

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
HEYKEL ANASANAT DALI
Yüksek Lisans Tezi

DOĞA SANATINDA GEÇİCİLİK OLGUSU VE BİR SERGİ

Hazırlayan
Buse MUTAN

Danışman
Prof. Sevgi AVCI

İzmir / 2022

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “Doğa Sanatı’nda Geçicilik Olgusu ve Bir Sergi” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

22/ 06/ 2022

Buse MUTAN

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün / / tarih ve sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği'nin maddesine göre Güzel Sanatlar Enstitüsü Heykel Anasanat Dalı, Yüksek Lisans öğrencisi Buse MUTAN'ın **“Doğa Sanatı'nda Geçicilik Olgusu ve Bir Sergi”** konulu tezi incelenmiş ve aday // tarihinde, saat’da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin olduğuna oy ile karar verilmiştir.

BAŞKAN**ÜYE****ÜYE**

ÖZET

Bu çalışmada, 1960'lı yıllarda Batı'da ortaya çıkan Arazi Sanatı, Yeryüzü Sanatı, Çevre Sanatı, Toprak Sanatı ve Ekolojik Sanat'ın etkisiyle 1980'lerde Güney Kore'de doğmuş, proje ve grup çalışmalarıyla yaygınlaşmaya başlamış olan Doğa Sanatı'ndaki geçicilik olgusu araştırılmış, doğada üretilen Doğa Sanatı uygulama çalışmaları bir kişisel sergiyle sunulmuştur.

Yapılan literatür taraması sırasında Doğa Sanatı ile ilgili doğrudan bağlantılı az sayıda Türkçe kaynağa rastlanmıştır. Bu alanda, dünyada ve ülkemizde çalışmalarını sürdüren sanatçılar olmasına karşın, kuramsal açıdan eksiklikler olduğu saptanmıştır. Bu çalışmayla, Doğa Sanatı ve Geçicilik Olgusu bağlamında yapılan araştırma ve uygulama çalışmalarını kapsayan analizler sonucunda verilerin kayıt altına alınmasıyla, özgün bir içerik sunmak amaçlanmıştır.

Çalışmanın odak noktası 1980 sonrası Doğu'da ortaya çıkan "Doğa Sanatı'ndaki Geçicilik Olgusu"dur. Doğu anlayışına sahip Doğa Sanatı hareketinin anlaşılabilmesi için Doğu sanat tarihinde sanatçıların doğaya yaklaşımı araştırılmıştır. Batı anlayışını benimseyen sanatçıların doğa üzerinde hakimiyet kurma yaklaşımına karşı, Doğu anlayışını benimseyen sanatçıların kendilerini doğanın bir parçası olarak gördükleri ve doğayla bütünleştikleri gözlemlenmiştir. Batı ve Doğu algısının sanata ve doğaya yaklaşımındaki en temel farkın bu olduğu saptanmıştır. Bu bağlamda, Batı anlayışı sanat eserini metalaştırarak kalıcılığı ve ölümsüzlüğü hedeflerken, Doğu anlayışından doğan Doğa Sanatı'nda ölümlülük kabulüyle geçiciliğin vurgulandığı ve doğadan alınanın yeniden doğaya verildiği tespit edilmiştir.

ABSTRACT

In this study, the phenomenon of transience in Nature Art, which was born in South Korea in the 1980s with the influence of Land Art, Earthworks, Environmental Art, Earth Art and Ecological Art that emerged in the West in the 1960s, was studied. Nature Art application works produced in nature were presented in a solo exhibition.

In the literature review, few Turkish sources directly related to Nature Art were found. Although there are artists working in this field in the world and in our country in this field, it has been determined that there are deficiencies in regard to theory. With this study, it is aimed to present an original content by recording the data resulting from the analyses covering the research and practices in the context of Nature Art and the Phenomenon of Transience.

The focus of the study is "The Phenomenon of Transience in Nature Art" that emerged in the East after 1980. In order to understand the Nature Art movement, which embraces the Eastern principles, the approach of the artists to nature in the history of Eastern art has been researched. It has been found that the artists who adopt the Eastern understanding see themselves as a part of nature and they are one with nature, against the approach of the artists who adopt the Western understanding to dominate nature. It has been determined that this is the most fundamental difference in the perception of the West and the East in their approach to art and nature. In this context, it has been determined that while the Western understanding aims at permanence and immortality by commodifying the work of art, in Nature Art born from the Eastern understanding, transience is emphasized with the acceptance of mortality and what is taken from nature is given back to nature.

ÖNSÖZ

Doğa, sanat için sonsuz bir alan sunar, burada oluşturulan eserlerde süreç ön plandadır. Sanatçılar kurgularında insan ve doğa ilişkisini, doğanın değişen yüzünü vurgular. Çalışmaların zamana yenik düşmesi, doğada yok olması geçiciliği, varoluşu, sonu ve insanoğlunun faniliğini düşündürür. Zaman kavramsallaşır. Zaman ve mekân kavramlarıyla içiçelik söz konusudur. Sadece şimdiki zaman ve gelecek arasında değil, geçmişle de bağ kurulur.

Benim bu alanı keşfetmeme ve yolculuğa başlamama olanak sağlayan heykeltıraş Varol TOPAÇ’a ve YATOO’ya teşekkürlerimi sunarım. 2017 yılında gerçekleşen GNAP Türkiye ‘Doğanın İzinde’ projesi, Doğa Sanatı alanında çalışmaya başlamamın, aynı zamanda lisans eğitimimin üçüncü senesine rastlar. Patika Sanat Grubu kurucu üyelerinden bir olarak hem bu projenin organizasyonunda yer almış hem de katılımcı sanatçı olarak üretimlerimi sürdürmüştüm. Doğu ve Batı kültüründen pek çok sanatçıyla bir arada bulunma, onların nasıl düşünüp, nasıl ürettiklerini görme fırsatım oldu. Kısa süreli alan keşifleri sırasında doğada karşılaştığım, doğanın sunduğu malzemeleri kullanarak, doğada olmanın verdiği özgürlükle, o yere, o ana ait çalışmalar yapmak ve bunu doğada bırakmak bana doğanın bir parçası olduğumu hissettirmiş, kendimi ifade edebileceğim bir alan ve anlatım biçimi bulmamı sağlamıştı. Uygulamalarım sırasında, sadece doğanın sınırlarını değil kendi sınırlarımı da keşfetmeye başladım. Bu projeye birlikte çalışmalarım ivme kazanmış ve sanat eğitimim devam ederken bu alanda tez yazmaya karar vermeme neden olmuştur.

Tezin oluşum sürecinde, bana her daim deneyim ve bilgisi ile yol gösteren, desteğini hiçbir zaman esirgemeyen değerli danışmanım Prof. Sevgi AVCI’ya, manevi desteğini her zaman hissettiren sevgili kızım Eda MUTAN ve eşim Serdal MUTAN’a, yanımda olan tüm dostlarıma sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Lisans ve Lisansüstü eğitim sürecimde emeği geçen tüm hocalarıma saygı ve teşekkürü borç bilirim.

Buse MUTAN
İzmir-2022

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ.....	ii
TUTANAK.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
ÖNSÖZ.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
RESİM LİSTESİ.....	ix
GİRİŞ.....	1

1. BÖLÜM

BATI SANATINDA DOĞA

1.1. Doğa Kavramının Felsefedeki Açılımı	8
1.2. Batı Sanatında Doğa Yaklaşımı	13
1.3. 1960 Sonrası Sanatta Doğa	19
1.3.1. Arazi Sanatı	21
1.3.2. Toprak Sanatı.....	27
1.3.3. Ekolojik Sanat	28
1.3.4. Yeryüzü Sanatı	31

2. BÖLÜM

1980 SONRASI SANATTA DOĞA VE YATOO'NUN DOĞA SANATI HAREKETİ

2.1. Doğu Sanatında Doğa Yaklaşımı	37
2.2. 1980 Sonrası Sanatta Doğa Kavrayışı: Doğa Sanatı	41
2.2.1. YATOO'nun Doğa Sanatı Faaliyetleri	45
2.3. Türkiye'de Doğa Sanatı	59

3. BÖLÜM

DOĞA SANATI'NDA GEÇİCİLİK OLGUSU

3.1. Sanatta Geçicilik Kavramı	64
3.2. Doğa Sanatı'nda Geçicilik Olgusu.....	77

4. BÖLÜM

DOĞA SANATI'NDA GEÇİCİLİK OLGUSU ÜZERİNE

UYGULAMA ÇALIŞMALARI

4.1. Sergide Yer Alan Çalışmalar	103
--	-----

SONUÇ.....	129
------------	-----

KAYNAKÇA	131
----------------	-----

ÖZGEÇMİŞ

RESİM LİSTESİ

Resim 1. J. M. William Turner, ‘Bir kar fırtınasındaki buharlı gemi’	15
Resim 2. John Constable, ‘Saman arabası’	16
Resim 3. Robert Smithson, ‘Spiral Dalgakıran’	17
Resim 4. Robert Smithson, ‘Kaya Tuzu ve Kare Ayna’/ Rock Salt and Mirror Square	24
Resim 5. Michel Heizer, ‘Yarık’	25
Resim 6. Christo ve Jean – Claude, ‘Paketlenmiş Kayalıklar’	26
Resim 7. Walter De Maria, ‘New York Toprak Odası’	28
Resim 8. Alan Sonfist, ‘Bakır Toprak Havuzu’	29
Resim 9. Mel Chin, ‘Toprak Diriltme Projesi’	30
Resim 10. Hans Haacke, ‘Grass Grow’ Çim Büyür	30
Resim 11. Richard Long, ‘Peru’da Bir Çizgi Boyunca Yürüyüş’	31
Resim 12. Hamish Fulton, ‘Acımasızlar Hendeği’ (Grims Ditch)	32
Resim 13. Ana Mendieta, ‘Ana Mendieta Silüetleri’	33
Resim 14. Andy Goldsworthy, ‘Rowan bir delik’	34
Resim 15. Sesshu Toyo, Kış Manzarası	38
Resim 16. Fred Martin, The Spirit of the Tree / Ağacın Ruhu.....	47
Resim 17. Onur Fındık, Adobe Shelter / Kerpiç Barınak.....	48
Resim 18. Wisnu Ajitama, 'Shelter in the Forest'	49

Resim 19. Lee Myung-ho, Petty Things / Küçük Şeyler.....	50
Resim 20. Geumgang Sanat Merkezi, Güney Kore.....	51
Resim 21. Geumgang Sanat Merkezi Sergi Salonu, Güney Kore	51
Resim 22. Buse Mutan, Uyum.....	52
Resim 23. Buse Mutan, İyileşme	53
Resim 24. GNAP Global Nomadic Art Project 2019 dolaşım haritası.....	54
Resim 25. Patrick Tagoe-Turkson ve István Eröss, GNAP Güney Afrika, 2016.....	55
Resim 26. Janos Szirtes, GNAP Global Nomadic Art Project 2019, Meksika	56
Resim 27. Luis Aguilar, International Vacuums / Uluslararası Vakumlar, GNAP 2019, Meksika	57
Resim 28. YATOO-i Projesi 2020 Yaz Sezonu Atölyesi katılımcı sanatçıların isim ve ülkelerinin haritada gösterimi	58
Resim 29. GNAP 2017 Proje kataloğu, sergi afişi ve güzergâh haritası	60
Resim 30. Kang Heejoon, Natural Drawing/ Doğal Çizim	61
Resim 31. Buse Mutan, Amorf Sınırlar	62
Resim 32. Buse Mutan, Amorf Sınırlar çalışma anı.....	62
Resim 33. Bernd ve Hilla Becher, Gaz Tutucular	66
Resim 34. Marcel Duchamp, Kahve Değirmeni (Coffee Mill)	67
Resim 35. Marcel Duchamp, Bisiklet Tekerleği	68
Resim 36. Robert Morris, İsimsiz (Untitled)	71

Resim 37. Robert Morris, Buhar (Steam).....	72
Resim 38. Gustav Metzger, İlk Otomatik Yıkıcı Sanat Performansı	73
Resim 39. Eva Hesse, Başlıksız (No Title).....	74
Resim 40. Joseph Beuys, 7000 Meşe Ağacı (7000 Eichen)	76
Resim 41. Sevgi Avcı, Foto-form sergisinden genel görünüm - 1.....	80
Resim 42. Sevgi Avcı, Foto-form sergisinden genel görünüm - 2.....	80
Resim 43. Sevgi Avcı, Foto-form sergisinden genel görünüm - 3.....	81
Resim 44. Zbys Kaczmarek, ‘Yaşam Döngüleri’ (Circles of Life).....	83
Resim 45. Ko Seung-hyun, ‘Tüy Yolculuğu’ (Feather's Journey)	84
Resim 46. Ko Seung-hyun, Taştaki Gölge Serisi (Shadows on the Stone).....	85
Resim 47. Tuğçe Aytürk, Metamorfoz.....	86
Resim 48. Alper Aydın, İsimsiz	87
Resim 49. Kaiqin Zhang, İsimsiz	88
Resim 50. Kaiqin Zhang, İsimsiz	89
Resim 51. Ri Eungwoo, Yanan Çember (A Circle by Burning)	90
Resim 52. Ri Eungwoo, Yaprak (A Leaf)	91
Resim 53. Katharina Sommer, Karanlık (Dark)	92
Resim 54. Katharina Sommer, Ship of dreams in the sea of woods/ Orman denizinde rüyalar gemisi.....	94
Resim 55. Aysun Altınöz, Sazlık Eskizleri	95

Resim 56. Onur Fındık, İsimsiz (Untitled)	95
Resim 57. Karen Macher Nesta, Moving Mountain/ Hareketli Dağ	97
Resim 58. Emanuela Camacci, Lonely Worm/ Yalnız Solucan	98
Resim 59. Atefeh Khas, İsimsiz/ Untitled	100
Resim 60. Buse Mutan, Denge	100
Resim 61. Sevgi Avcı, Doğal Renk Çemberi	101
Resim 62. Sergi Afişi.....	104
Resim 63. Sergi Davetiyesi.....	105
Resim 64. Sergi Salonu - I.....	106
Resim 65. Sergi Salonu - II	106
Resim 66. Sergi Salonu - III	107
Resim 67. Sergi Salonu - IV	107
Resim 68. Buse Mutan, Çizgi / Line	109
Resim 69. Buse Mutan, Öteki / Other	110
Resim 70. Buse Mutan, Uğurlama / Sendoff	111
Resim 71. Buse Mutan, Boşluk / Space.....	112
Resim 72. Buse Mutan, Sarmal / Spiral	113
Resim 73. Buse Mutan, İsimsiz/ Untitled.....	114
Resim 74. Buse Mutan, Bazı Şeyler-I / Some Things-I	115
Resim 75. Buse Mutan, Bazı Şeyler II / Some Things II	116

Resim 76. Buse Mutan, Bazı Şeyler III/ Some Things III.....	117
Resim 77. Buse Mutan, Bazı Şeyler IV / Some Things IV	118
Resim 78. Buse Mutan, Kayıp / Loss	119
Resim 79. Buse Mutan, İsimsiz / Untitled.....	120
Resim 80. Buse Mutan, İsimsiz / Untitled.....	120
Resim 81. Buse Mutan, İsimsiz / Untitled.....	121
Resim 82. Buse Mutan, Anı I-II-III-IV / Memories I-II-III-IV	122
Resim 83. Buse Mutan, İzler-IV / Marks-IV	123
Resim 84. Buse Mutan, İzler II/ Marks II.....	124
Resim 85. Buse Mutan, Gölgesiyle-I / With Its Shadow-I.....	125
Resim 86. Buse Mutan, Gölgesiyle-II / With Its Shadow-II	126
Resim 87. Buse Mutan, Gölgesiyle III	126
Resim 88. Buse Mutan, O/ Ben	127
Resim 89. Buse Mutan, eser ile sergilenen metin.....	127

GİRİŞ

Doğu'da 1980 sonrası ortaya çıkan Doğa Sanatı'nın öncülü olan; 1960'larda Arazi Sanatı, Yeryüzü Sanatı, Çevre Sanatı, Toprak Sanatı ve Ekolojik Sanat gibi karşıt söylemleri barındıran yeni akım ve eğilimleri gösterebiliriz. Batı sanat tarihini incelediğimizde bu dönem, sanata ilişkin alışlagelmiş tanımların reddedildiği, radikal tavırların, sanatta geçiciliğin öne çıktığı yıllardır.

1960 sonrası sanatçılar, yeni malzeme ve mekân arayışına girerek, manzarayı konu olmaktan çıkarmış, müdahaleleriyle onu mekâna dönüştürmüştür. Sanatçıların müdahalelerinin çoğu gelip geçici olmakla birlikte, aralarında binlerce yıl yaşamaya aday arazi enstalasyonları da mevcuttur. 60'lar sanatta geçicilik olgusunun dikkat çekmeye başladığı yıllardır. Günümüz toplumunda ve sanat ortamında varlığını sürdüren kapitalist sisteme karşı geçicilik bağlamında çalışmalar yapan, geleneksel sanat objesi fikrinden farklı olarak çalışmalarını doğada sürdüren sanatçılar, doğayı hem atölye hem de sergileme alanı olarak benimsemiş ve üretimlerini doğanın malzemesi-malzemenin doğası diyalektiğiyle sürdürmüşlerdir. Aynı dönemin farklı disiplinlerden gelen sanatçıları, kendilerine ait üretim pratiklerini, oluş ve değişimin kaçınılmaz olduğu doğada deneyimlerken kalıpların dışına çıkmıştır. Doğanın sunduğu malzemelerle üretimleri sürdürmüşlerdir. Bu yeni/özgür üretim ortamının içinde kullandığı malzemenin doğası ve doğanın kendi devingenliğinden kaynaklı tüm değişim süreçleri yapıtlara dahil olmaya başlamıştır. Bir başka deyişle, doğal koşulların yapıttaki dönüşümünü görünür kılan sanatçılar yeni sorular sormaya başlamıştır: 'Sanat yapıtı nedir?', 'Kalıcılık bir sanat yapıtının en temel özelliği midir?', 'İzleyiciyle nerede buluşur?', 'Sınırları olmayan doğaçlamaya açık bu alan sınırlarımızı keşfetmemizi sağlayabilir mi?', 'İzleyici yapıt ilişkisini yeniden düzenlemek mümkün müdür?'.

Cebriloğlu'na göre kalıcılık kavramı, geleneksel sanat anlayışı içerisinde bir eserin en önemli özelliklerinden sayılırken, 1960 sonrası sanat hareketleri, içerik-biçim yönünden kalıcılığı bir ölçüt olarak görmeme eğilimindedir. Tüketime küresel boyutlara ulaştığı postmodern dönemde, her türlü malzemenin kullanılması ve herkesin sanat yapabilme durumu sanatı geleneksel kalıpların dışına çıkarmıştır. Devingen bir yapıya

sahip olan sanat anlayışı içerisinde malzemenin-üretimin çok anlamlılığı ve farklı anlamlara dönüşmesi, kalıcılık kavramını farklı boyutlara taşımıştır. Sanatçılar bilinçli olarak geçici işler peşine düşmüş, geçicilik üzerinden kalıcılık ikilemi aracılığıyla sanatçı ve izleyici arasındaki ilişkinin yeniden sorgulanması gündeme gelmiştir (2016: 386).

19. yüzyılın sonlarına kadar geleneksel sanat anlayışında kalıcılık bir eserin en önemli özelliklerinden biri sayılmaktaydı. Modern dünyanın başlangıcı kabul edilen bu süreçte üretilen eserler, siyasi güç temsillerini, dinin kutsallık ve zenginliğini yansıtan, estetik değerde, mutlak olanı arayarak varlığını sürdürmüştür. Kalıcı, ihtişamlı ve dayanıklı olma koşulu dönem heykellerinde kullanılan malzeme tercihlerini etkilemiştir. Bu bağlamda üretilen heykelerde, ekonomik değere sahip madenler, çeşitli taşlar ve metaller kullanılmıştır. Heykelde kalıcı malzeme kullanımı fonksiyonelliğiyle de ilişkilidir.

1900'lerin başında Modernizm'in ortaya çıkışıyla birlikte sanat, sanatçı, sanat yapıtı ve izleyici arasındaki ilişki değişime uğramıştır. Sanat yapıtı "güzel nedir?" sorusuna cevap aramayı geride bırakmış, 1900'lerden itibaren "sanat yapıtının ne olduğu" sorgulanmaya başlanmıştır. Teknolojik, ekonomik, sosyolojik açıdan değişmiş olan koşulların sanatta yansıması; biçim, içerik ve kullanılan- tercih edilen malzeme, sanatsal üretim süreçleri ve buna bağlı olarak yeni anlam ve form yapıları önem kazanmıştır.

1960'lardan sonra Batı'da ortaya çıkan Arazi Sanatı, Çevresel Sanat, Yeryüzü Sanatı, Ekolojik Sanat'ın etkisiyle, günümüzde Çağdaş Sanat içinde kendine yer bulan 'Doğa Sanatı' kavramı daha çok Avrupa ve Uzak Doğu'da kabul görmüştür. Doğa Sanatı kavramıyla önerilen ve ülkemizde de karşılık bulan yerleştirmeler, heykeller ve mekânsal müdahaleler ortaya koyan sanatçılar atölyelerini doğa olarak belirlemiştir.

1980'e gelindiğinde Güney Kore'de bulunan Kore Doğa Sanatçıları Derneği YATOO açık alanlarda gerçekleştirilen sanatsal üretim ve süreçleri kapsayan, bunun ancak doğayla bir olma yoluyla mümkün olacağını savunan anlayışıyla 'Doğa Sanatı' (Nature Art) hareketini başlatmış, grup ve proje çalışmalarıyla bu hareketin tüm dünyaya yaygınlaşmasını amaçlamıştır.

Doğa Sanatı'nda sanatçı, insan merkezli dünya görüşünden uzaklaşarak doğayla bir olan, doğayı kutsayan yaklaşımla çalışmalarını oluşturur. Çalışmanın merkezinde süreç ve geçicilik olgusu vardır. Üretilen çalışmalarda, geçiciliğin sürekliliğini görünür kılan sanatçı, bir süre sonra yok olacağı bilincinde olur, kabullenir ve bu sürece tanıklık eder.

Doğa Sanatı uygulamalarında sanatçılar, doğal çevreyi ve sunduklarını kullanıp, yapısına müdahalede bulunarak oluşturduğu değişimle, doğal olanın özünü dair sorular sorar. Sanatçılar üretimlerinde, doğada gördükleri her şeyi sanata dönüştürme çabasına girer, anlık karşılaşmalarla ve doğal malzemelerle yapıtlarını oluştururlar. Bununla beraber, bazı sanatçıların, kendi bedenini kullandığı, performatif anlatım pratiğiyle doğayla bir olma çabası içinde olduğu yapıtlara rastlamak mümkündür.

Sanatçılar, doğayla olan karşılaşmalarında, bulundukları alanın coğrafi konumu, iklimi, kültürü ile etkileşime girerken, kendi disiplinlerinden gelen birikim ve farkındalıkla oluşturdukları yapıtlarında doğaya dikkat çekmeyi amaçlar. Doğal malzemelerle üretilen yapıtlar, zaman içinde doğa koşullarının etkisiyle, bozulma ve yok olmayla karşı karşıyadır. Bu özellikleri sebebiyle çalışmalar, üretildikleri alanda kalıcı değildir.

YATOO'dan başka, doğa ile işbirliğini öneren, Doğa Sanatı kapsamında değerlendirilebilecek çalışmaları sürdüren grup, sanat merkezi ve etkinliklerden bazıları şunlardır:

- Kuzey İtalya'da 1986'da kurulan Arte Sella ve 2007'de kurulan Humus Park
- Macaristan'da MAMŰ Derneği (1979- 1983 tekrar bir araya gelişleri 1991)
- Danimarka'da TICKON 'Tranekaer Uluslararası Sanat ve Doğa Merkezi' (1993)
- Fransa'da AINN 'Artist in Nature International Network' (1999) ve Güney Fransa'da, Center International d'art et Sculpture Cretet
- Almanya'da Niederlausitz Avrupa Bienali, Grass on Sand Grass on Tree (2004) ve International Forest Art Bienalle (2002)
- İsveç'te Land Art Crossing (2004)

- Bulgaristan’da Duppini Art Group (2000) / Gabrovtski Doğa Sanatı Sempozyumu
- İskoçya’da Ceangal (2012)
- İngiltere’de CCANW (Centre for Contemporary Art and the Nature World (2006)
- İsrail’de Green Gallery (2007)
- Finlandiya’da Oranki Art (2001)
- Türkiye’de Patika Sanat Grubu (2015)

Doğa Sanatı’nı odağına alan yukarıda sıralanan bu grup ve dernekler arasında, yakından tanıma ve beraber çalışma fırsatı bulduğum YATOO, hareketin başlangıç noktası olması nedeniyle ve doğa sanatı anlayışıyla araştırmamda yer alacak dernek olarak belirlenmiştir.

Çalışmanın Amacı

1960’lı yıllarda Amerika’da ortaya çıkan Arazi Sanatı, Yeryüzü Sanatı, Çevre Sanatı, Toprak Sanatı ve Ekolojik Sanat’ın etkisiyle 1980’lerde Güney Kore’de doğmuş, proje ve grup çalışmalarıyla yaygınlaşmaya başlamış olan Doğa Sanatı’ndaki geçicilik olgusunu uygulama çalışmalarıyla aktarmak ve bir sergi yaparak sonuçlarını rapor etmektir.

Yapılan literatür taraması sırasında Doğa Sanatı ile ilgili doğrudan bağlantılı az sayıda Türkçe kaynağa rastlanmıştır. Belirlenen başlık altında, dünyada ve ülkemizde bu alanda çalışmalarını sürdüren sanatçılar olmasına karşın, kuramsal açıdan eksiklikler olduğu saptanmıştır. Doğa Sanatı ve Geçicilik Olgusu bağlamında tarafımda yapılan araştırma ve uygulama çalışmalarını kapsayan analizler sonucunda verilerin kayıt altına alınmasıyla, özgün bir içerik sunmak hedeflenmektedir.

Çalışmanın Kapsamı

“Doğa Sanatı’nda Geçicilik Olgusu ve Bir Sergi” başlığıyla dört bölümde sunulan bu tez çalışmasının odak noktası 1980 sonrası Doğu’da ortaya çıkan “Doğa Sanatı’nda Geçicilik Olgusu”dur.

Tezin ilk bölümünde; başlangıçtan günümüze varlığını sürdüren doğa-insan-sanat ilişkisinin zaman içinde nasıl evrildiği, doğanın sanat tarihinde, felsefe, bilim ve teknolojide nasıl algılanıp tanımlandığı Batı perspektifinden irdelenmiş ve aktarılmaya çalışılmıştır. 1960’lardan sonra sanat yapıtlarını birer prestij nesnesi olmaktan çıkaran, toplumla aralarındaki mesafeyi kaldırmayı amaçlayan, geçicilik bağlamında yapılan çalışmalar ile, biçimlendirme ve yerleştirme bakımından geleneksel sanat objesinden ayrılan çalışma örneklerinin incelendiği bölümdür. Doğa Sanatı’nın ortaya çıkışına zemin hazırlayan tarihsel süreç ve etmenler bir düzen içinde sunulmuş ve kuramsal bilgilere yer verilmiştir.

İkinci bölümde, ‘1980 Sonrası Sanatta Doğa ve YATOO’nun Doğa Sanatı Hareketi’ ana başlığı altında, Doğu Sanatında Doğa Yaklaşımı, 1980 sonrası Doğa Sanatı hareketinin tarihsel süreci ve Güney Kore’de bulunan YATOO’nun süreli proje-bienal ve etkinlikleri hakkında bilgilerle birlikte, bu alanda Türkiye’deki örneklerine yer verilmiştir.

‘Doğa Sanatı’nda Geçicilik Olgusu’ başlığındaki üçüncü bölüm, geçiciliğin tanımıyla başlar, geçiciliğin sanattaki tarihsel sürecinin anlatıldığı ve örnek yapıtların yer aldığı bölümde, Doğa Sanatı’nda geçicilik olgusu sanatçılardan örnek çalışmalarla sunulmuştur.

Tezin son bölümünde ise araştırmacı olarak tarafımda yapılmış ve geçicilik kavramını esas alan kişisel uygulamalar rapor edilmiştir. Ortaya konan çalışmalar kavramsal çerçeve, teknik ve malzeme bakımlarından geçicilik bağlamında değerlendirilmiştir.

Çalışmanın Yöntemi

Bu çalışmada öncelikle Doğa Sanatı ve sanatta geçicilik kavramları üzerine bir literatür taraması yapılmış, sanatta kırılmanın yaşandığı modernizm, modernizm sonrası-günümüze kadar olan döneme değin her iki kavramın sanatta geçirdiği dönüşüm üzerinde durulmuştur. Bu dönüşümü kavrayabilmek için Batı sanat tarihinde doğa ve Doğa Felsefesi üzerine yazılı metinlere başvurulmuştur. Doğu anlayışına sahip Doğa Sanatı hareketinin anlaşılabilmesi için Taoizm, Budizm ve Doğu sanat tarihi araştırılmış, ilgili kaynaklardan edinilen bilgiler dahilinde Doğu-Batı algısının doğaya ve sanata olan yaklaşımlarındaki farklılık tespit edilmiş, ilgili bölümlerde aktarılmıştır.

1960'lardan günümüze, Batı'da bireysel üretim yapan sanatçıların çeşitli ekolojik sanat uygulamalarına ilişkin literatür, daha geniş bir sanat rolü öngörmek için büyürken, 1980'lerden bugüne doğa ile sezgisel bir ilişki kurmaya iten anlayışı benimsemiş sanatçıların toplu ve bireysel yolculuklarına pek fazla değinilmemiştir. Bu nedenle, Doğa Sanatı hareketini başlatan YATOO'nun çalışmaları, araştırmada başvuru olan temel kaynak niteliği taşımaktadır. Kuramsal bölümler içindeki ve uygulama bölümünde yer verilen yapıtlar geçicilik bağlamında değerlendirilmiş, yabancı kaynaklardan çeviriler ve tarafımda derlenen metinlerle kapsam dahilinde incelenmiştir. Konuyla ilgili elde edilen nesnel veriler, oluşturulan metin ve görsellerle kayıt altına alınmıştır.

1. BÖLÜM

BATI SANATINDA DOĞA

1. BÖLÜM

BATI SANATINDA DOĞA

1.1. Doğa Kavramının Felsefedeki Açılımı

Doğa, başlangıçtan günümüze insanoğlu için merak konusu olmuştur. Sadece sanatçılar değil, bilim insanları ve düşünürler insan-doğa arasındaki ilişkiyi yüzyıllar boyunca çeşitli kategoriler altında disipline ederek araştırmış, irdelemiş ve bu konuda tezler sunmuştur. İlk Çağ felsefesinden beri insan-doğa ilişkisi “Doğa Felsefesi” başlığı altında incelenmiştir. Batı kültürünün doğa anlayışını kavrayabilmek için, sadece sanatta değil felsefede de doğaya bakışı incelemek önemlidir.

İlk Çağ felsefesinde filozoflar doğa olaylarını gözlemleyerek varlığın özü ve oluş sorununu incelemişlerdir. Thales’ten Demokritos’a kadarki felsefe, bu iki sorun üzerinde durmuştur. Thales’ten önce Yunanlar yeryüzündeki olayları (sel, deprem, fırtına, rüzgar vb.) tanrıların neden olduğu olaylar olarak düşünüyor, doğayı ve dünyanın temel maddesini; mitoloji, Tanrılar ve kahramanlarla açıklıyorlardı. Batı kültür felsefesini başlatan Thales’te töz canlıdır, somuttur. Su yani *arké* dir. Su - sıvı olanı her şeyin başı, kökü kabul etmiştir. Miletli filozoflar doğayı açıklamada temel olarak canlı bir maddeyi almışlardır. Ona göre, her şey canlıdır, her şey içinde tanrısal bir yaratıcı gücü taşıyan su ile doludur. Ortaçağ’da doğa felsefesi, Aristothales’in fiziği, Ptolemaios’un astronomisi ve Kutsal Kitap’tan alınan tasarıların senteziyle kurulur. “Eski Yunanlılar gerçeği seven, kendisini gerçeğe yakın bulan bir duygu ve anlayışla doğaya yönelmişlerdi. Oysa Ortaçağ için doğayı araştırmak bir erek değil, ancak bir araçtır. Esasen doğa, kutsal olmayan, derece aşağı, bir varlık alanıdır” (Gökberk, 2002:193). Ortaçağ Hristiyan’ının başlıca ideali doğadan sıyrılmak ve doğayı insanlık için yalnızca bir sahne olarak almaktır. Rönesans felsefesinde bu anlayış baştan aşağı değişim göstermiş, doğa Orta Çağ’da olduğu gibi bir dekor olmaktan çıkmıştır. Doğa, başlı başına sırlarla dolu büyük bir dünya olarak düşünülmüş ve buradan hareketle Tanrı’yla özdeşleştirilmiştir.

“Orta Çağ için doğa güvenilmez, kavranamaz bir şeydi. Doğayı pek az bilip anladığı için Orta Çağ insanı doğa karşısında bir güvensizlik duyuyor, kendini onun karşısında çaresiz buluyordu” (Gökberk, 2002:197).

Rönesans insanı kendini doğadan ayrı tutmamış, onun sınırlarını sistemli bir şekilde kavramaya girişmiş, ona egemen olmaya çalışmıştır. 15 ve 16. yüzyıllarda Rönesans o güne kadarki bilgileri ele alarak, doğa gözlemlerini matematik alanına taşımıştır. Doğa felsefesini matematik ile temellendiren, bugünkü doğa bilimlerinin temelini atan Galileo ve Kepler’le başlamıştır. Bu ölçmeci modern bilim kavrayışıyla, bitkiler, hayvanlar hatta mineraller zengin bir araştırma alanının içinde yerini almıştır.

Modern mantığın öncüsü kabul edilen Bacon’un “bilgi egemen olmaktır” savı, Rönesans kültürünün zaferini ilan edişidir. Bacon insanı doğaya egemen kılacak bir yöntem geliştirmeye çalışmıştır. Doğaya egemen olmak için, doğayı tanımlamaya ve bilmeye girişirken, ilk yapılacak şeyin kendimizi önyargılardan kurtarmak olduğunu savunur. Doğanın dünyasına girerken, önceden edinilmiş yargı ve sınırlardan kurtulmak gerektiğini, insan zihninin birtakım kuruntular ve putlarla, kendi değişiyile idollerle yüklü olduğunu söyler.

Bacon, doğru bir dünya bilgisi elde etmek, doğa karşısında yanılmalardan korunmak için kurtulmamız gereken bu idolleri dört grupta toplar: Birinci grup idoller, insan doğasında yerleşik olan, dolayısıyla bütün insan soyu için ortaklaşa olan önyargılardır. Bunlara “idola tribus” (soy idolleri) adını verir, bu idoller yüzünden nesneleri kendimize benzetir, kendi ölçülerimize göre kavramaya çalışırız; onları kendi ölçü ve koşulları içinde göremez oluruz. Örneğin kendi tedirginliklerimizi, korku ve umutlarımızı doğaya da aktarırız; kısaca: Doğayı insan (anthropomorph) görürüz. Oysa bizim kendi düşünüş ve algılayışımız hiçbir zaman nesnelerin öncüsü olamaz. İkinci grup idollerin kaynağı; soy değil de tek insanın kendi doğasıdır, kendine özgü yapısıdır. Bacon bunlara “idola specus” (mağara idolleri) der; bunlara “mağara” derken, Platon’un “Devlet” diyalogundaki “mağara imgesi”ni gözönünde bulundurmuştur. Bacon’a göre, her birimizin bireyliği, içine kapanmış olduğumuz bir mağaradır, doğaya bu mağaradan bakarız, herkes kendi yetenekleri, yetiştirme tarzı sonucu içeri giren ışığı kavrar. Kimileri nesnelerin ayrılıkları üzerinde durur, kimileri ise tersine benzerliklerine odaklanır, kimileri eskiyi, kimileri yeniyi severler. Bacon üçüncü grup idollere “idola fori” (çarşı idolleri) adını verir. Bu gruptaki idolleri kuruntularımızın en kötülerini olarak tanımlar. Bunlar geçmiş çağların etkileriyle doğmuş, dilde kalıplaşmış, kuru sözlere dayanan ve

insanı canlı deneye başvurmaktan alıkoyan kuruntulardır. Dördüncü gruba “idola theatri” (tiyatro idolleri) adını verir. Eski teorilere bağlanıp, otoritelere inanmanın sonucu olarak eski yargıların sürekli bir biçimde yayılacağına dikkat çeker. Doğayı tanıttak için yöntem, ona göre tümevarım yöntemidir. Tümevarım bize olayların netliğini, özünü, kendi değişimiyle “formunu” kavratır. Otoritelere inanarak yanlışlara saplanıp kalacağımıza, kendi görüp denediğimiz şeylere güvenmeye çalışmamız gerektiğini, bunun da ancak yolda engel olarak gördüğü idolleri kaldırıp, doğayı öğrenmeye girişmekle mümkün olacağını söyler (Gökberk, 2002: 216).

17. yüzyıl felsefesinin ana hatlarını Descartes’ın çizdiği kabul edilir. Descartes, önceki tüm düşünörlere ve ortaya konulan tüm söylemlere şüpheyile yaklaşır. “Descartes için doğa, çevresinde olup biten her şey, zorunlulukla, dışarıdan bir nedenin etkisiyle olur. Onun doğa görüşü tümüyle mekanik bir temel üzerine kurulmuştur: cisimsel olan her şey yer kaplar ve cisimler dünyasındaki her değişiklik aslında bir yer değıştirme, bu çeşitten bir harekettir” (Gökberk, 2002:240). Aklın tek ölçüt olarak görölmeye başlanmasıyla insanın kendisini ve çevresini algılama biçimi, insanın merkeze alındığı ve ölçünün insan olduğı bir anlayışı egemen kılmıştır. Bacon ve Descartes’ın öncölüğünde gelişen mekanik dünya görüşüyle bu dönemde doğa sistematikleştirilmiştir.

Bacon ve Descartes’ten sonra bilime katkısı benzer ilkelerle başlamış olan Newton, kesin matematiksel yasalara uyan doğanın tamamıyla matematiksel formölasyonunu geliştirmiştir. Kepler, Bacon, Galileo ve Descartes’ın düşöncelerinin bir sentezini yapan Newton, bilimsel metot ve matematiksel keskinliklerle bilimi dinden tamamen koparmıştır.

Yüzyıllar boyu elde edilmiş bilgi ve deneyimler sonucu bazı bilim insanı ve düşünörlö doğanın sahip olduğı sistemlerin çözölerek, insan için yararlı bir yapıya başka bir deyişle, dünyanın kontrol edilebilmesine yönelik kullanımının sonucu olarak Tanrı’nın kutsanacağı düşöncesini benimsemişlerdir. Bazıları ise, doğanın Tanrı’nın yaratısı olduğunu kabul etmiş ancak doğanın ilahi bir güç olmadığını, insan tarafından kontrol edilip değıştirebileceğı görüşünü savunmuşlardır. Doğa felsefesinin kalbini Tanrı’nın tasarlamış olduğı görüşünü benimseyen ve kendini Tanrı’nın düşöncelerinin

anlaşılmasını sağlayan kişi olarak konumlandıran modern taksonominin kurucusu İsveçli bitki bilimci, zoolog ve Doktor Carl von Linne'nin yaptığı sınıflandırmayla batılı yaklaşımına örnek teşkil edeceği düşüncesindeyim.

“18. yüzyılda Carl von Linne'nin yaptığı sınıflandırmada modern bitki biliminin temeli atılacaktır. Von Linne, türleri belli bir hiyerarşiye göre sınıflandırmıştır. Von Linne'nin 1735 tarihli “Doğa Sistemi” adlı kitabında, insan ilk kez doğa sınıflandırmasına dahil edilmiştir. Von Linne insanları dört sınıfa ayırmıştır: Yaratıcı Beyaz Avrupalılar, Tembel Siyah Afrikalılar, Başıbozuk Kızıldereli Amerikalılar, Melankolik Sarı Derili Asyalılar” (Wang ve Lu), “Many Undulating Things. [İnişli Çıkışlı Birçok Şey] (Film, 2019). <https://saltonline.org/projects/film/InislicikisliBircokSey.html>, (0:40:00sn).

Aydınlanma felsefesi içinde yer alan Kant'ın doğa görüşü, doğanın insanı biçimlendirdiği, tüm insan eylemlerinin de doğal olaylar gibi, doğanın yasalarına göre belirlendiği temeline dayanır.

“Kant, doğanın insana özgürlüğünü verdiğini ve bunu gerçekleştirmek için de insanı usla donattığını söyler. Böylece insanoğlu usu ile karar vermeye başladığı zaman onu usuyla seçimler yapmaya, eleştirmeye ve yargılamaya götürecektir. Doğa ve sanat arasında kurduğu ilişki ise, doğanın sanata kurallarını verdiği yönündedir. Sanat, bu kurallar çerçevesinde sadece doğaya öykünmekle ve tasvir etmekle kalmaz; doğayı göstermek için öznenin duyumunu, algısını ve yargısını öne çıkarır. Bu bir anlamda estetik yargılar ile karar vererek güzel olanı oluşturmasıdır. Yani sadece görünenin varlığı ile değil öznenin usu ile gerçekleşen bir estetik yargı anlayışı ortaya çıkar. Aklın eleştirisi ve duyunun doğrudan aktarımı ile oluşan estetik yargı, zevki yani beğeniyi sunar ve evrensel olmasını öngörür” (Kozlu, 2018:12).

Hegel'in felsefesi tüm nesnelerin düşünce ile görülmesine dayanır. Dış dünyayı nesneleştirirken doğayı da bunun içinde görür. Hegel'e göre doğaya ve yasalarına düşünceyle ulaşmak mümkündür. Bu tezin tam karşısında Hegel'den sonra gelen Schelling duyucu yöntemiyle doğayı anlamaya çalışmıştır. Schelling “özdeşlik” düşüncesiyle doğa ve tin'i birlikte ele almıştır: “bizdeki tin ile dışımızdaki doğa özce birdirler, bizim dışımızda aynı bir tin, içimizde de aynı bir doğa etkimektedir” (Gökberk, 2002: 381).

Kapitalizmin meşrulaştırılmasında Darwinizm anlayışının önemli rolü vardır. Darwin, evrim teorisinde doğanın, doğal yönden türleri ayıkladığından bahseder. “Doğal seçim” adını verdiği teorisi “uygun değişimlerin saklanması ve zararlı değişimlerin ortadan kaldırılması” olarak tanımlanır. Burada saklama, az oranda da olsa daha faydalı değişimlere sahip olan daha güçlü ve “uygun” varlıkların daha fazla yaşama şansına sahip olacakları ve daha zayıf rakiplerine göre türlerini daha fazla üretebileceklerini anlatmaktadır”. Darwin’in bu teorisi ile doğa bilimlerinde sınıflandırma yöntemi sistematikleşmeye başlar. Türlerin düzenli biçimde sınıflandırılması, yaşamın sürekli bir dönüşüm içinde olması fikri, doğa bilimleri kadar toplumu da etkiler. Artık toplumsal ve siyasi yapıda sürekli bir değişim dönüşüm ve sınıflandırma içine girilmiştir. (Kozlu, 2018:14)

Bu bağlamda zamanla Darwin’in farklı yorumlanmalarıyla, var olma savaşında güçlü olanın, en iyi uyum sağlayanların galip geleceklerini öne süren Sosyal Darwinizm anlayışı gelişir. Bütün bitkileri, hayvanları ve insanları da içine alan bu iddiada, yaşam mücadelesinin doğanın meşru ve değişmez bir yasası olduğunun kabul edilmesiyle, ırkçılık, faşizm, komünizm, emperyalizm adına yapılan çatışmaları, güçlü milletlerin zayıf gördüklerini ezerek yok etmeye çalışmalarını bilimsellik kisvesine bürünerek sürdürdükleri görülür (Yaylı, 2006:76).

Aydınlanma çağıyla başlayan süreçte, bireyselciliğin, öznenin ve özgürlük fikrinin felsefe ve siyasal sistem üzerindeki etkileriyle devlet anlayışı, keşif ve buluşlar öne çıkmış, dinin toplumsal yapı üzerindeki etkisi arka plana atılmıştır. Aydınlanma Çağı’nı, Fransız Devrimi ve Sanayi Devrimi izlemiş, bu uzun tarihsel süreçte yaşanan yenilik ve gelişmeler modernitenin şekillenmesini ve yeni bir dönemin başlamasını sağlamıştır.

19. yüzyılda her şeyin yenisine verilen değer anlayışıyla tüm siyasal, toplumsal ve sanatsal yapılar kendi değerlerini irdelemiş ve yeniye uyarlamışlardır.

1.2. Batı Sanatında Doğa Yaklaşımı

“Doğa' için kullanılan Grekçe sözcük *-physis-* 'büyüme'den türetilmiştir. Hiç kuşkusuz, sözcüğün Antikçağ'daki etimolojik gelişimi bizi vahşi büyüme'ye değil, şeylerin özüne, akılcı bir düzene ve soyutlamaya götürür ve bu anlambilimsel düşünüş biçimi, doğrudan modern çağa dek sürer” (Radkau,2009: 28).

Başlangıçtan günümüze kadar doğa üzerinde varlığını sürdüren insanoğlunun doğayla ilişkisi, hayatta kalabilmek için onu kavramaya çalışmasıyla başlamıştır. Korku ve hayranlık duyarak başlayan birliktelik, onun kendini sürekli yenileyen ve zamana meydan okuyan hali karşısında insanın ona saygı duymasını, üstünlüğünü kabullenmesini beraberinde getirmiştir. Doğaya iz bırakma, yapısına müdahale etme isteği tarih öncesi çağlara kadar uzanır. Paleolitik Çağ insanların mağara resimleri ve doğadan topladıkları malzemeleri kullanarak inançları doğrultusunda gerçekleştirdikleri ritüeller ilk örneklerdir. “İnsanın doğayla olan ilişkilerini üretiminin tarihi olarak tanımlayabiliriz” (Bourriaud, 2005: 46).

Aydınlanma Çağı'na kadar insanların inançları doğrultusunda büyüsel, mitsel olanın aktarımında doğanın saf ve bakir yapısının korunduğu bir işleyiş olduğunu söylemek mümkündür. Tarihten günümüze sanatçı için ise doğa, hem ilham hem de merak kaynağı olmuştur. Bulunduğu çağın gereği olarak kimi zaman ona yaklaşmış, kimi zaman uzaklaşmıştır. Ancak, soyutlamalarında bile tamamen doğadan kopamamış, izlerini yapıtlarına yansıtmıştır.

Resim sanatında doğaya uygunluk ilk olarak Giotto di Bondone başlar. Ortaya çıkan her yeni sanat akımı yeni bir doğa anlayışı, yeni bir doğa yorumudur. Doğa bazen çizgi, renk, ışık ile bazen de hiç değiştirilemeyecek bir örnek olarak yorumlanır. Bütün natüralist anlayışların temelinde doğanın güzelliğinin sanata örnek olacağı düşüncesi hakimdir. Doğadaki çirkinlik, sanatsal- estetiksel bir değer taşıyabilir. Doğadaki güzellik ile sanattaki güzelliğin birbirinden farklı olduğu Empresyonistler tarafından kavranmıştır (Ersoy, 2016: 52).

Rönesans’la birlikte doğa bilimsel bir akılcılığın, bilimsel yaklaşımın bir uzantısı olarak sanatta yerini bulur. Doğanın birebir yansıtılması başka bir deyişle sanatın ideal doğanın taklidi olduğu düşüncesi o dönemin sanatında yerini almıştır. Rönesans insanın ve doğanın keşfidir. Bununla birlikte, doğanın keşfinin Empresyonizm’e kadar yarım kaldığını söylemek mümkündür. Gelenekten kopuşun ilk izleri onsekizinci yüzyıl sonlarında başlamıştır. Gombrich ‘Sanatın Öyküsü’ kitabında aynı kuşaktan olan iki İngiliz sanatçı J.M.W. Turner (1775-1851) ve John Constable üzerinden yaptığı karşılaştırmada doğanın konu alındığı manzara resminde iki farklı yaklaşıma dikkat çekmiştir (2013:492).

Turner, Kraliyet Akademisinde hayranlık yaratan bir sanatçıydı, manzara resimlerinde öncülerinin düzeyine ulaşmayı hatta onları geçmeyi hedefliyordu. Bu nedenle gelenek sorunu bir saplantı halinde devam ediyordu. “Onun resimlerinin en başarılıları bize en masalsı ve en güzel anlarında yakalanmış bir doğanın görüntüsünü verir. Turner’de doğa her zaman insan heyecanlarını yansıtır ve dile getirir” (Resim 1) (Gombrich, 2013: 494).

“Turner’ın atölyesinde yaptığı büyük yağlı boya resimler, doğa taklidi olmaktan çıkıyor, gerçek bir sanat yaratması oluyordu. Doğa güçlerinin dinamizmi karşısında duyulan coşku, Turner’in sanatının çıkış noktası olmuştu. Sanatında bize duyurmak istediği- yerle göğün birbirine karıştığı fırtına resimlerinde görüldüğü gibi- bu coşkudur. Bu yüzden resimleri, Alman ressamlarının durgun manzaralarının aksine hareket içerir. Bu hareketi verme çabası ister istemez bir tür izlenimciliğe (Empresyonizme) götürüyor sanatçıyı. Bu nedenle İngiliz sanat tarihçileri, Turner’i empresyonistlerin öncüsü diye tanırlar” (İpşiroğlu, 2017: 130).



Resim 1. J.M.William Turner, ‘Bir kar fırtınasındaki buharlı gemi’ (1842), Tuval
 üstüne yağlı boya, 91.5 x 122 cm, Tate Gallery, Londra
<https://www.wikiart.org/en/william-turner/snow-storm-steam-boat-off-a-harbours-mouth-1842>, [2 Kasım 2020]

Constable’nın düşünceleri Turner’dan ve çağdaşlarından farklıydı. Turner’ın yarıştığı ve geçmek istediği geleneği sınırlayıcı buluyordu. Geçmişin ustalarını yok saymıyor onlara saygı duyuyordu, ancak doğanın kır hayatının hoş bir dekoru olarak yansıtılmasından rahatsızlık duyuyordu. Onun amacı, kendi görmüş olduklarına sadık kalmaktı. Constable 1824 Paris’te ‘Saman Arabası’ resmini sergilediğinde, yerleşik sanat anlayışını benimsemiş çevrede huzursuzluk yarattı. Tabloda İngiltere’de bulunan Stour Nehri’de kırsal sahne tasvir edilmiştir (Resim 2). Sanatçının doğayla kurduğu ilişki dönemi açısından devrim niteliği taşıdığı açıktır. Avcı, Constable’ın çağdaşlarından farklı sanatsal arayışı ve doğa yaklaşımı hakkında şunları söylemiştir; Klasisizm ve Romantizm dönemi boyunca Ne? sorusunun cevabı aranmıştır. Constable, bulunduğu dönemin hakim konusu olan manzaraya sadık kalsa da, sadece Ne? sorusuyla yetinmemiş, Nasıl? sorusuyla da ilgilenmiştir. Çağdaşlarından farklı olarak, manzarayı betimlemenin dışına çıkmış, bu iki sorunun yanıtını bizzat doğada, doğanın kendisini çizerek doğada aramıştır (2013: 96).



Resim 2. John Constable, ‘Saman arabası’ (1821), Tuval üstüne yağlı boya, 130.2 x 185.4 cm, National Gallery, Londra

<https://www.wikiart.org/en/john-constable/the-hay-wain-1821>, [02 Kasım 2020]

Empresyonizm (İzlenimcilik) ile başlayan yeni doğa algısı, akımın sonlarına doğru Cezanne’ın çağdaşlarından farklı yaklaşımıyla devam eder. Nesneler dünyasının kavranışını zihinsel eylem olmaktan çıkarıp duysal düzleme taşıdığı deneysel çalışmaları yirminci yüzyılın sanatı için dönüm noktasıdır. O zamana kadar resim sanatında kabul edilen biçim, önemini yitirir. Empresyonist sanatçıların doğayı yansıtmaya çabaları, ışık, renk, hava ve an kavramlarının ön plana çıkmasıyla birlikte, gözün duyarlılığına dayanan, izlenimlerle oluşan anlatımcı bir ifade kazanır. Atölyelerini terk etmeye başlayan sanatçılar, resmi atölyeden çıkarıp doğaya taşımıştır. Doğa artık bir fon olmaktan öteye geçmiş, yeni yaklaşımlarla çözümlenmiş aynı zamanda üretim mekânı haline gelmiştir.

“...Modernlik-öncesi kültürlerin çoğunda, hatta büyük uygarlıklarda bile, insanlar çoğunlukla kendilerini doğayla birlikte değerlendirirlerdi. Yaşamları, beslenmeyle ilgili doğal kaynakların elverişliliği, ürün ve hayvanların iyi ya da kötü durumda olması ve doğal yıkımların etkisi

gibi doğanın değişken durumlarına ve kapasitelerine bağlıydı. Bilim ve teknolojinin güç birliğiyle biçimlendirilen modern endüstri, doğal dünyayı önceki kuşaklarca hayal bile edilemeyecek yollarla değiştirmektedir. Yerkürenin sanayileşmiş kesimlerinde -ve artarak, her yerde- insanoğlu yaratılmış bir çevrede, bir eylem çerçevesinde yaşar; bu çevre, kuşkusuz artık yalnızca doğal değil, fizikseldir” (Giddens, 1998: 63).

Modern sanat akımlarında, doğa bilimsel bir perspektiften değerlendirilir. Biçimlendirmeye getirilen tüm yeniliklere karşın, doğadan tam anlamıyla bir kopuş söz konusu değildir. Doğal biçimler soyutlamacı bir biçimde ele alınmıştır. Kübizmle birlikte doğa geometrik biçimlere indirgenerek soyutlanmaya başlanmıştır. Nesnelerin görünen yapısından koparıldığı parçalanarak esas yapıya ulaşmanın amaçlandığı Kübizmle doğacı sanat anlayışı yıkılmış yeni bir biçim dili oluşmuştur.

Bana göre, Eski Yunandan bu yana analitik çözümleme içindeki yaklaşımla sanatını biçimlendiren Batı, merkezine insan aklını alan nesnel yaklaşımın sonucu olarak yaşamsal olarak doğayla bağlarını koparmıştır. Birinci ve ikinci dünya savaşları, teknolojik gelişmeler, kentte yaşamını sürdüren doğadan kopuk modern insan üzerinde varoluşsal sorgulamaları başlatan olumsuz etkilere sebep olmuştur. Modern insan kendini kendi inşa ettiği yapay ve korunaklı ortamlarda güvende hissetmeye başlamıştır. Doğayla arasına mesafe koyan insanın davranışına benzer yaklaşım sanatta da karşılığını bulur. Yirminci yüzyılın ortalarına kadar sanatsal üretimlerde çizgi, biçim ve rengin belli bir düzenle oluşturulan ilişkisi esas alınmıştır. Doğayla mesafeli duruşun sergilendiği bu dönemde doğa dışlanmış, yok sayılmıştır.

Batı Rönesans ve Reform hareketleriyle başlayan, 20. yüzyıla kadar yerleşik olan yaklaşımında benimsediği tüm düşünce sistemlerini sorgulayıp, olumsuz etkilerinden kurtulmaya çalışırken kendini geç kaldığı Doğu paradoksuyla yüzleşirken bulmuştur. Bir başka deyişle yabancılaşma yaşanmıştır. Felsefi anlamda yabancılaşma terimini Rousseau’dan alarak ilk kez Hegel kullanmıştır. L.A. Feuerback, yabancılaşmanın kökenini insana dayandırmış, kavram son kertede bir olgu olarak varlığına Marx’la kavuşmuştur. Batının bu durumu yabancılaşma teorisini ortaya atan Marx’ı haklı çıkarmıştır. Sürekli tüketmeyi öneren kapitalist düzen içinde kendini bulan

insanoğlunun, var olabilmesi için mutlak bağımlı olduğu doğaya dönmesi, bir parçası olduğu doğayı sanatın merkezine yeniden taşıması gündeme gelmiştir.

Bana göre, insanı merkeze alan ve onun ihtiyaçları doğrultusunda şekillendirmeye çalıştığı doğayı bütünüyle insan egemenliği ve kontrolüne bırakan yirminci yüzyılda, doğal dengeden yoksun bakış açısı zaman içinde çevre sorunlarının ortaya çıkmasına neden olmuştur. Batı kültüründe doğayı sömürmenin, bir yetki haline geldiğini söylemek mümkündür. Doğal dünya görüşünün terk edilişi, Sanayi Devrimiyle hızlanmış, bu durum insanoğlunun aleyhine sonuçlanmıştır. İnsanın kendini doğanın efendisi olarak görmeye başlaması, buna eklenen teknolojik gelişim ve bilimsel başarıları kontrolü tamamen eline almaya çabaladığı doğa üzerinde tüm etik değerlerini bir kenara bırakıp, onu sömürmesine neden olmuştur.

Ekoloji, ekolojik düşünce gibi kavramların ortaya çıkışı Batı'nın tehlikenin farkına varmasıyla başlamıştır. Doğanın sınırlı bir kaynak olduğunu, insan çıkarları doğrultusunda sorumsuzca tüketilemeyeceğini, ancak hayatta kalmak için mücadele edilmesi gerektiğine ilk dikkati çeken İngiliz nüfus bilimci ve politik iktisat teorisini Thomas Maltus (1766-1834) olmuştur. Maltus, insan nüfusu, besin kaynakları, kıtlık tehlikesi, savaşlar üzerine tespitleriyle, ekolojik düşüncenin gelişimine katkıda bulunmuştur.

Bilim ve teknolojinin gelişiminin önlenemez hızı sonucu, 20. yüzyıl Dünya savaşları, bölgesel savaşlar, silahlanma, soykırımlar, sömürgecilik, faşist sistemler, komünist devletler, kapitalizmin sömürgeciliğinde yeni dünya istilası ve küreselleşme gibi olgu ve olaylarla bu hızlı ilerlemenin acılarının en ağır yaşandığı dönem olmuştur. Tüm bu olay ve olgular; felsefe, sosyoloji, edebiyat ve sanat alanlarında yeni kavram ve kuramların geliştirilmesine, pek çok farklı yapının ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Bu dönemde ekolojistler, çevre mühendisleri, aktivistler ve sanatçılar odağına doğayı ve tahribatını almışlardır. Pek çok eylem ve yayın yapılmış, bu yönde sanatsal üretimin başlamıştır. Sadece dolaylı olarak değil, doğrudan da doğa üzerinde iyileştirme çabalarına girilmiştir. Doğa tahribatının ulaştığı boyutun artık farkına varan Batı'nın doğaya dönme yolunda adımlar atmaya başlaması yine bu döneme rastlar. Başka bir deyişle, Batı'nın

doğaya dönmesi için büyük bedeller ödemek zorunda kaldığı, bu dönüşü ancak bundan sonra yapabildiği tespit edilmiştir.

Yirminci yüzyılın ikinci yarısından sonra sanatta farklı anlayış ve yöntemlerin gelişimiyle, sanatçılar için doğanın kendisi bir atölye haline gelmiştir. Sanatın izleyiciyle buluştuğu yer olan müze ve galerilerin dışına taşmıştır.

1.3. 1960 Sonrası Sanatta Doğa

1960'lar İkinci Dünya Savaşı sonrası dünyanın iki süper gücü arasında devam eden Soğuk Savaş'ın, ABD'nin Vietnam işgalinin, ulusal kurtuluş savaşlarının, işçi ve öğrencilerin başlattığı devrimci ayaklanmaların yaşandığı yıllardır. Dünya'daki bu gelişmeler kültür-sanat alanında da karşılık bulmuştur. Sanatçıların protestoculara evrildiği, aktivist yaklaşımların ön planda olduğu birçok kolektif bu dönemde eylemlere başlamıştır.

“1960'lar doğa peyzajına fiziksel bir gerçeklik olarak yaklaşılacak ve onunla doğrudan ilişki kurulan yıllardır. Bundan böyle doğanın bir süreç olarak işleyişine duyulan hayranlık, sanatçıların yapıtlarına da yön verecektir. Zamanın sanatta bir öge haline gelmesiyle, sanat yapıtı da artık doğanın bir parçası olur ve doğada, doğayla birlikte yaşayan bir organizmadır” (Oğuz, 2015: 71).

1960 sonrası sanat ve doğa arasındaki ilişki üzerine düşünen sanatçıların yeni yaklaşımları manzarayı konu olmaktan çıkarmış, müdahaleleriyle onu mekâna dönüştürmüştür. Sanatçıların müdahalelerinin çoğu gelip geçici olmakla birlikte, aralarında binlerce yıl yaşamaya aday arazi enstalasyonları mevcuttur. ABD'nin çöllerinde, geniş arazilerinde başlayan sanat üretimleri Arazi Sanatı, Yeryüzü Sanatı, Çevre Sanatı, Toprak Sanatı gibi terimlerle adlandırılmış ve bu yaklaşımların temelinde, çevreci hareket ve sanatçıların geleneksel galeri mekânlarına yönelik tepkisi vardır. Ancak bununla birlikte galeri mekanları tamamen terk edilmemiştir.

“...ABD'de ilk çevre sanatı dalgası 1960'larda başladı. Bu dönemin öncü yapıtları arasında, Hans Haacke'nin New York Howard Wise Sanat Galerisi'nde sergilenen, toprak yığınının çimen filizlendirdiği *Grass Grows* (1966); Newton

Harrison'nın yine bu galeride sergilenen, bir laboratuvar ortamında hücre geliştirdiği *The Slow Birth and Death of a Lily Cell* (1968); Alan Sonfist'in New York'ta, bir sömürge öncesi bitki örtüsünü yeniden geliştirmeye çalıştığı *Time Landscape* New York City (1965'te tasarlanıp 1978'de hayata geçirildi) adlı işleri sayılabilir. Bu eserleri bir dizi sergi izledi. Bunlardan biri, 1969'da Cornell Üniversitesi'nin sanat galerisinde düzenlenen; Hans Haacke, Robert Morris, Dennis Oppenheim ve Robert Smithson'ın arazi sanatı işlerinin yer aldığı "Yeryüzü Sanatı" sergisiydi. Queens Sanat Müzesi'nin 1992 tarihli "Kırılgan Ekolojiler" sergisi, bu ilk dönemdeki çalışmaları tarayarak, "çevre sanatının" tarihsel gelişimini ele almaya yönelik ilk girişimlerden biriydi. Serginin küratörü Barbara Matilisky, çevre sanatını 1960'lı yıllarda çok sayıda insanın Vietnam Savaşı'nı, ırk ayrımcılığını, kadının toplumsal statüsünü, geleneksel çevre değerlerini ve hükümet politikalarını sorgulamaya başladığı siyasi ve toplumsal atmosferle ilişkilendiriyor. ABD merkezli çevre hareketine zemin hazırlayan, Rachel Carson'ın *Silent Spring* (1962), Paul Ehrlich'in *The Population Bomb* (1968) gibi kitapları ve *Büyümenin Sınırları* (1972) gibi önemli metinlerden etkilenen sanatçılarda gözlerini doğaya çevirdi ve onun dirimsel gücü üzerinden yeni sanat formları ortaya koymaya başladı" (Sezgin, 2022:27).

Batı'da 1980'lerde azalmaya başladığını gözlemlediğimiz çevre sanatı sergileri 1992'de "Kırılgan Ekolojiler" ile yeniden başlamıştır.

"Kırılgan Ekolojiler" sergisindeki çalışmalar ve sergi kataloğunda referans verilen projeler, tahrip edilmiş habitatların, bozulmuş ekosistemlerin onarımını öngören ve böyle bir onarımı hayata geçiren sanata atıfta bulunuyor ve restorasyonist eko-estetik" diyebileceğimiz bir model ortaya koyuyordu. Aralarında Sonfist'in *Time Landscape*, Harrison ikilisinin *Portable Orchard: Survival Piece #5* (1972-73), Haacke'nin *Rhine-Water Purification Plant* (1972), Bonie Ora Sherk'in *The Farm* (1974), Agnes Denes'in *Wheatfield – A Conformation* (1982), Joseph Beuys'un *7000 Oaks* (1982) ve Mel Chin'in *Revival Field*'inin (1990-93) yer aldığı bu sergideki her bir yapıt, arazilerin alternatif ve endüstri dışı amaçlarla kullanılmasını ve doğal çevreyi kirlletici unsurlardan bu yolla kurtulmayı öneren birer girişimdir. Yapıtlar, bu yönleriyle, Matilisky'nin "her türlü yaşam

biçiminin kendi ortamında karşılıklı ilişkisini” sürdüreceği “küresel bir ev idaresi bilimi” diye ifade ettiği “ekoloji” tanımını karşılıyor” (Sezgin, 2022:28).

Bununla birlikte Batı’da 60’larda başlayan doğa yaklaşımındaki sanatçı müdahalelerinde, sanatçıların kendi kültürlerinin etkilerini yansıttıklarını söylemek mümkündür. Özellikle geniş arazilerdeki büyük müdahaleler ve yer değiştirmelerde doğaya karşı üstünlük kurma, işgalcilik, kahramanlık gibi insanın doğaya karşı üstünlüğü vurgulanmıştır.

1.3.1. Arazi Sanatı

Arazi Sanatı, 20. yüzyılın ikinci yarısında olumsuz etkileri daha çok hissedilmeye başlayan endüstriyel gelişmenin ve teknolojik hızın tehlikeli boyutları karşısında; doğayı görünür kılan, onu kutsayan ve doğaya dair bilinç uyandırmayı amaçlayan bir anlayışın ürünüdür. İlk olarak ABD’de ortaya çıkan Arazi Sanatı, sosyal değişim taleplerinin dile geldiği, sivil toplum hareketlerinin ırk-cinsiyet-kültür bağlamında eşit hak arayışlarını örgütlediği bir dönemde sokakta olup bitenin dinamiklerinden beslenmiştir.

Germaner, Arazi Sanatını, çağdaş sanatın ‘Non-Art’ ya da ‘Anti-Form’ hareketleri içinde değerlendirir. Ayrıca Minimalist heykel ve kavramsal sanatla da ilişkilendirerek yakın görüşü paylaştıklarını düşüncesindedir (1997:44).

Arazi Sanatı, sade geometrik şekillerin açık alanlara uygulanması açısından Minimalizm ile taş/toprak gibi doğal malzeme kullanımı ve süreçselliği açısından Arte Povera ile, yapıtların genellikle gelip geçici doğası nedeniyle Happening’le, hatta bazen sanatçının doğaya bizzat müdahale sürecine odaklanması açısından Performans Sanatı’yla ve projelerin zaman zaman belge, fotoğraf, harita ve benzeri ‘artakalan’ malzemeye sergilenmesi dolayısıyla Kavramsal Sanat ile yakınlık taşıyan bir akım olarak nitelendirilmiştir (Antmen, 2014: 253).

Bu sanat hareketine katılan ve üretimlerini bu yönde gerçekleştiren sanatçılar, modernist zihniyetin hegemonyası altında olan sanatı, sınırlı galeri mekânından

kurtararak, mekân arayışına girmişlerdir. Bu arayışlarının karşılığını kentlerdeki terkedilmiş binalarda, sokaklarda ve doğada bulmuşlardır. Alışlageldik malzeme ve yöntemleri terk eden sanatçılar, sanat piyasasının kapitalist yaklaşımını reddetmiş, eserlerinin metalaştırılmayacağını savunmuşlardır. Bu tutum, sanat piyasası dinamiklerine karşı bir direniştir.

Bitmiş yapıttan ziyade yapıtın oluşum sürecinin önem kazandığı pratiklerden biri olan Arazi Sanatı'nı diğer akımlardan ayıran özelliği, doğada geniş alanlarda, yer aldığı mekâna özgü olarak gerçekleştirilmesidir. İzleyicinin kolay kolay gidip göremeyeceği, yerlerde gerçekleştirilen bu projelerin izleyiciyle karşılaşmasının tek yolu çoğu zaman fotoğraftır (Antmen, 2014: 253).

Robert Smithson (1938-73), Arazi Sanatı'nın önde gelen sanatçıları arasında yer alır. Sanatçının, ABD'nin Utah eyaletindeki Tuz Gölü'nde, 1970'te gerçekleştirdiği 'Spiral Dalgakıran', arazi sanatını kavramak açısından önemli bir örnektir. Yaklaşık 7000 ton toprak, kaya ve tuz kristalleriyle gerçekleştirilen yapıtın spiral biçimi, arazinin kendi doğal yapısından ve gölü denize bağladığı söylenen merkezindeki burgaçtan kaynaklanmaktadır. Sanatçı, yapım aşamasını helikopterden filme almış, yapımı bittikten sonra yerinde ancak birkaç kişinin gördüğü bu eser film ve fotoğraflarla belgelenmiştir.

Yapıt, üretiminden bir süre sonra doğa koşulları nedeniyle sular altında kalmış ve aynı nedenle tekrar su yüzeyinde görünür hâle gelmiştir. Su altında kaldığı süre içinde spiralin içinde kalan suları kırmızıya boyayan bir tür yosunla kaplanmıştır. 2000'lerden sonra farklı görünmesinin sebebi de budur. Smithson, başka yapıtlarında da spiral formu tekrarlamıştır. Doğadaki doğum-ölüm döngüsünden, yaşamsal entropiden etkilenmesi tekrara neden olmuştur (Resim 3). Spiral/ sarmal form, pek çok kültür ve medeniyette yaşam ritminin ve enerjinin sembolüdür. Genel olarak evrende hiçbir şeyin bir defalığına olmadığını, dairesel-döngüsel süreçlerden oluşan sonsuz bir dönüşü ifade eder. Doğadaki süreçselliği sembolize eden form, doğum-ölüm, büyüme-gelişme-çürüme gibi birbirine zıt kavramların tek bir bütün haline gelmesini sağlar.



Resim 3. Robert Smithson, ‘Spiral Dalgakıran’, 1970, taş, toprak, tuz kristalleri, su, Büyük Tuz Gölü, Utah, ABD

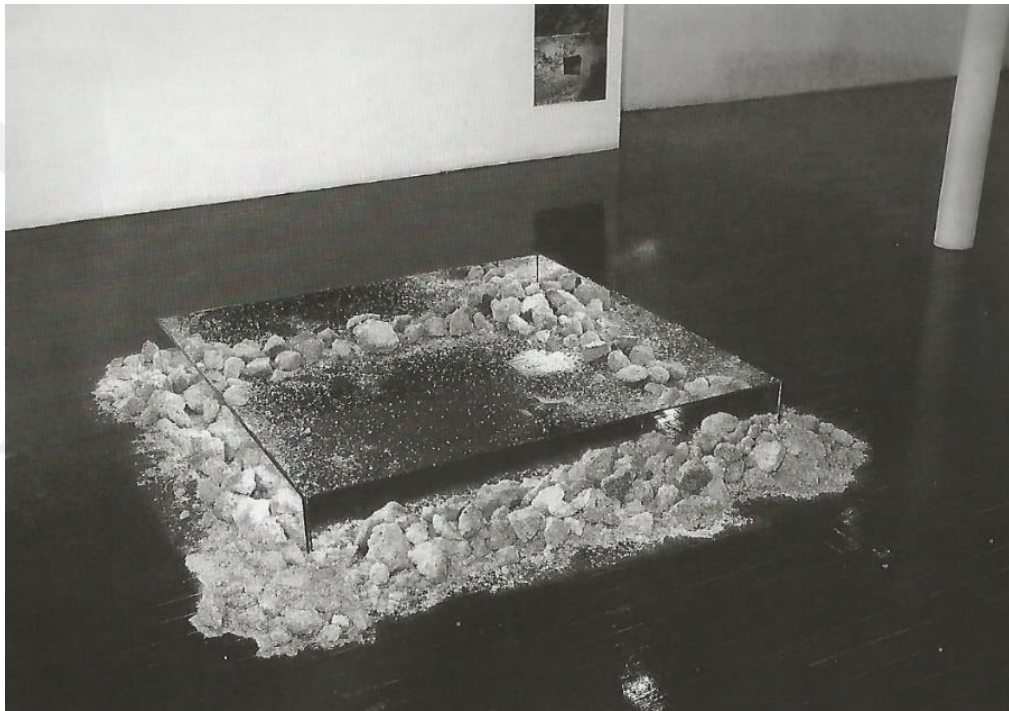
Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/robert-smithson/spiral-jetty-1970>

[21 Haziran 2022]

Smithson, çalışmalarını mekân ve mekân dışı olmak üzere ikiye ayırmıştır. Sanatçının bu ayrımı bazı kaynaklarda ‘yer olan’ ve ‘yer olmayan’ olarak da tanımlanmıştır. Bu ayrım, arazide gerçekleştirilen projelerle, bu projelerden arta kalan malzemelerle gerçekleştirilen enstalasyonları birbirinden ayırmıştır. Arazi keşifleri ve çalışmaları sırasında topladığı doğal malzemeleri galeri mekânına taşımış, bu malzemelerle galeri ortamında enstalasyonlar gerçekleştirmiştir.

‘Kaya Tuzu ve Kare Ayna’ gibi ayna ve tuz projelerinde, tuzun havayla olan etkileşimi sonucunda oluşan değişimler söz konusudur. Eser, rastlantısallığa kavuşacak olan sonuna rağmen, belli bir düzende yerleştirilmiştir. Yansımalarında yeniden üretme yoluyla formların haritalarını çıkaran aynalar, ölçüme dair Minimalist tutum içerir. Görüntülerin aynadaki uzamsal yer değiştirmelerinin yanı sıra bu çalışmalar, topraktaki tuzun yerinin değiştirilerek galeriye getirilmesini ve aynaların geometrik olarak belirli

formlarını sabit kutular içinde tutulmak yerine amorf biçimde yığılmış tuzla çevreleyerek Smithson'un yerleşim alanı olmayan yer için biçimsel konseptinin metaforik yer değiştirmesini içerir. Hatta çalışmanın içinde başka bir kavramsal yer değiştirme yaratılmıştır. Tuz moleküler seviyede apaçık tanımlanmış bir kristal yapıya sahipken görünüşte muntazam cam aynalar arasında sıvı haldedir. Yapıtın içinde bir arada olan bu yer değiştirme serileri, tıpkı bir kristalin büyümesinde olduğu gibi aynı yapısal ilkeyi yenilemeyi sürdürür.



Resim 4. Robert Smithson, 'Kaya Tuzu ve Kare Ayna' / Rock Salt and Mirror Square, 1969, Kaya tuzu ve aynalar 25.14 x 198,1 cm

Kaynak: <http://xiongmaoye.net/cms/show-524.html> [21 Haziran 2022]

Michel Heizer'in Nevada'da kurmuş bir göl yatağında gerçekleştirdiği 'Yarık' (1968) ve 'Çifte Negatif' (1969-70) adlı yapıtları, Arazi Sanatı örneklerindendir. (Resim 5) Eser, kurmuş bir gölün yatağındaki 1,5 tonluk kütlenin yer değiştirmesi ile oluşturulmuştur. 158 x 4,5 x 3 metre ebadındadır. Heizer yaptığı kazılarda zaman ve mekân arasındaki dinamik ilişkiyi betimlemiştir. Zamanı insani sınırların içerisinde incelerken aslında insanın doğanın sonsuz büyüklüğü içindeki küçük payını da irdelemektedir.



Resim 5. Michel Heizer, ‘Yarık’ (1968), Nevada

Kaynak: <https://www.kooness.com/posts/magazine/land-art> [21 Haziran 2022]

Aydın ve Temiz’e göre, Smithson ve Heizer gibi sanatçıların yapmış olduğu büyük ebatlardaki çevre uygulamaları, iş makineleri ve kalabalık ekiplerle gerçekleştirilirken arazi üzerinde büyük değişikliklere neden olmuştur. Bu boyutta müdahalelerin doğaya zarar verebileceği endişesi tartışmalara yol açmıştır. Sonraki süreçte, ekolojik sanatın farklı yorumları görülmeye başlanmıştır. Bazı sanatçılar yerçekimi, büyüme, enerji ve ışık gibi doğal güçlere odaklanmış, doğal alanların korunduğu, toprakların taşınmadığı, ekosisteme zarar vermeyen anlayışta çalışmalar üretmiştir (2013: 58).

Christo (1935-) ve Jan – Claude (1935-) ikilisinin Avusturalya’da bir koyda gerçekleştirdikleri ‘Paketlenmiş Kayalıklar’ (1969); Arazi Sanatı kapsamında doğaya yapılan müdahaleler bağlamında önemli bir örnektir (Resim 6).

Başlangıçta şişe ve fıçı gibi küçük ebatlarda nesneleri saran ikili, bu büyük ebatlı projeleri gerçekleştirerek, daha kuvvetli bir etki yaratmayı amaçlamışlardır. ‘Paketlenmiş

Kayalıklar’ projesi, tamamen Christo ve Jeanne-Claude tarafından Christo'nun orijinal hazırlık çizimleri, kolajları, ölçekli modelleri, 1950 ve 1960'ların ilk Paketleri, Sarılmış Nesneleri ve litografılarının satışı ile finanse edilmiştir, bu yöntemle diğer projelerini de uygulamayı sürdürmüşlerdir (Yılmaz, 2013:315).

‘Paketlenmiş Kayalıklar’ işini, 1970-72 tarihinde Colorado’daki Curtain vadisindeki 12.780 metrekarelik alanı çelik ve naylon malzemeyle kapladıkları ‘Running Fence’, isimli eser takip etmiştir. İkili, yapıtlarında kullandıkları malzemenin geri dönüşümlü olmasına özen göstermiş, belirlenen süre sona erdiğinde, bu malzemeleri toplamış, geri dönüştürmüş ve alanı eski haline getirerek çevreci bir yaklaşım sergilemişlerdir.



Resim 6. Christo ve Jean – Claude, 1969 ‘Paketlenmiş Kayalıklar’ Wrapped Coast - One Million Square Feet, Little Bay, Sydney, Avustralya (1968 - 69)

Kaynak: <https://kaldorartprojects.org.au/projects/project-1-christo-jeanne-claude/>

[12 Mayıs 2020]

Karavit’e göre, sanatın postmodern işlere verdiği yetki; belleğin izleri ve tecrübe arasındaki ile varlık-yokluk arasındaki diyalektiktir. Christo bu diyalektiğin

olanaklarını en sistematik araştıran sanatçılardandır (2008: 94). Christo, sanatın daima kendince karar verilmesi gereken bir olgu olduğunu söyler: “Milo Venüsünü bugün ele alalım. O bir sanat mıdır? Hayır o pek bir şey değildir. O sadece bugüne kalan bir atıktır. Onda asıl sanatın sadece yüzde beşi vardır. Benim işim, tam şu an, şimdi sanattır, sonra değil. O geçicidir. Bizimle bir süre için birliktedir. Ve sonra biz onu bulunduğu yerde bırakırız” (Aktaran, Karavit, 2008: 94).

Christo’nun iş tanımı bir işin sürecinin doğadaki doğma, büyüme ve çürüme değişimleri üzerine kurulu olmasıdır. Onun anlayışında iş, oluşum sürecinin doruk noktasında sanattır, sonra kalıntıya dönüşür ve belge olarak yer kaplar. Geçici ve kalıcı olarak tanımlanan yapıt arasında bir fark olmadığını savunur.

1.3.2. Toprak Sanatı

Toprak Sanatı kapsamında değerlendiren çalışmalar, genellikle taş, toprak, kum gibi malzemelerin galeri mekânı içinde sergilenmesini akla getirir. Doğal malzemeye ve ekosisteme ait süreçlere tanık olma halinin yanı sıra, izleyicinin tam konsantrasyon sağladığı beyaz küp içindeki bu çarpışması tıpkı Walter De Maria’nın New York Dia Sanat Merkezi’nde sergilediği New York Toprak Adası adlı çalışmasında vurguladığı gibi insanoğlunun kent yaşamı içinde doğadan uzaklaştığı mesajını kodlar. Sanatçı yüzlerce ton toprağı galeri mekânına taşımış ve izleyiciye kapı aralığından bakabileceği alan bırakmıştır (Resim 7).

“1970’lerin başındaki birçok sanatçı, artarak popülerleşen çevresel harekete ayak uydurarak, yeryüzünü değiştirmekten ve ona zarar vermekten kaçınan yaklaşımlar ortaya koymuştur. Bunların çoğu şehirdeki mekânsal uygulamalardır. Yürümeyi, işaret etmeyi, ya da bazı doğal elementlerin geçici yer değiştirmelerini içeren daha basit mimiksel eserler, büyük sosyal veya politik oluşumları inceleyen veya bunlardan faydalanan organizasyonsal projeler ve çevreye duyarlı eserlerdir. 1970’lere gelindiğinde yapılan çalışmaların odak noktası sadece doğa ve insanlar arasındaki dengesizlikleri işaret etmek yerine, daha anlamlı bir şekilde restorasyon üzerinedir. Bu odaklanma doğanın iyileştirilmesi müdahalelerini de beraberinde getirmiş, sanatçı çalışmalarıyla çevrede olumlu değişiklikler yapmayı hedeflemiştir” (Aydın ve Temiz, 2013: 58).



Resim 7. Walter De Maria ‘New York Toprak Odası’, 1977, New York Dia Sanat Merkezi

Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/walter-de-maria/earth-room-1968> [12 Mayıs 2020]

1.3.3. Ekolojik Sanat

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 kullanıldığı görülmektedir (Uysal, 2009: 18).

Ekolojik Sanat kapsamında, Alan Sonfist'in 1975'te New York, Lewiston'da bulunan kimyasal bir atık alanında uyguladığı toprak iyileştirme ve alanı yeniden canlandırma girişimi olan 'Bakır Toprak Havuzu' sayılabilir (Resim 8).



Resim 8. Alan Sonfist, 'Bakır Toprak Havuzu' 1975, New York

Kaynak: http://www.schuylkillcenter.org/art/?page_id=260 [2 Mayıs 2020]

Mel Chin, 1993 yılında, Minnesota'da uyguladığı 'Toprak Diriltme Projesi' ile kimyasal atıklardan verimsizleşmiş bir araziye, iyileştirici müdahalelerde bulunmuş ve kendi haline bırakılsa iyileşmesi yıllar sürecektir olan alanı daha kısa sürede yeniden doğaya kazandırmıştır (Resim 9). Tıpkı Sonfist'in Bakır Toprak Havuzu gibi, doğayı iyileştirici müdahaleler içinde yer alan bu çalışma, sürecin izleyiciye açık olduğu, kamusal alanda gerçekleştirilen ve izleyiciyi deneyime ortak eden, taşınmaz, eylemin sanat nesnesi fikrinin üzerinde tutulduğu çalışmalardandır.



Resim 9. Mel Chin, ‘Toprak Diriltme Projesi’, Minnesota, 1993

Kaynak: <http://melchin.org/oeuvre/revival-field/> [12 Mayıs 2020]



Resim 10. Hans Haacke, ‘Grass Grow’ Çim Büyür, 1969

Kaynak: <http://melchin.org/oeuvre/revival-field/> [12 Mayıs 2020]

Alman sanatçı Hans Haacke, Çevresel Sanatın gelişiminde önemli role sahip aktivist çalışmalar gerçekleştirmiştir. 1960’lardan sonra doğal materyalleri ve süreçleri

çalışmalarında kullanmaya başlayan Haacke, üretimlerinde insan müdahalesiyle değişime uğrayan doğal sistemlere dikkat çeker. Buz, su, toprak, bitki, tohum ve hava ile çeşitli işler üreten sanatçı insan faaliyetlerinin doğa üzerindeki zararlı etkisini gözler önüne sermeyi amaçlar. ‘Çim Büyür’ adını verdiği çalışması iç mekânda toprak yığnında yetiştirdiği çimenlerden oluşur. Kullanılan malzeme, izleyicinin tanıklık ettiği zamana dayalı değişkenliği deneyimlemesini sağlar. Çimin büyümesi günlük hayatta üzerine pek fazla düşünülmeyen bir şey iken galeri mekânında bu durumla karşılaşan izleyiciye durup düşünmeyi önerir. Süreci işine dahil ettiği bu işle, izleyiciye doğayı başka bir gözle incelemeyi önerirken, bir toprak yığını üzerinde çimin büyüme evrelerini izleyiciyle buluşturur (Resim 10).

1.3.4. Yeryüzü Sanatı

İngiliz Sanatçı Richard Long’un doğada yaptığı yürüyüşler ve bu yürüyüşler sırasında doğal malzemeyle oluşturduğu enstalasyonlar, sanatçıların doğada bizzat varlığının ‘izi’ üzerinden kurgulanan performatif nitelikli çalışmalara örnektir. Sanatçı bir yandan doğanın döngüselliğine göndermede bulunurken, bir yandan da insan kültürünün doğa üzerindeki tahakkümünün simgesi olan sınırları, haritaları gündeme getirir (Resim 11).



Resim 11. Richard Long, ‘Peru’da Bir Çizgi Boyunca Yürüyüş’, 1972

Kaynak: <http://www.richardlong.org/Sculptures/2011sculptures/lineperu.html> [10 Mart 2020]

“Dünyanın ıssız bir bölgesinde, daha önce hiç ayak basılmamış bir toprak parçasında, nokta nokta çizilen bir çizgi üzerinde ileriye ve geriye doğru bir süre yürüdüktan sonra toprağın üzerinde iz bırakana kadar bu eylemi sürdüren sanatçı, yürüyüş yolunu gösteren bölgenin haritası ve fotoğrafıyla çalışmasını belgeleyip izleyiciye sunmuştur” (Lynton, 2015:320).

Hamish Fulton, tıpkı Richard Long gibi doğada yürümeyi temel vasıta olarak sunmuştur. Fulton’a göre doğada yürümek, doğayla saygı dolu bir karşılaşmaydı. Sanat olan, çektiği fotoğraflar ve fotoğraflarla birlikte çerçevelenmiş işin-doğrusu (matter-of-fact) metinleriydi. Fulton, bu gezilerinde hiçbir şeye dokunmamış, doğadaki bu romantik gezilerine dair ayak izlerinden başka işaret bırakmamıştır (Finebeg, 2014:320). Bu mütevazı yaklaşımlarda Budist izlerin etkilerine rastlanır. Doğayla uyum içinde olan, üstünlük, kahramanlık amacı gütmeyen, mümkün olduğunca az müdahale içeren üretimleriyle Hans Haacke ve Richard Long ile benzer anlayışı benimsediğini söylemek mümkündür (Resim 12).



Resim 12. Hamish Fulton, ‘Acımasızlar Hendeği’ (Grims Ditch), 1969-7, F. de Serralves Koleksiyonu, John Waber Gallery, Newyork

Kaynak: (Fineberg: 2014, 320)

Amerikalı sanatçı Ana Mendiata’nın (1948-85) toprak, taş, kum, yaprak, ateş, barut gibi malzemeler kullanarak doğada kendi bedeninin izini bıraktığı, doğa ve kadın bedenini buluşturduğu performanslar ağırlıklı üretimlerdir. Geçicilik, geçiş ve sınır ürettiği bu seri işlerinde temel meselesidir. Bedenini yeryüzüne ekleyerek bıraktığı izlerde mekân ve zaman içinde görünen ve kaybolan işler üretir (Resim 13). Doğa

sanatının daha sonra ortaya çıkan performatif eğilimlerinin temellerini attığını söylemek mümkündür.



Resim 13. Ana Mendieta, ‘Ana Mendieta Silüetleri’, Mexico, 1972–1975

Kaynak: <http://www.artnet.com/artists/ana-mendieta/> [3 Mart 2020]

Mendiata sanat anlayışı şu sözlerle ifade etmiştir;

“Estetik bütünlük sorunu benim için biraz akıl bulandırıcı bir soru, çünkü ben sanatın öncelikle bir yetenek konusu olduğunu hisseden bir sanatçıyım. Yetenek de sınırlayıcı bir etkidir, bir sanatçının ne tür sanat yapabileceğine bile uzanır. Başka deyişle, ben bir sanatçının, erkek ya da kadın olsun, neye yaşam verebileceğiyle sınırlı olduğuna inanıyorum. Sanat yapıyorum çünkü yapabileceğim tek şey o. Başka seçeneğim yok. İspanyol filozof Ortegay Gasset şöyle demişti; ‘Kahraman olmak, kahraman davranmak ve kendin olmaktır’. Bu açıklamanın bir sanatçının toplum içinde takınması gereken tutum açısından önemli olduğuna inanıyorum. Düşünceyle donanan bir insan, nasıl hayatını kendini sorgulamadan geçirebilir? Ve duyguyla donanmışsa nasıl kayıtsız kalabilir?” (Harrison ve Wood, 2016:116-117).

Goldsworthy, çalışma yöntemi çevreyi gözlemle başlar ve çevredeki kaynakları tanımlayıp bağlantı kurmaya çalışır. Diğer yeryüzü sanatçılarına göre daha romantik yaklaşım içindedir. Keşiflerinde karşılaştığı, dal, yaprak, taş, buz gibi doğada bulunan malzemelerde ve doğrudan elle müdahale ederek eserlerini oluşturur. Doğaya zararsız

dokunuşlarında, geçici ve doğayla kendi sürecini birleştirdiği müdahaleleriyle plastikleri üretir. Amacı doğaya farkındalık sağlamak, izleyiciyi bu konuda düşündürmek ve doğayla bir olduğu anı hissettirmektir (Resim 14).



Resim 14. Andy Goldsworthy, ‘Rowan Leaves Laid Around Hole

Rowan yapraklarıyla bir delik’, 1987, Yorkshire Heykel Parkı, Batı Bretton

Kaynak: <https://www.artsmarttroutlake.org/artist-series-andy-goldsworthy.html>

[21 Haziran 2022]

İngiliz sanatçı Andy Goldsworthy’nin, sonsuzluk, ebedilik, döngü, zaman, yeniden doğum gibi çağrışımları hatırlatan ve ilkel bir form olan daireden çıkış yaparak oluşturduğu pek çok çalışması vardır. Daire; organik formları, zamanı, değişimi, döngüyü, mevsimleri, yıldızları, astronomiyi, kökeni, başlangıcı, bazı dinlerde doğurganlığı ve tanrıçayı çağrıştırmaktadır. Bu yüzden yeryüzü sanatçıları için çalışmalarında yer verdikleri oldukça önemli bir formdur (Kozlu, 2011: 361).

Goldsworthy işlerinin geçiciliği ile ilgili sorunu:

“Bu sanatın sürekli olması veya sürekli olmaması sorun değildir. İşlerimdeki geçicilik, sanatın genelliği doğrultusunda bir tavırla karşılaştırılmamış olacak ve doğada ne bulduğumuzu yansıtacaktır. Bununla birlikte uzun süre dayanıklı veya iyi yapılmış işlere de hiç karşı olmadığımı itiraf ederim. Elbette, işlerimde çelişkiler ve karşıtlıklar vardır, rahatsız edici olsa da, yaratıcı gerilimi doğayla ilişkimi biçimlendirmede kullanırım” (Karavit, 2008: 95).

“İnsanoğlunun geçmiş devirlerde doğaya; kendini sonsuza ulaştıracak ve böylece ölümsüzleştirecek bir iz bırakma isteği bulunmaktadır. Yeryüzü çalışmaları ise doğanın içinde insanın ve bütün canlıların geçiciliğini simgelemek adına ortaya çıkmıştır” (Aydın, 2014: 5).

1960 sonrası sanatçıların, kendilerinden önceki çağların sanatçılardan farklı olarak, doğanın devingenliğini içeren ve bunu vurgulayan yapıtlar ürettikleri görülmektedir. Sanatı yaşam sürecine katmak ve toplum ile sanat arasındaki bağları doğa üzerinden yeniden tanımlamak için ürettikleri eserlerde, izleyici/katılımcıların doğa üzerine yeniden düşünmelerini hedefledikleri saptanmıştır. Sanatçıların, dönemin çevreci hareketlerinden etkilendiği ve bu hareketlere ön ayak oldukları görülmüştür. Sanatçılar toplum, doğa ve sanat arasında kurulacak yeni ilişkilere olanak sağlamış, sanat ve yaşam arasındaki bağları pekiştirmişlerdir. Sanatçılar atölyelerinden çıkmış, sanatın sınırlarını genişletmiş ve ona yeni tanımlar kazandırmışlardır.

“Doğa sanatıyla, hem doğa hem de sanat eseri tek başına seyirlik nesne olmaktan çıkmış; çevreyle kurulan bedensel ilişkinin zihinsel ve duyuşsal ihtiyacı estetik ve ekolojiyi birbirine bağlayan, tamamlayan kavramlar olmuştur” (Emrali, 2018: 56).

“Doğa, geçmişten günümüze sanat tarihinin beslendiği en önemli kavramlardan biridir. Ancak doğa, görsel anlamda etkilenilen, alıntı yapılandı. Günümüz sanatında ise, kavram ve eser olarak sorgulanan doğa vardır karşımızda. Doğadaki her canlının, her olayın, her mekânın kısacası yeryüzünde bulunan her şeyin sanat nesnesine dönüşebilecek olması gündeme gelmiştir. Günümüz sanatında doğa artık sadece mekân ve manzara olmaktan çıkıp sanat eserinin kendisine de dönüşmüştür. Bu ayrım yeryüzü sanatçılarının galeri mekânına tepkileriyle başlamıştır” (Çokbilen, 2011: 12).

2. BÖLÜM

1980 SONRASI SANATTA DOĞA VE YATOO'NUN DOĞA SANATI HAREKETİ

2. BÖLÜM

1980 SONRASI SANATTA DOĞA VE YATOO'NUN DOĞA SANATI HAREKETİ

Doğa Sanatı'nı anlamak için cevaplanması gereken bazı temel sorular ve kavramlar vardır: 'Doğa nedir?' sorusu Doğa Sanatı hareketinin odağında yer alır. Doğa kavramının Doğu anlayışında nasıl karşılık bulduğunu irdelemeden Doğa Sanatı'nı anlamak mümkün değildir. Tezin ilk bölümünde doğaya; felsefe, bilim ve sanat alanında Batı perspektifinden nasıl bakıldığı, doğanın nasıl kavrandığı aktarılmaya çalışılmıştır. Bunun en temel sebebi bizim sanatı Batı'dan öğreniyor oluşumuzdur. Bu bölümde Güney Kore'de ortaya çıkmış Doğa Sanatı'nı tanımlamadan önce Doğuda doğa ne ifade ediyor, Doğu kavrayışında 'Doğa nedir?' sorularının cevaplarıyla başlamak uygun olacaktır.

2.1. Doğu Sanatında Doğa Yaklaşımı

Doğu, Avrupa'nın doğusunda kalan çeşitli sosyal, kültürel ve felsefi sistemlerindeki farklılıklarıyla Batı dünyasından ayrılan Asya kıtasının tamamı için kullanılan tanımdır. Coğrafi konum göz önüne alındığında, Orta Asya, Yakın Doğu, Hint alt kıtası, Uzak Doğu ve Orta Doğu bölgelerini kapsar. Sanat anlayışını ve üretimlerini etkileyen kültürel olgular, inanç sistemleri, coğrafi konum ve toplumsal yapıyla doğrudan ilişkilidir. Batı'nın akılcı, analitik ve çözümleyici yapısıyla ortaya koyduğu sanat yapıtları, inanç sistemlerinin ve mistizmin etkisinde olan Doğu'yla farklılıklar oluşmasına neden olmuştur.

Batı, idealist, akılcı, maddeci ve formalisttir. Doğu ise nesnelere yaklaşımında zamansaldır. Duygusal bir yaklaşımda olan Doğu kültüründe doğa, parçalara ayrılacak, bilinecek, kavranacak bir şey değildir. Doğu tanımlamanın değil, onunla uyum içinde yaşayabilmenin arayışındadır. Batı analitik, Doğu deneyseldir.

Batı sanatını doğunun estetik değerleri olmadan düşünemeyiz. Batı ürettiği her tekniğin her yaratıcılık refleksinin adını koymuş/ tanımlamış ve kaydını tutmuştur. Bana göre, bu durum daha ilerici ve estetik anlamda başarılı olmasını sağlamış olabilir. Doğu'nun masallar ve efsanelere dayalı sözlü bir kültürün parçası olduğunu unutmamak

gerekir. Batı Doğu'nun inançları doğrultusunda gerçekleştirdiği primitif üretimlerini, kendi modern sanat üretimlerinin kaynağı haline getirmiştir. Eski Mısır Sanatı'nda yapıtların neredeyse tümünün isimsiz olması, sanatçının basit bir üretici konumunda olduğu, şanın, esin veren Tanrıya atfedilmesi Doğu kültürün yaklaşımına örnek niteliği taşır. Batı'nın stil ve etkilenme kelimeleri Doğu'da yerini uyarlamaya bırakır. Doğu anlayışında, doğa hakkında kesin bir söz söylemek ve onu tanımlamaya çalışmak yerine onun hakkında ipuçları vermek esastır. Çin ve Japon ressamların yapıtlarında konu tabiattır. Doğu'nun yeni/yenilik ve icat kavramlarına farklı yaklaştığı da açıktır. Çünkü Doğu'da eski ustaların eserlerini tekrar tekrar çalışıp onu en iyi şekilde icra etmek önemlidir. Başka bir deyişle, özgünlük Batı'da olduğu gibi en önemli husus değildir. Sesshu, Zen budizminin sezgisel kavrayışa ve ani aydınlanmaya vurgusunu yansıtabilecek şekilde mürekkeple manzarasını resmetmiştir (Resim 15).



Resim 15. Sesshu Toyo, Kış Manzarası, 1470, kâğıt üzerine mürekkep, 46 x 28 cm, Tokyo Ulusal Müzesi, Japonya

Kaynak: <https://smarthistory.org/theme-nature/> [18 Şubat 2022]

Doğu'nun doğa kavrayışında, insanın dünyayı bir özne olarak ele aldığı Hristiyan anlayışının aksine, doğa döngüsünü anlayış temeli olarak alan, Doğu felsefesi, Teoist ve Budist düşünce temsilleri vardır.

Doğa Sanatı da ortaya çıktığı coğrafyanın (Güney Kore) kültürel olgularından, felsefesinden, Teoizm ve Budizm öğretilerinden temelini oluşturmuştur.

Günümüz toplumunda Taoizm yanlış anlaşılma ile karşı karşıyadır. Her şeyin sıradanlaştığı ve insanoğlunun kendi çıkarlarına göre şekillendirildiği toplumlarda Taoizm'de bu yanlış yorumlamanın kurbanı olmuştur. Sağlıklı yaşam, çevre dostu yaşam gibi popüler ifadelerle sıklıkla karşılaştığımız bu zamanlarda, Taoizm sanki emeklilik sonrası kırsala kaçış ve kendini sosyal yaşantıdan soyutlama gibi algılanır. Oysa iktidardaki zulmün gücüne ve keyfi konulan kurallarına karşı sert bir eleştiridir. Taocu felsefede doğa, ona dönüşmek anlamında kullanılır. Doğu felsefesinde Taoizmin kurucusu Çin filozofu Lao Tzu'dur. Doğadaki değişim ve dönüşümleri kavramaya dayanan Taoizmin özünde Tao ve Doğa özdeşir.

“Tao, Çin kültüründe en eski zamanlardan beri, “Ana Yaratıcı” anlamında kullanılan kavramdır. Tao; evreni, dünyayı ve üstündeki her şeyi yaratan temel güçtür. Tao, sürekli devinen değiştiren ve dönüştüren bir enerjinin ana kaynağıdır. Doğanın özüdür, ruhudur. Ezeli ve ebedidir. Başı sonu yoktur. Bu bakımdan Tao sözcüğü Musevilik, Hristiyanlık ve İslamiyet gibi dinlerdeki “Tanrı” kavramına benzer bir anlam içermektedir. Tao inancı, Tao'yu bilerek, Tao'nun yönettiği yolu izleyerek, onun süreçlerine ve değişimlerine saygı duyarak, doğa ile uyumlu yaşamayı öneren bir inanç ve felsefedir. Mütevazılık, yumuşaklık ve azla yetinme Tao öğretisinin temel taşlarıdır. Varlık ve yokluk, dolu ve boş, aydınlık (Yang) ve karanlık (Ying) Tao'da içiçe bir bütündür” (Tzu, 2018:7,8).

Çalışkan'a göre; Taocu öğretinin mütevazılığı, arzulardan arınmayı ve işleri doğanın akışına bırakmayı anlatır. Hırslı, gayretli, koşup duran mevki düşkünlerini Konfüçyüsçüler diye adlandırır. Onları desteklemenin ve yüceltmenin toplumda kavga ve çekişmeye neden olacağından bahsedilir. Müdahalesiz, eylemsiz, arzusuz, hırssız yönetim felsefesi Taocu düşüncenin temel taşlarından biridir. Amaç, her şeyi kendi akışına bırakarak doğayla uyumlu sakin toplumsal düzeni sağlamaktır. “...Hiçbir karşılık beklemeden, edimsiz ve kendiliğinden bir durumda kalarak, birçok şeyi becermek, ortaya

çıkarmak, eser yaratmak. Ancak yarattıklarına ego ile sahip çıkmamak, mülkiyet iddiasında bulunmamak ve emredici olmamak. Egoyu yenmek. Kendi sınırları içinde yaşamak”tır (Tzu, 2018:41).

Burada kastedilen herhangi bir eylemi yapmamak değil, herhangi bir amaca yönelik, kasıtlara ve sonuçlara dayalı olarak ortaya konulan eylemi reddetmektir. Bu Doğa Sanatı anlayışında önemlidir. Doğa Sanatı hareketinin neden Doğu felsefe ve inanç sistemlerinden beslendiğini ve neden Doğu’da ortaya çıktığını anlamak zor değildir. Çünkü, Doğa Sanatı Doğu’nun sezgisel, deneysel yönüne koşuttur. Doğa Sanatı sadece kendiliğindenlik kavramını değil, deneysellik ve sezgisellik kavramları üzerine de düşünmeyi gerektirir.

“Uzak Doğu düşünce sistemlerinden olan Taoizm ve Zen Budizm’deki “kendiliğindenlik” kavramı, doğanın işleyişinde her zaman var olan temel bir kaide sayılmaktadır. Doğu düşün dünyasında bir noktada mistisizmle içselleştirilmiş olmasından da kaynaklı olarak arınmış, hatta aşkın bir anlam içeren “kendiliğindenlik” yaşamın ve yaşamdan şekillenen düşün dünyasının kendi iç barışı olarak algılanmaktadır. Kendiliğindenlikle; belirli bir şeyin düşünülmediği, tasarlanmadığı, istenmediği yine de olabilecekleri kavrayan, amaçsız, kişilik ötesi ve kendiliğinden olan bir durum tarif edilmektedir (İlden, 2014:4)”.

Jeon’a göre; Doğa sanatında sanatçı, doğayı sadece bir özne ya da malzeme olarak görmez ve doğayı tanımlayıp yorumlamaz. Gerçek doğal alandaki ağaç, gölge, çimen, taş ve dalgadan kaynaklanan fikir, doğayla sanatçı arasında bağlantı yolu kurar. Bu bağlantı durumu (veya yöntemi) sanat alanına girer. Yani, doğa ve insan düşüncesi görsel ve kavramsal kombinasyonu yapar ve doğa ile insanlar arasındaki sanat durumu haline gelir (2007:19). Sanatsal üretimlerde yaratıcı sürecin, alan keşifleri sırasında doğada bulunan malzemelerle başladığını göz önünde bulundurursak, sanatçının algısı, sezgisel yaklaşımı sonucu doğaçlamaya ve açık alanda doğanın etkisiyle çalışmanın rastlantısallığa açık olduğunu söylemek mümkündür. Bu durum, zaten doğanın içinde kendini özgür hissedenen sanatçının, önceden tasarlanmış biçimlerden kendini uzaklaştırmasını, kendi yetenekleriyle o anda ve orada olan malzemeyle kendiliğinden, anlık, sezgisel çağrışımlarla üretim yapmasına olanak sağlar. Başka bir deyişle doğaçlamaya açıktır.

“Doğaçlamanın içerdiği deneysellik, sanatçıyı sürekli yenileyen ve tazileyen bir ortam yaratarak, deneysel, anlık ve hazırlıksız bir dışavurum sağlamaktadır. Doğaçlamada yanlış diye bir şey, kavrama yoktur, rastlantılar ve deneyimler söz konusu olmaktadır. Ortaya çıkacak sonuç önceden tasarlanmadığı için, doğaçlama yapan sanatçı, ortaya çıkan sonuçtan memnun kalmasa bile, sonuç yeniyi, özgünü araştıran ve sınırları zorlayan deneysel ve dışavurumsal bir deneyim olarak doğruluk taşımaktadır” (İlden, 2014:140).

Doğa Sanatı uygulamaları sırasına sanatçı çoğu zaman kentlerden uzak, açık alanlarda toprakla, ağaçla, suyla, rüzgarla temas içindedir. Doğayla baş başa olma durumu, zihnini olumsuz/ rahatsız edici düşüncelerden uzaklaştırır. Doğaya ve kendine odaklanıp yoğunlaşılan bu süreç meditasyona olanak sağlar.

Meditasyon, özel adanma veya çeşitli teknikleri kapsayan zihinsel egzersiz, konsantrasyon, tefekkür ve soyutlama, yüksek öz- farkındalığa, ruhsal aydınlanmaya, fiziksel ve zihinsel olarak insanın zihinsel sağlığına elverişli olarak kabul edilen meditasyona, Hindistan’da Budizm, Çin’de Taoizm, Tibet’te Bön, Japonya’da Zen, İslamiyet’te tefekkür gibi inanç sistemlerine göre ve izledikleri yöntemlere göre değişik adlar verilmiştir. Birçok kültürde ve dinde uygulanan manevi bir arınma tekniğidir. Meditasyon tarih boyunca tüm dünya dinleri tarafından uygulanmıştır. Kontrollü bir şekilde düşünmeyi içeren Doğu dini uygulamaları, 19. Yüzyıldan bu yana Batıda meditasyon olarak tanımlanmıştır (Merkur, 2021: Britannica Ansiklopedisi) <https://www.britannica.com/topic/meditation-mental-exercise> [21 Haziran 2022].

2.2. 1980 Sonrası Sanatta Doğa Kavrayışı: Doğa Sanatı

Hayatla paralel ilerleyen ve gelişen sanatın, yeni tanımlarından biri de, 1980 sonrası tanıdık biçimde kendi tarihine öykünerek ortaya çıkmış olan, Doğa Sanatı hareketidir.

1981 yılında, Güney Kore'nin güneybatısında yer alan Gongju merkezli Kore Doğa Sanatçıları Derneği YATOO, doğayı seven 20 genç sanatçının, doğada çalışmanın başka türlü bir doğa anlayışını getirebileceğine olan inancıyla kurulmuştur. Seung-hyun,

Kang, Hee-joon, Ri, Eung-Woo, Ko, Hyun-hee, Kim, Hae-sim, Jeong, Jang-jig ve Lee, Jong-hyb derneğin kurucu üyeleridir. YATOO, Doğa Sanatı'nın ortaya çıkışı ve tüm dünyaya yayılmasını sağlamış önemli bir oluşumdur.

“‘YATOO’ (野投) kelimesi, ‘alan’ veya ‘doğa’ anlamına gelen ‘ya’ (野) ile ‘fırlatmak’ veya ‘ifade etmek’ anlamına gelen ‘tu’dan (投) oluşur. Dolayısıyla ‘Yatoo yapmak’ (‘Yatooing’), insanın düşünce ve niyetlerini doğada ifade etmesine karşılık gelir. Ancak, bu bağlamda burada dikkate alınması gereken şudur ki bir sanatçı kendi mesajını doğaya attığında, doğa da bağlantılı olarak kendi mesajını ona geri atar. Ek olarak, Yatoo’cuların (Yatooists) yatoo yapması tek yönlü, insan merkezli bir eylem değil, insanlar ve doğa arasında iki yönlü bir iletişimidir” (Ri, 2011: 10).

Doğa Sanatçılarının benimsediği ortak anlayış, doğayla iletişim halinde olmaktır.

YATOO’nun doğa ile ilişkisi geleneksel Kore bakış açısına dayanmaktadır. Bu nedenle, doğayı boyun eğdirmeye ya da yalnızca kullanılabilir materyaller kaynağı olarak nesnelleştirmeye çalışmaz. Yaşamın dolaşımı veya doğanın sert düzeni gibi temalar Yatoo’nun önerdiği Doğa Sanatı uygulamalarında belirgin şekilde gözlemlenebilir. Böylece, doğayla insan arasında karşılıklı besleyici ilişki kurulmuş olur. Bu durum, çok sayıda sanatçının çabasıyla gelişen YATOO tarafından kurulan Doğa Sanatı hareketinin odağıdır. “Sergi programlarına göre faaliyet gösteren sonuç odaklı sanatçı derneklerinin aksine YATOO, 1981’den beri yerel çevre ile samimi bir ilişki kurmak için kendi yaratıcı yöntemlerini geliştiren güçlü uygulamaları odağına alan bir topluluk olarak tanımlanmaktadır. Literatürde Yatoo’dan nadiren bahsedilmiştir” (Lee, 2016: 265).

Kore Doğa Sanatçıları Derneği Komitesi Başkanı Eung-woo Ri, 80’lerde Kore’nin içinde bulunduğu sanat ve siyaset ortamında YATOO’nun ortaya çıkışını şöyle özetlemiştir; 1980’ler, Kore için sosyal ve politik olarak da çok istikrarsız bir dönemdi. Böyle kaotik bir durumda, ‘Minjung Sanatı’ veya ‘halkın sanatı’, sosyal katılım vurgusuyla doğdu ve yaklaşık 10 yıl boyunca, demokratikleşme toplumunda büyük ölçüde elde edilene kadar, sanat çevrelerinde genel eğilim oldu. Bu dönemde de Kore sanat dünyasında, mevcut modernizm ve yeni post-modernizm dahil olmak üzere karışık eğilimler vardı. YATOO’nun kuruluşu, bu arka plan karşısında Ağustos 1981’de oldu.

Açık Alan Sanat Araştırmaları Derneği olarak başlayan YATOO'nun az sayıda üyesi, kuruluşundan sonra 1990'a kadar yaklaşık 10 yıl boyunca ülke çapında doğal alanlarda saha sanat araştırmaları gerçekleştirdi. Siyasi ve sosyal olarak çalkantılı yıllardan geçerken, bazen sosyal katılım savunucuları tarafından ciddi şekilde eleştiriliyorlardı. Ayrıca, ana akım sanatçıları tarafından 'sapkınlık' olarak görüldü, göz ardı edildi. Hatta küçümsendi. Ancak ironik bir şekilde, YATOO bu dönemde önemli başarılar elde etti (2010: 11).

Ko Hong-gyu'ya göre; Doğa Sanatı çeşitli şekillerde tanımlanabilir. İlk olarak, Doğa Sanatı ile ilgili düşünebileceğimiz terimler Çevre Sanatı, Ekolojik Sanat vb.'dir. Özellikle çevre sorunları küresel konular olduğundan, Çevre Sanatı terimi iyi bilinmektedir. Doğa Sanatı, Çevre Sanatı'nın bir parçası olarak anlaşılma eğilimindedir. Çevreyi nasıl tanımladığımıza bağlı olarak, Çevre Sanatı'nın anlamı değişir. Aslında, sözlükte 'çevre'nin anlamı, canlıları etkileyen doğal durum ya da sosyal durum göz önüne alındığında, sanatın doğal ve sosyal ortamlarda gerçekleştirilmesi bakımından sanat, çevre sanatıdır. Ancak, şu an kullanılan Çevre Sanatı kavramı tüm sanat stillerini içermemektedir. Doğa bilincine ve çeşitli çevre sorunlarına dayalı olarak yapılan sanat stillerini belirten terim olarak kullanılır. Bu bağlamda, Doğa Sanatı bazen çevre sanatının bir parçası olarak görülür. Bununla birlikte, doğa ile nefes alırken ve doğanın değerini ve ruhunu vurgularken doğal ortamda, doğal malzemelerle gerçekleştirilir. Doğa Sanatı'nın doğaya uyum ve doğa ile birarada bulunma değerlerini içeren ve YATOO'nun sanat faaliyetlerini temsil eden bir terim olduğu söylenebilir (2016: 55).

Doğa Sanatı uygulamalarında sanatçı, doğal çevreyi ve sunduklarını kullanıp, yapısına müdahalede bulunarak oluşturduğu değişimle, doğal olanın özüne dair temel bir unsuru sorgulamaktadır. Bu anlayışıyla Doğa Sanatı, 1960'lardan sonra sanatta nesneyi betimlemekten vazgeçip düşünceyi ön plana çıkaran Kavramsal Sanat'la ilişkilendirilebilir. Bazı sanatçılar doğayı, soyutlamacı bir yaklaşımla ele alır ve doğada gördüğü her şeyi sanata dönüştürme çabasına girer, akla gelebilecek her türlü doğal malzemelerden, (taş, toprak, ağaç, vb.) yola çıkarak, soyut biçimlerde heykeller, enstalasyonlar oluştururlar. Sade ve geometrik formlarla doğada oluşturulan bu yerleştirmeler Minimalizm ile ilişkilendirilebilir. Bazılarının ise bedenini kullandığı,

performatif anlatım pratiğiyle doğayla bütünleşme çabasına girdiği görülmektedir. Bu durum Doğa Sanatı uygulamalarının Performans Sanat'ıyla yakınlığını göstermektedir. Yapıtların gelip geçicisi doğası Heppening Sanatı'nın Doğa Sanatı'ndaki yansımasıdır. Sanatçının ürettiği eseri doğada yok olmaya bırakması, tüm egolarından arındığı andır. Bu yanıyla tüm sanat kurgularından ayırıştırıcı bir özellik olarak karşımıza çıkar.

Açık alan üretimlerinde, izleyicinin yapıtla her zaman buluşması mümkün olmadığı için, üretimlerin fotoğraf ve video kayıtları ile arşivlenmesi, sonrasında sergilenerek izleyiciyle buluşturulması Doğa Sanatı uygulamalarında başvuru bir yöntemdir.

“Doğa sanatı, sanatçılar için heyecan verici, kapsamlı bir görsel sanat alanıdır. Artan ekolojik problemler nedeniyle çok güncel ve sosyal olarak kararlıdır. Sanatsal ifadeye izin verir. Asya'da ortaya çıkmış ve orada bir terminoloji olarak kabul edilmiştir. Avrupa'da hala plastik bir terim olan ve Amerika'da hiç kullanılmayan terim, yakında çağdaş sanat sözlüğüne dahil edilecek. Son yıllarda bazı Avrupa yükseköğretim kurumlarında doğa sanatının bir konu olarak ortaya çıkması, akımın kanonlaşma sürecinin başladığını gösteriyor ve bu eğilimin ancak önümüzdeki yıllarda yoğunlaşacağına inanıyorum” (István, 2011:78)

YATOO-i Uluslararası Proje Direktörü Jeon'a göre: 1980'lerin başında Doğa Sanat'ı hareketi ilk olarak, “deneysel sanat” olarak adlandırılan şeyin kavramsal ifadelerini deneyimleyen sanatçılar tarafından başlatılmıştır.

“...Bu sanatçıların pek çoğu yeterli deneyime sahip olmayan göçebe genç sanatçılardır. Dışarıya çıkmak için metodolojik zorunlulukları ya da teorik bir fikirleri yoktu; aksine, sanki bir kaza yüzünden ıssız bir adada kalmışlar gibi doğaya atılmışlardı. Modern sanatın deneysel girişimleri genellikle, sanatın tarihsel bağlamını anlayan sanatçılar için genellikle mümkün olan mevcut sanat formlarının eleştirisi ile başlar. Zamanın ruhunun derinlemesine anlaşılması dahası, kendi sanat dünyalarının biçiminin ve içeriğinin kendi kendini rasyonelleştirmesini gerektirir. Bununla birlikte, hala çok deneysel görünen Doğa Sanatı'nı anlamlı kılan şey, sanatçıların teorik arayış ve öğrenme yerine doğayla doğrudan yüz yüze geldiklerinde mevcut olan doğadan ilham almalarıdır. Başka bir deyişle, YATOO Doğa Sanatı'nın bir sanat formu olarak olasılığı, ileri öğrenme yoluyla herhangi bir teorik arka planda yer almaz, ancak doğa sanatçılarının doğada içgüdüsel olarak yaşayan insanlar olarak içgüdüsel tepki vermesiyle ortaya çıkmıştır. YATOO'nun metodolojisini (sanat eserlerindeki küçük, geçici ve

rastlantısal unsurlar) genel olarak karakterize eden şeyin, büyük bir şeyin dikilmesinin veya kurulmasının dağlık Kore arazisinde ve gerçeklikte her zaman etkili olmadığının farkındalığından geldiğine inanıyorum. Bununla birlikte, en önemli ve şanslı sebep, hepsinin ülkede çevre dostu bir ortamda yetiştirilmesidir. Verimlilik aramak yerine Korelilerin geleneksel yaşam biçimlerinden biri olan doğanın akışına uyma tutumlarının etkisi Doğa Sanatları'nda kendini göstermiştir" (2011:69).

2.2.1. YATOO'nun Doğa Sanatı Faaliyetleri

Anke Mellin, 2007 yılında düzenlenen GNAB (Global Nomadic Art Biennale) katalog yazısında YATOO'nun düzenlediği sempozyum ve sergilerle Doğa Sanatı'na yaptığı katkı hakkında şunları söylemiştir;

"YATOO'nun ilk yıllarında, Doğa Sanatı'nı açık alanlarda uygulandı. Örneğin 1989'da Hamburg Sanat Lisesinde, iç mekânlarda sadece dokümantasyon sunuldu. 1991 yılında Yatoo, Gongju'daki ilk Uluslararası Doğa Sanat Sergisini, orta batı Kore'nin kalbinden Sarı Deniz'e doğru akan bir nehir olan Geum-Gang yakınlarındaki bir parkta düzenlendi. Gongju'daki sergi için, 12 Alman ve 12 Japon sanatçı davet edildi. Bu girişim, dünyanın hemen hemen her yerine yayılmış sanatçı değişim programının başlangıç noktası oldu. 1994 Harada Akatsuki Japonya'da eski katılımcıların çoğunun tekrar bir araya geldiği bir sergi düzenledi. 1995 yılında 23 ülkeden 128 sanatçı sergi ve sempozyum için Kore'ye davet edildi. Bu farklı Doğa Sanatı konsepti, Dongwon-Ri köylülerini içeriyordu. Köylüler, yabancı ülkelere gelen sanatçılarla birlikte Doğa Sanatı uygulamaları gerçekleştirdiler. Bu konseptte verilen yanıt YATOO'yu bu köyde Doğa Sanatı Merkezi olarak bir ev inşa etmeye teşvik etti. Kurulan mekân, Yatoo üyeleri için bir konut haline geldi, aynı zamanda Doğa Sanatı için bir merkez oldu. YATOO, uluslararası değişimi genişletmeye ve sanatçıları konutlara davet etmeye başladı. 2000, 2001 ve 2003 yıllarında Gongju'daki San-Seong Park'ta üç Uluslararası Doğa Sanatı Sergisi daha düzenlendi. Tüm bu etkinliklerin bütçesi hiçbir zaman yeterli değildi, ancak Yatoo devam etmeyi başardı. Bir çalıştay için gelen sanatçıların, çalışırken üç kez yer değiştirmek zorunda kaldığı bile oldu. Bir okulda, bir eğlence merkezinde ve son olarak bir tapınakta kaldılar. Sadece YATOO üyeleri değil, davet edilen sanatçılar da başarının sadece para ve formalizmden değil, tutku ve bağlılıktan geldiğini fark etti. Tüm sergiler ve sempozyumlar çok iletişimsel toplantılardı, katılımcılar daha önce hiç tanışmadıkları sanatçılarla karşılaşma şansını yakaladı" (2007: 26).

YATOO, GNAB (Geumgang Nature Art Biennale) Geumgang Doğa Sanatı Bienali, GNAP (Global Nomadic Art Project) Küresel Göçebe Sanat Projesi ve YATOO-i (YATOO International Project) YATOO Uluslararası Projesi kapsamında her sezon farklı ülkelerden sanatçıların katılımıyla gerçekleşen, etkinlikler, Doğa Sanatı sempozyumları, konuk sanatçı programları ve açık alan çalıştayları düzenleyerek hareketin tüm dünyaya yayılmasını sağlamıştır. Derneğin 2004 yılından bu yana düzenlediği Geumgang Doğa Sanatı Bienali (GNAB), bünyesinde, Uluslararası konuk sanatçı programları, Doğa Sanatı eğitim program ve seminerleri, 12x12x12 Nature Art Cube Exhibition (Doğa Sanatı Küp Sergisi) gibi pek çok etkinlik ve sergi yer alır.

Geumgang Nature Art Biennale (GNAB)- Geumgang Doğa Sanatı Bienali; 1990'ların başında düzenlenen Doğa Sanatı sergisiyle başlamıştır. YATOO tarafından planlanan Bienal, Kore'nin Chungcheongnam-do bölgesindeki Ganju şehrinde düzenlenmektedir. Uluslararası Doğa Sanatı etkinliklerini düzenleyen ve ev sahipliği yapan YATOO, 2004 yılından beri Kültür, Spor ve Turizm Bakanlığı'nın desteğiyle, dünyanın dört bir yanından gelen sanatçıların üç hafta süreyle misafir ettiği programda Uluslararası Doğa Sanatı Seminerleri düzenler. Davetli sanatçılar eserlerini, Yeonmisan Doğa Parkı ve Geumgang Ssangshin Parkı'nda üretir ve sergilerler. Bunun yanı sıra, bienal süresince çocukların ve vatandaşların katılabileceği programlar gerçekleştirilir.¹

¹ Geniş bilgi için bakınız http://www.natureartbiennale.org/bbs/board.php?bo_table=nomadic&lang=eng (erişim tarihi: 20 Haziran 2022)



Resim 16. Fred Martin (Fransa), The Spirit of the Tree / Ağacın Ruhu, Geumgang Nature Art Biennale 2018 'Shelter in the Forest', Yeonmisan Doğa Parkı, Kore

Kaynak: GNAB 2018 kataloğu, s.48
<https://en.calameo.com/read/00196006368eff89a1201>
[7 Mart 2020]



Resim 17. Onur Fındık (Türkiye), Adobe Shelter / Kerpiç Barınak, Geumgang Nature Art Biennale 2018 'Shelter in the Forest', Yeonmisan Doğa Parkı, Kore

Kaynak: GNAB 2018 kataloğu, s.33

<https://en.calameo.com/read/0019600631ed4fa24ab50>

[11 Mayıs 2020]



Resim 18. Wisnu Ajitama (Endonezya), Cundhamani, Geumgang Nature Art Biennale
2018 'Shelter in the Forest', Yeonmisan Doğa Parkı, Kore

Kaynak: GNAB 2018 kataloğu, s.39,
<https://en.calameo.com/read/0019600631ed4fa24ab50>
[11 Mayıs 2020]



Resim 19. Lee Myung-ho (Kore), Petty Things / Küçük Şeyler, Geumgang Nature Art Biennale 2020 'Neomixed Era with Neobalanced Encounter', Yeonmisan Doğa Parkı, Güney Kore

Kaynak: GNAB 2020 Katalog s. 71-72,

<https://en.calameo.com/read/0019600632438a84bacd9> [15 Haziran 2021]

12x12x12 Nature Art Cube (Doğa Sanatı Küp Sergisi); Çevre kirliliği, ekolojik sorunlar, iklim değişikliği, küresel ısınma gibi ortak meselelere dikkat çekmeyi amaçlayan ve 2017 yılından bu yana GNAB kapsamında düzenlenen “Doğa Sanatı Küp Sergisi”nde şimdiye kadar 15’i Türkiye’den olmak üzere, 39 ülkeden 227 doğa sanatçısı yer almıştır.

Sergiye Türkiye’den katılan ve eserleri aracılığıyla doğayla ilgili sanatsal mesajlarını paylaşan sanatçılar arasında; Aytuğ Aykut, Banu Yücel, Buse Mutan, Esra Ertuğrul Tomsuk, Fatma Başoğlu, Gülşen Şefika Berber, İrem Bilgi, Mine Değirmenci Aydın, Refa Emrali, Şehriban Köksal Kurt, Sema Okan Topaç, Serdar Aydın, Sevgi Avcı, Tuğçe Aytürk ve Varol Topaç bulunuyor.



Resim 20. Geumgang Sanat Merkezi, Güney Kore



Resim 21. Geumgang Sanat Merkezi Sergi Salonu, Güney Kore, 2020

Galeri mekânına 12 santimetrelilik 300'e yakın küplerin izlendiği sergide, doğada karşılaşamayacağımız bir form olan küplerle doğaya dair fikirlerini sunan sanatçıların eserleri yer almaktadır. Her bir sanatçının doğaya dair fikirlerinin bu formda sunuluyor oluşu, ilk bakışta biçimlendirme açısından sınırlandırılmış gibi görünse de eserlere ve ne söylediklerine odaklanıldığında anlatım pratikleri ve malzeme çeşitliliğinden doğan zenginliğin farkına varmak mümkündür. Bazı sanatçılar doğada bulunan doğal malzemelerle, bazıları ise endüstriyel malzeme kullanarak işlerini oluşturmayı tercih etmektedir (Mutan, 2020: <https://www.artfulliving.com.tr/sanat/doganin-ozune-dair-fikirleri-dogada-bulunmayan-bir-formla-sunmak-i-21839> erişim: 4 Eylül 2020).



Resim 22. Buse Mutan, Uyum, deniz yosunu, kuru dal, 12x12x12 cm Geumgang Sanat Merkezi, 2020

Kaynak: GNAB kataloğu, s.131, <https://en.calameo.com/read/0019600632438a84bacd9>
[20 Ağustos 2020]

Bu form kıyıya vuran deniz yosunları ve karadan toplanan ağaç dallarından oluşturulmuştur. Form tasarlanırken, atmosferde oksijen üretmek için birlikte çalışan deniz ve kara bitkilerinin kolektif idealleri üzerine düşülmüş, insanlar için örnek teşkil edebilirler mi sorusuna cevap aranmıştır (Resim 22).



Resim 23. Buse Mutan, İyileşme, okaliptüs ağacı kabukları, 12x12x12 cm, Geumgang Sanat Merkezi, 2019

Kaynak: GNAB kataloğu, s.131, <https://en.calameo.com/read/0019600632438a84bacd9>
[20 Ağustos 2020]

2019 yılında düzenlenen 12x12x12 Doğa Sanatı Küp Sergisi'nde yer alan bu form, okaliptüs ağacının kendini yenilerken dökülen kabuklarından üretilmiştir. Okaliptüs ağacının insanları iyileştirme özelliği vardır, hatta bulunduğu yeri bile ve bu iyileşmeye kendi benliğinden başlar. İyileşme nedir, nasıl mümkün olur. Bu konuda doğa bize örnek olabilir mi? Soruları çalışmada sanatçıya ilham veren sorulardır (Resim 23).

Global Nomadic Art Project (GNAP)- Küresel Göçebe Sanat Projesi, YATOO ve 20 uluslararası Doğa Sanatı küratörü tarafından ilki Kore'de 2014 yılında başlatılan

proje 2021 yılına kadar sırasıyla; 2015 yılında Kore ve Hindistan’da, 2016 yılında Güney Afrika ve İran’da, 2017 yılında Almanya, Fransa, Litvanya, Bulgaristan, Romanya, Macaristan ve Türkiye’de, 2018 yılında İngiltere’de, 2019 yılında Almanya ve Meksika’da gerçekleştirilmiştir.



Resim 24. GNAP Global Nomadic Art Project 2019 dolaşım haritası

Kaynak: <http://www.natureartbiennale.org/en/bbs/?t=Am> [23 Haziran 2021]

Fransa’da 2020 yılında gerçekleştirilmesi planlanan proje ise tüm dünyayı etkisi altına alan Koronavirüs (COVID-19) salgını nedeniyle Haziran 2021’e ertelenmiş ve projede yer alan sanatçıların kendi ülkelerindeki üretimleri Güney Kore’de sergilenmiştir. Projeyle amaçlanan, ortak ilgi alanı doğa olan, farklı dil, din, kültür ve disiplinden gelen katılımcıları kendi sınırları olmayan doğada bir araya getirmek ve göçebe kimlikleriyle, gittikleri yerlerde arkalarında mümkün olduğunca az iz bırakarak doğal malzemelerle çalışmalar üretmelerine olanak sağlamaktır. Proje kapsamında düzenlenen çalıştaylarda, ortaya çıkan çalışmalar belgelenerek sergilenmektedir (Resim 24).

(<http://yatooi.com/53612?fbclid=IwAR1hy1LTkdw2kZpzarNOQfmFo7yicCC4YYenebrMInisP6ZadlhKPIOb7I>) [04.02.2021].



Resim 25. Patrick Tagoe-Turkson (Gana) ve István Eröss (Macaristan), GNAP Güney Afrika, 2016

GNAP projesi sırasında ne kadar çok sanatçının kendi bedenlerini sanatlarına dahil etmek için bir araç olarak kullandıkları ve ne sıklıkla birbirleriyle iş birliği içinde eylemler oluşturdukları gözlemlenebilir. Eröss'a göre, bu tutum, gerçek bir 'doğa ittifakının tezahürüdür. Çevre, arka plan olarak değil, eserlerde dahil edilen bir unsur olarak kullanılır. Etkinlik süresince geçici işler yaratılır, kaliteli dokümantasyon yaratıcı sürecin önemli bir parçasıdır. Eserler ancak bu sayede izlenebilir ve sergilenebilir (István, 2011:https://pegazus.unieszterhazy.hu/tankonyv/body_in_the_landscape//ISTVAN_EROSS_BODY_IN_THE_LANDSCAPE_FINAL%20changes%20accepted%20GV%2003.09.2020.pdf [15.06.2022]).



Resim 26. Janos Szirtes, GNAP Global Nomadic Art Project 2019, Meksika

Kaynak: Yatoo arşivi



Resim 27. Luis Aguilar, International Vacuums / Uluslararası Vakumlar, GNAP 2019, Meksika

Kaynak: GNAP 2019 kataloğu s. 45

Kaynak: <https://en.calameo.com/read/0019600634a6af37e1878> [21 Haziran 2022]

YATOO-i projesi, Doğa Sanatı ruhunu kabul eden ve doğa sanat çalışmalarını paylaşmak isteyen, tüm disiplinlerden sanatçılara açık web tabanlı ve interaktif bir projedir. Projeye hedeflenen, içinde yaşadığımız doğanın insan tarafından belirlenen sınır çizgilerinden bağımsız olarak kesintisiz bir şekilde bağlantılı olduğu fikrini kitlelere

ulaştırmaktır. Tek bir yere bağlı kalmayan proje, doğanın tüm parametrelerini kapsar; dağlar, alanlar, akarsular, nehirler, denizler ve doğada bulunan her şey- bitkiler, ağaçlar, yapraklar, toprak, kayalar vb. ayrıca rüzgâr, ses, ışık, gölgeler vb. Burada sanatçının, sanatın nasıl yapılacağı ve sadece kendini tamamen içine çekip onunla sessiz bir diyalog kurması için Doğa'ya girmesi beklenir. Bu anlayışta, doğa sadece sanat eserleri kurmak ya da sadece malzeme olarak kullanmak için bir mekân olarak kullanılmaz, aynı zamanda Doğanın kendisi bir sanat eseri ya da bir sanat eserinin ayrılmaz bir parçası haline gelir. YATOO'nun Dört Mevsim Araştırma Topluluğu programına göre yılda dört Doğa Sanatı atölyesi düzenlenmektedir (Resim 28) (<http://yatooi.com/yatooi> [04.02.2021]).



Resim 28. YATOO-i Projesi 2020 Yaz Sezonu Atölyesi katılımcı sanatçıların isim ve ülkelerinin haritada gösterimi

Kaynak: Yatoo_i Arşivi

2.3. Türkiye’de Doğa Sanatı

GNAP (Global Nomadic Art Project) Küresel Göçebe Sanat Projesi Türkiye ayağı, 2017 yılında İzmir’de gerçekleşmiştir. Proje, K2 Güncel Sanat Derneği tarafından düzenlenen, genel koordinatörlüğünü Begüm Tatari’nin üstlendiği PORTIZMIR4 – 4. Uluslararası İzmir Güncel Sanat Trienali² bünyesinde, GNAP Türkiye Direktörü Varol Topaç ve Patika Sanat Gurubu³ ile gerçekleştirilmiştir.

‘Doğanın İzinde’ başlığı altında gerçekleşen projede, İzmir Bahçelerarası - İnciraltı Kent Ormanı, İzmir merkez öğren yerleri, Kuş Cenneti, Bergama, Selçuk, Tire, Urla, Seferihisar, Bornova ve Nevşehir’de, tarih, kültür ve doğa inceleme - çalışma gezileri düzenlenmiş ve geziler süresince günlük sanatsal uygulamalar yapılmıştır.

Ayrıca Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi iş birliğiyle, Kapadokya bölgesinde 4 gün boyunca kısa süreli alan keşifleri sırasında Doğa Sanatı uygulamalarını içeren alan üretimler gerçekleştirilmiş, sanatçı sunumları düzenlenmiştir. Bölgede plastik sanatlar alanında sanat eğitimi alan üniversite öğrencilerinin sanatçılara asistanlık yapmaları sağlanarak doğa sanatı konusunda pratik yapmalarına olanak verilmiştir.

² Uluslararası İzmir Güncel Sanat Trienali: 2003 yılından beri İzmir’de aktif olan ve kâr amacı gütmeyen sivil toplum kuruluşu niteliğindeki K2 Güncel Sanat Merkezi tarafından düzenlenen uluslararası güncel sanat trienalidir. İlk PORTIZMIR, 2007 yılında Emmy de Martelaere küratörlüğünde “Serap ve Arzu” başlığıyla, ikincisi 2010 yılında Dr. Necmi Sönmez küratörlüğünde “Sessizlik_Fırtına” başlığıyla, üçüncüsü 2013-2014 yıllarında Saşa Nabergoj küratörlüğünde “İnsaf” başlığıyla düzenlenmiştir. Birçok sergi, proje ve etkinliğe ev sahipliği yapan PORTIZMIR-4 ise 2017-2018 yılları arasında "Nefes" başlığıyla doğa ve kent arasında bir nefes alanı yaratabilmeyi hedeflemiştir. <http://www.portizmir.org/> [15.01.2021].

³ Patika Sanat Grubu: YATOO Türkiye Direktörü Varol Topaç’ın 2015 yılında İzmir’de oluşumunu başlattığı Doğa Sanatı alanında ulusal ve uluslararası faaliyetlerini sürdüren bağımsız sanat insiyatifidir. Kurucu üyeleri; heykeltıraş Varol Topaç, Tuğçe Aytürk, Buse Mutan, ressam E.Oktay Değirmenci, seramik ve cam sanatçısı Sema Okan Topaç.



Resim 29. GNAP 2017 Proje katalogu, sergi afişi ve güzergâh haritası

Kaynak: Sanatçı arşivi

Projede yer alan katılımcı sanatçılar; Alper Aydın -Konya, Atefeh Khas - İran, Ayhan Özer - Gaziantep, Ayhan Taşkıran - Çanakkale, Aysun Altunöz Yonuk - Ankara, Buse Mutan - İzmir, Dolgor Ser-Od - Moğolistan, Emanuela Camacci - İtalya, Esra Ertuğrul -Ankara, EungWoRi - Güney Kore, Fereshte Zamani - İran, Janet Ranson - Güney Afrika, Kaan Sarı - Nevşehir, Kaiqin Zhang - Çin, Kang Heejoon - Güney Kore, Karen Macher Nesta - Peru, Katharina Sommer - Almanya, Ko Seunghyun - Güney Kore, Marc Schmitz - Almanya, Marcia De Bernardo - Brezilya, Mehmet Aydın Avcı - Nevşehir, Oktay Değirmenci - İzmir, Onur Fındık - İzmir, Özkan Arı - Nevşehir, Paul Donker Duyvis - Hollanda, Refa Emrali - Ankara, Rumen Dimitrov - Bulgaristan, Savaş Kurtuluş Çevik - Nevşehir, Sema Okan Topaç - İzmir, Sevgi Avcı - İzmir, Soner Zağl - Nevşehir, Tuğçe Aytürk - İzmir, Ünal Kuş - Antakya, Varol Topaç - İzmir, Yutaka Tamiya - Japonya, Zbys Kaczmarek - Güney Afrika ve misafir sanatçı; Bilgi Avcı - İzmir.

Dünyanın farklı ülke ve kültürlerinden gelen sanatçılar, farklı bir coğrafyada Doğa Sanatı alanında üretim yapmak için bir araya gelmiş, yirmi gün süren proje boyunca komün bir yaşam sürerek deneyim ve birikimlerini paylaşma fırsatı bulmuştur. Üretimlerin her biri o yere özgü, doğal koşullarda zaman içinde yok olan, anlık karşılaşmalarla üretilen ve doğada kendiliğinden var olan (su, toprak, dal, yaprak, vb.)

elemanların bir araya getirilmesiyle oluşturulan, kimi zaman doğayı soyutlamanın, kimi zaman da doğayla özdeşleşmenin yolunu arayan heykelsi formlar, yerleştirmelerden oluşan plastikler ve performanslardır. Sanatçıların Doğa Sanatı üretimleri, fotoğraf ve video çekimleriyle belgelenmiş, proje sonunda İzmir Resim Heykel Müzesi Kültürpark Sanat Galerisi'nde sergilenmiş ve tüm çıktıları katalog haline getirilmiştir (Resim 29).



Resim 30. Kang Heejoon, Natural Drawing/ Doğal Çizim, Kapadokya GNAP Türkiye
2017

Kaynak: Sanatçı arşivi



Resim 31. Buse Mutan, Amorf Sınırlar, tuf zemin üzerine kömür, 300x 200 cm, Kapadokya, GNAP Türkiye 2017



Resim 32. Buse Mutan, Amorf Sınırlar, tuf zemin üzerine çalışma anı, Kapadokya, GNAP Türkiye 2017

GNAP Türkiye 2017 kapsamında üretilen ‘Amorf Sınırlar’ arazi keşfi sırasında kamp yapılmış alanda bulduğum odun kömürünü kullanarak tuf oluşumu üzerinde desen çizme pratiğiyle sınırlarını çizerek doğal oluşumu takip ettiğim, alçak alanlarda derinlik hissini vurgulamak için tümünü boyadığım ve kamuya açık alanda gerçekleşen bu çalışmada, üretim sürecimin izleyici katılımıyla performansa dönüşümü Doğa Sanatı uygulamalarının doğaçlamaya ve deneyselliğe açık yönünü gösterir niteliktedir (Resim 31 ve 32).

3. BÖLÜM

DOĞA SANATINDA GEÇİCİLİK OLGUSU

3. BÖLÜM

DOĞA SANATINDA GEÇİCİLİK OLGUSU

3.1. Sanatta Geçicilik Kavramı

Geçicilik kelimesini ilk duyduğumuz andan itibaren onu zaman-mekân ve kalıcılık kavramlarıyla birlikte düşünmeye ve onlar üzerinden tanımlamaya yöneliriz. Çünkü geçicilik bize, belli bir mekânda, belli bir zaman içinde olmayı ve bunun sonlu olduğunu düşündürür. Sanatın tanımının sürekli değiştiği günümüz sanat ortamı içinde sanatta geçiciliği, yapıtın sadece fiziksel varlık süresiyle değerlendirmek yetersiz kalabilir. Geçiciliği, sanat yapıtı/sanatçı eylemi olarak düşündüğümüzde, yapıtın metalaştırılmasını engelleme çabalarının ortaya çıkışına neden olan önemli kavram olarak incelemek gerekmektedir.

Felsefe kavramı olarak zaman: sürüp giden doğru bir çizgi olarak düşünülebilir; geriye doğru sonsuza değin uzanan (geçmiş), aynı zamanda ileriye doğru (geleceğe) akıp giden, oluş, gelip geçiş, değişme ve süreklilik biçimi; dönüşü olmayan bir doğrultuda birbirini ardından gitme olarak tanımlanır (Akarsu, 1975:191).

Gilles Deleuze, ‘Kant Üzerine Dört Ders’ adlı yapıtında, Kant’ın zaman-mekân kavramsallaştırmasını “Beliren her şey zaman ve mekânın koşulları altında ve kategorilerin koşulları altında belirir” (2007:23) sözleriyle aktarmıştır.

Sullam’a göre, İnsanoğlunun felsefe ve fizik bilimlerinde yoğun olarak incelediği fiziksel-nesnel zaman kavramının temelinde; sürekli bir akış, gelip-geçici olma durumu sorgulanmaktadır. Zamansal sürecin akış hızı ne olursa olsun hiçbir şey yok olmamakta, bellekte birbiri üzerine eklenmektedir. Felsefi yönden evrenin ve varlığın temelinin üzerinde kurduğu zaman kavramı içinde değerlendirilen geçicilik, kelime anlamının tam tersine varlık ve mekân belleğinde kalıcı ve sonsuz bir anlam bulur (2005:66).

Geçicilik bağlamında üretilen çalışmalar, bozulma, yok olma, taşınamaz olma, izleyiciyle etkileşime açık olma gibi özellikleriyle, galeri ve müzelerin sanat yapıtında aradığı kalıcı biçimlerden çok uzaktırlar. Müze ve galerilerin metalaştırdığı sanat objesi

fikrini reddeden, nesneden ziyade sanatçının eylem ve söylemlerinin öne çıktığı anlayışla üretilirler. Geçicilik bağlamında üretilen sanat yapıtı, herhangi bir kalıcı biçimde somutlaştırılmadığı için bir müzenin veya galerinin parçası olamaz (Atar, 2007: 18-19).

Bunun farkına olan sanatçılar, yapıtlarını sergilemek, daha fazla izleyiciyle buluşabilmek için fotoğraf ve video tekniğinden yararlanarak belgeleme yöntemine başvurmuştur. İlk bakışta bu durum geçicilik bağlamında çelişkili görünse de sanat ortamında varlığını sürdürmek isteyen sanatçının bulduğu bir çözüm olarak değerlendirmek mümkündür. Süreli etkinlikler, bienaller, kamusal alanda üretilen/sergilenen yapıtlar, doğası gereği üretildiği ortamda, zaman ve o yerin koşullarıyla yok olan ya da kamusal alanda gerçekleştirilen projenin süresi sonunda o alandaki fiziksel varlığı ortadan kalkan yapıtlardır. Bu nedenle süreli etkinlikler, bienaller, kamusal alanda üretilen/sergilenen mekâna (o yere) özgü yapıtların her birini bu bağlamda ele almak ve değerlendirmek mümkündür.

Sanatçılar üretimlerinin sürdürülebilirliğini sağlamak için sürekli olarak kendilerine yeni alan açmak durumundadır. Dış mekân veya kamusal alan olarak adlandırılan mecralardaki bu sanatsal üretimler ilk bakışta kamusal alanlarda görmeye alıştığımız heykel gibi klasik malzemeyle doldurulmasına karşı bir tepki gibi de gelebilir.

Yeni bir estetik paradigma veya yeni bir estetik rejimin önümüzdeki yıllarda daha fazla görünür hale geleceğini düşünen Akay'a göre, artık permakültürün özel mekâna, heykellerin kamusal mekâna nasıl yerleştirileceği ilkesinin yerine yeni bir anlayış gelmiştir. Buna göre, enstalasyonlar, kamusal alanlardaki yerleştirmeler, (örn. billboardların kullanımı) fotoğraflar, ışıklı yazılar, performanslar heykel anlayışının yerine yerleşmişlerdir. Bu durum heykelin bittiği veya aşıldığını göstermez. Ancak kamusal mekân diye adlandırılan ve komün olan alanlardaki işlerin estetik rejimlerinin değişmiş olduğunu gösterir. Becher'lerin kamusal alanlarda çektikleri fotoğrafların (Resim 33) heykel ödülüne layık görülmesi, heykel anlayışının değişimine örnek olarak verilebilir (2010:86).

Bernd Becher ve Hilla Becher, kırk yıl boyunca Avrupa ve Kuzey Amerika'da yok olan endüstriyel mimariyi (su kuleleri, kömür bunkerleri, gaz tankları ve fabrikalar)

fotoğrafladılar. Siyah beyaz çekilen, aynı tip yapının birkaç fotoğrafını gruplandırarak setler veya tipolojiler halinde sergilerler. Belgesel niteliğine sahip bu fotoğraflar, mimarının heykelsi özelliğini gösterebilme yetenekleriyle, Venedik Bienali’nde heykel ödülüne layık bulundular (<https://www.tate.org.uk/art/artists/bernd-becher-and-hilla-becher-718/who-are-bechers> [1 Haziran 2022]).

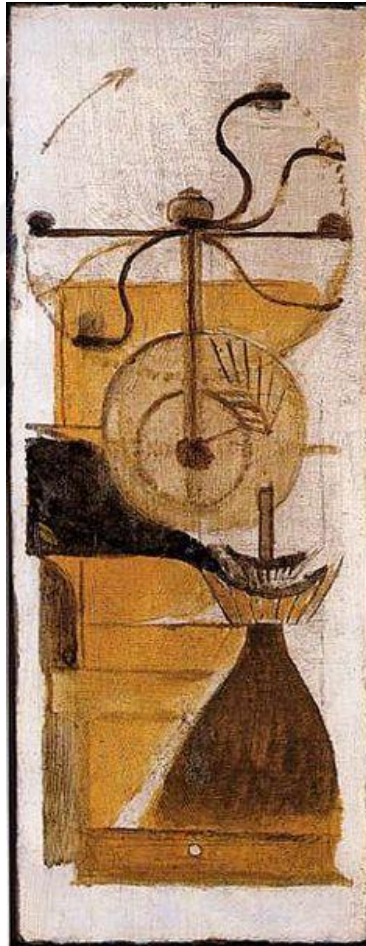


Resim 33. Bernd ve Hilla Becher, Gaz tutucular, Almanya, Belçika, Fransa, İngiltere, ABD, 1966–93, her biri 40 x 30 cm

Kaynak: <https://www.artedio.com/bernd-and-hilla-becher-gasbehaelter-photo-edition>
[20 Haziran 2022]

Zaman kavramının, geçiciliği tanımlamada başvurulan kavramlardan biri olduğu açıktır. Sanatta zamanın sorunsallaşması Kübizm’de dördüncü boyutun işe dahil edilmesiyle başlar. “Nesne yüzeylerinin ardına bakarak konuyu aynı anda değişik açılardan sunabilecek geometrik şekilleri vurgulama temeline dayanan kübizm 4. boyutu ilham kaynağı olarak almıştır” (Güzel: 2012: 13).

Şair ve denemeci Guillaume Apollinaire, Kübist resimde uzamın tasvirinin dönemin ‘dördüncü boyut’ düşüncelerini cisimlendirdiğini öne sürmüştür. Bu düşüncelerin 19. yüzyıl sonunda Euklides dışı geometrinin gelişmesi ve Einstein’ın görecelik kuramıyla bağlantısına dikkat çekmiştir. “...yazı sanatı için dilbilgisi ne ise, geometrinin de plastik sanatlar için o olduğu söylenebilir. Şimdi günümüz bilimcileri Euklides geometrisinin üç boyutunun ötesine geçti. Bu yüzden ressamalar da doğal olarak uzamın, modern atölyelerin dinde kolektif olarak dördüncü boyut terimiyle adlandırılan yeni boyutlarıyla ilgilenmeye başladılar” (Harrison ve Wood, 2016: 215).

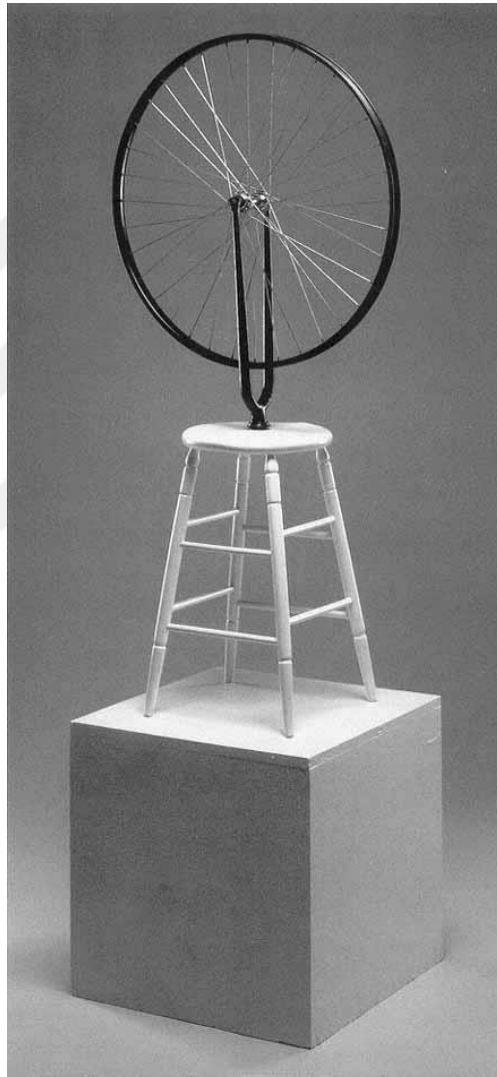


Resim 34. Marcel Duchamp, Coffee Mill/ Kahve Değirmeni, Mukavva üzeri yağlı boya ve kurşun kalem, 13 cm x 15 cm, 1911

Kaynak: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-coffee-mill-t03253>

[3 Ocak 2021]

Kübizmin devam ettiği yıllarda avangartlardan ayrılan tavrı, farklı anlayış ve yaklaşımıyla, durağan olanla hareketli olan eylemler arasındaki zamansal boyutu göstermesi açısından Duchamp'ın 1911'de resmettiği küçük ebatlı 'Kahve Değirmeni' isimli eseri 'zamanın kavramsallaştırılmasına' bir örnektir (Resim 34).



Resim 35. Marcel Duchamp, Bisiklet Tekerleği, 1964

Kaynak: <https://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/view?docId=ft3w1005ft;chunk.id=0;doc.view=print> [21 Haziran 2022]

Marcel Duchamp ve İşin Reddi yazarı İtalyan sosyolog ve filozof Maurizio Lazzarato'ya göre; Duchamp bu yapıtla hızı değil olanağı, hareketi değil oluşu, kronolojik zamanı değil olayın zamanını keşfetmiştir (2017: 30). Bu yapıtta dikkati çeken, hareketin (fütüristlerin yaptığından farklı olarak) resmedilmesi değil, onun zihinsel bir kurgu olarak sunulması ve kavramsallaştırılmasıdır. Duchamp 'Kahve Değirmeni'yle başlayan sanatçıyı geleneksel ustalığından, öznelliğinden ve tekniklerinden arındırma fikri, endüstriyel malzeme, hazır nesne (ready-made) kullanımını gündeme getirmiştir.

Yaratıcı süreci sanatsal yeteneğin önünde tuttuğu yaklaşımıyla 1911'de gerçekleştirdiği 'Bisiklet Tekerleği' adlı eseriyle sanatçı söylemini nesnenin önünde tutmuştur (Resim 35). "Duchamp'a göre sanat eseri, sanatçıyla iletişim kurmak için bir araç, izleyicinin bu iletişim yoluyla, sanatçıya ve onun yaratıcı edimiyle sihirli bir biçimde özdeşleşmesini sağlayan bir ayındır. Duchamp'ı asıl ilgilendiren bir bakıma sanat eserinden çok, sanat eserini yaratan yaratıcı edimin kendisidir" (Kuspit, 2014:35).

Sanat tarihinde 1960'lı yıllar sanatta geçiciliğin öne çıktığı yıllardır. Bu dönemde resmin ve kaide üstünde duran üç boyutlu heykelin egemen konumları, alınıp satılması, anlamı ve rolü sorgulanmıştır. Eserlerde kullanılan malzemedeki değişimin ve teknik farklılıkların yanı sıra, heykel çeşitliliğinden de anlaşıldığı gibi, sanatta başka önceliklerin belirginleştiği görülmektedir. Özellikle heykele ilişkin temel kaygıların değiştiği bu yıllarda, söz konusu değişim, süreç içinde heykele dair, kabul görmüş tanımlar, alışılmış kalıplar yerine, estetik alışkanlıkları zorlayacak biçimde yeni tanımları ve biçimlendirme olanaklarını beraberinde getirmiştir. Böylece heykelin alanını, kapsamını ve tanımını genişletecek yeni yaklaşımlara kapı aralanmıştır. Sanat hiçbir zaman yaşamdan, kültürden ayılamaz, tüm sosyo-kültürel değişimler sanata yansımıştır.

"Sanatta biçime düşen rol büyüktür, yine de biçim her şey değildir, ancak biçimin olması bir yapıtın sonunu yaşamasını ortadan kaldırabilir" (Berthol, 1990: 174).

“Sanatta form, insanoğlunun niyeti ve eylemi ile oluşturduğu bilinen şekildir. Neden şekil ya da biçim değil de ‘form’. Gerçekte bizim dilimize ve diğer dillerde form sözcüğü, şekil ya da biçim sözcüğünün tam olarak karşılamadığı estetik bir anlama sahip gibi görülür. Form aynı zamanda, doğada çoğalma, büyüme ve metamorfoz (kristalleşme vb.) yoluyla fiziki değişime uğramış doğal biçimlere verilen isimdir” (Aksoy, 2012:12).

1960'ların sonlarında Robert Morris, Süreç sanatı veya Anti-Form olarak adlandırılan belirsizliği ve zamansallığı sanatsal sürece dahil etmeye başlamıştır. Morris, keçe veya paçavra gibi gündelik malzemeleri keserek, düşürerek veya istifleyerek, sanat eserinin yeni bir alana yeniden kurulduğunda nihayetinde değişecek olan geçici doğasını vurgulamak istemiştir.

Nesnenin yeniden yapılandırılmasının önemine dikkat çeken Morris, dönemin sanatını; “60’ların sanatı tasvirici imgeler sanatıydı” sözleriyle tanımlamıştır (Harrison ve Wood, 2016: 931). Kalıcı biçimlerin terkine örnek yapıtları oluştururken mekânın içine yayılmış, zamanla esneyen malzemeleri kullanmış, zaman, ısı ve hava koşullarının çalışmanın sürecine dahil olmasına izin vermiştir.

Malzemelerin yerçekimi yasaları karşısında verdiği tepki, bu eserde görülebilir (Resim 36). Sanayide kullanılan geniş bir keçe tabakasının beş şeride ayrılarak duvara tutturulması sonucu yerçekiminin etkisiyle aşağı sarkan parçalar eserin formunu oluşturmuştur. Sanatçının daha önceki Minimalist eserlerindeki gibi önceden hazırlanmış keskin geometrik formların aksine, yerçekimine, sürece ve tesadüfe teslim oluş, sanat üretmenin yeni yolunun da habercisi olmuştur (Fortenberry ve Melick, 2015: 60).

Sanatçı, sanat yaşamına ressam olarak başlamış, Minimalizm, Konsept Sanatı, Süreç Sanatı, Anti Form, Land Art gibi birçok sanatsal düşünce ve akıma ilişkin yer ve zaman enstalasyon örnekleri vermiştir.



Resim 36. Robert Morris, Untitled/ İsimsiz, Endüstriyel keçe, 1969, 459.2 x 184.1 x 2.5 cm, Museum of Modern Art, New York

Kaynak: https://www.moma.org/learn/moma_learning/robert-morris-untitled-1969/

[21 Haziran 2022]

Morris ilk Arazi Sanatı örneğini 1967’de bir taş yatağının altında çoklu buhar çıkışlarıyla, suyun fazlarını görünür kıldığı, sanatçının ‘İsimsiz’ olarak adlandırdığı, daha sonraları ‘Steam/ Buhar’ adıyla anılan çalışmasıdır (Resim 37).



Resim 37. Robert Morris, Steam/ Buhar, 1967

Kaynak: <https://cadradoedondo.tumblr.com/post/118435956233/robert-morris>

[20 Haziran 2022]

Sanatçıların o dönemin mevcut sosyo-kültürel yapısına ve sanat sistemine karşın ortaya koydukları anti kapitalist tavrın sembolü haline gelen (çevresel uygulamalara) Arazi Sanatı, Çevresel Sanat, Yeryüzü Sanatı ve Ekolojik Sanat tezahürlerine, tezin birinci bölümünde ‘1960 Sonrası Sanatta Doğa’ başlığı altında kapsamlı olarak yer verilmiştir. Üretimlerin çoğu gelip geçicidir, konu kapsamındaki örneklerle tezin ilk bölümü içinde yer verilmiştir.

Sanatçıların, sanat piyasası dinamiklerine karşın tepkileri, ürettikleri sanat yapısının, kabul görmüş sanat mekânlarında kendi kendini yok eden sanat olarak tanımlanan eserleriyle tarihsel süreç içinde yerini almıştır. O dönemin tüketim hızı ve kapitalist anlayışına tepki, kabul görmüş mekân içinde (sanat galerileri-müze), sanatçının (yok olma süresini belirlediği) kontrolü elinde tuttuğu sürede, geçici varlığını sürdürmüştür.



Resim 38. Gustav Metzger İlk Otomatik Yıkıcı Sanat performansı, cam, kumaş, masa, çöp torbası, kâğıt, plastik ve çelik, 300 x 250 x 10 cm (yeniden kurulum 2004-2015 Tate Museum, İngiltere)

Kaynak: <https://www.tate.org.uk/visit/tate-modern/display/artist-and-society/gustav-metzger>

[22 Haziran 2022]

Gustav Metzger, bitmiş bir yapıt yerine süreci görünür kıldığı eseriyle, geleneksel sanat nesnesinin kalıcılık fikrine karşın geçiciliği deneyimlemeyi önermiştir. (Resim) Yapıt sanatçının asit müdahalesiyle yok olup, kendini ve onu barındıran kurumu bu kadar radikal bir şekilde sorgulamış olmasına karşın, 2004 yılında İngiltere bulunan Tate Museum'da yeniden kurulumuyla, kendi kendini yok etme eylemleri olarak tasarlanan eserlerin bile müzelere girmeye devam edebileceğini ironik biçimde göstermiştir (Resim 38).



Resim 39. Eva Hesse, No Title, Başlıksız, Lateks, ip, tel, 1969- 1970, Whitney Amerikan Sanat Müzesi, New York

Kaynak: <https://www.artsy.net/artwork/eva-hesse-no-title-5> [9 Mart 2020]

Eva Hesse, çalışmalarında süreci ön plana çıkaran, yapıtlarında rastlantısallığa yer izin veren sanatçılardandır. Halat üzerine, sicim, tel, lateks kullanarak yerçekimini etkilerini işine dahil ederek yapıtın değişime uğramasına olanak vermiştir (Resim 39).

Sanatçı yaklaşımı için, “Kendimi bütünüyle uyum sağlamak ve anlamayı öğrenmek zorunda kalacağım bir vizyonun içine atmak istiyorum. Çalışmamı belki de henüz var olmayan bir şeye doğru genişletmek istiyorum” demiştir (Fineberg, 2014: 301).

O'Neill'e göre, geçici (kısa ömürlü) işler farklı fiziksel hali sanat objesinden biçimsel edime geçişi temsil eder. Bu değişim 1960'larda çalışan sanatçılar içinde özellikle John Cage'den ilham alanlarda, bunun örnekleri görülür. Cage'nin Budizm'le ilişkisine ve ardından ürettiği çalışmalarda, geçicilik kavramının idrakinin daha geniş kültürel değerlerin bir yansıması olduğunu ortaya koyar. O dönemde Budist felsefesine

giderek artan ilgi ve geçicilikle olan ilişki, sebep sonuç ilişkisi olarak değil, anlam ve ifade etmeye ilişkin alternatif biçimlere yol açmıştır. Geleneksel biçimlerin düşüşe geçtiği bir zamanda geçiciliğe olan ilgi yeni düşünce biçimleri arayışından kaynaklanmıştır. Bu durum, sanat objesini metalaştırmaktan çıkarma arzusunun bir yansıması olarak değerlendirilebilir (O'Neill, 2007: 5).

John Cage, 1940'lı yılların ikinci yarısında Zen Budizmi ile ilgilenmeye başlamıştır. Felsefe okumaları yaptığı bu dönemde Zen ile insanın evren ve diğer insanlarla arasındaki mesafeyi, insanların kendi aralarındaki düzen ilişkilerine gereğinden fazla önem vererek gerçeği kaçırmaları ve ikiliklerden oluşan tezatları (iyilik-kötülük gibi), düşüncenin yaratması fikrine varmıştır. Budizm (Zen) kavrayışında Zazen bir meditasyon biçimidir. Cage, herhangi bir sesin müzik meydana getirebileceği düşüncesiyle, 'sessizlik' olarak algılanan ama performans süresince dinleyicinin bulunduğu alandaki tüm sesleri de kapsayan 4'33'' (dört dakika otuz üç saniye) üç bölümden oluşan müzik yapıtını sunmuştur. Sanatçı, piyanonun tellerine çeşitli nesneler sıkıştırarak yaptığı 'hazırlanmış piyano' ile enstrümanlar arası ayrımın da hükümsüzlüğüne ve aslolanın ses olduğuna kanaat getirmiştir.

1961 yılında New York'ta ortaya çıkan Fluxus grubu sanat objesini metalaştırma fikrine karşı görüşleriyle geçiciliği benimseyen ve Kavramsal Sanatla da yakın ilişki içinde olan sanatçı grubudur.

Aralarında George Brech, Yoko Ono, Ben Vautier, Nam June Paik, LaMonte Young ve Robert Morris'in bulunduğu sanatçı grubu, müzik, dans, şiir, performans, film, yayınlar, ucuz çoğaltma (multiple) ve posterler gibi birçok biçim kazandırdıkları yöntemlerle yaşamla sanat arasındaki ayrımın yapaylığına ve bu ayrımı aşma ihtiyacına olan inançla bir araya gelmiştir. Grubun Almanya'da, Joseph Beuys üzerinde önemli etkileri olmuştur (Harrison ve Wood, 2016:770).

Kavramsal Sanat, sanat yapıtında malzeme ya da biçimsel özelliklerle değil, yapıtın aktarıldığı anlam ve kavramla dille ilişkilidir. Sanatçıların başlıca kaynağı, sanat yapıtının 'eşsizliğini' ortadan kaldıran hazır nesneler, var olan durumu farklı bir bağlama

taşıyarak sorgulatan müdahaleler, bir durumu, eylemi, kavramı gösteren yazılı ya da görsel belgeler ya da dilbilimsel çözümlemelerdir (Erdemci, 2007: 260).



Resim 40. Joseph Beuys, 7000 Eichen/ 7000 Meşe Ağacı, Documenta 7, Kassel, 1982

Kaynak: <https://www.artinformado.com/agenda/f/everyone-is-an-artist-cosmopolitical-exercises-with-joseph-beuys-197177>

[6 Mart 2020]

Joseph Beuys 1960'larda ucuz ve kitlesel üretilen nesneleri kullanarak onları yıkıcı mesajlar taşıyıcılarına dönüştürdü. Beuys toplumun ve çevrenin yeniden yapılandırılmasında güç sahibi olan insana dikkat çekti, 'sosyal heykel' yarattı. Cage'in ve Fluxus'un üzerinde önemli etkilerini taşıyan aktivist sanatçı 1982 yılında Kassel'de düzenlenen 7. Documenta etkinlikleri kapsamında kamusal alanda 7000 meşe ağacı dikmiş ve yaklaşık 1 metre boyundaki bazalt taşları dikili ağaçların yanına yerleştirmiştir. Hızlı sanayileşme nedeniyle doğal dengesi bozulan Almanya'nın Kassel şehrinin

onarılması gerektiği düşüncesiyle yola çıkan sanatçı, etkinliğe katılan her izleyicinin katılımıyla sosyal heykel kavramı tasarısını da kanıtlamış olur. Zaman geçtikçe yavaş büyüyen meşe ağacı ve durağanlığı, sağlamlığı simgeleyen bazalt taşının arasındaki oransal ilişki değişecekti, böylece toplumsal varlığın değişimi vurgulanmış olacaktı (Resim 40).

Beuys, ‘Süpürme Eylemi’nde, kapitalizmi ve sanat eserinin bir meta gibi alınıp satılmasını eleştirir. Berlin Karl Marx Meydanı’nda 1 Mayıs 1972’de katıldığı işçi bayramı gösterilerine katılır ve gösteri sonunda meydanda biriken çöpleri süpürüp toplar, daha sonra bir vitrine yerleştirdiği bu atıkları galeri mekânında sergiler. Beuys, Kassel’de bir galeride 100 gün boyunca, sanat, yaşam, toplum, özgürlük hakkında politik tartışmalarını Happening’lerle birleştirmiş, çalışmalarını sürdürmüş ve pek çok farklı yerde sergiler açmıştır.

“Almancada heykel anlamına gelen iki sözcük var; skulptur ve plastik. Beuys, konuşmalarında skulptur’dan ziyade plastik demeyi tercih etmiştir. Çünkü plastik, biçim alan, biçim verilebilen, bir bütün olarak (düşüncesiyle, sesiyle, devinimiyle, bakışıyla) insan plastiktir, yoğrumsaldır. İnsan yoğrulabilir, enerji alır, enerji yayar. Düşünmeye başladığı and an itibaren değişmeye ve değiştirmeye başlamış demektir. O halde düşünce plastiktir. İnsanın gırtlğından çıkan ses sessizliği doldurur. Konuşan insanın sesi, hem mekâna biçim verir hem de diğer insanları etkiler, değiştirir. O halde ses, görünmez bir heykeldir, plastiktir” (Yılmaz, 2013: 344).

3.2 Doğa Sanatı’nda Geçicilik Olgusu

İnsanoğlu başlangıçtan günümüze kendi varlığını ve doğayı sorgulamıştır. Kendini doğa içinde konumlandırmaya ve tanımlamaya çalışırken doğayla imtihanı en kaba ifadeyle üç dönemden geçmiştir. İlk dönemde insan doğayı kavramaya, gücü karşısında hayatta kalma becerilerini geliştirmeye adanmış ve doğanın üstünlüğünü kabul ettiği süreç, ikinci dönem (19. Yüzyıla başlayan) bilim, teknoloji ve sanatta ilerlemelerle insanın doğaya egemen olma düşüncesini, içinde bulunduğumuz son dönem ise doğanın insanoğluna gücünü kanıtladığı, bizi ele geçirdiği (içinde bulunduğumuz salgın koşulları gibi) insanın artık onu yönetemediğinin farkına vardığı süreçleri içerir.

1980 sonrası Doğa Sanatı olarak tanımlanan hareket kapsamında, kamuya açık alanlarda doğada gerçekleştirilen müdahaleler, doğal döngüler tarafından değişime uğrayan/ yok olan, o yere özgü, taşınamaz oluşlarıyla yalnızca imgeler veya çalışmaya dair diğer belgelerle korunan tek seferlik olaylardır. İzleyicinin yapıta (bulunduğu yerde) her zaman ulaşması mümkün olmayabilir. Sanatçıların bireysel ya da toplu üretimlerini içeren fotoğraf ya da video tekniği ile kayıt altına alınmış görseller sergilenerek, sürece dair dokümantasyon izleyiciye sunulur.

Doğa Sanatı'nda sanatçı doğaya yaklaşımında, ona karşı ne yenen ne de yenilen konumda olmayı önerir. Bu yaklaşımın temelinde, dünyanın ve ona ait her şeyin sonlu olduğunun idraki vardır. Diğer sanatsal üretimlerden farklı olarak yapıtlarda kalıcılık kaygısı yoktur, Doğa Sanatı kapsamında üretilen kısa ömürlü yapıtlarda, 'geçicilik' bu mesajın iletilmesi için seçilen bir kavram olarak karşımıza çıkabilir.

“Mekân zaman bağlamında kavramlar dünyayı nasıl algıladığımız ve her kültürün imgeyi nasıl yorumladığıyla ilgilidir. Algıların sonsuz dünyasında her kültür aynı yeryüzünü kendi yarattığı mekân zaman dinamikleriyle yaşar. Varlık ve zaman kavramları Doğu ve Batıda farklıdır: Doğuda varlık zaman dışında keşfedilmeyi bekler. Nesneler mekânsal değil, zamansaldır” (Emrali, 2018:51).

İnsanoğlunun geçmişten günümüze kalıcı olma düşüncesi, ölümle başa çıkmada başvurduğu bir eğilimdir. Kelime anlamı olarak negatif çağrışım yapan geçicilik kavramı üzerine düşüncelerini aktardığı makalesinde Sigmund Freud; “Geçiciliğin değeri, zamanda nadirliğin de değeridir” demiştir. Haz alabilme olasılığımızın sınırlanmasının, bu değeri arttıran unsur olduğu öne sürer. Güzelliğin geçiciliğinin, insanın onda bulduğunu neşeyi gölgelemesini de anlaşılmaz bulur. Her kışın ardından gelen baharı, insan yaşam süresiyle karşılaştırır ve doğal dönüşümü sonsuz olarak nitelendirir. Yaşamda, insan bedeninin sonsuza kadar yok oluşuna ve yaşamın kısılalığına tanık oluşumuzun çekici olduğunu ekler. Sanat yapıtının ve bir entelektüel üretimin güzelliği, değeri ve kusursuzluğunun zamanda sınırlandırılmasından ötürü kaybolması gerektiği düşüncesini reddeder. Her şey yok olsa bile, yalnızca bizim duygu dünyamız açısından taşıdığı anlam ile değerinin belirlendiğini, mutlak dünyevi zamandan bağımsız olduklarını söyler (Green, 2013: 96). Freud, insanın sonlu oluşuyla baş etme süreçlerinde

geçiciliğin etkisiyle başa çıkmak için kaybolan nesneleri bırakmak istememesini yas süreci olarak nitelendirir.

Doğa Sanatı üretimlerinde, insanın sonlu yaşamıyla olan ilişkisi yapıtın kısa ömürlü/geçici oluşunda açıkça görülebilir. Doğada üretilen işlerin geçici doğası, onları sergilemek isteyen sanatçı için uygunsuzdur. Bunun izleyici-yapıt ilişkisinde de problem yaratacağının farkına varan sanatçılar, çözümünü fotoğraf ve video kayıtlarında bulmuştur.

Karavit'e göre; çalışma boyunca çevreyle ilişkinin bilincinde olan sanatçı, ışık ve zamanla aktif hale gelecek işlerini görüntülemek için en doğru zamanı bekler. İşin detayını ve görsel atmosferi bize en iyi fotoğraf gösterir. Fotoğraf zamanın geçip gittiğinin farkına varmamızı sağlar. Bu nedenle, zamana dayalı bir aracı kullanmak sanatçı için elverişli bir durumdur. Resim ve çizimden farklı olarak fotoğraf, çekildiği an içerisinde kendisini kökleştirir. Fotoğraf zamandır ve zamanın geçip gittiğinin farkına varmamızı sağlar (2008: 96).

Nitekim, kendisi de doğa sanatı alanında sanatsal üretim yapan Avcı, 2018 yılında açtığı kişisel sergisinden yola çıkarak sergiyle aynı adı taşıyan '*Foto-form*' kavramını önermiş ve bu durumu tartışmaya açmıştır (Resim 41, 42, 43). Doğa Sanatçısı, doğada ürettiği üç boyutlu formu, formun özelliklerini verebilecek en doğru bulduğu açıdan fotoğrafa aktarırken, fotoğraf tekniğinin sunduğu dijital ortamda mümkün hale gelmiş müdahale imkânlarına başvurmadan çalışmasını fotoğraflar. Bir yönüyle fotoğrafın kısmen belge niteliğini taşıdığı fikrini kabul eden Avcı, çalışmanın izlenebilir hale gelmesi için fotoğrafın bir yöntem olduğunun kavranmasının önemine dikkat çekmektedir (2018: 246). Bir başka deyişle, sanatçı geçiciliği reddetmiştir.

"*Foto-form*, emek yoğun bir çaba sonunda doğadaki malzemelerle ortaya çıkan reel formun kalıcı izlenebilirliğini, dijital fotoğraf aracılığı ile ilave sanatsal etkiler katarak sabitleyen, internet ağıyla sanal dünyada erişilebilen ve rengi asla solmayacak bir resme çevirme girişimine denir. Foto form yaparken, resim sanatında başta nesne olmak üzere tarafımca dışlanan ne varsa, fotoğraf tekniğinin olmazsa olmazları, ışık-gölge, hacim, perspektif ve yanılsamaya başvurulmaktadır" (Avcı, 2018: 253).



Resim 41. Sevgi Avcı, Foto-form sergisinden genel görünüm- 1

Kaynak: Sanatçı arşivi



Resim 42. Sevgi Avcı, Foto-form sergisinden genel görünüm- 2

Kaynak: Sanatçı arşivi



Resim 43. Sevgi Avcı, Foto-form sergisinden genel görünüm- 3

Kaynak: Sanatçı arşivi

“Foto-form başlıklı sergide gösterilen eserlerin metamorfozu önce doğada üretilen biçim ile sonra da teknoloji kanalıyla dijital fotoğraf tekniğinde olmak üzere iki kez gerçekleşmektedir. Son aşamada Dijital fotoğrafın teknik olanağı ile yaratılan bu çalışmalar, yeni bir sanat kavramının doğuşuna temel olmuştur. Çağımızda dijital olanağı sayesinde fotoğraf, artık manipülasyona açık, manüel müdahale edilebilir bir alan haline gelmiştir. Sergideki çalışmalar, fotoğrafa konu olan formun özel üretimi nedeni ile olabildiğince müdahalesizdir. Fotoğraf sanatı bakımından ele almayı gerektirecek ayrıcalıklı bir konuma sahiptirler. Doğada günışığı altında gerçekleştirilen üç boyutlu form, sadece tek noktadan gösterilerek düzleme, dolayısıyla resim diline aktarılmıştır. Başka deyişle yaratılan özgün form, sadece sanatçının gösterdiği açıdan fotoğrafın olanakları ile ilave etkiler kazandırarak kalıcı duruma getirilmiştir. Hacim ve renk ile ifadeyi dijitalle indirgeyen bu yaklaşım Foto-form kavramı ile adlandırılmıştır. Doğada üretilen sanata ait nesneyi konu ederek dönüşüme uğratan fotoğrafın diğer adı foto-formdur. Foto-form çalışmaları, sanal ortamlarda veya basılı mecrada görünümünden değer kaybetmeyecek şekilde izlenme olanağı sağlamak üzere tasarlanan çoğaltılabilir sanat plastikleridir” (Avcı, 2018: 252-253).

Doğa Sanatı'nda Geçicilik Olgusu başlığı altında değerlendirilen örnekler, ağırlıklı olarak 2017 yılında Türkiye'de gerçekleşen GNAP Türkiye 'Doğanın İzinde' projesi kapsamına üretilen yapıtlardan oluşmaktadır.

Proje kapsamında Doğa Sanatı uygulamalarında sanatçılar, doğal çevreyi ve içinde var olan taş, toprak, su, dal, yaprak, ağaç vb. malzeme olarak kullanmış, bazı üretimlerinde ise kendi bedenlerini işin içine katarak doğayla bir olmanın arayışı içine girmişlerdir. Bu form ve anlatım çeşitliği, ilk bakışta sınırlı görünen malzemenin, aslında sınırlı olmadığını hatta Doğa Sanatı pratiğinin sanatçılara, kendi birikimlerini eklediklerinde zengin bir uygulama alanı sunduğunu göstermektedir. Farklı din, kültür ve disiplinlerden gelen sanatçıların, kolektif ve bireysel üretimlerinin inceleneceği Doğa Sanatı uygulamalarında seçilen çalışmalar form ve anlatım biçimlerindeki çeşitliliği yansıtmaktadır.

Sanatçıların, toprağın, kayaların, hatta bataklıkların üzerinde oluşturdukları yapıtlarının o yerin olanaklarıyla başladığı, iklim ve coğrafi koşulların etkisiyle geliştiği gözlemlenmiştir. Sonsuzluk, ebedilik, döngü, zaman, yeniden doğum gibi çağrışımları hatırlatan bir form olan dairenin, biçimlendirmede geometrik formları tercih eden sanatçıların çalışmalarında, sıklıkla yer aldığı görülmüştür.

Güney Afrikalı doğa sanatçısı Zbys Kaczmarek, çalışmalarında geometrik formu tercih eden sanatçılardandır. Kapadokya bölgesinde toprak zemin üzerinde kömür, çakıl taşları ve kuru çubuklar kullanarak dairesel formlar oluşturmuştur. (Resim 44) Sanatçı Doğa Sanatı yaklaşımını şu sözlerle ifade eder;

“Doğa Sanatı benim için gezegenle bir meditasyondur. Stüdyo mekânlarının ve modern malzemelerin sınırları olmadan sanat eserlerinin sergilenmesine olanak sağlar. Malzemelerin tamamı bulunur ve bölgeye özgüdür ve kişiyi çevredeki alanları düşünmeye, sanat yapmaya ve doğayla oynamaya davet eder.”⁴

Kurak arazi üzerinde hemen yanı başında görünen kamp ateşinden kalan, kömürleşmiş odun parçalarının kullanıldığı çalışma doğada yok olmaya bırakılmıştır.

⁴ Sanatçıyla görüşme (3 Şubat 2021).

Çemberlerin kendileri yaşamın bir sembolüdür ve kapsamlı anlamları olan evrensel bir semboldür. Embriyodan sonsuzluğa, çemberin başlangıcı ve sonu yoktur. Bütünlük, benlik, sonsuzluk, zamansızlığın yanı sıra Tanrı'nın bir sembolüdür. Sembolik olarak bir daire, döngülerin, geçişin, potansiyelin ve kendini gerçekleştirmeye doğru asla bitmeyen bir hareketin tamamlanmasını temsil eder. Daire, kaosa ve öngörülemezliğe karşı korur ve evrene güvenme unsuruna davet eder. Devam etmemiz için bize ilham veren doğal düzeni ve ilerlemeyi sembolize eder.



Resim 44. Zbys Kaczmarek, 'Circles Of Life/ Yaşam Döngüleri', kömür, çakıl taşları, kuru çubuklar, 3m x 3m, 2017, Kapadokya

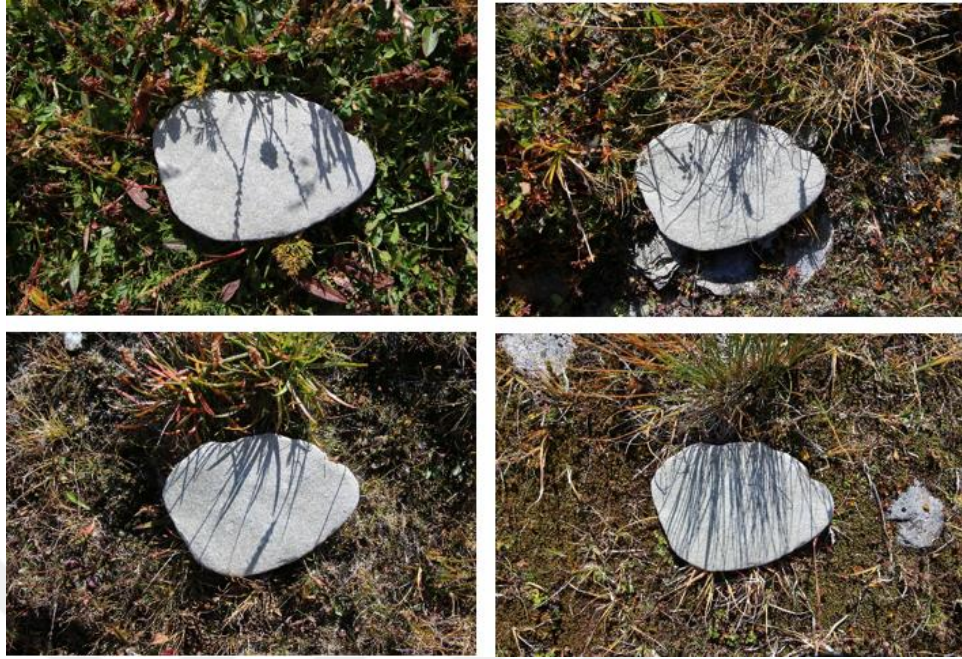
GNAP 2017 kataloğu, s.162, <https://en.calameo.com/read/0019600635c06980d60cb>
[21 Haziran 2022]



Resim 45. Ko Seung-hyun, Feather's Journey / Tüy Yolculuğu', Performans, tahta parçası, tüy, 2017, Kuş Cenneti, İzmir

GNAP 2017 kataloğu, s.160, <https://en.calameo.com/read/0019600635c06980d60cb>
[21 Haziran 2022]

Koreli sanatçı Ko Seung-hyun'nun Kuş Cenneti çevresinde bulduğu tahtaya tüyleri sabitleyerek ve suya yelken açmasına izin verdiği çalışmasını (Resim 45) performatif yaklaşımlar içinde değerlendirmek mümkündür.



Resim 46. Ko Seung-hyun, Shadows on the Stone/ Taştaki Gölgeler Serisi, San Bernardo, İtalya, 2019

GNAP 2019 Kataloğu, s.163, <https://en.calameo.com/read/0019600634a6af37e1878>

[21 Haziran 2022]

‘Taştaki Gölgeler’ serisinde güneş ışığının taş üzerinde bıraktığı gölgelerin geçici izleri takip edilmiştir (Resim 46). Sanatçı, Doğa Sanatı Anlayışını şu sözlerle ifade etmiştir:

“Doğa benim annem, öğretmenim ve arkadaşımıdır. Doğa, kendi içinde mükemmeldir. Doğanın nefesi benim duam ve zamanı dini hayatımdır. Doğanın doğal kanununu ve takdirini izlemeye ve uyum sağlamaya çalışıyorum. Sanat eserim çok basit. Doğadaki sanat eserim, ruhsal kimliğimi temizleme ve daha yüksek bir benlik varoluşu geri kazanma sürecidir. Vücudumun bir bölümünü Doğa ile tek bir kesintisiz çizgide birleştirmekten zevk alıyorum. Nesnemi ve özneni ararken, doğada şafakta nemli bir örümcek ağı, bir kabuklu deniz hayvanı, bir tarak yaprağı, taşların etrafında büyüyen yosun, yarıktaki bir çizgi gibi birçok harika ve büyüleyici şeye rastladım. Kaya, çürüyen bir ağaç, kök, kamış ve zaman, rüzgâr, toprak vb. doğal şeyler. İş nihayet bittiğinde hepsini Doğa'ya geri veriyorum. Yapmasam bile, Doğa yaptığım her şeyi zamana ve mekâna çekiyor”⁵.

⁵ Sanatçıyla görüşme (3 Şubat 2021).



Resim 47. Tuğçe Aytürk, Metamorfoz, İzmir, 2017

GNAP 2017 kataloğu, s.163, <https://en.calameo.com/read/0019600635c06980d60cb>

[21 Haziran 2022]

Tuğçe Aytürk, ‘Metamorfoz’ ismini verdiği çalışmasında toprak zemin üzerinde meyvenin tüm gelişim süreçlerinde formun büründüğü doğal dönüşümlerini dairesel formda yerleştirmiştir (Resim 47).

Doğası gereği bu yerleştirme geçicidir, aynı zamanda dairesel form insanın yeryüzündeki gelip geçiciliğine vurgu yapar. Mekâna özgü taşınamaz, o an, oranın imkanlarıyla üretilmiş, doğal koşulların neden olduğu, hava, ışık ve zamanla değişimlerini sürdüren ve ancak fotoğrafla belgelenerek kayıt altına alınan formlardır.



Resim 48. Alper Aydın, İsimsiz, Performans, Kuş Cenneti, Sasalı, İzmir, 2017

GNAP 2017 kataloğu, s.156, <https://en.calameo.com/read/0019600635c06980d60cb>
[21 Haziran 2022]

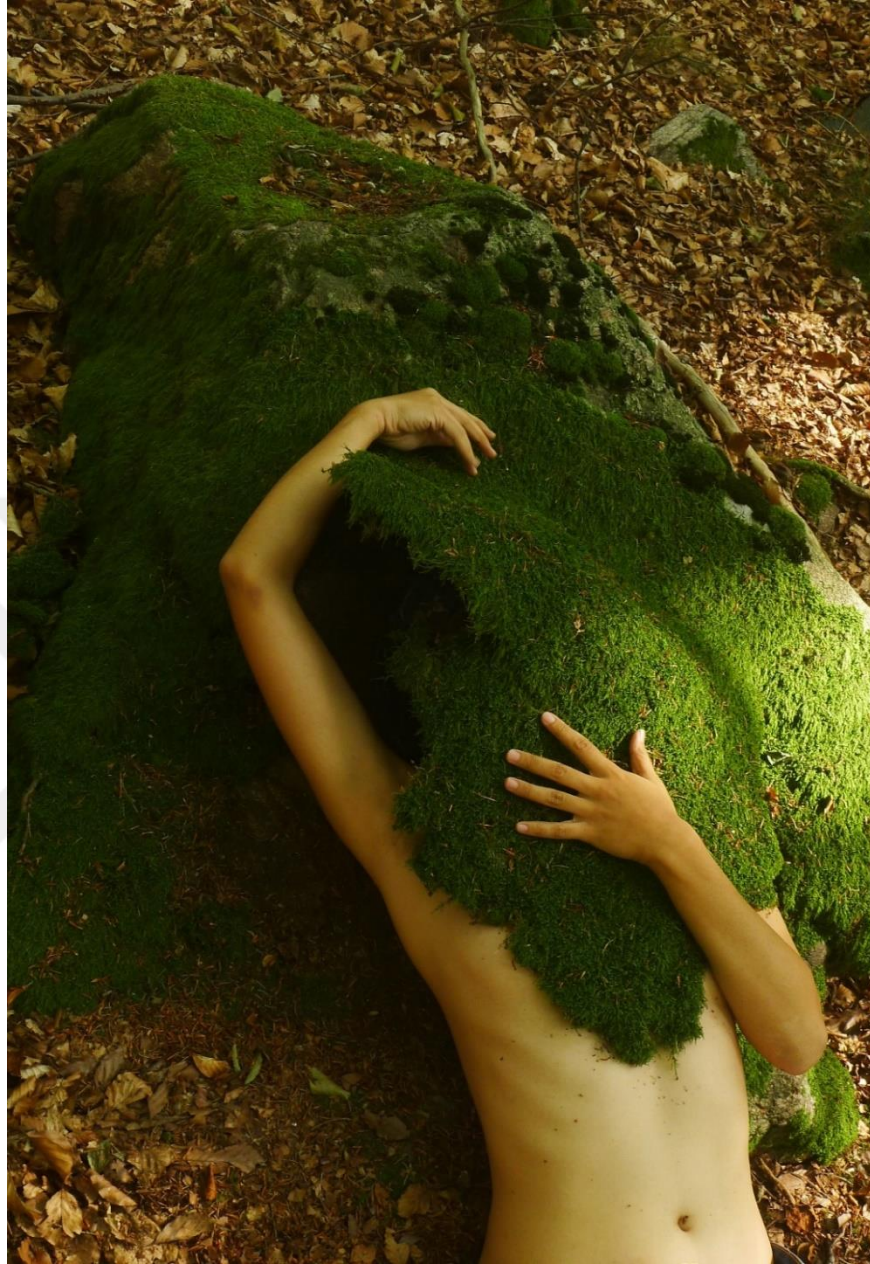
Alper Aydın'nın İzmir Kuş Cenneti'nde arazi içinde kendi bedenini işe dahil ettiği işinde doğaya ilişkin aidiyetine vurgu yapar (Resim 48). Doğum ve ölüm döngüsündeki beden ve ruhun özdeşliğine vurgu yapan çalışmasında sanatçı doğaya karışır.

Benzer anlayışa sahip yaklaşımı Kaiqin Zhang'ın çalışmalarında görülmektedir. Zhang yüzünün tamamını tohumlarla kapladığı çalışmada, doğayla özdeşliği kimliğinden arınarak yakalamıştır (Resim 49). Sanatçının, 2019 yılında GNAP Almanya kapsamında ürettiği çalışması bu yaklaşımına bir örnektir (Resim 50). Her iki sanatçının çalışmalarını incelediğimizde Ana Mendiata'nın 1970-80 yılları arasındaki üretimlerinin, doğa sanatındaki performatif eğilimlerde etkili olduğunu söylemek mümkün.



Resim 49. Kaiqin Zhang, İsimsiz, Performans, Kaiserturm 68 cm x 100 cm, İzmir, 2017

Kaynak: sanatçı arşivi



Resim 50. Kaiqin Zhang, İsimsiz, Performans, Kaiserturm, Almanya, 2019

GNAP 2019 kataloğu, s.129, <https://en.calameo.com/read/0019600634a6af37e1878> [21

Haziran 2022]



Resim 51. Ri Eungwoo, A Circle by Burning / Yanan Çember, 150 cm x 150 cm, İzmir, 2017

Kaynak: sanatçı arşivi

Koreli sanatçı Ri Eungwoo'nun 'Yanan Çember' alan keşfi sırasında meyve bahçesinde topladığı kuru ağaç dallarını daire formunda yerleştirip, merkezini çalışmadır. (Resim 51) Sanatçının diğer işlerini de incelediğimizde üretimlerinde yaşamın sonlu oluşunu, orada ve anda olmanın (doğada olmanın), kurulan bağın izlerini görmek mümkündür. (Resim 52) Ri sanat anlayışını şu sözleriyle ifade etmiştir;

“Benim Doğa Çalışmalarımın estetiğini, doğada çalışırken doğaya karşı koymayı doğurur. İşlerimde doğanın kurallarına uyuyorum çünkü doğada her şey var. Bazen Doğanın kendisi benden daha önemli. Land Art gibi değil. Bu gerçekten farklı bir fikir. Yakında yok olacak pek çok geçici çalışma yapıyorum. Ama ciddiyetle daha güzel çünkü yaşam sonsuz değil. Son olarak, Doğa Sanatının sadece sanat olmadığını belirtmek isterim. İnsan ve Doğa arasında yaşamaktır. Biri iyi iş çıkarmak istiyorsa, doğayla derin ilişkileri, etkileşimleri olan ve doğada olabildiğince çok zaman geçirip doğanın bir parçası olmayı benimsemelidir!”⁶

⁶ Sanatçıyla görüşme (5 Şubat 2021).



Resim 52. Ri Eungwoo, A Leaf / Yaprak, 150 cm x 150 cm, Kore, 2021

GNAP 2021 Kataloğu, s.94 <https://en.calameo.com/read/001960063fac956f31d09>

[20 Haziran 2022]

Sanatçının ‘Yaprak’ adlı çalışmasında toprak zeminde erimekte olan kar üzerine çizerek yaptığı müdahalede, yaprağı resmetmiştir. Yapıt, kullanılan malzemenin geçiciliğine vurgu yapar niteliğe sahiptir.



Resim 53. Katharina Sommer, ‘Dark/ Karanlık’ Performans, Kapadokya, 2017

GNAP 2017 katalog, s.156 <https://en.calameo.com/read/0019600635c06980d60cb>

[21 Haziran 2022]

Alman sanatçı Katharina Sommer 2017 yılında GNAP Türkiye Doğanın İzinde projesi kapsamında Kapadokya’da gerçekleştirdiği kısa süreli performansı “bir "hayalet" fotoğrafı, bir görünüm”⁷ olarak tanımladı (Resim 53).

“Kapadokya ve onun özel kaya ve taş biçimleri bana bir "hayalet" in bu anlık ve kısa performansına ilham verdi. Doğa ve buralardaki özel alanlar, efsaneler ve hikayeler için her zaman malzemedir. ‘Dağlardaki siyah kadın’ böyle bir hikâye olabilir. Kayadaki delik, orada görünen bir insan için ideal şekle sahiptir. Figürün siyah kıyafeti sembolik olarak yaşa, karanlığa, gizeme bağlı ... Masallarda ya yardım eden ya da tehdit eden biri olabilir.”

Sommer’ın ‘Orman Denizinde Rüyalar Gemisi’ adlı çalışması, 2019 yılında İtalya’nın Sardinya adasında, Easter Uluslararası Konuk Sanatçı Programı kapsamında ürettiği yerleştirme. Kargı, kumaş ve balmumundan yapılmış olan bu gemi, ormanda bir ağaç üzerine yerleştirilmiş. MÖ 3000 yılında Sardinya’da Nuraghe köyünde yaşamış, köylü halkına adanmış rüyalar gemisi. Sanatçı bir yangın nedeniyle evlerini terk edip, köy yaşamlarını geride bırakan köylü halkından etkilenerek ürettiği bir yapıt (Resim 54).

Ölümün bir yolculuk olduğunu hatırlatan, doğal koşullarda zamanla yok olacak, kısa ömürlü, bulunduğu yerin belleğini de içinde barındıran, kayık formundaki formu bir ağaç üzerine yerleştirmiştir. Kavramsal açıdan insanoğlunun geçiciliğine vurgu yapar. Doğa Sanatı’nda doğayı sadece mekân olarak algılayış yoktur. Bir başka deyişle, mekânın sunduğu doğal malzemeyle doğa sanatçının sezgileri buluşur ve mevcut malzeme, tüm doğal koşullar, bulunduğu yerin ve coğrafyanın belleği hatta bazen sanatçının kendi bedeni de çalışmaya dahil edilebilir. Bulduğu her türlü doğal malzemeyle başlayan üretim ve anlık karşılaşma Doğa Sanatı’nda en kilit faktördür.

⁷ Sanatçıyla görüşme (4 Şubat 2021).



Resim 54. Katharina Sommer, Ship of dreams in the sea of woods/ Orman denizinde rüyalar gemisi, kargı, kumaş, balmumu, 160 cm x 80 cm Sardinya adası- İtalya, 2019

Kaynak: sanatçı arşivi

Çalışmaların her biri o yere özgü (site-specific) üretimlerdir. Kısa ömürlü, geçici yapıtlardır (Resim 53, 54 ve 55).



Resim 55. Aysun Altınöz, Sazlık Eskizleri, Bataklık zemin, Kuş Cenneti-İzmir, 2017
GNAP 2017 kataloğu, s.160, <https://en.calameo.com/read/0019600635c06980d60cb>
[21 Haziran 2022]



Resim 56. Onur Fındık, bataklık alandan çıkarılan çamurla elle biçimlendirme,
Kuşcenneti- İzmir, GNAP Türkiye, 2017
GNAP 2017 kataloğu, s.157, <https://en.calameo.com/read/0019600635c06980d60cb>
[21 Haziran 2022]

‘Sazlık Eskizleri’ isimli çalışmasıyla Aysun Altunöz, etrafta bulunan bitki örtüsünü bataklık alana çizdiği desenlerde canlandırmıştır. Bataklık alanda çizilen çizgiler zamanla yok olup gitmiştir. “Bölgede yapılan diğer çalışmalarla beraber bataklık alana yapılan bu mütevazi çalışma Strinberg’in değimiyle doğanın yaklaşık olarak taklit edildiği bir başka eylem fotoğrafı yer almaktadır. Kıyı şeridini takip eden yaklaşık 500 metre karelik alan üzerinde gerçekleştirilen çalışma Altunöz’ün farklı boyutlarda ağaç dalları kullanarak bataklık yüzey üzerine çizdiği sazlık görselleri taklit olduğu kadar müdahalede içermektedir. Hali hazırda zemini ve ana kompozisyonu yerleştirilmiş bir tuvalin ayrıntıları gibi görünen desen tadında çizilen eklemeler “sazlık eskizleri” kompozisyonun bütünü ile uyum içindedir. Bu eylem kompozisyona yapılan son tuş, vuruş gibi dillendirilse de sanatçının etkin ve güçlü müdahalesinin varlığı inkâr edilememektedir. Ancak müdahalenin etkin tavrı özünde sanatçının baskın egosunun ve yeniden yaratma cesareti ve varsayımının dışavurumunu işaret etmekten öte, doğanın doğal dönüşüm sürecine dahil ve ait olmakla ilintilidir” (Altunöz, 2020:30).

Onur Fındık, formunu bataklıktan çıkardığı çamuru çevresel referansları hesaba katarak oluşturduğu formu, geleneksel sanat anlayışında şekillendirmiştir. Kil, geçmişten günümüze heykel ve seramik sanatında kullanılan temel malzemeler arasındadır. Doğadan sağlanan doğal malzemeye kazandırılan form ile seramik sanatındaki pişirme eylemini aradan çıkarmıştır (Resim 56).



Resim 57. Karen Macher Nesta, Moving Mountain/ Hareketli Dağ, Performans, dal, ip, saman, yaklaşık boyutlar 170 cm x 70 cm, Kapadokya, GNAP Türkiye 2017

GNAP 2017 kataloğu, s.158, <https://en.calameo.com/read/0019600635c06980d60cb>
[21 Haziran 2022]

Nesta ‘Hareketli Dağ’ çalışmasında, Kapadokya’nın doğal yapısındaki konik taş kulelerin formuna benzer bir form oluşturmuş, içine girdiği formu bir kostüm gibi üstünde taşımış ve hareket ederek manzaraya devinim kazandırmıştır (Resim 57).

Perulu Sanatçı Karen Macher Nesta çalışması hakkında;

“Bu doğa sanat dinamiği için, mekânda bulabildiğimiz malzemelerle doğaçlama yapmamız gerekiyordu. Yanımda taşıdığım tek alet makas ve az miktarda ipti. Burası özellikle zorlayıcıydı. Nefes kesici ve güçlü bir manzaraya sahipti. Dağlar harika bir güzelliğe sahipken, öne çıkabilecek bir şey yapmak nasıl mümkün olurdu? Ne yapacağımı merak ederek uzun süre dolaştım. Yürümek zihnimi temizler, orada bulunmamı ve onu deneyimlememi sağlar. O yerde bir sanat eserini öne çıkarmak ve fark edilmek için tek yolun tek bir dağ olmak olduğunu düşündüm. Böylece ölü bir ağaç buldum, bazı dalları kestim ve ip ile önümdeki dağdan esinlenerek bir yapı inşa ettim. Uzaktan, bir dağ büyüklüğünde olabilir ve manzaranın bir parçası olabilirdim. Ve hareket etme şansım olduğu için manzarayı bile değiştirebilirdim! Bu anlamda, mekâna bağlı hissettim.”⁸

⁸ Sanatçıyla görüşme (2 Şubat 2021)



Resim 58. Emanuela Camacci, Lonely worm/ Yalnız Solucan, 40 cm x 20 cm x 20 cm,
Cocomero asinino meyveleri, tel, İzmir, GNAP Türkiye 2017

GNAP 2017 kataloğu, s.157, <https://en.calameo.com/read/0019600635c06980d60cb>
[21 Haziran 2022]

İtalyan sanatçı Emanuela Camacci, doğa sanatı anlayışını şöyle özetler;

“En çok sevdiğim şey, bir ormana, tarlaya, herhangi doğal ortama ve bir şehir parkına daldığım sırada malzeme toplamaktır. Çoğu zaman hangi yolu seçmem gerektiğini bana öneren malzemenin kendisidir. Doğayla ve kendimi içine çektiğim alanla diyalog, beni tamamen içine çekiyor ve neredeyse her zaman geçici yerleştirmelerimin başlangıç noktası oluyor. Benimle çevremdeki doğa arasındaki diyalogu seviyorum, keşif ve şaşkınlığın gülünç bir yönü var, çünkü vardığımda işin, gerçekleştireceğim enstalasyonu yapıp yapmayacağını ve nasıl olacağını bilmiyorum. Bu büyük bir özgürlük anıdır, aynı zamanda kişisel araştırma perspektiflerini ve sanatsal poetikayı değiştirebilecek yoğun sanatsal araştırmaların da yaşandığı bir andır”.⁹

⁹ Sanatçıyla görüşme (30 Ocak 2021)

Sanatçı ‘Yalnız Solucan’ isimli çalışması için, tarla yürüyüşleri sırasında topladığı meyveleri kullanarak bir tel üzerinde spiral form oluşturmuş ve suya yerleştirmiştir. (Resim 58) Spiral form çağrışımlarının yanı sıra fiziksel olarak bulunduğu mekânda yok olacak bu çalışma geçiciliğe vurgu yapmaktadır.

İranlı sanatçı Atefeh Khas, proje kapsamında ürettiği çalışmada Kapadonya bölgesindeki iki tümsek arasında kendi vücuduyla bir köprü oluşturmuştur. Sanatçının kendi bedenini dahil ettiği çalışma, fotoğraf ile belgelenerek sunulmuştur (Resim 59). Khas;

“GNAP Türkiye'deki seyahatimiz sırasında, ülkenizdeki doğadan ve özellikle özel muhteşem Kapadokya'dan gerçekten ilham aldım, etrafımızdaki canlı bir canlı gibi tüm saf doğayı görebiliyordum. Nefes alabiliyorlardı, duyabiliyorlardı, görebiliyorlardı. Bu nedenle, bedenimden doğayla bir bağlantı kurmaya karar verdim. Doğayı nadasa bırakmak istedim. Onun önünde hiçbir şey olmadığımı hissediyorum. Bence Doğa Sanatı, çağdaş sanatta Doğanın ne kadar önemli olduğunu ve hayatımıza nasıl etki ettiğini göstermenin en iyi yollarından biri. Bir dedektif gibi sanatçı olarak ben de doğaya gitmeli, görmeli, dinlemeli ve onunla konuşmalıyım.”¹⁰

¹⁰ Sanatçıyla görüşme (6 Şubat 2021)



Resim 59. Atefeh Khas, İsimli/ Untitled, Kapadokya, GNAP Türkiye 2017

Kaynak: Sanatçı arşivi



Resim 60. Buse Mutan, Denge, doğal taş, kuru dal ve deniz sünger, video 50 sn.

İnciraltı-İzmir, GNAP Türkiye 2017

Buse Mutan, ‘Denge’ isimli kamusal alanda gerçekleştirdiği yerleştirmede, taş üzerinde yatay biçimde konumlandığı bir dal parçası ve iki ucuna yerleştirdiği deniz süngerlerinden oluşturduğu formda, malzemenin manipülasyonu ile hareketi görünür

kılar. Deniz süngerlerindeki su oranlarını değiştirerek, rüzgârın etkisiyle ritmik bir hareket yakalamayı amaçlamıştır (Resim 60).



Resim 61. Sevgi Avcı, Doğal Renk Çemberi, 2017, çınar yaprakları ile form, çap: 280 cm. fotoğraf, 96 x 70 cm. Kayadibi Köyü, Bornova-İzmir, GNAP Türkiye 2017

Sevgi Avcı, ‘Doğal Renk Çemberi’ adlı çalışmasında, doğada bulunan yapraklarla, oluşturduğu formda, malzemenin öz renklerini koruyup göz önüne alarak renk geçişlerini dairesel form içinde sunmuştur. Doğal renk çemberi üzerine ilk çalışmalarında bitki çeşitliliğini renk ve biçimleriyle göstermiş, konuyla ilgili ilerleyen çalışmalarında ise tek bitkinin doğada geçirdiği zamanı renk değişimleri ve ton geçişleriyle ifade etmiştir (Resim 61).

4. BÖLÜM

DOĞA SANATI'NDA GEÇİCİLİK OLGUSU ÜZERİNE UYGULAMA ÇALIŞMALARI

4. BÖLÜM

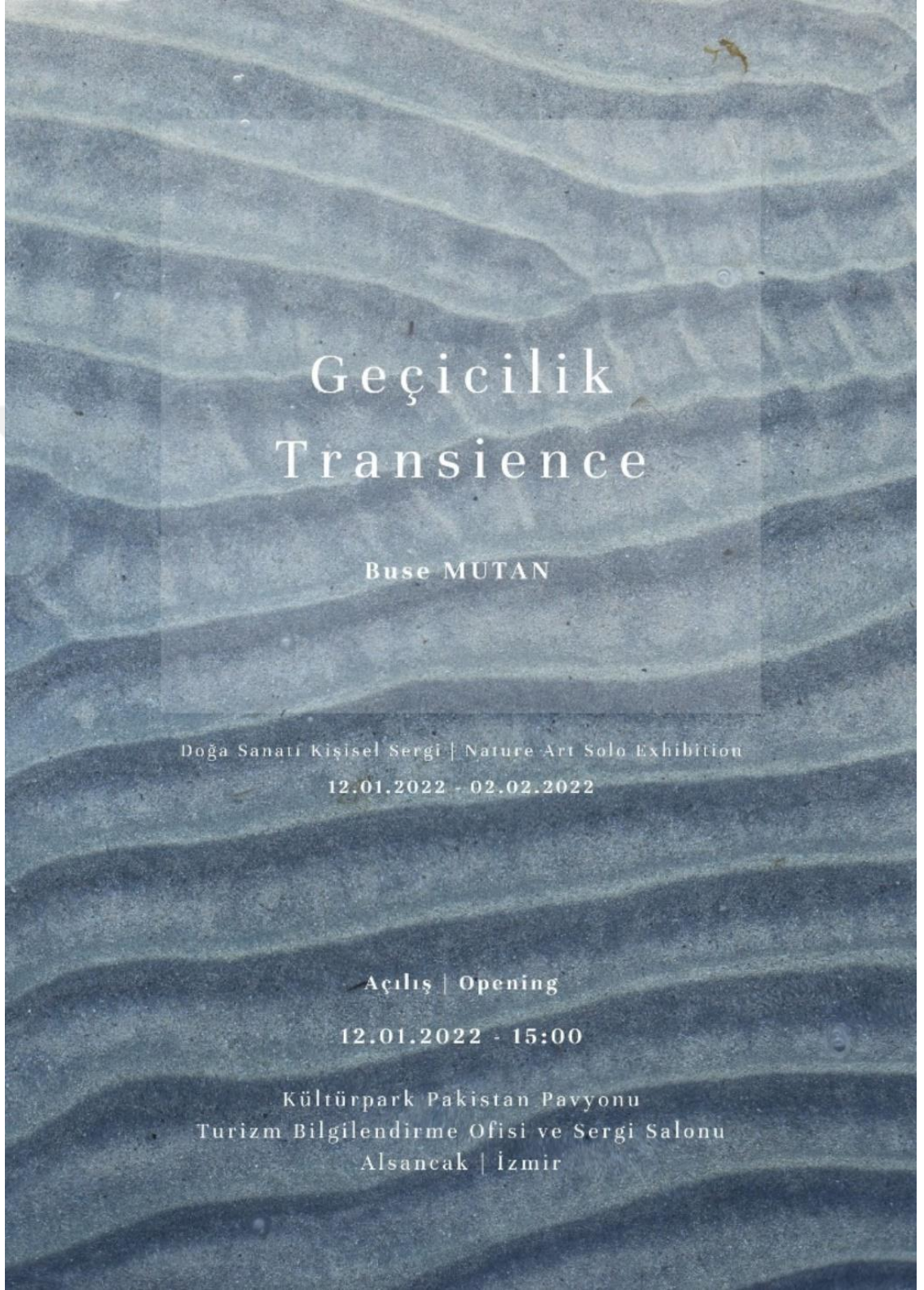
DOĞA SANATI'NDA GEÇİCİLİK OLGUSU ÜZERİNE

UYGULAMA ÇALIŞMALARI

4.1. Sergide Yer Alan Çalışmalar

Bu bölümde yer verilen uygulama çalışmaları, yazarın bireysel sanat üretimlerinden derlenmiştir. Veri toplama tekniği olarak, sanat eğitimi ve uygulamalar sırasında edinilen deneyimler sonucu, doğada üretilmiş ve doğası gereği zaman içinde (doğal koşullarda) yok olan doğa sanatı uygulamalarını içermektedir. Üretilen çalışmalar son evresinde fotoğraf ve video ile dokümente edilmiş ve izlenebilir kılınmıştır. Fotoğraf ve video ile belgelenen, çalışma doğadaki halini-konumunu en iyi tarif edecek şekilde kadraj içine alınmaya çalışılmıştır. Çalışmalar son evresinde dekota üzerine dijital baskı alınarak sergilenmiştir.

“Geçicilik/ Transience” isimli kişisel sergide yer alan ve geçicilik kavramını konu olan 21 çalışma, İzmir’deki (Gediz Deltası, Foça, Çeşme, İnciraltı Kent Ormanı, Kültürpark, Kuş Cenneti gibi) kamuya açık doğal alanlardaki araştırma ve üretimler sonucu ortaya çıkmıştır. Sergi, 22 gün süreyle, İzmir’in kamuya açık yeşil alanlardan biri olan Kültürpark içinde yer alan İzmir Büyükşehir Belediyesi’ne ait Pakistan Pavyonu Turizm Bilgilendirme Ofisi ve Sergi Salonu’nda izleyiciye sunulmuştur. Sergi tasarımı, kurulumu, sergide yer verilen metinler, afiş ve davetiye tasarımları yazara aittir (Resim 62- 63).



Resim 62. Sergi Afişi



Resim 63. Sergi Davetiyesi



Resim 64. Sergi Salonu- I



Resim 65. Sergi Salonu- II



Resim 66. Sergi Salonu- III



Resim 67. Sergi Salonu- IV

Çalışmalarda doğa temel kaynak kabul edilmiştir. Zaman, iklim ve coğrafi koşulların etkilediği çalışma süreci o yerin olanaklarıyla başlayıp, bireysel deneyim ve birikimlerle devam eder. Anlık karşılaşmalarla, o yere özgü doğada rastlanan malzemelerle, yerinde üretilen çalışmalarda teknik destek tercih edilmemiş ve buna ihtiyaç duyulmamıştır. Az müdahale ile oluşturulan kompozisyonlarda, esas olan kalıcı obje yaratma fikrini reddeden, doğadan gelenin yine doğaya terkinin ön planda tutulduğu geçici yapıtlar üretmektir.

Çalışmalar süresince mümkün olabildiğince doğaya zarar vermeden üretmek temel prensip olmuştur. Açık alan çalışmaları sırasında bir yerde durup ve izleyip, o yere özgü neler olduğuna dair tespitte bulunulmuştur. Çoğu zaman toplayıcılıkla başlayan üretim sürecinde, çalışmaların temelini oluşturan devinim, ritim, ışık, büyüme, zaman ve geçicilik kavramları sorgulanır. Bakma, dokunma, malzeme ve form birlikteliğiyle başlayan üretim pratiği, sonuçtan çok süreç odaklı bir ilerleme halindeyken o ‘an’da üretim deneyimlenmektedir. Bu özgür alanda (doğada) üretilen plastiklerin tümü kendiliğinden oluvermişçesine o ana kadar bilinenler ve henüz bilinmeyenlerin doğayla çarpışmasının etkisiyle ortaya çıkan çalışmalardır. Doğaçlamaya açık bu süreçte, sezgisellik üretim sürecinin temelinde yer alır.

Doğada bırakılan her geçici iz, yeni formlar olarak ortaya çıkar. Çalışmalarda tekrara kapalı tutulmaya çalışılan bu süreç, deneySELLİĞE açıktır. Akılda bir formla alana gidilmemiş, anlık karşılaşmalara teslim olunan üretim süreçlerinde ilgi çeken malzemelerle işe başlanmıştır. Yerleştirmeye dair temel prensipler, heykel ve resim ile ilgili estetik kaygılar, göz önünde bulundurulmuştur. Çalışmalarda bazen birlik bazen zıtlıklarla ilerleyen süreçler, parçası olduğum doğa gibi devingenliğimle ilişkili olabilir. Doğayla bu devingen ilişkiye bağlı üretilmiş formlar, kimi zaman, boşluğun bile kontrollü olduğu kapalı, ölçülebilir hareket alanı sunan, parça bütün ilişkisi önceden belirlenmiş, konstrüktif heykelsi yapılar olarak kendini gösterir. Bazı çalışmalarda ise organik, rastlantısal, çevreyi dahil eden, boşluğu çevreye açılan, devingen formlar görmek mümkündür. Sergide yer alan çalışmalar içinde bedenin dahil edildiği performatif yaklaşımlarda mevcuttur.

Çalışmaların bazılarını kayıt altına almanın mümkün olmadığı durumlarla da karşılaşmıştır. Bu durum karşılaşılan zorluklar içinde sayılabilir. Örneğin, o an bir rüzgârın gelip tüm çalışmayı götürmesi ya da çalışma son evresinde, belgeleme aşamasında gün ışığının yetersiz kalması gibi.

Sergiye konu olan geçicilik bağlamında üretilmiş çalışmalarda, ‘geçicilik’ tüm çağrışımlarıyla ele alınmaya çalışılmış, akılda beliren imgeler somutlaştırılırken, kopuş, kayboluş, yer değiştirme, iz bırakma gibi tezahürlerle sunulmuştur.



Resim 68. Buse Mutan, Çizgi / Line, Bataklık zemine müdahaleyle düzenleme, 600x500 cm, 2020, Kuş Cenneti-İzmir

Suya uzanan kara parçasının doğal oluşumunun takip edildiği çalışmada, karanın suyla buluştuğu noktadaki hareketi, kuru dal parçasını bir kalem gibi kullanarak bataklık yüzeye çizgiler çizerek tekrar edilmiştir. Kıyı çizgisine paralel şekilde görünen çizgiler kıyından karaya yaklaştıkça kendiliğinden değişmeye ve karadaki bitki örtüsünün

sınırlarından geçmeye başlar. Dışavurumla kendini gösteren, zemine müdahale sonucu oluşan çizgiler, bir ritim oluşturur. Doğal koşullarda yok olmaya değişime açık ve taşınamaz oluşuyla geçiciliği görünür hale geldiği çalışma kalıcı biçimi dışlar. Bu geçici izlerde desen pratiğiyle kurulan bağı gözlemlemek mümkündür. Doğayı taklit eden yaklaşımlar içinde değerlendirilebilecek bu çalışma, Aristoteles'in 'mimesis' kuramını akla getirir. Mimesis kavramı sanatın doğayı taklit ettiği düşüncesinden doğar (Resim 68).



Resim 69. Buse Mutan, Öteki / Other, Çam iğneleri ile kumsalda düzenleme, 20x30 cm, 2020, Foça-İzmir

Doğada karşılaşılan, çam iğnelerinin her biri, yapıyı oluşturan bir eleman olarak kullanılmıştır. Kum zeminin yumuşak yapısına rağmen çam iğneleri yerçekimine karşı bir süreliğine ayakta tutulmuştur. Zeminin yataylığına karşıt olarak dikey çizgisel formlarla dinamik bir etki yaratmak amaçlanmıştır. heykelsi bir görünümüdür (Resim 69).



Resim 70. Buse Mutan, Uğurlama / Sendoff, Kuru dallarla yeryüzü ve gökyüzü arasında konumlanmış düzenleme, 125x50 cm, 2020, Kuş Cenneti-İzmir

Doğada üretilen bu çalışmalar site spesifik (alana özgü) çalışmalardır. Taşınamaz oluşlarıyla sanat objesinin metalaştırılmasına karşı duruşlarıyla da, geçiciliğe vurgu yapar. “Uğurlama” adlı çalışma, kuru dalları kullanılarak biçimlendirilmiş daire formunun, suya uzanan toprak yığını üzerinde konumlandırılmış ve boşluğunda güneşi yakalar. Tekrar dönecek olan güneşe kısa bir veda ve uğurlama. Bir ritüeldir. Doğada her şey birbirine bağlıdır. Bu bağlar onları ayakta tutan yegâne unsurdur. İnsanoğlu doğanın bir parçasıdır, doğa en temel öğreticidir, sayısız bilgi ve tecrübeye sahiptir. Bu birlikteliği, sürekliliği ve devinimi ifade eden en bilinen form dairedir. Ölüm- doğum döngüsündeki sürekliliği en iyi ifade eden form olarak seçilen daire formu, her şeyin zıttıyla var oluşunun vurgusunu yapar (Resim 70).

Schelling’e göre, bütün estetik üretim sonsuz bir çelişki duygusundan kaynaklanır (2016: 63).



Resim 71. Buse Mutan, Boşluk / Space, Ağaç kabuklarıyla form, 30x50 cm, 2021,
Kültürpark-İzmir



Resim 72. Buse Mutan, Sarmal / Spiral, Yapraklarla toprak zeminde düzenleme, 50x35 cm, 2020, İzmir



Resim 73. Buse Mutan, İsimsiz/ Untitled, çam iğneleri ve kuru ağaç gövdesi, Heykel, 250 x 100 x 35 cm, Foça İzmir, 2020

Geçmiş sanat kültüründe heykeli, kütle-mekân-form sanatı olarak gören kalıcı biçim arayışlarını dayatan anlayışa gönderme yapmak istenilen çalışmada, soyutlamacı yaklaşımla, kuru (ölü) ağaç gövdesi, yaşayan ağaçların bulunduğu, dinamik görünüme sahip mekâna taşınmış, yatay biçimde konumlandırılmıştır. Zıtlık vurgulanmış, kuru çam iğneleri işe dahil edip, nesnenin kendi boşluğunun ortadan kalkması amaçlanmıştır. Yaratılan imgelemde dokuz budaklı ağaç ve yaradılış miti ile bağ kurulur (Resim 73).

Aşağıda yer alan ‘Bazı Şeyler’ adını taşıyan seride, malzemenin geçiciliğine vurgu yapılmaya çalışılmıştır. Isıyla etkileşime girdiğinde eriyen dolu taneleri çalışmaya ilham kaynağı olmuştur. Geçiciliğin görünürlüğünü mümkün kılma arayışları içinde malzemeye vurgu yaparak bunun mümkün olup olmayacağı araştırılırken, basit bir soruyla bu seri ortaya çıkmıştır. Formun yapısında değişime ve yok oluşuna neden olan

doğal koşullar, başka bir deyişle süreç, yapıta dahil edilerek değişim-geçicilik somutlaştırılmaya çalışılmıştır. (Resim 74, 75, 76 ve 77)



Resim 74. Buse Mutan, Bazı Şeyler-I / Some Things-I, Dolu taneleri ile beton zeminde düzenleme, 20x15 cm, 2021, İzmir



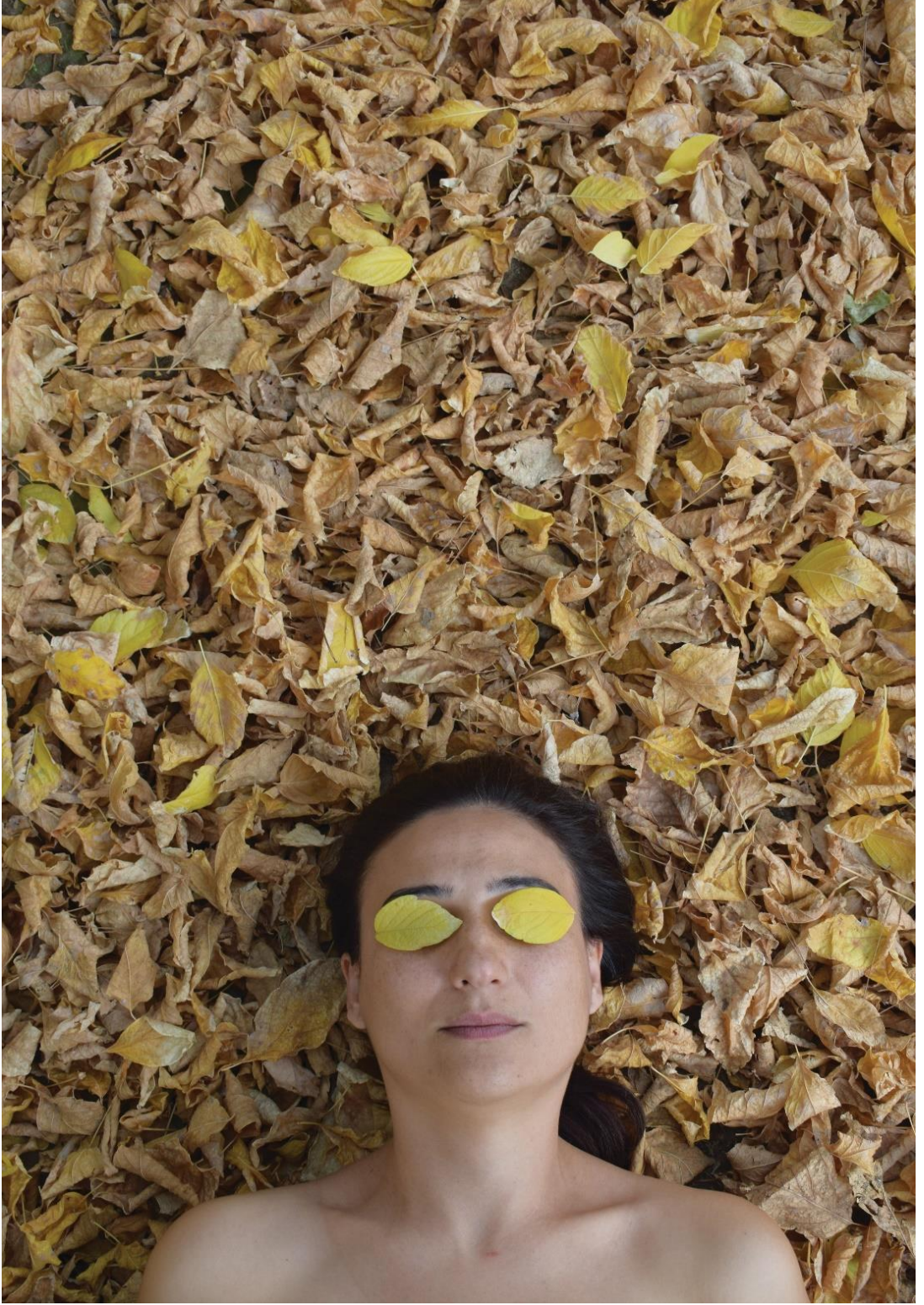
Resim 75. Buse Mutan, Bazı Şeyler II / Some Things II, Dolu taneleri ve doğada
çözünmüş yaprak, ile düzenleme, yaklaşık boyutları 15x10 cm, İzmir, 2021



Resim 76. Buse Mutan, Bazı Şeyler III/ Some Things III, Dolu taneleri ve dal ile düzenleme, yaklaşık boyutları 15x1cm, İzmir, 2021



Resim 77. Buse Mutan, Bazı Şeyler IV / Some Things IV, Toprak zeminde dolu taneleri, Enstalasyon, yaklaşık boyutları 10x10 cm, İzmir, 2021



Resim 78. Buse Mutan, Kayıp / Loss, Sonbahar yaprakları ve sanatçının kendi bedeni,
Performans, 2021 İzmir



Resim 79. Buse Mutan, İsimsiz / Untitled, Kuma müdahale ile kumsalda düzenleme, 10x10 cm, 2020, Çeşme-İzmir



Resim 80. Buse Mutan, İsimsiz / Untitled, Toprakla düzenleme, 20x10x4 cm, 2020, Gediz Deltası-İzmir



Resim 81. Buse Mutan, İsimsiz / Untitled, Yosun ve kuru dallarla düzenleme, Enstalasyon, 100x80 cm, 2021, İnciraltı Kent Ormanı-İzmir



Resim 82. Buse Mutan, Anı I-II-III-IV / Memories I-II-III-IV, Çeşitli ağaç yapakları ve kömür ile taş müdahale, yaklaşık boyut-her biri 35x20 cm, 2021, İnciraltı-İzmir

İnsanoğlu sonlu yaşamının bilincindedir. Tarih boyunca, düşüncede, bilim ve sanatta bununla baş etmenin yollarını aramıştır. Dünyaya gelişimizle birlikte kalan ömrümüzün ilk gününü yaşıyor oluruz. Bunun farkına vardığımız andan itibaren, zamanla başa çıkmanın yollarını arar, yeryüzündeki geçici varlığımızı anlamlandırmaya çalışırız. Geçicilik, sürüp giden zamanın durdurulamayacağını ve farklı yönde akmasının mümkün olmayışını anlamamızı sağlar. Bununla baş etmeye çalışan bizler, yaşamımızı anlamlandırmaya ve ardımızda iz bırakmaya çalışırız. (Resim 82)

Sanatçıların yürüme eylemi sanat tarihinde hem Dada hem de Avangartlarda karşımıza çıkar. Bazı sanatçılar doğada ya da kent sokaklarında gerçekleştirdikleri yürüyüşlere, bir eylem, bazı sanatçılar ise malzeme olarak yaklaşmıştır. Bıraktıkları izleri görünür kılan sanatçılar arasında avangart tavrıyla dikkat çeken Song Dong 1995 yılında “Bir Demlik Kaynamış Su” isimli performansında kaynamış suyla dolu demliğinden döktüğü suyla kent sokaklarında yürümüş ve izler bırakmıştır. Richard Long’un 1972’de, ‘Peru’da Bir Çizgi Boyunca Yürüyüş’ işinde doğada yürüyüşü sırasındaki izleri en görünür haliyle (uzun düz bir çizgi olarak) fotoğraflamıştır. Bu işleri referans alan “İzler-IV / Marks-IV” Bataklık zeminde yapılan yürüyüş, sığ su içinde bırakılan ayak izlerinin

kayıt altına alınmasıyla oluşturulmuştur (Resim 83). Uzaklaştıkça kaybolmaya başlayan bu izler oluş ve yok oluş arasında bir köprü konumundadır.



Resim 83. Buse Mutan, “İzler-IV / Marks-IV” Bataklık zeminde yürüyüş-müdahale, yaklaşık 200 m, 2021, Gediz Deltası-İzmir



Resim 84. Buse Mutan, İzler II/ Marks II, Enstalasyon, 70x25 cm, Çeşme-İzmir, 2021



Resim 85. Buse Mutan, “Gölgesiyle-I / With Its Shadow-I” Kargı ile kum zeminde düzenleme, Enstalasyon, 250x200x350 cm, 2021, Çeşme-İzmir



Resim 86. Buse Mutan, “Gölgesiyle-II / With Its Shadow-II”, Kargı ile kum zeminde düzenleme, Enstalasyon, 100x100x100 cm 2021, Çeşme-İzmir



Resim 87. Buse Mutan, Gölgesiyle III, Enstalasyon, 100x200x100 cm, Çeşme-İzmir, 2021

Gölgesiyle I-II-III: çalışmalardaki formlar çevrede bulunan kargı parçalarını kullanarak, doğada oluşturulmuş, o yere özgü yerleştirmelerdir. Güneş ışınlarının formu oluşturan yüzeylere çarparak zeminde bıraktığı izlerin değişkenliği gözlemlenmiş, gölgeler forma dahil edilmiştir (Resim 85, 86 ve 87).



Resim 88. Buse Mutan, O/ Ben, toprak ve su ile oluşturulmuş form, İzmir, 2021

O / Ben	It / I
Toprak ve suyla bir oldum	I became one with earth and water
Bulutlar yürürken, kumsalda	While the clouds were walking
bazen bataklıkta	I wandered on the beach
yağmurda	sometimes in the swamp in the rain
denizde	in the sea
kimi zamansa kaldırımlarda dolaştım	and sometimes on the sidewalks
Büyüdüm	I grew up
Eksildim	I am lessened
Kıyaslandım / kıyasladım	I was compared / I compared
Başladığım yere döndüm	I'm back where I started
Çoğaldım	I am multiplied
Parçalandım	I'm torn
Durdum	I stopped
Bekledim	I waited
Yeniden toprağa dönmek için...	To return to earth again...

2021, İzmir

Resim 89. Buse Mutan, eser ile sergilenen metin

Ben / O isimli çalışma toprak ve su kullanarak elle biçimlendirilmiş formun doğada ve kent merkezinde yerleştirilmesiyle oluşturulmuş süreç fotoğraflanmış ve sergi mekânında 12 adet dokümanın (fotoğrafın) yukarıda sunulan görseldeki gibi yan yana dizilişle sergilenmiştir. Çalışma İzmir'in (Yamanlar köyü, Çiftlikköy-Çeşme, Eski Foça gibi) doğal alanları ve kent merkezinde üretilmiş ve dolaştırılarak konumlandırılmıştır. Kent merkezi ve doğal alan arasında üzerine tüm izleri (taş, toprak, kum, yaprak vb.) toplayarak ilerleyen küreyle, hem üreten, hem doğa hem de mekânlar arasındaki bağ görünür hale gelmiştir. Toprak ve su tıpkı; dolu tanesi, hava ışık ve ağaç gibi Türk antropogonik mitlerindeki başlıca motiflerdendir. Çalışma son evresinde tüm çalışmalarda olduğu gibi doğaya terk edilmiştir (Resim88 ve 89).

SONUÇ

Başlangıçtan günümüze, sanat yaşamla bağını koparmamıştır. Sosyal, kültürel, ekonomik, politik tüm değişimler, bilim ve teknolojideki ilerleme, sanat kültürü, sanatçı ve yapıt üzerinde değişime neden olmuştur. İçinde bulunduğumuz çağ hız ve tüketim çağıdır. Eskiyle yeninin yan yana olduğu, tüm disiplinlerin iç içe geçtiği günümüz Çağdaş Sanatında, sanatsal üretim pratikleri ve kullanılan malzemedeki çeşitliliğin 1900’lerden bugüne gelen yansımalarıyla, “geçicilik” pek çok sanatsal hareketin ve formun temelini oluşturur.

Geçicilik (transience) kelimesinin çağrışımı, ölüm ve sondur. Kalıcı olana tutkunluk aslında bu duyguyla baş etmeye çalışan insanın doğal refleksidir. Sanatta da bu durum hayata paraleldir. Sanat tarihinde, kalıcı olanın değerli kabul edilişi ve bir yapıtta aranan en temel özelliklerden sayılışı 1960’lara kadar devam etmiştir. Kalıcılık, kurallar ve koşullar dayatır. Geçicilik ise her şeyin sonlu oluşunu kabullenmeyle başlattığı süreçte, kalıpları yıkmamanın ve özgürleşmenin mümkün olabileceğini görmemizi sağlar. Sanatta geçicilik konusunu araştırırken sayısız kez karşılaşılan kelime, ‘terk’ kelimesi olmuştur. Alışlageldik kalıpların terki, malzemelerin terki, atölyelerin terki, galerilerin terki, sanat piyasası dayatmalarının terki, vb. Her sanatçı için yapıtı biriciktir, değerlidir. Sanatçı, onunla bağ kurar ve onu sahiplenir. Ancak eserini metalaştırma tehlikesi, daha yapıt izleyiciyle buluşmadan önce atölyesinde kendi iç hesaplaşmalarında başlar.

Doğa Sanatı doğayla bir olmayı, bütünleşmeyi önerir, doğada üreten ve yapıtını doğada bırakan sanatçıyı konfor alanının dışına çıkarır, sanatçı doğada üretir ve yapıtlarını doğaya bırakır. Yapıt ve sanatçı ilişkisindeki bu durumu, sanatçının, egosundan arındığı an olarak değerlendirmek mümkündür.

1980’lerde ortaya çıkmış olan Doğa Sanatı, yukarıda sayılan tüm bu ‘terk’lerden sonra başlamıştır. Doğa Sanatı uygulamalarını, doğanın içinde gerçekleştiren ve doğal koşullarda değişime uğramaya açık üretimlerinde sanatçı, doğanın yapıt üzerindeki müdahalesine izin vererek geçiciliği sanatsal hedefi haline getirmiştir. Doğa Sanatı pratiği, sanatçının yaratıcılığına katkı sağlayan rastlantısallığa ve doğaçlamaya açık oluşuyla, pek çok sanatçının dikkatini çekmiştir. Doğa Sanatı’nın sanatçılara, kendi sanat

kültürlerinden gelen geleneksel yöntemlerin öğretilerini farklı mekân ve malzemelerde yeniden gözden geçirme ve çağın koşullarına uyum sağlama fırsatı verdiği tespit edilmiştir.

İncelenen Doğa Sanatı örnek çalışmalarında, Batılı sanatçıların yaklaşımları çoğu zaman Doğulu sanatçılardan ayrılır. Batı anlayışını benimseyen sanatçıların yaklaşımları, eğme, bükme, kesme, birleştirme, elle biçimlendirme gibi yöntemlerle biçimlendirmeye yöneliktir. Doğal alanda yok olmaya terk ettikleri yapıtlarda bağlayıcı olarak kullanılan endüstriyel malzemeleri, Doğu anlayışını benimseyen bir sanatçının yapıtında görmek pek mümkün değildir. Nesneyi orijinal bağlamından koparmamaya, doğa üzerinde hakimiyet kurmamaya özen gösterirler.

Doğada gerçekleştirilen Doğa Sanatı yapıtları, üretildikleri yerde izleyiciyle buluşma şansına her zaman sahip değildir. Sanatçının bulduğu çözüm, mümkün olduğunca oradaki konumu ve görünümüyle fotoğraf ve video teknolojisini kullanarak kayıt altına almak ve daha sonra bunları doküman olarak sunmaktır.

Geçicilik bağlamında, araştırmacı olarak gerçekleştirilen uygulama çalışmaları sırasında yaşanan deneyim, doğayla sanat arasında bağ kurmayı pekiştirmiştir. Sergiye konu olan ve geçicilik kavramını esas alan doğa sanatı uygulamaları, doğada üretilmiş, mekâna özgü, kalıcı obje yaratma fikrini reddeden, doğadan gelenin yine doğaya terkinin ön planda tutulduğu geçici yapıtlardır. Bakma, dokunma, malzeme ve form birlikteliğiyle başlayan üretim pratiğinde, sonuçtan çok süreç odaklı bir ilerlemenin içinde, o yerde ve o anda gerçekleşmiştir. Doğal koşullarda değişime uğramaya açık çalışmalarda, doğal koşulların yapıt üzerindeki müdahalesine izin vererek, geçicilik sanatsal üretim sürecine dahil edilmiştir. Sonuçtan çok süreç odaklı üretim pratiğinde, fotoğraf sadece bu sürecin çıktılarını görünür kılmak, dokümanete etmek için başvurulmuş bir araçtır. İzleyicinin, bu iki farklı zaman ve mekânda gerçekleşen yapıtla buluşma deneyiminin, bellekte farklı izler bıraktığı gözlemlenmiştir.

KAYNAKÇA

Genel Başvuru Kaynakları:

AKARSU, Bedia (1975). Felsefe Terimleri Sözlüğü, Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.

Kitaplar:

AKAY, Ali (2010). Sanatın Gramları, İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

AKSOY, Müfide (2012). Biçimin Serüveni, İstanbul: T.C. İstanbul Üniversitesi Kültür Yayınları

ANTMEN, Ahu (2014). Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla - 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, İstanbul: Sel Yayıncılık.

BRECHT, Bertholt (1990). Sanat Üzerine Yazılar, çev. Kamuran Şiphai, İstanbul: Cem Yayınevi.

BOURRIAUND, Nicolas (2005). İlişkisel Estetik, çev. Saadet Özen, İstanbul: Bağlam Yayınları.

DELEUZE, Gilles (2007). Kant Üzerine Dört Ders, çev. Ulus Baker, İstanbul: Öteki Yayınevi.

ERDEMÇİ, F. – GERMANER, S. – KOÇAK, O. (2007). Modern ve Ötesi: 1950-2000, İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları 178

ERSOY, Ayla (2016). Sanat Kavramlarına Giriş, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

FINEBERG, Jonathan (2014). 1940'tan Günümüze Sanat – Varlık Stratejileri, çev. Simber Atay Eskier, Göral Erinç Yılmaz, İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.

FORTENBERRY, D. – MELICK, T. (2015). Tarih Boyunca Sanat/ Dünya Sanat Tarihinde Üsluplar ve Akımlar, çev. Dilek Şendil, Süreyya Evren, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

GERMANER, Semra (1997). 1960 Sonrası Sanat - Akımlar, Eğilimler, Gruplar, Sanatçılar, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

GIDDENS, Anthony (1998). The Consequences of Modernity “Modernliğin Sonuçları”, çev. Esin Kuşdil, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

GOMBRICH, E.H. (2015). Sanatın Öyküsü, çev. Erol Erduran-Ömer Erduran, İstanbul: Remzi Kitabevi.

GÖKBERK, Macit (2002). Felsefe Tarihi, İstanbul: Remzi Kitabevi.

GREEN, André. (2013). Psikanaliz Yazıları, Baharlık Kitap Dizisi 27, çev. Pınar Arslantürk, İstanbul: Bağlam Yayınları

HARRISON, C. – WOOD, P. (2016). Sanat ve Kuram – 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi, çev. Sabri Gürses, İstanbul: Küre Yayınları.

KARAVİT, Caner (2008). Doğadaki İz: Yeryüzü Sanatı, İstanbul: Telos Yayıncılık.

KOZLU, Düriye (2018). Sanatta Bir Dönüşüm Alanı: Doğa, Eskişehir: Dorlion Yayınları.

KUSPİT, Donald (2014). Sanatın Sonu, çev. Yasemin Tezgiden, İstanbul: Metis Yayınları

LAZZARATO, Maurizio (2017). Marcel Duchamp ve İşin Reddi, çev. Sercan ÇALCI, İstanbul: Kolektif Kitap.

LYNTON, Norbert (2015). Modern Sanatın Öyküsü, çev. Cevat ÇAPAN, Sadi ÖZİŞ, İstanbul: Remzi Kitabevi.

RADKAU, Joachim (2009). Doğa ve İktidar – Global Bir Çevre Tarihi, çev. Nafiz Güder, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph (2016). Plastik Sanatlar, Güzellik ve Doğa. çev. Atilla Erol, İstanbul: Janus Yayıncılık.

SEZGİN, Eda (2022). Sanat ve Ekoloji, Sanat/ Yaşam/ Üretim. İstanbul: İletişim Yayınları.

TZU, Lao (2018). Tao The Ching: Erdem Rehberi. çev. Kerem Çalışkan, İstanbul: Remzi Kitabevi.

YILMAZ, Mehmet (2013). Moderninden Postmoderne Sanat, Ankara: Ütopya Yayınları.

Makaleler:

AYDIN, İ. – ZÜMRÜT, Y. (2013). “Doğa ve Sanat Ekseninde Farklı Yaklaşımlar” Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, Yıl 13, Sayı 4, Haziran 2013, ss.66-77.

CEBRİLOĞLU, Orhan (2016). “21. Yüzyılda Sanatçının Kalıcı Olma Düşüncesine Karşı Ortaya Koyduğu Tavrı”, İdil, 5 (21), s.373-388

EMRALİ, Refa (2018). “Doğu Batı Paradoksu Ortaklığında Doğa Sanatı”, Sanat Dünyamız, Sayı:165 syf: 50-56, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul. ISSN: 1300-2740-165

İPŞİROĞLU, Nazan ve Mazhar (2017). Oluşum Sürecinde Sanatın Tarihi, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

KILIÇ, Yavuz (2015). “Hobbes, Locke ve Rousseau’da “Doğa Durumu” Düşüncesi, Temaşa Erciyes Üniversitesi Felsefe Bölümü Dergisi, Yıl 2, Sayı 2, ss.97-117.

KOZLU, Düriye (2011). “Andy Goldsworthy İle Doğaya Dokunmak”, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, Cilt 6, Sayı 25, ss. 356-363.

LEE, S. (2016) “Yatoo ve Doğa siyaseti: Çağdaş Güney Kore Sanatının Ekolojik Düşüncesinin Açıkladığı Şey”, Journal of Contemporary Chinese Art, Cilt. 3, No. 3, s. 265-86.

OĞUZ, Damla (2015). “1960-1980 Arası Değişen Doğa Algısı ve Sanatta Doğaya Yöneliş”, Yedi: Sanat Tasarım ve Bilim Dergisi, Sayı 14, s.67-76.

YAYLI, Hasan (2006). “Mekanik Düşünceden Ekolojik Düşünceye: Yeni Bir İnsan-Doğa İlişkisi Tasarımının Doğuşu”, İstanbul Üniversitesi Sosyoloji Konferansları Dergisi, Yıl 6, Sayı 34. Kitap, ss. 67-82.

Kitap İçi Bölüm:

AVCI, Sevgi (2018). Bir Sergi Bir Kavram: Foto-Form, 2. *Uluslararası İnsan ve Toplum Bilimleri Sempozyumu* kitabı içinde, (s.252-253) Komrat.

Basılmamış Kaynaklar:

ATAR, Neda İ. (2007). “Heykelde Geçicilik Olgusu ve Kişisel Bir Sergi, Yüksek Lisans Tezi, dan. Yard. Doç. Sevgi Avcı, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Heykel Anasanat Dalı, İzmir.

AYDIN, Alper (2014). “Türkiye’de Yeryüzü Sanatı”, Yüksek Lisans Tezi, dan. Mehmet Yılmaz, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anabilim Dalı, Ankara.

ÇOKBİLEN, L. D. (2011). Günümüz Sanatında Doğa-Sanat İlişkisi Üzerine Plastik Çözümlemeler, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Ulusal Tez Tarama Merkezi, Ankara.

İLDEN, Y. Serap (2014). “Kendiliğindenlik Bağlamında ‘Heykelde Doğaçılama’ ve Uygulamalar”, Sanatta Yeterlilik Tezi, dan. Yrd. Doç. Gökçen Ergür, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Heykel Anasanat Dalı, İzmir.

LEE, S. (2011) “YATOO Doğa Sanat Akımının Felsefi Sonuçları: 'Doğa' Kavramının Anlaşılmasına Odaklanmak”, 4. Uluslararası Doğa Sanatı Semineri'nde sunulan makale.

MAY, T. (2013). “Doğa Sanatının Ruhu Nedir? Bunun anlamı ne?” 2013 Uluslararası Doğa Sanat Semineri – 1 Kataloğu, s.35-40.

MELLIN, A. (2007) “YATOO Hakkında - YATOO'nun tarihi ve adlandırılması, kavram ve sergiler / sempozyumlar, Bienal kavramı ve gelecek için yeni kavramlar”. Geumgang Doğa Sanatı Bienali Kataloğu 2007, s. 24-27.

O'NEILL, Mary (2007). “Ephemeral Art: Mourning and Loss /Geçici Sanat: Yas ve Kayıp”, Doktora Tezi, Loughborough Üniversitesi Felsefe Bölümü, İngiltere.

SULLAM, Betsi, (2005). “1960 Sonrası Kamusal Alanda Sanat ve “Geçicilik”, Sanatta Yeterlilik Tezi, dan. Doç. Nilüfer Ergin, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Heykel Anasanat Dalı, İstanbul.

UYSAL, Fırat H. (2009). “Çağdaş Sanat ve Ekosistem”, Yüksek Lisans Tezi, dan. Prof. Dr. Nilay Kan Büyükişleyen, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Heykel Anabilim Dalı, İstanbul.

İnternet Kaynakları:

ALTUNÖZ, A. (2020). Bir Doğru Üzerinde İki Zıt Yön. Akdeniz Sanat, 14 (25), 23-34
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/akdenizsanat/issue/52160/640638> [3 Ocak 2021]

AVCI, Sevgi. (2013). JOHN CONSTABLE: YENİLİKTE GELENEK. Art-e Sanat Dergisi, 6 (12), 82-107. <https://dergipark.org.tr/en/pub/sduarte/issue/20732/221563> [7 Mart 2021]

GÜZEL, Erhan (2012). “4. Boyut ve Kübizm” Cumhuriyet Bilim Teknik, Sayı1332, Sayfa13
<http://web.iku.edu.tr/~eguzel/is.edu.tr-1/4.boyut%20ve%20k%C3%BCbizm.pdf> [5 Nisan 2020]

ISTVÁN, Eröss (2011). Természetmúvészet Eger: EKF Líceum Kiadó, (ISBN:978-963-08-1305-1)

https://pegazus.unieszterhazy.hu/tankonyv/body_in_the_landscape//ISTVAN_EROSS_BODY_IN_THE_LANDSCAPE_FINAL%20changes%20accepted%20GV%2003.09.2020.pdf [15.06.2022]

JEON, W. (2011). “YATOO International Project: Doğanın Yaşam Gücü ve İnsan Hayal Gücünün Canlı ve İyi Olduğu Bir Sahne”, 4. Uluslararası Doğa Sanatı Semineri'nde sunulan makale. (s.56-73)

http://yatooi.com/index.php?search_target=title_content&search_keyword=mellin&document_srl=40353 [20 Şubat 2020]

JEON, Won-gil. (2007). “Doğa ile Yeni Bir Etkileşime Doğru”, Geumgang Doğa Sanatı Bienali Kataloğu, Güney Kore (s.12-19).

http://yatooi.com/index.php?search_target=title_content&search_keyword=For+a+new+interaction+with+the+nature&document_srl=38690 [2 Şubat 2020]

KO, H. (2016). “Doğa Sanatının Eğitim Değerleri ve Potansiyelleri”, Uluslararası Doğa Sanatı Semineri 2016 kataloğundan

http://yatooi.com/index.php?search_target=title&search_keyword=2016+International+Nature+Art+Seminar&document_srl=6029 [2 Şubat 2020]

MERKUR, D. (2021). Midityon_ Britannica Ansiklopedisi. <https://www.britannica.com/topic/meditation-mental-exercise> [21 Haziran 2022].

Ri, E. (2011). “Yatoo’nun Doğa Sanat Akımının 30 Yılı: Yeni Bir Doğa ve İnsan Ufkuna Doğru”. 4. Uluslararası Doğa Sanatı Semineri'nde sunulan makale.

http://yatooi.com/index.php?search_target=title_content&search_keyword=mellin&document_srl=40353 [20 Şubat 2020]

Wang, Bo ve Lu, Pan, “Many Undulating Things. [İnişli Çıkışlı Birçok Şey] (Film, 2019).

<https://saltonline.org/projects/film/InislicikisliBircokSey.html>, [15 Kasım 2020]

ÖZGEÇMİŞ

AD, SOYADI: Buse MUTAN

EĞİTİM

2018 - Halen Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Heykel Anasanat Dalı
Yüksek Lisans

2014 - 2018 Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Resim-İş Eğitimi
Bölümü

2000 - 2013 Uludağ Üniversitesi Banka ve Sigortacılık Bölümü

SEÇİLMİŞ SERGİLER

2022 “Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Resim-İş Eğitimi Anabilim
Dalı Mezunlar Sergisi”, Mini Galeri, İzmir

2022 “Sessiz Bahar”, Uluslararası Davetli Karma Sergi, Çankırı Karatekin
Üniversitesi Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Çankırı

2021 “Geumgang Doğa Sanatı Bienali 12x12x12+DOĞA Küp Sergisi”, Geumgang
Doğa Sanatı Merkezi, Güney Kore

2020 “Geumgang Doğa Sanatı Bienali Doğa Sanatı Video Sergisi”, Yeonmisan Doğa
Sanatı Parkı, Güney Kore

2020 “Sanrı”, Balconnection projesi kapsamında yerleştirme, ART&MS Evi, Selçuk -
İzmir

2020 “Pandemic Art Online Exhibition”, Tehnoarte Platformu

2020 “Geumgang Doğa Sanatı Bienali 12x12x12+DOĞA Küp Sergisi”, Geumgang
Doğa Sanatı Merkezi, Güney Kore

- 2020 “8 Mart Dünya Kadınlar Günü Sergisi”, Güzelyalı Nazım Hikmet Kùltür Merkezi, İzmir
- 2019 “Geumgang Doğa Sanatı Bienali 12x12x12+DOĞA Kùp Sergisi”, Geumgang Doğa Sanatı Merkezi, Güney Kore
- 2019 “Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Lisansüstü Öğrenci Sergisi”, Türk-Amerikan Derneği, İzmir
- 2019 “Yeryüzü”, Patika Sanat Grubu Sergisi, Ege Üniversitesi Atatürk Kùltür Merkezi, İzmir
- 2018 “Açıklık”, Uluslararası Karma Sergi, Zülfü Livaneli Kùltür Merkezi, Ankara
- 2018 “PORTIZMIR4 | Nefes (4. Uluslararası İzmir Güncel Sanat Trienali) Final Sergisi”, Austro-Türk Tütün Deposu, İzmir
- 2017 “Barış için Sanat”, Dünya Sanat Günü Disiplinlerarası Karma Sergisi, İzmir Resim Heykel Müzesi
- 2017 “Cumhuriyet Daima II”, İzmirli Sanatçılar Karma Sergisi, Karabağlar Belediyesi, İzmir
- 2017 “Egeli Sanatçılar Karma Sergisi”, 7. Uluslararası Ege Art Sanat Günleri, Ege Üniversitesi Atatürk Kùltür Merkezi, İzmir
- 2017 “Kınkanatlılar”, Karma Sergi, Galeri Çankaya, Ankara
- 2017 “Doğa Sanatı Sergisi”, Toprak Sanat Grubu & Patika Sanat Grubu, Münif Paşa İl Halk Kùtùphanesi Sergi Salonu, Gaziantep
- 2017 “Doğanın İzinde”, Global Nomadic Art Project (GNAP) 2017 Turkey, İzmir Resim Heykel Müzesi Kùltürpark Galerisi
- 2016 “Small Art V”, Karma Sergi, Ege Bölgesi Görsel ve Plastik Sanatlar Derneği, Ahmed Adnan Saygun Sanat Merkezi, İzmir

SEMPOZYUM/ ÇALIŞTAY/ PROJE

2020-21 “Dört Mevsim Çalıştayları”, YATOO-i (YATOO Uluslararası) çevrimiçi projesi

2019 “Yeryüzü Sanatı Çalıştayı”, “İzdüşüm” temalı çalıştay ve sergi, Ege Üniversitesi 8. Uluslararası Ege Art Sanat Günleri, İzmir

2019 “Meriç Nehri Kıyısında Yeryüzü Sanatı”, Yeryüzü Sanatı Sempozyumu, Duppini Art Group & Patika Sanat Grubu, Plovdiv - Bulgaristan

2018 “Uluslararası Doğa Sanatı Çevresel Heykel Sempozyumu - Gabrovtsi”, Duppini Art Group & Patika Sanat Grubu, Veliko Tarnovo - Bulgaristan

2017 “Doğanın İzinde” projesi, PORTIZMIR4 | Nefes, Global Nomadic Art Project (GNAP) & Patika Sanat Grubu, İzmir ve Kapadokya

2017 “Sonbahar Çalıştayı”, Patika Sanat Grubu, İzmir

KONUK SANATÇI PROGRAMI

2020 “Daire Konuk Sanatçı Programı” K2 Çağdaş Sanat Derneği koordinatörlüğünde, İnci Eviner yürütücülüğündeki Hasköy Yün İplik Fabrikası - İstanbul Atölyesi

YAYINLAR

2020 “Doğanın Özüne Dair Fikirleri Doğada Bulunmayan Bir Formla Sunmak” Artful Living

2020 “Eskilerle ‘Yeni’ Bir Dora” Artful Living

ÜYELİKLER

2019 - Halen Doğa Sanatçıları Derneği’nin (YATOO), Güney Kore

2015 - 2020 Patika Sanat Grubu