

Ecrin AYKUT

Düzce Üniversitesi Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, ecrinaykutt14@gmail.com, Bolu-Türkiye  
ORCID: 0009-0003-2294-9364

## Çağdaş Sanatta Doğayı Yeniden Vurgulamak: Lavanta Üzerinden Doğa-İnsan İlişkisi, Sanatsal Dönüşüm ve Üretim Biçimleri

### Özet

Bu makale, çağdaş sanatta doğa-insan ilişkisini bitkisel formlar üzerinden yeniden düşünmeyi amaçlayarak özellikle lavanta bitkisinin duyuşal, sembolik ve üretimsel katmanlarını incelemektedir. Çalışma, nitel araştırma yöntemlerinden literatür incelemesi ve görsel analiz yaklaşımına dayanmaktadır. Bu kapsamda Land Art ve Ekolojik Sanat akımlarının tarihsel bağlamını ele almakta ve bu akımların doğayı temsil edilen bir imge olmaktan çıkararak sanat üretiminin ontolojik bir zemini hâline getirdiğini ortaya koymaktadır. Bu bağlamda Richard Long'un yürüyüşü bir sanat eylemine dönüştüren yaklaşımı, mekân, beden, zaman ve doğa arasındaki ilişkinin dönüşümü üzerinden görsel ve kavramsal analiz yöntemiyle değerlendirilmiştir. Ayrıca Hamish Fulton ve Francis Alÿs gibi sanatçıların yürüyüşe yükledikleri kavramsal ve politik anlamlar incelenmiştir. Marina Abramović ve Ulay'ın Çin Seddi'nde gerçekleştirdikleri Great Wall Walk performansı ise yürüyüşün duyuşal ve ritüelistik boyutunu görünür kılan bir örnek olarak ele alınmıştır."

Agnes Denes'in Wheatfield – A Confrontation adlı çalışması, tarımsal üretimi ekolojik, ekonomik ve politik bir tartışma alanına dönüştüren öncü bir pratik olarak değerlendirilmiştir; Jean-François Millet'in tarım emeğini görünür kılan yapıtları ve Mel Chin'in bitkiler aracılığıyla kirlenmiş toprakları iyileştirmeye yönelik projeleriyle bu düşünsel çizgi genişletilmiştir. Andy Goldsworthy'nin doğanın büyüme, çözülme ve yeniden oluş döngülerine dayanan yerleştirmeleri, doğayı kendi zamansallığı içinde var olan bir özne olarak konumlandıran ekolojik bir estetikle ilişkilendirilmiştir. Son olarak Gülnur Ekşi ve Işık Güner'in güncel yaklaşımları, lavanta bitkisinin yapısal ve duyuşal özellikleriyle birlikte ele alınmıştır. Lavantanın kokusu, rengi, mevsimsel döngüsü ve toprağa bağlı varlığı, doğa-insan etkileşiminin estetik ve ontolojik bir göstergesi olarak değerlendirilmiştir. Bu çerçevede çalışma, lavantayı çağdaş sanatta bitkisel düşünme biçimlerini görünür kılan sembolik bir ara madde olarak konumlandırmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Lavanta, Tarla, Doğa, Bitki, Çağdaş Sanat

### Re-emphasizing Nature in Contemporary Art: Nature-Human Relationship, Artistic Transformation, and Modes of Production Through Lavender

### Abstract

This article examines the nature-human relationship in contemporary art through vegetal forms, with a particular focus on the sensory, symbolic, and productive layers of the lavender plant. The study addresses the historical context of the Land Art and Ecological Art movements, revealing how these practices have transformed nature from a represented image into an ontological ground for artistic production. In this framework, Richard Long's approach of turning walking into an artistic act is evaluated through its transformation of the relationship between space, body, time, and nature; the conceptual and political meanings attributed to walking by artists such as Hamish Fulton and Francis Alÿs are also

examined. Marina Abramović and Ulay's Great Wall Walk, performed along the Great Wall of China, is discussed as an example that makes visible the emotional and ritualistic dimensions of walking.

Agnes Denes's Wheatfield – A Confrontation is considered a pioneering practice that transforms agricultural production into a field of ecological, economic, and political debate; this conceptual trajectory is further expanded through Jean-François Millet's works that render agricultural labor visible and Mel Chin's projects aimed at remediating polluted soils through plants. Andy Goldsworthy's installations, based on cycles of growth, dissolution, and regeneration in nature, are associated with an ecological aesthetic that positions nature as a subject existing within its own temporality. Finally, the contemporary approaches of Gülnur Ekşi and Işık Güner are examined in relation to the structural and sensory characteristics of the lavender plant. Lavender's scent, color, seasonal cycle, and soil-bound existence are evaluated as aesthetic and ontological indicators of the nature–human interaction. Within this framework, the study positions lavender as a symbolic intermediary that renders vegetal modes of thinking visible in contemporary art.

**Keywords:** Lavender, Field, Nature, Plant, Contemporary Art

## 1.Giriş

Doğayla birlikte oluşan sanatsal üretimler, sanatçının bitki evrenine yönelen duyarlılığını, doğadaki canlı döngülerle kurduğu sezgisel bağı ve bir şeyi dolaylı yollarla bitki üzerinden anlatma eğilimini görünür kılar. Bitki, bu bağlamda yalnızca bir tema değil; sanatçının kendi hikâyesiyle doğanın ritmi arasında kurduğu alışverişin, yani varlığını doğayla birlikte ifade etme biçiminin maddesel bir aracıdır. Bu makalede ise bu eğilim, lavanta bitkisi üzerinden ele alınmakta; lavantanın kokusu, rengi, mevsimsel devinimi ve insanla kurduğu üretim ilişkisi, çağdaş sanatta doğa–insan etkileşiminin somut bir yansıması olarak yorumlanmaktadır. Doğa, insanın varoluşunu anlamlandırdığı ilk kaynaktır. Sanat tarihi boyunca doğa, insanın hem esin aldığı hem de yeniden şekillendirdiği bir alan olmuştur. Ancak modernleşme ve endüstrileşme süreçleriyle birlikte insan, doğayla kurduğu bağı giderek kaybetmiş; doğa bir gözlem ya da tüketim nesnesine indirgenmiştir. Bu kopuş, yalnızca çevresel değil, aynı zamanda insani bir uzaklaşmadır.

20. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan Land Art ve Ekolojik Sanat akımları, bu uzaklaşmaya güçlü bir karşılık olarak doğayı yeniden merkeze taşımıştır. Sanatçılar, doğayı yalnızca temsil eden değil, onunla birlikte üreten, onunla etkileşim kuran bir anlayışı benimsemişlerdir. Bu dönemde sanat, doğayı izlemekten çok onunla birlikte dönüşen bir süreç hâline gelmiştir.

Söz konusu düşünceden hareketle önce Land Art ve Ekolojik Sanat kavramlarının tarihsel bağlamını incelemekte, ardından Joseph Beuys, Richard Long, Agnes Denes, Andy Goldsworthy ve Olafur Eliasson gibi sanatçıların doğayla kurdukları ilişkileri çözümlemektedir. Son bölümde ise çağdaş sanatta bitki merkezli sanatsal yaklaşımlarıyla öne çıkan Gülnur Ekşi ve Işık Güner'in üretimleri, lavanta bağlamı üzerinden değerlendirilmektedir. Böylece makale, lavantayı da içeren daha geniş bir çerçevede doğa–insan ilişkisinin çağdaş sanatta nasıl yeniden kurulduğunu, bitkilerin sanatın düşünsel zemini hâline nasıl geldiğini ve doğanın sanatsal üretim biçimlerine nasıl yön verdiğini ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Bu çalışma kapsamında lavanta, yalnızca bir bitki türü olarak ele alınmamış; çağdaş sanatta doğa–insan ilişkisinin yeniden kurulma biçimlerini açığa çıkaran kavramsal bir analiz aracı olarak konumlandırılmıştır. Lavantanın mevsimsel döngüsü, tekrar eden üretim ritmi, kokusal yayılımı ve mekânsal sürekliliği, doğanın edilgen bir temsil nesnesi olmaktan çıkıp üretimin aktif bir bileşeni hâline geldiği yönündeki temel iddiayı görünür kılmaktadır. Bu bağlamda makale boyunca incelenen sanatçı pratikleri, lavantanın temsil ettiği döngüsellik, emek ve duyuşal deneyim kavramları üzerinden çözümlenerek, doğanın çağdaş sanatta nasıl ontolojik bir zemine dönüştüğü analitik olarak tartışılmaktadır.

## 2.Yöntem

Çağdaş sanatta doğa-insan ilişkisini bitkisel formlar üzerinden inceleyen nitel bir araştırma olarak kurgulanmış; literatür incelemesi ve görsel analiz yöntemlerinin birlikte kullanıldığı yorumlayıcı bir yaklaşıma dayandırılmıştır. Araştırma kapsamında incelenen sanatçı ve eserler, amaçlı örnekleme yöntemi doğrultusunda belirlenmiştir. Bu seçimde, sanatçıların doğa ile kurdukları ilişkinin niteliği, bitkisel formları üretim süreçlerine dahil etme biçimleri, Land Art ve Ekolojik Sanat bağlamındaki temsiliyet güçleri ve alan yazında kuramsal tartışmalara katkı sunmaları temel ölçütler olarak dikkate alınmıştır. Bu doğrultuda Joseph Beuys, Richard Long, Agnes Denes, Andy Goldsworthy ve Olafur Eliasson'un yanı sıra güncel sanat pratikleri bağlamında Gülnur Ekşi ve Işık Güner'in üretimleri çalışma kapsamına dahil edilmiştir.

Görsel analiz süreci, sanat yapıtlarını yalnızca biçimsel özellikleri üzerinden değil, aynı zamanda bağlamsal ve kavramsal katmanlarıyla birlikte ele alan yorumlayıcı sanat eleştirisi ve fenomenolojik yaklaşım çerçevesinde yürütülmüştür. Bu bağlamda eserler, izleyici deneyimi, sanatçının doğayla kurduğu ilişki, malzeme kullanımı ve üretim süreci gibi unsurlar üzerinden çok katmanlı bir okuma ile değerlendirilmiştir.

Analiz süreci üç temel aşama üzerinden gerçekleştirilmiştir. İlk aşamada, seçilen eserlerin görsel ve bağlamsal özellikleri betimlenmiş; ikinci aşamada bu eserler, doğa-insan ilişkisi, ekolojik farkındalık ve bitkisel düşünme biçimleri gibi kavramsal temalar doğrultusunda çözümlenmiştir. Üçüncü aşamada ise elde edilen bulgular, çağdaş sanatın doğayı temsilden üretime taşıyan dönüşümü bağlamında yorumlanarak bütüncül bir değerlendirmeye tabi tutulmuştur. Bu süreçte görsel ve yazılı veriler birlikte ele alınmış; sanat yapıtları, doğayla kurulan ilişkinin estetik olduğu kadar ontolojik boyutlarını da açığa çıkaran düşünsel yapılar olarak değerlendirilmiştir.

### 3. Land Art ve Ekolojik Sanatın Bağlamı

Land Art, 1960'ların sonunda Amerika ve Avrupa'da doğa ile doğrudan temas kuran, genellikle galeri dışında gerçekleştirilen sanat üretimlerini tanımlar. Robert Smithson'un Spiral Jetty (1970) adlı eseri bu akımın simgesel örneklerinden biridir (Smithson, 1996).



**Görsel 1.** Joseph Beuys, 7000 Meşe, Kassel, 1982

Land Art'ın ortaya çıkışında belirleyici olan bu yaklaşım, yalnızca doğayla kurulan fiziksel bir temasın değil, doğanın kendi zaman örgüsüyle uyumlu bir düşünme biçiminin sanatın içine yerleştirilmesidir. Böylece doğa, sanatçının üzerinde çalıştığı bir yüzey olmaktan çıkar; sürecin yönünü belirleyen, kendi ritmiyle şekil veren, dönüştüren ve kimi zaman sanatçının müdahalesini tamamen görünmez kılan aktif bir özneye dönüşür. Land Art'ın bu sürece dayalı yapısı, Ekolojik Sanat'ın 1970'lerde güçlenen politik ve çevresel söylemleriyle birleşerek sanatın mekansal sınırlarını ve temsil biçimlerini radikal biçimde dönüştürmüştür.

Ekolojik Sanat, insanın doğayla kurduğu tahakküm ilişkisini eleştirirken onarma (restorasyon), iyileştirme (rehabilitasyon) ve sürdürülebilirlik kavramlarını sanatsal eylemin merkezine alır. Doğa, bu bağlamda hem maddesel bir varlık hem de insanın varoluşunu şekillendiren ontolojik bir mekân olarak yeniden tanımlanır. Böylece bu iki akımın kesişiminde, doğayı bir estetik manzara olarak gören bakış yerini, doğayı sanatın düşünsel zemini olarak kabul eden bir bilinç hâline bırakır. Sanatçı artık doğayı bir görüntü olarak kopyalamaz; doğanın zamanla, mevsimle, bozulmayla ve katmanlaşmayla kurduğu ilişkiyi üretimin kendisine dönüştürür. Bu nedenle Land Art ve Ekolojik Sanat yalnızca birer estetik yönelim değil, insanın doğayla ilişkisini yeniden kurmaya yönelik ontolojik ve etik bir çağrıdır.

Ekolojik Sanat, 1970'lerden itibaren ekolojik krizlerin artışıyla birlikte doğayı koruma, onarma ve sürdürülebilirlik fikrini öne çıkarır. Joseph Beuys'un 1982'de gerçekleştirdiği 7000 Oaks (7000 Meşe) projesi bu yaklaşımın simgesel örneklerinden biridir. Beuys'un şu ifadesi, bu yaklaşımın düşünsel zeminini özetler niteliktedir: "Toplumu şekillendiremeyen, dolayısıyla toplumun yüreğine de nüfuz edemeyen sanata sanat denmez" (Beuys, 1982/1993, s. 12).

Toprak ve tarla, Land Art ve Ekolojik Sanat bağlamında yalnızca fiziksel bir zemin değil; insanın doğayla kurduğu ilişkinin tarihsel, kültürel ve ontolojik bir taşıyıcısı olarak ele alınır. Land Art'ın erken örneklerinde toprak, çoğunlukla ölçek, mekân ve maddesellik üzerinden düşünülürken; Ekolojik Sanat'ta tarla, emek, süreklilik, bakım ve iyileştirme kavramlarıyla birlikte okunur. Bu dönüşüm, Michael Heizer ve Mel Chin'in üretimleri arasında belirginleşir.

Michael Heizer'in Double Negative (1969) adlı çalışması, toprağın bir yüzey olmaktan çıkarılarak doğrudan oyulan, eksiltelen ve boşluk üzerinden anlam kazanan bir mekân hâline gelmesini sağlar. Nevada Çölü'nde iki karşılıklı kaya kütlelerinin çıkarılmasıyla oluşturulan bu müdahalede toprak, insan eliyle biçimlendirilen bir kütle olarak ele alınır. Tarla kavramının üretim, döngü ve bakım gibi anlamlarından kopuk olan bu yaklaşım, doğayı bir deney alanı ve heykelsi bir malzeme olarak konumlandırır. Heizer'in pratiğinde toprak, zamanla iyileşmesi ya da dönüşmesi beklenen bir varlık değil; insanın mekânla kurduğu güç ilişkisini görünür kılan kalıcı bir iz olarak okunur.

Buna karşılık Mel Chin'in Revival Field (1990) projesi, toprağı yeniden tarla kavramıyla ilişkilendirir. Kirlenmiş arazilerde gerçekleştirilen bu çalışma, toprağın üretkenliğini yitirmiş bir yüzey değil; doğru koşullar sağlandığında kendini yenileyebilen canlı bir sistem olduğunu ortaya koyar. Chin, bitkiler aracılığıyla toprağın temizlenmesini hedeflerken tarla fikrini yalnızca ekim yapılan bir alan olarak değil, bakım, sabır ve süreklilik gerektiren bir iyileştirme alanı olarak ele alır. Bu bağlamda sanat, görünür bir form üretmekten çok toprağın biyolojik ve zamansal süreçlerine eşlik eden bir eyleme dönüşür.

Heizer'in toprağı eksilterek anlamlandırılan yaklaşımı ile Chin'in toprağı yeniden üretken kılmayı amaçlayan pratiği birlikte düşünüldüğünde, Land Art'tan Ekolojik Sanat'a uzanan düşünsel kırılma daha net biçimde görünür hâle gelir. Toprak, birinde müdahale edilen ve iz bırakılan bir alan; diğesinde ise onarılan, beslenen ve geleceğe taşınan bir yaşam zemini olarak konumlanır. Bu dönüşüm, insanın doğa karşısındaki konumunun da değiştiğini gösterir: tahakküm eden ve biçimlendiren özne yerini, sorumluluk alan ve birlikte var olmayı öğrenen bir özneye bırakır. Bu bağlamda toprak ve tarla, yalnızca doğal unsurlar değil; insanın doğayla kurduğu etik ilişkiyi belirleyen düşünsel alanlar hâline gelir bu bağlamda lavanta tarlaları, Land Art ve Ekolojik Sanat'ın sunduğu düşünsel çerçeve içinde yeniden okunabilir. Lavanta, belirli bir mevsimde ekilen, büyüyen ve hasat edilen döngüsel yapısıyla, doğanın zamansallığını görünür kılan bir üretim alanıdır. Bu yönüyle lavanta tarlası, yalnızca tarımsal bir yüzey değil; zaman, emek ve doğa arasındaki ilişkinin katmanlaştığı bir mekân olarak değerlendirilebilir. Dolayısıyla Land Art'ın mekânsal müdahaleleri ile Ekolojik Sanat'ın onarıcı yaklaşımları, lavanta üretiminin döngüsel yapısında somut bir karşılık bulur.

#### **4. Richard Long: Yürüyüş ve İz**

Yürümek, çağdaş sanat bağlamında yalnızca bedensel bir hareket olmanın ötesinde, mekân, zaman ve varoluş arasındaki ilişkinin duyusal olarak açığa çıktığı bir deneyim alanıdır. Yürüyüş sırasında bedenin ritmiyle doğanın devinimi arasında kurulan uyum, sanatçının mekânı yalnızca gözleyen bir özne değil, mekânın kendi oluş sürecine dâhil olan bir varlık hâline gelmesini sağlar. Adımların tekrarı, yön değiştirmeler, zeminle kurulan temas, sessizlik, rüzgârın akışı ve doğanın eşlik eden sesleri; yürüyüşü hem fenomenolojik hem de şiirsel bir deneyim biçimine dönüştürür. Bu nedenle yürümek, çağdaş sanat içinde yalnızca bir hareket değil; mekânın düşünülme biçimini, bedenin kendini konumlayışını ve insanın doğayı algılayışını dönüştüren kavramsal bir üretim yöntemidir.

Yürüyüş boyunca gerçekleşen her adım, hem zamanın akışını hem de sanatçının mekânla kurduğu ilişkisel sürekliliği görünür kılar. Bu nedenle yürümek, modern kent yaşamının hızından ve tüketim odaklı yapısından uzaklaşarak doğanın ritmine uyumlanan eleştirel bir tavır olarak da okunabilir.



**Görsel 2.** Bir Yürüyüş Boyunca Çizgi, İngiltere, 1967

Richard Long'un A Line Made by Walking (1967) adlı çalışması, ilk bakışta çimen üzerinde oluşmuş basit bir çizgi gibi görünse de sanatçının dikkat çekmek istediği asıl unsur bu fiziksel iz değildir. Long'un amacı, belirli bir bitki türü olan çimi vurgulamak ya da çimin biçimsel özelliklerini sanatsal bir mesele hâline getirmekten çok uzaktır. Burada çim, yalnızca eylemin gerçekleştiği bir yüzey, yürüyüşün kaydını tutan geçici bir zemin niteliği taşır. Eserin esas odağı ise yürümek eyleminin kendisi; bu eylemin ritmi, süresi, bedensel deneyimi ve doğayla kurduğu ilişkidir. Sanatçı, bu işinde doğada yürümeyi bir üretim biçimi olarak ele alır; ona göre sanat, bir nesnenin ortaya çıkışından değil, süreç boyunca bedeninin mekânla kurduğu temastan doğar. Long bu yaklaşımını şu sözlerle ifade eder: "Sanatın yürüyerek yapılabileceğini fark ettim. Bu, bir esere zaman ve mesafe kattı" (Long, 1987, s. 45). Bu alıntı, Long'un sanat anlayışının merkezinde "iz"den çok "eylem" in yer aldığını açık biçimde gösterir. Çimen üzerinde oluşan çizgi yalnızca bir sonuç, yürüyüşün bıraktığı geçici bir kayıttır; ancak sanatçının sunmak istediği tek şey bu fiziksel iz değildir. Long'un asıl vurgusu, doğa içerisinde tekrarlanan adımların oluşturduğu ritim, bedeninin hareketiyle mekânın sessizliği arasındaki etkileşim ve bu süreçte ortaya çıkan düşünsel deneyimdir. Bu nedenle A Line Made by Walking, çimi konu alan bir çalışma olarak değil, eylemin kendisini sanatlaştıran, yürüyüşü bir ifade biçimine dönüştüren kavramsal bir yapıt olarak okunmalıdır. İşin özü, çime basılması değil; yürüyüş boyunca bedeninin zamanla ve mekânla kurduğu ilişkidir.

Long'un açtığı bu yol, yürüyüşün farklı sanatçılar tarafından farklı düşünsel ve politik bağlamlarda kullanılmasına imkân tanımıştır. Hamish Fulton, yürümeyi tamamen bağımsız bir sanat disiplini olarak ele alır ve "yapıt"ı fiziksel bir nesneden çok yürüyüşün kendisinin yarattığı deneyim, hava koşulları, rota, mesafe ve beden-zaman ilişkisi üzerinden tanımlar. Fulton için yürüyüş, doğanın içinde geçirilen sürenin kayıdır ve doğanın dönüşüm gücünün sessiz bir tanıklığıdır.

Francis Alÿs ise yürüyüşü politik bir eylem biçimine dönüştürür. Özellikle The Green Line performansında attığı adımlar, bireysel bir yürüyüşün ötesine geçerek coğrafi sınırların, devlet politikalarının ve sosyo-politik gerilimlerin görünmez yapısını açığa çıkarır. Böylece yürüyüş, çağdaş sanatta yalnızca bir bedensel süreç değil; politik, mekânsal, duygusal ve fenomenolojik bir ifade yöntemine dönüşür. Bu bağlamda Marina Abramović ve Ulay'ın 1988'de gerçekleştirdiği The Lovers: The Great Wall Walk performansı, yürüyüşün yalnızca beden-mekân ilişkisini değil, iki insan arasındaki duygusal, ritüelistik ve varoluşsal bağları da görünür kılan çarpıcı bir örnektir. Sanatçılar, Çin Seddi'nin iki ucundan birbirlerine doğru yürümeye başlar; üç ay boyunca süren bu yolculuk boyunca bedeninin yorulması, mekânın sertliği, mesafenin uzunluğu ve zamanın ağırlığı yürüyüşü adeta törensel bir deneyime dönüştürür. Yaklaşık 2.000 kilometrelik bu yürüyüşün sonunda orta noktada buluşan sanatçılar, yıllar süren birlikteliklerini

sonlandırarak birbirlerine veda ederler. Böylece yürüyüş, yalnızca bir performans değil; duygusal bir kapanış, bedensel bir yolculuk ve zamanın insan ilişkileri üzerindeki dönüştürücü etkisini gösteren bir varoluş metaforuna dönüşür.

### 5. Agnes Denes: Ekolojik Sanat Bağlamında Tarımsal Üretim

Agnes Denes'in *Wheatfield – A Confrontation* (1982) adlı ikonik çalışması, çağdaş ekolojik sanatın sınırlarını yeniden tanımlayan; mekân, ekonomi, çevre ve insan emeği arasındaki ilişkileri görünür kılan öncü bir yapıt olarak kabul edilir. Manhattan'ın merkezinde, Dünya Ticaret Merkezi'nin tam karşısında yer alan bir çöplük alanın dönüştürülerek buğday ekilmesi, sanat tarihinde yalnızca estetik bir eylem değil, aynı zamanda politik, ekolojik ve ekonomik bir karşı duruş olarak da okunur. Denes, bu müdahalesiyle atıkla kaplanmış bir yüzeyi yeniden canlandırarak doğanın kendini yenileme potansiyelini hem maddesel hem de düşünsel düzlemde görünür kılar.



**Görsel 3.** Agnes Denes- *Wheatfield- A Confrontation*, 1982, The Harvest, Battery Park Çöplüğü, Manhattan Şehit Merkezi

Bu çalışma, ilk bakışta sıradan bir tarımsal faaliyet gibi görünse de Denes'in amacı yalnızca "buğday yetiştirmek" değildir. Sanatçı, kent dokusu ile tarım arasındaki kopuşu, modern dünyanın tüketim odaklı yapısını ve ekonomik sistemlerin yol açtığı ekolojik eşitsizlikleri buğday tarlası aracılığıyla çarpıcı bir biçimde gözler önüne serer. Bu yönüyle *Wheatfield – A Confrontation*, doğanın modern kent içinde bastırılmış varlığını görünür kılan güçlü bir eleştirel jest olarak öne çıkar.

Denes, bu çalışmasını şu sözlerle açıklar: "Buğday tarlası yaratmak siyasi bir eylemdi. Dünya ticaretini, ekonomisini, açgözlülüğünü ve kötü yönetimini, dünya açlığını ve ekolojik endişeleri ele alıyordu" (Denes, 2013, s. 27). Bu ifade, sanatçının üretiminin yalnızca çevresel bir farkındalık projesi olmadığını; aynı zamanda küresel sistemlerin eleştirisini içeren çok katmanlı bir düşünsel yapı sunduğunu ortaya koyar. Buğdayın yetiştirildiği alanın geçmişte bir çöp depolama sahası olması, eserin temel kavramsal gerilimini oluşturur: doğanın bozulmuş yüzeyi ile doğanın kendini onarma gücünün karşılaşması.

Denes'in müdahalesi, hem var olan ekolojik krize bir yanıt hem de insanın doğayla yeniden kurabileceği ilişkinin sembolik bir ifadesidir. *Wheatfield*, yalnızca bir sanat nesnesi değil, aynı zamanda bir süreçtir: ekim, bakım, hasat ve yeniden dağıtım. Bu süreç, sanatın nesneden çok eyleme, maddesel dönüşüme ve kolektif deneyime dayandığı bir anlayışı temsil eder. Denes, doğayı bir temsil nesnesi olarak kullanmaz; doğayı bizzat üretimin öznesi hâline getirir. Böylece sanat, doğanın ritmine eklemlenen bir pratik olarak konumlanır; sanatçı ise doğa ile insan arasında işleyen ekolojik döngünün aktif bir parçasına dönüşür.

Bu yönüyle Denes'in çalışması, ekolojik sanatın temel kavramlarından biri olan onarma (restoration) fikrini hem fiziksel hem de kavramsal anlamda içerir. Manhattan'ın yoğun ekonomik sembollerinin karşısında büyüyen buğday tarlası, kapitalist düzenin kırılmasını görünür kılarken aynı zamanda insan-doğa ilişkisinin yeniden kurulabileceğine dair bir umut alanı yaratır. Denes, doğayı taklit etmek yerine onunla birlikte çalışarak toprağın potansiyelini açığa çıkarır ve bu potansiyeli küresel ölçekte düşündürücü bir metafora dönüştürür.

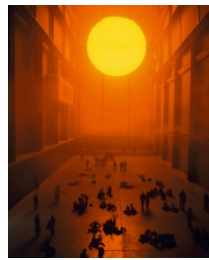
Denes'in buğday ekimiyle görünür kıldığı tarımsal üretim pratiği, sanat tarihinde toprağı, emeğı ve üretim döngüsünü merkezine alan başka sanatçılarla da düşünsel bir ortaklık taşır. Jean-François Millet'in Patates Hasadı gibi çalışmaları, tarımın sessiz ve döngüsel yapısını insan emeğıyle bütünleştirir; toprağın kazılması, ürünün ortaya çıkarılması ve hasadın ritmi, insanın doğayla kurduğu ontolojik bağın görsel bir temsiline dönüşür. Bu yaklaşım, Denes'in Manhattan'ın ortasında yeniden canlandırdığı buğday tarlasıyla benzer bir düşünsel çizgide konumlanır: doğa, ekonomik sistemlerin karşısında varlığını sürdüren bir direnç alanı olarak belirir.

Mel Chin'in Revival Field projesi ise bitkileri, kirlenmiş toprakları ağır metallere arındıran bir araç olarak kullanarak tarımı doğrudan ekolojik bir onarım pratiğine dönüştürür. Böylece tarımsal üretim, yalnızca ekonomik değil; aynı zamanda ekolojik ve politik bir mesele olarak sanatın içine dâhil olur. Toprak, bu bağlamda hem yaralanmış bir beden hem de iyileştirilmesi gereken bir hafıza alanı olarak konumlanır. Bu örnekler, Denes'in üretimini daha geniş bir bağlama yerleştirerek tarımın çağdaş sanatta yalnızca bir üretim faaliyeti değil, doğayla kurulan sürdürülebilir ilişkinin felsefi bir göstergesi olduğunu ortaya koyar.

Agnes Denes'in buğday tarlası, tarımsal üretimi politik ve ekolojik bir tartışma alanına dönüştürürken, lavanta üretimi bu tartışmayı duyuşsal bir boyuta taşır. Buğday, temel bir gıda ürünü olarak ekonomik ve politik anlamlar üretirken; lavanta, kokusu ve rengiyle doğa deneyimini duyuşlar üzerinden kurar. Bu fark, tarımsal üretimin yalnızca ekonomik değil, aynı zamanda estetik ve algısal bir deneyim alanı olduğunu ortaya koyar. Dolayısıyla lavanta, Denes'in açtığı ekolojik tartışmayı genişleterek, doğa-insan ilişkisinin hem üretim hem de deneyim boyutunu bir araya getiren bir kavramsal ara yüz oluşturur.

#### **6. Andy Goldsworthy ve Olafur Eliasson: Malzeme Olarak Doğa**

Olafur Eliasson'un sanatsal yaklaşımı, doğayı doğrudan maddesel bir malzeme olarak kullanmaktan çok, doğanın algısal, atmosferik ve duyuşsal niteliklerini yeniden kurgulayan deneyimsel mekânlar yaratmasıyla öne çıkar. Işık, renk, sıcaklık, buhar, sis ve yansıma gibi unsurlar, sanatçının üretiminde doğanın duyuşsal izlerini taşıyan araçlara dönüşür. Böylece Eliasson'un çalışmaları, izleyicinin hem mekânla hem de kendi algısıyla kurduğu ilişkiyi sorgulatan çok katmanlı yapılar hâline gelir.



**Görsel 4.** Olafur Eliasson, The Weather Project/Hava Durumu Projesi, 2012

Sanatçının en bilinen projelerinden biri olan The Weather Project (2003), Tate Modern'in Turbine Hall'unda devasa bir güneş illüzyonu yaratarak izleyicilere yapay ama etkileyici bir atmosfer sunmuştur. Mekânı sarı ışıkla dolduran bu yapay güneş, sisli bir ortam yaratarak izleyicileri yeniden inşa edilmiş bir gökyüzünün içine çeker. Eliasson, bu tür çalışmalarında doğayı taklit etmek yerine doğanın duyuşsal karşılığını yeniden üretmeyi amaçlar. Bu yaklaşımını şu sözlerle ifade eder: "Sanat, dünyayı nasıl algıladığımızı yeniden düşünmemizi sağlar; çünkü görmek, dünyayla kurduğumuz ilişkinin temelidir" (Eliasson'dan aktaran Grynsztejn, 2007). Bu ifade, Eliasson'un doğa anlayışının neden algı merkezli olduğunu açıkça ortaya koyar.

Goldsworthy'nin doğanın maddeselliğine temas eden yaklaşımından farklı olarak Eliasson, doğayı bir duygu alanı, bir atmosfer ve algısal bir yapı olarak ele alır. Dolayısıyla sanatçı, doğayı doğrudan mekâna taşımak yerine izleyicinin algısal deneyimini dönüştürerek doğanın varlığını hissettiren ortamlar kurar. Bu bağlamda Eliasson'un işleri, izleyiciyi pasif bir gözlemci olmaktan çıkararak etkin bir deneyim öznesine dönüştürür. Işığın kırılışı, sisin yoğunluğu, rengin titreşimi ve mekânın sıcaklığı gibi unsurlar, izleyiciyi doğayı yalnızca izlemek değil; hissetmek, algılamak ve yeniden düşünmek zorunda bırakan bir deneyime taşır.

Andy Goldsworthy'nin pratiği ise doğanın kendi içindeki döngüsellığe dayanan güçlü bir zaman bilinci taşır. Yaprakların bir araya getirilmesi, dalların birbirine eklenmesi, taşların üst üste dizilmesi ya da buzun erime süresi; doğanın üretim, çözülme ve yeniden oluş döngüsünü görünür kılar. Goldsworthy, doğanın bu döngüsel ritmini yönlendirmek yerine onu takip eder; mevsimlerin yönünü, rüzgârın akışını, nem oranını ve güneşin eğimini birer malzeme gibi kullanır.

Bu nedenle Goldsworthy'nin çalışmalarındaki her halka, her örgü ve her çizgi; tarımsal döngüdeki ekim, büyüme, olgunlaşma ve çözülme süreçlerinin sanatsal bir karşılığı olarak okunabilir. Doğa burada yalnızca bir mekân değil, üretimi yönlendiren ve zamanın akışını belirleyen bir ortak özne olarak konumlanır. Goldsworthy'nin geçici yerleştirmeleri, doğanın kendi zamansallığı içinde var olan bir estetik anlayışı temsil eder. Yapıtlar zamanla dağılır, erir ya da yok olur; ancak bu yok oluş, eserin anlamını eksiltmez, aksine onu doğanın sürekliliğiyle bütünleştirir.

Goldsworthy ve Eliasson'un yaklaşımları birlikte düşünüldüğünde, çağdaş sanatta doğanın bir temsil nesnesi olmaktan çıkarak algısal, zamansal ve maddesel bir üretim ortağına dönüştüğü görülür. Biri doğanın maddesel süreçlerini izleyerek, diğeri ise doğanın algısal deneyimini yeniden inşa ederek, insanın doğayla kurduğu ilişkiyi farklı ama tamamlayıcı düzlemlerde yeniden tanımlar. Bu iki yaklaşım, doğanın çağdaş sanatta nasıl çok katmanlı bir düşünme alanına dönüştüğünü açık biçimde ortaya koyar.

Goldsworthy'nin doğanın geçiciliğine dayanan üretim anlayışı ile lavantanın mevsimsel döngüsü arasında doğrudan bir paralellik kurulabilir. Lavanta, belirli bir zamanda yoğunlaşan ve ardından çözülen varlığıyla, doğanın süreksizlik içindeki sürekliliğini görünür kılar. Bu durum, doğanın sabit bir form değil, süreçsel bir oluş hâli olduğunu ortaya koyan temel iddiayı destekler.

Eliasson'un doğayı algısal bir deneyim olarak yeniden kuran yaklaşımı ise lavantanın kokusal ve görsel etkisiyle birlikte düşünüldüğünde, doğa deneyiminin yalnızca görsel değil, çok duyulu bir yapı olduğunu gösterir. Bu bağlamda lavanta, hem Goldsworthy'nin maddesel süreçlerine hem de Eliasson'un algısal kurgularına bağlanan bir kavramsal düğüm noktası oluşturarak, makale boyunca kurulan doğa-insan ilişkisi tartışmasının sürekliliğini sağlar.

## 7. Gülnur Ekşi ve Işık Güner: Doğa-İnsan İlişkisine Güncel Yaklaşımlar



**Görsel 5.** Gülnur Ekşi, "Allium Akaka" Bellevalia rixii, kâğıt üzerine sulu boya, 2006

Çağdaş sanatta bitki merkezli yaklaşımlar, doğanın yalnızca estetik bir unsur olarak değil; düşünsel, duyuşsal ve ontolojik bir alan olarak ele alındığı üretim biçimlerini içerir. Bu bağlamda Gülnur Ekşi ve Işık Güner, doğayla kurdukları özgün ilişkiler aracılığıyla bitkileri, toprağı ve tarımsal pratikleri sanatsal üretimlerinin merkezine yerleştiren sanatçılar arasında öne çıkar. Her iki sanatçı da doğayı temsilden çok, deneyimlenen, hissedilen ve süreklilik içinde dönüşen bir yapı olarak ele alır.

Gülnur Ekşi'nin sanatsal üretimi, doğanın dokusunu ve bitkisel formların taşıdığı hafızayı odağına alır. Sanatçı, özellikle lavanta tarlaları, toprak yüzeyleri ve tarımsal izler üzerinden doğayla kurulan bağın sürekliliğini araştırır. Ekşi'nin işlerinde lavanta, yalnızca mor rengi ve kokusuyla estetik bir öge değil; aynı zamanda emek, mevsimsellik ve üretim döngüsünü temsil eden çok katmanlı bir simgedir. Lavantanın hasat süreci, toprağı temas eden bedenlerin ritmi ve tarımsal üretimin tekrar eden yapısı, sanatçının görsel dilinde hem şiirsel hem de belgesel bir karşılık bulur.

Ekşi'nin çalışmalarında doğa, romantize edilmiş bir manzara olarak sunulmaz; aksine toprağın yorulmuş yüzeyi, tarımın bıraktığı izler ve üretim süreçlerinin görünmeyen emek boyutu öne çıkarılır. Bu yaklaşım, doğayı yalnızca seyredilen bir alan olmaktan çıkararak insanın varoluşuyla iç içe geçmiş yaşayan bir yapı olarak konumlandırır. Sanatçı, bitkisel formlar aracılığıyla doğanın taşıdığı hafızayı görünür kılar; toprağı ve lavantayı, insanın doğayla kurduğu tarihsel ilişkinin sessiz tanıkları hâline getirir.

Işık Güner'in sanatsal pratiğı ise doğayı daha çok içsel bir deneyim alanı ve zihinsel bir peyzaj olarak ele alır. Güner'in resimlerinde ve yerleştirmelerinde doğa, dış dünyaya ait bir görüntüden çok, insanın içsel dünyasında karşılık bulan bir duygu hâline dönüşür. Bitkisel formlar, figüratif öğelerle iç içe geçerek doğa ile insan arasındaki sınırların belirsizleştiğı bir görsel dil oluşturur. Bu yaklaşım, doğayı bir karşıtlık unsuru olarak değil, insanın varoluşunun ayrılmaz bir parçası olarak ele alır.

Güner'in çalışmalarında doğa, sakin, dingin ve zamanın yavaşladığı bir alan olarak hissedilir. Bu mekânlarda insan figürü çoğu zaman doğayla bütünleşmiş, onun içinde eriyen ya da onun bir uzantısı hâline gelmiş şekilde betimlenir. Böylece doğa, insanın dışında konumlanan bir "öteki" olmaktan çıkar; insanın kendini yeniden keşfettiğı, içsel bir yüzleşme alanına dönüşür. Bu yönüyle Güner'in üretimi, ekolojik kaygılardan çok varoluşsal bir doğa algısını ön plana çıkarır.

Gülnur Ekşi ve Işık Güner'in yaklaşımları birlikte düşünüldüğünde, çağdaş sanatta doğa-insan ilişkisinin farklı ama tamamlayıcı yönleri görünür hâle gelir. Ekşi, doğayı emek, üretim ve tarımsal döngüler üzerinden ele alırken; Güner, doğayı içsel deneyim ve duyusal peyzajlar aracılığıyla işler. Bu iki yaklaşım, doğanın çağdaş sanatta hem maddesel hem de zihinsel bir üretim alanı olarak nasıl konumlandığını açık biçimde ortaya koyar.

Bu bağlamda lavanta, yalnızca bir bitki türü olarak değil; kokusu, rengi, üretim süreci ve taşıdığı kültürel anlamlarla birlikte çağdaş sanatta doğa-insan ilişkisini görünür kılan güçlü bir anlatı aracına dönüşür. Bitkiler, bu tür sanatsal üretimlerde, insanın doğayla kurduğu ilişkinin hem kırılğanlığını hem de sürekliliğini temsil eden sessiz ama etkili bir dil hâline gelir.

Gülnur Ekşi ve Işık Güner'in üretimleri, lavantanın çağdaş sanatta nasıl iki farklı düzlemde işlediğini ortaya koyar. Ekşi'nin çalışmalarında lavanta, emek, üretim ve toprağı bağlılık üzerinden maddesel bir gerçeklik olarak ele alınırken; Güner'in pratiğinde lavanta benzeri bitkisel formlar, doğanın duyuşsal ve algısal bilgisini taşıyan birer görsel yapı hâline gelir.

Bu iki yaklaşım birlikte düşünüldüğünde lavanta, bir yandan doğanın üretim süreçlerini görünür kılan somut bir varlık, diğer yandan doğanın algısal deneyimini taşıyan soyut bir temsil alanı olarak işlev görür. Bu ikili yapı, makalenin temel

iddiasını destekler: doğa, çağdaş sanatta artık yalnızca temsil edilen bir nesne değil, hem maddesel hem de duyuşal düzeyde üretimin kurucu unsuru hâline gelmiştir.

### 8. Gülnur Ekşi: Doğanın Ontolojisi ve Maddesel Düşünme

Gülnur Ekşi'nin sanatsal üretimi, doğanın maddesel döngüsüyle insanın varlık sürecini iç içe geçirir. Toprak, taş, yaprak ve su gibi organik unsurları kullanarak oluşturduğu yerleştirmeler, doğanın sürekliliğini, kırılğanlığını ve dönüşümünü aynı anda yansıtır. Ekşi'nin eserlerinde doğa, statik bir peyzaj değil; kendi içinde devinen, soluyan, bozulan ve yeniden doğan bir bedendir. Onun çalışmaları, Heidegger'in "varlığın ikamet ettiği yer" olarak tanımladığı doğayı hatırlatır. Ekşi'nin pratiğinde sanat, "oluş"un (becoming) maddesel formuna dönüşür; bu, doğanın insanla birlikte şekillendiği ve insanın doğanın bir parçası olarak yeniden tanımlandığı bir süreçtir.

Sanatçı, organik malzemelerin geçiciliğini kullanarak süreç temelli bir estetik (processual aesthetics) geliştirir. Bu estetikte nesne, tamamlanmış bir form değil, süregelen bir varoluş deneyimidir. Bu yönüyle Ekşi'nin üretimi, Joseph Beuys'un "sosyal heykel" anlayışıyla kesişir; çünkü her malzeme, her iz, her çözülme bir toplumsal farkındalık çağrısına dönüşür. Ekşi'nin toprakla kurduğu ilişki, fenomenolojik bir deneyim olarak okunabilir; sanatçı, doğayı biçimlendiren değil, doğanın dönüşüm sürecinde biçimlenen bir özneye evrilir. Bu yaklaşım, Bachelard'ın "madde şiirselliği" (poétique de la matière) kavramını somutlar: madde, düşüncenin ham hâlidir; toprak, artık yalnızca bir unsur değil, belleğin taşıyıcısı, varlığın dokusudur. Sanatçının Kırılğanlık ve Toprakta Beden gibi çalışmalarında organik malzemelerin zamanla çözülmesi, doğanın döngüsünü görünür kılar. Bu eserler, doğanın ölüm ve yeniden doğuş diyalektiğini temsil eder. Ekşi, doğayı taklit etmez; onunla konuşur, onun ritmine uyar. Bu nedenle onun sanatı, "taklit" (mimesis) düzeyinden çıkıp doğayı yeniden var eden bir poiesis düzeyine ulaşır.

### 9. Işık Güner: Bitkisel Bilgi, Görsel Duyarlık ve Duyusal Epistemoloji

Işık Güner, doğayı mikroskobik düzeyde gözlemleyen bir sanatçıdır; onun botanik illüstrasyonları yalnızca bilimsel belgeler değil, aynı zamanda doğanın duyuşal bilgisini taşıyan estetik metinlerdir. Güner, suluboya tekniğiyle doğanın ritmini, ışığın kırılışını ve yaprak damarlarının görünmez haritalarını betimler. Bu görsel dokular, Merleau-Ponty'nin "algı fenomenolojisi"ni hatırlatır: görmek, dokunmanın bir biçimidir. Güner'in resimleri, bu anlamda bir "görsel dokunma" eylemidir; sanatçı doğayı yalnızca gözle görmez, elleriyle hissederek, sezgisel bir temas kurar. Onun üretimleri, doğayı belgeleyen bilimsel bir disiplinle sanatsal duyarlığın birleştiği noktada konumlanır. Bu noktada doğa, yalnızca temsil edilen bir nesne olmaktan çıkar; kendi varlık dilini konuşur. Güner'in Flora of Nepal ya da European Trees gibi projeleri, doğanın evrensel çeşitliliğini hem bilimsel doğruluk hem de estetik incelikle ortaya koyar. Bitkiler, bu bağlamda yalnızca biyolojik örnekler değil, varlık fragmanlarıdır; her biri, yaşamın döngüsüne dair bir tanıklık taşır. Sanatçı, doğanın özünü biçimle değil, renkle, ışıkla ve boşlukla duyulur kılar. Bu yönüyle Güner'in sanatı, doğayı bir bilgi alanı olarak değil, bir duyuşal epistemoloji olarak ele alır.



Görsel 6. Işık Güner, Rhododendron Arboreum, kâğıt üzerine suluboya.

Sanatçı için bitki, insanın dışındaki bir canlı türü değil; insanın varlık dünyasını tamamlayan, onunla birlikte bir ekosistem oluşturan ontolojik bir unsurdur. Bu nedenle Güner'in çizimlerinde bitki, yalnızca görünüşüyle değil; yaşam enerjisiyle, devingenliğiyle ve zaman içindeki sessiz hareketiyle temsil edilir. Onun sanatında renk, ışık ve boşluk, bitkinin varlık alanını genişleten duyuşsal elemanlar hâline gelir. Güner'in üretimi, ekolojik sanat ile bilimsel illüstrasyon arasında benzersiz bir köprü kurar. Bitkiyi hem bilimsel bir veri hem de estetik bir imge olarak ele alır. Böylece doğa, yalnızca bilimsel bir gözleme konu olan bir nesne olmaktan çıkıp insanın duyuşsal, düşünsel ve varoluşsal dünyasında yeniden yer edinir. Güner'in pratiğinde bitki, bilginin olduğu kadar şiirselliğin de taşıyıcısıdır.

## 10. Doğa ve Sanat Arasında Varlık Diyalektiği

Gülnur Ekşi ve Işık Güner'in üretimleri, çağdaş sanatta doğa-insan ilişkisinin iki farklı ama birbirini tamamlayan yönünü ortaya koyar. Ekşi'nin işlerinde toprak, yaprak ya da taş zamanla değişir; bazen kurur, çatlaklar, bazen de kendiliğinden dağılır. Bu geçicilik, doğayı bir oluş hâli içinde düşündürür. Güner'in botanik çizimlerinde ise bitki, tam tersi yönde, zamanın akışı içinde sabitlenmiş, korunmuş bir an gibi görünür. Böylece biri doğanın geçiciliğini, diğeri doğanın sürekliliğini görünür kılar. Bu karşıtlık, doğa ve insan arasındaki ilişkinin iki kutbunu oluşturur: biri doğanın içindeki geçiciliği, diğeri doğanın içindeki sürekliliği temsil eder. Bu iki uç, çağdaş ekolojik sanatın özünü oluşturur: dönüşümün estetiği.

Her iki sanatçının da üretiminde doğa, artık sanatın nesnesi değil, sanatın ontolojik eşidir. Doğa, insan için bir dış dünya olmaktan çıkar; insanın varlık biçimini belirleyen bir iç dünyaya dönüşür. Böylece çağdaş sanat, doğayı temsil eden değil, onunla birlikte nefes alan bir bilince ulaşır.

Bu nedenle Ekşi ve Güner'in üretimleri, doğayı yalnızca estetik bir unsur olarak değil, varoluşun temel bir bileşeni olarak yeniden düşünmeye çağırır. Doğa ile insan arasındaki bu diyalektik ilişki, çağdaş sanatın ekolojik duyarlılığını derinleştirirken aynı zamanda varlığın sürekliliği ve dönüşümü üzerine düşünsel bir alan açar. Böylece sanat, doğayı temsil eden bir ifade biçimi olmaktan çıkar ve insan ile doğa arasında kurulan ontolojik bir diyalogun alanına dönüşür.

## 11. Sonuç

Çağdaş sanatta lavanta, yalnızca bir bitki değil; doğa ile insan arasındaki varoluşsal bağı yeniden kuran sembolik bir "ara-madde"dir. Onun kokusu, rengi ve mevsimsel döngüsü, doğanın kendini yeniden üretme iradesinin insan eliyle sanata dönüşen bir yankısıdır. Lavantanın bu çok katmanlı yapısı, çağdaş sanatçılara hem ekolojik hem de estetik bir dil sunar.

Bu çalışma boyunca lavanta, yalnızca bir bitki olarak değil; çağdaş sanatta doğa-insan ilişkisini görünür kılan süreklilik taşıyan bir kavramsal eksen olarak ele alınmıştır. Bu doğrultuda araştırmanın temel sorusu olan "çağdaş sanatta doğa-insan ilişkisi bitkisel formlar aracılığıyla nasıl yeniden kurulmaktadır?" sorusuna, doğanın temsilden üretime, nesneden özneye ve yüzeyden ontolojik zemine doğru dönüşümü üzerinden yanıt verilmiştir. İncelenen sanatçı pratikleri, bitkilerin —özellikle lavantanın— yalnızca estetik bir imge değil; üretim, süreç, emek ve duyuşsal deneyimle iç içe geçmiş bir varlık biçimi olarak sanatın kurucu unsurlarından biri hâline geldiğini ortaya koymuştur.

Bu bağlamda Agnes Denes'in tarımsal üretimi politik ve ekolojik bir zemine taşıyan yaklaşımı, Jean-François Millet'in emeği görünür kılan pratiği ve Richard Long, Andy Goldsworthy ile Olafur Eliasson'un doğayla kurdukları farklı ilişki biçimleri birlikte değerlendirildiğinde, doğanın çağdaş sanatta edilgen bir temsil nesnesi olmaktan çıkarak üretimin aktif bir bileşeni hâline geldiği görülmüştür. Lavanta ise bu dönüşümü hem maddesel hem de duyuşsal düzeyde somutlaştıran bir kavramsal ara yüz olarak işlev görmüştür.

Çalışmanın özgün katkısı, lavantayı yalnızca tematik bir unsur olarak değil; çağdaş sanatta bitkisel düşünme biçimlerini görünür kılan ve farklı sanat pratikleri arasında kavramsal süreklilik kuran bir analiz eksenini ele almasıdır. Bu yönüyle araştırma, bitkilerin sanat içindeki rolünü temsil düzeyinden çıkararak ontolojik ve üretimsel bir bağlamda yeniden konumlandırmakta; doğa-insan ilişkisinin duyuşsal, maddesel ve düşünsel katmanlarını bütüncül bir çerçevede değerlendirmektedir.

Sonuç olarak lavanta, patates ve diğer bitkilerin bu makaledeki yer alış biçimi, doğayı yalnızca izlenen bir yüzey olmaktan çıkarıp insanın varoluşunu taşıyan bir hafıza alanına dönüştürmüştür. Doğa, sanat için bir malzeme değil; sanatın düşünsel zemini, insanın kendisiyle kurduğu bağın en sessiz tanığıdır. Bu karşılıklı bağıllık, çağdaş sanatta bitkilerin neden bu denli güçlü bir anlatı malzemesine dönüştüğünün en sade ama en derin açıklamasını sunmaktadır.

### **Kaynakça**

- Abramović, M. (2010). *\*The Artist Is Present\**. Museum of Modern Art.
- Antmen, A. (2014). *\*Sanatçılardan yazılar\**. İletişim Yayınları.
- Barrett, T. (2014). *\*Sanatı eleştirmek\** (G. Metin, Çev.). Hayalperest Yayınevi.
- Beuys, J. (1993). *\*Joseph Beuys: Mapping the legacy\** (Cilt 1). Distributed Art Publishers. (Orijinal çalışma 1982’de yayımlanmıştır).
- Bois, Y.-A., Krauss, R., Foster, H., & Buchloh, B. (2005). *\*Art since 1900\**. Thames & Hudson.
- Chin, M. (2006). *\*Mel Chin: Revival Field\**. Contemporary Arts Museum.
- Coccia, E. (2018). *\*The life of plants: A metaphysics of mixture\**. Polity Press.
- Delibaş, L. (2008). *\*Kelt kültürü bağlamında Joseph Beuys ve eserleri\** (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Marmara Üniversitesi.
- Denes, A. (2013). Agnes Denes in conversation with Alexandra Schwartz. *\*Afterall Journal\**, 34(2), 25–35. <https://doi.org/10.1086/afterall.34.2.25>
- Friedman, T. (1995). *\*Andy Goldsworthy: Touching nature\**. Abrams.
- Grynsztejn, M. (2007). *\*Take your time: Olafur Eliasson\**. San Francisco Museum of Modern Art.
- Heizer, M. (2005). *\*Double Negative\**. Museum of Contemporary Art.
- Kastner, J., & Wallis, B. (1998). *\*Land and environmental art\**. Phaidon Press.
- Kedik, A. (1999). Sanat ve izleyici ilişkisinin değişen görünümü ve zaman kavramı bağlamında Land-Art. *\*Türkiye’de Sanat\**, (38), 36–41.
- Kwon, M. (2002). *\*One place after another: Site-specific art and locational identity\**. MIT Press.
- Lippard, L. R. (1997). *\*The lure of the local: Senses of place in a multicentered society\**. New Press.
- Long, R. (1987). *\*Walking in circles\**. Thames & Hudson.
- Malpas, J. (2008). *\*Place and experience: A philosophical topography\**. Cambridge University Press.
- Public Art Fund. (2008). *Olafur Eliasson: The New York City Waterfalls*. <https://www.publicartfund.org>
- Smithson, R. (1996). *The collected writings* (J. Flam, Ed.). University of California Press.
- Strauss, D. L. (2006). Beuys in Ireland: 7000 Oaks on the Hill of Uisneach. *Alternatives: Global, Local*.
- Yaman, Z. Y. (2012). *Modern ve çağdaş Türk sanatı*. Akbank Yayınları.

### **Görsel Kaynakça**

**Görsel 1.** Beuys, J. (1982). 7000 Oaks (7000 Meşe) [Enstalasyon]. Documenta 7, Kassel, Almanya

**Görsel 2.** Long, R. (1967). A Line Made by Walking [Arazi sanatı]. İngiltere. Tate Collection.

**Görsel 3.** Denes, A. (1982). Wheatfield – A Confrontation [Arazi yerleřtirmesi]. Battery Park Landfill, Manhattan, New York.

**Görsel 4.** Eliasson, O. (2003). The Weather Project [Enstalasyon]. Tate Modern, Londra.

**Görsel 5.** Ekşi, G. (2006). Allium Akaka (Bellevalia rixii) [Kâğıt üzerine suluboya]. Sanatçı koleksiyonu

**Görsel 6.** Güner, I. (t.y.). Rhododendron arboreum [Kâğıt üzerine suluboya]. Sanatçı arşivi.