



EKOLOJİ EKSENİ SANATSAL PRATİKLER: SUNİ DOĞA DÜŞÜNÇESİ

ECOLOGY-BASED ARTISTIC PRACTICES: THE IDEA OF ARTIFICIAL NATURE

Şule SAYAN¹



ORCID: Ş.S. 0000-0002-6959-3452

Corresponding author/Sorumlu yazar:

¹ Şule Sayan

Harran University, Türkiye

E-mail/E-posta: sulesayan@harran.edu.tr

Received/Geliş tarihi: 16.07.2024

Benzerlik Oranı/Similarity Ratio: %9

Revision Requested/Revizyon talebi:

20.08.2024

Last revision received/Son revizyon teslimi:

27.08.2024

Accepted/Kabul tarihi: 18.09.2024

Etik Kurul İzni/ Ethics Committee Permission:

There is no element in the study that requires ethics committee approval. / Çalışmada etik kurul onayı gerektiren bir unsur bulunmamaktadır.

Citation/Atf: Sayan, Ş. (2024). Ekoloji Ekseni

Sanatsal Pratikler: Suni Doğa Düşüncesi. The

Turkish Online Journal of Design Art and

Communication, 14 (4), 1039-1047.

<https://doi.org/10.7456/tojdac.1517035>

Öz

Doğanın insanlığın tahribatı sonucu değişimi eskiye dayanmakla beraber özeldir; Sanayi Devrimi sonrası dönemde, teknolojinin yarattığı aşırı tüketimle birlikte yıkımın hızı artmıştır. Ekolojinin sorunlaşmış sanatın problemleri arasında girmesi ise 1960'ların ikinci çeyreğine denk gelmiştir. O dönemlerden günümüze kadar varlığını ilan eden ekolojik odaklı pek çok pratik, disiplinlerarası bir iş birliği içinde galeri ve müzelerde sergilenmiştir. Bu pratiklerin toplumsal ve politik bir hareket olarak ekoloji temelinde oluşu insanlığın dikkatini ve farkındalığını, evrenin ve doğanın sorunlarına ve gelecekteki olası tehlikelere dikkat çekmesi anlamında bir katkısı olabilir. Ancak bu yaklaşımların çevreci olması ve beraberindeki üretim biçimleri, amaçları ya da ifade yöntemleri bazı durumlarda ekoloji karşıtı bir paradoks yaratmaktadır. Kapalı galerilerin verimsiz ve steril olmayan ortamlarına, orijinal ekosistemin biyotransferi ile gerçekleşen ekopratikler bu projelerin ana amaçlarına dair bir sorgulamayı gerekli kılmaktadır. Bu çalışma sergi mekânlarında yeni bir doğa yaratma fantezisinin kafalarda yarattığı çelişkili sorularına ekoloji ekseninden bakmayı amaçlamaktadır. Aynı zamanda çağdaş sanatta ekolojinin sanat ile olan diyalog ve söz konusu bağlamlar üzerinden çalışmalar gerçekleştiren sanatçılar ile onların sıra dışı projeleri, ekoloji temelinden irdelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Sanat, Çevre, Ekoloji, Doğa, Biyotransfer.

Abstract

Although the change of nature as a result of human destruction dates back to the past, the pace of destruction has accelerated in the post-Industrial Revolution period with the excessive consumption created by technology. It was in the second quarter of the 1960s that ecology became problematic and became one of the problems of art. Since then, many ecologically-oriented practices have been exhibited in galleries and museums in an interdisciplinary collaboration. The fact that these practices are based on ecology as a social and political movement may contribute to the attention and awareness of humanity in terms of drawing attention to the problems of the universe and nature and possible future dangers. However, the fact that these approaches are environmentalist and the accompanying modes of production, aims or methods of expression create an anti-ecological paradox in some cases. The eco-practices realized through the biotransfer of the original ecosystem into the inefficient and non-sterile environments of closed galleries necessitate a questioning of the main objectives of these projects. This study aims to look at the contradictory questions raised by the fantasy of creating a new nature in exhibition spaces from the perspective of ecology. At the same time, the dialectic between ecology and art in contemporary art and the artists who work on these contexts and their extraordinary projects are analyzed from the perspective of ecology.

Keywords: Art, Environment, Ecology, Nature, Biotransfer



GİRİŞ

Tarihsel süreç içerisinde doğa ile sanat arasındaki karşılıklı etkileşim yüzyıllardır süregelmektedir. Tabiatın sınırsız kaynakları insanoğluna zengin bir ilham kaynağı olurken, üretim pratikleri, mağara ve tapınaklardaki primitif tasvirlerden manzara resimlerine, günümüzde ise yerleştirmelere gelinceye kadar doğa, her dönemde güzel sanatların temel konu başlıkları arasında yer almaktadır. Ancak 19. yüzyılın sonlarında başlayan Sanayi Devrimiyle baş gösteren çarpık kentleşme, doğal kaynakların kirliliği, bilinçsiz tüketim ve kimyasal atıklar gibi negatif faktörlerle tehdit altında kalan ekosistemde bir takım çevre sorunları baş göstermiştir. 19. yüzyılın son çeyreğinden itibaren başlayan bu sosyal, kültürel ve çevresel değişim, toplum kadar habitata doğa olan sanatçı için de bir yıkım teşkil etmiştir. Dolayısıyla sanat ve doğa arasındaki interaktif birliktelik ve baş gösteren problemlerden etkilenen sanatçılar gözlerini tabiata çevirerek, doğanın dirimsel gücü üzerinden yeni sanat yaklaşımları ortaya koymaya başlamıştır (Matilsky, 1992, s. 36). Bunlar, doğanın tahribatına neden olan etmenlere dikkat çekmek isteyen ekolojik sanat, çevre sanatı, doğa sanatı, arazi sanatı gibi pek çok farklı terimle adlandırılmışlardır (Brown, 2014, s. 6-7). Söz konusu başlıklar altındaki yaklaşımlar her ne kadar farklı terminolojiler altında varlık gösterebilirler bile özünde ekosistemin onarımını öngören bir bakış açısı ile renovasyonu hayata geçiren sanata atıfta bulunmayı hedef almışlardır. Bu türden disiplinlerarası yaklaşımların içerisinde yer alan sanatçıların yelpazesi ise oldukça geniş olmuştur. Sanatçılar, doğayı sadece fiziki ve maddi görüntüsü ile görmedikleri gibi, ona karşı duyarlılığı arttırmaya yönelik aktif müdahaleci bir de tavır benimsemişlerdir. Mekân anlayışının giderek sonsuza açıldığını gösteren doğada, uçsuz bucaksız arazilere, ekoloji perspektifinden bakarak yapıtlarını gerçekleştiren sanatçıların yanısıra, doğanın yaşayan bir kısmını galeri mekânına transfer eden sanatçıların çevreci bakış açısıyla ürettikleri çalışmalarını da üzerine düşünülmesi gereken projelerdir.

Bu araştırma ilk olarak doğanın dönüştürücü etkisinden ilham alan sanatçıların, bozulmuş ekosistemin onarımını öngören pratiklerine değinmiştir. Araştırma ikinci olarak yeni bir doğa yaratma fantezisinin sanatçılar için cazibesine ve ekosistemin kapalı galeri mekânına biyotransferinin altında yatan zihinsel düşünceye odaklanmaktadır. Buradan hareketle, makalenin amacı; söz konusu zihinsel düşüncenin, insanın doğadan kopuşunun mu, doğaya hâkim olma çabasının mı yoksa doğanın araçsallaştırıldığı farkındalık temelli bir sürecin çıktısı olup olmadığını araştırmaktır. Genişledikçe pek çok soruyu kendi içerisinde barındıran bu manzara da ekolojiyi odağa alan sanatın, öncelikle ortaya koyduğu çelişki ve açmazları normalleştirmekten vazgeçmesi ve bunun bir sorun edilmesinin gerekliliği üzerinde durulmuştur.

YÖNTEM

Bu araştırma, ekoloji eksenli sanatsal pratiklerde suni doğa düşüncesinin irdelendiği nitel bir araştırmadır. Çalışma kapsamında konu ile ilgili görsel analizler, okumalar ve literatür taraması yapılarak veri toplanmış ve derlenen veriler ışığında ekoloji odaklı yaklaşımlar incelenerek söz konusu orijinal ekosistemin biyotransferi ile gerçekleşen eko-pratikler güncel sanatçıların örnek yapıtları üzerinden tartışmaya açılmıştır.

SANAT VE EKOLOJİ: EKO-ESTETİK YAKLAŞIM VE PRATİKLER

Virginia Woolf Bay Bennet ve Bayan Brown öyküsünde şu sözleri yazmıştır: 1910 civarıydı ve insan doğası değişmişti (Woolf, 1996, s. 25). Sanatçının sezimlediği noktanın problem teşkil ettiğini görebilmek için sonraki yüzyılda ne olduğuna bakmak gerekmiştir. Woolf'un 20. yüzyılın ilk yarısındaki sezgisi, insanın doğayla kurduğu ilişkisinin bir tür varyasyon geçirdiğinin ne kadar doğru olduğunu göstermektedir.

İnsanın doğa ile ilişkisinde, onun tabiata bağımlı bir canlı olması yatmaktadır. Canlı bir organizma olan insan, doğanın koşullarının etkisiyle varlığını hem sürdüren hem de onunla uyumlu bir atmosferde yaşayan dinamik bir varlıktır. İnsanoğlu, içinde var olduğu doğaya hayranlık duyarken aynı zamanda doğal evrim sürecine doğrudan müdahil olarak ekosistemin tahrip edilmesinde büyük rol oynamıştır. Parçası olduğu evrenin dengesini görmezden gelen insanoğlu, onu bireysel ihtiyaçları etrafında şekillendirme yolunu seçmiştir. Özellikle son yıllarda olağanüstü bir artış gösteren çevre problemleri hem günümüz hem de gelecek nesillerin dünyasını tehdit eder hale gelmiştir (Yenigün vd, 2024, s. 5). Özellikle 2014 Hükümetler Arası İklim Değişikliği Paneli (IPCC) sonucunda hazırlanan raporla birlikte

küresel ısınma dünyasında, gelecekte yaşamın giderek zorlanacağı, türlerin büyük çapta yok olup halk sağlığının tehlikeye düşeceği bununla beraber yükselen sular, radyoaktif serpintiler ve artan sıcaklıklarla baş edilecek bir dünya ön görülmektedir (Sezgin, 2022, s. 20). Nitekim doğanın insan eliyle değişimi, binyıllar öncesine dayalı bir tehdit olmasıyla birlikte özellikle dünyanın küreselleşmesinin bir sonucu olarak sanayileşme sonrası hızlanarak artmıştır.

Ekoloji problemlenip tüm insanlığı etkilerken özellikle sanat ve sanatçı için de bu konular önemli bir sorun teşkil etmeye başlamıştır. Bilhassa 1960’lardan günümüze kadar ekoloji eksenli birçok sergi ve proje gerçekleştirilmiştir. Dolayısıyla doğaya insan eliyle verilen yıkımın hızının ve boyutlarının giderek artması ve buna karşı alınacak önlemlerin aciliyeti, sanatın ekoloji ile olan diyalektiğinde, avangart bir dönüşüm sürecine zemin hazırlamıştır. Değişen ve aksiyon gösteren çevre algısı, tabiatın sorunlarını kapsayan kaygılara doğru evrilen, birbirinden farklı sanat yaklaşımlarını da beraberinde getirmiştir (Mamur, 2017, s. 1002). Bu oluşumlar “Ekolojik Sanat, Arazi Sanatı, Yeryüzü Sanatı, Toprak Sanatı, Çevresel Sanat, Hava Sanatı, Green Art, Restoration Art, Ecoventions, Sustainable” gibi isimlendirmelerle tanımlanan sanat anlayışlarının temellerini oluşturmuştur (Karavit, 2008, s. 90). Çeşitli isimler altında temellenseler de sosyal-ekolojik bir bağ çerçevesinde doğanın yıkımına neden olan noktalara dikkat çekmek isteyen ve çevre bilincinin, sanatsal pratiklerle oluşturulmasına zemin hazırlayan bir alan teşkil etmişlerdir.

Farklı terminolojilerdeki pratikler bir yana, ekolojik sorunlara dayalı olası gelecek, öncelikle dünyanın yönetim politikası açısından önleyici gereklilikleri kapsarken çağdaş sanat açısından da sanatçılara yeni zorunluluklar dayatmıştır. Bu zorunluluklar farklı kulvarlarda çalışmalar üreten sanatçıların, bu alandaki projeleri artırması, toplumun dikkatini ekoloji üzerinden yaratılan tehlikeye dikkat çekmesi açısından şüphesiz yarar sağladığı düşünülebilir. Bu projelerden bir tanesi, sanayi kapitalizminin sebep olduğu çevre kirliliğine temas etmek isteyen 1992 tarihli “Kırılgan Ekolojiler” sergisidir. Sergideki çalışmalar, bozulmaya yüz tutan doğanın, tahrip olmuş ekosistemin onarımını ön gören ve böyle bir onarımı hayata geçiren sanatsal bakış açısına atıfta bulunurken restorasyonist eko-estetik bir model ortaya koymayı amaç edinmiştir (Sezgin, 2022, s. 28). Aralarında Joseph Beuys’un Uluslararası Documenta 7 için tekrarladığı “7000 Oaks” (7000 Meşe), Agnes Denes’in “Wheatfield-A Confrontation” (1982), Harrison ikilisinin “Portable Orchard: Survival Piece # 5” (1972-1973) gibi yapıtlarının yer aldığı sergi, sanatsal ve politik bir çevreciliğin ürünü olmasının yanında alternatif mekân arayışını öneren de bir girişimin örneğidir. Dolayısıyla bu tür girişimlerden etkilenen çok sayıdaki sanatçı bu dönemde statükonun simgesi olan müze ve galerilerin modernist ve elitist tavrına tepki olarak alternatif mekân arayışlarına yönelmiştir (Antmen, 2008, s. 251). Özellikle alana eğilimin olduğu dönemlerin en başlarında sanat için rezerve edilen sınırlı iç mekânlardan uzaklaşarak doğaya kaçan sanatçılar, tabiatın kendi içinde barındırdığı raslantısallıklardan yola çıkarak, çeşitli düzenlemeler yapmaya başlamışlardır. Bu anlamda erken dönem çevreci hareketin öncü temsilcilerinden Agnes Denes’in “Wheatfield-A Confrontation” (1982) (Buğday tarlası- bir yüzleşme) adlı projesi, saf doğayı anıtlştırma ve alternatif mekân önerisine örnek olabilecek çarpıcı işlerden bir tanesidir. Şekil 1’de görülen çalışma New York’un finans merkezinin yanında, Dünya Ticaret Merkezinin inşası için ayrılmış kurak bölgede gerçekleşmiştir. Bu toprak kazı alanına, altı ay süresince, sanatçının kendisi ve gönüllülerce buğday ekilerek boş alan bir tarım arazisine dönüştürülmüştür. Sanatçı bu tarladan ortalama 450 kilogram buğday toplarken arazinin saf değerini artırması, sisteme dayalı güçlü bir de paradoks yaratmıştır. Çalışma, sıra dışı bir şekilde kentsel bir arazinin sermayeye alan açma örneğini ön gören bir model olmuştur. Agnes Denes’in Buğday Tarlası insana orijinalin sembolik gücü hakkında bir fikir de vermiştir. Ancak Denes, tasarının faydacı olmasının dışında; toprağın, yeşil alanın yanlış kullanımını ve sadece yer değiştiren inisiyatifi temsil ettiğini ifade etmiştir (Szymczyk & Latimer, 2017, s. 30). Çevreye ve biyolojik geri dönüşüme öncelik veren ilerlemeci proje aynı zamanda politik boyutları olan ekoloji eksenli pratiklerin en çarpıcı örneklerinden biridir.



Şekil 1. Agnes Denes, *Wheatfield- A Confrontation*: Battery Park Landfill, Downtown Manhattan, 1982 (Times, 2018).

Denes'in bu tür tarım modellerinde biyoçeşitliliğe vurgu yapan öteki sanatçılardan farkı: arazide bir adet ürün yetiştirmiş olması ve bilinçsiz olarak, anti-kapitalist bir ruhla muhalif olduğu tarım şirketlerinin metalaşmış tatbiklerine koşut bir tarım tarzını gerçekleştirmiş olmasıdır (Sezgin, 2022, s. 34). Bu tür projelerin artması, kültürlerin dikkatini ve farkındalığını yaşadığımız ekosisteme çekmesi açısından kuşkusuz yarar sağlamaktadır. Fakat bu durum Fransız filozof Ranciere'nin tabiriyle Özgürleşen Seyircinin toplum nezdindeki aklını karıştırmamalıdır. Çünkü yeni sanatı politikleştirme isteği, çok çeşitli strateji ve uygulamalarla tezahür ederken projelerin amaç ve çıktılarına seyirciyi eleştirel gözle bakmaktan alıkoymamalıdır. İzleyenlerin imgeler ve kavramlar tarafından baştan çıkarılmak yerine egemen bir şüpheliğin ifşa ettiği dönemin izleklerini takip etmesinde yarar vardır. Bu noktada Alan Sonfist'in Time Landscape projesinin (Şekil 2 ve 3) ve çalışmanın ele aldığı vaatler incelenebilir.

Güne dair çevresel verileri sömürge öncesi dönemin doğal ortamıyla bütünleştiren Sonfist, New York'un Greenwich Village semtinde bir sokağın köşesine ceviz, meşe gibi türleri içeren ağaçlar dikmiştir. Sömürge öncesi bitki örtüsünün yeniden yapılandırılmasının amaçlandığı bu büyük ölçekli kurgusal korumacılık modeli, bir ekolojiyi tıpkı tarihi bir bina gibi muhafaza ederek kentte yaşayanların bölgenin geçmiş zamanlarla ilişki kurmasını hedef almıştır (Heartney, 1997, s. 15). Fakat bu korumacılık sürdürülebilir olmadığı gibi kendi içerisinde de çelişkiler barındırmaktadır. Çünkü koruma altındaki alan yapay bir çevreyi insani araçlarla kurtarma girişiminin bir örneğidir ve dolayısıyla sürdürülebilir değildir. Öte yandan çevresel değişime ve bilimsel uzmanlığa karşı entelektüel eleştiri ve estetik incelik çevresel bir kapama olarak eleştirilebilir. Bu türden bir geriye dönük restoratif strateji, kaba tabirle yeşilin ötesinin yeniden inşasında Bruna Lator'un şu cümlesi gündeme gelebilir: Eleştirelilik, apaçık görünen bir hakikate direnmeleri, sanatçıları gelecekteki ekolojik krizle ilgili kanıtlanabilir gerçeği kabul etmekten alıkoymalıdır (Latour, 2004, s. 225-248). Lator'un bu sözü sürdürülebilirliği konu edinen böylesi tasarımların kendisinin sürdürülemez olmasının meşruiyetini görmemiz gerektiğine vurgu yapmaktadır. Yakın tarihli bu ekolojik pratikler, çevre tahribatının etkilerine odaklanırken ironik bir biçimde küresel sebepleri göz ardı eden yapay bir restorasyon estetiğine dikkat çekerek çelişkili bir yerde konumlanabilmektedirler.



Şekil 2 ve 3. Alan Sonfist, Time Landscape, New York City, 1965- 1978 (Socratessculpturepark, 2024).

SUNİ DOĞA DÜŞÜNÇESİ

Bugün bir sanatçının üretim pratiği aktivizme ya da salt bir toplumsal araştırmaya eklenilebilmektedir. Bu disiplinlerarası esneklik, özellikle ekolojik konularda artan farkındalık, çevreci eğilimlerin yaratıcı edimle pratiğe dönüşümü ve bunların farklı disiplin alanlarıyla münasebeti doğa, çevre, sürdürülebilirlik vb. kavramların, bu minvalde eğilim gösteren sanatçıların icralarına yansımaktadır.

Ekoloji ekseninde tezahür eden benzersiz projeler ve bu projeleri yapılandıran ideoloji ile sanatçılar, dış mekân-iç mekân diyalektiğini sanatsal pratiğe dökerek yeni bir yaklaşım ortaya koymuşlardır. Roberth Smithson, bu diyalektiği “mekân ve mekân dışı” olmak üzere ikiye ayırmaktadır (Antmen, 2008, s. 254). Burada, galerinin sınırlarını modern dünyayla daha doğrudan bir eleştirel ilişkiye doğru zorlama (Harrison, 2010) söz konusudur. Bununla birlikte ekolojik sanat anlayışı biyolojik, teknolojik, politik ve toplumsal ekolojiler arasında ilişki kuran; mekân ve mekân dışı denip geçilemeyecek bir dizi eko-inşanın gerçekleştirildiği biyotransfer projelerine ilham vermiştir. Galeri veya sergi mekânında yapay bir doğa oluşturma ve koruma girişimini izleyicinin deneyimine sunan pratikler, doğaya ve mekâna ilişkin tabuları tersine çevirmede sıra dışı örneklerdir. Sanatçılar doğadan aldıkları materyalleri (toprak, çim, tohum, ağaç, bitkili toprak vb.) galeri salonunun dört duvarı etrafında farklı bir bağlamda ve sıra dışı yöntemlerle sergilemişlerdir. Bu sıra dışı çalışmalar özgün ekosistem ve suni doğa arasında bağlar inşa edilmesine zemin hazırlayan çağdaş sanat ve ekolojinin birbirini beslediği yaklaşım pratikleridir. Ancak ekoloji odaklı sanatın kimi zaman birbiriyle çelişir yaklaşımlar da barındıran geniş perspektif yelpazesi, karmaşıklaşan bir manzarada sunmaktadır. Örneğin Zero grubunun bir üyesi olan Hans Haacke'nin 1970'li yılların başında tasarladığı “Rhine Water Purification Plant” (Ren Nehri Su Arıtma Tesisi), (Şekil 4) isimli çalışması, yapay bir doğa yaratma modellemesidir.

Almanya'ya kısa bir süre için bir proje üretmesi amacıyla davet edilen Haacke, Ren Nehri'nin bulanık atıklarını arıtmak için filtreli bir sistem kurmuştur. Japon balık türünün hayat sürdüğü yapay havuza teknoloji aracılığıyla arıttığı suyu akıtarak havuzu balıkların yaşayabileceği bir habitata çevirmiştir. Ayrıca ek bir filtreleme sistemi ile fazla suyu müzenin bahçesinin sulaması için kullanmıştır. Bu tesisi Haus Lange Müzesi içerisine yerleştirmiştir. Sanatçı, kurguladığı arıtma tesisi ile nehrin doğal dengesinin bozulmasına dikkat çekmeyi amaçlamıştır. Müzede gerçekleştirilen yapay ekosistem bozulmanın nedenlerine temas ederken, toplumun farkındalığını da doğaya verilen zarara ve bölgenin ekoloji yönetimine çekmeyi başarmıştır. Ancak kurulum restorasyonist eko-estetik yaklaşıma özgü yerel ve yüzeysel bir onarım değildir (Sezgin, 2022, s. 39). Bu tür bir proje toplumun dikkatini çevreye ve olası tehditlere odaklaması açısından kuşkusuz yarar sağlamıştır. Fakat, hem tepki oluşturma sorumluluğunu bilimsel uzmanlığa bırakmaması hem de sürdürülebilir olmayışı projenin hedefine dair bir paradigma yaratmıştır. Devamında, mevcut sanatsal pratiğin vaatleri ve ekolojinin ona sunacağı imkanların izini sürerken, temsilin karmaşıklığının aciliyeti gözden kaçırılmaktadır. Öte yandan entelektüel eleştiri ve incelik eleştirelilik uğruna yaklaşan ekolojik krizle ilgili kanıtlanabilir gerçeği görmekten alıkoyarken (Sezgin, 2022, s. 22) etkinlikleri veya projeleri finanse eden şirketlerin ne kadar çevreci olduğu manzarayı karmaşıklaştırabilmektedir.



Şekil 4. Hans Haacke, Rhine Water Purification Plant, 1972 (Sezgin, 2022).

Ekolojik tartışmalara ilgi duyan bir başka sanatçı ise etkileşimli projeleriyle tanınan Amerikalı Vaughn Bell'dir. Sanatçının ekolojik bakış açısıyla kişiye özel ürettiği tavandan sarkan bitki dolu şeffaf kutular seyirciye farklı bir bakış açısı sunar. (Şekil 5-6-7) İzleyiciler bu bitki dolu odalara kafalarını sokabiliyorlar onların kişisel odacıklı biyosferleri sahiplenmesine olanak tanır. Bazıları bir kişilik bazıları, üç kişilik biyosferler birden fazla kişiye yapay bir doğayı deneyimleme imkânı sunmaktadır. Bell'nin eserlerinin pek çoğunda insanlar, orijinal doğanın görüntüsünü, kokusunu ve hissiyatını yakından deneyimleyebilirken bu suni yaşam alanlarına 'kişisel biyosferler' denilebilir. Sanatçının kişisel biyosferleri, kamusal alandaki parklarda faaliyet gösteren yapay bir doğa oluşturma planının minyatür birer varyasyonudur. Bell'in kendi söylemine göre biyosferler; orijinal ekolojik sistemin kaba bir benzeridirler (Brown, 2014, s. 203).

Bu çerçevede, kendisini çevre sanatçısı olarak konumlandıran Bell'in çalışmalarındaki ekolojik denge vurgusu ve kullandığı söylemde temsilin karmaşıklığı gözden kaçırılmamalıdır. Sanatçının doğal ekosistemin bir kısmını suni bir ortama nakil ederek uyumlandırma çabalarında bir kavram sorunu ortaya çıkmaktadır. Hali hazırda engebeli bir alanda faaliyet gösteren ekolojik sanatta, sanatçının yeni bir doğa yaratım fantezisi, orijinal ekosistem üzerinde bir hakimiyet çabası olabilir mi? sorusunu akla getirir. Brown'a göre bu sorunun cevabı: Bu işler yaşadığımız doğal tabiat üzerinde hem hâkimiyet kurma çabası hem de onun korunmasını üstlenme ihtiyacımıza hitap etmektedir. Birbirine ters amaçlar içeren çatışmalı durum, sürekli bir gerilim yaratmaktadır (Brown, 2014, s. 203). Vaughn Bell'in hem eleştirel hem gerçekçi hem de ütopyacı sanat pratiği burada eko-estetik polimat karakterini gösteriyor. Nitekim sanatçının tasarımı ya da benzer içerikli projeler, gelecekteki olası ekolojik krizi toplumsal, psikolojik ve çevresel örüntüde, çoğul düşünmemiz gerektiğine vurgu yapan, ilerlemeci sanatsal söylemlerdir.



Şekil 5, 6 ve 7. Vaughn Bell, One Big House, 2009 (Vaughnbell, 2024).

Geniş çaplı ekolojik pratikler genel olarak serbest bir çevresel aktivizmle bağdaşabilir. Özellikle 1970'ten sonra devam eden doğanın nesneleştirilmesi ve yerinden edilerek, kabaca tüm biyolojik organizmaların ve doğal ortamın sağlığının görmezden gelinişi çevrecilikle taban tabana zıt bir kulvarda evrilmiştir. Nitekim yakın dönemli ekolojik eksenli pratiklerden bazıları çevre ve sürdürülebilirlik kavramlarına çelişkili bir perspektiften bakmaktadır. Örneğin Şekil 8'de görülen Henrik Håkansson'un 2006 yılında sergilediği "*Fallen Forest*" adlı yapıtı, bir sergi mekânının ortasına ormandan alınan yaşayan bir bitki örtüsü kesitinin yerleştirilmesinden oluşmaktadır.

Sanatçı mekânı bitki yetiştirme ışıklarıyla donatırken, yana doğru çevrilmiş 16 metre karelik yağmur ormanının bir kesitini sergilemiştir. Doğal ortamın bir uzantısının gerçekleştirilmeye çalışıldığı salonda, organik büyüme ve mimari tasarımın eklemlendiği bir algı yaratılmıştır. Håkansson'ın çalışması, yapay bir doğanın estetiğini ortaya koyarken insan ve tabiat arasındaki ilişkiye dair bir yorum serbestliği de tanır. Ancak, bu yeniden düzenlenmiş kurulumda ağaç, yapay aydınlatmanın parıltısı altında büyümeye zorlanmıştır. Doğal bitki örtüsü orijinal ekosisteminden koparılıp yapay bir adada mahsur kalmış izlenimi vermiştir. Kavramsal olarak doğanın yer değiştirmesi yoluyla bir bakımdan dışarıda olması gerekeni içeriye taşıma temasını kronolojik ölçekte irdeleyen Håkansson'ın çalışmasının çevreci olması ve beraberindeki üretim biçimi ekoloji karşıtı bir paradoks yaratabilir. Toplumun ekosisteme doğrudan veya dolaylı olarak verdiği zararı ve çevre bilincini oluşturma amaçlı olan bu türden sanatsal projelerin tam da eleştirdikleri şeyin eleştirisini sergilemeleri; yaklaşan ekolojik

krizi kabul etmekten alıkoyabilir. Bu bakımdan tasarımların veya projelerin ele aldığı kavramların bağlamlarına derinlemesine bakmak gerekir.



Şekil 8. Henrik Håkansson, Fallen Forest, 2006 (Nyakultursoren, 2024).

Håkansson'un çalışmasına benzer bir modellemede, yer değiştirme fantezisiyle yola çıkan ve yeni bir doğa yaratma düşüncesine dikkat çeken Slovak sanatçı Roman Ondak'ın Şekil 9'da görülen tasarımıdır. Ondak'ın "Döngü" isimli bu çalışması, 2009 Venedik Bienalinde yer almıştır. Çalışma izleyenlere, ekoloji ve sanat arasındaki ilişkinin sorgulandığı bir boyut sunar. Sanatçı, doğada olma deneyimini sergi mekânına taşımıştır.

Sanat ile ilişkili bir alana girerken genellikle, gündelik gerçekliği geride bırakır ve bu alanda geçerli olması beklenen görüntüleri görmek olağan kabul edilir. Ancak Venedik Bienalinde Slovak Pavyonuna giden yoldan geçip, mekâna girildiğinde alanın dışarı mı? içerisi mi?, gerçek mi yapay mı?, hangi bölgeye, hangi kulvara ait? vb. pek çok soru ve kavram bulanık kalmıştır. Dışarıdaki orijinal doğa görüntüsünün, içeride suni olarak devam ettirilmesini amaçlayan Ondak, doğal ortamından kopardığı bitki örtüsünden bir kesiti heykelsi bir görüntünün arkasında seyirciye sunmuştur. Döngü, alternatif bir doğa düşüncesinin iz düşümüdür.



Şekil 9, 10 ve 11. Roman Ondak, Döngü, Çek ve Slovak Pavyonu, Venedik Bienali, 2009 (Contemporaryartlibrary, 2024).

Disiplinlerötesi ekolojik yaklaşımlar amaçlarını, öznel ve toplumsal problemlerin karmaşıklıklarından alır. Sanatçılar alan dışı olan başlıklarda sorumluluk alacak şekilde çalışmalarını genişletmek ve yaratıcılığın getirdiği tatminlerden vazgeçerek katkı sağlayıcı bir aktivizme yönelebilirler. Bunun bir örneği, yükselen iklim krizinden ve gezegenimizin ekosisteminin kırılganlığı mevzusunda, artan toplumsal farkındalıktan ilham alarak iş üreten Harrison ikilisidir. Newton ve Helen Mayer Harrison tarafından tasarlanan "Portable Orchard: Survival Piece # 5" isimli çalışma 1972'de Walker Art Center'da izleyicisiyle buluşmuştur. Çalışma, sekoya ağacından üretilen altıgen şeklindeki 12 adet kutuya dikilmiş narenciye ağaçlarından oluşmaktadır. Bu ağaçlar limon, ıhlamur, portakal, kamkat, mandalina ve avokadodan oluşmuştur. Müzenin sekizinci katı boyunca uzanan yapay ışık sistemlerinin altındaki canlı narenciye ağaçlarından oluşan bu enstalasyon, bir narenciye bahçesinin yapay bir ortamda yetiştirilmesinin iz düşümüdür. Proje, sanayinin hızla gelişimi sonucunda organik tarım

uygulamalarının geçerliliğini yitirdiği ve olası tehlikelerin göz ardı edilemeyeceği ütopyik bir gelecekte sürdürülebilir bir tarım modeline olan ihtiyacı sorgulamıştır. Bu hareket, “Banliyöler ve sanayinin etkisi altında yok olan meyve bahçeleri ve tarım arazilerinden geriye kalan Orange Country’deki son portakal bahçesi” (Harrison, 2010)’ne dair pragmatik bir çalışma örneğidir. Portable Orchard, çevresel bozulma karşısında hayatta kalma alternatifini izleyiciye sunarken belli sınırlar altında koruma altına alınan saf doğanın anıtsallaştırıldığı ekolojik faydacı bir tasarımıdır. Gelecekte uygulanabilmesi için ayrıntılı projeleri oluşturulan çalışma için Helen Harrison: Bir tür olarak hayatta kalmak için, bir noktada kendi yiyeceğimizi nasıl yetiştireceğimizi ve kendimize nasıl bakacağımızı öğrenmemiz gerekecek. Bunun ne anlama geldiğini araştırmaya başladık sözlerini kullanmıştır (Harrison, 2010). Harrison ikilisinin çalışması, kendi yiyeceğimizi evlerimizde yetiştirmek zorunda kalacağımız kıyamet gibi bir geleceğe vurgu yaparken, biyoçeşitliliği ve toplum olarak topyekün bilinçlenmeyi destekleyen düşüncelerle işbirliği diyaloglar başlatılması açısından da bir zemin hazırlamaktadır.



Şekil 12. Helen Mayer Harrison ve Newton Harrison, “Portable Orchard: Survival Piece # 5” (Sezgin, 2022).

SONUÇ

1960’lardan itibaren ivme kazanan ekolojik konuların farkındalığında kamuoyunu bilinçlendirme amaçlı yöntemlerin söylemleri farklılaşmıştır. Çevresel bilinci artırmada ana akım medya, bilimsel yazın, belgesel filmlerin konsantresinin yanı sıra çağdaş sanatın üstlendiği rol, toplumun dikkatini gelecekteki olası ekolojik tehlikelere çekmesi açısından şüphesiz yarar sağlamıştır. Öte yandan sanatla uğraşanların ekolojiyi konu edinmiş projeleri ve sergilerinde orijinal ekolojik sistemin kaba bir benzerini sergi mekânlarında oluşturma ve koruma girişimleri rahatsız edici bir çelişkiyle yüzleşmiştir. Sanatçılar, ekolojik köklere ait izlerin yok oluşunun açtığı boşluğu kurgusal bir korumacılık modeli ile çözümlenmeyi amaçlasalar da bitkilerin doğal ortamından taşınarak yerinden edilmesi bir sorgulamayı gerekli kılmaktadır. Bu yapay oluşumlar kelimenin dar ve kaba anlamıyla doğal olarak atfedilemezler. Çevrecilik söylemiyle sunulan sanatsal pratikler organik olanı belli sınırlar altında koruma altına alarak saf doğayı anıtsallaştırırken, galerilerin steril olmayan havalandırmaları, sürdürülemez teknolojinin kullanımı, doğaya uygun olmayan malzeme ve katalog basımı için bırakılan karbon ayak izi gibi parametreler bu temsilin karmaşıklığına eleştirel bir gözle bakmayı gerekli kılmaktadır. Ancak yakın tarihli bu pratiklerin hedef ve sonuçlarındaki çelişkiye rağmen bunlar doğaya dair yapısal bozulmanın sebeplerine dikkat çekmesi, sorunu hemen çözemese bile problemi işaret etmesi anlamında çözüme ışık tutabilir. Aynı zamanda bu deneysel metodolojiler, estetik kılıflı ve yeşil görünümlü ekolojik tasarımlarla pragmatik çevre sanatının niyetini ve hedefini sorgulamada ayırt edici olabilir.

KAYNAKÇA

Antmen, A. (2008). *Sanatçılardan yazılar ve açıklamalarla 20. yüzyıl batı sanatında akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Brown, A. (2014) *Güncel sanat ve ekoloji*, (E. Gözgülü ve Y. Adam, Çev.) İstanbul: Akbank Kültür ve Sanat Dizisi, Lal Yayınları.

Contemporaryartlibrary. (2024,06,01). Roman Ondak, <https://www.contemporaryartlibrary.org/project/roman-ondak-at-czech-and-slovak-pavilion-venice->

5971

Eleanor H. (1997), *The Garden in the Machine: The Time Landscapes of Alan Sonfist*, Alan Sonfist: History and the Landscapes, 15.

Harrison C. ve Wood, P. (Ed.). (2011). *Sanat ve kuram 1900- 2000 değişen fikirler antolojisi*. İstanbul: Küre Yayınları.

Harrison. (2010), Harrison studio, Erişim: 20.06.2024.
https://www.theharrisonstudio.net/?page_id=214,

Karavit, C. (2008). *Doğadaki iz: yeryüzü sanatı*. İstanbul: Telos Yayıncılık.

Latimer, Q., Szymczyk, A. (Ed.). (2017). *Documenta 14: Daybook*. Munich: Prestel Verlag.

Latour, B. (2004). Why has critique run out of steam? From matters of fact to matters of concern *Critical Inquiry* 30, sayı 2, kış 225-248.

Mamur, N. (2017). Ekolojik sanat: çevre eğitimi ile sanatın kesişme noktası, *Mersin Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, Cilt/13, Sayı:3, S. 1000-1016.

Matilsky, B. (1992). *Environmental art: new approaches to nature” fragile ecologies: contemporary artists interpretations and solutions*. New York Rizzoli, 36.

New York Times. (2018, 06,14). Agnes Denes, <https://www.nytimes.com/2018/06/14/t-magazine/agnes-denes-art.html>

Nyakultursoren. (2024, 07,5). Henrik Håkansson, <https://www.nyakultursoren.se/?cat=113>

Saehrendt, S., Kittl, S.T. (2009). *Bunu ben de yaparım! modern sanat kullanma kılavuzu* (Çev. Yılmaz, Z. A.) Sanat ve Kuram Dizisi: 33, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Sezgin, E. (2022). *Sanat ve ekoloji; sanat, yaşam, üretim*, Derleyen: Eda Sezgin Çev: Merve Tokmakçıoğlu, Eda Sezgin, İletişim Yayınları.

Socrates Sculpture Park (2024, 06, 23). Alan Sonfist, <https://socratessculpturepark.org/artist/alan-sonfist/>

Woolf, V. (1956). *Mr. Bennett and Mrs. Brown*. The Captain’s Bed and Other Essays New York: Hacourt Brace.

Whitney Amerikan Sanat Müzesi. (2024, 06, 28). Survival piece # 5, portable orchard: <https://whitney.org/exhibitions/portable-orchard>

Vaughnbell. (2024, 06, 28). Vaughn Bell, <https://www.vaughnbell.net/one-big-house.html>

Yenigün, İ., Ok, G., Gülerce, H., Teker, E., Koçakoğlu, H. (2024). “Göçmen ve yerel çocuk resimlerinde metaforik çevre algısının analizi”, *Uluslararası Güzel Sanatlar Eğitimi Araştırmaları Dergisi*, 7(1), 1-20.