

T.C.
ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANA SANAT DALI

21. YÜZYIL RESMİNDE DOĞA KAVRAMI

Yüksel Lisans Tezi

Hazırlayan
Enis Malik DURAN

Tez Danışmanı
Yrd. Doç. Umut GERMEÇ

Çanakkale–2015

TAAHHÜTNAME

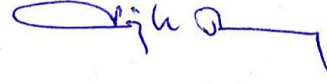
Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “21. Yüzyıl Resminde Doğa Kavramı” adlı çalışmamın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

28./09./2015

Enis Malik DURAN

İmza



Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü'ne
Enis Malik DURAN'a ait 21. Yüzyıl Resminde Doğa Kavramı adlı çalışma,
jürimiz tarafından Güzel Sanatlar Fakültesi Anabilim Dalı,
Resim Bilim Dalında **YÜKSEK LİSANS TEZİ** olarak oybirliği/oyçokluğu ile kabul
edilmiştir.



Yrd. Doç. Umut GERMEÇ

(Danışman)



Doç. Solmaz BUNULDAY HASGÜLER



Yrd. Doç. Dalila ÖZBAY

Tez No: 10088199

Tez Savunma Tarihi: 27.08.2015

ONAY

Doç. Dr. Şerif KORKMAZ

Enstitü Müdürü

29.08.2015

ÖZET

21. Yüzyıl Resminde Doğa Kavramı adlı bu çalışmada, özellikle doğaya bakışta kırılma noktalarından biri olan Romantizm'den başlayarak günümüze kadar olan süreçte doğa-insan ilişkisindeki değişim ve dönüşüm akımlar, sanatçı ve eser örnekleri üzerinden irdelenmek istenmiştir.

İlk olarak Aydınlanma Çağı ve Sanayi Devrimi sonrası değişen düşünce ve hayat biçimleri incelenmiştir. Bu değişimlerin sanattaki yansımalarını saptamak için Modernizme evrilen süreç ele alınmış ve özellikle Romantizm akımına odaklanılarak akımın resimdeki karşılıkları gösterilmek istenmiştir. Bununla birlikte bu bölümde 20. Yüzyılın başındaki gelişmelere paralel olarak ortaya çıkan birçok yeni fikir ve yaklaşımın doğaya bakış açısı yine o dönemin metinleri ışığında ele alınmaya çalışılmıştır.

Romantizm'in doğaya bakışı ve insanın onun karşısındaki çaresizliği özellikle 20. yüzyılın ortalarına geldiğinde artık değişmiş ve insan genel olarak çaresizlik duygusundan kurtulmuş ve doğanın aleyhine olabilecek uygulamaların yaratıcısı haline gelmiştir. Ancak bununla birlikte özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrasında doğaya dair kaygıların da belirmeye başladığı görülür. Bu bağlamda sanat-doğa ilişkisinin irdelendiği kimi akımlar ve çalışmalar ortaya çıkmaya başlamıştır. 1960'lardan sonra ise sanat-sermaye-doğa ilişkisinin paradoksal bir şekilde ele alınması söz konusu olmuştur. Özellikle bu dönemden sonra gelişen kültür endüstrisi ve küreselleşme olgusunun bu değişim sürecindeki yansımaları ikinci bölümde irdelenmiştir.

İlk iki bölümde incelenen yüzyılların -daha ilk on beş yılı yaşanmakta olan- 21. Yüzyıla etkisi ve yansımaları kaçınılmazdır. Ancak diğer yüzyıllardan farklı olarak bu yüzyılın başından itibaren doğaya hatta dünyanın geleceğine dair kaygıların giderek daha çok arttığı görülmektedir. Küresel bağlamda yaşanan ekolojik tahribatların beraberinde doğaya karşı artan bir duyarlılık getirmesi kaçınılmazdır. İşte üçüncü bölümde yaşanan bu tahribata karşı duyarlılık ve eleştirel bir dil geliştirmiş sanatçı ve eser örnekleri plastik ve kavramsal boyutlarıyla ele alınmıştır. Son bölümde ise uygulama çalışmalarındaki doğa kavramı açıklanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Doğa, peyzaj, resim, romantizm, modernizm, küreselleşme, çağdaş sanat

ABSTRACT

In this work called “The Concept of Nature in the 21st. Century Painting” the aim was to portray the alteration and transformation of the nature-man relationship, which is especially one of the breaking points in viewing nature, by means of movements, artists and works that have left a mark on the timeframe between Romanticism and today.

The work has firstly construed the changing styles of thought and life following the Age of Enlightenment and the Industrial Revolution. In order to determine how these changes have been reflected on art, the process which has evolved into modernism has been tackled and, in an attempt to put forward the contradictions which the Romantic movement has led in the art of painting, the work has particularly honed in on this movement. Nevertheless, this section also tries to deal with the developments witnessed in the beginning of the 20th. Century and the different viewpoints which have risen as a result of the new ideas and approaches emerging in parallel with these developments in the light of various texts written during the period.

Romanticism’s look at nature and man’s despair in the face of it has eventually changed especially by the middle of the 20th. Century. Mankind has, in general, made away with his despair and become the originator of practices that could work against nature. However, especially after the end of World War II, an upward trend begins to appear in concerns dealing with nature. In this context, new movements and works depicting the art-nature relationship have gradually started to emerge. Whereas after 1960s the relation between art-capital and nature has been handled rather paradoxically. How the phenomena of cultural industry and globalisation, particularly emerging as a consequence of this period, has been reflected on this transformation process is depicted in the second part of the work.

The centuries which have been examined in the first two parts of this work will inevitably leave its effects and reflections on the 21st. Century-whose first fifteen years have only been left behind. However, concerns about nature and even about the planet’s future seem to be increasing more and more since the beginnings of this century. Thus, it’s not surprising that this global environmental destruction will inevitably result in an ever growing trend of sensitivity towards nature. The third part of this work deals with artists

who have developed a sensitivity and taken a critical approach as a response against this destruction and gives a conceptual as well as plastic description of their work.

Finally, in the last section the concept of nature in applied works is explained.

Key Words: Nature, landscape, painting, romanticism, modernism, globalisation, contemporary art

İÇİNDEKİLER

ÖZET	I
ABSTRACT	II
ÖNSÖZ.....	IV
İÇİNDEKİLER.....	V
KISALTMALAR	VII
RESİM LİSTESİ	VIII
GİRİŞ.....	1
1. AMAÇ.....	3
2. KAPSAM.....	3
3. YÖNTEM	3

BÖLÜM I

DOĞA-İNSAN İKİLEMİ.....	5
1.1.Romantik Dönem.....	5
1.2.Modernizm.....	12

BÖLÜM II

21. YÜZYILA DOĞRU DOĞA, SERMAYE VE SANAT İLİŞKİSİ.....	22
2.1.1945-1980 Yılları Arası Doğa, Sermaye, Sanat İlişkisi.....	23
2.1.1.Arazi Sanatı.....	26
2.2.Küreselleşme ve Kültür.....	31
2.2.1.Kültür Endüstrisi	33

BÖLÜM III

21. YÜZYIL SANATINDA DOĞA	43
3.1.Dönüşen Manzara	43
3.2.Kültür İmgeleri	63

BÖLÜM IV

UYGULAMA ÇALIŞMALARINDA DOĞA KAVRAMI	74
SONUÇ.....	82
KAYNAKÇA	84

KISALTMALAR

Bkz. : Bakınız

der. : Derleyen

çev. : Çeviren (ler)

haz. : Hazırlayan

k.ü.y.b. : Kağıt Üzerine Yağlı Boya

s. : Sayfa

t.ü.y.b. : Tuval Üzerine Yağlı Boya

yy. : yüzyıl

RESİM LİSTESİ

Resim 1.1. John Constable, Yağmur Bulutları ile Deniz Manzarası Etüdü, 1827	9
Resim 1.2. J. M. William Turner, Selden Sonraki Sabah, 1843	10
Resim 1.3. Caspar David Friedrich, Monk by the Sea, 1808-10	12
Resim 1.4. Vincent Van Gogh, Japonaiseire: Köprüde Yağmur, 1887	14
Resim 1.5. Robert Deleunay, Tour Eiffel, 1910-11	17
Resim 1.6. Luigi Russolo, Dynamism of a Car, 1912 -13), 1827	19
Resim 1.7. Paul Klee, Angelus Novus, 1920	20
Resim 2.1. Walter De Maria, New York Toprak Odası, 1977	28
Resim 2.2. Richard Long, River Avon Mud Crescent, 2011	29
Resim 2.3. Michael Heizer, Double Negative, 1969	30
Resim 2.4. 7. Berlin Bienali'nden bir fotoğraf	40
Resim 3.1. 7000 Meşe Projesi'nden görüntüler	45
Resim 3.2. Anselm Kiefer, Oh Halme, ihr Halme, oh Halme der Nacht, 2012	46
Resim 3.3. Anselm Kiefer, Auschenblüme Für Paul Celan, 2006	48
Resim 3.4. Anselm Kiefer, Andromeda, 2001	49
Resim 3.5. Mustafa Pancar, Hafriyat, 1994	52
Resim 3.6. Murat Akagündüz, Turabdin I, 2010/Turabdin II, 2011	53
Resim 3.7. Murat Akagündüz, Danak-Göle, 2010	54
Resim 3.8. Cai Guo-Giang, Silent Ink, 2014	56
Resim 3.9. The Bund Witout Us (Detay)	57
Resim 3.10. Cai Guo-Giang, The Bund Witout Us, 2014	57
Resim 3.11. Levente Baranyai, Falling Math Excercise Book, 2006	58
Resim 3.12. Levente Baranyai, Hústáj I, 2007	59
Resim 3.13. Azade Köker, Ormanda Tempo, 2010	61
Resim 3.14. Azade Köker, The Fallen Apple, 2010	62
Resim 3.15. David Hockney, Woldgate, Crisp Morning, 2006	63
Resim 3.16. Yorkshire'in çöplüğe dönen görüntüsü	63
Resim 3.17. Julie Mehretu, Notations, 2009	64
Resim 3.18. Julie Mehretu, Believer's Palace, 2008-09	65

Resim 3.19. Soazic Guezennec, Asid Rain, 2008	67
Resim 3.20. Soazic Guezennec'in Studio X'teki Mutlu Malikler sergisinden bir görüntü	68
Resim 3.21. Nur Gürel, Yabancı, 2011	70
Resim 3.22. Ahmet Doğu İpek, Construction Regime- Bulding Porn II, 2012.....	70
Resim 3.23. Banksy, Batı Şeria'da yaptığı graffiti örneklerinden.....	72
Resim 3.24. Banksy, Londra'daki çalışması	72
Resim 3.25. Alexandre Orion'un Ossario projesinden görüntüler	73
Resim 4.1. Enis Malik Duran, İsimsiz (Sınır Sersinden), 2013	76
Resim 4.2. Enis Malik Duran, İsimsiz (Sınır Serisinden), 2013	77
Resim 4.3. Enis Malik Duran, İsimsiz (Sınır Serisinden), 2014	78
Resim 4.4. Enis Malik Duran, Av, 2013	79
Resim 4.5. Enis Malik Duran, İsimsiz (Sınır Serisinden), 2014	80

GİRİŞ

İnsanın doğadan ayrılmasının, mağara duvarına çizdiği ilk tasvirle başladığı söylenebilir. Böylelikle insan için doğa bir tür temsiller düzeyine indirgenmiş olur. Arkeolojik incelemeler insanın doğayı taklit etme eylemini doğa üzerinde güç kazanmasının bir yolu olarak göstermektedir. Doğadan elde ettiği malzemeyle, doğaya karşı var olabilmek için geliştirdiği araçlar ve görüntüler insanı başka bir varlık düzlemine taşımıştır. “Bu varlık -insan- doğanın tümüne etkin bir özne olarak karşı çıkan ilk varlıktı. Fakat insan kendi öznesi olmadan, doğa insan için bir nesne olmuştu. (...) İnsanın zamanla doğadan ayrılması, doğanın bir yarattığı olarak kalsa bile, doğaya her gün biraz daha bir yaratıcı gözüyle bakması insan varoluşunun en köklü sorunlarından birinin doğmasına yol açtı. İnsanın ‘çift niteliği’nden kolayca söz açılabilir. İnsan doğanın içindeyken bir ‘karşı-doğa’ yaratmıştır.”¹

İnsanın yarattığı bu “karşı doğa” eski çağlarda doğanın büyük güçlerini tanrısallaştırmasını, doğayı denetleyebilmek için tanrılar yaratmasını ve insan suretindeki tanrılarını ortaya çıkarmıştır. Bahsedilen eski çağlarda insanlar, doğayla mücadele süresince geliştirdiği denetim mekanizmaları sayesinde, gerek tanrıya (doğaya) yakınlaştığı mekânın kutsallaşmasını sağlamak, gerekse tanrıyla (doğayla) tinsel bir iletişim kurabilmek için büyüsel karşılığı olan resim ve heykeli kullanarak, bir ifade biçimi olan, bugün plastik sanatlar olarak sınıflandırdığımız, sanatın temellerini atmışlardır. Larry Shiner, *Sanatın İcadı* başlıklı yapıtında, farklı kültürlerden verdiği örneklerle, 18. yüzyıla dek üretilen resim ve heykellerin işlevsel ritüel nesneleri olarak sanat ürünü olduğunu, her birinin özel bir amaca ve mekana yönelik öğeler olarak üretilen ve yaşam biçiminin bir parçası nesneler olduklarını belirtir.²

İngiliz filozof Francis Bacon’la gelişen doğaya pragmatist yaklaşım, René Descartes’ın akli yüceltmesiyle devam etmiştir. Aydınlanma Çağı, Klasizm ve Endüstri Devrimi ile birlikte doğaya egemen olma ve onu bir sömürü nesnesine indirgeme hali, bireyde tinsel bir açlığı doğurmuştur. Almanya’da Fichte, Schlegel, Schelling, Schleiermacher gibi filozofların düşünceleriyle gelişen Romantizm’de, Aydınlanma ve

¹ Ernst Fischer, *Sanatın Gerekliği*, (çev. Cevat Çapan), 8. Basım, Payel Yayınevi, İstanbul 1995, s. 33.

² Larry Shiner, *Sanatın İcadı Bir Kültür Tarihi*, (çev. İsmail Türkmen), 1. Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2004, s. 15, 22.

Klasik dönemin usçuluğuna karşı, sanatın duygunun bir ürünü olduğu savunulmuştur. Sanayinin geliştiği, insanların hayatına hız ve kent gibi kavramların karıştığı bir süreçte romantikler, insanı doğanın bir parçası olarak görmüş, doğa ve insan arasındaki tinsel bağı vurgulamışlardır.

Romantik resim ise Kuzey Avrupa’da, doğanın yüceltildiği manzara resmiyle gelişmiştir. Akımın en önemli temsilcilerinden Alman ressam Caspar David Friedrich, doğa ile insanın ilahi birliğine odaklanırken; İngiliz J. M. William Turner da doğanın büyük devinimlerini ve bu büyük güç karşısındaki insanı konu edinerek doğayı yüceltmıştır. Romantizmin manzara resmi üzerinden kuzeyde ortaya çıkmasında, 17. yüzyıl Kuzey Avrupa peyzaj resminin etkisi ve sanayileşmenin ilk gerçekleştiği ülkeler olduğu söylenebilir.

Doğanın bir estetik değer olarak görülmesi Rönesans’a dayandırılmakla birlikte on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyılda bu konu üzerine birçok teorinin geliştirildiği gözlemlenir. Shiner, on sekizinci yüzyılda güzel üzerindeki vurguya yüce ve pitoresk düşüncelerinin eklenmesini, beğeni kavramının estetiğe dönüşme sürecindeki bir unsur olarak göstermektedir. “İlk başlarda yüce, güzelliğin yönlerinden biri olarak algılandı fakat çok geçmeden güzellikle karşıt bir şey haline geldi. Artık yüce muazzam, korkunç ya da dehşetli olan ama bize zarar veremeyeceği bir ortamda üzerinde düşündüğümüz bir şeyin –örneğin bir ovanın ortasında yükselen kocaman bir dağın, denizdeki bir fırtınanın ya da Milton’un Cehennem tasvirinin- deneyimlenmesi olarak çeşitli şekillerde betimleniyordu. Yüce ilk karşılaştırıldığında güzel daha çok büyüleyici, sempatik, uyumlu ve öncelikle hoş bir şey olarak deneyimlediğimiz şey olarak betimleniyordu.”³ 18. Yüzyılın sonlarına doğru Britanya’da doğanın bir resme bakar gibi seyredildiği pitoresk turları düzenlenmesi de doğanın yeni estetik anlayışı içerisindeki yerinin göstergeleri arasında sayılabilir. Bu durumla bağlantılı olarak geliştirilen teorilerin arasında, 19. yüzyılın sonlarına doğru, Amerikalı natüralist ve çevre filozofu John Muir’in tüm doğayı, özellikle vahşi doğayı estetik olarak güzel gören ve sadece doğanın insan müdahalesine maruz kaldığı yerlerde çirkinlik bulduğu görüşü dikkat çekmektedir.⁴

19. yüzyıldan itibaren başlayan modernleşme sürecinde toplumun ve çevrenin sürekli dönüştürülmesi, zaman zaman kutuplaşan kuramların ve akımların ortaya çıkmasına yol

³ (Peter De Bolla’dan aktaran) Larry Shiner, *Sanatın...*, s. 227.

⁴ Allen Carlson, *Aesthetics And The Environment The Appreciation of Nature, Art and Architecture*, Taylor & Francis e-Library, 2005, s. 4.

açmıştır. 20. yüzyılın ilk yarısına kadar savaşlar ile birlikte yeniden şekillenen dünya, bireyin ruhsal çöküntülerini de beraberinde getirmiş ve bu dönemin dinamikleri sanat akımlarına da yansımıştır. “Modern hayatın en derin sorunları, ezici toplumsal güçler, tarihsel miras, dışsal kültür ve hayat tekniği karşısında, bireyin, varoluşunun özerkliğini ve bireyselliğini koruma talebinden kaynaklanır - ilkel insanın maddi varoluşunu sürdürebilmek için doğayla giriştiği savaş, bu modern form altında en son şeklini almıştır.”⁵ Modernitede birey, içinde yaşadığı mekanizmaya karşı hoşnutsuz olsa da ve varoluşuna dair iç çatışmalarını üretse de, işleyen sistemin bir çarkına dönüşmüş ve değişen hayat biçimine bağımlılığı arttıkça mekanikleşmiştir. Böylece, insanın metaya dönüştüğü bu düzlemde sanatın da sermayeye dönüşeceği süreç kaçınılmaz olmaktadır.

İkinci Dünya Savaşı sonrası yayılan küresel kapitalizm ile doğa, insanın kendisinden koruması gereken bir olguya dönüşmüştür. Özellikle altmışlı yıllarda başlayan çevreci hareketi tetikleyen şey, doğayı tahrip eden sanayi ve endüstriye karşı verilen tepkiler olmuştur. Aydınlanma düşüncesinin getirdiği, aklın denetleme ve kendine bağımlı kılma süreci, doğayı da denetlenmesi ve bilinmesi gereken bir alana indirgemıştır. Akıl çağıının getirdiği “her şey bilinmeli” parolası da, 20. yüzyılın ikinci yarısından sonra giderek “her şey hesaplanabilir” ve “her şey alınır-satılır-tüketilir”i ortaya çıkarmıştır.⁶

Günümüz sanatında doğa kavramının irdelenmesinin ve mevcut sistemin eleştirilmesinin kaynaklarından biri de 80’li yıllarda ABD ve İngiltere’de başlayan ve giderek tüm dünyaya yayılan neo-liberal politikalar ve bununla bağlantılı olarak küreselleşme olgusudur. Serbest piyasa ekonomisinin devlet-şirket ilişkisini geliştirdiği bu sürecin figüranları, sürekli büyümeye endeksli yapısından ötürü yeni kaynakların peşinde global bazda çevresel tahribata sebep olmuştur. Bununla birlikte şirketler, özel sanat piyasasını oluşturarak kendi imajlarına olumlu katkılar sağlamış ve kendi çıkarları doğrultusunda kültür endüstrisinin de yapılanmasının belirleyici unsurları olmuşlardır.

21. Yüzyıl Resminde Doğa Kavramı başlıklı bu çalışma, günümüz sanatına etki eden ekolojik etmenlerin yanı sıra kültürel, sosyolojik, politik ve endüstriyel dinamikler üzerine neden-sonuç ilişkisi kurarak, çağdaş sanatın görüntülerini açıklamaya çalışma amacı çerçevesinde oluşturulmuştur. Teoriler ve analizler ışığında 19. yüzyıldan günümüze

⁵ Georg Simmel, *Modern Kültürde Çatışma*, (çev. Tanıl Bora-Nazile Kalaycı-Elçin Gen), 7. Basım, İletişim Yayınları, İstanbul 2011, s. 85.

⁶ Hülya Tufan, “Kolektif Bellek ve İnsan/Doğa İlişkisi”, *Cogito*, Sayı: 2, 1994 s. 68.

dünyanın değişiminin parametreleri ve doğa insan ilişkisine odaklanan sanatçıların izleği üzerinden bugünün sanatını anlamak çalışmanın gövdesini oluşturmaktadır.

1. AMAÇ

Günümüz sanatında, bireyin doğayla ilişkisinin, sermayenin sanata, kültüre müdahaleleri ve bu süreçlerdeki çevresel tahribatın sanatçı izleğine yansımaları ve etkilerini tespit etmek çalışmanın amacını oluşturmaktadır.

2. KAPSAM

21. yüzyıl sanatında ekoloji ile ilgili duyarlılığın kaynaklarını belirleyebilmek için, 19. yüzyıldan başlayarak, geliştirilen fikirler, kavramlar, sanat akımları ve metinler üzerinden doğa-insan ilişkisi bağlamında verilecek örneklerle sınırlı kalmak, çalışmanın kapsamını oluşturmaktadır.

2. YÖNTEM

Konuya yönelik olarak, kütüphane kaynakları, web sayfaları, kitaplar, dergiler, makaleler, sergi katalogları ve röportajlar üzerinden yapılacak araştırmaların yanında, özellikle görsel öğelere ulaşmak için internet kaynaklarından yararlanarak elde edilecek dokümanlar ile çalışmanın gövdesini belirlemek ve sürecin sonunda sanatçı adayın kendi yapıtları üzerine plastik ve düşünsel açıdan yapacağı değerlendirme ve sergileme, çalışmanın yöntemini oluşturmaktadır.

BÖLÜM I

DOĞA İNSAN İKİLEMİ

18. yüzyılda gelişen doğa duyarlılığı sanayinin, kentlerin gelişimi çerçevesinde mevcut durumun yarattığı hoşnutsuzluğa karşı farklı şekillerde ifadesini bulmuştur. Endüstrileşmenin getirdiği makineleşme ve seri üretim mantığının insana dair olanı yok ettiği düşüncesi ve o dönemlerde giderek belirginleşen sanatçı-zanaatçı ayrımını ortadan kaldırmak için ortaya çıkan Arts and Crafts Akımı da bu hoşnutsuzluğun ifade bulmuş biçimlerinden biridir. John Ruskin ve William Morris'in öncülüğünü yaptığı akım el emeğini yücelten, özellikle Gotik dönemin çizgilerini yansıtan organik öğelerin yer aldığı tasarımlarla karşılığını bulmuştur. Bununla birlikte Arts and Crafts akımının temellerini oluşturduğu Art Nouveau akımı da endüstriyel gelişimlerin neticesinde sıklıkla kullanılan çelik, cam gibi materyallerle ortaya çıkan daha keskin ve soğuk biçimlere karşı olarak doğanın güzelliğini baz almışlardır. Doğanın organik biçimlerinin taşındığı formları sanat ve zanaatın tüm kollarına ve mimariye dâhil etmişlerdir.

Bu dönemde gelişen Romantik akım da doğa duyarlılığı bağlamında öne çıkmaktadır. Akımın diğer hareketler gibi endüstriyel anlamda başı çeken gelişmiş ülkelerde ortaya çıkması da endüstrinin getirdiği değişimlerin doğa-insan ilişkisi üzerine düşünmeye ve üretmeye sevk ettiğinin göstergelerinden biri olarak kabul edilmektedir.

1.1. Romantik Dönem

“Adını ortaçağ ‘romans’larından, yani Latin kökenli dillerde anlatılan öykü ve söylencelerden alan Romantizm, yaklaşık yüz yıl boyunca başta İngiltere, Almanya ve Fransa olmak üzere tüm Avrupa’yı etkisine almıştır.”⁷ Romantik sözcüğünün kazandığı anlam, “‘eski şövalyelik romanlarını, saz şairleri (trubadur) çağını anımsatan’ şey anlamını içeriyordu.”⁸ Romantik akım Friedrich Schelling, Friedrich Schleiermacher, Karl Wilhelm Friedrich Schlegel, Jean-Jacques Rousseau, Immanuel Kant, Johann Gottlieb Fichte ve G.W. Friedrich Hegel gibi düşünürlerin felsefe; Edmund Burke, Johann Wolfgang von Goethe, Johann Christoph Friedrich von Schiller, Novalis, James Macpherson gibi yazar ve

⁷ Zeynep İnankur, *19. Yüzyıl Avrupası'nda Heykel ve Resim Sanatı*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 1997, s. 28.

⁸ Francis Claudon, *Romantizm Sanat Ansiklopedisi*, (çev. Özdemir İnce-İlhan Usmanbaş), Remzi Kitabevi, İstanbul 1988, s. 7.

şairlerin edebiyat alanındaki çalışmalarıyla ortaya çıkmıştır. Akım, resimde ise kuzeyde Caspar David Friedrich, J. M. William Turner, John Constable ile Fransa’da ise Théodore Géricault ve Eugène Delacroix’ın figüratif yaklaşımı ile öne çıkmaktadır.

Batı sanatı çerçevesiyle sınırlandırdığımızda, doğanın manzara resmi bağlamında fon görevi olarak kullanılmasından çıkılarak resmin başat konusu haline gelmesi, 17. yüzyıl kuzey Avrupa resminde ortaya çıkmıştır. Bununla birlikte, Almanya’da ortaya çıkarak yaygınlaşan romantizmin, kuzeyde peyzaj resmi ile öne çıkmasını da, gerek manzara geleneğinin gerekse Protestanlığın getirdiği kurallar bütününe de nedenselliğiyle geliştiği gözlemlenebilir. Bu gelişimi, Octavio Paz da “Protestanlık geleneğine bağlamaktadır. O’na göre ‘Roma’nın törenciliğine karşıt olarak, Protestanlığın vurguladığı dinsel deneyimin içedönük doğası, romantik başkaldırının ruhsal ve ahlaki önkoşullarını sağlamıştır.”⁹ Günümüze değin peyzaj, resimde birçok akımın şekillenmesini sağlayan temel konulardan biri olmasının yanında, özellikle sanayi devrimi sonrası süreçte kentler, makineler, metropoller, sanayi ve kısacası “akıl” insanlığa daha rahat bir yaşam getireceği fikriyle yükselirken; Romantiklerin yarattığı kırılma ve getirdikleri doğa duyarlılığı, modernizme geçiş periyodunda geleneksel yaklaşımların değişiminde ve sanatın gelişiminde önemli bir dönüm noktası olmuştur.

18. yy. usçuluğuna, Aydınlanma Çağı’na ve Yeni-Klasikçilik akımına karşı bir tepki niteliği de taşıyan Romantizm, sadece yeni bir üslup yaratmaktan öte, insan yaşamının tüm alanlarını kapsayan bir değişimi getirmiştir. Modernizmin başlangıcı olarak kabul edilen romantik duygusallığın Aydınlanma klasisizmiyle mücadelesinde doğa, kültürün hasarlarına karşı korunması gereken ve sanat tarafından dönüştürülmüş, tecrit edilmiş olanı değil; bakir ve işlenmemiş olan doğayı merkezine alır.¹⁰ Bu bağlamda akılcı yaklaşımın sonucu olarak doğanın bir nesneye ve temsili bir düzene indirgendiği “bu dönemde Avrupa’da moda olan ve ‘Fransız Bahçesi’ diye tanımlanan geometrik düzenli parkların yerini doğal bir tarzın egemen olduğu ‘İngiliz Bahçesi’ almıştır.”¹¹

“Romantizmin Aydınlanma’ya karşı başlattığı tartışmada, aslında kültüre ve tarihe ilişkin iki kavrayış, her biri ötekine karşı sağlam kanıtlara sahip olarak çatışır. Romantiklere göre, insan ancak benzerleri arasında, onu

⁹ (Octavio Paz’dan aktaran) Solmaz Bunulday Hasgüler, *Türkiye’de Sanat Üretimi 1975-2005*, 1. Basım, Parşömen Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 25.

¹⁰ Luc Ferry, “Nazi Ekolojisi: Kasım 1933, Temmuz 1934 ve Haziran 1935 Yasaları”, *Cogito*, Sayı: 2, 1994, s.77

¹¹ Zeynep İnankur, *19. Yüzyıl...*, s. 33.

aslında hep çevreleyegelen ve elbette öğrendiğimiz, ama bizzat kendimiz yaratmadığımız dilin modelince biçimlendiren cemaatin içinde gerçek anlamda insan olabilecektir. Aşkınlık olarak kavranan bir özgürlüğün yandaşlarına sürekli olarak yöneltile eleştiri buradan kaynaklanır: Kültüründen yoksun bırakılmış, köklerinden kopartılmış bir halde özgürlüğe doğru yükseldiğini iddia eden insan, aslında insan olma niteliğini yitirmektedir. Eğer bir kültüre sahip olma olgusu gerçekten de insanı hayvandan farklı kılan bir şeyse, bu kültürden kurtulmak suretiyle, o, aslında insan-olmayanın hükümranlılığına katılmaktadır.”¹²

Sanayi Devrimi ve Fransız İhtilali ile tüm siyasi, toplumsal ve ekonomik koşulları değişen Avrupa’da, duygusallık, heyecan, içgüdü, yücelik, geçmişe özlem, bilinçaltı, doğanın üstünlüğü, ütopya, yalnızlık, ulusçuluk, bireyselleşme gibi kavramlar önem kazanmış ve sıklıkla irdelenmiştir. Bu kavramlar çeşitli ülkelerde sert tartışmalara neden olmuş, otoriteye ve geleneğe karşı özgürlük ve bireyselleşme ön plana çıkmıştır. Fransa örnek alınarak neredeyse tüm ülkelerde kölelik kaldırılmış, ülkelerin yönetim biçimleri değişmiştir. Milliyetlerin tanınması ile birlikte ulusçuluk kavramı romantik ve devrimci bir kavram olarak tartışmaların merkezinde bulunmuştur. Bununla birlikte modern dönemdeki gelişmelerin insanı sistemin bir çarkı haline getirmesiyle yüzeye çıkan bireyin varoluşuna yönelik sorguları, sanatçılarda da süregelen bir mekanikleşmenin gelişimine karşı duyuların ve tinselliğin öne çıkmasına neden olmuştur. Bu anlamda modernleşmeye duyulan tepkinin ifadesini bulduğu Romantizmin önce İngiltere ve Almanya gibi sanayileşmede öncü ülkelerde çıkması tesadüf olarak değerlendirilmemektedir.¹³

“XIX. yüzyılın insanın yaşam düzenini kökten değişime uğratan olguları sonucunda oluşan bunalıma sanatta Romantizm ile başlayan başkaldırı, günlük hayatın mekanik bir işleyiş kazanan yüzeysel hali ve gündelik sorumluluklar altında ezilip ruhsuzlaşan insanın durumuna karşı öznelliği, iç dünyanın sınırsız zenginliğini, düş ve melankoliyi yüceltmıştır.”¹⁴

Romantizm, esin kaynaklarını Antik dünyanın klasik kurgusunda, kusursuzluğunda, idealinde ve yapılarında değil; kişinin kendi benliğinde, duyularında, duygularında, düş

¹² Luc Ferry, *Ekolojik Yeni Düzen Ağaç, Hayvan ve İnsan*, (çev. Turhan Ilgaz), 1. Basım, Yapı Kredi Yayınları, Cogito, İstanbul 2000, s. 42-43.

¹³ (Octavio Paz’dan aktaran) Solmaz Bunulday Hasgüler, *Türkiye’de Sanat...*, s. 25.

¹⁴ Nur Fulya Asyalı, *Sürrealist Düşüncenin Modernizm Bağlamında Heykel Sanatına Yansıması*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Eser Metni), 2008, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.

gücünde bulmuştur. Yeni düzende birey toplum içerisinde eksik ve yalnız kalmış, toplum içinde yalnız bir ‘ben’ olmuştur. Bu durum güçlü bir öz duyarlılığı da beraberinde getirmiştir. Sanatçıların üretimlerindeki yeni sanat anlayışı, akılcı deneyimler ile çözümlenip kavranabilen, nesnel-betimlemeci davranma biçiminden; duyuların yükseldiği, sanatçının benliğini, kendi iç dünyasını ifade ettiği bir araca dönüşmüştür. Bu bağlamda “Romantik resim, bir okuldan çok, her şeyden önce, önceki yüzyıllarda baskın olan bir tutuma karşı, insan ve doğayı yeni bir biçimde kavramanın sanat planına uygulanmasıdır.”¹⁵

Romantizm ile birlikte *doğalcılık* kavramının yanı sıra ilk kez Antik Çağ filozofu Longinus tarafından kullanılan *yücelik kavramı*, doğanın yüceltilmesi ekseninde 18. yüzyıldaki en önemli kavramlardan biri olmuştur. Bu kavramsal yaklaşımın da desteklediği üzere, romantizmle birlikte doğanın büyük devinimleri ve insansız doğa manzaraları, resmin temalarını oluşturmuştur. Nüveleri daha eskiye dayansa da, insan müdahalesi olmayan doğanın estetik bir değer olarak görülmesinin, 18. yüzyılda Britanyalı estetik kuramcılarının bu değere teorik bir ifade kazandırmasıyla başladığı gözlemlenir. Ampirist düşünürler Joseph Addison ve Francis Hutcheson doğayı estetik deneyimin ideal objesi olarak ele alarak *disinterested** kavramını geliştirmiş ve neticede bu yaklaşım, doğal dünyaya bilimin getirdiği mesafeli ve nesnel bakışın dışında bir estetik değer verme tarzına dönüşmüştür. Bu bağlamda da kavram, yücelik anlayışının temellerini atmış olmakla birlikte, pitoreskin zeminini hazırladığı da söylenebilir. Yücelik anlayışı ile doğanın, dağlar, yabanıl alanlar ve en korkutucu tecellileri, basit anlamda korkutucu ve hor görülen olmaktan sıyrılmış, estetik bir değer kazanabilmiştir. Doğanın estetik olarak değerli kabul edilmesi de, sanatta doğa imgesinin nesnel tasviri arasındaki bağı da güçlendirmiştir. “Resim gibi” ya da “Resmi yapılmaya değer manzara” anlamlarına gelen pitoresk de bu dönemde öne çıkmaktadır.¹⁶

Birlikte düşünüldüğünde, bahsedilen teorik yaklaşımların o dönemim resminin ve estetik anlayışının temellendirilmelerine dair ipuçları barındırdığı sonucuna varılabilir. Pitoresk bahçe düzenlemelerinin yanı sıra romantik manzara resmiyle, özellikle John

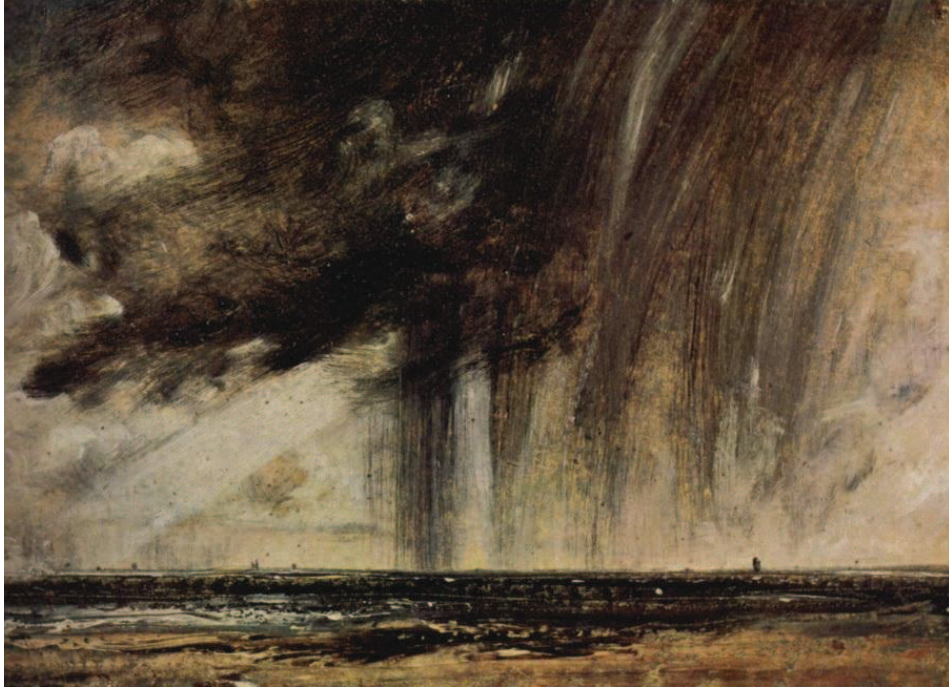
¹⁵ Francis Claudon, *Romantizm Sanat ...*, s. 35.

* Kavram ilgisiz, kayıtsız ve tarafsız anlamında çevrilebilir.

¹⁶ Allen Carlson’un, *Aesthetics and the environment The Appreciation of Nature, Art and Architecture* adlı kitabı referans alınmıştır.

Constable ve J. M. William Turner'ın yapıtlarıyla öne çıkan İngiliz sanatı 19. yüzyılın başlarında Avrupa sanatına hâkim olmuştur.

Resim 1.1. John Constable, *Yağmur Bulutları ile Deniz Manzarası Etüdü*, 1827.



Suluboya 22,2 x 31,1 cm, Royal Academy Of Arts, Londra.

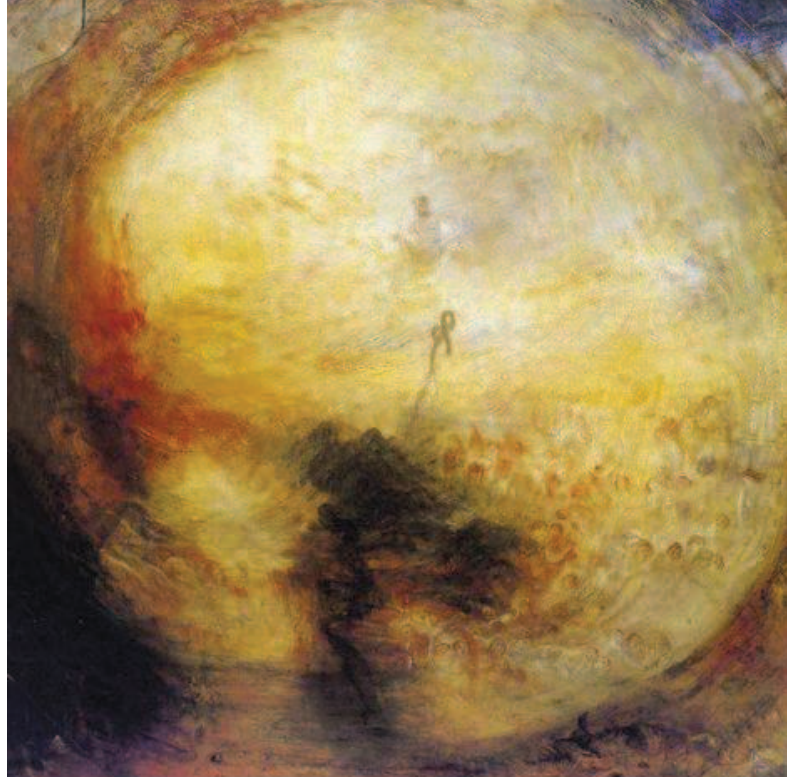
Constable ve Turner'ın rüzgâr, bulut ve suyun devingen öğeleriyle atmosferin hareketini vurguladıkları eserlerine bakıldığında, yüzey üzerindeki jestüel yaklaşımlarında, havanın, ışığın titreşimleri gibi duyumlarını doğanın yüceliğine vurgu yapan bir duyarlılıkla öne çıkardıkları hissedilir. Constable'ın, manzarayı hızlı ve anlık olarak tuval yüzeyine yansıttığı izlenimi veren işleri özellikle Fransa'da büyük ilgi görmüştür. Delacroix, Constable ile ilgili günlüğüne şöyle yazmıştır:

“Constable çayırların yeşilinin üstünlüğünü onların pek çok değişik yeşilden (yan yana konmuş ama karıştırılmamış) oluşmasına bağlıyor. Alışılmış manzara ressamlarının yapıtlarının bu canlılık ve yoğunluktan yoksun oluşunun nedeni onların bunu tek bir renkle yapmalarındandır.”¹⁷

¹⁷ Zeynep İnankur, *19. Yüzyıl...*, s. 35.

Romantik resmin en önemli temsilcilerinden Turner'ın, doğa olaylarını betimlediği sis, kar, fırtına, güneşin ve gökyüzünün hareketleri ve afetler ile ıssız yerler, tenhalık hissini ele aldığı konularında, doğanın yüceliğini ve ihtişamını vurgulamıştır.

Resim 1.2. J. M. William Turner, *Selden Sonraki Sabah*, 1843.



t.ü.y.b. 78,7 x 78,7 cm, Tate Museum, Londra.

Genellikle İngiliz manzara resminin gelişimi ve ışık ilkelerine bağlı olarak, yansımanın doğası üzerinde duran Turner, ışık ve renk üzerine çalışmalar yapmıştır. Claude Lorrain'in '*Gerçeklik Kitabı*'ndan esinlenerek, 100 levhalık gravür derlemesi olan '*Liber Studiorum*'u yayınlamıştır. Bu kitabın bölümlerinde "Pastoral, Deniz, Dağlık, Tarihsel, Mimari ve Epik Pastoral" gibi türlere ayrılan peyzaj sınıflandırmaları yer almıştır. 1820'lerde '*Renk Başlangıçları*' adını verdiği, kâğıt üzerine yaptığı resimlerinde, bir imge ya da nesnenin varlığından çok renk ilişkileri üzerine düzenlemeleri yer almıştır. İtalya seyahatlerindeki izlenimleri sonucu, yapıtlarında renk kullanımı doruk noktasına çıkmıştır. Kompozisyon düzeni, renkçi soyutlamalar ve optik yanılsamalar resminde öne çıkan unsurlar olmuştur. Goethe'nin '*Renk Kuramları*' eserinin İngilizceye çevrilmesi de Turner'ın renk duyarlılığını arttıran bir diğer faktör olmuştur. Klasik manzara resimlerinin

durağan, dingin kompozisyonları Turner'da, resminde içi içe geçen renkler, biçimlerdeki devrim ve giderek girdap biçimini alan kompozisyonlar olarak karşılığını bulmuştur. Turner, romantik manzara resmine kazandırdığı yeniliklerle birlikte, renk ve biçim gibi resmin ana öğeleri konusundaki devrimci tutumuyla *İzlenimcilik* akımı başta olmak üzere, *Soyut Sanat*'in da öncüsü olarak kabul edilmiştir.

Alman romantik sanatçı Caspar David Friedrich'in eserlerinde amaçladığının; tanrısal olanı ve tinselliği, Hristiyan ikonografisinin geleneksel temalarına başvurmada manzara resmi ile betimlemek olduğu belirtilmektedir. Baltık kıyıları, Harz Dağları, Elbe Kıyıları ve Dresden bölgesinde edindiği izlenimlerin de etkisiyle, peyzajları yalnızca manzara resmi olmakla kalmamış, kurduğu şiirsel atmosferde uçsuz bucaksız doğa içinde, akıp giden zamanı izleyen çaresiz bireyin manevi eksikliğini ve duygularını yansıtmıştır. Friedrich, doğanın kutsal olduğuna ve bu kutsallığın doğanın her parçasında dile geldiğini vurgulamaktadır.

“Friedrich resminde her şey, elemanların çatışmasıyla sarmalanmış, sislerle kuşatılmış, simgelerle doldurulmuştur. Yaşamın kıyısına tutunmuş, yaşarken kendi varlığının ufkunu dikkatle gözleyen insanın yazgısı sonucu iç daralmasına uğramış gibi ciddi, loş ve durgundur bu resim. Cinsleri, yaşları ve görevleri, kişiliklerinden önce gelen, çoğunlukla hareketsiz duran bu insanlar için, atmosfer her şeydir. Friedrich'in resimlerinde, sırtlarını izleyiciye dönen kişiler, denize, limandaki gemilere, ufka, bulut okyanusuna bakarak yıldızları doğdururlar. Ancak bakışlarıyla kavuşabildikleri bu uzak ve erişilmez dünyadan büyülenmiş gibidirler. Ve biz, tablonun karşısında olanlar, bu insanların bakışlarını izleyerek bu dalgın ‘ritüel’e katılmayı kabul ederiz”¹⁸

¹⁸ Henry-Alexis Baatsch, “Caspar David Friedrich'in Eskimeyen Romantizmi”, (çev. Kaya Özsezgin), *Argos Yeryüzü Kültürü Dergisi*, Sayı: 33, Mayıs 1991, s. 98.

Resim 1.3. Caspar David Friedrich, *Monk by the Sea*, 1808-1810.



t.ü.y.b. 110 x 171,5 cm, Alte Nationalgalerie, Berlin.

Gericault, Delacroix, Goya gibi isimlerin yanında, Fransa'daki Barbizon Okulu ressamaları da Romantizm akımı içinde değerlendirilmiştir.

Ali Artun'un da belirttiği gibi; Romantizmi Rönesans zamanından beri egemen olan geleneğin karşısına diken "romantik devrim", pek çok tarihçiye göre sanat tarihinin en köklü kırılmasına işaret eder. Bu kırılma, sonradan modernizmle kronikleşecek yeni kırılmaların, zıtlıkların, hamlelerin yolunu göstermektedir.¹⁹ Modern sürecin plastliğini, düşünce yapısını etkilemiş olan "Romantizmde, doğa, 'yaşam' olarak bedenle ruhun, duyarlılıkla aklın 'ilahi' birliği olarak tanımlanır."²⁰

1.2. Modernizm

19. yüzyıl, teknoloji ve sanayi alanlarındaki ilerlemelerin, bilimsel araştırmaların büyük bir hızla geliştiği ve yaşam koşullarının da bu gelişmelere bağlı olarak hızla değiştiği bir dönemdir. Sanayi devrimi ile ortaya çıkan yenilikler ve buluşlar bireyin alışkanlıklarını tümenden değiştirmiştir. Elektrik, buharlı trenler, telefon, otomobil gibi

¹⁹ Charles Baudelaire, *Modern Hayatın Ressamı*, (çev: Ali Berktaş), Sunuş: Ali Artun, *Baudelaire'de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm*, 3. Basım, İletişim Yayınları, İstanbul 2004, s. 22.

²⁰ Luc Ferry, "Nazi Ekolojisi...", s. 77.

yenilikler hayat biçimini değiştirirken; özellikle fotoğraf makinesi, tüp içindeki hazır boyalar ve kıta Avrupası dışı ile kurulan ticari-kültürel ilişkiler, sanatsal eğilimlerde teknik ve içerik bağlamında devrim niteliğinde değişimlerin yaşanmasına neden olmuştur. Temel olarak yeni bir dönemin başladığı dünyayı temsil eden modernizm, aynı zamanda doğadan ayrışan, kentsel bir olgu olarak da öne çıkmaktadır.

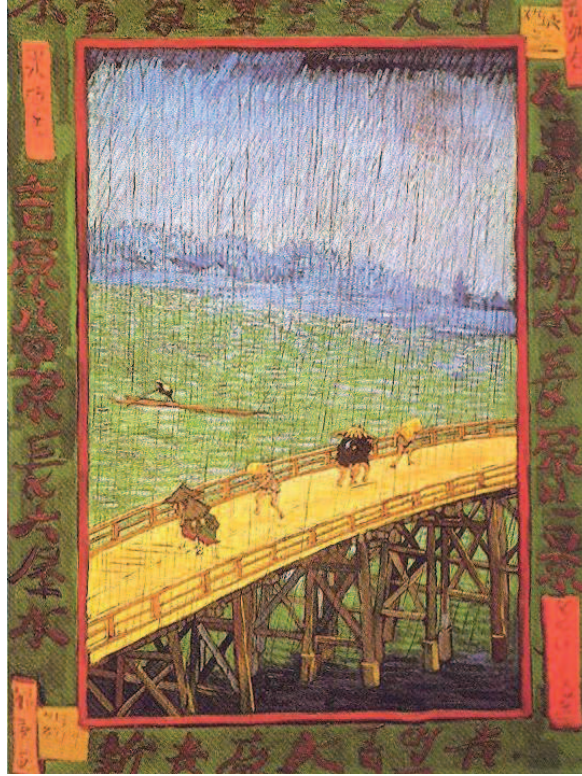
“Modernizm kavramı kültürel bir olgu olarak modernleşmeye karşı bir tepkiyi ifade eder. Bu bağlamda modernizmi ekonomik, toplumsal ve politik modernliğe karşı kültürel modernlik olarak tarif etmek mümkündür.”²¹

“Terim olarak ‘modern’ daha gerilere giden bir tarihçeye sahip olsa da, Habermas’ın modernite projesi olarak andığı şey 18. yüzyılda belirecekti. Bu proje, Aydınlanma düşünürlerinin ‘nesnel bilimi, evrensel ahlak ile hukuku ve kendi ayakları üzerinde duran sanatı, kendi iç mantıkları temelinde geliştirme’ konusunda gösterdikleri olağanüstü bir düşünsel çabadan ibarettir. Amaç, özgür ve yaratıcı biçimde çalışan çok sayıda bireyin katkıda bulunduğu bir bilgi birikimini, insanlığın özgürleşmesi ve günlük yaşamın zenginleşmesi yolunda kullanmaktı. Doğa üzerinde bilimsel hâkimiyet, kaynakların kıtlığından, yoksulluktan ve doğal afetin rastgele darbelerinden kurtuluşu vaat ediyordu. Rasyonel toplumsal örgütlenme biçimlerinin ve rasyonel düşünce tarzlarının gelişmesi, efsanenin, dinin, boş inancın akıldışılığından, iktidarın keyfi kullanımından ve kendi insan doğamızın karanlık yanından kurtuluşu vaat ediyordu. Ancak bu tür bir proje aracılığıyla, bütün insanlığın evrensel, sonsuz ve değişmez nitelikleri ortaya çıkarılabilirdi.”²²

²¹ Solmaz Bunulday Hasgüler, *Türkiye’de Sanat...*, s. 25.

²² David Harvey, *Postmodernliğin Durumu*, (çev. Sungur Savran), 5. Basım, Metis Yayınları, İstanbul 2010, s. 25.

Resim 1.4. Vincent Van Gogh, *Japonaiserie: Köprüde Yağmur* (Hiroşige'ye Öykünerek), 1887.



t.ü.y.b. 73 x 54 cm, Vincent Van Gogh Müzesi, Amsterdam.

Modernist yaşam biçiminin getirdiği kentsel yaşam, bireyin doğadan kopuşunun ve teknoloji aracılığıyla doğa üzerindeki kontrol mekanizmalarını, dolayısıyla egemenliğini pekiştirdiği düşüncesini geliştirir. Baudelaire, doğa ve kentin birbirinin tam olarak zıttı olgular olduğunu savunarak; hakiki olan, güzel ve tanrısal olan doğanın karşısına, sahte, çirkin ve şeytani olarak tanımladığı kenti koyar ve modern sanatın sahnesinin kent olması gerektiği savını destekler. Modern hayatın ressamını tanımlarken de “*doğa cennetse kent cehennemdir*” diyerek, sanatçının ele aldığı temayı kent yaşamı üzerine gözlemleri çerçevesinde belirlemeye sevk eder. Aslında burada Baudelaire, bireyin buhranının aynası kentin, bohemyanın çağrısını yapmaktadır. Yine 20. yüzyılın öncü mimar ve kent tasarımcısı Le Corbusier *Şehircilik* adlı kitabında, “Bir şehir! İnsanın doğaya egemen oluşudur. Doğaya karşı insana özgü bir eylemdir, korunma ve çalışmanın insana özgü bir örgütüdür. Şehir bir yaratıdır. Şiir bir insan eylemidir, algılanabilir imgeler arasında tasarlanan ilişkilerdir. Doğanın şiiri tamamen aklın inşasından ibarettir. Şehir, aklımızı

eyleme geçiren güçlü bir imgedir. Neden şehir bugün de bir şiir kaynağı olmasın?”²³ sorusu ile insanı doğadan soyutlarken, kenti ve insan aklının mutlak zaferinin şiirselliğini vurgulamaktadır.

Bu yaklaşımlar ile tarihsel olarak aynı yıllara denk gelen Ard İzlenimci ressamların söylemlerinde doğanın önemi ve vurgusu öne çıkmaktadır. Modern sanatın babası olarak kabul edilen Cezanne için, “görmek kişisel bir uğraş ve varlığın mutlak özünü taşıyan tinsel bir eylemdir (...) Doğa karşısındaki etüdün, saatlerce sabit bir dağı izlemenin vardığı yer, kişinin iç dünyası ve benliği olacaktır. Bu sayede doğa yeni bir anlam kazanır, nesne ve canlılar onu izleyen kişinin onlardan elde ettiği yansımayla ölçeklendirilir.”²⁴ Bu duruma paralel olarak Van Gogh’un, “Doğadan alıkoyduğum şey tonları yerleştirmekte belli bir sıra, belirli bir doğruluk; doğayı inceliyorum ki saçma-sapan şeyler yapmayayım, akli başında kalabileyim... Öte yandan, kullandığım renk doğadakinin aynıymış, değilmiş bu beni çok ilgilendirmiyor tuvalimde güzel durduktan -doğada olduğu kadar güzel durduktan- sonra...” yazdığı mektuplarında da gözlemleri ve doğa duyarlılığı okunmaktadır. Bir diğer Ard İzlenimci ressam Paul Gauguin de, uygarlığın en yoğun ve güçlü duyguların ifade edilmesine engel olduğunu düşündüğü için, resim yaşamının büyük bölümünü Avrupa dışında Pasifik adalarından Tahiti de geçirmiş, “ilkel” insanların yaşam biçimlerine ve sanatlarına ilgi duymuştur. “Arkadaşları resmi, fiziksel dünyanın kayıp giden anlarını yakalamak için kullanırken o sanatın maddi dünyanın ötesinde bir yerde olması gerektiğini savunuyordu.”²⁵

Bu örneklerin yanında Hermann Bahr, *Dışavurumculuk* başlıklı metninde “doğadan korkarak kendi içinde bir sığınak arayan ilkel insan gibi, biz de ruhumuzu yutmak için bekleyen bir uygarlıktan kaçmayı seçmek zorundayız” der ve Ekspresyonizmi şu şekilde tanımlar:

“Uygarlık tarafından yok edilmenin eşiğine gelmiş olan bizler de içimizde yok edilemeyecek güçler buluyoruz. Üstümüzdeki ölüm korkusuyla, bunları alıp ‘uygarlık’a karşı tılsım gibi kullanıyoruz. Dışavurumculuk güvendiğimiz, bizi korumasını umduğumuz, içimizdeki bilinmeyen şeyin simgesidir. Hapsedildiği zindandan dışarı çıkmaya çalışan ruhun belirtisidir.

²³ Le Corbusier, *Şehircilik*, (çev. Pelin Kotas), 1. Basım, Daimon Yayınları, İstanbul 2014, s. IX.

²⁴ Levent Çalıkoğlu “Cezanne’ın Ardında Bıraktıkları”, *Sanat Dünyamız*, Yapı Kredi Yayınları, Sayı: 101, 2007, s. 73.

²⁵ İsmet Çavuşoğlu “Gauguin: Efsane Üreticisi”, *Rh+ Art Magazine*, Sayı: 79. Mart 2011, s. 75.

Paniğe uğramış ruhların verdiği bir tehlike işaretidir. İşte dışavurumculuk budur.”²⁶

Sanayi Devrimi sonrası, küresel sermayenin gelişimine ve doğanın insanın kontrolündeki sonu gelebileceği düşünülmemeyen bir kaynak olarak görüldüğü, kapitalist sistemin nüvelerinin oluştuğu süreci de yansıtmaktadır. Özellikle 20. yüzyılın ilk yarısını kapsayan süreçte dünyanın paylaşılması hedefiyle endüstriyel olarak güçlenen ülkelerin başını çektiği savaşlar ve bununla birlikte kaynakların çoğaltılması veya pazarlanması temelinde farklı coğrafyalarla ticari ilişki kurma ya da sömürgeleştirme süreçleri ve bu bölgelerden getirilen eserler, batı sanatının çeşitliliğine katkı sağlamıştır. Bunun yanı sıra yaratılan tahribat, “birey”e dönüşen, iş bölümü içerisinde uzmanlaştıkça doğasına ve kendine yabancılaşan insanın öz bunalımı; parçalanmış bireyin, zamanın, mekânın yanı sıra fetiş haline gelen objelere bağımlılık ve dünyanın gerçekliğinin trajedisi, Sürrealizm, Dada, Fütürizm, Kübizm, Primitivizm gibi birçok sanat akımının ortaya çıkmasının ve biçimlenmesinin nedenleri arasında gösterilebilir.

19. yüzyılın ikinci yarısı ve 20. yüzyılın başlarında yazılan metinlere bakıldığında Baudelaire’in savını destekler nitelikte, endüstri ile içi içe geçmiş bir yaklaşımın yerleştiği gözlemlenmektedir. Örneğin; Ludwig Meidner’in *Metropol Resimleri Yapmak İçin Talimatlar* başlıklı metninde, empresyonistlerin bulanık ve belirsizliğine; ekspresyonist ideolojiye; ilkel ve primitif olana karşı çıkarak modern şehrin, modern bir üslup olarak Kübizm ile ele alınmasını dikte eder:

“Hemen önümüzde olan şeyi, şehirlerimizin dünyasını resmedelim! - şehirlerin gürültülü caddelerini, demir askı köprülerin zarafetini, beyaz bulut dağlarında asılı duran gazometreleri, otobüs ve demiryolu trenlerinin kükreyen renklerini, sallanan telefon tellerini (Onlar da şarkı söylemiyor mu?), reklam direklerinin soytarılığını, ve geceyi... Metropolisin gecesini...

Ve iyi resmedilmiş bir fabrika bacasının dramı bizi[Raffaello'nun] Borgo'daki Ateş ya da Konstantin Savaşı resimlerinden, Raffaello'ların herhangi birinden çok daha derinden etkilemeyecek mi?”²⁷

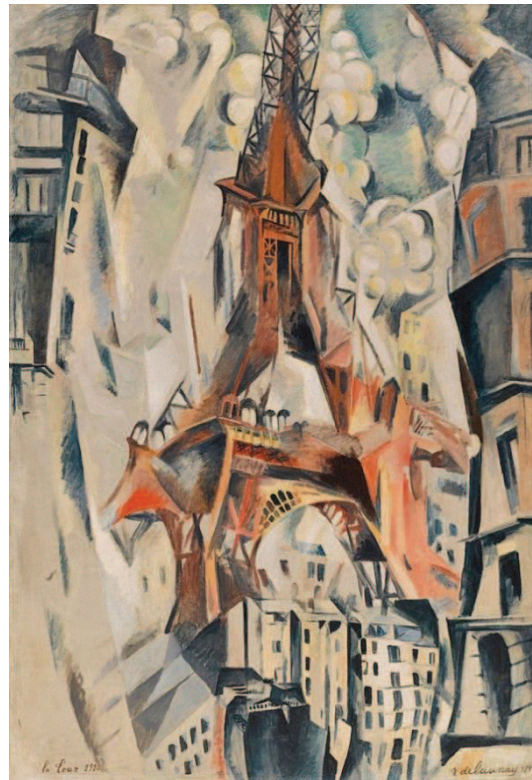
²⁶ Hermann Bahr, “Dışavurumculuk”, (haz. Enis Batur), *Modernizmin Serüveni*, (içinde), 1. Basım, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1997, s. 229.

²⁷ Ludwig Meidner, “Metropol Resimleri Yapmak İçin Talimatlar”, (der. Cahrles Harrison-Paul Wood), *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*, (içinde), (çev. Sabri Gürses), Küre Yayınları, İstanbul 2011, s. 197.

Bununla birlikte Walter Gropius *Bauhaus'un Kuram ve Örgütlenmesi* metninde şöyle der:

“(...)doğayla sanatı birbirine karıştırıyorlar -ama köken açısından bunlar zıt şeylerdir. Sanat doğayı yenmek ve karşıtlığı yeni bir birimde çözmek ister ve bu süreç ruhun maddi dünyaya karşı verdiği mücadele de tamamlanır. Ruh kendisi için doğanın yaşamından başka, yeni bir yaşam yaratır.”²⁸

Resim 1.5. Robert Deleunay, *Tour Eiffel*, 1910-11.



t.ü.y.b. 202 x 138.4 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

David Harvey modernizm sürecinin başlarındaki doğadan uzaklaşma durumunun endüstri ile ilişkisini Robert Deleunay'ın *Tour Eiffel* adlı çalışması üzerinden şu şekilde yorumlamaktadır:

“Delaunay'ın 1910-11'in ürünü olan, Eysel Kulesi'ni anlatan ünlü yapıtı, zamanı mekânın parçalanması yoluyla temsil etmeye çalışan bir hareketin belki

²⁸ Walter Gropius, “Bauhaus'un Kuram ve Örgütlenmesi”, (der. Charles Harrison-Paul Wood), *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*, (içinde), (çev. Sabri Gürses), Küre Yayınları, İstanbul 2011, s. 347.

de en şaşırtıcı kamusal simgesiydi. Hareketin temsilcileri yaptıkları şeyin Ford'un montaj hattındaki uygulamalarla paralelliğinin muhtemelen farkında değillerdi, ama Eyfel Kulesi'nin simge olarak seçilmiş olması, bütün hareketin endüstriyalizm ile ilişkili olduğu gerçeğini yansıtıyordu.”²⁹

İnsanın bireye dönüştüğü modernleşme sürecinde, doğanın kendisiyle uyumlu olamayan bir parçası olarak insanlık bilincinin, doğaya meydan okuyan bir kültür bilincine evrildiği sonucuna ulaşılabilir. Böylelikle, kendini üstün tür olarak algılayan insanın karşısında doğa, bu üstün türün tüm taleplerinin karşılamakla yükümlü bir nesneye indirgenmiş olmaktadır. Bu bağlamda “her zaman var olan, ancak modern çağ öncesinde herhangi bir rekabet iddiasına dayandırılmayan kültür, artık doğanın “üstün” türünün tek ve tartışmasız egemenliğinin silahıdır.”³⁰

Bu çerçeveden bakıldığında 20. yüzyılın başında İtalyan şair Filippo Tomasso Marinetti'nin radikal bir manifesto ile duyurduğu ve ismini verdiği Fütürizm akımı önemlidir. Fütürizmi sadece bir sanat akımı olarak yorumlamak eksik kalmaktadır. Temelde endüstriyel anlamda diğer Avrupa ülkelerinden geri kalan İtalya'nın tekrar canlandırılması ve geliştirilmesi için militarist ve vatansever bir söylemi barındıran yaklaşım, İtalyan sanatçıları iş birliğine davet ederken, plastik sanatlar, müzik, tiyatro ve kadın haklarına varıncaya geniş bir yelpazeyi kapsayacak şekilde, farklı kişilerin kaleme aldığı manifestolar aracılığıyla geliştirilmiştir.

Plastik açıdan bakıldığında dinamizm ve harekete görsel bir karşılık bulma çabası içerisinde görünen ve Kübizm, Divizyonizm, Orfizmin yanı sıra; Muybridge ve Marey'in hareketin yakalanması amacıyla giriştikleri fotoğraf deneylerinden de yararlanan Fütürizmin, “teknolojiye, hıza, dinamizme yönelik ilgisini biçimsel düzeyde yepyeni bir görsel anlayışa değil, ancak kentsel ve endüstriyel temalara, uçak, araba, tren gibi hareketli konulara aktardıkları görülür.”³¹ Fütürist ressam Luigi Russolo, çağlar boyunca sessizlik içinde olan yaşamın içindeki pasif insanlığın, makinelerin gürültüleri aracılığıyla sesini ve sonuç olarak hükümdarlığını ilan ettiği savıyla insanı doğa karşısında yüceltirken; Marinetti'nin *Kuraldan Stırılmış İmgelem ve Özgürlüğe Kavuşmuş Sözcükler Fütürist Manifesto*'sunun on ikinci maddesi şu şekildedir: “Makineyle çoğalan insanoğlu. Yeni bir mekanik duygusu. İçgüdünün, motorun verimiyle ve evcilleştirilmiş doğa güçleriyle

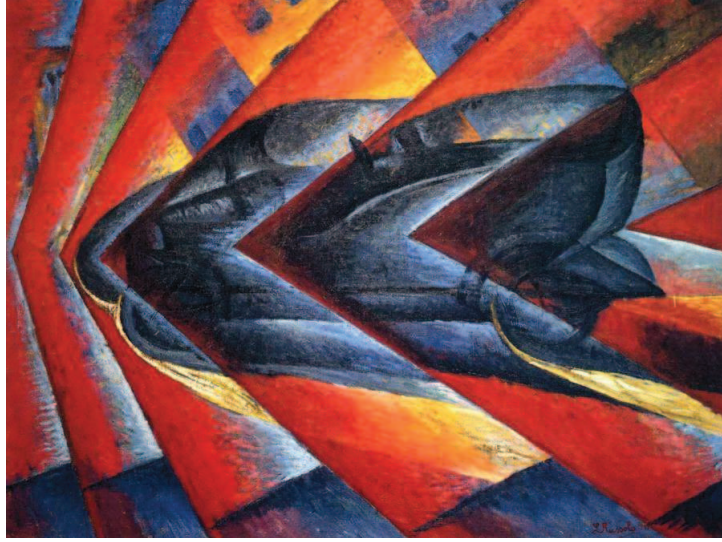
²⁹ David Harvey, *Postmodernliğin ...*, s. 301.

³⁰ Hülya Tufan, “Kolektif Bellek...”, s. 68.

³¹ Ahu Antmen, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, 2. Basım, Sel Yayıncılık, İstanbul 2009, s. 67.

kusursuz bir biçimde kaynaşması.”³² Bu madde ile Marinetti, makine ve hareket estetiğini, Fütürizmin doğaya yaklaşımını, doğa tanımını ve algısını ortaya koymaktadır.

Resim 1.6. Luigi Russolo, *Dynamism of a Car*, 1912-13.



t.ü.y.b. 104 x 140 cm, Centre Pompidou, Paris.

20. yüzyıl, temelde refah fikrinin empoze edildiği ancak hayatın her aşamasında değişimlerin körüklendiği ve çok sayıda ulus devlet savaşlarının gerçekleşmesinin yanı sıra iki büyük dünya savaşının yaşandığı, bireye dönüşen insanı kötümser ve doğasına yabancılaştıran bir süreci ve bu sürecin yaratımsal karşılığını temsil etmektedir. Bauhaus'un eğitimci kadrosunda yer alan İsviçreli ressam Paul Klee'nin *Angelus Novus* adlı resmine Walter Benjamin'in getirdiği yorum da, modernizmin yarattığı rüzgârın etkisinin anlaşılması bağlamında önemli metinlerden biri olarak kabul edilmektedir.

“Klee'nin *Angelus Novus* adlı bir resmi vardır. Bir melek betimlenmiştir bu resimde; meleğin görünüşü, sanki bakışlarını dikmiş olduğu bir şeyden uzaklaşmak ister gibidir. Gözleri, ağzı ve kanatları açılmıştır. Tarihin meleği de böyle gözükmelidir. Yüzünü geçmişe çevirmiştir. Bizim bir olaylar zinciri gördüğümüz noktada, o tek bir felaket görür, yıkıntıları birbiri üstüne yığıp, onun ayakları dibine fırlatan bir felaket. Melek, büyük bir olasılıkla orada

³² Filippo Tommaso Marinetti, “Kuraldan Sıyrılmış İmgelem ve Özgürlüğe Kavuşmuş Sözcükler Fütürist Manifesto”, (haz. Enis Batur), *Modernizmin Serüveni*, (içinde), 1. Basım, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1997, s. 76.

kalmak, ölüleri diriltmek, parçalanmış olanı yeniden bir araya getirmek ister. Ama cennetten esen bir fırtına kanatlarına dolanmıştır ve bu fırtına öylesine güçlüdür ki, melek artık kanatlarını kapayamaz. Fırtına onu sürekli olarak sırtını dönmüş olduğu geleceğe doğru sürükler; önündeki yıkıntı yığını ise göğe doğru yükselmektedir. Bizim ilerleme diye adlandırdığımız işte bu fırtınadır.”³³

Resim 1.7. Paul Klee, *Angelus Novus*, 1920.



monoprint or oil transfer method, The Israel Museum, Jerusalem.

Modernizmle birlikte, özellikle 1945 sonrası dönem incelendiğinde, şirketlerin ve sermayenin yükselişinin ve savaşların hizmet ettiği kapitalin insan yaşamı, sanat sermaye ilişkisi ve çevre üzerindeki etkilerinin göstergelerine ulaşılabilir. Bu göstergelerin bütünsel anlamda doğanın tahribatıyla ilişkisini algılayabilmek adına kapitalist sistem ve küreselleşme kavramı önemlidir.

“İnsanın çevresine ve kendisine yabancılaşması kapitalizmde öylesine ağır basmış, loncalara ve sınıflara dayanan ortaçağ düzeninin zincirlerinden kurtulan insan kişiliğinin hakkı olan özgürlük ve yaşama zenginliği konusunda öylesine aldatılmış, bütün malların piyasa “meta”sına dönüşmesi, her şeyi kapsayan yararcılık, dünyanın tümüyle ticaret üstüne dönmesi hayal gücü olan

³³ Walter Benjamin, *Pasajlar*, (çev. Ahmet Cemal), 9. Basım, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2012, s. 42.

herkesi öylesine tiksindirmiştir ki, yaratıcı insanlar başarılı kapitalist düzene büyük bir tepkiyle karşı çıkmışlardır.”³⁴

³⁴ Ernst Fischer, *Sanatın...*, s. 100.

BÖLÜM II

21. YÜZYILA DOĞRU DOĞA, SERMAYE VE SANAT İLİŞKİSİ

Yirminci yüzyıl savaşların getirdiği yıkımların sebebiyle sanayileşmenin getirdiği olumsuz sonuçların sorgulanmasına neden olmuştur. Savaşların ortaya çıkma nedenleri, gelişmiş ülkelerin dünyayı bir meta gibi paylaşma ve daha fazla güç elde etme istekleridir. Özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrası şirketlerin üretimlerinin kontrolsüz bir biçimde geliştiği görülmektedir. Salt iktisadi büyümeyi baz alan bu yaklaşım, ekolojik kaygıların doğmasına yol açmış ve bu kaygılar da tepkileri dile getirmek ve farkındalığı arttırmak amacıyla sanatsal üretim anlamında karşılığını bulmuştur. 20. Yüzyılın ikinci yarısında, birinci bölümde Sanayi Devrimi sonrası gelişen doğa duyarlılığından farklı bir duyarlılık gelişimi söz konusu olmuştur. O dönemlerde değişen yaşam biçiminin ve endüstrinin yol açtığı bireyin iç sorguları ve tinsel eksiklik hissi durumu sonrası doğanın biçimlerine ve yüceliğine yönelim görülürken; 1945 sonrası endüstrinin, savaşların, tüketimin sebeplerini oluşturduğu ve fiziksel olarak görünür olan doğa tahribatının dönüştüğü ekolojik kaygılar bu duyarlılığın temeli olmuştur. Bu dönemde sanatın geliştirilen düzene tepki dili olarak kullanılmasının yanı sıra endüstrinin büyük güçlerinin de sanatı kendi çıkarları çerçevesinde kullandıkları görülmektedir. İki dünya savaşı sırasında ve 1945 sonrası özellikle Amerikan menşeli sermayenin, dünyanın Soğuk Savaş nedeniyle müdahale edemediği ülkeler dışında dünyanın kalan bölümünü, küresel kapitalist bir dinamizme doğru yönelttiği görülmektedir. Bu durum ekonomik, toplumsal, kültürel ve ekolojik problematikleri doğurmuştur. Bunun dışında, bu dönemde sanatın merkezinin de Avrupa'dan Amerika'ya kaydığı, sanatın metalaşma sürecinin hız kazandığı gözlemlenebilir. Frances Stonor Saunders'ın Türkçeye "Parayı Veren Düdüğü Çaldı Sanat ve Edebiyat Dünyasında CIA Parmağı" ismiyle çevrilen kitabında, 1945 sonrası başlayan Soğuk Savaş döneminde sanata yüklenen rol ayrıntılarıyla incelemiştir. Sanatın belirli çıkarlar dahilinde kullanılması, endüstriyel gelişimlerin doğaya verdiği zararlar ile birlikte düşünüldüğünde sanat, sermaye ve doğa arasındaki ilişki görünür hale gelmektedir.

2.1. 1945-1980 Yılları Arası Doğa, Sermaye, Sanat İlişkisi

20. yüzyılın ilk yarısında gerçekleşmiş, temelde dünya üzerinde devletlerarası güç dengelerinin, sermaye ve ticaretin paylaşımının neden olduğu, ulus devletlerin oluşma süreçlerindeki savaşlar dışında, tüm dünyayı etkileyen iki büyük dünya savaşının meyvesi küresel şirketler, devletler üzerinde oldukça etkili yaptırım güçlerine sahip olmuşlardır. Küreselleşme kavramının temelleri İkinci Dünya Savaşı sonrasına denk geldiği için, çalışmanın sonraki bölümlerinde tekrar değinilecek olsa da, bu noktada günümüz sanatına etkileri açısından kavrama değinmek gerekmektedir. Kavram, ilk olarak 1960'lı yıllarda gündeme gelmiş, “1983 yılında Amerikalı akademisyen Theodore Lewitt’in “The Globalization of Markets” (Pazarların Küreselleşmesi) adlı makalesi ile akademik literatüre taşınmıştır.”³⁵ Tek dünya fikrini çağrıştırmayı amaçlanan küreselleşme kavramı ekonomi, politika, çevre, kültür, sanat ve kimlik boyutları gibi çeşitli perspektiflerden ele alınmaktadır. Genellikle kavramın ekonomik boyutu, yani sermayenin ve sermayenin ele geçirdiği kontrol mekanizmaları bağlamında değerlendirilmektedir. Arif Dirlik’in tanımıyla; “eğer küreselleşmenin herhangi bir anlamı varsa, bu, toplumların kapitalizmin ekonomik, politik ve kültürel bütün sonuçları ile birlikte, küresel olarak kapitalist bir modernite içinde bütünleştirilmesidir.”³⁶

Sermayenin devamlı büyüyebilmesi ve küresel hareketliliğini gerçekleştirebilmesi için ihtiyaç duyduğu düzenlemelerin, ticari açıdan birbirine bağımlı hale gelen devletler tarafından uygulanması sonucu tüm dünyada ekonomi minvalinde bir uyum ve benzerlik ortaya çıkması amaçlanmıştır. Bu amaç dâhilinde devletler, giderek şirketlerin yapacakları yatırımların güvenli ortamını sağlayan birer koruyucu pozisyonuna dönüşmüştür. Uygulanan özelleştirme politikaları sonucu da devlet-halk ilişkisi, şirket-halk ilişkisine evrilmektedir. Toplumun kendisine sunulan hizmetlerin ve bazı ülkelerde en temel haklarının dahi özelleşmesi sonucunda, özel bir kurum ile bağ kurmaya başlayan insanlar, hayatlarını idame edebilmek adına köleleşmeye varan bir yükümlülüğün altına girmiş olmaktadır. Modern devletin ekonomisiyle etkileşim içindeki sermayenin elindeki güç, şirketlerin farklı ülkelerde serbest dolaşımını kolaylaştırmaktadır. Şirketler, menfaatleri doğrultusunda kurduğu yapılanmaya karşı bir tepki ya da kârını düşüren bir süreç

³⁵ Beyzade Nadir Çetin, Küreselleşme Olgusunun Farklı Boyutlarıyla Toplumsal Yansıması: Küreselleşme Karşıtı Hareketler (Türkiye Örneği), (Yayınlanmamış Doktora Tezi), 2008, Fırat Üniversitesi, Elazığ.

³⁶ Arif Dirlik, *Kriz, Kimlik ve Siyaset Küreselleşme Yazıları*, (çev. Sami Oğuz), İletişim Yayınları, İstanbul 2009, s. 89.

başladığında, yeni yerelleri bulabileceği başka bir coğrafyaya taşınabilir ve bu hareket halindeki kesim yerelin sorumluluklarından kurtulmuş olur. Ekonomik anlamda çok uluslu şirketlere bağımlı hale gelen devletler ise şirketin elindeki serbest dolaşım kozu sebebiyle, yapının bozulmaması, küreselin şartlarının sürdürülebilmesi için vatandaşlarının haklarını, hayvan haklarını, doğada yaratılan tahribatı görmezden gelmektedir, çünkü en önemli olgu büyümenin sürmesidir.

Server Tanilli, İkinci Dünya Savaşı sonrası barışı güvenceye alan ilkeler ve kurumlar yaratılırken, yeryüzünün doğal ve kültürel değerlerini yok edecek bir kalkınma politikasının yürürlüğe sokulduğunu belirtmektedir. Tanilli, paylaşılan coğrafyalar adına insafsızca harcanan kaynakların, 70’li yıllara gelindiğinde, dünyadaki savaşları önlemenin yetmeyeceğinin, salt iktisadi büyümeyi başa alan yarışa son verilmezse, insanlığın topyekûn bir yıkım tehlikesiyle yüz yüze geleceği gerçeğinin gözler önüne serildiğini vurgulamaktadır.³⁷ 1945 sonrasında günümüze dek süregelen, küresel kapitalist etkiyi açıklamaya yönelmek, çalışma konusunun tamamlayıcı unsurları olması bakımından önem teşkil etmektedir, çünkü sanat-sermaye ilişkisinin yanında sermaye ile doğa tahribatının birbiriyle bağıntısı da bir bütünü imlemektedir.

“Küresel ekolojik karşılıklı bağımlılığın muazzam etkisini unutmamak gerek. Çernobil’in zehirli bulutları buraya doğru geldiklerinde, sınır kapısında durup, pasaportlarını gösterip ‘sizin topraklarınıza yağabilir miyim?’ demediler. Esip geldiler ve Galler’e ve Çernobil’in neresi olduğunu bile bilmeyen topraklara yağmurlarını bıraktılar. Son zamanlarda küresel ısınmanın bazı yararlarının tadını çıkarıyoruz, yol açabileceği bazı felaketleri de kestirmeye çalışıyoruz. Oysa, kaynakları ve sonuçları bizden kilometrelerce uzakta. Küresel ısınma konusunda bir şeyler yapmamız sadece bir tür ekolojik bilinç zemininde mümkündür.”³⁸

Küreselleşme kavramı, çalışmanın ilerideki bölümlerinde de tekrar ele alınacaktır ancak bu bölümü, 1945-1980 yılları arasındaki süre içerisinde cereyan eden ideolojik dinamikler ve bu dinamiklerin sanata etkileriyle sınırlamak gerekmektedir.

³⁷ Server Tanilli, “Çevre, Teknik ve Felsefe”, *Felsefelogos*, Yıl: 2 Sayı: 6, Mart 1999, s. 36.

³⁸ Stuart Hall, “Yerel ve Küresel: Küreselleşme ve Etniklik”, (der. Anthony D. King), *Kültür, Küreselleşme ve Dünya-Sistemi*, (içinde), (çev. Gülcan Seçkin-Ümit Hüsrev Yolsal), Bilim Sanat Yayınları, Ankara 1998, s. 45.

Savaş sonrasının getirdiği kötümserlik, bireyin haklarının toplumsal hareketlerle karşılığını bulduğu ve bu sürecin görüntüleri ve ideolojisinin sanat akımlarının çeşitliliğinin nedenlerini oluşturduğu gözlemlenir. David Harvey'in tespitiyle, "20. yüzyıl, ölüm kampları ve ölüm mangalarıyla, militarizmi ve iki dünya savaşıyla, nükleer yok olma tehdidi ve Hiroşima-Nagazaki deneyimiyle, hiç kuşkusuz bu iyimserliği tuzla buz etmiştir. Bundan da kötüsü, Aydınlanma projesinin kendi amaçladığının tersine yol açarak, insanlığın özgürleşmesi hedefini, insanlığın kurtuluşu adına evrensel bir baskı sistemine dönüştürmeye daha baştan mahkûm olduğu yolunda bir kuşku doğmuştur. Horkheimer ve Adorno'nun *The Dialectic of Enlightenment* (1972, *Aydınlanmanın Diyalektiği*) başlıklı yapıtlarında ileri sürdükleri cüretkâr tez budur. Hitler Almanyası ve Stalin Rusyası'nın gölgesinde yazılan bu kitapta, yazarlar Aydınlanma akılcılığının ardında yatan mantığın, bir hâkimiyet ve baskı mantığı olduğunu savunuyorlardı. Doğaya hâkim olma arzusu, insanlara hâkim olmaya açılıyordu; bu da sonunda ancak 'insanın kendi kendini hâkimiyeti altına aldığı bir karabasan durumu' ile son bulabilirdi."³⁹ Küresel şirketlerin kazandığı serbestlik, sürekli büyüme ve tüketim odaklı mekanizmayı doğurduğu gibi, çevresel yıkımla birlikte bireyin temel ve yaşamsal tüm ihtiyaçlarının ve haklarının iğdiş edildiği bir sistemi de beraberinde getirdiği görülmektedir. Buna paralel olarak İkinci Dünya Savaşı sonrası gelişen sanat akımlarını incelediğimizde, birçok yeni yaklaşımın kimlik, bellek, dünya düzeni, kapital ve çevre konuları çerçevesinde geliştiği gözlemlenir.

Bu süreçteki duyarlılığın görünür olduğu örnekler mevcuttur. Örneğin; Küba doğumlu Amerikalı sanatçı Ana Mendieta sanatını toprak-beden sanatı olarak tanımlayarak üç ayrı sanat biçimini -Arazi Sanatı, Beden Sanatı ve Performans Sanatı- kendi bedeni üzerinden yorumlayan ilk sanatçılardan biridir. 1973-1980 yılları arasında gerçekleştirdiği *Silueta Serisi*'ndeki, çamur, kül ve taş gibi doğal malzemeleri kullanarak farklı coğrafyalarda gerçekleştirdiği işler, hem kadın bedeninin peyzajla kurduğu ilişkiyi imleyen hem de insanın ilksel doğasına işaret eden görünümlemlerle yüklüdür. Bu bağlamda sanatı o dönemde yükselen Arazi Sanatı ile paralellikler taşıyarak sanatını doğa ve insanın ortak duygusunu görmeye teşvik eder niteliktedir. Bununla birlikte Ana Mendieta'nın kayaların arasında yaşayan anlamına gelen *Rupestrian Serisi*, ilksel birikimlerin izinden giderek arkaik formların insanlığın geçmişiyle bugünü arasındaki bağın titreşimini duyumsatmayı amaçladığı üretimlerden oluşmaktadır. Mendieta, 1982 yılında ise *Beden İzleri* adlı

³⁹ David Harvey, *Postmodernliğin ...*, s. 26.

performansında ayinsel jestlerle toplumsal cinsiyet, aidiyet ve kimlik kavramlarını kendi doğamız üzerinden görmemizi önermektedir.

Bir başka örnek olarak, İtalya'nın kaotik siyasal atmosferinden çıkarak savaş sonrası tüketim politikalarına ve buna bağlı olarak gelişen kapitalist topluma başkaldıran Arte Povera ya da "Yoksul Sanat" akımı gösterilebilir. Kavramsal temelli bir sanat hareketi olan Arte Povera sanatçıları, ayna, cam, neon ışıklar, gazete gibi gündelik; ağaç, çalı çırpı gibi doğal nesnelerin yanı sıra canlı hayvanlar da kullanarak farklı yapıdaki malzemelerin süreçlerini deneyimlemiş ve doğa yasalarını görünür kılmayı amaçlamışlardır. Arte Povera sanatçılarından Merz'in sanat anlayışını "izleyiciyi doğa, insan ve modern yaşam ilişkisi üzerinde düşündürmek"⁴⁰ olarak tanımlaması, içinde bulunduğu sisteme dair sorgularını ve doğa duyarlılığını göstermektedir.

Kapitalist üretim ve gelişim modellerinin gölgesindeki periyotta gelişen çevreci hareket ve bu paralellikte ortaya çıkan Arazi Sanatı, söylemini çevreci duyarlılığa ve mevcut sistemin sanata yüklediği role karşı geliştirdiği için öne çıkmaktadır. Akım dâhilindeki sanatçıların üretimlerinin, doğaya müdahalelerinin ve sergileme biçimlerinin söylemleriyle bağdaşmayan ikilemleri beraberinde getirmesini irdelemek, çalışmanın bir diğer dayanağını oluşturması bakımından önemlidir.

2.1.1. Arazi Sanatı

Özellikle yirminci yüzyılın ikinci yarısında endüstriyel gelişmeler ve teknolojik imkânların yanlış politikalar ile hızlı bir biçimde gelişmesi ve bu gelişimin doğaya verdiği zararların yanı sıra endüstriyel anlamda ilerlenirken çevresel duyarlılığın devlet politikaları dışında tutulması çevre tahribatına ve bu tahribat da çevreci hareketin ortaya çıktığı zeminin oluşmasına yol açmıştır. "Çevresel değerlerin yok edilmesi temelinde yükselen maddi zenginlikler, modern topluma beklenen mutluluğu getirmemiş; aksine başka mutsuzlukların kaynağını oluşturmuştur."⁴¹ Bireyin maddi kaygıları, Soğuk Savaş'ın tehdidi olarak nükleer savaşa, tüketime ve bütüncül anlamda doğanın yok edilmesine dair kaygılara dönüşmüştür.

Özellikle ABD'de sivil hareketlerin odaklandığı ırk, cinsiyet ve çevre ile ilgili problemler, post modern olarak tanımlanan, sanatta modernist tavrın reddedildiği ve karşı

⁴⁰ Jale Necdet Erzen, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Cilt:2, YEM Yayınları, İstanbul 1997, s. 1204.

⁴¹ Selim Kılıç, "Çevreci Sosyal Hareketlerin Ortaya Çıkışı, Gelişimi ve Sona Ermesi Üzerine", *Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi*, Cilt: 57, Sayı: 2, 2002, s. 57.

tavır geliştirildiği dönemde, sanatçıların duyarlılığını etkileyen etmenler olmuştur. Bununla birlikte özelleştirilen sanat piyasasında, iktidara dair olanı imleyen müze ve galerilere, sanatın metalaştırılmasına, elitist ve modernist tavra tepki olarak yeni bir plastik dil ve mekân arayışı gelişmiştir. Bu dinamikler içerisinde de Arazi Sanatı, “doğayı görünür kılan, doğaya dair bilinç uyandırmayı amaçlayan, teknoloji karşısında doğayı kutsayan bir yaklaşımın ürünü”⁴² olmuştur. Buradaki doğaya yönelim fikri, sanat piyasasına karşıt olarak, kolaylıkla metalaştırılamayan ve anti-kapitalist eserler üretmeyi de kapsamaktadır. “Eleştirmen Barbara Rose, bu tavrı ‘Mevcut sosyal ve politik sisteme yönelik hoşnutsuzluk, o sistemi sürdüren ve yücelten türde metalar üretmeye yönelik bir isteksizliğe dönüşmüş, etikle estetiğin bulunduğu bir alan yaratmıştır’ şeklinde açıklamıştır.”⁴³

Bu süreçte, sanatta yeni estetik kaygılarla ortaya çıkan eserler ile o zamana dek bilinen resmin ve heykelin sınırları sorgulanmış ve bu sınırlar esnetilmiştir. Bu bağlamda resmi salt bir yüzey olarak düşündüğümüzde, Land Art sanatçılarının doğanın olanaklarını kullanarak, doğayı doğanın malzemeleriyle bir yüzeye indirgemiş oldukları söylenebilir. Süreçleri incelendiğinde Minimalizm, Arte Povera, Happening, Performans Sanatı ve Kavramsal Sanat ile paralellikler taşıyan Arazi Sanatı ile birlikte “artık mekân sınırsızdır, her yerdir, dünyadır ve mekân olarak dünyayı düşünen sanatçı düşüncelerini gerçekleştirebilmek için her türlü nesneyi, mekanı, hatta dünyayı, doğayı kullanabilmektedir. Bu nedenle Land Art için doğanın başka bir biçimde keşfi ya da doğanın kendisinin bizzat resimsel ve heykelsel kılınmasıdır da denilebilir.”⁴⁴

Ekolojik Sanat, Toprak Sanatı gibi alt başlıklarla kategorize edilen akımın sanatçıları, çevresel sorunların ivme kazandığı dünyaya dair duyarlılıklarını yansıttıkları, doğa-insan ikilemine dair çeşitli projeler geliştirmişlerdir. Land Art sanatçılarından Walter De Maria’nın 1977’de 197 metrekarelik galeri alanında 300 kg toprak ile yaptığı “New York Earth Room” adlı enstalasyonu gerek görünüşü gerekse kokusu itibarıyla kentsel mekanda yaşayan izleyiciyi doğanın bir simgesi olan ham toprakla karşılaştırmış; öte

⁴² Ahu Antmen, *20. Yüzyıl...*, s. 251.

⁴³ Ahu Antmen, *20. Yüzyıl...*, s. 253.

⁴⁴ Ayşe Sibel Kedik, “Richard Long: Bir Yürüyüşün İma Ettikleri”, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Tasarım Dergisi, Sayı: 5, 2010, s. 108.

yandan yalnızca kapı aralığından izlenebilmesi nedeniyle kent insanın doğadan ne kadar uzak düştüğüne dair sessiz bir yorum sunmuştur.”⁴⁵

Resim 2.1. Walter De Maria, *New York Toprak Odası*, 1977.



Uzun süreli enstalasyon, New York.

Arazi Sanatı galeri mekânındaki kurguların dışında yaygın olarak enstalasyonlar ile öne çıkması bağlamında heykelin alanı içinde değerlendirilmektedir. Çalışma, resmin alanı üzerinden ilerlediği için yüzey anlamında resimle paralellik kurabilmek için, Richard Long’un iç mekânın duvarlarına çamur ve benzeri doğal malzemelerle uyguladığı işlerinden örnek vermek doğru olacaktır. Sanatı da bir doğa olgusu olarak gören Long’un yapıtları doğal malzemelerin kullanımı üzerinden ilerler. Doğada yaptığı yürüyüşlerin bıraktığı izler ve farklı coğrafyalardaki o bölgeye ait materyallerle yaptığı yerleştirmeler doğayı bulduğu gibi kullanan sanatçının doğaya karşı bir saygı tutumu içerisinde olduğunu vurgular. Long, üretimlerini izleyiciye sergi alanına yerleştirdiği fotoğraf ve haritalar aracılığıyla sunar. Bununla birlikte sanatçı, doğal malzemeye herhangi bir müdahalede bulunmadan yine galerinin iç ve dış mekânlarına genellikle çizgisel ve geometrik biçimler yerleştirir. Bu yaklaşım sahip olunabilir olan ve olmayan arasında; gelip geçici olanla olmayan arasında; kamusal olan ve olmayan arasında diyalektik bir ilişkiyi sorgulamaktadır.

⁴⁵ Ahu Antmen, *20. Yüzyıl...*, s. 254.

Resim 2.2. Richard Long, *River Avon Mud Crescent*, 2011.



Sperone Westwater Galleri'deki sergisinden bir görüntü, New York.

Akımın sanatçıların, izleyicinin ulaşamayacakları bölgelerde ve geçici işler üretmesi ulaşılabilirlik açısından bazı sorunları yaratmıştır. Bu sorunların çözülme yöntemleri de akımın ortaya çıkış nedenlerine ters düşen eylemleri getirmiştir. Modernleşmenin insan doğa ilişkisi arasına koyduğu mesafe sorunsalından gelişen Arazi Sanatı, “güncel sanata karşı getirdiği radikal muhalefetiyle, modernleşme sürecine karşı geliştirdiği ideolojisiyle ve tüm bunlardan yarattığı doğa-birey ütopyasıyla, hayli dinamik bir görüntü sunmuştu.”⁴⁶ Ancak sanatçıların doğada gerçekleştirdikleri üretimlerini, fotoğraf, belge ve metinlerle galeri içine taşınması; yapıtların kitap ve kataloglara girmesi ve en önemlisi akımın bazı sanatçıların büyük sponsorluklar aracılığıyla büyük iş makineleri, işçi gücü ve çevrenin topografyasına doğrudan değiştirici müdahalelerde bulunmaları, sonuç olarak tüketime ihtiyaç duyan ve statükoya tekrar yaklaşır bir eylemi ve bu bağlamda yeniden doğa tahribatına sebep olmalarını getirir.

Topografyaya direk etki bırakması açısından ve kaynakların fütursuzca kullanımı anlamında Michael Heizer'in çalışmaları akımın dayanaklarının tümünü geçersiz kılması bakımından dikkat çekicidir. Heizer yerleşim yerlerinin oldukça dışında, yabancı olarak tanımlanabilecek alanlardaki anıtsal işleri, doğayla bütünleşmekten uzak bir tutum

⁴⁶ Emre Zeytinoglu, “Çevrede Lif Sanatı Yeni Bir Söylem Dili:”, *rh+ Sanat Dergisi*, sayı: 43, 2007, s.48.

sergilemektedir. Bu projelerin, beton, granit, çok sayıda ağır iş makineleri, mühendis ve ekipmanların kullanımı ve ardında küresel sermaye bulunan sponsorların temin ettiği milyon dolarları bulan bütçeleriyle modernist ve endüstriyel gücü yücelttiği gözlemlenir. Örneğin; sanatçı *Çifte Negatif* adlı çalışması için 244,000 ton toprağın yerini değiştirmiştir. (Bu bağlamda De Maria'nın galeri mekânına ham toprak taşıdığı *New York Toprak Odası* projesine de oldukça eleştirel yaklaşmak kaçınılmazdır.)

“Haizer’in bu devasa çalışmalarında, sadece toprağı kazma ve hafriyat çalışmalarında kullanılan araçlar için harcanan petrol, elektrik vs. enerji kaynakları ve bunların tüketiminden ortaya çıkan egzoz dumanı bile kendi başına bir ekoloji sorunu gibi durmaktadır. Bunun yanında dağlardan koparılan binlerce tonluk dev granit kayaların yerlerinden kopartılıp bu projelerin gerçekleştirileceği yerlere getirilmesi hiç de Land Art’ın doğacı söylemlerine uymuyor aksine, tam da modernizm ve insanı merkeze alan diğer düşünceler gibi doğayı insanın hizmetine sokarken onu tahrip etmekten hiç de çekinmiyor.”⁴⁷

Resim 2.3. Michael Heizer, *Double Negative*, 1969.



Nevada.

⁴⁷ Seçkin Aydın, “Sanatta Modernist İdeolojinin Reddi ve Ekolojist Bir Yaklaşım olan Land Art Bağlamında İki Sanatçının Karşılaştırılması; Richard Long ve Michael Heizer”, *Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Dergisi*, Yıl:1, Sayı: 1, 2012, s. 61.

1960'lardan beri örneklerinin verildiği Arazi Sanatı, başlangıçta dünya için iyimser bir söylem üzerinden geliştirse de, bugün sermaye ve sanatın iç içe geçtiği galeri, müze, fuarlar ve benzeri tüm oluşumlar ile bağlarını koparamadığı noktada romantik bir yaklaşımdan öteye geçemediği söylenebilir.

“Galerileri terk etmek anti otoriter bir eğilimi gösterir, gelenekten kopuş ve egemen modernist ideolojinin reddi anlamına gelir. Bununla birlikte bu sanatçıların pek çoğu, bazı patronların desteğiyle galerilerin ve müzelerin sergilediği işler de yapmışlardır. Ayrıca bazı çalışmalar çok fazla bütçeye ihtiyaç duyduğundan sponsorluğu gerekli kılmıştır. Bu durum Land Art'ın söylemiyle çelişkili bir durum yaratmaktadır.”⁴⁸

Dünyadaki kaynakların şirketler ve onlara serbest hareket imkânı veren modern devlet aracılığıyla tüketildiği, özellikle Soğuk Savaş'ın son bulmasıyla sürekli gelişim içinde olanı imleyen ve özünde modern bir emperyalizm olarak tanımlanabilecek küreselleşme süreci, günümüzün sosyolojik, toplumsal, siyasal ve çevresel sorunlarının yanı sıra kültürün dönüştürülmesinin yarattığı çıkmazların kaynağı olarak da görülmektedir.

2.2. Küreselleşme ve Kültür

Günümüzdeki toplumsal, siyasal, ekonomik, kültürel ve dolayısıyla sanatsal dinamikleri anlayabilmek için küreselleşmenin dayanaklarından biri olan neo-liberal politikalara değinmek gerekmektedir. 1973'te Şili'de ABD kaynaklı bir darbe sonucu başa getirilen Pinochet yönetimiyle başladığı vurgulanan neo-liberal politikalar, 1980'li yıllarda İngiltere'de Margaret Thatcher ve ABD'de Ronald Reagan yönetimlerinde en üst seviyelerine ulaşmıştır. Neo-Liberal politika, devletin kurumlarıyla bağıni azaltmasını, hatta tamamen koparmasını ve özelleştirmeler ile birlikte şirketler tarafından yönetilen serbest piyasa ekonomisinin uygulanmasını sağlamayı amaçlar. Dolayısıyla küresel kapitalist unsurları şirketlerin, önü alınamaz ve sadece büyümeye odaklı varlığı, Soğuk Savaş'ın sona ermesinden sonraki süreçte global anlamda bir korozyon yaratmıştır.

“Neoliberalizm düzeninde serbest ticaret lisansı konuşulur sözde; ama küresel kural koyucu organlar (Dünya Bankası, IMF VE Dünya Ticaret

⁴⁸ Ali Pekşen, Nevada Çölü'nde Taştan Bir Kent Heykeli.
<http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi29/ali.peksen_29.html> (07.06.2015)

Örgütü) zengin ülkelerdeki sanayileri korurken, kırılgan ekonomileri (damping de dahil) kuralı ticarete, özelleştirmeye ve sosyal devletin tasfiyesine maruz bırakır. Bunların dünya çapındaki sonuçları düşük ücretler, güvencesiz istihdam, yüksek işsizlik ve sendikaların güç kaybıdır.”⁴⁹

Çok uluslu sermayenin kontrolü altındaki ticaret içinde şirketler, daha fazla kazanabilmek ve üretimlerini en ucuza getirmek amaçlı hareket etmektedirler. Sınırların ortadan kalktığı bir dünyada insanların da bu küresel etkileşimden eşit şekilde yararlanabilmeleri beklenebilir. Ancak sürekli kâr etmeyi amaçlayan bir kontrol mekanizmasının yer aldığı sistemde herkesin eşit haklara sahip olmasını sağlamak imkânsız hale gelmektedir.

“BM’nin en son İnsani Gelişme Raporu’nda yer alan bulgulara göre, en tepedeki 358 ‘küresel milyarderin’in toplam serveti, en yoksul kesimden 2,3 milyar(dünya nüfusunun %45’i)insanın toplam gelirin eşittir. Bu bulguları yorumlayan Victor Keegan, dünya kaynaklarının mevcut dağılımını ‘yeni bir haydutluk biçimi’ olarak adlandırmıştır. Gerçekten de küresel gelir payı giderek küçülmektedir: 1991’de dünya nüfusunun %85’i dünya gelirlerinin sadece %15’ini almıştır. En yoksul ülkelerin %20’sinin bundan otuz yıl önce küresel servetten aldığı pay %2.3 idi. Zaten inanılamayacak kadar düşük olan bu %2.3’lük pay, bugün %1.4’e düşmüştür.”⁵⁰

Buradan da anlaşılacağı üzere var olan küresel düzen, sermayenin küçük ve belirli bir grubun elinde olduğu ve zengin olanı daha da zengin, yoksul olanı daha da yoksul hale getiren bir sistem olarak tezahür etmiştir. Tüm bu ekonomik, toplumsal, coğrafi, siyasal durumların yanı sıra küreselleşme döneminde bir kültür dönemecine girildiği görülür. Bir zamanlar tarımla, maddi üretimle ilgili olan kültür giderek doğayı dönüştürmekle ilgili, bilgi sahibi, sanat gibi diğer üretimleri de içermiştir.⁵¹ Günümüzdeki yapı Teatcher ve Reagan yönetimlerinin 80’lerde şirketlere sağladığı özel vergi indirimleriyle, devletin kültür kurumlarının özelleştirilmesiyle sağlanmıştır. Özellikle ABD’de özel sermayenin sanat yatırımları artmış, Guggenheim ve Rockefeller gibi yatırımcılar önemli sanat

⁴⁹ Julian Stallabras, *Sanat A. Ş. Çağdaş Sanat ve Bienaller*, (çev. Esin Soğancılar), İletişim Yayınları, İstanbul 2009, s. 21.

⁵⁰ Zygmunt Bauman, *Küreselleşme Toplumsal Sonuçları*, (çev. Abdullah Yılmaz), Ayrıntı Yayınları, 4. Basım, İstanbul 2012, s. 75.

⁵¹ Ali Artun, Kültür Tutulması. <<http://www.e-skop.com/skopdergi/sunus-kultur-tutulmasi/907>> (07.06.2015)

kurumlarının nüvelerini atarken kurulan mütevellî heyetleriyle sanat kurumları devlet ve şirketin işbirliği ile geliştirilmiştir. Chin-tao Wu, “kültür bekçileri”⁵² olarak tanımladığı iş dünyasının sanat alanına müdahalesinin, modern devlette siyasi erk sahibi olma bağlamında görülmesini ve böyle kavranması gerektiğini savunur.

“Endüstri, büyük makine ve teknoloji araçlarıyla kültürü, yani nasıl giyinip nasıl konuştuğumuzu, nasıl evlerde oturup düşündüğümüzü, nasıl ilişkiler geliştirdiğimizi endeksleyen bir olgu olarak, belki de sanatın pek boy ölçüşemeyeceği oranda insanları etkileyen, çevreyi biçimlendiren bir güç. Bu bakımdan, kültür endüstrisi denince önce 1940’lar, yani modern endüstrinin en güçlü üretiminin savaşta ve insanların örgütlenmesinde kullanıldığı yıllar akla geliyor. Tüketimin en aptallaştırıcı, en yok edici, en bezdirici olduğu savaş yılları. Sanata ve çağdaş durumlara göz atmadan şöyle bir genelleme yapmak olası: bugün de ister sigara ister içki ister endüstriyel olarak üretilmiş gıda, giyim ya da ilaç olsun, tüketim gelirlerinin birer kurşun olarak halka döndüğü bir gerçek. Ancak bunların kitlesel tüketimini sağlayan sadece kapitalist üretim değil, daha çok bunların tanınmasını, bir gereksinim olarak görülmesini sağlayan reklam, basın, haber, grafik gibi tanıtım ve yayın araçları, kısacası kültür endüstrisi ve sanatsal tasarım.”⁵³

2.2.1. Kültür Endüstrisi*

40’lı yıllarda nüvelerinin olduğu kabul edilen, 80’li yıllarda neo-liberal politikalarla desteklenen ve hız kazanan şirket-sanat ilişkisi, özellikle S.S.C.B.’nin dağılmasından sonra kültür endüstrisinin gelişimi açısından çeşitli kırılma noktalarına işaret etmektedir.

“1989 yılı ve sonrasında yaşanan küresel olaylar –Doğu ve Batı Almanya’nın birleşmesi, Sovyetler Birliği’nin dağılması, küresel ticaret anlaşmalarının yapılması, ticaret bloklarının güçlenmesi ve Çin’in kısmen kapitalist bir ekonomiye dönüşmesi- sanat dünyasının karakterini de temelden değiştirdi.”⁵⁴

⁵² Chin-tao Wu, *Kültürün Özelleştirilmesi 1980’ler Sonrasında Şirketlerin Sanata Müdahalesi*, (çev. Esin Soğancılar), İletişim Yayınları, İstanbul 2005, s. 37.

⁵³ Jale Nejdert Erzen, “Kültür Endüstrisinde (Çağdaş) Sanat”, *rh+ Sanat Dergisi*, Sayı: 100, 2013, s. 123.

* Kültür Endüstrisi kavramı ilk olarak Frankfurt Okulu teorisyenlerinden Theodor W. Adorno ve Max Horkheimer tarafından ortaya atılmıştır.

⁵⁴ Julian Stallabrass, *Sanat...*, s. 19.

Küreselleşme olgusu, global kapitalist hegemonyanın yerleştirilmesi anlamında ülke sınırlarının tek taraflı olarak ortadan kalktığı bir sistemi kapsamaktadır. Kültürel sermayeleri aracılığıyla şirketlerin sanata biçtikleri rol, kültürel veya ulusal sınırları aşmak; bir pazarı ele geçirmek ya da ortak olmak için reklam malzemesi ve halkla ilişkiler stratejisi olarak kullanmak ve sonuç itibarıyla sanat sermayelerini ekonomik sermayeye dönüştürmek rolüdür. Wu, doktora tezi olarak hazırladığı *Kültürün Özelleştirilmesi* kitabı için yaptığı anket sonuçlarıyla reklam kampanyası ve sanat sponsorluğu ilişkisini ortaya koymaktadır. Şirketlerin pazarladıkları ürün çerçevesinde duydukları, sanat sponsorluğu üzerinden geliştirilecek reklam ihtiyacı, petrol, tütün, silah sanayisinin ileri gelenleri için şirket imajlarının cilalanması bakımından büyük önem taşımaktadır. Burada bahsi geçen pazarlardan tütün sanayinin insan sağlığına; silah sanayinin özellikle gelişmemiş ve gelişmekte olan ülkelerin dönüştürülme süreçlerinde getirdiği yıkımlara; son olarak da petrol sanayinin özellikle doğaya ve ekolojik kirlenmenin temel sebeplerinden biri olmasına dikkat çekmek gerekmektedir. Wu'nun araştırmasında da Exxon ve Mobil gibi petrol şirketlerinin ABD'de; 1987'de tümüyle özelleşen British Petroleum (BP)'un Britanya'da en büyük sanat sponsorlarından olması tesadüfî bir durumun ötesini göstermektedir.⁵⁵

Yeni ihtiyaçların ortaya çıkabilmesi için yeni yaşam biçimlerinin yaygınlaşan enformasyon sağlayıcı sistemler aracılığıyla belirlenmesi; devletler tarafından savaş ekonomilerinin yaratılması ve özellikle geri kalmış ülkelerdeki kaynaklara ulaşmak için devletlerin şirketlerle yaptığı anlaşmalar, kapitale dünya çapında dolaşım rahatlığı sağlamakla birlikte Baudrillard'ın *tüketim üretimi* olarak tanımladığı anlamsız bir tüketim çağını da beraberinde getirmiştir. David Harvey günümüzde de gözlemleyebildiğimiz, dünyanın her yerinde insanların paylaştığı yaşamsal deneyimlerin tümünü *modernite* olarak tanımlamaktadır.

“Modern olmak, kendimizi, bize serüven, iktidar, haz, ilerleme ve bunların yanı sıra kendimizin ve dünyanın dönüşümünü vaat eden, ama aynı zamanda, sahip olduğumuz, bildiğimiz, olduğumuz her şeyi imha etme tehdidini taşıyan bir ortamda bulmamız demektir. Modern ortamlar ve deneyimler, her tür coğrafi ve etnik sınırları, sınıf ve ulus sınırlarını, din ve ideoloji sınırlarını boylamasına keser. Bu anlamda, modernitenin bütün

⁵⁵ Chin-tao Wu, *Kültürün ...*, s. 215, 216.

insanlığı birleştirdiği söylenebilir. Ama bu birlik paradoksal bir birliktir, uyumsuzluğun bir birliği; hepimizi dur durak bilmeyen bir çözülme ve yenilenme, mücadele ve çelişki, ikirciklilik ve ıstırap girdabına akıtır. Modern olmak, Marx’ın ifadesiyle, “katı olan her şeyin buharlaştığı” bir evrenin parçası olmaktır.”⁵⁶

Harvey’in de ele aldığı üzere aslında bu emperyal tutum, Batı kaynaklı yayılcılığın kendi beğenisini, kültürünü, yaşam biçimini subliminal olarak inşa ederken diğer kültürlerin mutasyonuna Yol açmalarının gözlemlendiği tutumdur. Yine Wu’nun gözlemiyle, Hollanda menşeli ABN-AMBRO isimli küresel banka şirketinin 17. Yüzyılda Hollanda’nın sömürgesi olan Tayvan’da gerçekleştirdiği kamusal sanat sponsorlukları ve Van Gogh gibi öne çıkarılan Hollandalı sanatçıların imgeleriyle yürüttüğü reklam kampanyaları, bir anlamda yöntemi değişmiş modern bir sömürgeciliği ima etmektedir.

“Bir zamanların emperyal güçleri topraklarını ve tebaalarını nasıl askeri fetihler yoluyla genişlettilerse, çağımızın çokuluslu şirketleri de piyasada giderek daha fazla pay ele geçirerek kârlarını artırıyorlar. iki tahakküm biçimi de, coğrafi ya da metaforik olarak, başka toprakların işgal edilmesini ve tahakküm altına alınan halklara hâkimin dilini, zevklerini ve kültürünü dayatmayı içerir. Bugün Asya halkalarının ticari ve kültürel alanlarda aynı tür iktidar ilişkilerini kabullenmeye hazır oluşu, sömürgecilerle olan geçmişlerinin yansımasıdır. Philip Morris’in Doğu pazarlarına düzenlediği başarılı akınları, imparatorluğun eski günlerine dönüş olarak görmemek zor. Hugo Boss’un küreselleşmeden dem vurması ve ABN-AMRO’nun sanatta ‘gelişmiş Batı’ beğenisini temsil etme iddiası, çokuluslu şirketlerin kendi maddî çıkarları uğruna sahiplenip manipüle ettikleri kültürel inşaların en bariz örnekleridir. Dünün misyonerlik ruhunun yerini, bugün çokuluslu şirketlerin gayretkeşliği almıştır.”⁵⁷

Çok kültürlülükle bütünleşen küreselleşme kavramı, yirminci yüzyılın sonlarına doğru tüm dünyayı etkileyen bir değişimi tarif etmektedir.

“Bu değişimler neticesinde, sanatın, tanımı, biçimi, içeriği ve piyasası Batı merkezinde şekillenmiştir. Dünyanın her yerinde sanatçılar buna uymak

⁵⁶ David Harvey, *Postmodernliğin ...*, s. 25.

⁵⁷ Chin-tao Wu, *Kültürün ...*, s. 297-298.

ya da bunu dikkate almak durumunda kalmışlardır. Batı merkezinde biçimlenen bu yeni sanat anlayışı, biçim ve içerik açısından mütevazı Doğu sanatından etkilenmenin üzerine inşa edilmiş ve Batı'daki sanat piyasası tarafından yüceltilerek iş, yapıt, eser ya da sanat yerine, 'Sanat' olarak belirlenmiş ve dünyaya kendi belirledikleri 'Sanat' olarak sunulmuştur.”⁵⁸

Küresel serbest ticaretin sanat piyasası ile örgün, iç içe geçmiş bir ilişkisi bulunmaktadır. Sanat piyasaları finansal gelişmeleri takip eder ve bu gelişimlere göre etkileşim geçirir. Bu etkileşim, ekonomik, toplumsal, politik, felsefi ve sosyolojik açılardan odak noktası olarak dayatılan ve merkez alınan Batı perspektifi içinde bir forma dönüşecek biçimde gerçekleşmek zorunluluğunu baz almaktadır. Bu durum da yerel imgelerin evrenselleşebildiği noktada değerli kılınmasıyla sonuçlanmaktadır.

Sovyetlerin dağılmasının ardından dünyanın birçok farklı ülkesinde ve şehrinde bienaller düzenlenmeye başlanmıştır. Daha önce yüzyılı aşkın bir süredir varlığını sürdüren Venedik Bienali, 1951'de kurulan Sao Paulo Bienali, 1955'te kurulan Documenta Bienali ve 1973'te kurulan Sydney Bienali bulunmaktayken; 1984'te Küba'da Havana Bienali, 1987'te İstanbul Bienali, 1993'te Birleşik Arap Emirlikleri'nde Şarjah Bienali, 1995'te Güney Kore'de Gwangju Bienali ve Johannesburg Bienali, 1997'de Brezilya Porto Alegre'de Mercorus Bienali, 1998'de Senegal'de DAK'ART Bienali, Kore'de Busan Bienali ve Çin'de 1996'da başlayıp 2000 yılında uluslararası statü kazandırılan Pekin Bienali kurulmuştur. Günümüzde farklı şehirlerde yüzün üzerinde gerçekleştirilen bienallerin arkasındaki kurumlar, sundukları mali desteğin karşılığında, ekonomik anlamda gelişimlerine katkı sağlayacak zemini hazırlamaktadırlar. Bienallerdeki tema ve seçilmiş (belirlenmiş) alanlara bakıldığında da, kentlerin görünürlüğünün arttırılarak, kentin dönüşümünün sağlanması ve şehirlerin kabuklarının değiştirilerek, sorgulamayan tüketim toplumunun geliştirilebilmesi için yeni tasarımlar kurgulandığı gözlemlenebilmektedir.

Şirketler sanat sponsorluğu konusunda ne kadar cömert olurlarsa olsunlar, ideolojilerine ters düşen ya da toplumsal bir farkındalık oluşturma amacı taşıyan dolayısıyla imajlarının cilasını bozacak yaklaşımları da reddetmiş ve engellemişlerdir.

“Örneğin, Philip Morris ve Aşağı Manhattan şubelerinin yanı sıra Champion International Şubesine de gitmesi planlanan Doğanın Yapılışı ve

⁵⁸ Ebru Dede, “Batı Sanat Akımları Çilesinde Bir Japon Ressam (Akileus ve Kaplumbağa Filminin Sanat Piyasasının Eleştirisi Bakımından Yorumlanması)”, *rh+ Sanat Dergisi*, Sayı: 107, 2014, s. 58.

Bozuluşu isimli sergi iptal edildi. Bunun en önemli nedeni, Michael Paha adlı sanatçının Zaman Çizelgesi için Desen adını taşıyan ve teknolojinin doğal süreçleri nasıl bozduğunu gösteren eserindeki kâğıt kutuların, Champion International tarafından üretilmiş olması ve üzerlerinde şirketin logosunu taşımasıydı. Serginin çevre sorununa eleştirel yaklaşımı sponsor şirketi rahatsız etmişti. Bir şirketin kiracısı olan bir müzenin, sergilerini politik ya da sosyal ‘zararlılar’dan arındırmadıkça küratörlerinin bağımsızlığını koruyabileceğini savunmak, olasılık sınırlarını zorlamak anlamına gelir.”⁵⁹

Küresel tasarımın Türkiye’deki yansımaları da 80’lerde askeri darbenin ardından Turgut Özal dönemiyle başlayan neo-liberal politikalar olarak karşılığını bulur. Bu dönemde başlayan yeni ekonomi politikaları, özel televizyon ve radyo kanalları, Türkiye’de sosyal ve ekonomik anlamda değişimlere neden olmuştur. Eczacıbaşı’nın desteği ile 1987 yılında İstanbul Bienali’nin düzenlenmesi, diğer ülkelerde de benzer sonuçları sağladığı gibi, Türkiye’de de sanatsal anlamda yeniliklerin yaşandığı bir dönemin başlangıcı olmuştur. Bu süreçte özellikle 1990’lı yılların başından itibaren Türkiye’de yabancı yatırımcı ortaklı şirketlerin kurucu rolü üstlendiği büyük çağdaş sanat mekânları kurulmuştur. Paralel olarak sistem eleştirisi yönelten, küreselleşme algısına dayalı kavramsal işlerin sayısında da dikkate değer ölçüde artış yaşanmıştır. Ekonominin, sanat piyasasının gelişimiyle bağı olduğu kadar ekolojik tahribat ile de bağı bulunmaktadır. Özel sermayenin tahribatının görmezden gelinmesi çevresel ve kentsel sorunların da çoğalmasına yol açmıştır. Özal döneminin Kültür ve Turizm Bakanı Mükerrrem Taşçıoğlu’nun çevresel sorunların sivil unsurlarca dile getirilmesi üzerine; “Türkiye için çevre bir lükstür. Dilenciye kravat takmaya benzer” şeklindeki, alaycı bir yaklaşımla verdiği cevap ve 1992 yılında kurulan Tema Vakfı, yükselen çevresel sorunların ve bu sorunların sünen altı edilmesinin göstergeleri olarak kabul edilebilir.

21. yüzyıla doğru 1990-2000 yılları arasındaki on yıllık dönemde, soğuk savaşın galibi olarak ABD gücünü pekiştirmiş ve IMF gibi birçok global kurumlarca ülkeler arası bağların arttırılarak ulus devletin karar mekanizmaları geçersiz kılınmıştır. Böylelikle küresel kapitalizm için, her kulvarda ideolojilerin geliştirilebileceği sahalara yaratılmıştır. Bu süreçte Balkanlarda yaşanan, Orta Doğu’da günümüzde de devam eden bölünmeler ve savaşlar, ileri gelen ülkelerin gelişmemiş ülkelerin ekonomilerini ve toplumsal gelişimini

⁵⁹ Chin-tao Wu, *Kültürün ...*, s. 311.

sınırlandırarak o ülkenin kaynaklarını kullanırken atıklarını bırakma politikaları, olumsuz anlamda toplumsal ve çevresel etkinin ayyuka çıkmasını sağlamıştır. Çin, Hindistan gibi ülkelerin küresel pazarda yer almak üzere kontrolsüz endüstrileşmeleri, coğrafi, kültürel normları etkilediği gibi ekolojik düzlemde geri dönüşü zor yıkımlara yol açmıştır.

1997 yılında hazırlanan Kyoto Protokolü de, hala amacına ulaşamamış olsa da, insan kaynaklı iklim değişikliğine bir ket vurması bağlamında başlatılmıştır. Ancak ABD'nin günümüze dek protokole imza atmaması, Çin ve Hindistan gibi ülkelerin imzaladığı halde protokolü uygulamaması dikkat çekicidir.

Kurgulanan bu sistem birçok alanda da karşılığını bulmaktadır. Örneğin; Hayao Miyazaki'nin neredeyse tüm animasyonlarındaki ana temasının doğa-insan ilişkileri ve insanın doğadan kopması ve yarattığı yıkım olduğu söylenebilir. 2000 yılında Bolivya'da devletin yağmur suyunu dahi özelleştirmesi sonucu cereyan eden halk isyanı, Icíar Bollaín'in, bu isyanın yanı sıra alt metinde Güney Amerika halklarının geçmişte köleleştirmesini de eleştiren, *Even The Rain* (Yağmuru Bile) filmine konu olmuştur. Bolivya'daki olaylara paralel nitelikte ülkemizdeki *Gezi Parkı Olayları* da toplumsal temelde kırılmaları getirmiş ve çevre duyarlılığının dışavurumu olmuştur. Doğa insan ilişkisinin problemleri üzerine farklı aktivist kanatlardan ve sanat disiplinlerinden verilebilecek örnek sayısı oldukça fazladır. Ekolojik veya yeşil sanat çerçevesinde doğal yollardan üretilen malzemelerle iş üreten; kutup bölgeleri gibi spesifik alanlara yerleştirmeler yapan; kent ve sistem eleştirisi getiren heykeltraşlar, ressamlar ve özellikle resmin alanı içerisinde kabul edilen Street Art sanatçıları da bu bağlamda önemlidir.

Bir sonraki başlık altında yirmi birinci yüzyılda yani günümüzde özellikle resim sanatında doğanın ele alınışı sanatçı ve sergi örnekleri üzerinden sunulacaktır. Ancak bu bölüme geçmeden önce çalışmanın bu bölümüne dek bahsedilen ilişkiler ağının önemli bir parçası olan ve Necmi Sönmez'in "çağdaş sanatın kurumsallaşmasını sağlayan bir olgu" olarak tanımladığı bienallere birkaç örnekle değinmek gerekmektedir.

2001 yılında gerçekleşen 7. Uluslararası İstanbul Bienali'nin küratörü Yuko Hasegawa, bienalin kavramsal altyapısını *Egofugal/Egokaç Gelecek Oluşum İçin Egodan Kaç* başlığı çerçevesinde belirlemiştir. Hasegawa, ego kavramı üzerinden kurguladığı bienalin manifestosunda 20. yüzyılda önem kazanan bireysel ego ve kişisel özgürlüğün getirdiği benmerkezciliğin bireyi aşırı maddecilik, hırs ve rekabet sorunlarıyla yüz yüze getirdiğini savunurken, insan doğa ilişkisine vurgu yapar nitelikte şöyle devam etmektedir:

“Ego kavramı, modern kendilik, merkezi bir sinir sistemi olan bireysel bir beden birimi üzerinde temellendirildi. Modern Batı tarihinde, ego her insan bedeninin bireysel olarak eksiksiz olduğu ön kabulü üzerine gelişti. Oysa insanlık, bu bireycilik ve modern ego çerçevesi içinde artık doyma noktasına ve dolayısıyla sınıra ulaştı. Tinsel yalıtılmışlık ve yitim, çevre kirliliği ve ekosistemden kopma (ki bunlar, örneğin, diğer türlerin yok olmasına da yol açar) gelecek oluşum için kendimizi bireysel varoluşun ötesinde yeniden düzenlememiz konusunda bizi uyarıyor.”⁶⁰

Occupy Wall Street (Wall Street’i İşgal Et) spotuyla 2011 yılında dünya finans merkezi Manhattan’da Kanadalı aktivist bir grup tarafından, “Arap Baharı”ndan da ilham alarak başlayan, sosyal adaletsizlik ve şirketlerin devlet üzerindeki kontrol mekanizmalarına eleştiri niteliğindeki ayaklanma ABD’nin tümüne yayılmıştır. Bir sene sonrasında gerçekleşen 7. Berlin Bienali’nin kurgusunda Occupy Biennale başlıklı bir bölüm tasarlanmasıyla, toplumsal dinamiklerin küresel şirketlerin sponsorluğunu yaptığı bir organizasyonun içine dâhil edilerek, işgal etme kavramının içeriğine etki etme çabası tartışma yaratmıştır. *Act For Art: Forget Fear* (Korkuyu Unut: Sanat İçin Eylem) başlığındaki bienalin küratörlerinden Artur Zmijewski sunumunda şöyle demiştir: “Gerçekten işe yarayan, gerçekliğe damgasını vuran ve siyasetin performe edilebileceği alanlar açan işler sergilemek.’ Zira küratörlere göre sanat, ‘biz sıradan insanları eylem ve değişimin araçlarıyla donatacak performatif ve etkili bir siyasete alan açan’ araçlardan biriydi.”⁶¹ Bu işgal fikrinin büyük şirketlerce desteklenen bienalin konusu olmasını ve böylece kavramların içinin boşaltılmasını ya da form değiştirmesinin sağlanmaya çalışılmasını normal karşılamak gerekmektedir. Nitekim bienal aktivistleri de konseptin uygulandığı mekanların neo-liberal amaçlara hizmet ettiği ve işgalin mantığına uymadığı düşüncesinden hareketle önce Deutsche Bank binasını işgal etmiş ve benzer kurumlarda yaratıcı eylemler gerçekleştirmeye davet etmişlerdir.

⁶⁰ 7. Uluslararası İstanbul Bienali katalog metni. <<http://7b.iksv.org/framesettr.htm>> (07.06.2015)

⁶¹ Begüm Özden Fırat, Ezgi Bakçay, Çağdaş Sanattan Radikal Siyasete, Estetik-Politik Eylem <http://www.e-skop.com/skopbulten/cagdas-sanattan-radikal-siyasete-estetik-politik-eylem/1384#_edn1> (07.06.2015)

Resim 2.4. 7. Berlin Bienali’nden bir fotoğraf.



7. Berlin Bienali ile bağlantılı olarak düşünülebilecek bir diğer etkinlik 13. Uluslararası İstanbul Bienali olmuştur. Küratör Fulya Erdemci, Lale Müldür’ün *Anne Ben Barbar mıyım?* şiirini başlık olarak kullandığı, kamusal alan ve ekonomi ilişkilerine odakladığı etkinliği “kamusal alan fikrinin çeşitli tarihsel, felsefi, kuramsal ve jeopolitik kökleri ve tanımları var. Bu yorumlar birbirlerinden çok farklı olsa da, hemen hepsi eşitlik, sivil haklar ve siyasi tartışmalara ilişkin demokrasi meselelerinden hareketle üretiliyor. Kamusal alan, bir sanat yapıtının varlığından sosyal medyanın sağladığı özgürlük ortamına ve kentsel mekânların kamusal alan olarak belirlenmesine kadar, toplumsal buluşma ve siyasi tartışmanın mümkün olduğu son derece geniş bir alanı içerebilmektedir. Serginin öne çıkarmayı amaçladığı da kamusal alan söyleminin işte bu potansiyelidir”⁶² şeklinde tanımlamıştır. Ne var ki 2013 yılı sonbaharında gerçekleşecek sergiden önce, Mayıs’ın son günü başlayan ve Haziran ayında da devam eden, tarihsel bağlamda da önemi olan bir kamusal alanda, Gezi Parkı’nda cereyan eden ve büyük kitlesel bir harekete dönüşen Gezi Olayları’nın gölgesinde kalmış, Erdemci’nin bu hareketi bienalle örtüşmeye çabalaması da birçok eleştiriye maruz kalmasına yol açmıştır. Özellikle Ali Artun’un *Anne Ben Hıyar mıyım?* başlıklı metni bu anlamda dikkat çekmektedir.

⁶² 13. Uluslararası İstanbul Bienali kataloğu. <<http://13b.iksv.org/tr>> (07.06.2015)

“Fulya Erdemci şimdi manifestosunda, ‘Gezi direnişiyle birlikte açılan özgürlük alanında ortaya çıkan yaratıcı eylemlerin ve kamusal forumların altını çizerek desteklemeyi amaçladıklarını’ belirtiyor. Oysa, (...) Nisan başında, Bienal’in ilk etkinliklerinden biri olarak düzenlenen ‘Kamusal Simya’ panelinde, kentsel dönüşümün şirketlerle bağıni teşhir eden on üç kamusal hareketin düzenlediği eylemi terör olarak, bir ‘şiddet ve linç’ girişimi olarak niteleyen oydu. Gene bir ay kadar sonra, öncekine benzer bir protestoda bulunan Kamusal Direniş Platformu üyelerini İKSV güvenliğine ve ardından polise teslim eden de oydu. Ve şimdi de, bütün bu direnişle özdeşleşme edebiyatına rağmen, bakıyoruz Bienal onuruna İstanbul Contemporary’nin verdiği parti Demirören AVM’de düzenleniyor. Emek Sineması’nı yerle bir eden, iki katı da kaçak olan, kentsel dönüşümün ilk rant makinelerinden biri. Ve kent haklarının uğradığı saldırıya karşı uyanan direnişin bir odağı.

Hatırlanacağı gibi 13. Bienal toplantıları başladığında Fulya Erdemci, ‘ülkemizde özel sermayenin ve ticaretin sanat alanına’ akarak bir ‘sanat patlaması’ yaratmasından ve ‘böylelikle de sanatı toplumsal olarak yaygınlaştırmaktan ve sanatçılar için bir yaşam alanı’ oluşturmaktan dem vuruyordu. İşte 13. Bienal de bu hareketi kamusal alanlara taşıyacaktı. Ancak, Gezi öncesindeki protestoların ve arkasından da Gezi isyanının sergilediği direnişin kamusal hakikati karşısında sanatın özelleştirildiği mekânlara çekilmek zorunda kaldı. Ve şimdi, diyalektiğin canına okuyarak, bu manevranın dahi Gezi’ye destek çıkan bir ‘eylem’ olduğuna inandırmaya çalışıyor bizi: ‘Kentsel kamusal mekânlardan çekilme eylemiyle, yani varlığı yoklukla imleyerek, Gezi direnişiyle birlikte açılan özgürlük alanında ortaya çıkan yaratıcı eylemlerin ve kamusal forumların altını çizerek desteklemeyi amaçladık.’ Yani, anlaşıldığı kadarıyla, halkımız, ancak arayıp arayıp ortada bienalin varlığını göremediği zaman, ‘yaratıcı eylemlerin ve kamusal forumların’ farkına varıyor. Çünkü aksi halde onların ‘altını çizecek’ bir fail yok; ve eylemlerin eyleyicileri de buna dahil. Pes doğrusu!

İnsan sormadan edemiyor: ‘Anne ben hıyar mıyım?’”⁶³

⁶³ Ali Artun, "Anne Ben Hıyar mıyım?". <<http://www.e-skop.com/skopbulten/anne-ben-hiyar-miyim/1510>> (07.06.2015)

Bu bölümde yirminci yüzyılın ikinci yarısında gelişen sanat-sermaye-doğa ilişkisi örnekler ve teoriler üzerinden açıklanmaya çalışılmıştır. Sermayenin medya elamanlarından müzelere dek sanatın tüm kollarındaki belirleyici etkisi aracılığıyla kültürü biçimlendirdiği gözlemlenebilir. Özellikle altmışlı yıllarda öne çıkan ve günümüzde halen devam etmekte olan çevresel kaygılara verilen tepkilerin, sanatsal üretimlerin yine sermayenin mekânlarına mahkûm olduğu sonucuna varılabilir. Özellikle 7. Berlin Bienali'nde işgal etme eyleminin işgal kütüphaneleri, takas pazarları gibi suni kurgularla iç mekâna taşınarak, sadece bir proje haline getirilmesine birçok sanatçı dâhil olurken; birçoğunun da tepki göstermesi paradoksal bir durumu ortaya koymaktadır. Aynı şekilde 13. İstanbul Bienali organizatörlerinin de kamusal alanın önemine vurgu yaparken İstanbul'un en önemli caddelerinin birinde bulunan ve sayısız tepkilere karşın inşa edilen bir alışveriş merkezinin kaçak katında ve küresel bir eğlence mekânında kokteyl düzenlemesi de aynı şekilde çelişkili bir sonucu göstermektedir. Sanat sermayenin her alanda yarattığı tahribata tepki gösterse de, bir meta konumuna indirgendiği için sermayenin kanatları altında varlığını sürdürmektedir.

BÖLÜM III

21. YÜZYIL SANATINDA DOĞA

Bir önceki bölümde günümüz sanatındaki doğa duyarlılığının nedenlerini oluşturan etmenler açıklanmaya çalışılmıştır. Savaşlar, sermaye, küreselleşme ve kültür endüstrisi kavramlarının yanı sıra verilen örnekler ve saptanmaya çalışılan ilişkiler ağı, bu bölümde öne çıkarılacak sanatçıların izleğini daha anlaşılır kılmak amacıyla belirtilmiştir.

Günümüzde dünyanın karşı karşıya kaldığı kirlenme, parçası olduğumuz küreyi insanın kendisinden koruması gereken bir nesneye dönüştürmüş ve bu anlamda ekolojik duyarlılık karşılığını tüketimin azaltılması, yenilebilir enerjilerin geliştirmesi, savaş karşıtlığı, metropollerin durdurulamaz büyümesi ve bu büyümenin neden olduğu kaynak tüketiminin sorgulanması ve genellikle halkın girişimleriyle sivil platformların gelişmesi olarak bulmuştur. İletişim donanımları aracılığıyla örgütlenen ve dünyanın tüm noktalarında insan hakları, hayvan hakları ve çevresel değerler üzerine girişimlerin, bu konulara dikkat çekmek için kullandıkları görsel materyallerin de sanatçıların imgelemine katkıda bulunduğu söylenebilir. Yirminci yüzyıl boyunca gelişen ve bu yüzyılda tehlikeli boyutlara varan ekolojik sorunlar sanatın sorguladığı kavramların temelini oluşturmaktadır. Özellikle kentsel imgelerin kullanımının yaygınlaşması, metropollerin yapay sistematığının sadece kaynak tüketiminin gerçekleştiği bir alana ve doğanın karşısında yok edici bir ucubeye dönüşmesine dair bir eleştiri olarak görülebilir. Son yıllarda genelde şehirli bireylerin organik ürünlere yönelmeleri, sürekli genetiğiyle oynanan yiyeceklerin risklerinden kaçınmalarından; doğayla daha yakın olabileceği yerlere yerleşmeleri ya da tatil mekânı olarak tercih etmeleri, metropolün boğucu ve kirli tabiatından uzaklaşma çabalarından kaynaklanmaktadır. Bu sebeple günümüz bireyinde çevresel kaygının ortak payda olduğu kabul edildiğinde, özellikle sanatın dinamiklerinin gerçekleştiği kentte üretilmiş bir portre resminin, bir natürmortun, heykel ya da enstalasyonun sanatçısında da doğa kavramına dair temel bir kaygının yattığını söylemek yanlış olmayacaktır.

3.1. Dönüşen Manzara

1921 doğumlu olan ve İkinci Dünya Savaşı'nda yer almış ve savaş sonrası Alman olmanın yaşadığı toplumsal, kültürel ve psikolojik durumlarla yüzleşmiş olan Joseph

Beuys sanat tarihinde önemli bir figür olmasının yanında doğa insan ilişkisi açısından geliştirdiği yaklaşımlarıyla da dikkat çekmektedir. Beuys, “bir tür çağdaş şaman gibi iyileştirilebilir bir dünyaya olan inancını hayatı boyunca vaaz etmiş; gerek performansları, gerekse birer performansla dönüşen dersleriyle geniş kitleye yönelen bir sanatsal pratiğin öncülüğünü yapmıştır. Bu anlayış çerçevesinde sanat, resim, desen, heykel olmaktan çok, yaşamın ve doğanın kendisini içeren bir ifade türüne dönüşür.”⁶⁴

Beuys’un 1982 Documenta’da gönüllülerin yardımıyla gerçekleştirdiği *7000 Meşe Projesi*, yoğun şehirleşmeye bir tepki olarak sanat aracılığıyla ekolojik bir müdahalede bulunmasını içerir. Yanlarına anıtsal bir ifade kazandıran, bir tür nişane görünümündeki bazalt taşlarıyla Kassel şehrinin farklı noktalarına dikilen ağaçlar başlangıçta tartışma yaratsa da şehrin manzarasına olumlu anlamda büyük bir etki yapmıştır. Ağacın yanına dikilen taşla birlikte sunulan projede, sürekli ve gözle görülebilir bir değişim içinde olan ağaca nazaran sabit bir görüntüsü olan taşın bir arada kullanılması, doğadaki iki farklı malzemenin bütünlüğüne gönderme yapar. Ağacın dönüşümü ve döngüsellliği de tüm canlıları kapsayan ekolojik sistemin daimi değişimini temsil eder.

Beuys proje ile amaçladıklarını şu şekilde tarif eder:

“7000 meşe ağacının dikimi sadece sembolik bir başlangıçtır. Bazalt taşı burada bir gösterge olarak kullanılır. Bu projeyle ilgili gelecek hedefleri a) Ağaç dikme modelinin dünyanın genelinde küresel misyon olarak çevresel ve sosyal değişime etki etmesi için yayılması b) Daha geniş ölçekteki ekosistemde kentsel gelişim üzerine bir farkındalık yaratıp onu geliştirmek.”⁶⁵

⁶⁴ Ahu Antmen, Asolan Ağaçlardır!.. < http://www.radikal.com.tr/kultur/aslolan_agaclardir-738743> (07.06.2015)

⁶⁵ 7000 Oaks, <https://en.wikipedia.org/wiki/7000_Oaks> (07.06.2015)

Resim 3.1. 7000 Meşe Projesi’nden görüntüler.



Sanatçının 2005 yılında Yapı Kredi Kazım Taşkent Galerisi’nde açılan “Asolan Çizgidir” başlıklı sergisinin “en anlamlı boyutunu ise, Beuys’un 1982’de Kassel Documenta’da başlayan ve ölümünden sonra tamamlanan '7000 Meşe' projesine ithafen Yapı Kredi’nin sergiyi izleyenler ve katalog satın alanlar aracılığıyla Türkiye’nin küresel ısınma tehdidine karşı sürdürdüğü '10 Milyar Meşe Projesi’ne katkıda bulunması oluşturuyor. Hep görselliğin ötesine uzanmış ve sanatın 'nesne' halinin anlamsızlığını vurgulamış olan Beuys’un sanatını daha geniş kitleye anlatmak ve yaymak adına bu tür projeler, sanatçının ruhuna çok daha yakın.”⁶⁶

Bir dönem Beuys ile birlikte çalışmış, yeni dışavurumcuların içinde değerlendirilen ve günümüz peyzaj resmi bağlamında önemli bir isim olan Alman sanatçı Anselm Kiefer doğa insan ilişkisi bağlamında önemlidir. Geleneksel olarak tanımlanan malzeme ve yüzey üzerine çalışması sebebiyle, postmodern düzlemde klasik olarak tanımlanmış ve kendi geliştirdiği pratikleriyle farklılık yaratmış sanatçılar arasında gösterilmiştir. Beuys’ta olduğu gibi Nazi Almanyası ile ilgili yıkımlar, Kiefer’in de eserlerinin çerçevesini oluşturan başat unsurlardandır. Alegorilerinin içine, alt metinde Alman kültürünün eleştirisini de barındıran Alman ormanları, askeri künyeler/kartlar, siyasetçi portreleri ve savaşın değil; enkaz halinde ve tamamen sessizliğe bürünmüş savaş sonrasının imgeleri yer alır. Belleğindeki imgeleri diri tutan Kiefer’in, çalışmalarında tema ne olursa olsun taşıdığı tarihsel yükümlülük hissedilmektedir. Onun girift, arkeolojik yüzeyleri, kâğıt katmanları,

⁶⁶ Ahu Antmen, Asolan...

ahşap baskı izleriyle ve yakılmış fotoğraflarıyla zamanın aynasıdır. Tarih onun resim yapma biçimine karışmıştır.⁶⁷

Kiefer'in çalışmalarında baskın olan ölüm duygusu, keskin bir perspektif kullanımıyla sonsuzluğa doğru bir uzam oluşturan topraklar içinde insan doğa ilişkisine diyalektik bir sorgulama getirmektedir. Bu açıdan bütün peyzajları belli bir coğrafyanın etkisinden çıkarak trajedilerin yaşandığı Alman topraklarından kopar ve evrensel bir imgeye dönüşür. O çalışmalarında doğayı salt peyzaj resmine indirgemekten öte, kullandığı alegorik imgelerin karşılığını bulduğu zemin olarak ele almıştır. Tarlaları resmettiği peyzajlarının üzerine çalı çırpı, deniz altı maketi, kurşun kitap gibi öğeler koyarak manzara bakışımızı engeller ve eseri sadece doğa manzarası olmaktan çıkararak savaşların yarattığı yıkımı, savaş alanlarını duyumsatan bu imgeler ile duyumu arttıran bir katalizör etkisi yaratmayı amaçlar.

Resim 3.2. Anselm Kiefer, *Oh Halme, ihr Halme, oh Halme der Nacht*, 2012.



Tuvale monte edilmiş fotoğraf üzerine akrilik, emülsion, yağ ve gomalak, 378 x 560 cm.

Anselm Kiefer, Gagosian Gallery'nin izniyle.

⁶⁷ Jonathan Jones, Anselm Kiefer at the Royal Academy review – ‘an exciting rollercoaster ride of beauty, horror and history’. <<http://www.theguardian.com/artanddesign/2014/sep/22/anselm-kiefer-royal-academy-of-arts-review>> (07.06.2015)

Kiefer'in, resimlerinde kullandığı yoğun boya katmanları, kurşun, yapraklar, fotoğraflar, cam parçaları, tebeşirle yazılmış dizeler, elbise, sandalye, kurşundan yapılmış kitaplar, beton parçaları gibi elemanları da resmi dışavurumcu bir titreşim alanı içine alır. Zeminin üzerine katmanlarca işlenen malzeme yüzeyde bir korozyon yaratır ve perspektifin de gerilimi artırdığı büyük boyutlu bu çalışmalar izleyicide resmin ilk etkisini güçlendirir ve resmin içine dâhil ettiği izleyiciyi yüzeyde konumlandırılan sembollerin karşılığını sorgulamaya çağırır.

İşlerinde dışavurumun sonucu olarak malzeme katmanlarının yüzeyde oluşturduğu dokuların içindeki semboller ile Kiefer'in, resmin bütününde izleyiciyi içine davet eden bir *anlamlar labirenti*⁶⁸ ortaya koyduğu gözlemlenmektedir. Bu bağlamda, sürekli tekrar eden konu objelerinden oluşan yaklaşımı, onun yalnızca dışavurumcu olarak adlandırılmasından ziyade güçlü kavramsal altyapısı sebebiyle konseptüel bir zemin çerçevesinde de değerlendirilmesini sağlamaktadır.

Kiefer'in resimlerinde kullandığı yazılar dikkat çeken başka bir öge olarak göze çarpar. İkinci Dünya Savaşı'nda yaşadıkları sonucu Fransa'ya göç etmek zorunda kalan ve bir süre sonra intihar eden Paul Celan'ın yaşadıklarının ağırlığı intiharının nedenlerini oluşturmuştur. Celan'ın şiirlerinden dizeler Kiefer'in yüzeylerinde plastik bir değer olarak bütüne hizmet etmektedir. Bu bağlamda Celan'ın şiirlerinin plastik olarak karşılığını arama çabası duyumsanmaktadır. Karlı ve insansızlaşmış topraklar Celan'ın doğup terk ettiği topraklar olan Doğu Avrupa manzaraları resmin kurgusunda yer alan temaların nedenselliğini oluşturmakta, şairin trajedisinin, temelde insanlığın trajedisi olduğunu imlemektedir. (Bkz. Resim 3.3.)

⁶⁸ Benzetme Paul Ardenne'e aittir. *Anselm Kiefer Grand Palais*, Éditions du Regard, Monumenta 2007.

Resim 3.3. Anselm Kiefer, *Auschenblüme Für Paul Celan*, 2006.



Tuval üzerine yağ, emülsiyon, akrilik, kömür, kurşun kitaplar, dallar ve alçı, 330 x 570 cm.

Özel koleksiyon c/o Museum Küppersmühle für Moderne Kunst.

2007 yılında Paris'te *Monumenta : Anselm Kiefer at the Grand Palais* kapsamında düzenlenen *Sternenfall* sergisinde tahribata uğramış yapılar, kireçlenmiş bitkiler, terk edilmiş alanlar ve hiçbir yere gitmeyen yollar gibi imgelerin yer aldığı büyük bir sergi düzenlenmiştir. Bu sergideki bazı çalışmalarda yıldızlar ve numaralar kullanan Kiefer, Antik Çağlardan günümüze evrenin gizemlerini çözme ereğiyle yıldızların gözlemlenmesini sorgulamaktadır. *Sternenfall* serisinde yer alan ve yıldız tarlası olarak da anılan resimlerinde, kartografi, astroloji ve astronominin nosyonlarını kullanarak insanlığın çağlar boyunca evrenin sırrına vakıf olmak adına gökyüzünü gözlemlemesinin altında yatan hâkim olma dürtüsünü eleştiren bir dil oluşturmaktadır. (Bkz. Resim 3.4.)

Resim 3.4. Anselm Kiefer, *Andromeda*, 2001.



Tuval ve kurşun üzerine yağ, emülsiyon ve akrilik, 395 x 500 cm.

Resimlerinin yanı sıra çok sayıda heykel, yerleştirme üreten Kiefer'in Fransa'nın Barjac bölgesindeki atölyesinde gerçekleştirdiği ve Sophie Fiennes'in *Over Your Cities Grass Will Grow* adlı belgeselinde ele aldığı projesi de insanın doğayla kurduğu ilişkiye, yarattığı medeniyete ve kültüre yönelttiği eleştirisini sunar. İncil'de yer alan, her şeyin yıkılıp yok olacağı ve şehirlerin üzerinde çimenlerin yükseleceği söylemini referans alarak gerçekleştirdiği projede, oldukça geniş bir alana yayılmış yerleştirmelerle birlikte yer altı ve yer üstünde oluşturduğu pavyonlarda çok sayıda resim ve heykel bulunmaktadır. Kiefer'in Barjac'ta asistanlarıyla birlikte yaptığı yerleştirmeler, bir tür insanlığın yok edilişi anıtı ve bir tür kıyamet provası olarak değerlendirilebilir. Sanatçı, bahsi geçen belgeseldeki röportajında, proje süresince ürettiği dalga resimlerini anlatırken de doğayla bütünselliğimize vurgu yapmaktadır.

“Deniz, dalgaların sürekli üst üste gelişinin yarattığı jeolojik etki ile kayaları kuma dönüştürüyor. Ve böylelikle koca dağ kütleleri de kuma dönüşmüş oluyor. Deniz kenarında yürürken gürlmesini işitmek bizi kökenimize, başlangıç noktamıza geri götüren bir müzik

gibidir. Temelde sudan ibaretizdir ve denizden gelmişiz. Bizler deniz yaratıklarıyız, hayat denizde başlamıştır. İnanıyorum ki, her zaman özlemini duyduğumuz ve dilediğimiz şey içimizde, derinde bir yerde dönmek istediğimiz yer ancak 37 derecelik ılık sudur. Denizlerde hücrelerimizin hafızaları var ve beynimizde bu belleğin çok azı bulunmakta. Hüçelerimizde tutunan hafıza, bizi okyanusta tek hücreyken olduğumuz halimizdeki mutluluğumuza geri götürür. Deniz resimlerinin üzerine yerleştirilen ve boş sayfalardan oluşuyormuş gibi görünen kitaplar, aslında birçok anlam barındıran ve dolayısıyla boş olmayan sayfalardır.”⁶⁹

Peter Halley, 1983’te New York Art Magazine’de yayımlanan ve Anselm Kiefer’in yaklaşımıyla örtüşen *Doğa ve Kültür* başlıklı makalesinde şöyle yazmıştır:

“Eğer bu dönemin sanatı bireyle doğa arasında bir ilişki koşutluyorsa, bunun nedeni belki de İkinci Dünya Savaşı’nın onu bir doğa olarak yaşayanlara etkide bulunan bir olay olmasıdır. Bu devasa olay, elbette toplumsal olaylardan kaynaklansa da, zaman içinde, dünya insanların önemli bir kısmı için yok edici bir sel ya da yangından çok da farklı olmayan bir fenomene dönüştü. İkinci Dünya Savaşı modern uygarlığı oluşturan dikişsiz göstergeler ağını parça parça ettiği ölçüde ‘doğal bir felaket’ oldu. Sayısız insanı toplumlarının onlar için icat ettiği kodlarla değil, ‘göstergeler imparatorluğundaki’ beklenmedik bir delikle karşı karşıya bırakan bir duruma soktu.”⁷⁰

Günümüz sanatında konu edinilen, sanatçı bireyin baktığı manzara, salt göze hoş gelen, huzur bulunan ya da pitoreskin biçimleriyle rahatlatan bir olgunun ötesinde; kaygılar barındıran, bir köşesinden veya her noktasından insana dair imgelerin dâhil olduğu ve romantiklerin zamanında da olduğu gibi varoluşumuzu sorguladığımız bir bakma biçimini içinde taşımaktadır. Bireyin yaşadığı sıkışmışlık duygusu, imgelemde de karşılığını metropolün, endüstrinin elemanlarının yansıtıldığı ya da ima edildiği yüzeylerde karşılığını bulmaktadır.

“Doğa süreçlerinin teknikle tıpkı-üretimi gerçekleştiğinde, insanın doğaya karşı durumu ve tutumu ile birlikte sanat ve doğa arasındaki ilişki de değişmiştir. Tıpkı-üretim sanatın da gelenekten kopup yeniden yapılanmasına

⁶⁹ Sophie Fiennes’in 2010 yılı yapımı *Over Your Cities Grass Will Grow* belgesindeki Anselm Kiefer röportajından çevrilerek alıntılanmıştır.

⁷⁰ Peter Halley, “Doğa ve Kültür”, (der. Charles Harrison-Paul Wood), *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*, (içinde), (çev. Sabri Gürses), Küre Yayınları, İstanbul 2011, s. 1095.

neden olmuştur. Kant'ın 'Doğa nasıl ki sanat görünümüne büründüğünde güzel ise, sanat da doğa gibi görüldüğünde güzeldir.' düşüncesi ya da 18.yy'dan başlayarak doğanın insan uygarlığına yol gösteren bir ahlak değeri taşıyor olması, yüce bir düzeni ifade etmesi, günümüzde ne kadar geçerli olabilir? Bugün doğa güzelliği ancak ekolojik anlamda gündeme gelebilir. Doğa kültür ve tüketim sanayinin en önemli ideolojisidir ve doğayla ilgili her şey bir politikadır. (...) Doğa ve sanat ilişkisi, dünyanın doğa politikasına müdahale eder ya da katkıda bulunur. Doğanın ve sanat yapısının biricikliği ve halesi bozulduktan sonra, insan doğayı, yeniden üreten durumuna geldikten sonra, bir üretilen dünya söz konusudur.”⁷¹

Hafriyat Grubu'nun kurucularından Mustafa Pancar'ın *Manzara* sergisinde yer alan *Hafriyat* adlı çalışması, doğada görülen mekanik müdahaleyi, insana dair imgeleri içinde barındırmakta; coğrafyadaki, ekolojideki yapı bozumuna, manzaranın dönüştürülmesine, “insana uygun” bir hale getirilmesine odaklanmaktadır.

“Mustafa Pancar'ın gördüğü manzara tıpkı resmin kendisi gibi puzzlevari bir uygulamanın şart koştuğu bir gelişim sergiliyor. Resmi müdahalenin yarattığı düzensizlikle, dolgu işlemi için doğal konumundan söküp alınarak yeni yerine taşınan toprak yapısı uzamın şekillenmesine de önayak oluyor. Bu durumda manzaranın sabitliğine olan inanç, otomatikman bir kandırmacaya, görüntünün tüketilebilir ve değişebilirliğine dönüşüyor. (...)Bu seyrirde, özne için model olacak olan peyzajın nereye varacağı tam bir muamma. Şu ana kadar doğanın önayak olduğu kültür yapısı artık baştan çıkarıcı bir kültürün yön verdiği bir meçhule sürükleniyor.”⁷²

⁷¹ Beral Madra, “Manzara”, *Manzara Sergisi kataloğu*, Borusan Sanat Galerisi, 1998, s. 4.

⁷² Beral Madra, “Manzara” ..., s. 14.

Resim 3.5. Mustafa Pancar, *Hafriyat*, 1994.



t.ü.y.b. 140 x 200 cm, İstanbul Modern Koleksiyonu.

Hafriyat Grubu'nun bir diğer üyesi Murat Akagündüz Taksim Meydanı, Gazi Mahallesi gibi toplumsal hafızaya sahip mekânların yanı sıra bakanlık binaları, Anıtkabir, Ankara Kalesi gibi iktidarı ve siyasal erki betimlediği resim serileri üretmiştir. 2012 yılında Galeri Mana'da açtığı *Cennet ve Cehennem* başlıklı kişisel sergisinde yine politika, kültür, toplum, bellek ilişkisi minvalinden Anadolu coğrafyasının insansızlaştırılmış topraklarını, terk edilmiş anı mekânlarını romantik bir tavırla ele almıştır. Sergide yer alan yedi adet tuval resmi *Turabdin I*, *Turabdin II*, *Çoruh*, *Ani* gibi isimlerinden de anlaşılacağı üzere Anadolu'nun çeşitli politikalar sonucu erozyona uğramış coğrafyasına aittir ve Akagündüz, bu coğrafyanın geçmişinden günümüze geçirdiği tahribata kültürel kalıntılar ve sembol olarak okunabilecek coğrafi bölgeler üzerinden sessiz bir saptama getirmiştir.

Resim 3.6. Murat Akagündüz, (*sol parça*) *Turabdin I*, 2010 - (*sağ parça*) *Turabdin II*, 2011.



Tuval üzerine reçine, (her biri) 250 x 200 cm.

“Friedrich salt doğa resimlerinde ya da arkadan görünen ve doğayı içselleştiren tek figürün yer aldığı resimlerinde dağlar, deniz, kayalıklar, kültürel kalıntılar, güneş doğuşu ve batışı, gizemli ve ülküsel bir ışık altında göstermiştir; bu resimlerin melankolik ve depresif olduğu da söylenmiştir. Yüceliği kabul edilen bir doğaya öznel ve duygusal bir bakıştır bu; izleyicinin de bakışını metafizik bir ortama yönlendirir. Akagündüz, Friedrich’den etkilenmiştir, manzara resminin geleneksel olarak içerdiği Romantizm açısından. Bu etki resmin kendisinde değil, Akagündüz’ün bu konuyu ve bu resim türünü seçmiş olmasındadır; yaşadığı ülkeyi coğrafi görüntüsüyle yorumlama isteğinde bir romantizm söz konusudur. Friedrich sanayi sonrasında doğanın kaderinin değişeceğini ve bir özlem oluşacağını öngörmüştür. Akagündüz’ün manzaraları da küresellik sürecindeki değişimde bu tür bir öngörüü içeriyor; ancak özlem yerine tedirgin edici bir yitklik yansıtıyor.”⁷³

⁷³ Beral Madra, “Cehennem ve Cennet’e Sonușmaz Bir Bakış”, *Murat Akagündüz*, Galeri Mana, İstanbul 2012, s. 44.

Resim 3.7. Murat Akagündüz, *Danak-Göle*, 2010.



Tuval üzerine reçine, 250 x 200 cm.

Akagündüz tuval yüzeyinde, yaklaşık 2007 yılından beri, yağlıboyanın yerine reçine kullanmaktadır. Malzemenin yapısı dolayısıyla yüzeyde oluşturduğu transparan ve dokulu alanların yarattığı monokrom etki ve açık koyu düzenlemeleri resmi desene yaklaştırmaktadır. Özellikle *Cennet ve Cehennem* sergisindeki reçineyle yapılan tüm tuval resimlerinde hiç müdahale edilmemiş alanların yanı sıra ışığın kullanımı resmin plastiğine ve anlatım diline katkı sağlamaktadır. Malzemenin renginden kaynaklanan sepya etkisi sanatçının tematik yaklaşımıyla birlikte düşünüldüğünde, mekânın daha geniş tarihsel bir aralıkta değerlendirilmesini sağlayan dramatik etkiyi güçlendirdiği söylenebilir. Sergide ele alınan coğrafyalarda küresel kapitalizmin şekillendirdiği tahribat üzerinden çevresel bir kaygının önermesinin yanı sıra sergideki video enstalasyonlarında geleneksel manzara resminin bir ögesi olan kuş imgesini de kullanarak ekolojik sorunlara dair ipuçları sunmaktadır. Akagündüz, yaşam izi görülemeyen, pitoresk yaklaşımıyla “Anadolu’yu resmederken, gelişen, zenginleşen, güçlü bir Anadolu imgesinden ziyade, merkezi otoritenin desteklediği politikalarla tarih boyunca sürdürülmüş etno-milliyetçi akımlar, kıyımlar, zorunlu göçler, mübadeleler sonucunda kültürel çeşitliliği eriyip kaybolan, yıkımın ve çöküşün şekillendirdiği bir coğrafya imgesinin peşinden gitmektedir.”⁷⁴

⁷⁴ Emre Baykal, “Manzaranın Hatırladığı”, *Murat Akagündüz*, Galeri Mana, İstanbul 2012, s. 92.

Heykel, enstalasyon, resim, seramik ve video gibi farklı disiplinlerde üreten Çinli sanatçı Cai Guo-Giang, çalışmalarında büyük doğa olaylarını ve çevresel değişimin insan kaynaklı sorunlarını mesele edinmiş ve bu tema çerçevesinde işler üretmiştir. Guo-Giang'ın 2014 yılında Shangai Power Station of Art'ta düzenlediği sergi farklı mekânlara yayılacak biçimde gerçekleştirilmiştir. Ivan Ayvazowski'nin 1850 tarihli *Dokuzuncu Dalga* resmiyle aynı ismi taşıyan sergi, Ayvazowski'nin eserindeki görsellikten ve bir gemi kazasından sağ kurtulan kazazedelerin gemi direğine tutunarak hayatta kalma çabasından ve doğanın güçleri karşısında insanın çaresizliğinin resimdeki imgeleminden ilham almıştır.

2013 senesinde havadaki yüksek orandaki sanayi dumanı, 16.000 ölü domuzun Huangpou nehrinde süzülürken bulunduğu korkunç bir olaya sebep olmuş ve bu durum da küresel ölçekte de geçerli olan ekolojik kaygıların, bölgede kritik düzeye eriştiğini kanıtlamıştır. İnsanın doğayla etkileşimine odaklanarak çevrenin doğurduğu zorluklara işaret eden Guo-Giang, Quanzhou'da 99 yapay hayvanı taşıyan eski bir balıkçı teknesini suya bırakarak gerçekleştirdiği yerleştirmeye deforme edilmiş, bitkin görünümlü yapay hayvanların adeta insanlık tufanından kaçmaya, kurtulmaya çalışmasını sembolize etmektedir.

Serginin müze alanında, zemin oyulduktan sonra 5300 galonluk mürekkep dökülerek bir gölet oluşturulmuş ve göletin etrafına yerleştirilen kırılmış beton ve inşaat demiri öbekleriyle *Sessiz Mürekkep* adlı çalışma düzenlenmiştir. Geleneksel Çin peyzaj resmini referans alarak endüstriyel gelişimin eleştirisini yapmaktadır. Bu eser sanatçı için kişisel bir durumu da barındırmaktadır. Bu çalışmada, kaligrafik Çin peyzajları üreten babasının tasvir ettiği doğanın dönüştüğü tahrip olmuş manzarayı çarpıcı biçimde ortaya koymaktadır. Mürekkebin kokusu nedeniyle sergilendiği salonda uzun vakit geçirmenin mümkün olmadığı yerleştirmede, Çin'in göl ve nehirlerinin, hayvanların içmesi bir yana, endüstriyel kullanım için bile fazla kirletilmiş ve toksik durumda olduğunu imlemektedir. Cai, doğanın her zaman insana egemen olarak betimlendiği geleneksel Çin peyzaj resmiyle insanın doğaya egemen hale geldiği modern dünyayla incelikli bir bağ kurmaktadır. Çin resminde peyzaj ressamı yüzyıllarca, insanları sıklıkla pasif düşünce halinde, doğanın ihtişamı içinde önemsiz figürler olarak betimlemişler ve görünürdeki bu ikincil pozisyonları, insanın doğanın kaçınılmaz bir parçası olduğunu ancak aynı zamanda onun doğaya karşı gösterdiği uygun tavrın saygılı bir tevazu olması gerektiği izlenimini

yaratmıştır. Bu geleneksel resimlerde görülen insan etkisi genelde küçük bir tekne, narin bir pagoda, minik bir köprü ya da bir kulübenin belli belirsiz izidir.⁷⁵

Resim 3.8. Cai Guo-Giang, *Silent Ink*, 2014.



Yerleştirme, Shangai Power Station of Art, Shanghai.

1957 doğumlu sanatçı, Çin'in doğal manzarasının geçirdiği değişime, dağlar ve göllerden endüstriyel bir manzaraya geçişe tanıklık etmiştir. Cai'nin geleneksel Çin resmine, ayrıca çevreci sanata yaklaşımında bu tanıklığın ve Çin'in dünyanın endüstriyel fabrikası haline gelmesinin etkisi olduğu belirtilmektedir. Sergisinde yer alan bir diğer eser ise 27 metre uzunluğundaki barut ve fırça kullanılarak yine Çin kültüründeki öğelere gönderme yapan *The Bund Without Us (Bizsiz Rıhtım)* adlı çalışmadır. Bir performansın neticesi olarak ortaya çıkan bu panoramik resim Şangay'ın efsanevi nehir kıyısını insanlığın bilinmez bir şekilde yok oluşundan yüzyıllar sonra onu tekrar ele geçiren doğayla ve etrafta dolaşan vahşi hayvanlarla betimlemektedir. Resim yapmak doğu felsefesinde doğayla bütünselliğin, doğaya saygı duymanın ve doğayla bütünleşmenin bir aracı olarak görülür. Barutu bir medyum olarak sıklıkla kullanan sanatçı bu eseri aracılığıyla, insandan yoksun olarak tasvir ettiği Şangay'ın ikonik manzarasının içinde, geleneksel Çin resminin lotus çiçekleri, Çin ördekleri ve çiçek açmış ağaçlara konmuş

⁷⁵ Orville Schell, A Chinese Artist Confronts Environmental Disaster.

<<http://www.newyorker.com/culture/cultural-comment/chinese-artist-confronts-environmental-disaster>> (07.06.2015)

kuşlar gibi imgelerini kullanarak dileğini ortaya koymaktadır. Sanatçı bu çalışmasını, insanların mütevazı bir şekilde ve doğayla uyum içinde yaşadığı, doğayla şu an girdikleri şekilde bir etkileşimin tam tersi bir idealin olduğu zamanlar,⁷⁶ olarak tanımlar. Cai'nin çevresel kaygılarını somutlaştırdığı çalışmalarında kullandığı kültürene dair semboller, kendi coğrafyasında ve tüm dünyada, Çin estetiği ve felsefesine dayanarak, insanlığı doğayla ruhani bir bağ kurmaya çağırdığı söylenebilir.

Resim 3.9. *The Bund Without Us* (Detay)



Resim 3.10. Cai Guo-Giang, *The Bund Witout Us*, 2014.



Kâğıt üzerine barut, 400 x 2700 cm.

Macar ressam Levente Baranyai 90'lı yıllardan günümüze yeryüzünü ana tema olarak resminin merkezine almış ve kürenin farklı bölgelerini ele aldığı çalışmalarında, çeşitli başlıklar altında resim serileri oluşturmuştur. Resminin vizörünü, teknolojiden de yardım alarak elde ettiği uydu görüntüleri oluşturur. Kendi geliştirdiği yöntemiyle yüzeyde

⁷⁶ Orville Schell, A Chinese ...

neredeyse kabartma haritaları andıran bir topografya ve üç boyut algısı yaratan Baranyai'nın çalışmalarında kullandığı fotoğrafların resmine etkileri okunabilmektedir. Endüstriyel mekânlar ve çöplükler, tarihi alanlar, kentler ve bedensi coğrafi alanların yüzeye aktarımı gerçekçilik ile dışavurum arasında bir dil oluştururken, katmanlı boya kullanımının oluşturduğu doku, toprağı, kenti ya da konu edindiklerini yüzeyde yeniden inşa ettiği duyumunu yansıtmaktadır.

Resim 3.11. Levente Baranyai, *Falling Math Excercise Book*, 2006.



t.ü.y.b. 203 x 136 cm.

Fotoğrafi bir başlangıç noktası olarak kullanan Baranyai, genellikle manipüle edilmiş, insanın sınırlarını çizdiği ve insan müdahalesinin hissedildiği kent yaşamı üzerine dikkat çekici bir düzlem yaratmaktadır. Sanatçı, aslında doğanın ve evrenin kentle paralel ilerleyişinin bir tablosunu çizerek, tüketim ve müdahalenin sosyolojik açıklamasını resimsel duyarlılıkla pekiştirmektedir. Onun resmi küresel perspektifler aracılığıyla bir yansıma eylemini üstlenir ve resimlerinde kullandığı çok katmanlı yapı ve boya yoğunluğu resmi maddesellikten çıkarmakla birlikte, işaret ettiği kadrajların iç anlamlarını pekiştirmektedir.

Baranyai, 2008'deki *Hústáj* (Et Manzaraları) adlı kişisel sergisinde, yeraltı ve yerüstü detaylarının kuşbakışı görünümünü sunarak geniş toprakların bedensi etkisine dikkat çekmiştir. Sanatçı, volkanik kayalar, çatlaklar ve kırışıklıklar aracılığıyla Dünya'nın formasyonlarını, maddenin sürekli değişen izlenimlerini bu seride ifade etmektedir.⁷⁷ Bu seride, bazılarında insan müdahalesiyle oluşan, bazılarında ise farklı jeolojik yapıları gösteren imajlardan alınan kadrajlar, etsi organik bir yapı şeklinde yorumlanmış ve bu yaklaşım biçimi aracılığıyla, üzerindeki tüm canlılar ile doğanın bütünselliğini vurgulamıştır.

Resim 3.12. Levente Baranyai, *Hústáj I*, 2007.



t.ü.y.b. 155 x 152 cm.

Sanatçının anıtsal resimleri, yeryüzünün topoğrafyasının kayıtlarını tutmasının yanı sıra izlerini bırakarak gelişen sanayi ve medeniyetin zarar verdiği topraklara, manzaralara dikkat çekmektedir. Bir yeryüzü portrecisi olarak Baranyai, yıkımın izlerini, yaralarını ve tanıklıklarını ortaya çıkarmaktadır.⁷⁸ Levente Baranyai, 1994'ten beri kendisini Dünya'nın portresine adanmıştır. Çok katmanlı ve büyük tuvaleri, Dünya'nın yüzeyi, yaban hayat, gelişmekte olan ve gitgide çürüyen şehirler, sanayi bölgeleri ve kısacası medeniyetin

⁷⁷ Maczkay Zsaklin, Baranyai Levente: *Hústájak*. <<http://www.pestimusor.hu/printit.php?id=266>> (07.06.2015)

⁷⁸ <<http://scheubleinbak.com/exhibitions/levente-baranyai-solo-show>>

dokusu lezyonlarla eşdeğer bir yapıyı izler. Göçler ve merkezi alanlar kümelenerek evrilir. Medeniyetin açtığı yaralar, yüzyılımızın görünmeyen tanıklıkları Baranyai'nın resminde görünür hale gelmektedir. Gizli tahribatlar, fırsat eşitsizliği ve iktidar sarhoşluğu bu yaraların sözel anlatımlarıdır.⁷⁹

Sanatçının son yıllarda ele aldığı konulara bakıldığında, farklı ülkelerin sıkışmış kentleri, küresel endüstrinin limanları, sanayiler, büyük madenler, metropoller ve uçak mezarlıklarının oluşturduğu devasa çöplükler ile farklı coğrafyaları farklı perspektiflerden gözlemleyerek insanlığın gelişimine ve çevresiyle ilişkisine eleştirel bir bakış getirmiş olduğu sonucuna varılmaktadır.

Azade Köker, özellikle 2011 yılında gerçekleşen Japonya Fukushima'daki nükleer felaketinden de etkilendiğini belirttiği *Üçüncü Doğa* sergisiyle doğa ve insan ilişkilerine odaklanan bir başka sanatçıdır. Hareketli insan başları ve böceklerin oluşturduğu katmanlarla oluşturduğu kolaj yüzeyler, bütününde orman manzaraları oluştururlar. Bitkisel dünyadaki ve yaşamdaki savaş teması çerçevesinde şekillenen sergide böcek ve insan imgelerinin fotoğraf kâğıdı ve ipek ve pirinçten üretilmiş kâğıtlarla düzenlenmesi, yaklaşık dört yüz milyon yıldır varlığını sürdüren böcek dünyasının orman yangını gibi insan kaynaklı sebeplerle yok olmasının, görünen orman manzarasının altında yaşam ve ölümün ifadesini oluşturmaktadır.

“Çevre konusunu özel konumuz yapamadığımız için çevre felaketlerine kayıtsız ve çaresiz kalıyoruz”⁸⁰ diyen Azade Köker, *Üçüncü Doğa* sergisinin manifestosunda doğa kavramını, insanın doğa üzerinde kurmaya çalıştığı hegemonya üzerinden açıklamaktadır.

“Doğa insan tarafından yaratılmamış ve işlenmemiş her şey olarak betimlenirken ikinci doğa rasyonel olan her şey; bilim, teknik ve ekonominin, kısaca kültürün doğayı tabanından son seklene kadar belirleyen ve hâkim kılan öğeler olarak tanımlanmıştır. Üçüncü doğa olarak adlandırdığım bu sergide artık insanın da hâkim olamayacağı, tahmin edilemeyen sonuçlar çıkartabilen bir gelişme kaydeden bir oluşumdan söz edilebilir... Ölüm ve yok etme yok edilme gibi dürtülerin hâkim olduğu kendi evrimini tamamlayacak bir gelişim

⁷⁹ Kurdy Fehér János, Baranyai Levente kiállítása a Karinthy Szalonban.

<<http://baranyai-levente.wix.com/baranyai-levente#!megnyto2/c1cc1>> (07.06.2015)

⁸⁰ Ayşegül Sönmez, 'Her atık, bir gün geri tepecektir'. <

http://www.radikal.com.tr/yazarlar/aysegul_sonmez/her_atik_bir_gun_geri_tepecektir-1050330> (07.06.2015)

söz konusu. Bu öznesi olmayan ve kontrolden çıkmış sosyal ve kültürel bütün yapıları arkasında sürükleyen ve onları da içine alan bir gelişim belki... Üçüncü doğa artık insanın bütün gelişmiş yapılandırmalarını bilinmeyen bir geleceğe götüren kontrolsüz bir mekanizma...”⁸¹

Resim 3.13. Azade Köker, *Ormanda Tempo*, 2010.



tuval üzerine karışık teknik, video, 150 x 250 cm.

Köker serginin kavramsal çerçevesini, önlenemeyen tüketim fazlalığının ihtiyaç koşullarını yarattığı teknoloji ve enerji gelişiminin oluşturduğu atıkların doğaya ve dolayısıyla insana vereceği zararlar üzerinden kurmuştur. Sergideki işlerinden birinde yer alan ölümün ve yeniden doğuşun simgesi olarak kuru kafalardan elma imgesi de, doğayı denetleyen insana ve genetiğiyle oynanan ürünlerin ekolojik ve insani zararlarına göndermede bulunmaktadır.

“21. yüzyılın ilk on yılını biraz geçtiğimiz şu günlerde doğa ve kültür karşıtlığından söz etmek güç. Geçmiş yüzyılın başında başlayan bu karşıtlık ve egemenlik savaşı bu çağın başında yerini birbirinin içine geçmişliğe bir meleziğe, doğa ve protez doğalara bıraktı. Bu serilerin ortak derdi özetle böyle açıklanabilir.”⁸²

⁸¹ Azade Köker, Üçüncü Doğa. < <http://www.galerizilberman.com/zilberman/ucuncu-doga-e69-tr.htm>> (07.06.2015)

⁸² Ayşegül Sönmez, ‘Her Atık...

Resim 3.14. Azade Köker, *The Fallen Apple*, 2010.



tuval üzerine karışık teknik, 136 x 206 cm.

Bu başlıkta öne çıkarılan ressam ve resimler günümüzde insanlığın sürekli yenilenen ve artan ihtiyaçları sonucu doğanın ve sürekli dönüşen manzaranın, tarihsel ve güncel anlamda süregelen dinamiklerini irdeledikleri söylenebilir. Bu başlık altında ele alınan sanatçı ve eser örneklerini noktalamadan önce, son yıllarda peyzaj resmi üzerine üretimi yoğunlaşan önemli bir isim olan İngiliz sanatçı David Hockney'in resmettiği manzaranın geçirdiği dönüşümü göstererek sonuçlandırmak doğru olacaktır. Hockney'in eserlerine konu edildiği ve belleğinde önemli bir yere sahip olan İngiltere'nin Yorkshire bölgesindeki görünüm, çalışmalarını gören sanatseverlere bölgenin sanatçıya ilham kaynağı olan manzarasına giderek resimlere yansıyan görkemli peyzajın içinde olma isteği vermiştir. Ancak günümüzde endüstriyel ürünlerin atıldığı yasadışı bir çöplük olarak kullanılan bölge ifşa edilince yerel yönetimler turizm acentalarının da teşvikiyle harekete geçmişlerdir.⁸³ Bu trajik durum, bir alan ancak var olduğu haliyle popüler olduğunda ya da üzerinden bir çıkar sağlanacağı zaman çevre koruma duyarlılığının gelişmesinin ve önlemlerle koruma altına alınmasının, özellikle İngiltere gibi gelişmiş bir ülkede dahi olağan bir refleksle gerçekleşmediği sonucuna varmamızı sağlamaktadır.

⁸³ Chris Brooke, Beautiful Landscape Immortalised by David Hockney is Besmirched by fly-tippers 'Dumping Rubbish on an Industrial Scale'. <<http://www.dailymail.co.uk/news/article-2094924/Yorkshire-Wolds-landscape-immortalised-David-Hockney-besmirched-fly-tippers.html>> (07.06.2015)

Resim 3.15. David Hockney,
Woldgate, Crisp Morning, 2006.



t.ü.y.b. 91.5 x 122 cm.

Resim 3.16. Yorkshire'in çöplüğe dönen görüntüsü.



3.2. Kültür İmgeleri

Kültür imgeleri başlığı altında, çalışmanın önceki kısımlarında da belirtilen, doğa ve insan ilişkisi bağlamında kent imgelerinin sanatsal yaklaşımlara yansımalarının örneklerle öne çıkarılması amaçlanmaktadır. Luc Ferry, “insanın, kendisini çevreleyen ortamı tahrip ederek, düpedüz kendi varoluşunu tehlikeye soktuğu ve en azından, kendini şu dünya üzerinde iyi bir yaşamın koşullarından yoksun bıraktığı” bilincinin ortaya çıktığını belirtir. “Doğa, insan denen varlığı çevreleyen şeyden ibarettir, dolayısıyla merkez değil, periferidir.”⁸⁴ Bu önermeden hareket edildiğinde, sosyolojik, kültürel, politik parametrelerin daha görünür olduğu, çevresel yıkımın daha çok hissedildiği, merkez olarak kabul edilen metropolün imgeleriyle eleştirel bir dil oluşturan ve kavramlar üzerinden üreten sanatçılar aracılığıyla, merkezin periferi ile bağı kurulabilir.

Etiyopya doğumlu olan ve New York'ta yaşayan ve üreten Julie Mehretu, çalışmalarında coğrafyaları yeni bir plastik dil üzerinden kurarak mekânın belleğine dair imgeleri öne çıkaran bir yaklaşım ortaya koymaktadır. Yüzeyde kaligrafik bir tavırla anlık ve spontane geliştiği izlenimi veren çizgilerin üst üste bindirilmesinin ve her seansta silinip tekrar uygulanmasının yarattığı katmanlar, resmin lekesel etkisini güçlendirdiği gibi resmi bütünsel bağlamda palimpsest bir imgeye dönüştürmektedir.

⁸⁴ Luc Ferry, *Ekolojik Yeni...*, s. 25.

Resim 3.17. Julie Mehretu, *Notations*, 2009.



Tuval üzerine mürekkep ve akrilik, 304.8 x 426.7 cm.

Courtesy of the artist, The Project, New York and Carlier | Gebauer, Berlin. © Julie Mehretu.

Yaşadığımız dünyayı ve insanların yaşama biçimlerini, yaşamın nasıl kurgulandığını irdeleyen Mehretu, dinamizmin hâkim olduğu kompozisyonlarındaki saydamlaşan katmanlar ile coğrafyanın dününe ve bugüne dair ve zaman kavramını da içeren kapsamlı bir etkiyi ararken, genellikle tarihsel olarak sembolleşen ya da sosyal ve politik kırılmaların yaşandığı *Tahrir Meydanı* ya da *Berlin Duvarı* gibi yerleri konu edinir. Böylelikle resminde oluşturduğu birbirinin içine geçen çizgi ve lekeler ile yüzeyde meydana getirdiği devinimin, konu edindiği mekânın değişkenliği ve kendi iç dinamikleriyle örtüştüğü söylenebilir.

2004 yılında stadyum planları ve kitlesel spor mimarisinden ilhamla gerçekleştirdiği çalışmaları, eski çağlardan beri iktidarların toplumu şekillendirdiği üretilmiş mekânlar ve modernitenin bir eleştirisi olarak sunulmaktadır. Mehretu, yüzyıl dönümünde aktivite/eğlence mekânlarının üretiminin çeşitli politik projeler için aygıt haline geldiğinden, stadyumların dünyayla izleyici arasına giren kendi gerçeklik versiyonunu ürettiğinden bahseder: “Stadyum gibi alanlar olup biten ve tükettiğimiz her şeyin bulunduğu bir arena haline geldi. İstanbul, Almanya, Avustralya ve Amerika’da vakit geçirince, dünyayı ve savaşı televizyon ve gazeteler aracılığıyla görerek deneyimlememize

dair bir ilgi geliştirdim. Adeta bir maç ya da spor olayı izler gibi hissettim kendimi. Biliyorum, indirgemeci bir tavır bu. Ancak ilginçti çünkü savaşa verilen tepkilerde milliyetçi duyarlılıkları hissedebiliyordunuz, muhalif perspektiflerde bile.”⁸⁵

Resim 3.18. Julie Mehretu, *Believer's Palace*, 2008-09.



Tuval üzerine mürekkep ve akrilik, 302.2 x 425.4 cm

Mehretu'nun imgeleri, içinde bulunduğumuz yüzyılın karmaşasına vurgu yaparak küresel bağlara, jeopolitik, sosyal ağlar ve şehirlerin planlanmasına odaklanmakta ve resminde soyutlamaya varan kaligrafik bir kaos şeklinde karşılığını bulmaktadır. Sanatçının resimleri ve desenleri haritalandırma ve mimarlık öğelerine değinir. Mimari sunumlar ve kuşbakışı görünümeler kentsel bir ağa dâhil olurken gerçek dünyanın görünümü, özgüllüğü ilk anlamından çıkıp yeni bir kültürel ve coğrafi okumaya davet eder.⁸⁶

Mehratu, *Grey Area* serisinde gri alan terimi üzerinden belirsizlik durumunu mesele edinmiştir. Bu seride yine mekân algısının dönüştürülmesi haline odaklanırken, savaşların toplumda olduğu gibi doğa ve coğrafya üzerindeki insan temelli etkilerini de irdelemektedir. Bir şeyin tanımlanmadığı ya da tanımlanmasının imkânsız olduğu eşikte

⁸⁵ Julie Mehretu by Lawrence Chua. <<http://bombmagazine.org/article/2714/julie-mehretu>> (07.06.2015)

⁸⁶ <<http://www.art21.org/artists/julie-mehretu?expand=1>>

bir duruma işaret eden Mehretu, anlaşılmaz, kompleks koşulları bir araç olarak kullanarak mekanik göndermelerle, spontane yapılmış jestüel çizimlerle ve çok sesli işaretlerle resmini iç içe geçirerek bir yapı kurmaktadır. Mehretu'nun resimleri aynı zamanda geçmişin ve yaşanmış tarihin izlerini işaret ederek üzerinde düşünmemizi sağlarken şehrin ve üzerine inşa edilmiş ortamın psikocoğrafyasını akla getirmektedir. *Believer's Palace*'da olduğu gibi (Bkz. Resim 3.18.) birçok resminde de savaşların psikolojik ve fiziksel sonuçlarına işaret etmiştir.⁸⁷

Çalışmalarında kent doğa çelişkilerini sorgulayan Soazic Guezennec, 2008 yılında Chelsea Art Museum'da "Nature Interrupted" başlığı altında çevresel faktörleri yansıtan işler üreten on iki sanatçının katılımıyla düzenlenen sergide yer almıştır. Serginin ana fikri çevreye sağlığını geri kazandırmak adına verilecek mesaj için sanatın en güçlü dil olduğu vurgusu ile oluşmuştur. "Tarih öncesi dönemlerden beri insanoğlu yaşadığı çevreyi, ortamı dönüştürmeye çabalamıştır. Mağara resimleri, megalitler ve taş yapılar doğanın kuvvetiyle iletişim kurmak için uğraşılan yollardır. O dönemden beri sanatçılar, doğanın çeşitli imgelerini, renklerini, dokularını ve etrafındaki sistemi sorgulamış ve doğadan ilham almıştır diyebiliriz. Tarihin çeşitli zamanlarındaki kırılma noktaları ve dönüşümler, politik ve endüstriyel devrimler; doğa ve toplum arasındaki ilişkinin dönüşümü dâhilinde yeni sanat formlarının ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bu milenyum dönümünde dünya artık çevresel sorunlarla ilgili -kirlilik, küresel ısınma, yeni genetik teknolojiler ve salgın hastalıkların artışı gibi- endişe etmeye başlamıştır. Bu bağlamda sanatçılar, kolektif kültürel ihtiyaçlara cevap vererek ve çevresel, sosyal sorunlarla ilgili aktif ve pratik roller üstlenerek sorumluluk almaktadırlar"⁸⁸ Guezennec, bu sergide yer alan çalışmalarında, Afrika'nın yağmur ormanlarına ve oradaki vahşi yaşamın tahribatına dair göndermeler yapar. Örneğin; Afrika'nın flora ve faunasını temsil eden renklerle boyanmış, delik ve söküklerle tahrip edilmiş şemsiyelerden oluşan *Acid Rain* adlı enstalasyonu, o bölgedeki korunaksız bırakılmış doğayı temsil etmektedir.

⁸⁷ Grey Area Julie Mehretu. <<http://www.deutsche-guggenheim.de/e/ausstellungen-juliemehretu01.php>> (07.06.2015)

⁸⁸ Nature Interrupted. <<http://www.scene4.com/quepasa/2008/07/>> (07.06.2015)

Resim 3.19. Soazic Guezennec, *Asid Rain*, 2008.



Şemsiyeye monte edilen naylon üzeri akrilik, silikon ve naylon iplikleri, ayna, enstalasyon, Chelsea.

Guezennec, 2015 yılında İstanbul'da Studio X Galeri'de *Mutlu Malikler* başlıklı bir sergi düzenlemiş ve bu sergideki çalışmalarının temelini oluşturan fikrin, Mumbai'ye taşındıktan sonra insanın doğaya müdahalesinin yarattığı gerilime tanıklığı sonucu geliştiğini belirtmiştir. Bir röportajında onu harekete geçiren olguyu şöyle tarif eder:

“Bundan 5 yıl önce Mumbai'ye taşınmam ile başladı diyebiliriz. İnsan ile doğa arasındaki gerilimden çok etkilenmişim. Ama beni harekete geçiren nokta, yaşadığım 18. katta bulunan daireden bakarken gördüğüm manzaranın sürekli değişimi oldu. Bina aslında tam kent ile orman arasında bir noktadaydı ve yeşilliklere bakıyordu. Ve her gün baktığım manzara biraz daha betonlaşıyordu. 2-3 ay içerisinde ağaçların yok olduğunu, en az 20 katlı binaların onların yerlerini aldığını gördüm. Diğer taraftan bu projelerin reklamlarında güzel ormanların fotoğrafları kullanılıyor ve bu evler harika doğa resimleri ile pazarlanıyordu. Bu endüstrinin gözümün önünde yarattığı ironi projeye başlamama neden oldu diyebiliriz.”⁸⁹

⁸⁹ Derya Gürsel, "Düşünebiliyor musunuz? Bunlar Sadece Konut Satmak için Kullanılmış Kelimeler!". <<http://www.arkitera.com/soylesi/701/soazic-guezennec>> (25.06.2015)

Sanatçı, *Mutlu Malikler* sergisinde doğa kaygısını emlak reklamlarının spot cümlelerini kullanarak, orman ve yeşilin içinde yaşamaya dair taleplerin neden olduğu yıkıma ve “yeşil yaratmak için yeşilin nasıl yok edildiğine dair sloganları akıllıca kullanarak, trajikomik döngüyü uzun soluklu bir projeye dönüştürüyor.”⁹⁰ “Kendinizi doğada kaybedin” “Doğanın geleneğini hissedin ve ruhunuzu, bedeninizi bu zenginlikle yatıştırın” gibi emlak söylemlerini irdeleyen sanatçı, metropol insanın yapay havuzlar, alışveriş merkezleri, ulaşım altyapılarına yakın olmak gibi lükslerinden vazgeçmeden, içsel bağlamda bütün olmak istediği doğaya yakın olma ve kaotik şehir yapısından sıyrılma çabası(isteği) arasındaki çelişkileri irdelemektedir. Bu durumun doğanın bireyin hesapsızca kullanabileceği bir kaynak olarak nesnelleşmesiyle ve bir pazarlama objesine indirgenen doğanın bu süreçte nasıl betonlaştığıyla, toprağın, ağacın, kısacası flora ve faunanın yok oluşuyla örtüştüğü söylenebilir.

Resim 3.20. Soazic Guezennec’in Studio X’teki *Mutlu Malikler* sergisinden bir görüntü.



Rahmi Ögdül’ün Birgün Gazetesi’ndeki, *Avangardın sermaye olduğu zamanlar!* başlıklı köşe yazısı da Guezennec’in söylemini ve duyarlılığını destekleyen bir örnek olarak gösterilebilir.

“Uyaklı kentlerden farklı, dengenin sürekli bozulduğu ve dengede kalmak için bedenlerin durmadan çabaladığı kentler de vardır. Neoliberal küresel sermayenin yıkımı ranta çevirdiği kentler. Modernizmin kurucu ilkesi olan gelenek yıkımının, bütünün parçalamasının süregelen ve olağan hale geldiği

⁹⁰ Derya Gürsel, "Düşünebiliyor ...

kentlerdir bunlar. Savaşın ve kentsel dönüşümün kentleri. Avangardların sanatta övdüğü yıkımı artık sermaye üstlenmiştir. Bir söyleşisinde Picasso, ‘Benim için bir tablo parçalanmışlıklar bütünüdür. Önce bir resim oluşturur, sonra da onu parçalarım’ demiştir. Ve Fenerbahçe’de bir müteahhit firma inşaat alanını çevirdiği tahta perdenin üzerine Picasso’dan alıntı yaparak avangard olduğunu ilan etmiştir: ‘Her yaratıcı hareket, öncesinde bir yıkımla başlar.’ Kentleri yıkım yerine çeviren sermayeden daha avangard olduğunu artık kim iddia edebilir ki?’⁹¹

Plastik sanatlarda ve özellikle resim düzleminde kent imgelerinin, doğaya dair kaygıların imleci olarak kullanımına örnek olarak Nur Gürel’in 2010 yılındaki *Kuşatma* başlıklı sergisindeki *Yabancı* adlı eser gösterilebilir. İnşaat sektörü ve yoğun endüstrileşmenin kentin kimliğini yok ederek, tüm yeşil alanları bir rant olanağı olarak görmesini eleştiren Gürel, şehrin, içinde yaşayan bireyin nefes almasını engelleyen karmaşık bir yapıya bürünmesini izleyiciye bir kuşatma olarak sunmaktadır. Sergide eril iktidarın fallik sembolleri olarak gösterilen gökdelenlerin sıkıştırdığı, tanınan İstanbul manzaralarının distopik kurgusu ve bu kurgu içinde kaybolan bireyin kendini arayışının vurgulandığı çalışmalar yer almaktadır. *Yabancı* adlı çalışmada, örümceğe benzer, organik yapıya bürünmüş bir yaratığı çağrıştıran makine, içinde bulunduğu el değmemiş doğaya dair en ufak bir duygu beslemeden, o alanı dönüştürmeye hazır bekler gibi görünmektedir. Bu tekinsiz duruş, metropol insanın belleğindeki ağaçlara, sahil kumuna, görebildiği gökyüzünün yitirilebileceğine yönelik güvensizliğini ima etmektedir.

⁹¹ Rahmi Ögdül, Avangardın sermaye olduğu zamanlar! <<http://www.birgun.net/haber-detay/avangardin-sermaye-oldugu-zamanlar-84023.html>> (04.07.2015)

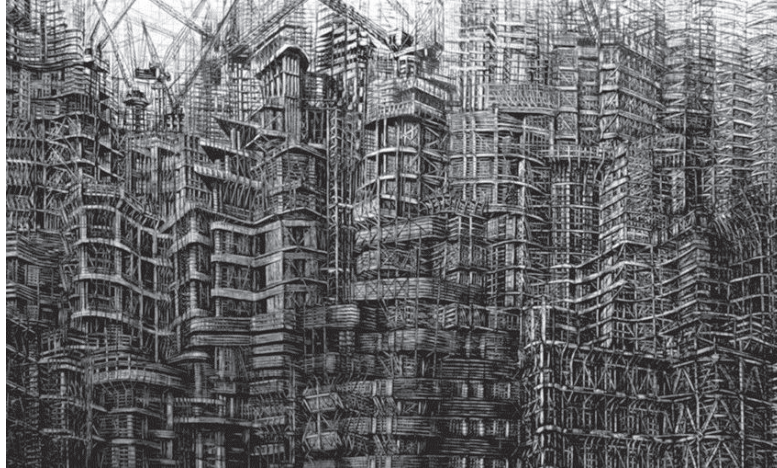
Resim 3.21. Nur Gürel, *Yabancı*, 2011.



tuval üzerine karışık teknik, Özel koleksiyon Korhan Kult.

Bu bağlamda metropolün yoğunluğunu ve yine inşaatın şehirdeki varlığını pornografik bir öge olarak tanımlayan Ahmet Doğu İpek'in *Building Porn* serisi de akla gelmektedir. Mürekkep, rapido, kara kalem ve suluboya gibi malzemeler kullanarak detaylara ağırlık veren desen çalışmaları yapan İpek, şehrin tıkanıklığını resmin tüm yüzeyini kaplayan beton bloklar, kuleler, demir konstrüksiyonlar üzerinden yorumlamaktadır.

Resim 3.22. Ahmet Doğu İpek, *Construction Regime- Bulding Porn II*, 2012.



Kâğıt üzerine çizim ve suluboya, Özel koleksiyon Eli Düvenyaz.

Kentin dokusu düşünülduğünde kentin tüm yapılarının, sokakların bir yüzey olarak kullanılabildiği, kentlerde var olmuş ve resim bağlamında değerlendirilen graffitiye, sokak sanatına birkaç örnekle değinmek gerekmektedir.

Graffitinin kökenlerini mağara resimlerine, Roma, Pompeii ve Anadoluda var olmuş uygarlıklardaki duvar çizimlerine dayandırılabilir. Günümüzdeki manasıyla grafitinin, 60'lı yıllarda ABD' de politik aktivist bir tavrın yanı sıra çetelerin ifade aracı olarak kullanılmaya başlanması ile ilk olarak ortaya çıktığı kabul edilmektedir. Yıllar içinde içerdiği mesajlar bakımından özellikle yerel yönetimlerce yasaklanan bir sanat biçimine dönüşen sokak sanatı, 90'lı yıllardan itibaren sanat piyasasında yeni bir dil arayışının sonucu olarak ve pazarlanabilecek bir meta olarak sanat statükocularının ilgi alanına girmiş ve özellikle bazı sanatçıların eserlerinin metalaşma sürecine dâhil edildiği görülmüştür. 2008 yılında Tate Modern'de açılan *Street Art* sergisi ve ülkemizde 2014 yılında Pera Müzesi'de gerçekleştirilen *Duvarların Dili Graffiti / Sokak Sanatı* başlıklı sergi, sokak sanatının var olduğu mekândan kopararak galeri-müze alanına devşirilmesine örnek olarak gösterilebilir.

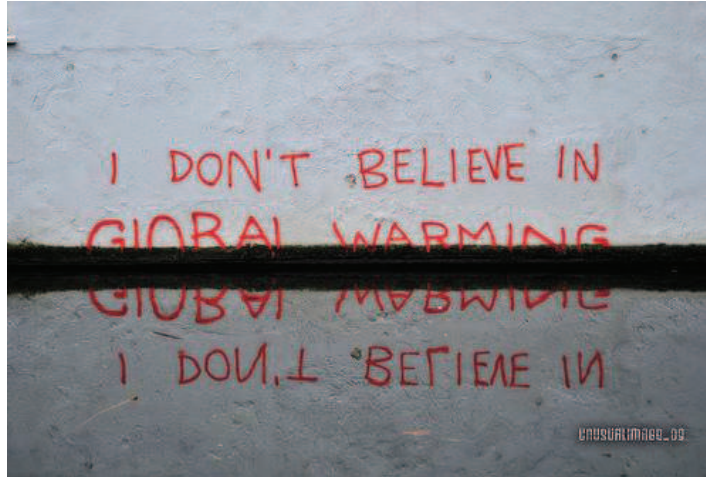
Sokak sanatı denildiğinde dünyaca ünlü ve kimliği meçhul olarak tanımlanan Banksy akla gelmektedir. Sistem eleştirisini geliştirdiği ironik dil üzerinden yapan Banksy'nin, bağımsız ve sistemin dışında bir sanatçı olarak görülse de, bugün eserleri oldukça yüksek meblağlara el değiştiren; İngiltere'de duvarlar yazı ve resimlerden arındırılırken işleri plastik bir cam ile korunan bir sanatçı haline geldiği ve eserlerinin bir turizm nesnesine dönüştüğü yadsınmamaktadır. Banksy'nin “bir mesaj kaygısı güttüğünü varsayarsak, bunlar çoğunlukla savaş karşıtı, hükümet karşıtı, kapitalizm ve düzen karşıtı mesajlardır. Kullandığı figürler de ele aldığı konularla uyumlu olarak politikacılar, polisler, askerler, çocuklar, yaşlı insanlar, maymunlar ve Londra şehrinde sayıları insanlardan fazla olduğu rivayet edilen farelerdir.”⁹² Bununla birlikte Batı Şeria'da İsrail'in ördüğü duvarın üzerine yaptığı işler ve *I Don't Believe in Global Warming* graffitişi çevresel duyarlılığa işaret eden çalışmalar olarak değerlendirilebilir.

⁹² Yonca Saka, Banksy: Politik Sanatın Uzlaşmacı Yüzü. < <http://www.e-skop.com/skopbulten/banksy-politik-sanatin-uzlasmaci-yuzu/994> > (07.06.2015)

Resim 3.23. Banksy, Batı Şeria’da yaptığı graffiti örneklerinden.



Resim 3.24. Banksy, Londra’daki çalışması.

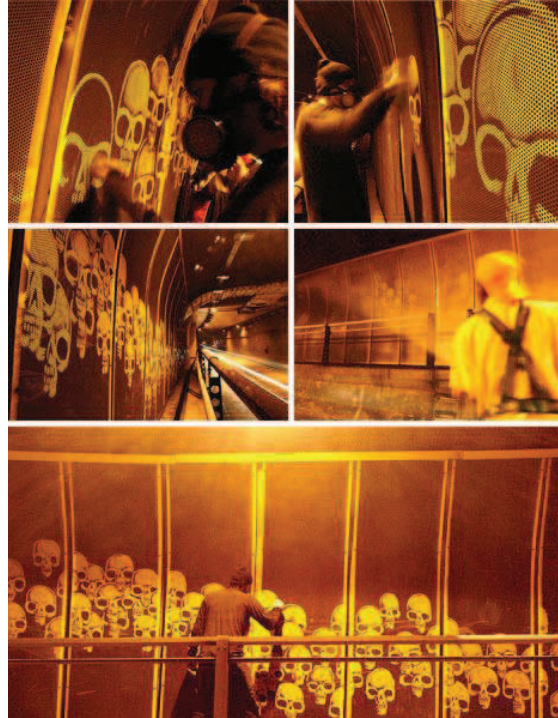


Ekolojik yaklaşımların görüldüğü ve *Eko Graffiti* olarak da tanımlanan, çimlendirme yöntemiyle ya da bitkilerle oluşturulan, yalnızca çamur ve lifler kullanıldığı tekniklerle ve endüstriyel ürünler kullanmadan uygulanan sokak sanatı örnekleri bulunmaktadır. Bu çerçevede Amazon Ormanları’nı içinde barındıran, gelişmekte olan bir ülke olmanın yıkımlarını, endüstrinin ve inşaat sektörünün yayılcılığıyla ve yağmacılığıyla yaşayan Brezilya’da, Alexandre Orion graffitiye farklı bir üretme biçimi geliştirmesi ve söylemi açısından öne çıkan bir sokak sanatçısıdır.

Orion, Brezilya’da trafiğin yer altına alındığı yerlerdeki tünellere kafatası imgelerinden oluşan kompozisyonlar düzenlemiştir. Kafatası imgesi başlı başına ekolojik

bir imge gibi algılanmasa da alt geçit duvarlarındaki kir tabakalarını kazıyarak ve aslında temizleyerek oluşturduğu imajlar, araçların saldığı toksik kirlenmeyi temsil eden sembollere dönüşmektedir. Tünelde yapılan bu çalışmalar, gündelik yaşam pratikleri içinde bireyin, resmi oluşturduğu yer gibi fiziki yapıların dışında, dünyanın farklı noktalarında ya da soluduğumuz havada farkında olmadan yarattığı kirlenmeyi imlemektedir. Orion, normal şartlarda graffiti yasak olduğu için çalışmaları sırasında sıklıkla polis uyarılarıyla karşılaşmıştır ancak, hiçbir malzeme kullanmadığı ve aslında kirli bir alanı temizlediği için, bu durum yerel yönetimin engelleme girişimlerinin karşılık bulamamasıyla sonuçlanmıştır.

Resim 3.25. Alexandre Orion'un *Ossario* projesinden görüntüler.



2007 yılında Sao Paulo'daki Max Feffer tüneline uyguladığı *Ossario* projesini şu şekilde tanımlar: “Kafatasları hepimize ait. Yeraltı mezarlarını yakın gelecekte günümüze taşımak istedim. Böylelikle kirlilik tragedyasının tam da şu anda yaşandığını göstermek için. Unutmaya çalıştıkları şeyi hatırlatmayı deniyorum.”⁹³

⁹³ Eric Smillie, ‘Reverse Graffiti’ Artist Creates Tunnel of Skulls. <<http://www.wired.com/2007/10/dirty-trick-cau/>> (07.06.2015)

BÖLÜM IV

UYGULAMA ÇALIŞMALARINDA DOĞA KAVRAMI

Günümüzde birçok farklı kavram üzerine çeşitli sanat disiplinleri içinde üretimler yapılmaktadır. Ekolojik sorunların birçok farklı mecrada öne çıktığı günümüzde doğa kavramı ve doğa insan ilişkisi üzerine çalışmanın ve üretmenin en temel meselelerden birini oluşturduğu söylenebilir. Sanatsal üretimlere bakıldığında, özellikle büyük kentlere ve ulaşım yapılanmalarına dair eleştirel yaklaşımlar dile getiren projeler, sergiler ve düzenlemelerin varlığı gözlemlenmektedir. Bu noktada kent eleştirisinin, kente dair objelerin estetize edilerek ele alınması da içinde tezat barındıran ayrı bir tartışma konusunun akla gelmesini sağlamaktadır. Ulaştığımız uygarlık düzeyinde hız-tüketim-üretim ilişkilerinin, istihdamın değerli kılındığı ve yoğunluğu gittikçe artan şehirlerde en açık şekilde gözlemlenebileceğine dair şüphe yoktur. Toprakların beton bloklarla, yer altı kaynaklarının alt yapı sistemleriyle donatıldığı şehirlerde, su, gıda ve enerji sorunlarının giderilmesi, birçok ülkeyi ve fazlasını kapsayabilecek çok geniş bir coğrafyadaki doğal kaynakların hızlı bir şekilde metropollerde tüketilmesine sebep olmaktadır. Bu bağlamda kent imgesinin doğa duyarlılığına dair bir etki yaratma amacıyla eleştirel bağlamda konu edinilebileceğini söylemek yanlış olmayacaktır. Ancak Duran'ın uygulama çalışmalarında kurguladığı peyzajlarda, insana dair imgelerin semboller üzerinden izleyiciye aktarılması çabasında bir yaklaşımın hâkim kılınması amaçlanmaktadır. Bu bağlamda bu resimlerde, doğadan uzaklaşan bireye akla karşıt doğanın yüceliğini öneren romantiklerin resimleriyle ortak bir duyum ve duyarlılığın gözlenebileceği söylenebilir.

Duran, 2014 yılında İstanbul Harmony Sanat Galerisi'nde gerçekleşen *Sınır* başlıklı kişisel sergisinde, sınır kavramı üzerinden doğa insan ilişkisinin günümüzde yaşadığı çelişkileri-açmazları sorgulamaktadır. Doğanın tüketilmesi ve kirletilmesi; temelde iktidar, medya, siyaset, sermaye ve endüstri kollarının içindeki kirlenmenin; daha fazlasını arzulayan ve sürekli yükselen bir çizgiyi empoze eden küresel kapitalist biçimlerin bütünüünün yarattığı tahribatın sona doğru devam eden sürecidir. Bu süreç resimlerde karşılığını, ölümü, iktidarı, kadim doğa karşısında insanın sonluluğunu temsil eden sembollerin örgüsüyle bulmaktadır.

“Enis Malik Duran’ın resimlerinde evcilleştirilemeyen, pitoreskin tuzağına düşmeyen bir taraf var, sınır bölgelerini resmettiği için belki: evcil olan ile yabancı olan arasındaki geçiş mıntıkasını. Yerleşikler eş merkezli çemberler şeklinde örgütlenirken sınıra doğru gidildikçe merkezin denetim altında tuttuğu bölgenin etkisi giderek azalıyor; sınır bölgesi, mutlak düzen topraklarının, kozmosun, kaosun tehlikeli kuvvetleriyle karıştığı bir mıntıka. Enis Malik Duran’ın manzaraları tedirgin edici bir coğrafyada bulunduğumuzu hissettiriyor. Huzur veren bir peyzaj değil. Bir bıçak yarası gibi yeryüzünde açılan yaraları andırıyor sınır bölgelerindeki düzenlemeler. Kasvetli renklerin rahatsız edici fırça darbeleriyle tuvale yedirilmesi bu yaraları yüzeye çıkarıyor. Dokunduğunuzda pürüzsüz bir yüzeyle değil, pürtüklü ve vahşi bir dokuyla temas ediyorsunuz; çorak toprakların dikenli bitkilerini andıran dikenli teller tenimizde de onarılmaz yaralar açıyor. Sınır bölgesi insan bedeninde ölümcül yaraların açıldığı bir mıntıka aynı zamanda. Sınırı aşmaya çalışanlar mayınlı bölgeyi geçmeyi başarırlarsa şayet, iz tarlası denilen düzleştirilmiş bir arazide iki ateş arasında kalabiliyor ve yaralı ya da ölü bedenleri de bu arazide bir iz bırakıyor: yeryüzünde ve bedende açılmış yara izleri. Duran’ın resimlerindeki iz tarlaları, ölü bedenleri hatırlatıyor bize; tutsaklık ile özgürlük arasında sıkışıp kalmış ölü bedenler. Tuhaf bir bölgedeyiz. Yerleşiklerin merkezinden uzakta, sınır bölgesinin belirsizlik mıntıkasındayız.”⁹⁴

Resim 4.1.’deki çalışma sınırlarda duvarlar, çitlerle ve dikenli tellerin olduğu alanda yakılarak karartılan, verimsizleştirilen toprak hattıyla manzaranın bütünlüğünü bozan insan etmenine odaklanır. Ufka doğru öbeklerce yakılmış tarlalar, espasın içinde atmosfere karışmıştır. Resmin armonisi, duvarın sağında ve solundaki alanların sınırın belirlendiği çizgi olmadığında birbirini tamamlayacağına dair bir etki oluşturacak şekilde kurulmuştur. İnsana dair belli belirsiz izler görülen bu alan, güvenlik gerekçeleri, domestik koruma içgüdüğü ve ötekileşen çitin öte yanını uzak tutmak adına yaşamın giderek kaybolduğu bir zemine dönüşmektedir. Artık bu manzara bize huzur veren pitoreskin uzağına düşmektedir, gidilmek istenmeyen, tekinsiz bir manzaradır.

⁹⁴ Rahmi Ögdül, “Huzur Vermeyen Manzaralar”, Enis Malik Duran, Sınır Sergisi kataloğu, Harmony Sanat Galerisi, 2014, s. 3.

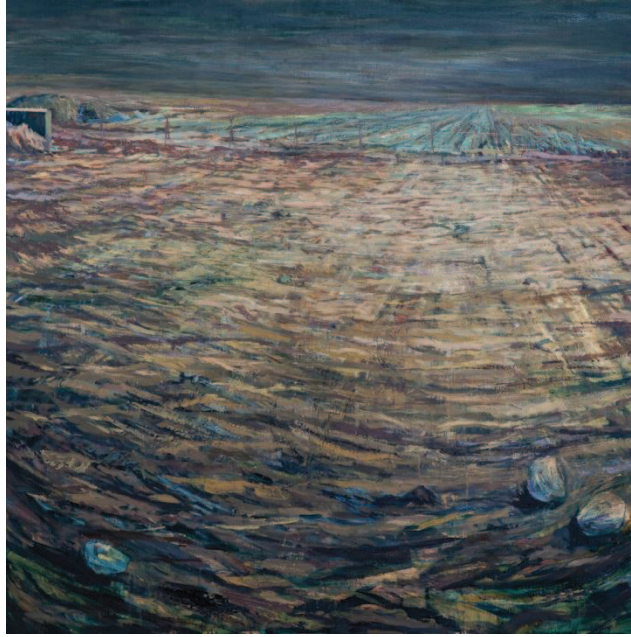
Resim 4.1. Enis Malik Duran, *İsimsiz (Sınır Sersinden)*, 2013.



t.ü.y.b. 140 x 160 cm, Özel Koleksiyon Mesude Erarslan Tekin.

Sınır resimlerinin kurgusu, özellikle Duran'ın yaşadığı, ait hissetmeye çalıştığı ülkenin iç meseleleri üzerinden; doğup büyüdüğü, tarlalarla çevrili kuzey Ege topraklarıyla, trajedilerin yaşandığı doğu ve güney doğu Anadolu'daki sınır bölgeleri arasında gözlemlediği tezathığın yarattığı gerilim üzerinden gelişmiştir. Bu gerilimin oluşturduğu düzlem içinde domates tarlaları mayın tarlalarına, zeytin bahçeleri yakılmış ormanlara, su kuyuları asit kuyularına dönüşür. Resimlerinde de genellikle ufuk çizgisini tuvalin üst sınırına yaklaştırarak bu gerilimi yüzeye taşımak amaçlanmaktadır. Örneğin Resim 4.2.'de görülen çalışma Suriye'deki iç savaş esnasında Türkiye topraklarına düşen havan topunun ölümlerine yol açtığı üç çocuğun anısına yapılmıştır. Resimdeki üç taş bu çocukları sembolize eder. Yüzeydeki kaçış noktasına uzanan dikey çizgiler belli belirsiz görülen sınır tellerinin ötesine doğru bir uzam yaratır ve bir bütün olan doğa üzerine yerleştirilen sınırları aşar ve bölünen coğrafyada yaşananlardan sınırın iki tarafının da etkileneceğine dair bir yorum getirir.

Resim 4.2. Enis Malik Duran, *İsimsiz (Sınır Serisinden)*, 2013.



t.ü.y.b. 130 x 130 cm

Resimlerin yüzeyi farklı seanslarda jestüel bir tavırla oluşturulmuş kalın boya katmanlarından oluşmaktadır. Spontane bir biçimde oluştuğu izlenimi veren, üst üste binen katmanların yer yer kazınması sonucu alttaki rengin ortaya çıkmasıyla oluşan titreşim, doğanın temsiline, toprağın oluşumundaki zamanın etkisini yakalama çabasının sonucudur. Genellikle resmin ışığını belirli alanlarda sınırlayarak dramatik etkiyi arttırmak ve izleyeni resmin içinde tutmak amaçlanmaktadır.

Sınır kavramının Duran'ın irdelediği başat konulardan biri olması, kavramın açılımlarını halen güncelliğini koruyan ve korumaya devam edecek bir olgu olarak görmesinden kaynaklanmaktadır. Çalışmanın önceki bölümlerinde de açıklanmaya çalıştığı üzere, devletlerin ve özellikle yirminci yüzyılın ikinci yarısından beri çok uluslu şirketlerin farklı coğrafyalardaki ülkelerdeki dönüştürücü etkisi, insanlığa ve doğaya yönelik trajedilerin kaynağını oluşturur. Dünyanın bazı ülkelere paylaşıma süreci olarak okunabilecek son yüz yıldır, ampüte bırakılmış ülkelere karşılık kale haine dönüştürülen ABD ya da Avrupa Birliği ülkelerine daha iyi bir yaşam umuduyla göç etmeye çalışan insanlar sınırların yıkımıyla karşı karşıya kalmaktadır. Örneğin, Uluslararası Af Örgütü 2014-15 yıllarında bir ülkeden diğerine geçmeye çalışırken ölenlerin sayısının on binleri bulduğunu belirtirken; örgütün raporlarına göre özellikle Kuzey Afrika'dan Avrupa'ya deniz yoluyla ulaşmaya çalışırken hayatını kaybedenlerin sayısı 2015 yılının ilk dört

ayında 1700 kişiyi bulmaktadır.⁹⁵ Akdeniz’de ölen bu göçmenlerin trajedisi Gericault’un *Medusa’nın Salı* (Théodore Géricault, 1818-19, Louvre Museum, Paris) resmini yapma nedenlerinin altındaki duyarlılığın eş değeri sayılabilecek bir etki bırakmaktadır. Dolayısıyla menfaatlerini korumak adına modern devletin inşa ettiği sınırlar, duvarlar, yarıklar doğanın bütünlüğünü bozan ve trajedilere kaynaklık eden yaralar olarak, Duran’ın duyumunda bıraktığı tesirin dışavurumu olarak resimlerine yansımaktadır.

Sınır serisi içerisinde, sınır bölgelerinden elde ettiği imajlardan yola çıkarak üretilen dört adet rölyef ağaç baskı yer alır. Uzaktan bakıldığında beyaz bir kâğıt olarak görünen, sadece yaklaşıldığı zaman algılanan peyzajlardan oluşan bu gravürlerin seriye dâhil edilmesindeki amaç, o toprakların sadece içindeyken, yakınındayken fark edilebileceği gerçeğine dair bir eleştiri sunmaktır. Resim 4.3.’deki, örnek olarak gösterilen gravür de ülkedeki bir olaydan, Roboski’de askeri uçakların bombardımanı sonucu ölen otuz dört insanın cenaze töreninden yola çıkılarak gerçekleştirilen bir çalışmadır. Gravürde, medyada günler sonra yer alan bu trajedinin sonrası, en sessiz anı vurgulanmıştır.

Resim 4.3. Enis Malik Duran, *İsimsiz (Sınır Serisinden)*, 2014.



Ağaç baskı, 53,5 x 39 cm.

⁹⁵ Avrupa yerin dibine batıyor! <<http://amnesty.org.tr/icerik/2/1539/avrupa-yerin-dibine-batiyor!->> (07.06.2015)

Bazı çalışmalarda yer alan çukur imgesi, insanın doğadaki yokluğunu imlemektedir. *Av* adlı çalışmada (Bkz. Resim 4.4.) çukurun etrafına konuşlanmış sırtlanlar, kendini doğadaki en büyük avcı olarak gören insana dair bir eleştiridir. Rahmi Ögdül bu resmi şu şekilde tanımlar:

“Kuşaktan kuşağa aktarılan geçmiş olayların, acılarının biriktiği kıvrımlar gibi duruyor yeryüzündeki yarıklar. Ya da kenarında sırtlanların durduğu yeryüzündeki kara delikler. Kara delikler de yeryüzünde derinlemesine açılan yaralar gibi bizi rahatsız ediyor. İnsanoğlu, etrafını çitlerle çevirerek doğadan koparken, dikine bir örgütlenmenin hiyerarşik kulesine kapatmış kendisini ve en üste de kendisini yerleştirmiştir; doğaya tepeden bakıyor. Ya da bu hiyerarşik kuleyi tersine çevirdiğimizde, yeryüzündeki bir kuyuya dönüştüğünü ve insanoğlunun kendisini bir kuyunun dibinde bulacağını göreceğiz. Kulenin en tepesi ya da kuyunun dibi, fark etmiyor. Doğada ve insan doğasında açılan derin yaraların izleri bunlar. Yeryüzünden koptukça yükseldiği yanılsamasına kapılan insanoğlu aslında kendini dipsiz bir çukurun karanlığına hapsediyor; hayat yüzeyde, yeryüzünde akarken sırtlanlar dipteki bu yarattığı seyrediyorlar.”⁹⁶

Resim 4.4. Enis Malik Duran, *Av*, 2013.



t.ü.y.b. 2013 Özel Koleksiyon Şevket Başev.

⁹⁶ Rahmi Ögdül, “Huzur...”, s. 4.

Resimlerde yine doğa ve insan ilişkisi bağlamında konu edilen diğer alanlar, Duran'ın yaşadığı şehir İstanbul'un belki de doğal kalmış son alanları olan kuzey ormanlarıdır. Sürekli genişleyen bir yapıya bürünen bu metropolde, son yıllarda şehrin kuzeyindeki yeşil kuşağına köprü ve havalimanı yapılabilmesi için binlerce ağaç kesilmiş ve bu bölgedeki canlı yaşamının bozulmasına neden olunmuştur. Kuzey Ormanları Savunması gibi sivil toplum örgütleri, hukuki girişimler ve eylemler ile bu mega projelerin iptal edilmesini ve daha ekolojik bir çözümle ele alınması gerektiğini savunmaktadırlar. Resimlerdeki kadrallar ve boyanın yüzeyde oluşturduğu dokular, insan müdahalesinin yarattığı tahribatın vahşetini pekiştirmeye hizmet etmektedir. Buradaki sınır insanın doğadaki varlığına işaret eden sınırdır. Karadeniz'de yayları birleştirecek olan yeşil yol projesi gibi, kuzey ormanlarındaki girişimler de temelde ekonomik ve büyük şirketlere yeni pazarlar yaratılması, küresel ulaşım ağları üzerinde hâkimiyet kurma ve turizm gelirleri elde etme gibi maddi temellendirilmelerle, doğanın yok sayıldığı kapitalist büyümenin sonucudur.

Resim 4.5. Enis Malik Duran, *İsimsiz (Sınır Serisinden)*, 2014.



k.ü.y.b. 34 x 40 cm.

Genel olarak belirtmek gerekirse resimlerimin çerçevesini ara bölgeler oluşturmaktadır. Sınırlar tüm anlamlarıyla insansızlaştırılmış toprakları simgelemektedir. Temel anlamda, doğanın tüm kaynaklarıyla, birlikte uyum içinde yaşamaya davet ettiği insanlığın, bencil ve kısa vadeli emellerinin sembol mekânlarıdır. İnsanın varoluşsal bir problemi olarak içinde taşıdığı dilemmalar bulunmaktadır. Varlığını sürdürmek doğadaki en temel koşullardan biridir. Doğanın bir parçası olarak insanın var olduğu çevreyi giderek yok etmeye yönelik yaklaşımı bu ikilemlerden biridir. Bu zıtlık işlerimin kavramsal çerçevesini belirler ve çalıştığım yüzey, doğayla ilişkimizdeki ikilemin yarattığı itkinin eyleme dönüştüğü yer olmaktadır.

“‘İnsan İnsanın Kurdu’ dememiş boşuna Latinler: Hem kendisi, hem de çevresi için İnsandan güçlü bir tehlike yok. Yarattığı kirlenmelerin, önce yaşadığı ortam, sonra da varlığı için baş edilmesi gittikçe zorlaşan bir dizi köklü sorun yarattığını çok geç kavramış olduğu ayrı bir gerçek. Çevre bilincine dayalı felsefelerin ve örgütlenmelerin önem kazanması günümüze özgü bir duyarlılığın göstergesi: Neresinden bakılsa, epítopy çeyrek yüzyıldır yaşanan gerçek bir telaştan söz edebiliriz, o da yeryüzü nüfusu göz önüne getirildiğinde, küçük bir kümenin derdi gibi görünüyor.”⁹⁷

⁹⁷ Enis Batur, “Kendi Kendinin Kurdu İnsan”, Cogito, Sayı: 2, 1994, s.7.

SONUÇ

Çalışmada son iki yüzyıl içinde yaşanan değişimlerin düşünceye, yaşam biçimlerine ve sanata etkileri doğa- insan ilişkisi çerçevesinde irdelenmiştir. Çalışmanın ilk bölümünde 18. yüzyıldan başlayarak modernizmi içine alan süreç araştırılmıştır. Bu kısımda endüstriyel gelişmelerle birlikte estetik algının değiştiği ve yeni yaşam biçimini kavramaya çalışan bireyde insan müdahalesinin olmadığı doğanın kutsal ve yüce bir olguya dönüştüğü görülmektedir. Bununla birlikte 20. yüzyılın ilk yarısında kentsel yaşamın ve sanayinin yükselişi ile doğaya bakış açısında farklı görüşlerin yer aldığı ve uygarlığa dair sorgulamaların sonucu olarak birçok sanat akımının ortaya çıktığı gözlemlenmektedir.

Modernizm ile birlikte başlayarak, İkinci Dünya Savaşı sonrasında da birçok yeni sanat akımının yakın tarihli aralıklarla ortaya çıktığı gözlemlenir. Bu durum, kontrolsüz gelişmenin toplumsal, kültürel, ekolojik, siyasal baskılamalarının sonuçları olarak okunabilir. Nihayetinde bireyi kuşatan uygarlık, onu içinden çıkamayacağı bir biçimde sarmalamıştır.

İki büyük dünya savaşı sonrası dönemin irdelendiği ikinci bölümde doğa duyarlılığının ilk bölümde bahsedilen duyarlılıktan farklı bir yapıda tezahür ettiği fark edilir. Bu süreçte fütursuzca gelişen endüstrinin doğaya verdiği zararlar, çevresel kaygılar olarak sanata yansımaktadır. İkinci bölümde sermayenin sanat ve doğa ile ilişkisi belirtilmiş ve kültür endüstrisinin hayata nasıl biçim verdiği açıklanmıştır. Küresel kapitalizmin parametrelerine dair farkındalık oluşturan sanatçıların üretimlerini yine galeri, müze gibi mekânlarda sergileme mecburiyetlerinin görünür kıldığı çelişkiler dikkat çekmektedir. Sonuçta galeriler, müzeler ve dünyanın farklı noktalarında düzenlenen büyük organizasyonların da arkasında şirketler bulunmaktadır.

Çalışmanın üçüncü bölümünde, 21. yüzyıldaki üretimlerden verilen örneklerde, doğanın, manzaranın ve ekolojik kaygıların öne çıktığı çalışmalar ve bu konuları irdeleyen sanatçılar değerlendirilmiştir. Bu sanatçılar izleklerini savaşlar, kent, kültür, doğa kaygıları üzerine temellendirseler de neo-liberalizm mekânları olan galeri ve müzelerin birer ögesidirler. Sanatçıların birçoğu, var olan sisteme ağır eleştiriler getirirken, bu sistemin içinden ve dolaylı olarak bu sisteme hizmet etmektedirler. Bu bir tür kuşatılmışlık durumunu imler. Küresel kültür endüstrisi içinde sanat, içinden çıkamayacağı biçimde

sermaye ve yönetimlerle ile iç içe geçmiştir. Görüntüleri, göstergeleri ve yaşamsal dinamikleri sürekli değişen dünyada, sanat piyasasının paradoksal bir durum içinde bulunduğu söylenebilir. Sanatın yeni kavramlar ve formlar üretmesi, bu paradoksun dışına çıkma çabalarının sunucu olarak düşünülebilir. Kültürün bugünkü pozisyonunun ve bireyin kaygılarının kökleri, on sekizinci yüzyıla dayanan doğa-insan ilişkisinin tezahürleridir. İnsanlık doğa üzerindeki hâkimiyetini pekiştirdikçe, altındaki zemini oymaktadır.

Sistem içerisinde neredeyse endüstriyel bir objeye dönüşen sanatçıların yanı sıra; tavrını koruyabilen ve sistemi sistemin kanalları aracılığıyla tenkit edebilen, sorgulayan sanatçılar da bulunmaktadır. Çalışmada yer verilen sanatçılar mental ve plastik olarak içinde olduğu sisteme dair eleştirel bir söylemi bulunan kişilerden oluşmaktadır. Bu sanatçıların üretimleri, günümüzde çevresel sorunların ileri düzeyde öncelik barındırdığını; politik ve ekonomik tabanlı girişimlerin, savaşların farklı coğrafyalarda yarattığı tahribatı; yaşamsal kaygıların başında temel insani gerekliliklerin yitirilmesi olduğunu vurgulamakta ve medeniyetin, doğa ile insan arasına koyduğu mesafeleri duyumsamamızı sağlamaktadırlar.

Uygulama çalışmalarında, günümüzde insanın doğayla kurduğu ilişki ve çevresel kaygıların sanatsal üretime yansımaları görülmektedir. Sınır bölgeleri ve savaşların yanı sıra çevresel tahribatın konu edildiği çalışmalar temelde doğayla insan arasındaki ilişkiyi sorgular. Uygarlığın geldiği noktada insanın salt kendi çıkarını düşünerek ve daha fazlasını isteyerek zarar verdiği manzara, izleği etkileyen temel konular olarak yüzeyde karşılığını bulmaktadır.

Metinler ve araştırmalarla desteklendiği üzere, 21. yüzyıl sanatında doğa kavramının en önemli konulardan biri olduğu sonucuna ulaşılabilir. İçinde yaşadığı çağa dair bir duyarlılığa sahip sanatçı için doğanın en temel meselelerin başında geldiği söylenebilir.

KAYNAKÇA

Kitaplar

Antmen, Ahu. *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, 2. Basım, Sel Yayıncılık, İstanbul 2009.

Anselm Kiefer Grand Palais, Éditions du Regard, Monumenta 2007, France.

Baudelaire, Charles. *Modern Hayatın Ressamı*, (çev: Ali Berktaş), Sunuş: Ali Artun, *Baudelaire'de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm*, 3. Basım, İletişim Yayınları, İstanbul 2004.

Baudrillard, Jean. *Tüketim Toplumu*, (çev. Hazal Deliceçaylı, Ferda Keskin), 7. Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2015.

Bauman, Zygmunt. *Küreselleşme Toplumsal Sonuçları*, (çev. Abdullah Yılmaz), 4. Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2012.

Benjamin, Walter. *Pasajlar*, (çev. Ahmet Cemal), 9. Basım, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2012.

Berger, John. *Şiirin Saati*, (çev. Gönül Çapan), 2. Basım, Adam Yayınları, İstanbul 1998.

Berlin, Isaiah. *Romantikliğin Kökleri*, Hazırlayan: Henry Hardy (çev. Mete Tunçay), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2010.

Bernard, Emile. *Cezanne Üzerine Anılar* (çev. Kaya Özsezgin) 2. Basım, İmge Kitabevi, İstanbul 2001.

Bunulday Hasgüler, Solmaz. *Türkiye'de Sanat Üretimi 1975-2005*, 1. Basım, Parşömen Yayıncılık, İstanbul 2013.

Bunulday Hasgüler, Solmaz. *Küreselleşme Kent Sanatı*, 1. Basım, Kriter Yayınevi, İstanbul 2012.

Carlson, Allen. *Aesthetics And The Environment The Appreciation of Nature, Art and Architecture*, Taylor & Francis e-Library edition, 2005.

Claudon, Francis. *Romantizm Sanat Ansiklopedisi*, (çev. Özdemir İnce-İlhan Usmanbaş), Remzi Kitabevi, İstanbul 1988

Dirlik, Arif. *Kriz, Kimlik ve Siyaset Küreselleşme Yazıları*, (çev. Sami Oğuz), İletişim Yayınları, İstanbul 2009.

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, YEM Yayın, İstanbul 1997.

Fisher, Ernst. *Sanatın Gerekliliği*, (çev. Cevat Çapan), 8. Basım, Payel Yayınevi, İstanbul 1995.

Ferry Luc, *Ekolojik Yeni Düzen Ağaç, Hayvan ve İnsan*, (çev. Turhan Ilgaz), 1. Basım, Yapı Kredi Yayınları, Cogito, İstanbul 2000.

Gombrich, E.H. *Sanatın Öyküsü*, (çev. Erol Erduran-Ömer Erduran), 16. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul 1997

Harvey, David. *Postmodernliğin Durumu*, (çev. Sungur Savran), 5. Basım, Metis Yayınları, İstanbul 2010.

Hollingsworth, Mary. *Dünya Sanat Tarihi*, (çev. Doç. Dr. Rengin KÜÇÜKERDOĞAN-Banu ERGÜDER), İnkılap Kitabevi, İstanbul 2009.

İnankur, Zeynep. *19. Yüzyıl Avrupasında Heykel ve Resim Sanatı*, Kabalcı Kitabevi, İstanbul 1997.

Kültür, Küreselleşme ve Dünya-Sistemi, (Der. Anthony D. King), (çev. Gülcan Seçkin-Ümit Hüsrev Yolsal), Bilim Sanat Yayınları, Ankara 1998.

Le Corbusier, *Şehircilik*, (çev. Pelin Kotas), 1. Basım, Daimon Yayınları, İstanbul 2014

Lynton, Robert. *Modern Sanatın Öyküsü*, (çev. Cevat Çapan-Sadi Öziş) Remzi Kitabevi, İstanbul 1982

Murat Akagündüz, Galeri Mana, İstanbul 2012.

Modernizmin Serüveni, (Haz. Enis Batur), 1. Basım, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1997.

Murray, Chris, *Yirminci Yüzyılda Sanatı Okuyanlar*, (çev. Suğra Öncü), Sel Yayıncılık, İstanbul 2009.

Sanat Tarihi Ansiklopedisi, Görsel Yayınlar Ansiklopedik Neşriyat Ticaret ve Sanayi A.Ş., İstanbul 1981.

Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi, (der. Harrison, Charles; Paul Wood), (çev. Sabri Gürses), Küre Yayınları, İstanbul 2011

Serullaz, Maurice. *Empresyonizm Sanat Ansiklopedisi* (çev. Devrim Erbil) Remzi Kitabevi, İstanbul 1983

Shiner, Larry. *Sanatın İcadı Bir Kültür Tarihi*, (çev. İsmail Türkmen), 1. Basım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2004.

Simmel, Georg, *Modern Kültürde Çatışma*, (çev. Tanıl Bora-Nazile Kalaycı-Elçin Gen), 7. Basım, İletişim Yayınları, İstanbul 2011.

Stallabrass, Julian. *Sanat A. Ş. Çağdaş Sanat ve Bienaller*, (çev. Esin Soğancılar), 1. Basım, İletişim Yayınları, İstanbul 2009.

Theo'ya Mektuplar Vincent Van Gogh, (haz. Mark Roskill), (çev. Pınar Kür), 6. Basım, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2011.

Walter, İngo. F. *Van Gogh*, (çev. Ahu Antmen), ABC Kitabevi Yayın ve Dağıtım A. Ş. , İstanbul 1997.

Wu, Chin-tao. *Kültürün Özelleştirilmesi 1980'ler Sonrasında Şirketlerin Sanata Müdahalesi*, (çev. Esin Soğancılar), 1. Basım, İletişim Yayınları, İstanbul 2005.

Yardımcı, Sibel. *Küreselleşen İstanbul'da Bienal*, 1. Basım, İletişim Yayınları, İstanbul 2005.

Makaleler ve Dergiler

Aydın, Seçkin. “Sanatta Modernist İdeolojinin Reddi ve Ekolojist Bir Yaklaşım olan Land Art Bağlamında İki Sanatçının Karşılaştırılması; Richard Long ve Michael Heizer”, Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Dergisi, Yıl:1, Sayı: 1, 2012.

Baatsch, Henry-Alexis. “Caspar David Friedrich’in Eskimeyen Romantizmi”, (çev. Kaya Özsezgin), *Argos Yeryüzü Kültürü Dergisi*, Sayı: 33, 1991.

Bahr, Hermann. “Dışavurumculuk”, (haz. Enis Batur), *Modernizmin Serüveni*, (içinde), 1. Basım, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1997.

Becan, Evrim Sekmen. “Kültür Endüstrisi: Distopik Bir Kurgu mu?”, *Rh+ Art Magazine*, Sayı: 100, 2013.

Batur, Enis. “Kendi Kendinin Kurdu İnsan”, *Cogito*, Sayı: 2, 1994, s.7.

Baykal, Emre. “Manzaranın Hatırladığı”, *Murat Akagündüz*, Galeri Mana, İstanbul 2012.

Çalıköğlu, Levent. “Cezanne’nin Ardında Bıraktıkları”, *Sanat Dünyamız*, Yapı Kredi Yayınları, Sayı: 101, 2007.

Çavuşoğlu, İsmet. “Gauguin: Efsane Üreticisi”, *Rh+ Art Magazine*, Sayı: 79, 2011.

Dede, Ebru. “Batı Sanat Akımları Çilesinde Bir Japon Ressam (Akileus ve Kaplumbağa Filminin Sanat Piyasasının Eleştirisi Bakımından Yorumlanması)”, *rh+ Sanart Dergisi*, Sayı: 107, 2014.

Jale Nejdet Erzen, “Kültür Endüstrisinde (Çağdaş) Sanat”, *rh+ Sanart Dergisi*, Sayı: 100, 2013.

Ferry, Luc. “Nazi Ekolojisi: Kasım 1933, Temmuz 1934 ve Haziran 1935 Yasaları”, *Cogito*, Sayı: 2, 1994.

Gropius, Walter. “Bauhaus’un Kuram ve Örgütlenmesi”, (der. Charles Harrison-Paul Wood), *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*, (içinde), (çev. Sabri Gürses), Küre Yayınları, İstanbul 2011.

Hall, Stuart. “Yerel ve Küresel: Küreselleşme ve Etniklik”, (der. Anthony D. King), *Kültür, Küreselleşme ve Dünya-Sistemi*, (içinde), (çev. Gülcan Seçkin-Ümit Hüsrev Yolsal), Bilim Sanat Yayınları, Ankara 1998.

Halley, Peter. “Doğa ve Kültür”, (der. Charles Harrison-Paul Wood), *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*, (içinde), (çev. Sabri Gürses), Küre Yayınları, İstanbul 2011.

Kedik, Ayşe Sibel. “Richard Long: Bir Yürüyüşün İma Ettikleri”, *Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, Sayı: 5, 2010.

Kılıç, Selim. “Çevreci Sosyal Hareketlerin Ortaya Çıkışı, Gelişimi ve Sona Ermesi Üzerine”, *Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi*, Cilt: 57, Sayı: 2, 2002.

Madra, Beral. “Cehennem ve Cennet’e Sonuvmaz Bir Bakış”, *Murat Akagündüz*, Galeri Mana, İstanbul 2012.

Madra, Beral. “Manzara”, Manzara Sergisi kataloğu, Borusan Sanat Galerisi, 1998.

Meidner, Ludwig. “Bauhaus’un Kuram ve Örgütlenmesi”, (der. Charles Harrison-Paul Wood), *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*, (içinde), (çev. Sabri Gürses), Küre Yayınları, İstanbul 2011.

Öğdül, Rahmi. “Huzur Vermeyen Manzaralar”, Enis Malik Duran, Sınır Sergisi kataloğu, Harmony Sanat Galerisi, 2014, s. 3.

Tanilli, Server. “Çevre, Teknik ve Felsefe”, *Felsefelogos*, Yıl: 2 Sayı: 6, Mart 1999.

Tufan, Hülya. “Kolektif Bellek ve İnsan/Doğa İlişkisi”, *Cogito*, Sayı: 2, 1994.

Zeytinoğlu, Emre. “Çevrede Lif Sanatı Yeni Bir Söylem Dili:”, *rh+ Sanart Dergisi*, sayı: 43, 2007.

Argos Yeryüzü Kültürü Dergisi

Arredamento Mimarlık Dergisi

Cogito

rh+ Sanart Dergisi

Sanat Dünyamız

Sanatçı Atölyesi Düşünce Sanat Kültür Seçkisi, Şimdi Yayıncılık, Seçki, 7. Kitap, İstanbul 2008

Yayınlanmamış Çalışmalar

Asyalı, Nur Fulya. Sürrealist Düşüncenin Modernizm Bağlamında Heykel Sanatına Yansıması, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Eser Metni), 2008, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.

Çetin, Beyzade Nadir. Küreselleşme Olgusunun Farklı Boyutlarıyla Toplumsal Yansıması: Küreselleşme Karşıtı Hareketler (Türkiye Örneği), (Yayınlanmamış Doktora Tezi), 2008, Fırat Üniversitesi, Elazığ.

Göksu, Lale. Novalis'te Doğa ve İnsan, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), 2006, Ankara Üniversitesi, Ankara.

Kataloglar

Enis Malik Duran, Sınır, sergi Kataloğu, Harmony Sanat Galerisi, İstanbul 2014.

Manzara, sergi kataloğu, Borusan Sanat Galerisi, İstanbul 1998.

Nur Gürel, Kuşatma sergi kataloğu, Artgalerim Nişantaşı, İstanbul 2012.

7. Uluslararası İstanbul Bienali kataloğu.

13. Uluslararası İstanbul Bienali kataloğu.

İnternet Kaynakları

Antmen, Ahu. Asolan Ağaçlardır!.. <http://www.radikal.com.tr/kultur/aslolan_agaclardir-738743> (07.06.2015)

Artun, Ali. Kültür Tutulması. <<http://www.e-skop.com/skopdergi/sunus-kultur-tutulmasi/907>> (07.06.2015)

Artun, Ali. "Anne Ben Hıyar mıyım?". <<http://www.e-skop.com/skopbulten/anne-ben-hiyar-miyim/1510>> (07.06.2015)

Avrupa yerin dibine batıyor! <<http://amnesty.org.tr/icerik/2/1539/avrupa-yerin-dibine-batiyor!->> (07.06.2015)

Brooke, Chris. Beautiful Landscape Immortalised by David Hockney is Besmirched by fly-tippers 'Dumping Rubbish on an Industrial Scale'. <<http://www.dailymail.co.uk/news/article-2094924/Yorkshire-Wolds-landscape-immortalised-David-Hockney-besmirched-fly-tippers.html>> (07.06.2015)

Fırat, Begüm Özden; Bakçay, Ezgi. Çağdaş Sanattan Radikal Siyasete, Estetik-Politik Eylem. <http://www.e-skop.com/skopbulten/cagdas-sanattan-radikal-siyasete-estetik-politik-eylem/1384#_edn1> (07.06.2015)

Grey Area Julie Mehretu. <<http://www.deutsche-guggenheim.de/e/ausstellungen-juliemehretu01.php>> (07.06.2015)

Gürsel, Derya. "Düşünebiliyor musunuz? Bunlar Sadece Konut Satmak için Kullanılmış Kelimeler!". <<http://www.arkitera.com/soylesi/701/soazic-guezennec>> (25.06.2015)

János, Kurdy Fehér. Baranyai Levente kiállítása a Karinthy Szalonban. <<http://baranyailevente.wix.com/baranyai-levente#!megnyto2/c1cc1>> (07.06.2015)

Jones, Jonathan. Anselm Kiefer at the Royal Academy review – ‘an exciting rollercoaster ride of beauty, horror and history’. <<http://www.theguardian.com/artanddesign/2014/sep/22/anselm-kiefer-royal-academy-of-arts-review>> (07.06.2015)

Julie Mehretu by Lawrence Chua. <<http://bombmagazine.org/article/2714/julie-mehretu>> (07.06.2015)

Köker, Azade. Üçüncü Doğa. < <http://www.galerizilberman.com/zilberman/ucuncu-doga-e69-tr.htm>> (07.06.2015)

Nature Interrupted. <<http://www.scene4.com/quepasa/2008/07/>> (07.06.2015)

Öğdül, Rahmi. Avangardın sermaye olduğu zamanlar! <<http://www.birgun.net/haber-detay/avangardin-sermaye-oldugu-zamanlar-84023.html>> (04.07.2015)

Pekşen, Ali. Nevada Çölü'nde Taştan Bir Kent Heykeli. <http://www.izinsizgosteri.net/asalsayi29 /ali.peksen_29.html> (07.06.015)

Saka, Yonca. Banksy: Politik Sanatın Uzlaşmacı Yüzü. < <http://www.e-skop.com/skopbulten/banksy-politik-sanatin-uzlasmaci-yuzu/994>> (07.06.2015)

Schell, Orville. A Chinese Artist Confronts Environmental Disaster. <<http://www.newyorker.com/culture/cultural-comment/chinese-artist-confronts-environmental-disaster>> (07.06.2015)

Smillie, Eric. 'Reverse Graffiti' Artist Creates Tunnel of Skulls. <<http://www.wired.com/2007/10/dirty-trick-cau/>> (07.06.2015)

Sönmez, Ayşegül. 'Her atık, bir gün geri tepecektir'. <http://www.radikal.com.tr/yazarlar/aysegul_sonmez/her_atik_bir_gun_geri_tepecektir-1050330> (07.06.2015)

Stallabrass, Julian. Küreselleşmenin Parçalanışı ve Çağdaş Sanatın Açmazları. < <http://www.e-skop.com/skopbulten/kuresellesmenin-parcalanisi-ve-cagdas-sanatin-acmazlari/1160>> (07.06.2015)

Zsaklin, Maczkay. Baranyai Levente: Hústájak. <<http://www.pestimusor.hu/printit.php?id=266>> (07.06.2015)

<http://www.art21.org/artists/julie-mehretu?expand=1>

<http://scheubleinbak.com/exhibitions/levente-baranyai-solo-show>

<http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artwork/1022>

<https://pavlopoulos.wordpress.com/articles/luigi-russolo-dynamism-of-a-car/>

<http://www.speronewestwater.com/exhibitions/richard-long/installations#2>

http://civilianglobal.com/wp-content/uploads/2012/10/DEMARIA_New-York-Earth-Room-high-res-1-2.jpg

<https://freeassociationdesign.wordpress.com/2010/12/31/effects-of-glorious-excess/>

<http://artcorejournal.net/2013/01/23/the-failure-of-aesthetics-in-the-occupy-movement-seen-through-the-lens-of-the-7th-berlin-biennale-by-kate-farrington/>

<http://www.lightsgoingon.com/2011/09/art-and-ecology-joseph-beuys/>

<http://areinar.es/>

<http://www.albrightknox.org/collection/collection-highlights/piece:die-milchstrasse/>

<https://fireplacechats.wordpress.com/2013/09/19/anselm-kiefer-the-artist-as-miner-of-a-history-of-nightmares/>

<http://arthistorynewsreport.blogspot.com.tr/2014/10/anselm-kiefer-at-royal-academy-of-arts.html>

<http://www.artnet.com/magazine/features/kuspit/kuspit12-19-4.asp>

<http://www.turkishculture.org/images/people/example-1717-7-3281203.jpg>

http://www.select.art.br/article/media_reader/turquia-hoje

<http://www.grizine.com/2012/04/02/cehennem-cennet-murat-akagunduz/>

http://www.caiguoqiang.com/sites/default/files/styles/large/public/2014_TheBundWithoutUs_A3880_LY_portrait_001.jpg

<http://db-artmag.com/en/82/news/contemporary-noahs-arc-cai-guo-qiang-at-the-power-station-of-art/>

http://www.caiguoqiang.com/sites/default/files/styles/large/public/2014_SilentInk_A4033_WYC_Installation_003.jpg

http://www.hockneypictures.com/exhibitions/yorkshire/yorkshire_16.php

<http://www.db-artmag.com/en/57/on-view/grey-area-julie-mehretus-commissioned-work-for-the-deutsche-gugg/>

<http://db-artmag.com/en/60/news/julie-mehretu-at-the-guggenheim-museum-in-new-york/>

<http://stencils.tumblr.com/post/293791685/banksy-i-dont-believe-in-global-warming-via>

<http://twi-ny.com/twiny.08.27.08.html>

<http://webcoist.momtastic.com/2010/05/19/eco-graffiti-10-guerilla-garden-inspired-artists-that-respect-mother-nature/>

www.e-skop.com

en.wikipedia.org

tr.wikipedia.org

www.iksv.org

Belgesel

Fiennes, Sophie. *Over Your Cities Grass Will Grow*, Amoeba Film/Kasander Film Company/Sciapode, 2010.