



ADİYAMAN ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ DERGİSİ
ISSN: 1308-9196 / e-ISSN:1308-7363

Yıl : 16 Sayı : 44 Ağustos 2023

Yayın Geliş Tarihi: 23.01.2023 Yayına Kabul Tarihi: 03.07.2023

DOI Numarası: <https://doi.org/10.14520/adyusbd.1240749>

Makale Türü: Araştırma Makalesi/Research Article

Atıf/Citation: Günay, B. (2023). Tuvalden Mekâna Yayılan Manzara. *Adiyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (44), 76-101.


TUVALDEN MEKÂNA YAYILAN MANZARA

Burcu GÜNAY*

Öz

Bu araştırma kayıtlara geçen en eski manzara resminden başlayarak, Batı sanat tarihinde manzara konusunu ele alan en belirgin eserler üzerinden ilerlemektedir. İlk bölümde manzara resim geleneği açıklanmış ardından özellikle 1960 sonrası sanattaki yaşanan kırılmalar ve değişen mekân algısını üzerine durulmuştur. Son bölümde ise çağdaş sanatta doğa nesnelerini galeride ya da doğadan koparmadan kendi ortamında ele alan en belirgin sanatçılar üzerinden bir değerlendirme yapılmıştır. Doğaya, estetik bir yaklaşımdan öte, izleyicide ekolojik bir farkındalık yaratma düşüncesi ile yaklaşan üretim süreçlerinden örnekler sunulmuştur. Doğa ve kültür ilişkisi üzerine odaklanan Anselm Kiefer, Olafur Ellisson, Hans Haacke başta olmak üzere doğa ve kültür ilişkisi üzerine odaklanan sanatçılar üzerinden, 1960 sonrası sanatta değişen mekân ve doğa temsili açıklanmaya çalışılmıştır. Bu araştırma literatür tarama yöntemine göre oluşturulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Manzara resim geleneği, çağdaş sanat, mekân.

*  Doç., Düzce Üniversitesi, Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Resim Bölümü, burcugunay@duzce.edu.tr, Düzce/Türkiye

THE LANDSCAPE SPREADING FROM THE CANVAS TO THE SPACE

Abstract

Starting from the oldest recorded landscape painting, this research proceeds through the most prominent works dealing with the landscape aspect on Western art. After the landscape painting tradition is explained for a short time, especially after 1960, the scans in art are explained, then examples of the most distinctive production image used in the naturally sourced gallery space are given. In contemporary art, an evaluation has been made on the most prominent point that deals with the natural objects in the gallery or in their own environment without separating, them form nature. More than an aesthetic approach to nature, pictures from the previous production facility are presented with the idea of creating an ecological rationale for the viewer. It has been tried to explain the wear and tear, space and nature representation in art after 1960, through the satisfaction that focuses on the relationship between nature and culture, especially Anselm Kiefer, Olafur Ellisson, Hans Haacke, who focus on the relationship between nature and culture. This research is determined according to the literature review model.

Keywords: Landscape painting, contemporary art, space.

1. GİRİŞ

Bilinen en eski manzara resmi Çatalhöyük’de, M.Ö. 9000 yılına dayanmaktadır. O dönemde aktif bir volkan olan Hasan Dağı ve dağın eteklerine uzanan yerleşim alanı, kuş bakışı görüntüden çizilmiştir. Manzaradan oluşan bu kaya resmi, volkanik hareketlerden dolayı sürekli lav püskürten bir dağın o dönemki faaliyetlerini gösteren bir belge niteliği ve aynı zamanda uyarıcı bir doküman olma özelliğine de sahiptir. Sanat tarihinde, uçsuz bucaksız arazilerin, geniş bitki örtüsünün, envai çeşit çiçeklerin konu edinildiği resimleri, ikonografik bir anlatım dili dışında salt kendi değeri ile ele alınışını on yedinci yüzyıl Flaman resim sanatına dayandırabiliriz. Janr resim ya da gündelik konuların anlatımı olarak da ifade edilen bu resim geleneği içinde yer alan manzara resmi; dünyayı tanımlamanın görsel dili olarak görülmüştür. Batı Sanat Tarihinde on yedinci

yüzyıla kadar İtalyan sanatı özelliklerinin hâkim olduğu söylenebilir. Mimesis kavramı ile özdeşleştirilen İtalyan sanatı dilinde doğa nesnelere, çoğu zaman dinsel bir anlatı ögesi ya da bir dekor olarak resimlerde yer almıştır. Doğanın, kendisine atfedilen bu sembolik dil, Hollanda resim geleneğinde bir tür olarak ele alınışı ile değişir. Hollanda sanatında altın çağ olarak da literatüre geçen Janr resim geleneği; doğayı temsili ya da dinsel anlatıya yönelmeden, izlenilmesi ve araştırılması gereken bir yapıda ele alır.

Janr resim terimi Efal'e (2014: 348) göre on sekizinci yüzyıl Fransız yazarlarının on yedinci yüzyıl Hollanda resimlerini referans almak, tanımlamak ve bunları kendi zamanlarındaki resim üretimiyle ilişkilendirmek için kullandıkları geriye dönük bir tanımlama olarak literatüre girmiştir. İçeriğini manzara, natürmort gibi günlük yaşam sahnelerinden alan bu resim geleneği, "genel hiyerarşinin en altında bulunan veya tamamen onun dışında kalan konuları ifade eden "peinture de genre" terimi 1757'de yayınlanan Encyclopedie'nin yedinci cildinde Claude-Henri Watelet tarafından yazılan ve Diderot ve d'Alembert tarafından düzenlenen 'Peinture' makalesinde açıkça kullanılmaktadır. Bu nedenle Efal (2014: 349), tür resmine yönelik spesifik sınıflandırmanın 1750 civarında oluştuğunu iddia etmektedir. Diderot'nun daha sonraki yazılarında 'peintres de genre' terimi bağımsız bir ifade olarak kullanılır. Diderot bu metinlerde çiçek, meyve, hayvanlar, ağaçlar, ormanlar, dağlar üzerine yoğunlaşan ve aynı zamanda kamu ve ev yaşamından sahneler boyayan sanatçıların ayırım gözetmeksizin tür ressamları olduklarından bahsetmektedir" (Uzunoğlu, 2020: 23).



Görsel 1. Joris Hoefnagel, "Nasci. Pati. Mori," *Archetypa studiaque patris Georgii Hoefnageli'den*, 1592 erişim: Service Commun de Documentation, Université de Strazburg, Fransa, <http://www-sicd.u-strasbg.fr>.

On yedinci yüzyılda Hollanda ve Flaman ressamılar için doğa; canlılığı, rengi, dokusu ve kendine has özelliklerinin kayda geçtiği bir envanter olarak düşünülebilir. Bununla birlikte coğrafi keşifler sonucu yeni canlı türlerinin keşfedilmesi ile ağaç, bitki ve çiçek imgelerinin sanatta görünürlüğü artmıştır. On yedinci yüzyılda gelişen coğrafi keşifler sonucu yaklaşık altı bine yakın tür sınıflandırılmıştır. Görsel 1.

17. yüzyıl bitki resimleri alanında Joris Hoefnagel, el yazmaları kenarlarına uyguladığı minyatür çiçek, bitki ve böcekleri bir devrim niteliğindedir. Doğa tarihi üzerine bilinen en donanımlı kitaplardan biri olan "Dört Element", insan dışındaki doğadaki canlıları (kuşlar, çiçekler, ağaçlar, böcekler gibi) dört element konusu altında toplamıştır. Yine bu yüzyılda Flaman ve Hollanda asıllı botanik bilimciler tasnifler ile ilgilenirken, doğanın bilimsel dokümanın en üst noktaya ulaştığı bu yüzyılda ressamılar da bitki, ağaç ve çiçekleri resimlerini detaylı bir şekilde betimlemeye doğru yönelmişlerdir. 15.16. ve 17.yüzyılın başlarında gördüğümüz dini ve mitolojik konulu resimlerden oldukça farklı olan bu peyzaj resimleri gündelik hayatın konularını ele alır. Arşidük Albert'in 1606 yılında saray ressamı olan Yaşlı Jan Brueghel'e kraliyete ait olan egzotik çiçek, bitki ve ağaçların olduğu bahçelere girme izninin verilmesi ile Brueghel resimlerinde daha gerçekçi bir üslup dilini yakalamıştır. (Ünlü, 2022: 16).Görsel 2.



Görsel 2. Jan Bruegel the Elder ve Peter Paul Rubens, *Koku Alma Duyusu* (1617-18). Museo del Prado koleksiyonu, Madrid. Erişim: Museo del Prado, <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-sense-of-sight/494fd4d5-16d2-4857-811b-e0b2a0eb7fc7>

On sekizinci yüzyıl ise Avrupa’da siyasi, ekonomik ve toplumsal tüm dinamikler yerinden oynanmış, Fransız İhtilali ve Sanayi Devrimi’nin ardından sanatta; melankoli, ütöpik yaklaşımlar, geçmişe ve doğaya özlem içeren konular ağırlık kazanmıştır. Kırsaldan kente göç sonucu kentlerin hızla büyümesi, sanayileşmenin getirisi uzun vardiya çalışma şartları gibi yeni deneyimler, bireyin; kırsala özlem duymasını da beraberinde getirmiştir. Birey kent kültürüne alışırken, onun geride bıraktığı kırsal yaşam ve ona özlem, sanatçılar için güncel bir konu haline gelir. Aynı zamanda toprak sahiplerinin kendine ait olanları belgelemek için, arazilerinin resimlerini yaptırmaları, bu dönemde manzara resmine ilgiliyi de arttırmıştır.

Özellikle İngiliz derebeyleri ve soylularına ait uçsuz bucaksız araziler, yağmur yağdıktan sonra güneşin ilk ışıkları ile yeşilin envari çeşit tonuna ev sahipliği yapan Britanya toprakları İngiliz Romantik ressamlardan olan John Constable’nin resimleri için ilk kurulacak cümleler olabilir. Romantik sanatçılar için doğa, tinsel bir yaklaşım ile algılanabilir. Örneğin filozof Schelling’e göre; “doğa görünür bir

tindir, tin ise görülemeyen doğadır” (Farago, 2017: 121). Doğa ile tinin bu özdeşliği, Constable’nin resimlerinde görülebilir. Sanatçının, geniş arazileri içeren resimlerinden bağımsız, tek bir ağacı konu edindiği resimleri o döneme kadar olan manzara resimlerinden oldukça bağımsızdır. Geniş gövde resimde alan hâkimiyeti sağlamakta ve doğanın kavrayıcı gücünü de yansıtmaktadır. Sanatçının tek bir ağaç üzerinden yaşam, birey, doğa/kültür ilişkisini ele aldığı düşünülebilir. Bu dil, çağdaş sanatta doğayı ele alan sanatçılar için bir öncü niteliğindedir. Görsel 3.



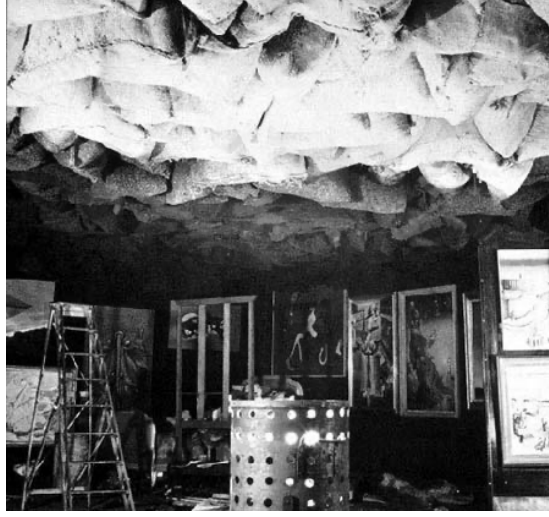
Görsel 3. John Constable, Study of the Trunk of an Elm Tree, 1821, tuval üzerine yağlıboya, 30.6 x 24.8 cm, V&A, Londra. Erişim: Victoria and Albert Müzesi, <https://collections.vam.ac.uk/item/O16555/study-of-the-trunk-of-oil-painting-constable-john-ra/>

2. Yöntem:

Bu bölümde, 1960 sonrası sanatta değişen mekan algısı, bu değişime zemin hazırlayan etmenler ve doğa nesnelere ile oluşturulmuş çağdaş sanat eserlerinden örnekler yer almaktadır.

2.1. Sanatta Değişen Mekân Algısı

Doğanın temsili boyuttan ziyade kendi gerçekliği ile sanatta ele alınışına Romantizm öncülük etmiş ve ardından gelen sanat akımları biçimsel çözümlerinin ağırlıklı olduğu, taklitten uzak, malzeme çeşitliliği açısından sınırları geniş bir anlayışla doğayı ele almışlardır. Malzeme dilindeki özgünlük ve özgürlük yalnızca resmin çerçevesi ile sınırları ile kalmamış ve eserlerin üretim alanı ve eserin tanımı da zaman içinde sınırlarını genişletmiştir. Bu noktada Marcel Duchamp, Fountain/Çeşme (1917) adıyla sunulan, insanların ihtiyaçları için kullandıkları seri üretim bir nesneyi, sanat eserine dönüştürme isteği ve girişimi ile bir nevi sanat-hayat arasındaki sınırlar sorgulanmaya başlamıştır. Yine sanatçı, 1928 yılında Galerie Beaux -Arts'daki Uluslararası Gerçek Üstünlük Sergisi'nde 1200 Kömür Çuvalı adlı yerleştirmesi ile müzelerin eser sergileme geleneğini eleştirmiştir. Görsel 4.



Görsel 4. Marcel Duchamp, Tavandan sarkan 1200 kömür çuvalı, yerleştirme, 1938, Uluslararası Sürrealistler Sergisi, New York. Erişim: <https://www.toutfait.com/popular-images/1200-bags-of-coal>

Sanatçının galerinin tavanına yerleştirdiği çuvallar, klasik sergileme sistemini alt üst etmek üzerine kurulmuştur. On dokuzuncu yüzyıla kadar müzelerin eser sergileme ve tasnif sistemleri bir bakıma bir ortaçağ kilisesindeki dile yakındır. Kilise duvarlarındaki hiyerarşik düzen gibi, müzelerde eserler, dönemin üslup özellerini yerine getirip getirmediğine göre asılmaktaydı. Duchamp bu aykırı yerleştirmesi ile henüz keşfedilmemiş ya da ötelenmiş bir alana izleyicinin yönelmesi sağlamıştır. Şimdiye kadar unutulmuş tavan, kömür çuvallarına ev sahipliği yapmakta ve izleyicinin bakışı da tüm geleneksel kodlamaları alaşağı eden bir yönde hareket etmektedir. Yüzyıllardır sanatın saç ayaklarını oluşturan; sanat eseri, sanatçı ve izleyici üçlemesi bu noktada sarsılmaya ya da bu dinamiklerin arasında bir eksik kalmaya başladığı söylenebilir: 'Mekân'.

Resimde, çerçevenin gerekliliğinin ortadan kalkması ile galeri ve müze duvarlarından bağımsız üretim süreçleri karşımıza çıkar. Sanat eleştirmeni ve yazar Ahu Antmen'e göre "Sanatın tarihi bir yönü ile mekânın tarihi ile ilişkilidir.

Bugün geldiğimiz noktada sanatı değil, mekânı gördüğümüz açıktır... İdeal galeri mekânı sanat yapıtının sanat olarak algılanışına engel olan her türlü öğeyi dışlayan mekandır” demektedir. (Antmen, 2010: 210).

Hazır nesnenin sanat alanına dâhil oluşu ve eserlerin sergilenme biçimlerinde duvarların alışılmışın dışında kullanımı, bir süre sonra galeri mekanının mevcudiyetinin sorgulanmasını da doğurur. 1960 sonrası sanatta deneyimlenen, genel olarak salt estetik ya da biçimsel yeniliklerden ziyade sanat eserinin, bir düşünce nesnesine dönüşümüdür. Geleneksel resim anlayışı ve sergileme biçimlerine alternatif olarak kavramsal sanat, arazi sanatı, süreç sanatı, beden sanatı gibi oluşumlar, sanatta estetiğinin ya da biçimsel çözümlerinin yerine kavramın kendisini güçlü tutmaktadır. Aynı zamanda eserin kalıcılığı değil; toplumsal, ekonomik, sosyolojik ya da politik kısacası hangi dinamikleri ele aldığı çağdaş sanatın odak noktasıdır. Çağdaş sanat pratikleri, sanat/hayat arasındaki sınırları giderek muğlaklaştırma/yok etme ve izleyicinin çoğunlukla aktif katılımı ile sanatı bir eyleme dönüştürme amacındadır. Bu oluşumlar klasik bir sanat eserinin, tekilci, kalıcı ya da alınıp satılabilen bir zemine oturan yapısını sorgulamakta ve sanatçılar çoğu zaman geçici ya da doğal malzeme dilini tercih etmektedirler. Böylece sanatçılar, fotoğraf, belge, ses yerleştirmesi, doğal ya da atık malzeme gibi boya dışında üretim süreçleri ile eserin biricikliğine alternatif bir söylem geliştirirler.

2.2. Galeri Duvarından Mekâna Yayılan Doğa

Manzara resmi 1960 sonrası sanatta galeri duvarlarından taşarak, mekâna yayılır ya da doğal ortamına kavuşur. Üretim süreçlerini doğada sürdüren ya da doğal nesneyi galeri mekânına taşıyan yaklaşımlar genel olarak Arazi Sanatı, Çevre Sanatı, Toprak Sanatı, Ekolojik Sanat gibi terimlerle anılmaktadır. Bu üretim biçimlerinin temelini, endüstriyel gelişmeler ve teknolojik olanakların, yerinde

kullanılmayan, ihtiyaçtan fazlasını üreten yapısına karşı bir eleştiri oluşturur. Bu eğilim içerisindeki sanatçılar, doğayı bir farkındalık alanı olarak görmektedir.

Doğa; kaynaklarından faydalanılan bir yaşam kaynağı olmaktan öte evcilleştirilerek; kontrol edilmeye çalışılan bir alana doğru gitmektedir. Doğa bünyesindeki ağaç, hayvan, bitki gibi ekosistemden biri olarak görülüp saygı duyulan, bağımsız bir kaynak yerine, hammadde ve enerji için evcilleştirilmiş bir alana dönüşmektedir.

Bu eğilim içerisindeki sanatçılar, geleneksel anlatım biçimlerine alternatif üretim süreçlerine yakındırlar. Bu sanatçılar için doğa, resmin dışına çıkarak mekana yayılır ve mekan eserlerin sergilendiği yer olmaktan ziyade bir yaşam alanına dönüşür. Nilgün Özayten, yerleştirmeyi “...anlam ve algı düzleminde birbirleriyle ve içindeki buldukları mekanla ilişkili nesnelerin bir arada kullanılması” olarak tanımlamıştır. (Özayten, 1997: 1939). Bu tanım üzerinden düşünüldüğünde, nesne ve mekân arasında bir bağ söz konusudur. Seçilen mekanlarda yaratılanlar, o mekânın belleği, fiziksel özellikleri ile topyekün harmanlanarak; yeni bir dil olarak karşımıza çıkar.

Mekân içerisinde doğa nesnelerini kullanmayı tercih eden sanatçılar tüm duyularımıza hitap eden bir zeminde doğaya bakışımızı sorgularlar. Doğa nesnelerini mekân içerisinde ele alan öncü sanatçılar arasından bir seçki yapılmak istendiğinde Anselm Kiefer’in doğa-kimlik-bellek-kültür üçlemesi arasında dolaşan eserleri öncü niteliğindedir. Kiefer’in politik, ideolojik, çevresel eleştiri, yüklü manzara resimleri, Alman Romantik Ressamların doğayı çözümleyişine yakındır. Alman Romantiklerde görülen doğanın aşkınlık ve yücelik değerlerini sorgulayarak; biçimsel yapı bozum ile karanlık ve grotesk bir dille aktarımı, Kiefer’in manzaralarında da görülür. Bu resimler, Yahudi soykırımı sonrası topraklara, yere, göğe sinmiş olan ölümün iz düşümleridir. İnce ve hassas bir pentür anlayışına sahip Romantik resim geleneği, Kiefer’de kurumuş ağaçlar,

karanlık bir gökyüzü, yanmış bir toprak parçasına dönüşür. Resimleri dışında, sanatçının doğal malzeme kullanarak oluşturduğu eserleri ise, Alman kimliğini ve belleğini sorgulayan, savaş sonrası bir iç hesaplaşma ve bu süreçte yok edilen canlıların izlerini yansıtır.

Kiefer, çalışmalarını birçok malzeme kullanarak gerçekleştirir. Kurşun, demir, ağaç, cam, kumaş, boya, gomalak, reçine, kül, saman, toprak gibi malzemeleri yakarak ya da eriterek dönüştüren Kiefer, doğal şartların etkilerini de kullanır. Kiefer'in büyük boyutlu anıtsal yerleştirmelerinde sıkça kullandığı kurşun hem ağır olması hem de simyacılıkta altın üretmek için kullanılması sebebiyle sanatçının ilgisini çekmiştir. Kurşun, altın madeni üretiminde altının temizlenip gerçek değerine ulaşması için kullanılan bir elementtir. Sanatçının çalışmalarında yer alan nesnelere kurşunla üretilmiş olması arındırıcı bir metafor olabilir (Şahiner, 2013: 96).

Benim özgeçmişim, Almanya'nın özgeçmişidir düşüncesi ile Kiefer, Nazi Almanyasının doğa ve insan üzerindeki travmatik tarihini eserlerinin ana konusu yapar. Resimlerde yanık ya da kesilen ağaçlar, kurumuş bitki örtüsü evrensel bir doğa sömürü ve yok oluşu barındırır. Kiefer'in anıtsal boyutlardaki peyzajlarına kömür, çalı, ağaç dalı, gibi doğadan malzemeleri ekler. Yüzeyin en üst katmanında yer alan kömür ve kül, geri planda kalan manzarayla arasında adeta manzaraya bir barikat örer. Savaşın ve yıkımın ardından tahrip olan doğa yanmış ya da kül olmuş nesnelere ilişkilendirilirken aynı zamanda mekanda yatık devrilmiş olan palmye ağacı da bu örüntüye dahil olur.

Palmye ağacı, mitolojide dünya ağacı, bilgi ağacı ya da yaşam ağacı; yeryüzündeki hayatı sembolize eden, dallarının ve köklerinin farklı yerleşim bölgelerini işaret ettiği bir ağaçtır. Bu ağaç farklı kültürlerde ve mitlerde isim değiştirir. Yahudi Mitolojisi'nde dünya ağacı, Sephiroth ya da palmye ağacı olarak betimlenir. Kiefer, yer ile gök arasında bir aracı olan palmye ağacını galeri mekanına taşır.

Ölü ağaç galeriyi tüm kütlesi ile işgal etmekte ve resimlerde vuku bulan tahribatı galeriye yaymaktadır (Ünlü, 2022: 89-90). Görsel 5.



Görsel 5. Anselm Kiefer, Palmsonntag, 2006, palmye ağacı, kil, metal, kumaş, palmye yaprakları ile yerleştirme Erişim: Palm Tree, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/kiefer-palm-sunday-ar00038>

Palmye Dalı genellikle, ikonografik resimlerde görülebilir. Örneğin Andrea del Verrocchio ve öğrencisi Leonardo da Vinci'ye atfedilen *İsa'nın Vaftizi* tablosunda arka planda tasvir edilen palmye ağacının zaferi tasvir ettiği söylenebilir. Bu yönü ile Kiefer, yatık palmyesi ile alışlagelen tarihsel betimlemeleri eleştirir. Görsel 6.



Görsel 6. Andrea del Verrocchio, İsanın Vaftizi, 1472-75, panel yağlıboya,

Erişim:https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Leonardo_da_Vinci_016.jpg

Doğanın galeri mekanını kaplaması üzerine en temel örnekler arasında Walter de Maria tarafından 1977 yılında Dia Sanat Galerisinde gerçekleşen New York Toprak Odası yer almaktadır. Sanatçı, 197 metre karelik alanı (birbirine bağlı üç oda) 300 kilo toprak ile kaplanmıştır. Toprak kütlesi, galeri zeminini hiçbir boşluk kalmadan örtmektedir. New York Toprak Odası, 5.58 derinliğinde 228.6 metre küplük kara topraktır. Bu yoğun toprak yapısı beraberinde küf ve galeriye sinen nemi de beraberinde getirir. Sadece görsel bir deneyim değil, koku duyusuna da hitap eden bu yerleştirme çoklu duyu organlarını uyarak etki gücünü artırır. New York gibi yoğun kentleşmenin olduğu bir yerde çatı katında, doğanın bir parçası zamana meydan okumak istercesine, yaklaşık elli yıldır sergilenmektedir. Bu alanın bakımı, havalandırması düzenli olarak görevliler tarafından yapılmaktadır. Toprağın biçim vermeden sergi alanını kaplayan ham hali, insanın kültürlenme sürecini de akla getirir. Sanatçıya göre toprak ya da yer kabuğu, tüm canlıları içinde barındırır ve canlıların fosilleşen yapılarından da beslenir. Bu yönü ile sanatçı toprak odası ile sadece toprağı değil aynı zamanda geçmişin izlerini de sergiler. Bununla birlikte izleyicilerin galeriye girişi yasaktır, sadece kapı aralığından toprak örtüsünü görebilmektedir. Giderek yok olan doğa ve ona

ulaşamama durumu üzerine eleştirel bir okuma yapılabilir. Kapısından sadece kokusu duyabilen ve kurgulandığı günden beri varlığını koruyan bu yerleştirme, kentleşme ve doğanın yol oluşun dair bir okuma gerçekleştirir.

İnsan-doğa ilişkisine aktivist bir tutumla yaklaşılın Hans Haacke'nin Çim Büyür (1967-69) adlı yerleştirmesi, tehlikeli atık konusuna eğilir. Atık sorunu, sanayi devrimi sonrası artmasına rağmen, literatüre bakıldığında ilk olarak tehlikeli atık, Roma döneminde kurşun zehirlenmesi vakaları ile karşımıza çıkmaktadır. Çim Büyür, atıkların sebep olduğu dönüşümleri ele alır. Haacke, galeriye yerleştirdiği toprak alanında kimyasal ilaca maruz kalmayan çim büyütme eylemi gerçekleştirmiştir. Sanatçı manifestosunda "izleyicinin etkileşime girebileceği, dokunabileceği, değişken ve yaşayan, aynı zamanda çevresine, sıcaklık değişimlerine ve ışığa tepki veren sanat eserlerinin üretilmesi çağrısı yapmıştır (Uysal, 2009: 20).

Ekosistem ve organik büyümeyi ele alan Çim Büyür, biyoloji, ekoloji ve sibernetik arasında dolaşır. Yaşayan bir sistem olarak var olan yerleştirme, doğal koşulların politik, ekonomik ve siyasi olaylar ile değişime uğrayan sürecine işaret eder. Çim Büyür, Bertalanffy'nin Genel Sistem Teorisinden beslenir. Bu teoriye göre, "yaşayan bir organizma açık bir sistem olarak çevresiyle sürekli diyaloga girerek ve etkileşerek değişmektedir" (Yalçınkaya, 2002).

Bu yönü ile izleyicinin fiziki varlığı, nefes alıp veriş, yoğunluğu gibi faktörler çalışmanın seyrine yol gösterir. Aynı bağlamda Norveçli Per Kristian Nygard'ın "Not Red But Green I-II" (2014, Oslo) adlı yerleştirmesi galeri mekanının dönüşümü açısından etkili bir örnektir. Nygard, galeriyi çim kaplı bir vadiye dönüştürür. Galerinin duvarlarından taşarak adeta yayılcı bir politika izleyen çimler, doğanın sınır tanımaz özelliğini vurgular. Çim alan, galerinin tüm alanını kaplayarak; giderek büyüyen bir organizmayı çağırıştırır.



Görsel 7. Per Kristian Nygård, Not Red But Green ,Oslo, 2014, Erişim: <https://www.perkristiannygaard.com/Not-Red-But-Green>

Ekosistem içinde insanın yarattığı tahribatı hedef alan Danimarkalı-İzlanda kökenli mimar ve sanatçı Olafur Eliasson, Yosun Duvarı, Nehir Yatağı ve Yaşam adlı yerleştirmeleri ile galeriyi doğal bir habitata çevirir. Doğa-kültür-kent yaşamı üzerinden bir sanat dili oluşturan Eliasson, izleyicinin galerinin her köşesinde aktif rol alması görüşündedir. Özne- nesne ve mekân arasında kurulmak istenen bağ sanatçının üretimlerinde eğildiği noktadır.

Eliasson için nedensellik, özne merkezli bir süreçten öte öznenin mekân ile kurduğu ilişki sonrası ortaya çıkan süreçtir. Gerçeklik ise bu sürecin bir sonucudur. Bu yönü ile mekân içindekiler sabit kalmadığı sürece gerçekliğin de kesin bir tanımı yapılamaz. Doğa sürekli değişkenlik içerir, tıpkı galeride konumlanan bu doğadan kesitlerde olduğu gibi. Sanatçının yerleştirmesinde doğa, izlenen bir yapıttan öte, bir deneyim alanı olarak galeride konumlanır. İzleyici sadece görsel bir izlekte bulunmaz ve mekân ile ilişkiye geçebilen bir yapıda kendisini gösterir. Bir yönü ile izleyicinin performatif yönü de görülebilir. Klasik bir manzara resminde var olan estetik algı ve anlayış, Eliasson'da sanat eserinin mekansallaşmasına izin verir ve bu ağa izleyiciyi de dahil eder. Fetiş halinde olan

bir doğa yerine, ilişkisel estetiğin gerçek bir deneyim alanına dönüşen yönü sanatçı da karşımıza çıkar.

Sanatçı Moss Wall/Yosun Duvarı (1994) adlı yerleştirmesinde ise Tate Modern'in devasa boyutta bir duvarını yosun ile kaplamıştır. Uzaktan katman katman boya olarak da algılanabilen duvar, kendisine yakınlaştıkça taze toprak kokusu yayar. Ren Geyiği likeni olarak literatüre geçen bu yosun türü sanatçının doğduğu toprak örtüsüdür. New York Toprak Odasında sadece kapı deliğinden teneffüs edilen doğa, Eliasson'da koku- görme ve dokunma duyularına hitap eden bir deneyim alanıdır. Riverbed/ Nehir Yatağı (2014) adlı projede ise bir nehir yatağını Louisiana Modern Sanatlar Müzesine taşınmıştır. İzlanda'dan volkanik kayalar, kum, çakıl ve nehir akışını sağlayacak motor sistemi ile kurulan bu düzenekte, hareket eden tek şey suyun nehir boyunca akışıdır. Galerinin güney kanadı boyunca ilerleyen nehir yatağı için sanatçı, bir kaya yüzeyini traşlayarak, kayanın oyulan yerlerinde ilerleyen bir su akışı rotası geliştirmiştir.



Görsel 8- 9. Olafur Eliasson, Nehir Yatağı, Louisiana Modern Sanatlar Müzesi, Danimarka, 2014. Erişim: <https://olafureliasson.net/>



Bu yerleştirmeler ile beyaz küpün içinde izleyicinin doğayı deneyimlemesini sağlamıştır. Temsili bir doğa yaratmak yerine, kokusu, sesi, görselliği, fiziksel teması ile bu yerleştirmeler, katılımcı sanat dahilinde okunabilir. Yapay ışık sistemi, su akışını sağlayan motor ve havalandırma sistemi ile kurgulanan bu nehir yatağı, doğal olmamakla birlikte, mekanın ve sanatın sınırlarını kayganlaştırması açısından önemlidir. Sanatçının diğer bir çalışması Life/Yaşam ise Covid-19 pandemisi dönemi ürünüdür. Yaşam, Mimar Renzo Piano tarafından tasarlanan İsviçre Basel Beyeler Vakfı Müzesinde, peysaj mimar Günther Vogt işbirliği ile üretilmiştir.



Görsel 10-11. Olafur Eliasson, Yaşam, Mekana Özgü Yerleştirme, Beyeler Vakfı, İsviçre, 2021. Erişim: <https://olafureliasson.net/exhibition/life-2021/>



Müzenin dış duvarları kaldırılarak, içeriye doğru su kanalı açılmıştır ve su akıntısının daha belirgin algılanması için uraine denilen doğal bir boya maddesi, suya ilave edilmiştir. Müzenin içine yayılan su alanına, rüzgar ve kuş sesleri, gölde yetişen su bitkileri eşlik etmektedir. Müze, ölüdoğa tablolarının sergilendiği bir yer olduğu kadar yaşayan bir doğaya da ev sahipliği yapar. Bu kapsamda Yaşam'ı deneyimlemeye gelen izleyiciler, derinliği 80 cm. kadar olan suyun üzerine kurulan ahşap yürüyüş alanları ile gezinebilmektedir. Sanatçı bu projenin oluşum sürecini şu cümleler ile ifade eder: Beyeler Direktörü Sam Keller ile konuşurken, 'Neden herkesi bu gösteriye davet etmiyoruz? Gezegeni, bitkileri ve çeşitli türleri müzeye davet edelim' diye düşündüm ve müzenin ön cephesini kaldırdım" demektedir. Antropolog Natasha Myers'ten ilham aldığı belirten sanatçı, "Myers, 'bitki-insan ilişkileri' potansiyelini kavramak için, insanları bitkilerle empati kurmaya, 'bitkisel hissetmeye' davet etmektedir. Hayat döngüsü içinde biz insanlar istisnai değiliz, bizler de aslında doğadaki 'memeli dik otlar' olabiliriz. Bitkilerle empati kurup onlar gibi hissetmeye çalışalım ve doğa ile bütünleşelim. Hayat döngüseldir, gece ve gündüz tüm canlıları karşılar" demektedir. (Myers, 2021).

Eliason'un ekolojik bir farkındalık yüklü üretimleri, müzelerin tanımında yer alan kültür değerlerinin korunması, saklanması ve sergilemesi misyonuna yeni eklemelerde bulunur. İnsan ve insan dışı olanın arasındaki bağ, bir mekanda sorgulanmaya davet edilir. Sanatçı insanlık tarihinden önce var olanların, insan eylemleri kaynaklı, yok oluş ya da bozulma durumunu sorgulayan üretimleri ile antroposen çağın doğa üzerindeki tahribatını da sorgular.

Fabian Knecht'in Almanya'da gerçekleştirdiği İzolasyon adlı yerleştirmesi ise doğanın içerisinde beyaz küpü oluşturur. Ormanlık bir alanda geçici bir iskelet sistemi, beyaz renk çadır ve floresan aydınlatma ile galeriyi doğanın içinde inşa

eden sanatçı, doğayı keşfetmenin pitoresk cazibesi ile mekâna özgü yapaylığın çelişkili deneyimi yaşatmayı amaçlamıştır. Sanatçının sadece ağaç gövdesini galeriye taşıdığı yerleştirmesi John Constable'nin ağaç gövdesini konu edindiği resmini hatırlatır. İki sanatçı da doğanın agresif ve sınır tanımayan yapısını, ağacın sadece gövde kısmını ele alarak yansıtmışlardır. Gerek resim gerek yerleştirme olsun doğa yayılmacı ve sınırları aşan yapısını sergiler.



Görsel 12-13-14. Fabian Knecht, İzolasyon Serisi, Doğada Yerleştirme, 2018. Erişim: <https://www.dehliannah.com/exhibition/isolation/>





3. TARTIŞMA ve SONUÇ

Bu çalışma literatür tarama yöntemi üzerinden gerçekleştirilmiştir. İlk olarak bilinen en eski manzara resmi açıklanmış ardından resim sanatında doğanın dinsel ya da ikonografik bir göstere yerine kendi gerçekliği ile ele alındığı Janr resim geleneği ve Flaman resim sanatının genel özellikleri açıklanmıştır. 17. ve 18. Yüzyılda coğrafi keşiflerin etkisiyle yeni bitki ve çiçek türleri ile karşılaşmıştır. Bu türler hem botanik kitaplarında hem de resim sanatında yerini almıştır.

18. Yüzyılda Avrupa'da siyasi, politik, ekonomik tüm dinamikler değişmiştir. Fransız İhtilali ve Sanayi Devrimi ardından kırsaldan kente yoğun göç başlamıştır. Kentin ağır yaşam şartları bireylerin kırsala ve geçmiş yaşamına özlem duymasını beraberinde getirmiştir. Bu süreçte özellikle İngiliz Romantik sanatçılar kırsal konulu resimleri ile hem doğayı ele almışlar, hem de bireyin geçmişe özlem duyduğu alanları yansıtmışlardır.

Ardından gelen akımlar biçimsel yönden değişimlerle doğayı ele almışken Marcel Duchamp ya da Dadaizm ile doğa nesnelere ve sanata bakış da değişim göstermiştir. Sanat dışından bir üretimin sanat alanına girişi, sanatta kavramın önünü açmış, salt estetik olan ve biçimsel sorgulamalar önceliğini yitirmiştir. Hazır nesnenin sanata dahil oluşu, malzeme dilinde daha bağımsız olma halini

doğurmuştur. 1960 sonrası sanatta deneyimlenen, genel olarak salt estetik ya da biçimsel yeniliklerden ziyade sanat eserinin, bir düşünce nesnesine dönüşümüdür. Geleneksel resim anlayışı ve sergileme biçimlerine alternatif olarak kavramsal sanat, arazi sanatı, süreç sanatı, beden sanatı gibi oluşumlar ile yeni sorgulama biçimleri kendisini görünür kılmıştır. Aynı zamanda fotoğraf, belge, ses yerleştirmeleri, doğal malzeme kullanımlar ile sanatçılar, eserin biricik olma haline alternatif bir söylem geliştirirler. Doğa kavramı ve manzara resmi galeri duvarından taşarak adeta mekâna yayılmıştır. Bir galeride artık doğa resmi yerine, ağaç, kaya, toprak, su, doğanın kendisini görmek mümkündür. Bu üretim biçimlerinin temelini endüstriyel gelişmeler ve teknolojik olanakların, yerinde kullanılmayan, ihtiyaçtan fazlasını üreten yapısı ve bu yapının doğal yaşam üzerindeki önlenemez tahribatıdır. Bu eğilim içerisindeki sanatçılar, doğayı bir farkındalık alanı olarak görmektedir. Sanat mekânında doğa nesnelere kullanan sanatçılar, dokunulabilen, teneffüs edilebilen çalışmaları ile sadece göz ile değil tüm duyularımıza hitap eden bir zeminde doğaya bakışımızı sorgulamaktadırlar. Aynı zamanda galeri duvarının dokunulmazlığı ile bir hesaplaşma içine giren sanat, 1950'lerden itibaren alternatif arayışlar ile bir deneyim alanına dönüşür. İzleyici galeride farklı etkileşim türlerini bir arada deneyimlemektedir. Sanatsal pratik artık sanatsal olan ve doğal olanın harmanlandığı bir yapıda kendisine yeni bir dil yaratmıştır.

Çıkar Çatışması Bildirimi:

Bu makalenin araştırılması, yazarlığı ve / veya yayınlanmasına ilişkin herhangi bir potansiyel çıkar çatışması olmadığını beyan ederim.

Destek/Finansman Bilgileri:

Bu makalenin araştırılması, yazarlığı ve / veya yayınlanması için herhangi bir finansal destek alınmadığını beyan ederim.

Etik Kurul Kararı:

Bu araştırma için etik kurul kararına ihtiyaç olmadığını beyan ederim.

KAYNAKÇA

Antmen, A. (2010). "Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar", Sel Yayıncılık, İstanbul, s.253.

Efal, A. (2014). Generic Classification and Habitual Subject Matter. Rens Bod, Jaap Maat, Thijs Weststeijn (Editörler). The Modern Humanities:

Myers, N. (2021). "[Hayat" üzerine sonsuz bakış açısı. Olafur Eliasson |'in hayatı Mimarlık | 1998'den itibaren \(metalocus.es\)](#) 30.07.2021 tarihinde veri tabanından alınmıştır.

Özayten, Nilgün. (1997). Gösteri Sanatı, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, 2. Cilt. İstanbul: Yem yayımları.

Uysal, F. (2009) *Çağdaş Sanat ve Eko Sistem*, Yayınlanmamış Doktora Tezi İstanbul: Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.

Ünlü, O. (2022). *Çağdaş Sanatta Ağaç*, Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Düzce Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Düzce.

Schelling, "Plastik Sanatlar ile Doğa Arasındaki İlişki Üstüne", Plastik Sanatlar, Güzellik ve Doğa içinde. çev. Atilla Erol, İstanbul: Janus, 2016.

Sullivan, M. A. (2011). "Bruegel The Elder, Pieter Aertsen, and The Beginnings of Genre", *The Art Bulletin*, 93 (2), 127-149. <https://www.jstor.org/stable/2304659>

Sümer, B.A. Shelling Felsefesinde Romantizm Doğa ve Sanat İlişkisi, 27 Ocak 2021 tarihinde [dergipark](#) veri tabanından alınmıştır.

Şahiner, R. (2008). "Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu", Yeni İnsan Yayınevi, İstanbul.

Uzunoğlu, M. (2020). 17. Yüzyıl Hollanda Sanatında Gündelik Yaşam Sahneleri: Janr Resmi. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 26, 753- 779. 10 Şubat 2022 tarihinde Dergipark veritabanından alınmıştır.

EXTENDED ABSTRACT

Introduction

Starting from the oldest recorded landscape painting, this research proceeds through the most prominent works dealing with the landscape aspect on Western art. After the landscape painting tradition is explained for a short time, especially after 1960, the scans in art are explained, then examples of the most distinctive production image used in the naturally sourced gallery space are given. In contemporary art, an evaluation has been made on the most prominent point that deals with the natural objects in the gallery or in their own environment without separating, them form nature. This research is determined according to the literature review model.

Method

In the eighteenth century, all political, economic and social dynamics in Europe were displaced, and after the French Revolution and the Industrial Revolution, in art; Topics including melancholy, utopian approaches, nostalgia for the past and nature gained weight. New experiences such as the rapid growth of cities as a result of migration from the countryside to the city, and the long-shift working conditions brought about by industrialization have brought along the individual's longing for the rural life in the past. The originality and freedom in the language of the material are not limited to the frame and borders of the painting, and the production area of the works and the definition of the work have also expanded

their boundaries over time. At this point, the boundaries between art and life began to be questioned, with the desire and attempt to transform a mass-produced object that people use for their needs, presented under the name of Marcel Duchamp, Fountain/Fountain (1917) into a work of art. In the nineteenth century, museums' display and classification systems are somewhat similar to the language of a medieval church. With this contradictory installation, Duchamp has provided the viewer's orientation to an area that has not yet been discovered or has been shifted. The hitherto forgotten ceiling houses sacks of coal and the viewer's gaze moves in a direction that overturns all traditional coding. Forming the hairs of art for centuries; It can be said that the trilogy of the work of art, the artist and the audience begins to shake at this point or there is a gap between these dynamics: space.

The inclusion of the ready-made object in the field of art and the unusual use of the walls in the way the works are exhibited lead to the questioning of the existence of the gallery space after a while. What is experienced in art after 1960 is the transformation of the work of art into an object of thought, rather than purely aesthetic or formal innovations in general. Formations such as conceptual art, land art, process art, body art as an alternative to the traditional understanding of painting and exhibition forms, while keeping the concept itself strong instead of aesthetics or formal analysis in art and not the permanence of the work; social, economic, sociological or political, in short, focuses on which dynamics it deals with.

Contemporary art practices aim to blur/destroy the boundaries between art/life and transform art into an action, mostly with the active participation of the audience. Focusing on photography, documents, sound installations, natural materials, and objects from everyday life, artists develop an alternative discourse to the uniqueness of the work. Parallel to this, the concept of nature and landscape painting, which have been the subject of art for centuries, overflowed the gallery walls in art after 1960, spread to the space or regained its natural environment.

Findings, Conclusion and Discussion

This study was carried out through the literature review method. First of all, the oldest known landscape painting was explained, then the tradition of Janr painting, in which nature was handled with its own reality instead of a religious or iconographic indicator. In the 18th century, all political, political and economic dynamics in Europe changed. After the French Revolution and the Industrial Revolution, intensive migration from the countryside to the city began. The harsh living conditions of the city brought along the longing of individuals for the

countryside and their past lives. In this process, especially English Romantic artist, with their rural-themed paintings, both dealt with nature and, reflected the areas that the individual longed for the past.

While the following movements dealt with nature with formal changes, the view of nature objects and art also changed with Marcel Duchamp or Dadaism. The entry of a non-art production into the field of art has paved the way for the concept in art, and purely aesthetic and formal inquiries have lost their priority. The inclusion of the ready-made object in art has led to a state of being more independent in material language. What is experienced in art after 1960 is the transformation of the work of art into an object of thought, rather than purely aesthetic or formal innovations in general. Formations such as conceptual art, land art, process art, body art and new forms of inquiry have made themselves visible as an alternative to the traditional understanding of painting and exhibition forms. At the same time, artists develop an alternative discourse to the uniqueness of the work with photography, document, sound installations, and natural material usages. The concept of nature and the landscape painting overflowed the gallery wall and spread throughout the space. In a gallery, it is now possible to see trees, rocks, soil, water, nature itself instead of nature painting. The basis of these forms of production is the structure of industrial developments and technological possibilities, which is not used in place, producing more than needed, and the inevitable destruction of this structure on natural life. Artists in this trend see nature as a field of awareness. Using natural objects in the art space, the artists question our view of nature on a ground that appeals not only to the eyes but also to all our senses, with their work that can be touched and breathed.