

PAPER DETAILS

TITLE: Heykelin Çevresel Serüveni

AUTHORS: Olcay ATASEVEN

PAGES: 262-277

ORIGINAL PDF URL: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/227671>

HEYKELİN ÇEVRESEL SERÜVENİ¹

ENVIRONMENTAL ADVENTURE OF SCULPTURE

Olca Ataseven²

Öz

Genel anlamda heykel olarak nitelendirilen sanat yapıtları, dünyaya ait unsurları betimleyen üç boyutlu formlar, karşılıklı etkileşim içinde bulunduğu mekâna/çevreye eklemlenen nesneler olarak görülür. Ancak zamanla, heykel ya da genel olarak sanat yapıtı, estetik bir nesne olmaktan çok bilgi nesnesi olma özelliği taşıyan bir yapıya dönüşür. Böylece ortamlar yaratan, çevresel enerjileri/olguları/yapıları kendine dâhil eden, ileriki aşamada da çevresel sorunlara işaret edip farkındalıklar yaratma çabası ve amacı güden projeler haline gelir. Bu çalışma ile çevre, dış mekân, toplum, insan, kamusal alan gibi olguların sanatın/heykelin varoluş zeminine dâhil ediliş süreci, tarihsel perspektif içerisinde incelenir. Günümüze uzanan süreçte “çevresel sanat” üst başlığı altında devam eden sanat oluşumlarının doğa, ekoloji ve çevre sorunlarına odaklanan çerçevesi ele alınır.

Anahtar Kelimeler: Çevre, Heykel, Çevresel Sanat, Doğa, Ekoloji.

ABSTRACT

In general meaning, art works characterized as sculptures are seen the three-dimensional forms describing the elements of the world/nature and the objects articulated to the space/environment that they are in interaction with. However, in course of time, sculpture or work of art with a wide scope is transformed into a structure that carries the characteristic of being a knowledge object beyond being an aesthetic object. Thus, it becomes a project, which creates environments, includes environmental energies/phenomena/structures into its body, and in the following stages, pursuing the goal and effort - pointing out raise awareness on environmental issues. With this study, the process of incorporating phenomena such as environment, outer space, society, human, public sphere into the ground of existence of art/sculpture is investigated in a historical perspective. Besides, the framework of ongoing art formations fall under the main title of “environmental art” which focuses on environmental problems, ecology and the nature is discussed in this study.

Keywords: Environment, Sculpture, Environmental Art, Nature, Ecology.

¹ Başvuru tarihi: 27.04.2016 - Kabul tarihi: 28.06.2016

² Doç., Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü, olcayataseven@sdu.edu.tr

“Her sanat yapıtı bittikten sonra, toplam yaşamın bir bildirisi niteliğindedir. Sanat bildiri alışverişi, haberleşme ve insanın anti-entropik eğilimleri gibi doğa oluşumlarının dışında bir olay olamaz.” Özer Kabaş, “Tüm-Çevresel Gerçeklik”, 1976

Hiç kuşkusuz, günümüze kadar yaşanan süreçte yeni tanımlamaların eşliğinde, sanat yapıtı estetik bir nesne olma durumundan bilgi nesnesi olma özelliği taşıyan bir yapıya ulaşmıştır. Sanat ya da özel anlamda heykel değerlendirildiğinde, zaman içerisinde, güzel biçim oluşturma kaygısıyla yaratılmış bir nesne yerine, ortamlar yaratan; çevresel enerjileri, olguları, yapıları sanat yapıtına dâhil eden; belli evrensel, çevresel sorunlara işaret edip farkındalıklar yaratma çabası ve amacı güden projeler ortaya çıkmaktadır.

Heykel kategorisi içerisinde değerlendirilen sanat yapıtları, dünyaya ait unsurları betimleme özelliği taşıyan bir form olarak içinde bulunduğu çevreye eklemlenen, mekânla karşılıklı bir biçimde birbirinin etkisini destekleme ilişkisi içinde varlığını sürdüren bir yapıdadır. Yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren bu yapı, doğrudan gerçekliğe dair olguların, nesnelerin, mekânların kullanıldığı çevrenin alışlagelmiş sıradan yapısına müdahale ederek tepkisel, eleştirel, protest etkiler yaratan eylem alanlarına dönüşmeye başlamıştır. Söz konusu dönüşüm sürecinde sanat olgusu gerçek nesne, gerçek mekân ve yaşayan çevre ile bütünleşen bir durum yaratma özelliği kazanmıştır.

Yüzey sanatlarından ziyade, gerçek mekânda ve zamanda gerçekleşmeleri bağlamında heykel olarak nitelendirilmesi olağan olan “Çevresel Sanat” uygulamaları yirminci yüzyıl sanatında belirgin bir yer edinmiştir. Bu durumun, Fütürizm’den Dada’ya, Duchamp’tan ‘Yeni Gerçekçiler’e kadar uzanan zaman aralığında gerçekleşen düşünsel evrilmelerle öncellendiğini söylemek yanlış olmaz. Dolayısıyla öncelikle çevre, dış mekân, toplum, insan, kamusal alan gibi olguların sanatın merkezine, oluşum zeminine dahil ediliş süreci incelenerek; daha sonra doğa, ekoloji ve çevre sorunlarına kadar ilerleyen içeriklerle birlikte gelişen sanatçı tavrının ulaştığı boyutların ortaya konulup, “Çevresel Sanat” ana başlığı altında çeşitlenen yaklaşım biçimlerinin değerlendirilmesi, günümüz sanatı ve çevre ilişkisini irdelemek açısından yerinde olacaktır.

Fütürizm ve Dada ile başlayıp, başkaldırıcı ve provoke edici, sanatın doğrudan çevreye katılımına kapı aralayan “Happeningler” (oluşumlar) gibi hareketlerle devam eden süreçte sanat, sınırlarından kurtarılıp sokağa, yaşamın içine dolayısı ile çevreye yönelmeye başlamıştır. Sanat olgusunun doğrudan günlük yaşamın içinde yer alması gerektiği düşüncesi, pek çok dönemde farklı anlatım biçimleri ile gündeme getirilir. Bu anlatım yöntemleri günümüze yaklaştıkça, hem fiziksel hem de zihinsel anlamda izleyiciyi ve sıradan insanı harekete geçirici, sarsıcı ve rahatsız edici boyutlar kazanır. Bunların arasında ilk göze çarpan akım olan Fütürizmin amacı, geçmişi inkâr edip geleceğe bakmaktır. Açık ki, sanata bakışın değişikliğe uğradığı 20. yüzyılın ilk yarısında gelişmeye başlayan, geleneksel modern sanatın tarzına aykırı düşen pek çok akım ya da hareket ortaya çıkmıştır. İşte bu döneme kapı aralayan etkenlerden biri olan Fütürizm ile sanat, tamamen farklı bir yol çizmeye başlar. Bu aşamada Fütüristler, özellikle de Marinetti, sanatın geleceği tasarlamak zorunda olduğunu, insanları provoke etmesi ve irkiltmesi gerektiğini, sanatın bir savaş alanı olduğunu savunur. İnsanları bu savaşa teşvik etmek, heyecanlandırmak ve belki de kendilerine geniş bir taraftar kitlesi oluşturmak için gösteriler ve performanslar düzenleyerek, geçmişin sanatını yıkmayı amaçlar. Bu gösterilerin, daha sonra gerçekleşecek olan “Happeningler”in kökenini oluşturduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Bununla birlikte İtalyan Fütürizmi stüdyoyu, konferans salonlarını, tiyatro ve sergi salonlarını sanat mekânları olmaktan çıkaran ilk modernist harekettir. Marinetti, 1908 gibi erken bir tarihte, şiirlerin ve polemiklerin artık yeterli olmadığı, metotların tamamen değişmesi gerektiği, sokaklara açılmak, sanatsal savaşa bizzat katılmak düşüncesinde idi. Daha sonraları ise Dadaistlerin de halkı şaşırtmayı ve harekete geçirmeyi en az onlar kadar önemseyen güçlü bir tavır içinde oldukları görülür (Lucie-Smith, 1976:391-417; Ataseven, 2003:19).

Duchamp'ın 1917'de gerçekleştirdiği radikal bir sanat uygulaması ve tanımlaması olan “Çeşme” adlı hazır yapım eseri, süreci başlatan önemli etkenlerden biri olarak değerlendirilmektedir. Sanattaki söz konusu dönüşüm, bu yapıtın tetiklediği düşüncelerden en önemlisi olan “Sanat nedir?” sorusunun sorulması ile başlayan sürecin bir sonucudur aynı zamanda. Sanat ve yaşam arasındaki bağlantıya gönderme yapan bu soru, ileride sanat kurumları ve müzelerin sınırlayıcı yapısının ötesine geçen gerçek bir alan/çevre içindeki sanatçı ile izleyici arasında yeni ve canlı bir ilişkinin/alışverişin kurulması için uygun bir ortamın oluşmasını hedefler (Ataseven, 2008:283).

Bunu takip eden 1945 sonrası dönemde müzelere ve galerilere hapsolmuş sanatın, dış mekâna halkın içine taşınması gündeme gelmiş, toplumla sanatın birleşmesi düşüncesi ortaya çıkmaya başlamıştır. Bazı yorumcular açısından 1960'ların başlangıcından bu yana, dışavurum tarzına harcanmış olan olağanüstü enerjinin tek ve basit bir açıklaması yoktur. Sanat olayı ya da başka bir deyişle happeningler, baskıcı bir politik iklime yanıttır. Değerli olan kurulu düzene karşı geliştirdir. Bu sanat olaylarının ve gösterilerinin asıl önemi de öncü ve yenilikçi düşünceleri daha geniş bir toplumsal yelpazeye özellikle de asla bir müze ya da sanat galerisine adım atmayacak kimselere ulaştırmak çabası içinde olmalarından kaynaklanmaktadır. Buna göre, çoğu sanat olayının katılımcı doğası, insanların kültürde daha etkin rol oynama arzusuna yanıt verir (Lucie-Smith, 1976:391-417; Ataseven, 2003:19).

Allan Kaprow'un 1959'da düzenlemeye başladığı "Happeningler" in ve öteki gösteri türlerinin tüm batı dünyasında hızla yayılması, bu sanat biçiminin sunduğu kendine özgü teşvik edici özelliklerine bağlanabilir. Eskiden olduğu gibi bir galeride sergilenmek üzere eserlerini düzenleyip, sonra bir adım geriden izleyicilerin ona gösterdiği ilgiyi seyretme gibi soğuk bir işlemde kurtulan sanatçı, artık seyirciyle kişisel olarak yakın bir bağ kurmaktaydı. İzleyicilerin cephesinde ise oyun ya da sirk görünümü altında sunulan olaylara, zaman ve dikkatini verme alışkanlığı doğuyor; sanatçının yapıtını belli bir yere ve ana uydurabilme fırsatı oluşuyordu. Genel bir ifade olarak 'Gösteri Sanatı', şimdi bütün bu etkinlikleri sarıp kuşatabilen bir terim olarak kullanılıyordu (Lynton, 1982:330). Birçok sanat disiplininin bir arada gerçekleştirilmesiyle oluşturulan "Happeningler", çeşitli sanat biçimleri ile birlikte çevreyi de içine katarak, sanatın çevreden, kamudan ayrı düşünölemeyeceği fikrini ortaya koymayı amaçlayan bir mantığa sahipti. "Happeningler" le dış çevreye taşınmaya başlanan, insan faktörünü yapıta dâhil eden sanat olgusu, zamanla doğrudan çevreye müdahale eden, çevresel öğeleri malzemeye dönüştüren bir eğilim sergilemeye başlamıştı. Dolayısıyla "Happeningler", sanatın sokağa taşınmasına öncülük etmesi açısından "Çevresel Sanat" a kaynaklık etmiş oluyordu da denebilir. Bu nedenle "Çevre"yi sanat yapıtının içine katma kaygısı gütmeleri açısından "Çevresel Sanat" ı da "Happeningler" i de benzer yapılar olarak kabul etmek mümkündür.

20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren devam eden bu süreç sanatın, sanat yapıtının, dolayısıyla heykelin yeniden konumlandırılma çabasını içerir. Klasik, geleneksel, üç boyutlu, kaide üzerinde duran ve alınıp satılabilen bir sanat yapıtının anlamının/işlevinin sorgulandığı söz konusu dönemin ardından sanatın daha fazla günlük yaşama dâhil edilmesi, bunun yanında yaşanmışlığa, gerçekliğin kendisine ve ona ait olan nesnelere gönderme yapması gerektiğini savunan bir bakış açısının geliştiği görülmektedir (Ataseven, 2008:284).

Bu bakış açısı aynı zamanda çağdaş dünyanın önemini kabul eder ve onu yaratıcı eylemin içine almaya çalışır. En geniş kapsamıyla var oluşla da ilintilendirilen 'Yeni Gerçekçilik' akımı bu yaklaşım biçimini benimseyerek ortaya çıkmıştır. Dünyaya bakış, karşı çıkış, gelip geçiciliğin bilinci, teknolojiden yararlanma, yaşanan anı sahiplenme, günlük yaşamın şiirselliği bu sanat anlayışını benimseyen sanatçıların ele aldığı başlıca konulardır. 'Yeni Gerçekçi' sanatçılar yapıtlarında önceden başka bir alanda belli bir amaç için imal edilmiş nesneleri kullanırlar. Onların "gerçek" olanı temsil eden bu nesnelere tek müdahaleleri bu nesneleri seçimlerinde ve bunları sunumlarındaki tavırlarıdır. Bu tavır estetik bir kaygıdan değil, Dada, Duchamp ve Schiitters'inkine benzer bir davranıştan kaynaklanmaktadır. Bundan böyle bir resim ya da heykelden söz etmek zorlaşmıştır. Çünkü söz konusu olan artık dünyanın betimlenmesi değildir, dünyanın kendisidir (Germaner, 1997:19). Artık giderek bu yönelimin etkisi ile dünyanın kendisi sanatçının, heykeltıraşın malzemesi, tuvali; sanatını var ettiği, söyleminin ve sorunsalının kaynağı, kısacası Germaner'in ifadesiyle sanatçının at koşturduğu bir alan haline gelmektedir (Resim 1).

Burada klasisizm sonrası romantiklerin, sonrasında da realistlerin ortaya çıkışında olduğu gibi tarihsel bir tekrar, sıralı bir benzeşim gözlemlenebilir. Yani romantiklerin realistleri öncellemeninde olduğu gibi, 'Yeni Gerçekçi' sanatçıların da sanatın/heykelin çevresel bir içerik kazanmasında etkili bir rol oynadığı söylenebilir. Çünkü 'Yeni Gerçekçi'ler, dış dünyadan alınmış nesneleri gerçeğin bir parçası ve belgesi olarak yapıtlarında kullanmaya başlamışlar, böylece gerçek dünyanın önemini tekrar gündeme getirip sanatın çevre olgusuna yönelmesine yol açarak sanat yapma mecrasının değiştirilip dönüştürülmesinde yeni yönelimlerin ortaya çıkmasında tetikleyici bir unsur oluşturmuşlardır.

Bu zeminin oluşmasıyla birlikte, sanat ve yaşam arasında doğrudan bağ kurmaya çalışan yeni yönelimler, bir taraftan sanata ait kurumların mesafe oluşturmaya çalışarak, sanat yapıtı ve izleyiciyi gerçek bir çevre içerisinde gerçek nesneler yoluyla bir araya getirmişlerdir (Ataseven, 2008:284).

Sanatçı bir pazar haline gelmiş olan ve sanat yapıtının bir sömürü nesnesi, bir meta olarak görüldüğü bu ortamda kendine bir çıkar yol aramış ve başka bir tarz geliştirip, o yönde bir kamuoyu oluşturmaya çalışıp, sanatın çağdaş toplumla/insanla bütünleşebilmesi için çözümler üretmeye girişmiştir. Böyle bir aşamanın ardından gelen süreçte, Happeningler'in ve Yeni Gerçekçi'lerin hazırladığı zemin üzerinden artık sanat alanında, doğrudan çevreye müdahale eden ve yeni çevre yaratmaya ya da var olan çevre üzerinde farklılıklar/farkındalıklar yaratmaya, dikkat çekici olaylar, düzenlemeler oluşturmaya yönelik çalışmaların gerçekleştirilmeye başlandığı söylenebilir.

Böylece izleyici, her zaman alışık olduğu sıradan ve tek düze etkilerin yaşandığı çevreden ve sürekli aynı mekânlardan veya meydanlardan çok daha farklı ve başka bir çevre ile karşı karşıya kalmaktadır. Hep karşı karşıya olunan bir ortamı oluşturan öğelerden bir tanesi üzerinde yapılan bir değişiklik ya da eklenmiş farklı bir yapıt, o çevreye ya da ortama istese de istemese de dâhil olan izleyici üzerinde, çevresine karşı çok daha farklı bir gözle bakmasına neden olan bir etki yaratmaktadır. Sanatçının çevreye yönelik bu çabaları, doğal çevre içinde ya da kent çevresi içinde, kendi varlığını vurgulaması anlamına geldiği gibi, seyirci ile yeni ilişkiler kurup onu sanat olayına dâhil etme isteği içinde olması anlamına da gelir. İnsanın kendi isteği ile ya da tesadüfen içinde bulunacağı fiziksel çevreye doğrudan etki etmeyi, çevresel bir farklılık/farkındalık yaratmayı amaçlayan sanat olayları/yapıtları ile gelişen bu eğilim, müze ve sergi salonlarına hapsolmuş sanatın çevreye, insan yaşamına daha doğrudan bir etki oluşturabilmesi için kamu alanlarına taşınmasını gerekli kılmıştır (Resim 2).

Artık, yeni çevresel öneriler ortaya koyan sanat, izleyiciye tanıdık bildik görünen çevresini sanat aracılığıyla yabancılaştırıp yeniden ve başka biçimlerde görüş alanına sokarak, dikkati belli bir noktaya çekme eylemini gerçekleştirmektedir. Bu çevre bundan böyle geleneksel anlamdaki sanat yapıtlarıyla sınırlı olmayan bir özelliktir (Ataseven, 2003:20).

Sanatı, galeri mekânı ve müzelerin tekeline kurtarma düşüncesinin hâkim olduğu bu tartışmalı ortam içinde gelişen Environments (Çevre Yaratma), Land Art (Arazi Sanatı), Earth Art (Toprak Sanatı) gibi pek çok yeni oluşumu, kapsayıcı bir anlatım ile “Çevresel Sanat” ana başlığı altında değerlendirmek mümkündür. Genel anlamda çevresel sanatın ana hedefi çevreyi ve insanı doğrudan doğruya içine dâhil etmek istemesidir. Sanat karmaşık, anlaşılabilir, uzak, erişilmez, paha biçilmez ya da alınıp satılabilen özellikleriyle bulunduğu konumdan kurtararak günlük yaşama çekilmeye çalışmakta; herkese eşit uzaklıkta ve eşit etki alanı oluşturabileceği bir konumda sunulmak istenmektedir. Böylece sanat eseri, hapsedildiği mekânlardan çıkarılarak, daha özgür mekânlara taşınmaktadır. Doğaldır ki, bu yer değiştirme sırasında yapıtın uygulanmasında ve biçiminde de çok büyük değişiklikler söz konusu olacaktır.

“Çevresel Sanat” dendiğinde ilk akla gelen oluşumlardan biri olan ve 1960’ların başında ortaya çıkan Land Art’ın yine aynı dönemde ortaya çıkan Minimalist akımla benzeşen ama daha çok birbirine karşıt olan yönleri vardır. Minimalistlerin çalışmalarında herkesin anlayabileceği, tek ve en yalın, kendinden başka hiçbir şeyi temsil etmeyen bir biçim yaratma amaçlanmasına rağmen; çevresel sanatta bunun gibi dayatmacı bir tutum görmek mümkün değildir. Biçimsel ya da estetik, genel belli bir üslup söz konusu değildir. “Land Art”ın da arasında olduğu “çevresel sanat” örnekleri, sanatın artık galeri mekânlarından dış mekâna, kent veya doğa mekânına taşınması gerektiğini savunan bir yönelime sahiptir. Çevresel sanat kapsamında ele alınan çoğu yapıtın, Minimalist yapıtlarda olduğu gibi sonsuza kadar ayakta durması, sonsuza saklanması gibi kaygılar taşımadığı görülmektedir. Bu nedenle bu yapıtların çoğunun kalıcı olabilmeleri söz konusu değildir ve geçici bir özellik taşımaktadır. Zamana, mekâna doğaya bağlı, doğada gerçekleştirilen bu çalışmalar, o doğa mekânının elverdiği, izin verdiği biçimde oluşturulan, yalnızca ona bağlı ve muhtaç bir şekilde biçimlenen yapıtlardır ve zaman içinde, doğal süreçler içerisinde yok olup gidecektir. Sanatçının burada yaptığı ise yalnızca doğa üzerinde bir iz bırakma amacını taşımaktadır. (Kent mekânlarındaki örneklerde ise işin kalıcılığı ya da uygulamada kalma süresi toplumsal ve yasal koşullarla sınırlıdır). Sanatçı o doğa parçasını tümünden değiştirmek, onu alt etmek, ona galip gelmek ona gücünü kanıtlamak ve onu tekrar kendine göre biçimlemek gibi çok çok iddialı bir yaklaşım içinde hiçbir zaman olmamıştır. Sanatçı doğanın içinde, doğa ile birlikte, doğaya karşı değil, onunla bütünleşerek, onunla barışık, onun öz

yapısını inkâr etmeyerek, onu ortadan kaldırmadan, onun içinde yan yana olduğunu/bulunduğunu gösterecek işler üreterek kendini hissettirecektir. Başka bir deyişle, “Ben de varım ve buraya bir işaret koyuyorum” diyerek, doğaya onun boyutunda eklemeler ve çıkarmalar yapar, doğaya yeni nesneler koyar (Germaner, 1997:41-45; Atakan, 1998:10-60), (Resim 3).

Richard Long, Robert Smithson, Carl Andre, Michael Heizer, Nancy Holt, Walter de Maria, vb. sanatçıların da aralarında bulunduğu grubun temsil ettiği Land Art, geniş doğa mekânlarında etkinlik gösteren bir oluşum olarak ortaya çıkmıştır. Çöllerde, geniş arazilerde, terk edilmiş madenlerde, taş ocaklarında, dağların ulaşılmaz tepelerinde gerçekleştirdikleri çalışmalarla, uygulama boyutlarında sınırları aşarak, sanata yeni anlamalar yüklemişlerdir. Bir yandan da müzelerin ve galerilerin dışına çıkmak isteyen bu sanatçılar mekân olarak doğal alanları, dünyanın kendisini de malzemeleri olarak görüp kullanmaya başlamışlardır. Bunların yanında, çevre sorunlarının büyümesi ve çevre duyarlılıklarının artması, endüstri toplumundaki insanın tekrar doğaya yönelme ihtiyacı içinde olması gibi nedenler de sanatın/sanatçıların çevre ile ilgili yaklaşımlara (Land Art, Earth Art, Çevresel Sanat vb.) yönelmelerine büyük ölçüde etken olmuştur ve zemin hazırlamıştır (Germaner, 1997:41-45). “Alenen siyasal olmamakla birlikte bu hareketin ağırlıklı olarak Amerikalı üyeleri piyasanın yönlendirdiği sanat dünyasıyla kültürel tüketimciliğin baskılarından rahatsızlık duyuyor, çoğu daha önceden insanın bozmadığı, izleyenlerin doğal dünyayı doğrudan tecrübe etmelerine olanak veren anıtsal heykeller üretebilecekleri uzak diyarlar arıyorlardı. Doğal çevreye yönelik bu yeni kültürel farkındalık ve gezegenle ilgili ekolojik kaygıların artışı, kısmen 1960’lardaki uzay keşifleriyle Temmuz 1969’da insanın aya ilk ayak basması etkilemişti. Uzayın karanlığında çekilen Yerküre’nin fotoğrafları güzel ama kırılgan ürkütücü bir gezegen izlenimi uyandırmış, insan toplumunun önüne daha önce anlaşıldığından çok daha geniş bir bakış açısı koymuştu. Dönemin Minimalist ve Kavramsal Sanatı’ndan esinlenen Arazi Sanatçıları, doğrudan Yerküre’yi içeren sanat çalışmalarıyla insanın gezegenle ilişkisini yeniden düşünüp ifade etmeye başladılar” (Melick, 2015:38).

Geriye dönüp bakıldığında plastik biçimleme ile insanın doğaya etkisinin çok eskilere dayandığı görülür. Örneğin, Kuzey ve Güney Amerika’da, İnka ve Maya uygarlığı dönemlerinde, Kuzey Avrupa sanatında ancak kuş bakışıyla kavranabilecek toprak yüzeyine

işlenmiş/kazınmış büyük hayvan figürleri ve geometrik şekiller meydana getirilmiştir. Bunların nasıl ve neden tasarlanıp uygulandığı hala gizemini korumaktadır (Ögel, 1977:2). Tarih öncesi dönemlerde insanların, taştan aletler yaparak, mağara duvarlarını resimleyerek, çok büyük boyutlardaki taş blokları dairesel ya da tek başlarına yer yüzeyine yerleştirerek doğanın güçleri ile bağ kurmak amacını güttükleri düşünülmektedir. Bu çevreyi dönüştürme eyleminin kapsamı ve amacının günümüze kadar değişerek sürdüğü söylenebilir. O zamandan beri sanatçılar ve tasarımcılar, çevrenin/doğanın yapısı, sistemi, biçimleri, renkleri ve görünümünden sürekli etkilenmişlerdir. Helenistik Yunan döneminde, Ortaçağ Japonya'sında ve Avrupa'daki endüstri ve politik devrim zamanlarındaki gibi tarihin çalkantılı değişim dönemlerinde, doğa ve toplum arasındaki değişen ilişkileri göstermek amacıyla yeni sanat formları hep gelişip evrimleşmiştir (Adams, 2002).

Geçmiş dönemlerde geniş çevreye oturtulan, sonsuza kadar yok olmayacak ve böylece insanı ölümsüzleştirecek bir iz bırakma isteği vardı. Günümüzde gerçekleştirilen, çölde ya da her hangi bir doğa parçasında, çoğunlukla çevrenin belli bir değişikliğe uğratıldığı "doğa sanatı" ise geçmiş devirlerinkinden farklı olarak - insanın doğaya kalıcı bir katkısını amaçlamak yerine - doğanın içinde yaşayan bütün canlılarla birlikte insanın da geçiciliğini ve doğadaki değişimi simgelemek istemektedir. Bugünün sanatçısı yeni araçlarla geniş çevreyi işleyecekleri bu projeleri, onların bütününe görebilmesi veya bir anda kavraması olanaksız olan seyirciye aktarmanın bir yolu olarak fotoğraf, film, plan ya da haritalar kullanmaktadır. Ayrıca bu yapıtların, tıpkı doğa unsurları gibi, seyirciye bağlı olmayan özgür bir varlıkları olduğunu da söylemek gerekmektedir.

Genel olarak denilebilir ki, 1960'ların sosyal/politik büyük ve ani değişiklikleri boyunca, Amerika'daki ve Avrupa'daki bir grup sanatçı giderek sanatın (resmin/heykelin) sınırlarını sorgulayıp, güncel çevresel ve ekolojik durumlara/sorunlara karşılık verme ve tepki göstermenin yeni yollarını deneyimlemişlerdir. Bu deneyimler hiç kuşkusuz, peyzaj resmi yapmaktan ziyade, yeryüzünün/toprağın/arazinin kendisini şekillendirme yoluyla gerçekleştirilmiştir (Adams, 2002).

Daha önce de belirtildiği gibi, söz konusu dönemde sanatı galeri mekânı ve müzelerin tekelden kurtarma düşüncesi hâkimdi. Tartışmalı bir ortamı beraberinde

getiren bu durumla birlikte, çevresel öğelerin giderek daha fazlaca yapıta dâhil olduğu kapsayıcı bir anlatım ile “Çevresel Sanat” ana başlığı altında, Environments (Çevre Yaratma), Earth Art (Toprak/Yeryüzü Sanatı), Land Art (Arazi Sanatı) gibi pek çok yeni oluşum ortaya çıkmıştır.

Bazıları, bu alandaki bütün oluşumların (Eco-art, Environmental Art, Earthworks, Land Art, vb.) “Land Art” olarak isimlendirilmesini uygun bulurlar. Çoğu sanatçı da kendi çalışmalarını “Land Art” olarak tanımlamaktadırlar. Ancak bu daha çok Amerika dışında daha yaygın bir kullanım gibi gözükmemektedir. Ancak Kaster ve Wallis’in “Land and Environmental Art” adlı kitabı gibi kaynaklar da “Land Art”ın zamanla “Environmental Art” içinde geliştiğini anlatırlar. “Land Art”, 60’lar ve 70’lerden daha eski bir terim olarak dış mekânda, toprak üzerinde yapılan sanatı akla getiren yaygın bir kullanım olarak kalmıştır (Bower, 2010).

Bu arada, 1955 yılında Herbert Bayer tarafından Colorado’daki Aspen Art Institute’de gerçekleştirilen “Grass Mound” adlı bir açık alan çalışmasının, en erken dönem “Earthwork” çalışması olarak değerlendirildiğini belirtmek gerekir. Yine de, “Earthworks” teriminin popüler hale gelmesi, 1969 yılında New York’ta Dwan Gallery’de açılan bir sergi ile olmuştur. Ancak estetik yöntemlerle bir araziye şekillendirme düşüncesi daha önce de belirtildiği gibi insanlık tarihi kadar eskidir (Anker, 2007), (Resim 4).

“Earthworks” ile “Earth Art” terimleri, “Land Art”ın özel bir biçimi, birer alt başlığı olarak değerlendirilmektedir. Bu dönemde, Richard Long ve Denis Oppenheim gibi erken dönem yenilikçi sanatçılar, “Land Art” olarak nitelendirilen, toprak üzerinde ileri geri yürüyerek geometrik ve yalın çizgiler oluşturdıkları çalışmalar yaparlar. Onların bu çalışmaları daha sonra ortaya çıkacak olan “Art in Nature” çalışmalarından daha kavramsal ve sembolik öğeler taşımaktadırlar. Yine, “Crop Art” gibi zirai alanlarda yalnızca havadan görülebilen geniş görüntüler yaratan biçimlendirmeler ile günümüzde, James Turrell’in büyük astronomik gözlem heykelleri gibi çalışmaları da geniş bir kategori olarak değerlendirilen “Land Art”ın birer biçimidir (Bower, 2010).

Bu başlangıç, doğayı yücelten ve çevresel farkındalığı gündeme getiren, çevresel sorunlara dikkat çeken eleştirel eylemlere doğru yol almıştır. Bu eylemler ve yöntemler de yine “Çevresel Sanat” kapsamı içerisinde değerlendirilmeye devam etmektedir.

Günümüze doğru bakıldığında, milenyumun bitiminden beri dünyanın şap salgınları, BSE, AIDS, yeni genetik teknolojileri, türlerin yok oluşu, küresel ısınma ve kirlilik gibi çevre sorunları ile karşı karşıya kaldığı ve insanlığın endişe içine düştüğü görülür. Böyle bir ortam karşısında sanatçılar da çevre sorunları ve sosyal konularda etkin pratik roller geliştirip küresel ihtiyaçlara ortaklaşa yanıtlar vererek tepki gösterme çabasına girmişlerdir (Adams, 2002).

Bu çabalar “Çevresel Sanat” ana başlığı altında gelişen oluşumlarla örneklenebilir. Pek çok sanatçı ve eleştirmen “Çevresel Sanat” ifadesini “Land Art”, “Earth Art”, “Ecoventions”, “Eartworks”, “Art in Nature” ve hatta az bilinen birkaç oluşumu da kapsayan şemsiye bir ifade olarak kullanmaktadırlar. Bunlardan “Land Art”, “Earth Art” gibi oluşumları daha önceleri gerçekleşmiş doğa ve çevre ile ilintili yaklaşımlar; “Eco-art”, “Ecoventions”, “Art in Nature” gibi oluşumları da günümüze daha yakın çağdaş aktivist yaklaşımlar olarak görmek mümkündür. Sam Bower, çevre ve doğa sorunlarını merkeze alan pek çok çalışmaya “Eco-art” dendiğini ancak doğa ve çevre ile ilintili yaklaşımların daha geniş kapsamda ve doğru bir şekilde tanımını yapmak için şemsiye bir terime ihtiyaç duyulduğunu söyler. Bu nedenle “çevresel sanat” teriminin daha eski bir ifade olarak kapsayıcı özelliğinden dolayı bu genel tanımlamaya daha uygun olduğunu savunur. Ama yine de bir terimi kullanmanın kendi sınırlılıklarını ve zorluklarını da içinde barındırdığını söyleyerek düşüncelerini şöyle dile getirir: “Michael Shellenberger ve Ted Nordhaus’un 2004 yılında yaptığı ‘Çevreciliğin Ölümü’ adlı eleştiri yazısı, konuyla ilgili kavramları dil ile bütünleştirme konusundaki birçok problemi ortaya koymuştur. Sonuçta bir ifade/tanımlama geliştirmek yararlı olabilir, ama daha ayrıntılı ve ileri düzeydeki incelemeler için ancak bir başlangıç noktası olarak düşünülmelidir. Bol güneşin, verimli toprakların ve suyun hazır olduğu yerde köklerin öteye geçmesi beklenmelidir. Buradaki amaç, sanata olan bu yaklaşımı bütüncül çevreden ayrı tutmak değil, onun hakkında daha iyi tartışılmasına ve onun ne olduğunun anlaşılmasına yardımcı olmaktır.” Genelde istenen bazen yalnızca değişik bir ifade oluşturmak yönündedir; “Green Art”, “Sustainable Art” ya da “Post-carbon Art” gibi. Bu çoğunlukla bir yenilik, tazelik

ihtiyacını çözmeyi umut etmek içindir. Bununla birlikte “Çevresel Sanat”ın sık sık ekolojik kaygıları ve konuları kapsadığı düşünülür. Ancak bu yalnızca sözü edilen yaklaşımlara özgü değildir. “Ekoloji” sözcüğü daha çok ekosisteme ve biyolojik döngüye özgüdür, “çevresel” sözcüğü ise kâğıtların geri dönüşümü, enerji politikaları gibi konuları içerebilen daha genel bir ifadeye karşılık gelebileceği gibi, “uzay”dan “ekosistem”e kadar daha geniş yelpazede pek çok anlama da gelebilir. Bununla birlikte ekoloji terimi daha az şeyi içerir. “Ecological Art” ya da akılda daha kolay kalması amaçlanan söyleniş şekliyle “Eco-art”, çevresel sorunlara hitap eden ve genellikle ortaklaşa çalışma, onarım, yenileme kavramlarını içeren, çoğunlukla çevre dostu yaklaşımları ve yöntemleri olan bir çağdaş sanat akımıdır. “Restoration Art” da zaman zaman karşılaşılabilecek diğer bir terimdir. Zarar görmüş ya da kirletilmiş ekosistemleri, doğal yapıları/alanları onaran, yenileyen sanata gönderme yapar. Buna “Eco-art”ın başka bir formudur da denebilir. Bir “Eco-art” çalışmasının biçimini çoğunlukla kendi işlevi oluşturur ya da başka bir deyişle biçim işleve hizmet eder. Konuyla ilgili yeni bir terim olan “ecovention” terimi ise 1999 yılında ortaya atılmış ve “ecology” ve “invention” terimlerinden türetilmiştir. “Ecovention” terimi, sanatçı tarafından başlatılan ve fiziksel olarak yerel bir ekolojiye dönüşecek yaratıcı stratejilerin kullanıldığı projeleri tanımlamaktadır. Bütün diğer terimler bağlamında bunu da “Eco-art”ın bir parçası olarak düşünmek yanlış olmaz. “Art in Nature” adlı başka bir terim de, Avrupa’da sık sık kullanılmaktadır. İnce dallar, buz sarkıtları, çamur, çiçek yaprakları gibi doğal malzemelerle doğa alanları üzerinde güzel formlar yaratan çalışma şekliyle Andy Goldsworthy ve Nils-Udo gibi sanatçılara daha çok gönderme yapar. Diğer taraftan, Ana Mendieta’nın erken dönem doğa performansları ile doğayla kişisel ve feminist ilgileri belgelenmiş diğer sanatçılar arasında benzerlikler kurmak mümkündür. İçerik açısından çağdaş “Art in Nature”, kısa ömürlü doğal formların dekoratif potansiyelinden ve soyut güzelliğinden haz duyan Romantik Minimalizm türünden daha çok ilham almış gibi görünmektedir. Aslında bu yaklaşım, genelde açıktan açığa feminist, ekolojik ya da politik bir içeriğin yoksunluğunu çekmektedir. Çoğunlukla daha sonradan bu oluşumlar, galerilerde satılan veya seçkin sehpa kitaplarında yer alan çekici fotoğraflarla belgelenmiş enstallasyonların, yere özgü (site specific) gerçekleştirilmiş performansların tarzını taşır. Bununla birlikte “Art in Nature” projelerinin, genellikle geleneksel “Land Art” projelerinden daha samimi ve daha küçük bir ölçeğe sahip olduğunu belirtmek gerekir. Ayrıca doğal malzemelerden yapılmış olan

Mandalalar da “Art in Nature” olarak değerlendirilebilir. Bu çalışmalar, tinsel bir boyut içerir ve sanatçı tarafından yeryüzü için iyileştirici, kutsal törenler olarak görülür. Geleneksel Tibet ve Navajo kum resimleri, tohumların ve çiçeklerin kullanıldığı diğer geçici kısa ömürlü sanat çalışmaları, “Art in Nature” ile pek çok ortak noktaya sahiptir ama açık bir şekilde kendi zengin sembolizmini ve kültürel geleneklerini bu karışıma eklerler. “Art in Nature” ile “Eco-art” arasında da zaman zaman bazı örtüşmeler olduğunu gözlemlemek mümkündür, tıpkı Daniel Dancer’ın dairesel formları ve mandalaları kullandığı “Zero Circles” çalışmasında olduğu gibi (Bower, 2010), (Resim 5).

Günümüze kadar uzanan süreçte gelişen ve değişen “çevre” düşüncesi ve algısı, ekosistemi içeren, çevre sorunlarını kapsayan kaygılara doğru evrilen çok farklı sanat oluşumlarını ortaya çıkarmıştır. Bunlar, ‘Art in Nature’, ‘Eco-art’, ‘Green Art’, ‘Restoration Art’, ‘Ecoventions’, ‘Sustainable Art’, ‘Post-carbon Art’ gibi örneklenebilecek, çok sayıda ve çeşitlilikte bir yelpaze oluşturmaktadır. Bu nedenle yeryüzü, peyzaj ya da buldozer gibi büyük iş makineleriyle daha çok bağlantılı olan “Land Art” ifadesinin artık çevresel sanat kapsamı içerisinde daha erken bir dönemi temsil ettiğini söylemek gerekir.

KAYNAKÇA

Adams, C., (2002). http://greenmuseum.org/generic_content.php?ct_id=60.

Anker, P., (2007). “Herbert Bayer’s Environmental Design”, <https://pederanker.files.wordpress.com/2011/06/graphic-language-environmental-history.pdf>

Atakan, N., (1998). **Arayışlar Resimde ve Heykelde Alternatif Akımlar**, (çev.) Zeynep Rona, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Ataseven, O., (2003). “Sanatın Çevreye Katılımı”, 7. Ulusal Sanat Sempozyumu, **“Sanat ve Çevre” Bildiriler Kitabı**, H.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları:21, Ankara.

Ataseven, O., (2008). “Çevre ve Heykel Bağlamında Christo’nun Yapıtlarına Bir Bakış”, **2. Uluslararası Dokimeon Mermer Heykel Sempozyumu Bildiriler Kitabı**, Afyon Kocatepe Üniversitesi Yayın No 69, Afyonkarahisar.

Bower, S., (2010). “A Profusion of Terms ”, http://greenmuseum.org/generic_content.php?ct_id=306.

Germaner, S., (1997). **1960 Sonrası Sanat Akımlar Eğilimler Gruplar Sanatçılar**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.

Kabaş, Ö., (1976). **Tüm Çevresel Gerçeklik**, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayınları No:69, İstanbul.

Melick, T. (Ed.), (2015). **Tarih Boyunca Sanat**, Dilek Şendil – Süreyya Evren (çev), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Ögel, S., (1977). **Çevresel Sanat**, İTÜ Mühendislik Mimarlık Fakültesi Yayınları No:121, İstanbul.

Lucie-Smith, E., (1976). **Art Today**, Phaidon, Oxford.

Lynton, N., (1982). **Modern Sanatın Öyküsü**, Remzi Kitabevi, İstanbul.



Resim 1. Walter De Maria, *The Lightning Field*, 1977. Long-term installation, western New Mexico.



Resim 2. Christo and Jeanne-Claude, *Pont Neuf Wrapped*, 1975-85. Woven polyamide fabric.



Resim 3. Richard Long, *Five Paths*, 1987



Resim 4. Herbert Bayer, Grass Mound, 1955 Aspen Art Institute, Colorado.



Resim 5. Daniel Dancer, Zero Log Trucks Circle, Coeur d'Alene National Forest, Idaho, 2000.