarıma ve bir daha bırakmamak üzere yerleşik düzene geçişlerini temsil etmektedir. Bu geçiş, kabaca 2,5 milyon yıllık insanlık tarihinde çok önemli bir dönüm noktasına işaret

etmektedir. İnsanlık, bu kadar bir süre sürdürdüğü avcılık-toplayıcılık düzeninden, ihtiyaçlarını karşılamak için yaşadığı çevreyi aktif olarak değiştiren bir türe dönüşmüştür.

Üretim: Sonsuz olan insan ihtiyaçlarını karşılamak için kıt mal ve hizmetlerin miktarını ya da faydalarını artırmaya yönelik çabalar olarak tanımlanabilir. Bu sebeple üretim, imalat kavramından ayrılır; zira imalat, üretimden farklı olarak sadece bir malın sayısını ya da faydasını arttırma çabasıdır. Ayrıca üretim, mal veya hizmet üreten bir işletmenin üç temel faaliyetlerinden birisidir.

BÖLÜM II

2.KAVRAMSAL ÇERÇEVE İLE İLGİLİ ARAŞTIRMALAR

Bu bölümde temel olarak insan düşüncesinde şekillenen doğa konu edilmektedir. Geçmişten günümüze kadar geçen sürede insanoğlunun doğaya nasıl baktığı ve ona ne gibi anlamlar yüklediği, korku, tapınma, uyum, özdeşleşme, mücadele, müdahale, ötekileştirme ve kullanım değeri gibi kavramlar çerçevesinde irdelenmektedir.

Bu kavramlar ışığında sanat ve doğa ilişkisi, sanatçının doğaya bakışı ve algılayışı gibi konular, doğayı ön planda tutan belli başlı sanat akımları kapsamında ele alınacaktır. Sanatın ve sanatçının doğa ile kurduğu ilişkinin ne gibi değişimler geçirdiği ve günümüz doğa düşüncesine nasıl gelindiği tartışma konusu edilecektir.

2.1. Doğanın Anlamlandırılması

“Doğayla baş başayken
kendimizi öylesine rahat ve keyifli duymamızın nedeni,
doğanın bizim hakkımızda bir görüşü olmayışındır.”¹
W. F Nietzsche

Doğaya ve insana anlam vermeye çalışan düşünce geleneklerinde temel olan, insan ile doğa arasındaki ilişkidir ve bu ilişkide doğa, insanoğlu için kendi dışındaki çevredir. İnsanoğlu bütün faaliyetlerini doğanın üzerinde gerçekleştirir ve onunla, ona rağmen ve sürekli bir etkileşimle, onu aşmak için çabalar.

İnsan aklını kullanarak kendini var etmeye başladığı andan itibaren doğanın karşısında ya da yanında olacak şekilde bir duruş sergilemiştir. Doğaya hükmedebileceğini ve onu şekillendirebileceğini fark ettiği zaman kendini bir daha doğanın içinde görmemiş, tüm gayretini onu düzenlemek ve kendi yaratılarını onun karşısına koymak için sarf etmiştir. Bu nedenle doğanın insandan bağımsız olarak var olan, kendine ait bir tarihi olsa da bu tarihi insan düşüncesinden bağımsız olarak irdelleyemeyiz.

Her çağ kendine ait bir doğa anlamına ve tasarımına sahiptir. İnsanoğlunun doğayı algılayışı ve anlamlandırması yaşanılan çağın bilgi seviyesine, çevre koşullarına, sahip olunan teknolojik ve toplumsal yapıya göre değişiklik gösterir.

¹ W.F. Nietzsche'den akt. Ortega Y Gasset, **İnsan ve Herkes**, Çev. Neyire Gül Işık, 2. Baskı, İstanbul, Metis Yayınları, 1999, s.99

İnsan düşüncesinde doğa nasıl biçimlenmiştir? İnsan doğadan neler beklemiş onun beklentilerini nasıl karşılamış ve onunla nasıl bir iletişimi olmuştur? Tüm bu sorular yüzyıllar boyunca insanoğlunun doğayı ve doğadaki yerini anlamak için sorduğu sorulardır.

Yaygın olarak kullanıldığı biçimi ile doğa bizim dışımızdaki maddi dünyanın kendisine karşılık gelir. Bu maddi dünya bilinçten bağımsızdır ve onun dışında var olur. Sürekli bir devingenlik ve değişim içindedir (Ulaş, 2002: 404). Birçok kaynakta doğa insan eliyle değişikliğe uğramamış, doğal yapısını koruyan çevre, tabiat olarak veya sanat ve kültür gibi insan aklı ürünlerin karşısı olup kendiliğinden var olan şeylerin bütünü olarak tanımlanır (Akalın vd., 2005: 547). Tüm bu tanımlamalar insanı doğaya göre, doğayı da insana göre dışlar ve doğanın yarattıkları ile insanın yarattıkları gibi bir ayırım ortaya koyar.

İnsanoğlu doğadaki diğer canlılardan farklı olarak yaşadığı çevreyi yorumlar ve kendisi yaratır. Bu anlamda sıklıkla doğaya gönderme yaptığımız bir kavram olarak çevre dediğimiz şey insan yapısı bir olgudur, sadece insan eliyle yaratılmamış aynı zamanda insan zihninde anlamlandırılan bir alan olarak inşa edilmiştir (Kovel, 2004: 101). Joel Kovel'a göre (2004: 102) doğa insanoğlu için bir 'şey' olmaktan önce bir kelimedir. Aslında doğal dünya insandan bağımsız olarak var olmaktadır. İnsan evrenin küçük bir köşesini kendi varlığının farkında olarak işgal etmektedir. Eğer insanlık oluşturduğu çevresi ile birlikte kendini de yok ederse, insandan önce olduğu gibi doğal dünya kendi yoluna devam edecektir. Ancak asıl vurgulanması gereken, insanoğlu doğadan bahsettiğinde bunu ister istemez dilden oluşan bir prizma aracılığı ile yaptığıdır. Bu, insan için var olan tek gerçek doğanın dilsel olarak yapılandırılmış bir alan olması anlamına gelmektedir. Bundan sonra önemli olan insanın doğasıdır ve insan kendi doğası gereği doğa ile kurduğu ilişkide ya onu kendinden ayrı tutup farklılaştıracaktır ya da belirli bir düzeyde ona katılacaktır.

İnsanoğlu doğa ile bütüncül bir yaşamı sürdürebilir mi ya da doğayı kendi varlığına karşı bir tehdit unsuru olarak görmeye devam edip onu öteki konumuna mı koymalıdır? Her ne kadar doğa kendini sürekli düzenleyen ve kendi yasalarını kendisi belirleyen dışarıdaki yapı olsa da, insanlık tarihi boyunca her dönem kendi anlam dağarcığı içerisinde doğa üzerine yoğun bir şekilde düşünülmüştür. Çağlar boyu bilimsel ve teknolojik açılardan hızla gelişen dünya üzerinde insanın denetimi daha da artmış, böyle olunca da insan doğaya bakarken kimi zaman dinsel ve felsefi sorular yöneltmiş kimi zaman da bu sorulardan sıyrılıp doğaya daha ekonomik ve faydacı bir anlayışla yaklaşmıştır.

2.1.1. İnsan ve Doğa Birliği

İnsanoğlu son birkaç bin yıl dışındaki, iki milyon yıllık varoluşunun tamamında, yiyecek toplayarak ve hayvan avlayarak yaşamını sürdürmüştür. Bu yaşam tarzı uygarlığı keşfetmeden, dolayısıyla doğadan kopmadan önceki yaşam tarzıdır ve günümüze oranla doğa ile insan arasında daha bütüncül bir ilişki söz konusudur (Ponting, 2000: 16-17).

İlk insan gruplarının en önemli özelliklerinden biri doğa ve toplum arasında hiçbir fark görmemeleri ve dolayısıyla doğal dünya ile yakın bir ilişki içinde olmalarıdır. Öyle ki doğaya etki etmek şöyle dursun doğrudan doğanın etkisi altında nesillerini devam ettirme içgüdüğü ile yaşamışlardır. Avcı-toplayıcı yaşam tarzıyla ilgili olarak genelde benimsenen görüş, Thomas Hobbes tarafından (Akt. Ponting, 2000: 17) “pis, kaba ve kısıtlı” şeklinde ifade edilmiş olsa da yapılan yeni antropolojik araştırmalar, insanların tarihin çok uzun bir dönemi boyunca nasıl yaşadığına ve çevreyle nasıl bütünleştiğine ilişkin çarpıcı bir anlayışı da ortaya çıkarmıştır (Ponting, 2000: 17). Örneğin ilkel çağlarda tüm klanların kendine ait bir totemi vardır ve klan üyeleri ile totem arasında bir tanrı/kul ilişkisi yoktur. Çünkü totemle kendilerini aynı özün birer parçası olarak görmüşlerdir(Caner, 2004: 26).



Eser No 1: İlk İnsanlara ait duvar resmi örneği, Çatalhöyük, M.Ö.6750

Freud da kültürler arasındaki yüksek ya da ilkel gibi farklılıkları tümüyle reddederek ilkel kavramına karşı çıkmış, belirli bir teknoloji açısından daha geri gibi kabul edilen halkların aslında kendi çevrelerinin gereksinimleri bakımından tam elverişli, mükemmel kültürlere sahip olduklarını söylemiştir (Freud, 2009: 20-21). Bu mükemmelliğe ulaşırken insan yeryüzünü daha yaşanılır bir yer haline getirmek için, onu bildikleri çerçevesinde anlamlandırmakla neslini sürdürmeyi başaramıştır.

Tarih öncesi, ilkel olarak nitelenen toplumlarda insanoğlu kendi denetiminde olmayan dış güçlere bağımlıdır ve davranışları da bu dışsal düzene uyum niteliğindedir. Çevrelerine ve yaşamlarına ilişkin deneyimlerini açıklamak ve anlamlı kılmak gayretiyle hareket eden bu insanlar için toplumsal dünya, doğa

dünyasının bir izdüşümüdür. Bu düşünce yapısına göre doğa “üstün” varlıktır ve insan da bu ekosistemin kendine has bir uzantısıdır. Bu düzen içerisinde o zamanki insanlar kendi yarattıkları doğaya dönük ritüelleri, sanat formları, söylence ve mitoslarıyla doğaya büyük önem atfeden bir evren yaratmışlardır. Dolayısıyla bu çağların, doğa tarihinin devamı olduğunu, organik evrim ile kültürel gelişimi arasında bir bağlantı bulunduğunu söyleyebiliriz (Childe, 1992: 20). İlk çağın insanları, doğanın acımasız güçlerini ve olaylarını, kendilerine göre soyutlamışlar ve bunu kendi doğa anlam ve bilgilerine dönüştürmüşlerdir. Yarattıkları bu inanç bilgileri ile özdeşleşerek, o güçleri ele geçirmeyi, denetlemeyi, yaşamlarını da sürdürmeyi başarmışlardır. Bunu yapmasalardı insani yaşam doğada tutunamazdı. Bu bağlamda, ilk insanların yarattıkları, bizim şimdi sanat adını verdiğimiz her şey, bir gerçekliğin, doğasal bir oluşun yansıması, katılımcı, dayanışmacı ve paylaşımcı savaşımcılığın, doğayla bütünleşmenin, direncin, meydan okumanın değerleri olmuştur (Atalayer, 2007: 105).



Eser No.2: *İlk İnsanlara Ait Totemlerden Örnekler*, M.Ö.3010 civarı

Bu düşünce ve değerler, kendine özgü masal ve söylenceleriyle kültürlere kimlik duygusu kazandırarak, toplumsal bir amaca hizmet etmiş ve dünyayı, özellikle erinç kaynağı ya da yaşanabilir ve kavranabilir bir yer yapmaya yardımcı olmuşlardır (Oldroyd, 2004: 445-446). Bu durum insanların bilinmez olanı bildikleri şeylerle açıklamaya çalışmaları ile gerçekleşmiştir. İlkçağ dünyasının insanları korktukları ve başa çıkamadıkları bir doğa olayına anlam verirken benzeşimlerden ve benzetmelerden yararlanmış dolayısıyla da simgesel bir dil kullanarak düşünceleri biçimlendirmişlerdir. Doğa onlar için aşılması güç, yabancı ve olağanüstü bir nitelikte olmuş ve ister istemez tasarladıkları tanrılara insan biçimi ve davranışları yakıştıran bir açıklamaya sürüklenmişlerdir. Bu doğaüstü güçleri cisimleştirme yoluyla kendilerine benzetmiş ve özümsemişlerdir (Teber, 2003: 241).

İlkel dünyada doğa bir ön koşuldur ve doğa-toplum olayları halkın düş gücü tarafından sanatsal bir biçimde ifade edilir. Doğa ve insan ilişkisi anlamlandırıp betimlenirken referans alınan doğa güçleri, doğa-insan karşıtlığının aksine, bütünlüğünün birer göstergeleridir. Ne var ki insanoğlu, doğa güçlerini gerçekten egemenliği altına alıp modern insana doğru adım atarken, bilimsel devrimlerin dünyayı maddeye indirgeyip mekanikleştirmesiyle doğayla olan bütüncül yaşamını da yitirmiştir.

2.1.2. Doğadan Kopuş

Zamanla insanoğlu kendine dışarıdan bakabileceği bir mantık geliştirmeyi başarmış ve korktuğundan kaçmak yerine savunmak, acıkınca yemek aramak yerine üretmek, açıkta yaşamak yerine barınmak gibi temel ihtiyaçlarını karşılamak hususunda etkin olma şansını yakalamıştır. İnsanoğlunun kendi kapasitesinin farkına varması ile birlikte doğadan kopuşu da gerçekleşmiştir. Hannah Arendt'e göre (2003: 113) söz konusu olan insan gözünde doğanın artık bir araca indirgenmiş olmasıdır. Böyle olunca da üretim ilişkisi en baskın ilişki konumuna gelmiş, doğanın değeri de ancak kullanılabilirliği ölçüsünde yükselmiş ya da alçalmıştır. "Rüzgâr bundan böyle bir doğa gücü olarak kabul edilmeyecek, insanların yalnızca serinlik ya da sıcaklık gereksinmesine göre değerlendirilecektir (Arendt, 2003: 113-114)."

Aslında insanın doğadaki konumunu ve toplumsal yapıyı tepe taklak eden ilk büyük devrim üretim devrimidir. Mezopotamya'da günümüzden 10-12 bin yıl önce, o güne kadar avcılık ve toplayıcılık yaparak yaşamını sürdüren birçok toplum, yeni bir geçim biçimi keşfetmiştir. Doğada yabani halde bulunan arpa, buğday, pirinç gibi tohumların ekilip biçilmesi, kendi içerisinde üretim patlaması yaratabilecek bir potansiyel barındırmıştır. Böylece insanlar ilk defa doğanın biçimlendiricisi olmuş ve toprak, üzerinde yaşayanlara besin üretebilen bir araç haline gelmiştir. Bu dönemde üretimin artmasına neden olan bir diğer önemli gelişme de koyun, keçi gibi hayvanların evcilleştirilmesi ve onların etinden, sütünden derisinden ve yününden en verimli şekilde yararlanılmaya başlanmış olmasıdır (Caner, 2004: 37).

Avcı-toplayıcı gruplar genellikle bitki ve hayvanları bireylere ait değil, herkesin yararlanabileceği varlıklar olarak değerlendirmiştir. Bitki ve hayvanlar vahşi doğadan elde edilmiş ve çoğunlukla, besinin bütün topluluk üyeleri tarafından ne şekilde paylaşılması gerektiğine ilişkin güçlü toplumsal gelenekler oluşturmuşlardır. Oysa tarım, besinlerin bireyler ya da daha büyük kuruluşlar tarafından sahiplenilmesi düşüncesini yaygınlaştırmıştır (Ponting, 2000: 49). Ortaya çıkan zenginlik, insanların zihninde mülkiyet algısını doğurmuştur. Günümüze kadar varlığını sürdürebilmiş olan ilkel kabileleri araştıran Pierre Clastres (1991: 173) "Devlete Karşı Toplum" adlı kitabında "niçin, bazıları bir gün bu benimdir demeyi istediler ve diğerleri nasıl ilkel toplumun tanımadığı şeyin, yani otorite, baskı ve

devletin tohumunun atılmasına izin verdiler” derken insanoğlunun mülkiyet edinme arzusuna dikkat çekmektedir.

Günümüze kadar geçen süreçte insanoğlu büyük uygarlıklara imzasını atmıştır. Ancak bu uygarlıklar büyürken yakın çevrelerine de geniş kapsamlı etkilerde bulunmuşlardır. Bu etkiler en genel anlamıyla doğanın değiştirilmesi ve yıpratılmasıdır. Aslında insan var olduğu andan itibaren doğadan yararlanmış, elindeki imkânları kullanarak doğayı işlemiştir. Zamanla kaydettiği teknik ilerlemelerle, doğaya egemen olma yolunda adımlar atmıştır. Bilimin ve teknolojinin sağladığı olanaklarla yeni bilgi ve tekniklere sahip olan insanoğlu doğayı düzenlemeye başlamış, zamanla kendini doğanın sahibi olarak görmüş ve doğayı istekleri doğrultusunda kaynak olarak kullanmıştır. Ancak zamanla kaydedilen gelişmeler sonucu kendini güçlü hisseden insan, doğayı sınırsızca kullanmaya başlamış, bu da içinde yaşadığı çevrenin dengesini bozmuştur (Hamamcı, Keleş, 1993: 23).

Görüldüğü üzere, insan düşüncesinde doğa kimi zaman içinde yaşanılan bir sığınak kimi zaman korku duyulan tapılacak bir nesne kimi zaman da seyirlik bir dış mekân veya hükmedilmesi gereken bir köle olarak var olmuştur. Ancak, bu düşüncelerden hiç biri doğayı kontrol altında tutulması gereken başıboş bir nesne olarak gören düşünceler kadar zarar vermemiştir. Çünkü bu düşünce ile birlikte doğa dışarıda kalandır, ötekileştirilen ve değiştirilendir.

2.1.3. İnsan Üstün Düşüncesinin Kökenleri

Tüm insanlık tarihi boyunca doğal dünyanın kendisi yani dıştaki doğa insanların mücadele vermesi veya iktidar kurması gereken bir alan olarak görülmüştür. Aslında insan denen varlık tüm doğal süreçlere katılarak doğanın bir parçasıdır ama aynı zamanda doğadan radikal bir biçimde farklıdır da. Doğası gereği doğayı olumsuzlamaya yatkındır (Kovel, 2004: 104). Böylece doğa ötekileştirilir ve bu kendinden farklı ötekilik, doğayı bir tahakküm nesnesine dönüştürür. Doğa insanoğlu için varlığını içinden çekip çıkardığı ve üretim ediminde yeniden yarattığı bir alan olarak görülür. Bu tür bir ontolojik konum uygun teknolojinin gelişimi ile el ele gider. Bedenin bir uzantısı olan teknoloji, mülk edinme edimi için tasarlanır yani, insani anlam ağı içinde doğanın toplanması (Kovel, 2004: 104).

Birçok düşünür için doğada mevcut bulunan düzen, bir amaç uğruna ve belirli bir plan doğrultusunda ilerlemektedir. Bitkiler ve hayvanların oluşturduğu her bir birimin de bu düzen içerisinde bir görevi vardır. Bu sorgulamalar batı düşünce geleneğinde sıklıkla yerini bulan doğa ve akıl ikiliğinin oluşmasına neden olmuştur. Bu ikiliğin temellerini atan Pisagor’un “karşıtlıklar tablosu”dur. Pisagor’un İ.Ö. 6. yüzyılda düzenlediği tabloda on adet karşıtlık sıralanır: sınırlı-sınırsız, yamuk-düz, tek-çok, sağ-sol, eril-dişil, tek-çift, dingin-hareket halinde, ışık-karanlık, iyi-kötü,

kare-dikdörtgen (Lloyd, 1996: 23). Bu karşıtlıklar daha sonraki yüzyıllarda gelişecek olan batı medeniyetinin üzerinde temellendiği karşıtlıklardır. Böylece kültürel olguları hiyerarşik bir biçimde değerlendirebilmenin yolu açılmıştır. Öteki ya da başkaları, bu söylemsel yapı içinde hiyerarşik bir düzenlemeye tabi tutulmuştur; doğu-batı, kadın-erkek, doğa-kültür, aşağı-yukarı karşıtlığında olduğu gibi (Büyükdüvenci, Öztürk, 1997: 18). Pisagor bu karşıtlıkları alt alta dizerken aynı zamanda onların hangi tarafa ait olduklarını da belirtir. Doğa, kadın ve doğu gibi kavramların olduğu taraf sınırsız, yamuk ve devingen olan tarafa aittir ve böylece tablonun diğer tarafında yer alan kavramlar daha üstün olarak kabul edilir (Lloyd, 1996: 23).

Doğa ve akıl birbirine karşıt kutuplar olarak ele alınırken doğanın kendi öz dengesini araştıranlar arasında böyle mükemmel bir düzeni ancak bir tanrı ya da tanrılar tasarlayabilir düşüncesi oluşmuş ve insanların bu plan içerisindeki konumu sorgulanmıştır. Tanrıların doğadaki her şeyi insanlar için ve onların yararına hizmet edecek biçimde tasarladığı düşüncesi Sokrates'e kadar dayanır. Zamanla düşünürlerin bitki ve hayvanların rollerine ne kadar iyi uyum sağladıklarını gösteren yeni kanıtları doğadan elde etmeleriyle, bu yeni görüş yüzyıllar boyunca gelişmiş, her şey insanlar için yaratıldığına göre, insanoğlunun dünyadaki en önemli yaratık olduğu ve diğer yaratıkları istediği gibi kullanma hakkına sahip olduğu düşüncesi güçlenmiştir (Ponting, 2000: 126). Yunan düşüncesinin en temel özelliği, insanların doğanın sahipleri olduğu inancıdır ve kendi dünyasını kendisi yaratabildiği için diğer hayvanlardan daha üst düzeydedir. Kendi dünyasını yaratabilme becerisi akıl sayesinde olur, bu durumda yine doğa ile akıl birbirine zıt iki kavram olarak karşımıza çıkar.

Plâtoncu yaklaşımda da doğa sistemli bir biçimde aşağılanır. Akıl ve doğa düzenleri arasındaki ilişki sürekli bir kontrol ve tahakküm ilişkisi olarak betimlenir (Plumwood, 2004: 122). Plâtoncu felsefe, akıl alanını doğa alanına üstün olarak kurgulayan hiyerarşik bir düzen etrafında şekillenir. Bu örgütlenme, neredeyse her konunun, sevginin, bilginin, güzelliğin, sanatın, eğitimin, ontolojinin içinden geçen bir fay hattı yaratır. İki tür sevgi, iki tür bilgi, iki tür varlık, iki tür nedensellik, iki tür sanat ve hatta iki tür müzik vardır. Tüm bu örneklerde aşağı taraf doğayla, bedenle, oluşum alanıyla ve dışıl olanla; üstün taraf ise akıl âlemiyle ve eril olanla bağdaştırılır (Plumwood, 2004: 115).

Platon'da dışıl olan açıkça ve tekrar tekrar aklın karşıtı olan doğanın daha düşük düzeniyle ilişkilendirilir; biçimsiz, disiplinsiz madde ya da ilksel kaosla (Plumwood, 2004: 109). Plâtoncu akıl ve akla dayalı yaşam kavramlarının altında yatan sadece eril kimlik değil; çoklu dışlamalarla ve dışıl olanın yanı sıra kölenin, hayvanın ve doğal olanın da tahakküm altına alınmasıyla tanımlanan bir efendi kimliğidir.

Platon gibi Aristoteles de *Politika*'daki yaklaşımında, erkek ile akıl aynı düzlemde ve üstün tarafta yer alırken; kadınlar, duygular, hayvanlar ve doğa aşağı tarafta bulunur. Bu ikiliklerin aşağı kısmında bulunanların varoluşu efendinin yaşamsal ihtiyaçlarını karşılamak ve ona hizmet etmek içindir (Aristoteles, 1993: 13-14). Ona göre; eğer doğa her şeyi eksiksiz yapıyorsa ve hiçbir şey boşuna değilse, o halde tanrı bütün hayvanları insanlar için yaratmış demektir (Ponting, 2000: 126).

Ortaçağ Hristiyan düşünürleri ise Yahudi kökenli yazıları temel alarak, doğanın tüm varlıklarının tanrı tarafından insanoğlu için yaratıldığı düşüncesinden hareket eder. İnsanlar doğayı kullanma hakkına sahiptir ve dolayısıyla doğa sömürülebilirdir. Bu anlayışta ilk insanların doğa kaynaklı tanrı anlayışlarının aksine Tanrı dünyanın üzerinde ve dünyadan ayıdır. Örneğin 'Mezmurlar Kitabı 8'de gökler Tanrı'nın gökleridir ve tanrı dünyayı insanoğluna vermiştir (Ponting, 2000: 127).

Ortaçağdan sonraki yüzyıllar içinde egemen söylem pek değişikliğe uğramaz ve doğa akıldan yoksun bir mekanizma olarak görülür. Neredeyse 20. Yüzyılın ortalarına dek Tanrı'nın doğanın tasarımcısı olduğu ve insanların da Tanrı tarafından kendilerine verilen akıl sayesinde doğayı anlamaya çalıştığı görüşü sık sık vurgulanır. Bu görüşte doğa bir mekanizmadır, tanrıda onu tasarlayan mühendistir ve insan akli sayesinde doğayı açıklayabilir.

Özellikle, 17. yüzyılda doğa üzerinde tahakküm kurma hevesiyle geçen bu sürecin önemli düşünürlerinden biri olan Francis Bacon için insan doğa için değil doğa insan için yapılmıştır. İnsan dünyanın merkezidir ve hatta onu dünyadan uzaklaştırırsanız geriye kalan her şey sapkın, hedefsiz ve amaçsız olur (Ponting, 2000: 131). Bacon, görüşlerini *Zamanın Erkeksi Doğuşu* adlı eserinde (Akt. Lloyd, 2004: 33) şöyle ifade eder: "Sizleri 'doğa'ya ve onun çocuklarına ulaştıracak ve onu sizin hizmetinize sunacak, sizin köleniz yapacak olan özü yakaladım." Bu öz bilgidir ve bilginin görevi de doğanın tahakküm altına alınmasıdır.

Yine benzer bir söylem ünlü düşünür Descartes'dan gelir. Descartes doğanın ve hayvanların denetlenebilir olduğuna inanır. Mekanizmacı bakımdan kavranan doğa ve hayvanlar âlemi üzerine insan amaçlarını dayatmaya, insanın tatminine ulaşmakta bir araç muamelesi görmeye açıktır (Plumwood, 2004: 115). Descartes'a göre doğa esrarlı hiçbir güce başvurmadan akılla açıklanmalıdır; insan, bilimin kendisine sağladığı bilgilerden yola çıkarak, yaşamın zembereklerini tanıyabilir ve iyi bir mühendisin elindeki parçalar ve aletlerle yaptığı gibi, doğayla oynayabilir. Doğanın sahibi gibi davranmayı ve onu istediği gibi kullanmayı engelleyecek hiçbir şey yoktur önünde insanın; öyle ki, gerektiğinde, bir efendiye nasıl uyulursa, doğayı da buna zorlayabilir (Tanilli, 2002: 178-179).

Özellikle, Aydınlanma Çağı ile başlayan bu mekanizmacı düşüncelerin en önemli özelliği, doğanın ve hayvanların aklın hiçbir özelliğine sahip olmadıkları

inancıdır. Böylesi bir inanç insan-doğa ilişkisinin kutuplaştırılmasına, doğa ve hayvanların birer makine olarak görülmesine sebep olur ve doğa, insanın sömürüsüne açık, sırlarına sonuna kadar erişilebilir bir konu haline dönüşür (Plumwood, 2004: 149-150).

2.1.4. İnsanı Üstün Tutan Düşüncelere Karşı Görüşler

Batı düşüncesinin doğa ve insan arasındaki ilişkide sergilediği ikili anlayıştan çok daha önceleri gelişmiş olan doğu dinlerinde insan ve doğa arasındaki ilişkinin temelleri daha yumuşak bir anlayışın ürünüdür. Bu dinler insanları, istedikleri gibi sömürebilecekleri bir doğal dünyanın üzerinde ve ötesinde görmez. İnsanlar yalnızca daha büyük bir bütünün parçalarıdır ve sahip oldukları ayrıcalıkları yani daha gelişmiş akıl ve ruh becerilerini, aydınlanma hedefine, diğer yaratıklara karşı bilgece davranmaya ve gerekmedikçe hiçbir canlıyı öldürmemeye yönlendirmelidir. Bu düşünce biçiminin merkezinde dünyaya hükmetme değil, acı çekme ve herkese şefkat gösterme gerekliliği vardır (Ponting, 2000: 134). Örneğin Çin'deki Taocu düşünce hem bireyler hem de toplum içinde bir güçler dengesi kurulmasına önem verir. Her ikisinin de, doğal dünyayla denge ve uyum içinde yaşamayı becermesi gerekir (Ponting, 2000: 134).

Öte yandan Yahudiler ve Hristiyanlar içinde de bazı istisna görüşler vardır. Ancak azınlıkta kalan bu düşünürler insanoğlunun temelde Tanrı'nın yaratıklarının temsilcisi olduğu ve bu yaratılanları kendi yararına korumakla görevlendirildiği anlatılır. Bu bakış açısı Yahudi düşünür Maimonides'in şu sözlerinde açıkça görülür (Akt.Ponting, 2000 :128-129): "Her canlının, insanların varlığı hatırına yaratıldığına inanmamak gerek. Aksine diğer bütün canlılar da, başkalarının hatırına değil, kendileri için yaratılmıştır." Ortaçağ düşünürü Aziz Francescod'Assisi de bütün canlıları yaratılışın eşit parçaları, Tanrı'nın büyük tasarımının birer bölümü olarak görür; ama bu canlıların insanlar yararlınsın diye yaratıldığı görüşüne karşı çıkar (Ponting, 2000: 129). İnsanoğlu bilimin önderliğinde kurduğu uygarlığını ne kadar ileriye götürürse doğaya karşı duyduğu çaresizliği de o derece bastırmış olduğunu düşünür. Ancak uygarlık kendine her zaman doğaya göre çeki düzen vermek zorunda kalmaktadır.

Freud (2009: 16) insan uygarlığını "insanların doğanın güçlerine egemen olabilmek için ve onun ürünlerine insanların gereksinimlerini doyurabilmek amacıyla el koyabilmek, öte yandan gereken bütün düzenekleri insanların birbirleriyle olan ilişkileri ve özellikle de ulaşılabilen ürünlerin paylaşımı için düzenleyebilmek üzere kazanmış oldukları bütün bilgi ve beceriler" olarak tanımlar. Ancak Uygarlığın Huzursuzluğu'nda insanın sefaletinin büyük bir bölümünden kültür/uygarlık dediğimiz şeyi sorumlu tutar. Ona göre uygarlıktan vazgeçip ilkel koşullara geri dönersek çok daha mutlu oluruz çünkü acı kaynaklarından gelen tehdide karşı

kendimizi savunmaya çalışırken kullandığımız araçların hepsi de söz konusu uygarlığa aittir (Freud, 2009: 46). Son birkaç kuşaktır insanlar doğa bilimlerinde ve bunların teknik alanda uygulanmasında olağanüstü ilerlemeler gösterdiler, doğa üzerindeki hâkimiyetlerini geçmişte hayal edilemeyecek ölçüde pekiştirdiler (Freud, 2009: 46-47). Ancak zamanla insanoğlu uygarlık sayesinde kazandığı gücün, doğa güçlerinin yenilmesiyle binlerce yıllık bir özlemin giderilmesinin yaşamdan bekledikleri haz tatmini miktarında bir artışa yol açmadığını, duyumsal olarak kendilerini daha mutlu kılmadığını görmüştür (Freud, 2009: 47). Bu nedenle insanoğlu Freud’a göre büyük bir hayal kırıklığı içinde yaşamaktadır.

Freud’dan önceki yüzyılda yaşamış olan ve ilginç kişiliği ile dikkati çeken 18. yüzyıl düşünürü Marquis de Sade’in doğa anlayışında da, modern insanın uygarlığı ile doğa arasındaki ilişki alaylı bir biçimde eleştirilir. Sade (Akt. De Beauvoir, 1997: 51), “(...)doğayı yırtıcı ve öldürücü olarak görmektedir; yıkma, parçalama esprisiyle doludur Sade’in doğası; yaratma gücünün keyfinin doğrultusunda yaşamayan bütün yaratıkların yok olmasını ister (De Beauvoir, 1997: 51).” Sade’in yok olmasını istedikleri, doğa karşısında bilime, uygar topluma, devlete, dine vb. şeylere bel bağlayan modern insanlardır; çünkü onlar doğanın vahşi ve acımasız yaratma gücünün doğrultusunda yaşamazlar. Onlar, doğa karşısında kültürü kutsayanlardır. Ancak Sade “doğaya kutsal bir nitelik tanımaktadır; bölünmezdir tektir, gerçeğe bitişik olmayanın dışında mutlak bir özellik taşır doğa (De Beauvoir, 1997: 53).” Bu özelliği yüzünden insan doğa karşısında kendini önemli kılmaya çalışır. Uygar toplum, modern insan doğa karşısında kördür. Bu körlüğü ise onu daha çok kültürün ve toplumun kurumlarına, dine, devlete ve aileye yönlendirmektedir.

Nietzsche ise *Tragedyanın Doğuşu*’nda (2005: 10), doğayı, sanatın, üretmenin ve yaratmanın kaynağı olarak görmektedir. Modern insanın kaçırdığı şey tam da budur. Eğer insan doğayı bilirse kendini de bilecektir. “(...) bilmek, doğayı anlamak, kişinin kendini kavramak, onun evrendeki sınırlarını tanımaktır.” Nietzsche’nin anlayışına göre ancak yaratıcı olan, yenileşen doğurucudur, geliştircidir. Yaratmak, doğurmak ise doğa gücünün eyleme geçmesi, devinmesidir. Doğa’nın varlığının ve hem iyi hem kötü yaratıcı gücünün inkârı, insanlığı kültüre daha çok muhtaç hale getirecektir. Dolayısıyla, doğadan gittikçe uzaklaşan insan, özünden de bir o kadar uzaklaşmış olacaktır (Gürses, 2007: 21).

Tüm bu düşünceler insanların doğaya karşı egemenliklerinin gücünü gösterdiği kadar ona karşı bağımlılıklarının düzeyini de sergilemektedir. 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren insan ve doğa arasındaki karşılıklı bağımlılık ilişkisini ortaya koyan çevreci düşünceler filizlenmeye başlamıştır. Bu düşünceler yeni bir toplum-doğa ilişkisi modeli ortaya koymuşlardır. Artık genel kanı, tahakküm ve hiyerarşinin üstesinden gelen toplumlarda, çevreci gelişim ve insani gelişimin birbirini tamamlayabileceği ve güçlendirebileceği yönündedir (Staudenmayer, 2003:

12-15). Böylelikle, insanlıkla doğanın bir arada dengeli bir biçimde yaşayabileceğine duyulan inanç artmaktadır.

Çevreci söylemde genellikle insanlar doğaya uygun yaşamaya davet edilirken, insanın doğanın bir parçası olduğu sık sık vurgulanır. İnsan doğanın içine yerleştirilir. Böyle olunca, insan eylemleri de doğal görünür. Günümüz insanı yüzyıllar boyu savunduğu doğa üzerindeki istilacı rolünün sonuçta kendi kendisini bozguna uğratan bir nitelikte olduğunu öğrendi. Keşke bunu yeryüzünün kaynaklarını yok etmeden önce fark edebilseydi.

2.2. Kültür ve Doğanın İnsanlaş(tırıl)ması

İnsanı doğadaki diğer canlılardan ayıran doğa ile girdiği mücadelede elde ettiği bütün davranış biçimlerini bir sonraki kuşağa kültürel miras olarak aktarmasıdır. Bu nedenle bütün kültürel üretimlerini doğaya karşı ve doğa sayesinde var eden insanın toplumsal varoluşunu doğa ile ilişkisinden ayrı tutamayız.

İnsan tek başına yaşayan bir varlık değildir. Çevresi ile sürekli bir diyalog içindedir. Bu diyalog esnasında çevresinden etkilenip, bu etkilenmeyle de çevresini biçimlendirmektedir. İnsan, yerleşik hayata geçmesiyle birlikte doğanın yasalarını bilinçli bir biçimde gözlemleyip kendi çıkarları doğrultusunda kullanma becerisini mükemmelleştirmiş, “kentleşme, nüfus artışları, insanların birbirleriyle yoğun ilişki içine girmeleri, toplumsal iletişim yöntemlerinin gelişmesi, konuşmanın, düşünmenin, soyutlama yeteneklerinin, genel bilgi birikimlerinin ve özcesi, toplumsal bilincin gelişmesini hızlandırmaya başlamıştır (Teber, 2003: 220).” Tüm bunlar insana kültürel birikim olarak geri dönmüş, bu sayede büyük uygarlıklara imzasını atmıştır.

2.2.1. Doğaya Karşı Kültür

En temel tanımıyla “kültür doğanın yarattıklarına karşılık insanın yarattığı her şeydir (Güvenç, 1991: 97).” Bu anlamıyla kültür insan yapısı bir olgudur; insan tarafından yaratılmış ve kurgulanmıştır, şartların değişmesine bağlı olarak ‘yeniden düzenlenebilir’dir.

Her şeyden önce kültür kendisini doğanın karşısına koyarak varlığını doğaya karşı verilen savaş sayesinde oluşturmuştur. Öte yandan burada “doğal olan”ın karşıtı olan bir durumu da nitelemektedir. Bu anlamda kültür bir değer yargısı taşımakta ve insanların “yaşayış biçimlerinin, kullanılan aletlerin, çalışma biçim ve yöntemlerinin, inançların, düşünsel ve sanatsal faaliyetlerin, siyasal ve sosyal örgütlenme biçimlerinin (Tanilli, 2001: 11)” bütününe kapsamaktadır. Böylece kültürü “doğanın insanlaştırılma biçimi, bu insanlaştırmaya özgü süreç ve verim” olarak tanımlayabiliriz (Uygur, 1996: 16).

Tüm bu süreçte, insanı insan yapan, doğadaki diğer canlılarla arasındaki farkı gün geçtikçe genişleten ayırt edici unsur ‘teknik’tir. Eğer günümüzde insanoğlunun dünyada merdivenin en üst basamağında olduğundan söz edebiliyorsak; bu onun bir çift ele ve alet yapabilme yeteneğine sahip olmasından ileri gelmektedir (Tanilli, 2001: 15). Bu beceriler bütünü yalnızca onun genel yaşam olanaklarını değil, doğayla olan iletişiminin görüntüsünü de değiştirir. “İşte, insanların üretim faaliyetinde kullandıkları maddesel araçlar ve teknik, bu üretim faaliyetinin doğurduğu ilişkiler, giderek bütün bunları kapsayan ‘üretim biçimi’, uygarlıkların tanımında büyük rol oynamaktadır. İnsanın belli bir toplum içindeki varlığını, bilincini etkileyen mülkiyet kavramı da tüm bunların sonucunda oluşmuştur (Tanilli, 2001: 15).”

İnsanların elindeki teknolojik güç arttıkça, doğadaki dengeleri etkileme gücü de artmıştır. Bütün alet edevatıyla “insan, deyim yerindeyse, bir tür protezli tanrı haline gelmiştir (Freud, 2009: 50).” Teknoloji, insanın doğa üzerinde kurmak istediği mutlak egemenliğin hem yansıması hem de aracı olmuştur. Freud’a göre (2009: 37-38) kendimizi korku duyulan dış dünyaya karşı savunmak için tek çare “insan topluluğunun bir üyesi olarak, bilimin önderliğindeki tekniğin yardımıyla doğaya karşı saldırıya geçmek ve onu insan iradesine tabi kılmaktır.”

İnsan doğaya adımını attığı andan itibaren yaşadığı dünyayı kendisi yaratmaktadır. “Beli doğrultmak ve böylece elleri özgürleştirmek, taştan aletler yapmak, ateşi kontrol altına almak, dili iletişim için kullanmak ve en nihayetinde sanatsal düşünceyi ortaya çıkarmak, insanı insan yapan uzun yürüyüşün kazanımları (Caner, 2004: 25)” olmuştur. Özellikle ateşin bulunuşu, insanın doğaya olan tutsaklığından kurtuluşunun ilk belirtisidir. Ateş kullanımıyla insan çok büyük bir fizik güce ve çok belirgin kimyasal değişikliklere başat olmuştur. Tarihte ilk kez bir doğa yaratığı doğanın büyük güçlerinden birine yön verebilmiştir. Yanan çalı çırpının içine koca bir kütük atılınca alevlerin büyümesi, kütüğün kül ve duman oluşu, insanın o zamana dek fazla işletilmeyen beynine güçlü bir dürtü sağlamıştır (Childe, 1992: 43). Bundan başka insan bir tahta parçasından ya da bir taştan alet yaparken de doğaya, başat olan gücünü kanıtlamış, nesneleri kendi dileğine göre biçimlendirmiştir (Childe, 1992: 43).

Günümüze kadar bilimin eşliğinde ilerlerken, doğadan çokça uzaklaşmış olduğumuzu söyleyebiliriz. Doğa ile aramızdaki iletişimsizliğin nedeni bilimin uygulaması ya da uzantısı olan teknolojidir. “Bilimin amacı toplumun dış dünyada oluşan olayları denetim altına alma, doğa üzerinde daha etkin işlemlerde bulunabilme yolunda kullanabileceği bilgilerin toplanıp sistemleştirilmesidir; bilimsel yasaların doğruluğunun en iyi ayrıacı, onların doğa üzerinde etkin olma yolunda girişilen işlemlerdeki başarıları”dır (Childe, 1995: 119). Özellikle Aydınlanmadan bu yana, doğanın olanaklarından fayda elde etmek için onu en küçük parçacığına kadar ayırıştırarak inceleyen rasyonel akıl, insanları tüm diğer canlıların efendisi konumuna

getirecek tek çıkar yol olmuştur. “Rasyonel bilgi arayışı, kendini doğa’ya karşı tanımlayan... kültürün önemli bileşenlerinden biridir. Bu arayışı, birçok bakımdan kültür’ün doğa’yı dönüştürmesi veya aşmasıyla bir tutabiliriz. Rasyonel bilgi, doğa güçlerinin bir tür aşılması, dönüştürülmesi veya kontrol altına alınması olarak anlaşılmıştır (Lloyd, 1996: 22).”

2.2.2. Organize Edilen Doğa

Pokrovskiy (Akt. Ponting, 2000: 139) 1931’de “gelecekte bilim ve teknik, şu anda hayal edemeyeceğimiz mükemmelliğe ulaştığında, doğanın insan elinde istediği gibi biçimlendirilebilecek yumuşak bir balmumu haline geleceğini şimdiden görebilmek kolay” derken doğada insanca oluşturulacak olan düzene duyduğu hayranlığı vurgulamak istemiştir. İnsan doğaya biçim verebileceğini anladığı andan itibaren onu tanıdık formlara indirgemeyi kendine amaç edinmiş, bilim ve tekniği de kullanıp geliştirerek insan yapısı yapay çevreler oluşturmuştur.

İlk önceleri besin yetiştirmek için yapay ortamların yaratılması ve toplumların oluşması, insan etkinliklerinin çevre üzerindeki etkisini arttırmıştır. İ.Ö. 3000 yıllarına gelindiğinde, Nil’in, Dicle-Fırat’ın ve İndüs nehri ile kollarının büyük alüvyon vadilerinde ortaklaşa çaba ile yaratılan çevreler ilk yapay çevrelerdir. Buralarda yaşayan toplumlar, kendilerini insan eliyle işlenmemiş doğanın kaptislerine tutsaklıktan kurtarmışlardır (Childe, 1995: 115).

M.Ö. 384-322 yılları arasında yaşamış olan büyük düşünür Aristoteles Politika’da (Akt. Bumin, 1990: 36) “düzensizliğin, rastlantının hüküm sürdüğü “ayaltıalem”ini, düzenliliğin, sayıların hâkim olduğu “ayüstüalem”i örnek alarak tekrar düzenlemek gerekmektedir” der. Çevremizde gördüğümüz bütün her şey, düzenleyen ve ıslah eden kültürün eseridir. Bu insan için tutsaklıktan kurtuluşun ve özgürlüğün bir kanıtıdır. Buna göre, kültür, insanın doğadan ve doğal zorunluluktan kurtulmasıyla başlar (Tunalı, 2003: 81). “Kültür, şeyleri olduklarından ve aksi halde olacaklarından farklı yapmak ve onları bu halde, yapay şekil içinde tutmaktır. Kültür bir düzen yaratmak ve onu korumak, düzeni bozan ve düzen açısından kaos görünen her şeyle mücadele etmektir. Kültür ‘doğa düzeni’ (yani, şeylerin insan müdahalesi olmaksızın oldukları durum) yerine yapay, tasarlanmış bir düzen koyma ya da ekleme işidir (Bauman, 2004: 161).”

Victor Hehn (1988: 17) “Zeytin, Üzüm ve İncir” adlı kitabında uygarlıkları, insan topluluklarının ettikleri meyve ağaçları üzerinden incelerken; “hiçbir şey, zeytinliklerin görüntüsü kadar, kültür, huzur dolu düzen ve bu düzenin sürekliliği duygusunu uyandıramaz içimizde... Demek ki ‘peyzaj ve ağaç’ bir şeyler ‘öğretebilir’- ama yalnızca doğa peyzajı, kültür peyzajına dönüştüğünde” demektedir.

Freud ise (2009: 51) uygarlık ve düzen arasındaki ilişkiyi şöyle betimlemektedir: “Bir ülkede, toprağın insan tarafından kullanılmasını ve insanın doğa güçlerinden korunmasını sağlayan, kısacası insanın yararına olan her şeyin sağlanmış ve etkili bir biçimde kullanılıyor olması durumunda o ülkenin yüksek bir uygarlık düzeyine ulaştığını kabul ederiz. Böyle bir ülkede taşma tehlikesi gösteren nehirlerin akışı düzenlenmiş, suları kanallarla suya gereksinim duyulan bölgelere aktarılmış; toprak özenle işlenmiş ve üzeri burada yetismeye uygun bitkilerle örtülmüş; madenler toprağın derinliklerinden yoğun bir çabayla çıkarılarak gerek duyulan alet ve araçlara dönüştürülmüştür; trafik araçları yeterli, hızlı ve güvenilir nitelik taşır, vahşi ve tehlikeli hayvanlar ortadan kaldırılmış ve evcil hayvan yetiştiriciliği gelişmiştir.”

Toplumsal yaşam kültürel birikimi oluşturur, kültürel birikim de uygarlığı yaratır. Organize edilmiş doğa kavramı insanın uygarlaşma sürecinin bir ürünüdür. Bu anlamda insanın güven duygusunu sağlayan da uygarlığın ona bahsettiği, hayatını kestirilebilir bir yola oturtmasıdır. Hayatın kestirilebilir olması içinde düzeni barındırır ve böylece insanoğlunun kâinata dair korkuları da azalmış olur. Marks’a göre (Akt. Tunalı, 2003: 81), “birey olarak insan doğada ne kadar özgürlükten yoksun ise, kültür dünyasında da o derece özgürdür.” İnsanoğlu için doğa egemenlik altına alındığı sürece hayatın gidişatı da o derece tahmin edilebilir olur. Ancak uygarlık istediği kadar ilerlesin doğa her zaman bilinmezliğin kaynağı olmuştur ve kültür de ona göre hareket etmek zorundadır. “Binlerce yıllık sonu belirsiz ölüm-kalım savaşından insan, gösterdiği çabalardan yoğrulmuş yararlı ustalıklar, içgüdüler, alışkanlıklarla çıkmıştır. Ama kıtlıklar, sel baskınları, yanardağ patlamaları gibi dıştan gelecek tehlikelerle savaşmak zorunda”dır hep (Russell, 1972: 12). Bu anlamıyla doğa her zaman kültürün aksine tahmin edilemeyendir, huzur kaçırandır.

2.2.3 Doğa ve Kültür Birlikteliği

Doğa kültürün var olabilmesi için önemli bir önkoşuldur. Doğa ile kültür arasındaki gerilim ise insanoğlu yaşadığı sürece devam edecektir. İsrafa yol açan bir kalkınma ve ilerleme arzusuyla hareket eden insanoğlu, uygarlığını geliştirirken kendi türünün yıkımına da sebep olacak denli doğayı tahrip etmiştir. Sonuç bu olunca günümüz insanı doğaya yeni bir gözle bakmak ihtiyacı duymakta, doğa ve kültürü karşıt kavramlar olarak algılamak yerine, birbirini tamamlayan, ayrılmaz ve hatta birbirine bağımlı iki alan olarak ortaya koymaktadır.

Özellikle II. Dünya Savaşından sonra hızla artan nüfus, endüstrileşme, silah sektörü ve nükleer araştırmaların çevreye verdiği zararlara karşı ortaya çıkan tepkiler birçok çevreci hareketin yükselmesine neden olmuştur. Bu hareketler çevre sorunlarının üstesinden gelmek için hali hazırda toplumsal, iktisadi ve siyasi yapıları eleştirerek ve bu yapıları ilgilendirecek köklü değişimler öne sürerek çözüm

yolları aramaktadırlar. Bu açıdan başta 60'lı yıllar olmak üzere günümüze kadar geçen neredeyse 50 yıllık bu süreçte, çevre üzerine yoğun tartışmalar yapılmış ve genel olarak doğanın insan faaliyetleri ve örgütlenmeleri tarafından tehdit edilmekte olduğu gerçeği su yüzüne çıkarılmıştır. Sorunların tespit edilmesinden sonra yapılacak iş insanın ve doğanın birbirlerine olan bağımlılığını ortaya koyan yeni bir toplum doğa ilişkisi modeli ortaya koymaktır (Jansen, vd., 1998: 280). Birçok temel farklılıklarına rağmen tüm çevreci söylemlerin birleştiği nokta, gezegenimizin var olabilmesi için insanlığın tutumunun acilen değişmesi gerektiğidir (Doubiago, 1989: 43).

Çevre dostu toplum modelleri sanayi toplumu öncesi dönemlerde ve hatta çoğunlukla ilkel kabilelerin doğa temelli kültürlerinde aranmaktadır. Oysaki günümüz uygarlık seviyesi ile doğa arasında hala kurtarılabılır bir ilişki kurulabilir ve bu da insanların çevreleri hakkındaki gündelik farkındalıklarının değişmesiyle oluşturulabilir.

Doğa ve kültürü birbirinin karşısı değil, tamamlayıcısı olarak ele alan Charles F. Urbanowicz'e göre (2009) doğa ve kültür, birbirinden ayrılamaz, birbirine bağımlı iki alandır. "Doğa Anne, Kültür Baba" adlı makalesinde, kültür tanımına farklı ve belki de unutulmuş bir noktadan bakar. Urbanowicz (2009) 'kültür'ün 15. yy.da Fransa'dan İngiltere'ye geçmiş ve ziraatla uğraşan köylüleri tanımlayan bir kelime olduğunu belirtir. "Böylece kültür, kelimenin özgün anlamında, doğrudan toprakla, yeryüzüyle ya da karşılıklı etkileşim halinde olduğu doğayla ilişkilidir. Doğa, en bereketli element, kültürü tanımlamanın anahtarıdır ve kültür ve doğa karşılıklı etkileşim içinde bulunurlar (Urbanowicz, 2009)."

Sırf bu etimolojik anlamı yüzünden bile doğa ve kültürü birbirinden ayırmak anlamsızdır. Kültür, doğanın ürünüdür; doğa da kültür olmadan anlamsızdır. "Doğa ve kültür, her iki kusursuz örnek, özünde, biri diğerini yaratmak için sürekli etkileşim halindedir: doğanın hammaddeleri olmaksızın kültür var olamazdı ve kültürün sözcükleri olmasaydı doğanın elementlerini tanımlamanın hiçbir yolu olmazdı (Urbanowicz, 2009)." Sonuçta doğayı kültür yoluyla tanımlayan yine insandır. Ancak insan yeryüzünde yaşamını sürdürsün veya sürdürmesin doğa yine kendi yasalarını, kültürü hiç dikkate almadan gerçekleştirmeye devam edecektir.

2.3. Sanatçı Bakış Açısından Doğa

Doğa ile insan arasındaki karşılıklı etkileşim kaçınılmazdır. Bu etkileşim esnasında doğayı kendi yoğunluğu içerisinde çıkartıp görünür kılan ve bir düzene oturtan da insanoğlunun ona bakışıdır. İnsanoğlu doğanın yasalarını öğrenerek doğa üzerindeki denetimini artırır ve onu türlü biçimlere sokar. Sanatçı içinse doğa her zaman merak uyandırmış ve ilham kaynağı olmuş, aralarındaki büyülü ilişki dünyanın her yerinde birçok değerli ve olağanüstü yapıtlarla kendini sunmuştur. Bu

anlamda sanat tarihini insanın doğayla olan ilişkilerinin üretiminin tarihi olarak tanımlayabiliriz (Bourriaud, 2005: 46).

Sanatçı her çağda yaşadığı toplumu biçimlendiren, yansıtan ve birlikte yaşadığı insanlarla sanatı yoluyla diyalog kuran kişidir. İster tanrıya yaklaşmak için isterse egemen olmak veya meydan okumak için olsun, sanatçının amacı her zaman hayatının içeriğini kalıcı bir evrene dönüştürebilmek olmuştur. Sanatçı sanatsal etkinliğini gerçekleştirirken doğayı duygularının süzgecinden geçirir, değiştirir ve böylece onu yeni bir varlık biçimine dönüştürür. Oluşturduğu bu evrende sanatçı biçimsel veya içeriksel tüm göndermelerini doğa üzerinden, doğaya karşı gerçekleştirir. Ancak sanat yapıtında doğadaki şeyler değil, onların aralarındaki ilişkiler önemlidir. Böylece doğanın sonsuz sayıdaki ilişkilerinin aktarıldığı sanat yapıtı, doğanın yanında ona eşdeğerli olarak bulunan ama doğadan bağımsız bir organizma olarak var olan bir evrendir (Worringer, 1995: 11).

Sanatsal etkinlik de tüm diğer insan etkinlikleri gibi çağlara ve toplumsal içeriklere göre evrilir. İnsanların doğaya bakışındaki ayrılıklar, dönemin egemen sanat anlayışının doğayı algılayışındaki ayrılıklara denk gelmektedir. Bu çerçevede sanatçının doğaya bakışı ve ondan aldıkları da değişikliğe uğramaktadır. Sanat icra eden insan olarak sanatçı ile bu insanın elinde bir malzeme niteliği taşıyan doğa arasındaki ilişkide en temel varsayım sanatçının gözleriyle gördüğü dış dünyayı temsil ettiğidir. Bu dış dünya genel olarak doğa kavramına karşılık gelir. Eğer ki sanatçının yegâne hedefi bu dış dünya ya da diğer bir deyişle doğa ile kurduğu öznel ilişki ise o zaman farklı tarihsel dönemlerde yaşamış her bir sanatçının çalışmalarında farklı doğa tasarımları olduğunu söyleyebiliriz.

Sanatçı doğa biçimini sanat biçimine dönüştürürken kimi zaman, doğanın birebir taklidine dayalı gerçekçi bir çözümleme tercih etmiş, kimi zaman da duyguların daha yoğun işlendiği ve hatta daha gerçeküstücü ifadeler ortaya çıkarmıştır. Uzun bir zaman boyunca sanat bir tasvir aracı olarak görülmüş, doğa da bu tasvirin alt yapısını oluşturacak bir alan olarak algılanmıştır. Günümüzde ise sanatın ifade biçimlerine yeni yollar ve yeni anlatım biçimleri eklenerek daha zengin bir dil oluşturulmaya başlanmıştır.

Bizim yani modern insanın şimdi sanat adını verdiği şeye eski insanlar hüner ve teknik beceri olarak bakıyordu. Dolayısıyla sanatı o dönemler için insan iradesinin canlı/cansız nesnelere dayatılması olarak görebiliriz (Read, 2004: 57). Doğa ideal olanla eşleştirilene ve sanatın da bu ideali taklit etmesi gerektiği düşüncesine kadar birçok uygarlık sanatı hüner ve teknik beceri olarak algılamış ve uygulamıştır.

Sanatın ideal doğanın taklidi olduğu düşüncesi 18.yy ortalarına kadar varlık bulur. Ama sonra bu doğa kavrayışında idealizm gözden düşer ve bilimin yükselişi doğa algısını da değiştirir. Doğa artık kuralsızlığı, çeşitliliği ve tüm gerçekliği ile

güzeldir. Ancak bakış açısındaki bilimsellik onun taklit edilebilirliğini önlemez. Bu taklit bir idealin değil, bir gerçekliğin, şeylerin gözle görülen gerçekliğinin taklididir.

Constable'ın *Saman Arabası* (Eser no:3) 1824'te Paris'te ilk sergilendiğinde olay yaratır. Bu çalışma sanatçının doğa ile kurduğu ilişki bakımından devrim niteliğindedir ve yerleşik geleneksel sanat anlayışını savunan birçok çevreyi rahatsız eder. Daha sonra Manet'nin *Olympia*'sı gibi çalışmalar ve genel olarak İzlenimcilikle beraber o zamana kadarki doğa algısında bir kopuş meydana gelir. Renk bilimi ve daha sonra ilkel halkların sanat anlayışının yayılması ile ortaya çıkan farklılıklarla beraber bu dönemde bilginin sürekli yaygınlaşması, sanatçıyı ve dolayısıyla sanatı da değiştirir (Read, 2004: 57). Bu evrede Cezanne önemli bir duruş sergiler. Doğaya olan analitik yaklaşımı ve deneyselliği teknik bir dil olarak benimsemesi itibarıyla Cezanne dönemin sanatçısının bilimsellikten ne kadar etkilendiğinin kanıtıdır.



Eser No.3: John Constable, *Saman arabası*, 1821,tuval yağlıboya,130x185 cm

Önceki geleneğin tipik temsilcilerinden biri olan Reynolds, *Seven Discourses in Art*'da (Akt. Read, 2004: 58) şöyle söyler: "...Sanatçı doğayı doğayla düzeltir, kusurlu halinin yerine kusursuzluğunu koyar. Şeylerin rastlantısal eksikliklerini, fazlalıklarını ve bozukluklarını şeylerin genel biçimlerinden ayırt edebilen gözleri sayesinde, daha kusursuz olan formların soyut kavramına ulaşır." Reynolds'ın bu sözleri kendinden yüz yıl kadar önce yaşamış olan düşünür Francis Bacon'ın sözlerini anımsatır niteliktedir. Bacon da hedefsiz, sapkın ve amaçsız olarak tanımladığı doğayı insanın elinde işlenebilecek, düzenlenebilecek bir hammadde olarak görüyordu. Reynolds'a ve çağdaşlarına dönecek olursak, onların bahsettiği şey, bir güzellik ideası yaratmak uğruna doğayı sanatçının katı biçimciliğine mahkûm etmek kadar sanatçıyı da doğanın kontrolüne bırakmaktır

(Read, 2004: 57). Modern sanatçının ölçütü ise güzelden çok gerçektir ve bu anlamda modern sanat doğa bilimleriyle yan yana ilerler.

Bilime duyulan genel ilgiler doğrultusunda izlenimcilikten gerçeküstücülüğe kadar geçen dönemde, algı fizyolojisinden, psikoloji bilimine kadar birçok alandan etkilenen sanatçı doğaya analitik bir tavırla yaklaşır. 1900'lerin başlarından itibaren analitik kübizm ile beraber devam eden bilimsellik sentetik kübizmin ortaya çıkmasıyla beraber yerini sanatın kendi doğası kavramının yaygınlaşmasına bırakır. Juan Gris sanat yapıtının bir estetik gerçeklikten yola çıkması gerektiğini öne sürer (Read, 2004: 57). Bunun anlamı iki boyutlu düzlemin soyut kavram ve tasarımlarla düzenlenmesidir. Bu da sanat yapıtının temelinden doğayı olabildiğince temizlemekle mümkündür. 1900'lerden sonra bir süre doğadan tamamen kopmak gerekliliği savunulur. Örneğin Mondrian ve Maleviç'e göre sanatçının yaptığı işlerin doğa ile hiçbir ortak noktası olmamalıdır. Bu ve bundan sonra gelecek olan soyut sanat biçimleri en temel varsayımlarını sanatın doğaya bağımlı olduğu anlayışının reddedilmesi üzerine kurar. "Bu sanatçılar ne Reynolds gibi doğayı yansıttılar ne de izlenimciler gibi doğaya saygı duydular; onların doğayla işi yoktu. Bazıları doğanın temel niteliklerinin temsillerini üretmeyi denedi -yani, evrenin kendisinin fiziksel yapısına içkin olan düzenin yasalarını; ama diğerleri onun verili niceliğinden bile bağımsız olduklarını, bütünüyle farklı bir gerçeklik üretebileceklerini öne sürdüler (Read, 2004: 57)." Temsili olmaktan uzak durmaya özel bir çaba harcayan bu tavırdaki, çizgilerin biçimlerin ve renklerin belli bir düzenleme ile oluşturdıkları ilişki esastı ve bu düşünce biçimi kendini 20.yy.ın ortalarına kadar hissettirdi.

20.yy iletişim ağlarının yaygınlaşmasıyla, sınırları aşan bilimsel ve teknolojik gelişmelere damgasını vuran bir çağdır. Ne var ki modernleşmenin arka planında yatan aydınlanma akla duyduğu sonsuz güvenden dolayı bilim aracılığı ile insanlığın her sorununu çözmeyi vaat etmiş olsa da her iki büyük savaş bu modernist projenin başarısızlığını göstermiş, akla, bilime ve uygarlığa güvensizliği getirmiştir. Bu durumun meydana getirdiği sosyal ve ruhsal problemler karşısında sanatçı da doğaya karşı tavır değiştirip, izleyicinin göz zevkine hitap edecek eserler üretmekten çok, düşünce üretip, içinde yaşadığı çağın problemlerine dikkat çekmek ve sorgulamak istemiştir. Bu aşamada 60'lı yıllar doğanın tekrar ve farklı seviyelerde ele alındığı bir dönemi işaret eder. Özellikle ortaya çıkan çevreci bilinç sadece doğaya dönme isteğiyle kalmadı, kendilerini kırılmış, boyun eğmiş, ezilmiş olarak hisseden insanları da soyut ve yapay dünyadan uzaklaştırmaya ve 'ilerleme' terimine karşı çıkmaya zorladı. Gitgide sanayileşen, bürokratikleşen, teknikleşen kent ortamında gelişen insanları, kentin dışında kalan doğanın özlemine, yeşillığe doğru yöneltmeye başladı (Guattari, 1990: 8).

Aslında kentli insanın kent dışındaki doğaya olan merakı sadece 20. yüzyıla mahsus bir olgu değildi. 15. yüzyılda İtalya'da dönemin güçlü ailelerinden

Medici'ler kent dışında bir tepeye, kır peyzajlı bir villa yaptırdıklarında doğanın ekonomik değerine estetik bir değer de katılmış oldu. Hatta kentin boğucu havasından kaçmak isteyen soylular, kent içindeki evlerine kırsal kesim peyzajları asmaya başladılar. Doğa böylece estetik haz alınacak görsel bir tüketim nesnesine dönüşmüştü. Bu doğanın kendi içsel sürecinin göz ardı edildiği, bitmiş bir resim, bir natürmort olarak algılandığı anlamına gelmekteydi (Öğdül, 2009).

Sanatçının doğa ile kurduğu ilişkinin biçiminin altında her zaman kent ile olan sorunlu ilişkisi yatmıştır. Romantizm de doğa ve kent karşıtlığını ele almış, her durumda kentin doğayı ve insanı tahrip edici ve mutsuzluk verici olduğunu dile getirmiştir. Kendilerinden sonraki Empresyonist sanatçılar ise doğayı, yaşam formlarını, renk ve ışığı barındıran bir tema olarak başrole koymuş olsalar da, aslında empresyonizmin bir kent sanatı olduğunu söyleyebiliriz. Doğadan daha çok kenti sanatın içine almışlar, kent yaşamının değişkenliğini, asabi ritmini, ani, keskin fakat daima gelip geçici olan izlenimlerini anlatmışlardır (Hauser, 1984: 350). Böylece yalnızlık hissiyle doğaya kapanan ressamın yerini, kenti de kendi doğallığıyla kabul eden ve doğal dünyayı kent ile birlikte yaşayan ressam almıştır. Sonuçta kent ve onun insana kattıkları kadar aldıkları da, her zaman sanatçının zihnini yormuş, neredeyse eserlerindeki temel değini noktasını oluşturmuştur.

Özellikle 60 sonrası oluşan yeni sanatsal eğilimlerin, sanatçı ile kent yaşamı arasındaki sıkı ilişkilerin sonucunda oluştuğunu söyleyebiliriz. Bedenin yeniden keşfedilmesi ve kültürel kimlik bunalımlarının yanında, yeni medya olanaklarının yaygınlaşması, moda ve pop kültürünün dinamikleri sanatı da derinden etkiledi. Artık sanat dünyayı daha yaşanılabilir bir yer olarak var etme amacına hizmet etmekteydi. Özellikle de sanatçıların sosyal meselelerle daha fazla ilgilenmeleri, eserlerin biçimlenişine de yansdı.

Doğa daha büyük bir yoğunlukla ele alındı, çevre sorunları sanatın yeni alanlarının doğmasına yol açtı. Sanat bir tür farkındalık çağrısına dönüştü ve bu dönemde sanatçılar da doğa ve insan uyumunu sağlayacak yeni yollar aramaya başladı. Bundan sonra yeryüzü sınırsız malzemeye sahip ve uçsuz bucaksız bir sergi mekânı olarak sanatçıların dikkatini çekti. Kaprov, Oldenburg, Dine ve daha birçok sanatçı kentleri çevreleyen çöpe estetik bir anlam katmaya başladılar. Böylece sanatın içine gündelik ve bir o kadar da gerçek yaşam girmiş, büyük kentin çirkin bulunan ve bu sebeple geleneksel güzel sanatların dikkate dahi almadığı formlar dikkate alınmış oldu (Werkner, 1992: 33). Oldenburg, The Street'e yazdığı bir notta (Akt. Berman, 1994: 408); "Kent, görülmeye değer bir peyzajdır. Kentte yaşıyorsanız kahredici bir gereklilik bu. Çöpün derinliği ve güzelliği vardır. Ateşin dumanını ve yakıcılığını severim" demektedir. Oldenburg ve arkadaşları kentin pisliğini kucaklıyordu. Bu esnada malzeme, form gibi unsurlara da değişik bir gözle bakılmaya başlandı. Çöp ve kirlilik, ilkel formlar ve geçici malzemeler, mekân ve zaman dokunulmazlığı, dokunulmaz tuval resminin yerini aldı (Werkner, 1992: 33).

Yeryüzüne yönelimin altında yatan sebeplerden, kentsel ve çevresel sorunların yanında, dönemin sanat piyasası ve beyaz küp olarak nitelendirdikleri galeri ve müzelere duyulan tepki de etkili oldu. Böylece bu sanatçılar dış mekânla karşı karşıya geldi ve yapıtlarını da bu doğal çevrede gerçekleştirdiler. Artık sanatçı için yapıtının da yaşam gibi gelip geçici ve zamanla değişebilir olması önem kazanmaya başladı. Sanata farklı bir şekilde yaklaşan bu sanatçılardan kimi doğa görüntülerine yeni unsurlar katarak ona dikkat çekmeyi, kimi doğal malzemeleri kullanarak yeni yapıtlar ortaya çıkarmayı, kimisi de salt doğayı koruma amacıyla yeniden düzenlemeyi amaçladılar.

2.3.1. Beyaz Küpten Yeryüzüne

1960'ların başlarında dünyanın uzaydan çekilen fotoğraflarının, insan ve dünya ilişkisi hakkındaki düşüncelerde oldukça köklü değişimlere neden olduğunu söyleyebiliriz. Gerçek şu ki, dünya yeni 'gör(ebil)me' olanaklarının zenginleştiği ve daha da zenginleşeceği bir döneme girmiş, milyonlarca insanın gözlerindeki korku ve hayret duygularının yanında, hem dünyanın hem de kendisinin daha kırılğan bir varlık olduğunun ayırtına varılmaya başlanmıştır.

1961'de Manzoni (Eser No:4), 'dünyayı bir kaideye koyduğunda' onu hem dışsal bir varlık gibi hissetmemizi ve ona dışarıdan bakmamızı sağlamış hem de dünyanın, diğer bir deyişle yeryüzünün kendisinin de bir sanat yapıtı olabileceği düşüncesini akıllara getirmiştir. Bu, bir anlamda, 'boşluğun, atmosferin, dışarının' sanata dâhil oluşunun da ilk sinyallerindendir. Bu, ilk elde, beyaz küpün dışına çıkma ihtiyacının, onun kapsayıcı ve kapatıcı özelliklerine duyulan tepkinin yansımasıdır. Dolayısıyla kendini sınırları önceden belirlenmiş bir bağlamdan, Smithson'ın deyişiyle '*hapishane*'den kurtarmaktır (Lipke, 1968).



Eser No:4: Piero Manzoni, *Dünyanın Kaidesi*, 1961, demir ve bronz, 82x100x100 cm

Galeri duvarları dört tarafı kapalı ve sanatı kendi içine hapseden mekânlardır. Sanat eseri buralarda bir tür 'değerlilik ölçütü'ne girer ve yapıt, galeri

duvarlarını süsleyen dekoratif bir niteliğe hapsolür. Robert Smithson, kendisinin ‘tasarlanmış alanlar’ üzerine değinmekle ilgilenmediğini söylemektedir. Görüntünün bir dikdörtgen içinde toplanması boşluğun göz ardı edilmesine ve hatta yok edilmesine neden olur (Lipke, 1968). Smithson’ın boşluktan kastettiğı dışarıdaki atmosferdir.

Benzer kaygılara sahip olan Michael Heizer de, galerilerde sergilenen eserlerin boşluktan yoksun olduklarını söyler. Dışarı çıkma sebebini ‘boşluksuz heykel yaratmayı terk etmek’ istemesi olarak açıklar. Boşluksuz heykel yapmama pratiğini Heizer ‘heykel olmayan veya tersine dönmüş heykel’ olarak betimler. Buradan hareketle 1969 yılında Nevada çölünde *Çift Negatif* (Eser No:5) isimli işini gerçekleştirmiştir. Bu işi birbirine karşıt duran ve boşluğu da içeren iki derin yarıktan oluşmaktadır (Kimmelman, 1992).

Kavramsal olarak insanlığa ulaşmak isteğinde olmalarına karşın bu çalışmaların uzak mekânlarda özellikle de çöller de gerçekleştiriliyor olmaları bir çelişki olarak algılanabilir. Ancak uzaklara kaçış, birçok dönem, uygarlığın baskılarından ve teknolojinin bireyin kişiliğini boğarak, onu isimsizleştiren unsurlarından kurtulmaya çalışan sanatçının seçtiğı yollardan biridir. Çöl, el değmemiş ve sonsuz olanaklar veren bir mekândır. İnsansız çevrede oluşturulan bu çalışmalar, insanın evrenin sonsuzluğu karşısındaki aciz durumunun simgesi gibidir ve eski zaman peygamberlerinin kendilerinden uzaklaşmalarını da anımsatan bir mecaz oluşturur. Öte yandan ilk arazi yönelimli çalışmaların Amerika kıtasında ortaya çıkması bir rastlantı değildir. Aksine kıtanın geniş alanlara ve uçsuz bucaksız çöllere sahip olması, bu sanatçıların mekânsal olarak hareketliliğini de kolaylaştırmıştır.



Eser No.5: Michael Heizer, *Çift Negatif*, 1969, 457x15.2 x 9.1 m

2.3.2 Gelip Geçicilik: Yaşam Döngüsüne Katılan Eser

Doğa çoğu zaman insanlık ile tanrısalılık arasında bir bağ kurucu ya da seyirlik bir peyzaj olarak algılanır. Ancak 1960’lar doğa peyzajına fiziksel bir gerçeklik olarak yaklaşılın ve onunla doğrudan ilişki kurulan yıllardır. Bundan böyle doğanın bir süreç olarak işleyişine duyulan hayranlık, sanatçıların yapıtlarına da yön verecektir. Zamanın sanatta bir öge haline gelmesiyle, sanat yapıtı da artık doğanın bir parçası olur ve doğada, doğayla birlikte yaşayan bir organizmadır.

R. Smithson'a göre doğa (Akt. Yılmaz, 2006: 239), içinde sürekli aşınıp taşınma sürecini barındıran bir diyalektiğe sahiptir. Doğaya saygısını, ona sahip çıkmayı önererek pekiştiren bir sanatçıdır Smithson. Bu saygı, doğanın, üzerine atılan her imzayı alıp kendi bünyesine, doğal sürecine katmasına duyulan bir saygıdır. Utah Tuz Gölü'nde gerçekleştirdiği *Sarmal Dalgakıran*'da (Eser No:6) insanoğlunun doğada kurduğu ve kuracağı her türlü yapının doğanın işleyişine katılması gerekliliğini, kullandığı doğal malzemelerle anlatmak istemiştir. Dalgakıran siyah bazalt kayalardan oluşur ve önceleri sığ bir yüzeyde konumlanırken, gölün yükselmesiyle suların derinliklerinde kaybolur. Daha sonra



Eser No.6: Robert Smithson, *Spiral Dalgakıran*, 1970, bazalt kayalar, 4.572 x 457.2m

göl tekrar çekildiğinde bembeyaz bir dalgakıran yüzeye çıkmıştır. Kurduğu yapının, doğal sürece katılmasının ve doğanın kendisiyle başa çıkabilmesinin gurur verici olduğunu belirten sanatçı; ölümünden sonra işinin restore edilmesine, dile getirdiği söylemleriyle de engel olmuştur. Sarmal dalgakıran, doğanın, kendisine müdahalesi ve bu sürecin izlenebilir olması bakımından önem taşımaktadır.

Tavrını her zaman doğadan yana koyan bir diğer önemli sanatçı J. Beuys'dur. Birer ayine dönüştürdüğü performanslarında, sanatın bir süreç olduğu düşüncesini yansıtmış, biyolojiden botaniğe, tarihten felsefeye uzanan ilgi alanlarından beslediği derslerini ve konferanslarını da birer sanat eylemi olarak düşünmüş ve yaşamıştır (Antmen, 2008; 206-207). "Dünyanın durumu insanlığın suçudur ve bütün bunlara ben de dâhilim. Fakat bilinçteki tembelliğin üstesinden gelmeye çalışıyorum (Akt. Turhanlı, 2002)." diyerek, doğa-uygarlık çıkmazını, modern toplumun çaresizliğini ifade eden sanatçılardan biri olmuştur. Meydana getirdiği tüm çalışmalarında, doğadaki ve insan yaşamındaki sürekliliği, değişimi ve yenilenmeyi, durağanlığa karşı koyuşu ifade eden Beuys şöyle devam eder (Akt. Turhanlı, 2002: 9): "Heykellerimin doğası kesin ve bitmiş değildir. Birçoğunda işlemler sürmektedir; kimyasal reaksiyonlar, mayalanmalar, renk değişiklikleri, çürüme, kuruma. Her şey bir değişim durumundadır."

Bu sanatçılar için insanın doğada kurduğu ve kuracağı her türlü yapının, doğanın işleyişine katılması gerekliliği söz konusudur ve inkâr, süreklilik, çürüme gibi kavramlar sanatın sözlüğüne girmiştir. Dışarıya çıkmakla aslında hâkim modernist ideolojiyi ve Greenberg'in (1939) "en iyi sanat onun formel özelliklerinde toplanandır" düşüncesini de reddetmiş ve sanat dünyası ile gerçek dünya arasında iletişim kurmaya çalışmışlardır. Dikkat edilmesi gereken, bu sanatçıların doğayı

betimlemedikleri, doğayla doğrudan, temsilsiz bir ilişki kurduklarıdır. Onu yalnızca basit bir sanat yapıtı olarak algılamadıkları gibi, insanın doğal çevreyle bütünleşmesini de tetiklemişlerdir. Varlığına kuşku ve nefretle baktıkları kentin inşa etme ve yıkma eylemine, zamana karşı kayıtsız olan insana tepki göstermişlerdir.

2.3.3. Sanatın Malzemesi Değişiyor

Sokak gösterileri, ses enstalasyonları ve performanslar gibi deneysel etkinliklerle sanat, 60'lı yılların kaynayan toplumsal ortamında gençliğin yıkıcı ruh halinin bir ifadesine dönüştü (Antmen, 2008; 205). Yeni oluşumlar pek çok sanatçı üzerinde özgür etkiler yarattı. Sanatla hayat arasındaki sınırları eritmek amacıyla, geleneksel sanat nesnesinin dışlanması, kalıcılık yerine gelip geçiciliğin felsefi bir tavır olarak benimsenmesi ve bitmiş yapıt yerine süreçselliğin ve 'an'ın önemsenmesi (Antmen, 2008; 205) söz konusuydu. Meydana getirdikleri çalışmalarda kullandıkları malzemelerin her gün kullanılabilir, doğal ve genel olması, sanatçıların plastik sanatların klasik malzemelerinden ve onun sınırlılıklarından kurtulup, deneysel bir tavır sergilemelerini sağladı. Böylece doğaya, tarihe ve çağdaş yaşama dair olan her şeyi, kimi zaman çalı çırpıyla, kimi zaman canlı varlıklarla kimi zaman da çer çöple ifade etmeye çalıştılar.

Doğanın ve doğa elemanlarının yalın görünümlerinden yararlanan bu sanatçılar, 20. yüzyıl sanatının yalnızca malzeme dağarcığını zenginleştirmekle kalmadı, farklı malzemelerin süreç içindeki değişimini izlenebilir ve gözlenebilir kılarak sanat deneyiminin sınırlarını da genişlettiler (Antmen, 2008; 213). "Hayvanlar, sebzeler ve mineraller sanat dünyasındaki yerini almaktadır" diyen Germano Celant (Akt.Antmen, 2008: 213), izleyiciyi bu tür malzemelerin geçirdiği fiziksel, kimyasal ya da biyolojik süreçleri izlemeye çağırmış, sanatçıları da gündelik malzemeyi dönüştüren bir simyacıya benzetmiştir (Antmen, 2008; 213).



Eser No.7: Jannis Kounellis, 11 At, 1969

Bu bağlamda en sansasyonel yapıtlardan biri, çalışmalarında olağan ve güncel malzemelere yer veren Kounellis tarafından, 1969'da Roma'da bir galeride gerçekleştirilen "11 At" (Eser No:7) enstalasyonudur. Sanatın alınıp satılan bir meta olmasına yönelik tepkinin uç noktada bir temsili olan bu eylem, 11 adet atın bir galeriye bağlanmasıyla gerçekleştirilmiştir (Antmen, 2008; 216).

Hayatın köklerine ulaşmayı hedef edinmiş birçok sanatçı kullandıkları malzemeler ve yaptıkları tartışmalarla, sanatın nesnesini ortaya koymak yerine, sanatı ve hayatı çözümlemeyi tercih etmiş, böylece sanat farklı boyutlarda toplumla ilişki kurucu bir nitelik kazanmaya başlamıştır.

2.3.4. Çevre Sorunları ve Sanat

Alışılmadık bir düşünce sunan her sanat eseri aslında huzur bozucu ve yıkıcıdır. Bu da sanatın siyasi yanını vurgular. Bu siyasi yapısı içinde sanat hem kendi içindeki hem de toplumdaki ön yargılara meydan okur ve dolayısıyla aktivist bir role (Spaid, 2002) bürünür. Sanatçılar da çoğu kez yarattıkları özel bir dille ve umulmadık yollarla toplum yapısına müdahale ederler.

60'ların sonlarında birçok sanatçı minimal sanat fikri ile büyük anıtlar gerçekleştirirken Batı Almanya doğumlu sanatçı Hans Haacke ise dikkatini biyolojik sistemler ve doğa üzerine odaklamıştır. İnsan-çevre ilişkilerine ve sorunlarına her zaman iğneleyici bir siyasi dille yanıt arayan Haacke yolunu, politika, ekonomik sistemler, çevrebilim, endüstri ve diğer günlük hayat deneyim ve aktivitelerini barındıran, yaşam merkezli problemlere işaret edecek bir sanat inşa etmek üzerine kurmuştu. 1966'da Manhattan Galerisi'nde 1969'da ise Cornell Üniversitesi'nin düzenlediği Toprak Sanatı sergisinde kapalı bir alanda bir toprak kümesi içerisinde böcek ilacı kullanmadan çimen yetiştirdi. *Çim Büyür* (Eser No:8) seyircinin ilgisini tipik bir olaya çekermiş gibi yaparken her bir izleyiciye akıl almaz derecede farklı deneyimler sunmaktaydı (Spaid, 2002).



Eser No.8: Hans Haacke, *Çim Büyür*, 1966-1969, çim ve toprak



Eser No.9: Hans Haacke, *Ren Nehri Arındırma Projesi*, 1972, Cam Havuz, Pompa, Ren Nehri Suyu, Japon Balığı

Ayrıca sanatçının Ren Nehri'nin kirliliği üzerine yaptığı *Ren Nehri Arındırma Projesi* (Eser No:9) ya da hayvanları bulundukları doğal ortamlardan ayırıp, onları hapsedmeye, evcilleştirmeye çalışan zihniyeti sorguladığı “10 Kaplumbağa Serbest Kalıyor” gibi çalışmaları, onun çevre sorunlarına ve toplumsal meselelere olan duyarlılığını gösterir (Yıldız, 2007: 33). Haacke'nin içinde yer aldığı AWC (Art Workers' Coalition) savaşa karşı protesto gösterilerine, sivil haklara karşı verilen eylemlere destek olduğu gibi, sanatçıların hakları konusunda da mücadele vermiştir. 1970'lerden itibaren Haacke muhalif söylemini daha da keskinleştirerek müzeler, sanat kurumları ve onları destekleyen şirketler arasındaki ilişkilere, kurumsal eleştiri olarak nitelendirilecek çalışmalara yönelmiştir (Yıldız, 2007: 33).

Çalışmalarıyla geleneksel düşünce ve uygulamalara baş kaldıran önemli bir figür de Joseph Beuys'tur. Beuys hem insan yaşamıyla doğa arasındaki bağlantıyı hem de radikal sosyal değişimleri betimlemede sanatın kapasitesini dile getirmek için gösteri sanatını kullanan ilk sanatçılardan biridir.

Bataklıklara, Avrupa'nın en çok tehlike altındaki eko-sistemine duyduğu kaygıyı göstermek için Beuys, 1971'de kendisinin bir bataklığa doğru koştuğu, çamurda yıkandığı ve nihayetinde bu bataklık çukuru boyunca yüzdüğü *Bataklık Eylemi* 'ni (Eser No:10) gerçekleştirdi. Bataklıklar denizden kazanılmış toprak olarak bilinen deniz seviyesinin altında olan kara kütlesi haline gelme ve kuruma tehlikesi altındaydı. Almanya'nın seri bir şekilde ormansızlaşmasıyla ilgili olarak Beuys ileri kentsel çevre bilimine duyulan ihtiyaca dikkat çekmek için 1971 yılında Düsseldorf'ta bir orman eylemine öncülük etti (Spaid, 2002). Daha sonra 1974'te *Ben Amerika'yı Seviyorum, Amerika da Beni* için bir kır kurdu ile kapanıp birkaç hafta geçirdi ve çevreyle ilgili kaygıları araştırdı. Amerikalı sığır yetiştiricilerinin çiftlik hayvanları için bir tehdit olarak gördükleri kır kurtlarına yönelik tavırlarını eleştirdiği bu performansında Beuys, Amerikan yerlilerinin kutsal saydıkları bu hayvanlar için kendi hayatlarını nasıl tehlikeye attıklarını sembolize etti (Spaid, 2002).

Uluslararası Sanat Sergisi olan Dokümenta 7'de de (1982) Almanya-Kassel'i 7000 meşe ağacı ile (Eser No.11-12) yeniden ağaçlandırmayı planladı. Meşe ağaçları hayatın kırılganlığını ve doğa ile insan arasındaki karşılıklı ilişkiyi ifade etmekteydi. Herkes bir ağaca 210 \$ ödeyerek ağaç dikme eylemine katılabilmekteydi. Bunun karşılığında her katılımcı “*küçük meşe ağaçları büyüyor ve yaşam devam ediyor*” yazılı imzalı bir sertifika almaktaydı (Spaid, 2002).

Beuys'un tüm eserlerindeki hareket noktası; doğadaki ve insan yaşamındaki sürekliliği, değişimi ve yenilenmeyi, durağanlığa karşı koyuşu ifade eden Fluxus'tur. Fluxus bir başka deyişle; atom bombası ve ölümcül teknolojiyle belirlenen bir çağa, doğaya ve kardeşlerine karşı yıkıcı insana tepki olarak doğan bir harekettir (Turhanlı, 2002: 9).



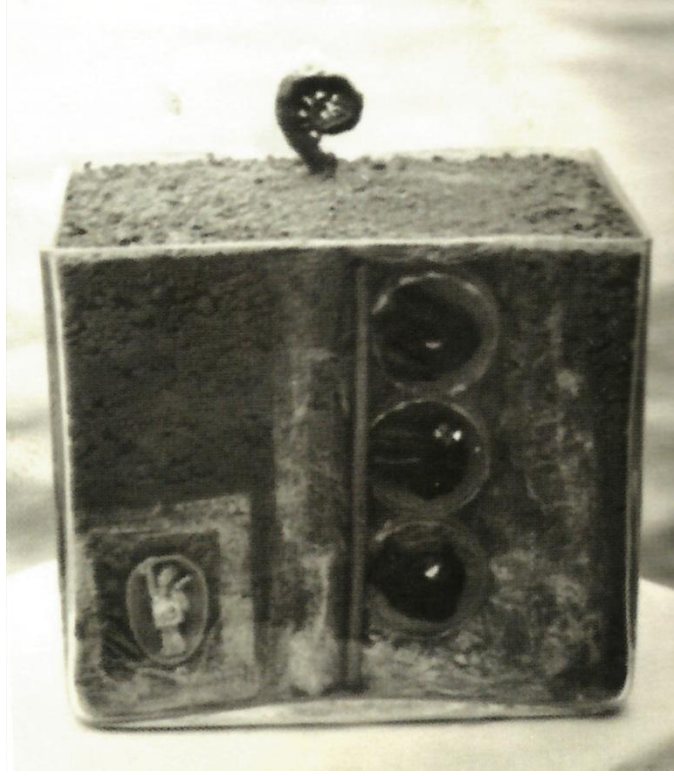
Eser No. 10: Joseph Beuys, *Bataklık Eylemi*, 1971



Eser No. 11: Joseph Beuys, *7000 Meşe*, 1982



Eser No. 12: Joseph Beuys, *7000 Meşe*, 1982



Eser No. 13: Füsün Onur, *Bir Tohum Yeşeriyor*, 1979, cam, toprak, bitki

Türkiye'de çevre sorunlarıyla ilgilenen ilk sanatçılardan biri olan Füsün Onur, 1978 yılında çevre kirliliğine karşı sert simgelerle yüklü bir nesneyle Türkiye Doğal Hayatı Koruma Derneği'nin sergisine katılır. Çimentodan bir kaidenin üzerindeki tel örgüden oluşturulmuş bir çit üzerindeki sülüklerin ve küçük çiçeklerin dizili olduğu bu çalışmasını çimentodan bir kaidenin üzerine yerleştirmiştir. Yine aynı kuruluşun bir sonraki yıl gerçekleştirdiği başka bir sergisi için sanatçı, dikkatini doğa mucizesinin neredeyse masalsı anlatımına yöneltti (Brehm, 2007: 40-41). *Bir Tohum Yeşeriyor* (Eser No.13), toprakla doldurulmuş ve içinden stilize bir bitkinin filizlendiği, üstü açık, dikdörtgen bir cam kaptan oluşur. İzleyici, cama baktığında, toprağın altında hem bitkiye zarar verenlerin hem de bitkinin koruyucu meleğinin yer aldığı çeşitli oyuklar fark ediyordu (Brehm, 2007: 41).

Sanatın sosyal bir olgu ve zamana göre değişebilen devinimli bir yapı olarak algılanmasıyla sanatçılar, sanatın iyileştirici gücüne inanmaya başladılar. Tanımını değiştirdikleri sanat aracılığıyla toplumsal bir dönüşüm yaratabileceğini düşünen her sanatçı bireye, topluma ve doğaya yönelik duyarlılığını çeşitli yollarla ifade etti. Tüm bu çabalar insanoğlunun doğa üzerindeki geleceği hakkında düşünmesini ve konumunu sorgulamasını sağladı.

2.4. ‘İz’lenen Doğa

İz, var olmanın delilidir. Bir şey ne zaman bir yerde bulunsa veya bir yerden geçse, o zaman aralığı için orada iz bırakır. İz, atılan her adımdan sonra geriye kalandır, varlığın göstergesidir; var olmuş olmanın, bazen de var olacak olanın. Geçmişte olan biten her şeyin mirasıdır bize iz. Bir ağacın köklerinden, bir böceğin fosilleşmiş bedenine kadar geriye kalan ve bana kadar ulaşan her şey, ben oradaydım demenin bir biçimidir.

Var olan yok olur, geriye izi kalır. Dünya bizden önce var olmuş milyarlarca şeyin izleriyle doludur. Doğa da kendi süreçselliği içerisinde bu izleri sahiplenerek yoluna devam eder. Bütün canlılar yaşadıkları çevreye bir iz bırakır ancak hiçbir canlı türü bunu insan kadar büyük bir tutkuyla yapmaz. İnsanın kendisi dışındaki tüm canlı varlıklar doğayı yalnızca kullanmakla yetinir ve yalnızca kendi varlıkları aracılığıyla onda değişiklikler yaratırken, insan ise doğayı kendi amaçları doğrultusunda değiştirir (Engels’ten Akt. Kovel, 2004; 102). İnsanın dünyaya ilave ettiği her şey müdahale etme hırslarının simgeleridir. Müdahalenin diğer bir anlamı araya girmek, karışmaktır ve elini kullanarak farkını koyan insan bu müdahale yetisiyle süre gidenin seyrini değiştirebilir. Mağara duvarlarına av sahneleri çizen meçhul adamlardan kendi hatırasına piramitler inşa ettiren Firavunlara kadar her devirde insan doğadaki doğum, yaşam ve ölüm döngüsüne bir çentik atmak istemiştir. Geriye silinmesi, kaybolması zor bir iz bırakmak insanın bu dünyayı algılaması ve anlamlandırması ile ilgili bir meseledir.

Neredeyse son yarım yüzyıldır değişen değerler ve beklentilerle beraber geleceğe iz bırakmak peşinde koşmanın anlamsızlığı keşfedilene kadar, sanatsal etkinlik de tüm diğer insan etkinlikleri gibi iz bırakmak üzerine odaklanmaktaydı. Doğanın düzensizliğine yapılacak bütün eylemlerin meşru olduğu bir devirde sanatçının da ister istemez doğayı kendi yabancılığı ve hamlığı içerisinde çıkarıp yeniden görünür bir düzene oturtma çabası anlaşılır bir durumdur. Ancak bu geleneğe karşı duran sanatçılar içinse bu tavır sanatı ölüme terk etmekle eş anlamlıdır. Doğa-insan ara sınırında duran, doğa ile ilişkimizi sorgulayan ve tekrar tanımlayan bu sanatçılar için doğanın kendisi en yaratıcı ve en etkili sanatçı olarak düşünülür. Sanatçının doğanın yaratılarına duyduğu bu hayranlık sayesinde doğaya ait olan birçok malzeme eserin bünyesine girer. Böylece doğa sadece yapıtın çevresi veya malzemesi olmakla kalmaz, kendisi de bir yapıta dönüşür. Doğanın bir parçasının görüntüsüne karşılık gelen peyzaj geleneğinin yerini daha bütüncül bir doğa alır. Sanata, zaman ve süreç üzerindeki vurgu ile birlikte tek bir görüntüye bağlı kalmama özelliği de eklenmiş olur. Böylece doğa peyzajı hem sanatçı hem de izleyici tarafından, tek bir doğru bakış açısı ve odak noktası olmadan (Fowkes,2004), çerçevesiz olarak deneyimlenir.

Sanat tarihinde, Rönesans’tan miras kalan çerçevelemek (Fowkes, 2004), görmenin bir yoludur ve gözlemleyen, araştıran fakat bunun dışında ne gördüğü ile

ayrılan sanatçının düşüncesinin bir yansımasıdır. 1970’li yıllar ise doğayı daha az çerçeveleme yolundaki gelişimi temsil eder. Doğa hakkındaki kavram ve okumaların değiştiği günümüzde, doğanın sanatsal temsili, doğal dünyanın sosyal algısı ile yakından bağlantılıdır. Bu iki yönlü bir süreçtir: toplum doğayı nasıl deneyimleyeceğinin fikirlerini çizerken sanatçılar da çevreye karşı mevcut sosyal tutumlarını belirlemekte ve tepki vermektedirler (Fowkes, 2004). Böylece sanatçılarca yaratılmış, doğadan kaynaklanan, doğaya ait olan veya onu betimleyen dikkat çekici ve güçlü işler ortaya çıkmaktadır. Geleneksel boya resmi de yeni bir amaçla ve daha önce görülmemiş bir tarzda yeniden hayat bulmuştur. Ressamlar çok geniş bir yelpazede tarihin enginliğinden ve kendi algı üstünlüklerinden beslenerek insan varlığının savaşlar ve çevresel felaketlerden dolayı maruz kaldığı tehdidi, doğayı konu edinerek, göz önüne çıkarmışlardır (McKenzie; 2007). Doğaya bu yeni bakışı, görsel sanatlarla ifade eden sanatçılar, doğa ile insan eylemlerinin kesiştiği, hem kalıcılığı hem de gelip geçiciliği sorgulayan ve bazen de doğayı betimleyen birçok yapıta imza atmışlardır.

2.4.1 Doğadaki Çizik: Sanatçı Eylemleriyle Kesişen Çevre

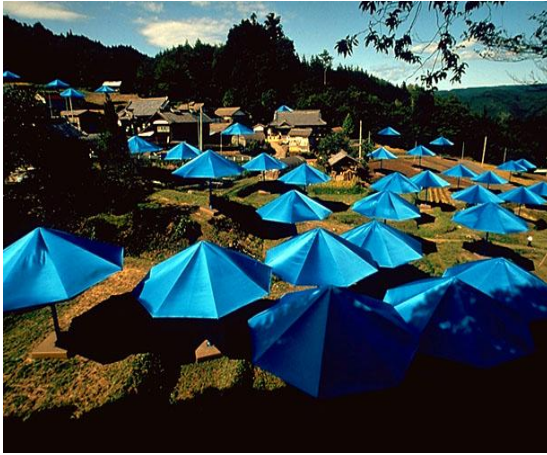
Yeryüzü her zaman insanlığın marifetlerine sahne olmuş, meydana getirdiği ürünlerini bünyesinde sergilemiştir. Etrafımız insan elinin değmediği tek bir alan bile kalmamış gibidir. Çevrenin bu görüntüsüyle, insanoğlunun yeryüzünde muazzam bir kontrolü olduğunu anlarız. Romalı oyun yazarı Terentius (Akt. Tanilli, 2001: 51) (İ.Ö. 190-159) “...insanım, insansal olan hiçbir şey bana yabancı değildir” dediğinde kendimize tanıdık gelen tek doğanın bize benzeyen doğa olduğunu vurgulamak istemiştir belki de. Bu tanıdık, yapay doğa parçası, insanoğlunun iz bırakma tutkusunun, işaretleme ve sahiplenme hırısının göstergesi gibidir. 1987’de Bill Vazan *Tekerlek İzi* (Eser No.14) adlı çalışmasını gerçekleştirirken, tekerleği insan ayağının metaforik bir uzantısı olarak düşünmüştür. Bu iz insanoğlunun dünya yüzeyindeki damgasını ima etmektedir (Karavit, 2008: 62).



Eser No. 14: Bill Vazan, *Tekerlek İzi*, 1987, 16 m Ø

Dünyanın en popüler ve tartışma yaratan sanatçılarından Christo ve Jean-Claude, 1990’da aynı anda hem Japonya’da bir arazi üzerinde 19 km uzunluğunda hem de Kaliforniya’da 25 km uzunluğunda binlerce şemsiyenin kullanıldığı büyük

bir labirent gerçekleştirdi (Eser No.15). Çok kıymetli ve sınırlı Japonya topraklarında şemsiyeler özenle ve birbirlerine yakın yerleştirilerek, bazen de pirinç tarlalarının geometrisini takip ederek konumlandırılmışlardı. Yıl boyu etrafı sürekli saran su tarafından zenginleşmiş bitki örtüsünü temsilen şemsiyeler maviydi. Kaliforniya'nın uçsuz bucaksız geçici otlaklarında ise şemsiyelerin konumlandırılışı, değişken ve her yöne saçılmış bir yapıdaydı. Kahverengi tepeler sarı otlarla kaplıydı ve bu kirli peyzajda şemsiyeler sarıydı. Birbirinin aynısı olan mavi ve sarı renklerdeki, serbest duran bu dinamik modüller her iki vadideki toprakların yaşamsal olanaklarını sorgular niteliktedir. Sanki duvarsız evler ya da göçebelerin kurduğu geçici yerleşkelermiş gibi bir iç mekân izlenimi yaratırlar. Bu haliyle bir sanat eseri olarak süreksizlik kavramıyla da bağ kurarlar. Aynı zamanda akla doğa ve insan ilişkisi üzerinden, düzen verilmiş bir çevrenin yaratılmış olduğu gelir. Birbirinin aynısı olan mavi ve sarı şemsiyeler birlik ve sürü yaşayışını anımsatır. Bertrand Russel'a göre (1972: 14) "sürü yaşayışı, insanın toplum yaşayışına sorgusuzca yatkınlığının yansımasıdır ve bu onun ortak davranış biçiminin de belirleyenisidir". Doğa da insan aracılığıyla koşulsuzca büründüğü böylesi bir görüntüyle bu benzeşim sürecine katılmaktadır.



Eser No. 15: Christo ve Jean-Claude, *Şemsiyeler*, 1990, 19 ve 25 km arazi

Birçok sanatçı doğayı ele alırken çevreleriyle ayrılmaz bir bütün oluşturan eserler yaratmak ister. Bu sanatçılar için tüm peyzajla bütünleşmiş bir eleman olarak gördükleri işleri, insanoğlunun doğaya müdahalesinin bir tür temsidir. Dennis Oppenheim'in *Sıçramış Binalar* (Eser No.16) adlı çalışması, gökyüzünden inen yağmur damlalarının zeminle buluşması esnasında aldığı anlık ve büyük değişimin biçimleşmiş halidir. Oppenheim, yalnız ne gördüğümüz değil ayrıca görme biçimlerimiz ve anlam çıkarma sürecimiz konusunda da yeni ufuklar açmaktadır (Tuncer, 1998: 160). Bu doğa olayını görselleştirdiği çalışmasını, bir su damlasının basit bir hareketi ya da büyük bir gözyaşı (Morson, 1994) olarak nitelendirmektedir

ve gözyaşı tekrar yukarı doğru sıçramaktadır. Bu ve buna benzer birçok çalışmasında Oppenheim, kazma veya çizme gibi yöntemlerle toprağın yüzeyini bir tuval gibi düşünür.



Eser No. 16: Dennis Oppenheim, *Sıçramış Binalar*, 2009, cam ve metal



Eser No. 17: Mehmet Kavukçu, *Mevsimler ve Biçimler*, 2012

Mehmet Kavukçu oluşturduğu büyük boyutlu buzdan binalarında yaşadığı şehir olan Erzurum'un kendisine dayattığı doğa şartlarıyla, sanatın ve hayatın kendisine sunduğu olanakları birleştirmektedir. Kavukcu'nun 2012 yılında yaptığı yerleştirmelerden oluşan *Mevsimler ve Biçimler* (Eser No:17) adını verdiği buza

dönüşen binalarının içerisi strafor malzemeyle doldurulmuş geometrik formlardan oluşmaktadır. Bu formlar üzerlerine suyun püskürtülmesiyle yeni formlara dönüşmüştür. Ayrıca kaza yapan 6 otomobili hortumla ıslattıktan sonra yine su püskürterek buzla kaplamış ve daha sonra vücudunu da buz kalıplarına sararak beline bağladığı halat yardımı ile vinçle metrelerce yukarı çıkıp eserin bir parçası olmuştur. Kavukçu kendisiyle yapılan bir röportajda “yaşadığımız doğa ile barışık olmak için sanat aracılığı ile ilişki kuruyoruz. Aynı doğada yaşayıp, doğanın şartları ile bütünleşip, bu doğada hayatımızı sürdürüp, ölüme gidiyoruz yaşam doğada çok zor. Sıkıntılı ve zor şartlar altında kış geçiyor. Buna rağmen insanların doğa ile daha sıcak, daha samimi diyaloglar kurduğunu gördüm” diyerek yaşadığı şehir olan Erzurum ve sanatı arasındaki ilişkiye değinmektedir (Erzurum’da, 2013).

Doğa üzerinde gerçekleştirilen birçok çalışmada, doğa belirgin bir değişime uğratılır. Bu esnada sanatçı doğanın verilerinden yola çıkar ve doğaya eklemelerde bulunur. Zamanla doğanın yasalarının işleri etkilemesine izin verilir. Böylece doğa ile eklenilerek bir çeşit iş birliği yaratılır. Ancak doğanın dâhil olduğu veya parçası olduğu bu tip işler sıklıkla bazı gözlemciler tarafından doğaya karşı bir estetik onursuzlaştırma olarak anılmışlardır. Sanatçı ve eleştirmen Donald Krauford çoğu çevre işini ‘tek taraflı estetik bir doğaya dayatma’ olarak nitelemiş ve ‘sahteliğini, zor kullanarak doğaya işlemek saydığını’ söylemiştir (Carlson, 1986: 335-350). Aslında 60’ların ortasından günümüze kadar gelen, sanat ve doğayı kesiştiren bu çalışmalar, zaman içinde pek çok kişi tarafından çevresel vakalar ile gündemde tutulmuş ve sorgulanmıştır. Ancak Krauford gibi bazı eleştirmenler bu işlerin doğaya karşı yapılan ‘estetik taciz’i, işin gönderi yaptığı çevresel sorunlardan daha büyük bir problem olarak görmektedirler (Carlson, 1986:335-350).

Yine de bu çalışmaların pek de bakılası olmayan mekânları işleyerek doğal hallerinden daha cazip hale getirdikleri su götürmez bir gerçek. Öte yandan çevresel sanat ve doğa bu sanatçılar için aynı şeydir. Doğanın, işlense bile doğa kalmasına engel olmaz bu işler. Smithson (Akt. Carlson, 1986: 335-350). “bir sanatçının toprağa muamelesi, kendisinin bir doğa birimi olarak ne kadar farkında olduğuna bağlıdır” der. Kendi doğaya olan sanatsal ilgisini, coğrafi bir ajan olarak insanın, doğa döngüsünün üstüne çıktığı değil, parçası olduğu bir kişilikle tanımlar (Carlson, 1986: 335-350).

Doğada insan varlığının ‘iz bırakması’ üzerinden kurgulanan çalışmalar çoğunlukla doğanın döngüselliğine gönderme yaparken aynı zamanda doğa üzerindeki insan tahakkümünün simgesi olan sınırları ve haritaları da gündeme getirir (Antmen, 2008: 225). Christian Phillipp Müller’in videoya çektiği ve *Yeşil Sınır* (Eser No.18) olarak adlandırdığı yürüyüş performansları fiziki coğrafya ile siyasi coğrafya üzerinden doğa/kültür ayrımını irdeler. 1993 tarihli video Müller’i Avustralya’dan İtalya, Liechtenstein, Almanya, İsviçre, Slovakya, Çek Cumhuriyeti, Macaristan, Slovenya sınırını yasadışı bir şekilde geçerken açık, kırsal bir alanda

göstermektedir. Burada sürekli gözetim altında olmayan ‘yeşil sınırları’ yürüyerek geçen Müller, bu yasadışı sınır geçişi ile kendini bir ‘suçlu’ durumuna getirmektedir ve bu süreç içinde kendi rolünü sorgulamaktadır. Eğer bir sanatçı ulusal sınırları geçerse, bu hâlâ sanat mıdır, ya da yasa dışı bir eylem mi? Sanatsal özgürlük sınırlarla son bulur mu? (Müller, 2007) gibi sorularla Müller sadece sanat ve yasa dışılık arasındaki sınırın üzerinde hareket etmez, aynı zamanda, tıpkı Richard Long gibi sembolik ve temsili sanat anlayışına karşı bir başkaldırıda bulunur.

C.P.Müller’den 20 yıl kadar önce doğa üzerindeki, en basit eylemlerden yola çıkarak yaptığı yürüyüşleriyle dikkati çeken Richard Long (Eser No.19), gidip geldiği bölgelerde ayaklarıyla izini bırakarak, insanoğlunun yeryüzünü etkileyici gücüne atıfta bulunmaktaydı. Bu eylemler sırasında, her ne kadar çevreye zarar vermekten kaçınmış olsa da, iz bırakan olarak, doğal sürecin işleyişine müdahale etmiş olduğunu söyleyebiliriz.



Eser No. 18: Christian Phillipp Müller, *Yeşil Sınır*, 1993



Eser No. 19: Richard Long, *Yürüyüş*, 1971

2.4.2. Bedenleşen Doğa

Toprağın dokusu, hareketi ve dinamizmi, doğayı evrensel boyutta ele almaya çalışan ve insanla olan ilişkisini sorgulayan birçok sanatçı için temel değini noktası olmaktadır. Birçok kültürde toprak geldiğimiz ve gittiğimiz yerdir. Çok yönlü bir kavram olarak, kimi zaman vatan kimi zaman mekân, alan veya cennet olarak türlü anlamlara bürünür. 1992’de *Kişisel Ada* (Eser No.20) adlı çalışması için Vito Acconci (Akt. Karavit, 2008: 62-63) “bizim hayal güçlerimiz süslenmiş alanlara doğru yüzer, gider, ama bedenlerimiz yeryüzüne bağlanmıştır” derken kendi zihninin



Eser No. 20: Vito Acconci, *Kişisel Ada*, 1992, kayak, toprak

seyahatleri ile bedeninin toprakla olan bağımlılık ilişkisini yansıtmaktadır. *Kişisel Ada* bir çift metal kayıktan oluşur. Bu kayıkların içleri toprakla doldurulmuş ve fidanlar ekilmiştir. Kayıklardan ilki tamamen karada, ama kenarlarına kadar toprağa gömülü olduğundan hareketsizleşmiştir. Diğer kayak, sanatçının “taşınabilir ada” diye adlandırdığı dairesel bir çim alana saplanmıştır (Karavit, 2008: 62-63). Bulunulan yerden uzaklaşmayı temsil eden kayıkların toprağa saplanmış olmasıyla aidiyet ve hareketsizlik gibi kavramlar insan bedeni ve bu bedenin toprakla olan ilişkisi üzerinden irdelenmektedir.



Eser No. 21: Nazan Azeri, *Büyümek*, 2004, fotoğraf,

Beden ve doğa ilişkisi birçok sanatçı için vazgeçilmez bir temadır. Kent yaşamının insan ve doğası üzerindeki yabancılaştırıcı ve sömürücü etkisi insan-beden ayrılığına neden olurken, bedenin bu kırılgan ve savunmasız kimliğine odaklanan sanatçılar da çoğunlukla doğayı referans olarak alırlar. Bedene odaklanan bu çalışmalarda bir tür kültür-doğa ikileminden söz edilebilir. Bedenin kendi öğretisine

önem verilirken, akıl ve beden ayırımına gidilmeksizin bedeni deneyimlemeye öncelik tanınır. Bedene yönelik bu tavır sayesinde doğa gerçek bir deneyim olarak algılanır ve paylaşılır (Antmen, 2008: 222-223). Özellikle toprak ile ilişkilendirilen doğanın dışıl yanının vurgulandığı birçok çalışmada doğa can verilmiş, doğurgan bir varlıktır ve insanın en yakından tanıdığı varlık olan kendi bedenine benzetilerek yorumlanır (Oldroyd, 2004:45). Nazan Azeri'nin ilk kez 2004 yılında sergilediği *Büyümek* (Eser No.21) isimli fotoğraf çalışması, *Dönüşüm* ve *Hatırlıyorum* isimli çalışmalarla birlikte bir üçlemedir. Bu çalışmalarda, ilkokul sıralarında pamukla yetiştirdiğimiz fasulye ve mercimeklerden yola çıkan sanatçı, doğanın anaç yönünü doğurganlığı temsil ederek sorgular. Sanatçı bu anısal eylemi sadece bedeninde değil, plastik bebeklerin ve silahların üzerinde de denemiştir (Nazan, 2005).



Eser No.22: E. Yıldız Doyran, *İsimsiz*, 2005, dijital fotoğraf, 120x180 cm

Yıldız Doyran'ın (Eser No.22), Ana Mendieta gibi doğanın içine (kumun, çamurun, gökyüzünün, bitkilerin vs.) kendi vücudunun izlerini bırakmasının aksine insan bedeninin içine bırakılmış izlerle oluşturulmuş kompozisyonlarında ise aklımıza hem ruhani hem de fiziksel olarak doğa ile kurulan ilişki gelir. Amaç doğa ile her anlamda bütünleşmektir. İnsan vücudu da, dışarıdaki doğa da gelip geçicidir: ve tabii aralarındaki ilişki de. Sanatçı için doğayı keşfetmek bir yabancılığın izini sürmekten çok kendini de keşfetmek anlamına gelir (Yüksel, 2004: 44). Etrafımızdaki her şey bir ilişki içindedir. Sanat da doğa gibi diyalektik bir ilişkiden doğar ve sanatın kendi içsel yasaları da tıpkı doğanın yasaları gibi düzenlenir. İnsan, sadece doğa karşısında değil, kendisi ile olan çatışmasından ortaya çıkan yaratım potansiyeli ile üretir. Sanatçı bu durumda düşsel gücünün yoğunlaşması sonucu, imgesel biçimleri kullanarak, bu biçimlere anlam yükleyerek doğa ile olan yakınlığını korur. Doğaya yeni biçimler ekleyerek yeni bir evrenin yaratılabilmesi ise ancak sanatsal bir kurguyla olasıdır (İnal, 2005: 40).



Eser No. 23: M. O. Donar, *Strider, Salacia, Angry Neptune*, 2008, bronz, 170x50 cm

Strider, Salacia ve Angry Neptune (Eser No.23) isimli üç anıtsal figürde Michele Oka Donar doğanın kutsal niteliklerini düşünmemizi ister. Bu başsız formlar eski fosilleşmiş totemlere benzer ve yüzeyleri hem doğal güçlerin hem de geçen zamanın bozduğu yara izlerini çağrıştırır (Donar). Sanatçının doğal dünyaya uzun zamandır süregelen bir ilgisi vardır. Bu üç beden de bir çeşit zamansızlık içinde mekâna konumlanmışlardır.

Yine doğa ile paralel çalışan diğer bir sanatçı Nils Udo'dur. Dev bir kuş yuvasını betimlediği, 80 tonluk bambu ve kütüklerden yapılmış *Clamson Kuş Yuvası*'nda (Eser No.24) insanın bedensel ve ruhsal duygularını, yuva, aidiyet, sığınak gibi kavramlarla irdeler. Kendisini bir ütopyacı olarak nitelendiren Udo (2002), "doğada neyin mümkün ve neyin gizli olduğunu fark etmek için, neyin gerçekten asla var olmadığını fark etmek için, ütopya gerçeğe dönüşür. İkinci bir hayat ortaya çıkar. Olay vuku bulur. Ben onu sadece canlandırırım ve görülür hale getiririm" demektedir.



Eser No. 24: Nils Udo, *Clamson Kuş Yuvası*, 2001, ağaç ve otlar, 7m yükseklik

Andy Goldsworthy'nin çalışmaları da insan bedeninin varlığını ve doğayla aralarındaki ilişkiyi destekler niteliktedir. İnsanın yetenekleri sayesinde doğayı kontrol edebilme becerisine sahip olmasına rağmen insan yaratılarının er geç doğanın kontrolü altına nasıl alındığını gösterir. *Delğin Etrafındaki Yapraklar* (Eser No.25) benzeri birçok çalışmasında Goldsworthy, çiçekler, taşlar, yosunlar gibi akla gelebilecek birçok doğal malzeme ile yarattığı mekânlarda form olarak daireyi veya oyukları kullanır. Eski inanışlarda daire ay inancının dişil simgesidir ve ay tanrıçasının rahmine benzetilerek betimlenir (Atalayer, 2007: 108). İnsan doğuştan sonraki şoku atlatmak için anne rahmine benzeyen doğa rahmine sığınmıştır (Soylu, 2004: 117). Bunlar da doğanın kendisine sunduğu oyuklar, diğer bir tabirle, mağaralar olmuştur. Doğayı temel alarak işlerini gerçekleştiren diğer birçok sanatçı gibi Goldsworthy de kullandığı dairesel formlarla, eski devirlerin inançlarına, yaşam biçimi ve doğayı algılayışlarına, bedenle kurdukları ilişkiye gönderme yapar.



Eser No. 25: Andy Goldsworthy, *Rowen Leaves Around Hole*, 1987, Doğal Malzemeler: Taş, Kum, Toprak, Yaprak vs.



Eser No. 26: Andy Goldsworthy, *Yumurta Heykeli*, 1999, taş, 3.7 m

Doğum ölüm ve yeniden doğum döngüsünün sıkça betimlendiği çalışmalar arasında, bunu en iyi karakterize eden çalışmalardan biri de Andy Goldsworthy'nin *Yumurta* (Eser No.26) isimli heykelidir. Antik bir tapınağı çağrıştıran, anıtsal, doğa

ile karşı karşıya bırakılmış, ama aynı zamanda yakından bağlantılı bir çalışmadır bu. İlkini 1999'da kumtaşlarından inşa ettiği yumurta heykellerinin bazıları yıkık binalar içerisinde ve çoğunlukla yürüme yollarıyla bağlantılı olarak konumlanmaktadırlar. Taşı taş üstüne koyarak mimari bir yapı oluşturmak ilk uygarlık denemeleri olarak görülebilir. Goldsworthy gibi sanatçılar da yapıtlarını oluşturmak için eski insanların doğaya davranışlarına ve bıraktıkları izlere çoğu zaman atıfta bulunmaktadırlar. Jeolojik oluşumlar da bu ilhamın büyük bir parçasını oluşturmaktadır.

Doğaya yapılan bu uygulamaları eski devirlerin uygulamalarından ayıran, sanatçının doğada kalıcılığı gözetmek yerine, doğanın geçiciliğine ve yaşam döngüsüne yaptığı atıflardır. Eski devirlerde ise insanoğlu sonsuzluğa da uzanacak ve böylece kendisini ölümsüzleştirecek bir iz bırakmak peşinde koşmuştur. Bu çalışmaların pek çoğu doğayı kendi içinde ayrıştırıp, doğa içeriğinin büyük bir bölümünü çevreyle ilişkilendiren özel bir karakter olarak ele alırlar. Bunlar çevre elemanlarıyla ilişkilendirilmiş, belli bir yerin taklit edilemez gerçekliğini ortaya çıkarma amaçlı yaklaşımlardır.

2.4.3. Doğanın Süreçselliğine Katılmak

İnsanoğlunun doğada kurduğu ve kuracağı her türlü yapının tekrar doğa tarafından kendi içsel bütünlüğüne katılmasına duyulan hayranlıktan yola çıkan günümüz sanatçısı için zaman içinde oluşum çalışmalarının temel ögesidir. Gelip geçen zamanın içinde çalışmalarına bir konum kazandırmak isteyen bu sanatçılar, seçtikleri mekân ve kullandıkları malzemelerle de bu döngüye katılırlar. Çiçekler, meyveler, çim, buz ve otlar gibi seçtiği malzemelerin geçici doğası nedeniyle Anya Gallaccio'nun çalışmalarının çok azı kalıcıdır. Bu malzemelerdeki dönüşüm ve bozulmanın döngüsü uygulamalarının temelini oluşturur ve sergilendikleri süre boyunca değişime uğrarlar. *Yeşil Üzerinde Kırmızı*'da (1992) on bin adet gül başı sergi süresince yavaş yavaş kurumuş, *Kuvvetler ve Yüzeyler*'de de (1996), ortasında tuz gömülü 32 tonluk buz bloğunu Londra Wapping'te eski bir pompalama istasyonunun önünde erimeye bırakmıştır (Deblonde, 2003).

Daha sonraki yıllarda Gallaccio, her zaman çalıştığı alışıldık malzemelerin zıttı gibi görünen ancak geleneksel heykelin dağarcığında önemli bir yeri olan bronz ile çalışmaya başlamıştır. *Çünkü Hiçbir Şey Değişmedi*'de (Eser No.27) bir bronz ağacı açık kırmızı porselen elmalarla süslemiştir. Daha sonra *Çünkü Duramıyorum*'da (Eser No.28) benzer bir bronz ağaç vardır fakat bu sefer elmalar gerçek ve çürümeye bırakılmıştır. Gallaccio, hâlâ yaşayan elmalarla doğal çürümenin ya da olası yok oluşun kaçınılmaz sürecini görünür hale getirmiştir. *Bu Açık Mekân İçerisinde* isimli çalışmasında Gallaccio Camden'daki küçük bir galeriyi öldükten sonra Londra Parkı'ndan alınan atkestanesi ağacının bir bölümüyle doldurmuştur. Ağaç sanki her an binanın dışına doğru patlak verecekmiş gibi büyük, yüksek tavanlı

mekânı doldurmakta, dalları pencerelere ve duvarlara abanmaktadır. Muazzam mevcudiyetine rağmen ağaç ne yazık ki cansız, kol ve bacakları bozulmuş, çapraz şekilde kesişen gergi ve ipler tarafından zapt edilmektedir (Eser No.29). Ağaç bu donanımlar nedeniyle zihinlerde Frankenstein'in canavarı etkisi yaratır (Williams, 2008). Gallaccio için çalışmaları kullandığı malzemelerin önceden kestirilemeyen doğasından dolayı hem bir performanstır hem de bir işbirliği içerir (Anya, 2009). Bu işler sadece izleyiciyi görsellikleriyle çekmemekte ayrıca koklama ve duyma gibi diğer duyulara da etki edebilmektedirler.



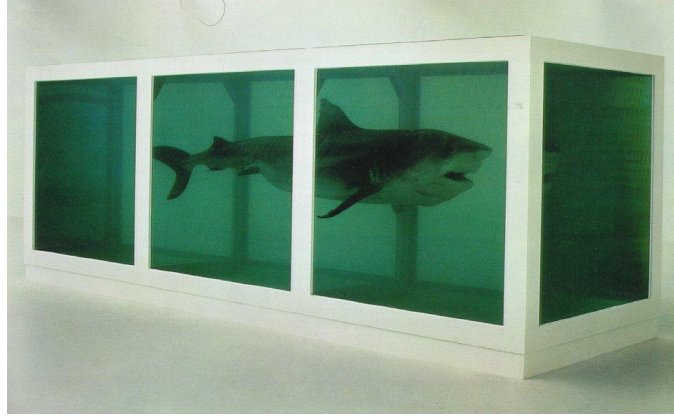
Eser No. 27: Anya Gallaccio, *Çünkü Hiçbir Şey Değişmedi*, 2000, porselen, ağaç



Eser No. 28: Anya Gallaccio, *Çünkü Duramıyorum*, 2002, ağaç, elma



Eser No. 29: Anya Gallaccio, *Bu Açık Mekân İçerisinde*, 2008, ağaç



Eser No. 30: D. Hirst, *Yaşayan Birinin Zihninde Ölümün Fiziksel İmkânsızlığı*, 1991, Cam, Metal, Formalın, Köpek Balığı Cesedi

Çürüme, bozulma, yeniden başka bir varlık olarak var olma gibi doğal durumların kaçınılmazlığı, varlığın gelip geçici olduğunu idrak etmiş olan günümüz sanatçısının ilgisini oldukça çekmektedir. Öte yandan, Damien Hirst ise *Yaşayan Birinin Zihninde Ölümün Fiziksel İmkânsızlığı* (Eser No.30) adlı enstalasyonu ile ölümün, çürümenin kaçınılmazlığına hükmetmek için bir köpekbalığı cesedini formalın ile korumaya almıştır. Hirst (Akt. Bauman, 1999:112) dünyayı anlamaya çalışanların bunu yaparken “nesneleri dünyanın dışına çıkarma ya da nesnelere bakmak için onları öldürme” eğiliminden yakınıyor ve ekler: “Önce hayattaki her şeyin çok hassas ve dayanıksız olduğu gerçeğinden, bundan duyduğum korkudan yola çıkarak, dayanıksızlığın örtbas edildiği bir heykel yapmak istedim”. Hirst, köpekbalığını tam da ölümün eşiğindeyken yakalamış ve yaşam ölüm ve yeniden yaşam döngüsünü ertelemiştir. Bir zamanlar canlı olan şeyleri, kaderlerinin onlara emrettiği gibi hareketin ve değişimin izlerini taşıyarak, yaşamın hatırasıyla damgalanmış bir şekilde kendi hareketleri içinde kalmaya zorlamıştır (Bauman,

1999: 113). Böylece çürürken yaşanan yaşam döngüsü son bulmuş ve ölüm gerçekleşmiştir. Hirst'ün bu ve buna benzer birçok çalışması anlam bakımından natürmort/ölü doğa resimleri ile ilişkilendirilebilir. Sonuçta natürmortlar da ölüm ve yaşam sürecinden koparılmış varlıkların temsili olarak insanlara sunulmasıdır.

Natürmort (ölü doğa) resimleri bir süreci yansıtmaktan çok yaşamdan çalınmış fakat ölümü ertelenmiş varlıkların düzenlenmesini içerir ve insanın doğa üzerindeki hükmünün görselleşmiş belgeleri gibidir. Kendisini 'sanayi sonrası peyzajı'yla ilgilenmesi bakımından Robert Smithson'a benzeten Constance Lewallen ile (Lewallen, 1990) 19. yy peyzajından bahsettiği *Natürmortlar (Still Lifes)* (Eser No.31) adlı çalışması üzerine yaptığı bir röportajında Canan Tolon, İngilizcedeki "stil life/durgun hayat" ya da diğer karşılığı olan "natürmort" kavramına değinir. "Still Life"ı "önceden canlı olan ve sonradan kendi doğal ortamından koparılan, yapay bir çevrede olan yaşam ve ölüm arasındaki durumu ele geçiren nesnelerin görsel olarak mutluluk verici bir kompozisyonu" olarak tarif eder (Lewallen, 1990).



Eser No. 31: Canan Tolon, Natürmortlar, 1990, doğal malzemeler, 230x110 cm

Canan Tolon bu çalışmalarında yerinden edilmiş otları, çimleri kullanır ancak natürmortun ötesine geçerek, doğanın süreç dâhilindeki değişimini ele alır. Ona göre (Akt. Aydoğan, 2004b: 22) çalışmaları "vazoda çiçek yapmaktan çok daha doğaya yakın bir şey: örneğin, mikroskoptan görünen, aslında, bir peyzaj sayılabilir." Doğanın sahip olduğu dengenin ahengini göstermek için kullandığı malzemeleri sergilendikleri süre boyunca çürümeye bırakır. Böylece çalışma bir sonucu içermekten çok oluşum sürecini gözler önüne serer (Aydoğan, 2004a: 63). Tolon

(Akt. Türker), küratörlüğünü Ali Akay ve Levent Çalıkoğlu'nun yaptığı *Doğayla Buluşmak* (2005) sergisindeki çimlenen tuvaleri için, “otlar doğal olarak ölüyor ve renk değiştiriyorlar. Aynı şekilde, tuval paslanmış çelikle temas ettiği zaman lekeleniyor. Yapıtlarım, ölü olanın teşhirinden çok, dikkati o statik olduğu varsayılan ama aslında başka yaşam düzlemlerinde devam eden durumun yol açtığı sürece yöneltiyor” demektedir.

Doğadaki bütün varlıklar çevrelerindeki değişim ve dönüşümleri algılar ve buna göre durum değiştirirler. Bu anlamda tüm varlıklar için aktif olmak var olmanın temelidir. Zaman da bu değişim ve dönüşümler sonucunda oluşur ve bu süreç geri döndürülemezdir. 1960'ların sonlarında kendini Yoksul Sanat ile birlikte gösteren Guiseppe Penone ise zamanı geri döndürmeyi başaramasa da, yaptığı çalışmalarda inşaat ve sanayide kullanılmak üzere üretilmiş odun ve kalasları, ağaç oldukları zamana geri döndürmeyi görev edinmiştir (Eser No.32). Doğal olmayan ile doğal birleştiren sanatçı 52. Venedik Bienali kapsamında gerçekleştirdiği İtalyan pavyonundaki sergisinde doğayı yeniden yaratmaya girişmiştir. Hayvan derisi ile kapladığı ağaç kütükleri, derinin lifleri ile mermerin liflerini görkemli bir bütünlük içinde bir araya getirmiştir (Sayar, 2007: 37). Penone hem analitik hem de duyumsal yaklaşımı aracılığıyla, bizi bedensel dünyamızın bir başka imgelemine alır ve insanoğlunun doğa ana ile arasında sürmekte olan bir bağı vurgular (Lassiat, 2004). Onun çalışma sürecinde kolayca hissedilebilen ‘zaman’ çok önemlidir. Bir ağacın döngüsünün şifresini çözmeye yöneldiği çalışmaları insanoğlunun kendi hayat döngüsünün bir kinayesi gibidir (Lassiat, 2004). Birçok çalışmasında doğanın bozuluşunu ve muhtemel yok oluşunu görünür kılar, zamanın sürekliliğini gözler önüne serer.



Eser No. 32: Guiseppe Penone, *Sedir Ağacı*, 2002-2003, ağaç, 600x170 cm

Andy Goldsworthy de doğayla doğrudan çalışır ve yaprak, ince dal, taç yaprak, çam kozalağı, kum, kar ve taş gibi sayısız malzeme kullanır. Çalışmalarının çoğu büyüme ve bozulma sorunlarını, sezonluk döngüleri ve en sonunda sona ermek zorunda olan doğal bir hayatı olduğu fikrini irdeler. Goldsworthy tepe/yığın/öbek,

delik/yuva, kemer, spiral veya hat, çizgi gibi belli formların yeniden değerlendirilmesinde bir zenginlik bulur ve tüm bu formlar kullanılan malzemelerin farklı bir yönünü ortaya çıkarmaktadır.

Onun sıra dışı heykelleri en az teknolojik müdahale ile doğal malzemelerden yapılmıştır; eğer bir iş el ile yapılabilirse, elle yapılacaktır. Kullandığı nesneler hem geçici hem de kalıcı heykeller yaratmak için çevrelerinin karakterini özetleyen doğal ya da bulunmuş nesnelerdir. Çoğunlukla açık alanda konumlanmaktadır, bazen de dayanıklı ve erişilemez alanlarda. Projelerinde malzemeyi ve konuyu mevsimler ve hava koşulları belirler. Düşünüp ne yaratacağına karar vermeden önce doğanın ona ne vereceğine bakar. Sanat projeleri geçicidir, çabucak bozulurlar. Parçalar aşama aşama rüzgâr, yağmur ve güneş ışığı tarafından aşındırılıp diye bırakılmıştır. Geçiciliğe verdiği önemi “bu şeylerin hepsi geçici bir sürecin parçasıdır ki benim dokunuşum da geçici olmadıkça bunu anlayamam (Goldsworthy, 2000)” sözleriyle ifade eder. Geçiciliği bir sürecin tamamlanması olarak görür.



Eser No. 33: Andy Goldsworthy, *Siyah Kaya*, *Kırmızı Havuz*, 1994, doğal malzemeler

Doğanın ölümlülüğü nedeniyle, çalışmalarının özünü yakalamak için bir belgeleme biçimi olarak fotoğrafı kullanır. Böylece çalışmalarının üretimi fotoğraf aracılığıyla ve bütün açılarıyla belgelenir. Goldsworthy'nin geçici olanın belgelenmesi üzerine düşünceleri şöyledir (Holmes, Busse): “Her iş büyür, kalır, bozulur. Çalışma ve onun en başarılı olduğu yoğun bir an vardır ki bunun da fotoğrafa alınan imajda ifade edilmesini umuyorum. Süreç ve bozulma kesindirler.”

Dumfriesshire'daki *Siyah Kaya* ve Scaur Rover'daki *Kırmızı Havuz* (Eser No.33) doğa malzemelerinin kendi elinde yoğrularak nasıl bir renk uyumuna kavuştuğunu gösterir ve kanıtlar. Siyah Kaya kömürle kaplanmış bir taştaki yalnızlık ve sessizliği simgeler. Onun siyahlığı ve keskin duruşu etrafın durgunluğundan uzaklaşır. Arka plandaki taş tepeler ve neredeyse tamamı sis tarafından çevrilmiş

vadiler yapıtını tamamlamıştır. Kırmızı havuz fotoğrafı, kayalar arasındaki su birikintisine konulan doğal renklerden oluşmuştur. Bu görüntü etraftaki siyah, yeşil ve kahverengi tonların arasından, kontrastı sayesinde etkiyi direk olarak üzerine çeker. Onun işleri bize doğayı kontrol edebilme kapasitemiz hakkında bir şeyler göstermesine rağmen sonuçta doğa, tamamen kontrol edilemez bir yapıdır (Andy, 2006).



Eser No.34: Anselm Kiefer ve Sophie Fiennes, *Şehrinizin Üzerinde Çimler Bitecek*, 2009

Hareket, değişim, büyüme ve bozulma gibi süreçler doğanın can damarıdır. Doğayı kaynak edinen birçok sanatçı için bu süreçler yaşamı anlamının birer anahtarıdır. Onlar için yaptıkları her çalışma büyür, yaşar, bozulur ve tekrar başka bir şey olarak doğaya katılır, can bulur. Dünyanın yaşayan en büyük sanatçılarından biri olan Anselm Kiefer'in resimleri saman, kurşun, kimyasal maddeler, bitki kökleri gibi dönüşebilecek malzemelerden oluşmaları bakımından süreçsellikle ilişkilendirilebilir. Ancak burada söz konusu olan resimlerinden çok sanatını bir yaşam biçimi olarak nasıl sunduğudur. 1993'te Fransa'nın Barjac bölgesinde 35 hektarlık bir bölgeye yerleşen Kiefer, bu bölgede 2009'a kadar geçen 16 yıllık süre içinde, beton, cam, demir, moloz ve farklı inşaat malzemelerini kullanarak bir paralel evren yaratmıştır (Eser No.34). Yeraltı tünelleri, amfi tiyatrolar, havuzlar ve birbirinden farklı birçok yapıyla bezediği alanı, eserleriyle bütünlük sağlayan resim ve heykelleriyle süslemiştir (Türk, 2010). Üç yıl önce artık Barjac'ı bırakıp, Paris'in hemen dışında kendisine tahsis edilen yeni bölgesine taşınmak için hazırlıklar yapmaya başlayan Kiefer, Barjac'taki eserlerini hiç dokunmadan bırakmıştır. Doğanın galip gelmesini, eserlerinin üzerinde çimlerin büyümesini uzaktan izlemeyi seçmiştir. Bölgeden ayrılmadan önce yapıtlarını ve son çalışmalarını belgelemek

isteyen Kiefer, Sophie Fiennes ile birlikte *Şehrinizin Üzerinde Çimler Bitecek* (Eser No.35) isimli belgeseli hayata geçirmiştir (Türk, 2010).



Eser No. 35: Anselm Kiefer ve Sophie Fiennes, *Şehrinizin Üzerinde Çimler Bitecek* 2009, belgesel fotoğrafı

Süreci hissedilebilir kılmak, her zaman doğal malzeme kullanımını gerektirmez. Doğanın ve kültürün değişken kesitlerini, teknolojinin sunduğu imkânlarla da vurgulamak mümkün olabilir. Doğa ve teknik ayrımı yapmadan her ikisine de beraber yaşam alanı açan sanatçı Doug Aitken için ses sanat çalışmalarında güçlü bir rol oynamaktadır. Orman sesleri ya da yanardağ patlamalarıyla ortaya çıkan sarsıntıların akisleri gibi çalışmalarını, *Arazi Kayıtları* adı altında toplamıştır (Doug, 2011). 2009 yılında Brezilya’da İnhotim Enstitüsünde bölgeye özel çalışmaları ön plana çıkaracak bir heykel parkı projesi gerçekleştirilmiştir. *Ses Pavyonu* (Eser No.36) adını verdiği ve 5 yıl süren çalışmasında Aitken, bilim adamlarının Antarktika’daki buzulların çatlamasını gözlemek amacıyla kullandığı yüksek duyarlı mikrofonları bu bölge için kullanmıştır. Jeolojik sesleri dinlemek için yaklaşık bir mil derinliğinde bir delik açıp bu mikrofonları yerleştirmiştir. Deliğin üzerinde konumlanmış ve ziyaretçilere açık, toprak seviyesinde camdan bir köşkü dolduran hoparlörlerle dünyanın alt seviyesindeki gürültü ve titreşimleri duyulabilir seslere çevirmiştir. Bu çalışması için Aitken (Doug, 2011), “bu projede beni büyüleyen şey, canlı bir sanat çalışması yapabileceğiniz fikri... Ve asla ikinci kez aynı olmayacak değişken bir sanat çalışması” demektedir.



Eser No. 36: Doug Aitken, *Ses Pavyonu*, 2009



Eser No. 37: O. Eliasson, *Senin Tuhaf Kesinliğin Hala Korunuyor*, 1996, Su, ışık, pleksiglas, plastik, devir daim pompası

Olafur Eliasson da, mekanik olanla doğa arasındaki farklılık üzerinde açıkça durmamakla birlikte, izleyicinin ikisi ile de ilişkisi üzerine yoğunlaşır. 1996'da gerçekleştirdiği *Senin Tuhaf Kesinliğin Hâlâ Korunuyor*'da (Eser No.37) sanatçı bir iç mekân şelalesi hazırlamıştır. Akan suyu havada asılı gibi göstermek için hızlı bir şekilde yanıp sönen ışıklar kullanmıştır. Kullandığı araçların geçici etkisini hissetmek mümkündür. Örneğin, akan suya yansıyan ve hızla yanıp sönen bu ışıklar,

suyu bir an için de olsa ağırlıksız ve donmuş olarak havada asılı gibi gösterir (Riemschneider, Grosenick, 1999: 96). Eliasson, izleyicinin algısını temelden sarsmayı hedefleyerek, bir illüzyonist titizliği ve becerisiyle imgelemde yanılsamalara neden olur.



Eser No. 38: David Altmejd,
İlginç Kuş Figürü, 2009, cam ve plastik



Eser No. 39: David Altmejd
İsimsiz, 2010, cam ve plastik boncuklar,

Süreci konu edinen kimi sanatçıların ilgisini çeken başka bir konu da “metamorfoz” yani Türkçe karşılığı ile “başkalaşım”dır. 2009 yılında Akbank Kültür Sanat merkezinde düzenlenen, küratörlüğünü Luise Dery’nin yaptığı Metamorfoz isimli sergi zincirleme niceliksel değişimlerin, sürecin sonunda geri dönülmez bir biçimde nitel bir değişime uğrayacağını, artık bunun değişim değil bir başkalaşım olacağını işaret etmektedir (Başarır, 2009: 19). Özellikle dikkati çeken ve metamorfozu belki de anlam bakımından en iyi yakalayan çalışma David Altmejd tarafından gerçekleştirilmiş insan bedenli, kuş başlı, ceket ve gömlek giydirilmiş kravatlı büsttür. Sanatçının *İlginç Kuş Figürü* (Eser No.38) isimli bu ve bunun gibi birçok çalışması, geçmişin gerçek dışı mitolojik karakterleriyle günümüzün klonlama ve türlerin mutasyonu fikirlerini çağırıştırır (Başarır, 2009: 19). Öte yandan Altmejd’in 2010’da gerçekleştirdiği *İsimsiz* (Eser No.39) çalışması, öldükten sonra bedenin çürüyerek nasıl bir başkalaşıma uğradığını göstermektedir.

Bütün bu değindiğimiz ve değinmediğimiz sanatçılar için doğal dünya ve içindeki tüm canlılar olağanüstü bir değere sahiptir. Bu değerli varoluşun sanat aracılığıyla keşfi, Beuys ve Smithson gibi sanatçıların mirasına sahip çıkan, doğaya kulak kabartan günümüz sanatçısına ve izleyicisine, doğa ile kuracağı bambaşka ilişki biçimleri önermektedir.

2.5. Ayna Olarak Doğa

Sanat, ister öykünmek isterse doğaya egemen olmak ve onda değişiklik meydana getirmek niyetinde olsun, sanatçı için doğa her zaman tekrar tekrar dönülen bir esin kaynağı olmuştur. Doğa kimi zaman görünen gerçeği tanımlamakta bir araç, kimi zamansa duyguların yoğun olarak yansıtıldığı gizemli bir yapıdır. Günümüz sanatı doğayı bir tür ilişkiler ağı olarak ele almakta, bu anlamda toplumsal ve doğal yapı arasındaki ilişki sorgulanmaktadır. İnsan ile doğa arasındaki ilişkinin değişimi plastik dile ve malzeme seçimine de yansımış, sanat yapıtının inşası değişmiştir.

Bu bölümde, çağdaş sanatta doğa öğelerini vurgulayan, yargılayan ve hatta değişime uğratarak imgeler yaratan, araç olarak da özellikle resim dilini tercih eden sanatçılar ele alınacaktır.

2.5.1. Cehennem'in Peyzajı

Peyzaj kavramının geniş bir çağrışım alanı vardır ve doğanın bir aynası olarak sanatta peyzaj uzun zamandır var olan bir gelenektir. Genel bir tanımlamayla bir doğanın veya görüntünün resmi anlamına gelir. “Bir bakışta gözün algılayabileceği bir parça arazi (Fowkes, 2004)” tanımı ise peyzajın en geleneksel tanımıdır. Bu tanımlama görünmeyenden görülenin sınırlarını çizen bir çerçeveye doğayı hapseder.

Bir tarz olarak peyzaj güzellik ve görkamlilik kavramları ile sıkı sıkıya sarmalanmıştır ve bu güzellik anlayışında doğal dünya sanatsal peyzajlara bölünmüş olarak görülür. Geleneksel peyzajda doğa iki boyuta indirgenir. Biçimsel nitelikleriyle ve belirli sınırlar içinde vurgulanır. Böylece doğal dünya peyzaja yaslanır ve doğanın deneyimleri hiçe sayılır. Öte yandan çağdaş peyzajda doğa içeriksel boyutlara sahiptir ve çok algılı bir deneyim sunar. Güzelliğin alışlagelmiş kategorilerine uygun olmayan bir görüntüyü tasvirler ya da bu kategorilere ilgi çekerek güzelliğe farklı bir noktadan bakar.

Günümüz genç sanatçılarından Robyn O’Neil peyzaja daha direkt ve daha geleneksel bir estetik anlayışıyla bakmasına rağmen, geleneği yaşatan bazı sanatçıların aksine, bir ütopyanın tasvirinden çok birer distopya tasviri yapar. Eğer geleneksel peyzajı dünyadaki cennet görüntüleri olarak görüyorsak O’Neil’in peyzajları dünyadaki cehennemi gösterir. Bu noktada onun resimlerine anti-peyzaj denilebilir. Güzelliklerinden bir şey kaybetmiyor olsalar da asil bir güzellik tasvirinden çok abuk sabukluğun güzelliğine daırdırlar (Peters, 2006: 117-125).

Robin O’Neil’in, *Bu Bizim Bitişimiz, Bu Bizim Geçmişimiz* (Eser No.40-41) isimli serisi üniversitedeyken kara kalem çizimleriyle başladığı yedi yıllık bir destanı içerir (White, 2008). Gelişen destanın bir noktasında, O’Neil çalışmasının ayrıntılı ve tuhaf bir masaldan daha fazla olduğunu fark etmiştir. Bu da, resimlerinin

insanoğlunun doğa karşısındaki meşhur savaşının birer öyküsel araştırması olmalarıdır.

Çizimleri genellikle çok büyük ölçülerdedir ve sert kış peyzajlarıdır. Kimi zaman az kimi zaman da çok miktarda figür içerir. Engin karlı ormanların ve dağ zirvelerinin peyzaj dağılımında “prototipik normal” (White, 2008) çocuklar olarak adlandırdığı ufak tefek komik fakat acınacak bu adamlar koşmakta, kayak yapmakta veya kamp ateşi etrafında oturmaktadırlar.

İşlerinin büyüklüğüne oranla figürlerin küçüklüğü kuzey Rönesans dönemini ve özellikle de H. Bosch’u anımsatır (Peters, 2006: 117-125). Figürler bazen sadece duruyor olsalar da ayinleşmiş bir şiddet sergiler gibidirler. Doğanın karla kaplı beyazına zıt olarak hava genellikle koyu siyahtır. Sanki kıyamet öncesi bir anın tasviridirler. Karakterleri, yaptıkları ilginç ayinlerle ve kalabalık koşuşturmalarıyla, insanların algılayamadıkları amaçlar için koşuşturan karıncalara benzer (Peters, 2006: 117-125).



Eser No. 40: Robyn O’Neil, *Ayakta Kalan Her Şey Yanındakiyle Çatışmada Olacak ve Ayakta Duramayanlar da Onursuzca Yok Olacak*, 2003, kağıda kara kalem, 231x81 cm

Başlarda bu senaryolar zararsız ve tuhaf gibi görünse de, ayrıntılar sonunda durumun umutsuzluğunu ayyuka çıkarır. O’Neil’in toplumunun hastalıklı kaderinin kehaneti ise üremeyi engelleyen kadınsızlıktır. Dahası, adamlar her zaman soğukta ve korunmasızdılar. Öykünün gelişiminde çevresel tedirginlik daha da belirginleşir. Fırtına bulutları sonunda uzakta belirirken, toplumun aldırıışsızlığı dikkat çeker. O’Neil dünyaları sona doğru yaklaşıyormuş gibi görünürken çocukların jimnastik

yapmasının saçma ve sinir bozucu görünmesini istediğini açıklamaktadır (White, 2008). O’Neil için mekân tasviri insanın o anki umutsuzluğunun ve başına gelenlerin engellenemezliğinin bir yorumudur. İşlerinde, karanlık gelecek öngörüsü ve mizah, güncel bir peyzajdan çok aynı anda tarihten bir sahne gibi gözüktür.



Eser No. 41: Robyn O’Neil, *Bir Ölüm Bir Düşüş Bir Yürüyüş- Daha İyi Bir Dünyaya Doğru*, 2005, kağıt üzerine karakalem, 200,66x390,48 cm,



Eser No.42: Cebail Ötügen, *Gölgeler ve Şeyler*, 2011, tuvale akrilik ve talaş, 140x160 cm

Bir peyzaj en basit haliyle bir mekân duygusunu resmetmektir. Bu mekân da coğrafi bilginin en temel birimidir (Peters, 2006: 117-125). Cebirail Ötğün'ün *Gölgeler ve Şeyler* isimli bir dizi resminde (Eser No:42) ise beyaz ve grinin örttüğü zemin bulunulan coğrafyayı tanımsızlaştırır. Mekân duygusunu alt üst eder. Bu mekânsızlık yalnızlık ve aidiyetsizlik duygularını pekiştirir. Mekân imgesinin dayattığı anlamların dışına çıkan bu anti-mekânlarda orman olamayacak kadar seyrek bir dizi ağaç ve bu ağaçların gölgeleri vardır. Bir bilim kurgu filmindeymiş hissi yaratan bu resimlerde dikkati çeken mekânsız ve ışksız gölgeler ne toprak ne de hava etkisi vermektedir. Böylece ayağımızı basamadığımız toprağın, ciğerlerimizi dolduramadığımız havanın yokluğu bulunduğumuz yerin dünya olmadığı hissini yarattığı gibi ölümden sonra gidileceğine inanılan cennet ve cehennem mekânının varlığından da kuşku duymamıza neden olur. Bir tür gelecek öngörüsünde bulunan bu resimler aynı zamanda insanlığın doğayla olan akıl almaz hesaplaşmasının sonuçlarını da akla getirir. Burası dünyaya ait bir yere insan nerede konumlanmaktadır, ya da insana ait bir beden ile bu diyarda kendimize yer bulabilir miyiz?

Birçok sanatçı var olan bir peyzaj yerine, peyzaj mekânın ne anlama geldiğini sorguladıkları bir yaratı çabası içerisindeyler. Bu sanatçılar kendi göreceli ve bireysel mekân duygularını ve çevre algılarını bize sunarlar. Bununla birlikte kendi coğrafyaları hakkındaki farkındalıklarına dair utanç duygusu ve kafa karışıklıklarını da sergilemektedirler.



Eser No. 43: Anselm Kiefer, *Demir Yolu*, 1986, tuvale yağlı boya , 218x378cm

Anselm Kiefer'in *Demir Yolu* (Eser No.43) isimli resmi ufuk üzerindeki belirgin birleşme noktaları ile birlikte hemen hemen geleneksel bir peyzajdır. Burada demiryolunun üzerinde işleyen bir tren değil, bir kültürdür. Bu bakış trenden; kültürel bir unsurdan, doğa mekânına bakıştır. Demir yolunun rayları arasında ileriye

doğru görülen zeytin dalları ise doğadan çok, bulunulan coğrafyayı öne çıkarmaktadır (Mert, 2008: 26). Kiefer için coğrafya her zaman ön plandadır ve yansıttığı coğrafyalar üzerinden Alman kültürü ve tarihiyle hesaplaşır.

Çoğunlukla savaş sonrası dünyasının sarsıntılarını anlatır. Bulunmuş objeler ve zamanın geçiciliğini vurgulayan koleksiyon parçaları aslında insan varlığının/izinin işaretleri olmak üzere toplanmışlardır. Bu malzemeler Kiefer'in kendi kişisel geçmişinden gelen kayıp imgeler olarak rol almışlardır. Kiefer çalışmaları hakkında (Akt. Mckenzie, 2007) "...bence bu, evrende kim olduğumuzu araştırmanın önemli bir parçası...kendimizi cennetle dünya arasında konumlandırmak oldukça zor" demektedir.

Kiefer doğayı işlerinin başlangıcı olarak kullanır. Ağaçlar, ormanlar, yaşam çemberleriyle -bir böceğin hayatı gibi- melekler ve iblislerin mitolojisi arasındaki diyaloglarla cennet ve dünya arasında bir ilişki yaratır. Kiefer'e göre evren, ruh ve maddeyi barındırır -ki bunlar yaratı ve yıkım süreçlerinin sürekliliğinin ham maddesidir. Kiefer'in cennete giden yolu, tarihin farkındalığı ile aydınlanmıştır. Bu yol dini otoriteye ve bilimsel bilgiye karşı kuşku taşlarıyla döşelidir. Cennetin varlığını kabul etmez sadece bir cennetin var olduğuna dair antik inancı kabul eder (Lala, 2010).

2.5.2. Yenilenen Peyzaj

Günümüzde peyzaja dair resim yapmanın formatı tamamen değişmiş durumda. Peyzajı, yerini soyuta bırakmış durgun bir tür olarak görmek yerine günümüz sanatçıları doğadan yola çıkarak mekânlar ve alanlar arasındaki etkileşim ve ilişkiler üzerinde duruyorlar. Bu anlamda güncel peyzaj çok sahneli bir yapı sergiliyor ve sanatçılar günümüz 'güncel' küresel dünyasında birbirine zıt coğrafyaların karışmışlığından hareketle, tek bir noktayı işaret etmiyorlar artık. Bu sanatçıların resimleri çok kültürlü ve çeşitli katmanları keşfediyor, iç içe geçiriyor ve doğayı geleneksel peyzajın çok ötesinde bir enginliğe ulaştırıyor (Peters, 2006: 117-125). Böylece peyzaj yeni bir amaçla ve farklı tarzlarda yeniden hayat buluyor. Günümüz sanatçısı doğayla etkin bir hesaplaşma yolunu seçiyor ve onu salt görünür yüzeyiyle yansıtmaktan öteye geçip ne anlam ifade ettiğiyle ilgileniyor.

Doğayı kendi deneyimlerinden yola çıkarak yansıtan ve peyzaja hem biçimsel hem de içeriksel anlamda farklı yaklaşan bir sanatçı olan Russell Crotty, küre çizimleri (Eser No.44) ve kitapları ile oldukça büyük miktarda sanat çalışması yaratmakta ve sergilemektedir. Kendi astronomik gözlemlerine dayalı gökyüzünün gece görünümünü anlatan çini mürekkebi çalışmalarıyla tanınmaktadır. İki ve üç boyutlu çalışmaları, sayısız boyuttaki yerküre çizimleri, gezegen ve gökyüzü hakkındaki düşüncelerimizi yeniden şekillendirir (Russell, 2012a). Bu çalışmalar çoğunlukla kendi saha keşiflerinden çıkar ve ayrıntılı olarak betimlenir. Takımyıldızı

ve gökyüzünün gece görünümünü anlatan çizimleri bir amatör gökbilimci olmasından, sörf ve sahil çizimleri ise bir sörfçü olmasından kaynaklanır.



Eser No.44: Russell Crotty, *Tek Renkli Sierra*, 2007, Küreye kara kalem ve kuru boya

Kâğıt üzerindeki diğer güncel çalışmaları çini mürekkebi ile çizilmiş suların sürüklediği ağaç dalları ve batmış çubuklar ile beraber tekil sörf hareketlerini içermektedir ve guvaş ile boyanmıştır (Russell, 2010). Crotty'nin çizimleri doğrudan peyzajın tam olarak incelenmesi ve kişisel karalama defterindeki saha notlarını içerir. Sonuçlanan gözlemler daha sonra küre ve kitap çizimlerine çevrilir, bazıları da metin içerir. Büyük ölçekli “küre” çizimleri, sörfçülerin, dalgaların, sahil ve ağaçların yüzlerce küçük skecinden oluşmaktadır (Russell, 2012b).



Eser No. 45: Mahmut Celayir, *Poli(tik)*, 2008, Tuvale akrilik ve kolâj, 196x376 cm

Mahmut Celayir de doğayı mümkün olduğunca küresel boyutta ele almaya çalışır -tabii içeriksel anlamda. Toprağın dokusu ve zaman içindeki hareketinden etkilendiğini belirten sanatçı, insanın birçok anlama bürünen toprakla olan sorununu salt mekânsal anlamda değil aynı zamanda politik bir bakış açısıyla da resimlerinde işler. Bu bağlamda tarihsellik de işin içine girer (Eser No.45). Toprağı resimlerinde yaşanmışlığın ve tarihin birer izdüşümü olarak tasarlar. İster taşralı ister kentli olsun her insanın özünde toprağı hissetme ihtiyacı olduğunu belirten sanatçı ayrıca genel anlamda insanın doğaya olan özlemini, yabancılaşmasını ve insanla doğa arasında bitmeyen gerilimi de ele alır (Coşkun, 2004: 74-75). Sessizlik ve yalnızlığın yoğun olarak hissedildiği resimlerinde Mahmut Celayir doğayı peyzajın kendi söylencesine yerleştirir. Sonrasızlığı içerisinde kavrar (Lipps-Kant, 1999: 14).

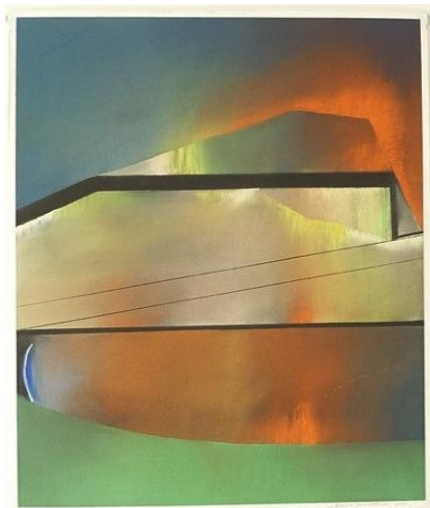
52. Venedik Bienalinde doğa pek çok yapıtın öznesi olmuş Avusturya Pavyonu'nu temsil eden sanatçı Herbert Brandl'ın dış mekânda sergilediği 20 civarında resmi ise doğayı yeniden keşfetmemizi sağlamıştır (Sayar, 2007: 37-43). Işık tüm tabloları belirleyici bir unsur olmuş ve Venedik'in doğasının etkisindeki resimleri için “inanılmaz bir şekilde güçlü olan kırmızı ışık ve mükemmel nemlilik sayesinde renkler parlamaya başlıyor (Akt. Obrist, 2007)” demiştir (Eser No.46). Korunmasız kalan resimler, verniksiz ve çatısız bir biçimde doğanın acımasızlığına bırakılmıştır. Bienal'in 5 ayı boyunca resimler açıkça değişmiş, yağmur birkaç yerini soymuş ama Brandl'a göre bazı parçaları böylece daha güçlü vurgulanmıştır (Fleck, 2007).



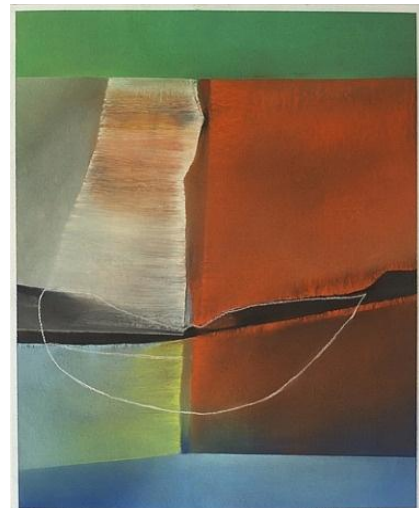
Eser No. 46: Herbert Brandl, *İsimsiz*, 2009, tuvale akrilik, 200x250cm

Özellikle 2000'den itibaren sanatçının dağlara olan sevgisi seri çalışmalarında kendi ifadesini bulmuştur ancak kendi deyimiyle bu konuyu resme nasıl uygulayacağını uzun süre bilememiştir. Brandl resimlerinde biçim ve içerik arasındaki belirlenen zıtlıkları kaynaştırmaya girişir. Sayısız teknikle oluşturduğu motiflerini renkli mekânsal ve yapısal biçimlendirmelerle tamamlar. Brandl'ın peyzajları ortaya çıkma ile yok olma arasındaki bir anlık hızlı fırça darbeleri ile kâğıdı ele geçirmiş gibi görünen filigranlarla düzenlenmiştir (Brandl, 2010). Rengin olasılıklarını araştırdığı resimlerinde hem figür resmi hem de soyutlama konusunda bir dizi önemli katkıda bulunmuştur. 19. yüzyıl dağ resimlerini örnek almak istemediğini de vurgulayan Brandl bu bağlamda geçmişte dağ resimleri yapmış Gerhard Richter ile iletişime geçmiş, daha sonra Monet'nin resimleri için yaptığı yürüyüşleri boyunca, görüntü almak için doğayı nasıl deneyimlediğinden etkilenmiştir. Sergisini Dağlarda Resim Yapmak diye adlandıran Brandl, dağlar serisini oluştururken aynı zamanda dağlarda yaşamayı tercih etmiştir. Ona göre resim yaparken yürüyüşe çıkarsanız seyirciyi de yürüyüşe çıkarmış olursunuz.

Doğa çıkışlı soyutlamaya yönelik resim yapmak uzun zamandır var olan bir tavidir. Peyzajı soyutu gözlemlemek için bir başlangıç noktası olarak kullanan David Blackburn (Mullins, 2002), pastel boyayı geleneksel pastel kullanımından ayırmış bir orijinallikle kullanır ve geleneksel pastel tekniğine ve konularına bir yenilik getirir. Kuzey İngiltere'nin vahşi peyzajlarına yakın yetişen ve ciddi olarak çocukluğunda çevrenin niteliklerinden etkilenen Blackburn için Avustralya'ya yaptığı seyahatler bir dönüm noktası olmuş, ışık ve renk kullanımı konusunda büyük değişimler yaşamıştır.



Eser No. 47: David Blackburn,
Gün Batımında Moorland Yolu, 2002,
tuval pastel, 61x51 cm



Eser No. 48: David Blackburn,
Sahil Geometrikleşiyor, 2002,
tuval pastel, 61x51 cm

Desen Blackburn'ün peyzaj işlerinin temelidir. Direkt doğadan çalışır (ağaçlar, kökler, örümcek ağları gibi). Bazı işlerinde pastel ile yarattığı ışık sinematik bir kalite yaratır. Avustralya işlerindeki ışık metodist gelenekten gelme karanlık Yorkshire işlerine tam bir zıtlık oluşturur. Avustralya peyzaj resminin baskın bir gelenek olduğu ve bu coğrafyadan beslenen yerli ya da ziyaretçi tüm sanatçıların büyük ölçüde etkilendiği bir coğrafyadır (McKenzie, 2007). Kendi deyişiyle işleri “kendini ifade etmenin bir metaforu olarak duygularının vücuda gelmiş halidir (McKenzie, 2007).” Yorkshire’ın ikiyüzlü hayatı; bir tarafta sonsuz bir doğa güzelliği diğer tarafta ağır endüstrinin karanlığı, Blackburn’ün işlerine yüksek bir gerilim ve derinlik vermiştir. Tepelerden kuş bakışı görüntüler kullanır ve böylece toprağın yapısal karakterini ortaya koyar (Eser No.47-48).



Eser No.49. E.Yıldız Doyran, *İçsellik* dizisinden, 2001, tuvale akrilik, 200x170

Yıldız Doyran da yapıtlarının temeline doğayı koyar ve modern insanın doğa ile yaşadığı çelişkili süreci, yarattığı imgeler üzerinden eleştirir. Her bir resim, kendi yüzeyi üzerinde ayrı bir dünya gibidir. Farklı renk katmanları ve coşkulu fırça darbeleriyle doğanın en dirençli bitkilerinden biri olan bataklık sazlarını yorumlar. Birçok çalışmasının çıkış noktası, sazlıklar ve otlar gibi kalın-ince, uzun-kısa, yatay-dikey gibi formların doğadaki yer alış biçimleridir. Resimlerinin oluşumunda çizgiyi, ışığı ve rengi doğanın devingenliğini sezdirecek biçimde düzenler (Eser No.49).

Doğanın diyalektik yapısına gönderme yapan pek çok sanatçı için üzerine bastığımız yerküre canlı bir organizmadır. Dünyanın düzenini canlı bir organizmaya benzer şekilde görmenin izini çok eski çağlara kadar sürebiliriz. Bunun kökeninde yerkürenin –toprak ananın- yaşama kaynaklık ettiği düşüncesi yatar. Bu nedenle insan ile yerküre arasında yakın bir benzerlik kurulur. “Toprak onun etidir; üst üste gelmiş kaya tabakları kemikleridir; kasları süngertaşındandır; kaynaklarda kaynayan sular kanıdır. Yüreğinin çevresini saran kan gölü okyanustur. Denizin gelgitleri gibi, nabzının her atışında azalıp çoğalan kan yoluyla soluk alıp verir (Oldroyd, 2004: 45)”. Cebrail Ötgün de *Kaos Ganimetleri* (Eser No.50) adını verdiği bir dizi çalışmasında doğadaki imgelerin girift yapılarının canlı organizmalarla, özelde de insan organizması ile olan benzerliklerini irdeler. Sanatçı sanki canlı organizmaları bir tür analize tabi tutmaktadır. Oluşturduğu imgelerdeki her bir form kendi bütünlüğü içerisinde yeniden üreyebilme yetisine sahiptir. Tıpkı ortak bir yaşamı paylaşan ve her bir hücrenin birbirine bağlantılı olduğu canlı organizmalar gibi.



Eser No.50: Cebrail Ötgün, *Kaos Ganimetleri*:28 Aralık 2011, 2012, tuvale akrilik, 90x120 cm

2.5.3. Teknolojik Peyzajlar

Doğa ile ilgilenen birçok sanatçı, doğa denince akla gelen sis, yağmur, fırtına, gökkuşağı, toprak gibi görüngüleri, teknolojinin olanakları ile görselleştirirken, izleyicinin algısal kapasitesinin keşfi ve genişletilmesi üzerine odaklanırlar. Bu sanatçılar için mekanik olanla doğal olan iç içe geçmiştir. Ne görüyoruz, kimin gözleriyle görüyoruz gibi soruların yanıtlarını ararken teknolojiyi kullanarak yarattıkları görsel etkilerle algısal alışkanlıklarımızı sorgularlar.

Jenniffer Steinkamp’ın sanatında teknoloji önemli bir yere sahiptir fakat hiçbir zaman istenilen estetik etkilerin önüne geçmez. Bilgisayarı yağlı boya, palet ve

fırça ile eşdeğerdir. Fiziksel ve sanal arasında bir bölgede duran, büyüleyici soyut ve figüratif tasarımlar oluşturur. Çoğunlukla ağaç ve çiçek animasyonlarıyla tanınan sanatçı 2003 İstanbul Bienali kapsamında, tarihi Yerebatan Sarnıcı için tasarladığı *Göz Alıcı* (Eser No.51) adlı çalışmasını, Medusa Başına karşılık gelen sarnıcın duvarına yansıtmıştır. Üç ayrı projeksiyonla canlandırılmış ağaçlardan bir tanesi baş aşağı yerleştirilmiştir. Dalları sanki Medusa'nın kıvrımlı saçları gibi hareket eden ağaçlar, kadın/dişi seksüelliğinin ve Medusa'nın güzelliğinin gücünün kutsanması gibidir (Steinkamp, 2011).

Steinkamp'ın çalışmaları bir odanın duvarlarının nasıl daha elastik görünebileceği üzerine inşa edilir. Duvarlara ve bina cephelerine yansıttığı renk grupları, solucansı şekiller veya en yaygın şekilde çiçek koleksiyonları onun deyişiyle “anti-maddesel mimari”dir. “Bir başka dünyayı duvara yansıtırsanız” der “duvar başka bir yer haline gelir (Steinkamp, 2011).” Steinkamp maddeselliğe meydan okuyan ortamlarını oluştururken tümüyle birbiri içine batmayı özendiren bir anlayışla izleyici ile nesne arasındaki sınırı silmek için çabalar. Mekânı maddesellikten çıkarmak için ışığı kullandığını belirten sanatçı için izleyicinin gölgesi görüntünün bir parçası haline gelir ve yansıtmanın içinden geçtiği için görüntüyü/illüzyonu kısmen bozar. Projektörler sık sık alçak bir yere yerleştirilirler, dolayısıyla izleyicinin çalışmanın bir parçası olmaktan başka bir seçeneği yoktur. Steinkamp için sanat kültürel öncülüğün yanı sıra erişilebilir olmalıdır ve acemi seyirciye ilginç gelmelidir (Jennifer, 2010).



Eser No. 51: Jennifer Steinkamp, *Göz Alıcı*, 2003, yansıtma

Peyzaj ressamlığının ve portrenin geleneksel türüne karşı duyduğu ilgisini birçok çalışmasına yansıtan Julian Opie sıklıkla kristal ekran (LCD) ve ışık yayan diyotlar (LEDs) kullanır. Opie çağdaş dünyadan seçtiği insan figürleri ve peyzajlarını evrensel bir dil olarak seçtiği dijital ortamlarda canlandırır. Opie'nin çalışmaları hem kentsel hem de kırsal olarak çağdaş dünyanın peyzajına dayalıdır. Üzerinde çalıştığı konular kentsel ve yarı kentsel ortamlarda yaşayan sıradan insanlar tarafından karşılaşılan günlük yaşamın unsurları ve binalar, yollar, arabalar, ağaçlar, kent peyzajları, insanlar ve evcil hayvanlardır.



Eser No. 52: Julien Opie, *Nihon Alpplerindeki Salada Yolundan Dağların Görünüşü*, 2007, LCD ekran, 46"

Opie'nin *Japonya'nın 8 Görünüşü* (Eser No.52 ve 54), ikili ve üçlü LCD ekranlarda Japon peyzajının animasyonunun bir serisidir. Bir gezi esnasında Japonya'daki Fuji Dağı'nın çevresi sanatçı tarafından çekilmiştir (Julien, 2011). Bu çalışma adeta Japon sanat tarihine bir kaynaktır, özellikle de Japon sanatındaki *Yüzen Dünyanın Resimleri* tablolarına ve Ukiyo-e ekolü baskılarına (Eser No.53) benzemektedirler. Opie, Japon baskı sanatının büyük ustaları olan Kitagawa Utamaro (1753-1806) ve Utagawa Hiroshige'nin (1797-1858) grafiksel/çizgisel, azaltılmış stilinden büyük ölçüde etkilenmiştir. Özellikle de dramatik etkiler için ön plan motifleri ve arka planı sıralayan, sık sık perspektif ve teknolojik kırpma ile oynayan Hiroshige'nin kısa, ideal kompozisyonundan etkilenmiştir (Julien, 2008).

Opie imgelerini doğrudan kişisel deneyimlerinden elde etmektedir, fakat izleyiciye bir meta sunmak için onları kişisizleştirir. Seyirci böylece kendi bireysel, hayal ürünü gezisini yapabilir. Opie'nin çalışmalarının çoğu bilgisayar

oyunlarının ve çocuk resim kitaplarının sembolik peyzajlarına benzemektedir ve izleyiciyi dünyanın belirli bir stile göre yapılmış olan temsiline, insanoğlunun var olmasının boşluğuna olan seyahatini desteklemektedir (Eser No.53). Onun kasten yaptığı basit betimlemeleri, günlük nesneler ve deneyimler için azaltılmış görsel sembollerdir (Manchester, 2002: 28-46).

Ortaya çıkan görüntü rengin temel çizgilerinden ve tekdüze bloklarından oluşur, sık sık geometrik şekilli geleneksel işaretler veya kurumsal logo görünüşüne sahiptir. Bir unsur- bir ağaç, bir insan, bir hayvan- bir sembole dönüştüğünde, Opie bu unsur için bir madde olarak onun doğasını vurgulayarak mümkün olan bir dizi kullanımından faydalanır. Aynı görüntü iki ya da üç boyutlu olarak, farklı materyallerle ve de bir sürü renkte görülebilir (Julien, 2008).



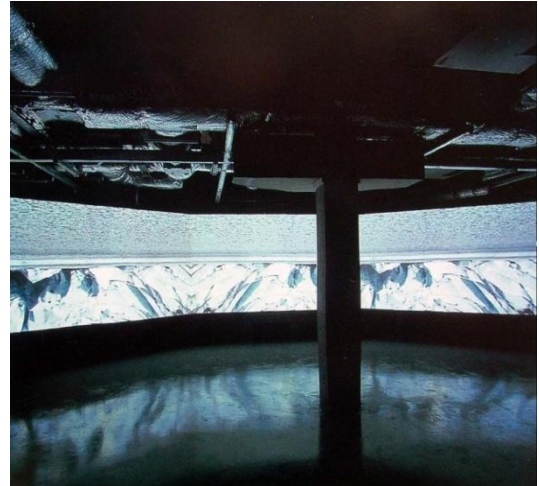
Eser No. 53: Utagawa Hiroshige,
Odawara-Sakawa Nehri, 1834
Tahta blok baskı



Eser No. 54: Julien Opie, *Fuji Dağının*
Papatyalarla Güzergâhtan Görünüşü, 2007
LCD ekran, 46"



Eser No. 55: Ron Haselden,
Pusun Nedimesi, 1994, yansıtma



Eser No. 56: Doug Aitken,
Erime-Yeni Okyanus, 2001, yansıtma

İngiliz sanatçı Ron Haselden'in çalışmalarının iki başlık altında düşünülmesi yararlı olabilir. Biri fiziksel mevcudiyete sahip resim çalışmaları -ki bunlar çoğunlukla iskele resimleridir- diğeri de geçicilikle ilgili ışık ve ses gibi video çalışmaları. Hem resimleri hem de videoları zaman ve değişim ile alakalıdır ve değişken sıvı elementler, özellikle de su ile bir bağlantıları vardır (Ron, 2000). Ron Haselden, *Pusun Nedimesi* 'nde (Eser No.55) sergi mekânını boşluğun karşısında 45 derecelik bir açıyla asılan büyük beyaz bir ekran aracılığıyla iki bölüme ayırmıştır. Ekranın her iki tarafına projeksiyonlar yerleştirerek ateş ve bulut görüntüleri yansıtmıştır. Canlı sesler mekânın içindeki ve dışındaki farklı yerlerden verilmiştir (Emmungil, 2007: 33).

Çalışmalarında insanın zaman ve mekân ile ilişkilerinin yanı sıra doğa ve medeniyeti sorgulayan başka bir sanatçı da Doug Aitken'dır. Bazı çalışmaları belirli bir peyzajın içine derinlemesine bir gözlem gerektirirken, yarattığı kurguların yeni bir gerçekliğin bir parçasıymış gibi algılanmasını istemektedir (Sharp, 2009). Londra'da Serpentine Galerisi'nde gerçekleştirdiği *Yeni Okyanus* (Eser No.56) adlı sergisi birbirinden bağımsız yedi video yerleştirmesinden oluşan su temalı bir sunumdur. Görsel ve ruhsal anlamda yaşayan bir ilişki oluşturma amacı serginin tüm bölümleri arasında mevcuttur. Galerinin iç mekânı şelaleler, eriyen buzullar ve diğer doğa olaylarıyla yeniden yapılandırılmıştır. Tüm bu görseller ikili bir yapı üzerinde var olur: deniz ve gökyüzü, sıvı ve gaz, doğa ve şehir, kadın ve erkek (Doug, 2011). Aitken sergiye giren izleyicilerin bu ortamda sadece izleyerek değil bir tecrübeyi teneffüs ederek vakit geçirmelerini istemiştir. İzleyiciler, karanlık odadaki yere oturarak ya da uzanarak mekânın keyfini çıkarmaya davet edilmişlerdir. Yeni Okyanus geleneksel bir estetik duygunun altını dinamik bir güncelikle çizmektedir. Hayranlık uyandırıcı engin doğa imgeleri ile şehrin uçuşan ve ufalanmış imgelerinin bir kolâjı olarak sunulmuştur (The Internationally, 2011).

İnsanın, güncel teknolojik zorunluluklardan bağımsız olan algısal kapasitesinin genişletilmesi ve keşfi (Crary, 1997) ile ilgilenen ve çalışmalarını bu doğrultuda gerçekleştiren Olafur Eliasson, 1993 yılında gerçekleştirdiği *Güzellik* (Eser No.57) adlı işini delikli bir borudan damlalar halinde akan suyu bir ışıkla aydınlatarak oluşturmuştur. İzleyici bazı noktalardan bir gökkuşağı oluştuğunu görür. Bu çalışmasında Eliasson'un sanatının bazı temel öğelerine rastlanmaktadır. Bunların arasında, doğal görüngüleri sanat olarak sunması, izleyicinin işin bir parçası haline gelerek, aktif olarak temsil edilmesi ve gizli efektlerin kullanılması gibi. Öte yandan izleyicinin retinasında oluşan görüntünün etkisinin, izleyici imgeye bakmayı sonlandırdıktan sonra da devam ediyor oluşu ve izleyicinin renksel ve biçimsel algısının şekillenmesi Eliasson'un araştırdığı ve sanatına yansıttığı unsurlardan biridir (Riemschneider, Grosenick, 1996; 142).

Eliasson'un işlerinde merak uyandırıcı olan, bunların bir mekanik kurulumun sadece bir bileşeni ya da parçası olmasıdır. Doğa-kültür ikiliğine, makine

ve organizma ikiliğine son verilmiş, bu öğeler birbiri içinde eritilmiştir. Görünür ve düşsel deneyimler her zaman teknik süreçlerin ve maddi pratiklerinin ürünü olmuştur (Crary, 1997). Onun içinde, bir yandan algının öznel-psikolojik belirleyicileri, diğer yandan nesnel, yani maddi belirleyicileri farklı olarak algılanır. Eliasson'un çalışmalarını gerçekleştirdiği malzemeler ve süreçler, mekanik ve doğal elementlerin, birbirinden ayrılmadan iç içe geçmişliğini gerektirir (Crary, 1997). Eliasson'a göre, algılarımızın kültürel olarak kodlandığının farkında olmamız önemlidir. Çalışmalarıyla ilişkiye girecek olan izleyicinin, objenin kendi kodları ve izleyicinin kendi kültürüyle olan bağları aracılığıyla nasıl etkileneceği üzerine odaklandığı gibi, izleyicinin objeyi geçmişten gelen bilgisiyle nasıl değiştireceğine de odaklanır (Ørskou, 2008).



Eser No. 57: Olafur Eliasson, *Güzellik*, 1993, Su ve ışık

2.5.4. Kentin Peyzajı

Bir sanatçıya mekânı sorgulatan nedir? Günümüz küresel dünyasında birbirine tamamen zıt coğrafyaların birbiri içine geçerek homojenleşmesiyle oluşan çok anla(tı)mly peyzaj denemeleriyle sanatçılar kenti, kent yaşamını ve kendi kentsel kimliklerini mekân kavramı üzerinden sorgulamaktalar. M. Foucault'ya göre yaşadığımız dünyada mekân çoklu bir hayalin, ifadenin ve gerçekliğin türevidir artık (Akt. Peters, 2006: 117-125). Günümüz peyzajı şekilden şekle girebilen bir peyzajdır. Aynı zamanda nereye ait olduğu belirsizdir. Bu peyzajlar hem her yeri hem de hiçbir yeri tasvir eder. Böylece aidiyet sıfırlanır, çünkü bu mekânda mekâna özgü hiçbir şey yoktur. Herkese tanıdık gelecek ama hiçbir yer olmayacak...

Julie Mehretu işlerini kendi coğrafyasını ve kimliğini anlama denemeleri olarak görür. Büyük bir coğrafi yer değiştirme yaşamış biri olarak kendini anlamaya çalışırken karışıklıklarla, tarih ve coğrafya gibi unsurlara değinir. Derin kurgusal

mekânlarında algıladığı gerçekliği temsil eder ve bizi de bu gerçekliğe çağırır. Topografik şekiller, soyut karakterler ve mimari bir planlamadan oluşan çok katmanlı bir yapıya sahiptir Mehretu'nun işleri (Firstenberg, 2002: 70). Bunlar geçmişteki zaman duygumuzu ele geçirmiş fütüristik bir çevreyi tarif eden yoğun katmanlı çalışmalardır. Mehretu'nun çalışmaları şehrin kaosu ve hızıyla kendi coşkularını iletişime geçirmek için dinamizmi kullanan İtalyan Fütüristlerle benzerlik göstermektedir. Mehretu'nun çalışmaları bu geleneklerden yararlanmaktadır fakat onun kentsel çevre hayali post modern bir şehri betimlemektedir (Zellen, 2004).

Resimlerinin bireyselci bir tarafı olmasının yanında kalabalıklarla ve sosyal mesajlarla yüklü olması Mehretu'un toplumsal gerçekçi misyonunu ortaya çıkarır. Böylece dışavurumcu bireysel bir dille, mesaj kaygısıyla yüklü bir dili birleştirir. Bir sergisinin açılışında yaptığı bir söyleşide Mehretu (Akt. Firstenberg, 2002: 70); “çizilmiş haritamdaki karakterler, seyahat etmiş, evrimleşmiş ve medeniyetler inşa etmişlerdir. Birçok mimari plan ve biçim türlerini birleştirerek yapısal geçmişin tektonik, metamorfik görüntülerini oluşturmaya çalıştım. Çizimlerimi zamana ve mekâna taşımak istedim” demektedir.



Eser No. 58: Julie Mehretu,
Geçmişteki Parlak Yeni Geleceği
Anmak, 2002, tuvale akrilik ve mürekkep



Eser No. 59: Julie Mehretu,
Stadya II, 2004, tuvale akrilik ve mürekkep

Mehretu'nun mekânı çoğunlukla günümüz Güney Afrika'sıdır. İşlerindeki mimari örnekler, milli bağımsızlığın kazanılması sürecinde yıkım-yapım süreci yaşamış Güney Afrika şehirlerinden alınmıştır. Genellikle bu gelişmeleri esnasında bu şehirler kendi alt yapılarının yetersizliğinden dolayı eğreti ve işlemeyen şehirlere dönüşmüşlerdir. *Geri Dönüp Parlak Yeni Geleceğe Bakmak* (Eser No.58) isimli büyük ölçekli resmi çok sayıda mimari plan, renkli soyut çizgiler ve coğrafi şekillerden oluşur. Tüm bu elemanlar öyle bir gerilim yaratır ki, bu gerilimin sonucu coşku dolu bir dışa patlamadır. Parlak yeni gelecek tamamen geçmişe işlenmiş

/yedirilmiş olarak görselleştirilmiştir. Resim insanlığın nasıl kendi üzerine basarak yükseldiğine ve bu nedenle kendi geçmişimizi anlamak şansını kaybedişimize dairdir (Peters, 2006: 120). Mehretu geçmişini çizerek geleceği düşlediğine dikkat çeker. Onun alanları geçmişteki zaman duygumuzu ele geçirir (Eser No.59).



Eser No.60: Lütfi Özden, *Doğadan Bir Görüntü*, 2010, tuvale karışık teknik, 130x150 cm

Lütfi Özden ise hâlihazırdaki kent kültürünün yaşanan gerçekliği içerisinde değişime uğrayan mekân ve bu mekânla oluşturduğu etkileşim esnasında bireyin yaşadığı kaosu görünür kılmaya çalışır. Kent ‘içi’ kültürünü deneyimlemek zorunda bırakılan bedenin hissettiği yabancıklık ve rahatsızlık, ait olmakta kararsız kaldığı bu toplumun bir uzantısı olarak beliren mekânsal karmaşa gözler önüne serilir. Bazen kalabalık insan yığınları figüratif olarak ortaya çıkarken kimi zaman figüre baskın gelen mekân görünüşleri tüm çarpık görüntüleriyle figüratif ifadenin önüne geçer. Her iki durumda da kent mekânının karmaşıklığı ve aidiyetsizliği, hatta insan doğasını zorlayıcı karakteri eleştirel bir yaklaşımla ele alınır. Özden, kent peyzajını tasvir ederken (Eser No.60) peyzajın öğelerinin nasıl bize göre şekillendiklerini, içine hapsoldüğümüz çevrenin güya bizim ihtiyaçlarımızı karşılamak için yaratılmış olmasını ve bu yollar vasıtasıyla bu çevreden kaçmanın imkânsızlığını sergiler.

Kaçma kavgamızın resmini yapan ve kenti konu olarak seçen başka bir çağdaş sanatçı Benjamin Edwards, bir gözlemci ve tüketici olarak yaşadığımız yer ve mekânları sorgulamamızı ister. Öne çıkardığı temel sorun, herhangi bir yer ya da uzayın diğerlerinden ne kadar farklı olduğudur (Peters, 2006: 122). Parçalar ilkin parlak düzensiz kolâjlardan başka bir şey değilmiş gibi görünür. Daha yakın bir incelemeyle, her bir parça Rönesans perspektifine uygun olarak yer alır ve bu parçalardaki düzensizlik bir sokak peyzajını meydana getirir (Dehoff, 2008).



Eser No. 61: Benjamin Edwards, *Demokrasinin Zaferi*, 2007-2010, baskı

Aynı şehir peyzajlarının birden çok görüntüsünü dijital baskı teknolojisini kullanarak ortaya koyan resimlerinin hepsi bir diğerinin temasının çeşitliliği üzerine kurgulanır. *Demokrasinin Zaferi* (Eser No.61) isimli anıtsal çalışmasını gerçekleştirirken Edwards (Akt. Dehoff, 2008) “sanal bir şehir inşa ettim ve kompozisyon için kullandığım sanal kameranın sınırlarının ötesinde boşluğun bir gerçekliği vardı. Böylece şehrin farklı açılardan neye benzediğini görmeyi arzuladım. Yarattığım karmaşık mimari yüzünden tüm bu binaları aynı anda sanal boşlukta görmek pek



Eser No. 62: Benjamin Edwards, *Yol*
Peyzajları, 1996, tuvale akrilik, 120x120 cm

mümkün değil. Öncelikle şehir basit blokların gruplandırılmasıyla varsayımsal olarak var olmakta ve sonra kamera sadece uygulanması güç bir iş olan peyzajı sabitlemekte. Her bir bina tek tek yüklenip yorumlanmak zorunda” diyerek resimlerini oluşturma sürecini anlatır. Edwards kentlerin kuşbakışı görüntülerini ve otoyol peyzajlarını düzenlerken de aynı tekniği kullanır. Sonuç olarak elde edilen görüntüler parçalanmış yüksek binaların, işlek sokakların ve patlayan ışıkların, gri asfaltın zemindeki dokusuna tezat olarak kurulduklarını gösterir (Eser No.62). B. Edwards kenti tasvir ederken bir tür hesaplanmış iç mekân kurgusu yaratır. Böylece ne kadar standardize, düzenli ve mekanik hale geldiğimizi ifade eder. İşleri gerçek dünyadan küçücük parçalar koparır ve bu parçaların bileşkesinden bize günümüz peyzajının nasıl hem birleşmiş hem de tek tipleşmiş hale geldiğini gösterir. Çevreyi tasvir ettiği resimleri, daha büyük bir çevrenin içine yerleşik çevre tasvirleridir (Peters, 2006: 124).

Kente mesafeli durmayı seçen başka bir sanatçı Devrim Erbil’dir. Kenti masalsı bir dille yansıtan Erbil bu masalın içine kentin ritmini ve canlılığını da katar. Sanatçının kent kimliğine ait mimari öğeleri katarak oluşturduğu çok detaylı kompozisyonlarında en çok dikkati çeken çizgi, renk ve dokudur. Tüm bu öğelerle kurulmuş bir evrende kentten uzaklaşıp mesafeli durduğumuz bir devingenliğe şahit oluruz (Eser No.63).



Eser No.63: Devrim Erbil, *İstanbul*, 2009, serigrafi

2.6. Sanatçı Gözüyle Çevre Sorunları

Dört alt başlıkta sunulacak olan bu bölümde genel olarak doğanın insan zihninde nasıl öteki konumuna itildiği ve bunun bir sonucu olarak da doğanın yağmalanmasının nasıl meşrulaştırıldığı üzerine durulmaktadır. Daha sonra üçüncü alt başlık çevre ile ilgili sorunlara sosyo-politik bir çerçeveden bakan ve eleştirel bakışını sert bir biçimde yapıtlarına yansıtan sanatçılar etrafında irdelenmektedir. Bu bölümün önceki bölümlerden farkı, bu sanatçıların doğada fiziksel olarak yapıt gerçekleştirmekten daha çok doğa-insan ilişkilerindeki problemlere kendi sanatsal kullanarak dikkat çekmek ve toplumu bilinçlendirmek yönünde davranıyor olmalarıdır. Dördüncü alt başlıkta ise yeryüzünün belli başlı bölgelerinde gerçekleştirilen doğa ıslah projeleri konu edilmektedir. Geri kazanılan doğa olarak da nitelendirilebilecek olan bu yapıtlar sanatçıların zarar verilen çevresel dengeleri yeniden kazanabilme çabalarını gözler önüne sermektedir. Günümüzde doğa hayranlığı veya doğa ile eklemlenerek sanat üretme pratiği dışında, doğadaki yıpratıcı ve yok edici insan eylemlerine eleştirel ve eğitici bir yaklaşım sergileyen sanatçılar ve yapıtları konu edilmektedir.

2.6.1. Doğanın Ötekileştirilmesi

İnsanoğlu dünyaya adımını attığı andan itibaren doğayı değiştirmeye başlamıştır. Bütün bitkiler ve hayvanlar da, birbirleriyle rekabet ederken farkında olmadan çevreyi değiştirirler ve varlıklarını sürdürebilmek ve gelişebilmek için işbirliği yaparlar. Ancak insanların ekosistemle olan ilişkilerindeki iki etken, onları bütün öteki hayvanlardan ayırır. Öncelikle, varlığının bağlı olduğu ekosistemleri tehlikeye atma, dahası yok etme gücüne sahip tek canlı türü insandır. İkinci olarak da, yeryüzündeki her bir ekosisteme yayılan ve ardından, teknolojiden yararlanarak bütün bu ekosistemleri egemenliği altına alan tek canlı türü de insandır (Ponting, 2000: 15).

Yüzyıllar boyu doğa hep insanoğluna hizmet edecek olan sınırsız bir kaynak olarak görülmüştür. Bu anlayış 20. yüzyılda çevreci hareketlerin gelişimi ile sonlanır. Ancak yeryüzünün varlığının ve kaynaklarının kısıtlılığı insanoğlunun burada geçireceği vakti tehdit etmeye başlamış olmasına rağmen günümüz insanı için doğa hâlâ ötekiliğini korumaktadır.

Aldo Leopold'un (2004: 141-142) 1949'da yayımlanan ve klasikleşen 'Toprak Etiği' yazısında değindiği üzere; "modern insanın toprakla hiçbir hayati ilişkisi yok(tur). Ona göre toprak şehirler arasında kalan, üzerinde ekinlerin yetiştiği bir alandan ibaret(tir). Modern insanı alıp da bir günlüğüne bir toprak alana atsanız, eğer bu alan seyredilebilecek ya da golf oynanabilecek bir alan değilse burada ölesiye canı sıkılır. Eğer ki ekinler, tarım yerine hidrofonik, yani topraksız bir şekilde yetiştirilebilecek olsaydı, bu da modern insanın çok hoşuna giderdi. Ahşap, deri, yün

ve diğer doğal toprak ürünleri yerine sentetik olanları kullanmak da ona asıllarından daha iyi geliyor. Kısacası o büyüdü ve toprak ona ‘küçük geliyor’ artık.”

Bu tavır doğayı hâlâ kontrol altına alınacak bir köle olarak gören yüzyıllara mal olmuş bir düşünce geleneğinin eseridir. Bu gelenek köklerini eski Yunan ve Roma filozoflarının etkisi ile düşünen Yahudi ve Hristiyan dünyasının düşüncelerine borçludur. Bu düşünce insanların kendilerine bağlı olan doğadan üstün yaratıldığı düşüncesidir. En eski çağlardan beri kurduğu uygarlığı korumak için insanların doğaya müdahale etmesi ya da son düzeltmeleri yapması gerektiği düşüncesi ve doğanın eskiden ilkel ya da vahşi olup, insanlar tarafından denetlenip biçimlendirildikçe iyi duruma geldiği görüşü son derece yaygındır (Ponting, 2000: 130).

2.6.2 Doğanın Yağmalanması

Önceki bölümde de değinildiği gibi insanlar, istedikleri gibi sömürme hakkına sahip oldukları doğadan üstün görülüyordu. Bu da doğanın sömürsünü meşrulaştırıyor ve çevredeki doğanın bu şekilde düzeltildiğine inanılıyordu. Tüm bu düşünce yapılarının altında da çok temel bir kavram yatmaktadır: ilerleme. Bu kavram modern düşüncenin temel bir parçasıdır ve toplumsal yaşamın her zerresine sızmıştır. Öyle ki, bu kavram ortaya çıkmadan önce toplumlar nasıl yaşamışlardır sorusuna kestirilebilir bir cevap vermek bile çok güçtür. Zorluklarla başa çıkabilme kapasitesi ile doğayı denetim altına alma ve onu dilediğince değiştirme gücünün artması ve dolayısıyla yeni teknolojilerin gelişimiyle daha karmaşık üretim ilişkilerinin gelişmesi insanoğlunun yüzyıllar boyu ilerleme için önüne koyduğu hedefleri oluşturmaktadır.

Aydınlanmanın ünlü düşünürü Marquis de Condorcet (Akt. Ponting, 2000: 133), “İnsanın mükemmelliği gerçekten de sınırsızdır; bundan böyle kendisini durdurmaya çalışacak her türlü güçten bağımsız olan bu mükemmelliğin ilerlemesine, doğanın bizleri içine attığı bu dünyanın ömründen başka bir sınır yoktur...Bu ilerleme, dünya evren sisteminde şimdiki yerini koruduğu sürece asla geri döndürülmeyecektir” derken insanlığın ilerlemesine duyduğu tutkulu inancı sezinleyebiliyoruz. Ancak günümüz deneyimleri göstermiştir ki insanın sonsuzca ilerlemesi diye bir şey mümkün değildir.

Geçtiğimiz yüzyıllar içinde doğa üzerindeki insan eylemleri tüm ekosistemlerde büyük değişiklikler yaratmış, vahşi doğa hem çeşitlilik hem de büyüklük açısından ciddi boyutlarda azalma göstermiştir. Yerleşik hayatın tüm dünyaya yayılması, tarım için ormanların yok edilmesi ve var olan bataklık alanların kurutulması, tüm hayvan ve bitkilerin doğal ortamlarının hızlı bir biçimde daralmasına neden olmuştur. Doğanın bu şekilde yağmalanmasının etkileri çok geniş kapsamlı ve geri dönülemez olmuş, birçok bitki ve hayvan türünün nesli tükenmiş

veya sayıları azalmıştır. Böylece vahşi doğa bir daha eskisi gibi olamamıştır (Eser No.63).

Doğa böylesi bir yağmalamayla başa çıkamayacağının sinyallerini verirken insanoğlunun doğa üzerindeki tüm eylemleri, çağdaş toplumları zor durumlarla karşı karşıya bırakmıştır. Bu yağmalama neden böylesine rastgele yapılmış, neden bir gün sonsuz zannedilen kaynakların da tükenebileceği düşünülmemiş gibi soruları yanıtlamak oldukça güçtür. Ancak günümüzde doğanın bu denli hırpalanmış olmasının altında yatan insan davranışlarını tespit edebilir ve gelecek için büyük önlemler alabiliriz.

Doğanın yağmalanmasına sebep olan faktörlerden ilki insan nüfusundaki hızlı artıştır. İkinci olarak insan sayısının çoğalması, yaşanacak olan konutlara olan gereksinimi arttırmış, konut yapmak üzere açılan arazilerin ve kesilen ağaçların sayısı ve boyutları yaşadığımız son iki yüzyılda büyük ölçüde artmıştır. Son olarak, bu konutlarda ısınmak ve doymak için dünyadaki enerji ve maden kaynakları da büyük oranda tüketilmiş, dolayısıyla çevre kirliliğinin oranı da bu doğrultuda yükselmiştir.

Doğanın ve uygarlıkların çöküşü arasındaki ilişkiyi irdelediği “Dünyanın Yeşil Tarihi” adlı kitabında Clive Ponting (2000: 349), bu süreci şöyle ifade etmektedir. “Ev yapmak için kereste, yemek pişirmek ve ısınmak için odun gerekiyordu, bu nedenle ormanlar yavaş yavaş kesildi. Araç ve lüks mallar üretebilmek için maden cevherleri gerekiyordu, bu nedenle dünyadaki maden kaynakları tüketildi. İnsanların giyinmesi gerekiyordu, bu nedenle pamuk gibi bitkiler yetiştirmek üzere tarlalar açıldı, yün ve deri elde etmek için hayvan beslendi, deri ve kürk için yabani hayvanlar kapanla avlandı.” Tüm bunlar hızla artan dünya nüfusunun gereksinimlerini karşılamak için yapılmış doğa katliamlarıdır ve günümüzde insanoğlu, geçmişteki eylemlerinden kaynaklanan bir dizi ve birbiriyle bağlantılı çevre sorunlarıyla karşı karşıyadır.

2.6.3. Çevreci Peyzajlar

Yüzyılların sanayi kalkınması, yalnız doğayı değil tüm insanlığı da geri döndürülemez bir felakete götürmektedir. Doğal kaynakların böylesi haksız kullanımının gerisinde ise ihtiyaç kavramı, ihtiyaçların gerisinde de ilerleme fikri yatmaktadır. “Oysa ihtiyaçlar modern kalkınma söyleminde ortaya çıktığı zaman ne zorunlulukları ifade ediyordu, ne de arzuları. Kalkınma bir vaat sözcüğüydü – bilimin, teknolojinin ve siyasetin yeni güçlerini kullanarak zorunlulukların yasasını kırmayı teklif eden bir garanti sözcüğü. Bu vadin etkisi altında, arzular da konumlarını değiştirdiler. İyi olanı gerçekleştirme umudu, ihtiyaçların tanımlanacağı ve tatmin edileceği beklentisiyle yer değiştirdi (Illich, 2004: 73).” Böylece kalkınmanın yağmur duası ile fitili tutuşturulan ihtiyaçlar, yeryüzünün

zehirlenmesini ve yağmalanmasını meşrulaştırmakla kalmadı insan doğasını da tanınmaz hale getirdi.

Bu sorunların, sanayileşmiş toplumların doğuşuyla birlikte ivme kazanarak büyümesi ve karmaşık bir hal almış olmasını bir rastlantı olarak düşünmekse safdillik olur. Teknolojiyi temel alarak, modernliğin getirdiği kitlesel üretim ve küresel kapitalizme karşı bir direnç noktası oluşturmak düşüncesiyle hareket eden Simon Starling, bu anlamda, tüm eleştirel bakışını dünyadaki enerji tüketimine odaklanmaktadır. Sarfiyatın anlamsızlığını vurguladığı ve Güney Afrika'dan çıkarılmış olan bir ton hammaddenin, yalnızca beş adet platinyum tabakası elde etmek için harcandığı *Bir Ton* (Eser No.64) adlı düzenlemesinde Starling; çağımız kapitalist toplumlarının, özellikle savaş sanayinde kullandığı bir tabaka platini, ufacık birimler halinde üretmek için sarf ettiği enerjiye işaret etmektedir (Simon, 2009).



Eser No.64: Simon Starling, *Bir ton*, 2005, Fotoğraf



Eser No. 65: Simon Starling, *Tabernas Çöl Koşusu*, 2005, bisiklet, suluboya, 170x200 cm

Yine aynı yıl doğal kaynakların gereksiz tüketimine karşın, doğanın kendini yeniden üretimine duyduğu saygıdan hareketle, *Tabernas Çöl Koşusu* (Eser No.65) adlı işinde, hidrojenle çalışan bir bisiklet ile bütün çölü aşmıştır. Hidrojenli bisiklet, atık olarak su üretmektedir ve Starling döndüğünde bu su ile bir kaktüs resmi yapmıştır. Kaktüsü su depoladığı için kullanan sanatçı, böylece; insanların doğal kaynakları ne kadar verimsizce yok ettiğini vurgulamaktadır (Horozic, 2009).

Lynne Hull ise doğal kaynakların daha özenli kullanımıyla doğayı nasıl yeniden kazanabileceğimize dikkat çekmek istemektedir. Seçtiği konular biyo-çeşitlilik, nesli tükenmekte olan canlılar ve çölleşmedir. *Göçün Kilometre Taşları* (Eser No.66) adlı çalışmasında Hull kuzey yarım kürenin çeşitli yerlerine üzerlerinde o bölgeden göç eden kuşların özelliklerini, izledikleri göç yollarını ve konakladıkları yerleri gösteren bir çizelgeyi büyük mermer taşlara işlemiştir (Migration, 2004).



Eser No. 66: Lynne Hull, *Göçün Kilometre Taşları I ve II*, 1995-1996, taş, 80x110 cm ve 30x90 cm



Eser No. 67: Lynne Hull, *Havva Raporu: Vahşi Uyarı*, Vahşi Hayat, 2009

Öte yandan *Hava Raporu* (Eser No.67) isimli diğer bir çalışmasında ise Sanat ve İklim Değişiklikleri adlı sergide çeşitli yerlere *Vahşi Uyarı*, *Vahşi Hayat* yazan uyarı tabelaları dikmiştir. Bu tabelaların üzerinde küresel ısınma yüzünden ilk yok olacak canlı türleri olan yarası, uçan fare, piko ve kutup ayısı gibi hayvanların çizimleri bulunmaktadır.

Kullandığı doğal malzemelerle şehir dışındaki büyük arazilerde kurduğu muazzam çalışmalarıyla dikkati çeken Andy Goldsworthy ise *Kartopu* (Eser No.68-69) isimli çalışmasını 2000 yazında Londra'nın göbeğinde gerçekleştirmiştir. İskoçya'nın kışlarından gelen 13 tane, 2 m çapında ve bir ton ağırlığındaki kartoplarını endüstri ve doğa karşıtlığını vurgulamak ve doğanın yıkımını eleştirmek amacıyla çeşitli fabrikaların önünü koymuştur (A Snawball, 2000). Her bir kartopunun içinde doğa, tarım ve endüstri ile ilişkilendirdiği bir materyal vardır. Örneğin İskoç sığırlarının kıllarının olduğu kartopunu bir fabrikanın girişine koymuştur.



Eser No. 68: Andy Goldsworthy, *Kartopu*, 2000, kar ve çalı çırpı, 2mØ



Eser No. 69: Andy Goldsworthy, *Kartopu*, 2000, kar ve çalı çırpı, 2mØ

Goldsworthy genellikle dallar, çiçekler, kozalaklar, kum veya taş gibi malzemeleri kullanarak büyümeyi ve çürümeyi, bozulmayı ve mevsimsel dönüşümleri anlatmaktadır. Sanatın da doğa gibi, doğadaki diğer hayatlar gibi bir ömrü olması gerektiğini düşünmektedir.

2.6.4 Sanat ve Doğa Islah Projeleri

Buster Simpson ince ve alaycı tavrı ile dikkat çeken bir sanatçıdır. Simpson *Houdson Nehri Arındırma Projesi* (Eser No.70) adı altında düzenlediği performansında kireç taşından suda eriyen tabletleri nehre atmıştır. Bu çalışmasıyla asit yağmurları sonucu doğada oluşacak tahribata dikkat çekmek istemiş ve asit seviyesinin fazlalığı yüzünden tehlikeli hale gelen ve doğal yaşamın azaldığı Houdson Nehrine Talsit tabletlerini çağrıştıran anti asit tabletleri atarak nehrin iyileştirilmesi gerekliliğini vurgulamak istemiştir.



Eser No.70: B.Simpson, *Houdson Nehri Arındırma Projesi*, 1983-1991

Hindu Hacıların Allahabad nehrinde arınma ve bağışlanma diledikleri törenlerinden etkilenen ve bu etkiyi doğayı korumak için oluşturduğu projelerinde sık sık dile getiren Mierle Liderman Ukeles'e göre (2002) "en önemli peyzajlar durgun olanlar değil, hayatın akışını anlatanlardır. En önemli projesi dolgu alanların yeniden yapılandırılmasını içeren *Fresh Kills*'dir (Eser No.71). New York Staten adasındaki 2200 hektarlık dolgu alan ABD'nin en büyük toprak dolgu projesidir. New York Kültür Dairesi tarafından bu projeye atanan Ukeles orada bir taşra doğası

yaratmak ve bu alanın bir dönüşüm alanı olmasını istemiştir. İnsanlığın gücünün hissedilmediği bir yer...1969'da Bakım Sanat Manifestosu'nu da yazan Ukeles hayattaki her fiilimizin, en görünmez olanların bile -çöp toplamak gibi- sanat olarak değerlendirilebileceğini söylemektedir.



Eser No. 71: Mierle Liderman Ukeles, *Fresh Kills*, 1976



Eser No. 72: Patricia Johanson, *Fair Park Lagoon/Cryus Alanı*, 1970

Patricia Johanson'un sanat dünyasında kendine özgü bir yer bulması, *Cyrus Alanı* (Eser No.72) adlı eseriyle başlar. İki kilometre uzunluğunda ve patika şeklinde yapılan bu eser, birbirini izleyen mermer, kızılâğaç ve beton olmak üzere üç ayrı bölümden oluşur. Gördüğümüz gibi birçok çevresel sanat eserinin aksine, burada doğaya bir müdahale yapılmamıştır. Toprakla kucaklaşmış olan eser, sanki doğanın

doğal bir parçasıdır (Tont, 2005: 447). Sanat ve Kurtuluş adlı kitabında Johanson (2006) bu eserin doğallığını şöyle anlatıyor: "Bütün hayvanlar hâlâ orada, hatta çoğu bu projeyi kullanıyor. Yılanlar mermerin üstünde güneşleniyor, gelengiller kızılğacın altında yuva yapıyor ve küçük memeli hayvanlar beton boyunca tünel açıyor." Aynı toprağın kendisi gibi bu eserin de dinamik bir görüntüsü var. Sonbaharda çeşit çeşit yapraklarla bezenen patika, kışın karla kaplanıyor. Bu heykelin diğer bir özelliği, San Francisco'daki eserinde olduğu gibi, üzerinde yürüyebilmeniz.



Eser No. 73: Mel Chin, *Hayata Dönüş Alanı*, 1990, 20x20x3 m

Beuys'un yakın arkadaşı olan ve birlikte birçok projeye imza attıkları Mel Chin, günümüz çevreci sanatın önemli temsilcilerindendir. Beuys gibi yapıtının kendinden sonra da devam edebilmesi sürecine hayran olan Mel Chin, gerçekleştirdiği işin kendi kendini besleyen bir yapısı olması ve kendi yaşamını kendi başına devam ettirebileceğini kanıtlayabilmiş olması gerektiğini söylemektedir. *Hayata Dönüş Alanı* (Eser No.73) olarak adlandırdığı deneylerinde; yaklaşık 20m x 20m x 3m ebatlarında, zehirli atık yığınlarının olduğu bir bölgede, etrafı demir çitlerle örülmüş bir alana bitkiler ekmiştir. Bu deney, zehirli toksik metallerin topraktan bitkilerce emilmesi üzerine kurulmuştur. Bu üstün toplayıcı bitkilerin neler olduğunu ve nasıl çalışacaklarını bilim adamlarıyla birlikte tespit etmiş ve bunlar, yerel ekosisteme uygun olarak metali ve minerali içinde tutabilme kapasitelerine göre seçilmişlerdir. Demir çitlerle çevrilmiş bu alanda bitkiler, bir X oluşturacak biçimde alanın ortasına yerleştirilmiştir. Saint Paul bakım departmanı bitkilerle sürekli ilgilenmiş, 1991 sonbaharında bitkiler biçilmiş, kurutulmuş ve incelenmiştir. Bu bitkiler belli tipte metalleri tuttuğu için, biçilen maddeler,

hammadde özü olarak ayrıştırılmış ve aynı zamanda metaller için de bir geri dönüşüm sistemi oluşturulmuştur. Belediyenin daha sonra, aynı alan için bu işi tekrarlamasıyla, tüm alan zehirlerden arındırılmıştır.

Matilsky Müzesinin bildirisine göre (Revivel, 2011); “Mel Chin gibi sanatçılar, sanatın tanımını genişleterek, kendileri için yeni bir kimlik yaratıyorlar. Geleneksel olarak sanat üretimi, kişisel bir davadır. Buna kontrast olarak çevresel sanat, kurumlara, müzelere, kolejlere, yerel yönetim ve yönetimlere bağımlı ve toplumun katılımını gerektiren bir çabadır.” Kısacası kavramsal çevreci sanat pratikleri (veya uygulamaları) dâhilinde gerçekleştirilen çevre hakkındaki çoğu sanatsal yaklaşım ve bakış açısı kültür ve doğayı yeniden birbirine bağlayarak çözüm yollarına odaklanmaktadır. Bu duruştan bakarsak tüm bu çevreci restorasyon çalışmaları toplumun katılımı ve eğitimi açısından da önemlidir.

BÖLÜM III

3.YÖNTEM

Tez, doğa ile kurulan karşılıklı diyalog çerçevesinde gerçekleştirilen yapıtlarla örneklenmiştir. Bu yapıtların kavramsal, yöntemsel ve işlevsel analizleri gerçekleştirilmiştir. Ayrıca tez içerisinde uygulamalara yer verilmiş ve bu uygulamalarda doğanın diyalektik yapısı konuya uygun bir biçimde yansıtmaya çalışılmıştır.

3.1 Evren ve Örneklem

Bu tez çalışması günümüz sanatçısının doğayı algılayışı ve işleyişi açısından, geçmişteki yaklaşımlardan ne kadar farklı davrandığını ortaya koymaya çalışmıştır. Bu amaçla; doğayı konu ederek sanat tarihinde yer almış bazı önemli sanatçılara değinilmiş ve sonrasında günümüzde doğadan yola çıkarak yapıtlar üreten sanatçılar ve çalışmaları incelenmiştir. Bu yapıtların kavramsal, yöntemsel ve işlevsel analizleri gerçekleştirilmiş, ayrıca bu çalışmalarla doğanın diyalektik yapısı konuya uygun bir biçimde yansıtılmıştır. Doğa, çevre ve çevrebilim gibi kavramlar güncel sanata etkileri açısından incelenmişlerdir. Bu kavramların işlenmesinin günümüz sanatına toplumsal bir nitelik kazandırıp kazandırmadığı sorgulanmıştır.

3.2. Veri Toplama Teknikleri:

Kitap, katalog, makale, süreli yayınlar, dergiler, internet gibi kaynaklar aracılığıyla yapıt ve literatür incelemesi yapılmış, konuyla ilişkili sergiler takip edilmiştir. Ayrıca konu ile ilgili uygulamalar gerçekleştirilerek, bu uygulamalar veri olarak tez içerisinde yer almıştır.

3.3.Verilerin Çözümlemesi ve Yorumlanması

Tezin içeriğini insanoğlunun doğa üzerindeki, en basitten en karmaşığa doğru giden eylemlerinin plastik anlatım dili ile sorgulanması; çağımız çevreci hareketleri ve bunların sanata yansıyış biçimleri ile doğaya dikkat çeken ve ona bir süreç olarak katılmak isteyen sanatçıların irdelenmesi oluşturmaktadır. Tezin genelinde, doğanın yalnızca yerçekimi sayesinde üzerine bastığımız bir zemin olmasının ötesinde, kendi bünyesinde anlaşılması gereken devingen bir yapıya ve diyalektiğe sahip olduğu görüşü vurgulanmış ve bu durum tartışılmıştır. Buradan

hareketle bu tez çalışmasında verilerin çözümleniş ve yorumlanışı aşağıda sıralanan kavramlar doğrultusunda yapılmıştır.

1-Geçmişten günümüze insan ile doğa ilişkisi ve bu ilişkinin sanattaki yansımaları çerçevesinde yapılan çözümler.

2-Doğayı sanat malzemesi olarak ele alan akımlar ve oluşumlar hakkında yapılan araştırmalar, veri toplama ve yorumlamalar.

3-Doğayı geleneksel peyzajın ötesine geçerek, ayna olarak gören akımlar ve sanatçılar hakkında yapılan araştırmalar, veri toplama ve yorumlamalar.

4-Doğa toplum ve sanat üçgeninde gerçekleşen ve günümüz çevreci hareketlerinden beslenen çalışmaların araştırılması ve toplanan verilerin yorumlanması.

BÖLÜM IV

4.BULGULAR, YORUMLAR, UYGULAMALAR

Uzun bir yolculuk, bir şeyler okumaya çalışıp da midesi alt üst olan herkes için zordur. O nedenle uzun zaman önce, bir yerden bir yere seyahat ederken okumayı bıraktığımdan beri, arabanın içinden dışarıdaki doğayı izlemek, bulutları ve özellikle de toprağı izlemek her zaman keyif vermiştir. Pencereden görünen ıssız olduğunu sandığım topraklarda üst üste koyulmuş iki taş parçasını görünce bulduğum huzur mu yoksa uçsuz bucaksız arazilerin terk edilmişliği midir beni cezbeden? Cevap ne olursa olsun toprağın üzerinde yaşamı ve ölümü hissettiren dokuyu seyretmekten her zaman keyif almışımdır: benden önce geçenlerin izleri ve doğanın bu izler üzerine kurduğu hayatın yenidenliği...

İnsanın doğa üzerinde büyük bir kontrolü var. Bu kontrol onu bir düzen içine sokmakla gerçekleşiyor. Yüzyıllar boyu doğa hem işlenecek bir hammadde hem de hükmedilmesi gereken bir tehdit olarak görüldü. Kentler de bunun en büyük kanıtı. Başta yeryüzüne -yani toprağa-, sonrasında gökyüzüne -belki de tanrıya- karşı diktiği; en basit barakadan, gökdelenlerine kadar her yapıtı doğaya karşı verilen mücadelenin ve meydan okumanın kanıtları.

Bu çalışmalar insanın doğa üzerinde bıraktığı izlerden ve bu izlerin yüklendiği anlamlardan ortaya çıktı. Ufak bir toprak parçasında tüm tarihi görebilecek olmanın verdiği heyecan, bu tarihin gelecekte nasıl şekilleneceğini kestirememenin sıkıntısı ve tabii doğanın ve insanoğlunun yaptıkları karşısındaki acizliğimle, imgelemimde oluşturduğum peyzajlar, terk edilmişliğin ve insandan sonraki doğanın tasvirleridir. Bu imgeler benim için sürülmüş, yıkılmış, yakılmış, kazılmış, kapatılmış, sınırlandırılmış, oyulmuş ve yeniden canlanmış geniş arazilerle somutlanmakta. Tüm bunların üstüne içimize yerleşen felaket ve kıyamet söylemleri ve yok olacağından korktuğum yaşam da eklenince, benim doğa ile ilişkim ve bakışımın yansımaları ile kurulmuş bu kompozisyonlar ortaya çıktılar.

Yerinden Edilen isimli resim (Eser No.74), çalışmalarında insanın doğayı en akılcı şekilde kullanması sürecini işleyen Michael Heizer'in büyük granit parçalarının yerlerini değiştirdiği *Yerinden Edilen-Yerine Konulan* adlı çalışmasıyla benzerlik gösterir. Bu çalışma insanoğlunun doğa elemanlarını yerinden alıp, istediği başka bir noktaya götürüp, ona orada yeni bir kimlik ve işlevsellik katmasının yeniden temsilini içermektedir. Heizer'in büyük granit parçaları, hem oraya yerleştirdiği bir iz niteliği taşımakta hem de başka yerlerden naklederek getirdikleri taş veya kaya parçalarıyla muhteşem yapılar oluşturan eski uygarlıklara duyduğu hayranlığını dile getirmekteydi. Bu resimde ise yerinden edilen doğa tüm heybetliliği

ve ürkütücülüğüyle kendinden alınanları geri almak istercesine hareket etmektedir. Dolayısıyla bu büyük parçaların insan eli tarafından yerinden edildiklerine dair hiçbir iz yoktur. Doğa ile insan arasındaki savaşın başlamak üzere olduğunun habercisi gibi duran yerinden kalkmış ve yükselişe geçmiş bu doğa parçaları, perspektifin de etkisiyle uzayıp giderler. Kademeli olarak yerden yüksekte duran bu parçalarda altta kalan toprak parçasının ölmüşlüğüne tezat olacak şekilde daha sıcak renkler kullanılmıştır. Bu aynı zamanda alttaki doğanın daha eski üsttekilerinse daha yeni olduğu hissini beraberinde getirmektedir.

Yeniden veya Yeniden... (Eser No.75) adlı çalışmada; doğanın, süreç olarak işleyişi ele alınmaktadır. Burada, doğanın kendi gelişim evresinde, insanın eylemlerini de içeren işleyişi ve oynadığı kapsayıcılık rolü irdelenmektedir. Doğa, her şekilde kendi sürecini yaşar vurgusu yapılmaktadır. Doğanın bünyesine kattığı yer, inşaat için kazılmış, düzleştirilmiş alan olarak var olan iki çentiğin içindeki ‘ikiz kuleler’ dir. Sarı umudun temsilcisi olan mavilerle birlikte geri dönüş yolculuğuna başlamıştır ve kendini, insanoğlunun gezegenini terk edişinden sonra bıraktığı izler üzerine kurmaktadır.

Yükseklerden yeryüzüne baktığımıza gördüğümüz rengârenk tarlalar, insanın topraktaki tüm canlı varlıkları yakarak, ekin yetiştirmek için açtığı arazilerdir aslında. *Bir yanık kokusu var!* (Eser No.78) adlı resimde; yandıktan sonra düz hatlar boyunca, kül rengi ve kahverengiye çalan arazilere atıfta bulunmaktadır. Gökyüzünden süzülerek gelen huzmelerdeki durağanlık seralardaki yapay ışıklandırmalar gibi yüzeyi noktasal olarak aydınlatmakta ve yine doğanın yenileyici ve iyileştirici etkisini sergilemektedir. Kendi içlerinde dilim dilim parçalanmış sıra sıra renk alanları doğanın tüm işleyişine karşın seyredilmek üzere güzelleştirilmiş olma niteliğini ne yazık ki bünyesinden atamamıştır. Böylece bulunulan durumun böylesi bir betimlemesi insanoğlunun doğayı seyirlik bir nesne olarak nasıl yaşadığının belirtileridir.



Eser No.74: Damla Oğuz,
Yerinden Edilen, 2008
Tuvale akrilik, 120x165 cm



Eser No.75: Damla Oğuz,
Yeniden veya Yeniden, 2008
Tuvale akrilik, 130x170cm



Eser No.76: Damla Oğuz, *İstila*, 2012, Tuvale akrilik, 110x160 cm



Eser No.77: Damla Oğuz, *Terk Ediyorum*, 2013, Tuvale akrilik 90x160 cm



Eser No.78: Damla Oğuz, *Bir Yanık Kokusu Var*, 2006, Tuvale karışık teknik, 120x160 cm

İnsanoğlunun kendi düzen anlayışı ile oluşturduğu doğanın, özüne uygun olan geometriyi yıkıp, kendi basit geometrik anlayışı tarafından kurulduğunu görürüz. İnsan eliyle stilize edilen doğaya bir gönderme yapılmaktadır. Nasıl ki Öklid Geometrisinde bir doğruya onun dışındaki bir noktadan yalnız bir paralel doğru çizilebilir aksiyomu ile ulaşılabiliriyorsa, buradaki insan elinden çıkan doğa peyzajının kurgusu da bu aksiyomun yansımalarından biridir. Doğrusal ve yatay bir hareketle sınırlandırılmış alanlar perspektifin etkisiyle daralıp kısalmakta ve böylece elde edilen eğriler tüm çarpıklığı ile yansıtılmaktadır. Serinin önceki resimlerinden farklı olarak daha uzaklardaki tepelerin izlenimleri ile düzenlenmiştir.



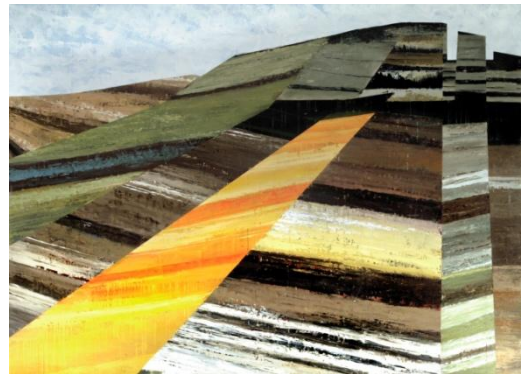
Eser No.79: Damla Oğuz,
Kaz'ın Dağı, 2009,
Tuvale akrilik,120x165cm



Eser No.80: Damla Oğuz, *Göç*, 2009,
Tuvale akrilik,120x165cm



Eser No.81: Damla Oğuz,
Küllere Basmadan, 2008, Tuvale akrilik,
120x160 cm



Eser No.82: Damla Oğuz, *Kaz'ın Dağı II*,
2009, Tuvale akrilik
120x160 cm



Eser No.83: Damla Oğuz, *Pus*, 2008,
Tuvale akrilik, 120x180 cm



Eser No.84: Damla Oğuz, *Veda*, 2008,
Tuvale akrilik, 120x180 cm



Eser No. 85: Damla Oğuz, *Alt-Üst*, 2013,
Tuvale akrilik, 80x110 cm



Eser No.86: Damla Oğuz, *Gri*, 2013,
Tuvale akrilik, 100x100 cm



Eser No.87: Damla Oğuz, *Dağların Yüreği*, 2013, Tuvale akrilik, 96x160 cm



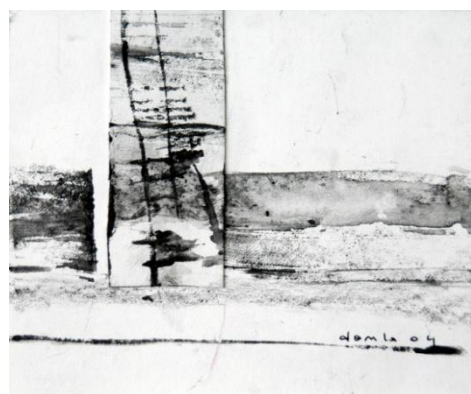
Eser No.88: Damla Oğuz, *Hasat*, 2013, Tuvale akrilik, 96x140 cm



Eser No.89: Damla Oğuz, *Şehirden Bir Görüntü*, 2013, Tuvale akrilik, 96x140 cm



Eser No.90: Damla Oğuz, *Sarı*, 2013, Tuvale akrilik, 96x140 cm





Eser No.91: Damla Oğuz, 'Doğal (!) Düzenlemeler' serisinden örnekler, Kağıda sulu kara kalem, mürekkep, kahve ve şeker, 2003-2013

BÖLÜM V

5.SONUÇ ve ÖNERİLER

5.1. Sonuç

Çağdaş sanatta doğa konulu bu tez çalışması ilk olarak insan, toplum ve doğa arasındaki ilişkiyi incelemek ve bu inceleme sonucunda varılacak kanılar ışığında, sanat ve doğa ilişkisini karşılaştırmak niyetindeydi. İnsanoğlunun asırlar boyu doğaya atfettiği anlamların sanatçılar tarafından nasıl yorumlandığı, bakış açılarındaki benzerlik ve farklılıklar eleştirel bir yaklaşımla incelendi. Bu incelemeler doğrultusunda denilebilir ki; her çağ kendine ait bir doğa anlayışına sahiptir ve bu durum çağının sanatçısı üzerinde iki taraflı bir etkiye sahiptir. Bu hem sanatçının yaşadığı çağın doğa ile ilgili düşüncelerinden etkilendiği hem de bu düşünceleri etkilediği anlamına gelir. Daha donra yine aynı bölüm içerisinde 1960 sonrası gelişen çevreci hareketlerin sanatçılar üzerindeki etkileri incelenmiştir. Buna göre bu sanatçıların kendilerinden önceki çağların sanatçılarından farklı olarak, doğayı yalnızca öykünülecek dışarıdaki bir yapı olarak görmedikleri, doğanın süreçselliğini de içeren yapıtlar ürettikleri sonucuna varılmıştır.

Buna bağlı olarak doğa ile ilgilenen günümüz sanatçılarının gelip geçicilik, yaşam, ölüm, metamorfoz (başkalaşım) gibi doğaya atfedilen pek çok kavramdan etkilendikleri ve bunları da yapıtlarına yansıttıkları anlaşılmıştır. Böylece sanatı yaşam sürecine katmak ve toplum ile sanat arasındaki bağları doğa üzerinden yeniden tanımlamak hedefiyle vücuda getirdikleri çalışmalarıyla da izleyici veya katılımcıların doğa üzerine yeniden düşünmelerini hedefledikleri saptanmıştır.

Çalışmanın kavramsal çerçevesinin sonunda günümüz sanatçılarının yalnızca dönemin çevreci hareketlerinden etkilenmediği aynı zamanda bu hareketlere ön ayak oldukları saptanmıştır. Bu anlamda bu sanatçılar toplum, doğa ve sanat arasında kurulacak yeni ilişkilere yeni tanımlar kazandırmış, sanat ve yaşam arasındaki bağları pekiştirmişlerdir. Bunu da eserlerini uyguladıkları yeryüzünde insanlara ve diğer canlılara yeni yaşam alanları açarak gerçekleştirmişlerdir.

Daha sonra konuyla bağlantılı olarak verilen örneklerin yanında benzer konular boya resmi olarak da uygulanmıştır. Bu uygulamalar sonucunda doğa ve insan ilişkisinin temelinde yatan insanın doğaya bıraktığı izler, geniş araziler hedef alınarak resimsel bir dille aktarılmıştır.

5.2. Öneriler

Çağdaş sanat ve doğanın geniş kapsamlı bir konu olduğu kabul edilirse ilerleyen zamanda daha ayrıntılı bir araştırma ile çağdaş sanatta doğayı referans olarak alan sanatçılar ve yapıtları üzerine daha geniş kapsamlı bir çalışma gerçekleştirilebilir.

Ayrıca şu an için fiziki ve maddi anlamda gerçekleştirilmesi mümkün olmayan düzenlemeler ileride oluşabilecek fırsatlar dâhilinde gerçekleştirilebilir.

KAYNAKÇA

- AKALIN, Şükrü Haluk vd. (2005), *Türkçe Sözlük*, Ankara: TDK Yayınları, 10. Baskı
- AKAY, Ali (1999), *Sanatın Sosyolojik Gözü*, İstanbul: Bağlam Yayınları, 1. Baskı
- Andy Goldsworthy Digital Catalogue DVD Volume 1: 1976-1986 (2006), (<http://www.goldsworthy.cc.gla.ac.uk>) adresinden 5.8.2009 tarihinde alınmıştır.
- Andy Goldsworthy, (2012), (http://www.en.wikipedia.org/wiki/Andy_Goldsworthy) adresinden 4.8.2012 tarihinde alınmıştır.
- ANTMEN, Ahu (2008), *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, İstanbul: Sel Y.
- Anya Gallaccio (2009), (<http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/gallaccio/>) adresinden 12.3.2012 tarihinde alınmıştır.
- ARENDT, Hannah (2003), *Dünyanın Sürekliliği ve Sanat Yapıtı* (Çev. Aykut Derman), Beatrice Lenoir (Editör), Sanat Yapıtı, İstanbul:YKY, 2. Baskı, s.113-121
- ARISTOTELES (1993), *Politika* (Çev. Mete Tunçay), İstanbul:Remzi K.E, 4. Basım,
- A Snowball in Summer, Andy Goldsworthy,(June 2000)
(<http://www.corvidae.co.uk/panoramas/snowball.html>) adresinden 21.03.2008 tarihinde alınmıştır
- AŞKIN, Zehra G. E. (2008), *Tarihte Determinizm İndeterminizm Karşıtlığının Kategoriyel Çözümlemesi*, Ankara: A.Ü. DTCF Felsefe Bölümü Dergisi, Cilt. 19, s.127-139
- ATALAYER, Faruk (2007), *Mekân; Türk Mitolojisinde Yaratıcılık*, Sanatçının Atölyesi, Sayı 1, Şimdi Yayınları, s. 97-118
- AYDOĞAN, Bilge (2004a) *Yayımlanmamış Bir Röportajdan Arta Kalanlar*, RH Sanat, sayı:10,s:62-63
- AYDOĞAN,Bilge (2004b), *Bir Küratörün nesi var?*, RH Sanat,sayı:16,s:22-23
- BAŞARIR, Gülgün (2009a), *Dolayısıyla Sanat*, 1. Baskı, İstanbul: Skala Yay.
- BAŞARIR, Gülgün (2009b), *Süreci Görünür Kılmak: Metamorfoz Sergisi*, Artist Actuel, sayı 19, s:16-21
- BAUMAN, Zygmunt (2004), *Sosyolojik Düşünmek* (Çev. Abdullah Yılmaz), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 4. Baskı

- BAUMAN, Zygmunt (1999), *Sanat, Ölüm; Postmodernite ve Aralarındaki İlişkiye Dair* (Çev. Merih Danalı vd.), Resmi Görüş: Güncel Sanat Seçkisi, sayı 2, s. 110-124
- BEAUVOIR, Simone De (1997), *Sade'ı Yakmalı Mı?* (Çev. Cemal Süreya), İstanbul:YKY
- BOURRIAUD, Nicolas (2005), *İlişkisel Estetik* (Çev. Saadet Özen), İstanbul: Bağlam Yayınları, 1. Baskı
- BOZKURT, Güvenç (1991), *İnsan ve Kültür*, İstanbul:Remzi K.E.
- BREHM, Margrit (2007), *Fusun Onur: Dikkatli Gözler İçin* (Çev. Barış Tut), İstanbul: YKY
- BUMİN, Kürşat (1990), *Demokrasi Arayışında Kent*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları,1. Baskı
- CANER, Emre (2004), *Kutsal Fahışeden Bakire Meryem'e: Toprak ve Kadın*, İstanbul: Su Yayınları, 1. Baskı
- CARLSON, Allen (1986), *Is Environmental Art an Aesthetic Affront of Nature*, The Canadian Journal of Philosophy, Volume 16, Number 4, s.635-650 (<http://www.jstor.org/discover/10.2307/40231495?uid=3739192&uid=2129&uid=2&uid=70&uid=4&sid=21101116282047>) adresinden 15.10.2009 tarihinde alınmıştır
- CHILDE, Gordon (1992), *Kendini Yaratan İnsan* (Çev. Filiz Ofluoğlu), İstanbul: Varlık Yay. 4.Baskı
- CHILDE, Gordon (1995), *Tarihte Neler Oldu* (Çev. Mete Tunçay, Alâeddin Şenel), İstanbul:Alan Yay. 6. Baskı
- CLASTRES, Pierre (1991), *Devlete Karşı Toplum* (Çev. M. Sert, N. Demirtaş), İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- COLLINGWOOD R. G. (1999), *Doğa Tasarımı* (Çev. Kurtuluş Dinçer), Ankara: İmge Kitapevi
- Constance Lewallen ile Röportaj, Stil Liles 1990 (1990), (<http://www.canantolon.com/StillLifeStatement.html>) adresinden 5.6.2010 tarihinde alınmıştır
- CRARY, Jonathan (1997),*Olafur Eliasson: Visionary Events,in: Olafur Eliasson*, Kunsthalle, Basel, 1997, (<http://www.olafureliasson.net>) adresinden 3.12.2011 tarihinde alınmıştır
- COŞKUN, İlker (2004), *Mahmut Celayir. Mitos*, RH+ Sanat, Sayı 9, s.74-75

- ÇOTUKSÖKEN, B. ve BABÜR, S. (1989), *Metinlerle Ortaçağda Felsefe*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi
- DEBLONDE, Gautier (2003), *Anya Gallaccio*,
(<http://www.tate.org.uk/britain/turnerprize/2003/gallaccio.htm>) adresinden 12.3.2009 tarihinde alınmıştır
- DEHOFF, Jessica Niles (2011), *Digital Cities: Benjamin Edwards' Utopian Dreams*, (<http://www.tokyoartbeat.com/tablog/entries.en/2008/07/digital-cities-benjamin-edwards%E2%80%99-utopian-dreams.html>) adresinden 12.1.2012 tarihinde alınmıştır
- DOUBIAGO, Sharon (1989), "*Mama Coyote Talks to Boys*", Healing the Wounds, Judith Plant (editör), London: Green Press
- Doug Aitken (2011), (<http://www.guardian.co.uk/culture/2001/oct/16/artsfeatures->) adresinden 3.9.2011 tarihinde alınmıştır
- EMMUNGİL, Serap (2007), "*Deneysel Peyzaj Biçimleri*", Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Sanat Eseri Çalışması Raporu, Ulusal Tez Tarama Merkezi, Ankara
- ERDEN, Osman (2003), "*Almanya'nın Vicdanı Anselm Kiefer*", RH+ Sanat, sayı 5, s: 66-69
- ERGÜVEN, Mehmet (2001), *Gölgenin Ucunda*, İstanbul: Sel Yayınları, 1. Baskı
- ERGÜVEN, Mehmet (1995), *Sırdaş Görüntüler*, İstanbul:Yapı Kredi Yayınları,
- EROĞLU, Özkan (2001), *Arte-Povera* (Çev. Leon Keribar), İstanbul: Nelli Sanat Evi Yayınları, 1. Baskı
- Erzurum'da Buzdan Sanat (2013), (<http://www.beyazgazete.com/haber/2013/3/8/ern.html>) adresinden 1.7.2013 tarihinde alınmıştır.
- FINKEL, Jori (October 2, 2009), Doug Aitken,
(<http://www.artinfo.com/news/story/32796/doug-aitken/?page=1>) adresinden 7.5.2011 tarihinde alınmıştır
- FOWKES, Maja and Reuben (2004), *Unframed Landscapes: Nature in Contemporary Art*, The Exhibition Unframed Landscapes, Institute of Contemporary Art,
(http://greenmuseum.org/generic_content.php?ct_id=1869) adresinden 15.06.2010 tarihinde alınmıştır.
- FREUD, Sigmund (2009), *Uygurluğun Huzursuzluğu* (Çev. Haluk Barışcan), İstanbul: Metis Yayınları

- FIRSTENBERG, Laurie (2002), "**Painting Platform in NY**", Flash Art Vol. 35 S. 227, s.70(<http://www.walkerart.org/archive/2/AF7361E991C363206165.htm>) adresinden 30.08.2010 tarihinde alınmıştır.
- GASSET, Ortega Y (1999), **İnsan ve Herkes** (Çev. Neyire Gül Işık), İstanbul:, Metis Yayınları
- GREENBERG, Clement (1939), **Avant-Garde and Kitsch**, Partisan Review, (<http://www.sharecom.ca/greenberg/kitsch.html>) adresinden 15.07.2012 tarihinde alınmıştır.
- Grüne Grenze, Christian Philipp Müller (2007,1.19), (<http://www.projektmigration.de/english/content/kuenstlerliste/mueller.html>) adresinden 2.6.2011 tarihinde alınmıştır.
- GUATTARI, Felix (1990), **3 Ekoloji** (Çev. Ali Akay), İstanbul: Hil Yayınları
- GÜRSES, İlknur (2007), **Kültürel Ekoloji Olarak Sinema**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ulusal Tez Tarama Merkezi, Ankara
- HAMAMCI, C. ve KELEŞ, R. (1993), **Çevre Bilim**, İstanbul: İmge Kitapevi Yayınları
- HAUSER,Arnold (1984), **Sanatın Toplumsal Tarihi** (Çev. Yıldız Gölönü), İstanbul: Remzi KE
- HEHN, Victor (1988), **Zeytin Üzümleri ve İncir** (Çev.Necati Aça), Ankara: Dost Kitapevi Yayınları
- HOLMES, Hobby ve BUSSE, Emily , **What is Art ? What is an Artist?** (<http://www.arthistory.sbc.edu/artartists/photoandy.html>) adresinden 21.09.2011 tarihinde alınmıştır.
- Horozic, Amina (April 10, 2009), **The Work of Simon Starling** (http://artandthis.typepad.com/art_and_this/2009/04/the-work-of-simon-starling.html) adresinden 4.8.2010 tarihinde alınmıştır.
- İNAL,Rahşan (2005), **Sanatsal Kurgu ve Yıldız Doyran**, Evrensel Kültür, Sayı.158, , Evrensel Basım Yayın, s.40-42
- JANSEN, Alf-Inge, OSLAND, O. ve HANF, Kenneth (1998), **Environmental Challenges and Institutional Changes: An Interpretation of the Development of Environmental Policy Western Europe**,Governance and Environment in Western Europe: Politics, Policy and Administration, Der. Kenneth Hanf and Alf-Inge Jansen, Harlow: LongmanPress, s. 277-325.
- Jennifer Steinkamp (2011,09) (<http://www.architecturaldigest.com/architects/features/2011/09/jennifer-steinkamp-article>) adresinden 5.11.2012 tarihinde alınmıştır

- Jennifer Steinkamp (2010,05) (http://jsteinkamp.com/html/body_northrup.htm) adresinden 5.11.2012 tarihinde alınmıştır
- JOHANSEN, Patricia (2006), *Art and Survival: Patricia Johanson's Environmental Project*, (<http://patriciajohanson.com/publications/art-and-survival.html>) adresinden 3.8.2007 tarihinde alınmıştır.
- Julien Opie (2011) ,(http://www.art2vu.co.uk/london_art_news/featured-galleries/julian-opie-at-the-lisson-gall.php) adresinden 11.11.2012 tarihinde alınmıştır
- Julien Opie (2008,30th Nov), “Julien Opie, sergi katalogu”, Alan Cristea Gallery, London 2000, s.4-18, (<http://www.teknemedia.net/archivi/2008/10/15/mostra/33005.html>, Accessed 30th Nov 2008) adresinden 5.11.2012 tarihinde alınmıştır
- KARAVİT, Caner (2008), *Doğadaki İz: Yeryüzü Sanatı*, İstanbul. Telos Yayınları
- KIMMELMAN, Michael (1999). *Michael Heizer: A Sculptor's Colossus Of The Desert* (<http://www.bebeyond.com/learnenglish/dailyreadings/arts/desertsculptor.htm>,) adresinden 23.12.2005 tarihinde alınmıştır.
- KOVEL, Joel (2004), *Doğanın Anlamlandırılması* (Çev. Caner Doğan), Üç Ekoloji, Sayı.2, s. 99-107
- LALA, Kiša (2010), *Anselm Kiefer's Remembrance of Things Past, November 12th, 2010*, (<http://www.spreadartculture.com/2010/11/12/anselm-kiefer/>) adresinden 31.5.2011 tarihinde alınmıştır
- LASSIAT, Edith (2004), *Giuseppe Penone*, (http://www.exporevue.com/magazine/gb/penone_beaubourg_angl.html) adresinden 12.03.2010 tarihinde alınmıştır.
- LIPKE, C.William (1968), *Fragments Of A Conversation*, (<http://www.robertsmithson.com/essays/fragments.htm>) adresinden 4.11.2010 tarihinde alınmıştır.
- LEOPOLD, Aldo (2004), *Toprak Etiği* (Çev. Nergis Ertekin, Üç Ekoloji, sayı.2, s.125-143
- LLOYD, Genevieve (1996), *Erkek Akıl* (Çev.Muttalip Özcan), İstanbul:Ayrıntı Yayınları
- Manchester,Elizabeth (2002), *Julian Opie: Sculptures Films Paintings, exhibition catalogue*, Lisson Gallery, London 2001, p.28-46, (<http://www.tate.org.uk/art/artworks/opie-escaped-animals-t07944/text-summary>) adresinden 5.6.2009 tarihinde alınmıştır

- MARSHALL, Berman (1994), *Katı Olan Herşey Buharlaşıyor*, (Ç. Ümit Altuğ, Bülent Peker), İstanbul:İletişim Yay.
- McKENZIE ,Janet (2007), *Mediators And Messengers:Contemporary Art İn The Landscape*, 24.01.2007
(<http://www.studiointernational.com/index.php/mediators-and-messengers-contemporary-art-in-the-landscape>) adresinden 2.7.2011 tarihinde alınmıştır
- MERT, Veli (2008), *Anselm Kiefer'in 'Eisen-steig' Adlı Yapıtındaki 'Mekân Algıyışı' Üzerine*, RH+ Sanat, Sayı 56, s.26-27
- MERT, Veli (2008), *Resim Sanatında Mekân ve Mekânsallık*, Sanatçının Atölyesi, Sayı 8, s. 211-238
- Michele Oka Donar (2009),
(http://www.umma.umich.edu/view/outdoor_sculpture/oka.html)
adresinden 3.4.2012 tarihinde alınmıştır
- Migration Mileposts - Lynne Hull (2004, June 1st)
(<http://teaneckcreek.org/ecoart.html>) adresinden 17.5.2012 tarihinde alınmıştır.
- MORSON, J.W. (1994), *Dennis Oppenheim, İnterview with J.W. Morson*, (<http://www.dennis-oppenheim.com/>) adresinden 3.7.2010 tarihinde alınmıştır.
- Nazan Azeri, Büyümek, (2005), (<http://www.nazanazeri.com.tr/tum-calismalar.aspx?t=m&id=12&lang=0>) adresinden 9.10.2009 tarihinde alınmıştır.
- NIETZSCHE, W. Friedrich (2005), *Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu* (Çev. İsmet Zeki Eyüboğlu), İstanbul: Say Yayınları
- OLDROYD, David (2004), *İnsan Düşüncesinde Yerküre* (Çev. Ülkün Tansel), Ankara: TÜBİTAK
- ØRSKOU, Gite (2008) *Inside the Spectacle*, (<http://www.olafureliasson.net>) adresinden 12.12.2011 tarihinde alınmıştır
- ÖĞDÜL, Rahmi (2009), *Yaşam: Kıyısı Olmayan Nehir*, (http://rahmiogdulbirgun.blogspot.com/2009_12_01_archive.htm, l3) adresinden 5.12.2009 tarihinde alınmıştır.
- PETERS, Kevin (2006), *The Contemporary Landscape in Art*, Middle States Geographer, Sayı:39, s.117-125
- PLUMWOOD, Val (2004), *Feminizm ve Doğaya Hükmetmek* (Çev. Başak Ertür), İstanbul:Metis Yayınları

- PONTING, Clive (2000), *Dünyanın Yeşil Tarihi: Çevre ve Uygarlıkların Çöküşü* (Çev. Ayşe Başçı-Sander), İstanbul: Sabancı Ü. Y.E
- READ, Herbert (2004), *İnsani Sanat ve İnsanlık dışı Doğa* (Çev. Cemal İ. Çakır), Sanat Dünyamız, sayı: 92
- Revivel Field by Mel Chin (2011), (<http://www.vulgare.net/2011/02/>) adresinden 3.11.2012 tarihinde alınmıştır.
- RIEMSCHEIDER, B. ve GROSENICK, U. (1999), *Art at the Turn of the Millennium*, New York:Taschen
- Ron Haselden (2000),
(http://www.luxonline.org.uk/artists/ron_haselden/essay%285%29.html)
adresinden 2.8.2012 tarihinde alınmıştır.
- RUSSELL, Bertrand (1972), *İnsanlığın Yarını* (Çev. Akşit Göktürk), Ankara:Bilgi
- Russell Crotty (2010) (<http://camberwellillustration1.blogspot.com/2010/11/russell-crotty.html>) adresinden 5.6.2012 tarihinde alınmıştır
- Russell Crotty (2012a)
(<http://www.hosfeltgallery.com/index.php?p=artists&a=Russell%20Crotty>)
adresinden 5.6.2012 tarihinde alınmıştır
- Russell Crotty (2012b) (<http://www.happenstand.com/sanfrancisco/events/3946-seascapes-and-surf-works>) adresinden 5.6.2012 tarihinde alınmıştır
- SADAK, Yalçın (2005), *Yağmur, Fırtına, Hız*, RH + Sanat, sayı. 17, s. 16-17
- SAĞLAM, Mümtaz (2006), *Görkemli Bir Mekânsal Bütünlük: Boşluk*, RH+ Sanat, Sayı 28, s. 68-69
- SAHİNER, Rıfat (2005), *Kömürleştirilmiş Bir Geçmişin Kurşuni İzlerinde*, RH+ Sanat, Sayı 16, s. 54-59
- SARITAŞ, Ezgi (2009), *Video Aktivizm ve Kent Mekânı*, RH+ Sanat, Sayı 60,s.66-69
- SAYAR, Vecdi (2007), *52. Venedik Bienali*, RH+ Sanat, Sayı 42, s. 37-43
- SHARP, Amanda (2011), *Conversation with Doug Aitken*, 21.2.2011
(<http://historyofourworld.wordpress.com/category/landscape/>) adresinden 3.9.2011 tarihinde alınmıştır
- SHINER, Larry (2004), *Sanatın İcadı: Bir Kültür Tarihi* (Çev. İsmail Türkmen), İstanbul: Ayrıntı Y.
- Simon Starling (2009), (http://artandthis.typepad.com/art_and_this/2009/04/the-work-of-simon-starling.html) adresinden 25.7.2010 tarihinde alınmıştır.

- SMITHSON, Robert (2009), *Zihin Çökelimi: Yeryüzü Projeleri* (Çev. N. Özaydın), Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı, Mehmet Yılmaz (editör), Ankara:Ütopya Y. s.306-314
- SMITHSON, Robert (2009), *Kültürel Kapatılmışlık* (Çev. N. Özaydın), Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı, Mehmet Yılmaz (editör), Ankara:Ütopya Y. s.315-318
- SOYLU, Yakup (2004), *Evrenin Kapısı Mağaradır*, Sanat ve Hayat, Sayı 11, s.117-118
- STAUDENMAYER, Peter (2003), *Economics In A Social-Ecological Society*, Harbinger: A Journal Of Social Ecology, Sayı 1, s. 12-25
- TANİLLİ, Server (2001), *Uygarlık Tarihi*, İstanbul:Adam Yay. 8. Baskı
- TANİLLİ, Server (2002), *Yaratıcı Aklın Sentezi*, İstanbul:Adam Yay. 8. Baskı
- TEBER, Serol (2003), *Doğanın İnsanlaşması*, İstanbul:Say Yayınları, 1. Baskı
- The Internationally Acclaimed Young Artist, Doug Aitken (2011), (<http://www.operacity.ip/en/ag/exh34.php>)) adresinden 3.9.2011 tarihinde alınmıştır
- TONT, Sorgun A. (2005), *Ekolojinin Leonardo'su*, Ankara: TÜBİTAK Bilim ve Teknik Dergisi Sayı.447 (http://www.denizce.com/ekoloji_leonardo.asp) adresinden 3.2.2007 yılında alınmıştır.
- TOURAINÉ, Alain (1992), *Modernliğin Eleştirisi*, İstanbul: Y.K.Y.
- TUNALI, İsmail (2003), *Marksist Estetik*, İstanbul:Kaynak Y.
- TUNCER, Nalan Danabaş (1998), *Geçmişten Günümüze Land Art Sanat Akımı ve Diğer Disiplinler İle İlişkisi*, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Sanat Eseri Çalışması Raporu, Ulusal Tez Tarama Merkezi, Ankara
- TURHANLI, Halil (2002), *Sanatta Devrimci Tufan*, Cumhuriyet Dergi, Sayı.465, s.9
- TÜRK, Fırat (2010) , “Over Your Cities Grass Will Grow”, (<http://www.bakiniz.com/over-your-cities-grass-will-grow/>) adresinden 19.10.2010 tarihinde alınmıştır.
- TÜRKER, Yıldırım , “Canan Tolon”, (<http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalYazar&Date=&ArticleID=1039730>) adresinden 21.8.2011 tarihinde alınmıştır.
- UÇAR, Neslihan (2010), *Yolları Çatallanan bahçede Bir Kent: İstanbul*, Artist Actual, Sayı 3, s. 117-118

- UDO Nils (2002), *Towards Nature*, (İngilizceye Çeviren. Kieran McVey), (http://greenmuseum.org/content/artist_content/ct_id-64__artist_id-36.html) adresinden 5.12.2009 tarihinde alınmıştır
- UKELES, Mierle L. (2002), Leftovers/İt's about Time for Fresh Kills, (<http://cabinetmagazine.org/issues/6/freshkills.php>) adresinden 12.4.2009 tarihinde alınmıştır.
- ULAŞ, Sarp Erk(2002), *Felsefe Sözlüğü*, Ankara:Bilim ve Sanat Yayınları
- URBANOWICZ, Charles F (1970), *Mother Nature, FatherCulture* (<http://www.csuchico.edu/~curban/NatureCulture1970.html>) adresinden 21 4 2009 tarihinde alınmıştır.
- UYGUR, Mermi (1996), *Kültür Kuramı*, İstanbul:YKY
- ÜNDER, Hasan (2005), *İnsan Doğayla Uyum İçinde Yaşayabilir*, Evrensel Kültür, Sayı.158, s.71-75
- WHITE, Michelle (2008), *Drawing After the End of the World: Robyn O'Neil's New Adventure*, (http://www.artpapers.org/feature_articles/feature1_2008_0304.htm) adresinden 21.3.2011 tarihinde alınmıştır.
- WILLIAMS,Eliza (2008), *Anya Gallaccio*, (http://www.frieze.com/shows/review/anya_gallaccio/1.9.2008) adresinden 2.3.2008 tarihinde alınmıştır
- WORRINGER, Wilhelm (1995), *Soyutlama ve Özdeşleşim* (Çev. İsmail Tunalı), İstanbul: Remzi Kitapevi
- YAMAN, Zeynep Yasa (2007), *Kent Kültürü ve Kamusal Alanda Heykel Uygulamaları*, RH+ Sanat, Sayı36, s. 54-59
- YILDIZ, Esra (2007), *İki Muhalifin Ardından*, RH+ Sanat, Sayı 42, s. 32-36
- YILMAZ, Mehmet (2006), *Modernizmden Postmodernizme Sanat*, Ankara: Ütopya Yayınevi
- YÜKSEL, Nilgün (2004), *Yıldız Doyran: Doğa Yalan Söylemez*, RH+ Sanat, Sayı 9, s.44-45
- ZELLEN,Jody (2004),*Julie Mehretu*, (<http://www.artscenecal.com/ArticlesFile/Archive/Articles2004/Articles0604/JMehretuA.html>) adresinden 12.12.2011 tarihinde alınmıştır.

EKLER

EK-1:ESER BİLGİ FORMU

ESER NO	1	SAYFA NO	7
ESER ADI/KONUSU	Mağara Resimlerinden Örnekler		
DÖNEMİ	M.Ö.6750		
SANATÇISI	İlk İnsanlar		
TEKNİĞİ	-		
BOYUTLARI	-		
SERGİLENME	Çatalhöyük		
KAYNAK/ADRES	www.catalhoyuk.com.tr		

ESER NO	2	SAYFA NO	8
ESER ADI/KONUSU	İlk İnsanlara Ait Totemler		
DÖNEMİ	M.Ö.3010 civarı		
SANATÇISI	İlk İnsanlar		
TEKNİĞİ	Ahşap ve Taş		
BOYUTLARI	-		
SERGİLENME	-		
KAYNAK/ADRES	www.totemuska.com		

ESER NO	3	SAYFA NO	21
ESER ADI/KONUSU	Saman arabası		
DÖNEMİ	1821		
SANATÇISI	John Constable		
TEKNİĞİ	T.Ü. Yağlıboya		
BOYUTLARI	130x185 cm		
SERGİLENME	Ulusal Galeri,Londra		
KAYNAK/ADRES	http://commons.wikimedia.org/wiki/File:John_Constable		

ESER NO	4	SAYFA NO	24
ESER ADI/KONUSU	Dünyanın Kaidesi		
DÖNEMİ	1961		
SANATÇISI	Piero Manzoni		
TEKNİĞİ	Demir ve Bronz		
BOYUTLARI	82x100x100 cm		
SERGİLENME	Herning Kunstmuseum, Danimarka		
KAYNAK/ADRES	http://www.orbit.zkm.de/?q=node/6		

ESER NO	5	SAYFA NO	25
ESER ADI/KONUSU	Çift Negatif		
DÖNEMİ	1969		
SANATÇISI	Michael Heizer		

TEKNİĞİ	Toprak
BOYUTLARI	457x15.2 x 9.1 m
SERGİLENME	Nevada, ABD
KAYNAK/ADRES	http://doublenegative.tarasen.net/double_negative.html

ESER NO	6	SAYFA NO	26
ESER ADI/KONUSU	Spiral Dalgakıran		
DÖNEMİ	1970		
SANATÇISI	Robert Smithson		
TEKNİĞİ	Bazalt Kayalar		
BOYUTLARI	4.572 x 457.2 m		
SERGİLENME	Utah Tuz Gölü		
KAYNAK/ADRES	http://en.wikipedia.org/wiki/Spiral_Jetty		

ESER NO	7	SAYFA NO	27
ESER ADI/KONUSU	11 At		
DÖNEMİ	1969		
SANATÇISI	Jannis Kounellis		
TEKNİĞİ	Atlas		
BOYUTLARI	-		
SERGİLENME	Roma, İtalya		
KAYNAK/ADRES	http://www.artcritical.com/2010/11/21/kounellis/		

ESER NO	8	SAYFA NO	29
ESER ADI/KONUSU	Çim Büyür		
DÖNEMİ	1966-1969		
SANATÇISI	Hans Haacke		
TEKNİĞİ	Çim ve Toprak		
BOYUTLARI	-		
SERGİLENME	Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia		
KAYNAK/ADRES	http://greenmuseum.org/c/aen/Earth/Changing/artist.php		

ESER NO	9	SAYFA NO	29
ESER ADI/KONUSU	Ren Nehri Arındırma projesi		
DÖNEMİ	1972		
SANATÇISI	Hans Haacke		
TEKNİĞİ	Cam Havuz, Pompa, Ren Nehri Suyu, Japon Balığı		
BOYUTLARI	-		
SERGİLENME	Museum Haus Lange, Krefeld, Germany		
KAYNAK/ADRES	http://www.vulgare.net/2008/12/hans-haacke-rhinewater		

ESER NO	10	SAYFA NO	30
ESER ADI/KONUSU	Bataklık Eylemi		
DÖNEMİ	1971		
SANATÇISI	Joseph Beuys		
TEKNİĞİ	Beuys ve Bataklık		

BOYUTLARI	-
SERGİLENME	Bataklık, Almanya
KAYNAK/ADRES	http://choreograph.net/articles/raw-thinking-a-body-moving

ESER NO	11	SAYFA NO	30-31
ESER ADI/KONUSU	7000 Meşe		
DÖNEMİ	1982		
SANATÇISI	Joseph Beuys		
TEKNİĞİ	Meşe Ağaçları, Ağaç Dikenler ve Sertifika		
BOYUTLARI	Değişken		
SERGİLENME	Kassel, Almanya		
KAYNAK/ADRES	http://www.diaart.org/sites/main/7000oaks		

ESER NO	12	SAYFA NO	31
ESER ADI/KONUSU	7000 Meşe		
DÖNEMİ	1982		
SANATÇISI	Joseph Beuys		
TEKNİĞİ	Meşe Ağaçları, Ağaç Dikenler ve Sertifika		
BOYUTLARI	Değişken		
SERGİLENME	Kassel, Almanya		
KAYNAK/ADRES	http://www.diaart.org/sites/main/7000oaks		

ESER NO	13	SAYFA NO	31
ESER ADI/KONUSU	Bir Tohum Yeşeriyor		
DÖNEMİ	1979		
SANATÇISI	Fusun Onur		
TEKNİĞİ	Cam, Toprak, Bitki		
BOYUTLARI	-		
SERGİLENME	Türkiye Doğal Hayatı Koruma Derneği		
KAYNAK/ADRES	Damla Torun Oğuz Arşivi		

ESER NO	14	SAYFA NO	33
ESER ADI/KONUSU	Tekerlek İzi		
DÖNEMİ	1987		
SANATÇISI	Bill Vazan		
TEKNİĞİ	Toprak ve Kamyon		
BOYUTLARI	16 m Ø		
SERGİLENME	Sherbrooke, Quabec		
KAYNAK/ADRES	http://ccca.concordia.ca/artists/work		

ESER NO	15	SAYFA NO	34
ESER ADI/KONUSU	Şemsiyeler		
DÖNEMİ	1990		
SANATÇISI	Christo ve Jean-Claude		
TEKNİĞİ	Şemsiyeler ve İki Arazi		
BOYUTLARI	19 km ve 25 km		

SERGİLENME	Japonya ve ABD
KAYNAK/ADRES	www.victoria4edit.com

ESER NO	16	SAYFA NO	35
ESER ADI/KONUSU	Sıçramış binalar		
DÖNEMİ	2009		
SANATÇISI	Dennis Oppenheim		
TEKNİĞİ	Cam ve Metal Konstrüksiyon		
BOYUTLARI	-		
SERGİLENME	-		
KAYNAK/ADRES	www.artforum.com		

ESER NO	17	SAYFA NO	35
ESER ADI/KONUSU	Mevsimler ve Biçimler		
DÖNEMİ	2012		
SANATÇISI	Mehmet Kavukçu		
TEKNİĞİ	Araba hurdaları, strafor ve buz		
BOYUTLARI	-		
SERGİLENME	-		
KAYNAK/ADRES	www.artforum.com		

ESER NO	18	SAYFA NO	37
ESER ADI/KONUSU	Yeşil Sınır		
DÖNEMİ	1993		
SANATÇISI	Christian Phillipp Müller		
TEKNİĞİ	Bir Çift Ayak ve Yeryüzü – Fotoğraf		
BOYUTLARI	-		
SERGİLENME	-		
KAYNAK/ADRES	www.artforum.com		

ESER NO	19	SAYFA NO	37
ESER ADI/KONUSU	Yürüyüş		
DÖNEMİ	1971		
SANATÇISI	Richard Long		
TEKNİĞİ	Bir Çift Ayak ve Yeryüzü- Fotoğraf		
BOYUTLARI	-		
SERGİLENME	-		
KAYNAK/ADRES	www.artforum.com/richard-long		

ESER NO	20	SAYFA NO	38
ESER ADI/KONUSU	Kişisel Ada		
DÖNEMİ	1992		
SANATÇISI	Vito Acconci		
TEKNİĞİ	2 Kayık, Göl, Yeryüzü		
BOYUTLARI	-		
SERGİLENME	-		

KAYNAK/ADRES	www.artforum.com/vito_acconc_15257.page
---------------------	---

ESER NO	21	SAYFA NO	38
ESER ADI/KONUSU	Büyümek		
DÖNEMİ	2004		
SANATÇISI	Nazan Azeri		
TEKNİĞİ	Beden, fasulye, mercimek		
BOYUTLARI	-		
SERGİLENME	-		
KAYNAK/ADRES	www.nazanazeri.com/buyumek		

ESER NO	22	SAYFA NO	39
ESER ADI/KONUSU	İsimsiz		
DÖNEMİ	2005		
SANATÇISI	E. Yıldız Doyran		
TEKNİĞİ	Dijital fotoğraf		
BOYUTLARI	120x180 cm		
SERGİLENME	İstanbul Casa Dell'arte 2009, Taşkent Bienali, 2010 Özbekistan		
KAYNAK/ADRES	E. Yıldız Doyran arşivi		

ESER NO	23	SAYFA NO	40
ESER ADI/KONUSU	Strider, Salacia ve Angry Neptune		
DÖNEMİ	2008		
SANATÇISI	Michele Oka Donar		
TEKNİĞİ	Bronz		
BOYUTLARI	-		
SERGİLENME	Central Campus Museum of Art		
KAYNAK/ADRES	http://public-art.umich.edu/the_collection/campus/central/47		

ESER NO	24	SAYFA NO	40
ESER ADI/KONUSU	Clamson Kuş Yuvası		
DÖNEMİ	2001		
SANATÇISI	Nils Udo		
TEKNİĞİ	Ağaç ve Otlar		
BOYUTLARI	7 m		
SERGİLENME	Clamson University, ABD		
KAYNAK/ADRES	www.nilsudo.com/clamson_nest		

ESER NO	25	SAYFA NO	41
ESER ADI/KONUSU	Rowen Leaves Around Hole		
DÖNEMİ	1987		
SANATÇISI	Andy Goldsworthy		
TEKNİĞİ	Doğal Malzemeler: Taş, Kum, Toprak, Yaprak vs.		
BOYUTLARI	-		
SERGİLENME	-		
KAYNAK/ADRES	www.andygoldsworthy.com		

ESER NO	26	SAYFA NO	41
ESER ADI/KONUSU	Yumurta Heykeli		
DÖNEMİ	1999		
SANATÇISI	Andy Goldsworthy		
TEKNİĞİ	Taş		
BOYUTLARI	3.7 m		
SERGİLENME	Conondale Range Great Walk		
KAYNAK/ADRES	www.andygoldsworthy.com		

ESER NO	27	SAYFA NO	43
ESER ADI/KONUSU	Çünkü Hiçbir Şey Değişmedi		
DÖNEMİ	2000		
SANATÇISI	Anya Gallaccio		
TEKNİĞİ	Porselen, ağaç		
BOYUTLARI	-		
SERGİLENME	Lehmann Maupin Galery		
KAYNAK/ADRES	http://www.lehmannmaupin.com/artists/anya-gallaccio		

ESER NO	28	SAYFA NO	43
ESER ADI/KONUSU	Çünkü Duramıyorum		
DÖNEMİ	2002		
SANATÇISI	Anya Gallaccio		
TEKNİĞİ	Bronz, Elma		
BOYUTLARI	-		
SERGİLENME	Lehmann Maupin Galery		
KAYNAK/ADRES	http://www.lehmannmaupin.com/artists/anya-gallaccio		

ESER NO	29	SAYFA NO	44
ESER ADI/KONUSU	Bu Açık Mekân İçerisinde		
DÖNEMİ	2008		
SANATÇISI	Anya Gallaccio		
TEKNİĞİ	Ağaç		
BOYUTLARI	-		
SERGİLENME	Lehmann Maupin Galery		
KAYNAK/ADRES	http://www.lehmannmaupin.com/artists/anya-gallaccio		

ESER NO	30	SAYFA NO	44
ESER ADI/KONUSU	Yaşayan Birinin Zihninde Ölümün Fiziksel İmkânsızlığı		
DÖNEMİ	1991		
SANATÇISI	Damien Hirst		
TEKNİĞİ	Cam, Metal, Formalın, Köpek Balığı Cesedi		
BOYUTLARI	-		
SERGİLENME	Tate Modern, Londra		
KAYNAK/ADRES	http://www.highsnobiety.com/2012/11/30/damien-hirst		

ESER NO	31	SAYFA NO	45
ESER ADI/KONUSU	Natürmortlar		
DÖNEMİ	1990		
SANATÇISI	Canan Tolon		
TEKNİĞİ	Doğal Malzemeler		
BOYUTLARI	230x110 cm		
SERGİLENME	Kaliforniya Üniversitesi, Berkeley, ABD		
KAYNAK/ADRES	http://www.canantolon.com/StillOverAlShot.html		

ESER NO	32	SAYFA NO	46
ESER ADI/KONUSU	Sedir Ağacı		
DÖNEMİ	2002-2003		
SANATÇISI	Guiseppe Penone		
TEKNİĞİ	Ahşap		
BOYUTLARI	600 x 170 cm		
SERGİLENME	Beaubourg Museum, Paris		
KAYNAK/ADRES	http://www.exporevue.com/magazine/gb/penoneangl.html		

ESER NO	33	SAYFA NO	47
ESER ADI/KONUSU	Siyah Kaya, Kırmızı Havuz		
DÖNEMİ	1994		
SANATÇISI	Andy Goldsworthy		
TEKNİĞİ	Doğal Malzemeler		
BOYUTLARI	-		
SERGİLENME	Dumfriesshire ve Scaur Rover		
KAYNAK/ADRES	www.andygoldsworthy.com/black_stone		

ESER NO	34	SAYFA NO	48
ESER ADI/KONUSU	Over Your Cities Grass Will Grow		
DÖNEMİ	2009		
SANATÇISI	Anselm Kiefer ve Sophie Fiennes		
TEKNİĞİ	Belgesel Fotoğrafi		
BOYUTLARI	-		
SERGİLENME	Barjac, Fransa		
KAYNAK/ADRES	www.artforum.com/anselm_kiefer/over_your_cities/24123		

ESER NO	35	SAYFA NO	49
ESER ADI/KONUSU	Over Your Cities Grass Will Grow		
DÖNEMİ	2009		
SANATÇISI	Anselm Kiefer ve Sophie Fiennes		
TEKNİĞİ	Belgesel Fotoğrafi		
BOYUTLARI	-		
SERGİLENME	Barjac, Fransa		
KAYNAK/ADRES	www.artforum.com/anselm_kiefer/over_your_cities/24123		

ESER NO	36	SAYFA NO	50
ESER ADI/KONUSU	Sonic Pavillon		
DÖNEMİ	2009		
SANATÇISI	Doug Aitken		
TEKNİĞİ	Ses Düzenekleri ve Yeryüzü		
BOYUTLARI	-		
SERGİLENME	İnhotim Enstitüsü, Brezilya		
KAYNAK/ADRES	http://www.artinfo.com/news/story/32796/doug-aitken/		

ESER NO	37	SAYFA NO:	50
ESER ADI/KONUSU	Senin tuhaf kesinliğin hala korunuyor		
DÖNEMİ	1996		
SANATÇISI	Olafur Eliasson		
TEKNİĞİ	Su, ışık, pleksiglas, plastik, devir daim pompası ve ahşap		
BOYUTLARI	-		
SERGİLENME	Tate Modern, Londra		
KAYNAK/ADRES	http://blocs.mesvilaweb.cat/bielmamengual/page/6		

ESER NO	38	SAYFA NO:	51
ESER ADI/KONUSU	İlginç Kuş Figürü		
DÖNEMİ	2009		
SANATÇISI	David Altmejd		
TEKNİĞİ	Plaster, cam ve plastik boncuklar,		
BOYUTLARI	-		
SERGİLENME	Akbank Sanat, İstanbul		
KAYNAK/ADRES	Damla Torun Oğuz Arşivi		

ESER NO	39	SAYFA NO:	51
ESER ADI/KONUSU	İsimsiz		
DÖNEMİ	2010		
SANATÇISI	David Altmejd		
TEKNİĞİ	Plaster, cam ve plastik boncuklar,		
BOYUTLARI	-		
SERGİLENME	MOMA		
KAYNAK/ADRES	http://spgspgspg.com/blog/2011/03/david-altmejd/		

ESER NO	40	SAYFA NO:	53
ESER ADI/KONUSU	Ayakta Kalan Her Şey Yanındakiyle Çatışmada Olacak ve Ayakta Duramayanlar da Onursuzca Yok Olacak		
DÖNEMİ	2003		
SANATÇISI	Robyn O'Neil		
TEKNİĞİ	Kâğıt üzerine kara kalem		
BOYUTLARI	231x 381 cm		
SERGİLENME	-		
KAYNAK/ADRES	http://robynoneil.com/		
ESER NO	41	SAYFA NO:	54
ESER ADI/KONUSU	Bir Ölüm Bir Düşüş Bir Yürüyüş- Daha İyi Bir Dünyaya Doğru		

DÖNEMİ	2005
SANATÇISI	Robyn O'Neil
TEKNİĞİ	Kâğıt üzerine kara kalem
BOYUTLARI	200.66 x 360.48 cm
SERGİLENME	-
KAYNAK/ADRES	http://robynoneil.com/

ESER NO	42	SAYFA NO	54
ESER ADI/KONUSU			
DÖNEMİ			
SANATÇISI	Cebrail Ötgün		
TEKNİĞİ			
BOYUTLARI	-		
SERGİLENME	-		
KAYNAK/ADRES	Koleksiyon		

ESER NO	43	SAYFA NO:	55
ESER ADI/KONUSU	Demir Yolu		
DÖNEMİ	1986		
SANATÇISI	Anselm Kiefer		
TEKNİĞİ	T.Ü. yağlıboya ve doğal malzemeler		
BOYUTLARI	218 x 378 cm		
SERGİLENME	-		
KAYNAK/ADRES	www.artforum.com/anselm_kiefer/356f65t0hh		

ESER NO	44	SAYFA NO:	57
ESER ADI/KONUSU	Tek Renkli Sierra		
DÖNEMİ	2007		
SANATÇISI	Russell Crotty		
TEKNİĞİ	Küreye kara kalem ve kuru boya		
BOYUTLARI	-		
SERGİLENME	-		
KAYNAK/ADRES	http://camberwellillustration1.blogspot.com/2010/11/		

ESER NO	45	SAYFA NO:	57
ESER ADI/KONUSU	Poli(tik)		
DÖNEMİ	2008		
SANATÇISI	Mahmut Celayir		
TEKNİĞİ	Tuvale akrilik ve kolâj		
BOYUTLARI	196x376 cm		
SERGİLENME	-		
KAYNAK/ADRES	Şekip Oğuz arşivi		

ESER NO	46	SAYFA NO:	58
ESER ADI/KONUSU	İsimsiz		
DÖNEMİ	2009		

SANATÇISI	Herbert Brandl
TEKNİĞİ	Tuval akrilik
BOYUTLARI	200x250 cm
SERGİLENME	52. Venedik Bienali
KAYNAK/ADRES	http://www.biennale07.at/b57.html

ESER NO	47	SAYFA NO:	59
ESER ADI/KONUSU	Gün Batımında Moorland Yolu		
DÖNEMİ	2002		
SANATÇISI	David Blackburn		
TEKNİĞİ	Tuval pastel		
BOYUTLARI	65x51cm		
SERGİLENME	Hart Galeri, Londra		
KAYNAK/ADRES	http://www.studio-international.co.uk/painting/blackburn.asp		

ESER NO	48	SAYFA NO:	59
ESER ADI/KONUSU	Sahil Geometrikleşiyor		
DÖNEMİ	2002		
SANATÇISI	David Blackburn		
TEKNİĞİ	Tuval Pastel		
BOYUTLARI	65x51 cm		
SERGİLENME	Hart Galeri, Londra		
KAYNAK/ADRES	http://www.studio-international.co.uk/painting/blackburn.asp		

ESER NO	49	SAYFA NO:	60
ESER ADI/KONUSU	“İçsellik” dizisinden		
DÖNEMİ	2001		
SANATÇISI	E. Yıldız Doyran		
TEKNİĞİ	Tuval akrilik		
BOYUTLARI	200x170 cm		
SERGİLENME	62. Devlet Resim Heykel Yarışması		
KAYNAK/ADRES	E. Yıldız Doyran Arşivi		

ESER NO	50	SAYFA NO:	61
ESER ADI/KONUSU	Kaos Ganimetleri: 28 Aralık 2011		
DÖNEMİ	2012		
SANATÇISI	Cebrail Ötkün		
TEKNİĞİ	Tuval akrilik		
BOYUTLARI	90x120 cm		
SERGİLENME	Koleksiyon		
KAYNAK/ADRES	Cebrail Ötkün arşivi		

ESER NO	51	SAYFA NO:	62
ESER ADI/KONUSU	Göz Alıcı		
DÖNEMİ	2003		
SANATÇISI	Jenniffer Steinkamp		

TEKNİĞİ	Yansıtma
BOYUTLARI	-
SERGİLENME	2003 İstanbul Bienali
KAYNAK/ADRES	Damla Oğuz Arşivi

ESER NO	52	SAYFA NO:	63
ESER ADI/KONUSU	Nihon Alplerindeki Salada Yolundan Dağların Görünüşü		
DÖNEMİ	2007		
SANATÇISI	Julien Opie		
TEKNİĞİ	LCD ekran		
BOYUTLARI	46”		
SERGİLENME	-		
KAYNAK/ADRES	http://www.art2vu.co.uk/london_art_news/		

ESER NO	53	SAYFA NO:	64
ESER ADI/KONUSU	Odawara-Sakawa Nehri		
DÖNEMİ	1834		
SANATÇISI	Utagawa Hiroshige		
TEKNİĞİ	Tahta blok baskı		
BOYUTLARI	-		
SERGİLENME	-		
KAYNAK/ADRES	http://www.teknemedia.net/archivi/2008/10/15/mostra/33005.html ,		

ESER NO	54	SAYFA NO:	64
ESER ADI/KONUSU	Fuji Dağının Papatyalarla Güzergâhtan Görünüşü		
DÖNEMİ	2007		
SANATÇISI	Julien Opie		
TEKNİĞİ	LCD ekran		
BOYUTLARI	46”		
SERGİLENME	-		
KAYNAK/ADRES	http://www.art2vu.co.uk/london_art_news/		

ESER NO	55	SAYFA NO:	64
ESER ADI/KONUSU	Maid Of The Mist		
DÖNEMİ	1994		
SANATÇISI	Ron Haselden		
TEKNİĞİ	Yansıtma		
BOYUTLARI	-		
SERGİLENME	-		
KAYNAK/ADRES	Serap Emmungil arşivi		

ESER NO	56	SAYFA NO:	64
ESER ADI/KONUSU	Erime-Yeni Okyanus		
DÖNEMİ	2001		
SANATÇISI	Doug Aitken		
TEKNİĞİ	Yansıtma		

BOYUTLARI	-
SERGİLENME	Serpentine Galerisi
KAYNAK/ADRES	http://www.operacity.ip/en/ag/exh34.php

ESER NO	57	SAYFA NO:	66
ESER ADI/KONUSU	Güzellik		
DÖNEMİ	1993		
SANATÇISI	Olafur Eliasson		
TEKNİĞİ	Su, ışık		
BOYUTLARI	-		
SERGİLENME	-		
KAYNAK/ADRES	http://www.olafureliasson.net		

ESER NO	58	SAYFA NO:	67
ESER ADI/KONUSU	Geçmişteki Parlak Yeni Geleceği Anmak		
DÖNEMİ	2002		
SANATÇISI	Julie Mehretu		
TEKNİĞİ	Tuvale akrilik ve mürekkep		
BOYUTLARI	140x140 Cm		
SERGİLENME	-		
KAYNAK/ADRES	http://www.walkerart.org/archive/2/af7361e991c363206165.htm		

ESER NO	59	SAYFA NO:	67
ESER ADI/KONUSU	Stadya II		
DÖNEMİ	2004		
SANATÇISI	Julie Mehretu		
TEKNİĞİ	Tuvale akrilik ve mürekkep		
BOYUTLARI	140x170 Cm		
SERGİLENME	-		
KAYNAK/ADRES	http://www.walkerart.org/archive/2/af7361e991c363206165.htm		

ESER NO	60	SAYFA NO:	68
ESER ADI/KONUSU	Doğadan bir görüntü		
DÖNEMİ	2010		
SANATÇISI	Lütfi Özden		
TEKNİĞİ	Tuvale karışık teknik		
BOYUTLARI	130x150 cm		
SERGİLENME	-		
KAYNAK/ADRES	Lütfi Özden arşivi		

ESER NO	61	SAYFA NO:	69
ESER ADI/KONUSU	Demokrasinin Zaferi		
DÖNEMİ	2007-2010		
SANATÇISI	Benjamin Edwards		
TEKNİĞİ	Dijital baskı		
BOYUTLARI	-		

SERGİLENME	-
KAYNAK/ADRES	http://www.tokyoartbeat.com/tablog/entries.en/2008/07/

ESER NO	62	SAYFA NO:	69
ESER ADI/KONUSU	Yol Manzaraları		
DÖNEMİ	1996		
SANATÇISI	Benjamin Edwards		
TEKNİĞİ	Tuvale akrilik		
BOYUTLARI	120x120 cm		
SERGİLENME	-		
KAYNAK/ADRES	http://www.tokyoartbeat.com/tablog/entries.en/2008digital-cities		

ESER NO	63	SAYFA NO:	70
ESER ADI/KONUSU	İstanbul		
DÖNEMİ	2009		
SANATÇISI	Devrim Erbil		
TEKNİĞİ	Serigrafi baskı		
BOYUTLARI	-		
SERGİLENME	-		
KAYNAK/ADRES	Arete, Devrim Erbil Katalogu		

ESER NO	64	SAYFA NO:	74
ESER ADI/KONUSU	Bir ton		
DÖNEMİ	2005		
SANATÇISI	Simon Starling		
TEKNİĞİ	Fotoğraf		
BOYUTLARI	-		
SERGİLENME	Tate Modern, Londra		
KAYNAK/ADRES	http://artandthis.typepad.com/2009/04/simon-starling.html		

ESER NO	65	SAYFA NO:	74
ESER ADI/KONUSU	Tabernas Çöl Koşusu		
DÖNEMİ	2005		
SANATÇISI	Simon Starling		
TEKNİĞİ	Bisiklet ve suluboya		
BOYUTLARI	170x200 cm		
SERGİLENME	Tate Modern, Londra		
KAYNAK/ADRES	http://artandthis.typepad.com/2009/04/simon-starling.html		

ESER NO	66	SAYFA NO:	75
ESER ADI/KONUSU	Göçün Kilometre Taşları I ve II		
DÖNEMİ	1995-1996		
SANATÇISI	Lynne Hull		
TEKNİĞİ	Taş		
BOYUTLARI	80x110 cm ve 30x90 cm		
SERGİLENME	Ovenpect County Park		

KAYNAK/ADRES	http://teanecreek.org/ecoart.html
---------------------	---

ESER NO	67	SAYFA NO:	75
ESER ADI/KONUSU	Vahşi Uyarı, Vahşi Hayat		
DÖNEMİ	2009		
SANATÇISI	Lynne Hull		
TEKNİĞİ	Metal		
BOYUTLARI	-		
SERGİLENME	Fort Collins, Kolorado		
KAYNAK/ADRES	http://www.artdesigncafe.com/eco-art-lynn-hull-j		

ESER NO	68	SAYFA NO:	76
ESER ADI/KONUSU	Kartopu		
DÖNEMİ	2000		
SANATÇISI	Andy Goldsworthy		
TEKNİĞİ	Kar ve çalı çırpı		
BOYUTLARI	2 m Ø		
SERGİLENME	-		
KAYNAK/ADRES	http://www.corvidae.co.uk/panoramas/snowball.html		

ESER NO	69	SAYFA NO:	76
ESER ADI/KONUSU	Kartopu		
DÖNEMİ	2000		
SANATÇISI	Andy Goldsworthy		
TEKNİĞİ	Kar ve çalı çırpı		
BOYUTLARI	2 m çapında		
SERGİLENME	İngiltere'nin çeşitli bölgeleri		
KAYNAK/ADRES	http://www.corvidae.co.uk/panoramas/snowball.html		

ESER NO	70	SAYFA NO:	77
ESER ADI/KONUSU	Houdson Nehri Arındırma Projesi		
DÖNEMİ	1983-1991		
SANATÇISI	Buster Simpson		
TEKNİĞİ	Anti asit tabletler		
BOYUTLARI	-		
SERGİLENME	Hudson Nehri, NY		
KAYNAK/ADRES	http://www.bustersimpson.net/		

ESER NO	71	SAYFA NO:	78
ESER ADI/KONUSU	Fresh Kills		
DÖNEMİ	1976		
SANATÇISI	Mierle Laderman Ukeles		
TEKNİĞİ	-		
BOYUTLARI	2200 Hektar		
SERGİLENME	New York Staten Adası		
KAYNAK/ADRES	http://cabinetmagazine.org/issues/6/freshkills.php		

ESER NO	72	SAYFA NO:	78
ESER ADI/KONUSU	Fair Park Lagoon/Cryus Field		
DÖNEMİ	1970		
SANATÇISI	Patricia Johansen		
TEKNİĞİ	-		
BOYUTLARI	-		
SERGİLENME	Dallas, Teksas, USA		
KAYNAK/ADRES	http://patriciajohansen.com/timeline/redwood.html		

ESER NO	73	SAYFA NO:	79
ESER ADI/KONUSU	Hayata Dönüş Alanı		
DÖNEMİ	1990		
SANATÇISI	Mel Chin		
TEKNİĞİ	-		
BOYUTLARI	20 x 20m x 3m		
SERGİLENME	Minnesota, USA		
KAYNAK/ADRES	http://www.vulgare.net/2011/02/		

ESER NO	74	SAYFA NO:	84
ESER ADI/KONUSU	Yerinden Edilen		
DÖNEMİ	2008		
SANATÇISI	Damla (Torun) Oğuz		
TEKNİĞİ	Tuvale akrilik		
BOYUTLARI	120x165 cm		
SERGİLENME	Palm City, Antalya		
KAYNAK/ADRES	Damla Torun Oğuz arşivi		

ESER NO	75	SAYFA NO:	84
ESER ADI/KONUSU	Yeniden veya Yeniden		
DÖNEMİ	2008		
SANATÇISI	Damla (Torun) Oğuz		
TEKNİĞİ	Tuvale akrilik		
BOYUTLARI	130x170cm		
SERGİLENME	Koleksiyon		
KAYNAK/ADRES	Damla Torun Oğuz arşivi		

ESER NO	76	SAYFA NO:	85
ESER ADI/KONUSU	İstila		
DÖNEMİ	2012		
SANATÇISI	Damla (Torun) Oğuz		
TEKNİĞİ	Tuvale akrilik		
BOYUTLARI	110x150 cm		
SERGİLENME	Koleksiyon		
KAYNAK/ADRES	Damla Torun Oğuz arşivi		

ESER NO	77	SAYFA NO:	85
ESER ADI/KONUSU	Terk Ediyorum		
DÖNEMİ	2013		
SANATÇISI	Damla (Torun) Oğuz		
TEKNİĞİ	Tuvale akrilik		
BOYUTLARI	90x160 cm		
SERGİLENME	Koleksiyon		
KAYNAK/ADRES	Damla Torun Oğuz arşivi		

ESER NO	78	SAYFA NO:	85
ESER ADI/KONUSU	Bir Yanık Kokusu Var		
DÖNEMİ	2006		
SANATÇISI	Damla (Torun) Oğuz		
TEKNİĞİ	Tuvale akrilik		
BOYUTLARI	120x160 cm		
SERGİLENME	H.Ü GSF Resim Bölümü Katı		
KAYNAK/ADRES	Damla Torun Oğuz arşivi		

ESER NO	79	SAYFA NO:	86
ESER ADI/KONUSU	Kaz'ın Dağı		
DÖNEMİ	2009		
SANATÇISI	Damla (Torun) Oğuz		
TEKNİĞİ	Tuvale akrilik		
BOYUTLARI	120x160 cm		
SERGİLENME	Palm City, Antalya		
KAYNAK/ADRES	Damla Torun Oğuz arşivi		

ESER NO	80	SAYFA NO:	86
ESER ADI/KONUSU	Göç		
DÖNEMİ	2009		
SANATÇISI	Damla (Torun) Oğuz		
TEKNİĞİ	Tuvale akrilik		
BOYUTLARI	120x165 cm		
SERGİLENME	Palm City, Antalya		
KAYNAK/ADRES	Damla Torun Oğuz arşivi		

ESER NO	81	SAYFA NO:	86
ESER ADI/KONUSU	Küllere Basmadan		
DÖNEMİ	2008		
SANATÇISI	Damla (Torun) Oğuz		
TEKNİĞİ	Tuvale akrilik		
BOYUTLARI	120x160 cm		
SERGİLENME	Palm City, Antalya		
KAYNAK/ADRES	Damla Torun Oğuz arşivi		

ESER NO	82	SAYFA NO:	86
ESER ADI/KONUSU	Kaz'ın Dağı II		
DÖNEMİ	2009		
SANATÇISI	Damla (Torun) Oğuz		
TEKNİĞİ	Tuvale akrilik		
BOYUTLARI	120x160 cm		
SERGİLENME	Palm City, Antalya		
KAYNAK/ADRES	Damla Torun Oğuz arşivi		

ESER NO	83	SAYFA NO:	87
ESER ADI/KONUSU	Pus		
DÖNEMİ	2009		
SANATÇISI	Damla (Torun) Oğuz		
TEKNİĞİ	Tuvale akrilik		
BOYUTLARI	120x160 cm		
SERGİLENME	Palm City, Antalya		
KAYNAK/ADRES	Damla Torun Oğuz arşivi		

ESER NO	84	SAYFA NO:	87
ESER ADI/KONUSU	Veda		
DÖNEMİ	2008		
SANATÇISI	Damla (Torun) Oğuz		
TEKNİĞİ	Tuvale akrilik		
BOYUTLARI	120x160 cm		
SERGİLENME	Palm City, Antalya		
KAYNAK/ADRES	Damla Torun Oğuz arşivi		

ESER NO	85	SAYFA NO:	87
ESER ADI/KONUSU	Alt-Üst		
DÖNEMİ	2013		
SANATÇISI	Damla (Torun) Oğuz		
TEKNİĞİ	Tuvale akrilik		
BOYUTLARI	80x110 cm		
SERGİLENME	-		
KAYNAK/ADRES	Damla Torun Oğuz arşivi		

ESER NO	86	SAYFA NO:	87
ESER ADI/KONUSU	Gri		
DÖNEMİ	2013		
SANATÇISI	Damla (Torun) Oğuz		
TEKNİĞİ	Tuvale akrilik		
BOYUTLARI	100x100 cm		
SERGİLENME	-		
KAYNAK/ADRES	Damla Torun Oğuz arşivi		

ESER NO	87	SAYFA NO:	87
ESER ADI/KONUSU	Dağların Yüreği		
DÖNEMİ	2013		
SANATÇISI	Damla (Torun) Oğuz		
TEKNİĞİ	Tuvale akrilik		
BOYUTLARI	96x160 cm		
SERGİLENME	Palm City, Antalya		
KAYNAK/ADRES	Damla Torun Oğuz arşivi		

ESER NO	88	SAYFA NO:	88
ESER ADI/KONUSU	Hasat		
DÖNEMİ	2013		
SANATÇISI	Damla (Torun) Oğuz		
TEKNİĞİ	Tuvale akrilik		
BOYUTLARI	96x140 cm		
SERGİLENME	-		
KAYNAK/ADRES	Damla Torun Oğuz arşivi		

ESER NO	89	SAYFA NO:	88
ESER ADI/KONUSU	Şehirden Bir Görüntü		
DÖNEMİ	2013		
SANATÇISI	Damla (Torun) Oğuz		
TEKNİĞİ	Tuvale akrilik		
BOYUTLARI	96x140 cm		
SERGİLENME	--		
KAYNAK/ADRES	Damla Torun Oğuz arşivi		

ESER NO	90	SAYFA NO:	88
ESER ADI/KONUSU	Sarı		
DÖNEMİ	2013		
SANATÇISI	Damla (Torun) Oğuz		
TEKNİĞİ	Tuvale akrilik		
BOYUTLARI	96x140 cm		
SERGİLENME	-		
KAYNAK/ADRES	Damla Torun Oğuz arşivi		

ESER NO	91	SAYFA NO:	89-90
ESER ADI/KONUSU	Doğal (!) Düzenlemeler		
DÖNEMİ	2003-2013		
SANATÇISI	Damla (Torun) Oğuz		
TEKNİĞİ	Kağıda sulu kara kalem, mürekkep, kahve ve şeker		
BOYUTLARI	Çeşitli boyutlar		
SERGİLENME	-		
KAYNAK/ADRES	Damla Torun Oğuz arşivi		