

ÜTOPYADAN GERÇEKLİĞE: SANATTA DOĞANIN SINIRLANDIRILMASI, TEMSİLİ VE EKOLOJİK ONARIMI ÜZERİNE KURGULAR¹

Arş. Gör. Dr. **Emre ÇALIŞ**

Afyon Kocatepe Üniversitesi – Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü
Afyonkarahisar / Türkiye
emrecals@gmail.com
ORCID ID: 0000-0003-0759-5935

Öz: Modern yaşam koşulları, doğayı insanla iç içe bir yaşam alanı olmaktan uzaklaştırarak onu sınırlı, denetlenen ve yalnızca temsile indirgenen bir yapıya dönüştürmektedir. Özellikle kentsel bağlamda doğa, artık doğrudan deneyimlenen değil uzaktan gözlemlenen ve sembolik biçimde korunmaya çalışılan izole bir alanda varlık bulmaktadır. Bu durum doğanın estetik bir görüntüye, izlenen bir nesneye dönüşmesine yol açar. Bu çalışma, doğanın sanat yoluyla nasıl temsil edildiğini, nasıl sınırlandırıldığını ve ne tür eleştirel okumalara imkân sunduğunu tartışmaktadır. Max Peintner, Ben Tolman ve Mel Chin'in işleri üzerinden yapılan karşılaştırmalı çözümlemede, doğanın dışlanması ve onarılma çabaları mekân, temsil ve müdahale kavramları üzerinden değerlendirilmiştir. Sanatın doğa ile kurulan ilişkide yalnızca estetik değil düşünsel ve politik bir araç olarak nasıl konumlandığı tartışmaya açılır.

Anahtar Sözcükler: Sanat, Doğa, Temsil, Mekân, Yabancılaşma.

FROM UTOPIA TO REALITY: CONSTRUCTIONS OF THE LIMITATION, REPRESENTATION, AND ECOLOGICAL RESTORATION OF NATURE IN ART

Abstract: Modern living conditions have distanced nature from being an integrated domain of human life, transforming it into a limited, regulated, and merely representational construct. Especially in urban contexts, nature is no longer directly experienced but rather observed from a distance and preserved symbolically within isolated zones. This shift has turned nature into an aestheticized image, a spectacle to be watched. This study examines how nature is represented through art, how it is spatially restricted, and what kinds of critical readings this enables. Through a comparative analysis of works by Max Peintner, Ben Tolman, and Mel Chin, the study explores the exclusion and repair efforts applied to nature using the concepts of space, representation, and intervention. It ultimately argues that art functions not only as an aesthetic medium but also as a reflective and political tool in redefining the human-nature relationship.

Keywords: Art, Nature, Representation, Space, Alienation.

¹ Makalede Araştırma ve Yayın Etiği'ne uyulmuştur.

EXTENDED ABSTRACT

Modern ways of life have gradually distanced nature from being a shared living environment with humans, transforming it into a phenomenon that is increasingly confined, regulated, and reduced to representation. Especially in urban contexts, nature is no longer a directly experienced environment but has become a framed and distanced entity that exists only through selective representations. This condition leads to the loss of nature's connection with lived reality and reduces it to a symbolic image. Nature is no longer a space inhabited and experienced, but rather reconstructed as an object that must be preserved and, at the same time, is subjected to alienation. This visual understanding of nature raises various social and ecological questions.

The primary aim of this study is to examine how contemporary art represents nature, how these representations carry limiting and critical functions, and how art can transform the relationship between humans and nature. In this context, the study explores artistic approaches to nature through concepts such as spatial restriction, visual framing, bureaucratic enclosure, and ethical responsibility. The works of Max Peintner, Ben Tolman, and Mel Chin, each centering nature, are comparatively analyzed within this framework. The research employs a combination of visual analysis, conceptual comparison, and contextual interpretation. Max Peintner's drawing *The Unending Attraction of Nature* presents a utopian scene where nature is displayed inside a stadium, turned into a rare spectacle to be observed. In Ben Tolman's *A Bit of Nature*, a small piece of greenery is enclosed with metal panels and fences, positioned amid urban waste. In both works, nature appears only as a framed and delimited representation. In contrast, Mel Chin's installation *Revival Field* establishes a physical rather than purely visual relationship with nature. This project, aiming to biologically remediate contaminated soil, demonstrates how art can function as a restorative process and intersect with scientific fields. Chin's work does not merely represent nature but engages with it through intervention, seeking to make it habitable again. The central finding of the study is that contemporary art does not present nature solely as an aesthetic object; rather, it provides a critical tool that questions the distance, intervention, and representational limits imposed on nature. The artists go beyond direct representation and point to what is excluded, omitted, or invisible. In doing so, art makes visible not only the current concerns about the environment but also the impact of urbanization and bureaucratic planning on nature.

In conclusion, this study proposes a reading of how nature is currently constrained and how those constraints are represented through art. The framing of nature occurs not only at the physical level but also mentally and culturally. Perceptions of nature are shaped by notions such as observability, preservability, and manageability. In response to these processes of containment and control, art functions as a space for developing alternative ways of thinking and relating to nature. Furthermore, as demonstrated in the case of Mel Chin, art can serve as a means to overcome bureaucratic barriers, support scientific and ecological initiatives, raise public awareness, and enable collaboration with the natural world.

1. Giriş

Doğa, varoluşun temel zeminini oluşturan fiziksel, biyolojik ve kimyasal süreçlerin toplamı olarak evrensel bir düzenin parçasıdır. Bu düzen içerisinde farklı gezegen sistemleri, moleküler yapıların sonsuz çeşitliliği ve yaşamın temel koşulları zaman içinde organik formlara ve nihayetinde toplumsal yapılara evrilmiştir. Bu bağlamda insan yalnızca doğanın ürünü değil onun etkin bir öznesidir. İnsan bu evrimsel zincirin en son halkası olarak doğa karşısında salt bir varoluş biçimi olmaktan çıkmış, onu dönüştürme, yorumlama ve yeniden şekillendirme gücüne sahip bir varlık hâline gelmiştir.

İnsanın doğayla ilişkisi biyolojik temelli olsa da tarihsel, kültürel ve pratik boyutları da kapsar. Bu ilişki doğanın yasalarını fark etmekle başlar, onu anlama ve kullanma süreçleriyle derinleşir. İnsan çevresiyle etkileşime geçmekle kalmaz onu kendi ihtiyaçlarına göre dönüştürür. Bu dönüşüm bilim, teknoloji, üretim ve sanat gibi alanlar aracılığıyla gerçekleşir. Zamanla doğa sadece var olan bir gerçeklik olmaktan çıkarak anlamlandırılmış ve biçimlendirilmiş bir nesneye dönüşür. Bu müdahaleler bilinçli ve yönlendirilmiş hâle geldiğinde insan ile doğa arasındaki ilişki giderek daha eşitsiz bir hâl alır. Doğa artık daha çok gözlemlenen, denetlenen ve işlevselleştirilen bir yapıya bürünür.

Bu tarihsel çerçevede, doğanın toplumla kurduğu bağ, onu çevreleyen koşullarla birlikte yeniden tanımlanır. Doğa artık kendiliğinden bir bütün değil sınırlandırılmış, çitlerle çevrilmiş ya da sembolleştirilmiş bir alan hâline gelir. Toplumsal üretim biçimlerinin gelişimiyle birlikte doğaya uygulanan müdahale de hız kazanmış, insanın çevresiyle kurduğu ilişki biçimleri daha derin ve karmaşık bir hâl almıştır. Bu süreç içerisinde, doğa kimi zaman koruma altına alınan bir nesne, kimi zaman yeniden tasarlanan bir mekân, kimi zamansa görsel bir temsil olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda çağdaş sanat, insanın doğayla kurduğu bu çok katmanlı ilişkiyi ele alan önemli bir alan hâline gelmiştir. Sanatçılar, doğayı yalnızca bir temsil alanı olarak değil eleştirel bir kavrayış düzlemi olarak da işler. Özellikle doğanın sınırlandırılması, çerçevelenmesi, yapaylaştırılması ya da sterilize edilmesi gibi müdahaleler güncel sanat yapıtlarında hem görsel hem kavramsal düzeyde karşılık bulmaktadır.

2. İnsandan Korunan Doğa

Bireylerin geçmişte kurduğu bağlar büyük ölçüde fiziksel çevre aracılığıyla şekillenir. Çocuklukta yaşanan sokaklar, evler, ağaçlar, oyun alanları ve sosyal etkileşimlerin gerçekleştiği mekânlar kişisel anıların yanı sıra kolektif belleğin ve kimliğin de taşıyıcılarıdır. Bu tür çevresel öğeler bireyin bir yere ait hissetmesinde önemli rol oynar. Günümüzde kentleşme süreçlerinin hız kazanması, neoliberal dönüşümler ve mekânın sermaye odaklı biçimlendirilmesi, hafıza alanlarının ya tamamen silinmesine ya da tanınmayacak ölçüde dönüştürülmesine yol açmaktadır. Bu bağlamda kent sadece kültürel ya da ekonomik değil, ekolojik olarak da yapay bir düzlem hâline gelmiştir. Nancy E. McIntyre, kentsel alanların insan müdahalesiyle oluşmuş “sentetik ekosistemler” olduğunu belirterek bu dönüşümün biyolojik temelini açıklar:

Kentsel sıfatının imlediği ilk özellik, insan nüfusunun yoğunluğu ve bu yoğunluğa bağlı yapıların varlığıdır. Doğal çevrenin karşıtı olarak görülen yapılandırılmış çevresi ile bu alanlar, mimari, fiziksel, iklimsel, tarımsal ve kimyasal antropojenik değişikliklere yol açmıştır. Bütün bu etmenler açıkça gösteriyor ki, kentsel alanlar, insanlar tarafından yapılandırılmış çevreleri dolayısıyla, doğal değil “sentetik ekosistemlerdir” (2011, s. 8).

Kentsel mekân, artık barınma ya da yaşam alanı olmanın yanında ekonomik ve ideolojik bir düzenleme aracı olarak işlev görmektedir. Bu da bireyin yerle kurduğu duygusal ve tarihsel bağın zayıflamasına neden olmaktadır. Kimliğin sürekliliğini destekleyen yer-mekân ilişkisi parçalanmakta, belleğin taşıyıcı yüzeyleri olan fiziksel ortamlar, anonim ve kimliksiz yapılarla ikame edilmektedir. Birey geçmişte dair yönelimini hafızayla kurduğu mekânsal

bağlantılar aracılığıyla sürdürülemez hale gelirken yerin anlamı da yalnızca coğrafi değil varoluşsal bir kayba uğramaktadır. Marc Augé'nin "yok-yerler" olarak tanımladığı bu anonim ve geçici mekânlar, bireyin geçmişle kurduğu duygusal bağı zedelemekte, aidiyet hissini zayıflatmaktadır (2016, s. 18). Bu noktada Augé, mekânın dönüşümünü şu sözlerle açıklar:

...bu yaratılan mekânlar gerekli fiziksel koşullara sahip olsalar da yine de yere ait olma hissini uyandırmayabiliyor. Nesnel ihtiyaçlarımızı diğer mekânlar gibi karşılıyor, ancak nerede olduğumuz sorusuna kendine özgümlükleriyle cevap üretmiyorlar. Bunun nedenleri arasında, mekânın bulunduğu yer ve bağlamdan kopması; tüketimi temel hedef haline getiren anlayışa bağlı olarak niceliksel değerlerin ön plana gelmesi; hızlı kullanım sonucunda mekânın tanımında bulunan eylemleri sürdürmenin yaşanmaması ve aidiyet geliştirilememesi sayılabilir (2016, s. 18).

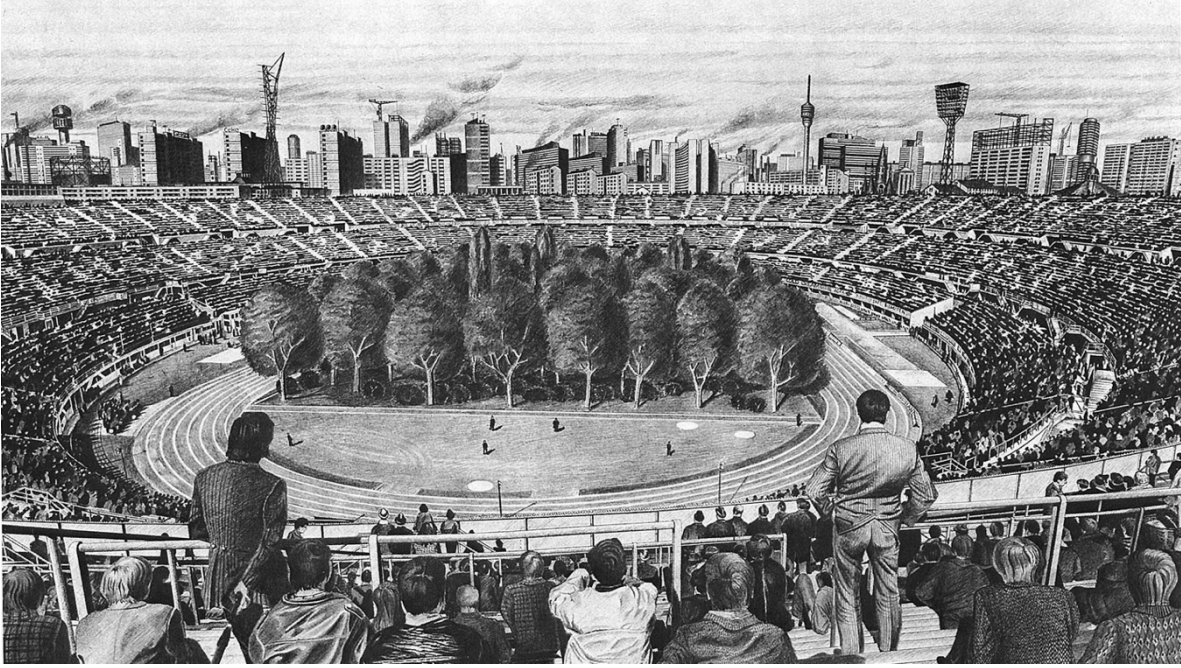
Yok-yerlerde kurulan ilişki biçimleri, tek kullanımlık sessizce kabul edilmiş bir sözleşme yapısı taşır. Bireyler birbirleriyle yalnızca işlevsel düzeyde temas kurar, derin bağlar ya da ortak bir aidiyet alanı yaratmazlar. Bu sözleşme hali, mekânın sunduğu fiziksel imkânlarla rağmen, insanın yerle ve diğer bireylerle kurduğu ilişkide duygusal ve tarihsel bağların ortadan kalkmasına yol açar. Yer, antropolojik anlamda bir topluluk ve kimlik üreten alan olmaktan çıkar. Bunun sonucunda tüketim, transit veya hızlı kullanım gibi yüzeysel eylemler etrafında şekillenen anonim bir etkileşim zemini ortaya çıkar. Bu açıdan bakıldığında, yok-yerler yalnızca bireylerin toplumsal bağlarını zayıflatmakla kalmaz, doğa ile kurulan ilişkinin de yüzeysel ve işlevsel bir sözleşmeye indirgenmesine neden olur. Doğa artık birlikte yaşanan bir varlık alanı değildir. Korunması gereken ama duygusal ilişki kurulamayan, işlevselleştirilmiş bir "görüntü" hâline indirgenir. Doğa üzerinde gerçekleşen bu dönüşümü Henri Lefebvre şu şekilde özetler:

Doğa, bu güçlü mit bir kurmacaya, negatif ütopyaya dönüşür: çeşitli toplumların üretici güçlerinin kendi mekanlarını üretmek için üzerinde çalıştıkları hammaddeden başka bir şey değildir. Dirençlidir elbette ve derinlemesine sınırsızdır, ama mağluptur, tahliye edilmede ve boşaltılmakta olmaktadır (2014, s. 61).

Lefebvre'in değerlendirmesi, doğanın modern toplum tarafından yalnızca ekonomik ve mekânsal bir kaynak olarak görülmesini eleştirir. Doğa artık anlam ve bağlam üreten bir yaşam alanı değil; insanın müdahalesiyle şekillendirilen, denetlenen ve ihtiyaçlar doğrultusunda araçsallaştırılan bir unsur hâline gelmiştir. Bu durum doğa ile olan ilişkinin yanında insanın yerle ve kendilik bilinciyle kurduğu bağlarda da bir kopuş yaratır. Bu dönüşümler, bireylerin geçmişe dair mekânsal hafızalarının izlerini silmekte ve "aidiyet" sorununu güncelleyerek yeni bir varoluşsal sorgulama alanı yaratmaktadır. Modern mekânsal planlama süreçlerinde, bireyin ve diğer canlıların öznel ihtiyaçları gözlemlenmeden tekil bir tasarım dili dayatılmakta; bu da katılımsız ve tek yönlü bir çevresel kurguyu beraberinde getirmektedir. Bu durum insan merkezli bir kent anlayışının yanında doğanın da bu sistem içerisinde geri çekilmeye zorlandığı, izole edildiği bir düzeni tanımlar. Doğa artık bir yaşam alanı olarak değil, insandan korunması gereken bir unsur olarak yeniden konumlandırılmaktadır. Şehirsiz tasarım, bu korumayı izole ederek yapay sınırlar çizmektedir. Bu eleştirel perspektif, doğayla kurulan ilişkinin sadece fiziksel değil bunun yanında varoluşsal bir kriz alanına dönüştüğünü ortaya koyar.

Max Peintner'in "Doğanın Bitmeyen Cazibesi" (Görsel 1) adlı eseri eleştirel bir perspektifle kent yaşamının doğa ile ilişkisindeki sorunlara odaklanır. Eserde yoğun ağaçlardan oluşan kompakt bir yeşil alan, mimari olarak bir stadyumu andıran büyük, dairesel bir yapının tam merkezine yerleştirilmiştir. Bu yeşil alan, çevresi boyunca yükselen tribünlerle kuşatılmış durumdadır. Tribünlerde, düzenli sıralar hâlinde oturmuş çok sayıda insan yer almakta ve bu kişilerin tümü odak noktası olan yeşil alana doğru yönelmiş şekilde konumlanmaktadır. İzleyicilerin

mekânda bulunuş biçimi, sanki sportif ya da sahne sanatlarına ait bir etkinliği takip ediyorlarmış izlenimi uyandırmaktadır.



Görsel 1. Max Peintner, 1970/1971, Doğanın Bitmeyen Cazibesi / The Unending Attraction of Nature. *For Forest*. URL1

Stadyumun dış sınırları, yapının tüm çevresini kaplayan yoğun ve çok katlı yapı bloklarıyla çevrilidir. Bu yüksek binalardan oluşan kent silüeti, eserin arka planını tamamen doldurarak mekâna baskın bir kentsel çerçeve kazandırır. Kent yapılarında dikey mimarinin öne çıktığı, gökdelen benzeri formların egemen olduğu dikkat çekmektedir. Kompozisyondaki tüm öğeler, doğal alanın belirli bir sınıra çekildiğini ve çevresindeki yapay yapılaşmanın onu bütünüyle kuşattığına işaret etmektedir.

Eserin merkezinde doğa kontrollü biçimde korunurken, arka planda sürekli bir yapım hâlinde olan kentsel genişleme görülmektedir. Sürekli yükselen yapılar, üretim faaliyetlerinin sürekliliğini, durmaksızın devam eden bir çalışmanın varlığını ima eder. Bu sürekli üretim hâli yalnızca fiziksel çevrede değil, insanın zihinsel ve duygusal yapısında da bir dönüşümü beraberinde getirir. "Çalışma, insanların yaratıcı yeteneklerini yetkinleştirmiş, düşünme yeteneğini geliştirmiş, elin kullanımı ve insan duygularının farklılaşmasını sağlamış, daha iyi bir iş, ritim ve simetri yaratma arzularını geliştirmiştir" (Teber, 2003, s. 291). Ancak bu üretkenlik, zamanla doğayla kurulan ilişkinin niteliğini de değiştirmiştir. Doğa, birlikte yaşanılan bir varlık olmaktan çıkarak üretim süreçlerine hammadde sağlayan bir unsur hâline gelmiştir. Bu bağlamda, eserdeki görsel yapı, modern yaşamın doğa üzerinde kurduğu tahakkümün ve çalışma kavramının çevresel ve kültürel boyutlarını gözler önüne serer. Marx ise doğa ile insan arasındaki bu sürekliliği şu şekilde ifade eder:

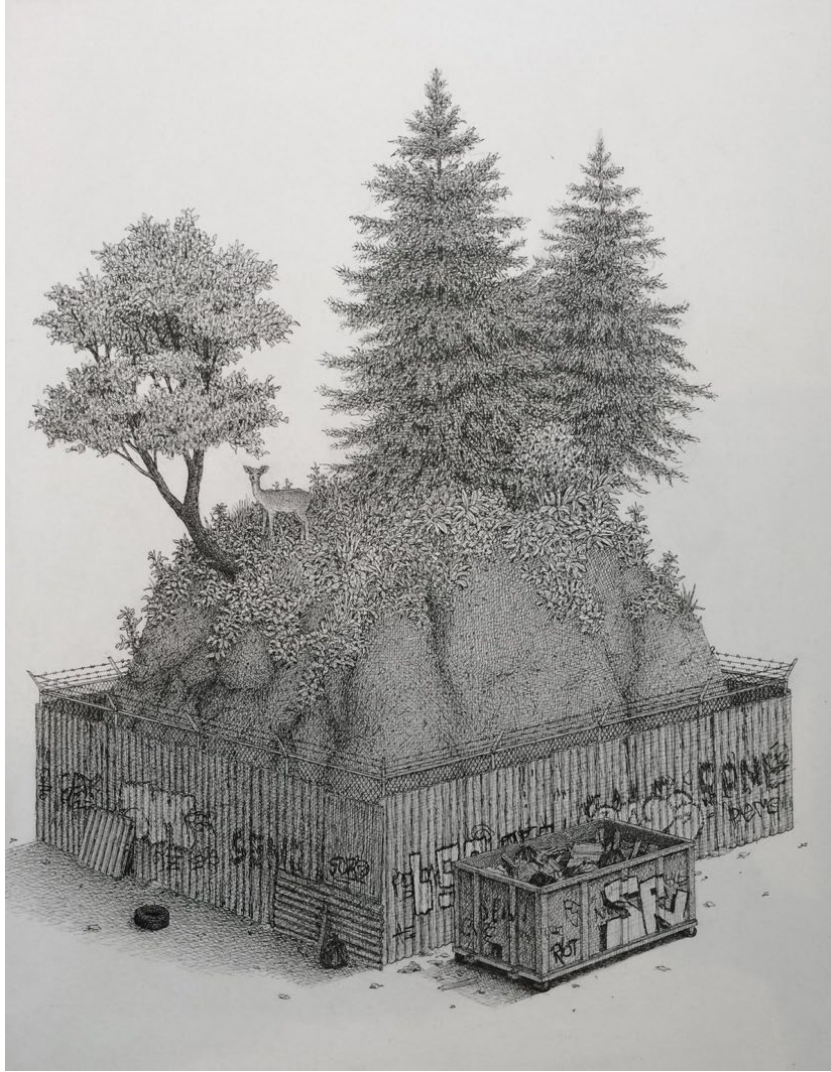
Çalışma, her şeyden önce, insanla doğa arasındaki bir süreçtir; bu süreçte, insan, doğa ile kendi arasındaki madde alışverişini kendi çabasıyla yürütür, düzenler ve denetler. Doğanın sağladığı maddelerin karşısında bir doğa gücü olarak yer alır. Doğanın sağladığı maddeyi kendi yaşamında kullanılacak bir biçimiyle mülk edinmek üzere kendi canlı varlığının doğal güçlerini, kollarını ve bacaklarını, kafatasını ve ellerini harekete geçirir. Kendi dışındaki doğa üzerinde etkide bulunur ve onu değiştirirken, aynı zamanda kendi

öz doğasını da değiştirir. Böylece, doğada uyulamakta olan güçleri geliştirir ve bunların hareketini kendi emri altına alır (2012, s. 181-182).

Arka planda süren inşaat faaliyeti, yalnızca fiziksel bir dönüşümü değil insanın doğayla ilişkisini ve kendine bakışını da yeniden şekillendiren bir süreci yansıtır. Böylece doğa hem fiziksel hem simgesel olarak geri çekilirken insan eliyle inşa edilen yapılar sürekli genişlemekte ve egemenliğini pekiştirmektedir. Walter Truett Anderson'ın da belirttiği gibi, "Doğadan kastettiğiniz şey, dünyanın yüzeyinin insan faaliyetlerinden etkilenmemiş bir parçası ise bunu unutun. Öyle bir ekosistem yok, öyle bir hayvan yok, öyle bir yer yok- olmayalı da uzun zaman oldu" (1996, s. 185). Bu saptama, Peintner'in sahnesinde gözlemlenen doğanın geri çekilişini günümüz gerçekliğiyle örtüştürür. Eser doğanın artık birlikte yaşanan bir ortam değil yalnızca dışarıdan izlenen ve temsilleştirilen bir nesneye dönüştüğüne işaret eder. İnsan figürlerinin, doğaya doğrudan katılım göstermeksizin seyirci konumunda yer alması, birey-doğa ilişkisinin işlevsel, tek yönlü ve kopuk bir hâl aldığını ortaya koyar. Bu bağlamda eser ekolojik bir uyarı niteliği taşıırken, modern şehirleşmenin doğayı ne ölçüde kontrol altına alıp sterilize ettiğini eleştirel biçimde görünür kılar. Doğanın toplumsal yaşamdan dışlanarak temsil edilen bir "görüntü"ye indirgenmesi, çalışmayı mekânsal yorum olmaktan çıkarmaktadır. Eser doğanın gelecek perspektifinde nasıl bir yere hapsedileceğine dair ütöpic bir tahayyül olarak okunmasına da olanak tanır.

Stadyumda, dışarıda oluşturulan yaşam şeklinin yok ettiği ya da yabancılaştığı bir şey sunulmaktadır. İlk akla gelen izleyicilerin stadyumda yeşeren ağaçlar ve içinde barındırdığı mikro çeşitliliği stadyum dışında göremediğidir. Kendi bünyesinden doğayı bu denli saf dışı bırakan bir yaşam şeklinde son parçaların nadirliğine bakma isteği, arkadaki sanayi bazlı yaşam şekliyle küçük orman kütlesi karşılaştırıldığında insanları cezbeden şeyin el değmemişliği izlemek olduğu da düşünülebilir. Köken olarak doğa bazlı yaşam formlarının onu bulamadan yaşamak zorunda kalması da bu ortamın yaratılmasındaki başka bir neden olarak görülebilir.

Peintner'in çalışmasında doğa, kent yaşamının dışında tutulmuş ve nadirliğinden dolayı korunması gereken bir gösteri unsuruna dönüşmüştür. İzleyicinin doğaya yalnızca bakarak ilişki kurduğu bu kurgu, insanın doğadan giderek uzaklaştığı ve onunla fiziksel değil, sembolik bir temas içinde kaldığı gerçekliği görünür kılar. Bu yönüyle Peintner'in sunduğu sahne, doğaya dair bir yoksunluğun ifadesidir. Bu yoksunluk hali, sadece kent merkezinde değil kentsel arka planlarda da kendini gösteren bir izolasyon ve sıkışmışlık durumuyla devam eder. Benzer bir kırılma Ben Tolman'ın detaylı desen çizimlerinde de gözlemlenebilir. Tolman, doğanın kent dokusu içinde nasıl fiziksel olarak sınırlandırıldığını ve artık küçük, kapatılmış alanlarda var olabildiğini gösteren kurgular üretir. Bir sonraki çalışmada bu kez doğa, çöplerin, grafitilerin ve geçici yapısalılıkların arasında, korunaklı ama terk edilmiş bir görüntüyle karşımıza çıkar.



Görsel 2. Ben Tolman, 2016, *Biraz Doğa / A Bit of Nature*. Deviantart. URL2

Ben Tolman'ın "Biraz Doğa" (Görsel 2) adlı eseri manzara resimlerinin günümüz olanaklarıyla güncellenmiş hali olarak düşünebilir. Gerçekliğinden koparılmış seyirlik doğa anlayışı üzerine eğilen bu çalışma insanın, çevresinde yaşadığı mekânsal ve alansal değişimlerin etkilerini ele alan, yayılmacı bir politikayla sürekli değiştirdiği bu çevrede kimlere ne kadar olanak tanıdığını, geriye neyin kaldığını sorgular niteliktedir.

"Biraz Doğa" adlı eserde dikkat edilmesi gereken ilk unsur, inşaat alanlarını çağrıştıran metal paravanlarla sınırlanmış toprak parçası ve onun üzerine sıkıştırılmış küçük habitatın etrafındaki boşluktur. Bu düzenleme, ilk bakışta doğayı dışsal etkilerden korumaya yönelik bir çaba gibi görünse de doğanın sistem tarafından bütünüyle izole edilip etkisizleştirildiği bir durumu temsil eder. Sınırları belirsiz bir boşlukla çevrelenen bu küçük ekosistem, dışlandığı dünyanın etkilerini çevresini saran metal paravanlar aracılığıyla yansıtır. Paravanların üzerine çizilmiş genellikle büyük şehirlerde rastlanan grafitler kent yaşamının kaotik estetiğini ve bireysel iz bırakma arzusunu imler. Paravanların hemen önünde yer alan çöp konteyneri bu sahnede özellikle dikkat çekicidir. Kent yaşamının atık kültürünü, doğayla kurduğu yüzeysel ilişkiyi ve sürekli olarak artık biriktiren tüketim alışkanlıklarını simgeler.

Bahsedilen ayrıntılar, sanatçının boş bırakılmış alan üzerinden kurduğu gerilimi güçlendirirken izleyiciye bu mekânın neyi temsil ettiğine dair ipuçları sunar.

Bu noktada Molly Wallace'ın tespiti Tolman'ın çalışmasının arkasındaki ideolojik düzlemi anlamak açısından önemlidir. Wallace'a göre modernizmde "doğa", sermayenin içselleştirmeye çalıştığı radikal "dışsal" olandı; post-modernizmde ise bu "dış" artık mevcut değildir ve sermayenin kendisi doğal hâle gelmiştir. Bu bağlamda "doğa", sıklıkla "ticaretin ve barışçıl etkilerinin" bir uzantısı olarak, "evcilleştirilmesi gereken insan doğası" fikriyle yer değiştirir (2018, s. 183–184). Ben Tolman'ın "Biraz Doğa" adlı eserindeki çitlerle çevrili alan ve dış mekân, Wallace'ın modern ve postmodern doğa anlayışı arasındaki iç–dış ilişkisini somut biçimde temsil eder. Eserde çitlerin içinde kalan küçük doğa parçası, görünürde "koruma" amacıyla çevrilmiş olsa da doğanın sınırlandırılması ve denetim altına alınmasının bir göstergesidir. Bu çitli alan, doğanın artık kendiliğinden bir varlık olmaktan çıkıp sistemin içerisine dâhil edilmiş, "içselleştirilmiş" bir hâle geldiğini gösterir. Dolayısıyla burada temsil edilen doğa gerçek bir ekosistem değil kapitalist düzenin biçimlendirdiği yapay ve sembolik bir doğadır. Buna karşılık çitlerin dışı kentin karmaşık, kirli ve yapay dokusunu yansıtarak doğayı kuşatan sermaye alanını görünür kılar. Ancak Wallace'ın vurguladığı üzere postmodern dönemde artık "dışsal" bir alan kalmamıştır. Bu nedenle Tolman'ın kompozisyonunda çitlerin dışındaki mekân bile doğayı bastıran ve biçimlendiren düzenin bir parçası hâline gelir. Böylece eserde "dışarı" dahi özgür değildir; yalnızca daha geniş bir içselleştirme halkasının içinde varlık bulur.

3. Ütopyadan Realiteye

Doğa kavramı, günümüzde biyolojik ya da fiziksel bir gerçeklik değil kültürel ve tarihsel müdahalelerle biçimlendirilmiş çok katmanlı bir yapıdır. Bu perspektiften bakıldığında, doğa korunması ya da seyredilmesi gereken çevresel bir varlık olarak algılanmamalıdır. İnsan merkezli üretim, temsil ve denetim süreçlerinin anlam alanı olarak ele alınmalıdır. Bugün doğadan söz edilirken onun asli hâlinde çok, üzerinde kurulan tarihsel, kültürel ve ideolojik kodlardan oluşan bir temsil sistemine de gönderme yapılır. Bu nedenle, doğa artık ne salt bir "dış dünya" ne de insanın dışında kalan edilgen bir yapıdır. Aksine, doğa insan eliyle dönüştürülmüş, düzenlenmiş ve kavramsal-laştırılmış bir olgudur. Joel Kovel'in de belirttiği gibi:

Daha Pratik bir ifadeyle, doğa üzerinde bıraktığımız iz iki katlıdır: birincisi, doğal dünya insani etkiler tarafından büyük ölçüde yeniden düzenlenmiştir, öyle ki, yer yüzeyinde, hatta bu yüzeyin epey üstünde ve altında da, türümüzün faaliyetlerince değişikliğe uğramamış bir maddeye rastlamak neredeyse imkânsızdır; ikincisi, doğal dünyayla ilgili bütün önermeler, her şeyden önce, toplumsal sözcelerdir. "Doğa" denen şeyden bahsederken veya onun farkına varırken, aynı zamanda tarihi de olan bir şeyi kavrarız, çünkü her şeyden önce, ondan bahsetme yolları da toplumsal pratiklerdir, ayrıca, bizi ilgilendiren örneklerin büyük bir bölümünde "doğal" varlığın bizatihi kendisi insanın, tarihin izini taşıyor (2017, s. 121-122).

Kovel'in bu yaklaşımı, çağdaş sanatın doğayı nasıl ele aldığına ilişkin çözümlemeler için de verimli bir zemin sunar. Özellikle Max Peintner'in ve Ben Tolman'ın eserlerinde görülen kontrollü, çerçevelenmiş ve sınırlandırılmış doğa temsilleri, doğanın hem maddi hem de sembolik düzeyde nasıl yeniden üretildiğini açık biçimde ortaya koymaktadır. Bu sanat eserlerinde doğa, ya izlenmek üzere bir sahneye yerleştirilmiş (Görsel 1) ya da kent arasında korunmaya çalışılan bir artk gibi resmedilmiştir (Görsel 2). Bu tür görsel düzenlemeler, Kovel'in işaret ettiği gibi doğanın yalnızca dokunulmuş değil tarihsel ve toplumsal anlam katmanlarıyla kuşatılmış bir yapı olduğunu yeniden düşünmeye davet eder.

Peintner ve Tolman'ın çalışmaları, doğayı doğrudan müdahale edilen bir alan olmaktan ziyade temsil edilen, gözlemlenen ve belirli sınırlar içerisinde kurgulanan bir yapı olarak ele alır. Her iki sanatçı da doğayı kendi

bağlamından koparılmış, kuşatılmış ya da kent içi boşluklara sıkışmış biçimde resmederken izleyiciyi doğayla yalnızca görsel bir temas üzerinden ilişkilendirir. Bu bağlamda doğa sanat aracılığıyla yeniden düzenlenmiş, çerçevesiz ve dolayısıyla denetim altına alınmış bir varlık hâlini alır. Ancak doğayla kurulan ilişki biçimi yalnızca görsellik ve temsil düzeyinde kalmamaktadır. Çağdaş sanat, doğaya yönelik estetik ve kavramsal temsilleri aşarak doğrudan müdahale içeren, fiziksel olarak gerçekleşen uygulamalar aracılığıyla da bu ilişkiyi yeniden kurar. Bu bağlamda Mel Chin'in "Diriliş Alanı" (Görsel 3) adlı çalışması, "dünyanın en kirli bölgelerinden bazılarında ağır metalleri emme yeteneğine sahip hiperbirikimci bitkilerden oluşan bahçeler yaratmıştır. Bitkiler daha sonra toplanıp yakılarak metaller geri kazanılıp tekrar kullanılabilmiştir" (Vesna, 2006, s. 63). "Diriliş Alanı" adlı çalışma doğayı yalnızca tasvir etmekle kalmayan, onunla iş birliği yapan, bozulan ekosistemleri yeniden dönüştürmeye çalışan bir yaklaşımı temsil eder. Böylece doğa artık sadece çizilen veya seyredilen bir konu değil doğrudan müdahale edilen ve sanat yoluyla yeniden şekillendirilen maddi bir alan olarak izleyicinin karşısına çıkar.



Görsel 3. Mel Chin, 1991- devam ediyor, Diriliş Alanı / Revival Field. *Mel Chin*. URL3

"Diriliş Alanı" adlı çalışmaya ait bu görselde (Görsel 3), açık bir araziye yerleştirilmiş tel örgülerle çevrili alan dikkat çekmektedir. Tel örgülerin içerisine alınmış bu alan, doğal peyzajdan fiziksel olarak ayrılmış, sınırları belirgin şekilde çizilmiş bir müdahale bölgesini işaret eder. Dairenin içinde düzenli şekilde dikilmiş bitki kümeleri yer almakta ve bu kümeler dört bölüme ayrılmış geometrik bir düzen içinde konumlandırılmıştır. Alanın dışında ise doğa müdahale edilmemiş bir hâlde devam etmektedir. Bu karşıtlık, içteki mekânda doğanın insan eliyle disipline edildiğini, dışarıda ise kendi doğal akışında bırakıldığını gösterir. Görselde yer alan çitler, yalnızca fiziksel değil simgesel olarak da bir ayrım oluşturur. Çit, hem fiziksel hem de kavramsal düzeyde insan ile doğa arasındaki ayrımın en belirgin göstergelerinden biridir. Sınır koyma, çevirme ve erişimi engelleme eylemleri modern dönemin doğaya yaklaşım biçimini tanımlar. Korunmak istenen aynı zamanda kontrol altına alınır, gözlemlenebilir kılınan ise özgürlüğünü yitirir. Bu yapı, insanın doğa üzerindeki mekânsal hâkimiyetinin ve temsile dayalı koruma

anlayışının görsel bir metaforuna dönüşür. Çitin varlığı, doğaya erişimi düzenlerken aynı zamanda bakışın yönünü de belirler. İzleyici artık doğanın içinde değil dışında, onu sınırların ardından gözlemleyen bir konuma yerleşir. Böylece çit, bir engel değil doğayı “seyredilebilir” bir nesneye dönüştüren kültürel bir aygıt dönüşür. Bu bağlamda doğayı çevreleyen her sınır, onu koruma iddiasının ötesinde, insanın temsil ve denetim isteğinin mimari bir izidir.

Kavramsal olarak “Diriliş Alanı”, indirgeme sürecini içeren bir heykel olarak tasarlanmıştır. Bu süreç, geleneksel olarak ahşap ya da taş oymacılığında kullanılan bir yöntemdir. Burada ise yaklaşılan malzeme görünmezdir ve kullanılacak araçlar biyokimya ile tarım olacaktır. Çalışma, en tamamlanmış hâliyle (çitler kaldırıldığında ve toksin yüklü yabancı otlar biçildiğinde) görsel ve biçimsel olarak sunacağı en düşük etkiye ulaşacaktır. Bir süreliğine kasıtlı olarak görünmez bir estetik var olacak; bu estetik yalnızca canlandırılmış toprağın kalitesiyle bilimsel olarak ölçülebilecektir. Sonunda ise bu estetik toprağın yeniden yeşermesiyle görünür hâle gelecektir (Chin, t.y.).

Revival Field projesiyle ilgili en önemli noktalardan biri, bilimsel ve teknolojik bir süreci doğrulamaya yardımcı olmasıdır. Pig's Eye Atık Sahası'nda bulunan kadmiyum yüklü atıkların sorumluluğu ve temizlenmesi konusundaki hukuki süreçler, ilerici faaliyetleri adeta felç ediyordu. Ancak biz konuya "bir sanat eseri" olarak yaklaştığımızda ABD'deki ilk tedarikçi saha testini hayata geçirmeyi başardık. O ana dek, bu bitkilerin ağır metallerle kirlenmiş alanları temizleyebileceğine dair laboratuvar testleri dışında sahadan somut bir kanıt bulunmuyordu... Benim rolüm, başarılı olması için gerekli koşulları yaratmakla sınırlı. Revival Field, saha temizliği tamamlanmaya dek neredeyse unutulabilir. Dünyanın çeşitli yerlerinde kadmiyum ve diğer ağır metallerle kirlenmiş çok sayıda alan var. Sağlıklı ve kendi kendine yetebilen bir çevre, zarar görmüş toprağa geri kazandırıldığında, Revival Field doğmuş ve heykel tamamlanmış olacak (Chin ve Ryan, 2006, s. 62).

Mel Chin'in “Diriliş Alanı” projesine dair aktardığı açıklamalar sanatın yalnızca estetik bir anlatım biçimi olmaktan ziyade, mevcut çevresel ve toplumsal sorunlara doğrudan müdahale edebilen bir araç hâline gelmesini örneklemektedir. Chin'in ifadesinde dikkat çeken temel nokta; sanatın bilimsel bir süreci mümkün kılacak biçimde çerçeve oluşturması ve hukuki, idari engelleri aşmak için bir “sanat eseri” olarak resmiyet kazandırmasıdır. Kirlenmiş bir arazinin yeniden işlerlik kazanması sürecinde toprağın biyokimyasal dönüşümünü hedefleyen bu yerleştirme, izleyiciye doğrudan estetik bir nesne sunmanın yanında dönüşümün kendisini görünür kılan bir yapı olarak işlev görmektedir. Dolayısıyla bu eser, görünür olanla görünmez olanın sınırında yer alır. Projenin tamamlanmış sayılması görsel bir başarıya değil çevresel bir iyileşmeye, toprağın yeniden canlılık kazanmasına bağlıdır. Bu bağlamda “Diriliş Alanı”, doğayla kurulan ilişkinin biçimine dair bir sorgulamadır. İnsan eliyle kirlenmiş bir çevrenin yine insan eliyle ama bu kez sanat aracılığıyla onarılması, doğa ile toplum arasındaki tarihsel gerilimi yeniden yorumlama fırsatı sunar. Chin'in eseri, ütopyanın yalnızca bir düş olmadığını, uygun koşullar yaratıldığında bilimsel, estetik ve etik bir birliktelikle reel dünyada yer bulabileceğini gösterir.

Mel Chin (Görsel 3) ve Ben Tolman'ın (Görsel 2) eserleri, ilk bakışta doğanın sınırlandırılmış, çitlerle çevrilmiş parçalarını odağa alıyor gibi görünse de her iki yapının taşıdığı anlam yalnızca bu alanlarla sınırlı değildir. Çitlerle kapatılmış alanı çevreleyen boşluk da bir o kadar önemlidir. Tolman'ın eserinde, küçük bir doğa parçası hurda metal panellerle sarılmış ancak çevresindeki kentsel doku aktarılmamıştır. Bu çizilmemiş alan, basit bir ihmal olarak değil izleyiciyi eksik olanı tahayyül etmeye zorlayan bilinçli bir tercih olarak okunmalıdır. Görsel olarak temsil edilmeyen bu çevre, doğadan kopmuş, bastırılmış, kirlenmiş ve tüketilmiş bir kentsel dokunun varlığına işaret eder.

Benzer okumayı Chin'in gerçek çevreye müdahalesinde de yapmak mümkündür. Tel örgülerle çevrelenen ve ağır metallerle kirlenmiş toprak üzerinde iyileştirme çalışmasının yürütüldüğü bu alanın dışı ilk bakışta doğal ve yeşil

görünse de gerçekte işlenmemiş, müdahaleden yoksun bırakılmış, potansiyel olarak tehlikeli bir toksik alanı temsil eder (Görsel 4). Buradaki yeşillik görsel bir sağlamlık hissi yaratırken, kimyasal gerçeliğin üzerini örten bir yanılısamadır. Bu nedenle dışarıda kalan mekân fiziksel ve politik olarak da “görünmez” kılınmıştır. Tolman’ın eserinde (Görsel 5) temsilden dışlanan ya da boşluk olarak bırakılan alanlar düşünsel bir müdahale alanı oluşturur. Sanatçılar, görünmeyene işaret ederek izleyiciyi doğa üzerine düşünmeye yönlendirmektedir. Bu yaklaşım ütopya fikrini de yeniden tartışmaya açar. Temsil edilen sınırlı doğa parçası bir umut ya da gelecek tahayyülü gibi algı lansa da onun etrafındaki sessizlik bir yoksunluğa işaret eder. Bu sessizlik, zamanla kolektif bir unutkanlığa dönüşürken sanatçılar bu görünmezlik üzerinden doğaya dair bir hafıza yaratmaya çalışırlar.



Görsel 4 (Solda) Mel Chin, 1991- devam ediyor, Diriliş Alanı / Revival Field (detay). *Mel Chin*. URL4

(Sağda) Ben Tolman, 2016, Biraz Doğa / A bit of nature (detay). *Deviantart*. URL5

Sanat tarihinde ütopya fikrinin hayalî tasarımların yanında mekâna müdahale eden somut uygulamalarla da yeniden üretilebildiği görülmektedir. Özellikle doğa ile insan arasındaki ilişkiye odaklanan güncel sanat pratiklerinde, ütopya ile hem eleştirel hem de düşünsel bir araç olarak karşılaşırlar. Bu bağlamda, yalnızca çizgisel bir tahayyül olarak kalmış doğa imgelerinin fiziksel mekâna aktarılması, ütopyanın görsel bir öngörüden deneyimlenebilir bir gerçeliğe dönüşümünü temsil eder. Klaus Littmann’ın “Orman İçin – Doğanın Bitmeyen Cazibesi (Görsel 6) adlı yerleştirmesi bu dönüşümün çarpıcı bir örneğidir. Projenin çıkış noktası, Max Peintner’in 1970 tarihli (Görsel 1) çiziminde tahayyül ettiği ve kentleşmiş dünyanın ortasında korunaklı bir doğa parçasını betimleyen ütopyik görsel kurgudur (Littmann, t.y.).

Peintner'in bu ütopyacı dünya görüşünü yansıtan eseri, Littmann'ın fiziksel dünyaya taşıdığı yerleştirme aracılığıyla somut bir deneyim alanına dönüşmüştür. Tribünlere yerleşmiş izleyicilerin karşısına bir "orman" sahnelenmektedir. Doğa, artık kendi doğal bağlamından koparılarak gözlemlenecek bir nesneye indirgenmiştir. Bu eylem hem bir çağırışı hem de bir teşhiri içinde barındırır. Stadyum gibi kitlesel tüketim ve gösteri mekânlarıyla özdeşleşen bir yapının içine yerleştirilen orman, doğanın toplumla olan ilişkisini yeniden düşünmeye davet eder. Böylece doğa, günümüz kentsel yaşam biçimi tarafından sınırlandırılmış ve yabancılaştırılmış bir varlık olarak görünür kılınır.



Görsel 5. Klaus Littmann, 2019, Orman İçin-Doğanın Bitmeyen Cazibesi / For Forest-The Unending Attraction of Nature. *Artribune*. URL6

Çalışma, doğanın yalnızca sanatsal bir temsile indirgenmemesi için doğayı koruyucu müdahalelerin gerekliliğine ve mevcut iklim krizinin aciliyetine dikkat çeken bir uyarı niteliği taşımaktadır. Görsel olarak etkileyici olan bu provokasyon belirgin bir amaca işaret eder: Eğer doğa bir "gösteri" olarak algılanırsa, bir gün yalnızca koruma altındaki alanlarda – adeta bir hayvanat bahçesi gibi – gözlemlenebilecek bir şeye dönüşebilir; dış dünya ise çorak ve yaşanmaz bir hâle gelebilir (Zanfi, 2019). Bu düşünceden hareketle doğanın gelecekte yalnızca temsil düzeyinde var olabileceğine dair açık bir uyarı ortaya çıkmaktadır. Bu durum doğanın insan yaşamında kültürel, teknolojik ve estetik müdahaleleriyle biçimlenen bir kurgu hâline geldiğini gösterir. Günümüz sanatında doğa doğrudan deneyimlenebilir gerçeklikten çok, inşa edilmiş kavramsal bir alan olarak yeniden tanımlanmaktadır. Söz konusu yaklaşım, Molly Wallace'ın doğanın "bozulmuş doğası" üzerine geliştirdiği felsefi çerçeveye kesişir.

Genetik mühendisliği, sibernetik ve sosyobiyojoloji gibi bilimsel yenilikler ve yapısöküm gibi felsefi akımlar bağlamında, sömürülmek ya da korunmak için özerk bir nesne olarak "doğa"nın "doğası bozulmuştur". Böyle bir doğa, hem felsefi hem de maddi anlamdadır-doğanın zaten hep bir inşa olduğunun fark edilmesi; hem de doğanın, artık inşa edildiği için var olmasının (eğer var oldu ise) mümkün olmadığını fark edilmesi bilincidir (2018, s. 181).

Wallace'ın "doğanın, artık inşa edildiği için var olmasının (eğer var oldu ise) mümkün olmadığını fark edilmesi" (2018, s. 181) yönündeki tespiti, Littmann'ın yerleştirmesinde (Görsel 6) somut bir karşılık bulur. Stadyumun ortasına taşınan orman, doğanın kendiliğinden bir varlık değil insan eliyle yeniden inşa edilmiş bir temsili hâline gelmiştir. Bu bağlamda eser, doğanın artık kendi ekolojik döngüsü içinde var olamayacağını, yalnızca insanın müdahalesiyle sürdürülen bir "sahne dekoru"na dönüştüğünü açığa çıkarır. Yerleştirme, koruma fikrini ters yüz eder. Koruma eylemi; doğayı yapaylaştırma, onu kültürel bir simülakr düzlemine hapsetme anlamına gelir. Wallace'ın işaret ettiği "inşa bilinci" tam da bu noktada belirginleşir: Doğayı temsil eden bir sanat yapıtı değil, doğanın temsil edilmekten başka bir varlık biçimine sahip olamayacağı doğasonrası çağın göstergesidir.



Görsel 6 (Solda) Klaus Littmann, 2024, Bir Ağaç için Arena / Arena For a Tree. *Itinerarinellarte*. URL7

(Sağda) Klaus Littmann, 2024, Bir Ağaç için Arena / Arena For a Tree. *Plainmagazine*. URL8

Littmann'ın stadyum porjesinin devamı niteliği taşıyan "Bir Ağaç için Arena"² (Görsel 7-8) adlı yerleştirmesi, Wallace'ın "doğanın artık inşa edildiği için var olmasının mümkün olmadığı" (2018, s. 181) yönündeki düşüncesine yeni bir karşılık sunar. Venedik'in tarihsel Arsenale bölgesinde suyun ortasında konumlanan bu arena, hem doğanın yapay bir koruma alanına dönüştürülmesini hem de temsil düzeyinde yeniden üretimini somutlaştırır. Ahşap kaburgalardan oluşan yapı, form itibarıyla bir tohum kapsülünü andırır. Fakat bu kapsül, artık yaşamı barındıran doğal bir kabuk değil insan eliyle kurulmuş bir "gösteri alanıdır." Etrafı çevrilmiş tek bir ağaç kendi habitattının dışında, inşa edilmiş bir çevrede var olmaya zorlanır. Bu durum, doğanın hem kurtarılmaya hem de sergilenmeye ihtiyaç duyan bir nesneye dönüştüğü doğa sonrası söylemini görünür kılar. Littmann, bu çalışmanın anlamını şöyle özetler: "Ağaçlar yapraklandığında içimizde bir umut ışığı belirir; yapraklarını döktüklerinde ise geçicilik üzerine düşünürüz. Ağaç, yaşamın bir simgesi, türlerin çeşitliliğinin temsilcisi ve küresel ekosistemin kırılganlığının tanığıdır"(2024).

İnsan müdahalesiyle sürekli yeniden tanımlanan ekolojik sistemler, tahribata rağmen varlığını sürdürme eğilimi gösterir. Bu direnç, doğanın edilgen bir varlık olmadığını tersine kendi içkin yenilenme gücüyle insanın eylemlerine cevap verebildiğini ortaya koyar. Sanatın bu duruma yaklaşımı, doğayı bir kayıp nesne olarak temsil etmekten ziyade onun yeniden biçimlenme potansiyelini görünür kılmak yönündedir. Littmann'ın "Bir Ağaç için Arena" yerleştirmesinde doğa kurtarılmayı bekleyen bir öge değildir. Sınırlandırılmış, denetim altına alınmış koşullar içinde dahi yaşamsal bir enerji barındıran, kendi sürekliliğini sağlayabilen bir varlık olarak sunulur. Bu bağlamda

² "Arena" kelimesi burada hem fiziksel strüktürü (seyir düzeni, çevreleyen form) hem de kavramsal boyutu (doğanın temsil edilme biçimi, insanın doğaya bakışındaki hiyerarşi) içeren çok katmanlı bir anlam taşımaktadır. Bu nedenle, Türkçe karşılıklarının daraltıcı olma riskine karşın, terimin özgün bağlamı korunmuş ve metin boyunca İngilizce biçimiyle kullanılmıştır.

doğanın direnci yalnızca fiziksel dayanıklılıkla sınırlandırılmamalıdır. Doğa kültürel, estetik ve etik düzlemlerde de yeniden var olma ve anlam üretme kapasitesine işaret eder. Bu kavrayış doğasonrası çağda doğayı, dönüşüm yeteneği sayesinde hâlâ bir umut mekânı olarak düşünmeyi mümkün kılar.

Littmann'ın gerçekleştirdiği bu dönüşüm, Chin'in "bilimsel doğrulama için sanat" olarak tanımladığı yaklaşımı farklı bir biçimde yeniden üretir. Burada amaç doğrudan bir restorasyon değildir. İzleyiciye çarpıcı bir deneyim yaşatarak düşünsel bir dönüşüm yaratmaktır. Ütopyanın bir çizimden bir yerleştirmeye, oradan da kamusal farkındalığa uzanması, sanatın zamana ve bağlama göre değişen rolünü gözler önüne serer. Her iki projede de sanat, müdahale edilen alanda sadece fiziksel bir dönüşüm değil düşünsel bir kırılma yaratmayı hedefler. Ütopya burada yalnızca "iyi bir gelecek" hayali değildir. Yürürlükte olan yapının eleştirisi, sınırlandırılmış doğa formlarının teşhiri ve bu teşhirin gerçeklik katına taşınmasıdır.

İstikrarsızlık ve dağılma dahil ekosistemin bütün özellikleri toplumlar için de geçerlidir. Ama insan toplumu, insan doğasının türe-özgü ifadesi niteliğinde benzersiz bir özelliğe sahiptir: İnsani ekosistemler ile doğal ekosistemler arasındaki sınır, tümüyle insana özgü olan ve doğanın insanın amaçları doğrultusunda bilinçli olarak dönüştürülmesi anlamına gelen faaliyet alanının, yani üretimin gerçekleştirildiği yerdir. Her canlı diğer canlıları dönüşüme uğratar (bu, ekosistemler arasındaki dinamik ilişkileri ifade etmenin başka bir yoludur sadece). Ama yalnızca insanlar bunu kelimenin tam anlamıyla bilinçli olarak yapar (Kovel, 2017, s. 42).

Mel Chin ve Klaus Littmann'ın çalışmaları, ütopyanın pasif bir tahayyül olmaktan çıkarak aktif bir müdahale biçimine dönüştüğünü gösterir. Birinde bu dönüşüm toprağın kimyasal yapısında, diğerinde ise izleyicinin algısında gerçekleşmektedir. Her iki sanatçı da doğanın karşı karşıya olduğu yıkımı görünür kılmakla kalmaz, aynı zamanda bu yıkımı tersine çevirme iradesini estetik bir düzleme taşır. Böylece ütopya, gerçekliğin dışında duran bir fikir olmaktan çıkarak dönüştürülmesi mümkün olan bir pratiğe dönüşür. İki sanatçının yaklaşımı, seçici temsilin eleştirisini içinde barındırır. Doğanın yalnızca belli parçalarının temsile değer görülmesi, sınırlandırılmış alanların "kurtarılmış" olarak lanse edilmesi, geriye kalan doğa parçalarının sessizce yok sayıldığı bir temsil siyasetini gündeme getirir. Gösterilmeyen bu dış mekânlar, aynı zamanda birer negatif mekân olarak çalışır. Anlam, içerdiği görsel öğelerle değil, boşluk aracılığıyla kurulur. Böylece sanatçılar, temsili sınırlandırmanın ve doğayı bölgesel olarak değerlendirmenin ekolojik ve toplumsal sonuçlarına dikkat çekerler.

4. Sonuç

Gelişen endüstri, insanın köken olarak ait olduğu doğal çevreyi silerek bireyleri yapay biçimde inşa edilmiş yeni yaşam alanlarına uyum sağlamaya zorlamaktadır. Bu dönüşüm, doğanın sunumunun hâlâ doğaya referansla yapılmasıyla mevcut çelişkiyi daha görünür kılar. Doğal bağlamından koparılan canlıların, geçmişte ait oldukları mekânlara yeniden yerleştirilmesi ise sıradanlaşmış bir düzen içinde gizli olan yapaylığı ortaya koymaktadır. Tükenmiş aidiyetlerin temsili aracılığıyla doğallık üretmeye çalışmak, yalnızca zihinsel bir yankı olarak varlık bulmaktadır. Günümüzde reklam ve medya aracılığıyla gösterilen doğa temsilleriyle bireyin gerçek mekânlara olan uzaklığı, görsel imgeler üzerinden telafi edilmektedir. Bu durum "doğal" olanın tüketim nesnesine dönüşmesinin temel dinamiklerinden birini oluşturmaktadır.

Günümüzde doğa ile insan arasındaki ilişki ekolojik bir mesele olarak değil kültürel, mekânsal ve politik bir kriz alanı olarak belirginleşmektedir. Doğa çitlerle çevrilmiş, gözlem için sergilenmiş ve yalnızca kontrollü temsillerle varlık bulan bir düzleme indirgenmiştir. Bu süreç, doğanın asli bağlamından kopararak temsile, metaya ve denetime konu edilmesiyle sonuçlanmaktadır. İnsan-doğa ilişkisinin organik yapısı yerini simgesel, dolaylı ve

araçsallaştırılmış bir düzene bırakmaktadır. Kentler içinde “koruma” adıyla çevrelenen doğa parçaları, doğallığın sürekliliğini değil insan müdahalesiyle belirlenmiş bir güvenlik ilkesini temsil eder hâle gelmiştir.

Çalışmada örnek gösterilen eserler; farklı dönemlerde ve farklı tekniklerle üretilmiş olmalarına rağmen doğa ile insan arasında giderek derinleşen mesafeyi görünür kılan ortak-eleştirel bir zemin paylaşırlar. Peintner’in çiziminde doğa, kent yaşamı tarafından dışlanmış ve izlenmek üzere sergilenir hâle getirilmişken Tolman’ın çalışmasında doğa, kentin artık alanlarında sıkışmış, geçici bir korumaya alınmış kalıntı niteliğindedir. Her iki sanatçının da doğayı bir temsil nesnesi olarak ele alması izleyicinin; doğa ile dolaylı, mesafeli ve simgesel bir ilişki kurmasını sağlar. Buna karşın Mel Chin’in Revival Field adlı çalışması, doğa ile kurulabilecek yeni bir ilişki biçimini önerir. Çizgisel temsillerden farklı olarak gerçek mekânda gerçekleşen bu müdahale, doğayla birlikte çalışmayı, onu dönüştürmeyi ve iyileştirmeyi amaçlayan bir yaklaşım sunar. Böylece Chin’in çalışması, doğa üzerinde egemenlik kurma anlayışının ötesine geçerek, birlikte var olma fikrine dayalı etik bir ilişki kurar. Bu üç sanatçının pratiği, doğaya dair çağdaş endişeleri yalnızca görsel düzeyde değil politik, çevresel ve felsefi bağlamda da ele alan katmanlı bir okuma imkânı sunmaktadır.

Bu bağlamda doğaya ilişkin güncel temsiller, insanın kendi varoluş koşullarıyla kurduğu bağın niteliğini de yansıtan bir semptomdur. Doğaya yönelen bu müdahale biçimi mekânsal bir düzenleme dışında, bir hafıza kaybını, aidiyet kırılmasını ve yabancılaşmayı görselleştirmektedir. Bu nedenle doğanın kapatılması; duygusal, toplumsal ve epistemolojik bir kapanma biçiminde de tezahür etmektedir. Bu kapanma karşısında sanat, bir temsil aracı olmaktan çıkarak alternatif düşünme biçimlerinin, mekânsal tahayyüllerin ve eleştirel karşı-duruşların üretildiği bir yapıya bürünür. Sanatın sunduğu özerklik ve biçimsel özgürlük, doğaya ilişkin konvansiyonel söylemlerin dışına çıkma ve yeni söylemler inşa etme imkânı sunar. Sanat, doğaya dair meselelerin bürokratik ve teknik dille çözülemeyen boyutlarını görünür kılar. Hakikatin yalnızca yasa ve yönetmelikle değil, deneyim, sezgi ve etik sorumlulukla da kurulabileceğini hatırlatır. Bu yönüyle sanat, çevresel krizlerin yalnızca sonuçlarını teşhir etmekten ziyade çözüm olanaklarına işaret eden etik ve kavramsal bir araç olarak da izleyicinin karşısına çıkmaktadır. Doğanın korunması artık onu sınırlandırmakla değil, onunla yeniden ilişki kurabilmekle mümkündür. Doğaya dair yeni anlatıların, yeni mekânların ve yeni ilişki biçimlerinin kurulması insanın kendi varlığını anlamlandırma çabası açısından da yaşamsaldır.

Kaynakça

- Anderson, W. T. (1996). *Evolution isn't what it used to be*. W.H. Freeman and Company.
- Chin, M. (t.y.). *Artist writing: revival field*. Melchin. 10 Nisan 2025 tarihinde <https://melchin.org/oeuvre/artist-writing-revival-field/> adresinden alınmıştır.
- Chin, M., Ryan, Z. (2006). A conversation with mel chin, *Log*, 8, 59-68.
- Kovel, J. (2017). *Doğanın düşmanı. Kapitalizmin sonu mu, dünyanın sonu mu?*, (G. Koca, Çev.). Metis Yayınları.
- Lefebvre, H. (2014). *Mekânın üretimi*, (I. Ergüden, Çev.). Sel Yayınları.
- Littmann, K. (t.y.). *For forest – the unending attraction of nature, a temporary art intervention by Klaus Littmann*. 14 Nisan 2025 tarihinde <https://www.klauslittmann.com/en/projects/for-forest-nil-the-unending-attraction-of-nature-a-temporary-art-intervention-by-klaus-littmann-2019> adresinden alınmıştır.
- Littmann, K. (2024). *Klaus Littmann. Arena for a tree*. 15 Ekim 2025 tarihinde <https://www.itinerarinel-larte.it/en/exhibitions/klaus-littmann-arena-for-a-tree-8822> adresinden alınmıştır.
- Marc, A. (1997). *Yok-Yerler*, (T. Ilgaz, Çev.). Daimon Yayınları.
- Marx, K. (2012). *Kapital. Ekonomi politiğin eleştirisi. I. Cilt, sermayenin üretim süreci*, (M. Selik., N. Satlıgan., Çev.). Yordam Yayınları.
- McIntyre, N. E. (2011). Urban ecology: Definition and goals. D. Goode, M. C. Houck. ve R. Wang, (Ed.). *The Routledge Handbook of Urban Ecology*. (ss. 7- 16), Routledge.
- Teber, S. (2003). *Doğanın insanlaşması*. Say Yayınları.
- Vesna, V. (2006). Mel Chin: Provocative eco-art in action. *Art Journal*, 65 (1), 63-64. <https://doi.org/10.2307/20068443>
- Wallace, M. (2018). "Tuhaf bir ekoloji": Doğanı bozduğumuz bir doğanın doğası. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, (83), 181-198.
- Zanfi, C. (2019, 27 Eylül). *Una foresta in uno stadio. L'installazione di Klaus Littmann in Austria*. Artribune. <https://www.artribune.com/dal-mondo/2019/09/foresta-stadio-installazione-klaus-littman-austria/>

Görsel Kaynakçası

- Görsel 1.** Max Peintner, 1970/1971, Doğanın Bitmeyen Cazibesi / The Unending Attraction of Nature. For Forest. 13 Nisan 2025 tarihinde <https://www.artribune.com/dal-mondo/2019/09/foresta-stadio-installazione-klaus-littman-austria/> adresinden alınmıştır.
- Görsel 2.** Ben Tolman, 2016, Biraz Doğa / A Bit Of Nature. Deviantart. 15 Nisan 2025 tarihinde <https://www.deviantart.com/bentolman/art/A-Bit-of-Nature-595789324> adresinden alınmıştır.
- Görsel 3.** Mel Chin, 1991- devam ediyor, Diriliş Alanı / Revival Field. Mel Chin. 11 Nisan 2025 tarihinde <https://melchin.org/oeuvre/revival-field/> adresinden alınmıştır.
- Görsel 4.** (Solda) Mel Chin, 1991- devam ediyor, Diriliş Alanı / Revival Field (detay). Mel Chin. 11 Nisan 2025 tarihinde <https://melchin.org/oeuvre/revival-field/> adresinden alınmıştır. (Sağda) Ben Tolman, 2016, Biraz Doğa / A bit of nature (detay). Deviantart. 15 Nisan 2025 tarihinde <https://www.deviantart.com/bentolman/art/A-Bit-of-Nature-595789324> adresinden alınmıştır.

Görsel 5. Klaus Littmann, 2019, Orman İçin-Doğanın Bitmeyen Cazibesi / For Forest-The Unending Attraction of Nature. Artribune. 15 Nisan 2025 tarihinde <https://www.artribune.com/dal-mondo/2019/09/foresta-stadio-installazione-klaus-littman-austria/> adresinden alınmıştır.

Görsel 6. (Solda) Klaus Littmann, 2024, Bir Ağaç için Arena / Arena For a Tree. Itinerarinellarte. 15 Ekim 2025 tarihinde <https://www.itinerarinellarte.it/en/exhibitions/klaus-littmann-arena-for-a-tree-8822> adresinden alınmıştır. (Sağda) Klaus Littmann, 2024, Bir Ağaç için Arena / Arena For a Tree. Plainmagazine. 15 Ekim 2025 tarihinde <https://plainmagazine.com/klauss-littmann-arena-for-a-tree-venice-italy/> adresinden alınmıştır.