

1960’lardan Günümüze Doğa ve Sanat: Kavramsal ve Estetik Yaklaşımlar¹

Begüm Mütevellioğlu²

Özet

1960’lardan bu yana, hızlanan sanayileşme, teknolojik gelişmeler ve artan ekolojik krizlerin etkisiyle sanat ve doğa arasındaki ilişki köklü dönüşümler geçirmiştir. Bu dönemde ortaya çıkan yeni toplumsal hareketler, ekolojik bilinci siyasi ve kültürel söylemlere taşımış, Antroposen kavramı ise insan faaliyetleri ile doğal çevre arasındaki karmaşık ilişkiyi yeniden değerlendirmek için önemli bir çerçeve sağlamıştır. Bu bağlam çerçevesinde, bu çalışmanın amacı, çeşitli sanatsal uygulamaların bahsi geçen koşullara nasıl tepki verdiğini ve çağdaş sanatta doğa algısını nasıl yeniden şekillendirdiğini incelemektir. Araştırmada tarihsel ve karşılaştırmalı bir analiz benimseyerek, 1960’lardan günümüze kadar sanatsal uygulamaların evrimi izlenmektedir. Feminist düşünce ve ekolojik felsefe gibi disiplinler arası perspektiflerden yararlanılarak geleneksel resim ve heykel kategorilerine meydan okuyan kavramsal sanat, performans, enstalasyon ve çevresel uygulamalar değerlendirilmektedir. Geçici, organik ve dayanıklı olmayan malzemelerin, ekolojik kırılganlığın metaforları olarak nasıl kullanıldığına ve bu tür stratejilerin insan merkezci paradigmaları nasıl sorunlaştırdığına dikkat çekilmektedir. Bulgular, bu uygulamaların tüketim, metalaştırma ve kurumsal güç temalarıyla eleştirel bir şekilde ilgilendiğini ve böylece doğayı temsil etmek için tarihsel olarak kullanılan sembolik çerçevelerin yetersizliğini ortaya çıkardığını göstermektedir. Çalışmada yerleşik metaforları yeniden üretmek yerine, insan ve insan dışı yaşam arasındaki bir arada yaşama ve karşılıklı bağımlılığı vurgulayan alternatif ifade biçimleri sunulmaktadır. Sonuç olarak, bu çalışma 1960’lardan bu yana sanatsal üretimin sadece ekolojik kaygıların bir yansıması olarak değil, aynı zamanda Antroposen çağında insan-doğa ilişkisini eleştirmek, yansıtmak ve yeniden tasarlamak için aktif bir alan olarak da işlev gördüğünü göstermektedir.

- 1 Yazarın “Günümüz Sanatında Botanik Kullanımı (2023)” başlıklı Sanatta Yeterlik Eser Metni çalışmasından türetilmiştir.
- 2 Dr. Öğr. Üyesi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, begum.mutevellioğlu@msgsu.edu.tr, 0000-0003-4186-3497

1. Giriş

Yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren, endüstriyel ve teknolojik gelişmeler hız kazanarak maddi çevreyi ve sosyal yapıları yeniden şekillendirmiştir. Bu hızlı büyüme dönemine, doğal kaynaklar üzerinde ek baskı yaratan ve üretim ve tüketim modellerinde köklü dönüşümleri tetikleyen hızlı nüfus artışı eşlik etmiştir. Yirminci yüzyılın ortaları, daha sonra ekolojik sistemler ve insan sağlığı için zararlı olduğu tespit edilecek olan malzemelerin büyük ölçekte üretilmeye ve tüketilmeye başlanmasıyla mevcut gidişatta önemli bir dönüm noktası olmuştur. Bu kategorideki malzemelerin yaygınlaşması, sadece günlük yaşamda yapay nesnelerin çoğalmasını hızlandırmakla kalmamış, aynı zamanda insan faaliyetleri ile doğal ekosistemler arasındaki temel kopukluğu da şiddetlendirmiştir. Bunun sonucunda yüzyılın ikinci yarısında ekolojik bozulma hızlanmış ve küresel boyutlarda çevre krizlerine yol açmıştır. Bu krizler arasında iklim değişikliğinin kritik bir şekilde negatif yönde ilerlemesi, geri dönüşü olmayan çevre kirliliği ve karbon ayak izinin katlanarak artması da yer alır. Bu gelişmeler, endüstriyel modernite ile ekolojik kırılganlığın iç içe olduğunu ortaya koymuş ve sürdürülebilirlik, sorumluluk ve insan-doğa ilişkilerinin geleceği ile ilgili önemli soruları gündeme getirmiştir. Bu konular o günden bu yana siyasi ve kültürel söylemlerin merkezinde yer almaktadır.

1970'ler ve 1980'ler boyunca sosyal hareketlerin etki alanı kültürel ve politik söylemi şekillendirmede belirleyici aktörleri ortaya çıkarmış ve bu yönelimler özellikle sanayileşmiş ülkelerde giderek güç ve görünürlük kazanmıştır. Bu hareketler, mevcut değer sistemlerine alternatif olarak konumlanır. Onları daha önceki işçi temelli veya sınıf odaklı mücadelelerden ayırmak için, Almanya ve İsviçre gibi ülkelerdeki akademisyenler ve yorumcular bunlara “Yeni Sosyal Hareketler” adını vermeye başlamıştır. Bu başlık altında, sivil ve taban örgütleri, feminist ve alternatif kolektifler, ekolojik kampanyalar ve nükleer karşıtı aktivizm gibi çok çeşitli girişimler gruplandırılmıştır (Sonderegger, 2001, aktaran Kılıç, 2002, s. 96).

Bu hareketlerin etki alanının öne çıkan temel aracı, egemen kurumlar tarafından genellikle gizlenen veya ihmal edilen sorunları belirlemek, kamuoyuna duyurmak ve bunları sorunlaştırmak ve böylece yeni kamu bilinci biçimleri geliştirmektir. Bunlar arasında çevre hareketi özellikle açıklayıcı bir örnek teşkil etmektedir. “Endüstri toplumunda gelecek kaygısı, çevrenin kirlenmesi, savaş, ekonomik sorunlar, işsizlik vs. gibi olumsuzluklar bireyi karamsarlığa itmektedir. Bu kaygılar çevre hareketi, anti nükleer hareket gibi sosyal hareketlerle bireyleri yeni arayışlara yöneltmiştir” (Kılıç, 2002, s. 97–106).

1980'lere gelindiğinde, endüstriyel üretim, teknolojik genişleme ve kentsel büyümenin negatif etkileri ekoloji bağlamında arzulanmayan dönüşümler yaratmıştır. Çevresel koşullar, giderek geri döndürülemez bir hale doğru hızla bozulmuştur. Bu durum, Antroposen veya İnsan Çağı terimleriyle kavramsallaştırılmıştır. Bu dönem, kentleşme, ekolojik bozulma ve kolektif insan faaliyetlerinin Dünya'nın ekolojik sistemlerini kalıcı olarak değiştirdiği kabulü ile tanımlanmaktadır. Antroposen, Kuvaterner Dönemin (2,6 milyon yıl öncesinden günümüze) üçüncü aşaması olarak nitelendirilir ve toplu insan faaliyetlerinin gezegende önemli bir değişime yol açtığı noktayı ifade eder. Birçok bilim insanı, Antroposen Çağı'nın Holosen Çağı'nın (11.700 yıl öncesinden günümüze) ardından gelmesi ve yaklaşık 1950'den itibaren başlaması gerektiğini öne sürmüştür. Bu terim, 1980'lerin sonunda Amerikalı biyolog Eugene Stoermer tarafından ortaya atılmış ve 2000 yılında Hollandalı kimyager ve Nobel ödüllü Paul Crutzen tarafından popüler hale getirilmiştir. Bu terim, insan etkisinin boyutunu vurgulamaktadır. 2008 yılına gelindiğinde, İngiliz jeolog Jan Zalasiewicz ve meslektaşları, bu terimin resmi bir jeolojik dönem olarak tanınmasını önermişlerdir (Rafferty, 2020). Bu çağdaki insan etkisinin belirlenmesi ve kabulü, günümüzde hem evrensel hem de sanatsal olarak yeni bir dönemin habercisi sayılmaktadır.

Medyada yer bulduğu haliyle *uyarıcı bir çağrı* rolünün ötesinde, Antroposen terimi önemli disiplinler arası değişimleri tetiklemiştir. En azından, bu durum, insan faaliyetlerinin gezegen üzerindeki değişiklikleri büyük ölçüde hızlandırdığına dair yaygın bir anlayışın oluşmasına katkıda bulunmuştur ki, yeni bir jeolojik tanımlama gerekmektedir. Modern insan-merkezciliğin kökenleri Rönesans hümanizminin yükselişinde ortaya çıkmış olsa da Antroposen, bu geleneğin normalleştirdiği insan kibrini de aşan bir nitelik sergilemektedir. Akla yatan bir seçenek, Antroposen'in başlangıcını, büyük karbon ve metan emisyonlarının atmosferi değiştirmeye başladığı Sanayi Devrimi ile imlemektir. Buna karşılık, Hiroşima ve Nagazaki'ye atom bombası atıldığı 1945 yılının, bu olayların derin ve geri dönüşü olmayan küresel dönüşümleri tetiklediği için daha önemli bir dönüm noktası olduğunu öne sürenler de olmuştur. Sonuç olarak, Antroposen terimi, insanlığın benzersiz yıkıcı kapasitesini açık bir şekilde ifade etmektedir. Bu fenomen, insanlık bu bağlamda birincil düşman olarak tasvir edildiği için, insan merkezci bir bakış açısı olarak yorumlanamaz. Tersine, Antroposen dönemi yaygın bir utanç, kayıp ve suçluluk duygusuyla birlikte gelir (Aloi, 2021, s. 10-11).

2. 1960 Sonrası Dönemde Kavramsal Dönüşümler ve Sanatsal Uygulamalar

1960'lı yılları takiben, insan varoluşu, zamansallık ve maddi koşulların yeniden düşünülmesi, sanatta köklü kavramsal değişimlere yol açmıştır. Bu yeni yönelim, istikrarlı maddi sonuçlardan ziyade sanatsal süreçleri ve fikirleri ön plana çıkararak *şimdinin* aciliyetine vurgu yapılmasını teşvik etmiştir. Antroposen kavramının ortaya çıkmasından önceki yirmi yılı ele alırsak, sanat nesnesinin maddi bir varlık olarak gerekliliğinin çoktan sorgulanmaya başladığı açıktır.

Düşüncenin ön plana geçtiği bir sanat pratiğinin etkileri yoğun bir biçimde hissedilmeye başlayınca, yapıtın maddi varlığı ve biçimi etkisini büyük ölçüde yitirmiştir [...] Sanatçının bedenini kullanarak gerçekleştirdiği performans ya da “happening” (oluşum) türünde gösteriler; resim ve heykel gibi geleneksel türlerin ötesinde uzanan enstalasyon ya da “environment” (çevre) türünde düzenlemeler; galerinin ve müzenin hem fiziksel, hem ideolojik sınırlarını aşmak adına açık alanlarda ve doğada gerçekleştirilen arazi, toprak, çevre sanatı türünde projeler ve benzeri sanatsal ifadeler; izleyiciyi estetikten önce zihinsel bir algılama sürecine çağırması bakımından, ‘kavramsalcılığın’ sınırları içinde değerlendirilebilir (Antmen, 2012, s. 193).

Bu yeniden yönelim, siyaset, toplum, ekoloji ve felsefe ile ilgili eleştirel söylemlerin sanatsal üretimi derinden etkilediği 1960'ların daha geniş entelektüel iklimini de yansıtıyordu. Sonuç olarak, sanatçılar dar tanımlı estetik kaygıların ötesine geçmiş ve sanatı ekolojik sorumluluk, sosyal eleştiri ve ideolojik sorgulama için bir araç olarak yeniden hayal etmişlerdir. Bu değişimi somutlaştıran en önemli hareketlerden biri, 1960'ların başında dönemin aktif öncü hareketlerinden biri olarak ortaya çıkan Fluxus olmuştur. Bu hareket, sanatın doğası gereği tamamen estetik değil, sosyal bir olgu olduğu yönündeki radikal anlayışını dile getirerek, sanatın özerkliğinin ortadan kalkmasını vurgulayan LEF gibi bazı Sovyet kültür hareketleriyle aynı çizgide yer almıştır. George Maciunas (1931–1978) öncülüğünde Fluxus'un merkezi New York olur, 1963 yılında, kolektifin anti-ticari, disiplinler arası ve sanatsal pratiğin demokratikleşmesine olan bağlılığını özetleyen bir belge olan Fluxus Manifestosu ile de idealleri kodlanmıştır.

“Maciunas, (Antmen, 2012, s.208) Fluxus'u kendi yayınları, galerisi, ortak yaşam alanları ve tüm sanatçıların anonim birer Fluxus işçisi olarak rol alacağı bir kolektif haline getirmeye çalışmıştır” (s. 208). Sanatın bu radikal yeniden kavramsallaştırılması, bireysel sanatçı kültürünü altüst etmeyi ve bunun yerine iş birliğini, kolektif kimliği ve sanat ile gündelik yaşam arasındaki sınırların bulanıklaşmasını vurgulamayı amaçlıyordu.

Fluxus'un gündemindeki temel ilkelerden biri, aşırı insan tüketiminin neden olduğu kaynak tükenmesini önlemektir. Üyeler, sanatın israfı üretim döngülerine katkıda bulunmaması, bunun yerine hem insanlara hem de çevreye faydalı olacak şekilde işlev görmesi gerektiğini savunuyorlardı. Buna göre, sanat eseri olarak üretilen her nesne, insanlar veya doğa için yararlı bir işleve sahip olmalı ve sadece sanatçı ile koleksiyoncu arasında alınıp satılan yararsız bir meta olarak var olmamalıydı. Bu tutum, sanatın metalaştırılmasına doğrudan bir meydan okumaydı ve 1960'lar ve 1970'lerde kamuoyunun bilincine girmeye başlayan daha geniş ekolojik endişeleri yansıtıyordu.

Bu anlamda Fluxus, sadece bir sanat hareketi olarak değil, aynı zamanda endüstriyel modernite ve kapitalist değişim sistemlerine yönelik bir eleştiri olarak da işlev görmüştür. Sanatı koleksiyon nesnelerine indirgemekle mücadele eden Fluxus, estetik, politika ve ekolojinin kesişim noktasında konumlanmış ve sürdürülebilirlik ve sanatsal pratiğin etik sorumlulukları hakkında daha sonra ortaya çıkacak tartışmaları öngörmüştür.

Evrensel bir yaratıcılık dürtüsünü harekete geçirerek gerçek bir toplumsal dönüşüm yaratabileceğine inanan Beuys, Fluxus'un temel ilkelerini adeta kişiliğinde barındıran bir sanatçıdır. 1960'ların başında Nam June Paik ile tanıştıktan sonra Fluxus etkinlikleri kapsamında çeşitli performanslar gerçekleştiren sanatçı, birer ritüele dönüştürdüğü performanslarında sanatın bir süreç olduğu düşüncesini yansıtmış, biyolojiden botaniğe, tarihten felsefeye uzanan ilgi alanlarından beslediği derslerini ve konferanslarını da birer sanat eylemi olarak düşünmüş ve yaşamıştır. [...] Beuys'un birçok yapıtında 'süreçsellik', bizzat kullandığı malzemeler üzerinde kimyasal reaksiyonlar, renk değişimleri, çürüme, kuruma gibi çeşitli fiziksel süreçlerle simgelenmiş, sanatçı bu bağlamda "Süreç Sanatı"nın da öncüleri arasında gösterilmiştir (Antmen, 2012, s. 206,207).

Beuys, kendi döneminde günümüzde olduğu kadar yankı yaratmasa da çevreci kimliğini vurguladığı pek çok proje gerçekleştirmiştir. Bunun bir örneği, 1982'de Kassel'de başlatılan ve daha sonra başka yerlerde de tekrarlanması hedeflenen 7.000 Meşe projesidir.



Resim 1. Joseph Beuys, 7000 Meşe için ilk ağacı Almanya'nın Kassel kentindeki Fridericianum Müzesi önünde dikerken, 1982.

Sanatçı 7000 Meşe'nin günlük çalışmayı, insanların yaşamını kapsayan bir heykel olduğunu ve sanatın genişletilmiş tanımı olarak adlandırdığı kavramı, sosyal heykel sanatını örneklendirdiğini belirtir. Tüm Kassel halkının ağaç dikerek heykelin oluşumuna katılması amaçlanmıştır. Büyüyüp gelişen ağaçlarla heykel, sürekli değişim halinde olan, zamana temellenmiş bir heykeldir. Beuys'un seçtiği ağaçların %60'ını meşe oluştuyordu. O, meşe ağacını özellikle seçmişti. Çünkü bu, büyümesi yavaş gelişen ve uzun bir zamana yayılan bir türdü. Ağaçların geri kalanını ise Kestane, Karaağaç, Alıç, Keçiboynuzu, Akasya, Akçaağaç, Ceviz gibi 15 farklı tür oluştuyordu (Joseph Beuys ve 7000 Meşe, 2014).

Bu projenin önemi, günümüzde çağdaş ekolojik söylem bağlamında anlaşılmaktadır.

Yirminci yüzyılın çeşitli sosyal hareketleri arasında, ekolojik hareket, özellikle toprak verimliliğinin azalması, su rezervlerinin tükenmesi ve hava kirliliğinin artmasının etkisiyle, kadınların özgürleşmesi ve LGBTQIA+ haklarını savunan hareketlerle birlikte öne çıkmıştır. Bu gelişmeler tek başına anlaşılamaz; aksine, çağdaş siyasi gündemler ve mevcut partilerin

çevre stratejileriyle (ya da bunların yokluğuyla) derin bir şekilde iç içe geçmiştir. Göktolga'nın vurguladığı gibi, "Ekolojik hareket, ekolojik siyasete doğru genişlemiştir. Bu genişleme, hareketin kendi içerisinde yeniden tanımlamalara, hareket içi tartışmalara yol açarken, diğer taraftan ekolojik bilincin yükselmesinde önemli katkılar sağlamışlardır" (2013, s. 128).

Ekolojik aktivizmin yükselişi ve konsolidasyonu, doğal sistemlere insan müdahalesinin daha geniş bir şekilde kabul edilmesi olarak da yorumlanabilir. Bu çerçevede, sanayileşmeye verilen önem, doğal çevrenin telafisi olmayan dönüşümler geçirdiğini göstermektedir. Ekolojik kaygıların siyasi arenaya dahil edilmesi, yerleşik parti yapılarının bu talepleri etkili bir şekilde ele almadaki başarısızlığıyla birleşince, Yeşil partilerin ortaya çıkması için verimli bir zemin oluşturmuştur. "Yeşil partilerin ortak özellikleri; güçlü ekolojik ve anti-nükleer düşünceye dayanma, Üçüncü Dünya'yla bütünleşmeyi öngörme, çok taraflı silahsızlanma talepleri, sol kanat eşitlikçi temayül, katılımcı parti örgütlenmesi olarak belirtilebilir" (Müler-Rommel, 1989, s. 8, aktaran Göktolga, 2013, s. 133).

Bu siyasi ve kültürel iklimde Joseph Beuys önemli bir figür haline gelmiştir. 1979'da Alman Yeşil Partisi'nin kurucu üyesi olarak hem uluslararası tanınmış bir sanatçı hem de ekolojik konuların açık sözlü bir savunucusu olarak ikili bir rol üstlenir. Bu bakımdan Beuys, ekolojik bilinci sadece sanatsal pratiğine entegre etmekle kalmayıp, bunu siyasi sorumluluk alanına da genişleten çağdaş sanatçıların sembolik örneklerinden biri olarak öne çıkmaktadır.



Resim 2. Lawrence Weiner, Water Made It Wet (Su Onu Islattı), metin temelli kavramsal çalışma, 1998, Lofoten, Norveç.

Bu dönemin bir diğer önemli kavramsal sanatçısı olan Lawrence Weiner, süreç temelli üretim peşinde koşmuş ve *Statements* (1969–1972) adlı eserinde endüstri/makine, doğa ve sanatın kesişim noktasında görüşlerini dile getirmiştir. Bu çalışmada, endüstriyel ve mekanik kirliliğin kaçınılmaz olduğunu ve sanatçıların bu konuda suç ortakları olduğunu kabul etmeleri gerektiğini savunur. Eğer sanatsal üretim çevreye verilen zararı daha da artırmaktan başka bir şey yapamıyorsa, sanatçılar bunu bırakmaya hazır olmalıdır. Weiner'e göre;

Sanayi ve sosyoekonomik mekanizma çevreyi kirliliyor ve sanatçı daha fazla pisletmeye mecbur kaldığı zaman sanat yapılmaz olacak. Eğer dünyanın fiziksel yönlerine kalıcı bir damga bırakmadan sanat yapamıyorsanız, o zaman belki de sanat, yapmaya değer bir şey değildir. Bu anlamda, doğada bulunan, insan varoluşunun sürdürülmesi için zorunlu olmayan ekolojik etkenlere verilecek herhangi bir kalıcı zarar, insanlığa karşı işlenmiş bir suçtur. Çünkü sanatçıların başka insanlar için yaptığı sanat hiçbir zaman insanlara karşı kullanılmamalı, sanatçı bir sanatçı olarak konumunu bırakmak ve bir tanrı konumu almak istemiyorsa. Bir sanatçı olmak diğer insanlara en az zararı vermek demektir (Harrison & Wood, 2011, s. 941).

1970'lerde ayrı bir sanat türü olarak kabul edilmeden önce Fluxus'un deneysel çerçevesi içinde ortaya çıkan performans sanatı, sanatçıların insan vücudu, teknoloji ve ekolojinin kesişim noktalarını sorguladıkları eleştirel bir araç haline gelmiştir. Geleneksel sanat biçimlerinin maddi nesnelerle sınırlı olmasının aksine, performans sanatı bedeni hem araç hem de mesaj veren bir unsur olarak ön plana çıkarmış ve böylece miras alınan estetik kategorileri istikrarsızlaştırmıştır. Bu uygulama, sanatçıların insanlığın doğa ile olan faydacı veya yıkıcı ilişkileri, teknoloji ve sanayileşmenin bedensel varoluşla olan iç içe geçmesi ve daha geniş ekolojik, etik, genetik ve eko feminist kaygılar hakkında acil sorular sormasına olanak tanımıştır. Geçicilik, anlık olma ve sürece dayalı olması nedeniyle performans sanatı, sanat ve yaşam arasındaki ayrımı bulanıklaştırarak, nihayetinde Çevre Sanatı'nın ortaya çıkmasına ve sağlamlaşmasına katkıda bulunmuştur. Sanatçıların felsefe, sosyoloji, feminizm ve çevre çalışmaları ile ilgilenmeye başlaması, bu uygulamaları meşrulaştırmak ve çağdaş ekolojik ve politik söylemlerle olan uyumunu vurgulamak açısından önemlidir.

Bu bağlamda, Ana Mendieta (1948–1985) önemli bir figür olarak öne çıkmaktadır. Mendieta, *Silüeta* serisinde (1973–1977) kendi bedenini toprak, kaya, çimen veya su gibi doğal ortamlara yerleştirerek, insan kimliği, maneviyat ve maddi doğanın birbiriyle bağlantılı olduğunu vurgulayan geçici

izler yaratmıştır. Çalışmaları sürgün, cinsiyetli bedenleşme ve ritüelleştirilmiş aidiyet konularını ele alırken, aynı zamanda insan varlığı ile ekolojik süreçler arasında sembolik ve içgüdüsel bir diyalog kurar. Silueta serisi, performans sanatının politik kimlik, mistik maneviyat ve çevre bilinci arasındaki bağlantıda nasıl işleyebileceğini özetler. “Performanslarını gerçekleştirirken yararlandığı Küba’daki Afrika kökenli Santeria dinine ait kültürel ritüeller de bunu pekiştirir. Kum, toprak, yosun, ağaç gövdeleri gibi doğada var olan malzemeleri kullanarak bedeninin yeryüzünde izini-silüetini bırakmasını sağlarken aynı zamanda seçtiği bu doğal malzemeler aracılığıyla bedeni, toprak ile daha organik bir iletişime geçmiş olur” (Oktay, 2023, s. 652).



Resim 3. Ana Mendieta, Tree of Life (Yaşam Ağacı), performans, 1976

1960’ların sonlarında İtalya’da ortaya çıkan ve 1970’ler boyunca etkisini sürdüren neo-avant-garde Arte Povera hareketi de sanatsal pratik, maddiyat ve doğa arasındaki ilişkiyi radikal bir şekilde yeniden düşünmeyi önermiştir. Fakir sanat olarak dilimize çevirilen Arte Povera, geleneksel sanatsal medyanın kalıcılığını ve değerliliğini kasıtlı olarak reddederek, geçici, gündelik ve genellikle atık malzemeleri tercih etmiştir. Hareket,

anti-form stratejilerini kavramsal titizlikle bir araya getirerek, deneyseelliği, süreci ve yerleşik estetik geleneklerden kurtulmayı öncelikli hale getirmiştir. Toprak, bitkiler, taşlar, paçavralar ve endüstriyel kalıntılar gibi dayanıklı olmayan, organik ve inorganik *atık* malzemeleri kullanarak, Arte Povera sanatçıları modern endüstriyel toplumların doğasında var olan tüketim ve atık döngüleriyle yüzleşirler.

Arte Povera'nın pratiği, doğal süreçleri gözlemlemek, vurgulamak ve hatta taklit etmek için tasarlanmış mekâna özgü müdahaleleri içermektedir. Büyüme, çürüme, buharlaşma veya entropiyi içeren enstalasyonlar, normalde gizli kalan fenomenleri görünür kılar ve böylece sanatsal odağı insan ve doğa arasındaki kırılğan ve karmaşık ilişkiye yönlendirir. Böylelikle Arte Povera, tüketim kültürünün bir eleştirisi ve doğanın dayanıklılığı, geçiciliği ve dönüştürücü kapasitesinin şiirsel bir keşfi olarak konumlanır.

Bu akımın heterodoks özellikleri bir grup sanatçı tarafından örneklenmektedir. Gerilim, enerji ve yerçekimini görselleştirmek için su, plastik ve sebzeleri kullanan Giovanni Anselmo, pamuk, demir, kahve, ahşap, taş, ateş, çuvalar, bitkiler ve canlı hayvanlarla ortamlar sahneleyen Jannis Kounellis, barınak gibi temel insan ihtiyaçlarına atıfta bulunmak için neon, elektrik ve toprağı kullanan Mario Merz, yeniden işlenmiş teneke, pelüş ve saman kullanarak flora ve faunayı çağrıştıran eserleriyle Pino Pascali, süreç temelli enstalasyonlarında duman, buz ve tütünle çalışan Pier Paolo Calzolari, buharlaşma, basınç, ısı ve yoğuşmayı kullanırken izleyicilerin fiziksel varlığını malzeme olarak ele alan Gilberto Zorio bunlardan bazılarıdır (Antmen, 2012, s. 215). Arte Povera, yirminci yüzyılın malzeme uygulamalarının çeşitlendirilmesine yaptığı katkı ve malzemelerin biyolojik ve kimyasal süreçlerini izleyicilere anlaşılır kılma becerisiyle dikkat çekicidir. Bazen yarı bilimsel yöntemler benimseyen sanatçılar, insanın doğaya verdiği zarara eleştirel bir bakış açısı getirmiştir. Endüstriyel ve doğal maddelerin deneysel bir şekilde bir araya getirilmesi, sık sık *yeni doğa* kavramını ön plana çıkarmış ve enstalasyon sanatının ilk dalgasını öncüllemiştir.



Resim 4. Pier Paolo Calzolari, *Il mio letto così come deve essere* (Benim Yatağım Olması Gerektiği Gibi), 15 x 176.5 x 120 cm, pirinç, stabilize yosun ve bronz harfler, 1968, White Cube

Arte Povera'nın malzemeye yaklaşımını daha iyi anlamak için Germano Celant'ın aşağıdaki açıklamasına bakılabilir:

...Hayvanlar, bitkiler ve mineraller sanat dünyasında rol alır. Sanatçı onların fiziksel, kimyasal ve biyolojik imkânlarına bağlanır ve yeniden dünyadaki şeylerden bir şeyler yapma ihtiyacını, sadece canlı varlık olarak değil, büyüülü ve muhteşem işlerin üreticisi olarak da hissetmeye başlar. Sanatçı-simyacı canlı ve nebati maddeyi büyüülü şeylere dönüştürür, şeylerin kökünü keşfetmeye çalışır, böylece onları yeniden bulmaya ve övmeye çabalar. Fakat onun eserinin kapsamında, doğanın bir tasviri ya da temsili için, en basit maddi ve doğal öğelerin (bakır, çinko, toprak, su, nehir, kara, kar, ateş, çimen, hava, taş, elektrik, uranyum, gök, ağırlık, yerçekimi, yükseklik, büyüme vb.) kullanımı yoktur. Bunun yerine onun ilgisini çeken şey keşif, ortaya çıkarma, doğal öğelerin büyüülü ve muhteşem değerinin canlandırılmasıdır. Basit yapısı olan bir organizma gibi, sanatçı kendisini ortamla karıştırır, kendisini gizler, şeylere açık kapısını genişletir. Sanatçının temasa girdiği şey yeniden ele alınmamıştır; ona ilişkin bir yargı dile getirmez, ahlaki ya da toplumsal bir yargı aramaz, onu yönlendirmez. Onu üstü örtülü ve çarpıcı bir halde bırakır, doğal olaydan töz çıkartır – bir bitkinin büyümesi, bir mineralin kimyasal tepkimesi, bir nehrin hareketi, karın, çimenin ve toprağın hareketi, bir ağırlığın düşüşü- canlı şeylerin muhteşem örgütlenişini yaşamak için onlarla özdeşleşir (Harrison & Wood, 2011, s. 945).



*Resim 5. Mario Merz, Foresta con video sul sentiero (Yol Üzerindeki Video ile Orman),
Değişen ölçülerde yerleştirme; metal yapı, cam, taş, dallar, video monitörü, 1995,
Fondazione Merz*

Enstalasyon sanatının *ikinci dalgası* olarak kabul edilebilecek yaklaşımlar, 1960'lardan itibaren ekolojik bilincin artan etkisinin şekillendirdiği Çevre Sanatının daha geniş kapsamı içinde ortaya çıkmıştır. 1960'lar ve 1970'lerde sanat hareketlerinin yaygınlaşması, sergi yapımının sınırlarını benzeri görülmemiş boyutlara genişletmiştir. Bu bağlamda, ağaçlar, yapraklar, su birikintileri, toprak veya kum birikintileri gibi doğal ve geçici unsurlar galeri mekânlarına giderek daha fazla girmeye başlamıştır. Bu malzemelerin kullanılması, sınıflandırma konusunda yeni zorlukları ortaya çıkarmış ve geleneksel sistemlerin, ortaya çıkan uygulamaların radikal melezliğini açıklamakta yetersiz kaldığını göstermiştir. Kategorilerin genişlemesi ve bulanıklaşması, resim ve heykelin özelliklerini aşan kavramsal çalışmalarda özellikle belirgin hale gelmiştir. 1980'lere gelindiğinde, sanatsal yaklaşımların, tanımların ve tematik yönelimlerin çoğalması o kadar yaygın hale gelmiştir ki, belirsizlik ve heterojenlik artık istisna değil, çağdaş üretimin belirleyici özellikleri olmuştur. Bir zamanlar yardımcı olarak kabul edilen geçici nesne, artık eserin kendisinin kurucu ve kalıcı bir bileşeni olmuştur. İki boyutlu formatlardan üç boyutlu enstalasyonlara, videoya ve performansa kadar çeşitli medya türlerinde, bu dönemin sanatı, yerleşik disiplin sınırlarını sürekli olarak aşmıştır. Bu eğilimler, özgünlüğe ve disiplinler arasıyla değer verirken, süreci, tekniği ve kavramsal anlamı ön plana çıkarmıştır. Sonuç, çeşitlilik ve karmaşıklıkla ayırt edilen, genellikle ilk bakışta anlaşılması zor olan, ancak daha derin yorumlama olanakları sunan bir eserler bütünüdür.

Bu deneysel ortamda, sistemlerin eleştirildiği ve kurumsal yapıların sorgulandığı işler önemlidir. Bu bağlamda, sistem eleştirisini ön plana çıkaran keskin müdahaleleriyle tanınan Hans Haacke önemli bir figür olarak ortaya çıkar. Sık sık ekolojik hareketler ve Land Art ile ilişkilendirilen Haacke, doğal ve sosyal süreçlerin birbiriyle bağlantısını ele alan eserler üretirken, aynı zamanda kültürel kurumların ekonomik ve politik temellerini de mercek altına alır. Haacke, *politik sanatçı* etiketini reddetse de pratiği, sabit bir malzeme repertuarına bağlılık ile değil, değişen sosyal ve tarihsel koşullara duyarlı uyum yeteneği ile düşünülmelidir. “Haacke’nin erken dönem eserleri, cam bir kutu içinde yoğunlaşma yaratmak gibi, kendi içlerinde kapalı sistemlerin üretilmesini içerir. Bu erken dönem eserleri, 1960’ların ortalarında ortaya çıkan ve geleneksel modernist uygulamalardan uzaklaşmasıyla karakterize edilen daha geniş bir uluslararası hareketin parçasıdır. Ancak yıllar ilerledikçe, sanatı giderek daha politik hale gelmiş ve odak noktası doğal sistemlerden sosyal sistemlere kaymıştır” (Harrison&Wood, 2011, s. 978).

Haacke’nin teorik yönelimi, çeşitli karmaşık sistemler arasındaki benzerlikleri vurgulayan Ludwig von Bertalanffy’nin Genel Sistem Teorisi (1968) tarafından önemli ölçüde şekillendirilmiştir. Haacke, Bertalanffy’nin *sistem estetiği* ifadesiyle, bilim, toplum ve doğanın örgütsel mantıkları arasındaki paralellikleri vurgulamak istemiştir. “Bu kavram sadece sanatta değil, çevresel ekoloji, toplumsal ekoloji ve insan ruhunun ekolojisi arasında benzerliklerin görülebildiği Guattari’nin felsefesinde de yankı bulmaktadır” (Gentili, 2016, s. 4, atıfta bulunulduğu gibi). Çalışmalarını böyle sistemik bir çerçeveye oturtarak Haacke, estetiğin geleneksel sınırlarını aşarak daha geniş ekolojik, sosyal ve kurumsal dinamikleri ele alır ve böylece pratiğini sanat, teori ve siyasetin kesişim noktasına yerleştirir.



Resim 6. Hans Haacke’nin Berlin Federal Meclisi’nin iç avlusundaki “Nüfus” enstalasyonu, 2000.

Haacke'nin, Senatör Jesse Helms, koleksiyoncu Charles Saatchi ve Metropolitan Sanat Müzesi gibi tanınmış şahsiyetleri ve yerleri hedef aldığı bilinmektedir. Stallabrass (2020), sanat alanına kurumsal müdahalenin, tarihsel olarak gizlilik anlaşmaları ve diğer yasal mekanizmalarla korunarak nispeten belirsiz bir durumda var olduğunu, Haacke tarafından sansürlenmiş eserlerin, zaman zaman bu gizli aleme kısa süreli bir bakış sağladığını öne sürmüştür. Ayrıca Stallabrass, petrol şirketlerinin müzeleri kullanarak marka imajlarını güçlendirmeye çalışırken, aynı zamanda çevre felaketlerine yol açan madencilik faaliyetlerinde bulunduklarını da iddia etmektedir. Ayrıca, bazı sanatçıların müzelerde gerçekleştirdikleri eylemlerle bu uygulamalara nasıl tepki verdiklerini de incelemektedir (s. 125). Örneğin, "Liberate Tate kolektifi hem yaratıcı hem de hayli ses getiren protesto performansları düzenlemiştir; bunlardan birinde, Tate bünyesindeki Turbine Hall'a, müzeye bağışlanmak üzere devasa bir türbin kanadı sokarlar. Müze bu protestoları bastırmakta zorlanır ve nihayet BP'yle olan uzun süreli iş birliğine son vermek zorunda kalır" (Stallabrass, 2020, s. 129-130)

Bu eylemler günümüze kadar devam etmiş, iklim aktivistleri müdahalelerini kültürel otoritenin en görünür sembolleri olan müzelere ve sanat eserlerine yöneltmeye başlamıştır. Vandalizm olarak kınanan ya da meşru protesto stratejisi olarak savunulan bu tekrarlanan eylemler, sanat kurumları ile kurumsal sponsorluk arasındaki tarihsel karmaşıklığa mütemediyen temas etmektedir. Özellikle petrol şirketleri ile çevre tahribatı ile sık sık suçlanan diğer çok uluslu kuruluşlar, uzun süredir müzeleri ve kültürel platformları kamuoyundaki imajlarını güçlendirmek ve faaliyetlerini meşrulaştırmak için kullanmaktadır. Bu çerçevede, sanat alanları çevreye karşı sorumluluk, kültürel meşruiyet ve kurumsal güç gibi konuların kesiştiği bir savaş alanı haline gelmektedir.

Sanatın süregelen metalaştırılması, bu tartışmalara paralel ve eşit derecede tartışmalı bir boyut katmaktadır. 1960'larda güçlü bir şekilde ortaya çıkan ve yirmi birinci yüzyıla kadar devam eden bu fenomen, sanatın üretimini, dolaşımını ve algılanışını temelden yeniden şekillendirmiştir. Giderek finansal varlıklar ve yatırım araçları olarak işlev gören sanat eserlerinin piyasa değerindeki katlanarak artışı, sanatın sosyal rolünün ve eleştirel kapasitesinin aşınmasıyla ilgili tartışmaları yoğunlaştırmıştır. Sanat eserlerinin meta haline gelmesi, onların sembolik, estetik ve etik işlevlerinin yerini spekülasyon ekonomilerine bırakma riskini beraberinde getirmiştir. Buna karşılık, çok sayıda sanatçı kurumsal çerçeveleri sorgulayarak, geleneksel hiyerarşileri altüst ederek ve kasıtlı olarak geleneksel sanatsal kuralları çiğneyerek bu eğilime direnmiştir. Onların çabaları, özgünlüğü, yaratıcılığı ve ifade özgürlüğünü korumakla kalmayıp, sermayenin yaygın etkisine karşı eleştiri ve direnişin

bir mekânı olarak sanatın potansiyelini geri kazanma girişimlerini de temsil etmektedir.

Marcel Broodthaers (1924–1976) bu konuda önemli bir örnek teşkil etmektedir. 1968 yılında, ününü pekiştiren bir eser üretir.



Resim 7. Marcel Broodthaers, Musée d'art moderne, Département des Aigles (Modern Sanat Müzesi, Kartallar Bölümü), 1968-1972

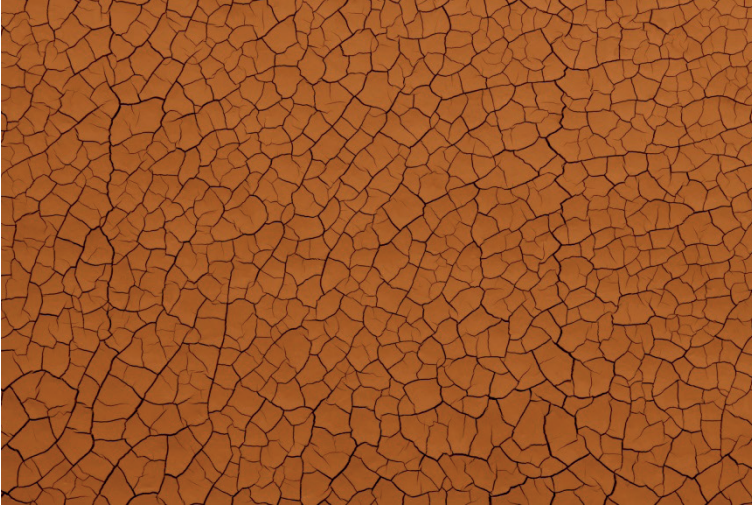
“Musée d'art moderne, Département des Aigles”, Broodthaers'in Brüksel'deki kendi dairesindeki bir yerleştirmeden 1972 yılında Kassel'de yapılan Documenta sergisine dek birkaç yerde görüldü. Çeşitli yüksek sanat ve popüler kültür kaynaklarından alınmış kartal imgelerinden oluşan bu çalışma, sınıflandırma yordamları, sözgelimi müze gibi kurumların kültür ürünlerini tüketim için çerçevelemesi gibi yordamlar üzerine kasten istemsiz ama çok geniş bir düşünmeyi yansıtıyordu (Harrison&Wood, 2011, s. 980).

3. Doğa, Anıtsallık ve Kamusal Alan

Yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren, yeni kavramların geliştirilmesi ve ifade edilmesi, sanatsal pratiğin genişlemesinde önemli bir rol üstlenmiştir.

Bu dönem, yerleşik yaratıcılık paradigmalarını sorgulayan ve disiplinler arası sınırları aşarak sanatsal ifadenin kaynaklarını genişleten hareketlerin yaygınlaşmasıyla imlenir. Aynı zamanda, sanat, genellikle *sanatın sonu* ve onun yerini neyin alacağına dair spekülasyonlar şeklinde ifade edilen, ontoloji ve telos gibi temel sorularla sürekli meşgul olmakla tanımlanır olmaya başlar. Bu değişen entelektüel manzara içinde, Andy Goldsworthy, sanatçı yaratıcılığının temel alt tabakası olarak yeryüzünü ve doğayı kullanan bir yaklaşımı somutlaştıran örnek bir figür olarak öne çıkmaktadır (İlden & Tufan, 2020, s. 69).

Goldsworthy, pratiği doğrudan doğal çevrelerle etkileşime dayanan bir sanatçıdır. Dallar, yapraklar, taşlar ve toprak gibi malzemeleri kullanarak, geçiciliği ve dönüşümü vurgulayan, kasıtlı olarak geçici olan eserler üretir. Çim, karahindiba çiçekleri veya dikenler ve ağaç dallarından oluşan karmaşık düzenlemelerden oluşan mimari ve heykelsi formları, doğada var olan büyüme, çürüme ve yenilenme döngüsünü yansıtır. Bu şekilde Goldsworthy'nin sanatı, maddi yaşam döngülerinin estetik deneyimden ayrılamaz olduğunu vurgulayarak doğayı hem araç hem de konu olarak sunar.



Resim 8. Andy Goldsworthy, Red Wall (Kızıl Duvar), kil, 2025

Buna karşılık, Alman sanatçı Isa Genzken'in çalışmaları, tamamen doğal süreçlerden çok mimari, kentsel alan ve doğa arasındaki karşılıklı ilişkiler üzerine odaklanır. Bu yönelim, onun doğal çevre ile daha dolaylı ama yine de güçlü bir diyalog kurmasını sağlar. 1980'lerden bu yana Genzken, büyük ölçekli açık hava heykelleri içeren çok disiplinli uygulamalar yapar ve burada doğayı kasıtlı olarak ölçülü bir biçimsel dil ile ifade eder. Anıtsal *Rose* serisi,

bu yaklaşımı örneklemektedir. Seride üç versiyon bulunmaktadır ve bu versiyonlar, evrensel bir doğa sembolünü kullanarak çağdaş kültür üzerine eleştirel bir bakış sunmaktadır.



Resim 9. Isa Genzken, Rose II (Gül II), 1097,3 x 289,6 x 106,7 cm, paslanmaz çelik, alüminyum ve lake, 2007

Rose'un üç versiyonu arasında koleksiyoncu Frieder Burda'nın siparişi üzerine yapılan *Rose I* (1993), sanatçının Amerika Birleşik Devletleri'ndeki ilk kamuya açık enstalasyonu olan *Rose II* (2007) ve Manhattan'daki Zuccotti Park'ta yer alan *Rose III* (2016) bulunmaktadır. Bu motifin farklı bağlamlarda tekrarlanması, eserin hem estetik bir nesne hem de kavramsal bir araştırma olarak ikili işlevini vurgulamaktadır. Genzken, güzellik, kırılganlık ve geçicilikle evrensel olarak ilişkilendirilen bir sembol olan gülü kullanarak, estetik ideallerin geçiciliğini, organik büyüme ile yapay yapı arasındaki diyalektiği ve insanların doğa ve güzellikle ilişkilerinin öznel yollarını araştırır. *Rose II* ile ilgili olarak Genzken, "New York'un heykel ile doğrudan bir bağı olduğunu" belirterek, kentin "olağanüstü bir istikrar ve sağlamlığa" sahip olduğunu belirtmiştir (Neuendorf, 2018).

Genzken, bu tür eserler aracılığıyla gülü sadece süs amaçlı bir form olarak değil, doğa, kent yaşamı ve kültürel sembolizm arasındaki daha geniş gerilimleri sorgulayabileceğimiz bir mercek olarak konumlandırır. Goldsworthy'nin çalışmaları gibi, Genzken'in çalışmaları da yirminci yüzyılın sonu ve yirmi birinci yüzyılın başındaki sanatçıların doğayı hem malzeme hem de fikir olarak yeniden kavramsallaştırma biçimlerini vurgular ve ekolojik farkındalığı çağdaş sanatın daha geniş söylemi içine yerleştirir.

1980'lerde öne çıkan sanatçı kuşağının önde gelen isimlerinden Jeff Koons da reklam, eğlence ve tüketim kültürünün görsel ifadelerine yaptığı atıflarla tanınır. Guggenheim Bilbao Müzesi'nin önüne kalıcı olarak yerleştirilen büyük ölçekli kamu heykeli *Puppy*, bu stratejinin bir örneğidir. Anıtsal boyutlardaki bu eser, süslemeli gösteriş ile anıtsal formu harmanlayarak, on sekizinci yüzyıl bahçe tasarımının estetik geleneklerini anımsatır. Isa Genzken'in anıtsal *Roses* eseri gibi, Koons da *Puppy* ile izleyicilere huzur, istikrar ve güven veren bir iyimserlik atmosferi yaratmak istediğini belirtmiştir.

İlk olarak 1992'de Kassel'deki Documenta 9'da sergilenen eser, iki farklı versiyonda üretilmiştir; bunlardan biri Guggenheim Bilbao Müzesi'nin girişinde sergilenmeye devam etmektedir. Yaklaşık 12,4 × 8,3 × 9,1 metre boyutlarındaki heykel, toprakla kaplı çelik bir iskeletten oluşur ve üzerinde beyaz, kırmızı, turuncu ve pembe tonlarında petunyalı, begonyalı, krizantemler, mavi ageratımlar ve kırmızı ve pembe renklerde sardunyalı olmak üzere yirmi yedi türden 17.000 canlı çiçek bulunmaktadır. İlk bakışta devasa formu, piramitleri koruyan sfenks benzeri bir figürü çağrıştıran, başka bir bakış açısıyla ise arkasındaki anıtsal mimariyi basit bir köpek kulübesi ölçeğine indirger.

Koons'un sanatsal metodolojisinin belirleyici özelliği, radikal büyütme tekniğini kullanmasıdır. Bu teknik, burada canlı çiçeklerle kaplı devasa bir köpek yavrusu figüründe kendini gösterir. Bu yaklaşım, doğal ve sanatsal bağlamlarından koparılmış kitsch nesneleri sahiplenme ve onları yeni anlam çerçevelerine yerleştirme stratejisini yansıtır. *Puppy*'de kitsch unsur, duygusalılık ve romantik çağrışımlar uyandıran yarı doğal bir deri ile yeniden kaplanmıştır. Geleneksel kitsch imgeleri genellikle yapay, seri üretilmiş plastik çiçeklere dayanırken, Koons bunları kasıtlı olarak canlı bitkilerle değiştirerek beklentilerin tersine bir etki yaratır.



Resim 10. Jeff Koons, Puppy (Yavru Köpek), 1240 x 830 x 910 cm, paslanmaz çelik, toprak ve çiçekli bitkiler, 1992, Guggenheim Bilbao Müzesi.

Puppy gibi çiçek enstalasyonlarında, kullanımlarının ötesinde bitkiler, özellikle ağaçlar, farklı kültürler ve tarihsel dönemler boyunca sanatsal uygulamalarda merkezi konumunu korumuştur. Ağaçlar, insan dışı yaşam formları arasında kültürel anlamın en zengin unsurlarından birini oluşturur. Uzun ömürlülükleri, dikey büyümeleri ve kalıcı varlıkları, onları insan varlığı için güçlü metaforlar haline getirir ve aynı anda bilgi, yaşam ve sürekliliğin sembolleri olarak işlev görmelerini sağlar. Ağaç biçimleri bu nedenle edebiyat, mitoloji ve sanatta “bilgi ağacı” veya yaşam alanı ve aidiyetin işaretçileri olarak görünürler ve insan vücuduyla olan yapısal benzerlikleri genellikle bir akrabalık ve özdeşleşme duygusu uyandırır.

Louise Bourgeois’nın eserlerinde erkek ve kadınlar ağaçları kucaklayan şekilde tasvir edilirken, Ana Mendieta veya Shirin Neshat’ın eserlerinde kahramanlar ağaçlarla birleşmiş şekilde tasvir edilir, Pipilotti Rist’in eserinde sanatçı kendisi ağacın içine girer (Fischer, 2015, aktaran Aloj, 2019, s. 69). Rist’in Apple Tree Innocent On Diamond Hill (2003) adlı eserinde, Protestan yetiştirilme tarzından kaynaklanan ikilemler -suçluluk ve arzu,

zevk ve kayıp masumiyet- ön plana çıkar. Kompozisyon, bir perdenin önüne asılmış altı metrelik ağaç dallarından oluşur ve dallardan sarkan, kumaşın üzerine gölgeler düşüren nesneler ev içi arzuları temsil eder. Enstalasyon çok sayıda çağrışım uyandırsa da sembolizmi belirsiz kalmaktadır (Kitsune Studio, FACT, 2023).



Resim 11. Pipilotti Rist, Apple Tree Innocent On Diamond Hill (Elmas Tepesi'nde Elma Ağacı Masumu), video yerleştirme, 2003

Sembolizm, tarihsel olarak dünyayı anlamak için temel bir insan aracı olarak hizmet etmiştir. Sembolizm, dünyayı anlatma işlevinin ötesinde, insan dışı yaşamı değerlendirme biçimimizi koşullandırmada neredeyse bilinçsiz roller oynayabilir ve böylece bu yaşamları doğrudan etkileyebilir. İnsan faaliyetlerinin ekolojik sistemler üzerindeki derin, öngörülemeyen ve zararlı etkilerini kabul eden bir kavram olan Antroposen bağlamında, sembolizmin işlevini incelemek ve özellikle bitki sembolizmini karakterize eden antropomorfizmin dayattığı kısıtlamaları ayırt etmek zorunludur. Klasik antropomorfik sembolizm, ağaçları ve diğer bitki örtüsü biçimlerini insan dürtülerinin abartılı ifadeleri olarak indirger ve böylece sanat yoluyla *bitki olmanın* ne anlama gelebileceğini keşfetme olasılığını ortadan kaldırır. Amaç, sanatı bitkilerle olan ilişkimizi yeniden değerlendirmek, daha doğrusu bu gezegende uyumlu bir arada yaşama potansiyelini kavramsallaştırmak için bir araç olarak kullanmaktır (Aloi, 2019, s. 69–70).

Sonuç

1960'lardan bu yana sanat pratiklerinin incelenmesi, sanat ve doğa arasındaki karşılaşmanın, biçimsel yeniliklerin metodik bir anlatısı olarak değil, modernitenin değişen koşullarını ve ekolojik krizi yansıtan karmaşık bir kavramsal yeniden yönlendirme süreci olarak anlaşılması gerektiğini

açıkça ortaya koymaktadır. Bu yönelimden varılan sonuç, yirminci yüzyılın sonları ve yirmi birinci yüzyılın başlarında sanatın, ekoloji, politika ve kültürel üretimle ilgili tartışmalarda giderek daha fazla önemle ve özenle kendini tekrar tarif ettiği ve doğaya karşı kuvvetli bir ilginin ve onunla ilgili kaygının ortaya çıktığıdır. Sanat, yalnızca estetik sınırlar içinde faaliyet göstermek yerine, endüstriyel toplumun çelişkileri, ekosistemlerin kırılganlığı ve insan merkeziliğin sembolik sınırlarının görünür hale getirilebileceği ve tartışmaya açılacağı bir alan haline gelmiştir.

Bu dönemin en önemli katkıları arasında, malzemenin, süreçlerin ve bağlamların yeniden tanımlanması yer almaktadır. Organik, geçici veya dayanıklı olmayan unsurların yapıta dahil edilmesi, sanat eserinin geleneksel ontolojisini istikrarsızlaştırmakla kalmamış, aynı zamanda büyüme, çürüme, dönüşüm gibi doğal döngülerin ritimlerini anlam yaratmanın ayrılmaz bir parçası olarak ön plana çıkarmıştır. Böylece sanatçılar, kalıcılık ve meta değerinin fetişleştirilmesine direnerek, sanatın çevresiyle iç içe geçmiş canlı bir sistem olarak işlev görebileceğini öne sürmüşlerdir. Bu tür uygulamalar, sanatta ekolojik düşüncenin temsil ile sınırlı olmadığını, yöntem, araç ve kurumsal eleştiriye de uzandığını ortaya koymuştur.

Bir diğer önemli sonuç ise, sanatın disiplinler arası perspektifler arasında arabulucu rolüne işaret etmesidir. Ekolojik felsefe, feminist eleştiri ve sistem teorisinden yararlanarak, sanatsal uygulamalar daha geniş kültürel ve entelektüel değişimleri öngören yeni disiplinler arası biçimleri oluşturmuştur. Bu disiplinler arası, sanat alanını zenginleştirmekle kalmamış, aynı zamanda sosyal, doğal ve sembolik sistemlerin birbirine bağlılığını anlamak için araçlar da sağlamıştır. Bu sayede sanat, Antroposen'e ilişkin daha derin bir farkındalığa katkıda bulunmuştur ve bunu tamamen bilimsel bir kavram olarak değil, etik ve politik bir yanıt gerektiren kültürel bir koşul olarak yapmıştır.

Bulgular ayrıca sanatın köklü iktidar yapılarını sorgulama potansiyelini de vurgulamaktadır. Tüketim, metalaştırma ve kültürel kurumların sömürücü sistemlerle olan suç ortaklığıyla yüzleşerek, sanatsal uygulamalar kültürün ekolojik krizle ne ölçüde ilişkili olduğunu ortaya koymuştur. Ancak eleştiri ile yetinmek yerine, alternatifleri hayal etmek için insan ve insan dışı alanlar arasında bir arada yaşama, karşılıklılık gibi kavramsal alanlar açmışlardır.

Sonuç olarak, 1960'lardan bu yana sanatsal üretimin yeniden değerlendirilmesi, sanatın ekolojik kaygıları yansıtmının ötesine geçtiğini göstermektedir. Sanat, baskın paradigmaları sarsabilen ve kırılgan ekosistemlerde yaşamak için yeni hayaller ortaya koyabilen aktif bir müzakere, eleştiri ve icat alanı haline gelmiştir. Bu anlamda sanat,

Antroposen'in koşullarını yansıtmakla kalmaz, aynı zamanda dayanıklılık ve yeniden inşa etmenin kültürel pratiği olarak da işlev görür. Gelecekteki araştırmalar, yeni teknolojilerin, iş birliklerinin ve yerli epistemolojilerin sanatın ekolojik boyutlarını nasıl yeniden şekillendirdiğini inceleyerek bu araştırmayı genişletebilir. Daha geniş anlamıyla, sanat, eleştirel ve sorumlu bir şekilde uygulandığında, sürdürülebilir ve adil bir gelecek inşa etmek için vazgeçilmez olan kültürel dönüşümleri teşvik etme kapasitesine sahiptir.

Kaynaklar

- Aloi, G. (ed.), (2019). *Why look at plants? The botanical emergence in contemporary art* içinde, Leiden: Brill Rodopi.
- Aloi, G. (2021). Editorial. *Uncontainable Natures. Antennae* 54(1), 10-11.
- Antmen, A. (2008). *Sanatçılardan yazılar ve açıklamalarla 20. yüzyıl batı sanatında akımlar*. (4. Baskı). (2012). İstanbul: Sel.
- Gentili, G. (2016). *Ecology and Economics in the Art of Hans Haacke. In what ways do ecology and economics inter-relate in Hans Haacke's work from the 1960s onwards?* static1.squarespace.com (27.05.2023).
- Göktolga, O. (2013). Yeni siyaset ve ekolojik hareketler. *Birey ve Toplum*, 3(5), 127- 136.
- Harrison, C. & Wood, P. (2011). *Sanat ve kuram 1900-2000 değişen fikirler antolojisi*. (Sabri Gürses, Çev.) İstanbul: Küre
- İlden, S.Y. & Tufan, M. (2020). Andy Goldsworthy eserlerinde kendiliğindenlik olgusu. *Sanat Dergisi*, (36), 63-76. <http://doi.org/10.47571/ataunigsfd.791962>
- Joseph Beuys ve 7000 Meşe. *ders BELGELİĞİ*. Erişim 21 Eylül 2025, (<https://dersbelgeligi.wordpress.com/hakkinda/yazilar/joseph-beuys-ve-7000-mese/>) (2.04.2014).
- Kılıç, S. (2002). Çevreci Sosyal Hakların Ortaya Çıkışı, Gelişimi ve Sona Ermesi Üzerine Bir İnceleme. *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, 57(02). https://doi.org/10.1501/SBFder_0000001747
- Kitsune Studio (t.y.). *Apple tree innocent on diamond hill (2003)*. EACT. <https://www.fact.co.uk/artwork/apple-tree-innocent-on-diamond-hill-2003> (15.05.2023).
- Neuendorf, H. (2018, 18 Eylül). Isa Genzken's monumental steel rose rises in Zuccotti park—just in time for the 10-year anniversary of the financial crisis. *Artnet News* <https://news.artnet.com/art-world/isa-genzken-zuccotti-park-1350389> (29.05.2023).
- Oktaş, G. (2023). Doğada heykelleşen beden: Ana Mendieta'nın Silüeta Serisi. *Anadolu Üniversitesi Sanat & Tasarım Dergisi*, 13(2), 649–659.
- Rafferty, J. P. (2020, 28 Mart). *Anthropocene epoch*. *Encyclopedia Britannica*. <https://www.britannica.com/science/Anthropocene-Epoch>. (14.06.2022).
- Stallabrass, J. (2020). *Çağdaş sanat: bir tarihçe* (Esin Soğancılar, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Görsel Kaynaklar

- Resim 1. Beer, G. (1982). *Joseph Beuys plants the first tree for his artwork 7000 Oaks in front of the Fridericianum Museum, Kassel, Germany* [Fotoğraf]. E. M. de Wachter, *Seeds of Change. Tate Etc.*, Sayı 52 içinde. (<https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-52-summer-2021/seeds-change>) (22.09.2025).

- Resim 2. Weiner, L. (1998). *Water Made It Wet, Loföten, Norveç* [Sanat eseri]. *Lisson Gallery*. (https://www.lissongallery.com/artists/lawrence-weiner/artworks/at-a-tangent-to-what-appears-to-be-infinity-2006?image_id=4708) (22.09.2025).
- Resim 3. Mendieta, A. (1976). *Tree of Life* [Performans sanatı; fotoğraf kaydı]. *Google Arts & Culture*. (<https://artsandculture.google.com/asset/tree-of-life-ana-mendieta/0gHpmJioxe805A?hl=en>) (24.09.2025).
- Resim 4. Calzolari, P. P. (1968). *Il mio letto così come deve essere* [Heykel; pirinç, stabilize yosun ve bronz harfler]. 15 x 176.5 x 120 cm. *White Cube*. (<https://dailyartfair.com/exhibition/7820/pier-paolo-calzolari-white-cube>) (22.09.2025).
- Resim 5. Merz, M. (1995). *Foresta con video sul sentiero* [Yerleştirme; metal yapı, cam, taş, dallar, video monitörü]. Fotoğraf: Renato Ghiazza. *Fondazione Merz*. (<https://www.fondazionemerz.org/bookshop/mario-merz-la-natura-e-lequilibrio/>) (23.09.2025).
- Resim 6. Oppel, M. (2018, 11 Mayıs). *Künstler Hans haacke über politische kunst-Volk –oder besser bevölkerung? Deutschlandfunk Kultur*. <https://www.deutschlandfunkkultur.de/kuenstlerhans-haacke-ueber-politische-kunst-volk-oder-100.html> (27.12.2023).
- Resim 7. Broodthaers, M. (1968). *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, 19. Yüzyıl Bölümü, Pépinière Caddesi, Brüksel, Eylül 1968 – Eylül 1969* [Kâğıt üzerine yüksek baskı; 64 × 46 cm; S.M.A.K. Dostları tarafından ödünç verilmiştir]. *S.M.A.K. Koleksiyonu*. (<https://smak.be/en/artworks/musee-dart-moderne-departement-des-aigles-section-xixeme-siecle-rue-de-la-pepiniere-bruxelles-septembre-68---septembre-69-3325>) (23.09.2025).
- Resim 8. Goldsworthy, A. (2025). *Red Wall* [Kil enstalasyonu]. *Andy Goldsworthy: Fifty Years, Royal Scottish Academy, National Galleries of Scotland* içinde. (<https://andygoldsworthystudio.com/fifty-years/>) (24.09.2025).
- Resim 9. Genzken, I. (2007). *Rose II* [Paslanmaz çelik, alüminyum ve lake; 1097,3 × 289,6 × 106,7 cm]. *The Museum of Modern Art*. (<https://www.moma.org/collection/works/174065>) (24.09.2025).
- Resim 10. Koons, J. (1992). *Puppy* [Paslanmaz çelik, toprak ve çiçekli bitkiler; 1240 × 830 × 910 cm] *Guggenheim Bilbao*. <https://www.guggenheim.org/artwork/48>) (24.09.2025).
- Resim 11. Kitsune Studio (t.y.). *Apple tree innocent on diamond hill* (2003). *EACT*. <https://www.fact.co.uk/artwork/apple-tree-innocent-on-diamond-hill2003> (15.05.2023).