

T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

GÜNÜMÜZ SANATINDA MALZEME OLARAK KULLANILAN DOĞAL VARLIKLARIN SANAT
YAPITINA DÖNÜŞÜMÜ

YÜKSEK LİSANS ESER METNİ

SELİM SERDAR ORUÇ

Temel Eğitim Ana Sanat Dalı

Temel Sanat ve Tasarım Programı

Tez Danışmanı: Doç. Özlem Özkan

Haziran 2024

T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

**GÜNÜMÜZ SANATINDA MALZEME OLARAK KULLANILAN DOĞAL VARLIKLARIN SANAT
YAPITINA DÖNÜŞÜMÜ**

YÜKSEK LİSANS ESER METNİ

SELİM SERDAR ORUÇ

Temel Eğitim Ana Sanat Dalı

Temel Sanat ve Tasarım Programı

Tez Danışmanı: Doç. Özlem Özkan

Haziran 2024

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Lisansüstü Tez Yazım Kılavuzuna uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- Tez içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel etik kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- Atıfta bulunduğum eserlerin tümünü kaynak olarak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- Ücret karşılığı başka kişilere yazdırmadığımı (dikte etme dışında), uygulamalarımı yaptırmadığımı,
- Bu tezin herhangi bir bölümünü bu üniversite veya başka bir üniversitede başka bir tez çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.



Halit Oruç' un anısına

1959-2021

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	ix
ÖZET	x
SUMMARY	xiii
RESİM LİSTESİ	xix
1. GİRİŞ	1
1.1 Çalışmanın Amacı	2
1.2 Çalışmanın kapsamı	2
1.3 Çalışmanın Yöntemi	2
2. TARİHSEL SÜREÇTE SANAT VE DOĞA İLİŞKİSİ	3
2.1 Tarih Öncesi Çağlarda Sanat ve Doğa İlişkisi	4
2.2 Ana Tanrıça Kültü	10
3. İNSAN VE DOĞA İLİŞKİSİ	14
4. 20. YY. SANATINDA DOĞA PRATİKLERİ	19
4.1. Land Art	22
4.2. Ekolojik Sanat	33
4.3. Biyo Sanat	40
5. DOĞAL VARLIKLARIN SANAT ESERİNE DÖNÜŞÜMÜ	51
6. BİR ETİK SORUNU OLARAK SANAT ESERİNDE DOĞAL VARLIK KULLANIMI	69
7. ORGANİK DEĞİŞKENLİĞİN DRAMATİZMİ	85
8. KİŞİSEL ÇALIŞMALAR	88
9. SONUÇ	104
KAYNAKLAR	106
ÖZGEÇMİŞ	110



ÖNSÖZ

Sanat edimini, insan ve doğa ilişkisi bağlamında inceleyen bu çalışma, günümüz sanat pratiklerinin etik değerlerini sorgulamaktadır. İnsan zekasının evriminin bir sonucu ve dışavurumu olan sanat edimi tarihsel süreci içerisinde ele alınırken, varılan son noktada insanın sanat üretmedeki eğiliminin ilk adımlarının izleri aranmıştır. Günümüzde sanat yapıtını oluşturan sıra dışı materyaller, neden-sonuç ilişkisine göre incelenmiş, insani değerler açısından sorgulanmıştır. İnsanın doğayla olan mücadelesinde onu kontrol edebilme çabasıyla başlayan ve cesaret bulabilen insan başarılarından olan sanat eyleminin, günümüzde evrildiği formu insan ve doğa ilişkisi açısından incelenmiştir. Doğanın kendiliğinden yapısı sanat eserinin nasıl doğrudan bir parçası olabildiği ve bunun dramatik sonuçları da çalışmada incelenen konulardan biri olmuştur. Sanatçının doğanın taklidinden hoş bir öykünme çabasından doğanın öngörülemez yapısını doğrudan sanat eserine dönüştürme çabasındaki, düşünce biçimleri ve fikir ayrılıkları yine tarihsel süreç içerisinde incelenmiştir.

Bu eser metnini yazdığım zorlu süreçte, tüm bilgi birikimi ve tecrübesiyle bana destek olan, yol gösteren değerli danışman hocam Doç. Özlem Özkan'a teşekkür bir borç bilirim. Çalışmam süresince sonuna kadar bana inanan, ve destekçim olan ailem ve tüm dostlarıma ayrıca teşekkür ederim.

ÖZET

İnsanlık tarihinin başlangıcından bu yana, insan yaşadığı çevre ile sürekli mücadele ve etkileşim içinde bulunmuştur. Tarih öncesi çağlardaki insanın doğaya bakış açısı ve yorumlayış biçimi, insan ve doğa ilişkisini anlamlandırabilmek için ışık tutabilmektedir. İnsanın çevresinde şahit olduğu olayları ve gözlemlerini, yontu ya da desen yoluyla belgeleme isteğinin gereksinimler sonucu ortaya çıktığı görülmektedir. Sanatın işlevsel rolü tarihsel süreçte evrimleşerek farklı formlarda gün yüzüne çıkabilmiştir.

İnsan ve doğa ilişkisi, insanın çevresiyle etkileşimini, doğanın estetik güzelliğini, vahşi ve ilkel yönünün onun üzerindeki etkisini yansıtan birçok sanat eserinde kendini göstermektedir. Sanat tarihindeki çeşitli dönemlerde bu ilişkinin nasıl yansıtıldığını ve nasıl evrildiğini anlamak önemlidir. Antik dönemlerden itibaren insanlar, doğayı kendi yaratıcı süreçlerinin bir parçası olarak görmüşlerdir. Antik Yunan ve Roma sanatında, doğa tanrıçaları ve tanrıları, toprağın bereketini sembolize eden sahneler sıkça görülmektedir. Ayrıca, doğanın öğretileri ve sembolleri, mitolojik hikayeler ve mitoslar aracılığıyla insan yaşamının bir parçası olarak ele alınmıştır. Orta Çağ boyunca, Hristiyanlık doğayı kutsal bir varlık olarak görürken, sanat eserleri genellikle dini motiflerden oluşmaktaydı. Doğa, insanların koruması gereken Tanrı'nın yarattığı kutsal bir armağan olarak kabul edilen bir olgu olarak vurgulanmıştır. Bu dönemde manastır bahçeleri ve manastır içi freskler, doğanın manevi anlamını yansıtan önemli sanat eserleri olarak görülmektedir. Rönesansla birlikte, insan ve doğa ilişkisi sanatın odak noktası haline gelmiştir. Rönesans sanatçıları, insan bedenini ve doğayı detaylı bir şekilde incelemiş ve bu iki unsuru harmonik bir şekilde birleştiren yapıtlar üretmişlerdir. Sanayi Devrimi ve modernleşme süreciyle birlikte, insan ve doğa ilişkisinin dinamikleri değişmiştir. Endüstrileşme, kentleşme ve doğal kaynakların tüketilmesi, doğa ile insan arasındaki dengeyi bozmuş ve birçok sanatçı bu değişimi eleştirel bir şekilde ele almıştır. Romantizm ve natüralizm gibi akımlar, insanın doğayla uyum içinde yaşaması gerektiğini vurgulamıştır ve doğanın güzelliklerini ve kırılganlığını yansıtan eserlerin örnekleri verilmiştir. Günümüz sanatında, insan ve doğa ilişkisi çeşitli şekillerde ele alınmaktadır. Bazı sanatçılar çevre sorunlarına

odaklanırken, diğerleri insanın doğayla olan bağıını yeniden keşfetmeye çalışmaktadır. Teknolojinin ilerlemesiyle birlikte, biyo- sanat ve çevresel sanat gibi yeni akımlar ortaya çıkmış ve insanın doğa üzerindeki etkisini sorgulamıştır.

20. yüzyılla beraber çok daha karmaşık pratiklere dönüşen sanat edimlerinde, kavram ve düşüncenin kimi zaman biçimin de önüne geçtiği görülmektedir. İzleyici açısından da okunması giderek zorlaşan kimi zaman bir yaşam tecrübesi sunabilen günümüz sanat yapıtlarının etik sınırları da giderek zorlamakta olduğu görülmektedir. Protest ifade biçimlerini travmatik düzeye taşıyan sanatçılar izleyicide şok etkisi yaratmak için canlılara işkence yapacak kadar ileriye gidebilmişlerdir. Canlılığın basitten giderek karmaşıklaşan yapısına karşı takındığımız tavrı da sorgulayan bu çalışmada, günümüz sanatında organik ve değişken doğal varlıkları sanat eserine dönüştüren sanatçılar incelenmiştir.

ANAHTAR KELİMELEER: Doğa, Biyo-Sanat, Dönüşüm, Anselm Kiefer, Süreç.

THE TRANSFORMATION OF NATURAL BEINGS THAT ARE USED AS MATERIALS IN ART INTO ARTEFACTS

SUMMARY

Since the beginning of human history, humans and the environment they live in have been in constant struggle and interaction. The way humans viewed and interpreted nature in prehistoric times can shed light on understanding the relationship between humans and nature. It seems that the human desire to document the events and observations that witnessed in the environment through sculpture or pattern emerged as a result of needs. The functional role of art has evolved throughout history and emerged in different forms. The relationship between humanity and nature manifests itself in many works of art that reflect the interaction of people with their environment, the aesthetic beauty of nature, and the effect of its wild and primitive aspects on it. It is important to understand how this relationship was reflected and evolved in various periods in art history. Since ancient times, people have viewed nature as a part of their creative processes. In ancient Greek and Roman art, scenes symbolizing nature goddesses and gods and the fertility of the land are frequently seen. In addition, the teachings and symbols of nature have been considered as a part of human life through mythological stories and myths. During the Middle Ages, while Christianity viewed nature as a sacred entity, works of art often consisted of religious motifs. Nature is emphasized as a phenomenon that is considered a sacred gift created by God that humans must protect. During this period, monastery gardens and frescoes inside the monastery were seen as important works of art that reflected the spiritual meaning of nature. With the Renaissance, the relationship between humans and nature became the focus of art. Renaissance artists examined the human body and nature in detail and produced works that harmoniously combined these two elements. With the Industrial Revolution and the modernization process, the dynamics of the relationship between humans and nature have changed. Industrialization, urbanization and depletion of

natural resources have disrupted the balance between nature and humans, and many artists have addressed this change critically. Movements such as romanticism and naturalism emphasized that humans should live in harmony with nature, and examples of works that reflect the beauty and fragility of nature are given. In today's art, the relationship between humans and nature is handled in various ways. While some artists focus on environmental issues, others try to rediscover man's connection with nature. With the advancement of technology, new movements such as bio-art and environmental art have emerged and questioned the impact of humans on nature.

It can be seen that in artistic acts, which turned into much more complex practices in the 20th century, concept and thought sometimes take precedence over form. It seems that today's works of art, which are increasingly difficult to read for the audience and can sometimes offer a life experience, are increasingly pushing ethical boundaries. Artists who take their forms of protest expression to a traumatic level have gone so far as to torture living creatures to create a shock effect on the audience. In this study, which also questions our attitude towards the simple to increasingly complex structure of life, the artists who transform organic and variable natural entities into works of art in today's art are examined.

Key Words: Nature, Bio-Art, Transformation, Anselm Kiefer, Process.



ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Resim 2.1.1: Alt Paleolitik döneme ait taş aletler(Muséum de Toulouse.).....	4
Resim 2.1.2: Panga ya Saidi mağarasındaki (solda) kalıntıların.....	7
Resim2.1.3: Aslan Adam, Stadel Mağarası'ndan, c. MÖ 40.000-35.000.....	8
Resim 2.2.1: Erken tunç dönemine ait bir heykelcik M.Ö. 2300-3500.....	10
Resim 2.2.3: Fildişinden yapılan bu Venüs heykelciği.....	12
Resim 4.1.1: Peru'nun antik Nazca Ovası ve çevresindeki Nazca çizgileri.....	21
Resim 4.1.2: Nazca çizgileri.....	22
Resim 4.1.3: Nazca çizimleri M.Ö. 100 M.S.2000, Nazca düzlükleri- Peru.....	24
Resim 4.1.4: "Matterhorn" Bruno Taut' ın Alp dağları için tasarladığı yapıtın eskizi....	25
Resim 4.1.5: Robert Morris'in Gözlemevi (1971).....	26
Resim 4.1.6: Robert Morris'in Gözlemevi taslakları (1971).....	27

Resim 4.1.7:Robert Morris Velsen Gözlemevi - Jef Cornelis'in "Sonsbeek Buiten de Perken" (1971) adlı eserinden alıntı.....	28
Resim 4.1.7: Robert Morris Velsen Gözlemevi.....	29
Resim 4.1.8: Robert Morris Gözlemevi.....	39
Resim 4.1.9: Robert Smithson, 1969, 91,44 cm × 182,88 cm × 182,88 cm.....	30
Resim 4.1.10. Robert Smithson Saha Dışı, 1968, 2 32 × 27 cm ,12 5/8 × 10 5/8.....	30
Resim 4.1.11:A Nonsite, Franklin, New Jersey, 1968. Heykel Bileşeni: Boyalı ahşap kutular, kireç taşı, Kağıt Üzerinde Çalışma, Çağdaş Sanat Müzesi, Chicago.....	31
Resim 4.1.12. " Non Site - Site Uncertain" ,Robert Smithson1968.....	32
Resim 4.1.13. Robert Smithson , Spiral Jetty , 1970, Rozel Point, Büyük Tuz Gölü, Utah, siyah bazalt kayası, tuz kristalleri, toprak ve su, 1.500 ft uzunluğunda ve yaklaşık 15 ft. Genişliğinde.....	32
Resim 4.2.1. Ice Watch Paris by Olafur Eliasson for Paris COP21.....	34
Resim 4.2.2. Ice Watch Paris by Olafur Eliasson for Paris COP21.....	35
Resim 4.2.3: Zaman Manzarası 1965'ten Günümüze 45 x 200 ft. Yerli ağaçlar, toprak, açık çayır.....	36
Resim4.2.4: New York, Manhattan.....	36
Resim 4.2.5: Patricia Johanson, 1985.....	39
Resim 4.2.6: Patricia Johanson, Leonhardt Lagünü, 1985.....	39
Resim 4.2.7: Patricia Johanson, Leonhardt Lagünü taslakları, 1985.....	39
Resim 4.2.8: Patricia Johanson, Leonhardt Lagünü, 1985.....	39
Resim 4.2.9. Tree Mountain - Yaşayan Bir Zaman Kapsülü-11.000 Ağaç, 11.000 Kişi, 400 Yıl, 1992-96, (420 x 270 x 28 metre) Ylojarvi, Finlandiya.....	40

Resim 4.3.1: Eduardo Kac "GFP Bunny",2000.....	42
Resim 4.3.2: Dora Montag, “Bu Dünya”, 2017.....	43
Resim 4.3.3: Dora Montag, “Bu Dünya”, 2017.....	43
Resim 4.3.4: Catts ve Zurr, “ Bedensiz Mutfak”, 2003.....	45
Resim 4.3.5: Laznia Çağdaş Sanat Merkezi, Gdansk, Doku Kültürü ve Sanatı Projesi, 2003.....	45
Resim 4.3.6: Victimless Leather, O. Catts, I. Zurr, 2003.....	46
Resim 4.3.7: Heather Dewey Hagborg “ Stranger Visions” 2012.....	47
Resim 4.3.8: Hagborg’ un “Stranger Vision” için kullandığı organik materyaller,2012.....	47
Resim 4.3.9: Bulunan genetik materyaller, özel yazılım, 3 boyutlu baskılar, dokümantasyon, 2012-2013.....	48
Resim 4.3.10: Heather Dewey Hagborg “Invisible”, 2012.....	49
Resim 5.1: Hans Haacke, sergi görünümü, New Museum, New York, 2019.....	52
Resim 5.2:Heykel Şeffaf akrilik cam, su, ışık, hava akımları, sıcaklık (sergi durumundaki iklim) 30,4 x 30,4 x 30,4 cm Baskı 7/10 Hans Haacke 2001.....	54
Resim 5.4: Damien Hirst, “Yaşayan Birinin Zihninde Ölümün Fiziksel İmkansızlığı”, Gagosion, Londra, 1993.....	57
Resim 5.3: Damien Hirst, , Gagosion, Londra,1993.....	57
Resim 5.5: Anselm Kiefer. Margarete, 1981.....	60
Resim 5.6: Anselm Kiefer, “ Kül Rengi Saçların Sulamith” , 170,1 × 190,4 ×15,5 cm,1981.....	60

Resim 5.7: Anselm Kiefer : DIE UNGEBORENEN,tuval üzerine yağlıboya, akrilik, tebeşir, toprak ve kurşun,190 x 330 cm.....	61
Resim 5.8: Hermann Nitsch, Schüttbild (aksiyon boyama), 20. resim eylemi, Ayrılık Viyana 1987. Tuval üzerine yağlıboya, 200 x 300 cm. Liesl Biber'in fotoğrafı.....	63
Resim 5.9: Hermann Nitsch, “The Theatre of Orgies and Mysteries” ,2023.....	65
Resim 5.10: Jannis Kounellis'in “İsimsiz (12 At)”	67
Resim 5.11: İsimsiz, tuval üzerine pas ve akrilik, 52 " x 53 " (112 x 135 cm) ,2003....	68
Resim 6.1: Julius von Bismarck, 2012 Venedik Bienali'nde “Bazı güvercinler diğerlerinden daha eşittir” projesi.....	71
Resim 6.2: Julius von Bismarck, Venedik Bienali'nde “Bazı güvercinler diğerlerinden daha eşittir” projesi için boyanan farklı güvercinler,2012.....	71
Resim 6.3: Julius von Bismarck, Venedik Bienali'nde “Bazı güvercinler diğerlerinden daha eşittir” 2012.....	72
Resim 6.4: Joseph Beuys: I Like America and America Likes Me (Ben Amerika’yı Seviyorum Amerika da Beni)1974.....	74
Resim 6.5: Tom Otterness: Dog Shot [Vurulan Köpek/Köpek Sahnesi] 1977.....	75
Resim 6.6: Wim Delvoye'un canlı hayvanlar üzerine uyguladığı metotlar.....	76
Resim 6.7: Banksy: Barely Legal [Neredeyse Yasadışı] 2006.....	77
Resim 6.8: Marco Evaristti ,”Helena ve El Pescador”, 2000.....	78
Resim 6.9: Marco Evaristti ,”Helena ve El Pescador”, 2000.....	79
Resim 6.10: Vargas’ın 2008 Honduras Bienaline kabul edilmeyen projesi.....	80
Resim 6.11: Naveen Thomas: Ses Yerleştirmesi.....	82

Resim 7.1: Anselm Kiefer'in güney Fransa'daki "insan karınca yuvasına" benzetilen geniş stüdyo kompleksi.....	86
Resim 8.1: “ Dayanıksız Bağ”, 80x120 cm, tuval üzerine karışık teknik, 2021 (Toprak, yabani bitkiler, kökler, çeşitli hayvanların kemik parçaları).....	91
Resim 8.2: “Dayanıksız Bağ” detay görünümü.....	91
Resim 8.3: “ Dayanıksız Bağ” farklı açıdan detay görünümü.....	91
Resim 8.4: “Dayanıksız Bağ- Sonsuz Nehir”, 100x100 cm, tuval üzerine karışık teknik (Yağlı boya, alçı, tutkal ve çeşitli organik materyallerden oluşan harç).....	92
Resim 8.5: Dayanıksız Bağ- Sonsuz Nehir”, detay görünümü.....	92
Resim 8.6: Dayanıksız Bağ- Sonsuz Nehir”, detay görünümü.....	92
Resim 8.7: “ Dayanıksız Bağ”, 120X90 cm, tuval üzerine karışık teknik (killi toprak, alçı, çeşitli yabani bitkiler ve organik materyaller), 2020.....	93
Resim 8.8: Detay görünümü“ Dayanıksız Bağ”, 120X90 cm, tuval üzerine karışık teknik (killi toprak, alçı, çeşitli yabani bitkiler ve organik materyaller), 2020.....	93
Resim 8.9:“ Dayanıksız Bağ”, 120x80 cm, tuval üzerine karışık teknik(Toprak, alçı, hayvan kemikleri ve organik materyaller), 2020.....	94
Resim 8.10 : “Sesler”, 30x12x5cm, asamblaj, 2019.....	94
Resim 8.11: “Sesler”, 30x12x5 cm, asamblaj, 2019.....	95
Resim 8.12 :“Sesler”, 30x12x5 cm, asamblaj, 2019.....	95
Resim 8.13 : “Sesler”, 12x25x5 cm, asamblaj, 2019.....	95
Resim 8.14: “Sesler”, 12x25x5 cm, asamblaj, 2019.....	96
Resim 8.15 :“Sesler”, 12x28x5 cm, asamblaj, 2019.....	96

Resim 8.16 : Farklı açıdan görünüm ,“Sesler”, 12x28x5 cm, asamblaj, 2019.....	97
Resim 8.17: “Sesler”, 28x43x10 cm, kinetik heykel, 2022.....	97
Resim 8.18: Sesler”, 12x28x5 cm, asamblaj, 2019.....	98
Resim 8.19: “Dayanısız Bağ- Kabuk”, 120x175x130 cm, enstalasyon, 2021.....	98
Resim 8.20: Dayanısız Bağ” Kabuk”, 120x175x130 cm, enstalasyon, 2021.....	99
Resim 8.21: Farlı açıdan görünüm.....	99
Resim 8.22 :Detay görünümü, Dayanısız Bağ- Kabuk”, enstalasyon, 2021.....	100
Resim 8.23 :Detay görünümü, Dayanısız Bağ- Kabuk”, enstalasyon, 2021.....	100
Resim 8.24 :Farlı açıdan görünüm.....	100
Resim 8.25 :“Dayanısız Bağ- Demir İskele”, enstalasyon, 35x50x75 cm, 2022.....	101
Resim 8.26 Farklı açıdan görünüm, “Dayanısız Bağ- Demir İskele”, enstalasyon, 35x50x75 cm, 2022.....	101
Resim 8.37: Oksitlenme sürecinde ortamdaki değışimler “Dayanısız Bağ- Demir İskele”, enstalasyon, 35x50x75 cm, 2022.....	102
Resim 8.37 : Oksitlenme sürecinde ortamdaki değışimler “Dayanısız Bağ- Demir İskele”, enstalasyon, 35x50x75 cm, 2022.....	103

1.GİRİŞ

İlk yontular ve resimler, sanat tarihindeki başlangıcın özünü oluşturmakta ve ilkel insanların yaşamında işlevsel bir rol oynamaktadır. Sanatın ele aldığı konular, ilkel insanın günlük yaşamıyla doğrudan bağlantılıdır. İnsanların metafiziksel inançları, doğadaki yaşamları, beklentileri, korku ve endişeleri hem heykellerde hem de duvar resimlerinde kendini bulmuştur. İnsanın doğayla olan ilişkisinin izlerini, tarih öncesi çağlara ait kalıntılarda görebilmekteyiz. İnsanlığın sanat alanındaki gelişimini anlamak için, bütüncül bir yaklaşım açısı benimsenmiş ve bu bağlamda insanın sanat edimindeki ilk adımlarıyla olan ilişkisi kurulmaya çalışılmıştır.

Sanat edimi, insan ve doğa ilişkisi bağlamında kavramsal temellere dayandırılarak açıklanmıştır. Bu çerçevede, yaratıcı edimin sonsuz referans kaynağı doğa ve rastlantısallığın düzeni, insan eylemleri üzerindeki etkisi ve bunların sanata yansıma biçimleri incelenmiştir. İnsan ve doğa ilişkisi, günümüzde karmaşık ve çelişkili bir durumu yansıtmaktadır. Bununla birlikte, teknolojik ilerlemeler ve endüstriyel faaliyetler, doğal kaynakların gün geçtikçe tükenmesine, çevre kirliliğine ve iklim değişikliğine yol açmaktadır. Çevresel aktivizm, sürdürülebilirlik ve doğayı koruma çabaları, insanların doğayla olan ilişkisini yeniden değerlendirmelerine ve çevresel farkındalığın artmasına katkı sağlamaktadır. Bu, doğanın korunması ve sürdürülebilir bir gelecek için önemli bir adım teşkil etmektedir. Günümüzde, insan ve doğa ilişkisi sadece çevresel bir mesele olarak değil, aynı zamanda kültürel, sosyal ve ekonomik boyutlarıyla da ele alınmaktadır. Doğanın korunması ve sürdürülebilir kullanımı, insanlığın ortak sorumluluğu olarak kabul edilmekte ve çeşitli uluslararası anlaşmalar ve girişimlerle desteklenmektedir. Bu çalışmada, insan ve doğa arasındaki simbiyotik ilişkinin sanatsal dışavurumları incelenirken, doğal dünyaya zarar veren bazı sanatsal ifadeler de sorgulanmıştır.

Bu çalışmada, sanat yapıtını oluşturan organik ve değişken nesnelerin ve bu varlıkların kullanılma amaçlarının neden-sonuç ilişkileri araştırılmıştır. Ayrıca, doğrudan hayvanlara yapılan müdahalelerin etik sorunları da ele alınmıştır. Sanatçılar, zamanın taklidi niteliğinde olan organik değişkenliğin dramatik yapısını kullanırken incelenmiş ve yapıtlar literatür taraması yöntemiyle değerlendirilmiştir.

1.1. ÇALIŞMANIN AMACI

Bu çalışma bir Eser Metni çalışması şeklinde sonuçlandırılacaktır. Çalışmada sanat yapıtının üretiminde malzeme olarak doğal nesnelerin kullanılmasında anlam ve biçimsel derinliğin araştırılması, sanatsal forma dönüşümü ve yapıtta süregiden değişimin içerik ve biçim olarak irdelenmesi, düşünsel açıdan teorik kaynaklardan da yararlanarak bu ilişkilerin kurulması, bu doğrultuda iş üreten sanatçılardan seçilecek örneklerle de metnin desteklenmesi amaçlanmaktadır. Sanat yapıtının, fiziksel değişimindeki statik ve dinamik süreçlerin alımlayıcı üzerindeki etkilerinin araştırılması da bu doğrultuda amaçlanmıştır. Doğada kendi halinde bulunan varlıkların, hangi koşullarda sanat değeri yüklendiği, bu anlam yüklenirken, eserin fiziksel durumu, konumlandığı mekân ya da mekânsallık bu araştırmada incelenmesi amaçlanan noktalardır. Rastlantısal olarak zamanın doğal akışında bulunan görüntülerin betimlenmesi ile bu görüntüleri oluşturan varlığın kendisinin doğrudan sunulması arasındaki karşıtlık gerilimi bu araştırmanın temel motivasyonlarından birini oluşturmaktadır. Yapıtlarında doğal varlıkları kullanan sanatçıların düşünsel ve pratik açıdan çözümlenmesine gidilerek, yapıttaki dönüşüm de irdelenecektir. Sanat yapıtında değişmez olanla, sürekli değişim halinde olan arasındaki ilişkiler kurulacak, düşünsel açıdan da incelenerek, çalışma derinleştirilecektir. Bu çalışma kapsamında sanat yapıtının sahip olunabilir bir nesne olmasının ötesinde zamanın ve yaşamın akışı ya da geçiciliği ile olan ilişkisine dair sorulara da cevap aranacaktır

1.2. Çalışmanın Kapsamı

Sanatın tarihsel süreci çerçevesinde geçmişten günümüze, insanın doğayla olan etkileşimi ve bunun sanata yansıma biçimlerine bu çalışmada yer verilmiştir. Günümüz sanatında doğal nesnelerin ve canlıların sanat yapıtına dönüşüm serüvenleri, ilgili sanatçıların eserleri üzerinden irdelenmiştir.

1.3. Çalışmanın Yöntemi

Günümüz sanatına odaklanan bu çalışmada sanat tarihinin başlangıcından bu yana kronolojik olarak insan ve doğa ilişkisi de incelenmiştir. Bu çalışmada referans olan sanatçılar ve yapıtları kronolojik olarak literatür taraması yöntemiyle araştırılmış, dijital ve basılı kaynaklardan yararlanılmıştır.

2. TARİHSEL SÜREÇTE SANAT VE DOĞA İLİŞKİSİ

Zamanın başlangıcından bu yana; insan zekasının evrimsel gelişiminin, ruhsal dinamikleriyle çarpıştığı noktada her zaman bir üretim olmuştur. Bu üretimleri anlamlandırmak ve incelemek için ilk önce üretenin kim olduğunu bilmek ve tanımak, neden-sonuç ilişkisi bağını daha iyi kuracaktır.

Sanat eylemlerinin, gerçekleştirilme amaçlarına göre, ilk örneklerinden günümüzde yapılan son örneklerine kadar aralarında bir bağ olduğu düşünülmektedir. Bu bağlar ne kadar zayıflamış ve okunması ne kadar güç de olsa bu bağıntının varlığından söz etmek mümkündür. Duygusal zekanın dışavurum biçimlerinin ilklerine bakıldığında, insan-sanat-doğa bağlamı daha çıplak bir biçimde görülmektedir. Sanat eylemi olarak tanımlanan davranışların, tarih öncesi çağlarda tümdeki yapısı, sanatın tanımını da sorgulatmaktadır. “Antonio Banfi’ye göre sanatın doğrudan tanımını yapmak boşa bir uğraştır, çünkü sanat, özelliği uyarınca, tanımını reddeder, çünkü sanat hiçbir zaman uzun süre bir tanıma bağlı kalmaz. Sanat, yalnızca yapılır. O, ancak yapıldıktan sonra bir şeydir. “Sanat nedir?” sorusu Galilei öncesi bir sorundur. Bu soruyu yanıtlamaya yeltenmek, sanatçılar ve eleştirmenler karşısında kural koyucu bir tavır takınmak olur. Bu da, sanatın yaşantısına saygısızlık demektir”¹ İnsanın bilinçli eylemi sonucunda; görünür, duyulur, hissedilir kılınmış her şeyin, tarih öncesinden bugüne farklı amaçlarda yapıldığı görülmektedir. Ortaya çıkan görülür ve duyulur şeylerin tarih öncesi çağlarda, doğrudan insanların gereksinimleri üzerine üretildiği görülmektedir. Daha sonraki çağlarda ise bu gereksinimlerin dolaylı ya da dolaysız yapının bir parçası olduğu görülmektedir.

¹ Cömert, Croce’nin Estetiği, s.6, 1979.

2.1.Tarih Öncesi Çağlarda Sanat ve Doğa İlişkisi

Arkeolojik kalıntılarda, insan üretimi olan ve işlevin dışında sembolik özellikler barındıran ilk nesneler, Paleolitik çağda ortaya çıkmaktadır. Paleolitik Çağ ; Alt Paleolitik (G.Ö. /3.300.000-250.000/200.000); Orta Paleolitik (250.000/200.000-40.000/30.000); Üst Paleolitik olmak üzere bu üç dönemde ele alınmaktadır. Tarih öncesi buluntulardaki sembolik özellikler, alt Paleolitik dönmedeki az sayıda kalıntılardan oluşmaktadır. ²



Resim 2.1.1. Alt Paleolitik döneme ait taş aletler(Muséum de Toulouse.)

Tarih öncesi çağlardaki sanat olarak tanımlanan eylemlere bakıldığında, sanatın doğayla doğrudan bir ilişkisi olduğu görülmektedir. Bunun nedeni de doğal koşulların kontrolünün modern dünyadaki kadar güçlü olmamasından kaynaklanıyor denilebilir.

² Samsun, M. (2015).

İnsanlığın, sembolik olarak işlev dışında ürettiği bu ilk yapıtlar, doğal koşulların da bir yansıması olarak görülebilmektedir. Ölüm ve doğumun her açıdan aracısız yaşamın içinde olmasının da ilk sembolik eğilimlerde katkısı olduğu söylenebilmektedir. Sanatsal yaratımların başlangıcı olarak, Homosapiens' in bilişsel süreçlerinin farklılaşması hipotezi; imge, simge, mit, bilinç, Şamanizm, ölü gömme uygulamasının başlangıcı, anlamı, modern insan davranışının ortaya çıkışı gibi birçok kavram etrafında değerlendirilebilmektedir³. Tarihsel süreçte sanat ve doğa ilişkisi bakımından, modernlik kavramı da iki yönden ele alınabilmektedir. Kültürel ve anatomik modernlik, insanın davranışsal eğilimleri ile fiziksel yapısı arasında bir doğru orantı kurabilmektedir.

Homo sapiens'in anatomik özellikleri ve iskelet sistemine eşlik eden daralmış ve dik yüz, alın kısmının yüksek olması nedeniyle sembollerin beynin bu bölümünde tasarlandığı ve modern düşünme sürecini mümkün kıldığı ileri sürülmekte ve anatomik modernlik olarak adlandırılmaktadır³. Arkeolojik alanda açığa çıkan sembolik öğeler ise davranışsal modernliğin bir göstergesi olarak kabul edilmektedir. Sembolik düşünceye dair kanıtların genel özelliği, hayal gücü ve akılda tasarım gerektiren uygulamalara dair kalıntıların varlığıyla açıklanmaktadır. Davies'e göre (2021), bunlar: boncuklar, takılar gibi süslenme nesneleri, ritüel davranışlar, betimlemeler, ölü gömme uygulamaları ve ölü nesneleri, bakıma ihtiyacı olan bireylerle dayanışma şeklindedir. Kültürel veya davranışsal modernliğin merkezinde yer alan kavram ise semboldür. İnsan topluluklarının gelişmişliklerinin gözlemlenebildiği bir çağ olan Neolitik çağda; kalıcı eylemlerin yapılmış olduğu bilinmektedir. Yerleşim yerlerindeki yapısalcılığın getirdiği mimari anlayışın ilk işaretleri, tarımcılık, hayvanların evcilleştirilmesi ve ölü gömme alışkanlıkları arkeolojik kalıntılarda gözlemlenmiştir⁴.

Anadolu ve yakın doğudaki arkeolojik kazılarda bulunan mezarlarda düzensiz iskelet yapıları ile beraber boyalı ve işlenmiş kafataslarına da rastlanmıştır. Özellikle ölülerin gömülmesi ve değerli eşyaların bu ilkel mezarlarda biriktirilmesi, insanın ilk doğaya

³ Lewis-Williams, 2019, Paillet, s. 91, 2015.

⁴ Schmandt-Besserat, D. The plastered skulls. 2013.

müdahalesi olarak görülebilir. Doğadaki olaylar örgüsüne kayıtsız kalmadan, geleceğe ve bilinmezliğe olan ilk dokunuşları, ölü gömme inancındaki ritüel davranışlarda ortaya çıkmaktadır.

Paleolitik çağ insanının düşünce ve tasarım yönünün ilklerini oluşturması dolayısıyla, o dönemki davranışlarının incelenmesi, insanın kökenine dair önemli bilgiler verecektir.

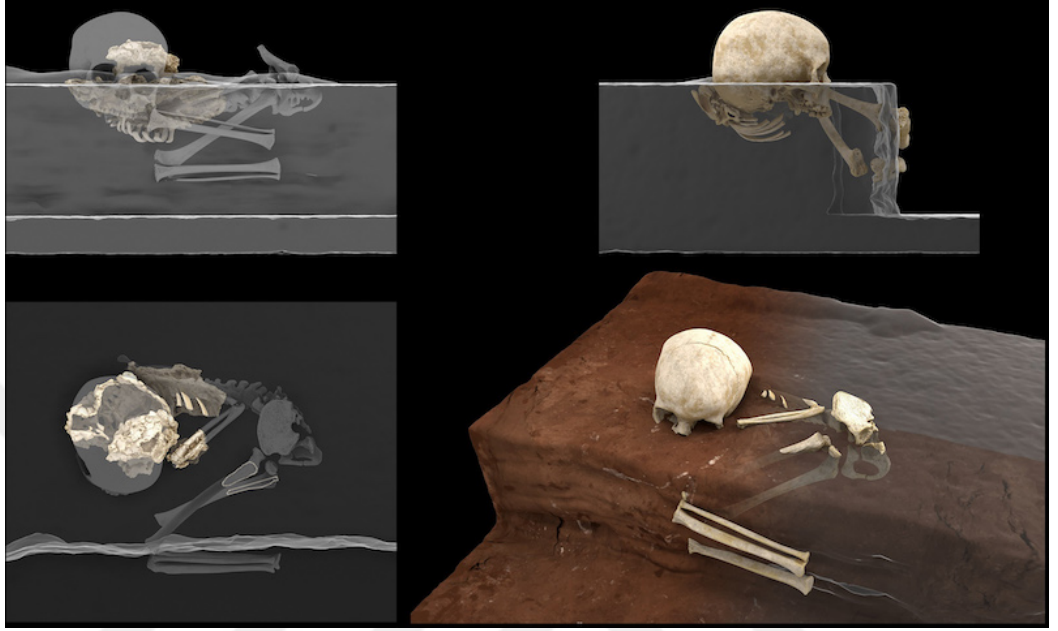
Paleolitik çağ insanının duygusal yapısına işaret eden mezar oluşumları, onun anlaşılmasında büyük fayda sağlayabilmiştir.

Ölülerin çeşitli eşyalar ile gömülmesi de manevi bir inanış sisteminin varlığına dair işaretler sunmaktadır. İnsanların, doğanın yansıması olan ölümle karşılaştıklarında bunun bir sonlanış olmasına inanmak istememelerinin de bir nedeni olarak görülebilmektedir. Ancak bu türden uygulamaların tam olarak ne zaman ve nerede çıktığı bilinmemektedir.

Öte yandan ölülerini sembolik ve 'toplumsal bir ilerleme', belki de 'dini' bir inanışın göstergesi olarak kabul edilecek şekilde, bilinçli olarak kazılmış mezarlara gömenlerin, Orta Paleolitik dönemde yaşamış neandertaller ile anatomik açıdan modern görünümlü insanlar oldukları görülmektedir ⁵.

Sanat ve doğa ilişkisi bağlamında, insanın algısal gelişimi gözlemlendiğinde, ortaya çıkan yaratımların bir neden sonuç ilişkisine bağlı olduğu görülmektedir. Dışarıdan gelen uyarılar sonucunda, bir üretim yapma durumuna geçen insanın temel referanslarını her zaman doğadan aldığı görülmektedir. İnsanın doğa ile olan ilişkisi günümüze yaklaştıkça perdelense de; bilim, sanat ve teknolojinin temel referans kaynağının yine doğal olandan yana olduğu görülmektedir.

⁵ Yılmaz , s.184,2021.



Resim 2.1.2. Panga ya Saidi mağarasındaki (solda) kalıntıların sanal bir rekonstrüksiyonu ve mikro bilgisayarlı tomografi (sağda) adı verilen bir x-ışını tekniği ile tortu bloğu içinde ortaya çıktıklarında konumları.

Panga ya Saidi Mağarasındaki arkeolojik buluntular, insan evrimi ve eski insan yerleşimleri hakkında önemli bilgiler sunar. Bu buluntular, insanların avcı-toplayıcı yaşam tarzını sürdürdüklerini, çevrelerine nasıl uyum sağladıklarını ve sosyal yapılarını nasıl oluşturduklarını anlamamıza yardımcı olur. Panga ya Saidi Mağarası, insanlık tarihine ışık tutan önemli bir arkeolojik alan olarak kabul edilir ve gelecekteki araştırmalar için büyük potansiyele sahiptir.

Orta Paleolitik ve üst Paleolitik dönemlerin benzerlikleri ve karakteristik farklılıkları ölçüsünde, ilk çağ sanatlarının kökeni ve ortaya çıkış şekli, bir sanat ontoloji fenomenini oluşturmaktadır⁷. Üst Paleolitik'te özellikle Avrupa'da ortaya çıkan "yenilikler", bazı araştırmacılar tarafından "yaratıcı devrim veya yaratım devrimi" olarak ele alınmaktadır. Bu hipotez, sanatın ortaya çıkışının insanın bilişsel olarak



Resim 2.1.3 Aslan Adam, Stadel Mağarası'ndan, c. MÖ 40.000-35.000. Tüylü mamut fildişi, 11 5/8" yüksekliğinde. Ulmer Müzesi, Ulm, Almanya. (Sol fotoğraf: Dagmar Hollmann, CC BY-SA 4.0; sağ fotoğraf: Thilo Parg, CC BY-SA 3.0)

⁷ Lewis-Williams, 2019, s. 69.

dünyayı, kendisini, özellikle de hayvanları farklı biçimde algıladığı ve onlara farklı sembolik anlamlar yüklediği fikri üzerinden şekillenmektedir.

Yaratıcı devrim ya da yaratım devrimi olarak adlandırılan bu düşünce, sanatın ortaya çıkışında, insanın algıladığı dünyanın üzerinden farklı sembolik anlamlarla biçimselleştirdiğini göstermektedir. “Üst Paleolitik devrimsel bir niteliğe denk gelmekte midir?” sorusunu değerlendiren hipotezler, Orta Paleolitik’in çok daha uzun bir zaman dilimine denk geldiğini ve bu süreçte “yeniliklerin” yavaş bir değişimin sonucunda ortaya çıktığı görüşünü ileri sürmektedir. Buna karşın Üst Paleolitik’te, özellikle Kuzey Afrika, Avrupa, Kuzey ve Batı Asya’da arkeolojik kalıntılardan elde edilen veriler teknolojik, kültürel, gündelik yaşam, uzak mesafelerle süregelen ilişkiler açısından hızlı değişimler olduğuna ve bu duruma nüfusta bir artışın da eşlik ettiğine dikkat çekmektedir”⁸

Üst Paleolitik Dönem’de, modern insan dünyaya yayılarak baskın tür haline gelmiştir. Modern insanın kökeni ve yayılımı hakkında çeşitli fikirler ve hipotezler ortaya çıkmaktadır. “Bunlardan ilki 60.000 ve 40.000 yıl önce modern insanların Afrika’dan 2. kez çıktıkları ve kuzeye yayılarak ulaştıkları bölgelerdeki türlerin yerini aldığı görüşüdür ve «Out of Africa/Afrika Dışına Çıkış ya da Yerini Alma» hipotezi olarak adlandırılmaktadır. İkinci olarak, "çok bölgeli evrim modeli" öne sürülüyor. Bu modele göre, modern insanın kökeni tek bir bölge veya grupla sınırlı değildir. Bunun yerine, farklı toplulukların etkileşimi ve karışımı sonucunda ortaya çıkmıştır. Bu modelde, Afrika'dan kuzeye doğru tek bir büyük göçten ziyade, farklı zamanlarda farklı bölgelerde farklı topluluklar arasında bir yayılma olduğu kabul edilir. Üst Paleolitik Dönem'e ait bulgular da dünya çapında farklı tarihlerde yaşandığını göstermektedir⁹.

⁸ Yılmaz.Y,2021,s.189.

⁹ a.g.e, 2021, s.189.

2.2. Ana Tanrıça Kültü

Paleolitik çağın dünya görüşünü yansıtan en önemli eserlerden biri de heykelciklerden oluşmaktadır. Küçük idollerden oluşan bu heykelcikler, insan ve hayvan birleşimlerinden dişil figürlere kadar çeşitlilik göstermektedir. Heykelciklerin önemli bir fenomeni ise dişil figürlerdir. Çokça tekrarları yapılmış, farklı dönemlerde ve bölgelerde rastlanılan dişil figürler, insanlık tarihinin doğayı algılayış biçimlerine ışık tutabilmektedir.



Resim 2.2.1. Erken tunç dönemine ait bir heykelcik M.Ö. 2300-3500.

Dişiliği temsil eden ilk arkeolojik veri kaynağı Venüs idolleridir. Édouard Piette tarafından ilk kez tanımlanan Venüs kavramı cinsel organı belirgin, sarkık büyük karnı olan kadın tasvirleri için kullanılmıştır. Piette, heykelciklerin genital bölgelerindeki aşırı betimlemeyi de “steotopik” (steatopygous) sözcüğü ile tanımlamıştır.”¹⁰

¹⁰ Cengiz, T. 2021, s.40.

İnsanın ilk yaratma tecrübelerinden biri de kadın figürünü temsilden yola çıkmıştır. Arkeolojik olarak ilksel sayılan bu yaratımlarda kadın figürünün neden bu kadar baskın bir rol oynadığını düşünmek gerekmektedir. Raslantısal olamayacak düzeyde titizlikle uğraşmış, yoğun bir stilizasyonla yapılmış olan bu küçük idollerin günümüze kadar taşıdığı söylem ve mesaj nedir? Bu ilksel toplumlarda kadın figürünün ön planda tutulmasının en büyük nedeni, var oluşun neden sonuç ilişkisinde yatmaktadır. Toprak ve gökyüzüyle doğrudan ilişki halinde olan bu ilk insan topluluklarında, arkeolojik bulgular gösteriyor ki; tabiat ile kadının doğurganlığını doğrudan ilişkilendirmişlerdir. “ Doğuş ve çoğalma ile ilgili bütün doğal hareketlerde kadın en önemli yeri işgal etmektedir. Bu figürlerde bereket miti ve insanlığın çoğalma arzusu arasında büyük bir ilişki vardır.

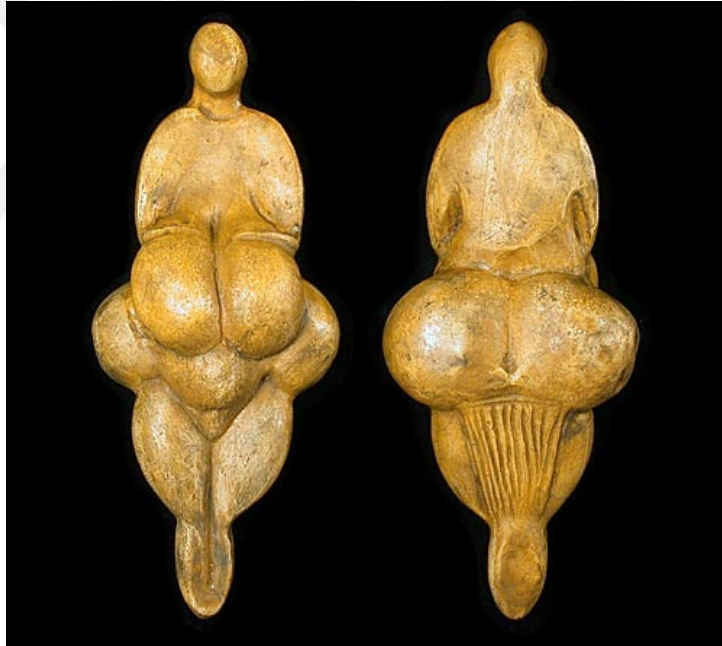
Geçmiş içinde çoğalmak ve beslenmek insanlığın en temel ihtiyaçlarından biri olmuştur. Esasen bu ihtiyaç yaşam süresince de devam edecektir. Paleolitik ve daha geç devirlerde ana tanrıçayı temsil eden kadın figürinlerini bu açıdan değerlendirmek ve onları bu prensipte bağlamak kanımca en uygun yoldur. Bu figürlerde, Paleolitik zamanlar içinde dünyaya geliş sırrının ortaya çıktığı görülüyor.”¹¹

İnsanın doğaya bakışı ve onu yorumlayış biçimleri, toplumsal yapılanmadan dini öğretilere kadar biçim verici olduğu görülmektedir. Dünya mitolojisine bakıldığında ilk söylemlerin ve mitlerin dahi doğayı yorumlayış biçimlerine göre evrildiği görülmektedir. Antik çağlardan günümüze uzanan mitlerin içerdiği sembolleri çözümleyebilmek, insanın doğa ve sanat arasındaki bağı nasıl kurabildiğine bir katman derinliği daha katacaktır. Antik çağlardan bu yana toplumun iki yönelimi dikkat çekmektedir, bu yönelimlerde “yeryüzü ve gökyüzü” odaklı olmaları. Yeryüzü odaklı yönelimden daha çok gökyüzü inanışına yönelmiş inanç sistemleri ve mitolojik söylemlere daha çok rastlanmaktadır. Anaerkil ve ataerkil anlayış arasındaki dramatik farkları tespit etmek, insan ve doğa arasındaki bağı geniş bir perspektifteki yansımalarını ortaya çıkartabilecektir.

Anaerkil toplumun bütün değerleri tarımsal yıla ve değişkenliklere dayanmaktadır. Toplamların gelişimdeki tarımın önemi doğa ve yaşam arasındaki en kuvvetli bağı

¹¹ Yalçinkaya, s.203,1972.

kurulmasına dayanmaktadır. Tarım yaparken toprağı ve yeryüzünü gözlemlemiş olan insan, yaşamın döngüsel bir doğrultuda olduğunun farkına varabilmiştir. Zamanın doğal akışındaki her şeyin, doğumdan, olgunluğa, oradan ölüme yok oluşa ve tekrar oluşuma giden gelişimleri, dairesel bir yaşam döngüsü görüşünü beslemiştir. Mevsim değişkenlerinin daha az yaşandığı bölgelerde bile insanlar kendi yaşam döngüleri ile çevresindeki hayvan ve bitkilerin yaşam döngüleri arasında bir bağ kurabilmişlerdir. “Anaerkil toplumlarda Ulu Tanrıça ya da Ana Tanrıça, Doğa Ana’ya hayat veren ve en üstün olan tanrıdır. O tüm insan hayatının ve bütün yiyeceklerin kaynağıdır. Sürekli olabilmek için, toplumlar çocuk yapmak ve yiyecek üretmek zorundaydı. Ulu Tanrıçanın nimetlerine ne denli bağımlı olduklarını biliyorlardı ve bu nimetlere kavuşabilmek için düzenli olarak ona ibadet ediyorlardı.”¹²



Resim 2.2.3 Fildişinden yapılan bu venüsün önce kırılıp sonra yapıştırıldığı anlaşıyor. 26.000 yıllık bu eser, hem dikey olarak hem yatay olarak simetrik.

İnsanın sanat alanındaki tarihsel sürecine bütünsel bakıldığında, her dönemde bir

¹² Rosenberg, 2003,s.19.

biçimsel temsiliyet sorunu olduğu görülmektedir. Bu temsiliyet sorunu, biçimlenen ya da biçimlenme sürecindeki “şeylerin” neden görünür kılındığıyla ilgili bir sorudan kaynaklanmaktadır. Uzamdaki tüm görüntüler zamanın doğal akışında var olurken bu görüntüler neden taklit edilip bir yüzeye sabitlenmektedir? Bu görüntü izleri, yüzeyde ya da üç boyutlu olabilir fakat kökteki soru değişmemektedir. Doğada oluşan herhangi bir görüntünün nedeni bu şekilde sorgulanmazken, insan eli tarafından dokunulduğunda düşünsel bir neden sonuç ilişkisi aranmaktadır. Daha somut bir örnek vermek gerekirse; bir iç mekânda beklenmedik bir anda ortaya çıkan herhangi bir eklem bacaklının görüntüsünün insanda uyandırdığı bilinç ile bu eklem bacaklının heykelinin insanda uyandırdığı bilinç farklı olmaktadır. “Eğer, resim alanında, bir nesnenin taklidi kendi başına değer taşıyorsa, herhangi bir taklit özelliği olan herhangi bir resim resimsel değere sahip olacaktır.

Bir sanat eserinin gerçekçi değeri, herhangi bir taklit özelliğinden tümüyle bağımsız olacaktır.”¹³

İnsan, doğa ve sanat ilişkisi; zekanın gelişiminden bu yana, insanın yaratma süreci ve gelişiminde katkı sağlamıştır. Sanat üretiminin varış noktasında her zaman doğanın kendisi görünür-duyulur olmasa da, düşünsel yapısında ve çıkış noktasında, doğa ya da karşıtıyla yapılmış gözlemlerin olduğu söylenebilmektedir. “Organik canlının gerçekliğine yaklaşmak, ama bir doğal objeyi, varlığı içindeki canlılığına sadık kalarak tasvir etmek ya da canlı sanısı vermeyi istemek için değil, tersine organik canlının gerçekliğine dayanan biçim güzelliği için gerekli duygu uyandırdığı ve mutlak sanat isteminin egemen olduğu bir duyguyu tatmin etmek istendiği için. Böylece organik canlının mutluluğuna çabalanır, hayat gerçekliğinin mutluluğuna değil.”¹⁴

¹³ Harrison, 2011,s.229.

¹⁴ W.Worringer, 1950, s.36.

3.İNSAN VE DOĞA İLİŞKİSİ

İnsanın çevresiyle kurduğu ilişkiler bakımından doğaya bakış açısı, onu kendisiyle bütünleştirme eğilimiyle başlamaktadır. İnsanlık tarihinin başlangıcından beri insan doğayla uyum içerisinde yaşamak için kendini onun bir parçası olarak görme zorunluluğu duymuştur. İnsan çevresine üstünlük sağlayamadığı ilksel dönemlerinde sınırlı bilgilerle hayatta kalmaya çalışırken, doğanın kendi kurallarına uymak zorunda kalmıştır. Çevresel koşullara doğrudan maruz kalan insan, en basit anlamda meteorolojik faktörler gibi dinamiklerin karşısında çaresiz ve savunmasız kalmıştır. Bunun dramatik sonucu olarak doğaya boyun eğerek onunla bir ahenk içerisinde yaşamayı öğrenmiştir.

Toplumsal yaşantının karmaşık yapısında insan üzerine düşen sorumlulukları yerine getirmek zorunda kalmıştır. Doğaya karşı olan sorumluluklar yerine getirilmediğinde karşılaşılan devasa güçlerin insandaki yorumu ise cezalandırma olmuştur. Ancak insanın göçebelikten yerleşik düzene geçmesi doğa karşısındaki uyumu ve takındığı tavrın değişimine neden olmuştur. İnsanın doğa hakkında elde ettiği ilk bilgilere göre doğa, çok tanrılı mitolojik güçlerin kontrolünde gerçekleşen süreçler olarak değerlendirilmiş ve insan yaşantısını bu güçlerin belirlemiş olduğu kurallar çerçevesinde şekillendirmiştir. Geniş bir zaman dilimini kapsamasına rağmen insanın doğa ile ilişkisi şu şekilde özetlenebilir: İnsanlık tarihinin ilk basamaklarında doğada yalnız ve yabancı olan insan doğanın içine nüfus ettikçe bilgi ve deneyimi artmıştır. Kısıtlı bilgilerle doğadaki tanımlanamayan olayalar karşısında, metafiziksel düşünceler doğmuştur. Zekanın evriminde, belirsizliğin korkusu insanda ön plana çıkmaktadır. İnsan karşılaştığı çevresel etkenler doğrultusunda tanımlayamadığı güçleri tanımlamak istemiştir. Bu durumun yarattığı sonuç ise, doğadaki her güç unsurunun bilinçli bir ruha sahip olduğu inancına yol açmıştır, dolayısıyla da inançlar insanın doğa karşısındaki bilgisizliği sonucunda ilk temellerini atmıştır. Doğadaki çoklu ruhların hakimiyeti inancı sonrasında tek bir büyük güce indirgenmiş ve tanrı kavramına doğru bir yol açılmıştır. Bu bilinçli metafiziksel ruhlar, cezalandıran, ödül veren ve özel insanlarca iletişim kurulabilen bir kavrama dönüşmüştür. Eski ruhların yerini alan bu tanrıların yeraltında ya da gökyüzünde yaşadığına inanılmıştır.

Sonuç olarak kendi kurallarını oluşturan insan, uyanmakta olan akıl ve mitolojik inançlardan doğayı ve onun değişmez kurallarını ayırmıştır¹⁵.

Günümüzde insan ve doğa arasındaki ilişki genellikle çevresel sorunlarla özdeşleştirilir. Toplumların kolektif eylemleri, gezegen üzerinde büyük ölçekli ve çarpıcı değişikliklere yol açar ve bu değişiklikler bireyler üzerinde çevresel felaketler olarak görülür. Ancak, insan ve doğa arasındaki bu ilişkiyi sadece olumsuz yönler üzerinden değerlendirmek, aslında doğanın zenginliği ve denge unsurlarını göz ardı eder. Doğa, kendi içinde yapılanma ve yıkılma arasında bir uyum sağlayarak kendi sistemini korur.

İnsanların toplu eylemlerinin çevresel sonuçları arasında küresel ısınma, çevre kirliliği, su kaynaklarının azalması, türlerin yok olması gibi sorunlar ön plana çıkar. Ancak, bu sorunlar 20. yüzyılda aniden ortaya çıkmış gibi görünse de aslında kökleri daha eski zamanlara dayanır. Çevre felaketleri ve ekolojik yıkım, sanayileşme ve tüketim alışkanlıklarının yaygınlaşmasıyla daha da derinleşmiştir. İnsanın doğayı değiştirme çabaları, insanlık tarihinin en eski dönemlerine kadar uzanır. İnsan zekasının evrimiyle başlayan doğaya müdahale ve evcilleştirme çabaları, Neolitik çağa kadar devam etmiştir. Gezegendeki madde bütünlüğü, canlı ve cansız tüm varlıklar arasında bir bağ kurarak bir ortaklık oluşturur. Kısmen kapalı olan gezegenimiz, düzenli olarak dış sistemlerden madde alımı yapmaz. Atmosferden yeryüzüne ulaşabilen meteorlar bile büyük ölçekli bir madde kazancı sağlamamıştır. 12 milyon yıl önce dünyaya çarpan en büyük asteroidin, canlı yaşamının %75'ini yok ettiği bilinmektedir.

Dünyaya ulaşabilecek büyük bir madde akışı da canlı yaşamı için tehlike oluşturmakta olduğu görülmektedir. Dolayısıyla gezegende bir madde ortaklığından söz etmek mümkün olabilmektedir. Bu madde ortaklığı, yer kaplayan her varlıkla atomik bir bağ kurmaktadır. Milyonlarca yıl önce canlıların bedenlerini oluşturan yapı taşları halen

¹⁵ Bahadır,2022,s.136.

bizim bedenlerimizde bir döngünün parçası halindedirler. Bu maddesel bağ, doğanın yapıtaşı olarak insanı da kapsayıcı bir duruma getirmektedir. İnsan ve doğa kavramlarının nerede ayrıldığı nerede bir bağıntı oluşturduğunu saptamak, insanın eylemsel yapısını anlamlandırmak için bu maddesel bütünlüğü kavrayabilmek önemli olacaktır. Doğayı tanımlayabilmek ve insanla ilişkisini kurabilmek için varlık felsefesinin kategorilerinden yararlanılacaktır. Maddenin ve varlığın köklerini irdelemek ve bir düşünce biçimi yaratmak; insanı, doğayı ve insanın eylemlerinden olan sanat eylemini anlamlandırmakta kolaylık sağlayacaktır.

Doğa, (Os. Tabiat, Fr., İng. Nature, Al. Natur, İt. Natura) Bilincin dışında kendiliğinden varolanların tümü... İnsanı çevreleyen ilksiz ve sonsuz bütünlüğü dile getirir. Antikçağ Yunan felsefesinde Yu. Physis deyimiyle dile getirilirdi. Bilim ve felsefe onu gözlemlemek onun üzerine düşünerek başlamıştır¹⁶ Hançerlioğlu'nun bu tanımına göre, doğanın aklın müdahalesi olmadan kendiliğindenliği, varlık yapısı bakımından bilginin saf haline yol gösterebilmektedir.

Antik dönem ve Presokratik doğa felsefesinin birincil sorunu, varoluş biçimleri ve doğa üzerine sistemli bir düşünme biçimi ortaya koymak olmuştur. Doğa felsefesini inceleyen filozoflar, doğayı kendi sistemi içerisinde kabul ederek işleyişini ve yasalarını anlamaya çalışmışlardır. Felsefenin ve sorgulamanın da ilk basamağı olarak kabul edilen varlık felsefesi, doğa felsefesinin varlık türlerini irdelemesiyle ortaya çıkmıştır. İnsan, sanat ve doğa ilişkisini çok yönlü kavrayabilmek açısından sadece pratik yöntemlerin açıklanması yetersiz kalabilmektedir. İnsan ve doğa ilişkisinden ortaya çıkan sanat edimlerini de anlamlandırırken, farklı düşünce biçimlerini araştırmanın katmanlı bir anlam bütünlüğüne ulaşması öngörülmektedir. Antikçağ yunan felsefesinde varlık problemi üzerine farklı düşünüş biçimleri ortaya çıkmıştır. Varlık problemi ancak mutlak bilgiyle gerçeğini bulacağından, varlık ve bilgi antikçağ felsefesinin temellerini oluşturmaktadır. Evrenin ana maddesinin kaynağı nedir? sorusu doğa felsefesinin de ilk sorduğu birincil sorudur.

Bilimsel düşüncenin en arı halinin antik çağ filozoflarından Miletli Thales' de ortaya çıktığı görülmektedir. Yunan ve Batı kültür felsefesi Thales ile başladığı

¹⁶ Hançerlioğlu.O. Felsefe Sözlüğü, s.65.

düşünülmektedir. Thales'e göre varlığın kökleri sudan gelmektedir. Doğadaki ilk var oluş düşüncelerini geliştiren ilk çağ düşünürleri, mitoslardan bağımsız olmadığı düşünülmektedir. Thales' in öğretisindeki Okeanos sözü Yunan mitolojisindeki tanrılar ve insanların babası Okyanus sözcüğünden gelmektedir.

“Thales suya “tanrısalsal” demektir. Bu da mythos’un etkisini ayrıca göstermektedir. Öğretisine mythos böylesine karıştığına göre, Thales’e neden “felsefenin babası” deniyor? Onu “ felsefenin babası” yapan , doğa görüşünü deneylere ve bu deneyleri düşünce ile işlemeye dayatmak istemesi, buna girişmesidir”¹⁷ Thales’ in su kavramını ilk planda görmesinin başlıca nedenleri bulunmaktadır. Gökyüzü ve yeryüzündeki olayları incelemesi ve bunlardan sonuç çıkarılması, insan ve doğa arasındaki doğrudan bir ilişkiye de örnek olmaktadır. Bilgi ve deneyimlerin arı hali doğayı gözlemlemekten geçtiği, ilk çağ düşünürlerinde de gözlemlenmektedir.

Varlık türlerinden biri olarak ele alındığında “doğa” bir varlık fenomeni olarak incelenebilmektedir. Varlık tarzları içerisinde ontolojik olarak doğayı anlamlandırma çabası doğal varlığın karşıtlığına da işaret edebilecektir. Doğa kavramını ontolojik olarak incelemek insanı ve onun eylemlerini konumlandırabilecek, ilişkilendirecek bağlar kurulmasına yardımcı olacaktır. Mengüşoğlu varlığın modalitelerini şu şekilde kategorize etmiştir:

“Varlık- modaliteleri

Zorunluluk- başka türlü olamamak.

Geçerlilik- böyle olmak ve başka türlü olamamak.

Olanak- böyle olabilmek.

Rastlantısallık- zorunlu olamamak; başka türlü de olabilmek.

Gerçek olamamak- böyle olamamak.

Olanaksızlık-böyle olamamak.

İlk kez varlık kategorilerini Aristoteles, ontolojik bir problem olarak göstermiştir. Aristotelesin bu konuda kullandığı terimler dynamis ve energeia'dır. Fakat Aristoteles

¹⁷ M.Gökberk, Felsefe Tarihi, s.20.

bu kavramları daha çok metafizik anlamda kullanıyordu; yani o, bu terimleri organik alandaki tohuma ve bu tohumdan oluşan bitkiye uyguluyordu; ve bundan kalkarak bütün doğada bir amaç (telos) görüyordu. Ortaçağ, Aristoteles'in dynamis kavramına potentia ve energiea kavramına da aktus adını verdi"¹⁸

Doğal varlık alanına ilişkin düşüncelerde, rastlantısallık ve zorunluluk modaliteleri üzerinden bir ilişki kurulabilmektedir. Doğanın sonsuz rastlantısı organik bir sistem oluşturmaktadır. Bu organik sistem ise kendi içerisinde zorunluluk yasaları ile varlık bütünlüğünü koruyabilmektedir. Doğayı anlamlandırabilmek için geliştirilen düşüncelerde, ideal varlığın metafizik çukuruna düşmek de mümkündür. Bu yüzden; insan, doğa ve sanat kavramlarını ilişkilendirirken, idealin karşıtından yola çıkmak, gerçek olan maddenin evrensel yapısının kavranmasını mümkün kılacaktır.

Geleneksel varlık kavrayışlarının başında var olanın şey, nesne olarak anlaşılması gelir. Var olanı bu şekilde sadece "şey" ya da "nesne" olarak kavramak son derece naif bir görüştür. En naif görüş, var olanı şey, varlığı da eşya olarak anlar. Gerçi, bu görüş kolayca çürütülebilir, hatta en hafif bir tenkide bile dayanamaz. Çünkü, şurası açıktır ki, organik varlık nesne içine girmez, nerede kaldı ki tinsel varlık o derecede güçsüz, temelsiz ve kavranması güçtür ve var olan olarak kavranamaz. Nicolai Hartmann'ın ifade ettiği gibi, böyle bir varlık kavrayışı son derece çocuksu ve temelsizdir. Burada varlığın nesne olarak belirlenmesinde en temel belirleyici duyulardır.

¹⁸ Mengüşoğlu, Felsefeye Giriş, s.137.

4. 20.YY. SANATINDA DOĞA PRATİKLERİ

20. yüzyıl sanatında doğa pratikleri, 19. yüzyılın sonundan 20. yüzyılın başına kadar olan dönemde, sanatın ne olduğuna dair tüm fikirlerin birikerek bir yıkım ve yeniden doğum dönemine girdiği bir dönemin yansıması olarak görülebilir. Teknik ve endüstriyel gelişmelerin hız kazanmasıyla birlikte insanın doğal dünyadan uzaklaşması da hızlanmıştır. İnsanın makineleşme arzusunun olumlu ve olumsuz yönleri 20. yüzyıl ve sonrasında da görülecektir.

İnsanlık tarihinin her döneminde, sanat ve doğaya bakış açısı, bulundukları çağın genel karakteriyle paralellik göstermiştir. Aydınlanma çağı öncesinde, Ortaçağ'ın sanata bakış açısı ve toplumunda doğa yorumlaması, nesnellikten uzak dinsel öğretilerle sınırlandırılmıştır, bu da sanatı doğrudan biçimlendirilmiştir. Sanatın hem biçimsel hem de tematik olarak benimsediği klasik görüş biçimi, 20. yüzyılın başlarında karşıt bir tepki olarak dönüşmüştür. Bu tepkisel dönüşüm, geçmişin sanatından tamamen kopuk bir anlayıştan ziyade, yenilenme olarak görülebilir. "Geleneksellikten kopuşa üzülenlerin, 1789 Fransız İhtilali öncesinin sanatına geri dönmeleri gerekir ki çoğu kimse bunun imkânsız olduğunu görecektir. Daha önce de görüldüğü gibi Fransız ihtilâli sonrasında sanatçılar üslup konusunda bilinçlenmişler, deney yapmaya başlamışlar ve "izm"li sloganlar öncülüğünde yeni akımlar yaratabilmişlerdir."¹⁹

19. yüzyıl ve öncesi sanat anlayışındaki doğaya öykünme çabası, optik olarak algılanabilen gerçekliği olabildiğince doğru bir şekilde eserlere yansıtmayla biçimlenmiştir. Bu geleneksel optik görüntülere dayalı bakış açısı kübizme kadar devam etmiştir. "Kübizm bu sürece ilk radikal başkaldırıdır ve dondurulmuş 'an'ın görselleştirilmesine dayalı bakışın farklı alternatiflerinin de gündeme gelmesini sağlayan en önemli kırılma noktasıdır. Yirminci yüzyılın başlarında ortaya çıkan akımların hemen hepsi bu geleneksel dondurulmuş an görsel fikrine alternatif yaklaşımlar ortaya koymuşlardır. Akımın en önemli isimleri Braque ve Picasso öncülüğünde dönemin en önemli teorilerinden olan Einstein'ın Göreceli

¹⁹ Gombrich, Sanatın Öyküsü, s.27, 2007.

Kuramı'ndan da etkilenererek, bu yüzyıllardan beri değişmez ve tek seçenekmiş gibi görünen görselliğe bakış biçimi, sorgulamaya açılır. Hem bakış noktasının çoklu olması, çalışılan objenin sadece optik değil, optik olmayan ve akılla kavranabilen özelliklerinin yansıtılmaya çalışması, izleyiciye doğayla kıyaslayabileceği sabit bir görüntü sunmaması, zaman birliği olmaması gibi sorgulama boyutlarıyla, geçmiş binyıllara uzanan bir görsellik tarihinin bütün geçmişi boyunca olmayan bir sorgulama olarak Kübizm olarak ortaya çıkar. Kübizmin geriye dönülmez bir biçimde sarstığı dondurulmuş an kavramı üzerine kurulmuş sanat anlayışı, 20. Yüzyıldaki diğer sanat akımları tarafından da değişik sorgulamalara açıldı. Ortaya çıkan yeni yaklaşım biçimlerince oluşturulmaya başlayan yeni ifade olanakları birbirinden farklı ama öz itibarı ile de gerçekçiliğin o güne kadar görsel sanatlarda ele alınmamış yönlerine dayalı üretimler yaptılar.”²⁰

19. yüzyıl ve öncesindeki sanat anlayışında doğaya öykünme çabası, Optik olarak algılanabilen gerçekliği mümkün olduğunca doğru bir şekilde eserlere yansıtmakla şekillenmiştir. Bu geleneksel optik görüntülere dayalı bakış açısı, kübizme kadar devam etmiştir.

“Kübizm, bu süreçte ilk radikal başkaldırıdır ve dondurulmuş ‘an’ın görselleştirilmesine dayalı bakış açısının farklı alternatiflerinin gündeme gelmesini sağlayan en önemli kırılma noktasıdır. 20. yüzyılın başlarında ortaya çıkan akımların hemen hepsi, bu geleneksel dondurulmuş an görsel fikrine alternatif yaklaşımlar ortaya koymuşlardır. Akımın önde gelen isimleri Braque ve Picasso, öncülük ettiği dönemin en önemli teorilerinden olan Einstein’ın Görelilik Kuramı’ndan da etkilenererek, bu yüzyıllardır değişmez ve tek seçenek imiş gibi görünen görselliğe sorgulamayı açık bir bakış getirmiştir. Çoklu bakış açısının benimsenmesi, çalışılan objenin sadece optik değil, optik olmayan ve akılla kavranabilen özelliklerinin yansıtılması, izleyiciye sabit bir doğa görüntüsü sunmaması ve zaman birliğinin olmaması gibi sorgulama boyutlarıyla, geçmiş görsel sanat tarihinde olmayan bir sorgulama biçimi olarak Kübizm ortaya çıkmıştır. Kübizmin sarsıcı etkisiyle dondurulmuş an kavramına dayalı sanat anlayışı, 20. yüzyıldaki diğer sanat akımları

²⁰ IBAD sosyal bilimler dergisi, s.118, sayı. 5,2019.

tarafından da farklı sorgulamalara açılmıştır. Yeni ifade olanakları, gerçekçiliğin daha önce görsel sanatlarda ele alınmamış yönlerine dayalı olarak oluşturulmuştur.”²¹

1960’lı yıllar ve sonrasında kültürel ve sosyal değişimler içerisinde sanat pratikleri de değişimine devam etmiştir. Sanat pratiğindeki yeni deneylerle birlikte sanatçılar sergi mekânı üzerine de deneyler yapıp düşünceler üretmiştir. Modernitenin galeri mekanına sıkıştırdığı sanat olgusuna bir tepki olarak, farklı akımların ortaya çıktığı görülmektedir. Modernizmin yıktığı klasik sanat anlayışını artık postmodernizm yıkmaktadır. Galeri mekânında alınıp satılabilen bir nesneye dönüşen sanat olgusunun tinsel olarak zedelenmesi, sanatçıları galeri mekânından dışarıya çıkarmaya zorlamıştır. “1950’lerden itibaren asamblaj, mekân düzenlemesi(environment), oluşum (happening), performans, enstalasyon gibi yeni ifade biçimleri, resim ve heykel gibi geleneksel kategorilerin sınırlarını zorlamak bir yana, mekanla izleyiciyle daha yakın ilişkiye dayalı bir anlayış geliştirmiştir. Bir yanda sanatın biçimi irdelenirken, öte yanda sanatın işlevi sorgulanmaktadır. Galeri mekanları da bu sorgulama sürecinin kilit noktası olan bir tür sahneye dönüşmüştür.”²²

²¹ Antmen, 2009, s.18.

²² O’Doherty, (2010),s.10.

4.1. LAND ART

1960' lı yıllarda ilk örnekleri görülen, geniş arazilerde oluşturulan enstalasyonlar, sanatın geleneksel manzara kavramını alt üst etmiştir. Yüzyıllardır doğayı olanca optik gerçekliğiyle yansıtan sanatçılar, 1960'lardan itibaren manzaranın kendisini bir malzeme olarak kullanmışlardır.



Resim 4.1.1. Peru'nun antik Nazca Ovası ve çevresindeki Nazca çizgileri.

“Yeryüzü sanatı niteliği altında toparlanmış sanatsal çalışmalar iki şekilde incelenebilir: Birincisi, sanatsal malzeme ile doğaya uyumlu çalışma ve ikincisi doğadan sanata aktarma. Doğanın değişkenliği, yaşamsallığını, doğayı göz önüne alarak bu genel görüngü altında sanatsal şekil verme yolunu seçmektir. Bu sanatın yaratıcı çalışmaları tümel sanat, doğa sanatı ve düşünsel sanatın süreçlerinin ortasından çıkmıştır. Bu tanımlamayla, doğa sanatı hiçbir sanatsal “izmle” açıklanamaz, belli bir akıma bağlı kalmaz.”²³

“Dünyaya açık olma, bütün “izm”lerin, hazır ve toptancı görüşlerin dar sınırlarını yıkmamanın gerekliliğini de beraberinde getirir. Çünkü her “izm” kapalı bir bütündür”²⁴

²³ C.Karavit,s.8, Doğadaki İz.

²⁴ Felsefe Arkivi, 1976, Tüten, 95-96 notları,H62.

Bu doğa ile kaynaşmış sanat eğilimi, sadece doğal süreci gösteren bir serüven değil hepsi amaçlı hareketlerdir. Sanatsal eylemlerin kalıplar içerisine alınamayacağını en dramatik örneklerini oluşturan “arazi sanatı”, doğanın değışkenliği içerisindeki yaşamsallığıyla, sanatsal formlar sunmaktadır. Arazi sanatının yapısı incelendiğinde, geçmişten aldığı referansların da göz önünde bulundurulması gerekmektedir.

“Yeryüzüne müdahalenin en ilkel örnekleri, Kuzey ve Güney Amerika sanatında İnka ve Maya uygarlıklarındaki geometrik düzenlerin ve büyük hayvan figürlerinin toprağa kazılmasıyla oluşturulmuştur. Benzer özellikteki yapıtlar Avrupa kıtasında özellikle Britanya adasındaki “Stonehenge”ler ve at-insan figürlü arazi işaretleri olarak örneklenebilir. Yeryüzüne işlenen bu yapıtların amacı kesin olarak bilinmese de bu konuya farklı yorumlar getirilmiştir. Bunlara örnek olarak, Erich Van Daniken’in Nazca ve Peru’daki Pico Körfezi’ndek çizilmiş olan toprak izleri üzerine yapmış olduğu yorumu gösterebiliriz. Daniken, yorumunda bu arazi işaretlerinin Tanrılara(uzaylılara): “Buraya inin! Her şey emrettiğiniz biçimde hazırlandı” anlamına gelen uzay araçlarının inmeleri için hazırlanmış yollar olduğunu savunmaktadır.”²⁵



Resim 4.1.2. Nazca çizgileri.

²⁵ C.Karavit,s.10.

Antik dönemlerde yapılmış olan, Peru'nun güneyindeki Nazca ve Palpa bölgelerindeki bu yeryüzü şekillerini adlandırmak için "jeoglif" terimi kullanılmaktadır. Yeryüzüne kazınmış bu çizgisel betimlemelerde, hayvan ve bitki stilizasyonları dikkat çekmektedir. Bu çizgilerin tam olarak kimler tarafından yapıldığı bilinmese de, hangi toplumlara ait olduğu hakkında görüşler bulunmaktadır. Bu çizimler doğa insan etkileşimine dair bilgi verebilmektedir. Tarih öncesi çağlarda yapılan bu eserler, yüksekte ve uzaktan görülmek üzere tasarlanmıştır dolayısıyla bu çizimleri kurgulayabilmek için belli bir düzeyde matematiksel bilgiye de sahip olunması gerektiği düşünülmektedir. Bu şekillerin yapılış amacı kesin bir şekilde bilinmese de, Amerika ve Avusturya da ki modern yerlilerin, dini inançlarının tarih öncesi insanların inançlarıyla belli bir ilişkisi olduğu düşünülmektedir. Belki yapılış amacının dışında bir estetik değer taşıyan bu antik çizimlerde, geometrik tasarımın kaygısı da izlenmektedir. Figürler stilize edilirken, geometrik parçalar arasında hiyerarşik bir düzen ve ritim olgusu açıkça gözlenmektedir²⁶.

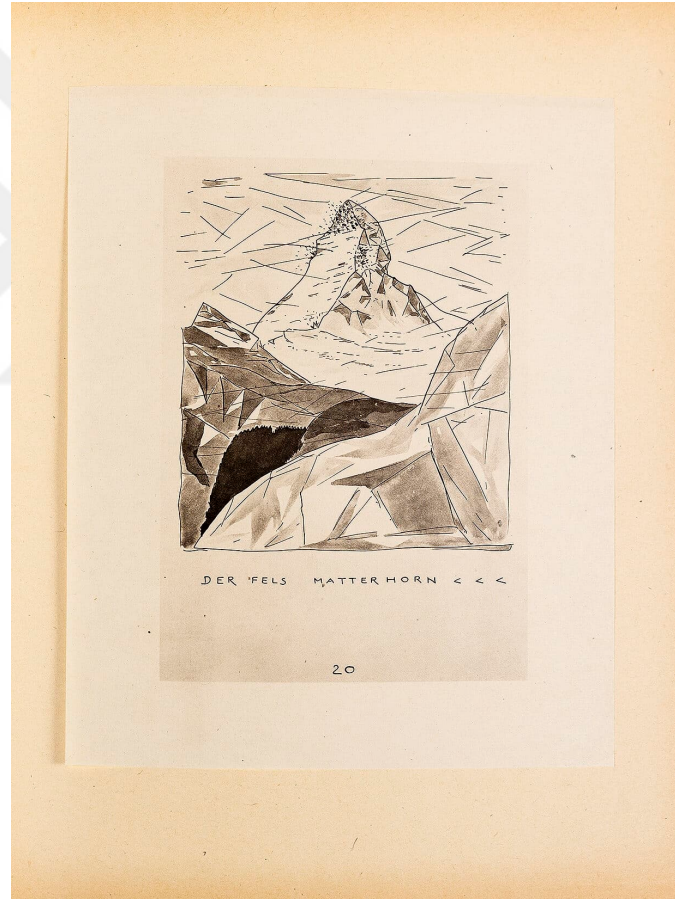
Alman mimarisinin ekspresyonist hareketinin bir parçası olan Bruno Taut (1880-1938) dağların ve mağaraların formlarından etkilenmiştir."Taut, kendi mimarlık



Resim 4.1.3. Nazca çizimleri M.Ö. 100 M.S.2000, Nazca düzlükleri- Peru.

²⁶ Susuz, M., & Kınık, M. (2023).

anlayışını, doğaya dönmek üzerine kurmuş ve mimarlıktaki gelişmenin bunun üzerine kurulması gerekliliğini her fırsatta belirtmiştir. Bu konuya ilişkin 1904 yılında yaptığı konuşmasında: “ Her türlüünden binlerce hacimli biçimin yer aldığı bir ormanı düşünelim ya da yıldızlı gökyüzünü, dağları vb. gözümüzün önüne getirelim. Nitekim gotik mimarların ustaları da bu bilinçle yaratmışlardır eserlerini. Tam tersine, sanatçı, iyi bilip tanıdığı doğadan belleğinde kalan şeyleri-bilincinde olmadan ve iradesi dışında- çözüm olarak düşündüğü hacimli biçimleriyle kaynaştırır ve sonuçta, sözünü ettiğimiz karşılaştırmaları haklı çıkaran biçimler ortaya koyar”²⁷



Resim 4.1.4. “Matterhorn” Bruno Taut’ in Alp dağları için tasarladığı yapıtın eskizi.

²⁷ C.Karavit,s.31.

Taut 1919 yılında yayınlanan “Alplerin Mimarisi” adlı kitabında, Alp dağları için düşündüğü tasarımlara yer vermiştir. Kırık cam parçalarıyla, sarp dağ yamaçlarını aydınlatmayı tasarlamıştır. Cam mimarisinin öncüsü olan Taut, daha önce de Werkbund sergisi için cam mekânı tasarlamıştır.



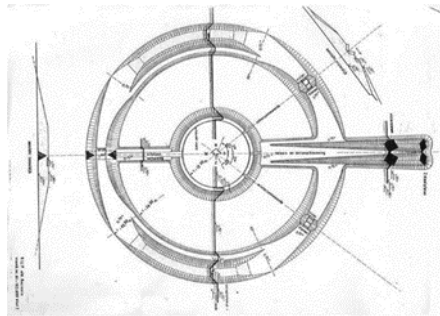
Resim 4.1.5. Robert Morris'in Gözlemevi (1971).

Taut' Alp dağları için tasarladığı cam yerleştirmeler, ne doğrudan Alplerle ne de mimarlıkla ilişkiliydi. Sanatçıyı burada asıl tetikleyen unsur, doğayla yaratıcı estetiğini yücelten bir güçtür. Paul Scheerbart'ın edebiyatından etkilenen Taut, dağlardan, buzullardan, yıldızlara ve evrenin boşluğuna kükreyen ısıltılar düşlemekteydi.

Robert Morris'in tasarladığı “Observatory(Gözlem Evi)” Hollanda Flevoland'da sergilenmiştir. Projenin ilk versiyonu sanatçı tarafından 1971 yılında “Sonsbeek buiten de açık hava sergisi için oluşturulmuş ve Velsen yakınındaki kum tepelerine inşa edilmiştir. Bir yıl sonra sökülüp Flevoland'da yeniden inşa edilmiştir.

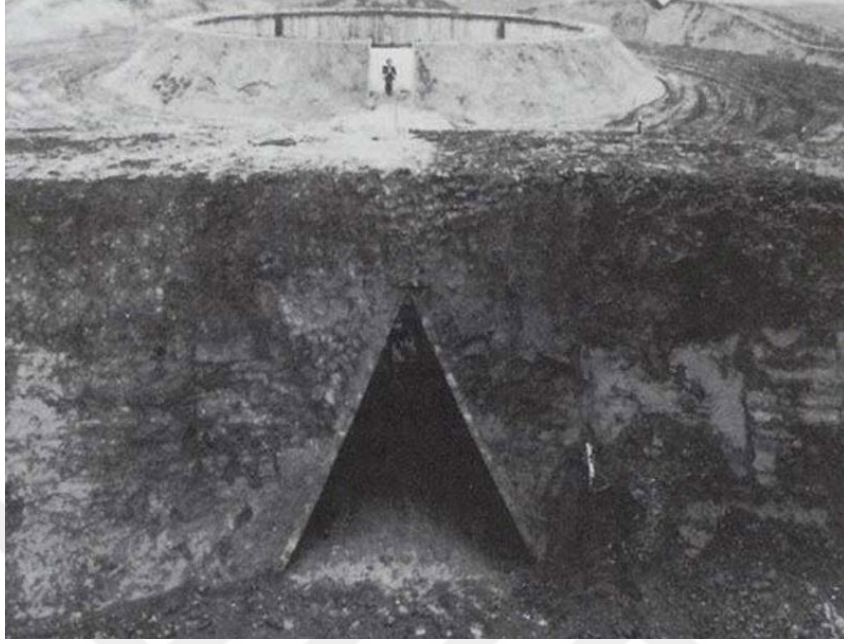
“Gözlem Evi” iki eş merkezli toprak tümsekten oluşan eserin en dıştaki dairesinde “V” biçiminde pencere benzeri açıklıklar bulunmaktadır(dış çapı 71 m’dir). İç daire çimlerle kaplı toprağı destekleyen ahşap bir yapıdan meydana gelmiştir. Çemberin etrafında biri giriş olmak üzere dört açıklık mevcuttur. Üçgen biçimindeki bir tünelden geçerek, doğu-batı aksı ile eserin tam ortasından dış daireye geçmek mümkündür. Merkezi dairedaki diğer üç açıklık, yılın belirli zamanlarında gün doğumunu yakalayacak biçimde konumlandırılmıştır. Dairenin güney ve kuzey yönlerindeki açıklıklar 21 Haziran ve 21 Aralık tarihlerinde gün doğumunu yakalamaktadır.

Morris, 1965 yılından itibaren Neolitik çağa ait astronomi gözlemelerine dair çalışmalar yapmıştır. Bu çalışmaların sonucunda ilk hayata geçen eser “Observatory” olmuştur. Neolitik kaynaklara, özellikle de, “Stonehenge” e yapılan göndermeler izleyiciyi izole ederken, onu uzaktaki manzaraya ve hatta gökyüzüne yansıtırken, yılın döngüsüyle ve antik tarihiyle yakın ilişki içinde olan bu merkezci yapıda birleşiyor. Robert Morris ve Richard Long, yeryüzü sanatının erken öncüleri olmuşlardır. Her ikisi de bu yeni harekete adapte olmuş ve yeryüzü sanatına yeni ufuklar açabilmişlerdir. “Morris, yeryüzünü heykelsi şekillerle biçimlendirmekte istikrarlı bir ilgi gösteriyordu. Hollanda’daki 1971 Sonsbeek Sergisi’nde (Smithson’un Broken Circle’ının da bulunduğu aynı gösteride) Morris en hırslı yeryüzü işlerinden birini tasarladı. Observatory (rasathane) isimli eser iki buçuk metre yüksekliğinde, bir yandan öbür yana on sekiz metre genişliğinde olup, diğer yeryüzü eserleri ile çevrelenmiş bir halka dan oluşmaktaydı.”²⁸



Resim 4.1.6. Robert Morris’in Gözlemevi taslakları (1971).

²⁸ a.g.e. s.38.



Resim 4.1.7. Robert Morris Velsen Gözlemevi - Jef Cornelis'in "Sonsbeek Buiten de Perken" (1971) adlı eserinden alıntı.

"Minimalizmin önemli figürlerinden Robert Morris, "Notes on Sculpture" başlıklı metninde, kendi nesneleriyle maniyerist heykeli kıyaslar. Maniyerist heykel sadece her açıdan farklı görünmekle kalmaz, izleyicinin onu tüm karmaşıklığı ve ayrıntı zenginliğiyle kavraması ve bir bütün olarak hafızaya alması da imkânsızdır. Heykelin temel ilişkisel niteliğinin en üst düzeye çıkarılması, izleyenin kendi bedensel ve duyumsal farkındalığını kaybetmesine yol açar. Morris ise heykelinin temel ilişkisel niteliğini minimum seviyeye indirerek, izleyicinin algısını yeniden kazanmasını ve kendi ilişkilerini kurmasını sağlar." ²⁹

²⁹ Babadağ, , skopbülten,2016.



Resim 4.1.7. Robert Morris Velsen Gözlemevi.



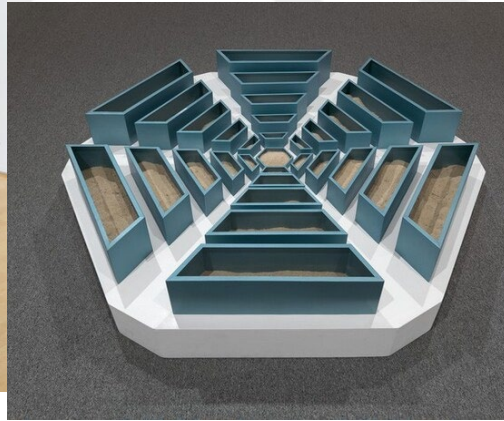
Resim 4.1.8. Robert Morris Gözlemevi.

Morris 1960'ların başındaki minimalizm ve kavramsal sanata yönelmiştir ve çalışmalarını galeri mekanlarından araziye doğru genişletmeye başlamıştır. 1970 yılında, Utah'taki Büyük Tuz Gölü'nün kıyısındaki renkli sulardan oluşan devasa bir kaya kıvrımı olan "Spiral Jetty" adlı, en çok bilinen "Arazi Sanatı" örneklerini üretmiştir. 1973 yılında Teksas'ta başka bir eseri için keşif uçuşundayken, yaşanan bir uçak kazası sonucu hayatını kaybetmiştir. Smithson ilk olarak, 1960 yıllarında düz yüzeyleri ve modüler birimleri ile çoğunlukla kristal minimalist heykelleri ile ön plana çıkmaktaydı. Bu dönemde, New Jersey' in terk edilmiş taş ocaklarında keşif gezileri yapmaktaydı. New Jersey- Dwan'da ki yeryüzü işleri gösterisinde, "Nontsites" serilerini sergilemeye başladı. Bunlar, belirli bölgelerden kalıntı olarak alınmış kaya, toprak, beton parçaları gibi çeşitli malzemeleri saklamak için tasarlanmış metal kutulardan oluşmaktaydı.

Sergilenen bu buluntuların kesin yerleri ise bir haritayla eserlerle tamamlayıcı olarak sergilenmiştir.³⁰



Resim 4.1.9. Robert Smithson, 1969, 91,44 cm × 182,88 cm × 182,88 cm.



Resim 4.1.10. Robert Smithson Saha Dışı, 1968, 1 32 × 27 cm ,12 5/8 × 10 5/8

³⁰ a.g.e,s.42.

Aynı dönemde, Smithson Artforum'un (New York'un avant-garde dergisi) eylül sayısında yayımlanan makalesinde fikirlerini şu şekilde açıklamıştır:" Kişi yeryüzü projeleri söz konusu olduğunda veya benim soyut jeoloji olarak adlandırdığım konuma gelip dayanınca, kendi düşüncesini çamurlaşmaktan alıkoyamaz. Kişinin beyni ve toprak, sürekli erozyon durumundadır. Zihinsel nehirler soyut setler oluşturur, beyin dalgaları düşüncenin yarlarını aşağıdan aşağıdan aşındırır, fikirleri çürüyerek bilememe taşlarına dönüşür ve kavramsal kristallenme kumlu sebep yığınlarına ayrışır. Bu yavaş akım düşüncenin bulanıklığını bir bilinç haline getirir. Çöküş, enkaz kaymaları, çığlar hepsi beynin kırılma limitleri içinde yer alır."³¹

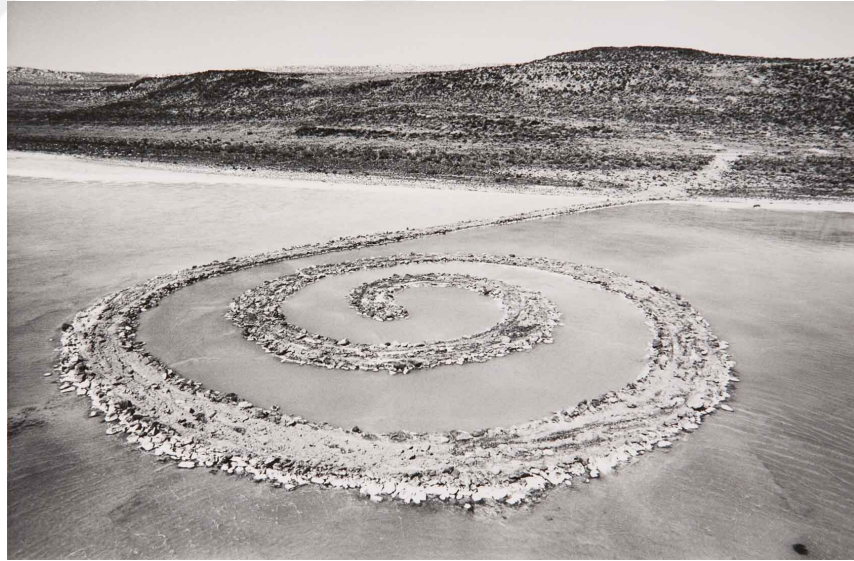


Resim 4.1.11. A Nonsite, Franklin, New Jersey, 1968. Heykel Bileşeni: Boyalı ahşap kutular, kireç taşı, Kağıt Üzerinde Çalışma, Çağdaş Sanat Müzesi, Chicago.

³¹ Karavit.C,a.g.e,s.43.



Resim 4.1.12. “ Non Site - Site Uncertain” ,Robert Smithson1968.



Resim 4.1.13. Robert Smithson , Spiral Jetty , 1970, Rozel Point, Büyük Tuz Gölü, Utah, siyah bazalt kayası, tuz kristalleri, toprak ve su, 1.500 ft uzunluğunda ve yaklaşık 15 ft. Genişliğinde.

4.2. EKOLOJİK SANAT

İnsanın tarihsel gelişim sürecine bakıldığında; kendi varlık yapısıyla, kendi doğasıyla ve doğal çevresiyle sürekli bir mücadele içinde olduğu görülmektedir. Yine tarih boyunca da sanat eylemi olarak tanımlanan üretimlerde, sanat ve doğa kavramlarının kesiştiğini kimi zaman iç içe geçtiğini gözlemlemekteyiz. Sanat tarihinin her dönemecince doğaya bakış biçim değiştirmiştir. Klasik dönemde kırsal ve tarihi, romantikler için görkemli ve vahşi empresyonistler için hassas ve şiirsel olabilmıştır. Doğanın sanata yansıma biçimi, yüzeyde ve oylumda sadece bir tasvir olarak betimlenmesi 20. Yüzyıla yaklaştıkça yetersiz kalmıştır. Sanatçılar da doğanın kırılğan yapısını fark etmiş ve yüzeysel bir öykünme çabasının estetik yüceliğinin anlamsızlığını kavrayabilmiştir. Çünkü “doğal çevre” olarak tanımlanan kavram çok daha hayati bir önem taşımaktadır. Ekolojik sanatın doğanın, doğal çevrenin kırılğanlığı ve hayati oluşunu yansıtmaya ödevini üstlendiğini bunu ana tema olarak benimsediğini görmekteyiz. Bu bağlamda sanat ve doğa kendini siyasi bir mücadelenin içinde bularak, doğanın saf estetiği üzerinde tasvir edilmeye başlandı.

Ekolojik sanatın protest yönü, ifade biçimini şekillendirirken, bu karşı duruş kimi zaman bir ekolojik tahribata da yol açabilmiştir. Bu akımın genel yapısına bakıldığında, hazır doğal nesnelerden yola çıkıldığı görülmektedir. Doğanın kendiliğinden yapısı doğrudan kullanılsa da kimi zaman yüzeysel ya da daha derin müdahalelerle yapıtlar ortaya konabilmiştir. Bu müdahalelerin boyutları çevreye zarar verecek boyutta olduğunda, yapıtın ortaya koyduğu estetik ve konu edindiği tema arasında bir hiyerarşi sorunu ve tartışması ortaya çıkmaktadır. Sanat eleştirmeni Paul Ardenn’e göre “Gerçek bir ekolojik sanat, hiç şüphesiz bir etik ilke üzerine kurulu olmalıdır. Olafur Eliasson’un Paris’teki COP21 sırasında buzul parçaları getirtip enstalasyon olarak kullandığı Ice Watch’ı gibi cıfcaflı ve çevreye zarar veren yaratımlar söz konusu olduğunda ise, ekolojik bir sanattan değil, “ekolojik konsensüs” sanatından söz edilebilir en fazla. Yani moda olduğu için ekolojiden söz eden bir sanat... Esasında bir ekolojik sanat eserinin hakikati, tevazusunda ve gönül yüceliğinde yatar.”³²

³² 2019, Skopbülten , Sarah Diep, Çeviri: Uraz Aydın.

1960'lı yıllarda dışa dönük bu sanat eğilimi, zamanında atölyelerini terk eden empresyonistleri anımsatsa da kavramsal derinliğinin farklı olduğu söylenebilmektedir. Kapalı mekanları terk eden sanatçıların ifade aracı olarak yer kürenin kendisini kullanmaya başlaması, ifade biçimine büyük bir özgürlük katmaktadır. Arazi sanatının ilk örnekleri de bu özgürlüğün kanıtları olarak gösterilebilmektedir. Arazi sanatının ilk örnekleri, sanat eserinin özerk yapısının yok oluşunun da bir kanıtı niteliğindedir. Yapıt artık parçası olduğu alandan türemektedir. Çoğu zaman bir çeşit enstalasyon olarak sunulan bu yapıtların sunulduğu alan dikkate alınmaksızın anlaşılması mümkün olmamaktadır. Eserin bulunduğu alan ve çevresel faktörler benzersiz bir rol üstlenmektedir.



Resim 4.2.1. Ice Watch Paris by Olafur Eliasson for Paris COP21.



Resim 4.2.2. Ice Watch Paris by Olafur Eliasson for Paris COP21.

Bütün sanat eğilimlerinde olduğu gibi, “ekolojik” sanat da kendi içerisinde zenginleşebilmiş farklı türler bulunmaktadır. Bunlardan biri, “Ecovention” olarak da adlandırılan ıslah sanatıdır. Kirlenmiş ve terk edilmiş endüstriyel alanları rehabilite etmek üzerine geliştirilen bir sanat eğilimi olarak tanımlanabilir. Arazi sanatı ile benzerliklerinden dolayı birbirleriyle karıştırılmaları doğal sonuçtur, fakat “arazi sanatı” ile “ekolojik sanat” arasında az da olsa bir derece fark vardır. Bu fark, ekolojik sanatın tamamen iyileştirme ve protest içerik anlayışında derinleşmesidir. Islah sanatı örneklerinde ise ekolojik bir iyileştirme yapılırken (ki bu aynı zamanda sanatın işlevi üzerine önemli bir eylemdir), insan ve doğal çevre arasındaki bağlantıyı güçlendirmektedir.

1965 yılında Alan Sonfist, Manhattan’ın kentsel alanlarından birinde ağaçlandırma projesi başlatmıştır. “Zaman Manzarası” (Time Landscape) adlı bu çalışma 1978’de tamamlanmış ve New York’un ilk kent ormanı olma özelliğini taşımaktadır. Sonfist’in Asıl amacı, hızla kentleşen çevrenin doğal hafızasını korumak ve kent alanının ilkel haline gönderme yapmaktır.

1985 yılında Patricia Johanson, Dallas'taki kirli bir yapay göl üzerinde rehabilitasyon projesi başlatmıştır. Üzerinde çalışılan sanat projesinin iki amacı vardı: insan ve doğal çevre arasındaki bağı yeniden inşa etmek ve alanı ekolojik olarak yeniden yaşanabilir hale getirmektir. Johanson'un çalışmaları rehabilitasyondan daha çok, heykel sanatını anımsatmaktaydı. Bu kırmızı kil heykeller insanlarda merak uyandırırken , aynı zamanda küçük hayvanlar ve bitkiler için mikro bir habitat alanı da yaratmıştır.



Resim4.2.4. New York, Manhattan.

Resim 4.2.3. Zaman Manzarası

1965'ten Günümüze

45 x 200 ft.

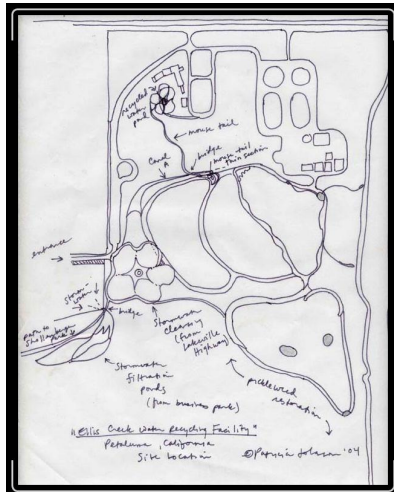
Yerli ağaçlar, toprak, açık çayır.



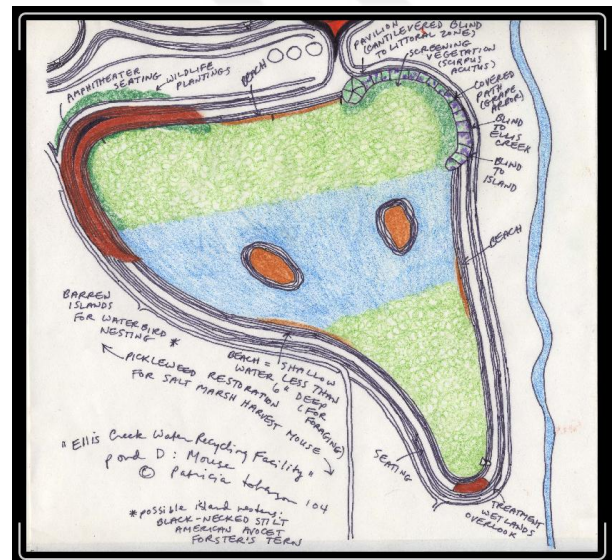
Resim 4.2.5. Patricia Johanson,
1995



Resim 4.2.6. Patricia Johanson, Leonhardt Lagünü, 1985.

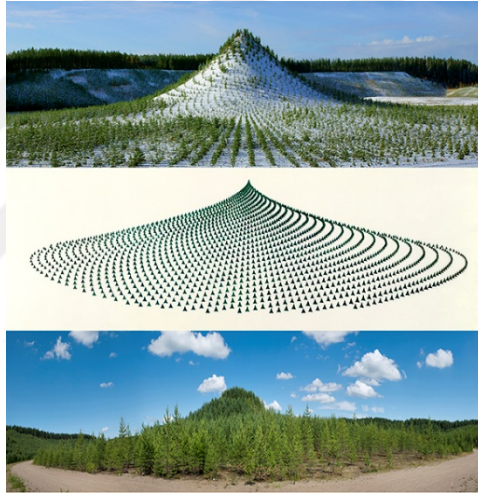


Resim 4.2.7. Patricia Johanson, Leonhardt Lagünü taslakları, 1985.



Resim 4.2.8. Patricia Johanson, Leonhardt Lagünü, 1985.

Ekolojik sanatın önemli örneklerinden biri de; Agnes Denes'in “ Ağaç Dağı, Yaşayan Bir Zaman Kapsülü(Tree Mountain, A Living Time Capsule)” isimli çalışmasıdır. Bu çalışma yine ekolojik sanatın temel problemi olan insan ve doğa arasındaki etkileşimi aramaktadır. Sanatçı maden çıkarılmak üzere tahrip edilen arazide küçük bir tepe inşa etti ve bu tepeyi 11.000 kişinin yardımıyla 11.000 çam ağacı dikerek doğal araziye geri kazandırmıştır.



Resim 4.2.9. Tree Mountain - Yaşayan Bir Zaman Kapsülü-11.000 Ağaç, 11.000 Kişi, 400 Yıl, 1992-96, (420 x 270 x 28 metre) Ylojarvi, Finlandiya.

Beuys'un içinde bulunduğu yeşiller partisinin anti siyaseti, kendi işlerinde de okunabilmektedir. “Beuys, 1983'te Yeşiller Partisi içinde gözden düştükten sonra bile, iki büyük ölçekli kamusal projede Yeşiller Partisi çevreciliğiyle ilişkili sanat yapıtları üretmeye devam etti: 7.000 Meşe – Şehri Yönetmek Yerine Şehri Ağaçlandırmak (1981-7) ve öneri olarak kalan Özgür Hansa Şehri Hamburg İçin Bütüncül Sanat Yapıtı (diğer adıyla Spülfeld-Altenwerder pilot projesi, 1983-4). Geniş çaplı ağaç dikme projesi 7.000 Meşe, 1982'de Almanya, Kassel'da gerçekleştirilen Documenta'da

başlatıldı ve aralarında New York'un da bulunduğu başka şehirlerde sürdürüldü; Beuys'un 1987'de ölümünün ardından oğlu Wenzel'in son ağacı dikmesiyle tamamlandı.”³³



³³ Mesch.C, 2017, s.100.

4.3. BİYO SANAT

Biyo sanat veya biyolojik sanat, biyoloji, genetik mühendisliği, tıp ve diğer biyolojik bilimlerle ilişkilendirilen sanat türlerini ifade etmektedir. Bu tür sanat eserleri genellikle yaşam formlarını, hücreleri, DNA'yı veya biyolojik süreçleri içerir ve genellikle biyolojik materyaller kullanılarak oluşturulur. Biyo sanat, sıklıkla sanatçıların doğanın ve insan müdahalesinin etkileşimlerini sorgulamak, biyolojik bilimlerin etik ve sosyal boyutlarına dikkat çekmek amacıyla yapılmaktadır. Ayrıca, biyo sanat pratikleri, biyolojik bilimlerle sanat arasındaki etkileşimi ve sonuçlarını keşfetmek üzerine denemeler yapmaktadır. Bunun yanı sıra, biyo sanatın amaçları aşağıdaki gibi sıralanabilir:

1. Biyolojik teknolojilerin etik ve sosyal boyutlarını sorgulamak.
2. Doğanın ve insan müdahalesinin etkileşimini anlamak ve yorumlamak.
3. Biyolojik süreçlerin ve yaşam formlarının estetik potansiyelini keşfetmek.
4. Biyolojik bilimlerin sanatla buluşmasıyla yeni ve yaratıcı ifade biçimleri geliştirmek.
5. İnsan ve doğa arasındaki ilişkiyi derinlemesine incelemek ve anlamak.

Bu amaçlar, bio sanat pratiklerinin çeşitli formlarında ve projelerinde farklı şekillerde ifade edilmekte ve sanatçıların kişisel hedeflerine bağlı olarak değişkenlik göstermektedir.

Hazır nesnelerin sanat pratiklerinde ilk saniye çıkmasından bu yana, sanat eserleri kavranması gittikçe zorlaşan bir biçime doğru evrilmiştir. Günümüzdeki biyo sanat örnekleri de, biçim ve içerik açısından bu karmaşıklığı yansıtmaktadır. Bu tür eserler, izleyicilere alışılmışın dışında deneyimler sunarak, onları sanat ve biyoloji arasındaki sınırları sorgulamaya davet etmektedir.

Bilimle iç içe geçen ve canlı organizmaları kullanarak özgürlüğü ileriye taşıyan bu sanat akımında, sanatçıların doğa ile insan arasındaki gizemli ilişkileri keşfetmesi ve teknolojik olanaklarla deneyler yapması ön planda yer almaktadır.

“Gerçeküstücülüğün yükselişi, özellikle Sigmund Freud tarafından açıklandığı gibi, bilinçaltının daha derinden anlaşılması, I. Dünya Savaşı’nın neden olduğu endişe ve rahatsızlık ile sıkı sıkıya ilişkilidir. Bu koşullar, André Breton, Salvador Dali, Max Ernst ve Yves Tanguy gibi sanatçılar diğer ifade stratejilerinin yanı sıra otomatizmin, gizemli grotesk görüntülerin kullanılması tekniklerine eşlik etmiştir. Takip eden yıllarda, 20. yüzyılın başlarında çağın gelişmelerinin ötesine geçen teknolojileri kullanan yeni medya ve performans sanatı ortaya çıkar, bu deneyimin niteliği ve biçimsel çıktısının elemanları, biyolojiyi araç ya da özne olarak kullanan çağdaş sanatta da yer almaktadır. Nam June Paik’in öncü video enstalasyonları ve Matthew Barney’in uyguladığı mitolojik, kimerik (hayali) imgeler, bu türden canlı örneklerdendir. 1999’da ise Eduardo Kac’ın, mikroorganizmayı değiştirmeye davet eden etkileşimli bir web sitesi içeren ‘Yaratılış’ eseri, biyosanatçıları etkilemiştir”³⁴

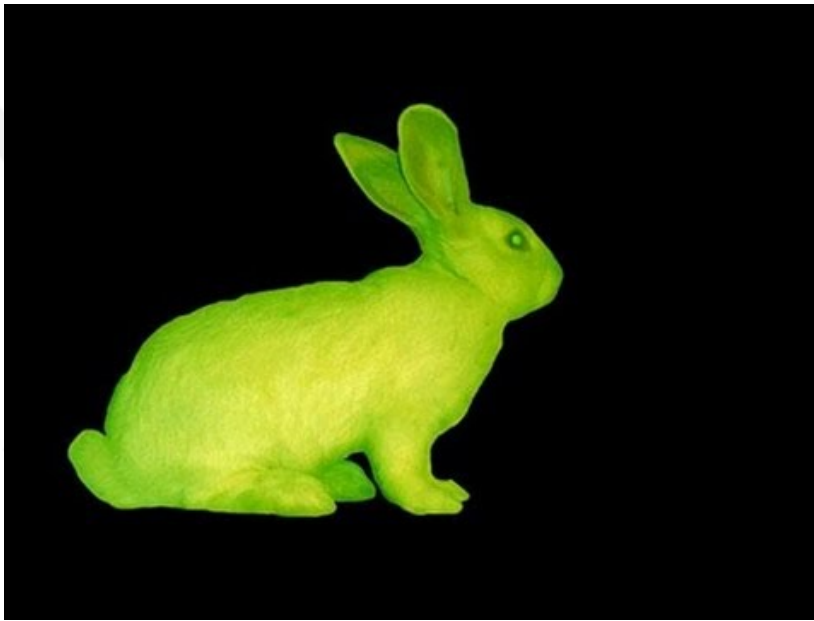
Yeni medya sanatçısı ve Chicago’da sanat ve teknoloji bilimleri profesörü olan Eduardo Kac, Biyo Sanat olarak tanımlanabilecek eserler üretmiştir. Kac’ın öne çıkan eserlerinden biri, doğrudan bir canlı organizmaya müdahale eden “GFP Bunny” isimli çalışmasıdır. Bu projede, “Alba” adındaki tavşan üzerinde yapılan deneysel çalışmalar, geniş çapta tepkilere yol açmıştır. Kac’ın kullandığı bu yöntem, etik tartışmalara neden olsa da, bilimsel alanda önemli keşiflerin yolunu açmış ve bu yöntem, Osamu Shimomura, Martin Chalfie ve Roger Tsien’in 2008 yılında Nobel ödülü kazandığı deneylere kadar götürülmüştür. (Osami Shimomura, Martin Chalfie ve Roger Tsien 2008 yılında Nobel ödülü almıştır.)

“GFP Tavşanı” yeşil florasan bir tavşan olan “Alba”nın yaratılmasını, proje süresince oluşan kamusal etkileşimi ve tavşanın sosyal entegrasyonunu içeren transgenik bir sanat eseridir. Geçmişte birçok uygarlık hayali yaratıklar tasarlayıp kutsamış olsa da, Alba’dan önce hiçbir sanatçı yaşayan bir memeliyi hayal edip onu gerçeğe dönüştürmeye çalışmamıştı. Eduardo Kac, moleküler biyolojiyi kullanarak denizanası ve tavşan DNA’sını birleştirerek, mavi ışık altında yeşil renkte parlayan bir tavşan yaratmıştır. Kac’ın sanatı, gerçekten yeni biyolojik yaşam formları yaratmaya dayanmakta ve bu süreçte moleküler biyoloji tekniklerini kullanmaktadır Kac,

³⁴ Azamet.A, s.38.

transgenik sanatın "büyük bir özenle ve bu şekilde yaratılan hayata saygı duyma, besleme ve sevmeye taahhüdüyle" yaratılması gerektiğini açıklamaktadır.

"GFP Bunny"nin küresel yankısı Kac'ı çizim, fotoğraf, baskı, resim, heykel, animasyon ve dijital medya gibi çeşitli platformlarda bir dizi çalışma geliştirmeye yöneltmiştir. Biyolojik materyalleri estetik değere dönüştüren ve Biyo Sanat ekseninde olan sanatçılardan biri de, Daro Montag isimli sanatçıdır. Daro Montag'ın sanat pratiği otuz yılı aşkın bir süredir çevresel ve ekolojik konularla ilgilenmektedir; kendisi özellikle



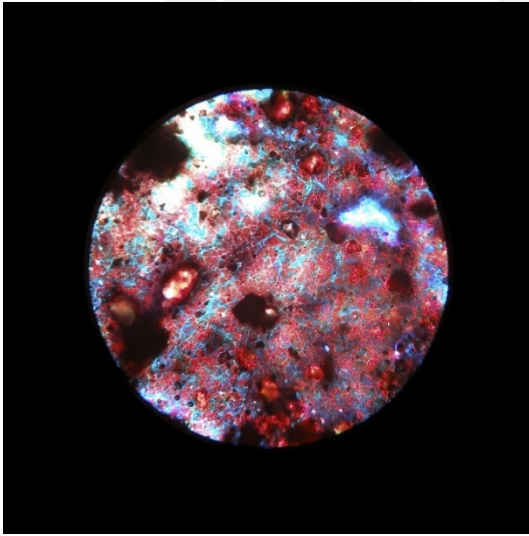
Resim 4.3.1. Eduardo Kac "GFP Bunny",2000.

organik dünyanın doğasında var olan yaratıcılıkla ilgilenmekte ve bu alanda denemeler yapmaktadır. Bu bağlamda, biyolojik materyalleri estetik değere dönüştüren sanatçılar arasında yer alan Daro Montag, biyo sanat alanında öne çıkmaktadır.

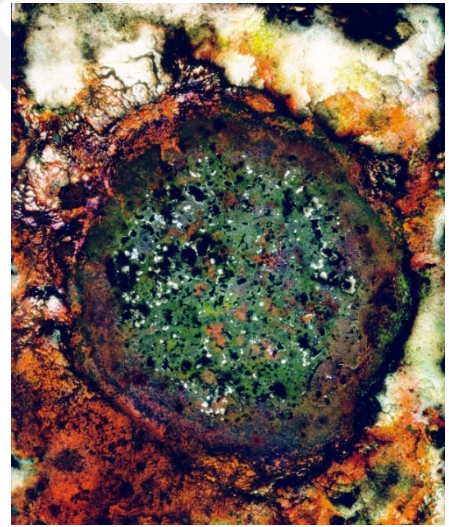
Daro Montag'ın sanat pratiği, otuz yılı aşkın süredir çevresel ve ekolojik konulara odaklanmakta olup, özellikle organik dünyanın doğasında var olan yaratıcılıkla ilgilenmektedir. Montag, sanatında doğadan ayrı, cansız ve statik nesneler dünyasının ötesine geçerek, canlılığın derinliklerini keşfetmeye çalışmaktadır. 2007 yılında, bir sanat-bilim sergisi hazırlamak üzere görevlendirilen sanatçı, bu çalışmanın sonucunda

“Bu Dünya” başlıklı bir projeyi hayata geçirmiştir. Ardından gelen sergi ve kitap, toprağın yaratıcı ve üretken potansiyelini çeşitli perspektiflerden incelemektedir. Toprağın önemi konusundaki bu duyarlılık, Çağdaş Sanat ve Doğal Dünya Merkezi ile iş birliği içinde hazırlanan “Toprak Kültürü” başlıklı ulusal bir serginin de merkezinde yer almıştır. Bu sergi, Birleşik Krallık’ın BM Uluslararası Toprak Yılı (2015) çerçevesinde yaptığı kültürel bir katkı olarak sunulmuştur.

Devam eden bir diğer proje ise, farkındalık yaratma ve iklim değişikliğini azaltma aracı olarak biyokömürün üretilip dağıtıldığı bir eylem olan 'RANE-CHAR'dır. Bu proje, çevresel değişime kültürel tepkiyle ilgilenen bir ekibin parçası olarak Peru And Dağları ve Amazon'a yapılan 2009 Cape Veda keşif gezisine katılımıyla geliştirilmiştir. Geçmişte Daro, Falmouth'ta sanat ile çevreyi bir araya getiren “RANE” Araştırma grubuna liderlik etmiştir.³⁵



Resim 4.3.2. Dora Montag, “Bu Dünya”, 2017.



Resim 4.3.3. Dora Montag, “Bu Dünya”, 2017.

³⁶Çakıroğlu, E. 2021.

Montag, topraktaki mikroorganizmalardan yararlanarak yaptığı eserler üzerine şunları söylemiştir: ““Eğer toprak, parçalarının toplamından daha fazlası olarak bir süper-organizma olarak düşünülürse, esasen amorf ve baskın bir form olmadan kalır. Yaşayan toprağın torunları olan bizler, toprağın şekillenen, kendini toparlayan ve hareket etmeyi öğrenen yönüyüz. Bizler evrendeki yeri hakkında konuşmayı ve düşünmeyi öğrenmiş toprağız. Yürüyoruz, konuşuyoruz, toprak düşünüyoruz.”³⁶

Biyo sanat ekseninde eser üreten bir diğer sanatçı topluluğu ve proje ise Tissue Culture and Art'ı (TC&A) kuran Oron Catts ve Ioan Zurr'un çalışmasıdır. “Catts ve Zurr, Hücre tiplerinin araştırma ve tıpta kullanımı için biyolojik olarak parçalanabildiği ve yapı iskelesinde büyütüldüğü, rejeneratif tıp ve doku mühendisliği tekniklerini içeren projelerde uzmanlaşmışlardır.³⁸ 1996'da Doğal bedenlerin dışında teknolojik olarak bir petri kabı veya biyoreaktör aracılığıyla büyütülen ya da inşa edilen doku yapılarını tanımlamak için (semi-living) yarı canlı terimini kullanmaya başlayan Catts ve Zurr, 2003 yılında Disembodied Cuisine Projesini Fransa'nın Nantes kentindeki L'Art Biotech Sergisinin bir parçası olarak gerçekleştirmiştir. Resim 4.3.4' de görseline yer verilen Disembodied Cuisine (Bedensiz Mutfak) adını taşıyan enstelasyon, neyin yenilebilir ve neyin iğrenç olduğuna dair farklı kültürel algılar üzerinde yoğunlaşmıştır.

Bedensiz Mutfak projesi, ironik bir şekilde doku kültürü kullanarak kurban olmadan üretme imkânı sunmaktadır. Bu proje, laboratuvarı yetiştirilen etlerin kültürlenmesi için kurulan geçici bir tesisi ve sanatçıların kültürlenmiş ilk dokuları yediği bir performansı içermektedir.

Projede kullanılan et, canlı bir hayvanın biyopsisinden alınan hücrelerden yetiştirilerek çoğaltılmıştır. Ancak mevcut doku kültürü yöntemleri, hücre büyümesi ve doku kültürü için gerekli besin maddelerinin sağlanması amacıyla hayvansal kaynaklı ürünlerin kullanılmasını gerektirmiştir. Bu durum, yapay et savunucularının dikkatinden kaçmış gibi görünüyordu, ancak yakın zamanda hayvansal ürünlerin doku kültürü teknolojisinde kullanımı soyutlandı ve gerçek kurbanların gizlenmesine neden olmuştur.

³⁷ D.Montag, Nisan,2017.

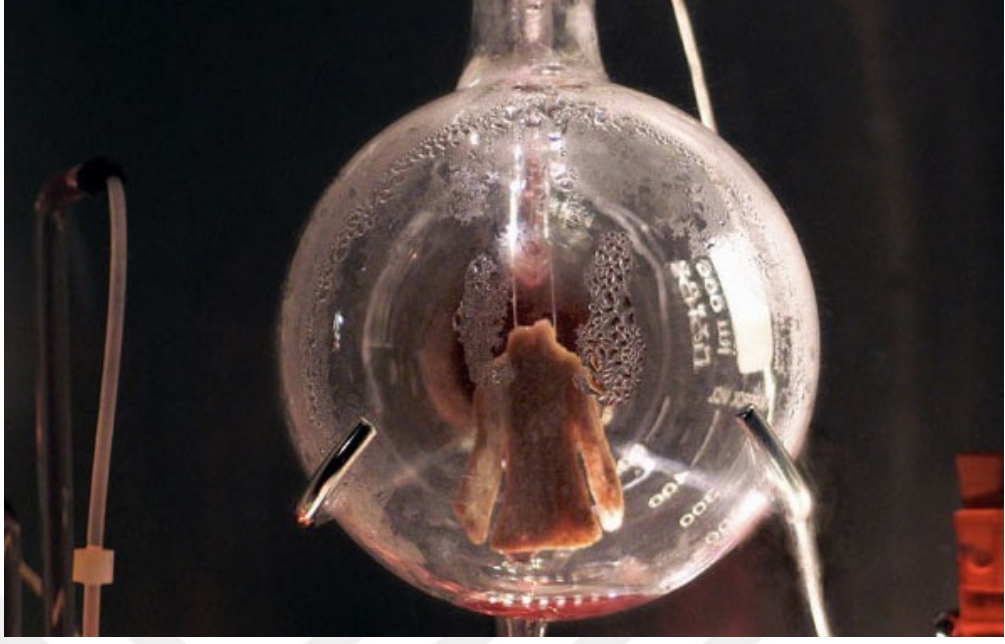
Bedensiz Mutfak, 2003 yılında Fransa'nın Nantes kentindeki "L'Art Biotech" Sergisinin bir parçası olarak gerçekleştirmiştir. Enstelasyon, farklı kültürel algılar üzerine odaklanarak neyin yenilenebilir, neyin yenilemez olduğunu sorguluyordu. Proje, yarı canlı denilebilecek kurbağalar üretimek üzerine odaklanmıştı. Kurbağa iskelet kası, potansiyel gıda tüketimi için biyopolimer üzerinde yetiştirilirken, sağlıklı kurbağalar da kurulumun bir parçası olarak yan yana yaşadı. Gösterinin son gününde, Nouvelle Cuisine tarzı bir akşam yemeğinde biftek pişirilip yenildi ve çiftlikten kurtarılan dört kurbağa, yerel botanik bahçelerindeki güzel bir gölete bırakıldı. Projede, Afrika pençeli kurbağa (*Xenopus leavis*) türünde amfibiler kullanılmıştır.



Resim 4.3.4. Catts ve Zurr, " Bedensiz Mutfak", 2003.



Resim 4.3.5. Laznia Çağdaş Sanat Merkezi, Gdansk, Polonya'da Doku Kültürü ve Sanatı Projesi, 2003.



Resim 4.3.6. Victimless Leather, O. Catts, I. Zurr, 2003.

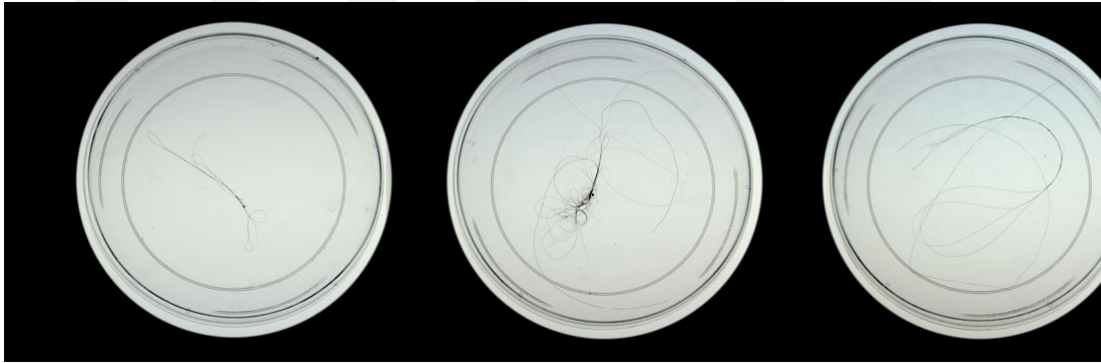
Öne çıkan bir diğer sanat projesi ise, Heather Dewey Hagborg (2012) tarafından 2012-2013 yılları arasında hayata geçirilen “Stranger Vision” adlı biyosanat projesidir. Halka açık mekanlardan toplanan materyaller kullanılarak, yapılan DNA analizleri sonucunda bir fenotip oluşturulmuştur³⁷. Bu analizler sonucunda, olası insan fenotipleri üç boyutlu modelleme yöntemiyle biçim bulmuştur. Proje kapsamında halka açık yerlerden toplanan genetik materyalin analizlerinden, genetik profillemenin etik sonuçlarını ve biyolojik gözetim kültürü için ortaya çıkan potansiyeli araştıran portreler yapılmıştır. Başboş saçlar, sigara izmaritleri, çiğnenmiş sakız ve tırnaklarla çalışarak, özel bir yazılım aracılığıyla DNA analiz edilmiştir. Bu sanat projesinde sanatçıyı tetikleyen unsurun kamusal alandaki gözlemler olduğu görülmektedir.

³⁷ Çakıroğlu, E. s.80,2021.

Her gün bir çok kamusal mekana biyolojik kanıt bırakan bireylerin, aslında hala bıraktıkları küçük izlerle bağının olması, sanatçıda bu bireylerin gerçek kimliğine dair



Resim 4.3.7. Heather Dewey Hagborg “Stranger Visions” 2012.



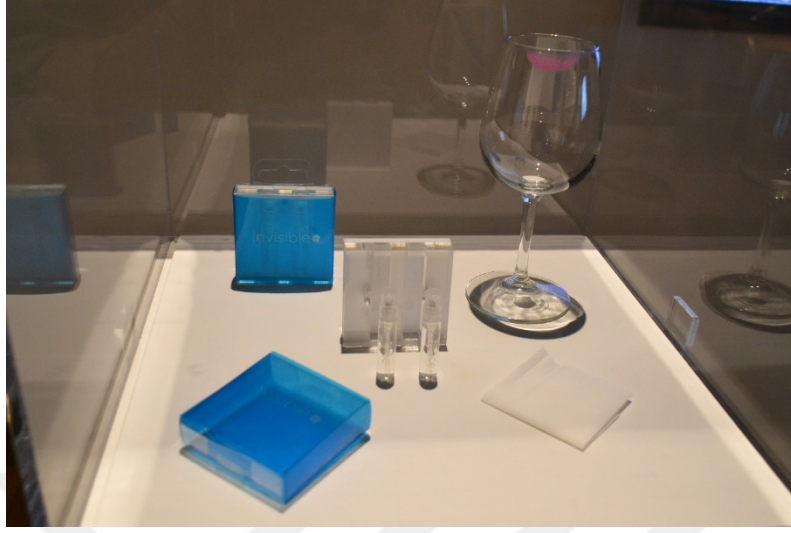
Resim 4.3.8. Hagborg’ un “Stranger Vision” için kullandığı organik materyaller, 2012.

bir merak duygusu uyandırmıştır. Bırakılan bu kanıtlarda, temel kişisel bilgilerden öte çok daha derin bilgileri barındırması ve bunların deşifre edilebilmesi bu projenin temel motivasyon kaynağı olduğu görülmektedir. Günümüz modern dünyasındaki toplumu oluşturan bireylerin, üst yönetimlerin kapital amaçları ve yönlendirilme amacıyla sürekli gözlenmesi ve kişisel bilgilerin elde edilmesi, kişisel hak ve hürriyet

açısından bir tartışma konusudur. Temel kişisel verilerin birçok yöntemle elde edilebilmesi, gelecekte gen mahremiyetinin de ihlal edilebilmesi sanatçı için bir çıkış noktası oluşturmuştur. Kamusal alanda farkında olmadan bırakılan biyolojik izlerden bir fenotip oluşturulmasını mümkün kılan sanatçı, genetik gizliliğin bile aşılabileceğinin kanıtını göstermiştir. Projenin yaratıcısı olan Hagborg çalışma sürecinin gelişimini şu şekilde ifade etmiştir: “Bu projeye başladığımda genomik veya moleküler biyoloji hakkında neredeyse hiçbir şey bilmiyordum. Bir sorum vardı: Bir yabancı hakkında saçından ne kadar şey öğrenebilirim? Ama bu soruyu nasıl cevaplayacağım dair hiçbir bilgim yoktu. Ayrıca lüks ekipmanlara veya laboratuvar hizmetlerine yatırım yapacak neredeyse hiç param yoktu. Şans eseri benim için dünyanın ilk topluluk biyoloji laboratuvarı olan Genspace 2 yıl önce Brooklyn şehir merkezinde açılmıştı. Ben de örneklerimi Genspace’e getirdim, orada da DNA’yı çıkardım ve dizileme için gönderdim. Daha sonra, aşağıda gördüğünüz açık kaynaklı bir Matlab modeli olan Basel Morphace’dan genişletilmiş, bir yüzün dönüştürülebilir modelini parametreleştirmek için kullandığım bir tür genetik profil oluşturmak için görünümle ilişkili olduğunu tahmin edebileceğim bölgeleri analiz ettim. Normalde 3 boyutlu 100 tanıma için kullanılan bu modeli benimsedim, sonra yeniden eğittim ve üzerinde çalıştım.”¹⁷



Resim 4.3.9. Bulunan genetik materyaller, özel yazılım, 3 boyutlu baskılar, dokümantasyon, 2012-2013.



Resim 4.3.10. Heather Dewey Hagborg “Invisible”, 2012.

Bu projenin devamı niteliğinde olan bir diğer çalışma ise “Invisible” isimli projedir. Bu çalışmanın çıkış kaynağı ise “Stranger Vision” projesi sayesinde ortaya çıkan bulgular olmuştur. Genetik ayak izinin kontrolsüzce her yerde olabilmesi ve bunların deşifre edilerek genetik mahremiyetin sınırlarının aşılabiliyor olması, karışık bir düşünceyi beslemiştir. Burada sanatçı, gizliliği sağlayabilmek açısından bu genetik ayak izlerinin nasıl silinebileceği ya da manipüle edileceği konusunda çalışmalar yürütmüştür. “Invisible hayali biyoteknoloji şirketi Biogenfutures tarafından sunulan, bir genetik gizlilik ürünü ve açık kaynaklı protokoller setidir ³⁸. Invisible, iki tamamlayıcı üründen oluşan bir pakettir. Silme (Erase) spreyi, halka açıkta bıraktığınız DNA'nın % 99,5'ini siler. Değiştirme (Replace) spreyi ise biyolojik materyali DNA gürültüsüyle gizler. 50'den fazla farklı DNA kaynağından türetilen ve özel bir koruyucu kullanan değiştirme (replace) spreyi, biyolojik gizliliği sağlamaktadır. Invisible, hem çalışan bir ürün hem de bir nesne şeklini alan çok boyutlu bir projedir.”³⁹

³⁸ e-flux conversation, 2017.

³⁹ Çakıroğlu.E,2021.s80,yedisanatdergisi.

Biyo-sanat projeleri, geleneksel sanat anlayışında olduğu gibi sadece biçim ve içerik açısından kavranabilmesi zor olan sanat pratikleridir. Günümüzün modern teknoloji ve bilimsel olanaklarından mümkün olduğunca faydalanarak yürütülen pratikler olduğunu görmekteyiz. Bu yeni teknolojilerin ve bilimsel gelişmelerin, canlılar üzerindeki olumlu ya da olumsuz etkilerini konu edinen, farkındalık ve bilinç yaratmak biyo sanatın amaçları arasındadır.



5.DOĞAL VARLIKLARIN SANAT ESERİNE DÖNÜŞÜMÜ

Postmodernizm olarak adlandırılan modernizm sonrası dönemde, sanat eylemi galeri ortamlarından uzaklaşıp daha deneysel ve uygulamalı bir alan kazanmıştır. Bu süreçte, sanat eserlerinin oluşumunda kullanılan teknik gereksinimler de bu deneysel yaklaşım doğrultusunda çeşitlenmiş ve zenginleşmiştir. Artık sanat yapıtları, geleneksel teknik araçlar olmaksızın da varlığını sürdürebilme yetisine sahiptir. 1970'lerin son çeyreğinde yaygın bir kavram haline gelen postmodernizmin kapsamını ve sınırlarını, günümüzde bile tam olarak açıklığa kavuşturmak mümkün değildir. Charles Jencks'e göre postmodernizm "modernizmin hem devamı hem de aşılmasıdır" şeklinde tanımlanır. Bu ifade, iki kavram arasında hem bir bağlantı hem de bir ayrım olduğuna işaret eder. Diğer yandan David Harvey postmodernizmi yapısallık sonrasıyla, post-endüstriyalizmle ve yeni fikirlerin birikimiyle ilişkilendirir. Harvey'e göre postmodernizm son yıllarda kültürel, politik ve entelektüel eleştirinin çerçevesini oluşturan yeni duygu ve düşüncelerin birleşimidir.⁴⁰

Modernizmin vurguladığı sanatçı, özne ve bireysel üslupçuluk anlayışına karşılık postmodernizm, modernizmin özgünlük ve orijinallik gibi temel ilke ve değerlerine meydan okuyan bir tutum benimsemektedir. Bu bağlamda postmodern anlayış, sadece resim, heykel, enstalasyon ve fotoğraf gibi geleneksel sanat pratiklerini değil, aynı zamanda disiplinler arası bir ifade biçimi geliştirerek eserlerin kavramsal niteliğine odaklanmaktadır.

Sanatın temel disiplinleri hala varlığını sürdürmektedir, ancak postmodern anlayış içinde ifade biçimi daha zengin ve karmaşık hale gelmiştir. Gelişmekte olan teknoloji ve bilimsel yöntemlerin sanat pratiğine dahil edilmesiyle, postmodern anlayışta biçim ve içerik çok daha katmanlı bir boyut kazanmıştır. Bununla birlikte sanat pratiklerinin bu doğrusal gelişimi, sanatın temel unsurlarını basitleştirmek veya yok etmek yerine, onları yeniden değerlendirmeyi ve yeniden tanımlamayı amaçlamaktadır. Sanat eğitimi alanındaki köklerin önemi, özellikle daha net bir şekilde görülebilmektedir. Sanat eğitimin başlangıç aşamalarında izlenen geleneksel yöntemler, öğrencilere sağlam temeller oluşturarak onların ilerlemesini sağlamaktadır. Her akademik alanda

⁴⁰ Antmen,s.275.

olduğu gibi, sanat alanında da geleneksel yöntemlerin uygulanması, öğrencilerin daha ileri seviyelere ulaşmasını desteklemektedir. Geleneksel yaklaşımdan deneySELLİĞE doğru olan sanat eğitimi anlayışında, bireyler tüm sanat tarihini hızlandırılmış bir şekilde deneyimleme fırsatı bulabilmektedirler.

Kökler, gövde ve yapraklar olarak bütüncül bir görüşle, post modern anlayışın da kökeninde ilksel basamakların izlerini görmek gerekmektedir⁴¹. Geleneksel sanat nesneleri ve sergileme biçimleri, postmodern yaklaşımlarda sorgulanmaya başlamıştır. Örneğin Jackson Pollock, Kenneth Noland, Andy Warhol gibi tanınmış sanatçıların eserlerinin, kendi atölyelerinin dışında, galerilerde veya eserleri satın alan koleksiyoncuların evlerinde çekilmiş fotoğraflarıyla eleştiren bir bakış açısı geliştiren



Resim 5.1. Hans Haacke, sergi görünümü, New Museum, New York, 2019.

Louise Lawler, sanatın ticarete dönüştükten sonraki görsel etkisini deşifre etmeyi amaçlamıştır. Lowler, galeri mekanının otoritesini sorgulatarak, yeni kavramsalılığı kurumsal eleştiriye yöneltmiştir. Kurumsal eleştiri, müze ve galerilerdeki eserleri nasıl kurgulanarak izleyiciye ulaştırıldığına ve eserlerin hangi ideolojilerle

⁴¹ Melville, S. (2004).

belirlendiğine dair beğeni ölçütlerini sorgulamaktadır 1970’lerden itibaren, Alman sanatçı Hans Haacke’ın öncülüğünde gelişen “Gerçek Zamanlı Sosyal Sistemler” adını verdiği eserlerinde, sanat kurumlarının arkasındaki politik ve sınıfsal yapılanmaları ve ilişkiler ağını gözler önüne seren bir yaklaşım ortaya çıkmıştır. Bu yaklaşım, sanat üretimini bir kurum olarak irdelemekte ve yapı-söküme uğratmaktadır.

Organik değişkenliğin bir sonucu olarak herhangi bir zamanda sabit kalamaması, Hans Haacke’ın yapıtlarıyla protest düşünceleri arasında sağlam bir bağ oluşturmuştur. Haacke’ın eserlerinde bu organik değişkenliğin yapısını gözlemlemek mümkündür. Haacke işini şu şekilde anlatmaktadır:

“Basit stereometrik Pleksiglas kapları kısmen suyla doldurup kapattım. Işığın içeri girmesi kutuların içini ısıtmaktaydı. İç sıcaklık her zaman çevre sıcaklığından daha yüksek olduğundan, kapalı su yoğunlaşır: iç duvarlarda hassas bir damla örtüsü oluşmaya başlar. İlk başta o kadar küçüktürler ki, yalnızca tek damlaları yakından ayırt etmek mümkündür. Damlalar her saat büyüyor, küçük olanlar daha büyük olanlarla birleşiyor. Büyüme hızı, içeri giren ışığın yoğunluğuna ve açısına bağlıdır. Bir gün sonra, açıkça tanımlanmış damlalardan oluşan yoğun bir örtü gelişir ve hepsi ışığı yansıtır. Yoğunlaşmanın devam etmesiyle bazı damlalar, ağırlıkları yapışma kuvvetlerini yenecek bir boyuta ulaşır ve duvarlar boyunca iz bırakarak aşağı doğru akar. Bu iz yeniden birlikte büyümeye başlar. Haftalar sonra yan yana uzanan çok çeşitli izler oluştu.

Süreçle birlikte değişen boyutlarda damlaları vardır. Yoğunlaşma süreci bitmiyor. Kutunun görünümü istikrarlı ama yavaş bir şekilde değişiyor ve asla kendini tekrarlamıyor. Koşullar, çevresine esnek bir şekilde tepki veren canlı organizmalarla bile karşılaşmak mümkündür. Yoğuşma görüntüsü kesin olarak tahmin edilemez. Özgürce değişir, yalnızca istatistiksel sınırlarla sınırlanır; bu özgürlüğü seviyorum.”⁴²

⁴² Haacke,2001.

Organik materyalleri kullanan bir diğ er sanatçı Damien Hirst, çeşitli hayvanların bedenlerini doğrudan yapıtlarında kullanması ile  nlenmi  ve çoğu eleştirmen tarafından da eleştirilere maruz kalmıştır. Hirst, Bristol’de doğmuş ve Leeds’de büyümüştür. 1986’da Goldsmiths College’da okumak için Londra’ya ta ınmı tır. Henüz  ğrenci iken, kendisinin ve diğ er öğrencilerin çalışmalarının yer aldığı son derece başarılı “Freeze” sergisini düzenlemiştir.⁴³



Resim 5.2. Heykel  effaf akrilik cam, su, ışık, hava akımları, sıcaklık (sergi durumundaki iklim) 30,4 x 30,4 x 30,4 cm Baskı 7/10 Hans Haacke 2001.

⁴³ Harris, A. 2013.

Genç İngiliz Sanatçılar Hareketi'nin başlangıç noktası olarak kabul edilen Damien Hirst'ün eserlerinin ana teması ölümlülüktür. Özellikle ölü hayvanların tanklarda muhafaza edildiği doğa tarihi serisi çalışmalarıyla tanınmaktadır. 1990'ların başında İngiltere'de oluşturulan Genç İngiliz Sanatçılar Grubu'nun en ünlü üyelerinden biri olarak bilinir.⁴⁴

1991'de Hirst, "Yaşayan Birinin Zihninde Ölümün İmkansızlığı" adlı bir seri işe imza atmıştır. Bu seride, 14 metrelik formaldehit tanklarında saklanan kaplan, köpek balığı, koyun, inek, zebra, güvercin ve hatta bazıları ikiye bölünmüş veya derisi yüzülmüş bir "tek boynuzlu at" gibi doldurulmuş hayvanlar bulunmaktadır. Bu çalışma, Doğa Tarihi serisinin bir parçası olup tartışmalara konu olmasına rağmen çağdaş sanatın bir dönüm noktası haline gelmiş ve Hirst'ün sanat ile bilim arasındaki ilişkiyi kurmayı amaçlayan çabalarını yansıtmıştır. Aynı yıl Londra'da, Hirst, beyaz tuvallere yapıştırılmış gerçek pupaların yer aldığı "İçinde ve Dışında Aşk" (Beyaz Tablolar ve Canlı Kelebekler) sergisini planlamıştır. Sergi sürecinde pupalar metamorfozu tamamlayıp erişkin kelebeklere dönüşerek yapıttan ayrılmış ve uçmaya başlamışlardır.

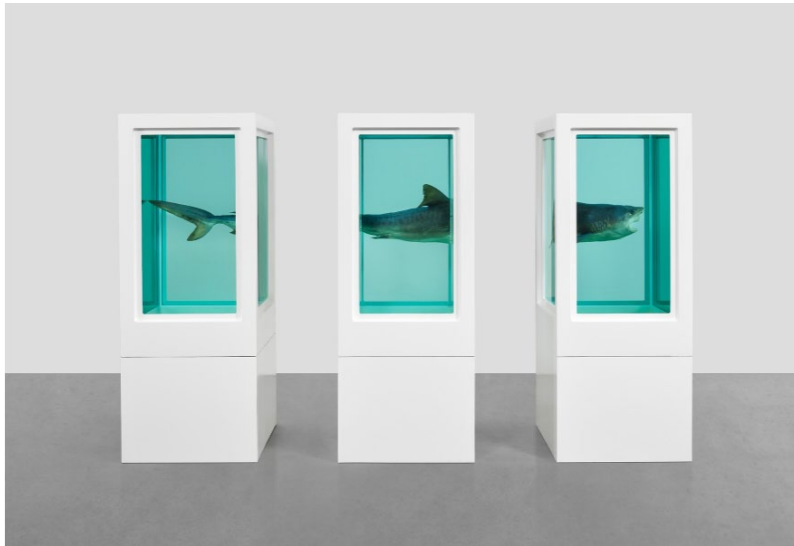
Sanatçı, yapıtlarında şok edici bir etki yaratmış ve ilk bakışta özgün nitelikte olan işleriyle popülerlik kazanmıştır. Yapıtlarının sanat piyasasındaki rolü de popülerliğine katkıda bulunmuştur. Ancak sanat, para, piyasa üçgeninde sıkça tartışılan bir konu olmuş ve sanatçı ile işleri çeşitli protestolara maruz kalmıştır. Sanat piyasasına odaklanan bu bir dizi sanat eylemi, bazen acımasız bir mizah gösterisi olarak algılanmış ve sanat izleyicisi tarafından vahşilikle de suçlanmıştır. Galeri mekanlarında, hali hazırda endemik olan bazı türlerin bilinçli bir şekilde öldürölüp sergilenmesi, sanat eylemi ve insani kavramların sorgulanmasına yol açmıştır.

⁴⁴ Han, 2017.s.3.

Canlıların yaşam haklarının elinden alınıp galeri mekanının bir nesnesine dönüştürülmüş başka örnekler de mevcuttur. Sanat eserlerinin maddi çıkarlarından daha çok bu eserler için nelerin feda edilebildiği izleyici tarafından tartışma konusu olmuştur. Damien Hirst'ün eserlerinde kesip biçme ve formaldehite daldırma yöntemleriyle sergilediği domuzlar, koyunlar ve köpek balıkları, sanat dünyasında geniş bir üne sahiptir. 2012 yılında Tate Modern'da düzenlenen "In and Out of Love" sergisi, yaklaşık olarak 10.000 kelebeğin yaşamını yitirmesiyle sonuçlanmıştır. Bu olayın ardından, "Animalist" grubu aktivistleri tarafından protesto edilmiş, sergi salonunun girişine hayvan dışkıları bırakılmıştır. Müze önüne bırakılan hayvan dışkılarının çoğunluğu, at ve eşeklerin yaşam alanı olarak kullanılan bir araziden toplanmıştır. Aktivistlerin hazırladığı pankartta şu ifadeler yer almıştır: "Damien Hirst go home! Beccati questa opera d'arte! 100% Animalist" (Damien Hirst evine dön! İşte benim sanat eserim.) Hirst'ün sanat anlayışı, izleyicide aşırı tepkiselliğe yol açsa da, etik dışı yapıtlarıyla, sanatın ne olduğuna dair sorgulamalara katkı sağlayabilmiştir.



Resim 5.4. Damien Hirst, “Yaşayan Birinin Zihninde Ölümün Fiziksel İmkansızlığı”, Gagosion, Londra, 1993.



Resim 5.3. Damien Hirst, , Gagosion, Londra,1993.

Yapıtlarında sıra dışı teknikler kullanan ve izleyicilerde şok etkisi yaratan bir diğer sanatçı da Anselm Kiefer'dır. Günümüzde aktif olarak sanat üreten önemli bir sanatçı olan Kiefer, 1965 yılında Freiburg Hukuk Üniversitesi'ne girmiş, ancak üç dönem sonra sanat alanına geri dönmüştür. Almanya kökenli olan Kiefer, 2. Dünya Savaşı sonrası Alman toplumunun psikolojisini ele alan eserleriyle tanınmaktadır. 1945 yılında doğan sanatçı, Nazi rejiminin doğrudan tanığı olmasa da çocukluk dönemine ait savaş sonrası anılarıyla bu tarihin etkilerini derinden yaşamıştır.

Savaşın yıkıntıları arasında büyüyen Kiefer, çocukluğunda tuğlalarla oyunlar oynamış ve sanatında "çirkinin güzelliği" kavramına olan ilgisini bu deneyimlerle şekillendirmiştir⁴⁵.

Kiefer'ın kullandığı araçlar, insanlık tarihi boyunca var olan dini kültürler ve mitlerdir, bu da varoluşun köklerine ulaşmak için önemli bir yol sağlar. Sanatı, tarihi ve mitolojik hikayelerden beslenir ve derin bir felsefi altyapıya sahiptir. Ancak Kiefer sadece bir tarih anlatıcısı veya ressamı değildir.

Kiefer'ın eserlerini anlayabilmek için izleyicilerin İskandinav mitolojisi, Wagner operaları, Nazi savaş planları, din tarihi, İncil tarihi ve simya gibi konularda geniş bir bilgi birikimine sahip olmaları önemlidir. Sanatçı, eserlerini anlamak için bu tür konuları araştırmanın ve anlamamanın önemine inanır. Kiefer'ın eserleri, insanlık tarihinde derin bir kökene sahip olan bu konuları kullanarak varoluşun temel sorularını keşfetmeye yöneliktir. Onun sanatı geçmişin izlerini taşıırken aynı zamanda geleceğin sorularına da ışık tutar. Bu nedenle Kiefer'ın eserlerini değerlendirirken sadece sanatsal açıdan değil, aynı zamanda içerdikleri kültürel, tarihsel ve felsefi unsurları da göz önünde bulundurmak önemlidir ⁴⁶. 50 Kiefer'ın seyahatlerinden aldığı ilhamla oluşturduğu peyzaj resimleri sanatında önemli bir yer tutar. Bu resimler genellikle canlı yeryüzü sahneleri olarak tanımlanır ve sanatçının en çok ele aldığı konulardan biridir. Kiefer bir ormanı, bir tarlayı veya bir odayı ele alırken onları gerçeklikle simgesel anlamlar arasında bir denge ile doldurur. Farklı teknikleri bir araya getirerek yüzey üzerinde bu mekanlara yeniden hayat verir. Kiefer'ın bu mekân

⁴⁵ Koç.E, 2015,s.3.

⁴⁶ Mark ROSENTHAL, Anselm Kiefer by I, s.15²⁴ KOÇ.E,a.g.e,2015.

canlandırmalarında Alman tarihine sembolik göndermeler yapması dikkat çeker. Bu tarih genellikle tabu olarak kabul edilir ve Kiefer'ın eserleri ve başarısı üzerinde tartışmalara neden olur. Sanatçı, Almanya'nın antik ve modern tarihini bir hikaye gibi anlatmaktan ziyade, sembolik malzemeler ve resim yüzeyindeki sembolik göndermeler kullanır. Kiefer resimleri aracılığıyla Almanya'nın tarihini sadece anlatmakla kalmaz, aynı zamanda onu yeniden yorumlar ve zihinlerde derin izler bırakır. Bu şekilde sanat sadece görsel bir ifade aracı olmaktan öteye geçer, aynı zamanda tarihi kültürel ve toplumsal açıdan da sorgular ve yorumlar.

Anselm Kiefer'ın eserlerinde savaşın izlerinin en derin ve acı dolu haliyle hissedildiği yapıtlar genellikle Paul Celan'ın şiirlerine göndermeler içerir. Kiefer, 2005 ve 2006 yıllarında Salzburg ve Paris'te Celan'a ithaf ettiği "For Paul Celan" başlıklı sergiler düzenlemiştir. Paul Celan, Yahudi bir şairdir ve Nazi kamplarında ailesini kaybetmiştir. Şiir, Celan için yaşamını sürdürebilmenin bir yolu olmuştur. Ancak sonunda korkunç anılarla dolu bir hayatı tercih ederek 1970 yılında intihar etmiştir. Kiefer için de bu acı dolu geçmiş, eserlerine benzer bir etki yapar ve iki sanatçı da bu tramvayla sanatları aracılığıyla mücadele eder. Celan'ın "Death Fugue" gibi en ünlü şiirlerinden biri, Nazi kamplarındaki dehşeti incelikli ve güzel bir dille anlatır. Şiirde, kamp komutanı, hassas ve romantik bir figür olarak betimlenmiştir; bu figür, Yahudilerin Naziler tarafından yakılması ve küllerinin havaya karışmasıyla ilişkilendirilir. Ancak, aynı zamanda Yahudilerin kendi mezarlarını kazdığı gerçeğiyle de bağlantılandırılarak, "in the air" ifadesinin ikinci anlamı olan "akılda kalmak" ifadesini çağrıştırır. Şiirde sıkça tekrarlanan "ölüm Almanya'da bir ustadır" cümlesi, şairin içinde bulunduğu acıyı ve trajediyi vurgular. Şiirin başlığı olan "Death Fugue" ise kendine özgü bir melodiye ve tekrarlara sahiptir, adeta müzikal bir yapıya sahiptir. Kiefer ve Celan'ın eserleri, Holokost'un zorunlu bir temasıyla derinlemesine ilgilenir, ancak bu temaya doğrudan atıfta bulunmaktan ziyade genellikle dolaylı yollarla bütünleşmeyi işlerler. Bu şekilde, eserleri bu acı dolu geçmiş hatırlatır ve gelecek nesillere aktarı⁴⁷. Şiirde, Kiefer'ı en çok etkileyen unsurlardan biri, Margarete ve Sulamith karakterleri arasındaki ironik ilişkidir. Margarete, altın renkli saçlarıyla Hristiyan-Alman kadını temsil ederken, Sulamith ise küllü saçlarıyla Yahudi kadını

⁴⁷ KOÇ.E, a.g.e,2015,s.31.

sembolize eder; her iki karakterin de kimliği sa renkleri üzerinden vurgulanmıştır. Ancak, Sulamith'in saçlarının aslında siyah olması yaşlılık nedeniyle değil, yakıldığı için kl olmasıyla ilgilidir. Bu zel anlatım, Kiefer'in resimlerinde sıklıkça yer bulur; sa ve kl, hem malzeme hem de sembolik olarak imgeleriyle ön plana çıkar. Kiefer'in eserlerinde bu tür sembolizm ve ironi sıklıkla görülür, sanatçı tarih ve insan deneyimlerini anlatırken bu detaylarla zenginleştirir.



Resim 5.5. Anselm Kiefer. Margarete, 1981.



Resim 5.6. Anselm Kiefer, " Kül Rengi Saçların Sulamith", 170,1 x 190,4 x15,5 cm,1981.

Kiefer, eserlerinde Yahudi ve Almanlar arasındaki trajediyi ifade etmek için zaman zaman gerçek saçları da kullanmıştır. Bu malzeme, şiirdeki iki figürün yanı sıra Nazilerin tıraş ettiği ve daha sonra yastık, yorgan gibi malzemelerde doldurmakta kullandığı saç yığınlarını akla getirmektedir. Saç, Kiefer'ın çalışmalarına kendi varlığıyla da derin anlamlar taşımaktadır; ölümden sonra saçın bir miktar daha uzadığı bilinmektedir. Ayrıca saçın toprak altında yok olma süresi, diğer vücut parçalarına göre daha farklıdır ve DNA bilgilerini taşımasıyla da önemli bir parçadır. Tüm bu açılardan düşünüldüğünde, saç paradoksal bir şekilde hem ölü hem de yaşayan bir madde olarak tanımlanabilir.

Kiefer'in eserlerinde saçın kullanımı, insanlığın tarih boyunca yaşadığı acı dolu deneyimleri, ölümün ve yaşamın karmaşıklığını ve insan bedeninin doğasını yansıtır.



Resim 5.7. Anselm Kiefer : DIE UNGEBORENEN, tuval üzerine yağlıboya, akrilik, tebeşir, toprak ve kurşun, 190 x 330 cm.

Saç, bu bağlamda sanatçının yapıtlarında güçlü bir sembolik anlam taşır ve izleyicilere derin düşünce ve duygusal yansımalar sunar.

Kiefer, Yahudi mitolojisi ve Kabala ile ilgilenmektedir ve eserlerinde bu temalara sık sık yer verir. Özellikle Orta çağ dönemine ait Yahudi efsanelerinden esinlenen motiflere sıklıkla başvurur, bu bağlamda Lilith'in hikayesine sıkça göndermeler yapar. Lilith, Yahudi mitolojisinde Adem'in ilk karısı olarak kabul edilir, ancak Adem'in egemenliğini kabul etmeyerek yerini Havva'ya bırakır. Lilith genellikle kötülüğün sembolü olarak tasvir edilir ve bu karakter özellikle Goethe'nin Faust kitabının ilk bölümünde ve romantik dönem edebiyatında önemli bir yer tutar. Kiefer'in eserlerinde, örneğin "Die Ungeborenen" adlı eserinde, figüratif motifleri soyut bir arka planla birleştirir. Sanatçı, Yahudi folklorunda yeni doğan çocukları kaçırıldığına inanılan Lilith'i yansıtmak için elbiseleri, sayıları ve dalları gibi anlatım unsurlarını kullanır.

Kiefer, bedensiz elbiseler ve sembolik sayılar gibi unsurlar aracılığıyla, Holokost'un acı hatıralarını canlandırır. Eserlerinde sıklıkla mitolojik ve klasik figürlerin yanı sıra yakın tarihin yorumlarını da sunar. Soyut arka plan yaklaşımını ise, evrensel bir ifade biçimi olarak kullanır. Doğmamış çocuklar ve yaşamını yitirenler, sonsuz gökyüzündeki yıldızlar gibi her zaman hatırladığımız birer iz bırakır.

Hermann Nitsch, Viyana aksiyonizminin önde gelen figürlerinden biri olarak öne çıkar ve sanatında şiddet ve acı gibi varoluşsal konuları ele alır. Performanslarında, insan doğasındaki şiddetin ve bastırılmış duyguların açığa çıktığı ritüeller düzenlerken, katılımcıların duygusal yoğunluğunu ve içsel gerilimi deneyimleri boyunca sınırları zorlar. Bu performanslar, alternatif bir varoluş deneyimi sunarak katılımcıları gerçekliğin ötesine taşır. Nitsch'in çalışmaları, içsel dünyanın dışavurumuyla mistik bir atmosfer yaratır. Performanslarında kullanılan kurban edilmiş hayvanlar, çiğ et ve kan gibi unsurlar katılımcılara yoğun bir deneyim sunar ve onları derin bir keşif yolculuğuna çıkarır. Sanatı, sınırları zorlayan bir arınma ve varoluşsal keşif aracı olarak görülebilir. Resim çalışmalarında da aynı temaları işlerken, tuvallerinde performatif deneyimin izlerini taşır ve farklı boya katmanlarıyla derinlik yaratmaktadır.

Ritüellerindeki yoğunluğu ve gerginliği resimlerine aktarırken, zaman ve mekân kavramlarını alt üst etmeyi amaçlamaktadır. Nitsch' in sanata bakış açısı, bu tür ritüellerin bir uzantısıdır sanatının özünü oluşturur ve onun eserlerindeki derinlik ve etkileyicilikle bütünleşmektedir⁴⁸.



Resim 5.8. Hermann Nitsch, Schüttbild (aksiyon boyama), 20. resim eylemi, Ayrılık Viyana 1987. Tuval üzerine yağlıboya, 200 x 300 cm. Liesl Biber'in fotoğrafı.

⁴⁸ John Berger, Hayvanlara Niçin Bakarız?,s.75.

Nitsch, kariyeri boyunca gerçekleştirdiği performanslarla, ilkel toplumların ritüellerini canlandırarak izleyici ve katılımcılara arınma ve kefarete imkânı sunmuştur. Bu performanslar, dini bir atmosfer yaratmakta ve izleyiciyi geçmişin derinliklerinden günümüze taşımaktadır. Nitsch'in resimleri, tarihi dönemlerin izlerini yansıtarak, o dönemlerin nasıl görüldüğünü aktarabilirken, performansları ise izleyiciyi geçmişin ritüelistik atmosferine taşır. Bu ritüeller, sanatçının Tanrı'ya sunulan adakların kişisel fayda sağlayabileceğine dair inancını ve içsel bir çıkış yolu arayışını yansıtır. Nitsch'in sanatı, geçmişin ritüelistik deneyimlerini modern bir bağlamda yeniden yorumlayarak izleyiciye sunar.

Nitsch, resimlerinde de aynı varoluşsal temaları işlerken, performanslarının duygusal ve sembolik yoğunluğunu tuvale taşır. Bu şekilde, izleyiciyi sadece görsel bir yolculuğa değil, aynı zamanda derin bir düşünsel ve duygusal bir keşfe davet eder. Onun sanatı, ritüelin sınırlarını zorlayan doğasını, zamansız ve mekânsız bir boyutta yeniden tanımlar ve izleyicilere özgün bir varoluş deneyimi sunar.

Hermann Nitsch'in eserleri, insan yaşamının farklı durumlarını ve bu durumların kavrama sürecini yansıtır. Nitsch, haset, mutluluk, arzu, tiksinti ve acı gibi zıt duyguları ele alarak, insanın içsel dünyasındaki "öteki" ye doğru bir yolculuğu temsil eder. Sanatçı, hayvanların öldürülmesi yoluyla ifade edilen bastırılmış duyguların vahşet olarak yorumlanmasının yanı sıra, toplumların endüstrileşmeyle birlikte değişen beslenme alışkanlıklarına ve insanların tüketimi için tesislerde yaşanan rahatsızlıklara dikkat çeker. Nitsch, performanslarında polis müdahalesiyle karşılaştıktan sonra, aksiyonlarının bir şiddet gösterisi olmadığını belirterek, endüstriyel üretim süreçlerinin daha korkunç yönlerine dikkat çeker. Ona göre, insanın et tüketimi, diğer canlıları öldürme gerekliliğini beraberinde getirir. Ancak, modern endüstriyel toplumlarda bu gereksinimi karşılamak, bireylerin doğrudan uyguladığı avlanma davranışları yerine, fabrikalarda yetiştirilen ve tüketime hazırlanan hayvanların maruz kaldığı süreçlere dönüşmüştür. Nitsch'in sanatı, bu dönüşümü ve endüstriyel üretimle iç içe geçmiş beslenme pratiklerini sorgular. İzlenilmesi ve kavranılması güç olan yapıtlarında Nitsch'in temel amacı sadece vahşeti açık bir şekilde göstermek değil, vahşi, çirkin ve korkunç olanın karşıtını

vurgulamaktır. Mezbahayı anımsatan performanslarındaki tavır sembolik anlam taşımaktadır.

Bu sembolik anlam, kapalı kapılar ardındaki hayvan istismarını eleştirirken, izleyicilere derinlemesine düşündürmek ve toplumsal farkındalık yaratmak amacıyla eserlerinde gerçekleştirilmiştir. Jannis Kounellis, İtalya'dan dünya çapında tanınan Arte Povera akımının yaşayan, önde gelen temsilcilerinden biridir. Kounellis, eserlerinde bulunduğu coğrafyaya uygun malzemeler kullanarak dikkat çeker ve malzeme seçiminde herhangi bir sınırlama tanımaz. Sanatçı, gerektiğinde Alp Dağlarını dahi fotoğraflayabilmektedir. 1936 yılında doğan Jannis Kounellis, Roma Güzel Sanatlar Akademisinde eğitim almış ve bu süreçte Alberto Burri ve Piero Manzoni gibi çağdaş sanatçılardan etkilenmiştir. 1950'lerin sonlarına doğru Kounellis, tuval üzerinde çıkartma harfler ve rakamlar kullanarak alfabeler tasarlamaya başlamıştır. 1960'lı



Resim 5.9. Hermann Nitsch, "The Theatre of Orgies and Mysteries" ,2023.

yıllardan itibaren ise, her türlü malzeme ve tekniği kullanarak sanatında içerik ve anlamı öne çıkarmayı amaçlamış, eserlerini maddesellikten uzaklaştırarak kavramsal bir boyuta taşımıştır. Bu dönemde, yere yatırılmış kapı kasalarına benzeyen çerçevelerin içine taşlar doldurarak oluşturduğu yerleştirmeleri ile dikkat çekmiştir. Yün, balmumu, kurşun, ahşap, çuval bezi, kömür ve ateş gibi malzemeler Kounellis'in sanatında sıklıkça kullanılan unsurlar arasında yer almıştır. Bu malzemeler aracılığıyla Kounellis, sanatın yalnızca estetik bir obje olma ötesine geçtiğini ve izleyiciye derinlemesine düşünme fırsatı sunduğunu göstermektedir.

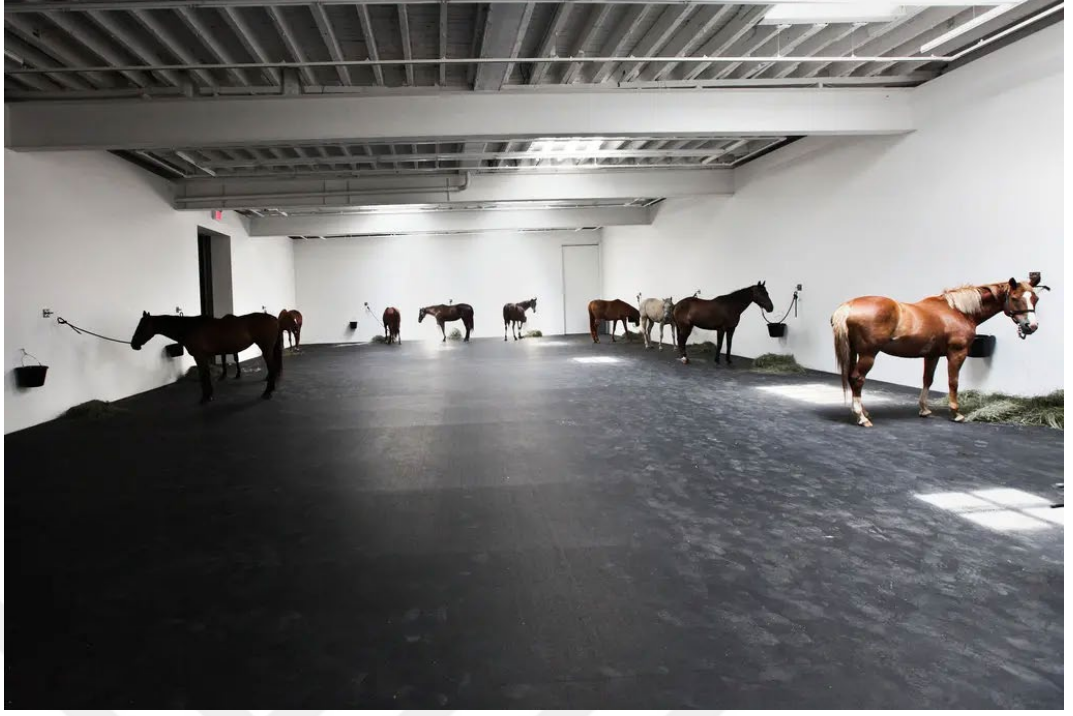
Sanatçının sergisinde, farklı materyaller arasında metal, yün, çuval, eski dikiş makineleri dikkat çekmektedir. Özellikle altı metre boyundaki vagon, demir levhalar arasına sıkıştırılmış çeşitli malzemelerle dolu olup, demir bir kasanın içine sıkıştırılmış beyaz bir yün parçası da sergilenmektedir. Kounellis, demir kasanın kültür ve mevcut sistemle özdeşleştirilmesiyle birlikte, yünü de sistem ve kültürün egemenliği altında ezilen doğayla ilişkilendirmiştir. Bu bağlamda, Kounellis'in eserlerinin ve malzeme seçimlerinin arasındaki kavramsal zenginlik ve düşünsel derinlik daha fazla açıklığa kavuşmuştur⁴⁹.

Sanatçı Kounellis, kariyeri boyunca çağdaş sanatın sınırlarını zorlamış ve özellikle sanatın olanaklarını genişleterek önemli bir etki yaratmıştır. 1970'lerde sanat anlayışındaki değişimlerle birlikte sergi alanlarının geleneksel kurallarının terk edilmesi, izleyicinin sıkışıp kaldığı duvarlar arasında bir mekânda bulunmasına yönelik bir dönüşümü beraberinde getirmiştir. Duvarların mekân olarak kullanılması, büyük yüzeylerin etkileyici bir gerilim ve dinamizm oluşturmaya olanak tanımıştır.

Kounellis'in 1969'daki Galeria L'Attico' da gerçekleştirdiği sanatsal eylem, bir tür yer değiştirme eylemi olarak değerlendirilebilir. Galeriye 12 atın yerleştirilmesi kararı, bu bağlamda Marcel Duchamp'ın hazır nesne kavramının bir uygulaması olarak yorumlanabilir. Ancak, Kounellis'in hazır nesnesinin bir canlı hayvan olması, önceki hazır nesnelerden farklı bir niteliğe işaret etmektedir⁵⁰.

⁴⁹ Emen Sidar H. 2013.

⁵⁰ Brain O'doherty, 2010, s, 100.



Resim 5.10. Jannis Kounellis'in “İsimsiz (12 At)”

Galerinin geleneksel olarak “steril” ve saygın atmosferi, Kounellis’in eylemiyle birlikte bir ahır atmosferine dönüşmüştür. Atlar, duvara eşit aralıklarla bağlanmış bir resim gibi durmaktadırlar, tam olarak bir ahırda olduğu gibi. Hareketsiz ve kendi halinde duran bu atlar, sanatçının galeriyi bir ahıra, eserlerin satıcısını da bir ahır bekçisine dönüştürme amacını yansıtmaktadır. Bu yer değişimi, kent yaşamında artık yer bulamayan atların, insanlarla daha yapay bir şekilde bulunduğu bir ortamı simgeler.

Kounellis, bu yerleştirmesiyle ilgili olarak, “Onları oraya koydum çünkü onlar ağırlığı ve doğal bir kişiliği olan canlılar, nefes alan ve hareket eden hayvanlar. Bu yüzden klasik ikonografiyle farklıydı. Ancak, bu çalışmada belirli bir klasisizm var. Ancak, bu bir Pop Art resmi değil. Eski olmasına rağmen moderndi, modern ve moderndi,” şeklinde açıklamalarda bulunmuştur. İtalya’da 1960’ların sonlarında, sanatçılar resimsel kültür endüstrisi normlarına karşı çıkarak, sanatın ve sanatçının

bireysel ifade özgürlüğünü sınırlayan tutumları eleştirmişlerdir. Bu sanatçılar, düşünce ve fikirlerin bireysel bir ifade biçimine dönüştüğü sanat alanında, doğanın, yaşamın ve davranışların temellerine ulaşmayı hedeflemişlerdir. “İsimsiz (12 At)” gibi eserler, sanatın ticari uygulanabilirliğe indirgenmemesi gerektiğini vurgulayarak, her şeyden önce yaşam koşullarına verilen önemi simgeler. Galerinin bir ahıra dönüşmesi, evcilleştirilmiş hayvanların yaşam alanlarının modern yaşamın gerekliliği olarak dönüştürülmesi ve insanların kendilerine mal etmeleri gibi konulara bir gönderme yapmaktadır⁵¹.

Eserlerindeki temel bakış açısını mimarlıktan alan Canan Tolon, yapay ve doğal unsurları birleştirerek yapıtlarını oluşturmaktadır. Bu organik ve inorganik ahengi yapıtlarında bütünleştiren sanatçı bir çevre bilinci ile, doğanın yok oluşuna karşın duyarsızlık, doğanın çürüten insanı değerler sonucu bozulması gibi temaları izleyiciyle karşılaştırmaktadır. Yaşam, doğa, kültür, ölüm kavramları Tolon’nun yapıtlarında; resimden yerleştirmeye uzanan farklı disiplinlerle sorunsallaştırılarak izleyiciye sunulmuştur. Yapıtların doğal nesneler kullanan sanatçı, organik yapıların değişim süreçlerini eserlerin bir parçası haline getirmiştir. Yapıtlarındaki değişim ve dönüşüm, kullanılan materyallerin doğasına bırakılmıştır. Doğal dönüşüm izlerini arayan sanatçı, yitirilen insani değerlere de işaret etmektedir.



Resim5.11 İsimsiz, tuval üzerine pas ve akrilik, 52 " x 53 " (112 x 135 cm) ,2003.

⁵¹ Arslantaş.H,2019.

6. BİR ETİK SORUNU OLARAK SANAT ESERİNDE DOĞAL VARLIK KULLANIMI

Yakın tarihli modern sanatın genelinde, eserin ifade biçimi, uygulanışı ve ortamda bulunuşu sürekli bir savaş içerisinde. Uygulama biçimleri deneySELLİĞE evrildikçe, aynı dönemde sıradan olarak algılanabilecek formlarda da ortaya çıkabilmektedir. Güncel galerilerde yüzey resmi sergilenirken aynı dönemde karmaşık sanat projeleri de gündeme gelebilir. Günümüzün bu karmaşık sanat atmosferinde, sanatçılar deneySELLİĞİN sınırlarını zorlamaktadırlar. Ancak, deneme yanılma yöntemi her zaman olumlu sonuçlar doğurmaz, özellikle canlı hakları konusunda dikkatli olunması gerekmektedir.

Bu post modern yaklaşımların en önemli temsilcisi tartışmasız ki Joseph Beuys ve onun yapıtlarıdır. Joseph Beuys , 1950’lerden 1980’lerin başlarına kadar Avrupa ve Amerika Birleşik Devletlerinde faaliyet gösteren, dönemin uluslararası, “kavramsal sanat ve fluxus” hareketleriyle ilişkilendirilen, Almanya doğumlu bir sanatçıdır. Beuys’un çok çeşitli çalışma yelpazesi, geleneksel çizim, resim, heykel araçlarından, süreç odaklı ve zamana dayalı “aksiyon” sanatına kadar uzanmaktadır. Sanatın, hem sanatçı hem de izleyici üzerindeki iyileştirici etkileri üzerinde yoğunlaşmıştır. Kimi performanslarında, bir şaman rolüne bürünüp izleyici ile şifacı arasındaki ilişkiyi kurmak istemiştir. Beuys’un özellikle hayvansal yağ gibi organik bir malzemeyle, endüstriyel malzemeleri bir arada kullandığı yapıtları en bilindik eserlerini oluşturmaktadır. Bu iki farklı malzemeyi bir araya getiren sanatçı için derin kişisel anlamlar taşıyan çalışmalarıyla bilinmektedir. Bunlar ayrıca sanatın, ortak malzemelerin “gündelik yaşamın” birbirinden ayrılmaz olduğunu gösteren ve tekrarlayan motiflerdi.

Joseph Beuys kendi yaşam dinamiklerini yoğun olarak eserlerine aktaran bir sanatçı olmuştur. Tıp eğitimi görürken ikinci dünya savaşı’nın patlak vermesi üzerine Alman Hava Kuvvetleri’ne katılan Beuys, 1946-1951 yılları arasında Düsseldorf Sanat Akademisi’nde eğitim görmüş, 1961 yılında aynı kurumda eğitimciliğe başlamıştır. 1956’lı yıllardan itibaren “Ölü Bir Tavşana Resimler Nasıl Anlatılır”(1965), “Amerika

Beni Seviyor Ben De Amerika”yı(1974)gibi bir dizi performans gerçekleştiren Beuys, gerek heykellerinde gerek performanslarında bal, altın tozu, keçe, demir, canlı ya da ölü hayvanlar gibi çok çeşitli nesneleri kişisel bir mitolojinin simgeleri olarak kullanmıştır. Almanya Yeşiller Partisi üyesi olan Beuys’un ortaya attığı “sosyal heykel” kavramı, kollektif bir çabayla daha iyi bir toplumsal yapının şekillendirebileceği düşüncesinden hareket etmektedir .

Çağdaş sanat geleneksel sınırlarını aşmıştır ve özellikle resim ve plastik sanatlar en gelişmiş ve deneysel alanlar olarak kabul edilir. Sanatçılar, eserin formatının veya alanının her zaman kapalı ve düz dikdörtgen olması gerektiği fikrini sorgularlar. Bunun yerine, eserin fiziksel ve metafizik varlığının tuvalin ötesine belirsiz bir şekilde uzandığını düşündüren jestlerden, karalamalardan ve çerçevesiz büyük ölçekli yapıtlardan yararlanarak bu soruyu sürekli olarak yeniden değerlendirirler⁵².

Venedik Mimarlık Bienali, sanatsal özgürlük sınırlarını tartışmaya açan bir sergi platformu olmuştur. İsviçreli sanatçılar Julian Charriere ve Julius von Bismark, “Bazı Güvercinler Diğerlerinden Daha Eşittir” başlıklı canlı performanslarıyla bu tartışmayı derinleştirmişlerdir. Performansta, boya tabancasıyla çeşitli renklere boyadıkları güvercinleri Venedik sokaklarında serbest bırakmışlardır. Ancak, bu eylem canlı hayvanların sanatta materyal olarak kullanılmasıyla ilgili etik kaygıları gündeme getirmiştir. Batı kültüründe güvercinler, doğu kültürüne kıyasla genellikle “önemsiz” canlılar olarak kabul edilirler.

⁵² HARRISON, C., Wood, P. S., & Sanat, V. K. (2011).

Hatta İngilizce 'de güvercinler için “flying rat” yani “uçan fare” tabiri kullanılmaktadır. Sanatçılar, göz alıcı renklere boyadıkları güvercinlerin insanlar nezdindeki düşük konumlarını değiştirerek daha olumlu bir bakış açısı kazandıklarını iddia etmişlerdir. Bu performans, dış görünüşün insanların önyargıları üzerindeki etkisini sorgulamayı amaçlamıştır.

Canlı hayvanların sanat eserlerinde kullanılması, etik ve estetik tartışmalara neden olan bir konudur. Son örneklerden biri, Julian Charriere'in beyaz güvercini griye boyayarak gri güvercinler arasına bırakmasıdır. Benzer şekilde, Lars von Trier'in “Manderlay” filmindeki eşeğin öldürülüşünü gösteren sahneler de canlı hayvanların sanat için kullanılmasıyla ilgili yoğun tartışmalara sebep olmuştur. Bu tür uygulamalar, canlı hayvanların fiziksel ve psikolojik sağlığı üzerinde ciddi etkileri olabileceği endişelerini beraberinde getirir. Özellikle hayvanların rızası olmaksızın sanat amaçları için kullanılması, etik açıdan sorgulanır. Ancak, bazı sanatçılar ve destekçileri, hayvanların normal yaşamlarında maruz kaldıkları zorluklara karşı gösterilen hassasiyetin, sanat için kullanılmalarıyla çelişkili olduğunu savunmaktadır. Örneğin, Venedik Bienali'nde boyalı kuşlar sergilenerek canlı hayvanların kullanıldığı sanat eserlerine örnekler verilebilir. Bu tür eserler, izleyicilerde hayvanların insan müdahalesiyle nasıl değişebileceği ve çevresel etkileri üzerine düşünmeye yönlendirir. Ancak, bu tür eserlerin hazırlanma sürecinde hayvanların yaşadığı stres ve potansiyel zararlar, etik tartışmaları gündeme getirmektedir



Resim 6.1. Julius von Bismarck, 2012 Venedik Bienali'nde “Bazı güvercinler diğerlerinden daha eşittir” projesi.



Resim 6.2 Julius von Bismarck, Venedik Bienali'nde “Bazı güvercinler diğerlerinden daha eşittir” projesi için boyanan farklı güvercinler,2012.

Sonuç olarak, canlı hayvanların sanat için kullanılması konusu, sanatın sınırlarını ve etik sorumluluklarını tartışmaya açmaktadır. İzleyici, bu tür eserlerle karşılaştığında, sanatın gücünü ve etkisini sorgulamanın yanı sıra, hayvan hakları ve refahı konusunda da derinlemesine düşünmeye teşvik edilir. Bu tartışmalar, sanatın toplumsal ve etik boyutlarını keşfetmek için önemli bir fırsat sunar. Charriere, daha önce benzer bir performansı Berlin’de gerçekleştirmiştir. Bu performansta, gıda boyasıyla griye boyadığı bir beyaz güvercini gri güvercinler arasına salarak, sosyal statünün dış görünüşle nasıl algılandığını göstermeyi amaçlamıştır. Bu tür performanslar, insanların ön yargılarını sorgulamalarına ve toplumun farklı kesimleri arasındaki algı farklılıklarını gözlemlemelerini amaçlamış olsa da canlıların özgürlükleri bakımından tartışmalı bir konu olmaktadır.



Resim 6.3. Julius von Bismarck, Venedik Bienali'nde “Bazı güvercinler diğerlerinden daha eşittir” 2012.

Janis Kounellis, 1969’da Roma’da bulunan bir galeride, duvarlara 12 at bağlayarak

çarpıcı bir performans gerçekleştirmiştir. Bu eylemle, galerinin “steril” olarak nitelendirilen atmosferini değiştirme ve sorgulama amacı gütmüştür. Sanatçı, performansına ilham kaynağı olarak Andre Breton’un Tatarların atlarına Versay çeşmelerinde su içirmelerinin imkansızlığına dair sözlerini göstermektedir. Kounellis, galeriyi bir ahıra, eserlerini ise bir seyise dönüştürerek, sanatın algılanışı ve yayılması üzerinde etkili olan yapıları sorguladığı iddia etmektedir. Bu performans, bazı eleştirmenler tarafından Duchamp’ın bir galeriye pisuar yerleştirmesi kadar radikal bulunmuştur. Kounellis’in, canlı atları bir sanat galerisinin ortamına yerleştirerek ve galeriyi bir at dışkısı kokusuyla doldurarak “sanat ile hayatı buluşturduğu” ifade edilmektedir. Performansın sembolik anlamları da vurgulanır; on iki sayısı, on iki havari, on iki ay, on iki burç gibi farklı bağlamlarda deşifre edilir. Ancak, atların galerideki “doğal” ortamı olarak algılanması ve ahırın insan yapımı bir mekân olarak görülmemesi önemli bir noktayı göz ardı etmektedir. Gerçekte, atların sergilendiği ahır da, galeri gibi insan eliyle inşa edilmiş ve kültürün bir yansımasıdır. Bu bağlamda, sanatın “steril” olarak nitelendirilen ortamlara getirdiği “doğallık” vurgusu, insan uygarlığının kendine özgü yapılarına karşı eleştirel bir duruşu yansıtmaktadır. Kounellis’in performansı, sanatı sadece estetik bir deneyim olarak değil, aynı zamanda yaşamla iç içe olan bir güç olarak göstermeyi amaçlamaktadır.

1974 yılında Joseph Beuys, New York’taki Rene Block galerisinin bir odasına kendisini bir çayır kurduyla birlikte kapatarak bir hafta boyunca performans gerçekleştirmiştir. Çayır kurdu, Kuzey Amerika yerlileri için kutsal bir hayvan olarak kabul edilmektedir ve Beuys’un performansı, bu yönden Amerikan yerlileriyle beyazların arasındaki tarihsel çatışmalara da gönderme yapmaktadır. Beyazların, kıtanın yerli halkına yönelik uyguladığı katliamlar, çayır kurdu üzerinden sembolik bir şekilde yeniden ele alınmaktadır. Beuys’un performansı sırasında, çayır kurdunun odadaki “Wall Street Journal” gazeteleri işemesi gibi davranışları, Amerikan materyalizminin sembollerine karşı bir tepki olarak yorumlanabilmektedir. Ancak, bu anlamların tümü, Beuys ve diğer görevliler tarafından yönlendirilen hayvanın tepkileri üzerinden şekillendirilir. Kapana kısırılmış her yabani hayvan gibi, çayır kurdu da, mekanın sınırlarına adapte olmaya çalışmıştır. Hayvanın bu çabası sonucu olan davranışları sonradan anlamlandırılmaya çalışılmıştır. Beuys’un “şaman” rolüne bürünerek gerçekleştirdiği

performans, bir tür bilim adamı gibi davranan ve hayvanlarla deney yapan bir sanatçıyı çağırıştırılmaktadır. Ancak, Beuys'un hayvanla diyaloga girme çabası, gerçekte hayvanın sadece yaşamsal gereksinimlerini gerçekleştirmek istemesi ve iletişim kurmama halidir. Beuys'un bu performansı bütüncül açıdan değerlendirildiğinde etkili bir ifade biçimiyle sunduğu çok boyutlu bir proje olarak görülmektedir. Fakat, performanstaki söz konusu olan insan ve hayvan eşit bir diyalog için ön koşullar sağlanmadığından eleştirilere maruz kalmıştır.



Resim 6.4 Joseph Beuys: I Like America and America Likes Me (Ben Amerika'yı Seviyorum Amerika da Beni)1974.

1977'de, henüz sanat kariyerinin başlangıcında olan Tom Otterness, dikkat çekici bir sanat etkinliğine imza atmıştır. Bir hayvan barınağında sahiplenilmeyi bekleyen bir köpeği sahiplenerek, onu bir süre sonra bir çite bağlayıp silahla vurarak öldürmüştür. Bu olayı kaydederek bir film haline getiren Otterness, filmi bir galeride sergilemiştir. Film izleyen ziyaretçiler, köpeğin öldürülme anına kadar olan süreci izleyince şok olmuş ve birçoğu köpeğin gerçekten öldürülmediğini düşünmüştür. Ancak, köpeğin gerçekten öldürüldüğü anlaşılmasına rağmen, sanatçıya herhangi bir ceza verilmemiştir. Bu olay toplumda büyük bir tepki uyandırmıştır, özellikle de köpeğin barınağa geri götürülüp orada öldürüleceği gerçeği insanların tepkisini artırmıştır. Tom Otterness'in bu tartışmalı eylemi, sanat dünyasında etik tartışmaları gündeme

getirmiştir. Bir sanat eseri olarak sunulan bu olay, hayvan hakları bakımından eleştirilere maruz kalmıştır.



Resim 6.5. *Tom Otterness: Dog Shot [Vurulan Köpek/Köpek Sahnesi] 1977.*

Belçikalı sanatçı Wim Delvoye, çağdaş sanat sahnesinde çekişmeli bir figür olarak bilinir, özellikle de radikal sanat pratiğiyle öne çıkar. Delvoye, 1997'den beri canlı domuzlara dövme yaparak sanatını icra etmektedir. Batı ülkelerindeki sıkı hayvan refahı yasaları nedeniyle, bu etkinliklerini kendi domuz çiftliğinde Çin'in Pekin şehrinde gerçekleştirmektedir. Bu süreçte, Çinli dövme sanatçılarıyla iş birliği yaparak, domuzlara farklı desenler uygulamaktadır; bu desenler arasında Louis Vuitton logoları ve Walt Disney karakterleri gibi çeşitli motifler bulunmaktadır. Ardından, dövme yapılan domuzlar, yeterince büyüdüklerinde satılırken, bazıları öldürülerek, doldurularak veya derileri yüzülerek koleksiyonculara sunulmaktadır. Domuz derileri, tuval olarak kullanıldığında oldukça yüksek fiyatlara alıcı bulabilmektedir. Bu durumun ilginç bir yanı, Wim Delvoye'un vejeteryen olduğunu

iddia etmesidir, bu da sanatçının etik ve ahlaki değerlerle sanat pratiği arasındaki çelişkiyi gözler önüne sermektedir. Delvoye'un sanatının etik boyutları hem hayvan hakları savunucuları hem de genel kamuoyu tarafından sık sık sorgulanmakta ve tartışılmaktadır. Bu bağlamda, Delvoye'un sanatı, sanat dünyasında ve toplumda önemli bir tartışma konusu olarak varlığını sürdürmektedir.



Resim 6.6. Wim Delvoye'un canlı hayvanlar üzerine uyguladığı metotlar.

2006'da ünlü sokak sanatçısı Banksy, Los Angeles'taki ilk kişisel sergisinde çarpıcı bir enstalasyon gerçekleştirdi. Sergide, 37 yaşındaki fil Tai, galeri enstalasyonunda duvar kağıdının desenlerine boyanmış bir şekilde sergilendi. Serginin amacı, dünya çapında ihmal edilen yoksulluk sorununa dikkat çekmekti. Serginin açılışına Hollywood yıldızlarından Cameron Diaz, Colin Farrell gibi isimler de katıldı, ancak Banksy her zamanki gibi görünmedi. Boyanmış halde galeride sergilenen Tai isimli fil, üç gün boyunca meraklı kalabalıklar ve gazeteciler tarafından ilgiyle karşılandı. Bu etkileyici

enstalasyon, sanatın gücünü ve toplumsal konulara duyarlılığını vurgulamaktadır. Banksy'nin eseri, sanatın sadece estetik bir ifade aracı olmanın ötesine geçerek, toplumsal meselelere karşı duyarlılığı arttırmak ve farkındalık yaratma amacını vurgulamaktadır. Canlı bir varlığın sergilenmesi, duygusal bir acıma konusu olabilir; bu durum, eserde kullanılan canlının kalıcı bir hasar görmemiş olsa bile ruhsal etkileri hakkında belirsizlik yaratır. Bilinen duygusal zekasıyla tanınan fillerin, özgürlüklerinin kısıtlandığı etkinliklerde saldırganlaşabileceği bilinmektedir.



Resim 6.7. Banksy: Barely Legal [Neredeyse Yasadışı] 2006.



Resim 6.8. Marco Evaristti , "Helena ve El Pescador", 2000.

Marco Evaristti'nin 2000 yılında gerçekleştirdiği "Go Go Black" sergisinde sergilediği "Helena" adlı eseri, izleyicilerin etkileşime geçtiği etkileyici bir sanat eseridir. Bu eser, içi su ve canlı Japon balıklarıyla doldurulan on adet blenderdan oluşmaktadır. İzleyiciler, bu blenderların düğmelerine basarak bir canlının hayatı hakkında karar verebilme yetisine sahiptirler. Evaristti, bu interaktif çalışmasıyla izleyicileri eylemlerinin etik sonuçlarıyla yüzleşmeye davet etmektedir. Sanatçı, eserinde iç farklı insan tipolojisine vurgu yapmaktadır: "Sadist", "Röntgenci" ve "Ahlakçı." Bir kişi sadist ise, blenderın düğmesine basarak hayvanı öldürecektir. Röntgenci ise, diğerlerinin bu eylemi yapmasını heyecanla izleyecektir. Eserin tek bir yorumu olmamakla birlikte, zıtlıklar arasındaki farklılıkları ve benzerlikleri işaret eden birçok unsur bulunmaktadır.

Eserin çekiciliği, iticiliği veya ahlaki boyutu, izleyicilerde anında gerilim yaratan etkileşimli yöntemden kaynaklanmaktadır. Düğmeye basıldığında ne olacağı açıktır ve izleyici, potansiyel bir katil veya ahlaki bir karar verici olma rolü arasında seçim yapmak zorundadır. Balıkların hayatı tehlikedeyken, izleyicilerin nasıl davranacakları ve etkileşime geçecekleri, ahlaki kavramların nasıl algılandıkları konuları da önemlidir.

Evaristti'nin eseri, teknoloji, arzu ve etik arasındaki ilişkilerin hayvanların kullanımı üzerindeki etkilerini anlamamıza yardımcı olur. Bir diğer eserinde ise, beyaz küpte canlılığın sürdürülebilmesi ve yaşamın "öneminin" vurgulanması gerektiğini gösterir. Sanatçı, eserinde hayvanın kendisini kullanarak tek tanrılı dinler arasındaki çatışmalara dikkat çeker. Evaristti, eseri hakkında şunları söylemiştir: "Helena, insanlığın karmaşık ilişkisini ve ahlaki sorgulamalarını ortaya çıkarıyor. Her düğmeye basıldığında, izleyicilerin içsel etik hesaplamalarıyla yüzleşmelerini sağlamak istedim." "Bütün dinler temelde aynı düşünce ve düşünceden beslenirler. Yeni çalışmam "Affet beni Helena" üç büyük semavi dinin birbirleriyle daha iyi anlaşabileceğine dair bir umut ve haykırıdır. İncil, Kur'an ve Tevrat, su, kum, bitkiler ve peçe kuyruklarıyla dolu bir akvaryumda yatıyorlar ve zamanla eriyerek doğanın büyük döngüsüne geri dönecekler. Blenderlarda tül kuyruklarıyla "Helena"'yı yarattığımda, balığın yaşamı ve ölümü hakkında kişi karar verebiliyordu. Balıklar artık kültürümüzün temelini oluşturan kitapların üzerinde yüzüyorlar. Belki de bunları bilinçaltında kemiriyorlar ve bu şekilde evrende daha fazla denge oluşmasına yardımcı oluyorlar."



Resim 6.9. Marco Evaristti , "Helena ve El Pescador", 2000.

Guillermo Vargas'ın 2007'deki Nikaragua sergisi, tartışmalı bir sanat eseri olan "Ne Okuyorsan Osun" adlı çalışmasıyla geniş çapta dikkat çekti. Sergide, çocuklara para karşılığında sokaktan bir köpek yakalamaları ve ardından bu köpeği bir duvara bağlamaları istendi. Duvara yazılmış olan "Ne Okuyorsan Osun" mesajı, izleyicilere çeşitli yorumlama imkanları sunmuş ve sergi büyük bir tartışmanın merkezine yerleşmiştir.

Ancak, medyada dolaşan haberlerde, köpeğin açlık ve ihmal nedeniyle öldüğü iddiaları büyük bir tepkiyle karşılanmıştır. Bu durum, Vargas'a karşı uluslararası alanda büyük bir protesto dalgasının başlamasına sebep olmuştur. 2008 Honduras Bienali listesinden çıkarılması için dünya çapında 4 milyon imza toplanmıştır. İlginç bir şekilde, Vargas'ın kendi eserlerine imza atma konusundaki tutumu, imza



Resim 6.10. Vargas'ın 2008 Honduras Bienaline kabul edilmeyen projesi.

kampanyasına katılmasıyla da belirginleşmiştir. Ancak galeri yöneticisinin açıklamasına göre, köpek serginin süresi boyunca düzenli olarak beslenmiş ve ardından ipinden kurtularak kaçmıştır. Bu durum, köpeğin açlığa terk edildiği haberlerinin Vargas tarafından tetiklendiğini ve bilinçli olarak bir tartışma yaratıldığını göstermiştir. Sergiyi gezenlerden hiçbirinin köpeği serbest bırakmaya veya beslemeye teşebbüs etmemesi, ziyaretçilerin galeri atmosferinin örtük davranış kodları tarafından etkilendiğini göstermiştir. Vargas'ın eseri sanatçının kendisini izleyici üzerinde bir iktidar konumuna yerleştirmesiyle karakterizedir. Köpeği bir galeri duvarına bağlamak, insanların tepkilerini ve davranışlarını önceden belirleyen bir stratejidir. Bu durum, izleyicileri bir "davranış testi"nin habersiz denekleri haline

getirirken, sanatçının bu deneyin sonucunu önceden tahmin ettiği ve manipüle ettiği gerçeğini göstermektedirmanipüle ettiği gerçeğini göstermektedir⁵³.

Navin Thomas (d. 1974), ağırlıklı olarak karma medya ve buluntu malzemelerle çalışan bir heykeltıraş ve ses sanatçısıdır. Sinematografi ve grafik tasarım eğitimi aldı ve şu anda akustik deneyler yaparak ekolojinin seslerini ve yapıyı mimariyi bütünleştiriyor. Aktivizmden uzaklaşan sanat yapımına yaklaşımı, doğal dünyaya ve onun sürekli değişen manzaralarına ilişkin geleneksel kavramların yeniden yorumlanmasını içeriyor. Sanatçı şöyle açıklıyor: "Uygulamamın bir parçası olarak, bir şehrin neyi gözden kaçırdığını gözlemlemeyi ve beni akustik ekoloji ve bunun yapıyı mimarideki ilişkisi ve sürekli uzaklaşma şekli fikrine yönlendiren çalışmalarım aracılığıyla onu daha fazla anlamlandırmayı seviyordum. Kendisini bir sahne olarak manzaranın eski biçimsel yollarından yeniden temsil ediyor." ⁵⁴

⁵³ David Yanez , 4 Mart 2010.

⁵⁴ Navin Thomas, 2003.



Resim 6.11. Naveen Thomas: Ses Yerleştirmesi.

Navin Thomas (d. 1974), ağırlıklı olarak karma medya ve buluntu malzemelerle çalışan bir heykeltıraş ve ses sanatçısıdır. Sinematografi ve grafik tasarım eğitimi almış olup, şu anda akustik deneyler yaparak ekolojinin seslerini ve yapıllı mimariyi bütünleştirmektedir. Aktivizmden uzaklaşan sanat yapımına yaklaşımı, doğal dünyaya ve onun sürekli değişen manzaralarına ilişkin geleneksel kavramların yeniden yorumlanmasını içermektedir.

Heykelin merkezinde, bakır teller ve telsiz vericilerle donatılmış bir oda bulunmaktadır. Ancak heykeli özel kılan şey, odada bulunan güvercinlerin aktif rol almasıdır. Güvercinler, tellere konduklarında, bakır alıcılar tarafından algılanan ve rastlantısal olarak oluşan “gürültü müziği” adını verdiğimiz bir ses ortaya çıkarırlar. Bu, izleyicilere sıra dışı bir ses deneyimi sunar ve sanat eserini daha da etkileyici hale getirmektedir.

Ancak, bu yaratıcı yöntem doğaldır ki hayvan hakları konusunda tartışmalara yol açmıştır. Bazı veteriner hekimler, dar bir mekânda yüksek frekanslı seslerin kuşların işitme duyusuna zarar verebileceği konusunda endişelerini dile getirmişlerdir. Bu endişeler, heykelin etik boyutunu tartışmaya açmaktadır ve hayvan hakları konusunda düşündürmektedir. Naveen Thomas ise, eleştirilere karşı güvercinlerin iyi bakıldığını ve eserin sadece estetik değil aynı zamanda etik bir zeminde de inşa edildiğini belirtmektedir. Ayrıca, gerektiğinde, sanat icra etmek için maymunların da kullanılabileceğini ifade ederek, eserinin özgünlüğünü ve sınırsız yaratıcı potansiyelini vurgulayarak savunmuştur. Bu bağlamda, Naveen Thomas'ın ses heykeli, çağdaş sanatın sınırlarını zorlayarak izleyicilere farklı bir duysal deneyim sunarken, aynı zamanda doğa ile sanat arasındaki etkileşimi keşfetmeye teşvik etmektedir. Ancak, heykelin hayvan hakları ve etik meseleleri üzerinde yarattığı olumsuz etkiler göz ardı edilememektedir.

Sanat eserinde bakterilerin ya da zararlı böceklerin kullanılması etik bir sorun yaratmazken, canlılığın boyutları karmaşılaştıkça, hürriyet hakları, hayvan hakları, etik ve ahlak gibi kavramaların eserin bir parçası olacak kadar kapsamı genişleyebilmektedir. Özellikle hayvanların kullanılması, canlı ya da ölü fark etmeksizin, hayvanların sanatçılar ve insanlar üzerindeki düşünsel boyutları söz konusu olabilmektedir⁵⁵.

İnsan, bilinçli bir varlık olarak kendi benliğini tanıma yetisine sahip olduğu gibi doğayı da anlar ve kontrol altına alabilecek kapasitededir, bu nedenle doğayı kendi hizmetinde bir araç olarak görür. Bu bakış açısı, insan merkezli bir perspektifi destekler ve insanın diğer varlıklarla olan ilişkisini de belirler. Ancak, bu düşünce yapısı bir dizi ontolojik soruna yol açar.

İnsan merkezli düşünce yapısının önde gelen temsilcilerinden biri olan Descartes, hayvanları araçsallaştıran düşünürlerden biridir. Hayvanların konuşma yeteneğine sahip olmamasının, onların zekaya sahip olmadığı anlamına geldiğini savunmuş ve bir dizi deneyden sonra hayvanları birer mekanik varlık olarak görmüştür. İnsanı, akıl ve bilgi sahibi bir varlık olarak yücelten Descartes'ın felsefi sonucu, "Şüphe ediyorum,

⁵⁵ Gen E., Skopbülten,2012.

öyleyse varım,” önermesiyle, kendi varlığının bilgisini sezgisel olarak ortaya konmuştur. Bu önerme, her türlü bilginin ve dış dünyaya dair bilgilerin geçerliliğini kendi varlığıyla ilişkilendirir ve özne merkezli modern felsefenin temelini oluşturur.

İnsanlar, hayvanlarda da ruh olduğuna dair inancı, fiziksel benzerliklere dayanarak ve hareketin tek bir ilkeye, yani ruha dayanması gerektiği fikrinden yola çıkarak geliştirmişlerdir. Ancak Descartes, hareketin iki farklı şekilde mümkün olduğunu düşünmektedir. Birincisi, tamamen mekanik ve maddi olan, hayvanların öz suyuna ve organlarının biyolojik yapısına dayanan maddi güçtür. Diğeri ise, filozofun "düşünen öz" olarak adlandırdığı, zihinsel ilkelerin bütünüdür⁵⁶.



⁵⁶ Arslantaş H., Çağdaş Sanatta Bir Medyum Olarak Hayvan Kullanımı, 2019.

7.ORGANİK DEĞİŞKENLİĞİN DRAMATİZMİ

Sanat eserini, bir yapıtı oluşturan materyaller düşünülüğünde, maddesel bütünlüğün zaman içerisinde mutlak bir değişime maruz kaldığı bilinmektedir. Çoğu yapıt için bu değişkenler, yapıtın bütünlüğü dışındaki eylemlerdir. Klasik resim ve heykelin varoluş biçimleri düşünülüğünde aslında sonsuza kadar ilk yapıldığı tazelikte kalması amacı benimsenmiştir. Bu yüzden çoğu eser korunmakta konservasyonu ve restorasyonu yapılmaktadır. Zamanın yıpratıcı ve değiştirici yönü klasik sanatın derinliğine bir katkı sağladığı düşünülemez. Günümüz sanatındaki sıra dışı post modern yaklaşımları daha iyi anlamlandırabilmek adına, karşıtlarıyla karşılaştırılması bir sonuca ulaşmak için izlenecek bir yolu gösterebilmektedir. Özellikle sanat eserinde doğrudan bir materyal olarak kullanılan canlı organizmaların bir sanat pratiği olarak tam karşıtıyla karşılaştırılması neden- sonuç ilişkisini daha doğru açığa çıkartabilecektir.

Sanat eserlerinde hazır nesneler kullanılmaya başlamadan önce, eserlerin maddesel bütünlüğünün değişime uğraması eseri oluşumuna katkı sağlayan bir unsur değildi. Yapıtlarda hazır nesneler rol almaya başladıkça, eserlerin izleyiciye sunduğu izlenme eylem dışında gözlemlene deneyimi de sunmaya başlamıştır. Sadece donmuş bir zamanı, andan bir kesiti izlemek ile zamanın kendisine şahit olmak arasındaki farkta dramatik bir durum ortaya çıkmaktadır. Bu farklı durumda yapıtın kendisine farklı bir derinlik perdesi kazandırdığı söylenebilmektedir. Zamanın kendisi gözlemlenmek zamanı neyin üzerinden gözlemlendiği ile ilgili bir sorun yaratmıştır. Organik değişimin dramatik bir düzeyde biçimlendirilmesini Anselm Kiefer'in yapıtlarında görebilmekteyiz. 1993 yılında Fransa'nın Barjac bölgesinde 35 hektarlık bir araziye yerleşen Kiefer, olgunluk dönemi eserlerinin temelini atmıştır. 2009 yılına kadar çeşitli inşaat malzemeleriyle, özellikle beton, cam, moloz ve demir kullanarak, paralel bir evren oluşturma çabası içerisinde bulunmuştur. Bu dönemde oluşturduğu çalışmalar arasında amfi tiyatrolar, havuzlar, resimler, heykeller ve yer altı tünelleri gibi çeşitli yapılar bulunmaktadır. Sanatçı, eserlerini tamamladıktan sonra, bunları doğanın kendi sürecine bırakmaya karar vermiştir. Bu şekilde, yapıların zamanla çimlerle kaplanarak doğal bir dönüşüme uğrayacağını gözlemlemeyi arzulamıştır. Bu eyleminin temel motivasyonu, muhtemelen insanlar ve doğa üzerinde savaşın neden

olduğu olumsuz etkileri gözlemlemiş olması ve bu etkileri dengelemek amacıyla doğaya bir tür geri dönüş sağlama isteğidir. Bu süreci belgelemek için, çalışma alanını terk etmeden önce "Çimler Örtsün Üzerinizi – Over Your Cities Grass Will Grow" projesini başlatmıştır. Ayrıca, geniş bir izleyici kitlesine ulaşmak ve bölgeyi ziyaret edemeyen hayranlarına sanal bir deneyim sunmak gibi amaçları da olabilir⁵⁷.

"Sette Palazzi Celesti" adlı kalıcı enstalasyon, 2004 yılından bu yana Milano'daki Hangar Bicocca'da sergilenmektedir ve sanatçının eserlerinden biri olarak kritik bir öneme sahiptir. Bu enstalasyon, son yıllarda Mezopotamya arkeolojisi ile birlikte



Resim 7.1. Anselm Kiefer'in güney Fransa'daki "insan karınca yuvasına" benzetilen geniş stüdyo kompleksi.

Mısır ve Babil uygarlıklarının

⁵⁷ Arıman, Y. (2022).

merkezini araştırmaktadır. Sanatçı, killi çamurlu toprak, taş surlar ve arkeolojik kalıntılar gibi malzemeler üzerinden insan yaşamının kökenlerine ve evrimsel süreçlerine odaklanarak yaşamın anlamını anlamaya çalışmaktadır.

Antik ve modern dünya arasında ayırım yapmayan bir yaklaşıma sahip olan sanatçı, sanatsal çabalarında yapıtların tamamlanamayacağını vurgulayarak, sürecin kendisinin önemli olduğunu ifade etmektedir. Bu yaklaşım, sanatın sadece bir sonuca değil, aynı zamanda süregelen bir keşif ve anlam arayışına hizmet ettiğini belirtmektedir. Sanatçının eserleri, geçmiş ile günümüz arasında bir köprü kurarak insanlığın kültürel ve tarihsel birikimine katkı sağlamaktadır. Bu bağlamda, "Sette Palazzi Celesti" enstalasyonu, sanatçının Mezopotamya arkeolojisi üzerinden yürüttüğü derinlikli araştırmaların bir ürünü olarak değerlendirilebilir. Eser, izleyiciye antik uygarlıkların izlerini takip etme ve bu eski medeniyetlerin çağlar öncesinden günümüze uzanan etkilerini gözlemleme fırsatı sunmaktadır.

8. KİŞİSEL ÇALIŞMALAR

Sanat ve doğa ilişkisi, insanlık tarihi boyunca sanatın temel ilham kaynaklarından biri olmuştur. Doğanın bütüncül ve gizemli yapısı, insanın yaratımını besleyen sonsuz referans kaynağı olabilmektedir. Günümüzde, insanın çevresiyle olan ilişkisi daha karmaşık hale gelmiş ve çağdaş sanatçılar doğayı anlama, yorumlama ve yeniden tanımlama çabası içine girmişlerdir. Günümüzde, çevresel endişelerin artması ve iklim değişikliği gibi küresel tehditlerin artan farkındalığı, sanatçıları da gerçeklerle yüzleştirmek zorunda kalmıştır. Sanatçılar, doğayı sadece estetik bir kaynak olarak değil, aynı zamanda insanlığın varoluşu için kritik bir unsur olarak görmeye başlamışlardır. Bu nedenle, doğa ve sanat ilişkisi, sanatın sadece estetik bir ifade aracı olmaktan çıkıp, aynı zamanda çevresel bir bilinç ve aktivizmin bir parçası haline gelmiştir. Bu durumun günümüz sanatına etkisi, doğrudan doğal malzemelerin kullanımıyla ortaya çıkmıştır.

Günümüz sanatında doğa ve sanat ilişkisi, giderek daha karmaşık ve çeşitli bir hal almaktadır. Sanatçılar, doğayı sadece bir konu olarak değil, aynı zamanda bir kaynak, ilham ve kritik bir mesaj aracı olarak da görmektedirler. Günümüz sanatındaki insan ve doğa ilişkisi, yüzeysel bir estetik arayışının ötesinde, insanlığın doğayla olan bağını yeniden keşfetme ve güçlendirme çabasının bir yansıması olarak görülmektedir.

Sanat, insan ve doğa bağlamlarını kişisel çalışmalarımda harmanlayarak, estetik bir ifade biçimi arayışında bulunmaktayım. Çalışmalarımda baskın olarak öne çıkan, belirsizliğin gizemi tamamlanmamış bir eksiklik hissi; hem biçim hem de anlam olarak ana-temayı oluşturmaktadır. Çalışmalarımdaki baskın duygulanımlardan biri olan zaman unsuru, yüceltilerek bir biçim dilini oluşturmak için kullanılarak çaba harcanmıştır. Yok oluşun izini sürerken, zamanın dramatik etkisi doğal materyaller yardımıyla yansıtılmak istenmiştir. Anlamdaki örtük ifade biçimi, çalışmalardaki yapısal bütünlüğün ayrılmaz bir parçası olarak korunmaktadır. Anlamdaki kapalılık, yaşamın içerisindeki her şeye karşı keskin hatlarla anlamlandırma çabasının yoruculuğuna karşıt bir düşünce olarak bir sanat pratiğine dönüştürülmek istenmiştir.

Özellikle sanat eserlerinin otopsis niteliğindeki ayrıntılı sözel ifadesi, kimi eserlerin izleyici üzerindeki duyumsamaya engel olabilmektedir. Çalışmalarındaki yansıtmak istediğim ana-tema, izleyiciyi kimi zaman doğanın kendisiyle yüzleştirmek ve zamanın taklidini biçim diline dönüştürmek, kimi zaman da örtük bir ifade biçimiyle bir duygudaşlık yaratma çabasıdır.

Doğanın en temel tezahürü olan zamanın doğrusal akışının kendiliğindenliği, çalışmalara önemli bir referans ve esin kaynağı olmuştur. Bunun sonucu olarak, süreç içerisinde değişen ve deforme olabilen farklı teknikleri deneysel olarak uygulanmıştır. Yapıtın bir malzemesi olarak, zaman unsuru da eklemlemeye çalışılmıştır. Çalışmalardaki bu zaman unsuru onları gelip geçici kılmaktadır. Çoğu çalışmanın tamamlanma evresi yok olmaya odaklanmıştır. Yapıtın gelip geçiciliği ve değişkenliği, canlılığın ve doğanın bir yansımasını ifade etmektedir. Bu gelip geçicilik sahip olunabilmeyi imkansız kılarak, sanatsal ifade biçiminin metalaşmasına da bir karşı duruş sergilemektedir.

Çalışmalardaki biçim dili, doğal arazi koşullarındaki gözlemler ve anılardan referans alınarak oluşturulmuştur. “Dayanaksız Bağ” isimli seri işlerdeki kafes biçimli ritmik tekrarlardan oluşan yapılar, doğal koşullardaki formların bilinçaltında bırakılan duygulanımlar sonucu oluşturulmuştur. Bu tipteki ritmik dokular, yumuşak dokuların çürüme evresinde, kayalarda, ağaç gövdelerinde, kimi zaman orman zemininde karşılaşılan biçimlerdir. Bütünü parçalanma evresine işaret eden bu ritmik hareketler, zayıf bir kırılmalığa karşı direnç gösteren biçimlerin bu iki karşıtlığın gerilimi sonucu nihai parçalanmaya öykünmüşlerdir. Biçim dilinin vurgulandığı ve yüceltildiği çalışmalarda, çoğu zaman sembolik bir anlatım şeklinden kaçınılmıştır. “Dayanaksız Bağ” işlerindeki ritmik unsurların duvar etkisi, görünen bilinen ve bilinmeyen arasında gizemli bir ilişkiyi vurgulamaktadır. Çoğu zaman dayanaksız bir noktadan hasar görmüş duvarın arkası karanlık ve bilinmezdir.

Çalışmalarındaki serilerden birini olan “Sesler” ise, çeşitli kalıntılardan oluşturulmuş deneysel asamblajlardan oluşmaktadır. Kutular içerisine yerleştirilmiş çeşitli hayvan kalıntıları, kesici ve delici metalik nesnelerle birlikte biçimsel bir uyumla kadraj içerisinde konumlandırılmıştır. Hayvan kalıntılarındaki zayıflık ve ölümün kırılmalı zarıflığı ile keskin ve delici metalik endüstriyel nesnelerin yan yana gelmesi

tehlikeli bir yakınlaşmayı mümkün kılmıştır. Buradaki zayıf ve kırılgan olanın karşısındaki zarar verici potansiyel gücün, birbirine temas etmek üzere olduğu kısıtlı bir alanda tedirginlik ve güvensizlik duyguları aranmıştır. İyi ve kötünün, zayıf ve güçlünün karşıtlığından beslenen “Sesler”, aynı zamanda psikolojik bir alfabeyi de temsil etmektedir. Sanrılardan, rüyalarındaki derin ve karanlık boşluklardaki rahatsız edici fısıltılardan, gerçeklik ve gerçek üstü algıların çatışmasından esinlenen bu çalışmalarda, çalışmaları oluşturan her materyalin yaşam sürecine tanıklık edilmiştir. Çalışmalar zamanla tahrip olup, yapısal bütünlüğünü kaybetmişlerdir.

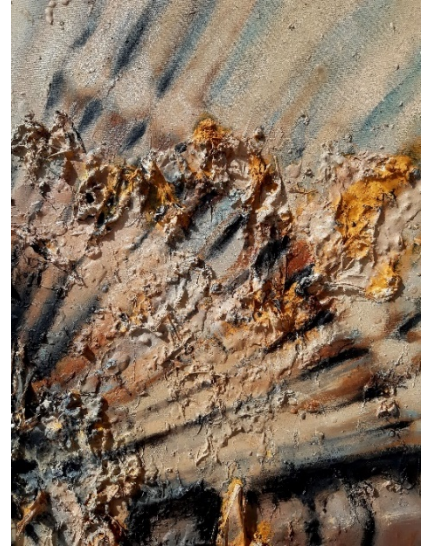
“Dayanıksız Bağ – Demir İskele” de, süreç unsuru baskın olarak ifade biçimine dönüştürülmeye çalışılmıştır. Tuzlu su, yaşamın ilkel adımlarının başlangıcı sayılan denizleri ifade etmektedir. Kaotik bir biçimde birbirine geçmiş demir parçaları ise tam olarak yaşayabildiğimiz yapay dünyanın omurgasını ifade etmektedir. Endüstriyel-post modern kent yaşamına olumsuz bir gönderme yapmaktadır. Beton yapıları ayakta tutan çelik konstrüksiyonlar, görünmez bir örümcek ağı gibi yer küreyi sarmaktadır. Bu ürkütücü beton örtü hem yaşamı sürdürülebilir kılmakta aynı zamanda da yaşamı yok etmektedir. Bu karşıt iki unsurun betonlaşma kavramında birleşiyor olması dramatik çoğu zamanda trajik bir etki yaratmaktadır. Tuzlu suyun içerisinde çürümekte olan demir iskele; kazanılan yaşamsal zaferin, kaybedilenler üzerinde yükseldiğinin dramatik bir ifadesine odaklanmıştır. Gizlice çürüyen şehirlerin içinde yapay bir yaşamı arzularken, duvarların içinde çürüyen demir konstrüksiyonu görememekteyiz. Endüstriyel kentleşmenin bir otopsisini sunan “Dayanıksız Bağ-Demir İskele” isimindeki çalışma, doğanın en temel tezahürü olan zamanın taklidini yapmaktadır. Bu çalışma, insan ve doğa arasındaki ölçsüz şekillenen yaşamın dengesizliğini, iki karşıt madde kullanılarak ifade edilmeye çalışılmıştır. İnsanın doğayla olan uyumsuzluğunun, çift yönlü bir yenilgisini ifade eden bu çalışma; yaşamdaki uyum, denge ve ahengin gerekliliğine de işaret etmektedir.



Resim 8.1. “ Dayanıksız Bağ”, 80x120 cm, tuval üzerine karışık teknik, 2021
(Toprak, yabancı bitkiler, kökler, çeşitli hayvanların kemik parçaları).



Resim 8.2. “Dayanıksız Bağ” detay görünümü.



Resim 8.3 “ Dayanıksız Bağ” farklı açıdan detay görünümü.



Resim 8.4. “Dayanıksız Bağ- Sonsuz Nehir”, 100x100 cm, tuval üzerine karışık teknik (Yağlı boya, alçı, tutkal ve çeşitli organik materyallerden oluşan harç).



Resim 8.5. Dayanıksız Bağ- Sonsuz Nehir”, detay görünümü.



Resim 8.6. Dayanıksız Bağ- Sonsuz Nehir”, detay görünümü.



Resim 8.7. “ Dayanılmaz Bağ”, 120X90 cm, tuval üzerine karışık teknik (killi toprak, alçı, çeşitli yabancı bitkiler ve organik materyaller), 2020.



Resim 8.8 Detay görünümü“ Dayanılmaz Bağ”, 120X90 cm, tuval üzerine karışık teknik (killi toprak, alçı, çeşitli yabancı bitkiler ve organik materyaller), 2020.



Resim 8.9 “ Dayanısız Bağ”, 120x80 cm, tuval üzerine karışık teknik(Toprak, alçı, hayvan kemikleri ve organik materyaller) 2020



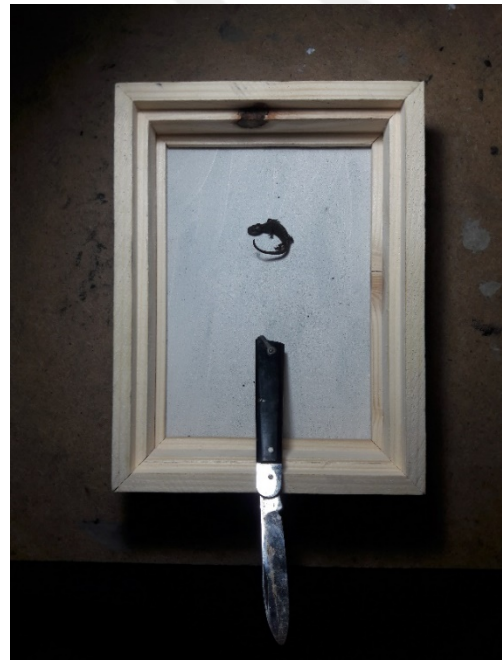
Resim 8.10 Detay görünümü,“ Dayanısız Bağ”, 120x80 cm, tuval üzerine karışık teknik (Toprak, alçı, hayvan kemikleri ve organik materyaller), 2020.



Resim 8.11 "Sesler", 30x12x5cm, asamblaj, 2019.



Resim 8.12 "Sesler", 30x12x5 cm, asamblaj, 2019.



Resim 8.13 "Sesler", 30x12x5 cm, asamblaj, 2019.



Resim 8.14 "Sesler", 12x25x5 cm, asamblaj, 2019.



Resim 8.15 "Sesler", 12x25x5 cm, asamblaj, 2019.



Resim 8.16 "Sesler", 12x28x5 cm, asamlaj, 2019.



Resim 8.17 Farklı açıdan görünüm , "Sesler", 12x28x5 cm, asamlaj, 2019.



8.18 "Sesler" 25x50x12,5cm, asamblaj, 2020.



8.19 "Sesler" 15x25x7 cm, asamblaj, 2019.



Resim 8.20 "Sesler", 28x43x10 cm, kinetik heykel, 2022.



Resim 8.21 "Sesler", 12x28x5 cm, asamlaj, 2019.



Resim 8.22 "Dayaniksız Bağ- Kabuk", 120x175x130 cm, enstalasyon, 2021.



Resim 8.23 Detay görünümü, Dayaniksız Bağ- Kabuk", 120x175x130 cm, enstalasyon, 2021.



Resim 8.24 Farlı açıdan görünüm.



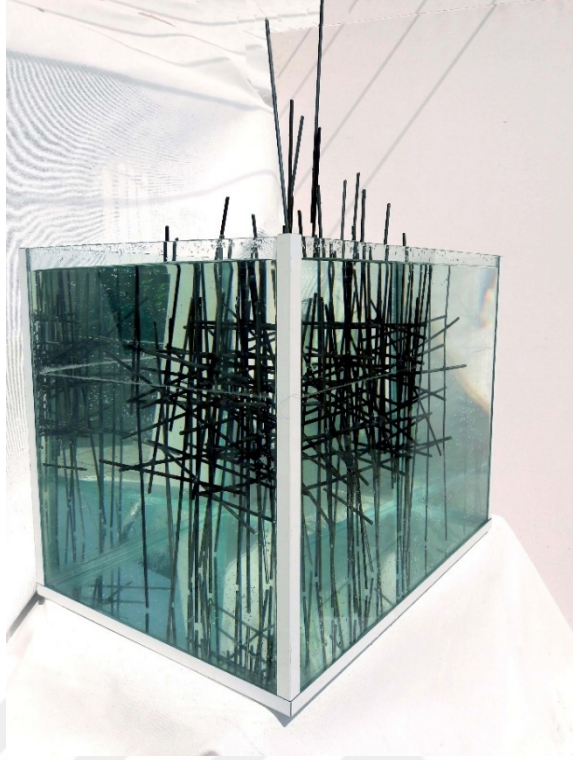
Resim 8.25 Detay görünümü, Dayaniksız Bağ-Kabuk", 120x175x130 cm, enstalasyon, 2021



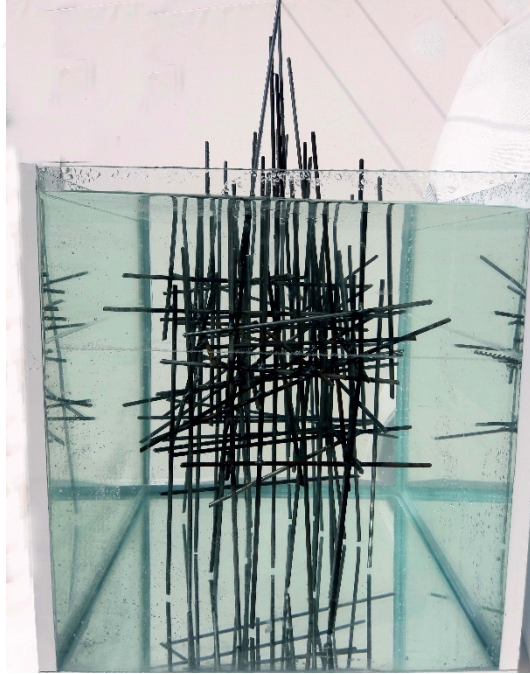
Resim 8.26 Detay görünümü, Dayaniksız Bağ-Kabuk", 120x175x130 cm, enstalasyon, 2021.



Resim 8.27 Farlı açıdan görünüm, "Labirent Sanat" 2021.



Resim 8.28 “Dayanıksız Bağ- Demir İskele”, enstalasyon, 35x50x75 cm, 2022.



Resim 8.29 Farklı açıdan görünüm, “Dayanıksız Bağ- Demir İskele”, enstalasyon, 35x50x75 cm, 2022.



Resim 8.30 Oksitlenme sürecinde ortamdaki değişimler
“Dayanıksız Bağ- Demir İskele”, enstalasyon, 35x50x75
cm, 2022.



Resim 8.31 Oksitlenme sürecinde ortamdaki değişimler
“Dayanıksız Bağ- Demir İskele”, enstalasyon, 35x50x75 cm,
2022.

SONUÇ

Bu çalışma, günümüz sanatında doğal nesnelerin sanat yapıtına dönüşümünü incelemiştir. Doğal malzemelerin sanat eserlerinde kullanımı, sanatın doğayla olan ilişkisini derinleştirmekte ve çağdaş sanat pratiğinde önemli bir yer tutmaktadır. Çalışmanın bulguları doğrultusunda, doğal nesnelerin sanat yapıtına dönüşümünün, sanatçıların doğayla olan bağlarını güçlendirdiğini ve izleyicilere doğayı yeniden değerlendirme fırsatı sunduğunu göstermektedir. Doğal malzemelerin kullanımı, sanat eserlerine doğallık, dokunsallık ve derinlik katmaktadır. Ayrıca, bu malzemelerin sanat yapıtına dönüşümü, doğanın güzelliklerini ve karmaşıklıklarını izleyiciyle buluşturarak çevresel bilincin oluşmasına katkı sağlamaktadır. Sanatçılar, doğal nesneleri kullanarak insanlığın doğayla olan ilişkisini sorgulamakta ve doğanın korunmasına yönelik mesajlar verebilmektedirler.

Ancak, doğal malzemelerin sanat yapıtına dönüşümü aynı zamanda çevresel etkileri de beraberinde getirebilir. Bu nedenle, sanatçılar ve izleyiciler, doğal malzemelerin kullanımının çevresel etkilerini göz önünde bulundurmalı ve sürdürülebilir sanat uygulamalarını teşvik etmelidirler.

Sanat, insan duygularını ifade etmenin ve düşüncelerini iletişim kurmanın önemli bir yoludur. Ancak, bazı sanat eserlerinde canlı hayvanların kullanılması etik tartışmalara neden olmaktadır. Canlı hayvanların sanat eserlerinde kullanılması, hayvan hakları savunucuları tarafından sık sık eleştirilmektedir. Bu eleştirilerin temelinde, hayvanların kullanılmasının onların doğal davranışlarını bozabileceği, fiziksel veya duygusal istismara yol açabileceği ve hatta ölümcül sonuçlara neden olabileceği endişeleri yatmaktadır. Hayvan hakları savunucuları, sanat eserlerinde canlı hayvan kullanımının hayvanların haklarına saygı göstermeyen bir uygulama olduğunu ve bu tür pratiklerin kınanması gerektiğini savunmaktadır. Sanat, ifade özgürlüğünün bir aracı olarak sanatçının etik sorumlulukları ile sınırlıdır. Canlı hayvanların sanat eserlerinde kullanılması, sanatçının ifade özgürlüğü ile hayvan hakları arasında bir çatışma yaratabilmektedir. Canlı hayvan kullanımıyla ilgili etik endişelerin yanı sıra, sanat eserlerinde canlı hayvan kullanımının estetik değerleri de tartışmalıdır.

Sonuç olarak, doğal nesnelerin sanat yapıtına dönüşümü, günümüz sanatının güçlü ifade dillerinden birini oluşturmaktadır. Çevresel bilincin oluşmasına katkı sağlayabilen sanatçılar, yapıtlarında doğal ve dönüşen nesneleri kullanarak bir dil oluşturabilmişlerdir. Doğayla ortak bir sanat dili oluşturulurken, bu sanatsal ifade biçimlerinin çevresel etkileri düşünülmelidir. Özellikle arazi sanatı bir çevre bilinci oluştururken aynı zamanda bir çevre yıkımı da yaratabilmektedir. Doğrudan canlıların yapıtın bir malzemesi olarak kullanılması, etik ve estetik açıdan birçok tartışmaya neden olmuştur. Yapıtın kendisi oluşturan canlıların biyolojik yapılarının basitten karmaşıklığa doğru ele alındığında, izleyicinin ahlaki tepkileri değişkenlik göstermektedir. Yapıtta bakteri ya da istilacı böcek türleri kullanılmasıyla bir omurgalı daha karmaşık bir canlının kullanılması arasında çok farklı tepkiler ortaya çıkabilmiştir. Bu konuda canlılık hakları, ifade özgürlüğü ve estetik değerler arasındaki dengeyi kurmanın oldukça güç olduğu görülmüştür. Ancak, sanatçılar ve izleyiciler, sanatın gücünü kullanırken hayvanların haklarına saygı göstermeli ve alternatif yaklaşımları da değerlendirmelidirler. Canlılık ortak bir çatı altında tüm organizmaları kapsamaktadır. Canlılığın en küçük formu dahi bir insan kadar canlıdır ve aynı yaşam hakkına sahip olmalıdır. Sonuç olarak sanatın ifade biçimi olarak hayvan hakları ihlal edilmemelidir. Sanatın sınırlarını ve etik sorumluluklarını anlama ve sanat eserlerinin hem estetik hem de etik olarak değerlendirilmesi, olası hayvan hakları ihlali ve çevresel olumsuzluklar için önemli görülmüştür.

KAYNAKLAR

Kitaplar

HAUSER, A. (2006). Sanatın toplumsal tarihi: Rokoko, klasizm, romantizm, naturalizm, empresyonizm ve film çağı. Deniz Kitabevi.

ANTMEN, A. (2009). 20. yüzyıl batı sanatında akımlar (2. Baskı). İstanbul: Sel Yayıncılık.

AKARSU, B. (1963). Kant'da Mekan Ve Zaman Kavramları. Felsefe Arkivi, (14), 108-122.

BÜRGER, P., & Özbek, E. (2003). Avangard kuramı. İletişim.

BERGER, J. (2017). Hayvanlara niçin bakarız?. Delidolu Yayınları.

GÖKBERK, M. (2014). Felsefe Tarihi Üzerine Düşünceler: 1 Nicolai Hartmann'ın Problemler Tarihi Görüşü. Felsefe Arkivi, (14), 123-137.

HARRISON, C. (2011). Sanat ve kuram 1900-2000: Değişen fikirler antolojisi. Küre Yayınları.

HANÇERLİOĞLU, O. (2000). Felsefe Sözlüğü, 12. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul.

GOMBRICH, E. H., Erduran, E., & Erduran, Ö. (2007). Sanatın öyküsü. Remzi kitabevi.

KARAVİT, C. (2008). Doğadaki iz: Yeryüzü sanatı. Telos.

MENGÜŞOĞLU, T. (2008). Felsefeye Giriş (11. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.

MELVILLE, S. (2004). Postmodernism and art: postmodernism now and again. The Cambridge companion to postmodernism, 82-96.

O'DOHERTY, B. (2010). Beyaz Küpün İçinde, Galeri Mekânının İdeolojisi, çev. *Ahu*

ÖZTOPÇU.H.A. (1996). Doksanbeş- Doksanaltı Notları.

Antmen, İstanbul:* Sel Yayıncılık.

ROSENBERG, D. (2003). Dünya mitolojisi. İstanbul: İmge., s.19.

SCHULER, M., & Mengüşoğlu, T. (1998). İnsanın Kosmos' taki yeri. Yaprak.

WORRINGER, W. (1985). Soyutlama ve özdeşleyim. İstanbul: Remzi Kitabevi

WÖLFLIN, H. (1990). Sanat Tarihinin Temel Kavramları, Remzi Kitabevi.

Tez Makaleler

CENGİZ, T. (2021). Venüs Heykelciklerinden İdollere Kadın Temsilleri. Gazi Akademik Bakış, 15(29), 39-48. <https://doi.org/10.19060/gav.1035488>

HARRİS, A. 2013. Financial artscapes: Damien Hirst, crisis and the City of London. Cities, 33, 29-35

ARSLANTAŞ, H. (2019). *Çağdaş sanatta bir medyum olarak hayvan kullanımı* (Master's thesis, Marmara Üniversitesi (Turkey)).

ARIMAN, Y. (2022). Anselm Kiefer-resim, söz, malzeme ve sanat. *Sanat Tarihi Dergisi*, 31(2), 807-819.

SAMSUN, M. (2015). Tarih öncesi sanat formlarının tekrarı; heykelde imge üretimi üzerine yeni bir okuma denemesi.

SCHMANDT-Besserat, D. (2013). The plastered skulls.

Dergiler

YILMAZ, Y. (2021). Tarih öncesinde Sanat ve Bağlamları. Tykhe Sanat Ve Tasarım Dergisi, 6(11), 178-215.

YALÇINKAYA, Işın, “Paleolitik Devirde Kadın Figürleri”, Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Antropoloji Dergisi, Sayı: 6, 1972, s.203-222.

BAHADIR, M. (2022). Mitolojiden Felsefeye Doğa-İnsan İlişkisi. Felsefe Dünyası, 2(76), 135-157.

IBAD sosyal bilimler dergisi, s.118, sayı. 5,2019

SUSUZ, M., & KINIK, M. (2023). Jeoglıflerden Arazi Sanatına: Arazi Sanatının Kavramsal Yapısına Yönelik Bir Değerlendirme. Sanat Ve Tasarım Dergisi, 13(2), 368-386. <https://doi.org/10.20488/sanattasarim.1403721>

OĞUZ, D. (2015). 1960-1980 Arası Değişen Doğa Algısı ve Sanatta Doğaya Yöneliş. Yedi(14), 67-76. <https://doi.org/10.17484/yedi.88738>

ÇAKIROĞLU, E. (2021). Biyosanat: Selin Balcı ve Ayşe Gül Süter'in Biyosanat Projelerinin İncelenmesi. Yedi(26), 75-89. <https://doi.org/10.17484/yedi.899356>

İnternet kaynakları

<https://arkeofili.com/wp-content/uploads/2015/11/venus4.jpg> (01.05.2024 tarihinde erişildi.)

<https://www.e-skop.com/skopbulten/minimalizmin-paradoksu-uzerine/2980> (01.04.2024 tarihinde erişildi)

<https://ilkinsantarihi.com/pismis-topraktan-idoller/> (14.05.2024 tarihinde erişildi)

<https://www.alansonfiststudio.com/install/time-landscape>) (01.05.2024 tarihinde erişildi)

<https://www.e-skop.com/skopbulten/antroposen-sanati-bir-dovus-sanatidir-paul-ardennele-soylesi/5450> (15.02.2024 tarihinde erişildi)

<https://www.atlasdergisi.com/gundem/yeni-nazca-cizgileri.html> (03.01.2024 tarihinde erişildi)

(<https://www.aa.com.tr/tr/dunya/25-yeni-nazca-cizgisi-bulundu-/1168621>) (07.05.2024 tarihinde erişildi)

<https://www.sensesatlas.com/the-flevoland-observatorium> (10.01.2024 tarihinde erişildi)

<https://www.alansonfiststudio.com/install/time-landscape>) (20.02.2024 tarihinde erişildi)

<https://www.ekac.org/transgenicindex.html>) (14.03.2024 tarihinde erişildi)

<https://www.interaliomag.org/author/daromontag/>) (9.04.2024 tarihinde erişildi)

(<https://conversations.e-flux.com/t/heather-dewey-hagborg-hacking-biopolitics/6045>) (22.18.2024 tarihinde erişildi)

<https://conversations.e-flux.com/t/heather-dewey-hagborg-hacking-biopolitics/6045> (21.03.2024 tarihinde erişildi)

<https://foundation.general.at/en/collection/hans-haacke/>) (08.05.2024 tarihinde erişildi)

<https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/artists/damien-hirst>) (19.02.2024 tarihinde erişildi)

<https://gagosian.com/exhibitions/2022/damien-hirst-natural-history/>) (26.04.2024 tarihinde erişildi)

<https://hyperallergic.com/365073/animal-rights-activists-protest-damien-hirst-show-in-venice-with-88-pounds-of-dung/>) (12.05.2024 tarihinde erişildi)

(<https://www.istanbulmodern.org/koleksiyon/>)(16.04.2024 tarihinde erişildi)

(<https://www.sanatatak.com/aslinda-her-sey-geleneksel/>) (20.04.2024 tarihinde erişildi)

<https://magazine.art21.org/2010/03/04/you-are-what-you-read/>) (15.05.2024 tarihinde erişildi)

<https://naturemorte.com/artists/navinthomas/>) (13.04.2024 tarihinde erişildi)

ÖZGEÇMİŞ

KATILDIĞI SERGİ VE ETKİNLİKLER

2015, Marmara Üniversitesi, Atatürk Eğitim Fakültesi Resim Yarışması (Sergileme) .

2015, Yunus Ensari Resim Yarışması (Sergileme).

2016, Nuri İyem Resim Ödülü (Sergileme).

2017, Nuri İyem Resim Ödülü (Sergileme).

2017, Marmara Üniversitesi, Atatürk Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Masumiyet İsimli Resim Sergisi.

2017, GÜSED-Ortak Dosya, Karma Resim Sergisi, Maltepe Sanat Galerisi.

2017, Buğday Yapım, “Gezgin Ressamlar” projesi ve sergisi, Bağımsız Sanat Vakfı.

2018, Ders Belgeliği Sergisi, Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü.

2018, Nuri İyem Resim Ödülü (Sergileme).

2018, UPSD- Dünya Sanat Günü, “ Yavaş Yavaş Yaşama Döner Gibi” karma sergisi.

2018, Sanat Enstitüsü, “ 10 Metrekare “ sergisi.

2018, “İKİ” sergisi, Mustafa Saffet Kültür Merkezi.

2019, ders BELGELİĞİ Resim ve Desen Sergisi, Beylikdüzü Modern Eğitim Koleji.

2019, “Paper Out”, ders Belgeliği, Jan Evangelista Purkyne University In Usti Nad Labem Faculty of Art Design, Czech Republic.

2019, Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi 2. Uluslararası « Posta Sanatı Bienali».

2019,Ders Belgeliği 7. Resim Yarışması başarı ödülü.

2019, UPSD 8. Genç Etkinlik(Mansiyon ödülü.)

2019, “ Taç Mesafesi”, Labirent Sanat.

2021, “ Metanoia”, Labirent Sanat.

2021, “ Biri, Hiçbiri, Binlercesi”, Labirent Sanat.

2022, “Dayanılmaz Bağ”, Artstage Collective, (Kişisel Sergi)

2022, ArtContact Çağdaş Sanat Fuarı.

2023, ArtContact Çağdaş Sanat Fuarı.

2024, ArtContact Çağdaş Sanat Fuarı.

