

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**1990’LARDAN GÜNÜMÜZE TÜRKİYE SANATINDA
DOĞAYA YAKLAŞIMLAR**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Gamze PİŞKİNER

Sanat Tarihi Anabilim Dalı

Sanat Tarihi Programı

HAZİRAN, 2019

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**1990’LARDAN GÜNÜMÜZE TÜRKİYE SANATINDA
DOĞAYA YAKLAŞIMLAR**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Gamze PİŞKİNER
(402091013)**

Sanat Tarihi Anabilim Dalı

Sanat Tarihi Programı

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Oğuz HAŞLAKOĞLU

HAZİRAN, 2019

İTÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü'nün 402091013 numaralı Yüksek Lisans / Doktora Öğrencisi Gamze PİŞKİNER, ilgili yönetmeliklerin belirlediği gerekli tüm şartları yerine getirdikten sonra hazırladığı “1990 SONRASI TÜRKİYE SANATINDA DOĞAYA YAKLAŞIMLAR” başlıklı tezini aşağıda imzaları olan jüri önünde başarı ile sunmuştur.

Tez Danışmanı : **Prof. Dr. Oğuz HAŞLAKOĞLU**
İstanbul Teknik Üniversitesi

Jüri Üyeleri : **Doç. Dr. Oğuz HAŞLAKOĞLU**
İstanbul Teknik Üniversitesi

Doç. Dr. Ayşe EREK
Kadir Has Üniversitesi

Doç. Dr. Çiğdem KAYA PAZARBAŞI
İstanbul Teknik Üniversitesi

Teslim Tarihi : **3 Mayıs 2019**
Savunma Tarihi : **13 Haziran 2019**

ÖNSÖZ

Doğa ve sanat hayatım boyunca en büyük ilhamım ve motivasyonum olmuştur. Bu çalışmanın ortaya çıkmasında, yaşadığımız dönemde günbegün doğadan uzaklaşırken, meselesini doğa ile ilişkilendiren sanatçıların yapıtlarının verdiği ilhamın büyük katkısı oldu.

Tezimi sonuna kadar gelmiş olmasına rağmen almayı kabul eden ve çok değerli katkıları olan danışmanım Doç. Dr. Oğuz Haşlakoğlu'na ve tezimi benimle beraber kurgulayıp, her satırını benimle çalışmış olan çok değerli hocam Dr. Deniz Çalışır Pençe'ye minnetlerimi sunarım. İstanbul Teknik Üniversitesi'ndeki eğitimim boyunca eğitim aldığım değerli hocalarıma, tezimin bütün aşamalarında desteğini esirgemeyen bölümümüzün araştırma görevlisi Gizem Mater'e, benimle aynı süreci yaşayan ve her daim destek olan sevgili Selin Tuncer'e çok teşekkür ederim.

Nisan 2019

Gamze Pişkiner

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖNSÖZ	vii
İÇİNDEKİLER	ix
ŞEKİL LİSTESİ.....	xi
ÖZET	xiii
SUMMARY	xv
1. GİRİŞ	17
1.1 Tezin Amacı.....	17
1.2 Literatür Taraması	17
1.3 Tezin Kapsamı ve Yöntemi	18
2. DOĞA, EKOLOJİ VE ÇEVRECİLİK HAREKETLERİ.....	19
2.1 Kavramlar	19
2.1.1 Doğa.....	19
2.1.2 Ekoloji.....	19
2.1.3 Çevre.....	20
2.2 Yaklaşımlar	20
2.2.1 Toplum - Doğa İlişkisi.....	21
2.2.2 İnsan Merkezilik Ve Eko Merkezilik	21
2.3 Ekolojik Akımlar Ve Düşünsel Temelleri	22
2.3.1 Kurucu Düşünceler	22
2.3.2 Derin Ekoloji	25
2.3.3 Eko-Feminizm	26
2.3.4 Toplumsal Ekoloji ve Eko-Marksizm.....	27
2.4 Çevrecilik	28
2.5 Ekoeleştirir	28
2.6 Uluslararası Çevrecilik Gündemi	30
2.7 Türkiye’de Çevrecilik.....	33
3. SANAT VE DOĞA.....	37
3.1 Sanat ve Doğa Etkileşimi.....	37
3.2 Land Art (Arazi Sanatı)	42
3.3 Arte Povera	46
3.4 Fluxus ve Erken Performans	49
3.5 Ekolojik Sanat	51
5. TÜRKİYE SANATINDA DOĞA VE EKOLOJİ	59
5.1 Türkiye’de 80’lerde Sanatın Dönüşümü ve 90’larda Sanat	61
5.2 Doğa ve Ekoloji Konulu Karma Sergiler.....	67
5.2.1 Doğayla Bulaşmak.....	67
5.2.2 Kayıp Cennet.....	70
5.2.3 Ortak Zemin Sergileri	72
5.2.4 Yok Olmadan: Doğa ve Sürdürülebilirlik Üzerine Bir Sergi.....	73
5.2.5 İstanbul Bienalleri’nde Doğaya Yaklaşımlar	76

5.3 Sanatçılar	77
5.3.1 Barbara Baran ve Zafer Baran	77
5.3.2 Özgül Arslan.....	80
5.3.3 Canan Tolon.....	82
5.3.4 Serkan Taycan.....	84
5.3.5 Ali Taptık.....	85
5.3.6 Alper Aydın	86
5.3.7 Camila Rocha.....	89
5.3.8 Ergin Çavuşoğlu.....	90
5.3.9 Handan Börüteçene	91
5.3.10 Elmas Deniz	93
5.3.11 Sibel Horada	97
5.3.12 Tayfun Erdoğmuş.....	98
5.3.13 İz Öztat, Fatma Belkıs, Suyu Kim Taşır?	99
5.3.14 Azade Köker	100
5.3.15 Murat Akagündüz	101
5.4 90’lardan Günümüze Türkiye Sanatında Doğaya Yaklaşımlar	102
5.4.1 Kent ve doğa ilişkisi.....	103
5.4.2 Doğayı gözlem ve aktarım.....	105
5.4.3 Ekoloji ve çevre sorunlarının aktarımında sanat.....	106
5.4.4 Doğanın kavramsallaştırılması	107
6. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ	110
KAYNAKLAR.....	115
EKLER.....	120

ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 3.1 : Giorgione, Fırtına (1508).....	38
Şekil 3.2 : Albrecht Altdorfer, Kutsal Ailenin Mısır Kaçışı (1522).....	39
Şekil 3.3 : Caspar David Friedrich, Sis Denizi Üzerindeki Gezgin (1818).....	41
Şekil 3.4 : Albert Bierstadt, Yosemite Vadisi (1866).....	42
Şekil 3.5 : Robert Smithson, Spiral Mendirek (1970).....	44
Şekil 3.6 : Michael Heizer, City, 1972-.....	45
Şekil 3.7 : Walter De Maria, New York Toprak Odası (1977).....	46
Şekil 3.8 : Giovanni Anselmo, The Structure That Eats (1968).....	47
Şekil 3.9 : Jannis Kounellis, İsimsiz (1969).....	48
Şekil 3.10 : Joseph Beuys, Yenilmez (1963).....	50
Şekil 3.11 : Nicolas Garcia Uriburu performans (1968) filminden.....	51
Şekil 3.12 : Yao-Lu, New Landscapes.....	52
Şekil 3.13 : Daniel Beltra, Spill (2010).....	53
Şekil 3.14 : Ruri, Yok Olma Tehlikesi Altındaki Sular (2003).....	54
Şekil 3.15 : Chris Jordan, Dayanılmaz Güzellik: Amerikan Kitleli Tüketim Portreleri (2003-2005).....	55
Şekil 3.16 : Matt Costello, Saklı (2011).....	56
Şekil 3.17 : Vaughn Bell, Village Green (2008).....	57
Şekil 3.18 : Tomas Saraceno, On Air (2018).....	57
Şekil 3.19 : Hikmet Onat, Kurbağlıdere, 1933.....	60
Şekil 3.20 : Magiciens de la terre sergisinden.....	63
Şekil 3.21 : Canan Tolon, Mecuma (2001).....	68
Şekil 3.22 : Ergin Çavuşoğlu, Sonsuz Okyanusta Duruş (2004).....	69
Şekil 3.23 : Desertmed, Video.....	72
Şekil 3.24 : Olaf Otto Becker, Illulissat Icefjord (2003).....	73
Şekil 3.25 : Bingyi, Kıyamet (2008).....	75
Şekil 3.26 : Barbara& Zafer Baran, Efemera Serisinden (2003).....	79
Şekil 3.27 : Barbara& Zafer Baran, Zehirli Orman, Video yerleştirme (2005).....	80
Şekil 3.28 : Özgül Arslan, Maruz (2015).....	81
Şekil 3.29 : Özgül Arslan, Estetik Müdahale (2016).....	82
Şekil 3.30 : Canan Tolon, Still Lives (1990-93).....	83
Şekil 3.31 : Serkan Taycan, Tumulus (2013).....	85
Şekil 3.32 : Ali Taptık, Bir Bitki Örtüsüne Doğru (2010-).....	86
Şekil 3.33 : Alper Aydın, Taş Kütüphanesi (2016).....	87
Şekil 3.34 : Alper Aydın, D8M (2017).....	88
Şekil 3.35 : Camilla Rocha, Flori kültür (2014).....	89
Şekil 3.36 : Camilla Rocha, Safatoryum (2016).....	90
Şekil 3.37 : Ergin Çavuşoğlu, Sonsuz Okyanusta Bir Duruş (2004).....	91
Şekil 3.38 : Handan Börüteçene, Yeryüzünün Belleği (1995).....	93
Şekil 3.39 : Elmas Deniz, Finding The Price (2014).....	94

Şekil 3.40 : Elmas Deniz, Para Yoksa Su Yok, (2014)	95
Şekil 3.41 : Seeing the Black Panther, 2014	95
Şekil 3.42 : İnsansız, 2016	97
Şekil 3.43 : Tayfun Erdoğan, İsimsiz (Diptik), 2007	99
Şekil 3.44 : Azade Köker Sessizliğin Mazarası, 2010	100
Şekil 3.45 : Murat Akagündüz Cehennem – Cennet, 2010	102

1990'LARDAN GÜNÜMÜZE TÜRKİYE SANATINDA DOĞAYA YAKLAŞIMLAR

ÖZET

Doğa ve sanatın yollarının kesişimi binlerce yıl öncesine dayanır. Doğayı tanıma, keşfetme, doğadan yararlanma ve kontrol altına süreçlerinin her birine sanatın tanıklık ettiğini görüyoruz. Bu çalışma Türkiye'den sanatçıların 1990'lardan günümüze doğa ile ilişkisini; doğal materyali kullanmasını, doğayı mekan olarak dönüştürmesini ve kavramsallaştırmasını araştırırken, doğaya yaklaşımlarını inceliyor. Bunu yaparken öncelikle doğa ile ilgili kavram ve tanımlara yer veriyor. Dünyada ve Türkiye'de doğa ile ilgili politikaları, sivil oluşumları, temel endişeleri tanımlıyor.

Çalışmanın üçüncü bölümünde, doğadan kopan modern insanın uluslararası ölçekte sanata doğayı nasıl dahil ettiğini Land Art, Arte Povera gibi akımların doğa ile ilişkilerine değiniliyor.

Çalışmanın Türkiye ile ilgili bölümünde 1990 sonrası değişen sanat ortamında, küratörlü sergiler, sanata sorgulayıcı yaklaşımlardan bahsediliyor. Doğa ile bağlantılı küratörlü sergilerle sanatçıların doğa ile kültürel karşılaşmalarını ele alınıyor. 1990 sonrası Türkiye sanatının politik ya da sosyal, içinde bulunduğu dönemi ve durumları inceleyen eleştirel yapısının, doğaya yaklaşımlarını da etkilediğini görüyoruz. Çalışma, çok genç olan yeni bir sanatçı kuşağının sanatsal üretim sürecine katıldığını ve bu kentli sanatçıların doğayı hangi açılardan mesele edindiğini, üretimleri doğrultusunda inceliyor.

Son yıllardaki gelişmeler doğrultusunda, insan merkezli anlayışın değiştiğini ve yerini doğa merkezli bir anlayışa bıraktığı görülmektedir. Bütün bu gelişmeler içinde sanatçıların yeni manzaraları, doğal malzemeleri kullanma ve kavramsallaştırma eğilimleri, doğa üzerindeki insan etkinliklerine eleştirel bakışları, yeni ve yüksek bir duyarlılık alanı oluşturduğunu işaret etmektedir.

APPROACHES TO NATURE IN THE ART OF TURKEY SINCE 1990

SUMMARY

Intersection of art and nature dates back to thousands of years. We see art as a witness to each of these processes of recognition, discovery, exploiting, and controlling of the nature. In this study, approaches to the nature studied in Turkish art since 90's while artists are using natural materials, transforming nature as a space and conceptualizing it. In order to study it, firstly, study includes concepts and definitions related to nature. Describing basic concerns related to environment while researching policies about nature in world, Turkey and also civilian components.

In the third part of the study, we see how the modern man that grow apart from nature; implicate it in art and how the international movements as Land Art and Arte Povera are approaching to nature.

On the part of Turkish art, I have explained curated exhibitions and the inquisitive mindset in the changing art scene after 1990's. Cultural confrontations with nature are discussed with emerge of curated exhibitions. We see critical pattern of post-90's art in Turkey on political and social scopes also affecting artist's approach to nature. The study shown that a new generation of young artists participated in the artistic production in Turkey. It examines in which aspects of nature included in art in the terms of artist productions.

In line with the developments in recent years, it is seen that the human-centered approach has changed and left its place to a nature-centered concept. This study points to a new and elevated environmental sensitivity with new landscapes, tendency to use natural materials and critical approaches on human activities over environment.

1. GİRİŞ

1.1 Tezin Amacı

Doğa binlerce yıldır sanat için önemli bir konu olmuştur. Doğanın mesele haline gelmesi ise doğanın yitimi ile başlar. Başta romantikler yüceliği doğada ararken ileriki yıllarda, 1960’lardan başlayarak doğa, çevre ve ekoloji meseleleri hem toplumun, hem siyasetin, hem de sanatın hararetli tartışma alanlarından biri haline gelmiştir.

Sanatı mekanın dışına taşıırken sanatçılar kendini doğada bulmuş, doğanın süreçliliğine katılmıştır. Kimi zaman bir eylem ve performans alanı olarak doğayı seçmişler veya doğal materyali kavramsallaştırmışlardır.

Dünyadaki bu hareketlerin yanında, Türkiye’de özellikle kentlerde yıkımın ve inşanın hızlandığı yıllarda çevre, doğa ve ekoloji ile alakalı sosyal hareketler, tepkiler, siyasi tartışmalar artmaktadır. Bu çalışma Türkiye’de sanatçıların, bu gündem içinde nerede yer aldığını, doğa ile nasıl bir ilişki kurduğunu, kendinden önceki uluslararası akımlardan nasıl etkilendiğini inceleyecektir.

1.2 Literatür Taraması

Tez çalışmasının kapsamı dahilinde ilk olarak literatür araştırması yapılmış, İstanbul Modern kütüphanesi, Akbank Sanat Kütüphanesi, Salt Arşivleri, Boğaziçi Üniversitesi Kütüphanesi ve Bilkent Üniversitesi Kütüphanesi’nden yararlanılmıştır. Tez ile ilgili bulunamayan kaynaklar elektronik yayın olarak temin edilmiştir. Makalelere, çoğunlukla online databaselerden ulaşılmıştır.

1980’lerden başlayarak yapılan sergi katalogları ve sanatçı monologları taranmış özellikle doğa konulu sergiler ve doğa ile ilgili yapıtlar seçilerek sanatçı portfolyoları ve yayınları incelenmiştir. 1980’den günümüze faaliyet göstermiş ve göstermekte olan galerilerin sergileri ve yayınları incelenmiştir.

Land Art, Arte Povera sanatçıları incelenirken özellikle kendi söylemleri göz önünde bulundurulmuş, söyleşileri araştırılmıştır. Aynı şekilde Türkiye’de sanatçıların online

olarak da bulunabilen söyleşileri, konuşmaları dinlenmiştir. Çağdaş dönemi araştırmanın en büyük avantajlarından biri kesinlikle sanatçılar ile iletişim kurabilmek, sosyal medya aracılığı ile yayınlarını takip edebilmektir. Tez yazım sürecinde güncel bilgilerin de araştırmaya dahil edilmesine özen gösterilmiştir.

1.3 Tezin Kapsamı ve Yöntemi

Bu çalışma, başta dünyadaki doğa ile ilgili gündemin paraleline sanatı yerleştirerek ikisinin birbirini nasıl etkilediğini inceler. Doğayı mesele edinen öncü sanat akımlarını ve doğa ile nasıl ilişkilendiğini araştırır.

1990’lardan Günümüze Türkiye Sanatında Doğaya Yaklaşımlar isimli çalışmam, 90’lardan başlayarak sanatçıların üretimlerini, Türkiye’deki sergiler, bienaller, fuarlar gibi sanatsal olayları takip ederek, doğa ile bağlantılarını inceler. Sanatçılar seçilirken özellikle doğayı, sanatsal pratiğine yaymış sanatçılara yer verilmiş, münferit yapıtlar araştırmaya dahil edilmemiştir.

Türkiye’de sanat üretiminin doğa ile ilişkisi incelenmiş ve tanımlanmaya çalışılmıştır. Bunun yanında Türkiye’de çevre ile ilgili sosyal ve siyasi meseleler ile yapıtların ve sanatçıların üretim gündeminin bağlantıları araştırılmıştır.

2. DOĞA, EKOLOJİ VE ÇEVRECİLİK HAREKETLERİ

2.1 Kavramlar

Çevre ve ekolojiye dair kavramlar gündelik yaşamlarımızın önemli bir parçası olduğu gibi, pek çok bilim dalının da araştırma konusu olmuştur. Politik, felsefi metinlerde, doğal bilimlerde kullanılan kavramlar ve terimler artmakta ve çeşitlenmektedir. Bu kavramlar arasındaki çeşitlilikte kesişimler ve farklılıklar bulunmaktadır.

Çevre konularının yaygınlaşmasıyla yöntemlere yönelik farklılıklar da tartışma konusu haline gelmiştir. Bu bölümde tartışmalarda öne çıkan kavram ve yaklaşımlar açıklanmaya çalışılacaktır.

2.1.1 Doğa

Raymond Williams, *Keywords: A vocabulary of culture and society* adlı kitabında “doğa” kelimesinin dildeki en çapraşık kelimelerden biri olduğunu söyler. Williams sözcüğün üç anlamını birbirinden ayırır. İlk olarak “doğa” varlığın özsel niteliğini anlatır. İkinci doğa anlamı birinciden türer, doğa dünyaya, insanlara ya da her ikisine birden yön veren içrek güçtür. Üçüncü anlamıyla doğa, insanları içeren ya da içermeyecek biçimde var olan maddi dünyadır. (Williams, 1988: s: 219)

Bu çalışmada ele alınacak olan anlamıyla doğa Williams’ın tanımlarından üçüncüsü yani canlı ve cansız maddelerden ve enerjiden oluşan, canlıların en geniş yaşam alanı olan maddi varlıktır. Toprak, toprak altı zenginlikler, su, bitkiler, hava ve hayvanlar doğayı oluşturan varlıklardır.

2.1.2 Ekoloji

Ekoloji, canlıları birbirleriyle ve çevreleriyle ilişkilerini inceleyen disiplin olarak tanımlanmaktadır. ”Ekoloji” sözcüğü, Alman bilim adamı Ernst Haeckel tarafından 1889’da eski Yunanca oikos (evcik) ve logos (bilim) kelimelerinden türetilmiştir. Geçmiş dönemlerde yalnızca bilim çevrelerinde dile getirilen ekoloji, dünyada

özellikle son dönemde artan çevre sorunları ve bunların yıkıcı etkilerinin tezahür etmesi sonucu küresel kamuoyunda karşılık bulmaya ve gündeme gelmeye başlamıştır.

Yrjo Haila ve Richard Levins ekolojiye dört ayrı anlam yükler. Birinci anlamı, maddi gerçeklik olarak doğa ve tüm canlıların var oluşunun maddi temelidir. İkinci Ekoloji terimi bir bilim dalı olarak ekolojiyi tanımlar. Üçüncü anlamı ise düşünce olarak ekolojidir. İnsanların varoluşu ve doğa ile ilişkisi içinde kurallar ön gören bir düşünüş biçimi olarak tanımlanır. Dördüncü ve son manasıyla ekoloji, ekolojik düşünceye uygun olarak toplumun dönüştürülmesini amaçlayan siyasal etkinlikler ve hareketlerdir. (Keleş, 2015, s: 30)..

2.1.3 Çevre

Çevre geniş anlamı ile doğa ya da insansal olmayan dünya olarak anlaşılır. Fakat çevre tanımı içeriği belirlenmeye çalışıldığında kapsamının geniş ve sınırlarının çizilmesi güç olan bir terimdir. Çevre doğa ile aynı anlama gelmemektedir. Çünkü yapay çevre, toplumsal çevre, kentsel çevre gibi doğal olmayan çevreler de vardır. Çevre bir şeyin, içinde var olduğu bir bağlamın ötesinde, varlığın kurucu bir parçasıdır. (Keleş, 2016, s. 33)

Bütüncül bir yaklaşım ile çevre insanların ve diğer canlıların yaşamları boyunca ilişkilerini sürdürdükleri ve karşılıklı olarak etkileşim içinde bulundukları fiziki, biyolojik, sosyal, ekonomik ve kültürel ortamı olarak tanımlanabilir.

2.2 Yaklaşımlar

Farklı ekolojik akımların oluşumunda temel etken doğaya ve ekolojiye karşı yaklaşımların farklı olmasıdır. Ekolojik konular, niteliği gereği birçok bilim dalına hitap etmekle beraber, disiplinler arası yaklaşımlara en yatkın bilim alanlarından biridir. Farklı düşünce biçimleri ve akımların oluşumundan bahsedilir. Bunların temelinde yaklaşımsal farklılıklar görülür. Kimi düşünürler ekolojik problemlerin kaynaklarını insan merkezci yaklaşımda bulurken, kimi düşünürler eko merkezci yaklaşımları insan düşmanı bulmuşlardır.

Kültür doğa karşıtlığı içinde, hangisinin üstün olduğu meselesi tartışılırken diğer yandan doğanın ve kültürün birbirinden nasıl beslendiği tartışılmıştır.

2.2.1 Toplum - Doğa İlişkisi

Toplum - doğa karşıtlığı içinde doğal /yapay, doğa / insan, doğal /kültürel gibi düalizmleri içerir. Evelyn Fox Keller'a göre doğada bulunmayan şey, doğanın karşıtıdır, bir kopya ya da insan eliyle yaratılmış yapay bir şeydir. Bu açıdan doğal olmayan, doğaya karşı uygunsuzluk sergiler. Bu açıdan toplum ve kültür doğanın bir ürünü olmadığı gibi, onun beklentileri ile zıtlık içindedir. (Keller, 2008, s. 3)

Doğa ile toplum var oluş amaçları ve süreçleri açısından birbirlerine uyum göstermezler. Toplumsal gelişmeler, yaşamın doğaya olan bağımlılığının gözden kaçmasına sebep olur.

Kirlilik, buzulların erimesi, türlerin yok olması toplumların ilerleyişi ve etkinlikleri bağlantılıdır. Nüfus artışı, kaynakların gereğinden fazla kullanımı toplumsal ve kültürel gelişmelerle alakalıdır ve doğanın yitimi ile doğrudan alakalıdır.

Bunun karşısında duran türevci yaklaşımlar, kültürlerin ve toplumların doğadan beslendiğini ve doğanın kültürel oluşumlarda doğrudan etkisini öne sürerler. Andrew Dobson, türlerin çeşitliliğinden, hoşgörünün doğduğunu, karşılıklı bağımlılıktan eşitlik fikrinin ortaya çıktığını, uzun süreklilikten geleneğin oluştuğunu ve doğanın verim ve sürekliliği fikrinden feminizmin beslendiğini savunur. (Dobson, 1990, s.24)

2.2.2 İnsan Merkezilik Ve Eko Merkezilik

İnsan merkezci düşünce, insanı evrenin merkezin yerleştirir ve doğadaki her şey insana göre konumlandırılır. İnsan türlerin üzerinde ve diğer türlerin bağlı olduğu bir varlık olarak konumlanır. Teknoloji yardımıyla insan doğada karşılaştığı engellerin üstesinden gelerek doğaya egemen olur. Doğanın insana fayda sağlaması beklenir. İnsan kültürel gelişimi sırasında doğada yarattığı kirliliği ve tahribatı kontrol altına alacak araçları da yaratır.

İnsan merkezci yaklaşım doğanın korunmasının gerekçesini insandan yola çıkarak ortaya koyar. İnsan merkezci doğa politikaları ise yalnızca insanın amaçlarına karşılık gelen, araçsal değerleri sebebiyle korunması gereken varlıkları muhafaza eder. (Keleş, 2016, s. 51)

Bunun karşısında eko merkezcilik, insan merkezçiliğe karşı bir eleştiri olarak gelişmiştir. Eko merkezçilere göre insan doğanın üstünde bir varlık değildir. Türlerin eşitliğini savunur.

Eko merkezçiler, insanın egemenliğini tanıyan insan merkezci yaklaşımın doğanın gerçek problemlerini kavramasına engel olduğunu önerirler. Eko merkezli anlayışlarda insan doğaya zarar veren, yabancı bir varlık olarak sunulur. Her ne kadar insanın doğanın diğer türlerine eşit bir varlık olduğu savunulsa da, insan özünde doğaya karşı bir varlık olarak ötekileştirilir. (Ünder, 1996, s.121)

2.3 Ekolojik Akımlar Ve Düşünsel Temelleri

2.3.1 Kurucu Düşünceler

Örgütlü ve çağdaş anlamda çevreci akımların 1960'lı yıllarda biyolog Rachel Carson'un şairane bir dille yazdığı biyoloji kitabı ile başladığı kabul edilir. Rachel Carson'ın 1962 yılında yayınlanan Sessiz Bahar (Silent Spring) kitabı temel olarak zararlı haşaratı kontrol altında tutmak için kullanılan DDT, aldrin ve dieldrin gibi pestisitlerin, insan, tarım ürünleri ve yaban hayatına zararlarını belgeler. Sessiz Bahar, her şeyin ölmekte olduğu kurgusal bir Amerikan kasabasında başlar.

“Bir zamanlar Amerika'nın kalbinde bütün yaşamın çevresiyle ahenk içerisinde görüldüğü bir kasaba varmış. Bu kasaba, ilkbaharda yeşil tarlaların üzerinde beyaz çiçek bulutlarının gezindiği, yamaçlarında meyve bahçeleri ve yeşil buğday tarlalarının oluşturduğu bir satranç tahtasının tam ortasındaymış. Sonbaharda, meşe, akçağaç ve huş ağaçları çamların arkasından yanıp parıldayan bir renk cümbüşü yaratmış. Tepelerde tilkiler ulur, geyikler sonbahar sabahlarının sislerinde yarı kaybolmuş halde, tarlalardan sessizce geçerlermiş. ... Gel zaman git zaman bölgeyi bir acayip afetin karanlığı sarar ve her şey değişmeye başlar. Toplumun üzerine bir uğursuz büyü çöker: Tavuk sürülerini esrarengiz hastalıklar kırıp geçirir, sığır ve koyunlar hastalanıp ölürlür. Her yerde ölümün gölgesi vardır... Sözgelimi kuşlar nereye gitmiş olabilirler... Bahçelerdeki kuş yemlikleri terkedilmiştir... Sessiz bir bahardır bu bahar.” (Carson, 2004, s. 1-2)

Carson'ın kitabı toksik ve sessiz bir Amerika imgesiyle kontrolsüz pestisit kullanımına dair büyük tehlikeyi vurgulayarak, doğayla ilgili meselelerde devrim niteliğinde

değişiklikleri tetikleyip, önemli yasaların geçmesinin başlangıç noktası niteliğindedir. Carson'ın bu denli etkili olmasının sebebi, geniş kitlelere ulaşabilmek adına, beden ve ekosistemin yıkımına dair dokümantasyonun aktarımında sanatsal bir üslup kullanmasıdır. (Özdağ, 2011: s. 179)

Çağdaş çevreci akımların başlangıcı 1960'lı yıllar olarak kabul edilse de, esas aldığı değerler insanlık tarihinin her daim ilgisi ve endişesi olmuştur. Tarih ve doğayı bütünleştirme fikri Heredotos'tan beri, kültür ile doğa arasındaki ilişkiyi içerir. Kültürlerin gelişimini kavramak tarih yazımının temelini oluştururken, doğadaki büyüme ve çürüme süreçleri bu noktada ortaya çıkar. (Radkau, 2017, s.3)

Amerikalı tarihçi Lynn White çevresel krizin tarihi köklerini Eski Ahit'e dayandırır. "Bereketli olun, çoğalın, dünyayı doldurun ve ona hâkim olun" (Tekvin 1.8) ayetinin insanlığın bütün yaşam türlerinin üzerinde üstünlüğünü koruması gerektiği bir dünyayı tasvir ettiğini dile getirir. (White, 1976: s.1206) White'ın tezi Judeo-Hristiyanlığın, doğanın sınırsız sömürsüne geçit verdiğini savunur. Daha sonra bu fikir birçok felsefeci ve teolog tarafından tartışılmış, İncil'in White tarafından yanlış yorumlandığı fikirleri de ortaya atılmıştır.

John Locke ve Adam Smith'in eserlerinde 17. ve 18. yüzyıllarda çevre değerlerine duyulan ilginin ilkel temelleri atılmıştır. John Locke, iyelik hakkının toplumsal hak olduğunu kabul ederek, insanlığın ortak malı olan değerlerden yararlanırken, bunlara zarar vermeden kullanılması gereğini dile getirir. Smith ise bolluğu temel alır. Gerçekte liberalizmde de, sosyalizmde de kaynak yoksunluğu söz konusu değildir. Değişmeyen veri bolluktur. (Keleş, 2015, s.184)

Heidegger'in doğaya dair düşünceleri birçok eko eleştirmene ve ekoloji hareketlerine yön vermiştir. Michael Zimmerman derin ekoloji olarak adlandırılacak akımın temellerinin Heidegger'in doğaya dair düşüncelerinden beslendiğini iddia eder. Heidegger'e göre Plato'dan bu yana batılı kültürlerin oluşumu ve gelişimi doğa üzerinde tahakküm kurmasından geçer. (Zimmerman, 1990, s.95)

Heidegger dünya üzerinde ikamet etmekten bahseder, bu görüş bahsedeceğim derin ekolojinin, bio rejim ve doğal süreçlere farkındalık içinde ikamet fikrine paraleldir. Heidegger "bauen" (barınmak) sözcüğünü "bin" (olmak) sözcüğü ile ilişkilendirir.

“Varım”, “varsın” sözcükleri ile “barınıyorum”, “barınıyorsun” sözcüklerini dünya içinde insan varlığını açıklamak için kullanır.

“Bizlerin dünya üzerinde var olmamızın biçimi barınmaktır. İnsan olmak demek, dünya üzerinde ölümlü olarak var olmak, yani oturmak demektir. Bu arada, bize insanın barındıkça var olduğunu söyleyen eski baue sözcüğü şu anlama da gelir: çitle çevirmek ve bakımını yapmak, özellikle bir tarlayı işlemek, bağ işlemek. [...] Ölümlüler dünyayı kurtarıırken onun içinde barınır. Kurtarmak (retten) yalnızca bir tehlikeden kurtarmak değil, özellikle bir şeyi bağımsızlaştırmak, öz varlığına dönmesine bırakmaktır. Üzerinde yaşanan dünyayı kurtarmak, ondan yarar sağlamaktan, hatta onu tüketmekten ötedir. Dünyayı kurtaran kişi onun efendisi olmaz, onu kendine bağımlı kılmaz.” (Heidegger, 1996, s.68-69)

Erken Nazi döneminde, hayvanların korunması, avlanma ve doğa koruma alanlarında kapsamlı yeni düzenlemeler yapılmıştı. Tarım politikaları gözden geçirilmiş, tarımsal modernizasyonda toprağa zarar veren akımlar yavaşlatılmaya çalışılmıştı. Nasyonal sosyalizmin kendi kendine yetme politikası, atıkları yeniden kullanmak ve hammadde tasarrufu üzerine ciddi önemler almaya teşvik etmişti. (Radkau, 2017: s. 439-443) Heidegger’in felsefesi Nazi Almanya’sının çevre politikaları ile paralellik göstermekteydi. Alman çevre hareketinin Günther Schwab, Konrad Lorenz, Seifert, Heidegger gibi birçok düşünürü ve politikacısı vardı. Bu düşünürler, nazizme yakınlık duymalarından dolayı daha sonra reddedilen bir kuşağın üyeleriydi. Doğaya yaklaşımları, Nazi suçlarının ve fikirlerinin protestoları arasında kaybolup giderken, bundan on beş yıl sonra Amerika’da ortaya çıkacak Aldo Leopold, Rachel Carson, Henry Thoreau gibi düşünürler ve bilim insanları çevresel hareketin öncüleri kabul edilecekti.

Çevrecilik, toplumsal, siyasi ve felsefi bir hareket olarak nispeten yeni bir olgu olmasına rağmen şimdiden devrimci bir sentez ortaya koyabilecek güçte çevreci akımlar ortaya çıkarmıştır. Greg Garrard, Ekoeleştirici kitabında çevreci akımları dört ana başlık altında toplamıştır. Çevrecilik, Derin Ekoloji, Eko-Feminizm, Eko-Marksizm.

2.3.2 Derin Ekoloji

Derin ekoloji terimi ve hareketi, akademik çevrelerde sık duyulan bir akım. Kurucusu Norveçli Arne Naess, insanların öteki canlılara ve yer küreye zarar vermeden onlarla birlikte yaşayabilmesinin koşullarını araştırmış ve bu hususta bir takım ilkeler belirlemiştir.

Naess çevrecilik akımını sığ ekoloji olarak adlandırır. Sığ ekoloji ve reformist hareketler çevre kirliliğinin azaltılmasına yönelik teknik önlemlerin alınmasını yeterli görürken Derin Ekoloji insanı çevreyle girdiği ilişki içinde bütünsel bir yaklaşım sergilerken, insanlığın diğer türlerden üstün olması fikrine karşı çıkar.

Naess 1984 yılında George Sessions ile beraber yayınladığı bildirgede Derin Ekolojinin sekiz ilkesinden bahseder;

Öncelikli ilke türlerin eşitliği üzerinedir. “Yeryüzünde insanların ve insansal olmayan yaşamın serpilip gelişmesi ve iyiliği kendi başına içkin bir değere sahiptir” (Naess, 1984: s.5) Bu ilkede türlerin yararları göz etmeksizin eşit olarak kabul edilir. Başka önemli bir ilke insan türünün yaşamsal gereksinimleri karşılamak dışında başka hiçbir türü yok etmeye ve çeşitliliği azaltmaya hakkı olmaması üzerinedir. Naess’in ilkelerinin en radikal ve çarpıcı olanı ise insan nüfusunun azaltılması gerekliliği üzerinedir. “Hem insan yaşamının ve kültürlerinin hem de insansal olmayan yaşamın serpilip gelişmesi, önemli ölçüde azalmış bir insan nüfusunu gerekli kılar” (Naess, 1994, s.7)

Derin Ekoloji, hiçbir doğal nesneyi kaynak olarak algılamaz. Habitat ve kaynaklar insan için değil, doğanın varoluşu içinde yer alırlar. İnsan bunun içinde bio-rejime ve doğal süreçlere, evrime ayak uydurarak dünyada ikamet etmelidir.

Derin Ekoloji günümüzde, Friends of Earth, Earth First, Sea Shepherd gibi birçok STK’ya ilham kaynağı olmuştur. Akademik çevreler dışında çok fazla ilgi görmüş, aktivist gruplar oluşturmuştur.

Eko-merkezciliği temel alan Derin Ekoloji’ye getirilen en yaygın itiraz, insan merkezilikten çok radikal bir uzaklaşma sergileyerek insan ve toplum düşmanı haline gelmiş olmasıdır.

2.3.3 Eko-Feminizm

Derin Ekoloji insan – doğa düalizmini ekoloji karşıtı pratiklerin temeli olarak görürken, Val Plumwood'un *Feminism and the Mastery of Nature* kitabında eko-feminizmi kadın – erkek düalizmini ekoloji problemlerinin esası olarak temel alır. Derin Ekolojinin asıl meselesi insanlığın kendini diğer türlerin üzerinde görmesi ve doğa üzerinde üstünlüğüne karşı bir duruş iken, eko- feministler erkeğin üstünlüğü varsayımı üzerinden fikirlerini oluştururlar. Bu iki savın ortak bir tahakküm mantığı üzerine inşa edildiğini ileri sürerler. (Garrard, 2016, s. 45)

Kadınısı öz fikri üzerine kurulu feminist hareket, kadını doğa ile ilişkilendirir. Bu görüşe göre kadınlar doğayla, maddi ve duygusal olanla ilişkilendirilirken, erkek kültür, rasyonel ve soyut olanla ilişkilendirilir. Özcü feministler doğayı, duyguyu, insan ve inan dışı bedeni yüceltir. Kadın ve doğa üreticidir, verimlidir, hayatı üretir. Bilim ise erkekler gibi hükmedici, bencilce hâkimiyet altına alıcıdır. Bilim, doğanın insanın kullanımına hazır bir hammadde olmasından sorumludur. Doğanın ve kadının kurtuluşu ise birbirlerine bağımlıdır. Charlane Spretnak kadın biyolojisinin temelinde, kadın maneviyatı bulur, bu maneviyat “doğalcılığın hakikatlerinden ve kadınların bütünsel eğilimlerinden oluşur.” (Spretnak, 1989, s.29)

Cinsiyetin kültürel bir inşa olduğunu savunan, özcülüğün karşısında duran feministler ise, tahakküm mantığının ırk, cinsel yönelim ve sınıfa ek olarak tür ve cinsiyet temelli ayrımcılık ve baskısının söz konusu olduğunu vurgular. (Garrard, 2016, s. 49)

Eko-feministlerin en büyük ve sembolleşen eylemi Chipko hareketidir. Hintli çevreci ve küreselleşme karşıtı olan Vandana Shiva Hintli kadınları Chipko hareketine yönlendirerek küresel GDO şirketlerine karşı zafer kazanmalarını sağlamıştır. 1970'lerde ağaçlarını ve doğasını korumaya çalışan Hintli köylü kadınların ağaçlara sarılma hareketi küresel düzeyde ilk eko-feminist eylem örneği olmuştur. “Chipko hareketi” olarak da bilinen ağaca sarılma sembolizminin tarihi 1730'lu yıllara kadar gitmektedir. Bu tarihte kralın adamlarının kutsal saydıkları ağaçları kesmelerine engel olmak için bir grup Hintli din adamı ağaçlara sarılır. O günden sonra bu eylem tüm dünyada çevreye duyarlı insanlar tarafından bir simge olarak kullanılır.

Özcü feminizmin savunduğu çevreci akıma karşı en büyük eleştiri doğanın tahribatındaki birey rolünün cinsiyete indirgenemeyeceğini savunur. Radikal eko-

feminizm pek çok kişiye hayatlarını değiştirmeleri için ilham verse de eleştirel bir felsefe olarak irrasyonelliği ve özcülüğü pek çok kısıtlamayı yanında getirir.

2.3.4 Toplumsal Ekoloji ve Eko-Marksizm

Bu başlık altında tartışılan düşünceler, eko-feminizme benzer şekilde çevresel sorunların insan merkezci yaklaşımların yansıra sömürü ve tahakkümden kaynaklandığını öne sürer. Toplumsal ekoloji ve eko-marksizm dolaysız bir şekilde siyasidir. Düşünsel temellerini Bakunin, Marx ve Engels'den alır.

Eko-Marksizm'in önemli düşünürleri arasında başı Michael Löwy çeker. Bu düşünceye göre Çevresel sorunlar, yetersiz ve kötü barınma koşulları ya da temiz suya erişim gibi genel toplumsal sorunlardan ayrı düşünülemez. (Garrard, 2016, s. 52)

Eko-Marksistlere göre, kapitalist gelişme, üretimin doğal ve çevresel koşullarını tahrip ederek kendi gelişmesinin temelini dinamitler. Tarımda, ormancılıkta ve balıkçılıkta kullanılan araç ve yöntemler çevre üzerine yıkıcı etkiler bırakmıştır. Hem toprak, hem su kaynakları, hem de hava kirletilmiştir. Yoksulların, işçilerin sağlığı bozulmuştur. Temeldeki kâr için üretim motivasyonları çevresel düzeni de toplumsal düzeni de tehdit etmektedir. Eko-Marksizmin dönüştürücü etkisi, işçi sınıfını ayrıcalıklı tahtından indirerek onun yanına marjinalleri, dışlanmışları, işsizleri, çevrecileri, feministleri koymasında ve yeni bir sosyalist-çevreci siyaset önermesi kurmasında yatar.

Geleneksel Marksist düşünce doğrultusunda işçiler ve üretim araçlarını elinde bulunduranlar arasında yapısal bir çatışma vardır. Bu çatışma aynı şekilde doğa ve üretim arasında da görülür. Yeni üretim biçimleri doğayı sömürür. David Pepper “Gerçek devrim sonrası komünist toplum sınıfsız olacaktır. Bu duruma erişince çevre tahribatı, ekonomik sömürü, savaş ve ataerki gerekli olmayacağından sönümlenecektir.” (Pepper, 1993, s.207) fikriyle, ekolojik problemlere çözüm sunar.

Eko-Marksistlere göre sınıf çatışması temel problemdir. Bunun karşısında toplumsal ekolojistler ister kapitalist, ister insan merkezli planlama ile idare edilen toplumlar olsun hepsinin güç ilişkilerine ve hiyerarşik yapısına karşı çıkarlar. Daha genel toplumsal değişime işaret ederek, sürdürülebilir bir yaşamı ve katılımcı demokrasiyi desteklerler. Teknoloji hem yeni talepler yaratarak hem de doğanın kullanıldığı üretim

süreçlerine müdahale ederek kirliliği derinleştirebilir. Sürekli büyümenin ortaya çıkardığı ekolojik sorunlara odaklanır. (Garrard, 2016, s. 54)

Toplumsal ekoloji teorisinin kurucusu ABD’li ekolojist Murray Bookchin’dir. En önemli çalışması 1982 yılında yayınlanan *Ecology of Freedom*’da Bookchin ekolojik sorunların toplumsal sorunlardan ayrı okunamayacağını ifade ederek toplumsal ekoloji fikrini, toplum yönüyle açıklar.

2.4 Çevrecilik

Küresel ısınma ve kirlilik gibi çevresel sorunlarla ilgilenen ama bunun yanında kendi yaşam standartlarını da korumayı veya iyileştirmeyi isteyen, radikal toplumsal değişimlere sıcak bakmayan kitle çevreciler olarak anılmaktadır. Çevreciler doğal kaynakların sınırlılığı, yaban hayatının korunması, kirlilik gibi sorunların çözümlerine odaklanırlar. Geri dönüşüm, organik tarım teşvikleri, doğa koruma faaliyetlerine verilen desteği arttırmak için aktivizm yöntemlerini seçerler.

Çevrecilik, oldukça yaygın ve güçlü bir akımdır. Birçok siyasi parti hiç değilse çevreciliği destekler gibi görünmekle beraber, birçok sanayii sektör oldukça maliyetli değişikliklerle üretim metotlarını değiştirmek durumunda kalmıştır. Uluslararası etkinlik gösteren bir çok STK’ya ilham kaynağı olmuştur. Bunların en önemlileri Greenpeace, The Pollution Probe, Natural Resources Defense Council’dır.

Rachel Carson, çevreci hareketin en önemli yüzlerinden biridir. Diğer bir önemli temsilcisi Martin Lewis ise *Green Delusions* kitabında bilim, devlet, teknoloji politikalarının değişimine odaklanan reformist bir program önermiştir. Lewis’in Promethean çevreciliği, radikal çevrecilerin önerdiği şehirden uzaklaşma, pastoral hayata geçiş, sentetik olan ürünlerin kullanılmaması gibi fikirlerin aksine doğayı korumak için insan ekonomisiyle doğal çevrenin birbirinden mümkün olduğunca ayrıştırılması gerekliliğini savunur. (Garrard, 2016, s. 40)

2.5 Ekoeleştiri

Ekoeleştiri, çevre ile ilgili kaygıların incelendiği, disiplinler arası yaklaşıma sahip bir edebiyat ve kültür eleştirisidir. İnsan ve insan dışı arasındaki ilişkinin insanlığın kültür tarihi boyunca eleştirel bir incelemesidir. Cheryll Glotfelty, 1996 yılında yazdığı

ekoeleştiri hakkında önemli bir antoloji olan The Ecocriticism Reader’da ekoeleştiriyi şöyle tanımlar:

“En basit tanımıyla, edebiyatla fiziksel çevre arasındaki ilişkinin incelenmesidir. Tıpkı feminist eleştirinin dili ve edebiyatı cinsiyet bilincine sahip bir bakış ačíısıyla incelemesi veya Marksist eleştirinin metin okumalarına üretim tarzlarına ve ekonomik sınıflara dayalı bir bilinç katması gibi, ekoeleştiri de edebiyat çalışmalarına yeryüzü merkezli bir yaklaşım getirir.” (Glotfelty, 1996, s. xix)

Feminizm ve Marksizm ile kıyaslamalardan anlaşılacağı üzere ekoeleştiri oldukça politik bir yaklaşımdır. Kültürel incelemelerini genellikle belirgin bir çevreci ahlaka ve siyasi gündeme bağlar.

Richard Kerridge, 1998 yılında yazdığı Writing the Enviroment kitabında ekoeleştirinin işlevini ve amacını şöyle açıklar:

“Ekoeleştiri, pek çok kültürel alanda sürüyor gibi görünen ve çoğunlukla yarı gizli kalan bir tartışmayı net olarak görmek için çevreye ilişkin fikir ve temsilleri ortaya çıktıkları her yerde takip eder. Hepsinden daha önemlisi ekoeleştiri, metinleri ve fikirleri çevre krizlerine verdiklerin cevapların tutarlılıkları ve faydalarına göre değerlendirmeye çalışır.” (Kerridge, 1998, s. 5)

Amerikada hızla büyüyen ekoeleştiri 1992 yılında ASLE (Association for the Study of Litreture and the Environment) kuruluşunu hazırlamıştır.

Son yıllarda ASLE daha genel kültürel bir ekoeleştiriye yönelerek, popüler bilimsel yazın, film, sanat, televizyon şovları, mimari gibi kültürel alanları da incelemeye almıştır. Ekoeleştiri yaşadığımız dünyayı inceleyip, eleştirilmesini sağlayan dönüştürücü bir söylem ortaya koymaya çalışır. Doğa ile kültürel söylem arasında karmaşık müzakerelere önem vermektedir. (Garrard, 2016, s. 17)

Rachel Carson’un sessiz bahar kitabı, ekoeleştirinin doğmasında şüphesiz büyük pay sahibidir. Sessiz Bahar, daha önce bahsettiğimiz üzere, DDT kullanımının, insan sağlığı, tarım ürünleri ve yaban hayatı üzerindeki olumsuz etkisini inceleyen ve bilimsel olarak raporlayan bir kitap iken, Carson’un geniş kitlelere ulaşabilmek adına yazında, kurgusal her şeyin ölmekte olduğu bir kasaba kullanır. Sessiz Bahar, kuş cıvıltılarının olmadığı bir baharı tasvir eder.

Ekoeleştirmenler, çevrecilik, derin ekoloji, eko-feminizm, eko-Marksizm gibi ekolojik dalgaları yaklaşım aracı olarak kullanırlar.

2.6 Uluslararası Çevrecilik Gündemi

Çevre sorunlarının niteliği, insanlığın doğayı kurtarmak ve iyileştirmek adına bireysellikten toplu hareketlere yönelmesine sebep olmuştur. Bu aşamada çevre ve ekoloji sadece bireylerin ve devletlerin sorunu olmaktan öte uluslararası örgütlerin ve kuruluşların meselesi haline gelmiştir. Çevresel faktörler, sorunlar ve çözümler küresel bir platforma taşınacaktır.

1972’de 113 ülkenin katılımı ile yapılan Birleşmiş Milletler Stockholm Çevre ve İnsan Konferansı, insanlığın geleceğini tehdit edici boyutlara varan çevresel sorunlara çözüm aramak amacıyla uluslararası düzeyde atılan ilk adım olmuştur. Dünya kamuoyu çevre sorunlarının giderilmesi konusunda işbirliğine hazırdır ve böyle bir işbirliği ile geleceğini güvence altına alabilme beklentisi içindedir Birleşmiş Milletler Dünya Çevre ve Kalkınma Komisyonu’nca hazırlanan “Ortak Geleceğimiz” isimli çalışma bunun en iyi örneği olarak değerlendirilebilir. Ortak Geleceğimiz Raporunda özetle, çevre sorunları konusunda yaşananların küresel düzeydeki gelişmelerin bir sonucu olduğundan söz edilmekte, çevresel sorunların değişik ekonomik sistemleri de göz önüne alarak ve uluslararası işbirliği ile çözülebileceği vurgulanmaktadır. Ayrıca raporda, geleceğe yönelik çevre eylem planları üzerinde de durulmaktadır ki, bu yaklaşım 1990’lar ve 2000’li ilk on yıldaki birçok küresel çevre sorununda oluşturulmaya çalışılan uluslar arası işbirliğinin temeli olarak görülebilir.

Yine 1972 yılında Limits of Growth raporu yayınlanmıştır. 25 ülkeden teknokratların, bilim insanlarının, iktisatçıların, siyasetçilerin ve sanayicilerin bir araya gelip oluşturduğu Roma Kulübü’nün bir inisiyatifi olarak ortaya çıkmıştır.

Limits of Growth raporu çevre krizinin üssel olarak artan ekonomik büyümeden kaynaklandığı fikrini aşıladı. Rapor, kirliliğin, doğal kaynakların tüketiminin toplu etkisinin sonucu olarak 20. Yüzyılın sonunda büyük bir felaketin insanlığı beklediğini öngörüyordu. Rapor, doğum oranlarında düşüş ve zengin ülkelerden, yoksul ülkelere ciddi oranda servet aktarımını öneriyordu. (Roussopoulos, 2017, s. 32)

Arjantin kökenli Bariloche Vakfı tarafından yayınlanan “Yoksulluğun Sınırları” isimli çalışmada ise, Roma Kulübü’nün raporuna çok ciddi eleştiriler getirilirken, sınırlanması gerekenin büyüme değil, ülkelerin ölçsüz ve eşitsiz tüketim alışkanlıkları olduğu savı ileri sürülmüştür.

Uluslararası çevre politikalarında, uluslar/ölkeler arasındaki çevre koruma çabaları ve işbirliği arayışları, uluslararası çevre politika belgelerinin oluşmasını da sağlamıştır. Uluslararası konferans belgeleri olarak adlandırılan belgeler, anlaşma ve sözleşmeler, bir süre sonra uluslararası hukukun bir parçası haline gelmiştir. Çevre sorunlarının küresel olması ve karşılıklı bağımlılık özelliği taşıması çevre koruma alanında uluslararası işbirliği ve ilişkileri her zamankinden daha önemli kılmaktadır. Uluslararası örgütlerin uluslararası çevre politikalarında etkili olabilmeleri, aynı zamanda siyasal gelişmelere de bağlıdır.

Stockholm Konferansından sonra BM’e bağlı birçok uzmanlık kurumları çevre ile doğrudan ya da dolaylı olarak ilgilenmeye başlamıştır. UNESCO (BM Eğitim, Bilim ve Kültür Örgütü), FAO (BM Gıda ve Tarım Örgütü), WHO (BM Dünya Sağlık Örgütü), WMO (BM Dünya Meteoroloji Örgütü) bunlardan bazılarıdır.

Birleşmiş Milletler’in doğrudan çevre ile ilgilenen kurumu, 1972 yılı Stockholm Konferansı ardından UNEP adı altında yaşama geçmiştir.

Birleşmiş Milletlerin çevre ile yakın ilgisinin diğeri bir örneği de, 1983 yılı Genel Kurul’unda kararlaştırılan Dünya Çevre Kalkınma Komisyonu’dur. Komisyon başkanlığına Gro Harlem Brundtland getirilmiştir. (Keleş, 2016, s. 328)

Brundtland Raporu; genel olarak yoksulluğun ortadan kaldırılmasını, doğal kaynaklardan elde edilen yararın dağılımında eşitliğin sağlanmasını, nüfus kontrolünü ve çevre dostu teknolojilerin geliştirilmesini sürdürülebilir kalkınma ilkesi ile doğrudan ilişkilendirmektedir. Ülkeleri çevre alanında uluslararası işbirliğine ve dayanışmaya yönlendiren Brundtland Raporu 1987 – Birleşmiş Milletler Genel Kurulu’nda kabul edilmiştir.

Stockholm Konferansı’nın 20. Yıldönümü nedeniyle Birleşmiş Milletler yeni bir Dünya Çevre Konferansı hazırlamıştır. 1992 Brezilya’da toplanan Birleşmiş Milletler Çevre ve Kalkınma Konferansı 92 (UNCED 92) geçen yirmi yılın genel bir

değerlendirmesini yapmış ve geleceğe yönelik politikaların belirlenmesini amaçlamıştır.

Rio Konferansı'nda tartışmaya açılan konular ve eylem programı Gündem 21 olarak sunulmuştur. Gündem 21, 1990'lü yıllardan başlayarak 2000'li yıllar boyunca çevre ve ekonomiyi etkileyen tüm alanlarda hükümetlerin, kalkınma örgütlerinin, BM kuruluşlarının ve bağımsız kesimlerin yapması gereken etkinlikleri tanımlayan bir eylem planıdır. (Keleş, 2016, s. 332)

Rio Konferansı'nda aynı zamanda Birleşmiş Milletler İklim Değişikliği Çerçeve Sözleşmesi (UNFCCC) imzaya açılmış ve ülkelerin onaylamasıyla 21 Mart 1994 tarihinde yürürlüğe girmiştir. Konferansta ayrıca “Çölleşme ile Mücadele Sözleşmesi” ve “Biyolojik Çeşitlilik Sözleşmesi” kabul edilmiştir. Birleşmiş Milletler İklim Değişikliği Çerçeve Sözleşmesi'ne göre İnsan faaliyetleri sonucu atmosferde sera gazları oranı artmaktadır. Sera gazları atmosferde doğal olarak bulunuyorsa da bu gazların oranının artması sera etkisi'ne yol açmakta ve küresel ısınmaya sebep olmaktadır. Bu sözleşme; küresel ısınma sorununa küresel ölçekte çözüm getirme çabasıdır. Sözleşme; Birleşmiş milletler öncülüğünde Hükümetler arası düzeyde imzalanmıştır. Sözleşmeye 191 ülke ve Avrupa Birliği taraf olmuştur. Sözleşmenin yürürlüğe girdiği 1994 yılından beri her yıl taraflar konferansı düzenlenmektedir. 1997 yılında yapılan Kyoto Konferansı'nda endüstrileşmiş ülkeler, sera gazı salınımını %6 - %8 oranında düşürmeyi taahhüt ederler.

Avrupa Birliği'nin ekonomik politikasının yalnızca büyümeyle sınırlı kalmaması, aynı zamanda yaşam kalitesini de iyileştirecek girişimlerde bulunması 1971 yılına tarihlenir. 1971 Balkanlar Konseyi'nde hazırlanan bildiride kentleşmenin arattığı olumsuz sonuçların giderilmesi, doğal kaynakların korunması, teknik ilerlemelerin doğa üzerindeki etkisinin azaltılması gerekliliği ilan edilmiştir. Avrupa birliğinin çevre eylem izlencesi 1973 yılında kabul edilmiştir. (Keleş, 2016, s. 340)

Topluluğun kurucu antlaşmasına 1987 yılında Avrupa Birliği Tek Senedi 25. Maddesi ile çevre konulu bir başlık eklenmiştir. Başlık altında, çevre kalitesinin korunması ve iyileştirilmesinden insan sağlığının korunmasından, doğal kaynakların ussal kullanımından, önleyici eylem ilkesinden, çevresel tahribatın kaynağında

önlenmesinden, kirlenen öder ilkesinden ve çevre koruma gereklerinin Topluluğun diğer politikalarının bir parçası olma gereğinden söz edilmektedir. (Duru, 2005, s. 3)

Avrupa Birliği'nin çevre politikaları 1993 yılında Maastricht Antlaşması, 1999 yılında Amsterdam Antlaşması, 2001 yılında Nice antlaşması ile genişletilmiştir.

2012 yılında yapılan Rio +20: İstedığımız Gelecek bildirisinde UNEP'in yapısı gündeme gelmiş ve sorumlulukları güncellenmiştir. Buna göre UNEP; dünyanın çevresel durumunu inceleme altında tutacak, Uluslararası işbirliği ve faaliyetleri özendirerek katalizör görevi görecek, geliştirme, uygulama ile norm ve standartlar oluşturma yoluyla uluslararası çevre sözleşmeleri oluşturacaktır. (Kayhan, 2013, s69)

2.7 Türkiye'de Çevrecilik

Birleşmiş Milletlerin 1972 Stockholm Zirvesi'ne Türkiye de bir bildiri ile katılmıştır. Bu çevre ile ilgili uluslararası ilk iştirak olarak kabul edilebilir.

1960'lı yılların ortalarından itibaren TMMOB'a bağlı Mimar ve Mühendis Odaları, çarpık, plansız kentleşme, toprak spekülasyonu, gece kondu gibi sorunların yanında büyük şehirlerde kentleşmenin çevreye ve doğaya etkilerini konuşmaya başlamışlardır. 1970'lerden başlayarak Türkiye Çevre Vakfı, Doğal Hayatı Koruma Derneği gibi kuruluşlar etkinlik göstermeye başlamışlardır. (Keleş, 2016, s. 232)

1978 yılında Başbakanlığa bağlı Çevre Müsteşarlığı kurulmuştur ve çevrenin bir hak olarak düzenlenmesi 1982 Anayasası'yla gerçekleşmiştir. 56. Madde gereğince:

Madde 56 – “Herkes, sağlıklı ve dengeli bir çevrede yaşama hakkına sahiptir.

Çevreyi geliştirmek, çevre sağlığını korumak ve çevre kirlenmesini önlemek devletin ve vatandaşın ödevidir.

Devlet, herkesin hayatını, beden ve ruh sağlığı içinde sürdürmesini sağlamak; insan ve madde gücünde tasarruf ve verimi artırarak, işbirliğini gerçekleştirmek amacıyla sağlık kuruluşlarını tek elden planlayıp hizmet vermesini düzenler.”

Madde 169 – “Devlet, ormanların korunması ve sahaların genişletilmesi için gerekli kanunları koyar ve tedbirleri alır. Yanan ormanların yerine yeni orman yetiştirilir, bu yerlerde başka çeşit tarım ve hayvancılık yapılamaz. Bütün ormanların gözetimi

Devlet ormanlarının mülkiyeti devrolunamaz. Devlet ormanları kanuna göre, Devletçe yönetilir ve işletilir. Bu ormanlar zamanaşımı ile mülk edinilemez ve kamu yararı dışında irtifak hakkına konu olamaz.” (Türkiye cumhuriyeti Anayasası, 1982)

Sivil inisiyatifler ve yurttaş tepkileri de Türkiye’de çevreciliğin önemli adımlarındandır. Bunlardan en önemlilerinden biri Muğla Gökova’da yapılan termik santrale başta yerlilerin olmak üzere kamuoyunun büyük tepkisi olmuştur. İlk eylem 1984 yılında santralin yapımının kesinleşmesi ile birlikte Türkevi Köyü kadınları tarafından yapılır. Santral alanına hafriyat için gelen makinelerin önüne yatarak çalışmasını engellerler. Daha sonra yine protestolar ve ardından gelen mahkeme kararı ile çalışması durdurulmuş fakat Bakanlar Kurulu Kararıyla işletilmesi devam etmiştir.

1987 yılında İstanbul Mimar Sinan Köyü’nde Ak Çimento Fabrikası protestoları, Ankara, Güven Park’ın otoparka dönüştürülmesi protestoları, Aliaga’da yapılacak olan termik santrale karşı protestolar 80’li yıllarda çevreyi artık siyasal tartışma konuları durumuna getirmiştir.

1971 yılında Kanada’da kurulan Greenpeace’in 1980’lerde Türkiye’de de etkinlik göstermeye başlamıştır. Nişantaşı’nda park yerine yeraltı çarşısı yapılması girişimlerini önlemiş, Taşkışla binasının otel olarak dönüştürülmesine karşı çıkmış, Hilton Oteli’nin genişletilmesi sebebiyle yeşil alanın yok edilmesini protesto etmiştir.

Son yıllarda çevre sorunlarına istinaden kurulan, yerel veya ulusal ölçekli çeşitli platformlar kurulduğunu görmekteyiz. Doğa Derneği, Hasankeyf Yaşatma Girişimi, Temiz Enerji Platformu, Buğday Derneği, Karadeniz İsyandadır Platformu, GDO’ya Hayır Platformu gibi organizasyonlar gerek eylemleriyle, gerek çalışmalarıyla meclis gündemine girmeye başlamışlardır.

Özellikle 2000’li yıllarda Türkiye’de ekolojik muhalefet oldukça güçlenmiştir. Termik, nükleer, hidrolik santraller, alternatif enerji yöntemleri, sürdürülebilir enerji metotları oldukça yoğun gündeme gelmektedir. Gerek sivil inisiyatiflerin çalışmaları ve eylemleri, gerek bilim dünyasının açıklamaları medyada çok sık duyulmaktadır.

Gezi Olayları, 2013 yılında Gezi Parkı’na Topçu Kışlası inşa edilmesine karşı protestolar Taksim Dayanışması ve birkaç STK’nın küçük bir oturma eylemi olarak

başlamıştı. Polisin sert müdahalesi, hükümet partisinin uzlaşmacı davranmayışı üzerine, olaylar bütün Türkiye’ye yayıldı.

Başta kent parkının korunması için vuku bulan eylem daha sonra özgürlük, siyasi haklar, çevre, eşitlik, nefret suçları, istibdat, katılımcı demokrasi, kent planlaması, kamusal alan gibi birçok tartışmayı gündeme getirmiştir.

Sosyal medyada #OccupyGeziManifestosu altında biriken görüşler halkın taleplerini sıralıyordu. “Taksim Projesi iptal edilsin. Gezi Parkı ‘Park’ olarak kalsın, Tabiat Kanunu tasarısı meclis gündeminden çekilsin. Yerel katılımcılı demokrasi sürecine geçilsin. Kentleri ilgilendiren kararlar için kent meclisleri aktif hale getirilsin, şehir sakinlerinin fikirleri göz ardı edilmesin” gibi görüşler doğa – kent ilişkisine dair kamuoyunun taleplerini dile getiriyordu.

2013 yılında Ak Parti Hükümeti tarafından sunulan Tabiat Kanunu Tasarısı getirdiği düzenlemeler doğayı korumaktan çok kullanmayı amaçlıyordu. Bu tasarı, Doğal Sitleri kaldıran, üstün kamu yararı gerekçesiyle mevcut korunan alanların yatırıma açılmasına olanak tanıyan, korunan alanların yönetiminde Bakanlık dışında hiçbir kişi ve kuruma söz hakkı tanımayan ve katılımcılıktan uzak bir anlayışa sahipti. 2013 yılı Gezi Olayları ile tasarı geri çekilmiş olsa da, 2017 yılında KHK ile kabul edildi.

2013 yılından bu yana çevre ve doğa ile ilgili toplumsal bir bilinçlenme dönemine girildiğinden bahsedilebilir. Eylemler, tartışmalar ana akım medya da dâhil çok fazla görünürlük kazanmıştır.

Kuzey Ormanları Savunmasının görünür kıldığı 3. Köprü inşası, 3. Havalimanı ve Kanal İstanbul gibi projelere gösterilen tepkiler göstermektedir ki birleşik bir güçten bahsedilmese bile ekolojik muhalefet Türkiye’de kapsamlı toplumsal mücadele alanlarından biridir.

3. SANAT VE DOĞA

3.1 Sanat ve Doğa Etkileşimi

Doğa insanlık tarihi boyunca, insanın hem en büyük mücadele alanı hem de esin kaynağı olmuştur. Doğayı kontrolü altına alabilmek, kendi yararı için dönüştürebilmek ve anlamak, sanayileşen dünyanın ardında da korumak, verimliliğini arttırmak, kaynakları değerlendirmek ve ölçümleyebilmek insanlığın ve bilimin temel mücadele alanlarından biridir. Sanatın, insanlığın temel meselelerinden birine kayıtsız kalması mümkün değildir. Doğal çevrenin resmedilmesi, mağara resimlerinden beri sanatın ana konuları arasında yer bulur.

Lascaux Mağarası'nda bulunan hayvan resimleri, Paleolitik atalarımızın, yaşam ve ölüm arasındaki doğa unsurlarını kontrol etmeye çalıştıklarını gösterir. Resimlerin amaçlarına dair farklı teoriler olsa da Lascaux Mağarası insanlığın doğa ile ilişkilenişinin ve gözlemlerinin ilk görsel temsillerindendir.

Takip eden yüzyıllarda doğa, Yunan tapınaklarından, Roma mozaiklerine, Çin parşömenlerine kadar sanatın bir meselesi olmaya devam etti. Fakat doğa hiçbir zaman yapıtın meselesi olmamıştı. Gerçek anlamda peyzaj Rönesans'a kadar ortaya çıkmayacaktı. Rönesans ile beraber insanın her şeyin ölçüsü olarak kabul edildiği dünya görüşü ortaya çıktı. Matematik, bilim, astronomi önem kazandı ve bilim doğayı gözlemlemeye başladı. Doğa artık bilinmeyen, korkulan olmanın ötesinde, araştırılacak ve insan iradesine bağlı şekillendirilecekti. Leonardo Da Vinci, Jan Van Eyck gibi sanatçılar doğayı gözlemlediler. Hatta Da Vinci, güneş hareketleri ve insan kadavraları üzerine çalıştı. Rönesans sanatçıları için doğanın araştırılması, sanat için gerekli olan bilgilere ulaşmanın yoluydu. Bunun yanında her şeyin ölçüsü olan insanın doğal çevresi ve onunla ilişkisi de sanatçıların dikkatini çekiyordu.

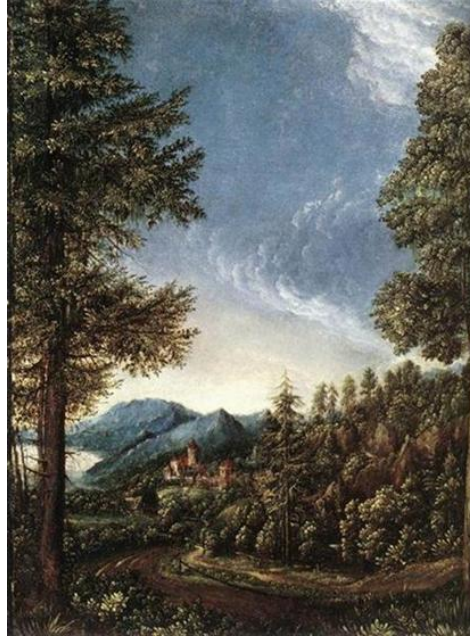
1508 yılına tarihlenen Giorgione'nin The Tempest (Fırtına) resmi, kendinden önce gelen sanatçılar gibi kişileri ve nesneleri bir mekâna yerleştirmenin ötesinde doğayı, toprağı, ağaçları, ışığı, havayı, bulutları ve kentleri, köprüleriyle insanları bir bütün

olarak kurguluyordu. (Gombrich, 2013, s.209) Giorgione'nin Fırtına'sı (Şekil 3.1) yapılırken amaçlanan ne olursa olsun insan ve doğal çevre – yapılı çevre arasında bir ilişkiyi temsil ediyordu.



Şekil 3.1 : Giorgione, Fırtına (1508)

Giorgione'nin alman çağdaşı Albrecht Altdorfer, Kutsal Ailenin Mısır'a Kaçışını resmettiği (Şekil 3.2) din temalı resminde manzarayı kullanır. Kutsal aile kaba ağaçları ve aşağıdaki güzel, yeşil vadi manzarasıyla yabanıl doğa içinde resmedilmiştir. Rönesans ile beraber mitler, dini temsiller doğa ile bütünleşik ifadeler bulmuş, manzara resmi geleneği başlamıştır. 17. yüzyıla kadar bütüne baktığımızda doğanın tarihi, mitolojik, dini tasvirlerin arkaplanı olmasıyla sınırlı kaldığını görebiliriz. Doğanın takdiri ve sanatın bir meselesi olması nispeten yeni bir olgudur. 17. yüzyılda Académie des Beaux-Arts'da resim konuları önemine göre sıralanırken en arkalarda yerini almaktaydı. Fakat 18. yüzyıl farklı hem sosyal, hem ekonomik olarak yeni bir dönemin başlangıcıydı. Doğanın insan yaşantısındaki önemi daha fazla konuşulacak ve tabii ki sanatta da karşılığını bulacaktı.



Şekil 3.2 : Albrecht Altdorfer, Kutsal Ailenin Mısır'a Kaçışı (1522)

Her ne kadar doğa sanatın esin kaynağı, temel meselelerinden biri olsa da doğa ile çatışmanın başlayacağı Sanayi Devrimi'ne kadar bir problem olarak ele alınmamıştır. 18. yüzyıl ile beraber Sanayi Devrimi ile dünyanın kaynaklarının küresel düzeyde kontrol edilmesi ve kaynaklar üzerinde tahakküm kurulmasına yönelik ilk girişimler başlamıştır. Önce Birleşik Krallıkta başlayan bu hareket kısa zamanda özellikle kıta Avrupası ve kısmen diğer ülkelerde etkili olmuştur. Kaynak sorunu, buharlı makinelerle hızlanan üretimin başlıca problemi haline gelmiştir. Sanayileşen ülkelerin, hammadde sıkıntısını sınır dışına taşımasıyla, sömürgecilik faaliyetleri bütün dünyada hızla yayılmıştır. Hammadde gereksinimi ve sonucunda doğal kaynakların ölçsüz tahribatı doğaya hasar vermeye başlayacaktır. Bunun yanında sanayileşen bölgelere, kırsal alanlardan gelen göç hızlı bir kentleşme hareketi başlatmıştır. Andrew Brown ekolojik sanatın doğuşunda rol oynayan ana etmenleri Sanayi Devrimine dayandırır:

“Dünyanın fiziki bağı daha önce hiç böylesine onur kırıcı bir halde, kitlesel ölçekte yerinden sökülüp, bozularak geri iade edilmemiştir. William Blake ve diğerleri “karanlık şeytani fabrikalar” ve onların acımasız makinelerine lanetler yağdırıyordu ama bundan beteri de gelecekti. Bu insanlığın çevreyi zenginlik arayışı içinde, sonsuz hazineleri olan yağmalanacak bir kaynak sonra da istenmeyen süprüntüleri döküleceği dipsiz bir çukur olarak gördüğü bir çağın başlangıcıydı. Basitçe doğa artık satın alınacak veya çalınacak sonra da satılacak emtiadan başka bir şey değildi.” (Brown, 2014: s.9)

Avrupa'nın hızla sanayileşmesine paralel Romantik akımda, doğal dünyanın tasvirleri, insan eliyle yaratılmış yıkıcı ve tüketen kültür karşısında, ulvi ve büyük güzelliği, duyguları, uçsuz bucaksızlığı, esin kaynağı olma kapasitesini göstermekteydi. Marksistlere göre Romantikler, Sanayi Devrimine tepki olarak doğmuşlardır. Isaiah Berlin, Romantikliğin Kökleri kitabında sanatta doğanın romantikler için meşrutiyetini şöyle dile getirir:

“ Doğanın izlediği kalıbı anlayan herhangi bir kimse – doğa elbette akılcı bir varlıktır- doğanın görünüşündeki kargaşa ve karışıklığından, dünyayı oluşturan ezeli ve nesnel öğeleri birbirine bağlayan o zorunlu bağlantıları ve ilkeleri mutlaka çözüp çıkarabilir [...] Doğa güzelliği ve yetkinliği aramaktadır. Biz doğayı gözlemleyerek, onun hangi genel çizgiler boyunca ilerlediğini anlayabiliriz, onun ne üretmeye çalıştığını görürüz.” (Berlin, 2004: s. 46-47)

Novalis'in romantik sanat tanımını incelediğimizde, romantik estetiğin ardında toplumsal kaygılar olduğunu görürüz. İnsanları doğa ileyeniden bütünleştirmek. Novalis romantik sanatın amacının tarih boyunca var olan doğa kurulan naif ilişkinin, bugün biliçli bir düzeyde yeniden yaratılması olduğunu söyler. (Beiser, 2018, s.367)

Romantikler, doğanın sonsuzluğunda kendi potansiyelini görür. Bu fikir günümüzde hala varlığını sürdürmekte ve doğa konusuna eğilen sanatçılara ilham vermektedir. (Brown, 2014: s. 10)

Dönemin önemli sanatçılarından İngiliz John Constable Doğadan eskizler yapmak için kırlara dönüş yapmıştı. Alman çağdaşı Caspar David Friedrich de aynı dönemde manzara resimlerine yönelmişti. Romantiklerin doğayı yüceltme ve onda huzur bulması çok belirgin bir tavidir. Doğanın ihtişamına güzellemeler yapan Friedrich'in 1818'e tarihlenen Sis Denizi Üzerindeki Gezgin (Şekil 3.3) isimli yapıtı akımın dilini yansıtan önemli örneklerdendir. Romantik dönem ressamlarının bizzat doğanın içinde, doğayı deneyimleyerek resim yaparlar, bunun için kentlerden kırsallara taşınırlar. Doğanın içinde bulunma durumu ileride başka akımlara da öncülük edecektir.



Şekil 3.3 : Caspar David Friedrich, Sis Denizi Üzerindeki Gezgin (1818)

Bu dönemde Amerika Birleşik Devletleri'nde Thomas Cole, Albert Bierstadt gibi sanatçılar Amerikan manzarasını kendi dini inançlarının görsel ifadesi olarak kullanırlar. Amerika'ya yerleşen göçmenler kaderlerinde bütün kıtayı keşfetmek olduğuna inanırlar. Bu dönemin ressamı doğaı çevreyi hem tanrının varlığının somut tezahürü olarak, hem de insan ve doğanın beraber yaşaması gerektiğı fikri ile pastoral sahneler halinde resmetmişlerdir. Albert Bierstadt'ın Yosemite Vadisi (Şekil 3.4), Merced Nehri gibi resimleri, hem batıya yayılmak için motivasyon sağlıyordu hem de milli parklar oluşturmaya amaçlayan korumacı çabaları destekliyordu. Abraham Lincoln'ün 1864 yılında Yosemite Vadisi'ni, Birleşik Devletlerin ilk milli parkı olarak ilan etmesinde bu resimlerin ve fotoğrafların büyük etkisi vardır. (Brown, 2014: s. 10)



Şekil 3.4 : Albert Bierstadt, Yosemite Vadisi (1866)

Bundan elli yıl sonra Duchamp'ın getirdiği büyük yenilik doğayı reddediyor ve sanatın doğa ile olan uzun birlikteliğini nihayete erdiriyordu. Tristan Tzara Dada Manifestosu'nda belleği, nesneyi, alışa gelmiş bütün formları reddetmeyi öneriyordu, bu sanatın doğa ile olan yüzyıllarca süren birlikteliğine de dokunuyordu. Sanayileşme kentleri dönüştürmüştü, insanlık doğada aradığı gerçekliği artık başka bir düzlemde arıyordu. Bilimsel gelişmeler, sanayi, üretim ve tüketim insanı doğadan uzaklaştırmış ve bu vesile ile doğayı yok etmeye başlamıştı.

Fakat doğanın tüketilmesi ve yok oluşu 1960'larda dikkat çekmeye başladı. 1962'de Rachel Carson'un yazdığı Silent Spring (Sessiz Bahar) isimli kitap Birleşik Devletler ve ötesinde genç bir kuşağı harekete geçirdi ve çok sayıda baskı gruplarının oluşumunu sağladı. Bu hem politik, hem de felsefi bir harekettir. Siyasetin, mikro alanı olarak doğayı düşünmesini sağlamıştır. 60'larda başlayan çevresel hareketler, modernizmin başarısızlığına karşı bir tepkiydi. Sadece ahlaki bir kampanya değildi çevrenin kurumsal tahribatına karşı endişeli bir tepki mahiyetindeydi. Kitle savaşları, nükleer tehditler, nüfus patlamaları, baskıcı ekonomiler ve kirli nehirler hepsi ütopyacı ilerleme vaatlerinin başarısız olduğunun göstergesiydi. (Wallis, 1998, s.24) Bu hareketler, sanatçıları da sanatın yüzyıllar boyu iç içe olduğu doğayı tekrar düşünmeye davet edecekti.

3.2 Land Art (Arazi Sanatı)

1968 yılında New York, Dwan Gallery'de gerçekleşen Earth Works isimli sergi kısa süre sonra yeryüzü sanatı / arazi sanatı adı verilecek akımın tezahürüydü. Sergide

yapıtları yer alan Robert Smithson, Waler De Maria, Michael Heizer, Richard Long gibi sanatçılar bu hareketin öncüleri olacaktı. (Brown, 2014, s.11)

Bu işlerin galerilerde ve müzelerde yer alması, hareketin oluşumunu ve eleştirel çerçevesinin oluşumunu sağlamıştır. Arazi sanatı sanatçıları, Arziona, Utah, Nevada gibi yerlerde anıtsal ölçekli formlar üretmeye başladılar. Bunlar ekseriyetle alana özgü (Site-spesific) ve kalıcı olmayan yapıtlardı. Öncelikli dürtü modernizmin “beyaz küp” fikrinden pratiklerini çıkarabilmektir. Bu sanatçıları kurumsallaşan sanattan özgür kılacak ve doğaya dönmelerini sağlayacaktı.

Land Art, gerek üretimi gerek sergilemesi açısından sanatçılara göre farklılık gösterir. Bir kısım sanatçı doğada uzun yıllar dayanacak müdahalelerde bulunurken, bir kısım sanatçı daha geçici ve hatta anlık formlara ve performanslara yönelmişlerdir.

Robert Smithson’un 1970 yılında Utah’da Büyük Tuz Gölü’nde oluşturduğu Spiral Mendirek (Şekil 3.5) isimli çalışma arazi sanatının ikonlaşmış eserleri arasında gösterilir. Bu dalgakıran çamur, tuz kristalleri, bazalt kayalar ve sudan oluşan 450 metre uzunluğunda saat yönünün tersine oluşan bir spiraldir. Gölün su seviyesinin yükselip alçalması, yapıyı görünür kılar ya da gizler. (Wallis, 1998, s. 216)

Robert Smithson, arazi sanatının işlevini kaybetmiş ya da kirlenmiş doğal çevreye yeniden bakması ve yenileyebilmek için çözümler araması gerektiğini savunur. Bununla beraber Robert Smithson’un üretiminin ekolojik değerler çevresinde şekillendiği kendi sözlerinden anlaşılabilir:

“Ülke çapında çok sayıda madencilik alanı, artık kullanılmayan taş ocakları, kirlenmiş göller ve nehirler vardır. Böylesine zarar görmüş yerlerin yeniden işlev kazanabilmesi için önerilebilecek pratik çözümlerden biri de arazi sanatı kapsamında toprağı ve suyu geri kazanmanın yollarını aramaktır.” (Akt. Antmen, 2008, s. 258)



Şekil 3.5 : Robert Smithson, Spiral Mendirek (1970)

Dennis Oppenheim, Whirpool (Girdap) isimli işinde arazi sanatının uçucu ve geçici yaklaşımını yansıtıyordu. 1973 yılında Kaliforniya’da kurumuş El Mirage gölü üzerinde bir uçaktan beyaz duman bırakarak bir girdap formu oluşturmuştu. Bu tarz işler fotoğraf ile izleyiciye ulaştırılıyor ve görünür kılınıyordu.

Oppenheim’in aksine Michael Heizer, yıllara meydan okuyabilecek izler bırakmaya çalıştı. Double Negative adlı yapıtında, Nevada’daki Moapa Vadisi’ne 450 metre uzunluğunda ve 9 metre genişliğinde bir hendek kazmış, tonlarca kaya ve toprak taşımıştı. Double negative işi için Heizer “*orada hiçbir şey yok ama yine de heykel.*” der. Heizer’in devasa işlerinden biri de 1972 yılında başlayıp ömrünün sonuna kadar devam ettiği City’dir (Şekil 3.6). Büyük kayalar ve kesilmiş taşları mimari bir düzene göre yerleştirir. Bu proje çok büyük bir prodüksiyon olup, mühendisler, ağır iş makinaları ve çok sayıda çalışan gerektirmektedir. Heizer’in yapıtları tek başına, çölün ortasında bir sergi alanına dönüşmektedir. Michael Heizer’in sanatsal pratiği, Robert Smithson gibi ekolojik ve çevresel değerler üzerine şekillenmez. Heizer daha çok çevreyi dönüştürerek yapıtını ortaya koyar.



Şekil 3.6 : Michael Heizer, City, 1972-

Sanatçıların doğa üzerindeki performatif nitelikli çalışmalarına İngiliz sanatçı Richard Long'un doğada yaptığı yürüyüşler ve bu yürüyüşler sırasında doğal malzeme ile yaptığı yerleştirmeler örnek gösterilebilir. (Antmen, 2008: s.255) Yürüme eylemini insan hareketinin kusursuz bir sembolü olarak gören Long'a göre, sanat bir yolculuk, sanat yapıtının kendisi ise yürüme eyleminin bir parçasıdır. Kuşkusuz yürümek ve her zaman yeni amaçlarla dünyanın uzak bir köşesinde yeniden yollara düşmek, sanatçının doğayla bütünleşmesinin bir yoludur. (Kedik, 2013, s. 109) Long, doğanın üzerindeki etkisinin, kendisinin doğa üzerindeki etkisinden daha fazla olduğunu düşünerek, doğayı gözlemleyerek, iç dinamiklerini, oluş şekillerini ve özünü kavramaya çalışmıştır.

Walter De Maria ise doğayı mekâna taşımıştır. New York Dia Sanat Merkezi'nde gerçekleştirdiği "New York Toprak Odası" (Şekil 3.7) isimli çalışmasında sanatçı 197 metre karelik mekâna 300 kilo toprak yığar. İzleyici, hem görünüşü hem de kokusu ile ham toprak ile kentsel mekânda karşılaşır, fakat iş sadece kapıdan izlenebilmesi ile kentin doğadan ne denli uzak olduğuna dair bir yorum sunar. (Antmen, 2008: s.254) Walter De Maria doğanın yüceliğine ve hatta doğanın getirdiği yıkımda dahi güzellik buluyordu. Doğal afetlerle ilgili şu sözlerini Ahu Antmen aktarmış:

"Ben doğal afetleri seviyorum ve bunların, bir deneyim biçimi olarak, en yüksek sanat biçimi olduğuna inanıyorum."

Bildiğiniz en iyi nesneyi Büyük Kanyon'un, Niagara Şelalesi'nin, Kızıl Orman'ın yanına koyun. Görkemli varlıklar her zaman kazanacaktır. [...] Ama esas olarak sürpriz afetlerde en yüksek biçimler gerçekleşir. Bunların sayısı çok azdır ve onlara şükran duymalıyız.”



Şekil 3.7 : Walter De Maria, New York Toprak Odası (1977)

Arazi sanatı, sanat tarihinde önemli bir harekettir. Öncelikle yapıtı mekândan özgürleştirilmesi ve doğaya dönmesi yeni arayışlar ve sanatsal düşünce biçimleri yarattı. Sanatı ticari olmaktan kurtarmak adına önemli bir adım attı. Bu daha sonra inceleyeceğimiz Arte Povera sanatçıları için de önemli bir düşünce biçimi ve üretim kaygısıydı. Doğal malzemeyi yapıtta kullanmak ve hatta doğayı sanat yapıtı olarak düzenlemek bağlamında Arte Povera öncü bir hareket olup, ekolojik sanat gibi hareketlerin esin kaynağı oldu.

3.3 Arte Povera

Uluslararası sanat dünyasında ses getiren arazi sanatı, antiform, post minimalizm ve kavramsal sanata paralel olarak, İtalya'da karma sergiler halinde bir grup sanatçı işlerini sergilemeye başlamışlardı. 1967 yılında eleştirmen Germano Celant tarafından isimlendirilecek olan Arte Povera'nın (Yoksul Sanat) kurucu temsilcileri Giovanni Anselmo, Jannis Kouenellis, Mario Merz, Marisa Merz'dir. Bu sanatçılar işlerinde kültür / doğa, hayat / sanat kesişimleri üzerine düşünmüşlerdir. (Christov-Bakargiev,

2001, s. 16-17) Germano Celant, 1967 yılında Flash Art dergisinin Kasım Aralık sayısında yayınladığı manifesto ile harekete resmiyet kazandırır.

Arte Povera sanatçıları, yapıtlarında organik ve inorganik malzemeleri bir araya getirerek doğal ve doğal olmayan süreçleri incelerler. Başka bir deyişle bu doğal malzeme ve sanayi çıktılarının karşılaşmasını, etkileşimini gözlemlemektir. Arte Povera sanatçıları tıpkı Land Art sanatçıları gibi, doğanın süreçselliği üzerinden yeni bir deneyim yaratıyordu.

Giovanni Anselmo, 1968 yaptığı The Structure That Eats (Struttura Che Mangia) (Şekil 3.8) isimli yerleştirmede, granit büyük bir bloğa bakır bir telle bağlı küçük bir blok bulunmaktadır. İkisinin arasında ise bir marul durmaktadır marul çürüdükçe inceleyecek ve bakır telde yarattığı gerginlik gevşeyecektir. Aynı seriden başka bir işi ise The Structure That Drinks (Struttura Che Beve) kova içinden suyu absorbe eden pamuk yığınları ile oluşturduğu bir yerleştirmedir. Bu işler ilk Sperone Galeri’de 1969 yılında, Anselmo’nun solo sergisinde gösterilmiştir.



Şekil 3.8 : Giovanni Anselmo, The Structure That Eats (1968)

Jannis Kounellis ise organik ve inorganik materyallerin yanında yaşayan hayvanları da sanat pratiğinde kullanıyordu. 1967 yılında L’Attico Galeri’de (Şekil 3.9) gerçekleştirdiği büyük ölçekli yerleştirmesinde inorganik materyali “strüktür” organik materyali de “hassasiyet” olarak isimlendiriyordu. Galerinin ortasında sekiz metal oluk toprak ve kaktüs ile doldurulmuştu. Metal bir panele bağlı çubuğun üzerinde bir papağan oturuyordu. Hemen yanında çelik palet duvar ile arasında pamuk balyasını

sıkıştırıyordu. Diğer odada ise metal zeminli akvaryumun içinde bir Japon Balığı yüzüyordu. Kounellis galeriyi bu hetorejen imajlar ve materyal ile doldurup, bunların yan yana durmalarına herhangi bir açıklama getirmiyordu. Sanatçı alanı ziyaretçilerinde bir parçası olduğu teatral kurguya dönüştürüyordu. . (Christov-Bakargiev, s.107)

Yine aynı galeride 1969 yılında Kounellis bu sefer on iki, farklı ırktan ve renkten atı galeri duvarlarına bağlamıştı. Yapıtın fikri, herhangi bir şeyin sanat eseri olabileceği ve yapıtın satılabilir olması gerekmediği üzerineydi. Bu radikal tavrı yaşayan canlıları kullanarak dile getiriyordu. Sanatçı satılamaz işlerini galeriye yerleştirirken, galerileri ideolojik ve ekonomik menfaatleri ile yüzleşmeye zorluyordu. Bu iş 1976 yılında Venedik Bienali’nde tekrar sergilendi. (Şekil 3.9)



Şekil 3.9 : Jannis Kounellis, İsimsiz (1969)

Mario Merz’in “Spiral Masası” doğanın insan edimleri üzerindeki düzenleyici etkisine Fibonacci dizisinden yola çıkarak vurgu yapar. İnsanları yemek yemek ve toplanmak gibi birçok sebeple bir araya getirerek kolektif bir alan yaratan masalar, insan nesne arasındaki sınırları kaldırır, insanı türünün diğer üyelerine yakınlaştırır. Masaya yerleştirilen meyveler ve onların kısa zaman içinde bozulabilir olmaları, mevsimsel döngüyü ve doğanın yaşam – ölüm ikilemini hatırlatır.

Merio Merz’in “Igloo” yerleştirmelerinin ilkinin 1968 yılında Roma’da Galleria Arco d’Alibert’de gerçekleşmiş daha sonra otuzun üzerinde igloo yapmıştır. Göçebe toplumların yeryüzünde nasıl ikamet ettikleri ve doğa ile nasıl ilişkilendikleri üzerine düşünür. 1968’lerin politik iyimserliği dalgasına kapılan Merz daha iyi bir toplumun

mümkün olabileceği inancındadır. Zurich sergisinde Szeemann'a verdiği röportajda Lenin'in 1901- 1902 yıllarında meşhur siyasi broşürlerinde "Ne yapmalı?" "Nereden başlamalı?" sorularına "İglo bir rahimdir." cevabı ile selam verir. (Ure-Smith, 2019, s.240-241)

Çoğu zaman Arte Povera birebir çevirisi, sanatın malzemesinin ucuz, kolay bulunur olması, o tarihlerde ekonomisi kötü olan bir ülkede olanakların yarattığı bir moda olduğuna dair yanlış bir anlaşılma sebebe olur. Kounellis bu konuyu şöyle ifade eder *"Bizi ucuz malzeme kullanmaya iten, ne yoksulluk ne de yoksulluğu övmektir. Bunun sebebi Arte Povera'nın, izleyicinin hayatını ve sanat deneyimini düzenleyen ideolojik yapılar ve davranışsal aşırılıklardan kurtarmayı amaçlamasıdır."* (Larratt Smith, 2018)

3.4 Fluxus ve Erken Performans

Fluxus genel olarak 60'lı yılların toplumsal muhalefet biçimlerinden beslenen, dönemin kültürel muhalefet dalgasına eklenen bir oluşumdur. (Antmen, 2010, s.203) Bu sebeple çevresel hareketlerden ayrı düşmesi pek olası değildir. Başta Beuys olmak üzere pek çok sanatçı doğal dünya üzerine "oluş"lar sergilemiştir.

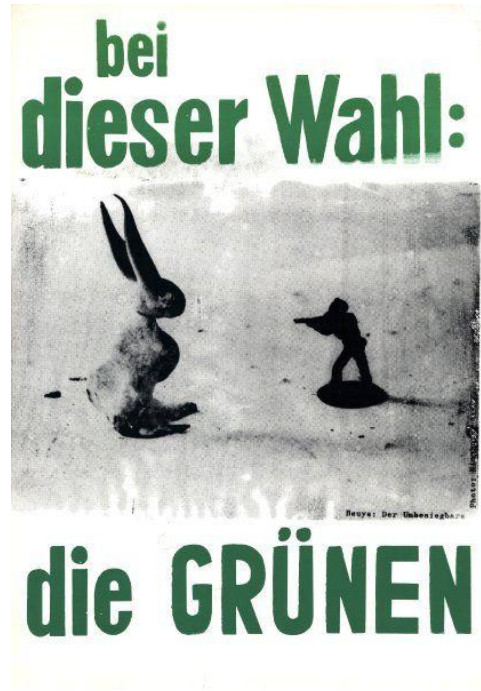
Beuys, 1982 yılında tüm şehirlerin ve kasabaların oranlık hale gelmesi gerektiğini, sanatın bireyler ve toplumların yaşamlarıyla bağlantılı bir değişim için toplumsal bir güç olması gerektiğini savunduğu eyleminde, 7000 meşe diker. Fransız yazar Jean Giono'nun klasik esintili "The Man Planted Trees" yapıtını kendi projesi 7000 Oaks için ilham kaynağı olarak gösterir. Beuys ilk ağacını 1982 yılında Documenta 7 açılışında Kassel'de diker; oğlu, Beuys öldükten bir yıl sonra 1987'de son ağacı dikmiştir. (Ackroyd, Harvey, 2011, s.64)

Hayvanların Beuys'un yapıtlarındaki önemi, söyleşilerinde ve konuşmalarında bizzat kendisi tarafından çok defa dile getirilmiştir. Geyik, tavşan, kır kurdu gibi hayvanlar eskizlerinden, happeninglerine ve yerleştirmelerine kadar karşımıza çıkan hayvanlardır. Beuys'un hayvanlar ve doğa ile topyekun amaçladığı iletişim, ekolojik meselelere duyarlılık anlamında bir manevi diyalogu da hedefler. Beuys 1965 yılında "Ölü Tavşana Resim Nasıl Açıklanır" performansını ölü bir tavşanla

gerçekleştirdiğinde, ölü hayvana başka bildirilerin yanı sıra, insanın çevre ile nasıl yıkıcı bir ilişki kurduğuna da işaret eder. (Paust, 2005: s. 79-87)

Politik kimliği ile de tanınan Beuys 1967'de Alman Öğrenci Partisi'ni, 1970'de Doğrudan Demokrasi Kuruluşu'nu kurdu. 1979'da Alman Yeşiller Partisi'nin kurucuları arasında yer aldı.

Alman Öğrenci Partisi'nde hayvan ile doğanın ilke olarak kabul edilmesi ifade bulmuştur. Toplum içinde hayvanların da insanlar gibi aynı demokratik haklara sahip olması gerekliliği savunulmuştur. Aday olduğu Yeşiller Partisi, 1979 Avrupa Parlamentosu seçimlerinde ve 1983 Alman Parlamentosu seçimlerinde sanatçının 1963 tarihli “Yenilmez” (Şekil: 3.10) adlı çalışmasını seçim afişi olarak kullanmıştır. (Paust, 2005: s.86)



Şekil 3.10 : Joseph Beuys, Yenilmez (1963) Alman Yeşiller Partisi'nin 1979 seçim afişi.

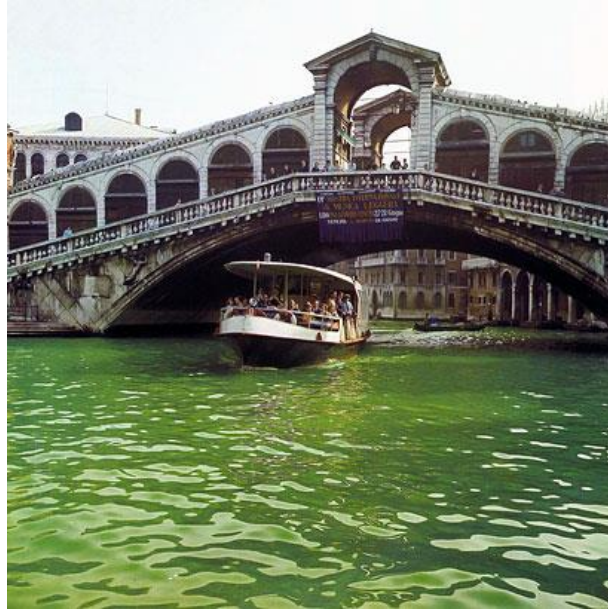
Performans sanatçısı Bas Jan Ader, doğa kanunları ile oynar. Yer çekimi üzerine birçok performans gerçekleştirmiştir. Bunlardan biri Yok Olmadan sergisinde de yer alan Broken Fall'da (Hızı Kesilmiş Düşüş) nehir kıyısında bir ağaca asılı durur, bir süre sonra yer çekimi sanatçıyı zorlamaya başlar, doğanın kanunu ile girdiği çatışmaya yenilir ve takriben 7-8 dakika sonra suya düşer. Sanatçı bu performansı ile insanın, doğa karşısındaki güç gösterisinin sürdürülemez ve gülünç olduğunun altını çizerek.

Sanatçı bir yelkenli ile Massachusetts'den tek başına açıldığı yolculukla sırra kadem basmıştır. Aylar sonra yelkenlisi İrlanda'nın batı kıyılarında boş olarak bulunur. Sanatçının esrarengiz kayboluşu romantik bir sanat yapıtı olarak kabul edilmiştir. (Bafra, 2016, s. 60-61)

3.5 Ekolojik Sanat

1960 ve 1970'li yıllarda doğa ile ilgili yaklaşımlar çevreci hareketin endişeleri ile birleşir. Genç sanatçılar, sanatın çevre ile olan ilişkisini keşfetmiş, ekolojik ve sosyal sorunlarla daha derin bir ilişkiye girebilmek için doğayı sanatının malzemesi veya zemini olarak kullanmıştır.

1968 Venedik Bienali'nde Nicolas Garcia Uriburu su kirliliğine dikkat çekmek amacıyla, Grand Canal'ı organik bir boya ile yeşile boyar. (Şekil 3.11) Bienal boyunca sanatçının performansının videosu ve Venedik kanallarının yeşile boyanmış dört resmi sergilenir. Bunu izleyen yıllarda aynı projeyi Arjantin'de Greenpeace ile gerçekleştirecektir.



Şekil 3.11 : Nicolas Garcia Uriburu performans (1968) filminden

Helen Mayer Harrison ve Newton Harrison 1971 yılında Londra Hayward Galerisi'nde sansasyonel bir yerleştirme ve performans sergiledi. "Taşınabilir Balık Çiftliği: Hayatta Kalma Eseri No:3" isimli yerleştirme ve performansta sanatçılar galeride bir balık çiftliği kurar, işin performans yanında yayın balıklarını törensel bir şekilde elektrik vererek öldürülür. Soyulur ve filetoları çıkarılır. Bütün eleştirilere ve öfkeye

rağmen çift geleneksel tarım, su yetiştiriciliği ve bahçecilik yöntemlerine dikkat çeken serisine devam eder. (Bown, 2014 s. 13)

2000’li yıllara gelindiğinde hemen her büyük sergide, bienalde, sanat dergisinde doğal dünyaya dair bir yapıt ile karşılaşmak mümkün. 70’lerde sadece küçük bir grubun ilgilendiği doğal dünya 00’lerde sanatta oldukça ele alınan bir mesele oldu. Konu ile ilgili Uluslar Arası Sergiler, konferanslar düzenlenmekte hem ana akım medyada hem de akademik alanda birçok makale karşımıza çıkmaktadır. Sanatçılar, bilim insanları, sosyologlar, politikacılar ile çalışarak meseleye disiplinler arası yaklaşımlar getirirler. Günümüz sanatçıları doğa ile olan ilişkisi yapıtlarında farklı yaklaşımlar sergilemesi ile çeşitlenir. Sanatın doğa ile olan ilişkisi manzaradan, tartışmalara, kurgulamalara ve hatta eylemlere dönüşür.

Yao Lu geleneksel Çin manzara resmini andıran New Mountain and Water Serisi’yle (Şekil 3.12) dağ, su ve tepelerin, inşaat molozlarının kaplandığı yeşil örtülerle kaplı fotoğraflarını sergiler.

Çin mitolojisine göre dağ dünyanın iskeletidir, su toprağın damarlarında akar. Dağ göğe yakın olduğu için doğaüstü ve insan arasındaki bağıdır. Dağ ve su, bilgenin evrenle bütünleşmesini sağlar. (Özendeş, 2011, s. 7)

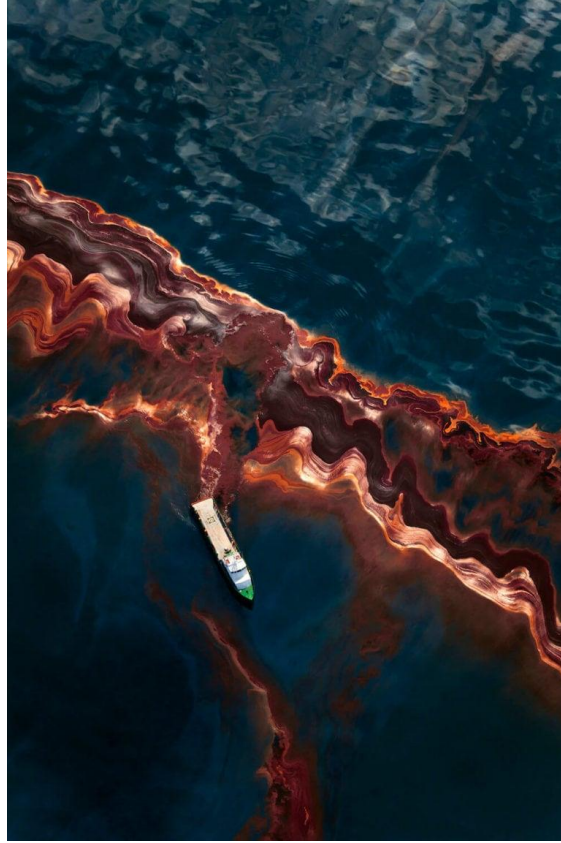


Şekil 3.12 : Yao-Lu, New Landscapes

Son yıllarda Çin halkı, giderek artan bir çevre tahribatı ile karşı karşıya kalmışlardır. Halkın maddi ihtiyaçları, Çinli liderler tarafından ön planda tutularak sürekli olarak, yapılaşma, kentleşme ile çözülmeye çalışıldı. Bunun yanında, temiz suyun ve havanın, doğal çevrenin insanların ihtiyacı olduğu fikri göz ardı edildi. Yao Lu’nun fotoğrafları,

Çin halkının şimdiye kadar ihmal edilmiş maddi ihtiyaçlarını yansıtır. (Senger, 2011, s. 13)

Seattle'lı sanatçı Daniel Beltra (Şekil 3.13), Amazon yağmur ormanları, Güney Okyanusları, Patagonya'da havadan çektiği fotoğraflar ile tanınmaktadır. 2010 yılı Mayıs ayında, ABD'de yaşanan BP Deep Water Horizon Petrol sızıntısı sonucu 5 milyon varil ham petrol üç ayı biraz geçen bir süre içinde toplam 175.000 kilometrekareyi kapsayan bir alana yayılır. Kontrollü yangınlar, deniz yüzeyi temizleme gemileri, toksik kimyasal madde dağıtıcılar ile yapılan bütün müdahalelere rağmen, bir yıl sonra sızan petrolün dörtte üçlük kısmı hala Louisiana, Mississippi, Alabama sahillerinde kalmıştı. Daniel Beltra, Greenpeace adına sızıntının başladığı günlerde bölgenin havadan fotoğraflarını çeker. Manzara fotoğraflarındaki saf güzellik yaşanan tahribat ve felaket ile tezat içindedir.



Şekil 3.13 : Daniel Beltra, Spill (2010)

İzlandalı sanatçı Ruri ise, 2003 yılı Venedik Bienali İzlanda Pavyonu'nu yerleştirmesi için İzlanda'da hidroelektrik santralleri ve baraj inşaatları gibi büyük ölçekli projeler ile yok olmakta olan şelaleleri fotoğraflar. (Şekil 3.14) Toplam Elli iki fotoğraf arşivleme ünitelerine yerleştirilir ve her fotoğraf çekildiğinde, fotoğrafta görünen

şelalenin kaydedilmiş sesi duyulmaya başlar. Fotoğraf üniteye geri itildiğinde yani şelale gittiğinde arkada kalan boşluğu hatırlatan bir sessizlik ortama hâkim olur. Archive – Endangered Waters isimli yapıt İzlanda’daki doğal çevrenin görsel ve işitsel bir kaydı olma niteliğindedir. (Brown, 2014, s.51)



Şekil 3.14 : Ruri, Yok Olma Tehlikesi Altındaki Sular (2003)

Daniel Beltra, Yao Lu, Ruri gibi sanatçılar ve benzerleri doğayı gözlemleyen ve tehdit unsurlarını aktaran sanatçılardır. Romantik dönem peyzaj ressamaları gibi günümüz doğal dünyasını izleler ve betimlerler. Buna paralel, doğal dünyayı aktarımın dışında, çevreye toplumsal tüketim kültürü üzerinden yaklaşan sanatçılar da vardır. Kaynakların tüketimi ve üretimin kalıcı hasarlarına odaklanırlar.

Andrea Polli, Yeni Delhi’deki hava kirliliğini hedef alarak, yolda yürümeyi dahi zorlaştıran araba egzozları üzerine yaptığı Breather projesine başlar. Yeni Delhi’de solunum komplikasyonlarına bağlı ölüm oranı çok yüksektir. Polli buna dikkat çekmek için insan ciğeri ritminde şişip inen kubbe şeklinde bir balonun içine hava kirliliğine yol açtığı için artık üretilmeyen bir Hint arabası yerleştirir. Daha sonra aynı projeyi İtalya’da Fiat 500 ile tekrarlamıştır. (Brown, 2014, s.153)

Chris Jordan ise kitlesel tüketimin yeryüzü üzerindeki etkilerine odaklanmaktadır. Hurdaya ayrılmış tüketim ürünleriyle resim tarihinin en fazla tanınan resimlerini tekrar üretir. Intolerable Beauty: Portraits of American Mass Consumption (Dayanılmaz Güzellik: Amerikan Kitlesel Tüketim Portreleri) (Şekil 3.15) serisinde ticari ürünlerin yaşam döngüsü, bireysel tüketicinin alışkanlıkları ve tüketim sistemlerinin sosyal

etkilerini, iktidar, aşırılık ve atık üzerine çalışır. Pasifik Kuzeybatının sanayi siteleri ve atık yönetim tesislerini ve birikmiş atıkları peyzaj olarak fotoğraflar. (Guay,Url-1)



Şekil 3.15 : Chris Jordan, Dayanılmaz Güzellik: Amerikan Kitlesel Tüketim Portreleri (2003-2005)

Roger Ackling, Nortfolk sahilinde rastladığı tahta parçaları üzerinde büyüteç kullanarak, güneş ışığı ile yanık izleri bırakarak yapıtlarını üretmiştir. Sadece güneş ışığı ve buluntu tahta parçaları ile ürettiği yapıtlarının oluşumu sırasında hiçbir karbon ayak izi bırakmamayı amaçlamıştır.

Matt Costello, “Hidden” (Saklı) projesinde, endüstriyel bir ürünün üretilebilmesi için gerekli olan suyu cam kaplara doldurarak yerleştirmeler yapar. Cam kapların hepsi farklı materyalden yapılmış kapaklara sahiptir, her kapağın altında, o kapağı üretilebilmek için gerekli kullanılan su miktarı pek az insanın farkında olduğu bir durumdur. Costello bu işi ile endüstriyel üretimin doğal döngüyü nasıl etkilediğini göstermeye çalışır. Hidrolik santraller, kontrolsüz tarım sulamaları su tüketiminin

görünür kısımlarıdır fakat endüstriyel ürünlerin üretiminde kullanılan su sanatçının ifadesiyle “Hidden” (Şekil 3.16) saklıdır.



Şekil 3.16 : Matt Costello, Saklı (2011)

Heather Ackroyd ve Dan Harvey, Beuys’un 1982 yılında Documenta 7 için Kassel’de gerçekleştirdiği 7000 Meşe projesini işaret eder. Sanatçılar, Beuys’un meşelerinden dökülen meşe palamutlarını toplar ve bunları saksılara diker. Beuys’un işi gibi bu yapıt da zamansal sürece dayalıdır. Meşe palamutlarının büyümesi yıllar alacaktır fakat olgunlaşan bu meşelerden binlerce yeni ağaç da dünyaya gelebilecektir. Ağaçlar başta Royal Academy of Arts, Southbank Centre’da sergilenmiş olup daha sonra birçok müze ve sergide, konuşmacılar ve etkinlikleri de dâhil ederek sergilenmeye devam etmektedir. (Ackroyd, Harvey, 2011: s.63-65)

Vaughn Bell ise toprak ve yeşillikler ile dolu terraryuma benzeyen küçük seralarında izleyiciye müze, galeri mekânlarında doğaya yaklaşma imkânı sunar. Ziyaretçiler terraryumların altındaki deliklerden başlarını sokarak bitkilerin ve toprağın kokusunu hisseder. One Big House (2009) ve Village Green (2008 – 2015) (Şekil 3.17) işleri tıpkı 19. yüzyılda kentleşen alanlarda kurulan şehir parkları gibi yapay bir doğa hissi yaşatır.



Şekil 3.17 : Vaughn Bell, Village Green (2008)

Kimi sanatçılar ise projelerini disiplinler arası tartışma ortamı olarak kullanmışlardır. Bilim insanlarını, felsefecileri, edebiyatçıları, STK'ları, müzisyenleri, sosyologları, aktivistleri, mimarları bir araya getirmek ve doğa ekoloji meselesinin geniş çevrelerce tartışılması için ortam hazırlamışlardır. Yukarıda bahsettiğim Heather Ackroyd ve Dan Harvey bunlardan biridir.

Tomas Saraceno (Şekil 3.18), 2018 yılında Paris, Palais de Tokyo'da gerçekleştirdiği yerleştirmesi, 13.000m²'lik alanı bir örümcek ağı şeklinde kurgular, insanlara ve doğaya dair görüntüler ve sesler bir koreografi halinde sunulur. Örümcek ağı içinde bulunduğumuz gezegenin bütün dinamiklerini birbirine bağlar. Üretim, tüketim, kentleşme gibi insan aktiviteleri doğayı tahrip ederken, örümcek ağları ile birbirine bağladığı, politikacıları, araştırma gruplarını, bilim insanlarını, çevre aktivistlerini, felsefecileri, sosyologları bu meselenin çözümü üzerine düşünmeye davet eder.



Şekil 3.18 : Tomas Saraceno, On Air (2018)

Günümüz sanatçıları gerek yeni dünyanın manzaralarını oluşturarak, gerek tüketim kültürünü eleştirerek, gerekse doğal dünyanın güzelliğine ve gerekliliğine işaret ederek sanat pratiklerine doğayı dâhil ederler. 70’li yıllardan başlayarak çevresel hareketlere paralel doğa bilincinin oluşumu sanatçıları da etkilemiştir. Binlerce yıllık, doğayla ilişkiye dayalı bu pratik günümüzde çevresel problemler ve doğanın yitimine odaklanmıştır. Land Art’ın başlattığı beyaz küpün dışına çıkarak doğa ile buluşma eğilimi, günümüzde sergi mekânlarında da doğayı düşünmek, çözüm aramak veya toplumsal bilinç yaratma çabasına dönüşmüştür.

5. TÜRKİYE SANATINDA DOĞA VE EKOLOJİ

Müslümanlığın kutsal kitabı Kuran, çevrenin korunmasına, doğal değerlere saygı gösterilmesine ilişkin kurallar getirir. Tanrının, insandan doğal çevresini ve evreni korumasını aksi halde bundan zarar görebileceğini belirttiği vurgulanmaktadır. (Keleş, 2015: s.202-203) Osmanlı sanatının gelişimini düşünürken İslam etkilerini yok saymak mümkün değildir. Kutsal kitabın işaret ettiği değerler ve yaşam biçimleri ile sanatın varoluş biçimi paralellik gösterecektir.

Batılı olmayan kültürlerde ve Osmanlı sanatında doğanın takdir edilişi ve resmedilişi, batı sanatına göre farklılıklar gösterir. Osmanlı'da sanatçı kendini doğadan ayrı değil onun bir parçası olarak görür. Bu dünyada kültür ve doğa bir zıtlık içinde değildir. İnsan, kendisi için hazırlanmış olan mükemmel bir dünyaya doğmuştur. Mimar Sinan tarafından dikte edilen mimari tutanaklar Allaha ve Peygambere övgü ve şükran ile başlar. Böylelikle yapıt kendisini ağırlamaya hazır olan uyum içinde olmak zorunda olduğu bir dünyaya getirilmiş olur (Erzen, 2017: s. 74 -76)

Matrakçı Nasuh'un Süleymannamesi ve Irak Seferi Tutanakları'nda doğal ortamda ve kır manzaralarında insan müdahalesi görülmez. Bahçeler şekil verilmiş doğa değil, korunmuş doğadır. Böyle bir dünyada insanlık, doğadan öğrenir. İnsan, doğanın efendisi değil, uyum göstermesi gereken bir kuldur. (Erzen, 2017: s. 76)

Osmanlı resminde, batılı sanat anlayışının nüfuz göstermeye başladığı 19. yüzyılda manzara resimlerine ilgi gösterilmeye başlamıştır. Başta dini hususlar sebebiyle, insan figürüne henüz hazır değillerdir. Fotoğrafın da çıkışıyla manzara resminin yaygınlaşmaya başladığı görülür.

Askeri okullarda yetişen genç ressamalar, Osmanlı saray ve bahçelerini romantik manzara duyarlılığı ile resimlerler. Bu Batılı anlayışa paralel Türk resim sanatı manzarasının başlangıcı kabul edilir. Doğu felsefesinin mistik düşünce yapısı içinde yetiştirilen bu genç ressamalar tanrı yaratısı olan doğaya duydukları hayranlığı yansıtırlar. (Giray, 2009: s. 21)

Paris'e öğrenime gönderilen ressamlardan Şeker Ahmet Paşa ve Osman Hamdi Bey Türk resim tarihine yön verecektir. Batılı teknikleri ve oryantalist eğilimlerinin yanı sıra doğal manzara duyarlılığı taşıyan yapıtlar üretirler.

Sanayi-i Nefise Mektebinde yetişip daha sonra okulda eğitmen olarak atölyelerini kuran 1914 kuşağı için de manzara önemlidir. Atölyelerden çıkıp kentin semtlerine, sokaklarına çıkacak, yaşamın içine katılarak resimler üreteceklerdir. 1914 Kuşağı'nın en önemli temsilcilerinden İbrahim Çallı, Cumhuriyet dönemi ile yaşamın değişen yapısını bizzat sokakta gözlemleyerek resmetmiştir. (Giray, 2009: s. 24-25)

Hikmet Onat (Şekil 3.19) ise izlenimci tavrın en önemli temsilcilerindendir. Boğaz'ı, Üsküdar'ı, kent ve doğanın birlikteliğini izlenimci yorumu ile aktarır. (Giray, 2009: s.26)



Şekil 3.19 : Hikmet Onat, Kurbaglıdere, 1933

1923 yılında Avrupa'ya gönderilen ressamlar, 1928 yılında Türkiye'ye geri dönerler. Cevat Dereli, Şeref Akdik, Mahmut Cûda, Nurullah Berk, Hale Asaf, Ali Avni Çelebi, Ahmet Zeki Kocamemi gibi sanatçılar, orijinal üslupları biçimsel olarak taklit ederler. kübizm, konstrüktivizm ve ekspresyonizm gibi akımların etkisinde sanatsal üretimlerine devam ederken, 1914 Kuşağı'ndan kalma manzara anlayışı kesintiye uğrar.

1928-1932 yıllarında sergiler açan bu grup dağıldıktan sonra Şeref Akdik 1914 sanatçıları gibi, İzlenimci İstanbul görünümüne yönelecektir. (2012: s. 78)

Yeniler Grubu 1947’lerde yaptığı Liman Sergisi ile toplumsal gerçekçiliğin tohumlarını atar. Yeniler grubu tekrar İstanbul’a dönerek ve Fındıklı, Karaköy, Haliç ve Boğaz’ı resmedeceklerdir. Modern resimden uzaklaşıp gerçekçi bir üslup takip ettiler.

1960 ihtilali ile tarım yerine sanayileşmeyi seçen hükümet programlarının meyvelerini vermesi, Türkiye topraklarında günden güne düşen üretimin ardından köylerden dalga halinde göçün başlamasına sebep olmuştur. Boşalan köyler, bozulan kentleri yaratır. (Giray, 2009: s. 50) Neşet Günel gibi ressamalar, kırsal yaşama ve insanlara odaklanırlar. Yaygın bir manzara anlayışı olmasa da doğa ile bağlantılı yaşamlar süren insanlara dokunur.

5.1 Türkiye’de 80’lerde Sanatın Dönüşümü ve 90’larda Sanat

80’ler bütün dünya için önemli bir dönüm noktası olma niteliği taşımaktadır. Başta siyasi değişimler olmak üzere buna bağlı, neo-liberal ekonominin minimum devlet ideolojisi ve devlet fikrinin sivil toplum anlayışına yerini bırakması dönüşümün önemli dinamiklerinden biridir. Bir diğer etken ise teknolojik gelişmelerdir. Telefon, bilgisayar ve internetin gelişimi iletişimin ve etkileşimin uluslararası bir boyuta gelmesi anlamına geliyordu. 1989’da Berlin Duvarı’nın yıkılması ardından Sovyetler Birliğinin dağılması ise küresel dünyanın kapılarını aralıyordu.

Türkiye 80’lere ağır bir askeri darbe ile başlar. 82 Anayasası olarak bilinen anayasa ekonomik plandaki tüm neo-liberal girişim ve tasavvurlara rağmen son derece ağır bir devlet ve vesayet rejimi inşa ediyordu. Devlet adeta ötesine geçilemeyen bir akışkansallık kazanmıştı. Toplum, anayasada hiç yer almayan bir varlıktı. (Kahraman, 2013, s. 40)

13 Aralık 1983 yılında kurulan Özal Hükümeti, kısmen daha özgürlükçü ideoloji doğrultusunda yol aldı. Dünyadaki ekonomik ve teknolojik gelişimlerin farkındalardı. Yeni ekonomi ve piyasa fikrinin benimsenmesi uzun sürmedi. Yine Özal döneminde açılan özel televizyon kanalları toplumsal değişimin göstergelerindendir.

Sivil oluşumların ön plana çıkması sanat için de büyük bir değişimin başlangıcıydı. İlk defa doğrudan doğruya devletin girişimi, yönlendirmesi ve düzenleyici iradesi olmaksızın bazı adımlar atılıyordu bu alanda. (Kahraman, 2013 s. 41) Öncelikle “Öncü Türk Sanatından Bir Kesit” sergileri düzenlendi. Bu sergiler herhangi bir kurumla

ilişği olmaksızın, sergilerde yer alacak sanatçıların, yine sanatçılar tarafından oluşturulan bir seçici kurul kararı ile seçilmesiyle düzenleniyordu. 12. İstanbul Festivali kapsamında başlayan Öncü Türk Sanatından Bir Kesit Sergileri, İstanbul Festivali'nin düzenleyicisi olan İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı'nın görsel sanatlar alanında da kendini kanıtlamak istemesinin ve gelecekte bu konuyu da uluslararası bir platforma yükselteceğinin bir göstergesi olarak kabul edilir. (Madra, 1985, s. 8)

80'lerin sonlarına doğru gelindiğinde Türkiye dünyaya eklemleme çabası içindeydi. Sanatta ise dünya ile bütünleşme açısından ilk girişim, İstanbul Kültür Sanat Vakfı tarafından 1987 yılında düzenlenen Uluslararası İstanbul Bienali'ydi (İlk adıyla Uluslararası Çağdaş Sanat Sergileri). Sivil bir kuruluş olan İstanbul Kültür Sanat Vakfı'nın kurucusu ve o dönemde başkanı olan Nejat F. Eczacıbaşı katalogda bienalin kültürlerarası yapısına dikkat çeker:

“Dünya ülkeleri ile sanat alışverişinin ne denli önemli olduğunun ve ne denli önemli sonuçlar yarattığının bilincindeyiz. Uluslararası Çağdaş Sanat Sergilerinde de aynı karşılıklı etkileşimin en somut biçimde gerçekleşeceğine inanıyoruz; çağdaşlaşan Türkiye'nin görsel sanatlar alanındaki güç ve kaynaklarını, uluslararası sanatla yan yana getirip sinamanın onur ve coşkusunu duyuyoruz” (Eczacıbaşı, 1987, s. 10)

Türkiye uluslararası bienallere o güne dek çok az sanatçı göndermişti. Bu alanda gerçek bir başarı ve deneyimi yoktu. Türkiye'deki sanatçılar ve galeriler için bu yepyeni bir süreç ve oluşumdu. Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerinde Paris'e gönderilen sanatçılar ile sanatta batılılaşma deneyimi başlamıştı. 80'lere kadar ekseriyetle batı önemli bir rol modeliydi. Fakat artık, “uluslararası” terimi sanat literatüründe yer almaya başlıyordu. Türkiye'de sanat artık uluslararası dünya ile bütünleşme sürecine giriyordu. Yine I. İstanbul Bienal'i öncesinde hazırlanan basın bülteninde Beral Madra uluslararası sanat kavramına vurgu yapıyor.

“Uluslararası sanat olgusu içinde yerimizi almalıyız. Kuşkusuz, Türk ekonomisinin dışa açılması, uluslararası pazarda etkinliğini göstermesiyle ilişkilidir. Son yıllarda ekonomik alanda atılan adımlar, siyasal ilişkilerdeki yoğun gelişmeler, çok yakın bir gelecekte sanatı bu görgünün içinde çok önemli bir tanıtım ve saygınlık ögesi olarak yerine oturtacaktır.” (Madra, 2003, s. 15)

Avrupa da bu tartışmaların içinden geçmekteydi. Avrupa merkezli sanat anlayışını sarsacak olan Les Magiciens de La Terre sergisi küratör Jean-Hubert Martin

öncülüğünde 1989 yılında Centre Pompidou'da açılmıştı. Paris'teki Parc de la Villette'de Grande Halle'de yüzü aşkın sanatçının yapıtları sergilenmekteydi. 104 sanatçının tam olarak yarısı batılı olmayan medeniyetlerin sanatçılarıydı. Danışmanlardan oluşan bir ekiple küratör Jean-Hubert Martin beş kıtaya gitti ve akademik olarak eğitilmiş veya alaylı sanatçıları atölyelerinde ziyaret etti. Magiciens de la Terre'in amacı, Avrupa-Amerika sanatının tekelini ve narsistik perspektifini yok etmekti. Sergi, sanatsal pratiği, küresel bir dünyada evrensel ve ruhsal bir olgu olarak tanımlıyordu. Katalogun eser künyesi ve sanatçı bilgisi bölümlerinde, sanatçının ülkesinin dünyanın merkezinde olarak işaretlenmiş grafiği bulunuyordu. Sergi yeni bir sanat tarihi coğrafyası için metaforik bir çağrı niteliğindeydi. Jean Hubert Martin, dünyadaki bütün sanatçılara Les Magiciens de La Terre (Şekil 3.20) ile koşulsuz eşitlik önermekteydi. (Friedel, 2016) Bu sergi, 90'lı yıllarda Batı dışı sanatın fazlaca konuşulacağına habercisiydi.



Şekil 3.20 : Magiciens de La Terre sergisinden

80'lerin getirdiği yeni ekonomi ve piyasa anlayışı görsel sanatlar alanında da ekonomik dönüşüme yol açıyordu. 80'lere gelindiğinde Türkiye'de henüz ortada faal olan iki galeri vardı 1975 yılında Yahşi Baraz tarafından kurulan Galeri Baraz ve Rabia Çapa, Varlık Sadıkoğlu tarafından 1976'da kurulan Maçka Sanat Galerisi. 80'lerde Koleksiyonerlerin artması ile birçok önemli galeri ortaya çıkmaya başladı. Beral Madra'nın İstanbul'da kurduğu BM Çağdaş Sanat Merkezi tamamen çağdaş sanata

yönelmişti. Ankara’da Haldun Dostoglu ve Ali Artun tarafından kurulan Galeri Nev, Faruk Sade tarafından kurulan Galeri Siyah Beyaz, Dağhan Özil tarafından kurulan Galeri Artist dönemin önemli sanat olaylarından. Koleksiyonerlerin artması ve yeni galerilerin oluşması Türkiye’de sanat üretimine büyük ivme kazandırmıştı.

80’lerde koleksiyonerlik eklektik bir anlayışı yansıtıyordu. Klasik ve modern resim temel tercihti. Kavramsal sanat kendine henüz destek ve dayanak bulamıyordu. Toplumsal ve sınıfsal çizginin dönüşümü yeni bir burjuvaziyi ve yeni bir zengin sınıfını doğurmaktaydı fakat bu sınıfın estetik tercihleri henüz önemli ve ayrışık bir farkı yansıtmamaktaydı. (Kahraman, 2013, s. 51)

90’lı yıllara gelindiğinde dünyada sosyal antropoloji önem kazanıyordu. Onunla iç içe geçmiş biçimde tartışmalar 50’li yıllarda başlamış olan “Kültürel Çalışmalar” üniversitelerde ayrı bir bölüm olarak örgütlenmişti. (Storey, 1997, s. 19) Kültürel çalışmalar, sosyal bilimlerin bir dalı olarak ortaya çıkmadı daha çok sosyal bilimlere bütüncül yaklaşan bir alan gibiydi. Kültürün siyasi dinamiklerine ve tarihi temellerine odaklanıyordu. Bu alanda çalışan bilim adamları, kültürel uygulamaların, iktidar ve sistematik güç ile ilişkisini sorguluyordu. Bellek, mekan, kimlik, cinsiyet, cinsel yönelim, etnik köken, sınıf yapıları gibi konuların kültürel ve toplumsal bağlarını tartışıyorlardı. Çağdaş sanatın kazanacağı yeni biçim ve içerik bu bütüncül bakış açısından çok etkilenecekti.

Postmodernitenin yeni özne keşfi, öznenin kimlik kavramı üzerinden kuruluşu, özgür, çoğulcu ve kapsayıcı fikirleri Türkiye’de ve Türkiye sanatında 90’larda etkisini göstermeye başlamıştır. 1990’lar Türkiye’de alt kimlik, etnik köken, toplumsal cinsiyet, cinsel yönelim gibi konuların toplum ve sanat tarafından, demokrasi pratiği içindeki yerinin sorgulanmaya başladığı yıllardır.

Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği, Türkiye’de plastik sanatlar alanında çalışan sanatçıları örgütlemek amacıyla; 1989 yılında, İstanbul’da, UNESCO bünyesinde kurulmuştur. 90’lı yıllarda derneğin gerçekleştirdiği faaliyetlerin sanat yaşantısına önemli katkıları olmuştur. Hüsamettin Koçan başkanlığında “Joseph Beuys” Etkinlikleri (1992), “Sanat Tahribatı ve Sansür” (1994), “Vardiya Etkinleri” (1995) Genç Etkinlik (1995 – 1996 – 1997) gibi etkinlikler 90’lı yılların önemli sanat olayları arasındadır. UPSD birbiri ardına düzenlediği sempozyumlarda düşünürleri bir araya getirerek sanatın bilgi nesnesine dönüşmesini sağlamaya çalışmıştır.

“Bu sempozyumlarda sanat-bilgi ilişkisi, bilgi-modernite-tarih ilişkisi yıkılarak yeniden kuruluyordu. Modernizmin bilgi-iktidar ilişkisi gene bu topraklarda üretilen düşünce doğrultusunda sökülüyordu. Bu çalışmaların sanatı farklı bir kategori olarak algılanmasını sağlayan girişimler olarak görmek gerekir. Tam da bu nedenle sempozyumlar ve orada üretilen bilinç bir “direniş ve muhalefet” alanının ortaya çıkmasına yol açıyordu.” (Kahraman, 2013: s. 128)

Ankara’da ise 1990 yılında Necla Erzen başkanlığında Sanart - Türkiye Estetik ve Görsel Kültür Derneği kurulmuştu. Art and Taboo, Art and Environment gibi önemli uluslararası sempozyumlar düzenliyorlardı. 1997 yılında “Sanat ve Çevre” başlıklı 3. uluslararası sempozyum ve sanat etkinliklerini düzenlemişlerdir. ODTÜ desteği ile gerçekleşen bu etkinlikte kurucu Necla Erzen bu sempozyumun gerekliliğini *“Ekolojik kaygıların 20. yüzyıl sonuna doğru tehditkâr bir şekilde hissedilmesine cevap”* (Erzen, 1995: s.1) olarak açıklar.

1992 yılında Beuys etkinlikleri sırasında, Joseph Beuys ile beraber Türkiye’ye gelen Rene Block’un da Türkiye sanatında önemli bir yönlendirmesi vardır. Rene Block 1995 yılında, 4. İstanbul Bienali’nin Küratörlüğünü üstlenmiştir. Block, Venedik Bienali’nin ulus katılımlı yapısını reddeder. Rene Block ile, İstanbul Bienali ulus katılımlı bir bienal olmaktan çıkmış ve kavramsal çerçeve etrafında sanatçıların katılımı esasına dayalı olarak düzenlenmeye başlanmıştır.

Türkiye’de ise 90’lar sanatta profesyonelleşmenin başladığı yıllara denk gelmektedir. 70’li yıllarda dünyada önemli bir ivme kazanan küratörlük kavramı, Türkiye’de ancak 90’lı yıllarda karşılık bulmaya başlamıştı. Türkiye’de o yıllara dek bir bilgi üretme biçimi olarak sergi yapmak, yapıtları belirli kavramlar çerçevesinde yan yana getirmek o güne dek çok alışagelmış bir yöntem değildi. Vasıf Kortun’un “Anı / Bellek” sergileri, Ali Akay’ın “Küreselleşme – Devlet, Sefalet, Şiddet” sergileri ilk örnekler olarak gösterilebilir (Evren, 2015, s. 15)

1993 yılında Vasıf Kortun küratörlüğünde düzenlenen Elli Numara: Anı Bellek II sergisi, Akaretler’de 50 numaralı binada yer alıyordu. 50 numaralı bina önceleri Fausto Zonaro tarafından kullanılmıştı. Daha sonra CHP Beşiktaş İlçe Merkezi, 1980 darbesine kadar bu binada ikamet etmişti. Bina bir süre boş kaldıktan sonra Net Yapı Holding tarafından satın alınmıştır. Anı Bellek sergisini kurmak için, bun denli hafızaya sahip bir mekan önem arz ediyordu.

“Bu mekân, işlerin içine yerleştirildiği herhangi bir alan, herhangi bir boş, beyaz duvar sağlayan bir galeri değil. Ancak, buradaki işler de salt bu mekânın tarif ettiği sınırlara göre kurulmuyor. Burası, kolektif hafızanın yeniden inşa edildiği bir yer olarak var.” (Kortun, 2012: s. 17)

Anı Bellek Sergileri, sanatta devlet mitlerinin görsel ifadelerinin geç kalınmış olsa da tartışılmaya başladığı sergidir. Sergide Taner Ceylan, Vahap Avşar, Aydan Murtezaoglu, Bülent Şangar, Lerzan Özer, Emre Zeytinoğlu, İsmet Doğan, Güven İncirlioğlu’nun işleri yer almıştır.

90’lar küreselleşmeye bir anlam aramakla geçiyordu ve Anı / Bellek siyasi içerikli bir sergiydi. Küreselleşme ütopyalarına yakın durmaktaydı. Dolayısıyla devletin ideolojik yapısı üzerine getirdiği eleştiriler çok fazlaydı (Zeytinoğlu, 2012: s.50)

1995 yılında Ankara Gar’ın da açılan GAR sergisi, süregelen sergi mekanlarından çıkıp, kamusal alana geçerek, daha geniş kitlelere ulaşmayı hedeflemiştir. Ertesi gün Ankara Garı yönetimi tarafından sergi toplatılmıştır. Sergide Vahap Avşar, Selim Birsell, Cengiz Çekil, Füsun Onur, Ayşe Erkmen, Aydan Murtezaoglu gibi sanatçılar yer alıyordu. Anı Bellek sergisi gibi siyasi bir sergiydi.

Ankara Garı’nda yapılan bu serginin kısırtıcılığını Burak Delier şunları söyler:

“Ankara Garı gibi 1930’ların milliyetçi akımının arkaik modernliğini (bir nevi Nazizm’ini) ve güç ihtiyacını yansıtan bir yapının içine yerleşmek, başlı başına bir olay olarak görülmeli. Merkezi hedef alarak, toplumsal simgesel düzeni can damarından yakalamaya yeltenmenin, Türkiye’de sanatçıların (sinema, şiir, edebiyat, güncel sanat vs.) bir türlü başaramadıkları toplumsal bedeni, hafızayı, anlatıyı, kelime haznesini esnetme, tavır ve davranış olasılıkları icat etme rolünü oynamalarının, oynayabilmelerinin bir ifadesi.” (Delier, 2012: s.77)

Gerek 4. İstanbul Bienali’nin getirdiği kavramsal çerçeveli sergi yapısı, gerekse Vasıf Kortun ve Ali Akay küratörlüğünde gerçekleşen sergiler Türkiye’de sanatçıları kavramsal düşünmeye davet etmişti. Sanatın siyasete ve mikro siyasallara dokunmaya başladığı bir döneme girilmişti. Devlet ideolojilerinin keskin bir dil ile eleştirildiği sergiler yapılıyordu. 90’lı yıllarda yapılan Anı Bellek, Gar, Küreselleşme – Devlet, Sefalet, Şiddet gibi sergiler sanatın, siyaset ve sosyoloji gibi farklı alanlarla bir araya gelmeye başladığı, sergilerde “küratör” kavramının yer kazandığı dönemi açıklar nitelikte sergilerdir.

90'lı yıllarda bütün bu gelişmelere paralel olarak, modernleşme sürecinin sürekli olarak vurguladığı sanatçı misyonu fikri ve devlet- toplum – sanat ilişkisi bağlamında aydınlanmacı rol, sanatçılar tarafından terk edilmeye başlanır. Toplumsal ilerleme, kolektif değerler adına yol gösteren, söz sarf eden sanatçı anlayışı yok olur. (Çalikoğlu, 2008: s. 9)

Bütün bu gelişmelere paralel olarak Türkiye sanatında doğa da artık manzara resmi dışında konuşulmaya başlanacak sanatçılar doğa ile ilişkilerini farklı boyutlarda sorgulamaya ve sergilemeye başlayacaklardır. Doğa, batı sanatında bir temsil olmaktan 60'lı yıllarda çıkmıştı. Sanatçıların, müdahil olduğu, müdahale ettiği, tartıştığı, problemlerini işaret ettiği bir yapıydı ve mikro siyasaldı. Türkiye'de 90'lı yıllardan başlayan yeni düşünce biçimi ve içeriği ile Canan Tolon, Tayfun Erdoğmuş gibi sanatçılar doğayı, yapıtlarının malzemesi olarak değerlendirirken, Azade Köker, Banu Cennetoğlu bireyin doğa ile ilişkisini sorgulayacak, Serkan Taycan, Ali Taptık gibi 2000'li yılların sanatçıları kent ve doğa karşıtlığı / ilişkisi üzerine tartışmaya başlayacaklardı.

5.2 Doğa ve Ekoloji Konulu Karma Sergiler

5.2.1 Doğayla Bulaşmak

90'lı yıllar küratörlü sergilerin ve belirlenen kavramsal çerçevede sergi oluşturma fikrinin yaygınlaşmaya başladığı dönem olmasına karşın, 2000'li yıllara kadar Türkiye'de doğa meselesi üzerine düşünen bir sergi düzenlenmemiştir. 2005 yılında Ali Akay ve Levent Çalikoğlu küratörlüğünde Akbank Sanat'ta gerçekleşen “Doğayla Bulaşmak” sergisi, yapıtların doğayla olan ilişkisini sorgulayan Türkiye'deki ilk örnektir.

Doğayla Bulaşmak Sergisi'nde, Ali Akay ve Levent Çalikoğlu, doğanın zihniyetine ve yapıtlarına bulaştığı sanatçıların, doğayı yapıtlarında nasıl konumlandığını tartışır. Küratörler, Doğayla Bulaşmakta Ergin Çavuşoğlu'nun “Sonsuz Okyanusta Duruş”, Ayşe Erkmen'in “Fil”, İnci Eviner'in “Arabesk”, Seza Parker'in “İsimsiz”, “Ella” ve “Sıfır Numara” ve Canan Tolon'un “Mecmua” (Şekil 3.21) işlerini sergilediler.



Şekil 3.21 : Canan Tolon, Mecuma (2001)

Ali Akay, Seza Parker'den seçtiği üç yapıtta, doğanın, temsiliyet ve imge olmaktan çıktığını, hareketin dolaşıma girdiği bir mekan olarak algılandığını öne sürer. Seza Parker'in bize gösterdiği manzara arka plana yerleşen Rönesans tipi bir manzara anlayışı değildir, tersine arka planı öne çeker.(Akay, 2005, s.16)

Canan Tolon'un "Mecmua" işi sanattaki temsil meselesini tersine çeviriyor. Sanatçı temsiliyetin taşıyıcısı olan tuvalin üzerine gerçek çimleri yerleştiriyor. Yeşeren sonra da ölen çimler bir temsiliyetin ötesinde, yaşamın kendisi olarak varlıklarını sürdürüyorlar.

Ayşe Erkmen, bir veri bankasından satın alarak kullandığı "Fil" fotoğrafını çekildiği mekândan koparmak amacıyla dekupe ederek galeriye yerleştiriyor. Fil kendi mekânından koparılarak başka bir mekândaki potansiyelleri kendi içinde barındırıyor.

Ergin Çavuşoğlu'nun (Şekil 3.22) videosu bize uzun bir yolculuktan geri gelen gemicinin hikâyesini anlatır. Yazar William Langewiesche, denizdeki anarşiyi konu alan kitabı Yasadışı Deniz'den bir bölümü seslendirir. (Çalikoğlu, 2014, s. 261) Videoda doğanın, tsunamileri, depremleri, patlayan volkanları ile hala insanoğlu tarafından kontrol edilemeyen varlığından bahsedilir.



Şekil 3.22 : Ergin Çavuşoğlu, Sonsuz Okyanusta Duruş (2004)

Levent Çalıkoğlu, sergi ile ilgili yazdığı metinde kültür ve doğa karşıtlığı fikrini tartışır ve birbirlerini onaylayan kültür – doğa özdeşliğinden bahseder. Sergi metninde Çalıkoğlu “Bugün doğanın kültüre bulaşması ya da tam dersi kültürün doğaya sirayet etmesi, hatta yeri geldiğinde yaşamını onun sayesinde idame ettirmesi söz konusu. Akılcı, tahakkümcü, bilimsel pozitivizm bizim düşünce sistemimizi yönlendiriyor olsa da kültür kendini saran doğa ve onun nimetleriyle yaşıyor. Post endüstriyel toplum düzeninde doğa hala içimize sokulan, nüfuz eden bir şey. Kültürel pratikler kendi somut yararcılıklarının peşime düşmedikçe ona bulaşıyor ve ondan bir şeyler alıyor.” der. (Çalıkoğlu, 2005, s. 23)

“Doğayla bulaşmak sergisi şüphesiz Türkiye sanatında, doğanın yeni varoluş biçimlerini sorguluyor ve doğa, sanat ve kültür birlikteliğine dair yeni önermeler getiriyor. Fakat henüz 2000’lerin başında Türkiye sanatında doğa yaygın olarak incelenen, tartışılan bir konu değil. Dolayısıyla işlerin kavramsal bağlarını birbirleriyle uyumlamak çok mümkün olmuyor. Ahu Antmen Radikal Gazetesi’nde yazdığı sergi eleştirisinde bu konuya değiniyor. “Küratörler açısından iddialı bir sergi, çünkü 'Doğa'nın günümüzdeki çetrefilleşmiş anlamlarına dair bir söz söylemeye, geleneksel anlamını yitirmiş bir kavramın bugünkü anlamını, sanat yapıtları üzerinden okumaya çalışıyor. Sanatçılar

açısından daha da iddialı: onlar da bu sözü görünür kılmaya çalışıyor. Fakat sonuç, yazık ki, günümüz için pek yerinde bir kavramın nasıl harcanabileceğinin bir örneği daha olmaktan öteye gidemiyor. Sözcük oyunu yapmak isterken tökezleyen başlığından, sanatçıların 'doğa' denen olgunun bugünkü anlamına ilişkin pek cılız yorumlarına değin 'Doğayla Buluşmak', Ayşe Erkmen ve Canan Tolon gibi isimlerin dahi bir sergiyi kurtarmaya yetmediğini ortaya koyuyor.”(Antmen, 2005)

5.2.2 Kayıp Cennet

Paolo Colombo ve Levent Çalıkoğlu küratörlüğünde İstanbul Modern Sanatlar Müzesinde, 2011 yılında gerçekleşen Kayıp Cennet sergisi çağdaş sanatçıların teknolojiyi ve video sanatını kullanarak, doğaya, hayvanlar dünyasına ve son yıllarda dünyayı etkileyen önemli ekolojik değişimlere dair bir dizi güncel konuya yaklaşımlarını araştırır. Yitirilmekte olan doğayı ve teknolojinin doğa ile olan çatışmasını merkezine koyan sergi; adını John Milton’ın Âdem ile Havva’nın cennetten kovuluşunu ve ilk günahın izlerini anlatan şiirinden alıyor. Bu isimle insanoğlunun bir kez daha, kendi elleriyle cenneti kaybedişinin kayıtlarına tanık olunur.

Serginin merkezini kayıp, yitirilmiş ve belki de yeniden keşfedilmesi imkânsız bir doğa fikri oluşturuyor. Paolo Colombo, Pipilotti Rist’in “Safran Çiçeği” (Herbstzeitlose, 2004) isimli video yerleştirmesini serginin merkezine yerleştirir.

Sergi, seyirciye doğayı dijital medya ve videolar aracılığıyla seyirlik bir manzara olarak sunar. Serginin eş küratörü Levent Çalıkoğlu serginin ütopya – distopya ikilemini şöyle açıklar: *“İnsan ruhu ve bedeninin doğadan kopuşunun aracı haline gelen teknoloji, sergide kendisini sanatçıların kullandığı malzemeler aracılığı ile simgeselleştiriyor. Dijital medya ve akan görüntüler aynı zamanda doğayı seyirlik bir manzara ve atmosfer olarak ayağımıza getiriyor. Doğanın kendisi yerine, dijital, yeniden üretilmiş görüntülerine bakarak bir arınma ve rahatlama yaşadığımızı düşünüyoruz.”* (Çalıkoğlu, 2011, s. 18)

Sergide, Doug Aitken “Göç”, Francis Alys “Gece Nöbeti”, Katerina Athanasopoulou “Meleksi Makine”, Jim Campbell “Aile Kayıtları 1080-2”, Ergin Çavuşoğlu “Sonsuz

Okyanusta Duruş”, Desertmed Projesi, Shaun Gladwell “Özür 1-6”, Emre Hüner “Juggernaut”, Nina Katchadourian “Dayanıklılık”, Ali Kazma “Engellemeler” serisi, Laleh Khorramian “Sonsuz Ben”, Guy Maddin “Dikkatli”, Rivane Neuenschwander ”Kül Çarşambası – Sonsöz ve Pazar”, Ulrike Ottinger “Güneydoğu Seyahati”, Tony Oursler “Bulutlar”, Qiu Anxiong “Minguo Manzaraları”, Pipilotti Rist “Safran Çiçeği”, Charles Sandison “Büyüteç”, Kiki Smith “Gece Kurdu”, Bill Viola “Marş”, Pae White ise “Ölen Meşe, Fil, Yabani Ahududu Çalışı” işleriyle yer alıyor.

Belçikalı Francis Alÿs’in Londra’nın çeşitli mekânlarını kullandığı “Seven Walks” projesinin bir parçası olan “The Nightwatch”, bir gece Londra Ulusal Portre Galerisi’ne bırakılan tilki Bandit’in hareketlerinin kamera kayıtlarından oluşuyor. Portreler arasında gezen, bazılarının önünde daha uzun duran, arada dinlenen, bazı salonları hızlı adımlarla geçen tilki; insan ve hayvanın davranışlarının benzerliğini gözler önüne seriyor. Buna benzeyen başka bir iş, Amerikalı sanatçı Doug Aitken’in “Migration” videosunda Kuzey Amerika’nın vahşi hayvanlarının motel odalarına bırakılması sonucu yapılan gözlemlere dayanıyor. Bizon, at, tavşan, puma, kunduz, geyik ve baykuşların terk edilmiş gibi görünen odalarda kendi doğal yaşamlarını sürdürme çabaları; teknolojinin ve insanın doğaya yaptıklarını somutlaştırıyor. İlkeliğin insan teknolojisi karşısındaki davranış biçimlerini hayvanları kullanarak inceliyor. Shaun Gladwell, kimliği belirsiz bir motosiklet sürücüsünün , Avustralya otobanlarında yolda ezilen kangurularla karşılaşmasını gösteriyor. Sürücü ölü hayvanlar için aynı ritüeli tekrarlıyor, önce onları böceklerden ve tozdan arındırır, sonra taşırken onlara bir özür fısıldar ve gömer.

Sergide dikkat çeken başka bir iş ise Nina Katchadourian’ın “Dayanıklılık”(Endurance, 2002) çalışması. “Endurance”, Sir Ernest Shackleton’ın 1914’te Güney Kutbu’na yolculuk ettiği geminin adı olarak esere adını veriyor. Amerikalı sanatçı, bu geminin doğaya karşı mücadelesine ait arşiv görüntülerini dışlerine yansıtıyor ve 10 dakika boyunca ağzını açık tutmaya ve gülümsemeye çalışarak görüntünün sürekliliğini sağlıyor. İzlerken, yalnızca geminin doğaya karşı olan mücadelesine değil, sanatçının kendi vücudunun doğasına karşı olan mücadelesine de tanık oluyoruz.

Desertmed projesi ise altı kişilik sanatçı grubunun gerçekleştirdiği, Akdeniz’in terk edilmiş adalarını keşfi. Sergide 2008-2011 yılları arasında devam eden

DesertMed (Şekil 3.23) adlı çalışmada video arşivleri gösteriliyor. Bu arşivlerde tarımsal ada, askeri ada, dini ada, hapis adası, özel ada, ekolojik ada gibi sıfatlarla etiketlenmiş adalardan seçmeler yer alıyor. Çalışmanın amacı dünyada pek az insanın haberdar olduğu, anakaralardan kopmuş parçacıkları inceleyerek onlara bir kimlik kazandırmak.



Şekil 3.23 : DesertMed, Video

5.2.3 Ortak Zemin Sergileri

Borusan Contemporary'nin Perili Köşk'te 2014-2015 yılları arasında gerçekleştirdiği bir seri sergi olan “Ortak Zemin: Hava”, “Ortak Zemin: Toprak”, “Ortak Zemin: Su” sergileri Nazlı Gürlek küratörlüğünde Borusan Contemporary koleksiyonunu doğa ilintili bir bakış ile inceler.

Küratör Nazlı Gürlek toprak, su ve havayı herkese ait kaynaklar yani müştereklerimiz olarak değerlendirir. “Ortak Zemin” ana başlığı müşterek kaynakları tanımlamaktadır.

Sergilerin ilki 1 Mart – 16 Kasım 2014 tarihleri arasında gerçekleşen, Ortak Zemin: Toprak, koleksiyon bünyesinde yer alan ve estetik bir ortam, kavramsal süreç ve üzerinde yaşadığımız gerçeklik olarak toprakla türlü şekillerle bağlantılı eserleri bir araya getirir.

Sergilerin ikincisi “Ortak Zemin: Su”, Borusan Contemporary koleksiyonundan yapılan bir seçki ile, su ve suya dair imgeler üzerinden çağdaş sanat ile ilişki kurmayı öneriyor. Fotoğraf, video, neon ve baskı gibi farklı mecralarda üretilmiş çok sayıda yapıtı bir araya getiren sergi, güzel ve romantik manzaralardan, sanayi bölgelerine ve doğanın peyzaj üzerindeki duygusal etkisine, sakin ve huzurlu sahnelerden fırtınalı denizlere hem doğal hem kültürel bağlamda suyun çeşitli temsillerini içeriyor. (Ortak Zemin: Su, 2015, s.)

Olaf Otto Becker, Grönland’da 2003 yılında çektiği fotoğraf serisinden, Illulissat Icefjord (Şekil 3.24) 4 iklim değişikliği ve buzullardaki erimeleri gözlemlerken, Burtynsky’nin 1300 yıldır ekilip biçilen Batı Yunnan’daki pirinç tarlalarında, suyun terasları doldurmadığı Nisan–Eylül arası dönemde çektiği Pirinç Tarlaları #3a, #3b isimli çalışması, suyun bölge için önemini vurgularken ekolojik felaketlere odaklanırlar.



Şekil 3.24 : Olaf Otto Becker, Illulissat Icefjord (2003)

Domingo Millella, Türkiye’nin Akdeniz sahillerinde çektiği fotoğraflarla doğal ve yapılı çevrenin ilişkisini yansıtırken, Serkan Taycan’ın Nemrut Gölü, her biri kendi başına birer imaj teşkil eden ve bir araya gelerek “aksak” bir panoramik görüntü oluşturan 4 adet fotoğraf ile Nemrut manzarası, sergide manzara üzerine yapıtlara örnek teşkil eder.

5.2.4 Yok Olmadan: Doğa ve Sürdürülebilirlik Üzerine Bir Sergi

“Yok Olmadan” Paolo Colombo ve Çelenk Bafra küratörlüğünde doğayı yücelten ve çevresel farkındalığı gündeme getiren bir sergi olarak 2016 yılında açılıyor. Sergi, doğayla ilgili kavramsal araştırmalar yapan ve ekolojik meseleleri sanatsal pratiğinin

temeline alan sanatçılardan bir seçki sunar. Farklı dönemlerden sanatçıların doğaya bakışlarını ve “sürdürülebilirlik” kavramıyla çetrefilli ilişkilerini yansıtan çalışmalar, insanın ekosistem ile etkileşimine dair farklı yorum ve öngörüler içerir. “Kayıp Cennet” doğa ve teknolojinin kesişimini incelerken, “Yok Olmadan” sürdürülebilirlik stratejileri içinde, taze bir bakış açısı peşine düşer.

Sergideki yapıtlardan bazıları büyük ekolojik meseleleri çözmenin olanaksızlığına işaret ediyor, bazılarıysa ekosistemin korunmasına ve insan türünün onunla uyum içinde varlığını sürdürebilmesine yönelik öneriler içeriyor. Sergide doğayı kavramsallaştırarak ele alan sanatçılar, konu ve malzemelerini doğadan seçiyor, hatta doğanın bizzat kendisini sanatsal üretim tekniği olarak kullanıyor. (Bafra, 2016, s.20-21)

Sergi adını, doğa hareketlerinin marşı olan Kanadalı ozan-şarkıcı ve sanatçı Joni Mitchell’in “Big Yellow Taxi” adlı çalışmasından alıyor. “Bilemezsin elindekinin değerini, yok olmadan.”

Sergi, 60’larda günümüze dünya sanatında doğa ile uğraşmış önemli akımları da görünür kılıyor. Mario Merz, 1960’larda ortaya çıkan avangart akımlardan Arte Povera’nın en önemli temsilcilerinden biridir. Mario Merz’in “Spiral Masası” serginin tam ortasında yer alıyor. Doğanın insan edimleri üzerindeki düzenleyici etkisine Fibonacci dizisinden yola çıkarak vurgu yapar. İnsanları yemek yemek ve toplanmak gibi bir çok sebeple bir araya getirerek kolektif bir alan yaratan masalar, insan nesne arasındaki sınırları kaldırır, insanı türünün diğer üyelerine yakınlaştırır. Masaya yerleştirilen meyveler ve onların kısa zaman içinde bozulabilir olmaları, mevsimsel döngüyü ve doğanın yaşam – ölüm ikilemini hatırlatır.

Performans sanatının doğa ile olan ilişkisine gönderme ise Bas Jan Ader ile yapılıyor. “Broken Fall” (Hızı Kesilmiş Düşüş) video performansı yer çekimi kuvvetini medyum olarak kullanıyor. Yapıt, doğanın güçleri karşısında insanın ne kadar aciz ve kifayetsiz olduğunu gösteriyor. Sanatçı gücü tükenene kadar bir ağaçta asılı kalıp sonunda çamurlu ırmağa düşüyor. Tıpkı Ader’in gerçek hayatında yelkenliyle çıktığı bir seferde okyanus tarafından yutulup, kaybolması gibi, yapıttaki yer çekimi kuvveti sanatçıyı bilinmezine içine çekiyor. (Bafra, 2016, s. 21)

Roger Ackling, hiç karbon ayak izi bırakmamış sanat pratiği ile sergide yer alıyor. Bulduğu tahta parçalarını, büyüteç kullanarak ışık yardımı ile yakıyor ve tahta

parçalarının üzerinde çeşitli izler bırakıyor. Çalışmaları taşınabilir olduğundan sanatını dünyanın herhangi bir yerinde icra edebiliyordu.

Hamish Fulton, doğayı yürüyüşlerle belgeleyen ve tecrübe eden bir sanatçı olarak, doğayla ilgili malzemeler toplayıp, muhafaza ederek ve kategorilendirerek mevcut koşullara yeni önermelerde bulunmaya çalışıyor.

Gelecek senaryoları üzerine kurgular yapan Jasmin Blasco sergide “Uzayda Doğmuş İlk İnsan” video yerleştirmesi ile yer alıyor. Sekiz bölümlük filmde insanoğlunun uzayda kolonileşmesi durumunda, önceden verilecek eğitim, tahmini uzay hayatı, uzaya gelmeden önce yeryüzündeki hayatı özlemleri kurgusal bir yapı içinde aktarılıyor.

Çinli sanatçı ve araştırmacı Bingyi, “Kıyamet” (Şekil 3.25) isimli anıtsal rulo yapıtında, 2008 yılında yaşanan Siçuan Depremi ve ardından sıralı olarak gelen felaketler ile deneyimini ipek üzerine mürekkep ile resmediyor.



Şekil 3.25 : Bingyi, Kıyamet (2008)

Sergi Kataloğunda Çelenk Bafra ve Paolo Colombo’nun kavramsal çerçeveyi ve sergideki yapıtları sundukları ortak metinlerinin yanı sıra Post Carbon Institute’teki çalışmalarıyla tanınan eğitimci ve çevreci Richard Heinberg makalesinde “neden sürdürülebilirlik?” sorusuna yanıt ararken, sanat tarihçi Dr. Roger Cook ise “Dostum Güzel Hava: Antroposen için Sanat” başlıklı makalesiyle sergideki yapıtlar bağlamında doğa ve sanat ilişkisini yorumluyor.

Sergide Roger Ackling “Vodewood” , Bas Jan Ader “HızlıKesilmiş Düşüş”, Alper Aydın “Taş Kütüphanesi” “Taşların Gerçek Ağırlığı”, Bingyi “Kıyamet”, Jasmin

Blasco ve Pico Studio “Uzayda Doğmuş İlk İnsan”, Charles A. A. Dellschau “İsimsiz”, Elmas Deniz “İnsansız”, Mark Dion “Kar Körlüğü”, Hamish Fulton “İzlanda Volkanı”, Francesco Garnier Valletti, Rodney Graham “Ana Cadde Ağacı”, ikonoTV “Art Speaks Out” (Sanat Sözüünü Sakınmıyor) Video Programı, Lars Jan “Kuvaterner Süiti”, Mario Merz “Spiral Masa”, Maro Michalakakos “İsimsiz”, Joni Mitchell, Yoko Ono “Ex It”, Camila Rocha “Sefatoryum”, Canan Tolon “Alidat”, Pae White “<L3U~.>C≈K¥◇CH?RMS‡” isimli çalışmaları ile yer alıyor.

5.2.5 İstanbul Bienalleri’nde Doğaya Yaklaşımlar

Dünyada yapılan bienaller, uluslararası sergilerde doğaya yaklaşımların özellikle 2000’li yıllarda artmakta olduğu görülmektedir. İstanbul Bienallerini incelediğimizde çeşitli kavramsal çerçevelere ve sorulara sanatçıların doğa ekseninde cevaplar verildiği görülmektedir.

2013 yılında Fulya Erdemci küratörlüğünde gerçekleşen 13. İstanbul Bienali: Anne Ben Barbar mıyım? sorusu ile küratör; sanatçıları çoklu kamular kavramını ele alarak kamusal alanı siyasi bir forum olarak nasıl yeniden düşünebileceğimizi sorgulamaya davet etti. (Erdemci, 2012, s.22) Ayrıntılı olarak bahsedeceğim Serkan Taycan’ın İki Deniz Arasında projesi ilk 13. İstanbul Bienalinde sergilenmiştir. Sergide Erdemci, küratöryel bir müdahale olarak HONF Foundation’ın yerleştirmesi El Castillo (2007) daha çok şehircilik ve yaşam pratiklerine dair tarihsel işlerle çevrili olacak şekilde yerleştirilmiştir. Proje bitkilerin seslerini hiç beklenmedik bir biçimde algılanır hâle getirerek, medeniyetle doğanın kaçınılmaz beraberliğine dikkat çeker.

2015 yılında Carolyn Christov Bakargiev küratörlüğünde gerçekleşen Tuzlu Su: Düşünce Biçimleri Üzerine Bir Teori isili 14. İstanbul Bienalinde, Bakargiev dünyamızı şiirsel bir biçimde şekillendirip dönüştüren dalgaların farklı frekanslarını ve örüntülerini, suyun akıntı ve yoğunluklarını ve tuzlu suyu düşünce merkezine alarak cevaplar arıyor. Sergide yapıtların yanı sıra, okyanus bilim, çevre araştırmaları, deniz arkeolojisi belge ve materyalleri, Robert Smithson’un Spiral Jetty yapıtı etrafında toplanan kristaller gibi bir çok yerleştirmeye yer verilmiştir. (Bakargiev, 2015, s. 25-

35) Serginin tamamı boğaz etrafında kurgulanmış, ziyaretçiler sergi boyunca deniz ile iletişim içinde olmuşlardır.

Nicolas Bourriaud küratörlüğünde gerçekleşecek olan 16. İstanbul Bienali: Yedinci Kıta'yı küratör metninde şöyle betimler:

“Antroposen'in en görünür sonuçlarından biri, “Yedinci Kıta” adı verilen devasa atık yığının oluşumu oldu: 3,4 milyon kilometrekare genişliğinde yer kaplayan, 7 milyon ton ağırlığında yüzen plastik. Yedinci Kıta, merkezsizleşmiş bir dünyanın antropolojisi ve çağımızın bir arkeolojisidir. Günümüzün sanatsal üretimini, bilindik kıtalarla devasa yapıların çok uzağında yer alan bir farklılıklar takımadası ve çoklu evren olarak sunar. Yedinci Kıta, sanatı insanın etkilerini, takip ettiği yolları, bıraktığı izleri ve insan olmayanlarla etkileşimini araştıran moleküler bir antropoloji olarak tanımlar.” (Bourriaud, URL 8)

Yedinci Kıta ismini pasifik okyanusunun ortasındaki bir plastik yığınının alır, günümüzde bir çok bilim insanı artık holocene çağından çıktığımızı ve antroposen çağa girdiğimiz konusunda hemfikir. Yaşadığımız insan merkezli çağda, sergi insanı merkezinden kaldırarak, diğer türler ve doğa üzerine düşünmeye davet ediyor.

5.3 Sanatçılar

80'lerden başlayarak doğa Türkiye'de sanatçılar için gerçek bir mesele haline gelmeye başlamıştır. 2000'li yıllarda neredeyse her sergide, her bienalde karşımıza sanatçılar doğa ile meselesi olan yapıtlarla çıkmaktadır.

Bu bölümde Türkiye'den sanatçıların, doğa ile olan ilişkilerine doğayı nasıl değerlendirdiklerine odaklanacağım. Bu seçkideki sanatçıların portfolyosu göz önünde bulundurulmuş ve münferit işler doğrultusunda değil genel olarak doğa ile ilgilenmeyi kendi sanat pratiğinin belirleyici ilkesi olarak gören sanatçılar ele alınacaktır.

5.3.1 Barbara Baran ve Zafer Baran

1955 doğumlu Zafer Baran, 1973-1977 yılında Devlet Güzel Sanatlar Akademisinde eğitimini tamamladıktan sonra, Londra, Goldsmith Collage'da 1979-1981 yıllarında eğitimine devam etmiştir. Barbara Baran, 1956 yılında Londra'da doğmuş, 1974 -78

yılları arasında University of Collage London ve ardından 1981-1982 yılında Goldsmith Collage'da fotoğraf eğitimi almıştır. Sanatçı ikilisinin yapıtları, London Metropolitan University, British Library, Albert and Victoria Museum, Tate Modern, Tel Aviv Museum, İstanbul Modern koleksiyonlarında yer almaktadır. Londra'da yaşamakta ve sanatsal üretimlerini devam ettirmektedirler.

Sanatçı ikilisi, doğadaki basit formları takip ederek, yaşam akışında var oluşu, ölümü ve hareketi fotoğraflarlar. Fotoğraflarında sıklıkla kullandıkları doğal malzemeler ve coğrafi görünümle doğanın cazibesi ve barındırdığı karmaşayı yansıtır.

2003 yılında ilk defa Londra'da The Blue Gallery'de sergilenen Efemera Serisi'nde (Şekil 3.26) sanatçılar, canlı veya çürümekte olan çiçek parçaları üzerinden geçicilik ve dönüşüm fikrini ele alır. Siyah fon üzerinde kesitler ve yakın planlar halinde ele alınan çiçeklerin detaylarında üreme, çürüme döngüsü tek bir karede fotoğraflanır. (Çakırkaya, 2013: s.16)

Sanatçılar William Henry Fox Talbot'un fotojenik çizimlerinden etkilenerek, fotogramın dijital ortamda gerçekleştirilmiş bir yorumu olan görüntüleme tekniğini kullanır.

Ahu Antmen, 2005 yılında Borusan Sanat Galerisi'nde gerçekleşen Efemera sergisi için yazdığı yazısında Talbot'un imgeleri ile Baran ikilisinin yapıtlarının bağlantısını şöyle kurar:

“Talbot'un aslında birer fotoğrafik deney olarak gerçekleştirdiği gizemli çiçek imgelerinin çağdaş bir yorumu olarak nitelendirebileceğimiz 'Efemera' dizisi, sıradan 'çiçek, böcek' görüntülerinin çok ötesinde. Adı üstünde, 'gelip geçici' olanın izini sürmeye çalışan bu imgelerin bir kısmında Talbot'un fotoğrafik imgelerinden farklı olarak salt var olan değil, ölmeye yüz tutmuş olan gösteriliyor. Kara bir fon önünde ölümcül bir güzelliği olan, çürümeye yüz tutmuş çiçekler... Doğa ile teknolojinin, gerçek ile kurgunun, yaşam ile ölümün, resim ile fotoğrafın sınırında öylece süzülüyorlar.” (Antmen, 2005: <http://www.radikal.com.tr/yazarlar/ahu-antmen/gorsel-bir-haz-icin-761222/>)



Şekil 3.26 : Barbara& Zafer Baran, Efemera Serisinden (2003)

Sanatçıların 2003-2005 yılları arasında oluşturdukları Zehirli Orman Serisi (Şekil 3.27) 19. yüzyılda İngiltere topraklarına Güney-Doğu Avrupa ve Batı Asya'dan getirilen, mor çiçekli bir orman gülü türü olan olan *Rhododendron ponticum*'a odaklanır. Önce bahçelerde çok fazla sevilen bu bitki, İngiliz flora ve faunası için zararlı olduğu fark edildikten sonra düşman ilan edilir. Dökülen çiçekleri otçullara zarar vermekle beraber, hızlı yayılan yapısıyla diğer türleri baskılar. Aynı zamanda balı da insanlar için, ölümcül olmasa da zehirlidir. (Eze, 2005: s.17)

Diğer türlere baskın yapısından dolayı, bu yabancı bitkinin bir düşman olarak kabul edilmesi, doğal dünyada insan baskınlığı ve kontrol çabasına da işaret eder. (Çakırkaya, 2013: s. 32)

Baranlar ormanı ve bitkiyi, alacakaranlıkta ve gün ışığında, farklı ışıklar altında fotoğraflarlar. Ormanın klostrofobi yaratan karanlık görüntüsünün karşısında renkli orman gülünün video projeksiyonu ile üreme organlarına odaklanışı seyirciyi bitkinin cazibesine çeker.



Şekil 3.27 : Barbara& Zafer Baran, Zehirli Orman, Video yerleştirme (2005)

2006 – 2007 yılında oluşturdıkları Yaban Otları serisinde, süslü park ve bahçelerde istenmeyen, işlevleri olmasına rağmen insanlar tarafından bahçelerden temizlenen otlara odaklanırlar. İnsanlar tarafından dışlanan bu türlerin, gözden kaçan mütevazı güzelliğine odaklanırlar. Yaban Otları Serisi Zehirli Orman ve Efemera Serisinin devamı niteliğindedir. (Çakırkaya, 2013: s. 51)

2006 – 2009 yılları arasında çalıştıkları Turner Manzarası ise, sanat tarihine gönderme yapar. Bundan iki yüz yıl önce, William Turner’ın konu edindiği, Richmond Hill üzerindeki gökyüzünü gözlemlerler. Sanayi Devrimi ardından çıkan Romantik hareket ile resmedilen, bu gökyüzü bugün, uçakların geçiş güzergâhında bulunmaktadır. Uçaklar, bıraktıkları buharlar ile aldatıcı bulut manzaraları oluştururlar. Bu manzaralar aynı zamanda dünyadaki dolaşımın, hava kirliliğinin ve insanoğlunun yeryüzünde bıraktığı tahribat izleridir. (Çakırkaya, 2013: s. 40)

5.3.2 Özgül Arslan

1994 -98 yılları arasında Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü’nde öğrenimini tamamlayan Özgül Arslan, “Anoloji”, “2+1”, “Silik İzler”, “Uzak Kaç Adım Eder” adlı sergileri ile izleyici karşısına çıkar. Çizim, desen ve kuramsal dersler vermiştir. Sanatçı kadınların günlük yaşamda yeri ve kent yaşamı üzerine çalışmalar yapmaktadır. Arslan, Londra’da yaşamakta ve sanatsal üretimine devam etmektedir.

“Maruz” (Şekil 3.28) (2015) Özgül Arslan’ın Carolyn Christov Bakargiev’in küratörlüğünde düzenlenen 15. İstanbul Bienali – Tuzlu Su’ya paralel bir çalışma olarak, Kadıköy Kurbağalı Dereye yer alır. Sanatçı yerleştirmesinde derenin üzerine

beyaz bir perde çeker, perde Kurbağalı Derenin atıklarla kirlenmiş sularına maruz kalacaktır.

Mekansal düzenlemede kullanılan perde bir tuvale dönüşür. İnsan doğayı kirletir ve doğa kirliliğin karşılığını verir. Bur bir yan etki değildir, doğanın tepkisidir. Doğa insanın yarattığı kirliliğin karşısında pes eder ve kendini dönüştüremez. Bu alanda yaşayan insanlar türdeşlerinin cezalarını çeker. Bu noktada maruz kalma / bırakılma ikilemi estetik bir ekleme ile kendini gösterir. (Yavuz, 2016: s 18-20)



Şekil 3.28 : Özgül Arslan, Maruz (2015)

24 Kasım 2016 – 21 Ocak 2017 tarihleri arasında Amerikan Hastanesi Operation Room’da yapılan “Estetik Müdahale” (Şekil 3.29) isimli sergisinde Arslan, “Maruz” yerleştirmesinde oluşturduğu belgeler sergilenir. İki ay boyunca sanatçı, yerleştirmeyi fotoğraf ve videolarla belgeler. “Estetik Müdahale”, “Maruz ”un sürecinin sergisi olarak ortaya çıkar.

“Kazimir Malevich manifestosunda, “Sanatçı evreni başka türlü görmüyorsa, bu görünüm sadece onun görünümü değilse, yaratış nedir ki?” diye sorar. 1915 yılında sorduğu bu soruya cevaplardan birini “Estetik Müdahale” verir. İnsanın atıkları dolayısıyla kendisine geri dönen bu kirliliğe Arslan’ın yaptığı tam da budur. Maruz kalmana estetik müdahale.” (Yavuz, 2016: s.22)



Şekil 3.29 : Özgül Arslan, Estetik Müdahale (2016)

5.3.3 Canan Tolon

Canan Tolon 1955 yılında İstanbul’da doğar. İstanbul’da, edebiyat ve felsefe eğitimini tamamladıktan sonra, 1976’da Edinburgh Napier of Commerce and Technology’nin Tasarım Bölümü’nde mimarlık okur. 1983 yılında Berkeley University of California’da mimarlık yüksek lisansını tamamladı. Berkeley’de açılan ilk sergisini, Ankara, İstanbul, San Francisco, New York, Paris’teki sergileri izledi.

Tolon’un biyolojik yapıtları genel olarak bir süreç yansıtır. Çimler, tohumlar, kahve çekirdekleri, su ile yaptığı yerleştirmeler, ölüm, yaşam, süreklilik üzerinedir.

Still Lifes (Natürmortlar – 1993) serisinde (Şekil 3.30) Tolon, 19. yüzyılın romantik anlayışına ve doğanın estetikleştiren görüntüsüne atıfta bulunur. Yüzyılın ihtişamını vurgulamak için ölçekleri çarpıtan Albert Bierstadt gibi ressamı incelemiştir. Natürmortlar, doğal çevrelerinden alınıp düzenlenerek, sahte bir çevrede ulvileştirilerek yaşam ve ölüm arasında hapsolmayı çağırır. Sanatçı bu seride, kenara atılmış gibi duran on iki parçalık, canlı, ölü, doğal, insan yapısı malzemeler ve gerilmemiş tualler kullanır. Bu indirgenmiş peyzajlar bir mücadele alanını yansıtır. Bir zamanlar, insanın doğa üzerindeki hakimiyet kaygısı ve zaferinin göstergesi olarak duvara dizilirler. Tuallerin üzerinde büyüyen otlar önce yeşerip sonra ölümler sergi boyunca renk değiştirirler. (Tolon, 2011: s. 25-28)



Şekil 3.30 : Canan Tolon, Still Lifes (1990-93)

Aynı seri ile beraber sergilenen ve Still Lifes’in fikir babası olan Topographer (1993) fikir olarak, su, tohum, oksitlenme, çürüme ve yerçekimi kullanarak sanat üreten bir makinenin ürettiği bir peyzajdır. Su dolu büyük bir platform üzerinde kanvas paslanmış çelik çubuklar üzerinde durur, yer yer suya değeri. Burada tohumlar yeşerecek, çimlenecek ve çürüyeceklerdir. (Baas, 2012: s. 13) Yapıt bir oluşum sürecindedir ve sürekli değişir. Süreç içinde yapıtın neye dönüşeceği önden kestirilemez. Canan Tolon, bu bilinmezliğin kendini cezbedtiğini söyler:

“Bu sürecin sonunun önceden tahmin edilememesinin yanı sıra suyla ve tohumla birleşen bütün bu maddelerin tepkisi bende derin bir merak uyandırıyor.” (Tolon, 2011: s. 28)

Canan Tolon, son dönem resimlerinde, figürsüz manzaraları konu edinir. Bu resimlerde doğa-kültür karşıtlığı, diyagramlar, haritalar aracılığı ile aktarılır. Bu alanlar doğa ile ilişkisi kesilmiş alanlardır. Bu işleri ile ilgili Tolon şunları aktarır:

“Amacım, çevremize karşı artan ilgisizliğimizi ve doğaya onun dönüşümünü gözlemlemeden bakma konusundaki yeteneksizliğimizi, vurgulamaktır. Haritalar ve çizelgeler gibi mühendisliğe ve mimariye yapılan atıflar, bakış açısını çarpıtıyorlar. Doğa ve kültür farklı bakış açılarından, topografya aletleri, uydu kameraları ya da

statejik silahlar gibi ileri teknoloji ürünlerinden bakarak, hedef haline getiriyorlar.

Bu durumda, izleyici de gizli ittifaka iştirak etmiş oluyor.” (Tolon, 2011:s. 25)

5.3.4 Serkan Taycan

1978, Gaziantep doğumlu sanatçı, Yıldız Üniversitesi’nde İnşaat Mühendisliği okuduktan sonra, İsveç Nordens Fotoskola’da fotoğraf masterclass’ını tamamlar. Ardından Sabancı Üniversitesi’nde görsel sanatlar okur ve Helsinki Aalto Üniversitesi’nde Fotoğraf okur. (URL-2)

Serkan Taycan işlerinde kentsel dönüşüm ve kentsel dönüşümün getirdiği sosyal ve ekolojik etkilere odaklanır. Yürüyüş, Richard Long ve Hamish Fulton’ın pratiklerinde olduğu gibi sanatsal sürecinin başlangıcıdır. Yürüdüğü yerleri fotoğraflayarak ve haritalandırarak belgeler. İşleri Venedik Mimari Bienali, İstanbul Bienali, Helsinki Fotoğraf Bienali, MAXXI, Salt, İstanbul Modern, Malmö Museum’da sergilenmiştir.

İki Deniz Arası sanatçının deyimi ile “*Gezi direnişinin çocuğudur*” (<http://www.serkantaycan.com/index.php?/projects/portfolio/>) Sanatçının Kanal İstanbul Projesi üzerine çizdiği yürüyüş rotası (Şekil 3.31), 60 km olup, katılımcılarla beraber, 15 kilometrelik bölümlerle 4 günde yürünür. Katman katman, şehrin Karadeniz kıyılarından, kırsal alanlarından ve ormanlarından geçerek, kent bostanlarına ve ardından şehir merkezine yapılan yolculukta, katılımcılarla beraber şehrin geçirdiği dönüşüm gözlemlenir ve belgelenir. (Taycan, 2014: s. 15)

Sanatçı 2014’te TedX’de yaptığı konuşmada önce buraları fotoğraflarken, burada bulunma ve yürüme halinin görsel temsilden daha güçlü olduğunu fark ettiğini, bu sebeple İki Deniz Arası adlı katılımcı projeyi oluşturduğundan bahseder. (Taycan, 2014: URL-3)

Haritalandırdığı bu bölgede bir yürüyüş rotası oluşturur ve yürüyüşçülerin takip edebilmesi için işaretler bırakır. Katılımcılara ve yürüyüşçülere vermek üzere bir harita oluşturur. Bu proje ilk defa Fulya Erdemci’nin küratörü olduğu “Anne Ben Barbar mıyım?” isimli 13. İstanbul Bienalinde sergilenmiştir. Bienalde sanatçının oluşturduğu haritanın kopyaları ziyaretçiler tarafından alınabilir kılınmıştır.

İki Deniz Arası ile beraber gelen fotoğraf projesinde, kent büyüdükçe büyüyen taş ocaklarını, yine bu büyüme ile oluşan atık problemi sonucu, kuzey ormanlarında bulunan linyit yataklarına dökülen hafriyatı görselleştirir. Kabuk isimli bu fotoğraf

projesi için Serkan Taycan bu hafriyatın ve sürekli inşaat halinin İstanbul'un eni panoraması olduğundan bahseder:

“İstanbul yavaş yavaş kendisini inşa etmek için kazılan taş ocaklarından kalan boş çukurlara gömülüyor. Günümüzde yapılmakta olan inşaatlardan çıkan hafriyat ve yıkılan binalardan türeyen moloz bu çukurlara katman katman yığılıyor. Mekan ve zaman birbirine karışıyor. Büyük Patlama gibi, ya da düdüklü tencerenin içinde her şeyin birbirine karıştığı, patlamaya hazır apokaliptik bir hal. İstanbul'un günümüz panoraması belki de tam bunun gibi.” (Taycan, 2015: s. 105)



Şekil 3.31 : Serkan Taycan, Tumulus (2013)

5.3.5 Ali Taptık

1983 doğumlu sanatçı, İstanbul Teknik Üniversitesi'nde mimarlık okumuş, yine İstanbul Teknik Üniversitesi'nde Mimarlık Tarihi okumuştur. İsveç, Nordens Fotoskola'da belgesel fotoğrafçılığı master class'ını tamamlamıştır. İstanbul Teknik Üniversitesi Mimari Tasarım bölümünde doktorası devam etmektedir. İşleri, Salt, MAXXI, İstanbul Modern, Venedik Mimari Bienali, Beyrut, Ashkal Alwan'da sergilenmiştir. Sanatçının aynı zamanda Yedikule Kent Bostanlarının korunması için yürüttüğü aktivist programları vardır. (URL-4)

Ali Taptık, fotoğrafı kullandığı sanat pratiğinde birey ve şehir arasındaki ilişkiyi, kentsel peyzajı belgeler. Mimari fotoğrafları da sanat pratiğinde önemli bir yer tutar.

Sanatçının 2010 yılında başlattığı “Bir Bitki Örtüsüne Doğru” (Şekil 3.32) adlı projesi halen devam etmektedir. Bu projede sanatçı, kentsel yaşama dâhil edilmeye çalışılan veya kendiliğinden türeyen bitkileri fotoğraflar. Şehirdeki bitkileri yaşatma, düzenleme ya da tahakküm altına alma hırslarımıza odaklanır. (Çakırkaya, 2015: s. 97)

Fotoğrafladığı bitkilerin bir kısmı estetik kaygılarla düzenlenmiş yapıli alanlara aittir, doğal varoluş biçimlerinden uzaklaştırılmış, müdahale edilmiş ve şekillendirilmiştir. Doğal dünya ve kentsel yaşamın kurduğu simbiyotik ilişki içinde bitkilerin var edilme çabası fotoğraflanır. Diğer yandan kentsel yaşamın içinde kendiliğinden var olmaya çalışan bitkileri gözlemler ve belgeler. Gruplar halinde ve üst başlıklarla oluşturduğu bu fotoğraf serisi için Taptık şöyle der:

“Bitki durumlarını, bitkilerin kentlerdeki varoluşlarını bir şekilde anlamlandırmaya, insanların onlara yaptığı müdahaleleri ve ilişkileri, biyolojik dönüşümleri ve işlevlendirilmeleri üzerine görsel bir yolla düşünmeye çalıştım. Aynı zamanda, tipolojiler ve modalitelerin üzerinden biraz da naiifçe oluşturmaya çalıştığım yeni bir bitki örtüsü tanımı.” (Taptık, 2015: s. 97)



Şekil 3.32 : Ali Taptık, Bir Bitki Örtüsüne Doğru (2010-)

5.3.6 Alper Aydın

1989 yılında Ordu’da doğan Alper Aydın, Gazi Üniversitesi Resim Öğretmenliğinden mezun olduktan sonra, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi’nde Resim okumuştur. Yüksek Lisans tezini Türkiye’de Yeryüzü Sanatı üzerine yazan sanatçı gelecek olan çalışmalarının haberini verir.

Sanatsal pratiğini fotoğraf, heykel, performans fakat daha ziyadesiyle araziye ve doğaya müdahaleler oluşturur. Bu bağlamda Alper Aydın'ı yeryüzü sanatı sanatçısı olarak tanımlamak yanlış olmayacaktır.

“Sanatçı, doğada gözlemlene, toplama veya yeni formlar ekleyerek bulunduğu yeri dönüştürme yoluyla geçici izler bırakır. (...) Yeryüzüyle ilgilenmeyi kendi sanat pratiğinin belirleyici ilkesi olarak gören Aydın, yaşadığı bölgeyi merkez alarak yayıldığı araştırma alanlarında hem malzeme hem mekân olarak doğaya odaklanır. Mekâna özgü yaptığı anıtsal formlar doğaya geri dönüş arzusu temsilleri olarak okunabilir ve doğaya karşı yabancılaşmış günümüz insanının çevreyi nasıl algıladığına ve deneyimlediğine dikkat çeker.” (Bafra, 2016: s. 64)

2016 yılında İstanbul Modern'in Yok Olmadan sergisi için yapılan Taş Kütüphanesi (Şekil 3.33) , Türkiye'nin çeşitli yerlerinden topladığı taşların arşividir. Ordu, Ankara, İstanbul, Erzurum gibi şehirlerden topladığı taşlar, buraların kentleşmeden önce görünümüne dair fikir verir. Taş, ilkel silahlardan, mimari yapılara kadar hammadde olmak özelliğindedir. “Taşın jeolojik belleğinden, toplumsal bir bellek yaratılabilir mi?” sorusunu sorar. Bu kütüphane, salt bilginin kaynağı olarak doğayı işaret eder. (Bafra, 2016: s. 65)



Şekil 3.33 : Alper Aydın, Taş Kütüphanesi (2016)

Yason Burnu'nda denizdeki taşların üzerine su bazlı boya ile taşların üzerine tahmini ağırlıklarını yazar, Yason burnu, Arganot Efsanesi'nin geçtiği yer olarak bilinir. Bunun dışında sit alanı olarak belirlenmiştir. Sanatçının doğduğu yer olan Ordu'da

yaptığı bu çalışmanın fotoğrafları yine İstanbul Modern’de Yok Olmadan’da sergilenmiştir. Bu taşlar binlerce yıllık jeolojik hareketlerin sonucu olarak doğmuş ve şekillenmiştir. Katman katman oluşan belleğin doğadaki yansımasıdır.

Aynı seriden “9057 kg” isimli çalışmayı sanatçı oto portresi olarak niteler. Birey kimliğinin inşası ile doğadaki jeolojik varlıkların yıllar içinde, katmanlar halinde yontulup, şekillendirilmesini karşılaştırır.

2017 Cappadox Festivalinde yaptığı performansı Barınak (Shelter) ile Kapadokyada, doğal bir çevrede kendi etrafına toprak ile bir barınak inşaa eder. (URL-6) Barınak da Mario Merz’in Igloo’ları gibi, sanatçının yaşadığı coğrafya içinde doğayı tahrip etmeden ve ondan kopmadan barınmak üzerine bir öneride bulunur. Bu çalışması ile ilgili verdiği bir röportajda Kapadokya’nın insanların doğa ile kurduğu dengeli iletişimin bu performansının ilham kaynağı olduğunu söyler. “...peri bacalarının içerisinde oluşturulmuş olan ev, tapınak ve depolar beni çok etkiledi. İnsanın doğa karşısında, doğaya zarar vermeden, yeni bir şey inşa etmeden, sadece var olanın içerisini oyarak kendine işlevsel anlamda yeni bir yaşam alanı inşa etmesi o coğrafyada yaşayanların doğa ile olan diyalogunun ne kadar güçlü olduğunu gösteriyordu... Öyle ki burada yaşayan arılar bile yuvalarını bu volkanik taşlara oymuşlardı.” (URL-5)

Alper Aydın’ın 15. İstanbul Bienali’nde (İyi Bir Komşu) yer alan yerleştirmesi D8M (2017)’de (Şekil 3.34) bir kepçe 3. Havalimanı inşaatı sebebiyle kesilmiş ağaçları sürüklemektedir. İlerleme adına gerçekleştirilen yıkımlara ve tahribata ve çevre sistemlerinin ilerleme karşısındaki kırılganlığına dikkat çeker. D8M, Caterpillar isimli markanın bir modelidir. Bir dozer firmasından kiralanmıştır. Bienal sonunda ironik bir şekilde bu ağaçlar çürüyecekken, kepçe yıkıma devam edecektir. Sanatçının önceki işleri birey ile doğa arasında bir bağ kurmaya çalışırken, D8M, yıkıma ve tahribata odaklanır.



Şekil 3.34 : Alper Aydın, D8M (2017)

5.3.7 Camila Rocha

1977 Sao Paulo, Brezilya doğumlu sanatçı sanat eğitimini yine Brezilya’da Fine Arts FAAP’de almıştır. Hüseyin Bahri Alptekin ile evlendikten sonra İstanbul’a yerleşen sanatçı hala burada yaşamakta ve sanatsal üretimini devam ettirmektedir. Çocukluğunda babaannesinin evinde bitkiler ile büyümüş olan sanatçı, bugün sanat pratiğinde bitkileri ve bitki yaşamını kavramsallaştıran işler üretiyor.

Rocha, 2014 yılında, Sıraselvilerde, kentsel dönüşüm için boşaltılan bir pasajda, eski çiçekçi dükkanını kiralayıp, mekana özgü “Flori Kültür” (Şekil 3.35) sergisini gerçekleştirir. Kendi büyüttüğü, çiçekleri ve tohumları bir araya getirir, yine kendi çizimleri ve enstalasyonlarını mekana taşır. Mekanda melez bir ekosistem yaratır. (Arzık, 2016: <http://www.artfulliving.com.tr/sanat/dort-duvar-arasinda-bahceler-var-i-4980>)



Şekil 3.35 : Camilla Rocha, Flori kültür (2014)

Bir benzer bahçeyi İstanbul Modern, Yok Olmadan sergisi için, müzenin Fuayesine kurmuştur. Brezilya ve Türkiye florasından seçtiği çiçek ve bitkileri mekana yerleştirir. Sefatoryum (2016) (Şekil 3.36) ismini verdiği bu kış bahçesi buluşmak, sergi içinde etkinlikleri ve programları gerçekleştirmek için kullanılması amaçlanmıştır. Seyirciler, sergiyi gezdikten sonra çaycı taburelerine oturup

soluklanırken bir yandan da Hakan İğiz’in düzenlediği doğa ait sesleri eşliğinde bu küçük kış bahçesinde bitkileri ve renkli çiçekleri izleyebiliyorlardı. Hemen yanında bir salıncak, “göle benzeyen” epoksi zeminin üzerinde sallanılmasını mümkün kılıyordu. Sefatoryum, beyaz küpün içinde ziyaretçilere, bahçede olma keyfini yaşatmayı amaçlıyordu.



Şekil 3.36 : Camilla Rocha, Safatoryum (2016)

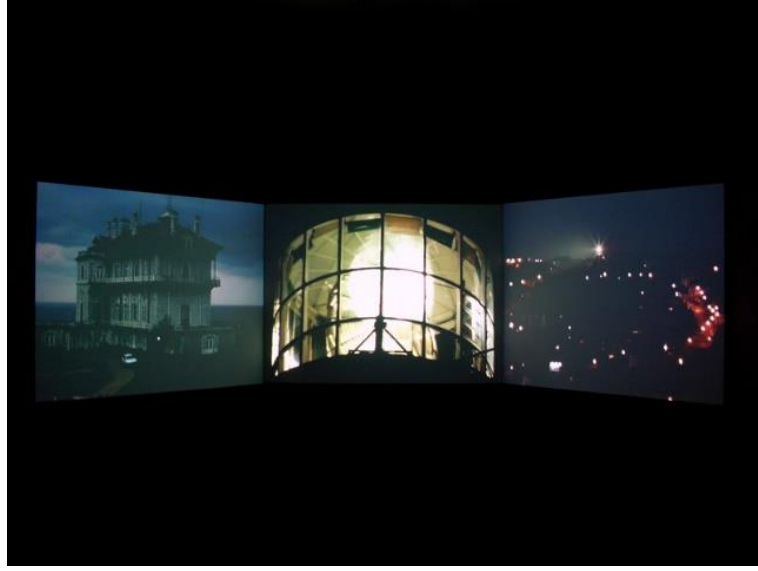
2016 yılında Ali Akay Küratörlüğünde, Krank Gallery’de açılan, sanatçının solo sergisi “Bitkilerin Enigması” adını taşıyordu. Büyük bir doğa yerleştirmesi olan bu sergide, sanatçı kendi ürettiği bitki ve tohumlarla, dev bitki enstalasyonlarını ve çizimleri bir araya getirmiştir.

5.3.8 Ergin Çavuşoğlu

1968 Bulgaristan doğumlu Ergin Çavuşoğlu, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesinden mezun olduktan sonra yüksek lisansını Goldsmiths College, Londra’da, doktorasını University of Portsmouth’da tamamlar. Sanatçı, sanatsal üretiminde video ve ses yerleştirmelere ağırlık verir.

2005 yılında Ali Akay ve Levent Çalıkoğlu küratörlüğünde yapılan Doğayla Buluşmak sergisinde sergilenen Sonsuz Okyanusta Duruş (2004) (Poised in the Infinite Ocean) (Şekil 3.37) adlı işi daha sonra Dr. Nejat F. Eczacıbaşı Vakfı Koleksiyonuna girmiş ve İstanbul Modern’de uzun yıllar sergilenmiştir. Yazar William Langewiesche’nin eseri “Yasadışı Deniz” yine yazar tarafından seslendirilerek videoya eşlik eder. Yazarın okuduğu bölüm denizde çıkan bir fırtınayı

anlatmaktadır ve Fransa İspanya arasındaki Biscay Körfezinde geçer. Videodaki görüntüler köşk, deniz feneri, şehir ışıkları Biscay Körfezindendir. Hikâyede, denizciler kontrol edemedikleri doğa güçlerinin karşısında, kendilerine yol gösterici olarak ışıklara tutunurlar. 5 dakika 20 saniyelik bu video triptik formdadır. Doğanın kontrol edilemez gücünün yarattığı korku ve hüznü yansıtır.



Şekil 3.37 : Ergin Çavuşoğlu, Sonsuz Okyanusta Bir Duruş (2004)

5.3.9 Handan Börüteçene

1957 İstanbul doğumlu sanatçı, 1981 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nden mezun olmuştur. 1984 yılında Paris Ecole National Supérieure des Beaux-Arts'daki sanat eğitimini tamamlar. Akademi'de öğrenci olduğu yıllarda katıldığı arkeolojik kazı çalışmalarının etkisi, sanat üretimi süresince bellek, kültürel miras ve coğrafya gibi konular üzerinden yoğunlukla hissedilir. Börüteçene işlerinde, eski medeniyetler ve arkeolojiyi günümüz ile bağlayarak, kültürel kimliğe dair düşünmeye sevk eder. (Dedeal, 2008: s.275)

1995 yılında Anadolu Medeniyetleri Müzesi'nde sergilenen “Yeryüzünün Belleği” (Şekil 3.38) adlı çalışma serisi Hitit Rölyefleri Salonu'nda sunulmuştu. (Dedeal, 2008: s.279) Sanatçı bu çalışması için cam kasalar oluşturur bu kasaların içinde, Hititlerin bir zamanlar hüküm sürdüğü topraklardan, hayvan boynuzları, toprak ve tohumlar toplayıp, sergiler. Tohumların ve bitkilerin hepsi Hititlerde var olduğu bilinen floradan seçilmiştir.

Medeniyetlerin ve kültürlerin oluşumunda doğayı yönlendirmek, şekillendirebilmek, kontrol edebilmek veya ondan faydalanabilmek önemli rol oynar. Sanatçı bu işlerinde medeniyetlerin ve kültürlerin taşıyıcısı olarak doğayı işaret eder. Geçmiş ile doğa üzerinden bağ kurmayı amaçlar. Börüteçene sergi kataloğunda yazdığı yazısında bu iş özelinde, kültür ve doğa arasındaki alışverişi ve bir taşıyıcı olarak doğayı işaret ettiğini söyler:

“Aslında bu işim müze izleyicisinin yaşamayan bir kültürün izlerini seyrettiğini sandığı bu mekânda, onların bugün de yaşadığını vurgulayan, hiçbir kültürün bütünüyle ölmediğini, aslında kültürlerin birbirleri üstüne katmanlaşan diyaloglarla bugüne geldiğini gösteren bir ayna oldu. Bugün Türkçede “zeytin” diyorsak Hititçede buna “zertun” dendiğini hatırlatan bir ayna. Tıpkı defnenin kokusunun aynı kalması, ahşap tekerleğin, benderin, bugün de aynı yöntemle yapılıyor olması gibi. Ölü doğa olmadığı gibi ölü kültür de yok.” (Börüteçene, 1995: s.7)

Sanatçının doğa ile bağlantı kuran başka bir işi Bonn Kunst Museum’da gerçekleştirilen, "Under the Sign of the City: Contemporary Art from Turkey" sergisinde gerçekleştirdiği yerleştirmesidir. “Ağaç İçin Bir Yerleştirme” (2001) isimli çalışmasında sanatçı Bonn Müzesi çevresindeki ağaçları kullanır. Bu ağaçlardan topladığı yaprakları, hangi ağaca ait olduğunu not ederek, cam çerçevelerin içine yerleştirir. Kış geldiğinde ve ağaçlar yapraksız kaldığında, her ağacın altına, çerçevelenmiş kendi yapraklarını yerleştirir. Kışın meydana yeni bir görüntü kazandırırken, meydanın ve ağaçların özelliklerini anımsatır. (Dedeal, 2008: s.280)



Şekil 3.38 : Handan Börüteçene, Yeryüzünün Belleği (1995)

5.3.10 Elmas Deniz

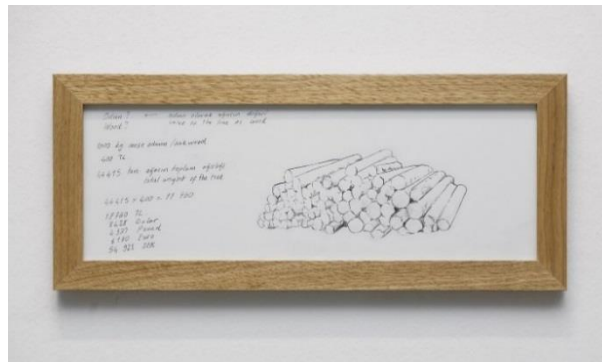
1981 yılında, Bergama’da doğan Elmas Deniz sanat eğitimini 2003 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi Resim bölümünde tamamlar. 2004-2007 yılları arasında İzmir’de faaliyet gösteren K2 Sanatçı İnisiyatifinin kurucuları ve direktörleri arasında yer alır. İşleri, İstanbul Modern, Salt, Tuzlu Su, 14. İstanbul Bienali, Kopenhag, Fransa, İspanyada çeşitli sergilerde sergilenmiştir. Uluslararası pek çok ödüle sahip sanatçı, İstanbul’da yaşamakta ve sanatsal üretimine burada devam etmektedir.

Sanatçının sanatsal pratiğinin dayanağını, küreselleşme, kentleşme, ekonomi ve doğa oluşturur. Uzun süredir ele aldığı doğayı özellikle ticari ilişkiler ve iktisadi değerler sistemi üzerinden tartışmaya açar. Küresel kapitalizmin doğayı yeniden tarif ve sunum biçimlerini, doğanın metalaştırılması sonucu insanın doğa ve doğal güzellikleri algılama ve tüketme biçimlerini sorgular. (Bafra, 2016: s. 86)

Pilot Galeri’de 2014 yılında gerçekleştirdiği kişisel sergisinde The Tree I Want To Buy, Finding The Price (Şekil 3.39) ve Seeing the Black Panther işi birbirleriyle konuşan yapıtlardır. Doğa ile aramıza koyduğumuz doğal olmayan mesafeleri tartışır.

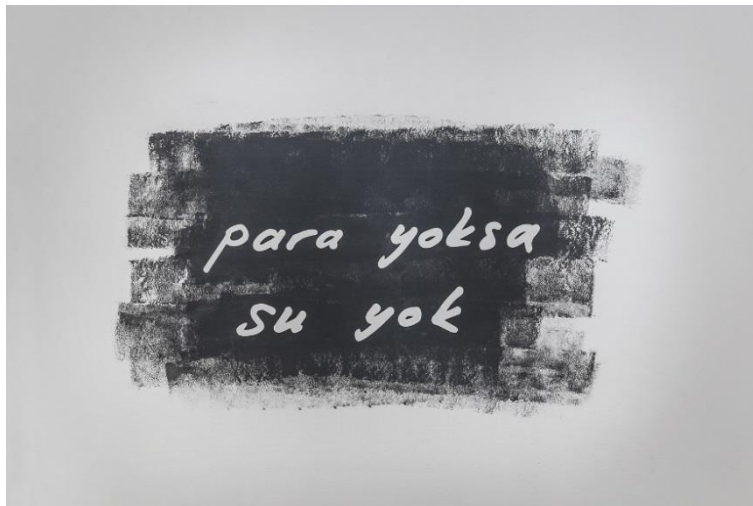
The Tree I Want to Buy (2014) videosunda sanatçı, Stockholm’de karşılaştığı 600 yıllık bir ağacı almaya ve ona değer biçmeye çalışır. 4 dakika 55 saniyelik videoda sanatçı, ağacı inceler. Ağacın kimin mülkiyetinde olduğunu sorgular. Cebinden çıkardığı paraları sayar. 600 yıllık ağaca meta muamelesi yaparak doğal kaynakların ticari ve tüketim malzemesi olarak kullanılmasına eleştiri getirir.

Aynı işe paralel üretilen Finding The Price (2014) ağacın mali değerini hesaplayan çizimlerden oluşur. Ağaç, kağıt, mobilya vb. üretimlerde kullanılan doğal varlık bu hesaplar yapılırken, ağacın ekosistem içindeki değeri ve gerekliliği mali değer hesaplanırken göz ardı edilir.



Şekil 3.39 : Elmas Deniz, Finding The Price (2014)

Pilot Galeride 2014 yılında yaptığı yerleştirmede duvara “Para Yoksa Su Yok” (Şekil 3.40) yazar. Su bütün canlıların hayatını devam ettirebilmesi için gereksinim duyduğu yaşamsal kaynaktır. Bu yaşamsal kaynağın ticarileştirilmesine vurgu yapar. Doğa ve insan arasındaki simbiyotik ilişkiye kapitalizmin müdahalesini eleştirir. Kentsel hayatta ve su kıtlığının yaşandığı yerlerde para yoksa temiz suya erişim de mümkün değildir.



Şekil 3.40 : Elmas Deniz, Para Yoksa Su Yok, (2014)

Seeing The Black Panther (2014) (Şekil 3.41) yerleştirmesinde siyah fonda kaybolan bir siyah panter ve önünde bir lens bulunmaktadır. Vahşi hayatı görüşümüz ve bakışımızın, onun fotoğrafına ya da bir imgesine bakmaktan öte geçmediğine vurgu yapar. Siyah Panteri görebilmek aynı zamanda serginin adıdır. Vahşi hayata, doğaya mesafeli ve dışarıdan bakışımızı vurgular.



Şekil 3.41 : Seeing the Black Panther, 2014

Elmas Deniz'in Yok Olmadan sergisi için yaptığı yerleştirmede, Osetya bölgesinde Kuzey Kafkas Dağları'nın, el değmemiş doğasının bir drone tarafından çekilmiş görüntüleri kullanılır. Sanatçının, "Sentetik" adını verdiği ve drone ile kuş melezi bir heykeli de videoyla birlikte sergilenir.

Başta kuş bakışı izlenen mükemmel buluntu manzara videosunun sonuna doğru, sanatçının müdahalesi olan "sen kuş değilsin" yazısı çıkar. İzlediğimiz manzara ne bir kuşun gözünden ne de insan gözünden görünendir, bir drone çekimidir. İnsanoğlunun ürettiği teknolojiler bugün birçok şey mümkün kılmakla beraber, insanların ve medeniyetlerin yayılamadığı bakir doğayı gözlemlemek de artık mümkün ve kolaydır. Fakat bir kuşun perspektifinden doğayı izlemek ne doğayı ne de kuşu anlamaya yeter. Sanatçı "İnsansız" (2016) (Şekil 3.42) isimli çalışmasında bunun bir yanılgı ve aldatmaca olduğuna dikkat çeker.

Elmas Deniz, 8 Şubat-17 Mart 2018 tarihleri arasında Pilot Galeri'de gerçekleştirdiği sergide Sri Lanka'da ürettiği video ve sanatçı kitabından yola çıkarak ürettiği, heykel, metin ve nesneleri bir araya getirir. Yazsız Yıl isimli sergisi 1815 yılında

Endonezya’da yaşanan volkanik patlama sonucu yaşanan doğal felaketten ismini alıyor. (URL, 1)

Sergideki “Satılmaz Eser” (2018) isimli yapıtında sanatçı, yerel pazardan aldığı tohumları bir kutu içinde sergilerken, bu tohumların yerel halk tarafından satılmasının büyük şirketlerce engellenmesine eleştiri getiriyor.

Fil gübresinden yapılan kağıtlara, ipek baskı ile üretilmiş olan "Uçan Bitkiler, Köpekler ve Filler" (2017) isimli sanatçı kitabında sanatçı köpeklere sarılmaktan, sarılma eyleminin iki taraf için de nasıl bir mutluluk kaynağı olduğundan bahsediyor. Devamında bitkilerin yerinden edilme prosedürünü okumaya başlıyoruz. Kapitalist düzende işleyen bir dünyada bitkiler de, kendi coğrafyalarından çok farklı coğrafyalara taşınıyorlar ve birer tüketim nesnesi olarak AVM’lerdeki yerlerini alıyorlar. Deniz Elmas, kitabında Sri Lanka’dan dünyaya ihraç edilen süs bitkilerinin ipek baskılarına yer veriyor. (Abıyeva, 2018)

Yazsız Yıl isimli sergisinde sanatçının “Karga Portreleri” (2018) isimli yapıtına “Kargalar insanlar gibi geleceği planlayabilirler” “Bilim insanları, kargalarda zihin kuramı olduğunu söylemektedirler” gibi metinler eşlik etmekte. Sergide sanatçının hayvanlar ile empati kurarak geliştirdiği söylem Derin Ekoloji ilkelerine işaret ederken, insanın doğaya üstünlüğünü keskin bir tavırla reddediyor.

Sergide, “Görölmek İçin Yapılmış” (2017) video yerleştirmesinde Sri Lanka’nın doğal yaşam alanları gösterilirken Lara Ögel’in seslendirdiği metinde, doğa lüks tüketim ürünü gibi pazarlanan emtia olarak naklediliyor. “Görölmek İçin Yapılmış” video yerleştirmesi “The Tree I Want To Buy” ve “Finding The Price” işleri gibi doğanın iktisadi yaklaşımlar üzerinden değeriendirilmesini ironik bir dille eleştiriyor.



Şekil 3.42 : İnsansız, 2016

5.3.11 Sibel Horada

1980 doğumlu sanatçı, lisans eğitimini Brown Üniversitesi Görsel Sanatlar Bölümü'nde tamamlar. Yıldız Teknik Üniversitesi'nde Sanat ve Tasarım bölümünde yüksek lisansını tamamlamıştır, İstanbul'da yaşamakta ve üretimine burada devam etmektedir.

2010 yılında Akbank Sanatta Marc Gloede ve November Paynter küratörlüğünde gerçekleşen 29. Günümüz Sanatçıları sergisine sanatçı “Hiç Var Olmamış Gibi” (2010) yerleştirmesi ile katılır. Yerleştirme bir ağaç kökü ve irili ufaklı gövde parçalarından oluşur. Ağaç balta ve çekiçle kötü muamele görmüş, üzerinde derin yarıkları ile gelişi güzel şekilde parçalanmıştır. Bu ağaç sanatçının zamanında eğitim aldığı Yıldız Teknik Üniversitesi bahçesinden sökülmüş bir Pavlonya ağacı. Kökleri çok derine uzanan bu ağaçlar, çok hızlı yetiştiği için ormansızlaştırma ile mücadele için en uygun ağaç türü olarak görülüyor. (Kortun, 2018, s. 230) Sanatçı bir nevi suç mahali gibi görünen yerleştirmesi ile istenmeyen nasıl yok edildiğini, dönüşü ve telafisi olmayan yıkımı işaret ediyor.

Sibel Horada'nın Depo'da gerçekleşen “Bir İç Mekan Bahçesi”(2018) isimli sergisinde sanatçı, doğanın süreçselliğine katılarak, çay-kahve atıklarını, manav atıklarını, dökülmüş yapraklar ve gazeteleri komposta karbon olarak kullanıyor, solucanlar yardımıyla sergi boyunca toprak üretiyor. Serginin duvarında, su dolu

kavanozlar içinde toprak üretme sürecine paralel bitkiler köklenmeye çalışıyor. Sergide toprağın, ekosistem içerisinde gerekliliği, sürdürülebilirliğine dikkat çeken sanatçı İstanbul Art News’da yayınlanan röportajında toprağa yaklaşımını açıklıyor: “Bir metafor olarak değil de, toprağın kendisini, içinde barındırdığı çok çeşitli canlılarla birlikte yaşayan bir ağ, olası bir kùltivasyon alanı olarak algılamaya başlamanın bu sergiyi hazırlayan süreçte gerçekleşti.” (Horada, 2018, s. 23)

Sanatçı, 2017 yılında Galerist’te gerçekleşen Dark Deep Darkness and Splendor sergisinde gösterilen Orman’da (2017) Shou Sugi Ban adlı Japonya’da geliştirilen bir tekniğe gönderme yaparak yakılmış kayın ağaçlarından bir orman kurguluyor. Bu teknik ile odunu yakarak etrafında karbondan bir katman oluşturuluyor ve bu sayede odun hava şartları sebebiyle olası bir çürümeye ve ateşe çok daha dayanıklı hâle geliyor. Horada, yerleştirmeyi yalnızlık, tamir ve toplu direniş ile ilişkilendiriyor. Ahşabı daha dayanıklı hâle getiren bu teknik, belki de doğal malzemelerin bir nevi evcilleştirilmesi sürecinde önem kazanırken, Horada tavandan sarkan ve yere de izlerini ve kalıntılarını bırakan bu tuhaf orman ile iç mekanda karanlık ve vahşi bir ortam yaratıyor. (Soley, 2019)

5.3.12 Tayfun Erdoğan

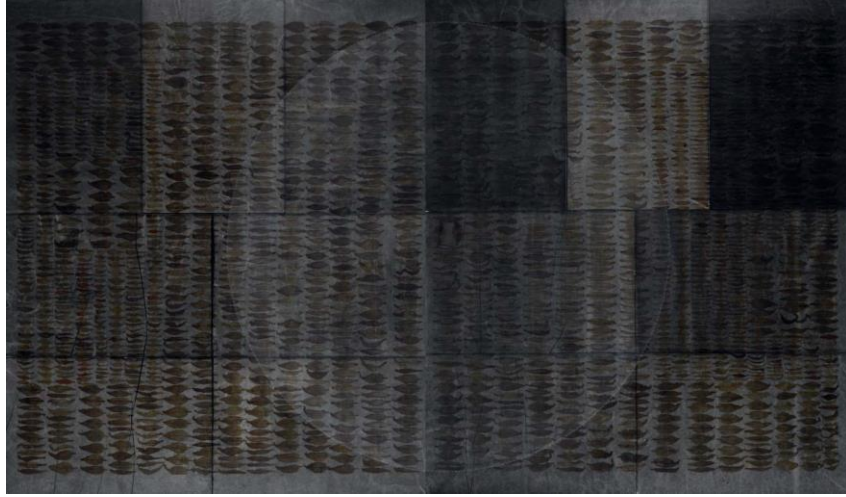
Tayfun Erdoğan, 1975-1979 yılları arasında Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu Resim Bölümü’nü bitirir. 1986-1989 yılları arasında DAAD Bursu ile Berlin’de Sanat Yüksekokulu ve 1991 yılında Avusturya hükümeti bursuyla Salzburg’daki Uluslararası Güzel Sanatlar Yaz Akademisi’nde eğitim alır. Sanatta yeterliliğini Marmara Üniversitesi’nde tamamlayan sanatçı, bugün Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü’nde Profesör olarak eğitim vermektedir.

Tayfun Erdoğan, doğayı ve doğal materyali mistik bir yapı olarak sanatta nasıl karşılık bulacağı üzerine düşünür. Yapıtlarında geleneksel ve modern öğelerin ikisini de barındıran, çeşitli görsel okumalara olanak sağlayan çalışmaları ile tanınan sanatçı, kurutulmuş ağaç yapraklarını kullanarak kendine özgü bir üslup geliştirir.

Tayfun Erdoğan yaprakların sap ve çanak kısımlarının kuruyup yuvarlak hatlı şekiller oluşturmasının kaligrafik özellikler taşıdığını düşünür. Sağdan sola ya da tam tersi yönde akan enine şeritler halinde dizdiği yapraklar kaligrafik düzene benzeyen imgeler yaratır (Şekil 3.43). Doğanın realistik bir yöntemle taklit edilmesinin de ötesinde, yapıtın kendisine dönüşen doğa, kendine has üslubu ile birleşerek,

yapıtlarında sanatın doğa ile ilişkileneşine yeni bir yorum getirir. Erdoğan, sanat tarihinde natürmort olarak adlandırılan kategoriye de tazelik kazandırır. Öte yandan, sanatçının çalışmaları azla yetinen, minimal bir yaklaşımın izini sürer. (Çalıkoğlu, 2014: s. 202-203)

Sanatçı kaligrafik görseller ortaya koyarken, kutsal bir metin gizliyormuş gibi görünen tuvallerini doğal bir alfabe ile meydana getirir. Kendi kültüründeki kutsallık fikrini doğal ve ekolojik olan ile bağlayarak, resimlerinde doğayı ulvileştirir.



Şekil 3.43 : Tayfun Erdoğan, İsimsiz (Diptik), 2007

5.3.13 İz Öztat, Fatma Belkıs, Suyu Kim Taşır?

Carolyn Christov-Bakargiev küratörlüğünde gerçekleşen Tuzlu Su isimli 15. İstanbul Bienaline (2015) İz Öztat ve Fatma Belkıs “Suyu Kim Taşır?” (2014-) adlı yerleştirmesi ile katılırlar. İtalyan Lisesinde sergilenen çalışma sanatçıların Anadolu’nun çeşitli vadilerine yaptıkları yolculukları buralarda karşılaştıkları birtakım pratikler ve materyaller yoluyla, Karadeniz bölgesindeki hidroelektrik santrallere karşı süren direnişini “belgesel” formunda hikâyeleştirilmesidir. Loç Vadisi kadınlarının taktığı ve Vadi Direnişisi devam ederken 2010 yılındaki mücadelelerin simgesi haline gelen sarı yazmalar, tahta baskı desenler ve simgelerden yarattıkları dilin kalkış noktasını oluşturur. Kadınların güvenlik güçleri ve şirketlerle karşı karşıya geldiklerinde ellerinde taşıdığı ve gündelik yaşamda da yaygın bir şekilde kullanılan fındık değnekleri de yerleştirmenin parçalarındandır. Sanatçılar, elektrik üretiminin neye mal olduğuna, elektrik kullanmadan üretilen yerel eşyalar üzerinden dikkat çekiyor.

Sanatçı ikilisi, hidroelektrik santrallerin ekolojik sonuçlarından ziyade, suyun üzerinde hakimiyet kurma, yaşamsal hakları kontrol etme ve sermayeleştirme üzerine farkındalık yaratmaya çalışır.

5.3.14 Azade Köker

Azade Köker 1949 yılında İstanbul’da doğar, bugün Berlin ve İstanbul’da yaşamakta ve sanat pratiğini sürdürmektedir. 1968-1972 yılları arasında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’nde eğitim aldıktan sonra Berlin’de endüstriyel tasarım ve heykel eğitimi alır. Halen Braunschweig Teknik Üniversitesi’nde profesör ve aynı üniversitede Sanat Tasarım Enstitüsü Yöneticisidir.

Azade Köker’in erken dönem işleri kimlik, beden, aidiyet üzerine yoğunlaşmıştır. 2010’lardan sonra sanatçı doğa meselesi üzerine eğilmeye başlar.

2011 yılında gerçekleşen Üçüncü Doğa (Third Nature) sergisi insan müdahalesi altındaki doğanın geleceğine odaklanır. Bu sergideki yapıtları çeşitli katmanlardan oluşur. Bu katmanlar toplumsal ve doğal süreçlerin iç içeliğinden oluşur. (Wrasse, 2011, s.6)



Şekil 3.44 : Azade Köker Sessizliğin Mazarası, 2010

Üçüncü Doğa sergisindeki yapıtlarından biri olan Sessizliğin Manzarası’nda (Şekil 3.44) orman manzarasının üzerine gelen kurukafalı bir katman görülür. Bu düzenleme bir “son”a işaret eder. Bilinmeyen, doğanın gelecekteki haline sanatçı “Üçüncü Doğa” der.- (Çalıkoğlu, 2015, s.174-175)

2013 yılında Galeri Zilberman’da gerçekleştirdiği Hareketli Mekânlar (Moving Spaces) isimli sergisi, mekânların dönüşümü, kentleşme ve soylulaştırma çalışmalarına ve bütün bunlar arasında kentin konumlanışına odaklanır.

City Trailer (2013) isimli yapıtında galeri mekânının balkonundan İstiklal caddesini izleyen kameranın gerçek zamanlı görüntüsü yanında Berlin'in bir parkından çekilen görüntüler doğanın dinginliği ve kentin hızı arasındaki gerilimi yansıtır. (Arapoğlu, 2013, s.4)

Aynı sergide Füg isimli yapıtında sahil görüntüsünü temsil eden bir görüntünün altında Japonya'da deprem sonrası oluşan tsunaminin internetten bulunduğu bir videosu yer alır. Sel, yangınlar, ardından gelen nükleer felaket tekrar doğa ve kent arasındaki tansiyonun iki ucunu gösterir.

Sanatçının yine Zilberman Gallery'de gerçekleştirdiği "Her Yerde, Hiçbir Yerde" (2016) isimli sergisinde bu sefer doğa, savaş ve göç olguları çevresinde değerlendirilir.

Halep II (2016) isimli yapıtında sanatçı 2010 yılında kendi çektiği Halep görüntülerini saydam bir katman olarak, savaş sonrası yıkık kent görüntülerinin üzerine yerleştirir.

"Günümüzde yaşanan savaşların, gelecekte yaşanacak doğal felaketlerin de habercisi olduğunu ifade eden sanatçı, bu felaketlerin, korunmaya çalışılan ve uğruna savaşlar verilen politik sınırları zorlayacağını gösteriyor. "Ormanı göremiyorum ağaçlardan," diyen Köker, doğayı betimlediği, "Karaorman", "Gizli Mücadele", "Kış Ormanı", "Neşeli Bir Gün" ve "Yeşil Gökyüzü" isimli çalışmalarında, sınırları belirsiz doğal mekânlar ve yakında anlamını kaybedeceğine inandığı politik sınırlar üzerinden sınırların anlamsızlığını vurguluyor. Günümüzde yaşanmakta olan savaşların kent ve doğa üzerindeki etkisini sorgulayan sanatçı, çalışmalarıyla izleyicilere her yerde ve hiçbir yerde olduklarını hissettiriyor." (Cuguoğlu, 2016, s.5)

5.3.15 Murat Akagündüz

Murat Akagündüz, 1970 yılında İzmit'te doğar, Mimar Sinan Üniversitesi Resim Bölümü'nden mezun olduktan sonra Litografi ve fresk çalışmaları yapar. 2007 yılında Antonio Cosentino, Hakan Gürsoytrak, Mustafa Pancar ile beraber, Karaköy'de Hafriyat Sanatçı İnisiyatifi'ni kurar.

Murat Akagündüz, kurucularından biri olduğu inisiyatif ile beraber, kamusal alana ve mimariye odaklanan resimler yapmıştır.

2010 yılında, 1938 -1943 yıllarında yapılan Yurt Gezilerini, Hafriyat grubu ile yapmayı planlar. 2010 yılında yaptığı Cehennem ve Cennet Serisi (Şekil 3.45) bu gezilerin bir sonucu olarak karşımıza çıkar.

Tuval üzerine reçine ile yaptığı resim dizisine söylem bağlamında bir dizi video eşlik eder. Serinin yedi resmi geleneksel terimle manzara denilebilecek ama bugünkü bakış açımızla geleneksel anlamda manzara resminden öte göstergesi olan üretimlerdir. Başta, bu serinin oluşumu Anadolu gezilerinin bir sonucu olduğu için bu üretimin arkasında önemli bir performans vardır. Sanatçı doğa ve kültürü, toplumsal gerçekliği söyleminin göstereni olarak kullanır. Tekinsiz ve azametli imgelerdir. (Madra, 2012; s.21-40)

Sergide bulunan bir dizi bilimsel – belgesel video, manzara resimlerine eşlik eder. Anadolu'daki göçmen kuşların gözlerini içeren videolar izleyiciyi kuşların gözleri ile manzaraya bakmaya yönlendirir. Manzara resimlerindeki sessizlik, boşluk, tekinsizlik hissine, videonun sessiz formatı eşlik eder. Geleneksel manzara resminin önemli öğelerinden olan kuş imgesi videolar ile kuşların Anadolu'daki varlıkları ve yoklukları üzerinden doğa ile ilgili gerçeklere ve sorunlara yönlendirme yapar.



Şekil 3.45 : Murat Akagündüz Cehennem – Cennet, 2010

5.4 90'lardan Günümüze Türkiye Sanatında Doğaya Yaklaşımlar

Yukarıda bahsettiğimiz sanatçılar ve sergilerde gördüğümüz üzere sanatçının doğayı objektif gözlemcilik, doğal malzemenin kavramsallaştırılması gibi yaklaşımlar gerçekleştirmektedir.

Kimi sanatçılar doğayı kent ile ilişkisi üzerinden değerlendirirken, bir kısım sanatçı çevresel problemleri sanat yolu ile iletmeyi tercih etmiştir. Doğal materyali ve doğayı

kavramsallaştıran sanatçılar sanatın malzemesini ve anlatımının özünü doğada aramış bazı sanatçılar ise Romantik peyzaj ressamaları ve pastoral şairlerin tavrı ile doğanın ihtişamını ve yitişini betimlemişlerdir.

Sanatçıların doğa ile kurduğu ilişkiler farklılık göstermekle beraber, Türkiye’de sanatçının doğa ile meselesinin çıkış kaynağına dair referanslar oluşturmaktadır.

5.4.1 Kent ve doğa ilişkisi

18. yüzyıl sonlarından itibaren endüstriyelleşen şehirler yoğun göç alıyordu. Örneğin Londra’da 1790 yılında nüfus 675.000 iken, 1850 yılında 2.4 milyon, 1900 yılında ise 6.4 milyona varmıştı. (Mosley, 2010; s. 92) Hem endüstriyel yapılar, hem göç ile artan şehir nüfusu için yapılan yapılar kentin doğasına insan müdahalesine itiyordu. Kentleşme ve endüstri bütün dünyada ortak bir problemin sebebiydi, doğadan kopuk yaşam alanı, hava kirliliği, çevre ve su kirliliği. Mosley, Dünya Tarihinde Çevre isimli kitabında Viktorya Dönemi İngiltere’inde akarsulardan zehirlenme oranının, boğularak ölme oranlarından daha yüksek olduğunu söylüyor. (Mosley, 2010; s.94)

Kentleşmenin rahatsız edici boyutları 20. yüzyıl başlarında Garden City akımının oluşmasına yol açacaktır. Kent plancıların amacı, eski kentlerin iyileştirilmesi değil; kentsel çevrenin bütünsel bir dönüşümü yönünde olmuştur. Bu modele göre, kentler; tarım alanları ve ormanlar ile çevrelenmiş yeşil kuşak, konut, endüstri alanlarını birleştiren yerleşim modelidir. Kentsel gelişmenin önemli bir ilkesi olarak yeşil alanlar her yerleşimciye yakındır.

Batı Avrupa, Birleşik Devletler, Japonya çevre sağlığı v temizliği konusunda gerçek düzenlemelerini ancak 1960 – 1970 yılında yapabiliyor. Bu süre içinde hemen savaş ardından gelişmekte olan ülkelerde şehir nüfusları yoğunlaşmaya başlıyor. 1950 yılında nüfusu 1 milyonun üzerinde seksen altı ülke varken, 2000 yılında 388 şehir 1 milyonun üzerinde nüfus barındırıyordu. (Mosley, 2010; s.100)

Türkiye’de benzer durumları 1950 yılı itibarı ile yaşar. 1950 – 1980 yılları arasında kent nüfusunun dramatik şekilde arttığı gözlemlenir. 1950 yılında ülke nüfusunun %25’i kentlerde yaşarken, 1980 yılında bu oran %43.9’a yükselmiştir. (Işık, 2006; s. 59)

2000’li yıllar Türkiye’de doğa-kent, halk ile iktidarın çatışma alanlarından biri olmuştur. 12.11.2012 tarihinde 6360 No’lu yasa ile birçok kırsal alan, kentsel alan olarak ilan edilmiş, kırsal topraklar yapılaşmaya ve projelere açılmıştır. Gezi Parkı hareketi, kent parkının iktidar tarafından dönüştürülme çabalarına karşı doğmuştur. Aynı tarihlerde ODTÜ ormanından yol geçirme çalışmaları, İstanbul Kuzey Ormanları tahribatı gibi birçok durum kamuoyunun tepkilerine sebep olmuş, kenti tekrar düşünmeye davet etmiştir.

Düşünülmeyen gerçekleştirilen kentleşme pratikleri doğayı yoksullaştırmaktadır ve bu birçok sanatçıya kenti ve doğayı düşündürmektedir.

Çılgın Proje olarak adlandırılan Kanal İstanbul rotası üzerinde Serkan Taycan’ın “İki Deniz Arası” (2013) performansı, projenin doğaya verdiği tahribatı gözlemlemek ve belgelemek üzere başlar. Düşünülmeyen gerçekleştirilen bu mega projede tarih, yaşantı, flora, topografi gibi dinamikler gözetilmiyor. Taycan’ın yürüyüşü farklı gruplarla senede 5-6 defa tekrarlanıyor. Burgaz Mağarası, eski taş ocakları, linyit madenleri, kent içi bostanlarının yer aldığı rotayı haritalaştırıyor; kent sosyoloğu Jean François Perouse’un yazdığı metinler de haritaya eşlik ediyor.

Alper Aydın’ın D8M (2017) isimli yapıtı da aynı bölgede aynı soruna dikkat çekiyor: İstanbul Hava Alanı ve 3. Köprü ve otoyolu için yapılan doğa tahribatı. Alper Aydın bu yerleştirmesi ile inşa ve yıkım süreçlerinin iç içeliğini vurgular. İnsanın ekolojik yıkım ve kaynakların tüketilmesi ile bağlantısını konu edinir.

Ali Taptık’ın kent florasını, yeşil alan oluşturma çabaları ile düzenlenen, şekillendirilen yeşil alanları estetik kaygılarla yapılmış, varoluş biçimlerine, işlevlerine müdahaleleri gösterir “Bir Bitki Örtüsüne Doğru” (2010-) çalışması doğayı tahakküm altına alma çabasına odaklanır. Benzer şekilde Barbara – Zafer Baran ikilisinin Yaban Otları serisinde, düzenlenen, estetik kaygılarla şekillendirilen kent bahçelerinde, işlevleri olmasına rağmen insanlar tarafından temizlenen yabancı otlara konu edilir. Kent yapısının doğayı tahakküm altına alma çabası izlenir.

Azade Köker, Hareketli Mekanlar sergisinde Şehir Fragmanı isimli yapıtında gerçek zamanlı video yerleştirmesi ile kenti gözlerken diğer yandan yanındaki videoda Berlin’de bir parkın dingin görüntüleri ile tezatlık oluşur. Rekor hızla inşa edilen kent yapıları, doğanın gelişimi ve değişimi ile kıyaslandığında muazzam bir zamansal farkı işaret eder. (Arapoğlu, 2013; s.3)

Yine Azade Köker'in "Tempo in Forest" (2012) isimli yapıtı orman görüntüsü içinde başka bir katman olarak akan bir otoyol görüntüsünü göstermektedir. Yapıt, modern kent inşası için katledilen doğayı anımsatmaktadır. Otoyolun refüjlerindeki küçük ağaç birikintileri, otoyol inşası için yok edilen orman ile kıyaslanır.

5.4.2 Doğayı gözlem ve aktarım

Bu bölümde bahsedeceğimiz sanatçılar, binlerce yıllık bir pratiği uygulamaya devam ederler. Doğayı izleyerek bir tanık gibi aktarırlar. Günümüzde çağdaş sanatın getirdiği katılım, müdahale gibi yaklaşımların karşısında binlerce yıldır sanatçıların temel motivasyonu olan dünyayı gördüğü gibi betimleme ve aktarma halen önemli bir pratik olarak devam etmektedir.

Bu sanatçıların günümüzde yitmekte olan doğayı ya da görmezden gelinen, önemsenmeyen gerçekleri aktarmakta olduklarını görüyoruz. Doğayı gözleyen ve aktaran sanatçılar olanlara tanık mesafesinde durur. Bizzat bir müdahalede bulunmazlar.

Örneğin yukarıda da bahsettiğim Yao Lu'nun Çin manzara resimleri tarzında yaptığı fotoğraf kolajları, Daniel Beltra'nın Meksika Körfezi'nden fotoğrafları, kirletilen, hor kullanılan, yok edilen doğayı gösterir.

Türkiye'de Barbara ve Zafer Baran sanatçı ikilisi Efemera serisinde oluşan, ölen, çoğalan çiçeklerin yakın çekimleri ve biyolojik varlıklarını gözlemler. Turner'ın Manzarası serisi ise J.M.W Turner'in bundan iki yüzyıl önce yaptığı gökyüzü manzara resimlerine gönderme yapmaktadır. Fakat Baran ikilisinin fotoğrafları uçakların geçerken bıraktığı ince çizginin yarattığı bulut görünümelerini yani "yapay manzarayı" fotoğraflar.

Murat Akagündüz'ün "Cehennem ve Cennet" "Ada-Kıta" serileri Anadolu coğrafyasını tekinsiz ve çetin biçimlerde resmeder. Doğa üzerinden Anadolu kültürünü ve coğrafyasını tekrar düşünmeye davet eder.

Azade Köker'in Füg isimli video yerleştirmesi, el değmemiş bir sahil görüntüsü üzerinde başka bir katman olarak Japonya'da tsunami faciası ile gelen, yangınlar, sel ve yıkıma dair internetten bulunmuş bir video eşlik ederken, doğaya hükmetmek isteyen insanlığın, doğaya yenilişini aktarır.

Ergin Arslan “Sonsuz Okyanusta Duruş” (2004) video yerleştirmesinde yazar William Langewiesche’nin hikayesi “Yasadışı Deniz” ile fırtına karşısında çaresiz kalan denizcileri anlatır, bir yandan hikaye seslendirilirken diğer yandan hikayede bahsedilen fırtına ve deniz feneri gösterilir. Doğanın gücü karşısında insanlığın çaresizliği aktarılır.

Elmas Deniz’in İnsansız (2016) isimli videosu bir drone ile insan yerleşiminin olmadığı Kuzey Osetya bölgesini kuş bakışı çeker. Videoya Sentetik isimli drone-kuş melezi bir obje eşlik etmektedir. Buluntu bir videonun sonunda “Sen kuş değilsin” yazısı çıkar sanatçı doğayı izlemenin onu anlamaya yetmediğine vurgu yapar. Aynı şekilde Seeing the Black Panther (2014) yapıtında panter fotoğrafı önüne yerleştirilen bir lens ile doğal yaşama yaklaşımımızın sadece tanıklık etmek olduğuna ve insanlığın doğaya mesafesine dair bir eleştiri yöneltir.

5.4.3 Ekoloji ve çevre sorunlarının aktarımında sanat

Ekolojik sanat günümüzde neredeyse her sergide, bienalde karşımıza çıkmakta. 20. yüzyılda hızla kirlenen çevre bir kısım sanatçının temel endişesi haline gelmiştir. Ekoloji ve çevre sosyal ve siyasi olarak da oldukça tartışmalı ve hareketli bir gündeme sahipken, yüzyıllar boyunca doğadan ilham almış ve beslenmiş sanatçıların endişeleri şaşırtıcı değildir. Ekoloji ve çevre sorunlarının anlatımı için, gözlem ve aktarımın yanı sıra sanatçılar, doğaya müdahalelerde bulunmuş veya eylemler yürütmüşlerdir. Önceki bölümlerde bahsettiğimiz, Richard Long’un yürüyüşleri, Beuys’un ağaç dikme performansı müdahale ve performanslara örnek gösterilebilir.

Bu konuda Esra Yıldız, 2004 yılında Çevre sorunları ve Sanat başlıklı bir yüksek lisans tezi hazırlamıştır. Çalışmasında Yıldız, Land Art sanatçılarının çevresel problemlere yaklaşımlarını incelemiş, Green Peace, Earth First gibi kuruluşların eylemlerini performans bağlamında sunmuştur. Aynı bağlamda Türkiye’den Ethem Özgüven Halil Akdeniz gibi sanatçıların, sanat pratiklerine eğilmiştir. (Yıldız, 2004)

Özellikle 2010’larda Türkiye’de çevresel ve ekolojik yıkımlar, karşı hareketlerin ve inisiyatiflerin doğmasına sebep olmuştur. Gezi Parkı Eylemleri, İstanbul Hava Alanı Projesi ve 3. Köprü Projesi boyunca çevrecilerin mücadeleleri ana akım medya dahil pek çok mecrada görünür hale gelmiştir. Bütünleşik bir mücadele alanından bahsedemesek de, kamunun bu konu hakkında farkındalığının ve hassasiyetinin arttığı görülmektedir.

İstanbul’da planlanan Kanal İstanbul projesi sanatçı ve aktivist Serkan Taycan’ın önemli meselelerinden biri olmuştur. Kanal İstanbul Projesinin klimatolojik etkileri, bölge faunasına ve florasına etkileri ve kentleşen alanın yaratacağı çevre kirliliği bilim insanları tarafından sıkça tartışılmaktadır. Serkan Taycan’ın İki Deniz Arasında projesi, planlanan Kanal İstanbul projesinin yaratacağı yıkıma işaret eder. Projenin hayata geçmesi durumunda yok edeceği kültüre ve doğal varlığı belgeler.

Çevresel yıkımın en önemli etkenlerinden biri doğanın ticarileştirilmesidir. İhtiyaçların üzerinde kullanımı, istismarı Elmas Deniz’in çalışmalarının temel endişesini oluşturur. Elmas Deniz, 2014 yılında yaptığı The Tree I Want To Buy, Finding The Price ve Para Yoksa Su Yok yapıtlarında ticari ilişkiler ve iktisadi değerlerin doğal materyalin varlığının önüne geçtiğini vurgular. Sanatçının yapıtları, doğal varlıkların, insan ve diğer canlılar ile simbiyotik ilişkisi, eko sistem içerisindeki gerekliliği ticari hesaplar yapılırken göz ardı edildiğine dair uyarılar içerir.

Özgül Arslan’ın 2015 yılında Carolyn Christov Bakargiev küratörlüğünde yapılan 14. İstanbul Bienali Tuzlu Su’ya yan etkinlik olarak tasarladığı çalışması “Maruz” ile Kadıköy Kurbağlıdere’nin üzerine beyaz bir tül perde çeker. Yıllardır kanalizasyonların döküldüğü Kurbağlıdere insan ve çevre sağlığı açısından tehdit oluşturmaktadır. Yaz aylarında koku ile çevreye rahatsızlık veren dere, sonbahar ve kış aylarında yağmur suları ile taşarak çevre sağlığını tehdit ediyor. 2012 yılından bu yana derenin ıslah çalışmaları devam etmektedir. Özgül Arslan’ın 2015 yılında yaptığı çalışmada tül perde bir tuval görevi görür ve ıslah çalışmaları devam etmesine rağmen derenin kirliliğini üstüne toplar. Beyaz tül hem bölge halkının hem de diğer canlıların maruz kaldığı kirliliği gösterir.

Alper Aydın’ın kent ve doğa ilişkisi başlığı altında bahsettiğimiz “D8M” (2017) isimli yerleştirmesi aynı zamanda ekolojik bir yıkımın göstergesi olarak bu başlık altında da yer alabilir. İstanbul Havaalanı inşaatı için doğal ortamından koparılmış ağaçlar büyüme ve genişleme adına doğayı nasıl vahşice imha edildiğini çarpıcı bir biçimde vurgular. (İyi Bir Komşu, 2017; s.148)

5.4.4 Doğanın kavramsallaştırılması

Bu bölümde bahsedeceğimiz sanatçılar maddi dünyanın temsilini sunmaktan ileri giderek doğayı yeni bir bağlam içinde kurgularlar.

Canan Tolon, sanat pratiğini yaşayan, ölen, çürüyen doğal malzeme üzerine kurar. Hayat ve hayatın meydana getirdiği dönüşüm ile ilgilenir, yaşam ölüm, yeşerme, çürüme gibi fikirleri doğal malzeme üzerinden yansıtır. “Still Lifes” serisi (1991-93) 19. Yüzyıl peyzajlarına, doğanın estetikleşen görüntüsüne atıfta bulunur. Büyüyen otlar kendi doğal ortamlarının dışında, sahte bir çevrede ulvileştirilir. Yaşam ve ölüm arasında hapsolmuşlukları izlenir. Sanatçının Constance Lewallen ile yaptığı söyleşide bu seriyi “indirgenmiş peyzaj” olarak nitelendirir. (Tolon, 2011, s. 25-26) Canan Tolon, yaratıcı bir sürecin parçası olan suya odaklanır, “Topographer” isimli yapıtında tual üzerinde çimlenmesini ve demirin paslanmasını sağlar. Sergi süresince eseri takip eden izleyici, sürekli ama yavaş değişen bir yapıt görür.

Alper Aydın, Yok Olmadan sergisi için yaptığı “Taş Kütüphanesi” (2016) ile doğal formlar olan taşların bir arşivini oluşturur. Toplama, biriktirme, belgeleme eylemi yok olma ihtimali olan alanları koruma güdüsünden gelir. Anadolu’nun çeşitli yerlerinden topladığı doğal taşlar sanatçıya göre coğrafyada yaşamış olan farklı medeniyetlerin ortak belleğinin temsilidir. Aydın, taşın jeolojik bellediğinden toplumsal bir bellek yaratılabilir mi sorusunun cevabını arar. Çalışmanın öznesi olan taşlar kullanılırken oluşum süreçlerini de araştırır. Doğup büyüdüğü Yason Burnu’nda gerçekleştirdiği “Taşların Gerçek Ağırlığı” (2012) ve “9057 Kg” (2014) isimli işlerinde bölgedeki taşların üzerine ağırlığını yazar. Bu aynı zamanda katman katman oluşan belleğin göstergesidir. “9057 Kg” isimli yapıtı otoportresi olarak değerlendirir ve jeolojik devirlerin katman katman bir araya gelerek oluşturduğu taş ile bireyin kimliğinin inşası ve doğa ilişkisini hatırlatır. (Bafra, 2016, s. 64-65)

İz Öztat ve Fatma Belkıs’ın yürüttüğü Suyu Kim Taşır (2014) adlı kolektif çalışmada, Karadeniz’de hidroelektrik santrallere karşı yürütülen bölge halkının direnişini, yazmalar, fındık ağacından üretilen sepetler gibi vernaküler araç ve üretimlerle hikayeleştirilir. 2014’de başlayan bu çalışmada yazmalar aracılığı ile kadın direnişine de dikkat çekerler.

Camilla Rocha ise bitkinin ve bitkinin yaşamının kavramsallaştırılmasına dayalı işler üretir. Mekâna özgü çalışması “Florikültür” (2014) ile metruk bir çiçekçi dükkânını harikalar diyarına çevirir. Bir kısım canlı bir kısım üretilmiş bitkiler ile mekanı dönüştürür. Benzer bir işi “Yok Olmadan” sergisi için yapar. “Sefatoryum” isimli yerleştirmesi İstanbul Modern’in bütün alt kat fuayesini bir sefa yerine dönüştürür, yine gerçek bitkiler ve kendi yarattığı bitkiler ve doğa sesleri arasında ziyaretçiler

oturup dinlenebilir, sanatçının yapay cennetini izleyebilir. Sanatçı duvarlarımızın ve günlük yaşantımızın dışında kalmış bir çevreyi müze ve galeri ortamında tekrar oluştururken, yaratım süreci ve günlük yaşantımız için doğanın gereksinimini vurgular.

Tayfun Erdoğan, farklı biçimlerdeki çiçek ve yaprakları tuval üzerine hatlar halinde dizerek, kaligrafik bir görüntü ortaya koyar. Tayfun Erdoğan'un coğrafyaya özgü görsel geçmişin ifadesi olan sanatında kullandığı bu görsel dil, doğal bir alfabeyi şekillendirir. Çiçekler ve yapraklar bir natürmort gibi tuvalde ifade bulurken aynı zamanda kutsal bir metni gizliyormuş hissiyatı yaratır. Çiçekler ve yaprakların meydana getirdiği görsel, doğanın ulvileştirilmesine dair güçlü bir yorum sunar.

Handan Börüteçene sanatında, doğanın kültür taşıyıcısı olduğunu savunur kendi deyimi ile "Ölü doğa olmadığı gibi, ölü kültür de yoktur". Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesi'nin Hitit salonunda, 1995 yılında yaptığı "Yeryüzünün Belleği" yerleştirmesi Hititler zamanında mevcut olan floradan tohumlar, yapraklar, bitkiler, hayvan kalıntıları cam kasaların içine yerleştirilir. Sanatçı geçmiş ile bağlantıyı doğa üzerinden kurmaya çalışır. Aynı zamanda doğanın bütünlüğüne, kapsayıcılığına dair güçlü bir yorum getirir.

Elmas Deniz de Handan Börüteçene gibi, tohumlarla yaptığı Satılmaz Eser (2014) isimli yapıtında Sri Lanka'dan aldığı tohumları bir kutu içinde sergilerken bu tohumların yerel halk tarafından satılmasının büyük şirketlerce engellenmesini işaret eder. Doğal besin malzemelerinin üretiminin ve tohum kontrolünün şirketler kontrolünde olmasını eleştirir.

6. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Binlerce yıllık sanat pratiğinde doğa sanat ve sanatçı için önemli bir ilham kaynağı olmuştur. İnsanlık tarihinde doğayı keşfetmek, tanımak ve doğa üzerinde hakimiyet kurmak doğa ile ilişki kurmakta farklı aşamalardır. Doğa üzerinde mutlak olduğunu düşündüğümüz hâkimiyetin kurulması ile insanlık farklı bir aşamaya girer. Sanayi Devriminden bu yana doğanın katledilişi birçok bilim dalının meselesi olmuştur. Sanatçılar arasında doğanın yitimi ve kentte doğaya duyulan özlem ilk bu zamanlarda dile getirilmeye başlanır. Manzara resmi bir tür olarak çok daha önceye tarihlenir fakat Romantikler'in doğa ile ilişkisinin temelinde farklı bir motivasyon yatar: Doğayla bir olmaktan uzaklaşmanın yarattığı endişe.

1962 yılında Rachel Carlson'un yazdığı Silent Spring kitabı genç kitlelerin baskı grupları kurmasına öncülük eder. Bu hem politik hem de felsefi bir harekettir, nihayetinde siyasetin mikro alanı olarak doğayı gündemine dâhil etmesini sağlar. 60'larda başlayan çevresel hareketler, modernizmin sorunlarına karşı bir tepkidir. Kitle savaşları, nükleer tehditler, nüfus patlamaları, baskıcı ekonomiler ve kirli nehirler hepsi ütopyacı ilerleme vaatlerinin başarılı olmadığının göstergesidir.

Dönemin çevresel hareketlerinden etkilenen sanatçılar, sanatı mekândan özgürleştirerek, geniş doğal alanlara taşır. Land art hem yeryüzüne tekrar bakmayı sağlamıştır hem de sanatın malzemesini doğada bulmuştur. Bu önemli bir adımdır ve Land Art ve ötesinde sanatçılar doğayı dışarıdaki bir yapı olarak görmenin ötesine geçecektir. Doğanın süreçselliğine katılacak ve kimi zaman yapıtının bu süreçselliğin içerisinde kayboluşunu sağlayacaktır. Arte Povera ile devam eden anlayış, sanatın yaşam sürecine katılmasını sağlamıştır. Gelip geçicilik aynı zamanda sanatı ticarilikten kurtarma girişimidir.

Türkiye'de ise çevrenin siyasetin bir mikro alanı olması 1970'lere tarihlenir. Birleşmiş Milletlerin 1972 Stockholm Zirvesi'ne Türkiye de bir bildiri ile katılmıştır. Bu çevre ile ilgili uluslararası ilk iştirak olarak kabul edilebilir. Çevre Vakfı, Doğal Hayatı Koruma Derneği gibi sivil inisiyatifler yine 70'li yıllarda oluşmaya başlamıştır. 1978

yılında Çevre Müsteşarlığı kurulmuş ve çevrenin bir hak olarak düzenlenmesi 1982 Anayasası'yla gerçekleşmiştir.

2000'li yıllarda ekolojik muhalefetin oldukça güçlendiğini görülmektedir. Sivil inisiyatiflerin, platformların fazlalaşması aslında doğaya yapılan müdahalelerin sıklaşmasına paralel artış göstermektedir. 2013 yılında sunulan Tabiat Kanunu tasarısı çok büyük tartışmalara neden olmuş ve hatta Gezi Parkı eylemlerinin önemli gündem maddelerinden biri haline gelmiştir. Bunun yanında İstanbul Havaalanı, üçüncü köprü inşaatı, HES projelerine gösterilen tepkiler bütünleşik bir mekanizma olmasa da toplumsal tepkilerin varlığını göstermektedir.

Bu toplumsal hareketlerin ve çevre siyasetinin Türkiye sanatında karşılık bulduğunu görebiliyoruz. 1990'larda Canan Tolon, Handan Börüteçene gibi sanatçıların arte povera, land art etkisinde doğa ile ilişki kurduğunu söyleyebiliriz. Doğal materyali sanat yapıtında kullanarak Türk sanat tarihinde sanatın malzemesine yenilik getirmeleri ile 2000'lerde ekoloji ve doğa üzerine çalışacak sanatçılara öncülük etmişlerdir.

Kavramsal çerçevesini doğa etrafına kuran küratörlü sergilerin Türkiye'de 2000'li yıllarda başladığını görüyoruz. 2004 yılında "Doğa ile Bulaşmak" sergisi yapıldığında Türkiye'de sanatsal pratiğini doğa çevresine dayandıran pek az sanatçı vardı. Kuşkusuz bu sergiler sanatçılar için yeni bir tartışma alanı oluşturmuştur. Fakat bunun etrafında oluşan üretimler sanatçıların doğa ile kültürel bir karşılaşması olarak değerlendirilebilir. Aynı şekilde kentleşme ile ortaya çıkan, çevre endişesi de bir çeşit kültürel karşılaşmadır.

2010'lara gelindiğinde doğa pek çok sanatçı için sanatını dayandırdığı temel mesele haline gelmiştir. Yukarıda bahsettiğimiz siyasi ve toplumsal gelişmelerin elbette bunda çok büyük payı bulunmaktadır. Sanatçıların kendileri için temel esin kaynağı olan doğanın yitimine tepkilerini görüyoruz. Barbara ve Zafer Baran gibi sanatçılar "tanık" rolü üstlenerek yeni manzarayı aktarırken çevresel sorunlara işaret eder. Elmas Deniz ise "İnsansız" ve "Seeing the Black Panther" isimli işleri ile doğa ile mesafemizi eleştirirken, tanıklığın onu anlamaya yetmediği fikrini ortaya koyar.

İstanbul Havaalanı, üçüncü köprü ve otoyolu gibi yeni kentsel projeler ve inşaat alanları ve bununla beraber gelen doğal yıkıma günümüz sanatçıların tepkilerini görebiliyoruz. Serkan Taycan'ın "İki Deniz Arasında" ve Alper Aydın'ın "D8M" gibi

işleri doğrudan bu projelerin yarattığı yıkımı işaret etmekte ve belgelemektedir. Yine Elmas Deniz'in The Tree I want to Buy, Finding The Price isimli işleri doğa iktisadi kaygılar ile yok edilirken, gerçek değerinin, gerekliliğinin ve diğer canlılar ile simbiyotik ilişkisinin göz ardı edildiğine vurgu yapar. Elmas Deniz'in sanatında gerek doğaya yaklaşımımız gerek hayvanlara yaklaşımı insan merkezli ekolojik anlayışı eleştirir. Elmas Deniz'in yapıtlarında derin ekoloji ilkelerine yakınlaşmalarını görürüz. Serkan Taycan ise "İki Deniz Arasında" isimli yapıtı ile sadece ekolojik bir felaketi değil aynı zamanda kültürel ve sosyal bir kıyımı da işaret etmektedir. Kanal İstanbul Projesi antroposen çağının bize en yakın örneklerinden biridir. Sanatçı antroposene dair bir farkındalık oluşturma çabası içindedir.

Kentten doğaya bakan sanatçılar, doğa üzerinde hâkimiyet kurma çabamızı eleştirir. Yine insan merkezli ekolojik yaklaşımları mercek altına alırlar. Örneğin Ali Taptık Kent Florası isimli projesi ile kent içinde dekoratif olarak kullandığımız yeşilliği, şekillendirme, düzenleme, sınırlama çabamızı gösterirken aynı zamanda doğanın kent içinde var olma çabasını belgeler. Azade Köker ise City Trailer ile kentin hızı ve doğanın yavaşlığı arasındaki tansiyonu video ile yansıtırken Füg isimli çalışması ile doğanın yıkıcı gücünü kenti yutan bir tsunami videosu ile gösterir.

Alper Aydın, Ordu'da, Karadeniz kıyılarında büyümüş bir sanatçı olarak, doğaya yaklaşımı bahsettiğimiz diğer sanatçılardan daha farklıdır. Doğaya geçici müdahalelerde bulunur, toplar, biriktirir, tasnif eder. Taşların belleğinde toplumsal bir bellek arar, aynı şekilde otoportesinde, benliğini meydana getiren iç katmanları, taşları meydana getiren dış katmanlarda arar. Sanat pratiği gereği her daim seyahat etmektedir. Verdiği bir röportajda "*Yeryüzü sanatı zaten, bir yolda olma durumudur.*" (URL-5) der. Alper Aydın, bizzat doğanın içinde üretip, anlamlandırmaya çalışan bir sanatçı olarak, meselesinin cevabını bizzat doğada arar.

Bütün çevresel problemlere ve yıkıma paralel doğanın yüceliğine odaklanan yapıtlar da görmekteyiz. Tayfun Erdoğan'ın topladığı çiçek ve yaprakları tuval üzerinde düzenlemesi ile oluşturduğu kutsal metinleri anımsatan resimleri yeni bir natürmort anlayışı getirirken, kutsal olanın özünü doğada arar. Handan Börüteçene ise doğayı bir kültür taşıyıcısı olarak ulvileştirir. Sanatçının yaklaşımı Andrew Dobson'un kültür ve doğa ilişkisine dair fikirlerine paralellik gösterir. Kültür ve doğa birbirinden beslenir ve birbirinin varlığını desteklerler.

Bu çalışma bize göstermektedir ki Türkiye’de 90’larda başlayan sanatta doğaya yaklaşımlar, başta Arte Povera sanatçıları gibi doğanın süreçselliğine katılmak üzere doğal malzeme kullanmakla başlar. 90’lar Türkiye sanatında politik ve sosyal meselelere eleştirel yaklaşımın başladığı yıllardır. Doğayı temsil etme eğilimi ya da estetik idealler yoktur. 2000’li yıllara gelindiğinde küratörlü sergiler eşliğinde doğa üzerine düşünen yapıtlar, kültürel bir karşılaşma sonucu ortaya çıkmaya başlar. Çok genç bir sanatçı kuşağı sanatsal üretim sürecine dahil olur. 2010’lu yıllarda ise bütün sanatsal pratiğini ve sanatının meselesini doğa etrafında kurgulayan sanatçılar görmeye başlarız. Bu sanatçılar kentsel ve ekolojik siyasete tepki mahiyetinde yapıtlar ortaya koyarlar. Bunun karşısında bizzat doğanın içinde yaşayıp, araştıran, performanslar gerçekleştiren sanatçıların pek az olduğu görülür. 90’larda sanat pratiğine doğal malzemenin dahil olmasının ardından yeni bir kapı açılmıştır. Türkiye’nin sosyal yapısı, kentlerde yaşayan nüfusun yoğunluğu, hızlanan kentleşme süreçleri, kentte yaşayan bireyin doğa ile ilişki kurması ve çevre politikalarına tepkiler, çevresel endişeler ise, yoğunlukla 2000’li yıllarda sanat yapıtlarında tezahür eder.

Bu çalışma ile dünyada 1960’larda başlayan doğal malzemenin kullanımı, sanatı mekandan özgürleştirme çabaları, doğanın süreçselliğine katılma eğilimlerinin, Türkiye’de 1990’larda başladığını ve hızlı bir değişim süreci sonrası dünya sanat gündemini yakaladığını söyleyebiliriz.

KAYNAKLAR

- Ackyrod, H. & Harvey, D.** (2011). Beuys' Acorns, *Antennae*, Summer 2011, 17, 63-67
- Akay, A.** (2015). 1990'ların Sanat Ortamı ve Gençlik Etkinlik Sergileri, *Users's Manual Contemporary Art In Turkey 1975-2015=Kullanma Kılavuzu Türkiye'de Güncel Sanat 1975-2015*, Art-ist, 79-86.
- Akay, A.** (2010). *Birleşmeyen Sentez*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Akay, A.** (2005). *Sanatın Durumları*, İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Çalıkoglu, L.** (2005). Kültürün İçindeki Doğa, Doğanın İçindeki Kültür, *Doğayla Bulaşmak-Contaging With Nature*, İstanbul: Akbank Sanat.
- Algül, E.** (2016). *Türkiye İçin Çevre Politikaları*, İstanbul: Pales Yayınları.
- Altındere, H.** (2011). Türkiye'de Güncel Sanat 1975-2015, *User's Manual Art In Turkey 1975-2015=Kullanma Kılavuzu Türkiye'de Güncel Sanat 1975-2015*, İstanbul: art-ist, 31-39.
- Antmen, A.** (2010). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Arapoglu, F.** (2013) Mekanin Tahrifi ve Yeniden-Dönüştürülmesi Ya Da Hareketli Mekanlar, *Azade Köker: Hareketli Mekanlar*, İstanbul: Galeri Zilberman, 2-5
- Arslan, Ö.** (2016). *Estetik Müdahale=Aesthetical Interference*, İstanbul: Amerikan Hastanesi.
- Arzık, A.** Dört Duvar Arasında Bahçeler Var. Retrieved January 29, 2016, from <http://www.artfulliving.com.tr/sanat/dort-duvar-arasinda-bahceler-var-i-4980>
- Baas, J.** (2011), *Canan Tolon: Then and Then*, San Francisco: Gallery Paule Anglim
- Bafra, Ç. & Colombo, P.** (2016). *Yok Olmadan: Doğa ve Sürdürülebilirlik Üzerine Bir Sergi-Till It's Gone:An Exhibition On Nature and Sustainability*, İstanbul: İstanbul Modern Sanatlar Müzesi.
- Bakargiev C. C.** (2005). *Arte Povera: Themes and Movements*, Phaidon Press.
- Berlin, I.** (2010). *Romantikliğin Kökleri*, Trans., Mete Tunçay. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Börüteçene, H.** (1995). *Yeryüzünün Belleği*, Ankara: Anadolu Medeniyetler Müzesi
- Brown, A.** (2004). *Güncel Sanat ve Ekoloji*, Çev., Emre Gözgülü, Yiğit Adam. İstanbul: Akbank Kültür Sanat.
- Carson, R.** (2002). *Silent Spring*, Wilmington: Mariner Books.

- Cuguoğlu, N.** (2016). Her Yerde, Hiçbir Yerde, *Azade Köker: Her Yerde, Hiçbir Yerde*, İstanbul: Galeri Zilberman, 4-6
- Çakırkaya, S.** (2015). Habitat, İstanbul: İstanbul Modern Sanatlar Müzesi.
- Çalikoğlu, L. & Temel, B.** (2015). Sanatçı ve Zamanı, İstanbul: İstanbul Modern Sanatlar Müzesi.
- Çalikoğlu, L.** (2008). *Çağdaş Sanat Konuşmaları-3: 90'lı Yıllarda Türkiye'de Çağdaş Sanat*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Çalikoğlu, L.** (2007). *Çağdaş Sanat Konuşmaları-2: Çağdaş Sanatta Sivil Oluşumlar ve İnisiyatifler*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Çalikoğlu, L.** (2011). Yitirilmiş Ütopya: Kayıp Cennet, *Kayıp Cennet*: İstanbul: İstanbul Modern.
- Dedeal, H.** (2008). Handan Börüteçene, *Seksenlerde Türkiye'de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar*, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Delier, B.** (2013). Gar, *O Zamanlar Konuşuyorduk*, İstanbul: Salt, 74-84.
- Eczacıbaşı, N.** (1978) *1.İstanbul Bienali Kataloğu*, İstanbul: İKSV
- Erdemci, F.** Gezi ve Sanat, *Users's Manual Contemporary Art In Turkey 1975-2015=Kullanma Kılavuzu Türkiye'de Güncel Sanat 1975-2015*, İstanbul: art-ist, 2015, 157-160.
- Erzen, J. N.** (2017). *Üç Habitus- Yeryüzü, Kent, Yayı*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Eze, A. M.** (2005). *Barbara and Zafer Baran: The Garden of Earthly Delights*, İstanbul: Borusan Art Gallery.
- Colombo, P.** (2011). *Kayıp Cennet=Paradise Lost*, İstanbul: İstanbul Modern Sanatlar Müzesi.
- Dobson, A.** (1990). *Green Political Thought: An Introduction*, Londra: Routledge.
- Erek, A.N.** (200) *Yirminci Yüzyıl Sanatında Doğaya Değişik Bakışlar*. (Yüksek Lisans Tezi) İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Evren, S.** Türkiye'de Güncel Sanat Tarihini Nasıl Yazmalı, *Users's Manual Contemporary Art In Turkey 1975-2015=Kullanma Kılavuzu Türkiye'de Güncel Sanat 1975-2015*, İstanbul: art-ist, 2015, 11-18.
- Garrard, G.** (2016), *Ekoeleştirir - Ekoloji ve Çevre Üzerine Kültürel Tartışmalar*, İstanbul: Kolektif Kitap
- Giray K.** (2007). *Türk Resim Sanatının Bir Asırlık Öyküsü- The Centennial Tale of Turkish Painting*, İstanbul: Rezan Has Müzesi.
- Glotfelty, C. & Harold, F.** (1996). *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*. Athens and London: University of Georgia.
- Gombrich, E. H.** (1995) *The Story of Art*, London: Phaidon.
- Graf, M.** (2015) İstanbul Bienalleri 1987-2005, *Users's Manual Contemporary Art In Turkey 1975-2015=Kullanma Kılavuzu Türkiye'de Güncel Sanat 1975-2015*, İstanbul: art-ist, 2015, 111-117.
- Heidegger, M.** (1996) Kentin Felsefesi, *Cogito: Kent ve Kültürü*, 1996, 8, 67-70
- Işık,**

- Kerridge, R.** (1998). *Writing the Environment: Ecocriticism and Literature*, Londra: Zed Books.
- Kahraman, H. B.** (2013). *Türkiye’de Çağdaş Sanat*, İstanbul: Akbak Kültür ve Sanat Dizisi.
- Kahraman, H. B.** (1990). *Bir Sürekli Cehennem*, İstanbul: Kavram Yayınları.
- Kedik, A .** (2010). Richard Long: Bir Yürüyüşün İma Ettikleri. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1 (5), 107-120.
- Keleş, R. & Hamamcı, C. & Çoban, A.** (2015). *Çevre Politikası*, İstanbul: İmge Kitabevi.
- Kortun, V.** (2013) Elli Numara: Anı/Bellek 2, *O Zamanlar Konuşuyorduk*, İstanbul: Salt, 15-45.
- Köker, A.** (2013). *Hareketli Mekanlar-Moving Spaces*, İstanbul: Zilberman Gallery
- Larratt-Smith, J.** (2018). *Jannis Kounellis*, NewYork: Phaidon
- Madra, B.** (2003). *İki Yılda Bir Sanat: Bienal Yazıları 1987-2003*, İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Madra, B.** (2012). Cehennem ve Cennete Sonuçmaz Bir Bakış, *Murat Akagündüz*, İstanbul: Galeri Mana
- Madra, B.** (1985). 13. İstanbul Festivalinde Türk Görsel Sanatı Sergilerine Bakış. *Sanat Çevresi* , 81,8.
- Mosley, S.** (2010). *Environment In World History*, Londra: Routledge.
- Naess, A.** (1984), Basic Principles of Deep Ecology, *The Trumpeter*, 1986, 4, 18-22
- Onur, F.** (2007). *Dikkatli Gözler İçin*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Özendeş, E.** (2011). Doğu Formu Şiirseldir, Yao-Lu’nun Yeni Manzaraları, İstanbul: İstanbul Modern.
- Özdağ, U.** (2011). Sessiz Bahar’dan Sonra Ses Getiren Elli Yıl: Kadın Çevre Sağlık, *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 28 (2011): 179-199.
- Paust, B.** (2005), Joseph Beuys’un Eserlerinde Çizimin Önemi, *Joseph Beuys: Aslolan Çizgidir*, İstanbul: YKY
- Pepper, D.** (1993). *Eco-socialism: From Deep Ecology to Social Justice*, Londra: Routledge.
- Radkau, J.** (2017). *Doğa ve İktidar*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Roussopoulos, D.** (2017). *Politik Ekoloji*, İstanbul: Sümer Yayıncılık.
- Senger, H. V.** (2011). Yao-Lu: Antik Çin Bilgeliğini Temel Alan Modern ve Yenilikçi Bir Fotoğrafçılık, *Yao-Lu’nun Yeni Mazaraları*, İstanbul: İstanbul Modern.
- Spretnak, C.** (2019). The Politics of women’s spirituality : essays on the rise of spiritual power within the feminist movement / edited by Charlene Spretnak. *Serbiula* (sistema Librum 2.0).
- Tapık, A.** (2013). *Metropol Yeşili: Teorik ve Fotografik Mikrogözlemler*, Çev., Tuncay Birkan, İstanbul: Akın Nalça Kitapları.

- Taycan, S.** (2014) Karadeniz'den Marmara'ya İki Deniz Arası'nı Yürümek, <http://tedxreset.com/content/karadenizden-marmaraya-iki-deniz-arasini-yurumek/> [et: 20.09.2018]
- Tolon, C.** (2014). *Sidesteps*, Londra: Parasol Unit.
- Tolon, C.** (2011), *Canan Tolon*, İstanbul: Finans Bank
- Türkiye Cumhuriyeti Anayasası (1982), T. C. Resmi Gazete, 10705, 18 Ekim 1982**
- Ure-Smith, J.,** (2019). Mario Merz: The Art of Building an Igloo, *Frieze*, Ocak Şubat 2019 (200), 240, 241.
- Ünder, H.** (1996). *Çevre Felsefesi*, Ankara: Doruk Yayıncılık.
- Wallis, B.** (2010). *Land and Environmental Art*, London: Phaidon Press.
- Williams, R.** (1988). Keywords: A Vocabulary of Culture and Society, Londra: Fontana.
- White, L.** (1967). The Historical Roots of Our Ecologic Crisis, *Science*, 1967, N. 3767, 1203-1207.
- Wrasse, M.** (2011). Antroposen Çağında, *Azade Köker: Third Nature*, İstanbul: Galeri Zilberman, 8,9.
- Yavuz, S.** (2016). “Maruz”dan “Estetik Müdahale”ye, *Estetik Müdahale*, İstanbul: Moment Eğitim Araştırma Yay.
- Yıldız, E.** (2004). *Çevre Sorunları ve Sanat*, (Y. Lisans Tezi) İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Zeytinoğlu, E.** (2013) Anı Bellek 2 : Sergisindeki Arşiv Odası Üzerine, *O Zamanlar Konuşuyorduk*, İstanbul: Salt, 46-52.
- Zimmerman, M.E.** (2010). Heidegger'in Nietzsche Yorumunun Gelişimi, *Cogito: Heidegger: Varlığın Çobanı*, 2010 N. 64, 95
- URL-1** . <http://arcadenw.org/blog/the-art-of-waste-the-photography-of-chris-jordan> [e.t. 10.02.2019]
- URL-2.** <http://www.serkantaycan.com/index.php?/about/> [e.t. 10.02.2019]
- URL-3.** <http://tedxreset.com/content/serkan-taycan/> [e.t. 10.02.2019]
- URL-4.** <http://www.alitaptik.com/alitaptikCV.pdf> [e.t. 10.02.2019]
- URL-5.** <http://www.artfulliving.com.tr/sanat/yeryuzunun-katmanlari-arasinda-yolculuk-i-11745>
- URL-6.** <https://www.youtube.com/watch?v=SAhWt0OA9pw>

EKLER

EK A: Sergi Künyeleri

Anı- Bellek 1 (1991), Taksim Sanat Galerisi (İstanbul)

Anne, ben barbar mıyım? (2013), 13. İstanbul Bienali Küratör: Fulya Erdemci

Archive - Endangered Waters (2003), Venedik Bienali / İzlanda Pavyonu (Venedik)
Küratör: Francesco Bonami, Sanatçı: Rúi

Beuys' Acorns (2007 - 2018), Royal Academy of Arts (Londra), Sanatçılar: Heather Ackroyd ve Dan Harvey

Cehennem – Cennet (2012), Galeri Mana (İstanbul), Sanatçı: Murat Akagündüz

Discover The Now (2014), Royal Academy of Arts (Londra), Sanatçılar: Heather Ackroyd ve Dan Harvey

Documenta 7 (1982), Kassel (Almanya), Küratör: Rudi Fuchs

Doğayla Bulaşmak (2005), Akbank Sanat (İstanbul), Küratörler: Ali Akay, Levent Çalıkoğlu,

Earth: Art of a changing world (2009), Royal Academy of Arts (Londra), Sanatçılar: Heather Ackroyd ve Dan Harvey

Efemera (2003), The Blue Gallery (Londra), Sanatçılar: Barbara ve Zafer Baran

Elli Numara / Anı Bellek 2 (1993), Akaretler 50 Numara, Küratör: Vasıf Kortun

Estetik Müdahale (2016 – 2017), Amerikan Hastanesi “Operation Room” Sanat Galerisi (Amerika), Sanatçı: Özgül Arslan

Gar (1995), Ankara Garı

Her Yerde, Hiçbir Yerde (2016), Zilberman Gallery (İstanbul), Sanatçı: Azade Köker

Hybrid Mekanlar – Koridorlar (2009), Zilberman Gallery (İstanbul), Sanatçı: Azade Köker

İyi bir Komşu (2017), 15. İstanbul Bienali, Küratör: Elmgreen & Dragset

Kayıp Cennet (2011), İstanbul Modern (İstanbul), Küratörler: Paolo Colombo – Levent Çalıkoğlu,

Küreselleşme-Devlet, Sefalet, Şiddet (1995), Beyoğlu Devlet Hanı (İstanbul), Küratör: Ali Akay

Liman Şehri İstanbul (1941), Beyoğlu Matbuat Müdürlüğü (İstanbul), Küratör: Nuri İyem, Sanatçılar: Turgut Atalay Güneri, Haşmet Akal, Agop Arad, Fethi Karakaş, Ferruh Başağa ve Mümtaz Yener

ON AIR (2018), Palais de Tokyo (Paris), Sanatçı: Tomas Saraceno

ORIENT/ATION Paradoksal Bir Dünyada Sanatın Görünümü (1995), 4. İstanbul Bienali (İstanbul), Küratör: René Block

Ortak Zemin: Su (2015), Borusan Contemporary (İstanbul), Küratör: Nazlı Gürlek

- Rasathane (2013 – 2014)**, İstanbul Modern (İstanbul), Küratör: Sena  ak rkaya,
Sanatçılar: Barbara ve Zafer Baran
- Taşınabilir Balık  iftliği:** Hayatta Kalma Eseri No:3 (1971), Hayward Gallery
(London), Sanatçılar: Helen Mayer Harrison ve Newton Harrison
- The Garden of Earthly Delights (2005)**, Borusan Sanat Galerisi (İstanbul),
Sanatçılar: Barbara ve Zafer Baran
- The New York Earth Room (1977)**, 141 Wooster Street (New York), Sanatçı: Walter
De Maria
- Tuzlu Su (2015)**, 14. İstanbul Bienali, Küratör: Carolyn Christov-Bakargiev,
- Under the Sign of the City: Contemporary Art from Turkey (2001 – 2002)**,
Kunstmuseum, Bonn (Almanya)
- Venedik Bienali (1968)**, Venedik (İtalya), Küratör: Maurizio Calvesi ve Guido Ballo
- Yazs z Yıl (2018)**, Pilot Galeri (İstanbul), Sanatçı: Elmas Deniz
- Yeryüzünün Belleği (1995)**, Anadolu Medeniyetleri Müzesi (Ankara), Sanatçı:
Handan Börüteçene
- Yok Olmadan (2016)**, İstanbul Modern (İstanbul), Küratörler:  elenk Bafra, Paolo
Colombo