Premium e-Journal of Social Sciences

Premium Sosyal Bilimler E-Dergisi
Uluslararası Hakemli Dergi- International Refereed Journal
ISSN: 2687-5640

Received / Makale Geliş Tarihi 06.06.2026
Published / Yayınlanma Tarihi 31.07.2026
Volume (Issue) Cilt (Sayı) 10 (68)
pp / ss 1129-1140

Research Article /Araştırma Makalesi
10.5281/zenodo.21750405
Mail: editor@pejoss.com

Saniye Nur Sürücü
https://orcid.org/0000-0002-2102-1711
Çankırı Karatekin Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Yüksek Lisans Mezunu Çankırı

Suyun Üç Hâli, Ekolojik İlişkisellik: 1960 Sonrası Çağdaş Sanatta Su Temelli Müdahaleler

Three States, Ecological Relationality: Water-Based Interventions In Post-1960 Contemporary Art

ÖZET

Su, sanat tarihi boyunca en sık temsil edilen doğal unsurlardan biri olmasına karşın, Batı-merkezli resim ve heykel geleneği içinde uzun süre çoğunlukla temsil nesnesi konumunda kalmış; ancak 1960 sonrası çağdaş sanatta yapıtın oluşumuna doğrudan katılan süreçsel bir malzemeye dönüşmüştür. Araştırma, suyun bu statü değişimini bir ekolojik ilişkisellik sorunu olarak çözümlemeyi ve suyun donmuş, akışkan ve atmosferik hâllerinin her birinin, çevresiyle kurduğu ilişki içinde kendine özgü bir faillik biçimi ürettiğini göstermeyi amaçlamaktadır. Çalışma, suyun sanat nesnesinin maddesizleşmesi ve süreç odaklı yaklaşımların ortaya çıkışıyla malzeme konumuna geçişini olanaklı kılan koşulları tartışmakta; ardından karşılaştırmalı görsel-kavramsal çözümleme yöntemine dayanarak suyun üç hâlini temsil eden yedi sanatçının (Olafur Eliasson, Andy Goldsworthy, Néle Azevedo, Hans Haacke, Robert Smithson, Fujiko Nakaya ve Teresa Margolles) su temelli müdahale pratiklerini inceler. Bulgular, suyun hâllerinin çevresel koşullarla kurduğu ilişki içinde birbirinden ayrışan faillik biçimleri ürettiğini ortaya koymaktadır: donmuş ve muhafaza edilmiş su zamanın ve belleğin failliğini; akışkan ve dolaşımsal su sürecin ve sistemin failliğini; atmosferik su ise çevresel koşulların failliğini gösterir. Suyun atmosferik failliği, Margolles'in pratiğinde toplumsal ve bedensel bir yük kazanarak ekolojik ilişkiselliğin etik-politik boyutuna taşınır. Bulgular ayrıca suyun failliğinin sıcaklık, nem, rüzgâr, yerçekimi, mekân ve insan müdahalesiyle kurulan ilişkiler içinde ortaya çıktığını; dolayısıyla su temelli pratiklerin tek bir malzemenin bağımsız eyleminden çok, insan ve insan-dışı unsurlar arasında dağılan ilişkisel bir faillik temelinde okunması gerektiğini göstermektedir. Bu yaklaşım, Jane Bennett'in canlı madde, Tim Ingold'un malzeme-süreç ve Gilles Deleuze'ün oluş kavramları ile Timothy Morton'ın ekolojik mesh ve Astrida Neimanis'in sulu bedenler anlayışlarıyla temellendirilmektedir.
Anahtar Kelimeler: 1960 Sonrası Sanat, Su Temelli Müdahale, Ekolojik İlişkisellik, Malzemenin Failliği.

ABSTRACT

Although water has been one of the most frequently represented natural elements throughout art history, it long remained primarily an object of representation within the Western-centred traditions of painting and sculpture; only in post-1960 contemporary art did it become a process-based material participating directly in the formation of the artwork. This study aims to analyse this change of status as a problem of ecological relationality and to demonstrate that water's frozen, fluid and atmospheric states each generate a distinct mode of agency through the relations they establish with their environment. The study discusses the conditions that enabled water to assume the status of material following the dematerialisation of the art object and the emergence of process-oriented approaches; then, drawing on comparative visual-conceptual analysis, it examines the water-based intervention practices of seven artists representing water's three states—Olafur Eliasson, Andy Goldsworthy, Néle Azevedo, Hans Haacke, Robert Smithson, Fujiko Nakaya and Teresa Margolles. The findings reveal that, through their relations with environmental conditions, these states produce distinct modes of agency: frozen and preserved water conveys the agency of time and memory; fluid and circulatory water reveals the agency of process and system; and atmospheric water demonstrates the agency of environmental conditions. In Margolles's practice, the atmospheric agency of water acquires a social and bodily charge, carrying ecological relationality into its ethical-political dimension. The findings further indicate that water's agency emerges through its relations with temperature, humidity, wind, gravity, space and human intervention; therefore, water-based practices should be read not as the independent action of a single material but on the basis of a relational agency distributed among human and non-human elements. This approach is grounded in Jane Bennett's concept of vibrant matter, Tim Ingold's material–process approach and Gilles Deleuze's concept of becoming, together with Timothy Morton's ecological mesh and Astrida Neimanis's notion of bodies of water.
Keywords: Post-1960 Art, Water-Based Intervention, Ecological Relationality, Material Agency.

1. GİRİŞ

Sanat tarihi boyunca su, en sık temsil edilen doğal unsurlardan biri olmuştur; Batı-merkezli resim ve heykel geleneğinde uzun süre ağırlıklı olarak resmedilen, betimlenen ve simgeleştirilen bir nesne olarak korunmuştur. Modernizmin gücünde ise suyun sanattaki konumu kademeli bir dönüşüm geçirmeye başlar. Turner'ın atmosferik çözülmelerinden Monet'nin sınırlarını yitiren su yüzeylerine, Klee'nin suyla inceltilmiş boyanın kâğıt üzerinde kendiliğinden yayılmasına açtığı alandan Frankenthaler'in astarsız tuvale dökülen 'ıslatma-lekeleme' tekniğine uzanan pratikler, sanatçının malzemeye mutlak bir biçim dayattığı geleneksel anlayışın kırılmaya başladığına işaret eder. Söz konusu eşik, suyun temsil edilen bir imge olmadan, üretim sürecinin bir parçasına dönüştüğü zemini hazırlar; asıl kırılma ise 1960 sonrasında yaşanır: su, yalnızca bir tane olmayan bir şekilde esnek yapının fiziksel, zamansal ve görsel oluşuma doğrudan katılma etkin bir malzeme hâline gelir.

Çalışma, söz konusu dönüşümü bir malzeme kullanımı değişikliğinin ötesinde, sanat tarihinde malzemeye atfedilen statünün yeniden tanımlanması olarak ele alır. Malzemeye atfedilen statü, malzemenin yapıtın oluşumundaki konumunu ifade eder: Sanatçının düşüncesini görünür kılan edilgen bir araç mı, yoksa kendi fiziksel davranışlarıyla yapıtın oluşumuna katılan etkin bir bileşen mi olarak kabul edildiğidir. Geleneksel kabulde malzeme birincisidir; biçimini bütünüyle sanatçıdan alır. Su gibi akışkan, değişken ve sürekli dönüşen bir unsurun yüzyıllar boyunca sabit bir imgeye indirgenerek temsil edilmesi, tam da ilgili kabulün gücünü gösterir. 1960'lı yıllarda çağdaş sanatın yaşadığı yapısal ve kavramsal kırılma ise söz konusu kabulü tersine çevirmiş; su, kendi fiziksel dinamiğiyle yapıtın oluşumuna doğrudan katılan bir bileşene dönüşmüştür.

Çalışmanın temel iddiası ise suyun failliğinin yalnızca kendi fiziksel özelliklerinden kaynaklanan bağımsız bir hareket gücü olarak anlaşılamayacağıdır: Su; sıcaklık, nem, rüzgâr, yerçekimi, yüzey, mekân ve insan müdahalesiyle kurduğu ilişkiler içinde hareket eder ve biçim değiştirir. Buzun erimesi, suyun buharlaşması, yoğuşması ya da sisin rüzgârla dağılması, malzemenin çevresinden bağımsız olmadığını gösterir; suyun failliği dolayısıyla tekil değil, farklı insan ve insan-dışı unsurlar arasında dağılan ilişkisel bir nitelik taşır. Söz konusu ilişkisel yapı, su temelli sanat pratiklerinin ekolojik boyutunu oluşturur; ekoloji burada yalnızca çevre sorunlarının konu edinilmesi değil, insan, malzeme ve çevrenin birbirine bağlı biçimde hareket ettiğini gösteren bir düşünme biçimidir. Çalışma, suyu belirtilen çerçevede, çevresiyle birlikte eyleyen ekolojik bir fail olarak okur.

Araştırmanın amacı, suyun 1960 sonrası çağdaş sanatta kazandığı söz konusu yeni statüyü ekolojik ilişkisellik çerçevesinde incelemektir. Araştırmanın temel problemi ise şu soruda düğümlenir: Sanat tarihinde uzun süre temsil edilen bir unsur olan su, hangi koşullar altında malzemeye dönüşmüş ve yaşanan dönüşüm, suyun çevresiyle kurduğu ilişkiler açısından sanat yapıtının üretim mantığını nasıl değiştirmiştir? Çalışma, araştırma sorusunu karşılaştırmalı görsel-kavramsal çözümleme yöntemiyle ele alır; suyun donmuş, akışkan ve atmosferik hâllerini temsil eden yedi sanatçının eserlerini, her hâlin çevresel koşullarla kurduğu ilişki içinde ürettiği farklı faillik biçimlerini karşılaştırarak inceler. Sanatçı ve eser seçimi üç ölçüte dayanır: Eserlerin suyun fiziksel hâllerini ve ilgili hâllerin birbirinden ayrışan kavramsal kullanımlarını temsil edebilmesi; suyu yalnızca betimlenen imge düzeyinde kalmayıp yapıtın malzemesine dönüştürmeleri ve uluslararası çağdaş sanat yazınında su temelli müdahale pratiği bakımından referans niteliği taşımalarıdır. Tasniflerin çoğunda birden çok sanatçının bir arada ele alınması, aynı hâlin farklı kavramsal ve ölçeksel işleyişlerini karşılaştırma olanağı verdiği için tercih edilmiş; akışkan hâl, çevresel ilişkiselliği en yalın biçimde sergileyen tek bir örnek (Haacke) üzerinden temsil edilmiş, suyun etik-politik failliği ise ayrı bir eksende (Margolles) ele alınmıştır.

Çözümleme, eserlerin birincil görsel ve kurumsal belgelerine, sanatçı beyanlarına ve ilgili alan yazınına dayanır; izleyici deneyiminin görgül ölçümü çalışmanın kapsamı dışındadır. Seçilen pratikler, kapsayıcı bir envanter değil, kavramsal tasnifi temsil gücü en yüksek örneklerle temellendirmeyi amaçlayan amaçsal (purposive) bir örneklemdir. Dolayısıyla suyu farklı biçimlerde işleyen Bill Viola, Roni Horn, Vija Celmins ya da Klaus Rinke gibi sanatçılar; suyu çoğunlukla optik yansıma, imge ya da anlatı ögesi olarak kullanmaları veya seçilen tasniflerdeki bir hâlin daha belirgin bir örneğinin bulunması gerekçesiyle kapsam dışında bırakılmıştır. Amaç, su temelli her pratiği kataloglamak değil; suyun fiziksel hâllerinin çevresiyle kurduğu ilişki içinde ürettiği faillik biçimlerini en açık biçimde görünür kılan pratikler üzerinden ekolojik bir çözümleme çerçevesi kurmaktır.

Çalışmanın özgün katkısı ve temel iddiası şudur: 1960 sonrası çağdaş sanatta su, sanatçının kullandığı edilgen bir malzeme değil, sanat yapıtını sanatçı ve çevresel koşullarla birlikte üreten ekolojik bir faildir. Burada "fail" kavramı bilinçli seçilmiştir ve "aktif bileşen" ifadesinden farklı bir şeye işaret eder: bir bileşen yapıtın parçasıdır ama sanatçının iradesine tabidir; bir fail ise kendi fiziksel yasaları (yerçekimi, ısı, buharlaşma, donma) doğrultusunda ve çevresiyle kurduğu ilişki içinde kendiliğinden etkide bulunan, yapıtın sonucunu paylaşan bir eyleyendir. Dolayısıyla çalışma, suyu tema ya da imge düzeyinde ele alan yaklaşımlardan ayrılır ve onu, malzeme, oluş ve ekoloji kavramlarını yeniden düşünen çağdaş kuram — Deleuze'ün oluş, Ingold'un malzeme-süreç, Bennett'in canlı madde, Morton'ın ekolojik mesh ve Neimanis'in sulu bedenler anlayışları — ışığında bir ekolojik faillik sorunu çerçevesine yerleştirir. Kuramsal eksen, ilerleyen bölümlerde her sanatçı pratiğinin çözümlenmesinde işletilecektir.

2. 1960 SONRASI KIRILMA: SÜREÇ, EKOLOJİ ve MALZEMENİN FAİLLİĞİ

1960'lı yıllar, sanat tarihinin en köklü kırılmalarından birine karşılık gelir. Dönemde yalnızca yeni akımlar doğmamış, sanat yapıtının ne olduğu sorusu da yeniden tartışmaya açılmıştır. Tuval, boya, mermer ve bronz gibi geleneksel malzemeler önemini yitirmiş; sanatın odağı nesneden düşünceye, sonuçtan sürece, kalıcılıktan deneyime kaymıştır. "Kavramsal Sanat'ta, madde (tuval, granit vb.) yerine sanat fikri ön plana çıkmaktadır" (Artan Oskay, 2018, s. 805). Sanatın ağırlığı tamamlanmış nesneden sürece kayınca denklem tersine döner: yapıtın nasıl görüneceğini artık yalnızca sanatçının önceden verdiği biçim değil, süreç boyunca malzemenin kendi davranışı da belirler.

Bu kayma, malzemeye bakışı da dönüştürür. "1960 sonrasında gelişen malzeme çeşitliliği, üretim olanaklarının getirileri ile geleneksel yaklaşımdan giderek uzaklaşmış farklı perspektifler elde ederek çevreye ve doğaya duyarlı organik bir yapıya dönüşmüştür" (Özkul & Kaya, 2022, s. 296). Malzeme, yalnızca sanatçının biçimlendirdiği pasif bir unsur olmaktan çıkarak çevresel koşullarla ilişki kuran, süreç içinde değişebilen ve yapıtın anlamını etkileyen etkin bir bileşene dönüşür. Yaşanan dönüşüm, malzemenin çevresiyle kurduğu ilişkiyi yapıtın kurucu bir boyutu hâline getirdiği için, doğrudan ekolojik bir yön taşır ve aynı zamanda sanatın doğayı yalnızca konu edinmesinden öteye geçerek çevresel süreçlere müdahale eden bir yapıya kavuşmasını sağlar. "Tüm bu girişimler değişime etki etmeyi, iyileştirmeyi, onarmayı, geri dönüşümü amaçlayan disiplinler arası bir hareket olan Ekolojik sanatı da beraberinde getirmiştir" (Aydın & Zümrüt, 2013, s. 56). Doğal malzemelerin yalnızca estetik bir araç değil, çevresel değişim ve dönüşüm süreçlerinin parçası hâline geldiğini gösterir.

Su, ekolojik yönelimin en açık örneklerinden birini oluşturur: Hâl değiştirebilen, bulunduğu kabın biçimini alan, yerçekimi, ısı ve basınçla kendiliğinden devinen bir malzemedir. Dolayısıyla su, sanatçının yalnızca biçim verdiği bir unsur değil, onunla birlikte biçim üreten etkin bir ortak sayılabilir. Ancak suyun bu failliği, kendi başına buyruk bir hareket gücü değildir; su, sıcaklık, nem, rüzgâr, yerçekimi, yüzey, mekân ve insan müdahalesiyle kurduğu ilişkiler içinde hareket eder ve biçim değiştirir.

Buzun erimesi, suyun buharlaşması, yoğuşması ya da sisin rüzgârla dağılması, malzemenin çevresinden bağımsız olmadığını gösterir; söz konusu süreçlerde yapıtın sonucunu yalnızca sanatçının kararı değil, malzeme ile çevresel koşullar arasındaki karşılıklı etkileşim belirler. Suyun failliği dolayısıyla tekil değil, farklı insan ve insan-dışı unsurlar arasında dağılan ilişkisel bir nitelik taşır; ilgili ilişkisel yapı, su temelli sanat pratiklerinin ekolojik boyutunu oluşturur ve sanat yapıtının çevresinden bağımsız, kapalı bir nesne olarak değil, insan ile insan-dışı unsurlar arasındaki bağlantılar üzerinden ele alınmasını gerektirir. "Ekoloji kavramı, canlıların çevreleriyle kurdukları katmanlı ilişkiler zincirini inceleyen bilim dalı olarak, günümüzde yaygın bir farkındalığa ulaşmıştır" (Susamoğlu, 2018, s. 97). İlgili tanım, suyun sıcaklık, nem, rüzgâr, yerçekimi ve insan müdahalesiyle birlikte eyleyen ilişkisel bir unsur olarak ele alınmasını da temellendirir. Ekoloji burada bir temadan çok, malzemenin failliğini kavramanın yöntemsel çerçevesi olarak işlev görür; nitekim bazı ekolojik çalışmalar, "sanat ve sürdürülebilirliğin bir araya gelerek deneyimlenebildiği ilişkisel bir alana" dönüşmektedir (Dağlı & Aksoy, 2023, s. 370). Su temelli müdahalelerde bahsi geçen ilişkisel alan; su, sıcaklık, nem, rüzgâr, mekân ve izleyicinin yapıtın oluşumuna birlikte katılmasıyla somutlaşır. Ekolojik sanatın işlevi, çevresel bozulmayı yalnızca görünür kılmakla sınırlı kalmaz; izleyicinin doğayla kurduğu ilişkiyi yeniden düşünmesini de hedefler. Nitekim "Sanatçılar eserleri yoluyla dünyanın ekolojik ve çevresel bütünlüğünün korunmasına dönük bir algı oluşturmaya odaklanmaktadır" (Mamur, 2017, s. 1001). Su temelli müdahaleler, çevresel süreçleri estetik deneyime taşıyarak ekolojik farkındalığın oluşmasına katkı sağlar.

Çalışmanın kuramsal ekseni, suyun bu ayırt edici kapasitesini bir faillik sorunu açısından okuyan üç çağdaş düşünürde temellenir. İlki, Jane Bennett'in "canlı madde" (vibrant matter) kavramıdır (Bennett, 2010). Bennett, maddenin edilgen ve cansız olduğu yönündeki geleneksel kabulü tersine çevirerek ona kendine ait bir eyleme gücü (faillik) atfeder; madde, insan iradesinden bağımsız olarak etkide bulunan, dağıtık bir failliğe sahiptir. Bennett'in çalışmasının bir "politik ekoloji" (a political ecology of things) olarak adlandırılması bu bağlamda önemlidir: canlı madde kavramı, insan ile insan-dışı unsurları aynı eyleyenler ağında birleştirir ve failliği bu ağa dağıtarak ekolojik bir kavrayışa açar. Suyun failliği de tam bu anlamda, insan ve insan-dışı koşulların birlikte kurduğu bir ilişkisellik olarak düşünülebilir. İkincisi, Tim Ingold'un malzeme-süreç anlayışıdır (Ingold, 2013). Ingold, sanatçının edilgen bir malzemeye dışarıdan form dayattığını varsayan "biçim verme" (hylomorphic) modelini eleştirir; ona göre yapma edimi, malzemenin kendi özellikleriyle kurulan bir iş birliğidir ve sanatçı malzemeyi denetlemez, onun akışına eşlik eder. Bu eşlik etme fikri, sanatçıyı malzeme ve çevreyle aynı sürecin içine yerleştirerek ekolojik ilişkiselliğin temelini kurar. Üçüncüsü, Deleuze'ün "oluş" (becoming) ve "akış" kavramlarıdır (Deleuze & Guattari, 1980/1987). Deleuze, varlığı sabit bir töz olarak değil, sürekli bir farklılaşma süreci olarak ele alır; bir şey hiçbir zaman kendisiyle özdeş kalmaz, daima bir başka hâle doğru akar. Su, tam da böyle bir oluş hâlindeki malzemedir: donar, erir, buharlaşır, yoğuşur; çevresiyle kurduğu her ilişkide bir başka hâle geçer.

Söz konusu üç kavram, faillik ve oluşu açıklamakta güçlü olsa da suyun ilişkiselliğinin ekolojik ve bedensel boyutunu bütünüyle karşılamaz; çerçeve dolayısıyla doğrudan ekoloji odaklı iki düşünceyle tamamlanır. İlki, Timothy Morton'ın "ekolojik düşünce" ve "mesh" (örgü/ağ) kavramları oluşturur (Morton, 2010). Morton, tüm yaşam biçimlerinin ve nesnelerin birbirine örülü, sınırları belirsiz devasa bir ağ içinde var olduğunu; hiçbir şeyin bahsi geçen ekolojik örgüden bağımsız düşünülemeyeceğini ve "doğa" ile "kültür" arasındaki katı ayrımın geçersizleştiğini ileri sürer. Suyun failliği tam da bu anlamda bir mesh içinde belirir: buz, sis ya da damla, sıcaklık, nem, rüzgâr, mekân ve izleyiciyle örülü bir ağın parçası olarak eyler; hiçbiri tek başına, çevresinden yalıtık bir faillik taşımaz. İkincisi, Astrida Neimanis'in "sulu bedenler" (bodies of water) anlayışıdır (Neimanis, 2017). Neimanis, insan bedeninin de çoğunlukla sudan oluştuğunu ve suyun bedenler ile çevre arasında sürekli dolaştığını vurgulayarak, suyu insanı ve insan-dışını birbirine bağlayan ilişkisel bir ortam olarak düşünür. Bu bakış, özellikle suyun buhar hâlinde izleyicinin bedenine geçtiği pratiklerde, ekolojik ilişkiselliğin bedensel ve etik boyutunu görünür kılar.

Beş kavram — canlı madde, malzemeye eşlik eden yapma, oluş, ekolojik mesh ve sulu bedenler — ortaklaşarak suyun sanattaki yeni konumunu düşünmenin çerçevesini kurar: su artık sanatçının biçim verdiği bir nesne değil, kendi failliğiyle ve çevresel koşullarla birlikte yapıtı sanatçıyla üreten bir eyleyendir. Bu kavramlar tek bir kuramın parçaları değil, malzemenin ekolojik failliğini farklı yönlerden — faillik, süreç, oluş, ilişkisel ağ ve bedensel dolaşım — aydınlatan tamamlayıcı bakışlardır. İzleyen bölümde bu kuramsal çerçeve, yedi sanatçının pratiğinde somutlaştırılacak; suyun donmuş, akışkan ve atmosferik hâllerinin her birinin çevresiyle kurduğu ilişki içinde nasıl ayrı bir faillik biçimi ürettiği çözümlenecektir.

3. SU TEMELLİ MÜDAHALE PRATİKLERİ

İncelenen pratikler, suyun üç temel fiziksel hâline göre tasnif edilerek, her hâlin çevresel koşullarla kurduğu ilişki içinde ürettiği belirli bir faillik biçimine bağlanmaktadır. Zaman ekseninde okunan donmuş ve muhafaza edilmiş su, Eliasson, Goldsworthy ve Azevedo'nun pratiklerinde suyun sabitlenmesi ve korunması yoluyla, ortam sıcaklığı ve erime süreciyle kurduğu ilişki içinde bellek ile zamanı görünür kılmaktadır. Süreç ekseninde ele alınan akışkan ve dolaşımsal su ise, Haacke'nin işinde devinim ve döngü aracılığıyla, bulunduğu ortamla açık bir alışveriş içinde sistem ve dolaşım kavramlarını öne çıkarmaktadır. Çevre ekseninde değerlendirilen geçici ve atmosferik su, Smithson ile Nakaya'nın çalışmalarında buharlaşma ve dağılma yoluyla, jeolojik ve atmosferik koşullarla kurulan ilişki içinde ekoloji ile oluşu merkezîleştirmektedir. Söz konusu üç fiziksel eksen, suyun atmosferik failliğini toplumsal ve bedensel bir yükle genişleten dördüncü bir örnekle (Margolles) tamamlanmakta; burada aynı atmosferik ekoloji etik-politik bir derinlik kazanmaktadır. Her tasnif, suyun çevresiyle kurduğu ilişkinin farklı kavramsal işleyişini görünür kılmaktadır; izleyen alt bölümler bu eksenleri sırasıyla ayrıntılandırmaktadır.

3.1. Donmuş ve Muhafaza Edilmiş Su

Doğası gereği akışkan olan suyun dondurulması ya da korunması, yalnızca fiziksel değil zamana yönelik bir müdahaledir; üstelik bu müdahalenin sürekliliği tümüyle çevresel koşullara bağlıdır: donmuş su yalnızca donma sıcaklığı sürdükçe ayakta kalır, ortam ısındığında erir. Bu bölümde "muhafaza" yalnızca fiziksel korumayı değil, suyun geçmişe ait maddi izleri bir bellek ortamı olarak bugüne taşımasını da ifade eder; donmuş su zamanı askıya alırken, muhafaza edilmiş su geçmişi şimdide etkin kılar. Olafur Eliasson'da su jeolojik zamanın, Andy Goldsworthy'de doğal sürecin, Néle Azevedo'da ise kolektif hafızanın failliğini üstlenir; ortak fiziksel hâl aynı kalırken, her pratikte suyun çevresiyle kurduğu ilişkinin ölçeği değişir.

Olafur Eliasson'un Your Waste of Time (Boşa Harcadığın Zaman, 2006) adlı çalışması (Görsel 1) özellikle dikkat çekicidir. Sanatçı, doğal ortamından koparılan buzul parçalarını sergi mekânlarına taşıyarak izleyiciyi donmuş zamanla karşılaştırır. İzlanda'dan getirilen yüzlerce yıllık buz kütleleri kontrollü bir ortamda muhafaza edilir. Karaçalı, sanatçının amacının, keskin soğuğun fiziksel deneyimi üzerinden çevrenin korunması güdüsünü harekete geçirmek olduğunu belirtir (2024, s. 110). Eliasson'ın buzul parçalarını kamusal alanda erimeye bıraktığı Ice Watch (Buz Nöbeti, 2014) adlı çalışmasında ise zamanın geri döndürülemez akışı görünür kılınır; sanatçı izleyiciyi buza dokunmaya ve ekolojik değişime tanıklık etmeye çağırır (Aksoy, 2022, s. 54).

Görsel 1. Olafur Eliasson, Your Waste Of Time (Boşa Harcadığın Zaman), 2006, Buz Kütleleri (Vatnajökull Buzulu, İzlanda), Enstalasyon.

Eliasson'da suyun failliği doğrudan ekolojik bir nitelik taşır: Sergi mekânının sıcaklığı buzu eritir, erime süreci yüzlerce yıllık jeolojik zaman katmanını izleyicinin gözü önünde görünür kılar, ortaya çıkan görünürlük ise iklim krizinin geri döndürülemezliğine dair bir tanıklığa dönüşür. Eserin anlamını üreten zincirin ilk halkasını çevresel bir koşul oluşturur; buzun taşıdığı anlam, çevreden yalıtılmış fiziksel varlığında değil; sıcaklıkla, sergi mekânıyla ve izleyiciyle kurduğu bağımlılık ilişkisinde belirir. Eliasson'ı izleyen örneklerden ayıran nokta ise şudur: Buzu doğal bağlamından koparıp denetimli bir mekâna taşıdığı için ekolojik ilişkiyi doğanın içinde değil, doğa ile galeri arasındaki gerilimde kurar.

Eliasson buzu doğal bağlamından koparıp sergi mekânına taşırken, Andy Goldsworthy tam tersine buzu kendi doğal ortamı içinde üretmeyi tercih eder. Ice Star (Buz Yıldızı, 1987) (Görsel 2) adlı çalışmada sanatçı, bir kayanın üzerinde bulduğu buz sarkıtlarını çıplak elleriyle, kimi zaman tükürüğüyle dondurarak birbirine ekler; yapıt ancak donma sıcaklığının izin verdiği süre boyunca ayakta kalır ve güneş vurduğu anda erimeye başlar.

Görsel 2. Andy Goldsworthy, Ice Star (Buz Yıldızı), 1987, Buz Sarkıtları ve Tükürük, Fotoğraf, Scaur Water, 1980'li Yıllar.

Eliasson buzu jeolojik zamanın taşıyıcısı kılarken, Goldsworthy onu doğayla iş birliği ve geçicilik ekseninde ele alır: Donma sıcaklığı buz sarkıtlarının birbirine tutunmasına imkân tanır, güneşin etkisiyle yükselen sıcaklık ise yapıtı çözer; eserin gerek varlığı gerek yokluğu doğrudan ortam koşullarının ürünüdür. Biçimi belirleyen karar sanatçıda değil, malzemenin donma noktasıyla, ışıkla ve sıcaklıkla kurduğu ilişkidedir; sanatçı yalnızca söz konusu etkileşime eşlik eder. Eliasson'dan ayrıldığı nokta tam olarak buradadır: Eliasson ekolojik ilişkiyi galeriye taşıyarak sahnelerken, Goldsworthy yapıtı doğanın kendi döngüsüne bırakır, dolayısıyla ekoloji temsil edilen değil, fiilen yaşanan bir sürece dönüşür.

Eliasson'da donmuş su jeolojik zamanı, Goldsworthy'de doğal döngüyü görünür kılarken, Néle Azevedo'nun Minimum Monument (Minimum Anıt / Melting Men, 2005'ten itibaren) adlı çalışmasında (Görsel 3) aynı fiziksel hâl kolektif hafızanın taşıyıcısına dönüşür. Çeşitli kentlerde gerçekleştirilen kamusal müdahalede sanatçı, yaklaşık 20 cm boyundaki yüzlerce buz insan figürünü anıtsal merdiven ve meydanlara yerleştirir; figürler, çoğu zaman gelip geçenlerin de katılımıyla, güneşin altında yavaşça eriyerek yok olur. Çalışma, geleneksel anıtların kalıcılık ve kahramanlaştırma eğilimine karşı anonim bedenleri, geçiciliği ve kırılganlığı konumlandırır; söz konusu yönelim, yapıtı anti-anıtsal bir yaklaşımın güçlü bir örneği hâline getirir.

Görsel 3. Néle Azevedo, Minimum Monument (Minimum Anıt), 2005'ten İtibaren, Yaklaşık 20 Cm Buz İnsan Figürleri, Yerleştirme.

Azevedo'da suyun failliği anti-anıt ve kolektif yas kavramlarıyla ilişkilenir; yası kamusal ve geçici bir eyleme dönüştüren asıl etken, buzun güneş ve ortam sıcaklığıyla kurduğu ilişkidir. Güneş buz figürlerini eritir, erime süreci kırılgan bedenleri yok eder; söz konusu yok oluş da izleyicilerin gözü önünde kolektif bir yas performansına dönüşür. Anıtı kuran da yıkan da sanatçının iradesi değil, buzun meydanın güneşine ve günün sıcaklığına bağlı erime sürecidir. Azevedo, Goldsworthy ile aynı erime olgusuna dayansa da ondan farklılaşır: Goldsworthy'de erime doğal döngünün bir parçasını oluştururken, Azevedo'da aynı çevresel etken (sıcaklık) doğal değil kolektif bir sonuca, toplumsal belleğin taşıyıcısı olan bir işleve dönüşür.

Üç pratikte de ortak fiziksel hâl aynı kalırken failliğin ölçeği ve anlamı değişir; ancak üçünü birbirine bağlayan, suyun donmuş hâlinin çevresel koşullarla — özellikle sıcaklık ve erimeyle — kurduğu ilişki içinde zamanın farklı kiplerinin (jeolojik derinlik, doğal döngü, kolektif yas) taşıyıcısı hâline gelmesidir. Donmuş su, tek bir kavramın değil, ekolojik bir bağımlılık içinde işleyen zamanın taşıyıcısı olur.

3.2. Akışkan ve Dolaşımsal Su

Donmuş su zamanın askıya alınmasıyla ilişkiliyken, akışkan ve dolaşımsal su zamanın sürekliliğini ve bitmeyen hareketi gösterir. Burada su; sistem, süreç ve entropi kavramlarıyla ilişkili bir düşünme alanına dönüşür ve eser, tamamlanmış bir nesne değil devam eden bir süreç hâlinde varlık gösterir. Söz konusu süreç, suyun bulunduğu ortamın ısı, nem ve ışığıyla kurduğu açık alışverişten doğar; dolayısıyla akışkan suyun failliği de temelde ekolojik bir nitelik taşır.

Yaklaşımın en açık örneği Hans Haacke'nin Condensation Cube (Yoğuşma Küpü, 1963-1965) adlı çalışmasıdır (Görsel 4). Sanatçı, akrilik bir küp içine yerleştirdiği suyun buharlaşma ve yoğuşma süreçlerini görünür kılarak yapıtı kapalı bir sistem biçiminde kurgular. Küp, bulunduğu ortamın fiziksel özelliklerini yansıtan pasif bir nesne olmaktan ziyade, mekânla kurduğu ilişki üzerinden anlam kazanan bir yapı olarak öne çıkar. Haacke'nin çalışması, "pleksiglas bir küpün içerisinde oluşturduğu mikro klima ortam, çevresindeki ısı, ışık, ortamdaki değişimlerden etkilenen bir biyolojik sistemdir" (Taşkın & Selçuk, 2024, s. 51). Alpsoy, eserin, durağan bir nesnenin aksine canlı bir organizmayı andırarak çevresiyle etkileşim içinde değiştiğini vurgular (2025, s. 483). Eser, galeri mekânının fiziksel ve kavramsal sınırlarını üretim sürecine katarak kurumsal yapıya yönelik eleştirel bir bakış geliştirir.

Görsel 4. Hans Haacke, Condensation Cube (Yoğuşma Küpü), 1963-1965, şeffaf akrilik ve damıtılmış su, 30,5 × 30,5 × 30,5 cm.

Haacke'nin tutumu, Ingold'un malzeme anlayışıyla örtüşür: Sanatçı küpün içindeki suya hiçbir biçim dayatmaz, yalnızca buharlaşma ve yoğuşmanın gerçekleşeceği koşulları kurup geri çekilir. Eserin nihai görünümünü belirleyen unsur sanatçının iradesi değil, suyun ortamın sıcaklık ve nem koşullarıyla kurduğu ilişki içinde işleyen termodinamik failliğidir. Sanatçı burada bir biçim verici değil, malzemenin sürecine eşlik eden bir fail konumuna yerleşir; söz konusu durum, suyun araç olmaktan çıkıp eserin ortak üreticisine dönüştüğünü gösterir.

Condensation Cube, ekolojik ilişkiselliğin en saf laboratuvar örneğini sunar: Kapalı bir küp içinde dahi su, çevresel koşullardan yalıtık kalmaz. Mekânın sıcaklığı ve nemi küpteki suyu buharlaştırır, buhar akrilik yüzeyde yoğuşur, yoğuşma deseni ise ortamın o anki koşullarına göre biçimlenir; söz konusu desen sergi mekânının sıcaklığına, izleyicilerin yaydığı ısıya ve ışığın açısına göre durmaksızın değişir, hiçbir an bir öncekiyle özdeş olmaz. Sanatçı ortaya çıkan deseni ne tasarlayabilir ne de bütünüyle öngörebilir. Haacke, donmuş su örneklerinden şu noktada ayrılır: İlgili örneklerde çevresel koşul bir yok oluşu (erime) tetiklerken, burada aynı koşullar kapalı bir döngü içinde sürekli bir yeniden üretimi mümkün kılar; su bir kez erimez, aksine durmaksızın buharlaşıp yoğuşarak eseri devam eden bir sürece dönüştürür. Akışkan suyun failliği, dolayısıyla çevresel koşullarla kurduğu bağımlılık dışında düşünülemez.

3.3. Geçici ve Atmosferik Su

Donmuş suyun zamanı askıya alan yapısına ve dolaşımsal suyun sistemsel sürekliliğine karşılık, geçici ve atmosferik su sürekli değişen, kaybolan ve dönüşen bir varlık olarak belirir. Söz konusu yaklaşımda su sabit bir biçime sahip değildir; buharlaşır, çekilir, iz bırakır, mekânı dönüştürür. Belirleyici unsur, eserin kalıcılığı reddetmesidir: Geçicilik yalnızca yapıtın ömrüyle değil, doğanın sürekli değişen yapısının — su seviyesi, buharlaşma, rüzgâr, nem — sanata dâhil edilmesiyle ilgilidir; dolayısıyla atmosferik su, ekolojik ilişkiselliğin en doğrudan görüldüğü hâli oluşturur.

Yaklaşımın en önemli örneklerinden biri Robert Smithson'ın Spiral Jetty (Sarmal Dalgakıran, 1970) adlı çalışmasıdır (Görsel 5). Sanatçı, Büyük Tuz Gölü kıyısına inşa ettiği devasa spiral formu doğal süreçlerin etkisine bırakır; eserin görünümü su seviyesine, buharlaşmaya ve tuz oluşumlarına bağlı olarak sürekli değişir. Smithson'ın üretimlerinde eser, sabit ve kalıcı bir nesne olmaktan çok, doğanın değişken ritmine bağlı olarak dönüşen ve geçicilik kazanan bir yapı olarak öne çıkar. Nitekim "Bazalt kayaların zamanla değişen iklim ve mevsim şartlarının etkisiyle yosun miktarının artması ve tuz tabakalarına maruz kalmasıyla suya rengini vermesi eserin çevreyle etkileşime girmesi, hareket ve mekân algısına yeni bir soluk getirmiştir" (Salman, 2023, s. 96). Geçicilik burada bir metafor değil, eserin fiilen yaşadığı fiziksel bir gerçekliktir; "…doğal formlarla oluşturulan yapay bir formun süreç itibariyle doğa ile uyumunu ortaya koyar" (Susuz & Kınık, 2023, s. 378).

Görsel 5. Robert Smithson, Spiral Jetty (Sarmal Dalgakıran), 1970, Siyah Bazalt Taş, Tuz Kristalleri, Toprak ve Su, Yaklaşık 460 m Uzunluk, Büyük Tuz Gölü, Utah.

Smithson'ın eserini doğanın denetimsiz akışına teslim etmesi, suyun failliğini entropi ve jeolojik süreç ekseninde konumlandırır; bu, ekolojik ilişkiselliğin en geniş, jeolojik ölçekteki hâlini temsil eder. Gölün su seviyesi mevsimlere göre yükselip alçalır, alçalan su tuz kristallerinin birikmesine olanak tanır, yosun ve algler suya renk verir; eserin her görünümü dolayısıyla ilgili jeolojik-iklimsel süreçlerin bir kesitini yansıtır. Spiral Jetty tamamlanmış bir nesne değil, su seviyesinin, buharlaşmanın ve tuz oluşumunun birlikte ürettiği sürekli farklılaşan bir süreçtir; sanatçı yalnızca başlangıçtaki formu kurar, biçimin sonraki dönüşümünü ise çevresel süreçlere bırakır. Smithson, Haacke'den ölçek ve denetim bakımından ayrılır: Haacke çevresel süreci kapalı bir küpe hapsederek gözlemlenebilir kılarken, Smithson onu açık jeolojik çevreye bırakır; burada su, kapalı bir sistemi değil, kıyının tümünü kapsayan denetimsiz bir dönüşümü yürütür. Deleuze'ün oluş kavramının en saf örneklerinden biri de tam olarak söz konusu süreçtir.

Smithson'ın jeolojik ölçekli oluşundan sonra, atmosferik failliğin en saf örneğini Fujiko Nakaya'nın Fog Sculpture (Sis Heykeli) çalışmaları (Görsel 6) sunar. Sanatçı, 1970 Osaka Expo'sundaki Pepsi Pavyonu için gerçekleştirdiği Fog Sculpture #47773 (1970) ile, saf sudan üretilen minik damlacıklarla etkileyici bir yapay sis heykeli kurmuştur: sis, doğal sisle aynı yoğuşma yasalarına tabidir. Eserin biçimini sanatçı belirlemez: sisin yoğunluğu, yönü ve dağılımı tümüyle rüzgâra, nem oranına, sıcaklığa ve hava akımlarına bağlıdır; yapıt her an atmosferik koşullarla birlikte yeniden biçimlenir.

Görsel 6. Fujiko Nakaya, Fog Sculpture #47773 (Sis Heykeli), 1970, Saf Sudan Üretilen Yapay Sis (Tom Mee ile Teknik İş Birliği), Pepsi Pavyonu, Osaka Expo '70.

Nakaya yapıtı bütünüyle açık çevrenin öngörülemez failliğine teslim eder. Nozüllerden çıkan minik su damlacıkları havanın nemine, sıcaklığına ve rüzgârına göre yoğunlaşır ya da dağılır; sisin yoğunluğu, yönü ve biçimi tümüyle o anki atmosferik koşulların ürünüdür. Yapıtı ne sanatçı ne de tek başına su üretir; biçim, sisin rüzgâr, nem ve sıcaklıkla her an kurduğu anlık iş birliğinden doğar ve eser hiçbir hâlde sabitlenemez bu, failliğin ekolojik oluşunun en açık hâlidir. Nakaya, Smithson'la aynı ilkeyi paylaşır ama onu farklı bir maddesel hâle taşır: Smithson jeolojik çevreyi kıyı ölçeğinde işletirken, Nakaya atmosferi havanın kendisi ölçeğinde işletir; burada su katı bir nesne değil, çevreyle sürekli alışveriş içinde bir mikroiklimdir.

İki pratiği birbirine bağlayan, suyun geçici ve atmosferik hâlinin — Smithson'da jeolojik çevre, Nakaya'da saf atmosferik oluş olarak — doğayla kurulan kırılgan dengeyi ve sürekli oluşu görünür kılmasıdır. Bu hâlde su, çevresinden yalıtılmış hiçbir varlığa sahip değildir; failliği bütünüyle çevresel koşullarla kurduğu ilişki içinde ortaya çıkar.

3.4. Suyun Etik-Politik Failliği

Nakaya'nın sis heykellerinde suyun atmosferik failliği, teknolojik bir püskürtme sisteminin oluşturduğu mikroskobik su damlacıklarının rüzgâr, sıcaklık ve nemle etkileşimi üzerinden görünür olur. Burada doğal biçimde meydana gelen bir sis değil, teknik araçlarla üretilen ve meteorolojik koşullarla birlikte biçimlenen geçici bir mikroiklim söz konusudur. Teresa Margolles'in pratiği de suyu atmosferik alana dâhil eder, ancak bu işleyişi toplumsal ve bedensel bir yükle ilişkilendirmektedir. Margolles, dolayısıyla atmosferik su kullanımından kopan bir istisna değil, bu kullanımın etik ve politik sınırlarını genişleten bir örnek oluşturur.

Teresa Margolles'in Vaporización (Buharlaştırma, 2001) adlı yerleştirmesinde (Görsel 7), morgda otopsi sonrasında cinayet kurbanlarının bedenlerini yıkamak için kullanılan su, sis makineleri aracılığıyla ince damlacıklar hâlinde galeri mekânına yayılır. Böylece su, sınırları belirli ve uzaktan izlenebilen bir nesne olmaktan çıkarak mekânın atmosferine karışır; izleyicinin tenine, giysilerine ve solunum alanına temas eden bedensel bir deneyime dönüşür. Türk (2025), söz konusu atmosferik düzenlemeyi En el aire adı altında ele almasına karşın yapıtın mekânsal ve duyusal etkisini şu şekilde betimler:

Yapıt, kapalı bir sergi salonunda, genellikle nötrleştirilmiş bir ışık altında, sessiz ve neredeyse boş bir mekân olarak düzenlenir; izleyiciyi yönlendiren görsel işaretler, metinler ya da anlatısal ipuçları bulunmaz. Mekâna girildiği anda hissedilen yoğun nem ve havadaki ağırlık, görmeden önce bedeni etkiler. Yerleştirmenin ana malzemesi, şiddet sonucu yaşamını yitirmiş bedenlerin yıkanmasında kullanılan sudur. Bu sıvı sterilize edildikten sonra sis makineleri aracılığıyla buhar hâlinde mekâna yayılır; görünmez olan, solunum yoluyla bedenle temas kurar (Türk, 2025, s. 674).

Görsel 7. Teresa Margolles, Vaporización (Buharlaştırma), 2001 (2002 MoMA PS1 sergilemesinden görünüm), Yerleştirme.

Yapıttaki maddi aktarım, suyun durağan biçimde sabitlenmesine değil, ölü bedenlerle temas etmiş suyun geçici bir atmosfer içinde dolaşıma sokulmasına dayanır. Sis; makine, sergi mekânı, nem, sıcaklık, hava akımı ve izleyici bedeni arasındaki etkileşimle biçimlenir. Faillik, dolayısıyla yalnızca suya ait değildir; farklı insani ve insan-dışı unsurlara dağılan ilişkisel bir süreç olarak işler. Nakaya'nın pratiğinde bu süreç suyun atmosferik değişkenliğini öne çıkarırken Margolles'te aynı atmosferik işleyiş, taşıdığı şiddet izi nedeniyle etik-politik bir nitelik kazanır. Yapıt, şiddeti yalnızca görsel olarak temsil etmek yerine izleyiciyi onun maddi izleriyle bedensel bir karşılaşma içine yerleştirir.

Margolles'in pratiği, çalışmanın ekolojik ilişkisellik savını tamamlar. Suyun atmosferik failliği — buharın nem, sıcaklık ve hava akımıyla eyleyerek izleyicinin bedenine ulaşması — burada da işlemeyi sürdürür; ancak söz konusu doğal işleyiş, taşıdığı toplumsal iz sayesinde etik bir boyut kazanır. Neimanis'in "sulu bedenler" anlayışı tam da burada devreye girer: izleyicinin bedeni, soluduğu buharla başka bir bedenin suyunu içine alır; su, ayrı sanılan bedenleri tek bir hidro-ekolojik dolaşımda birleştirir. Buharın atmosferik davranışı ile taşıdığı ölüm izi, aynı failliğin birbirinden ayrılamaz iki yüzüdür: sis olmadan iz bedene ulaşamaz, iz olmadan sis salt bir mikroiklim olarak kalır. Bu, ekolojik ilişkiselliğin en geniş hâlidir; Morton'ın mesh kavramının işaret ettiği gibi, doğa ile toplumu birbirinden ayıran bir sınır değil, sıcaklık ve nem kadar ölüm ve şiddetin de birlikte hareket ettiği bütünsel bir ilişkiler ağı. Nakaya'nın saf atmosferik oluşundan Margolles'in etik-politik buharına uzanan hat, suyun ekolojik failliğinin insan-dışı doğadan insani ve toplumsal olana kesintisiz biçimde uzandığını gösterir.

4. SONUÇ

Bu çalışma, Batı-merkezli temsil geleneğinde uzun süre betimlenen bir imge olarak kalan suyun, 1960 sonrası çağdaş sanatta yapıtın oluşumuna katılan etkin bir malzemeye dönüşümünü ekolojik ilişkisellik çerçevesinde incelemiştir. İncelenen pratikler, çalışmanın temel savını doğrulamaktadır: suyun katı, sıvı ve atmosferik biçimleri, sırasıyla zaman, süreç ve çevre eksenlerinde birbirinden ayrışan faillik kipleri üretir; ancak bu kiplerin tümü suyun çevresiyle kurduğu ilişki içinde belirir. Sanatın 1960'larda kalıcı nesne üretmekten uzaklaşıp sürece ve eyleme yönelmesi, bu dönüşümü olanaklı kılan eşiği oluşturmuştur.

Çalışmanın temel bulgusu, suyun aktif bir bileşen ile etkin bir fail arasındaki ayrımda konumlanan bir statü değişimi yaşadığıdır: bir bileşen sanatçının iradesine tabi kalırken, bir fail kendi fiziksel yasaları doğrultusunda ve çevresiyle kurduğu ilişki içinde kendiliğinden etkide bulunarak yapıtın sonucunu paylaşır. Eliasson'da eriyen, Haacke'de buharlaşan, Smithson'da çekilen, Nakaya'da dağılan, Margolles'te solunan su hiçbir durumda sanatçının tümüyle denetlediği bir araç değil, eserin nasıl görüneceğine sanatçı ve çevresel koşullarla birlikte karar veren bir eyleyendir. Suyun donmuş, akışkan ve atmosferik hâlleri

boyunca — ve bu hâllerin etik-politik uzantısında — tutarlı biçimde işleyen bu örüntü, statü değişiminin tekil eserlere özgü bir rastlantı değil, dönemin malzeme anlayışına içkin bütüncül bir eğilim olduğunu gösterir.

Çalışmanın ortaya koyduğu belirleyici sonuç, suyun failliğinin çevresel ilişkilerden bağımsız düşünülemeyeceğidir. İncelenen yapıtlarda su; sıcaklık, nem, rüzgâr, yerçekimi, yüzey, mekân ve insan müdahalesiyle kurduğu ilişkiler içinde hareket etmekte ve biçim değiştirmektedir. Bu nedenle suyun yapıt üzerindeki etkisi, tek bir malzemenin bağımsız eyleminden çok, insan ve insan-dışı unsurlar arasında dağılan ilişkisel bir failliğe işaret eder. Eliasson'da buzun ortam sıcaklığıyla erimesi, Goldsworthy'de yapıtın doğal donma-erime döngüsüne bağlı olması, Smithson'da suyun jeolojik çevreyi dönüştürmesi, Nakaya'da sisin rüzgâr, sıcaklık ve nem doğrultusunda sürekli yeniden biçimlenmesi ve Margolles'te buharın nem ve hava akımıyla izleyicinin bedenine ulaşması, bu ilişkisel yapıyı farklı ölçeklerde görünür kılar. Nitekim Margolles'in pratiği, aynı ilişkiselliği insani ve toplumsal olana genişleterek ekolojinin doğa ile toplumu kapsayan bütünsel niteliğini açığa çıkarır. Bu örneklerde ekolojik boyut, doğanın yalnızca konu ya da imge olarak temsil edilmesinden değil, doğal süreçlerin yapıtın oluşumuna fiilen katılmasından kaynaklanır. Böylece ekoloji, çevre sorunlarını betimleyen tematik bir içerikten ziyade sanatçı, malzeme ve çevre arasındaki karşılıklı bağımlılığı açıklayan ilişkisel bir düşünme çerçevesi niteliği kazanır. Bu çerçeve, çalışmanın kavramsal omurgasını oluşturur: su temelli pratikler, ancak bu ekolojik ilişkisellik içinde okunduğunda failliklerinin gerçek kaynağı görünür hâle gelir.

Sonuç, çağdaş kuramla iki yönlü bir alışveriş kurar. Bir yandan Bennett'in canlı madde, Ingold'un malzeme-süreç ve Deleuze'ün oluş kavramları suyun failliğini ve dönüşümünü, Morton'ın ekolojik mesh ve Neimanis'in sulu bedenler anlayışları ise bu failliğin ilişkisel ağını ve bedensel boyutunu açıklayan çözümleyici bir çerçeve sağlar; öte yandan su temelli pratikler, bu kuramların çoğu zaman soyut kalan "maddenin failliği" savını somut, gözlemlenebilir ve estetik olarak deneyimlenebilir bir düzleme taşır. Çalışma, yeni materyalizmin sanat tarihi yazımı için yalnızca bir yorum aracı değil, aynı zamanda yapıtın üretim mantığını ekolojik ilişkisellik temelinde çözümleyen bir yöntem olabileceğini önerir. Bu kapsam, çalışmanın katkısının sınırlarını da belirler. İncelenen pratikler, suyun fiziksel hâllerini ve bunlara karşılık gelen faillik biçimlerini temsil edecek biçimde seçilmiş; dolayısıyla bulgular, kapsayıcı bir envanter değil, kavramsal bir tasnifin örneklem üzerinden temellendirilmesi olarak okunmalıdır. Ayrıca ele alınan yapıtların çoğu Avrupa ve Kuzey Amerika bağlamına ait olduğundan, suyun failliğinin farklı kültürel ve coğrafi geleneklerde — özellikle suyun kıtlık, taşkın ya da kutsallık bağlamlarında farklı anlamlar taşıdığı toplumlarda — nasıl kurulduğu açık bir soru olarak durur. Benzer biçimde, çözümleme görsel-kavramsal bir okumaya dayandığından, izleyici deneyiminin görgül olarak araştırılması çalışmanın dışında kalmıştır.

Bütün bunlarla birlikte çalışmanın nihai katkısı, suyun statü değişiminin kaynağını maddesel ve ekolojik düzeyde göstermesidir. Suyu çağdaş sanatta böylesine ayrıcalıklı kılan, katı, sıvı ve atmosferik hâlleri arasında olağan koşullarda geçiş yapabilen, sabit bir biçime direnen ve çevresel kuvvetlerle kendiliğinden devinen dinamik yapısıdır; bu değişkenlik, onu sanatçının biçim verdiği edilgen bir araç olmaktan çıkarıp yapıtın oluşumuna çevresiyle birlikte katılan asıl etmen hâline getirir. Böylece 1960 sonrası çağdaş sanat, suyu üretime ekolojik failliğiyle katılan bir ortağa dönüştürmüş ve sanatın kim ya da ne tarafından üretildiğine dair köklü bir anlayış değişimine işaret etmiştir. Buradan hareketle geliştirilen ekolojik faillik çerçevesi, ileride köpük, duman ya da biyolojik süreçler gibi başka dönüşken malzemelere de genişletilebilir. Suyun failliği üzerine kurulan çözümleme ise sanatçıyı tek belirleyici konumundan indirerek, sanat tarihini insan-merkezli bir üretim anlatısından insan, madde ve çevre arasında paylaşılan ekolojik bir yaratım anlayışına doğru düşünmeye çağırır.

KAYNAKÇA

Aksoy, H. (2022). Olafur Eliasson'un sanatında bir ortaklık alanı olarak doğanın yeniden üretimi. *İnsanat: Sanat Tasarım ve Mimarlık Araştırmaları Dergisi, 2*(1), 41–61.

Alpsoy, E. (2025). Doğal sistemlerden toplumsal sistemlere Hans Haacke. *Sanat ve Tasarım Dergisi, 35*(20. Yıl Armağan Sayısı), 479–494. https://doi.org/10.18603/sanatvetasarim.1516006

Artan Oskay, B. (2018). 1960 sonrası kavramsal sanatının günümüz resim sanatına etkileri. *İdil, 7*(47), 803–809. https://doi.org/10.7816/idil-07-47-03

Aydın, İ., & Zümrüt, Y. (2013). Doğa ve sanat ekseninde farklı yaklaşımlar. *Sanat ve Tasarım Dergisi, 4*(4), 53–78. https://izlik.org/JA93AD44SN

Bennett, J. (2010). *Vibrant matter: A political ecology of things*. Duke University Press.

Dağlı, B., & Aksoy, Ş. (2023). Ekolojik sürdürülebilirliğin sanatsal çalışmalara yansıması: Newton ve Helen Mayer Harrison örneği. *Tykhe, 8*(15), 354–373. https://doi.org/10.55004/tykhe.1354165

Deleuze, G., & Guattari, F. (1987). *A thousand plateaus: Capitalism and schizophrenia* (B. Massumi, Çev.). University of Minnesota Press. (Orijinal eser 1980 yılında yayımlanmıştır).

Elephant. (2022). *Néle Azevedo, The Minimum Monument (Melting Men), 2009*. https://elephant.art/nele-azevedo-the-minimum-monument-melting-men-2009/

OGGUSTO. (2022). *Ünlü ressamların kış mevsiminden ilham aldığı tabloları*. https://www.oggusto.com/sanat/eser-ve-muze-incelemeleri/unlu-ressamlarin-kis-mevsiminden-ilham-aldigi-tablolari

Ingold, T. (2013). *Making: Anthropology, archaeology, art and architecture*. Routledge.

Karaçalı, B. (2024). Çağdaş sanat/tasarımda form. *Fırat University Journal of Social Sciences, 34*(1), 97–114. https://doi.org/10.18069/firatsbed.1392785

MACBA–Museu d'Art Contemporani de Barcelona. (t.y.). Condensation Cube. https://www.macba.cat/en/obra/r1523-condensation-cube/

Mamur, N. (2017). Ekolojik sanat: Çevre eğitimi ile sanatın kesişme noktası. *Mersin Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, 13*(3), 1000–1016. https://doi.org/10.17860/mersinefd.316297

Medien Kunst Netz. (t.y.). *Pepsi Pavilion*. http://www.medienkunstnetz.de/works/pepsi-pavillon/images/5/

Morton, T. (2010). *The ecological thought*. Harvard University Press.

Neimanis, A. (2017). *Bodies of water: Posthuman feminist phenomenology*. Bloomsbury Academic.

Özkul, D. T., & Kaya, F. M. (2022). Çağdaş sanatta organik malzeme ile oluşturulan plastik dil üzerine. *Uluslararası Akademik Birikim Dergisi, 5*(5), 295–306.

Salman, Ş. C. (2023). Arazi sanatının en önemli eserlerinden Spiral Jetty'nin eser-doğa ilişkisinin incelenmesi üzerine bir araştırma. *Ideart Uluslararası Tasarım ve Sanat Dergisi, 1*(2), 89–98.

Smarthistory. (2016). *Robert Smithson, Spiral Jetty*. https://smarthistory.org/robert-smithson-spiral-jetty/

Studio Olafur Eliasson. (2006). *Your waste of time*. https://olafureliasson.net/artwork/your-waste-of-time-2006/

Susuz, M., & Kınık, M. (2023). Jeogliflerden arazi sanatına: Arazi sanatının kavramsal yapısına yönelik bir değerlendirme. *Sanat ve Tasarım Dergisi, 13*(2), 368–386. https://doi.org/10.20488/sanattasarim.1403721

Susamoğlu, F. (2018). Güncel sanatta ekolojik yaklaşımlar ve ekozofi kavramı. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, (41), 96–103. https://doi.org/10.32547/ataunigsed.453183

Taşkın, E. T., & Selçuk, N. M. (2024). Jeneratif sanat ve otonom sistemler. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, 14*(30), 44–57.

The Museum of Modern Art (MoMA). (t.y.). *Never Alone: Video Games and Other Interactive Design*. https://www.moma.org/calendar/exhibitions/4766?installation_image_index=37

Türk, A. (2025). Teresa Margolles ve Santiago Sierra yapıtları üzerinden görünmeyenin politikası: Boş form ve temsil krizi. A. Manafidizaji (Ed.), *EGE 14th International Conference on Social Sciences: Conference book* içinde (Cilt 3, ss. 669–681). Academy Global Publishing House.