



**T.C.**

**DÜZCE ÜNİVERSİTESİ**

**GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

**ÇAĞDAŞ HEYKEL SANATINDA EKOLOJİ VE KENT EKSENİNDE**

**YAPAY DENEYİMLER**

**Yüksek Lisans Tezi**

**Ekrem Yiğit TÜRÜDÜ**

**DÜZCE, 2021**



**T.C.**

**DÜZCE ÜNİVERSİTESİ**

**GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

**ÇAĞDAŞ HEYKEL SANATINDA EKOLOJİ VE KENT EKSENİNDE  
YAPAY DENEYİMLER**

**Yüksek Lisans Tezi**

**Ekrem Yiğit TÜRÜDÜ**

**Danışman: Prof. Dr. Ferhat Kamil SATICI**

**DÜZCE, 2021**

## ETİK İLKELERE UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tez çalışmasının özgünlüğünü; araştırma sürecimin bütününde bilimsel etik ilke ve kurallarını dikkate aldığımı; bu çalışma kapsamında kullandığım bilgilere ilişkin kaynakları Düzce Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Kılavuzu'na uygun olarak belirttiğimi ve bu çalışmanın Düzce Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü tarafından kullanılan “intihal tespit programı”yla tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim. Bu beyana aykırı herhangi bir durumun tespiti durumunda, doğabilecek bütün sonuçlar üzerindeki sorumluluğumu kabul ettiğimi bildiririm.

.../.../2021

Ekrem Yiğit TÜRÜDÜ

## BİLDİRİM

Hazırladığım tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Düzce Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

Tezim/Raporum sadece Düzce Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.

Tezimin/Raporumun ..... yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

Tarih ve İmza:

Ekrem Yiğit TÜRÜDÜ

## ÖNSÖZ

Tez çalışmamın gerçekleşmesi konusunda başından sonuna kadar benden desteğini esirgemeyen değerli tez danışmanım, akademisyen, sanatçı, Sayın Prof. Dr. Ferhat Satıcı'ya, ders dönemimde bilgi ve deneyimlerini esirgemeyen bütün hocalarıma, yaşanan bütün aksaklıklarda maddi manevi dayanışmada olan dostlarıma, Kompozit Art Kollektif'in var olma sürecinde tüm deneyimleri birlikte öğrendiğimiz, yoldaki zorlukları eğlenerek aşmaktan gurur duyduğum Dice, Metehan Köktürk, Hatice Şimşek, Asuman Kaya ve Berfu Türüdü'ye; teknik desteklerinden dolayı Dr. Öğr. Ü. Didem Aşçı'ya, deneyimleri ve dostluklarıyla her zaman cesaretlendiren Videoist'e, oyun arkadaşım Özlem Seçkin'e ve desteğini her daim yanımda hissettiğim kıymetli aileme çok teşekkür ederim.

Ekrem Yiğit TÜRÜDÜ

## ÖZET

### ÇAĞDAŞ HEYKEL SANATINDA EKOLOJİ VE KENT EKSENİNDE YAPAY DENEYİMLER

Ekrem Yiğit TÜRÜDÜ

Düzce Üniversitesi

Güzel Sanatlar Enstitüsü, Heykel Anasanat Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Danışman: Prof. Dr. Ferhat Kamil SATICI

Temmuz, 2021, 129 Sayfa

İlk bölümde; tezin kapsamında ekoloji ve alt başlığı olan simbiyotik yaşam biçimleri, tanımları ve terimleri açıklanacaktır. Bu bağlamda, canlıların birbirleriyle ve çevreleriyle uyumları temelinden hareket edilerek insanın çevresi ile olan uyumu kent hayatı temelinde ele alınacak, yine kent kuramları ve ekoloji referansları ile tartışılacaktır. Ekonomik fayda merkezli üretim biçimlerinin, tüketimi kültürleştirerek dönüştürdüğü insan modelinin ve insanın doğadan öğrendiklerini yoz bir anlayışla yapaylaştırması üzerinde durulacaktır. Bu bağlamda; teknolojik gelişmelerin sosyal, siyasal hayata ve kent yaşamına etkileri, yeni medya araçlarının kitle oluşturma stratejileri temelinde incelenerek, güncel kent yaşamında yapay bir kamusal alan ve sosyal çevre yaratma önerileri gözden geçirilecektir. İkinci bölümde Romantik dönemden başlayan özgürleşme hareketleri; teknolojik, sosyolojik, siyasal, ekonomik gelişmelere bağlı değişkenlerle yapaylık, doğallık bağlamlarında, sanat tarihi içerikli bir kronoloji incelemesiyle tartışılacaktır. Bu bağlamda, çağdaş sanatta disiplinler arası çalışmalar, görsel örneklerle incelenecek ve göstergeleri açıklanacaktır. Üçüncü bölümde çağdaş sanatın kurumsal tarihi, müzecilik, koleksiyonculuk, alternatif üretim biçimleri, kolektif ve sürdürülebilir sanat ekosistemi üzerine tartışmalar yapılacak; konu, sanat yapıtı, sanatçı ve sanat piyasası bağlamlarında incelenecektir. Sonuç bölümünde kent, ekoloji ve teknoloji temelli araştırmalar sonucu ortaya çıkan bireysel ve kolektif üretimlerim, yüksek lisans eğitim sürecinde dahil olduğum etkinlikler, ortaya koyduğum yapıtlar örnek görseller üzerinden açıklanacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Ekoloji, Kent, Yapaylık, Heykel, Çağdaş Sanat

## ABSTRACT

### ECOLOGY IN CONTEMPORARY SCULPTURE AND ARTIFICIAL EXPERIENCES IN THE URBAN AXIS

Ekrem Yiğit TÜRÜDÜ

Düzce University

The Institute of Fine Arts, Department of Sculpture

Master Thesis

Supervisor: Prof. Dr. Ferhat Kamil SATICI

July, 2021, 129 Pages

In the first chapter, ecology and its subheading symbiotic life forms, definitions and terms of them will be explained within the scope of the thesis. In this context, with reference to the basis of harmony of living things with each other and their environment, human harmony with its environment will be elaborated on urban life basis and also will be discussed with urban theories and ecology references. It aims to focus on economic benefit-based forms of production, the human model that it transforms with acculturation of consumption, and the artificialization of what human learns from nature with a corrupt percept. In this context, the effects of technological developments on social, political and urban life will be examined on the basis of audience composition strategies of new media tools; and the proposals for creating an artificial public space and social environment in current urban life will be reviewed. In the second chapter, liberation movements starting from the Romantic period will be discussed in the contexts of artificiality and naturalness with variables related to technological, sociological, political and economic developments, with a chronology review with art history content. In this context, interdisciplinary studies on contemporary art will be examined through visual examples and their indicators will be explained. In the third chapter, discussions will be held on the institutional history of contemporary art, museology, collecting, alternative forms of production, ecosystem of collective and sustainable art; the subject will be examined in the contexts of art work, artist and art industry. In the conclusion chapter, my individual and collective productions occurring with urban-based, ecology-based and technology-based research; the activities I have participated in during the course of my master's degree education, and the works I have put forth will be explained through sample visuals.

**Keywords:** Ecology, Urban , Artificiality, Sculpture, Contemporary Art

## İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ .....	i
ÖZET.....	ii
ABSTRACT .....	iii
İÇİNDEKİLER .....	iv
ŞEKİLLER LİSTESİ .....	vi
1. ANTROPOSEN ÇAĞINDA EKOLOJİ VE KENT .....	1
1.1. Ekoloji Kavramı ve Doğal Çevre .....	2
1.2. Kent Kavramı .....	14
1.3. Klasisizm'den Yeryüzü Sanatı'na Kentsel Alanda Heykelin Gelişimi.....	20
1.4. Antroposen Çağında Kent Ekolojisi.....	42
1.5. Doğallık ve Yapaylık Kavramı.....	44
1.6. İnsan Doğası ve Teknoloji.....	46
2. ÇAĞDAŞ SANATTA EKOLOJİ KAVRAMI VE GELİŞİM EVRELERİ .....	49
2.1. Endüstrileşme Sonrası Sanat .....	49
2.1.1. Romantizm Akımı .....	50
2.1.2. Empresyonizm .....	53
2.2. Avangard Sanat ve Çevresel Hareketler.....	55
2.2.1. Çevresel Sanat .....	57
2.2.2. Yoksul Sanat.....	64
2.3. Çağdaş Sanatta Aktivizm ve Ekolojik Bilinç .....	66
2.3.1. Ekolojik Feminizm .....	69
2.3.2. Ekolojik Aktivizm .....	70
2.4. Dijital ve Sanal Evrenin Sentetik Ekolojisi .....	74
2.4.1. Veri / Data Heykelleri.....	75
2.4.2. İnternet ve Sanal Alan .....	77
2.4.3. Teknoloji, Biyopolitika, Beden.....	79
2.4.4. Sosyal Medya ve Sanal Kamusal Alan .....	82
3. ÇAĞDAŞ SANATIN EKOLOJİSİ.....	85
3.1. Çağdaş Sanatta Ekolojik Sanatın Kurumsal Tarihi .....	85
3.2. Müzeler, Bienaller .....	87

3.3. Kolektif ve İnisyatiflerin Ekoloji ve Doğa Merkezli Çalışmaları .....	105
SONUÇ .....	128
KAYNAKÇA .....	135
ÖZGEÇMİŞ .....	<b>Hata! Yer işareti tanımlanmamış.</b>



## ŞEKİLLER LİSTESİ

- Görsel 1:** *Michelangelo*, Marcus Aurelius Heykeli, Bronz, 424cm, Roma Capitoline Meydanı, 1538 (<https://quickloto.ru/tr/fashion-2013/rim-konnaya-statuya-marka-avreliya-konnaya-statuya-marka-avreliya-170-g/>) Telif Hakkı: Steven Zucker.....23
- Görsel 2:** *William Turner*, Kar Fırtınası, Yağlı Boya, 91cm x122cm, Tate Müzesi, 1842 (Tate, 2020) (<https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/turners-modern-world>) Telif Hakkı: The National Gallery / London .....25
- Görsel 3:** *Auguste Rodin*, Calais Burjuvaları, Heykel, Bronz, 209.6 cm x238.8 cm x241.3 cm, Fransa, 1885 (Metmuseum, 2021) (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/207812>) Telif Hakkı: Iris and B. Gerald Cantor, New York, (until: 1989, to MMA) .....27
- Görsel 4:** *Reamur Sebastapol*, Paris Metro İstasyonu, Bronz, 410cm x 835cm x 305 cm *Eric Parker* (<https://www.flickr.com/photos/ericparker/2642401918>) Telif Hakkı: Eric Parker.....29
- Görsel 5:** *Umberto Boccioni*, Mekanda Sürekliliğin Tekil Formları, Bronz Heykel, 117.5 cm x 87.6 cm x 36.8 cm, 1913 (<http://www.rockasho.com/naka/archives/005935.html> /; <https://www.tate.org.uk/art/artists/umberto-boccioni-771>) Telif Hakkı: Rene Burri / Tate .....30
- Görsel 6:** *Naum Gabo*, Head No: 2, Metal Heykel, 176 cm x 124 cm x 124.3 cm, 1916, Tate Modern, (<https://www.tate.org.uk/art/artworks/gabo-head-no-2-t01520>) Telif Hakkı: Nina and Graham Williams / Tate.....32
- Görsel 7:** *Vladimir Tatlin*, 3. Enternasyonel Anıtı, Ahşap ve Metal Heykel Maketi, 420 cm x 300 cm x 80cm) 1920 (Moma, 2012) (<https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/inventingabstraction/?work=226>) Telif Hakkı: RMN Grand Palais / Art Resource N.Y.....33
- Görsel 8:** *Constantin Brancusi*, Sonsuz Sütun, Pirinç Kaplama Metal Heykel, 29, 35m, Bükreş, 1937 (<https://www.interiordesign.net/articles/13037-constantin-brancusi-s-endless-column-restored-to-glory/>) Telif Hakkı: Studio Dubuisson .....34
- Görsel 9:** *Aztek Kalıntıları*, Chacmool, Taş Heykel, Meksika, Heykel, M.S. 900-1000 (<https://www.thoughtco.com/chac-mool-sculptures-of-ancient-mexico-2136309>) Telif Hakkı: Manuel Romaris .....35
- Görsel 10:** *Henry Moore*, Uzanmış Figür, Mermer Heykel, İngiltere, 15 cm x 28 cm x10 cm 1939 Tate Modern (<https://www.tate.org.uk/art/research-publications/henry-moore/henry-moore-om-ch-reclining-figure-r1147454>) Telif Hakkı: The Henry Moore Foundation .....36
- Görsel 11:** *Henry Moore*, Uzanmış Figür, Taş Heykel, 1929 ([http://www.all-art.org/art\\_20th\\_century/moore2.html](http://www.all-art.org/art_20th_century/moore2.html)) Telif Hakkı: The Henry Moore Foundation.....37

- Görsel 12:** *Henry Moore*, Geniş Uzanmış Figür, İngiltere, Bronz Heykel, 420 cm x 940 cm x 290 cm, 1984 (<https://www.henry-moore.org/whats-on/2021/03/31/2021-at-henry-moore-studios-gardens>) Telif Hakkı: The Henry Moore Foundation / John Chase.....37
- Görsel 13:** *Richard Serra*, Eğimli Yay, Sac Enstalasyon, 365,7 cm x 3657,6 cm x 30.45 cm, Manhattan Federal Plaza, 1981 ([https://tr.pinterest.com/pin/784470828819610222/?amp\\_client\\_id=CLIENT\\_ID\(&mweb\\_unauth\\_id=&simplified=true\)](https://tr.pinterest.com/pin/784470828819610222/?amp_client_id=CLIENT_ID(&mweb_unauth_id=&simplified=true))) Telif Hakkı: Anne Chauvet Courtesy Richard Serra ..... 39
- Görsel 14:** *Ugo Rondinone*, İnsan Doğası, Mavi Mermer, Beton, Demir, Enstalasyon, 183 cm x 518 cm x 92 cm, Rockfellar Plaza, 2013 (<https://www.estherschipper.com/content/feature/845/viewing-room-14-ugo-rondinone-nuns-monks-esther-schipper-berlin/images11189/>) Telif Hakkı: James Ewing.....41
- Görsel 15:** *Ugo Rondinone*, 7 Büyülü Dağ, Taş, Beton, Demir, Enstalasyon, Nevada Çölü, 2016 (<https://www.nevadaart.org/art/exhibitions/ugo-rondinone-seven-magic-mountains/>) Telif Hakkı: Gianfranco Gorgoni / Courtesy of Art Production Fund and Nevada Museum of Art .....41
- Görsel 16:** *Marcel Duchamp*, Çeşme, Porselen Enstalasyon, 36 cm x 48 cm x 61 cm, 1917, Tate, (<https://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-fountain-t07573>) Telif Hakkı: Tate ..... 56
- Görsel 17:** *Agnes Denes*, Buğday Tarlası - Bir Yüzleşme, Yeryüzü Sanatı, New York 1977-1982 (<http://www.morethangreen.es/en/wheatfield-a-confrontation-by-agnes-denes/>) Telif Hakkı: Agnes Denes..... 60
- Görsel 18:** *Walter de Maria*, Yıldırım Alanı, Meksika, Enstalasyon, 1977 ([https://www.architectmagazine.com/design/editorial/walter-de-maria-and-the-lesson-of-doing-more-with-less\\_o](https://www.architectmagazine.com/design/editorial/walter-de-maria-and-the-lesson-of-doing-more-with-less_o)) Telif Hakkı: WALTER De Maria Vakfı / John Cilett..... 61
- Görsel 19:** *Jason De Cairos Taylor*, Kadınlar Adası, Ekolojik Beton, Su altı Enstalasyonu, 2009, Cancun, Mexico (<https://greenglobaltravel.com/jason-decaires-taylor-museo-atlantico/>) Telif Hakkı: Cancun Su Altı Heykel müzesi..... 62
- Görsel 20:** *Darvis Khan*, Stone Garden, Ahşap, Taş, Metal, Enstalasyon, 1961/2007, İran, in the middle of nowhere near of Sirjan (<https://www.itto.org/iran/attraction/darvish-khan-stone-garden-sirjan/>) Telif Hakkı: Sirang Rasaneh Interactive Design Studio ..... 62
- Görsel 21:** *Rob Mulholland*, İz, Paslanmaz Çelik Enstalasyon, 180 cm İskoçya, 2009 (<https://www.thisiscolossal.com/2012/04/eerie-mirrored-sculptures-by-rob-mulholland/>) Telif Hakkı: Christopher Jobson ..... 63
- Görsel 22:** *Janis Kounellis*, İsimsiz, L'Attico, Roma, Enstalasyon, 1969 (Artpulse, 2021) ([https://www.researchgate.net/figure/Jannis-Kounellis-Untitled-Cavalli-1969-C-Jannis-Kounellis\\_fig1\\_338213078](https://www.researchgate.net/figure/Jannis-Kounellis-Untitled-Cavalli-1969-C-Jannis-Kounellis_fig1_338213078)) / Telif Hakkı: Janis Kounellis ..... 65
- Görsel 23:** *Mario Merz*, Chiaro, Metal, Taş, Cam, Kağıt, Neon, Enstalasyon, İtalya, 1969 (Artsandculture, 2021) (<https://www.artforum.com/print/reviews/201901/mario-merz-78015>) Telif Hakkı: Renato Ghiazza..... 66

<b>Görsel 24:</b> <i>Judy Chicago</i> , Akşam Yemeği Daveti, Seramik, Porselen, Kumaş Enstalasyon, 1463 cm x 1463 cm, Brooklyn Müzesi, 1969 ( <a href="https://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/dinner_party">https://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/dinner_party</a> ) Telif Hakkı: Judy Chicago .....	70
<b>Görsel 25:</b> <i>Joseph Beuys</i> , 7000 Meşe, Fotoğraf, 60 cm x 84 cm, Kassel, 1982. (Tate, 2021) ( <a href="https://www.tate.org.uk/art/artworks/beuys-7000-oak-trees-ar00745">https://www.tate.org.uk/art/artworks/beuys-7000-oak-trees-ar00745</a> ) Telif Hakkı: Tate.....	71
<b>Görsel 26:</b> <i>Joseph Beuys</i> , 7000 Meşe, Amerika, Enstalasyon, 1982. (Diaart, 2021) ( <a href="https://www.diaart.org/visit/visit-our-locations-sites/joseph-beuys-7000-oaks">https://www.diaart.org/visit/visit-our-locations-sites/joseph-beuys-7000-oaks</a> ) Telif Hakkı: Joseph Beuys / Artist Right Society .....	72
<b>Görsel 27:</b> <i>Heather Ackroyd &amp; Dan Harvey</i> , Beuys'un Meşe Palamutları, Enstalasyon, Londra, 20219. ( <a href="https://www.orleanshousegallery.org/news/2021/04/artist-in-focus-ackroyd-harvey/">https://www.orleanshousegallery.org/news/2021/04/artist-in-focus-ackroyd-harvey/</a> ) Telif Hakkı: Exploration Architecture.....	73
<b>Görsel 28:</b> <i>Hans Haacke</i> , Çim Büyür, Toprak, Çim, Enstalasyon, Almanya, 1967 ( <a href="https://biodilloversity.wordpress.com/2011/12/05/haacke/">https://biodilloversity.wordpress.com/2011/12/05/haacke/</a> ) Telif Hakkı: Hans Haacke / . New Museum .....	74
<b>Görsel 29:</b> <i>Georg Nees- Kubo-Octaeder</i> , Modelleme, 69.7 cm X 69.9 cm, 1971 ( <a href="https://www.pinterest.com.au/pin/845128686302557185/">https://www.pinterest.com.au/pin/845128686302557185/</a> ) Telif Hakkı: Zagreb Çağdaş Sanatlar Müzesi .....	75
<b>Görsel 30:</b> <i>DAAP</i> , Student Work, Dijital Heykel, 1996 ( <a href="https://www.derrickwoodham.net/dwoodham/daap2.htm">https://www.derrickwoodham.net/dwoodham/daap2.htm</a> ).....	76
<b>Görsel 31:</b> <i>Mat Collishaw</i> , Eşikler, Yapı Kredi Sergi Salonu, Arttırılmış Gerçeklik, 2019 ( <a href="https://art.ykykultur.com.tr/exhibitions/thresholds">https://art.ykykultur.com.tr/exhibitions/thresholds</a> ) Telif Hakkı: Yapı Kredi Yayınları .....	77
<b>Görsel 32:</b> <i>Stelarc</i> , Koldaki Kulak, Bio Art 2008 ( <a href="https://www.abc.net.au/radionational/programs/archived/bodysphere/stelarc-ear-on-arm/3903988">https://www.abc.net.au/radionational/programs/archived/bodysphere/stelarc-ear-on-arm/3903988</a> ) Telif Hakkı: Stelarc .....	80
<b>Görsel 33:</b> <i>Erwin Wurm</i> , One Minute Sculpture Series, 45 cm x 30 cm, Fotoğraf C-Print, 1997 ( <a href="https://www.tate.org.uk/art/artworks/wurm-one-minute-sculptures-p82013">https://www.tate.org.uk/art/artworks/wurm-one-minute-sculptures-p82013</a> ) Telif Hakkı: Ewin Wurm / Tate .....	81
<b>Görsel 34:</b> <i>Erwin Wurm</i> , House Attack Serisi, Heykel, 5 x 10 x 7 m, 2006, Arjantin ( <a href="https://www.erwinwurm.at/artworks/outdoor-sculptures.html">https://www.erwinwurm.at/artworks/outdoor-sculptures.html</a> ) Telif Hakkı: Jimena Salvatierra.....	81
<b>Görsel 35:</b> <i>Banksy</i> , Çöpteki Aşk, Baskı, 101cm x 78 cm x 18 cm, 2019 Londra, ( <a href="https://en.wikipedia.org/wiki/Love_is_in_the_Bin">https://en.wikipedia.org/wiki/Love_is_in_the_Bin</a> ) / Telif Hakkı: Banksy .....	84
<b>Görsel 36:</b> <i>Eelco Brand</i> , Umovie, Video Animation, 2011 ( <a href="https://eelco.brand.nl/movi_stills/Umovi.html">https://eelco.brand.nl/movi_stills/Umovi.html</a> ) Telif Hakkı: Eelco Brand .....	89
<b>Görsel 37:</b> <i>Kathrin Stumreich</i> , Egemenlik, 2018, Robotic Sound Installation ( <a href="https://www.borusancontemporary.com/tr/uvertur-borusan-cagdas-sanat-koleksiyonundan-secki_826">https://www.borusancontemporary.com/tr/uvertur-borusan-cagdas-sanat-koleksiyonundan-secki_826</a> ) Telif Hakkı: Daniel Jarosch / Heart of Noise .....	89
<b>Görsel 38:</b> <i>Yoko Ono</i> , Ex It, Enstalasyon, İstanbul Modern, 2016 ( <a href="https://www.yesilist.com/doga-ve-surdurulebilirlik-uzerine-bir-sergi-yok-olmadan/">https://www.yesilist.com/doga-ve-surdurulebilirlik-uzerine-bir-sergi-yok-olmadan/</a> ) Telif Hakkı: İstanbul Modern .....	92

<b>Görsel 39:</b> <i>Dessert Med</i> , Video, 2008 ( <a href="http://desertmed.org/#/about">http://desertmed.org/#/about</a> ) ( <a href="http://desertmed.org">http://desertmed.org</a> ) Telif Hakkı: Dessert Med.....	93
<b>Görsel 40:</b> <i>Alper Aydın</i> , Barınak, Cappadox Dünyadan Çıkış Yolları, Performas / 2017 ( <a href="https://indigodergisi.com/2017/06/cappadox-cagdas-sanat-sergisi/">https://indigodergisi.com/2017/06/cappadox-cagdas-sanat-sergisi/</a> ) Telif Hakkı: Alper Aydın .....	94
<b>Görsel 41:</b> <i>Western Flag</i> , John Gerrard, Video, 2017, Mardin Bienal ( <a href="http://www.johngerrard.net/western-flag-spindletop-texas-2017.html">http://www.johngerrard.net/western-flag-spindletop-texas-2017.html</a> ) Telif Hakkı: John Gerrard .....	95
<b>Görsel 42:</b> <i>Feral Atlas Collective</i> , İnsandan-daha-fazlası Antroposen, 7. Kıta İstanbul Bienali / Dökümantasyon, 2019 (Yiğit Türüdü Fotoğraf Arşivi), Telif Hakkı: Yiğit Türüdü.....	98
<b>Görsel 43:</b> <i>Dora Bodur</i> , Hoparlör, Toz, Cam, Işık, 8. Kıta, İstanbul, Origin (2019) “Dora Budor” (origin) ( <a href="https://bienal.iksv.org/tr/sanaticilar/dora-budor">https://bienal.iksv.org/tr/sanaticilar/dora-budor</a> ) Telif Hakkı: İKSV .....	99
<b>Görsel 44:</b> <i>Ernst Haeckel</i> , Deniz Canlıları, 26 cm x 35 cm 1899/1904, (İstanbul Modern) ( <a href="https://bienal.iksv.org/tr/sanaticilar/ernst-haeckel">https://bienal.iksv.org/tr/sanaticilar/ernst-haeckel</a> ), Resim, 16. İstanbul Bieanli. Telif hakkı: İKSV .....	101
<b>Görsel 45:</b> <i>Agnieszka Kurant</i> , Post-Fordist,Heykel Epoksi Reçine, Metal, Taş, 25.4 x 15.2 x 30.5 cm, Heykel, 2019, (İstanbul Modern) Yiğit Türüdü Fotoğraf Arşivi .....	101
<b>Görsel 46:</b> <i>Simon Starling</i> , Parazit İstilas, İstanbul için maske / Heykel Toz Maskesi, Zebra Midye, Epoxi yapıştırıcı, Pleksiglass, 170cm x 35 cm x 30cm, 2019 Telif Hakkı: İKSV .....	102
<b>Görsel 47:</b> <i>Simon Starling</i> , Parazit İstilas, Midye Kaplı Moore, Fotoğraf, 118 cm x 140 cm, 2006/2008 ( <a href="https://www.picuki.com/media/2216996315741426853">https://www.picuki.com/media/2216996315741426853</a> ) Telif Hakkı: İKSV .....	103
<b>Görsel 48:</b> <i>Anthony Cragg</i> , Spring, Heykel, Ahşap, 2015, İstanbul Modern (Yiğit Türüdü Fotoğraf Arşivi), 280 x 245 x 74 cm Telif Hakkı: Yiğit Türüdü .	105
<b>Görsel 49:</b> <i>Videoist</i> , Doğa’da Sanat Çalıştayı, Düzce, 2018 (Yiğit Türüdü Fotoğraf Arşivi), Telif Hakkı: Yiğit Türüdü.....	108
<b>Görsel 50:</b> <i>Erdal Duman</i> , Tahteravalli, Heykel,Metal, Ankara, 2011, Doğa Cennetse, Kent Cehennemdir Sergi. Telif Hakkı: Doğa Cennetse, Kent Cehennemdir” kataloğu.....	110
<b>Görsel 51:</b> <i>Efe Solmazlar</i> , İsimsiz, Enstalasyon, 2013 ( <a href="http://www.sanatatak.com/view/pelesiyer-sanat-nisiyatifi">http://www.sanatatak.com/view/pelesiyer-sanat-nisiyatifi</a> ) Telif Hakkı: Sanat Atak / Hüseyin Arıcı.....	111
<b>Görsel 52:</b> <i>Nejat Satı</i> , Yeni Nejat Eczanesi, Darağaç, 2019 Telif Hakkı: Yiğit Türüdü Fotoğraf Arşivi .....	113
<b>Görsel 53:</b> <i>Kompozit Art Kolektif</i> , Kent Doğası / Urban Nature (3 boyutlu modelleme) - 2018 Telif Hakkı: Kompozit Art Kolektif Arşivi .....	114
<b>Görsel 54:</b> <i>Kompozit Art Kolektif</i> , Kent Doğası, Çok kanallı Video, Ses Enstalasyonu, TAK, 2018 Telif Hakkı: Kompozit Art Kolektif Arşivi .....	114
<b>Görsel 55:</b> <i>Kompozit Art Kolektif</i> , Kent Doğası, Çok kanallı Video, Ses Enstalasyonu TAK, 2018 Telif Hakkı: Kompozit Art Kolektif Arşivi .....	115
<b>Görsel 56:</b> <i>Kompozit Art Kolektif</i> , Kompozit EXHBTN, Kent Doğası 2019 Telif Hakkı: Kompozit Art Kolektif Arşivi .....	116

<b>Görsel 57:</b> <i>Kompozit Art Kolektif</i> , Kompozit EXHBTN Sergi Afişi ( <a href="https://vimeo.com/user107985170">https://vimeo.com/user107985170</a> ) Telif Hakkı: Kompozit Art Kolektif Arşivi.....	116
<b>Görsel 58:</b> <i>Ekrem Yiğit Türüdü</i> , G-İZ, Fotoğraf, 110cm x 60cm, 2018 Telif Hakkı: Ekrem Yiğit Türüdü .....	117
<b>Görsel 59:</b> <i>Ekrem Yiğit Türüdü</i> , 8. Etap, 2019, Heykel, Performans, Video, 10”30’ Telif Hakkı: Ekrem Yiğit Türüdü.....	118
<b>Görsel 60:</b> <i>Ekrem Yiğit Türüdü</i> 8. Etap, 2019, Heykel, Performans, Video, 10”30’ Telif Hakkı: Ekrem Yiğit Türüdü.....	118
<b>Görsel 61:</b> <i>Ekrem Yiğit Türüdü</i> 8. Etap, 2019, Heykel, Performans, Video, 10”30’ Telif Hakkı: Ekrem Yiğit Türüdü.....	119
<b>Görsel 62:</b> <i>Ekrem Yiğit Türüdü</i> ,8. Etap, 2019, Heykel, Performans, Video, 10”30’ (Telif Hakkı: Ekrem Yiğit Türüdü .....	119
<b>Görsel 63:</b> <i>Ekrem Yiğit Türüdü</i> , 8. Etap, 2019, Heykel, Performans, Video, 10”30’ Telif Hakkı: Ekrem Yiğit Türüdü.....	120
<b>Görsel 64:</b> <i>Ekrem Yiğit Türüdü</i> Doğanın Simülasyonu / Simulation Of Nature, Ahşap, Tablet, Video Heykel, 23,6cmx 34,4cm, 1’15” Telif Hakkı: Ekrem Yiğit Türüdü .....	121
<b>Görsel 65:</b> <i>Ekrem Yiğit Türüdü</i> Ekosistem Döngüsü, Ahşap, Ayna, Motor, Kinetik Heykel, 37 cm x 35,2 cm, 2019 Telif Hakkı: Ekrem Yiğit Türüdü .....	122
<b>Görsel 66:</b> <i>Ekrem Yiğit Türüdü</i> , Erime Kontrol Altında, 2019, Video, 43” Telif Hakkı: Ekrem Yiğit Türüdü .....	123
<b>Görsel 67:</b> <i>Ekrem Yiğit Türüdü</i> ,Suya Bak!, 2019, Video Kolaj, Video heykel, 43”, <a href="https://www.youtube.com/watch?v=1AH5ZdOM-Yw">https://www.youtube.com/watch?v=1AH5ZdOM-Yw</a> Telif Hakkı: Ekrem Yiğit Türüdü .....	123
<b>Görsel 68:</b> Hevsel Dönüşüm, 2018, Video 2’50”, 2018, <a href="https://vimeo.com/user88387131">https://vimeo.com/user88387131</a> Telif Hakkı: Ekrem Yiğit Türüdü.....	124
<b>Görsel 69:</b> <i>Ekrem Yiğit Türüdü</i> , Bağlantı Kontrol Ediliyor, 2018, Video, 3’47”, <a href="https://www.youtube.com/watch?v=3Ar7DrheDs8&amp;t=1s">https://www.youtube.com/watch?v=3Ar7DrheDs8&amp;t=1s</a> Telif Hakkı: Ekrem Yiğit Türüdü .....	125
<b>Görsel 70:</b> <i>Ekrem Yiğit Türüdü</i> İnşaa, 2018, Heykel, 3 Boyutlu Modelleme Teelif hakkı: Ekrem Yiğit Türüdü .....	126
<b>Görsel 71:</b> <i>Ekrem Yiğit Türüdü</i> , İnşaa, 115 cm x 190 cm x 37cm, 2018, Heykel Telif Hakkı: Ekrem Yiğit Türüdü.....	127

## 1. ANTROPOSEN ÇAĞINDA EKOLOJİ VE KENT

*“Doğal ve toplumsal ekolojinin bize öğretmeyi  
umut edebileceği şey, akıntıyı bulmanın ve akıntının  
yönünü anlamının yoludur”  
Bookchin*

İnsan yaşadığı ekosistemde, ekolojik ekonomisini tüm varlıklarla paylaşır. Vahşi ve doğal yaşam içerisinde türler arası ilişkilerin, sistemler arası ilişkilerle gruplandırılarak sınırlandırılmasını sağlar. Bu sınırlamalar ve gruplamalar içerisinde yapılacak bilimsel araştırmalar, araştırmalarda ulaşılabilecek alt başlıklar olarak düzenlenmektedir. Örneğin; su altı faunasındaki eklem bacaklı yumuşakçalar gibi, ya da yer yüzeyine yakın toprak altında yaşayan kabuklular gibi örnekler, araştırma aşamasında yaşam kaynaklarının adreslerini göstermektedir. Kent ekolojisi anlamında ele aldığımız ise, bu adresler insan merkezli tahakküm bakış açısıyla insan topluluğu için kaynak olarak görülmektedir.

Ortak yaşam biçimleri bağlamında, insan ve çevresi ayrı olarak tanımlandığında, doğanın döngüsel ekonomisinin organikliği karşısında, insan doğasının hiyerarşik yapaylığından söz edilebilir. Felix Guattari, Üç Ekoloji kitabında James Lovelock’un hipoteze dönüştürdüğü gaia metaforundan “.... insanlar kendi türlerinin yok oluşu pahasına akıllarına geleni yapabilirler mi? İnsanlık doğayı denetlemek için, bu güç istencinde nereye kadar gidebilir?” (Guattari, 1990, s. 7) soruları üzerinden ekoloji ve antroposen arasında bağlamlar kurmaktadır. Bu tez araştırmasında ise, kent ekolojisi sosyolojik, kültürel ve çevresel anlamda, doğal ve yapay tanımlarıyla karşılaştırılarak incelenecektir. Türler arası iletişimde, lider popülasyon konumunu sürdürmek isteyen tür bilinci kapsamındaki insan, teknolojinin bir aracı haline gelmektedir ve bu bağlamda çevresini yapaylaştırmaktadır. İnsanın doğadan taklit ederek öğrendiği yetenekleri geliştikçe, üretim kaynaklarına yakın ve hazır gıda ile beslenen bir türe doğru dönüştüğü söylenebilir. Evrim teorisi sonrası, tanımlaması yapılan ve mutlak suretle disiplinler arası çalışma gerektiren ekoloji biliminde; araştırma yöntemleri ve ekosistem uyumu (kent ekosistemi) birbiriyle ortak noktalar barındırmaktadır. Bu bağlamda “doğal” kelimesi çoğunlukla **birincil doğa** (yaban hayatı) için, “yapay” kelimesi ise doğa ekonomisinden devşirilen, **ikincil doğa** (insan merkezli çevre) kavramları olarak kullanılacaktır.

## 1.1. Ekoloji Kavramı ve Doğal Çevre

Ekoloji terimi, tarihsel süreç boyunca doğa tarihi, biyoloji, siyaset, ekonomi, sosyoloji, matematik, felsefe, tıp gibi araştırma yöntemlerinin alanları dahilinde kullanılmıştır. Teorik anlamda tanımlaması yapılmadığı için, her disiplin kendi araştırma yöntemi dahilinde ulaştığı veri farklarını türler, cinsler arasında çoğunlukla da biyolojik etmenlere odaklanarak bilimsel veri olarak kullanmıştır.

Farklı disiplinlerin karşılaştıkları vakalarda, farklı bilim dallarının bilgilerine ihtiyaç duyulmaktadır. Günün teknolojisi ve iletişim yöntemleri kapsamında bilginin yayılma hızına bağlı olarak disiplinler arası çalışma yöntemini temel alan “ekoloji” terimi ilk kez, 1858 yılında Henry David Thoreau tarafından kullanıma girmiş olmasına rağmen, bilimsel tanımlaması yapılmamıştır. Ekoloji ilk kez 1866 yılında, “Genel Morfoloji” (Generelle Morphologie der Organismen) isimli çalışmasında Alman Biyolog Ernst Haeckel tarafından kullanılmıştır” (Bramwell, 1989, s. 39).

Türk Dil Kurumu, ekolojiyi “Canlıların hem kendi aralarındaki hem de çevreleriyle olan ilişkilerini tek tek veya birlikte inceleyen bilim dalı.” şeklinde tanımlarken “...Ekoloji o günden bugüne karşı karşıya kaldığı tehlikenin büyümesi ile orantılı bir boyutta gelişti, bir bilim hâlini aldı.” Haldun Taner referansını da eklemektedir (<https://sozluk.gov.tr/>).

Haeckel ekoloji sözcüğünü, Yunan dilinde yaşanan yer, yurt anlamına gelen “oikos” ile, bilim ya da söylem anlamında kullanılan “logia” sözcüklerinden türetmiştir. Etimolojik olarak “yerleşme bilimi” ya da “yurt söylemi” anlamlarını ifade edebilen kavramın, (Keleş ve Hamamcı, 2002, s. 34) ortama dahil olan canlıların kendileri ve canlı, cansız tüm çevreleriyle kurulan simbiyotik<sup>1</sup> ilişkilerini, insan merkezli düşüncede toplu yaşam ve mülkiyet kavramlarını kapsadığından bahsedilebilir. “Doğanın ekonomisi ile ilgili tüm bilgileri belirtir ve söz konusu bilgilerde hayvanların organik ve inorganik çevreleriyle olan tüm ilişkileridir.” şeklinde yapılan tanımlama için Yunanca oikos (ev,

---

<sup>1</sup> Simbiyotik ilişki biyolojide en az iki canlı arasında gerçekleşen yaşamsal faaliyetlerdir. Psikoloji, ekonomi, endüstri, sosyoloji gibi alanlarda kullanılmaktadır.

mekan, çevre) ve logos (bilim) kelimelerinden yararlanarak “Oekologic” terimi kullanılmıştır (Güleryüz ve diğerleri, 2012).

Bu tanımlar bağlamında ekoloji, sistemlerin farklı sistemlerle ekolojik nişlerini değiştirmesi, daraltması ve bu nişlerin birbirleriyle uyumsal süreçlerini kapsamaktadır. Ekoloji sistem katmanları ve hiyerarşisi dahilinde değerlendirilmelidir. Biyosfer içerisinde bulunan sistemler ve bu sistemlerin kendi alt ekosistemleri fayda-zarar ilişkisiyle o sistemin sürdürülebilirliğini etkilediği gibi yok olmasına da sebep olabilmektedir. Bu bağlamda, Thomas Robert Malthus’un nüfus teorisine göre; insan ve insanın gıda tüketimi, ekolojinin karşılaştırma yöntemi kullanılarak örneklendirilebilir. Malthus’a göre nüfus artışı “geometrik” bir yapıyla ilerlerken doğal kaynaklardaki artış “aritmetik” bir yapıyla ilerlemektedir. Doğan her insanın açlık sorunuyla karşı karşıya kalacağını ön gören bu karamsar bakış açısı ele alındığında nüfus artışı 2, 4, 8, 16, 32, 64, 128, 256, 512 temposuyla ilerlerken; bunun karşılığı olarak, gıda artışı 2, 4, 6, 8, 10, 12, 14, 16, 18, 20 temposuyla bunu takip etmektedir. Matematiksel verilere göre Malthus’un teorisindeki doğal kaynaklar ve nüfus artışı arasındaki bu tezatlıktan dolayı ortaya çıkan simbiyoz ilişki içerisindeki nüfus ve gıda korelasyonu Malthus’u haklı çıkarabilecek niteliktedir. “Kuşkusuz, Thomas Robert Malthus’un XVIII. yüzyılda ortaya koyduğu “kaynakların sonluluğu” ya da “doğal kaynakların sınırlı olması” ile ilgili tespitleri, kapitalist iktisadi düşüncenin temel varsayımını kökten reddederek ekolojik düşüncenin oluşmasına ciddi katkılar sağlamıştır” (Görmez, 2003, s. 76). Malthus’un reddetmiş olduğu kapitalist sistem, içerisinde bulunduğu toplum ekolojisi dengelerinde insan merkezli bakış açısı, eko eleştirel yaklaşımlardan olan derin ekolojik yaklaşıma yakınlık göstermektedir. Derin ekolojik yaklaşımı gündeme getiren Arne Naess’tir. Naess, George Sessions’ın “Deep Ecology for the Twenty-First Century” antolojisinde derin ekoloji platformunun sekiz temel maddesini tanımlamıştır. Bunlardan 4. maddeye odaklanıldığında, “İnsan yaşamının ve kültürlerin gelişmesi ancak çok daha küçük bir nüfusla mümkün” (Sessions, 1995, s. 68) sonucuna varılabilir. İnsan dışı yaşamın gelişmesi daha küçük bir nüfusu zorunlu kılar ve bu yaklaşım biçimi Malthus’un teorisinde bahsetmiş olduğu nüfus problemi yaklaşımını derin ekoloji anlamında okuyabilmemize referans olarak gösterilebilir. “Derin ekolojistler Batı felsefesinde ve kültüründe, insanla doğa arasında bir düalizm yaratılmasının çevre krizinin kökeninde

yattığını iddia ederek, insanların ve ekosferin monist ve ilkel bir yaklaşımla yeniden özdeşleştirilmesini talep ederler” (Garrard, 2016, s. 43).

Derin ekolojik bakış açısı, insan merkezli bakış açısını reddederek sadece ekosferde bulunan tüm varlıkları ve türleri aynı sosyal ekosistemin içerisinde birleştirmeyi önermektedir. “Böylece aynı tavrın nehirlere, arazilere, hatta çeşitli canlı türlerinin sosyal sisteme sahip bütün varlıkların tümüne karşı sergilenmesini savunur” (Garrard, 2016, s. 43). Bu bağlamda da Malthus’un bakış açısını tam olarak derin ekolojik eleştirel yaklaşıma oturtamamızın sebebi, Darwin’in “evrim teorisinin” bilim dünyasına katılmasıyla doğrudan ilişkilidir. Buna göre Darwin’in evrim teorisiyle gündeme getirdiği doğal yaşam ve doğal seleksiyon görüşleri, Oscar Schmidh tarafından Sosyal Darwinizm adı altında insan ve sosyal çevresi bağlamında gündeme gelmiştir. “Nesiller boyunca süren bu doğal seleksiyon süreci, ilerideki nesillerin küçük aşamalarla değişmesine rol açar; işte bu Darwin’in Evrim Teorisi’dir ve türler böyle oluşur” (Mayr akt. Taslaman, 2007, s. 81). İnsan merkezli toplumsal yapılar doğa hiyerarşisi kapsamında olmasına karşın, bazı insan türlerinin üstünlük gösterdiği üzerine yorumlanmıştır. Bu yaklaşımın sosyal yapılarda ayırım gözeterek faşizm fikrine yakın ve ırkçı bir söylem olduğu söylenebilir. Hayvanlar arasında mutlak bir uyum olduğu fikri romantik bir düşünce olarak algılanabileceği gibi, türler arası üstünlük fikri farklı türlerin farklı özelliklerine göre bir değerlendirme olduğu için ötekileştirici, ırkçı bir yaklaşım olarak görülebilir.

Ekoloji, ilk duyulduğunda sadece çevre sorunları ve canlılıkla ilgili düşündürüyor olsa da dünyaya dair canlı, cansız her şeyin bir arada varlık göstermesiyle ilgilidir. Ekoloji Guattari’nin (1990) Üç Ekoloji kitabında toplumsal, siyasal ve çevresel olmak üzere üç ana başlıkta incelenmektedir. İnsanın doğal/yapay çevresiyle olan simbiyoz yaşamında, insan merkezli mülkiyet ve doğa üzerinde tahakküm kurma fikrinin ekolojik problemlerin temeli olduğu iddia edilebilir. Mülkiyet kavramını, insan ve doğa arasına çekilmiş ilk sınır olarak kabul edersek insan ve insan arasında da ilk sınır olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. “Dağınık yaşayan insanların sayıları ne olursa olsun, birbiri ardınca bir kişinin buyruğu altına girdikleri zaman, bence artık ortada bir ulusla başkanı değil, bir efendi ile köleleri vardır” (Rousseau, 1965 akt. Özçilingir, 2012, s. 309). Üretici insan modelinde; yetiştirdiği ürünleri besin zinciri içerisindeki diğer canlılardan korumak için

insan kullandığı ilkel çitler, nüfus artışı ve toplu yaşama geçişle birlikte kale duvarlarına dönüşmüştür. Bu duvarlar, insanı sadece besin zincirindeki diğer canlılardan değil, diğer insanlardan da korumak için geliştirilmiş, dönemin modern savunma sistemleri haline dönüşmüştür. İnsan tarih boyunca kendi yaşam alanını düzenleyebilmek ve sürdürebilmek adına doğadan aldığı referansları toplumsal yapıların, inanç/düşünce sistemlerinin yönetim biçimleri içinde kullanmıştır. Mülkiyet öncesinde topluluk bilinci ve kolektif bir yaşam benimsenirken, mülkiyet sınırlarının oluşması ile topluluk bilinci toplum bilincinin ve bireysel çıkarların ön koşulu haline gelmiştir. “Derin ekolojistlerin ilkel doğaya dönüş umutlarıyla apaçık bir şekilde çelişen sentetik bir dünya yaratıldı” (Vanek, 2001). Mülkiyet ile temelleri atılan ben merkezli toplum yapısının topluluk bilincinden farkı, ekonomik kaygının doğrudan kolektif bilinçle değil, birey merkezli tahakküm kurma çabasıyla olmasıdır. “Kapitalist bir ekonomide mülk sahibi bireyin, hem şimdiki ve gelecekteki kullanım değeri olarak hem de şimdiki ve gelecekteki potansiyel ya da mevcut değişim değeri olarak çifte çıkarı vardır” (Harvey, 2016, s. 148). Bu bağlamda ekolojiyi doğanın ekonomisi olarak ele aldığımızda, doğadaki zorlu şartlara karşı geliştirilebilecek savunma mekanizması, doğa üstünde tahakküm kurmak yerine, işleyiş düzenini izlek olarak kullanmayı öngören derin ekolojik bakış açısıyla incelenebilir.

Ekolojinin türler arası bir bilim dalı olduğunu göz önünde bulundurarak, insanın çevresiyle kurduğu ilişki çerçevesinde, ilkel insan modelinin doğaya üstünlük kurmak yerine, doğadan öğrenmek üzerine bir strateji geliştirdiğini görebiliriz. Tarım, avcılık için geliştirilen, günümüzde ilkel diye tanımlanan araçların, doğadan materyaller kullanılarak ve bulunduğu ekosistemin yerelliği gözetilerek üretildiğini söyleyebiliriz. İnsanın kendini insandan ve diğer yaban şartlardan koruması için yarattığı kent duvarları; toplumsal yapılaşma, dini ritüeller, toplum bilinci gibi ihtiyaçları doğurmakta, kurumlaşma ve yönetimin temellerini oluşması için zemin hazırlamaktadır. Bookchin’in savunduğu ikincil doğa da bu minvalde şekillenmektedir. Kurumsal ve ekonomik yapılar, insanın sonradan inşa ettiği ikincil doğasında hiyerarşik düzenin temsilleri olarak ele alınmalıdır. Bu bağlamda ekolojinin bir parçası olan insanın, popülasyonunu sürdürebilmek adına sosyal kurallar ve kurumlar oluşturarak, kendi tür ekonomisini gözeterek yapay çevresini veya ikincil doğasını inşa ettiği söylenebilir.

Aynı coğrafi yaşayış bölgesinde yaşayan canlılar, birbirleri üzerinde etkili olmakta ve aynı varlığa sahip olmak için çaba harcamaktadırlar. Bu rekabet, çeşitli türler arasında meydana gelirse, buna “türler arası rekabet” ismi verilmektedir. Eğer bir popülasyon içinde, aynı türler arası rekabet söz konusuysa, buna da “türler içi rekabet” ismi verilmektedir. Bu rekabet canlı yoğunluğundan ya da faktör şiddetinin azlığında ileri gelebilir. Bazı türler, genetik özellikleri yardımıyla bu rekabete dayanır, bazılarıysa dayanamazlar. Bunun neticesinde kimi canlılar yok olurken, genetik olarak dayanıklı ve üstün yeteneklere sahip olan kimi canlılar ise hayatta kalırlar. İşte bu sürece “doğal seçim” adı verilmektedir (İslam, 2000, s. 70-71).

Aydınlanma ile ortaya çıkan özgür düşünce akımları ve sanayi devrimi; teknolojik üretim biçimlerinin, ulaşımın, iletişim ağlarının gelişmesine olanak sağlamıştır. Bu durumun kırsal ve kentsel toplum düalizminin oluşmasına katkı sağladığı söylenebilir. Üreticiliği sürdürülebilir şekilde toprağa bağlı olan, kırsalda yaşayan toplumun büyük çoğunluğu, sanayi devrimi kentleşmesinin kolaycılık anlayışı ile ekolojik nişini değiştirerek (kente sonradan dahil olarak) insanın “ikincil doğası” için yeni bir basamak oluşturmaktadır. Tarih boyunca doğanın, birçok düşünce ve felsefe yapısına merkez kaynak olarak yeni fikir filizlerinin zeminine ortaklık ettiği söylenebilir. Platon’un ideal kent yaklaşımı, Thomas Moore’un Ütopya’sı, Marksist Ekoloji gibi kavramlarla birlikte, Chicago Okulu, Frankfurt Okulu gibi yerlerde, farklı yaklaşımlarla toplumun ideal yaşamı üzerine tartışılmıştır. Kentleşme ve bu bağlamda insanın kendi doğasını inşa etme serüvenleri, birbirinden beslenerek modern kültürü ve kenti, insan merkezinde türcü bir bakış açısıyla değerlendirebilir kılmaktadır. Bu yaklaşımlar kapsamında; toplum öğretilerinde temellendirilen Darwin’in tür merkezli hiyerarşik yapısına karşılık sürdürülebilir ekolojik toplum yapısının kuramlaşmasında Murray Bookchin’in Toplumsal Ekoloji kuramı referans alınabilir. Murray Bookchin’in “toplumsal ekoloji” ile gündeme getirdiği “birincil doğa” ve “ikincil doğa “ikircikliği; insanın insan ve doğa üstünde kurmak istediği tahakküm için öncelikle kapitalist hiyerarşik düzenin reddedilmesi gerektiğini savunmakta, ardından ekolojik yaklaşımın devrim fikriyle tahakkümü ele alarak ortadan kaldırması gerektiği fikrini yeşertmektedir.

Vanek’in (2008) Bookchin ile yaptığı görüşmede aldığı notlar şu şekilde ifade edilmektedir: “Kapitalizmin yaptığı, "el değmemişliğin" [vahşi hayatın, ing. wilderness] artık bir gerçekten ziyade bir metafor haline geldiği sentetik bir çevre yaratmaktır. Bu

özellikle, "el değmemeşlik"le uğraşmanın uzun bir tarihçesinin olduğu ABD'de doğrudur. Burada "el değmemeşlik" şekillendirici [ing. formative] bir kültürel kavram olmuştur. Bugün Amerikalı derin ekolojistler el değmemeşliğe methiyeler düzen şarkılar söylüyorlar. Özellikle bugün el değmemeşlik efsanesine inanmak oldukça saçma. Artık el değmemeş yerler bulunmuyor. Evet; vahşi hayvanlar artık şehirlere doğru geliyorlar. Eğitimsel ve politik bir hareket, yani gerçek bir felsefeye, gerçek bir tarih kavramına, gerçek bir ekonomiye, gerçek bir politikaya ve gerçek bir ekolojik duyarlılığa sahip [bir hareket] yaratmalıyız."

"Örneğin 'yabani ot' botanik bir sınıflama değildir, sadece yanlış yerde büyüyen yanlış türden bitkiyi ifade eder" (Garrard, 2016, s. 19). Kent yaşamı merkezinde evcilleştirilen ve insanlar için iş alanı, gıda pazarı olarak görülen canlıların, günümüz gıda endüstrisi içerisinde, besin zincirinin organik bir parçası olmaktan çıktıkları söylenebilir. İnsan nüfusuna yetebilmesi için; bu canlılar birincil doğalarına aykırı şartlarda, ata genlerinden uzaklaştırılarak üretilmekte, marketler aracılığıyla piyasa değeri olarak sunulmaktadır. Diğer bir taraftan eğlence endüstrisi kapsamında yunus parkları, safari parkları gibi alanlar vahşi yaşam turizminin endüstrisinin kapitalist bir yansıması olduğundan bahsedilebilir. Grandin'in Ekoeleştiri kitabında aktardığı gibi, şişe burunlu yunusların anatomik ağız yapısı insansı özelliklerle tanımlandığı için yunusların güldüğü empoze edilmektedir. Aslında yunusların yaban hayat içerisinde tecavüz eden, çocuklarını "vahşice" öldüren, domuz balığını topluca "katleden" büyük beyinli hayvanlar olduğundan bahseder (Grandin, 2005, s. 152 akt. Garrard, s. 208-209). Bu bağlamda insansı özelliklerin kara ekosistemi dahilinde insan merkezli bir algılama olduğunu düşündüğümüzde, eğlence parklarının içerisinde Pavlov'un koşullanma yöntemleri kullanılarak ve temel beslenme alışkanlıkları sistemleştirilerek (ödül/ceza), insan eğlence kültürünün bir metasına dönüştürülen şişe burunlu yunusların gülebileceğini düşünmek sığ bir bakış açısı olacaktır. Aynı zamanda "özgür gezen tavuklar" gibi sloganlarla etiketleyen, doğal yaşam alanlarında büyüyen, yumurtlayan ve üreyen canlıların gıda endüstrisi içerisinde daha doğal oluşunu öne çıkararak fahiş bedellerle yücelten strateji, endüstriyel gıda üretiminin ve tüketim bilincinin yapaylaştığını kanıtlar niteliktedir.

"Organik gıda" algısı nüfus ile doğrudan bağlantılıdır. İnsan ve doğa arasında çekilen sınırların çıktısı olarak doğal olanın ekonomik değerinin yükselmesi, doğal yaşam

alanlarının azlığından kaynaklanmaktadır. Ekoloji ve ekonomi ilişkisi bağlamında; insan, endüstriyel gıda alanında, birincil doğasından daha hızlı üretebildiği sentetik bir durumdadır. Örneğin tarım merkezli toplumlarda; toprağa ekerek yetiştirdiği bir gıdayı, yemeğe, hayvan bakımında kullanılan materyallere, ev yapımı için gerekli malzemelere ve bunun gibi birçok farklı ihtiyaca dönüştürebilen sürdürülebilir insan modeli, kent hayatına geçtikten sonra ihtiyaçlarını satın alabilen, tüketici olan ve çöp üreten modern insan türüne evrimleşmiştir. Kent sistemi içerisinde metamorfoza uğrayan üretici insanı, doğal üretimden uzaklaşarak onu yapaylaştırmakta, beden gücünü seri üretimin parçası olarak kullanmaktadır. Fabrikaların bulunduğu şehirler, kendi yapay ekosistemleri içerisinde ihtiyaç duydukları iş gücü karşılığında artan nüfusa çözüm üreten bir sistem haline gelmiştir. Bu bağlamda üretim ve kent sentetikleşerek doğal olandan uzaklaşmakta, kentin nüfusu büyümekte ve fiziksel yapısı genişlemektedir. Malthus'un nüfus teoremine göre değerlendirildiğinde, gıda ve popülasyon arasında kurulan korelasyona göre; kentin ekonomik olanakları ve fiziksel büyümesi kenti cazibe merkezi haline getirmektedir. David Harvey (2016, s. 68), kentin büyük çoğunluğunu “insan yapımı, devasa kaynaklar sistemi” olarak tanımlarken kaynakların çoğunun her zaman, her yerde bulunmamasından ve erişilebilirliğe göre değerlendirilen sistemlerin oluşmasından bahseder. Bu bağlamda, para karşılığı gıda sistemiyle daha büyük ihtiyaçları karşılanabilen ve büyüme potansiyeliyle “artık” üreten kentin, yapay bir ütopya olarak birincil doğadan uzaklaştığı söylenebilir.

Organik gıda endüstrisinin, kent hayatı dahilinde lüks tüketim ürünleri olarak yeniden değer kazandığı koşullara bağlı olarak belirtilebilir. Gelir seviyesi yüksek insanların ulaşabildiği organik tarım ve gıda üretimi, sanayi kentleşmesi ile başlayan ve sürekli yükselişe geçen kırsaldan kente göçen üretim dalgasını tersine çevirmiştir. “Kentsel alan içerisinde açık alanlar bol ise fiyatı düşük, değilse fiyatı yüksektir” (Harvey, 2016, s. 69). Merkezinin sürekli genişlediği, genişledikçe sermaye değeri artan kentlerdeki gıda ihtiyaçlarını karşılayabilmek için kullanılan tarımsal ilaçlar, sentetik tohumlar doğal toprak yapısını deforme etmektedir. Bu da kırsaldaki doğal ve organik üretim ihtiyacını artırmaktadır. Tarımın sentetikleşmesi genele yayılmış olduğu için, pazar ekonomisinde kolay ulaşılabilir oluşu fiyatları düşürmektedir. Organik tarımda, doğal ürünü yetiştirebilmek için, zarar görmüş topraklardan uzak, mesafeli bir üretim biçimi gerekmektedir. Doğal çevre ve ekosistem, kapital ekonomi merkezli bir yaşam

biçimine sahip olmadığı için besin ve beslenme piramidi üzerinden değerlendirilmektedir. Örneğin bir deniz faunasında papaz balıkları o bölgedeki canlı çeşitliliği hakkında gösterge olarak sayılabilir. Papaz balığı popülasyonun yoğun olduğu bölgelerde, yuva balığı olan eşkina balığı popülasyonu olduğu da bilinmektedir. Eşkina balığı popülasyonu, orfozun, orfoz ise ahtapotun göstergesi olarak faunayı zenginleştirmektedir. Bu bağlamda bu türlerin birbiriyle etkileşim halinde oluşu insan merkezli bir örnekleme su altı şehirleri gibi düşünülebilir. Bir merkezin kalabalık oluşu, o yerin değerli olduğu anlamına gelir.

Doğadaki canlıların birbiriyle olan süreli ya da sürekli ilişkileri “simbiyoz” ilişki olarak adlandırılmaktadır. Bütün yaşam formları içerisinde dengenin olması, ekosistemin sürdürülebilir olması açısından önemlidir. Örneğin; arılar bal üretebilmek için çiçeklerin ürettikleri proteini kullanmaktadır ve çiçekler boşalan protein rezervlerini doldurmak için yeniden protein üreterek hayatta kalmaktadır. Doğanın kendi işletim sistemi içerisinde dengede birbirinden faydalanan bütün canlılar; sürdürülebilir sistemde bireysel faydalarının gerçekleşmesi için görevlerini yaparken birbirlerinin yaşam alanlarını güçlendirmekte ve güncellemekte, doğada simbiyotik iş birliğini ekosisteme zarar vermeden tamamlamaktadır. “Birbirlerine bağlı bir yaşam sürdürmelerinden dolayı, organizmaların büyümesi ve gelişmesi simbiyotik bir ilişkinin anahtarını oluşturmaktadır” (Zaccaro ve Horn, 2003, s. 770). Simbiyotik yaşamda bazı canlılar beslenme faaliyetlerini tek başlarına karşılayamadıkları için bir arada yaşayabilecekleri başka bir konakla iş birliğine girerler. Tek taraflı birliktelik (kommensalizm), karşılıklı fayda birlikteliği (mutualizm) ve asalaklık (parazitizm) temelinde gelişen etkileşimler doğadaki canlıların birbirleri ile olan ilişki biçimleridir.

Ekolojik niş, ekosistem içerisinde bir canlının sağlıklı olarak yaşayabilmesi, üreyebilmesi, görev tanımlarını yerine getirebilmesi ve o canlının yaşam alanındaki bütün durum, varlık ve etkilerini kapsamaktadır. Bu anlamda arı ve çiçek arasında olan karşılıklı faydacılık, iki tür arasındaki ekolojik nişi dengede tutmaktadır. Lakin bir bölgede popülasyonun artması, ekolojik nişinin içerisindeki diğer canlıların yaşam alanlarını değiştirmektedir. “Derin ekoloji ve çevreciler arasında benzerlikler olmasına rağmen sığ yaklaşımlar doğaya faydacı bir bakışla yaklaşarak doğal kaynakların insanların yararına korunması gerektiğini savunurken, derin ekoloji doğadaki içsel değerlerin tanınmasını talep

eder” (Garrard, 2016, s. 42). Örneğin lavantadan aldığı proteini bala dönüştüren arıların olduğu yaban bir bölgede, bal üretim tesisi kurulması, ortamda bulunan arı ve çiçek dengesi açısından bir post denge oluşturmaktadır. Arılarla birlikte lavantaların çoğalması o bölge ekosistemi içerisine dahil olan diğer habitat canlılarının azalmasına sebep olmakta, baskın türlerin arılar ve lavantalardan oluşmasını sağlamaktadır. Bu noktaya kadar ekosistem içerisinde herhangi bir post denge mümkün değilken dış etkenlerin (ticari odaklı fazla üretim) ekosisteme dahil olması, o bölge içerisindeki habitat dengesinde baskın türlerin değişmesine sebep olabilir. Bu durum, yerel bölgelerde insan merkezli ticari değeri düşük olan ya da hiç olmayan diğer habitatların azalması, bölge değiştirmesi ya da yok olması için gerekli ortamı hazırlamaktadır. Üretim sürecinin sonunda ortaya çıkan lavanta balı, tüketici merkezli standardı yakalamak anlamında üreticiyi başarıya ulaştırır. Bölge açısından baskın iki türün simbiyotik ilişkilerini güçlendiren ortam, insan müdahalesi aracılığıyla sağlandığı için, bölgenin lavanta ve bal üreticileri için katma değer üreten deneyimlenmiş bir saha haline geleceği öngörülebilir. Bölge alacağı yeni göçler sebebi ile yeni post denge alanları yaratarak, ekolojik nişinde Gerrard’ın deyiimiyle kirlilik yaratacaktır. “Benzer şekilde ‘kirlilik’ de ekonomik bir problemdir, çünkü bir madde veya madde sınıfını özel olarak belirtmeden, belirli bir şeyin genellikle de yanlış bir yerde gereğinden fazla bulunduğunu ima eden içkin normatif bir iddiayı temsil eder” (Garrard, 2016, s. 9). Bu örneğe benzer başka bir örnek de 2020 Oscar ödülünde iki dalda aday gösterilen Tamara Kotevska, Lujibomir Stefanov’un yönetmenliğini üstlendiği “Honey Land” filmidir. Arıların kendi doğaları gereği ürettiği balı doğal dengeyi gözeterek toplayan Hatice Muratova terk edilmiş bir köy alanında yaşamaktadır. Yaşadığı köye sonradan dahil olan ve hayvancılıkla geçinen bir aile, Hatice’nin yöntemlerinden farklı olarak kovanda bırakılması gereken balı toplamakta, bölge ekolojisini değiştirmektedir. Bu bağlamda endüstriyel üretim ve yerel üretim kavramları insan merkezli iki karakter arasında ele alınmaktadır. Bölgeden daha fazla verim alabilmek adına doğanın ekonomisi göz ardı edildiğinde oluşan kirlilik, insan merkezli sosyal simbiyoz yapıları da doğrudan etkilenmektedir.

Ekoloji biliminde yapılan araştırmalarda kullanılan 5 ana unsur vardır. Bu unsurlar genelden özele giden, canlılık ve çevreleriyle ilgili alanları nicel araştırma yöntemlerine göre gruplandırabilmek için genel başlıklardan oluşmaktadır. Ekoloji

biliminin, disiplinler arası çalışmalardan faydalanmak için kurulan simbiyotik yaşam zincirini Khan Academy şöyle açıklamaktadır.

**Organizma:** Organizma alanında çalışan ekolojistler **adaptasyonları** inceler; bunlar doğal seleksiyonla ortaya çıkan yararlı özelliklerdir ve organizmaların belirli bir yaşam alanında yaşamasına imkan verir. Bu adaptasyonlar morfolojik, fizyolojik veya davranışsal olabilir.

**Popülasyon:** Bir **popülasyon** aynı zamanda, aynı alanda yaşayan, aynı türe ait bir grup organizmadır. Popülasyon ekolojistleri popülasyonların büyüklüklerini, yoğunluklarını ve yapılarını ve zaman içinde nasıl değiştiklerini araştırırlar.

**Topluluk:** Bir **topluluk** belli bir alanda yaşayan farklı türlerin tüm popülasyonlarını içerir. Topluluk ekolojistleri popülasyonlar arasındaki etkileşim ve bu etkileşimlerin topluluğu nasıl şekillendirdiğine odaklanırlar.

**Ekosistem:** Bir **ekosistem** bir alandaki topluluk ve topluluğu etkileyen abiyotik faktörlerin tümünden oluşur. Ekosistem ekolojistleri genellikle enerji akışı ve besin maddelerinin döngüsüne odaklanırlar.

**Biyosfer:** **Biyosfer** dünya gezegenidir ve bir ekolojik sistem olarak görülür. Biyosfer düzeyinde çalışan ekolojistler ekosistemler arası küresel örüntülerin etkileşimini -örneğin, iklim ve türlerin dağılımı- ve dünyanın tamamını etkileyen iklim değişikliği gibi olguları araştırabilirler (<https://tr.khanacademy.org/science/biology/ecology/intro-to-ecology/a/what-is-ecology>).

“Simbiyoz” (*symbiosis*) terimi, Yunan’cada “birlikte” anlamında gelen “syn/sym” ve yaşam anlamında gelen “bios” kelimelerinin birleşmesinden oluşmaktadır (de Bary, 1879). Kısaca "birlikte yaşam" anlamına gelmektedir. Simbiyoz, farklı türlere ait iki veya daha fazla sayıda organizmanın yakın bir etkileşim içerisinde girerek sergiledikleri ilişki türüdür.

Simbiyotik ilişkiler, dünyanın şu andaki biyolojik çeşitliliğinin oluşumunda ve canlılığın devam edebilmesinde hayati öneme sahiptir (Carrapiço, 2015). “Temel olarak üç tip simbiyotik ilişki sınıflandırılmaktadır: Mutualizm, parazitizm ve kommensalizm” (Paracer ve Ahmadjian, 2000, s. 6).

## **Mutualizm**

“Mutualizm, etkileşime geçen canlı türleri arasında iki taraf için de faydalı bir ilişkiyi ifade etmektedir. Karşılıklı olarak sağlanan bu fayda, korunma amaçlı veya besin gibi çeşitli metabolizma ürünlerinin karşılıklı kullanımı şeklinde olabilir” (Bronstein, 2009). Deniz diplerinde yaşayan balıklar ve deniz yosunları (algler) arasındaki ilişki mutualistik bir ilişkiye örnek olarak verilebilir. Balıklar, algler için gerekli olan azot yönünden zengin organik atıklar ve karbondioksit oluştururken; algler ise bu ürünleri fotosentez işleminde kullanarak yaşayan balıklar için hayati öneme sahip oksijeni üretmektedir. Arılar ve bitkiler arasındaki ilişki de yine sıklıkla mutualizme örnek olarak verilmektedir. Çiçekler üzerinden nektar toplayan arılar, çiçekler arasında dolaşmaları yoluyla polenlerin de bir çiçekten diğerine taşınmasını sağlayarak çiçeklerin tozlaşma yoluyla döllenmesini sağlamaktadır. Bu iki durumda da bu simbiyotik ilişkiden her iki canlı türü de karşılıklı olarak fayda sağlamaktadır” (Paracer ve Ahmadjian, 2000, s. 7; Bronstein, 2009).

## **Kommensalizm**

“Kommensalizm olarak tanımlanan simbiyotik ilişkide, etkileşime geçen taraflardan biri fayda sağlamakta iken diğer tür; bu ilişkiden ne fayda ne de zarar görmektedir. Örnek olarak, denizlerde mercan resifleri arasında yaşayan balıklar, mercanlar sayesinde avcılarından saklanıp kamufle olurken; mercanlar bu kommensal ilişkiden bir fayda ya da zarar ilişkisi sağlamamaktadır” (Buhl-Mortensen ve Mortensen, 2004).

## **Parazitizm**

“Parazit kelimesi, Yunanca “para” (yanında) ve “sitos” (besin) kelimelerinin birleşiminden türevlenmiş olup, beslenmesini başka bir canlı üzerinden sağlayan, asalak anlamında kullanılmaktadır. Bu ilişki türünde “parazit” olarak adlandırılan canlı türü, “konak” olarak nitelendirilen canlı türü üzerinde zararlı hatta ölümcül etkilere neden olabilmektedir. Dolayısıyla bu ilişki türünde etkileşime geçen organizmalardan biri fayda sağlarken, diğeri zarar görmektedir” (Göçmen, 2000, s. 2). Parazitik ilişki, biyolojik sistemler arasında en yaygın olarak görülen ilişki türlerinden birisidir. Parazitik

simbiyotik ilişki, genel olarak besin gibi hayati ihtiyaçların konak tür üzerinden elde edilmesi prensibine dayanmaktadır.

“Bütün canlı türleri, hayatta kalabilmek ve kaynaklarını koruyabilmek amacıyla parazitik ilişkilerden korunmak için pek çok savunma mekanizması geliştirmiştir. Sağlam bir savunma sistemi veya son derecede kompleks etkileşimlere sahip bağışıklık sistemi, bu tür ilişkilerden korunmak için gelişmiştir” (Ebert, 1999, s. 161).

“Bu üç simbiyotik ilişki çeşidi arasında her zaman keskin bir sınır bulunmamakta, bazı durumlarda ise, bu ilişki tipleri arasında geçiş görülebilmektedir. Örnek olarak, insanlarda bağırsakta yaygın olarak bulunan bir simbiyont olan *Escherichia coli* adlı bakteri, insanda bağışıklık sisteminin zayıflaması sonucunda diğer bakterilerle etkileşerek hastalık yapıcı bir konuma geçebilmekte ve bu durumda birçok sindirim sistemi hastalığına neden olabilmektedir” (Leimbach ve ark., 2013).

Canlıların birbirleriyle ve çevreleriyle olan ilişkileri, yaşam biçimleri ve bu bağlamda zararları/yararları, toplumsal yapıların temellerinin oluşumunda doğadaki topluluk referansları ile kent örneğinde kurumsallaşmaktadır. Bu sınıflamalara göre; canlıların faydalı ya da zararsız kurdukları yaşam biçimleri dengeli bir ekosistem oluştururken parazit yaşam biçimi, doğanın dengeleri içerisinde metamorfoz ve evrimsel değişkenlerin temel sebepleri arasında gösterilebilir. Parazitizmin yaratmış olduğu metamorfoz; canlılar, türler, çevrelerin birbirinden faydalanırken taraflardan birinin yok olmasını ya da zarar görmesini olanaklı kılmaktadır; bu bağlamda canlıların yok olma tehlikesi ya da onların yerinden olmasını sağlayabilir. Örneğin aslan balığı Hint okyanusu kökenli pelajik bir balıktır. Ortam sıcaklığı ve besin kaynakları nedeniyle, kuzeydeki Akdeniz’de yaşam şartları mümkün olmamasına rağmen, Hint okyanusundaki avcı türlerin baskısı ve buzulların erimesinin etkisiyle oluşan su sıcaklıklarındaki değişim Akdeniz Bölgesi’ne yeni istilacı tür olarak yerleşmesi sebepleri arasındadır. Yeni ekosistemi içerisinde beslenebilmek için balık yumurtası ve kabuklularla beslenerek Akdeniz bölgesi için istilacı tür olarak ilan edilmekte, fauna canlılığını tehdit etmektedir. Bu örnekler kapsamında yerinden edilen türün, göç ettiği yeni ekosisteme yerleşerek türünün devamlılığı için alışkanlıklarını sürdürdüğü sonucuna varılabilir. Bu durum insan merkezli kent alanlarında, “diğer türlerin doğal yaşam alanları kent dahilinde olmamalı”

bakış açısıyla tarımsal alanlarda yapılan zararlı müdahale ile benzerlikler göstermektedir.<sup>2</sup>

## 1.2. Kent Kavramı

*“Bu sarp ve çetin kent coğrafyası belli bir ahlaki vaatte bulunur. Kendilerini Cennet Bahçesi’nden sürülmüş kişiler olarak kabul edenlere bir yuva olabilir.”  
(Richard Sennett, 2013, 28)*

Araştırmanın bu bölümünde; kent kavramı tanımları yapılarak antik Yunan kent yapısından beri ulaşılması planlanan ideal kent yapılarının, Aydınlanma Dönemi’nde değişen yapısal reformların ekonomi, üretim, tüketim alışkanlıklarının değiştirmesiyle nasıl dönüştüğü üzerine tartışılacaktır. Sürdürülebilir kent kavramı, sanayi devrimiyle birlikte sosyolojik, ekonomik ve çevresel yapılarıyla ele alınarak “modern toplumun oluşturulmasında neler göz ardı edildi?” sorusuna cevap aranacaktır. Sanayi devrimi ile soylulaşma, kent çeperlerinin üretim biçimlerine göre genişleyerek metropolleşmesi, Fordist üretim yöntemleri, liberalizm ile birlikte kamusal alan ve mülkiyet kavramları incelenecektir. Bireysel ve kamusal tüketimin kent ekolojisine sosyokültürel anlamda olan etkileri tartışılacak ve sürdürülebilir kent yaşamı içerisinde, ekosistemle uyumlu ekonomi örnekleriyle karşılaştırılacaktır.

Kent ilk yerleşim yerlerinden günümüz zamanına kadar, hem ekonomik faaliyetlerin yürütülmesi anlamında hem de kültürel belleğin oluşması anlamında merkez konumundadır. İlkel yerleşim yerlerini incelediğimizde su kaynaklarına yakınlık, iklimsel özellikler, tarıma elverişli toprak yapısı, doğal kaynaklara yakınlık bir topluluğun yaşayabilmesi ve yerleşebilmesi için sürdürülebilir yaşamın unsurları olmuştur. Tarım toplumu ile ilkel aletlerin yapılması, zanaat ve meslek gruplarının temelini atmış, üretim ve mülkiyet merkezli hiyerarşinin imece bağlamında köyler üzerinden deneyimlenmesine sebep olmuştur. İlkel tarım ve mülkiyet kavramı ile birlikte üretici topluma geçiş, toplumsal bellek arşivlerinin oluşumunda etkenler olarak gösterilebilir. Toplu yaşam ile birlikte çeperleri genişleyen tarım köylerinde, su taşıma ve kanalizasyon sistemleri için tarım alanlarına değil merkeze doğru kurulan arklar; suyun kontrol altına alınması için kentte yapılan çalışmalarla benzerlik göstermiştir. Toprağın pişirilerek su yollarının

---

<sup>2</sup> Pelajik: Pelajik bölge, açık deniz veya okyanusun sahil veya deniz tabanına yakın olmayan kısmıdır.

yapılması kent yapısını ve kültürünü etkileyen unsurlardandır. Kendi dönemi içerisinde, kentin temel alt yapısını oluşturmada kullanılan su yolları; üretim tekniklerinin gelişmesi ile oluşturulan günümüz kanalizasyon sistemlerinin öncüleridir. “Kentin teknik açıdan köye ne çok şey borçlu olduğuna dikkat edin: Tahıl ambarı, banka, tersane, kütüphane ve dükkan köyde ortaya çıkan, doğrudan doğruya ya da geliştirilerek kente aktarılan şeylerdir” (Mumford, 2013, s. 29).

Seramiğin keşfedilmesi kenti oluşturan fiziksel ve kültürel belleğin kalıcılığını sağlayan sanatsal çözümlerden biridir. İçinde bulunduğu dönemi etkileyen ve günümüzde hala kullanılan toprak kaplar, kentin en küçük yapı birimi olarak ele alınabilir. Toprak kaplar metropollerin kanalizasyon sistemlerine kadar geniş bir kullanım alanına öncülük etmektedir. Günümüze kadar dayanabilmiş Babil çivi yazılarından, antik kentlerdeki mezarlık çömleklerine; su yollarından, pişirme kaplarına kadar pişmiş toprak kent ve kültürün anlaşılmasında, disiplinler arası bilginin yorumlanmasında belge niteliği taşımaktadır. Günümüzde de süre gelen yöntem hem geleneksel hem endüstriyel üretiminin teknolojinde kullanılmaktadır. Suyun kontrol altına alınması ve bu bağlamda ana kaynaktan istenilen yere taşınabilmesi, topluluk yapısının suya yakın olan merkezini değiştirdiği gibi, kent yapılanmalarını ve kültürünü de modernleştirdiği söylenebilir. Toplu yaşamın ilk aşamalarında canlılığın temel kaynakları arasında gösterilebilen su merkezli yaşamda; su taşıma sistemlerinin gelişmesi yaşam alanlarının karasal bir merkeze taşınmasının yolunu açmıştır. Bu bağlamda, Harvey’in değimiyle yaşamsal ihtiyaçlarını su merkezi ve yakın çevresinden karşılayan toplumun, suyun üstünde kurduğu tahakkümle çeperlerini genişleterek toplu yaşama katma değer eklediğinden bahsedilebilir.

Başlangıcından itibaren kent, uygarlığın mallarını depolayıp nakletmek için özel olarak donatılmış, asgari alandan azami olarak yararlanacak ölçüde yoğunlaştırılmış, ama aynı zamanda giderek büyüyen bir toplumun ve ona ait toplumsal mirasın değişen ihtiyaçlarına ve karmaşıklaşan biçimlerine yaşam alanı tanıyacak yapısal genişlemeleri gerçekleştirme gücüne sahip bir yapı olarak betimlenebilir (Mumford, 2013, s. 46).

Karasal merkez ile anlatılmak istenen, suyun kontrol altına alınmasıyla birlikte tarım merkezli toplumdaki, ihtiyaç fazlasını üretebilen büyüme hedefli bir topluma geçilmesidir. Karasal merkezde tarım ile gerçekleşen artık üretim, zor şartlar için

geleceğe hazırlık ve ileride oluşabilecek koşullar için depolama ihtiyacı olarak gündeme gelmiştir. Şöyle ki, ilkel toplumlarda doğa şartlarına karşı oluşturulan topluluk bilinciyle birlikte nüfusun artması, ait olduğu ekolojik niş açısından önem arz etmekteydi. Bu bağlamda topluluk bilinci ve toplum bilinci arasındaki farkın altının çizilmesi faydalı olacaktır. Topluluk bilinci; insan merkezli olmayan, biyolojik evrimsel süreçleri içeren birincil doğadaki bir aradalık olarak tanımlanırken; toplum bilinci kavramın, insan merkezli ve bilişsel evrim gözetilerek insanın oluşturduğu ikincil doğa bağlamı olarak kullanılabilir. Sosyolojideki topluluk ve toplum tanımları dışında, Bookchin'in doğa kavramları doğallık ve yapaylık bağlamlarında referans verilerek tartışılacaktır. Kendi alanını koruyabilen ve nüfusu artan topluluklar, toplum olabilmek adına ihtiyacı olan gıdayı kontrol altına alacak ve artık üretici konumda olacaktır. “(...) Nüfus kısıtlanmadığında, geometrik oranla çoğalır. Geçim araçları ise ancak aritmetik oranla artar... İnsanın yaşamı için gıdayı zorunlu kılan doğa yasası uyarınca, eşit olmayan bu iki gücün etkileri eşit tutulmalıdır” (Marx ve Engels, 1976, s. 11 akt. Martinez Alier).

Teknoloji ilkel topluluklardan günümüz akıllı kentlerine kadar toplum yapısı ve kültür değişiminin tetikleyicisi olarak tanımlanabilir. Kentin fiziki sınırlarının esnemesi ve çeperlerinin genişlemesinde yeni katma değerler oluşturarak bellek alanları yaratılmasında basamak olarak nitelendirilebilir. Ekosistem ve ihtiyaçlar hiyerarşisi bağlamında; birincil doğadaki gıda merkezli, üretici topluluk bilinci ikincil doğasında kentleşmiştir. Bu kentleşmede insan merkezli toplumsal ve kültürel bir yerleşik hayat inşasında yapay ekosistemli, ekonomi merkezli bir kurulum gerçekleşmektedir. Ekoloji bağlamında değerlendirdiğimizde; insan ekonomisi merkezli bir hiyerarşik sistemin kuruluyor oluşu, ekolojik değerlerin gözetilmemesi ve sürdürülebilir bir kentin uygulanmadığı anlamına gelebilir. Doğal sistemin sürdürülebilirliğine karşın, birey merkezli bir sürdürülebilirlik söz konusu gündemdedir. Ekolojik sistemde gıda merkezli topluluk bilinci, kent yaşamında ekonomi merkezli mülkiyet kavramıyla özdeşleştirilebilir. “Kentler, toplumsal artık üretiminin coğrafi yoğunlaşması sonucu oluşmaktadır... ama toplumsal artık üretimi bir anlamda kaygan bir kavramdır. İkincisi ise artık üretme yeteneğinin, otomatik olarak artığın en yüksek derecede üretilip temel özelliği kentsellik olan yeni bir toplumsal gelişmeyi sağlayıp sağlamayacağı üzerine yürütülen bir tartışmadan kaynaklanır” (Harvey, 2016, s. 198). Doğadaki topluluk bilinci gıda merkezli olarak artış gösterirken kentteki toplum bilincinin ekonomi merkezli olarak

değer oluşturmaktadır. Kent merkezleri ekonomik koşulları yüksek ve ihtiyaçlara ulaşımın kolay olduğu yerlerken, merkezin dış çeperlerine doğru gidildikçe bu ulaşılabilirliğin hem fiziksel hem de ekonomik yeterlilik bağlamında azaldığı söylenebilir. Zaman içinde, kentin cazibe merkezinin çeperlerinin genişlemesine karşılık, kentin dış çeperleri yeni türeyen artık bölgeleri olarak adlandırılabilir. Kent merkezine oranla ekonomik sınıflandırmada değer arz etmeyen çeper dışı alanlar, göç korelasyonuna göre yeni çeperler oluşturabilecek potansiyeli ile kentin ekonomik değerini artırabilecek değişkenler arasında gösterilebilir. Bu bağlamda kente dahil olmayan potansiyel çeperler, (özel ya da kurumsal yapılar fark etmeksizin) kente dahil edilerek kent çeperinin de merkezileşmesini ve kent hiyerarşisine yeni bir katman eklenmesini öngörülebilir kılmaktadır.

Sanayi devrimi ile kırsaldan kente yönelen göçün, bununla birlikte dünya geneline yayılan milliyetçilik ve sınıf bilincinin modern Avrupa kentlerinin temelleri olarak gösterilebilir. Cazibe merkezi olan kentlerin aldığı göç karşısında konut ihtiyaçlarını karşılayamaması, kent çeperlerinin genişlemesine olanak sağlamaktadır. Ortaya çıkan artığı gecekondular ve alt kültürlerin oluşmasına katkı sağlayarak dönüştürdüğü ve sistemleştirdiği söylenebilir. Bu alanlar aslında kente sonradan monte edilmiş alanlar olduğu için hem kente dahildir hem de değildir. Olanaklar dışında kalan, nüfus artışıyla yeni bölgelerde var olan toplumun hem yeni alanlara sahip olarak ekolojik nişini genişlettiği hem de kentin kültürüne eklenerek yeni kültürler kazandırdığı söylenebilir. Kentler; dini, siyasi, politik, ekonomik bütün alanların ulaşımı için merkezdir ve farklı kültürleri çatısı altında toplamaktadır. Sanayi kentleri ile ortaya çıkan modern kentlilik kavramı, milliyetçilik ve sınıf bilincinin etkisiyle kent kültürünün oluşmasına zemin oluşturmuştur. “Kültürel yapı genel olarak toplum hayatının nasıl olması gerektiğini ortaya koyar. Sosyal yapı ise, nasıl olduğunu ortaya çıkarır” (Erkal, 1995, s. 344).

Kırsal toplumlarda yerleşim yerinin seçilmesi; verimlilik, suya yakınlık, besin üretimi, toprak alanıyla ilgiliyken kentsel alanda kamusal ekonomik değere göre belirlenmektedir. Kırsal toplumlarda ekonomik değer, döngüsel ve doğal şartlar üzerinden belirlenirken kentsel toplumlarda doğa ekonomisinin önemi, verimliliği ve döngüselliliği ile ölçülmektedir. Tarihte savaşlar, pazarlar, göç gibi durumlar, toplumlar

ve kültürler arası iletişimi artıran bilgi alışverişinin sağlandığı ortamlar olarak tanımlanabilir. Kentin ticari pazarları ve lojistiği içinde barındırıyor oluşu sayesinde; teknolojik gelişmelerin kentin önce ekonomik yapısını değiştirdiği, sonra da mimarisini ve sosyal hiyerarşisini etkilediği belirtilebilir. Felicien Challeye (1969, s. 24) “Mülkiyetin Tarihi” kitabında, Engels'in ferdi toprak mülkiyetinin ipotekleşmesi ile ilgili olarak “Ticaretin genişlemesiyle birlikte para, tefecilik, toprak mülkiyeti, ipotek ve belirli yerlerde toplanma yoluyla servetin küçük bir sınıfın eline geçmesi geliyor ve bu gelişme kitlelerin fakirleşmesi, fakirlerin çoğalması sonucunu veriyor” demektedir. Sanayi dönemiyle ortaya çıkan; modern kent, kentlilik, modernite, avam sınıf gibi kente, dair olan kavramlar kent mimarisi, ekonomisi, pazarı, nüfusu ve kent sınırları genişledikçe kentin içerisinde katmanlar oluşturur. Kentin fiziksel büyümesiyle aynı korelasyonda bellek alanları da genişlemektedir. Bellek alanları genişledikçe, merkez de dış çeperlere doğru genişlemekte ve kent sürekli dönüşerek, yeniden planlanarak belleğini dönüşüme zorlamaktadır.

Banliyö önce, sadece mekânsal olarak değil, sınıfsal tabakalaşmayla da kentten ayrı tutulmuş, yalıtılmış bir topluluktur. Toplumun elit kesimine ayrılmış yeşil bir gettoydur... zira kent, doğası gereği çok biçimli, kimseyi dışarıda bırakmayan bir ortamdır... ama metropol, farklı yerlerden gelen, farklı meslekleri olan, başka kişilerle ilişkileri olan, karşılaşan ve kaynaşan, iş birliği yapan ve çatışan, zengin ve yoksul, mütevazı ve kendini beğenmiş bir sürü insanın karışımından meydana gelir (Levis, 2013, s. 601).

Sanayi kentleşmesi, aydınlanma öncesi dönemlerde var olan monarşi sisteminin içinden gelen, sermaye gücünü artıran hamilerin, aydınlanma döneminde teknoloji, sanat, felsefe ve diğer bütün alanların finansörü konuma geçmesini olanaklı kılmaktadır. Yeni iş sahaları, ticaretin ulusallaşması, ticaret yollarının çeşitlenmesi ve daha hızlı ulaşılabilir oluşu, devlet organlarını aracı ederek kitlesel göçleri kentin temel yapısına eklemiştir. Kent ve beden arasında analogiler kuran Sennett (2001, s. 21)'in aktardığı gibi;

Filozof John of Salisbury, (1159)'da "*devlet (respublica) bir bedendir,*" diyerek siyasi bedenin belki de en birebir tanımını sunmuştur. Bununla, toplumun yöneticisinin tıpkı bir insan beyni gibi, yöneticinin danışmanlarının da kalp gibi işlev gördüğünü kastediyordu;

tüccarlar toplumun midesi, köylüler askerleri ve kol işçileri de ayaklarıydı. Hiyerarşik bir imgeydi bu; toplumsal düzen yöneticinin organı olan beyinde başlar.

Yapay kent yaşamı, doğal yaşamla kurduğu bağ anlamında parazit bir yaşam formu olarak nitelenebilir. Kent ekosistemi dahilinde baskın türün insan olduğu gerçeğini kabul ettiğimizde, diğer türlerin alanları üstünde tahakküm kuran insanla parazitizm arasında bir anoloji kurulabilir. Sosyal kent yaşamında ekonomik sınıflar arasında var olan farklılıkların toplumsal normların oluşumuna öncülük ettiği söylenebilir. Toplumsal normların geçerliliği, popülasyon yoğunluğunun çıkarına göre şekillenmekte ve Darwin'in tanımladığı gibi hiyerarşik yapısındaki baskın türü hayatta tutabilecek bir genelleme içermektedir.

Park ve takipçileri olan Burgess ve Mckenzie tarafından Chicago kenti üzerine yürütülen çalışmalarda pozitivist bir tavırla bitki ve hayvan ekolojisindeki kavramlar sosyoloji alanına aktarılmış ve bu da sosyal bilimlerde alanında "insan ekolojisi" kavramının doğmasına sebep olmuştur. İnsan ekolojisinin araştırma birimi, belli bir coğrafi ve kültürel yaşama yeri içerisinde bulunan insanların meydana getirmiş oldukları yerleşme gruplarıdır. Her yerleşme grubu hem kendi içerisindeki hem de diğer gruplarda bulunan elemanlarla karşılıklı bağlılık ve ilişkililik ağı içerisinde. Bu durum ortak-yaşarlık (symbiosis) ilişkisini zorunlu kılmaktadır. Her unsur yaşamak için gerekli olan şeyleri sağlamak bakımından uzmanlaşma ve iş bölümü sistemi içinde olmak durumunda olduğu için bir denge halini ifade eden ekolojik düzen meydana gelmektedir (Yörükkan, 1968, s. 47-49).

Kent nüfusunun sürdürülebilirliği bağlamında kurulan sentetik ekosistem, büyüdüğü oranda pazar üretmek fiziksel ve kültürel yapısının merkezi tahakkümünü kent çeperlerine yaymaktadır. Sanayi, kent ekosistemini besleyen ana damarlardan birisidir. Kentlinin yaşamsal ihtiyaçlarının karşılanmasını sağlayabilecek doğa, ikincil olan kent doğasıdır. Kent doğasında ise döngüsel ve yatay olan sistem değil, hiyerarşik ve dikey olan bir sistem takip edilmektedir. Kırsal yerleşimlerdeki ekonomi biçimi tarımla ilgili olduğundan yerleşim yerleri de toprağa yakındır. Kent doğasında ise hiyerarşik kapital ekonomi gereği binalar tam tersine, geometrik biçimde yükselmektedir. Hiyerarşik düzlemde kapital ekonominin gelişimi, doğa ekonomisinden değerlidir. Hiyerarşik ekonominin benimsenmesi, doğa merkezli yaşam modelinin terk edilmesine olanak sağladığı ve ekonomi politikalarının endüstri merkezli olmasını gerektirdiği için ekolojik problemlerin temeli olarak da gösterilebilir. Tarım merkezli topluluklarda, ekosistemdeki

bütün artıklar ekonomiye döngüsel olarak dahil edilmek üzere kullanılır. Kentin sentetik ve yayılcı yapısı ile genişleyen merkez anlayışı yeni değerler oluşturmaktadır. Toplumun bu değerlerden faydalanabileceği, güçlünün güçsüz üzerinde tahakküm kurabileceği bir sistemi benimsediği söz konusudur. İnsan doğa ile bağ kurmak istediğinde; ikincil doğasına ait teknolojik araçlardan ve fosil yakıtlardan faydalanarak ötekileştirilmiş “ütopya” olan birincil doğaya ulaştığı söylenebilir.

### **1.3. Klasisizm’den Yeryüzü Sanatı’na Kentsel Alanda Heykelin Gelişimi**

Mekan, bireysel ihtiyaçlardan toplumsal ihtiyaçlara kadar dinsel, toplumsal, kültürel değişkenlere göre farklı bağlamlarda ele alınmıştır. Öncelikle barınma ihtiyacı olarak ortaya çıkan mekan algısı, toplu yaşam alanlarının artmasıyla birlikte yönetsel hiyerarşik ihtiyaçları da beraberinde getirmiştir. Kent alanlarının düzenli bir yapıda olması için kent planları oluşturulmuştur. Antik Yunan’da toplanma yerleri olan agoralarda kent yapıları geliştikçe, mimaride kullanılan süslemeler de form değiştirmiştir. Meydanlarda bulunan ve dinsel öğeler içeren tanrı heykelleri kentin peyzajları olarak sanatı, bu bağlamda da kenti desteklemiştir. Her dönemde farklı biçim ve bağlamlarda ele alınan heykel nesnesinin, modern döneme kadar kutsal alanlar ve mimari öğelerde mekanı yüceleştirme aracı olarak kullanıldığı söylenebilir. Kamusal alanlardaki heykellerde çoğunlukla kullanılan kaide; heykeli günlük hayattaki diğer nesnelere ayırmakta, heykele yeni bir mekan yaratarak anlamını ve yücelmesini sağlamaktadır. Rönesans’a kadar otoritenin etkisiyle mimariden ve teokrasiden bağımsız düşünilemeyen heykel yapısı, Rönesans ile kütle olarak kendisini var eden bir yapıya dönüşmüştür. Hümanizm fikrinin doğması ile sanatçılar için alışıldık olmayan bir üretim alanının yaratılmıştır.

Heykelin geleneklerin etkisiyle konu ve biçim olarak din temasından kurtulması, mimari yapılardan, gotik süslemelerden tam olarak sıyrılması 20. yüzyıla kadar mümkün olamamıştır. Heykelin 20. yüzyıla kadar ağır kütesini taşıyan yüce kaideden bağımsız olduğunu düşünülmediği gibi, bu kaidenin heykele ait olan eklettik bir süsleme aracı görevini üstlendiği de söylenebilir. Adnan Turani, “Dünya Sanat Tarihi” isimli kitabında Auguste Rodin’den sonra heykelin uzamının kamusal alan meydanlarında, soyluların sanat anlayışından bağımsızlaşmasını şöyle açıklar:

Rodin zaten Normandiyalı Kuzey Fransızları gibi, bütün abartılı hareketlerden kaçınmıştı. Gerçek duygusu onu bir çeşit expresyonizme götürdü. Fakat burada o zamana kadar bilinen heykel biçimleri yoktu. Böylece anıt tarihinde yeni bir anlatım ortaya çıkıyordu. Bu heykel grubu, siparişi veren belediyenin arzusuna karşın 25 cm'lik bir tunç zemin üzerine oturuyordu (Görsel 3). Bu haliyle de pazar meydanının ortasına konulacaktı. Burada tarihi olay, adeta bütün doğallığı içinde canlı bir şekilde duracaktı (Turani, 1990, s. 542).

Barok dönemde örneklerine rastlanan heykelin; kaide üstünde, değerli metaller ya da taşlardan oluşan görkemli mimari yapılarda ve süslemelerde kullanılması, o dönemdeki tanrı inancı ve teokratik yönetim biçimleriyle ilişkilendirilebilir. İnsan ve heykel arasındaki kaidesel kütlelerin oluşturduğu mesafenin, otoritenin üstten bakışının nesleneştirilmesine, heykelin ve sanatçının sınırlarının belirlenmesine yardım ettiği söylenebilir. Sanatçının ve sanatının bu sınırlar dahilinde, ne kadar iyi bir göze ve işçiliğe sahip olduğuna bağlı olarak sanatçının kurum niteliği taşıyan kilise tarafından onaylanması sanatçı ve alımlayıcı arasında sınır olarak görülebilir. Günümüz galeri sistemlerinin sanatçılar üzerinde kurduğu tüketim merkezli sanatçı üretimleri de bu geleneğin sınırları yumuşatılmış bir devamı olarak nitelendirilebilir. “Modernizm eskidikçe, bağlam içerik halini almaya başlar. Tersinden söyleyecek olursak, galeri mekanına giren nesne, galeriyi ve galerinin yasalarını kendi “çerçevesi” içine alır” (O’Doherty, 2016, s. 31). Yani sanatçının heykeli ve otorite arasında kurulmuş bir üretim düzeninden bahsedebiliriz. Orta Çağdan beri heykel ve izleyici arasında kurulu olan sosyal hiyerarşik bağ, heykeli tanrı ve doğüstü gerçeklikleriyle kilisenin anlatı nesnesi konumunda tutmaktadır. Bu bağlamda toplum ve yönetim arasındaki bu hiyerarşik mesafe heykel ve izleyici arasında da görülmektedir.

Bu büyük yapılardaki çalışmalar, 19. yüzyılda ve sonrasında sürdü, ama artık sanatın odak noktası değildiler. Bu dönem sırasında dünyanın büyük ölçüde değiştiğini unutmamak gerekir. 12. yüzyılın ortasında, gotik üslup daha yeni yeni gelişirken, Avrupa henüz bilgi merkezinin din kökenli olduğu bir köylü merkezliydi. Büyük katedrallere sahip olma tutkusu, kentlerde, uyanmakta olan yurttaşlık gurunun ilk belirtisi oldu” (Gombrich, 1997, s. 207).

Heykel teokratik bir güç sembolü olarak, kent meydanları ve mimarının dekoratif bir parçası şeklinde anıtsal biçimde var olmaktadır. Nasıl ki hiyeroglifler sembolik imgelerin oluşturduğu iz bırakma ve arşiv tutma biçimi olarak yorumlanabilirse, heykel

hakkında da orta çağ ve gotik dönemi kapsayan, sembolik kütle olarak bahsedilebilir. Otorite tarafından toplum üzerinde iz bırakma güdüsü sonucu, heykelin kentsel alan ve mimari gölgesinde var olan dekoratif bir zanaat olarak kullanıldığı çıkarımı yapılabilir. Bu görsel anlatı dilinin biçimsel dikeyliği, hacimsel boyutlarının büyüklüğü ve mekansal olarak konumlanması; iktidarın hakim gücünü heykel üzerinden hatırlatma görevini yerine getirmektedir. Hiyerarşik üstünlük göstergesi olarak kullanılan anıtlar, sütunlar ve dinsel anlatı öğeleri, insan bedeni formlarına dönüştürülerek gerçek ve mit arasında nesnel bir köprü kurmaktadır. Rönesans'ta ise gotik dönemdeki ustalık yetilerin otorite ve din temelinden çıkararak, konu bağlamında daha özgür bir üretim alanına sahip olduğu görülmektedir. Otoritenin ekonomik açıdan güçlü bireylerin tekeline geçtiğinden bahsetmek mümkündür. Barok, Gotik ve Rokoko sanatlarında toplum ve heykel arasındaki otoriter ve mesafeli duruşun; hiyerarşik bir akademizim döngüsünün içerisinde, sanat yapıtına ve anlatı dili olan sanat tekniğinin özgürleşmesine ket vurduğu söylenebilir. Rönesans ve özgür düşünce kavramlarının dünyaya yayılarak bilginin kamusallaşması sayesinde, Orta Çağ ve Gotik dönemdeki tahakküm biçiminin yeni bir kolonyal düzende özgürleşmektedir. Heykel, mimari yapıların ve devlet otoritesinin tekelden çıkararak özel mülkiyet alanında var olmaktadır. Rönesans'ın, heykel ve izleyici arasındaki mesafeyi yakınlaştırıcı bir rol üstelendiğinden bahsedilebilir.

Rönesans hareketi sayesinde; teokrasinin egemen olduğu mutlakiyetçi yapı değişmekte, bilgi evrenleşmekte, kişisel haklar genişlemekte, toplum merkezli düşünce sisteminin yolu açılmaktadır. 19. yüzyıl öncesi heykel, kaideden bağımsız düşünülemeyecek şekilde tasarlanmıştır. Heykelin taşıyıcısı ve mekanı, aynı zamanda mekandan koparan bir parçası niteliğinde olan kaide, heykel ve izleyici arasında bir bariyer oluşturarak heykeli özgürlüğünden ayıran bir unsur olarak tanımlanabilir. Milattan sonra ikinci yüzyılda yapıldığı tahmin edilen at üstündeki Marcus Aurelius heykeli kendi döneminden günümüze kalabilen sayılı metal döküm heykellerdendir. Aurelius'un merhametli, bilgili, adaletli kişilik yapısını sembolik okumalarla görebildiğimiz yapıtın Roma'da, 1538 yılında kamusal alana taşınması, papanın isteği ile gerçekleşmiştir. Michelangelo tarafından tasarlanan mimari kompleks ve restore edilen atlı heykel kamusal alan heykeli açısından örneklendirilebilir bir yapıttır.



**Görsel 1:** *Michelangelo*, Marcus Aurelius Heykeli, Bronz, 424cm, Roma Capitoline Meydanı, 1538 (<https://quickloto.ru/tr/fashion-2013/rim-konnaya-statuya-marka-avreliya-konnaya-statuya-marka-avreliya-170-g/>) Telif Hakkı: Steven Zucker

Romantizm, Rönesans ve öncesinin getirmiş olduğu akademik eğitim gelenekleri ve kuralları dışında doğanın doğal renklerini, oluşlarını sanatçıların yapıtlarında uyguladığı dönem olarak tanımlanabilir. Rönesans dönemindeki sanat anlayışına göre; “Ancak eğitim görmüş ve zevk sahibi olanlar renk ve formdan hazzetmek durumundaydılar. Kısacası sadece kültürsüz insan yalnız konuyla ilgilenmekteydi” (Turani, 2014, s. 355). Romantizm ile birlikte; akademinin kuralcı yapısı içerik olarak kırıldığı gibi şiir, bu durumun tiyatro, müzik gibi alanları da etkilediği söylenebilir. Orta Çağ’ın genelinde bilginin ve sanatın inanç merkezli bir doktrin altında yayılımı ve üretim yapısı varken; Rönesans’ın gelenek yıkıcı yapısının, romantik dönem sanatçılarının doğa ile doğrudan bağ kurmasında kapı aralayıcı bir rol oynamıştır. Gotik dönemde kilise mandasında olan sanat, Rönesans’ta bireysel sanatçı atölyelerinde, hayalden tanımlanan gerçek imajıyla ilgilenmiştir.

Romantiklerin yapıtlarında doğal imajı, doğal ışığı kullanması ve işlediği konularda doğanın kendisini temel alan üslup yapısı, batı merkezli modernizasyonun kullandığı akademi yapaylığına karşı farklılık göstermektedir. İktidara ve otoriteye karşı özerkliğini özgürce ve yer yer abartarak kullanan romantik dönem sanatçıları, kronolojik anlamda modern sanatın ilk örnekleri arasında gösterilebilir. “Kısacası burjuva beğenisinin bayağılığına meydan okuyan, devrimci, ütopyacı ruhun kaynağında

romantizm bulunur” (Artun, 2010, s. 24). Bu ikircikli etkilenmeler Empresyonizm akımı ve fotoğraf sanatı arasında da yaşanacak olup doğa merkezli sanat hareketlerinin nedenleri arasında yer almaktadır. Romantik dönem sanatçıları, akademik diktenin kapalı mekan, burjuva sanatına tezat olarak, doğa üzerinden betimlemeler yapmış, doğa sevgisini ve duyguları ön planda tutan yapıtlar üretmişlerdir. Merkezi düşünce yapısına karşı doğaya olan tutku hem sanatı hem de sanatçıyı özgürleştirerek Avangard sanat için de fikirsel zemin hazırlamaktadır. Romantizm’de zorunlu tutulan herhangi bir üsluba bağlı kalmadan; coşku, hayal ve kaygının sanat yapıtlarında özgürce kullanıldığı tuşe yapıtlardan anlaşılabilir. Rönesans ile bilginin mutlak merkezietten çıkması ve farklı coğrafyalara yayılması, din merkezli konulara bağlılığının kırılmasına ve özerkleşmeye sebep olmuştur. Kültürel anlamda ise, sanat yapıtının özgürleşirken sınıfsal bir hiyerarşi kültürünün oluşmasına ön ayak olmasından bahsedilebilir. 19. yüzyıl endüstriyel gelişmeleri ile çevre kirliliğinin belirtileri romantik dönem yapıtlarındaki pentur yapısında görölmektedir. Sanatçıların öngöröleri ile kasvetli havalarn, distopik ve ütöpic manzaraların yapıtlarda kullanıldığı söylenebilir. Nesnel röprodüksiyon konumunda tasvir edilen doğa, Romantik ressamların yapıtlarında duygu merkezli bir yorumlama ile tasvir edilip nesne konumundan çıkarak soyutlanmaktadır. İkonik ve biçimsel anlamda bir soyutlama yerine realist tasvirden çıkarak, duygunun konu merkezli eylemsel soyutlaması olarak değeriendirilebilir. Örneğın; William Turner’ın doğa tasvirlerinde görölen puslu ve distopik atmosfer sanatçının öngörölü gelecek yorumu olarak değeriendirilebilir. Pastoral şiir geleneğinden beslenen Romantizm yaban hayata övgülerle ve teknolojik gelişmelere karşı duruşuyla Dada şiirleri için de fikirsel öncölük yapmıştır.



**Görsel 2:** *William Turner*, Kar Fırtınası, Yağlı Boya, 91cm x122cm, Tate Müzesi, 1842 (Tate, 2020) (<https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/turners-modern-world>) Telif Hakkı: The National Gallery / London

Romantik dönem sanatçılarının, manzaranın biçimsel tasviri dışına çıkarak dönem şiirinin dışavurumcu yapısıyla birlikte duygu merkezli üretimlerde buldukları gösterilebilir. Manzara tasvirinin realistik norm yapısına karşın, pentür yapısında üretilen işler sanatçı ve yapıtının duygu bütünleşmesi olarak tanımlanabilir. Sanat yapıtının dönem içerisindeki sosyolojik, politik değişkenlerle doğrudan ilgili olduğu çıkarımını göz önünde bulundurduğumuzda, şiirin etkisi bu dönemdeki sanat yapıtlarında fark edilebilir. Romantik dönem sanat yapıtları nasıl ki edebiyattan etkilendiyse, Empresyonist ressamların da teknoloji ile kurduğu bağlar kendi dönemiyle ortaklık göstermektedir. Realistik tasvir sanatının yerine yeni bir aracın geliyor oluşu sanatçı ve sanat yapıtı arasındaki emeğin yoğun olduğu süreçleri ön plana çıkartmıştır. Bu bağlamda realistik resim ve fotoğraf arasında anlatı dillinin ortak noktalarda kesiştiğinden bahsedilebilir. Üslup bağlamında araçların farklılaşmasının gerçekçi resmi metamorfoza uğratarak Empresyonizm'in kapılarını aralamasına öncülük ettiği belirtilebilir. Fotoğraf makinesinin ışığı ve zamanı mekanik işlemlerle metalaştırarak nesnel bir doküman sunabilmesi, emek sürecinin yoğun olduğu sanat yapıtlarının üretim süresini de etkilediği söylenebilir. Romantiklerin atölyede üretmek için doğadan aldıkları eskiz yapıları, Empresyonistlerde yapıtın kendisi haline gelebilmektedir. Fotoğraf makinesinin hızlı ve gerçekçi üretim biçimi, Empresyonist ressamların ışık tayflarını geleneksel medyum ile üretme kaygısının sonucu olarak tanımlanabilir. Emek sürecinin yoğun olduğu sanatın,

üretim biçimlerinin değişkenliklerinden beslenerek metamorfoza uğraması, teknoloji ve sanat bağlarının kurulabilmesi açısından referans gösterilebilir. Sanat ekosistemi dahilinde, sosyal ve politik değişkenler sanat organizmasının ana değişkenleri olarak görülmektedir. Teknolojinin bu ekosisteme katılması, sanatta disiplinlerarasılık fikrini doğurduğu gibi, fütüristik bakış açısının zemini olarak da değerlendirilebilir.

Modern döneme geçişte teknolojinin oluşturduğu yeni alan, mimari yapılarda da göz önüne gelmektedir. Geleneksel malzeme dışına çıkılarak cam ve döküm metalin bir arada kullanıldığı Art Nouveau etkisi; gelenek ve gelecek arasında dekoratif kent mobilyaları üreten, akademi karşıtı sanatçıların mimari temelli eserlerinden oluşmaktadır. Sanatçıların tasarımlarında geleneksel üretim teknikleri kullanılırken doğa motiflerini tasarımla birleştiren Barok dönem işlemleri Art Nouveau'nun tasarım yapısına örnek gösterilebilir.

Modern heykeltıraşlardan Rodin, heykellerini kaide üzerine yerleştirmek yerine, onu dengede tutabilecek minimum boyutlarda destek zemini kullanarak heykeli mekan ile doğrudan bir araya getirmiştir. Heykelin siyasi, dini, askeri, hiyerarşik konumuna göre kaide üzerine yapılan süslemeler, hem heykelin gösterişini artıran bir organı hem de onu anıtlştırarak bellek oluşturma bağlamında heykeli mekandan ayıran temel öge olarak yer almaktadır.

Buna karşın Rodin heykelinde kaide ve akademi geleneğinin katı kurallarının karşısında olmuştur. Rodin'in heykelinin, heykel ve uzam arasındaki kaidenin hiyerarşik yapısından arındırıcı olduğu söylenebilir. Sosyal anlamda burjuva sanatında yüceleştirme aracı olarak kullanılan kaide yok sayılarak uzam malzeme olarak kullanılmış ve heykel ilişkisine yeni bir bakış açısı getirmiştir. Artık heykel izleyicinin yukarıya bakarak izlediği bir kütle değil, tersine karşısında duran, sınıf farkının olmadığı, mekan içerisinde izleyicinin aynı zeminde bütünleşebildiği demokratik bir nesneye dönüşür. Orta Çağ'da teokrasi hakimiyetindeki mimari öğelerin gölgesinde süsleme unsuru olan heykel yapısı, Rönesans'ta aristokratların ya da devlet otoritesinden önemli kişilerin figüratif heykelleri olarak kamusal meydanlarda var olmuştur. Fransız İhtilali ile toplumun kazandığı demokratikleşme ve sosyolojik yapılardaki değişimler, aristokrat heykellerinde günlük problemleri heykelin konusu haline getirerek kamusal alanlara yayılım göstermektedir. Sanat, otorite için sembolik bir propaganda aracı olan anıt heykel yapısını,

demokratikleşme ile bireysel inisiyatiflere bırakarak, eser ve izleyici arasındaki sınırları belirsizleştirmiştir. Bu bağlamda kaidenin ortadan kalkması ile merkezi otorite ve kamusal alanın serüvenlerinin ortak noktalarda kesiştiği söylenebilir.

“Antik heykel insan bedeninin mantığını aramıştır. Bense psikolojisini arıyorum.” Psikoloji sözcüğüyle Rodin, 'duygusal dram' demek istiyordu. Beden, onun gözünde beyin ve kalbin duyduklarının dile getirilişiydi. Calaisliler'de her ölüme doğru yürümekte olanın, ölümü kendi tarzında nasıl düşündüğünü açıkça görebiliriz. Bunu da büyük bir tiyatro gösterisine tanıklık eder gibi seyrederiz (Berger, 2007, s. 100).



**Görsel 3:** *Auguste Rodin*, Calais Burjuvaları, Heykel, Bronz, 209.6 cm x238.8 cm x241.3 cm, Fransa, 1885 (Metmuseum, 2021) (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/207812>) Telif Hakkı: Iris and B. Gerald Cantor, New York, (until: 1989, to MMA)

19. yüzyıl sonlarında birçok yeni sanat hareketi ortaya çıkmıştır. Modern dönemin temellerinin atıldığı bu süreçte bazı sanatçılar gelenek ve zanaat üzerinden eserler üretmiş ve geleneği yaşatmayı sürdürmüşlerdir. Adnan Turani, “Dünya Sanat Tarihi” kitabında Art Nouveau için şunları özetler:

Ruskin ve Morris’in İngiliz endüstrisinin zanaat ve ustalık formlarını ruhsuzlaştırdığı görüşünü benimsemiş olması, mimari ve dekorasyonda geleneğe yönelmelerine ve teknolojiyi yok saymalarını anlamlı kılabilir. Sonraki dönemlerde ise “Uygarlığa karşı olmak hata idi. Fakat tedavi edilebilecek, düzeltilebilecek bir hata idi. İnsanlığa yararlı olma amacıyla ortaya çıkan el sanatları atölyesi fikri zanaatı yaşatırken endüstriye de olumlu bir yön verecek olan görüş olarak açıklanmaktadır” (Turani, 2014, s. 533).

Bu dönemde üretilen yapıtlarda teknoloji ve modern işler yerine Orta Çağ ve geleneksel sanatta olan süslemecilik anlayışının yeniden ön plana çıktığı görülmektedir. Art Nouveau şehrin birçok noktasında mimari, vitray ve demir işçiliği olarak yayılan yapılarda yer almakta, kent ve hayat arasında mimari kökenli estetik bağlantılar kurmaktadır. Akademik sanat anlayışının ustalığı kullanarak heykel yapısını metamorfoza uğrattığı söylenebilir. Çıkış noktasında teknoloji ve geleceği reddeden Art Nouveau sanatçılarının, 19. yüzyıl sonlarında modernite fikrine karşı, sahip çıkmak istedikleri biçimsel anlamdaki doğa merkezli geleneğin; 20. yüzyıl doğa merkezli sanat hareketleri kapsamında geliştirilen sürdürülebilirlikle ortak noktaları olduğu gösterilebilir. Art Nouveau, endüstriyel gelişimin mimari ve dekoratif nesne üzerindeki estetik tahribatına karşı bir hareket olarak değerlendirilebilir. 20. yüzyıldaki sanat hareketleri, modern kentleşme ve endüstri kentlerinin takip ettiği ilerici hareketin yarattığı tahribatın farkındalığıyla, sürdürülebilirlik kavramı üzerinden doğa merkezli sanat yapıtları üretmiştir. Gelenek ve gelecek arasında bağ kurmak üzerine misyon yüklenen Art Nouveau “New Art” “Jugendstil” gibi isimlerle dünyada yayılım göstermiş, endüstri ve gelenek arasında sürdürülebilir bakış açısının kentsel alandaki referansı olarak belirtilmiştir.

Sanat tarihine bakıldığında teknoloji ve sanat yapıtı arasında birbirini tetikleyen hareketler olduğu gözlenmektedir. Teknolojinin emek süreci yoğun olan nesnelere üretimini kolaylaştırması ve çoğaltmasına karşı olan kötümser bakış açısı, yeniliğe karşı ön yargılı bir bakış olarak değerlendirilebilir. Bu kötümser bakışın aksine yeni teknolojiye uyum sağlayarak gelenekselin metamorfozu mümkün olabilir. Art Nouveau’nun kendi döneminin teknolojisini, geleneksel yapı biçimlerini merkez alarak kent mimarisi içerisinde uyguladığı söylenebilir. Benzer bir diğer durum ise fotoğraf makinesinin ürettiği gerçekçi nesne dokümanı karşısında, Empresyonizm’in nesne yerine getirdiği emek sürecinin yoğun olduğu anlık manzara eskizleri olarak örneklendirilebilir. “Sanat yapıtının teknik yoldan yeniden üretilebildiği çağda gücünü yitiren, yapıtın özel atmosferi olmaktadır” (Benjamin, 2018, s. 55). Mühendisliğin endüstriyelikleştirme eğilimi, geleneksel üretimin hayal gücünden faydalanarak farklılaşmasına olanak sağlarken güncel teknolojinin de üretim medyumlarını değiştirerek sanat nesnesine zamansal olarak yeni, anlamsal olarak farklı bağlamlar kurdukmaktadır. Art Nouveau metodları gelenek ve zanaat merkezi üzerinden kurmayı deneyimlerken, Fütürist sanat için geleneksel olanı

kökünden yok sayarak teknoloji ve hız merkezli bir anlayışla geleceğin tasarımlarını üretmeyi hedeflediği söylenebilir. “Modern sanatçı ya geleneğin yerleşmiş sınırları içinde kalıp halkın anlayış ve ilgisini sağlayabilirdi, ya da sanatın kendini yenilemesine ve modern dünyanın özelliklerini ve sorunlarını yansıtmaya yardım edebilirdi” (Lynton, 1993, s. 96).



**Görsel 4:** *Reamur Sebastapol*, Paris Metro İstasyonu, Bronz, 410cm x 835cm x 305 cm *Eric Parker* (<https://www.flickr.com/photos/ericparker/2642401918>) Telif Hakkı: Eric Parker

19. yüzyılın sonlarında hızla değişen kent ve sosyolojik yapıların, romantik dönemde meydanlara yerleştirilen heykelleri, kaide geleneği açısından büyük bir değişim çağına hazırladığı söylenebilir. 20. yüzyılın hızlı hareketi olarak tanımlanabilecek Fütüristler; şiir, resim, performans, heykel, fotoğraf gibi alanlarda 1. Dünya Savaşı bitene kadar faaliyet göstermektedir.

Fütürist hareket geleneksel olanı kökünden yok saydığı gibi, onu gelişimin önünü kesen mezarlıklar olarak örneklemektedir. Sanayinin üretim biçimini makineler aracılığıyla hızlandırması, makineye duyulan sevgi ve yüceleştirme ile üretilen sanat yapıtlarında etkisini göstermektedir. İtalya’da milliyetçi ve ilerici bir duruşa sahip olan hareket, sanatın geleneksel malzeme algısını yok saymasının yanı sıra, her türlü yeni

materyali heykelin malzemesi olarak kabul ederek yapıtlarında kullanmıştır. “1912 yılında Fütürist Heykel Teknik Manifestosu’nda Antik Yunan, Roma ve Rönesans sanatına başkaldıran Boccioni, heykel sanatının yalnızca taş ve bronz gibi malzemelerle sınırlı kalmasını eleştirmiş, cam, ahşap, karton, demir, beton, bez, ayna, elektrik ve ışık gibi öğelerin yer alacağı zengin bir malzeme dağarcığı kullanılarak üretilecek çalışmalar ile heykelle hareket kazandırmanın da mümkün olabileceğini ifade etmiştir (Görsel 4) (Antmen, 2016, s. 68). Fütüristlerin hareket ve hızın nesne üzerine olan etkisini yapıtlarda ifade etmeyi araştırdıkları söylenebilir. Form üzerinde kullandıkları soyut deforme etkileriyle sanayiye övgü ve bu bağlamda heykel ve yapıtlarında geleceğin hızını deneyimlemeleri biçimsel farklarla gözlemlenebilir. Fütürist bakış açısında öznenin ya da nesnenin durağanlığına karşı, teknolojinin yenilikçi ve hızlandırıcı yapısına odaklanıldığından söz edilebilir.



**Görsel 5:** *Umberto Boccioni*, Mekanda Sürekliliğin Tekil Formları, Bronz Heykel, 117.5 cm x 87.6 cm x 36.8 cm, 1913

(<http://www.rockasho.com/naka/archives/005935.html> /; <https://www.tate.org.uk/art/artists/umberto-boccioni-771>) Telif Hakkı: Rene Burri / Tate

20. yüzyılının toplumsal olaylarından doğrudan etkilenen sanatın, anti-estetik ve fikir bağlamında birçok yenilik ve harekete tanıklık ettiği, yeni hareketler bağlamında tartışmalara sebep olduğu belirtilebilir. Romantizm ile ortaya çıkan özgürlük ve duygulara odaklanma, Klasisizm’e bir karşı çıkış olarak değerlendirilebilir. Dada ile gündeme gelen Avangard hareketlerin tümü, 20. yüzyıl çağdaş sanatının yorumlanabilmesi açısından önemlidir. Dada hareketi için sanatın ve sanat yapıtının, biricik ve merkezietçi yapısını yıkması önemlidir. Dada’nın anti-estetik ve eleştirel bir

dil olarak sanatı yeniden tanımlamayı hedeflediği söylenebilir. Peter Bürger'in Avangard Kuramı'nda "Sanat artık herhangi bir hakikati, değeri veya savı, doğayı veya tanrıyı temsil etmez, hatta sanatçısını bile temsil etmez, sadece kendisini temsil eder... Sanat hayattan kopmuştur. Kendine özgü bir iktidar peşindedir" (Burger, 2017, s. 13) ifadeleriyle durumu özetler. Avangard sanat hareketi ve Konstrüktivizm arasındaki ortak "yıkma" fikri, hatalı ya da bozuk olanı onarmak yerine yıkıp yeniden inşa etme fikirleri bağlamında tanımlanabilir. Bununla birlikte Avangard sanat hareketinde, sanayinin gelişmesi sonucu çeliğin mimari yapılarda kullanılabilir olmasının, heykelin malzemesini ve yapısını da etkilediğinden bahsedilebilir.

Konstrüktivizm fikri, Rus sanatçılar tarafından sanatın işlevselliğinin ön plana çıkarıldığı; endüstriyelleşmenin ve mühendisliğin medyum olarak kullanıldığı gelecek odaklı bir yaklaşımdı. Bu harekette geleneksel malzeme yerine, endüstriyel malzemeyi materyal olarak kullanılmış, gelecek odaklı üretimler gerçekleştirilmiştir. Bu bağlamda Fütüristlerin sanat üretiminde kullanmak için önermiş olduğu yeni malzemenin yanı sıra, Kübizmde kullanılan atık materyallerin de Konstrüktivist sanatçılar tarafından kullanıldığı da dönemin bazı yapıtlarında görülmektedir. Konstrüktivizm ve Fütürizm, ortak bağlamda geleneği kökten yok saymakta ve geleceği inşa edebilmek için teknoloji merkezli bir yeniden oluşuma doğru kolektif bilinci savunmaktadır. Rus Konstrüktivizmi ve Alman Bauhaus sanatı toplumsal bir dil oluşturarak, toplumun yeniden inşa sürecine mimari, mühendislik ve tasarım alt yapısıyla işlemektedirler. Her iki akım için de "sanatın dışı vurum yerine zihinsel tasarım süreçlerini ifade eden "konstrüksiyon" merkezlidir." (Antmen, 2016, s. 103) denebilir. Yapıtlarda görülen mekanik yönelim ve hareket geleneksel heykel-kütle anlayışının tüm gelenek kurallarını yıkma üzerine bir fikirdir. Savaş dönemi sonrası ekonomik, politik, sosyolojik yenilenme sürecinde dünya geneline yayılan sanat hareketlerine yeni bir yol, yeni bir bakış açısı kazandırma ütopyasına sahip olan Konstrüktivizm; sanat ve hayat (toplum) arasında matematiksel bir bağ kurma hareketi olarak değerlendirilebilir. Rus ekonomi politikaları sonucunda ikiye bölünen Konstrüktivist sanatçıların bir kısmı batıya giderek Almanya'da De stijl ve Bauhaus hareketlerine katılım göstermişlerdir. Konstrüktivist sanatçıların geometrik formlara yönelerek Kübist etkiler gösteren yapıtlar ürettikleri söylenebilir. Naum Gabo ağabeyi Antoine Pevsner ile karıştırılmamak için soyadını değiştirir ve Rusya'da "Gerçekçi Manifesto" afişleri hazırlayarak Konstrüktivizm propagandasını yaymak için üretimler

yapmaktadır. Gerçekçi manifestoda “sanat ve hayat arasında kurulması planlanan ütopyacı yaklaşım” ifadeleri kullanılmaktadır.

Sanatın temelleri hayatın gerçek yasaları üzerine inşa edilmedikçe hiçbir yeni sanatsal sistem yeni doğan kültürün baskısına dayanamayacaktır... Mekan ve zaman, hayatın üzerine kurulduğu yegane biçimlerdir ve dolayısıyla sanat da bunların üzerine inşa edilmelidir” (Antmen, 2014, s. 115).

Konstrüktivizmin devrimci fikri, toplum yapısını kökünden değiştirmeyi arzulamasının yanı sıra, kurmak istediği ütopya kapsamında sanatçılarla mühendisleri buluşturmuştur. Endüstriyel üretimdeki seri üretim fikrini mühendislerle birlikte, sanatsal bağlamlarda kullanarak farklı disiplinleri bir araya getirme isteğinden bahsedilebilir. Bu bağlamda geleceğin geleneğini yaratmak üzerine kurulmuş olan bir ütopyada, kolektif hareketi önemseyerek sanat-hayat arası bağ kurmayı arzuladığı söylenebilir. Romantik dönemde doğaya duyulan ilgi ve doğanın kurallarına riayet ütopyası, konstrüktivizmde bilimsel bilgi ve kentleşme merkezli ütopya olarak değerlendirilebilir.



**Görsel 6:** Naum Gabo, Head No: 2, Metal Heykel, 176 cm x 124 cm x 124.3 cm, 1916, Tate Modern, (<https://www.tate.org.uk/art/artworks/gabo-head-no-2-t01520>) Telif Hakkı: Nina and Graham Williams / Tate

Ahu Antmen’in (2016, s. 102) bahsettiği gibi, Vladimir Tatlin’in 3. Enternasyonal Anıtı resim, heykel ve mimarinin benzersiz bileşiminin ütopyik bir ifadesidir. Gelecekteki uzay çağının dinamizmini yansıtmak adına dev spiral yapının içindeki silindir, küp ve

küreyi rotasyonla hareket ettirmeyi hayal eden Tatlin, kinetik heykel ve mimari fikrinin öncüleri arasında gösterilebilir.

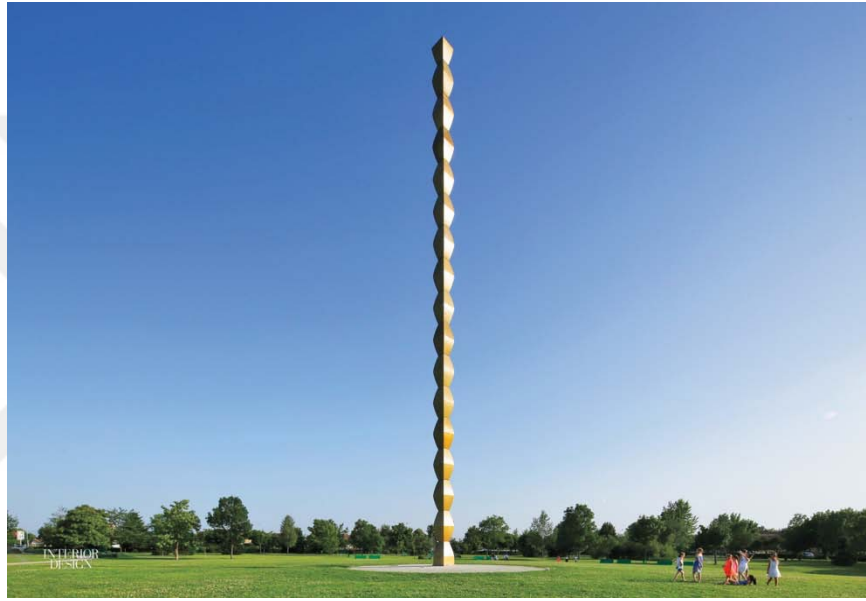
Sovyet Devrimi sonrasında konstrüktivist üretim biçimlerinin örneği olarak gösteren Tatlin'in yapıtı, Rus sanatçıların gelecek için ütopya taslakları olarak okunabilmektedir.



**Görsel 7:** *Vladimir Tatlin*, 3. Enternasyonel Anıtı, Ahşap ve Metal Heykel Maketi, 420 cm x 300 cm x 80cm) 1920 (Moma, 2012)  
(<https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/inventingabstraction/?work=226>) Telif Hakkı: RMN Grand Palais / Art Resource N.Y.

Constantin Brancusi eseri “Sonsuz Sütun” hakkında: “Sütun geometrik eşkenar dörtgen formların doğal denge yapısı esas alınarak tek bir mil üzerine dizilerek yapılmıştır. Form olarak tekinsiz hissettirebilecek iyi hesaplanmış bir matematikle yere sabitlenen heykelin boyu 36 m. 56 cm’dir” (Lynton, 1991, s. 49) açıklamalarını yapmıştır. Tabanında ve en üstünde kullanılan yarım modüller, ince uzun olan heykelin dengesini sabitlemek amacıyla içi dolu döküm olarak kullanılmıştır. Modern dönemdeki heykelin çevresini saran kaide anlayışından uzaklaşılırken kaide olarak zeminle aynı hizada, konstrüksiyonu taşıyabilecek alçak yapılı temel zemini kullanılmıştır. Teokrasi temelli geleneksel heykel yapılarında görülen gökyüzü ve yeryüzü arasındaki yüceleştirme aracı

olan bağlam, Brancusi'nin yapıtlarında biçimsel arayışlarda tam tersine bir sadelik ve tekrar ile heykel, mühendislik, mimari öğeler içermektedir. Nasıl ki Rodin heykellerinde kaide önemini yitirerek halkın arasına karşıtıysa, Sonsuz Sütun da kadesiz şekilde ayakta durabilen, mühendisliği ince hesaplanmış bir anıt olarak tanımlanabilir. Bu çalışma hem geleneksel hem modern bir yapıt özellikleriyle incelenebilir. Formda ulaşılan bu sadelik anlayışı kendisinden sonra gelecek olan Minimalistler ve Yeryüzü sanatçıları için referans olarak gösterilebilir.



**Görsel 8:** *Constantin Brancusi*, Sonsuz Sütun, Pirinç Kaplama Metal Heykel, 29, 35m, Bükreş, 1937  
(<https://www.interiordesign.net/articles/13037-constantin-brancusi-s-endless-column-restored-to-glory/>)  
Telif Hakkı: Studio Dubuisson

Brancusi'nin çağdaşı olan, soyut figüratif heykel formları ile ayrılabilen Henry Moore heykelleri, 1. Dünya Savaşı'nın yıkıcı etkisini gören insanın, heykel formundaki psikolojik yansıması olarak yorumlanabilir. İki savaş arasında dönemin değişken sosyal, fiziksel düzenler arasında çalışmalarını yapan Moore, yapıtlarında kullandığı boşluk kavramıyla tanınmaktadır. Geleneksel heykelin kütleli ve bütüncül olan biçiminin içerisine yerleştirdiği boşluklar ile heykel algısını yapısöküme uğratmaktadır. Figüratif soyut heykelini; taş, tel, ahşap, bronz gibi farklı materyal ve teknikler ile oluştururken, boşluğun yaratmış olduğu derinliği mekanla bütünleştiren bir yapıda inşa ettiği söylenebilir. Savaşla birlikte dağılan fiziksel yapılar karşısında, yapıtlarının mekanla olan organik ve bütünleşik yapısı, izleyici ve mekan arasında algısal bir bağ kurmaktadır.

Farklı dönemlerde ürettiği yapıtların ortak biçimsel özellikleri, üzerine kumaş sarılmış figürlerin kumaş içinde hareket ederken dondurulmuş hali gibi yorumlanabilir. “Uzanan Kadın” heykelinin Aztek kültüründeki “Chacmool” heykeliyle benzerlikler gösterdiği ve Moore’un Aztek heykellerinden etkilendiği belirtilebilir. “Görsel 8” “Aztek kültürünü sarmalayan şiddet ve o şiddetin kayıtsız bir ifade arkasında gizlenmesi olgusu, Moore’un ilgisini çeken nedenlerden birisi olabilir” (Lewison, 2008, s. 20). Moore’un İtalya seyahatinde primitif sanatlardan etkilenerek “uzanan kadın” heykelleri çalışmaya başladığı düşünülmektedir.



**Görsel 9:** *Aztek Kalıntıları*, Chacmool, Taş Heykel, Meksika, Heykel, M.S. 900-1000  
(<https://www.thoughtco.com/chac-mool-sculptures-of-ancient-mexico-2136309>) Telif Hakkı: Manuel Romaris

Moore’ın heykel ve çevre ile ilgili kendisini geliştirebilmek için kent hayatından uzaklaşması, dönemin yıkıcı etkileri, endüstrinin kent sınırlarını genişletmesi ve Moore’un kırsal alana olan idealist yaklaşımı heykellerin yorumlanmasında yardımcı unsurlar olarak değerlendirilebilir. Moore yapıtlarında geleneksel sanatın zanaatçı yönünü ortaya koyarken heykelin organik ve soyut formlu yüzeyi üzerine açtığı delikler, heykelin hacim, üç boyut, mekan bağlamlarının sınırlarını genişlettiği söylenebilir. Heykelin kütle yapısına açılan delikler, uzamı heykelin çevresinden çıkararak heykelin

merkezine yerleştirmektedir. Bu bağlamda biçimsel heykel kavramının uzam ile olan çevresel bağına yeni bir bakış açısı getirdiğinden bahsedilebilir. Aynı zamanda savaşın toplumsal belleklerde oluşturduğu psikolojik boşlukları göz önünde bulundurarak sanat ve hayat arasında insan duygusu üzerinden bağ kurmacı yaklaşımı olduğu yorumlanabilir. Moore, heykelin çevresiyle birlikte biricik oluşu algısını değiştirerek bulunduğu her mekanın uzamında, heykeldeki kütle mekan derinliğini ön plana çıkarmıştır. Bu bilgiler ışığında geleneksel heykel anlayışında mimari, merkeziyetçi sınıf ya da otorite nesnesi olan heykelin blok yapısında açtığı boşluklar, kütle olarak bulunduğu manzarayla içsel bir bütünlük sağlamaktadır. Bunu yaparken form ve biçimi sadeleştirerek minimal sanatın öncülü olarak değerlendirilebilir.



**Görsel 10:** *Henry Moore*, *Uzlanmış Figür*, Mermer Heykel, İngiltere, 15 cm x 28 cm x10 cm 1939 Tate Modern

(<https://www.tate.org.uk/art/research-publications/henry-moore/henry-moore-om-ch-reclining-figure-r1147454>) Telif Hakkı: The Henry Moore Foundation



**Görsel 11:** *Henry Moore, Uzlanmış Figür, Taş Heykel, 1929*  
([http://www.all-art.org/art\\_20th\\_century/moore2.html](http://www.all-art.org/art_20th_century/moore2.html)) Telif Hakkı: The Henry Moore Foundation



**Görsel 12:** *Henry Moore, Geniş Uzlanmış Figür, İngiltere, Bronz Heykel, 420 cm x 940 cm x 290 cm, 1984*  
(<https://www.henry-moore.org/whats-on/2021/03/31/2021-at-henry-moore-studios-gardens>) Telif Hakkı:  
The Henry Moore Foundation / John Chase

1970 ve 1980'lerin minimalist sanatçısı Richard Serra'nın metal levhalarında karşılaştığımız paslı görünümün, malzemenin doğası ve süreçleriyle ilgili doğrudan bilgi vererek izleyici ve yapıt arasında tekinsiz bir bağ kurduğu söylenebilir. Minimalizm ve Süreç Sanatı olarak değerlendirilebilecek heykeller üreterek malzemenin fiziksel ve kimyasal tepkimelerini yapıtlarında doku olarak kullandığı görülebilir. Levhaların anıtsal boyutları ve paslı görünümü, sanat yapıtının bulunduğu sentetik uzamı bölerek tekinsiz bir denge ile manzara içerisinde belirlemektedir. Paslı levhalar, New York'ta Federal Plaza önündeki alana yerleştirildiğinde bulunduğu steril peyzaj manzarasına müdahale olarak tanımlanabilir niteliktedir. Kentin yapaylığı ve düzen algısını bağlam olarak sarsan bir estetik duruşu olduğu ifade edilebilir. Bu durumla ilgili New York Times sanat eleştirmeni Grace Glueck eser için şöyle der:

Tilted Arc yaratıcısına göre, mekanın dekoratif bağlamını değiştirerek alanına müdahale eder, ve karşılaşma esnasında etkili bir şekilde heykel bağlamını geri getirir. Buradaki soru şudur: neden bu havadar plazayı baltalıyorsun? Tilted Arc, kentte belki de en çirkin dış mekan sanat eseri olarak düşünülebilecek tuhaf, zorba bir parçadır (Glueck 1981, <https://goo.gl/XQQBmt>, 27.12.2019'da erişildi).

Avangard hareket ile birlikte, sanat yapıtının estetik form sınırlarından çıkan fikir merkezli anti-estetik yapısı düşünüldüğünde, Glueck'in yorumu biçimci ve estetik temelli olarak değerlendirilebilir. Bunun dışında Serra'nın yapıtlarında karşılaşılan minimal etkiler estetik ve plastik unsurlar bağlamında da ön plana çıkmaktadır. Çalışma heykelin geleneksel süreçten beri temel konuları arasında olan denge unsurunu, harici bir konstrüksiyon kullanmadan, malzemenin kendi doğasını sadece bükerek oluşturan, estetikten ödün vermeden planlanmış bir kamusal alan heykeli olarak gösterilebilir. Serra 1990 yılında Yale Üniversitesi'nde yaptığı konuşmada mekana özgü eserlerin belli yerler ile ilgili olduğunda bahseder ve "Alana özgü eserlerin ölçeği, büyüklüğü ve konumu alanın topografisiyle belirlenir, bu ister kent, ister manzara, ister mimari hacim olsun. Eserler alanın bir parçası olur ve hem kavramsal hem algısal olarak alanın örgütlenişini yeniden yapılandırır. Benim eserlerim bir alanı süslemez, resimlemez ya da tasvir etmez" (Harrison, Wood, 2016, s. 1151). Metal plakalar arasında kurduğu denge, heykelin uzam ile kütleli sabit yapısını birbiri içerisine katarak bütünleştirmektedir. Bu bütünlüğü kent merkezi ve periferinin bir arada olması gibi düşündüğümüzde, Glueck'in yorumu Avangard hareketlerin tam da karşısında durduğu merkeziyetçi sanat üretimini destekler

nitelikte bir yorumdur. Yapıtın heykel ve uzamı arasında kurduğu bağlar ile sanat ve hayat arasında kurulan bağlar bütünleşik bir yapıda ve tam da olması gerektiği peyzaj içerisinde olduğu söylenebilir.

Serra yapıtlarında malzemenin ham ve fazladan materyal eklemekten bükülmüş olan halini kullanmaktadır. Materyalin süreç içerisinde deforme olması fikrini önemsemeyerek süreç sanatı ve minimalizm arasında bağlamlar kurduğundan bahsedilebilir. Süreç Sanatı'nda hız ve geleceğin karşısında malzemenin doğal, deforme ve yok olma süreçleri önerilirken; sanat ve hayat arasında insan merkezli bir sorgulama biçimi olarak malzemenin zamansal doğasının yerleştirildiği söylenebilir. Serra'nın yapıtlarında olan paslanma ise zaman bağlamında ele alınabilir. Büyük boyutlu paslı levhalar yapay kent peyzajı içerisinde kirli ve tercih edilmeyen yapısı gereği alımlayıcının karşılaşma esnasında tam karşısında duran zaman anıtları gibidir. Rollo May, Yaratma Cesareti yapıtında karşılaşma ve kaygı arasında kurulan korelasyondan bahsederken sanatçının üretim aşamasında yaşadığı kaygıyı ortaya çıkan üründe yansıtabilmesi üzerine şunları söyler: “Olgun yaratıcılıkta, sanatçı (ve sonradan onun eserinden faydalanacak olan diğerleri, bizler) yaratılmış eserdeki coşkuyu yaşayacaksa, kaygıyla yüz yüze gelmelidir” (May, 2018, s. 107).



**Görsel 13:** Richard Serra, Eğimli Yay, Sac Enstalasyon, 365,7 cm x 3657,6cm x 30.45 cm, Manhattan Federal Plaza, 1981  
([https://tr.pinterest.com/pin/784470828819610222/?amp\\_client\\_id=CLIENT\\_ID\(&mweb\\_unauth\\_id=&simplified=true\)](https://tr.pinterest.com/pin/784470828819610222/?amp_client_id=CLIENT_ID(&mweb_unauth_id=&simplified=true))) Telif Hakkı: Anne Chauvet Courtesy Richard Serra

Denge unsurunu yapıtlarında kullanan bir diğer çağdaş sanatçı ise Ugo Rondinone'dir. Rondinone'nin "İnsan Doğası" isimli yapıtı, statik olan kütle heykel yapısına karşın, materyalin biçimsel doğasını bozmadan inşa ettiği heykeldir. Yeryüzü Sanatı doğanın değişen dinamiklerine bağlı varlığını sürdüren yapıtları düşünüldüğünde Rondinone'nin yapıtları tekinsiz olarak da tanımlanabilir. Rondinone'nin yapıtı insanın ikincil doğası olan kent manzarası dahilinde, birincil doğadan gelen devasa boyuttaki taş blokları statik bir düzenleme ile bir araya getirmektedir. Bu bağlamda Rondinone'nin "insan doğası" yapıtı için çağdaş sanat medyumlarından "yerinden alıp yerine koyma" uygulama biçimini kamusal alanda kullandığından bahsedilebilir. Bu yapıt ile doğada bir alanda karşılaşıldığında tekinsizliğinden dolayı fiziksel bağ kurulması güç iken, kamusal alanda her gün birçok insanın arasından geçtiği bir alanda var olması tekinsizliği geçersiz kılmaktadır. 2013 yılında Rockefeller Plaza önünde sergilenen heykeller, birincil doğanın işlenmemiş kaya formlarının düzensizliği ile ikincil doğanın düzenli mimari ve simetrisi arasında karşılaşmanın kurulabileceği, tekinsiz bir kamusal heykel enstalasyonu olarak tanımlanabilir. İnsanın ikincil doğasından, gündelik hayatta karşılaşılabilecek olmayan doğal malzemelerin dengeli bir dizilim ile bir araya getirilmesi sonucu izleyicilerin içinde gezebildiği anıtsal boyutlarda, ilkel formlarda denilebilecek 9 adet soyut figür sergilenmiştir.

Rondinone disiplinler arası sanat üretimleri yaparken pop imgelerden de faydalanmaktadır. Human Nature yapıtında ilkel formları kamusal alanda var ederken Yeryüzü Sanatı yapıtlarına öncülük eden Nevada Çölü'ne yerleştirmiş olduğu "7 Magic Mountain" yapıtı anıtsal boyutlarda bir taş dengesi olarak tanımlanabilir. "Human Nature" yerleştirmesinde, kamusal alanda yapay mekanda ve doğal materyallerle tekinsiz bir denge karşılaşması yarattığı söylenebilir. Bu çıkarıma karşın "Magic Mountain" yapıtında ise arazide dengelediği taşları pop renkler ile boyayarak taşları mekanın doğasından yabancılaştırmakta, alımlayıcı açısından fark edilebilir bir konuma sokarak onun yakın bir bağ kurmasını kolaylaştırmaktadır. Alımlayıcı insanın yabancılaştığı birincil doğasını, ikincil doğasından bildiği renklerle boyayıp algısal bir güven ortamı yaratarak tekinsiz hissettiren heykeli uzamdaki manzaradan ayırmaktadır. Her iki yapıtta ortak tanımlanabilecek nokta olarak bulunduğu ekosistem içinde aidiyetlikten uzak, uzamla arasında oluşan kontrast bir yapaylık gösterilebilir.



**Görsel 14:** *Ugo Rondinone*, İnsan Doğası, Mavi Mermer, Beton, Demir, Enstalasyon, 183 cm x 518 cm x 92 cm, Rockfellar Plaza, 2013  
(<https://www.estherschipper.com/content/feature/845/viewing-room-14-ugo-rondinone-nuns-monks-esther-schipper-berlin/images11189/>) Telif Hakkı: James Ewing



**Görsel 15:** *Ugo Rondinone*, 7 Büyülü Dağ, Taş, Beton, Demir, Enstalasyon, Nevada Çölü, 2016  
(<https://www.nevadaart.org/art/exhibitions/ugo-rondinone-seven-magic-mountains/>) Telif Hakkı: Gianfranco Gorgoni / Courtesy of Art Production Fund and Nevada Museum of Art

#### 1.4. Antroposen Çağında Kent Ekolojisi

“Antroposen terimi, etimolojik köken olarak Yunanca iki kelimenin birleşiminden oluşur: “insan” [human] anlamına gelen anthropos ve “yeni” [new] anlamına gelen kainos kelimesinden türetilmiş bir son ek olan, eklendiği köke “son döneme ait” [recent] anlamı katan –cene” (Peters, 2012, s. 265). Antroposen terimi ilk kez Paul Crutzen ve Eugene F. Stoermer tarafından 2000 yılında dillendirildi ve 2002 yılında Nature adlı bilimsel yayındaki makalede yer aldı. Crutzen ve Stoermer içinde bulunduğumuz jeolojik zaman diliminde bir süredir insan faaliyetleri yüzünden yer sistemleri döngülerinde (örneğin karbon döngüsü, nitrojen döngüsü vb.) meydana gelen düzensizliklerden bahseder.

Sanayi devrimi, teknolojinin insan hayatına dahil olarak kentleşme, kültür ve üretim basamaklarında değişkenlere sebep olan olgudur. Bu olgunun toplum birey ilişkilerini, siyasal ve ekonomik değerler kapsamında kültür endüstrisinin temelleriyle birlikte değiştirdiği söylenebilir. Endüstri kentleri ve kent ekolojisinin Avrupa ülkeleri ve Amerika odaklı gelişim süreçleri, güç dengelerinin batı odaklı dağılmasına sebebiyet vermiştir. Bu anlamda merkezleşen Chicago kenti; kent kuramları, antropoloji, sosyoloji gibi alanlarda araştırma konuları için öncüllerdendir. “...gerek banliyöde, gerekse metropolde kitlesel üretim, kitlesel tüketim ve kitlesel eğlence aynı standart ve doğası bozuk çevreyi üretti” (Mumford, 2013, s. 603).

Kültür ve kitle yaratımı bağlamında teknolojinin merkez oluşturması, komünite ve popülasyonların belirli bölgelere yığılması ile kent çeperlerinin genişleyerek kültürlerin toplandığı alanlara dönüşmüştür. Kentin siyasi ve ekonomik yapıları, teknolojiyi kullanarak kitleleri algısını yönetebilmek için, sanayi kentlerinin iletişim araçlarından gazeteyi araç olarak kullanmaya başlamıştır. Bu süreçler dahilinde gerçekleşen dünya savaşları sonucu, teknolojinin paletli sisteme ve seri üretime geçmesi; üretim biçimini az hatalı olarak ve rafine şekilde etkilediği gibi, kentlilik kavramının oluşmasını sağlamış ve kentli insana da üretilen nesnelere gibi az hatalı olması hususunda görevler yükleyerek onu yapaylaştırmıştır. Darwin’ci doğal seleksiyon bakış açısına göre, güçlünün güçsüzü yok edebildiği sistem, kent yapısı içerisinde faydacı bir yaşama dönüşmektedir. Bu yapının doğal seleksiyondan farkı; güçlünün güçsüzü yok etmesi değil, aksine güçsüzün yaşayabileceği ekosistemi oluşturarak kitlenin kontrol edilmesi ve ondan faydalanılması üzerine kurulu olan kapitalizmin tanımıdır. “İnsanın yaşamı için

gıdayı zorunlu kılan doğa yasası uyarınca, eşit olmayan bu iki gücün etkileri eşit tutulmalıdır... Geçim araçlarının sağlanmasındaki güçlük, nüfus üzerinde güçlü ve süratli bir kısıtlamayı gerektirir” (Marx ve Engels, 1976, s. 11).

Bu tanım kapsamında hem ekonomik hem ekolojik olarak insanı kontrol altında tutan kapitalizm, reklam yönetimi ile kitle iletişim araçları üzerindeki hakimiyeti sağlamaktadır. Devletin toplum üzerinde tahakküm kurması sadece kapitalizmde rastlanan bir yöntem değildir. Aksine metamorfoz geçiren kapitalist kontrol mekanizması Orta Çağ’daki skolastik düşünceye sahip kapalı devre din kontrolündeki sistemden beslenmektedir. Bilimsel gelişmelere izole bir yapıyla insanlar üzerinde korku ve baskı rejimiyle kurulan tahakkümünü Orta Çağ yönetim sisteminde ve sanatında görebilmemiz mümkündür. Orta Çağ yönetim sisteminde mutlak bilgi kaynağı olarak kilise ve kilise ile doğrudan bağıntılı olan yönetim sistemi gelmekteydi. Toplumunu kontrol altında tutabilmek için anayasal düzen olarak kullanılan din ve Orta Çağ feodalitesi resim, heykel, mozaik, vitray, mimari gibi yapı taşlarıyla yüceleştirilmiş, iletişim dili ve düzenin oluşturucusu olarak sanatçıyı aracı olarak kullanmıştır. Orta Çağ’ın son dönemlerine kadar sanatta bakış açısı tanrının gözünden tasvir edilmekteydi. Halkın fakir ve bilgisiz oluşu, kilise ve mimaride uygulanan görsel ispatlarla halkın saygı duymasını sağlayabileceği argümanlarla, aristokrasinin toplum üzerindeki etkisini güçlendirmekteydi.

Gösterinin hakim olduğu her yerde, örgütlü olan tek güç gösteriyi isteyen güçlerdir. Bu durumda hiç kimse ne var olanın düşmanı olabilir ne de her şeyi kapsayan omerta’yı çiğneyebilir. İki yüz yıldan fazla bir süre hakimiyetini sürdüren ve yaşadığı toplumun eleştiriye ya da dönüşüme, reforma ya da devrime açık olmasını sağlayan bu tedirgin edici kavramdan vazgeçilmiştir (Debord, 1996, s. 136).

Dünya savaşları ile değişen pazar ekonomisi ve global krizlerin, üretim ve pazarların yeni dünya düzenine göre şekillenmesinin toplumsal yapıları da yapı sökümü uğrattığı söylenebilir. Medya araçlarının, ulusal basılı yayınlarının, sinyalizasyon sistemi ile radyo, televizyon türlerine geçmesi daha büyük kitlelere ulaşmayı sağlamıştır. Bu araçların endüstriyel tüketimle benzer korelasyonda ilerleyen kültür tüketimi ve toplumsal algı cihazları olduğundan bahsedilebilir. Dünya savaşları ve kabaran milliyetçilik duygularını artıracak yayınlar ile iletişim organları sayesinde, kitle yönetimini denetim altında tutan medya, kitlelere verilmek istenen algıya göre servis

edilmekteydi ve bu bağlamda birey yaşadığı siyasi ekonomik toplum ideolojisi dahilinde bilgiye erişebilmekteydi. Foto montaj ile gerçeğin yeniden üretilerek geçmiş gibi servis edilmesi gerçeğini Debord şöyle açıklar,

Teknolojik açıdan, bir başkası tarafından oluşturulmuş ve seçilmiş imaj, ulaşabildiği her yerde bireyin önceleri kendisi için gözlemlediği dünya ile temel bağlantısı haline geldiğinde bu imajın her şeye hoşgörü göstereceği kesinlikle unutulmamalıdır; çünkü aynı imajın içine her türlü şey hiçbir çelişki yaratmadan yerleştirilebilir (Debord, 1996, s. 141).

Bu bağlamda gerçeğin teknoloji bağlamı kurgusu, kitlesel idare yöntemi olarak bireysel inisiyatiflerin kullanımına göre şekillendiği belirtilebilir. Teknolojinin sanata eklenmesi ve yeni medya sanatlarında araç olarak kullanılması fotoğraf ve hareketli görüntü ile gerçekleşirken bu teknolojik gelişmeler resim sanatında Empresyonizmin gelişmesine de hız veren etkenler arasında gösterilebilir. Fotoğraf makinesinin kullanıma girmesi sanatçıların emek yüceliğini indirgeyerek, iş gücünü azaltarak düşünsel ve estetik kaygılara odaklanmasını sağlamıştır. Benzeri sanayi devrimi kentleşmelerinde de görülmektedir. İş ve emeğin üretimsel süreçlerini birey artık makineler ile paylaşmaktadır. Teknoloji gelişip endüstriye entegre oldukça üretimin öznesi olan insanın emek gücü azalarak üretim sahasından uzaklaşmaktadır. Ludizm’de geçen, makinelerin yeni teknolojiyle ilgili olan korku ve buradaki toplumsal işsiz kalma korkusu eşdeğer olarak gösterilebilir.

### **1.5. Doğallık ve Yapaylık Kavramı**

Doğal sıfatı kelime anlamı olarak “doğada yer alan, doğa ile ilgili olan” anlamlarını kapsadığı gibi doğa yasalarına ve düzenine uygun davranmayı da gerektiren tabii ve natürel yan anlamlarıyla da kullanılan bir kavramdır. Türk Dil Kurumu sözlüğünde doğal kelimesi “kendiliğinden olan, insan eliyle yapılmamış olan” anlamlarını taşımaktadır. Arapça kökenli Türkçe’de de kullanılan “tabii” kelimesi ise, etimolojik açıdan Türkçe’de olumlama deyimini olarak kullanılır, Fransızca naturellement olarak (doğal olarak) çevirisi olan bi’t-tabii deyiminden kısaltmadır. İtalyanca natura veya Fransızca nature "doğa" sözcüğünden alıntıdır. Bu sözcük Latince natura "doğuş,

yaradılış" sözcüğünden evrilmiştir. Latince sözcük Latince nasci, nat- "doğmak" fiilinden +tura sonekiyle türetilmiştir (<https://www.etimolojiturkce.com/kelime/natura>).

Kelime kökeni olarak, doğal “kendi habitatu içerisinde gelişen ve yok olabilen, kendi halindelik” anlamlarında da kullanılabilir. Doğal olanın tanımlanması her kavramda olduğu gibi, karşıtlık olarak yapaylığı tanımlamayı da beraberinde getirmektedir. Doğanın yapaylaştırılması bağlamında Nature Morte yani ölü doğa tanımı, cansız olan nesnelere resmetmek için kullanılan sanat terimi olarak literatüre geçmiştir. Canlı olanların doğal, cansız olanların ise doğal olmayan (ölü) olarak adlandırılması ekoloji tanımları doğrultusunda yanlış olarak değerlendirilebilir. Bununla birlikte Haeckel’in tanımlamasına göre; doğanın kendi dinamikleri içerisinde canlı, cansız bütün varlıkların ekoloji içerisine dahil olduğunu varsaydığımızda, doğadan ayrılarak ve yapay nesnelere kompozisyon aracı olarak kullanıldığı bu tanımı ekoloji bağlamından ayrı tutmak gerekecektir.

Nature Morte resimde doğal formların biçimsel yapılarının, yapay nesnelere bir düalizm kurularak kompoze etme süreciyle doğal ve yapay sorgulamasının resim üzerinden yapılmasını sağlamaktadır. Sanatın temellerine tekabül eden bu yöntem sanat eğitiminin temelindeki doğal ve yapay arasındaki farkların sorgulanması anlamında bağlar kurarak sanat ve doğa arasında ikircikli bir bağ oluşturulmasına örnek göstermektedir.

Doğallık kavramını felsefe anlamında gündeme gelmesi antik Yunan düşünürlerinden Thales ve doğa felsefesi ile öne çıkmaktadır. Felsefe tarihinde bilimsel bilgiye ulaşmanın kapılarını açan doğa felsefesi, gerçek bilgiye ulaşmak için spiritüel bilgi yerine doğanın kendi materyallerinin ve olgularının yardımıyla anlamlandırmaya odaklanmıştır. Günümüz bakış açısında, materyalist ve madde temelli felsefenin bakış açısının temellerini oluşturmaktadır. Çizgisel olmayan bir yapıya sahip olan tarih birbirini etkileyen olaylar sarmalında gerçekleşen durumlardan oluşmaktadır. Doğa felsefesi kendi dönemi ve şartları bağlamında değerlendirildiğinde, düşünce yapılarının arkhesine (merkeziyetine) doğa düşüncesini yerleştirme fikriyle dünya tarihi boyunca yaşanan vakalarda, geri dönüp doğaya bakmak adına düşünce ve bilim tarihine öncülük etmektedir. Yaşam alanlarını genişletirken doğada bulunduğu materyalleri işleyerek, onları hayatını kolaylaştırıcı araç haline getirebilen insan, doğayı korumak değil aksine daha

materyalist bir şekilde doğadan sonsuz faydalanabilme üzerine gelişimini sürdürmüştür. Bu bağlamda doğal şartlarda döngüsel yöntemler geliştirerek toplu yaşama geçiş sağlarken doğadan maksimum çıkar gözettiği; fakat bunları yaparken kendi teknolojisi dahilinde doğayı tahakküm altında tutmayı gözettiği söylenebilir. Bir nevi daha ileride ayrıntılarıyla bahsedilecek olan, Antmen'in deyimiyle buldozeri fırça gibi kullanan Yeryüzü sanatçıları, insanın doğa üzerinde kurduğu tahakkümü sanat piyasası minvalinde ele almışlardır. Yeryüzü sanatçılarının işlerinin otorite gözetimi altında form almasına karşılık, sanatçıların aktivist bakış açısıyla doğayı mekan ve materyal olarak kullanılmasını önerdikleri belirtilebilir.

### **1.6. İnsan Doğası ve Teknoloji**

“Özgürlüğün Ekolojisi” isimli yayının, Toplum Ekolojisi bölümünde Murray Bookchin (1982), doğayı iki bölüme ayırarak biyolojik doğamızı birincil, teknolojinin gelişimiyle doğadan uzaklaşan kentli insan çevresini de ikincil doğa olarak tanımlamaktadır. Kent yaşamı içerisinde doğadan uzaklaşarak yeteneklerini kaybeden ve kent doğası içerisinde yapay kent ekosisteminin organı olan insan, döngüsel sistemden hiyerarşik bir sisteme geçiş yaparak evrimleşmiştir.

2020 yılının başında (Netflix Corona Virüs Explained, 2020) Çin Wuhan'da bir hayvan pazarında ortaya çıkan Covid-19 (coronavirus) virüsü salgın olarak başlamıştır. Bu durum Dünya Sağlık Örgütü tarafında pandemi olarak kabul edilmiştir. Corona virüsü daha öncesinde tespit edilen, lakin insan sağlığını etkilemeyeceği düşüncesiyle üzerinde durulmayan virüs grubundaki bir yağ proteinidir. Konak olarak yarasaları kullanan bu virüsün konak değiştirerek insana geçmiştir. Virüsün evrimleşerek insan metabolizmasında yaşayabilmesi ve hızlı yayılması, dünya üzerinde birçok farklı noktada hayatın durmasını sağlamış, birçok ölüme ve karantinaya sebep olmuş, virüs doğa üzerinde tahakküm kurmuş insanlığı doğal yollarla durdurmuştur. Toplumsal olayların oluş sürecindeki veriler yeterli örnekleme çözülmediğinden dolayı güncel veriler ışığında kesin bir söylemde bulunmak doğru olmayacaktır. Medya araçları aracılığı ile gelen yoğun bilgi bombardımanı, komplo teorilerinin oluşması için zemin hazırlarken bu genel bilgilerin içeriği sıklıkla değişmektedir.

Günümüz bilimsel araştırma yöntemleri arasında kullanımı deneyimlenen, “yeni endüstri devrimi” olarak nitelendirilen endüstri 4.0, yapay zeka ve makine öğrenmesi üzerine çalışmalara devam edilmektedir. 19. yüzyılda Sanayi Devrimi ile üretimde makineleşme ve seri üretim bantlarının devreye girmesi insanı birincil doğası ile ikincil doğası arasında bir seçim yapmak durumunda bırakmıştır. Bu bağlamda sanayi devrimi makineleşmesi ve günümüz endüstri 4.0 teknolojisi arasında korelasyon kurulmak istenildiğinde, benzer noktalar olduğu belirtilebilir. Sanayi devrimi kentleşmesinde kültürel sınıflar köylü-işçi, modern-avam gibi kavramlarla ayrıştırılabilir. Günümüzde ise sosyal medyanın sanal bir kamusal alan olarak sisteme dahil olan bütün kimlikleri kabul ettiği ve algoritmik etkileşimin yüksek olduğu sosyal çevreyi sanal olarak bir araya getirdiği söylenebilir. “Otomatik Toplum” ve “Sosyal Medya ve Kamusal Alan” çalışmaları ekseninde değerlendirilecek olursa; gerçekleşmesi muhtemel olan gelecek yaşamlar için, distopik filmler toplumu bir geleceğe hazırlayan simülasyon kolaylaştırıcıları olarak ön görülebilmektedir. Blade Runner filminin 1982 yayınında, Çin’de gen araştırmaları yapan bir Post-Human endüstrinin oluşumundan bahsedilmektedir. Günümüzde Covid-19 virüsünün Çin üzerinden ortaya çıktığını var saydığımızda, endüstri ve pazar yarışı içerisinde biyolojik bir savaş olduğu öngörüsü, bir komplo teorisi gibi düşünülebilir. Pandemi ile birlikte durma noktasına gelen dünya ekonomisi, endüstriyel üretimin biçimini insansız üretime bırakabilmesi konusunda yeni bir tür ya da gelecek ütopyası için gerekli distopik argümanı sunmaktadır. Bu süreç içerisinde İtalya’daki kanallara yunusların girmesi, atmosferdeki kirlilik oranlarının düşmesi doğanın kendini yenileme hızı hakkında tekrar doğa felsefesinin gündeme gelmesinin gerekliliğini açıklar niteliktedir. Bu aşamada ön görülebilecek senaryolarda ekonomik sistemlerde, üretim biçimlerinin sürdürülebilir ve ekoloji esaslı olarak yeni bir düzenlemeye gireceği veya endüstriyel üretimde makinelerin üretici olduğu kapitalizmin yeni bir düzende değişime uğrayacağı söylenebilir.

Elektrikli araçlar günümüz teknolojisi içerisinde üretimde kullanılabilir. Bu bağlamda, tarımsal alanlarda kullanılan araçlar üzerinde yapılacak olan entegrasyonlar ile doğal enerji sistemleri (güneş panelleri, rüzgar ve su türbinleri) kurulabilir. Doğa tahribatına ve toplu tüketime hizmet etmeyen bu sistemlerin daha fazla kurulumu için öncüllük edilmesi gereklidir. Boğaziçi Üniversitesi Mikrobiyoloji Bölümü’nde araştırmalarına devam eden Berat Z. Haznedaroğlu, mikro alglerden üretilen

gıdanın, enerjinin, gelecek endüstrisi için ekolojik çözümlerin konuşulduğu seminerinde; mikro alglerin su ekosistemi içerisinde filtre görevi gördüğünden bahseder. Fosil kaynakların kullanımı endüstrinin sürdürülebilirliği açısından gereklidir. Üretim süreçlerinde kullanılan fosil yakıtlar ve kirlilik oluşturan sanayi atıkları ekolojik dengeleri küresel çapta etkilemektedir. Sürdürülebilir enerji kaynakları yeni geliştirilen bir teknoloji olduğu için, fosil yakıtların tepkimesi kadar büyük enerji kaynağı sağlayamamaktadır. Sanayi ve doğa arasında simbiyotik yaşam örnekleri açısından bir anoloji kurulacak olsa bu durum parazitizm ile örneklendirilebilir. Ekolojik bakış açısının ise doğada tahakküm kurmak yerine kommensalist bir yaşam önerisi getirdiği belirtilebilir.



## 2. ÇAĞDAŞ SANATTA EKOLOJİ KAVRAMI VE GELİŞİM EVRELERİ

### 2.1. Endüstrileşme Sonrası Sanat

Sanayi toplumu, modern toplum ve kapitalist toplum, benzer olgulara verilen farklı isimler olarak nitelendirilebilir. Sanayi toplumu denildiğinde üretim biçimlerinde olan değişim ile daha hızlı, aynı standartta ve az hatalı nesnelere üretilen fabrikalar, kent ve çevresindeki sosyo-ekonomik yapılarda da üreticilikten fabrikalarda kontrolöre dönüşen köylülerin oluşturduğu yeni şehir biçimleri olduğu söylenebilir. “Sanayileşme, üretimde makinelerin yaygınlaşmasını, işin rasyonelleştirilip bölünmesi ile birlikte kitlesel üretime geçilmesini ve işçi sınıfının oluşması ile sınıf ilişkilerinin belirginleşip yoğunlaşmasını anlatan bir karmaşık toplumsal süreç olarak tanımlanmaktadır” (Ozankaya, 1975, s. 83).

Sanayi toplumu, doğadan ihtiyacı dahilinde aldıklarını, doğaya zarar vermeden dönüştürebilen emek üretici insan modeli yerine, makinelerin üretici olduğu, emeğin değersizleştiği bir toplumun inşası olarak bahsedilebilir. İlk buharlı makinenin icadı kömür madenleri içerisindeki yeraltı sularını maden işçilerinin çalışma şartlarını kolaylaştırmak üzerine tasarlanmıştır. “Kömür bir güç kaynağı olma özelliğini korumasına rağmen sanayinin artık kömür madenine bağımlı olmadığını görmüştü. Sanayi demir yoluna ve büyük kente de bağımlı değildi: Ne verimlilik ne de ekonomiklik büyük üretim birimleriyle özdeşleştirilebilirdi” (Mumford, 2013, s. 624).

Çalışma prensipleri doğrultusunda, sorunsuz bir buhar makinesi için dönüştürücü elemanlar kullanılarak raylar üzerinde gidebilen trenlerin, nehir ve denizlerde seyahat edebilen vapurların üretime dahil olması, hammadde ve lojistik probleminde karşı sanayi için kolaylaştırıcı unsurlar arasında sayılabilir. Buharlı makine öncesinde teknolojik olanaklar el emeği üzerinden yapıldığı için makine üretimine göre daha fazla iş gücü gerektirmekte, üretim süreçleri de daha yavaş ilerlemekteydi. Makinenin pürüzsüz üretimi karşısında el emeğiyle üretilen nesnelere amorf hatları hata olarak görülmeye başlanarak makine üretimine tanrısal, yüce bir atıfta bulunulduğu belirtilmektedir.

Makinenin, üretim biçimini hızlandırmasının yanında üretici olan toplumun sanayi sonrası süreçlerde tüketici konumuna yerleşmesinin önünü açtığı söylenebilir.

Tarih boyunca üretici konumda olan insan, üretimlerini yaparken doğadan esinlenerek ya da onu taklit ederek teknolojisini geliştirmiştir. Endüstrileşme ya da diğer adıyla Sanayi Devrimi, insan ile doğa arasındaki önemli bir kilometre taşı olduğu gibi ekonomik sebepler dahilinde ucuz iş gücü ve ham madde ihtiyacı ile post-kolonyalizmi tetikleyen sebepler arasında gösterilebilir. “Sanatla halk yığınları arasında kopmaz bir bağ bulunmaktadır. Sanatın temel konularından biri hiç kuşkusuz bütün çeşitliliğiyle yaşamdır. Artistik imgelerin yaratılması, sanatçının yaşam üstündeki bilgisine dayanır. Sanat, insanların estetik gereksinimlerini karşılar, duygulandırıcı ve eğitici bir rol oynar” (Hançerlioğlu, 1993, s. 342). Toplumsal ve sosyo-kültürel yapılarda köklü değişimlere ön ayak olmasının yanı sıra sosyo-ekonomik yapılarda da değişimler yaratarak dünya tarihinde önemli bir yere sahiptir. Kendi toprağını işleyerek doğadan beslenebilen üretici köylüyü, şehir hayatına adapte edebilmek için toplu yaşam alanları kurarak, kent planlarını endüstriyel üretimi aksatmayacak şekilde düzenleyerek oluşturduğu kentlerde avam sınıfın kavramlaşmasında önemli bir alan oluşturmaktadır. Sanayi toplumunun inşası ile kent planlarında olan değişim, sınıf ve kültür farkları, kültürler arası metamorfoz, güvenlik yasa değişimleri olduğu gibi sanatsal olarak da birçok geleneğin değişmesinin öncüsü olduğundan bahsedilebilir.

### **2.1.1. Romantizm Akımı**

Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü’nde sanat; “Artık eskimiş bir formülleştirmeyele sanat, ‘insanoğlunun yarattığı yapıtlarda güzellik ülküsünün ifadesi” olarak tanımlanmaktadır.

Güzellik kavramının sanatsal düşünce içinde baş köşeye yerleştirilmesi ancak Rönesans’ta ortaya çıkar ve 19. yüzyılda neredeyse resmi bir sanat ideolojisine dönüşür. Çağdaş sanat anlayışı ‘güzel’ sorunsalını tasfiye ettiği gibi, bir tanım çabasını da büyük ölçüde bir yana bırakmıştır. Sorun, daha çok sanatsal yaratma sürecinin ne olduğu, disiplinler arası bağlamda ne söylediği ile ilgili ortaya konmaktadır

E. H. Gombrich (1997, s. 18) de “Sanatın Öyküsü” adlı eserinin giriş bölümünde sanatı “Sanat diye bir şey yoktur aslında. Yalnızca sanatçılar vardır. Bir zamanlar bu adamlar renkli toprakla bir mağaranın duvarına kabaca bizon resimleri çiziktiriyordu; bugün de bazıları boya satın alıp duvar ya da tahta perdeleri resimliyor. Ve daha birçok başka şeyler üretiyorlar.” şeklinde tanımlamaktadır.

Neo-Klasik dönemde ve öncesinde doğa/manzara fon olarak kullanılmaktaydı ve sanatçılar için romantizm ideal algısından bir çıkış yolu olduğu gibi aynı zamanda modernizme geçiş için bir kolaylaştırıcı rolünü de üstlenmiştir. Romantik döneme kadar heykel, Neo-Klasik dönem de dahil olmak üzere teknik ve materyal bağlamlarında gelişme göstermişse de romantik dönemde gelişim gösterdiği söylenemez. Romantik kelime anlamı olarak “romance” sözcüğünden türemektedir ve şiir kökenlidir. Pastoral türü, Helenistik dönem şiirinde Theokritos’un “The Idylls” eserinde doğayı insan ve mekan merkezli olarak ele almaktadır. Pastoral gelenekte birliktelik gösteren kent ve kırsal ayrımı aynı zamanda geçmiş ve şimdiki zaman ayrımları karşı karşıya getirilerek, kavramlar içerisinde bir diyalektik oluşturarak incelenmiştir. Romantik dönemde şiir, müzik, resim gibi alanlar birbirine entegre bir gelişme göstermektedir. Neo-Klasik resimde klasik sanat üslubuna geri dönülerek figür odaklı resme ve klasik üsluba bir başkaldırı olarak anlamlandırılabilir. Romantikler figürü resmin odağından kaldırarak arka planda kalmış olan manzara ve doğayı ön plana çıkarmışlardır. Klasik Antik Yunan heykelinde kumaş kıvrımlarında rüzgarı ve doğal drape salınımı tasvir etme ve ideale ulaşma arzusu romantik dönem sanatçıları ana konu olarak gündeme gelmektedir. Garrard klasik pastoralden bahsederken “kırsala ilişkin idilin ortaya çıkışı Helenistik dönemdeki geniş ölçekli şehirleşmeyle yakından ilişkilidir” der (Garrard, 2016, s. 61). Neo-Klasik dönemin aksine William Turner’ın puslu doğa tasvirleri romantik dönem resmi için iyi bir örnek olacaktır. Sanatın sınırlarını zorlamak anlamında Yeryüzü sanatçılarının doğaya müdahaleleri ya da Empresyonist ressamların doğal ışığın peşinden koşarak atölyeleri terk etmelerinin öncülleri olarak romantik ressamları referans verebiliriz. Turner yaz aylarında yanına sulu boyalarını alarak doğada eskizler almak için Galler’e seyahatler gerçekleştirerek doğa ile sanatın bağına doğadan referanslar ile aktarmaktadır (Tate Modern Sanatlar Müzesi, 2020).

Romantik dönem müzikte de önemli bir gelişme göstermiştir. Romantik dönem öncesinde Thales'in matematik ve fizik alanında geliştirdiği yöntemler kullanılarak tel ve boru boylarıyla oynanarak müzikte duyulabilen koma seslerin çoğalması organoloji<sup>3</sup> bilimi ve müzik tarihi açısından insan sesinin ve kulağının daha keskin ve pür seslerin yansıtılması bağlamında batı müziğinde önemli bir gelişme göstermiştir. Organoloji enstrümanlar ve sınıflandırılmalarını araştıran ve geliştiren bilim dalıdır. Enstrümanların gelişmesi ve Neo-Klasik dönemde plastik sanatlarda figürün ön planda olması gibi müzik tarihinde de klasik dönemde arp ve klavyenin yerini piyano aldığı örneklendirilebilir. Piyanonun Amadeus Mozart ile müzik tarihindeki etkisi ile Romantik resamlardan William Turner'ın resimlerinin biçimsel özelliklerine bakıldığında kesişimler gözlemlenebilir. Romantik dönem, diğer sanat dallarında olduğu gibi geleneğin değişimi olarak tanımlanabilir. Sanatçıların bireyselleşmesi, insana özgü duygu ve tutkuları "ben" algısıyla kişiselleştirebilmesi romantik dönem öncesine kadar pek mümkün değildir. Müzik için klasik dönemde netlik ve sadelik önemliyken, Romantik dönemde karmaşık ve puslu bir anlatım söz konusudur. Eril bakış açısının akademi geleneğinden beslenen bakış açıları, kadın bestecileri geri planda bıraktığı gibi yeniliğe kapalı ve kuralcı yapısı gereği romantik döneme kadar müziğin ve diğer sanat dallarının sadece zanaat ve ustalık odaklı gelişmesine odaklanmıştır. Petersburg Imperial Konservatuvarı kurucusu Anton Rubinstein, kadın bestecilerin "derinlik, konsantrasyon, düşünce gücü, duygu seli ve özgürlükten yoksun" olduklarını belirtmiştir (Rubinstein, 1982, akt. Sarıkaya ve Özer, s. 118). Eklemlenecek yeni bakış açılarının gerek cinsiyet, gerek teknik gerekse de düşünce olarak sosyo-politik değişimlere bağlı bir yönelmeyle sanatı ve sanatçıyı sınırlandırdığı tartışılabilir.

Romantik dönem müzisyenlerinin içten geldiği gibi yaptığı besteler, müzik anlamında yeni gelişmeler için aydınlatıcı olmuştur. Bu dönemde resim sanatında Monet'in öncülüğünde, doğa peyzajlarının ilerisine taşımış olduğu izlenimci resim disiplinler arası bir etkileşimle müzik tarihinde de Empresyonizmi etkilemiştir. Jerfi Aji'nin (Kişisel iletişim, Mart, 2020) vurguladığı gibi Empresyonist dönem bestecilerinden Aleksandr Skryabin sinestetik algılamaya sahip ve karşılaştığı duygu

---

<sup>3</sup> Organoloji: Organoloji müzik enstrümanları ve onların sınıflandırmasıyla ilgilenen bilim dalıdır. Müzik enstrümanlarının tarihi, değişik ülkelerde ne şekilde kullanıldıkları ve sınıflandırıldıkları ve müzik enstrümanlarının nasıl ses çıkardığı ve müzik aletlerinin sınıflandırılması konularını içerir.

durumları renklerle kodlamaktadır. Sinestetik algılama biçimi, gelecekte hatırlamak için olay anındaki hislerini atadığı renklere göre hatırlamasını ve bestelerine yansıtmasını sağlamaktadır. Skryabin'in "Vers La Flamme" (Aleve Doğru) isimli bir şiirinden bestelenen, dünyanın sonunun küresel ısınmadan dolayı geleceği üzerine yazılmış iki akordan oluşan bir kompozisyonudur. Yavaş bir ritimle başlayan beste giderek yükselen ve aritmik seslerle kaotik bir kompozisyona dönüştüğü söylenebilir. Bu bağlamda insan etkisi ve küresel ısınma arasında bir bağlam kurulduğu çıkarımı yapılabilir. Turner'ın puslu deniz manzaralarında olduğu gibi konu bağlamında romantik ressamlarla örneklenebileceği gibi, tuşelerin kullanımı ve palet kullanımı açısından empresyonist ressamların yapıtlarıyla biçimsel benzerlikler gösterdiği yorumlanabilir.

### **2.1.2. Empresyonizm**

Empresyonizm, geleneksel sanatın teknoloji karşısında metamorfoza uğrayarak görsel sanatlara yeni bir bakış açısı ve teknik getirdiği bir akım olarak yorumlanabilir. Realizmin ideal kopyacılık ve tasvir anlayışının karşısına fotoğraf makinesinin kullanıma girmesi sanatçılar için yeni fikir arayışlarına zemin hazırlamıştır. Empresyonizm'in (izlenimcilik) fotoğraf makinesinin çalışma prensibini zanaat yöntemlerinde referans olarak kullandığı görülebilir. Fotoğraf makinesi aslında Leonardo Da Vinci'nin alan derinliği oluşturmak için kullanmış olduğu çevresi kapalı perspektif odası olarak tasarlanmış olmasına rağmen teknolojik yetersizliklerden dolayı üretilmemiştir. "Gölgelerle pek çok şey arasında ilinti kurarım. Çünkü her şeyden önce bunlar bize ölümü hatırlatır. Ve daha sonra, tabii ki fotoğrafla olan bağlantı gelir. Fotoğraf sözcüğü Yunanca'da ışıkla yazmak anlamına gelir. Demek ki gölge bilinen ilk fotoğraftır" (Starobinski, 2010, s. 203).

Empresyonizmi tetikleyen fotoğraf makinesi, ışığın çerçeve içerisinden geçerek film üzerine yansımaları ile elde edilen, kimyasal solüsyonlar aracılığı ile filmde çok sayıda baskı alınabilen günümüze göre manuel, kendi dönemine göre otomatik olarak tanımlanabilecek bir teknolojidir. Realizmin ulaşmak istediği hiper gerçekçilik algısını, Realizm'in elinden alarak, resim sanatı için yeni arayışlara olanak sağladığı söylenebilir. Fotoğraf makinesi öncesi dönemde sanatçılar üretimlerinde zaman kaygısı taşımazlarken bu aletin hızlı ve realist sonuçlarının, sanatçıları döneminin güncel teknolojisini

yapıtlarında araç olarak kullanmalarına ve bu bağlamda resimde hızlı tuşeler denemeye yönlendirdiğinden bahsedilmektedir.

Walter Benjamin fotoğraf makinesi ve yeniden üretimle ilgili “fotoğrafla” birlikte insan eli, resmin yeniden üretim süreci içerisinde ilk kez en önemli sanatsal yükümlerinden kurtuldu; bu yükümler artık yalnızca objektife bakan göz tarafından üstlenildi” diye bahsetmektedir (Benjamin, 2018, s. 53). Fotoğraf makinesi ve ışığın mekanik bir uyumla sanatçının emek ile ürettiğini daha kısa sürede üretebiliyor oluşu sanatçılar için tedirgin edici bir durum olarak sanatçıları yeni arayışlara yöneltmiştir. Realist sanattaki emek ve biriciklik algısı, fotoğraf makinesinin hızı ile sanat eserlerinin emek algısını değersizleştirme düşüncesi ile fotoğrafın sanat olup olmadığı tartışmalarının başlangıç noktası olarak kabul edilebilir. Geleneksel sanat anlayışına teknolojinin (makine sanatı) dahil olarak dijital sanatların başlatmış olduğu sanat teknoloji ilişkisi bağlamında kolaylaştırıcı olduğu söylenebilir. Fotoğraf makinesinin ışıkla olan mekanik bağı sanatçıları da ışık arayışına yönlendirerek geleneksel sanat ve ışık ilişkisini yapaylığından ve donukluğundan kurtararak doğal ışıkta araştırmaya yönlendirmiştir.

Barbizon Okulu doğa peyzajlarında karşımıza çıkan gerçeğin yorumunu yapan sanatçılar ile Empresyonist ressamlar arasında şöyle bir farktan bahsedilebilir. Ortak konu olarak doğa ele alınmış olsa da Barbizon Okulu doğayı temsil ve taklit olarak biçimlendirirken, Empresyonistler doğanın ve ışığın değişen anına odaklanarak tıpkı el işçiliği olan bir fotoğraf makinesi gibi gözlemlerini hızlı fırça darbeleriyle resmetmişlerdir. Örnek vermek gerekirse uzun süre az ışıklı bir ortamdan, daha yüksek ışıklı bir ortama geçiş yapıldığında gözlerin uyum sağlaması gibi bir süreçten bahsedilebilir. Klasik sanat anlayışında atölyelerinde gerçeğe mutlak benzerliği eşik edinen sanatçının yapıtları. Atölye ortamında yapay ışıkla ve uzun sürelerde üretilen resim, fotoğraf makinesinin çıkışı bu zanaatın nesnel sonucuna daha hızlı ulaştığından dolayı, resim yapısının yapı söküme uğrayarak dönüştüğünden bahsedilebilir. Fotoğraf makinesinin zanaat üreticileri üzerindeki dönüştürücü etkisi sanatçıların doğada üretmesinin, renklere ve ışığa odaklanması olduğu söylenebilir. Bu bağlamda doğada renk ve ışığa odaklanan sanatçılar ince ustalıkla kullanılan renk geçişlerini daha hızlı ve büyük tuşelerle daha kısa zamanda üretmeyi deneyimlemeleri zanaatın hızla bağıntılı bir

dönüşümü olarak düşünülebilir. Sanat, teknolojinin getirmiş olduğu üretim kolaylıklarını sanat üretimlerine dahil etme süreçlerinin hemen hepsinde sahip olduğu estetik algısını eleğinden geçirerek melez tartışmalara sebep olmuştur. Makinelerin sanatsal düşünceyi hızlandırıcı etkisi, empresyonizmden sonra gelecek olan avangard sanat hareketleriyle kurulacak olan bağlamlar açısından referans olarak kullanılabilir. Fütüristlerin hız ile olan bağlarının temelini Empresyonizm'in fotoğraf makinesi ile yarışan hızlı tuşelerindeki ortak kaygı olarak gösterilebilir. Doğal ve değişen ışıkların geçiciliği, canlı renkleri yakalama kaygısıyla üretilen Empresyonist yapıtların, Çevresel Sanat'ta manzara içine oluşturulan uzamın doğal şartlara bağlı geçiciliği kendi dönemlerinin sanatsal kaygıları bağlamında ortak benzerlikler olarak gösterilebilir.

## **2.2. Avangard Sanat ve Çevresel Hareketler**

Avangard sanat, modern sanatın biricikliğini yok sayarak sanat için yeni anlam arayışlarının öncüsü olarak tanımlanabilir. *Avant garde* kelime anlamı olarak öncü anlamında kullanılmaktadır. Geleneksel olanın dışında yeni, farklı sanat pratiklerini ve nesnelere ön plana çıkaran sanat hareketi olarak karşımıza çıkmaktadır. Marcel Duchamp 1905 yılında "her sanatçının 6 dolar vererek katıldığı sergiye" (Antmen, 2016, s. 127) sergilenmeyecek olan hazır nesne yapıtını önererek, sanat ortamında sanatın ne olduğuyla ilgili tartışmaları felsefi bir alt yapıyla gündeme getirip ve 20. yüzyıl hareketli sanat anlayışı için etkili bir öncü olduğunu söyleyebiliriz.



**Görsel 16:** *Marcel Duchamp*, Çeşme, Porselen Enstalasyon, 36 cm x 48 cm x 61 cm, 1917, Tate, (<https://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-fountain-t07573>) Telif Hakkı: Tate

Sanayi devrimi ekonomik, sosyal, toplumsal alanların metamorfoza uğraması açısından dünya tarihinde çağ açıp kapatan önemli bir sosyal olgudur. 1. Dünya savaşının da etkisiyle 20.yüzyılın ilk yarısında fark edilmeye başlanan çevresel kirlilik farkındalığının, sanatsal bakış açılarını doğrudan etkilediğinden bahsedilebilir. Buharlı makinelerin çalışma prensibinde, çarkların dönerek sistem içerisinde devre turunu tamamlayabilmesi ve bu turu defalarca tekrar etmesi makinelerin insan gücü yerine geçmesi anlamına gelmektedir. Makinenin devamlı çalışabilmesi, seri üretebilmesi için buhara, buhar elde etmek için ise karbon ayak izi yüksek olan kömüre ihtiyaç duyulmaktaydı. Seri üretilen ürünlerin, ham maddenin taşınması için tren ve vapurların da buhar teknolojisini kullanması iletişim ağlarını genişlettiği gibi, kültürün taşınmasına ve değişmesine de olanak sağlayan etkenler arasında gösterilebilir. “Kültür bir anlam yaratma sürecidir ve yalnızca dışsal doğayı ya da gerçekliği değil, onun bir parçası olan toplumsal sistemi ve bu sistem içindeki insanların toplumsal kimliklerini ve gündelik etkinliklerini de anlamlandırır” (Fiske, 2014, s. 228-229). Bu bağlamda kırsaldan kente göçen topluluğu ele aldığımızda, kent kültürü kozmopolit ve dejenere olmuş çok kültürlü nüfusu modern kentli olma mücadelesi olduğu söylenebilir.

Sanayi devrimi ile ortaya çıkan modern insan modelinin, kent ekosisteminde kültürel sınıflar oluşturarak modern, avam söylemlerinin dile girmesinde etkili olduğu görülebilir. Kültürel sınıflaşmanın sadece sanayi devrimine odaklı bir söylem olduğunu savunmak doğru bir yaklaşım olmayacaktır keza orta çağda sosyal sınıflar arasında çok

keskin sınırların, kuralların olduğunu unutmamak gerekir. Sanayi devrimi ile ortaya çıkan liberalizm, orta çağda ki keskin sınırları yumuşatarak sosyal sınıf farkı yokmuş gibi halk ve yönetimi aynı sosyal sınıfta birleştirdiğini ve sosyal sınıfların ortadan kalktığının propagandası olarak özetlenebilir. Lakin bu dönem içerisinde dikkat edilmesi gerekli olan kısım sadece halk ve yönetim arasındaki sosyal sınıf farkları değil, Liberal ekonominin, toplum yönetiminde gizil bir güç olarak söz sahibi olmasıdır. Liberal ekonomi ile daha fazla ürün, daha fazla Pazar elde etmek için üretim ve lojistik biçimlerinde ekonomisini öncelikle daha ucuz hammadde daha çok kazanç sistemiyle kuran sanayi dönemi çevresel değerleri görmezden gelerek ekosistem döngüsü içerisinde önemli bir zedelenmenin sebepleri arasında gösterilebilmektedir.

### **2.2.1. Çevresel Sanat**

Çevresel sanatın ortaya çıkışında karşısında durduğu, dünya savaşları ve sanayileşme ile ortaya çıkan ilerici hız tutkusu temel gösterilebilir. Sanayileşme ve kentleşmenin etkisiyle çevre kirliliğinin doğrudan etkileri Romantik sanatta Çevresel sanatın duyarlılığına temel oluşturabilecek bazı özellikler bulunmaktadır.

Romantik dönem sanatçıları doğanın tasvirine, renklerine yönelirken, Çevresel Sanat'ta doğa temsil ya da taklit edilmez. Bunun yerine manzara, heykel ya da diğer sanat medyumları aracılığı ile şekillendirilmeye çalışılır. Uzamsal olarak peyzaj resme karşılık, peyzajın kendisi heykel bağlamında modellenir. Dünya savaşlarının etkisiyle sosyolojik, kültürel, kentsel alanlardaki yapılanmalara karşı çevresel sanat, ekosistem şartlarına göre var olabilen/yok olabilen yapıtlarıyla doğanın dengesine dikkat çekmektedir. Romantizm pastoral övgülerle doğayı yücelterek varlığını ben merkezli bir yapıda sunarken, çevresel sanat insan merkezli modern kent ve bu bağlamda ekonomik çıkar hiyerarşisini sorguladığı söylenebilir. Klasisizm'de doğa arka fondaki tabiat olarak konuya dahil edilirken, Romantik ressamalarda duyguların daha özgür bir bağlamda ele alındığı doğa, ana konu olarak çalışılmıştır. Her ne kadar Klasisizm, Romantizm ve Çevresel sanat doğa merkezli olsa da, ayrılma noktalarında kendi dönemlerine göre metamorfoza uğrayarak, birbirlerinin evrimsel süreçlerine olanak sağladıkları örnek gösterilebilir. Romantik sanatta çevresel sanatın duyarlılığına temel oluşturabilecek bazı özellikler yer almaktaydı. Romantik sanat anlayışında doğanın değişken formları sanatçı duygulanmaları merkezinde manzaranın özgürce kullanılmasını içermektedir. Çevresel sanatta ise

manzaraya, peyzaja müdahale edildiğinden bahsedilebilir. Sanat yapıtının kurallar çerçevesinde ve akademik bir silsile ile üretilmesi fikrini benimsemeyen Romantik sanatçılar, coşkulu yapıtlarıyla manzarayı özgürce ifade edebilmişlerdir. Çevresel sanat yapıtlarında ise sanatın kurumlarca onaylanan galeri sanatçılığı dışında bir farkındalık ve sorumlulukla yürütülebileceği üzerine yapıtlar ürettikleri söylenebilir. Her iki dönem için de hiyerarşik bir sisteme karşı yapıtlar ürettiği ve birbirilerinden etkilendikleri örneklendirilebilir. Romantik sanat doğayı konu merkezine alarak 2 boyutlu yüzey üzerinde işlerken, çevresel sanat manzaranın kendisini şekillendirerek 3 boyutlu, yapıtlar üretmektedir. Bunun yanı sıra, yapıtın üretim süreci de doküman olarak tutularak bilgi merkezli bir çağdaş sanat yapıtı olarak önerilebilir.

Çevresel sanat yapıtları, heykel ve çevre olarak doğal çevrenin peyzaj, mimari estetiğiyle şekillendirildiği ve bu bağlamda yapaylaştığı üzerine söylemler üreten yapıtlar olarak değerlendirilebilir. Yeryüzü sanatçıları yapıtlarını oluştururken doğanın kendisini nesne ve mekan olarak kullanmaktadırlar. Çevresel sanat yapıtlarının ortaklaştığı noktalar doğanın materyallerini döngüsel olarak kullanma fikri gösterilebilir. Kent kültürünün inşasıyla oluşan hiyerarşik dikey ekonomi, doğal ve yatay olan doğa ekonomisinin döngüsel süreçlerini hızlandıran bu bağlamda yapaylaştıran sebepler arasında gösterilebilir. Sanayi devriminin getirisi olarak üretim biçimlerinin hızlanması, doğanın döngüsel ekonomisinin önüne geçiren etkenler arasında sayılabilir. Kent ekosisteminin hıza endeksli kapital ekonomisi, insan merkezli doğa anlayışının sonucu olarak günümüzde Antroposen Çağı'nda sentetik bir doğanın tartışılabilir oluşuyla doğrudan ilgilidir. Bu bağlamda yapay çevrenin sentetik ve hiyerarşik ekonomisi, insan doğasına müdahale olarak ele alındığında; doğaya müdahale etmek, doğal çevrenin döngüsel ve yavaş ekonomisini zamansal olarak değerlendirmek çevresel sanatçıların yapıtlarını anlamlandırmak açısından değerlendirilebilir başlıklar arasında gösterilebilir. Bir diğer taraftan da Avangard sanat hareketlerinin sanat piyasası dahilinde merkezleşmesine alternatif ve anti profesyonel sanat anlayışlarının açmış olduğu yolu benimseyen Çevresel sanat, sanat yapıtları ve sanat mekanlarının hiyerarşik düzeni bağlamında da incelenebilir.

Kent yaşamı, insan doğa ilişkisi korelasyonunda Guattari'nin (1990) "Üç Ekoloji" metninde ortaya koyduğu politik ve küresel yapılaşmanın ekolojinin temel problemlerinden biri olduğu fikrini Agnes Denes'in yapıtında görebiliriz. Denes'in yapıtı

aktivist ve sürdürülebilir bir eylem ile üretilen, doğal üretim ve yapay kenti karşı karşıya getirebilen bir yapıttır. Sosyal faydacı, sürdürülebilir kent yaşamı için örnek gösterilebilecek bir yapıt olarak düşünülebilir. Denes'in 1982 yılında yapımına başladığı "Wheatfield- A Confrontation/ Buğday tarlası- Bir Yüzleşme/" isimli çevresel çalışması New York'un Finans Merkezi olan ikiz kuleler manzarası içerisindeki bir arazinin tarım alanına dönüşmesi ve süreçlerinin dokümente edilmesinden oluşmaktadır. Yaklaşık altı aylık bir temizlik ve arındırma sürecinden sonra tarım yapmaya elverişli hale getirilen bir kent bahçesi peyzajı olarak değerlendirilebilir. Kentsel alanda tarım yapma fikri, kent peyzajı içerisinde karşılaşmanın mümkün olamayacağı Arazi sanatının manzarayı şekillendirme bakış açısı için örnek gösterilebilir. Temizlenen arazinin ekimi ve yetiştirilmesi süreci kolektif bir dayanışma ile yapılmıştır. Bookchin'in (1996) bahsettiği ikincil doğa manzarasında yetişen birincil doğaya ait olan buğdayların ironik bir düalizm yarattığından bahsedilebilir. Toplumsal faydacılık dışında kentsel alan kullanımlarının yanlışlığı ile ilgili olarak Denes internet sitesinde yapıtla ilgili ekonomik değeri çok yüksek olan bir arazi üzerinde buğday yetiştirerek paradoks yaratıldığından söz etmektedir. Buğday tarlası, gıda, enerji, ticaret, dünya ticareti ve ekonomiye göndermeleri olduğu gibi yanlış yerleştirilmiş önceliklerimiz, ekolojik kaygılar hakkında da bilgi vermektedir. Yapıtın üretim süreçlerine dahil olan katılımcılarla yapılan görüşme notları kaydedilerek bir kapsül içerisinde yüz yıl sonrasına not şeklinde biçimlenmiştir. Bu dokümantasyon biçimi gelecekte yapıtın yorumlanabilmesini daha kapsamlı hale getirebilecek bir fikir olarak düşünülebilir. Hasat edilen tahılın ise dünyanın 28 farklı şehrinde tekrardan yetiştirilmesi sürdürülebilir sanat ve doğa bağlamlarında ele alınabilir niteliktedir (<http://www.agnesdenesstudio.com/works7.html>). Benzerlikler açısından Joseph Beuys'un sosyal heykel anlayışıyla örtüşen hatta Beuys'un vefatından sonra Kassel'den toplanan tohumları atölyelerinde tekrardan yetiştirerek Beuys'un projesini sürdürülebilir hale getiren Heather Ackroyd & Dan Harvey, "Beuys's Acorns" (Beuys'un Meşe Palamutları) işleriyle de sürdürülebilirlik açısından benzerlikleri görülmektedir.



**Görsel 17:** *Agnes Denes, Buğday Tarlası - Bir Yüzleşme, Yeryüzü Sanatı, New York 1977-1982* (<http://www.morethangreen.es/en/wheatfield-a-confrontation-by-agnes-denes/>) Telif Hakkı: Agnes Denes

Walter De Maria'nın 1977 yılında yerleşimini yaptığı heykel projesi kaide olarak doğaya yayılmış 400 adet çelik yıldırım çubuklarından oluşmaktadır. Yatay düzleme yayılmış olan heykel, değişken hava olaylarına göre bölgeye düşen yıldırımlar için paratoner etkisi göstermektedir. "Engabeli araziye rağmen çubukların tepeleri aynı düzlemedir" (Atakan, 1998, s. 63). Heykelin dikey düzlem algısına karşın, yatay düzleme yayılan yapıt uzamsal olarak heykel kavramına göndermelerde bulunmaktadır. İnsanların içinde gezebildiği büyüklükte bir heykel yapısı, mekanın sanat yapıtları üzerine kurduğu tahakküme bir karşı duruş olduğu söylenebilir. Aynı zamanda insan ve doğa arasındaki mesafe bağlamında yorumlanabilir.



**Görsel 18:** *Walter de Maria, Yıldırım Alanı, Meksika, Enstalasyon, 1977*  
([https://www.architectmagazine.com/design/editorial/walter-de-maria-and-the-lesson-of-doing-more-with-less\\_o](https://www.architectmagazine.com/design/editorial/walter-de-maria-and-the-lesson-of-doing-more-with-less_o)) Telif Hakkı: WaLTER De Maria Vakfı / John Cilett

Jason De Cairo okyanus ekosistemindeki aşırı avcılığa karşı dengelemek adına ürettiği heykeller ile su altı resifleri yaratarak fauna canlıları için yaşam alanları oluşturmaktadır. Meksika körfezinde oluşturulan resifte bulunan heykellerin yapımında 90 balıkçı ve eşlerinin kalıpları alınarak üretilmiştir. İki bölümden oluşan park 4 metre ve 8 metre derinliklere yerleştirilerek mercan popülasyonunun tutunarak üreyebileceği beton bir malzeme kullanılarak yerleştirilmiştir. Balıkçılardan koruyabilmek adına çevresine duvarlar örülen parkın 8 metrelik bölümü başlangıç seviyesi scuba dalgıçları ve şnorkel yüzücüleri için kullanılmaktadır. Bölgede aşırı avcılık yapılarak deniz ekosistemine zarar veren bir yapıyı onarmak için bölge halkının ekonomik geçim kaynaklarını turizm ile destekleyerek, deniz faunasında oluşturduğu güvenli resif bölgesiyle popülasyonun devamlılığı için sürdürülebilir sanat yapıları arasında gösterilebilir. Aynı zamanda bölge insanından kopyalayarak üretilen heykeller bölge halkını anıtlıştırmaktadır. Sanatçının aynı ekosistemde yaşayan farklı türleri simbiyoz bir yaşam alanında bir araya getirerek insan merkezli bakış açısını sorgulatabilecek yapıda heykeller ürettiği söylenebilir.



**Görsel 19:** *Jason De Caires Taylor*, Kadınlar Adası, Ekolojik Beton, Su altı Enstalasyonu, 2009, Cancun, Mexico  
(<https://greenglobaltravel.com/jason-decaires-taylor-museo-atlantico/>) Telif Hakkı: Cancun Su Altı Heykel müzesi

Darvish Khan'ın 1961'de yapımına başladığı "Stone Garden" isimli yapıtı, İran'da dönemin siyasi rejiminin toprak reformu aracılığı ile toprak sahiplerinin kaybettiği topraklara protesto olarak düzenlendiği konuşulmaktadır. Bölgeye en yakın 5 km mesafeden taşınan kuru ağaç dalları ve taşlar halatlar, teller yardımıyla bölgenin politik sebeplerle kuraklaşmasına karşın üretilmiştir. 2007 yılında vefat edene kadar yapımına devam ettiği "Stone Garden" 1000 metre kare büyüklüğünde, 180 kurumuş ağaçtan ve birçok taştan oluşan çöl ortasında distopik bir orman gibi korunmaktadır.



**Görsel 20:** *Darvis Khan*, Stone Garden, Ahşap, Taş, Metal, Enstalasyon, 1961/ 2007, İran, in the middle of nowhere near of Sirjan  
(<https://www.itto.org/iran/attraction/darvish-khan-stone-garden-sirjan/>) Telif Hakkı: Sirang Rasaneh Interactive Design Studio

Rob Mulholland 1. Dünya Savaşı dönemi ekonomi politikaları gereği kereste üretimi için yerinden edilen bir topluluğu yapıtı ile anıtlıştırmaktadır. Paslanmaz çeliği insan formunda dekupe ederek, yansıma yaratabilecek bir polisajla orman içine yerleştirmektedir. Rob Mulholland'ın internet sitesinde Vestige enstalasyonu için “Yansıtıcı figürler bizden tekrar bakmamızı ve doğal ve insan yapımı çevremizle sahip olduğumuz simbiyotik ilişkiyi düşünmemizi istiyor” demektedir. İlk bölümde arı ve lavanta popülasyonu arasındaki simbiyoz ilişkisinin tartışıldığı örnekteki post denge, Mulholland'ın yapıtında insan merkezli bir örnek olarak gösterilebilir. Ekonomi politikaları sebebiyle yerinden edilen halkı, heykeller ile anıtlıştırmakta, mekanın merkezine yerel kodlarını yeniden yerleştirmek olarak yorumlanabilir. Polisajın etkisiyle yansıma yapan ve dikkatli bakılmadıkça görünemeyen heykellerin yerinden edilen insanların yeniden özüne yerleştirildiği yorumlanabilir.



**Görsel 21:** *Rob Mulholland, İz, Paslanmaz Çelik Enstalasyon, 180 cm İskoçya, 2009*  
(<https://www.thisiscolossal.com/2012/04/erie-mirrored-sculptures-by-rob-mulholland/>) Telif Hakkı:  
Christopher Jobson

### 2.2.2. *Yoksul Sanat*

Arte Povera/Neo-Avanguardia sanat hareketleri dahilinde değerlendirilmekte, Türkçe kaynaklarda ise “yoksul sanat/süreç sanatı” olarak kullanılmaktadır. Sanayi ve üretimin hayata katmış olduğu yeni materyalleri sanat nesnesi olarak kullanmayı öneren Arte Povera, fütürist sanatçıların kendi dönemlerinde sanata eklediği yeni materyal anlayışının üzerine malzemenin doğasını ve süreçlerini de eklediği düşünülebilir. Koku, çürüme, sebzeler, hayvanlar, mineraller ve bu örneklerin süreçlerini de yapıtlarına dahil etmeyi deneyimlediklerinden bahsedilebilir. Dönemi içerisindeki diğer sanat hareketleri gibi sanat piyasasına ve sanatın kurumsallaşmasına karşı duruşu gündelik malzemenin değişim süreçlerini dahil ederek “20. yüzyıl sanatının yalnızca malzeme dağarcığını zenginleştirmekle kalmamış, farklı malzemelerin süreç içindeki değişimini izlenebilir ve gözlenebilir kılarak sanat deneyiminin sınırlarını genişletmişlerdir” (Antmen, 2014, s. 213).

Üretilen işler incelendiğinde kullanılan sebzelerin, organik malzemelerin ve çürüme süreçlerini yapıtlara dahil ederek canlılığın doğal yapısına göndermeler yapmaktadır. Seri üretim ve sanayinin toplum yaşamına getirmiş olduğu modern kültürün yapaylığını, doğal malzemenin süreçlerini ve değişimini sanatın materyali olarak sunduğu söylenebilir. İtalya’da ortaya çıkan yoksul sanat konstrüktivizmde de önemli olan malzeme kullanımının alanının genişlemesini sağlamaktadır. Modernizmin ve akademinin rütbeli ve geleneksel bakış açısı karşısında günlük sıradan nesnelere materyal olarak seçmesi Dada ile yakınsak bir bağ kurmaktadır. Modern sanat algısında sanat eserinin üretim ve tüketim pratiklerindeki biricikliği ve güzellik algısının öncül değer olduğunu göz önünde bulundurduğumuzda, Arte Povera ve Avanguardia sanat hareketlerinin modern estetik algının yüceliğine karşı bir sanat duruşu olduğu belirtilebilir. Arte Povera Yüksek sanat ve sanat kurumlarına karşı kültürün ve sanatın malzemeler gibi organik olduğunu önermekte, sanat materyali olarak seçilen nesnelere çürüme süreçleri üzerinden burjuva sanatına göndermeler yaptığı söylenebilir.

Sanatçılar gündelik nesnelere, kumaşları, bitkileri, sanatın materyali olarak tercih edilmeyen nesnelere sanatın metalaşması fikrine karşı dolayımlandırdığı örneklenir. Merkezi sanat otoritelerinin pür sanatına karşı kullanılan tüketim ve tüketim artıklarının sanat nesnesine dönüşmesi üzerine yapıtlar üretilerek, süreçler üzerine farkındalık

yaratmayı deneyimlemiştir. Doğal ve yapay malzemeleri bir araya getirerek süreçlerine odaklanırken, sanat ve zanaat arasında sorgulamalar yapıldığı görülebilir. Malzeme ve teknik anlamdaki sanat metasının sınırlarını reddederek üretilen yapıtlarda yeni malzemenin sonuna kadar deneyimlenmesi fikrinin benimsenmesi söz konusudur. Emek sürecinin yoğun olan ve gündelik olan nesnelerin karşılaştırılarak süreçlerine odaklanılırken, değişimin kavramsal alt yapısının yapıtlarda problem edildiği genellenebilir. Yunanistan kökenli sanatçı Janis Kounellis 1969 yılında bir galeride “12 At” (Görsel 18) enstalasyonunda sanat piyasasında meta üreten sanatçılara ve buna aracı olan sanat galerilerine karşı eylemsel bir duruşla 12 adet atı sanat galerisine bağlayarak sergilemiştir.

Arte Povera sanatçıları arasında Mario Merz’in “Chiaro” (Görsel 21) yapıtları konstrüksiyon biçimi olarak birbirlerini tekrar eden formlarda olsa da farklı malzemeler ve bağlamlar ile geçicilik vurgusuna dikkat çektiği söylenebilir. İlkel ve geçici bir yapıya sahip olan iglo evlerini taş, toprak, çelik, neon gibi farklı materyaller ile kaplayan sanatçının yapıtları Arte Povera’nın malzeme dağarcığı açısından örneklendirilebilir.



**Görsel 22:** *Janis Kounellis*, İsimli, L’Attico, Roma, Enstalasyon, 1969 (Artpulse, 2021) ([https://www.researchgate.net/figure/Jannis-Kounellis-Untitled-Cavalli-1969-C-Jannis-Kounellis\\_fig1\\_338213078](https://www.researchgate.net/figure/Jannis-Kounellis-Untitled-Cavalli-1969-C-Jannis-Kounellis_fig1_338213078)) / Telif Hakkı: Janis Kounellis



**Görsel 23:** Mario Merz, Chiaro, Metal, Taş, Cam, Kağıt, Neon, Enstalasyon, İtalya, 1969  
(Artsandculture, 2021)

(<https://www.artforum.com/print/reviews/201901/mario-merz-78015>) Telif Hakkı: Renato Ghiazza

### 2.3. Çağdaş Sanatta Aktivizm ve Ekolojik Bilinç

*“Romantizm ve mistisizmin ahmaklıklarına gömülmek istemiyorsak, sorulması gereken soru. İnsan doğaya müdahale etmeli mi yoksa etmemeli mi sorusu değil, nasıl etmeliler ve hangi amaçlarla etmeliler sorusudur; çünkü hiçbir şey onları en temel doğal potansiyellerini gerçekleştirilmeye çalışmaktan alıkoymayacaktır”*  
(Bookchin, 1994, s. 63).

Aktivizm, Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlük'te (2019) Fransızca 'activisme' kelimesinden Türkçe'ye girmiş bir kelime olarak gösterilmiş ve “eylemcilik” olarak karşılık bulmuştur. Eylemcilik ise, “eylemci olma durumu” olarak açıklanmıştır. Aktivizm doktrin olmuş genel olguların ana renklerin içerisinde ara renklerin olabileceğinden bahseden, özne temelli harekete dayanan eylemsellik biçimidir. Eylemlilik ya da eylemsizlik öznenin içinde bulunduğu canlı ve cansız çevrenin şartlarına göre farklılık gösterir. “Entropinin sosyolojik boyutu, insanın yoğun baskı altında uzun süre kalamayacağı ve otoriter baskının sosyolojik patlamalara sebep olacağına işaret eder. Anarşizm, her koşulda her türlü otoriteyi reddetmektir. Siyasi iktidarlar, ekonomik sistemin güçlenerek devamlılığını sağlamak adına “yapıcı yıkımlar”a (creative destruction) başvururlar” (Termodinamik Dergi, 2013, Erişim Tarihi 22.04.2020) Eylemsizlik, entropinin yüksek olduğu durumlarda stabil duran özneye çevresel bir etki gelmediği sürece hareketine/hareketsizliğine devam edecek, çevresel bir etki geldiği takdirde ise gelen etkinin büyüklüğü ve gücü ve yönüyle doğru korelasyonda harekete geçeceğinden bahseder. Fizikte eylemlilik, eylemsizlik yasası olarak kullanılan bu yapı

sosyolojik, dini, çevresel, politik, ekonomi gibi birçok insan merkezli yapı içerisinde sistemin sürdürülebilirliğini sağlayabilmek adına ortalama değerlerle genelleştirilmiştir. Doktrinler topluluk ya da sistem yönetimi gereği genelleştirdiği yasalarını ve hiyerarşisini genel çıkar ideolojisi üzerinden düzenlediğinden dolayı, gözetleyici ve korumacı bir tutumla sistem dışı hareketleri entropi oluşturmayacak bir sosyal çevre otokontrolü kültürle çevreler ve farklılıkları kabul etmez. Toplum üstünde birey merkezli yönetim sistemi demokrasi ile gündeme gelmektedir. Fransız ihtilali ile toplumu yönetimde söz sahibi yapan demokrasi aristokrasi ve baskıcı yönetim biçimini değiştirecek entropinin özne temelli ve gönüllü örgütlenmesi ile gerçekleşmiştir. Doktrini değiştirebilecek düzensizliğe ulaştığında ise eylemin gücü, yönü ve kütlesi büyüklüğünde bir değişime sebebiyet vererek popülasyon çoğunluğu ile sistemi evrime uğrattığından bahsedilebilir.

Mutlakiyetçi bakış açısını benimsemiş insan merkezli bütün sosyal doktrinler içerisinde entropiyi yükseltecek oluşlar sistemin genişlemesini sağlayan, özne ve gönüllülük temelli hukuksal taleplerden oluşur. Aktivizmin temel ütopyasını oluşturabilmek adına genel sistem teorisi dışında olan fikirler, cadı avına dönüşmesin gerçekleşmesi demokratik yapıli sistemler içerisinde hak ve özgürlükler bağlamında uygulanabilir gözükse de uygulama esnasında toplum faydası merkezinde değerlendirilmektedir. “Çağdaş ekolojik retorik, birey, topluluk ve çevrenin “evrensel bir düzen” içinde birleşmesinin ortaya çıkaracağı zengin sonuçları bulanıklaştırma eğilimindedir” (Bookchin, 1996, s. 130). Bundan dolayı doktrinler azınlık ve aktivizm fikirlerin yeni bir bakış açısı doğurmasından ve sistemi değiştirmekten çekinirler. Derin ekolojik bakış açısının eşitlikçi ve kapsayıcı tavrının eko- merkezci bir tavrıla insan düşmanı haline dönüşmemesi çevre ve insan merkezli bir tutumla mümkün olabilir.

Feminizm kültürün inşasının cinsiyet üzerinden yapılandığı ve cinsiyet merkezli bir sistem olduğunu savunurken, derin ekolojistler de insan merkezli bir sistem üzerinden eleştirilerini ortaya koymaktadırlar. Bu benzerlikler ekolojinin temel hiyerarşisinde tür sınıf merkezinde ortak korelasyonların kurulduğu ekolojik bir aktivizm örneği olduğu söylenebilir. Ekolojinin araştırma alanları içerisinde entropinin yükselmesi dengenin bozulması esasına dayalı alanlarla doğrudan ilgilenmektedir. 19. yüzyılda işçi ayaklanmaları ile başlayan hareketler 1968 ve sonrasındaki siyasi aktivist hareketlerle sosyal, bedensel, fiziksel, düşünsel, sınıfsal farkları olan grupların bütünleştirici

tutumların fark edilmesine olanak sağlamıştır. Sosyal yapının yönetim organlarının toplum normlarına göre farklılıklarından dolayı ötekileştirici tutumunu yapı söküme uğrayarak özgürleştirici bir hareketler silsilesi olduğundan bahsedebiliriz. Sert'e (2016) göre ise "aktivizm; toplumun ortak çıkarlarını tehdit eden bir sorunu çözebilmek adına gönüllü olarak örgütlenmiş bir grup insanın kamuların dikkatini çekebilmek ve soruna neden olan uygulamaları etkileyebilmek ya da istenen yönde değiştirebilmek için yürüttükleri mücadeledir". Bu mücadele kapsamında ortaya çıkan entropi kamunun ve toplumun değişimi için bireysel sorumlulukların kolektif kümelenmesiyle ortaya çıktığı söylenebilir. 19. yüzyıl başlarında İngiltere'de tekstil üretiminin makineleşmesine ve kapitalizme karşı bir hareket olarak ortaya çıkan Ludizm eylemleri teknolojik gelişmeler karşısında emek sömürsü hareketleri olarak "makine kırıcılık" olarak anılmaktadır. Geleneksel ve zanaat işlerinin sistemleşmesinin sosyo kültürel sınıflar oluşturabileceği ve çalışma şartlarının ağırlaşarak düzensizlik oluşturacağını ön gören tekstil işçileri, bir evde tasarlanan tekstil tezgahını kırarak teknoloji karşıtı aktivist bir örgütlenme göstermişlerdir. Ludizm'i destekleyen işçilerin dönemin teknolojisine karşı olan tutumları ile sanat tarihinde tartışılan fotoğraf sanatı ve zanaat arasında yeniden üretilebilir sanat anlayışı tartışılabilir ortak noktalar içermektedir. Günümüz tartışma konularında olan endüstri 4.0 ile yapaylaşan ve değişen endüstri karşısında yok oluş üzerinden yapılan eylemlerde Ludizm'de görülen teknoloji karşıtlığı bakış açısı gibi değerlendirilebilir. Bu bağlamda teknolojinin geleneksel olan ile bağının güçlü olması sürdürülebilirlik açısından gözetilmelidir.

Teknolojinin gelişimi, kamusal alanların, kent meydanlarının, hafıza alanlarının giderek sanallaşmasına olanak sağladığı gibi yeni toplumsal hareketlerle birlikte (68 öğrenci hareketleri) ile merkezi hiyerarşiye karşı davranışlarını değiştirdiği söylenebilir. Yeni toplumsal hareketler ile hiyerarşik düzeni değiştirmekten ziyade fikirlerin yayılması ve çok seslilik ön plana çıkarak teknolojik araçları hiyerarşinin karşısına sanat ve döneminin medya araçları ile eylem fikrinin yayılması için kullanılmaktadır. Toplumsal hareketler de yapı değiştirerek LGBT, çevre, kimlik, barış ve küresel adalet hareketleri ile iktidarı değiştirmek yerine toplumu değiştirmek üzerine fikirler ve teoriler geliştirerek geleneksel yapıda değişimlere yeni vizyonlar getirdiğinden bahsedilebilir.

### 2.3.1. Ekolojik Feminizm

İnsan merkezli bakış açılarıyla doğa üzerinde kurulan tahakküm ile merkezi yönetim biçimlerinde erkek merkezli hiyerarşinin benzerliklerine karşı çıkan eko feminizm hareketleri dikkat çekmektedir. Derin ekolojik bakış açısında ki canlılar türler ve insanlar arasındaki ortak yaşam kurallarında insanın düşünme özelliğiyle üstün gelmesi, teknolojiyi kullanarak içinde yaşadığı ekolojide kendi yapay doğasını oluşturması ve bu yapay doğa içerisinde oluşan ekosistemde hiyerarşiyi erkek üstünlüğüyle kurması eko feminizm bakış açısının temel problemleri arasındadır. Doğa ile kadın arasında kurulan benzerliklerde kadının Anadolu medeniyetlerinden, Antik Yunana kadar önemli bir yeri olduğu aşikardır. İlkel topluluklarda erkeğin avcı ve dışarda olduğu, kadının ise yaşam alanı ve üretim işlerinde olduğundan dolayı toplum kültürüne indirgenmiş bir bakış açısıyla cinsiyetler arası sınıf hiyerarşisi kurulması feminizm ve ekolojinin problemleri arasında olduğu söylenebilir. Bookchin'in sonradan inşa edilmiş insanın yapay doğası olarak tanımladığı kent ve bu bağlamda içinde yaşayanlar geçmişten gelen kültürel hiyerarşilerini sürdürmektedirler. "Tamamen toplumsal bir terim olan hiyerarşi, salt ikinci doğanın özelliğidir. Kurumsallaşmış ve son derece ideolojik komuta ve itaat sistemlerine işaret eder" (Bookchin, 1994, s. 140).

1968 öğrenci olayları sonrası yüksek bir ivmeyle hareketlenen feminist sanat için birçok kadın sanatçı bir araya gelerek gerek kolektif gerek bireysel üretimlerde bulunarak sanat alanında kadın figürlerin eksikliği üzerine araştırmalar, eylemler ve üretimler gerçekleştirmişlerdir. Bunların içerisinde gerek boyutları bağlamında gerek çağdaş sanat yöntemleri bağlamında anıt niteliği taşıyan Judy Chicago'nun "The Dinner Party / Akşam Yemeği Daveti" isimli yapıtı örnek gösterilebilir. Bu yapıtta tarihte önemli yer edinmiş toplamda 1038 kadının isminin altın puntolarla yazılı olduğu üçgen biçimindeki bir masa düzeni görülmektedir. Ayrıntılarına girildikçe, masada bulunan tabaklar üzerinde olan el işi yapılmış işlemler kadın ve emek bağlamında yapıtın önemli ayrıntılarından. Toplu bir zafer ya da anma üzerine modellenmiş olan kamusal alan heykellerinde kullanılan isim künyeleri gibi bir bağlamda ele aldığımızda anıtsal bir iş olarak değerlendirilmesi yanlış olmayacaktır. Kadın bir sanatçının, kendi bulunduğu döneme kadar olan süreçteki kadın sanatçıları yapıtına ekliyor oluşu sanat tarihi hiyerarşisi dahilinde az görünürlüğü

olan kadınları onore ettiği gibi, erkek egemen cinsiyetçi hiyerarşinin eleştirisi olarak da tanımlanabilir.



**Görsel 24:** *Judy Chicago*, Akşam Yemeği Daveti, Seramik, Porselen, Kumaş Enstalasyon, 1463 cm x 1463 cm, Brooklyn Müzesi, 1969  
([https://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/dinner\\_party](https://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/dinner_party)) Telif Hakkı: Judy Chicago

2019 yılında dünya geneline yayılan kadına şiddet, kadın cinayetleri, güvenlik ve hukuksal mücadele anlamında dünya genelinde sokakta dans etme eylemi olarak “Las Tesis” güncel ve feminist hareket anlamında anılması gereken bir performans olarak nitelendirilebilir. Sanat ve hayat arasında doğrudan kurulan bağ ve eylemlilikle sanat ve eylemselliği sosyal medyanın yayılma hızını kullanarak aktivizmi dijital platformlar aracılığıyla ulaşılabilir bir hale getirdiğinden bahsedebiliriz. Ludizm, İngiltere’de buhar makinelerinin sisteme dahil olması ve üretim süreçlerini hızlandıran teknolojik gelişmeler karşısında, üretici insan modelinin işsiz kalma öngörüsüyle makine üretimini durdurması olarak tanımlanabilir. “Makine kırıcılık” olarak da adlandırılan Ludizm’de olduğu gibi, teknolojik yapılara zarar vermek, yok etmek yerine teknolojiyi kullanarak bilgilendirmek ve çoğunluk oluşturmak amacıyla teknolojinin aktivist harekette nasıl kullanılabileceği üzerine örnek gösterilebilir.

### **2.3.2. Ekolojik Aktivizm**

Documenta 7 kapsamında Joseph Beuys’un kentsel alanda yeşillendirme projesi olarak ortaya çıkan “7000 Meşe” yapıtı kişisel inisiyatife dayalı, sürdürülebilir bir sanat

yapıtı olarak değerlendirilebilir. Kassel şehrinin farklı bölgelerine dikilecek olan 7000 ağaç ve her bir ağaç için kullanılan 1 bazalt taşı, sosyal heykel kavramı önermesinin sanat tarihi için uzamsal bağlamda heykeli yeni bir tartışma alanına yönlendirdiği tartışılabilir. Beuys'un yapıt ve performanslarındaki aktivist tavır ikinci dünya savaşı sırasında pilotu olduğu ve düşen uçaktan ilkel sağlık yöntemleri ile kurtulduğu olaylar silsilesi ile bağlandırmak yanlış olmayacaktır. Beuys'un sanat anlayışı sanat ve hayat arasındaki bağ üzerine kurulmuştur. Ali Artun'un (2015) E-Skop'ta yayınladığı makalede sanat hayat arasındaki bağı "Beuys'un malzemelerinin hepsi tam anlamıyla bir enkaz kültürü olan savaş sonrasındaki Almanya'nın yıkıntılarından türer" olarak değerlendirmektedir. Bu bağlamdan yola çıkıldığında Beuys'un yapıtlarında önerdiği sosyal heykel anlayışı, dönemin çalkantılı yapısındaki eylemselliğin sanat ve hayat arasında da onarılabılır göstergesi olarak düşünülebilir. Savaş döneminde, Almanya'da bireysel inisiyatif alan Beuys'un avangard tavrı; sanat metasına karşı çıkış olarak değerlendirilebilir. Beuys'un, performans sanatı, çevreci aktivizm ve Fluxus hareketleri bağlamlarında ürettiği; sanat ve hayat arasında bağları bulunan yapıtlar 20. yüzyıl sanatına yön veren ekolojik göstergeler arasında örneklendirilebilir.



**Görsel 25:** *Joseph Beuys, 7000 Meşe, Fotoğraf, 60 cm x 84 cm, Kassel, 1982. (Tate, 2021)*  
(<https://www.tate.org.uk/art/artworks/beuys-7000-oak-trees-ar00745>) Telif Hakkı: Tate



**Görsel 26:** *Joseph Beuys, 7000 Meşe, Amerika, Enstalasyon, 1982. (Diaart, 2021)*  
(<https://www.diaart.org/visit/visit-our-locations-sites/joseph-beuys-7000-oaks>) Telif Hakkı: Joseph Beuys / Artist Right Society

Beuys'un "7000 Oak" Projesi sonrası, 1992 yılında İngiliz sanatçı çift Heather Ackroyd & Dan Harvey toplumun sürdürülebilirliği için sanatın araçsallaştırılması gerekliliğini fark ederek Kassel'den topladıkları tohumları fide haline getirerek sanatta sürdürülebilir bir üretimi gerçekleştirdikleri söylenebilir. Kent mimarisi genişledikçe yeşil alanın ve bu bağlamda dünyanın ciğerleri olan ağaç popülasyonunun azalarak hava, gürültü, ısı değişkenlerinin azalması probleminde değinildiğinden bahsedilebilir. Üretim aşamasında ise tohumlar atölyede fideye dönüştürülmüştür. Fide haline gelen tohumlar fotosentez yapımına elverişli led ışık sistemi kullanılarak, yapay bir ekosistemde gelişimi takip edilmiştir. Zeminden yüksekte duran saksı yapılarına damla sulama sistemi eklenerek biçimsel bağlamda heykel kaide ilişkisi kurulduğu görülmektedir. Kaidenin heykeli yüceleştirmesi gibi, doğayı ve sürdürülebilir yöntemleri yüceleştirme algısı yarattığından söz edilebilir. Bunun yanı sıra teknolojinin sürdürülebilir yöntemlerle kullanılması sanat yapıtının disiplinler arası bağlamda ele alınması açısından da örnek gösterilebilir. Sanat ve hayat arasında sosyal faydacı canlı bir yapıt olan 7000 Oaks Projesi Kassel şehrinden İngiltere'ye taşınmıştır. Çağdaş sanat metodları açısından yerinden alıp yerine yerleştirme bağlamında değerlendirilebilir. 2019 yılında 2,5 metre boyuna ulaşan fideler Londra'da National Park'ta gerçekleşen iklim değişikliği ve sürdürülebilirlik temalı konuşmaların yapıldığı festivalde sergilenmiştir.



**Görsel 27:** Heather Ackroyd & Dan Harvey, Beuys' un Meşe Palamutları, Enstalasyon, Londra, 20219. (<https://www.orleanshousegallery.org/news/2021/04/artist-in-focus-ackroyd-harvey/>) Telif Hakkı: Exploration Architecture

1969 yılında Hans Haacke'nin "Grass Grow" yapıtı materyal bağlamında Yeryüzü Sanatı ile özdeşleştirilebilir. Yapıt Yeryüzü Sanatı, Arte Povera gibi sistem, mekan ve sanat piyasasının tahakkümüne karşı doğanın kendi süreçlerini öne çıkarmasıyla çevresel sanat sanatçıların mabedi haline gelen "Willoughby Sharp'ın küratörlüğünü yaptığı Cornell Üniversitesi Johnson Sanat Müzesi'nde sergilenen "Dünya Sanatı" sergisinin bir parçasıydı" (Artstory, 2020). Galeri mekanının tavan penceresinden süzülen ışığı kullanarak, yapıtın sürecine dahil etmesi yer ve yapıt arasında bağ kurulmasını sağladığı söylenebilir. Kapalı yer aldığı ışıkla, bitkilerin gelişebileceği ısı derecelerini arttırarak sera etkisi oluşturan bir yapıt olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamda alımlayıcının yapıt ile olan karşılaşmasında, birincil doğa ve ikincil doğa arasında düalizm kurdurabilecek bir değerlendirme yapılabilir. Galeride ortaya istif edilmiş olan toprakta yabancı bir bitki örtüsü oluşturulmuştur. Yapay bir doğa inşası olarak tanımlanabilecek olan yapıt, çimlerin gelişim süreci boyunca izleyiciye açık bir halde sürecin yapıtta dahil olduğu ekolojik ve politik bir yapıt olarak değerlendirilebilir. Kent doğası bağlamında, kente dahil peyzaj alanlarındaki çim yapısı, doğal süreçlerine bırakıldığında ortaya çıkacak olan manzaranın üç boyutlu yerleşmesi olarak da yorumlanabilir.

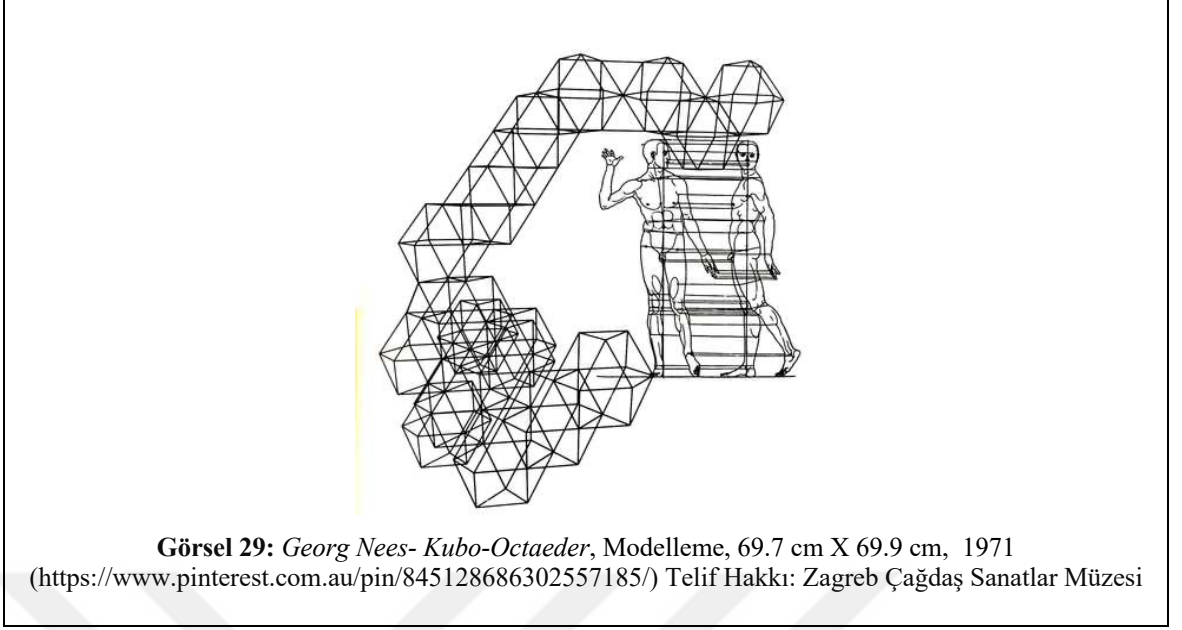


**Görsel 28:** *Hans Haacke, Çim Büyür, Toprak, Çim, Enstalasyon, Almanya, 1967*  
(<https://biodilloversity.wordpress.com/2011/12/05/haacke/>) Telif Hakkı: Hans Haacke /. New Museum

#### 2.4. Dijital ve Sanal Evrenin Sentetik Ekolojisi

İnternet ve sayısal verilerin programlama dillerini kullanarak görselleştirme ve bilgi havuzlarını oluşturması, bilginin paylaşım hızını arttırdığı gibi bu dille oluşturulabilecek modelleme araçlarının da önünü açtığı söylenebilir.

Bilgisayar programlarının heykelden önce mühendislik alanında kullanılması endüstri ve sanatın birleştirici noktası olacaktır. 1960'lı yıllarda Renault'da mühendis olarak çalışan Pierre Bezier'in araç parçalarının üretiminde kullanılan o dönem torna ve el işçiliği ile üretilen parçaların eğrilerinde oluşan küçük deformeleri standart ve doğru eğriler biçimine getirmek için matematiksel bir formül geliştirilmesini sayısal heykelin miladı sayılabilir. Bezier bu konuyla ilgili şöyle demiştir "Müdürüme eğrileri çizmek için yeni bir matematik yöntemi bulduğumu söyledim. Bu, tüm kaba hesapların ve torna biçimlerinin yerine geçebilecekti. Projeme bakıp 'Bay Bezier, eğer bu işe yarasaydı Amerikalılar zaten kullanıyor olurdu' dedi." Bezier'in bulduğu bu formülün günümüzde kullanılan bütün 2 boyutlu, 3 boyutlu vektör yazılım ve programlamadaki "Bezier Eğrileri" olarak karşımıza çıkması bu formül sayesinde oluşmuştur. 1960'lı yılların sonlarına doğru öncesinde el ile yönetilen frezeler artık dijital kontrole yerini bırakmış ve Renault'da çalışan mühendisler ahşaplara şekiller vererek heykeller üretiyorlardı. Bu yıllarda Almanya'da George Nees bu yöntemi kullanarak üretimler yapmıştır.



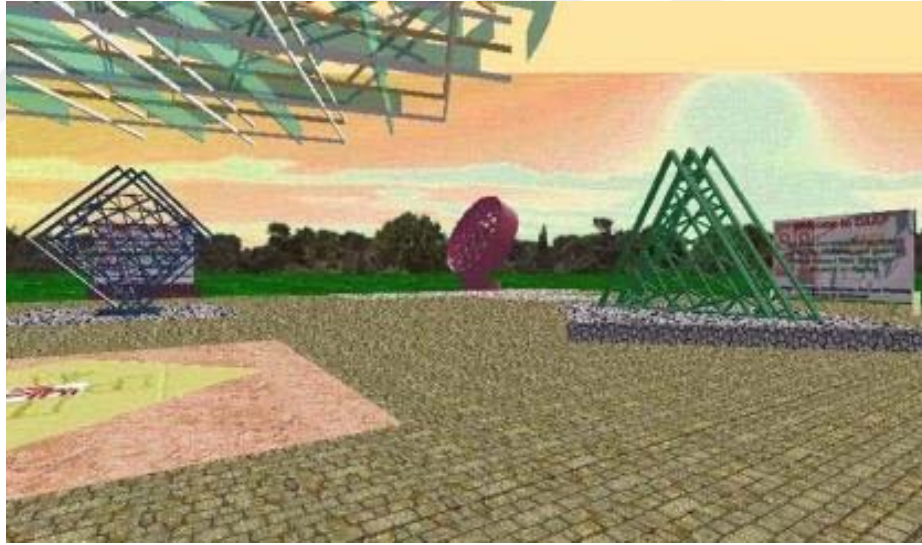
Bezier eğrileri hatasız ve seri üretim biçimini desteklemek olarak ortaya çıkmadan önce heykel üretimlerinde atölye önemli bir konumdaydı. Üretim süreçlerinde ihtiyaç duyulan bütün donanım ve araçlar atölye kapsamında bulunmak zorundaydı. Sanatçı üretim süreci öncesinde işin sonucunu öngörebilmesi deneyimlerine bağlı olarak değişiklikler göstermekteydi. Modellemenin kullanılmaya başlaması sanatçılar için atölye ihtiyacını sayısal veriler kullanarak bilgisayar ortamına aktarmalarına, bitmiş halini dijital olarak görmelerine olanak vermiştir. Üst paragrafta bahsedilen parça üretimin standartlığı burada karşımıza sanatçının öngörü noktasını somut veri olarak sanatçıya sunması olarak çıkıp sanatçının zaman, malzeme, işgücü gibi alanlarda sonuç odaklı çalışabilmesine olanak sağlamıştır.

#### **2.4.1. Veri / Data Heykelleri**

Bilgisayarla modellemenin başlangıcı tarihsel olarak 1960 yıllara dayanmasına rağmen kullanımının yayılmasını sağlayacak olan mikro işlemci ve hızlı prototiplemenin birleşme süresi doğrultusunda 1990'lara kadar uzadığı söylenebilir. Bu süreç içerisinde günümüzde interaktif (izleyici katılımcılı) ifadesi ilk kez uygulandı fakat 1970 teknolojisi dahilinde mikro işlemci ve hızlı prototiplemenin birleşmemiş olmasının işleri zorlaştırdığı görülmektedir. Mikro işlemci sorunlarının çözülmesiyle 3 boyutlu modelleme programlarının veriyi işleyebilme ve bu bağlamda kalibrasyonlu çalışabileceği donanımlar üzerine de çalışmalara yapılar günümüzde kullanılan 3 boyutlu

yazıcı, Virtual Reality gibi donanımların kullanılabilmesine olanak sağlamıştır. 3 boyutlu model teknolojisinin sanat alanında kolaylaştırıcı olması sanatçıların üretimlerini ve üretme biçimlerini doğrudan etkilediği söylenilebilir. Sanatçıların atölye, el aletleri, taşıma, depolama, çoğaltma gibi uzun vakitler alan üretim süreçlerini bilgisayara başında bitmiş bir hale getirerek kısaltmasını sağlamaktadır. Nesne tasarımı yapıldıktan sonra 3 boyutlu baskı, animasyon ve sanal gerçeklik olarak yeni teknolojinin donanımsal elemanları aracılığı ile sonuç alabilmeyi kolaylaştırdığı söylenebilir.

Sanal heykel internet ortamında kullanılabilen sanal gerçeklik olarak sunulan üretilmemiş eserler için kullanılan bir terim olarak literatüre geçmiştir. Sanal heykel çalışmalarının öncüsü Cincinnati Üniversitesi'nin DAAP (Design, Art, Architecture and Planning) Projesi'dir. Derrick Woodham'ın proje kapsamında kendisinin, öğrencilerin ve konuk sanatçıların üretilen işlerini sanal gerçeklik ile sergilediği ve dünyanın her yerinden internet aracılığıyla gezilebilen sanal bir kamusal alan olarak örneklendirilebilir.



**Görsel 30:** DAAP, Student Work, Dijital Heykel, 1996  
(<https://www.derrickwoodham.net/dwoodham/daap2.htm>)

3 boyutlu modelleme ve simülasyon teknolojisini kamusal alanlar dışında elektronik donanımlar ile bir oyuna dahil ederek yapay bir gerçekliğe dahil edilebilir hale geldiği söylenebilir. Mat Collishaw'ın 2018 yılında İstanbul Yapı Kredi sergi salonunda deneyimlenen sergisi "Eşikler" sanal gerçeklik olarak izleyicinin simülasyona dahil olmasıyla izlenebiliyor. Sergiye çıplak göz ile baktığımızda mekan içerisine yerleştirilmiş

olan beyaz kutular görülmektedir. Sanal gerçeklik gözlüğü ve sensör algılayıcıların izleyiciyle kalibrasyonu tamamlandığında, 1839 yılında açılmış ilk fotoğraf sergisinin simülasyonu içerisinde sergi deneyimi başlamaktadır. 3 boyutlu modelleme ile tasarlanan sergi alanı izleyicinin simülasyonda önceden belirlenmiş belli noktalarda, kızıl ötesi reseptörlerin aktive olmasıyla izleyiciyle etkileşime geçmektedir. Simülasyonda yanan şömineye yaklaşıldığında ise sıcaklık ve kokunun fiziksel olarak duyumsandığı söylenbilir. Gerçeklik algısı kapsamında 1839 da ki işçi eylemlerinin sesleri pencerelere yaklaşıldıkça çoğalan bir ses alanı yaratılarak izleyiciyi atmosfere doğrudan entegre ederek simülatif bir gerçeklik alanı yarattığı örneklenebilir.



**Görsel 31:** *Mat Collishaw, Eşikler, Yapı Kredi Sergi Salonu, Arttırılmış Gerçeklik, 2019*  
(<https://art.ykykultur.com.tr/exhibitions/thresholds>) Telif Hakkı: Yapı Kredi Yayınları

#### **2.4.2. İnternet ve Sanal Alan**

İnternetin ortaya çıkışı askeri iletişim ve istihbarat yöntemi olarak kullanılması 1969'da Amerikan Federal Hükümeti Savunma Bakanlığı'nın araştırma ve geliştirme kolu olan Savunma İleri Düzey Araştırma Projeleri Kurumu'na (DARPA- Defense Advanced Research Project Agency) kadar dayanmaktadır. Askeri araştırmalarda bilgisayarlar arasında ağ bağlantısı kurularak veri alışverişi üzerine kurulan "ARPA.NET Haziran 1990'da kullanımdan kaldırıldı. Yerini ABD, Avrupa, Japonya ve Pasifik ülkelerinde ticari ve hükümet işletimindeki omurgalar (backbone) aldı. İnternet bütün iletişim yöntemlerini coğrafi konumun önemi olmadan tek bir ağ üzerinden birbirine bağlayarak iletişim yöntemlerini tekelleştirmiştir (<https://bidb.itu.edu.tr/sevir-defteri/blog/2013/09/07/internet'in-tarih%C3%A7esi>).

İnternetin sosyal ağlarda kullanılması ise 1978 yılında kapalı devre bilgi alışverişi için BBS isimli ara yüz tasarımıyla hayat bulmuştur. “1994 yılında kurulan GeoCities’in internet kullanıcılarına kendi web sitelerini kurma olanağı sunması ve ilk tarayıcı Mosaic ile birlikte ‘halka inen’ internet 1994 yılında ‘Information Superhighway’ olarak tanımlanıyor (Öztürk, 2015).

“Bir köken ya da bir gerçeklikten yoksun gerçeğin modeller aracılığıyla türetilmesine hiper gerçek yani simülasyon denilmektedir. Bir başka deyişle harita öncesinde ya da sonrasında bir toprak parçası yoktur. Bundan böyle önce harita, sonra topraktan gerçeğin yerini alan simulakrlardan söz etmek gerekecektir” (Baudrillard, 2003, s. 17).

İnternet ve teknolojinin günümüz kullanım olanaklarını göz önünde bulundurduğumuzda kitle iletişim araçları ve yeni medya sanatının da günümüz teknolojisine entegre olarak 3 boyutlu modelleme ve veri işleme teknolojisinin Endüstri 4.0 başlığı altında inceleyebilmekteyiz. Sanayi devrimi ve Fordist üretim teknolojisinin paletli üretim modelinin yerine makinelerin internet, bluetooth veri aktarma yöntemleriyle birbirleri arasında sayısal bir yazılım dili aracılığı ile iletişim kurması üzerine temellendirilen üretim modelleri sanayi devrimi ile korelasyon kurulduğunda dönemsel aynılıklar gösterdiği söylenebilir. Sanayi kentleşmesi ve endüstrinin merkezileşerek üretim tüketim biçimlerini modernleşirmesi, kamusal ve kırsal alanları oluşturması, toplumsal sınıflarda modern ve avam kitlelerinin oluşmasına ve sanatsal, sosyolojik ve kültürel araştırmalar açısından birçok yeni alana öncü olmaktadır. Sanatsal anlamda da bilimsel ve teknolojik gelişmelerin olgulara dönüşmesi sanat nesnelarini hem biçimsel hem fikirsel bağlamlarla tartışmalara sunarak sanatçılar için yeni araştırma alanları anlamında sorular sordurmaktadır.

Sanayi devrimi ile kent ekolojisi ayrılamaz bir bütünlükle değerlendirilmelidir. Kenti oluşturan etmenler ekolojinin katmanları gibi bir arada değerlendirildiğinde birey, aile, mahalle, semt, şehir, ülke, kültür gibi yapılar bir arada yaşayan topluluklar için nasıl bütünlüklü sosyolojik bir araştırmaya tabii tutulması gerekiyorsa kentin ekolojisi de sanat, mimari, teknoloji, ekonomi, siyaset gibi değerleri gözetmek durumunda kalacaktır. Sanayi kentinin oluşumu ve dönemin teknolojisi bir arada değerlendirildiğinde kentin merkezileşme sebebini teknoloji ve üretimin yapılabilmesi için ihtiyaç duyulan iş

gücünün merkeze toplanabilecek alanları oluşturması kırsaldan kente göçü kolaylaştırıcı etmenler arasında olmaktadır. Öncelikle üretim ve teknolojinin hatasız işleyebilmesi için kent planlarının hazırlanması ve bu bağlamda kentin sürekli olarak bir büyüme içerisine girmesi kenti cazibe merkezlerine dönüştürürken toplumun eğlence ve kültür anlayışlarının da oluşabilmesi açısından kentsel kamusal alanlara ihtiyaç duyulmaktadır. Günümüz endüstrisini modern kentleşme ve teknoloji bağlamında değerlendirdiğimizde ise artık teknolojik üretim biçimlerinin nesnelere arası interneti kullanarak disiplinler arası bir üretim modeli kullanmaya hazırlandığı ve üretimden insanı eksilterek tam anlamıyla makinelerin üretimde bulunduğu bir modele yöneldiğini öngörebiliriz. “Yeni malzemeler varlıkları daha kalıcı ve dayanıklı hale getirirken, veri ve analitik de aynı şekilde bakımın rolünü dönüştürüyor. Varlıklara yerleştirilen sensörler sayesinde sağlanan analiz onların sürekli izlenmesini ve ön alıcı bakımlarının yapılmasını mümkün kılıyor” (Schwab, 2016, s. 64).

Teknolojinin üretimi kolaylaştırıyor oluşu aynı oranda tüketimi de kolaylaştırma anlamına gelmektedir. Sanayi devrimi kitlesel iletişim araçları arasında, ulaşım araçları ve gazeteler ön plandayken güncel teknolojiye kıyasla yavaş bir iletişim açısından bahsedebiliriz. Sanayi dönemi kentleşmesi ve teknolojiyi sürdürülebilir bir sabitlikte tutan kömür tüketimi, günümüz teknolojisinde fosil yakıtlar (petrol, gaz) elektrik, kablosuz internet gibi teknolojilere evrimleşmiştir. Bu bağlamda sosyal medya ve tüketim kültürü arasında değişen değerler, oluşan kimlikler, kitle oluşturma ve kitlenin takibi, reklam endüstrisi, medya araçlarının metamorfoza uğrayarak sanallaştığını öngörebiliriz. Sanal kimlikler ve simülasyon (sosyal medya uygulamaları) kentin fiziksel kamusal alanları dışına çıkararak yeni kamusal alanlar olarak öngörülebilir. Modern kent yapısında ortaya çıkan modern / avam sınıfları yerine endüstri 4.0 sanayisinde online / offline sınıflarını kullanmak benzerlik açısından bir öneri olarak sunulabilir.

#### **2.4.3. Teknoloji, Biyopolitika, Beden**

Disiplinler arası teknolojilerin bira arada kullanılması ve erişilebilir oluşu güncel sağlık sisteminde organ nakil ve 3 boyutlu yazıcılar ile doku, organ üretimini kullanılabilir kılmaktadır. Antroposen Çağın’da insanların yaşamsal fonksiyonlarına müdahale edilerek insan doğasını başkalaştırmak ve bu bağlamda bedenin yapaylaşması insan merkezli teknoloji olarak öngörülebilmektedir.

Ürettiği işlerde biyoloji ve teknolojiyi bir arada kullanan Stelarc kolunun içerisine kendi bedeninin dokusundan üretilerek operasyonla yerleştirdiği kulağı, internet sistemine entegre ederek dünyanın herhangi bir yerinden ağ bağlantısı aracılığı ile kulağın duymuş olduğu seslerin yayını dinlettirebilmektedir. “Bu kulak bu beden için değil; bu bedenin zaten duymak için iki iyi kulağı var. Bir internet organı olarak da tanımlanabilir” (Digilouge, 2020).



**Görsel 32:** *Stelarc*, Koldaki Kulak, Bio Art 2008

(<https://www.abc.net.au/radionational/programs/archived/bodysphere/stelarc-ear-on-arm/3903988>) Telif Hakkı: Stelarc

Performans sanatının yapılan yere özgü ve geçici olduğu söylenebilir. Sanat nesnesinin ve bedenin metalaşması gibi bağlamlarda sanatçı performansları izleyici katılımcılı olarak sergilenen niteliktedirler. Sanatçı ve izleyici arasında doğrudan bağlar kurarak tanıklık bağlamları kurduğu gibi video araçları ile dokümantasyonları alınarak süreçler kayıt altına alınabilir. Heykel sanatçısı Erwin Wurm’ün “One Minute Sculpture” serisinde ürettiği işleri de heykel performansı olarak değerlendirilebilir. Bedenin hareket nesnenin işlevsel anlamlarını olduğu halinin dışında bağlamlara yerleştirerek özgürleştirdiği konuşulmaktadır. 1 dakika boyunca vücut deliklerine yerleştirdiği nesnelere ile postur dışında bir hareketin pozunda kalarak performans, heykel ve fotoğraf medyumlarını kullanmaktadır. Gündelik hayatın geçiciliğini performans ve

heykel bağlamında ele almakta ve fotoğraf dokümanlarını arşivleyerek katalog haline getirmek üzere kullanmaktadır.



**Görsel 33:** *Erwin Wurm*, One Minute Sculpture Series, 45 cm x 30 cm, Fotoğraf C-Print, 1997  
(<https://www.tate.org.uk/art/artworks/wurm-one-minute-sculptures-p82013>) Telif Hakkı: Ewin Wurm / Tate



**Görsel 34:** *Erwin Wurm*, House Attack Serisi, Heykel, 5 x 10 x 7 m, 2006, Arjantin  
(<https://www.erwinwurm.at/artworks/outdoor-sculptures.html>) Telif Hakkı: Jimena Salvatierra

#### 2.4.4. Sosyal Medya ve Sanal Kamusal Alan

Teknolojik gelişmeler ve oyun endüstrisi, reklam ve kitle kültürü oluşturmak için televizyon ve radyo kültürünün çok ilerisinde çocuk odaklı uygulama ve oyunlar ile ütopyik distopik sanal tasarımları çocukların yapabilmesini kolaylaştırmasının yanında, sosyo-ekonomik piramidin her kesminin anlayıp kullanabileceği natürelilikte ve basit yöntemlerle Pixel Art'ı tekrar gündeme getirmektedir. Simülatif alanlarda kullanılabilir birçok *tool*<sup>4</sup> seçeneği ile basit birimleri (genelde küp) klasik modelaj (kil) yığma tekniğini sanal alanda kullanmaya olanak sağlar. “Bu atmosferden yoksun bir hiper uzamda kombinatuvar modellere benzeyen, sentetik bir şekilde üretilmiş gerçek, diğer adıyla hiper gerçektir” (Baudrillard, 2013, s. 19).

Uygulamalar 3 boyutlu tasarım programları için ön öğrenme seçeneği olarak kullanılabilir ve sonsuz bir sanal evren yaratmak için öğretim materyali olarak kullanılabilir. Verilen sanal materyaller ve animatif pixel figürler ile sanal bir ekosistem kurmaya, güncel teknoloji içerisinde öğrenme ve eğlenme materyali olarak kullanılabilen çocuklar kent yaşamı içerisinde yapay ekosistemler ile bağlantılı olarak gelecekte kent yapısını, tüketimini, reklamını ve sosyolojisini oluşturacaktır. Doğal ve biyolojik dengelerin ekosistem içerisinde evrimleşmesi tüketim alışkanlıklarının doğal döngü merkez alınarak değil, teknolojik olanaklar ve ekonomik pazarın pazarlama stratejilerine göre ilerlemesiyle doğrudan bağlantılıdır. Kentin içerisinde az kalmış olan birincil doğadan uzaklaşan insan ikincil doğa olarak tabir edilen kent doğasını (doğal olanın şehir ekolojisi içerisinde doğalmış gibi olan yapay kent parkları) Baudrillard'ın simülasyon kuramında bahsettiği simülasyon (gerçeğin kopyasının artık gerçeği temsil etmediği ve görünüş olarak aynı olmasına karşın gerçeği sadece temsil ettiği söylenebilir.

Fransız filozof Simülakrlar ve Simülasyon (1981) adlı eserinde, bilgiyi sınırsız kopyalama ve yayma kapasitesine sahip iletişim teknolojilerinin artık gerçek dünyanın yerini almaya başlayan bir simülasyon dünyası yarattığını belirtir. Baudrillard imgeye özgü dört aşamadan bahseder:

- 1) Derin bir gerçekliğin yansıması olan imge
- 2) Derin bir gerçekliği değiştiren ve gizleyen imge.

---

<sup>4</sup> Tool: Bilgisayar programlarının arayüzünde kullanılan araç sekmesi.

- 3) Derin bir gerçekiğin yokluğunu gizleyen imge gerçekiğin hiçbir çesidiyle ilişkisi olmayan kendi kendinin saf simülakrı olan imge (Garrard, 2011, s. 20).

Habermas'ın "kamusallığın yapısal dönüşümü" adı eserinde 18. yüzyıl gazetelerin modern devlet oluşumunda kullanılan, burjuva sınıfın oluşmasında önemli bir araç olduğundan bahsederken eski aristokrat kesim olan zanaatkar ve esnafların önemini yitirdiğine değinir. Günümüz iletişim yöntemlerini ele aldığımızda Habermas'ın kamusal alan ekolojisi 18. yüzyıl kitle iletişim yöntemlerinden gazetelerin, toplumsal yapı değışimlerin oluşmasında kullanılan kitle iletişim araçlarının toplumda algı yaratarak kitle oluşturma ve denetimini kolaylaştırdığından bahsedebiliriz. Günümüz iletişim yöntemleri arasında kullanılan sosyal medyayı güncel kamusal alan içerisinde ele aldığımızda ise sanal, simülatif bir gerçekliği kamusal alan ve sanal kimlikler doğrultusunda farklı bir kitle yöntemi oluşturduğu öngörülebilir. Sosyal medyanın iletişim biçimlerini hızlandırırken eski iletişim yöntemlerini sanal alan üzerinden daha fazla içerik paylaşmayı hedefleyerek iletişim biçimlerini sanal bir alt yapıyla yaymaktadır. İnsanların sanal alan üzerinden oluşturmuş oldukları sanal kimlikler, yapay bir ekosistem içerisinde bireylerin yayın organları haline gelerek sanal kent ekosistemi içerisinde kamusal alanın metaları olmaya zorunlu bırakmaktadır.

Kimliğini uzun yıllardır gizli tutmayı başaran, politik işler üreterek kamusal alan içerisine birçok eser yerleştirmiş olan sokak sanatçısı Banksy; kimlik ve birey anlamında günümüz sosyal medyasında ve kullanıcıları için toplumsal ikona dönüşmüş olan Instagram beğeni butonu logosunu çocuğun elinden uçan bir balon olarak, kamusal alan içerisinde sokak merdivenin yan duvarına baskılamıştır. Birey üzerinde oluşturduğu kaygı ve mutluluk bağlamında elinden uçan beğenilerin bireyi mutsuzluğa sürüklediği ve güncel sosyal medya kamusal alanı içerisinde bu durumun sınıf farklılıkları ve popüler kültürde beğenilmeme kaygısını çocuk imgesi üzerinden insan mutluluğunun yeni kamusal alanlarda basitleşerek yeni tüketim alışkanlıklarını eleştiren bir iş olarak yorumlanabilir.



### 3. ÇAĞDAŞ SANATIN EKOLOJİSİ

Bu bölümde; ekoloji kavramının değerlendirildiği bölümde bahsedilen “*symbiosis*” kavramı çerçevesinde, çağdaş sanatın ekolojisi doğallık-yapaylık ve ortak yaşam dahilinde örneklendirilerek tartışılacaktır. Çağdaş sanatın mekanı ve mekansızlığı, sanatın doğasını oluşturan kurumsal ve alternatif yapılar, birbirine olan etkilerinin doğası değerlendirmeler yapılarak örnek görsellerle incelenecektir. Sanatın ekolojisi, sanatın çevresi ve ekonomisi dahilinde bulunan resmi ve resmi olmayan yapılar ve kapital sistem doktrininde yürütülen sanat hareketleri olarak tanımlanabilir. Bu bağlamda kurumların kapital kar marjları, sanat yapıtının mali değeri, sosyal sorumluluk ve sponsorluk gibi ekonomik yapıların sanat yapıtına etkileri ve sanat yapıtının ekolojik dengesizlikler dahilindeki süreçleri incelenecektir.

#### 3.1. Çağdaş Sanatta Ekolojik Sanatın Kurumsal Tarihi

Sanat başlangıcından beri kendini temsil etme ve özgürleşme üzerine sınırlarını zorlayarak oluşturulan dil ile toplumla bağ kurmak için gelişmektedir. İçinde bulunduğu dönemin fiziksel, sosyolojik, politik, ekonomik, teknolojik şartları gereği söylemini ve araçlarını değiştirerek güncelleyen sanatçı, sanat yapıtlarını ve çevresini de bu bağlamda özgürleştirerek dönemine göre çağdaşlaştırmaktadır. Güncel sanat ortamında modern, çağdaş, güncel kelimeleri arasında etimolojik olarak dil kökenine dayanan muğlaklıklar bulunmaktadır. Sanat tarihinin batı kökenli yazılışı ve sanat piyasa ilişkileri bağlamında sanat yönetiminin 19. yüzyıl sanayi devriminin, Avrupa merkezli teknolojik yeniliklerin ekonomik, sosyolojik gelişimini, kent ekolojisini etkilemiş olduğu gibi, bu bağlamda insan merkezli bir yaratı olan sanat medyumlarını ve sanatın ekolojisini de etkilediği belirtilebilir. 19. yüzyılda evrensel sergilerin milat yeri İngiltere olarak örneklendirilebilir. Sanayi devriminin üretim ve tüketim üzerinde gerçekleştirmiş olduğu hızın sanat üzerine de yansıdığı söylenebilir. Sanat yapıtları, sergileme biçimleri ve sanat piyasası bağlamlarına göre değerlendirildiğinde endüstriyel üretim hızı ve pazar ekonomisinin sanat piyasası için oluşturulan günümüz sanat fuarcılığı olarak örneklendirilebilir. Bunun yanı sıra, sanatçının yapıt üretimini meta merkezli bir değerlendirme ile piyasa dahilinde dolaşıma sokarak sanat yapıtının değerini ve

sanatçının niteliğini belirleyen kurumlaşmanın, sanat tarihi yazımı açısından tekelleşmeyi destekleyen yapılar/kurumlar olduğunu söyleyebiliriz.

Sanatın yapısı gereği, çeşitli iktidarlar ve yönetim biçimleriyle gerek bir arada gerekse de karşı karşıya bir duruş sergileyerek yapıtlar ve söylemler oluşturduğundan bahsedilebilir. Orta Çağ ve Klasik Sanat dönemlerinde teokrasi merkezli sanat yapıtları mimari açıdan tanrı merkezli yüce yapıtlar olarak görülürken, Fransız ihtilaliyle gündeme gelen demokratikleşme ve bireyselleşme hareketleri kapsamında yücelik aracı olan sanat kavramı sorgulanmış, toplumla olan doğrudan ilişkiler modern sanatın temellerini oluşturmuştur. Dünya savaşlarıyla değişen ekonomik ve sosyolojik yapıların, sanat yapıtını ve piyasasını doğrudan etkileyerek merkezleşme ve merkezsizleşme düalizmini sanat ve teknoloji bağlamlarında dolaşıma dahil edebilmektedir. Güncel sanatın günümüzde liberalleşen ekonomik sistem nedeniyle müze, galeri, bienal yapıtlarının altında sanat tarihi yazımına eklenilerek dolaşıma sokulduğu söylenebilir. Bu bağlamda yeni teknolojinin getirmiş olduğu imkanlar dahilinde sanatçı ve yapıtlarının pazar dolaşımına girmesi, sosyal medya ve dijital mecraların kullanılarak sanat piyasası anlamında yeni bir kamusal alan ve sanat piyasası oluşturması ön görülmektedir.

Sanayi devriminde yaratılmış olan seri üretim ve sanat piyasası arasında kurulan tüketim-üretim odaklı korelasyonu, dijital üretim ve üretim de insansızlaşma olarak tanımladığımızda sanat ekosisteminde bir kırılmanın yaşandığını söyleyebiliriz. Sanat oluşturduğu dil kapsamında, söylemini toplumun egemen olduğu kodlar üzerinden eleştirel ya da destekçi fark etmeksizin kullanabilir. Sanat yapıtı, güncel değişkenlerle tarihsel bir aradalık içerdiği gibi, kendi ekosistemi dahilinde önerdiği dili sanat yapıtıyla özdeşleştirerek çağdaş ya da geleneksel fark etmeksizin bağlamlarını oluşturabilmelidir. Sergileme ve alımlayıcı ile buluşma sürecinde ise, doğal ekosistemi dahilinde kurumsal, kolektif; eleştirel ya da yandaş fark etmeksizin piyasa içerisine dahil olmasıyla sanatın dilini oluşturabileceğini söyleyebiliriz. Modern dönem sanat fuarlarında, Avrupa merkezi dışında olan kültürel kodların sanat nesnesi olarak yüceleştirilerek sunulması, sanatçılar için kültür avcılığı ve yerel kodların popüler olmasıyla metalaşmayı beraberinde getirmektedir. “Negatif bir ‘öteki’ olarak tanımlanan Doğu coğrafyası, uygar dünyanın sınırlarını çizer. Bu şekilde Batı’nın biricikliği vurgulanmış ve üstünlüğü meşrulaştırılmış olur” (Artun, 2015, s. 122). Kültür ve kolonyalizm adına yapılan yeni kültür keşifleri batı

merkezli yapıları yüceleştirdiği gibi, sömürge olan yerel kültürlerle de modernliği dayatarak onlara Avrupa merkezli bir mutlakiyeti önerdiği söylenebilir. Sanat ekosistemi dahilinde piyasa ve yapıt ilişkisi, ortak yaşam biçimlerinin basamağı olarak sanatın etkisi olan ve tepkisel olgular karşısında gelişim göstermektedir. Bu bağlamda, sanatın doğal ve yapay çevresi, kurumsal sanat ve kolektif sanat anlayışları arasında ortak bir yaşam biçimi beklentisi ütopyik bir beklenti olarak tanımlanabilir. Sanat doğası gereği çevresindeki problemlere karşı oluşturduğu dili mutasyona uğratarak yeni bir dil arayışı içerisinde güncel tutulabilir.

### **3.2. Müzeler, Bienaller**

Sanat yapıtlarının içinde bulunduğu dönemin problemleriyle doğrudan ilgili oluşları, geçmiş ve gelecek arasında kurulan imgesel ütopyalar, geçmişe özlem gibi düalizmlerle ya da anlık dışavurumlarla nesneleşebilir. Sanatçının dilinin imgelenebilir oluşu, kurumlar tarafından tarihsel kayıtlarının tutulması, dönemin olay olgularına göre değerlendirilmesi kapsamında arşivlenmesini sağlamaktadır. Bu bağlamda müze ve bienallerin sanat tarihinin hafızaya alınmasında arşiv niteliği taşıyan bir iktidar alanı yarattığından bahsedilebilir. Bu alandan sanatın evrelerini yansıtabilen güncel arkeolojik bakış açısı ve tanıklıklarını, güncel arşiv yöntemleriyle kurumlaştıran merkez çevre olarak da belirtilebilir. Sanatın kültürel bir değer elde etmesi; sanat çevresinde dil oluşturduğu kabul edilen imgelemin kurumlar, kurum yöneticileri, sanat eleştirmenleri tarafından onaylandıktan sonra, ekonomik ve tarihsel değeri olan arkeolojik bir nesne ile özdeşleşen yapıtlar olarak arşivlenebiliyor oluşu sanat piyasasının hiyerarşik yapısı olarak nitelendirilebilir. Boris Groys, *Sanatın Gücü* kitabında (Groys, 2014, s. 57) müze ve küratörlerin sanatı istismara uğratması fikrini belirtirken şunlara değinmiştir “Bir yanda müzedeki imgeler estetize edilmiştir ve sanata dönüştürülmüştür; öte yanda bunlar sanat tarihinin görsel betimleri düzeyine indirgenmiş ve böylece sanat yapıtı olma statüleri ellerinden alınmıştır”. Sanat nesnesinin özgürlüğünü kazandığı sürece kadar geçerli olan geleneksel süreçteki biriciklik yapısını devam ettiren kurumlar ve kurumlarla etkileşime geçen yapıtların ekonomik değerleri, sanat yapıtının özgür doğasını kurumsal duvarlara asmayı tercih ederek sanatı ekonomik ve ekolojik bağlamında sorgulamamız için örnek verilebilir. Sanat doktrinlerinin neyin sanat, neyin sanat olmadığını kararını vermesiyle Orta Çağ teokrasisinde iktidar kontrolündeki sanatın bulunduğu çevre

içerisinde yeni fikirler üretmesi için gerekli olan ekosistemi tanımlar nitelikte bir karşılaştırma olabilir. “Beyaz küp genellikle sanatçının toplumla arasındaki mesafenin bir simgesi, ama aynı zamanda o toplumla ilişkiyi sağlayan mekandır” (O’Doherty, 2016, s. 101). Örneğin iki dünya savaşı arasında değişen sosyolojik ve ekonomik yapılar sanatsal bakış açılarında ve yeni fikirlerin denenmesinde etken rol oynamıştır. Birinci Dünya Savaşı sonrası savaşın finansörü konumunda olan Amerika’nın toplumsal ve ekonomik yapılanma sürecinde olan Avrupa sanatçıları için yeni bir sanatsal arayış alanı olarak görüldüğü bilinmektedir. Amerika’nın gerekli olan maddi koşullarla sanat üretimini desteklediği ve Avrupa sanat geleneğini göçe uğratan yeni bir piyasa oluşturduğu bu noktada tartışılabilir bir konudur. Tarihsel olarak sanat geleneğinin merkezi olan Avrupa’nın içinde bulunduğu dönemin şartlarına nazaran, dünyanın prestijli sanat fuarlarına ev sahipliği yapan Amerika’nın sanat ekonomisinin tekelleşen bir cazibe merkezi haline geldiği söylenebilir. Bu bağlamda Amerika sanat piyasasının uyguladığı ekonomik tahakküme karşı, ekolojik sanat çalışmaları aktivist yöntemlerle yaratılmıştır.

Borusan çağdaş sanat koleksiyonuna yeni eklenen çalışmaların gösterildiği sergi, 2019 yılında aynı anda 3 sergiyle birlikte açılmıştır. Sergi kapsamında “Üvertür” isimli seçkide bulunan yapıtlar doğa, geri dönüşüm, iktidar temalı ve dijital modelleme, video, kinetik enstalasyonlardan oluşmaktadır.

Sanatçılardan Eelco Brand’in “Doğanın Plastikliği” videosunda ekolojik problemlerin tartışılmasının, sanatsal ve bilimsel sınıflandırılmayla görünürlük kazandığından bahseder. Darwin’in evrim teorisini sorgularken, siyasal ve ekonomik sebepleri araştırmasına dahil ederek doğanın hareketlerinin sabit mi? yoksa sürece göre evrimleşebilen ve şekil değiştirebilen bir nesne mi? sorularını sormaktadır. Video yapıtlarında 3 boyutlu modelleme ve video montaj tekniklerini kullanan sanatçı, yapıtlarında doğadan görüntülerin 3 boyutlu modellerini yaparak “slow motion” animasyon tekniğini kullanmaktadır. Bazı yapıtlarında ise, doğadan aldığı görüntülerin üzerine modellediği heykel animasyonlarını, “green box” çıktılarıyla kurgulayarak doğal yapay düalizmini çift kanallı video olarak oluşturmaktadır.



**Görsel 36:** *Eelco Brand*, *Umovie*, Video Animation, 2011  
([https://eelcobrand.nl/movi\\_stills/Umovi.html](https://eelcobrand.nl/movi_stills/Umovi.html)) Telif Hakkı: Eelco Brand

Bir diğer dikkat çeken yapıt ise Kathrin Stumreich'in *Egemenlik* eserindeki kinetik yapıda, şeffaf bir bayrağın düzensiz robotik bir kodlama ile hareket ederken, bayrağın sallanmasını ve dalgalandırmasını izleriz. Bu dalgalanma sırasında ortaya çıkan sesler ise enstalasyonu daha geniş bir çevreye yerleştirirken, rastlantı seslerle mekana özgü bir robotik performansa dönüştüğü söylenebilir. Teknolojik gelişmelerin sanat yapıtlarında kullanılması ve bayrak sallayan bir makine, yapısı gereği teknolojinin egemenlik üzerinde tahakkümü olarak yorumlanabilir.



**Görsel 37:** *Kathrin Stumreich*, *Egemenlik*, 2018, Robotic Sound Installation  
([https://www.borusancontemporary.com/tr/uvertur-borusan-cagdas-sanat-koleksiyonundan-secki\\_826](https://www.borusancontemporary.com/tr/uvertur-borusan-cagdas-sanat-koleksiyonundan-secki_826))  
Telif Hakkı: Daniel Jarosch / Heart of Noise

Açık ekran Yeni Medya Sanatları Galerisi, Şeker Bank sponsorluğu ile Türkiye’deki yeni medya sanatlarını geliştirme amacıyla kurulan, Ali Akay küratörlüğü ve koordinatörlüğünde açılmış bir sanat galerisidir. Galerinin çalışma biçimleri yeni medya olanaklarının veri taşıma kolaylığını kullanarak mekanı dönüştürme olarak değerlendirilebilir. Şeker Bank şubelerinde senkronize bir şekilde sanat ve hayat arasındaki mesafeyi yakınlaştırarak, izleyici ve sanatçılar arasında banka şubelerinde izleme noktaları oluşturmaktadır. Yapılan sergilemelerin geneli incelendiğinde yeni medya araçlarının ortak medyum olarak kullanıldığı, ekoloji ve çevresel temelli işler çoğunluktadır. Eko-feminizm, kimlik, kentleşme gibi eko-eleştirel düşünce biçimlerini kapsayan işlerin seçiliyor olması ekoloji için baş ucu kitapları arsında sayılan Guattari’nin yazdığı, Ali Akay’ın Türkçeye kazandırdığı “Üç Ekoloji” ile temellendirildiği düşünülmelidir. Guattari (1990) yazdığı metinde ekolojiyi çevresel, sosyolojik ve ekonomik olarak 3 ana başlığa toplamakta bu başlıkların alt başlıklarını da disiplinler arası araştırmalara ayırarak bilimin desteklenmesi gerektiğinden bahseder. Açık Ekran, 2011- 2014 kitabının giriş bölümünde Şeker Bank T.A.Ş Yönetim Kurulu Başkanı Dr. Hasan Basri Gökten kurumun bakış açısından şöyle bahseder,

1953 yılında Anadolu’da sayıları yüzbinleri bulan kooperatif üyesi pancar çiftçisinin küçük birikimleriyle kırsal kalkınmayı ve üretimi desteklemek için kurulmuş olan Şekerbank, bugün de aynı hedef doğrultusunda faaliyetlerini yürütmekte ve sürdürülebilir kalkınmayı finanse etmektedir” (Akay, 2015, s. 12). Şekerbank galerinin ilk açılış sergisi olarak, camera obscura öncesi döneme göndermeleri olan portrelerle başlaması yeni medya sanatları öncesinde bellek ve hafıza bağlamında geleneksel sanata da tarihsel bir selamlama niteliği taşıdığı söylenebilir. Ali Akay’ın galeri tanıtım metninde “Şekerbank Açık Ekran-Levent’in ilk sergisini açarken bir portre sergisinin yapılmasının doğru olduğunu düşünüyorum. Bir mekanın yeni olması dolayısıyla öncelikle kendi çizgilerini göstermesi demek, yüz hatlarını ve ifade biçimlerini ortaya koyması demektir” diye bahsetmektedir.

Portre ve yüz çalışmaları resim, heykel, tiyatro gibi alanların sanat tarihsel süreçlerine bakıldığında gerek anıtsal gerek arşiv niteliği taşıyan sanat nesnelerini, karakterin ifade ya da söylevini merkezine alarak kalıcılaştırdığı örneklenebilir. Mekanın belleği üzerinden yapılan değerlendirmelerde ve yeni medya sanatlarında sıkça kullanılan

medyumların aynı zamanda arşivsel belgeleme yöntemlerinde de kullanılan araçlar olması, izleyici ve sanat yapıtı arasında hiper real görsel ve işitsel bağ kurmaktadır. Ses ve hareketli görüntünün farklı duyularla senkronize çalışıyor oluşu, heykel ve alımlayıcı arasında oluşan çok boyutlu etkileşim gibi düşünülebilir. Bu bağlam video ve heykel arasında benzerlikleri söylememize etkileşimi gibi bir noktada etkileşimi kolaylaştırdığı gibi sanatçı müdahalesiyle şekillenebilen bir form oluşundan dolayı heykel sanatıyla ortak noktaları olduğu söylenebilir. İnteraktif işlerin 1950'lerden sonra yeni medya sanatıyla üretilmeye başlanması; kinetik heykellerin, geleneksel heykel formlarının sınırlarını zorlayan yapısıyla da benzerlikler gösterir. Açık ekran sergileri portre sergisi açılışı sonrasında bellek, ekoloji, feminizm gibi eko eleştirinin temel nüvelerini konu edinen sanatçıların işlerini içermektedir. Ekoloji ve yeni medya sanatlarına destek veren bir kurum olarak Türkiye ve ekolojik sanat anlamında incelendiğinde, ekonomi ve ekoloji ikircikliğini, ekolojik problemleri fark ederek sanatçı ve küratör titizliğiyle gün yüzüne çıkarması ekonomi temelli bir sanat organizasyonu için hassas bir konu olarak düşünülebilir.

Ekolojik ve çevresel sorunlara, sanat üretimine, Anadolu çiftçisine destek olan Şekerbank açık ekran sergileri dahilinde, 2012 yılında Kamusal Sanat Laboratuvarının yayınlamış olduğu basın bülteninde sanatı ekonomik dengeler içerisinde taşeronlaştırdıklarından bahsedilmektedir. Sanat desteği adı altında sürdürülebilir ekonomi yerine, yönetimlerinde oldukları Trabzon HES projesinin sosyal sorumluluğu olarak bütçelendirilmiş bir proje olarak sunulmuştur. Aktivist bir tavırla Şekerbank Feneryolu şubesi önünde performans çağrısı gerçekleştirmişleridir. “20 Eylül 2012 saat: 16.30’da sizleri sanat ve sermayenin iş birliğine “içten bakış” için Şekerbank Feneryolu şubesi önünde yapacağımız performansa davet ediyoruz” (<http://kamusalsanatlaboratuvari.blogspot.com/>).

İstanbul Modern de 2016 yılında düzenlenen sergide ekoloji temalı yapıtlar üreten sanatçı seçkileri yer almaktadır. Sergi kapsamında “neden sürdürülebilirlik” ve “Dostum Güzel Hava: Antroposen için Sanat” başlıklı iki makale çerçevesinde ekolojik sanat ve doğa arasında bağlamlar kurmaktadır. Çelenk Bafra ve Paolo Colombo küratörlüğünde gerçekleşen sergi Paris İklim Anlaşması’nın imzalandığı süreçte gerçekleşmiştir. Çevre aktivisti ve performans sanatçısı Yoko Ono’nun “Ex It” yapıtı dikkat çekmektedir. Yoko

Ono'nun ahşap tabutlar içerisine dikilen, ölümsüzlüğün sembolü olan zeytin ağaçları doğum ve ölüm arasına tinsel bir bağlam oluşturduğu söylenebilir. Zeytin zor şartlara ve büyük rüzgarlara dayanabilen yapıda bir ağaç olduğundan dolayı umut ile tabutların içerisinden yeşererek ölümsüzlüğü ilan ettiğinden bahsedilebilir. Tabut içerisindeki toprak miktarı ve doğal şartlarından uzak bir atmosferde zarar görmemesi için serginin son gününe kadar sergilenememiştir. Yoko Ono'nun yapıtının izlendiği son günde ise zeytin ve zeytin ağacının doğal çevredeki, mitolojideki yeri üzerine konuşma gerçekleştirilmiştir.



**Görsel 38:** *Yoko Ono, Ex It, Enstalasyon, İstanbul Modern, 2016*  
(<https://www.yesilist.com/doga-ve-surdurulebilirlik-uzerine-bir-sergi-yok-olmadan/>) Telif Hakkı:  
İstanbul Modern

Doğa ve insan arasında kurulan düalizmin çağdaş sanat medyumlarındaki teknoloji merkezli üretim biçimlerini ele alan “kayı cennet” sergisi 2011 yılında İstanbul Modern de düzenlenmiştir. Sergi kapsamında ekolojik kriz ve teknoloji arasında doğanın deformasyonu ele alındığı gibi cennetin insan merkezli bir yok oluşuna göndermeleri olan bir başlığa sahip. Video araçlarının kullanıldığı sergide sanatçıların yapıtlarında izleyiciye görülmedik manzaraları gösterdikleri söylenebilir. Bir nevi romantik dönemde ortaya çıkan doğa peyzajlarının günümüz teknolojisini kullanarak ve çağdaş sanatta kültüralizm yapısına sahip olan bir sergi olduğu belirtilebilir. “Doğa her halükarda her bir ayrıntıda bizi şaşırtmaya devam ediyor. Teknoloji ise, onu görsel bir şölene dönüştürüp seyirlik ve alternatif bir dünya olarak yeniden üretiyor. Masumiyetini yitirilmiş dünyada yeni bir deneyim alanı olarak teknoloji dominant bir şekilde doğanı yerini alıyor.” s.19.

Modern dönemde sanat fuarlarında farklı kültürlerdeki ritüel ve dini objelerin sanat fuarlarında sergilenmesi gibi farklı doğa yapılarının sergilenmesi bağlamında bir analogi kurulabilir. Doğa, sanayi ve ekonomik kaygıların insan merkezli tahakküm anlayışından dolayı metamorfoza uğramasıyla doğrudan ilgiliyken iyi doğa peyzajlarının izleyiciye biricik yapılar olarak sunulması, gelecek odaklı sanat tarihi yazımına katkı sağlamayı hedefleyen yeni medya araçlarıyla yapılan peyzajlar olarak örneklendirilebilir. “Masumiyeti yitirilmiş dünyada teknoloji, yeni bir deneyim alanı olarak dominant bir biçimde doğanın yerini alıyor” (Kayıp Cennet Sergi Broşür Yazısı).

DessertMed isimli kolektif çalışmada Akdeniz bölgesinde insan tahakkümünde olmayan adaların denizden çekilmiş arşiv görüntüleri sergileniyor. Thomas More'un ütopya adası fikriyle değerlendirildiğinde insan kültüründen ve merkezîyetçi bakışından az etkilenen adaların video görüntü arşivlerini insan kültürün sunuş olarak örneklendirilebilir. Toplumun bildiği genel doğrular dışında kalan alanların aidiyetliğine ve kimlik yapısına odaklanan video arşivleri internet sitesi (<http://desertmed.org/#/about>) üzerinde haritalandırılarak sürdürülebilir görsel dokümantasyon niteliği taşımaktadır.



**Görsel 39:** *Dessert Med*, Video, 2008 (<http://desertmed.org/#/about>)  
(<http://desertmed.org>) Telif Hakkı: Dessert Med

2017 yılında Kapadokya’da gerçekleştirilen Cappadox kapalı bir mekan tercihi yerine, açık hava da üretilebilen ve disiplinler arası bir çağdaş sanat festivali olarak

düzenlenmiştir. Geleneksel sergileme pratikleri dışına çıkararak sponsorlu bir açık hava sergisinde farklı disiplinlerden sanatçıları davet ederek sanat hayat arasında kurulan bağları izleyici katılımcılı bir deneyim festivali olarak sunduğu söylenebilir. Küratörlüğünü Fulya Erdemci'nin küratörlüğünü yaptığı etkinlikte Yeryüzü sanatına dair performans yapan Alper Aydın'ın Barınak inşası pozitif ve negatif heykel yapım aşamaları barındırmaktadır. Heykelin kütsel yapısı gereği uzamda kapladığı yeri performans aşamasında doğanın, bölgenin tarihsel süreçlerinde kullanılan materyal ve inşa teknikleriyle barınak oluşturmuştur. Performans süresince yapıyı oluşturmak dışında üzerini tamamen kapattığı barınak içinde vakit geçirerek beden ve doğa arasında diyalektik bir bağ kurduğu örneklendirilebilir. Yeryüzü yapıtlarında doğanın kendisinden parçalar kullanmak ya da parçalar eksiltmek heykel yapısını oluşturan doluluk ve boşluk biçimleriyle kullanılabilir yöntemler arasındadır.



**Görsel 40:** *Alper Aydın*, Barınak, Cappadox Dünyadan Çıkış Yolları, Performas / 2017  
(<https://indigodergisi.com/2017/06/cappadox-cagdas-sanat-sergisi/>) Telif Hakkı: Alper Aydın

John Garrard'ın 2017 Mardin bienalinde de sergilenen yapıtı Western Flag (Spindletop, Texas) isimli video yapıtın ilk gösterimi Birleşmiş Milletler İklim Değişikliği Konferansı'nda (COP25) müzenin avlusunda kurulmuştur. Amerikan'ın 1901'de kurulan ilk petrol kuyusunun günümüzde kullanılmayan yapısının görüntülerini

kullanarak, 3 boyutlu modelleme yöntemiyle çalışır duruma getirerek tarih ve günceli yeniden inşa ediyor. Günümüz endüstrisi ve insan arasında çevresel bir düalizm kurarak küresel iklim değişikliğinin inşasında insan ve endüstri sebepli iklim sorunlarına eleştirel olarak odaklandığı söylenebilir. Kolonyalist bakış açısıyla dünya petrol rezervlerinin coğrafyasında yerel bir bienalde sergilenen yapıtta, teknik olanaklarla sanat yapıtının yeniden inşasını kolaylaştırıcı ve bağlamsal olarak güçlü bir kavramsal zemin oluşturduğu görülebilir.



**Görsel 41:** *Western Flag*, John Gerrard, Video, 2017, Mardin Bienal  
(<http://www.johngerrard.net/western-flag-spindletop-texas-2017.html>) Telif Hakkı: John Gerrard

## 16. İstanbul Bienali “7. Kıta” ve Yöneltilen Eleştiriler

16. İstanbul Bienali'nin teması dünya üzerine yayılmış olan petrol türevi atıkların oluşturduğu ekolojik problemlerin okyanuslarda oluşturduğu yaşamsal problemler ekseninde 7. Kıta olarak adlandırıldı. 3 farklı sergileme mekanına yayılan bienalde sergilenen yapıtlar birçok farklı disiplini bir arada barındırdığı gibi bienal mekanının Galata Port inşaat alanı manzarasında ekoloji temelli işlerin sergileniyor oluşu mekânın hafıza alanını bağlamından sorular sordurduğu söylenebilir. Önde gelen petrol ve fosil atık firmalarının ana sponsor olarak sanatçı ve aktivistleri araçsallaştırmasına karşı olarak 350ANKARA'nın öncülüğünde 28 farklı sivil toplum örgütünün, kolektifin ve çevrecilerin bulunduğu protesto bildirisi özelinde normleştirme projesi olarak yorumlanmaya ve tartışılmaya açık bir zemin oluşturmaktadır.

Asbest probleminden dolayı 16. İstanbul Bienali insan sağlığı açısından yer değiştirmek zorunda kaldı ve bu konuyla ilgili bir sanatçının işinin tasarımı haliç tersanesine göre yapılmış olduğu için tuğlaları yeniden üretilerek “-mış” gibi bir durumda ve metinle sergilendi. “Bütün olarak bakıldığında bu bienal kaliteye dair her fikirden ve kıtalara dair sorduğu sanatsal sorudan yoksun, işlerin neredeyse tamamı kolaylıkla unutulabilir. Aynı Türkiye’deki inşaat projeleri gibi... Şahit oldukları şiddet ve yıkıma ses çıkarmamanın suçluluğuyla dolular” (<http://www.sanatatak.com/view/tanik-ettigi-donemin-sucluluguyla-dolu-bir-bienal>).

Normal şartlarda ekolojiyi “canlı ve cansız çevrenin aralarındaki tüm ilişkiler” olarak tanımladığımızda burada insan sağlığı açısından tehlikeli olan asbest, Bozcaada’da asbest tehlikesi olan ve usüle aykırı “demonte” edilen yük tankeri öncelikle denizlerde yaşayan diğer canlılar için tehlike oluşturmaktadır. Sualtı faunası üzerinde katman oluşturan ve fauna içerisindeki besin zinciri vasıtasıyla diğer türlere, avcılık ve göç yolları ile diğer denizlere yayılması ön görülebilir bir felaket senaryosunu gündeme getirmektedir. Genel olarak kentin ekolojisi içerisinde ki besin zincirinde ise dünya üzerinde balığı ve boğazlarıyla tanınan metropolis İstanbul’un balık tüketiminde uzun yıllar temizlenemeyecek olan asbestli deniz ürünlerini tüketmesi insan sağlığı açısından problem olabileceği gibi aynı sorunun aynı deniz içerisinde İzmit körfezi üzerindeki boya fabrikalarının ve yoğun sanayi bölgesi Gebze’nin fauna türlerinin incelenmesi disiplinler arası bir diğer inceleme konusu olarak ele alınabilir. Antroposen çağı anlamında kendine empati yaparak bir daha gözden geçirmesi sponsorluklarla yürütülen büyük sanat organizasyonlarının gerçekten ekoloji temelli yapıtları, olayları ve olguları bu metastazda gözden geçirmek daha doğru olacaktır.

Feral Atlas Collective’in dokümantasyonları insan temelli problemler dışında farklı atmosferlerdeki ekosistemleri de hatırlatmaktadır. “Yabanıl Atlas, korkunç hikayeler anlatma sanatı üzerine disiplinler arası bir deneydir. Bu hikayeleri duyurmanın bir fark yaratacağı umuduyla çalışıyoruz. Daha çok hikaye var” (Feral Atlas Collective). Kelime anlamı olarak “farklı atmosfer” olarak bahsedilen, baskın tür olan insanın ekolojik nişlerine göre diğer türlerin sınırları değişmektedir. Besin piramidinin en üst basamağında merkezlenen insan türü ve bu bağlamda kentle birlikte genişleyen çeperlerin ekolojik dengelerdeki bozulma ile, diğer türlerin yaşam bölgelerini kaydırması ya da azınlık olan

türlerin, göç etmesini öngörülebilir kılmaktadır. İnsan, kendi türü içerisinde toplumsal kodlar ve birlikte yaşama endeksi ile bölgesindeki popülasyonu oluşturmaktadır. Topluluk içerisinde dahil olan diğer varlıklarla güçler dengesi kurarak yaşadığı bölgede güvenli alanlar oluşturmaktadır. Yapaylık olarak bahsedilen kent yaşamı içerisinde ve yaban hayat içerisinde komüniteyi oluşturan popülasyonların ekolojik nişlerini, kent yaşamı içerisinde gelir durumuna göre kente dağılan güç dengelerinin modern versiyonu olarak karşılaştırılabilir.

Feral Atlas Collective'in 7. Kıta Bienali'nde yer alan dokümantasyonları ve saha raporları dünya üzerinde farklı coğrafyalarda araştırmalar yapan bilim insanlarının küresel iklim değişikliği ve Çevre kirlilik araştırmalarını içeren belgelerinden oluşuyor. Ekili alanlar, deniz taşımacılığı rotaları, fabrikalar, barajlar, tren yolları, madenler gibi Endüstri ve insan merkezli tahakküm hakkında yaban hayat ve "yabanıl varlıklara" nasıl dönüştüğü hakkında süreci gözden geçirebilecek bir sergileme yapıldığı söylenebilir. Su altı faunasına insan merkezli seslerin dahil olarak göç yollarını ve fauna doğasını metamorfoza uğratması bağlamında kulaklıklarda su altı gürültülerini sergileyerek insan merkezi dışındaki bir ekosistemin gürültüsünü insan merkezinde farkındalık yaratabilmeyi önerdiği görülebilir.



Hırvatistanlı sanatçı Dora Bodur'un yapıtında ise çevreden toplanan bina yenileme çalışmasının sesleri veri olarak toplanıyor. Toplanan veri elektronik bir kart aracılığıyla hava üfleme mekanizmasının çalışma seviyesini ve süresini etkileyerek cam fanus içinde bulunan tozlu yapıda William Turner'ın yapıtlarında sıkça karşılaştığımız puslu, sanayii manzaralarına göndermeler yapıyor. Günün teknolojisini kullanarak romantik dönem işlerinin yeniden yorumlanması olarak tanımlanabilir. Ayrıca bienalin soylulaştırma projesinin inşaat alanı içerisinde kurulduğunu düşündüğümüzde eser metninde bahsedilen "bina yenileme çalışması" arasında korelasyon kurduğu söylenebilir. Yapıt gündelik hayat kent imajlarına odaklanarak enstalasyon alanı

dahilinde izleyiciyi tozlu fanuslar arasında dolaştırarak sanat hayat arasında sanat tarihsel referanslar içeren bir sorgulama alanı yaratmak istediğinden bahsedilebilir.



**Görsel 43:** *Dora Bodur*, Hoparlör, Toz, Cam, Işık, 8. Kıtta, İstanbul, Origin (2019)  
“Dora Budor” (origin) (<https://bienal.iksv.org/tr/sanatcilar/dora-budor>) Telif Hakkı: İKSV

Doğal ve yapay yöntemlerin antropolojik ve sosyolojik yapıları Antroposen Çağı olarak bazı sosyal bilim kürsülerinde kabul edilmiş ve literatürde kavram olarak kullanılmaya başlanmış olmasına rağmen; yerbilimcilerin (jeologların) kendi bilim dalları içerisinde gözle görülür fiziksel bir deformasyona rastlanmadığı için bu çağın “antroposen” olarak adlandırılmayacağını ileri sürmektedirler. 2019 yılında Resim Heykel Müzesi, Pera Müzesi, adalar bölgesi olmak üzere üç farklı mekanda gerçekleşerek, 16.sı düzenlenen, ismini Pasifik Okyanusu’nda biriken mikro plastik atıkların oluşturduğu alandan alan “7.Kıta/ Seventh Continent” isimli İstanbul Bienali kent ve ekoloji bağlamında ele alınacaktır. Kurulum süreçlerinde Haliç Tersanesini ana mekan olarak kullanmak isteyen bienal ekibi, mekanın insan sağlığı açısından elverişli olmadığı sonucunda Bienal’in ana mekanını Galataport isimli kentsel dönüşüm liman alanı içerisinde devam eden Resim Heykel Müzesi İnşaat alanı olarak değiştirmiştir. Yapımı devam etmekte olan İstanbul Modern’in yeniden inşa edilmiş alanında geçmiş belleği silerek yeni bir bellek oluşturma projesi olarak da adlandırılabilir. Kentin ekolojisi içerisinde öğrenilmiş ve yer etmiş hafıza alanlarını, restoratif bir yöntem yerine yıkım ve

yapımlarla yeniden inşa ederek kamusal alan olarak ithaf edilen soylulaştırma politikasıdır. Karaköy bölgesi konum olarak turizm bölgesi olarak değerlendirilmek üzere tarihi yapıların yandaş firma aracılığı ile restorasyonu bağlamında dönüşüme girmektedir. Bu bağlamda yapılması planlanan Galata port limanı soylulaştırma projesi kapsamında cazibe merkezi haline gelecek olan bölge kentsel alanda yenilenme ve ekonomik değer sağlayarak kentin merkez çeperini genişletecek bir proje olarak değerlendirilebilir. Ekoloji doğanın ekonomisi içerisine dahil olan her şeyi kapsamaktadır, bu bağlamda insanın ikincil doğası olarak tanımlanan kentin yapaylığı ekonomi ekseninde ilerlemekte ve doğal yapısını soylulaştırarak hafıza alanlarını değiştirmektedir. Belleğin değiştirilmesi aşamasında bölgeye uyum sağlayabilmek adına düzenlendiği 16. İstanbul Bienali ekonomi ve ekolojiyi tartışma alanı olarak yorumlanabilir. Spekülatif olarak bakıldığında, kapitalizmin kendinden olmayanı kabul ederek sisteme dahil edebilme becerisi bağlamlarında değerlendirilmesi tartışılabilir. 350 Ankara sanatın kapitalizmin sanatı metalaştırılması ile ilgili şöyle bir bildiri yayınlamıştır.

Plastik kirliliğinin, ekolojik yıkımın ve iklim krizinin kaynağı olan şirketler aktivizmi bir reklam, performans olarak görüyorlar. Bienal’de böylesi söylemler, etkinlikler yer alıyor. Sermaye mücadeleyi bir PR, halk ilişkiler çalışması olarak görmemeli, tersine kendi sorumluluklarını yerin getirip bu üretimlerinde vazgeçmeli. (350 Ankara).

Ekoloji kavramının tanımlamasını yaparak bilim dünyasına katan Ernst Haeckel 19. yüzyılda canlılar arasındaki yaşamı Darwin kökenli bir araştırmayla görselleştirmiştir. Haeckel’in hayvanları, deniz yaratıklarını ve mikro organizmaları ayrıntılarıyla resimlediği “*Kunstformen der Natur/Doğadaki Sanat Biçimleri*” isimli yapıtındaki çizimler bienal kapsamında Pera Müzesi’nde sergilenmiştir. Ardan geçen sürede birçok türün yok olduğu düşünüldüğünde Haeckel’in yapıtları dokümantasyon niteliği taşımaktadır. Sergi kapsamında Feral Atlas Collective’in güncel saha raporları ve tür, kirlilik çizimleri için dokümantasyon anlamında referans olduğu söylenebilir.



**Görsel 44:** *Ernst Haeckel, Deniz Canlıları, 26 cm x 35 cm 1899/1904, (İstanbul Modern)*  
(<https://bienal.iksv.org/tr/sanatcilar/ernst-haeckel>), Resim, 16. İstanbul Bieanli. Telif hakkı: İKSV

Agnieszka Kurant'ın Post-Fordist yapıtı doğal görünümlü bir taşın bazı bölümleri oto boyası ile katmanlı olarak boyanmış ve her bir boya katmanı okunabilecek şekilde jeolojik katmanlar gibi doğal yapay arasında düalizm kurduğu bir kurumuş oto boyası yığıdır. Yapıtla ilk karşılaşıldığında doğal taş gibi görünüyordu oluşu yapay kelimesinin gerçek ile olan yakın benzerlik yapısını ön plana çıkarttığı söylenebilir. Yapıtlarında doğal ve yapay kavramları üzerinde çalışan sanatçının sergilenen “Dönüşümler #1” yapıtında da sıvı kristalden yapılan bir tablo ile, protesto gruplarına ait sosyal medya hesaplarının duygu durum analizlerinden oluşan algoritmik bir yazılım aracılığıyla sayısal veriler ve duygular arasında bir analogi kurarak doğal ve yapay kavramını ele almaktadır.



**Görsel 45:** *Agnieszka Kurant, Post-Fordist, Heykel Epoksi Reçine, Metal, Taş, 25.4 x 15.2 x 30.5 cm, Heykel, 2019, (İstanbul Modern)*  
Yiğit Türüdü Fotoğraf Arşivi

Simon Starling parazit istilası yapıtında aynı faunada yaşıyan türler arasında tahakküm kurmuş istilacı bir midye türünün bulunduğu ekosisteme sonradan dahil olan sentetik bir yapı ile kurduğu organik bağın sürecini belgelemektedir. Heykel yapımında toz koruyucu olarak da kullanılan filtreli toz maskesi üzerinde kolonileşen istilacı midye türü kendi ekosistemi dışında koruyucu olarak kullanılan ve o ekosistem dahilinde amacına hizmet etmeyen bir yapı üzerinde kurduğu tahakkümü göstergeler aracılığıyla sorguladığı söylenebilir. Kendi yaşam alanı Karadeniz iken soğuk savaş döneminde Deniz Taşımacılığı aracılığı ile Amerika'ya taşınan türü yerel kodlar ve insan etkisiyle ekosistemler arasında kurulabilecek doğal bağlar olarak değerlendirilebilir. Sergilenen bir diğer enstalasyon da Amerika'nın Ontario Gölü'nün sularında bir buçuk yıl bekleyen Henry Moore heykelinin replikasını sudan çıkarttıktan sonra bir sanat galerisi içerisine yerleştirerek güveler ile olan sürecini fotoğrafladığı yapıtlarıyla Arte Povera'nın Malzemeler ve Süreçler tarafına odaklandığı söylenebilir.



**Görsel 46:** *Simon Starling*, Parazit İstilas'ı, İstanbul için maske / Heykel Toz Maskesi, Zebra Midye, Epoxi yapıştırıcı, Pleksiglass, 170cm x 35 cm x 30cm, 2019 Telif Hakkı: İKSV



**Görsel 47:** *Simon Starling*, Parazit İstilas, Midye Kaplı Moore, Fotoğraf, 118 cm x 140 cm, 2006/2008  
(<https://www.picuki.com/media/2216996315741426853>) Telif Hakkı: İKSV

Anthony Cragg'ın yapıtlarında karşılaşılan değişken malzeme çeşitliliği sanat yapıtının deneysel ve dönüşümsel süreçleri bağlamında değerlendirilebilir. Cragg'ın sanat üretimine başlamadan önce kauçuk laboratuvarındaki geçmişi, yapıtlarında kullandığı malzeme çeşitliliğinin sebeplerini açıklar nitelikte olarak yorumlanabilir. Malzemenin kimyasını bilerek malzemenin sınırları arasında dolaşmak, Cragg'ın heykellerinde oluşturduğu organik formların malzeme temelli üretimler olarak yorumlanabilmesini sağladığı söylenebilir. Cragg'ın ilk dönem yapıtları gözlemlendiğinde (1969-1979) buluntu plastik ve ahşaplardan üretilmiş düzenlemelerle karşılaşılmaktadır. Sanatçının malzemenin kimyası dışında atık ile üretiyor oluşu, malzemenin belleksel olan kısmıyla ilgilendiği ve yapıtlarında çevreci bir yaklaşımı benimsediği üzerine örneklendirilebilir. Keza bu dönem aralığında Yeryüzü Sanatı örnekleri içeren doğaya müdahale ve performanslar da ürettiği görülebilir. Cragg ile yapılan bir röportajda, (Cragg, 2016) sanat hayatının ilk dönemlerinde ürettiği performansa dayanan ve kavramsal tabanlı yapıtların atölyede malzeme ile çalışmak kadar tatmin edici olmadığından bahsetmektedir. Romantik dönemde içerikleri değişen diğer sanat dallarına nazaran heykelin bu gelişimi sergileyemediğinden; sınırlı malzemeye ve forma bağlı kaldığından bahseder. İlk dönem işlerini ürettiği süreç

sonrasında yaşadığı karşılaşmada (1980) çağdaş sanat medyumlarının ve kavramlarının heykelin malzeme ve form yapıları kadar ilgisini çekmediğini fark ederek yapıtlarında formun organikliği üzerine odaklandığından bahsedilmektedir. Cragg'ın heykellerinde insan formlarının ve parçalarının soyutlanmış halleri malzeme üzerinden soyutlandığı ve yapıtlarında biçimsel benzerlik olarak fütürist etikler taşıdığından bahsedilebilir.

Cragg'ın yapıtları için, modern dönemde heykelin sınırlarını değiştiren Rodin'in kaidesiz anıt heykel yapılarını anımsattığı söylenebilir. Zemine oturan ortak yerleşim yapıları düşünüldüğünde, modern heykel yapısına organik soyutlamalar ve fütüristik öğeler ekleyerek sentezlenmiş yeni bir heykel formu önerisi olarak yorumlanabilir. Modern heykel kavramının, iktidar himayesine bağımlı olan anıt heykel kavramını demokratikleştirerek izleyici ve yapıt arasındaki fiziksel mesafeyi yok etmesi gibi Cragg'ın heykellerinde de görülen bir başka ortak biçimsellik olarak değerlendirilebilir. Bu fikirler karşısında Modern dönemin içinde bulunduğu demokratikleşme, bireyselleşme vb. sosyo-politik durumları göz önünde bulundurduğumuzda, Cragg'ın kendi dönemi bağlamında modernist heykeli kaldığı yerden devam ettirme arayışında olduğu yorumlanabilir. 20. yüzyıldaki sosyo-politik ve sosyo-ekonomik yapılanmaları düşündüğümüzde Neo-Liberal yapılanmalar ile modern dönemdeki iktidar yapısının form değiştirdiğini söyleyebilir; bu bağlamda da Antony Cragg'ın yapıtları post modern dönemdeki modern anıtlar olarak yorumlanabilir. 2018 yılında İstanbul Modern'de "İnsan Doğası" isimli son 50 yıllık farklı üretim biçimlerinden oluşan sergi kapsamında incelenen "Spring" heykelinin, alımlayıcı ve nesne olan heykel arasındaki organik bağı form üzerinden kurduğu görülebilir. Sergi kapsamında yapıtların çevresinde bilgilendirici künyelerinin bulunmaması, izleyicinin alımlama biçimine müdahale etmeden imaj ve izleyiciyi organik bir karşılaşma sonucunda aynı uzamda birleştirdiği yorumunu getirmektedir. Bu bağlamda heykelin nesne bağlamındaki iktidarını, alımlayıcıyla gerçekleşen aracısız pür bir karşılaşmada uzamdaki varlığına bıraktığı görülebilir.



**Görsel 48:** *Anthony Cragg, Spring, Heykel, Ahşap, 2015, İstanbul Modern (Yiğit Türüdü Fotoğraf Arşivi), 280 x 245 x 74 cm Telif Hakkı: Yiğit Türüdü*

### **3.3. Kolektif ve İnisiyatiflerin Ekoloji ve Doğa Merkezli Çalışmaları**

Kolektifler ve inisiyatifler merkezi sanat algısı dışında, sanatçı merkezli bakış açısını merkezine alarak kurumsal yargıların dışında üretim, sergileme pratiği, düşünce ve bakış açısı üretmek üzerine çalışmalar yapan parazit bir yapıyı kabul etmeyen oluşumlar olarak adlandırılabilir. Merkezin yönlendirmeci ve yüksek sanat bakış açısının karşısına daha organik ve samimimi profesyonel sanat anlayışına karşı deneysel sanat fikirlerini önemsemektedir. Kolektif yapılanmalar üretim süreçlerinde yapılanmalarını bireysel sanatçı ya da sanatçıların inisiyatifleri dahilinde kullanarak kurumsal yaptırım ve istekler kapsamı dışında sanat sistemini geliştirici eleştirel yaklaşımlar olarak değerlendirilebilir. Sanatın tarihsel gelişim süreci boyunca tahakküm altında kaldığı merkezi otoritenin kapsayıcı sınırları ekonomik, sosyolojik ve teknolojik değişkenlere bağlı olarak sanatçıyı, yapıtı ve sanat piyasasını doğrudan etkilediği söylenebilir. Sanatçının merkez akıntıyı takip ederek ya da alternatif sanat pratiklerine yönelmesinin

ancak sanatçı inisiyatifinde düzenlenebilir bir yönelim olduğu belirtilebilir. Sanat nesnesi üretmek dekoratif, sanat piyasasında ekonomik değeri yüksek, sanat kurumlarınca onaylanmış sanat eserleri üretmek ya da sanat ve hayat arasında korelasyonlar kurarak sanat yapıtının bağımsızlığı üzerine düşünen, üreten sanatçılar sanat ekosistemine yön veren akıntılar arasında tartışılabilir. Ekonomik değer ve ana akım piyasa arasındaki ortaklık karşısında, Dada'nın radikal aktivist duruşu sanat piyasası ve sanat kurumlarının yapılanma süreçlerine alternatif bir akım katarak kolektif yapılanmalar için zemin hazırladığı görülebilir. Dada ile gündeme gelen “sanatın, sanat yapıtının ne olduğu soruları ile sanat yapıtı biçimsel deformasyona uğrayarak, fikirsel, biçimsel alt yapıları hızla değişen hazır nesne, enstalasyon, performans ve beden sanatı, happening, metinsellik gibi kavramların 21. yüzyıl sanatına katılmasında öncü olduğu söylenebilir. Sanatın materyalini, bu bağlamda çevresini ve dilini deformasyona uğratabilecek olan sorgulamaları dönemi kapsamında sanat doktrinlerince değerlendirilmeye alınmayacak seviyelerde görülüyor oluşu, yapıtlarının sanat olarak görülüyor oluşu kolektif yapılanma ile 21. yüzyıl sanatına yön veren sanatçı hareketleri arasında sayılabilir.

### **Videoist**

Videoist 2003 yılında Ferhat Kamil satıcı, Hülya Özdemir öncülüğünde çağdaş sanatta 1960'lardan beri kullanılan videoyu medyum olarak kullanan sanatçılarla bir arada üretmek üzerine kurulan Video Sanatı inisiyatifidir. Türkiye’de video sanatının bellek oluşturmasını ve gezilebilir sanat anlayışı çevresinde üretimler, açık dersler, sergilerle birlikte disiplinler arası bağımsız üretimlere dikkat çekmektedir. Dijital sanat yapıtlarının taşınabilmesi ve korunabilmesi bağlamlarında oluşturdukları video arşivleri araştırmacılar için kullanılabilir kaynaklar arasında gösterilebilir. 2018 yılında “Canlılığın Sınırında” sanatçı seçkisi ile Türkiye ve Avrupa’da gezilebilir ekoloji temelli video seçkileri sergilenerek, 2018 yılında Amsterdam Corridor Project Space’de, Bulgaristan Sofya’da Credo Bonum Gallery’de, Türkiye’de de Hacettepe Üniversitesi’nde gerçekleşmiştir. “Canlılığın Sınırında” seçkisinin Bulgaristan gösterimine Videoist’le birlikte Fırat Arapoğlu da katılmıştır. Sergi çerçevesinde Guattari ve Boris Groys metinleri çerçevesinde eserler üreten sanatçıların video yapıtları bulunmaktadır.

Biyopolitika çağında yapay yöntemlerle yaşam süresinin ve üretme verimliliğinin uzatılması gibi çalışmalar yaşayan canlının biricik eşsizliğini değiştirmekte. Bu değişimin getirdiği ikincil ve yapay yaşam, Boris Groys'un "Sanatın Gücü" kitabında yer alan "sanat yapıtından sanat dokümantasyonuna" metninde bahsedilmektedir. Bu metin yaşamın yeniden üretilebilmesi ve yerine istenilen şekilde başka bir şey konulmasından bahseder. Bu süreçte canlı biricikliğini ve ömrünü kaybeder. Dokümantasyon ile canlı bir şeyin yaşamı yeniden ve yapay olarak üretilerek canlı ile yapay arasındaki farktan bağımsız bir yaşamsallık üretilir. Bu fark bilhassa anlatsal bir farktır. Gözlemlenemez, yalnızca anlatılabilir, yalnızca belgelenebilir. Biyopolitika çağında biyosanat olarak öngördüğü bir sanat formundan bahseden Groys sanat dokümantasyonunun, canlı bir şeyin yaşamını ve mevcudiyetini tarihe kazıdığını söyler ve bu anlamda sanat yapıtına yeniden canlandırıcı etkisine vurgu yapar (Groys, 2014, s. 63).

2018 yılında Videoist ve Düzce Üniversitesi Resim Bölümü hocalarından Lütfi Özden ile öncü oldukları "Doğada Sanat Çalıştayı" gerçekleştirilmiştir. Lisans ve yüksek lisans öğrencilerinin katılımı ile Felix Guattari, Walter Benjamin, Boris Groys gibi düşünürlerden metinler üzerine tartışmalar yapılarak zemini oluşturulmuştur. Metin bağlamında 40 dakikalık karşılıklı bir sohbetin gerçekleştiği açık oturum sonrası katılımcıların üretme disiplinlerine göre topladığı dokümantasyonların Walter Benjamin'in "Tekniğin olanaklarıyla yeniden üretilebildiği çağdaş sanat yapıtı" kavramı çevresinde üretim sürecine dahil edilerek saha çalışması yapıldı. Sürece dahil olan öğrencilerin topladıkları dokümanlar üzerine konuşularak doğada ve sanatta dokümantasyon, video mecrası ile doğal belleğin oluşturulması üzerine konuşmalarla sona ermiştir.



**Görsel 49:** *Videoist*, Doğa'da Sanat Çalıştayı, Düzce, 2018 (Yiğit Türüdü Fotoğraf Arşivi), Telif Hakkı: Yiğit Türüdü

2018 yılında Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi'nin daveti ile "VideoKamp: Kent Bellek" Video - Kampüs Çalıştayı gerçekleştirilmiştir. Çalıştay kapsamında Hacettepe ve Düzce Üniversitesi'nden karma on öğrenci kampa alınarak "Kent ve Bellek" kavramları üzerine tartışarak video araçları ile sahadan kayıt ettikleri görüntüleri, sesleri kullanarak video yapıtlar oluşturmuşlardır.

"Katılımcı öğrencilere önceden ulaştırılan çalıştay metni içinde yer alan temel dört soru üzerine yoğunlaşan tartışma süreci, gerçekleşecek video çalışmalarının temelini oluşturdu. Bu sorular çalıştayın temel düşünsel problemlerini ortaya koymaktaydı. Soru başlıkları Barış Acar, Ulus Baker, Walter Benjamin, Paul Virilio gibi sanat eleştirmeni ve felsefecilerin metinlerine dayanıyordu" (Özdemir, 2020, s. 126).

Sergi öncesi Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Konferans salonunda gerçekleşen Videoist ile Fırat Arapoğlu söyleşisi video sanatı, kent ve bellek üzerine gerçekleşerek katılım belgeleri dağıtılmıştır. Video sanatında yapıtın kurulum

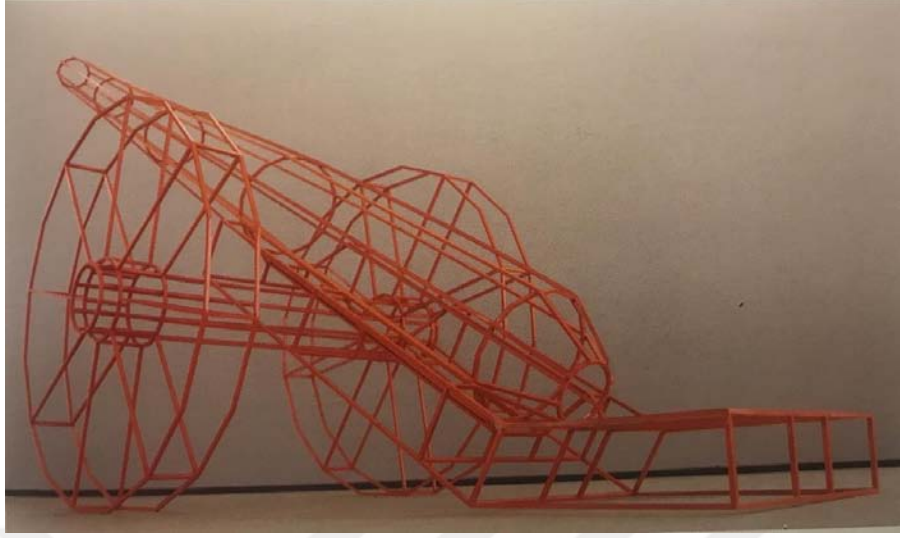
süreçleri ve karşılaşılabilecek olan beklenmedik farklı sorunlarla öğrencileri karşılaştırarak çözüm üretmenin bu bağlamda kolektif belleğin oluştuğu Kova Art Space’de gerçekleşen bir sergi ile tamamlanmıştır.

Diyarbakır’da MerkezKaç Sanat Kolektifi ile birlikte “Canlılığın Sınırında” eğitim çalıştayı gerçekleştirmiştir. 2018 yılında gerçekleşen eğitim çalıştayı kapsamında önce video yapıtları incelenmiş ve Ekoloji bağlamında üretilecek yapıtlar için konuşmalar yapılmıştır. Konuşmalar sonrasında katılımcıların üretebileceği çalışma taslakları hakkında konuşulup saha çalışmasına başlanmış ve sahadan alınan kayıtların katılımcılarla birlikte izlenerek tartışılması yapılmıştır. Atölye sonrası Üretilen yapıtlar 2018 Artist “Deneyim” sanat fuarı “Merkezkaç” alanında sergilenmiştir.

### **Yaygara Güncel Sanat İnisiyatifi**

Yaygara sanat kolektifi 2008 yılında hareketlenen, Şevket Arık, Erdal Duman, Serkan Demir, Mustafa Duymaz, Veysel Şaylı ve Mehmet Ali Uysal’ın içinde olduğu bir sanat oluşumudur. Mekansızlık ve var olduğu yerde yaygara yapmak üzerine düşünen inisiyatifin bulunduğu yerle olan bağlantılarını doğrudan sanat aracılığı ile yapılandırdığı görülebilir. 2009 yılında “İyi, Kötü, Çirkin” isimli serginin ardından “Kayıp Şehir: Ankara’da Sanat Tartışmaları-1” ile kamusal alan, kent ve insan başlıklarını tartışmaya açtığı konuşma serisi düzelmiştir. 2011 yılında Cer Modern’de düzenlenen “Doğa Cennetse, Kent Cehennemdir” sergisi kapsamında doğa üzerine kurulan kentin tahakkümler ve bu bağlamda kurumlar aracılığı ile doğa ve kent ekseninde tezat bir yaklaşımı sorguladığı söylenebilir (Görsel 47).

“Kent, içinde barındırdığı farklı ırk, din, dil, kavramlarının üzerinde sınıfsal farka dayalı mekan ayrımcılığıyla tanımlanabilecek yeni sosyal grupları doğurmaktadır. Bu sosyal gruplar mekansal ayrımlarla kendi içlerinde homojen yeni bir kimlikle kentin içinde ayrılmaktadır. Ne zaman ki karşılaşmanın zorunlu olduğu hallerde mekansal olarak ayrımlaşan sosyal gruplarda çatışma da kaçınılmazdır. Charles Baudelaire göre kent doğa gibi hakiki değil sahtedir sunidir; tanrısal değil şeytanidir. Kahramanları da lanetlidir, kötüdür, çirkindir. Doğa cennetse, kent cehennemdir” (Baudelaire Sergi Broşürü).



**Görsel 50:** *Erdal Duman*, Tahteravalli, Heykel, Metal, Ankara, 2011, Doğa Cennetse, Kent Cehennemdir Sergi.  
Telif Hakkı: Doğa Cennetse, Kent Cehennemdir” kataloğu

İlhan Koman Türk heykel sanatında malzemenin ve heykelin doğasıyla doğrudan ilgilenen ve kamusal sanat alanında ilk akla gelen sanatçılardan olduğu söylenebilir. İlhan Koman Akdeniz Heykelinde 2016 yılında İlhan Koman’ın Seymenler parkından muğlak bir şekilde kaybolan Heykeli için Ankara Mimarlar Odası ile ortaklaşa bağış kampanyası başlatılmıştır. Toplanan bağışlar ile heykelin orijinal kalıbı bulunarak bronzdan dökümü sağlanmış olmasına rağmen kamusal izinler kapsamında tekrardan yerine yerleştirilmesi zaman almıştır. Yaygara Güncel Sanat İnisiyatifi süreç içerisinde “İlhan Koman yerine konana kadar” açık çağrısı ile sanatçı performanslarının sergilenebileceği İlhan Koman heykelinin boş kaidesini mekan olarak önererek aktivist bir tavırla kent belleğini korumaya eylemsel bir öneri ve katılım sağlanmasına zemin hazırladığı söylenebilir. Benzer şekilde Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi’nin, Resim Bölümü girişinde duran bronzdan dökülmüş kadın ve erkek figür heykellerinin sansür odaklı bir tutumla kaldırılarak görme engelliler okuluna, oradan da bakım adı altında kaldırılmasına karşı çağrı metni yayınladığı görülmektedir.

### **Pelesiyer**

Ankara merkezli sanat inisiyatifi Pelesiyer; Alper Aydın, Ali Şentürk, Hüseyin Arıcı ile kurularak sonradan Sultan Burcu Demir ve Mert Acar’ın dahil olmasıyla birlikte üretim hareketlerine başlamıştır. Merkez olmayan bir köyde Dam isimli terk edilmiş bir

yeri merkezine alarak bir arada üretimi deneyimlemektedir. Çalıştıkları yer ile ilgili kurdukları bireysel sanatçı bağları ile üretilen yapıtlar, mekan nezdinde merkezlenerek video ve görsel dokümantasyonları kayıt altına alınarak yayınlanmaktadır. Profesyonele hayatlarında sanatçı kimlikleriyle üreten sanatçılar kolektif yapılanma ile bireysel üretimlerini merkezden hiyerarşiden kopardıkları söylenebilir. Dam projesi kapsamında Efe Solmazlar'ın materyal bağlamında mekanın organik doğasına ait olmayan, ama mekanın tarihsel geçmişinde kullanılan materyallerin (traktör tekerlekleri) işlevselliğini tarihsel yapı sökümü uğratarak yeniden işlevselleştirmeye çalıştığı görülebilir. “Bir anlamda nesnenin işlevselliği, mekândaki doğal ortamından koparılarak, kavramsal anlamda ona geri kazandırılmıştır.” (<http://www.sanatatak.com/view/pelesiyer-sanat-nisiatifi>)



**Görsel 51:** *Efe Solmazlar, İsimsiz, Enstalasyon, 2013*  
(<http://www.sanatatak.com/view/pelesiyer-sanat-nisiatifi>) Telif Hakkı: Sanat Atak / Hüseyin Arıcı

### **Merkezkaç Sanat Kolektifi**

Diyarbakır merkezli sanat inisiyatifi Merkezkaç 2016 yılında çalışmalarına başlamıştır. Çağdaş sanat konuşmaları ile başlayan sürecin devamında ise “oturmaya mı geldik” başlığı altında fotoğraf, performans, enstalasyon, video atölyeleri düzenlemiştir. Fotoğraf atölyesinde Orhan Cem Çetin, performans atölyesinde Pınar Derin Gençer, enstalasyon atölyesinde Erdal Duman, video Atölyesinde Videoist (Hülya Özdemir, Ferhat Satıcı) öncülüğünde katılımcı sanatçıların ürettikleri yapıtlar ve dokümanlar

TÜYAP Artist Deneyim 2018 Sanat Fuarı'nda sergilenmiştir. 2019 yılında ise Mardin, Diyarbakır, Batman merkezli üreten sanatçıların katılımıyla oluşturulan “Karşılaşmalar” Sergisi Diyarbakır'da bir evde başlayarak, “Sanat İçin Alan” desteği ile Mardin, İstanbul, İzmir, Almanya olmak üzere merkez ve merkezin dışı arasında gezici bir sergileme pratiği olarak örneklendirilebilir.

### **Darağaç Sanat Kolektifi**

İzmir merkezli kolektif 2016'dan beri buldukları mahallenin eski adı olan Darağaç ismini kullanmaktadırlar. İzmir periferisinde lokal bir mahalleyi dönüştürerek sanat yapıtları ve enstalasyonlarla kentsel dönüşümü sanat aracılığı ile dönüştürmeyi planladığı söylenebilir. 2019 yaz ayında gerçekleşen, öncesinde Street Art Festivali yapılan sokak sergisinde toplumsal cinsiyet, kent ekolojisi ve kamusal alan, dijital sanat, performans bağlamlarında işler üreten farklı disiplinlerden sanatçıların yapıtları periferi bir mahalle içerisinde sanatçı atölyesi, bakkal, kaportacı gibi yerel kodları da sergiye dahil ederek samimi ve yaşayan bir sanat ortamı oluşturduğu ve bölgede sanat turizmi ile dikkat çektiği görülmektedir. Sanat aracılığı ile periferi ve izleyiciye organik bir bağ kurduğunun yanı sıra yerel kodları birebir deneyime dönüştürerek dokümantasyonu izleyicinin deneyimlemesine olanak sağlamıştır. Sanatçıların yeni üretim pratiklerini deneyimlemelerine açık olarak, yeni iş birlikleri ve ortaklıklara zemin hazırlayan bir inisiyatif olduğu belirtilebilir. 2016 yılından beri her sene düzenlenen Darağaç sergileri 2019 yılında “Lüzum” ismiyle yapılarak, Kültür İçin Alan desteği ile kitaplaştırılmıştır.

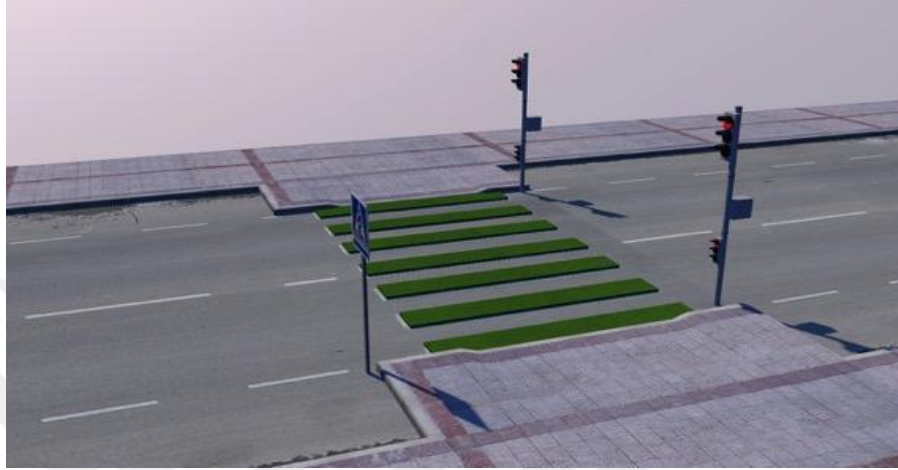


**Görsel 52:** *Nejat Satı*, Yeni Nejat Eczanesi, Darağaç, 2019  
Telif Hakkı: Yiğit Türüdü Fotoğraf Arşivi

### **Kompozit Art Kolektif**

Kompozit Art Kolektif 2019 yılında Yiğit Türüdü, Dice ve Hatice Şimşek ile başlayıp Metehan Köktürk, Asuman Kaya ve Berfu Türüdü'nün de katılımıyla yeni fikirler, yapıtlar, kolektif sergiler üzerine çalışmaktadır. Farklı disiplinlerde ve konularda üreten sanatçılar sanatta mekan, kent, ekoloji, oyun gibi konularda üretimler yaparken dijital medyumları, kent atıklarını araç olarak kullanmaktadır. Sanatın deneyim sürecini önemseyerek atölyede bitmiş yapıtlardan ziyade sahada imece usulü çalışmalara önem verilmektedir. Video, 3 boyutlu modelleme, heykel gibi medyumlarla, ses alanını heykelin uzamsal yapısı olarak tasarlamak üzere topladıkları dokümantasyonlarını da yapıtlarda kullanmaktadırlar. Dokümantasyonlardan yeniden ürettikleri yapıtlarıyla, izleyici katılımcılı deneyim alanları kurarak sanat hayat arasında doğrudan bağ kurdukları söylenebilir (Görsel 49). İlk gösterimleri "Kent doğası/ Urban Nature" kent peyzajında tasarlanan büyük yapay alanları kapamak için kullanılan hazır çimleri doğal habitatından ayırarak kent ekosisteminde başka bir yere yerleştirerek sürecini kayıt altına alır. Kadıköy-Yeldeğirmeni Mahallesi'nde minibüs hattındaki yaya geçidi üzerine serilen çimlerim, kamusal alan dahilinde yok oluş sürecinin ses ve görüntü kayıtların tutulmuştur. Kent ekosisteminin doğal ritmi içerisine yerleştirilen yapay olan çim neyin

doğal, yapay, kalıcı, geçici gibi kavramlar çerçevesinde üretilmiştir. 2018 yılında Tasarım Atölyesi Kadıköy konferans salonunda 3 kanallı video ve 4 kanallı Kuadrofonik ses alanı yaratarak katılımcıların da kurulumu müdahale edebildiği izleyici katılımcılı bir deneyim alanı olarak sergileme gerçekleştirilmiştir.



**Görsel 53:** *Kompozit Art Kolektif*, Kent Doğası / Urban Nature (3 boyutlu modelleme) - 2018  
Telif Hakkı: Kompozit Art Kolektif Arşivi



**Görsel 54:** *Kompozit Art Kolektif*, Kent Doğası, Çok kanallı Video, Ses Enstalasyonu, TAK, 2018  
Telif Hakkı: Kompozit Art Kolektif Arşivi



**Görsel 55:** *Kompozit Art Kolektif*, Kent Doğası, Çok kanallı Video, Ses Enstalasyonu TAK, 2018  
Telif Hakkı: Kompozit Art Kolektif Arşivi

2019 yılında İstanbul Sound Scape Project kapsamında İstanbul’da kentin ses ekolojisi üzerine yapılan açık çağrı seçkisi kapsamında Urban Nature Salt Beyoğlu’nda gösterilmiştir. İSCP’nin yaptığı açık çağrı sonucunda ses, video, performans alanlarından 10 farklı yapıt “Perşembe Sineması” gösteriminde sergilenmiştir. 2018 yılında Karaköy’de bir sanatçı apartmanının kullanılmayan deposunu sergi alanı olarak düzenleyerek video, ses, heykel ve video enstalasyonların bulunduğu Kompozit EXHBTN sergisi kent, ekoloji, toplumsal cinsiyet gibi konular etrafında üreten 5 sanatçı ve 1 kolektif yapıtla sergilenmiştir. Karaköy kentsel dönüşüm sınırları kapsamında kent ve ekoloji temelli yapıtların yıkım kararı alınan sanatçı apartmanı dahilinde yapılması kolektif yapılanmanın mekan ve mekansızlık konularında üretim ve sergileme biçimlerine bakışlarını örneklemediği söylenebilir.



**Görsel 56:** *Kompozit Art Kolektif*, Kompozit EXHBTN, Kent Doğası 2019  
Telif Hakkı: Kompozit Art Kolektif Arşivi



**Görsel 57:** *Kompozit Art Kolektif*, Kompozit EXHBTN Sergi Afişi (<https://vimeo.com/user107985170>)  
Telif Hakkı: Kompozit Art Kolektif Arşivi

Görsel 58’de suyun kontrol altına alınmasıyla başlayan kurumsal düzeninin kullanmadığı bir su deposu, modern insanın doğa üzerinde kurduğu tahakkümün sembolü olarak nitelendirilir. Doğa içerisinde gizlenmiş olan su deposu, fark edildiği takdirde doğal ve yapay tezatlığını doğrudan gün yüzüne çıkararak çalışmanın mekanını oluşturmaktadır. Yapıtın tam karşısına geçildiğinde doğu batı eksenine paralel bir konumda yer almaktadır. Doğanın aritmik hareketliliği çevresinde, statik duran bir yapıya müdahale edilmiştir. Yapının çevresindeki ağaçların yapısına uygun bir silüet negatif rölyef olarak kazınmıştır. Çevresindeki hava akımlarından etkilenerek salınma geçen doğal bitki örtüsü karşısında aynı eko sistemi paylaştığı G-İZ ağacı stabil bir şekilde tahakküme gömülü durmaktadır.



**Görsel 58:** Ekrem Yiğit Türüdü, G-İZ, Fotoğraf, 110cm x 60cm, 2018  
Telif Hakkı: Ekrem Yiğit Türüdü

Görsel 59 ~ 63 görülen fotoğraflar 8. Etap performans dokümantasyonundan anlardır. Sembolik olarak birincil doğanın üzerine kurulan kent kavramından yola çıkılmıştır. Kent ekosistemindeki binaların dış cephe kaplamalarında kullanılan file ve kağıt atıkların geri dönüşümüyle inşa edilmiştir. Thomas More’un Ütopya adasından esinlenen yapıt kentin artıklarının taşındığı el arabası üzerinde anlam deformesine uğramaktadır. Arabayı şehrin sokaklarında gezdiren sanatçı giydiği takım elbise ile kentsel dönüşüm sektörüne gönderme yapmaktadır. Harvey’in kent çeperleri bağlamında kullandığı “kentsel artık” kavramından referansla kentsel dönüşüm metaforu yapan heykel performansıdır. İronik bir dil ile kentte “flanör” gibi dolaşan sanat yapıtı, heykelin

stabil ve kütleli formunu sorgularken kentsel dönüşüm ile değişen bellek yapılarına da hicivli bir gönderme yapmaktadır.



**Görsel 59:** Ekrem Yiğit Türüdü, 8. Etap, 2019, Heykel, Performans, Video, 10”30’ Telif Hakkı: Ekrem Yiğit Türüdü



**Görsel 60:** Ekrem Yiğit Türüdü 8. Etap, 2019, Heykel, Performans, Video, 10”30’ Telif Hakkı: Ekrem Yiğit Türüdü



**Görsel 61:** Ekrem Yiğit *Türüdü* 8. Etap, 2019, Heykel, Performans, Video, 10"30'  
Telif Hakkı: Ekrem Yiğit Türüdü



**Görsel 62:** Ekrem Yiğit *Türüdü* ,8. Etap, 2019, Heykel, Performans, Video, 10"30'  
(Telif Hakkı: Ekrem Yiğit Türüdü



**Görsel 63:** *Ekrem Yiğit Türüdü*, 8. Etap, 2019, Heykel, Performans, Video, 10'30'  
Telif Hakkı: EkremYiğit Türüdü

Görsel 64'de teknoloji ve doğa arasında bir düalizm kurulmaktadır. İnsan doğası gereği bilme isteği doğrultusunda doğadan öğrendiği zanaatını geliştirerek simülasyon ve gerçek doğa arasında bir yerde modern insan formunda durmaktadır. Doğal olan ile simülasyonunun grift bir aradalığı, insanın kaybetmiş olduğu geleneksel edimler ile modern insanın yeni edimleri arasında doğrudan bir kesişim noktası kurar. Edimlerin temsili olarak imge, gerçek ve simülasyon olarak bir bütün olmaya çalışır. Özne ve nesnenin sentetik uyumu, Antroposen Çağı'ndaki doğal varlığın konumunu kamufle etmeye çalışsa da "derin bir gerçekliğin yokluğunu gizlemeye çalışan imge" (Baudrillard, akt. Garrard, 2016, s. 253) konumundan öteye geçemeyecektir. Baudrillard'ın simülasyon ve simülakrlar kuramında bahsettiği gerçeklik ve simülasyon kavramından yola çıkarak maddesel olan bir bütünün parçasını simülasyonla var ederek, nesnel ve nesnel gözükten gerçekler bütünü oluşturulmaktadır.



**Görsel 64:** Ekrem Yiğit Türüdü Doğanın Simülasyonu / Simulation Of Nature, Ahşap, Tablet, Video Heykel, 23,6cmx 34,4cm, 1'15"  
Telif Hakkı: Ekrem Yiğit Türüdü

Görsel 65'te görülen kinetik heykel, temel yaşamsal fonksiyonları aktive olduğunda, var olduğu farklı mekan manzaralarının yansımalarında sisteme bağlı bir organizma olarak ele alınmaktadır. Ekolojinin kapsama alanı dahilinde nesnenin ya da canlının ekosistem ile olan birlikteliğini, heykel ve onu çevreleyen uzamsal mekanı bağlamında kurgulanmaktadır. "Hareket, canlılığın temelidir ve entropiyi yükselten hareketler sistemi güçlendirir" fikrinin anlamlandırılması üzerine sistem ve birey arasında analogi kurmaya çalışır. Kent ekosisteminde, insan ve çevresini oluşturan sistemsel örüntülerle olan bağlantısını sorgulamaktadır. Fütüristlerin gündeme getirdiği heykelde hız ve hareketin biçim yapısına etkisi modern teknolojiye ilham almaktaydı. İçerisinde bulunduğumuz güncel sanayi devrimi endüstri 4.0 ile yeni bir teknoloji ekosistemine dahil olunmaktadır. Birey ve ekosistem arasındaki simbiyotik ilişkide sistemle olan sanal organik bağıntı arasında hareket korelasyonu kurulmaktadır. Sosyal yaşam faaliyetlerinde büyük değişimler entropinin artarak kaos ortamı ve komplo teorilerini gündeme getirebilmek için gerekli zemini hazırlamaktadır. Net bir yargı için yansımalarından faydalanılır ve bellek oluşturabilmek için ihtiyaç olan şey sadece zamandır. İnsan ekosistem içerisinde sadece bir parçadır. Hakimiyet kurduğu teknikler, yeniden inşalar ve sebep olduğu ekolojik kriz içerisinde birey, genetiği başkalaşmış bir yazılımdır. Üretim biçimleri endüstri 4.0 ile insanı üretimden seyrelttiğinde bireyin yeniden üretici konumuna geçmesi için taklit edebileceği ekosistem canlı mıdır? Döngüsel hareketini hala korumakta mıdır?



**Görsel 65:** *Ekrem Yiğit Türüdü* Ekosistem Döngüsü, Ahşap, Ayna, Motor, Kinetik Heykel, 37 cm x 35,2 cm, 2019  
Telif Hakkı: Ekrem Yiğit Türüdü

Görsel 64’de tez konusu dahilinde ekolojik problemler araştırılmış, iklim değişimi ve buzulların erimesi konusunda dünya genelinde küresel soğuma ile ilgili önlem çalışmaları hakkında bilgi toplanmıştır. İnsan faaliyetleri sonucu değişkenlik gösteren iklim yapısı, ekosistem dahilindeki canlıların ekolojik nişlerini, yaşam biçimlerini bu bağlamda evrimsel süreci de değiştirmesi fikri ile karşılaştırmalı bir izlekte takip edilmiştir. 1982-2012 yılları arasında yayınlanan buzulların erime ve yer değiştirme hareketlerinin uydu görüntüleri kullanılmıştır. İnsan faaliyetlerinin etkisi bağlamında video üzerinde oluşturulan maske ile hızlandırılmış doğal hareketlerin takibine odaklanılmaya çalışılmıştır. Doğal ve yapay olan arasındaki realist kopyacılığın tersine dijital verilerin analog yöntemlerle gün yüzüne çıkartılmaya çalışılmıştır. Bu bağlamda modern teknolojinin peşinden koştuğu hız tutkusu ile zanaat arasında dijital medyum merkezli bir bağ kurulmaktadır.



**Görsel 66:** *Ekrem Yiğit Türüdü*, Erime Kontrol Altında, 2019, Video, 43”  
Telif Hakkı: Ekrem Yiğit Türüdü

Görsel 67’de kentsel dönüşüm ile Galataport soylulaştırma çalışmaları kapsamında “sahil senin, şehir senin, tarih senin” yazılı reklam panolarının sermaye odaklı yapısı sorgulanmakta, sermayenin ironik reklam panolarıyla oluşturmayı hedeflediği algı dili, aynı ironide yeniden inşa edilmektedir. Kamusal alan ile soylulaştırma projesi arasında çekilmiş olan koruma bariyerleri üzerindeki branda fotoğrafı, katmanlara ayrılarak tersine bir yapı söküme uğratılmıştır. “Sahil senin” söyleminin tersine sahil ile olan fiziksel bağı engelleyen özel mülkiyetin koruma bariyerleri, kent manzarasını arkasında bırakmaktadır. 2018 yılında inşaat alanında çekilen su altı görüntüleri kent manzarası kapsamında fark edilemeyen bir ekosistemin görüntülerini içermektedir. Sualtı görüntüsünün üzerine, zamanı geldikçe eklenen katmanların, yavaş yavaş sahil manzarasını kapatması, ironik bir dille bütünden parçaya deforme ederek yeni bir bağlam kurmaktadır.



**Görsel 67:** *Ekrem Yiğit Türüdü*, Suya Bak!, 2019, Video Kolaj, Video heykel, 43”,  
<https://www.youtube.com/watch?v=1AH5ZdOM-Yw>  
Telif Hakkı: Ekrem Yiğit Türüdü

Görsel 68’de video çalışması olan bu yapıt daha önce deneyimlenmemiş bir kentin dönüşüm süreçlerine odaklanmaktadır. Diyarbakır’da yapılan Merkezkaç Sanat İnisiyatifinin workshopu dahilinde, “canlılığın sınırında” teması çerçevesinde üretilen video kentin kurulumunun tarihsel süreçlerini göz önünde bulunduran bir arkeolojik doküman olarak ele alınmaktadır. Kentin kurulumu Diyarbakır Surları (Sur içi) ve Hevsel Bahçeleri olarak iki bölüme ayrılmaktadır. Su kaynağına yakınlığı ve verimli tarımsal alanları içeren Hevsel Bahçeleri, sekiz bin yıldır ekosisteme uyumlu tarımın yapıldığı bir alan olarak varlığını sürdürmüştür. Diyarbakır genelinde ve Sur içinde uygulanan kentsel dönüşüm atıkları, Hevsel Bahçeleri için ekolojik bir yıkım oluşturmaktadır. Dünya Kültür Mirasları Listesinde, UNESCO tarafından koruma altına alınan alanda, kentsel dönüşüm atıklarından yüzdürülen yapılar ekolojik bir yıkım alanına dönüşen alanı su yüzeyine çıkarmaktadır. Karşılaşılan bu ekolojik yıkımı durdurabilmek ya da yeniden düşünebilmek adına görüntülerin hızlıca geri sarılması, analog radyo kasetlerini manuel bir şekilde geriye sararak istenilen şarkıya ulaşma deneyimiyle örtüşmektedir. Hevsel bahçelerinin ekolojik tarihine bir geri sarım yapılarak, günceli tekrardan düşündürebilecek kentsel atıklardan kurgular. Yapıt, kendi doğası dışında gündelik nesnelerin geçiciliği ile yapay kent atıklarının ekoloji üzerindeki kalıcı zararları etkilerine odaklanır.



**Görsel 68:** Hevsel Dönüşüm, 2018, Video 2’50”, 2018, <https://vimeo.com/user88387131>  
Telif Hakkı: Ekrem Yiğit Türüdü

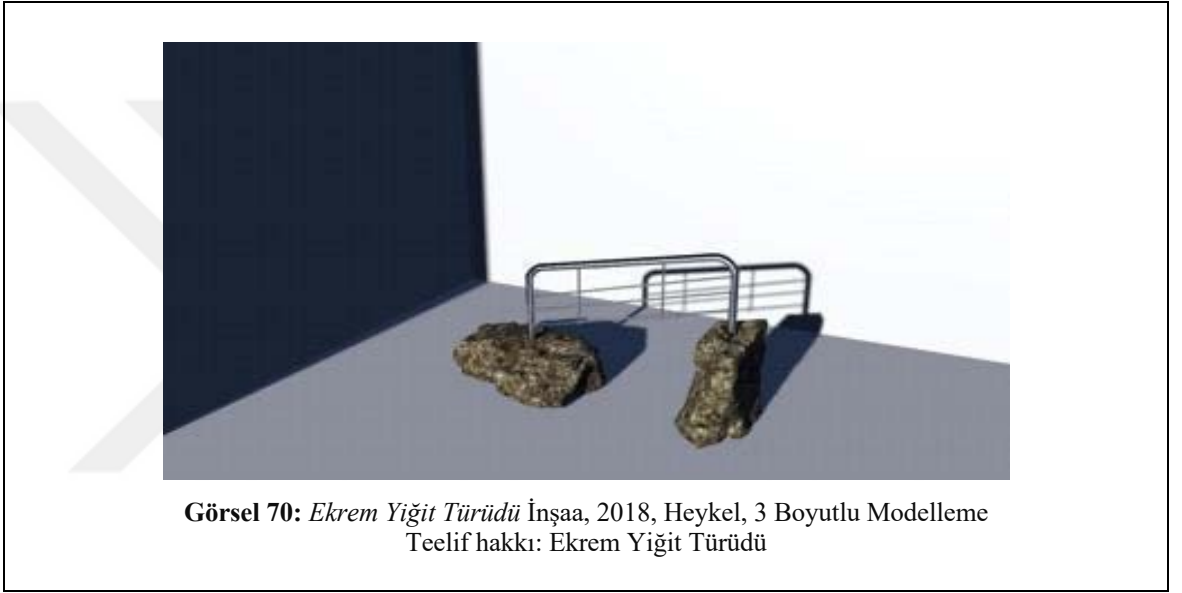
Görsel 69. Hacettepe Üniversitesi “Video Kamp/Kent Bellek” çalışmayı kapsamında üretilen video çalışması kent ve kentli arasında kurulan teknoloji temelli geçiciliğe odaklanmaktadır. Güncel sosyal yaşantının bir uzantısı olan sosyal medya, yeni bir kamusal alan önerisi olarak tanımlanır. Sanal kamusal alanlar dahilinde gerçek ve simülasyon griftiliği iç içe geçmiş görüntülerden oluşmaktadır. Konum ve zaman olarak senkron biçimde bulunan iki farklı kamusal alanı aynı ekranda birleştirerek kurguyu sahada bitirmektedir. Önde olan ekran kayıt aldığı süre boyunca sosyal medya üzerinden canlı yayın yapar ve yayın bittiğinde çekilen videonun ön izlemesi tekrara düşer. Arkadaki ekran hayatın devamlılığını gösterirken, öndeki ekranda az önce yaşanmış olan kurgusal gerçeklik aynı uzamda canlı bir alan derinliği elde eder. Moore’un soyut heykellerindeki boşluk kavramının hareketli görüntüdeki yansımasıdır. Benjamin’in *flaneur* kavramının sanallaşması üzerine düşünülerek, sanal ekosisteme aktarılmaya çalışılan tüketim nesnesi olan “an” üzerinden bağlantılandırılır. Bağlantı problemlerinin yaşanması, zorunlu ihtiyaç haline gelmiş olan interneti, anlık mekan ile bir gerçekliğin tüketimi bağlamında aktarılmaktadır.



**Görsel 69:** Ekrem Yiğit Türüdü , Bağlantı Kontrol Ediliyor, 2018, Video, 3’47”,  
<https://www.youtube.com/watch?v=3Ar7DrheDs8&t=1s>  
Telif Hakkı: Ekrem Yiğit Türüdü

Görsel 70-71’de tez konusu bağlamında üretilen heykel, doğal ve yapay kavramalarını malzemenin belleği üzerinden tartışmaktadır. Biyolojik olarak canlıların bir arada yaşam biçimleri bağlamında insanın doğa üzerinde kurduğu tahakkümle modern

mülkiyet kavramını grotesk olarak yeniden inşa etmektedir. Heykel, ham malzemenin doğasına uyum sağlamaya çalışan endüstriyel nesnenin, modern heykelin zeminle olan bağ yapısını çağdaş bir bakışla ele almaktadır. *Techne* kavramından yola çıkılarak, zanaattan mühendisliğe evrilen süreçlerde sanatta kullanılan medyum ve teknikleri barındıran yapıtta yontu, hazır nesne, ve 3 boyutlu modelleme teknikleri kullanılmaktadır. Heykel, insanın doğa üstünde kurduğu tahakkümü, mülkiyet kavramıyla çekilen çitleri modern endüstri ile bağdaştırır. Doğayı insana göre şekillendirmek ve doğaya göre şekillenmek arasında muğlak bir analogi kurar.





**Görsel 71:** *Ekrem Yiğit Türüdü*, İnşaa, 115 cm x 190 cm x 37cm, 2018, Heykel  
Telif Hakkı: EkremYiğit Türüdü

## SONUÇ

Sanatın dil olarak doğduğunu varsaydığımız mağara resminden beri insan, ben merkezli gelişimin izlerini sosyal organizma olarak doğadan referans almaktadır. Richard Sennet'in "Ten ve Taş" yapıtında, şehir yapısı ve insan bedeni üzerinden kurduğu düalizm, insan bedeninin kentin doğasını yansıttığından bahseder. Kentin doğası, topluluk oluşturan organizmaların simbiyotik ilişkileri ve geometrik yapılarla birlikte kent ekolojisine dahil olduğunu öne sürmektedir. Bu bağlamda insan doğasındaki keşfetme, öğrenme, yaratma dürtüsüyle, belleğine yeni stratejiler, üretimine yeni teknolojiler ekleyerek, çevresindeki doğal ve yapay tehditlere karşı korunma mekanizmaları geliştiren, böylece topluluk bilincinden toplum bilincine geçerek bu süreçteki kazanımlarıyla doğa üzerinde tahakküm kuran tek canlı olduğu söylenebilir. Günümüz Antroposen çağında, ekolojik problemlerin temel sebebi olan insan, ırk, cinsiyet, siyasi ideoloji, milliyet ve ekonomi gibi kavramlarla, kendi yarattığı yapay ekosistemde, kendi felaketinin hazırlayıcısı olmuştur. Felix Guattari (1990) Üç Ekoloji yapıtında, ekolojik problemlerin gündeme gelmesinde temel unsur olarak gösterilebilecek "çevresel kirliliğin" insan merkezli hiyerarşik düzeninin uzuvlarında aranması gerektiğinden bahseder. Bu bağlamda insanı gezegenin merkezine koyan tür merkezli hiyerarşi, doğal ekosistemin dengesini bozarak, biyosferdeki canlılığı tehdit eder boyuta gelmiş ve Antroposen kavramının yaratıcısı olmuştur.

Dünya tarihi boyunca gezegen kendini birçok defa yenilemiş olmasına rağmen, 19. yüzyıl Sanayi Devrimi'nden beri kentlerde artan nüfusla doğru orantılı yükselen fosil yakıt kullanımı, biyosferdeki kirlilik oranlarını yüksek seviyelere çıkartarak ekosistemin canlılık sınırlarını zorlamaktadır. Bu sorunlar dahilinde ekonomi ve kapital hiyerarşi üzerine kurulu insan doğasının, merkezini sorgulayarak üretim, tüketim ve üretim alışkanlıklarının değiştirilmesi elzemdir. Döngüsel ve yatay üretim teknolojilerinin, sürdürülebilir ekonomi ve enerji anlayışıyla yeniden düzenlenmesi, yeni teknolojilerin getireceği hız tutkusuyla deforme olan ekosistemin sentetikleşmesini engelleyebilir. Bu bağlamda Beuys'un ortaya attığı sosyal heykel kavramı ekseninde sanat ve hayat arasında kurulacak olan bağı tekrar gözden geçirmek ve sosyal organizma olarak etkileşimde olan döngüsel hiyerarşiye odaklanmak faydalı olacaktır. Bireysel ve kurumsal inisiyatiflerin

geleceğe tanıklık etmekten öteye geçerek, geleceğin doğasını şekillendirebilmek için sanatın hayal gücünün ve teknolojinin üretim gücünü çevreci amaçlarla kullanabilmek, geleneksel olan yöntemleri güncel bilgilerle donatmak Üç Ekoloji’de bahsedilen ekolojik problemlerin insan merkezli çözümü olarak düşünülebilir.

Teknolojinin gelişim hızı sanatın her dönemini etkilediği gibi 20. yüzyıl sanatını da şekillendiren etmenlerdendir. Sanayi Devrimi, sanatta malzeme, mekan ve göstergeleri yapı sökümü uğratarak sanat yapıtlarına yeni bağlamlar eklenmesini ve Avangard sanat hareketlerinin gerçekleşmesini olanaklı kılmıştır. Üretim hızıyla doğru orantılı yükselen tüketim hızı, sanat hareketlerini de tanımlarını da bu anlamda kuşkusuz etkilemektedir. Sanayi devrimi ve dönemin çalkantılı sosyolojisi, fütürizm ve çevresel sanat hareketleri arasında düalizm kurmamızı kolaylaştırarak güncel sanatın teknolojiyle olan bağının yorumlanabilmesi açısından referans alınmaktadır. Bu eksende günümüz sanatında da yeni teknolojiyle üretim biçimleri gelişmekte, sanatın tanım ve bağlamları güncellenerek değişmektedir. 1960’lar da çevresel sanat hareketlerinin disiplinler arası düzenlemeleri, mekan ve sanat nesnesi bağlamlarında kamusal alan müdahaleleri, heykelin tanımlamasını değiştirmiştir. Rosalind Krauss “mekana yayılan heykel” makalesinde Barnett Newman’ın ellili yıllarda "Heykel, bir resme bakmak için geri çekildiğinizde çarptığınız şeydir" diye tanımladığı nesne heykel tanımına karşın, “Altmışlı yılların başında kar-şımıza çıkan yapıtlar söz konusu olduğunda, heykelin kesin bir no man's lande girmiş olduğunu söylemek muhtemelen daha doğru olur: Bir binanın üzerinde ya da önünde bulunup da binaya dahil olmayan, ya da manzarada bulunup da manzaraya dahil olmayan şey heykeldir” (Krauss, 2002, s.105) söylemiyle çevresel sanat yapıtlarının biçimsel nesne heykel anlayışının değiştiğinden bahseder.

2020 yılında önce küresel iklim grevleri yapılmış, sonrasında Dünya Sağlık Örgütü tarafından dünya genelinde “pandemi” ilan edilmiştir. Ekonomik sistemin minimum düzeyde çalışıyor oluşu, ekolojik problemlerdeki verilerde olumlu yönde iyileşmelerin olduğu ile ilgili göstergeler vermektedir. Bu bağlamda araştırmada, sosyal organizması olduğumuz birincil doğamızı, yapısalcı ve sürdürülebilir bir sanat anlayışıyla yeniden yapılandırmak ve sanatın öngörü gücünü ekonomik sistemleri dönüştürme aracı olarak kullanmak önerilmektedir. Doğa kavramı, evrimsel süreç boyunca felsefi tartışmalarda ve araştırma konularının mutlak değer ölçütü olarak ekoloji biliminin temel

yapı taşları arasında gösterilebilir. Ekoloji bilimi, canlı v cansız varlıkları bütün olarak ele alarak farklı disiplin bilgileriyle sentezleyerek incelemektedir. Bu bağlamda insan ve doğa ilişkisi çerçevesinde ekolojik problemler, insan merkezli yapay doğanın hızlı değişken yapısıyla ilişkilendirilmektedir. Araştırma sürecinde üretilen yapıtlar, insanın doğası olarak kabul edilen kentin yapaylaşması ve birincil doğa ile olan eklektik ekolojisi bağlamlarında ele alınmaktadır. İnsan merkezli doğanın oluşturulmasında, doğanın ekonomisinin göz ardı edilmesi, birey ve insan merkezli doğaya bakış açıları, sanat disiplinleri ve tarihsel referanslar göz önünde bulundurularak araştırılmıştır. Ekoloji bilimi birçok bilim dalını bir arada kullanmaktadır, bu bağlamda üretilen yapıtlardaki medyum çeşitliliği ekolojinin araştırma alanları gibi farklılık göstermektedir. Üretilen yapıtlarda kent ekseninde doğallık ve yapaylık kavramları görüntü, ses, modelleme, heykel, performans, müdahale, gibi disiplinlerde deneyimlenmiştir. Kentin yapaylığı olarak kabul edilen sanal kamusal alanlar, insan teknoloji ilişkisi gerekliliği bağlamında yeni bir doğa kavramı üzerinden araştırılmaktadır. Yapılan araştırma çalışmasında, teknoloji doğa ekseninde yeni bir jeolojik çağ önerisi olan Antroposen kavramıyla ilişkilenerken, Endüstri 4.0 ve sürdürülebilir sanat arasında tarihsel referanslar incelenerek düalizm kurulmaya çalışılmıştır. Kişisel ve kolektif inisiyatifle, kent kuramlarındaki merkez periferi ilişkisi gibi kurumsal sanat ve bağımsız sanat bağlamlarında alternatif deneyimlere yönelme olmuştur. Ekolojinin bütünsel denge bakış açısına referansla, birlikte öğrenmenin, birlikte üretmenin, merkez otoritenin mutlak doğruları dışında tartışma alanları yaratarak bireysel inisiyatifle deneyim alanları oluşturulmuştur.

Görsel 58'de suyun kontrol altına alınmasıyla başlayan kurumsal düzeninin kullanmadığı bir su deposu, modern insanın doğa üzerinde kurduğu tahakkümün sembolü olarak nitelendirilir. Doğa içerisinde gizlenmiş olan su deposu, fark edildiği takdirde doğal ve yapay tezatlığını doğrudan gün yüzüne çıkararak çalışmanın mekanını oluşturmaktadır. Yapıtın tam karşısına geçildiğinde doğu batı eksenine paralel bir konumda yer almaktadır. Doğanın aritmik hareketliliği çevresinde, statik duran bir yapıya müdahale edilmiştir. Yapının çevresindeki ağaçların yapısına uygun bir silüet negatif rölyef olarak kazınmıştır. Çevresindeki hava akımlarından etkilenerek salınımına geçen doğal bitki örtüsü karşısında aynı eko sistemi paylaştığı G-İZ ağacı stabil bir şekilde tahakküme gömülü durmaktadır.

Görsel 59 ~ 63 görülen fotoğraflar 8. Etap performans dokümantasyonundan anlardır. Sembolik olarak birincil doğanın üzerine kurulan kent kavramından yola çıkılmıştır. Kent ekosistemindeki binaların dış cephe kaplamalarında kullanılan file ve kağıt atıkların geri dönüşümüyle inşa edilmiştir. Thomas More'un Ütopya adasından esinlenen yapıt kentin artıklarının taşındığı el arabası üzerinde anlam deformesine uğramaktadır. Arabayı şehrin sokaklarında gezdiren sanatçı giydiği takım elbise ile kentsel dönüşüm sektörüne gönderme yapmaktadır. Harvey'in kent çeperleri bağlamında kullandığı "kentsel artık" kavramından referansla kentsel dönüşüm metaforu yapan heykel performansıdır. İronik bir dil ile kentte "flanör" gibi dolaşan sanat yapıtı, heykelin stabil ve kütleli formunu sorgularken kentsel dönüşüm ile değişen bellek yapılarına da hicivli bir gönderme yapmaktadır.

Görsel 64'de teknoloji ve doğa arasında bir düalizm kurulmaktadır. İnsan doğası gereği bilme isteği doğrultusunda doğadan öğrendiği zanaatını geliştirerek simülasyon ve gerçek doğa arasında bir yerde modern insan formunda durmaktadır. Doğal olan ile simülasyonunun grift bir aradalığı, insanın kaybetmiş olduğu geleneksel edimler ile modern insanın yeni edimleri arasında doğrudan bir kesişim noktası kurar. Edimlerin temsili olarak imge, gerçek ve simülasyon olarak bir bütün olmaya çalışır. Özne ve nesnenin sentetik uyumu, Antroposen Çağı'ndaki doğal varlığın konumunu kamufle etmeye çalışsa da "derin bir gerçekliğin yokluğunu gizlemeye çalışan imge" (Baudrillard, akt. Garrard, 2016, s. 253) konumundan öteye geçemeyecektir. Baudrillard'ın simülasyon ve simülakrlar kuramında bahsettiği gerçeklik ve simülasyon kavramından yola çıkarak maddesel olan bir bütünün parçasını simülasyonla var ederek, nesnel ve nesnel gözüken gerçekler bütünü oluşturulmaktadır.

Görsel 65'te görülen kinetik heykel, temel yaşamsal fonksiyonları aktive olduğunda, var olduğu farklı mekan manzaralarının yansımalarında sisteme bağlı bir organizma olarak ele alınmaktadır. Ekolojinin kapsama alanı dahilinde nesnenin ya da canlının ekosistem ile olan birlikteliğini, heykel ve onu çevreleyen uzamsal mekanı bağlamında kurgulanmaktadır. "Hareket, canlılığın temelidir ve entropiyi yükselten hareketler sistemi güçlendirir" fikrinin anlamlandırılması üzerine sistem ve birey arasında anoloji kurmaya çalışır. Kent ekosisteminde, insan ve çevresini oluşturan sistemsel örüntülerle olan bağlantısını sorgulamaktadır. Fütüristlerin gündeme getirdiği heykelde

hız ve hareketin biçim yapısına etkisi modern teknolojiden ilham almaktaydı. İçerisinde bulunduğumuz güncel sanayi devrimi endüstri 4.0 ile yeni bir teknoloji ekosistemine dahil olunmaktadır. Birey ve ekosistem arasındaki simbiyotik ilişkide sistemle olan sanal organik bağıntı arasında hareket korelasyonu kurulmaktadır. Sosyal yaşam faaliyetlerinde büyük değişimler entropinin artarak kaos ortamı ve komplo teorilerini gündeme getirebilmek için gerekli zemini hazırlamaktadır. Net bir yargı için yansımalarından faydalanılır ve bellek oluşturabilmek için ihtiyaç olan şey sadece zamandır. İnsan ekosistem içerisinde sadece bir parçadır. Hakimiyet kurduğu teknikler, yeniden inşalar ve sebep olduğu ekolojik kriz içerisinde birey, genetiği başkalaşmış bir yazılımdır. Üretim biçimleri endüstri 4.0 ile insanı üretimden seyrelttiğinde bireyin yeniden üretici konumuna geçmesi için taklit edebileceği ekosistem canlı mıdır? Döngüsel hareketini hala korumakta mıdır?

Görsel 64’de tez konusu dahilinde ekolojik problemler araştırılmış, iklim değişimi ve buzulların erimesi konusunda dünya genelinde küresel soğuma ile ilgili önlem çalışmaları hakkında bilgi toplanmıştır. İnsan faaliyetleri sonucu değişkenlik gösteren iklim yapısı, ekosistem dahilindeki canlıların ekolojik nişlerini, yaşam biçimlerini bu bağlamda evrimsel süreci de değiştirmesi fikri ile karşılaştırmalı bir izlekte takip edilmiştir. 1982-2012 yılları arasında yayınlanan buzulların erime ve yer değiştirme hareketlerinin uydu görüntüleri kullanılmıştır. İnsan faaliyetlerinin etkisi bağlamında video üzerinde oluşturulan maske ile hızlandırılmış doğal hareketlerin takibine odaklanılmaya çalışılmıştır. Doğal ve yapay olan arasındaki realist kopyacılığın tersine dijital verilerin analog yöntemlerle gün yüzüne çıkartılmaya çalışılmıştır. Bu bağlamda modern teknolojinin peşinden koştuğu hız tutkusu ile zanaat arasında dijital medyum merkezli bir bağ kurulmaktadır.

Görsel 67’de kentsel dönüşüm ile Galataport soylulaştırma çalışmaları kapsamında “sahil senin, şehir senin, tarih senin” yazılı reklam panolarının sermaye odaklı yapısı sorgulanmakta, sermayenin ironik reklam panolarıyla oluşturmayı hedeflediği algı dili, aynı ironide yeniden inşa edilmektedir. Kamusal alan ile soylulaştırma projesi arasına çekilmiş olan koruma bariyerleri üzerindeki branda fotoğrafı, katmanlara ayrılarak tersine bir yapı söküme uğratılmıştır. “Sahil senin” söyleminin tersine sahil ile olan fiziksel bağı engelleyen özel mülkiyetin koruma bariyerleri, kent manzarasını arkasında bırakmaktadır. 2018 yılında inşaat alanında

çekilen su altı görüntüleri kent manzarası kapsamında fark edilemeyen bir ekosistemin görüntülerini içermektedir. Sualtı görüntüsünün üzerine, zamanı geldikçe eklenen katmanların, yavaş yavaş sahil manzarasını kapatması, ironik bir dille bütünden parçaya deforme ederek yeni bir bağlam kurmaktadır.

Görsel 68’de video çalışması olan bu yapıt daha önce deneyimlenmemiş bir kentin dönüşüm süreçlerine odaklanmaktadır. Diyarbakır’da yapılan Merkezkaç Sanat İniyatifinin workshopu dahilinde, “canlılığın sınırında” teması çerçevesinde üretilen video kentin kurulumunun tarihsel süreçlerini göz önünde bulunduran bir arkeolojik doküman olarak ele alınmaktadır. Kentin kurulumu Diyarbakır Surları (Sur içi) ve Hevsel Bahçeleri olarak iki bölüme ayrılmaktadır. Su kaynağına yakınlığı ve verimli tarımsal alanları içeren Hevsel Bahçeleri, sekiz bin yıldır ekosisteme uyumlu tarımın yapıldığı bir alan olarak varlığını sürdürmüştür. Diyarbakır genelinde ve Sur içinde uygulanan kentsel dönüşüm atıkları, Hevsel Bahçeleri için ekolojik bir yıkım oluşturmaktadır. Dünya Kültür Mirasları Listesinde, UNESCO tarafından koruma altına alınan alanda, kentsel dönüşüm atıklarından yüzdürülen yapılar ekolojik bir yıkım alanına dönüşen alanı su yüzeyine çıkarmaktadır. Karşılaşılan bu ekolojik yıkımı durdurabilmek ya da yeniden düşünebilmek adına görüntülerin hızlıca geri sarılması, analog radyo kasetlerini manuel bir şekilde geriye sararak istenilen şarkıya ulaşma deneyimiyle örtüşmektedir. Hevsel bahçelerinin ekolojik tarihine bir geri sarım yapılarak, günceli tekrardan düşündürebilecek kentsel atıklardan kurgular. Yapıt, kendi doğası dışında gündelik nesnelerin geçiciliği ile yapay kent atıklarının ekoloji üzerindeki kalıcı zararları etkilerine odaklanır.

Görsel 69. Hacettepe Üniversitesi “Video Kamp/Kent Bellek” çalışmayı kapsamında üretilen video çalışması kent ve kentli arasında kurulan teknoloji temelli geçiciliğe odaklanmaktadır. Güncel sosyal yaşantının bir uzantısı olan sosyal medya, yeni bir kamusal alan önerisi olarak tanımlanır. Sanal kamusal alanlar dahilinde gerçek ve simülasyon griftiliği iç içe geçmiş görüntülerden oluşmaktadır. Konum ve zaman olarak senkron biçimde bulunan iki farklı kamusal alanı aynı ekranda birleştirerek kurguyu sahada bitirmektedir. Önde olan ekran kayıt aldığı süre boyunca sosyal medya üzerinden canlı yayın yapar ve yayın bittiğinde çekilen videonun ön izlemesi tekrara düşer. Arkadaki ekran hayatın devamlılığını gösterirken, öndeki ekranda az önce yaşanmış olan

kurgusal gerçeklik aynı uzamda canlı bir alan derinliği elde eder. Moore'un soyut heykellerindeki boşluk kavramının hareketli görüntüdeki yansımasıdır. Benjamin'in *flaneur* kavramının sanallaşması üzerine düşünülerek, sanal ekosisteme aktarılmaya çalışılan tüketim nesnesi olan "an" üzerinden bağlantılandırılır. Bağlantı problemlerinin yaşanması, zorunlu ihtiyaç haline gelmiş olan interneti, anlık mekan ile bir gerçekliğin tüketimi bağlamında aktarılmaktadır.

Görsel 70-71'de tez konusu bağlamında üretilen heykel, doğal ve yapay kavramalarını malzemenin belleği üzerinden tartışmaktadır. Biyolojik olarak canlıların bir arada yaşam biçimleri bağlamında insanın doğa üzerinde kurduğu tahakkümle modern mülkiyet kavramını grotesk olarak yeniden inşa etmektedir. Heykel, ham malzemenin doğasına uyum sağlamaya çalışan endüstriyel nesnenin, modern heykelin zeminle olan bağ yapısını çağdaş bir bakışla ele almaktadır. *Techne* kavramından yola çıkılarak, zanaattan mühendisliğe evrilen süreçlerde sanatta kullanılan medyum ve teknikleri barındıran yapıtta yontu, hazır nesne, ve 3 boyutlu modelleme teknikleri kullanılmaktadır. Heykel, insanın doğa üstünde kurduğu tahakkümü, mülkiyet kavramıyla çekilen çitleri modern endüstri ile bağdaştırır. Doğayı insana göre şekillendirmek ve doğaya göre şekillenmek arasında muğlak bir analogi kurar.

## KAYNAKÇA

- Akay, A. (2015). *Açık ekran 2011-2014 sergi katalog*. Şekerbank.
- Ansiklopedisi, E. S. (1997). İstanbul. Yapı E
- Ansiklopedisi, İ.A.S. (2005). *Kültürün içindeki doğa, doğanın içindeki kültür, doğayla bulaşmak*. Contaging With Nature.
- Antmen, A. (2016). *Sanatçılardan yazılar ve açıklamalarla 20. yüzyıl batı sanatında akımlar*. (7. Baskı). Sel Yayınevi.
- Artun, A. (2013). *Çağdaş sanat ve kültüralizm*. İletişim Yayınları.
- Artun, A. (der.) (2010). Sanat manifestoları - avangard sanat ve direniş. *Sanat Hayat* içinde (s.11-66). İletişim.
- Atakan, N. (1998). *Arayışlar: Resim ve heykelde alternatif akımlar*. (1. Baskı). Yky.
- Baudrillard, J. (2013), *Simulakrlar ve simulasyon*. Doğu Batı Yayınları e-kitap.
- Baudrillard, J. (2018), *Sanat komplosu*. (6. Baskı). A. Artun (Ed.). İletişim Yayınları.
- Benjamin, W. (2018). *Pasajlar*. (4. Baskı). A. Cemal (Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Berger, J. (2007). *Sanat ve devrim*. (1. Baskı). Agora Kitaplığı.
- Bookchin, M. (1996). *Toplumsal ekolojinin felsefesi diyalektik doğalcılık üzerine denemeler*. R. G. Ögdül (Çev.). Kabalıcı Yayınevi.
- Bramwel, A. (1989). *Ecology in the 20th century*. Yale University Press.
- Bronstein, J. L. (2009). The evolution of facilitation and mutualism. *Journal of Ecology*, 97(6), 1160-1170.
- Buhl-Mortensen, L. E. N. E., & Mortensen, P. B. (2004). Symbiosis in deep-water corals. *Symbiosis*, 37(1), 33-61.
- Burger, P. (2017). *Avangard kuramı*. (9. Baskı). Ş. Öztürk, E. Özbek (Çev.). İletişim.
- Carrapiço, F. (2015). Can We Understand Evolution Without Symbiogenesis?. In *Reticulate evolution* (pp. 81-105). Springer, Cham.
- Challaye, F. (1969). *Mülkiyetin tarihi*. T. Aytuğ (Çev.). Remzi Kitabevi.
- Charles, H., & Paul, W. (2011). *Sanat ve kuram: 1900-2000 değişen fikirler antolojisi*. S. Gürses (Çev.). Küre Yayınları.

- De Bary, A. (1879). *Die erscheinung der symbiose* (Vol. 121). Strassburg: Verlag von Karl J. Trübner.
- Debord, G. (1996). *Gösteri toplumu*. Ayrıntı Yayınları.
- Dinç, M. ve Özkaya, A. (2007). Ekosistem. M. Aydoğdu, K. Gezer (Ed.). *Çevre bilimi*. Anı Yayıncılık.
- Ebert, D. (1999). The evolution and expression of parasite virulence. *Evolution in health and disease*, 161-175.
- Erkal, M. (1995). *Sosyoloji (toplumbilimi)*. (16. Baskı). Der Yayınları.
- Fiske, J. (2014). *İletişim çalışmalarına giriş*. (3. Baskı). S. İrvan (Çev.). Pharmakon Yayınevi. <http://www.turkcebilgi.com> [Erişim Tarihi: 1 Haziran 2017]
- Garrard, G. (2016). *Eko eleştiri, ekoloji ve çevre üzerine tartışmalar*. Kolektif Kitap
- Glueck, G. (1981, August 7 ). *An outdoor sculpture safari around New York*. The New York Times. <https://goo.gl/XQQBmt> [Erişim Tarihi: 24.06.2018]
- Gombrich, E. H., Erduran, E., & Erduran, Ö. (1997). *Sanatın öyküsü*. Remzi kitabevi.
- Göçmen, B. (2000). *Genel parazitoloji*. Ege Üniversitesi Fen Fakültesi Yayınları.
- Göçmen, B. (2014). *Protozooloji*. Palme Yayıncılık.
- Görmez, K. (2003). *Çevre sorunları ve Türkiye*. Gazi Kitapevi.
- Groys, B. (2014). *Sanatın Gücü*. F. Erdoğan (Çev.). Hayalperest Yayınevi.
- Habermas, J. (2003). *Kamusallığın yapısal dönüşümü*. (5. Basım). T. Bora, M. Sancar (Çev.). İletişim Yayınları.
- Haeckel, E. (1969). *Über entwicklungsgang und aufgabe der zoologie*. Jenaische Zeitschrift für Medizin und Naturwissenschaft 5.
- Hançerlioğlu, O. (1993). *Toplumbilim sözlüğü*. Remzi Kitabevi.
- Harvey, D. (2016). *Sosyal adalet ve şehir*. (5. Basım). Metis Yayınları.
- İslam, B. (2000). *Ekoloji terimleri sözlüğü*. Birleşik Yayıncılık.
- Jerfi, A. (2020, Mart). *Kişisel görüşme*.
- Keleş, R. ve Hamamcı, C. (2002). *Çevrebilim*. (3. Basım). İmge Kitabevi.
- Krauss, R. (2002). Mekana yayılan heykel. *Sanat Dünyamız Dergisi*, (82).
- Lewis, J. (2008). *Becoming Henry Moore*. (1. Basım). R. Arslan (Çev.). Remzi Kitabevi.

- Lynton, N. (1991). *Modern sanatın öyküsü*. (2. Basım). C. Çapan ve S. Öziş (Çev.). Remzi Kitabevi.
- Martinez-Alier, J. (2007). *Marxism, Social Metabolism, and 11 International Trade. Rethinking environmental history: World-system history and global environmental change*.
- Marx, K., & Engels, F. (1976). *On literature and art*. Progress Publishers.
- May, R. (2018). *Yaratma cesareti*. (4. Basım). A. Oysal (Çev.). Metis Yayıncılık
- Mayr, E. (1968). *The growth of biological thought*, (479-480). Belknap Press.
- Mumford, L. (2013). *Tarih boyunca kent kökenleri, geçirdiği dönüşümler ve geleceği*. (2. Baskı). Ayrıntı Yayınları.
- Naess, A. & Sessions, G. (1995). *Deep ecology for the twenty-first century*. Shambhala.
- Neul- Bates, C. (1982). *Women in music: An anthology of source readings from the middle ages to the present*. Harper & Row.
- O' Doherty, B. (2016). *Beyaz küpün içinde*. Sel Yayıncılık.
- Odum, E. P. & Barrett, G. W. (2016). *Ekolojinin temel ilkeleri*. K. Işık (Çev.). Palme Yayıncılık.
- Ozankaya, Ö. (1975). *Toplumbilim terimleri sözlüğü*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Özdemir, H. (2020). *Videoist ekseninde 2000'lerden günümüze Türkiye'de video sanatını yeniden yorumlama çalışması*, (619214) ([https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=20BuZlZC5-aLCi\\_Z249z1g&no=N-sXVzZiVt4UZENPK5JO0Q](https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=20BuZlZC5-aLCi_Z249z1g&no=N-sXVzZiVt4UZENPK5JO0Q))
- Paracer, S. & Ahmadjian, V. (2000). *Symbiosis: an introduction to biological associations*. Oxford University Press on Demand.
- Poulin, R. (1998). *Host specificity; evolutionary ecology of parasites from individuals to communities*. (41-69). Princeton University Press
- Rousseau, J. J. (2012). *Jean Jacques Rousseau toplum sözleşmesi*. Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Rubinstein, A. (1892). *A conversation on music*. C. F. Tretbar.
- Schwab, K. (2016). *Dördüncü sanayi devrimi*. Optimist Yayıncılık
- Sennet, R. (2001). *Ten ve taş - batı uygarlığında beden ve şehir*. Metis Yayınları.
- Simonnet, D. (1990). *Çevrecilik*. İletişim Yayınları.

- Starobinski, J. (2012). *Özgürlüğün icadı 1700-1789 ve aklın amblemleri*. H. Bayrı (Çev.). Metis Yayınları.
- Taslaman, C. (2007). *Evrin teorisi, felsefe ve tanrı*. İstanbul Yayınevi.
- Tudge, J. R. H., Mokrova, I., Hatfield, B. E. & Karnik, R. B. (2009). Uses and misuses of bronfenbrenner's bioecological theory of human development. *Journal of Family Theory & Review*, 1(4), 198–210. doi:10.1111/j.1756-2589.2009.00026.x
- Turani, A. (2014). *Dünya sanat tarihi*. Remzi Kitabevi.
- Uşak, M. (2007) *Çevre nedir?*. M. Aydoğdu, K. Gezer (Ed.), *Çevre bilimi* (3. baskı) içinde (8). Anı Yayıncılık.
- Yörükân, A. (1968). *Şehir sosyolojisinin teorik temelleri*. İmar ve İskan Bakanlığı Yayınları.
- Zacaro, S. J. & Horn, Z.N. (2003). Leadership theory and practice: Fostering an effective symbiosis. *The Leadership Quarterly*, 14(6), 769-806. <https://doi.org/10.1016/j.leaqua.2003.09.009>.

### İnternet Kaynakları

- Cragg, A. (2016). Röportaj, [https://www.youtube.com/watch?v=y z5ws8UURQ0&ab\\_channel=ARTLOAD..](https://www.youtube.com/watch?v=y z5ws8UURQ0&ab_channel=ARTLOAD..) [Erişim tarihi:16.07.2021]
- Glueck, G. (1981, Aralık 19). <https://goo.gl/XQQBmt>.  
<http://artpulsemagazine.com/jannis-kounellis-non-verbal-communication>  
<http://desertmed.org/#/about> [Erişim tarihi:16.07.2021]
- <http://kamusalsanatlaboratuvari.blogspot.com/> [Erişim tarihi:16.07.2021]
- <http://videoist-org.blogspot.com/> [Erişim tarihi:16.07.2021]
- <http://www.radikal.com.tr/kultur/bazen-en-iyisi-hic-bulasmamak-739485/> [Erişim Tarihi: 16.07.2021]
- <http://www.sanataak.com/view/pelesiyer-sanat-nisiyatifi/> [Erişim tarihi: 16.07.2021]
- <https://ocula.com/magazine/reports/16th-istanbul-biennial/> [Erişim tarihi: 2020]
- <https://sozluk.gov.tr/> [Erişim tarihi: 16.07.2021]
- <https://tr.khanacademy.org/science/biology/ecology/intro-to-ecology/a/what-is-ecology> [Erişim tarihi: 16.07.2021]
- <https://www.ackroydandharvey.com/beuys-acorns-3/> [Erişim tarihi: 16.07.2021]

<https://www.bbc.com/turkce/haberler-45832228> [Erişim tarihi:16.07.2021]

<https://www.diaart.org/visit/visit-our-locations-sites/joseph-beuys-7000-oaks/> [Erişim Tarihi: 16.07.2021]

<https://eelcobrand.nl/movi4.html> [Erişim tarihi:16.07.2021]

<https://www.e-skop.com/skopbulten/joseph-beuys-saman-mi-sarlatan-mi/2677/> [Erişim tarihi: 16.07.2021]

<https://www.henry-moore.org/whats-on/2021/03/31/2021-at-henry-moore-studios-gardens/>

<https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/inventingabstraction/?work=226/> [Erişim tarihi: 16.07.2021]

<https://www.researchgate.net/publication/281478652/> [Erişim tarihi: 16.07.2021]

<https://www.sekerbank.com.tr/hakkimizda/sergiler/acikekran-levent/portrelerin-halleri/> [Erişim tarihi: 16.07.2021]

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/beuys-7000-oak-trees-ar00745/> [Erişim tarihi: 16.07.2021]

<https://www.termodinamik.info/bir-sehrin-uzerinde-irade-ve-hak-sahibi-kimlerdir-entropi-ve-anarsi-uzerine/> [Erişim tarihi:16.07.2021]

<https://www.termodinamik.info/bir-sehrin-uzerinde-irade-ve-hak-sahibi-kimlerdir-entropi-ve-anarsi-uzerine/> [Erişim tarihi:12.02.2020]

<https://www.theartnewspaper.com/blog/green-day-for-london-as-beuysian-acorns-at-bloomberg-and-tate-declares-climate-emergency/> [Erişim tarihi:16.07.2021]

<https://www.theartstory.org/artist/haacke-hans/artworks/> [Erişim tarihi:16.07.2021]

<https://www.zorlupsm.com/tr/blog/digilogue-ile-kesfet-alternatif-anatomiler-fractal-phantom-flesh/> [Erişim tarihi:16.07.2021]

<https://www.anarkismo.net/article/9870/> [Erişim tarihi:16.07.2021]

