



T.C.

DÜZCE ÜNİVERSİTESİ

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

ÇAĞDAŞ SANAT NESNESİ OLARAK AĞAÇ

Yüksek Lisans Tezi

Mustafa Oral ÜNLÜ

DÜZCE, 2022



T.C.
DÜZCE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

ÇAĞDAŞ SANAT NESNESİ OLARAK AĞAÇ

Yüksek Lisans Tezi

Mustafa Oral ÜNLÜ

Danışman: Doç. Dr. Burcu GÜNAY

DÜZCE, 2022

ÖNSÖZ

Doğa, her zaman bir tutku olmuştur sanatçılar için. Doğanın, bitki evreninin en güçlü, görkemli ve direnişçisi olan ağaçlar kimi zaman resimlerimiz de fon olurken kimi zamanda tek başına bir resim olarak karşımıza çıkmaktadır. Değişimi ve dönüşümüyle, yeryüzü ile gökyüzünü birbirine bağlar gibi görünen ağaçlar geçmişten günümüze tüm insanoğlu için kutsal bir sembol olmuştur.

Ağaçlar ile başladığım sanat serüvenimi kapsayan bu tez çalışmamda, lisans döneminde bana inanan, “Git ormana uzan! Hangi ağacı istiyorsan o gelir bulur seni” sözleri ile ışık tutan lisans dönemi hocam Prof. Dr. Emine Yıldız DOYRAN’a, desteğini üzerimden esirgemeyen, yazın ve çalışmalarımın üretim sürecini tek tek inceleyip öneride bulunan biricik danışman hocam Doç. Dr. Burcu GÜNAY’a özel olarak sonsuz teşekkürlerimle beraber yüksek lisans döneminde eğitim aldığım tüm hocalarıma katkılarından dolayı teşekkür ediyorum.

Mustafa Oral ÜNLÜ

ÖZET

ÇAĞDAŞ SANAT NESNESİ OLARAK AĞAÇ

Mustafa Oral ÜNLÜ

Düzce Üniversitesi

Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı

Yüksek Lisans

Danışman: Doç. Dr. Burcu GÜNAY

Ocak, 2022, 77 Sayfa

İnsanlık tarihi boyunca doğa, sanatçılara üretim süreçlerinde ilham kaynağı olmuştur. Sanatçılar doğa üzerine düşünmüş ve onu eserlerinde kimi zaman gerçekçi, kimi zaman da soyutlama ağırlıklı ele almışlardır. Doğa ve doğada yer alan nesnelere sanatta konu edinirken sanatçılar, yaşadıkları dönemin, toplumsal, ekonomik, politik, çevresel tüm dinamikleri ile ilgilenmişlerdir. Bu dinamiklerin ışığında doğadan bir kesit olarak ele alınan ağaç kavramı da, sanat tarihinde geçmişten günümüze işlenmekte olan bir konudur. Sanatçılar içinde yaşadıkları dönemin üslup özellikleri, dünya görüşü, doğaya bakışı üzerinden ağaç kavramını ele almışlardır. Bu araştırma geçmişten günümüze resim sanatında ve günümüz sanat pratiklerinde ağacı ele alan öncü sanatçılar üzerine kurulmuştur. Araştırma ağaç temasını, mitolojiden çağdaş sanata kronolojik bir sıra ile ele alarak, resim sanatında ağaç konusunu eserler üzerinden ele alma amacını taşımaktadır. Çağdaş sanat nesnesi olarak ağacın kültürel açıdan yeri ve önemi incelenecektir.

Bu bağlamda tezde modernizmden önce ağaç kavramına değinerek günümüz sanatında ağacın temsil ettiği anlamlar açıklanarak, kavramsal olarak ağacın sanattaki yeri ve işlevi açıklanacaktır. Günümüz sanatında bir anlatım dili olarak ağaç olgusu, kavramsal ve kültürel açıdan açıklanarak genel bir değerlendirme ile bir sonuca bağlanacaktır.

Oldukça geniş bir tema olmakla birlikte ağaç kavramı, Batı Sanat Tarihi'nde iz bırakmış sanatçıların eserlerinden örnekler ile sınırlandırılmıştır.

Bu kapsamda tezin giriş bölümünde somut bir varlık olarak ağaç kavramı, geçmişten bugüne sanatın ve kültürlerin en önemli simgesel unsuru olarak açıklanmıştır. Ağaç kavramı kültürel olarak değişik anlamları bünyesinde barındırmaktadır. Ağaca yüklenen kültürel anlamlar kategorize edildiğinde, “dilek ağacı”, “kozmetik ağaç”, “yaşam ağacı”, “kutsal ağaç” gibi sınıflandırmalar ortaya çıkmaktadır. Toplumların kültürel unsurlarına bağlı olarak ağaç kavramına yükledikleri anlamlar farklılaşmaktadır. Giriş bölümünde

ağacın mitolojiden modernizme kadar sanat tarihinde kavram olarak ele alınışı hakkında bilgi verilmiştir.

Tezin ikinci bölümünde doğadan bir kesit olarak ağaç kavramı ele alınmaktadır. Günümüz sanat anlayışında toplumların farklı kültürel yapılarına bağlı olarak sanata yükledikleri anlamlar değişmektedir. Bu değişimi de belirleyenler arasında mitoloji ve sanat tarihi önemli bir noktadadır. Mısır ve Uzak Doğu toplumlarında sanatsal yaratının nesnesi olan doğa ve doğanın bir parçası olan ağaç; ölümsüzlüğün, varoluşun simgesel yansıması olarak karşımıza çıkmaktadır. Konfüçyüs, Tao, Zen Budacılığı doğada yaşanan olayları gözlemleyerek doğanın düzenini merak etmişlerdir. Bütün bu kültürel çeşitliliklere ve farklılıklar ışığında bu bölümde mitoloji ve ağaç teması işlenmiştir.

Tezin üçüncü bölümünde kültürel bir gösterge olarak ağaç kavramı ele alınmıştır. Ağaç kavramı da sanatta kendisine yüklenen anlamlar dahilinde, kimi zaman doğanın bir kesiti kimi zaman metaforik anlamlar yüklenerek sanatta yer almıştır. Doğadaki tüm elemanlar bir bütünlük ve entropi yasasına göre var olurlar. Sanatçının doğayı ele alışı da gerek malzeme gerek ise kavram boyutunda sonsuz bir çeşitliliğe sahip olabilir. Doğayı gözlemleyen bazı sanatçılar doğal dengenin, süreklilik ve bütünlük içinde var olan yapısını, ağaca indirgeyerek ifade etmeye çalışmışlardır.

Tezin dördüncü bölümünde Batı Sanat Tarihi'nden bir kesit olarak ağaç konusu ele alınmıştır. Erken Rönesans Dönemi'nden modernizme kadar olan süreçte, dönem sanat özellikleri bağlamında ağacı ele alan örnek sanatçı eserlerine yer verilmiştir.

Tezin beşinci bölümünü çağdaş sanatta bir anlatım dili olarak ağaç kavramı oluşturur. İlk olarak 1960 sonrası sanatta yaşanan değişimler açıklanmıştır. Müze ve galeri gibi sanat eserlerinin izleyici ile bulunduğu alanlara "alternatif bir mekan olarak doğa" konusu açıklanmıştır. Ağacın temsil problemi ve salt kendisinin sanat eserine dönüşme süreci, örnek eserler üzerinden açıklanmaya çalışılmıştır. Bu eserler ile biçimsel ve kavramsal yönden ilişkili bulunan kişisel üretim sürecindeki eserler, yine bu bölümde yer almaktadır.

Sonuç bölümünde her bölümün özeti yapılmıştır. Özellikle çağdaş sanatta ağaç kavramı, kişisel eserler üzerinden açıklanmıştır.

Anahtar Sözcükler: Ağaç, Kültür, Çağdaş Sanat

ABSTRACT

TREE AS CONTEMPORARY ART OBJECT

Mustafa Oral ÜNLÜ

Düzce University

The Institute of Fine Arts, Department of Master Thesis

Supervisor: Doç. Dr. Burcu GÜNAY

Ocak, 2022, 77 Pages

The nature throughout the human history, has inspired artists in their process of production. Artists have thought about the nature and approached it as a realistic or abstract matter. They've also emphasised the dynamics of the nature itself and its components in the related era politically, socially, economically and environmentally. In the light of these components, the term 'trees' as a sequence of the nature has been a significant topic of art history. They've handled trees in the way of era's point of view, ideologies and approach to the nature. This research is basically built on some pioneer artists whose works themed on mainly trees in the world of painting. The research aims to reveal the theme of trees in the works chronologically from mythology to contemporary. As a contemporary art object its cultural place and importance will be discussed. Thus, in the thesis, before and after modernism, the share and function of the term 'trees' in the art world are highlighted and concluded with a general evaluation. Trees have been a vast subject which have left deep footprints in the western art history world. In the beginning of the thesis, the abstract term of 'trees' are identified as a significant symbol of cultures. The term provides various cultural differences reflected on them like in 'A wish tree', 'A cosmic tree', 'A life tree' and 'A holly tree'. In the second part of the thesis, trees as a component of the nature is handled. The meaning of the art that is loaded in it differs in the contemporary world via different cultural understandings. Among all these substances, history of art and mythology have got distinctive roles. The nature and trees in the societies of Egypt and far East as an object of art creators, are symbols of immortality and existence. Trees have taken part in arts both metaphorical and physical objects to serve the creators desires. All the elements in the nature exist according to entropy and integrity so artists ways and used materials while processing the nature in their art are numerous. Some of the observant artists have worked the consistent, balanced structure of the nature down to trees. In the fourth part, trees are taken into consideration in the western world of art. In the time line from early Renaissance to modernism some distinguishing names and their works are mentioned here in this part. In the fifth part, we're seeing trees as an expressive tool in the contemporary world. Firstly, the changes that occurred in arts after 1960's are presented. The matter of symbolic body of trees and becoming the artwork itself are brought forward and supported by examples. Finally, the personal in progress works conceptually in relation with

previously mentioned works can also be seen in this part of the thesis. In the conclusion part, each part is paraphrased.

Glossary: trees , Culture, Contemporary art

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	Hata! Yer işareti tanımlanmamış.
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	vi
İÇİNDEKİLER	vii
GÖRSELLER LİSTESİ	viii
1. GİRİŞ.....	1
2. DOĞADAN BİR KESİT OLARAK AĞAÇ KAVRAMI.....	4
3. KÜLTÜREL BİR GÖSTERGE OLARAK AĞAÇ	9
4. BATI SANAT TARİHİNDEN BİR KESİT OLARAK AĞAÇ İMGESİ.....	13
5. ÇAĞDAŞ SANATTA BİR ANLATIM DİLİ OLARAK AĞAÇ	35
6. SONUÇ	71
KAYNAKÇA.....	74
ÖZGEÇMİŞ	Hata! Yer işareti tanımlanmamış.

GÖRSELLER LİSTESİ

Görsel 1 : Taddeo Gaddi, “Son Akşam Yemeği, Hayat Ağacı ve Dört Mucize Dolu Sahne”, 1360, Fresko, Eser yeri: Baroncelli Şapeli Floransa	14
Görsel 2 : Salvator Rosa (1615-1673), “Cadıların Büyüleri”, 1646 dolayları, tuval üzerine yağlıboya. Eser yeri: Londra Ulusal Müzesi.	16
Görsel 3 : Francisco Goya (1746-1828), “Savaşın Felaketleri II Dizisinden”, 1810-15, Asit oyma, Aquatint. Eser yeri: İngiliz Müzesi,,.....	17
Görsel 4 : Dinos ve Jake Chapman, “Bu Gürültü Nedir?, 2003, Goya'nın Baskı Resim Serisinin Suluboya İle Yeniden Üretimi, Eser Yeri: John McEnroe Galerisi.	18
Görsel 5 : Pieter Brueghel, “Ormandaki Ayılar” , Kağıt Üzerine Kalem Ve Mürekkep, 23.2 cm x 33.8 cm, 1555-56.....	20
Görsel 6 : Pieter Bruegel , “Kasvetli Gün “ [Detayl]; Mevsimler Dizisinden Bahar, 1559.....	21
Görsel 7 : Jan Brueghel, “Beş Duyu Serisinden Koku”, 1617-18, Ulusal Del Prado Müzesi.....	22
Görsel 8 : John Constable, “Karaağaç Gölgesinin İncelenmesi”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1821	25
Görsel 9 : John Constable, Old Hall Parktaki Kara Ağaçlar ,1817, Doğu Bergholt,Victoria ve Albert Müzesi, Londra	25
Görsel 10 : John Constable, Defter Üzerine Karakalem Çizim, 1820. Victoria ve Albert Müzesi, London	26
Görsel 11 : Van Gogh, “Çiçeklenen Badem Ağacı”,Yağlıboya, 73,5x92.0 cm, 1890, Van Gogh Müzesi, Amsterdam.....	29
Görsel 12 : Andre Derain, 1971,Yağlıboya, Albright-Knox Sanat Galerisi, Buffalo,New York	30
Görsel 13 : Andre Derain,“ Ağaç, Nehir Kıyısında Manzara”, 1904-1905 Yağlıboya, Albright-Knox Sanat Galerisi, Buffalo, New york	30
Görsel 14 : Piet Mondrian, "Akşam Kızıl Ağaçlar", 1909 dolayları, Yağlıboya, Lahey Belediye Müzesi, , Hollanda	32

Görsel 15 : Piet Mondrian, “Gri Ağaç”, 1911 dolayları, Yağlıboya, Lahey Belediye Müzesi, Hollanda	33
Görsel 16 : Anselm Kiefer, “Kış Diyarı, 2010, Tuval Üzerine Karışık Teknik, Sanders Koleksiyonu, Amsterdam.....	38
Görsel 17 : Anselm Kiefer, “Palmiye Pazarı”, 2007, 44 panel tahta üzerine karışık teknik, fiberglas ve reçine palmiye ağacı, kil tuğla ve çelik profil, değişebilir ölçülerde. Gagosian Gallery’ nin izni ile. Fotoğraf: Joshua White.....	39
Görsel 18 : Joseph Beuys, “7000 Meşe”, 1982-1987	40
Görsel 19 : Heather Ackroyd ve Dan Harvey, “Meşe Palamutları”, 100 Adet Meşe Palmutu 2007	41
Görsel 20 : Oral Ünlü, “Meşe Palamut”, Yerleştirme, 2020.....	42
Görsel 21 : Oral Ünlü, “Meşe Palamut”, Yerleştirme, detay, 2020.	42
Görsel 22 : Oral Ünlü, Meşe Palamut”, Yerleştirme, detay, 2020.....	43
Görsel 23 : Mario Merz,” Ağaçlı İglo”, Yerleştirme, 1969	44
Görsel 24 : Christo and Jeanne-Claude, “Sarılmış Ağaçlar” , Berower Ve Beyeler Vakıf Parkı, Riehen, İsviçre, 1997-98. Fotoğraf : Wolfgang Volz. 1998 Christo	46
Görsel 25 : Philippa Lawrence, “Barcod Fb: 814”, Ağaç Üzerine Müdahale, 2011	47
Görsel 26 : Philippa Lawrencw, “Barcode Fb: 814”, Ağaç Üzerine Müdahale, 2011... ..	47
Görsel 27 : Richard Deacon, “Sonra” Yerleştirme, 1998	49
Görsel 28 : Henrique Olivera, Yerleştirme, 2011	50
Görsel 29 : Henrique Olivera, Yerleştirme, 2007	51
Görsel 30 : Henrique Olivera, Yerleştirme, 2015	52
Görsel 31 : Oral ÜNLÜ, “Örüntü Serisinden”, Tuval Üzerine Akrilik Boya Ve Dal Parçaları,80x80 cm, 2021.....	54
Görsel 32 : Oral ÜNLÜ,” Örüntü Serisinden”, Tuval Üzerine Akrilik Boya Ve Dal Parçaları, 80x80 cm, 2021.....	55
Görsel 33 : Oral ÜNLÜ, “Örüntü Serisinden”, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 120x 100 cm, 2008.....	56
Görsel 34 : Oral ÜNLÜ, “Örüntü Serisinden”, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 200x150cm, 2010.....	57
Görsel 35 : Oral ÜNLÜ, “Örüntü Serisinden”, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 140x 120 cm, 2009.....	58

Görsel 36 : Oral ÜNLÜ, “Örüntü Serisinden”, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 70x50 cm, 2021.....	59
Görsel 37 : Oral ÜNLÜ, “Örüntü Serisinden”, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 150x 200 cm, 2021	60
Görsel 38 : Oral ÜNLÜ, “Örüntü Serisinden”, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 60x45 cm, 2021.....	61
Görsel 39 : Oral ÜNLÜ, “Örüntü Serisinden”, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 80x 80 cm, 2021.....	62
Görsel 40 : Oral ÜNLÜ, “Örüntü Serisinden”, 80x 80 cm, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 2021.....	63
Görsel 41 : Oral ÜNLÜ, “Örüntü Serisinden” , 20x20 cm, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 2021.....	64
Görsel 42 : Oral ÜNLÜ, “Örüntü Serisinden”, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 70x150 cm, 2021	65
Görsel 43 : Oral ÜNLÜ, “Örüntü Serisinden”, Tuval Üzerine Akrilik Boya,70x100 cm, 2021.....	65
Görsel 44 : Oral ÜNLÜ, “Örüntü Serisinden”, Tuval Üzerine Karışık Teknik,30x40 cm.2021	66
Görsel 45 : Andy Goldsworthy, “Dokuma Dal Dairesel Kemer”, 1986. Yer: Langholm, Dumfriesshire.....	67
Görsel 46 : Oral ÜNLÜ, “Örüntü Serisinden”, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 100 x 70 cm, 2021	68
Görsel 47 : Oral ÜNLÜ, “Örüntü Serisinden”, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 120x80 cm, 2021	69
Görsel 48 : Oral ÜNLÜ, “Örüntü Serisinden”, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 100x80 cm, 2021.....	70

1. GİRİŞ

Ağaç, tarih öncesi dönemlerden itibaren sanat tarihinde imge ya da salt kendi gerçekliği ile her daim, gündelik yaşamımızda ise bilişsel, kültürel, fiziksel bir yapı taşı olarak yer almaktadır. Çağdaş sanat pratikleri içerisinde kimi zaman dijital müdahaleler kimi zaman ise ağacın salt bir sanat nesnesi olarak kullanımı, sanatta ağaç temsili ve nesnesi üzerine farklı anlam katmanlarının ve yeni kavramların yolunu açmaktadır. Kültürel bir gösterge olan ağacın güncel iz düşümlerini bulmadan evvel geçmişte ona yüklenen anlam, hikâye veya da ritüelleri hatırlatmak yerinde olabilir. Örneğin; geçmişten günümüze süregelen olaylar ağaçlarla özdeşleştirilmiş onlara farklı hikâyeler, farklı anlamlar yüklenmiştir. Batı sanatında skolastik düşünceden reform hareketine geçiş, doğu sanatında ise doğaya yönelik inanç eğilimleri, doğa üzerine yeni bir doğa felsefesinin oluşmasını sağlamıştır. Bu yönelimleri doğadan bir kesit olarak ağaç ile çözümlenmeye çalıştığımızda söylenebilir ki; her ağacın gerek doğu gerek batı mitlerinde kutsal değeri ile betimlenmiştir ki kutsal sayılmasının farklı bir nedeni vardır. Toplumlar yaşadıkları yöreye ve adetlerine göre ağacı kurtarıcı, yardımcı, iletişim kurmayı sağlayan aracı ya da tanrı olarak görmüştür. Kimisi ağaç altında dua etmiş kimisi de ağaca bez bağlayıp dilek dilemiştir. Ağacı tanrı olarak gören veya tanrıya ulaşmada aracı olduğunu kabul edenler ona Hayat Ağacı demiştir.

Ağaçlarla ilgili efsaneler, hikâyeler ve kutsal sayılma sebepleri kuşaktan kuşağa aktarılmış, günümüze kadar gelmiştir. Özellikle Rönesans döneminde sanatçıların doğaya bakış açısı estetik güzelliği yakalama yönünde olurken, Realizmle doğa ve içerisinde yer alanlar, görülen gerçeklik tanımını içerisinde vuku bulmuştur. Romantizm ile birlikte ise görülen gerçekliğin altında yatan gizli dünyanın, buhran döneminin insanlar üzerindeki bunalım ve baskı sonucu, doğa nesnelерinin kimi zaman soğuk renk tonları ile betimlenmesi ile karşımıza çıkar. Delacroix “Biz romantik olduktan sonra dağlar güzelleşti” diyerek sanat güzelliğini kavramada doğa güzelliğinin önderlik ettiğini vurgular (Ersoy, 1995, s.52).

Batı sanat tarihinden, Doğu’ya geçtiğimizde, Uzak Doğu sanatında Budizm inancı dâhilinde, doğa; hayatın temel yöneticisi, dönüştürücüsü, varlığın en saf haline erişmek için insanın bakacağı tek yöndür. Doğa resimlerinde de bu duru ve güçlü anlatım dili görülür ve doğa tinsel anlamda bir öğretinin uzantısı olarak resim sanatında

yer edinmiştir. Bunun yanı sıra Japon sanatı uzun yıllar Çin sanat üslubundan etkilenmiştir. Lavi tekniğini Japonya'ya tanıtan da Çinli Budist Zen sanatçıları olmuştur. Zen; kökeni Hindistan'a kadar uzanan Budist Okulunun Japonya'daki adıdır. "Sanatın oluşum sürecinde dinle ilişkisini görmek, sanatı anlamak için gereklidir" (Soykan, 2015, s.106). Uzak Doğu'da dinin temsilcileri resim sanatında teknikler geliştirmişlerdir ve bu teknikler ile oluşturdukları resimlerde dini konuları ağırlıklı olarak işlemişlerdir. Resim konularını kiliselerin dini unsurları ve öğretileri oluşturmuştur. "Zen, her şeyden önce bir tasavvur ve irade disiplinliydi. Zen'e göre ruhun doğa içinde yaşaması isteniyordu. Dolayısıyla bu düşüncenin sanata ne kadar yararlı olduğu anlaşılabilir" (Turani, 1997, s.302). Buna örnek olarak resimlerde kullanılan doğa alıntıları hayvan, bitki ve ağaç betimlerini gösterebiliriz. Özellikle gündelik yaşamda Japonların kullandıkları sürme kapılar ve paravanlarda sanatçıların bu teknik aracılığıyla resimlerini oluşturduklarını ve sanatçıların resimlerini oluşturmada sıklıkla bu yüzeylerin aracı bir işlev gördüğünü söyleyebiliriz. Tao, Konfüçyüs ve Zen Budacılığı mitler aracılığıyla doğayı gözlemleyip doğa yasalarını anlamaya çalışırlar.

Ağaçların dallarının insan damarlarının dağılımı ve nehirlerin korunması ile nasıl benzeştiğini; nehirlerin kıvrımları ile yılanların ve ipin kıvrımlarının, yıldız galaksileri ile minik bir virüsün, bir zürafanın derisinin deseni ile kurumuş çamur üzerindeki çatlakların nasıl aynı biçimi taşıdıklarını gördüğümüzde doğanın çeşitliliğinin temelinde çok sınırlı biçimlerin olduğunu anlarız (Stevens, 1976, s.3).

Yine ağaçla ilgili yorumlara bakıldığında Rönesans dünya görüşü ve doğanın ele alınışına yer verildiğinde görülebilir ki, sanatçılar doğada gizli bilinmeyen güzellikleri bulma amaçları Rönesans döneminde ayrıntılı olarak ele alınmıştır. Doğadaki nesnelere sanatta yansımaları romantikler açısından duyguların yansımaları şeklindeyken, Realistler açısından doğadaki nesnelere özellikle ağaç görünen gerçekliği ile ifade edilmiştir. Delacroix bu durumu şu cümleleriyle ifade ederek "Biz romantik olduktan sonra dağlar güzelleşti" sözleriyle sanatta ortaya çıkan güzelliği algılamada doğadaki nesnelere güzelliklerin öncü olduğunu dile getirmiştir (Ersoy, 1995, s.52).

Tüm bu kültürel, sosyal farklılıklar çerçevesinde doğa nesnelereinden biri olan ağaç ve ağaç kültürü; imge boyutu halinde karşımıza çıkarken özellikle çağdaş sanatta ağaçlar üzerinden kurulan üretim biçimleri, ağaçların, yeryüzündeki konumuna ilişkin farkındalığımızın artmasına da sebep olmaktadır. Günümüz sanatında manzara resim geleneğinin yalnızca seyirlik bir nesne, estetik bir yaklaşım ile sanatta yer bulan doğa temsili yerine, doğa ve içindekilerin daha çevreci bir yaklaşım ile ele alındıkları üretim süreçleri görülmektedir. En nihayetinde ağaçlar, bitkiler, çiçekler vs. sabit, değişmeyen varlıklar değil, çevresel faktörler ile dönüşebilen, soyu tükenen ya da tükenmiş olan, değişme, oluşma yeteneğine sahip ve diğer yaşam formlarıyla birlikte bir topluluk oluşturabilen canlı varlıklardır. Bu bağlamda bu araştırma da doğadan bir kesit olan ağaç ve ağaç imgesini estetik yapı çerçevesinde temsil edilen örneklerle birlikte, güncel sanatta salt sanat nesnesi olarak onu var olan en başat örnekler üzerinden okumalarını gerçekleştirme eğilimi taşır.

Sanat nesnesi olan ağacın kültürel olarak açıklamasını ele alarak başlamak yerinde olacaktır. Bu kapsamda ilk olarak ağacın modern sanatlarda sunumlarından önce, doğanın bir parçası olarak yeri açıklanmıştır.

2. DOĞADAN BİR KESİT OLARAK AĞAÇ KAVRAMI

Her dönem, her coğrafya, her uygarlık için doğaldaki bitki örtüsü ve yaşam çeşitliliği hem ihtiyaç hem de bir estetik haz barındırır. Ağaç da insanlık tarihinde özel bir yer teşkil eder. Mevsime ve türüne göre değişkenlik gösteren ağaç, hem biyolojik özelliği ve güçlü yapısı ile mitlerden itibaren kutsallık atfedilen, yaratıcı tanrılarla ilişkilendirilen bir anlam silsilesine sahiptir. Ağaca yüzlerce yıl çeşitli anlamlar yüklenmiştir. Geçmişten günümüze ağaçlarla ilgili gelenekler devam etmiş ve kültüre yansımıştır.

Kültür, tanımlaması zor bir kavram olup, sembolik anlam kalıplarını da içine alacak şekilde geniş bir alana işaret etmekte, White tarafından; maddi öğelerin, davranışların, duygu ve düşüncelerin semboller aracılığıyla örgütlenmesi olarak tanımlanmaktadır (1949, akt. Güvenç, 2010, s.99). Sembol ve kültür arasındaki ilişki, somut nesnelere atfedilen sembolik anlamların, kültürel açıdan önemini göstermektedir. Her kültür sistemi, kendine has ayırıştırıcı özellikler taşıdığı gibi, kendi sembolik anlamlarını yaratarak diğer kültürlerden farklılaşabilmektedir. Ancak, farklı kültürel yapılarda benzer anlamlara gelen ve benzer değerleri temsil eden öğeler bulunduğunu da belirtmek gerekir. Sembol kavramının tanımına bakıldığında, bir şeyin bir başka şey ile benzerlik ya da geleneksellik üzerinden ilişkilendirilmesini ya da temsilini (Erdoğan ve Alemdar, 2010, s.298) açıklayan bir kavram olduğu görülür.

Sanatsal açıdan ifade etmede kullanılan dilin en önemli unsuru olan “gösterge” olgusunu sanatsal yapının ifade ediliş biçimi olarak sembolik yapıyı oluşturmaktadır. Genel tanımı ile açıklayacak olursak gösterge: “Bizi bir ölçümü doğrudan doğruya yapmaktan kurtaran, bizim ölçme eylemimizin yerine geçen bir araçtır” (Erkman, 1987, s.8). Bunun gibi, “Bir başka şeyin yerini tutan, daha doğrusu kendi dışında bir şey gösteren her çeşit biçim, nesne, olgu vb. gösterge diye adlandırılmaktadır” (Rıfat, 1983, s.261).

Charles S. Peirce’ ye göre ise “Bir işaret görsel gösterge, belirti ya da sembol olarak tanımlanabilir” (Pierce, 1910, s.17). Görsel göstergeler işaret ettikleri “şey”lere benzerler. Bir gösterge temsil ettiği nesneyi işaret etmektedir. Sözgelimi bir portre fotoğrafı görsel bir göstergedir. Belirtisel göstergeler, bir durumun ya da bir gerçeğin

belirticisidirler; öğrencinin sınav sonucunda aldığı notların bir anlamda başarı ya da başarısızlık belirtisi olduğu gibi. Sembolik göstergeler ise, nedensiz bir şekilde tek başına, daha dorusu ihtiyaçtan dolayı oluşan bir gerçeklik doğrultusunda anlam kazanmış göstergelerdir. Dünya üzerindeki tüm diller sembolik sistemler olup sembolik göstergelerden oluşurlar: “Uçak” kelimesi, temsil ettiği anlam itibariyle tanımladığı nesneyi işaret eder. Bunun yanında onu oluşturan harfler olan en somut yapılar, temsil ettiği anlamın dışında da bir ‘varlık nesnesi’ olduğunu göstermektedir.

Kafesoğlu’nun da açıkladığı gibi; dağ, tepe, ırmak, su kaynakları, ağaç, orman gibi tabiatta var olan unsurların bir takım gizli güçleri olduğuna ve bunların birer ruh olduklarına -ruh taşıdıklarına- ilişkin inançlar, Türkler arasında yaygındır. Tabiatta var olan unsurların her birine farklı anlamlar yüklenmekle birlikte çalışmanın odak noktası olan ağaç, eski çağlardan bugüne varlığını sürdüren kültürel bir ögedir (Kafesoğlu, 2003, s.302). Buna göre, tarih boyunca pek çok kültürde kendine yer bulmuş olan ağacın, Türk kültürünün de belirgin bir yere sahip olduğu söylenebilir.

Çalışmada; ağacın kültürel önemi açıklandıktan sonra özellikle plastik sanatlarda ağacın imge boyutunda örneklerine geçilmiştir. Kültür kavramına dair kültürlerdeki sembolik anlam ve anlatımlar, kültürel yapılardaki değerlerin, düşünce biçimlerinin, inançların, inanışların ve toplumsal yapının etkisiyle oluşmaktadır. Sembolün varlığını idame ettirebilmesi öncelikle kültürel yapının bunu kabul etmesine ve benimsenmesine bağlı olmaktadır. Bir kültüre ait olan topluluklar hatta bireyler tarafından benimsenmemiş ve bu kültürel yapıya ait genel özelliklerle benzeşmeyen ya da değerlere uygun olmayan sembollerin varlıklarını sürdürebilmeleri imkansız olmaktadır. “Ne tek, ne de herkesin kabul edebileceği evrensel” bir tanımı olmadığı (Erdoğan ve Alemdar, 2005, s.19) belirtilen kültürün ‘ne ve nasıl tanımlandığı hatta sınırlarının nelerdir?’ sorularına cevap aranırken, Peter Burke’un bu kavramın sorunlu bir kavram olduğuna dair söylemi ilgi çekmektedir. Kültür; hakkında fazlaca tanımlama yapılmış, farklı disiplinler tarafından başka bir bakış açısı ile değerlendirilen, günlük yaşamımızda dilimizde oldukça sık bir kavram olarak kullanılmakla beraber tanımlanması oldukça zordur. Kültüre ait tanım ve tanımlamaları incelediğimiz de bu tanımların çokluğu ve çeşitliliği; Burke’un üzerinde durarak vurgu yaptığı gibi zor bir kavram olmasından kaynaklandığı düşünülürken, diğer bir taraftan da bu kavramın

oldukça fazla önemli olduğunun işaret etmektedir. Bu bağlamda kültür; bir toplum için, hatta topluluk, grup birey için dahi olmazsa olmazlardan biri olmuştur. Kültür kavrama ait çok fazla tanımlama olmasıyla beraber kapsayıcı bir bakış açısıyla Güvenç kültürü; “toplumun en küçük biriminin bir üyesi olan insanın yaşamı boyunca yaparak, yaşayarak kendine kattığı, öğrendiği hatta diğer bireylere dahi aktarıp öğretilen maddi manevi birçok şeyden oluşmuş, oldukça karmaşık bir bütün” olarak tanımlanırken, bununla beraber öğrenilen, dil aracılığıyla korunan hatta saklanan eğitim yoluyla gelen ve gelecek nesillere aktarılan, zamanın içinde zamanın ilerleyişiyle birlikte değişime uğrayabilen, başta din ve sanat olmak üzere ‘tüm yapılanları’ ve birçok şeyi kapsayan karışık, karmaşık bir olasılık olarak açıklamaktadır” (Güvenç, 2002, s.14-15, 55, 57). Taylor kültür kavramını “toplumun bir parçası, bir üyesi olan insanın tüm edindikleri; inançları, ahlakı, sanatı, gelenek görenek, toplumsal yasaları ve tüm alışkanlıklarını, yeteneklerini içeren karmaşık bir bütün’ olarak tanımlamaktadır” (Burke, 2006, s.41).

Tüm tanımlamalardan yola çıkıp nesnelere bu kapsam da yani kültür kapsamında değerlendirmek mümkün olurken, aynı zamanda sembollerin neden kültürün bir parçası olarak görülmesi gerekliliğine dair de tanımlar her zaman yol gösterici olmuştur. Böylelikle, kültürel yapının içindeyken anlamını kazanan semboller, kültürel yapının içinde yapı içinde varlıklarını sürdürebilen tabii ki kendini kabul ettirdiği sürece varlığını da devam ettirebilen anlamlar ve bu anlamları taşıyabilen somut nesnelere, kültürün vazgeçilmez aynı zamanda ayrılmak birer parçaları olarak kabul edilmişlerdir.

İnsanın kültürlenme sürecinde doğada var olan pek çok varlığa değer atfedilmiş ve doğaya; gerek sembolik ise bizzat kendi olarak sanatın içinde yer almıştır. Doğanın bir parçası olan ağaç da farklı kültürlerde benzer özellikleri ile kodlanmıştır. Özellikle Türk kültüründe ağaç sembolik ve kutsal bir öge olarak kabul edilmektedir.

Ağaç, tek başına bir sembol olmakla birlikte, literatürde ağaca yüklenen farklı değerler nedeniyle çeşitli türlerden bahsedildiği görülmektedir. En çok bilinen ağaç türlerinden olan ‘hayat ağacı’, ‘yaşam ağacı’, ‘dilek ağacı’ ya da ‘adak ağacı’ gibi sınıflandırmaların yanı sıra literatürde farklı adlandırmalar ya da sınıflandırmalar da bulunmaktadır. Bu doğrultuda, mitolojik bilgilere göre en az beş ağaç türü olduğunu belirten bu ağaçları; ‘dünya ağacı, hayat ağacı, ölüm ağacı, şaman ağacı ve iyi ile kötüyü anlama ağacı’ olarak sınıflandırmaktadır (Bayat, 2015, s.59).

Bu açıklamalara bağlı olarak, Türk mitolojisinde kutsal kabul edilen ağaçların özelliklerini kısaca; yalnız ve tek olması, yaz-kış yapraklarını dökmemesi, daima canlı ve diri olması, etrafındaki ağaçlardan uzun ya da heybetli olması, meyvesiz olması, geniş gövdeli ve koyu gölgeli olması,  (yeraltı, yeryüzü ve gök) alemi/dünyayı birleştirmesi ve bunlar arası iletişimi sağlaması ile diğer ağaçlardan daha yaşı olması vb. olarak özetlenebilmektedir (Ergun, 2000, s.23-24-Tezel, 2010, s.141-142).

Türk mitolojinde kutsal kabul edilen ağaç imgesinin, hem sanat tarihinde hem de mitlere uzanan geniş öyküsü onun yeşerme, filizlenme, kuruma gibi fizyolojik özelliklerinin kimi zaman insan yaşamının sembolleşmesi olarak da görülebilir. İnsanın genel özellikleri, insana yer vermeden direk ağaç imgesi anlatmak edebiyattan, resme, sinemadan yerleştirmelere kadar sanatın birçok disiplininde karşımıza çıkmaktadır. Bu bakımdan tezde ağaç üst bir başlık olarak verilmiş ardından kültürlerde genel olarak ağaın yeri belirtildikten sonra, ona atfedilen anlamları modern ve çağdaş sanat işlerinde hala taşıyıp taşımadığı ya da üzerine çağdaş hangi kodlamalara bakıldığı tezde araştırılmıştır. Ağaın çoğu mitolojik tasvirde yaratıcı gücü temsil ettiği ya da sembolize ettiği düşünüldüğünde, ağaın kutsal olarak kabul edilmesi de bu temsil boyutuna dayandığı söylenebilir. Tanrı, Yaradan, Rab gibi bir yaratıcı gücün temsili olarak da karşımıza çıkmıştır.

Öte yandan, kültürel anlamda ağaın kutsal bir öge olduğu belirtilmekle birlikte, bu kutsallığa ilişkin önemli vurgu; ağaca atfedilen kutsallık ve ağaca yüklenen değerler ile ilgili olup ağaın somut varlığından öte anlamlara ilişkindir. Daha açık bir ifadeyle; ağaca atfedilen kutsiyet, onun somut varlığına değil, sembolize ettiği, ima ettiği veya simgelediği şeylere (değerlere) yöneliktir (Eliade, 2003, s.269-317; Ergun, 2004).

Üzerine birçok mitolojik hikâye bulunan ağaca Türk toplumunda da anlam yüklenmiş ve çok sayıda efsane türetmiştir. Ağaçların bu kadar önemli olması ise Eliade'nin yukarıda geçen ifadesine karşıt olarak ağaın görünüşünden kaynaklanmaktadır. ağaç, tıpkı insanlar gibi yukarı doğru büyür ve meyvelerini sunmak için bir başa ulaşma amacı güder. İnsanlar için kutsal sayılan ağaçların atası olarak kabul edilen, hayat ağaı; türeme ile ilişkilendirilir. İnsanların yaratılışının bu ağaç sayesinde yaratıldığından çokça söz edilir. Hayat ağaının dünyanın yaratılışından beri var olduğuna inanılır. İnanişa göre hayat ağaı, dünyanın merkez noktasından, göğün

yedi kat üzerine kadar uzanan, aynı zamanda köklerinin yeraltı dünyasına kadar inen, yer ile gök arasında ilişkiyi sağlayan kutsal bir varlıktır. Hayat ağacının ırkı, dini fark etmeksizin tüm milletlerde önemli olması, ağaç kültürünün insanları birleştirme gücünü göstermektedir. Hayat ağacı, ebedi gençlik ve ölümsüzlük kaynağıdır. “Hayat ağacı her zaman yeşil, her zaman çiçekli, her zaman meyve yüklü ve yiyeni ölümsüz kılan bütün ağaçları bünyesinde barındırır.” (Ergun, 2004, s.155).

Hayat ağacı genel olarak ulaşılmaz olan, kutsallaştırılan aynı zamanda sadece seçilmiş kişilerin bu ağaçtan meyve yiyebileceği ve mucizevi anlamda cisimleştirilerek yaşamı ve gerçekliği simgeleyen bir araca dönüştürülerek ifade edilmiştir.

Aynı zamanda yeryüzünde ölümsüz olmayı başaramayan insanoğlu bu defa çareyi ölümden sonra dirilmeye veya ruhun ölümsüzlüğüne inanmakta bulmuş; hayat ağacı motifi bu duyguları simgelemek için kullanılmaktadır (Erbek, 1986, s.10). Ağacın mitlerden gününüz sanatına ulaşan yolculuğunda, belli ağaçların daha belirgin olarak seçildiği ve eserlerde yer verildiği görülmektedir. Bu süreçte sanatçının yaşadığı coğrafya, ağacın fiziki dayanıklılığı, yapısı gibi özellik bu seçimde etkin olmuş olabilir. Sanatta bir ifade biçimi olarak ağacın kültürel kodlamalarına değinmek, biçimsel ve kavramsal açılımları irdelemek için yerinde olacaktır.

3. KÜLTÜREL BİR GÖSTERGE OLARAK AĞAÇ

Sanatçıların üretim süreçlerine bakıldığında, kimi zaman kısa süreliğine kimi zaman ise sanatçının tüm üretimlerinde başat rol oynayan birtakım göstergeler bulunmaktadır. Örneğin Fransız post empresyonist ressam Paul Cezanne'nin (1839-1906) Saint Victoria dağı ikinci ifadeye göstergelere örnek verilebilir. Doğadaki nesnelere geometrik bir form olarak tuvale indirgeyen bir sanatçı olan Cezanne, yaşadığı evin yakınlarında bulunan Sainte-Victorie Dağı ve ağaçlık bölgesine sanatında ayrı bir yer ayırmıştır. Resmi kayıtlara göre kırk beş suluboya ve otuz altı yağlı boya eserlerinde dağ ve özellikle ağaç imgesi, adeta küp, silindir ve diğer geometrik formlarla düşsel olarak yeniden inşa edilmiş doğaya; yeni bakma öğretisidir. Sanatçının eserleri üzerinden çözümlene ileriki bölümlerde daha ayrıntılı verilmeden önce ağaç türlerini genel olarak tanımlamak; onları, imgeleştirme boyutunda daha derin bir okuma yapılmasını sağlayabilir.

Örneğin kayın ağacı; “gençliğin, mutluluğun, özgürlüğün, barışın, dostluğun, vatanın sembolüdür.” (Verbitskli, 1893) Türklerde “ağaçtan yaratılma” veya “kayın ağacı tarafından doğurulmuş olma” motifleri mevcuttur. Buradan yola çıkarak kayın ağacı kutsal kabul edilmiş; ona adaklar adanmış ve dilek bezleriyle dileklerde bulunulmuştur. Türk kültürünün ve mitolojisinin en önemli ağacı kayındır. Divanü Lügati't Türk'te kadın şekliyle yer alan kayın, eski kaynaklarda da kadın olarak geçmektedir. Türk'ün anlayışına göre kayın ağacına kadınların kutları sinmiştir. Bundan dolayı kesilmeleri yasaktır. Kayın ağacına “Tanrı'nın ağacı” denilmektedir. Kayın ağacı yanında yapılan dualar Tanrı'ya ulaşır ve kabul olur. Kayın ağacına şimşek düşmez ki, kutsallık sebeplerinden biri de bu olabilir. Çünkü şimşegin görevi, kötü ruhları cezalandırmaktır. Bazı ulu ağaçların altında toplanan ve oradan göğe çıkmaya çalışan kötü ruhlarla cinlerin bu girişimlerini Tanrı şimşekle cezalandırmaktadır (Dirlik, 1997, s.95-96).

Çam ağacı, esenliğin ve yeniden var olmanın simgesidir. Bütün yıl boyunca iğne yapraklarını dökmemesi insanlara onun kutsal olduğunu düşündürmüştür. Tüm yıl boyunca yeşil kalan ağaçlarla ilgili efsaneler, bütün Türk dünyasında yaygındır. N. F. Katanov tarafından Karagaslardan bir araya getirilen bir mite göre, insanlara ölümsüzlük suyunu getiren küçük adamlar, tavşana binerek gelirler. Bunu gören

kadınlar, “Kendilerine bakın, bindiklerine bakın!” diyerek gülerler. Tavşana binenler bunun üzerine gücümüşler ve getirdikleri suyu sedir, çam ve köknar ağaçlarına serperek geriye dönmüşler. Bu nedenle, bu ağaçlar, yıl boyunca yeşildirler (Katanov, 1891, s.223-224).

Özellikle kuzeye doğru gidildikçe daha da önemli hale gelen çam ağacı türleri Türk kültürü içinde farklı sembolik anlamlar ile ifade edilmiştir. Örneğin karaçam ve kızılçam, erkeği temsil eder. Kadını ise fıstık ağacı temsil etmektedir (Ergun, 2004, s.208). Kuzey Türklerinde çam ağacı ile ilgili inançlar, ağacın sürekli yeşil kalmasından dolayı yeniden yaşamla ilişkilendirildiği için çok güçlü bir şekilde yaşanmaktadır (Yıldırım, 2000, s.416).

Kutsallık atfedilen ağaçların olduğu yerler bereketli yerler olarak atfedilmiştir. Öyle ki zamanında Karkara Bölgesi’nde hiç yağmur yağmaz ve kuraklık yaşanır. Ot yeşermez bir hal almış ve kıtlık yaşanmaya başlamış. Tüm bunlar yaşanırken Karkara Bölgesi’nin tam ortasında yer alan Karkara Yaylasında hiçbir zaman kuraklık yaşanmamıştır. Kuraklık zamanında tüm çevreye otlar buradan taşınmıştır ve bu süreç geçene kadar kuraklığı en hafif şekilde atlatmışlardır. Orada yaşayan halk bu durumu orada bulunan çamlara ve Hızır’ın makamına bağlamaktadır (Masenova, 1997, s.172-180).

Kavak “Yer altından gökyüzüne üç âlemi birleştiren ‘Bay Terek’ ya da ‘Bay Kavak’ olarak isimlendirilen ve tanrının sembolüdür” (Ergun, 2004, s.216). Doğa araştırmacısı yazar Hüseyin Çağlar İnce’nin söylemine göre kavak ağacının Orta Asya’daki ismi ‘direk’ kelimesinin kaynağı olan ‘Bay Tirek’ veya ‘Bay Terek’tir. “kavak, ölüm ve dirilme sembolüdür. Kavağın kuruması, devrilmesi, kutun gitmesi ve ölümün; tekrar yeşermesi ise giden kutun geri gelmesi ve yeniden dirilmenin sembolüdür” (Ergun, 2004, s.217). Bunun ilgili anlatılan “Nar Tanesi” masalında; üvey annesinden kaçan küçük kız, kuşkanadına girip saklanır. Tüm çabalara rağmen öldürülmekten kurtulamaz kız. Kızı öldürmek için kuşu öldürürler ve ölen kuşun kanından bir kavak göğe erer ve kavaktan kız çıkar. Üvey anne öldürülür, kız sevdiğine kavuşur (Ögel, 1995, s.476). Kavak ağacı ayrıca bağımsızlığın ve bayrağın sembolü olarak görülür. Ağaçların bulunduğu yerler, tanrıya yakarış yerleridir. Kavak ağacının yerle gökyüzünü birbirine bağlamasıyla ilgili inanışlar da fazladır. Bundan dolayı hayat

ağacı olarak da karşımıza çıkmaktadır. “Uygurlar, Yakutlar gibi, yer ile göğü birleştiren bu ağacın hayat verdiğiğine inanırlar.” (Ergun, 2004, s.177).

Ardıç ağacı, Tanrıyla özdeşleşmiş bir ağaçtır. Bazı toplumlar onun tanrısal, büyümlü bir gücünün olduğuna inanır. Ondan yaptıkları tütsülerle evlerini, bahçelerini tütsülemişlerdir. Bu sayede hastaların üzerindeki kötülükler ve hastalıklar kovulmuş olur. Bebeklerinin beşiğini onunla alazırlar. Dişlerini onun çubuklarıyla temizlerler. Eskiden beri var olan bu geleneğin sebebi, ardıç ağacına kurt ve haşerelerin gelmemesidir. Kötücül olabilecek cin, şeytan ardıca gelmez, diyerek her şeyi (ahırlar, ağıllar, evler, bahçeler, beşikler vd.) onunla alazlamaktadırlar (Masenova, 1997, s.172-180). Ardıç ağacı da kutsal görüldüğünden, ona saygı duyulur ve temizlenerek yanına gidilir. “Ardıç toplamaya giderken at koşturulmamalı, yolda başka bitki ve çiçek koparılmamalı, köküyle ağaç sökülmemelidir. Kuş yuvası dağıtılmamalı ya da bozulmamalıdır. Eğer bunların hepsine uyulmazsa ardıcın yardım etmeyeceğine inanılır” (Kandarakova, 1994, s.16-17).

“Çınar ağacı; nurun, aydınlığın, Tanrı kutunun sembolüdür.” (Ergun, 2004, s. 232) Aileler çocuklarının uzun ömürlü olması ve nesillerinin kıyamet gününe kadar devam etmesi için yeni doğan bebekleri adına çınar dikerler. Birkaç efsanede yere saplanan değneğin bir süre sonra çınar ağacı haline geldiği şöyle anlatılır: Vaktiyle Döver Köyünde iken elinde taşıdığı değneği yere saplamış ve bugün hala ayakta duran çınar ağacı oluşmuştur. “Rivayete göre, Hz. Hızır burada konakladığı sırada elinde bulunan sopayı yere sokar ve bu çınar meydana gelir” (Sarı, 1994, s.41). Bazı efsanelerde de çınar ağacının hareket ettiğinden bahsedilmiştir: “Antakya’ya bağlı Ogunlar (eski adı Kırkbuçuk) adlı köyün çeşmesinin başında bir ulu çınar bulunmaktadır. Bir gün genç bir kız testisine su doldurmak üzere çeşme başına geldiğinde, çınar ağacının secdeye eğildiğini görür. Bu gördüklerini köye gidip anlatmak isterse kendisine inanmayacaklarını düşünen kız, boynundaki eşarby çıkarıp çınar ağacının en uç dalına bağlar ve köye gidip gördüklerini anlatır. Kimse inanmaz, ancak çeşme başına gelip eşarbyın çınarın en ucunda bağlı olduğunu görünce buna inanmaktadırlar” (Sarı, 1994, s.59).

Elma meyvelerin atası olarak kabul edilen elma ağacı, kadınla erkeğin birbirine duyduğu tensel sevginin simgesidir. Güzelliğin onun meyvesinden geldiğine inanılır.

Birçok şiire ve efsaneye konu olmuştur. Öyle ki dünyada en fazla türe sahip olan ağaç elma ağacı, en çok tüketilen meyve ise elmadır. “Hayat ağacının tüm vasıflarını taşıyan bu ağaç, sekiz dallı, ebedi, insanları ve hayvanları besleyen, tepesi göğe, kökleri Erlik’in mekânına inen, kahramanın evinin önünde bulunan bir ağaçtır” (Ergun, 2004, s.242). Masallarda genel olarak sihirli elmaya rastlanılır. Elmanın kutsal olduğu düşünülür (Işık, 2019). “Şah İsmail masalında çocuğu olmayan padişaha derviş, iki elma verir. Birini hanımıyla kendisinin, diğerini de atının yemesini söyler. Bu işlem yerine getirildikten sonra çocuk doğar, at yavrular” (Günay, 1975, s.341).

Elma ağacı ve elma aynı zamanda yasaklı ağaç, yasaklı meyve olarak da anılır. “Adem ile Havva’nın cennette yedikleri yasak meyvenin elma olduğu, yasağın ise aslında cinselliği içerdiği, bu nedenle de elmanın cinselliği sembolize ettiği iddia edilir” (Karakurt, 2011, s.26).

Türk kültürünün önemli bir parçasını oluşturan söğüt ağacı, heybetli, beyaz gövdeli, güzel kokulu, aynı zamanda aydınlık bir ağaçtır. Evin, obanın, çadırın önüne dikilir ya da ağacın bulunduğu yere ev, oba, çadır kurulur. İnsanlar onun gölgesinde huzur bulur, kendilerine iyi gelecekler sunacağına inanırlar (Miyahlova, 1891, s.92).

4. BATI SANAT TARİHİNDEN BİR KESİT OLARAK AĞAÇ İMGESİ

Sanat, toplumsal, kültürel, ekonomik, bireysel göstergeler ağından beslenen bir yapıya sahiptir ve yine sanat, üretildiği çağın ya da ortamın tüm bu dinamiklerini açığa çıkartan bir güçtür. Rönesans döneminden, empresyonizme kadar geçen zaman dilimi Avrupa'nın sanatta modernizm kavramını kullanması açısından sanat eserlerinin ortaya çıkarılmasında yaşanması gereken bir süreç olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bölümde modernizm öncesi ve modernizm sürecinde ağaç kavramını ele alan belirgin sanatçılar üzerinden bir kesit yer alacaktır.

Doğası gereği kökleri ile yer altına bağlanan, gövdesi yeryüzünde kalan dalları ile gökyüzünü selamlayan ağaç bu özelliği ile sanat tarihinde gerek temsil gerek ise kendisinin nesne olarak kullanıldığı eserlere sahne olmuş bir canlıdır. Batı sanat tarihinde ağacı ile olarak dini öğretileri konu edinen dönem tablolarında görmek mümkündür. Bu resimlerde genel olarak ağaç dini karakterler ile birlikte resmedilmiştir. Özellikle geleneksel süsleme deseni olarak seçilen ağaç, insanın ruhani aydınlanmasına ve ruhunun ölümsüzlüğüne de işaret ettiği söylenebilir. Taddeo Gaddi tarafından İsa'nın çarmıh yerine bir ağaca gerildiği bir Orta Çağ freskosu olan hayat ağacı, Baroncelli Şapeli için yapılmıştır. Fresko Bakire Meryem ve İsa Mesih'in hayatından sahneleri konu edinmektedir. Hristiyanlığın öğretileri görselleştirmeye odaklanan, biçimsel sorunları dini öğretiler üzerinden gerçekleştiren Orta Çağ kilise resimlerinde konular genellikle teologlar ve din görevlileri tarafından belirlenmekte sembolik bir dil üzerinden anlam üretimi yapılmaktaydı. Bu yönüyle Hristiyanlık öğretilerinde hayat ağacı İsa Mesih olarak kabul edilmiştir.



Görsel 1 : Taddeo Gaddi, “Son Akşam Yemeği, Hayat Ağacı ve Dört Mucize Dolu Sahne”, 1360, Fresko, Eser yeri: Baroncelli Şapeli Floransa

Hristiyan teolojisi kendisini hayat ağacı figürünün de yer aldığı Yaratılış Kitabındaki insanın yaratılışı üzerine temellendirmiştir. “Hristiyan evren ve insan algısının temelini yaratılış fikrinin barındırdığı cennet İsa Mesih’in yaşam anlamını ortaya çıkaran bu teolojide İsa’yla ve O’nun yaşam veren özelliğiyle ilgili hayatında yer alan temel taşlar vardır. Bunlar sırasıyla babasız ve bakireden doğum, vaftiz, son akşam yemeği, çarmıh ve ölüm, diriliş ve yükseliş konularıdır”.

Hayat ağacı ise İsa’nın Mesih olarak adlandırılmasından sonra kullanılmaya başlanmıştır. Bu yönüyle Hristiyanlıktaki hayat ağacı, O’nun sembolizmi ve teolojisi üzerinden eserlerde kullanılmıştır. Çarmıha giden yol, son akşam yemeği, havariler gibi konular İsa Mesih ve hayat ağacı ikiliği içinde temsil edilmiştir. Bu sahnede Gaddi, çarmıha giden ol haftasını betimlemiştir.

“Çarmıh teolojik anlamı yanı sıra ağaç olması ve odununun cennet ağacından kabul edilmesi nedeniyle hem kilise babalarının eserlerinde hem apokrif metinlerde hem de halk efsanelerinde bu özellikleriyle yer bulmuştur. Diğer bir konu hem kurtuluş doktrininde hem metinlerde işlenmiş olan vaftizdir. Birey vaftiz yoluyla kiliseye girdiğinde göksel kilisede İsa Mesih’le bir olmayı başarmış ve kurtulmuş demektir ki bu da hayat ağacını hak etmek anlamına gelir. Bu nedenle hayat ağacının İsa Mesih

teolojisindeki tüm konularla ilgisinin olduğu, ancak tarihte özellikle çarmıh ve vaftiz üzerinden İsa Mesih’le ilişkilendirildiği söylenebilir”.

Bu anlamda Hristiyanlık Orta Çağ’da sanatı bir temsil dili kullanmış ve doğada canlılarda bu temsile sanata aktarılmıştır. Dönem botanik el kitaplarına bakıldığında, dini karakterlerin ve onlara yüklenen anlamların botanik bilimi ile ilişkili olduğu söylenebilir. Zeytin ağacı da barış kavramının temsili olarak saat tarihinde yaygın kullanılan bir anlama sahiptir. İtalyan Siena Okulu sanatçılarından olan Neroccio Bartelomeo de Landi’nin Müjdeli Haber isimli çalışmasında da zeytin ağacı seçilmiştir. Resim sanatının temsiller üzerinden gittiği özellikle Orta Çağ’da ya da salgın dönemlerinde zeytin ağacı, halka umut vaadi sunmak için seçilen bir göstergedir. Eserde Baş Melek Cebrail’in Bakire Meryem’i kutsaması konu edinilir. Meryem’in yanında, resmin merkezinde zambak durmaktadır ki bu çiçek çoğu Meryem ve Azizler konulu eserde yer alan bir göstergedir. İsa Mesih’in Kudüs’e girişini konu edinen ikona resimlerinde İsa; eline zeytin dalı tutarak resmedilmiştir. Barışın sembolü olarak eserlerde yer alan zeytin ağacı yalnızca ikonografik resimlerde değil postempresyonist bir sanatçı olan Vincent Van Gogh’un da eserlerinde görülebilir.

Sanat tarihinde her ağaç ileriye dönük olumlu bir vaat içermek için değil kimi zaman da grotesk ve kasvetli bir anlatım dilini içinde barındırır. Bu durum özellikle yapıldığı dönemin siyasal, sosyo ekonomik, politik, ekolojik zeminini sorgulamak isteme düşüncesin de ileri gelebilir. Örneğin 17. yüzyıl ressamların Salvatore Rosa’nın *Witches at their Incantations/Caduların Büyüsü* adlı eseri, merkezde kuru bir ağacın dalına asılmış bir ceset ve onun çevresinde konumlanan insanlardan oluşmaktadır. Kuru ağaca asılmış olan ceset imgesinin alt kısmında ise yarı çıplak halde yer alan kadınlar cesetten çıkan işkembe ve sakatlar ile muhtemelen bir büyü yapmaktadır. Resimde bağırsak ya da iç organ kullanımı alçaltma ya da küçük düşürme kavramı ile örtüşmektedir. Kuru ağaç da bedenin ölümünün trajik boyutunu kuvvetlendiren bir gösterge olarak resme dahil olmaktadır.

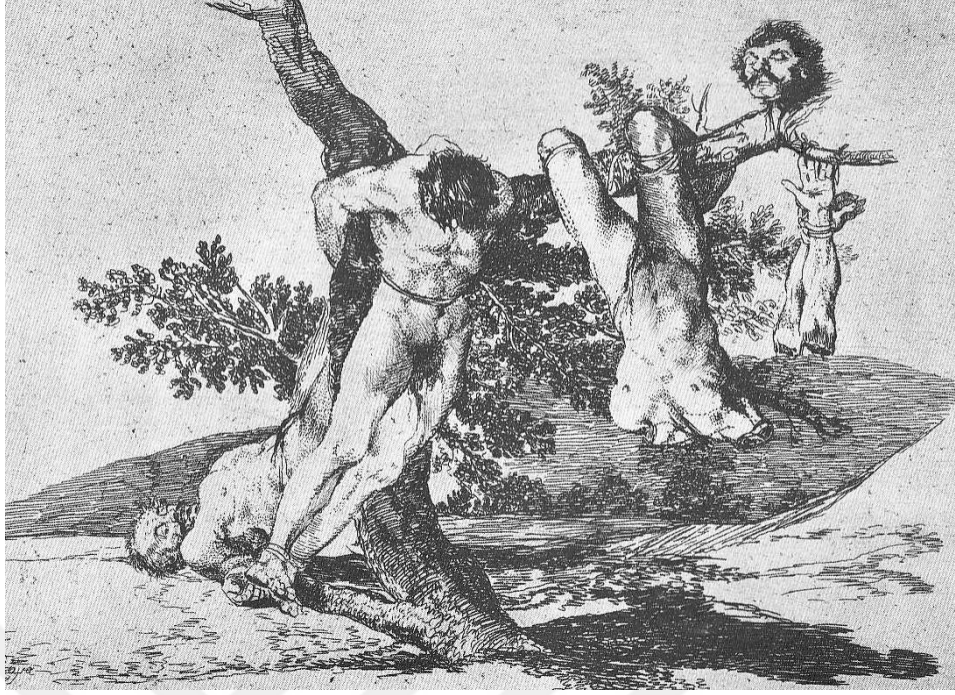


Görsel 2 : Salvator Rosa (1615-1673), “Cadıların Büyüleri”, 1646 dolayları, Tuval Üzerine Yağlıboya. Eser yeri: Londra Ulusal Müzesi.

(<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/salvator-rosa-witches-at-their-incantations>)

Kuru ağaç imgesinin bedenini temsil politikaları ile birlikte kurgulandığı eserlerden en belirginleri arasında pre-romantik bir ressam olan Francisco Josi de Goya y Lucientes (1746-1828)'in *Disaster of the War / Savaşın Felaketleri* (1810- 20) adlı gravür serisi verilebilir.

Goya'nın *Disaster of the War / Savaşın Felaketleri* (1810-20) adlı seksen iki parçadan oluşan gravür serisi, Fransız askerlerinin İspanya'da uyguladığı işkencelerinin sahneleridir. Bu seri, 1808 yılında İspanya'yı işgal eden Napoléon'un askerlerinin işledikleri cinayetleri betimleyen gravürler olup, sanatçı dizinin evrenselliğini sağlama düşüncesine ek olarak, geleneksel kahramanlık öykü temsillerine yakın durmayan bir betimlemeyi tercih etmiştir. Sanat Tarihinde genellikle anıtsal bir dille sunulan kahramanca ölümleri Goya, utanç abidesine dönüştürür. Goya öldürmenin utançlığını sergiler. Bu eserlerde, darağacına asılmış, uzuvları çeşitli parçalara ayrılmış asker ya da sivil ceset görüntüleri yer alır. Engizisyon mahkemelerinde gördüğümüz, halka açık idamların bir eğlenceye dönüşmesi ve bedenin parçalara ayrılarak incelenmesi, bu parçaların elden ele dolaştırılması, bu anlamda ahlaki olarak insanın değersizleştirilmesi sorunu Goya'nın eserlerinde dile gelir (Günay, 2018, s.31-33).



Görsel 3 : Francisco Goya (1746-1828), “Savaşın Felaketleri II Dizisinden”, 1810-15, Asit oyma, Aquatint. Eser yeri: İngiliz Müzesi,

(<https://www.gettyimages.com/detail/news-photo/the-disasters-of-war-no-16-they-avail-themselves-by-news-photo/640267885>)

Bedenin parçalanması ve asaletten yoksun bırakılması ya da ideal olanın dışında bir sunumla imgeleşmesini ele alan bu gravür serisinde ağaç adeta İsa'nın çarmıha gerilmesine de göndermede bulunur. İsa'nın çarmıh üzerinde çaresizliği, Goya'nın ağaca asılmış olan bedenleri ile kompozisyon seçimi açısından yakınlık barındırır.

Yüzyıllar arası geçiş olmakla birlikte Goya'nın bu serisini çağdaş sanatta yeniden üreten Jake (1966) ve Dinos (1962) Chapman (Chapman Kardeşler) değinmek günümüz sanatında temellük kavramı ve ağaç imgesinin hangi bağlamda ele alındığı sorgulamak açısından yerinde olabilir. Sanat eserinin yeniden üretimi (determinasyon) olan temellük kavramı, kendinden önceki esere atıfta bulunurken, geçmişi günümüzde taşıyarak belleğin yeniden üretilmesine de müsaade eder. Günay'a göre (2018) burada muğlak bir nokta bulunmaktadır: “Alıntılanan eser ile yeniden üretilen eser arasındaki zaman ve süreç dilimi. Bu aradaki boşluk, iki eser arasında kopukluk yaratmaktan ziyade belleğin yeniden üretimini devreye sokarak; anlam bağlamlarını zenginleştirir. Eserin ilk üretimi ve alıntılama süreci arasındaki tüm zaman katmanlarını da kendisine

dahil ederek çoklu bir ses üretilirken, yaşanan olayların birbirlerinden çok da farklı olmadığını da gösterir.”

Goya’da Napolyon askerleri tarafından kurşuna dizilen halkın, mağlup olan bedenler, Chapman Kardeşler’in eserlerinde karşımıza çıkar. Goya ve Chapman Kardeşler’in eserleri üzerine Günay şu ifadeleri kullanmaktadır: “Goya eserlerinde, şiddetin insan yapısının formunu bozduğunu, bu yönüyle insanın formsuz bir varlık olduğunu betimlenmeye çalışmıştır. Bu nedenle beden birkaç yerinden parçalanır, neredeyse parçalar arasında asla bütünü bir daha tamamlayacağı yığın, insan yığını oluşana kadar bölünme devam eder” (Günay, 2018). Goya’nın “*Büyük Marifet! Ölülere Karşı!*” Adlı, 39. gravürü, Chapmanlar’ın birkaç versiyonla yeniden ürettikleri bir eserdir. Bu eserde kuru ağaç dalları, parçalanmış bedenler için bir zemin olurken aynı zamanda gerilimin de sürekli olarak devam etmesini de sağlar. Kuru ağaç dalları grotesk bir anlatım dilini kuvvetlendirirken, özenlerin parçalanma hali, sanat tarihine atıfta bulunarak postmodernist bir fanteziye de dönüşür.



Görsel 4 : Dinos ve Jake Chapman, “Bu Gürültü Nedir?, 2003, Goya’nın Baskı Resim Serisinin Suluboya İle Yeniden Üretimi, Eser Yeri: John McEnroe Galeri

(<https://www.worldartfoundations.com/arter-jake-dinos-chapman-in-the-realm-of-the-senseless/>)

16. ve 17.yüzyıla geri döndüğümüzde özellikle Hollandalı ve Flaman ressamların, doğadaki her bitkinin ve canlının, renk, doku, tüm kendine has özelliklerini irdeleyerek tuvale aktardıklarını görebiliriz. Coğrafi keşifler ve doğaya gözlemin artması ile yeni bitki ve ağaç türlerinin bulunuşu, botanik bilimindeki ilerlemeler, bu dönemde daha bilimsel temelli olan botanik kitaplar, ağaç, bitki ve çiçek imgelerinin resimde sembolik anlatımını da kuvvetlendirmiştir. Orta Çağ resim sanatında teolojik bir yaklaşımın temsili olan ağaç imgesi, 16. yüzyıldan itibaren, bilimin, edebiyatın, felsefenin ışığında resim yüzeyine yansıtılmaya başlamıştır. Özellikle 17. yüzyılda erken modernite ve bilimin ışığında insanların doğaya karşı ilgileri, din dışına çıkmış ve salt kendi gerçekliği için doğayı çözümlenmeye çalışmışlardır. Bu dönemde bitki ve ağaç türlerinin sınıflandırılması ve tanımlanması neticesiyle hem Avrupa’da hem de dünyanın farklı bölgelerinde kayda geçen yaklaşık altı bine yakın tür keşfedilerek, botanik kitaplarında yer almaya başlamıştır. Örneğin 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. 17. yüzyıl başında Flaman ve Hollanda asıllı botanik bilimciler tasnifler ile ilgilenirken, doğanın bilimsel dokümanın en üst noktaya ulaştığı bu yüzyılda ressamlar da bitki, ağaç ve çiçekleri resimlerini detaylı bir şekilde betimlemeye doğru yönelmişlerdir. Yaşlı Jan Brueghel, Jan Van Huysum, Jacques de Gheyn II, Roelandt Savery, Ambrosius Bosschaert the Elder, Christoffel van den Berghe başta olmak üzere Hollandalı ve Flaman ressamlar öncülüğünde doğa konulu resimlere ağırlık verilmiştir.



Görsel 5 : Pieter Bruegel, “Ormandaki Ayılar” , Kağıt Üzerine Kalem ve Mürekkep,
23.2 cm x 33.8cm, 1555-56

(<https://bruegel.vlaamsekunstcollectie.be/en/collection-presentation/observation-nature>)

15.16. ve 17.yüzyılın başlarında gördüğümüz dini ve mitolojik konulu resimlerden oldukça farklı olan bu peyzaj resimleri gündelik hayatın konularını konu edinir. 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. Ressam tarafından yılın dört mevsiminde betimlenen bu bahçeler çiçeklerin renk harmonisi zengin kullanımını, egzotik dili açısından teolojik bir yaklaşımı da içinde barındırır. Tanrı’nın yarattığı bolluk, bereket ve çeşitlilik inancı tıpkı cenneti konu edinen dinsel resimlerde olduğu gibidir. Her mevsim yeşil olan ağaçlar ve bitkiler adeta Tanrı’nın cömertliğini temsil etmek amacını taşır. Bununla birlikte 17.yüzyılın sonlarına doğru adeta renk cümbüşü çiçeklerden farklı bir dile sahip olan doğanın ömürlü yapını hatırlatma eğiliminde olan resim geleneği başlar. *Memento mori* (ölümü hatırla) kelime dizelerine atıfta bulunan bu resimler kuru ağaç, deforme edilmiş dal budak gövdeleri, solmuş çiçekler, sönüş mumlara sahne olur.



Görsel 6 : Pieter Bruegel , “Kasvetli Gün “ [Detayl]; Mevsimler Dizisinden Bahar, 1559

Yine bu dönemde karşımıza çıkan beş duyu resimlerinde ağaç bir gösterge değeri taşır. Görme, işitme, koklama, dokunma ve tatma konusunu ele alan dönem resimleri olarak adlandırabileceğimiz beş duyu resimleri, dinsel içerikli bir yaklaşımın ürünü olarak doğmakla birlikte 17.yüzyılda bu resimler, dünyevi hazlara hizmet eden materyalist bir yönü de baskındır. Beş duyudan koku duyusunu ele alan resimlerden olan Jan Brueghel’in *Koku* isimli eseri, *Beş Duyunun Allegorisi* adlı beş eserin sadece birisidir. Beş duyu resimlerinde doğanın zenginliği ve çeşitliliği insanlara sunulan yönü ile ele alınmaktadır. Brueghel’in 1617-18 tarihli *Koku* isimli eseri, doğanın metaforik yaklaşımla ifade edilmiştir. Resimde içki fabrikasının arka kısmında iki kadın gül toplamakta ve bir damıtma işlemi tasvir edilmektedir. Koku ya da daha özel olarak parfüm; o dönemde başpiskoposluk makamına özgü gösterişli ve elit zevklerin bir yansıtıcısıdır. Resimde çiçekler arasında alabildiğine canlılığı ile ağaçlar bulunmaktadır. Ağaçların arasında bulunan kadın imgesi ise Flora adı ile adlandırılmaktadır ki Flora; Roma mitolojisinde çiçeklerin ve bitkilerin tanrıçasıdır. Flaman parfüm imalatının yapıldığı bir sahnede ağaç, doğada canlılığı, yeşilliği ve uzun süreli kalıcılığı ile

resimdeki diğer tüm bitki ve çiçekler gibi insanlara sunulan dünyevi güzelliğin bir nişanesi konumundadır.



Görsel 7 : Jan Brueghel, “Beş Duyu Serisinden Koku”, 1617-18, Ulusal Del Prado Müzesi

Ağaç imgesinin sanatta kullanımını belirli eserler üzerinden açıklamaya çalışan bu tezde, dönemsel olarak bakıldığında 18. 19. yüzyıllar ile sanatta temsil boyutunun değişime uğradığı gözlemlenir. Sanatın İcadı adlı eserin yazarı Larry Shiner kitabında, güzel sanatlar olarak sanatın, 18.yüzyılda inşa edildiğini belirtir. “Genel olarak anladığımız haliyle sanat, hemen hemen iki yüz yıllık bir geçmişi olan bir Avrupa icadıdır.” Bu süreçte yapıt - anlam arası ilişki, sanatçı yahut izleyicinin kontrolünde değildir; sosyal-toplumsal öz tarafından karakterize edilir. Nitekim “sanatçı da sanatını icra ettiği zaman tarafından tarihsel ve psikolojik açıdan şartlandırılır” demektir.

Bu yorumlamaya istinaden söylenebilir ki özellikle Batı Sanat Tarihi, yüzyıllar boyunca belli kodlamalar üzerine oturur ve anlam katmanlarını oluşturur. Yaşanılan döneme hâkim olan sanat anlatısı, dönemin toplumsal, bilimsel, siyasi, ekonomik, ahlaki ve/ veya inanç sistemleri doğrultusunda sanatsal ifade biçimlerini belirler. Doğanın eşsiz bucaksız alanlarının resme aktarıldığı, gündelik hayatın iz düşümleri olarak görebileceğimiz janr resimlerinde ağaç imgesi; özellikle Pieter Brueghel ile

karşımıza çıkmaktadır. Sanatçı, yaşadığı dönemin gündelik yaşam kesitlerini ele alırken özellikle kırsal tasvirine yönelmiştir. Kırsal yaşamın pastoral bir şekilde anlatımı, Brueghel'in resimlerinde karşımıza çıkar. Brueghel'in *Koku* adlı eserinde yer alan ağacın canlılığını ve geniş arazileri, flora çeşitliliğini adeta bir mutluluk vaadi ile resme aktaran başka bir isim romantizm sanatçılarından olan İngiliz John Constable'dır. Sanatçıya geçmeden romantizm kavramını ve dönemi özetlemek yerinde olacaktır.

İlk olarak romantizme genel olarak sözlükte yer alan anlamları şöyle sıralanmıştır: “Romantik: 1. Davranışlarında duygu ve coşkunun aşırı ölçüde etkisi bulunan, 2. Romantizm ile ilgili, 3. Romantizm çağında olan yazar. Romantizm, (Fr. Romantisme) 18. yy. sonunda başlayan duygu, coşku ve sembolle aşırı yer veren sanat akımı. (Türkçe Sözlük, 1998, s.1865). 18. Yüzyılda Avrupa'da tüm siyasi, ekonomik ve toplumsal dinamikler; Fransız İhtilali ve Sanayi Devrimi ile değişime uğramıştır. Bu değişim ile sanatta geçmişe bir özlem, melankoli, duygusallık, ütöpik yaklaşımlar, yalnızlık gibi kavramlar romantizm'in içeriğini doldurur. Yalnızlığın ve sanayileşmenin getirisi uzun soluklu çalışma şartları, yapıların değişimi, kentlerin kurulması ve büyümesi, insanları doğaya karşı yeni bir göz ile bakmaya yöneltmiştir. Aynı zamanda mülkiyet duyguları, vatan, toprak gibi sahip olunanların belgelenmesi ve sanata konu edinmesi de bu dönemde sanatta kendisini gösterir.

Romantik sanatçılar doğanın insanoğlundan çok daha büyük olan gücüne hayranlık duymuşlar ve bunu bir ifade aracı olarak kullanmışlardır. Romantik filozof Schelling'e göre; doğa görünür bir tindir, tin ise görülemeyen doğadır ve doğa ile tinin bu özdeşliği, tinsel güçlerin bilinçsiz doğa güçleriyle uyumlu hale geldiği ve ortak bir etkinlik sergilediği sanat eserlerinde son derece belirgindir (Farago, 2017, s.121).

Sanatçıların doğaya daha tinsel bir yaklaşımla yöneldiği ve giderek artan yalnızlığını doğaya sığınarak yeni bir başlangıca ulaşmaya çalıştığı romantizm'de özellikle İngiliz sanatçılar, geniş araziler, ağaçlar, kayalıklar, dağların vahşi atmosferini konu edinmişlerdir. İngiltere'de bireyin mutluluğu, özgürlüğü ve söz sahibi oluşu burjuvalar tarafından kabul görmesi, liberal ekonominin ön plana çıkmasına neden olmuştur. Bunun da etkisi ile sanatçılar doğanın özgür ortamına yöneldiler.

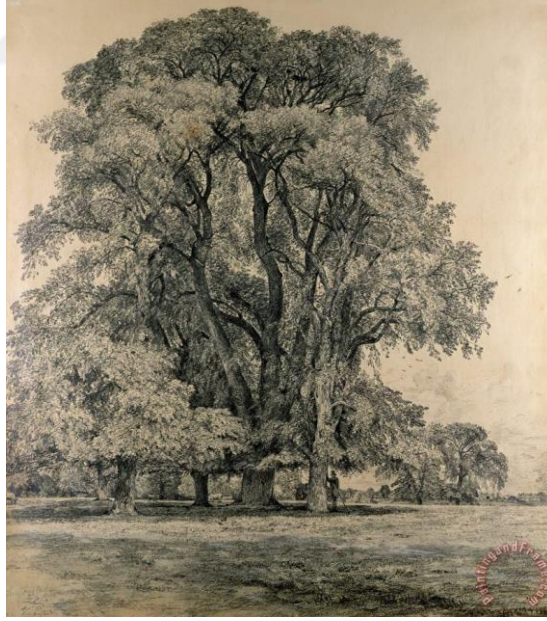
Edward Young 1742-44'te gecelerin romantik ruhu "*The Complaint or Hight Thoughts*" adlı eserinde bu durumu dile getiriyordu. Thomas Gray 1739'da Alp dağlarına yaptığı gezide, dağ yaşamının önemini belirtiyordu. Voltaire 1731'de İngiltere'ye yaptığı gezide "Lettres sur Les Anglais" ile J. J. Rousseau'nun fikirleri doğacı görüşü paylaşıyordu. Çin bahçelerinin doğal yapısı Avrupa'nın ilgisini çekiyordu. Ressam William Kent (1684-1748) ilk kez doğal manzara resmini yapıyordu, (Turani, 2010, s.495-496). Manzara resimlerine ağırlık veren, ışık ve atmosferi dramatik bir etki ile çözümlleyen İngiliz Romantikler arasında William Blake, William Turner, John Constable önemli bir konumdadır.

Klasik ressamlar doğayı kendi düzenli kompozisyonlarına uyacak tarzda tasarlarken, romantik ressamlar doğada yer alan ağacı vahşi ve dizginlenemez bir biçimde yansıtmışlardır (Sabuncuoğlu ve diğerleri, 2010).

John Constable geniş arazileri konu edinirken kimi zaman tek başına resmedilmiş bir ağaç ile peyzaj resminin geleneksel sınırlarını kırmıştır. Sanatçının çocukluğunu kırsal yaşamda geçirmesi doğaya öykünmesinde etkili olduğu düşünülür. Constable, manzara resim ve çizimlerinde ağaçlara geniş yer vermiştir. Resimde derinlik hissini yaratmak için kimi zaman geniş yapraklı ve gövdeli ağaçları resmin ön planında kullanıp arka planda geniş araziler kullanmış kimi zaman ise diyagonal bir yaklaşım ile resmin hem sağ hem de soluna benzer ağaçları kullanmış merkezi daha dingin bırakmayı tercih etmiştir. Onun ağaçlarında açık-koyu renk paletini, gerçeğe bağımlı fırça dokunuşları, kesik fırça tuşlarını ve gerçeğe yakın yorumlamayı görmek mümkündür. Arka planda geniş ve uzun fırça tuşlarının belirlediği renklerin, öndekilere göre canlı olmaması yüzeyde geriye doğru derinlik algısını arttırmıştır.



Görsel 8 : John Constable, “Karaağaç Gölgesinin İncelenmesi”, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1821



Görsel 9 : John Constable, Old Hall Parktaki Kara Ağaçlar ,1817, Doğu Bergholt. Victoria ve Albert Müzesi, Londra



Görsel 10 : John Constable, Defter Üzerine Karakalem Çizim, 1820. Victoria ve Albert Müzesi, Londra

Sanatçının sadece ağacın gövdesini ele alan resmi, şimdiye kadar yapılmış manzara resimleri için oldukça yeni bir bakış açısıdır. Geniş gövde resimde alan hâkimiyeti sağlamakta ve doğanın kavrayıcı gücünü de yansıtmaktadır. Sanatçı, monokrom renk ve çizgisel bir yaklaşım barındıran diğer eserlerinde tek bir ağaç üzerinden yaşamı, dönem insanın yalnızlığa doğru sürüklenen yapısını, tek olma halini sorgular gibidir. Sanatçının defter üzerine yapılan ağaç çizimleri tuvallerindeki etkiye geniş gövdeli kimi zaman kuru dalların belirleyici olduğu bir yaklaşımı barındırır.

Yüzyıl olarak ilerlediğimizde modernizm dönemine doğru geçiş başlamıştır. Modernizm içindeki sanat akımlarında sanatın plastik sorunları üzerine ağırlık vermişlerdir. Bu yönü ile ağaç da doğada yer alan diğer canlılar gibi plastik sorunlar üzerinden ağırlıklı olarak resimde konu edinilmiştir.

Modern sanat akımlarından olan empresyonizm kelimesi Türkçe Sözlük'te "1. Doğayı, gerçekte olduğu gibi bütün ayrıntılarına bağlı kalarak değil, ondan edinilen izlenimin ölçüsüne göre anlatan, doğrudan doğruya gerçeği, nesneyi değil de onun sanatçıda uyandırdığı duyumları veren sanat akımı, 2. sanat eserlerinin dış etkilerin içe yansımaları, içte izler bırakması ve bu izlere dayanılarak yaratılması" olarak tanımlanmaktadır (Türk Dil Kurumu, 2015). Bu tanımlama doğrultusunda

empresyonizm içerisinde ağaç imgesi, doğayı bire bir etüt ile değil, sanatçının kendi öznel dünyasında şekillendirdiği noktada ele alınmıştır.

Empresyonist ressamlar durağan olanın değil daha çok değişen ve dinamik yapıya sahip olan görüntüleri tercih ederler. Başka bir ifadeyle bu ressamlar, ansal nitelik taşıyan yansımaları yakalayıp iç dünyayla bütünleştirerek anı yalamanın peşindedirler. Serullez (1991), “İnsan evrimi açısından bakıldığında tonun ve rengin karmaşıklığını yakalayıp onu sunma yeteneğiyle empresyonist sanatçı gözü en gelişmiş ve ilerde olandır.” ifadesini kullanır. Teknik açıdan bakıldığında bu ressamlar nesnelere olması gerektiği gibi değil ışığın etkisiyle iç dünyalarına yansımalarıyla tuvale aktarmışlardır. Empresyonist ressamlar perspektif ve kesin çizgiler kullanmamışlardır. Bunun yerine derecelerden oluşan ton ve renk armonisinden faydalanmışlardır. Gün içinde ışığın nesnelere üzerindeki hareketleri ise, dönem sanat görüşünün en belirgin özelliğidir. Empresyonist resimlerde ağaç; ışığın yer yer tanımladığı, ortaya çıkardığı, sanatçının anlık izlenimleri ile şekillenen bir yapıda yüzeye aktarılmıştır. Sanatçıların genel olarak ışık yakalamak için yaptıkları yöntemler resimde hacimsel olarak nesnelere görünümü ortadan kaldırmış ve nesnelere daha yüzeysel, sanatçı üzerinde bıraktığı algı doğrultusunda resmedilmiştir. Ağacın gerçekçi halini resmetmek yerine, kalın fırça darbeleri ve fırça kullanımındaki çizgisel hareketler ağaç dokusunun ve kütlenin daha belirgin olmasını sağlamıştır. Işığın konumuna göre virgül biçiminde fırça darbeleri ile açık renk lekeleri ve ayrışık renk paleti nesneyi ortaya çıkartır. Aynı zamanda bu dönemde Japon sanatının keşfi (Japonizm), fotoğrafın resim sanatına etkisi, ışığın çözünmesi empresyonist resmi belirleyen adımlardır. Japon estamplarının biçimsel özellikleri, dekoratif çizgi ağırlıklı oluşu, kuşbakışı görünümleri Van Gogh, Degas, Monet gibi empresyonist sanatçıları etkilemiştir.

Empresyonizm kendi içerisinde ikiye ayırmak gerekir. İlk yapı Monet ve Sisley gibi ressamalarda karşımıza çıkan empresyonizm, ikincisi ise Cezanne ve Van Gogh gibi ressamalarda görülen postempresyonizm'dir. Gerek yüzeysel gerek derin bir anlam arayışı olsun, ikisinde de ortak olan, temsil boyutundan arınarak; doğal deneyim ve düşünsel bir çatıda ele alınan doğa algısıdır. Gombrich, “Eski güzel günlerin sanatçıları için konu önce geliyordu” diyerek, Realizm öncesinde romantik, kutsal ya da epik öykülerin, yapıtı belirleyen asli unsurlar olarak görür. Salt kendisi için var olan bir doğa ve doğa

nesneleri, tuvale aktaran sanatçılardan olan Paul Cezanne izlenim sanatçılarının ışığın etkisine bağlı olarak rengi yakalamak adına nesnelere hacimlerinden vazgeçerek ortaya koydukları nesnelere imgeleri kabul etmemiştir. Ona göre nesnelere ışık ve renk ile betimlerken biçiminin de vurgulanması gerektiğini düşünmektedir. Biçimsel olarak resimlerde nesnelereki açıları değiştirerek ele alan Cezanne geometrik açıları anımsatan sıra dışı unsurları işleyen bir anlayış ortaya çıkararak resimlerini yapmıştır. Ağaç figürünü de resmederken bu akıma bağlı olarak geometrik unsurlar ile destekleyerek gerçekleştirmiştir. Bu dönemde nesnelere farklı açıların aynı anda iki boyutlu yüzeyde görünür olması üzerine kurulan Kübizmin içerisinde yer alan sanatçılar arasında ağaç imgesi üzerine eğilen sanatçılar da bulunmaktadır. Örneğin, Braque ile Picasso, dış dünyanın göz aldatan bütün etkilerini ortadan kaldırmak istemişlerdi. Havanın, ışığın tesirini silmek, yerine Cezanne'nin yaptığı gibi bir çeşit kristal biçimleriyle, geometri düzeniyle hacim etkisini değil, fikrini vermek istiyorlardı. Bu anlayışta tabiatıyla perspektifin yeri yoktu. Bu sebeple seçtikleri unsurlar da sayılı oldu: ağaçlar, şişeler, masalar, meyve tabakları... Daha sonra müzik aletleri de bu kompozisyonlara girdi (Güvemli, 2005, s.128).

Empresyonist resimlerde çizgiler, resmin genel anlatımı, resmin düşündürebileceklerine yönelik ipuçları bulunmamaktadır. Resimlerin ne ifade etmek istediğinin anlaşılabilmesinde bazen isimlerinden yola çıkılarak manzara resmi olduğu düşünülebilirdi. Fakat empresyonist ressamlar nesnelere çizimlerinde detaylı çizimlerden ziyade kaba fırça darbelerinden yararlanıyordu ve bu durum insanlar ya da ağaç gibi katı objeler içinde kullanıldıklarında problem olabiliyordu (Lynton, 2004, s.15).

Objelerin, ağacın genel şekillerinin muhafaza edilmesi ve belirgin şekilde resme yansıtılması sanatçıların yoğunlaştıkları temel konular arasındaydı. Fakat empresyonistler dış dünyada gördükleri gerçekleri değil kendi içlerindeki izlenimleri aktarıyorlardı. Empresyonistlerin temel konusu modern dünyaydı. Empresyonistlerin temel yeniliği resimlerini direk yerinde resmetmeleriydi. Bu sayede empresyonistler resim atölyelerini terk ederek eserlerini dışarıda yaptılar. Empresyonizmin parçalı, titreşimli, ışıklı görsel dili için 'hız' anahtar kelimeydi (Cumming, 2006, s.312).

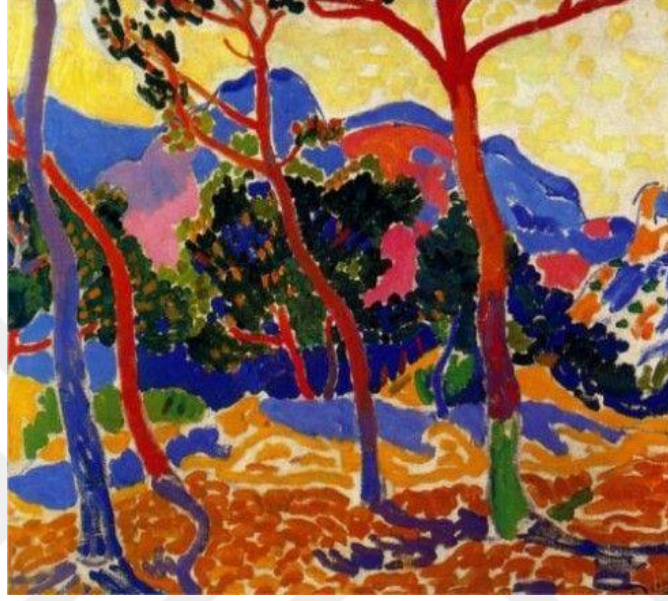
Van Gogh'un 1890 yani öldüğü yılda ürettiği son resimlerden olan “*Çiçeklenen Badem Ağacı*”, kardeşi Theo'nun yeni doğan çocuğuna hediye olarak ürettiği eserdir. Sanatçı, Arles'de yeni tomurcuk açan bir badem ağacını yeni doğan bir bebek ile özdeşleştirerek resme aktarır. Tomurcuklarının yeni patladığı badem ağacının Doğu kültüründe özel bir yeri vardır. Badem ağaçları şubat ayında çiçek veren bir bitkidir ve Uzak Doğu kültüründen baharın gelişini temsilidir. Özellikle Japon sanatçı Utagawa Kunisada'dan izler taşıyan bu eserde gövdenin yalnızca bir parçasından göğe doğru uzanan dallar derinlik yanılsaması olmadan tuvalin iki boyutluluğuna ağırlık verilerek kurgulanmıştır.



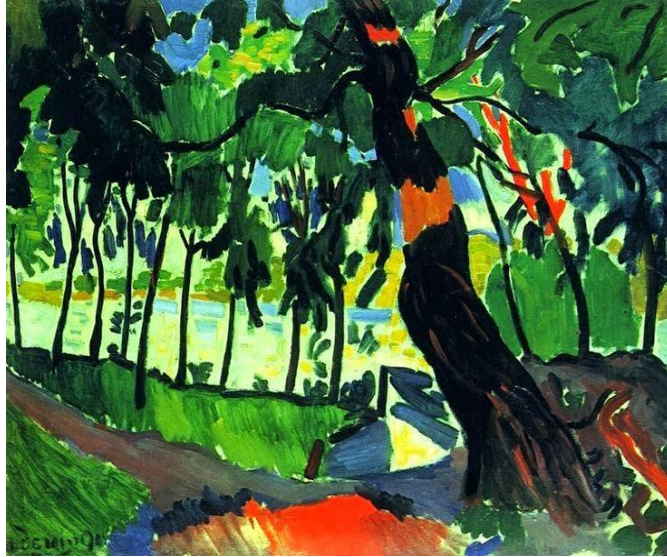
Görsel 11 : Van Gogh, “Çiçeklenen Badem Ağacı”, Yağlıboya, 73,5x92.0 cm, 1890, Van Gogh Müzesi, Amsterdam

Ağaç imgesine eserlerinde yer veren sanatçılara akımlar dahilinde fovizme bakıldığında empresyonizme yakın bir eğilimle bu imgenin ele alındığı görülebilir. Tuval yüzeyine boyayı tüpten direk çıkarcasına doğrudan kullanan, özellikle sıcak renklere ağırlık veren, bozuk perspektif kullanımı ile dikkatimizi çeken fovist sanatçıların resimlerinde ağaç doğadaki tüm formlar gibi gerçek rengine bağlı kalmadan

olarak resmedilmiştir. Örneğin Görsel 12 ve 13, Andre Derain'in doğayı özellikle ağaçları ağırlıklı olarak çalıştığı resimlerdir. İki resimde ağacın oldukça farklı ele alındığı görülebilir. Bu yönüyle fovizm duyuların renklerle buluştuğu, gerçeğe bağlılığın aranmadığı bir dile sahipken, ağaç da doğadaki tüm elemanlar gibi renk paketi geniş bir eleman olarak resimlerde plastik değerleri üzerinden ele alınmıştır.



Görsel 12 : Andre Derain, 1971, Yağlıboya, Albright-Knox Sanat Galerisi, Buffalo, New York



Görsel 13 : Ağaç, Nehir Kıyısında Manzara, 1905, tuval üzerine yağlıboya, Merzbacher Collection, Albright-Knox Sanat Galerisi, Buffalo, New York
(https://arthive.com/andrederain/works/540046~Tree_Landscape_on_the_River_Bank)

Postempresyonizmde ise doğanın ele alınışına bakıldığında Paul Cezanne (1839-1906) hem akımda getirdiği yenilikler hem de başat bir imge üzerinden çözümlemelere gitmesi açısından önemli bir sanatçıdır. Doğada bir nesne olarak var olan ağacı olduğu gibi resmetmenin dışında, ağacın hacimle ilgili sorunları ile ilgilenmiştir. Sanatçının doğduğu olan Aix-en-Provence'deki dağlık bölge tuvalinin temel taşı konumundadır. Doğada var olan varlıkların geometrik formlar olarak yüzeyde çözülmesi olarak görülebilen eserlerinde, o bölgedeki Saint Victorie Dağı ile kurduğu tinsel ilişki düzeyi yüksek ve eserlerin oluşumunu belirleyen noktadır. Bu noktada özdeşleymen bahsedilebilir. Cezanne için özdeşleymen, doğaya yönelik ve kendi varlığının dışına çıkıp objelere yönelme ve yöneldiği şeyde kendi duygularını, tinsel gücünü ortaya çıkarmaktır.

Bu özdeşleymenin olabilmesi için ilk olarak "İnsan ile insan süje'si ile doğa ve doğal nesnelere arasında bir güven ve bir sempati ilgisinin doğmuş olması gerekir. Böyle bir güven ve sempati ilgisi, insanı doğaya ve nesnelere götürür. İnsan, karşılaştığı bu nesnelere kendi duygu ve tinsel etkinliğini yükler. Estetik haz, böyle bir süreç içinde doğan bir ürün olur. Çünkü estetik haz, insanın duygularını yüklediği bir nesnede, kendi duygularını yaşamasından doğar" (Tunalı, 1983, s.140). Bu bakımdan Cezanne için Sainte-Victoire Dağı ve onu oluşturan tüm ağaçlar, geometrik yapıda çözümlenmiş, siyah-beyaz ve kahverengi tonlardan ya da akademik resim anlayışında forma derinlik vermek için kullanılan baskın renklerden uzaklaşıp, prizmatik renk skalası ile çözümlenmiştir.

Cezanne'nin özdeşleymen kurduğu ve geometrik yapıda çözümlendiği dağ ve ağaç imgesi, Ekspresyonist sanatçıların doğayı çözümlemelerine kavram olarak yakındır. Ekspresyonizm'de, ağacın nesnel bir yapıda ele alınmadan sanatçının içselliliği ile bütünleşen, nesnellikten arınmış halini De Stil grubunun sanatçıları arasında yer alan, Hollandalı sanatçı Pieter Cornelis Mondrian ya da anılan adı ile Piet Mondrian'ın eserlerinde görmek mümkündür. Bu grup yaşama indirgenmeyen ya da yaşamın bir parçası haline gelemeyen, müzelerde seyirlik bir nesne olarak kalan sanatın, içeriğini yitirdiği düşüncesindedir ki bu yönü ile de kendisinden sonra gelecek Dada ve Fluxus hareketlerine de zemin hazırlamıştır. Geometrik soyutlamaya dayalı olan resimlerinin başlangıcında ağaç imgesinin ağırlıklı olduğu görülmektedir. Sanatçı 1908-1911 yılları

arasındaki çalışmalarında Teosofi (Eski Yunanca Tanrı ve bilgelik kelimelerinden türeyen, kaynağı Hint Mistisizm'e dayanan, insan, evren ve Tanrı arasındaki ilişki üzerine kurulu felsefi bir sistem) üzerine ağırlık veren Mondrian, doğada mistisizm ile ilgilenmiş ve bunun da temsili olarak ağaca yönelmiştir. Kökleri ile toprağa tutunan, gövdesi ile yeryüzünü kavrayan, dalları ile gökyüzüne uzanan ağacı Mondrian'ın resimlerinde evrensel bir var oluşa uzanır. Ağacın gövdesi ve dal kısımları başlangıçta eğik ve kesik olmayan kontur şeklinde çizgilerle ifade edilir. Buna karşın eğik çizgiler, durağan ya da düz çizgilere oranla, kişide duygusal bir etki yaratabileceğini düşünerek bu üsluptan vazgeçerek; sanatçı, ağacı soyutlar. Soyutlamaları zamanla nesnenin daha da kaybolmasına dönüşerek, doğa ile bağlantısı somut olarak kalmayan bir kütleye dönüşür. Kişide oluşabilecek duygusal ya da gizemli etkileri en aza indirmek için Mondrian'da ağaç imgesi soyut bir lekeye dönüşür. Oluşabilecek bireysel duygulara karşın ağaçları zamanla çizgile ve saf renk ile oluşan geometrik formlara dönüştürmüştür. Nesnelere bireysel olarak farklı algılanması yerine sanatta ortak kodlamalar yapılması düşüncesinden ötürü ağaç sanatçının eserlerinde bir soyut lekeye doğru yönelir. Erken dönem ağaç resimlerini zıt renkler üzerine kuran sanatçı, ardındaki süreçte ise monokrom bir tercihte bulunmuştur. Gri monokrom ağaç çözümlenmeleri zamanla ızgara desenler, karelerin yoğun olarak kullanıldığı kompozisyon seçimi ve çizgilerle ayrılabilen yüzey çözümlenmelerine dönüşür.



Görsel 14 : Piet Mondrian, "Akşam Kızıl Ağaçlar", 1909 dolayları, Yağlıboya, Lahey Belediye Müzesi, , Hollanda



Görsel 15 : Piet Mondrian, “Gri Ağaç”, 1911 dolayları, Yağlıboya, Lahey Belediye Müzesi, Hollanda

Genel olarak Erken Rönesans’tan itibaren ağaç imgesine bakıldığında, ilk olarak dini bir temsil sorunu ile sanatta yer alırken, Rönesans ile birlikte insanın doğaya bakışı, perspektifin gelişimi, dini öğretilerin resimde giderek anlatımının azalması ile imge temsil boyutundan uzaklaşmıştır. Modern sanat akımlarında ise ağaç kimi zaman biçimsel kimi zaman ise sanatçının sezgileri ile çözümlenen bir yapıda ele alınmıştır. Bununla birlikte özellikle kübizm ile doğa betimlenen değil, kavramsal olarak çözümlenen bir noktaya doğru evrilir. Kübist ressamlar, doğanın temsilini natüralist bir yaklaşımdan uzaklaştırarak; imgeyi, zihinsel bir sürecin ürünü olarak ortaya koymakta ve geometrik bir algı ile kavramsal bir zemin hazırlamıştır. Kübist sanatçıların eserlerinde doğal nesnelere özellikle Braque ve Cezanne’de, optik bir parçalanmaya doğru yönelir. Parçalanmış olan yüzey üzerinde giderek birim tekrarı olarak uygulanan nesnelere adeta cam kırıkları gibi bir algı yaratır. Ağaç, dağ, doğadan kesitler, geometrik soyutlamacı bir yaklaşım ile yüzeyde vuku bulmuştur. Kübizmin yüzey çözümlemesinde kurduğu bu temeller (parçalanma, bütünden kopma) modern sanat

dilinin temel biçimsel ifadesini de belirlerken kendisinden gelen Dadaizm'e ortam öncülük etmiştir. Modern sanat akımları içerisinde ağacın yüzeyde çözümlenmeleri ki bu çözümlenmelerde yer yer perspektif, yer yer renk, yer yer sanatçının sezgisel ifade gücü ağır basar iken, çağdaş sanatta ise ağacın kavramsal boyutta ele alınışı ağırlık kazanmıştır.



5. ÇAĞDAŞ SANATTA BİR ANLATIM DİLİ OLARAK AĞAÇ

Doğa nesnelere sanatın salt kendisi olarak yer alması, özellikle 1960 sonrası sanatta geleneksel sunum teknikleri için alternatif bir yöntem olarak görülür. Marcel Duchamp'ın sanat alanından dışından bir nesneyi (Çeşme, 1917) ya da hazır-nesneyi, sanat yapıtı olarak önermesi ile başlayan süreç, nesneyi temsili bir rolden uzaklaştırıp, kendi işlevinden çıkartarak, salt sanat nesnesi olarak tanımlanan bir noktaya taşımıştır. Duchamp, sanatın ve sanat eserinin ne olduğu/ne olması gerektiğine ilişkin beklenti ve alışılmış algıyı, üretim, teşhir etme, üzerine tartışma gibi beklentileri yıkarak; sanatta salt estetik kaygı ve görme biçimleri dizgesinin iptalini gerçekleştirmiştir. Sanatın nesneye olan gereksinimin sınırlanmaya başladığı 1960'lı yıllar, düşüncenin ve kavramın ağırlıklı olduğu sanat pratiklerinin de inme kazanmasına zemin hazırlamıştır. Yapıtın maddi varlığı süreçte düşünce sanatı, kavramsal sanat, çevre sanatı, süreç sanatı, beden sanatı gibi oluşumlar ile geleneksel resim anlayışına bir alternatif olarak, çağın güncel dinamikleri ile beslenen, geleneksel galeri ve müze kavramının sınırlarını genişleten bir söylemi de beraberinde getirir. Müzelerin ya da galeri mekânlarının hem fiziksel hem de düşünsel olarak beslediği, tasnif ettiği eser dizgesine alternatif olan, sanat/ hayat arasındaki sınırları giderek muğlaklaştırma/yok etme eğiliminde olan güncel sanat pratikleri, izleyicide estetikten önce zihinsel bir algılama sürecinin oluşturmaya çağırılmaktadır. Bu oluşumun temelinde klasik anlamda sanat eserinin; tekil, kalıcı ve meta değeri taşıyan yönüne bir tepki yatmaktadır. Biricik olma halini dışlayarak, nesne ya da yapıt gibi söylemler yerine düşünceyi öne çıkartan kavramsal sanat sanatçıları, fotoğraf, belgeler, videolar, dokümanlar, ses yerleştirmeleri gibi malzemeleri, kullanarak plastik sanatların geleneksel biçimlerine alternatif, yenilikçi bir söylemden Biçim yerine kavramın öne çıkışı ile sanatçıların malzeme dili olarak yüzyıllarca tuval yüzeyinde sorguladıkları doğa ve doğadan nesnelere direk sanat alanına da dâhil etmişlerdir.

Doğa nesnelere sanatın güncel sanatta ele alınışında, özellikle yirminci yüzyılın ikinci yarısında ivme kazanan endüstriyel gelişmeler ve teknolojik olanakların, yerinde kullanılmayan, ihtiyaçtan fazlasını üreten ve tüketen yanlış politikaların sorgulanışı olarak da bakılabilir. Çevre duyarlılığının devlet politikalarının dışında tutulması sonucu bazı sanatçıların, giderek artan doğadaki tahribata farkındalık kazandırmak için

eserlerinde ya da sanat süreçlerinde doğayı, estetik duyarlılık ya da biçimsel çözümlerinin dışında, politik, siyasi, ekonomik, çevresel bir sorunun farkındalık alanı olarak görmektedir.

Doğa ve insan ilişkisinin değişmesinde belirleyici olan sanayi toplumlarıdır. Sanayi toplumlarında insan doğayı rahatlıkla hayatını sürdürebileceği edilgen bir nesne olarak gördüğünden, doğa güçlerini ve enerjiyi kendi yararı için kullanarak doğa insan ilişkisini bozmuştur. Endüstriyel ve teknolojik gelişmeyle insan 20. yüzyılın ortalarında doğayla olan ilişkisi bağlamında ilk kez doğayı evcilleştirdiği, kontrol ettiği döneme girmeye başlamıştır. Artık doğa bünyesine müdahale edilmeyen, bünyesindeki ağaç, hayvan, bitki gibi ekosistemden biri olarak görülüp saygı duyulan, bağımsız, kutsal ve özerk bir varlık değildir. Aksine doğa hammadde ve enerji için evcilleştirilmiş bir kaynaktır. İnsanın kaynak olarak gördüğü doğayı, geliştirdiği teknolojik araçlarla petrol, kömür, doğalgaz, su gibi enerji kaynaklarını kullanarak doğayı dengesini bozacak koşulları da hazırlamıştır. (Şahin, 2009, s.112-113)

Bu dinamikler içerisinde üretilen eserler, geleneksel manzara resminin tanımını genişleterek; “doğayı görünür kılan, doğaya dair bilinç uyandırmayı amaçlayan, teknoloji karşısında doğayı kutsayan bir yaklaşımın ürünü” olmuştur. Bu yaklaşım içerisinde olan sanatçılar sanat piyasasındaki dinamiklere, eserlerin metalaştırılmasına, geleneksel sergileme sistemi karşı bir tavırla doğayı adeta kutsayan bir tavır benimsemişlerdir. Bu süreçte resim ve heykelin sunum alanlarını da sorgulayan sanatçılar galeri mekânına kimi zaman doğal bir nesneyi yerleştirerek; klasik sunum ve sergileme tekniklerine alternatif bir söylem getirmişlerdir. Doğaya duyarlı olup, bu duyarlılığı ağaç gibi bir doğal nesne üzerinden aktaran sanatçılar savaş, sermaye, küreselleşme, çevre-insan-kültür politikaları arasındaki ilişki ağına, bu nesne üzerinden atıfta bulunmak istemişlerdir. Aynı zamanda eserlerinde kimi zaman metaforik bir yaklaşıma da yönelmişlerdir. Şöyle ki, günümüz sanat anlayışında dile getirilen nesnelerin ifade ediliş şekli daha çok toplumsal yapıdaki çok kültürlülüğe, bireylerde meydana gelen kimlik yabancılaşmasına göre şekillenmiştir. Günümüz sanat uygulamaları geleneksel sanat anlayışlarından farklı bir yöntem benimseyerek yeni anlatım biçimleri ortaya çıkarmıştır. Doğayı sanat nesnesi olarak ele alan sanatçı, ağacı

sanatında bir anlatım nesnesi olarak metaforlar aracılığıyla daha yoğun anlatım olanakları sunarak ifade etmeye çalışmıştır.

Sanatçılar, eserlerinde metafor aracılığıyla daha önce ifade edilmemiş, doğada var olan nesnelere bilinmeyen yönlerini ortaya çıkarmaya çalışmışlardır. Kültürel ve coğrafi farklılıklara göre doğanın bilinmeyen tarafları, çok çeşitli anlamları ortaya çıkarılmak istenmiştir. Doğa üzerinde düşünen sanatçılar farklı sanat akımlarının ortaya çıkmasını sağlamışlardır.

Metafor bir nesneyi bir konuyu başka bir şey olarak görmeye davettir. Görünüşte bağlantısı yokmuş gibi duran nitelikler üzerinde yoğunlaşmaya ve o konunun, o nesnenin algılanmasını sağlayan zenginleştirmeye davettir. Kendi öznel bağlamlarından çıkıp daha geniş anlamlar üreten düşünce sistemleri arasında anlamın yeni bir bağlamda üretildiği bir etkileşime davettir (Lissack, 1999, s.3).

Sanatta bir anlatım biçimi olarak ağacın metaforlar ile çok anlamlı yapısı sanatçılar tarafından betimlenmeye çalışılmıştır. Doğa üzerinde kurduğumuz yayılcı ve istilacı yapının etkileri, sanat alanında da güncel bir dil olarak eserlere yansımaktadır. Bu tahribatı ve doğanın üzerinde kurduğumuz tüm ilişki ağlarının bir kesitini eserlerinde ağaç nesnesi ve imgesi üzerine eğilen sanatçılarda da görebiliriz. Ağaç, ekolojik bir yaklaşım içerisinde güncel sanatta ele alındığı kadar, kültürel bir gösterge olarak da geçmişten getirdiği anlamlarını sürdürmektedir.

Bu sanatçılar arasında yer alan Alman sanatçı Anselm Kiefer (1945) eserlerinde günümüz peyzaj resmini, doğa-insan-kültür üzerinden yeniden çözümlenmeye çalışır. Sanatçının hem resim hem de yerleştirme olarak ürettiği eserlerinde Nazi Almanyası dönemine eleştirel bir yaklaşımını da içinde barındırır. Sanatçının eserlerinde işlediği, “Almanya’nın tarihi ve gerek kişisel düzeyde gerekse gizli ve ulusal bir hastalık olarak yaşadığı ve benimsediği kültür değerlerini içeren geçmiştir” (Lynton, 1991, s.358). Sanatçı bu yönüyle gerek doğada gerek ise insan doğasında yıkımın tahribatını eserlerinde yansıtır. Nazi Almanyası ve bunun insanlık üzerindeki tahribatını, fotoğraf, resim, yerleştirme, baskı resim gibi farklı disiplinler içinde sanatçı ele alır. Kiefer’in eserlerinde başat olan hem doğa nesnelere hem de insanın, savaş sonrası yaşadığı yok olma sürecidir. İnsan-doğa ilişkisine diyalektik bir tavır içerisinde oluşan eserlerde

görülen sadece Alman toprakları değildir. Bu savaş görmüş topraklar nezdinde anlatılan evrensel bir doğa sömürü ve yok oluşudur.

Kiefer'in anıtsal boyutlardaki peyzajları ve yerleştirmelerinde, yoğun bir boya kullanımı ve üst üste doku oluşturma çabası hâkimdir. Peyzajlarında kalın tabaka halinde boyanmış alanlar, dokuların katman katman örüldüğü yanmış, kurumuş, düz bir arazide çoğu zaman tek başına kalmış ağaç imgeleri yer yer kolaj tadında ve applike edilmiştir. Yıkımın iz düşümleri olarak sanatçı eserlerinde kurşun, beton, saman balyaları, ağaç kökleri ve gövdesini kullanır.

“Kiefer'in resimleri dünyayı güzellik kavramı olmadan aktarır. Bu resimlerin veya kitapların izlenmesi travmatiktir ve izleyicinin onları okuma veya düşünme eylemi sırasında acı çekmesine neden olur. Bu mağrur olanı yüceltme ya da kahraman yapma durumu değildir, sessiz bir matemdir. Bu nedenle, güzellik onların birincil işlevi değil hem sanatta hem de gerçekte güzellik hakkındaki mitin tarih boyunca nasıl biçiminin bozulduğunun ve yok edilmiş olduğunun tasviridir” (Fürstenow-Khositashvili, 2011, s.54). Örneğin sanatçının Winterland isimli eseri, kömür, ağaç dalları, bez parçaları, yağlı boyanın birlikteliği ile kurgulanmıştır. Sanatçı, perspektifin hâkim olduğu bir ağaçlık alanı, önünde doğal nesnelere birlikte kurgulanmıştır. Soğuk ton değerleri, resmin önüne eklenen kuru ve yanmış çalı çırpı, bez parçaları ile buluşur adeta manzara resminin önüne sanatçı bir barikat koyarak, manzara resim geleneğini de eleştiri getirir. Savaşın ya da yıkımın anılarını hatırlatan doğal nesnelere, bir katalizör etkisi yaratarak, bakışın yüzeyde dolaşmasına engel oluncasına bir barikat görevi kurar.



Görsel 16 : Anselm Kiefer, “Kış Diyarı” , 2010, Cam ve Çelik Çerçevenin İçinde Tuval Üzerine Yağ, Emülsiyon, Akrilik, Gomalak, Dişbudak, Yırtık Çalılar, Sentetik Dişler ve Yılan Derisi, 330.2 x 574.04 cm, T Sanders Koleksiyonu, Amsterdam

(<https://www.twocoatsofpaint.com/2010/12/anselm-kiefers-grim-extravagance.html>)



Görsel 17 : Anselm Kiefer, “Palmiye Pazarı”, 2007, 44 panel tahta üzerine karışık teknik, fiberglas ve reçine palmiye ağacı, kil tuğla ve çelik profil, değişebilir ölçülerde. Gagosian Gallery’ nin izni ile.
Fotoğraf: Joshua White

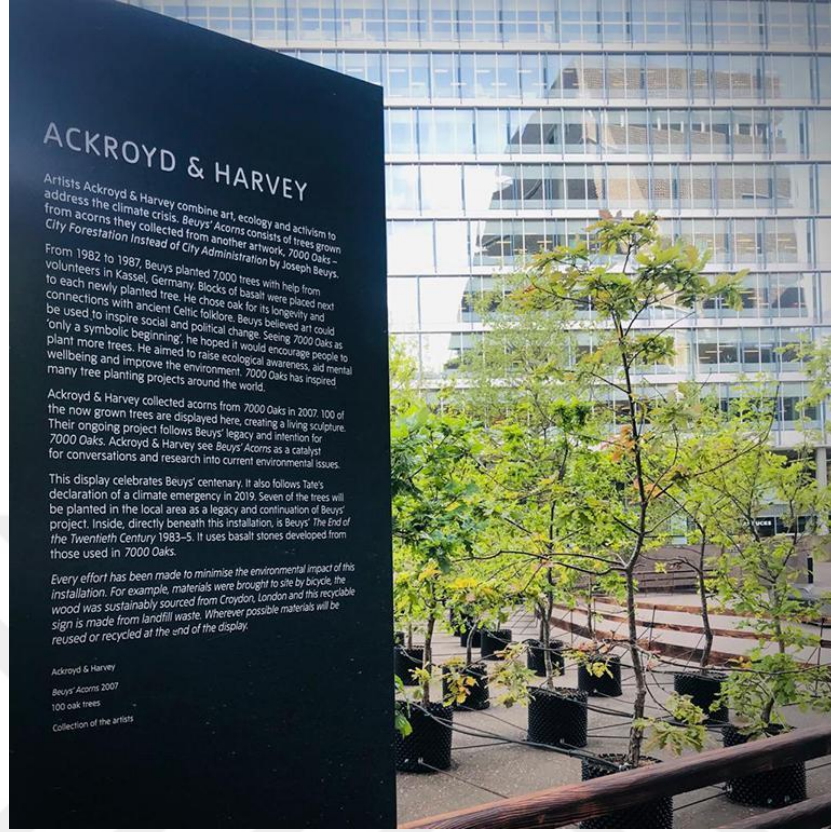
Sanatçının eserlerindeki kül, paslanma etkisi hem bir yok oluşu hem de yeni bir var oluşu simgeler. Savaşın etkilerine atıfta bulunan eserler, bir nevi hafıza odası rolündedir. İzleyicinin bir enkaz ile yüz yüze gelerek, bilinçlenme ve farkındalık süreci yaşaması ön görülür. Sanatçının bir palmiye ağacını galeri mekanına taşıdığı eseri ise mitoloji, dini öğelerden beslenirken, ekolojik bir yaklaşımı da barındırır. 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 palmiye ağacı olarak betimlenir. Kiefer, yer ile gök arasında bir aracı olan palmiye ağacını galeri mekanına taşır.

“Aşk en yaratıcı ve maddeyi dönüştüren güçtür. Bu ilişkide en basit görünen bir eylem ile başlıyorum ama bu en güçlü eylemdir; bu ağaç dikmektir” (Joseph Beuys 1982, Energy Plan For The Western Man)

Ağacı bir metafor olarak gören ve eserlerinde mitlerden beslenen diğer bir Alman heykeltıraş ve performans sanatçısı Joseph Beuys (1921-86) için ağaç oldukça ikonik bir göstergedir. Beuys, Kiefer gibi Nazi Almanyası döneminde yaşamış, savaşın bire bir içinde yer almış bir sanatçı olarak, sanatın iyileştirici gücü üzerinden eserlerini üretmiştir. Evrensel değerler doğrultusunda, sanatın bütünleştirici bir gücü olduğuna ve bu yönde evrilmesi gerektiğine inanan sanatçı, sanatı da bir eylem olarak görmüştür. Sanatçının 7000 Meşe, 7000 Bazalt adlı projesi, doğa nesnelere kullanıldığı bir performans ve yerleştirmedir. Bu proje, 1982 yılında gerçekleşen 7. Documenta için tasarlanan ve hızlı endüstrileşme nedeniyle doğal yapısı bozulan Kassel şehrinin bir bakıma yeniden ağaçlandırılması eylemidir. Bu eylem, sanatçının kendisi dışında, öğrenci, memur, toplum gönüllüleri gibi farklı zümreden katılımcılar ile gerçekleşmiştir. Kendisi tarafından sosyal heykel eylemi olarak adlandırılan projede, meşe palamutları yanlarında bazalt taşlar ile şehrin belirlenen alanlarına dikilmişlerdir. Burada ağaç, doğal dengenin tahribatı ve bu tahribatı onarma eylemi olarak bakılabilir. Bazalt taşı sabitlik, sert ve sağlam yapıyı, ağaç ise yavaş yavaş gelişen, kendisini zamanla var eden dinamikleri sergiler. Bu yönüyle Beuys katı ve esnek, sabit ve değişken gibi kavramları, iki nesne üzerinden irdeler. Sanatçının tahrip edilmiş bir bölgeyi yeniden onarması doğaya bir armağan ritüelidir. Ağaç bu noktada ekolojik bir sanat düşüncesinin temsili boyutundadır. Ağaç dikme eylemi, ekolojik ve çevresel sorunlara farkındalık yaratan, doğaya verilen tahribatın yenilenmesi dayanan bir süreçtir.



Görsel 18 : Joseph Beuys, “7000 Meşe”, 1982-1987
(<https://www.muratcanaslak.com/beuys>)

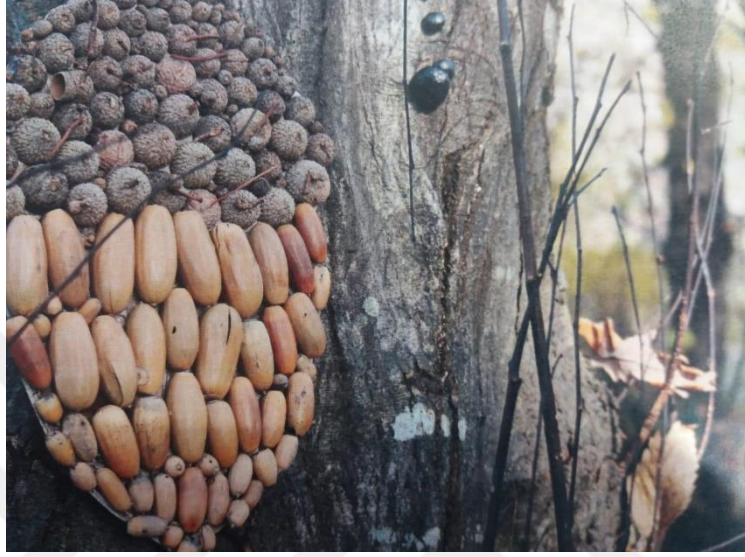


Görsel 19 : Heather Ackroyd ve Dan Harvey, “Meşe Palamutları”, 100 Adet Meşe Palmutu 2007

(<https://www.ackroydandharvey.com/beuys-acorns-tate-modern/>)

Alman Yeşiller Partisi kurucu üyeleri arasında yer alan Beuys’un, kolektif bir bilinç oluşturmayı da öngören meşe ve bazalt taş sütunları zaman içinde büyüdükçe şehrin sosyal alanlarını hem fiziksel hem de metaforik biçimde dönüşüme uğrattır. Bu yaklaşım sadece ağaçların dikildiği Kassel bölgesi ile metaforik olarak sınırlı kalmamış, bu ağaçların tohumları yeryüzünde dolaşarak sanatın devingen, bulaşıcı ve onarıcı yönünü belgelemiştir. İngiliz sanatçılar Heather Ackroyd ve Dan Harvey 2007 yılında 7000 Meşe’den yere dökülmüş olan palamutları toplayıp saksılara dikerek, üç yüze yakın yeni gelişen meşe palamudunun, başka bir coğrafyayı yeşillendirmesine ve yenilenmesine katkı sağlamışlardır. Beuys ile başlayan süreç, Ackroyd ve Harvey’in nezdinde sürdürülebilir bir projeye dönüşmüştür. Görsel 19 tekrarlanan bir eyleme dönüşerek, 2021 yılında Covid 19 pandemisi sonrası süreçte, ekolojik farkındalık kazandırma ve doğanın iyileştirici gücünü gösterme üzerine Londra gibi metropol bir

kentte yeniden sergilenmiştir. Ağacı, çevresel bir duyarlılık oluşturmak ve sanatın biricik olma durumunu eleştirmek için bir metafor olarak kullanan bu projelere yaklaşım olarak yakın görülen *Meşe Palamudu* adlı yerleştirme, meşe ağacının gövdesine ve çevresine yerleştirilen palamutlardan oluşmaktadır (Görsel, 20, 21, 22).



Görsel 20 : Oral Ünlü, “Meşe Palamut”, Yerleştirme, 2020



Görsel 21 : Oral Ünlü, “Meşe Palamutu”, Yerleştirme, Detay, 2020



Görsel 22 : Oral Ünlü, “Meşe Palamut”, Yerleştirme, Detay,2020

Meşe ağacının gövdesine yerleştirilen palamutlar büyük palamudu tamamlar. Doğanın kendi devinimine sanatçının müdahalesi olarak düşünebileceğimiz yerleştirme, yapıtın biricikliğinin de iptali üzerine kuruludur. Doğanın içerisinde zamanla değişime uğrayarak işin evrilmesi, bir süreç sanatı olarak da düşünülmelidir. Meşe palamudu, sanatçının doğada, doğal malzemeleri kullanarak bir iz bırakışı ve lakin bu izin kalıcılığı değil, sürecin kendisinin ön planda tutulduğu bir yaklaşımdır.

Bizler kültürel varlıklar olduğumuz kadar üzerinde tahakküm kurma ya da ehlileştirmeye çalıştığımız doğanın da bir parçasıyız. Kültür açısından bakıldığında bireyin şekillenme sürecinde doğa, bu sürecin devamlılığını tetikleyen ve hatırlatan bir güçtür. İnsanın saf biyolojik bir varlık olmaktan öte kültür ve kültür değerlerini oluşturma sürecinde özellikle mekanik seri üretim, fabrikalaşma, kentlerin hızlı büyümesi ile insan, ihtiyacından fazlasını üretmekte ve doğal kaynakları da daha fazla tüketmektedir. Nesne açlığı olarak da diyebileceğimiz tüketim kültürü 1960 sonrası sanat

eğilimlerinden olan yoksul sanatı'nda çıkış noktasıdır. Bu eğilim, doğa-kültür-insan ilişkisi üzerine sorunlarını geliştiren ve sanatta gelip geçici olan durumlar, oluşumlar üzerine temellidir. Yoksul Sanat içerisinde yer alan sanatçılardan Mario Merz (1925-2003) sanatta göçebe olma durumu, kültürel, ideolojik ve fiziksel sınır kavramını irdelemiştir. Sanatçının cam, ağaç, çuval, toprak gibi doğal malzemelerle ürettiği igloları, en ilkel yapı şekline atıfta bulunur. Salt ihtiyaçtan doğan bu yapı sistemi bir kültür göstergesidir. “Sanayi ve kentleşmenin hız kazanmasıyla, toplumsal değişimin göçebe olma hali kadar, kültür göstergeleri ve yaşam çeşitliliğinin tek düzene getirmeye çalışan sisteme eleştiridir. İglo basit anlamda göçebeyle ilişkilendirilen mimari bir yapı, bir sığınaktan öte, doğa ve kültürün yeryüzündeki kabuğudur. Bu kabuğu farklı malzeme seçkisi ile Merz, sanata aktarır.” (Günay, 2021).

Merz'in “*Lingotto*” adlı eseri, ağaç dalları, tel, cam, balmumundan oluşur. Bir yaşam ve kültür göstergesi olan iglodan yola çıkılarak üretilen eserin ortasına kuru ağaç dik olarak yerleştirilmiştir. Kuru ağaç metaforik olarak ölümü çağırıştırır. Sanatçı bir kültür göstergesinin/iglo) giderek yok oluşuna dikkat çekmek için iglo ve kuru ağacı birlikte kullanmıştır. Doğa-kültür ve insan arasındaki birbirini besleyen ilişki özellikle endüstrileşme ile azalmakta ve gerek kültürde gerek ise doğada tahribat ve yok oluş yaşanmaktadır. Sanatçı bir kültür göstergesi olan iglo ve iglo yaşantısının ya da kırsal olanın kent yaşamına yenik düştüğünü ve doğanın da plansız sanayileşme ve kentleşme sonucu tahribatını eleştirmek için ağacı bir metafor olarak kullanmıştır.



Görsel 23 : Mario Merz, Ağaçlı İglo, Yerleştirme, 1969

(https://www.irenebrination.com/irenebrination_notes_on_a/2018/07/mario-merz-igloos-hangar-bicocca.html)

Üç Ekoloji yazarı Felix Guattari sanat sürecini aktardığı yazısında şu cümlelere yer verir. "Sanat düşüncenin bir kategorisi olmaktan çok canlı bir malzemedir ve önemli olan, bir yapıtın gerçekten dönüştürücü bir önerme üretimine katkı sağlayıp, sağlamadığıdır" (Bourriaud, 2018, s.56). Bu yönüyle doğanın işleyişini, onun mekanizmalarını, insanın doğa üzerindeki yayılmacı politikasını eserlerinde ağaç üzerinden ele alan sanatçılara ekolojik sanat bağlamında da bakılabilir. Sanatın müzelerde seyirlik bir nesne olma haline, iktidarın müze ve galeriler üzerinden kendi söylemini yayma düşüncesine ve doğa üzerindeki yayılmacı politikalara karşı olan bazı sanatçılar, doğanın kendisine yönelmekte ve üretim süreçlerini doğada gerçekleştirmektedir. Ekolojik sanat çevresel sorunlara odaklanan, doğanın yenilenme, onarımı üzerine farkındalık kazanılmasını dayanan bir çağdaş sanat dilidir. Bu kapsamda eser üreten sanatçılar, yapıtlarının sonsuza kalma düşüncesi taşımadan, doğayla bütünleşen zamana yayılan belki de yok olabilecek oluşumlara gitmekte ve doğada kendi izlerini bırakmayı tercih etmekteledir. Çevre sanatı da diyebileceğimiz bu yaklaşımda taş, toprak, su, kum ve ağaç en yaygın kullanılan malzemelerdir. Bu bir bakıma manzara resim geleneğine, çağdaş sanatın getirdiği yeni bir söylemi de içerir.

"Sanatta 'doğayı aşma' yerine 'doğayı kabullenme', modernizmin sınırları dışına çıkma demektir. Ancak bunun eski manzara geleneğinden çok başka bir şey olduğu da ortadadır. Çünkü burada gerçekleşen hadise, doğanın bir manzaraya dönüştürülmesi değil, tam tersine, manzaranın doğaya, doğanın da sanat yapıtına dönüşmesidir. Bu ise, doğadaki her şeyin sanatsal göstergeler haline gelmesi demektir (Yılmaz, 2013, s.324).

Ekolojik sanat içerisinde ağacı üretim sürecinde kullanan sanatçıların ortak özelliği, izleyicide çevreye karşı bir farkındalık kazandırmaktır. Doğanın kendisini sanatta malzeme dili olarak kullanmayı seçen öncü sanatçılar arasında Bulgar asıllı Christo ve eşi Jeanne Claude çifti verilmelidir. Çiftin eserleri, doğa-tekstil-mimari öğelerinin birlikte kurgulanması ile oluşur. Çift, izleyicilerde doğaya karşı farkındalık kazandırma düşüncesi ile üretilmiş zaman içinde yok olabilecek malzemeleri kullanmışlardır. Başlangıçta doğadaki küçük nesnelere paketlenme ile başlayan çift zaman içinde ada parçaları, parlamento binası gibi daha büyük boyutlu alan ve yapıları kaplayarak üretim göstermişlerdir. "Wrapped Trees/Paketlenmiş Ağaçlar" adlı

yerleştirmelerinde arazideki ağaçları kumaş ile paket etmişlerdir. İsviçre'nin Berower Parkında sentetik kumaş ile paketlenen ağaçlar, kumaşın saydam etkisinin güneşle buluşması ile daha dinamik bir görüntüye ulaşmıştır. Doğada bütünün içinde sıradanlaşan ağaçlar, paketlemeleri ile dikkat çekmektedir. Rzgrın esme yönü ve kuvvetine doğru kimi zaman kabaran ya da büzülen kumaş, kapladığı ağaçla birlikte sürekli bir devinim kazanır. Hava şartları ve zaman içinde yıpranan ve yırtılan kumaş, ağacın görünür yeniden görünür kılmasını da sağlar. Bu yönüyle çift, doğada yok oluşu, doğadaki devinimi, bu eserde ağaç üzerinden yansıtmaya çalışmıştır.

Christo; “İnsanların kendilerine ve çevrelerine daha bilinçli yaklaşmalarına yardımcı olmaya çalışıyoruz. Bir projeye başladığımda sonucunun nasıl olacağını tam olarak bilmiyorum. Projelerimde çoğunlukla farklı tiplerde de olsa daima kumaş kullanmayı tercih ediyorum. Çünkü kumaşın dinamik ve dokununca karşılık veren bir materyal olarak, ayrıca en ufak esintide bile hareket etmektedir.” (Keser ve Oskay, 2015, s.84) ifadesi çiftin eserlerinde temel dinamiğin doğanın devinimi olduğu söylenbilir.



Görsel 24 : Christo and Jeanne-Claude, “Sarılışmış Ağaçlar” , Berower Ve Beyeler Vakıf Parkı, Riehen, İsviçre, 1997-98. Fotoğraf : Wolfgang Volz. 1998 Christo

Christo gibi çevre sanatı içinde yer alan İngiliz asıllı Philippa Lawrence'nin doğadaki çözümlerinde ağacın temel bir yeri vardır. Lawrence boya, ip, kumaş, bez gibi malzemeler ile ağaca müdahalede bulunur. Kontrolsüz endüstrileşmenin çevre üzerinde yaptığı tahribatı ele alan sanatçı için ağaç, sanatta bu sorunları ele almanın bir ifadesidir. Lawrence, 2011 yılında Ludlow yakınlarında bulunan Mormitor ormanlık alanında meşe ağaçlarının gövdelerine barkod şeklinde boyamıştır. Bu ormanlık alanın hükümet tarafından satışa sunulmasına bir tepki olarak ağaçların üzerine beyaz renkte barkod sistemi eklemiştir. Bu yönü ile sanatçı, gerek imara açılan orman arazilerine yapılan bu uygulamayı eleştirmek ve farkındalık yaratma çabası ile doğaya bu şekilde bir müdahalede bulunmuştur.



Görsel 25 : Philippa Lawrence, “Barcode Fb: 814”, Ağaç Üzerine Müdahale, 2011
(<https://philippalawrence.com/portfolio/barcode-fb-814/>)



Görsel 26 : Philippa Lawrence, “Barcode Fb: 814”, Ağaç Üzerine Müdahale,
2011(<https://philippalawrence.com/portfolio/barcode-fb-814/>)

Ağacı galeri mekanına taşıyarak çevresel sorunları ele alan sanatçılara bakıldığında, Richard Deacon malzemeyi şekillendirmesi açısından önem taşır. Aynı zamanda sanatçının eserlerinde doğa, sadece fiziksel bir yansıtma aracı olmamış, insan psikolojisinin ve ruhunun metaforik açıdan bir uzantısı olarak eserlerini meydana getiren anlatım biçimi olmuştur. Yeryüzünün, doğanın, doğada nesnel gerçeklik olan ağacın metaforik olarak sanatta dile getirilişi sanatçıların doğa karşısında daha derin, tutkulu duygular taşıyarak yaklaşmasına, doğayı sembolik unsurlar ile daha yakından betimlemeyi zorunlu hale getirmiştir. Bazı sanatçılar yeryüzünü, doğayı geçmişten gelen kültürel bir tarihin metaforik yansıması olarak sanatlarına taşımışlardır. Bazı sanatçılar da metaforik anlatım aracının geometrik şekiller ile plastik nesnelere simgesel olarak dile getirmişlerdir. Richard Deacon'un eserlerinde bu şekilde bir yaklaşım belirgin olarak görülmüştür.

Richard Deacon sanat eserlerinde ağacı betimlerken organik formlar kullanarak bu betimlemeyi gerçekleştirmiştir. Organik formları sanat eserinin temel unsuru haline getiren sanatçı eserlerinde kullanmış olduğu malzemeler ile bu kurgusal dönüşümü mekanik olarak yeniden ortaya çıkarmıştır. Buna bağlı olarak ortaya çıkan sanat eserlerini Donald Kuspit, bir çeşit biyoteknolojik sanatsal anlatım unsurları olarak betimlemiştir. Deacon'ın sanat eserlerinde organik olarak yaratılan bu unsurlar ' karmaşık vitalistik minimalizm' olarak adlandırılmıştır. "Deacon'un eserleri geometrik indirgemecilikten, sıradan alışılmış bir sanat anlayışından yola çıkarak doğadan uzaklaşmayı yöntem olarak benimsemiştir" (Kuspit, 1997, s.134).

Deacon, sanat eserlerinde ağacı ve nesnel gerçekliği geometrik şekillerle biyolojik ve genetik unsurları birleştirerek ifade etmiştir. Eserlerinde bir embriyoyu, bağırsağı veya yeniden oluşan hücreleri anımsatan heykelleri boşluk unsurunu da kullanarak sanatsal bir form ortaya çıkarmıştır. Ağacı sanat eserlerinde bir anlatım aracı olarak metaforik unsurlarla destekleyen Deacon, sanat eserlerini yaratma sürecinde biyolojik ve geometrik unsurları birleştirmeyi amaçlamıştır. Birbirine benzemeyen iki birbirinden farklı kavramlar arasında görünmeyen açığa çıkmayan benzerlikleri ortaya çıkarmayı amaçlamıştır. Bunu yaparken Deacon tekrara dayanan, soyut, minimalist bir

yöntem geliřtirmiřtir. Kuspit, Deacon'un sanat eserlerinin temelinde bulunan ana dūřūnceyi řu řekilde ifade etmiřtir:

Doğa ve doğada nesnel olarak yer edinen ağaç, temelde matematikseldir. Deacon'un çalışmaları vaktiyle birbirinden ayrılmış olan geometri ve doğanın yeniden birleştirme zamanının geldiğini ima eder. Geometri ve doğa birbirine yabancı değil ortaktır. Sanatçının alışmaları her ikisini de ele alır. Geometri doğal yapıdır ve doğal yapı kaçınılmaz olarak geometriktir. (Kuspit, 1997, s.134).



Görsel 27 : Richard Deacon, "Sonra" Yerleştirme, 1998

(<https://www.ft.com/content/869d2ce6-8e5a-11e3-b6f1-00144feab7de>)

Deacon gibi, doğayı ve ondan bir kesit olarak ağacı malzeme dili olarak seçen sanatçılar arasında Brezilya asıllı Henrique Olivera, doęa ve dijital teknolojiyi harmanlar. Sanatçı, Dijital teknolojinin imkanları ile galeri mekanını, ıssız bir doęa kesiti ile buluşturur. Geleneksel malzeme dilinden farklı olarak tahta ve kontrplak ile oluşturduğu büyük boyutlu aęaç ve kökleri, birbirleri içinde harmanlayarak, arasından geçirerek doğadaki devinimi galeri mekanına taşır. Büyük boyutlu heykellerinde aęaç kabukları, gövde, odun parçaları katman katman yerleştirerek; yeni bir sarmal form yaratır. Adeta sürūngen bir hayvanın kıvrımlarını hatırlatan bu sarmal yapı, galeri

mekanının tavanını, zeminini delercesine mekâna konumlanır. Gerçek ağaç doku ve görünümünü hatırlatan bu formlar kontrplak çitleri ve inşaat atıkları ile oluşturulmuştur. Olivera'nın bu sarmal yerleştirmelerinde ahşap artık bir atık malzeme değil, bir sanat eserinin hammaddesi olur. Mekanla girift bir yapı oluşturan düzenlemeler, doğayı galerinin içine konumlandırarak, çevre ve tüm yaşam alanlarının yok oluşu üzerine düşünmeye sevk etme eğilimini taşır. Yapı söküme uğrayan ağaç örüntüsü, doğal olmakla birlikte tek bir nesneye ya da yapıya hizmet etmekten öte doğadaki bütün devimine işaret eder.

Henrique Olivera eserlerinde görkemli ve derinden etkileyen enstalasyonlarda metaforik unsurları kullanarak doğayı ve bedensel fiziksel özellikleri de eserlerine dahil ederek coğrafi betimlemeler yapmıştır. Onun enstalasyonlarında çevresel ve fiziksel özellikler olmadan sanat eseri izleyicisi, doğaya, fiziksel olarak bedene, dişil ve eril enerjilere ulaşabilmiştir. Sanat eserlerinde bilimsel özelliklerin dışında ortaya çıkan ekolojik uyum dengeli ve açık bir şekilde sunulmuştur. Nesnel olarak anlam taşıyan nesnelere dışında sanatsal yaratıyı bünyesinde barındıran unsurların bir arada yer aldığı sistemsel bağlantılara bağlıdır (Friedman, 1995, s.109).



Görsel 28 : Henrique Olivera, Yerleştirme, 2011

(<https://www.palaisdetokyo.com/en/event/henrique-oliveira>)

Bu yönü ile sanatçı için ağaç, doğadaki devinimi izleyiciye göstermek için bir araçtır. Galeri mekanını yıkan, mekâna sığmayan, tıpkı doğada bir kökün yayılırken önüne çıkan engelleri aşması olabileceği gibi eserler aynı zamanda hem betonlaşma hem de doğal hayatın yok oluşuna bir eleştiri niteliği taşır. Birbiri arasından geçen kök ve dallar, yeryüzündeki hareketler gibi devinimsel, kapsayıcı ve zıtlıkların birliğinden beslenir.



Görsel 29 : Henrique Oliveira, Yerleştirme, 2007

(<https://www.palaisdetokyo.com/en/event/henrique-oliveira>)



Görsel 30 : Henrique Olivera, Yerleştirme, 2015

(<https://www.palaisdetokyo.com/en/event/henrique-oliveira>)

Oliviera, mekâna sığmayan, bulunduğu alana yayılmaya çalışan bir sarmaşık gibi mekanın her köşesi ile dolaşıma giren eserler üretmiştir. Oliviera’ın bu yaklaşımına yakın olduğu düşünülen Örüntü Serisi, tuval üzerine yağlıboya olarak oluşturulmuştur. Doğadaki devinim ve organik ilişkiler, ağaç dalları üzerinden anlatılmak istenmiştir. Doğadaki bu devinimi ve organik yapıyı aktarmak için lekeler, katman katman oluşturulmuştur. Çalışmalarda bir mekân ya da zaman yoktur. Doğadaki ilişki ağının zamansızlığını göstermek için, tek bir zamanı ya da mekânı imlemeyen bir yüzey oluşturulmuş ve üzerine farklı renklerde birbirleri arasına geçen dallar yerleştirilmiştir. Bu dallar kimi zaman kalın, ince, sıcak ya da soğuk değerlerine sahiptir. Oliviera’nın eserlerinde galeri mekanını delen dallar bu resimlerde tuvalin tüm yüzeyinde dolaşmakta ve buldukları alandan dışarı çıkmaya, yayılmaya çalışan organik formlar olarak düşünülmüştür.

Bununla birlikte çevresel bir farkındalık yaratmak için özellikle kuru ağaç dallarına benzetilmeye çalışılmıştır. Çağdaş sanat anlayışında doğada, ağaçtan bahsederken, gölgeden aydınlığa, mekândan boşluğa, kütleli hacminden yokluğa, zıtlıkların oluşturduğu dinamizmi içinde taşıyan sanat eserleri meydana getirilmiştir. Sanatçıların yeryüzüne bakarak doğayı resmetmeleri ve eserlerine ağaç unsurunu taşımaları, bunu yaparken de içinde bulunulan çağın sosyoekonomik ve kültürel özelliklerine bağlı olarak, bu temaların süzgecinden geçirerek sanat eserlerini

oluşturmuşlardır. Günümüz sanatçıları aynı zamanda sanat eserlerinde ağaç kavramı ile ekolojik sorunları da dile getirmişlerdir. Bu çalışmalar kavramsal olarak ekolojik bir farkındalık yaratmak isterken doğanın devinimini de gösterme amacını taşımaktadır.

Sürekli bir değişim ve dönüşüm alanı olan doğa içindekiler, özellikle son yıllarda endüstrinin yoğun müdahalesi ile karşı karşıyadır. Bu endüstriyel saldırılar ve doğanın günden güne yok oluşunu eleştirmek için ağaç bir metafor olarak çalışmalarda kullanılmıştır. Güncel sanatta ağaç psikolojik, sosyal ve teknolojik unsurların metaforik olarak dile getirildiği bir anlatım aracı olduğu düşünüldüğünde, çalışmaların üretim süreci bu bağlam üzerine kurulmuştur.

Çağdaş sanat anlayışında sanatsal anlatım aracı olan ağaç kavramıyla, kültür ile doğa, çokluk ile sadelik, dış ile iç, doğal ile yapay, gibi birbirine zıt olan unsurların metaforik olarak imgelemesi söz konusu olmuştur. Sanatta bu unsurlar birleştirilerek sanatçılar sanat eserlerinde çok çeşitli farklı unsurların birleşimi olarak günümüzde bir anlatım aracı olarak ağacı eserlerinin teması olarak kullanmıştır. Ağaç bir kavram olarak ele alındığında ona bir metafor unsuru olarak bakan sanatçı, ağacı sadece biçimsel sorunları çözmek için değil, tüm toplumsal, çevresel, siyasi dinamikleri yansıtmak için yöneldiği bir nesne olarak görebilir. Bu bakımdan çalışmalar hem doğa üzerinden hem de 21. yüzyılda insanların yoğun yaşam şartları, ekonomik sıkıntılar, toplumu oluşturan tüm dinamikler içinde kendisini adeta baskıda hisseden bireye de gönderme yapar. Bireyin içinde bulunduğu kaostan farkında olup, bu kaostan çıkamama giderek bu döngü içinde kaybolma hali çalışmalarda ifade edilmeye çalışılmıştır.

Tez kapsamında resimlerin üretim sürecinde akrilik boya ağırlıklı olarak temel malzeme olarak seçilmiştir. Ağaç dallarının kendisi boya ile kimi zaman aynı mekânda kullanılarak doğanın kendisini sanat sürecine dahil etmek istenmiştir. Dallar resimlerde doğanın devinimini yüzey üzerine taşımak için kullanılmıştır. Aynı zamanda çağdaş sanatta doğanın kendisi ile eser üreten sanatçılara da atıf yapılmak istenmiştir. Yine boyaya eşlik eden kumaş parçaları bazı resimlere dahil olmuştur. Kumaş burada doğal bir malzeme olarak seçilmiştir. Geniş planlar yaratmak, malzeme kullanımını çeşitlendirmek amacı ile yapılan bir deneyimdir.



Görsel 31 : Oral ÜNLÜ, “Örüntü Serisinden”, Tuval Üzerine Akrilik Boya Ve Dal Parçaları, 80x80 cm, 2021



Görsel 32 : Oral ÜNLÜ," Örüntü Serisinden", Tuval Üzerine Akrilik Boya Ve Dal Parçaları, 80x80 cm, 2021



Görsel 33 : Oral ÜNLÜ, “Örüntü Serisinden”, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 120x 100 cm, 2008



Görsel 34 : Oral ÜNLÜ, “Örüntü Serisinden”, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 200x150cm, 2010



Görsel 35 : Oral ÜNLÜ, “Örüntü Serisinden”, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 140x 120 cm, 2009



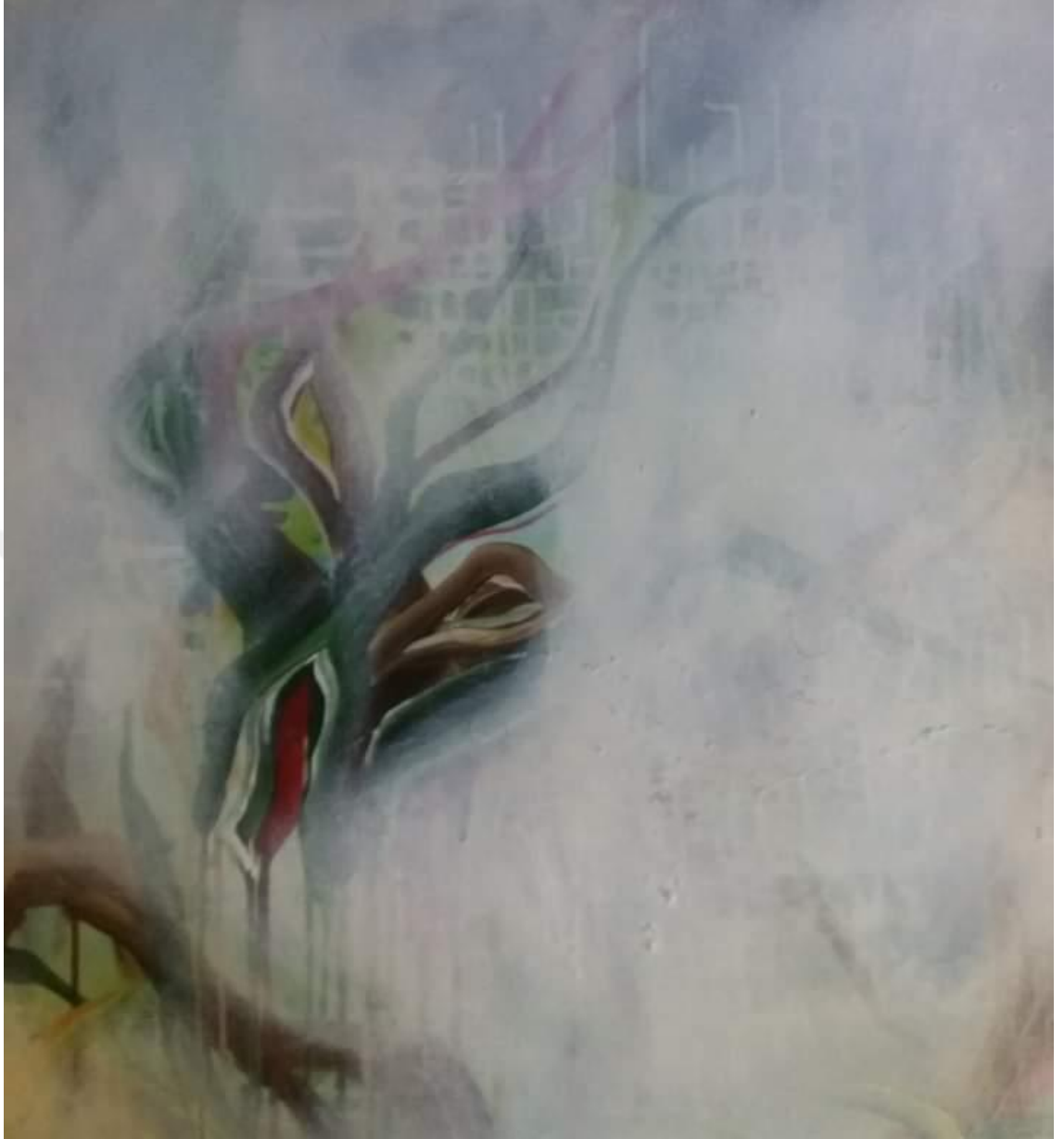
Görsel 36 : Oral ÜNLÜ, “Örüntü Serisinden”, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 70x50 cm, 2021.



Görsel 37 : Oral ÜNLÜ, “Örüntü Serisinden”, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 150x 200cm, 2021



Görsel 38 : Oral ÜNLÜ, “Örüntü Serisinden”, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 60x45 cm, 2021



Görsel 39 : Oral ÜNLÜ, “Örüntü Serisinden”, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 80x 80 cm, 2021



Görsel 40 : Oral ÜNLÜ, “Örüntü Serisinden”, 80x 80 cm, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 2021



Görsel 41 : Oral ÜNLÜ, Örüntü Serisinden , 20x20 cm, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 2021



Görsel 42 : Oral ÜNLÜ, “Örüntü Serisinden”, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 70x150 cm, 2021



Görsel 43 : Oral ÜNLÜ, “Örüntü Serisinden”, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 70x100 cm, 2021



Görsel 44 : Oral ÜNLÜ, “Örüntü Serisinden”, Tuval Üzerine Karışık Teknik,30x40 cm.2021

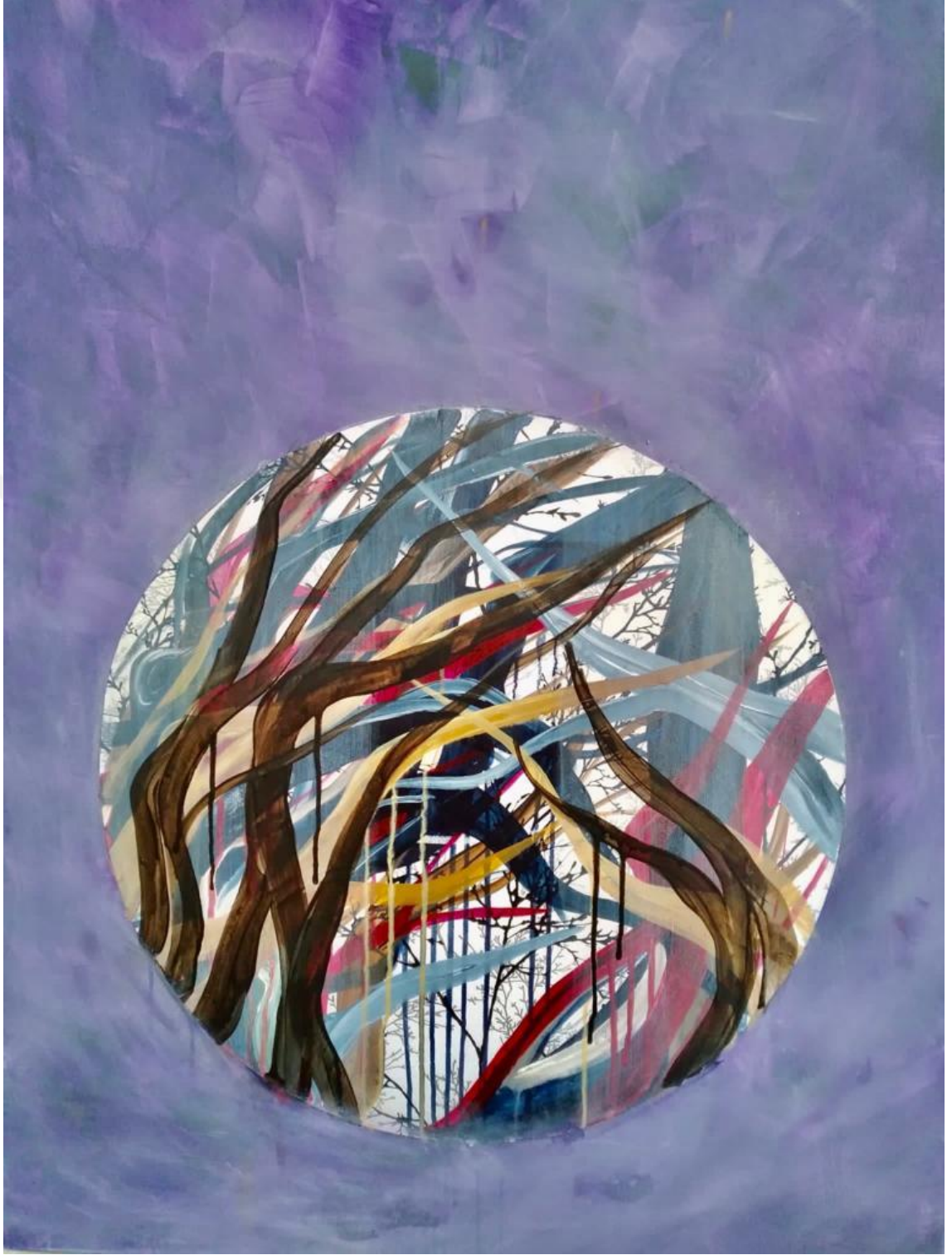
Çalışmalarda kimi zaman bir dairenin içerisinde kurumuş dal simgeleri yer almaktadır. Bu çalışmaları Arazi Sanatçısı Büyük Britanyalı Andy Goldsworthy'nin doğal malzemelerle yaptığı çalışma dili ile ilişkilendirebiliriz. Sanatçı ağaç dallarını yine doğada şekillendirmekte ve bu süreç sonunda oluşan düzenlemeyi, doğada bırakmaktadır. Bir anda yaptığı kurgulama doğaya teslim edilmektedir. Görsel 43. Sanatçı, doğanın devingen yapısını ve dönüyü, kuru ağaç, çalı, dalları bükerek oluşturduğu dairesel yerleştirmelerle vurgular. Görsel 46, 47, 48'deki döngüye atıfta bulunmak adına dairesel bir yapı içinde kurgulanmıştır. Dairenin dışındaki alanlar tek bir renk ile düzenlenmiştir. Bakışın ve hareketin daire içindeki dalların devinimsel yapısını kaybetmemek, dairenin hareketsiz bir alan yaratmak istenmiştir. Bu bağlamda sanatta ağaç imgesi, yeryüzündeki devinimin sanatta aktarılmasında önemli bir göstergedir.



Görsel 45 : Andy Goldsworthy, “Dokuma Dal Dairesel Kemer”, 1986. Yer: Langholm, Dumfriesshire



Görsel 46 : Oral ÜNLÜ, “Örüntü Serisinden”, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 100 x 70 cm, 2021



Görsel 47 : Oral ÜNLÜ, “Örüntü Serisinden”, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 120x80 cm, 2021



Görsel 48 : Oral ÜNLÜ, “Örüntü Serisinden”, Tuval Üzerine Akrilik Boya, 100x80 cm, 2021

6. SONUÇ

Bu araştırma geçmişten günümüze resim sanatında ve çağdaş sanatta ağaç konusunu ele almıştır. Bu süreçte ağacı temsil boyutunda ve kendisini ham bir şekilde ele alan sanatçı eserleri üzerinden bir okuma yapılmıştır. Bu süreçte ilk olarak sanat eserlerinde ağaç; metaforik unsurlar ile günümüzde ortaya konulan sanat eserlerinin ve sanatçıların duygu ve düşüncelerini anlatım biçimi olmuştur. Ağaç, tarih öncesi dönemlerden itibaren sanat tarihinde imge ya da salt kendi gerçekliği ile her daim, gündelik yaşamımızda ise bilişsel, kültürel, fiziksel bir yapı taşı olarak yer almaktadır. Çağdaş sanat pratikleri içerisinde kimi zaman dijital müdahaleler kimi zaman ise ağacın salt bir sanat nesnesi olarak kullanımı, sanatta ağaç temsili ve nesnesi üzerine farklı anlam katmanlarının ve yeni kavramların yolunu açmaktadır.

Ağacın mitlerden günümüz sanatına ulaşan yolculuğunda, belli ağaçların daha belirgin olarak seçildiği ve eserlerde yer verildiği görülmektedir. Bu süreçte sanatçının yaşadığı coğrafya, ağacın fiziki dayanıklılığı, yapısı gibi özellik bu seçimde etkin olmuş olmuştur. Sanat tarihinde erken Rönesans ile başlayan dönemde ağaç, kutsal bir boyutta ele alınmıştır. Bu anlamını Rönesans boyunca korumuştur. Bununla birlikte modernizm ile tuvalin kendi gerçekliği öne geçmiş ve ağaç bir temsil mekanizması ile değil, biçimsel özellikleri ile çözümlenmeye çalışılmıştır. Aynı zamanda sanat eserlerinde bir metaforik unsur olarak doğanın temel yasalarını, sanatçının öznel değerleri ile bağlı olarak yansıtılmıştır.

Çağdaş sanat eserlerinde, sanatçılar ağacın metaforik olarak betimlemelerini yapmışlar ve bu betimlemeler içinde yaşanan döneme uygun olarak çağın dinamiklerini dile getirecek bir şekilde ifade bulmuştur. Çağdaş sanatçıların eserlerinde doğayı ve doğada yer alan ağacı nesnel bir gerçeklik olarak tercih etme sebepleri arasında biçimsel özelliklerinin dışında, onun bir kültür göstergesi olması, ekolojik bir farkındalık yaratma çabası gibi yaklaşımlar rol oynamaktadır.

Aynı zamanda güncel sanat, çevre sorunlarına özellikle dikkat çekmektedir. Doğa olayları, çevre kirliliği, doğadaki atık maddelerin ekosistem içinde yer alan bitkiler üzerindeki etkisi, güncel sanatın en temel konularını oluşturur. Çevre duyarlılığı

kazandırmak ve sanatı galeri mekânının dışına taşımak çağdaş sanatın en dinamik noktaları arasındadır.

Günümüz sanatçıları kaotik nesnelere, doğa nesnelere, yeni anlamlar ekleyerek, yer değiştirerek, naklederek ve öncekilerle girift bir yapıda sunarak yeni ilişki ağları oluşturur. İzleyici de sanatçıya ait olan yorumun mesafesi ile özgürleşmiş ve sezgisel düşünmeye olanak bulmuştur. Derinlik yerine yüzeye, gerçek yerine yanılsamaya, öncelik tanınan çağdaş sanatta bir metafor olarak doğa; tüm bu anlam üretimine katkı sağlamaktadır.

Özellikle sanatçıların doğada gerçekleştirdiği uygulamalar sayesinde izleyicinin mekân, algı, zaman, gerçeklik ve kurgu boyutlarındaki sanatsal deneyimi yapı bozuma uğramış ve sanatın estetik bir deneyim alanı dışında bir yaşam deneyimi olduğunu göstermiştir. 1960 ve sonrasında üretilen Çevre Sanatı, küresel sorunlar, İnsan/doğa/kültür arasında yaşanan döngü ve çevreye karşı farkındalık kazanmayı kendisine amaç edinmiştir. Sanatçılar adeta bir tüketim nesnesine dönüşen doğayı yenilemeye ve bilinç kazandırma çabası içeren çalışmalara yönelmişlerdir. Bireysel ya da kurumların yanlış politikaları sonucu betonlaşmaya maruz kalan ve bilinçsiz kesim yapılan ağaçlar, araziler çevre sanatında bir farkındalık yaratma alanına dönüşmektedir. Çağdaş sanatta ağacı eserlerinde kullanan sanatçılar da doğanın tahribatına dikkat çekmek için bir ifade aracı olarak ağacı kullanmışlardır. Aynı zamanda müze ve galeri dışına çıkıp, doğada eser ve yerleştirme üreterek, geleneksel sunum tekniklerine alternatif bir sunum ve üretim süresine girmişlerdir. Yine sanat eserinin biricik ve kalıcılığını ters düz etme düşüncesi ile zaman içinde yok olan üretim süreçlerine girmişlerdir.

Özellikle 1960'lı yıllardan itibaren, sanat biçimden çok içeriğe kaymış, izleyiciyi yalnızca yapıtı seyirlik nesne olarak izleyen kişi olmanın ötesinde, anlam ve işin kimi zaman belirleyicisi olmuştur ve yine sanat kimlik politikalarının sorgulandığı bir zemine doğru kaymıştır. Güncel sanatın dinamiğini oluşturan en başat eğilimlerin öteki kavramı, kimlik, doğa ve doğanın tahribatı, cinsiyet kavramı üzerinden kurulduğu söylenebilir. Sanatçılar genel olarak, bir ağacı betimlerken onu bitmiş bir nesnel gerçeklik olarak değil de doğanın kendi oluşumu ve dengesi içinde yer alan bütünün bir kesiti olarak görürler. Ağacın güncel sanatta bir anlatım biçimi olarak seçildiği

çalışmalara bakıldığında, kimi zaman da evre sorunlarını dile getirdiği görülmüştür. Tez kapsamında üretilen eserlerde de Tez kapsamında resimlerin üretim sürecinde ise akrilik boya ağırlıklı olarak temel malzeme olarak seçilmiştir. Bazı çalışmalarda ağaç dalları, kumaş gibi malzemeler, boya ile birlikte kullanılmıştır. Dallar resimlerde doğanın devinimini yüzey üzerine taşımak için kullanılmıştır. Aynı zamanda ağdaş sanatta doğanın kendisi ile eser üreten sanatçılara da atıf yapılmak istenmiştir.

Çalışmalarda kimi zaman bir dairenin içerisinde kurumuş dal simgeleri yer almaktadır. Doğanın devingen yapısı ve döngüsü; kuru ağaç, çalı, dalları bükerek oluşturduğu dairesel yerleştirmelerle vurgulanmak istenmiştir. Dairenin dışındaki alanlar tek bir renk ile düzenlenmiştir. Bakışın ve hareketin daire içindeki dalların devinim içinde yapısını kaybetmemek, dairenin hareketsiz bir alan yaratmak istenmiştir. Bu bağlamda sanatta ağaç imgesi, yeryüzündeki devinimin sanatta aktarılmasında önemli bir göstergedir.

KAYNAKÇA

- Adams, D. (1998). *“The artistic alchemy of Joseph Beuys.”* Rudolf Steiner. Bees: Lectures by Rudolph Steiner. Barrington, MA: Anthroposophic Press.
- Aksüğür, D. (1991). *Çağdaş düşünce ve sanat.* İstanbul: Plastik Sanatlar Derneği Yayın Dizisi.
- Amold, D. (2019). *Sanat Hakkında Kısa Bir Kitap.* (Çev:G. Atalay). İstanbul, Hayalperest Yayınevi .
- Artun, A. (2004). *“Baudelaire’de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm (Modern Hayatın Ressamı’na Sunuş)”*, Charles Baudelaire, Modern Hayatın Ressamı. (Çev: A. Berktaş). İletişim Yayınları, İstanbul.
- Batur, E. (2015). *Modernizmin Serüveni.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2013. Ergüven, M. Yorumla Doğru. İstanbul: Yapı Kredi.
- Baudelaire, C. (2004). *Modern Hayatın Ressamı.* (Çev: A. Berktaş) İletişim Yayınları, İstanbul.
- Berman, M. (1994). *Katı olan her şey buharlaşıyor.* (Çev: Ü. Altuğ ve B.Peker). İletişim Yayınları, İstanbul.
- Berger, J. (2017). *Portreler.* (Çev:B. Eyüboğlu).İstanbul: Metis Yayınları.s
- Boynukalın, A. R. (2014). *Sanatsal ifadede görsel metaforlar.* Sanatta Yeterlik Tezi. Gazi Üniversitesi.
- Bugler, C. (2010). *Sanat atlası.* (Çev: A.Sabuncuoğlu) (2. Baskı).İstanbul: Boyut Yayınları.
- Burke, K. A. (1945). *Grammar of Motives and A Rhetoric of Motives.* University of California Press.
- Celant, G. (1994). *Reasons of metaphor.* New York: Guggenheim Museum Publishing,
- Claudon, F., Tiber, G., Roschitz, K. (1994). *Romantizm sanat ansiklopedisi.* (2.Baskı) (Çev: Ö. İnce ve İ. Usmanbaş), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Eagleton, T. (2014). *Tanrının Ölümü ve Kültür,* İstanbul: Yordam Kitap.
- Eco, U. (2016).*Açık Yapıt.* (Çev: N. U. Dalay). İstanbul: Can Yayınları.
- Eroğlu, Ö. (2001). *Arte Povera Gerçekten Yoksul Bir Sanat mıydı?* İstanbul: Nelli Sanatevi.
- Ersoy, A. (1995). *Sanat Kavramlarına Giriş.* İstanbul: Yorum Sanat Yayınları.

- Friedman, M. (1995). *Visions of America : landscape as metaphor in the art of American artist*. Published by the Denver Art Museum and The Columbus Museum of Art.
- Giddens, A. (1998). *Modernliğin Sonuçları*. (Çev: E. Kuşdili), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Gombrich, E.H. (.2006). *Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Genç, A. (1983). *Dada*. Yayımlanmış doktora tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi.
- Giderer, H. E. (2003). *Resmin Sonu*. Ankara: Ütopya Yayınları.
- Gombrich, E. (1986). *Sanatın Öyküsü*. (Çev: B. Cömert). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Günay B. (2021, Temmuz, 17-18). *Kültür ve organik dünya arasında dolaşan bir sanatçı. mario merz* [Sözlü Sunum]. Uluslararası Tasarım ve Sinema sempozyumu, İzmir, Türkiye.
- Hauser, A. (1984). *Sanatın Toplumsal Tarihi*. (Çev: Y. Gölönü). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hollingsworth, M. (2010). *Dünya Sanat Tarihi*. (Çev: Doç. Dr. R. Küçükerdoğan ve B.Ergüder). İstanbul: İnkılap Yayınevi.
- Işık, S. (2019, Ağustos). Hayat ağacı ve kutsal ağaçlar: türk ve çin mitolojisi üzerine bir karşılaştırma. *Uluslararası Beşeri Bilimler ve Eğitim Dergisi*, 5(11), 546-566 http://www.ijhe.org/Published/201910_011_5_012.pdf
- İpşiroğlu, N. (1991). *Sanatta Devrim*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- İskender, K. (1990). Tarihi Modernizmden Postmodernizme. *Sanat Çevresi* 146: 26-29.
- Kahraman H. B. (2007). *Postmodernite ile Modernite Arasında Türkiye*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Keser, C. S. ve Oskay, N. (2015). Çevresel Sanat Bağlamında Christo- Jeanne Claude Çiftinin Disiplinlerarası Üç Boyutlu Tasarım Uygulamalarında Tekstil Kullanımı. *Turkish Studies International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic* (10/14) 71-88. (<https://www.researchgate.net/publication/309390279> (Erişim Tarihi:21.10.2021))
- Kuspit, D. (1997). *Reviews: richard deacon*. Art Forum.
- Lissack, M. (2012). *Metaphor and art.*, metaphor project hawks t. metaphor. Methuen, Londra.
- Lynton, N. (1982). *Modern Sanatın Öyküsü*. (Çev: Prof .C. Çapan ve Prof. S. Öziş. İstanbul: Remzi Kitabevi.

- Özbey, İ. (2009). “Giacometti ne gördü?”. *Artist Modern* (Şubat- Mart 2009): 57.
- Pankhurst, A., Hawksley, L. (2018). *Sanatı Büyük Yapan Nedir*. (Çev: S.Yüzgüller ve G.C. Altun). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Rau, W. (2012). *Nineteenth-Century European Painting*,
- Smith, P. (2005). *Kültürel Kuram*. (Çev: S. Güzelsarı ve İ.Gündoğdu). Babil Yayınları, İstanbul.
- Stevens, P. (1976). *Patterns in nature*. Penguin Books Middlesex.
- Şaylan, G. (2002). *Postmodernizm*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Tansuğ, S. (1992). *Resim Sanatının Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tunalı, İ. (1983). *Felsefenin Işığında Modern Resim*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Ulusoy, M. (2019). *Çürümenin Estetiği*. İstanbul: Berfin Yayınları.
- Venturi, L. (2018). *Resme Nasıl Bakılır*. (Çev: E. Ermert). (2. Baskı). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Wagner, P. (1996). *Modernliğin Sosyolojisi*. (Çev: M. Küçük). Sarmal Yayınevi, İstanbul.
- Ziss, A. (1984). *Estetik: Gerçekliği Sanatsal Özümünün Bilimi*. (Çev: Y. Şahan). İstanbul: De Yayınevi.