

**T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
HEYKEL ANASANAT DALI**

ÇAĞDAŞ SANAT VE EKOSİSTEM

Yüksek Lisans Tezi

Halil Fırat UYSAL

Danışman

Prof. Dr. Nilay KAN BÜYÜKİŞLİYEN

İstanbul – 2009

T.C. MARMARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜDÜRLÜĞÜ

TUTANAK (YL – 1)

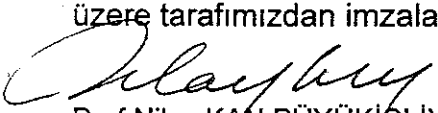
17 Aralık 2009


Heykel Anasanat Dalı Yüksek Lisans programı 20060027 no.'lu öğrencisi Halil Fırat UYSAL 'ın Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin 14. maddesine göre hazırlayarak Enstitü'ye verdiği "ÇAĞDAŞ SANAT VE EKOSİSTEM:" adlı tezini, Enstitü Yönetim Kurulu'nun 09 Kasım 2009 günü yapılan toplantısında tayin edilen aşağıda isimleri ve imzaları bulunan biz jüri üyeleri huzurunda ilgili yönetmeliğin 15. maddesi gereğince60... dakika süre ile savunmuş ve sonuçta;

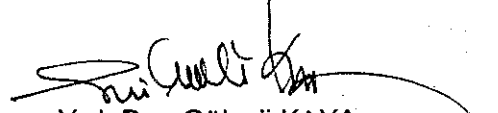
A) Yüksek Lisans öğrencisi Halil Fırat UYSAL'ın tez savunmasında *Başarılı*... olduğu *...ay...bir...iş...* ile kararlaştırılmıştır.

B) Adı geçen öğrencinin başarısız olması halinde kendisine tezini düzeltmesi veya yeniden yazılabilmesi için ay süre tanınmıştır.

İşbu tutanak 3 (üç) nüsha tanzim edilmiş ve Enstitü Müdürlüğü' ne sunulmak üzere tarafımızdan imzalanmıştır.


Prof. Nilay KAN BÜYÜKİŞLİYEN
DANIŞMAN


Doç. Şeyma ÜSTÜNER
ÜYE


Yrd. Doç. Gülveli KAYA
ÜYE (Yeditepe Üniv.)

Yrd. Doç. Ümit ÖZTÜRK
YEDEK ÜYE

Yrd. Doç. Serdar GÜRSES
YEDEK ÜYE (RESİM)

MADDE 15. :

a) Tezli Yüksek Lisans programındaki bir öğrenci, elde ettiği sonuçları ilgili kurul tarafından belirlenen kurallara uygun biçimde yazmak ve tezini jüri önünde savunmak zorundadır.

b) Yüksek Lisans tez jürisi, ilgili anasanat dalı başkanlığı' nın önerisi ve yönetim kurulu onayı ile atanır. Jüri, biri öğrencinin tez danışmanı ve en az biri yüksek öğretim kurumu içindeki başka bir anasanat dalından veya başka bir yüksek öğretim kurumundan olmak üzere üç veya beş kişiden oluşur. Jürinin üç kişiden oluşması durumunda ikinci tez danışmanı jüri üyesi olamaz.

c) Jüri üyeleri, söz konusu tezin kendilerine teslim edildiği tarihten itibaren en geç bir ay içinde toplanarak öğrenciyi tez sınavına alır. Tez sınavı, tez çalışmasının sunulması ve bunu izleyen soru – cevap bölümünden oluşur. Sınav süresi en az 45, en çok 90 dakikadır.

d) Tez sınavının tamamlanmasından sonra jüri tez hakkında salt çoğunlukla " kabul ", " red " veya " düzeltme " kararı verir. Bu karar ilgili anasanat dalı başkanlığınca tez sınavını izleyen üç gün içinde ilgili enstitüye tutanakla bildirilir. Tezi reddedilen öğrencinin enstitü ile ilişkisi kesilir. Tezi hakkında düzeltme kararı verilen öğrenci en geç üç ay içinde gereğini yaparak tezini aynı jüri önünde tekrar savunur. Bu savunma sonunda da tezi kabul edilmeyen öğrencinin enstitü ile ilişkisi kesilir.

Tutanağı Tanzim Eden :

Neslihan POLAT
Enstitü Sekreteri



Mutluluğun ilk şartlarından biri; doğa ile insan arasındaki bağı koparılmamasıdır.

Lev Tolstoy

ÖNSÖZ

Çağdaş sanatın ekosistem ile olan ilişkisi ve sanatçıların materyal, düşünce ve mekân olarak doğayı ele alış biçimlerinin incelendiği bu tez çalışması süresince yardım ve desteklerini esirgemeyen değerli hocam ve danışmanım Prof. Nilay Kan Büyükişliyen'e ve diğer hocalarıma teşekkürlerimi sunarım.

Yüksek lisans eğitimimin her aşamasında beni destekleyen sevgili Özge Kılıç'a, akademik deneyimlerini benimle paylaşan ablam Ceren Uysal Oğuz'a, bu sürecin benim için sağlıklı ve başarılı bir şekilde geçmesini sağlayan annem Nazan Uysal ve babam Mustafa Uysal'a, ABD'deki çalışmalarım sırasında bana her türlü kolaylığı sağlayan amcam Sedat Uysal, ablam Deniz Uysal Ferré ve eşi Eddy Ferré'ye, iki buçuk yıl önce dünyaya gelen ve bana hayatın ne kadar güzel olabileceğini bir kez daha kanıtlayan sevgili yeğenim Manu Ferré'ye her zaman yanımda oldukları için teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

ÖZET	v
SUMMARY	vi
GİRİŞ	1
1. KONUYLA İLGİLİ KAVRAM ve TANIMLAR.....	5
1.1. Doğa	5
1.2. Çevre	7
1.3. Ekoloji.....	9
1.4. Ekosistem ve Biyolojik Çeşitlilik	11
1.5. Habitat ve Peyzaj	13
2. ÇAĞDAŞ ÇEVRESEL SANAT KAVRAMI ve GELİŞİM SÜRECİ	16
2.1. Kapsayıcı Bir Tanım Olarak Çevresel Sanat Kavramı	17
2.2. Günümüz Çevresel Sanatına Geçiş Sürecinde Doğa ve Sanat İlişkisi.....	19
2.2.1. Robert Smithson.....	21
2.2.2. Michael Heizer	23
2.2.3. Walter de Maria.....	25
2.2.4. Richard Long.....	26
2.2.5. James Turrell.....	28
2.2.6. Christo	30
3. ÇAĞDAŞ SANAT VE EKOSİSTEM İLİŞKİSİ	34
3.1. Çevresel İyileştirme Olarak Sanat.....	37
3.1.1. Jackie Brookner.....	38
3.1.2. Agnes Denes	41
3.1.3. Helen Mayer Harrison ve Newton Harrison	46
3.1.4. Alan Sonfist.....	49
3.1.5. Patricia Johanson.....	51

3.1.6. Oerliker Park	55
3.2. Bilim ve Sanatın Çevresel İşbirliği	56
3.2.1. Natalie Jeremijenko.....	56
3.2.2. Mel Chin	61
3.2.3. Brandon Ballangée.....	65
3.2.4. Olafur Eliasson.....	69
3.3. Sanatsal ve Toplumsal Bir Organizma Olarak Eko-Aktivizm.....	70
3.3.1. Joseph Beuys.....	71
3.3.2. Hans Haacke.....	75
3.3.3. Mierle Laderman Ukeles.....	79
3.4. Doğada Sanat – Art in Nature	84
3.4.1. Alfio Bonanno	84
3.4.2. Andy Goldsworthy	88
3.4.3. Patrick Dougherty	92
3.4.4. David Nash.....	95
3.4.5. Sanfte Strukturen.....	96
4. EKOLOJİK SANATIN KURUMSAL GELİŞİMİ	98
4.1. Ocean Earth Development Corporation.....	99
4.2. TICKON (Tranekaer International Centre for Art and Nature).....	99
4.3. Hassas Ekolojiler Sergisi.....	100
4.4. Ecoartspace	100
4.5. Greenmuseum	101
4.6. Seattle Sanat Müzesi Olympic Heykel Parkı	101
4.6. Sanart	103
SONUÇ	104
KAYNAKÇA	107

ÖZET

Bu çalışmada, çağdaş sanatın ekosistemle ilişkisi; doğanın materyal, mekân ve anlam olarak sanata dönüşümü bağlamında incelenmiştir. Öncelikle, konuyla ilgili kavram ve tanımlara yer verilmiş, ardından çağdaş çevresel sanat kavramı ve 1960'lardan itibaren gelişim süreci, kavramın çıkış noktası kabul edilen arazi sanatı akımının önemli sanatçı ve eserleri ele alınmıştır.

Tahrip olmuş ekosistemlerde, çevresel bir iyileştirme aracı olarak sanatın kullanılmasına dair örnekler veren Harrison çifti, Brookner, Denes, Sonfist, Johanson gibi sanatçıların doğal ekosistemlerde ya da kentsel alanlarda gerçekleştirdikleri projeler, doğadan kopan modern insanı, doğayla yeniden ilişki kurmaya davet etmektedir. Bu sanatçılar, çevresel bozulmaya dikkat çekmek ve ekosistemlerin doğal döngülerine yeniden kavuşmalarını sağlamak amacıyla, kent merkezindeki bir parkı ya da rehabilite edilen bir gölü sanatlarına mekân olarak seçmişlerdir.

Öte yandan, Jeremijenko, Ballagnée, Chin gibi sanatçılar ise, estetik kaygının yanı sıra, toplumda ve bireylerde çevresel bilinç oluşturma amacı taşıyan projelerinde, çevrebilimi, mühendislik, botanik, biyoloji, zooloji gibi bilim dallarından destek almışlardır. Bu çalışmalarla sanatçılar, teknoloji ve sanatın ekolojik sorunların çözümü için son derece başarılı işbirliği örnekleri ortaya çıkarabileceğini göstermektedirler. Toplumsal yapının iyileşmesine dair harekete geçen, sanat ve yaşamın karşılıklı ilişkisini sanatlarının merkezine yerleştiren Beuys, Haacke ve Ukeles gibi aktivist sanatçıların işlerinin incelenmesinin ardından, sanatlarını doğal çevrelerde ve doğal unsurlar ile oluşturan Bonanno, Goldsworthy, Nash ve Dougherty gibi isimlerin eserleri ele alınmıştır.

Son olarak sanat ve ekosistem ilişkisinin kurumsal bazda ilerlemesine katkıda bulunan oluşumlar incelenmiştir. Günümüzde gerek sanatçılar gerek konuyla ilgili kurumlar; insan ve doğa ilişkisini insan merkezli bir anlayıştan doğa merkezli bir anlayışa doğru genişletmişlerdir. Böylece 1960'larda çağdaş anlamda sanat – doğa ilişkisi günümüzde ekolojik duyarlılığa sahip bir sanat anlayışına dönüşmüştür.

SUMMARY

In this study, contemporary art's relation with the ecosystem is analyzed as nature's turning into art in terms of material, place and content. First of all, mentioning the terms and definitions of the subject, contemporary environmental art concept and its progression beginning from 1960s, the outstanding artists and works of land art movement which is considered as the point of origin of this concept are discussed.

The projects carried out by the artists like Harrison, Brookner, Denes, Sonfist, Johanson that offer examples of use of art as an environmental healing aid in the natural ecosystems or urban areas, invite modern people who are broken away from the nature to reconnect to it. These artists choose a park in the city center or a lagoon being restored, as a place for their artwork, to draw attention to the environmental destruction and to restore the ecological cycle.

On the other hand, the artists like Jeremijenko, Ballagnée, Chin; besides their esthetic concern, draw upon some fields of science like biology, zoology, botanic, engineering and ecology to build an ecological concern in society and individuals. In these works, artists offer examples of how technology and art can successfully cooperate.

After examining the works of the activist artists like Beuys, Haacke and Ukeles who took action for the restoration of social structure and put the art – life relation in the heart of their art works, the works of Bonanno, Goldsworthy, Nash and Dougherty that perform their art in natural environment and with the natural materials are studied.

Finally, formations that contribute to art and ecosystem relation to improve institutionally are researched. Today both the artists and the institutions involved in this subject, broaden the human – nature relation from human based perception to nature based perception. Thus, the art – nature relation in contemporary sense in 1960s turned into an art conception that has an ecological sensitiveness at the present time.

GİRİŞ

İnsanlık, tarih öncesi çağlardan beri doğayı değiştirip, doğanın gücüyle kendi varlığı arasında düşünsel ve fiziksel bir bağ kuragelmiştir. Uygarlığımız doğadan hem form, hem de işleyiş olarak etkilenmiştir. Binlerce yıllık bu süreçte, insan ve doğa arasında değişen ilişkiler, toplumların kültür oluşumlarında birincil etken olmasının yanı sıra, yeni sanat formlarının ortaya çıkmasında da büyük rol oynamıştır.

Antik dönemler boyunca insanlığın ortak paydalarından birisi; doğayla etkileşimde bulunmasıdır. Böylece gerek doğal elementlere, gerekse doğal olay ve döngülere tanrısallık ve kutsal ruh anlamı yükleyip kültlerini, mit ve sanatlarını yaratmışlardır. Birbirleri ile en uzak ve iletişimsiz toplumlarda bile doğa duygusu sanatın her zaman ortak paydası olmuştur. Arkeolojik buluntular, ilkel çağlarda anlaşılamadığı için korkulan ya da yıkıcılığı nedeniyle tapınılan doğal olayların ulaşılamaz bir gücün simgesi olarak kabul edildiğini göstermektedir. Bunun yanı sıra, insanın, kendinden başka canlılarla ve içinde yaşadığı, bir parçası olduğu ekosistemle ilişkisini yıkıcı değil paylaşımcı bir şekilde kurguladığı görülmektedir.

Ancak zaman içerisinde bu anlayış terk edilmiş, tek tanrılı dinlerin ortaya çıkışı; siyasal otoritenin farklı biçimlerde kullanılmaya başlaması; tarım ve sanayinin temel ekonomik faaliyetler olarak gelişmesi; teknik, bilim ve teknolojinin ilerlemesi sonucunda, insan ile doğa arasındaki uyum ve denge, doğanın aleyhine olacak şekilde bozulmuştur. “Bütünsel dünya görüşü” olarak adlandırılan ve insanın kendisini doğanın bir parçası olarak gördüğü kültür, toplumsal gelişim sürecinde insanın kendini doğanın sahibi konumuna yerleştirmesiyle büyük sekteye uğramıştır. İnsan ve doğayı birbirinden bağımsız olarak ele alan düalist (ikici)* anlayışa karşı doğanın pes etmeye başlaması, yerkürenin geleceği açısından karamsar bir tablo yaratmaktadır.

Sanayileşme, kapitalizm ve tüketim kültürü ile birlikte insanın doğaya müdahalesi ve yol açtığı yıkımın belirtileri, 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren

* Düalizm (İkicilik): Herhangi bir alanda birbirlerine indirgenemeyen iki başlangıç olduğunu savunan öğretilerin genel adı (Orhan Hançerlioğlu, **Felsefe Sözlüğü** (2. baskı), İstanbul, Remzi Kitabevi, 1973, s.142).

toplumsal, siyasal, ekonomik ve kültürel bağlamda önemli tartışmaların odağında yer almaktadır. Doğanın bir parçası olarak yaşayan ilkel insanın aksine, modern insan doğayı; üstünlük kurulması gereken bir rakip, sömürülmesinde sakınca görmediği bir kaynak havuzu olarak değerlendirmiştir. Ne var ki, doğal döngülerin işleyişine aykırı bu yaklaşım, ekosistemlerin ve ekolojik bütünlüğün dengelerini göz ardı eden insan etkinlikleriyle birlikte, gezegenimizi küresel bir ekolojik krizin eşiğine getirmiştir. Ekolojik döngünün bozulması endişe verici bir geleceğin habercisi sayılmaktadır.

Hava, su, toprak kirliliği; biyolojik çeşitliliğin azalması; zararlı kimyasallar; soyu tükenen canlılar; ozon tabakasının zarar görmesi; küresel ısınma ve iklim değişikliği gibi küresel çevre sorunları giderek daha ciddi boyutlara ulaşmıştır. Bu sorunlar, sadece ekolojik değil, siyasal, toplumsal, ekonomik, kültürel sonuçlar da doğurduğu için; fen bilimleriyle birlikte sosyal bilimler ve güzel sanatlar alanında da önemli çalışmaların konusu haline gelmiştir. Bu çalışmalarda farklı yaklaşımlara ve özelliklere sahip alanların bir araya geldiği, disiplinlerarası bir anlayış benimsenmiştir. Özellikle, bilim insanları ve sanatçıların işbirliği ile ortaya çıkarılan eserler, fen bilimleri ve güzel sanatların başarılı bir şekilde sentezlendiği örnekler arasındadır.

Doğa ve doğal olaylar, binyıllardır insanların düşgüçlerinde, yaratılarında, yaşamlarında farklı şekillerde değerlendirilmiştir. Zamanın tanığı olan sanatçılar, kuşaklar boyunca eserlerinde, çevrelerini peyzaj mantığı içinde ve estetik kaygıları ön planda bulundurarak kendi bakış açıları bağlamında görsel olarak belgelemişlerdir. Ancak bütün sanat akımlarında ve bu akımlara dahil sayılan sanatçıların eserlerinde, dönemin felsefi, toplumsal ve politik tartışmalarının izdüşümleri görülmektedir. Bu nedenle bu çalışmada, çevresel sanat akımını benimseyen sanatçıların ana kaygılarından birinin, küresel ya da yerel çevre sorunlarını sanatsal bir platformda dile getirerek bu konuda toplumsal bilinç yaratmak olduğu temel varsayım olarak kabul edilmektedir.

Öte yandan sanatın ve sanatçının, doğayla mekân, anlam ve materyal olarak kurduğu ilişki; yaratı sürecinde doğal öğelerin etkisi de bu çalışmada irdelenecektir. Böylece, çevresel sanat – doğa ilişkisi bağlamında, doğanın ve doğal malzemenin sanata dönüşümü, ekosistem yaratan sanatın ekolojik ve sanatsal olarak incelenmesi

amaçlanmıştır. Bunun yanı sıra, ülkemizde çalışmaları kapsamlı olarak bilinmeyen bazı çevresel sanatçıların yapıtlarına ilişkin açıklamalarının Türkçeye kazandırılmasına çalışılmıştır. Böylece, bu sanatçılara ve günümüz sanatında çevresel sorunların ele alınmasına ilişkin bundan sonraki çalışmalar için bir başlangıç noktası sunmak, bu tezin bir diğer amacı olarak ifade edilebilir.

Çalışmada detaylı bir literatür taraması gerçekleştirilmiştir. Benzer şekilde, sanatçıların yapıtlarının daha iyi algılanabilmesi için geniş bir görsel materyal taranmış ve seçilen fotoğraflar metinlerle birlikte kullanılmıştır.

Çalışmanın Birinci Bölümünde; ağırlıklı olarak biyoloji, botanik, zooloji, çevrebilimi, kentleşme gibi bilim dalı ve disiplinlerin üzerinde çalıştığı; doğa, çevre, ekoloji, ekosistem, biyolojik çeşitlilik, habitat ve peyzaj kavramları açıklanacaktır. Böylece, eserlerinin teması ekolojik sorunlar olan ya da yaratı sürecinde doğal döngüleri kullanan sanatçıların, bu kavramları nasıl ele aldıkları daha iyi anlaşılacaktır.

İkinci Bölümde, öncelikle çağdaş çevresel sanat kavramı irdelenecektir. Literatürde sıklıkla, “çevresel sanat” (*environmental art*) ve “ekolojik sanat” (*ecological art*) terimlerinin birbirlerinin yerine kullanıldığı görülmektedir. Kimi yazarlar kapsayıcı bir kavram olarak çevresel sanatı, kimileriye ekolojik sanatı kullanmayı tercih etmektedirler. Ardından çevresel sanat akımının çıkış noktası olarak kabul edilen ancak, çevre koruma kaygısından çok, sanatı kapalı mekânlardan çıkararak doğada gerçekleştirmeyi amaçlayan arazi sanatının önde gelen isimlerinden Heizer, Smithson, de Maria, Christo, Long ve Turrell’in önemli eserlerinden örneklere kısaca yer verilecektir.

Doğanın ve doğal malzemenin sanata dönüşüm sürecini ve ekosistem yaratan sanatı irdelediğimiz çalışmanın Üçüncü Bölümünde ise, çağdaş çevresel sanatın ekosistemle ilişkisi farklı boyutlarıyla ele alınacaktır. Öncelikle, tahrip olmuş ekosistemlerde, bir çevresel iyileştirme aracı olarak sanatın kullanılmasına dair örneklere yer verilecektir. Harrison çifti, Brookner, Denes, Sonfist, Johanson gibi sanatçılar çevresel bozulmaya dikkat çekmek ve ekosistemlerin doğal döngülerine

yeniden kavuşmalarını sağlamak amacıyla çalışmalar gerçekleştirmişlerdir. Öte yandan bilim ve sanatın çevresel işbirliği bağlamında yer verilen Jeremijenko, Ballagnée, Chin, Eliasson gibi sanatçılar, projelerinde farklı bilim dallarından destek almışlardır. Ekolojik eylemciliği, sanatsal bir çerçevede, toplumsal ve siyasal boyutlarıyla hayata geçiren Beuys, Haacke ve Ukeles gibi sanatçılar içinse doğa; mekân olduğu kadar düşünsel bir araçtır da. Toplumun olumlu yönde değişimini sağlamak için, sanat ve yaşamın karşılıklı etkileşiminden yararlanan bu sanatçılar, yerleşik sanatsal düzenin kurallarını da sorgulamışlardır. Bonanno, Goldsworthy, Dougherty ve Nash gibi sanatçılar ise doğayı saf bir mekân, doğal döngü ve unsurları ise işlerinin ana materyalleri olarak kullanmayı tercih etmişlerdir. Dolayısıyla bu bölümde doğanın; sanatçılar tarafından mekân, düşünce ve malzeme olarak ele alınmasına ilişkin örneklerle yer verilmiş olacaktır.

Dördüncü Bölümde ise, çevresel sanata destek veren kurumlara ve girişimlere değinilecektir. Bu çerçevede, kâr amaçlı bir girişim olarak Ocean Earth Development Corporation; yerel bir örgütlenme örneği olarak TICKON Uluslararası Sanat ve Doğa Merkezi; çevre sorunları konusunda toplumu bilgilendirmeyi amaçlayan gezici “Hassas Ekolojiler” sergisi; uluslararası ölçekte faaliyet gösteren Ecoartspace; sanal bir müze olarak tasarlanan greenmuseum.org; açık alan heykellerinin kent merkezinde oluşturulan bir parkta sergilenmesini sağlayan Seattle Sanat Müzesi Olympic Heykel Parkı ve son olarak Türkiye’de çevresel sanatın en önemli kurumsal yapılanmasını oluşturan Sanart’a yer verilecektir.

1. KONUYLA İLGİLİ KAVRAM ve TANIMLAR

Bu bölümde doğa, çevre, ekoloji, ekosistem, biyolojik çeşitlilik, habitat ve peyzaj kavramlarını açıklanmaktadır. Bu kavramlar; hava, su, toprak kirliliği; biyolojik çeşitliliğin azalması; zararlı kimyasallar; küresel ısınma ve iklim değişikliği gibi küresel çevre sorunları konusunda bilim, estetik ve ekolojiyi bir araya getiren sanatçıların, yapıtlarını değerlendirmemizde yardımcı olacaktır.

1.1. Doğa

*“İnsanın dışında oluşan, herhangi bir insan müdahalesi olmaksızın ortaya çıkan, gelişen her şey, örneğin toprak, toprak altı zenginlikler, su, hava, bitkiler, hayvanlar doğayı oluşturmaktadır.”*¹ Bu tanımdan da anlaşılacağı gibi, doğa insan varlığından ve etkisinden bağımsız bir şekilde yerkürenin canlı ve cansız unsurlarının bir bütünüdür. Dolayısıyla, doğal yaşam insan olmadan da sürebilir. Oysa insan yaşamak için doğadaki diğer bileşenlere bağımlıdır; hava, su, doğal döngüler, besin kaynakları gibi.

Toplumsal ekoloji yaklaşımının kurucusu Murray Bookchin insanın doğayla ilişkisinin nasıl şekilleneceği konusunda şu yorumu yapmaktadır: *“Doğa nedir? İnsanlığın doğadaki yeri nedir? Toplumun doğal dünyayla ilişkisi nedir? Bir ekolojik çöküntü çağında bu soruları yanıtlamak gündelik yaşamlarımız açısından ve bizimle birlikte diğer yaşam biçimlerinin yüz yüze geleceği gelecek açısından büyük önem taşımaktadır. [...] Bunları yanıtlarken kullanacağımız tanımlar ve etik standartlar, sonuçta insan toplumunun doğal evrimi yaratıcı şekilde destekleyeceğini mi, yoksa kendimiz de dahil olmak üzere bütün kompleks yaşam-biçimleri açısından gezegenimizi yaşanmaz hale mi getireceğine karar verebilir.”*² Bu bağlamda insan, doğa ile ilişkisini yeniden tanımlama zorunluluğuyla karşı karşıyadır. Bu çalışmada, sanatçı duyarlılığının bu “yeniden tanımlama” sürecine, estetik ve sanatsal kaygıları da koruyarak, çevresel sorunlara dikkat çekmek ve toplumsal farkındalık yaratmak konusunda katkıda bulunduğu kabul edilmektedir.

¹ Ruşen Keleş ve Can Hamamcı, **Çevre Politikası** (5.baskı), Ankara, İmge Yayınevi, 2005, s.40.

² Murray Bookchin, **Toplumsal Ekolojinin Felsefesi**, Türkçesi: Rahmi G. Ögdül, İstanbul, Kabcacı Yayınevi, 1996, s.21.

Doğa; sanat tarihi ve çevresel sanat akımlarının gelişimi açısından ele alındığı zaman ise, herhangi bir yerde yaşayan canlılar kadar, bu alanın ölçek ve boyutları da dahil olmak üzere, alana yapılan insan müdahalesinin yol açtığı etkilerin sanatçı tarafından izlendiği bir platform olarak algılanır.

Sosyolog Jacques Leenhardt, sanatçı Herman Prigann ile “Ekolojik Estetikler ya da Estetik Ekoloji” başlıklı söyleşisinde “doğa”yı dillerde tanımlaması en zor kavramlardan biri olarak ifade ederken, estetik ile ilişkilendirilmesindeki zorluğa önemli bir soru ile dikkat çekiyor. *“Dünyanın ve içindeki estetik değerlerin tüm yönlerini tespit etmek için kullanılan felsefi tanımlar sözlüğü içinde daha çelişkili bir kelime olamaz. Sözcüğün gerçek hayatta ve günlük dilde bu kadar çok konuşulması işleri kolaylaştırmıyor. Yunanca kökeni olan “physis” sözcüğüne inerek en minimal şekilde açıklamak gerekirse, doğa kendi kurallarına göre kendiliğinden yetişen ve büyüyen tüm canlılardır. Bu tanımdan ilerlersek çağdaş ekolojik düşünce ilginç bir çelişkiye neden olur. Yaşayan canlılar olarak biz de doğanın bir parçasıyız. Ama kendi kültürümüz ‘insanın; doğanın değil kendi kurallarına göre yaşaması gerektiği’ fikrini oluşturmuştur. Batılı insan kendini doğadaki kültürel bir canlı olarak görür ve dolayısıyla ‘medeniyet’ insanın doğadan ayrıldığı bir süreç olarak tanımlanır. O zaman kültürün bir parçası olan estetik, doğa ile nasıl bir araya getirilir?”*³

Sanat eleştirmeni ve yazar John K. Grande, modern toplumun doğaya yaklaşımını şöyle değerlendirmektedir: *“Sanatçılar çok uzun süreler doğadan ilham almıştır, ama son iki yüzyıldır ‘doğa’, bir sanat işinde olması gereken ‘konu’ haline gelmiştir, sanatçının mesajı ruhani ya da estetik ya da her ikisi olsa bile. Sanat hammaddesi ya da anlatım kaynağı doğa olsa bile ondan farklı kabul edilmiştir. Bu ayırım uygarlığımızın doğanın tanımı üzerindeki ikilemine kadar gidiyor. Doğa bir konu ya da genelleme değildir, o her yeredir. İklim, bitki örtüsü, topografi ya da herhangi bir yaşam formu olarak sürekli bir varlığa sahiptir. Doğayla ilişkimizin kanıtları her yeredir, ‘sadece parçaların bir araya getirilme şeklinde’ değil, insan yapımı ya da*

³ Jacques Leenhardt ve Herman Prigann, “Ecological Aesthetics or Aesthetic Ecology”, **Ecological Aesthetics Art in Environmental Design: Theory and Practice** (Ed. Heike Strelow), Basel, Birkhauser, 2004, s.110.

*doğal her Şeyin içindedir. Faks makineleri, betonarmeler, otomobiller, elik ve cam, hepsi doğadan elde edilir, ama biz doğayı yine de ađdaŐ hayatımızın bir parçası olarak görmeyiz”*⁴

ÇalıŐmamızda yapıtlarını incelediğimiz sanatçılar, modern insanı doğayla yeniden bütünleŐtirmek amacıyla sanatı; çevresel iyileştirme aracı, toplumsal bir eylem öznesi, bilimsel çalışmaların destekleyicisi olarak kullanırken, aynı zamanda doğada ya da kentte gerçekleştirdikleri işlerde estetik vurgusunu da korumuŐlardır.

1.2. evre

evre bilimleri, sanat tarihi, mimarlık, psikoloji, Şehir planlaması gibi disiplinler “evre” kavramını farklı açılardan ele alırlar. evre, birbirinden ayrılamaz gibi duran iki kavramın tam kesiŐme noktasında yer alır: İnsan ve Doğa. Birinin diğerine muhtaç olduğu, ama diğerinin onsuz da yapabildiği ve aslında onsuz var olduğu, birbirine karşı hem etken hem de edilgen konumlara sahip iki temel unsur. İŞte evre, yerkürenin bu iki aktörünün baŐrolünü oynadığı, süreklilik arz eden dramatik etkileŐimlerin anlatımıdır.⁵

Keleş ve Hamamcı’ya göre evre; insanın diğer insanlarla, kendi dışındaki bitki ve hayvanlar gibi tüm canlılarla ve hava, su, toprak, iklim, yeraltı kaynakları gibi cansız varlıklarla karşılıklı ilişki ve etkileşimlerini içerir.⁶ Bir başka tanıma göre evre, canlıların yaŐamasını sağlayan ve onları sürekli olarak etkileyen faktörler bütünüdür.⁷ Bir diğer tanım ise, biyotik (canlı) ve abiyotik (cansız) varlıklar ile bunların etkileŐimlerinin bütünü olarak ifade etmektedir evreyi⁸. Bu bağlamda evre, tüm canlı organizmaları ve insanları etkileyen ve çevreleyen tüm dış ortam koŐul ve unsurlarını

⁴ John K. Grande, “Nils Udo: Nature Works”, **Sculpture Magazine**, Vol.18, No.7, September 1999, <http://www.sculpture.org/documents/scmag99/sept99/nils/nils.shtml>

⁵ Bekir Parlak, “evre-Ekoloji-evrebilim: Kavramsal Bir Tartışma”, **evre Sorunlarına ađdaŐ Yaklaşımlar** (Ed. M.C. Marın ve U. Yıldırım), İstanbul, Beta, 2004, s.15.

⁶ Ruşen Keleş ve Can Hamamcı, a.g.k., s.32.

⁷ Necmettin epel, **Doğa, evre, Ekoloji ve İnsanlığın Ekolojik Sorunları**, İstanbul, Altın Kitaplar, 1992, s.11.

⁸ Bekir Parlak, a.g.y., s.18.

içeren bir kavramdır.⁹ Bu tanımlar arasındaki ortak nokta ise, canlı ve cansız varlıklar arasındaki karşılıklı ilişkiye ve bağımlılığa yapılan vurgudur.

Dolayısıyla, insan etkinlikleri ile canlı ve cansız varlıklar üzerinde kısa ya da uzun vadede dolaylı ya da dolaysız bir etkide bulunabilecek fiziksel, kimyasal, biyolojik ve toplumsal etkenlerin belirli bir zamanki toplamı olarak tanımlanabilen çevre kavramı, özellikle 1960'lardan sonra yaşanan küresel sorunlar bağlamında birçok ülkenin ulusal gündeminin ve uluslararası ilişkilerin temel konularından biri haline gelmiştir.

İnsanın içinde yaşadığı, varlığını sürdürdüğü, özelliğini ve niteliğini fiziksel olarak algıladığı ortam anlamına gelen *fiziksel çevre* oluşumu bakımından iki grupta incelenir: Doğal çevre ve yapay çevre. Doğal çevre, insanın oluşumuna katkıda bulunmadığı ya da müdahale etmediği çevredir. Doğanın herhangi bir bölgesinde, coğrafya, bitki örtüsü, yeraltı ve yer üstü doğal kaynakları, mineraller gibi fiziksel özelliklerin oluşturduğu bütünsel yapı, o bölgenin doğal çevresidir. Doğal çevrenin temel özelliği, insan etkinliklerinden bağımsız olarak ortaya çıkmış olmasıdır. İnsan etkisinin henüz girmediği ya da önemli ölçüde müdahale etmediği bitki ve hayvan varlıkları ile doğal etken ve süreçlere bağlı olarak oluşan dağ, deniz, ova, göl gibi unsurlar doğal çevreyi oluşturur. Aslında insan da bu doğal çevrenin bir parçasıdır. Yapay çevre ise, insanın bilgi ve kültür birikimine dayanarak, doğal çevresinde var olan yeraltı ve yerüstü zenginliklerini kullanarak yarattığı tüm değerler ve varlıklardan oluşan çevredir. Dolayısıyla yollar, köprüler, yapılar, barajlar gibi yapay çevre unsurları, toplumsal ilişkiler çerçevesinde insanların bilgi ve deneyimleriyle, doğal yapı ve kaynakları dönüştürmesi sonunda ortaya çıkar. Kentsel ya da kırsal olma farkına bakılmaksızın, yerleşim birimlerinin hepsi yapay çevreyi oluştururlar.¹⁰

Yapay çevre öğelerinin temel özelliği, tamamen insan tarafından tasarlanıp gerçekleştirilmiş olmalarıdır. Çevre olgusunun bu özelliklerini göz önünde

⁹ Mustafa Öktem, **Kent, Çevre ve Globalleşme**, İstanbul, Alfa, 2003, s.37.

¹⁰ Meltem Yılmaz, "Mimarlık ve Çevre", **Çevre ve Politika: Başka Bir Dünya Özlemi** (Ed. Ayşegül Mengi), Ankara, İmge, 2007, s.78; Kazım Yıldız vd., **Çevre Bilimi** (2. baskı), Ankara, Gündüz Yay., 2005, s.14.

bulundurduğumuzda, çevresel sanat örnekleri olarak incelediğimiz eserlerin, hem doğal hem de yapay çevreyi; mekân, materyal ve anlam olarak kullandığını ve dönüştürdüğünü görürüz.

1.3. Ekoloji

İlk kez 1866 yılında Alman biyolog Ernst Haeckel'in *Genel Morfoloji* adlı kitabında tanımladığı ekoloji sözcüğü, Yunanca *oikos* (ev, yaşanacak yer) ve *logos* (bilim) sözcüklerinden türetilmiştir. Ekoloji; canlı varlıkları, yani hayvan ve bitki topluluklarını, doğal ortamları içerisinde ve bu ortamlarla söz konusu organizmalar arasında kurulan ilişkiler bağlamında inceler.¹¹ Bir diğer tanımla ekoloji, bütün canlı organizmaların birbirleriyle ilişkilerini, yaşam alanlarını ve çevrelerini inceleyen bilim dalıdır.¹²

Ekoloji, doğanın yapı ve fonksiyonunu araştıran bir bilim dalı olarak, ilk gelişim aşamasında canlıların yaşadıkları yerleri ve barınma koşullarını incelemekteydi. Ancak günümüzde araştırma kapsamını genişleterek, birçok alt sistem ve kavramı da ele alan disiplinlerarası bir bilim dalı haline gelmiştir. Bu gelişme sonucu, ekoloji; canlı organizma topluluklarının yaşayıp gelişmelerini sağlayan iklim, toprak, yeryüzü yapısı gibi koşulları; aynı türden canlı topluluklarının gelişimlerini ve diğer popülasyonlarla ilişkilerini sağlayan beslenme ve enerji temini konularını; ekosistemlerin öğelerini, tiplerini, yapılarını ve değişimlerini incelemektedir.¹³

Ekolojinin temel ilkeleri Kışlalıoğlu ve Berkes tarafından şu şekilde sıralanmaktadır¹⁴:

– Doğanın bütünlüğü ilkesi; besin zinciri örneğindeki gibi doğadaki tüm canlıların birbirlerine bağımlılığını vurgular.

¹¹ Ruşen Keleş ve Can Hamamcı, a.g.k., s.39.

¹² Yılmaz Muslu, **Ekoloji ve Çevre Sorunları**, İstanbul, Aktif Yay., 2000, s.1.

¹³ Bekir Parlak, a.g.y., s.22-23.

¹⁴ Mine Kışlalıoğlu ve Fikret Berkes, **Çevre ve Ekoloji** (6.baskı), İstanbul, Remzi Kitabevi, 1997, s.20-27.

– Doğanın sınırlılığı ilkesi; nüfus artışı, sanayileşme, kirlilik gibi sorunlarla ekosistemlerin taşıma kapasitelerinin* aşılmasına karşı bir uyarıdır.

– Doğanın özdenetimi ilkesi; ekosistemlerde genel bir kural, olarak artan canlı nüfusu sistemin sınırlarını zorlamaya başladığında doğal etkenlerin devreye girerek nüfusu dengelemesidir.

– Doğanın çeşitliliği ilkesi; doğayı oluşturan canlı ve cansız öğeler arasında görülen çeşitliliğin ve çevre sorunlarına bütüncü yaklaşımla çözüm bulunması gerektiğinin ifadesidir.

– Doğada hiçbir şey yok olmaz ilkesi; temelde “madde ve enerjini yok olmadığını, sadece bir şekilden ötekine dönüştüğünü” ifade eden birinci termodinamik kanununa dayanır.

– Doğaya karşı elde edilen her başarının bedeli vardır ilkesi; ikinci termodinamik kanununa göre, her enerji dönüşümünde enerjinin bir kısmının dağılarak işe yaramayacak hale gelmesinden yola çıkar.

– Doğanın geri tepki verme ilkesi; doğanın yapılan her müdahaleye olumlu ya da olumsuz bir tepki vermesinden kaynaklanır. Örneğin, zararlı olduğu gerekçesiyle bir ekosistemdeki bazı bitki veya hayvan türlerinin insanlar tarafından yok edilmesi, o ekosistemdeki diğer canlıların besin zincirini etkiler; bir göl ya da bataklığın kurutulması, su döngüsünü bozar. Tüm bunlar o bölgedeki insan yaşamını da olumsuz etkiler.

– En uygun çözümü doğa bulur ilkesi; milyarlarca yıllık doğal süreç içerisinde, canlıların evrimsel değişimleriyle birlikte sağlanan doğal ve ekolojik uyumu ifade eder. Bu uyum, insanların yol açtığı aşırı kirlenme ve aşırı kullanım sonucu bozulma tehlikesi ile karşı karşıyadır.

* Taşıma kapasitesi, bir sistemin çevresel niteliklerinde bozulma olmadan nüfusta meydana gelen artış kaldırma yeteneğidir.

– Kültürel evrim ve geleneksel ekolojiye saygı ilkesi; bilimsel ve teknolojik gelişimin yanı sıra, insanların nesiller boyunca yaşadıkları deneyimler ve geçirdikleri kültürel evrimle yakaladıkları ekolojik uyuma saygı gösterilmesi gerektiğini vurgulamaktadır.

– Doğa ile birlikte gitmek ilkesi; günümüz toplumlarının doğaya üstünlük yerine onunla uyum içerisinde olmaları gerektiğini ifade eder.

İnsanlarla birlikte, doğal ekosistemleri oluşturan diğer canlı ve cansız öğelerin sağlıklı bir şekilde varlıklarını sürdürebilmeleri için benimsenmesi gereken ekolojik bakış açısının, bu ilkelerden yola çıkarak kurgulanması önem taşımaktadır.

1.4. Ekosistem ve Biyolojik Çeşitlilik

Canlıların birbirleriyle ve çevreleriyle ilişkilerinin dinamik bir sistem oluşturduğu düşüncesi, İngiliz biyolog Tansley tarafından 1935'te “ekosistem” kavramı ile adlandırılmıştır. Böylece canlı ve cansız doğa tek bir bütün, bir sistem olarak görülmeye başlamıştır. Ekosistem kavramı, “*belli bir alanda yaşayan ve birbirleriyle sürekli etkileşim içinde olan canlılar ile bunların cansız çevrelerinin oluşturduğu bütün*” şeklinde tanımlanmaktadır. Bu bütünlük içerisinde canlı ve cansız öğeler arasında sürekli bir etkileşim söz konusudur. Örneğin, dünya ekosistemi gibi çok karmaşık bir yapıda, olaylar sıralı olarak birbirini takip ediyor gibi görünse de, çok sayıda etkenin iç içe geçmiş bir biçimde birbirine bağlı olduğu görülür.¹⁵

Ekosistemler, bir sistem olarak çalışan, biyotik (üretici, tüketici, ayrıştırıcılar) ve abiyotik (organik maddeler, inorganik maddeler, fiziksel koşullar) bileşenlerden oluşan, amaca bağlı olarak belirli sınırları olan, ekolojik sistem oluşturacak şekilde bir araya gelen ve birbirleriyle etkileşen birimlerdir.¹⁶ Bir diğer ifadeyle, belirli sınırlar içerisinde bir ekolojik sistem oluşturacak şekilde bir araya gelen canlı ve cansız öğeler birbirleriyle sürekli bir etkileşim içerisindeyler. Kendi kendini düzenleyen bir sistem

¹⁵ Mine Kışlalıoğlu ve Fikret Berkes, a.g.k., 37.

¹⁶ E.P.Odum ve G.W. Barrett, **Ekoloji'nin Temel İlkeleri** (Çev. Ed. K. Işık), Ankara, Palme, 2008, s.19-21.

aracılığıyla uyum ve denge durumuna meyilli olan ekosistemlerde; yiyecek ve diğer kaynaklar sürekli olarak yeniden dönüştürülür ve ekosistemin popülasyonu bu süreçte doğal olarak elde edilebilen yiyecek miktarına göre değişim gösterir. Bu tür ekosistemler, diğer ekosistemlerle karşılıklı bir etkileşim içerisindedirler.¹⁷

Tüm sistemlerde olduğu gibi ekosistemler de, ayrı ayrı görevini yerine getirerek sistemin bütününe sağlıklı bir şekilde çalışmasını sağlayan öğelerden oluşur. Doğal denge durumunu koruyabilme yeteneğine sahip ekosistemlerin, insanlar tarafından tasarlanan elektronik cihazlar gibi yapay sistemlerden farkı, öğelerinde oluşan aksamaları bir dereceye kadar onarabilme ve kendi kendilerini yenileyebilme özelliği taşımalarıdır. Ekosistemler de çevre gibi, doğal ve yapay ekosistemler olmak üzere iki temel kategoride incelenir. İnsan etkisinden uzak doğal ekosistemler; çöl, orman, step gibi karasal ekosistemler ve göl, dere, ırmak, deniz, okyanus gibi sucul ekosistemler olarak ikiye ayrılır. Yapay ekosistemler ise, fiziksel koşullarla birlikte insan tarafından da şekillendirilen ve kontrol edilen, dolayısıyla doğal dengenin bozulduğu ekosistemlerdir.¹⁸

Dünyadaki canlılar için en geniş dış ortam olan biyosfer (ekosfer) yerküredeki tüm canlıları kapsayan en büyük ekosistemdir. Canlı varlıkların oluşturduğu küresel tabaka olan biyosferde, biyotik varlıklar birbirleriyle ve cansız ortamlarda etki ve tepkileri içeren çevresel ilişkiler içinde yaşamlarını sürdürürler. Ekosistemlerin bu özelliklerinden yola çıkarak geliştirilen birçok ekolojik kuram ve yaklaşım bulunmaktadır. Örneğin “*Gaia Yaklaşımı*”, evrendeki tüm ekosistemlerin birbirine bağlı olduğunu, evrenin tamamının bir canlı olduğunu varsaymaktadır. İngiliz fizikçi James Lovelock tarafından ortaya atılan bu yaklaşım, biyosferin kendi kendini düzenleyen bir varlık olduğu tezine dayanmaktadır.

Biyolojik çeşitlilik ise, canlıların farklılık ve değişkenliğini, içinde buldukları karmaşık ekolojik yapılarla, birbirleriyle ve çevreleriyle karşılıklı etkileşimlerini ifade

¹⁷ Andrew Heywood, **Siyasi İdeolojiler: Bir Giriş** (Çev. A.K. Bayram, vd.), Ankara, Adres Yay., 2007, s.326.

¹⁸ Muhittin Dinç ve Abdülkadir Özkaya, “Ekosistem”, **Çevre Bilimi** (Ed. Mustafa Aydoğdu ve Kudret Gezer) (3. baskı), Ankara, Anı Yay., 2007, s.36.

etmek için kullanılmaktadır. Genetik, tür ve ekosistem olarak üç aşamada ele alınan biyolojik çeşitlilik, ekosistemlerin dengeli bir şekilde varlıklarını sürdürebilmeleri açısından son derece önemlidir. Genetik çeşitlilik; belli bir tür içerisindeki gen farklılığıyla ölçülen çeşitliliktir. Evcil hayvanların ve tarım ürünlerinin üretilmesi, yabancı hayatın değişen koşullara uyum sağlaması genetik çeşitlilikle mümkün olmaktadır. Tür çeşitliliği ise, belli bir bölgede ya da alanda var olan farklı türlerin toplam sayısı ile ölçülür. Ekosistem çeşitliliği de, bir ekolojik birim olarak, karşılıklı etkileşim içinde olan organizmalar topluluğunun fiziksel çevreyle oluşturduğu bütünle ilgilidir.¹⁹

Biyolojik çeşitliliğin azalması, genetik çeşitliliğe sahip olmayan bitki ve hayvanların değişen çevre ve iklim koşullarına uyum sağlayamaması sonucu ortaya çıkmaktadır. Bu durum günümüzde, doğal etkenlerden çok, insan faaliyetlerinin doğa üzerindeki yıkıcı etkisinden kaynaklanmaktadır.

1.5. Habitat ve Peyzaj

Habitat; bir popülasyonu oluşturan bireylerin, biyosfer tabakasında genetik yapılarına uygun yaşama bölgesine verilen addir.²⁰ Bir canlının habitatu, onun yaşadığı ya da arayınca bulunduğu yerdir. Habitat tek bir canlı türünün ya da birden çok türden oluşan topluluğun yaşadığı ortamı belirtmek için kullanılabilir. Farklı türlerden oluşan bir topluluğun habitatu, çevredeki fiziksel faktörler tarafından belirlenirken, bir canlı popülasyonunun habitatu çevresindeki canlı ve cansız maddeler tarafından belirlenir. Yani bir canlının habitatu, başka canlıları ve abiyotik çevreyi de içine alır.²¹

Canlıların yaşamı, içinde buldukları habitatın sağlıklı olmasına bağlıdır. Doğal alanların, dolayısıyla da farklı türlerin habitatlarının korunması bu nedenle önemlidir. Tür ve habitat çeşitliliğinin korunmasında milli parklar, doğal koruma alanları, botanik bahçeleri de önemli rol oynarlar.

¹⁹ Emine Selcen Darçın ve Yüksel Güçlü, "Biyolojik Çeşitlilik ve Türkiye'deki Durumu", **Çevre Bilimi** (Ed. Mustafa Aydoğdu ve Kudret Gezer) (3. baskı), Ankara, Anı Yay., 2007, s.146.

²⁰ Muhammet Uşak, "Çevre Nedir?", **Çevre Bilimi** (Ed. Mustafa Aydoğdu ve Kudret Gezer) (3. baskı), Ankara, Anı Yay., 2007, s.8.

²¹ E.P.Odum ve G.W. Barrett, a.g.k., s.311-312.

Öte yandan ekolojik anlamda peyzaj, “birbirleriyle etkileşim halindeki ekosistemler kümesinden oluşan ve bu özelliğini geniş alanlarda tekrarlayan, heterojen yapılı arazi” demektir.²² Sanatsal anlamda peyzaj/manzara ise, doğal görünümün ana konu olduğu, figür bulunsa da bunun ön planda olmadığı resimsel bir betimleme türü olarak kullanılmaktadır.²³ Doğanın, bütün meteorolojik olaylar ile kompoze edildiği bu resimlerde; bitkiler ve diğer açık alan unsurlarında yaşanan sürekli değişim; biçim, doku, renk ve ışığın etkisiyle görselleştirilir.

Bir açık alanın; ağaç, bitki, taş, su gibi doğal öğelerin kullanımına ağırlık verilerek, estetik bir etki yaratacak şekilde düzenlenmesi, böylece yeni bir mekân düzeni kurulması ise peyzaj mimarlığının çalışma alanıdır.²⁴ Peyzaj mimarlığının amacı, toplumun ve insanların doğal ve kültürel gereksinimlerini, yaşadıkları mekân içerisinde estetik, işlevsel ve sağlıklı koşullar yaratarak karşılamak; bozulan ve zarar gören doğayı ve çevreyi onarmak, geliştirmek ve sürekli kılmaktır.

Kentsel ve kırsal bölgelerde parklar ve bahçeler gibi açık ve yeşil alanların oluşturulması, onarımı, geliştirilmesi, bakım ve sürekliliklerinin sağlanması, bu alanlarda doğal ekolojik dengenin kurulması, bunların yapılması için planlama, uygulama ve denetleme çalışmalarının gerçekleştirilmesi peyzaj mimarlığının konu ve uğraşlarıdır. Tasarım, yetiştiricilik ve planlama yönleri, peyzaj mimarlığının disiplinlerarası bir yaklaşıma sahip olmasını sağlamıştır. İşlevsel dış mekânlarda bütünleyici bir unsur olarak mekana özgü heykellerin yaratılması açısından güzel sanatlara; planlama yönüyle mimarlığa; uygulamada yararlanılacak bitkilerin seçilmesi, amaca uygun şekilde yetiştirilmesi, üretilmesi ve bakımı açısından da ekoloji boyutuyla çevre, orman ve ziraat mühendisliği alanlarına yakındır.

²² A.g.k., s.6.

²³ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Cilt:2, İstanbul, Yapı-Endüstri Merkezi Yay., 1997, s.1170.

²⁴ Metin Sözen ve Uğur Tanyeli, **Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü** (7. baskı), İstanbul, Remzi Kitabevi, 2003, s.190.

Doğal dokunun parçalanması, yok edilmesi insanın doğayla sağlıklı bir ilişki kurmasını engeller. Doğal dengenin bozulması, flora ve faunanın* zarar görmesi insanları da fiziksel ve psikolojik olarak etkilemektedir. Bu nedenle özellikle kentlerin merkezlerinde, yakın ya da uzak çevresinde insanların kolayca ulaşabileceği yeşil alanların bulunması önemlidir.²⁵ Çevresel sanat bağlamında, kentsel ve çevresel iyileştirme; doğal ve kültürel alanların korunması ve düzenlenmesi amacıyla çalışan sanatçılar, gerek peyzaj mimarisinden gerek çevre mühendisliğinden gerekse biyolojiden yararlanmaktadır. Bu disiplinlerarası yaklaşım, insan ve doğanın arasındaki dengenin çok hassaslaştığı günümüzde ekolojik duyarlılığa sahip sanatçıların yaratılarındaki etki alanlarını daha da genişletmektedir.

* Flora; belli bir bölgede yaşamını sürdüren bitki topluluklarıdır. Fauna; belli bir bölgede yaşamını sürdüren hayvan topluluklarıdır.

²⁵ Ergun Gürpınar, **Çevre Sorunları** (4. baskı), İstanbul, Der Yay., 1998, s.72-73.

2. ÇAĞDAŞ ÇEVRESEL SANAT KAVRAMI ve GELİŞİM SÜRECİ

1960'ların politik ve toplumsal hareketliliği, sanat alanında da radikal değişim ve sorgulamaları ortaya çıkarmıştır. Resmin ve heykelin tanımını, sınırlarını sorgulayan ve zorlayan sanatçılar, hem ele aldıkları kavram ve konular ile hem de eserlerini oluşturdukları materyaller ile sanatı yaşamın merkezine yerleştirdiler. 1960'ların başlarında minimalist hareketi takiben tuvallerini bir köşeye kaldıran sanatçılar, doğal ortamlarda “alana özgü” (*site specific*) işler gerçekleştirirken ya da dış mekânlarda doğal malzemeler kullanırken, sadece sergi ve galeri gibi kurumlarda izlenebilen eserlerin sanat olması fikrini reddediyorlardı. Gerçekleştirdikleri eserler; satın alınamayan, koleksiyonlara dahil edilemeyen ve dolayısıyla da sanatı metalaştırmayan çalışmalardı. Aşırı tüketim toplumunda yeni objeler yaratmayı reddeden bu sanatçılar, yalnızca var olan objelere eklemeler yapmayı tercih ettiler. Hem kentsel alanlarda, hem de doğada “beyaz küp”ün dışındaki mekânlarda çalışma stratejileri oluşturduklar. Bu dönemde ortaya çıkan ve sanat objesi üzerine odaklanma kaygısından uzaklaşan Fluxus, Land Art, Arte Povera gibi akımlar, doğal dünyaya karşı duyarlılığı da içinde barındırmaktaydı. Bunun sonucu olarak, artık sadece nesneyi irdeleyen bir düşünce arayışında olmayan yeni bir sanatsal düzlem oluşturulmuştur. Böylece sanatçılar doğal süreç ve aktiviteleri ekolojik–çevresel bağlamlara oturtarak, doğayı sadece görüntüsü ya da malzemesiyle değil, bir ilişkiler bütünü olarak sunmuşlardır.

20. yüzyılın son çeyreği aynı zamanda doğal dünyanın uğradığı geri döndürülemez tahribata ilişkin endişelerin de arttığı bir dönemdir. *Greenpeace*, *Friends of Earth* gibi örgütler ekolojik sorunları yerel, ulusal ve uluslararası gündeme taşıdılar. Benzer şekilde birçok sanatçı, doğa kavramını sadece estetik değil, çevre korumacı bir yaklaşımla ele almaya başladı. Bu sanatçılar yaşadığımız dünyayı toplumsal ve ekolojik olarak iyileştirme konuları hakkında bilinç yaratma üzerine emek harcadı. Böylece, oluşan çevresel sanat akımıyla birlikte sanat; restorasyon, eğitim, çevre bilimleri ve birçok akademik disiplinle işbirliği içinde, doğa ve insan arasında korunabilir bir denge kurma aracı oldu.

Günümüz tüketim dünyasını en iyi temsil eden materyallerden biri olan plastik alışveriş poşetlerini yaptığı heykel, enstalasyon ve asambrajların temel malzemesi olarak kullanan Amerikalı sanatçı Dianna Cohen, sanatçı sorumluluğu ile ilgili görüşlerini şöyle ifade etmektedir: “*Sanatçıların; sanat, kültür, adalet, insan hakları, ekoloji, yenilenebilir kaynaklar, kentleşme, doğaya geri dönüş, tarım, politika, ekosistem, dünya, kısaca tüm gezegenle ilgili her şeyi içeren konularla diyalog içinde olma gibi bir sorumluluğu vardır. Bu yüzden kendi sanatımızı yaratıyoruz ve açıkçası, eğer yeni fikirler üretmezsek ve medya aracılığıyla bu konuları gündeme getirmezsek kim getirir?*”²⁶ Yeni milenyumla birlikte sanatçılar, küresel ısınma ve iklim değişikliği; çevresel kirlilik; biyolojik çeşitliliğin azalması; türlerin yok oluşu; salgın hastalıklar; savaşlar; genetik teknoloji gibi konularla daha fazla ilgilenmeye başladılar. Böylelikle toplumsal ve çevresel konulardaki aktif ve uygulayıcı rollerini geliştirip ortak kültürel ihtiyaçlara yanıt aramaya başlayan sanatçıların bu eserleri, dünyayı iyileştirmeye çalışan eylemler olarak görülebilir.

Bu bölümde, öncelikle çağdaş çevresel sanat kavramı irdelenecek, ardından bu akımın çıkış noktası olarak kabul edilen ancak, çevre koruma kaygısından çok, sanatı kapalı mekânlardan çıkararak doğada gerçekleştirilmeyi amaçlayan arazi sanatı örneklerine yer verilecektir.

2.1. Kapsayıcı Bir Tanım Olarak Çevresel Sanat Kavramı

Doğa ve doğa ile ilgili sanatsal tanımlamalarda görülen süreklilik ve değişim, kavramın eklektik yapısından kaynaklanır. Sanatçıların doğa ile çalışmaları birçok farklı şekilde ortaya çıkmakta ve bu işler ayırt edici özellikleri belirlemede zorlanılan birçok kategoride ele alınmaktadır.

Doğa ile ilk elden temas kuran oluşumlardan biri olan Yeryüzü sanatı (*Earth art/ Earthworks*) 1960’ların sonlarından bugüne değin doğal malzemelerle dış mekânlarda yapılan sanat işlerini kapsayan bir terimdir. Bir diğer akım olan Arazi sanatı (*Land art*) ise daha çok 1970’lerin başlarında kullanılmaya başlanmış, yeryüzü sanatı ile hemen

²⁶ “Remains of the Day”, **Art Ltd. West Coast Art+Design**, May 2007, s.81.

hemen aynı anlama gelen, ölçek olarak daha büyük ve çevresel etkileri konu almak zorunda olmayan sanat eserlerini ifade etmektedir. Çevresel sanat (*Environmental art*) akımını ise 1960’larda çevresel hareketle birlikte ortaya çıkan, amacı; doğaya karşı bir saygı geliştirerek toplumu çevresel sorunlar ve bunların çözümleri hakkında eğitmek, zarar görmüş alanları sanat yoluyla tekrar kullanılabilir hale getirerek çevrenin, doğanın sağlığını düzen bir sanatsal hareket olarak nitelendirebiliriz. Bu akımın eserlerini incelediğimizde karşımıza şöyle özellikler çıkar; “*Bir çevresel sanat yapıtı, geleneksel bir yapıttan öncelikle tek başına algılanamama özelliğiyle ayrılır. Bu tür bir ürün, ister bir yapının içinde, ister kentsel mekânda, isterse de doğada yer alsın, ancak dolaşarak kavranabilecek boyut ve niteliktedir. Başka bir anlatımla, doğal ya da inşa edilmiş çevre, sanat yapıtı olarak düzenlenmekte ya da kendi ölçeğine uygun bir yapıtla donatılmaktadır.*”²⁷ Ayrıca, yukarıdaki tanıma ek olarak; çevresel sanatı aktivizmle ilgili çağrışımları olan geniş bir terim olarak ele almalıyız.

Çağdaş sanat pratikleri içinde doğayı merkeze alan akımlar arasında kesin ayrımlar yapmak ve sınırlar çizmek neredeyse olanaksızdır. Bu akımların ve terimlerin hepsi literatürde birbirlerinin yerine kullanılabilir. Dolayısıyla, aynı eseri birkaç farklı akım içinde görebilmemiz mümkündür. Örnek olarak Michael Heizer’ın *Double Negative* adlı eserini çevresel sanat, arazi sanatı, yeryüzü sanatı ve alana özgü sanat (*site specific art*) başlıkları altında bulup inceleyebiliriz.

Günümüzde çevresel sanat kavramı; “ekolojik sanat” ya da İngilizcede kullanılan kavramın kısaltılmış karşılığıyla “ekosanat” (*ecoart*) olarak da kullanılabilir. Ekolojik sanat, bilimsel konuları da kapsayan ekolojik sorunlara estetik ve sanatsal çözümler öneren bir terim olarak karşımıza çıkmaktadır. Bazı eleştirmen ve yazarlara göre ekolojik sanat, günümüzde en özlü ve kısa terim olarak, tüm kavramları kapsayan öz bir anlatıma sahiptir. Böylece, 1960’larda başlayan çağdaş anlamda sanat–doğa ilişkisi, günümüzde ekolojik sanat anlayışına evrildiği ileri sürülebilir. Ancak literatürde, çevresel sanat ve ekolojik sanat terimlerinin sık sık birbirlerinin yerine kullanıldığını da görmekteyiz.

²⁷ Metin Sözen ve Uğur Tanyeli, a.g.k., s.59.

Jale Erzen, sanatın özellikle çevre ve yeryüzü sanatı için önemli üç özelliğinden bahsetmektedir. İlk olarak sanat, kentleşme öncesi dönemde en geleneksel haliyle bile, insanlığın ya da ait olduğu toplumun düşünleri, kaygıları ve yöneldiği sorunlar üzerine odaklanmıştır. Modern sanatta da yoğunlukla karşılaşacağımız içerik o günün felsefesi ve söylemleri ile paralel olacaktır. İkinci özellik, kentleşme ile birlikte, 16. yüzyıldan itibaren, laikleşen toplumda sanatın, kültür dışında bir eylem olarak gelişmesidir. Sanat kendi kuralları olan bir alandır ve sanattaki davranışlar geçerli kültür değerlerine karşı olabilir; kültürün pratik ya da tinsel anlamda yararlı gördüğü şeylerle çelişebilir. Son olarak sanatın en önemli değeri oluşum sürecidir; özellikle 20. yüzyılda süreç, ürünün önünde bir değer taşımaktadır. Bu noktada önemli olan nesne değil, yaratma deneyimi (ki bu yaratma deneyimi izleyicinin algılama sürecinde de vardır) ve dolayısıyla da insanın varoluşunun gerçekleşmesidir. Bu açıklamalar ışığında yeryüzü ya da çevre sanatının kültürel değer ve yararlılıkla bağdaşmasının zorunlu olmadığı ancak, sanatın doğal olarak felsefi ve toplumsal söylemlerle ilgilendiği ve yapılan sanatın önce deneyim, yaşantı, arayış süreci olarak önemli olduğu anlaşılabilir.²⁸

Eserlerinde ruhani deneyim, arayış ve an duygusunu hissettiğimiz Andy Goldsworthy'nin doğada yaptığı düzenlemelerini; Richard Long'un yürüyüşlerini; kendi bedeni üzerinden, toprak, bitki, çamur gibi doğal malzemeler kullanarak yaptığı performanslar ile “kadın” ve “doğa ana” kavramlarını, feminist bir söylem içinde irdeleyen Ana Mendieta'yı ve döneminin toplumsal ve felsefi tartışmalardan hiç uzak kalmayan Joseph Beuys'un performanslarını Erzen'in açıkladığı kavramsal çerçeve içinde ele alabiliriz.

2.2. Günümüz Çevresel Sanatına Geçiş Sürecinde Doğa ve Sanat İlişkisi

1960 ve 1970'lerde Robert Smithson, Michael Heizer, Walter de Maria gibi arazi sanatçıları, bir yer olarak manipüle edilmiş doğayı estetiğin gündemine taşımışlardı. Dönemin genç Amerikalı sanatçıları daha özgür yaratabilmek, galerilerle ve müzelerle sınırlandırılmamak için, daha geniş alanlara ihtiyaç duyup doğaya

²⁸ Jale Erzen, “Çevre, Yeryüzü ve Sanat”, **Sanat ve Çevre** (Der. Zeynep Aktüre), Ankara, Sanart, 1997, s.91.

yönelmişlerdi. Bu sanatçılar, önceki dönemin sanatçılarından farklı olarak toprağı daha saf bir materyal olarak ele alıp, sınırları belirsiz geniş çalışma alanlarında ve düzenlenmemiş mekânlarda kendi düzenlemelerini yapmışlardı.

“Arazi sanatı; sade, geometrik şekillerin açık alanlara uygulanması açısından Minimalizm ile, taş/toprak gibi doğal malzemelerin kullanımı ve süreçselliğı açısından Arte Povera ile, yapıtların genellikle gelip geçici doğası nedeniyle “happening”le, hatta bazen sanatçının doğaya bizzat müdahale sürecine odaklanması açısından Performans Sanatı’yla ve projelerin zaman zaman salt belge, fotoğraf, harita ve benzeri “artakalan” malzemeyle sergilenmesi dolayısıyla Kavramsal Sanat ile yakınlık taşıyan bir akım olarak nitelendirilmiştir. Bitmiş yapıttan ziyade yapıtın oluşum sürecinin önem kazandığı pratikler arasında sayabileceğimiz Arazi Sanatı’nın diğer akımlara göre ayırıcı özelliğı, doğada geniş alanlarda, yer aldığı mekâna özgü olarak gerçekleştirilmesidir.”²⁹

Erken dönem arazi sanatı ve çevresel sanat örneklerinde doğanın ele alınışı; yer (sit) tanımlaması, zaman ve süreç olguları üzerinden yapılmıştı. Land art’ta mekân sınırsızdır, her yerdir, dünyadır. Mekân olarak dünyayı alan sanatçı, düşüncelerini gerçekleştirebilmek için her türlü nesneyi ve doğayı kullanabilmekte, Clement Greenberg’in ifadesiyle “yetenek alanının ötesine geçerek” sanatın, tanım ve uygulamasına farklı bir yaklaşım getirmektedir. Land art sanatçılarının gerçekleştirdikleri çalışmalar ile doğal koşullar arasında karşılıklı bir etkileşimden söz etmek mümkündür. Bu nedenle işlerinin evrim geçirmesine yönelik istek, land art sanatçılarının ortak bir özelliğidir denebilir.³⁰

Land art sanatçıları tarafından gerçekleştirilen eserlerin birçoğunun devasa boyutlarda olmaları ve ıssız, erişilmesi çok zor yerlerde gerçekleştirilmelerinin yanı sıra bu eserleri görebilmek için çöl ikliminin aşırılıkları ve vahşi doğa koşullarıyla başa çıkabilmek gerekmektedir. Bunun yanı sıra; Smithson, Walter de Maria, Heizer gibi

²⁹ Ahu Antmen, **Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar**, (2. Baskı), Sel Yayıncılık, İstanbul, 2009, s.253.

³⁰ Ayşe Sibel Kedik, “Sanat ve izleyici ilişkisinin değişen görünümü ve zaman kavramı bağlamında Land Art”, **Türkiye’de Sanat**, Sayı: 38, İstanbul, Mart-Nisan 1999, s.37,41.

sanatçılar, sanat eserini bir mal, meta, tüketim maddesi olmaktan çıkarmayı amaçlıyordu. De Maria'nın “*sanat galerileri, gece klüpleri gibi modası geçmiş yerlerdir*” ya da Heizer'in “*Ben peyzajı önemsemiyorum, ben heykeltıraşım. Arsalar, araziler topraktır ve toprak da materyaldir.*” ifadeleri arazi sanatının estetik anlayışının doğayla bütünleşmek değil, dış mekânda (arazide) bir sanat düşüncesini empoze etmek olduğunu gösterir. Bu nedenle işlerin yapılacağı arazilerin buldozerlerle ve dinamitlerle değiştirilmesi, ilk land art sanatçıların, ekolojik duyarlılığa sahip olmadıkları eleştirisiyle karşı karşıya kalmalarına yol açmaktadır. Aşağıda önemli arazi sanatçılarının en bilinen eserlerinden örneklere kısaca yer verilmiştir.

2.2.1. Robert Smithson

Kuşkusuz yeryüzü sanatı, arazi sanatı ve çevresel sanat denilince akla gelen ilk eser Robert Smithson'un Utah'ta Büyük Tuz Gölü'nün kuzeydoğu kıyısına 1970 yılında inşa ettiği *Spiral Jetty*'dir (Spiral Dalgakıran). Kaya, taş ve topraktan oluşan 4,5 metre genişliğinde ve 450 metre uzunluğundaki bu çalışma, kıyıdan göle doğru uzanan ve saat yönünün aksine 2,5 dönüş/spiral yapan bir yol şeklindedir. İnsanlar eserin üzerinde baştan sona yürüdüklerinde dalgakıranın sonuna, aynı zamanda da merkezine ulaşırlar. Kullanılan siyah bazalt, kireç taşı ve topraktan oluşan karışımın iş makineleri ve buldozerlerle taşınıp düzenlenmesi için, Smithson müteahhitlerin de içinde bulunduğu bir ekip ile çalışmıştır. Eser, etkileşime girdiği izleyicisine sunduğu tecrübenin yanı sıra, bulunduğu ekosistemi doğrudan ve kalıcı şekilde etkilemektedir. Sanat uğruna manipüle edilen doğanın en bilinen örneklerinden biri olan bu eser, mevsim ve iklim değişimlerine duyarlılığını, bazen gölün altında kalması ve tekrar görünmesiyle, bazen de etrafındaki suyun geçirdiği renk değişimleriyle gözler önüne serer.



Resim 1. Spiral Jetty, Robert Smithson, 1970

Robert Smithson, doğanın değişen yapısını takdir ederken şu ifadeyi kullanmaktadır: “Esas amaç, büyük ve fiziksel olarak öyle yeterli bir şey yapmak ki bu çevreyle ilişki kurabilsin ve her türlü değişiklikle başa çıkabilsin. Eğer iş yeterli fizikselliğe sahipse, herhangi bir değişiklik eseri zenginleştirmeye yönelik olacaktır.”³¹

Ancak, arazi sanatının önemli eserlerinden biri olan Spiral Dalgakıran günümüzde, petrol arama ya da emlak geliştirme çalışmaları gibi ekonomik faaliyetler nedeniyle zarar görme ve yok olma tehlikesiyle karşı karşıya bulunmaktadır. Örneğin, 2008’de Kanadalı bir petrol şirketi, Spiral Jetty’nin bulunduğu Büyük Tuz Gölü’nün tabanında petrol arama araştırmaları yapmak üzere Utah Eyaleti’ne başvurmuştur. Ancak, Smithson’ın kendisi de bir arazi sanatçısı olan eşi Nancy Holt, çevreci örgütler ve 1999’dan beri Spiral Jetty’nin sahibi olan ve bakımını gerçekleştiren *Dia Art Foundation*, bu girişime karşı bir kampanya başlatmıştır.

Dia Art’ın Şubat 2008’de yayınladığı basın açıklamasında, “Spiral Jetty’den 5 mil uzakta gerçekleştirilmesi planlanan petrol arama ve çıkarmaya yönelik sondaj çalışmalarının esere olduğu kadar, göle ve göldeki hassas ekosisteme de zarar vereceği, bir petrol sızıntısının göl ve dolayısıyla Spiral Jetty için geri dönülemez hasar anlamına

³¹ Caner Karavit, **Doğadaki İz: Yeryüzü Sanatı**, İstanbul, Telos, 2008, s.44.

geleceği” ifade edilmiştir.³² Eyalet yönetimi, bu tepkiler ve kendilerine ulaşan binlerce şikâyet dilekçesi üzerine, izin başvurusunu geri çevirmiş, gerekçe olarak da şirketin sondaj projesiyle ilgili endişelere getirdiği açıklamaların yetersiz olmasını göstermiştir. Her ne kadar şirket, başvurusunu yenileme hakkına sahip olsa da, eyalet yönetimi sondajın etkileri hakkında daha etkili yatırımlar yapılmasını öngörmektedir. Bunun yanı sıra, Dia Art yönetimi Spiral Jetty’nin uzun vadede korunması için eyalet yönetimi ile birlikte çalışmakta ve eyalet tarafından olası bir sondaj çalışmasının görsel etkilerinin saptanması için de araştırmalar yürütülmektedir.³³

2.2.2. Michael Heizer

Ölçek olarak çok büyük boyutlarda arazi sanatı çalışmaları yapan bir diğer Amerikalı sanatçı Michael Heizer ise eserlerine yaklaşımını şu şekilde dile getirir: “*Beni en çok ilgilendiren işlerin fiziksel varlığı, yoğunluğu, hacmi, kütlesi ve alanı. Örneğin; 6 metrelik bir kaya parçası bulduğumda bu bir kütle ve aynı zamanda bir heykeldir. Benim çalışmalarım normal bir heykelin antitezidir.*”³⁴

Michael Heizer 1969 yılına Nevada çölünde bir tepeyi satın almıştır. Burada birbirine bakan her biri 9 metre genişliğinde, 15 metre derinliğinde ve 330 metre uzunluğunda iki dikdörtgen oyuk açmak için patlayıcı kullanılmış ve buldozerlerle 240.000 ton toprak çıkartılmıştır. Heizer’in *Double Negative* (Çift Negatif) adını verdiği bu çalışmasında sanat eseri yerin kendisidir. Burada yapıtın bütünlüğü ile mekân birbirinden ayrılamaz. Yapıt yerinden oynatılamaz, böylece sit heykele dönüşmüştür. Heizer’in eseri, bir heykel kompozisyonunu oluşturmadaki önemli unsurlardan olan espasın kullanımı ile yaratılmıştır. Doğal olarak eserin etrafını saran yeryüzü şekliyle algılanan, fakat katı bir madde ile yapılmayan ve heykel tarihine meydan okuyan bu iş için Heizer’in değerlendirmesi ise “*Bu heykeli oluşturmak için hiç materyal toplanmadı,*

³² “Dia Art Foundation Fights Proposed Oil Drilling Near Robert Smithson’s Iconic Artwork Spiral Jetty (1970)”, Dia Art Foundation Press Release, 06.02.2008, http://www.diaart.org/press_releases/main/26, erişim tarihi: 23.09.2009.

³³ Helen Stoilas, “Land Art: Here Today, Gone Tomorrow?”, *The Art Newspaper* Digital Edition, Issue: 195, October 2008, <http://www.theartnewspaper.com/article.asp?id=16265>, erişim tarihi: 23.09.2009.

³⁴ Jean-Louis Ferrier (ed.), *L’Aventure de l’Art au XXe Siecle*, Paris, Edition du Chene-Hachette, 1999, s.669.

bir araya getirilmedi, aksine materyal ortadan kaldırıldı. Orada hiç bir şey yok fakat yine de bu bir heykel”³⁵ şeklindedir.



Resim 2. Double Negative, Michael Heizer. 1969

Heizer'in 1970'te Nevada Çölü'nde başladığı, çimento, çelik ve sıkıştırılmış toprak kullanarak gerçekleştirdiği, bir sığınağı andıran ve 2010 yılında tamamlanması planlanan *The Complex City* (Kompleks Kent) adlı çalışması, günümüzün en büyük modern heykellerden biri olarak kabul edilmektedir. Ancak Heizer bu kavrama karşı çıkarak çalışmasını “unsculpture” (heykel olmayan) olarak adlandırır. Kompleks kavramının arkeologlar tarafından antik kentlerdeki yapılar için kullanıldığını, zaten kendi amacının da güncel Amerikan sanatını Mayaların, Azteklerin ve İnkaların ihtişamıyla ilişkilendirmek olduğunu Heizer şöyle dile getiriyor “*Ben zaten sadece yüzyıllardır yapılan ancak şimdi yapılmayanı yapıyorum.*”³⁶

³⁵ Ali Pekşen, “Nevada Çölü'nde Taştan Bir Kent Heykeli”, **İzinsiz Gösteri**, Sayı: 29, 01.02.2005, http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi29/ali.peksen_29.html, erişim tarihi: 11.08.2008.

³⁶ Michael Kimmelman, “A Sculptor's Colossus of the Desert”, **The New York Times**, 12.12.1999, <http://www.nytimes.com/1999/12/12/arts/art-architecture-a-sculptor-s-colossus-of-the-desert.html>, erişim tarihi: 07.09.2009.



Resim 3. The Complex City, Michael Heizer, 1970

2.2.3. Walter de Maria

Bir deneyim biçimi olarak en yüksek sanat formunun doğal afetler olduğuna inanan Walter de Maria'nın New Mexico'da ücra bir tarlada 400 çelik direkten oluşan *The Lightning Field* (Şimşek Tarlası) adlı çalışması, üzerine çekeceği şimşeklerle kıyameti çağrıştıracak olası bir tahribata zemin hazırlayabilirdi.



Resim 4. The Lightning Field, Walter de Maria 1971-1977

Maria'nın görkemli bir doğa olayını kullandığı ve ölçek, zaman kavramlarını irdelediği bu çok önemli enstelasyonu eşsiz bir anı yakalamaya çalışmaktadır. Böyle bir

eylem, hava koşullarının aynı bir nükleer savaş olasılığı gibi tehlikeli ve öngörülemez hal aldığı günümüzde, meteorolojik bir afetin habercisi, Heizer'in *The Complex City* çalışması ise, bu öngörülemezliğe karşı bir sığınak olarak değerlendirilebiliriz. Sonuç olarak, alanın ölçeği, doğal ya da insanın yol açtığı yıkıma karşı meydan okuma düşüncelerini, bu iki avangart eserin çıkış noktaları arasında görebiliriz.

Heizer ve Walter de Maria doğayı değiştirecek devasa dış mekân projelerini gerçekleştirebilmek için gereken araçları bulduklarında, arazi sanatı ve yere özgü heykeller dönemin sanatında avangart bir gelişime yol açtılar. Heizer'in *The Complex City* adlı çalışması ya da Walter de Maria'nın *The Lightning Field* adlı çalışması, o dönemde koleksiyoncuların, eleştirmenlerin ve akademisyenlerin sıklıkla ziyaret ettikleri yerler haline dönüşmüştü.

2.2.4. Richard Long

İngiliz sanatçı Richard Long, sanat yapıtını, dört bir yanı göremediğimiz ama baskısını hissettiğimiz sınırlarla çizilmiş “dünya” anlayışına karşı, birçok farklı kara parçasında, limitlerini sadece kendisinin belirlediği yürüyüşlerle gerçekleştiriyor. Yerküre üzerindeki yürüyüş performanslarında doğada oluşturduğu kolayca silinebilen “izler” ve heykeller, ekosistem döngüsellliği içerisinde kısa sürede gözden kaybolurlar.



Resim 5. A Line, Himalayalar, Richard Long, 1975

Gerçekleştirilen yürüyüşlerin izleri; geçmiş, şu anı ve geleceği aynı karede birleştirir. Kimsenin haberi olmadan gerçekleşen bu deneyimler; fotoğraflar, harita ve yazılar sayesinde izleyici ile etkileşime girer. Richard Long, yürüyüşleriyle sanata da yeni bir anlam kazandırmayı amaçlamaktadır. Bir sanat olarak gerçekleştirdiği her yürüyüşün, zaman, uzaklık, coğrafya ve ölçek arasındaki ilişkiyi sorgulamak için yeni bir fırsat olduğunu vurgular. Yürümek, heykelin sınırlarını da genişletmiştir, artık materyal ve form kadar mekân da heykel için önemlidir.



Resim 6. A Walking and Running Circle, Richard Long, 2003



Resim 7. A Walking and Running Circle, Richard Long, 2003

Long'un sanatı, çalışma alanı neresi olursa olsun, "yerküre üzerinde olmak"la ilgilidir. Bu bağlamda Long, yaratılarında kullandığı daireler ve çizgileri değil, söz konusu formları oluşturmayı seçtiği yerleri sanatının asıl ifadesi olarak görmektedir. Long, peyzaj heykellerinin birbiriyle zıt iki düşünceden beslendiğini ifade etmektedir: "anıtsal" işler yapmak ve "sadece ayak izleri bırakmak". Yıllar içerisinde bu heykeller; geçicilik, kalıcılık, görünürlük ve bilinirlik gibi farklı durumları tecrübe ederler. Bir heykel yerinden oynatılabilir, ayrışabilir, taşınabilir. Taşlar zamanın ya da uzaklığın belirteçleri olarak kullanılabilir ya da büyük ve anonim bir heykelin parçası olarak var olabilirler. Bir dağ yürüyüşü sırasında, ıssız bir yerde bulutların üstünde bir heykel yapılabilir. Bu, sanatın dünya üzerinde nerede, nasıl yapılacağına dair hayal etme özgürlüğünün bir göstergesidir.

Sanatçının yürüyüşleri sırasında doğayla yaşadığı kişisel ve ruhsal deneyim, hissedilenlerin yazılması, buluntuların derlenmesi ve fotoğraflanması ile belgelenir. İşlerini gerçekleştirirkenki hareketleri peyzajla uyum içerisinde ve onu tamamlayıcıdır. Doğada bıraktıkları izlerin kolayca silinebilir olması ise Long ve ephemeral işler gerçekleştiren diğer sanatçıların hayata alçakgönüllü bakış açılarının bir göstergesidir.

2.2.5. James Turrell

Bir diğer Amerikalı arazi sanatçısı James Turrell, yirmi yıldan fazla zamandır ışığın neredeyse dokunulabilir, fiziksel bir varlığının olduğu işler gerçekleştirmektedir. Turrell'in ana malzemesi, verilen bir alanı heykeli andıracak şekilde yeniden betimlemek için kullandığı yapay ve doğal ışıktır. Projeksiyon ya da floresan ışığın; dikkatlice inşa edilmiş yapıların etrafını ya da kendisini aydınlatmasıyla elde edilen etki, boşluk algısının manipüle edilmiş ışıkla nasıl kontrol edilebileceğini ya da farklılaştırılabileceğini göstermektedir. Turrell, ışığı kullanarak odaların biçimlerini değiştirebilir, duvar olarak algılananın aslında boşluk olduğunu gösterebilir.

Doğal ışıkla da çalışan James Turrell'in bu konuda en önemli çalışması Roden Krateri'dir. Turrell, 1977 yılında Flagstaff, Arizona yakınlarında 400.000 yıllık sönmüş bir volkanik krater keşfeder. 1625 m. yükseklikte bulunan, 3 km. genişliğindeki Roden

Krateri'ni 1979 yılında satın alan Turrell'in amacı, insanların evrenin büyüüne şahit olabilecekleri kutsal bir toplantı ve gözlem mekânı oluşturmaktı.



Resim 8. Roden Krateri, James Turrell. 1977



Resim 9. Roden Krateri, James Turrell

Tonlarca kırmızı ve siyah volkanik kül, kraterin girişini düzenlemek amacıyla taşındı, şekillendirildi. Ziyaretçilerin volkanın tabanına inişini sağlamak için bir tünel inşası gerçekleştirildi. Turrell, yeraltı geçidinden krater ağzının altına inen

ziyaretçilerin, gökyüzünü üç boyutlu bir şekilde algılamalarını sağlamaya çalışmaktadır. Eserin odak noktasını, peyzajın karakteristik özellikleri, doğal unsurlar ve ortamdaki ışığın kullanılması oluşturmaktadır.



Resim 10. Roden Krateri, James Turrell

Ayın doğuşu, güneşin batışı gibi olaylar için sürekli değişim gösteren algısal bir çevre yaratmayı amaçlayan Turrell'in projesi, boyut olarak anıtsal ancak form olarak son derece sade ve inceliklidir. Proje tamamlanmadığı için açılışı sürekli ertelenen Roden Krateri'ni 2011 yılında ziyaretçilere açmayı planlayan Turrell, bu işi için "*kişinin gördüğünün değil hissettiğinin varolması*" betimlemesini kullanıyor.³⁷

Bugün "dünyanın en büyük tuvali" olarak kabul edilen bu algısal gökyüzü boşluğu işi, sanatçının şimdiye dek sınırlı sayıda ziyaretçiye izin vermesi nedeniyle, dünyanın en merak edilen çalışmalarından biridir. Kimi yazarlar Roden Krateri'ni, yarattığı etki sayesinde Aztek Piramitleri ya da Stonehenge ile kıyaslamaktadır.

2.2.6. Christo

Eserlerini eşi Jean Claude ile birlikte gerçekleştiren Christo'nun 1972–1976 yılları arasında Kaliforniya'da gerçekleştirdiği 5,5 metre yüksekliğinde ve yaklaşık 40

³⁷ Jori Finkel, "Shh! It's a Secret Kind of Outside Art", **The New York Times**, 25.11.2007, <http://www.nytimes.com/2007/11/25/arts/design/25fink.html>, erişim tarihi: 15.07.1009; Amy Lipton ve Patricia Watts, a.g.y., s.90.

km. uzunluğundaki *Running Fence*, iki ay boyunca 65 işçinin haftada 60 saat çalışması sonucu ortaya çıkmış; maliyeti 2 milyon dolar olan bir projedir. Bölgedeki yüksek işsizlik sorununa kısa süreli bir çözüm olarak, geçici de olsa işçilere iş imkânı yaratmış, eseri görmeye gelen turistler ve sanatseverler bölge ekonomisini canlandırmıştır. Christo dünyanın en büyük görüntüsüne sahip bir heykel ile projenin gerçekleştirildiği bölgede yaşayan insanların alışkanlıklarını değiştirmeyi denemiştir. Sanatçı projenin çevreye etkisiyle ilgili eleştirilere ise, eseriyle doğa arasındaki mükemmel uyumu koruduğunu ileri sürerek yanıt vermektedir.



Resim 11. Running Fence, Christo, 1972-1976

Christo'nun 1984–1991 yılları arasında Kaliforniya Tejon Geçidi'ne ve Tokyo'nun 70 mil kuzeyindeki İbraki bölgesine eş zamanlı olarak 31.000 şemsiyeyi yerleştirme projesi *The Umbrellas* (Şemsiyeler), 26 milyon dolarlık maliyeti ile sanatçının rolünü minimize edip süreci finansman sorununa indirgemektedir. Christo'nun bu önemli çevresel enstelasyonları ölçek olarak devasadır ve çok geniş alanlarda gerçekleştirildikleri için, izleyici ancak belirli bir uzaklıktan eseri tam olarak algılayabilir.



Resim 12. The Umbrellas, Christo, 1984-1991



Resim 13. Wrapped Reichstag, Christo, 1971-1995

Alman Parlamentosu'nun, Berlin'deki binası Reichstag'ı gümüşü bir kumaşla kaplamayı 1971'den beri planlayan Christo'nun bu talebini kabul etmesi üzerinde, çalışma 1995 yılında tamamlandı. 200'den fazla tırmanışçı ve enstalasyon görevlisi Christo'nun dev paketini 40 km. uzunluğundaki halatlarla sağlamlaştırdı. Öte yandan Alman çevreciler Christo'dan kullanılan tüm malzemenin geri dönüşümlü olması garantisini aldılar. Reichstag binası 14 gün boyunca paketlenmiş halde kaldı.

Bu bölümde incelediğimiz sanatçıların ortak özelliklerinden biri; yeri, dolayısıyla gerçekleştirmiş oldukları heykeli değişik açı ve yönlerden izleterek, yeryüzünün temsilini farklı şekillerde duyumsatmasıdır.

Gerek doğal manzaranın bir parçası olmayan, yapay unsurların kullanıldığı, gerekse çok büyük miktarlarda toprak ve kayanın yer değiştirmesiyle gerçekleştirilen arazi sanatının klasik örneklerinde vurgulanan “dünyayı değiştirme” ve “sanat yapma” tutkusu; dünyayı kullanılabilir bir malzeme olarak görmemize yol açar; fakat Smithson, Heizer, Christo gibi sanatçıların “ne kadar büyükse o kadar iyidir” tarzında yaklaşımları neye mal olabilir diye sorabiliriz. Öte yandan, Richard Long gibi arazi sanatçıları, doğayla daha bütünleşik ve ekosistemlere duyarlı çalışmalar gerçekleştirmişlerdir.

Sanat tarihçisi ve eleştirmen Sezer Tansuğ, 26 Mayıs 1997’de ODTÜ Mimarlık Fakültesi’nde Sanart tarafından gerçekleştirilen Sanat ve Çevre Semineri’nde *land art* eleştirisini şu şekilde dile getirmektedir: “*Genelde doğaya müdahale edilen koşullarda, söz gelimi Land-Art kapsamına giren sanatsal faaliyetler, sık sık yapay malzeme katkıları, hatta bazen tümüyle uyumsuz malzeme kullanımıyla gerçekleşen bazı örnekleri karşımıza çıkarmakta ve bunlar bir bakıma doğanın bozulma ve kirlenme sürecine yeni bir boyut eklemekten öteye gitmemektedir.*”³⁸ Ayrıca, erken dönem arazi sanatı eserleri için çok fazla bütçeye gereksinim olduğundan çalışmalar ancak sponsorların desteğiyle yürütülmüştür. Ancak bu durum, sanat kurumlarına karşı kültürel bir aktiviteyi içinde barındıran arazi sanatı’nın söylemiyle çelişkili bir yaklaşım ortaya çıkarmıştır.

³⁸ Sezer Tansuğ, “Çevresel Ortamlara Sanatçı Katkısı”, **Sanat ve Çevre**, Ankara, Sanart, 1997, s.88.

3. ÇAĞDAŞ SANAT VE EKOSİSTEM İLİŞKİSİ

Günümüzde çevresel sanat çerçevesinde gerçekleştirilen işlerin en çarpıcı özelliği, eğitici ve aktivist yaklaşımlar sayesinde doğa ve toplumsal çevre arasında bir bağlantı kurulması ve çevreye duyarlı malzeme ve yöntemlerin kullanılmasıdır. Toplumsal grupların ekosisteme bakış açılarını ve sosyal tutumları değiştirebilme adına harekete geçen sanatçılar, eserlerini ekolojik bir etik çerçevesine yerleştirmişlerdir. Bu çevresel eserlerinin önemli özelliklerinden biri, herhangi bir yerdeki proje alanının katmalarından ve tarihi izlerinden yola çıkarak başlayan süreç odaklı tasarımlar olmalarıdır. Yaratılan yaşam alanları kendini sürekli yeniden şekillendirme özelliğine sahiptir ve kimi zaman ön hazırlıkları ve yapım süreleri yıllar alabilir. “*Sanatın kendisi bir araçtır; açgözlü bir toplum yerine merhameti merkezine almış bir toplum oluşturmak için kullanılacak bir araç.*”³⁹ “*Yaşayarak öğrendik ki politika ve ekonominin en önemli şey olmadığı yeni bir anlayış zamanla geliştirilebilir.*”⁴⁰

Çevre aktivisti Christopher Manes, Suzi Gablik ile yaptığı söyleşide şunları söylüyor: “*Doğadaki yerimizi yeniden keşfederken daha basit bir yaşam formuna geri evrilmekten söz etmiyorum. İnsanın ilişki kurma yetisi gerçekten güzel ve karmaşık, ancak uygarlığımız bunu tek boyuta indirgedi ve insan, kendini evrim piramidinin tepesinde gören mekanik bir yaratığa dönüştü. Sanatçıların, çevrecilerin yapması gereken kendimizi doğayla ilişkilendirecek zengin, şiirsel, vahşi yolları yeniden yakalamak. Kendimizi zenginleştirmek. Yaşamlarımızı nükleer enerji santralleriyle zenginleştiremeyiz.*”⁴¹ Manes’e göre sanatçıların; insanları tekrar biyolojik topluluklar âlemi içine dahil etme gibi bir rolü vardır, ve “insan olmayan” olarak nitelendirdiğimiz doğa ile insanlık arasındaki açıklığı kapatmanın yolu ekolojik bir estetik anlayışından geçmektedir. “*Günümüz toplumu; manik üretim, maksimum enerji akışı ve tüketim odaklı bir toplum. Her türlü kültürel ürünün, tavrın, aktivitenin ve kuruluşun iyi olup*

³⁹ Suzi Gablik, “Art and the Big Picture”, **Artful Ecologies**, Art, Nature and Environment Conference 2006, University College Falmouth, s.68.

⁴⁰ Jochen Boberg, “About the rebirth of a world view”, **Ecological Aesthetics Art in Environmental Design: Theory and Practice** (Ed. Heike Strelow), Basel, Birkhauser, 2004, s.7.

⁴¹ Suzi Gablik, **Conversations Before the End of Time**, New York, Thames and Hudson, 1995, s.100-101.

olmadığına karar verme kriterimiz kâr.”⁴² Ekonomik kontrol, günümüzde sanatın da en büyük başarı değerlendirme ölçütlerinden biridir, ama buna karşı gelmek sanatçının tutumudur. Ruhsal ve ekolojik bir intihar süreci geçiren modern toplum modelinde sanat da doğa gibi ekonomik çıkar ilişkilerine kurban edilmektedir.

İnsanlık; yaşamımızın devamını neyin sağlayacağı anlamında oluşan yeni bir düşünce tarzı ile ussal olarak geliştirilmiş ekolojik bir etik anlayış sayesinde, yakın gelecekte yaşanmasına kesin gözüyle bakılan ve kendi sonunu hazırladığı çevresel felaketlerden kurtulabilir ancak. Böyle bir süreçte sanatın da yaşamsal bir değeri vardır. *“Bugün çevreyle, etrafımızdaki alanla, yeryüzüyle ilgili yaratıcı işler konusunda temel, işlevsel sorularla karşı karşıyayız. Nasıl bir manzara, görünüm istiyoruz? Doğa ile ilişkimizi nasıl şekillendirmek istiyoruz? Sit alanlarını nasıl değerlendirmeliyiz, sürdürülebilir peyzaj planlamasının temelini ne oluşturuyor? Terk edilmiş endüstriyel yerleri ve madenleri ne yapmalıyız? Tarımsal alanlarımıza ilerde ne olacak? Bu sorulara verilecek yanıtları düşünürken birçok farklı alanı göz önüne alıp değişik disiplinler bir araya getirilmeli. Peyzaj planlaması sadece ekolojik ve ekonomik alanlar düşünülerek yapılmamalı, değişen algılar, toplumun amaç ve değerleri de bu sürece dahil edilmeli. Bunun için de kültüre, yaratıcı insanlara, sanatçılara ihtiyaç vardır.”*⁴³

Sanatın problemlerinin sadece estetik olduğunu düşünmeyen, yaratıcı ve yapıcı düşünce ve eylemlerinin kapasitesini doğa ile geliştiren ekolojik sanatçılar, ortak payda olarak sanata bir meta olarak değil topluma katkıda bulunan bir bütün olarak bakıyorlar. Sanat yazarı ve çevre eylemcisi Amy Lipton, ekolojik sanatçıları ve yöntemlerini şöyle betimlemektedir: *“Ekosistemlerin biyolojik, kültürel, tarihi, politik yönleri arasındaki ilişkilere odaklanarak çevresel yöntemler geliştiren, toplumsal ve güncel konularla ilgili işler yapan ekolojik sanatçılar, alışlagelmiş problem çözme şekilleri yerine doğa ile*

⁴² Suzi Gablik, “Art and the Big Picture”, s.59.

⁴³ Heike Strelow, “A dialogue with ongoing process”, **Ecological Aesthetics Art in Environmental Design: Theory and Practice** (Ed. Heike Strelow), Basel, Birkhauser, 2004, s.10.

işbirliği yaparak yaratıcı çözümler üretmeye, sosyal sorumluluk ve katılım ruhu sağlamaya çalışıyorlar.”⁴⁴

“Günümüzde ekolojik sorunları çözmek için aktif olarak çalışan sanatçıların dünya çapında bir akımı var. Ekolojik sanatçılar; mimarlar, şehir planlayıcıları, mühendisler, bilim insanları, botanik bilimcilerle işbirliği içinde çalışan sağlıklı kimse rolünü üstlenmeye başladılar. Böyle yaparak, sanatın geleneksel tanımlarını yıkıp, gerçek dünya meseleleriyle doğrudan ilgilenmeye başlayan bu sanatçılar bazı disiplinlerin ötesine geçip sanat ve gerçek yaşam arasında bir köprü kuruyorlar. Ekolojik sanatçılar, yaptıkları sanatla insanların yaşam ve doğa arasındaki derin bağlantıyı görebilmeleri için ilham veriyorlar.”⁴⁵

Ekolojik sanat hareketi, sanatın ne olduğu, onu nasıl tanımladığımız hakkında bizlere yeni bir bakış açısı sunmaktadır. Söz konusu sanat eserleri, geleneksel sanat üretimi ya da kurumlarından öteye geçerek, insan ya da farklı canlı topluluklarıyla ilgili ürünlere dönüşmeye başlamıştır. Bu anlayış; daha büyük, yaşayan bir ekosistemle ilişkimize ve varlığımızı sürdürmenin o sistemin devamlılığıyla ilgili olmasına dikkat çekmektedir.

1999 yılında ekoloji (ecology) ve icat (invention) kelimelerinin birleşimi ile ortaya çıkan “ecovention” terimi; yerel bir ekolojii yaratıcı ve özgün bir stratejiyle fiziksel olarak değiştirmek için sanatçıların başlattığı projeleri tanımlıyor. Ecovention’da amaç, sanatsal eylem ve üretim ile uygulandığı bölgedeki bir kaygıyı ortadan kaldırmaktır. Yazar Sue Spaid’e göre ecovention olarak tanımlanan bu fikir; formdan çok işlevi ile ön plana çıktığı; iyileştirme, restorasyon ve koruma ile ilgilendiği için earthworks, land art gibi oluşumlardan ayrılır.⁴⁶ Ecovention projelerinin geliştirilmesi, uzun süren bir araştırma ve danışma dönemi gerektirmektedir. Bilimsel

⁴⁴ Amy Lipton ve Patricia Watts, “Ecoart: ecological art”, **Ecological Aesthetics Art in Environmental Design: Theory and Practice** (Ed. Heike Strelow), Basel, Birkhauser, 2004, s. 94.

⁴⁵ A.g.y., s.94.

⁴⁶ Rosi Lister, “What is Environmental Art?”, **Visual Culture and Nature Co-Gen Online Magazine**, 2003, <http://www.ecologicalart.org/cogmag20what.html>, erişim tarihi: 11.02.2009.

ve teknik anlamda uzman kişilerle fikir alışverişlerinin yapılması ve işbirliği ise, sanatçıların bu projeleri başarıya ulaştırmasında kilit rol oynamaktadır.

3.1. Çevresel İyileştirme Olarak Sanat

Yerleşim yerlerimiz olan kentler, kasabalar, köyler biz insanların yarattığı ve onları çevreleyen diğer doğal sistemlerle karşılıklı etkileşim içerisinde olan ekosistemler olarak değerlendirilebilir. Şehir ekolojisi, kentin yaşanacak yer olarak kalitesini ifade eden ve estetik ile fonksiyonun bir arada değerlendirildiği bir kavramdır. Şehircilik açısından, yaşam kalitesi kavramı ise, hem mimari ve estetik anlamda, hem de temiz hava ve su kaynakları, yeşil alanlar ile şehirde yaşayan insanların çevre sağlığı açısından ele alınmaktadır

Çevreyi konu alan birçok kentsel sanat projesi dekoratif ve güzeldir ama bizim doğayla ilişkimizi cesaretlendirecek potansiyele sahip değildir. “Böyle bir sanatın getirdiği imgeleri beğenebiliriz ama doğayı birinci elden ne sıklıkla tecrübe ediyoruz?” “Bu eserler buldukları ekosisteme ne veriyorlar?” Belki de asıl yöneltmemiz gereken sorular bunlardır.

Çevre sanatçısı Dieter Magnus “*Sanatçı gözüyle şehir onarımı ve yaşam alanının düzenlenmesi*” başlığı altında yaptığı konuşmasında, insanların modern kent yaşamının yapaylığında doğaya olan bağımlılıklarının ve onun bir parçası olduklarının bilincine varamadıklarını belirtirken; sanatçının, görme ve davranış şablonlarının ablukası karşısında, kentin yaşam alanlarında insanın doğa ile ilişkisini ve doğa ile birlikte yaşamını yeniden üretmesinin, böylelikle de düşünüşünün ve yaratıcılığın harekete geçirilmesinin önemini vurgular.⁴⁷

Bugün birçok ilerici peyzaj mimarisi projesinde amaç, günlük kullanım için canlı habitatlar yaratmaktır. Çeşitli yaşam süreçlerini barındıran bu açık alanlar, sadece pragmatik amaç doğrultusunda, teknik özelliklerinden yararlanılmak için yapılan yerler değildir. Aynı zamanda anlamsal fonksiyonları olan, günlük yaşamı şekillendiren

⁴⁷ Dieter Magnus, “Sanatçı gözüyle şehir onarımı ve yaşam alanının düzenlenmesi”, **Sanat ve Çevre** (Der. Zeynep Aktüre), Ankara, Sanart, 1997, s.26.

araçlar olarak görev yaparlar. 21. yüzyılda çevrenin temel niteliklerini ifade etmek için kullanılacak, yeni bir dilin ilk sözcüklerini oluştururlar.

Sanatı, kent ve doğanın sağlıklı birlikteliğini amaçlayan ve her açıdan yaşanabilir bir habitat kurmak için kullanan sanatçılardan bazıları Jackie Brookner, Agnes Denes, Helen Mayer Harrison ve Newton Harrison, Alan Sonfist, Patricia Johanson'dur. Bu bölümde bu sanatçıların ekosistem yaratan işleri ve çevre – sanat ilişkisine getirdikleri yorumların yanı sıra, İsviçre’de bir grup mimar ve heykeltıraş tarafından gerçekleştirilen park projesi de incelenmiştir.

3.1.1. Jackie Brookner

Amerikalı sanatçı Jackie Brookner, özellikle su sistemlerinin yenilenmesi ile ilgili çalışmalarını ekologlar ile birlikte gerçekleştiriyor. Belediyeler için tasarladığı su arıtma projeleri ve biyoheykeller, kamusal sanat örnekleri olarak sulak alanlar ve nehirlerde hayata geçiriliyor.

Brookner’in “Biyoheykel” kavramı ile açıkladığı “*Prima Lingua*”yı sadece volkanik taşlardan oluşmuş bir insan dili üzerindeki bir bahçe değil, durduğu yerdeki kirliliği emen, yosun, kıızıyaprak ve eğreltiotlarıyla oluşmuş bir ekosistem olarak ele almak mümkündür. “*Süreç içerisinde suyu ve havayı temizleyen, atıkları yiyeceğe dönüştürebilen, toksinleri kendi metabolizmalarına göre kaynağa çevirebilen mikroorganizmalar ile birlikte çalışan, dikkatlice seçilmiş bitkilerin olduğu biyokimyasal bir filtre ve heykelleşmiş bir bataklık sistemi.*” “*Bioheykellerimde yosuna, sadece çok güzel ve büyüleyici bir mikro kozmos olduğu için değil, aynı zamanda bitki krallığındaki en eski ve etkili su filtresi olduğu için güveniyorum. Yosunlar çok hassas ve güçlü bitkilerdir. Bazı türler kimyasal ve biyolojik değişime uğrama yeteneğine sahip olduğundan biyoheykellerde bitki ve kirlenme eşleşmesi buna göre yapılmalıdır. Örneğin; bazı yosunlar ağır metallerle başa çıkıp bakır madenlerin üzerinde yetişirken bazıları da aynı maddelerden zehirlenebiliyor.*”⁴⁸

⁴⁸ Jackie Brookner, “Materials”, **Ecological Aesthetics Art in Environmental Design: Theory and Practice** (Ed. Heike Strelow), Basel, Birkhauser, 2004, s.100.



Resim 14. Prima Lingua, Jackie Brookner, 1996-2001



Resim 15. Prima Lingua, Jackie Brookner, 1996-2001

Bioheykeller farklı bağlam ve ölçeklerde çalışmak için tasarlanabilir. Küçük ölçeklerde evin ya da ofisin suyunu temizleyebilir, büyük ölçeklerde ise kent sularını veya tarımsal artık ve gıdaları filtre etmek için kullanılabilir. Aslında bu yaşayan heykeller, suyun arıtılmasını gerektiren her yerde kullanılabilir. Örneğin “*The Gift of Water*” işi, Almanya’nın Grossenhain kentinde günde 1500’ün üzerinde kişi tarafından ziyaret edilen halka açık büyük bir havuzun, klor veya herhangi başka bir kimyasal kullanılmadan tek filtre aracı görevini görüyor. Suyu ve bitkileri tutan iki devasa el kıyından suya doğru uzanıyor. Yosunlar bu ellerin üzerinde oluşuyor ve heykelin ortasındaki buğulu çeşmenin yarattığı rutubet sayesinde nemli kalıyor. “*Tüm sulak*

alanlarda, daha doğrusu tüm sağlıklı doğal sistemlerde olduğu gibi, burada da atık yok”⁴⁹ diyen Brookner’in eserinde yaşayan yosun ve bakteriler, sudaki toksinleri kendi metabolizmaları için besine dönüştürerek suyu temizliyor.



Resim 16. The Gift of Water, Jackie Brookner, 2001



Resim 17. The Gift of Water, Jackie Brookner, 2001

⁴⁹ **Art in Action – Nature, Creativity and Our Collective Future**, (der. Natural World Museum), San Rafael, Earth Aware Editions, 2007, s.166.

“*Biyoheykellerin estetik, mecazi ve kavramsal işlevleri önemlidir, çünkü gerçek restorasyon için sadece ekosistemi restore etmek yeterli değildir. Kendimizi değiştirmeliyiz. Sürekli yeni yaralar sarmaya çalışmamız, bir türlü restorasyondan öteye gidemememiz ve sürekli kayıp ve tamir döngüsü içinde olmamız, öncelikle insani değerlerimizi ‘restore’ etmemiz gerektiğini gösterir.*”⁵⁰

3.1.2. Agnes Denes

Ekolojik sanatın öncülerinden biri olarak kabul edilen Amerikalı sanatçı Agnes Denes, çalışmalarında sanat ve toplumsal bilinçlenme arasındaki dinamikleri araştırırken çevre sorunlarına da değinmektedir. 1931 yılında doğan Denes, 1960’lı yılların sonlarında çeşitli matematik formüllerini, piramitler gibi trigonometrik formları görselleştirerek yaptığı yüzlerce çizimde kullanmıştır.

Denes’in gerçekleştirdiği büyük ölçekli çevresel sanat uygulamaları mimari, peyzaj, dizayn, şehir planlama, toprak bilimi, matematik, ormancılık, sosyal bilimler ve felsefe bilgisi gerektirir. Dünya değiştikçe sanatın da değişmesi gerektiğine inanan Denes, fildişi kule olarak gördüğü stüdyosunu terk ederek endişeler dünyasına adım attığını söyler. Sanatçıya göre ekolojik çevresel sanatın, küresel ölçekte düşünmekle bağımsız hareket etmek arasındaki hassas dengeyi sağlamak gibi zor bir görevi vardır. Bu amacı gerçekleştirebilmek için “*ego, ‘ben’in (self) korkusuzca hareket edebilmesi adına var olmaya devam etmeli, ancak başkalarının iyiliği ve evrensel düşünmek için terk edilmelidir.*”⁵¹

Sanatının odağında, insanın evrimine, sürdürülebilir kalkınmaya, ekolojiye ve soyu tükenmekte olan türlerin hayatta kalmasına yönelik derin ilgisinin yattığını ifade eden Denes’e göre, “*yeni sanatçının görevi, statükoyu, hayatın yol aldığı yönü ve kabul edip onayladığımız sonsuz çelişkileri sorgulayan bir sanat yaratmak ve zekice alternatifler önermektir.*”⁵² Denes, çalışmalarında sanatın sınırlarını aşarak, ekolojik, kültürel ve toplumsal konularla da ilgilendiğini ve insan evriminin haritasını çıkartıp,

⁵⁰ Jackie Brookner, a.g.y., s.100.

⁵¹ **Art in Action**, a.g.k., s.154.

⁵² Sue Spaid, **Ecovention: Current Art to Transform Ecologies**, Cincinnati, Greenmuseum.org, The Contemporary Arts Center, Ecoartspace, 2002, s.139.

günümüz için sosyal yapılar ve metaforlar yarattığını vurgulamaktadır. “İşlerim, kişisel yaratıcılık ve toplumsal bilinç arasında uzanmaktadır. Bunlar küresel hayatta kalışın zorluklarına değinen ve genellikle anıtsal boyutta olan işlerdir. Zarar görmüş alanlarda ormanlar oluşturup mega kentlerin ortasında buğday tarlaları yetiştirdim. Yeniden yapılanma gerektiren geniş alanlar için uzun vadeli planlamalar yaptım. Tüm bu çalışmalar doğal çevreyi geliştirip restore ederek gelecek kuşaklara anlamlı bir miras olacak ve doğanın, insan zekası ile netlik kazanan kendi özel dilinde konuşmasına aracılık edecektir.”⁵³

Denes’in ilk önemli çevresel işi, “*Rice/Tree/Burial*” (Pirinç/Ağaç/Mezar) adını taşımaktadır ve 1977–1979 yılları arasında gerçekleştirilmiştir. Üç parçadan oluşan bu eserde, sanatçı yaşamı sembolize eden bir pirinç tarlası ekmiş, insanın doğaya müdahalesini göstermek için bir grup ağacı birbirine zincirlemiş ve son olarak şiirlerinden birini toprağa gömmüştür. Bu üç eylemle Denes, kaosla düzen arasındaki döngüsel dönüşümü ifade etmek istemiştir.

Mayıs 1982’de Agnes Denes Manhattan’da şehrin ortasında yaklaşık bir hektarlık alanı buğday tarlası haline getirmişti. Wall Street’ten bir blok ötede, Dünya Ticaret Merkezi’nin yakınında, Bartholdi’nin Özgürlük Anıtı’na bakan “*Wheatfield – A Confrontation*” (Buğday Tarlası), insanların aslında yedikleri şeylerin yaşadıkları yerde yetiştirilebildiğini gösteren bir çalışmaydı. Bu projenin gerçekleştiği Battery Park Landfill, Dünya Ticaret Merkezi’nin ikiz kulelerinin inşaatından çıkan molozla doldurulmuş bir alandı. Proje başlamadan iki ay önce iki yüz kamyon çöp ve toprak dolgusu alana boşaltılmıştı. Mayıs 1982’de Denes’in yönetiminde, moloz, pislik, paslı borular, eski giysiler, otomobil lastikleri ve diğer çöplerle dolu alan düzleştirildi ve 80 kamyon taze toprak ekim alanına döküldü. Denes ve bir grup gönüllü, alanı temizleyerek tohumları ekmek için elleriyle 285 yarık açtılar. Tarla birkaç ay boyunca kurulan sulama sistemiyle sulandı, yabancı otlar temizlendi, ilaçlandı, gübrelendi ve temizlendi.

⁵³ A.g.k., s.139.

16 Ağustos 1982’de Denes ve gönüllüleri Amerikan ticaretinin kalbini oluşturan bir bölgeyle çevrili bu tarladan yaklaşık 500 kilo buğday hasat etti. 4,5 milyar dolarlık bu arazinin 158 dolarlık ürün vermesi, Manhattan’da toprağın değerinin, ürettiğiyle değil, çok uluslu şirketlere sağladığı imaj ve sembolik değerle ölçüldüğünün dramatik bir anlatımıydı. Üç ay süren bu performansla, Denes insanların kişisel değerleri yeniden düşünmesini, yanlış konumlandırılmış öncelikleri değerlendirmesini ve yaşamın kendisinin tehlikede olduğunun farkına varılmasını amaçlamış; insanları dünyadaki açlık ve kapitalist kültür arasındaki ilişkiyi düşünme konusunda cesaretlendirmeye çalışmıştır. Evrensel bir kavram olarak gelişen *Buğday Tarlası*, gıdayı, enerjiyi, alım satımı, dünya ticaretini ve ekonomiyi sembolize etmiş, yanlış yönetim ve açlığın bir göstergesi olmuştur. Tarladan elde edilen ürün, 1987–1990 yılları arasında dünya çapında 28 kentte Minnesota Sanat Müzesi tarafından organize edilen “Dünyada Açlığın Sona Ermesi için Uluslararası Sergi” çerçevesinde izleyicilerle paylaşılmış, buğday tohumları müze ziyaretçileri tarafından ekilerek dünyanın dört bir yanına dağılmıştır.



Resim 18. Buğday Tarlası, Agnes Denes, 1982

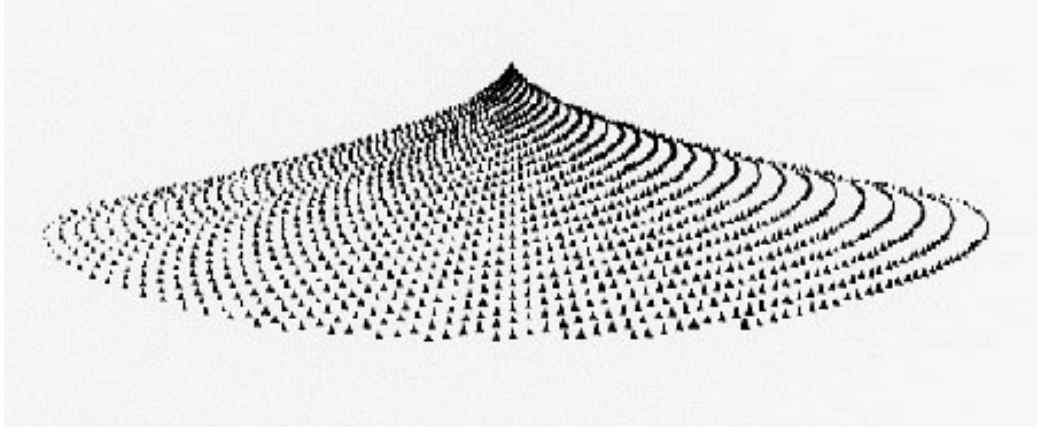


Resim 19. Buğday Tarlası, Agnes Denes, 1982

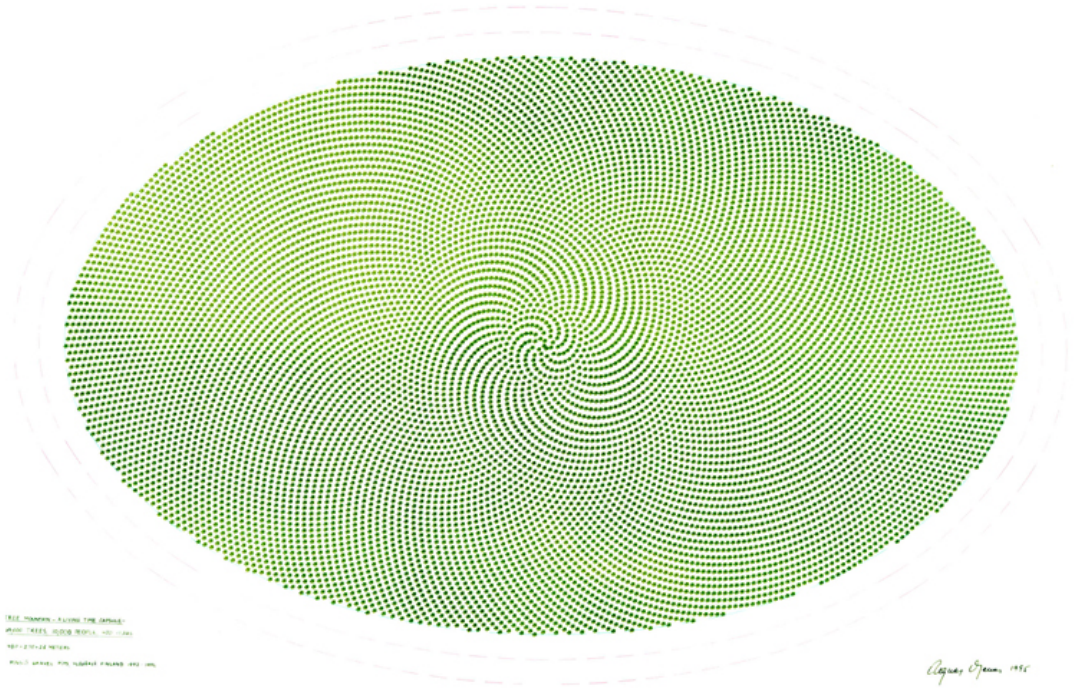
“*Tree Mountain – Living Time Capsule*” (Ağaç Dağı – Yaşayan zaman kapsülü), Agnes Denes tarafından tasarlanan devasa büyüklükteki bir yeryüzü sanatı örneğidir. Toprağı yenileme hareketinin bir parçası olan bu eser için, Finlandiya’nın Ylojarvi kenti yakınlarındaki bir taş ocağında, dünyanın her yerinden 10.000 insan tarafından 240 m. uzunluğunda, 270 m. genişliğinde ve 28 m. yüksekliğinde elips şeklindeki insan yapımı dağa 10.000 ağaç dikilmiştir. Proje resmi olarak Finlandiya hükümeti tarafından 1992’de Rio de Janeiro’da düzenlenen BM Dünya Zirvesi sırasında Dünya Çevre Günü olan 5 Haziran’da duyurulmuştur.

Finlandiya hükümeti bu projeyi dünyanın ekolojik kötüleşmesini düzeltmeye yardımcı olmak amacıyla başlattıklarını ifade etmiştir. Birleşmiş Milletler Çevre Programı ve Finlandiya Çevre Bakanlığı’nın sponsor olmasıyla “*Ağaç Dağı*” dört yüzyıl sürmek üzere korunacak gerçek bir orman olarak meydana getirilmiştir. Ağaçlar, Denes’in kariyerinin ilk dönemlerinde çeşitli matematik formüllerini ve piramitler gibi trigonometrik formları görselleştirdiği yüzlerce çizimden yola çıkılarak, altın oran olarak bilinen dizilimin kombinasyonları şeklinde, tıpkı ananas ve ayçiçeği desenleri gibi, karışık dikilmiştir. “*Ağaç Dağı*”, dünyada kapsam açısından uluslararası olan, süreç olarak diğer işlerle aynı olmayan ve insan egosuna adanmamış, dahası gelecek nesillerin yararlanabileceği anlamlı bir miras olarak yapılmış en büyük anıttır. İnsan zekasını doğanın görkemiyle birleştirmek için tasarlanmış olan “*Ağaç Dağı*”, insanlığın

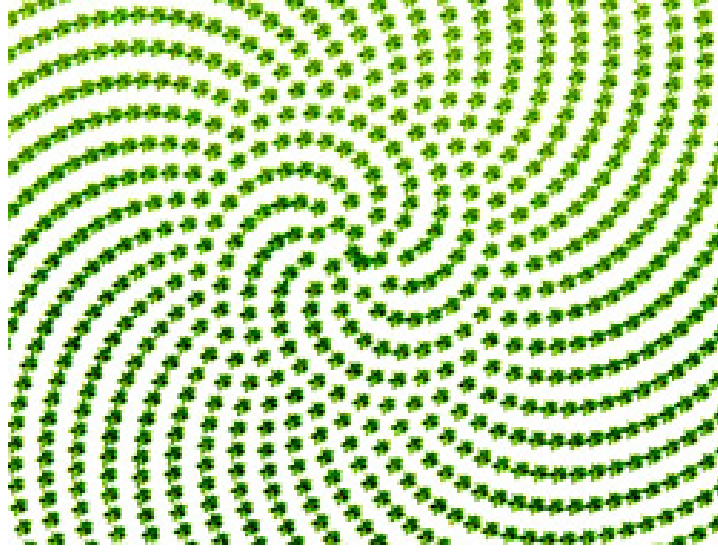
gezegenimizdeki ekolojik, toplumsal ve kültürel hayata olduğu kadar geleceğe olan bağlılığını da onaylamaktadır.



Resim 20. Tree Mountain, Agnes Denes, 1992



Resim 21. Resim 22. Tree Mountain, desen, Agnes Denes



Resim 22. Tree Mountain, desen detay, Agnes Denes

3.1.3. Helen Mayer Harrison ve Newton Harrison

Helen Mayer Harrison ve Newton Harrison'ın kırk yıla yakın zamandır birlikte sürdürdükleri çalışmaları, ekolojik sanatın gelişiminde büyük rol oynamıştır. Mayer ve Harrison çifti, insanın neden olduğu kirlilikten zarar gören hassas ekosistemler üzerinde çalışıyor. “*Biyosferi konu almayan hiçbir iş yapmayacaklarına*” söz veren çift; biyologlar, şehir planlamacıları ve ekoloji uzmanları, kamu görevlileri ile sürekli işbirliği içinde projelerini şekillendiriyor. Her ikisi de Kalifornia San Diego Görsel sanatlar bölümünde profesör olan, eğitmen ve psikolog Helen Mayer ile eşi ressam ve heykeltıraş Newton Harrison, yıllardır ABD, Avrupa, Avustralya ve Asya'da farklı üsluplarda projeler gerçekleştirmektedirler. Harrison çiftinin sanatı, karşı karşıya olduğumuz ekolojik krize dikkat çekmeyi amaçlar; eserleri bir sanat müzesi kadar bilim müzesinde sergilenmeye de uygundur.

1970'lerin başından itibaren Mayer ve Harrison, su bölümü çizgilerini (*watersheds*) birçok açıdan araştırıyor ve çevresel sorunlara çözüm üretmeye çalışıyorlar. Fotoğraflar, belgelenmeler ve konu ile ilgili yazılan makaleler yardımıyla sanatçılar, uzun vadede hükümetlerin çevre politikalarını değiştirmeyi amaçlıyorlar. Sanatçıların üzerinde çalıştıkları son projelerden biri de, Avrupa Birliği tarafından

desteklenen “*Peninsula Europe*” (Avrupa Yarımadası) projesidir. Avrupa’da 350 metreden yüksek bölgelerin yeniden ya da sıfırdan orman niteliği kazanacak şekilde ağaçlandırılmasını ve otlak, çayır gibi alanların kendilerini yenilemelerini sağlayarak biyoçeşitliliğin artırılmasını öngören bu proje 1999’da başlamıştır. Büyük ölçekli bu ekolojik çeşitlilik artışı, su kaynaklarının da doğal yollarla ve en az maliyetle temizlenmesini sağlamaktadır. Dağlık bölgelerden başlayarak, yıllık 1 trilyon m³ temiz su hacmine ulaşılacak projede, doğal alanların iyileştirilmesi için Avrupa çapında alternatif bir diyalog süreci yaratılması amaçlanıyor.



Resim 23. Peninsula Europe, Helen-Newton Harrison, 2000-2008

2007 yılında Tayvan Kültür İşleri Konseyi tarafından davet edildikleri bu ülkede, Batı kültürü ve küresel ısınma üzerine düşüncülerini şu şekilde dile getiriyorlar: “İnsanlar çalışmalarımızın odak noktasını ve sonucunu soruyorlar. Bir konuya hemen odaklanmıyoruz. Önce ön inceleme yaparız, daha sonra süreç içinde odak noktası belirginleşir. Ayrıca işlerimizde “sonuç” yoktur. Sonuç kavramı, batı kültürünü yönlendiren en büyük yanılgılardan biridir, diğeri ise “vakit nakittir” (time is money) anlayışı. Bu iki kavram arasında insan ırkı varlığını devam sürdüremeyebilir. Küresel ısınma ile ilgili ilk işimizi 1974’te gerçekleştirdik. O dönemde ısınma kadar soğuma da olabileceği, suların yükseleceği ya da çekilebileceği düşünülüyordu. Çalışma her iki

*alternatif için de kısa ve uzun vade de planlamalar öneriyordu. Dilbilimsel olarak “eğer...ise...”formatını ilk defa bu çalışmada kullandık.”*⁵⁴

Harrisonlar, küresel ısınma ve sera etkisiyle ilgili bilimsel kanıtlar arttıkça, 1974–1978 yılları arasında gerçekleştirilen “Lagoon Cycle” isimli çalışmalarında, yaşanılması öngörülen bu sürecin kaçınılmaz olduğuna ve her şeyin değişeceğine dair fikirlerini ifade ettiler. O dönemde suların yaklaşık 90 metre yükselebileceği varsayılıyordu. Kimi suların yükselmesi, kimi tarım alanları, kimi ise kentsel alanlar üzerine çalışan bilim insanları ile birlikte yürütülen çalışmada Harrison’lar böyle bir durumda dünyanın nasıl olacağını, 2 m. x 4 m. boyutlarında dünya haritasını çizerek mümkün olduğunca yansıtmaya çalıştılar.

Günümüzde küresel iklim değişikliği genel olarak kabul edilen bir olgu ve tartışma artık bu konuda ne yapılması gerektiği hakkında. Bilim insanları karbon kontrolü ile iklim değişikliğinin etkilerini en aza indirebileceğimiz görüşünde. Helen Harrison ise bu noktayla ilgili gözden kaçırmamız gereken bazı şeylerin olduğu görüşünde: *“Bazı aşırı etkileri azaltabiliriz ancak asıl soru, değişikliğe nasıl uyum sağlayacağımız. Burada “biz”den kastım, küresel ısınmadan etkilenecek tüm canlılar; bitkiler, hayvanlar, kuşlar böceklerinde hayatta kalmaları son derece önemli. Geçmişte iklim değişiklikleri pek çok kez yaşanmış olsa da, bugünkü gibi tüm sistemleri etkileyen, kaynakların tüketildiği ve sömürüldüğü koşullar söz konusu değildi.”*⁵⁵

Harrisonlar’ın sanatsal düzlemde kendilerini ifade şekilleri olan enstalasyon ağırlıklı çalışmalarında haritalar, grafikler, açıklayıcı metinler kullanıyorlar. Bunun yanında “Endangered Meadows of Europe” (Avrupa’nın Tehlike Altındaki Çayırları) isimli çatı bahçeleri örneğinde olduğu gibi heykel öğelerine de yer veriyorlar.

⁵⁴ Jane Ingram Allen, “How Big is Here: A Conversation with Helen Mayer Harrison and Newton Harrison”, *Sculpture Magazine*, Vol. 26, No. 10, December 2007, s.50.

⁵⁵ A.g.m., s.50.



Resim 24. Endangered Meadows, Helen-Newton Harrison, 1994-1998

3.1.4. Alan Sonfist

1968 yılında yayımlanan “*Natural Phenomena as Public Monuments*” (Kamusal Anıt Olarak Doğal Olgular) başlıklı makalesinde Alan Sonfist kamusal sanat kavramına yeni bir bakış açısı ekler. “*Askerlerin yaşam ve ölümlerinin belgelendiği savaş anıtları gibi doğal birer olgu olan nehirler, pınarlar ve kayaçların da yaşamı ve ölümü hatırlanmalı. Kamusal sanat, kentin bir zamanlar bir orman ya da bir bataklık olduğunu anımsatabilir.*”⁵⁶ “*Neyin kamusal bir anıt olabileceği kavramı, bugün toplumsal yaşamın ne gibi unsurlardan meydana geldiğine ilişkin algımızın ve düşüncelerimizin sınırları genişledikçe yeniden değerlendirilmeye, yeniden tanımlanmaya tabidir.*”⁵⁷

Alan Sonfist’in “*Time Landscape*”i (Zaman Manzarası) New York’un kentsel çevresinin ne olduğunu ve kentlerde doğanın yerini gerçekten sorgulayan ilk çevresel heykeldir. Washington Meydanı’nın yanında La Guardia Place’de bulunan “Zaman Manzarası”, bulunduğu alanı şehirden ayırırken, doğanın sanata dönüştürülebildiği gibi sanatın da doğaya dönüşebileceğini göstermiştir. Sonfist insan habitatu ile birçok yaşam katmanı ve doğal tarih bakımından, doğal ve tarımsal kültürden ortaya çıkmış kentsel

⁵⁶ John K. Grande, **Balance: Art and Nature**, Montreal, Black Rose Books, 2004(b), s.254.

⁵⁷ Ahu Antmen, a.g.k., s.258.

bir prototip ortaya koymaktadır. Bir zamanlar New York şehrini kaplayan bitki örtüsünü şehrin bir kısmına yeniden dikerek oluşturulan “Zaman Manzarası”, bugün açılışından 40 yıl sonra ekolojik sanat hareketinin yaşayan en önemli kentsel anıtı olarak varlığını sürdürmektedir. Bu açıdan bakıldığında Sonfist’in oluşturduğu bu eserleri, kentsel alanların yok olan doğal florasının yeniden yaratıldığı geniş alanlar ve didaktik özellik taşıyan bahçeler olarak değerlendirilebiliriz.

Sonfist’in 1965 yılında Manhattan bölgesi için önerdiği onlarca “Zaman Manzarası” projesi, yakın zamanda New York Belediyesi Parklar Müdürlüğü tarafından hayata geçirilmiş, Sonfist’in önerilerinden yola çıkarak yüzlerce atıl alan “yeşil sokaklar”a çevirmiştir. M. Rosenthal, Smithson ve Sonfist’in işlerini karşılaştırırken “*Smithson imzasını oluşturmak için yeryüzünü manipüle edip zorlarken, Sonfist bahçeler yaratmıştır*” der.⁵⁸



Resim 25. Time Landscape, Alan Sonfist, 1978

⁵⁸ Stephanie Ross, “Gardens, earthworks, and environmental art”, **Landscape, Natural Beauty and the Arts** (Ed. Salim Kemal ve Ivan Gaskell), Cambridge, Cambridge University Press, 1995, s.170, s.173.



Resim 26. Time Landscape, Alan Sonfist, 1978

Sonfist'e göre dünya çapında birçok kentsel merkezde kendi doğal çevrelerinin tarihini barındıran bu tür kamusal anıtlar gerçekleştirilebilir. Mimarların bir kentin mimarisini yenilemesi gibi, "Zaman Manzaraları" da bir kentin doğal çevresini yenileyebilir. Yaratılan her "Manzara" zamanı belli bir ölçüde geri sararak, kentin betonlaşmasından önceki doğal ortamı görünür kılacaktır.

3.1.5. Patricia Johanson

Sanatı ve tasarımlarını, hasar görmüş ekosistemlerin iyileştirilmesi için kullanan bir diğer sanatçı ise Güney Afrikalı Patricia Johanson'dur. Ünlü sanat eleştirmeni William Zimmer, Johanson için "*günümüzün Leonardo da Vinci'si*" benzetmesini yapmıştır.⁵⁹ Johanson'un 2 km uzunluğunda ve patika şeklindeki *Cyrus Field* adlı çalışması, birbirini izleyen mermer, kızılığaç ve beton olmak üzere üç ayrı bölümden oluşur. Burada doğaya bir müdahale yapılmamıştır, eser sanki doğanın bir parçası gibi görünmektedir. "*Bütün hayvanlar hâlâ orada, hatta çoğu bu projeyi kullanıyor. Yılanlar*

⁵⁹ Sargun A. Tont, "Ekolojinin Leonardo'su", **Tübitak Bilim ve Teknik**, Sayı: 447, Şubat 2005, s.104-105.

mermerin üstünde güneşleniyor, gelengiller kızılağacın altında yuva yapıyor ve küçük memeli hayvanlar beton boyunca tünel açıyor.”⁶⁰



Resim 27. Cyrus Field, Patricia Johanson, 1970

Toprağın kendisi gibi, bu eserin de dinamik bir görüntüsü vardır; sonbaharda çeşit çeşit yapraklarla bezenen patika, kışın karla kaplanıyor. Bu heykelin diğer bir özelliği ise, üzerinde yürünebilecek şekilde tasarlanmış olmasıdır. Johanson, Cyrus Field’a ilişkin şu değerlendirmeyi yapmaktadır: “*Geleneksel sanat anlayışı mükemmellik düşüncesine dayanır. Cyrus Field ise yaşıyor, büyüyor, değişiyor. Bu Cyrus Field’ın başka şeylere dönüşme sürecidir.*”⁶¹

Sanatçının Texas’ta geliştirdiği *Fair Park Lagoon* projesinde ise, sanat ve ekolojinin tamamen bütünleştiği söylenebilir. Fair Park’ı yarı bataklık halinde, kirliliği ve sığ bir gölken keşfeden Johanson, “*ilk gördüğümde, gölün üstü pis bir balçıkla kaplıydı. Besin zinciri diye bir şey kalmamıştı. Bitki, hayvan veya balık neredeyse hiç yoktu. Aslında, göl ölmüştü. Ben birçok bitki ve hayvanı barındıran, fonksiyonel bir ekosistem yapmak istedim*” diyor. Öncelikle göl temizlenmiş ve projenin yapımına başlanmış. Ziyaretçilerin gölün diğer tarafına geçebilmeleri için yapılan patikanın erozyonu

⁶⁰ A.g.m., s.104-105.

⁶¹ Sue Spaid, a.g.k., s.66.

önlemesi sağlanmış ve “doğru bitkilerin yaban hayatı çekeceğini biliyordum” diyen Johanson orada yetişebilecek bitkiler hakkında kapsamlı bir araştırma yapmış. Böylece orijinal ekosistemi mümkün olduğu kadar geri getirmek amaçlanmış. Projede, Texas’ın sembolik çiçeği olan bir tür su bitkisi Saggitaria Platyphylla’yı model alarak betondan yapılan heykelin ayaklarını balık, kaplumbağa ve kuşlar yuva olarak kullanıyor. Gölün diğer tarafında, bir çeşit eğreltiotu olan Pteris Multifida’dan esinlenerek yapılan heykel ise köprü görevi görüyor.⁶²



Resim 28. Fair Park Lagoon, Patricia Johanson, 1981-1986

Patricia Johanson, Fair Park Lagoon’a ilişkin düşüncelerini şu şekilde dile getirmektedir: “Patikalar, köprüler, adalar, seyretme alanları ve oturma alanları bu sanat yapıtının içinde yer alırlar ve ziyaretçilerin lagunanın yaşamına girmelerine izin verirler. Çocuklar ise heykelleri keşif ve araştırma yolunda tırmanma ve koşma için kullanırlar. Heykelimsi unsurlar aynı zamanda dalgaları durdurarak suların kıyı şeridini yok etmesine engel olurlar. Heykeller arasına izi çıkarılmış şekiller, küçük çiçek saksıları ve balık havuzları oluştururlar ve çeşitli böcek ve kuşlara habitat olurlar. Heykellerin başka kısımları ise kuş ve hayvan adacıkları oluştururlar. Kuş yuvalarının oluşması, nemin azaltılması, kıyı banklarının oluşması için de lagunanın bir kısmı

⁶² Sargun A. Tont, a.g.m., s.105; Patricia Johanson internet sitesi, <http://www.patriciajohanson.com/fairpark/>, erişim tarihi: 11.07.2009.

kullanılmış ve burada, sıg suda köklenen bitkiler yetiştirilmiştir. Su kalitesi yükseltılarak yosunların oluşmasına engel olunmuştur. Zamanla kuşlar gelmeye başlamış ve lagunada yaşam zenginleşmiştir. Çok az insan buranın; işlevsel bir sel havzası, hatta eğitsel bir amacı olan, görüntülerin çok ilerisine giden ve sürekli gelişen bir ekosisteme aracılık eden heykel olduğunu tahmin edebilir.”⁶³



Resim 29. Fair Park Lagoon, Patricia Johanson, 1981-1986

Johanson'un projeleri kamusal alanda doğa ile işbirliği yapar ve doğaya tekrar sahip çıkarlar. Ona göre en önemli sorulardan biri yerel ekoloji, kültür ve tarihin üretken bir projeye nasıl dönüştürülebileceğidir. *“Herkesin bahçesi doğadır. Doğa kendini yeniler, işlevsel ve üretkendir. Bütün bitkileri, bütün strüktürleri, bütün stilleri içerir, çünkü doğada her şey vardır. Doğa dışlayan değil, içeren bir alandır çünkü doğada hiçbir şey aslında kötü doğa olamaz.”* *“Yapmam gereken tek şey yaşayan bir dünyaya geçişi sağlamaktır. Böylece herhangi bir zaman biriminde insanlar kendileri için en anlamlı olan gerçeği keşfedeceklerdir.”* *“Benim için tasarımın en önemli yönü yaşamı*

⁶³ Patricia Johanson, “21. Yüzyılın Parkı Nasıl Olmalı? Estetik Bir Yaklaşım”, **Sanat ve Çevre** (Der. Jale Nejdet Erzen ve Pelin Yoncacı), Ankara, Sanart ve TMMOB, 2007, s.102.

destekleyen nitelikleri ve onu kullanan insanların kişisel gelişimleri, duygusal iyilikleri ve eğitimleri için taşıdığı potansiyeldir.”⁶⁴

Patricia Johanson doğanın ilkelerini ve işleyişini kullanarak sanatını oluştururken; sadece bölge ekosistemini zenginleştirmekle kalmıyor, aynı zamanda kurduğu kültürel bağlantı ile sanatın kamusal alandaki işlevsel misyonunu, insanların estetik anlayışlarını ve davranışlarını etkileyerek gerçekleştiriyor. Tasarımlarında doğal biçimler ve işlevler arasında bir ilişki kuran Johanson’un her projesinde; mekânın, insanların ve orayı paylaşan diğer canlıların kendilerine özgü arzuları ve işlevsel gereksinimleri, tasarımın odak noktası olarak göz önünde bulundurulur.

3.1.6. Oerliker Park

Çevresel sanatın kentsel iyileştirme amacıyla kullanılmasını sağlayan bir başka örnek ise, İsviçreli peyzaj mimarı Rainer Zulauf’un, çalışma arkadaşları olan mimar ve heykeltıraşlar ile birlikte 2000 yılında Zürih’te gerçekleştirdiği “Oerliker Park”tır. Kent içinde alışlagelmiş “kullanıma hazır-bitmiş” parklardan farklı bir şekilde yaratılan bu alan, kent sakinlerine doğanın büyümesine tanıklık etme ve şehrin içindeki yeşilliklerin tadını çıkarma gibi bir olanak sağlamaktadır.



Resim 30. Oerliker Park, Zürih, İsviçre, 2000

⁶⁴ Patricia Johanson, a.g.y., s.99-100.

Oerliker Park'ta amaçlanan açık büyüme konseptine ters düşmeyecek şekilde dikilen binlerce genç dişbudak ağacı için, sadece onlara eşlik eden bir bakım stratejisi oluşturulmuş ve böylece proje kamusallaştırılmıştır.⁶⁵ Proje kent yaşamına doğal bir boyut kazandırmak açısından önem taşımaktadır.

3.2. Bilim ve Sanatın Çevresel İşbirliği

Çevresel sanat bağlamında yeniden şekillendirilen sanat, bilim ve teknoloji ilişkisinin; toplum, politika ve ekonomi üzerindeki etkileri düşünüldüğünde, ortaya çıkacak yapının ekolojik bir bütünlük içerisinde ele alınması gerçeğiyle karşılaşırız. Günümüzde çevre planlaması, çevresel ve sosyal restorasyon, açık alan heykeli gibi disiplinler; algılama ve görme biçimimizi temel olarak etkileyen bilimin ve sanatın işbirliği içinde gerçekleştirilebilir.

“İnsanın doğayı tükettikçe kendisini de tüketeceği gerçeği, doğaya egemenlik savının yanlışlığını gösterdi. Doğa içinde doğayla birlikte olmak, teknolojiye direnmek değil, teknolojik kültürü doğaya uyumlu kullanmaktır. Bunun anlamı, doğadan alınanı, ona zarar vermeden geri vermektir. Petrolün havayı ve denizleri kirletmesi (tüketmesi) yalnızca almanın sonucudur. Tüketirken geri veriş; bu zararlı etkinin aza, en aza indirilmesi ve biriktirilmemesidir ki, bu da yine teknoloji sayesinde olabilir.”⁶⁶

Bilim ve sanatın ekosistemlerle sağlıklı bir biçimde nasıl bir arada olabileceğini gösteren sanatçılar ve bazı çalışmalarına aşağıda yer verilmiştir.

3.2.1. Natalie Jeremijenko

Çalışmalarında çağdaş sanatı, bilimi ve mühendisliği bir araya getiren Natalie Jeremijenko, bilgisayar ve elektrik mühendisliği alanlarında doktora yapmıştır. New York Üniversitesi'nde bilgisayar, çevre çalışmaları ve sanat üzerine dersler vermektedir. Jeremijenko, çevre bilincinin geri dönüşüm, dilekçe kampanyaları, nutuk veren ünlüler gibi klişelerinden ve değişimin yavaş olmasından doğan memnuniyetsizliğini ifade

⁶⁵ Udo Weilacher, “Ecological aesthetics in landscape architecture today?”, **Ecological Aesthetics Art in Environmental Design: Theory and Practice** (Ed. Heike Strelow), Basel, Birkhauser, 2004, s.118.

⁶⁶ Uluğ Nutku, “Ekoloji felsefesi ve Etiği”, **Felsefelogos**, Yıl: 2, Sayı: 6, Mart 1999, s.22.

ederken, “insanları bilinçlenmekten bahsederken duyduğumda silahıma uzanıyorum. En kirli yerlerden (*superfund sites**) biri olan Hudson Nehri'nin temizlenmesi konusunda anlaşmaya varmak bile 30 yıl sürdü” demektedir.⁶⁷

Jeremijenko, robot bilimleri, genetik mühendisliği, dijital, elektromekanik ve interaktif sistemleri kullanarak teknolojinin insan ve doğal çevre üzerindeki gücünü göstermeyi amaçlayan eserler ortaya koymaktadır. Jeremijenko'nun birçok eseri, insanın diğer türlere ve ekolojiye etkisini araştırmak üzerinedir. Örneğin, “*Uphone Sparrow Report*”ta, Londra ve New York civarında giderek azalan kırlangıç nüfusu hakkında veri toplamak için cep telefonu şebekelerinden yararlanmıştır. Bir diğer çalışmasında ise, yaptığı robot kaz ile insanların kazları avlamak yerine onlar hakkında bilgi edinmelerini sağlamayı amaçlamıştır.

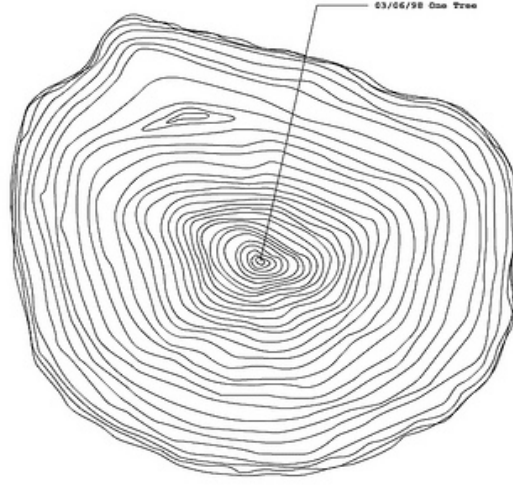


Resim 31. Goose, Natalie Jeremijenko, 2007

Kullandığı bir yazılım programı bilgisayarın yakın çevresindeki karbondioksit miktarını ölçerken, bir yazıcı virüsü olan “*Stump*” ise kullanılan kâğıt miktarını saymakta ve bir ağacın tamamı kadar kâğıt tüketildiğinde yazıcı otomatik olarak ağaç kesiti basmaktadır.

* *Superfund Sites*: Amerika Birleşik Devletleri'nde 1980'lerde tehlikeli atık içeren bölgeleri temizlemek için oluşturulan fon (<http://www.epa.gov/superfund/about.htm>, 12.01.2009).

⁶⁷ Lamar Clarkson, “Earth Works”, *Art News*, Cilt: 107, Sayı: 6, New York, Haziran 2008, s.107.



Resim 32. Stump, Natalie Jeremijenko

Büyük ölçekli bir kamusal çalışma olan “*One Tree*”de ise sanatçı, genetik olarak birbirinin aynı, 1000 adet klonlanmış, küçük ‘Paradox Vlach’ ağacı yetiştirerek genetik mühendisliği ile ilgili tartışmalara kamusal bir platform oluşturmaya çalışmıştır. İlk olarak San Francisco’da Yerba Buena Sanat Merkezi’nde sergilenen fideler, daha sonra fidan olarak New York Exit Art’ta ve yine San Francisco Exploratorium’da izleyiciye sunulmuştur. Sergiler, klonlar arasındaki benzerlik ve farklılıkların gözlemlenmesi için iyi bir fırsat yaratmıştır. 2003 ilkbaharından itibaren ağaçlar, San Francisco’da parklar, tramvay istasyonları, meydanlar gibi kamusal alanlara dikilmiştir. İlerleyen yıllarda, aslında genetik olarak aynı olan ağaçlar, buldukları ortamın sosyal ve çevresel özelliklerini yansıtmaya başlayacak, yavaş ve tutarlı bir şekilde büyüme süreçleri her bir kamusal alanda yaşanan deneyim ve beklenmedik olayların kaydını tutacaktır. Böylece San Francisco körfez bölgesinin mikro iklimlerinin haritasını çıkaran ve bunu internet üzerinden değil, ağaçların biyolojik materyalleri ile yapan bir bilgi ağı oluşacaktır.



Resim 33. One Tree, Natalie Jeremijenko, 2000

New York Üniversitesi'nde sürdürdüğü ve *xdesign Environmental Health Clinic* (Çevresel Sağlık Kliniği) adını verdiği projede sanatçı, klinik/tıbbi modeli, çevresel tartışmaları kişisel sağlık konusu olarak ele almak için kullanmaktadır. Böylece, insanlara kendi sağlıklarına verdikleri önemin aynısını çevreye de vermeleri gerektiği konusunda sorumluluklar yüklüyor. Sanatçı, yasal değişiklikleri beklemeyi reddeden “sabırsızlara”^{*} çevresel sağlık için tedavi önerileri içeren reçeteler yazmaktadır. Örneğin, bu tedavilerden biri, tepesi cam olan ve güneş ışığıyla çalışan, ışığı havayı temizleyen bitkiler tarafından yayan “*GreenLight*” adlı bir lambadır. Sanatçının daha zorlayıcı ve yoğun ar-ge gerektiren bir diğer işi ise, 2008 tarihli “*Urban Space Station*” adını verdiği çatı katı serasıdır. Jeremijenko'nun, çatıya konmuş dev bir parazite benzettiği bu serada binanın kirli havasını temizleyen ve daha sonra ürünleri hasat edilen bitkiler yer almaktadır.⁶⁸

^{*} Sanatçı, İngilizcede hasta anlamında gelen “patient” sözcüğü ile projede yer alan katılımcılar için kullandığı “impatient” (sabırsız) sözcüğü arasında bir bağlantı kurmaktadır.

⁶⁸ Lamar Clarkson, a.g.m., s.107.



Resim 34. Urban Space Station, Natalie Jeremijenko, 2008

Sanatçının “*No Park*” adlı projesinde ise, caddelerde araba park etmenin ya da bekleme yapmanın yasak olduğu yangın musluklarının önlerinde, kirliliği azaltacak yosun, çimen ve diğer bitkilerden küçük alanlar oluşturulması planlanmıştır. Bu çalışma, 1970’lerde yasalarla ve etki değerlendirmeleriyle ortaya çıkan zararı azaltma anlayışını genişleterek çevreye yarar sağlamayı amaçlamaktadır.



Resim 35. No Park, Natalie Jeremijenko, 2008

Natalie Jeremijenko’nun çalışmalarında dikkat çeken özellik, teknoloji ve bilimsel gelişmelerden yararlanarak çevresel zararı azaltma çabalarına estetik bir boyut

kazandırma düşüncesidir. Kent yaşamının ve kamusal alanların bu tür projelerde yer alması, çevresel sanatın çağdaş örneklerinden biri olarak değerlendirilmesini sağlamaktadır.

3.2.2. Mel Chin

Mel Chin, ABD Tarım Bakanlığı Çevresel Kimya Laboratuvarında çalışan ağır metal* uzmanı Dr. Rufus Chaney ile birlikte geliştirdikleri “*Revival Field*” (Toprak Diriltme) projesi için bir botanikçi kadar bilgi sahibi olduğunu ifade etmiştir. Chin, yetiştikleri zehirli topraktan ağır metalleri absorbe eden (*hiperakümülatör*) bitkiler hakkında bir makale okuduktan sonra Revival Field çalışmalarına başlar. Toprağı toksik maddelerden arındırmanın düşük maliyetli ve daha az teknoloji gerektiren bir yolu olan bu yöntem üzerinde çalışmaya karar veren Chin, bilim insanlarını ve kamu kurumlarını bir araya getirmesi ve aynı zamanda proje için sermaye bulması gerektiğine karar verir; Dr. Chaney’i bu alışılmadık sanat projesi için deneme ekimleri yapmaya ikna eder.

Minneapolis Saint Paul kentinde kadmiyum, çinko ve kurşun kirliliği olan Pig’s Eye Çöplüğü’nde 1990–1993 yılları arasında altı hiperakümülatör bitkinin ekimleri gerçekleştirilir. Bitkiler, ortalarında artı işareti oluşturacak şekilde kesişen iki yürüyüş şeridinin merkezinde yer aldığı dairesel bir düzende dikilmiştir. Böylece toprağın restorasyonunun hedeflendiği bir görüntü ortaya çıkar. Her büyüme mevsiminden sonra bitkiler hasat edilerek içerdikleri ağır metallerin ölçümü yapılır. Üç yılın sonunda, belirgin bir temizlenme sağlayacak hızda olmasa da, seçilen bitkilerin topraktaki zehirli maddeleri giderdiği saptanmıştır.

* Ağır Metaller: Özgül ağırlıkları yaklaşık 5g/cm³’ten büyük olan metallerdir ve doğada 60 adet ağır metal bulunmaktadır. Sanayileşme süreci doğal maddelerde biriken mineral maddelerin ortaya çıkıp yayılmalarına neden olmuştur. Teknik işlemler sonucu kimyasal değişimlere maruz kalan bu minerallerin atık ve kanalizasyon sularına, boşaltım yerlerine, hava ve besin zincirine karışmaları nedeniyle arsenik, kadmiyum, krom, bakır, kurşun, nikel, cıva ve çinko gibi ağır metallerin yol açtığı kirlilik önemli bir çevresel sorundur. Bitkiler ve hayvanlar temel besin maddeleri ile birlikte küçük miktarlarda aldıkları ağır metalleri bünyelerinde biriktirirler (Hasan Merdun, “Toprak Kirliliği ve Kontrolü”, **Çevre Kirliliği ve Kontrolü** (Ed. Özer Çınar), Ankara, Nobel Yay., 2008, s.93).



Resim 36. Revival Field, Mel Chin, 1990



Resim 37. Revival Field, Mel Chin, 1990

Pennsylvania Palmerton'daki Revival Field çalışması ise, ABD Çevre Koruma Ajansı (EPA) tarafından "iyileştirilmesi öncelikli" olarak belirlenen bir alanda gerçekleştirildi. Topraktaki çinko ve kadmiyum yoğunluğunun bölgede 1890–1980 yılları arasında faaliyet gösteren bir maden işleme fabrikasından kaynaklandığı sanılıyordu. Söz konusu ağır metaller için en uygun temizleyici bitkiler farklı toprak koşullarında denendi. Topraktaki ağır metalleri daha hızlı absorbe edecek

superakümülatör bitkilerin yetiştirilmesi için laboratuvar çalışmaları da sürüyordu. Bu bitkiler hasat edildikten sonra yakılmaları sonucu ortaya çıkacak metalin geri dönüştürülme seçenekleri araştırılıyordu. Öte yandan, nükleer atık alanlarında toprağa geçen uranyum, sezyum, stronsiyum ve diğer radyoaktif izotopları giderecek bitkiler üzerine çalışmalar da sürüyordu.

Chin, Revival Field projelerinin, stüdyosunda genellikle ahşaptan yontarak gerçekleştirdiği, yüksek estetik değere sahip heykellerinden çok farklı olduğunu vurgularken, bu çalışmaların bir obje değil süreç olarak tasarlandığını ve seçilen alanın ekolojisini şekillendirdiğini ifade ediyor. Bu süreç sonunda, zehirli atıklarla kirlenmiş toprak, farklı ekosistemlerin varlıklarını sürdürebilecekleri şekilde yenilenecek tekrar yeryüzünün bir parçası oluyor. Bu nedenle sanatçı, Revival Field'ın sabit bir görüntü olarak değil, çalışmanın gerçekleştirildiği peyzajın dönüşüm sürecinin bir parçası olarak kabul edilmesini gerektiğini vurguluyor.⁷⁰

Mel Chin'in sanatsal yaklaşımını şu şekilde dile getirmektedir: *“Yaratma dürtüsü, bir sorunu ifade etmek için metaforik bir yapıt üretmek yerine, doğrudan sorunun kendisine müdahale etmek için de harekete geçebilir. Bu durumda sanatın biçimi alışlagelmiş olan nesne–meta statüsünden, süreç ve kamusal hizmet alanına kayar. (...) Ben, sanatım aracılığıyla, çözümü oldukça zor politik ve ekolojik ikilemleri ele alarak sembolik bir biçimde ifade etmeye çalışıyorum. (...) Sanat durağan bir şey olmamalı; insanları harekete geçiren bir şey olmalıdır. Sanat bir dil değildir yalnızca, işe yarar, bir işlevi vardır. Toplumda kritik bir önemi vardır. (...) Sanat değişimin mümkün olabileceğine dair olasılıkları görebilmemizi sağlar. Sanat salt sanat için değildir. (...) Toprak benim mermerim. Bitkiler, keskim. Diriltilmiş doğa, yapıtım... Bu hem sorumluluk, hem de şiiirdir.”*⁷¹

Mel Chin'in Revival Field'la ilintili “Revival Ramp” adlı çizimi de süreç olgusunu vurgulamaktadır. Bu çizimin alt bölümünde nehir kenarında varsayımsal bir alan betimleniyor. Chin' in “500 yıllık döngü” adını verdiği tarımsal ve endüstriyel

⁷⁰ John Beardsley, **Earthworks and Beyond**, 3. baskı, New York, Abbeville Press, 1998, s.172.

⁷¹ Ahu Antmen, a.g.k., s.255.

süreçlerden sonra alanın ağır metallerle nasıl kirlendiği ifade ediliyor. Mel Chin çizimin son yani en üst son bölümünde alan için üç farklı gelişim seçeneği “olasılıklar rampası” kurguluyor. Bunlardan ilkinde peyzaj orijinal koşullarına geri döndürülmüştür. İkinci seçenekte kirlenme ve bozulma devam ediyor. Üçüncüsünde ise bir orta yol bulunarak alan sağlıklı ve verimli bir şekilde kullanılıyor. Geleceğin belirsizliklerle dolu olduğunu savunan sanatçı, bir gün çevresel sanat projelerinin büyük ölçekli ekolojik restorasyonlara katkı sağlayacağı umudunu koruyor.



Resim 38. Revival Ramp, Mel Chin

Michelangelo'nun ünlü David heykelini murçla mermeri yontarak yaptığını anımsatan Chin, kendi heykellerinin materyalini ise toplum olarak ifade etmektedir. “*Revival Field*”dan bahsederken sanatçı, “*şimdi ağır metallerin toprağı doldurduğu kirli bir dünyada yaşıyoruz. Eğer bu kirlilik yontularak atılabilse ve yaşam, çeşitliliğin ve ekolojik olarak dengeli bir yabanıl hayatın olduğu toprağı dönebilsen, bu harika bir heykel olurdu. Burada derin bir estetik olduğunu ve bunun aslında çok basit olduğunu düşünüyorum. Ancak biz murçları, aletleri yaratmalı ve sorunu yontarak temizlemeden*

önce onu tecrit etmeliyiz” demektedir.⁷² Chin’in bu açıklamaları, “Ekolojik Sanat” olgusunu benimsemiş sanatçıların, sanatı hem estetik hem de toplumsal bağlamda ele alışlarına bir örnek oluşturmaktadır. Bu yaklaşım, çevresel sanatçıların sanat aracılığıyla toplumsal bilinç yaratmayı amaçladıkları varsayımımızı destekler niteliktedir.

3.2.3. Brandon Ballangée

Bilime olan eğilimine rağmen sanat ve sanat tarihi okumayı tercih eden 1974 doğumlu sanatçı ve 1995 yılından itibaren amfibi* canlıların deformasyonu ve popülasyonlarının azalması üzerine araştırmalar yapıyor. Bu konuyla ilgili olarak birçok bilim insanıyla görüşen sanatçı, stüdyosunda hayvanları yeniden üretmeye başlamış. 1999’da, sayıları gittikçe azalan “Hymenochinus” familyasından kurbağalar üzerinde çalışmalar yapan sanatçı, bu hayvanların bir zamanlar Kongo Demokratik Cumhuriyeti’nde çok sayıda bulunduğunu söylüyor. Ballangée, Kongo’nun biyolojik çeşitliliğinin ormanların kereste üretimi için kesilmesi sonucunda yok olma tehdidi altına olduğuna, bunun yanı sıra ülkede yaşanan iç savaş ve siyasal kargaşanın da bilimsel çalışmaların yürütülmesini son derece güçleştirdiğine dikkat çekiyor.⁷³

Bir tür Afrika kurbağasını orijinal özellikleri ile yeniden yetiştirme projesini bir heykel yapma sürecine benzeten sanatçı, enstelasyonlarının izleyiciyi her zaman daha çok şey öğrenmeye teşvik eden görsel yanı sayesinde, Tanrıyı oynamaya çalışmıyor, doğal dünyayı daha iyi anlayabilmemiz için eğitsel bir amaç barındırarak sanatı ve bilimi birleştiriyor.

Kuzey Amerika’da sulak alanlarla ilgili araştırmalara da katılan sanatçı, 1996’dan beri biyolog Dr. Stanley Sessions ile deformasyona uğramış kurbağaların sayılarının artışı üzerine çeşitli hipotezler geliştirip deneyler yapıyor. Fosil buluntularına göre 250 milyon yıldır yeryüzünde bulunan kurbağa ve semender (kuyruklu kurbağa) türleri uyum sağlayarak, değişime uğrayarak yaşanan büyük çevresel değişikliklere rağmen varlıklarını sürdürüyorlar.

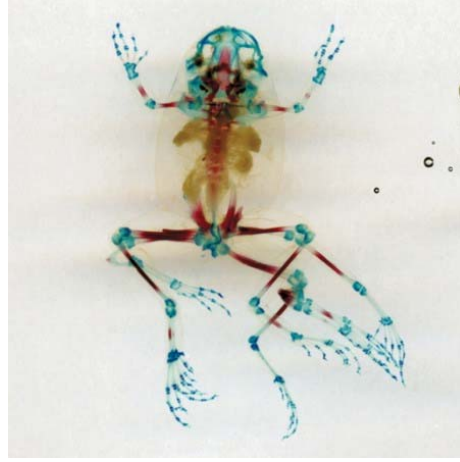
⁷² **Art in Action**, a.g.k., s.148.

* Amfibium: Hem suda, hem karada yaşayan canlılar.

⁷³ Sue Spaid, a.g.k., s.84.



Resim 39. American Bullfrog with Third Leg, Brandon Ballangée, 1998



Resim 40. Deformed Frog, Brandon Ballangée

“Kurbağalar son derece duyarlı çevresel göstergelerdir. Çünkü suda doğan embriyolar daha sonra hayatlarını karada sürdürüyorlar. Süngerler gibi dokundukları her şeyi absorbe ediyorlar. Çevresel değişimler ve kirlilik, amfibilerde deformasyona, sayılarının azalmasına ve başka anormalliklere neden oluyor”⁷⁴

⁷⁴ **Art in Action**, a.g.k., s.157.



Resim 41. Deformed Frog, Brandon Ballangée

2000–2001 yılları arasında New York’un Queens bölgesinde deniz ürünü satan marketlerden yıl boyunca 450–500 tür toplayıp bunları fotoğraflayan, sınıflandıran ve kayıt altına alan sanatçı, böylece okyanuslardaki biyolojik çeşitliliğin ekolojik dinamikleri üzerine kapsamlı bir çalışma gerçekleştirmiştir. Ballangée, dünyanın her yerinden yüzlerce tür deniz canlısının bulunduğu Queens’teki balıkçılıkla ilgili olarak şunları dile getiriyor; “Vietnam’dan canlı balıklar, Yeni Zelanda’dan köpek balıkları, her gün yeni bir şeyler var. Ölü bir hayvanat bahçesi gibi. Bazen çok duygusal anlar olabiliyordu, özellikle dev bir tepsinin üstünde yatan küçücük, mevsimin o döneminde henüz çok genç olan bazı balıkları gördüğümüzde. Eğer bir şeyler değişmezse türünün son örnekleri yarım kilosu 99 sente satılıyorlar. Bu harika canlıların geçirdikleri evrimle adeta bir heykel gibi ortaya çıkmaları, oluşmaları onbinlerce, bazen milyonlarca yıl sürmüştür. Onlar bu dünyanın ve içinde yaşadığımız çevrenin inanılmaz birer yansımalarıdır.”⁷⁵

Ballangée, balık pazarındaki türleri kataloglama projesinde deniz biyologları ve New York Eyalet Müzesi’nden bir araştırmacıyla birlikte çalışmıştır. Türlerin renkli baskılarından oluşturulan büyük duvar enstalasyonları, türlerin evrimsel ilişkilerini görselleştiriyordu. Sonunda toplanan örnek türler, Amerikan Doğal Tarih Müzesi gibi müzelerin koleksiyonlarına teslim edilmiştir. Bilgiyi ulaşılabilir kılmak ve farkındalık yaratmak için başlatılan kampanya çerçevesinde oluşturulan online veritabanının birçok dile çevrilmesi de planlanıyor.

⁷⁵ A.g.k., s.157.



Resim 42. "Breathing Space for Hudson River", Brandon Ballangée, 2005

Ballangée, ""Breathing Space for Hudson River"" (Hudson Nehri için Nefes Alma Alanı) adlı projede de, yine bir grup araştırmacıyla birlikte New York Hudson Nehri'ndeki canlı hayatı inceledi. Öğrencilerin ve yerel örgütlerin katılımıyla bir sanat galerisine yerleştirilen su tanklarını, nehirden alınan örnek tatlı su ekosistemleri ve nehrin denize döküldüğü bölgeden tuzlu su ekosistemleriyle doldurdular. Araştırma sırasında toplanan sıra dışı örnekler, dijital olarak tarandı ve yüksek çözünürlükle baskıları yapıldı. Sergiye gelenler yerleştirilen interaktif haritayla yaşadıkları bölgedeki kirlenmeyi öğrenebiliyorlardı. Ballangée, Hudson Nehri'nin beklenmedik güzelliği ve gizli canlılarını ortaya çıkararak, bölgede yaşayanların nehri uzak ya da soyut bir kavram değil, yaşamlarının ve günlük aktivitelerinin önemli bir parçası olarak algılamalarını sağladı.

Ballangée eserleriyle, bilim ve sanat arasında belirsiz olan sınırları daha da bulanıklaştırırken, yarattığı ekolojik sanata temel olarak biyolojik çalışmalarından elde ettiği verileri kullanıyor. Çalışmalarını, çağdaş hikâye anlatımı olarak gören sanatçının sergilerinde insanlar, su tanklarının içinde gelişimlerinin farklı evrelerinde yüzlerce küçük kurbağa ile karşılaşıyorlar. Laboratuarda gerçekeştirdikleri deneyleri çağdaş sanat müzelerinde sergileyen sanatçının amacı, izleyiciyi řoke etmek ya da iğrendirmek

değil, organlarının eksik gelişimi ya da yeniden oluşumu ile ilgili halen bilinmeyen birçok nokta bulunan amfibilerin ve diğer canlı organizmaların karmaşık gelişim süreçleri hakkında bilgilendirmektir. Ballangée; bunun için sualtı ekosistemleri ve amfibilerin etkileyciliğini, fotoğraflar, dokümanter sanat teknikleriyle belgeleyerek bilimi, çevre eğitimini ve sanatı bir araya getiriyor.

3.2.4. Olafur Eliasson

1967’de Kopenhag’da doğan Danimarkalı sanatçı; malzeme olarak nem, ışık, ısı, basınç, buhar, sis, su ve buz gibi doğal ve iklimsel unsurları kullanmaktadır. Bu ephemeral ve temel doğal materyalleri estetik amaçlarla ve alanın özelliklerine göre şekillendiren Eliasson’un işlerinde doğal ve teknolojik, organik ve endüstriyel olan bir arada kullanılmaktadır.

Sanatçının Haziran-Ekim 2008 tarihleri arasında gerçekleştirdiği New York City Şelaleleri projesi, East River üzerinde dört noktada, tonlarca suyun pompalarla çekilip metrelerce yüksekten tekrar nehre dökülmesi üzerine tasarlanmıştır ve teknoloji ile doğayı bir araya getirmektedir. Sanatçı, nehirdeki balıkların ya da diğer canlıların zarar görmemesi için gereken teknik önlemlerin alındığını, nehirden suyu çeken pompaların etrafına su yüzeyinin altında metal kafesler yapıldığını vurgulamaktadır.



Resim 43. New York City Waterfalls, Olafur Eliasson, 2008

Bu tür projelerde sınırlayıcı yasaların yanı sıra, etik sorunların da bulunduğunu belirten Eliasson'un ifadesiyle, *“bu çalışma bir çevre projesi değil, sanat eseridir. Şelaleler, her büyük sanat eserinde olduğu gibi, gerçeklik ve sorumluluk konusunda algılarımızı zorlayan bir iş, bu da her zaman çevresel endişelere, sorulara yol açar.”*⁷⁶ Gerçekleştirildiği zaman dilimi içinde kentteki sanat turizmine de katkıda bulunan bu şelaleler, bilimsel ve teknik ilerlemenin sanatın içinde yer aldığı güncel örneklerden birisidir.

3.3. Sanatsal ve Toplumsal Bir Organizma Olarak Eko-Aktivism

Fiziksel çevreyi iyileştirirken toplumsal yapıyı değiştirmek için de çaba harcayan çevresel sanatçılar, eserleriyle sanat ve yaşam arasında güçlü bağlar kurmaya amaçlamışlardır. Bu süreçte sanatın kendi iç dinamiklerinde de dönüşümlere yol açan politik, toplumsal, ekolojik ve kültürel eylemler, bireylerin ve kurumların kendi içlerine bakmalarını ve varlıklarını sorgulamalarını sağlamaya çalışır. Bu bölümde incelediğimiz eserlerde sanatçılar; bireyi, toplumsal biraradalığın izdüşümü olan kurumsal yapıları ve doğa olgusunu birbirinden ayırmadan bir bütün olarak ele almaktadırlar.

Toplumun olumlu yönde değişimini sağlamak için, sanat ve yaşamın karşılıklı etkileşiminden yararlanan Beuys ve Haacke gibi sanatçılar, gerektiğinde siyasal otoriteyi karşılıklarına almaktan kaçınmamışlardır. Sanatçının, yaşadığı dönemin tanığı olarak muhalif bir tutum izlemesi, yerleşik düzenin kurallarını çok boyutlu olarak sorgulayabilmesini sağlar. Bu özgürleştirici yaklaşım, gerek siyasal ve toplumsal kurumların, gerekse sanat kalıplarının sert bir şekilde eleştirilmesine yol açmıştır. Bu sayede, toplumda anlamlı bir farkındalık yaratmanın yanı sıra, bireylerin sorgulamadan benimsedikleri klişeleri değiştirerek algılarını artırmak ve böylece siyasal sistemin dönüşümünü sağlamak da hedeflenmiştir.

⁷⁶ Carly Berwick, “No Fish Were Harmed in the Making of This Sculpture”, *Art News*, Cilt: 107, Sayı: 6, New York, June 2008, s.114.

3.3.1. Joseph Beuys

1921–1986 yılları arasında yaşayan Alman kavramsal sanatçı Joseph Beuys, 20. yüzyılın en etkili sanatçılarından biri olarak kabul edilmektedir. Sanatın sadece objeye değil toplumun kendisine de şekil vermesi fikrinin mimarı olan Joseph Beuys “sosyal heykel” kavramı ile sanatını, ruhani bir arınmanın yanı sıra çevresel, ekolojik ve sosyal sorunları iletme yolu olarak görüyordu. 1971’de Avrupa’nın tehlikedeki ekosistemlerinden olan bataklık benzeri sulak alanlar için duyduğu endişeyi, “Bog Action” adlı performansıyla ortaya koymuş, çamurda yıkanmış, bir havuza benzeyen bu alanda yüzmüştür. Sanatçı eyleminin gerekçesini şöyle açıklamıştır: *“Sulak alanlar, Avrupa peyzajının sadece flora, fauna, kuşlar ve hayvanlar açısından değil, yaşam, gizem ve kimyasal değişimleri saklayan, eski çağların koruyucusu yerler olarak en canlı unsurlarındandır. Su düzeni, nemlilik, yeraltı suları ve iklim açısından tüm ekosistemler için gereklidirler.”*⁷⁷



Resim 44. Bog Action, Joseph Beuys, 1971

⁷⁷ Sue Spaid, a.g.k., s.22.

1974'te gerçekleştirdiği "*I like America and America likes Me*" Beuys'un tipik performans işlerinden biridir. Beuys; Robert Smithson'ın övdüğü ve yürekten inandığı Amerikan minimalizminin materyalistik eğilimine meydan okumuştur. Sanatçı performansını, Amerika'nın kalbi, Büyük Elma (*Big Apple*) olarak adlandırılan New York City'de gerçekleştirmiştir. Beuys kendini keçeye sararak beş gün boyunca bir çakal ile aynı odada kaldı. The Wall Street Journal gazetesi her gün performans/enstelasyonun bir parçası olarak René Block Galerisi'ne dağıtıldı. Beuys'la birlikte odaya konan çakal istiflenen gazetelere daha sonra çiş yapıyordu. Beuys, Amerikan yerlilerinde ruhani ve fiziksel değişimi temsil eden çakalların, insanların pek anlayamadıkları bir ruhu olduğuna inanırdı. Sanatçı bu eylemi/performansı, modern, materyalist, sosyal hayatın travma noktası olduğuna inandığı bir dönemde ortaya koymuştu ve bunun iyileştirici bir etkisi olduğunu düşünmekteydi.



Resim 45. I like America and America likes Me, Joseph Beuys, 1974

Beuys'un Kassel kentinde Documenta 7 için 7000 meşe ağacı dikmesi, zamanla büyüyen kapsamlı bir ekoloji kavramını içermektedir. Ağaçların yanlarında yaklaşık 1,2 metre yüksekliğinde bazalt taşından işaret sütunları bulunmaktadır. Beuys projesi, "*insan yeteneğinin, doğayla sembolik bir iletişim içerisinde, yeni bir sanat kavramına doğru ilerlemesi*" olarak tanımlamaktadır. Meşe, yaşamın kırılganlığını ve insanla doğa arasındaki karşılıklı yararlı ilişkiyi ifade etmektedir. İlk ağaç 1982'de, son ağaç ise

1987’de Beuys’un ölümünden 18 ay sonra, oğlu Wenzel Beuys tarafından Documenta 8’in açılışında dikilmiştir.⁷⁸



Resim 46. 7000 Oaks, Joseph Beuys, 1982-1987

Sanatçı, bu çalışmasıyla ilgili olarak “*Meşe ağaçlarını dikmeyi yalnızca ekoloji bağlamında, biyosfer açısından bir gereklilik olarak görmüyorum. Bu ağaçlar, ekolojik bilinci de zamanla artan şekilde geliştirecek, çünkü ağaç dikmeyi asla bırakmayacağız. Ağacın, özellikle de yavaş büyüyen ve gerçekten dayanıklı bir gövdeye sahip olan meşe ağacının, zaman kavramı içerisinde yeniden hayat veren bir unsur olduğuna inanıyorum. Her zaman bu gezegen için sembol olan bir heykel formu olagelmiştir. Yedi bin meşe ağacının dikilmesi yalnızca sembolik bir başlangıçtır. Böyle bir başlangıç, bir işaret taşı gerektirir, bu örnekteki bazalt sütunlar gibi. Bu ağaç dikme eyleminin amacı, yaşamın, toplumun ve tüm ekolojik sistemin dönüşümünü vurgulamaktır. Bu yedi bin ağaçla anlatmak istediğim şey, her birinin yaşayan bir unsur içeren birer anıt olduğudur; sürekli değişen canlı bir ağaç ve yanında biçimini, boyutlarını ve ağırlığını koruyan kristalize bir kütle. Bu taş, örneğin bir parçası koptuğunda değişebilir, ama asla büyümmez. Bu iki objeyi yan yana yerleştirdiğimiz için, anıtın iki parçasının oranları asla aynı olmayacaktır. Şu an meşeler altı – yedi yıllık ve taşlar daha baskın. Ama*

⁷⁸ A.g.k., s.26.

birkaç yıl içerisinde taş ve ağaç dengelenecek. Yirmi – otuz yıl sonra ise, taşın meşe ağacının dibinde bir uzantı olduğunu görebileceğiz.”⁷⁹ demektedir.

Beuys 1981’de “*An Appeal for an Alternative*” başlığı ile yayınladığı ve Avrupa kültür ve uygarlığına ait olan herkese yönelttiği manifestoda, ekolojik krizi geç kapitalizmin yaşadığı krizin semptomlarından biri olarak gördüğünü vurgulamış ve şöyle yazmıştır: “*Doğayla ilişkimiz onun tamamen alt üst edilmesiyle tanımlanıyor. Temel doğal dayanağımızın bütünüyle yok edilmesi gibi bir tehlike söz konusu. Bu doğal dayanağın vicdansızca sömürülmesini içeren bir ekonomik sistemi uygulayarak, dayanağı yok etmek için ne gerekirse yapıyoruz. Kaynak ve çöplük arasında modern sanayi uygarlığının tek yönlü caddesi yer almaktadır ve her geçen gün artan bu büyüme anlayışı uğruna, ekolojik sistemlerin yaşam bağları ve döngüleri feda edilmektedir.”⁸⁰*



Resim 47. 7000 Oaks, Joseph Beuys, 1982-1987

Beuys; düşünceleri, eylemleri ve yarattığı avangart sanatı ile toplumsal yapının iyileşmesi ve kolektif bilinç yaratma adına harekete geçen aydın ve politik sanatçı kimliği sayesinde, günümüz sanat dünyasını en çok etkileyen figürlerden biri olmuştur.

⁷⁹ **Art in Action**, a.g.k., s.133.

⁸⁰ Sue Spaid, a.g.k., s.27.

3.3.2. Hans Haacke

Günümüz toplumlarındaki sosyal adaletsizlik ve iktidar ilişkilerinin yarattığı eşitsizlik üzerine yoğunlaşan kavramsal işleriyle tanınan Alman sanatçı Hans Haacke, aynı zamanda çevresel sanatın gelişiminde önemli role sahip aktivist çalışmalar da gerçekleştirmiştir. 1960'larda doğal materyalleri ve süreçleri çalışmalarında kullanmaya başlayan Haacke, buzdan heykeller yapar, su ve hava ile çeşitli işler gerçekleştirir. 1960'lı yılların sonuna gelindiğinde ise, neredeyse tüm doğal sistemlerin insan müdahalesiyle değişime uğraması fikrinden yola çıkan sanatçı, insan faaliyetlerinin doğa ve peyzaj üzerindeki zararlı etkisini gözler önüne seren çalışmalara yoğunlaşır.

Örneğin, 1969'da Cornell Üniversitesi'nin "Yeryüzü Sanatı" sergisinde, iç mekânda oluşturduğu toprak yığımında hiçbir kimyasal ilaç kullanmadan çimen yetiştirdi. "*Grass Grows*" adlı bu çalışma sanatçının 1965'te geliştirdiği manifestoya dayanmaktadır. Manifestosunda Haacke, izleyicinin dokunabileceği, değişken ve yaşayan, aynı zamanda çevresine, sıcaklık değişimlerine ve ışığa tepki veren sanat eserlerinin tasarlanması çağrısı yapar. O dönemde toprak ve tohumlar, sanatta çok az kullanılan materyallerdir ve işlerin değişken doğaları zamana dayalı materyallere sanatsal bir ilgi yaratmıştır. *Grass Grows*'da dikkat çeken nokta, çim tohumunun büyümesi gibi günlük hayatta üzerinde fazla düşünülmeyen bir olayın, herkes için farklı bir deneyime dönüşmesiydi.



Resim 48. *Grass Grows*, Hans Haacke, 1969

1968’de Brooklyn Fort Green Park için mimarlarla birlikte çalışan Haacke, parkın bir bölümüne hiç müdahale edilmemesini önerdi. 1970’te “*Bowery Seeds*” adlı çalışmasında, bu düşüncesini hayata geçirerek, küçük ve dairesel bir toprak parçasında havayla taşınan tohumların kendi başlarına yetişmelerini sağladı. Yine 1970’te İspanya’da 180 metrelik bir sahilden topladığı çöplerle, “*Monument to Beach Pollution*” adını verdiği enstalasyonu gerçekleştirerek çevresel kaygıları formlara bağlı kalmadan ifade etmiştir.



Resim 49. Bowery Seeds, Hans Haacke, 1970



Resim 50. Monument to Beach Pollution, Hans Haacke, 1970

Haacke'nin 1972'deki "*Rhine Water Purification Plant*" projesi ise su kalitesiyle ilgilidir. Krefeld kentindeki kanalizasyon arıtma tesisinden çıkan suların, aslında Ren Nehri'ne geri akıtılacak kadar temizlenmiş olması gerekiyordu. Tesisten alınan suları, büyük cam şişelerde Krefeld Haus Lange Müzesi'nde sergileyen ve arıtma süreciyle tesisin nehrin zarar görmesindeki rolüne dikkat çeken Haacke'nin bu çalışması, Ren'in kirliliği hakkında kamuoyunda bir farkındalık yarattı. Tesisten çıkan su, ekstra bir filtrelemeden sonra arındırılarak içinde Japon balıklarının yüzdüğü bir havuza aktarıldı. Bu büyük akvaryumun hemen arkasındaki pencereden görünen orman manzarası, yaşayan ve yıkımın eşiğindeki iki ekosistem arasındaki kontrastı yansıtmaktaydı. Arıtma sürecinden artan su ise müzenin bahçesinin sulamasında kullanıldı. Bu çalışma, endüstriyel özellik içermeyen ve genellikle konutlardaki kullanımdan kaynaklanan atık suların ıslahı* konusunda önemli örneklerden biridir.



Resim 51. Rhine Water Purification Plant, Hans Haacke, 1972

* Su Kirliliği: İnsan faaliyetlerinden dolayı suyun fiziksel, kimyasal ya da biyolojik özelliklerinde ortaya çıkan olumsuz değişikliklerdir. Belediye kanalizasyonları ve katı atıklar, sanayi ve ticari faaliyetler sonucu oluşan katı ve sıvı atıklar, toksik maddeler, tarımsal gübre ve ilaçlar, hayvansal atıklar temel kirlenmelerdir. İçme, kullanma, rekreasyon, tarım ve endüstriyel faaliyetler için uygun olmayan kirlenmiş sular; içme sularının zehirlenmesine, akarsu ve göl ekosistemlerinin bozulmasına, su canlılarının ölmesi sonucu biyolojik çeşitliliğin azalmasına yol açar (Hasan Merdun ve Özer Çınar, "Su Kirliliği ve Kontrolü", **Çevre Kirliliği ve Kontrolü** (Ed. Özer Çınar), Ankara, Nobel Yay., 2008, s.2).

1973–1974 yıllarında Federal Almanya'nın başkenti Bonn'da Eğitim-Bilim ve Adalet Bakanlıklarının bulunduğu bina kompleksinde bir çalışma gerçekleştirmesi için davet edilen Haacke, projesine “*Proposal: No Man's Land*” adını vermiştir. Form olarak Bowery Seeds'e benzemekle birlikte, öngörülen mekan nedeniyle süreç, etki ve anlam olarak son derece farklıdır. 25 metre çapındaki dairesel bir alanın üzerine yerleştirilecek taşıyıcıdan düzensiz aralıklarla toprak dökülmesine dayanan bu tasarım, siyasal sistemin katı yapısına esnek bir alternatif oluşturacaktı. Böylece toprağın sahibinin olmadığı bir alan yaratmayı amaçlayan Haacke, dönemin Alman hükümetinin “*bu toprak parçasına ilişkin tüm haklardan vazgeçileceğine ve böylece herkese bu alana erişim hakkı tanınacağına*” dair uluslararası bağlayıcılığı olan bir anlaşma imzalamasını istemiştir.⁸²

Haacke'nin bu proje önerisi yetkililer tarafından reddedilse de, sanatçının 25 yıl sonra imza atacağı bir başka radikal çalışmanın temelini oluşturmuştur. Doğu ve Batı Almanya'nın birleşmesinden sonra başkentin Berlin'e taşınması ve Parlamento binası olarak Reichstag'ın seçilmesi üzerine Haacke yeni bir proje daveti aldı. 2000 yılında gerçekleştirdiği ve “*Der Bevölkerung*” (*To The Population – Nüfusa*) adını verdiği bu çalışmayı sanatçı, Reichstag'ın batı kanadına 1916'da yazılan “*Dem Deutschen Volkes*” (*To The German People – Alman Halkına*) yazısından yola çıkarak geliştirmiştir. Haacke, “Alman kanı” anlayışına karşılık, Alman toprağının egemenliğini vurgulamayı ve ülkedeki tüm nüfusu temsil etmeyi amaçlamaktadır. Bu bağlamda, 639 milletvekilinin kendi bölgelerinden 25'er kiloluk 2 torba toprak getirmelerini istedi. Daha sonra bu topraklar, binanın kuzey avlusundaki 6x21 metrelik tarha yerleştirilen ve tipografisi *Dem Deutschen Volkes* ile aynı olan 1,2 metrelik neon harflerden oluşan *Der Bevölkerung* yazısının etrafına döküldü. Yeni seçilen milletvekillerinin getirdikleri toprak eklenirken, görev süresi sona erenler için katkıda buldukları miktarla orantılı toprak tarhtan alınıyor. Bunun yanı sıra, yazının görülebileceği yerlere milletvekillerinin isimleri ve bölgelerini taşıyan plakalar asıldı.

⁸² Sue Spaid, a.g.k., s.28.



Resim 52. Der Bevölkerung, Hans Haacke, 2000

Oluşturulan bu yeni ekosistem, nüfusun barındırdığı çeşitliliği yansıtırken, doğanın mücadelesi ise demokrasi sürecini sembolize ediyor. Haacke'nin ifadesiyle, *“Son derece sıkı şekilde denetlenen bir bina olan Parlamento avlusunda, dışarıdan getirilen tohumların yarattığı bu ekosistem, öngörülemez ve özgür gelişimin bir örneğini oluşturuyor. Burası her şeyi planlama isteğinden muaf ve düzenlenmemiş bir alan, burası tüm nüfusa adandı.”*⁸³

3.3.3. Mierle Laderman Ukeles

Çevre ve toplumsal yaşam üzerine çalışmalarını sürdüren bir diğer isim ise, 1939 doğumlu New Yorklu sanatçı Mierle Laderman Ukeles'tir. 1960'larda Ukeles'in gerçekleştirdiği çalışmalar deneyseldi ve kadınların özgürlük hareketi ya da Vietnam Savaşı gibi olaylarla bağlantılı toplumsal çatışmaları görsel ya da sembolik olarak ifade ediyordu. Ukeles, ekolojik sürdürülebilirliğe toplumsal katılımı teşvik etmek ve insanları değişimin temsilcilerine dönüştürmek için “yönelme/aktarım” (*transference*) kavramının sanatçılar tarafından nasıl kullanıldığını ilgilieniyordu.

1969'da, kamusal–özel, doğa–kültür ve sanat–hayat arasındaki farklılıkları ifade eden, zıtlıkların ikili sistemlerini sorgulayan *“Maintenance Art”* (Koruma/Bakım/

⁸³ A.g.k., s.30.

Onarım Sanatı) isimli bir manifesto geliştirmiştir. Bu manifesto sanatçının toplumdaki yeriyle, günlük yaşamın sürdürülmesini birbirinden ayıran sınırları ortadan kaldırmayı öneriyordu. Ukeles sanatçının, çocuk bakımı, ev işleri ya da diğer günlük rutin işlerden soyutlanmasından memnun değildi. Bunların kişisel ve politik estetik değerler bağlamında tekrar yorumlanması gerektiğini düşünüyordu. Ukeles bu tavrını şöyle açıklamaktadır: “Mutlak gelişim iddia eden avangart sanat, bakım (onarım) materyalleri, aktiviteleri ve fikirlerinden etkileniyor. Ben bir sanatçıyım. Ben bir kadınum. Ben bir eşim. Ben bir anneyim. Bir sürü bulaşık, temizlik, yemek, tamir işiyle uğraşıyorum. Ayrıca ben sanat ‘yapıyorum’. Şimdi bu günlük işleri basit bir şekilde yapacağım ve bunları bilinç düzeyine çıkartıp, onları sanat olarak sergileyeceğim.”⁸⁴ Ukeles, bu sanatsal manifestosunu hayata geçirmek için kamusal temizlik eylemleri gerçekleştirmiştir.



Resim 53. Mierle Laderman Ukeles, 1973-1974

1976’da Ukeles, New York Temizlik Hizmetleri Bölümü’nde (*New York City Department Of Sanitation*) konuk sanatçı olarak maaşsız bir pozisyonu kabul etti.

⁸⁴ Greenmuseum.org

Yaşam odaklı konularla ve ekolojik devamlılıkla ilgili kamu katılımı ve diyalog içeren işler yapmayı teklif etmişti. Ukeles'in Temizlik Hizmetleri Bölümü'ndeki çalışmaları, büyük bir belediye örgütünün kısıtlarıyla başa çıkabilmek için bir sanatçının çok yönlü olması gerekliliğini ortaya koymuştur. Temizlik işçileri ile kentsel alanda çalışarak ve zarar görmüş alanları iyileştirerek, Ukeles sanatın toplumdaki rol ve sorumluluklarına yeni bir tanım getirmiştir. İşte bu yeni ve katılımcı bir estetik anlayışı olarak yorumlanabilir.

Ukeles yaratıcı enerjisini *Touch Sanitation* (1978–1984); *Flow City* (1983–günümüz); *Fresh Kills Çöplüğü* ve *Sanitation Garage* (1989–günümüz) gibi uzun soluklu projelere yoğunlaştırdı. Bu projeler insanlara, kentsel atık yönetimi konusunda bir bakış açısı sağlamayı amaçlıyor.*

Touch Sanitation; Ukeles'in şehrin yeni konuk sanatçısı olarak ilk projesiydi. Genel olarak şehrin ekolojik sistemlerinin bakımına ve özellikle “çöpçü” kelimesinin aşağılayıcı bir şekilde kullanılmasına dikkat çektiği bu çalışmasında Ukeles, New York şehrinde dolaşıp 8500 temizlik işçisiyle tokalaştı. İşçilerle olan konuşmalarını özenle kaydederek faaliyetlerini bir harita üzerinde belgeledi. Ukeles, halk arasında kullanılan olumsuz argo kelimeleri değiştirmek amacıyla işçilerin kişisel hikâyelerini, korkularını, kınanmalarını ve küçük düşürülmelerini belgeledi ve sonunda bu materyallerle bir multimedya sunumu gerçekleştirdi. Bu yolla Ukeles sanatını geleneksel dil klişelerini değiştirmek amacıyla kullandı; çöple uğraştıkları için herkesin uzak durduğu, ancak şehri yaşanılabilir kılan “görünmez insanlar” olan çöpçüler üzerinden toplumsal hiyerarşiyi sorguladı. Ukeles, Temizlik Bölümü'nde çalışanları “çöpçü” olarak görmüyor; aksine temizliği gerçekleştirenleri “*kentsel malzemeye ilgili bilgi,*

* Katı Atıklar: Üreticisi tarafından artık herhangi bir şekilde kullanılamayan ve değer taşımadığı için atılan gaz ve sıvı formlar dışındaki maddeler katı atık olarak nitelendirilir. Bu atığı oluşturan birey, kurum, kuruluş atık üretici olarak tanımlanmaktadır. Katı atığın üreticisi tarafından kullanılmıyor olması, üçünü kişiler için geri kazanım ya da kullanım değeri olmadığı anlamına gelmez. Katı atıkların toplanması ve bertaraf edilmesi; yasal düzenlemelerin sıklaşması, nüfus artışıyla birlikte kullanılabilir arazilerin azalması, hızla büyüyen kentlerde varolan atık depolama (deponi) alanlarının yetersiz kalması sonucu ortaya çıkan çevresel ve estetik sorunlar nedeniyle giderek önem kazanan bir konu haline gelmiştir (Nuri Azbar, “Katı ve Tehlikeli Atıklar ve Kontrolü”, *Çevre Kirliliği ve Kontrolü* (Ed. Özer Çınar), Ankara, Nobel Yay., 2008, s.34-35).

haritalandırma, izleme ve yeniden yerleştirme sistemi”⁸⁵ konularında uzmanlar olarak yorumluyor; böylece yaşamın, çoğu insanın kaçındığı, bu yönüne derin bir saygı ve anlayışla yaklaşıyor.



Resim 54. Touch Sanitation, Mierle Laderman Ukeles, 1978-1980

Elli yıldan fazla bir süredir New Yorkluların çöpleri Staten Adası’ndaki, dünyanın en büyük çöplüklerinden biri olan *Fresh Kills*’e gönderiliyordu. Bu çöplüğün kapasitesi 1986–1987 yıllarında günlük 29.000 ton ile zirveye ulaşmıştı. Mayıs 1996’da kentin belediye başkanı ve valisi, *Fresh Kills*’in artık çöplük olarak kullanılmayacağını ve parka dönüştürüleceğini açıkladılar. Son çöp boşaltımı 22 Mart 2001’de yapıldı, ancak daha sonra kısa bir süreliğine Dünya Ticaret Merkezi’nin yıkılması sonucu ortaya çıkan kalıntılar için yeniden açıldı. Ukeles, 1977’den beri üzerinde çalıştığı *Fresh Kills* için “beni buraya çeken büyüklüğü ve içinde barındırdığı çeşitlilik” ifadesini kullanıyor. 9 km²’lik çöplüğün %45’i, 27 ile 68 metre arasında değişen yükseklikteki dört büyük tepe oluşturan evsel atıklar kaplıyor. *Fresh Kills*, ABD’nin kuzeydoğusundaki en büyük alışveriş merkezi ile New Jersey petrol kuyuları arasında sıkışmış, ancak çevresinde dereler ve sulak alanların bulunduğu bir bölgede yer alıyor. Ukeles, “*bu tepeliklerin üzerine çıkıp etrafa baktığınızda kültürümüzü neyin şekillendirdiğini anlıyorsunuz.*”

⁸⁵ *Art in Action*, a.g.k., s.164.

Burası neden ve sonucun birleştiği yer”⁸⁶ diyerek çöplüğün çağdaş toplumlardaki rolü ve işlevine açıklayıcı yorum getiriyor.

Kent yönetimi, çöplüğü parka dönüştürme kararını açıkladığında, mimar ve şehir planlamacıların hoş bir rekreasyon alanı yaratma isteklerini takdirle karşıladığını ifade eden Ukeles’in, *“ben ise burada geçtiğimiz elli yılda olanları tamamen silmek, yok etmek istemiyorum”* diyerek sunduğu proje, çöplüğün bu toplumsal konumundan yola çıkarak tasarlanmıştır. Ukeles, projesinde çöplüğün üstünün bir “sevgi” tabakası ile kaplanmasını öneriyor. Bu “sevgi” tabakası New Yorkluların değer verdikleri objeleri bağışlamalarıyla oluşacak. Her bir parça şeffaf cam bir bloğa yerleştirilecek ve bu bloklar parktaki yollarda kullanılacak. *“Bu tepeciklerin altında 150 milyon tondan fazla çöp var. Bu milyarlarca kişisel reddedişi ifade ediyor. Bir şeyi attığımızda, o eşyayı kimliğinden sıyrıyor ve çöpe dönüştürüyoruz. Tüm bu reddedişlerden kaynaklanan kötü bir karma yarattığımıza inanıyorum. İnsanları; buradaki rollerini kabul etmeye ve kendi yaratıcı güçleriyle bu alanın derin anlamını bilinçli bir şekilde değiştirme sürecine katılmaya davet ediyorum. Burası dünyanın en büyük kent çöplüğü ve tutkuyla yapılacak çok büyük bir sanat çalışması gerektiriyor. Bu alana verilecek kültürel karşılığın zayıf kalması üzücü olacaktır. Bu yüzden bir milyon insandan, kendileri için maddi değil kişisel değeri olan bir şey yapmalarını ya da seçmelerini ve onu serbest bırakmalarını istiyorum. Bir zamanlar bu alana gönderilenler reddedilen şeylerdi. Şimdi ise, toplumla paylaşmak anlamına gelecek ve değersizleşmek yerine değeri artacak. Kültürümüzde eleştirilecek çok yön var ama her düzeyde yaratıcılığımızı kullanarak yaptıklarımızı dönüştürebiliriz. Fresh Kills dönüşüm yaratma gücümüzün bir sembolü, yaşayan bir müze olacak bir kamu alanıdır.”⁸⁷*

Ukeles; sanatı, toplum üyelerinin aktif öğrenmede yer almaları için bir araç olarak kullanmaktadır. Bireylerden, “sanatın” ve “işin” ne demek olduğunu tanımlayan estetik ve kültürel değerlerin sosyal yapısını tartışmalarını isteyen Ukeles için, toplumsal katılım ve eğitim, sanatsal işlerinin her zaman merkezinde yer almaktadır.

⁸⁶ A.g.k., s.164.

⁸⁷ A.g.k., s.165.

3.4. Doğada Sanat – Art in Nature

Bir sanatçı için doğada çalışmak, doğada yapılan diğer işler gibi ruhani bir boyut taşır. Çevresel Sanat kavramının ‘Doğada Sanat’ (*Art in nature*’ ya da ‘*nature art*’) olarak tanımlanan akımında doğa başrolde yer alır. Sanatçıların ortak özellikleri ise, doğayla kişisel ve ruhani bir deneyim yaşamalarıdır. ‘Doğada Sanat’ta sanatçının yanı sıra mekan ve bulunan malzemeler, yere özgü (*in-situ*) bu işlerin nasıl olacağına karar veren unsurlardır. Kullanılan materyallerin biçim ve içerik olarak özellikleri doğal olmaları, doğadan alınmaları ve tekrar doğaya karışmalarıdır. Sanatçı da, izleyiciyi doğa ile ilişkisine duyarlı hale getiren bir arabulucu rolündedir. Doğal bir çevrede, doğanın kendi malzemeleriyle çalışmak mekan ve materyal ile işbirliği içinde olmayı gerektirmektedir. Yapılan işin kırılabilirliği, işe belirgin bir insani boyut ekler.

Doğanın potansiyel yaratıcı enerjisiyle ilişki kurup izleyicisine içsel yollar sunan bu sanatçıların işlerinin büyük bir kısmı, gerçek hayattan çok, fotoğraflarda, belgelerde ve kataloglarda görülebilir. Bunun nedeni, bu tür işlerin ephemeral özellik taşımasıdır. Süreç ve mekan, bu çalışmaların yalnızca biçimleri olarak değil, aynı zamanda anlatımın özüne ilişkin olarak kavramsal bir boyutta ele alınır.

Bu akımın önemli isimleri olarak Alfio Bonanno, Andy Goldsworthy, Patrick Dougherty, David Nash sayılabilir. Alman sanat ve mimari grubu Sanfte Struktüren de doğada gerçekleştirdikleri çalışmalarla örnekler arasında yer almaktadırlar.

3.4.1. Alfio Bonanno

Yere özgü işlerini 1970’lerden beri sürdüren Alfio Bonanno’nun çalışmalarında, kullandığı her bileşenin kimliğini ve özünü sürdürmesi önemli bir unsurdur. Yarattığı doğa enstalasyonları, estetik olarak var olmanın ötesine geçerek, kendi iç dinamiklerini doğal döngüde devam ettirir. Sanatçı Danimarka, Humlebæk Köprüsü’nü şu şekilde açıklıyor: “1994’te Louisiana Sanat Müzesi için yaptığım iş, kesilmiş bir meşe ağacının açılıp küçük bir derenin üzerine uzatılmış bir köprü. Ağaç hala tarihi bir meşe ağacı gibi görünüyor. Eskiden nasıl bir ağaç olduğunu gösterir gibi ana dalları önüne doğru

yayılmış. Böylece, fonksiyonel bir iş ağacın kimliğini koruyarak ortaya kondu. Bir kez daha sembol ve materyal olarak kendi hikayesini anlatmaya devam etti.”⁸⁸



Resim 55. Humlebaeken Köprüsü, Alfio Bonanno, 1994



Resim 56. Humlebaeken Köprüsü, Alfio Bonanno, 1994

Bonanno, doğada yarattığı işlerinde materyal ve mekânla ilişkisini ise şöyle ifade ediyor: “Doğayla ya da doğanın içinde çalışmak, çeşitli ve bol malzemedен

⁸⁸ Alfio Bonanno, “Materials”, **Ecological Aesthetics Art in Environmental Design: Theory and Practice** (Ed. Heike Strelow), Basel, Birkhauser, 2004, s.98,100.

yararlanmak, teknoloji ile bunları paralel olarak keşfetmek benim için anlamlı ve gerekli. Bu şekilde çalışmak zor ve emek istiyor, özellikle bir işin ifade anı çürümeye ya da büyümeye bağlıysa. Diğer etkili faktörler iklim, arazinin kullanımı ve onun iş üzerindeki etkisi, arazinin arkeoloji, jeoloji ve biyolojisi. Bu işler etrafındaki çevreyle etkileşimde olduğu için hiçbir zaman kalıcı ya da statik değildir. Çok fazla kontrol edilemeyen doğal süreçlerle iç içe olan bu konuların hepsi ekoloji ve çevre ile ilgili olmanın yanı sıra, işin bütünleştiği ya da tezatlık içinde kaldığı mekan ve materyale ilgi çeker.”⁸⁹

Kullandığı materyallerin kullanımına dikkat çekmek, bizim için önemini vurgulamak ve onların kökenine inmek Bonnano'nun projelerinde can alıcı noktalardır. “Bu işlerde yaşayan bir tansiyon var... Doğrudan canlı, doğal malzemeler kullanılıyor, sürecin seni tam olarak nereye götürdüğü belli değil ve malzemenin sana ne söylemek zorunda olduğunu dinlemek ve hissetmek... Bu süreçteki diyalog sezgisel ve keskin olmalı, stüdyonuzda ortamınızı ve işini istediğiniz kadar değiştirip düşünebilirsiniz ama açık bir alanda belirli bir zamanınız varken çalışmak, geri dönüşünüz yok demektir, işiniz ilk seferde doğru olmak zorundadır.”⁹⁰



Resim 57. Insect Forest, Alfio Bonanno, 2004

⁸⁹ Alfio Bonanno, a.g.y., s.98.

⁹⁰ Alfio Bonanno, a.g.y., s.96.



Resim 58. Amager Ark, Alfio Bonanno, 2004



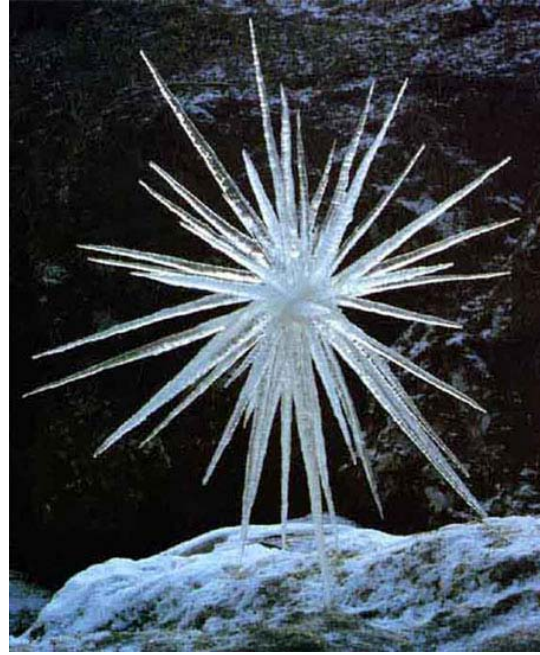
Resim 59. Alfio Bonanno

Alfio Bonanno'nun 2004 yılında yaptığı doğa merkezli işi Kopenhag havalimanına yakın, eskiden cephane test alanı olarak kullanılan bir bataklık arazide bulunmaktadır. Dört parçalı bu projede her bir enstelasyon, işin yapıldığı yerden alınan doğal malzemelerle oluşturulmuştur. Sanatçı, bu projenin yapım sürecinde şunları söylüyor: *“Bu mekân ve içindekiler kaçınılmaz bir ilham sunuyor. Bakıp dinliyorum ve mekân bana ne yapacağımı söylüyor. Bitmiş hali umuyorum ki, kullanılacağı,*

*farkındalık yaratacağı ve dikkat çekeceği için, etkinleşerek nefes alan canlı bir yer haline gelecek.”*⁹¹ Sanatçının doğal bir oyun alanı olarak nitelendirebileceğimiz bu çalışması, hem insanı hem de vahşi yaşamı kendine çekmektedir. Kullanılan malzemeler doğa tarafından sürekli ve yeniden şekillendirilmektedir. Alfio Bonanno'nun gerek bu projesinde, gerek diğer işlerinde malzemenin sürekli değişen karakteri, doğanın sahip olduğu potansiyele dikkat çekmektedir.

3.4.2. Andy Goldsworthy

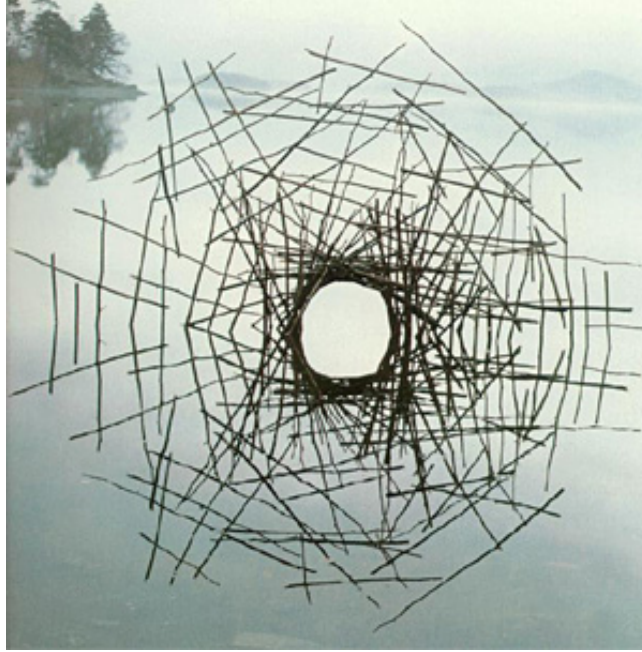
Enstalasyonları aracılığıyla insanların doğaya yeniden ve daha farklı bir gözle bakmasını sağlayan Andy Goldsworthy; doğal unsurları estetik değeri yüksek, görsel bir bütünlük içerisinde kullanıyor. Doğada bulunan materyalleri in-situ kullanan sanatçının eserleri, yeni bir “ekolojik” sanat ekolünün parçası; arazide, doğada gerçekleştirilen sanata yeni bir bakış açısı olarak görülebilir.



Resim 60. Icicles, Andy Goldsworthy

⁹¹ Angela Melkisetian, “Commissions, Alfio Bonanno”, **Sculpture Magazine**, April 2005, Vol.24, No.3, s.27.

Andy Goldsworthy, genelde mütevazı ve arazi sanatçılarına göre mikrokozmetik boyutta olan işleri ile doğaya müdahalesini en az düzeyde tutmaya çalışan bir sanatçıdır ve çalışmaları 1960'ların dev ölçekli arazi sanatı örnekleriyle kontrast oluşturur. İşe başlamadan önce materyali, iklimi, canlıları, bitkileri değerlendirmek için zaman ayıran Goldsworthy, işin yapılacağı bölgeye özgü doğal olanakları (kar, buz, meyveler, çimenler, yapraklar, ağaç parçaları, taşlar), organik ya da inorganik unsurları kullanmaktadır. Bulunan ve bir araya getirilen parçalar duyarlı bir bakış açısı ile esere dönüşürken, eserin oluşturulduğu yerin kendine özgü karakteri ve iklim şartları, işin var olmasını ve bir süre sonra değişime uğrayarak oluşturulan bütünün tekrar parça haline gelmesini sağlamaktadır.



Resim 61. Andy Goldsworthy

Goldsworthy'nin ifadesiyle, *“Bakmak, dokunmak, materyal, mekan, yapım süreci, form ve sonuçta ortaya çıkan işler bir bütündür. Birinin nerede bitip diğerinin nerede bittiğini söylemek zordur. Mekan yürüyerek bulunur; yön, hava ve mevsim tarafından belirlenir. Ben bir avcıyım, her günün bana sunduğu fırsatları değerlendiririm. Eğer kar yağıyorsa, karla çalışırım; yaprak dökümünde malzemem yapraklardır; devrilmiş bir ağaç dallar için kaynaktır. Bir yerde bir malzeme bulmak*

için orada keşfedilecek bir şeyler olduğunu hissederek dururum. Orası benim öğrendiğim yerdir. Aynı yerden birçok kez geçmiş ya da orada çalışmış olabilirim, bazı yerlere tekrar, daha derine inmek için giderim. Bir mekanla ilişki uzun zaman içerisinde katman katman oluşur. Böylece bir yerdeki değişikliklerin daha çok farkına varırım. Yere eğilip aldığımız basit bir akçaağaç yaprağının suya düşünce aldığı rengin yoğunluğuna inanamazsınız. Akçaağaç yaprağını suyla birlikte anlamaya başladım, ama bu sadece bir yol. Tüm materyallerin doğalarını keşfetmek için bir yol vardır. Hareket, değişim, ışık, büyüme ve çürüme doğanın yaşam kanalları ve benim işlerimde yansıtmaya çalıştığım enerjilerdir. Bir yaprak, kaya, dal ile çalıştığımda bu sadece materyalin kendisi değil, içindeki ya da çevresindeki yaşam süreçlerine dair bir yaklaşımdır, o materyalle çalışmayı bıraktığımda da bu süreçler devam eder.”⁹²



Resim 62. Japanese maple leaves stitched together to make a floating chain, Andy Goldsworthy

⁹² John K. Grande, **Balance: Art and Nature**, s.90-91.



Resim 63. Yellow Elm Leaves Laid over a Rock, Andy Goldsworthy, 1991

Andy Goldsworthy taş, yaprak, dal gibi doğal materyalleri bir araya getirerek yaptığı heykellerde, hiçbir yapıştırıcı kullanmıyor. Bu nedenle sanatçının, doğada Parçaları birleştirme ve yaratma sürecinde son derece sabır isteyen bir süreçtir.



Resim 64. Arch, Andy Goldsworthy, 1997



Resim 65. Andy Goldsworthy

Goldsworthy'nin organik ya da inorganik unsurları birleştirerek oluşturduğu doğa asamblajları çalıştığı çevreye duyarlılaştırılmış, buldukları yerle bütünleşmiştir. Materyale yaklaşımı ve kullanımı ile kurallı bir sanat anlayışının dışında olan Goldsworthy'nin, sanatın bugününe ve geleceğine en önemli katkısı, dünyada bizi çevreleyen elementlere temel bir saygıyı içeren duyarlı dokunuşlarıdır. Çeşitliliğini pek fark edemediğimiz doğada Goldsworthy'nin böylesine basit ancak sınırsız elementlerle çalışmasındaki potansiyel, onu sadece bir sanatçı değil, bakış açısı ölümsüzlüğe saplanıp kalmamış bir yaratım kaynağı da yapmaktadır.

3.4.3. Patrick Dougherty

Amerikalı sanatçı Patrick Dougherty, enstelasyonlarını gerçekleştirdiği alanlardan topladığı ağaç dallarını kullanarak, onları eğip şekillendirerek, birleştirerek büyük ölçekli çalışmalar gerçekleştirmektedir. Başlangıçta kille çalışan Dougherty, daha büyük boyutlu eserler için dalları düşünmeye başlar ve aslında kille özdeşleştirdiği akışkanlık, dolaysızlık, yüzeyde iz bırakma kolaylığı gibi özelliklerden kaynaklanan düşünceleri bu yeni materyale uygulamaya başlar. İşlerinde çizimin de doğrudan etkisi görülür; özellikle çizgilerin tek tek aynı yöne doğru atılmasıyla oluşan form duygusunun dalların aranje edilmesine olanak sağlamasında .



Resim 66. Just Around the Corner, Patrick Dougherty, 2003

Son 15 yıldır Japonya'dan İtalya'ya, Meksika'dan Danimarka'ya dünyanın birçok yerinde park, bahçe, müze ve galerilerde 150'nin üstünde enstelasyon yapan Dougherty'nin ephemeral işlerindeki çizgisel düzenleniş, yapılandırma ve doku; boşlukta oluşan bir ağaç ev, bir geçit veya helezonik bir kule olarak karşımıza çıkabilir. Yarattığı fantastik formlar, hayvanların inşa ettikleri yapılar ile hem yöntem, hem de görünüş olarak benzerlikler taşır. Bir kunduzun evini inşa etmesinde izlediği yol ya da bir kuş yuvası Dougherty'nin heykellerinde yansıma bulur.

Dougherty, çalıştığı malzemeye ilişkisini şu şekilde açıklıyor: *“Ağaçlara bir materyal olarak ilgim, yakınlığım Kuzey Carolina, Southern Pines kasabasının çevresindeki ormanda gezerek geçirdiğim çocukluk yıllarıma dayanır. Sık çalılıkların olduğu ve kışın ağaçların çıplak dallarında birbirini kesen damarların açıkça görülebildiği bir yer. Yetişkin bir heykeltıraş olduğumda, bu dal parçaları bol ve yenilenebilir bir kaynak olarak beni kendisine çekti. Fidanların doğalarından kaynaklanan bir kaynaşma yöntemleri olduğunu fark ettim, dallar kolayca birbirlerine dolanıyordu. Bu budaklı ve pürüzlü yapı malzemeyi çeşitli büyük formlara dönüştürmenin anahtarı oldu.”*⁹³ Böylece ağaç dalları, Dougherty'nin assemblajlarında

⁹³ Alessandro Rocca, **Natural Architecture**, New York, Princeton Architectural Press, 2007, s.161.

yeni bir anlam kazanır, sanatçı malzemesinin kolay eğilip bükülebilir oluşuna, esnekliğine, ton ve doku özelliklerine büyük değer verir.



Resim 67. Sortie de Cave, Patrick Dougherty, 2008



Resim 68. The Summer Palace, Patrick Dougherty, 2009

Dougherty'nin çalışmalarında önce projenin eskizi çizilir, ardından çalışma başlar. Kullanılacak doğal formun seçimi için doğa gözlemlenirken, toplanan dallar uzunluk, esneklik, dayanıklılık gibi özelliklerine göre ayrı gruplarda istiflendikten sonra inşa etme işlemine başlanır. İşin tamamlanması kararı ise zaman içinde yine doğal

olarak ortaya çıkar. Yapı, biçim ve bağlantıların çeşitliliği hem enstalasyonların en küçük parçalarında hem de bütününde görülebilir. İşin yapım süreci, devamlı tekrarlanan hareketlerden oluşan dairesel, döngüsel bir süreçtir. Bunun yanı sıra, Dougherty işlerini geleneksel sepet örme tekniğinden yola çıkarak tasarladığını da ifade eder.⁹⁴

Çalışmalarında gönüllülerden de yardım alan Dougherty'nin, özellikle park, bahçe gibi dış mekanlarda gerçekleştirdiği işler, çoğu zaman insanları şaşırtan, buldukları alanda mevsim değişimlerini yansıtan, mümkünse çocukların etrafında oynayabileceği masalsı, gizemli yapılarıdır.

3.4.4. David Nash

Britanyalı sanatçı David Nash 1970'lerin başından beri ağaçlarla çalışarak heykeller yapıyor. Aynı zamanda duyarlı bir çevreci olduğu için devrilmiş ağaçları ya da budanan dalları kullanıyor ve tahtadan geriye kalıntı bırakmıyor. Örneğin, küçük dallar çizimler için karakaleme dönüşebiliyor. Konuya bakış açısını “*yaptığım işin ve yaşamımın doğanın dengesini ve sürekliliğini yansıtmamasını istiyorum*”⁹⁵ cümlesi ile dile getiren Nash'in en bilinen eserlerinden biri 1977 yılında başladığı “*Ash Dome*” (Dişbudak Kubbe). Sanatçı Ash Dome'u, geleceğe olan inancını yansıtan bir eylem olarak tasarladığını ve 21. yüzyıl için bir heykel gerçekleştirdiğini ifade etmektedir. Bir Budist öğretisine göre “doğaya hükmetmeye çalışmak yerine elbirliği yaparsak onunla daha iyi anlaşabiliriz”. Ash Dome'da, 22 dişbudak fidanı yaklaşık 9 metre çapında bir daire oluşturacak şekilde dikilmiş ve budanarak 18 yıl sonunda kubbe şeklinde büyümeleri sağlanmış. İlk fidanlar koyunlar tarafından yendiği için yeniden dikmek zorunda kalan sanatçı, ikinci denemede çitle koruma oluşturmuş. Ayrıca, dişbudakların büyümelerini hızlandırmak ve rüzgârdan korunmalarını sağlamak için etraflarına huş ağaçları da dikilmiş. Dişbudak Kubbe'nin bizlere yansıttığı sanat; insanın da bir parçası olduğu doğanın gelişen yaşamına dairdir.

⁹⁴ John K. Grande, a.g.k., s.229.

⁹⁵ Alessandro Rocca, a.g.k., s.13.



Resim 69. Ash Dome, eskiz, David Nash, 1977



Resim 70. Ash Dome, David Nash, 2000

3.4.5. Sanfte Strukturen

Sanatçı, mimar ve çevrecilerden oluşan Sanfte Strukturen grubunun 1985'te başlattığı çevresel sanat projeleri, Mezopotamya'da Sümerlerin gerçekleştirdikleri sazlık yapılardan esinlenen söğüt desteleri tekniğinin uygulanmasına dayanmaktadır. Canlı mimari olarak adlandırılabilen bu eserlerin yapımında, sanat öğrencileri ve gönüllülerden destek alan ekip tarafından bugüne değin Almanya, İsveç, Belçika, Polonya, Avusturya ve İsviçre'de elliden fazla söğüt projesi gerçekleştirilmiştir.

Mart – Nisan 1998’de farklı ülkelerden 300 gönüllü ile birlikte gerçekleştirilen The Auerworld Palace projesi, topluluk bilinciyle hareket eden bir grubun enerjisinin doğal bir yapının inşasına yansması olarak değerlendirilebilir. Toplumsal bir etkinlik olan bu sürecin sonunda, ortaya çıkan eserin de yine topluluk aktiviteleri için bir merkez olarak kullanılması tasarlanmıştır. Son derece sakin bir kırsal bölge olan Weimar ve Naumburg arasında yer alan bu ilk Yaşayan Söğüt Sarayı turistlerin de yoğun ilgisini çekmektedir.



Resim 71. Sanfte Strukturen,

4. EKOLOJİK SANATIN KURUMSAL GELİŞİMİ

Dış mekânlardaki organik yaratım sürecine karşı bir ilgi geliştiren sanat dünyası sayesinde 1969 yılında Cornell Üniversitesi'ndeki “*Andrew Dickson White Museum of Art*” ilk yeryüzü sanatı (*earth art*) sergisini sunmuştur. Bu sergide Hans Haacke, Richard Long, Robert Morris, Dennis Openheim ve Robert Smithson gibi isimler yer almıştır. Sergiye katılan sanatçılardan bazıları doğayı binanın içerisine taşırken bazıları kampüste -yere özgü- dış mekân işleri gerçekleştirmişlerdir.⁹⁶

Günümüzde, sanatçıların büyük ölçekli eserlerinin doğaya zarar vermeyecek şekilde olmasına dikkat edilmektedir. Yasal düzenlemeler ve çevreci örgütlerin baskıları nedeniyle sanatçılar yaptıkları işlerin çevreye etkisini düşünmek zorundalar. Örneğin ABD’de sanatçılar, 1970’lerden bu yana federal düzeyde uygulanan Ulusal Çevre Politikası Yasası (*National Environmental Policy Act – NEPA*) ile kamu arazisi üzerinde gerçekleştirecekleri projelerin çevresel etki değerlendirme raporlarını göz önüne almak durumundalar. Daha sonra, federal yasayı izleyerek bazı eyaletler de benzer düzenlemeler gerçekleştirmişlerdir. 1970’te kabul edilen Kaliforniya Çevre Kalitesi Yasası’na göre, herhangi bir proje, özel mülk üzerinde bile olsa, doğal habitatlar üzerindeki etkisinin incelendiği çevresel değerlendirme raporuna göre verilecek eyalet ya da yerel yönetim iznine tabidir.⁹⁷

Bu bölümde, kâr amaçlı bir girişim olarak Ocean Earth Development Corporation; yerel bir örgütlenme örneği olarak TICKON Uluslararası Sanat ve Doğa Merkezi; çevre sorunları konusunda toplumu bilgilendirmeyi amaçlayan gezici “Hassas Ekolojiler” sergisi; uluslararası ölçekte faaliyet gösteren Ecoartspace; sanal bir müze olarak tasarlanan greenmuseum.org; açık alan heykellerinin kent merkezinde oluşturulan bir parkta sergilenmesini sağlayan Seattle Sanat Müzesi Olympic Heykel Parkı ve son olarak Türkiye’de çevresel sanatın en önemli kurumsal yapılanmasını oluşturan Sanart’a yer verilmiştir.

⁹⁶ Amy Lipton ve Patricia Watts, a.g.y., s.91.

⁹⁷ Carly Berwick, a.g.m., s.115.

4.1. Ocean Earth Development Corporation

Ocean Earth Development Corporation (OEDC) 1980’de kurulan kâr amaçlı bir girişimdir. Sanatçı, mimar ve bilim insanlarından oluşan grup, çoğunlukla medya kuruluşları için küresel ekolojik ve jeopolitik sorun noktalarını uydu görüntüleriyle izleyip analizlerini yapıyor. Alternatif enerji kaynakları üzerine de araştırmalarını yoğunlaştıran *Ocean Earth*, sürdürülebilir ve sağlıklı kentsel habitatlar yaratmak için, planlama ve tasarımlarında temiz hava ve su, dolaşım alanı ve ekosistem gözlemlerine öncelik vermektedir. Kendilerini, sanatçıların tasarladıklarını günümüz dünyasında, kentte, peyzajda ve medyada gerçekleştiren bir araç olarak tanımlamaktadırlar.

4.2. TICKON (Tranekaer International Centre for Art and Nature)

Danimarka’ya bağlı Langeland adasının merkezinde yer alan Tranekaer Kalesi ve aynı adlı köyde kurulan TICKON Uluslararası Sanat ve Doğa Merkezi, kâr amacı taşımayan bir girişimdir. Kendilerini, klasik anlamda kurumsal bir yapıdan çok, sponsorların desteği ile çevresel sanatın önemli isimlerini Langeland’a davet ederek gerçekleştirdikleri çalışmaların sergilenmesini sağlayan bir proje olarak tanımlamaktadırlar. Doğayı itici güçleri kabul eden bu sanatçıların işleri, içinde buldukları çevre ile bütünleşmektedir. Kimi sanatçılar için bu bütünleşme öyle kavramsaldır ki yalnızca bir fotoğraf ile yansıtılabilir; kimilerinin kullandığı mekan ormandır; kimileri büyüyen ve yok olan doğal materyallerle, kimileri kemik ve taşlarla, kimileri de sözcükleri ve rüzgârın fısıltısını kullanarak eserlerini yaratır. “*TICKON, insanlıkla doğa arasında yeni bir ilişki oluşturmaya adanmış bir sanat anlayışının denendiği bir sahadır. Kesinlikle savunmasız durumda olan gezegenimizin iyileştirilmesi için çaba gösteren sanatçılara göre bu ilişki son derece önemlidir.*”⁹⁸

Alfio Bonanno’nun koordinatörlüğünü yaptığı TICKON’da Andy Goldsworthy, Alan Sonfist, David Nash, Herman de Vries, Nils Udo, Hermann Prigann, Marc

⁹⁸ John K. Grande, a.g.k., s.1.

Barbarit & Gilles Bruni, Guiliano Mauri ve Patrick Dougherty gibi sanatçıların eserleri yer almaktadır.⁹⁹

4.3. Hassas Ekolojiler Sergisi

“Hassas Ekolojiler: Çağdaş sanatçıların yorum ve çözümleri” (*Fragile Ecologies: Contemporary Artists’ Interpretations and Solutions*) adlı gezici sergi, aktivist ve çevreci sanatı tarihini kültürel bağlamda ele alarak geniş bir bakış açısı sunmuştur.¹⁰⁰ Ana fikri farklı çevrelerden ve konumlardan çeşitli sanatçıların ekosisteme dair projelerini bir araya getirmek olan sergi, aynı zamanda çağdaş sanatçıları değişimin aktörleri olarak görmektedir.

Bu sergide yer alan eserlerden biri *Breathing Space for the Sava River*’dır. Helen Mayer Harrison ve Newton Harrison’ın 1988–1990 yılları arasında gerçekleştirdikleri bu çalışma, Yugoslavya’daki Sava Nehri’nin ısınması ve kirlenmesinden etkilenen ve buna yol açan bireyler ve topluluklarla ilgili fotografik kolajlar, çizimler ve yazımları içeriyor.

4.4. Ecoartspace

Ecoartspace, işlerinde çevre bilincini artırmayı amaçlayan ve insanlarla doğa arasında sürdürülebilir bir ilişkiye dair imgelemleri kullanan sanatçıları destekleyen bir organizasyondur. 1997’de Los Angeles’ta sanat yazarı Patricia Watts tarafından sanat ve doğa merkezi olarak kurulan ve bu konudaki ilk internet sitelerinden biri olan *Ecoartspace*, 1999’da New Yorklu küratör Amy Lipton’ın katılımıyla kâr amacı taşımayan bir örgüte dönüşmüştür. Uluslararası ölçekte projelere imza atan organizasyonun aktiviteleri arasında sergiler; doğanın sanat ve kültürle ilişkisi hakkında paneller; okullarda sanat ve çevre hakkında eğitim programları; ekolojik sorunlarla ilgilenen sanatçılar, müzeler, işyerleri, hükümet yetkilileri, koleksiyoncular, kamu

⁹⁹ “TICKON-Tranekaer International Centre for Art and Nature”, <http://www.sculpture.org/documents/parksdir/p&g/tikon/tikon.shtml>, erişim tarihi: 23.08.2009.

¹⁰⁰ Patricia C. Phillips, “Fragile Ecologies”, *ArtForum*, March 1993, http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_n7_v31/ai_13904398, erişim tarihi: 28.02.2008.

yöneticileri, galeriler, eğitimciler ve bilim insanları için danışmanlık ve enformasyon hizmetleri yer almaktadır.¹⁰¹

4.5. Greenmuseum

Greenmuseum.org girişimi; sanatçıların, kâr amacı gütmeyen toplulukların, sanat kurumlarının çevresel sanat deneyimlerini bir araya getiren, bu konuda sanatçıların karşılaştıkları zorlukları paylaştıkları online bir müze olarak tasarlanmıştır.¹⁰² Yönetim kadrosu gönüllülerden oluşan ve sanatçılar ile sanatseverlerin bağışlarıyla sürdürülen bu girişim; yayınladıkları ve derledikleri makaleler, sanatçı portfolyoları ile ekolojik ve çevresel sanat üzerine önemli kurumsal bir yapı haline dönüşmüştür.

Sitede, eserlerini doğada ya da doğal malzemeler kullanarak gerçekleştiren, ekolojik duyarlılığa sahip, aktivist, eğitici, kamusal ve işlevsel yanı güçlü 130'a yakın sanatçı ya da sanat topluluğunun, çevresel ve ekolojik sanata ilişkin görüşlerine, kendi işlerine ait açıklamalarına yer veriliyor. İletişim bürosu Kaliforniya, ABD'de yer alan greenmuseum.org, geniş bir sanat koleksiyonuna sahip dört duvarla çevrili klasik bir müze anlayışı yerine, sahip oldukları çevreci değerleri yansıtan eserleri internet aracılığıyla milyonlarca insanla paylaşıyor. İlgililerin kendi kentlerinde gerçekleştirilen kimi eserleri ekosistemlerinde, doğal ortamlarında, parklarda, bahçelerde görmelerini sağlıyor. Sanatçıların ephemeral işleri ise, site-müzenin arşivinde yer alıyor. Böylece dünyanın her yerinden binlerce çevresel sanat eseri, kayıt altına alınmış oluyor.

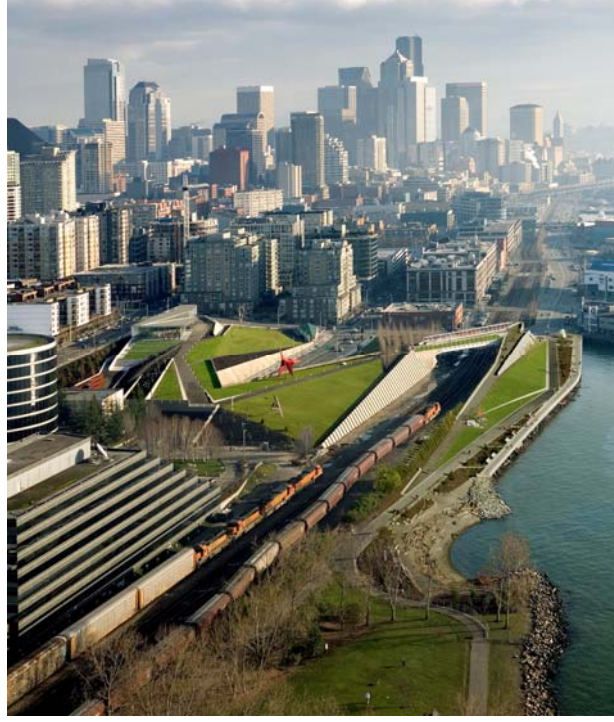
4.6. Seattle Sanat Müzesi Olympic Heykel Parkı

Ekolojik sanatın kurumsal gelişimine güncel bir örnek olarak Seattle Sanat Müzesi'nin (*Seattle Art Museum – SAM*) kent merkezinde kurduğu 36,000 m²'lik Olympic Heykel Parkı (*Olympic Sculpture Park*) verilebilir. Bu projeye Seattle Sanat Müzesi, eski bir sanayi bölgesini restore etmeyi amaçlarken aynı zamanda dış mekan heykelleri ve kamusal kullanım için eşsiz bir alan da sağlamış oldu. Parkın yenilikçi tasarımı; sanayi alanının yeniden değerlendirilmesi, somon balıkları için yeni bir habitat

¹⁰¹ Sue Spaid, a.g.k., s.149; Ecoartspace websitesi, <http://www.ecoartspace.org/aboutus.html>, erişim tarihi: 11.07.2009.

¹⁰² <http://greenmuseum.org>, erişim tarihi: 17.08.2009.

yaratma, yerel bitkilerin yaygın kullanımı ve yağmur sularının alanda biriktirilip kullanılması gibi geniş bir yelpazeye yayılan çevresel restorasyon hedeflerinin gerçekleştirilmesine olanak sağladı.



Resim 72. Seattle Sanat Müzesi Olympic Heykel Parkı

1910’da yakıt depolama ve taşıma tesisi olarak kurulan alanın arazisi ve yer altı suları petrol atıklarıyla kirlenmişti. 1990’larda temizliğine başlanan alandan 120,000 ton kirlenmiş toprak çıkartıldı ve yer altı sularını temizleme sistemi kuruldu. Kullanılan restore edici mühendislik yöntemleri sayesinde kıyı şeridi ve arazi, orijinal topografiye uygun hale getirildi; bitki ve hayvan çeşitliliği sağlandı.¹⁰³ Ocak 2007’de içlerinde Lousie Bourgeois, Alexander Calder, Richard Serra, Claes Oldenburg gibi sanatçıların da yapıtlarının bulunduğu 21 eserle açılışı yapılan Park, Seattle kent merkezindeki en önemli yeşil alanlardan biri olma özelliğine sahiptir.

¹⁰³ Seattle Art Museum Olympic Sculpture Park, Tanıtım Kitapçığı, Seattle, 2007, s.2.

4.6. Sanart

Çevresel sanatın kurumsal gelişimi açısından Türkiye'deki en önemli örnek 1991 yılında kurulan Sanart'tır. Sanart Görsel Sanatları Destekleme Derneği misyonlarını, dünyayı ilgilendiren önemli konuları seçerek sanat etkinliklerini düzenlerken, sanatın özünü anımsatmak ve yaşatmak olarak açıklamaktadır. 1997'de ODTÜ'nün katkısıyla düzenlenen 3. uluslararası sempozyum ve sanat etkinliklerinin ana başlığını "Sanat ve Çevre" olarak belirleyen dernek, bu etkinlik kapsamında sanat ve çevre konusunu disiplinlerarası ve çok boyutlu bir şekilde ele almıştır. Dernek Başkanı Prof. Jale Erzen, bu sempozyumun gerçekleşme nedenini "*ekolojik kaygıların 20. yüzyıl sonuna doğru tehditkâr bir şekilde hissedilmesine cevap*" olarak açıklamıştır.¹⁰⁴

Sanart'ın 2. Uluslararası Sanat ve Çevre Sempozyumu ise 20–22 Ekim 2000 tarihleri arasında Türkiye'den ve yurtdışından konularında söz sahibi otuzun üstünde katılımcı ile yine Ankara'da düzenlemiştir; burada sunulan bildiri ve konuşmalar kitap olarak yayımlanmıştır. Sempozyumda sunulan bildiriler "Çevre: Kuram ve Söylem", "Yeryüzü: Düzenler/Biçimler", "Doğa Gözlemleri", "Kent ve Mimari" ve "Sanat" olmak üzere beş alt başlıkta toplanmıştır.

Görüldüğü gibi, çevresel sanat akımını bireysel çalışmaların ötesine taşımayı amaçlayan ve bu konuda müze, park, internet, dernek, şirket gibi farklı mecralarda faaliyet gösteren kurumlar, hem dünyada hem de Türkiye'de, sanatsal düzlemde doğa, peyzaj ve çevre sorunları alanında sanatçıları ve izleyicileri bir araya getiren platformlar olarak değerlendirilebilirler.

¹⁰⁴ Jale N. Erzen, "Sempozyum (1995) ve Kitap", **Sanat ve Çevre** (Der. Jale Nejdet Erzen ve Pelin Yoncacı), Ankara, Sanart ve TMMOB, 2007, s.1.

SONUÇ

Geçmişten günümüze pek çok sanatçı için konu ve çalışma mekânı olan doğa; yaratılan eserler aracılığıyla onu nasıl tanımladığımızın da bir göstergesidir aynı zamanda. İlkel insandan günümüze, doğa ve doğal süreçler estetik ya da teknik olarak yaratı sürecinin bir parçası olmuştur. Bir diğer ifadeyle doğa, tarih öncesi çağların mağara resimlerinden günümüzün fotoğrafçılığına kadar her zaman “kayıt” altına alınmıştır. Doğanın özne olarak sanatın içinde yer alması, kullanılan yöntemler değişse bile, hiç şüphe yoktur ki devam edecektir.

Sanayileşme süreciyle birlikte, insanların doğayı sadece kendi gereksinimleri için bir kaynak havuzu olarak görme yanılgıları, bugün küresel boyutta yaşanan ekolojik krizin temelinde yer almaktadır. Sanatçı duyarlılığı; aşırı tüketime dayalı ekonomik sistemi, çevresel kirliliğe yol açan insan etkinliklerini, ekosistemlerin doğal döngülerine zarar veren uygulamaları eleştiren bir bakış açısına sahip olmayı gerekli kılar. Çağdaş çevresel sanat ise, ekolojik bozulmanın; sosyal, kültürel ve politik etmenlerini düşünmemiz için görünenin arkasına bakmamızı istemekle kalmaz, sunduğu eserler ile sanatın estetik boyutunu da etkileyici bir şekilde ortaya koyar.

Günümüzde ekolojik sanat olarak da algılayabileceğimiz çevresel sanat anlayışı; 20. yüzyılın son döneminden günümüze, heykeldeki önemli sanat akımlarından biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Klasik anlamda heykel kompozisyondaki hacim, boşluk, yer, denge gibi birimlerle; sis, yağmur, güneş, mevsimler gibi doğal döngülerin bir arada önem taşıdığı bu eserleri; sanatçıların tüketim, kirlilik ve atık üretme üzerine kurulu bir kültürün parçası olmaktan dolayı hissettikleri hayal kırıklığının bir ifadesi; ya da aşırı nüfus artışı, sanayileşme, doğal kaynakların tüketilmesi, küresel ısınma gibi sorunların yol açacağı felaketler nedeniyle giderek derinleşen endişenin sanatsal düzlemde bulduğu yankılar olarak ele alabiliriz. Elbette sanatçıların tüm bu çevre sorunlarını çözmeleri beklenemez. Hatta sonuçta ortaya sanatsal veya bilimsel iyi bir eser çıksa dahi sorunların büyüklüğü karşısında bu çabalar önemsiz ve yetersiz görülebilir.

Bu çalışmada eserleri irdelenen çağdaş sanatçılar; restorasyon, eğitim, çevre bilimleri gibi disiplinlerle birlikte, doğa ve insan arasında sürdürülebilir bir dengenin kurulmasını estetik düşünce ekseninde gerçekleştirmektedirler. Bu çerçevede Brookner, Denes, Sonfist, Johanson, Harrison çifti gibi sanatçılar, insan etkinlikleri nedeniyle zarar görmüş doğal ortamları iyileştirmekte ve doğal döngülerden soyutlanmış kent yaşamı içerisindeki insanların parklar, havuzlar gibi yapay çevre unsurlarıyla da olsa, doğayla yeniden bağlantı kurmalarını sağlamaktadırlar. Çevresel bozulmaya dikkat çekmek isteyen bu sanatçıların işlerinde, göller, ormanlar, ağaçlar ve bitkiler, hayvanlar ön plandadır.

Öte yandan, özellikle biyoloji, zooloji, botanik, kimya gibi fen bilimlerini, mühendislik ve teknolojiyi modern insanın çevre üzerindeki etkisine dikkat çekmek için yaratı platformuna taşıyan isimler de çevresel sanatın önemli örneklerini sunmaktadırlar. Ağır metallere kirlenmiş arazilerin doğal yöntemlerle temizlenmesi yönündeki çalışmaları sanatsal bir duyarlılıkla dile getiren Chin ya da su ekosistemlerini inceleyen Ballangée gibi sanatçıların bilim insanlarıyla gerçekleştirdikleri işbirliği, ortaya çıkan işlerin disiplinler arası ve çok boyutlu yönünü gözler önüne sermektedir. Böylece, çevresel zararı azaltma girişimleri estetik bir boyut kazanmaktadır.

Sanatı, içlerinde buldukları siyasal ve toplumsal yapının önemli bir boyutu olarak kullanan Haacke, Beuys, Ukeles gibi sanatçılar ise, ekolojik sorunların gündeme taşınması için eylemci bir tavır benimsemişlerdir. Bu sanatçılar özellikle enstalasyonları ve performansları aracılığıyla doğayı, yalnızca fiziksel değil, düşünsel ve algısal olarak da eserlerine yansıtılmışlardır. Bu irdelemeler ışığında ulaştığımız sonuç, çevresel sanat akımını benimseyen sanatçıların ana kaygılarından birinin, küresel ya da yerel çevre sorunlarını sanatsal bir platformda dile getirerek bu konuda toplumsal bilinç yaratmak olduğu varsayımımızı desteklemektedir.

Öte yandan, eserlerini oluştururken kullandıkları doğa unsurlarını; çevresel sorunların ifade edilmesi olarak değil, salt sanatsal ve estetik birer yaklaşım tarzı içinde ele alan sanatçıların; doğal mekânlarda gerçekleştirdikleri eserler, bu çalışmada Land Art ve Art in Nature olarak iki farklı kategoride ele alınmıştır. Bu akımların ortak

yönleri olarak; sanatçının yanı sıra doğanın yaratı sürecinde belirleyici bir unsur olarak yer alması, doğal döngülerin; eserlerin kalıcılığı ve geçiciliği üzerindeki etkisi ve sanatçının, eserlerin oluşum süreçlerindeki performatif yaklaşımları göze çarpmaktadır. Bu iki yaklaşım arasındaki zıtlıklara gelince; Art in Nature alanında incelediğimiz sanatçıların doğadan toplanan materyallerle oluşturdukları eserlerdeki kırılğan, ekolojik anlamda doğayla barışık, alçakgönüllü yaklaşımın aksine, Land art'ın devasa boyutları, zaman zaman yabancı malzeme kullanımı, yapıldığı alanın ekosistemine müdahalesi, dikkatimizi çekmektedir.

Sonuç olarak, gelişen teknolojinin yardımı ile insanın doğayı değiştirebilme yetisinin sanat alanındaki en bilinen örneklerini yaratan Christo, Smithson ve Heizer gibi sanatçıların yanı sıra; Goldsworthy, Bonnano, Denes ve Chin gibi doğayla birlikteliklerini daha içsel ve iyileştirici süreçte ele alan çevresel sanatçılar incelendiğinde, 1960'larda başlayan çağdaş anlamda doğa – sanat ilişkisinin, doğayı farklı malzeme ve yöntemlerle şekillendiren bir anlayıştan; ekosistemlere duyarlı, doğayla organik bir yaratım ilişkisine giren bir ekolojik sanat anlayışına dönüştüğü görülmektedir. Doğal döngülere ve tüm ekosistemlere saygılı bir yaşam tarzının ve sanat anlayışının benimsenebilmesi için günümüzde çevresel sanat; eğitsel ve aktivist çalışmalar aracılığıyla sosyal çevreye bağlanarak, bireysel ve toplumsal bakış açısında değişim ve algısal farkındalık yaratabilme potansiyeline sahiptir. Böylece toplum bireylerinin; kentsel ve doğal dünyaları arasında bağlantılar kurarak doğa – kültür diyalektiğinin belirleyici noktalarını bir arada yaşatmayı amaçlamaktadır.

KAYNAKÇA

TÜRKÇE

Kitap ve Kitap Bölümleri

AZBAR, Nuri, “Katı ve Tehlikeli Atıklar ve Kontrolü”, **Çevre Kirliliği ve Kontrolü** (Ed. Özer Çınar), Ankara, Nobel Yay., 2008.

BOOKCHIN, Murray, **Toplumsal Ekolojinin Felsefesi** (Çev. R.G. Ögdül), İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 1996.

ÇEPEL, Necmettin, **Doğa, Çevre, Ekoloji ve İnsanlığın Ekolojik Sorunları**, İstanbul, Altın Kitaplar, 1992.

DARÇIN, Emine Selen ve GÜÇLÜ, Yüksel, “Biyolojik Çeşitlilik ve Türkiye’deki Durumu”, **Çevre Bilimi** (Ed. Mustafa Aydoğdu ve Kudret Gezer) (3. baskı), Ankara, Anı Yay., 2007.

DİNÇ, Muhittin ve ÖZKAYA, Abdülkadir, “Ekosistem”, **Çevre Bilimi** (Ed. Mustafa Aydoğdu ve Kudret Gezer) (3. baskı), Ankara, Anı Yay., 2007.

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Cilt:2-3, İstanbul, Yapı-Endüstri Merkezi Yay., 1997,

ERZEN, Jale, “Çevre, Yeryüzü ve Sanat”, **Sanat ve Çevre** (Der. Zeynep Aktüre), Ankara, Sanart, 1997.

ERZEN, Jale N., “Sempozyum (1995) ve Kitap”, **Sanat ve Çevre** (Der. Jale Nejdet Erzen ve Pelin Yoncacı), Ankara, Sanart ve TMMOB, 2007.

GÜRPINAR, Ergun, **Çevre Sorunları** (4. baskı), İstanbul, Der Yay., 1998.

HANÇERLİOĞLU, Orhan, **Felsefe Sözlüğü** (2. baskı), İstanbul, Remzi Kitabevi, 1973.

HEYWOOD, Andrew, **Siyasi İdeolojiler: Bir Giriş** (çev. A.K. Bayram, vd.), Ankara, Adres Yay., 2007.

- KARAVİT, Caner, **Doğadaki İz: Yeryüzü Sanatı**, İstanbul, Telos, 2008.
- KELEŞ, Ruşen ve HAMAMCI, Can, **Çevre Politikası** (5.baskı), Ankara, İmge Yayınevi, 2005.
- KIŞLALIOĞLU, Mine ve BERKES, Fikret, **Çevre ve Ekoloji** (6.baskı), İstanbul, Remzi Kitabevi, 1997.
- KOVEL, Joel, **Doğanın Düşmanı: Kapitalizmin Sonu mu, Dünyanın Sonu mu?** (Çev. G. Koca), İstanbul, Metis, 2005.
- MAGNUS, Dieter, “Sanatçı gözüyle şehir onarımı ve yaşam alanının düzenlenmesi”, **Sanat ve Çevre** (Der. Zeynep Aktüre), Ankara, Sanart, 1997, s.26.
- MERDUN, Hasan ve ÇINAR, Özer, “Su Kirliliği ve Kontrolü”, **Çevre Kirliliği ve Kontrolü** (Ed. Özer Çınar), Ankara, Nobel Yay., 2008.
- MUSLU, Yılmaz, **Ekoloji ve Çevre Sorunları**, İstanbul, Aktif Yay., 2000.
- ODUM, E.P. ve BARRETT, G.W., **Ekoloji'nin Temel İlkeleri** (Çev. Ed. K. Işık), Ankara, Palme, 2008.
- ÖKTEM, Mustafa, **Kent, Çevre ve Globalleşme**, İstanbul, Alfa, 2003.
- PARLAK, Bekir, “Çevre-Ekoloji-Çevrebilim: Kavramsal Bir Tartışma”, **Çevre Sorunlarına Çağdaş Yaklaşımlar** (Ed. M.C. Marın ve U. Yıldırım), İstanbul, Beta, 2004.
- SÖZEN, Metin ve TANYELİ, Uğur, **Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü** (7. baskı), İstanbul, Remzi Kitabevi, 2003.
- TANSUĞ, Sezer, “Çevresel Ortamlara Sanatçı Katkısı”, **Sanat ve Çevre**, Ankara, SANART, 1997.
- UŞAK, Muhammet, “Çevre Nedir?”, **Çevre Bilimi** (Ed. Mustafa Aydoğdu ve Kudert Gezer) (3. baskı), Ankara, Anı Yay., 2007.
- YILDIZ, Kazım, vd, **Çevre Bilimi** (2. baskı), Ankara, Gündüz Yay., 2005.

YILMAZ, Meltem, “Mimarlık ve Çevre”, **Çevre ve Politika: Başka Bir Dünya Özlemi** (Ed. Ayşegül Mengi), Ankara, İmge, 2007.

Makaleler

KEDİK, Ayşe Sibel, “Sanat ve izleyici ilişkisinin değişen görünümü ve zaman kavramı bağlamında Land Art”, **Türkiye’de Sanat**, Sayı: 38, İstanbul, Mart-Nisan 1999.

NUTKU, Uluğ, “Ekoloji Felsefesi ve Etiği”, **Felsefelogos**, Yıl: 2, Sayı: 6, Mart 1999.

TONT, Sargun A., “Ekolojinin Leonardo’su”, **Bilim ve Teknik**, Sayı: 447, Şubat 2005.

Diğer (Internet vb.)

PEKŞEN, Ali, “Nevada Çölü’nde Taştan Bir Kent Heykeli”, İzinsiz Gösteri, Sayı: 29, 01.02.2005, http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi29/ali.peksen_29.html, erişim tarihi: 11.08.2008.

İNGİLİZCE

Kitap ve Kitap Bölümleri

Art in Action – Nature, Creativity and Our Collective Future, (der. Natural World Museum), San Rafael, Earth Aware Editions, 2007.

BEARDSLEY, John, **Earthworks and Beyond: Contemporary Art in the Landscape**, 3. baskı, New York, Abbeville Press, 1998.

BOBERG, Jochen, “About the rebirth of a world view”, **Ecological Aesthetics Art in Environmental Design: Theory and Practice** (Ed. Heike Strelow), Basel, Birkhauser, 2004.

BONANNO, Alfio, “Materials”, **Ecological Aesthetics Art in Environmental Design: Theory and Practice** (Ed. Heike Strelow), Basel, Birkhauser, 2004.

BROOKNER, Jackie, "Materials", **Ecological Aesthetics Art in Environmental Design: Theory and Practice** (Ed. Heike Strelow), Basel, Birkhauser, 2004.

FERRIER, Jean-Louis (ed.), **L'Aventure de l'Art au XXe Siecle**, Paris, Edition du Chene-Hachette, 1999.

GABLIK, Suzi, "Art and the Big Picture", **Artful Ecologies**, Art, Nature and Environment Conference 2006, University College Falmouth.

GABLIK, Suzi, **Conversations Before the End of Time**, New York, Thames and Hudson, 1995.

GRANDE, John K., "The Logoising of Land Art: Re-Sighting Ourselves in It All", **Artful Ecologies**, Art, Nature and Environment Conference 2006, University College Falmouth.

GRANDE, John K., **Art Nature Dialogues: Interviews with Environmental Artists**, Albany, State University of New York Press, 2004(a).

GRANDE, John K., **Balance: Art and Nature**, Montreal, Black Rose Books, 2004(b).

KELLEY, Caffyn, **Art and Survival: Patricia Johanson's Environmental Projects**, Kanada, Island Institute, 2006.

LEENHARDT, Jacques ve PRIGNANN, Herman, "Ecological Aesthetics or Aesthetic Ecology", **Ecological Aesthetics Art in Environmental Design: Theory and Practice** (Ed. Heike Strelow), Basel, Birkhauser, 2004.

LIPTON, Amy ve WATTS, Patricia, "Ecoart: ecological art", **Ecological Aesthetics Art in Environmental Design: Theory and Practice** (Ed. Heike Strelow), Basel, Birkhauser, 2004.

ROCCA, Alessandro, **Natural Architecture**, New York, Princeton Architectural Press, 2007.

ROSE, Barbara, "The Redefinition of American Sculpture: From Minimalism to Earthworks", **Sculpture 2: From Renaissance to the Present Day** (Ed. Georges Duby ve Jean-Luc Daval), Köln, Taschen, 2006.

ROSS, Stephanie, "Gardens, earthworks, and environmental art", **Landscape, Natural Beauty and the Arts** (Ed. Salim Kemal ve Ivan Gaskell), Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

SPAID, Sue, **Ecovention: Current Art to Transform Ecologies**, Cincinnati, Greenmuseum.org, The Contemporary Arts Center, Ecoartspace, 2002.

STRELOW, Heike, "A dialogue with ongoing process", **Ecological Aesthetics Art in Environmental Design: Theory and Practice** (Ed. Heike Strelow), Basel, Birkhauser, 2004.

WEILACHER, Udo, "Ecological aesthetics in landscape architecture today?", **Ecological Aesthetics Art in Environmental Design: Theory and Practice** (Ed. Heike Strelow), Basel, Birkhauser, 2004.

Makaleler

"Remains of the Day", **Art Ltd. West Coast Art+Design**, May 2007.

BERWICK, Carly, "No Fish Were Harmed in the Making of This Sculpture", **Art News**, Vol. 107, No. 6, New York, June 2008.

CLARKSON, Lamar, "Earth Works", **Art News**, Vol. 107, No. 6, New York, June 2008.

GRANDE, John K., "Nils Udo: Nature Works", **Sculpture Magazine**, Washington DC, Vol. 18, No. 7, September 1999, <http://www.sculpture.org/documents/scmag99/sept99/nils/nils.shtml>.

INGRAM ALLEN, Jane, "How Big is Here: A Conversation with Helen Mayer Harrison and Newton Harrison", **Sculpture Magazine**, Washington DC, Vol. 26, No. 10, December 2007.

MELKISETHIAN, Angela, “Commissions, Alfio Bonanno”, **Sculpture Magazine**, Washington DC, Vol. 24, No. 3, April 2005.

PHILLIPS, Patricia C., “Fragile Ecologies”, **ArtForum**, March 1993, http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_n7_v31/ai_13904398, erişim tarihi: 28.02.2008.

SALUS, Carol, “Michael Heizer”, **Sculpture Magazine**, Washington DC, Vol. 26, No. 7, September 2007.

WIECZOREK, Marek, “Life Raft in the Desert: Shawn Patrick Landis’s Rendezvous with Double Negative”, **Sculpture Magazine**, Washington DC, Vol. 27, No. 6, July-August 2008.

Diğer (İnternet vb.)

“Agnes Denes: Projects for Public Spaces”, Haggerty Museum of Art, Marquette University, http://www.marquette.edu/haggerty/PDF/Denes_guide.pdf, erişim tarihi: 19.04.2009.

“One Trees – An Information Environment”, <http://www.nyu.edu/projects/xdesign/onetrees/>, erişim tarihi: 15.11.2008.

“TICKON-Tranekaer International Centre for Art and Nature”, <http://www.sculpture.org/documents/p&g/tikon/tikon.shtml>, erişim tarihi: 23.08.2009.

CLARKE, Adam, **An Aesthetic Re-enchantment of Nature—a proposal**, 2007, <http://www.adamclarke.co.uk/re-enchantment.html>, erişim tarihi: 23.11.2008.

Ecoartspace İnternet Sitesi, <http://www.ecoartspace.org/>, erişim tarihi: 11.07.2009.

FINKEL, Jori, “Shh! It’s a Secret Kind of Outside Art”, **The New York Times**, 25.11.2007, <http://www.nytimes.com/2007/11/25/arts/design/25fink.html>, erişim tarihi: 15.07.1009.

KIMMELMAN, Michael, "A Sculptor's Colossus of the Desert", **The New York Times**, 12.12.1999, <http://www.nytimes.com/1999/12/12/arts/art-architecture-a-sculptor-s-colossus-of-the-desert.html>, erişim tarihi: 07.09.2009.

Green Museum İnternet Sitesi, <http://greenmuseum.org>, erişim tarihi: 17.08.2009.

<http://www.epa.gov/superfund/about.htm>, erişim tarihi: 12.01.2009.

Olafur Eliasson İnternet Sitesi, <http://www.olafureliasson.net>, erişim tarihi:

Patricia Johanson İnternet Sitesi, <http://www.patriciajohanson.com>, erişim tarihi: 11.07.2009.

Patrick Dougherty İnternet Sitesi, <http://www.stickwork.net/news.php>, erişim tarihi: 17.07.2009.

Rosi Lister, "What is Environmental Art?", **Visual Culture and Nature Co-Gen Online Magazine**, 2003, <http://www.ecologicalart.org/cogmag20what.html>, erişim tarihi: 11.02.2009.

Seattle Art Museum Olympic Sculpture Park, Tanıtım Kitapçığı, Seattle, 2007.

The Art World is Flat Symposium, 26–28 Nisan 2007, Chicago, <http://symposiumc6.com/speakers/jeremijenko>, erişim tarihi: 15.11.2008.

"Dia Art Foundation Fights Proposed Oil Drilling Near Robert Smithson's Iconic Artwork Spiral Jetty (1970)", **Dia Art Foundation Press Release**, 06.02.2008, http://www.diaart.org/press_releases/main/26, erişim tarihi: 23.09.2009.

Helen Stoilas, "Land Art: Here Today, Gone Tomorrow?", **The Art Newspaper Digital Edition**, Issue: 195, October 2008, <http://www.theartnewspaper.com/article.asp?id=16265>, erişim tarihi: 23.09.2009.

RESİM LİSTESİ

Resim 1. Spiral Jetty, Robert Smithson, 1970	22
Resim 2. Double Negative, Michael Heizer. 1969.....	24
Resim 3. The Complex City, Michael Heizer, 1970	25
Resim 4. The Lightning Field, Walter de Maria 1971-1977	25
Resim 5. A Line, Himalayalar, Richard Long, 1975	26
Resim 6. A Walking and Running Circle, Richard Long, 2003	27
Resim 7. A Walking and Running Circle, Richard Long, 2003	27
Resim 8. Roden Krateri, James Turrell. 1977	29
Resim 9. Roden Krateri, James Turrell.....	29
Resim 10. Roden Krateri, James Turrell.....	30
Resim 11. Running Fence, Christo, 1972-1976	31
Resim 12. The Umbrellas, Christo, 1984-1991	32
Resim 13. Wrapped Reichstag, Christo, 1971-1995	32
Resim 14. Prima Lingua, Jackie Brookner, 1996-2001	39
Resim 15. Prima Lingua, Jackie Brookner, 1996-2001	39
Resim 16. The Gift of Water, Jackie Brookner, 2001.....	40
Resim 17. The Gift of Water, Jackie Brookner, 2001.....	40
Resim 18. Buğday Tarlası, Agnes Denes, 1982.....	43
Resim 19. Buğday Tarlası, Agnes Denes, 1982.....	44
Resim 20. Tree Mountain, Agnes Denes, 1992	45
Resim 21. Resim 22. Tree Mountain, desen, Agnes Denes	45
Resim 22. Tree Mountain, desen detay, Agnes Denes.....	46
Resim 23. Peninsula Europe, Helen-Newton Harrison, 2000-2008.....	47
Resim 24. Endangered Meadows, Helen-Newton Harrison, 1994-1998	49
Resim 25. Time Landscape, Alan Sonfist, 1978.....	50
Resim 26. Time Landscape, Alan Sonfist, 1978.....	51
Resim 27. Cyrus Field, Patricia Johanson, 1970.....	52
Resim 28. Fair Park Lagoon, Patricia Johanson, 1981-1986	53

Resim 29. Fair Park Lagoon, Patricia Johanson, 1981-1986	54
Resim 30. Oerliker Park, Zürich, İsviçre, 2000	55
Resim 31. Goose, Natalie Jeremijenko, 2007	57
Resim 32. Stump, Natalie Jeremijenko	58
Resim 33. One Tree, Natalie Jeremijenko, 2000	59
Resim 34. Urban Space Station, Natalie Jeremijenko, 2008.....	60
Resim 35. No Park, Natalie Jeremijenko, 2008	60
Resim 36. Revival Field, Mel Chin, 1990.....	62
Resim 37. Revival Field, Mel Chin, 1990.....	62
Resim 38. Revival Ramp, Mel Chin	64
Resim 39. American Bullfrog with Third Leg, Brandon Ballangée, 1998	66
Resim 40. Deformed Frog, Brandon Ballengée	66
Resim 41. Deformed Frog, Brandon Ballangée	67
Resim 42. "Breathing Space for Hudson River", Brandon Ballengée, 2005	68
Resim 43. New York City Waterfalls, Olafur Eliasson, 2008	69
Resim 44. Bog Action, Joseph Beuys, 1971	71
Resim 45. I like America and America likes Me, Joseph Beuys, 1974	72
Resim 46. 7000 Oaks, Joseph Beuys, 1982-1987	73
Resim 47. 7000 Oaks, Joseph Beuys, 1982-1987	74
Resim 48. Grass Grows, Hans Haacke, 1969	75
Resim 49. Bowery Seeds, Hans Haacke, 1970	76
Resim 50. Monument to Beach Pollution, Hans Haacke, 1970	76
Resim 51. Rhine Water Purification Plant, Hans Haacke, 1972.....	77
Resim 52. Der Bevölkerung, Hans Haacke, 2000.....	79
Resim 53. Mierle Laderman Ukeles, 1973-1974	80
Resim 54. Touch Sanitation, Mierle Laderman Ukeles, 1978-1980.....	82
Resim 55. Humlebaeken Köprüsü, Alfio Bonanno, 1994.....	85
Resim 56. Humlebaeken Köprüsü, Alfio Bonanno, 1994.....	85
Resim 57. Insect Forest, Alfio Bonanno, 2004	86
Resim 58. Amager Ark, Alfio Bonanno, 2004	87

Resim 59. Alfio Bonanno.....	87
Resim 60. Icicles, Andy Goldsworthy	88
Resim 61. Andy Goldsworthy.....	89
Resim 62. Japanese maple leaves stitched together to make a floating chain, Andy Goldsworthy.....	90
Resim 63. Yellow Elm Leaves Laid over a Rock, Andy Goldsworthy, 1991	91
Resim 64. Arch, Andy Goldsworthy, 1997.....	91
Resim 65. Andy Goldsworthy.....	92
Resim 66. Just Around the Corner, Patrick Dougherty, 2003.....	93
Resim 67. Sortie de Cave, Patrick Dougherty, 2008.....	94
Resim 68. The Summer Palace, Patrick Dougherty, 2009	94
Resim 69. Ash Dome, eskiz, David Nash, 1977	96
Resim 70. Ash Dome, David Nash, 2000	96
Resim 71. Sanfte Strukturen,	97
Resim 72. Seattle Sanat Müzesi Olympic Heykel Parkı.....	102