

ÇEVRE SORUNLARI VE SANAT

175038

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Esra YILDIZ

402021003

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih : 26 Nisan 2004

Tezin Savunulduğu Tarih : 17 Mayıs 2004

Tez Danışmanı :

Yar.Doç.Dr. Zeynep KUBAN

Diğer Jüri Üyeleri

Prof.Dr. Ayla ÖDEKAN (İ.T.Ü)

Yar.Doç.Dr. Zerrin BOYNUDELİK (Y.T.Ü)

MAYIS 2004

ÖNSÖZ

Çalışmamın başından beri beni destekleyen, yüreklendiren ve yanımda olan tez danışmanım Yrd. Doç. Dr. Zeynep Kuban'a, bana çalışmaları hakkında kendileriyle görüşme, konuşma fırsatı veren Ethem Özgüven'e, Suzy Hug-Levy'ye ve ilgili yayınları sağlayan Halil Akdeniz'e, makalelerini ileten Ann H.Murray'e, Joan Marter'a, çalışmam süresince beni destekleyen aileme ve arkadaşlarım Murat Ünal'a, Derya Eren'e, bu tezin oluşmasının ilham kaynağı Varda'ya ve Antonioni'ye sonsuz teşekkürler.

Esra Yıldız

Mayıs, 2004



İÇİNDEKİLER

ŞEKİL LİSTESİ.....	iv
ÖZET.....	vi
SUMMARY.....	viii
1. GİRİŞ.....	1
2. TARİHSEL SÜREÇ İÇİNDE ÇEVRE SORUNLARI.....	4
3. EARTH ART (YERYÜZÜ SANATI)	9
3.1 Robert Smithson	14
3.2 Hans Haacke.....	16
3.3 Helen Mayer & Newton Harrison	18
3.4 Agnes Denes.....	22
3.5 Mierle Laderman Ukeles.....	24
3.6 Harriet Feigenbaum	28
3.7 Patricia Johanson.....	29
3.8 Betty Beaumont.....	32
3.9 Alan Sonfist	33
3.10 Mel Chin	35
3.11 Viet Ngo	37
4. JOSEPH BEUYS.....	39
5. ATIK MADDELERLE SANAT.....	46
6. ÇEVRE SORUNLARI VE PERFORMANS.....	53
6.1 Greenpeace	56
6.2 Earth First	59
6.3 Reclaim the Streets (RTS).....	61
6.4 Richard Long.....	62
6.5 Dominique Mazeaud.....	62
7. TÜRKİYE'DE ÇEVRE SORUNLARININ SANATA YANSIMASI	65
7.1 Halil Akdeniz.....	71
7.2 Suzy Hug-Levy	74
7.3 Ethem Özgüven.....	79
8. 2000 VE SONRASI	82
9. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ.....	88
KAYNAKLAR	93
ÖZGEÇMİŞ	98

ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa No

Şekil 2.1 George-Pierre Seurat, Une Baignade, Asnières, 1883-1884.....	5
Şekil 2.1 Stephen Lowry, Industrial Landcape, 1930.....	6
Şekil 3.1 Christo ve Jean Claude, Surrounded Island, 1983.....	13
Şekil 3.2 Robert Smithson, Spiral Jetty, 1970.....	15
Şekil 3.3 Robert Smithson, Spirall Hill, 1971.....	16
Şekil 3.4 Hans Haacke, Ten Turtles Set Free, 20 Haziran 1970.....	17
Şekil 3.5 Hans Haacke, Rhine Water Purification Plant, 1972.....	18
Şekil 3.6 Helen Mayer ve Newton Harrison, A Tempasue für den Save Fluss, 1988-90.....	20
Şekil 3.7 Helen Mayer ve Newton Harrison, A Vision for The Green Heart of Holland, 1995.....	20
Şekil 3.8 Agnes Denes, Wheatfield-A Confrontation, 1982.....	23
Şekil 3.9 Agnes Denes, Tree Mountain- A Living Time Capsule, 1982.....	23
Şekil 3.10 Mierle Laderman Ukeles, Touch Sanitation, 1978-84.....	25
Şekil 3.11 Mierle Laderman Ukeles, The Social Mirror, 1983.....	25
Şekil 3.12 Mierle Laderman Ukeles, Turnaround/Surround for Daneby Park, 1990-.....	27
Şekil 3.13 Harriet Feigenbaum, Erosion and Sedimentation Plan for Red Ash and Coalt Silt Area-Willow Ring, 1985.....	29
Şekil 3.14 Patricia Johanson, Fair Park Lagoon, 1981-86.....	31
Şekil 3.15 Patricia Johanson, Endangered Garden, 1988.....	31
Şekil 3.16 Patricia Johanson, Tillandsia Streptocarpa-Park for a Rain Forest, 1992-.....	32
Şekil 3.17 Betty Beaumont, Ocean Landmark Project, 1978-1980.....	33
Şekil 3.18 Alan Sonfist, Time Landscape, 1965/1978 —.....	34
Şekil 3.19 Mel Chin, Revival Field, 1990-93.....	37
Şekil 3.20 Viet Ngo, Lemna Sistemi, Devil Gölü Arıtma Sistemi, 1990	38
Şekil 4.1 Joseph Beuys, I Like America and America Likes me, 1974.....	42
Şekil 4.2 Joseph Beuys, Difesa della Natura, 1984.....	43
Şekil 4.3 Joseph Beuys, 7000 Eichen, 1982-.....	45
Şekil 5.1 Arman, Accumulations d'ordures ménagères sous verre, 1959.....	48
Şekil 5.2 César, Compression: Ricard, 1962.....	49
Şekil 5.3 Ant Farm, Cadillac Ranch, 1974.....	51
Şekil 6.1 Greenpeace'in Kwakiutl Kızılderililerinden alarak kullandıkları orca crest motifi.....	57
Şekil 6.2 Greenpeace'in 14 Nisan 1983'te Seveso'da Hoffman La Roche'un varillerinin taklitleriyle sahneledikleri ölüm sahnesi	58
Şekil 6.3 Greenpeace'in Güney Dakota'da.Rushmore Dağı'na astığı bayrak, 1987.....	59
Şekil 6.4 Reclaim the Streets sokak partisi afişi	61

Şekil 6.5 Dominique Mazeaud, The Great Cleansing of the Rio Grande River, 1987-.....	63
Şekil 7.1 Cihat Aral, Çöp İnsanları, I-2003, II-1998.....	67
Şekil 7.2 Xurban.net, The Containment Contained, 2003	71
Şekil 7.3 Halil Akdeniz, İzmir Körfezi'nin Kirlenmesi ile İlgili Görsel Değerlendirmeler, I-1982, II-1983	74
Şekil 7.4 Suzy Hug-Levy, Fındıksuyu Çevre Düzenlemesi, 1992.....	75
Şekil 7.5 Suzy Hug-Levy, Arkadia (Yerleştirmeden bir bölüm), 2001.....	78
Şekil 7.6 Ethem Özgüven, Küçük Göl çalışmasından görüntü, 2003.....	81
Şekil 8.1 Thomas Grünfeld, Misfit (giraffe), 2000.....	83
Şekil 8.2 Mathew Barney, Cremaster 4 filminden görüntü.....	84
Şekil 8.3 AMD&ART, Testing the Water, 1995-.....	85
Şekil 8.4 Bruce Corner, Crossroads filminden görüntü, 1976.....	87



ÖZET

Bu çalışma ekolojik yapının tahribatının, giderek artan çevre sorunlarının sanata nasıl yansıdığını araştırmak, sanatçıların bu konuyu çalışmalarında hangi düzlemde ele aldıklarını göstermek ve sundukları çözüm önerilerini açıklamak amacıyla hazırlanmıştır.

Giriş bölümünde, tezin hazırlanma aşamasındaki çalışma yöntemleri, ele alınan sanatçıların seçilme nedenleri açıklanmıştır.

İkinci bölümde, tezin konusunu oluşturan altmışlı yıllar sonundaki hareketlere, bireysel çıkışlara gelinceye kadarki düşünsel atmosfer özetlenmiştir.

Üçüncü bölümde, 1960'ların sonu, 1970 başlarında ortaya çıkan, izleyicinin doğaya ve sanat eserine bakış açısını değiştiren, heykelde modernist söylemin kırılmasında önemli bir aşama oluşturan Earth Art (Yeryüzü Sanatı) ele alınmış, bu grubun içindeki sanatçılardan Robert Smithson, Hans Haacke, Christo ve Jean Claude, Helen Mayer ve Newton Harrison'ın çalışmalarına değinilmiştir. Earth Art'ın açtığı yoldan ilerleyen Mel Chin, Harriet Feigenbaum, Patricia Johanson gibi sanatçıların çevre sorunlarına somut çözümler öneren çalışmaları anlatılmıştır.

Dördüncü bölümde, politika, performans, heykel gibi farklı alanlarda yaptığı çalışmalarda ekolojik yapının tahribatına yönelik kaygılarını, sanatının parçası olarak görüp açığa çıkartan, bu çabasını tüm yaşamına yayan ve çevre sorunlarına bütünsel bir yaklaşım getiren, Earth Art, Arte Povera içinde yer almamakla birlikte, çalışmalarıyla bu oluşumlar içinde bulunan sanatçıları etkilemiş olan Joseph Beuys ele alınmıştır.

Beşinci bölümde, Nouveaux Réalisme (Yeni Gerçekçilik), Junk Sculpture (Hurda Heykel), Pop Art, Arte Povera gibi akımlarda tüketim toplumunu, savaşı eleştirmek amacıyla atık maddeleri kullanan sanatçıların çalışmalarına değinilmiştir.

Altıncı bölümde, Reclaim the Streets, Greenpeace, Earth First! gibi çevre örgütlerinin eylemleri performans sanatı açısından değerlendirilmiş, Dominique Mazeaud'nun, Richard Long'un performans olarak yaptıkları çalışmalar ele alınmıştır.

Yedinci bölümde, Türkiye'de çevre sorunlarının sanata nasıl yansıdığına ve özellikle son yıllarda yapılan çalışmalara değinilmiş, bu konuda kendi sanat yaşamları içinde tutarlı bir çizgi gösteren Halil Akdeniz, Suzy Hug-Levy, Ethem Özgüven'in çalışmaları ele alınmıştır.

Sekizinci bölümde, 2000 sonrasında, Venedik Bienali, Documenta'da yer alan çalışmalar, Paul Virilio'nun "Ce Qui Arrive" sergisi vb. temelinde bu konuda son yıllarda yapılan çalışmalarla gelinen noktaya değinilmiştir.

Sonuç bölümünde, çalışmaların toplu bir değerlendirilmesi yapılmış, evre sorunlarını göstermede ya da evre sorunlarına yönelik çözüm üretmede sanatın ve sanatçının günümüzdeki işlevi sorgulanmıştır.



SUMMARY

This thesis has been prepared to research how the destruction of the ecological structure and the gradually increasing environmental problems reflect on art, how the artists depict the problems in their works and on which base the artists touch or tell solution proposals to the problems.

In the introduction, the methods of the thesis, the reasons why the artists that were selected has been explained.

In the second part, the theoretical atmosphere has been summarized up to the movements of the end of the sixties. This period forms the beginning of the subject of the thesis and the individual art movements.

The third part begins with the movement of Earth Art, that emerged at the end of the sixties and at the beginning of the seventies, which changed the viewers' point of view towards art and nature. It was an important breaking point to change the modernist discourse in sculpture; the works of the artists of this group, like Robert Smithson, Hans Haacke, Christo&Jean Claude, Helen Mayer&Newton Harrison were chosen as examples. In the 1980's and 1990's, works of artists like Mel Chin, Harriet Feigenbaum, Patricia Johanson propose real solutions to the environmental problems.

The fourth section forms the artist Joseph Beuys, who throughout his life revealed his concern about the destruction of the ecological surroundings in different fields like politics, performances and sculpture as a part of his own life. He effected the works of artists in the Arte Povera and Earth Art movements although he was not a member of them. He approached environmental problems holistically and showed this struggle all his life.

The fifth section deals with the works of artists who use/used waste material to criticize the consumer society and war in the movement like Arte Povera, Junk Sculpture, Nouveaux Réalisme.

The sixth section explains, the actions of non-governmental organisation like Greenpeace, Earth First!, Reclaim the Streets that dealt with the performance point of view, and the performances of the Dominique Mazeaud and Richard Long .

The topic of the seventh section is Turkey and how the environmental problems reflect on art and especially the works of art that have been created in recent years. The works of artists like Ethem Özgüven, Suzy Hug-Levy and Halil Akdeniz show us the consistent way of their own art life related with the environmental problems.

The eighth part mentions the recent ideas as it is shown in the examples of the Venice Biennial, Documenta and Paul Virilio's last exhibition "Ce Qui Arrive".

The final section is summing up the artists attitudes towards environmental problems and the difference between them. It is trying to discuss the difference between all the attitudes. Another essential topic of the final section is the discussion of the function of art.



1. GİRİŞ

Sanat ve sanat eserleri üretildikleri dönemin sosyal ve toplumsal olaylarından etkilenmiş, çağına tanıklık etmiş, içinde bulunulan dönemin sorunlarını açığa çıkartmanın ve tartışmanın yollarından biri olmuşlardır. Tarih öncesi dönemde savaş sahnelerini ve insanoğlunun doğaya karşı verdiği mücadelelerini gösteren mağara resimlerinden, yirminci yüzyılda, I.Dünya Savaşı atmosferinde ortaya çıkan Sürrealizm'e, II.Dünya Savaşı'nın irrasyonelliğini yansıtan Viyana Aksiyoncularına kadar sanat tarihinin evrimi içinde birçok akım ya da bireysel çıkışlar bu etkilenimin bire bir gözlenebileceği örneklerdir.

II.Dünya Savaşı sonrası dönemde modernliğin sadece ilerlemeye dayanan çizgisel gelişmelerinin olmadığını ortaya çıkartan çevresel sorunlar, altmışlı yılların sonu, yetmişli yılların başlarında endüstriyel kirlenme, radyasyon yayılımı, hızla büyüyen şehirlerle ekolojik yapının tahribatının, sivil oluşumların giderek artan etkisiyle daha çok gündeme gelmesi sanat eserlerine de yansımıştır. Clement Greenberg, Michael Fried gibi modernist sanat eleştirmenlerinin sanat eserinin sadece kendine dönük olması, biçim ve konu yönünden de sadece kendine odaklanması gerektiğine dair görüşlerinin geçerliliğini yitirmeye başladığı dönemde Earth Art (Yeryüzü Sanatı) sanatın içkinliği, sanat eserinin biricikliği ilkesini çevresel hareketlerin, Vietnam Savaşı'na karşı protestoların yükseldiği bir dönemde yıkmaya ve eleştirmeye çalışmış, doğal alanlarda, geleneksel kurumların dışında gerçekleştirdikleri sanat eserleriyle izleyicinin sanat eseriyle olan ilişkisini sorgulamasını, dikkat çekmek istedikleri noktalar üzerinde odaklanmasını sağlamaya çalışmışlardır.

Çalışmanın çevre sorunlarıyla ilintili teorik temelini özetlenmeye çalışıldığı giriş bölümünde verilen tekil örnekler dışında, çevre sorunlarına bağlı olarak insanlığın doğayla farklılaşan ilişkisine bir grup oluşumu olarak değinen Earth Art (Yeryüzü Sanatı) bu konuda önemli bir çıkış noktası olarak ele alınmış, grup içindeki sanatçıların birbirinden farklı eğilimlerine değinildikten sonra ismi Earth Art hareketiyle anılan ve bir nevi kurucusu olarak kabul edilen sanatçı Robert

Smithson'un ve oluşumun diğer sanatçılarından Hans Haacke'nin, Helen Mayer ve Newton Harrison'un çalışmalarına değinilmiştir. Robert Smithson'un sanatçılarla, ekoloji bilimcilerin ortaklaşa çalışmalar yapmalarına yönelik çağrısı temelinde, Earth Art (Yeryüzü Sanatı) ve sonrası dönem sanatçılarının bilimsel verilerden yararlanarak çevre sorunlarına somut çözümler üretmeye yönelik çabaları, çalışmada değinilen sanatçıların seçiminde etkili olan unsurlardandır. Antik Yunan'da, sanat sözcüğünün temeli olarak *Techne* sözcüğünün hem güzel sanatlar, hem de zanaatı kapsayan bir terim olarak kullanılması, sanatın çok eski çağlardan itibaren bilim ve teknikle olan bağına da etimolojik olarak açıklar. Mel Chin, Viet Ngo, Harriet Feigenbaum gibi sanatçıların ekoloji, biyoloji, mimarlık, mühendislik vb. farklı disiplinlerin verilerinden yararlanarak estetik düzlemde sürdürdükleri çalışmaları, doğayı olduğu gibi, romantik bir bakış açısıyla resmeden çalışmalara bir yanıt niteliğinde olup, içinde bulunduğumuz dönemde böyle bir anlayışın geçerliliğini yitirdiğini gösterir.

Earth Art (Yeryüzü Sanatı) ve özellikle Arte Povera içinde yer alan sanatçıları dolaylı olarak etkilemiş Joseph Beuys, performansları, "Sosyal Heykel" çalışması, politik arenada ve öğrencileriyle beraber yaptığı çalışmalarıyla tüm yaşamı boyunca çevre sorunlarına bütünsel bir bakış açısı getirmesi sebebiyle ayrı bir başlık altında ele alınmıştır.

Çevre sorunlarına yönelik olarak yapılan eylemlerin Performans açısından değerlendirildiği bölümde ele alınan üç farklı çevre örgütü, Greenpeace, Earth First!, Reclaim the Streets yaptıkları çalışmalar açısından sürerlik göstermeleri, daha uzun süreli faaliyette bulunmaları, kendi bakış açılarından çevre sorunlarına özgün yaklaşımları ve kendileriyle ilgili yayınlara ulaşabilmenin mümkün olması sebebiyle tercih edilmiştir. Değinilen iki sanatçı, Dominique Mazeaud ve Richard Long, günün eğilimlerine, çevre ile ilgili tartışmaların gündemde daha çok yer işgal etmesine bağlı olarak çevre sorunlarını çalışmalarında ele aldıkları için değil, performanslarıyla kendi sanat anlayışları doğrultusunda konuya ilişkin tutarlı bir yol izledikleri için ele alınmışlardır.

Türkiye'de son yıllarda yapılan çalışmalar dışında çevre sorunlarının sanata yansımaları, Batı'da gözlendiği gibi belli bir oluşum etrafında şekillenmediğinden, sanatçılar bir grup ya da akım oluşturmada, bireysel olarak doğanın kirlenmesinden duydukları rahatsızlığı eserlerine yansıtmışlardır. Bu sebeple, bölümün

oluşturulmasında çalışmalara birebir tanıklık etme ve diğer bölümlerde ele alınan sanatçıların seçiminde olduğu gibi bu bölümde de değinilen sanatçıların seçiminde, sanatçıların kendi sanat çizgileri açısından soruna bütünsel yaklaşımları önemli bir nokta olmuştur.

Genetik yapısı değiştirilmiş yiyecekler, klonlama, hızlı şehirleşme, radyasyon yayılımı, gelişmiş ülkelerin üçüncü dünya ülkelerinin doğal kaynaklarını sömürmek amacıyla yaptıkları savaşlar ile çevre sorunları yeryüzündeki yaşamı tehdit edici boyutunu sürdüreceğinin sinyallerini vermekte ve güncel sanata yansımaya devam etmektedir. Paul Virilio'nun düzenlediği, bilim ve teknolojinin gizli yüzü olarak gördüğü kazayı, çevresel, endüstriyel kazaların ve doğal afetlerin fotoğrafları ve çeşitli sanatçıların çalışmaları çerçevesinde tartışmaya açtığı "Ce Qui Arrive" sergisi, Agnes Varda'nın 2003 Venedik Bienali'nde gösterilen sokak toplayıcılarının yaşamından yola çıkarak tüketim toplumuna eleştiri getirdiği *Les Glaneurs et La Glaneuse* (Toplayıcılar ve Ben-2000) filmi, AMD&Art'a bağlı olarak sanatçı Stacy Levy ve peyzaj mimarı Julie Bargmann'ın 1995'ten günümüze kadar süren ve 11.Documenta'da sergilenen *Testing the Water* (Suyu Test Etme) projesi, Thomas Grünfeld, Eduardo Kac gibi sanatçıların genetik müdahalelerden duydukları endişeyi yansıttıkları çalışmaları bu tartışmaların sanat alanına yansımaya devam etmekte olduğunu gösterir.

Çalışmada, sanat yaşamının farklı dönemlerinde farklı araçları kullanarak çalışmalar yapan sanatçıların, bir grup ya da başlık altında sınıflandırılmaya çalışılması önemli bir zorluk oluşturmıştır. Örneğin; Performans ve Earth Art temelli çalışmalar yapan Mierle Laderman Ukeles, son yıllarda çöp sahalarına yönelik olarak önem kazanan çalışmalarına bağlı olarak Earth Art kısmında ele alınmıştır.

2.TARİHSEL SÜREÇ İÇİNDE ÇEVRE SORUNLARI

İnsanoğlu doğa üzerinde egemenlik kurduğu tarih öncesi çağlardan itibaren çeşitli dönemlerde, doğal felaketlerle ya da kendi eliyle, doğrudan veya dolaylı olarak sebep olduğu çevre sorunları ile karşı karşıya kalmıştır. Antik Mısır'da, Sakkara'da Uras Geçidi'nde yer alan resimler, nüfus artışına karşılık yeterli ürünün alınamayışı sebebiyle açlığın baş gösterdiğini kaburga kemikleri açıkça izlenebilen insan figürleri ile gösterir. Yine aynı dönemde Mısır'da, mezar resimlerindeki betimlemelerden, yer açmak amacıyla ağaçların kesilmesiyle sebep olunan ormansızlaşmanın önemli bir problem oluşturduğu bilinir. Paleolitik dönemde insanlığın en önemli icatlarından biri olarak görülen ateşin keşfi sonrasında, ormanlar çeşitli amaçlarla yakılarak yok edilmeye başlanmıştır. Pleistosen dönemine ait birçok büyük hayvanın neslinin Taş Devri'nde avcılığın etkisiyle yok olduğu, Buzul Çağı'nda mevsimsel değişimle türlerin kayboluşlarının hızlandığı iddia edilir. (Hughes, 1996: 27) M.Ö 312 yılında Romalılar, Tiber Nehri'nin içme suyu olarak kullanılamayacak kadar kirlenmesi sebebiyle ilk su kemerlerini yaptırmışlardır. (Ponting, 2000: 306)

Çeşitli dönemlerde baş gösteren çevre sorunlarının büyük ölçekli olarak canlıları etkilemesi Sanayi Devrimi'yle birlikte olmuştur. XVIII.yy'da Sanayi Devrimi sonucunda fabrikaların artması, taş kömürüne ve buharlı makineye geçiş, XIX.yy'da kapitalist üretim tarzının gelişerek, makinelerle üretimin yaygınlaşmasıyla çevre sorunları gündeme gelmeye başlamıştır. Bedia Akarsu'ya göre XVI. yy'da Bacon'la başlayan doğaya egemen olma tutkusu, sanayi devrimi ile birlikte doğayı sömürme tutkusuna dönüşmüş, bu tutku tüketim ekonomisini körüklemiş, tüketimle insanın kendisi de tükenme noktasına gelmiştir. (Akarsu, 1994: 31) Paris'in pasajlarıyla XIX.yy başkenti olarak görüldüğü, artan alışveriş alanları ve eğlence yerleri ile kapitalizmi yaşadığı bir dönemde, Yeni İzlenimci akım içindeki sanatçılardan Georges-Pierre Seurat şehir yaşamından enstantaneleri tuvaline yansıtmıştır. Sanatçının 1883-84 yılları arasında gerçekleştirdiği *Une Baignade, Asnières* (Asnières'de Güneşlenenler) tablosunda Seine Nehri kıyısında güneşlenen, dinlenen,

şehrin yoksul kesiminden insanlar, demiryolu köprüsü ve tüten fabrika bacalarının gözüktüğü bir manzara içinde resmedilerek, endüstri toplumunda şehirde yaşayanların rahatlarının artık pek de mümkün olamayacağına işaret eder gibidir.



Şekil 2.1 George-Pierre Seurat, Une Baignade, Asnières (Asnières'de Güneşlenenler), 1883-1884

Sanayi Devrimi'nin başladığı XVIII.yy'da İngiliz iktisatçı Malthus, geometrik hızla artan insan nüfusuna karşılık, aritmetik hızla artan besin kaynakları arasındaki dengesizliğe, nüfusun hızla artışına dikkat çekmiştir. Malthus'un bakış açısının modern uygulaması XX.yy'da Yeni-Malthusçular tarafından, azalan çevre kaynaklarının kirliliğe bağlı olarak oluştuğuna dair görüşlerle genişletilmiştir. XIX.yy'da John Stuart Mill, kaynak azlığı, doğal kaynakların azalması tartışmalarının birbirine bağlı olduğunu savunur ve nüfusun dengelenmesi ve daha az kaynak tüketimi ile insanlık için daha iyi şartlar sağlanacağını belirtir. Aynı yüzyılda, Henry David Thoreau Massachusetts, Concord yakınlarında yakın arkadaşı Ralph Waldo Emerson'un kıyısındaki ağaçları kesilmekten kurtarmak için satın aldığı Walden Gölü kıyısında, modern endüstri toplumundan uzakta iki yıl, iki ay boyunca doğayla içi içe bir yaşam sürmüştü, buradaki deneyimlerini anlattığı *Walden or Life in the Woods* (Walden ya da Orman'da Yaşam) kitabı ile modern felsefe teorilerine de yansıyan ekosistem merkezli düşüncenin kurucusu olarak görülmüştür.

Sanayi Devrimi'nin başladığı ilk ülke olan İngiltere endüstrileşmenin olumsuz sonuçlarından da ilk etkilenen ülke olmuştur. İngiliz ressam Lawrence Stephen Lowry, Manchester'ın kenar mahallerindeki yaşamı, fabrika çıkışlarını, birbirleriyle ilişki kurmayan, modern hayatın hızı içinde, karıncalar gibi koşuşturan yalnız insanları politik bir tavır taşımadan, içinde yaşadığı çevrenin sosyal gerçekliğini resimlerinde yansıtmaktan kaçınmamıştır. 1930 tarihli *Industrial Landscape*'de

(Endüstriyel Manzara) sanatçı, Manchester’da bir sanayi bölgesindeki tüten fabrika bacalarını, üstü açık kirli su kanallarını göstererek yirminci yüzyılın sanayileşen kent ve kasabalarının durumunu yansıtır.



Şekil 2.2 Stephen Lowry, Industrial Landcape (Endüstriyel Manzara), 1930

Dünya kaynaklarının tükeneneğine dair kaygılar yirminci yüzyılın ilk yarısında, daha çok nüfus artışı ile ilgili görülmüştür. Fairfield Osborn, 1948 yılında yayınlanan ve on üç dile çevrilen romanı *Our Plundered Planet* (Yağmalanan Dünyamız)’da, yeryüzü kaynaklarının azalmasının, nüfus artışına bağlı olduğunu belirtmiştir. II.Dünya Savaşı sonrası dönemde, sadece insan yararı için doğanın ve kaynakların korunmasına yönelik geleneksel düşüncelerin değişmesinde biyolog Rachel Carson’un *Silent Spring* (Sessiz İlkbahar) kitabı etkili olmuştur. 1962 yılında yayınlanan kitapta Carson, DDT başta olmak üzere, II.Dünya Savaşı ve sonrası dönemde kullanımı giderek artan sentetik kimyasalların, pestisitlerin zararları üzerine toplumu uyarmaya çalışmıştır.

Endüstriyel kirlenme, çarpık kentleşme, atom santralleri ile birlikte 1960’lardan başlayarak çevre sorunları daha çok gündeme gelip, toplumun dikkatini daha çok çekmeye başlamıştır. Modern dönemde gelişmenin koşulu olarak görülen, yol açtıkları ve sonuçları üzerinde tartışılmayan bilim ve teknoloji olumsuz yüzünü çevresel problemler, kazalarla göstermeye başlamıştır. Doğanın bilim ve teknoloji ile tahakküm altına alındığını savunan Herbert Marcuse, 1972 yılında yayınlanan *Karşı Devrim ve Başkaldırı* kitabında ticarileşmiş doğa, kirlenmiş doğa, militarize doğanın, sadece ekolojik anlamda değil, varoluşsal anlamda da insanın yaşam alanını daralttığını, insanı, doğaya ve bir özne olarak kendisine yabancılaştırdığını belirtir. Marcuse’ye göre havanın ve suyun kirlenmesi, gürültü, endüstri ve ticaretin açık

doğal alanlara tecavüzü, köleliğin, mahkumiyetin fiziksel bir görünümüdür ve sistem tarafından oluşturulan fiziksel ve zihinsel kirliliğe karşı savaşılmalıdır. (Marcuse, 1972: 56-57) Marcuse, 1970'lerin sonlarında yazdığı "Ekoloji ve Modern Toplumun Eleştirisi" makalesinde doğanın, kapitalizm ve komünist devletlerin sebep olduğu kirlilik ve yıkımdan korunmasının yanı sıra gerçek ekolojinin, insan doğasında bir dönüşümü gerektirdiğini belirtir ve insanoğlunun saldırganlığının ve insanlar arasındaki şiddetin azaltılmasına kadar doğanın tahribatının devam edeceğini vurgular. (Kellner, 1982)

Norveçli filozof Arne Naess'in 1973 yılında yayınladığı *The Shallow and Deep, Long-Range Ecology Movement* (Sığ ve Derin, Uzun Vadeli Ekoloji Hareketi) makalesinde, yalnızca insanların sağlığı ve refahı için kirliliğin ve kaynakların tüketimini önlemeye çalışan görüşe karşılık olarak kullandığı Deep Ecology (Derin Ekoloji) kavramıyla, ekosistemdeki her canlının korunma ve yaşamını sürdürebilmek için, insanlarla eşit hakkı olduğunu savunmuştur. İnsan merkezli (Antropocentric) görüşe karşı yanıt olarak geliştirilen ekosistem, yaşam merkezli görüş ile Naess, insan ve insan dışı yaşamın birbirine bağlı olduğunu ve önemini vurgulamış, yaşamın, kendisi için, çeşitliliğinin ve zenginliğinin değerli olduğunu belirtmiştir. Kadının egemenlik altına alınmasıyla, doğanın egemenlik altına alınmasının bir bütün olduğunu savunan Ekofeminizm, derin ekolojinin etkisiyle ekoloji ve feminizmi biraya getirmiş ve tanım ilk defa 1974 yılında Françoise d'Eaubonne tarafından kullanılmıştır.

Ekoloji üzerine yazdığı kitaplarla 1970'lerden itibaren etkili olan Murray Bookchin, "Toplumsal Ekoloji" kavramını ortaya atmış ve bununla doğa üzerinde tahakküm kurmanın, insanın insan üzerinde hatta erkeğin kadın, yaşlının genç, bir etnik grubun diğeri, devletin toplum, bürokrasinin birey, bir sınıfın diğer sınıflar, sömürgeci güçlerin sömürge halklar üzerinde tahakkümünden kaynaklandığını belirtmiştir. (Bookchin, 1996: 76-77)

1970'lerden sonra çevre sorunlarının küçük bir bölgeyle sınırlı kalmadığının, yerel olmadığının, herhangi bir yerde meydana gelen kazanın ya da doğal tahribatın dünyanın farklı yerlerini de etkilediğinin farkına varılması sorunlar üzerine uluslararası ölçekte, ortaklaşa çözümler üretilmesini gerektirmiştir. Özellikle 1960'lı yılların sonu, 70'lerin başında çevre sorunlarına yönelik ilginin geniş ölçekli artmasına bağlı olarak sanatçılar tekil ya da belli oluşumlar, gruplar içinde ekolojik

tahribata yönelik kaygılarını yapıtlarında açığa çıkartmışlar, kimi zaman da sorunların çözümüne yönelik somut çözümler üretmeye çalışmışlardır. Bu dönemde Earth Art (Yeryüzü Sanatı) izleyicilerin doğaya bakış açısını farklılaştırmış, grubun içindeki sanatçılardan bir kısmı Regeneration Art (Yenilenme Sanatı) olarak sınıflandırılan çalışmalarıyla insan eliyle tahrip edilen alanlara yönelik projeler gerçekleştirmişlerdir.



3. EARTH ART (YERYÜZÜ SANATI)

1960'lı yılların sonlarında Amerika'da, 1970'lerin başlarında Avrupa'da bir grup sanatçı o güne kadar doğayı birebir resmetmenin, ondan esinlenerek yapıt üretmenin, fotoğraf çekmenin yerine manzaranın kendisine dahil olarak toprak, taş gibi doğal malzemelerle yapıtlar vermeye başladılar. Modernist sanatın sadece kendine dönük, kendi sorunlarıyla meşgul olan tavrına, içkinliğine, müze ve galerilerin sanat yapıtının metalaştıran sistemine karşı çıkan sanatçılar yapıtlarını çöllerde, taş ve maden ocaklarında, dağ doruklarında, terkedilmiş alanlarda gerçekleştirdiler. Land Art (Arazi Sanatı) ya da Earth Art (Yeryüzü Sanatı) adıyla anılan grubun sanatçıları geleneksel anlamda bir akım oluşturmuyordu. Toplulukta, Walter De Maria dışındaki sanatçılar bu isimle anılmayı reddettiklerinden tek bir isimle adlandırılmak yerine Ecological Art (Ekolojik Sanat), Total Art (Bütünsel Sanat), Environmental Art (Çevresel Sanat), Process Art (Süreç Sanatı) gibi farklı isimler bu sanatçıların çalışmalarını tanımlamak için kullanıldı. Oluşumun adlandırılmasındaki güçlük ve farklı ifadeler oluşumla ilgili olarak hazırlanan kitapların isimlerine de yansımıştır. Oluşumun öncülüğünü yapan Robert Smithson, 1968 yılında Dwan Galerisi'nde düzenlediği sergideki yapıtları tanımlamak için aynı zamanda serginin de başlığı olan Earthworks ifadesini kullanır. Land Art kitabının yazarı Gilles A.Tiberghien'a göre *Land* (arazi) terimi çok çeşitli çalışmaları içerecek kadar yeterli ve *Earth* (yeryüzü) sözcüğünden daha anlaşılır olmakla birlikte Earth sözcüğü tüm yeryüzünü kapsar. (Tiberghien, 1995: 13) Hans Haacke gibi su, hava vb. farklı maddeleri kullanan sanatçılar düşünüldüğünde Earth teriminin daha doğru olduğu sonucu çıkarılabilir. Oluşumu anlatan başvuru kitaplarından John Beardsley'in *Earthworks and Beyond* kitabında, Robert Smithson'ın tanımlamasına uyan Earthworks ifadesi kullanılmıştır. Jeffrey Kastner ve Brian Wallis bu konuda hazırladıkları kitaba *Land and Environmental Art* ismini vererek Land Art'ın kısıtlı tanımını aşmaya çalışmışlardır. 1945 sonrası sanat hareketlerinin anlatıldığı *Groupes Mouvements Tendances de l'art contemporain depuis 1945* kitabının sonunda yer

alan ve sınıflandırılmasına, tanımlanmasına ilişkin zorlukların olduğu sanatçılara ve eğilimlere değinilen *Problématiques* bölümünde Claude Gintz, Helen Mayer ve Newton Harrison, Mel Chin ve Alan Sonfist gibi sanatçıların yapıtlarını *Jardin et Art* (Bahçe ve Sanat) başlığı altında ele almıştır. Oluşumun öncüsü Robert Smithson'ın ilk açtığı Earthworks sergisi ve ardından 1969'da düzenlenen Earth Art sergisi düşünüldüğünde ve içerdiği anlamın daha geniş olması, çalışmaların sürerliliği, bitmemişliği sebebiyle çalışmada Earth Art (Yeryüzü Sanatı) ifadesi tercih edilmiştir.

Earth Art, 1960'ların ortalarında sanat dünyasında savaş sonrası Amerikan soyut sanatını çevreleyen bireysellik kültürünün, aşkın ifadenin kırılmaya çalışıldığı bir dönemde ortaya çıktı. (Kastner, 1998: 12) Bazılarının Amerikan minimalizm geleneğinden gelmesi, doğal maddeleri kullanmaları, eserlerini galeri dışında sergilemeleriyle ortak bir eğilim gösteren sanatçılar, kavramsal sanat ile yakınlığı olan heykel ve performans temelli çalışmalar gerçekleştirdiler. Yapıtlar, yeni formlar yaratmak ya da seyircinin manzaraya ait izlenimini düzenlemek için doğaya ait maddelerin kullanıldığı mekana özgü, manzarada zamana duyarlı bireysel aktiviteler, kolektif, sosyal bilinci yaygınlaştırmaya çalışan projelerdi. Hareketin gelişimi savaş sonrası ekolojik düşüncenin evrimini yansıyor, 1968 öğrenci hareketlerinin, Vietnam Savaşı'na karşı tepkilerin, sivil haklar yürüyüşlerinin olduğu bir dönemin radikal etkilerini sanatsal alana taşıyordu. Hareketin en etkili sanatçılarından Robert Smithson'un 1968 yılının Ekim ayında New York'ta Dwan Galerisi'nde düzenlediği "Earthworks" (Yeryüzü Yapıtları) Sergisi, 14 sanatçının katıldığı, büyük boyutlu, geleneksel sanat pazarı koşullarına uymayan ve bu sebeple çoğunlukla yapıtların fotoğraflarının sergilendiği bir sergiydi. İsmi Brian W.Aldiss'in 1966 tarihli ekolojik felaketlerle harap olmuş ve toprağın bile metalastığı bir dünyayı anlatan disütopya romanı *Earthworks* kitabından alan sergi, Amerikan çevresinin ve geleceğinin bu bağlamda karamsar bir durumunu yansıtıyordu. Sergide Robert Smithson'un non-site olarak adlandırdığı eseri, Robert Morris'in toprak ve süprüntülerden oluşan yığını, Michael Heizer'in çöl yüzeyinde kazdığı hendeğin fotoğrafı, Walter De Maria'nın Earth Room adıyla Münich'teki bir galeriyi toprakla doldurduğu çalışmasının fotoğrafı, Claes Oldenburg'un New York Central Park'ta mezar kazıcılarına kazdırdığı ve sonra toprakla tekrar doldurduğu Placid ve Civic Monument isimli çalışmasının fotoğrafı, Dennis Oppenheim'in

Iowa'da bir buğday tarlasında Ekvator Yanardağı'nı tekrar inşa etme önerisi yer aldı. Bu sergiden dört ay sonra 1969 Şubat'ında Cornell Üniversitesi'nde White Museum'da "Earth Art" ismiyle düzenlenen sergiye Smithson, Morris, Oppenheim, Richard Long, Jan Dibbets, Hans Haacke, Neil Jelley, Gunther Uecker katıldı. Çalışmalar geometrik özelliklerinden çok, katılık, parlaklık, yoğunluk gibi fiziksel özellikleriyle Minimalist sanat yapıtlarından ayrılıyorlardı.

Earth Art sanatçıları yapıtlarıyla Kolomb öncesi medeniyetlere, prehistorik dönem megalitlerine referans vermişlerdir. Çöllerde, yaşam alanlarından uzak bölgelerde gerçekleştirilen büyük yapıtlar izleyicinin sanat yapıtıyla olan ilişkisini yeniden sorgulamasını sağlıyor, keşfedilmesi için özel bir ilgi gerektiriyordu. Sanatçılar, fotoğraf, harita, sinema, metin gibi farklı araçlardan yararlanarak, Clement Greenberg'in sanatların kendi kendilerine yeterli ilkesini bozuyor, postmodern heykel dönemine geçişin işaretlerini gösteriyorlardı. Rosalind Krauss'un 1968-70 yılları arasında modernist heykelden tarihsel bir kopuş olarak belirttiği Robert Smithson, Michael Heizer, Robert Morris, Walter De Maria gibi sanatçıların yapıtlarını genişlemiş alanda postmodern heykel olarak ifade etti. (Krauss, 1979: 39) Müze ve galerilerden uzaklaşarak sanatı yeniden tanımlama çabaları, fotoğraf, harita, metin ve sinemadan yararlanmaları kavramsal sanatta olduğu gibi sanat yapıtının fiziksel gerçekliğini, meta değerini ortadan kaldırıyor ve Lucy Lippard'ın 1966-72 yılları arası dönem için kullandığı sanatın maddesizleştirilmesine örnek oluşturmuyordu.

Fotoğraf ve video kullanımı, görülmesi zor, kimi zaman da imkansız olan eserleri görüntülemek için sadece bir belge niteliği taşıyan ya da sanat eserinin varlığını ispatlayan araçlar olmanın yanı sıra, tüm bunlardan bağımsız estetik bir araç olarak da değerlendirilmelidir. Örneğin, aynı zamanda fotoğrafçı da olan Nancy Holt *Sun Tunnel* (Güneş Tünelleri, 1973-76) çalışması için yazdığı yazıda, eserin fotoğraflarının çalışmanın yerine geçmediğini, yeri ziyaret için bir istek uyandırma amacı taşıdığını belirtir. Tüm Earth Art sanatçıları, perspektif görünümünü yöneten geleneklerle oynadılar, fotoğraflarda alan derinliğini, ölçüyü değiştirerek eserin, mekanın gerçekliğine karar verilmesini imkansızlaştırdılar. Haritalar, fotoğraflar, televizyon ve sinema için filmler ve üç boyutlu objeler, daha çok bozmak amacıyla perspektif alanının kurallarını keşfettikleri yollardı. Sanatçılar, uzamı bozarak, eserin geçici boyutlarını değiştirdiler. (Tiberghien, 1995: 256)

1960'lı yılların birçok politik olayı gibi modernizmin başarı ve başarısızlığına karşı bir tepki olan ekoloji hareketi, sadece basit olarak çevrenin tahribatına karşı etik bir kampanya değil, elektronik teknolojilerin dünyaya yayılmasına verilen endişeli bir cevaptı. Kitle savaşı, nükleer korkular, nüfus patlaması, baskıcı ekonomiler, kirlenen nehirler, tüm ilerleme ütopyasının vaat ettiklerinin başarısızlığını gösterdi. (Wallis, 1998: 24)

Ekolojik kaygıların yükselmeye başladığı bir dönemde ortaya çıkan Earth Art (Yeryüzü Sanatı) içindeki sanatçıların bir kısmı sanatsal kaygılarını doğaya taşımışlar, bir kısmı da sanatın çevre sorunlarına karşı söyleyecek bir sözü olduğunu göstermeye çalışmışlardır. Smithson, doğaya müdahalede bulunduğu, zamk kullandığı *Glue Pour* (Zamk Boşaltımı, 1970) ve asfalt kullandığı *Asphalt Rundown* (Asfalt Boşaltımı, 1969) çalışmalarıyla tepki çekerken, yaşamının sonlarına doğru maden şirketleriyle görüşerek onların yararsız hale getirdiği toprakları yeniden canlandırmak amacıyla öneriler sunmuştur. Michael Heizer, Nevada Çölü'nde gerçekleştirdiği *Double Negative* (Çifte Negatif, 1969-70) çalışmasında yaklaşık 250000 ton toprağı buldozer yardımıyla çıkarıp, iki büyük hendek açarak doğal yapıyı değiştirmiştir. Çalışmalarını insanı, doğal dünyaya yabancılaştıran şehir toplumlarına karşı pasif bir direniş olarak gören İngiliz sanatçı Hamish Fulton, Smithson, Heizer, De Maria gibi sanatçıların manzarayı, ona saygı duymadan kullandıklarını, bu sanatçıların çalışmalarını doğanın kahramanca fethi olarak gördüğünü belirtir. (Beardsley, 1998: 44) "Earth Art" sergisine katılmış olan Richard Long sanatının, sanatçının sanatçı olmak için paraya ihtiyaç duyduğu, makineleri kullandığı, arazileri satın aldığı Amerikan Land Art'ın (Arazi Sanatı) antitezi olduğunu belirtir. (Long, 1999: 215)

Earth Art içindeki sanatçılar birbirinden farklı eğilimler göstermişlerdir. Nancy Holt, başlangıçta sanat yapıtıyla izleyicinin algısını değiştirmeye çalıştığı çalışmalarının ardından, doğrudan bozulmuş çevreyi iyileştirmeyi amaçlayan çalışmalar yapmıştır. Holt, New Jersey'de gerçekleştirdiği *Sky Mound* (Gökyüzü Tepesi-1984) çalışmasını çöp depolama sahasını bir parka, sanat yapıtına dönüştürmek amacıyla tasarlamıştır. Çalışmanın ilk aşamasında gerçekleştirilen metan kazanım kuyuları, yüzey suyu drenaj havuzu, alanın inşasından çıkartılan toprakla yapılmış tepecik, metan yakıcı, erozyon kontrolü için bitki ekimi alanın iyileştirilmesine yöneliktir. İkinci aşamada alana kalıcı, işlevsel olmayan heykellerin yerleştirilmesi amaçlanmıştır.

Earth Art sanatçılarıyla sergilere katılan, ancak Nouveaux Réalisme (Yeni Gerçekçilik) gibi farklı akımlar içinde de bulunan Christo (1935, Bulgaristan) ve Jean Claude (1935, Fransa), 1961 yılından başlayarak tüketim toplumunun nesneleri cezbedici hale getirmek için paketleyen anlayışına tepki olarak sanatsal alanda paketleme çalışmalarına başladılar. Gerçekliğin yeniden sunumuyla ilgilenen sanatçılar paketledikleri yapıların işlevlerini, kimliklerini sorguladılar, politik ve doğal sınırların belirsizliğini vurgulamaya çalıştılar. 1972-76 yılları arasında California'da gerçekleştirdikleri *Running Fence* (Akan Çit) çalışmasında, 200 000 m² naylon kumaş kullanarak yapay bir çit, sınır oluşturdular. 1963 yılında Avustralya Little Kıyısı'nı erozyon kontrol kumaşıyla paketleyerek doğal yapıyı belirsizleştirdiler. Böylece nesnelerin tüketilip pazarlanmasında, imajında önemli rol oynayan paketleme işleminin anlamını ters yüz etmeye çalıştılar. Kullandıkları malzemelerin geri dönüştürülebilir olmasına dikkat ederek, çalışmalarının oluşturulmasında çevresel kaygıyı da göz önünde bulundurduklarını gösterdiler. Sanatçılar, 1936 yılında Miami'de Biscayne Koyu'nda, transatlantikler için kanal yapma amacıyla koyun dibinin taranıp, çıkarılan yığınlarla oluşturulan yapay adalar etrafında, 1983 yılının Mayıs ayında *Surrounded Islands* (Kuşatılmış Adalar) çalışmasını gerçekleştirdiler. Çalışmada, doğal habitat üzerinde insan eliyle oluşturulmuş adaların etrafındaki çöpler temizlenmiş ve suyun mavi-yeşil rengiyle kontrast oluşturacak biçimde pembe renkli kumaş ile adaların çevresi sarılmıştır. Etrafı çevrili adalar, şehrin betonlaşmış görüntüsüne karşı oluşturulmuş estetik bir iyileştirme projesi olarak Monet'in su zambakları bahçelerinin metropolün merkezinde oluşturulmuş büyük boyutlu çeşidi gibidir.



Şekil 3.1 Christo ve Jean Claude, *Surrounded Island* (Kuşatılmış Adalar), 1983

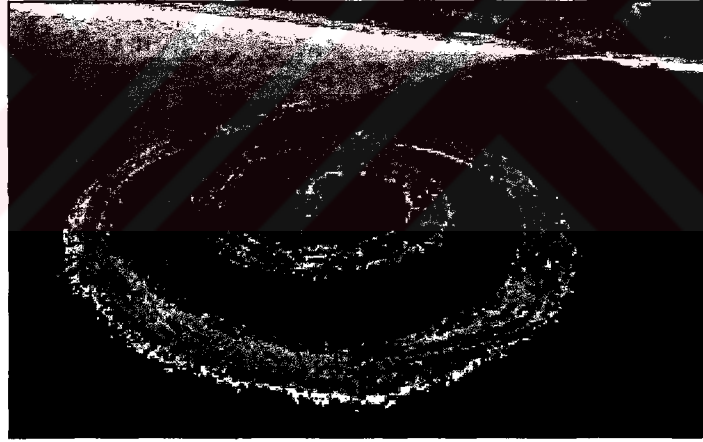
Earth Art'ın sanat yapısının algılanışına, özellikle Rosalind Krauss'un da ifade ettiği gibi heykele getirdiği farklı yaklaşımlar, seksenli ve doksanlı yıllar sonrasındaki sanatçıların endüstriyel atıklarla kirletilmiş, ekolojik tahribata uğramış alanlarda yaptıkları, Regeneration Art (Yenilenme Sanatı) olarak da ifade edilen çalışmalarıyla sürdürülmüştür. Mierle Laderman Ukeles'in çöp depolama sahalarında, Mel Chin'in endüstriyel atıklarla kirletilmiş, Harriet Feigenbaum'un maden çıkarılması sonucu tahrip edilmiş alanlarda yaptıkları çalışmalar Earth Art'ın açtığı yol doğrultusunda gerçekleştirilen çalışmalardır.

3.1 Robert Smithson

Earth Art'ın (Yeryüzü Sanatı) öncüsü olarak kabul edilen Robert Smithson (1938 New Jersey -1973), altmışlı yılların ortalarından itibaren doğrudan doğanın kendisini malzeme olarak kullandığı çalışmalarının öncesinde, soyut resim ve asamblaj ile ilgilenmiştir. 1966-69 yılları arasında sanatçı, genellikle arkadaşlarıyla New Jersey'in tahrip olmuş alanlarını, endüstriyel atık sahalarını, terkedilmiş maden bölgelerini dolaşmıştır. Smithson'un doğal ortamından ayırdığı maddeleri düzenleyerek iç mekanlarda sergilediği çalışmalar için kullandığı non-site (yer olmayan) kavramının ilk örneklerini 1968 yılında verdiği çalışmalarıyla, o döneme kadar galeriye ya da mimariye bağımlı bir sanat olarak konusunu insan figürü ve geometrik soyutlamanın oluşturduğu heykel tanımını değiştirmiştir. Non-site, geometrik kaplara yerleştirilmiş dış mekanlarda bulunan kum, maden atığı, süngertaşı gibi maddelerden oluşturulmuş, fotoğraf ve haritalarla bulundukları yerin uzağında sergilenen heykellerdir.(Beardsley, 1998: 19) Smithson'un dış mekanlarda, doğada gerçekleştirdiği büyük boyutlu heykeller, sanatçının küçük yaştan itibaren sanat ile birlikte doğal tarihe gösterdiği ilginin sonucudur. Çocukluk yıllarında sık sık New York'taki doğal tarih müzesini ziyaret etmesi, evde kendisine ayrılan bodrumda çeşitli sürüngenleri beslemesi ve fosil koleksiyonu yapması, lise yıllarında Amerika'nın pek çok park, mağara, çöl, kanyon gibi doğal mekanlarını gezmesi ileride çalışmalarına yansıyacak olan ilginin gözlenebileceği olaylardır. Çevre hareketlerinin ve Vietnam'a karşı protestoların yükseldiği bir dönemde, 1968 yılında Dwan Galerisi'nde düzenlediği "Earthwork" sergisinde yer alan 14 sanatçıya ait ve çok büyük olduklarından dolayı ancak fotoğraflarıyla sergilenen çalışmalar,

galeri ve müzelerin sanat eserlerini metalaştırma, belli bir ortama hapsedme anlayışına bir başkaldırı niteliğini taşır.

Smithson'un Earth Art (Yeryüzü Sanatı) ile beraber anılan *Spiral Jetty* (Spiral Dalgakıran-1971) çalışması Utah'ın Büyük Tuz Gölü'nde petrol çıkarma işlemi sonucu toprakları yararsız ve kullanılamaz duruma gelen alana yakın bir yerde gerçekleştirilmiş bir geri kazanım projesidir. Sanatçı kıyıda köşede kalmış alanlarda, varoşlarda çalışmayı sevdiğini ve kullanılmayan bir arazinin yakınında gerçekleştirdiği çalışmalarının daha doğru bir mekan seçimi olduğunu belirtir. Yerel topografyaya, gölün merkezinde oluşan girdaba, kayaları örten tuz kristallerinin dairevi şekline göre biçimlendirilmiş çalışmada, 6650 ton bazalt toprak karışımı sahilden göle taşınmıştır. Zaman zaman sular altında kalarak görülmez duruma gelen, tuzlu suda bulunan bakterilerle rengi kırmızılaşan çalışma Smithson'un entropiye* olan ilgisini açığa çıkartır. Spiral motifi yerli efsanesine göre büyük kasırganın, gölün derinliklerinden Pasifik Okyanusu'na suyu taşımasını anlatan efsaneye gönderme yapar.

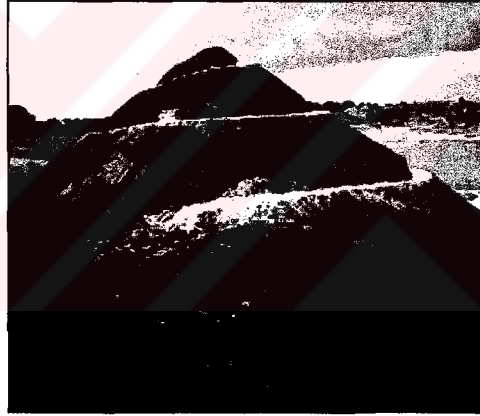


Şekil 3.2 Robert Smithson, Spiral Jetty (Spiral Dalgakıran), 1970

1970'lerden sonra Smithson Texas madenleri, Salton Denizi, Atlantik Kıyısı'ndaki adalar gibi Amerika'nın değişik yerlerini dolaşarak bu bölgelerde gerçekleştirmek istediği yeryüzü iyileştirme projeleri için çeşitli kuruluşlardan destek istemiş, sanatın ekonomik ve politik açıdan toplumla bütünleşebileceğini göstermeye çalışmıştır. Smithson'a göre sanat, ekoloji bilimciler ve sanayiciler arasında aracılık eden fiziksel bir kaynak olabilir. Ekolojik bilincimiz, endüstriyel üretimin görsel manzaraya daha

* Entropi: Termodinamiğin ikinci yasasına göre, enerji bir formdan diğer forma dönüşürken yararlı kısmının bir bölümü kaybolur. Yararlı işleve dönüştürülemeyen enerji entropi olarak adlandırılır. Entropi enerji için düzensizliğin ölçüsü ve miktarıdır.

fazla ilgisiz kalamayacağına işaret eder. Sanatçıya göre ekoloji bilimcisi ve sanayici, tek başına çalışmaya, üretim yapmaya devam etmekten çok birbirleriyle ilişkilerini geliştirmeye çalışmalıdır. (Smithson, 1996: 379) Bu aynı zamanda sanatın galeri ve müzelerin yalıtımından çıkmasının, sadece bir lüks olarak görülmeyip, sorunlara gerçek çözümler üretebileceğinin de göstergesidir. Smithson arazi yenileme çalışmalarına örnek olarak, eski petrol çıkarma alanı yakınındaki *Spiral Jetty*'i ve Hollanda'da bir kum ocağında gerçekleştirdiği *Broken Circle*'ı gösterir. Sanatçı, Hollanda'da kullanılmayan kum ocağı alanı için iki farklı proje, *Broken Circle* ve *Spiral Hill*'i gerçekleştirmiştir. Hollanda gibi yoğun nüfuslu bir alanda, işlenmiş arazinin bozulmamasının en uygun yolu olarak gördüğü çalışması *Spiral Hill* (Spiral Tepe, 1971), bozulmuş bir durumu tekrar düzenleme ve eski durumuna geri getirme amacını taşır. Tepe biçimindeki çalışmanın yolunun saatin ters yönünde olması antik yıkım sembolüne işaret eder ve çalışma insanoğlunun doğaya verdiği zararı hatırlatan biçimde Babil Kulesi'ne gönderme yapar. (Kastner, Wallis, 1998: 60)



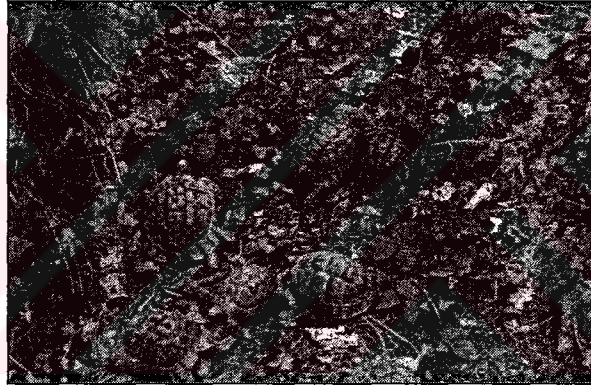
Şekil 3.3 Robert Smithson, Spirall Hill (Spiral Tepe), 1971

3.2 Hans Haacke

Hans Haacke'nin (1936, Köln) 1960'lı yıllarda genellikle suyu kullandığı erken dönem çalışmaları, doğal ve teknolojik sistemlerden oluşturulmuş olup, sanatçı altmışlı yılların sonlarına doğru politik, ekolojik ve sosyal konulara olan duyarlılığını doğrudan çalışmalarına yansıtmıştır. Haacke, bu dönemde doğal sistemlerin devamlı olarak insan eylemleri ile değiştiğinin farkına varıp, bu eylemlerin yeryüzündeki zararlı etkilerini açığa çıkartma üzerine yoğunlaşmaya başlamıştır. (Beardsley, 1998: 160)

1969 yılında Cornell Üniversitesi'nde düzenlenen "Earth Art" Sergisi için tasarlanan *Grass Grow*'da (Çimen Büyümesi), çalışmanın isminin de imlediği gibi sanatçı, bir ekosistemin en önemli bileşeni olarak görülen organik büyümeyi, iç mekandaki küçük bir toprak tepede hiçbir tarım ilacı kullanmadan çimen yetiştirerek izleyicilere göstermiştir. Haacke'in 1965 yılındaki manifestosunda da belirttiği gibi çalışma, değişime, kararsızlığa, zaman içinde oluşuma dikkat çekmiş, çevresindeki ısı ve ışık değişimlerine göre şekillenmiştir.

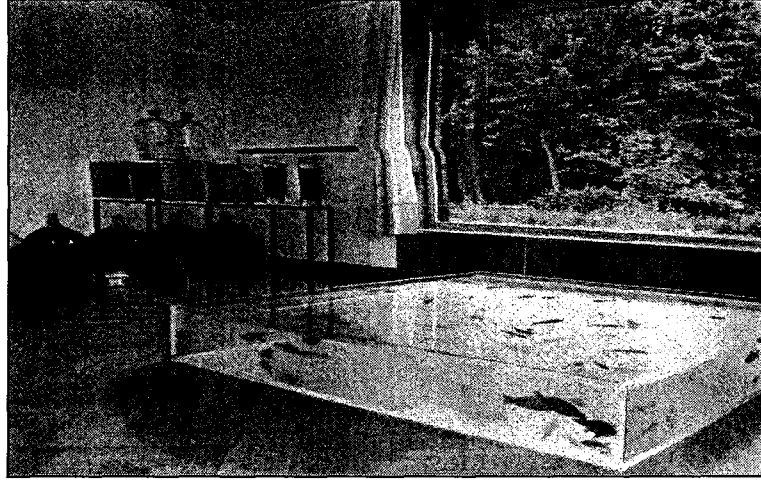
Ten Turtles Set Free (10 Kaplumbağa Özgür Kalıyor, 20 Haziran 1970, St. Paul-de-Vence, Fransa) performansında Haacke, evcil hayvan satışı yapan bir dükkandan aldığı türü azalmakta olan 10 kaplumbağayı, St. Paul-de-Vence Ormanı yakınında serbest bırakmıştır. Her canlının kendisi için yaşama hakkı bulunduğu fikrini sembolikleştiren çalışma, hayvanları bulundukları doğal ortamdan ayırıp, onları hapseden, evcilleştirmeye çalışan zihniyeti sorgular.



Şekil 3.4 Hans Haacke, *Ten Turtles Set Free* (10 Kaplumbağa Özgür Kalıyor) , 20 Haziran 1970

Sanatçının Krefeld kanalizasyon tesisinden aldığı, kirlenmiş Ren Nehri'nin suyu ile gerçekleştirdiği *Rhine Water Purification Plant* (Ren Suyu Arıtma Sistemi, 1972, Haus Lange Müzesi, Krefeld), galeri mekanının bir laboratuvar ortamı gibi kullanılıp, endüstri ve evsel atık sular ile kirlenmiş Ren Nehri suyunun arıtılmış olarak izleyicilere sunulduğu bir çalışmadır. Cam şişelere aktarılan suya kirleticilerin çökmesi için kimyasal maddeler katılmış, ikinci bir akrilik kapta çökme işlemi devam ettirilmiş, kısmen temizlenmiş su kömür ve kum filtresinden geçirilerek içindeki daha küçük maddeler tutulmuş ve buradan altın balığının yetiştirileceği havuza aktarılmıştır. Balıklardan artan su, galerinin camından da görülebilen bahçeye dökülmüştür. Altın balık tankı, müzenin arkasındaki ağaçlı

manzara görünüşünün önüne yerleştirilerek, biri yaşama direnen, diğeri yok olma sınırındaki iki ekosistem arasında, bir bağ kurmaya çalışıldığının işaretini verir.



Şekil 3.5 Hans Haacke, Rhine Water Purification Plant (Ren Suyu Arıtma Sistemi), 1972

3.3 Helen Mayer & Newton Harrison

Helen Mayer (1929, New York) ve Newton Harrison (1932-New York) yetmişli yılların başından itibaren değiştirilmiş haritalar, açıklayıcı, şiirsel metinler, fotoğraf kolajlarından yararlanarak ekolojik sorunlara ve özellikle su alanlarının bozulmasına yönelik kaygılarını dile getirmişler, doğrudan doğayı araç olarak kullanıp sanat, bilim ve teknolojiden yararlanmışlardır. Harrisonlar kendilerini temel olarak sorunları çözücü ve kışkırtıcı olarak görürler ve başarılarını önerilerinin tamamiyle gerçekleşmesiyle değil, fikirlerini daha geniş politik ve sosyal tartışmaların içine sokmakla ölçerler. (Heartney, 2003)

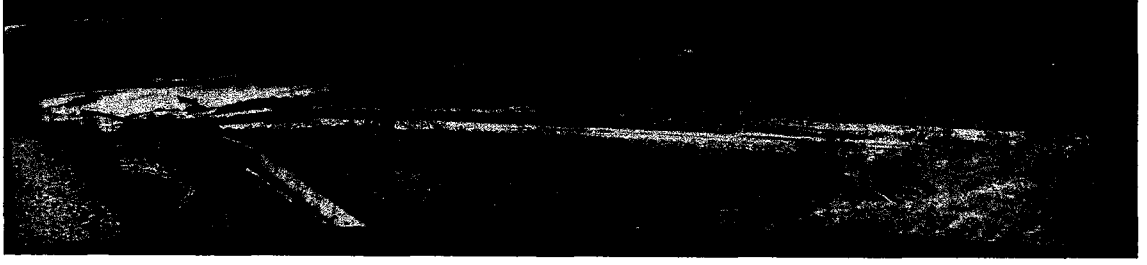
Sanatçılar 1970-73 arası gerçekleştirdikleri *Survival Field* serisinde, balık çiftlikleri, meyve bahçeleri, tarlaları müze mekanına taşırlar, sergi alanlarını değiştirerek ekimini yaptıkları ve yetiştirip, büyüttükleri avokado, portakal, bezelye, salatalık gibi bitkileri izleyicilere sunarlar. Bu serinin beşincisi olan *Portable Orchard* (Taşınabilir Meyve Bahçesi, 1973), California Orange County'deki portakal bahçelerinin duman ve endüstrileşmeyle yok olmaya başlaması üzerine tasarlanmıştır. *Portable Orchard*, altıgen kutulara yerleştirilmiş 18 meyve ağacının üstten, altıgen şeklindeki ışıklarla aydınlatılmasıyla oluşturulmuştur. Bir meyve bahçesini sanat galerisine yerleştirme, hem meyve bahçelerine hem de onlarla

birlikte yaşayan canlıların durumuna dikkat çekme amacını taşır. (Wallis, Kastner, 1998: 142)

Sanatçıların gerçek haritaları değiştirerek, sera etkisi üzerine gerçekleştirdikleri işlerinin ilk örneklerinden olan *If This Then That: San Diego as the Center of the World* (Eğer Bu O Zamansa: Dünyanın Merkezi Olarak San Diego, 1974) çalışmasında, dünya haritasının merkezine, üzerine dikkat çekmek istedikleri San Diego şehrini yerleştirmişler, iklim değişikliğinin, sera etkisinin zararlı etkilerini haritayla beraber sunulan metinlerle açıklamaya çalışmışlardır

1973 yılında Harrisonlar, 12 yıllık bir zaman dilimine yayılan, su ekosistemlerini yeniden canlandırma ve koruma, sulak alanlardaki biyoçeşitliliğin sürdürülmesi amacını taşıyan *Lagoon Cycle*'a (Lagün Döngüsü) başlamışlardır. Çalışmalarının büyük bölümünde önemli bir biyolojik indikatör olarak gördükleri suya odaklanan Harrisonlar, suyun kirlenmesine yönelik çalışmalarını büyük duvar haritaları, kolaj fotoğraflar, alanlardaki kirliliğe çözüm arayan şiirsel metinlerde ifade etmişlerdir.

DAAD bursuyla Berlin'de bulundukları bir dönemde gerçekleştirilen *Atempause für den Save Fluss* (Sava Nehri için Nefes Alma Alanı, 1988-1990) projesi için Harrisonlar, Sava Nehri'ni besleyen iki kaynaktan, nehrin döküldüğü yer olan Belgrad yakınlarındaki Tuna Nehri'ne kadar belirli noktalardan nehrin fotoğrafını çekerler. Kaynağında temiz olmasına rağmen nükleer tesis atıkları, gübre ve kağıt fabrikaları tarafından kirlenen nehirde, ekolojik dengeyi tekrar sağlamak için, fotoğraflarla beraber sergiledikleri metinlerle, çözüm yolları önermeye çalışırlar: Doğal arıtma sistemi olarak kullanılan bitkilerle birçok kirlenici miktarının azaltılabileceğini, alg patlamasını ve gübre çökeltisini önlemek için organik tarım önerilerini, nükleer tesisi soğutmak için kullanılan suyun geri dönüşümle balıklar için kullanılabileceğini belirtirler. İlk kez Berlin'de Neuer Berliner Kunstverein'da sergilenen çalışmada, galeri duvarlarına yerleştirilmiş nehrin fotoğraflarına eşlik eden metinlerde izleyici, sanatçıların peyzaj mimarı, botanik bilimci gibi uzman kişilerle yaptıkları diyaloglarla nehrin akması gibi sürüklenir.



Şekil 3.6 Helen Mayer ve Newton Harrison, Atempause für den Save Fluss (Sava Nehri için Nefes Alma Alanı), 1988-90

1995 yılında Hollanda Devleti, 2010 yılında 60000 kişinin daha ülke nüfusuna dahil olacağını tahmin ederek sanatçılar, mimarlar ve şehir bölge planlamacılarından nüfus artışına yönelik çözüm üretmelerini ister. Harrisonlar'ın, Hollandalı çevre bilimciler, peyzaj mimarları ile Hollanda'nın yeşil kalbi olarak adlandırılan bölge için gerçekleştirdikleri *A Vision for The Green Heart of Holland* (Hollanda'nın Yeşil Kalbi için bir Görüş, 1995) projesi Hollanda Hükümeti tarafından kabul edilir. Projenin en önemli özelliği bu alan için oluşturdıkları biyoçeşitlilik halkasının içinde yer alan, çevresinde yerleşim alanlarının olduğu parktır. Biyoçeşitlilik halkası 5000 ton CO₂'i absorbe eder, 25000000 m³ temiz hava sağlar.



Şekil 3.7 Helen Mayer ve Newton Harrison, A Vision for the Green Heart of Holland (Hollanda'nın Yeşil Kalbi için bir Görüş), 1995

Sanatçıların 1992 yılında gerçekleştirdikleri *The Serpentine Lattice* (Yılankavi Kafes), hızla yok olan Kuzey Amerika kıyısı ılıman yağmur ormanları için bir multimedya yerleştirme önerisidir. Ormanların tahrip edilmesini gösteren fotoğraflar, Harrisonların yazdıkları şiirsel metinle birlikte sunulur:

“ FROM SOUTHERN ALASKA,
TO NOUTHERN CALIFORNIA,
NORTH AMERICA’S
LAST GREAT TEMPERATIVE RAIN FOREST IS DYING,
EVERBODY KNOWS THERE’S LESS THEN 10%
OF THE OLD GROWTH LEFT
BETWEEN SAN FRANCISCO
AND VANCOUVER ISLAND
PERHAPS 40% IN BRITISH COLUMBIA
AND NOBODY CAN AGREE ABOUT ALASKA

....
TO KNOW THAT THE DEATH OF A GREAT FOREST
IS A GLOBAL TRAGEDY” (Oakes, 1995: 202)

“GÜNEY ALASKA’DAN
KUZEY CALIFORNIA’YA
KUZEY AMERİKA’NİN
EN BÜYÜK SON YAĞMUR ORMANLARI ÖLÜYOR.
%10’DAN DAHA AZ OLDUKLARINI HERKES BİLİYOR.
YAŞLI YETİŞKİNLERDEN SAĞ KALANLARIN
SAN FRANCISCO
VE VANCOUVER ARASINDA
BELKİ İNGİLİZ KOLİMBİYA’SINDA %40
VE HİÇKİMSE ALASKA HAKKINDA KARAR VEREMİYOR.”

...
“ BÜYÜK BİR ORMANIN ÖLDÜĞÜNÜ BİLMEK,
KÜRESEL BİR TRAJEDİDİR.”

Harrisonlar çalışmalarına tamamlanmamış (non-finito) olarak bakılabileceğini, eserlerinin tamamlanmamışlık kavramı (non-finito-ness) içinde değerlendirilebileceğini belirtirler. (Harrison, 1987: 570) Çalışmalarında, bir ressamın tablosundaki imzası gibi kalıcı olacak bir imza, işaret yoktur. Harrisonlar için önemli olan ıslah ettikleri park ya da havza alanlarının canlılarla tekrar buluşup ekosistemin bir parçası haline gelmesidir. Fikirleri ne kadar büyükse, isimlerini gizlemeleri o kadar belirginleşecektir. Newton Harrison, bu konudaki görüşlerini şu sözlerle belirtir.

“ Bizim işlerimizin büyük bir kısmı sonuçsuzdur. Bir alanı tekrar şekillendirirken, çalışmamız alanın planlanma sürecinin parçaları şeklinde oluşur. Bir galeride, bu parçalar bize adanmıştır. Gerçek çevrede olduğu zaman biz, bilinmeyen oluruz. Planlarımızdan daha büyük ve daha bilinmezizdir.” (Raven, 1987: 25)

Bir işi gerçekleştirmeden önce, sonuçta ortaya çıkacak olanın işi yapan kişi tarafından bilinmesi gerekliliğinin tersine Harrisonlar, bilimsel bir deneyde olduğu gibi bir işi gerçekleştirmeden, işin sonucunda ne olacağını bilmezler.

Çalışmalarını ortaya çıkarırken yaptıkları tartışmalar, fotoğraf kolajlarına eşlik eden metinlerde Sokratik diyalog olarak, sanatçılar ile uzman kişiler ya da yerel halk arasında ikili konuşmalar şeklinde gözlenebilir. Sanatçılar hazırladıkları metinlerde “konuşmasal sürüklenme” (conversational drift) diye adlandırdıkları kavramla

çalışırlar ve bu ifade şeklinin, tıpkı bulutlar gibi bir akıntıya, sürüklenmeye sahip olduğunu belirtirler. Bu konuşmalarda kişi kendisini başladığı yerden farklı bir yönde bulur, metinlerle sürüklenir.

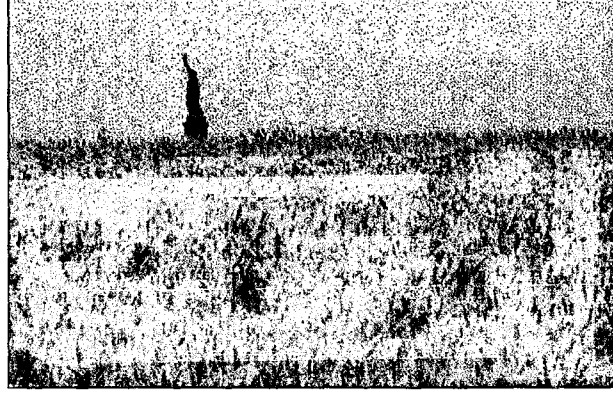
Harrisonlar çalışmalarında çevre problemleri üzerine bilim, politika gibi farklı alanlardan uzman kişilerle çalışmanın çevre bilincini kazandırmak için gerekli olduğunu gösterirler ve kavramsal sanat temelindeki çalışmalarına baskın bir öge olarak bilimsel bakış açısının hakim olması ve bu bakış açısının çalışmalarda yapıcı bir biçimde kullanılması ile sanat yoluyla içinde bulunulan ortamın değiştirilebileceğini dair görüşleri güçlendirirler.

3.4 Agnes Denes

Agnes Denes (1938, Budapeşte) 1960'lı ve 70'li yıllarda bilim, matematik, dil, felsefe gibi farklı alanları birleştiren, kavramsal sanat ağırlıklı, ekolojik, kültürel, sosyal sorunların tartışıldığı anıtsal ölçekli çalışmalar yapmıştır. Çünkü sanatçıya göre sanat, diğer sistemlerin anahtar elemanlarını toplayarak, bunları tek bir vizyonda birleştirme yeteneğindedir.(Oakes, 1996: 106) 1968 yılında New York Sullivan şehrinde gerçekleştirdiği *Rice/Tree/Burial* (Pirinç/Ağaç/Gömme) çevresel sorunlara ve insanoğlunun endişelerine karşı sanatçının sorumluluğunu açığa çıkartan, yaşam döngüsü ve yeniden canlanma ile ilgili sembolik bir “olay”dır. Sanatçının ritüel olarak adlandırdığı bu çalışmasında, pirinç ekme; büyümenin, yaşamın, ağacı zincirle bağlama; ölüm, değişim gibi doğal süreçlerle ve yaşamla karşılaşmanın, sanatçının kendisinin yazdığı haikuyu yakması; çalışmanın fikir ya da içeriğinin sembolikleştirilmesidir.

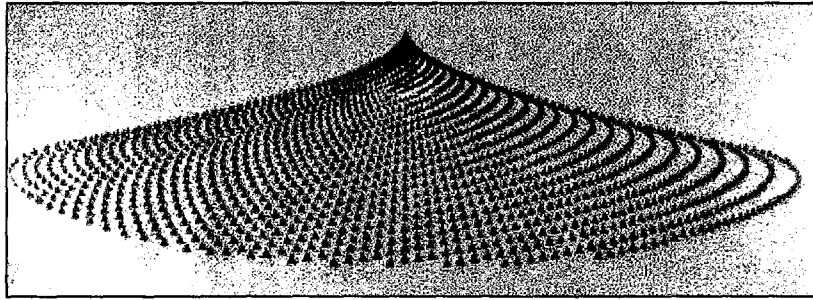
Denes, 1982 yılındaki *Wheatfield-A Confrontation* (Buğday Tarlası-Bir Yüzleşme) çalışmasında dünyanın en zengin, en kalabalık, en etkileyici yerlerinden biri olarak görülen Manhattan'da “Battery Park Landfill” olarak anılan yerde, 0.8 hektarlık alandan çöpleri, küflü metalleri, eski lastikleri, kaya parçalarını ve çakılları uzaklaştırmış, alana buğday ekmiştir. Ekim yapılan alanın Dünya Ticaret Merkezi'nin hemen yanında, Wall Street'ten bir blok ötede ve Özgürlük Heykeli'nin karşısında bulunmasının sembolik bir anlamı vardır. Dünya ekonomisinin en önemli merkezlerinden olan bu yerde sanatçı, yeryüzü kaynaklarının yanlış kullanımına, dünyanın bir tarafındaki insanların varlık içinde yaşarken, diğerlerinin aç kalmasına dikkat çekmeye çalışmıştır. 16 Ağustos 1982'de toplanan ürün, Minnesota

Müzesi'nin düzenlediği, "Dünya Açlığının Sonu için Uluslararası Sanat Sergisi" kapsamında 28 ülkeyi dolaşmış, bu ülkelerde sembolik olarak ekilmiştir.



Şekil 3.8 Agnes Denes, Wheatfield-A Confrontation (Buğday Tarlası-Bir Yüzleşme), 1982

Tree Mountain- A Living Time Capsule (Ağaç Dağı - Bir Yaşayan Zaman Kapsülü), sanatçının 1982 yılında tasarlamaya başladığı ve 1992'de Rio de Janeiro Dünya Zirvesi'nde Finlandiya Hükümeti'nin gerçekleştirilmesi için finansa edeceğini duyurduğu, ekolojik, sosyal, küresel tartışmaların yansıtıldığı bir projedir. 420 m uzunlukta, 270 m genişlikte, 28 m yükseklikteki elips şeklindeki bir dağa 10000 ağacın, 10000 insan tarafından dikilmesi planlanmıştır. Ağaçların altın oran formülünden yararlanılarak, tamamının ayçiçeği oluşturacak biçimde dikilmesi amaçlanmıştır. Projenin geçerlilik süresi gelecek kuşaklara daha yaşanılabilir bir dünya bırakılması yönündeki ekolojik bir kaygıyla 400 yıl olarak düşünülmüştür.



Şekil 3.9 Agnes Denes, Tree Mountain- A Living Time Capsule (Ağaç Dağı-Yaşayan Zman Kapsülü), 1982

Gelişip, büyüyen ağaçlarla zaman üzerinde temellenmiş olan *Tree Mountain- A Living Time Capsule* sanatçıya göre, bir sanat eseri olarak tamamlandığında var

olmaya başlayacak, sanatın evrimini gösterecek, insan egosu için inşa edilmemiş, gelecek kuşakların yararı için inşa edilmiş bir anıt olacaktır. (Denes, 1995: 262)

3.5 Mierle Laderman Ukeles

Mierle Laderman Ukeles (1939, Colorado) ilk dönem çalışmalarında günlük yaşamda kadına eş, anne olarak biçilen toplumsal rolleri performans ve kendisinin geliştirdiği bir kavram olarak “bakım” (maintenance) gibi disiplinler üzerinden sorgular, sanat yoluyla içinde bulunduğumuz dünyayla olan ilişkimizi farklılaştırmaya çalışır. 1969 yılındaki “Maintenance Art Manifesto”da sanatçı, geleneksel ev kadını imajını tekrar yorumlama çabasında olup, ev işlerini “bakım” yöntemi olarak daha sonraki performanslarında açığa çıkartacağını ip uçlarını verir. Ukeles 1973-76 yılları arasında gerçekleştirdiği bir dizi performansında, yıkama, temizleme gibi ev işi olarak görülen eylemleri “bakım sanatı”nın bir parçası olarak nitelendirir. Bu yıllar arasındaki eylemlerinde sanatçı, Soho Caddesi’ni ve müze zeminini yıkar, 1976 yılındaki *I make maintenance art one hour every day* (Her gün bir saat bakım sanatı yaparım) performansında iki ay boyunca Manhattan’daki bir ofis binasında, Sağlık Hizmetleri’nin 300 işçisiyle beraber temizlik işlerinde çalışır. İşleri hakkında konuşmalarını istediği kişilerin polaroid fotoğraf makinesi ile fotoğraflarını çekerek yaptığı performansı belgeler. Ukeles Whitney Amerikan Sanatı Müzesi’nde sergilediği çalışmasında, izleyicilerden sanatın ve çalışmanın ne anlama geldiğini tanımlayan kültürel ve estetik değerlerin sosyal inşasını reddetmelerini ister. (Krug,) Bu çalışma Ukeles’in kişisel ölçekli çalışmalarından daha geniş ölçekli çalışmalara geçişinin işareti olan ilk çalışmasıdır. Ukeles, 1976 yılında New York Şehir Sağlık İşleri Müdürlüğü’nden gelen bir teklifle kurumla ortaklaşa çalışmalar yapmaya başlar. Bu işbirliğinin ilk çalışması olan *Touch Sanitation*’da (Dokunma Sağlık İşleri, 1978-84) sanatçı, bir buçuk yıl boyunca New York Şehri’nde dolaşarak 8500 sağlık görevlisinin elini sıkarak ve New York Şehrini temiz, sağlıklı ve canlı tuttukları için onlara teşekkür eder.



Şekil 3.10 Mierle Laderman Ukeles, Touch Sanitation (Dokunma Sağlık İşleri), 1978-84

The Social Mirror (Sosyal Ayna, 1983) çalışmasında sanatçı, yaklaşık 18 m³ hacmindeki bir çöp kamyonunun dışını ayna ile kaplar, bu ayna yardımıyla halkın kendisini çöplerinin üreticileri, gerçek sahipleri olarak görmelerini ve kendi çöpleriyle yüzleşmelerini sağlar. Sanatçı Sağlık İşleri Müdürlüğü ile ortaklaşa gerçekleştirdikleri bu çalışmadaki amacını dışarıyla içerisi arasındaki sınırı yok etmek, uygarlığın başlangıcı olarak sağlık işlerini göstermek olarak açıklar. (Oakes, 1998: 184)



Şekil 3.11 Mierle Laderman Ukeles, The Social Mirror (Sosyal Ayna), 1983

Ukeles'in sosyal, politik, ekolojik kaygılarını açığa çıkararak ve insanlarla doğrudan ilişki kurarak toplumsal sorunlara çözüm arayışı *Flow City* (Akış Şehri, 1983-), *Fresh Kill Landfill* (Fresh Kill Çöp Depolama Alanı, 1992-) ve *Sanitation Garage* (Sağlık İşleri Garajı, 1989) gibi çalışmalarında da devam etmiştir. *Flow City*'de (Akış Şehri) sanatçı, *Touch Sanitation* performansı sırasında görüp çok etkilendiği 59.Cadde'deki bir çöp aktarma istasyonunu yeniden düzenleyerek, çevreye ne kadar çok atık bırakıldığı konusunda insanları bilinçlendirmeye çalışır. Üç bölümden oluşan çalışmanın *Passage Ramp* (Geçiş Rampası) isimli ilk kısmı, 6 metrelik

bölümü kırık cam parçalarından, 6 metrelik diğer bölümü parçalanmış plastik atıklardan oluşan, 12 farklı geri dönüştürülebilir madde içeren 76 metre uzunluğunda bir rampadır. Sürekli spiral şeklinde yapılmış geri dönüşüm panelleri, geri dönüşümün özü olan yenilenmeyi vurgular. Rampanın üstündeki 12 m uzunluğunda, 5.3 m genişliğindeki *Glass Bridge*'de (Cam Köprü), izleyiciler çöp kamyonlarını gözlerler. Bir tarafında World Trade Center ve Empire State Building'in, diğer tarafında da bu akış şehrinin gözlenebildiği *Glass Bridge*'de sanatçının "Boşaltmanın Şiddet Tiyatrosu" olarak adlandırdığı işlemler gerçekleşirken, izleyici satın almak için emek harcadıklarının nasıl çöpe gittiğini izler. Köprünün sonunda 15 m² boyutlarında, üzerinde 24 monitörün bulunduğu duvar, *Media Flow Wall* (Haber Akış Duvarı) olarak adlandırılan son kısımdır. Alanın içine ve dışına yerleştirilmiş canlı kameralarla izleyici, çöpün biriktirilmesi ve taşınması, Fresh Kill Depolama Alanı'nda çöpün depolanması ve geri dönüştürülmesi aşamalarına tanık olur.

Kore Sanat Müzesi ile geri dönüşüm için Taejon Expo Düzenleme Komitesi tarafından görevlendirilen sanatçı, *A Blizzard of Released and Agitated Materials in Flux* (Akışta Serbest Bırakılmış ve Karıştırılmış Maddeler Fırtınası, 1993) isimli çalışmasında, aynı zamanda birer tüketici de olan izleyicilerin dikkatini atık maddelere çekmeye çalışır. Alüminyum teneke kutusu, polistren gibi atık maddeler bir tele dizilip, sergi yerinin tavanına asılır, akış halindeki atık maddeler arasında dolaşan izleyiciye kullanıcısının, tüketicisinin elinden çıktıktan sonra da bu maddelerin farklı biçimde sanat içinde tekrar kullanılabilmelerinin mümkün olduğu gösterilmeye çalışılır.

Turnaround/Surround for Daneby Park (Çevrede Dönüş, Daneby Park'ı için Çevre, 1990-), *Fresh Kills Landfill* (Fresh Kill Çöp Depolama Alanı, 1992-) projeleri sanatçının çöp depolama alanlarının değerlendirilmesine yönelik çalışmalarındandır. 3000 dönümlük alanı kaplayan ve hergün yaklaşık 13000 ton çöpün getirilip boşaltıldığı Fresh Kill Çöp Depolama Alanı'ndaki çalışmasında sanatçı, tüketim toplumunun atıkları, çöp ve çöpün içinde yeniden dönüştürülebilecek maddeler üzerine odaklanır. Dünyanın en geniş çöp depolama alanlarından olan ve sanatçının tüm toplumun büyümesine katıldığı bir heykel olarak nitelendirdiği sitede uygulanan proje birkaç evreden oluşur. İlk evre, tarih öncesi kutsal tepelerden, peyzajın korunması işlemlerinin ekolojik değişkenlerine, devlet yönetmeliklerine

bağlı olarak biyomühendislik koruma yöntemlerine kadar uzanan bir araştırmayı içerir. İkinci evrede, atık maddelerin içinde geri dönüştürülebilecek olan maddeler üzerinde durulur. Sanatçıya göre çöp tasarımı, geri dönüşüm üniteleri, kamyonlar, depolama alanları, su arıtma tesisleri, aktarma istasyonlarıyla, çağımızın en büyük kamu tasarımı olmalıdır.



Şekil 3.12 Mierle Laderman Ukeles, Turnaround/Surround for Daneby Park (Çevrede Dönüş, Daneby Park'ı için Çevre, 1990-günümüze), Cambridge, 1990-

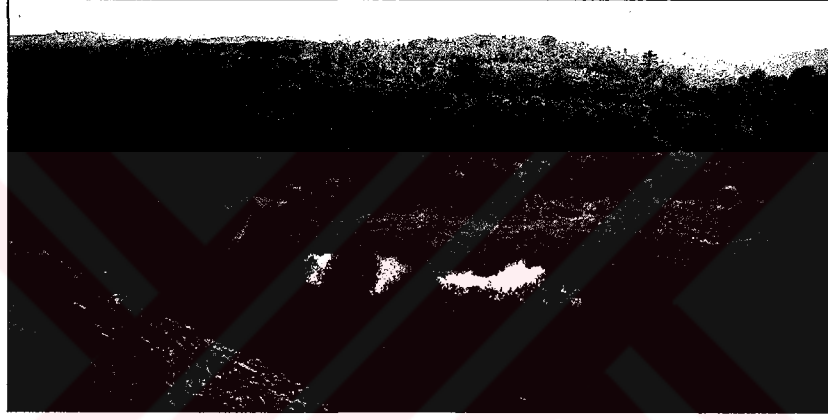
Turnaround/Surround for Daneby Park (Çevrede Dönüş, Daneby Park'ı için Çevre, 1990-) projesinde Ukeles, önceleri endüstriyel faaliyetler için kullanılan ve 1952 yılından 1971 yılına kadar çöp depolanan alanın, eğlence/dinlenme amaçlı park düzenleme projesinde yer almıştır. *Turnaround/Surround for Daneby Park* projesi dört bölümden oluşur. İlk bölüm olan *The Path* (Patika) 'de sanatçı, Cambridge şehrinde yaşayanlardan bir hafta boyunca topladığı cam atıkları, Cambridge'in en yüksek noktası olan bu alandaki Daneby Park'ı insanları ulaştıran cam asfalt yolun yapımında kullanmıştır. Haziran 1993'te tamamlanan *Plantings* (Bitkiler) kısmında 80 ağaç, otlar, güller ve dört çeşit yerel bitki ekilmiş, güzel kokulu bitkilerin varlığıyla çöp depolama alanının kötü kokusuyla çevreye verdiği rahatsızlığın giderilmesi amaçlanmıştır. *The Five Circle Places* (Beş Daire Alan) bölümünde, geri dönüştürülebilir beş farklı maddeden yapılmış beş daire biçimindeki alan, tepenin en yüksek noktasına ulaşanların, tepenin kral ve kraliçelerinin başarısını ayinsel bir hava içinde kutlamak için dans ve kutlama alanına dönüştürülerek kullanılır. *Community Implants* (Topluluk Yerleşimi) isimli son aşamada, değerli bağış objeleri, Cambridge şehrini oluşturan elli farklı kültüre mensup kişilerin özel mirası olarak tepenin doruk noktasına konulacaktır. Bu bireysel yerel zenginlik, sanatçının herkese açık kamu alanı yaratma amacının bir parçası olacaktır.

3.6 Harriet Feigenbaum

Harriet Feigenbaum (1939, New York) Manhattan Endüstri Sanat Lisesi'nde aldığı klasik heykel eğitimini Albino Cavallitto, Paul Manship ile sürdürmüş, heykel çalışmaları, açık hava yerleştirmeleri ve yeryüzü iyileştirme projelerinde doğal formlardan ve farklı kültürlerden etkilenimin ön planda olduğu bir tutum sergilemiştir. 1969 yılında Ruth White Galerisi'nde yer alan soyut heykel çalışmaları doğu kaligrafisi ve peyzajı etkisindedir. Sanatçının, erken dönem heykel çalışmalarına verdiği *Oriental Ladscape* (Doğu Peyzajı), *Distant Landscape* (Uzak Peyzaj), *Dawn* (Şafak), *Sun* (Güneş) gibi isimler sonraları doğayla doğrudan ilişki kuracağı çalışmalarının da habercisi niteliğindedir. 1971 yılında İtalya'da bir çiftlikte kaldığı dönemde, çiftçilerin ve yerel halkın tanık olduğu yaşamından etkilenimle kuru ot, ağaç kabuğu, dal, kütük gibi doğal maddeleri kullanarak mekana özgü projeler geliştirmeye başlamıştır. Bu dönemde gerçekleştirdiği saman ve ağaç kütüklerini kullandığı *Cycles* (Döngüler,1978) gibi yerleştirmeler, Feigenbaum'un 1980'lerde Lackawanna Vadisi'nde maden çıkarılan yerlerde gerçekleştireceği iyileştirme projelerine zemin hazırlamıştır.

Amerika'da ilk olarak 1970'lerde Robert Smithson'un maden çıkarılması sonucu tahrip olmuş alanların iyileştirilmesine yönelik yaptığı çalışmaların, sunduğu önerilerin bir ölçüde devamı niteliğinde olan Feigenbaum'un 1980'li yıllardaki iyileştirme projeleri, toprağa verimliliğini yeniden kazandırmak, erozyonu önlemek, ekosistemi canlandırmak amacıyla gerçekleştirilen ve estetik boyutun da göz ardı edilmediği çalışmalardır. Scranton yakınlarında, Stoors Maden Ocağı'nda gerçekleştirdiği *Serpentine Vineyard* (Yılankavi Bağ,1982), *Black Walnut* (Siyah Ceviz,1983), *Valley of 8000 Pines* (8000 Çam Ağacı Vadisi, 1983) gibi erozyonun kontrolü ve toprağa verimliliğini yeniden kazandırmak amacıyla planlanan projeler, kuraklık ve motorlu taşıtların ağaçlara verdiği zarar nedeniyle sanatçının istediği amaca ulaşamamıştır. *Serpentine Vineyard* ve *8000 Pine Yard*'da bitkilerin seçimi sanatçının ekolojik, estetik, pratik tasarımını açığa çıkarır. Asmalar bir yıl içinde çabuk büyüyebildikleri, asitli toprakta yetişebildikleri için seçilmişlerdir. Ann H.Murray'e göre tahrip olmuş alanları çekici ve işlevsel alanlara dönüştüren peyzaj mimarlarının tersine, Feigenbaum'un çalışmaları yeryüzüne dair tecrübemizi artıran ve şekillendiren estetik boyutu tahahhüt ettikleri için tasarlanmışlardır. Bu estetik boyut, çalışmayı özel bir varlıkla donatan ve doğanın diğer işlerinden ayıran ilgili

parçalara ve özel biçimlere bağlıdır. Spiraller, daireler, yılan kıvrımı şeklindeki biçimler, ritüalistik, primitif, gizemli bir duyumu tekrar eden ve ölçülü geometriyle taşıyan form cümlelerinin parçalarıdır. (Murray, 1991: 34) 1985'te yine Pennsylvania, Scranton maden çıkarma alanında yaptığı *Erosion and Sedimentation Plan for red ash and coalt silt area-Willow Ring* (Kömür Balçık ve Kırmızı Kül Alanı için Erozyon ve Çöktürme Planı: Söğüt Halkası) çalışmasında sanatçı, dikim yapacağı 6 hektarlık alana, arazinin kase şeklindeki topografyasını izleyerek iki sıra söğüt ağacı ekmiştir. Söğüt ağaçları kömür tozu çökeltisinin oluşturduğu gölcüğün etrafına dikilmiştir.



Şekil 3.13 Harriet Feigenbaum, *Erosion and Sedimentation Plan for Red Ash and Coalt Silt Area-Willow Ring* (Kömür Balçık ve Kırmızı Kül Alanı için Erozyon ve Çöktürme Planı: Söğüt Halkası), 1985

Harriet Feigenbaum 1970'lerde açık havada yaptığı yerleştirmeleri, 80'lerde maden çıkarma alanlarındaki iyileştirme projeleri ve 1990 yılındaki *Memorial to the Victims of the Injustice of the Holocaust* (Holokost'un Adaletsizliğinin Kurbanlarına Ağıt) gibi çalışmalarında bir sanatçı olarak sosyal ve toplumsal konulara duyarlılığını göstermiştir.

3.7 Patricia Johanson

Patricia Johanson (1940, New York), sanat yaşamının başlangıcından itibaren yapıtlarıyla şehirde yaşayanların doğayla ilişki kurmasını, bitki ve hayvan popülasyonlarının hayatta kalmasını sağlamaya çalışmıştır. Canlılar dünyası ile insanoğlunun ihtiyaçları arasında denge kurmaya çalışan yeni bir kamu peyzajı yaratma amacıyla olan Johanson tasarımlarında, kamu aracılığıyla yenilenmiş

ekolojiyi birleştirir. Altmışlı yıllarda dünyayı bir sanat eseri olarak tasarlayanın olanaklılığı üzerine yazılar yazan Johanson, bu dönem boyunca doğayı ve altyapı sistemlerini sanat yapıtına dönüştürmeye çalışan büyük minimal resimler ve heykeller yapmıştır. 1968 yılında, terkedilmiş bir demiryolu alanında, doğal ışık değişimlerine cevap veren yaklaşık 50 m uzunluğundaki renkli çevresel heykeli bu dönemdeki yapıtlarındandır. 1969 yılında, sanatı günlük yaşamın içine sokan, işlevsel altyapı sistemleriyle kamusal alanlarda heykel yapımını gerçekleştiren, ekolojik, okyanus suyu, belediyeye ait su gölleri, karayolu bahçeleri için planlar hazırlamış ve seksenli yıllardan itibaren kamusal mekanlarda bu planlarını uygulama imkanı bulmuştur.

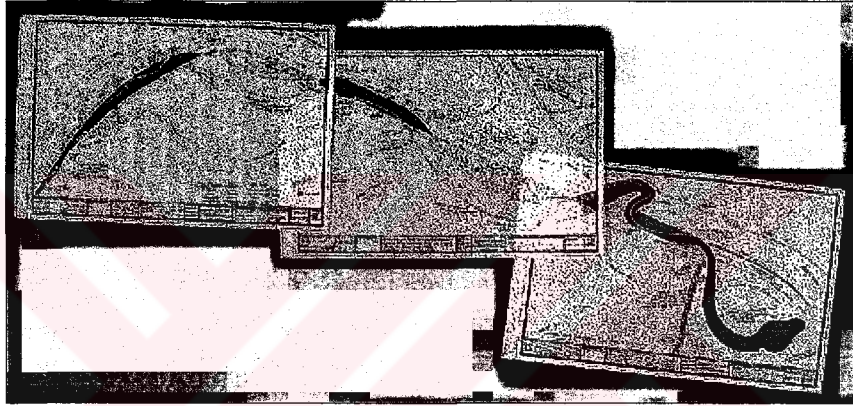
1981-86 yılları arasında Dallas Sanat Müzesi'nin desteğiyle gerçekleştirilen *Fair Park Lagoon* (Fair Park Lagünü) projesinde sanatçı, kıyı şeridi aşınan, kıyıdaki çimenlerden, yağmurla lagüne karışan ve alg patlamasına* neden olan gübrelerle suları kirlenen lagünü, bozulan ekolojik çevreyi tekrar canlandırmaya çalışır. Lagünde yapılan heykellerin biçimleri için Texas Bölgesi'nde yetişen iki bitki, *Sagittaria platyphylla* (Delta ördek patatesi) ve *Pteris multifida* (Texas eğrelti otu) model olarak alınmıştır. *Sagittaria platyphlla* bitkisinin kıvrımlı kök yapısı örnek alınarak yapılmış yapılar, suyun kıyıyı aşındırmasını önlemiş, kökler arasında kalan alanlar bitkiler, balıklar, kaplumbağalar ve kuşlar için mikro yaşam alanları oluşturmuştur. *Pteris multifida*'nın dikenlerinden ve yapraklarından köprü, geçit, ada tasarımıyla yararlanılmıştır. Yılanlar, tatlı su süngerleri ve su kuşlarının tekrar lagünde yaşaması sağlanarak tasarımda biyolojik korumanın da göz ardı edilmediği gösterilmiştir. Sığ sulardaki kıyıya yakın bitkiler suyun bulanıklılığını azaltmış, bu bitkilerin bulunduğu alanlar, böcekler, kuşlar ve küçük memeli hayvanlar için barınak olmuştur.

Endangered Garden (Tehlikedeki Bahçe, 1988, San Francisco, California) çalışması, yeni bir kanalizasyon yoluna ihtiyacı olan San Francisco Koyu için çok sayıda canlı türünün tehlike altında bulunduğu alanı, estetik unsurlar da hesaba katılarak tekrar etkinleştirmek, canlandırmak amacıyla tasarlanmıştır. *Fair Park Lagoon*'da olduğu gibi bu projede de doğadaki canlılar örnek alınmış, kanalizasyon sistemi koyda soyu tehlike altında bulunan bir yılan türü şeklinde tasarlanmıştır.

* Alg patlaması (Algae Bloom): Sularda besin artımına bağlı olarak su yosunlarının birdenbire aşırı derecede üremesi, su kaynaklarının çeşitli atıklar ve akıntılar yoluyla besleyiciler, özellikle nitratlar ve fosfatlar sonucu içlerindeki su yosunlarının hızla serpilip gelişmesi. (Güller, 1994 : 81)



Şekil 3.14 Patricia Johanson, Fair Park Lagoon (Fair Park Lagünü), 1981-86



Şekil 3.15 Patricia Johanson, Endangered Garden (Tehlike Altındaki Bahçe), 1988

İsmi ve biçimini tropik bir bitkiden alan *Tillandsia Streptocarpa*- *Park for a Rain Forest, The Vertical Garden* (*Tillandsia Streptocarpa* Yağmur Ormanı için Park, Dikey Bahçe, 1992-) tahrip olmaya başlayan Brezilya yağmur ormanları için tasarlanmış organik bir heykel projesidir. Park, doğa ve insanın birarada bulunduğu bir alanda bilimsel keşiflere imkan sağlayarak, doğanın karmaşıklığını ve ayrıntılarını göstermeye çalışır. Tasarımda amaçlananın ekolojik toplulukları canlandırmak, şehirde yaşayan insanlara kamu parkları ve sanat projeleri kapsamında yaşamın karmaşık ağlarını tanıtmak, vahşi yaşama destek vermek olduğu gösterilir ve projede insan etkinliklerinin rampalar, oturma yerleri, yürüyüş yolları, izleme alanlarıyla, doğal ekosisteme nasıl katılabileceği gösterilmeye çalışılır. İnşası 1992 Rio de Janeiro Dünya Zirvesi boyunca tartışılan proje için Brezilya Devleti 1997 yılında Amazon Nehri yakınındaki Obidos'ta bir alan tahsis etmiştir.



Şekil 3.16 Patricia Johanson, Tillandsia Streptocarpa -Park for a Rain Forest, The Vertical Garden (Tillandsia Streptocarpa Yağmur Ormanı için Park, Dikey Bahçe), 1992-

Johanson heykellerinde, gerçekleştirme imkanı bulduğu ve bulamadığı tasarımlarında doğa, insan ve sanatı biraraya getirerek sanatın çevre problemlerine somut çözümler getirebileceğini göstermeye çalışır.

3.8 Betty Beaumont

California Üniversitesi'nde çevresel tasarım eğitimi alan Kanadalı sanatçı Betty Beaumont (1946, Toronto) farklı disiplinlerden yararlanarak gerçekleştirdiği çalışmalarında, yerleştirmelerinde metin, video ve film gibi araçları kullanarak çevre sorunlarına somut çözümler önermiştir.

Çevreye yönelik endişelerinin açığa çıktığı en önemli işlerinden biri olan *Ocean Landmark Project*'de (Okyanus Dönüm Noktası Projesi, 1978-1980) New York Limanı'ndan 64 km uzaklıkta Atlas Okyanusu'ndaki bir alanda, atık depolama, kıyı sulak alanlarının tahribi ve aşırı avlanmayla sayıları azalan balıkların yaşaması için uygun bir habitat, yapay mercan kayalıkları oluşturulur. Bu sualtı bahçesinin inşasında hidroelektrik santrallerdeki kömür atıklarından yararlanılır, uçucu kömür küllerinden oluşturulan tuğlalar yapay kayalıkların yapımında kullanılır. Biyolog, kimyager, okyanus bilimcisi ve dalgıçların işbirliği ile gerçekleştirilen projede, okyanusta atık depolaması sonucu tahrip olmuş alanın ve Long Island'daki balık endüstrisinin tekrar canlandırılmasına çalışılır. Görülemeyen bu heykel, 1990 yılında New York Modern Sanatlar Müzesi'nde fotoğraf, metin, video aracılığıyla

sergilenmiştir. *The Ocean Landmark Project*'i teknoloji, doğa ve insanlığın ortak evrimini gerçekleştirdiğini düşünen sanatçı çalışmasıyla ilgili şu sözleri söyler:

“ Çalışmamı doğa ve endüstri arasında bir yay olarak görüyorum. Doğayı dairesel bir sistem, endüstriyi doğrusal bir sistem ve çalışmamı doğa ve endüstri ile kesişen kavisli bir eleman olarak olarak algılıyorum. Bu gelecek kuşaklar için bir kaygıdan ve ekolojik bilinçlilikten kaynaklanır. *The Ocean Landmark Project* asla bitmeyecek ve kuramsal olarak sonsuza kadar sürecektir. ” (Beaumont, 1980: 268)



Şekil 3.17 Betty Beaumont, Ocean Landmark Project (Okyanus Dönüm Noktası Projesi, 1978-1980)

Beaumont, 1984 tarihli *Windows on Multinationals in the Third World* 'ta (Üçüncü Dünya'da çok uluslu görüntüler) madde depolama ve üçüncü dünya ülkelerine yasaklanmış kimyasalların ithaline dikkat çekmeye çalışır. Güney Amerika'ya gönderilen pestisitlerin taşınması için kullanılmış yedi çelik varillerden birisinin üzerinde yer alan yeşil parlak renkli kağıttaki metin, gelişmiş ülkelerde yasaklanan, ancak Üçüncü dünya ülkelerinde yapılan tarımda kullanılan ve yiyeceklerle tekrar ABD'ye dönecek olan zehirli kimyasal maddelerden ve tehlikelerinden kurtulmalarının olanaksızlığını açıklar.

Radyoaktiviteye maruz kalarak mutasyon geçirmiş balık türlerini resimleyerek parlak kartlarda gösterdiği *Fish Tales* (Balık Öyküleri, 1992) çalışmasında sanatçı, Uluslararası Okyanus ve Atmosfer İdaresi'nde çalışan bilim adamlarının bilgilerinden yararlanmıştır. Kartlar satılmak amacıyla tasarlanmış ve insanoğlunun başlattığı korkunç değişimlere dikkat çekilmeye çalışılmıştır.

3.9 Alan Sonfist

Alan Sonfist (1946, New York) çalışmalarında, hızla endüstrileşen kentlerde, doğal çevresine yabancılaşan şehirlileri şehrin kültürel ve doğal yapısıyla, tarihiyle tekrar buluşturmayı amaçlar. Sonfist'in heykellerinde göstermeye çalıştığı gibi

şehirde yapılan kamusal sanat şehrin bir zamanlar ormanlık ya da çalılık bir alan olduğunu hatırlatmalı, doğal çevrenin tarihini içermelidir.

1965 yılında New York La Guardia Place'te ve Hudson'da başladığı *Time Landscape* (Zaman Peyzajı, 1965-günümüze) çalışması yerel fauna ve florayı tekrar bölgeye kazandırarak şehirde yaşayan insanların doğayla ilişki kurmasını sağlamayı amaçlar. Sonfist, önceleri atık alanı olarak kullanılan yerin yerel bitki örtüsünü ve jeolojisini araştırmış, insan müdahalesinden önceki toprak ve kaya yapısını tekrar oluşturmuş, alana, yöreye özgü bitkiler ekmiştir. Bitkilerin büyümesiyle evrilecek olan heykel üç doğal alandan oluşmuştur: Ot ve çiçeklerden oluşmuş açık bir alan, huş, sedir, çalılıklardan oluşmuş bir orman ve olgun meşe ağacı ormanı.



Şekil 3.18 Alan Sonfist, *Time Landscape* (Zaman Peyzajı), 1965/1978 –

Sonfist, *Time Landscape*'in kavramsal içeriğini Ontario, Walker Botanik Bahçesi'nde gerçekleştirdiği *Secret Garden* (Gizli Bahçe, 2001) çalışmasında da sürdürür. Bahçenin girişinde seçilen yere 100000 ton kaya ve çakıl getirilmiş ve alana türü giderek tükenmekte olan sedir ağacı ekilmiştir. Çakıl taşlarının oluşturduğu tabakalar buzul çağından günümüze kadar olan jeolojik tarihe göre düzenlenmiştir. *Secret Garden* doğal yapısıyla, yapay gübrelerin ve böcek ilaçlarının kullanıldığı kamu parklarına ve botanik bahçelerine karşı bir alternatif oluşturur. Park, içinde sedir ağaçlarının ve bitki türlerinin sonsuza kadar büyüyeceği anıtsal dairesel taşların biçimi olarak tasarlanmıştır.

3.10 Mel Chin

Çin kökenli Amerikalı sanatçı Mel Chin (1951,Texas), politik ve sosyal içerikli erken dönem heykel çalışmalarının ardından çevre sorunları ile ilgili çalışmalarında da sosyal olaylara olan duyarlılığını göstermiştir. Simya, botanik, ekoloji gibi konulara olan ilgisinin açığa çıktığı, ekolojik sistemlerin sürdürülebilirliği üzerine ilk çalışması 1989'da "Noah's Art" sergisi için New York Park ve Dinlenme Müdürlüğü tarafından görevlendirildiği *The Condition for Memory* (Bellek için Durum) adlı bir dizi heykel çalışmasıdır. 1990 yılında başladığı ve günümüze kadar devam eden "Yeryüzü İyileştirme" projesi olarak tasarlanan *The Revival Field* (Yeniden Canlandırılan Tarla) çalışmasında Chin ağır metallerle kirlenmiş, tarım için elverişsiz hale gelmiş toprakları tekrar kullanılabilir duruma getirmeye çalışır. Etnobiyolog Terrence McKenna'nın *The Whole Earth Review* (Tüm Dünya Eleştirisi) kitabında değindiği datura bitkilerinin zehirli alanları temizleyebileceği fikrinden etkilenerek gerçekleştirdiği çalışmasını Mel Chin bir heykel olarak tanımlar. Ekolojik ve politik görüşünü açığa çıkartmaya çalıştığı, Minnesota St.Paul yakınlarındaki Pig's Eye depolama alanında gerçekleştiren *The Revival Field*, doğanın estetik seyrine rahatça kapılmanın olamayacağı bir çağ için bir manzara eseridir. (Weintraub, 1996: 46)

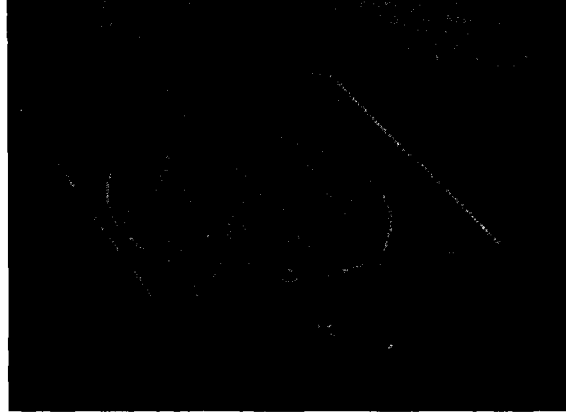
McKenna'nın yazısının ardından Chin, Amerika Tarım Bakanlığı'nda çamur kompostlaştırma, toprak ve mikrop sistemleri, ağır metallerin bitkilerden hayvanlara ve insanlara geçişi üzerinde çalışmalar yapan bilim adamı Dr. Rufus Chaney ile birlikte çalışmaya başlar. Ağır metallerle kirlenmiş toprak üzerinde özel bitkiler yetiştirip, bu bitkilerin hasatını yaparak toprağı yeniden canlandırmaya çalışır. "Yüksek Biriktiriciler" (Hyperaccumulator) olarak adlandırılan, mineral ve metalleri bünyesinde tutan bitkiler büyüyüp, olgunlaştıktan sonra yakılarak içindeki Cd, Fe gibi ağır metallerin serbest kalması, tekrar kullanılabilir duruma gelmesi sağlanır. Chin sanatsal yöntemini, "yararlı ve ekonomik bir kaynak sağlamak için kirlenmiş topraktan ağır metalleri damıtma, bitkilerin damar yapısında ağır metalleri güvenli biçimde tutma ve külden düzenli yakma işlemi sonrasında maden çıkarmanın mantıklı bir yöntemi" olarak tanımlar. (Weintraub, 1996: 46) Daire biçiminde 96 bölüme ayrılmış bir alanda, toprağı tekrar canlandırma kapasitelerine göre seçilerek ekilmiş altı çeşit bitki, Ph 2'de, iki gübre testi uygulanarak yetiştirilir. Test kontrol alanı olarak tanımlanan daire biçimindeki alanla, yerel otların yetiştirildiği kontrol

alanından 1993 yılında ilk ürünler alınmıştır. 1995 yılında bilimsel gruplar bu sanatsal iyileştirme çalışmasını onaylarlar. Bölgeyi ziyaret eden Çevre Koruma Kurumu (EPA-Environmental Protection Agency) üyeleri, projenin yürütülmesi için gerekli paranın sağlanabilmesi amacıyla projeyi desteklerler. Böylece *The Revival Field* sanat ve bilim birlikteliğiyle, yeryüzü yaşamının iyileştirilebileceğini ispatlar. Mel Chin'e göre halen devam etmekte olan projesi, sorunları metaforik olarak ifade etmekten çok sorunlara çözüm bulma isteğiyle yürütülür. *Revival Field* değişen estetiğini tamamlayarak unutulduğu, doğanın işleyiş yönünü tekrar başlattığı, ağır metal kirliliği yükü topraktan boşaltıldığı zaman son şekline ulaşacaktır. (Oakes, 1995: 177)

Chin'in kendi sanatsal gücünü tanımlayan bir metafor olarak icat ettiği "Snipar Viral Attitude" (Tetikçi Virüs davranışı) terimine göre sanatçı, sanat virüsleri yaratır. Çünkü sanat, bir kimsenin değişimin olanaklılığını önceden görebildiği bir durum yaratır. Sanat kendisi için var olmaz. (Weintraub, 1996: 47) Çalışmalarının başarısını metaforik değişimle değil, gerçek başarıyla ölçen Chin, gücünün virüs gibi çoğalacağını ve sistemin içine nüfus edeceğini belirtir.

Yeryüzü sanatçılarının varolan sanat sistemine, müzelere, galerilere, sanatın kişisel yaratımın sonucu ortaya çıktığı gibi görüşlere karşı çıkan tutumları Mel Chin'in bu iyileştirme projesinde de gözlenebilir: Çalışmasına geleneksel bir heykeltıraş gibi yaklaşan Chin için toprak; mermeri, bitkiler; yontma aleti, iyileştirilmiş doğa da sanat eseridir. Chin doğayı gösteren, taklit eden bir resim yapmak yerine zehirli atık alanlarını dönüştürür. Doğanın kendi kimliğini açığa çıkartır, klasik sanat okullarında öğretilen teknikler yerine botanikten yararlanır, varlıklı bireylere satılmak için sanat nesneleri yaratmaz, *Revival Field*'in değeri sanat eleştirmenlerinin olumlu yorumlarına göre değil, hedeflediği amacın gerçekleşip, gerçekleşmeyeceğine göre belirlenecektir.

Chin'e göre sanat durağan değildir, harekete geçiricidir. Sanat sadece bir dil değildir; yararlıdır, olaylara işlerlik kazandırır. Sanatçılar, seçkin bir grubun üyeleri değil, toplumun temel parçalarıdır. Sanatçıların görevi toplum içindedir. (Weintraub, 1996: 50)

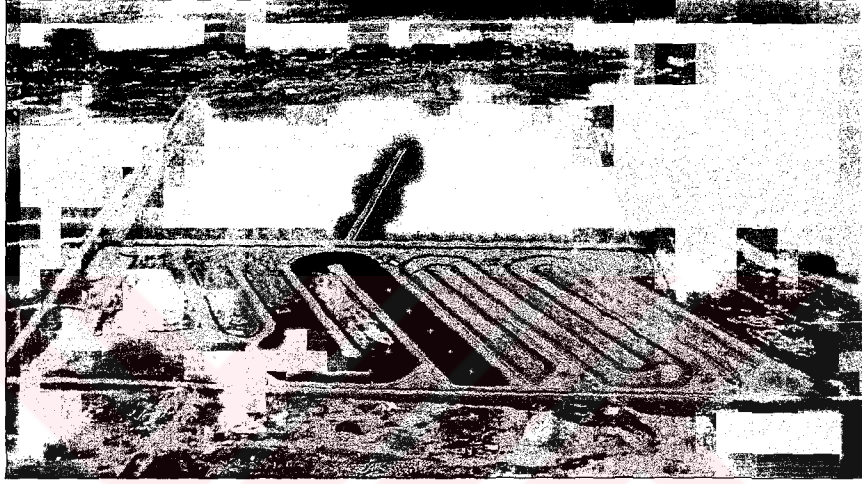


Şekil 3.19 Mel Chin, Revival Field (Yeniden Canlandırılan Tarla), 1990-93

3.11 Viet Ngo

İnşaat mühendisliği ve sanat eğitimi gören Viet Ngo (1952, Vietnam), 1980'li yılların sonunda tasarlamaya başladığı atık su arıtma sistemlerinde estetik, mimari tasarım, mühendislik ve altyapı sistemlerine yönelik fikirlerini uygulamaya çalışır. Adını yüzücü küçük su bitkisi sumercimeğinin latince ismi olan *lemna* bitkisinden alan *Lemna Sistemi*'nde Ngo, kimyasal ve mekanik işlemlerle arıtma yapmak yerine doğal, biyolojik yolu seçerek, *lemna* bitkisini kullanarak atıksuyu arıtır. *Lemna* bitkileri su içindeki kirleticileri bir filtre gibi emerek bakteri, makro ve mikro organizmaların doğal arıtma işlemlerini iyileştirip, özel olarak tasarlanmış havuzlarda meydana gelen biyolojik reaksiyonları dengelemeye yardımcı olarak atıksuyu istenen dereceye kadar arıtır. Diğer atıksu sistemlerindeki koku sorununun aksine *Lemna Sistemi*'ndeki *lemna* bitkileri, sülfür, metan ve diğer gazları besin kaynağı olarak kullanarak kokuyu ortadan kaldırır. Çok hızlı büyüyen, kısa sürede su yüzeyini halı gibi kaplayan ve yüksek protein kaynağı olan bitkiler, toprak için gübre, hayvanlar için yem kaynağı olarak kullanılır. Arıtılan su, park, golf alanlarındaki bitkilerin, ürünlerin sulanmasında kullanılır. Bitkilerin büyümesini kontrol etmek için havuz yüzeyine yerleştirilen ızgara biçimindeki bariyerler, bir binanın yüzeyini andırarak, tasarımda estetik kaygıları, pratik kaygıların önüne taşır. Gelen suyun hidrolik akışını kontrol eden kıvrımlı kanal yapısına sahip havuzlar, üstlerindeki *lemna* bitkisi ile birlikte özel bir peyzaj görüntüsü yaratır. ABD'de Kuzey Dakota'daki Devil Gölü yakınında yapılan *Lemna Sistemi*'ni okul çağındaki öğrencilerin, biyolojiye, çevreye ve çevrenin korunmasına yönelik ilgilerini artırmak amacıyla görebilmeleri için turlar düzenlenerek yapının eğitici, öğretici işlevi

vurgulanır. Sanatçıya göre “tasarım”ın sanatçının doğaya ve doğal olana saygısını açığa çıkartması gerektiğinden, Georgia’da Blue Ridge Dağları’nda gerçekleştirilen sistem doğal yapıya göre şekillendirilmiştir. Amerika, Mısır gibi farklı ülkelerde projesini gerçekleştiren Ngo, sanatlarında ve tasarımlarında ruhani düşünciyi aşılayan medeniyetlerden ve bu medeniyetlerin, içinde bulundukları doğanın, peyzajın bir parçası olarak var olan, yaratıcısının önem taşımadığı sanat eserlerinden etkilenimle çözümün ve amacın önem taşıdığı ekolojik şehir sanatı yaratır. (Oakes, 1996: 181)



Şekil 3.20 Viet Ngo, Lemna Sistemi, Devil Gölü Arıtma Sistemi, 1990

4. JOSEPH BEUYS

Joseph Beuys (1921-86, Almanya) Arte Povera ya da doğrudan Earth Art gibi oluşumlar içinde bulunmamakla birlikte, çalışmalarıyla bu gruplar içindeki sanatçıları etkilemiş, çevre sorunlarına bütünsel bir açıdan yaklaşmış, sanat ya da Almanya'da Yeşiller Partisi'nin oluşumundaki etkin rolünde olduğu gibi politik arenada yaptığı çalışmalarında, yaşamın farklı alanlarında sürdürdüğü uğraşlarında, ekolojik yapının tahribatını önlemeye, çevresel sorunlarla mücadele etmeye çalışmıştır. Beuys, tüm sanat yaşamı boyunca sanat ve yaşam arasındaki sınırları kaldırmaya çalışmış ve bu sebeple resimleri, çizimleri, dersleri, seminerleri, aksiyonları ve politik arenada yaptıklarını sanatının bir parçası olarak görmüştür. Bilime duyduğu ilginin doğal sonucu olarak hayvanlara ve bitkilere duyduğu ilgi, ilk dönem çalışmalarından itibaren sanatına yansımıştır. Beuys'un çevre sorunlarına, doğanın endüstriyel faaliyetler sonucu insan eliyle tahribatına yönelik kaygılarının kökenini, ilk dönem desenlerinde ve resimlerinde, manzaraları, doğaya ait figürleri betimlemesinde ve sonraları, heykellerinde doğal maddeleri kullanmasında aramak mümkündür. Yaprak, bitki desenleri, hayvan ve manzara resimleri Beuys'un çocukluk ve gençlik yıllarını geçirdiği Kleve'nin ve Aşağı Ren'in doğal atmosferinden etkilenimle yapılmıştır. Çocukluk yıllarında sanatçı, çiçekler, bitkiler, ağaçlar ve mantarlar hakkında öğrendiklerini bir deftere not eder, evde küçük bir botanik ve hayvanat bahçesi kurar. Götz Adriani'ye göre 1950'li yıllarda yaptığı manzara resimlerindeki görüntüler, Baltık Denizi ve kollarının, kristal kaya oluşumlarının ve buzulların, uçsuz bucaksız sahillerin ve Güney Rusya steplerinin görsel anılarıdır. (Adriani, 2000: 4)

Doğayla eşdeğer gördüğü hayvanlar, erkek geyik, keçi, kuğu, koyun, arı, tavşan Beuys'un pekçok yapıtında onun Yunan, İskandinav ve farklı kültürlerin mitolojilerine olan ilgisini gösterir biçimde ele alınmıştır. Doğduğu yer Kleve'nin tarihine ait bir simge olan Kuğu motifi, aynı zamanda Kuğu Şövalyesi efsanesine gönderme yapar, Apollon'un kutsal kuşu ve Zeus'un Leda'ya görüldüğü hayvan

olarak gösterilir. Alman halkının kutsal bir hayvan olarak gördüğü ve Yunan mitolojisinde Artemis'in hayvanı olan erkek geyik, Arwin Zweite'nın tespitine göre (Stachelhaus, 1991: 55) Kanayan Geyik, Yaralı Geyik, Ölü Geyik ve Ay, Geyik İskeletinde Ölü Adam, Ölü Dev Geyik gibi çalışmalarının isimlerinden de anlaşılabilceği gibi ölmeye mahkum edilmiş bir hayvan olarak gösterilmiştir. Arı sanatçının sosyal heykel düşüncesinin kaynağı olan bir figürdür. Rudolf Steiner'in 1923 yılındaki "Arılar Hakkında Ders"i Beuys'un kişisel estetiğinin başlangıç noktasını oluşturmuştur. Steiner'in arı kolonisini insan gelişimi için model olarak görmesinden etkilenen Beuys'a göre, insan metabolizmasının işleyişi ile sabit, ılık bir organik ortamda yaşamayı seven arı topluluğu birbirine benzer. Arı ile insan vücudunda en iyi benzerliği, bütün vücudu saran kan hücreleri gösterir. İşçi, erkek, kraliçe arının kovadaki işbölümü, sanatı tek bir kişinin, sanatçının tekelinden kurtarıp tüm toplum fertlerini sanat yapıtına dahil etmeye çalıştığı, sanat yapıtını ortaklaşa yapılan bir yaratımın sonucu olarak gördüğü işlerine örnek oluşturmuştur. Diğer bir hayvan figürü tavşan, Alman mitolojisinde bahar tanrıçasıdır, Hristiyanlıkta İsa'nın dirilmesinin sembolüdür. Beuys tavşanı doğumla, kadınla, kanda olan tüm kimyasal değişikliklerle ilintili görmüş, canlanmanın sembolü olarak ele almıştır.

Keçe, yağ, balmumu gibi doğal maddelerin kullanıldığı, kimyasal olaylarla değişen heykeller, Fluxus akımı içinde de bulunmuş olan sanatçının sürekli değişime, yenilenmeye, akış kavramına olan ilgisini şu sözlerle belirginleştirir;

"Heykellerimin yapısı sabit ve kesin değildir. Birçoğunda işlemler devam eder; kimyasal reaksiyonlar, fermentasyon, renk değişimi. Bozulurlar ve kururlar. Herşey değişim durumundadır." (Borer, 1996: 26)

Yağ ve keçenin yapıtlarının oluşumunda önemli bir yerinin olması Beuys'un yaşantısı ile bağlantılıdır. II. Dünya Savaşı'nda Alman Hava Kuvvetlerine katılan Beuys, 1943 kışında Kırım üzerinde uçarken uçağı Rusların saldırısına uğrar. Sanatçı, çok ağır bir biçimde yaralı olarak Tatar göçerler tarafından bulunur. Tüm bedeni hayvan yağı ve keçe ile sarılarak vücut ısısı korunmaya, yaraları iyileştirilmeye çalışılır. Ölüme yaklaşacak kadar ağır biçimde yaralıyken keçe ve yağ ile hayata dönmesi, etkisini sonraları heykellerinin malzemelerini seçiminde ve heykel kavramını oluşturmasında, yenilenmeye, değişime yaptığı vurguda kendini gösterecektir. Beuys'a göre insan fizyolojisinde her şey embriyonun oluşumunda ve gelişmesinde gözlenebileceği gibi katı durumuna ulaşmadan önce varolmaya, sıvı

aşamasında başlar. Beuys için heykel durağan değildir ve dinamik bir sürecin parçasıdır. Sanatçı yağı, akışkanlardan daha hafif ve hareketli olması sebebiyle tercih eder. Estetik sarı rengiyle yağ, çalışılan sıcaklık derecesine bağlı olarak sıvı ya da katı hale dönüşüp, sürekli biçim değiştirebilir. Keçe de yağ gibi ısıyı koruyan bir madde olmasından dolayı sanatçı için önemlidir.

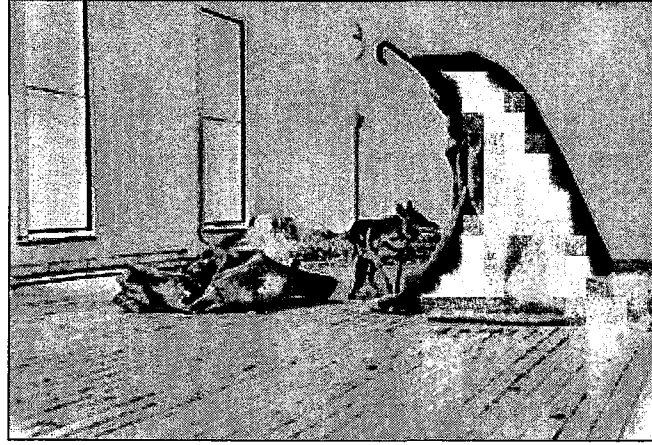
Beuys 1971 tarihinde gerçekleştirdiği *Eine Aktion im Moor*'da (Bataklıkta Aksiyon), toprağı ıslah etmek için suları çekilerek tahrip edilen, tehlike altındaki ekosistemlerden bataklıkların durumuna dikkat çekmeye çalışır. Aksiyonda Beuys, bataklığa doğru koşar, çamur banyosu yapar ve bataklıkta yüzmeye çalışır. Bataklıkların durumuna olan ilgisini şu sözlerle açıklar;

“ Bataklıklar sadece flora, fauna, kuşlar, hayvanlar açısından değil, geçmiş tarihin koruyucuları, gizemi ve kimyasal değişimi, yaşam yerlerini korumaları açısından da Avrupa peyzajının en canlı öğeleridir. Tüm ekosistemde genel olarak su düzeni, nemlilik, yeraltı suyu ve iklim için temeldir.” (Beuys, 1979)

Beuys bu aksiyonundan 12 yıl sonra Elbe'nin güney yakasında Spülfeld Altenwerder bölgesinde başka bir çevresel amaçlı girişimde bulunur. Altenwerder ovaları yıllarca çöp depolamanın yapıldığı Elbe ve Kuzey Denizi'nin çamurlarıyla önemli ölçüde kirletilmiştir. Hamburg Şehir Sanat Kurulu Beuys'tan çamur altında kalmış bu alan için kamusal bir sanat projesi gerçekleştirmesini ister. Zehirli maddelerin toprağa ve yeraltı suyuna karışmasını önlemek için bölgede bitki kullanımını öneren Beuys'un projesi, ekonomik açıdan da destek almasına rağmen Hamburg belediye başkanı tarafından engellenmiştir.

Joseph Beuys'un 21-25 Mayıs 1974 yılında René Block Galerisi'nde gerçekleştirdiği *I Like America and America Likes me* (Amerikayı seviyorum ve Amerika beni seviyor) performansı Amerikalılara yerlilerle olan vahşi geçmişini hatırlatma amacını taşır. Düsseldorf'tan New York JF Kennedy Havaalanına gelen Beuys, tüm vücudu keçe ile sarılmış biçimde ambulansa konarak, kır kurdu (coyote) ile yaşayacağı yere getirilir. New York'ta kaldığı süre boyunca Amerika ile ilgili kurttan başka hiçbir şeye odaklanmayan ve hiçbir şeyi görmeyen Beuys, kurt ile, keçe, yürüme bastonu, eldiven, Wall Street Gazetesi gibi nesnelerle ilişki kurmaya çalışır. Kır kurdu Amerikan yerlilerinin en güçlü tanrılarından biri olarak gördükleri, kutsal saydıkları bir hayvandır. Beuys'un kır kurdunu seçmesi, hem hayvanın türünün tehlike altında bulunmasına, azalmasına, hem de Amerikalıların azınlıklara uyguladıkları işkenceye dikkat çekmek amacını taşır. Beuys bu

performasında, üzerine keçe örterek, kendini dış ortamdan soyutlayıp, mistik bir atmosferin içine hapsederek ve yalnızca kurtla ilişki kurarak, çoğu eleştirmenin kendisi için uygun gördüğü şaman rolünü belirginleştirir.



Şekil 4.1 Joseph Beuys, I Like America and America Likes me (Amerikayı seviyorum ve Amerika beni seviyor), 1974

Beuys *Özgür Demokratik Sosyalizm: Referandumla Doğrudan Demokrasi için Organizasyon* (1971 Aralık) başlıklı performansını elli öğrencisinin katılımıyla, Rochus Tenis Kulübü'nün arazisini genişletmek için Grafenberger Ormanı'ndaki ağaçları kesmesini engellemek amacıyla gerçekleştirmiştir. Beuys ve göstericiler süpürgelerle ormanı süpürmüşler, kesilecek ağaçlara beyaz çarpı işareti yapmışlardır. Sanatçı herkesin doğayı korumaktan bahsettiğinden ama hiç kimsenin bu konu hakkında harekete geçmemesinden yakınır ve herhangi bir kimsenin bu ağaçları kesmeye kalkışırca, dalların üzerine oturacaklarını belirtir. (Stachelhaus, 1991: 110) Halkın da desteğini alan Beuys ve öğrencileri eylemlerinde başarılı olmuşlardır.

Almanya'da çevre hareketlerinin politik alanda yükseldiği yetmişlerin ortalarında kurulma hazırlıklarına başlanan ve 1980 yılı başında resmi olarak kurulan Yeşiller Partisi'ne Beuys aktif olarak katılmıştır. Parti kurulmadan önce de çevre, ekoloji konusundaki düşüncelerini, kaygılarını çeşitli şekillerde dile getiren sanatçı, Almanya'da Yeşiller Hareketi'nin gelişmesinin öncülerindendir. Yeşiller Partisi'nden, 1979'da Avrupa Parlamentosu seçimlerinde, 1980'de de Bundestag seçimlerinde Kuzey Ren-Westphalia bölgesinden aday gösterilmiş, ancak seçilememiştir.

1971 yılından itibaren İtalya'nın pek çok şehrinde sergiler düzenleyen Joseph Beuys, 1973 yılından başlayarak ağaç ekimi, şarap ve zeytinyağı yapımı, tartışma düzenleme gibi etkinlikleri içeren, sanatsal ve toplumsal eylemlerini birleştiren *Difesa della Natura* (Doğanın Korunması) isimli bir dizi eylem gerçekleştirdi. Sanatçı 1980-85 yılları arasında Buby Durini ve Lucrezia De Domizio'nun davetiyle gittiği İtalya'da, Kassel'deki 7000 *Eichen* projesini önceleyen ağaç ekimi tasarısını başlattı. Paslin'de 24 Aralık 1980 tarihinde başlayan ve *cocus nucifera* ve *codoicea maldivica* isimli iki farklı türde palmiye ağacı dikimini içeren proje, 1982 yılında Kassel'deki 7000 *Eichen* (7000 Meşe Ağacı) ve Bolognano'daki *Piantagione* (Tarla) çalışmaları ile devam etti. 13 Mayıs 1983'de *Difesa della Natura* başlığıyla düzenlenen tartışmada Beuys, Bolognano'da soyu tükenmekte olan farklı türdeki ağaçların korunmasını, 7000 ağacın ekimini amaçlayan *Piantagione* (Tarla) projesiyle küçük bir cennet yaratmak istediğini belirtir. (D'Avossa, 1993: 148) *Difesa della Natura* projesi çerçevesinde 1984 yılında Paris'te gerçekleştirilen *Olivestone* yerleştirmesinde, XVI. yy'a ait toprak fıçı içine Durini çiftliğinde üretilmiş zeytin yağı konulmuş, fıçının etrafına, içinde zeytinyağı bulunan ve sanatçı tarafından özel olarak tasarlanmış şişeler yerleştirilmiştir. Merkezde bulunan toprak fıçının sağ tarafına İtalya'dan getirilmiş zeytin dalı konmuş ve mavi renkli üzerinde kırmızı harflerle "Difesa della Natura" yazısının olduğu bayrak dala asılmıştır. Yerleştirmenin ismindeki *Olive* (zeytin) kelimesindeki *live* (canlı) kelimesinin de imlediği gibi çalışma insanların katılımına ve üretimine açık, insan ve doğanın karşılıklı diyaloguyla evrilecek "canlı" bir çalışmadır.



Şekil 4.2 Joseph Beuys, *Difesa della Natura* (Doğanın Korunması), 1984

Beuys'un kendi sanat tanımına yönelik fikirlerini gerçekleştirme olanağı bulduğu en büyük heykeli, 1982 yılında yapılan 7. Documenta için tasarlanan *7000 Eichen* (7000 Meşe Ağacı) projesidir. Heykel ile hızlı endüstrileşme sonucunda doğası, ekolojik yapısı tahrip olan Kassel şehrinin tekrar ağaçlandırılması amaçlanmıştır. Documenta'nın açılış günü olan 19 Haziran 1982'de ilk meşe ağacı dikilmiş ve bir sonraki Documenta'ya kadar 7000 meşe ağacının ekiminin tamamlanması planlanmıştır. Beuys'un Mayıs 1986'da ölümüne kadar 5500 ağaç ekilmiş, geriye kalan ağaçların ekimi sanatçının eşi Eva Beuys ve oğlu Wenzel Beuys tarafından tamamlanmıştır.

Meşe ağacının ve yedi sayısının sanatçı tarafından seçilmesinin çeşitli anlamları vardır: Meşe ağacı Kelt rahiplerinin kutsal yerlerini tanımlamak için diktikleri bir ağaçtır. Yedi sayısı Amerika ve İngiltere'de bulunan Seven Oaks şehirlerinin adlarından da anlaşılabileceği gibi ağaç ekiminde eski bir geleneği hatırlatır ve heykelin gerçekleştirildiği 7. Documenta'ya gönderme yapar. Yedinin katı olan 7000 sayısının seçilmesi, Beuys'un sosyal heykel projesinin bir parçası olarak yapının yararlılığını ve etkisini daha geniş bir alanda göstermesini sağlamak içindir. Dikilen ağaçlar bazalt taşları ile işaretlenmiştir. Ekolojik sorunlara olan duyarlılığı artırmak için yapılan heykel, Beuys'un "Sosyal Heykel" kavramının en büyük ölçekli uygulamasıdır. Sanatçı, *7000 Eichen*'in günlük çalışmayı, insanların yaşamını kapsayan bir heykel olduğunu ve sanatın genişletilmiş tanımı olarak adlandırdığı kavramı, sosyal heykel sanatını örneklendirdiğini belirtir. (Beuys, 1986: 32) Tüm Kassel halkının, ağaç ekerek heykelin oluşumuna katılması amaçlanmıştır. Johannes Stüttgen'e göre, Kassel şehri boyutlarındaki heykelin tüm Documenta tarihinde de özel bir yeri vardır. Büyüyüp, gelişen ağaçlarla heykel, sürekli değişim halinde olan, zamana temellenmiş bir heykeldir. Meşe ağacının yavaş büyüyen bir bitki olması, bu zamana yayılmış yenileme projesinin daha iyi gözlenmesini sağlar.

Beuys'un Kassel şehrini ağaçlandırıp, yeniden canlandırmaya çalıştığı Sosyal Heykel projesini Dia Center for Arts, New York'ta devam ettirmiştir. Farklı türlerdeki ağaçların her biri bazalt taşı ile işaretlenmiş, ağaç ekimi ile tüm ekolojik sistemin, toplumsal yaşamın dönüşümüne dikkat çekilmek istenmiştir.



Şekil 4.3 Joseph Beuys, 7000 Eichen (7000 Meşe Ağacı), 1982-



5. ATIK MADDELERLE SANAT

Atık ve hurda maddeler, resim ve heykelde XX.yy'ın başından itibaren sanat yapıtının oluşumunda kullanılmıştır. Hızla gelişen ileri teknoloji toplumunda, şehir çevresindeki atıkların yeniden kullanımından gelişen atık estetiğinin öncüsü Dada akımı içinde yer alan sanatçı Kurt Schwitters olarak kabul edilir. Sanatçının eserlerinde atık kullanımı, çevre sorunlarına yönelik bilinçli bir eğilimden kaynaklanmasa da II.Dünya Savaşı'nın karamsar, nihilist atmosferini yansıtır. Schwitters, sokaktan bulduğu her türlü çöpu büyük ölçekli kolajlara ve rölyeflerine, *Merzbau* olarak adlandırdığı çalışmalarına dönüştürmüştür. Hemen hemen yalnızca endüstri atıklarını kullanan, 1950'lerde ABD ve Avrupa'da yaygınlaşan Junk Sculpture (Hurda Heykel) etkisini Lee Bontecou'nun, Yeni-Dadacılar John Chamberlain'in ve Richard Stanckiewicz'in çalışmalarında, Nouveau Réalisme (Yeni Gerçekçilik) akımı içerisinde ve Yeni İngiliz Heykeli'nde gösterir.

Bir akım oluşturmamakla birlikte, sürrealizm, Duchamp ve Nouveau Réalisme akımının ardından, 1970'lerin sonu ve 1980'lerin başında etkili olan Yeni İngiliz Heykeli sanatçıları; Tony Cragg, David Mach, Bill Woodrow, sonradan İngiltere'ye giden Fransız Daniel Tremblay, Jean-Luc Vilmouth bulunmuş, atık maddeleri heykellerinde kullanmışlardır. Woodrow'un tüketim toplumu atıklarından ürettiği yapıtları, Tony Cragg'ın renkli plastik atıklardan geometrik şekiller ve insan figürleri oluşturduğu çalışmaları, Yeni İngiliz Heykeli içindeki sanatçıların hurda heykel estetiğine olan ilgilerini yansıtır.

Marshall yardımı ve sömürgesi olan Cezayir'in bağımsızlığına kavuşması gibi olaylar, 1950'li yılların sonunda giderek tüketim ve refah toplumuna dönüşen Fransa'nın siyasal gücündeki değişikliğe işaret eder. Bu değişime paralel biçimde Roland Barthes, 1957 yılında yayınladığı *Mythologies* (Mitolojiler) kitabında popüler filmler, kadın dergileri, deterjanlar, margarinler, fal köşeleri vb. günün tüketim toplumunun popüler konuları etrafında yaratılan söylenceleri irdeleyip, yorumlar. Barthes, kitabı yazmasına kaynaklık eden düşüncenin çıkış noktasını,

“Yaşanılan güncel olayların öyküsünde Doğa ile Tarih’in her dakika birbirine karıştırıldığını görmekten rahatsızlık duyma, apaçık ortada olanın süslenip sergilenişinde saklı olduğunu sandığı düşüngüsel çarpıtmayı yakalamak isteme” (Barthes, 1998: 7) olarak belirtir. Medya ve tüketim dünyasının gerçekliğini doğrudan konu edinerek “sanat ve yaşam arasındaki gediğin” üstesinden gelmeye çalışan Nouveaux Réalisme (Yeni Gerçekçilik) sanatçıları, akımın sözcülüğünü yapan Pierre Restany’nin belirttiği gibi, can çekişmekte olan tuval resmi geleneğine karşılık “gerçekliğin kavranmasına yeni yaklaşımlar” getirmeye çalışmışlardır. (Restany, 1960: 725) Grubun manifestosunun yayınlandığı 1960 yılından sanatçıların birlikte son sergilerini açtıkları 1963 yılına kadar akım içinde Arman, César, Christo, Gérard Deschamps, François Dufréne, Raymond Hains, Yves Klein, Martial Haysse, Mimmo Rotella, Niki de Saint-Phalle, Daniel Spoerri, Jean Tanguely, Jacques de la Villeglé gibi farklı kuşaklardan sanatçılar yer almıştır. Arman, Spoerri gibi sanatçıların çalışmaları kapitalizm ve tüketim toplumunun geleceği noktayı yansıtır.

Arman (1928, Fransa), 1959 yılından itibaren yapmaya başladığı *Acumulation* ve *Poubéllé* çalışmalarında atık, hurda maddeleri kullanmıştır. *Acumulation* çalışmaları kutularda sergilenen, günlük nesnelerden ve tüketim maddelerinden oluşturulan asamblajlardır. *Poubéllé* çalışmaları da benzer biçimde çöpün kutularda biriktirilmesiyle oluşturulmuş yapıtlardır. Yves Klein’nın Paris’te Iris Clért Galerisi’nde açtığı “Le Void” (Boşluk) sergisine karşılık olarak, 1960 yılında aynı galeride düzenlenen “Le Plein” (Dolu) sergisinde Arman, galeriyi tavana kadar çöple doldurmuş, serginin açılışını duyurmak için davetlilere, içine çöp konmuş kibrit kutusu, Klein ise içi çöp dolu sardalye kutusu göndermeyi önermiştir. Iris Clert’in konserve fabrikasından aldığı 3000 sardalye kutularının üzerine Arman’ın Paris metrolarından topladığı atık kağıtlar yapıştırılıp, üzerilerine “ARMAN, DOLU, 25 Ekim 1960’ta açılıyor” yazılmıştır. Sanatçı, galeriyi sokaklardan topladığı ve daha çok evlerden çıkan organik çöple doldurmuştur. Pierre Réstany, hem Klein hem Arman’ı doğal olanı yeniden tanımlayan hareketle ilgili görmüş, çalışmalarını desteklediği sanatçı grubu için doğanın, şehir, savaş sonrası Avrupa’nın tüketim kültürüyle yapılandırılmış insan faaliyetleri alanı olduğunu belirtmiştir. (Altshuler, 1994: 205) Ford Motor Şirketinin düşüşe geçip, Renault firmasının yükseldiği bir dönemde, Arman Renault ile anlaşarak, 1967 yılında fabrika atıklarından heykeller

yapmıştır. *Accumulation*'larında kullandığı parfüm, soda şişelerini, çocuk oyuncaklarını, gaz maskelerini, kaşık, çatal gibi mutfak malzemelerini, besin maddelerini, kadın ayakkabılarını vitrinlerde biriktirerek Jean Baudrillard'ın 1970 yılında yayınladığı *La Société de Consommation* (Tüketim Toplumu) kitabında savurganlığın simgesi olarak vitrinlere istiflenen nesnelerin sunumuna eleştirisini önceler. Baudrillard'a göre ;

“ Bolluğun en ilkel, ama en anlamlı biçimi olan istiflemenin ötesinde nesneler takım ya da koleksiyon biçiminde düzenlenir.(..) Bugün nesnelerden pek azı, onlardan söz eden bir nesneler bağlamı olmaksızın kendi başına sunulur. Bu yüzden tüketicinin nesneyle ilişkisi değişmiştir. Tüketici sağladığı özel fayda bağlamında bir nesneye değil, bütünsel anlamı bağlamında bir nesneler kümesine yönelir.” (Baudrillard, 1997: 17-18)



Şekil 5.1 Arman, Accumulations d'ordures ménagères sous verre, 1959

1950'li yıllarda atık demir parçalarıyla heykeller yapan César (1921, Fransa), 1960'lı yıllardan başlayarak endüstri atıklarını kullandığı *Compression* (Sıkıştırma) adını verdiği yapıtlarını oluşturmuştur. 1960 yılında Paris, 16.Mayıs Salonu'nda ilk defa sergilenen, *Trois Tonnes* (Üç Ton) olarak adlandırdığı otomobil parçalarını basınç altında tutarak oluşturduğu sıkıştırılmış üç heykelde sanatçı, hurdanın gerçek işlevini yok ederek, metali bir kağıt gibi kırılğan, güçsüz olarak gösterdi. Pierre Restany'e göre César bu dönemindeki yapıtlarında, hurda metali ve atılmış objeleri yağmalayan sanatçılar arasında, tarzını ve yolunu metalin daha üst seviyesine taşımıştır. (Restany, 1994: 8)



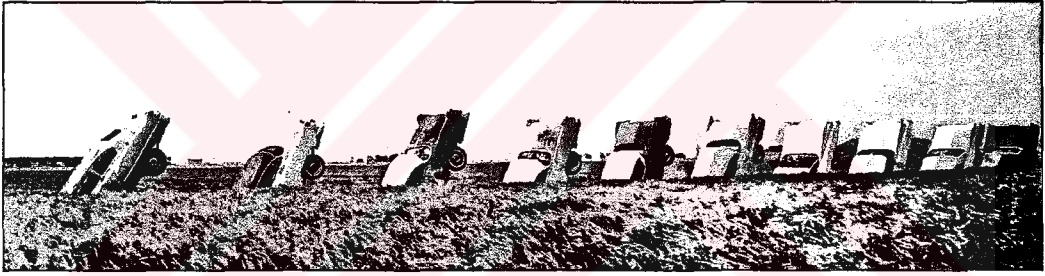
Şekil 5.2 César, Compression: Ricard, 1962

1960'lı yılların sonuna doğru Roma ve Torino başta olmak üzere Cenova, Milano, Bologna'da bir grup sanatçı, teknolojinin egemenliği altındaki ve tüketim toplumuna endekslenmiş sanata karşı çıkararak toprak, karton, taş, cam, kumaş, sebze, hayvan gibi organik ve inorganik malzemelerden oluşan yapıtlar verdi. İlk defa 1967 yılında sanat eleştirmeni Germano Celant'ın "Arte Povera-Im Spazio" sergisi ile adını duyurduğu Arte Povera akımı içinde yer alan Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Pier Paolo Calzolari, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Mario Merz, Marisa Merz, Giulio Paolini, Pino Pascali, Giuseppi Penone, Michalangelo Pistoletto, Emilio Prini, Gilberto Zorio gibi sanatçılar yapıtlarında sanat, yaşam, kültür ve doğayı birleştirdiler. Celant temel olarak Arte Povera'yı tüketim toplumunu reddeden bir sanat olarak düşündü ve sanatçıyı, bir üretici olarak değil, insan etkinliğinin özgür kendini yansıtmasına adanmış bir birey olarak gördü. (Christov-Bakargiev, 1999: 18) Akımın ortaya çıkışı, 1950'li ve 60'lı yılların İtalya'sının hızlı endüstrileşme ve İtalyan mucizesi olarak adlandırılan ekonomik büyüme dönemi sonrasına, ileri teknolojinin ve seri üretimin tüketim toplumunu oluşturduğu zamana rastlar. Sanatçılar, gelenek ve tüketim temelli kültürel ve baskıcı ekonomik sisteme karşı çıkan 1960'lı yılların özgürlükçü kuşağının özgünlüğünü yansıttılar. Endüstri öncesi tarım toplumuna ve el emeğine dayanan Arkadyan dünyaya ilgi gösterdiler, çalışmalarında organik büyüme, kimyasal reaksiyonlarla değişen maddeleri kullandılar. Yapıtları, genellikle akımın benzetildiği Land Art çalışmalarının aksine anıtsal ölçekli değildir; insan boyutu temel alarak oluşturulmuştur. Akım içinde yer alan sanatçılardan Pino Pascali, 1965 yılında gerçekleştirdiği *Armi* (Silahlar) çalışmasında, günlük yaşamda kullanılan nesnelerin kalıntılarını, eski bir oto

karbüratörünü, musluk borusunu ve kamp teçhizatını kullandı. Vietnam Savaşı'na karşı ilk gösterilerin yapıldığı zamanda gerçekleştirilen çalışmada top, misilleme roketleri, makineli tüfekler, bombalar gibi askeri araçlar, formlarının işaret ettiği işlevlerini yerine getirmekten yoksun biçimde, gerçek boyutlarında tasarlanmışlardı.

Tüketim toplumundan ve popüler kültürden aldığı imgeleri kullanan Pop Art akımı, 1955 yılında İngiliz sanat eleştirmeni Lawrence Alloway'ın Güncel Sanat Enstitüsü'nde düzenlediği (ICA) ticari şehir çevresi konulu paneli ile adını duyurmaya başladı. Pierre Restany'e göre Pop Art terimi "modern olan, sanayiye ve toplumbilime ilişkin özellikler gösteren ve kentsel özellikler taşıyan doğaya özgü yeni bir anlatımın keşfiyle ortaya çıkmış çağdaş gerçekçilik alanının tümünü kucaklar". (Restany, 1999: 347) Uygarlığın kendi savunmasızlığının ve yıkımının kabuslarını hissetmeye başladığı tüketim endekslendiği bir dönemde Pop Art sanatçıları gazete, TV, reklam vb. medya kültüründen aldıkları imgeleri çalışmalarında kullandılar.(Osterwald, 1999: 11) Amerikan tüketim toplumunun, kapitalizmin sembolü coca cola, tüketim toplumunun gerçekliğini ve rüyalarını sembolize eden otomobil görüntüsü ve kalıntıları, ambalaj endüstrisi, ıvır zıvır eşyalar, kitsch nesneler, hot dog, çizgi roman gibi popüler kültürden, günlük yaşamdan alınmış imgeler sanatçıların yapıtlarında kullanıldı. Baudrillard'a göre, "Nesneleri tercih etmesiyle, markalanmış nesnelerin ve besin maddelerinin bu sınırsız kullanımıyla- ticari başarısıyla olduğu gibi- pop kendi "imzalı" ve "tüketilen" nesne-sanat statüsünü keşfeden ilk olma özelliğine sahiptir". (Baudrillard, 1997: 138) Amerikan Pop Art akımı içinde Andy Warhol ve kendisiyle birlikte mitleştirdiği Fabrica topluluğu, tüketim toplumunu kendi imgeleriyle eleştirirken, tüketilen olma durumundan kendilerini kurtaramamışlardır. Warhol, "Herkes herkes olmalı" ve "Herkes makine olmalı" sözleri, campell konserve kutularını, coca colayı, Amerikan dolar işaretini, pop ikonlarını ipek baskı yöntemiyle çoğalttığı resimleriyle beraber, seri üretime, otomatikleşmeye, yaşamdaki sıradanlaşmaya dikkat çeker. (Warhol, 1969: 747) Paul Morrissey, Andy Warhol, Fabrica işbirliğiyle gerçekleştirdiği *Trash* (Çöp, 1970) filminde izleyiciyi, New York'un toplumdan dışlanmış, marjinal karakterleriyle yüzleştirir. Filmin karakterlerinden, çöp toplayarak yaşamını sürdüren Holly'nin söylediği "Biz, hepimiz çöpüz (değersiziz)" sözü tüketim endekslenmiş bir topluma ve bu anlamda Pop Art'a yöneltilmiş bir eleştiri olarak da değerlendirilebilir. Akım sanatçıları sürrealizmin ve Duchamp'ın

takipçileri olarak hazır yapım nesneleri, günlük objeleri kullandılar. Claes Oldenburg, dondurma, seven-up, hamburger, sosis, modern toplumun hijyen saplantısını eleştirdiği banyo, tuvalet gibi mekanları, Amerikan bayrağını günlük yaşamda kullanıldıkları, görünürdeki işlevlerini değiştirip, eleştirerek gösterdi, dayanıklı tüketim mallarını yumuşak formda sergiledi. 1958-59 yılında plaster ve çöplerden yaptığı, parlak renkteki ilk heykelsi, Neo-Dada tarzındaki asamblajlar, *The Street*, *The Store* gibi environment çalışmalarına giden yolu açtı. Katılaştırılarak şekil verilip, grafiti tarzında boyanmış, karton ve çuval bezlerinin galeri tavanına ve duvarına konulmasıyla oluşturulmuş *The Street* (Cadde-1960) çalışmasında sanatçı, New York ve Chicago'nun kenar mahallerindeki çöp kalıntılarını imliyordu. Kiraladığı bir dükkanda 1960-61 yıllarında gerçekleştirdiği *The Store*'da (Dükkan) Oldenburg, gerçeğine uygun bir şekilde ürettiği yiyecek, içecek ve giyim vb. tüketim maddelerini, tüketicilere pazarlayarak ironik bir yaklaşım sergiler.



Şekil 5.3 Ant Farm, Cadillac Ranch (Cadillac Çiftliği), 1974

1960'lı yıllarda Amerikalı üç mimar Chip Lord, Hudson Marquez, Doug Michels tarafından kurulan, sanat, mimari ve medya alanında çalışmalar yapan Ant Farm (Karıncı Çiftliği) Topluluğu'nun 1974 yılında Amarillo, Texas'ta gerçekleştirdikleri *Cadillac Ranch* (Cadillac Çiftliği) yerleştirmesi, Amerikan refah toplumunun bir eleştirisidir. 1950'li yıllar Amerika'sında, ona sahip olanların ekonomik açıdan iyi bir durumda olduğunun belirtisi olan Cadillac güvenli ve dayanıklı bir tüketim malıydı. Topluluk, modelleri 1949-1963 yılları arasında değişen 10 Cadillac arabasını, toprağa dik olarak gömerek arabaların sembolik anlamını tersyüz etmeye çalışmıştır. Araba mezarlığını anımsatan diziliş, Cadillac'ın egzoz gazlarıyla çevreye verdiği zarara işaret eder. Yerleştirmenin Arabistan'ın Amerika'ya uyguladığı petrol ambargosunun sonrasına rastlaması, Amerika'nın fosil yakıt bakımından dışa bağımlılığına, dolayısıyla doğal kaynakların tükenmesinin

gerçekte, bu refah ve konforu engelleyeceğini gösterir. Çalışma 1997 yılında, Amarillo şehir sınırlarının genişlemesi üzerine, bulunduğu yerin 2 mil batısına taşınmıştır.



6. ÇEVRE SORUNLARI VE PERFORMANS

Performans sanatı, XX. yy'ın ilk yarısındaki Fütürizm, Dadaizm, Sürrealizm gibi öncü sanat akımları içinde doğmuş, yetmişli yıllardan itibaren sanatsal bir ifade aracı olarak kendi varlık alanını yaratmıştır. Özellikle 1960'ların sonu yetmişli yılların başında ortaya çıkan, fırça, tuval gibi geleneksel resim araçlarını reddederek, sanatta “düşünsel olana” vurgu yapan kavramsal sanata paralel biçimde, bu dönemde performans sanatçıları sanatın metalaşmasına karşı çıkmışlar, kendi bedenlerini sanat yapıtının nesnesi olarak kullanmışlardır. İzleyiciyle birebir iletişim kurmayı amaçlayan, izleyiciyi kışkırtarak, hedeflenen olay ve konu doğrultusunda onda bir “farkındalık” durumu yaratmaya çalışan performans sanatı, çevre sorunlarını toplumun dikkatine sunma ve sorunları önlemede yetersiz kalan ve kimi zaman da onlara göz yuman kurumları, anlayışı eleştirmede, çevre örgütlerinin sokak tiyatrosu, performans etkilenimli eylemlerinde ve sanatçıların çalışmalarında göz ardı edilemeyecek bir öneme sahiptir.

Performans sanatının farklı disiplinlerin ve eylemlerin verilerinden yararlanması, tanımlanmasına, nelerin performans içinde değerlendirilebileceğine yönelik endişeleri de beraberinde getirir. Carol Simpson Stern ve Bruce Henderson *Performance: Texts and Context*’te performans sanatının avangard geleneğe olan bağlılığına dikkat çeker ve köklerini Frank O'Hara'nın, Norman Bluhm'un şiir resimlerine, dada, fütürizm, sürrealizm ve happening gibi akımlara dayandırır. Stern ve Henderson, performansın çok değişken yapısına ilişkin olarak birtakım özellikler belirlerler: “Performans kışkırtıcı, geleneksel olmayan, saldırgan bölücü nitelikte olan kuruluş karşıtı bir sanattır, sanatın metalaşmasının karşısında yer alır, film, sinema, şiir, dans, resim, müzik, TV monitörleri vb. kullanıldığı çok medyalı bir alandır, parodi, şaka ve kuralların yıkımını içeren “oyun” teorilerine ilgi gösterir, açık uçlu ve kararsızdır.” (Carlson, 1996: 80-81) RoseLee Goldberg'e göre XX. yy'da performans sanatının tarihi, sanatlarını doğrudan topluma sunmayı kararlaştırmış, yerleşik formların sınırlandırmasıyla, sanatçıların sabırsızlığıyla icra

edilen, keyfi, sonsuz değişkenli, açık uçlu bir sanatın tarihidir. Bu sebeple, daima anarşik bir temele sahip olmuştur. (Goldberg, 2001: 9)

Fütürizm, Dadaizm, Sürrealizm gibi XX. yüzyılın ilk yarısındaki öncü sanat akımları, sanat nesnesine odaklanmadan önce, performans aracılığıyla akıma ait düşünceleri ifade etmişlerdir. Dada akımı Hugo Ball'ın Zürich'teki Cabaret Voltaire'inde ortaya çıkmış, şairler, yazarlar, kabare sanatçıları I.Dünya Savaşı'nın yıkımının doğrudan gözlenebildiği etkinlikler düzenlemişlerdir. İrrasyonel, nihilist, primitif bir akımın sözcülüğünü yapan Ball, tiyatronun toplumu değiştirme niteliğinde olduğunu belirtir. Propaganda ve manifestoları içeren erken dönem fütürist performansı, İtalyan şair Marinetti öncülüğünde gelişmiştir. Gösterilerde tutuklanma, suçlanma, hapishaneye atılma fütüristlerin yapmak istedikleri doğrultusunda amaçladıkları ve yaptıklarının kışkırtıcılığını gösteren olaylardır. Marinetti, film, akrobasi, müzik, dansı içeren, geleneği ve hiyerarşiyi reddeden, absürdlüğün ve deliliğin sınırındaki varyete tiyatrosuna hayrandır. Russolo gürültü sanatıyla, antik çağın sessizliğine karşı, izleyicileri içinde bulunan dönemin gürültü dünyasına davet eder. Rusya'da Mayakovski, Burlyuk, Anna Andreyevna gibi sanatçıların içinde bulunduğu fütüristler, St.Petersburg caddelerinde yüzlerini boyayıp, garip kıyafetler giyerek, ilgi toplamaya, halkı kışkırtmaya çalışmışlardır.

Bilinçaltından ve düşlerden beslenen sürrealizm akımının son dönemindeki sanatçılarından Antonin Artaud'nun 1936 yılında yayınlanan *Le Theatre et Son Double* (Tiyatro ve İkizi) kitabı, performans sanatını ve deneysel tiyatroyu etkileyen en önemli kaynaklardan biri olmuştur. Artaud'nun tiyatroya yönelik düşüncelerini temellendirdiği Vahşet Tiyatrosu bir kitle gösterisi olacak, büyük kalabalıkların heyecan içinde gerilip birbirine gireceği ve yerinde duramayıp çırpınacağı bu tiyatroda, pek ender olarak halkın sokaklara döküldüğü bayramların, kalabalıkların şiirinden bir parça bulunacaktır. Vahşet Tiyatrosu'nda izleyici ile gösteri, oyuncu ile seyirci arasında dolaysız bir iletişim kurulmalı ve oyun kendisini her taraftan bir ağ gibi sarmalıdır. (Artaud, 1993: 73,75,85) Artaud'un bu düşünceleri, 1960'lı yılların başkaldırı atmosferinde, politik tiyatronun önemli örneklerini veren 1951 yılında kurulan The Living Theatre'ı ve günümüzün kitlesel eylemlerini etkilemiştir. The Living Theatre'ın kurucularından Judith Malina, Vietnam Savaşı'na karşı düzenlenen gösterilere katılmış ve bu kitlesel eylemler, tiyatro anlayışının şekillenmesinde önemli rol oynamıştır.

John Cage ve Merce Cunningham, 1950'li yıllarda New York'ta, Black Mountain College'ta yaptıkları gösterilerde; Cage çevre seslerini, gürültüyü müziğinde, Cunningham yürüme, durma, atlama gibi tüm doğal eylemleri dansa kullanmışlardır. Şair Wendell Berry'nin aracılığıyla Henry David Thoreau'nun günlüklerini okuyan Cage Thoreau'dan çok etkilenmiş, 1970 tarihli *Song Book* çalışmasında Thoreau'nun *Sivil İtaatsizlik Üzerine* metnini kullanmış, *Empty Words* (Boş Kelimeler, 1974) ve *Lecture on Weather* (Hava üzerine Ders, 1976) çalışmalarını Thoreau'dan esinlenerek gerçekleştirmiştir.

Dadaizm ve Sürrealizm gibi akımlar içindeki sanatçıların savaşın yıkıcı, nihilist atmosferini yansıtan kışkırtıcı performansları, Artaud'un halkın sokaklara döküldüğü bayramların, kalabalıkların şiirinden bir parça olacağını belirttiği Vahşet Tiyatrosu, John Cage'in ve Merce Cunningham'ın günlük yaşamdaki eylemleri sanat yapısına dahil ettikleri gösterileri, günümüzün kitlesel eylemlerinde, çevre sorunlarına karşı verilen mücadelelerde tekrar canlandırılmıştır. Seattle'da, Prag'da düzenlenen alternatif küreselleşme karşıtı gösterilerdeki yürüyüşler ve bu gösteriler içerisinde yer alan Earth First! gibi çevre örgütlerin şenlikli muhalefet eylemleri, geçmişin karnavallarından alınmış bir atmosferi yansıtır, performans sanatının ve politik tiyatronun yaşadığımız dönemdeki yenilikçi, yıkıcı yüzünü gösterir. Gösterilerde, sokaklar, meydanlar "direniş sanatlarının" sahnelendiği açık hava tiyatrosuna dönüştürülüp, kamusal alanlar, taşkınlık içinde ve sanat yoluyla ele geçirilir, buralarda, ütopyanın kostümlü provası yapılır. (Turhanlı, 2002: 35) Alexandre Brener ve Barbara Schulz Prag'da WTO ve Dünya Bankası'na karşı yapılan gösterileri, hakiki, görkemli sanat yapıtları olarak değerlendirip, Prag'daki sokak çatışmalarında açığa çıkan şiirsellüğün Lautremont'un «Şiir herkes tarafından çıkarılmalı, bireyler tarafından değil.» sözünü onayladığını belirtir. (Brener, Schulz, 2002: 289)

Halk hareketleri içinde de eylemcilerin, performans sanatı ve politik tiyatro etkilenimli gösterileri amaçları doğrultusunda kamuoyunu ve ilgili kurumları uyarma ve kışkırtmada önem kazanır. IMF'nin ve WTO'nun neo-liberal politikalarına karşı çıkan José Bové, 12 Ağustos 1999'da Fransa'nın Millau kasabasında, köylülerin yaşamlarını doğrudan etkileyen McDonalds'a karşı yapılan eylemde, yandaşlarıyla beraber McDonalds'ın şantiyesini işgal etmiş, inşaatın bir bölümünü sökmüştür. İngiltere'de XIX.yy'da makinelerin insan emeğinin yerini almasına karşı oluşan

Luddism (Makine Kırıcılık) geleneğine bağlanabilecek bu *décollage* eyleminin şenlikli atmosferini, Bové şu sözlerle açıklar:

“ Şantiye sahasındakiler, özellikle çocuklar, traktör kasalarına ellerine geçirdikleri tahta parçalarıyla vurarak davul çalmaya başladılar. Bu küçük insan topluluğu, defile halinde Vilayet’e doğru hareket etti. Bu kasalara vurularak yapılan davul gösterisine Bronx davulu adı verildi. Şehri geçerken yerel ahali gösterimizi eğlenceli ve sevimli bulduğu için, yol boyunca bizi alkışladı. (...) Herkes gültüp eğlenerek Millau restoranlarının teraslarında bayramı tamamladı.” (Luneau, 2001: 19)

Brecht’in politik tiyatrosunun izinden giden Brezilyalı tiyatro teorisyeni Augusto Boal, tiyatronun başlangıçtaki karnaval, şenlikli, açık havada özgür şarkı söyleyen insanlardan oluşan atmosferinin burjuvazinin eliyle bozulduğunu, seyirciler ve oyuncular arasında yapay bir ayırım yaratıldığını belirtir. (Boal, 2003: 107) Boal, tiyatroyu kökenlerine döndürmeye yönelik çabalarını, 1970’lerde Entegre Okuma Yazma Operasyonu (ALFIN) programı içinde, Peru’da halkla sürdürdüğü çalışmalarda, onların sorunlarını tartışarak sürdürmüştür. Onun tiyatronun, herhangi bir kimse tarafından kullanılabilecek bir dil, ezilenlerin poetikası, devrimin provası olduğuna dair görüşleri, günümüzde Bergama Köylüleri gibi topluluk, José Bové gibi kişiler üzerinden de gözlenebileceği gibi halk hareketlerine yansımıştır. Mihail Bakhtin’in karnaval kavramıyla ilgili olarak herkesin katıldığı, izleyicilerle, katılımcılar arasında ayırımın olmadığı, bu birliktelikte karnavalın, dünyanın yenilenmesinin, yeniden canlanmasının sembolü olduğu, karnavalda, yaşamın kendisini oynadığı, kendisinin aktör olduğuna dair ifadeleri, günümüzdeki çevresel hareketlerle birebir örtüşür. (Bakhtin, 1984: 30) Boal’in tiyatro anlayışında, Bakhtin’in de karnaval üzerinden açıkladıkları, izleyici ile seyirci arasındaki sınırların kalkışının kökeni Nietzsche’nin *Tragedya’nın Doğuşu*’nda belirttiği, Grek trajedilerinde koro ile halk, izleyici ile seyirci arasında ayırımın olmadığı görüşünde temellenir. (Nietzsche, 1999: 47) Çevre örgütlerinin eylemlerinde ve halk hareketlerine dayanan çevresel mücadelelerde, sorunların bir ölçüde sorumlusu da olan kitleler, pasif izleyici, şenlikli atmosfere, “performans”’a dahil edilerek, çevre problemlerinin çözümüne yönelik geniş bir katılım sağlanmaya çalışılır.

6.1 Greenpeace

1971 yılından itibaren çevresel faaliyetlere başlayan Greenpeace (Yeşilbarış) çevre örgütünün ilk eylemi, Aleut Adaları’ndan Amçitka Adası’nda, Amerika’nın nükleer silah denemeleri yapmasını engellenmeye yöneliktir. Örgüt, Güney Yarımküre’nin

kuzeyinde ve Kuzey Yarımküre’de faaliyet göstermekte, bürokratik, hiyerarşik biçimde yönetilmekte, şiddet amacı taşımayan doğrudan eylemlerde bulunmaktadır. 1975 yılına kadar nükleer karşıtı bir örgüt olarak adını duyuran Greenpeace, bu yıldan sonra balinaların, fokların katledilmesine, asit yağmurlarına, okyanuslardaki kirlenmeye ve doğal çevreye yönelik her türlü tehdide karşı eylemlerde bulunmaya başlamıştır. Greenpeace’in başlangıçtan itibaren benimsediği doğrudan eylem, yaptıklarının basın ve TV’de yankı uyandırmasını sağlamıştır.

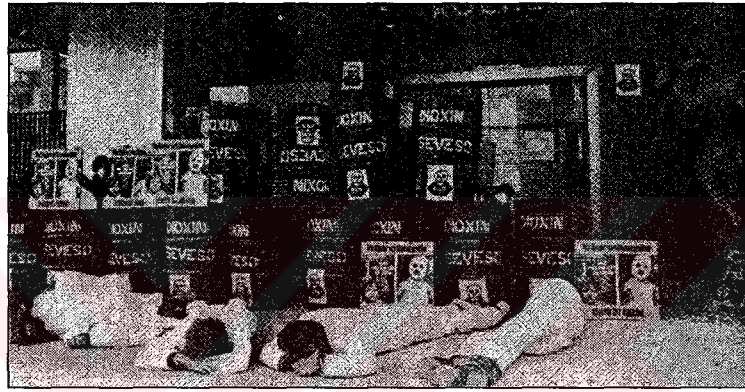
Greenpeace’ in eylemleri “tanıklık etme” üzerine temellenir. Bu, Quakerlar’dan kaynaklanan, politik sorumlulukla, ahlaki duyarlılığa bağlanan türde bir politik eylemdir. (Wapner, 1995: 307) Örgütün toksik atık boşaltan boruları tıkama, nükleer soğutma kulelerine, bacalara, tarihi ve kültürel yerlere bayrak asma eylemleri, sokaklarda yaptıkları protestolar bilinçli ya da bilinçsiz performans sanatı etkileri taşır. Balinaların katledilmesine karşı yürütülen Ahab Projesi sırasında, gemilerin üzerine Kwakiutl Kızılderililerine ait orca crest motifi konulmuş, Kwakiutl halkının doğal dünyayla uyum içinde yaşama isteğini belirten ve doğanın sonsuz çevriminin sembolü iki balina motifi, Greenpeace’in sembolü olmuştur. Greenpeace eylemcileri için kullanılan Warriors of Rainbow (Gökkuşağı savaşçıları) ifadesi, Kızılderili mit ve öykülerine yer veren bir kitaptan alınmıştır.



Şekil 6.1 Greenpeace’in Kwakiutl Kızılderililerinden alarak kullandıkları orca crest motifi

Greenpeace’in kamusal alanlarda gerçekleştirdiği protesto ve eylemlerde, sokak ve gerilla tiyatrosunun, politik tiyatronun izleri gözlenir. 1975 yılında California’daki Eureka yakınında balina avlayan Sovyet gemilerini engelleme eylemi sırasında Greenpeace ekibinden kişiler, gitarla balina avcılığını eleştiren şarkılar söylemişler, bantlara kaydedilmiş balina seslerini, balina avcılarına dinlettirmişlerdir. 14 Nisan 1983 yılında örgüt, 1976 yılında İtalya’nın Seveso yöresinde bir fabrikada meydana gelen patlamanın ardından, kazadaki molozlardan arta kalan, içinde toksik

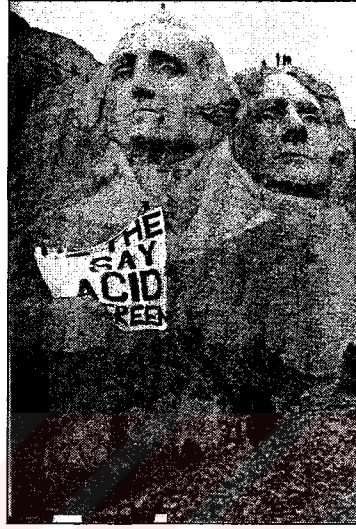
kimyasal maddelerin bulunduğu varillerin elden çıkartılmaya, saklanmaya çalışılmasına karşı bir sokak tiyatrosu gösterisi sunar. Tesisin sahibi Hoffman La Roche' nin Basel'deki yönetim binasına göstericiler, saklanmaya çalışılan 41 varilin taklitlerini taşırlar ve binanın üç tarafından girişini tıkarlar ve bir ölüm sahnesi canlandırırlar. Amerika'daki Greenpeace'in eylem sorumlusu Steve Loper, Greenpeace eylemlerinde görüntünün en önemli şey olduğuna inandığını, doğrudan eylemle Greenpeace'in içinde olduğu tartışmalara dikkat çektiğini, genellikle gazetelerin ön sayfalarında sonlanan farklı bir bakış açısı ürettiklerini ve doğrudan eylem olmaksızın yapılan tartışmaların ve araştırmaların gazetelerin ön sayfalarında yer almasının olanaksız olduğunu belirtir. (Durland, 1987: 31)



Şekil 6.2 Greenpeace'in 14 Nisan 1983'te Seveso'da, Hoffman La Roche''un varillerinin taklitleriyle sahneledikleri ölüm sahnesi.

Greenpeace bayrak asma eylemlerinde basit, dolaysız mesajlarını tarihi binaların cephelerine asarak ve yapıların tarihsel ve işlevsel rollerine de atıfta bulunarak, toplumun dikkatini çevre sorunlarına çekmeye çalışır. Hiroşima'ya atom bombası atılmasının yıl dönümünde, 6 Ağustos 1984'te Greenpeace eylemcileri, New York'taki Özgürlük Heykeli'ne, Amerika'nın nükleer silah denemelerini protesto etmek amacıyla "Give me liberty from nuclear weapons. Stop Testing" (Beni nükleer silahlardan kurtarın. Denemeleri durdurun) bayrağını asmışlardır. 1983 yılında eylemciler, Londra'daki saat kulesi Big Ben'in onarım iskelesinden yararlanarak "Time to Stop Nuclear Tests" (Nükleer denemeleri durdurma zamanı) yazısını asarlar, kulenin zamanı gösterme işlevini tersyüz etmeye çalışırlar. 15 Nisan 1985 yılında, asit yağmurlarının tarihsel yapılardaki aşındırma etkisine dikkat çekmek amacıyla Anvers 'teki St.Mary Katedrali'ne "İmdat. Asit Yağmurlarını Durdurun" yazılı pankart asarlar. Ekim 1987 'de eylemciler, asit yağmurlarına sebep olan devlet politikalarını protesto etmek için Rushmore Dağı'nda bulunan George Washington

heykelinin ağzını “We, the People say no to Acid Rain” (Biz, insanlar, asit yağmurlarına hayır diyoruz) yazısının bulunduğu bayrağı, bayrağa gaz maskesi görünümünü vererek asmaya çalışmışlardır. Greenpeace, toplumun sürekli dikkatinde olan tarihsel ve kültürel açıdan önem taşıyan binalarda ve mekanlarda gerçekleştirdikleri bayrak asma eylemleriyle, çevre sorunları konusunda toplumu uyarmaya çalışır.



Şekil 6.3 Greenpeace'in Güney Dakota'da Rushmore Dağı'na astığı bayrak, 1987

6.2 Earth First

1980'de Amerika'da kurulan Earth First! (EF!, Önce Dünya), “Toprak Ananın savunmasında taviz yok” sloganıyla, sabotajı ve doğrudan eylemi benimsemiştir. Amerikan çevre hareketlerinin başarısızlığı karşısında beş çevre eylemcisi, Meksika'da Pinate Çölü'ne yaptıkları bir gezide yeni bir grup oluşturma kararı alır ve Mike Roselli'nin sıkılmış yumruk logosunu örgütün logosu olarak benimsenir. (Wall, 1999: 40) EF!, Norveçli filozof Arne Naess'in derin ekoloji görüşünden ve Edward Abbey'in 1975 yılında yayımlanan romanı *The Monkey Wrench Gang* romanından etkilenmiştir. Abbey'in romanında anlattığı Arizona'daki Tucson banliyösünün gelişimini yavaşlatmaya çalışan ekolojik baskıncıların, geleneksel ve yasal olmayan gerilla taktikleri, EF!'ün eylemlerine kaynaklık etti. İnsan dışındaki canlıların yaşama hakkı olduğunu ve insan yaşamının diğer canlılardan daha değerli olmadığını savunan Naess, insan merkezli bir yaklaşım yerine ekoloji, yaşam merkezli bir yaklaşımı benimsemiş, sadece nasihat vermekle kalmayıp, çevresel amaçlarına ulaşmak için eylem de yapmıştır. Filozof, Norveç'teki bir baraj yapımı

planlarından yetkililerin vazgeçtiklerini belirtinceye kadar kayalıklara bağlı kalmıştır. (Steiguer, 1997: 140)

EF! 1990’larda yol yapımını yavaşlatarak, toprak taşıyan makinelere zarar vererek, protesto kampları düzenleyerek, yol yapımı için kesilecek ağaçlara oturma eylemleri yaparak, yapım yerlerine tüneller kazarak, yıkılacak binaları ele geçirerek, İngiltere’deki yol karşıtı kampanyalarda eylemlerde etkin rol oynamış, Twyford, Solsbury Hill, Glasgow, Newbury’de, M11 ve M65 karayollarında düzenlenen yol karşıtı kampanyalarda yer almıştır. Örgütün yol yapımında ve ağaç kesiminde kullanılan makinelere zarar verme eylemleri, XIX. yy endüstri devrimiyle birlikte makinelerin egemenliğine son vermeye çalışan makine kırıcılık (luddite) geleneğinin devamı olarak düşünülür. EF!’ün etkilendiği *The Monkey Wrench Gang* romanının Ned Ludd’un anısına adanması ve kitabın önsözünde Byron’un “Makine kırıcı kral dışında bütün kralları devirin.” sözüne yer verilmesi bu tezi güçlendirir.

EF!, sivil itaatsizlik eylemlerini “ecotage” (ekolojik sabotaj), “night work” (gece çalışması), “monkey wrech” (maymun bükme) olarak adlandırır. Örgüt, hayvan kostümleri giydikleri gerilla tiyatrosuyla, gösterilerde, mahkemelerde, hapishanelerde okudukları şiirler, söyledikleri şarkılarla mesajını Kuzey Amerika’nın ötesine taşımıştır. (Taylor, 1995: 14) EF! 1981 Mart’ında, Sierra Club ile varılan bir anlaşma sonucu inşa edilen ve geleneksel çevre örgütlerinin başarısızlığının sembolü olan Glen Kanyonu Barajı’nda bir gösteri düzenler, barajdan aşağı sarkıtılan yapay çatlak afişiyile polis ve yetkililer kışkırtılır, görsel kodlarla oynanarak izleyici şaşırtılmaya çalışılır, baraj sembolik olarak özgürleştirilir.

EF! hareketinin bir parçası olarak Eylül 2000’de Prag’da yapılan IMF toplantısında kurulan Rhythmes of Resistance (Direniş Ritimleri) vurmali çalgılar Orkestrası ve orkestranın dans topluluğu Tactical Frivolity (Taktiksel Hoppalık) insanları karnaval atmosferine çağırır. Topluluk, “Sokak karnavalı direnişin ve hayatın bir parçasıdır, hayal gücünüzü kullanın, temas kurun ve ağınızı kurun, enstrümanlarınızı ve kostümlerinizi yapın, ritimlerinizi öğrenin ve onları gürültülü biçimde dünyaya yayın.” sloganını benimsemiştir. (Evren, Ögdül, 2002: 195)

6.3 Reclaim the Streets (RTS)

RTS (Sokakları Geri Alalım), yol ve otomobil karşıtı, çevreyi kurtarmaya yönelik ve ekolojik bir hareket olarak 1991 yılının sonbaharında Londra'da kurulmuştur. RTS, eylemlerinde devlet tarafından ekonomik gelişimin temeli olarak görülen, tüketimi körükleyen yolları, kapitalizmden ayrı olarak düşünülemeyecek arabaları hedef almıştır. Çevreyi tehdit etmeyen ulaşımı savunan grup, bir süre sonra dağılmış, 1994 yılında Londra'nın doğusundaki Claremont Yolu mücadelesinde tekrar biraraya gelmiştir. Caddeleri otomobillerin egemenliğinden kurtarmayı amaçlayan eylemde, Claremont Yolu bir festival yeri gibi düzenlenmiştir; yol boyunca tüm binalar işgal edilmiş, rengarenk boyanmış, barikatlar kurulmuş ve sokak partileri düzenlenmiştir. RTS'nin yol yapımını önlemek amacıyla düzenlediği sokak partilerinin afişlerinde, popüler kültürden ve sinemadan ödünç alınmış imgeler, görüntüler kullanılarak, varolan kodlara karşı semiyotik bir gerilla savaşı yapılır.



Şekil 6.4 Reclaim the Streets sokak partisi afişi

RTS'nin Londra'nın asfalt yollarını delip ağaç dikmeyi, sokak partilerini içeren muhalefet eylemleri, geçmişin geçit törenlerine, ortaçağın karnavallarına dönüşü haber verir. Her şeyin altüst olup, tersine döndüğü, kralın aptal, aptalın da kral olduğu karnavallar gibi RTS hareketindeki kişiler, hiyerarşik olmayan bir yaşama dair düşlerini, kamu alanlarında düzenledikleri eğlencelerle sürdürmüşlerdir. Baskıcı bir sistemin ve tüketim toplumunun dayattırdıklarına karşı benimsenen DIY (Do it yourself, Kendin yap) taktiği ile şenlikli bir muhalefet atmosferi yaratılmaya

çalışılmıştır. RTS eylemleri, herkesin katılımıyla işlerlik kazanan eylemlerdir ve bir potlaç yemeği atmosferindedir. Kapitalist üretim sisteminde, mülkiyeti ortadan kaldırmayı amaçlayan bu potlaçta, RTS katılımcılara müzik ve yer sağlar, ancak eylemin nasıl olacağı, katılanların beraberlerinde getirdiklerine ve getirdikleriyle neler yaptıklarına, neler paylaştıklarına bağlıdır.

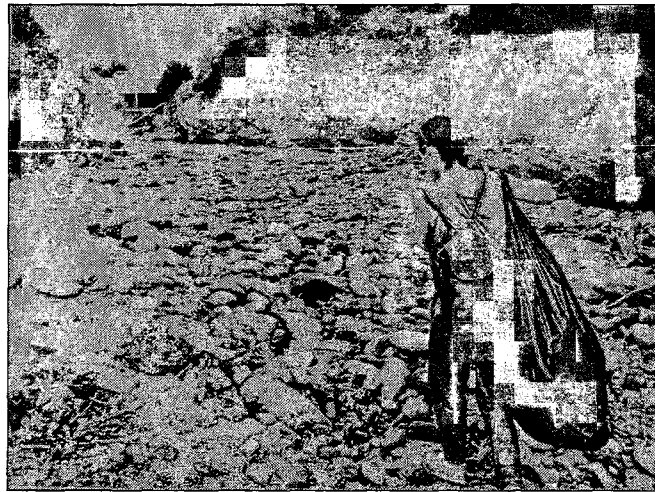
6.4 Richard Long

Jean Jeacques Rousseau'dan Henry Thoreau'ya şehir yaşamının kaosundan kaçmak amacıyla kırsal alanlara yapılan yürüme, farklı biçimlerde sanatsal arenada yirminci yüzyılda da sürdürülmüştür. Richard Long (1945, Bristol) 1967 yılından itibaren İrlanda, Peru, Laponya, Afrika, Sahara gibi dünyanın farklı yerlerinde yaptığı *Yürüme* sanatıyla doğal dünyanın endüstriyel dünyaya karşı direnişini göstermeye çalışır, yürüyüşlerini, gittiği yerlerde bıraktığı geçici sanat eserlerini, haritalar ve siyah-beyaz fotoğraflarla belgeler. Long'a göre yürüme, sanatın kendisi gibi bir odaklanmanın, birçok şeyden kurtularak gerçekten yoğunlaşabilmenin, yaşamı, sanatı basitleştirmenin yoludur. Yürüme, her şeyin metalaştığı bir dünyada, geçici, sahip olunamayacak sanat eserleri bırakma, yolların, dağların herkese ait olduğunu göstermedir. (Long, 1980: 241) Sanatçı 1980 yılında gerçekleştirdiği, *Power Line Walk: From a Water Wheel to a Nuclear Power Station* (Güç Çizgisi Yürüyüşü: Su Çarkından Nükleer Güç Santraline) başlıklı yürüyüşünde, teknolojik gelişmenin felakete dayalı yüzünü vurgular.

6.5 Dominique Mazeaud

Joseph Beuys, Marina Abramovic ve Allan Kaprow'un çalışmalarından etkilenen Dominique Mazeaud (1942, Fransa), günlük yaşamın kendisini performans olarak nitelendirir ve kamusal alanda yaptığı sanatsal çalışmaların, performanslarının yanı sıra gazete yazarlığı, şiir yazma, ders verme, öğretme, kuratörlük, sanatçı ve sanatçı olmayanlarla ortaklaşa çalışma gibi günlük yaşamda farklı alanlarda gerçekleştirdiği eylemlerde "dinleme, iletişim ve ilişki kurma"yı önemser. Mazeaud, içinde yaşadığı dönemde, sanatla ruhani olan arasındaki ilişkiyi araştırarak, yeryüzü için sanat yapmış, performansları, toplumsal alanda gerçekleştirdiği çalışmalarını ritüel ve hacılığın yeni ifadesi olarak görmüştür.

Sanatçı, 1987 yılının Eylül ayından başlayarak, her ayın on yedinci günü gerçekleştirdiği *The Great Cleansing of the Rio Grande River* (Rio Grande Nehri'nin Büyük Temizliği) performansında, Rio Grande Irmağının kollarından biri olan Santa Fe Nehri boyunca, arkadaşları ve kimi zaman da halktan kişilerin katılımıyla yaptığı yürüyüşlerde, nehir yatağındaki çöpleri toplamıştır. Mazeaud tek kişinin girişimiyle nehri temizlemenin imkansız olduğunu bilmesine rağmen sembolik olarak gerçekleştirdiği ritüelinde sanatçıyı, çevresel bilinci yaygınlaştırmak için bir katalizör olarak nitelendirir. Büyüyen şehrin su ihtiyacını karşılamak için inşa edilmiş su haznesi yüzünden çoğunlukla susuz olan nehir yatağından topladığı çöpleri Mazeaud heykele, karşılaşmalara, derslere dönüşmüş hediyeler olarak görür ve nehirden sessizliğe kulak vermeyi, dinlemeyi öğrendiğini belirtir. Sanatçı nehir kıyısı boyunca yaptığı gezintilerde yaşadıklarını, etkilendiklerini *Riveries* olarak adlandırdığı nehir günlüklerinde anlatır. Sanatçının nehirden çöpleri toplayarak, nehre tohum ekerek yaptığı canlandırma çalışmaları Mısır mitolojisindeki kraliçesi İsis mitinin bir çeşitlemesi olarak görülebilir. Bitkiler dünyasının yaşam gücünü simgeleyen, insanlara, tarımı ve bağcılığı öğreten Osiris, kendisini kıskanan kardeşi Seth tarafından parçalara ayrılır ve Nil Nehri'ne atılır. Osiris'in vücudunun parçaları, eşi Isis tarafından bulunarak bir araya getirilir ve yeryüzü canlılığına yeniden kavuşturulmuş olur. Mazeaud, nehrin doğuşunda bitki krallığının yenilenmiş verimliliğini gerçekleştirerek Osiris'in vücudunu canlandırır. (Gablik, 1991: 122)



Şekil 6.5 Dominique Mazeaud, *The Great Cleansing of the Rio Grande River* (Rio Grande Nehri'nin Büyük Temizliği), 1987-

Sanatçı, 1993 yılındaki *The Road of the Meeting* (Karşılaşma Yolu) performansında, yerel çevrecilerle tanışmak için, üç hafta boyunca Kuzey Carolina'da 2500 mil yol alır. Karşılaştığı insanların bireysel öykülerini, fotoğraflarını, el izlerini, yerel su ve toprak örneklerini toplar ve yerleştirme olarak sergiler. Mazeaud, söylenmemiş öykülere dikkat çektiği çalışmasını, halk hareketlerine bağlı olarak ağörme (netweaving) olarak tanımlar.



7. TÜRKİYE'DE ÇEVRE SORUNLARININ SANATA YANSIMASI

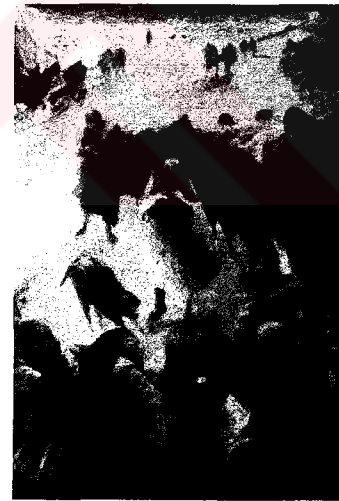
Türkiye'de doğrudan ya da dolaylı olarak çevre sorunlarına yönelik kaygılarını çalışmalarında açığa çıkartan sanatçıların ve Türk Sanatı'nda çevre sorunlarının sanattaki yerinin anlaşılabilmesi, kamuoyunda ve bilimsel çevrelerde doğanın, kültürel varlıkların tahrip edilmesinin bir problem olarak kabul edilip, tartışıldığı dönemlerin, tarihlerin üzerinde düşünülmesini gerektirir.

Tanzimatla başlayan batılılaşma hareketleriyle birlikte ve özellikle Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerinde Almanya, Fransa, İngiltere gibi sanayileri geliştirmekte olan ülkelerle tarım, sanayi, ulaşım, madencilik gibi alanlarda yapılan işbirliği sonucu sanayileşme başlamış, 1913 yılında sanayi teşvik yasası çıkartılmıştır. Ulaşımı sağlamak amacıyla yol yapımında düz alanlar, özellikle tarım toprakları kullanılmış, Cumhuriyet döneminde Batı Anadolu Ormanları'nın tarım arazisi açma amacıyla tahrip edilmesi sonucu 1000 metrenin altında orman kalmadığı görülmüştür. Orman arazilerinin hızla tarıma açılması, yanlış kullanımı, erozyon, sel gibi sorunların ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Cumhuriyet'in ilk yıllarında gelişmenin belirtisi olarak görülen endüstrileşme faaliyetlerine hız verilmiş, ekolojik yönden zengin alanlar olan bataklıkların hastalık kaynağı olarak görülmüş ve kurutulması amaçlanmış, kömürün sanayi faaliyetlerinde kullanım oranı artmıştır. Haliç'in dolmakta olduğunun 1934 yılında duyurulması, halka duyurulan, çevre sorunlarına ilişkin ilk açık haberdur. 1950'li ve 60'lı yıllarda köyden kente göçle birlikte hızla artan gecekondulaşma, çarpık kentleşme olgusunu ortaya çıkarmıştır. 1956 yılında orman kanunu çıkartılmış, 1958 yılında İmar ve İskan Bakanlığı kurulmuş, aynı dönemde çevre sorunları akademik çalışmalarda yer almaya başlamıştır. İzmir Körfezi ve Haliç'teki kirlenme kamuoyunun dikkatini çekmeye başlamıştır. 1961 yılında yeraltı sularına ilişkin bir tüzük yayınlanmış, 1967-68 yıllarında İstanbul'da hava kirliliği çalışmaları yapılmıştır. Üçüncü Beş Yıllık Kalkınma döneminde, 1973-74 yılları arasında çevreye ilişkin konular kamuoyunun daha çok ilgisini çekmeye başlamış, bilimsel

faaliyetler ve çevre ile ilgili birimlerin sayısı artmış, 1974'te çevre hükümet programlarında ilk kez kavram olarak yer almıştır. 1978 yılında çevre ile ilgilenen Çevre Müsteşarlığı kurulmuş, müsteşarlık 1989 yılında genel müdürlük, 1991 yılında çevre bakanlığı olmuştur. (Bulca, 332-346) 1982 Anayasası'nda ilk defa çevreye değinilmiş, ancak çevreye dair yasal düzenlemeler 1983 yılına kadar yapılmamıştır. (Somersan, 1993: 28) 1980'li yıllardan itibaren sivil toplum kuruluşları, çeşitli örgütler çevre sorunlarının çözümüne yönelik faaliyetlerde bulunmuşlar, baraj yapımıyla, doğanın ekolojik yapısının bozulması ya da tarihi yerlerin sular altında kalmasına, nükleer, termik santrallerin zararlarına (Yatağan, Gökova), maden çıkarılması sonucu oluşacak çevresel tahribata yönelik olarak devlet organlarının her şeyi kabullenen pasif tutumuna karşı çıkmaya çalışmışlardır. Örneğin; 1989 yılında İzmir'in Bergama ilçesine bağlı Ovacık, Çamköy, Narlıca köyleri arasındaki alanda altın arama ruhsatı alan ve 1992 yılında siyanür yöntemiyle altın çıkartmak için faaliyetlere başlayan Eurogold Şirketine karşı Bergama Köylüleri hak arayışlarını, sivil itaatsizlik eylemlerini şenlikli bir atmosferde gerçekleştirmişlerdir. Ekolojik ve arkeolojik zenginliklerin yok edilmesini, tarıma elverişli arazilerin tahrip edilmesine karşı girişilen eylemler oyun atmosferinde sürdürülmüştür. Sezar'ın ordularına karşı topraklarını korumaya çalışan Galyalı Köylüler'in mücadeleleri, Asteriks ve Hopdediks olarak isimlendirilen köylülerle Bergama Köylüler'in mücadeleleriyle özdeşleştirilmiştir. Kasım 2000'de Bergamalılar "Kuvayi Milliye" yürüyüşü olarak adlandırdıkları yürüyüşte, Bergama'dan, Çanakkale'ye kadar 300 km yürümüşler, ağızlarını bantla kapayarak sessiz protesto eylemi yapmışlardır.

Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerinde itibaren çeşitli şekillerde doğa tahrip edilmesine, çevre sorunları başgöstermesine rağmen Türk Sanatı'nda doğanın tasvir edildiği peyzaj resmi geleneği klasik anlayışta, sadece "güzel" olanın estetiğini benimsemiştir. 1970'lerin sonu, özellikle 80'lerden sonra sanatçılar, bir grup, akım oluşturmada ya da belirli galerilerin, kurumların desteği olmaksızın bireysel olarak ve kendi sanat anlayışları doğrultusunda tutarlılık gösteren bir çizgi oluşturmaktan çok doğanın kirlenmesinden duydukları kaygıyı sanatsal mecrada ele almışlardır. Batı'da gözlenen çevre sorunlarını için birebir çözüm üretme ve bunun için disiplinler arası çalışma yoluna başvurma anlayışının aksine Türkiye'de sanatçılar genelde dolaylı olarak sorunların çözümüne yönelik çalışmalarda bulunup, sorunları

daha çok göstermekle, toplumun dikkatine sunmakla yetinmişlerdir. Tomur Atagök'ün, seksenli yıllarda gerçekleştirdiği *Plastik Cennet*, *Plastik Cennet veya Kirletmeyin* isimli resimleri, doğayı en çok kirleten maddelerden plastiğin gittikçe artan gereksiz kullanımına dikkat çeker. Cihat Aral, *Çöp İnsanları* başlıklı resimlerinde, toplumdan dışlanan, kimi zaman da yok sayılan çöp toplayan insanları belli belirsiz, karaltılar, lekeler biçimde resmederek toplumun bu yaklaşımını eleştirir. Uçsuz bucaksız çöplüklerde, yürüyerek günde kilometrelerce yol kateden figürlerin vücutları, taşıdıkları yük altında belirsizleştirilmiştir. Çöp toplayarak geçimini sağlayan bu insanlar, yarı masalsı, mistik bir atmosferde gösterilmiştir. Yıldız Cıbroğlu'na göre Cihat Aral'ın resimleri yalnızca çöplerin atıldığı bir çöplüğe değil, çöplüğe dönüşen bir dünyaya, küresel tragedyaya, "Kıyamet"e işaret eder. (Cıbroğlu, 2002: 63) Halil Akdeniz 1970'lerin sonlarında yapmaya başladığı *İzmir Körfezinin Kirlenmesi ile İlgili Görsel Değerlendirmeler* başlıklı resimlerinde İzmir Körfezi kirliliğini resim yoluyla tartışmaya açmıştır. 1990'lı yıllardan itibaren Ethem Özgüven belgesel, video-art ve sosyal reklamlarında, Suzy Hug-Levy yerleştirme ve düzenlemelerinde çevre sorunlarını işlemiştir.



Şekil 7.1 Cihat Aral Çöp İnsanları, I-2003, II-1998

Dünyada çevre literatürüne dair yayınların artmasına koşut biçimde Milliyet Sanat Dergisi, Türkiye'de bu konuda çıkan kitaplar ışığında, 15 Eylül 1988 tarihli 200. sayısını "Yeşiller Olayı" başlığı ile kapağına taşıyıp dosya konusu yapmış, Jonathan Porritt'in *Yeşil Politika*, Erich Scheurmann'ın derlediği *Göğü Delen Adam* "Papalagi", Ivan Illich'in *Şenlikli Toplum*, Tanıl Bora'nın derlediği *Yeşiller ve Sosyalizm*, Necmi Zeka'nın *Batı Almanya'da Alternatif Hareket* kitapları ve

Türkiye’deki Yeşil Harekete yönelik oluşumlar çerçevesinde Yeşiller hareketini değerlendirmiştir.

1990’lı yıllar sonrasında çevre ve sanat ilişkisi, akademik çevrelerde yapılan etkinliklerde de tartışılmaya başlanmıştır. Sanat Derneği 15-22 Ekim 1997’de “Sanat ve Çevre” başlığı altında bir sempozyum düzenlemiş, sempozyumda “Çağdaş Sanat ve Çevre”, “Kent ve Çevre”, “Politika, Kültür ve Çevre”, “Peyzaj”, “Yeryüzü ve Belleği” başlıkları altında, doğa ve çevreye karşı duyarlılığı sanatla, disiplinlerarası bir yaklaşımla açığa çıkartmayı amaçlayan oturumlar yapılmıştır. Etkinliği düzenleyen Jale Erzen, gözardı edilemez biçimde tehlikeye giren çevreye, farklı bilim alanlarına başvurularak, teknolojiyle bulunduğu ortama yabancılaşan insanın doğayla bütünleşerek yaklaşılması gerektiğini, kültür ve doğa karşıtlığına ve ikilemine son verilmedikçe, çözüm bulunmadıkça insanın yeryüzündeki yaşamının tehdit altında olduğunu belirtir.(Erzen, 1997) 2003 Mayıs ayında, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, “Sanat ve Çevre” konulu bir sempozyum düzenlemiştir. Sempozyumu düzenleyen fakülte dekanı Zafer Gençaydın, “Güzel bir çevre, güzel bir yaşam”ı slogan olarak benimsediklerini, “sanat ve çevre” temelinde çevreye estetik bir boyut kazandırmayı kastettiklerini belirtir. (Gençaydın, 2003: 62)

Apel Sanat Galerisi’nin düzenlediği “Hasat” (19 Eylül- 20 Ekim 2001), “Toprak ve Lif” (19 Aralık-17 Ocak 2002), “Tahta İşler” (16 Mayıs-12 Haziran 2002) gibi belirli bir temada odaklanan sergiler Arte Povera eğiliminde, doğal maddelerle yapılan yapıtların gösterildiği sergilerdir. “Toprak ve Lif” sergisinin düzenlenmesine yönelik olarak galerinin yöneticisi ve serginin kuratörü Nurhan Terzi, XIX.yy’da endüstrinin gelişmesiyle seri üretime yönelik örneklerin yaygınlaşması ve el sanatlarına olan ilginin azalmasını çıkış noktası olarak gösterir. (Terzi, 2002) Rieko Seto 2002 Eylül ayı içinde İstanbul’da Galeri X’te düzenlenen kişisel sergisindeki çalışmalarını, gündelik yaşamdan aldığı geri dönüştürülebilir bira kolileri, Lipton çay poşetleri ve mukavva kutuları ile gerçekleştirmiş ve geleneksel Japon sanatında kağıt ile yapılan çalışmaları, bu kez atık bira kolilerinden yaptığı çalışmalarında, bedenini görselleştirerek, oldukça kişisel bir yoruma tabi tutarak güncelleştirmiştir.

1987 yılında akademiden bir grup öğrenci tarafından kurulan Doğa Korumacıları (Caner Karavit, Ömer Güney, Kağan Güner) topluluğu Dalyan İztuzu’da, doğayı korumak amacıyla, kumsaldan topladıkları atık malzemelerden çöp heykeller yapmışlardır. 1989-90 yılları arasında etkinlik gösteren, resim, performans, happening, yerleştirme çalışmaları yapan Barbart Sanat Grubu’ndan Caner Karavit ve Asaf Zeki Yüksel, 1990 yılında Zürich’te *Poşet* isimli performansı gerçekleştirmişlerdir. İsviçre’de, kuşların ağaçlardaki meyveleri yemesini önlemek için ağaçların poşetlenmesi olayından yola çıkan sanatçılar, günlük hayatta her şeyin poşetlenip doğallığını yitirmesine tepki göstermeye çalışmışlardır. Poşetlenmiş, çıplak bir insan migros arabasına konulup, Zürich merkezinde ve migrosta iki saat boyunca dolaştırılmış, insanların tepkileri izlenmiştir. (Karavit, 2002: 53)

1996 yılında, 1 Ağustos-1 Eylül tarihleri arasında Antalya Büyükeceli’de, Akkuyu’da yapılması planlanan nükleer santrale barışçıl bir yolla karşı çıkmak amacıyla, e² (Ekolojik Eylem) Grubu, heykeltıraşlarla birlikte “Akkuyu Nükleer Karşıtı Heykel Sempozyumu”nu düzenlemiştir. Sempozyum boyunca halkı bilinçlendirmek amacıyla sergiler, dia ve slayt gösterileri düzenlenmiş, heykeltıraşlar (Mehmet Bayraktar, Erim Bayrı, Youli L.Sinkevich, Ercan Yılmaz, Eyüp Öz), nükleer santralin kurulacağı yere 4-5 km uzaklıktaki bir alanda gerçekleştirmeye çalıştıkları, klasik malzemeden ürettikleri heykellerinden oluşacak “Heykel Parkı” ile kısa vadeli hesaplar uğruna yok edilecek ve canlılara zarar verecek bir alanın, turizm açısından ilgi çekici hale gelmesini sağlayarak uzun süreli ve tahrip edilmeden kullanılabileceğini göstermeye çalışmışlardır.

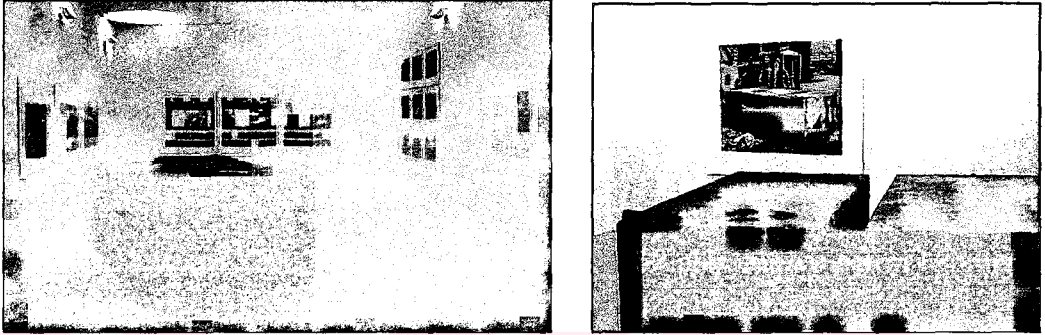
2000’li yıllarda çeşitli kuruluşlar sanatçılarla ortak çalışmalar yaparak, çevre sorunlarının sosyal ve toplumsal alanda tartışılmasını sağlamaya, çevre sorunları açısından toplumu bilinçlendirmeye çalışmışlardır. Borusan Oto İstinye Şubesi’nin, atık otomobil parçalarının değerlendirilmesi için Mimar Sinan Üniversitesi Heykel Bölümü öğrencilerine sundukları proje çerçevesinde öğrenciler, fren balataları, egzoz boruları, kaporta parçaları, direksiyon sistemlerinden heykeller yapmış ve bu çalışmalarını Borusan Sanat Galerisi’nde (6-10 Ağustos 2002) ve 2003 TÜYAP Sanat Fuarı’nda sergilemişlerdir. 2003 yılı içinde, Yeşil Adımlar Çevre Eğitim Derneği, Şişli Belediyesi ile birlikte pet şişelerin ayrı toplanmasını duyurmak ve evlerden çıkan atığa dikkat çekmek amacıyla belirli tarihlerde, Bilgi Üniversitesi, İTÜ Mimarlık Fakültesi, Enka Vakfı Okulları, Profile Alışveriş Merkezi gibi

yerlerde “Atık Sanat Olunca” başlıklı bir dizi sergi düzenlemiştir. Suzy Hug-Levy, Gencay Kasapçı, Hülya Değerbilir Holı, Maria Sezer, Fazilet Karaca, Şirin İskit, Atalay Elpe, Serap Başol, Leyla Sakpınar, Bingöl Onukar, Deniz Sabuncu, Leyla Sakpınar, İrem Senemoğlu, Bubi, Selda Asal gibi sanatçıların yer aldığı sergilerde, erken yaşlardan itibaren çevre bilinci kazandırmak amacıyla çocuklara yönelik atölye çalışmaları düzenlenmiş, üniversite öğrencileriyle ortak çalışmalar yapılmıştır.

Sanatçıların alternatif, dış mekanlarda çalışmalar yapmalarına imkan sağlayan İstanbul Bienali’nde, çevre sorunları temalı olmamakla birlikte Arte Povera akımından Michelangelo Pistoletto’nun (1.Uluslararası Çağdaş Sanatlar Sergisi-1987) ve Joseph Beuys’un (4.Uluslararası İstanbul Bienali-1995) çalışmaları sergilenmiştir. 8.Uluslararası İstanbul Bienali’nde Can Altay, *Biz Kağıtçılarız, dedi...* isimli iki DVD projeksiyon, bir slayt projeksiyon, metin, fotoğraf ve kullanılmış kağıtlardan oluşan çalışmasında, yaşamını kağıt toplayarak kazanan insanların durumuna dikkat çeker. Konunun içeriğine uygun biçimde hazırlanmış kağıt toplayıcılarını belgeleyen flu görüntüler dia ve videoda gösterilir, atık kağıtlara basılmış metinlerde, sanatçının çalışmasını hazırlarken tuttuğu çalışma günlüğü yer alır. Bruno Esposito’nun *Susuz Tuvalet* çalışması, tuvaletlerde gereksiz yere harcanan litrelerce su kullanımını önleme ve gübre üreterek doğaya katkı sağlama amacını taşır. Su ve kanalizasyon sistemine ihtiyaç duymayan doğal gübre tuvaletinde, tuvalet içindeki hava vantilatörle çekilir, su buharlaştırılır, mikroorganizmalarla atık gübreye dönüştürülür.

Sanal alanda kolektif bir proje olarak gelişen Xurban.net amaçlarını “Walter Benjamin’e referansla flâneur kavramını tersinden okuyarak, metropolde terkedilmiş, sahipsiz ve harabe halinde olanı, bugünün göstergesi olarak ortaya çıkarma, kentin katastrof bölgesi olarak arkeolojik kazısını sürme, çağdaş felaketlerin ve arkeolojik katmanlaşmanın bin yıllar boyunca oluşan birikimini yanyana getirme” olarak belirtir. Topluluğun 2003 İstanbul Bienali’nde yer alan çalışması The Containment Contained (Zoraki İhtiva), Irak’tan Türkiye’ye yasal olmayan yoldan mazotun getirilebilmesi için kamyonların kasasının altına göre özel olarak yapılan, ancak bugün mazot taşınması yasaklandığından dolayı, Irak-Türkiye sınırına yakın otoyolların çevresine bırakılıp, çürümeye terkedilmiş mazot depoları üzerinedir. Xurban.net projenin amacını, bu depoların/araçların (Anadolu’ya binlerce yıllık işareti olan araçları amforalar gibi) arkeolojik yüzey taraması yapmak

ve “seçilmiş” bir tanesini İstanbul’a prestij sanat nesnesi olarak getirmek biçiminde açıklar. (Xurban.net, 2003) Azalan bir kaynak olarak petrolün ve petrol ürünlerinin artan kullanımının çevreye zarar, ona sahip olmak isteyenlerin savaş ile neden oldukları tahribat göz önünde bulundurulduğunda, bu “prestij sanat nesnesi”nin izleyiciyle buluşturulması, içinde bulunduğumuz dönemde oldukça önem kazanmaktadır.



Şekil 7.2 Xurban.net, The Containment Contained (Zoraki İhtiva), 2003

7.1 Halil Akdeniz

Halil Akdeniz (1944, Antalya), 1960’lardan günümüze kadar olan sanat serüveninde resmi sürekli bir araştırma alanı olarak görmüş, doğal ve kültürel çevreden aldığı konuları, bilimsel arka planlarını göz ardı etmeden çalışmalarında ele almıştır. Çevreyi gözlemlemenin, farklı alanların verilerinden yararlanmanın ve araştırmanın Akdeniz’in resim yapma sürecinde önemli rol oynaması, sanatçının çalışmalarının düşünsel boyutuna vurgu yapar. Pozitivist bir bakış açısı ile resme yaklaşma, özellikle 1970 sonrası dönemde resmin doğası ile bir hesaplaşmaya girme, sanatçının çalışmalarının kavramsal sanat içinde değerlendirilmesini imkan verir. Joseph Kosuth’un sanatçı olmanın, sanatın doğası hakkında soru sormak olduğunu, matematik, mantık ve bilimin sanatla ortak özellikler taşıdığını belirtmesi Akdeniz’in sanata yaklaşımı ile benzerlikler taşır. Kosuth, Manet, Cezanne ve Kübist sanatçıların sanatın işlevini sorgulayan ilk sanatçılar olduğunu belirtir. (Kosuth, 1969: 855) Bu açıdan Akdeniz’in ilk dönem pastoral resimleri ve ardından gelen resmin yapısal sorunlarını çözümleyici ve sanatsal sorunları sorgulayan çalışmaları, 1978 sonrası çevresel sorunlara ve Anadolu uygarlıklarının yazı, işaret ve simgelerini kullandığı resimlere geçişi kavramsal sanatçıların, kendi sanat anlayışlarını temellendirirken temel aldıkları sanat pratikleri, sanatçılar ve bunları

alışmalarında açığa çıkartma süreçleri ve özellikle Kosuth'un antropolojik sanat anlayışı ile de benzerdir.

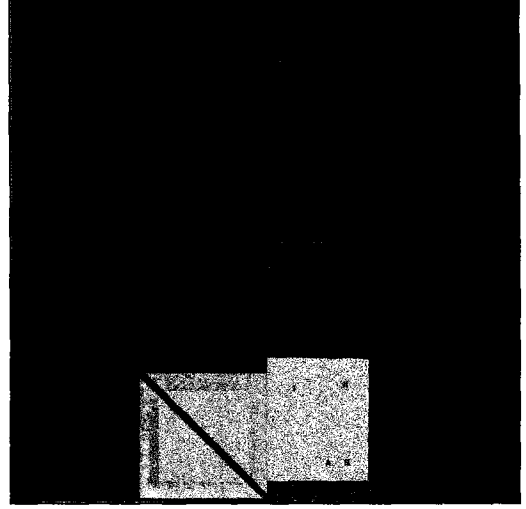
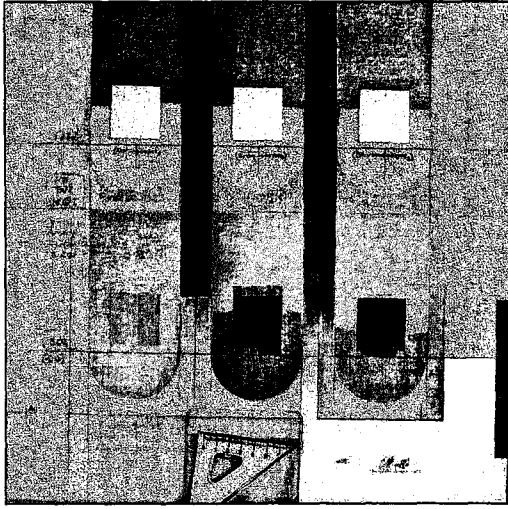
Akdeniz'in 1964-70 yılları arası ilk dönem hayvan figürlerinden yararlanarak yaptığı desenler ve aynı yıllardaki peyzaj çalışmalarında soyut-soyutlayıcı tarzda soyut dışavurumcu bir tavır görülür. 1970-78 yılları arası ağırlıklı olarak soyuta yneldiğı, resmin yapısal sorunlarını çözümleyerek kendi söylem ve anlatım biçimini oluşturduğı yıllardır. 1978-80 sonrası dönemde *İzmir Körfezi ile İlgili Grsel Değerlendirmeler* (1978-81), *ren Yerinden Notlar* (1987) ve *Anadolu Uygarlıkları* alışmalarında kültürel konulara ve evre sorunlarına duyarlılığını göstermesinde, sanatçının çocukluğunu geçirdiğı Antalya İli'nin doğıal ve kültürel yapısının etkisi önemlidir. Akdeniz, "Yöremizde nisan ayı, inanılmaz çiçeklerin açtığı bir mevsimdi. Antik dönemlerden kalma, bıçakla kesilmiş gibi taşlar ve Likya yazıları. Çocukluğumuzda hep, belki de ta Roma döneminden gelen, gerçek ile fantezinin i ie olduğı efsaneler anlatılırdı. Henüz okula bile gitmiyorduk o zamanlar." sözleriyle, yörenin çocukluk yıllarında kendisinde bıraktığı ve daha sonraları resimlerinde ortaya çıkacak etkinin ipuçlarını verir. (Akdeniz, 2003: 27)

Akdeniz'in 1978 sonrası dönemde gerçekleştirdiğı *İzmir Körfezinin Kirlenmesi ile İlgili Grsel Değerlendirmeler*, *İzmir'den Grsel Notlar* alışmalarında gerekliğı ve varolanı tuval üzerinde araştırma, tartışma isteğı belirgindir. Sanatçının 1978-82 yılları arasında yaptığı *İzmir Körfezinin Kirlenmesi ile İlgili Grsel Değerlendirmeler* resimleri, hem Türk sanatında doğıayı konu alan resimlere farklı bir yaklaşım getirir, hem de sanatçının resimde, dşnsele, kavramsal olana ilgisini ne çıkartır. 1960'lı yıllardan itibaren İzmir Körfezi, ağır sanayi kuruluşlarının atıkları ile kirletilmiş, sudaki O₂ miktarı, su canlılarının yaşamasına olanak vermeyen seviyeye inmiştir. Sanatçı, görsel olarak içinde yaşadığı çevrede tanık olduğı İzmir Körfezi'nin kirlenmesini bilimsel açıdan araştırır, körfezin kirliliğı ile uğıraşan ilgili kuruluşların laboratuvarlarına giderek, sorunun çözümüne yönelik çalışmaları izler ve daha sonra resim çalışmalarında kullanacağı notlar alır.

Deney tüpleri, suyun kirliliği ile ilgili parametreler (KOI, BOI)*, çizimler, iletke, bilimsel veriler, sanatçının çevreye yönelik kaygısını açığa çıkartmada bilimsel yaklaşımın önemli olduğunun göstergeleridir. Akdeniz'in sanatında sürekli peşinden koştuğu araştırma, salt resim ve resme ait elemanların sorgulanmasına yönelik değildir. Bu araştırma, *İzmir Körfezi'nin Kirlenmesi ile İlgili Değerlendirmeler* resimlerinde gözlenebileceği gibi değinilen konunun bilimsel veriler ışığında ayrıntılı bir biçimde ele alınmasını içeren bir süreçtir. Mehmet Ergüven, asker kökenli ilk Türk ressamlarının manzara ve bahçe konusuna öncelik tanımalarının gördükleri eğitim sonucu olduğunu, 1793 yılında mühendishaneye konulan resim dersinin amacının, resmin, topçuluk, istihkam, haritacılıktaki rolü dolayısıyla, araziye kağıt üzerinde egemen olmayla sınırlı olduğunu belirtir. (Ergüven, 1997: 155) Daha sonraki yüzyılda Hoca Ali Rıza'nın manzara resimlerinde, bireyleşme sürecinin tamamlanmadığı bir dönemde, izleyici ile birlikte resmi dışarıdan seyreden, doğayı nesneleştiren bir sanatçının yapıtlarıyla karşılaşırız. (Ergüven, 1997: 163) Bu açıdan Akdeniz, doğayı güzellikleri ile resmeden, onu nesneleştiren Türk ressamlarından ayrılmakta, çevrenin betimlenmesine, hem konu hem de konunun tuvalde ele alınış biçimi bakımından farklı bir açıdan yaklaşmaktadır. Suyun kirliliğinin mavi, yeşil renklerin, resmin kimi yerlerinde siyaha yaklaşan tonlarıyla verilmesiyle izleyici, resimlerde, kendisinin de sebep olduğu kirliliğin doğal çevredeki tahribatı üzerinde düşünmeye sevk edilir.

1982 yılına ait resimde (Şekil 7.3,I) bilimsel veriler resimde açığa çıkartılarak, konuyu doğrudan olmasa da imlemesine rağmen, dizinin 1983 yılına ait bir resimde (Şekil 7.3, II) geometrik, kesin soyutlamalar anlatılmak istenen konu ile birebir örtüşmez. Resimde görünenle resme verilen ismin örtüşmemesi, aslında izleyicinin görerek tanık olduğu, ama aldırmadığı, kendisine sıradanlaşmış Körfez kirliliğinin, geometrik soyutlama ile sunulup, yabancılaştırarak düşünmesini sağlama amacını taşır. Ergüven'e göre kirliliği konu alan resimlerde, açık havaya gönderme yapan bir ipucu yoktur, ancak yine de laboratuvar, ofis gibi kapalı bir ortamda olduğumuzu düşünebileceğimiz bir durumla karşılaşırız. (Ergüven, 1992: 184)

* Kimyasal Oksijen İhtiyacı (KOI) ve Biyolojik Oksijen İhtiyacı (BOI) su ve atıksuların incelenmesinde kullanılan parametrelerdir. KOI, su örneğinin asidik ortamda kuvvetli bir kimyasal oksitleyiciyle oksitlenebilen organik madde miktarının oksijen eşdeğeri cinsinden ifadesidir. BOI tespiti, sularda mikroorganizmalarca ayrıştırılabilen organik madde miktarını belirlemek için gerçekleştirilir.



Şekil 7.3. Halil Akdeniz, İzmir Körfezi'nin Kirlenmesi ile İlgili Görsel Değerlendirmeler, I-1982, II-1983

Sanatçının 1985-86 yıllarında Ege uygarlıklarının ve sonrası dönemde Anadolu uygarlıklarının kültür ve simgelerine yer verdiği resimleri, baştan beri farklı disiplinlerin verilerinden yararlanarak yeni arayışlara, deneylere uzanan çizgisinin, sanatsal ve bilimsel alandaki arkeolojik kazısının devamı olup, izleyiciye yok olan kültürel değerleri bir anlamda hatırlatma amacını taşır. Sanatçı, bu dönemde yaptığı resimleri şöyle değerlendirir;

“ Bu dönem çalışmalarında izleyici, geçmişten seslenen bu tür işaret ve simgelerle yüzyüze gelirken, gündelik yaşamın herhangi bir yerinde rastlayabileceği; ona dur dikkat et...vb. uyarıları yapabilen metalik renkli üçgenimsi işaretler ya da benzer biçimde uyarıcı renklerle aynı düzlemde karşı karşıya gelmektedir. Burada amaç, izleyicinin geçmişle günümüz arasında ilişkilendirilmesine ve bu ilişkileri, zaman boyutunda “şimdi’de”, ve “şimdi’den” öteye değerlendirebilme bilincinin oluşmasına yöneliktir.” (Akdeniz, 1995: 157)

7.2 Suzy Hug-Levy

Suzy Hug-Levy (1944, İstanbul) ilk dönem resim çalışmalarında, sonraları çevrenin kirlenmesinden duyduğu kaygıyı doğrudan göstereceği yerleştirme ve mekan düzenlemelerinde atık maddeleri kullanmıştır. Sanatçının 1991 yılında açtığı ilk kişisel sergisindeki yapıtlarında tuval üzerindeki ip, talaş, artık kumaş parçaları ile resme rölyef etkisi kazandırılarak, resmin iki boyutluluğunun zorlanıp, üç boyutlu çalışmalara geçiş isteğinin etkileri görülür. Bu serginin ardından sanatçı resimle uğraşmamış, heykel, yerleştirme, performans ve çevre düzenlemesi çalışmalarında doğrudan insanlarla ve içinde bulunduğu ortamla, doğayla ilişki kurma yolunu seçmiştir.

Sarıyer'in Fındıksuyu semtinde gerçekleştirilen *Fındıksuyu Çevre Düzenlemesi* (1992) Hug-Levy'nin üç boyutlu çalışmalarının ilkidir. Sanatçı harabe halinde olan, çevresi ile uyumsuz bir görüntü oluşturan bir kır lokantasını, çevreden bulduğu atık çuval, kağıt, soba borusu, paslı demir gibi malzemeleri kullanarak çevreye ve insanlara yeniden kazandırmaya çalışmıştır. Yapının duvarlarından birinin dış cephesine rölyef yapmış, odalardan birinin tabanına koyduğu atık kağıtlar ve tavandan misina ipine bağlayarak sarkıttığı çiviler ve atık malzemelerden yaptığı heykeller, rüzgarın uğultusu ile hareket ederek müzik oluşturmuşlardır. İstenmeyen atık maddeler, sanatçının onlara yüklediği yeni işlevle yapıcı bir biçimde kullanılmıştır. Galeri mekanının dışındaki bir alanda gerçekleştirilen proje, çevre halkının ve özellikle çocukların da aktif biçimde katılımına olanak vermiş ve insan eliyle tahrip edilen bir mekan, yine onların yardımıyla düzenlenerek bir çocuk parkı işlevi kazanması sağlanmıştır.



Şekil 7.4 Suzy Hug-Levy, *Fındıksuyu Çevre Düzenlemesi*, 1992

Sanatçının, doğayla kadını eşdeğer görmesine paralel olarak sonraki çalışmalarında, “kadın”ın temsiline giderek arttığı görülür. Çevre sorunlarına yönelik işleriyle bağlantılı olarak düşünüldüğünde sanatçının bu tavrı, 1970’lerden itibaren yükselişe geçen ekofeminizm hareketlerinde, doğanın insanlar tarafından tahrip edilmesi, tahakküm altına alınmasını, kadının toplumda baskılanmasıyla eşdeğer kabul eden görüşle benzerlik taşır.

Hug-Levy 1994 tarihinde, Virginia Woolf’un *Kendine Ait Bir Oda* kitabından yola çıkarak kadınlara ait bir mekan yaratmıştır. Sanatçı galeriyi bir ev biçiminde düzenlemiş, etrafa geometrik objeler koymuş, kadını temsil etmek üzere tellerden yaptığı uzun tırnaklı bir kadın elbisesini mekana yerleştirmiştir. Aynı yıl gerçekleştirdiği *Melek Kanatları* isimli happeningin diaya kaydedilmiş

görüntülerinde, telden ve gazete kağıtlarından yapılmış kanatlarıyla uçmaya çalışan, uçamayınca kanatlarını yakan bir kadın İkarus görülür. Dialarda izleyiciye sınır olarak gösterilen deniz, kadının özgürleşmesinin sembolüdür. Hug-Levy'nin dal, kök gibi doğrudan doğadan bulduğu maddeler, çiviler ve sonraki işlerinde de kadını tasvir ederken kullandığı tel ile oluşturduğu formlar, kullanılan malzeme açısından Kuzgun Acar'ın heykelleriyle benzerlikler taşır. Kuzgun Acar heykellerinde doğadan bulduğu kütük, dal, taş parçalarını ve kamış köklerini kullanmıştır. Yine “atık” ile bağlantılı olarak düşünüldüğünde Acar, doğadan bulduğu maddelerin yanı sıra doğrudan atık maddeleri de çalışmalarında kullanmış, örneğin; 1975 yılında Paris'te Mehmet Ulusoy'un yönetmenliğinde sergilenen Kafkas Tebeşir Dairesi oyunu için hazırladığı maskları bir hurdacıdan aldığı savaş malzemelerinden (miğfer) yapmıştır.

1996 yılında, Habitat II için düzenlenen “Öteki” sergisine sanatçı *Kökler/im/miz* isimli performansı ve yerleştirmesi ile katılır. Yerleştirme, pamuğun üzerinde çimlendirilmiş mercimek halı ve kafası kökten yapılmış, etrafında sarmaşık ve çimlerin büyüdüğü insan formunda bir canlı heykelden oluşur. Yerleştirmeyeyle beraber gösterilen videoda çim halının altında yavaş yavaş hareket eden bir kadının nefes alıp veriş duyulmaktadır. Yavaş yavaş ölen çim halı, videoda insanın canlılığının, doğanın canlılığına bağlı olduğunu gösteren nefes alış veriş sesleri ve topraktan doğan kadın, kadının varoluşu ile doğanın varoluşunun birbirinden ayrılmaz olduğunu imlemektedir. Necmi Sönmez'e göre sanatçının sürekli olarak ele aldığı “kadının kimlik arayışı” temasıyla ilişkili olan bu çalışma, aynı zamanda çevre kirliliği ve erozyon temalarına da gönderme yapmaktadır. (Sönmez, 1997: 27)

1997 yılında ODTÜ'nde yapılan Sanat ve Çevre Sempozyumu'nda sanatçı *Sepyanın Kemiği* isimli performansını gerçekleştirmiştir. Performans için ODTÜ'nin bahçesinde yer alan, içinde balıkların yüzdüğü havuz temizlenmiştir. Canlı balıklara koşturarak sanatçı, türü azalmakta olan kalamar (sepya) balığına dikkat çekmek için bu balığın kemiklerini kullanmıştır. Performansa katılan kişiler balık kılçıklarını suda yüzdürmüş, mum ışığında gerçekleştirilen performansta, izleyici kendisini bir ölüm ayini atmosferi içinde bulmuştur. Suzy Hug-Levy'nin birçok çalışmasında sert-yumuşak, sıcak-soğuk, sessizlik-gürültü üzerinden gözlenebilecek zıtlıklar, yaşayan bir balık türü ve yavaş yavaş nesli tükenmekte olan bir başka balıkla, performansta doğum-ölüm açısından ele alınmıştır. Sanatçının 2001 yılında

Japonya’da gerçekleştirdiği, atom bombasından ölenlere adanan *Kırılğan İmgeler* performansında da *Sepyanın Kemiği* performansında olduğu gibi balık ölümlü üzerinden “ölüm” olgusu ele alınır. Sanatçı performansını Bikini Takımadaları’nda hidrojen bombası denemelerinin yapıldığı “Fukuyumura Olay”’ından yola çıkarak, Fujino’nun Shinohora Bölgesi’nde, Marmara Denizi’nde nesli tükenmiş uskumru balığını kullanarak gerçekleştirmiştir. Atom bombasından ölen insanların unutturulmaması amacını yaşıyan performans için sanatçı Japonların yerel geleneklerinden yola çıkmıştır. Kefenlere sarılan insanlar gibi beyaz örtülerin içindeki balık iskeletleri suya salınmış, suyun karşı tarafına ulaştıklarında mezar şeklinde istiflenmiş, mumların yandığı çakıltaşları üzerine dizilmiştir. Japonların yemek yerken kullandıkları çubukların balıkların etrafına konuluşu, Japon költüründe matem yemeği olan pirincin üzerine çubukların konulmasındaki gibidir. Suyun üzerine yansıyan ağaçların, canlı doğanın görüntüsü, yüzen balık iskeletleriyle beraber doğum ve ölüm kavramlarına vurgu yapar. Suzy Hug-Levy, unutturulmaya çalışılan bir trajediyi canlı tutmaya çalıştığı ayinsel atmosferin etkisini, Türkiye’de düzenlediği sergide (30 Kasım-28 Aralık 2001, İş Bankası Parmakkapı Sanat Galerisi) performansın fotoğraflarına eşlik eden Nazım Hikmet’in Japon Balıkçısı şiiriyle artırır.

1999 tarihli *Gazeteden* yerleştirmesinde sanatçı, önceki çalışmalarında da farklı biçimlerde kullandığı atık gazete kağıtlarıyla, bozulan İstanbul’a ait imgeleri canlandırmaya çalışır. Geçmişten günümüze İstanbul’un silüetini oluşturan cami kubbeleri, kiliselere ait görüntüler, çarpık kentleşmeye maruz bırakılan İstanbul şehri içinde adeta kaybolmuştur. *Kaçış Noktası* yerleştirmesinde, İstanbul’da yaşayanlar arasındaki iletişimsizlik, mimari açıdan tahrip edilen şehrin en önemli simgelerinden olan hızla yükselen apartmanlarla gösterilmiştir. Sanatçının 17 Ağustos 1999’daki İzmit-Gölcük Depremi’nin ardından Galeride Apel’de düzenlenen “Toprak ve Lif” sergisi için gerçekleştirdiği *şimdiki Zaman* çalışması, pamuk ve dikenli toprakların her birinin sicimlerin ucuna asılı olarak tavandan sarkıtılmasından oluşan dünyanın bir pamuk ipliğine bağlı olduğunu ve ne kadar kırılğan olabileceğini gösteren bir çalışmadır.

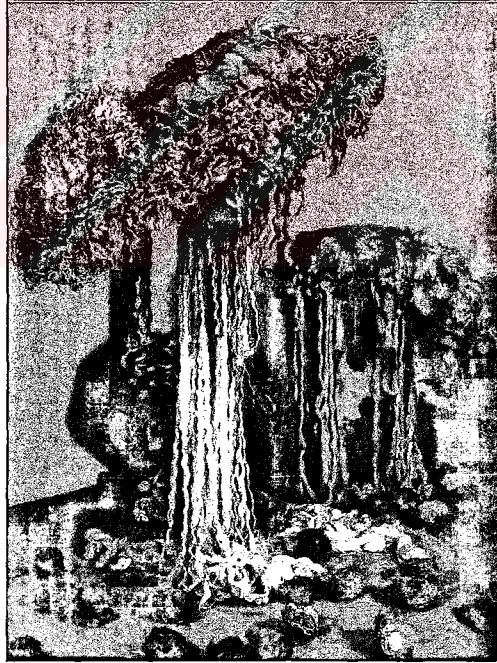
Sanatçının doğanın tahrip edilmesinden duyduğu kaygıyı yaşadığı bir olaydan yola çıkarak doğrudan dile getirdiği çalışması, yerleştirme ve videoya alınmış performansın gösterildiği *Arkadia* (2001)’dır. Mitolojide Pan’ın ana vatani olan,

güzellikleri eşsiz doğası ile herkesi büyüleyen Arkadia, sanatçının çalışmasında “yeryüzünün cenneti” olma durumunu kaybetmiştir. Hug-Levy, atölyesinin bulunduğu arsayı dikenli telle çevirebilmek için ağaçları kesen ve mimozaları yok eden arsa sahibinin sebep olduğu olayı, yerleştirmeye eşlik eden metinde şu sözlerle dile getirir:

“ Bahçemin yanındaki arsayı dikenli tellerle çevirebilmek için çamımı, defneni, mimozamızı kestiler. Bahçemin ortasına koca bir ağacın gövdesini attılar. Kendime dikenli tellerin arasından göğe doğru bir yol yaptım. İnsan ve doğa birleşti kaybolduk.

Ne kadar kararsa da yeryüzü tek cennetimiz. Yerçekiminden ne kadar kurtulsak da düşlerimiz bu dünyaya ait. ” (Hug-Levy, 2002: 1)

Tekstil fabrikalarının atık kumaşlarından yapılmış ağaçlar, cılız tüylü, kurşundan kuşlar, izleyiciyi, donuk bir ışıkla dramatik etkisi arttırılmış, kıyamet sonrası atmosferi andıran sergi ortamında yok ettiği doğayla başbaşa bırakır. Videodaki performansta, sanatçının bahçesine giden yolda cam taşıyan belli belirsiz iki figür ve doğa görüntüleri, camın güneş ışığını yansıtmasıyla birbirinin içine geçer, birleşir ve belirsizleşir.



Şekil 7.5. Suzy Hug-Levy, Arkadia (Yerleştirmeden bir bölüm), 2001

Kalıcı hiçbirşeyin olmadığına inanan Suzy Hug-Levy bu anlayışına bağlı olarak, doğaya ve çevre sorunlarına yaklaşımını sadece “gösterme” amacını taşımadığını, kalıcı ve doğaya zarar verecek maddelerle yapıt üretmeyerek vurgulamaya çalışmaktadır.

7.3 Ethem Özgüven

Ethem Özgüven (1962, Antalya) belgesel ve deneysel film, sosyal reklam ve video-art çalışmalarında çevresel ve kültürel erozyondan duyduğu kaygıyı açığa çıkartır ve bu çabasını yaşamın farklı alanlarına yayarak sorunları sadece eserleriyle göstermenin ya da geçici öneriler üretmenin yeterli olmadığını vurgulamaya çalışır. Avusturya'da bir üniversitenin TV gazeteciliği enstitüsünün öncülüğünde Yunanistan, Türkiye ve Avusturya arasında ortaklaşa yapılacak bir proje çerçevesinde sanatçı üniversite öğrencileriyle beraber çevre sorunlarına değinen belgesel yapımı tasarısını başlatır. Projeye programa dahil olan farklı ülkelerden öğrencilerin, birbirlerinin ülkelerinde projeyi devam ettirip çevre sorunlarının her yerde aynı olduğunun farkına varmaları sağlanacaktır. Discovery Channel, National Geographic gibi belgesel kanallarında gösterilen batılının doğuluyu ya da farklı kültürleri sömürdüğü belgesellerin tersine, projeye dahil olan kişiler yaşadıkları çevrenin problemlerini, doğrudan tanık oldukları sorunları film yoluyla aktarabileceklerdir. Sanatçı kendisinin başlattığı projeden, katılan ülke temsilcilerinin projeyi kendi çıkarları için kullanmaları sebebiyle ayrılır.

Özgüven, film projelerinin oluşum aşamasında, bilim insanlarının görüşlerinden yararlanır, gerekirse konunun ifade edilme biçimini onlara denetletirir. Çünkü sanatçıya göre,

“Konu ne olursa olsun, gerçeğe ilgili hangi araştırmaya girilirse girilsin sonucun tarihe katkı sağlayıcı bir yerlere yaklaşmasının önemli koşullarından biri "bilimsel bakış açısıdır", kişisel ve toplumsal uygarlık düzeyini belirleyen şey de gerek çalışmaların, gerekse kişisel ya da toplumsal yaşamın bu sözü edilen bilimsel bakış açısına yakınlığı ve uzaklığıyla ilgilidir.” (Özgüven, 2003)

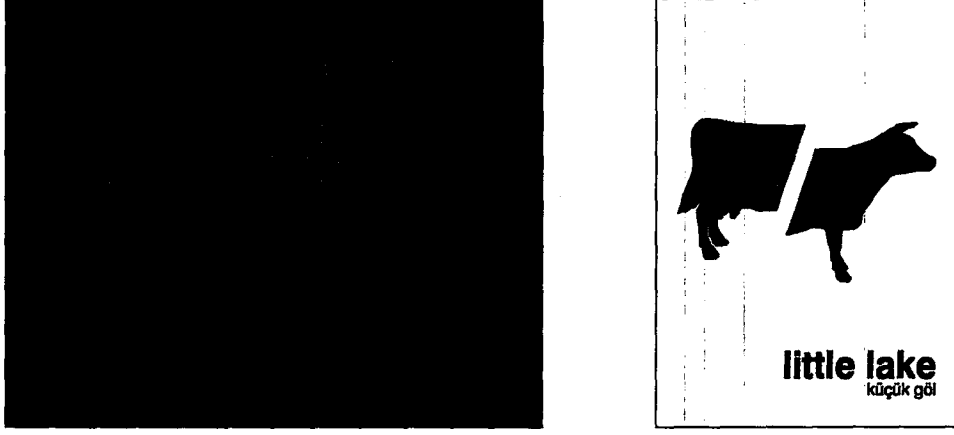
Sanatçının ifade ettiği gibi, konulara bilimsel bakış açısı, belgesellerini oluşturma aşamasında da önemlidir. 1992 tarihli *Muğla, Dalyan'da Balıkçılar Kefal Ağında...* belgeselinde sanatçı Dalyan'ın yok olmakta olan ekolojik ve kültürel değerlerine dikkat çeker. 1993 tarihli *Köle* belgeseli hormonlu hibrit tohumların zararları üzerinedir. Özgüven'in *Trabzon Bakırcılar Çarşısında Çalışan Bakırcılar*, *Sipsi Yapımı: Aziz Karakaya*, *Kemençe Yapımcısı: Sürmeneli Hasan Sancak*, *Tulum-Hemşin* ve *Ortaköy'de Horon Çekenler* belgeselleri Anadolu kültürünün kaybolmakta olan değerlerinin unutturulmaması amacını taşır ve sanatçının kültürel değerlerin yitirilmesinden duyduğu kaygıyı yansıtır. 1999 İzmit-Gölcük depreminin ardından yapılmış olan *Can Yeleklere Koltuk Değneklerinin Altında*

Değildir (2000) belgeselinde doğal felaketlerin yol açtığı tahribatın, aslında insanların sebep olduğu olaylar sonucunda meydana geldiği gösterilir. *Işık İnsanlarının Yürüyüşü* (1998) belgeseli, Bergama Köylülerinin Eurogold Şirketi'ne karşı verdikleri mücadeleyi, bölgede altın çıkarılmasının ekolojik yapıya vereceği tahribatı konu alır.

Politik bir eylem olarak belgeselin tarafsız olamayacağını belirten sanatçı, gelecekte belge olarak adlandırılacak olanın, resmi tarihten ve egemen ideolojinin görüşlerinden ne kadar farklı olacağını ve tarafsız biçimde gerçeği hangi oranda yansıtacağına yönelik kaygısını, gerçek ile kurmacının iç içe geçtiği mocumentary (uydurma belgesel) çalışması *Yarınlar Asla Ölmez*'de (2002) ele alır. Belgeselde, Akdeniz Bölgesi'nde bulunduğu söylenen, ancak gerçekte varolmayan Marla Köyü'nün ve bu köyün önemli kişilerinden Hayrettin Bey'in hikayesi anlatılır. M.Ö 12. yy'da kurulduğu, pek çok uygarlığın merkezi olduğu, mimari ve kültürel farklılıkların uyumlu biçimde bir arada bulunduğu, birçok farklı dilin konuşulduğu, pek çok yeniliğin de öncüsü olduğu belirtilen ütöpik yer Marla Köyü'nün hikayesi, Türkiye'nin sanat, kültür, bilim dünyasından kişilerin, toplumun çevresel, politik, kültürel sorunlarına kendilerinden yola çıkarak yaptıkları değinilerle bölünür. Belge niteliğindeki siyah-beyaz fotoğraflarla oluşturulmuş görüntüler ve belgeselin sonunda "Aslolan yazmaktır, kalıcı olan yazmaktır" sözü, sanatçının belgesel türünün gerçekliği belgelemesine yaklaşımındaki ironisini gösterir.

Özgüven, 2003 tarihli deneysel video çalışması *Küçük Göl*'de çocukluğunu geçirdiği Antalya'nın kültürel ve doğal değerlerinin, hem bölgede yaşayanlar, hem de turistik amaçla bölgeyi gezmeye gelen yerli ve yabancı turistler tarafından sömürülmesine değinir. Üst üste bindirilmiş, birbirini izleyen imgeler, görüntüler ve görüntülerin üzerinde yer alan yazılar Dada'nın yıkıcı kolaj estetiğini anımsatır. Çarpık kentleşmeyi gösteren yüksek binalar, denizin üzerindeki gezinti teknesi, kapitalizmin ve büyük sermayenin şehri bozmasının işaretleri olarak dolar ve besili inek, bungee-jumping yapan kişi vb. görüntülerin üzerinden akan yazılar, Küçük Göl'ün bu duruma nasıl düşürüldüğünü açıklar; "Richard bir barbardı", "Güzelliğin var olabilmek için şansı yok", "Antalya güzeldi, sömürenler ve barbarlar geldi ve ona sahip oldu", "Barbar erkektir, erkek barbardır", "Vahşi adamı sömürgeciden ayıran özelliği, daha az insan ya da daha az insancıl olması değil, daha fazla ilkel olmasıdır.", "Antalya'daki barbar denizden nefret etti, İstanbul'daki barbar ona

sahip olmayı istedi". Zaman zaman anlaşılan, zaman zaman da bozulan ses, görüntü ile anlatılmak istenenleri birebir desteklemekten çok Küçük Göl'ün yok olup gitmesinden duyulan dile getiren belirten bir ağıt gibidir.



Şekil 7.6 Ethem Özgüven, Küçük filminden görüntü, 2003.

Özgüven, dünyanın ekolojik anlamda yok oluşunun en önemli sorumlularından biri olarak gördüğü, tüketim kültürünün gelişiminde en büyük paya sahip ticari reklamlara karşı sokak çocukları, kadın ve şiddet, şizofrenler, çevre sorunları üzerine sosyal reklamlar gerçekleştirmiştir. Bu reklamlardan *Ağaç*, *Deniz*, *Kent* (2003) üçlemesinde doğal çevrenin yok oluşu, insanların yalnızlaşmasıyla, birbirine yabancılaşmasıyla ilintilendirilir. *Kent*'te, birbirine dayanmış çirkin binaların yalnızlığı kadar, *Ağaç*'ta yalnızlaştırdığımız ağaçlar, çoraklaştırdığımız topraklar kadar yalnız olduğumuz vurgulanır.

Özgüven'in, çevre sorunlarına ve yok olmakta olan kültürel değerlere değindiği film çalışmalarının dışında yaptığı çalışmalar da ekolojik kirlenmenin nedenlerinden biri olarak görülebilecek, toplumsal yapının farklı katmanlarındaki bozulmaya, kirlenmeye verilen bir yanıttır. Sanatçının, basındaki etik kirlenmeye karşı farklı disiplinlerden kişilerin rahatsızlık duydukları konularda söz söyleyebilmesine imkan sağlayan bağımsız internet gazetesi www.indepaper.org ve farklı kültürlerin, konuların sömürülüp, otantik bir bakış açısıyla belgesele dönüştürülmesi tehlikesine karşı farklı gruptan insanlarla yaptığı belgesel film atölyesi çalışmaları da sanatçının filmlerinde açığa çıkartmaya çalıştıkları doğrultusunda değerlendirilmelidir.

8. 2000 VE SONRASI

Günümüz küreselleşme döneminde çevre sorunlarının küçük bir bölgeyle sınırlı kalmadığının, yerel olmadığının, herhangi bir yerde meydana gelen kazanın, doğal yapının tahribatının dünyanın farklı yerlerini de etkileyebileceğinin farkına varılması sorunlar üzerine uluslararası ölçekte, ortaklaşa çözümler üretilmesini gerektirmekte, sanatçılar da kendilerini böyle bir ortamdan soyutlamanın imkansızlığını görerek çalışmalarında konuya yönelik kaygılarını gündeme getirmeye ve disiplinlerarası bir yaklaşımla sorunlara çözüm önermeye çalışmaktadırlar.

Ulrich Beck 1986 yılında yayınlanan *Risikogesellschaft* (Risk Toplumu) kitabında, içinde bulunduğumuz toplumu *Risk Toplumu* olarak ifade eder. Beck'e göre *Risk Toplumu* endüstriyel toplumun bir diğer yüzüdür. Bu kavram, artan biçimde, kontrolü ve endüstri toplumunun koruyucu kurumlarını göz ardı eden, yeniliğin hızıyla yaratılmış politik, sosyal, ekolojik, bireysel risklerin olduğu modern toplumun gelişiminin bir durumunu tanımlar ve bilimsel ve teknolojik gelişmelere duyulan korkuyu, güvensizliği açıklar. (Beck, 1998: 27) Bugün gelinen noktada, bilinmeyen etkileriyle, genetik olarak değiştirilmiş organizmaların çevreye ve besin zincirine katılması ya da canlıların klonlanması Beck'in ifadesiyle, içinde yaşadığımız deneysel, risk toplumuna örnek olarak ele alınabilir. (Barry, 1999: 158) Anthony Giddens Beck'e bağlı olarak, küresel çağda yaşamının yeni risk durumlarıyla boğuşmak anlamına geldiğini belirtir. Giddens'e göre insanoğlunun geçmişte, geleceğini güvence altına almak üzere aldığı riskler kendisine geri dönerek onu, doğa üzerinde kendisinin oluşturduğu küresel ısınma, Çernobil kazası gibi "imal edilmiş", daha belirsiz, büyük ölçekli, etkileri çok sonraları da hala hissedilebilecek riskler altında yaşamak zorunda bırakmıştır. (Giddens, 2000: 42-47) Giddens, endüstrileşmenin yayılmasının, herkesi etkileyen türde, gerçekleşmesi muhtemel zararlı ekolojik değişikliklerin olacağı, daha olumsuz ve korkutucu durumda "tek dünya" yarattığını belirtir.

Genetik yapısı değiştirilmiş yiyecekler, ozon tabakasında meydana gelen delikle ortaya çıkan cilt kanseri riski, kirliliğe bağlı olarak artan astım, kanser hastalıkları gibi ekolojik tehditlerle insan sağlığına yönelik tehditlerin artması sanatçıları da etkilemiş, genetik bilimi, biyoteknoloji, klonlama sanatçıların doğaya yaklaşımını değiştirmiştir. Sanat tarihçisi Söke Dinkla, ilhamını laboratuvarlardan ve araştırma merkezlerinden alan, “Üçüncü Doğa” olarak ifade ettiği doğadan esinlenen yeni bir sanat hareketinin varolduğunu belirtir. Üçüncü Doğa, ne romantiklerin estetik düşüncelerinde vurguladıkları bozulmamış, ilkel doğa, ne de yaratıcısı olarak insana ihtiyaç duyan ehlileştirilmiş doğadır. Üçüncü Doğa, yeni teknolojik olanaklarla ve bireyin güç kapasitesinin sınırlı olduğu düşünülen küresel iletişim dünyasıyla karakterize edilen, kendi yaşamını yüklenen doğadır. (Dinkla, 2001: 31) Greenpeace dergisi, Die Zeit gibi yayınlarda yer alan biyoteknoloji, genetik konulu makalelerde çalışmalarının fotoğraflarına yer verilen Thomas Grünfeld’in (1956, Almanya), meyve, çiçek, hayvanlardan oluşturduğu hibrit figürleri genetik değişikliklerden duyulan korkuyu yansıtır. Eduardo Kac’ın (Brezilya, 1962) GFP Bunny-Paris Intervention çalışması genetik müdahaleleri etik açıdan tartışmaya açar.



Şekil 8.1 Thomas Grünfeld, Misfit (giraffe), 2000

Mathew Barney’nin beş filminden oluşan *Cremaster* dizisinde yer alan satirleri, vücut geliştircileri, bacaksız kadınları ve hedefledikleri en üst noktaya ulaşmak için bedenlerini tahrip eden atletleri, hibrit figürleri, bugün gen teknolojisi ve dünyanın dört bir yanında sürüp gitmekte olan çatışmalarla gelineen noktayı, kıyamet sonrası atmosferini açığa çıkartmaya çalışır gibidir.



Şekil 8.2 Mathew Barney, Cremaster 4 filminden görüntü

11.Documenta’da ve 50.Venedik Bienali’nde çevre sorunlarına yönelik tartışmaların, sanatçıların çalışmalarında sürdürüldüğü görülür. AMD&Art (Acid Mine Drainage&Art-Asit Maden Drenajı&Sanat) 1990’lı yılların ortalarında tarihçi T.Allan Comp tarafından maden ocaklarının çevreye verdiği zararı önlemek amacıyla kurulmuştur. Maden ocaklarından yeraltı suyuna karışan alimünyum, demir, magnezyum mineralleri ile asidik hale gelen su yüzeye ulaştığında oksijen ile tepkimeye girer ve içerisindeki mineraller çökelirler. Bitkiler “acid mine drainage” (Asitli maden drenajı) olarak bilinen portakal renkli baltık bir çamurla kaplanırlar. Besin zincirine bağlı olarak tüm ekosistem bu durumdan etkilenir. AMD&Art’a bağlı olarak sanatçı Stacy Levy ve peyzaj mimarı Julie Bargmann, 1995’ten günümüze kadar süren ve 11.Documenta’ da sergilenen *Testing the Water* (Suyu Test Etme) projesi, Vintondale Pensilvanya’daki eski bir maden ocağının tahrip ettiği doğayı, mühendisler, mimarlar, tarihçiler ve yerel halkın da katılımıyla tekrar canlandırmaya yöneliktir. Maden ocağı, kapatıldığı 1960 yılından beri, asidik su akıntılarının Blacklick Dere’sine dökülmesi, maden atıklarının çevreyi kirletmesi ve bitkilere zarar vermesi ile tüm ekosistemi tehdit eder. Bu atık alanını dönüştürmek için yapılmış 40 dönümlük park üç kısımdan oluşur; pH havuzlu arıtma bahçesi, ortaya çıkarılmış tarihi sulak alan ve eğlenme alanlarıyla kamusal yayla. Ortaya çıkan park, toksik ve doğal maddelerin sentezinden mantığa aykırı olarak ortaya çıkan güçlü bir tasvir gibi görünür. Park ekonomik ve politik tarihinden etkilenen ve onlara derinden bağlı olan bir alana hediye edilen anıttır. (Mauch, 2002: 28)



Şekil 8.3 AMD&Art, Testing the Water (Suyu Test Etme),1995-Günümüze.

Park Fiction topluluğu Hamburg’da 1994 yılında, sanatçıların, müzisyenlerin bulunduğu bir grup tarafından, St.Pauli liman bölgesinde kalan son kamusal açık alanda bina yapımını önleyerek alanı parka dönüştürme amacıyla kurulmuştur. Topluluk mücadelesini alanda düzenledikleri konserler, açık hava sinema gösterimleri, sokak partileri ile sürdürmüş ve sekiz yıllık bir mücadelenin ardından 2002 yılında amacına ulaşarak inşaat çalışmalarını durdurmuştur. Topluluğa 1997 yılında katılan Margit Czenski, Park Fiction’ın mücadelesini, direniş eylemlerini belgediği film çalışması 11.Documenta’da gösterilmiştir.

Agnes Varda, 2003 yılında 50.Venedik Vianali’nde gösterilen *Les Glaneurs et La Glaneuse* (Toplayıcılar ve Ben-2000) filminde, Jean François Millet’in *Les Glaneuses* isimli tablosundan yola çıkarak, çöpe atılmış eşyaları ve pazar atıkları arasında kalmış yiyecekleri toplayarak yaşamını sürdüren insanların dünyasını anlatır ve bu eylemin geçmişte olduğu gibi sadece tarlalardan arta kalanları toplamakla sınırlı olmadığını, değişen ekonomik ve sosyal koşullara, daha çok tüketip, daha çok atıklarımıza bağlı olarak günümüzde de devam ettiğini gösterir.

Paul Virilio, Foundation Cartier pour l’art Contemporain’da düzenlendiği “Ce qui arrive ” (29 Kasım 2002-30 Mart 2003) sergisinde, bilim ve teknolojinin gizli yüzü olarak gördüğü kazayı çevresel, endüstriyel kazaların ve doğal afetlerin fotoğrafları ve çeşitli sanatçıların çalışmaları çerçevesinde tartışmaya açar. Kaza Müzesi oluşturma fikri, 1979 yılında Three Miles Island’da meydana gelen nükleer kazanın ardından oluşmaya başlamış, 1986’da Paris Villette’de Teknoloji ve Bilim Müzesi’nin açılmasının ardından hız kazanmıştır. Şehirleşme ve yeni teknolojilerin kullanımı, yayılımı üzerine yazılar yazan Virilio, sergi ile yerel ve belli bir yere bağlı olmayan, küresel ölçekte, her yerde etkisini gösteren bütüncül kaza (L’accident

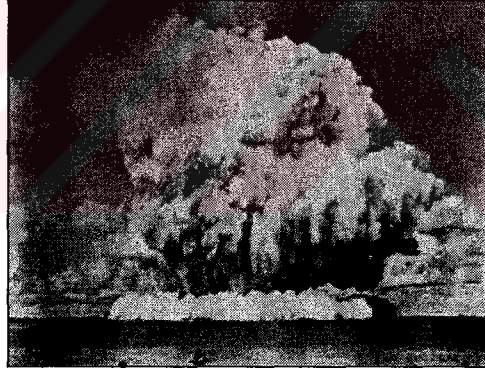
integral) teoremini açıklar. Virilio'ya göre I.ve II. Dünya Savaşı'ndan sonra, ekolojinin de işaret ettiği gibi büyük, bütüncül kaza dönemi içindeyiz. İlk belirtiler, Çernobil ya da bugün genetiğin gösterdiği gibi yalnızca bilimsel felaketlerde değil, güncel sanatın krizinde de görülebilir. (Bouteau, 2002: 78) Virilio, güncel sanatın savaşın kurbanı olduğunu, hiç kimsenin Adorno'nun Auschwitz'den sonra şiir yazılamayacağı sözünü unutmaması gerektiğini belirterek, Hiroşima, Çernobil ve Auschwitz'in açığa çıkarttığı korkuyla yaşamakta olduğumuzu söyler. Teorisyen, Kaybolmanın Estetiği, Kayıp Boyut, Görme Makinesi, Hız ve Politika kitaplarında olduğu gibi bu sergide de bilim ve teknolojinin ilerlemesinin sonuçlarından duyduğu korkuyu dile getirir.

Virilio'ya göre endüstriyel vb. kazalar, icat edilmiş nesnenin işleyişinin acı meyvesidir. Gemi icat etmek gemi kazası, uçak icat etmek, çarpışma, tren icat etmek, demiryolu felaketi icat etmek demektir. Aristoteles'in belirttiği gibi kaza özü açığa çıkartır.(Bouteau, 2002: 78) Postmodern dönem, ilerlemenin zararlarının her anlamda küreselleşmesidir.(Virilio, 2003: 133) İçinde bulunduğumuz dönem, küreselleşme, tarihin hızlanmasının tamamlanması değil sonlanmasıdır, dünyanın sunduğu imkanlar alanının kapanmasıdır. (Virilio, 2003: 126)

Serginin doğal olmayan felaketlere ayrılan kısmında, Hanna Arendt'in ilerlemenin ve felaketin bir madalyonun iki yüzü olduğunu belirttiği sözündeki gibi izleyici, madalyonun iki yüzü ile, teknik ve bilimsel ilerlemeler sonucunda karşı karşıya kalınan felaketlerle yüzleştirilir. Belge niteliğindeki fotoğraflarda doğal felaketlerin, endüstriyel, çevresel, havada meydana gelen kazaların, batık gemiler ve raydan çıkan trenlerin görüntüleri yer alır. İzleyici aktörü olmadığı, sadece tanığı ya da kurbanı olduğu, TV vb. basın yayın araçlarından sadece izleyip anlık yaşadığı olaylar üzerinde düşünmeye sevk edilir. Virilio, kazayı anlamanın sadece bilimsel ve teknolojik düzeyde değil, kazaya kurban gidenler, halk düzeyinde gerçekleşebileceğini düşünür. (Boteaux, 2003: 54) Çevre kirliliği konulu fotoğraflarda Çernobil'de meydana gelen nükleer kazaya (1 Ekim 1986), 50 milyon lt petrolün Exxon Valdez tankerinin kazaya uğraması sonucu bir hafta süren temizleme çalışmalarına (11 Nisan 1989, Alaska,Valdez), Güney Kuveyt'ten Irak askerlerinin geri çekilmesi sırasında petrol kuyularını yakmalarına, 8 milyar fiçı petrolün denize dökülmesine (14 Mart 1991), dünyanın pek çok yerindeki ve özellikle Amazonlardaki ormanların tahrip edilmesine, Kazakistan'daki Aral

Gölü'ndeki su kirlenmesine, Santiago Şili'de 5.5 milyon insanın hava kirliliğine maruz kalmasına (30 Temmuz 1999), Brezilya'da Rodrigo de Freitas Gölü'nde su kirlenmesi ve sıcaklık yüzünden sudaki oksijenin tükenmesiyle iki gün içinde 100 ton balığın ölmesine (6 Mart 2000), dikkat çekilmeye çalışılır.

Sergiye katılan sanatçılar Tony Ousler, Bruce Corner, Jonas Mekas, Andrei Ujica, Jem Cohen, Cai Guo-Qiang, Dominic Angerame, Wolfgang Staehle, Moira Tierney 'dir. Bruce Corner Amerikan Devleti'nin arşiv görüntülerini kullandığı *Crossroads* (Kavşak-1976) filminde, birçok farklı kamera açısından 25 Temmuz 1949'da Bikini Ada'sında, ilk defa su altında atom bombasının test edilmesini gösterir. Andrei Ujica'nın (1951-Romanya) videosunda Paul Virilio ile Rus gazeteci ve *Çernobilden Sesler* kitabının yazarı Svetlana Aleksievich arasında Çernobil'in etkileri üzerine yapılan konuşma aktarılır. Virilio ve Aleksievich belgeselde Çernobil Faciası'nın bilmenin kazası olduğunu vurgularlar. Aleksievitch'e göre gerçek bilinçten üstündür ve Çernobil'deki kaza için kullanılan felaket kelimesi yetersizdir. Felaket trajedi duygumunu gizler, uygun bir kelime henüz bulunmamıştır. Çernobil kavram, bilim sonrası bilgi kazasıdır.



Şekil 8.4 Bruce Corner, *Crossroads* (Kavşak) filminden görüntü, 1976

Eduardo Kac ve Thomas Grünfeld'in genetik yapısı değiştirilmiş canlıların, klonlamanın açığa çıkarttığı korkuları yansıttığı çalışmaları, 11.Documenta'da ve 50.Venedik Bienali'nde sergilenen yapıtlar, Paul Virilio'nun "Ce Qui Arrive" sergisi vb. devam eden ve giderek artan çevre sorunları karşısında sanatçıların da yapıtları üzerinden bu durumu sorgulamaya, çözüm üretmek için çabalamaya devam ettiklerini gösterir.

9. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Soğuk Savaş döneminde ülkelerin nükleer silahlanma yarışları, II.Dünya Savaşı'nda tahrip edilen kültürel ve ekolojik çevre, Vietnam Savaşı'na karşı yükselen protestolar, Sivil Haklar Hareketi, 1960'lı yılların sonuna doğru endüstriyel kirlenme, radyasyon yayılımı ve hızla büyüyen şehirlerin, yaşamı, tüm canlıları tehdit eder duruma gelmesi vb. olayların etkisinde 1960'lı yılların sonu, yetmişlerin başında ortaya çıkan Earth Art (Yeryüzü Sanatı) sanat tarihinde doğaya ve sanat yapıtlarına yaklaşımın değişmesinde, doğanın ve çevre sorunlarının belli bir oluşum çerçevesinde ele alınmasında önemli bir çıkış noktasıdır. Earth Art'ın ortaya çıktığı dönemde Rachel Carson'un, 1962'de yayınlanan *Silent Spring* (Sessiz İlkbahar) kitabında DDT başta olmak üzere sentetik kimyasalların canlılar üzerindeki tehlikesine dikkat çekmesi, 1970 yılında EPA'nin (Environmental Protection Agency-Çevre Koruma Kurulu) kurularak çevre ile ilgili düzenlemelerin bir birime bağlanması, 1968 yılında yayınlanan Paul Ehrlich'in *The Population Bomb* (Nüfus Patlaması) kitabı, 1970'lerde Arne Naess'in "Deep Ecology" (Derin Ekoloji) kavramıyla ekosistemdeki her canlının korunma ve yaşamını sürdürürebilmek için, insanlarla eşit hakkı olduğunu savunan görüşleri bilimsel çevrelerde ve toplumda çevre sorunlarına yönelik ilginin ve duyarlılığının oluşmasında önemlidir.

Sanatçıların farklı alanlardan kişilerle yaptıkları ortaklaşa çalışmalar ve bu çalışmalarda bilimsel bakış açısının sanata baskın bir öge olarak dikkat çekmesi, yapıtların hangi ölçütler içinde sanat yapıtı olarak değerlendirilmesine yönelik kaygıları beraberinde getirir. 1960'lı yılların sonunda ortaya çıkan ve tamamlanmış bir sanat yapıtı meydana getirmekten çok, sanat yapıtının oluşumunda, düşünceye ve düşünsel sürece vurgu yapan Kavramsal Sanat ve bunun öncesinde 1917 yılında Marcel Duchamp'ın R.Mutt takma adıyla ürettiği *Fountain*, sanatçının ürettiği sanat yapıtıyla "güzel", "tüketilebilir" bir nesne oluşturmaktan çok, kendi niyetini ve düşüncesini ön planda tutması yirminci yüzyılda sanat yapıtına ve sanatçıya bakış açısını değiştirmiştir. Kavramsal Sanat felsefe, matematik, dil bilimi gibi alanlardan

yoğun biçimde yararlanmış, akım sanatçıları sanat eserinin biricikliğini ortadan kaldırmaya yönelik, düşünce ve kavram ağırlıklı yapıtlar vermişlerdir. Sol LeWitt'in ifade ettiği gibi Kavramsal Sanat'ta fikir ya da içerik yapıtın en önemli yönüdür ve fikir sanatı oluşturan bir makine haline gelir. (LeWitt, 1967: 846) Bu anlamda Rosalind Krauss'un *Art in Expanded Field* (Genişlemiş Alanda Heykel) makalesinde ifade ettiği gibi modernist ve geleneksel heykel anlayışından bir kopuşu gerçekleştiren Earth Art ve sonrası dönem sanatçıları “güzel” sanat nesnesi yaratmak yerine bilimsel açıdan da önem taşıyan yapıtlar vermişlerdir. Sanat sözcüğünün etimolojik kökenlerine inildiğinde karşılaşılan *Techne* kelimesinin Antik Yunan'da güzel sanatları, teknik beceriyi ve zanaatı birleştiren bir terim olması, antik dönemden itibaren sanatın teknik ve bilim ile olan bağlılığını dikkat çeker. Martin Heidegger sanatın *tékhnē* olduğunu vurgular ve bu sözcüğün alanı içindeki bilme ediminin “henüz varolmayanı, görülmemiş olanı biçimi ve boyutlarıyla önceden görerek, görülür algılanır duruma getirdiği için, bu önceden görme olgusunun üstün bir görme tarzı ve aydınlık” istediğini belirtir. (Heidegger, 1967: 13) Erwin Panofsky Almanca'daki *Kunst* (Sanat) sözcüğünün, Latince'deki *Ars* ve İngilizce'deki *Art* sözcüğü gibi, birisi *können*; yani insanoğlunun nesneler üretme becerisine, diğeri *kennen*; yani kuramsal bilgi ya da kavrayışa karşılık gelen iki anlamı olduğunu, ilk anlamıyla sanat sözcüğünün mimar, ressam, oymacı, doktor, terzi gibi farklı alanlardaki kişilerin yaptıkları eylemleri içerdiğini belirtir. (Panofsky, 2004: 139) Leonardo da Vinci'nin sanatçı ve bilim insanı kişiliğini birbirinden ayırmadan yaptığı çalışmalar, Albrecht Dürer'in matematik ve geometriden yararlanması, Rönesans Sanatı örnek alınarak oluşturulmuş zanaat, bilim ve sanatı birleştiren Bauhaus Okulu, Jean Tinguely'nin motorla çalışan heykelleri, Art&Language Grubu sanatçılarının fizikçi ve bilim tarihçisi Thomas Kuhn'un *Bilimsel Devrimlerin Yapısı* kitabından etkilenmeleri, fotoğraf ve sinemanın icadından Video Art'a ve günümüzde Net Art'a kadar pek çok örnek bilimin sanattan soyutlanamayacağını gösterir ve Earth Art sanatçılarının çalışmaları da bu çizginin devamı şeklinde değerlendirilmelidir. Sanatçıların doğal yaşamın sürdürülebilmesi için bilimsel verilerden yararlanarak yaptıkları çalışmalar, doğanın güzellikleriyle resmedilmesi gibi bir anlayışın içinde bulunduğumuz dönemde mümkün olamayacağına, modernist sanat eserinin sadece kendine dönük, kendi sorunlarıyla ilgilenen içkin tavrına eleştirilerek verilen bir yanıttır. Sanatçıların bu duruşları aynı zamanda, kirlenmiş doğanın araç olarak kullanılıp, resmedilmesi

yerine ancak ona dahil olunarak, bu noktada tutarlı bir çözüm üretilebileceğinin göstergesidir. Örneğin; çalışmalarında bilimsel öğelerden, sanatsal öğelere göre daha çok yararlanan Viet Ngo arıtma sistemlerinde Lemna bitkisini kullanarak, doğal bir bitkinin estetik görünümüyle çalışmalarının toplum açısından işlevselliğini ön plana çıkartan anlayışını birleştirir.

Sanatçıların yapıtlarıyla içinde bulundukları ortama yarar sağlama düşüncesinin ön plana çıkması, sanatın toplumsal işlevinin ne olduğu konusundaki tartışmaları da tekrar gündeme getirir. Örneğin, endüstriyel atıklarla kirlenmiş bir alanda gerçekleştirdiği *Revival Field* çalışmasında Mel Chin, konuya estetik yaklaşımının yanında sunduğu çözüm önerisiyle bilimsel bir kurumdan (EPA) destek görmüştür. Mierle Laderman Ukeles New York Sağlık İşleri'nin görevlendirmesiyle atık depolama alanlarında, Harriet Feigenbaum maden kullanımı sonucu verimsiz hale gelmiş alanlarda çalışmalar yapmışlardır. Sanatçıların estetik unsurları da göz önünde bulundurarak yaptıkları bu çalışmalar, sanat yapıtının canlılar ve toplum için somut çözümler üretebileceğini gösterir.

Özellikle Earth Art sanatçılarının, performans kısmında ele alınan çevre örgütlerinin eylemlerinde olduğu gibi sorunu kökünden önlemek için sorunun kaynağına yönelik çalışmalarda bulunmak yerine, ekolojik yapı tahrip edilip, çevre kirletildikten sonra, kirletilmiş alanlarda gerçekleştirilen yapıtlarıyla sorunlara çözüm önerme çabaları, sanatçılar böyle bir bilinçten yola çıkmamış olsalar bile, kirliliğe sebep olan kurum, kuruluş ya da toplulukların yaptıklarının sanatçılar eliyle meşrulaştırılmasına ilişkin kaygıların oluşmasına neden olabilir. Joseph Beuys'un doğrudan kurumları, sorunun kaynağını hedef alan performansları, Robert Smithson'un 1970'lerden başlayarak maden şirketleriyle görüşmeler yaparak, kirlettikleri toprakları, ekoloji bilimciler, sanatçılar ve maden şirketleri yoluyla çözüme ulaştırma çabalarına karşılık, Mel Chin, Harriet Feigenbaum gibi sanatçıların kirletilmiş alanlarda yaptıkları çalışmalar sanatçıların konuya bakış açılarındaki farklılığı gösterir.

Atık maddeleri kullanarak yerleştirme ve heykel yapan sanatçıların yapıtlarının, Jean Claude ve Christo'nun doğal ve tarihi yapıları paketleyerek oluşturdukları çalışmalarının sonradan nasıl değerlendirildiği, arta kalan maddelerin ne olduğu noktasına sanat tarihi araştırmalarında, konuyla ilgili kitaplarda değinilmediğinden, sanatçıların çalışmalarıyla ilgili ifadelerinde de bu husus açıklanmadığından, çalışmada bu nokta yanıtsız bir soru olarak kalmıştır. Açıkta kalan bu nokta,

tüketim toplumunu eleştirmek için yapılan çalışmaların, tüketim toplumunun bir aracına, tüketim toplumunun çöpüne dönüşme riski taşıması sonucunu doğurabilir.

Türkiye’de sanatçıların 1970’lerin sonu 1980’lerin başında, kurum, galerilerin dışında ya da bir topluluk oluşturmada, disiplinlerarası çalışma yoluna başvurmadan, bireysel çıkışlarla çevrenin kirlenmesinden duydukları kaygıyı çalışmalarına yansıttıkları, sorunu sadece sanat aracılığıyla “gösterme”, tartışmaya açma yoluna gittikleri görülür. Batı’da gözlenen çevre sorunlarını için birebir çözüm üretme ve bunun için disiplinlerarası çalışma yoluna başvurma anlayışının aksine, Türkiye’de sanatçılar genelde dolaylı olarak sorunların çözümüne yönelik çalışmalarda bulunup, sorunları daha çok toplumun dikkatine sunmakla yetinmişlerdir. 1990’lı yılların ortalarından itibaren ve özellikle 2000’li yıllarda sivil toplum kuruluşları, belediyeler, çeşitli kurum ya da kuruluşların çevre sorunlarına yönelik olarak toplumu bilinçlendirmek amacıyla, sanatçıların katılımıyla ortaklaşa çalışmalar düzenledikleri görülür. 1996 yılında Ekolojik Eylem Grubu’nun öncülüğünde heykeltıraşların katılımıyla düzenlenen “Akkuyu Nükleer Karşıtı Heykel Sempozyumu”, Borusan Oto İstinye Şubesi’nin, atık otomobil parçalarının değerlendirilmesi için Mimar Sinan Üniversitesi Heykel Bölümü öğrencileriyle beraber yaptığı çalışmalar, Yeşil Adımlar Çevre Eğitim Derneği’nin Şişli Belediyesi ile birlikte, pet şişelerin ayrı toplanmasını duyurmak ve evlerden çıkan atığa dikkat çekmek amacıyla sanatçıların katılımıyla düzenledikleri “Atık Sanat Olunca” sergileri bu anlayış doğrultusunda gerçekleştirilmiştir. Projelerin oluşturulmasında, sanatçıların proje için öncülük etmesinden çok ilgili kurum ya da kuruluşların sanatçılara öneri götürmesi dikkat çekici bir noktadır. Sanatçıların çevre sorunlarını, bireysel ölçekte sadece sanat içinde tartışmalarının eleştiri getirilebilecek bir nokta olmasına karşılık, özel kuruluşların sanatı, kurumun çıkarları doğrultusunda bir “araç” olarak kullanabileceği gerçeği de göz ardı edilmemelidir.

Earth Art sanatçılarının doğrudan doğadan, gerçek mekandan yola çıkarak yaptıkları çalışmalar ve çalışmaların sergilenmesinde genellikle eseri belgeleyen video ya da fotoğrafa yer verilmesi, Agnes Varda’nın sokak toplayıcılarının dünyasını anlattığı belgesel filmi *Les Glaneurs et La Glaneuse* (Toplayıcılar ve Ben-2000), AMD&Art Topluluğu’nun 11.Documenta’da, *Testing the Water* çalışmasının fotoğraflarına yer verilmesi, Paul Virilio’nun düzenlediği, belge, haber niteliği taşıyan fotoğraflardan

ve yine sanatçıların gerçek olaylardan yola çıkarak hazırladıkları belgesel, video art, film çalışmalarından oluşan “Ce Qui Arrive” Sergisi vb. örneklerde de gözlenebileceği gibi güncel sanatta gerçeğin kendisinden, belgeden yola çıkılarak tasarlanan çalışmaların arttığı gözlenir. Gerçeğe ulaşmada aracısız bir yol olduğu için seçilen belge kullanımı, çevre sorunlarının sanatla ifade edilmesi noktasında da önemlidir. Sanatçıların toplumu bilinçlendirme amacını taşıyan “belge”den yararlanma sadece kuru bir bilgilendirme, gerçekliği sunma niteliği taşımaz. Örneğin; Helen Mayer&Newton Harrison’ın çalışmalarının fotoğraflarıyla beraber sergiledikleri bilgilendirici metinler, ikili konuşmalar, Sokratik diyalog şeklindeki şiirsel metinlerdir. Sanatçıların içinde bulundukları toplumsal ve sosyal sorunları, doğrudan tanık olmadıkları olayları sanat aracılığıyla aktarmaları, “diğer”lerinin adına konuşma, başkalarının sorunlarını, acılarını paylaşma, açığa çıkartma, içselleştirerek yapıtlarında yansıtmada içinde bulunduğumuz dönemde daha çok tartışılan bir konu olmuştur. Çevre sorunları ve sanat bağlamında, sanatçıların birebir tanık oldukları olaylardan yola çıkarak bu konudaki kaygılarını çalışmalarında yansıtma karşılık, bunun tam tersi bir okumayla Greenpeace, RTS, Earth First! gibi çevre örgütlerinin ya da neo-liberal politikalara karşı direnen alternatif küreselleşme yanlıları içindeki çevre gruplarının, doğrudan yaşamın içindeki mücadelelerinde sanatsal öğelerden, eylemlerinde sokak ve gerilla tiyatrosunun, performans sanatının verilerinden yararlanmaları, edebiyata, kültürel tarihe referans vermeleri, mesajlarını topluma iletmede “gerçekliği” sanatsal yolla ifade etmeleri önem taşımaktadır.

Earth Art, çevre sorunları ve performans başlıkları altında incelenen sanatçılar ve gruplar, Joseph Beuys, dolaylı olarak da atık maddelerle sanat, Türkiye’de ve günümüzdeki yaklaşımların incelendiği bölümlerde değinilen sanatçılar, çevre sorunlarının sosyal ve toplumsal alanda tartışılmasını sağlayan, çevre sorunlarına yönelik somut çözüm öneren çalışmalarıyla göz ardı edilmemesi gereken bir öneme sahiptir. Sanatçıların çalışmalarında “yararlık” ilkesini benimsemeleri, sanatın işlevine yönelik olarak, sanat eserlerinin içinde bulundukları ortamı değiştirme gücü konusunda taraflı bir mesaj iletmektedir.

KAYNAKLAR

- Adriani, G.**, 2000. Joseph Beuys Üzerine, *Joseph Beuys, Desenler, Nesneler, Baskılar Sergi Kataloğu*, A4 Ofset Ltd. Şti, İstanbul.
- Akdeniz, H.**,1995. Sanatçının Kendi Sanatı Hakkında Notları, *Halil Akdeniz*, s.155-157, Enlem Yayınları, Ankara.
- Akarsu, B.**, 1994. İnsan ve Çevre, *Cogito*, 2, 29-36.
- Altshuler, B.**, 1994. Pop Triumphant: A New Realism.in *The Avant-Garde in Exhibition*, pp. 192-219, Harry N.Abrams, Inc. Publishers, New York.
- Andrew, M.**, 1999. Landscape and Western Art, Oxford University Press, New York.
- Artaud, A.**,1993. Tiyatro ve İkizi, Yapı Kredi Yayınları, Çev:Bahadır Gülmez, İstanbul.
- Bakhtin, M.**, 1984, Mikhail Bakhtin, pp. 25-31, in *Postmodernism: the key figures* (2002), Eds. Bertens, H. & Natoli, J.M., Blackwell Publishers, MA.
- Birikim**, 1994. Ekoloji, İnsan ve Toplum Özel Sayı, 57-58.
- Barry, J.**, 1999. Environment and Social Theory, Routledge, USA.
- Barthes, R.**, 1998. Çağdaş Söylenler, Çev: Tahsin Yücel, Metis Yayınları, İstanbul.
- Baudrillard, J.**, 1997.Tüketim Toplumu, Çev: Ferda Keskin, Hazal Deliceçaylı, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Beardsley, J.**, 1998. Earthworks&Beyond, Abbeville Press, New York.
- Beaumont, B.**, 1980. Script from the Film Journey, in *Land and Environmental Art* (1998), pp. 268, Eds. Kastner, J. and Wallis, B., Phaidon, London.
- Beck, U.**, 1998. Risk Society and the Provident State, in *Risk, Environment and Modernity: Towards a New Ecology*, pp. 27-43, Eds. Wynne, B., Szerszynski, B. and Lash,S., Sage Publication, London.
- Beuys, J.**, 1979. Direct Engagement,Activism to publicise ecological issues/monitoring ecological problems,
<http://www.greenmuseum.org/c/econvention/sect2.html#direct>.
- Boal, A.**, 2003. Ezilenlerin Tiyatrosu, Çev: Necdet Hasgöl, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul.
- Bookchin, M.**, 1996. Ekolojik Bir Topluma Doğru, Çev: Abdullah Yılmaz, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Borer, A.**, 1996. A Lament for Joseph Beuys, in *The Essential Joseph Beuys*, Ed. Schirmer, L., Thames&Hudson, UK.

- Bouteau, F., 2003. Paul Virilio Expose l'accident, *Beaux Arts*, 223, 76-82.
- Brener, A. ve Schulz, B., 2001. Anlamalı Sanat Yapıtları Olarak Prag'daki Sokak Çatışmaları, *Başka Bir Dünya Mümkün* (2002), s.288-295, Ed. Ögdül, R. ve Evren, S., Stüdyo İmge Yayınları, İstanbul.
- Boteaux, T., 2003. Paul Virilio on Accident, *Flash Art*, 228, 53-54.
- Brown, M. ve May, J., 1992. Yeşilbarışın Öyküsü, Çev: Sabir Yücesoy, Metis Yayınları, İstanbul.
- Candan, A., 1997. Yüzyılda Öncü Tiyatro, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Carlson, M., 1996. Performance, Routledge, USA.
- Christov-Bakargiev, C., 1999. Arte povera, Phaidon, London.
- Cıbroğlu, Y., 2002. Cihat Aral'ın Çöp İnsanları, *Adam Sanat*, 192, 60-63.
- Colas-Adler, M., Ferrer, M. and Lambert-Cabroje, J., (Eds.) 2001. Groupes Mouvement Tendances de l'art Contemporain depuis 1945, Ecole National Supérieure des Beaux -Arts, Paris.
- D'Avossa, A., 1993. Joseph Beuys, Concrete Utopia as a Utopia of the Earth, in *Operacio Difesa Della Natura*, pp.141-151, Centre d'Art Santa Monica, Barcelona.
- Denes, A., 1995. Tree Mountain-A Living Capsule-10000 Trees, 10000 People, 400 Years *Land and Environmental Art*(1998), pp.262, Eds. Kastner, J. and Wallis, B., Phaidon, London.
- Dinkla, S., 2001. Biological Transformations in Contemporary Art, in *Under The Skin Catalog*, Hatje Cantz Verlag, Germany.
- Duncombe, S., 2002. Stepping off the Sidewalk: Reclaim the Street/NYC in from ACT UP to the WTO, Eds. Shepard, B. and Hayduk, R., Verso, New York.
- Durland, S., 1987. Witness The Guerrilla Theater of Greenpeace, *High Performance*, 10, 30-35.
- Enger, D.E. and Smith, F.B., 2004. Environmental Science, McGraw-Hill, New York.
- Ergüven, M., 1997. Türk Resminde Manzara/Doğa İkilemi, *Görmece*, s.149-168, Metis Yayınları, İstanbul.
- Ergüven, M., 1992. Halil Akdeniz, *Yoruma Doğru*, s.181-184, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Erzen, J., 1997. Çevre, Kültür ve Sanat.
<http://www.biltek.tubitak.gov.tr/dergi/97/temmuz/cevreciler3.html>.
- Erzen, J., 2001. Kırılgan İmgeler Sergi Kataloğu, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Evren, S. ve Ögdül, R., 2002. Bağbozumları: Kültür Politika ve Gündelik Hayat Üzerine, Stüdyo İmge, İstanbul.
- Gablik, S., 1991. The Reenchanment of Art, Thames&Hudson, UK.

- Giddens, A.**, 2000. *Elimizden Kaçıp Giden Dünya: Küreselleşme Hayatımızı Nasıl Yeniden Şekillendiriyor?*, Çev:Osman Akınbay, Alfa Yayınları, İstanbul.
- Giddens, A.**, 1996. *Modernliğin Eksileri: Ekolojik Sorunlar ve Yaşam Politikası, Sağ ve Solun Ötesinde*, s.198-228, Çev: Müge Sözen, Sabir Yücesoy, Metis Yayınları, İstanbul.
- Goldberg, R.**, 2001. *Performance Art: From Futurism to the Present*, Thames&Hudson, UK.
- Goodwin, J. and Jasper, J.M.**, (Eds) 2003. *The Social Movements Reader: Cases and Concepts*, Blackwell Publication, Malden, MA.
- Güler, Ç.**, 1994. *Çevre Sözlüğü*, Sayga Yayınları, Ankara.
- Harrison, N and Harrison, H.M.**, 1987. *Nobody Told us When to Stop Thinking*, in *Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artists' writings* (1996), Eds. Stiles, K. and Selz, P., University of California Press, Berkeley.
- Heartney, E.**, 2003. *Mapping a better world: Art in America*, Oct, 2003, http://www.findarticles.com/cf_dls/m1248/10_91/109667935/p2/article.jhtml?term=
- Heartney, E.**, 1996. *Ecopolitics/Ecopoetry: Helen&Newton Harrison's Environmental Talking Cure*, in *But is it Art?*, pp.141-164, Ed. Felshin, N., Bay Press, Washington.
- Heidegger, M.**, 1967. *Sanatın Doğuşu ve Düşüncenin Yolu*, Çev:Leyla Baydar, Hasan Bülent Nalbantoğlu, *Patikalar: Martin Heidegger ve Modern Çağ* (1997), s. 11-31, Eds. Nalbatoğlu, B.H., İmge Yayınları, İstanbul.
- Hugh-Levy, S.**, 2001. *Arkadia Sergi Kataloğu*, Mas Matbaacılık, İstanbul.
- Hughes, J.D.**,1996. *Pan's Travail*, The John Hopkins University Press, London.
- Karavit, C.**, 2002. *Akadeğilmi*, Stüdyo İmge, İstanbul.
- Kastner, J. and Wallis, B.**, 1998. *Land and Environmental Art*, Phaidon, London.
- Kayıran, Y.**, 2003. *Zafer Gençaydın: Sanatçı doğanın dilini sanatın diline tercüme eder, Gösteri*, 240, 62-65.
- Kellner, D.**, 1982. *Marcuse, Liberation, and Radical Ecology*, <http://www.gseis.ucla.edu/faculty/kellner/kellner.html>,
- Kosuth, J.**, 1969. *Art After Philosophy*, in *Art in Theory 1900-2000* (2003), pp.852-861, Eds. Harrison,C. and Wood, D., Blackwell Publishing, USA.
- Krauss, R.**, 1979. *Sculpture in Expanded Field*, in *The Anti-Aesthetic: Essay on Postmodern Culture* (1991), pp. 31-42, Ed. Foster, H., Bay Press, Seattle, Washington.
- Krug, D.**, 2004. *Ecological Restoration Mierle Ukeles, Flow City*, <http://www.getty.edu/artsednet/resources/Ecology/Issues/ukeles.html>.
- Le Thorel-Daviot, P.**,1996. *Petit Dictionnaire des Artistes Contemporain*, Bordas, Paris.

- LeWitt, S., 1967. Paragraphs on Conceptual Art, in *Art in Theory 1900-2000* (2003), pp. 846-849, Eds. Harrison, C. and Wood, P., Blackwell Publishing, USA.
- Lippard, L., 1973. Six Years: The Dematerialization of Arts, Praeger, New York.
- Long, R., 1980. Five, six, pick up sticks, seven, eight lay them straight, in *Land and Environmental Art* (1998), Eds. Kastner, J. and Wallis, B., Phaidon, London.
- Luneau, G., 2001. Dünya Satılık Değildir, Çev: Tülin Yaylagül Gürsel, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Marcuse, H., 1991. Karşı Devrim ve Başkaldırı, Çev: Gürol Koca, Volkan Ersoy, Ara Yayıncılık, İstanbul.
- Marter, J., 1994. Nature Redux: Recent Reclamation Projects, 30-33, *Sculpture*, Nov/Dec.
- Mauch, S., 2002. Documenta11_Platform 5: Exhibition, Short Guide Catalog, Germany.
- Meyer, L., 1992. Masters of English Landscape, Terrail, Paris.
- Murray, A. H., 1991. Pits and Pitfalls: Harriet Feigenbaum's Reclamation Art, *Woman's Art Journal*, vol:12,1(Spring/Summer).
- Nietzsche, N., 1999. Tragedyanın Doğuşu, Çev:İsmet Zeki Eyüboğlu, Say Yayınları, İstanbul.
- Oakes, B., (Ed), 1995. Sculpture with the Environment, Thompson Publishing, London.
- Okur, Y. ve Özçiftçi, G., 2003. Belgesel Zamanını Doldurdu, Şimdi Reklam var, *Altıyazı*, 19, 72-74.
- Osterwald, T., 1999. Pop Art, Taschen, Köln.
- Ögel, S., 1977. Çevresel Sanat, İTÜ, İstanbul.
- Özgüven, E., 2003. Belgesel Yönetmenin Duruşu-gerçeklik ve bir örnek olarak Flaherty, www.indepaper.org,
- Panofsky, E., 2004. Bir Sanat Kuramcısı Olarak Dürer, *Sanat Dünyamız*, 90, 139-149.
- Ponting, C., 2000. Dünyanın Yeşil Tarihi- Çevre ve Uygarlıkların Çöküşü, Çev: Ayşe Başçı-Sander, Sabancı Üniversitesi Yayınevi, İstanbul.
- Raven, A., 1987. Two Lines of sight and an unexpected connection: The art of Helen Mayer and Newton Harrison, *High Performance*, 40, 22-30.
- Reinart, B.Ü., 2003. Biz Toprağı Biliriz! Bergama Köylüleri Anlatıyor, Metis Yayınları, İstanbul.
- Restany, P., 1999. Pop Art, Çev: Sema Rifat, *Modernizmin Serüveni*, s.346-350, Ed. Batur, E., Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Restany, P., 1960. The New Realists, in *Art Theory 1900-2000* (2003), pp.724-725, Eds. Harrison, C. & Wood, P., Blackwell Publishing, USA.
- Restany, P., 1994. Le Sulpture du XX^e Siècle, 9, César Catalogue Raisonné Volume I 1947-64, Ed. Denyse Durand-Ruel, D., La Différance, Roma.
- Samurçay, N., 2002. Halil Akdeniz'in Gizemli Dünyası, *Gösteri*, 240, 24-27.

- Smith, R.**, 1980. Conceptual Art, in *Concepts of Modern Art from Fauvism to Postmodernism* (2003), pp.256-270, Ed. Satangov, N., Thames&Hudson, UK.
- Somersan, S.**, 1993. Olağan Ülkeden Olağanüstü Ülkeye Türkiye’de Çevre ve Siyaset, Metis Yayınları, İstanbul.
- Sönmez, N.**, 1991. Suzy Hug-Levy Sergi Kataloğu, Mas Matbaacılık, İstanbul.
- Sönmez, N.**, 1997. Suzy Hug-Levy: İçindeki Sergi Kataloğu, Mili Reasürans Sanat Galerisi, İstanbul.
- Smithson, R.**, 1996. Robert Smithson: The Collected Writings, Ed. Jack Falm, University of California Press, New York.
- Stachelhaus, H.**, (trans: David Britt) 1991. Joseph Beuys, Abbeville Press, USA.
- Steiguer, J.**, 1997. The Age of Environmentalism, McGraw Hill, USA.
- Wall, D.**, 1999. Earth First and The Anti-Roads Movements, Routledge, NY.
- Taylor, B.T.**, 1995. Earth First and Global Narratives of Popular, in *Ecological Resistance Movements: the global emergence of radical and popular environmentalism*, State University of New York Press, Albany.
- Thoreau, H.**, 1992. Walden and Other Writings of David Henry Thoreau, Modern Library, New York.
- Terzi, N.**, 2002. Toprak ve Lif Sergisi yazısı, www.galleryapel.com.
- Tiberghien, A.G.**, 1995. Land Art, Princeton Architectural Press, New York.
- Turhanlı, H.**, 2002. Şenlik, Sabotaj ve Muhalefet, Chiviyazıları, İstanbul.
- Virilio, P.**, 2003. Enformasyon Bombası, Çev. Kaya Şahin, Metis Yayınları, İstanbul.
- Wapner, P.**, 1995. In The Defense of Banner Hangers: The Dark Green Politics of Greenpeace, in *Ecological Resistance Movements*, Ed. Taylor, B.R., State University of New York Press, Albany.
- Warhol, A.**, 1963. Interview with Gene Swenson, in *Art in Theory 1900-2000* (2003), pp.747-749, Eds. Harrison, C. & Wood, P., Blackwell Publishing, USA.
- Weintraub, L.**, 1996. Mel Chin, in *Art on the edge and over: Searching for art's meaning in contemporary society, 1970s-1990s*, pp. 46-50, Eds. Danto, A., McEvelley, T. and Weintraub, L., CT: Art Insights, Litchfield.
- Xurban.net**, 2003. The Containment Contained / Zoraki İhtiva, www.xurban.net.
- www.greenmuseum.org
- <http://www.onoci.net/virilio/index.php>, Ce Qui Arrive.

ÖZGEÇMİŞ

Esra Yıldız 1981 yılında İstanbul'da doğdu.1998 yılında Pertevniyal Lisesi'nden mezun oldu.1998-2002 yılında İTÜ İnşaat Fakültesi Çevre Mühendisliği Bölümü'nde öğrenim gördü. 2002 yılında İTÜ Sanat Tarihi Bölümü'nde yüksek lisans öğrenimine başladı ve bir süre İÜ Felsefe Bölümü'ne devam etti.

