

21. YÜZYIL GÖRSEL SANATLARDA MÜDAHALE EDİLMİŞ
DOĞA ANLAYIŞI



BEDİA EKİZ

TEMMUZ, 2019

21. YÜZYIL GÖRSEL SANATLARDA MÜDAHALE EDİLMİŞ
DOĞA ANLAYIŞI

BEDİA EKİZ



YÜKSEK LİSANS TEZİ

PLASTİK SANATLAR ANABİLİM DALI

YEDİTEPE ÜNİVERSİTESİ

TEMMUZ, 2019

TEZ ONAY

Sosyal Bilimler Enstitüsü Onayı



Prof. Dr. M. Fazıl GÜLER

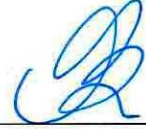
Sosyal Bilimleri Enstitüsü Müdürü

Bu tezin Yüksek Lisans derecesi için gereken tüm şartları sağladığımı tasdik ederim.



Prof. Dr. Gülveli KAYA
Anabilim Dalı Başkanı

Okuduğumuz ve savunmasını dinlediğimiz bu tezin Yüksek Lisans derecesi için gereken tüm kapsam ve kalite şartlarını sağladığımı beyan ederiz.



Dr. Öğr. Üyesi Bahar ARTAN OSKAY

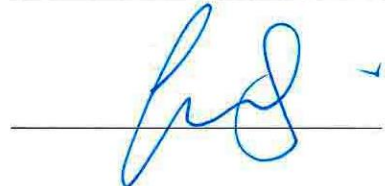
Danışman

Jüri Üyeleri

Dr. Öğr. Üyesi Bahar ARTAN OSKAY
(Yeditepe Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Hakan ÖZER
(Yeditepe Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Pınar CEYLAN
(Beykent Üniversitesi)



İNTİHAL SAYFASI

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum, bu çalışmayı, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yol ve yardıma başvurmaksızın yazdığımı, yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu ve bu eserleri her kullanımında alıntı yaparak yararlandığımı belirtir; bunu onurumla doğrularım.

Enstitü tarafından belli bir zamana bağlı olmaksızın, tezimle ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara katlanacağımı bildiririm.

Tarih : 31.07.2019

Ad/soyad : Bedia EKİZ

İmza



ABSTRACT

In the introduction of the study of understanding of nature managed in the 21st century visual arts, the character of human nature in modern time is discussed. In primitive ages, information on the nature and nature of the intervention of nature was investigated, today our relationship in human nature is handled with variations, and it is based on the fact that urbanization and genetic interventions exist in industrial society. The reflections of human-nature interaction in the 21st century that evolved within these issues in contemporary visual arts are explained.

Firstly, the habitats of human communities that lived in the process of evolution in the human mind of nature were examined. In the first chapter, this study goes back to the period of industrial revolution and the main idea was introduced with the Arts & Crafts art movement which reacts to the mass production of the factory. The relationship between industrial society and human-nature, the formation of masses and the share of popular culture in the domestication process of nature are emphasized and the changes are exemplified.

In the second part, the human-nature relationship is focused on ethics and new titles about nature are added to the history of humanity. The focus is on the natural disasters that nature will present to us as a result of differentiation in the environment and human relations, global climate changes, mining, interventions in forests and rivers. For the first time in history, the majority of humanity lives in urban formations and at the same time the imbalances created by changing and growing demographic effects and changing economic balances in the natural order are exemplified. In the age of mass communication, the criticisms of popular culture, culture industry and

consumer society, which came from the summit of human individualization, were explained with the influence of iconic artist Andy Warhol on art and popular culture.

In the third part, the reflections of the changing world order in the changing art world, the sub-headings containing ethical / conscientious responsibility and their emphasis on visual arts are discussed with bio-art and eco-art movements.

Contemporary artists are more cautious about technology and science; the irreversibility of time, loss, the concept of nature, the place of man, anti-humanism, impermanence. In order to explain the significance of these approaches on bio-art and eco-art, in the third chapter, these artists and their works are examined with the filter of previous titles.

Key Words: nature-human binary, visual art, hegemony, bio-art, eco-art, industrial revolution, primitive ages, modernism, popular culture

ÖZET

21. yüzyıl görsel sanatlarda müdahale edilmiş doğa anlayışı çalışmasının girişinde insan doğa ikiliğinin modern zaman öncesindeki karakteri ele alınmıştır. İkel çağlarda başlayan doğaya müdahalenin neliği ve kimliğine dair bilgiler araştırılmış, günümüzdeki insan doğa ilişkisindeki değişimlerle ele alınmış, kentleşme ile çevresel ve genetik müdahaleler sanayi toplumunda tüketim ilişkisi bağlamına oturtulmuştur. Bu hususlar çerçevesinde evrilen 21. yüzyıldaki insan-doğa etkileşiminin güncel görsel sanatlardaki yansımaları açıklanmıştır.

İlk olarak doğanın insan zihnindeki evrim sürecinde yaşamış insan topluluklarının habitatları incelenmiştir. Bu inceleme birinci bölümde sanayi devrimi dönemine kadar gitmiş ve fabrika seri üretime tepki gösteren Arts & Crafts sanat akımıyla ana fikre girizgah yapılmıştır. Sanayi toplumu ile insan-doğa ilişkisi, kitlelerin oluşumu, popüler kültür oluşumunun doğanın evcilleştirilme sürecindeki payı vurgulanmıştır ve değişimler örneklendirilmiştir.

İkinci bölümde insan-doğa ilişkisine etiği merkeze alarak yoğunlaştırılmış, insanlık tarihine doğa ile ilgili eklenen yeni başlıklar incelenmiştir; mega kentler çevre-insan ilişkisinde farklılaşmalar, küresel iklim değişiklikleri, madencilik, ormanlara ve akarsulara yapılan müdahaleler sonucunda doğanın bize sunacağı doğal afetlerin üzerinde durulmuştur. Tarihte ilk kez insanlığın çok büyük bir kısmı kent oluşumlarında yaşamaktadır ve aynı zamanda değişen ve büyüyen demografik etkilerle birlikte değişen ekonomik dengelerin doğal düzende yarattığı dengesizlikler örneklendirilmiştir. Kitle iletişim çağında, insanın bireyselleşme zirvesiyle gelen

popüler kültür, Kültür endüstrisi, tüketim toplumu eleştirileri ikonik sanatçı Andy Warhol'un Sanat ve popüler kültürdeki etkisiyle açıklanmıştır.

Üçüncü bölümde değişen dünya düzeninin değişen sanat dünyasındaki yansımaları, etik/vicdani sorumluluk istenci içeren alt başlıklarla görsel sanatlardaki vurguları bio-art ve eko-art akımlarıyla ele alınmıştır. Güncel sanatçılar teknoloji ve bilime daha ihtiyatlı yaklaşmaktadırlar; zamanın geri döndürülemezliği, kayıp, doğa kavramı, insanın yeri, anti-hümanizma, gelip geçicilik. Bu yaklaşımların bio-art ve eko-art üzerindeki belirginliğini açıklayacak şekilde üçüncü bölümde bu sanatçılar ve eserleri, önceki başlıkların süzgeciyle irdelenmiştir.

Anahtar kelimeler: doğa-insan ikilemi, görsel sanat, hegemonya, bio-art, eko-art, sanayi devrimi, ilkel çağlar, modernizm, popüler kültür

TEŞEKKÜR

Bu tez çalışmasında mődahale edilmiş doğa imgesinin 21. Yőzyıl görsel sanatılarındaki yansımaları incelenmek istenmiőtir.

Öncelikle tez konusunu seçerken isteklerimi göz őrnde bulundurup bana yardımcı olan tez danıőmanım. Bahar Oskay'a teőekkőrlerimi sunarım. Bu sőrete beni yalnız bırakmayarak desteklerini gösteren Yağmur Gőven ve Resim őrretmeni Emin Boőnak' a, tőm eğitim hayatım boyunca benden maddi ve manevi desteklerini esirgemeyen her zaman yanımda olan sevgili aileme teőekkőrlerimi bir borç bilirim.

Bedia EKİZ

İstanbul, Temmuz 2019

İÇİNDEKİLER

TEZ ONAY.....	i
İNTİHAL SAYFASI.....	ii
ABSTRACT.....	iii
ÖZET	v
TEŞEKKÜR.....	vii
İÇİNDEKİLER	viii
RESİMLER LİSTESİ	x
1. GİRİŞ	1
1.1. Bir İmge Olarak Müdahale Edilmiş Doğa.....	1
2. DOĞANIN EVRİM SÜRECİ.....	3
2.1. İnsan ve Doğa.....	8
2.1.1. Tarım ve Hayvancılık.....	13
3. DOĞA - KENT VE ÇEVRESEL DEĞİŞİM.....	22
3.1. Kentleşme.....	26
3.2. Kültür Endüstrisi	35
3.3. Tüketim	38
3.4. Sanat ve Popüler kültür İlişkisinde Sanatçıların Yaklaşımı	44
4. DOĞA SANAT İLİŞKİSİ.....	50
4.1. Teknoloji, Land Art ve Bio- Art.....	54

5. BEDİA EKİZ'İN ÇALIŞMALARINDA DOĞA - KENT VE MÜDAHALELER	98
6. SONUÇLAR.....	114
REFERANSLAR	115



RESİMLER LİSTESİ

<i>Resim 1.</i>	Mezolitik çağ, (yıkş.1-3 x 0.5 x 0.2 cm) delgi aletleri, mikrolit	4
<i>Resim 2.</i>	Çatalhöyük evi, detay.....	5
<i>Resim 3.</i>	Vase and Bowl from the Paul Revere Pottery.....	11
<i>Resim 4.</i>	Mısır mezarı yaklaşık M.Ö 1200 iki öküz	16
<i>Resim 5.</i>	Altamira mağarası, İspanya, 19. yy.....	19
<i>Resim 6.</i>	Willendorf Venüs'ü, 1908 Avusturya'da bulundu. günümüzden önce 28.000 ila 25.000 yılları, 11.1 cm	20
<i>Resim 7.</i>	Suudi Arabistan sürdürülebilir tarım.....	23
<i>Resim 8.</i>	Bingham Kanyonu, Oquirrh Dağları, bakır madeni, Utah, 1906-2004.....	24
<i>Resim 9.</i>	Kum fırtınaları, Çin, 2003	25
<i>Resim 10.</i>	Las Vegas	27
<i>Resim 11.</i>	Eski Las Vegas, 1882.....	27
<i>Resim 12.</i>	Aral Denizi, Kazakistan /Özbekistan, 1980	30
<i>Resim 13.</i>	Almeria, İspanya, 1974, 2004	31
<i>Resim 14.</i>	Almeria, İspanya	32
<i>Resim 15.</i>	Levente Baranyai, Ulusal Sipariş Sanatı, 2015, tuval üzerine yağlıboya, 170 x 246 cm	33
<i>Resim 16.</i>	Levente Baranyai, Ağırılık Metamorfosisi (2013), Tuval üzerine yağlıboya, 77 x 145 cm	33
<i>Resim 17.</i>	I. Dünya Savaşı Passchendaele, Belçika, 1917.....	34

- Resim 18.* Spoonbridge and Cherry, sculpture by Claes Oldenburg and Coosje van Bruggen, 1985- 88 in the Minneapolis Sculpture Garden of the Walker Art Center, Minneapolis, Minn44
- Resim 19.* Andy Warhol, Mint Marilyn (Turquoise Marilyn) 1962, Akrilik ve Keten Üstüne İpek Baskı, 50.8 x 40.6 cm.....45
- Resim 20.* Richard Prince, Untitled (Cowboy), 1989, Ektacolor Fotoğraf, 127 x 177.8 cm.....47
- Resim 21.* Slyvie Fleury, Agent Provocateur, 1995, 300 x 300 cm.48
- Resim 22.* Robert Smithson, Sarmal Dalkıran, 1970, Büyük Tuz Gölü, Utah, ABD53
- Resim 23.* Robert Smithson, Mirror/Salt Works, Installation View, 197654
- Resim 24.* Thomas Cole, The course of empire, 193656
- Resim 25.* 1 / 14 The Pepsi Pavilion, Osaka, 1970, complete with artificial cloud, kinetic sound, light sculptures, and walk-in spherical mirror. (Photo: Shunk-Kender, © Roy Lichtenstein Foundation, courtesy Experiments in Art & Technology)57
- Resim 26.* Edicisum, 2008, Video installation, 03' 08" – Candas Sisman.....60
- Resim 27.* Dennis Oppenheimer, Annual Rings, 1988, Karışık malzeme, değişken boyutlarda62
- Resim 28.* Michael Heizer, City: Complex one 1972-1976, Beton, Çelik, Kompakt Toprak, 7 x 366 x 159 m.63
- Resim 29.* Richard Long, A Line in Scotland, Cul Mor, 1981.....64
- Resim 30.* Andy Goldsworthy, Hole in leaves sinking, held under neath to a woven biriarıng, keeping it afloat, 1987, Kibakrom fotoğraf, 61 x 61 cm.....65

- Resim 31.* Alan Sonfist, Time Landspace, 1965'ten bugüne67
- Resim 32.* Mary Lucier, Wilderneess, 1986.....68
- Resim 33.* Mark Dion, Tarand Feathers, 1996 Ağaç, ahşap zemin, katran, tüyler,
çeşitli doldurulmuş hayvanlar, 259 x 101.6 cm69
- Resim 34.* Sophie Ristelhueber, WB (+6) 2006, Kromonejik baskı, 120 x 150 cm ..70
- Resim 35.* Aerial photograph from *Fait* (Fact) by Sophie Ristelhueber, 1992,
Collection: National Gallery of Canada.....71
- Resim 36.* Newton Harrison ve Helen Mayer Harrison, "Peninsula Europe",
2001 New York, Ronald Feldman Fine Arts'a yerleştirildi, Nisan-
Mayıs 2013.....72
- Resim 37.* Mel Chin, (Dr. Rufus Chaney'le Beraber) Revival Field, 1990, Minn
St. Paul, Pig's Eye Land Fill'de enstalasyon73
- Resim 38.* Center For Land Use Interpretation için Steven Rowell, Dixie Square
Mall - 18 June 11, 2003, 2003, Dijital Fotoğraf, 20.3 x 30.5 cm.....75
- Resim 39.* Allora & Calzadilla, Under Discussion, 2005, Tek ekranlı video
projeksiyonu, renkli; değişken boyutlarda77
- Resim 40.* Critical Art Ensemble, Flesh Machine, 1997, dijital web site kolajı78
- Resim 41.* Natalia Jeremijenko, Tree Logic, 1999, Altı kırmızı akçaağaç, sekiz
35 inç telefon direği, pürüz çelik saksı ve bobin, hava kablosu damla
sulama sistemi, Mass. North Adams, MASS MoCA'da enstalasyon;
1999'dan bugüne79
- Resim 42.* Christine Borland, L'Homme Double, 1997, -Kil, çelik, ahşap,
akrilik, belgeler ve fotoğraflar - Büstü herstand, 170 x 32 x 32 cm.
Sammlung Migros Museum für Gegenwartskunst, Zürich81

- Resim 43.* Jim Sanborn - Critical Assmby: Laboratory Environment for the Asembly of the Trinty Device, c. 1945, 1998-2003 - Alüminyum, pirinç, altın gümüş ve nikel kaplı pirinç, kurşun, paslanmaz çelik, boremdirilmiş plastik, detektör sondaları, Geiger - Muller (G-M) sayaçları, taklit hidrolik kaldıraçlar, alfa- dedektör, tungsten karpit, parafin blokları, ağır hidrojen gaz tüpü, grafit, tel ve ses; değişken boyutlarda Washington, D.C. Corcoran Gallery of Art'a yerleştirildi; Kasım 2003- Ocak 200482
- Resim 44.* Panamarenko Archaeopteryx III, 1990-Ahşap, tutkal, teller ve elektronik çipler, 43.2 x 29.2 x 20.3 cm, taban 24.8 x 33 x 2.5 cm84
- Resim 45.* Paul Ramirez Jonas - 50 State Summits, Maine, Mount Katahdin, 2002, Kromojenik baskı, 61 x 49.5 cm.85
- Resim 46.* Rebecca Horn, Unicorn, 1970, Kumaş, ahşap, değişken boyutlarda86
- Resim 47.* Lee Bul, Chrysalis, 2000, Alüminyum bobin üzerine elle kesilmiş poliüretan paneller, poliüretan kaplama 270 x 157 x 120 cm. Japonya, Fukuoka Asian Art Museum87
- Resim 48.* Roxy Paine, Psilocybe Cubebis Field, 1997, Lakeli ve yağlıboyalı 2200 polimer mantar, 11.4 x 833.1 x 563.9 cm88
- Resim 49.* Nancy Burson, Etan Patz Update, 1984, Jelatin gümüş baskı, 21.6 x 21.6 cm.....90
- Resim 50.* Orlan, Refiguration/ Self-Hybridization Pre- Columbian N '38, 1998, Kibakrom baskı, 161.3 x 108 cm91
- Resim 51.* Anthony Aziz & Sammy Cuche, Pam and Kim, "Dystopia" serisinden, 1994-1995, Kromojenik baskı, 127 x 101.6 cm.92

<i>Resim 52.</i> Patricia Piccinini, Yang Family, 2002, Silikon, poliüretan, deri, insan kılı, değişken boyutlarda	93
<i>Resim 53.</i> Alexis Rockman, The Ecotourist, 1997, Enviroteks, dijitalize edilmiş fotoğraf, suni bitkiler, oyma köpük, akrilik ve yağlıboya, botanik modeller, plastisin, sentetik kıl, lateks deri, giysi, naylon karın kesesi, kitap sırtı, madeni nikah yüzüğü, Fresnel mercek, pirinç, plastik tahnitli insan gözyuvarı, yapraklar, 2 alçıtaşlı ahşap panelde boş Camel sigara paketi - 142.2 x 223.5 x 12.7 cm.	95
<i>Resim 54.</i> Eduardo Kac, GFP Bunny, 2000, Alba, floresan tavşan.....	96
<i>Resim 55.</i> The wall, video, 1', 2016, eea dartmoor displayed in akbank art center (2017)	100
<i>Resim 56.</i> Bedia Ekiz, city and field, oil on canvas, 80 x 100 cm, 2014, displayed at mamut art project (2014)	102
<i>Resim 57.</i> Bedia Ekiz, human, oil on canvas, 80 x 100 cm, 2013	103
<i>Resim 58.</i> Bedia Ekiz, Grey, oil and acrylic on canvas, 80 x 120 cm, 2014	104
<i>Resim 59.</i> Bedia Ekiz, Pink elephant, oil on canvas, 100 x 85 cm, 2018	105
<i>Resim 60.</i> Bedia Ekiz, Pink elephant, video, 2018	106
<i>Resim 61.</i> Bedia Ekiz, Untitled, Lithograph, 21 x 29.7 cm, 2014	106
<i>Resim 62.</i> Bedia Ekiz, Press city, Charcoal on paper, 21 x 29.7 cm, 2013	107
<i>Resim 63.</i> Bedia Ekiz, Rice field, Charcoal on paper, 21 x 29.7 cm, 2013, displayed at mamut art project (2014)	107
<i>Resim 64.</i> Bedia Ekiz, Start, Charcoal on paper, 42 x 30 cm, 2017	108
<i>Resim 65.</i> Bedia Ekiz, wallstreet, oil on canvas, 125 x 200 cm, 2014 displayed at contemporary istanbul (2015)	108
<i>Resim 66.</i> Bedia Ekiz, African virüs, Oil on canvas, 138 x 158 cm, 2019.....	109

- Resim 67.* Bedia Ekiz, Dentitiy, Installation, 2017 110
- Resim 68.* Bedia Ekiz, Cow's milk available, video, 6'45, 2014, displayed at
mamut art project (2014)..... 111
- Resim 69.* Bedia Ekiz, Charcoal and watercolor on paper, 35 x 50 cm, 2018..... 112
- Resim 70.* Bedia Ekiz, Don't touch me, video, 0'49", 2016, eea dartmoor, UK..... 112



1. GİRİŞ

1.1. Bir İmge Olarak Müdahale Edilmiş Doğa

Asıl şaşırtıcı olan, uygarlığa yapılan bu geçişin hala olumlu bir gelişme olarak görülebilmesidir. "Sembolik tarzın... olağanüstü bir uyarlama gücüne sahip olduğu ortaya çıktı, eğer öyle olmasa Homo sapiens nasıl dünyanın maddi efendisi olabilirdi?" sonucuna varan Foster uygarlığa geçişi adeta kutlamaktadır. "Sembol manipülasyonunun, kültürün başlıca malzemesi olduğunu" kabul eden Foster şüphesiz haklıdır, ancak, şu olguyu fark etmediği anlaşılıyor; yabancılaşmayı ve doğanın yıkımını günümüzdeki ürkütücü boyutlara taşıyan şey, bizzat bu başarılı uyarlanma olmuştur.

John Zerzan, Gelecekteki İlkel

Pamuk ipliğine bağlı zamanın içinde beyaz bir çizgideyiz, kentte bir beyaz yaka titizliği kadar hızlı doğada bir kar tanesi güzelliğinde yavaş henüz sonu gelmemiş bir başlangıç içinde kendi izimizi yakalamaya çalışıyoruz. Doğa ve sanat bu zamanın içinde en samimi cevabı veriyor. Zaman içinde zamanlar vardır, bu zamanlar arasında kurulan bağlar her geçen dönem daha çok irdelenmektedir, çünkü sonu yoktur. Ancak kendi çalışmalarımızın bir sınırını çizebiliriz; bir hafıza alanı olarak doğaya müdahalenin bugünün güncel ve görsel sanatlarını nasıl etkilediğini düşünecek olursak belli başlı sınırlar karşımıza çıkar; modern öncesi imge, modern zaman sonrası imge, görsel sanatın anlamı ve doğa. Bu sınırları doğaya müdahale hafızası paranteziyle düşünmek son derece önemlidir; sınırlar her geçen gün titreşmektedir, tarih her geçen gün yeniden yazılmaktadır, görsel mirasımıza her an yeni bir veri daha eklenmektedir ve tüm bu verileri alımlamamızın altında yatan nedenleri göz önüne yatıran bir çalışma sanat tarihi külliyatına bir not düşürecektir.

İnsanın doğayla bir olduğu, ondan ayrıştığı ve onu bir hiper-gerçekliğin içine yerleştirdiği insan tarihi boyunca sembolizasyon ve sembolikten kaynağını alan görsel kültürün sanata yansıyan uyarlamalarını kullanarak, bir sanatçı olarak, sanatın diliyle

insanın dünya üzerindeki varlığına eleştiri getirmeyi amaçladım. Temel ilham kaynağım John Zerzan'dan başlayarak, ilkel insan dünyalarına girdim ve oradan modernleşme ile iktidar bağlarını inceledim, günümüzü ise günümüzün ve/veya günümüzü etkileyen sanatçılarıyla anlattım: Andy Warhol, Richard Prince, Sylvie Fleury, Robert Smithson, Thomas Cole, Dennis Oppenheim, Richard Long, Mel Chin... Sanatçı olmak, sanatsal üretimlerle, çağın tininin aracısı olma uğraşına işaret eder. Bu uğraş güzel sanatlara sosyal bilimlere iade eder. Bilinçaltı imgeleriyle yüzeye ışık tutar. 21. Yüzyıl Görsel Sanatlarda Müdahale Edilmiş Doğa Anlayışı çalışması, kendi imgelerinin ve insan-merkezci dünyanın duruşunun farkındalığında olan zihin ele alınmıştır... Yani özetle, modernizasyon aracılığıyla şimdinin bilincindeki ve konunun aracısı niteliğindeki sanatçının; bio-art, land-art, eko-art, pop-art akımları baz alınarak izini sürdüğü bir imge olarak 'müdahale edilmiş doğa' sorgulanmıştır.

2. DOĞANIN EVRİM SÜRECİ

Dünya yüzünde insanın ilk ortaya çıkışından, yaklaşık 2.5-3 milyon yıl öncesinden yazının keşfedilip kullanılmaya başlandığı zamana değin geçen süre içinde, gelmiş geçmiş insan topluluklarının oluşturduğu tüm kültürleri arkeoloji bilim dalına (prehistorya) baktığımızda doğanın evrim sürecini görmekteyiz.

Prehistorya arkeolojik bilim dalı göçüp gitmiş olan tarihöncesi insan topluluklarının o zamanlardaki fiziki ortamları, doğal ve biyolojik çevreleri içinde nasıl, ne biçimde, nerelerde yaşamış olduklarını ortaya çıkarmaya çalışmıştır. Bunun için her türlü yerleşim yeri ve biçimini, mimarlık kalıntılarını inceler. Geçmiş insan topluluklarının geliştirdiği kültürleri, bu kültürlerin eriştiği düzeyleri, ekolojik açıdan birbirleriyle ve çevreleriyle olan ilişkilerini, etkileşimlerini yeniden bulup çıkarma amacını gütmektedir. Bu nedenle söz konusu insan topluluklarının teknolojik, ekonomik, toplumsal, siyasal, geleneksel, dinsel ve sanatsal kültür verilerini ve yaşamlarını belirleyebilecek, günümüze değin gelmiş her türlü maddi kalıttan yararlanmaktadır.

Başlangıcından tarih çağlarına değin geçen süre içinde tarih öncesi çağlara ait yerleşim yerlerinin mağaralar, kaya sığınakları, mevsimlik açık hava kamp (yurt) yerleri, ilk köy, kasaba, kent, yerleşmeleri olarak değişik tipleri vardır. Zaman içinde üst üste yerleşimlerden meydana gelen “yığma tepeler” ortaya çıkmaktadır.

Paleolitik çağda aletlerini/silahlarını yontma taştan yapan avcı, toplayıcı, göçebe insan toplulukları oluşturmuştur. Bu insan toplulukları kaya, mağara, kaya sığınakları, açık hava kamp yerlerinde yaşayan, avladığı ve topladığıla geçinen tüketici insan topluluklarıdır.

Besin Toplayıcılığı Dönemi: Bu çağın insan türü *Homo sapiens sapiens*'tir. Üst Paleolitik Çağ'da çakmaktaşı aletlerinin çoğu paralel kenarlı, dikdörtgene yakın, ince, uzun dilgiler (lame) şeklindedir. İlk alet yapan aletlerin kullanılmaya başladığı, kemik ve boynuz aletlerin yaygınlaştığı bu çağda sanat ortaya çıkmıştır. Mağara sanatı (L'art Parietal ya da Franko-Kantabrik sanat) ve taşınabilir sanata (L'art Mobile) ait örneklerle ilk kez karşılaşılır.

Mezolitik kültürleri, yoğun toplayıcı ve avcı, tüketici, mevsimlik göçebe, mağara, kaya sığınakları ve daha çok açık hava kamp (yurt) yerlerinde yeni doğal çevreye ve biyolojik ortama uyum sağlamaya çalışan insan toplulukları oluşturmuştur. Bu çağda köpek evcilleştirilmiş; yontma taştan minik boyutlarda "geometrik mikrolit" denen yamuk, üçgen, yarım ay biçimli minik aletler ortaya çıkmış; giderek mikrolitlerin kemik ya da boynuz sapa geçirilerek birkaçının bir arada kullanılmasıyla "kompozit/bileşik" aletler oluşturulmuştur. (Resim 1) Balta, havan, havaneli, ezme ve öğütme taşları gibi sürtme taştan ilk aletlerin ortaya çıkması, ok ve yayın yoğun kullanılması da bu çağa rastlar. Ayrıca Mezolitik Çağ'da sanat, mağaraların iç duvarlarından çıkıp dış kaya yüzeylerine yayılmıştır.



Resim 1. Mezolitik çağ, (ykş. 1-3 x 0.5 x 0.2 cm) delgi aletleri, mikrolit

Neolitik çağda ise insanoğlunun dünyayı tanıyarak doğaya hükmetmesinin başlangıç dönemidir. Neolitik Çağ, insan topluluklarının, göçebe, yoğun toplayıcı ve avcı, tüketici yaşam biçimi yerine yerleşik düzene, tarıma ve hayvan besiciliğine

dayalı ilk üretimi yaşam biçimine geçtikleri dönemdir. İlk köy yaşamına geçilmesi, sürtme taş aletlerin cilalanması, daha sonraki alt evrede çanak-çömlek yapımının başlaması, bu çağda gerçekleşmiştir. Üreticiliğin başlaması nedeniyle Childe bu aşamayı “Neolitik Devrim” olarak tanımlamıştır. İlk Üreticilik Devrimi/Evrimi, insanlık kültür tarihinin “1. Devrimi/evrimi” olarak belirlenir (Resim 2) (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 3, 1997, s.1515).



Resim 2. Çatalhöyük evi, detay

Taşla bakırın birlikte kullanıldığı “Taş- Bakır Çağı”nı Braidwood yaklaşık Besin Üreticiliği, Genişlemiş Köy Çiftçi Toplulukları Dönemi; Önasya ve Anadolu’da MÖ ykş. 5000’de başlayıp MÖ ykş. 3200’de sona eren bu çağda, bakırın ergitilerek dökülmesi, tavlanması sürmüş, taş aletlerin yanı sıra kurşun ve sonuna doğru gümüş gibi madenler de kullanılmaya başlanmıştır. Öncü kent- uygarlıklarının da (proto-urbanizm) ortaya çıktığı Kalkolitik Çağ dönemidir.

Bakır Çağı; II. Devrim/Evrım ya da Maden Devrimi olarak da bilinir. MÖ ykş.3200-2800 arasına tarihlenebilen bu çağda taşın yanı sıra bakır daha yaygın ve yoğun olarak kullanılmış, arsenikli bakır alaşımlarının yanı sıra bakır daha yaygın ve yoğun olarak kullanılmış, arsenikli bakır alaşımlarının yanı sıra ilk tunç denemeleri yapılmış, öncü kent-uygarlıklarına (urbanizm) geçilmeye başlanmıştır.

Tunç Çağında ise Önasya'da ilk kent-devletleri ortaya çıkmış ve yazı Mezopotamya, Güney batı İran, Suriye ve Mısır'da yaygın olarak kullanılmış, Anadolu'da da ilk bey yerleşmeleri oluşmuştur. Anadolu'da Orta Tunç Çağı I'de, Asur Ticaret Kolonileri Dönemi'yle yazının kullanımı başlar ve tarih dönemine geçilir

Demir Çağı; demir MÖ. 1. binyılda yoğun olarak kullanılmaya başlamış, özellikle aletler ve silahlar demirden yapılmıştır.

Braidwood' un modeli, genelde insanlık tarihinde, kent kültürlerinin başlamasına değin uzanan süreyi içermekte, buda MÖ ykş. 4 binyıl sonu, 3. binyıla kadar olan zamanı kapsamaktadır. Çünkü bu süre içinde Önasya'da Batı İran ve Mezopotamya'da yazı bulunmuş, ayrıca nitelikleri ve kültürel düzeyleri belirgin ilk kent-devletleri dönemi başlamıştır.

I.A.Besin Toplayıcılığı Derleyicilik Evresi; Hominid Australopitbecus ve Homo habilis insan türleri): Antbropoid'lerin (insanlar), memelilerin beslenme biçimlerine uygun olarak doğal koşullarına bağlı ve sınırlı bir gelişme gösterdiği bu evrede gelişigüzel dolaşılın göçebe yaşam biçimleri ortaya çıkmış ve ilk çakıl taşı aletler yapılmıştır.

Homo erectus insan türü; Besin toplayıcılığı ve gelişigüzel dolaşmaya bağlı göçebeliliğin kültürel olarak belirlendiği evredir. Daha sonraki çakıl taşı aletler, ilk

çekirdek/ikiyüzlü aletler, yonga ve satır tipi aletler gibi en eski standartlaşmış alet gelenekleri ortaya çıkmıştır.

Homo sapiens neandertbalensis insan türü; Sınırlanmış bir göçebelik ve avcılığın görüldüğü bu evrede büyük ölçüde mağara yaşamı söz konusudur. Aletlerdeki standartlaşma, belirli kültürlerde belirli alet tiplerinde ortaya çıkar ve alet endüstrilerinin bölgesel sınırlanmalarının başlayışı bu evreye rastlanmaktadır.

I. B. Besin Devşirmeciliği Evresi: (Homo sapiens sapiensis insan türü) Belirli hayvanların avlandığı ve bazı bölgelerde mevsimlik toplayıcılığa dayalı olarak dolaşan göçebe insan gruplarının görüldüğü bu evrede alet yapan alet tipleriyle aletlerin çeşitlenmesi söz konusudur. Franko-Kantabrik sanat gibi dinsel ve toplumsal geleneklerin varlığını kanıtlayan maddi kalıntılar ilk kez bu evrede bulunmuştur (Yoğun Avcılık ve Toplayıcılık Evresi): Yoğun avcılık ve toplayıcılığın yanı sıra mevsime bağlı göçebeliliğin görüldüğü bu evrede toplayıcılıkla bitki üretimine yönelik bazı denemeler yapılmış, balık, kümes hayvanları, kavkı ve Postglasiyal dönem memelileri avlanmıştır. I.B.3. Alt Evre: Çok uzmanlaşmış besin toplayıcılığı evresidir. Çok özel durumları olan belirli bölgelerde çok uzmanlaşmış besin toplayıcılığı, insan gruplarının yarı yerleşik ve tam yerleşik yaşam düzenine geçmesini sağlayabilir.

II. Besin Üreticiliği Dönemi (KŞ'de Neolitik, Kalkolitik). II. Ana Evre: Kişisel ya da aile ölçüsünde çabaların ortaya çıktığı, ancak daha tam mekanize olunmamış bir dönemdir. İlk tarımın başladığı bu evrede, bazı bölgelerde de hayvanların evcilleştirildiği anlaşılmıştır. I.B.1 ya da I.B.2 alt evrelerine uygun bir ortamda mevcut olan evcilleşmeye elverişli hayvanların ayarlanması için önceki deneylerden yararlanılmış ve hiç değilse evcilleştirilebilecek hayvanların var olduğu bir doğal çevrede bulunmak koşulu doğmuştur.

Child'ın Neolitik Devrimi'inde köy-çiftçi toplulukları ya da işlevsel açıdan onun karşıtı yerleşim biçiminin ortaya çıktığı bu evrede beslenmenin önemli bir bölümü üretilen besinden karşılanmış; mevsimlik yarı yerleşikten yıl boyu süren tam yerleşik düzendeki yerleşme tiplerine geçilmiştir. 1. Alt Evre'de olmadığı biçimde, bu evre hiç değilse Eskidünya'da çok yaygındır; pek çok çeşitlemesi ve karışımları vardır. Özgün bir çeşitlemesi de göçebe çobanlığın başlamasıdır.

(KŞ'de Kalkolitik): Genişlemiş köy-çiftçi topluluklarının yer aldığı bu evre çoğunlukla ilk uygarlıkların kent ve tapınaklarıyla karakterize edilir. Temelde üretilen besine bağılı bir geçim biçimine dayalı sürekli yerleşmeler söz konusudur. Asya'da saban ve koşum hayvanları kullanılmaya başlamış, zanaatlarda (ör. metalürji) uzmanlaşma kesinlikle saplanmışır. Ayrıca kent-uygarlıklarına özgü teknik gelişmenin başladığı bu evre, büyük olasılıkla moral düzendeki değişikliklerin de görüldüğü dönemdir. Bugünkü etnolojik paralelleri, büyük olasılıkla bu evredekilerden daha gelişmiş kent-uygarlıkları biçimindedir (Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 3, 1997, s.1513-1517).

2.1. İnsan ve Doğa

İnsan ve doğa bir bütün halinde düşünüldüğünde, kentlerin oluşumu ile doğadan kopuş süreci başlamıştır. Doğadan kopan bireyin kentleşme süreci, 20. yy sanayi devriminin getirmiş olduğu yeniliklerle değişime uğramıştır. Bu değişim; bireylerin, kitlelere dönüşmesine ve doğanın, bir parçası olan insanın köklü bir kimlik değişimine neden olmuştur. Bu değişim sürecinde insan ve doğanın birbirinden farklılaşması kaçınılmaz olmuştur.

Çağdaş dönemde tüketim alışkanlıkları değişmiş, doğaya müdahale edilerek, insan kendi sonunu getirmeye başlamaktadır. Bitkiler ve hayvanlar üzerinde yapılan

deneyler, laboratuvarlar, fabrikalar, çöplere atılan hayvan leşleri, doğaya atılan plastikler ve güç gösterisi haline gelen gökdelenler insanı nasıl bir sona yaklaştırmaktadır. Doğa artık yeniden evrimleşmektedir.

Francis Bacon'a göre insan doğanın yorumlayıcısı ve hizmetkârıdır. Gücü veya bilgisi akıl ve gözlemler yoluyla doğa düzenine dair topladığı bilgi kadar uygulama yapabilir. Doğayı insan zekâsından ve bilgilerinden daha kurnaz ve üstün olarak yorumlamıştır (Bacon, <https://www.cafrande.org/yorumlanmasina-kralligina-vecizeler/>).

Francis Bacon'la başlayan "doğaya egemen olma" tutkusu sanayi devrimi ile birlikte doğayı slip süpürerek tüketme tutkusuna dönüşmüştür. Bu tutku ile tüketim ekonomisi hızlanmış , doğada insanın kendisini tükenme noktasına getirmiştir. Bacon ve Descartes'le başlayan akli tek güç olarak görme, sanayi devrimi ile birlikte doğayı sömürerek kontrol altına alma tutkusuna dönüşerek tüketim ekonomisini de alevlendirmektedir. (Çüçen, 2011, s.260 -261).

Sanayileşme süreci içinde insan-doğa ilişkisi kırılmaya başlamıştır. Sanayinin başlaması, doğayı bir enerji ve hammadde olarak görmesi doğayla olan bağlarının kopması ile beraber iklim değişikliğini de beraberinde getirmiştir.

Sanayi devriminin hemen ardından doğa-insan ilişkisindeki büyük kırılmalardan bir diğerini teknolojik gelişim ve endüstriyel gelişme oluşturmaktadır. Teknoloji ve bilgi birikimi ile toplumsal ve kültürel yaşamı teşekkül ettirmek adına atılan her adım doğa-insan ilişkisini giderek aşındırmaktadır

Aron'a göre teknolojik devrim insanlığın gelişmişlik adına attığı ve doğanın evrim süreci ile başlayan ateşin kullanılma sürecinin en son adımını oluşturmaktadır. Önceki toplum tiplerinde çevrenin doğal kaynaklarında önemli dönüşümleri meydana

getirmeksizin geliştirilirken sanayi toplumları ihtiyaç duydukları teknoloji ve enerjiyi doğal hammaddelerini güçlü bir biçimde dönüştürerek elde etmiştir. Sanayi devrimine kadar geçen süreçte taş ya da madenden yaptığı aletleri kullanan; bitki, hayvan, güneş, rüzgâr su, toprak ve ateşten elde ettiği enerjiyle yaşamını sürdüren insanlar devrimden sonra doğal kaynakları radikal bir biçimde dönüştürerek elde ettikleri teknoloji ve enerjiyi kullanmaya başlamışlardır (Şahin, 2009).

Kırsal ve tarımsal üretimin baskın olduğu toplumdaki göçlerle birlikte kentli ve endüstriyel üretimin baskın olduğu topluma dönüşmektedir. Endüstrileşmenin getirdiği makineleşme ve seri üretim insana dair olanı yok etmeye başlamaktadır. Sanayileşme ile birlikte, şehirlere büyük miktarda işçi akını oluşmuş, bu işçiler uzun saatlerde tehlikeli işlerde düşük ücretlerle çalışmaktadırlar. Şehirlerin havası, kurulan birçok yeni fabrika nedeniyle kirlenmeye başlamıştır. John Ruskin gibi eleştirmenler ve mimar Augustus Welby Northmore Pugin sanayileşmenin problemlerinden yakınmıştır. Sanatçı - zanaatçı ayrımını da ortadan kaldırmak için Arts and Crafts sanat akımı için ilk kıvılcım, Londra'da dünyanın ilk fuarı olan 1851 yılının büyük sergisidir. Sergideki imalat objelerinin ana eleştirisi, günlük hayat için pek bir faydası olmayan gereksiz süslemelere karşıydı. John Ruskin ve William Morris'in öncülüğünü yaptığı akım makine üretimine karşı el yapımı ürünleri vurgulamıştır. Arts and Crafts sanat akımının sivilinde kullanılan materyalin doğal kalitesi korunur ve vurgulanır. Ayrıca özelliklerinden bir tanesi de basit formlardır. En önemli motifleri doğadır. Patternler Britanya adasının kırsal alanlarının flora ve faunasından esinlenmiştir. Yerel dil ve Britanya adasının ana gelenekleri Arts and Crafts akımının ana esin kaynaklarıdır (Resim 3). Çoğunlukla, kırsal alanlarda atölyeler kurulması ve buralarda eski tekniklerin uygulanmasıyla ilişkilidir (<https://www.tasarimakademi.org/arts-and-crafts-sanat-akimi.html>).



Resim 3. Vase and Bowl from the Paul Revere Pottery

Sanayileşme ile beraber, endüstriyel üretiminin baskın olduğu toplum da modernlikle birlikte değişime uğramaya başlamıştır. Bir ülke, bir coğrafya, bir kimlik olgusunda modern zamanda yaşayan insanlar, yaşadığı ana çok fazla önem vermektedir. Bunun en büyük etkeni şimdiki zamanın hız zamanı olmasıdır. Modern zamandan önce ulus devlet yoktu ve toplum-birey denilen şey modernlikten sonra ortaya çıkmıştır. Medyanın oluşumu ve reklamlar ile kitleler ortaya çıkmıştır. Toplum mu bireylerden oluşur, bireyler mi toplumu oluşturur sorusunu soran Besim F. Delaloğlu'na göre toplum bireylerden oluşur, toplum da bireyleri inşa eder. İkinci dünya savaşı sonrası Batı toplumuna bakarsak kitle kavramı, toplum kavramı yerine geçmiştir. Yaşanan hayatın içinden örnek verildiğinde, Zorunlu Ulusal eğitim, toplumun kendi kurallarını, değerlerini, beklentilerini siyasi veya ekonomik kodları, üzerinden bireye aktardığı düzendir. Toplum kavramından kitle kavramına geçiş demek aslında toplumu pasifleştirerek daha az inşa eden anlamına gelmektedir. Kitle parçası olan birey yönlendirebilir olan, toplumun kurucu parçası olan birey, giderek birbirine benzemektedir. Özellikle ikinci dünya savaşından sonra kitle bir çoğulluk,

kalabalık olarak ayrılık düzeyi birbirine daha çok yaklaşmış ve benzerlik göstermiştir. Kitle aslında bir çoğulluktur. Toplumdan farkı benzerlik düzeyi birbirine çok yaklaşmış olmasıdır. Birey modern toplumun ihtiyaçlarına göre oluşmaktadır. Toplumun bireyi yönlendirme gücü daha çok öne çıkmaktadır. Tüketim kalıpları ile bütün tercihler kitleselleşmektedir ve pazar bir meta haline gelmektedir. Popüler kültür yeni bir modern toplum oluşturmaktadır. Adorno'ya göre kitleler için üretilen kültür, çok daha popüler ve karlıdır.

Frankfurt Okulu'nun tavrı ve çok yönlülüğü, kendi içinde modern toplumun dayattığı toplumsal iş bölümüne ve dar uzlaşmaya da ciddi bir eleştiri içermektedir (Delaloğlu, 2018, s.23).

Modern toplumun eleştirisinde en fazla kullandıkları alan, aydınlanmadan bu yana aklın gelişimidir. Horkheimer aklın eleştirisine girerken çok önemli bir ayrım yapar: öznel akıl ya da anlama yetisi ve nesnel akıl ya da evrensel akıl Aslında bu, Kant'tan beri Alman felsefesinde önemli yeri olan bir ayrımdır. Frankfurt Okulu'nun en güçlü yanlarından biri de, Aydınlanmayı yeni baştan yazmalarıdır. Getirdikleri toplumsal eleştiri, modern aklın eleştirisidir. Frankfurt Okuluna göre aydınlanmanın vardığı sonuç kendi kendini imhadır ve bunun iki ana nedeni vardır. Bunlardan ilki, aydınlanmanın akli getirdiği noktada bireyin silinişidir. İkinci neden ise, aydınlanmanın özne ile doğayı birbirinden kesin çizgilerle ayırmasında yatmaktadır. Mit, insanı doğaya tabi kılarken, aydınlanma doğayı insana tabi kılmıştır. Bu mutlak ayrım insanın içinde var olduğu doğayı kendisine tamamen dışsal bir doğa olarak algılamasına yol açmış, bu da doğanın insan için şeyleşmesine neden olmuştur. Modern dönemde, bilim ve teknoloji insanın doğa üzerindeki egemenliğinin araçları haline gelmiştir. Doğa yalnızca üzerinde egemenlik kurmak için hakkında bilgi edinilecek bir nesneye dönüşmüştür. Ancak insanın doğa üzerindeki bu egemenliği,

aynı zamanda insanın kendi üzerinde de bir egemenlik yaratmıştır. Çünkü insan da içinde yaşadığı doğanın yazgısını paylaşmak durumundadır. İnsanı yücelten aşkın özne konumlandırması, modern düşüncenin temelidir, insanın çöküşünü de hazırlamıştır. Böylece, insanın doğa üzerindeki egemenliği, hem insanın, hem insanın iç doğasının ve hem de doğanın egemenlik altına alınmasıyla sonuçlanmıştır (Delaloğlu, 2018, s.36-37).

Post modern ile birlikte beliren çağdaş düşünce, doğa ile kültür arasındaki ayırım gerçekliğini ortadan kaldırmak istemiştir; insanların uygarlıktan önceki yetenekleri veri alındığında, o insanların çok önceden kültüre karşı doğayı seçtiklerini söylemek daha doğru olacaktır. Fazlasıyla yetkin bir zekâyâ rağmen, ilkel yaşamda, şeyleşmiş zamana, rakamlara, sanata ve dile yer olmadığı kolayca anlaşılıyor (Zerzan, 2013, s.11, 19).

2.1.1. Tarım ve Hayvancılık

İnsanlığın eski taş çağlarından bu yana eserleri ile çizdiği grafik izlendiğinde, küçük avcı topluluklarından köylere, köylerden site hayatına, site hayatlarından kent devletlerine ve daha sonraları, imparatorluklar ile diğer çeşitli devlet yönetimlerine varılmaktadır. Toplumun yapı ve kültürünü yansıtan sanatçının eserleri, toplum-sanatçı ilişkisinin ortak malını oluşturmaktadır. Çağların dünya görüşleri, aynı zamanda sanat aracılığı ile estetik görüşlerini de yansıtmaktadır. Yağma kültürü, tarım kültürü ve bilimsel teknoloji kültürü insanlık tarihinin, üç önemli kültür döneminin ayrılımını oluşturmaktadır. Yağma kültüründen tarım kültürüne geçiş, toplumsal yapılarının da değişmesine sebep olmuştur. Yağma kültürü içinde yaşayan insan, yiyeceğini doğadan hazır olarak bulmaya alışmıştır. Kendi ürettiği ürün ile yaşama durumuna geçiş, yağma hayatının bütün gereklerini terk etmesini zorunlu

kılmıştır. Tarımsal kültür döneminde; Primitif halk sanatlarının doğuşu, site ile anıtsal mimarinin ortaya çıkışı, sanat eserinde kompozisyon fikrinin idrak edilmesi, büyük dinlerin belirmesi, gözlemlendiğinde insanlığın doğadan kopuş sürecini göstermektedir. Tarım kültürü ile birlikte insan, toplum içinde gerekli işleri bölüşerek meslek edinmiştir. İşte bu ilk site kültürü göçebe topluluklarından, toprağa yerleşmiş uygar topluluklar haline gelmesini temin etmiştir. Bunu takiben modern teknoloji çağına geldiğimizde, ilk dönemlerde eski ile yeni mimari arasındaki çatışma bize modern şehircilik görüşünün eskiye egemen olmaya başladığını göstermektedir.

Kentlerin büyümesi ile mesleklerin çeşitlenmesi burada başlıca etkenleri oluşturmaktadır. Tarım kültürünün kent anlayışı ile modern teknoloji kültürünün kent anlayışı, arasındaki fark belirgin olarak görülmeye başlamış ve birbirinden kuruluş bakımından ayrılmaya başlamıştır. Modern teknoloji çağının konut üniteleri bir bütün, bir birlik içinde yer almamaktadır. Bu bir form içinde birleşme, üniteler arasındaki fonksiyonların sağlanmasından oluşmaktadır. İnsanoğlunun dünyaya olan müdahalesi tarım ile başlamıştır (Turani, 1992, s.10).

Yuvala Nah Hararı' ye göre Akademisyenler bir zamanlar, tarım devriminin insanlık için ileriye doğru atılmış büyük bir adım olduğunu iddia etmektedirler. İnsan zekâsıyla gerçekleşen bir adım olduğunu iddia etmişlerdir. Buna göre evrim giderek kademeli olarak daha zeki insanlar yarattı ve doğanın gizemlerini çözdüler, koyunları evcilleştirip buğdayı ekebildiler. Kısa bir süre sonra da, acımasız, tehlikeli ve savaştı avcı toplayıcı yaşamlarını memnuniyetle bırakıp, hoş ve dingin çiftçi yaşamına geçmişlerdir. Tarım devrimi, uygarlığa geçişin ilk adımı olmakla birlikte nüfus artışını ve daha kötü beslenmeyi de beraberinde getirmiştir. Buğday, en evrimsel hayatta kalma yolu ve üreme kriterlerine göre dünya tarihinde evcilleştirilmiş en başarılı bitkilerin başında gelmektedir. Buğday kendi alanını, suyunu ve besin kaynaklarını da

diğer bitkilerle paylaşmayı sevmez bu yüzden insanlar kavurucu güneş altında uzun saatler çalışarak ot yolmuşlardır. Buna ek olarak buğday hastalık da kapabilirdi ve kendisini yemek isteyen diğer organizmalara karşı savunmasız olduğundan çiftçiler çekirge sürülerine ve tavşanlara karşı önlem almaya başladılar. Sanayi ve teknolojinin gelişimiyle bu önlemler toprağa olan diğer müdahaleleri ve hastalıkları da beraberinde getirmiştir. Tarım ilaçları bugünkü hastalıkların ve doğal ortamında yetişen otların yok olmasına sebep olmuştur. Tarım ile birlikte evcilleştirilmiş hayvanlar (koyun, tavuk, eşek, vb.) insanlara gıda (et, süt, yumurta), hammadde (deri ve yün) ve kas gücü sağladı. Ulaşım, tarla sürme, tohum öğütme gibi o zamana kadar insan emeği ile gerçekleştirilen işler giderek hayvanlara yaptırılır olmuştur. Çoğu tarım toplumunda insanlar bitki yetiştirmeye odaklanmıştı, hayvancılık ikinci önemde bir faaliyettir. Bununla birlikte, bazı bölgelerde hayvan sömürüsüne dayalı yeni bir toplum türü ortaya çıkmaya başlamıştır

10 bin yıl önce Afrika ve Asya'nın belirli bölgelerinde sadece birkaç milyon koyun, inek, keçi, domuz, tavuk sıkışmış halde yaşamaktaydılar. İnsanlar dünyaya yayıldıkça evcil hayvanlar da onlarla birlikte yayılmıştır. Homo sapiens'in arkasından gelen evcil inek, domuz ve koyun dünyada en yaygın bulunan ikinci, üçüncü ve dördüncü memelidir. Evrimsel perspektiften bakıldığında başarı, DNA kopyalarının sayısı ile ölçülmektedir. Hayvanların evcilleştirilmesi yüz yıllar geçtikçe giderek daha zalimce bir hale gelen bir dizi vahşi uygulama sayesinde olmuştur. Boğaları, atları, eşekleri ve develeri itaatkâr koşum hayvanlarına çevirmek için doğal içgüdülerinin ve sosyal bağlarının yıkılması, saldırganlıklarının ve cinselliklerinin kontrol edilmesi ve hareket serbestliklerinin kısıtlanması gerekiyordu. Çiftçiler bunun için hayvanları çitler ve kafeslere hapsetmek, koşum ve yularlarla gemlemek, kamçı gibi aletlerle

eğitmek ve bazı organlarını kesmek gibi yöntemler geliştirmişlerdir (Resim 4)
(Harari, 2016, s.89, 107).



Resim 4. Mısır mezarı yaklaşık M.Ö 1200 iki öküz

İnsanın yerleşik hayata geçmesi ticaretin de doğmasına neden olmuştur. Kendi köyünde yetiştiremediği ya da sahip olamadığı şeyleri önceleri savaşarak elde ederken sonraları takas yoluyla değiştirmeyi öğrenmiştir. Takas ekonomisinin doğuşu da buradan giderek kurumsallaşmaya başlamıştır ve tarım devrimi ticaretin de gelişmesine yol açmıştır. İkinci büyük devrim ise sanayi devrimidir. Sanayi devrimi ile tarım devrimi arasında, kentlerin ortaya çıkışı, ticaretin iyiden iyiye gelişmesi ile para kullanımı yaygınlaşmıştır. Buhar makinesinin bulunuşunu izleyerek İngiltere’de ortaya çıkan kitlesel üretimin yarattığı sanayi devrimi bütün bunlardan çok daha büyük dönüşümlere yol açmıştır. Sanayi çağının insanı neyi ürettiği ya da ürettiği şeye ne kadar ve hangi aşamada katkı sağladığını bilmeyen, üretime yabancı bir varlık olmaya dönüşmüştür. Yirminci yüzyılın sonlarına doğru üçüncü büyük devrim ortaya

çıkmaaya başlamıştır, buna bilginin yaygınlaşması devrimi veya teknoloji devrimi denebilir (Eğilmez, 2002).

Sanayi toplumlarında tüketim ilişkisi, doğa ve insan ilişkisinin değişmesinde belirleyici rol oynamıştır. 20. yüzyılda doğa, ekosistemin bir parçası olarak görülmez. İnsan, endüstriyel ve teknolojik gelişmeyle doğanın kaynaklarını sınırsız kullanarak doğanın dengesini bozmuştur. Buhar makinesinin icat edilmesiyle insan doğayı kendi amaçları doğrultusunda değiştirdi. Teknolojik ve bilimsel gelişmenin son evresi olan atom bombasının yeryüzündeki organik yaşama verdiği zararın büyüklüğü bize yıkıcılığın geldiği nokta hakkında fikir verir. Doğa ve insan ilişkisindeki bu değişimlerle birlikte, 1960'larda hippie kültürünün doğayı kutsayan yaklaşımlarının bir uzantısı olarak doğal yaşama yönelik bir ilgi söz konusudur. 1960'lardan günümüze kadar değişen "çevre" düşüncesi ve algısı ekosistemi içeren çevre sorunlarını kapsayan kaygılara doğru evrilerek çok farklı sanat oluşumlarını ortaya çıkarmıştır. 1980'lerde etkin olan arazi sanatında, doğal yaşama ve doğada rastlanan tarih öncesi kalıntılara yönelik belirgin bir merakın uyanışı söz konusudur. Sosyal değişim taleplerinin dile geldiği, sivil toplum hareketlerinin ırk-cinsiyet-kültür bağlamında eşit hak arayışlarının örgütlendiği bir dönemde sokağın dinamiklerinden beslenen çok sayıda sanatçı, müze ve galerilerinden ayrılarak, alternatif mekânlardan biri olan doğaya yönelmiştir (Antmen, 2009, s.253).

John Zerzan'a göre uygarlığın temelini oluşturan tarım, bir kazanım olarak değerlendirilmiştir. Doğaya yabancılaşmanın cisimleşmesi anlamına gelen tarım, parçalanmanın gerek doğa ile kültür arasında gerekse de doğa ile insanlar arasındaki kesin bölünmeyi temsil etmektedir. Yaşamı ve bilinci deforme eden tarım, sahip olduğu nitelikleriyle üretimin doğuşunu temsil etmektedir. Tarıma geçişle beraber toprak, üretiminin basit bir aracına dönüştürülmüştür.

Günümüzde kültür olarak bilinen yapaylık ve çalışma, tarımın başlangıcı ile birlikte ortaya çıkmıştır ve o dönemden itibaren hızla artmıştır; hayvanları ve bitkileri evcilleştiren insan zorunlu olarak kendisini de evcilleştirmiştir. Bütün olanın parçalanması, bitkiler ve hayvanların evcilleştirilmesinden sonra kültürel kavramlar ortaya çıkmıştır. Uygarlığın ilk biçimlerinden biri olan kabile sistemi, kabilenin her üyesinin kesin bir sayısal yere sahip olduğu, çizgisel bir katmanlaşma süresini dayatmıştır. Saban kültürünün doğa karşıtı çizgiselliğinden kısa bir süre sonra ise en eski şehirlerde de göze çarpan 90 derece ızgara planı ortaya çıkmıştır. İlk şehirlerdeki bu ısrarlı düzenlilik, kendi başına baskıcı bir ideoloji oluşturmaktadır ve kültür artık sayısallaşmıştır.

John Zerzan'a göre diğer bir değişim tarımla ilişki içinde olan sanattır. Sanat, gerçekliği yorumlayıp boyunduruk altına alan, doğayı rasyonelleştiren ve temel nitelikleri itibariyle tarıma tekabül eden o büyük dönüm noktasına denk düşen bir araç olarak ortaya çıkmaktadır. Örneğin, oldukça canlı ve hareketli olan Neolitik çağ öncesi mağara resimleri, hayvanlar âleminin görkemini ve özgürlüğünü dinamik bir coşkuyla ifade etmektedir. Neolitik çiftçi ve pastoralistlerin sanatı, stilize olmuş tarzların katılığını, materyallerin ve tarzların dar ve ürkek bir biçimde baştan savma işlendiği bir sanat türünü yansıtmaktadır. Tarıma geçişle birlikte çeşitliğini kaybeden sanat, standartlaştırılan, sınırlanan ve yönetilmeye başlanan yaşamı mükemmel bir şekilde yansıtan renksiz ve tekrarlara dayalı, geometrik dizaynlara dönüşerek standartlaşmıştır.

Sümerler tarafından kurulan ilk şehirlerin başlıca niteliği, şehirlerin, gelişkin bir örgütlenmeyi ve görev dağılımı içeren fabrikalara sahip oluşudur. Uygarlık bu noktadan itibaren, insan emeğine dayalı kitlesel yiyecek üretimini, binaları, savaşları ve otoriteyi temsil etmektedir. Bitkilerin nesillerindeki hassas değişim, aynı zamanda

hayvanların evcilleştirilmesiyle de paralellik içerisindedir. Hayvanların evcilleştirilmesiyle birlikte doğal seleksiyon bozulmakta ve daraltılarak yapay bir düzeye taşınan organik dünya, kontrol edilebilir tarzla yeniden oluşturulmaktadır. Tıpkı bitkiler gibi, hayvanlar da yalnızca işlenecek birer nesneye dönüştürülmüştür. Örneğin bir mandıra ineği, otu süte dönüştüren bir tür makine olarak değerlendirilmektedir. Özgürlük durumundan, birer aciz asalak durumuna getirilen bu hayvanlar, hayatta kalabilmek için tamamen insana muhtaç hale getirilmiştir. Mağara sanatındaki hayvan figürleri, çoğu zaman akıllara durgunluk veren bir canlılığı ve natüralizmi içermektedir. Aynı dönemde ortaya çıkan heykel sanatı ve pek çok yerde rastlanılan “Venüs” kadın heykelleri oldukça yetkinleşmiştir.



Resim 5. Altamira mağarası, İspanya, 19. yy



Resim 6. Willendorf Venüs'ü, 1908 Avusturya'da bulundu. günümüzden önce 28.000 ila 25.000 yılları, 11.1 cm

Sanatın insan duygularını sembolleştirip yönlendirme yetisi, sembolik dünyanın icadını oluşturmuştur. Sanatın başlıca işlevi, duyguları nesneleştirmek ve böylece kişinin motivasyonlarını ve kimliğini bir sembole ya da metafora dönüştürmektir. Uygarlık içindeki yaşam, hemen hemen tümüyle bir sembol ortamında yaşanmaktadır. Din gibi, sanat da tatmin edilmemiş arzuların doğmaktadır.(Zerzan, 2013, s.109, 137).

Doğa ile insanoğlu arasındaki karşılıklı etkileşim kaçınılmazdır. Bu etkileşim esnasında doğayı kendi yoğunluğu içerisinde çıkartıp görünür kılan ve bir düzene oturtan da insanoğlunun ona bakışıdır. İnsanoğlu doğanın yasalarını öğrenerek doğa üzerindeki denetimini artırır ve onu türlü biçimlere sokar. Sanatçı içinise doğa her zaman merak uyandırmış ve ilham kaynağı olmuş, aralarındaki büyülü ilişki dünyanın her yerinde birçok değerli ve olağanüstü yapıtlarla kendini sunmuştur. Bu anlamda sanat tarihini, “insanın doğayla olan ilişkilerinin üretiminin tarihi olarak tanımlayabiliriz.” (Bourriaud, 2005, s.46).

Sanayi devrimi ile birlikte, kırsal ve tarımsal üretimin baskın olduğu toplumdan, kentli ve endüstriyel üretimin baskın olduğu bir toplum tipine geçilmiştir. Sanayi devrimi bir yandan tarım sektöründe üretimi arttıracak ve makinalaşmayı hızlandıracak gelişmeleri meydana getirmiştir. Tarımda makinalaşma tarım sektöründe yoğunlaşan nüfusun azalmasını etkilemiştir. Kentsel alanlara doğru yaşanan büyük demografik hareketlilikler, tarım alanına duyulan ihtiyacın artmasını beraberinde getirmiştir. Geniş tarım alanlarına duyulan ihtiyacın etkisiyle orman alanları tarım arazisi haline getirilmeye başlanmıştır. Tarımsal üretim etkinliklerinde verimliliği arttırmak üzere kimyasal maddelere daha yoğun bir biçimde baş vurulmuştur. Giderek endüstriyel tarıma geçilmiş olması, pazarlanabilir üretimi artırmak uğruna yoğun bir biçimde kaynak kullanımına neden olmuştur. Sanayileşmiş kentsel alanlar ise demografik hareketlerin çekim merkezleri haline gelerek, şehirleşme sürecini hızlandırmış, doğa-insan dengesindeki kırılmanın önemli adımlarından bir diğerini oluşturmuştur. Endüstriyel toplum tipi göç hareketlerine ivme katmış, tarımsal üretim fazlalığı şehirleşme sürecini hızlandırmıştır. 18 ve 19. yüzyıllarda yaşanan demografik hareketlilikler büyük oranda endüstriyel üretim ve ekonomik faaliyetlerle ilişkili sosyal bir olgu olarak ortaya çıkmıştır. Nitekim sanayi devrimini ve bu devrime bağlı göç süreci, endüstri ve ekonominin önemli bir çekim gücüne sahip oluşunu göstermektedir (Şahin, 2009).

3. DOĞA - KENT VE ÇEVRESEL DEĞİŞİM

Atalarımız bir milyon yıldan uzun süre önce ateş yakmayı öğrendiler ve ilk yurtları olan Afrika'nın ovalarında hayvan avlamaktaydılar. Son buz devri geldiğinde bizim türümüz, Homo Sapiens ateş yakma ve avlanma becerisini birleştirerek çayırlarda büyük yangınlar çıkararak hayvanları mızraklara doğru sürmüşlerdir. Bu, insanın yeryüzündeki en büyük ve yıkıcı etkisinin, ormansızlaştırmanın da başlangıcı olmaktadır. Bir süre sonra avcı ve toplayıcı olmaktan çıktık. 10.000 yıldır, son buz devrinin sona ermesinden beri, çiftlik de yapılmaya başlanmıştır. Git gide artan insan nüfusunu beslemek için gereken ekinlere yer açmak amacıyla giderek daha çok orman alanı yakarak, yabani hayvanların dolaştığı toprakları sürerek ve muazzam sulak alanları kurutarak, doğa geriletmeye başlatılmıştır. Artan nüfusu beslemek için, şimdi mühendisler çölün altından su pompalıyor ve çember biçiminden kum parçaları tahıl yetiştirmek için sulanmaktadır (Resim 7). Ancak insan faaliyetlerinin yol açtığı iklimsel değişimler yakın bir süre içinde su kaynaklarının tükenmesine yol açacaktır ve çöl hükmünü sürecektir (Pearce, 2007, s.10).



Resim 7. Suudi Arabistan sürdürülebilir tarım

Doğa insan faaliyetlerinin yol açtığı hasarları iyileştirebilmektedir. Doğa, bugünkü müdahalelerimizin yoğunluğunda başka bir şeye daha önce hiç maruz kalmamıştır. Gezegende yedi milyar insan bulunmaktadır, On bin yıl öncekinin neredeyse bin katını oluşturmaktadır. Bunun yanında şimdi bir de ileri düzeyde teknoloji bulunmaktadır. İnsan eskiden küçük alanlara zarar verip başka yerlere gitmekteydi, şimdi dünyada insan istilasından etkilenmemiş pek az bölge bulunmaktadır ve genellikle hasar geri çevrilemez görünmektedir. Geçmiş yüz elli yılı kapsayan süre içinde insan nüfusu ve gezegene etkisi büyük artış göstermiştir. Geçen sürede dünyadaki ormanların yarısı kesilmiştir, sürülmüş toprak alanı iki katına çıkmıştır, dünyanın sulak alanlarının büyük bir bölümü kurutulmuştur, okyanus balığı stoğu ve balina türlerinin yüzde doksandan fazlası azalmıştır. Gezegenin geniş alanlarına taş döşenmiş ve doğanın geri kalan kısmı, inşa ettiğimiz ardı arkası kesilmez yollarla küçük parçalara bölünmüştür. Nehirler yeniden döşenmiştir; çoğu barajlarla tıkaçlayıp denize su götürülemez hale getirilmiştir ve bunun yerine suları binlerce kanaldan geçirip tarla sulamaya yöneltmiştir. Aral'ın ölümü, hidrolojik tarlanın sadece tek bir sonucunu - ve en feci sonucunu oluşturmaktadır. İnsanlar yer

küreyi eşerek derinliklere inmektedirler. Bakır çıkarmak için yapılan bu müdahalelere bakıldığında ABD'deki Bingham Kanyonu en büyük örneklerdendir (Resim 8).



Resim 8. Bingham Kanyonu, Oquirrh Dağları, bakır madeni, Utah, 1906-2004

Güney pasifik cenneti Nauru, arkasında resmen neredeyse hiç bir şey kalmayacak hale gelinceye kadar maden için kazılmıştır. Bu arada havaya kimyasallar salınarak ozon tabakasında delikler açılmıştır ve doğanın sülfür, nitrojen, oksijen ve gezegenin gelecekte yaşanabilirliği için en hayatisi- karbon gibi kilit elementlerin dönüşüm dinamikleri kökünden değiştirilmiştir. Uzaydan bakıldığında, mega kentler, denizi kurutulmuş topraklar, değişen kıyı şeritleri, toz fırtınaları ve çözülen buz tabakaları kendini göstermektedir.

Kentleşme ve sanayi devriminden sonra çevre- insan ilişkisi de farklılaşmaya başlamıştır. Bunun en büyük etkisini çevresel değişim ile görebilmekteyiz. Doğa her zaman hareket halindedir. Nehirler doğal olarak taşmaktadır. Doğada, nehirlerin üzerinde serbestçe dolaştığı sel havzaları bulunmaktadır. İnsanlar toprakların büyük bir bölümünü alarak, nehirlerin erişimini kesmektedir. Elbe gibi çok büyük nehirler,

sel savunmalarındaki zayıflıkları bularak daha yıkıcı su baskınlarına yol açacaktır. İnsanların atmosfere saldığı milyonlarca sera gazı dünyanın ısınmasına yol açmaktadır. Son otuz yılda iklim değişimi nedeniyle gezegende kuraklık yaşanan bölgeler iki katına çıkmıştır. Batı Afrika’da azalan yağışlar ve sulama projeleri su tecridi Çap Göl’ünü kurutmuş durumdadır. Çin’in kuzeyinde kuraklık ve kötü çiftlik toprağı aşındırarak başkentte sık görülen ve Kanada’ya kadar giden toz fırtınaları yaratmaktadır. Rusya’nın uzak doğusunda, kuraklık ormanları çıraya dönüştürmüştür.



Resim 9. Kum fırtınaları, Çin, 2003

Isınmanın en açık kanıtı da dünya buzullarının neredeyse her yerdeki gerileyişidir. Afrika’nın en yüksek dağı olan Kilimanjaro, hızla buzlarını yitirmektedir ve on yıl içinde tamamen buzsuz kalma riskine sahiptir. Erimleri halinde denizlerdeki su seviyesini onlarca metre yükseltebilecek olan kutup buzulları da küresel ısınmanın tehdidi altındadır. Arktik denizdeki buzulların da tamamen gerilemede olduğuna ve bundan bir kaç yıl sonra yazın tamamen yok olacağına dair kanıtlar bulunmaktadır. Bütün bunların sonuçları, dünyanın her yerinde yükselmekte olan deniz suyu seviyelerinde görülmeye başlamıştır. Venedik’teki San Marco

Meydan'ından Hint Okyanusu'ndaki cennet Maldiv'e kadar, dünyanın karaları tehdit altındadır (Pearce, 2007, s.11-21).

3.1. Kentleşme

Modernist yaşam biçiminin getirdiği kentsel yaşam, bireyin doğaya yabancılaşmasına yolaçmış ve teknoloji aracılığıyla doğa üzerindeki kontrol mekanizmalarının, egemenliğini pekiştirdiği düşüncesini geliştirmiştir.

Baudelaire, doğa ve kentin birbirinin tam olarak zıttı olgular olduğunu savunarak; hakiki olan, güzel ve tanrısal olan doğanın karşısına, sahte, çirkin ve şeytani olarak tanımladığı kenti koymaktadır der. Modern sanatın sahnesinin kent olması gerektiği savını destekler. Modern hayatın ressamını tanımlarken de “*doğa cennetse kent cehennemdir*” diyerek, sanatçıyı ele aldığı temayı, kent yaşamı üzerine gözlemleri çerçevesinde belirlemeye sevk eder. Yine 20. yüzyılın öncü mimar ve kent tasarımcısı Le Corbusier, Şehircilik adlı kitabında, “Bir şehir! İnsanın doğaya egemen oluşudur. Doğaya karşı insana özgü bir eylemdir, korunma ve çalışmanın insana özgü bir örgütüdür. Şehir bir yaratıdır. Şiir bir insan eylemidir, algılanabilir imgeler arasında tasarlanan ilişkilerdir. Doğanın şiiri tamamen aklın inşasından ibarettir. Şehir, aklımızı eyleme geçiren güçlü bir imgedir. Neden şehir bugün de bir şiir kaynağı olmasın?” sorusu ile insanın doğadan soyutlanışını vurgulamaktadır.(Corbusier, 2014, s.IX).

Tarihte ilk kez bu on yılda, insanlığın büyük kısmı şehirlerde yaşamaktadır. Kentleşmiş bölgeler hala dünya karalarının yüzde ikisini kaplamaktadır ama artık yarımızdan çoğunu barındırmaktadır. İnsanların kırsal kesimlerden başlayan göçleri sonucunda, dünyanın neredeyse bütün büyümesi kentlerde gerçekleşmektedir. 1940 yıllarında New York on milyonu aşan nüfusu ile dünyanın ilk mega kenti olmuştur.

Günümüzde mega kentlerin sayısı yirmiden fazla bulunmaktadır. Tokyo'da yirmi yedi milyondan fazla insan yaşamaktadır. Sao Paulo ve Mexico City de dünyanın en kalabalık şehirlerindedir.



Resim 10. Las Vegas



Resim 11. Eski Las Vegas, 1882

Pekin, Dubai ve Singapur gibi önemli şehirlerin limanları yirmibirinci yüzyıl da büyüme göstermiştir. Amerika'nın batısındaki çölde bulunan Las Vegas gibi şehirler harita üzerlerinde bir nokta iken otuz-kırk yılda yeniden yaratılmıştır. Şehirler ekonomik büyümenin lokomotifleridir. Yönetim ve finans, imalat, toptan satış ve liman işletmeleri gibi merkezi olarak yürütülmesi daha iyi olan faaliyetler çerçevesinde büyümektedirler. Nitelikli emeğin merkezleri mallar için güvenilir pazarlar haline gelmektedirler; bu sayede de eski sanayiler çökse bile onların yerini yenileri almaktadır.

Şehirler, hastalık ve kirlilik merkezleri olmalarına karşın büyümektedirler. Her yıl yarım milyon Çinli kentlerdeki hava kirliliği ile ilişkilendirilen akciğer hastalıklarından dolayı ölse de, her yıl on milyonlarca Çinli köyden şehirlere akın etmektedir. Himalaya kırsalı olan Katmandu'nun dağ havasının giderek artan trafik dumanlarında boğulmasının delilini görsel olarak görebilmekteyiz. Ayrıca şehirlerde şiddet eğilimi artmaktadır. Sao Paoula'da gençler arasındaki en yaygın ölüm nedeni adam öldürme ve trafik kazalarıdır. Yoksullar için bile şehirler iyi yaşamı ve parlak ışıkları temsil etmektedirler. Şehirler ayrıca kendilerini yaratma, geliştirme konusunda muazzam bir kapasiteye sahiptir. Eski bir Bask ağır sanayi merkezi iken 21.yy kültürü için bir işaret fişegi haline gelen Bilbao'nun geçirdiği dönüşüme ya da Seul'un ortasından geçen nehrin yeniden dizayn edilmesine baktığımızda bunu görebilmekteyiz. Büyük imparatorluk malları rıhtımı olan Londra'daki eski Batı Hindistan rıhtımının küresel para ve bilgi değiş tokuşunun en büyük merkezlerinden biri olan Canary Wharf haline geldiğini görebilmekteyiz.

Şehirlerin malları (kirlilikleri) sınırların çok ötesine erişmektedir. Aynı zamanda talepleri de sınırların ötesine erişmektedir. Şehirler dünyadan aldığımız kaynakların dörtte üçünü tüketmektedir (Pearce, 2007, s.67).

Yeryüzüne ilk ayak izlerini bıraktığı andan bu yana insan toprağı istismar etmektedir. Binlerce yıl boyunca çayırlar sabanlanmakta, ormanlardaki ağaclar kesilmekte, Dünya'yı oyup mineraller çıkarılmakta ve çöller sulanmaktadır. Sanayi devriminin başlangıcından beri son iki yüz yılda gezegende bıraktığımız iz silinmez olmuştur. Madenciliğı ele aldığımızda, Yerküre'den metal, mineral ve petrol kazanmak dünyanın en büyük sanayisini oluşturmaktadır. Bombalar için uranyum, gübreler için fosfat; yollar için mıcır, kablolar için bakır; arabalar için petrol ve elektriğı üretmek için kömür; gömlek için polyester, cep telefonundaki kondansatör için koltan; ev için tuğla, taş; pudra için talk, takılar için elmas; hava taşıtları için alüminyum, hemen hemen her şey için çelik, yerküreden çıkarılmaktadır.

Günümüzde bu hayati kaynaklardan büyük bölümünün kolay tedarikinin sonu gelmiş durumdadır. Sanayiye malzeme sağlamak için daha büyük miktarda cevher çıkarılması gerekmektedir. Yirminci yüzyılda bakır üretimi yirmi iki kat artmıştır. Bingham kanyonu ve Escondida'da daki devasa deliklerin örneklerindedir. Madencilik dünyanın dört bir yanında çok geniş ormanlık arazileri ve çiftlik arazilerini harap etmiştir; yüz milyon kişiyi göçe zorlamıştır. Naaru'da madenciler Avustralyalı çiftçilere nitrat gübre sağlamak için bütün bir pasifik adasını ayın yüzeyine çevirmişlerdir. Dünyanın en ünlü madenlerinden bazıları kısmen rehabilite edilmiştir.

Madencilik ürünleri şehirlerde havayı dolduran büyük bir kirlilik yaratmaktadır. Bu gün ormancılık ve çiftçilik de endüstriyel bir ölçekte yapılmaktadır. ABD'deki Colorado ve Çin'deki Yangtze gibi nehirleri barajlar tıkamaktadır. Elektrik üretebilmek için dünyanın kuru topraklarında pamuk, buğday hatta pirinç yetiştirebilmek için, nehirleri barajlar tıkamaktadır. Eskiden dünyanın en büyük

dördüncü iç denizi olan Aral denizi küçülüp, geniş bir toksik çöllerle çevrili tuzlu çukura dönüşmüş durumdadır (Pearce, 2007, s.119).



Resim 12. Aral Denizi, Kazakistan /Özbekistan, 1980

İnsanın çevreye etkisi ne olursa olsun doğanın güçleri genellikle daha vahşi şekilde kendini göstermektedir. Yerkürenin kabuğunu oluşturan hareket eden plakalar sürekli depremlere sebep olmaktadır. Yanardağlar aracılığıyla gezegenin çekirdeğindeki eriyik kayalar ve külü yüzeye çıkarmaktadırlar. Bu patlamalar tıpkı 1991’de Filipinlerdeki Pinatubo dağının neden olduğu gibi dünyayı sarıp atmosferi aylarca hatta yıllarca soğutabilmektedir. Patlayan dağlar, sarsılan kayalar, akan lavların yıkıcı gücü ve bazen de bunların yol açtığı çığlar, dev dalgalar, bina çökmeleri gibi bu jeolojik güçlerin insanlar için oluşturduğu tehlike çoğu zaman çok çabuk devreye girebilmektedir.

Seller, depremler ve yanar dağlar daha fazla insan öldürmeye devam etmektedir. Bunun sebebi büyük ölçüde giderek daha da kalabalıklaşan gezegende insanların tehlikeli yerlerde yaşıyor olmasıdır. İnsanların da “doğal” afetlere yol açabileceği şeklinde büyüyen bir korku vardır. Dağ yamaçlarını ormansızlaştırarak, sulak alanları kurutarak, nehir su seviyeleri de yapay bir şekilde yükseltilerek afetlere uygun şartlar oluşturulmaktadır. Küresel ısınma, buzları yüksek dağlardaki dört mevsim donmuş halde bulunan toprağı erittiği için çığ tehlikesini arttırmaktadır (Pearce, 2007, s.163).



Resim 13. Almeria, İspanya, 1974, 2004

Toprak dönüşümün başka bir örneği Güney İspanya'daki Almeria'dır. 1974'de Güney İspanya'daki Almeria çorak bir yerdi. Büyük ölçüde su kıtlığından dolayı çiftlik seyrek ve küçük çaplıydı. Çiftçilerin toprak altından, devlet yetkililerin ise dağların arasından akan nehirlerden su çekmesi sayesinde, çok geçmeden sulama tertibatlı daha yoğun bir çiftlik anlayışı gelişmeye başlamıştır. 1986'da İspanya Avrupa Birliği'ne katıldığında domates, portakal ve diğer narenciye gibi en iyi sıcak bölgelerde yetişen tarım ürünleri için büyük bir pazar açıldı. Plastik veba bugün yoğun çiftlik Campo de Dalias'ın görünümünü değiştirmiş durumdadır. Yeşilin yerini temmuz güneşinde parlayan seraların beyazı almıştır. Plastik sıcakları azami düzeye

çıkartıyor ve yıl boyunca verimi arttırıyor. Şimdi neredeyse her karış tarım arazisi sulanıyor ve plastik altında tutuluyor. Bölgenin yer altı rezervleri kurumak üzere ve İspanyanın daha sulak kuzey bölgelerinden su çekme planları sonuçsuz kalmıştır.



Resim 14. Almeria, İspanya, 2004

Kentleşme, madencilik toprak dönüşümü üzerine çalışan Macar ressam Levente Baranyai 90'lı yıllardan günümüze, yeryüzünü, ana tema olarak resminin merkezine almıştır. Endüstriyel mekânlar ve çöplükler, tarihi alanlar, kentler ve bedensel coğrafi alanların yüzeye aktarımı gerçekçilik ile dışavurum arasında bir dilde toplanmaktadır. Uydu görüntülerinden topladığı fotoğrafları bir başlangıç noktası olarak kullanan Baranyai, genellikle manipüle edilmiş, insanın sınırlarını çizdiği ve insan müdahalesinin hissedildiği kent yaşamı üzerine dikkat çekici bir düzlem yaratırken doğanın ve evrenin kentle beraber ilerleyişinin , tüketim ve müdahalelerin sosyolojik açıklamasını resimsel duyarlılıkla göstermektedir. Sanatçının eserleri, gelişen sanayi ve medeniyetin zarar verdiği topraklara, manzaralara dikkat çekmektedir. Sanatçının son yıllarda ele aldığı konulara bakıldığında, farklı ülkelerin sıkışmış kentleri, küresel

endüstrinin limanları, sanayiler, büyük madenler, metropoller ve uçak mezarlıklarının oluşturduğu devasa çöplükler ile farklı coğrafyaları farklı perspektiflerden gözlemleyerek insanlığın gelişimine ve çevresiyle ilişkisine eleştirel bir bakış getirmektedir.(Duran, 2015, s.57-60).



Resim 15. Levente Baranyai, Ulusal Sipariş Sanatı, 2015, tuval üzerine yağlıboya, 170 x 246 cm



Resim 16. Levente Baranyai, Ağırlık Metamorfosisi (2013), Tuval üzerine yağlıboya, 77 x 145 cm

Savaşlar modern dünya çehresini, doğal çevre yıkımından çok daha fazla çirkinleştirmektedir. 20. yy diğer tüm özelliklerinden de öte savaş katliamlarıyla anımsanmaktadır I. dünya savaşı sırasında Passchendaele adlı Belçika köyünü ele geçirmek için yedi yüz elli bin asker yaşamını yitirmiştir. St. Petersburg şehrinde II. Dünya savaşı esnasında dokuz yüz gün süren kuşatmada, yarım milyon insan açlık ve hastalıktan ölmüştür.



Resim 17. I. Dünya Savaşı Passchendaele, Belçika, 1917

Savaşlar genelde insanları etkilese de, kimi zaman stratejik üstünlük sağlamak için doğrudan çevreye saldırmaktadırlar. Çevreye ilişkin örnek verildiğinde; ABD'nin

herbisit olan Portakal gazı ile bombardımana tuttuğu güney Doğu Asya yağmur ormanlarının aldığı büyük hasarlar dikkat çekicidir.

Nükleer silahla da ayırım gözetmeksizin çevre ve insanlık tahribatına yol açmaktadır. New Mexico çölündeki dikilitaş ilk bakışta heybetli görünmese de, 1945 yılında ilk atom bombasının test edildiği yerdir. Bir aydan kısa bir süre sonra da Japonya'nın Hiroşima ve Nagazaki kentlerinde yıkıma ve iki yüz bin sivilin yaşamını yitirmesine sebep olmuştur. Caen ve Dresden şehrine atılan "Küçük oğlan" bombasının yaydığı radyasyon halen ölümlere sebep olmaktadır (Pearce, 2007, s.209).

Kitle iletişim çağında, propagandacılar, popüler kültürün hali hazırda yerleştirdiği politik imgeleri geleneksel, görsel şifreleri kullanarak savaşı tasvir etmişlerdir. Bu yüzden askere toplama afişleri sıklıkla reklamlara veya film afişlerine benzer şekilde tasarlanmış ve propaganda filmlerinde, Western ve suç filmlerinin formülleri kullanılmıştır. Sinema oyuncularını, şarkıcıları, sporcu kişilikleri ve çizgi film kahramanları sayesinde savaş girişiminin resmi mesajlarının yayılmasını sağlamaya çalışmışlardır. Savaş hem tanıdık hale getirilmiş hem de kitlesel eğlencelerin fantezi ve tutku alışkanlıklarının suistimal edilmesi ile olumlu ve merak uyandırıcı bir olgu olarak sunulmuştur (Clark, 2011, s.121).

3.2. Kültür Endüstrisi

Kültür ve Turizm insanın hayal gücünün pratik ihtiyaçlarla sınırlanmamış halini gözler önüne sermektedir. Kültür ve Turizm aynı zamanda büyük bir iş alanıdır. Yıllık tatil dünyanın büyük bir bölümü için önemli bir ritüeldir. Gökler ve yolları, yeni bir şey görmek, duymak ya da yaşamak için yeni bir yere giderek ilham ve zevk arayışı içindedirler. Dünyanın bir numaralı tatil bölgesi olan Akdeniz, Benidormdur.

Guandong'daki bir inşaat bölgesinde Çinli iş adamları için yapılmış olan dünyanın en büyük golf merkezi gibi yerler ziyaret edilen en çok yerler arasındadır.

1925 Güney Dakota'nın Black Hills (Kara Tepeler) bölgesi heybetli bir görüntüye sahiptir. Dağları çevreleyen Çam ve Ladin ormanları bir zamanlar Lacota Sioux halkına aittir ve bölgeye fazla ziyaretçi gelmemektedir. Avukat ve devlet tarihçisi Doane Robinson, Rushmore Dağı'nın görünen cephesine turistlerin ilgisini çekmek amacıyla milli kahramanların dev heykellerini yontma fikrini geliştirmiştir. Rushmore Dağ'ındaki ilk yontma çalışması 1927 de başlamıştır, Heykeltıraş Gutzon Borglum'um önderlik ettiği dört yüz adamın görevi tamamlaması on dört yıl sürmüştür. ABD'nin en saygın dört başkanının yirmi metrelik yüzlerini şekillendirebilmek için dağdan çoğu dinamit ile olmak üzere yarım milyon ton kaya çıkarılmıştır. Her yıl ulusa saygısını sunmak için üç milyon kadar ziyaretçi buraya gelmektedir (Pearce, 2007, s.245-248).

“Kültür endüstrisi” İki farklı biçimde açıklanabilir; birincisi, “kültür” ve “endüstri” gibi birbirinden tamamen farklı iki alanı tanımlar görünen iki terimin birlikte kullanılmasıdır. Bu, bir bakıma içinde bulunulan bütünselliği öne çıkaran, bütünü oluşturan parçaların hiç birinin bütünden ve diğer parçalardan bağımsız bir biçimde ele alınamayacağını ifade eden bir tercihtir. İkincisi ise bu kavramın “kitle kültür” yerine kullanılmasıdır. Burada öne çıkarılmaya çalışılan nokta, kültür endüstrisi kavramında var olan kültürün oluşmasında kitlelerin sanılandan daha az katkısının olması ve kültürün, bütün parçalarını kendi içinde bulunmaya ama bütünün şartları ile bulunmaya ikna aracı oluşu gerçeğidir.

Adorno'nun kültür endüstrisi analizi, insanın tüm kuşatılmışlığı ve karamsarlığına rağmen, yine de alçak sesle ifade edilen bir umudu da korumaya çalışır. Kitleleri manipüle etme çabasındaki kültür endüstrisinin ideolojisi, kontrol

etmek istediği toplum gibi kendisi ile çelişir hale gelir. Kültür endüstrisinin ideolojisinin panzehirini yine kendi içinde taşır. Adorno'nun kültür endüstrisini en çok eleştirdiği özelliği aldatıcı olan yanındır. Kültür endüstrisinin ürettikleri metalaşan sanat yapıtları değil daha en başından pazar için üretilmiş metaldır. Marcuse'nin belirttiği gibi "çağdaş sanayi toplumu, teknolojik temelini düzenleyiş biçimi ile bütüncüllüğe yönelir. Bütüncüllük, sadece yıldırmaya dayanan bir siyasi tek biçimleştirme değil, aynı zamanda sözde genelin çıkarı adına ihtiyaçları düzenleyerek, yıldırmaya dayanmayan bir iktisadi- teknik tek biçimleştirmedir." Kültür endüstrisi bu tek biçimleştirmede başlıca rolü üstlenir. Kültür endüstrisi sürecini harekete geçiren dinamik piyasadır. Kültüre damgasını vuran temel güdü en geniş satışı yakalamak, en çabuk en çok kâra ulaşmak haline gelir. Böylece gerçek sanatın "var olandan başkayı görme, gördürebilme" yetisinden oluşan olmazsa olmaz yönü kültür yapıtından giderek silinir. Benjamin'in deyimi ile yapıtın halesi kaybolur. Bir yapıt diğerinden ayırt edilemez hale gelir. Kant, "ereksiz ereklilik" ilkesi temelinde, "özgür sanat" ile "ücret sanat" arasında bir ayırım yapar. Özgür sanat: kendi dışında bir ereği olmayan sanattır. Ücret sanat ise başka bir erek için üretilmiş olan sanattır. Frankfurt Okulu, Kant'ın bu ilkesini sanatın verili olanın reel determinasyonlarından kurtulabilmesini tanımladığı için sahiplenmiştir.

Kültür endüstrisi gerçek bir kültür değil, kendiliğinden olmayan, şeyleşmiş bir sözde kültür üretmektedir. Modern kitle toplumlarında eski günlerdeki gibi, birbirinden farklı yüksek kültür ve alt kesimlerin kültürü diye iki ayrı kültür de kalmamıştır. Bu farklılık bile kitle kültürünün stilize barbarlığı içinde erimiş, yok olmuş gitmiştir. Klasik sanatın en olumsuzlayıcı örnekleri bile, daha sonraki yıllarda Marcuse tarafından tek boyutlu düzmece sanat diye adlandırılacak olan kitle kültürü sanatının içinde özümsemiş bulunmaktadır. Bir zamanlar protesto niteliği taşıyan

trajedi bile modern dönemde teselli anlamına dönüşmüştür. Sanat diye ne varsa, kitle kültürünün ortamı içinde bilincine varılmayan mesaj ile hemen hemen yalnızca, gerçeklik ile uyuşmayı ve yaşama yeniden biçim vermekten geri durmayı telkin etmektedir. Yani sanat toplumun içinde bir esir haline gelmiştir.

Kültür endüstrisi, kendi tüketicisi olan modern bireyi kendisi üretmektedir. Genelde karşı çıkan her tikel ona uyum sağlamakla hayatta kalabilmektedir. Gerçekçi muhalefet, iş dünyasında yeni bir fikri olan her bireyin ayırıcı özelliğidir. Modern toplumun kamuoyunda suçlamalar, açık bir şekilde ortaya konduğunda bile genel bakış açısı, muhalif iradenin sonunda uzlaşmaya varacağı yönündedir. Adorno ve Hork Heimer'a göre rekabetçi bir toplumda reklamcılığın toplumsal bir işlevi vardır. Tüketiciyi pazar konusunda bilgilendirir. Seçimi kolaylaştırır ve tanınmayan, fakat verimli bir üreticinin pazarda yerini alabilmesini sağlar.

Sanat, nesnesinin tarihsel kaybı ile yeniden üretilen yapaylaşmasıdır. Sanat gibi, insan da, mekanik yeniden üretim aracılığıyla sahiciliğini yitirmiştir. Sanat için mekanik yeniden üretim, insan bakımından onun şeyleşmesi anlamına gelir. Bütün dünyası şeylerden oluşan bir insanın kendisinin de bir şey olması doğaldır.

Eğer değiştirilmesi gereken bir toplum varsa onu değiştirecek olan sanat değil insandır. Eğer toplum sanatı teslim alabiliyorsa, aslında teslim olan sanat değildir, fakat insandır. Sanat yalnızca insana “yanlış bütün” içinde biraz daha geniş bir alan sağlamanın bir aracıdır. İnsanın ütopyasını, umudunu, düşlerini saklayabileceği bir alandır sanat; hepsi o kadar (Dellaloğlu, 2018, s.107, 124).

3.3. Tüketim

Tüketimin statüsü medya, gerçeğin taminatıyla doğrulanmış göstergeleri tükettirmektedir. Tüketicinin göstergelerle ilişkisi tümünden bir kayıtsızlık ilişkisi ya da

tüketicinin gerçek dünya, politika, tarih ve kültür ilişkisine kendini adama ilişkisini oluşturmamaktadır. Tüketicinin medya ile kurduğu merak ilişkisi olmaktadır.

Merak ve yanlış bilme, gerçek konusunda bir tek ve aynı toplu davranışı kitle iletişimleri pratiği ile genelleştirilen ve sistematikleştirilen ve dolayısıyla “tüketim toplumu” ‘muzun bir karakteristiği bir davranışı betimler: göstergeleri açgözlü bir biçimde her yerde tüketmek üzerine kurulu bir gerçeklik yadsıması oluşmaktadır.

Tüketim sadece bireysel harcamaların hızlı artışı ile nitelendirilemez, bunun yanı sıra, yarına üçüncü kişiler tarafından üstlenilen ve bazıları kaynakların dağılımının eşitsizliğini azaltmayı amaçlayan harcamaların artışı da vardır. Endüstriyel gelişme ve teknik ilerleme, donanımlara daha fazla sahip olmak gitgide ciddileşen zararları getirmektedir. Bolluğun artması, hızlı bir şekilde çoğalan bireysel ve kolektif harcamalar tüketimin kendi yapılarının sonuçlarından oluşmaktadır.

Ekonomik etkinliklerle çevrenin tahrip edilmesi gürültü, havanın ve suyun kirlenmesi, doğal alanların tahrip edilmesi, hava yolları, ota yollar vb. kurulmasıyla yerleşim bölgelerinin bozulması, trafik tıkanması devasa bir teknik, insani açığa yol açmaktadır. Alt yapı donanımının zorunlu artışı, benzin için yapılan ek harcamalar, kaza zedelerin tedavi harcamaları vb. bunların hepsi tüketim olarak milli hasıla istatistikler maskesi altında büyümenin getirdiği yıkımların da habercisi olmaktadır.

Sistemin kendini yeniden üretirken tükettiği nokta, ürünlerin ve makinelerin hızlanan eskimesi, eski yapıların yıkımı, sahte yeniliklerin çoğalması ile her yerde büyüme ve bolluk dinamiğinin sonunda döngüsel hale geldiği ve kendi üstüne döndüğü bir noktaya varılmaktadır. Günümüzde üretilen herşey, kullanım değerine ya da kullanım süresine göre değil, hızlı tüketimle birlikte enflasyonun hızı ile karşılaştırılabilecek yok oluşa göre hesaplanmaktadır.

Tüketim sadece üretimle yok etme arasındaki aracı bir terim olmaktadır. Bunun yanında tüketimin toplumsal mantığı içerisinde büyüme bolluktur ve bolluk demokrasi olarak görülmektedir.

Tüketimin temel yapısı ısı, enerji ya da kullanım değeri dengelemleriyle hesaplandığında hemen bir doyum noktasına ulaşmak gerekirdi. Tanık olduğumuz durum bunun tam tersi olmaktadır. Tüketim sisteminin dengeye oturmasının imkânsızlığının kesinliği karşısında tüketimin sınırsızca aşırıya kaçması karşısında refah ilkesine göre düşünen ekonomistlerin ve diğer idealist düşünürlerin şaşkınlığı mal ve gelirin çoğalmasıyla açıklanabilmektedir.

Sistem, mallar ve ihtiyaçlar arasındaki dengesizlik üstünden vurgun yaparken bir çelişkiye varır. İhtiyaç artışı ile üretkenlik artışı arasındaki bu dengesizliğin artmasının getirdiği çelişki “psikolojik yoksullaşma” büyümeye bağlı olan, ama sonu bir kopuş eşğine, infilak edici bir çelişkiye varabilen örtük kronik kriz halini oluşturmaktadır.

İnsanın ihtiyaçlarının sınırları yoktur. İnsan niceliksel olarak sınırlı miktarda besin alabilir, sindirim sistemi sınırlıdır; ama besinin kültürel sisteminin kendisi sonsuzdur.

Farklılaştırıcı zincirleme tepkinin düzenli yeri kent oluşturmaktadır. Özellikle kentin söylemi rekabetin ta kendisidir. Dürtüler, arzular, karşılaşmalar uyarılar başkalarının hiç bitmeyen yargılaması, sürekli erotikleştirme, bilgi, reklamların tahriki; bütün bunlar, gerçek bir yaygınlaşmış rekabet temelini beslemektedir.

Sanayisel yoğunlaşma her zaman mal üretiminin artmasına neden olmaktadır. Aynı şekilde kentsel yoğunlaşma da ihtiyaçların sınırsız bir artışıyla sonuçlanmaktadır.

Kentsel yoğunlaşma (dolayısıyla farklılaşma) üretkenlikten daha hızlı yol almaktadır ve bu hız kentsel yabancılaşmanın temelini oluşturmaktadır.

Tüketim nesnesi bireyi yalnızlaştırmaktadır. Eğer yalnızlaştırmazsa farklılaştırır, tüketicileri toplumsal olarak bir koda dâhil eder, bununla birlikte tersine toplumsal dayanışmaya yol açmamaktadır. Tüketime tanımlandığı temel bir noktada kodlanmış farklılıklar bireyleri parçalanmaktan çok, tersine değiş tokuş malzemesi haline getirmektedir.

Tüketim, toplumsal şiddeti bireyleri konfora, doyuma ve itibara boğarak değil tam tersine bireyleri bir kodun bilinç dışı disiplinde yetiştirerek ve bu kod düzeyinde onları rekabetçi bir iş birliğine hazırlayarak durdurmaktadır.. Bu daha fazla fırsat dağıtarak değil aksine bireyleri oyunun kuralları içine sokmaktadır.. Tüketim tüm ideolojilerin yerine geçebilmektedir.

Birey her yerde öncelikle kendini beğenmeğe kendinden hoşlanmaya özendirilebilmektedir. Kendini beğenerek başkalarınca beğenilme şansına ulaşılacağı da anlaşılmıştır. Hoşnutluk çağrısı genellikle kadınlar üzerinde kendini göstermektedir. Modern erkek de kendini beğenmeye özendirilir. Modern kadın seçmeye ve rekabet etmeye, güç beğenir olmaya özendirilmektedir. Tüm bunlar, karşılıklı, toplumsal, ekonomik ve cinsel işlevlerin göreceli olarak birbirine karıştığı bir toplum imgesine ait olmuştur.

Moda, derin bir baskı karakterine sahiptir ve yaptırımını toplumsal başarı ya da dışlanmayı beraberinde getirebilmektedir.

Sanat ve kültür için belirleyici olan herhangi bir eseri yalnızca bir kaç bin ya da milyonlarca kişinin izlemesi değildir. Bir eserin, yılın arabası gibi, yeşil alanların doğası gibi, bilinçli ya da bilinçsiz olarak bu gün evrenselleşmiş olan üretim boyutu

içinde üretildiği için geçici bir göstergedan ibaret olmaya mahkûm olmaktadır. Kültür artık kalıcı olmak için üretilmez. Yapıt evrensel merci, ideal gönderge olmaya devam etmektedir. Van Gogh'un büyük mağazalarda sergilenmesinin, Kierkegaard'ın iki yüz bin adet satılmasının söz konusu sorunla bir ilgisi bulunmamaktadır. Yapıtların tüm anlamlandırmaları çevrimsel hale gelmektedir. Aynı iletişim sistemi yoluyla yapıtlara, televizyon programlarıyla aynı birbirini izleme, birbirinin yerine geçme biçimi, birleştirici bir modülasyon dayatılmaktadır.

Picasso'dan, Vaserey'den Chagall ve daha gençlere kadar çağdaş sanat, Printems mağazalarında sergi açılışı yapmaktadır. Müzeler hala kutsal yer olarak görünmektedir. Kitlelere yalnızca sanayisel röprodüksiyon değil, benzersiz ve tek hem de toplumsal olan sanat eseri verilmektedir. Jackques Putman, Prisunic mağazalarının katkısıyla özgün baskı koleksiyonunu çok uygun bir fiyatla yayınlamıştır. Hiç kimse bir çift çorap ya da bir bahçe koltuğuyla aynı anda bir taş baskı ya da gravür baskı satın almayı anormal bulmamaktadır.

Yapıtları çoğaltmak kendinde hiç bir bayağılaşma ya da nitelik kaybı içermemektedir. Meydana gelen, nesne dizileri olarak çoğaltılmış sanat yapıtlarının gerçekte bir çift çorabın ve bahçe koltuğunun türdeşine haline gelmesi ve anlamlarını bu bir çift çorap ve bahçe koltuğuna göre kazanmış olmasıdır. Kültürel içeriği alet değil ama konfor ya da prestij öğesi olduğu andan itibaren tüketim nesnesine dönüşen sanat yapıtlarının, çamaşır makinesiyle aynı tarzda tüketildiği söylenebilmektedir

Tüm geleneksel sanatta simgesel ve dekoratif figüran rolü oynadıktan sonra nesnelere, 20. yy'da ahlaki ve psikolojik değerlere endekslenmekten kurtuldu, insanın gölgesinde vekâleten yaşamayı bıraktı ve bir mekân çözümlenmesinin (kübizm vb.) özerk öğeleri olarak olağan üstü bir önem kazandılar. Bu yüzden de soyutlamaya varana dek parçalandılar. Dada'da ve gerçek-üstücülükle parodik yeniden

dirilmelerini kutlayan, soyut tarafından yapıları bozulan ve yok edilen nesnelere şimdi ise Yeni- Figürasyon ve Pop Art'ta imgeleri ile uzlaşmış gibi görünüyor. Nesnelere çağdaş statüsü sorusu işte burada ortaya çıkmaktadır

Pop, ticari başarılarında ve bunu utanmadan kabul etmesinden dolayı da kınanamaz. Nesnelere dünyasına ters düşmeyen, ama bu dünyanın bu sistemini keşfeden bir sanatın kendisinin de bu sisteme girmesi mantıklıdır. Hatta bu, bir ikiyüzlülüğün ve radikal mantıksızlığın sona ermesidir.

Claes Oldenburg şöyle diyor : “Bir gün şehirde gezerken küçük mağazaları olan Orchard Street'den geçerken bir mağaza vizyonunu gördüğümü hatırlıyorum. İmgelemsel olarak bu temaya dayanan tüm bir ortam bana yeni bir dünyayı keşfetmiş gibi geldi. Her yerdeki ve her tipteki mağazaların arasında sanki müzeymişler gibi dolaşmaya başladım. Vitrinlerde ve tezgâhlarda sergilenen nesnelere bana kıymetli sanat eserleri gibi geldi. Rosenquist aniden düşüncüler pencereden bana doğru akın ediyormuş hissine kapıldım. Yapabileceğim tek şey düşünceleri havadan uçarken yakalamak ve resim yapmaya başlamaktı. Her şey kendiliğinden yerini alıyordu; düşünce, kompozisyon, imgeler, renkler her şey kendiliğinden çalışmaya başlıyordu.” Görüldüğü gibi esinlenme konusunda Pop Art'cılar eski kuşaklarla benzerlik göstermektedir. Pop bir popüler sanat olarak görülmemektedir. " Pop Art" gerçekten çok temel bir düzeyde figüratif bir sanat olarak görülebilir: Renkli bir resimcilik, tüketim toplumunun naif bir öyküsüdür denilebilir.



Resim 18. Spoonbridge and Cherry, sculpture by Claes Oldenburg and Coosje van Bruggen, 1985- 88 in the Minneapolis Sculpture Garden of the Walker Art Center, Minneapolis, Minn

Zaman değışim değeri yasına boyun eğen ender bulunan kıymetli bir diğer madde paradır. Bu alınıp satıldığı için, çalışma zamanı konusunda açıktır. Ama giderek boş zamanın kendisi de “tüketilmek” için doğrudan ya da dolaylı olarak satın alınmak zorundadır. Norma Mailer sıvı ya da donmuş karton kutuda portakal suyu üzerinde gerçekleştirilen üretim maliyetini çözümler. Sıvı portakal suyu daha pahalıdır, çünkü donmuş ürünün içmek için hazırlanmasından kazanılan iki dakikaya fiyat eklenir. Günümüz çağı günlük beslenme harcamalarının olduğu kadar prestij harcamalarının da hep birlikte tüketim olarak adlandırıldığı ilk çağdır (Baudrillard, 2010, s.27, 254).

3.4. Sanat ve Popüler kültür İlişkinde Sanatçıların Yaklaşımı

Eleştirmen Clement Greenberg 1939 tarihli manifestosu “Avangard ve Kıt “te eleştirmenler ile sanatçıların, ne pahasına olursa olsun yüksek kültür ile kitle kültürü

arasında ki engeli korumaya çalışmaları gerektiğini öne sürmektedir. Almanca “beğenisiz” ve çiğ dekorasyon terimini benimseyen Greenberg bu yolla Kiç’e saldırmaktaydı (“kromeotipleri, dergi kapakları, illüstrasyonları, reklamları, uyduruk ve ucuz romanları, karikatürleri, Tin Pan Alley müziği, step dansı, step dansları, Hollywood filmleri ile popüler, ticari sanat ve edebiyat”ın temsil ettiği kitle kültürünü itibarsızlaştırmaktır amacı”).



Resim 19. Andy Warhol, Mint Marilyn (Turquoise Marilyn) 1962, Akrilik ve Keten Üstüne İpek Baskı, 50.8 x 40.6 cm

Bununla birlikte, 1960’larda Andy Warhol’un sahneye çıkışına kadar, Greenberg’in yüksek kültür ile ilgili görüşleri, nihai bir sınavdan geçmeyecekti. 20. yy’ın son kısmının herhalde en önemli sanatçılarından olan Warhol’ün simaları ve ürünleri Pop sanatı ikonlarına dönüştürürken, sanat dünyasında ve bu dünyanın çağdaş kültürle ilişkisinde devasa bir dönüşüme önderlik ediyordu. Bu zamanın, kesinlikle yüksek sanat ile aşağı sanat arasındaki sınırı parçalayacak tek sanatçısıdır, Saflık ve elit kültür nosyonlarına saldırısında çok yönlü ve en yaratıcı kişidir.

Greenberg'in temsil ettiği eski inancın savunucularına göre, Warholl, sanatın Pollock ve Mark Rothko'nun yüceltilmiş zirvelerinden kitlesel beğeni, ticari ortak tercih ve ünlülere tapınmadan mürekkep lağım çukuruna ürkütücü bir gerileme gösterişinin kişileşmiş örneğiydi. Fakat yeni çıkan sanatın savunucularının gözünde de, savaştan sonraki Amerikan toplumunu şekillendiren güçleri anlayan ona göre hareket edip bu durumu yansıtan ilk sanatçı niteliği taşımaktadır.

Warhol kararların denetleme imkânımız olmayan güçlerle şekillendirildiği bir toplumda özgürlük, bireysellik ve eşitliğin anlamlarına dair soruları gündeme getirir. Bize materyalist hayatlarımızın bizi kapitalizmin kurbanları kılıp kılmadığını, daha doğrusu yokluktan özgürleşmemizi gösterip göstermediğini sordurur. Onun materyalizme, narsisizme ve tüketime takıntısını hepimiz paylaşmaktayız. Sanat dünyasında Warholl'un mirası aynı derecede karmaşık ve çok boyutludur. Warhol etkisi diye bilinen eğilimin çağdaş mirasçılarının kendi eserleri ve kimlikleri ile dile getirdikleri, çeşitli bilinç akımları arasında şöhret kültürünün yükselişi, kitle iletişim araçlarının algıya dönüştürücü gücü, hiyerarşilerin düzenlenmesi ve sanatla işin kaynaşmasını oluşturmaktadır.

Elbette Warholl televizyon, sinema ve reklamcılığın bilincimizi hangi yollarla dönüştürmüş olduğunu iyi kavramıştı. Bir keresinde, tipik duygusuz tavrıyla, “Bazen insanlar, sinemalarda gördüğümüz şeylerin gerçek olmadığını söylüyorlar, oysa gerçekte insanların başlarına hayatın içinde gelen şeyler gerçek dışıdır” demişti. Bu düşüncenin tam karşılığı “kitle iletişim araçlarının bizi ikinci elden şahit olduğumuz manzaraları kendi deneyimlerimizden daha gerçek saymamız yönünde eğittiği” şeklindeki post modern anlayışta bulunacaktır.

Gerçeklik duygumuzun dil, televizyon, sinema ve medya dolayımından geçtiği ve hatta onlar tarafından yaratıldığı düşüncesi, 1980'lerde olgunlaşan sanatçılar

kuşağı üzerinde belirleyici etkilerde bulunmuştur. Bu sanatçıların en temsili olanlarından birisi, Amerikan gerçekliğini mit aracılığı ile yeniden keşfini öne çıkarmak amacıyla dikkatle seçilmiş dergi reklamlarını yeniden fotoğraflayıp onların daha da görünür kılınmasını sağlayan Richard Prince'tir. Prince'ın çalışmalarının en ünlüsü, batılı manzaralarda doludizgin dolanan ya da atı üzerinde azametli pozlar veren haşin Marlboro erkeğini yeniden fotoğraflamasıdır.



Resim 20. Richard Prince, *Untitled (Cowboy)*, 1989, Ektacolor Fotoğraf, 127 x 177.8 cm

Son olarak şöhret kültçüsü Warhol'u, medya manipülatörü Warhol'u ve Popülist Warhol'u tanımlayan Warhol vardır. Warhol bir keresinde şöyle demişti:

“İş sanatı, Sanat'tan sonra gelen adımdır. Ben yola bir ticari sanatçı olarak çıktım ve noktayı iş sanatçısı olarak koymak istiyorum. ...işte iyi olmak, sanatın en büyüleyici türüdür.”

Sanat ile ticaret arasındaki bir parça gerilimli sinerjiyi, ikisini kasten birbirine karıştıran Sylvie Fleury'nin eserlerinin özünde de görebiliriz. Örneğin Fleury

modernist soyutlamacıların imza stillerini moda amblemleri ile ilişkilendirmiştir. Lucio Fontana'nın yırtmaçları yırtık sökükleme notlarına dönerken Piet Mondrian'ın katı geometrisi yapay küklerle esnetiliyordu. Bir enstalasyonu, *Agent Provocateur* (1995), bir günde alınan tasarımcı giysileri ve kozmetiklerle dolu alışveriş çantalarından oluşmaktaydı. (Koleksiyoncuların çantaları, içinde ne olduğunu ve bazen sanat eserinin satın alma fiyatından daha kıymetli olduğunu bilmeden satın almaları gerekiyordu.) (Heartney, 2008: 16,36).



Resim 21. Sylvie Fleury, *Agent Provocateur*, 1995, 300 x 300 cm.

Gerçeklik yani gerçekliğin temel bir yönünü yansıtmaya ve yaşamın ortaya koyduğu sorunlarla yüzleşmeye çalışan sanatçının tutumu doğası gereği popülerdir. Yaşam araçlarını üreten erkek ve kadınların bakışını yansıtır. Günümüzde sanatı yeniden insanlara getirebilecek olan tek standart odur. Çünkü Lenin'in Clara Zetkin'e söylediği gibi "bizim sanat hakkında ne düşündüğümüzün pek büyük bir önemi yok. Sanatın bizim gibi milyonlarca kişilik bir ulustaki yüzlerce ya da binlerce kişi için ne allama geldiğinin de önemi yok. Sanat halka aittir. Kökleri halk kitlelerinin

derinlerine uzanmalıdır. Bu kitleler tarafından anlaşılmalı ve onlar tarafından sevilmelidir. Bu kitlelerin duygularını, düşüncelerini ve isteklerini birleştirmelidir ve onları daha yüksek bir düzeye yükseltmelidir. Bu kitlelerdeki sanatçıları uyandırmalı ve onların gelişimini sağlamalıdır (Lenin'in Üzerine, Moskova, 1925), (Harrison, 2011, s.683).

İnsan doğası git gide daha katı, mekanik oluyor, git gide içinde elementlerin intikamının hazırlandığı devasa bir laboratuvar halini alıyor. Bilim yeryüzünü zapt etmek üzere geliyor; sanat-kanatlı bir gün düşü, gizemli bir tayyare gibi yeryüzünden uçup gitmek üzere geliyor; sanayi insanlar yeryüzünden kopabilsin diye geliyor. *Eklesiastes / Vaiz söyleminde "Güneşin altında her şeyin bir mevsimi olduğunu ve her amacın bir vakti olduğunu; doğmanın ve ölmenin vakti olduğunu; bir şeyi dikmenin ve dikilen şeyi toplamanın vakti olduğunu; öldürmenin ve iyileştirmenin vakti olduğunu; bozmanın ve yapmanın bir vakti olduğunu" biliyorlar.*

Biz düşlerimizde görüyoruz ve gerçeklikte düşlüyoruz, yeryüzünden nasıl bir tayyareye binip kaçabileceğimizi, nasıl, radyumun yardımıyla, yeryüzünün ve bedenimizin derinliklerini inceleyebileceğimizi, nasıl kuzey kutbuna ulaşabileceğimizi ve aklımızın son sentetik enerjisiyle, evreni tek bir yüce yasaya nasıl boyun eğdirebileceğimizi görebiliriz.

Çileden çıkmış iki intikam ateşi arasında, iki kamp arasında yaşıyoruz. Bu yüzden bu kadar korkunç kabuk bağlamış magmanın altından gün ışığına çıkan ateş nasıl bir ateştir. Ne olursa olsun, korkunç bir krizden geçiyoruz. Hala bilmiyoruz bizi hangi olayların beklediğini, ama kalplerimizde sismografin iğnesi çoktan titreşti. (Harrison, 2011, s.170).

4. DOĞA SANAT İLİŞKİSİ

Barbara C. Matilsky Kırılğan Ekolojiler: “Çağdaş Sanatçıların Yorumları ve Çözümleri” adlı kitabında, şöyle der :

1960’lardan bu yana, yeni ve önemli bir sanat hareketi, doğayı deneyimleyip onunla iletişim kurarak, doğayla hayati bir bağı yeniden kurmak üzere ortaya çıkmıştır. Sanatçı doğal olaylar ve güçlerin yanı sıra özel çevre sorunlarını da yorumlar. Heykel ve resim ile doğa ve insan arasında bir denge sağlayan daha önceki sanatçıların aksine, çağdaş sanatçılar gerçekte doğal ekosistemleri yeniden yaratır, onarır veya düzenlerler. Onların sanat çalışmaları büyük şehirlerde veya bu şehirlerin yakınlarındadır. Çöp sahaları, terk edilmiş boş kentsel alanlar, nehirler, sulak alanlar, kıta sahanlıkları gibi yerlerde sanatçılar tarafından yaratıcı bir şekilde ıslah ve iyileştirme çalışmaları gerçekleştiriliyor. Bu alanlar sadece doğal, yöreye özgü hayvan ve bitki türleri için bir yer, bir davet oluştursun diye değil ayrıca insanların doğa ile daha yakın bir ilişki geliştirebileceği kamusal mekânlar olarak tasarlanmıştır. (Matilsky, 1992, s.4).

1960 öncesi doğa, sanatçılar için eserlerine kabul olan peyzajlar ya da esin kaynakları olarak bir yüzeye aktarılmaktadır. Sanat ve doğanın birleştiği bu noktada, doğayı obje olarak aldıkları resim ve tuval gibi genellikle geleneksel görseller oluşturan çalışmalardır. 1960’lardan itibaren doğa daha yoğun bir şekilde ortaya çıkarak, yeni bir tüketim mi? sorusuyla beraber yeni bir yaklaşımı beraberinde getirmiştir. Sanatçılar doğal çevrenin tahrip edilmesi gibi mevcut tehlikeler konusunda toplumu bilinçlendirirken eko sanat ve biyo sanat üzerinde çalışmışlardır.

1960'lı yılların kültürel dönüşümü içinde sanatsal pratikler yoğun bir değişim geçirirken, sanatın sergilendiği mekânların yapısı, kuralları, sınırları da yavaş yavaş zorlanarak, sanatçıların yarattığı basınca uyum sağlamaya başlamıştır. 1950'lerden itibaren assemblaj, mekan düzenlemesi, (environment), oluşum (happening), performans, enstalasyon gibi yeni ifade biçimleri, resim ve heykel gibi geleneksel kategorilerin sınırlarını zorlamak bir yana, mekanla ve izleyiciyle daha yakın, daha içli dışlı, daha karmaşık bir ilişkiye dayalı yeni bir anlayış getirmiştir. Bu dönüşümün bir ucunda sanatın anlatım olanaklarını aşmak çabası varsa, diğer ucunda dönemin toplumsal dönüşüm taleplerinin yansımaları vardır. Bir yanda sanatın biçimi irdelenirken, öte yanda sanatın işlevi sorgulanmaktadır. Galerî mekânı, 1960'larda, bu sorgulama sürecinin kilit noktası olan bir tür sahneye dönüşmüştür. 20. yüzyıl sanatının malzeme dağarcığını düşündüğümüzde (insan, canlı ve ölü hayvanlar, yiyecek malzemeleri, dışkı toprak...) oldukça sıradan olmaktadır.

Bu açıdan bakıldığında 1960 sonrasında galerî mekânının dönüşümü, Brian O'Doherty'nin 'Beyaz Küp'te söz ettiği oluşumlardan ve mekân düzenlemelerinden başlayarak genel olarak enstalasyonlara ve diğer alternatif türlerin çıkışına paralel olarak okuyabileceğimiz bir gelişim sürecidir. Mekâna açılmak ve izleyici katılımı aramaksa, elbette ki yalnızca sanatın sanatsal olarak gelip dayandığı sınırları genişletmekle ilgili değildir; sanatı 'tarihselleştirici' etmenler olarak müzesiyle, galerisiyle piyasasıyla egemen kurulu düzenin kurumsallığına karşı, dönemin alternatif politik düşüncelerinden beslenen devrimci bir tavrın da ifadesidir. Enstalasyon, performans, kavramsal sanat, arazi sanatı, süreç sanatı gibi genellikle gelip geçici özellikte olan, kolay kolay metalaştırılmayan, tekil nesnelere etkisi yerine izleyicinin yapıyla yalnızca zihinsel değil, fiziksel etkileşiminin değer taşıdığı türlerin hepsinin 1960'lı yıllarda ortaya çıkması rastlantı değildir. Alternatif

pratiklerin ifade edileceği mekân olarak sanatın ‘dokunulmazlık’ kurallarıyla çevrelenmiş geleneksel bağlamı yeterli olmadığı gibi, bu dönemde zaten pek çok sanatçı için galerinin veya müzenin kapısından girmek ya da girmemek sorunsalı, adeta ideolojik bir varoluş sorunsalına dönüşmüştür.

Bu açıdan bakıldığında, 1960’lı yıllarda pek çok sanatçının enstalasyonlar aracılığıyla steril ‘Beyaz Küp’ü bir atölye ortamına çevirmesi, galeri mekânını atölyenin bir tür uzantısı haline getirmesi anlamlıdır. Brain O’Doherty’nin de çeşitli örnekler vererek üzerine durduğu bu yaklaşım, bir yandan sanatla yaşam arasındaki sınırları yok ederken (ki O’Doherty galeriyi bar, benzin istasyonu, hastane odası, yatak odası vb. mekânlara dönüştüren sanatçılardan da söz eder), öte yandan sanatın üretim süreciyle tüketim sürecini (hem değişmeceli, hem gerçek anlamda) örtüştürerek galeriyi bir tür kulise dönüştürmüştür.

1960’lı yıllarda enstalasyon sanatının bir uzantısı olarak düşünebileceğimiz arazi sanatı da “beyaz küp” olgusuna karşı en yaratıcı çözümlerden biri olarak gündeme gelmiştir. Üstelik günümüzde, çevre hareketi bağlamında yeniden ve daha acil bir biçimde, daha belirgin bir çevreci içerikle geri dönmüştür. 1960’lı yıllardan itibaren çok çarpıcı örneklerini gördüğümüz büyük arazi yapıtlarının yine de galeri bağlamına gereksinim duyması, fotoğraflarının ya da performanstan (Richard Long) / enstalasyondan (Robert Smithson) arta kalanların galeride sergilenmesi ise, genellikle çelişkili bir durum olarak yorumlanmış, ‘Beyaz Küp’ün süre giden otoritesinin bir yansıması olarak görülmüştür. Robert Smithson’ın konuyla ilgili açıklamaları, sanatçıların her seferinde neden kürkçü dükkânına döndüklerinin ya da dönmek durumunda oluşlarının iç yüzünü kavramamıza bir ölçüde yardımcı olur:

“Neden hala galeride sergi açmayı gerekli görüyorsunuz?”

Galerinin sunduğu yapay sınırlarla çalışmak hoşuma gidiyor. Sanatımın iki farklı alanda var olduğunu söyleyebilirim - birisi, belli bir nesnenin sunulmadığı, izleyicinin ancak ziyaret edebileceği dış alanlar, diğerisi ise nesnelerin sunulduğu alanlar...

Peki, bu ayırım yapay geliyor mu size?

Evet, yle, ama bence sanat belli sınırlarla ilgilidir ve ben de sanat yapmakla ilgileniyorum. Bunu geleneksel bulabilirsiniz. Yalnızca dış alanlarda çalıştığım zamanlar da oldu. İlk projelerim arasında toz hale getirilmiş malzemeleri toprağa gömmek fikri vardı. Ama sonra iç-dış diyalektiği ilgimi çekmeye başladı. Derken fark ettim ki sanatsal özgürlük alanımda bir çölde olmakla kapalı bir odada olmak arasında aslında bir fark yok” (O’Doherty, 2016, s.10-11).



Resim 22. Robert Smithson, Sarmal Dalkıran, 1970, Büyük Tuz Gölü, Utah, ABD



Resim 23. Robert Smithson, Mirror/Salt Works, Installation View, 1976

4.1. Teknoloji, Land Art ve Bio- Art

Mary Shelley'in 1818'de yazdığı başyapıtı Frankenstein'dan Hollowed 'un Gattaça 1997 ve Matrix üçlemesi 1999-2003 gibi heyecanlı bilim-kurgularına kadar, bilim ve teknolojinin karanlık yönüne dair uçuk fanteziler popüler kültüre yayılmış durumdadır. Genellikle ahlakçı bir kapsamda ifade edilmiş olan bu tür tahayyüle dayalı çalışmalar bizi 'Tanrı' ile oynamanın kibrine karşı uyarırlar ve eğer doğanın yasaları değiştirilmeye kalkılırsa bir bütün olarak toplum ve bireyler açısından bunun uğursuz sonuçlara yol açacağını öngörürler.

Gerçek dünyaya döndüğümüzde, böylesi yıkıcı duygular, devrimci keşifleri ile bize uzay yolculuğunu, interneti ve modern tıbbı getirmiş olan bilimsel ve teknolojik

ilerlemenin durmadan süratlenen hızına ters düşerler. Eski fanteziler (hayvanları klonlamaktan, tüpte gübrelemeye, gen tasarlamaya gıda kaynaklarının genetik kodlarının değiştirilmesine ve daha sofistike robotvari yardımlara kadar) gerçekliğe dönüşmüştür. Bazıları bu yeniliklerin hastalıkların ortadan kalkacağı, işin mekanize edileceği, insanın kusursuzluğunun giderileceği ve açlığın tamamen mazide kalacağı bir geleceği hazırlayacağı kanısındadırlar. Bazıları da yeniliklerin bize bunların yanı sıra atom bombasını, biyolojik savaşı, küresel ısınmayı ve insanın yok olma hayaletini getirdiğine dikkat çekerler. Birbirleri ile çelişen bu bakışlar her iki yolda da gelecek, tercihlerimizin komik sonuçlarının etkisini göstereceği karmaşık bir alan haline gelmiştir.

Sanatçılar da ölçsüz ihtiraslara karşı ilerleme muammasını çeşitli yollarla çalışmalarına yansıtmişlardır. Mary Shelley'in selamladığı Romantik çağın sanatçıları bu konuda insanın evrenin merkezi olmadığını, bilakis gezegenin sağlığı açısından önu kesilmesi gereken virüse benzer bir sapmayı temsil ettiğini öne sürecek kadar ileri gitmişlerdir. İnsanlığa duyulan bu şüpheyi örneğin, Thomas Cole'un 1836 tarihli eseri *The course of empire*'da doğanın pastoral halinden yıkılmış bir uygarlığın enkazına geçişin tarihçesini temsil ettiğini görebiliriz (Heartney, 2008, s.168).



Resim 24. Thomas Cole, The course of empire, 1836

Yüz yılın ortasında el yapımı şeylere duyulan ilginin canlanmasının ardından teknolojiye duyulan modernist sevgi 1966'da, sanatçılar Robert Rauschenberg ile Robert Whitman ve mühendisler Billy Klver ile Fred Waldhauer'in yüzlerce sanatçı ve mühendis arasındaki iş birliklerine katalizörlük yapıp, kâr gözetmeyen kuruluş olan sanat ve teknoloji deneylerini Experiments in Art and Technology (E.A.T diye de denilebilir) kurmalarıyla tekrar canlandı.

E.A.T birçok projeyi harekete geçirmiştir ve bunlardan en iddialısı, altmıştan fazla sanatçıyla mühendisin fütüristik, etkileşimli sergilerde iş birliğine gittikleri Osaka'daki Expo'da hazırlanan Peksi Pavilion'du. E.A.T ayrıca Yvonne Rainer gibi sanatçılarla bedenin kapsamını genişletmek için dans ile teknolojiyi harmanlayan performansları desteklemiştir. Dansçılar, örneğin ışıkları söndürecek bir telin üzerinde gidebilirlerdi ya da bir performansçının boğazına takılmış bir kontak mikrofonla izleyicinin sanatçıdaki nefes değişikliklerini izlemeleri sağlanırdı.



Resim 25. 1 / 14 The Pepsi Pavilion, Osaka, 1970, complete with artificial cloud, kinetic sound, light sculptures, and walk-in spherical mirror. (Photo: Shunk-Kender, © Roy Lichtenstein Foundation, courtesy Experiments in Art & Technology)

Post modern durum kitle bireyini, kültür endüstrisi çağında II Dünya savaşı sonrası yaşayan kuşakları ifade eden bir sıfat olarak önemlidir. Toplumun bireyi yönlendirme gücü medya ile daha çok öne çıkmıştır. 1980’li yıllarda E.A.T’nin faaliyetleri durma noktasına gelirken Postmodernistler bu kurumun en temel öncülerine itiraz etmeye başladılar. Postmodernistler hayatın iyileşen kalitesi yerine teknoloji ve bilimin (genetik mühendisliği, mono kültürel tarım, ve sinsice ilerleyen kentsel gelişme vasıtasıyla insan bedeni ile çevrenin yeniden inşa ve manipüle edildiği bir dünya yaratarak) özgürlük, topluluk ve ilerleme gibi insancıl değerleri yok ettiğini savunuyorlardı. En dikkat çekici olanı 1980’lerde postmodernistlerin, doğa ile bedeninin daha büyük güçlerin basit birer aracına dönüştürüldüğü bir dünyanın siyasal gelişmelerine neredeyse tamamen kayıtsız kalmalarıydı. Bunun yerine postmodernistler, eskiden varoluşun alt tabakası sayılan doğanın rahatlatıcı bir

illüzyondan başka anlam taşımadığı üzerine kafa yormaktaydılar. Ressam Peter Halley'in belirttiği üzere: *“Disney World’de vahşi orman gezintisine çıkmak, çoğu insanda amazondaki gerçek bir cangıla gitmekten daha gerçek bir duygu uyandırabilir. Artık giderek daha çok sayıda insan, gerçek dünya yerine simülasyona dayalı bir dünyada kendini daha rahat iyi hissetmeye başlıyor.”*

Kaygılı başlığın insanların tanınamayacak derece geliştirildiği bir gelecek tasavvur eden bir hareketten almış olan 1982’deki gezici sergi “Post Human” şeylerin cismani yönü üzerinde duruyordu. Bu sergide Jeff Wall, Cindy Sherman, Matthew Barney ve Damien Hirst gibi sanatçıların eserleri bulunuyordu ve söz konusu çalışmalarla gösterilmek istenilen, toplumsal hayattan biyolojik gelişmeye kadar her alanda, yapıtın doğayı gölgede bırakmış olmasıdır. Serginin küratörü Jeffrey Deitch kendisini harekete geçiren öncülüğü şöyle açıklamaktaydı: *“İnsanın evrimi, Charles Darwin’in asla tasavvur edemeyeceği yeni aşamaya giriyor olabilir. Bu yeni teknoloji aşama bizi öjeniğin çok daha ilerisine taşıyacak. Çocuklarımızın nesli saf insanların son nesli olabilir.”*

Bugünkü sanatçılar, teknoloji ve bilime daha ihtiyatlı yaklaşmaktadırlar. Bu günün sanatçılarının gözünde, bunlar bedenlerimiz ve doğal ortamımız için iyi ya da kötü amaçlarla kullanılmaları söz konusu olan araçlardır. Pollock’un bir keresinde çok değişik bir bağlamda söylediği gibi, *“biz doğayız ve biz kendimizi doğadan ancak tehlikeye düşünce ayırırız.”*

Aslında sanatçıların çoğu, Pandora’nın Kutusu’ndaki kötülükler gibi, bilim ve teknolojinin sonuçları dünyaya yayılınca eski duruma tekrar dönülemeyeceğinin ve bu yüzden onların yarattıklarını çözecek derslere göre hareket etmeleri gerektiğinin bilincindedir (Heartney, 2008, s.169).

Günümüz sanatında bilim ve teknoloji ile yaptığı iş birliğini artırarak sanatsal ve bilimsel üretimle inovatif çalışmalar ortaya çıkmaktadır. Araştırma ve deney odaklı sanatsal üretim bilim, sanat ve teknoloji bilimsel araştırmalar için dünyanın önde gelen üniversiteleri sanatçılara yeniliğin tasarlanması için yeni olanaklar yaratmaktadır. Medya sanatları olarak bugün başlıca hangi türleri kapsadığına baktığımızda dijital ortamlardan taşıdığı ve giderek farklı disiplinlere yayılarak çeşitlendiğini görmekteyiz. Geleceğin sanatçıları oluşturan Medya Sanatı bugün moleküler biyoloji, genetik, mono teknoloji, bilişim, robotik, mekatronik, mimarlık, finans, ekoloji, malzeme bilimleri, sosyoloji ve siyaset çalışmaları gibi disiplinlerle iç içe geçmiş durumdadır. Bilim ve sanat arasındaki ayrım bu gün medya sanatlarıyla birlikte aşılmış durumdadır. Medya artık sadece bir iletişim aracı olarak algılanmamaktadır. Medya sanatçılarından Candaş Şişman'ın 'Kakofoni' sergisinde paylaştığı 2008 tarihli Edicisum adlı çalışmasının düzenlemesi bir çok farklı kanaldan akan enformasyon ve veri karşısında güncel kentli bireyin atan devreleri, gerilen, patlayan ve boşalan sinirlerle iç içe geçer. Edicisum imgeyi harekete koşarak beyin devrelerinin izini sürer. Farklı ritmlerdeki hareketler ve hızlar ne eleştirel mesafeye ne de tefekküre olanak tanır. Rasyonel düşünceler yerine yalın duygu geçişleri ve duygu geçişlerinin yarattığı akışlar açığa çıkar. Embriyo haline dönüşle birlikte izleyici, görsel ve işitsel olarak ana rahminin korunaklı plazmasının içine yerleştirilir, güven arayışının sona erdiği bir an deneyimler. Mevcut ve hâkim olanın yarattığı akışlara kapılmak ve ancak bu akışlar için yaşamda kalma mücadelesi vermek normalize edilir. Bugün otomotlaşmış hallerin yoğunlaştığı bir toplumsallık söz konusudur (Yetişkin, 2016).



Resim 26. Edicisum, 2008, Video installation, 03' 08'' – Candas Sisman

Bu proaktif yaklaşım özellikle çağdaş sanatın iki özel alanında (Biyo sanat ve eko sanatta) etkin olan sanatçıların çalışmalarında belirgindir. Biyo sanat, aslında, bilimin son yirmi beş yılı aşkın süredir genetik, biyo teknoloji ve genomiks dalında sağladığı korkunç gelişmelerin bir yan ürünüdür. Genetik yapıları değiştirmeye ve evrim sürecini yeniden yönlendirmeye uygun teknikler daha çok yaygınlaştıkça, bu gelişmelerin sonuçlarına dair kaygılarımız da çoğalmaktadır. Biyo sanatçılar hem, genellikle değişik uygulamalar ve yönler önererek yeni teknolojilerle deney yaparlar, hem de genellikle saf bilimin fazlasıyla yabancı gördüğü etik sorunları gündeme getirirler. Bu tür çalışmalar ana akım sanat dünyasına ikisi de 2000'de New York'ta Exit Art'da düzenlenen ve yeni bilimleri sanatsal keşiflerin sıçrama tahtaları olarak kullanan Mass MoCA'nın "Unnatural Science" ve Paradise Now: Picturing the Genetic Revolution türünden sergilere girmeye başlamıştı. Biyo sanatın yaklaşımı daha önceki bir fenomen olan Eko-sanatı takip etmekteydi. Eko-Sanat da kayda ilk kez, sanatçı Alan Sonfist'in 1983 de kaleme aldığı kitabı Art in The Land' ile geçmiştir ve ilk defa 1982 de Queens Museum of Art'ın düzenlendiği "Fragile Ecologies: Contemporary Artist' Interpretations and Solutions" sergisiyle kodlanmıştı. Biyo sanat gibi Eko sanatın kaynağı da sanatçıların insanın doğal

süreçlere müdahale etmesinden duydukları kaygılardır. Bu sanatlar (belirgin farklılıklar olsa da) 1960'ların sonlarıyla 1970'lerin başlarının arazi sanatı hareketinden çıkmıştır ve bu surette Amerika'nın dağları, gölleri ve vadilerinde kısa bir tura çıkmayı gerektirmektedir.

Arazi sanatı, kısmen 1960'ların sanat dünyasının giderek ticarileşen niteliğine karşı bir tepkiydi. Sanatçılar, metalaştırılmayacak, bazı durumlarda gidilip görülemeyecek eserler yaratmak üzere doğanın ve manzaraların peşine düşmüşlerdi. Bu sanat hareketi ayrıca insanı daha geniş kapsamlı bir eko sistemin öğelerinden biri olarak görüp insan merkezli bir dünya anlayışının reddedilmesi gerektiği fikrini paylaşarak, dönemin yeni belirmiş çevreciliğine karşı bir tepkiyi ortaya koyuyordu. Bazı sanatçıların gözünde Arazi Sanatı ilkel insanların doğa bilinciyle yeniden bağ kurmaya duyulan ilgi ile de buluşuyordu. İronik bir durum olarak bu arzu Stonhenge taşları ya da piramitler modellerini esas alan devasa yeryüzü eserleri biçimine büründüğünde, çevreciliğin doğa karşısında alçak gönüllü olma prensibinin karşıtı olan bir kibir ve kasıntı hali ortaya çıkarmıştı. Sonuç olarak arazi sanatı kendisini çok farklı formlarda dışa vurmaktadır. Yelpazenin bir ucunda, Dennis Oppenheim 'in çevreci Minimalizmin erken bir örneği olan Annual Rings'i (1968) gibi sakin çalışmalar duruyordu (Heartney, 2008, s.169).



Resim 27. Dennis Oppenheim, Annual Rings, 1988, Karışık malzeme, değişken boyutlarda

Oppenheim bu çalışma için Kanada-ABD sınırındaki karlı bir bölgede bir ağacın yıl halkaları ile birlikte kürek çekmişti yelpazenin diğer ucunda ise Michael Heizer ve Robert Smithson gibi sanatçıların devasa toprak düzenleme projeleri bulunuyordu. Smithson'ın Spiral Jetty'si (1970), Utah'da 1.500 fit yükseklikteki kıyıda büyük Tuz Gölü'ne kaydırılan bazalt kayalardan oluşan ve saat yönünün tersine kıvrılan devasa bir bobindir. James Turrell'in Roden Crater'i, Arizona çölündeki doğal bir krateri büyük bir rasathaneye dönüştürecek olan onyıllarca yıllık bir projedir. Heizer'in Double Negative'i (1959), bir Nevada kayalığının yamaçlarına açılmış, 1.500 fit uzunluğunda, 50 fit derinliğinde, 30 fit genişliğinde bir yarıktır. Bu arada Heizer, 1970'lerin başlarından beri Nevada çölünde devasa bir çevre heykeli olan ve antik dünyanın kayıp şehirleri ile boy ölçülebilecek nitelikteki City üzerinde çalışmaktadır. Yaklaşık olarak Washington, DC'deki National Mall'a eşit bir büyüklüğü işgal edecek şekilde tasarlanmış olan bu çalışma kısmen Mississippi Höyükleri, Meso-

Amarikan oyun alanları ve Pre-Kolonbiyan ayin yerlerinden esinlenmiş kompleks yapılardan oluşmaktadır (Heartney, 2008, s.169).



Resim 28. Michael Heizer, City: Complex one 1972-1976, Beton, Çelik, Kompakt Toprak, 7 x 366 x 159 m.

Bu tür iddialı projeler, onları doğaya karşı hakaret olarak gören arazi sanatçılarının bir kısmının tepkisini üzerine çekmiştir. İngiliz arazi sanatçıları, özellikle Richard Long ve Hamish Fulton, bunlar yerine doğaya en minimal ölçekte müdahalelerle çok hafif bir alana yönelmişlerdir. Örneğin; Long, fotoğraflar ve çizimlerle belgelediği insansız manzaralarda yalnız yolculuklara çıkmıştır. Sanatçı doğada yaptığı değişiklikleri, galeri ortamlarında yeniden yarattığı yığınlar oluşturmak, taşlardan daireler ve çizgiler (1981’de tasarladığı A Line in Scotland, Cul Mor gibi) meydana getirmekle sınırlı tutmuştur. Bu hafif temasın daha genç bir taraftarı olan Endy Goldsworthy, malzemeleri elle kullanarak doğada kısa ömürlü heykeller yapmaktadır. Hole in leavessinking, held underneath to a woven briar ring keeping it afloat’ta (1987) olduğu gibi bir ormanlık arazi içinde rengarenk güz

yapraklarından oluşan desenler yapmış, taşların üstünü suyla ‘boyamış’, kıştan kalma kartoplarını yazlık bir manzarada muhafaza etmiş, ilk yağmurda silinip gidecek çamurdan heykellere yönelmiştir. Bu gelip geçici hareketler kısa bir gerçek hayatın ardından, sanatta yalnızca sanatçının gösterişli belgesel fotoğraflarında kalacaktır.



Resim 29. Richard Long, *A Line in Scotland, Cul Mor*, 1981



Resim 30. Andy Goldsworthy, Hole in leaves sinking, held under neath to a woven biriar, keeping it afloat, 1987, Kibakrom fotoğraf, 61 x 61 cm

Bugünün Eko-sanatçıları, İngiliz öncülerinin doğanın muazzamlığı karşısındaki alçak gönüllülüğünü paylaşırlar, fakat tutumları daha az iyicildir. Örneğin Smithson'ın çalışmasının fiziksel büyüklüğüne itiraz ederlerken, onun, bir sistemin denge durumuna doğru giderken geriye dönüşsüz bir gerilemeye girdiğini ön gördüğü termodinamiğin ikinci yasası üzerine döktüğü, entropi üzerine kıyametvari düşüncelerini işaret saymışlardır.

Bu saptamanın pratikteki karşılığı, kentsel gelişmeye ve yeni teknolojilere kaçınılmaz olarak atık dağlarının ve yıkımın eşlik etmesidir. Smithson'un kendisi de böylesi yerlerden büyülenerek, onları kendi çalışma mahalleri saymış ve ABD'nin

endüstriyel atık bölgelerinin antik dünyanın anıtlarının çağdaş eşiti olduğunu iddia etmiştir.

Günümüzün-modernitenin doğal eko sistemleri işgaline karşı daha uyanık olan eko sanatçıları, Smithson'ı entropiyi olduğu gibi kabullenmesinden dolayı eleştiriye tabi tutmakta, kentleşme, aşırı nüfus yığılması ve teknolojik gelişmenin insan hayatının doğal dünyanın kalitesi üzerindeki etkilerini irdelemektedirler.

Uygarlıkla bağ kurduklarında çevresel kaygılara en açık biçimde eğilen çığır açıcı nitelikte bir çalışma, Alan Sonfist'in, aşağı Manhattan'daki en cazip bölgelerden biri haline gelmiş ve eskiden boş bir arazi üzerine inşa edilen 9.000 fit karelik bir kent ormanı olan Time Land Scape'dir (1965)'den sonra günümüze. Sanatçının "Time Land Space" serisi içinde yer alan bu çalışma, yalnızca şehri yeşillendirmekle kalmamakta, çalışma aynı zamanda, sanatçı bu bölgede Avrupa'nın sömürgeleştirilmesinden önce yetişmekte olan yerli türlerden fideler ektiği için, bütün şehrin gerçekten yeşil olduğu bir dönemi hatırlatmaktadır. Sonfist'in ABD ve Avrupa'nın çeşitli ülkelerindeki şehirlerde yaptığı sonraki "Time Land Space" de bir yerin tarihçileri ve ekolojilerine dair hatırlatmalarla doludur. Başlıkların akla getirdiği zaman kapsülleri gibi bu çalışmalar da çoktan kaybedilmiş bir dünyanın bir anlık görüntüsünü kapsüle almakta ve bize insanlığın bir zamanlar doğanın vahşi yabanlığına karşı barınacak yer ararken, bugün doğanın insanlığa karşı korunması gerektiği konusunda uyarıda bulunmaktadır (Heartney, 2008, s.173).



Resim 31. Alan Sonfist, Time Landspace, Yörenin ağaçları, yaban çiçekleri ve çimenler, 14x61 metre New York, West Houston Street ile Laguardia Place'in köşesindeki enstalasyon.

Eko- Art Sanatçıları çoğunlukla sıradan doğal, geri dönüşümlü malzemeleri kullanmaktadırlar. Goldsworth'ün çalışmalarında olduğu gibi sanatçının malzemesi doğanın kendisidir. Çalışmalara hayat veren ise zamansal sürecin kendisidir. Çalışmalar doğaya zarar vermemektedir ve amaç doğaya olan farkındalığı sağlamaktır. Bir diğer sanatçı Mark Dion genellikle müze ve galeri sergilerinde bulunarak doğal dünya ile ilişkimizi yeniden sorgulatan, düşündüren çalışmalar yapmıştır.

Mary Lucier, özellikle Amerikan sanatı ve edebiyatının büyük bölümünün temelini oluşturan pastoral ideale içkin çelişkilere odaklanarak, 1970'lerden beri ilerleme, modernite ve doğa üzerine çalışmakta olan başka bir sanatçıdır.



Resim 32. Mary Lucier, Wilderness, 1986 Video ve karışık malzeme; değişken boyutlarda Settle, Henry Art Gallery'ye yerleştirildi; Temmuz- Eylül 1989

Çalışmaları yeryüzünden sorunlu bir vekilharç işlevi gören Lucier gibi Mark Dion'da ekolojideki etiğe ilgi duymaktadır. Onun çalışmaları genellikle müze sergilerinin düzenlenmesine dayanır ve görüntüye bakılırsa, doğal dünya ile ilişkimizin yeniden irdelenmesine uygun bir tarafsız çerçeve sunar. Museum of Poison, ev, bahçe ve çiftliklerde bulunan zararlı böcekleri temizlemekte kullanılan kimyasal madde paketleri ile dolu bir vitrinler enstalasyonudur. Bu yolda sergilenen paketler, bize muzipçe böylesi maddelerin aşırı kullanılmasının kendimizi de aynı yöne sürükleyebileceğine ışık tutup, antik bir kayıp uygarlığın yapıntılarını andırmaya başlarlar. Tar and Feathers (1996), başka yaratıkların yanı sıra bir ağacın dallarına asılı katrana bulanmış dondurulmuş fare, kedi ve güvercin örnekleridir. Adı geçen hayvanlar kent ortamlarında hala yaşayabilen bir kaç türdür. Dion bu yolla kent hayatının organik olmayan tortusuna işaret etmektedir. Örneğin New York'daki tasarımı yeniden yapılmış Modern Sanat Müzesi'nin yerinde kazılar yapmış sonra da bulduğu mimari parçaları sanki eski uygarlıkların kıymetli kalıntıları gibi

sergilemiştir. Sanatçı bu tür arkeolojik yönelimli çalışmalarla uygarlığın doğal dünya üzerindeki etkisini ve insanlarla hayvanların gelecekte bir arada yaşama imkânlarını irdelemektedir (Heartney, 2008, s.173).



Resim 33. Mark Dion, Tarand Feathers, 1996 Ağaç, ahşap zemin, katran, tüyler, çeşitli doldurulmuş hayvanlar, 259 x 101.6 cm

Sophie Ristelheuber, daha maksatlı bir biçimde ve doğrudan, yıkıcı insan faaliyetlerine maruz kalmış manzaralardan kanıtlar toplamaktadır. Kendisi, Lucier gibi hem manzaraların hem de insan bedeninin, insani müdahalelere açık olması

arsında paralellik kurarak yara bere içindeki bedenlerin fotoğraflarını çekse de, onun çalışmalarının önemli bir kısmı savaşın tarumar ettiği bölgelere yoğunlaşmaktadır. Ristelheuber kuvvetli ve etkileyici ayrıntılara odaklanmıştır. İç savaşın akabinde çektiği Beyrut fotoğrafları, mermilerden delik deşik olmuş bir sokak tabelası benzeri ayrıntılarla çatışmanın vahametini açığa çıkarırken, geri çekilmekte olan Irak ordusunun bıraktığı ince battaniyelerin ya da çölde kalmış yarı dolu bir teneke bardağın fotoğrafları, 1992 körfez savaşının Kuveyt kumlarındaki izlerini ortaya sermektedir. Kuveyt çölünün havadan çekilen fotoğraflarının gösterdiği, yeryüzünün üstüne karabasan gibi çökmüş geniş çaplı bir yıkım savaşıdır. Sanatçının “WB” (2004) serisi ise, Ürdün nehrinin batı kıyısının İsrail işgali yüzünden çorak topraklara döndüğünü göstermektedir.



Resim 34. Sophie Ristelhueber, WB (+6) 2006, Kromonejic baskı, 120 x 150 cm



Resim 35. Aerial photograph from *Fait (Fact)* by Sophie Ristelhueber, 1992, Collection: National Gallery of Canada

Lucier, Dion ve Ristelheuber gibi sanatçıların çalışmalarının melankolik bir boyutu da söz konusudur. Başka eko sanat örnekleri ile daha umutvari bir etki bırakmıştır. Melez bir sanat-bilim merceği ile onlara bakarak, ilerleme denen olgunun yarattığı sorunların nasıl ele alınacağı önemli bir noktadır. Öte yandan, bazen bu çalışmaların sanat olarak tanınmadığı da olmuştur. Ayrıca bilimin ve arazi kullanımının bilinen parametreleri dışında bir işlev görmediği iddia edilmektedir. Oysa bu tür çalışmalar, deney yapma uğruna bitmiş ürünlerden ve yerleşik formatlardan sakınan yeni bir paradigmayı gündeme getirecektir.

Disiplinler arasında geçişli olan bu akımın önde gelen uygulayıcılarından Newton ile Helan Mayer Harrison, sanatçı bir karı koca ekip olarak 1970'lerden beri bilimciler ve kent planlamacılarıyla da beraber çalışmışlardır. Kirlenmiş su havzalarının temizlenmesine ve bio-çeşitliliğin restore edilmesine odaklanan

Harrison'lar sel denetimi, sulama ve ormancılık konusundaki geleneksel düşünme mantığına karşı çıkmak için ekolojik ve ekonomik analizi birleştiren önermeler getirmişlerdir. Çalışmalarını uluslararası düzlemde yürüten sanatçılar eski doğu Almanya'daki kömür madenlerine, eski Yugoslavya'da Sava Nehrinin kıyılarına, Orta İngiltere'deki çiftliklere ve Pasifik Kuzey Batı'nın yağmur ormanlarına gitmişlerdir. Haritalar, fotoğraflar ve ses enstalasyonlarından oluşan "Peninsula Europe" (2001) sergisi ayrı ülkelerden Avrupa sınırlarının ekolojik bir bütün şeklinde yeniden tasarlanmasını önerir. Kendilerini öncelikle kışkırtıcı olarak gören sanatçılar, başarıyı, önerilerinin meyve verip vermemesi ile değil, fikirlerini, konuşmanın sürükleyişi diye niteledikleri ve kademe kademe değişen bir sürece ön ayak olup, siyasal ve toplumsal tartışmalara sokmayı ne ölçüde sağlayabildikleri ile ölçmektedirler (Heartney, 2008, s.175).



Resim 36. Newton Harrison ve Helen Mayer Harrison, "Peninsula Europe", 2001 New York, Ronald Feldman Fine Arts'a yerleştirildi, Nisan- Mayıs 2013

Mel Chin de belli yerleri restore ederken, uzmanlarla, özellikle de, ABD tarım bakanlığında tarım uzmanı olan Rufus Chaney’le iş birliği yapan bir sanatçıdır. Chin, Cheney’le ortak çalışmalarında, toksik maddelerin karıştığı toprağın, topraktaki madeni emen “hiper-bitkiler” ekerek temizlenebileceği fikrini geliştirmiştir. Bu yöntem sayesinde toprağın temizlenmesinin yanı sıra, madenlerin toplanıp yeniden dönüşüm yolu ile kullanıma sokulması ve restorasyon maliyetlerinin azaltılması da mümkün olacaktır. 1990’dan beri devam eden projenin adı Revival Field’dır ve Minnosata, Minneapolis dışında toksik atık yerinde test edilen bir uygulanabilirlik deneyi örneğidir. Chin sonradan Revival Field’ı dünyanın başka yerlerindeki toksik alanlara taşımıştır. Ekoloji, bir sanatçı olarak Chin’in meselelerinden yalnızca birisini oluşturmaktadır.



Resim 37. Mel Chin, (Dr. Rufus Chaney’le Beraber) Revival Field, 1990, Minn St. Paul, Pig’s Eye Land Fill’de enstalasyon

Genç bir eko-art sanatçılar kuşağı, gerek çevre sorunlarını deşmek gerekse bu sorunları çözecek eylemleri harekete geçirmek için yeni iletişim sistemlerinden

yararlanmışlardır. Center for Land Use Interpretation, kurucusu Matthew Coolidge'ın direktörlüğünde Los Angeles'ta küçük bir büroya yerleşmiş olmasına rağmen, etki alanını hem fiziksel olarak hem de internet aracılığıyla araştırmalar, sergiler, konferanslar ve sanatçı davet etmeler gibi giderek çoğalan faaliyetler yelpazesi şeklinde genişleten bir kurumdur. Kurumun en büyük amacı, toprağın ekonomik kalkınmanın ve küresel siyasetin hizmetine koşulacak biçimde nasıl kullanılıp yanlış kullanıldığını analiz etmektir. Kurumun programları kimyasal silah yapma fırınlarını, maden işletmelerini, uçak komplekslerini, karşı-terörizm faaliyetlerini ve hidroelektrik santrallerini incelemiştir. İnternette kullanıma açık olan veri tabanında ulaşım, su, kültür, endüstri, nükleer atık ve ordu alanlarında ABD'nin kullandığı önemli bölgelerin haritaları bulunur ve siteye girenlerin Amerikan manzarasının genellikle görünmez işlevlerini takip etmeleri sağlanır. Bu merkez ayrıca, 2003'te Chicago'nun banliyösündeki Dixie Squara Mall'la ilgili bir fotoğraf belgeseli olan "The Best Dead Mall in Amarica" ve ertesi yıl, Los Angeles'in ana kanalizasyon borusunun kazılmasını belgeleyen ve böylece metropolün iç işleyişine ender bakışlardan birini sunma fırsatı sağlayan "A View in to the Pipe" sergilerini düzenlemiştir (Heartney, 2008, s.176).



Resim 38. Center For Land Use Interpretation için Steven Rowell, Dixie Square Mall
- 18 June 11, 2003, 2003, Dijital Fotoğraf, 20.3 x 30.5 cm

Jennifer Allora ve Guillermo Calzadilla, 1995'ten beri, belirli bir arazi parçasından (mesela Portorico'daki evlerinden) faydalanmayı işleyen projelerde birlikte çalışmaktadırlar. İkilinin çalışmalarının önemli bir kısmı ABD'ye dahil edilmemiş bir toprak parçası olarak adanın statüsü ile bu ilişkinin doğurduğu siyasal, toplumsal ve ekolojik güçlükler arasında dönmektedir. İkilinin özellikle yoğunlaştıkları yerlerden birisi, ABD ordusuyla NATO güçlerinin altmış yıldır deniz manevraları, bombardıman denemeleri napalm, virüs ve kimyasal silah unsurları test yeri olarak kullandıkları Portoriko kıyısının açıklarındaki Vieques adasıdır. 2001'de Allora ve Calzadilla, mesajlar, haritalar ve ikonlar içeren ayak izlerinin belirlediği fotoğrafları da kapsayan ve böylece yerin alternatif kullanımına da dikkat çeken çok kısımlı bir proje olan Landmark'la, Vieques'deki askeri üssün kapatılması kavgasına atıldılar. Fotoğraf baskılarının hakları, gösterici aktivistlere adadaki sivil itaatsizlik eylemleri sırasında ayakkabılarına takılacak kauçuk tabanlar dağıtan

sanatçılardaydı. Yoğun baskılar sonucunda ABD hükümeti nihayet 2003'te Vieques'i sivillere devretti.

Askeri üssün kapatılmasından sonraki dönemde Allora ve Calzadill, ada için kaygılarını hep diri tutmuşlardır. Hala gündemde olan sorunlar arasında, ordu tarafından yerlerinden edilen adanın yerli halklarının topraklarını geri alıp almayacakları ve donanma üssünün planlı bir şekilde tekrar vahşi hayatın egemen olduğu bir yere dönüştürülmesinin, on yıllar boyunca bombardıman denemelerinden dolayı toprağın emdiği toksik kimyasallardan yayılan sağlık tehlikelerine çare olup olmayacağı bulunuyordu. Bu kalıcı kaygıları yansıtan bir video olan Under Discussion (2005), Vieques kıyısında sandalıyla geçici bir çare arayan bir aktivisti takip etmektedir. Sonradan anlaşılır ki, sandal aslında motor takılarak ters çevrilmiş bir konferans masasından yapılmıştır ve bu adanın geleceğiyle ilgili müzakerelerden duyulan hayal kırıklığının bir simgesidir. Aynı zamanda sanatçılar gerçek bir değişimi teşvik etmeye kararlıdır. Belki de denize çıkan bir masa saçmalığı tartışmayı canlandırabilir ve tartışmanın yeni boyutlara taşınmasını sağlayabilirdi. (Heartney, 2008, s.178).

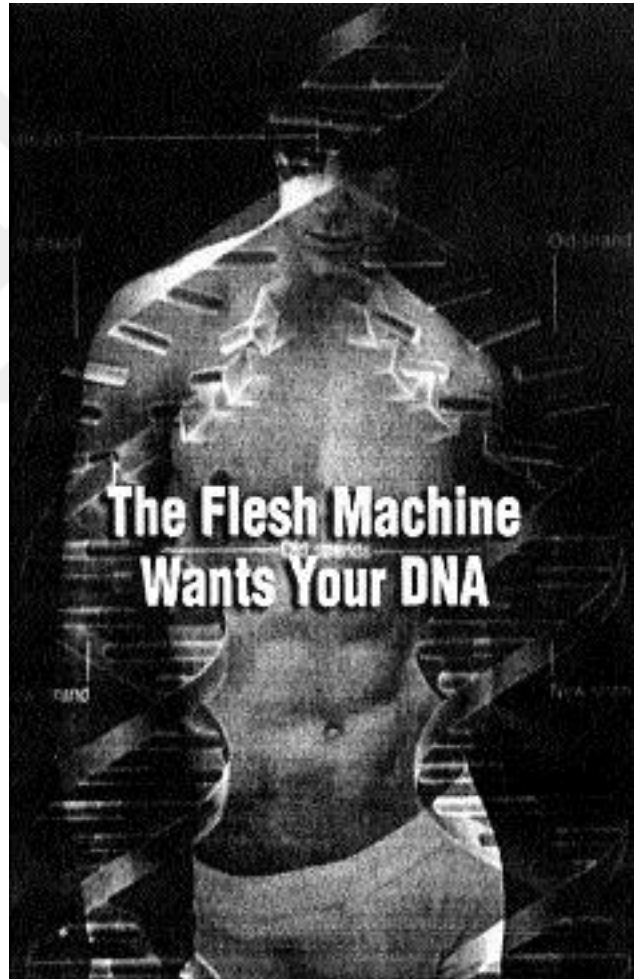


Resim 39. Allora & Calzadilla, *Under Discussion*, 2005, Tek ekranlı video projeksiyonu, renkli; değişken boyutlarda

Bio sanat, insanların canlı dokular, bakteriler, canlı organizmalar ve yaşam süreçleri ile çalıştığı bir sanat dalıdır. Teknoloji kullanılarak sanat eserleri laboratuvarlarda üretildiği gibi bazı sanatçılar bu süreci tuval üzerinde çalışarak ya da kendi DNA'ları ile oynayarak sanat pratiği gerçekleştirmişlerdir.

Tıpkı eko sanatçıların bizi teknolojik ilerlemenin arazi açısından doğurduğu tehdit konusunda uyarmaları gibi, biyo sanatçılar da aynı sürecin beden üzerindeki etkisi konusunda uyarıda bulunmaktadırlar. Örneğin, aktivist sanatçı kolektifi Critical Art Ensemble (CAE), genetik mühendisliğine on yıldır eleştiriler yöneltmekte, bu alanın siyasete, büyük şirketlerin elde ettikleri karlara ve kamu yararıyla ilişkisi kalmayan gizli gündemlere bağımlılığını ortaya koymak için aynı yöntemleri sahiplenip onları sergilemeye koymaktadır. Fakat CAE'nin en ünlü çalışması hiç gösterilmemiş olan bir iştir. 2004'te kolektif üyelerinden Steven Kurtz, biyolojik terörizme karıştığı şüphesi ile Ortak Terörizm Görev Gücü tarafından sorgulanmıştır.

Karısı ölümcül bir kalp krizi geçirmişken Kurts'un evine gelen polisler sanatçının stüdyosunu araştırmışlar ve şüpheli görünen bakterilerle dolu küçük tabaklara, ayrıca bütün ders notları, kitapları ve bilgisayarına el koymuşlardı. Şüphe kaldırmayan bir dünyada yıkıcı bir yeni biyolojik salgın başlatmayı tasarlaması asla mümkün olmayan sanatçı, gerçekten herhangi bir lise bilim laboratuvarında bulunabilecek türden bakterileri yiyecek maddelerindeki genetik değişiklikleri araştıran etkileşimli bir sanat eseri için inceliyordu (Heartney, 2008, s.178).



Resim 40. Critical Art Ensemble, Flesh Machine, 1997, dijital web site kolajı

Biyokimya-fizik-sinir bilimi ve mekanik mühendisliği alanlarında eğitim almış bir sanatçı olan Natalie Jelemijenko, yeni teknolojilere körü körüne bağlanma ile

devletin ve biyoteknik şirketlerinin bilim laboratuvarlarının genetik mühendislik alanında ki delice araştırmalarında ekolojik kaygıları tamamen görmezlikten gelmelerinin tehlikelerini vurgulayan kışkırtıcı ve genellikle mizah yüklü eserler tasarlamaktadır. Jeremijenko çalışmalarında, bilimsel deneylerin cihazlarını ya da ticaret fuarı sergilerini kullanır. Örneğın, mekanik köpekler yapmak için mevcut teknolojiden faydalanmış ve daha sonra robot köpeklerin endüstriyel merkezlere bulaşmış toksik gaz yoğunlaşmalarının kokusunu tanıyabilmeleri için onun derecesini yükseltmiştir.



Resim 41. Natalia Jeremijenko, Tree Logic, 1999, Altı kırmızı akçaağaç, sekiz 35 inç telefon direği, pürüz çelik saksı ve bobin, hava kablosu damla sulama sistemi, Mass. North Adams, MASS MoCA'da enstalasyon; 1999'dan bugüne

Christine Borland, biliminsanın kusursuzluğu yararına kullanmamızı sorgulayan biçimsel olarak güzel nesnelere ve enstalasyonlarda insan doğasının yasalarının

(özelliklerin arzu edilir görülmesini vurgulamak için insan türünün seçmesi bir yolla devam ettirilmesi) doğal olmayan yönler sapmasını ele almaktadır.

Örneğin L'Homme Double'nin (1997) esin kaynağı, Borland'ın ünlü doktor, Nazilerin öjenik - uygulamalı olarak insan türünün genetik potansiyellerini korunmayı ya da iyileştirmeyi amaçlayan bilim dalı- deneylerini yürüten ve kişisel cazibesi ve yakışıklı görünümü ile işkence ettiği kurbanların bile gönlünü çeldiği iddia edilen Joseph Mengele'ye (ölüm meleği) duyduğu ilgiydi. Borland bu çalışma için altı akademik portre heykel tıraşından Mengele'nin bulanık bir fotoğrafını (daha sonra Auschwitz'den hayatta kalanların yazılı anlatımları ve onların fotoğraflarıyla birlikte bir sergide gösterilen fotoğrafı) esas alarak kilden büstler yapmalarını istemişti. Ortaya çıkan nesnelere detaylarda değişiklik gösteriyordu, fakat hepsi de akademik heykelin ruhsuz bayağılığında birleşmekteydiler. Buna bağlı olarak Nazilerin hem sanatta hem de genetik bakımdan arı bir Alman fizyonomisi elde etme çabalarındaki homojenliğin çarpıcı bir örneğini sunmaktaydılar. Borland başka çalışmalarındaysa, hastalık ile genetik, genetik sınamanın sonuçları, tesislerin kürtajı teşvik edecek şekilde tarihsel kullanımı ve bilim yönelimli bir kültürde bireyselliğin yazgısı arasındaki bağlantıyı irdeliyordu. Bu tür çalışmalarla bizi etkileyip dikkatimizi bilimin kullanımı, doğal süreçler ve teknolojinin her zaman iyi amaçlar doğrultusunda olmayan bir şekilde uygulanması üzerine etik meditasyonlara çekmeyi başarmıştır.



Resim 42. Christine Borland, L'Homme Double, 1997, -Kil, çelik, ahşap, akrilik, belgeler ve fotoğraflar - Büstü herstand, 170 x 32 x 32 cm. Sammlung Migros Museum für Gegenwartskunst, Zürich

Jim Sanborn'da bilimin insanlığa zarar veren yıkıcı sonuçları üzerinde duran bir sanatçıdır. Critical Assembly 1993-2003 yıllarında, 1940'lı yıllarda Los Alamos'ta atom bombası geliştirilmek üzere kullanılan orijinal donanımla yapılmış bir enstalasyondur. Sanborn bu ham maddeleri, artık emekli olmuş insanların evlerini dolaşarak ve New Mexico gazetelerine verdiği ilanlarla içlerinde birçoğu 1950'lerde fazlalık olarak bu donanımlardan satın almış eski Manhattan project laboratuvar işçilerini arayarak toplamıştır. Bu çalışma ayrıca, kitle imha silahlarının üretilmesinin siyasal bakımdan makul görüldüğü bir dönemi ve bir ortamı düşündürecek, böylece iktidar, terör ve teknolojimiz ile askeri gücün doğru biçimde kullanılması hakkındaki güncel tartışmalara ışık tutacaktır (Heartney, 2008, s.180).



Resim 43. Jim Sanborn - Critical Assmby: Laboratory Environment for the Asembly of the Trinty Device, c. 1945, 1998-2003 - Alüminyum, pirinç, altın gümüş ve nikel kaplı pirinç, kurşun, paslanmaz çelik, boremdirilmiş plastik, detektör sondaları, Geiger - Muller (G-M) sayaçları, taklit hidrolik kaldıraçlar, alfa- dedektör, tungsten karpit, parafin blokları, ağır hidrojen gaz tüpü, grafit, tel ve ses; değişken boyutlarda Washington, D.C. Corcoran Gallery of Art'a yerleştirildi; Kasım 2003- Ocak 2004

İnsan gücünün, genetik mühendisliği-öjenik ve atom bombası biçiminde teknoloji aracılığıyla genişlemesini dert edinen sanatçıların yanı sıra, yeni siberetik bilimi üzerinde duran sanatçılar da vardır. Bu alanın en önde gelen teorisyenlerinden olan Donna Haraway, siberetiğin ürünü olan siborgu “makine ile organizmanın melezi” diye tanımlar. Spielberg’in 2001’de yaptığı A.I.’da olduğu gibi makinelere insani vasıflar atfetmeye gidebilir, mekanik araçlar (bunlar protez uzuv, beyin-bilgisayar ara yüzleri ve hatta performansı artıran uyuşturucular olabilir) vasıtasıyla insani güçlerin dönüştürülüp genişletilmesine de... Bu tür araştırmaların uzun bir tarihi vardır ve kökeni Leonardo Da Vinci’nin uçan makinelerine, 18. yy’da müzikal

enstrüman çalıp yürüyen, şarkı söyleyen ve satranç oynayan otomatlara kadar götürülebilir. Sony'nin robot köpeği AIOB'dur. Kendi benliklerimizi değiştirmenin cazibesi ve yan etkileri göz önüne getirildiğinde, sibernetiğin imkânlarına eğilen sanatçıların, hayal ürünü olandan sarsıcı olana kadar çeşitli yaklaşımları sergilemiş olmaları şaşırtıcı değildir.

Leonardo'nun çağımızdaki mirasçısı, gerek her türden uçan makineler gerekse deniz altılar, otomobiller ve hatta motorlu bir paraşüt yaratmaya kırk yılını adanmış olan Panamarenko'dur. Sanatçı hava yolculuğunun, uzay yolculuğunun gündelik gerçekliğimizin parçası olduğu bir çağda yaşadığı için, yer çekimi tanımayan makinelerinin fiili işlevselliğinden daha ziyade, bu deneylerin getirdiği fantezilerle ilgilenmektedir. Bu yolda iç mekanizması tamamen saydam ilkel teknolojiler üzerinde çalışır ve eserlerine lise bilim projelerine benzer bir ruh katar. Raven's Variable Matrix (2000) ergonomik bir bisiklet ile kocaman yusufçuk benzeri kanatlar takılmış bir planör arasındaki kesişmeyi andıran bir uçuş makinesidir. Bu çalışma elektrikli testereden motoru, bisiklet tekerlekleri ve bir emniyet kemeri olması gereken yerdeki kauçuk şeridiyle işlevsel bakımdan faydalı bir izlenim uyandırmaktadır.

Archaeopterix III (1990)'de teknolojik aygıtların bir karışımını sunar, ama bu sefer Jurass-öncesi bir kuşun hem görünümünü hem de uçuş tekniğini taklit etmek üzere. 1960'ların Happening'lerinin ürünü olan Panamarenko, çağın performans ve teknolojiye karşı oyuncu yaklaşımını benimsemiş bir sanatçıdır (Heartney, 2008, s.180).



Resim 44. Panamarenko Archaeopteryx III, 1990-Ahşap, tutkal, teller ve elektronik çipler, 43.2 x 29.2 x 20.3 cm, taban 24.8 x 33 x 2.5 cm

Panamarenko'nun uçuş tutkusunun bir sonraki kuşaktaki karşılığı hava yolculuğunda ilk uzay keşfi cihazının alaycı kopyalarını yapan Paul Ramirez Jonas'ın çalışmalarıdır. Sanatçı Box Kite'i (1993), Wright Kardeşler'in planörlerine benzeyen 20. yy başı uçurtmalarından yapmış ve onların her birini, havadan yeryüzünün fotoğraflarını çekmesini sağlayan tek kullanımlık kameralarla donatmıştır. Panamarenko ve Ramirez Jonas'ın mekanik yolla güçlendirilmiş bedenlere duydukları coşku farklı türlerdendir. İnsan gücü ile makine gücü arasındaki kesişmeyi irdeleyen bu sanatçılar daha genel olarak da çalışmalarına bir ihtiyat ve uyarı boyutu katarlar.



Resim 45. Paul Ramirez Jonas - 50 State Summits, Maine, Mount Katahdin, 2002, Kromojenik baskı, 61 x 49.5 cm.

Rebecca Horn ise kariyerine, insan bedenlerini tuhaf hayvan avatarlarına çeviren prostetik cihazlar yaparak başlamıştır. Sanatçının 1970 tarihli enstalasyonu Unicorn, başına ince uzun huni gibi başlık geçirmiş tarlada yürüyen çıplak bir genç kadındı. Sanatçının daha yakın dönem çalışmalarında fiziksel insan vücudu tamamen ortadan kaldırılıyordu, fakat kötücül ruhlar gibi ısırmaya çalışan, sertçe sallayan ve aralıksız vuran tarzda, bazen duvara boya fırlatan ya da yere küller saçan kinetik heykellerdeki psikolojik varlığı da hala hissedilmekteydi. Bazıları ise ölüm ya da yıkım tehdidini düşündürüyorlardı. Bu çalışmaların hepsi de disfonksiyoneldi ve bu halleri ile romantik çağın makine tiksintisine dayanıyorlardı.



Resim 46. Rebecca Horn, Unicorn, 1970, Kumaş, ahşap, değişken boyutlarda

Lee Bul'un bedenler ile makineler arasındaki ilişkiye yaklaşımı da aynı ölçüde tedirgin edicidir, ayrıca feminist bir boyuta sahiptir. Onun 1990'ların başlarına dayanan ilk dönem eserleri, kendi bedenini, her tarafında yumuşak organlar proteski, hiper seksüel vücut kısımları ve iç organlar görülen mutant bir yaratığa dönüştüren kostümlü hallerinden oluşuyordu. 1990'ların sonlarında bu çalışmalarını silikon ve beyaz porselenden yapıp tavandan sarkıtılan bir dizi sborg heykel takip etmiştir. Başsız olmayan bu heykeller bireysel kimlikten yoksundu, fakat zırha benzeyen kabukları ve gövdeleri ile su götürmez derecede kadındılar. Abartılı derecede dar belleri ve aşırı büyük baş ve kalçalarıyla, kadın enerjisinin potansiyel bakımdan korkunç bulunup zorla ketlendiği bir dünyanın klişe erkek fantezilerini andırıyorlardı. Sanatçının Chrysalis (2000) gibi başka çalışmaları tehditkâr biçimde havada uzanan

antenleri ile böceklere benzemektedir. Sanatçı son zamanlarda da Anthem (2000) Life for ever (2001) gibi isimlerin olduğu karaoke (mikrofon yerleştirme) bölmeli bir seride beden ile makineyi bütünleştirmeye yönelmiştir. Lee'nin genellikle modern makineleşmiş eğlenceden kaynaklanan toplumsal mesafeye işaret ederek ve bizi biçim olarak değilse bile makine benzeri davranışlara yönelterek alışılmış sosyal karaoke deneyimini tuhaf bir biçimde tersine çevirmektedir.



Resim 47. Lee Bul, Chrysalis, 2000, Alüminyum bobin üzerine elle kesilmiş poliüretan paneller, poliüretan kaplama 270 x 157 x 120 cm. Japonya, Fukuoka Asian Art Museum

Roxy Paine'de, insanın hareketlerini, örneğin sanat eseri yapma eylemini yerine getirmenin mekanik araçlarını yaratarak, insan, doğa ve makine arasındaki çizgiyi

belirsizleştirmiştir. Paine'nin çalışması PMU (Painting Manufacture Unit) (1999-2000), tuvaleri, modernist soyutlamayı saran bireysellik retoriğinin ironik bir taklidi ile resmeden, bilgisayar programlı bir cihazdır. Sanatçı ayrıca, doğal nesnelerin taklitlerini yaratırken makinemsi bir titizlikle hareket etmektedir. Bluff için 2002'deki Whiney Bienal'ine dâhil olarak Central Par'ta paslanmaz çelikten gerçek boyutta bir ağaç tasarlamıştır. Ayrıca, zehirli mantarlar ya da bahçe otlarından tarlalar yapmakta onlara Psilocybe Cubensis Field (1997) ve Weed Choked Garden (2005) gibi isimler vererek, uyumsuzca temiz beyaz galeri mekânlarına yerleştirmektedir. Genellikle tehlikeli sayılan bitkileri ya da haşere ilaçlarını sanat nesnelere çeviren Paine, bizden doğal dünyanın kullanımı ve kötüye kullanımı hakkındaki varsayımlarımız üzerine de yeniden düşünmemizi ister. Bütün çalışmaları, insanın çevresini denetleme arzusu ile doğanın bir tür çabalara karşı koyan karşılıkları arasındaki içsel çatışmayı konu almaktadır (Heartney, 2008, s.184).



Resim 48. Roxy Paine, Psilocybe Cubensis Field, 1997, Lakeli ve yağlıboyalı 2200 polimer mantar, 11.4 x 833.1 x 563.9 cm

İnsanın makinelerle birleşmesi teknoloji ile ilgili en derindeki korkularımızdan birini temsil etmektedir. Başka bir korku, insan olmanın ne anlama geldiğini tam özüne inen soruları gündeme getirerek kendimizden (kendimizdeki plastik cerrahi, organ nakli, çiftlik ve ev hayvanlarının beslenmesi gibi görece zararsız uygulamalardan tutun, klonlama, genetik manipülasyon, srojenik gibi daha tartışmalı alanlara kadarki yeniliklerin çekiciliğine kapılma eğiliminden) duyduğumuz korkudur. Teologlar ve filozoflar yüzyıllardır, madde ile ruh arasındaki ilişkiyi enine boyuna irdeleyerek, etik ve kimlik gibi sorunlara eğilmişlerdir. Biz bedenlerimiz miyiz? Biz zihinlerimiz miyiz? Yoksa ruhumuz mu, duygularımız mı, hafızalarımız mı, genetik yapılarımız mıyız? Cevap ne olursa olsun, bu olguları doğal olmayan yollarla değişikliğe uğrattığımız zaman, yalnızca kişisel kimliği değil, bizi insan olmaktan tamamen çıkaran bir noktaya varıp varmadığımızı da sorgularız.

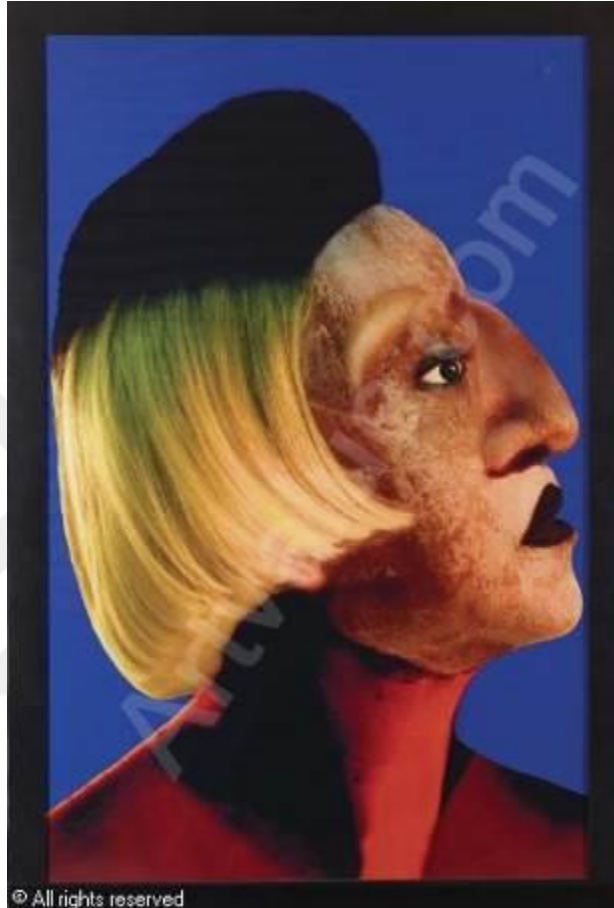
Bu tür sorular sanatçılara bereketli bir hareket alanı sağlamıştır. Örneğin Nancy Burson, insan yüzlerini değiştiren (insanın nasıl yaşlanabileceğini ya da farklı bir ırk veya cinsiyete ait olsa nasıl görünebileceğini gösteren) sofistike bilgisayar yazılım programları geliştirmiştir. Tabii ki bu dönüşümlerin gerçek dünyaya yansıyan sonuçları olacaktır. Burson'un en ünlü çalışması, 1979'da altı yaşında iken Manhattan'da kaybolan Etan Patz'ın (yıllar sonra nasıl görünebileceğini ortaya çıkarmak için) yüzünün yaşlanmasını kapsayan işidir. FBI'nın o yazılımı başka kayıp çocuk vakalarında kullanmasını sağlamıştır. Burson daha ikinci planda ideal güzelliğin tabloid versiyonunu yakalamak için bir grup sinema yıldızının, ya da en diktatör portresi yapmak üzere Hitler, Mussonlini, Humeyni, Stalin ve Mao'nun yüzlerini değiştirerek bileşik portreler elde etmiştir.



Resim 49. Nancy Burson, Etan Patz Update, 1984, Jelatin gümüş baskı, 21.6 x 21.6 cm

Burson'un birleşik fotoğraflarının ürkütücü bir karşılığı "The Reincarnation of Saint Orlan" başlıklı bir seride kendini birleşik hale getirmeyi başarmış olan performans sanatçısı Orlan'ın çalışmalarıdır. Bu titizlikle belgelenmiş "ve bu bir örnekte bütün dünyaya televizyonla gösterilmiş" olan cerrahi performanslar, Orlan'ın kendi bedenini bir heykel vasıtasına dönüştürmesine şahit olmamızı sağlar. 1990 ile 1993 yılları arasında sanatçı, Rönesans ve Rönesans sonrası ünlü resimlerdeki idealize edilmiş kadın imgelerinden seçilmiş detaylarla bir şablona göre, kendi hatlarını değiştiren dokuz ameliyata girmiştir. Bu proje bazen yanlış biçimde sanatçının kendi bedeninden ideal bir batı güzelliği çıkarmaya çalışması şeklinde yorumlanırken, Orlan'nın iddiası, modellerini güzelliğine uysun diye değil, tarihçesine uysun diye seçtiğidir. Keza geleneksel güzellik standartlarına aldırış etmediğini vurgulamak üzere, son ameliyatında anlına, sanki boynuz tomurcuklarıymış gibi silikon yumrular taktırmıştır. 1998'de başladığı tamamlayıcı nitelikteki serisi "Self- Hybridations" ta da, görüntüsünü Colomb öncesi ve Afrika heykellerinin çarpıtılmış hatlarına dönüştürerek yüzünden dijital değişikliklere gitmiştir. Ortaya çıkan sonuçlar da tuhaf

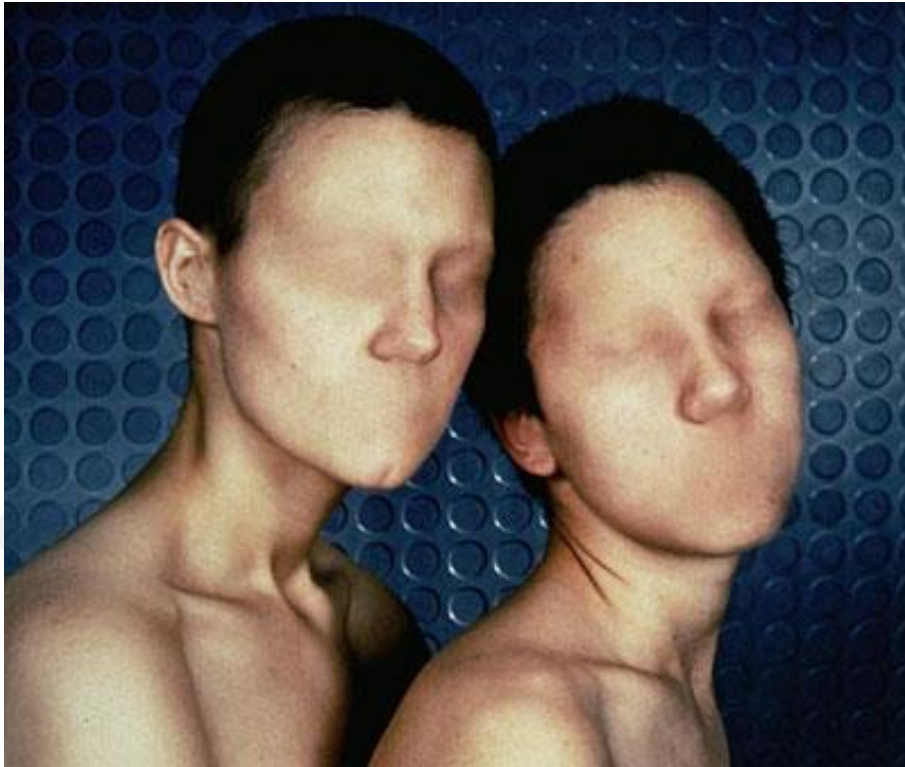
biçimde aynı anda hem fütüristlik hem ilkel bir izlenim uyandırır ve bütün insanlığın genetik deposundan yeni bir insan çeşidi yaratabileceğini düşündürür (Heartney, 2008, s.187).



Resim 50. Orlan, Refiguration/ Self-Hybridization Pre- Columbian N '38, 1998, Kibakrom baskı, 161.3 x 108 cm

Genetik mutasyon ve biyo-mühendislik imaları, insan bedenlerinden, her türlü bireysel farklılığı kaybetme sürecinde ya da mimarlıkla iç içe geçmiş görünen resimler elde etmek için dijital teknolojiden faydalanan sanatçı ekibi Anthony Aziz ile Sammy Cuer'in çalışmalarına da egemendir. Sanatçıların 1992 tarihli serisi "Faith, Honor, and Beauty", cinsel organı, meme ucu yada göbek deliği olmayan çıplak insanların fotoğraflarından oluşur. Bu resimler bağlamında, organların eksikliği

kusurdan ziyade eski tarz biyolojik sorumlulukların bir şekilde aşılmış olmasının göstergesi gibi görünmektedir. Bunların daha ifadesiz olanlarıysa, ikilinin “dystopia” serilerindeki, ağızların ya da gözlerin olması gereken yerdeki delikleri düz bir derinin kapattığı, onun dışında tamamen silinmiş yüzlerin dijital yolla değişikliğe uğratılmış fotoğraflarının bulunduğu figürlerdir.



Resim 51. Anthony Aziz & Sammy Cuche, Pam and Kim, “Dystopia” serisinden, 1994-1995, Kromojonik baskı, 127 x 101.6 cm.

Patricia Piccinini’nin genetik kodlarla oynamamızın korkunç olabilecek sonuçlarını yansıtan ve gerçeklerine titizlikle uydurulan heykel yaratıkları da artık ufukta görünmüş olan hücresel deneylerin sonuçlarıdır. Sanatçının yaratıkları, zeki, hastalığa dirençli ama aynı zamanda biçimsiz ve insanın kucağına almak istemeyeceği tasarımsal bebeklerden tutun (1994-1995 tarihli LUMPS- Life form With Unevolved Mutant Properties), arkasına insan kulağı takılmış fareye (ki bu, doku

mühendisliğinde yapılmış gerçek bir deneydir) ve dünyanın ilk klonlanmış koyunu olan Dolly gibi erken yaşlanmış başarısız klonları temsil eden iki küçük oğlan çocuğa kadar çeşitli örnekler bulunur. Akrilik, silikon, insan kılı ve deriden oluşan Yang Family (2002) ise, yavrularını emziren, tuhaf olsa da son derece inandırıcı, pembe derili bir yaratıktır. Sarkık kulakları ve buruşuk burnuyla bir domuzu andıran bu yaratığın bacakları ile kolları insana benzer; yeryüzündeki kaygılı anne ifadesi de fazlasıyla insanı andırır ve insan ile hayvan arasında artık kesin bir sınır bulunmadığına işaret eder. Piccinini'nin çalışmaları, büyüleyici olmanın ötesinde bizi duraksatıp, insan genomunu kusursuzlaştırma çabalarımızda ne kadar ileriye gideceğimizi sorduracak şekilde tasarlanmıştır. Kalıtsal hastalıkları taşıdığı söylenen genleri silmek ile tasarım-insanlar yaratmak arasındaki sınırı nerede çizeceğiz? Tabii, genetik deneyler başarısızlıkla sonuçlandığında, bunların sonuçlarına kim(ler) katlanacaktır?



Resim 52. Patricia Piccinini, Yang Family, 2002, Silikon, poliüretan, deri, insan kılı, değişikken boyutlarda

Alexis Rockman, mutant insan türü hakkında benzer şekilde rahatsız edici fantezilere eğilmiştir. Doğal tarih müzelerinde örneklenmiş tekniklerden yararlanan sanatçı, sonu gelmez bir çiftleşme, karşılıklı yok etme, ölüm ve çürüme döngüsüne soktuğu canavar böcekler, melez hayvanlar ve imkânsız derecede mutasyona uğramış yaratıklarla dolu bir dünya tasarlamıştır. Rockman büyük bir titizlikle yapılmış tablolarında, kanatlı, boynuzlu ve kuş pençeli tavşanlar, üstlerine madeni kuş gagası perçinlenmiş memeli hayvanlar, fare ile sincap'ın çiftleşmesinden türeyen ara türler, kare domatesler ufak başlı ve kocaman memeli süt inekleri, et yiyen bitkiler ve parazit mantarları gibi doğal olmayan fenomenlere yer verir. Sanatçının resimleri genellikle, türlerin birbirlerini beslediği ya da çöp ve insan eli değmiş başka atıkların yarattığı bir karanlıkta yaşadıkları yeryüzü toprağının en altındaki, ayrıca bir banliyö evinin ahşap panelleri ardındaki dünyayı anlatan çapraz kesişmelere dâhildir. The Eco Tourist'e (1997) çürüyen bir ceset olarak oto portresini dâhil etmiştir. Onun acayip melezleri ya da şekilsiz yaratıkları ister ekolojik felaketten, ister nükleer radyasyondan, isterse kötü tarım politikalarından dolayı bu hale gelmiş olsunlar, kendisinin doğaya bakışı aşırı derecede anti-romantiktir. Kendisi esprili biri iken yarattığı sahneler insanın kayıtsızca yaptığı müdahalelerin yol açtığı bir geleceği haber vermektedir (Heartney, 2008, s.191)



Resim 53. Alexis Rockman, *The Ecotourist*, 1997, Enviroteks, dijitalize edilmiş fotoğraf, suni bitkiler, oyma köpük, akrilik ve yağlıboya, botanik modeller, plastisin, sentetik kıl, lateks deri, giysi, naylon karın kesesi, kitap sırtı, madeni nikah yüzüğü, Fresnel mercek, pirinç, plastik tahnitli insan gözyuvarı, yapraklar, 2 alçıtışlı ahşap panelde boş Camel sigara paketi - 142.2 x 223.5 x 12.7 cm.

Eduardo Kac ise bunların hepsini gölgede bırakarak, gerçek şeylerin genetik yollarla değiştirilmesinin temsilinin ötesine geçmiştir. Transjenik sanat diye adlandırdığı akımın öncülüğünü yaparak Shelley Frankenstein'in sınırlarına huzursuz edici derecede yaklaşmıştır. Gnsis'te (1999) yaptığı, İncil'den bir alıntıyı bir Mors koduna sonra DNA diline çevirmiş, sonra da DNA verilerini birbirine bağlayarak fiili bir gene dönüştürmüştür. Canlı E.Coly bakterilerine dâhil edilen bu dizi, ultraviyole ışınlarıyla aktive edildiğinde mutasyon geçiren bir organizmada sonuçlanmaktadır. Kac'ın İncil'den yaptığı alıntı, genellikle insanın doğaya egemen olma girişimlerini mazur göstermek amacıyla aktarılmaktadır:

“bırakın insanlar denizdeki balıklar, havadaki kuş sürüleri, toprağın altında yaşayan her canlı türü üzerinde egemen olsun.”

Kac'ın Alba olarak bilinen ve denizanası DNA'sına sahip, ultra viyole ışınlarının altında yeşilleşen canlı bir Albino tavşanın olduğu eseri GFP Bunny (2000) bile daha fazla Tanrı benzeridir. Alba'nın madde yapısı, çevresel su kalitesi araştırmalarında kullanılan ve ticari amaçla üretilmiş bir balık olan, belirli kimyasal maddelere ve endüstriyel kirletici maddelere tutulduğunda yeşilleşen ya da kırmızılaşan bedeni Glofish'inkini çok fazla andırır. Gerçi Alba'da böyle işlevsel bir amaç güdülmemiştir; o, sadece sanatçının tahayyülünün ürünüdür.



Resim 54. Eduardo Kac, GFP Bunny, 2000, Alba, florasan tavşan

Böylece Edeordo Kac şu soruyu ortaya atmış olur: biz yaptığımız şeyleri yapabildiğimiz için mi yapmalıyız? Bilim ve teknolojinin etik sınırları üzerine tartışmaları da akla getiren sanatçı, İncil'deki cümlenin egemenlikçiliği ile 19.yy Romantiklerinin umutsuzluğu arasında orta bir yerde durmaktadır. İlerlemenin doğal manzara ve insanın (ve insan-olmayanın) bedeni üzerindeki etkisini irdeleyen

sanatçılar bu gün bizzat doğanın ürünleri olarak bizlerin de eğilip bükülen ama hiç bir zaman tamamen uyulmazlık edilemeyen doğal yasalara bağlı olduğumuz gerçeğinden hareketle eleştiri oklarını bilim ve teknolojiye yöneltmişlerdir (Heartney, 2008, s.168,191).



5. BEDİA EKİZ'İN ÇALIŞMALARINDA DOĞA - KENT VE MÜDAHALELER

Doğadan koparak kentleşme sürecine giren birey, büyük bir dönüşüme uğrayarak kimlik değişimine de girmektedir. Bu değişim sürecinde insan ve doğanın birbirinden farklılaşması, kent- doğa arasında arafta kalması kaçınılmaz olmuştur. Doğadaki her türlü varlıkla kurulan iletişim, içeride bulunan duyguları ve çeşitliliği yansıtan bir duygu oyunudur. Bu oyunda insan ilkel oyun alanından ve deneyim anından kopmamıştır, doğayla bütün halinde kendini bulmaktadır.

Doğal olandan yabancılaşma, doğayı egemenlik altına almak, uygarlığın bir başlangıcı olarak görülmektedir. Sembollerle ortaya çıkan (ritüeller -sanat, din vb) “ilk mağara resimleri” doğadan kopuşun bir parçasını göstermektedir.

Doğaya yabancılaşma besin üreticiliği (tarım- hayvanların evcileştirilmesi) ile doğrudan bağlantılıdır. Bu süreçte insan ile insan olmayan varlıklar arasında kesin bir hiyerarşi kurmuştur (Zerzan, 2013, s.23).

Doğanın evrimleşme sürecinden sonra, günümüz kenti hızla nüfus artışı göstermeye devam etmektedir. Göçlerle birlikte artan bu kalabalıkta insan, modern hayatın getirdiği hızla birlikte, mega kentlerde bireyin kalabalık içinde yalnızlaşmasına sürüklenir. Doğadan kopuşla gelen bu benlikte kaybolma; bireyleri psikolojik sürgüne itmektir.

Akbank sanat günümüz sanatçıları sergisi (2017) temasında kullanılan “Güzelliğin Yavaş Oku” başlığı verilmiştir. (Menschliches, Allzumenschliches: Ein Buch für freie Geister) adlı kitabın, dördüncü bölümde Nietzsche Sanatçıların ve

Yazarların Ruhu üstüne başlığında: Bu bölümdeki aforizmaların 149'uncusu

“Güzelliğin Yavaş Oku” başlığını Taşımaktadır.

Nietzsche bize güzelliğin yavaş yavaş tesir ettiğini belirtmektedir. Bu bir meselesidir ve hızla bizi etkileyen güzelliğin bulantı yaratacağını vurgulamaktadır. Hız kavramının ana bileşen olduğu bir dünyada hem güzelliği hem de yavaşlığı eş zamanlı olarak ele almaktadır. Günümüzde hız bir gerçeklik durumu olmaktadır.

Hasan Bülent Kahraman'ın sergi kataloğunda Bedia Ekiz'in eserinden bahsederken şöyle diyor:

“Dış mekanı / doğayı iç mekanda üreten ve onu yeniden kurgulayan Bedia Ekiz'in “Duvar” başlıklı yapıtıdır. Politik göndermeleri açık bir yapıttır Ekiz'inki. Öncelikle yapıtın başlığı bunu çağrıştırmaktadır. Duvar, bugünkü dünyada politik çağrışımları sübjektif çağrışımlardan önde gelen bir kavram - nesne. Her ne kadar Ekiz'de bilinen politik dayanaklı bir duvar söz konusu değilse de izleyicinin bunu düşünmemesi olanaksız. Fakat bu noktada videonun kendisi devreye giriyor. İzleyici, sanatçıyla birlikte doğanın içinde belirsiz bir yolculuğa çıkıyor. Bu belirsizliğin yolculuğu da olabilir. Doğanın içinde kaybolmayı sağlayan bir yürüyüş bu, her ne kadar belli bir izlek sürse de. Böylece Ekiz'in çalışması da doğanın/dış mekânın iç mekanda yeniden ve bu defa sayısız çağrışım yüküyle birlikte düzenlenmesini, oluşturulmasını sağlıyor. Doğanın sonsuz boşluğunun mekana getirilmesi, iki boyutlu duvarda üçüncü boyutun, derinliğin oluşturulması peyzaj/ perspektif ikilisinin Ceddi'nin işine mukabil başka bir platformu denemesidir. Hatta Ekiz'in getirdiği büyük doğa planı ve zaman zaman içinde yitirdiğimiz mikro ölçek doğanın içerdiği tüm boyutların dönüşümlü olarak bize yansımaya olanak veriyor “



Resim 55. The wall, video, 1', 2016, eea dartmoor displayed in akbank art center (2017)

Ekiz'in çalışmasında, doğadan kayboluşlar ve sınırlar içindeki dönüşümden bahsederken “duvar” yapıtındaki doğa ve duvar ile olan konuşması eserin manifestosunu da oluşturmaktadır.

“Gökyüzü her yerde aynı... Duvarlarda da her yerde aynı... Sonsuz ufuk çizgisinde yürürken karşıma çıktı. Hiç kimse üzerinde yürümüş müdür? Zaman, sis,

toprak kokusu, her şey kendi halindeydi, sadece varlardı ve yaşıyorlardı. Dümdüz ve sonsuz ufuk çizgisinin içinde bütün canlılar kendilerine aitti. Yürümeye devam ettim. Karşıma çıkan bir duvar vardı. Oldukları yere aitti. Bu çizgiler kime aitti? Taşlar ve insan hep vardı. Çizgi hiç bitmiyordu. Duvar hep vardı. Sınırlar içinde canlılar yavaş yavaş kendi etraflarında dönüyorlardı.” (Kahraman, 2017, s.5,50).

Ekiz çalışmalarında aynı zamanda düşünsel olarak kentte ve doğada insan olma durumlarını irdelemektedir. Doğa ile yabancılaşma içine giren birey kentsel dönüşümle birlikte uğradığı erozyondan, doğada kendini yenileyebildiğinde, girdiği psikolojik sürgünden uzaklaşabileceğine odaklanmaktadır.

Çalışmalarında topoğrafyadan dışarı taşan mimari yapıların üretilme halleri görülmektedir. Topoğrafyanın tarım ile başlayan parçalanması (alan sahiplenme hakkı) günümüzde kentselleşme ile gökyüzüne çıkmaktadır. Bu parsellenme izleyici üretirken tüketmeye iten bir yok oluşu düşündürmektedir.



Resim 56. Bedia Ekiz, city and field, oil on canvas, 80 x 100 cm, 2014, displayed at mamut art project (2014)

Sanatçı, uydu görüntülerinden ve kendi gerçekliğinden esinlenerek, yaşadığı doğa ve kent arasındaki arafta kalma hallerini çocukluk oyunlarındaki enstalasyonlardan da etkilenerek, yeniden kurduğu oyunları farklı materyallerle izleyiciye sunmaktadır.



Resim 57. Bedia Ekiz, human, oil on canvas, 80 x 100 cm, 2013

“Üretimleriyle, tüketilen bir özne haline gelen doğanın nasıl parçalara ayrıldığına dair fikir vermek isteyen Ekiz, desen çalışmalarında kullandığı koyu ve açık tonlar arasındaki geçişlilik ile coğrafyanın tanımlanmasına gönderme yapmaktadır.” (Cİ, 2015, s.16).

İnsan, çağdaş dönemde tüketim alışkanlıkları değişmişken, doğaya müdahale ederek insan kendi sonunu getirmeye başlamaktadır. Bitkiler ve hayvanlar üzerinde yapılan deneyler, laboratuvarlar, fabrikalar, çöplere atılan hayvan leşleri, doğaya atılan plastikler ve güç gösterisi haline gelen gökdelenler insanın doğayı başka bir evrim boyutuna taşımasına sebep olmaktadır.

Sanatçı insan faaliyetlerinin doğa üzerinde bıraktığı izlerden ve kendi yaşantısındaki içsel dünya ve gerçeklikten de yola çıkarak disiplinler arası çalışmaktadır. Yağlı boya, çizimler, video performansları, karakalem teknikleri üzerine yoğun olarak çalışmaktadır. Uygulamalarını yaparken bu teknikler kendi

içlerinde birbirleriyle beslenmekte ve hikâyenin akışını devam ettirmektedir.

Malzeme seçerken duyguyu ve fikirleri besleyen aracı seçmektedir. Kurduğu oyunun içinde hangi araç benliğini heyecanlandırmaktaysa malzeme o olmaktadır.



Resim 58. Bedia Ekiz, Grey, oil and acrylic on canvas, 80 x 120 cm, 2014



Resim 59. Bedia Ekiz, Pink elephant, oil on canvas, 100 x 85 cm, 2018

*“hepsinin toplandığı yer “gökyüzü, yeraltı, yeryüzü”
şehirler yükseldikçe hayatlar gökyüzüne taşınyordu
kendisi ile birlikte sadece düşlerini bırakmıştı...”*

Sanatçı pink elephant “düş” eserinde şehrin karmaşasına ve kısıtlanan alanlarına vurgu yapmak istemiştir. Resmin arka planında gördüğümüz parseller, tarımın yaşam tarzımızı nasıl bir değişikliğe uğrattığını vurgulamaktadır. İlk kentselleşme, iş bölümü, sayılar tarımla birlikte başladı ve bugünkü modern şehirleşmeye kadar geldi. Şehirdeki karmaşa, insanları kalabalıkta bir yalnızlığa itmektedir.



Resim 60. Bedia Ekiz, Pink elephant, video, 2018



Resim 61. Bedia Ekiz, Untitled, Lithograph, 21 x 29.7 cm, 2014



Resim 62. Bedia Ekiz, Press city, Charcoal on paper, 21 x 29.7 cm, 2013



Resim 63. Bedia Ekiz, Rice field, Charcoal on paper, 21 x 29.7 cm, 2013, displayed at mamut art project (2014)



Resim 64. Bedia Ekiz, Start, Charcoal on paper, 42 x 30 cm, 2017



Resim 65. Bedia Ekiz, wallstreet, oil on canvas, 125 x 200 cm, 2014 displayed at contemporary istanbul (2015)



Resim 66. Bedia Ekiz, African virüs, Oil on canvas, 138 x 158 cm, 2019

Sanatçıyı yaşamında en çok etkileyen olaylardan biri "yeşil buzağı" olayıdır. Kendi çiftliğindeki buzağının Afrika virüsüne (virüs çeşidi) yakalanarak doğduktan bir kaç hafta sonra ölmüş olmasıdır. Yaraların iyileşmesi için sürülen ilaç, vücudunu turkuaz yeşiline bulamıştır. Bu süre içinde virüs bulaşıcı olduğu için annesine hiç yakınlaşmamıştır. Sanatçı Daha önce hiç var olamayan bu virüsün nasıl ortaya çıktığını, aşısının nasıl bütün köylere dağılmaya başladığını sorgulamaktadır. Bu noktada hayvanlar üzerine yapılan deneyleri, tarım ilaçlarını ve doğaya yapılan müdahalelerin diğer canlılar üzerindeki etkisini merak etmeye başladığını ve kendisini derinden etkileyen bu mutasyon çalışmalarına ve araştırmalarına da yansımaktadır.

“Birtanesi doğduğum eve ait olan zaman (doğa)

Birtanesi doğduğum evden uzakta olan kent (İstanbul)

Birtanesi doğduğum evdeki canlıların ölüm hikayesi (yeşil buzağı)”



Resim 67. Bedia Ekiz, Dentitiy, Installation, 2017

“Aslında bize verilen sıfat; kalabalıkta kaybolma, kimlik hali; İnsan çoğaldıkça kimlik oldu. Kimlik: bir şehir, bir insan, bir hayvan, bir bitki, bir doğanın parçası olma halinin sıfatlara bürünmüş durumudur. Bu onların çoğunluk içinde tekin olma sıfatıdır. Kimlik ötekileştirme iken doğanın parçasından tamamen kopmaktır.

Kimlik=Hiçbirşey”



Resim 68. Bedia Ekiz, Cow's milk available, video, 6'45, 2014, displayed at mamut art project (2014)



Resim 69. Bedia Ekiz, Charcoal and watercolor on paper, 35 x 50 cm, 2018



Resim 70. Bedia Ekiz, Don't touch me, video, 0'49", 2016, eea dartmoor, UK

"Our life is from every where

Wall is from every where

Life is have just two line

- born and diead-

our life is in this line

Don't touch me

I'm just your smile

I'm just your colors

I'a just your freedom

Don't touch me

I'm just your life

Don't touch me

I'm just your world

Don't touch me

I'm just your voice

Life is mean just life

Don't touch me”

6. SONUÇLAR

İnsanı çevreden belli bir ölçüde ayıran ve içinde eylemlerini sürdürmesine elverişli olan boşluk ve sınırları, gözlemciler tarafından algılanabilen uzay parçası olarak tanımlanır. Bu durumda dünya bir mekandır ve kendi üzerinde coğrafyalara ayrılır ve biz ilk var oluşumuzdan beri bu mekan üzerinde yerler tutarız. Avcılık ve toplayıcı yaşamın yanında da insanlar kendilerine mekan olarak mağaraları bir yer olarak tutmuşlardır. Coğrafyanın üzerinde ayırdığımız her parsel ve bunların birilerine ait olma olgusu tarımla beraber yaygınlaşmaya başladı. Daha sonra köyler, kasabalar, şehirler oluşmaya başladı. Bunların içinde ise mekanlar şekillenmeye başlamıştı artık. Şehirler, kasabalar, köyler etkinliklerine ve büyüklüklerine göre çok farklı mekanlara ev sahipliği yapmaktadır. Günümüzde büyük bir kentin mimarisi ile küçük bir köyün mimarisi, farklı çevresel ve kültürel etkinliklere sahiptir. Şu anda ise mekanlar artık tamamen bir güç gösterisi halini almaya başlamıştır. İçinde en çok insana yer veren mekanlar, bir ülkenin ya da bir kişinin güç gösterisi haline gelebiliyor. Tüm bu hegemonya-birey-sınırlar-ülkeler-insan ilişkilenmelerinde 21. Yüzyıl görsel sanatlar, sorun teoride her ne kadar etik bağlamda düşünülse de sanat pratiğinde farklı durumlar vardır. Yani o ya da bu şekilde, yani içinde bulunduğu sistemin düşüncesinde yarık açsa da sistemin kendisinde yarık açamayan dolayısıyla 'etik üslupta' diyemeyeceğimiz tarzlar dahil (örnek Andy Warhol ve Baudrillard'ın Eleştirisi), bir son hal habercisi olarak müdahale edilmiş doğa anlayış pratiği gerçekleşmektedir. Bakışımız evrildikçe zihnimizdeki doğa da evrilmektedir. Yapı ile hikaye arasındaki bu zıtlıklar da, koşulsuz çağın düşüncesinin bir parçası olmayı sürdürmemizden kaynaklıdır.

REFERANSLAR

- Antmen, A. (2009). *20. yüzyıl batı sanatında akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2009.
- Bacon, F. (ty). Doğanın yorumlanmasına ve insanın krallığına dair Vecizeler - <https://www.cafrande.org/yorumlanmasına-kralligina-vecizeler/> (Erişim Tarihi: 10.06.2019)
- Baudrillard, J. (2010). *Tüketim toplumu*. Deliceçaylı, H. ve Keskin, F. (çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bourriaud, N. (2005). *İlişkisel estetik*. Özen, S. (çev.) İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Cİ. (2015). *Contemporary*. İstanbul: Nov-December '15, Mixer, Özel Sayı.
- Clark, T. (2011). *Sanat ve propaganda. Sanat ve kuram*. İkinci Basım, Hoşçusu, E. (çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Corbusier, L. (2014). *Şehircilik*. Kotas, P. (çev.) 1. Basım, İstanbul: Daimon Yayınları.
- Delaloğlu, B.F. (2018). *Frankfurt okulu'nda sanat ve toplum*. İstanbul: Say.
- Duran, E.M. (2015). *21. yüzyıl resminde doğa kavramı*. Yüksek Lisans Tez Raporu, Çanakkale 18 Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı, Çanakkale.
- Ezcacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 3*, "Neolitik Devrim" maddesi (1513-1517). İstanbul: YEM Yayın, 1997.
- Eğilmez, M. (2002). Üç büyük ekonomik devrim. *Radikal*, <http://www.radikal.com.tr/yazarlar/mahfi-egilmez/uc-buyuk-ekonomik-devrim-629714/> (Erişim Tarihi: 07.05.2019)
- Harari, Y.N. (2016). *Hayvanlardan tanrılara sapiens*. Genç, E. (çev.). İstanbul: Kolektif Kitap.

- Harrison, C. ve Wood, P. (2011). *Sanat ve Kuram 1900- 2000, Değişen Fikirler Antolojisi*. İstanbul: Küre Yayınları.
- Heartney, E. (2008). *Sanat & Bugün*. Akınhay, O. (çev.) İstanbul: Akbank Yayınları.
- Kahraman, H.B. (Küratör) (2017). *Akbank Günümüz Sanatçıları Ödülü Sergisi*, Akbank Sanat, 12 Nisan - 27 Mayıs 2017.
- Matilsky, B.C. (1992). Fragile ecologies: Contemporary artists interpretations and solutions. *Kırılğan ekolojiler: "Çağdaş sanatçıların yorumları ve çözümleri*. New York: Rizzoli.
- O'Doherty, B. (2016). Galeri mekânının ideolojisi. Antmen, A. (çev.) *Beyaz küp* içinde, 3. baskı, İstanbul: Sel Yayınları.
- Pearce, F. (2007). *Dünya dün ve bugün*. Kutlu, K. (çev.), İstanbul: Domingo Yayınevi.
- Şahin, İ. (2009). Değişen toplum-çevre ilişkisinin bir göstergesi: İklim değişikliği. *Bilimname*, XVI (1) 109-111. http://isamveri.org/pdfdrq/D02237/2009_16/2009_16_SAHINI.pdf (Erişim Tarihi: 07.05.2019)
- Tasarım Akademi. (2018). *Arts and crafts sanat akımının başlangıcı*. <https://www.tasarimakademi.org/arts-and-crafts-sanat-akimi.html> (Erişim Tarihi: 07.05.2019)
- Turani, A. (1992). *Dünya sanat tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Yetişkin, E. (2016). *Medya sanatları: bir bilim, sanat ve teknoloji arayüzü*. <https://www.ebruyetiskin.com/medya-sanatlari-bir-bilim-sanat-ve-teknoloji-arayuzu/> (Erişim Tarihi: 04.05.2019)
- Zerzan, J. (2013). *Gelecekteki ilkel*. Atila, C. (çev.) İstanbul: Kaos Yayınları.