

**EKO-ESTETİK KAVRAMININ
HEYKEL SANATINA YANSIMALARI**

Yüksek Lisans Tezi

İlgin ARSLANTÜRK

Eskişehir 2019

**EKO-ESTETİK KAVRAMININ
HEYKEL SANATINA YANSIMALARI**

Ilgın ARSLANTÜRK

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Heykel Anasanat Dalı

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Selçuk YILMAZ

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi

Güzel Sanatlar Enstitüsü

Temmuz 2019

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

İlgin ARSLANTÜRK'ün “**Eko-Estetik Kavramının Heykel Sanatına Yansımaları**” başlıklı tezi **11 Temmuz 2019** tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, **Heykel Anasanat Dalı Yüksek Lisans** tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

İmza

Üye (Tez Danışmanı) : Dr. Öğr. Üyesi Selçuk YILMAZ

Üye : Prof. Rahmi ATALAY

Üye : Doç. Bülent ÇINAR

Prof. Hayri ESMER
Anadolu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

ÖZET

EKO-ESTETİK KAVRAMININ HEYKEL SANATINA YANSIMALARI

İlgin ARSLANTÜRK

Heykel Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Temmuz, 2019

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Selçuk YILMAZ

Bu çalışmada anti-estetik bir kavram olarak düşünülebilecek eko-estetik kavramının; türediği estetik ve ekoloji bilimleri ile bağlantısı araştırılmış, bağlamı tartışılmış ve heykel sanatındaki uygulamaları üzerinde durulmuştur. Heykel sanatında eko-estetik uygulamalar, kavramın ortaya çıkışını öncelemiştir; 20. yüzyılda Rosalind Krauss heykelde genişlemiş alana işaret etmiştir.

Çalışmanın birinci bölümünde, estetik biliminin ortaya çıkışı, araştırma alanı ve estetik değer yönünden sanat ile olan ilişkisi ele alınmıştır. Sanata estetik olmayan yaklaşımlara yer verilerek; anti-estetik yaklaşımlar olarak üç grupta incelenmiştir.

İkinci bölümde, ekolojiye ve Merleau Ponty'nin algı fenomenolojisine değinilerek eko-estetik kavramının ortaya çıkışı üzerinde durulmuştur. Heykel sanatında formun tarihsel dönüşümü incelenerek, eko-estetik kavramının heykel sanatında belirmesiyle karşılaşılan eko-estetik uygulamalar açıklanmıştır.

Üçüncü bölümde, eko-estetik heykel kategorisine alınabilecek örnekler dokuz başlık altında incelenmiştir. Örneklerde eko-estetik kavramının farklı boyutları vurgulanmaya çalışılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Heykel, Eko-estetik, Çevresel sanat, Ekolojik sanat.

ABSTRACT

REFLECTIONS OF THE NOTION ECO-AESTHETICS ON THE ART OF SCULPTURE

Ilgin ARSLANTÜRK

Department of Sculpture

Anadolu University, Graduate School of Fine Arts, July 2019

Supervisor: Asst. Prof. Selçuk YILMAZ

In this study, the relationship between the eco-aesthetics concept to be considered as an anti-aesthetic concept and the aesthetic and ecological sciences has been examined, its context was discussed and its applications in the art of sculpture were addressed. The occurrence of the concept of eco-aesthetics in the art of sculpture coincides with the discovery of "logically extended area of the sculpture" by Rosalind Krauss in the 20th century.

In the first part of the study, the occurrence of the aesthetics science, its field of research and its relationship with art in terms of aesthetic value were addressed. Anti-aesthetic approaches were also examined in three different groups including non-aesthetic approach to the art.

In the second part of the study, the emergence of eco-aesthetics referring to ecology and perception phenomenon of Merleau Ponty was discussed. Eco-aesthetic applications experienced with the emergence of eco-aesthetic notion in the art of sculpture was emphasized by analyzing the historical transformation of the form in the art of sculpture.

In the third part of the study, examples that could be included in the eco-aesthetic sculpture category were examined under nine titles. Different dimensions of eco-aesthetics were addressed in these examples.

Keywords: Sculpture, Eco-aesthetics, Environmental art, Ecological art.

ÖNSÖZ

Bu tez çalışmasında 21. yüzyıla ait yeni bir kavram olan eko-estetik kavramının kapsamı ve bağlamı incelenmiş, heykel sanatı ile olan ilişkisine değinilmiştir. Sosyal bilimler, doğa bilimleri, sanat ve felsefeden beslenen eko-estetik kavramının heykel sanatındaki uygulamaları; Arazi Sanatı, Çevresel Sanat ve Ekolojik Sanat olarak ele alınmıştır. Son bölümde, dokuz başlık altında, heykel sanatında eko-estetik örnekler incelenmiştir.

Bu çalışmanın tamamlanması için sürece sabırlı, sakin, olumlu ve dikkatli tutumuyla yön veren değerli danışman hocam Dr. Öğr. Üyesi Selçuk Yılmaz'a, saygıdeğer hocalarım Prof. Rahmi Atalay ve Doç. Nurbiye Uz'a teşekkür ederim. Yaptığım alan değişikliğini destekleyen değerli Ege Üniversitesi Peyzaj Mimarlığı Bölümü hocalarıma, her zaman yanımda olan aileme ve arkadaşlarıma teşekkürü borç bilirim.

Eskişehir, 2019

11.07.2019

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan “bilimsel intihal tespit programı”yla tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim.

Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.

İlgin ARSLANTÜRK

İÇİNDEKİLER

Sayfa

BAŞLIK SAYFASI	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
ÖNSÖZ	v
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ	vi
İÇİNDEKİLER	vii
GÖRSELLER DİZİNİ	ix
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1. SANAT VE ESTETİK	3
1.1. Estetik Değer Yönüyle Sanat ve Estetik İlişkisi	3
1.1.1. Sanat, estetik ve gerçeklik	3
1.1.2. Estetik değer çözümlenmeleri	5
1.1.2.1. <i>Temel estetik değerler</i>	5
1.1.2.1.1. <i>Güzel</i>	5
1.1.2.1.2. <i>Yüce</i>	12
1.1.2.1.3. <i>Trajik</i>	15
1.1.2.1.4. <i>Komik</i>	17
1.1.2.2. <i>Günümüzde estetik değerler</i>	18
1.2. Sanata Anti-estetik Yaklaşımlar	18
1.2.1. Anti-estetik	18
1.2.2. Adorno'da negatif diyalektik	21
1.2.3. Badiou'da inestetik	23

İKİNCİ BÖLÜM

2. HEYKEL SANATINDA EKO-ESTETİK KAVRAMI	26
2.1. Ekoloji	26
2.1.1. Derin ekoloji	28

	<u>Sayfa</u>
2.1.2. Sosyal ekoloji	31
2.1.3. Politik ekoloji	32
2.2. Merleau-Ponty'nin Algı Fenomenolojisi	36
2.3. Eko-estetik Kavramının Heykel Sanatında Ortaya Çıkışı	43
2.3.1. Heykel sanatında formun tarihsel dönüm noktaları	43
2.3.2. Eko-estetik	47
2.3.3. Heykel sanatında eko-estetik uygulamalar	48
2.3.3.1. <i>Arazi sanatı</i>	49
2.3.3.2. <i>Çevresel sanat</i>	52
2.3.3.3. <i>Ekolojik sanat</i>	56

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. HEYKEL SANATINA EKO-ESTETİK YAKLAŞIMLAR	62
3.1. Yönlendirme ve Yer İşaretleri	62
3.2. Algı Stratejileri	65
3.3. Doğada Oluşturulan Mekanlar	69
3.4. Heykele Dönüşen Mekanlar	72
3.5. Onarım Sanatı	76
3.6. Sanat ve Bilim	80
3.7. Çevre Sorunları	83
3.8. Müdahale ve Katılım	87
3.9. Sürdürülebilirlik, Ortak Geleceğimiz	91
SONUÇ	95
KAYNAKLAR	97
ÖZGEÇMİŞ	

GÖRSELLER DİZİNİ

Sayfa

Görsel 1.1. Polykleitos, “Doryphoros”, orijinal heykelin kopyası, 196 cm, mermer, M.Ö. 440 civarı, Minneapolis Sanat Enstitüsü, Minneapolis, ABD	6
Görsel 1.2. Myron, “Discobolus”, orijinal heykelin kopyası, 148 cm, mermer, M.Ö. 450 civarı, Ulusal Roma Müzesi, Roma, İtalya	8
Görsel 1.3. Dört “Venüs” heykelciği, 15 cm, mamut dışından oyulmuş, M.Ö. 18.000, Hermitage Müzesi, Saint Petersburg, Rusya	9
Görsel 1.4. Kadın heykeli, 52,7 cm, bazalt, M.Ö. 3. yüzyıl, Puşkin Müzesi, Moskova, Rusya	10
Görsel 1.5. Kore, 177cm, mermer, M.Ö. 520, Akropolis Müzesi, Atina, Yunanistan	10
Görsel 1.6. Vincenzo de Rossi, “Herkül ve Sentor”, mermer, Vecchio Sarayı, Floransa, İtalya	11
Görsel 1.7. Medardo Rosso, “The Bookmaker”, 44.3 x 33. 33.5 cm, alçı üzerine balmumu, 1894, MoMA, New York, ABD	12
Görsel 1.8. Ebu Simbel (Ramses II) Tapınağı, ön cephede 4 adet oturan Ramses figürünün yüksekliği 21m, kumtaşından oyulmuş, Nübye, Mısır	13
Görsel 1.9. Rölyef, M.Ö. 1. yüzyıl, Dendera Tapınağı'nın güney dış duvarında, Dendera, Kena, Mısır	13
Görsel 1.10. Levitan, “Above the Eternal Piece”, 150 x 206 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1894, Tretyakov Devlet Galerisi, Moskova, Rusya	14
Görsel 1.11. Fritz Cremer, “Revolte der Gefangenen”, bronz, 1958, Buchenwald Toplama Kampı, Ettersberg, Almanya	16
Görsel 1.12. Karl Briullov, “The Last Day of Pompeii”, 456.5 x 651 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1830-1833, Rus Devlet Müzesi, Saint Petersburg, Rusya	16
Görsel 1.13. Paolo Trubetskoy, “III. Alexander Anıtı”, bronz, 1909, Mermer Saray, Saint Petersburg, Rusya	17

Görsel 1.14. Kurt Schwitters, “Merz”, 91.8 x 70.5 cm, kağıt, kumaş, ahşap, metal, mantar meşesi kabuğu, yağlıboya, kurşunkalem, mürekkep, 1921, MoMA, New York, ABD	19
Görsel 1.15. Eva Hesse, “Vinculum II”, 297.2 x 5.8 x 293.5 cm, metal bölme üzerindeki lateks, vinil ile tele sabitlenmiş, 1969, MoMA, New York, ABD	20
Görsel 1.16. Marcel Duchamp, “Bicycle Wheel”, 128.3 x 63.8 x 42 cm, boyalı ahşap tabure üzerine monte metal tekerlek, 1913, MoMA, New York, ABD	20
Görsel 1.17. Pablo Picasso, “Guernica”, 349 x 776 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1937, Reina Sofia Müzesi, Madrid, İspanya	23
Görsel 2.1. Scott Parsons ve David Greenlund, “The Reconciliation Project”, ahşaptan 29 İlk Ulus çadır iskeleti, 1992, Sioux Falls, Güney Dakota, ABD	33
Görsel 2.2. Joseph Beuys, “7000 Eichen”, 7000 adet meşe ağacı, 7000 granit bloğu, 1982, Kassel, Almanya	35
Görsel 2.3. Antony Gormley, “Sleeping Place”, alçı, 1974	43
Görsel 2.4. Pablo Picasso, “Guitar”, 77.5 x 35 x 19.3 cm, metal levha ve bakır tel, 1913, MoMA, New York, ABD	44
Görsel 2.5. Vladimir Tatlin, “Corner Counter Relief”, demir, bakır, ahşap, 1915, Rus Devlet Müzesi, Saint Petersburg, Rusya	44
Görsel 2.6. Auguste Rodin, “Balzac”, 282 x 122.5 x 104.2 cm, bronz, 1898, MoMA, New York, ABD	46
Görsel 2.7. Mary Miss, “Perimeters Pavilions, Decoys”, yeraltı hafriyatı 12m ² , en yüksek kule 550 cm, ahşap, çelik, toprak, 1977-1978, Nassau County Sanat Müzesi, New York, ABD	46
Görsel 2.8. Robert Smithson, “Glass Island”, gerçekleştirilemeyen proje, 90 ton kırık renkli cam, 1970, Nanaimo, Vancouver Adası, Kanada	50
Görsel 2.9. Walter de Maria, “The Lightning Field”, 400 adet paslanmaz çelik direk, 1977, New Mexico, ABD	51
Görsel 2.10. Michael Heizer, “Double Negative”, 244.880 ton hafriyat, riyolit ve kumtaşı, 1969-1970, Mormon Tepesi, Overton, Nevada, ABD	52

Görsel 2.11. Andy Goldsworthy, “Ice Piece”, kaya suyu, Penpont, Dumfriesshire, İskoçya	54
Görsel 2.12. Toshikatsu Endo, “Epitaph-Cylindrical II”, yükseklik 240 cm, çap 250 cm silindir, ahşap, katran, ateş, toprak, hava, güneş, su ile performans, 1990	55
Görsel 2.13. Meg Webster, “Glen”, 361 x 1300 x 1300 cm, toprak, çelik, çiçek ve doğal taşlar, 1988, Walker Sanat Merkezi, Minneapolis, ABD	56
Görsel 2.14. Mel Chin, “Revival Field”, yaklaşık 3 x 18 x 18 m, bitkiler, endüstriyel çit, tehlikeli atık depolama alanı, 1990-1993, St. Paul, Minnesota, ABD	58
Görsel 2.15. Robert Smithson, “Spiral Jetty”, 1450 m, 450 cm çapında, 6783 ton toprak, kayalar, tuz kristalleri, su, 1970, Büyük Tuz Gölü, Utah, ABD	59
Görsel 2.16. Kuzgun Acar, “Kompozisyon”, metal çiviler, Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi, Ankara, Türkiye	60
Görsel 3.1. Richard Long, “A Line Made by Walking”, 37.5 x 32 cm, siyah-beyaz fotoğraf, 1967, Somerset, İngiltere	63
Görsel 3.2. Richard Long, “A Line In The Himalayas”, siyah-beyaz fotoğraf, 1975, Himalaya Dağları	63
Görsel 3.3. Walter de Maria, “Two Parallel Lines”, 1.6 km, 1968, Mojave Çölü, California, ABD	64
Görsel 3.4. Michael Heizer, “Isolated Mass, Circumflex 9 of Nine Nevada Depressions”, 857 km, 1968, Massacre Gölü, Nevada, ABD	65
Görsel 3.5. Nancy Holt, “Suntunnels”, 1973-1976, tünelin dış çapı 372 cm, iç çapı 244 cm, her tünelin uzunluğu 5.5 m, beton, Büyük Havza Çölü, Utah, ABD	66
Görsel 3.6. Nils-Udo, “Sun Sculpture for Equinox”, 1979, Kara Orman, Almanya	67
Görsel 3.7. Ana Mendieta, “Silueta”, sanatçının bedeni, çim, bataklık, kar ile oluşturulmuş eserleri içeren on iki fotoğraf, 1976-1978, Amana, Iowa, ABD	68

Görsel 3.8. Patrick Dougherty, “Owache”, 1999, Northern Illinois Üniversitesi Sanat Müzesi, ABD	69
Görsel 3.9. Lars Vilks, “Wotan’s Tower”, 1988’den beri “Nimis”in bir parçası, Ladonia, Danimarka ile İsveç arasında bir eyalet	71
Görsel 3.10. Alfio Bonnano, “Floating Island”, 1996, Kraliyet Bahçesi, Kopenhag, Danimarka	72
Görsel 3.11. Richard Harris, “Walking with the Sea”, 200m x 300m x 20m yükseklik, 115.000 metreküp toz haline getirilmiş yakıt külü, toprak ve çim, 1998, Millennium Kıyı Parkı, Llanelli, İngiltere	73
Görsel 3.12. Alan Sonfist, “Time Landscape”, 13.7m x 61m, 1965, Greenwich, New York, ABD	74
Görsel 3.13. Kimio Tsuchiya, “I Am Still Alive”, 1995, Krakamarken, Danimarka	75
Görsel 3.14. Herman Prigann, “Die gelbe Rampe”, 12m x 220m x 15m, açık maden ocağı, 1993-1995, Cottbus yakınları, Almanya	77
Görsel 3.15. Victor Sanovec-Barbara Fuchs, “Rheingarten”, 19.500 ha, 1996-2002, Langscheider Hundert, Oberwesel, Almanya	78
Görsel 3.16. Agnes Denes, “Whietfield-A Confrontation”, 1982, Manhattan, New York, ABD	79
Görsel 3.17. Igor Sacharow-Ross, “Trauma Natalis”, dijital baskılar, grafit, ses, plastik levhalar, filtre kağıdında karışık teknik, video, 2005, Devlet Çağdaş Sanat Merkezi, Moskova, Rusya	81
Görsel 3.18. George Dietzler, “Austernpilz frisst Altlast”, 1999, Ludwig Forum heykel bahçesi, Aachen, Almanya	82
Görsel 3.19. Betty Beaumont, “Ocean Landmark”, 1978-1980, New York limanından 40 mil açıktaki, Ateş Adası’ndan 3 mil uzaklıkta, Atlas Okyanusu	83
Görsel 3.20. Aviva Rahmani, “Ghost Nets”, 1999-2001, Vinalhaven, Maine, ABD	84
Görsel 3.21. Helen Mayer Harrison-Newton Harrison, “Breathing Space for the Sava River”, 1988-1990, Yugoslavya	85

Görsel 3.22. Viet Ngo, “Devil’s Leg Waste Water Treatment Plant”, 20 hektar, su, su bitkileri, teknolojik malzemeler, 1990, Şeytan Gölü, Kuzey Dakota, ABD	86
Görsel 3.23. Mierle Laderman Ukeles, “Touch Sanitation”, 1978-1980, New York, ABD	88
Görsel 3.24. Nils Norman, “Geocruiser”, 2001, Peckham kütüphanesinin dışında, Londra, İngiltere	89
Görsel 3.25. Igor Sacharow-Ross, “Der Zaun”, 2001, Potsdam Federal Bahçecilik Fuarı, Almanya	90
Görsel 3.26. Studio for Creative Inquiry, “3R2N”, 2000-2005, Allegheny İlçesi, Pennsylvania, ABD	92
Görsel 3.27. T. Alan Comp, Stacy Levy, Julie Bargmann ve Bob Deason, “AMD&ART”, 1995’ten beri devam etmekte, Vintondale, Pennsylvania, ABD	93
Görsel 3.28. Agnes Denes, “Tree Mountain-A Living Time Capsule”, 420 x 270 x 28m, 1992-1996, Ylöjärvi, Finlandiya	94

GİRİŞ

19. yüzyılda Aydınlanma ile biçimlenen estetik bilimi, sanatı ve güzelliği inceleme konusu olarak seçmiştir. 20. yüzyıl sanatında beliren anti-estetik yaklaşımlar ile beraber estetik ve sanat arasındaki girift yapının bozulduğu söylenebilir. Hem teoride hem de pratikte açığa çıkan bu yaklaşımlar, sanat ve sanatsal iletişimde öncelikli olanı değiştirmiştir. Felsefe, sanatsal hakikat üretimini sanata iade etmiş, sanatçılar, ilgili oldukları sanat dalı ile sınırlı kalmayıp, disiplinlerarası çalışmalara başlamıştır. Sanat yapıtları, galeri mekanından doğaya taşınmıştır. Başlangıçta büyük ölçekli yapıtlar oluşturulurken, ilerleyen zamanlarda müdahalelerin düşük tutulduğu, doğal malzemelerin tercih edildiği, ekolojik sağlığın önemsendiği, geçici, mekana özgü, çevresel, politik ve sosyal konulara duyarlı, bilim ile işbirliği yapan, estetik dışı amaçlar doğrultusunda gerçekleştirilmiş eserler ortaya çıkmıştır.

Çalışmanın birinci bölümünde, estetiğin bir bilim olarak ortaya çıkışı ve sanatla olan ilişkisi genel olarak ele alınmış; sanat kuramları ve eleştiri yöntemlerine değinilmemiş, estetik ile sanat ilişkisi, estetik değerler üzerinden açıklanmıştır. Alexander Baumgarten kurulan estetik, Baumgarten öncülüğünde iki yöne evrilmiştir. Bunlardan ilki, estetiğin güzellik ile ilişkisidir. Bir duyu bilimi olma savıyla ortaya çıkan estetikte; güzel, yüce, trajik ve komik kavramlarının estetiğin temel kategorileri olarak belirlenmesine değinilmiştir. İkincisi ise estetiğin sanatla olan ilişkisidir. Estetik bilimi; sanatı, sanatsal etkinliğin oluşumunu ve yönetimini incelemektedir. Böylece estetik; sanatçıyı, sanat yapıtını ve alımlayıcıyı kapsayan bir iletişim sistemi olarak gelişmiştir. Çalışmada temel estetik değerler incelenerek, günümüzde aldığı biçime değinilmiştir. Anti-estetik, Adorno'nun negatif diyalektiği ve Alain Badiou'nun inestetigi, sanata estetik dışı yaklaşımlar olarak belirlenmiş ve açıklanmıştır.

İkinci bölümde, ekoloji biliminin ortaya çıkışı ve araştırma alanına değinilmiş, Malcolm Miles'in sınıflamasına göre güncel ekolojik akımlara yer verilmiştir. Jale Erzen'in, eko-estetik kavramında ekoloji ve estetiğin algı yönünden benzerliğine dikkat çekmesi ve eko-estetik kavramını Maurice Merleau-Ponty'nin algı fenomenolojisi ile ilişkilendirmesi nedeniyle, Merleau-Ponty'de fenomenolojik algı incelenmiştir. Heykel sanatında formun tarihsel dönüşüm noktaları üzerinde durularak, eko-estetik kavramının belirmesine kadar heykelin geçirdiği değişim kısaca ele alınmıştır. Rosalind Krauss'un '*Heykelde Genişlemiş Alan*' makalesinde işaret ettiği üzere, belirli bir araç ve ortam ile ilgili uygulamalar yerine; karşıt kültürel terimlerin bir arada bulunduğu bir ortamda, farklı

araçlar aracılığıyla eserlerin üretildiği bir dönem başlamıştır (Krauss, 1979). Eko estetik kavramının ortaya çıktığı dönem ile çakışan heykelde genişlemiş alanın, heykel sanatında eko-estetik uygulamaların belirmesine yol açtığı söylenebilir. Bu uygulamalar; Arazi Sanatı, Çevresel Sanat ve Ekolojik Sanat olarak belirlenmiştir.

Üçüncü bölümde, heykel sanatına eko-estetik yaklaşımlar dokuz başlık altında incelenmiştir. Verilen örnekler diğer başlıklar için de uygun olabilmektedir; bu durum eko-estetik uygulamaların çok boyutlu yapısından kaynaklanmaktadır. Verilen örneklerde bütünsel bir eko-estetik yaklaşımın farklı boyutları vurgulanmaya çalışılmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. SANAT VE ESTETİK

1.1. Estetik Değer Yönüyle Sanat ve Estetik İlişkisi

1.1.1. Sanat, estetik ve gerçeklik

Sanat üzerine yapılan değerlendirmelerde, sanatın gerçeklikle olan ilişkisi Antikite'den beri önemli görülmüştür. Eski Yunan'da sanatçıları övme amacıyla eserin ilk bakışta gerçek zannedildiğinden bahsedilmiştir. Güzel, doğru ve iyinin birbirinden farklı kavramlar olarak ele alınmadığı bu dönemde, eserin geleneklere uygunluğu bir değerlendirme ölçütüdür. Aydınlanma ile birlikte; kültür ve doğa arasındaki kavramsal ayırım belirgin hale gelmiş, estetik, güzellik, beğeni, etik, sanat ve sanatçı kavramları biçimlenmiştir (Erzen, 2016, s. 19). Bu dönemde, doğal varlıklara yönelik beğenin zayıflamaya başladığı söylenebilir. Kendini ve çevresini biçimlendirme becerisine sahip kültürel bir varlık olarak insan, bu dönemde eski geleneklerden uzaklaşmıştır. Sanayi devrimi sonrasında sanat ile gündelik hayat arasındaki kopukluk, otoritenin sanata yön vermesi, sansür, baskı, uzmanlaşma gibi konular sanatçıları rahatsız etmiş ve onları farklı alanlarda aktif roller almaya itmiştir. 1960'lerden itibaren sanatın, kurtarıcı araçsallığından, mikro öneriler getiren bir amaçsallığa evrildiği söylenebilir. Günümüzde biçimin gerçeklikle ilişkisi ve taşıdığı anlamı ifade ediş yolu önem kazanmıştır. Sanat yapıtında konu ya da vurguladığı olgu kadar, sanatçının o konuyu ifade ediş şekli, algısı, değerleri, yönelimleri, bağlantı kurduğu alan, zaman, mekan ve insanlar da öne çıkmıştır.

Estetik kavramı ilk defa Alexander G. Baumgarten (1714-1762) tarafından, *Aesthetica* adlı yapıtta oluşturulmuştur. Baumgarten'a göre estetik, duyuşal bilginin alanını araştırır ve bu alanda yetkinliğe ulaşmaya çalışır. Kurduğu algı kuramı iki yöne evrilmiştir. İlki etik ile mantığın kategorileri olan, iyi ve doğruya yakın bulduğu güzellik, ikincisi ise sanatsal etkinlikte ortaya çıkan sanat olgusudur (Yetişken, 2009, s.13). İlkinde ortaya çıkan güzellik olgusu; yüce, trajik ve komik değerleriyle birlikte estetik kavramının ortaya çıkışını önceler. Günümüzde bu değerlerin yanı sıra sayısız estetik değerden bahsedilebilir.

Estetik bilimi; sanatı, sanatsal etkinliğin oluşumunu ve yönetimini incelemiştir. Böylece estetik; sanatçıyı, sanat yapıtını ve alımlayıcıyı kapsayan bir iletişim sistemi olarak gelişmiştir. Estetik olan ile sanatsal olan farklı olgular olarak düşünülebilir. Her iki alanın birbirinden beslenerek gelişim göstermesi, girift bir yapıyla karşılaşılması sonucunu doğurmuştur. Mutlak bir bağımsızlıktan söz edildiğinde tek yanlı, yetersiz bir

yorumla karşılaşılr. Bu nedenle estetik olan ve sanatsal olan arasındaki ilişki bağımlı bir bağımsızlık olarak düşünülebilir. Buradan hareketle estetiğin, estetik özümlemeyi, sanatsal kültürün yapısını ve gelişimini inceleyen bir alan olduğu söylenebilir (Kagan, 2008, s.17).

Estetik alanı Aydınlanma ile birlikte hızla gelişirken, psikolojik ve sanat-bilimsel kutupları kazanmıştır. Söz konusu alanların her ikisinden de beslenen estetik kuramları, farklı yoğunlukta birleşimlerden oluşmuştur. “Gerçekte öznellik ve nesnellik iki ayrı etkinlik alanı oluşturmaz. Öznel nesnelin içsel görünümüdür ve öznelin dışlaşmasıyla nesnel ortaya çıkar. Öznellik de nesnellik de bilinçtedir, bilinçlerin ortak ve ayrı bütünlüğündedir. Buna göre, arı öznellik ve arı nesnellik olamadığı gibi salt öznelliklerden ya da salt nesnelliklerden kurulmuş sanat yapıtı da yoktur (Timuçin, 2008, s. 51).” Estetiğin gelişim sürecinde, bu kutuplaşmanın diğeri bir nedeni, felsefenin karşıt yönelimleri olan idealizm ve maddecilik ile ilişkilendirilir. Güzelliğin özü gereği ya maddeci ya da idealist olabileceğini savunan karşıt görüşler, estetik çözümlemelerde diyalektik ya da metafizik yöntemleri savunur (Tunalı, 2018, s. 219, 276). Felsefe, psikoloji, sosyoloji, tarih ve pedagojinin yanı sıra 19. yüzyılda kurulan ekoloji ve 20. yüzyılda ortaya çıkan sibernetik ve semiyotik bilimleri, estetik alanı zenginleştiren katkılar sağlamıştır. Birbirinden farklı alanlarda gelişen söz konusu bilim dalları sanat yapıtının karmaşıklığının ve çok boyutluluğunun incelenmesinde estetiğe yardımcı olmuştur.

Estetikte; sanatsal yaratım süreci, sanat yapıtı ve sanatsal algı incelenir. İlkinde sanatçı, oluşturduğu duyarlılık düzeyi, yaşantı birikimi ve sanatsal yöntemi doğrultusunda farklı nesnelere (mevcut nesne, zihinsel nesne ve tamamlanmamış yapıt olarak nesne) bağ kurar (Yetişken, 2009, s. 51). Sanatçı, karşılaştığı herhangi bir nesne, fikir ya da hayali, yapıt oluşana kadar bilinç ve bilinçdışının ortak çalışmasıyla işler. İkincisinde, başarılı ve değerli görülen bir sanat yapıtının özellikleri araştırılır. Burada yapıttan yola çıkarak eserin ontik yapısını araştırarak ontolojik görüşlere ve eserde aranan nitelikleri önceden belirleyen idealist görüşlere rastlanır. Estetiğin en tartışmalı konularından biçim-içerik ilişkisi burada incelenir. Son araştırma alanı, sanatsal alımlama ve değerlendirme etkinliğini içerir. Alımlamada yapıtın doğrudan kavranabilmesi bu etkinliği gerçekleştiren kişinin duyarlılığı, kavrayışı, bilgi, birikim ve yaşantısıyla ilişkilidir. Değerlendirmede ise yapıta bir estetik değer atfedilerek, kuramsal incelemesi yapılır (Yetişken, 2009, s. 87).

1.1.2. Estetik değer çözümlemeleri

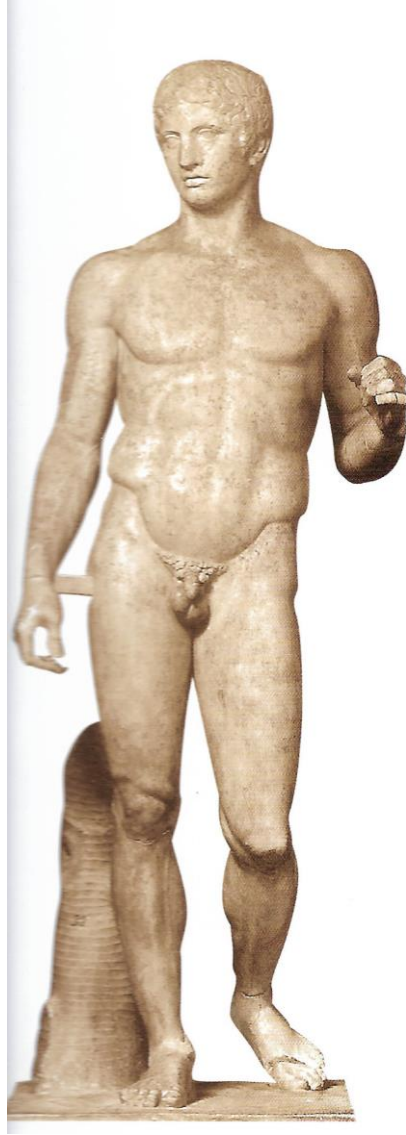
Estetik alan, Baumgarten’ın biçimlendirdiği haliyle duyularla ilişkilidir. Eğer bu duyular sanat ile bağlantılı ise estetik deneyime dönüşür (De Bolla, 2012, s. 20). Daha çok görme ve işitme duyularıyla ilgili olan estetik deneyim, estetik değerler ile ifade edilir. Estetik değer çözümlemesinde karşılaşılan “güzel nedir?” sorusu zaman içinde farklı yorumlar almıştır. Ne var ki güzel, estetik biliminin oluşumundan önce doğru, iyi, yararlı gibi kavramlarla girift bir yapı göstermiştir. Kant ile birlikte güzelin çok anlamlı yapısı tekil olana indirgenmiştir. Alman idealizmine bakıldığında Kant’ı takip eden düşünürlerin güzel yorumu tekil yapısını korumakla birlikte farklılıklar gösterir (Tunalı, 2018, s. 228-235). Çağdaş estetikte ise güzel değeri metafizik bir nitelik kazanmıştır. Estetik değerler tarihsel olarak ele alındığında, estetiği önceleyen güzel, yüce, trajik ve komik kavramlarıyla karşılaşılr. Günümüzde estetik değerler, eseri nitелеmek üzere kullanılan sayısız sıfatla kendini gösterir.

1.1.2.1. Temel estetik değerler

1.1.2.1.1. Güzel

Türkçe’de ‘göz’ kökünden türeyen güzel, önce ‘göz-e-l-gözel’ daha sonra ‘güzel’e dönüşmüştür. Güzelin kök anlamı, ‘gözle ilgili olan, göze değin’ iken, yaşadığı anlam genişlemesi ile günümüzde, ‘göze, iyi, tatlı, sevimli görünen, göz alan, göz çeken’ olarak kullanılmaktadır (Eyuboğlu, 1988, s. 155).

Güzel kavramı, felsefenin başlangıcından çok önce mitoslara konu olmuştur. Truva mitosunda Paris’in, dünyanın en güzel kadını Helen’i Truva’ya kaçırması üzerine başlayan savaştan bahsedilir. Felsefenin kuruluşuyla M.Ö. 6. yüzyılda Pythagoras en güzel şeyin uyum olduğunu savunmuş, evrenin uyumlu bir ses, sayı ve oran bütünlüğü olduğunu iddia etmiştir. Pythagorascı estetiği benimseyen Polykleitos, *Doryphoros* (Mızrak Taşıyan) adlı eserinde (kendisi bu heykele “Kanon” adını vermiştir) belirli sayılar ve oranlar kullanmıştır (Demiralp, 2009, s. 72) (Görsel 1.1). Güzeli felsefenin araştırma alanına alarak sistemli bir şekilde inceleyen ilk filozof ise Platon’dur.



Görsel 1.1. Polykleitos, “Doryphoros”, orijinal heykelin kopyası, 196 cm, mermer, M.Ö. 440 civarı, Minneapolis Sanat Enstitüsü, Minneapolis, ABD (Mach, 2006, s. 193)

Platon estetiği, Batı’da sanat felsefesi ve sanat akımlarını, Doğu’da İslam sanatını etkilemiştir. Platon’da real dünyadaki varlıklar idealar dünyasının bir yansımasıdır. Real dünyada güzel olduğu düşünülen varlıklar, mutlak güzelin gölgeleridir. Yazdığı *Devlet* isimli yapıtta ideal devleti tartışırken, sanatı olumsuz ve kaçınılması gereken bir etkinlik alanı olarak belirlemiştir (Platon, 1999, s. 349). Öğrencisi Aristoteles, sanatı sağladığı katharsis etkisiyle yararlı ve gerekli bulmuştur. Platon’da en yüksek güzellik olan tanrısal güzelliği; sırasıyla ruh, erdem ve beden güzelliği takip eder (Yetişken, 2009, s. 16-17). Yaşamının sonlarına doğru güzeli matematikle ilişkilendiren Platon, evrendeki uyum ve orantıdan etkilenerek; güzelliğin geometrik formlarda saklı olduğunu belirtmiştir.

Platon'un güzellik anlayışına benzerlik gösteren Plotinos (M. S. 205-270) estetiği; özü gereği güzel olanla, güzel olmayıp ondan pay alanı ayırır. Plotinos, birlik halinde olup bölünmez olanın, yaşanan gerçekliğe biçim verdiğini düşünmüştür. Bahsettiği gerçeklikte güzel olarak algılanan, bir olanın yansımasıdır (Townsend, 2002, s. 28). Klasik sanat kuramlarında genellikle Platon ve Plotinos'un düşüncelerinden esinlenilir. Her iki düşünürde de güzel ile iyi aynı olup, henüz bir estetik değer taşımaz.

Estetiğin ayrı bir disiplin olarak kendini kanıtlanması; etik, epistemolojik ve ekonomik olandan ayrılması, Aydınlanma Dönemi'nde Kant ile mümkün olmuştur (Erzen, 2016, s. 44-45). Bu zamana kadar iyi, güzel, doğru ve yararlı olan, klasik felsefenin etkisiyle özdeş bir yapıda düşünülür. Böylece güzel olan, katı ve dar bakış açılı ahlaksal olandan ve (Walter Gropius'un sözcülüğünü yaptığı Bauhaus ekolünün kuruluşuna kadar) işlevsel olandan ayrılmıştır.

Alman düşünür Friedrich von Schiller, sanatı mekansal bir etkinlik, bir oyun olarak algılamıştır. Düşünce ile doğanın bir araya geldiği bu oyunda sanat, maddeyi yenip onun üzerinde hakimiyet kurarak, insanın kültürel zenginleşmesini, dolayısıyla insanlaşmasını sağlar. Böylece sanat yapıtı, izleyicinin ruhunu zgr bırakma rolünü üstlenir. Schiller'a göre güzellik maddeyle biçimin uyumudur; biçimsel içgüdü (Formtrieb) ve duyarlı içgüdü (sinnlicher Trieb) uzlaştığında, oyun itkisi (Spieltrieb) adını verdiği itki açığa çıkararak, güzel olanı oluşturur (Jimenez, 2008, s. 122).

İnsan zihni içinde bilinçli ve bilinçsiz kısımların etkinlik alanlarını araştıran Friedrich von Schelling, sanatı nesnelleşmiş transandantal sezgi olarak tanımlamıştır. Sanat, yaşamdaki bir anın değil, mutlak olanın ifadesidir (Huisman, 1992, s. 43-44). Bu nedenle estetiğinin transandantal felsefeye dayandığı söylenebilir. Bilinçli varlık olan özne, bilinçsiz varlık olup özne olmayan bir nesneyi üretir. Buna bağlı olarak sanat yapıtında ortaya çıkan güzellik; hem ben'i hem de ben olmayanı kapsayan uyumlu bir varlık niteliği olarak düşünülebilir.

Georg Wilhelm Friedrich Hegel, güzelliği ideanın algılanabilir görüntüsü olarak düşünmüştür. Biçim ve idea arasındaki bağ ile ortaya çıkan sanat, erken döneminde henüz yüce bir erek sahibi değildir. Sanatın bu hali sembolik olup Hegel'de Doğu sanatlarıyla örneklenmiştir. Mimarlık sanatında da Sembolik Sanat kullanılır. Hem biçimin hem de ideanın yetkin kullanımıyla ortaya çıkan Klasik Sanat, en iyi Klasik Dönem Yunan sanatında açığa çıkar. Hegel'e göre Klasik Sanat'ın en belirgin örnekleri heykel sanatında gözlenir (Huisman, 1992, s. 46) (Görsel 1.2). Sanatın aldığı iki biçim arasındaki

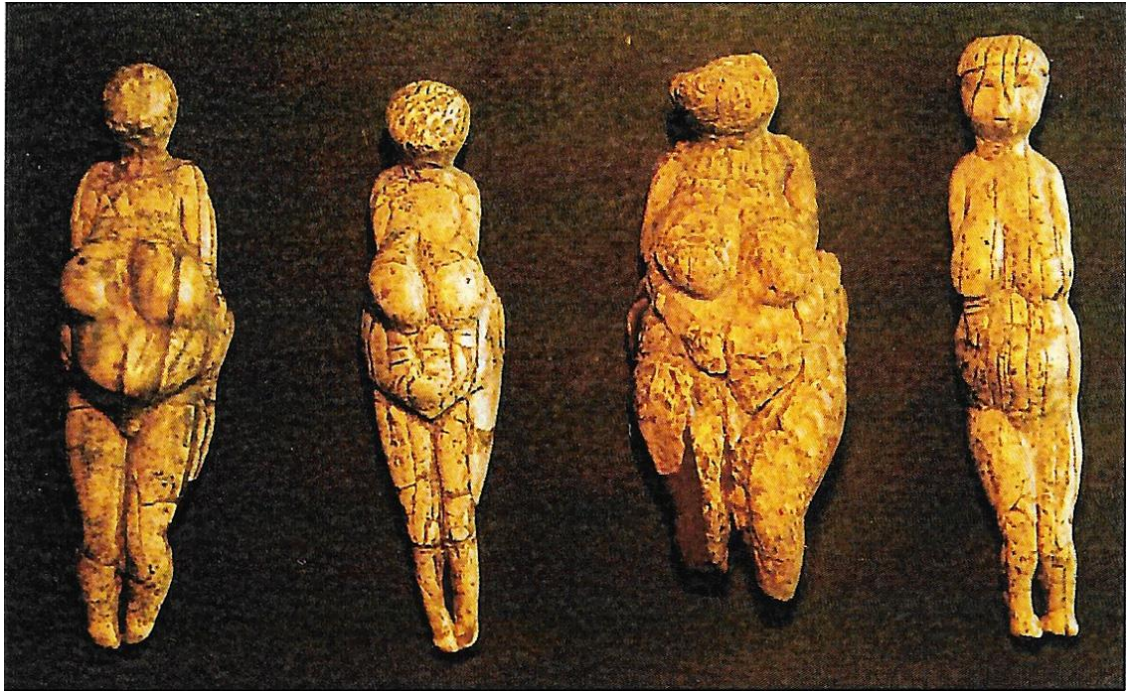
diyalektik ilişkiden ise romantik sanat doğar. Modern sanatları temsil eden romantik sanat, en iyi resim, müzik ve şiirde gözlenir. Benedetto Croce, Hegel estetiğini ‘sanata ağıt’ olarak yorumlar; çünkü Hegel yazdığı dört ciltlik *Estetik* eserinin son bölümünde, sanatı düşünceye göre sınırlı bulmuştur. Bunu, “Düşünce ve muhakeme Güzel Sanatlar’ı aşmıştır (Huisman, 1992, s. 48).” sözüyle ifade etmiştir. Alman yorum bilimcilerinde sanatın 19. yüzyılda sona erdiği ve felsefenin onun yerini aldığı önyargısına rastlanır.



Görsel 1.2. Myron, "Discobolus", orijinal heykelin kopyası, 148 cm, mermer, M.Ö. 450 civarı, Ulusal Roma Müzesi, Roma, İtalya (Mach, 2006, s. 117)

Çağdaş estetikte güzel, metafizik bir sorun olarak özellikle varoluşçulukta ortaya çıkmıştır. Metafizik alanda, kanıtlanamayan ve teoriye dönüşemeyen hipotezler ortaya atılır. Martin Heidegger’de güzellik, varlığın aydınlanması ve hakikate ulaşması olarak betimlenmiştir; doğruluk (hakikat), yapıta girdiğinde güzellik olarak görünür (Yetişken, 2009, s. 15). Bu yönüyle Heidegger’deki güzellik Platon’daki güzelliği anımsatır. Heidegger’e ve Romantiklere göre, gerçeği yalnızca sanat açığa çıkarabilir. K. Riezler ve E. Landmann, Heidegger gibi güzellik ile doğruluk arasında ilgi kuran metafizik bir yaklaşım içindedir (Tunalı, 2018, s. 238-239).

Sanatta güzel olan, tarih öncesi çağlarda toplumların yaşam biçimleri ve inançlarına göre şekillenmiştir. Anaerkil toplumlarda Venüs figürleri ile karşılaşılır (Görsel 1.3). İlkçağ avcı toplumlarında, mağara duvarlarında geyik ve bizon resimlerine rastlanır. Tarıma geçiş ile birlikte, doğa güçlerinin tanrılaşdırılması sonucu tapınaklara, güneş, bitki ve hayvan motifleri işlenmiştir. Antikite’de Eski Doğu ve Eski Yunan güzel anlayışı birbirinden oldukça farklıdır. Eski Mısır’da, Süslüler Çağı’ndan itibaren kapalı, hareketsiz, sert, cepheden izlenmek üzere biçimlendirilmiş formlar kullanılırken (Görsel 1.4), Eski Yunan, Erken Klasik Dönem’de daha doğal ve yumuşak formlar oluşturulmuştur (Huntürk, 2011, s. 56, 96) (Görsel 1.5).



Görsel 1.3. Dört “Venüs” heykelciği, 15 cm, mamut dişinden oyulmuş, M.Ö. 18.000, Hermitage Müzesi, Saint Petersburg, Rusya (Bahn, 1998, s. 174)



Görsel 1.4. Kadın heykeli, 52,7 cm, bazalt, M.Ö. 3. yüzyıl, Puşkin Müzesi, Moskova, Rusya (Städel Müzesi, 2005, s. 575)



Görsel 1.5. Kore, 122cm, mermer, M.Ö. 500-490, Akropolis Müzesi, Atina, Yunanistan (Mach, 2006, s. 17)

Avrupa Ortaçağı'nda güzel, tanrısal olanla ilişkili iken, Rönesans'ta genellikle mitolojik konularla ilişkilidir (Görsel 1.6). Aydınlanma ile birlikte tekil forma kavuşan güzel, modern sanatta akımların etkisiyle çeşitlenip parçalara ayrılmıştır. Empresyonist yaklaşımda eserler ortaya koyan heykeltıraş Medardo Rosso, *The Bookmaker (Bahisçi)* isimli eserinde, heykelin somut formunu dağıtan karışık bir atmosfer oluşturmuştur (Görsel 1.7). Bu dönem sanatçılarının büyük bir kısmı, alışlagelmiş beğeni anlayışlarının dışında eserler ortaya koymaktadır. Theodor Adorno avangart eserleri, çağdaş dünyada karşılaşılabilen tek hakiki ifade olarak belirlemiştir (Bürger, 2010, s.161). Leo Steinberg ise, modern ve çağdaş sanattaki yeni tavrın sıradan insanı sanatın dışında bıraktığını işaret ederek, artık sanatta güzel olan yerine muğlak değerlerle karşılaşıldığını öne sürmüştür (Erzen, 2016, s. 167).



Görsel 1.6. Vincenzo de Rossi, “Herkül ve Sentor”, mermer, Vecchio Sarayı, Floransa, İtalya (Hennessy, 1996, s. 138)



Görsel 1.7. Medardo Rosso, “The Bookmaker”, 44.3 x 33. 33.5 cm, alçı üzerine balmumu, 1894, MoMA, New York, ABD (MoMA, 2004, s. 99)

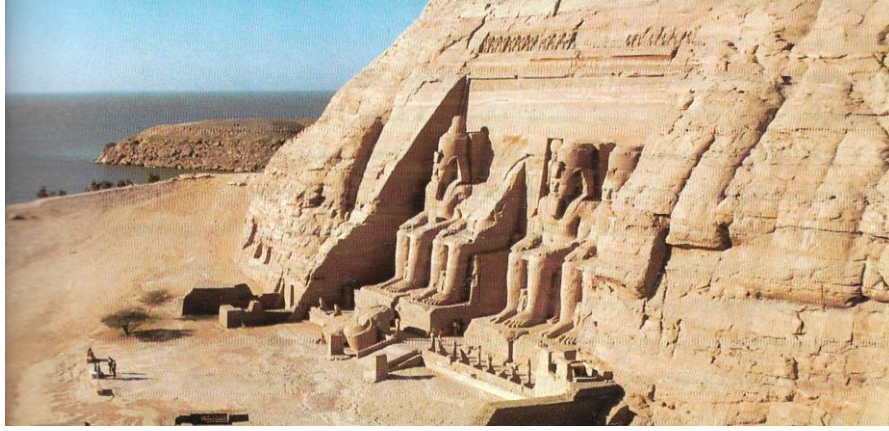
1.1.2.1.2. *Yüce*

Sanskrit dilinden Türkçe’ye geçen ‘uçça’, ‘ulu, yüce’ anlamında kullanılmıştır. 15. yüzyılda Anadolu Türkçesi’nde kelimenin ‘üce-yuca-yüce’ye dönüştüğü düşünülmektedir. Günümüzde ‘ulu, yüksek, büyük, ulvi’ anlamlarında kullanılmaktadır (Eyuboğlu, 1988, s. 399).

İnsan hayatına teknolojinin girmesi, insanlık tarihi göz önüne alındığında oldukça yenidir. Teknolojinin olmadığı çağlarda ısınma, barınma, giyinme, beslenme gibi temel ihtiyaçların karşılanması için daha çok emek ve zaman harcanmıştır. Doğa olaylarını tanımanın ve doğal döngüleri bilmenin yaşamsal önem taşıdığı bu çağlar, insanoğlu için oldukça zorlu geçmiştir. Tahmin edilemeyen, kontrol dışında gelişen, yıkıcı sonuçlar doğuran, fiziksel gücün yetmediği, aciz hissedilen durumlarla karşılaşmıştır. Toplumlar kaygılarını azaltmak için çeşitli tılsımlar, büyüler geliştirerek, efsaneler, mitoslar, destanlar uydurmuş, hayal gücünün yardımıyla doğanın karşı gelinemez yasalarını yenerek, tanrılarla anlaşma yaptıklarını düşünmüştür.

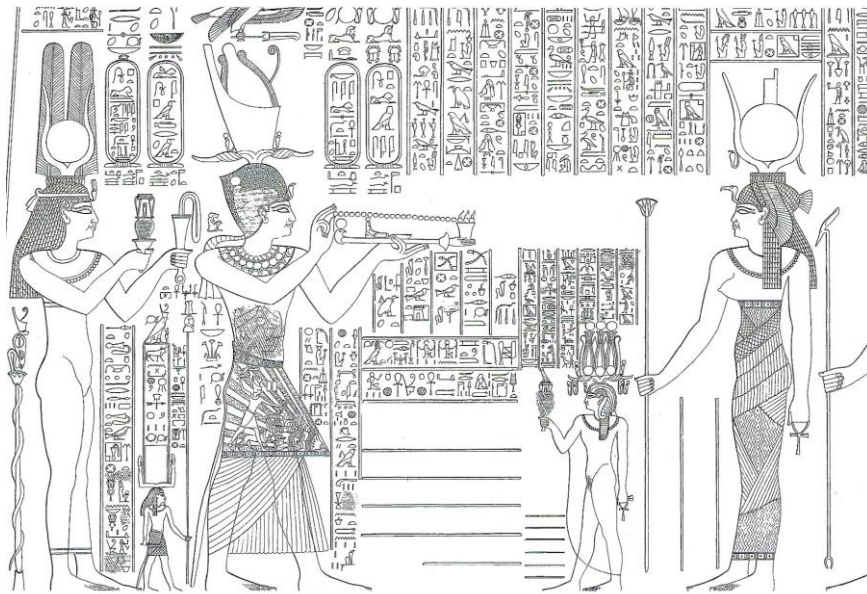
Eski Mısır, Eski Hint, Eski Çin, Ortaçağ Avrupa sanatına bakıldığında, yüce kavramı devasa büyüklükte eserlerde açığa çıkmıştır. Mimarlık ve heykel sanatında bu

kavram en güçlü görünümünü kazanmıştır. Doğanın gizemli yapısı, dinsel figürler ve tapınaklar üzerinden büyüklük estetiğine dönüştürülmüş, insanın doğa karşısındaki zayıflığı bu yolla görselleştirilmiştir (Görsel 1.8).



Görsel 1.8. Ebu Simbel (Ramses II) Tapınağı, ön cephede 4 adet oturan Ramses figürünün yüksekliği 21m, kumtaşından oyulmuş, Nübye, Mısır (Stierlin, 1995, s. 159)

Mısır rölyeflerinde ve resimlerinde, tanrılar ve onların yeryüzündeki temsili sayılan firavunlar sıradan insanlara göre daha büyüktür (Görsel 1.9). Tapınaklarda ise heykel, mimari ve sembolik anlatım (Cleopatra'nın iğneleri) bütünleştirilmiştir (Huntürk, 2011, s. 58). Bu çağlarda yüce olan; insanda korku, saygı ve büyülenme duyguları uyandırmıştır.



Görsel 1.9. Rölyef, M.Ö. 1. yüzyıl, Dendera Tapınağı'nın güney dış duvarında, Dendera, Kena, Mısır (Stüdel Müzesi, 2005, s. 337)

Aydınlanma ile birlikte, doğanın gizemli yapısı çözülmeye başlamış, Longinus Cassius'a ait olduğu düşünülen *Yüce-olan Üstüne* adlı inceleme, Fransızcaya çevrilerek tartışmaya açılmıştır. İlk önce Kant, *Yargı Gücünün Eleştirisi* adlı eserinde yüce kavramını estetik kategorisi altında incelemiştir (Tunalı, 2018, s. 349). Böylece yüce kavramının dinsel, gizemli ve estetik yapısı salt estetik olana indirgenmiştir. Kant yüce olanı, güç ya da büyüklük bakımından insan algısını aşan nesnelere coşku duygusu uyandırması olarak açıklamıştır (Tunalı, 2018, s. 351-353). Görkemli yapısıyla heyecan ve şaşkınlığa neden olan bu nesnelere, insanda korku ve hayranlıkla birleşik bir saygı duygusu açığa çıkarır. Belirsiz ve sınırsız yapısıyla yetilerin (anlama yetisi, akıl ve hayal gücü) uyumsuz birliği olarak hissedilen yüce olan, acı ve hoşnutsuzluk duygularına da yol açabilir. Kendini önce tehlike altında hissedilen birey, bir süre sonra kaygılarından kurtulup, hafifler. Yaşadığı yoğun ve karmaşık duygulardan alt üst olmuş bireyin duygusal varlığı değişir. Bu nedenle Kant'ta yüce, ontolojik açıdan güzel değerine göre daha üstündür (Sütcü, 2017, s. 89). Levitan, *Above the Eternal Peace (Ebedi Huzur Üstüne)* isimli eserinde, küçük bir kilisenin önünde uçsuz bucaksız bir manzara resmetmiştir. Burada karşılaşılan, sonsuz ve ıssız nitelikli doğa manzarasının, estetik kategorisi olan yüce ile ilişkili olduğu düşünülebilir (Görsel 1.10).



Görsel 1.10. Levitan, “Above the Eternal Piece”, 150 x 206 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1894, Tretyakov Devlet Galerisi, Moskova, Rusya

Lyotard, Kant'ın yüce kavramında değindiği çatışan yetileri *fark* duygusu olarak belirlemiştir. Aklın sınırlarını zaman zaman aşan *fark* duygusu; heterojen yapısıyla duyusal bir çeşitliliğe işaret eder. Bu nedenle yüce olanın algısında, varlığın bütünlüğu yerini çatışmalı bir çok sesliliğe bırakır. Lyotard, çatışmaların güzel olanda yatıştığını, yüce olanda ise görünür kılındığını belirtmiştir (Sütcü, 2017, s. 89). Böylece Lyotard, Kantçı yüce kavramını; evrensel olan tümellikten, evrensel olmayan, tikellerin korunduğu bir çokluğa dönüştürmüştür.

1.1.2.1.3. *Trajik*

Dramatik sanatın iki türü olan tragedya ve komedyaya üzerinden ulaşılan trajik ve komik olan, nesnelere yerine süreçleri niteler. Türkçe'ye Fransızca'dan geçen trajik (*tragique*) kelimesi, 'trajedi ile ilgili, çok acıklı, feci' anlamlarında kullanılmaktadır (TDK, 1998, s. 2246). Tragedyanın acıma ve korku duyguları uyandırarak, ruhu arındırdığını savunan Aristoteles, bu sanatı kathartik bulmuştur. Kathartik olanın; tutkuların arındırma özelliği etik yönüne, korku ve acıma duyguları uyandırması ise psikolojik yönüne işaret eder.

Trajik olan, estetik yaşamda insanın ölümü ve acı çekmesiyle ilişkilendirilir. İnsansal özellik atfedilen herhangi bir canlının yaşadığı olay da trajik değer içerebilir. Trajik kavramının farklı dönemler ve toplumlarda, güzel kavramında olduğu gibi, farklı biçimler aldığı görülür. Örneğin mitoslarda trajik olan, Prometheus'un tanrılardan ateşini çalması sonucu cezalandırılmasıdır. Hristiyanlıkta trajik olan İsa'nın çarmıha gerilmesi. Çernişevski, bir kişinin herhangi bir nedenle ölümünün trajik olacağını savunmuştur (Kagan, 2008, s. 157). Bazı düşünürler trajik olanı, biyolojik ölüm ve manevi acıyla değil, insanda ideal olanın çöküşüyle ilişkilendirmiştir. Bu gruba dahil edilebilecek Nicolai Hartmann, trajik olanı insana ait üstün değerlerin ve insansal büyüklüğün yitirilmesi olarak tanımlamıştır (Tunalı, 2018, s. 369).

Sanatta trajik olana, söz sanatlarında ve görsel sanatlarda geniş yer verilmiştir. William Shakespeare'in *Hamlet* ve *Othello*'su, ile Herman Hesse'nin *Boncuk Oyunu* yapıtları trajik değer taşır. Fritz Cremer'e ait *Revolte der Gefangenen (Mahkumların İsyanı)*, Holokost soykırımına adanır (Görsel 1.11). Doğaya karşı verilen mücadelenin işlendiği Karl Briullov'un *The Last Day of Pompeii (Pompei'nin Son Günü)* isimli tablosu, trajik değer içerir (Görsel 1.12).



Görsel 1.11. *Fritz Cremer, "Revolte der Gefangenen", bronz, 1958, Buchenwald Toplama Kampı, Ettersberg, Almanya*



Görsel 1.12. *Karl Briullov, "The Last Day of Pompeii", 456.5 x 651 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1830-1833, Rus Devlet Müzesi, Saint Petersburg, Rusya*

1.1.2.1.4. *Komik*

Dramatik sanatın komedyaya türünde karşılaşılan komik değeri, trajik değere benzer biçimde ideal olan ile real olanın çatışmasından doğar. Fransızca'dan Türkçe'ye geçen komik (comique) kelimesi, 'gülme duygusu uyandıran, güldürücü, gülünç, güldürülerde oynayan oyuncu' anlamlarında kullanılmaktadır (TDK, 1998, s. 1349). Bir olayda gerçek olanın ideal olan karşısındaki yenilgisi; sezilen yetersizlikle bağlantılı olarak gülme, kahkaha, alay gibi eylemlere yol açıyorsa, o olaya komik değeri atfedilebilir (Tunalı, 2018, s. 372-374). Komik olanda kişi olaydaki çelişkiyi; gülme, yargılama, yadsıma ya da eleştirme eylemiyle aşabilir.

Sanatta komik olan fars, grotesk, gülmece, parodi, yergi vb. gibi isimler almıştır. Farklı sanat dallarının, kendine özgü, komik olanı işaret eden isimlendirmeleri ile karşılır (grafik sanatında karikatür, müzikte modern operet vb.). Sanatta komik değerinin örneklerine geniş olarak söz sanatlarında rastlanır. Edebiyat, tiyatro ve sinema komik değerini en yoğun içeren sanat dalları sayılırken, mimaride komik olandan bahsedilmez. Görsel sanatlarda komik değerinin kullanımı grafik sanatında öne çıkmıştır. Heykel sanatında komik değerine, klasik dönemden sonra daha sık rastlanır. Paolo Trubetskoy'un *III. Alexander Anıtı* ile Fedor Ivanovich Shubin'in *I. Petro* büstünde, gösterişli bir imgenin altında ince bir alay ve yergiyle karşılaşılır (Kagan, 2008, s. 176) (Görsel 1.13).



Görsel 1.13. Paolo Trubetskoy, "III. Alexander Anıtı", bronz, 1909, Mermer Saray, Saint Petersburg, Rusya

1.1.2.2. Günümüzde estetik değerler

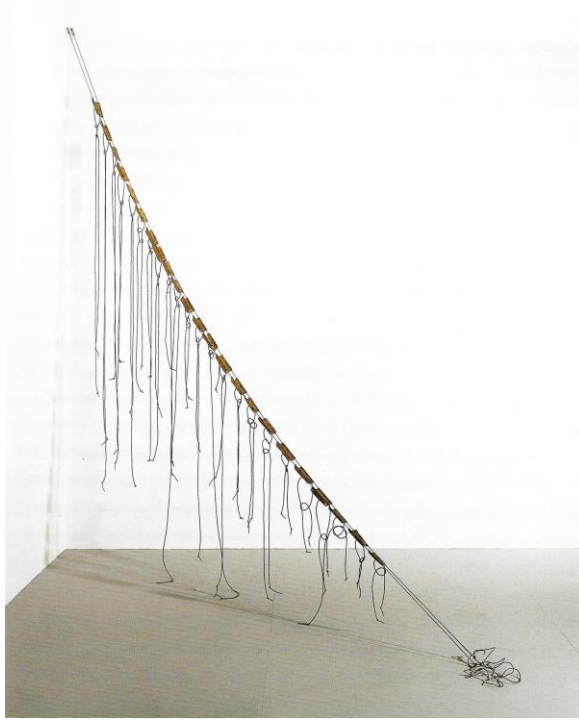
Estetik alanının ortaya çıkışından sonra estetik bilincin hızla çeşitlenip karmaşık bir yapıya büründüğü söylenebilir. Tarihsel olarak kendiliğinden düzenlenen temel estetik değerlerin incelenmesiyle, anti-değerler de belirmeye başlamıştır. Güzel olan yanında çirkin olan, yüce olan dışında bayağı olan da öne çıkmıştır. Kısa zamanda estetik değerler, sayılamayacak kadar çoğalıp, anti-değerleriyle birlikte estetik niteliklerin zenginliğini kurmuştur. 17. yüzyılda karşılaşılan klasik estetikte, anti-değerlerden bahsedilir; ancak estetik değerler birbirinden ayrılarak saf bir yapıya indirgenmiştir. Romantizm ile birlikte, klasik estetikteki katı tutum tepki görmüş, karşılıklı bağıntılar kuran estetik değerler ortaya çıkmaya başlamıştır. 18. yüzyılda Diderot ile Lessing klasik estetik anlayışa savaş açmıştır. Diderot ve Lessing, tragedya ve komedyada karşılaşılan tek yönlü yapıya karşı “yüksek komedyayı” önermiştir (Kagan, 2008, s. 112). Günümüzde sanat yapısının çok boyutlu yapısını kavrayabilen bir estetik algının yardımıyla, estetik değerlerin zenginleşmeye devam ettiği söylenebilir.

1.2. Sanata Anti-estetik Yaklaşımlar

1.2.1. Anti-estetik

Anti-estetik kavramında karşılaşılan belirsiz anlam, estetik kavramının farklı yorumlarından ileri gelir. Estetik kavramı güzellik ile ilişkili düşünüldüğünde, anti-estetik güzel olmayı anlatır. Eğer estetik kavramıyla modernizm ilişkilendirilmiş ise, anti-estetik modernizmi eleştiren anlamına gelir. Avangart sanat ile bağlantılı anti-estetik pratikler; karşı-sanat, karşı-biçim, dada ve kavramsal sanat olarak düşünülebilir (Huntürk, 2015, s. 101). Hal Foster’a göre anti-estetik kavramı, postmodern pratiklerle bağ kurmuştur (Foster, 2002, s. xvi-xvii).

1848 Devrimleri’nde Paris’te yaşanan şiddetin ardından sanatçılar, sosyalist sanat düşüncesinden uzaklaşarak, Baudelaire’in sanatı özerkleştirme çabalarından etkilenmiştir. Sanatı; ahlak, siyaset, bilim söylemlerinden ve burjuva sanatından ayrı tutan bu görüş, şehir hayatının ‘kötü, çirkin, bayağı’ temsillerinden oluşan bir ‘karşı estetik’ kurmuştur. Gerek topluma gerekse de kendine yabancılaşma olarak avangart; Manet, Baudelaire ve Flaubert’te açılmaları (Bürger, 2010, s. 12-14). Karşı-sanat anlayışının kurulduğu Dada akımında, Birinci Dünya Savaşı’ndan sonra hayatın anlamsızlaşması konu edilmiştir. Sanatçılar, farklı malzemeleri ve hazır nesnelere kolaj



Görsel 1.15. *Eva Hesse, "Vinculum II", 297.2 x 5.8 x 293.5 cm, metal bölme üzerindeki lateks, vinil ile tele sabitlenmiş, 1969, MoMA, New York, ABD (MoMA, 2004, s. 435)*



Görsel 1.16. *Marcel Duchamp, "Bicycle Wheel", 128.3 x 63.8 x 42 cm, boyalı ahşap tabure üzerine monte metal tekerlek, 1913, MoMA, New York, ABD (MoMA, 2004, s. 232)*

Hal Foster anti-estetik kavramını, *The Anti-Aesthetic* isimli kitabın giriş bölümünde açıklamıştır. Postmodern kültürün tartışıldığı kitapta; J. Habermas, K. Frampton, R. Krauss, D. Crimp, C. Owens, G. L. Ulmer, F. Jameson, J. Baudrillard ve E. W. Said'e ait denemeler yer alır. Burada anti-estetik, sanatın yadsınması olarak değil; yeniden düzenleyeceği temsillerin düzenini bozan bir eleştiri olarak düşünülmüştür. Estetik kavramı ve ilişkili olduğu düşünsel ağ sorgulanmıştır. Özellikle sanatın; 'öznelarası, somut ve evrensel yapısı', sembolik bir bütün olarak dünyayı 'birdenbire etkilemesi' ve estetik deneyimin 'amaçsız' var oluşu tartışmaya açılmıştır. Postmodernizm gibi anti-estetik de, günümüzdeki kültürel pozisyonu mercek altına alarak, estetik kategorilerin hala geçerli olup olmadığını araştırır. Başka bir deyişle anti-estetik, politik ya da yerel bir kökene dayanan kültürel formlara ve ayrıcalıklı bir estetik alan fikrini reddeden biçimlere duyarlı, doğada disiplinlerarası bir pratiği işaret eder (Foster, 2002, s. xvi-xvii).

Avangard Kuramı adlı kitabında, dada ve sürrealizmi 'tarihsel avangard', ikinci dünya savaşı sonrasındaki fluxus, sitüasyonizm gibi akımları ise 'neo avangard' olarak sınıflayan Peter Bürger, Hegel estetiğinde kendini gösteren tarihselci yaklaşımı sürdürmesi bakımından eleştirilmiştir. Bürger avangardın kesin yenilgisini ilan ederek, neo avangard hareketin tarihsel avangardın tekrarı olduğunu belirtmiştir (Foster, 2009, s. 38-39). Foster bu görüşe "Bürger, yeni avangardın sanat kurumuna yönelik savaş öncesi eleştiriye tersyüz etmektense geliştirmeye çalıştığını zaten görmezden gelir. Aynı zamanda... yeni avangardın, yeni estetik deneyimler, bilişsel bağlantılar ve politik katılımlar ürettiğini ve bu açılımların sanatın bugün geliştirdiği başka kriterleri oluşturduğunu da görmezlikten gelir." (Foster, 2009, s. 40) sözleriyle karşı çıkmıştır. George Yúdice de Foster'a benzer bir görüşle tarihsel yaklaşımın, avangart pratiğin eleştirel ve toplumsal yönünü unuttuğunu ve Clement Greenberg'in yön verdiği formalist bir okumaya ait olduğunu belirtmiştir. Yúdice avangardın, Batı'nın modernizm tarihiyle çakışan bir dönem olarak düşünülmesi yerine, herhangi bir zamanda ve coğrafyada, uygun konjonktürel koşulların oluşmasıyla karşılaşılabilecek bir devrimci güç olarak düşünülmesini önermiştir (Mauro, 2013, s.136-137).

1.2.2. Adorno'da negatif diyalektik

Frankfurt Üniversitesi'nde kurulup, estetik anlayışa yön veren T. W. Adorno, H. Marcuse ve J. Habermas gibi etkili düşünürlere sahip ekol, adını *Frankfurt Okulu* olarak duyurmuştur. Adorno, İkinci Dünya Savaşı'nda Hitler faşizminin yol açtığı yıkımdan

hareketle, faşizm olgusunu araştırmış; kapitalizmin körüklediği ‘kültür endüstrisi’ kavramını ortaya atmıştır. Bu kavramın insanlar üzerinde oluşturduğu belleksizlik durumunun, faşizmin yükselmesinde önemli bir kriter olduğunu belirtmiştir.

“Adorno geç kapitalizm döneminde ortaya çıkan günlük yaşama aydınlanmacı aklın hâkim olmasını kültür endüstrisi kavramı ile açıklar. Kültür endüstrisi, tümelin tikeli günlük yaşamda baskı altına alması ve tikelin tüm niteliklerini soyut tümelin dünyasında bir meta haline getirmesini ifade eder. İnsanın değerler dünyasının ve onun biricikliğinin eseri olarak görülen kültür, artık bir endüstriyel sistem olarak çalışmaktadır (Sütcü, 2015, s. 276).”

Adorno, Aydınlanma’nın önderliğinde gelişen, bilimsel düşünce ve aklın egemenliğine sonsuz güvenin, ilerlemeci zihniyetle beraber toplumda sahte bir iyimserlik ve özgürlük algısı oluşturduğunu bulgulamıştır. Aydınlanmacı aklın bilimsel amaçları gerçek olmamakla birlikte; rasyonalitenin çöküşü, aklın egemenliğinin yol açtığı vahşette görünür hale gelir. Adorno’ya göre “Auschwitz’den önce ve Auschwitz’den sonra diye tarih ikiye ayrılmıştır (Jay, 1989’dan aktaran Ülger, 2011, s. 390).” Aydınlanma sanılanın aksine bireysel bilincin ve eleştirel düşüncenin gelişimiyle değil, matematik ve fizikteki teknik gelişimle ilgilidir (Ülger, 2011, s. 390). Aklın nesne üzerindeki tahakkümcü tavrı, bir süre sonra öznenin ve toplumun nesnelleşmesine yol açar. Bunun nedeni, aklın, kavram ile nesne arasındaki ilgiyi özdeşlik olarak düşünmesidir (Sütcü, 2015, s. 274).

Burjuvanın üst yapısal yönlendirmeleriyle ticarileşen kültür; belleğini, düşünsel ve eleştirel gücünü kaybetmiş bir kitle yaratmıştır. Yönlendirilmeye açık hale gelen kitlenin içine düştüğü boşluk ve yabancılaşma, kültür endüstrisinin kararları doğrultusunda doldurulmuştur. Böylece, kullanım değeri olmayıp değişim değeri olan metalar arasına kültür ürünleri de katılmıştır. Kültürün metalaştırılması ile birlikte, kitle kontrolü beğeniden tüketime kadar geniş bir alanda sağlanmış olur.

Adorno, kültür endüstrisi ve kitle toplumunu yadsıyan ve onu ‘negatif diyalektik’ ile aşmaya çalışan eleştirel sanatı desteklemiştir. Dünyanın geldiği noktayı eleştiren avangart sanatı, Aydınlanmanın baskıcı ve kategorize eden aklına direnmek üzere alınabilecek tek konum olarak belirlemiştir. Bu yönüyle avangart sanat, yaşamı ‘olumlayan’ geleneksel sanattan ayrılır. Müzikte Arnold Schoenberg, Alban Berg ve Anton Webern, görsel sanatlarda Pablo Picasso, edebiyatta Charles Baudelaire, Samuel Beckett, Franz Kafka ve James Joyce, Adorno’nun negatif diyalektiğinde önemli bir yere sahiptir (Sütcü, 2015, s. 273).

Picasso’nun *Guernica* isimli tablosu Adorno’ya göre, en etkileyici savaş eleştirilerinden biri olmasının ötesinde, yaşanan gerçekliği yadsır. Modern sanat eseri,

gösterdiği gerçekliği aşarak; görünenin karşıt anlamını da içinde barındırabilir. Adorno'ya göre, *Guernica*'da savaşın yol açtığı dehşet dışında, umut ve özgürlük de hissedilir (Görsel 1.17). “Zira ressam bir öfke çılgınlığının varlığını bu şekilde resmederek, her şeyin başka türlü olabileceğine dair bir umut dalgasının yükselişine ateşli bir ses katar (Boucher, 2013, s. 18).”



Görsel 1.17. Pablo Picasso, “Guernica”, 349 x 776 cm, tuval üzerine yağlıboya, 1937, Reina Sofia Müzesi, Madrid, İspanya

Adorno, kültür endüstrisinin hipnozu altındaki kitle toplumunun yüksek sanata ilgisiz kalarak, kültürel spekülasyonun tekrarına yol açtığını düşünmüştür; avangart sanat bahsedilen kültür endüstrisi içinde gelişmesine rağmen, tamamen ona bağlı olmayıp, kendi kurallarını koyabilen bir konumda olmasıyla umut vadetmektedir.

1.2.3. Badiou'da inestetik

Postmodern düşünceye ait; üst anlatılardan, sanattan, bilimden, felsefeden ve hakikatten günümüzde söz edilemeyeceği savına, Fransız felsefeci Alain Badiou karşı çıkmıştır. Badiou, hakikat kavramını tekrar ele alarak, söz konusu kavrama, o zamana kadar kullanılan bağlamın dışına çıkan bir anlam yüklemiştir. Badiou, hakikat kavramını matematik üzerinden temellendirmiş; böylece matematik ile ontolojiyi birbiriyle ilişkilendirmiştir. Hakikat pratiklerini; aşk, politika, sanat ve bilim olarak belirleyen Badiou, bu pratiklerin birbirinden ayrı olup, kendi prensiplerine göre işlediğini belirtmiştir. Felsefenin görevi ise, bu hakikat alanları arasında bağlantı kurma olarak düşünülebilir (Etil, 2013, s. 244).

Sanat ve Felsefe başlıklı yazısında Badiou, her iki alanı da kendi hakikat koşullarına göre işleyen ayrı düzlemler olarak düşünmüştür. Didaktik, romantik ve klasik şemayı; bu düzlemlerin tarihsel kesişim alanları olarak belirleyen Badiou, sanat ile felsefe arasındaki ilişkinin alabileceği farklı biçimleri araştırmıştır. 20. yüzyılda Marksizm, psikanaliz ve Alman yorum bilgisinin ortaya çıkmasıyla belirlediği şemaların doygunluğa ulaştığını düşünmüştür. Bu nedenle Badiou, sanat ve felsefe arasındaki bağın tamamen çözüldüğü yeni bir döneme girildiğini belirtmiştir. Didaktik şema, sanatın hakikati bilemeyeceğini ve hakikatin sanatsal olan bir şeyin içinde bulunmayacağını öne sürer. Platon'un sanat hakkındaki görüşleri didaktik şemanın biçimlenmesinde önem taşır. 20. yüzyıla gelindiğinde bu şema Marksizm ile tekrar edilir. Romantik şemada ise, sanatın hakikati içerdiği düşünülür. Felsefe hakikati göstermeye çalışırken, sanat onu gerçekleştirir. 20. yüzyılda romantik şema, Heideggerci yorum bilgisiyle yinelenir. Heidegger'de şair ile düşünürün hakikati aynı; girift ve ayırt edilemez bir haldedir. Kökleri Aristoteles ve Platon'a dayanan klasik şemada ise sanat, hakikate kadir değildir çünkü sanatın ereği farklıdır (katharsis); insan sanat yoluyla aşırıya kaçan ve zarar veren duygularını giderir. Sanat hakikati taklit ederek onun görünüşüyle, başka bir deyişle imgeselleştirilmesiyle ilgilenir; böylece izleyiciyi ruhsal yönden tedavi eder. Klasik görüşte sanat 'hoşa gitmesi' için var olan, kamusal bir hizmet olarak anlaşılır. 19. yüzyılın sonlarına doğru Sigmund Freud tarafından geliştirilen psikanaliz kuramı, klasik şemayı tekrar eder (Erzen, 2016, s. 31-33).

Kişinin psişik tarihi ve onun etkilerine odaklanan psikanaliz kuramında sanat; arzu nesnesinin yitirilmesi ile oluşan biçimsel yapıyı sistemli hale getirmiştir. Başka bir deyişle sanat, "arzu nesnesinin... tam da bir simgeleştirilmenin doruğunda, bir eksilme olarak boy göstermesini düzenleyen" (Badiou, 2013, s. 17) olarak tarif edilmiştir. Bir Freud yorumcusu olan Lacan'a göre simgesel düzeyde meydana gelen özdeşleşme imgesel düzeyde olandan farklıdır; çünkü simgesel düzendeki özne bir bilinci ifade etmez, oynaması beklenen rol simgesel düzendeki ilişkilere göre kurulur. Oysa imge yoluyla oluşan ikileşme (*paarung*), gerçek düzenden çıkışı ve gerçeğin bozulmasını içerir (Direk, 2017, s. 246). Sanat yapıtının etkisinin, imgesel nitelikte olduğu kabul edilir.

Badiou belirlediği şemalardan yola çıkarak, sanat ile hakikat ilişkisine eklenebilecek dördüncü bir şema araştırmıştır. Badiou sanatın, bağımsız bir hakikat üreticisi olarak, kendine özgü hakikatler ürettiğini şöyle açıklamıştır:

“Miras aldığımız bu şemalarda, sanatsal yapıtların hakikatle ilişkisi asla hem tekil hem içkin olamamaktadır. Öyleyse bu eşzamanlılığın olumlanması gerek. Şöyle de söyleyebiliriz: Sanat *bizzat* bir hakikat usulüdür. Ya da: Sanatın kimliğinin felsefi olarak belirlenmesi, hakikat kategorisi kapsamına giren bir iştir. Sanat bir düşünmedir, bu düşünmenin yapıtları Gerçek’tir (etki değil). Ve bu düşünme ya da etkinleştirdiği hakikatler, başka hakikatlere – ister bilimsel, ister siyasal, ister aşka ilişkin hakikatler olsun- indirgenemez. Bu aynı zamanda şu anlama gelecektir: Tekil düşünme olarak sanat felsefeye indirgenemez (Badiou, 2013, s. 20).”

Hakikatin sanattaki varlığını ya da yokluğunu araştıran ‘içkinlik’ ve hakikatin yalnızca sanata özgü olup olmadığını inceleyen ‘tekillik’ kategorilerinin, bir arada bulunmadığını fark eden Badiou, sanata bu eşzamanlılığın geri verilmesini talep etmiştir.

İKİNCİ BÖLÜM

2. HEYKEL SANATINDA EKO-ESTETİK KAVRAMI

2.1. Ekoloji

İnsan, yeryüzü ile kurduğu iletişim yardımıyla; fiziksel, zihinsel ve duygusal gelişim göstermiştir. Yaşamın sürekliliği için doğal kaynaklardan yararlanan, doğal döngüleri öğrenen ve doğal süreçleri deneyimleyen toplumlar, çevrelerini kendi gereksinimlerine göre biçimlendirmiştir. İnsanın çok boyutlu ihtiyaçlarını karşılamak için iletişime geçtiği doğa, Aydınlanma Dönemi'ne kadar saygı duyulan bir sistem olmuştur. Endüstrileşme ve kentleşme sonucu doğa ile olan ilksel bağı kaybeden toplumlar, tek yönlü yarar üzerine odaklanmıştır. Kendini yenilediği için sınırsız bir kaynak olarak düşünülen doğa, hızla tahrip edilmiş, 19. yüzyılda çevre sorunları artmıştır. İnsan-merkezli yaklaşımların, küresel boyutta ekolojik sorunlara yol açması ile birlikte, çevre bilimleri ortaya çıkmıştır.

Ekoloji terimi, Yunanca 'logos' (bilim) ve 'oikos' sözcüklerinden kurulmuştur; Yunanca'da ev anlamına gelen 'oikos' kelimesinden türeyen 'oiko' ön eki, 'yer (alan), çevre, ev-içi ilişkiler' anlamlarını taşımaktadır (Sevgi, 2015, s. 30). Ernst Haeckel tarafından 1869 yılında bir bilim dalı olarak kurulan ekoloji, 1895 yılında günümüzdeki anlamına kavuşmuştur. Canlıların çevreleriyle ve birbiriyle olan karşılıklı etkileşimini inceleyen ekolojinin, doğal bilimler ile sosyal bilimler arasında köprü kurduğu söylenebilir (Kocataş, 2008, s. 6).

Ekoloji bilimi ile birlikte, canlıların yaşamını sürdürmesi için diğer canlılara olan gereksinimi fark edilmiştir. Bu nedenle insan türünün devamlılığı, diğer türlerin yaşam sürekliliğinin sağlanması bakımından önem teşkil etmektedir. Her canlı türünün yaşamı sağlıklı bir cansız çevre ile bağlantılıdır. Belirli bir bölgede yaşayan; aynı türe ait bireylerin oluşturduğu topluluğa 'populasyon', farklı türlere ait bireylerin oluşturduğu topluluğa ise 'kommunite' adı verilir. Bir organizmanın ya da populasyonun yaşadığı doğal ortama 'habitat', canlı varlıkların yaşamını sürdürebilmesi için uygun ekolojik koşullara sahip coğrafik bölgeye ya da değişken ortama ise 'biyotop' denir. Canlı varlıkların diğer canlı ve cansız varlıklarla kurduğu ilişki, ekolojik bir sistem oluşturmaktadır. 'Ekosistem' olarak adlandırılan bu karmaşık sistem, ekologlar tarafından araştırılmaktadır (Kocataş, 2008, s. 61-67). Yeryüzünde henüz keşfedilmeyi bekleyen çok sayıda türden bahsedilirken, henüz yeni bir bilim olan ekolojinin çalışma sahasının genişliği ve alanda araştırılması gereken ilişkilerin yoğunluğu tahmin edilebilir.

Buradan hareketle, insanlığın henüz içinde yaşadığı küresel sistemi bütünüyle anlamadığı sonucuna varılabilir.

Sanayi devrimi ile birlikte artmaya başlayan sera gazı (karbondioksit, metan, nitrojenoksit ve kloroflorokarbon) salınımı, 20. yüzyılın son çeyreğinde, ozon tabakası incelmesine ve iklim değişikliğine neden olmuştur. Sanayileşme, kentleşme, ormansızlaştırma ve fosil yakıt kullanımı ile artan sera gazı salınımının; 2030 yılına kadar küresel ısıyı 2 ila 5 derece arasında yükselteceği tahmin edilmiştir (McEldowney, 1996'dan aktaran Duru, 2001). Hükümetlerarası İklim Değişikliği Paneli (IPCC), küresel iklim değişikliğinin temel nedenini; insan faaliyetlerinin yol açtığı sera gazı salınımındaki artış olarak belirlemiştir. IPCC'ye göre, 2004 yılında insan kaynaklı sera gazı salınımının %56'sı fosil yakıt kullanımı, %17'si ise ormansızlaştırma ile ilişkilidir; fosil yakıt kaynaklı sera gazı emisyonununun %43'ü kömür, %36'sı petrol, %20'si ise doğalgaz kullanımı ile ortaya çıkan sera gazlarına aittir. İklim değişikliğinin sıcaklık artışı dışındaki etkileri; kuraklık, seller, şiddetli kasırgalar, okyanus ve deniz suyu seviyelerinde yükselme, okyanusların asit oranlarında artış ve buzulların erimesi olarak özetlenebilir. Küresel iklim değişikliğinin; insan ile birlikte çeşitli bitki ve hayvan türlerine ve genel olarak ekosistemlere zarar verdiği bulgulanmıştır (http-1).

Arktika Perspektif Girişimi (API), Kanadalı sanatçı Matthew Biederman ve Slovak sanatçı Marko Peljhan tarafından; iklim değişikliği ile yüzleşen yerel toplulukların geçim sağlama biçimleri ve yaşam tarzlarının korunması amacıyla kurulmuştur. API, yerel topluluklar için, uzaktan algılama, çevresel veri toplama ve birleştirme teknolojilerini geliştirmiş, The Arts Catalyst isimli İngiliz bir organizasyon ve Makrolab isimli göçebe bir araştırma merkezi ile işbirliği yapmıştır. API ile The Arts Catalyst sanat ve bilim etkileşimi kapsamında projeler üretmiş, Makrolab ise; telekomünikasyon ile iklim verileri ve göç yolları üzerine İskoçya, Avustralya, Slovenya, İtalya ve Finlandiya'da çalışmalar yürütmüştür. API, mevsimsel olarak göçen ya da yarı göçebe yaşayan Arktika topluluklarını birbiriyle ilişkilendirmek üzere Makrolab'ın çalışmalarını Arktika'ya doğru genişletmek istemiştir. 2009 yılında Kanada'dan Richard Carbonnier, İtalya'dan Giuseppe Mecca ve Fransa'dan Catherine Rannou olmak üzere üç mimar, API tarafından yapılan bir tasarım yarışmasında finalist olarak seçilmiştir. Yarışma kapsamında; su, yenilenebilir enerji ve geri dönüşüm sistemleri kullanılarak, aşırı soğuk ve sıcak havalara dayanıklı, taşınabilir malzemedan bir iş ve yaşam ünitesi oluşturulmuştur. Tasarımcılar, Inuit yaşamından türetilen öğelerle yeni teknolojileri birleştirmiştir. API 2009 projesinin

ardından saha çalışmalarına başlamış; yerel topluluklarla işbirliği içerisinde veri toplama ve paylaşma amacıyla bir sistem yapılandırılmıştır. Böylece Ortak Veri İşleme ve Görüntü Birimi (CDPDU), Igloolik, Ljubljana ve Santa Barbara'daki ek istasyonlarla birlikte çalışmaya başlamıştır. Proje kapsamında, ekinlerin gelişimi için gerekli ışık miktarını sağlayan diyotlar ile taşınabilir bir topraksız besin konteyner prototipi oluşturulmuştur; çünkü Arktika'da sebze yetiştirilmesi için uygun iklim koşulları bulunmamaktadır (Miles, 2014, s. 108-111).

Andrew Dobson, '*Green Political Thought*' isimli çalışmasında, ekolojinin aslında bir ideoloji olduğunu üç ölçüt üzerinden bulgulamıştır. "Bu kriterlerden ilki, ideolojinin, onu kullananlar için siyasal dünyada yollarını bulmalarını sağlayacak bir harita işlevi görmesidir. Diğer bir özellik de, ideolojilerin özel bir toplum şekli önerme, bir reçeteye sahip olma zorunluluğudur. Son olarak da ideolojiler, politik eylem için bir program sağlamak mecburiyetindedirler (Şahin, 2004'ten aktaran İmga, 2009)." Söz konusu ölçütlerin ekoloji tarafından da sağlanması üzerine Dobson, ekolojinin bir ideoloji olduğunu ifade etmiştir. Günümüzde ekolojik düşünce; çevre korumacı, radikal, sosyalist, anarşist, din odaklı birçok hareketten beslenmektedir. Bu nedenle farklı ekolojik düşüncelerin ortaya çıktığı ve ekolojik sorunların farklı biçimde değerlendirildiği bir ortamdan söz edilebilir (Görmez, 2003, s. 99). Söz konusu ekolojik hareketlerin ortak gayesinin; ekolojik sorunların temel nedenini belirleme ve çözüm yollarını araştırma olduğu görülür. Ekolojik hareketlerin sınıflandırılmasında farklı yaklaşımlarla karşılaşılır. Malcolm Miles, derin ekoloji, sosyal ekoloji ve politik ekoloji olmak üzere üç temel ekolojik hareketten bahsetmiştir (Miles, 2014, s. 36-45).

2.1.1. Derin ekoloji

İnsanı çevreleyen sonsuz bütünlük olarak doğayı konu alan yapıtların, Homeros ve Hoseidos'a dayandığı bilinmektedir. Eski Yunan'da ortaya çıkan felsefe, başlangıçta doğa üzerinde durmuştur. M.Ö. 600 yılında Thales'in öncülüğünü üstlendiği doğa felsefesi, varlığın ana maddesini araştırarak, insan, doğa ve evrenin bu ana madde ile açıklanabileceğini düşünmüştür (Çüçen, 2001, s. 76). İlk düşünürler, hiçbir şeyin yoktan var olamayacağını temel bir ilke olarak kabul etmiş, uzun süren tartışmalar sonucu, her varlığın doğadan meydana geldiği sonucuna varmıştır. O zamanlar doğa bilimleri ile desteklenemeyen doğa felsefesi, önce Sokrates'in önderliğinde insan felsefesine, daha sonra Platon ve Aristoteles ile birlikte metafizik felsefeye evrilmiştir. Ortaçağda doğa ile

ilgili çalışmalar duraklamış, Aydınlanma Dönemi'nde doğa bilimleri ve doğa felsefesi diyalektiği ile birlikte yeni açılımlar belirmiştir (Hançerlioğlu, 2010, s. 66). İngiliz düşünür Francis Bacon'ın 'doğaya egemen olma ve ona boyun eğdirme' söylemleri, insanın doğayı ehlileştirmesinin ve kendi isteklerine göre şekillendirmesinin önünü açmıştır. John Locke'un önerdiği birinci ve ikinci nitelikler doğrultusunda Rene Descartes; beden-ruh, duygu-akıl, doğa-kültür gibi ayrımları derinleştirmiştir. Maddeyi ve uzamı geometrik bir yapıya indirgeyen Descartes, neden ve sonuç zincirinin doğru kurulmasıyla düşüncenin 'doğru olan'a ulaşacağına inanmıştır. Mekanist olan bu görüş, fizik ve metafizik arasındaki ayrımı güçlendirmiştir. Dünyayı dev bir makineye benzeten Descartes, beden ve doğayı parçalara ayırmış, her parçanın tıpkı bir makine gibi devinerek belirli sonuçları açığa çıkardığını savunmuştur (Hançerlioğlu, 2010, s. 58-59).

Derin ekoloji kavramı, Norveçli felsefeci Arne Naess tarafından oluşturulmuş; kavram çerçevesinde, kartezyen düşünceye ait mekanik dünya görüşünün, dayanışma, etkileşim ve eşitlik içeren ekolojik bir görüş ile değişimi savunulmuştur. Fizikçi Fritjof Capra (1995, s. 24) "doğanın bütünsel yapısının, parçalarının toplamından farklı bir şey" olduğunu öne sürerek, ekolojik amaçlı bir etik önermiştir. Naess, Capra'nın bu yaklaşımını ulusal ve uluslararası siyasetin temeline yerleştirmeyi ve biyoçeşitliliğin korunması için tüm yaşama değer vermeyi amaçlamıştır. Naess, ekonomik kalkınma planlarını reddederek, insan başarısını 'insan harici yaşamla' uyumlu olmasında temellendirmiş, ekonomi politik ve teknolojik gelişimde değişim için mücadele vermiştir (Naess, 1995, s. 68). Naess, derin ekolojinin ilkelerini şöyle belirlemiştir (Önder, 2003, s. 153):

1. Yeryüzündeki insanların ve insan olmayan hayatın iyi durumda olması ve serpilip gelişmesi, kendinde geçerlidir-içsel bir değere sahiptir. Bu değerler, insan olmayan dünyanın insanın amaçları için yararlı olmasından bağımsızdır.
2. Hayat formlarının zenginliği ve çeşitliliği, bu değerlerin gerçekleştirilmesine katkıda bulunur. Bu zenginlik ve çeşitlilik, aynı zamanda kendi içinde değerlidir.
3. Hayati ihtiyaçlarını karşılamak dışında, insanların bu zenginliği ve çeşitliliği azaltmaya hiçbir hakları yoktur.
4. İnsan hayatının ve kültürlerinin serpilip gelişmesi, insan nüfusunun ciddi ölçüde azaltılmasıyla mümkün olabilir (aynı husus insan dışındaki canlılar için de geçerlidir). İnsan olmayan hayatın serpilip gelişmesi de daha az bir insan nüfusunu gerektirir.
5. Hali hazırda, insanın insan olmayan dünyaya müdahalesi aşırı düzeydedir ve durum kötüleşmektedir.

6. Dolayısıyla politikalar değişmelidir. Değişen politikalar, temel ekonomik, teknolojik ve ideolojik yapıları etkileyecektir. Böyle bir değişikliğin getireceği sonuç, mevcut durumdan derin bir biçimde farklı olacaktır.
7. İdeolojik değişiklik, gittikçe yükselen bir hayat standardını hedeflemekten ziyade, esas olarak hayatın niteliğini değerli kılma (içsel değer taşıyan konumlarda yer alma) yönünde olacaktır. Büyüklük/irilik ile yücelik arasındaki farka ilişkin derin bir bilinç oluşacaktır.
8. Yukarıda ifade edilen hususlara katılanlar, gerekli değişiklikleri gerçekleştirmeye alışmakla doğrudan ya da dolaylı olarak yükümlüdürler.

Naess, Derin Ekoloji Hareketi'nin bütüncül bir yaklaşım izlediğini belirtmiş; bu yaklaşım için 'bütünsel görüş' terimini kullanmıştır. Terimin; yaşam felsefesini, temel varsayımları ve gündelik yaşamdaki kararları kapsadığını ifade etmiş, Derin Ekoloji Hareketi'ni ekolojiden ayırmak için 'ekosofi' kavramını geliştirmiştir. 'Sophia', Yunanca'da bilgelik anlamında kullanılmaktadır. Naess, bilgeliğin pratik yaşamla ilintisinden yola çıkarak, eko-bilgelik anlamında bu kavramı oluşturmuştur (Naess, 1994'den aktaran Yaylı ve Çelik, 2011, s. 13).

İngiliz coğrafyacı Ian G. Simmons, derin ekolojinin iki norm ürettiğinden bahsetmiştir. Bunlardan ilki olan öz, farkındalığın önceliğidir; doğaya zarar verme, kendine zarar verme ile eş anlamlı olacağı için insan olmayan ile fark gözetmeme anlamına gelmektedir. İkincisi ise; biyosentrik eşitlik: "Dünya artık bizim istiridyemiz değil, biz onu istiridyeyle paylaşıyoruz (Simmons, 1993, s. 134)."

1972 yılında, sistem yönetim uzmanı Dennis ve Donella Meadows, ülkelerin ekonomik büyüme politikalarından vazgeçmesi gerektiğini açıklamıştır. Teorik olarak ikna edici olan bu görüşün pratikte uygulanması oldukça güçtür. Yaşam normlarında, gündelik hayatta ve iş hayatında düzenlemeler önerdiği için, söz konusu değişimleri seçmenlerin beğenmesi mümkün görünmemektedir. Naess, insanın kendi farkındalığını geliştirmesi ve ekolojik eğitim almasının, bu sorunun önüne geçilebileceğini düşünmüştür (Miles, 2014, s. 40). Naess'in bu yaklaşımı, insanın zorunlu ihtiyaçlarını inkar etmesi ve felsefesinin Hristiyanlık, Taoizm, Budizm, Batı metafiziği, İlk Ulus kültürü, 1960'ların karşı kültürü gibi farklı düşüncelerden beslenmesi bakımından eleştirilmiştir. Naess derin ekoloji kavramında, nüfus için Malthusçu bir görüşü benimsemiştir. Malthusçu yaklaşım, hayvan nüfusunun temel ihtiyaçlarını karşıladığı ölçüde artış gösterdiğini, aynı yöntemin insan nüfusu için de uygulanabileceğini savunur. Malthusçu görüşün, yaşanan gıda ve temiz su krizinin politik yönünü ihmal ettiği söylenebilir. Yeterli üretim miktarı, tarımsal çeşitlilik ile rahatlıkla sağlanabilirken, üçüncü dünya ülkelerinin üretimi, dış

müdahalelerle engellenmektedir. Yapılan bir araştırmaya göre kuzeydeki insanlar güneydekilere göre 40 kat fazla tüketmektedir. Buradan hareketle, asıl sorunun aşırı tüketim olduğu sonucuna varılabilir (Yaylı ve Çelik, 2011, s. 375).

2.1.2. Sosyal ekoloji

Marksist ve anarşist bir gelenekten gelen Murray Bookchin (1921-2006), Yeşil Hareket'in öncülerinden biri ve sosyal ekolojinin kurucusudur. 1930'lu yıllarda Genç Piyanistler partisine, 1940'larda ise Troçkizm'e katılan Bookchin, 1980'lerde sosyalizmden ayrılmıştır. Bookchin, Kuzey Amerika toplumunda yaşanan çevresel problemleri tanımlamak için sosyalist ve ekolojik fikirleri birleştirmeye çalışmıştır. Toplumun ürettiği organik modellerin, modernist ideolojinin merkezileştiren tutumuyla yeniden şekillendirilmesine karşı çıkmış, evrimsel çeşitliliği, endüstriyel ve sosyal tektipleşmeye karşı bir güç olarak öne sürmüştür (Miles, 2014, s. 36). Bookchin gelecekteki insan refahının, doğal evrim sürecinde açık uçlu bir devamlılığın sağlanmasına bağlı olduğunu şöyle ifade etmiştir: "Çeşitlilik; yalnızca daha büyük bir eko-topluluk olarak düşünülmemelidir; doğadaki özgürlüğün kaynağı olarak sürekli genişleyen, seçilimin değişen koşullarında objektif biçimde kendi kendini yöneten bir ortam olarak ele alınabilir (Bookchin, 1986, s. 33)."

Sosyal ekolojinin doğa kavramı, Bookchin'in de belirttiği gibi evrimsel bir gelişimdir; ancak bu gelişim yalnızca biyolojik değil, aynı zamanda sosyaldır. Bookchin, günümüzde doğa kavramının 'insandan bağımsız olan' anlamında kullanılmasını eleştirmiştir. Doğa ve toplum kavramlarının her zaman birlikte var olduğunu öne süren Bookchin, sosyal gelişimin doğal gelişimden farklılaştığı dönüm noktalarını belirlemiştir. 'Birinci ve ikinci doğa' kavramlarını oluşturan Bookchin, ikinci doğa olan toplumsal yapının birinci doğadan yola çıkılarak, yapay ve tamamlanmamış bir biçimde kurulduğunu savunmuştur (Önder, 2003, s. 192). Buradan hareketle insanların, oluşturdukları ikinci doğa içerisinde yaşamını sürdürdüğü düşünülebilir. Böylece insan, diğer hayvanlardan farklılaşarak günümüzdeki karmaşık sosyal yapı ve kurumlar ile varlığını sürdürmektedir (İmga, 2009, s. 83).

Bookchin, sosyal ekolojinin karşı olduğu temel kavramları 'tahakküm' ve 'hierarchy' olarak belirlemiştir. Aile içinde yaşa bağlı saygı, okul kurumunda hiyerarşik eğitim modeli, iş hayatında bürokrasi ve toplumda etnik bölünmeler ile kendini gösteren toplumsal sorunları ele almasıyla sosyal ekoloji, Marksist görüşten farklılaşır.

Toplumdaki hiyerarşik yapılanma, insana ait ikinci doğa kavramı ile ilişkilidir; kurumsal ve ideolojik yapısı ile bu kavram, komut ve itaat sistemini göstermektedir. Bookchin, söz konusu sorunların ele alınmadığı tüm ekolojik yaklaşımların yetersiz olacağını belirtmiştir (İmga, 2009, s. 84).

Bookchin Derin Ekolojistlerin, biyo-merkezci ve indirgemeci yaklaşımlarını şöyle eleştirmiştir: “Amerika’da hızla biçimlenen Yeşil Hareket, Malthusçuluğu ırkçı içeriğiyle benimseyen maço bir kovboy yaklaşımıyla kuşatıldı. Vahşi hayatı gözlemleyen ‘Campfire’ çocukları arasındaki anti-hümanizm, insan nefretinin vahşi bir biçimine dönüştü. Spiritüel eğilim, irrasyonalizmi överek ekolojiiyi bir din olarak benimsiyor (Bookchin, 1989’dan aktaran Miles, 2014, s. 273).” Bookchin’in argümanları Küresel Güney’de yaşayan ve geçimini yaşadıkları bölgenin habitatından sağlayan toplumlardan destek görmüştür. Marcuse, Adorno ve Horkheimer gibi Frankfurt Okulu düşünürlerinden otorite eleştirisi aktaran Bookchin, mesih gibi bir davranışa bürünmesi yönünden eleştirilmiştir (Miles, 2014, s. 39).

2.1.3. Politik ekoloji

1960’lardan beri Kuzey toplumları Güney toplumlarını, çevresel tahribata neden oldukları gerekçesiyle suçlamaktadır. Bu konudaki en güçlü dayanak noktaları, Güney toplumlarındaki nüfus yoğunluğudur. Coğrafyacı Lucy Jarosz, sorunun nüfus artışı olmadığını savunmuş ve küresel pazara yön veren şirketlerin yaptığı ağaç kıyımlarına dikkat çekmiştir. Jarosz 1990’larda Malthusçu polemigin, küresel ısınma sonucu açığa çıkan kaygı ile birlikte geri döndüğünü belirtmiştir. Sözde yeşil devrimlerin, küresel tohum ve pestisit tekellerini güçlendirdiğini işaret eden Jarosz, tüm bunların doğada kalıcı tahribat oluşturduğunu ifade etmiştir (Jarosz, 1996, s. 151-152). Dünyanın birçok yerinde yaşanan benzer deneyimler, kalkınma politikalarında radikal değişimler sağlamış; çevresel tahribat, ırk ve cinsiyet adaletsizlikleri ile ekolojik ahlak arasındaki bağ fark edilmiştir. Buradan hareketle ekolojinin politik olduğu sonucuna varılmış, küresel sermayenin desteklediği kalkınma planları temel sorun olarak belirlenmiştir. Çözüm sürecini hızlandırması bakımından desteklenen teknolojinin, genellikle uygun olmadığı tespit edilmiştir (Miles, 2014, s. 44).

Coğrafyacı Richard Peet ve Michael Watts politik ekolojiiyi, “ekolojik tabanlı sosyal bilimler ve politik ekonomilerin birleşmesi” olarak açıklamış, araştırma alanının

politik, sosyal ve coğrafik bütünlüğüne dikkat çekmiştir (Peet and Watts, 1996, s. 6). Coğrafyacı David Harvey ise, politik ekolojiyi şöyle ifade etmiştir:

“Ekolojiye dair projelerin (ve fikirlerin) tamamı aynı zamanda ekonomiye dair projelerdir (ve fikirlerdir) ve bunun tersi de geçerlidir. Topluma ve ekonomiye dair görüşler ne kadar ekolojikse, ekolojiye dair görüşler de ancak o kadar toplumsal olarak tarafsız olabilir. Dolayısıyla çevre sorunlarını daha iyi kavramak istiyorsak ekolojinin ve siyasetin nasıl ilişkilendiğine yakından bakmak bir zorunluluk olur (Harvey, 1993’ten aktaran Erensü, 2019).”

Ekolojik hareketler ile bağ kurduğu düşünülen; politik, ekolojik ve sosyal yönü bulunan sanat eserlerine değinilirse; öncelikle Scott Parsons ve David Greenlund’ın 1992 yılında Güney Dakota, Sioux Falls’ta gerçekleştirdikleri ‘*The Reconciliation Project*’ (*Uzlaşma Projesi*) isimli heykelden bahsedilebilir (Görsel 2.1). Nobel Barış Ödülü Forumu’nun yakınlarına konumlandırılan 29 kömürleşmiş İlk Ulus çadırı ile sanatçılar, İlk Ulus insanlarının alana davet edilmemesini protesto etmiştir (Miles, 2014, s. 98). Amerikalı bir yazar, aktivist ve eleştirmen olan Lucy Lippard eser ile ilgili görüşlerini şöyle ifade etmiştir:

“Hayalet benzeyen anıtlar; şiirsel bir görselliği ve katı bir gerçeği birleştirerek gökyüzüne doğru yükselir, onları doğrudan deneyimleyenlerin kültürel hatıralarını etkileyerek, yeryüzünde uzun gölgeler bırakır. Sanatçılar bu eseri bir karşı-anıt olarak alana konumlandırmıştır: “...eser bir sıçrama tahtası ya da bir uzlaşma olarak düşünülebilir... Özür dilemenin ve tarihsel sorumluluk almanın nasıl bir şey olduğunu deneyimlemek istedik.” (Lippard, 1997, s. 171)”



Görsel 2.1. Scott Parsons ve David Greenlund, “*The Reconciliation Project*”, ahşaptan 29 İlk Ulus çadır iskeleti, 1992, Sioux Falls, Güney Dakota, ABD

Dana Shuerholz'un 1992 yılında gerçekleştirdiği '*Self Portrait, Nevada Test Side*' (*Otoportre, Nevada Test Bölümü*) isimli eserinde; alanı kuşatan çitin diğer tarafına düşen gölgesini fotoğraflamıştır (Miles, 2014, s. 99). İşin yanındaki metin panosunda "Değişim yapmak için en iyi yolu bilmiyorum. Oy kullanıyorum. Sanatla uğraşıyorum, sanat eğitimi veriyorum. Ağlıyorum. Dua ediyorum. Asla sessiz kalmayacağım; çünkü kimsenin harcanabilir olmadığına ve yaşamın değerli olduğuna derinden inanıyorum (Lippard, 1997, s. 173)." yazmaktadır.

Alman sanatçı Joseph Beuys, 1972 yılında Referandum Yolu ile Doğrudan Demokrasi Organizasyonu'nu kurmuş; herkesin sanatçı ve politik olduğunu savunmuştur (Bodeman-Ritter, 2007). Aynı zamanda eylemci, politikacı, filozof olan Beuys, Uluslararası Öğrenci Partisi'ni (1967) ve Uluslararası Özgür Üniversite'yi (1973) kurmuş, Yeşiller Partisi'nin kurucuları arasında yer almıştır. İkinci Dünya Savaşı'nda, Hitler ordusunda savaş uçağı pilotu olan sanatçının içinde bulunduğu uçak, kendi ifadesine göre 1944 yılında Kırım'a düşmüştür. Tatarlar tarafından kurtarıldığını iddia eden Beuys, kazadan sonra vücudunun keçe ve yağ ile sarılarak tedavi edildiğini öne sürmüştür. Eserlerinde keçe, yağ, toprak, taş, besin maddesi, bakır ve demir plakaları sıklıkla kullanan Beuys, kendini bir şifacı, rahip, büyücü, kahin ve şaman olarak sunmuştur (http-2). Bir zamanlar Nazi Partisi'nin yaptığı gibi kendini ve sanatını mitleştirme yoluna başvurması ile eleştirilen Beuys, Şamanizm ile görüşlerini şöyle açıklamıştır:

"Bu eski tip davranış biçimini; yaşamın, doğanın ve tarihin katı süreçlerindeki değişim fikri olarak algılıyorum. Amacım kesinlikle bu gibi ilkel kültürlere geri dönmek değil; ama madde ve değişim fikrini vurgulamaktır. Bu tam olarak bir şamanın, değişim ve gelişimi önermesi yerine yaptığı şeydir: onun doğası iyileştiricidir. Şaman yalnızca bozulmamış bir toplumda işleyebilir; çünkü gelişimin erken bir dönemine aittir. Bizim toplumumuz bozulmamış olmaktan uzaktır; ama bu da gerekli bir aşamadır... Bu yüzden Şamanizm geçmişteki bir konuyu işaret ediyorsa aynı zamanda tarihsel gelişim için bir olasılık gösteriyordur. Söz konusu durum, spiritüel yaşam fikrinin en derin kökleri olarak tarif edilebilir. Bu nedenle bizzat ben şamanistik bir figür olarak belirlediğimde ya da onu kastettiğimde; bunu başka önceliklere inancımı ve konuya farklı bir yaklaşım ihtiyacını vurgulamak için yaparım. Örneğin üniversite gibi yerlerde... böyle bir büyücünün ortaya çıkması gereklidir (Tisdall, 1979)."

Beuys'un sanatı kavramsal ya da eylemsel olarak düşünülmektedir. Dil, düşünce, politika performans ve ekoloji ile ilgilenen Beuys'un çalışmalarında çok boyutlu bir yaklaşım gözlenmektedir. Documenta 7 projesi kapsamında, Kassel şehrine meşe

ağaçlarında oluşan ve zamanla bir ekosisteme dönüşmesi amaçlanan ‘7000 Eichen’ (7000 Meşe) isimli eserini gerçekleştirmiştir (Görsel 2.2). İlk ağaç 1982 yılında, son ağaç ise; Beuys'un ölümünden 18 ay sonra, 1987'de, Documenta 8'in açılışı sırasında oğlu Wenzel Beuys tarafından dikilmiştir. Proje kapsamında dikilen ağaçlar bazalt taşı ile işaretlenmiştir. Dia Center for the Arts 7000 meşe ağacını finanse etmiştir. Beuys'un ‘Sosyal Heykel’ ütopyasını somutlaştıran eserin insan bilincinde bir devrim yaratması amaçlanmıştır. Ağaç dikme eylemi ile tüm ekolojik sistemin, yaşamın ve toplumun dönüşümünde insan farkındalığının önemi vurgulanmıştır (Wallis, 2005, s. 164-165).



Görsel 2.2. Joseph Beuys, “7000 Eichen”, 7000 adet meşe ağacı, bazalt taşı, 1982, Kassel, Almanya (Wallis, 2005, s. 164)

Dünya üzerindeki yaşamın gelecekte nasıl olacağı günümüzde bilinmemektedir; doğal seçilimin açık uçlu bir süreç olması tahminleri geçersiz kılmaktadır. Yapılan müdahalelerin geleceği etkilediği ve geri dönüşün mümkün olmadığı düşünüldüğünde, dünyada yaşayan insanlık ya sürdürülebilir bir yol bulacak ya da hissedarlara kar sağlamak için son kaynak bitene kadar gezegeni dönüştürecektir (Miles, 2014, s. 47). Yapılacak seçimin, hangi değer benimsendiğine bağlı politik bir durum olduğu söylenebilir.

Yeryüzünün erozyon, sel, kuraklık, türlerin yok oluşu, çevre sorunları, iklim değişikliği gibi gönderdiği çeşitli uyarıların estetik ile ilişkisi ilk bakışta fark edilmeyebilir. Bilim dünyasında sorunun çok boyutluluğu üzerinde durulmadan hızlı, tek

yönlü ve niceliksel çözümlerin tercih edilmesi, disiplinler-arası yaklaşımların henüz yaygınlaşmaması olarak yorumlanabilir. Fenomenlerin oluştuğu çevrede beliren çevresel sorunların kökeni araştırıldığında, ‘algısal inanç’ ile karşılaşılır.

2.2. Merleau-Ponty’nin Algı Fenomenolojisi

Fransız düşünür Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), fenomenolojinin önde gelen isimlerinden biridir. Merleau-Ponty fenomenolojisinin; insanın bedensel varoluşunu ve sembolik eylemlerinin tüm aralığını merkezine aldığı söylenebilir. “Kant, nesnenin kendisiyle (numen) görünüşünü birbirinden ayırmış ve bilgimizin nesnenin görünüşüne, olaylara erişebileceğini, nesnenin kendisinin asla bilinmeyeceğini ileri sürmüştür. Bu anlamda *görünü* deyimiyile karşılanması daha uygun olan *fenomen*, genellikle, dışımızda bulunan ve deney konusu olabilen her şeydir (Hançerlioğlu, 2010, s. 288).” Alman düşünür Edmund Husserl (1858-1938), nesnenin bilgisine yalnız öznedenden varılabileceğini ileri süren özgün bir yöntem (fenomenoloji) oluşturmuştur. Husserl, kurucusu olduğu fenomenolojik yaklaşımı şöyle ifade etmiştir: “varolan felsefelerden ya da onların eleştirisinden değil, fenomenlerden hareket etmeli, ‘şeylerin kendilerine dönmeli’ (Granade, 2017a, s. 111).” Fenomenolojisi, Heidegger, Merleau-Ponty ve Sartre gibi düşünürleri etkilemiştir.

Merleau-Ponty, insanın bilinçli bir varlık olarak kendine bakışı (refleksif bakış açısı) ve çevresinin davranışlarına etkisi ile oluşan bakışı (objektif bakış açısı) arasındaki uyumsuzluğu incelemiştir. Kişisel farkındalığın; yaşamın sorgulanması ve sosyal varoluştan gelen dış bilgilerin bütünlüğüyle oluştuğu söylenebilir. Merleau-Ponty, her iki bakış açısında da doğruluk payı bulmuştur. Özne-nesne, mutlak irade sahibi-dışa bağımlı insanı oluşturan ilişkiler ağı; pozitif bilimlerin insanı nesneleştirme ve felsefede refleksif düşüncenin mutlak insan varsayımları ile kurulmuştur (Şan, 2017, s. 63-64). Söz konusu zıtlıkların olmadığı üçüncü bir betimlemeyi araştıran Merleau-Ponty, ruh ve vücut ilişkisi sorununa öncelik vererek, algı konusunu araştırmasının merkezine yerleştirdiğini şöyle ifade etmiştir:

“Algılayan zihin (esprit), ete tene bürünmüş halindeki bir zihindir; ilk ortaya koymaya çalıştığımız şey de zihnin bedenine ve dünyasına köklenmişliği oldu. Bunu yaparken, algıyı dışsal şeylerin bedenimiz üzerindeki etkinliğinin basit bir sonucu gibi ele alan öğretilere olduğu gibi, bir şeyin bilincine varmanın özerkliğini vurgulayan öğretilere de karşı çıktık. Bu iki karşıt felsefenin ortak yanı, saf dışsallığı ya da saf içselliği ön plana çıkarmak için, zihnimizin bedenle iç içe dolanmışlığını, bedenimizle ve buna karşılık algılanan şeylerle

kurduğumuz ikircikli (ambiguë) ilişkiyi unutmazdır... Günümüz psikolojisi ve psikopatolojisine göre beden kopuk bir zihnin karşısında bulunan dünyadaki alelade nesnelere biri değildir, dünyaya açılan bakış açımızdır; zihnin fiziksel ve tarihsel bir duruma yatırım yaptığı alandır beden. Gene Descartes'ın derinden kavradığı üzere, ruhun bedendeki hali kaptanın gemideki hali gibi değildir, ruh bedenine tamamiyle bitişiktir (Merleau-Ponty, 2017a, s. 21-22).”

Merleau-Ponty, algının duyum kavramı ile ilişkilendirilmesine karşı çıkmış; duyum kavramının içerdiği felsefi önyargıların, algıyı açıklayamadığını savunmuştur. Psikoloji biliminden yola çıkan Merleau-Ponty, algı konusunda önyargılı bulduğu deneycilik ve entelektüalizm ile hesaplaşmıştır. Algıyı duyuma indirgeme deneycilikle başlar; böylece muğlak, kayıp giden, bağlamına göre farklılaşan nesnelere yerine, kesin, saf ve mutlak nesnelere dünyası oluşturulur. Bu konuda Merleau-Ponty, Müller-Lyer deneyinin gösterdiği sonuca işaret etmiştir. Deneye göre, bir deneyimin sonucu çift ya da çok anlamlı olabilir (Direk, 2017a, s. 28-30). Merleau-Ponty, algının entelektüel bir işlem olmadığını, *Gestalt psikolojisi* ile açıklamıştır. *Gestalt psikolojisi*, 1922-1938 yılları arasında *Gestalt* teorisyenlerinin *Psychologische Forschung* isimli yirmi iki ciltlik yayınında ortaya çıkmıştır. *Gestalt* teorisine göre, beyin atomik parçacıkları tek tek algılayıp bütüne yönelmek yerine, öncelikle bütünsel olarak algılar. Buradan hareketle algının, ayrı niteliklerin bir araya gelmesiyle değil, nesnelere bütünsel kavranışı ile oluştuğu söylenebilir. Teoriye göre bir nesnenin algısı, geçmiş deneyimlerin bilgisi ile değil; algısal zemin üzerinde bir figürün oluşumu ile mümkün olabilir. Böylece Fransız düşünür, algının entelektüel bir işlem olmadığı sonucuna varmıştır. *Davranışın Yapısı* adlı eserinde Merleau-Ponty, refleksif ve objektif bakış açısının ötesinde bir algı çözümlemesini araştırmıştır. Daha sonra yazdığı *Algının Fenomenolojisi*'nde ise deneycilik ve entelektüalizmi aşan bir fenomenoloji kurmaya çalıştığı söylenebilir (Şan, 2017, s. 67-70).

Merleau-Ponty, *Algının Fenomenolojisi*'ni yazdığı dönemde; zihin-beden, özne-nesne ikiliğinin insan algısının doğal yapısından kaynaklanan bir yanılsama olduğundan bahsetmiştir. Bu yanılsamayı fark etmek üzere algının oluştuğu ana dönmeye çalışmıştır. İnsanın nesnelere kurduğu ilişkide pratik bir bilme ile hareket ettiğini savunan Merleau-Ponty, insanın günlük hayata devam etmesini ve hayatta kalmasını sağlayan ikinci bir zihin gibi düşünülebilecek ve günümüzdeki zihin kavramını önceleyen bedene ait bir 'cogito'dan bahsetmiştir. Burada bahsedilen *cogito*; günümüzde zihin olarak adlandırılan

kavramla karşılaştırıldığında, daha eski ve daha bilgedir. Merleau-Ponty, ‘örtük cogito’ adını verdiği bu ilksel ‘cogito’yu şöyle ifade etmiştir:

“Cogito ile keşfettiğim ve tespit ettiğim şey, psikolojinin içkinliği tüm fenomenlerin “özel bilinç hallerine” içselliği, duyumun kendisiyle kör teması - hatta transandantal içkinlik, tüm fenomenlerin kurucu bir bilince aidiyeti, düşüncenin kendine saydam özgülüğü değildir, o daha çok benim varlığımı ifade eden derin aşkınlık hareketi, varlığım ve dünyanın varlığıyla eşzamanlı iletişimidir (Merleau-Ponty, 1945’den aktaran Şan, 2017, s. 344).”

Merleau-Ponty’nin *Algının Fenomenolojisi* adlı eserinde, bilgi ve düşünüm felsefesinin algıyı gerçekleştiren olarak ‘bedene’ hak ettiği değeri geri vermesi gerektiğini savunduğu söylenebilir. Dünya ile olan ilksel temas, düşünüm yoluyla (felsefi) değil, beden algısı yoluyla olmuştur ve insan için bu ilksel temasın vazgeçilemez bir yanı vardır. Merleau-Ponty “algı” ile dünyadaki kinestetik ve bilim öncesi var oluşu kastetmiş; insanı, bilimin ve geleneksel tıbbın yapılandığı nesne-bedenler değil, yaşayan bedenler olarak görmüştür. Yaşayan beden, dünyaya etkileşimi sağlayan uzaysal bir seviyeyi, kavrayışı, bedensel hareket ediş biçimini, zaman hissini, şeylerin ve renklerin süreklilik duygusunu içerir (Direk, 2017a, s. 50-51).

Merleau-Ponty’nin fenomenolojisinin varlıkbilimsel bir sorgulamaya dönüştüğü ikinci dönemi, tamamlanmamış eseri *Görünür ve Görünmez*’in yayınlanmasıyla fark edilmiştir. Bu eserinde Merleau-Ponty ‘ten’ kavramına değinmiştir. Bu kavramın ontolojik yapısı gereğince, özne ve nesne (aynı zamanda zihin ve beden) aynı ontolojik tene açılır. Ten, görünürün görünmesini ve görenin de bir görünür olmasını sağlarken özne ile nesne arasındaki ayrımı ontolojik bir kumaş gibi örtterek kendinde birleştirir (Granade, 2017b, s. 177).

Ten kavramını açıklarken Merleau-Ponty, Husserl’den aldığı dokunan el-dokunulan el deneyimine değinmiş; sol el sağ ele dokunduğunda, sol el başlangıçta sadece dokunan el iken, dokunma gerçekleştiği anda dokunulan ele dönüşmüştür. Burada ten yoluyla gerçekleşen bir çifte algıdan söz edilebilir. Bedenin aynı anda hem özne hem nesne oluşu, onun iççeliğini göstermiştir. Çifte algı örneğini Merleau-Ponty, başka bir makalesinde (*Filozof ve Gölgesi*) genişletmiştir (bir el diğerine dokunurken, dokunulan elin de bir masaya dokunması) (Gökyaran, 2017, s. 90-91). Merleau-Ponty, bahsedilen deneyim ile beden, dünya ve öteki algısı arasındaki iletişimin birbirine karıştığını, dünyadaki herhangi bir nesne gibi deneyimin de tende görünürleştiğini öne sürmüştür (Granade, 2017b, s. 182-185). Merleau-Ponty, *Göz ve Tin* isimli eserinde; bedendeki

özelliklerin ve ötekiyle olan ilişkinin birbirini aynaladığından bahsetmiştir (konuşma-işitme, görme-görülme ve dokunma-dokunulma) (Merleau-Ponty, 2016, s. 42-44).

Merleau-Ponty, *Görünür ve Görünmez*'de 'algısal inanç' adını verdiği bir durumdan söz etmiştir. Buna göre bir tarafta algının, 'his'ten (*sentiment*) farklı olarak, nesnenin kendisine gittiği ve gerçeği verdiği savunulmuştur. Öznel duyulardan farklı olarak algının, dışsal bir gerçekliğe açıldığı varsayılmıştır. Diğer tarafta ise, algı özneye ait bir şey olarak düşünülmüştür. Algının hem özneye ait olmasını hem de öznenin bağımsız olarak var olmasını Zeynep Direk şöyle ifade etmiştir:

“Bu çelişki kartezyen özne (*res cogitans*) ve nesne (*res extensa*) ayrımı diliyle ifade edildiğinde Locke tarafından ortaya konulduğu haliyle modern epistemolojinin klasik sorusu çıkar ortaya: Nasıl olur da öznenin zamana, mekana, içinde bulunduğu farklı koşullara bağlı olarak değişen algıları, yaşantıları, zihinsel durumları ona bütünüyle yabancı olan, öznel zihin halleri gibi görelilikten uzak olan şeye, mekandaki nesneye dair kesin bilgi verebilir? Bu soru, algılamının “öznenin bir hali”, algılananın “uzamlı bir şey” olduğunu varsaymıştır (Direk, 2017a, s. 24).”

Uzam klasik bilim için, algılanan dünyadan farklı olarak zihinde kurulan, değişkenlik ve kırılmalardan sıyrılmış maddenin üç boyutlu form ile yayıldığı homojen ve mutlak bir ortamdır. Oysa algılanan uzam, klasik bilimin öne sürdüğünden oldukça farklı bir fenomenler dünyasıdır. Maddenin ağırlığının kutuplarda ve ekvatorlarda değişkenlik gösterdiği bilinir. Günümüz biliminde, gözlemlerin gözlemciye göre farklılaştığı onaylanır ve mutlak doğrular varsayımından vazgeçilir. Benzer bir biçimde resimde, felsefede ve psikolojide uzam ile algılayan arasındaki bağların, tipik bir özne-nesne ya da zihin-beden ilişkisinden çok, organik bağların hüküm sürdüğü, sınırların belirsizleşerek birbirini sardığı ve bütünü algısının açığa çıktığı yansımaları bir ilişki olarak düşünülebilir (Merleau-Ponty, 2014, s. 20-26).

Merleau-Ponty sanat hakkında düşüncelerini, algının beden yoluyla mümkün olması üzerine temellendirmiş; dünyada olma durumunun, dünyaya açılmayı beraberinde getirdiğini düşünmüştür. Merleau-Ponty'de görüş; kendiliği, ötekiyi ve dışsalı anlamlandırmada önemlidir. Bu nedenle *Algının Fenomenolojisi*'nde görüş ayrı bir öneme sahiptir. Merleau-Ponty'e göre varlık, kendini ancak periferideki varlıklarla ilişkisi üzerinden tanıyabilir. Bedenin de görünür varlıklar ile farkına varıldığı söylenebilir. Benzer bir biçimde bir şeye ulaşmanın koşulu, onu görmekten geçer. Kendini görebilen gören olarak beden, devingen yapısıyla görünür varlıklara yaklaşım uzaklaşabilir, onlara dokunabilir. Dokunma, *Görünür ve Görünmez*'de 'bakışla yoklama'

olarak anlaşılır ve görmeyi önceler. “Her görünür, dokunulur olandan yontulmuştur, her dokunsal varlık bir şekilde görünürlüğe adaydır (Merleau-Ponty, 1964’den aktaran Gökyaran, 2017, s. 177).” Merleau-Ponty’de görme ve dokunma arasındaki aynalama ve birlikte oluş, duyma ve konuşma arasındaki ilişkiye benzetilebilir. Birinin yokluğunda diğeri de karanlıkta kalır.

Nokta, çizgi, düzlem ve oran matematiksel özelliklerdir ve Batı felsefesi, bilimi ve sanatında, tekrarlanabilir ve güvenilir olmaları nedeniyle önem kazanmıştır. Matematiksel itibar Platon’dan Leonardo, Galileo ve Descartes’a yeniden canlandırılmış, matematiksel özellikler, John Locke tarafından ‘birincil nitelikler’ olarak adlandırılmıştır. Dünyanın duyuşsal özellikleri; renk, tat, ses, koku ve dokunuş, ‘ikincil nitelikler’ olarak belirlenmiş, öznel olmaları nedeniyle küçümsenmiştir. Bu ikincil nitelikler, deneyimlerin duyuşsal ve değer veren yanıyla daha yakından ilişkili olduğu için, duygular ve değerler de, ikincil ve öznel duruma düşürülmüştür (Johnson, 1993, s. 12).

Descartes yapıtlarında resimden çok gravür ile ilgilenmiştir. Oyma resimlerde nesnelerin kapladıkları uzamı gösterdiğini ve bunun nesnelerin birincil (güvenilir) özelliklerinden olduğunu belirtmiştir. Oysa renk gibi ikincil özellikler Descartes’a göre süs ve boyamadır. Aynı nedenle resim asıl gücünü desenden; perspektif tekniğın doğru kullanımından alır. Perspektif teknik ‘kendiliğinden uzay’ kavramıyla oldukça sıkı bir ilişki içindedir. Burada bahsedilen uzay, bir tarafta zihnin serbestliğini öne çıkarırken, diğer tarafta uzayı ehlileştirir. Merleau-Ponty’e göre, Descartes’ın uzamı, empirizme karşı yapılacak en güzel hamlelerden biridir. Merleau-Ponty’e göre bu kurgusal uzay, farklı bakış açılarını, yönelimleri ve bu yönelimlerden türemiş fenomenleri açıklamada eksik kalmıştır (Merleau-Ponty, 2016, s. 45-53).

Merleau-Ponty 1945’te yayınladığı ‘*Cezanne’in Kuşkusunu*’ adlı makalede fenomenoloji ile resmin ortak noktalarından bahsetmiştir. Makalede daha çok Paul Cezanne (1839-1906) ve Leonardo da Vinci (1452-1519) üzerinde durulmuştur. Monet, Emile Bernard, El Greco, Tintoretto, Delacroix, Courbet, Pissarro gibi heykeltıraş ve ressamların da adı geçmiştir; ama bu sanatçıların eserlerine değinilmemiştir. 1945’ten sonra Fransız filozofun tüm dikkatini Cezanne üzerinde topladığı söylenebilir. Merleau-Ponty’nin, Cezanne’in “doğadan resmetme” çabasını, Husserl’den yola çıkarak geliştirdiği fenomenolojik dil ile ifade etmiştir. Cezanne, Merleau-Ponty’den önce formalist yorumlara maruz kalmıştır. Formalist yorumlarda; Cezanne’in saf formu ele alışı ve iki boyutlu düzlemde çizgi ile yüzeyleri kullanışı tartışılmıştır. Renk kullanımı ve

resimlerindeki üç boyut çağrışımı Cezanne’ın değerli özellikleri olarak belirlenmiştir. Merleau Ponty, Cezanne’da bir izlenimci olan Pissarro’nun etkisine değinmiş; ancak Cezanne’ın doğanın yeni bir ifadesini oluşturarak izlenimci estetiği kıldığını belirtmiştir. Daha çok Cezanne’ın renk kullanımını ve çizdiği natürmort ve manzara resimlerindeki doğa algısında, bilim öncesi bakış açısını beğenmiştir (Johnson, 1993, s. 4-7). Cezanne, renk ve form üzerine düşüncelerini şöyle ifade etmiştir: “Dış hatlarla renkler birbirinden ayrı değillerdir. Boyama, renkleri olduğu kadar dış hatları da belirler; renkler armonize oldukça dış hatlar da hassaslaşır. Rengin en zengin olduğu anda biçim de tamamlanmış olur (Merleau-Ponty, 2017b, s. 51).” Cezanne için rengin, eşsiz bir nitelikte olduğu söylenebilir; çünkü Cezanne için pigment, hem doğanın hem de görsel bir duyunun, dolayısıyla nesneyi ve duyuyu bağlayabilen bir yapının ögesidir.

Cezanne’ın yaklaşımında; içten, dikkatli, özenle seçilmiş bir yapı ve görünür dünyanın görünme sürecinde bir benlik ve doğa füzyonu keşfedilir. ‘*Cezanne’ın Kuşkusu*’ adlı makalesinde Merleau-Ponty, sanatsal yaratımda benlik ile dünyanın birbiri içinde erimesine değinmiştir. Cezanne’ın, “Doğa bende kendini düşünüyor, ben onun bilinciyim” (Merleau-Ponty, 2017b, s. 54) ifadesinin, Merleau-Ponty için esin kaynağı olduğu söylenebilir. Merleau-Ponty *Göz ve Tin*’de, sanatçı ve görünür dünya arasındaki rollerin tersine çevrilebilirliği üzerine yazmış ve Andre Marchand’ın sözlerinden alıntı yapmıştır: “Bir ormanda, birçok kez, ormana kendimin bakmadığını hissettiğim olmuştur. Kimi günler, ağaçların bana baktığını, bana konuştuğunu hissettim... Ben oradaydım, dinliyordum... Bence ressam evren tarafından delinmelidir, onu delmek istememelidir... Ben, içten batmış, gömülmüş olmayı beklemekteyim. Belki de ortaya çıkmak için resim yapıyorum (Charbonnier, 1959’dan aktaran Merleau-Ponty, 2016, s. 143-145).”

Merleau-Ponty’nin, özellikle Cezanne’ın eserlerini felsefesine yakın bulması bir tesadüf değildir. Cezanne, fenomene sadık kalmış ve dünyanın görülmesi gerektiği şekilde, fotoğrafik ya da geometrik tek anlamlı perspektifi yerine, gerçekte algılanan, yaşayan perspektifi çizmiştir. Merleau-Ponty ve Cezanne için, Rönesans’a ait çizgisel perspektif doğal algının bir sonucu değildir. Fenomenolojide algısal deneyim, geçmiş deneyimlerin ufkuyla birlikte belirsizliğe açılarak; algının yönelimselliği, zamansallığı, kişisel ya da anonim olanla ilişkisi üzerinden bir dinamizm kurar.

Merleau-Ponty, ‘*Cezanne’ın Kuşkusu*’ isimli makalesinde Da Vinci’nin hayatından kesitlere yer vermiş; ama eserlerine değinmemiştir. Kurduğu algı fenomenolojisini daha çok resim sanatında temellendirdiği söylenebilir. Algıda bedenin önceliği ve bedenin

şeylerle kurduğu bağ ile ‘ten’de görünürleşmesi, ‘yaşayan beden’ kavramını eşzamanlı olarak tekil-çoğul bir yapıda konumlandırmıştır. Merleau-Ponty bunu şöyle ifade etmiştir: “Herkes başkalarına karışmış olarak deneyimler kendini, her birimizin durumuyla oraya bağlı olduğu, Varlık’ın kendisi olan bir karşılaşma alanı vardır (Merleau-Ponty, 1964’den aktaran Savaşçın, 2017, s. 91).” Buradan hareketle, izleyicinin sanat yapıtı ile karşılaşmasının, kendi bedeni ile bağ kurmasını da beraberinde getirdiği düşünülebilir (Eraldemir, 2010, s. 117).

İngiliz heykeltıraş Antony Gormley, anti-estetik bir yaklaşımla eserlerinde insan bedenini ele almaktadır. Gormley sanatsal yaratımını, “görünüşün diğer tarafında mekanı somutlaştırma girişimi” ([http-3](http://3)) olarak ifade etmiştir. Yapıtlarında çoğunlukla kendi bedeninden aldığı kalıpları kullanan sanatçı, vücudu algı yoluyla ilişki kuran bir mekan olarak kurgulamıştır. Birnur Eraldemir, Gormley’in sanatsal üretimi ile Merleau-Ponty’nin algı fenomenolojisi arasında kurduğu bağı şöyle ifade etmiştir:

“Fransız felsefeci Maurice Merleau-Ponty algıyı dünyaya açılma ve onunla etkileşim içine girme aracı gibi görür. Dünyayı doğrudan deneyimle öğrenmeyi önermesi ve deneyimi gerçekleştiren bedenin sanat yapıtında görünür kılındığını düşünmesi, İngiliz sanatçı Antony Gormley’in eserlerini incelemeyi amaçlayan bu çalışma için önemli bulunmaktadır. Çünkü her iki isim de bedeni dünyaya yönelik algılamalarımızın merkezine yerleştirir. Ponty’nin bedeni, dünyaya yönlendirilmiş bir duyumsal bilinç alanıdır, Gormley ise bu bedene yeniden anlam ve biçim verir. Gormley’in sanat anlayışının en önemli göstergesi olan bu bedenleri anlamlandırırken, nasıl bir felsefi düşünce ve estetik yöneliminden hareket ettiğini kavramak oldukça zordur. Gormley’in ürünlerini kavrayabilmemiz açısından onun söylemleri ile Merleau-Ponty’nin bedene ilişkin görüşleri arasında kurulacak ilişkinin yararlı olacağı düşünülmüştür (Eraldemir, 2010, s. 115).”

Gormley heykellerinde ‘deri’, bedenin mekan ile kurduğu ilişkinin başlangıç noktası olarak düşünülebilir. ‘Deri’ ile görünür olanda açığa çıkan heykelleri, ‘gizlenmiş formu’ izleyici ile buluşturmuştur (Tekin, 2016, s. 86). ‘*Sleeping Place*’ (*Uyku Yeri*) isimli eserinde, yerde kapalı bir vücut duruşu ile uzanan figür, alçı bezi ile kaplanmıştır (Görsel 2.3). Eraldemir aynı eseri şöyle açıklamıştır:

“*Sleeping Places*, ‘iç’i dışıyla tarif etme çabasını gösteren en iyi örneklerden biridir. Tren istasyonlarında uyuyan insanlardan etkilenerek yapılmış olan bu çalışmalar, kıvrılmış vücutları kaplayan alçı yüzeylerden oluşur. Çok güçlü bir iç mekan etkisi vardır. Ten olarak kavramsallaştırabileceğimiz alçı yüzeyler içlerinde var olduğunu duyumsadığımız yapıları açığa çıkarmalarına karşın varlıkla yokluk arasında bir duruşu yansıtır (Eraldemir, 2010, s. 122).”



Görsel 2.3. *Antony Gormley, "Sleeping Place", alçı, 1974*

Antony Gormley'in eserleri ile Merleau-Ponty'nin fenomenolojisi arasında bağ kuran Eraldemir'in, heykel sanatında eko-estetik uygulamaların araştırılmasına katkı sağladığı düşünülebilir; fenomenolojik algı, eko-estetik algının felsefi temelini oluşturmaktadır.

2.3. Eko-estetik Kavramının Heykel Sanatında Ortaya Çıkışı

2.3.1. Heykel sanatında formun tarihsel dönüm noktaları

Heykel sanatı, Arkaik ve Klasik Dönemler'den beri; uzay, mekan, hacim, kütle ve boşluk gibi yapısal özelliklerini kullanarak, üç boyuta hakim olmuştur. Kaide üzerinde, dik ve kütleli bir yapıda olan geleneksel heykel, kalıcılığı nedeniyle ait olduğu toplumun değer ve inanç sistemini yansıtmıştır. Heykelin, modernizm ile birlikte mimari olandan ayrılması, estetik ve plastik dilde önemli değişimler geçirmesine neden olmuştur.

20. yüzyıldan itibaren kaide ve kütle ilişkisi, Auguste Rodin öncülüğünde dönüşüm geçirmiştir. Yüksekliğini kaybeden kaide ile birlikte, heykel, izleyicisiyle daha samimi bir iletişim kurmuştur. Kübizm akımı, heykel diline hazır ve atık nesnelere tanıtılmıştır (Görsel 2.4). Yapısalcılık ile birlikte cam, metal, plastik gibi sanayi malzemeleri geleneksel olana dahil olmuştur. Kübizmde beliren geometrik formlar yapısalcılıkta da öne çıkmıştır. Gabo ve Pevsner ile birlikte heykel, kütleli hacminden sıyrılmıştır (Karacan, 2013, s. 20). Böylece, heykelde geleneksel formun dışına çıkmıştır. Mekanın farklı kullanımları ile yerleştirmenin ilk işareti verilmiştir (Görsel 2.5). Batı'da güzel

sanatlar ile zanaat arasındaki ayırım, sanatın toplumsal alanlardan kopmasına neden olmuştur. Estetik ideolojiden beslenen sanat ve hayat arasındaki uçurum, Duchamp geleneğine bağlı, mevcut sanat kategorilerine göre güzel ve anlamlı yapıtlar üretmeye karşı çıkan, sanatın dünyadaki rolünü ve yerini sorgulayan sanatçıları rahatsız etmiştir (Lynton, 1982, s. 263).



Görsel 2.4. Pablo Picasso, "Guitar", 77.5 x 35 x 19.3 cm, metal levha ve bakır tel, 1913, MoMA, New York, ABD (MoMA, 2004, s. 152)



Görsel 2.5. Vladimir Tatlin, "Corner Counter Relief", 71 x 118 cm, demir, bakır, ahşap, 1915, Rus Devlet Müzesi, Saint Petersburg, Rusya

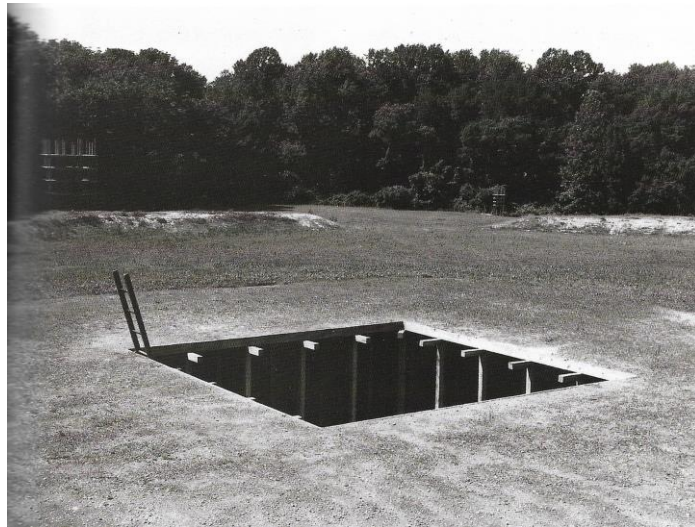
İkinci Dünya Savaşı sonrası yaşanan yıkımı Vietnam Savaşı'nın izlemesi, ulusal ve uluslararası arenada yürütülen devlet politikaları ve 'yüksek' sanatın sergilendiği galeri mekanlarının kuralcı yapısı, New York merkezli sanatçıları harekete geçirmiştir. 1963 yılında, sanatçı George Maciunas'ın bir manifesto eşliğinde duyurduğu Fluxus, ticari sanat piyasasına ve yüksek kültüre tepkisini ortaya koymuştur. Kökleri Dada, Fütürizm ve Sürrealizm'de bulunan ve 1960'ların karşı kültürüyle ilişkilendirilen Fluxus, heykel sanatında anti-form pratiklerin yaygınlaşmasına yol açmıştır. Fluxus sözcüğü anlamsız olup, geçici ve sürekli değişeni vurgulayan Litvanca kökenli 'flux' (akı ve atık su) kelimesinden türetilmiştir. Aralarında John Cage, Yoko Ono, Nam June Paik, Joseph Beuys gibi birçok sıra dışı sanatçıyı barındıran topluluk, merkezsiz ve uluslararası bir gelişim göstermiştir. İzleyicisine eleştirel bakış kazandırmaya çalışan Fluxus sanatçıları, 1960 sonrası sanatta gözlenen çok disiplinli yapının kuruculuğunu üstlenir. Böylece, sanat dalları arasındaki katı ayırım, yerini geçirgen bir yapıya bırakır (Terpenkas, 2017, s. 1-3). "Fluxus'un kurucularından olan Joseph Beuys... 'Sosyal Heykel' kavramını yaratarak, sanat ile yaşam, seyirci ile sanatçı arasındaki sınırları belirsizleştirmiştir. Beuys'a göre toplum bir sanat yapıtı, herkes de sanatçıdır. Bu nedenle meşe ağaçları dikilir, çöp toplanır vb. Burada sanat olan herhangi bir nesne değil 'eylemler'dir (Huntürk, 2015, s. 107)."

Genişletilmiş alan modeli, 1979'da sanat tarihçisi Rosalind Krauss tarafından oluşturulmuştur. Krauss, *Sculpture in the Expanded Field (Mekana Yayılan Heykel)* adlı makalesinde, 19. yüzyılda kamusal anıttan vazgeçilerek heykelin bağlamsal olmayan bir konuma indirildiğini belirtmiştir. Anıt heykeller genellikle temsil ve işaretleme amacıyla yapılır; bu nedenle çalışılan form, dikey ve figüratiftir. Heykel, kaidesi aracılığıyla mekan ile bağlantı kurar. 19. yüzyılda sanatçıların anıt heykelle yönelik ilgisinin zayıflamasını Krauss, Rodin'in *Balzac* ve *Cehennem Kapıları* eserleriyle örneklemiştir (Krauss, 1979, s. 34) (Görsel 2.6). Rodin, sipariş üzerine yaptığı anıt heykellerinin yüksek bir kaide üzerinde durmalarını istememiş; genellikle yer seviyesine yakın olan heykellerinde, insan formunu kusursuz bir biçimde yansıtmak yerine, ona hareket aktarmaya çalışmıştır. Sanata estetik bir yaklaşımı olmayan Rodin, yapıtlarını güzellik kaygısıyla kurmamıştır. Biçimlendirdiği tamamlanmamış formlar ve bu formların taşıdığı teknik izler ile Rodin, heykel sanatına modernizmi duyurmuştur. 20. yüzyılda ise; heykel mimari olmayan ve peyzaj olmayana dönüşmüştür. Peyzaj olmayan heykel kendini hafriyat çalışmalarında göstermiştir. Mary Miss'e ait, *Perimeters*

Pavilions, Decoys (Perimetreler, Kulübeler, Tuzaklar) isimli eseri inceleyen Krauss (1979, s. 30), “İşin tamamı yerin altında; yarı atriyum, yarı tünel, dış ile iç arasında bir sınır oluşturan ahşap kolon ve kirişlerden kurulmuş narin bir yapıdır. *Perimeters, Pavilions, Decoys*, 1978, Mary Miss’in eseri, elbette bir heykeldir ya da, açıkça söylemek gerekirse, bir hafriyattır.” sözlerini kullanmıştır (Görsel 2.7). Adı geçen makalede Krauss, heykel gibi geleneksel bir sanat dalının kopma noktasına kadar esnetildiğini, belki de bu nedenle eleştiri yazmanın güçleştiğini belirtmiştir.



Görsel 2.6. *Auguste Rodin, “Balzac”, 282 x 122.5 x 104.2 cm, bronz, 1898, MoMA, New York, ABD (MoMA, 2004, s. 98)*



Görsel 2.7. *Mary Miss, “Perimeters Pavilions, Decoys”, yeraltı hafriyatı 12m², en yüksek kule 550 cm, ahşap, çelik, toprak, 1978, Nassau County Sanat Müzesi, ABD (Wallis, 2005, s. 105)*

2.3.2. Eko-estetik

Ekolojik estetik (eko-estetik) kavramı, 18. yüzyılda ayrı bir disiplin olarak beliren estetiğin ve günümüzde kullanıldığı anlamına 20. yüzyılda erişen ekolojinin güncel odaklarından biridir. Son yıllarda İngilizce kaynaklarda, 'eco' ön başlıklı birçok yeni terim üretilmiş ve bu terimlerin sayısı 706'yı bulmuştur (Wali, 1999). Wali'nin makalesinin yazıldığı 1999 yılında henüz bulunmayan bu kavram, küresel iklim değişikliğinin damgasını vurduğu 21. yüzyıla ait bir manifesto olarak düşünülebilir (Araeen, 2009). Eko-estetik kavramı çoğunlukla görsel sanatlar ve mimarlıkta kullanılır. Çok boyutlu ve sinestezik bir algının yardımıyla çevre ile kurulan çok yönlü bir ilişki olarak düşünülebilecek estetiğin, ekoloji ile yakınlığı eko-estetik ile vurgulanmıştır.

Canlıların birbiriyle ve çevreleriyle olan ilişkilerini inceleyen ekoloji, varlıklar arası alışverişi birbirine bağımlılık ve birbirini tamamlayıcılık üzerinden tanımlamıştır. Her öge arasındaki etkileşimin birlikte varoluşu, sürekliliği ve yardımlaşmayı içermesi yaşamın devamlılığını sağlamıştır. Ekolojideki karşılıklı bağımlılık ile estetikteki duyuların çevreyle olan bağının algı ile ilgili olduğu söylenebilir. Buradan ekolojinin algıya aracılık etmesi ile estetik olması, estetiğin ise varlığın yaşamsal sürecinde diğer varlıklara bağımlı olması ve bu zincire en küçük etkinin dahi önceden kestirilemeyen tepkilere neden olması ile ekolojik olması anlaşılır (Erzen, 2004). Jale Erzen, ekolojik estetiği şöyle ifade etmiştir:

“Aslında insan, belki her zaman farkında olmadan, hiç durmadan çevresi ile çok boyutlu bir ilişki içindedir. Böyle bir ilişki ise insanın doğadaki birçok varlığa karşı duyarlı ve paylaşım içinde olduğu anlamına gelmektedir. O vakit insan, diğer canlılara ve doğanın bütün niteliklerine karşı uyanık olmak durumundadır, zira bedenini yeryüzünün bir parçası olarak hisseder. Böyle bir yakınlık ise 'ekolojik estetiğin' tanımını oluşturur (Erzen, 2006, s. 29).”

İçerdiği ekoloji ve estetik sözcüklerinin anlam genişliğini kendi üzerinde birleştiren eko-estetik kavramını, tanımlama ve sınıflama güclüğü ile karşılaşmıştır. Clive Cazeaux, eko-estetiğin sınıflandırılması sorununda, fenomenolojinin estetiğe sunduğu konumdan yararlanılabileceğini belirtmiştir; sınıflandırma ancak geleneksel özne-nesne çerçevesi askıya alındığında, kategorize edilebilmiştir (Cazeaux, 2017, s. 150). “Da-sein, doğası daima etrafımızı saran çevre tarafından yapılandırılmış varlıklar olarak statümüz, deneyimin organizasyonunda metafora, göstergeselliğe ve duyulara öncelik verir ve estetiği ekoloji olarak anlamının yolunu açar (Cazeaux, 2017, s. 150).”

Algılanan dünyaya fenomenolojik yaklaşım, estetiğin çevre ile olan etkileşimini ve ekolojik etmenler üzerindeki etkisini açıklamıştır. İnsanın çevre algısı temelde estetik algı

ile ilişkilidir. “Nesnenin tüm özelliklerini aynı derecede önemseyen ve onun üzerinde tanımlamalar ve sınıflandırmalar yapmadan eşsizliğini ortaya koymasına zaman tanıyan algı şiirsel yani estetik bir algıdır (Erzen, 2006, s. 27).” Estetik algıda, tikelden yola çıkarak tümele varmak yerine, çeşitli nitelikler bir bütün olarak kavranır. Merleau-Ponty’nin fenomenolojik algısının, estetik bir algıya işaret ettiği söylenebilir. İnsanın çevresine olan anlayışı ve farkındalığı; ancak kendi bedeninin de onun bir parçası olduğunun kabulü ile gelişebilir. Çevrenin somut bir nesne olarak algısı, onun insana aidiyetinin fark edilmesini güçleştirmiştir.

İnsanın çevre ile olan fiziksel, psikolojik ve ruhsal bütünlüğü dikkate alındığında, ekolojik estetik kavramının insan-yeryüzü etkileşimi ile ilgili olduğu söylenebilir. 19. yüzyıl romantizminde, deha ve sanatın özerkliği gibi kavramlar ortaya atıldıktan sonra, ekolojinin organizma ile çevre arasındaki bağıntıya ilgisi ve kavramsal sanat birleşimi kafa karışıklığına yol açmıştır. Geleneksel estetiğin ve sanat yapma pratiklerinin eleştirisi niteliğindeki bir sanat pratiği, yapıtın görüntü ve ifade olarak benimsenmesine karşı çıkarak, doğayı temsil etmek için değil, onunla birlikte çalışmak için ele almıştır. Böylece bir zamanlar ekoloji merceği içerisinden görülen doğal dünya, nesnel değerlendirmenin durağan ve katı nesnesi olmaktan çıkmış, işbirliğine açık, algılanan dünyanın bir parçası olarak, dinamik ilişkiler serisi haline gelmiştir (Cazeaux, 2017, s. 150). Eleştirel ve politik ifade ile müdahaleye eko-estetik uygulamalarda sıklıkla yer verilir.

2.3.3. Heykel sanatında eko-estetik uygulamalar

20. yüzyılın ilk yarısında ortaya çıkan yenilikçi sanat akımları, sanat gündemini oldukça meşgul etmiştir. Geleneksel olanı yıkmak için bir araya gelen sanatçılar; sanat eserinin biçimini, içeriğini, kullanılan malzemeleri ve içinde bulunduğu çevreyi sorgulamıştır. Her sanatçının kendine özgü katkısıyla biçimlenen modernizmde üretkenliğin artması, müze ve galerilerde sergilenecek eserlerin piyasa koşullarına göre belirlenmesi ile sonuçlanmıştır. Eserlere, sanat piyasasının kararlarına göre değer biçilmiştir. Galeri ve müzelerin; sanat eserlerini metaya indirgemesi, sanatçıların yetkinliğini piyasa koşullarına göre belirlemesi, dolayısıyla üretilecek eserlere yön vermesi, sanatçılar üzerinde ekonomik, psikolojik ve politik baskı oluşturmuş; sergileme için alternatif mekan arayışları, bazı sanatçıları doğaya yönlendirmiştir (Lynton, 1982, s. 337-338). Yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan Arazi Sanatı, Toprak Sanatı, Yeryüzü Sanatı, Çevresel Sanat, Ekolojik Sanat gibi uygulamalar çoğu eleştirmen ve sanatçı

tarafından birbiri yerine kullanılabilir. Karmaşık bir yapı gösteren bu sanatsal uygulamalar için tam bir ayırım yapılamadığı görülür; ancak kullanılan malzeme ve amaçsal ayırmadan yola çıkarak bazı uygulamalar incelenebilir (Aydın ve Zümrüt, 2013, s. 59).

2.3.3.1. Arazi sanatı

Arazi Sanatı'nın, 1960-1970 yılları arasında ortaya çıkan radikal karşı sanat pratiklerinden biri olduğu söylenebilir. Kökeni, 1950'li ve 1960'lı yıllarda beliren Happening ve Pop Art'a dayanmaktadır. Öncü bir sanatçısı ve manifestosu olmayan Arazi Sanatı, doğanın farklı biçimlerde deneyimlenmesi ya da doğanın kendisinin heykele dönüşmesi olarak düşünülebilir (Kedik, 1999, s. 99-103). Doğada açık alanlara yönelen sanatçılar, doğal malzemeleri; bükme, eğme, yığma, örme, kazma, ekleme, çıkarma, taşıma, uzaklaştırma, işaretleme, sarma ve kaplama gibi çeşitli eylemlerle biçimlendirmiştir. Mekan seçimlerini doğal ortamdan yana kullanan sanatçıların zaman zaman galeri mekanlarını da kullanmaları; ancak eserlerinin satışını engellemeleri söz konusu olmuştur. Bazı sanatçılar ise yapıtlarının fotoğraflarından elde ettikleri gelir ile bir sonraki çalışmalarına bütçe sağlamıştır (Şentürk, 2003, s. 158).

Galeri ve sanat kurumlarının baskısından kurtulan sanatçılar, ilk zamanlarda doğanın sunduğu engin malzeme ve fırsatlar karşısında büyülenmiştir. Malzemenin ve mekanın sınırsızlığı, doğaya büyük ölçekte müdahalenin kapılarını açmıştır. Bu nedenle ilk nesil çevre sanatçılarının modernizmin istila ve sömürü düşüncesini doğaya yansıttıkları düşünülebilir. Eleştirmen Beth Carruthers bu durumu şöyle ifade etmiştir:

“Ekolojik sanat uygulamalarının başlangıcını oluşturan 1960'ların ve 70'lerin Arazi Sanatı ya da Yeryüzü Sanatı çalışmalarının büyük çoğunluğu günümüzde yerel ekolojilerin taciz edilmesi olarak bildiğimiz olgu ile uğraşmaktadır. Bunlar araziye sıklıkla bir ortam ya da mekan olarak kullanan, bio-bölgesel duyarlılık yaratmaktan uzak çalışmalardır. Çok sayıda yer çalışması, sanatçıların ortaya koyduğu anıtlar, eleştirmen John Grande'nin belirttiği gibi, eko-santrik (çevre merkezli) olmaktan çok ego-santrik uygulamalar olarak ortaya çıkmaktadır (Carruthers, 2006'dan aktaran Aydın ve Zümrüt, 2013).”

Yapılan büyük ölçekli çalışmalar nedeniyle eserler çoğunlukla belirli bir yükseklikten kuşbakışı anlaşılmaktadır. “Land Art'la birlikte mekan anlayışının sonsuza açılması, araziye biçimleyen ve ancak yüksekte kuşbakışı kavranabilecek bir sanat devrinin de başlangıcını haber vermektedir (Kedik, 1999, s. 105).” Christo ve Jeanne-Claude, Dennis Oppenheim, Michael Heizer, Nancy Holt, Peter Hutchinson, Richard

Harris, Richard Long, Robert Smithson, Walter de Maria vb. sanatçıların bazı eserlerinin Arazi Sanatı kapsamına girdiği söylenebilir.

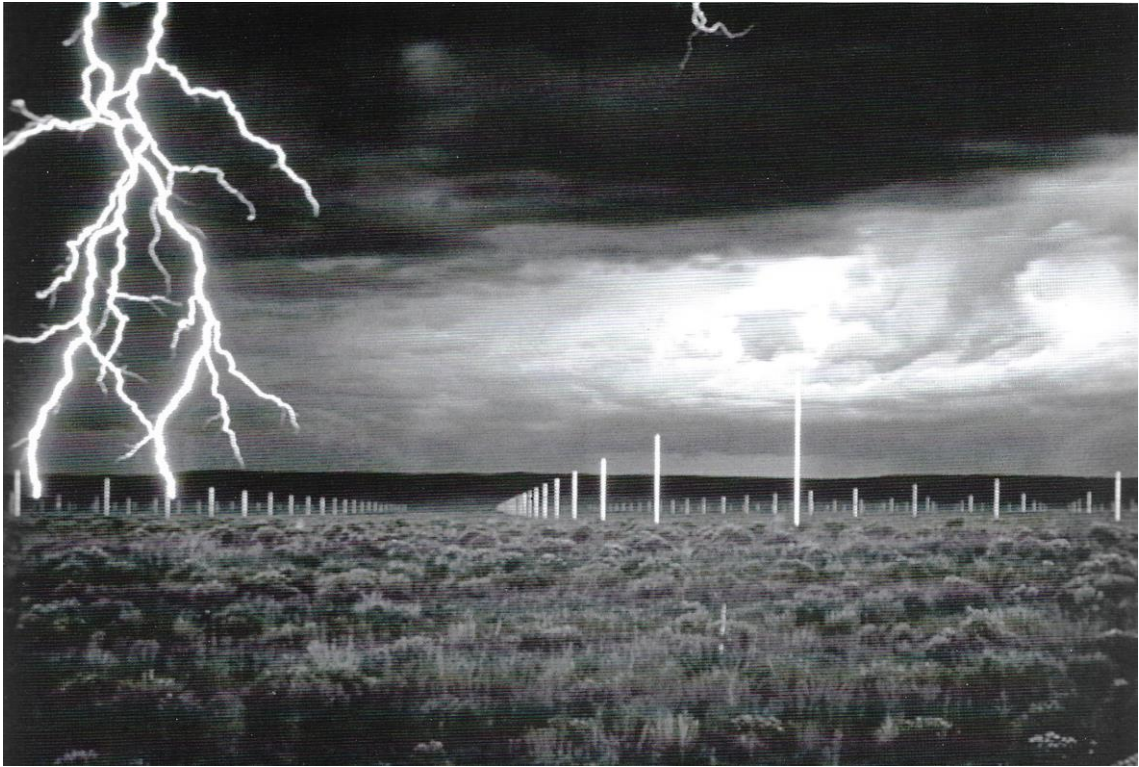
Yapıtlarında çoğunlukla cam ve toprak malzemesini kullanan Amerikalı sanatçı Robert Smithson'ın 1970'li yıllardaki amacının, eserlerini ölçek olarak büyütme ve galeriden doğaya taşıma olduğu söylenebilir. 1970 yılında Smithson, Nanaimo, Kanada'da '*Glass Island*' (*Cam Adası*) isimli bir heykel projesi önermiştir (Görsel 2.8). Eser kapsamında, 90 ton kırık camın geniş bir kayanın üzerine yerleştirilmesi planlanmıştır. Bir hafta içinde ilçe yönetimi, projeyi geri çevirdiklerini açıklamış; eserin, kuş yuvalarına ve ayı balıklarına zarar vereceği endişesini dile getirmiştir. Sanatçının ekolojik endişeler nedeniyle eserini gerçekleştirememesi; ekolojik konular üzerine araştırma yapmasına ve takip eden yapıtlarında disiplinlerarası çalışmalar üretmesine yol açmıştır (http-4). Smithson, ekoloji, endüstri ve sanat birlikteliğinin önemini şöyle ifade etmiştir:

“Sanat, ekologları ve endüstricileri birleştirecek kaynak olabilir. Ekoloji ve endüstri tek şeritli yollar değildir. Daha çok bu alanlar ortak kesişme noktaları olan iki alan olmalıdır. Aralarındaki gerekli öğretici sanat tarafından karşılanabilir. Sanatçı kendini müze ve galerilerden ayırabilmeli ve o gün için somut bir bilinçlilik sergilemeli, sadece soyutlamalar ve ütopyalar yaratmamalıdır. Sanatçılar, ekologların ve endüstricilerin karşısına çıkan gerçek problemlerle ilgilenmeli, onları kabul etmelidir. Sanat sadece bir lüks olarak görülmemeli, gerçek üretim ve ıslah süreçlerinde aktif görevler alınmalıdır (Wallis, 2005'den aktaran Aydın ve Zümrüt, 2013).”



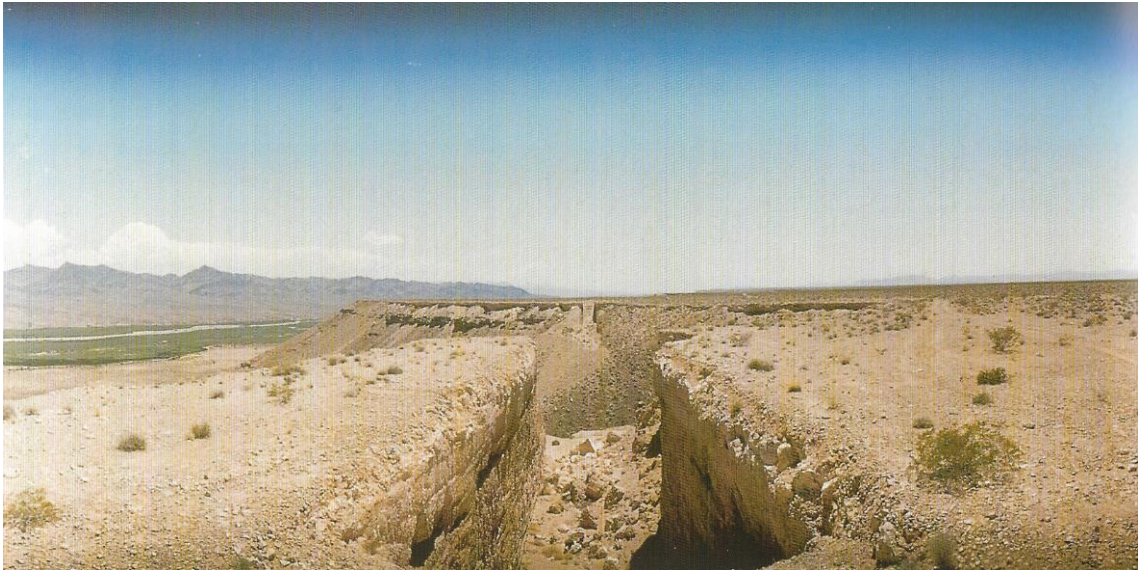
Görsel 2.8. Robert Smithson, "*Glass Island*", gerçekleştirilemeyen proje, 90 ton kırık renkli cam, 1970, Nanaimo, Vancouver Adası, Kanada

Walter de Maria, *'The Lightning Field'* (*Şimşek Alanı*) isimli eserini 1977 yılında New Mexico'da gerçekleştirmiştir (Görsel 2.9). Çalışma, New Mexico'nun merkezinde, deniz seviyesinden 2.195 m yükseklikte, Continental Divide'in 18.5 km doğusundadır. Uç kısımları inceltilmiş 400 adet cilalı, paslanmaz çelik direk; dikdörtgen ızgara desen biçiminde düzenlenmiştir. Bulutlar, yapıtın 61 m yukarısında olduğunda şimşek oluşumu gözlenmektedir. Eserin doğada doğrudan deneyim ile gözlenmesi, şimşegin oluşacağı zaman ve yerin kesin olarak bilinmemesi, değişen ışık ve hareketli mekan gibi etkenler, gözlemcinin zaman ve mekan hissini canlı tutmaktadır (Wallis, 2005, s. 108). Gün ortasında, direklerin yüzde yetmiş ila doksanı, güneşin dik açısı nedeniyle neredeyse görünmez hale gelmektedir. Eserin tek kişi tarafından deneyimlenmesi veya az sayıda insan eşliğinde görülmesi amaçlanmıştır. Yapıtın devamlılığını ve izleyicilerin güvenliğini sağlamak üzere kalıcı bir bekçi ve idareci görevlendirilmiştir. Alandaki ışığın en az yıldırım kadar önem taşıdığı söylenebilir. İzleyicilerin *Şimşek Alanı*'ndan tanık olabileceği yıldırım gözlemi, Mayıs sonundan Eylül başına kadar olmak üzere; yaklaşık 60 gün ile sınırlıdır (Wallis, 2005, s. 233).



Görsel 2.9. Walter de Maria, *"The Lightning Field"*, 400 adet paslanmaz çelik direk, 1977, New Mexico, ABD (Prigann, 2004, s. 57)

Michael Heizer, ‘*Double Negative*’ (Çift Negatif) isimli, riyolit ve kumtaşından oluşan eserini, 1969-1970 yıllarında Nevada Çölü’nde gerçekleştirmiştir (Görsel 2.10). Bir vadinin her iki tarafının buldozerler yardımıyla kazılmasıyla 244.800 ton toprak açığa çıkmıştır. Çıkarılan toprak, iki yatay rampa oluşturmak üzere toplanmıştır. Heykel, katı maddeden ziyade boşluktan oluşmuştur. Heizer, ‘*Double Negative*’ adlı eseri için “Bu heykeli oluşturmak için malzemenin biriktirilmesi yerine çıkarılmasından yararlanılmıştır... Orada hiçbir şey yok, yine de bu bir heykel olarak düşünülmelidir” (http-5) sözlerini kullanmıştır. Eser, doğal dünyanın ölçeği ile rekabet edecek biçimde kurulmuştur. Yapıtta, beden peyzajla doğrudan fiziksel deneyimi amaçlanmıştır (Wallis, 2005, s. 54). İzleyici, bir mimari yapının içindeymiş gibi yürüyebilir; buradan hareketle yapıt üzerinden heykel ve mimarlık sanatları arasında da bir bağlantı kurulduğu düşünülebilir.



Görsel 2.10. Michael Heizer, “*Double Negative*”, 244.880 ton hafriyat, riyolit ve kumtaşı, 1969-1970, Mormon Tepesi, Overton, Nevada, ABD (Wallis, 2005, s. 54)

2.3.3.2. Çevresel sanat

İlk nesil Amerikan çevre sanatçılarının doğayı kontrol altına alma, onu tümünden değiştirerek kendine göre biçimlendirme yaklaşımları, çevre bilincinin artması ile birlikte tepki çekmiştir. Doğaya yaklaşımlarını gözden geçirmek zorunda kalan sanatçılar; doğanın bir parçası olduklarını farkına varmış; doğa ile barışık, onu değişime zorlamayan ve olduğu gibi kabul eden eserler ortaya koymuştur. Geçici ve mekana özgü çalışmaların arttığı bu dönem, Arazi Sanatı’nın gelişmiş bir versiyonu olarak düşünülebilir (Bower,

2010'dan aktaran Ataseven, 2016, s. 271). 1970'lerin başında çevreci harekete duyarlı yapıtların artmasıyla; yürüme, işaret etme ve elementlerin geçici yer değişimi gibi sade yöntemlerle oluşturulmuş küçük ölçekli eserler gözlenir (Aydın ve Zümrüt, 2013, s. 58).

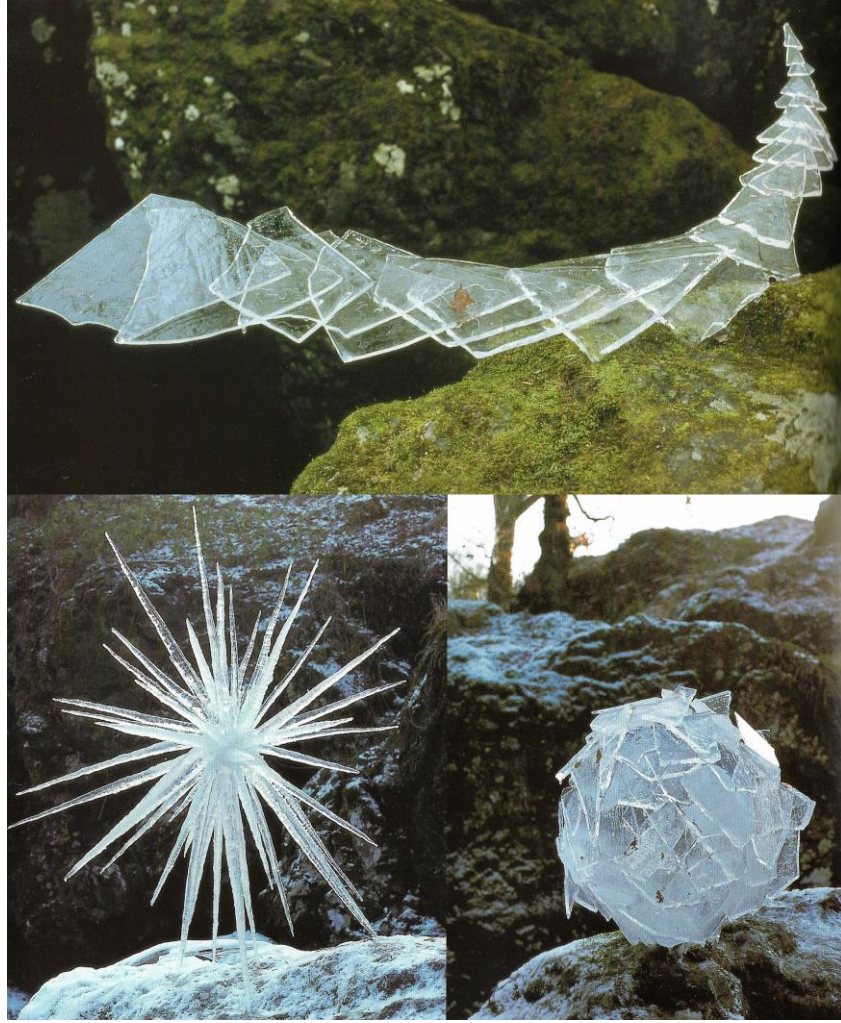
Avrupa'da karşılaşılan 'Art in Nature' (Doğa Sanatı) terimi Çevresel Sanat içinde değerlendirilebilir. Doğa Sanatı'nda; ince dallar, buz sarkıtları, çamur, su, ateş, pas, çiçek, yosun, çim gibi doğada bulunan malzemelerin kullanımı ile oluşturulan eserlerle karşılaşılır. Bu eserler ile doğa ve izleyici arasındaki iletişimin daha samimi ve romantik nitelikli olması amaçlandığı söylenebilir. Ana Mendieta'nın erken dönem performansları, Andy Goldsworthy ve Nils-Udo'nun eserleri Doğa Sanatı içinde düşünülebilir. Feminist, politik ya da ekolojik yaklaşımlara yer vermemesi ile eleştirilen Doğa Sanatı, tinsel boyutu nedeniyle sanatçılar için çekici bir uygulama alanıdır (Bower, 2010'dan aktaran Ataseven, 2016, s. 273-274).

Altmışlardaki çevre hareketlerinin sanata yansması olarak düşünülebilecek Çevresel Sanat'ta, stres altındaki bölgeleri tespit etme, çevre sorunları konusunda farkındalık oluşturma, insan-doğa ilişkisini tekrar gözden geçirilmesini sağlama gibi çok yönlü yaklaşımlara rastlanır (Aydın ve Zümrüt, 2013, s.59). Çevresel Sanat ile birlikte, insan-doğa iletişiminde önemli gelişmeler gözlenir; genel olarak çevresel sorunların inkarından vazgeçilip sorumluluk alındığı bir dönemden bahsedilebilir. Birgit Kratzheller, Chris Drury, Herman Prigann, Kimio Tsuchiya, Meg Webster, Robert Morris, Toshikatsu Endo vb. sanatçıların bazı eserleri Çevresel Sanat kapsamında düşünülebilir.

Andy Goldsworthy, yapıtlarında kişisel müdahalede bulunduğu doğal materyalleri kullanan ve doğal süreçlerden yararlanan bir sanatçıdır. Eserleri genellikle kısa ömürlüdür ve fotoğraf ile belgelenmiştir. Goldsworthy'nin yapıtlarının; doğada kalıcı ve geçici nitelikler konusunda farkındalık oluşturan bir yönü olduğu düşünülebilir. Sanatçı, 1987 yılında 'Ice Piece' (*Buz Parçası*) isimli eserini İskoçya, Dumfriesshire'da gerçekleştirmiştir (Görsel 2.11). Üç ayrı parçadan oluşan eser 76 x 76 cm üç fotoğraf ile belgelenmiştir (Wallis, 2005, s. 69). Goldsworthy doğa ile kurduğu iletişimi şöyle ifade etmiştir:

“Doğaya karşı bir çekim hissettiğim söylenebilir ama eserlerim için doğada olmak zorunda değilim. Çalışmalarımın çoğunun bu tür yerlerde yapıldığı görülüyorsa, bunun sebebi ortak olan şeyin doğa olmasıdır. Farklı ülkeleri gezmek kulağa ilginç gelse de sanatım için olmazsa olmaz diyemem. İhtiyacım olan şeylerin çoğunu (hepsini değilse de) evime yürüme mesafesinde bulabiliyorum. Seyahat ederken, değişim hissinin kaybolması nedeniyle

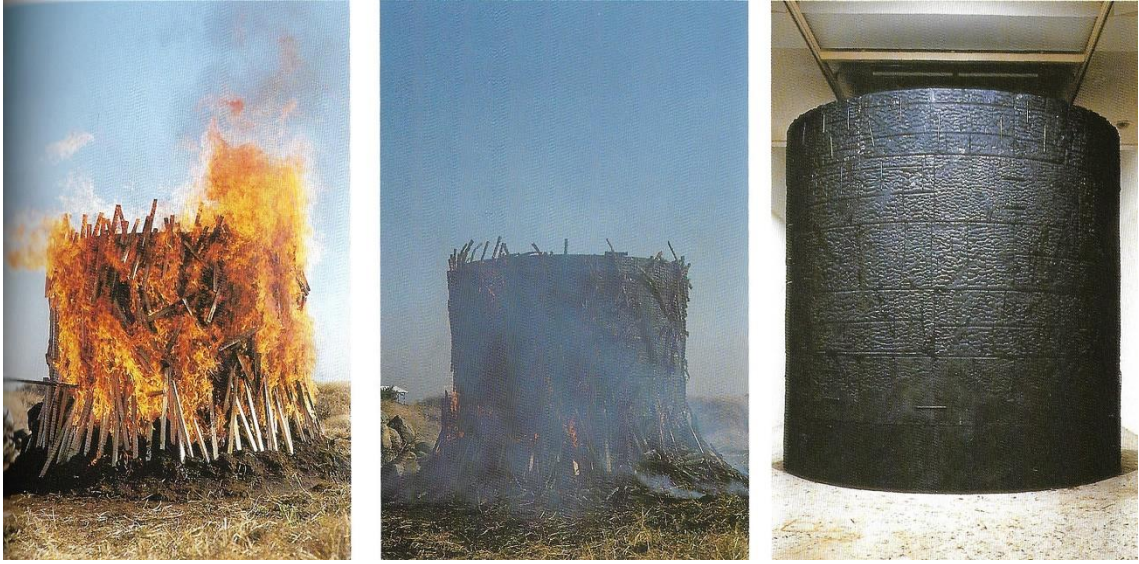
üzülüyorum; değişim değil farklılıklar algıyorum. Değişim en iyi şekilde tek bir yerde kalarak yaşanabilir. Seyahatlerimi davet edildiğim için yapıyorum; bu nedenle nerede çalışacağımın seçimini hiçbir zaman kendim belirlemiyorum (Wallis, 2005, s. 220).”



Görsel 2.11. Andy Goldsworthy, “Ice Piece”, kaya suyu, Penpont, Dumfriesshire, İskoçya (Wallis, 2005, s. 68)

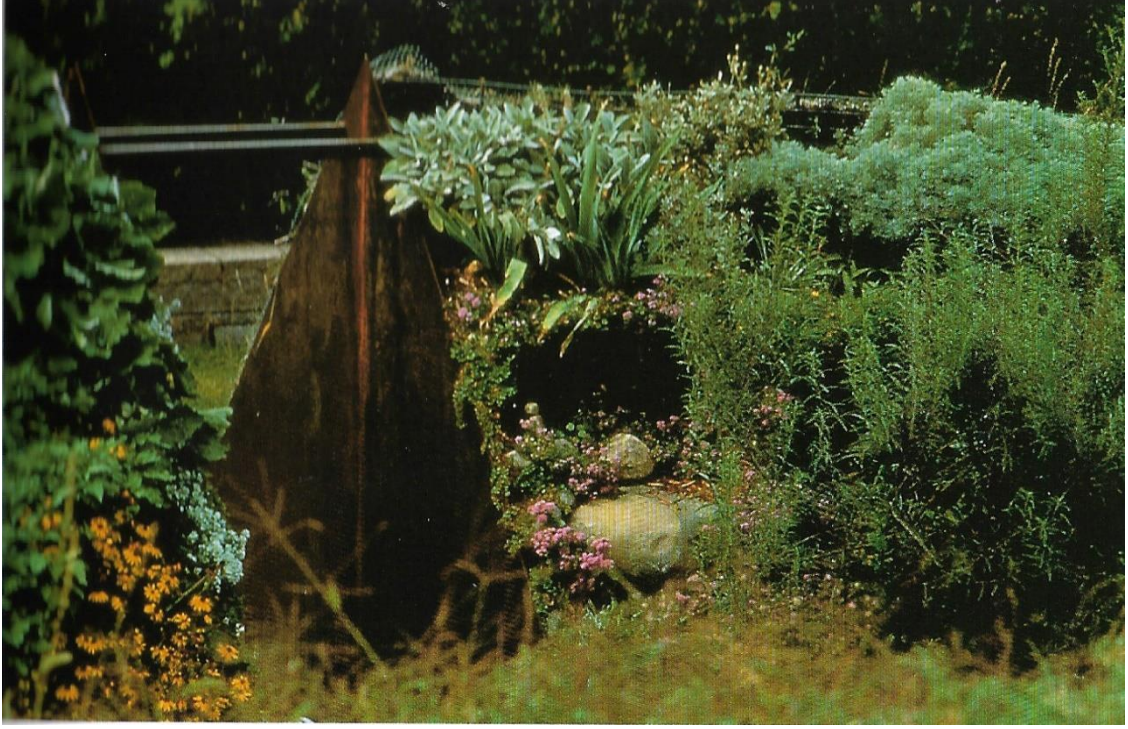
Toshikatsu Endo, yapıtlarında Minimal Sanat’ı anımsatan basit biçimleri kullanmıştır; ancak eserlerinin bu geleneğe uymadığı söylenebilir. Eserleri; içsel bir ideoloji, tarih, mitoloji ve insan varlığı ile ilgilidir. Çalışmalarında ateş ve suyun özel bir yeri olduğu düşünülebilir. Ateş; bir enerji kaynağı olmasının yanı sıra doğanın tahrip edici bir gücüdür, simya ile ilgili özellikleri bulunan bir saflaştırıcıdır. Su ise; muhafaza edilen, nötr bir malzemedir, aynı zamanda kaosu temsil eder. Heykellerinde, doğadaki akışkanlığı hatırlatması yönüyle su materyalinden yararlanan Endo, ateş materyalini ise, açık havada yaktığı heykeller kapsamında kullanmıştır. Endo, süreci fotoğraflarla

belgelemiş ve ortaya çıkan formu sergilemiştir. Eserlerinde süreç ya da formla ilgilenmemiş, çalışmalarını insan bilincinin iç katmanları, evrensel ruh ve mitoloji ile ilişkilendirmiştir (Wallis, 2005, s. 113). Endo, 1990 yılında ‘*Epitaph-Cylindrical II*’ isimli eserini gerçekleştirmek için ahşap, katran, ateş, toprak, hava, güneş ve sudan yararlanmıştır (Görsel 2.12). Sanatçı, 240 cm yüksekliğinde ve 250 cm çapında oluşturduğu ahşap silindiri açık alanda yakmış, daha sonra galeri mekanına taşımış ve burada sergilemiştir.



Görsel 2.12. Toshikatsu Endo, “*Epitaph-Cylindrical II*”, yükseklik 240 cm, çap 250 cm silindir, ahşap, katran, ateş, toprak, hava, güneş, su ile performans, 1990 (Wallis, 2005, s. 113)

Meg Webster, çalışmalarında genellikle ağaç dalları, toprak, çiçek, su, saman, tuz, yosun, taş ve balmumu malzemelerinden yararlanmıştır. 1988 yılında, toprak, çelik, bitkiler ve doğal taşlar ile oluşturduğu ‘*Glen*’ (*Vadi*) isimli yapıtını Minneapolis, Walker Art Center’da gerçekleştirmiştir (Görsel 2.13). Eser; geçici, büyük ölçekli ve mekana özgü bir heykeldir. Çevredeki peyzaja bir yanıt görevi gören Minneapolis Heykel Bahçesi'nin doğu sınırını oluşturan yamaçta yapıt kapsamında bir çukur kazılmıştır. İki adet üçgen çelik plaka istinat duvarı olarak işlev görmüş ve eserin giriş bölümünü oluşturmuştur. Teraslı iç mekan için özenle düzenlenmiş çiçekli bitkiler ile renk, doku ve koku bakımından zengin bir yüzey oluşturulmuştur. Webster için rahimi simgeleyen çalışma, cinsel ve dişil tonlar barındırmaktadır. Çiçekli bitkiler ve ilkbahardaki böcek aktivitesi; üreme, doğum ve rejenerasyon fikrini vurgulamaktadır (Wallis, 2005, s. 111).



Görsel 2.13. *Meg Webster, "Glen", 361 x 1300 x 1300 cm, toprak, çelik, çiçek ve doğal taşlar, 1988, Walker Sanat Merkezi, Minneapolis, ABD (Wallis, 2005, s. 111)*

2.3.3.3. Ekolojik sanat

Görsel bir sanat biçimi olarak ekolojik sanatın (eko-sanat) ortaya çıkışının, 1960'lardaki birbiriyle ilişkili birçok etmen ile ilgili olduğu söylenebilir. Bu etmenler; Amerika ve Avrupa merkezli karşı kültür hareketleri, ekonomik ve politik hayal kırıklığı, kavramsal sanatın geleneksel estetik değerlere tepkisi, sanat eserlerinde değişim değeri artışı, deneysel bir bilim olan ekolojinin gelişmesi, karşı kültür felsefesine katkıda bulunan 'ekosistem' ve 'biyosfer' gibi teorik terimlerin sayısının artışı ve 1962'de Rachel Carson'a ait, pestisitlerin çevreye özellikle de kuşlara karşı zararlı etkilerini açıklayan bilimsel bir çalışma olan Silent Spring (Sessiz Bahar) adlı kitabın yayınlanması ile özetlenebilir. Yakın geçmişte, doğal kaynakların yer kabuğundan çıkarılmasının neden olduğu çevresel hasar, kirlilik, iklim değişikliğine ilişkin korkular; eleştirel tepkilerin bir biçimi olan eko sanatı öncelikli bir konuma yerleştirmiştir (Cazeaux, 2017, s. 149).

Çevresel Sanat'ta insan-doğa ilişkisi farkındalığı üzerine yapılan çalışmalar, Ekolojik Sanat'ta ekosistem dengesi ve onarım faaliyetlerine dönüşmüştür. Kentsel ve kırsal alanları kapsayan projelerde sanatçılar çeşitli bilim insanları ile çoğul bir platformda; terk edilmiş maden ocaklarını, çöp sahalarını, erozyon tehlikesinde olan alanları, insanlar arası etkileşimi, okyanus ekosistemini, kirlenmiş toprakları, akarsuları

ve gölleri ıslah ve iyileştirme çalışmalarını üstlenmiştir (Aydın ve Zümrüt, 2013, s. 56). Ekolojik Sanat içinde düşünülebilecek Onarım Sanatı terimi ise; zarar görmüş alanları yenileyen ve bu alanlardaki ekosistemleri canlandırmak için ekolojik çalışmalar başlatan disiplinlerarası projeler için kullanılmıştır (Bower, 2010'dan aktaran Ataseven, 2016, s. 273). Buradan hareketle 20. yüzyıl sanatçılarının ekolojik konularda aktif rol aldıkları söylenebilir. Agnes Denes, Alfio Bonanno, Aviva Rahmani, Betty Beaumont, George Dietzler, Helen Mayer-Newton Harrison, Herman Prigann, Joseph Beuys, Mel Chin, Mierle Laderman Ukeles, Viet Ngo vb. sanatçıların Ekolojik Sanat terimi altında düşünülebilecek eserleri bulunmaktadır.

Mel Chin'in, 1990-1993 yılları arasında gerçekleştirdiği '*Revival Field*' (*Yeniden Canlandırma Alanı*) isimli projesi; bitkiler, alanı çevreleyen endüstriyel bir çit sistemi ve tehlikeli atık depolama alanından oluşmuştur (Görsel 2.14). Minnesota'da gerçekleştirilen bu çalışma, bitkilerin iyileştirme gücünün araştırılması için kirli bir sahanın üzerine kurulmuştur. Kadmiyum gibi ağır metallerin kirlettiği yüzölçümü 18 m² olan bir depolama alanı, toprağı iyileştirme özelliğı bulunan türler ile dairesel biçimde kaplanmıştır. Daire, farklı bitki cinslerini ve türlerini ayıran yollar ile bölünmüştür. Her çeyrek dilimde altı bitki türü, iki pH ölçer ve iki gübre testi kullanılmıştır. Zehir etkisini gideren yabani otların ekildiğı dairesel alan, deney grubu olarak ayrılmıştır. Yerel çim ile kaplı kare saha ise, kontrol grubu olarak kullanılmıştır (Wallis, 2005, s. 168). Alandaki biyokütle örneklerinin bilimsel analizi, maliyetli ve yetersiz iyileştirme yöntemleri yerine 'yeşil iyileştirme' potansiyelini açığa çıkarmıştır; dikilen çeşitli *Thlaspi* (Çobandağarcığı) türlerinin yapraklarında ve gövdelerinde önemli miktarda kadmiyum ağır metali saptanmıştır.



Görsel 2.14. Mel Chin, “Revival Field”, yaklaşık 3 x 18 x 18 m, bitkiler, endüstriyel çit, tehlikeli atık depolama alanı, 1990-1993, St. Paul, Minnesota, ABD (Wallis, 2005, s. 168)

1970 yılında Robert Smithson’ın ‘*Spiral Jetty*’ (*Sarmal Dalgakıran*) isimli eseri, Utah’taki Büyük Tuz Gölü’ne yapılmıştır (Görsel 2.15). Kaya, toprak, tuz kristalleri ve su kullanılan işin tamamlanması için 625 saatlik mesai harcanmıştır. 6782 ton toprağın taşınması için; iki damperli kamyon, bir traktör ve bir yükleyici kullanılmıştır. Sarmalın başlangıcı için bazalt ve toprak sahilden kepçe ile taşınmış; kamyonlar geriye doğru sürülerek malzeme ilgili yere dökülmüştür. Eserin bulunduğu alanın eskiden bir petrol madeni olması, mitlerde gölün ortasında bir girdaptan bahsedilmesi ve yerel topografyanın biçimsel özellikleri sarmal formun biçimlendirilme nedenlerindedir. Sarmal form aynı zamanda kayaları kaplayan tuz kristalinin dairesel oluşumunu yansıtmaktadır. Tuz gölünün kırmızı rengi Smithson’ın ilgisini çekmiş, eserin oluşturulacağı yer, buradan hareketle belirlenmiştir. Yapıt, Smithson’un entropiye olan tutkusunu yansıtmaktadır. Zamanla sualtına batmış olan bu anıtsal yapı, insanın peyzaja hükmetmesi ve anıtlarla olan ilişkisi üzerine bir yorumdur. İş periyodik olarak gölden açığa çıkmaktadır (Wallis, 2005, s. 58). Ekolojik ıslah çalışması olan eserde, ekosistem onarımı hedeflenmiştir.



Görsel 2.15. Robert Smithson, “Spiral Jetty”, 1450 m, 450 cm çapında, 6783 ton toprak, kayalar, tuz kristalleri, su, 1970, Büyük Tuz Gölü, Utah, ABD (Wallis, 2005, s. 59)

Ekolojik döngülere olumlu yönde etki eden geri dönüşüm ve atık malzemelerin değerlendirilmesi, Ekolojik Sanat uygulaması içinde düşünülebilir. Doğada binlerce yıl bozulmadan kalan endüstriyel malzemelere, sanatsal üretim yolu ile değer kazandırılır. ‘Arte Povera’ (Yoksul Sanat) terimi, sanat eleştirmeni Germano Celant tarafından 1960’lı yılların sonlarına doğru ortaya atılmıştır. O yıllarda İtalya’da, seri üretimde ileri teknolojinin kullanılması ile birlikte, endüstriyel ürünlerin topluma pazarlanması gerekliliği oluşmuş; takip eden dönemde tüketim toplumu yapılanması başlamıştır. 1968 Mayısı Gençlik Hareketi ile aynı döneme rastlayan ve mevcut politik-aktivist eylemler ile ilişkili olan Arte Povera, politik radikalizm ile diyalog sürecinde oluşmuş bir akım olarak düşünülebilir. Başlangıçta Pop Art ve Op Art ile benzeştiği düşünülen Arte Povera akımı, sanatı ve yaşamı birleştirmeyi amaçlayan eylemleri ve 'yaratıcı-doğanın' dolaysız tanımlanmasını desteklediği gerekçesi ile diğer akımlardan ayrılmıştır. Celant’a göre; Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Giulio Paolini ve Pino Pascali'nin eserleri, Andy

Warhol'un filmleri ve Dan Flavin, Tony De Lap ve Robert Morris'in yakın tarihli projeleri Arte Povera kapsamında düşünülebilir. Arte Povera kapsamında işler üreten sanatçıların; organik ve inorganik malzemelerden yararlandığı, eserlerini doğal veya atık malzemeler ile oluşturdukları kaydedilmiştir (Galimberti, 2013).

Kuzgun Acar çalışmalarında; hurda, eski mutfak eşyaları, demir profiller ve çivilerden yararlanmıştır. Sanatçı, kullandığı malzemeleri; burjuva sanatında (zengin sanat) görülenin aksine ucuz materyallerden seçmiştir. Arte Povera sanatçılarının sıklıkla tercih ettiği bu malzemeler; basit ve sade olup, doğada ya da hurdalıkta bulunan masrafsız materyallerdir. Seda Erol, 2013 yılındaki makalesinde Kuzgun Acar'ın bazı heykellerinin, Arte Povera akımı ile bağlantılı olabileceğine dikkat çekmiştir (Erol, 2013). Acar, 'Kompozisyon' isimli eserinde, öbekler halinde kullandığı çiviler ile düzlemler oluşturmuş; bu hareket sayesinde izleyicide dinamik bir form algısı uyandırmıştır (Görsel 2.16). Yapıt genelinde; yatay ve dikeyde dengeli bir bütünlük sağlandığı söylenebilir.



Görsel 2.16. Kuzgun Acar, "Kompozisyon", metal çiviler, Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi, Ankara, Türkiye (Erol, 2013, s. 243)

Alaattin Kirazcı, 2010 yılında, domates tohumları ekmek için kampüs içinde bir alan oluşturmuştur. Toprak yapısının killi olup günde dört saat güneş gören alanda Kirazcı, 10 kg pembe domates yetiştirmiştir. Ürettiği domateslerin bir kısmını tohumluk olarak ayırmıştır. Bu süreçte hiçbir kimyasal gübre ve ilaçtan yararlanmayan sanatçı, ekolojik yöntemleri araştırmış ve doğa ile iletişimini teorik ve pratik yönden geliştirmiştir. Kirazcı, 2011 yılında açtığı ‘Serbest Dolaşım’ isimli sergide, tohumları izleyiciler ile paylaşmıştır. Sanatçının, eserinde, günümüzdeki tek yönlü, tüketici ve kalıcı zarara neden olan insan-doğa ilişkisine karşı bir duruş geliştirdiği söylenebilir (Kirazcı, 2011). Hazırladığı tohumların bir kısmı ile tohum topları yapan sanatçı, *Organik Heykel Projesi* adını verdiği proje kapsamında, topları şehir alanına atmıştır. Kirazcı, *Organik Heykel Projesi*’ni şöyle açıklamıştır: “...Tohum topları hazırlayıp şehir alanlarına atma, genetiği değiştirilmiş ürünlerin yıkıcılığına dikkat çekmeyi de içeren bir projedir. Organik Heykel Projesi bir Ekolojik Sanat örneği, performatif bir sanat etkinliğidir. Bu süreçte pratik teoriyi şekillendirdi. Kavramsal yapı pratiği takip etti (Kirazcı, 2011, s. 31).” Sanatçı eserinde, doğal dünyaya yapılan aşırı müdahaleyi eyleme dönüştürdüğü proje ile eleştirmiştir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. HEYKEL SANATINA EKO-ESTETİK YAKLAŞIMLAR

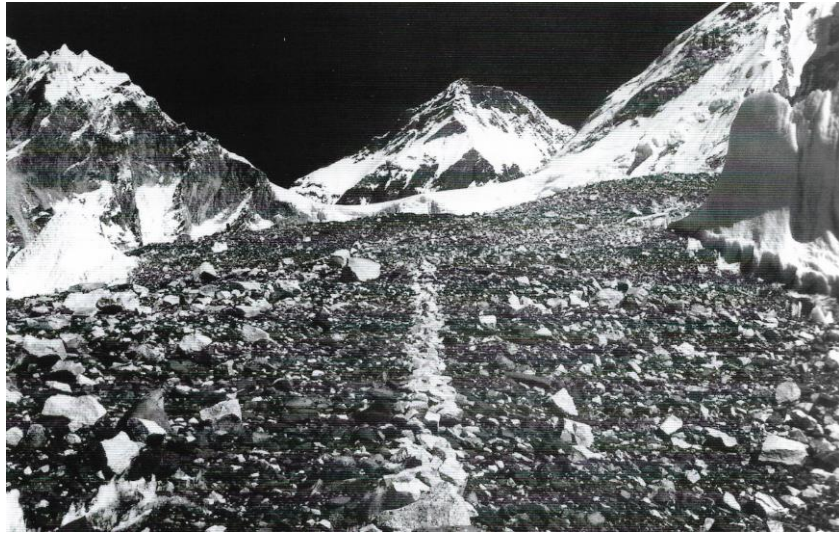
3.1. Yönlendirme ve Yer İşaretleri

Çalışmalarına 1960'ların sonunda başlayan Richard Long, sanatını doğal manzara içinde yürüme hareketine dayandırmıştır. Ses getiren çalışması '*A Line Made by Walking*' (*Yürüyerek Çizilen Çizgi*) ile birlikte, sanatsal yaratımda eski zamanlardan beri kullanılan bedensel iz bırakma eylemini, yürüme eylemi ile gerçekleştirmiştir (Görsel 3.1). Eser, sanatçının bir çim alanda, istikrarlı olarak aynı çizgi üzerinde yürütmesi ve bu çizgideki çimlerin ezilmesi ile oluşmuştur. 1960'ların sonundaki kavramsallaştırma bağlamında Long'un eylemi, resim merkezli geleneksel ifadeye ait jestlerin bir yıkımı olarak görülebilir (Wallis, 2005, s. 241- 242). Yürüme eylemi bir ifade biçimi olmayıp; vücudun bir noktadan diğerine gitmesini sağlayan mekanik bir hareket olarak düşünülebilir. Benzer şekilde, bir noktayı diğerine birleştirilen bir çizgi, çizim işleminin temelini oluşturur. Haritacılıkta karşılaşılan çevreyi tahakküm altına alma amaçlı çizgiler, genellikle ölçme ve yol oluşturma işlemleriyle görünürleşir. Özellikle yol planlamasında tercih edilen 'ideal' düz çizgiler, dünya yüzeyinin kıvrımlı yapısına uymayabilir. Bu çizgiler, kağıt üzerindeki şekillerine tezat oluşturacak biçimde, buldukları mekanda gerçek boyutlarına kavuşarak, heykel formuna dönüşür. Long, yürüme eyleminin sonuçlarını galeri mekanlarına getirerek ya da yerinde fotoğraflayarak izleyici ile paylaşır (Wallis, 2005, s. 125). '*A Line in the Himalayas*' (*Himalaya'da bir Çizgi*) adlı eseri, 1975'te Nepal Himalayaları'nda uzun süren bir yürüyüş sonucu ortaya çıkan fotoğraflardan biridir (Görsel 3.2). Richard Long, '*A Line in the Himalayas*' adlı eserini şöyle açıklamıştır:



Görsel 3.1. *Richard Long, “A Line Made by Walking”, 37.5 x 32 cm, siyah-beyaz fotoğraf, 1967, Somerset, İngiltere (Wallis, 2005, s. 124)*

“Eserim, bu gezegende yaşayan ve doğadan beslenen bir insan olmakla ilgili. Özgün fikirlerin entelektüel hazzını ve bu fikirleri gerçekleştirmenin fiziksel zevkini seviyorum. Uzun bir yol veya bir doğa yürüyüşü, gün boyunca sürer. Mutluluk, bağımsızlık, karşılaşılan fırsatlardan yararlanma, yemek yeme, hayal etme, var olma, bir peyzajdan diğerine geçme ve bazen gece için yeni bir kamp yeri bulma yolunda (unutulmaz) izler bırakmayı seviyorum, sonra devam ediyorum (http-6).”



Görsel 3.2. *Richard Long, “A Line In The Himalayas”, siyah-beyaz fotoğraf, 1975, Himalaya Dağları (Lorenz, 2010, s. 87)*

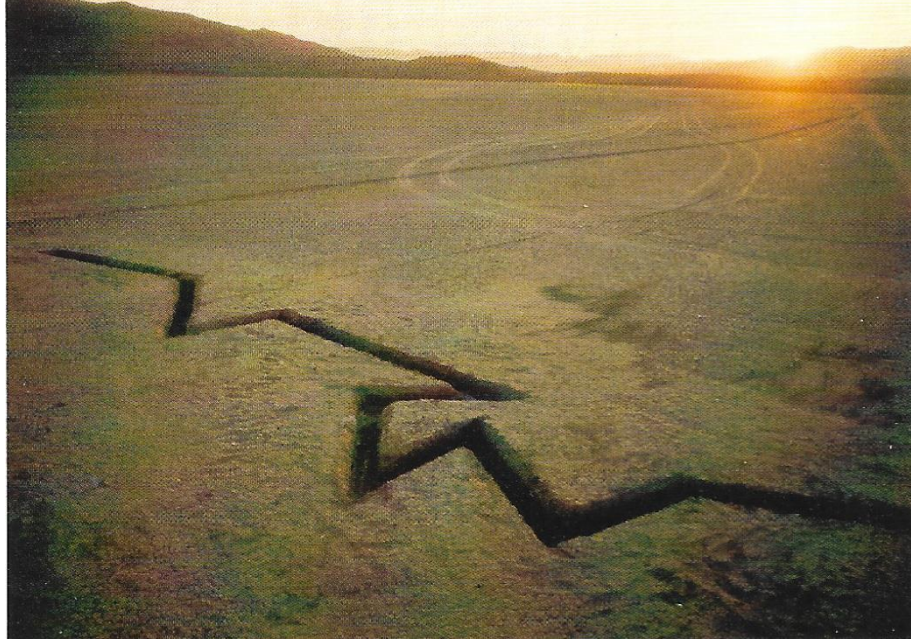
Michael Heizer, Walter de Maria ile birlikte 1968 yılında Kaliforniya'daki Mojave ölü'ne doğru yola çıkmıştır. Çölde, Walter de Maria '*Two Parallel Lines*' (*İki Paralel Çizgi*) adlı eserini gerçekleştirmiştir (Görsel 3.3). Tebeşir kullanarak çizdiği yaklaşık 1.6 km uzunluğundaki paralel çizgiler, kimsenin yaşamadığı Mojave ölü'nde insan varlığını işaret etmiştir. Sade ve geçici nitelikte olan eser, de Maria'nın Arazi Sanatı ile ilgili çalışmalarının ilkidir. Minimalist bir ideolojiyi peyzajla buluşturan sanatçı, galeriye dayalı sanat sınırlarının ötesine geçmiştir. Eser; düzenin, mekanın, zamanın ve ölçümün özelliklerine dikkat çekmiştir. De Maria, insanın doğada bıraktığı izi takip etmeyi amaçlamıştır. İnsan dürtülerinin doğayı kategorize etme yollarını araştıran de Maria, eserinde Antik İnkazca çizgisine gönderme yapmıştır (Wallis, 2005, s. 228-229). Çalışma aynı zamanda, yapılan müdahalenin geçici olması ile dikkat çekmiştir. Yaşamölüm, değişim ve dönüşüm kavramları geçicilik bağlamında düşünülebilir.



Görsel 3.3. Walter de Maria, "*Two Parallel Lines*", 1.6 km, 1968, Mojave ölü, California, ABD (Lorenz, 2010, s. 79)

'*Two Parallel Lines*' eserinden esinlenen Heizer, takip eden süreçte '*Nine Nevada Depressions*' (*Dokuz Nevada Oyuğu*) isimli projesine başlamıştır. Proje sırasında henüz yirmili yaşlarında olan Heizer, 837 km uzunluğundaki hayali bir çizgi boyunca dokuz çukur kazmıştır (Görsel 3.4). 2016 yılında yayınlanan bir söyleşide Heizer, eserini, "Sanatla ilgili olmayan bir sanat eseri idi. Görme biçimleri ve optik yanılsamalar ile ilişkili olan yapıtta, düzensiz retinal çalışmaların yansıması ele alındı." (http-5) sözleriyle

anlatmıştır. Jean Baudrillard'ın *Amerika* eserinde bahsettiği gibi, Arazi Sanatı'nın erken dönemleri, yalnızca doğada yüce olanın gösterimi ile ilişkili düşünülmektedir. Aynı zamanda, sanatçıların sanatsal ve entelektüel özgürlüklerini de vurgulamaktadır (Altmann, 2010, s. 78-79). Eserin dokuz adet fotoğrafı Heiner Friedrich'in yardımı ile çekilerek, Friedrich'e ait galeride sergilenmiştir.



Görsel 3.4. Michael Heizer, "Isolated Mass, Circumflex 9 of Nine Nevada Depressions", 857 km, 1968, Massacre Gölü, Nevada, ABD (Lorenz, 2010, s. 79)

3.2. Algı Stratejileri

Yeryüzü Sanatçıları, insanların doğayı, doğal döngüleri ve doğal süreçleri daha iyi fark edebilmeleri ve deneyimleyebilmeleri için, peyzaj üzerine kapsamlı araştırmalar yapmaktadır. Bu araştırmaların içine peyzajın doğal ve kültürel tarihi de girer. Sanatçılar, doğanın sınırsız gücü ve ihtişamının sergilendiği yapıtlar yanında izleyicinin kendisiyle baş başa kalıp derin düşüncelere dalacağı eserler ortaya koyar (Prigann, 2004, s. 56).

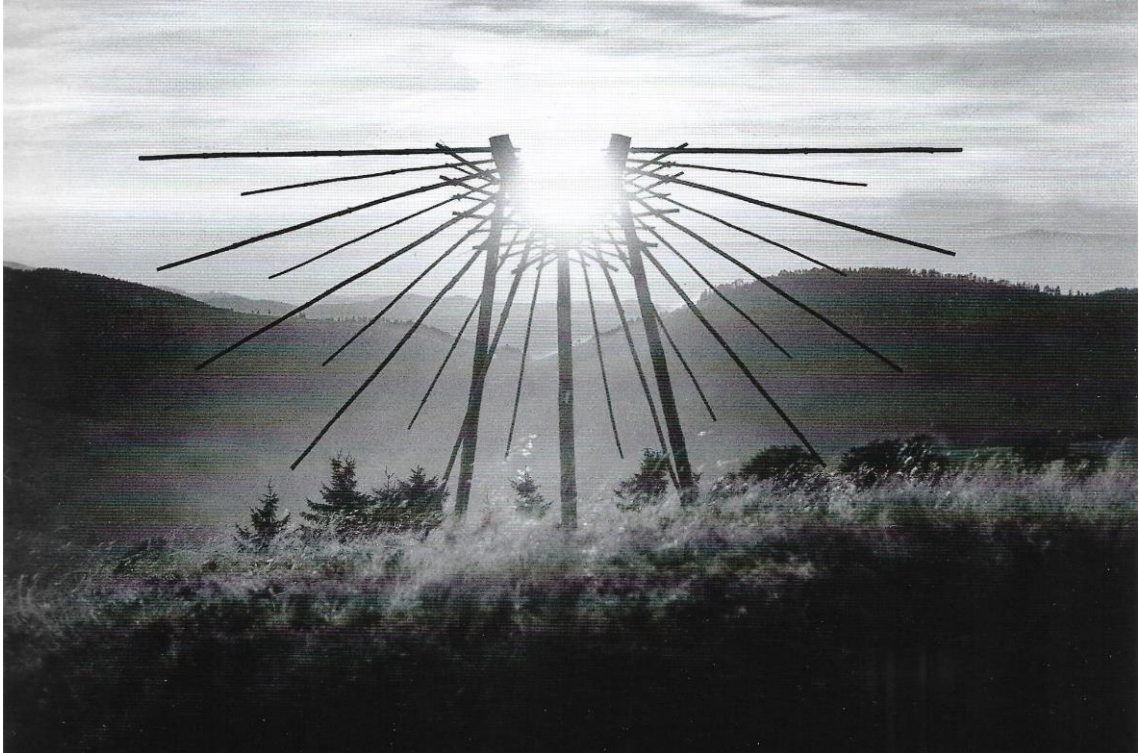
Nancy Holt yapıtlarında, toprak, beton, taş, tuğla ve çelik gibi malzemelerden yararlanmıştır. 'Suntunnels' (*Güneş Tünelleri*) adlı eserini, Utah'ta Büyük Havza Çölü'nde gerçekleştirmiştir (Görsel 3.5). Eser, diyagonal uzunluğu 26 m olan açık bir X konfigürasyonunda planlanmış ve dört beton tünel halinde çöl zeminine yerleştirilmiştir. Merkezinde, zeminle aynı seviyede çimento bir daire bulunur. Tünelin üst kısmındaki deliklerin çapı 18-25 cm arasında değişir. Bu delikler, farklı takımyıldızlarına karşılık

gelecek şekilde yapılandırılmıştır. Tüneller, gündönümlerinde, güneşin doğma ve batma açıları ile aynı hizadadır. Güneş ışığı ve ya ay ışığı ile aydınlanan tünel, alt yarısına düşen elips ve daire şeklinde ışıklarla bezenir. Yapıt, güneş ve ayın döngülerine göre değişen ve izleyiciyi zamanın kozmik boyutuna getirmeyi amaçlayan olağanüstü bir manzara içine yerleştirilmiştir (Wallis, 2005, s. 88). Güneşin doğuşunu ve batışını, yıldızların hareketini ve yeryüzünü yapıtında birbiriyle ilişkilendiren Holt, izleyicinin bakışını daire biçimindeki kesitten tünelin diğer ucuna yönlendirmiştir.



Görsel 3.5. Nancy Holt, "Suntunnels", 1973-1976, tünelin dış çapı 372 cm, iç çapı 244 cm, her tünelin uzunluğu 5.5 m, beton, Büyük Havza Çölü, Utah, ABD (Hasting, 2013, s. 55)

Bavyeralı sanatçı Nils-Udo, 1972'den beri, mekana özgü sanat eserleri biçimlendirmek üzere doğa ile çalışmıştır. Eserlerinde, doğada kolaylıkla bulunabilen; meyveler, yapraklar, ağaç dalları ve çiçekler gibi doğal malzemeleri kullanmıştır. Yapıtlarını gerçekleştirmeden önce; çevreyi, hayvanları, bitkileri, gölge ve ışığı gözlemlemiştir. ‘*Sun Sculpture for Equinox*’ (*Ekinoks için Güneş Heykeli*) isimli eserinde yerleştirdiği doğal malzemeler ile ışığı bir araya getirmiştir (Görsel 3.6). “Birbirini takip eden mevsimlerde, peyzajın kendine özgü olasılıklarını birleştirerek yoğunlaştırma becerisi, her mevsimde eşsiz bir görünümün kapılarını açar... Bu nedenle, kısa bir zaman aralığında gerçekleşen bir doğa olayını bile yakalayabilirsem, benim için yeterli olur (http-7).”



Görsel 3.6. Nils-Udo, “*Sun Sculpture for Equinox*”, 1979, Kara Orman, Almanya (Prigann, 2004, s. 56)

1976-1978 yılları arasında Ana Mendieta, ABD, Iowa’da ‘*Silüeta*’ (*Silüet*) isimli bir fotoğraf serisi hazırlamıştır (Görsel 3.7). Toprağı ve bedenini kullanarak oluşturduğu eserlerini on iki fotoğrafla belgelemiştir. Mendieta, peyzaj üzerindeki varlığını ortaya koyan otoportrelerden yararlanmıştır. Bu seri, geniş bir medya, malzeme ve yöntem yelpazesini kapsamaktadır. Peyzajdaki kadın formları; çamur, kaya veya toprak ile oluşturulmuş, yaprak, yosun ve çiçekler ile bir araya getirilmiştir. Kayıtlara, ateş ve kül

iziyle müdahale edilmiştir. Oluşan formlar, su veya dumanla yıkanmıştır. Genellikle bu çalışmalar; şifa, arınma ve aşkınlık için kişisel ritüellerle birlikte yapılmıştır. 'Silueta' adlı eserinde Mendieta, doğduğu yerin kültürel dokusunu sentezlemiştir. Bu yapıt, fotoğraflar ve 'Super 8' filmi ile belgelenmiştir (Wallis, 2005, s. 121).



Görsel 3.7. Ana Mendieta, "Silueta", sanatçının bedeni, çim, bataklık, kar ile oluşturulmuş eserleri içeren on iki fotoğraf, 1976-1978, Amana, Iowa, ABD (Wallis, 2005, s. 121)

3.3. Doğada Oluşturulan Mekanlar

Sanatçıların doğada kurduğu oda benzeri mekanlar, çevresiyle örtüşüp, peyzajın karakterini yansıtarak korunaklı bir alan hissi verir. Basit ya da karmaşık yapıda olabilen bu mekanlar doğa ile birlik içinde olan yaşamı teşvik etmektedir. Derin düşüncelerin yansıdığı oda biçimli yapılar, yüce olana adanmış doğal alanlardır. Bu kategorideki yapıtlar doğa-kültür düalizmini barındırdığı için kimi zaman eleştirilir (Prigann, 2004, s. 64). Sığınak yapılar doğada yalnızca insanlar için değil, diğer canlılar için de yapılabilir. İnsan yerine diğer canlıları da gözeterek yapılan barınma amaçlı mekanlar, doğaya gösterilen saygıyı ifade ederken, doğal yaratım süreçlerine atıfta bulunmaktadır.

1945 yılı Kuzey Karolina, ABD doğumlu sanatçı Patrick Dougherty, eserlerinde alandan topladığı sürgün ve dalları birbirine düğümleyerek düzenlemeler yapmıştır. Çalışmalarının geleneksel heykelde görülen kaide üzerindeki tekil bir formdan, büyük ölçekli çevresel işlere evrildiği söylenebilir. Marangozluk becerilerini canlı malzeme ile birleştiren sanatçı, ilkel yapım teknikleri hakkında kendini geliştirmiştir. Ağaç fidanlarıyla denemeler yaptığı, büyük ölçekli yapıtlarında; sanat, peyzaj ve mimarlığı bir araya getirmiştir (http-8). Sanatçı 1999 yılında Kuzey Illinois Üniversitesi Sanat Müzesi'nde gerçekleştirdiği eseri 'Owache'da, dinamik formlar kullanmıştır (Görsel 3.8)



Görsel 3.8. Patrick Dougherty, "Owache", 1999, Northern Illinois Üniversitesi Sanat Müzesi, ABD (Prigann, 2004, s. 66)

Ladonia, İsveç'in Skåne İlçesi'ndeki Kullaberg yarımadasında bulunan Kullaberg Doğa Koruma Alanı'nda bulunmaktadır. İsveçli bir sanatçı ve yazar olan Lars Vilks, 1980'de, '*Nimis*' (*Çok Fazla*) isimli sanat eserini, Kullaberg Doğa Koruma Alanı'nda bir araya getirmiştir. Eser, bir dizi ahşap heykelden oluşmuştur. Vilks, ziyaretçilerin dağ yamacından sahile inmesine yardımcı olan ve masif bir ahşap labirentle birbirine bağlanmış çok sayıda kuleyi ('*Wotan'ın Kulesi*' ve '*Rüzgarların Kulesi*') içeren '*Nimis*' üzerinde çalışmıştır (Görsel 3.9). 1982'de yerel makamlar '*Nimis*'i fark etmiş ve Skåne'deki İl İdare Kurulu, '*Nimis*'e karşı harekete geçmiştir. 1986'da Yüksek Mahkeme, '*Nimis*'in yasadışı olarak bir doğa rezervinde inşa edildiğine karar vermiştir. Buna rağmen, 1991'de Vilks, beton malzeme ile tamamladığı eseri '*Arx*'a (*Kale*) başlamıştır. 1992'de yerel polisin, devam etmekte olan işini denetlemesi ile Vilks, bir doğa rezervinde '*Arx*'ı oluşturmaktan mahkum edilmiş ve Helsingborg'daki Bölge Mahkemesi tarafından 10.000 Krona (1.100 Amerikan Doları) para cezasına çarptırılmıştır. Daha sonra yaptığı '*Omfalos*' (*Merkez*) isimli işi için de 100.000 Krona para cezası alan Vilks, 2000 yılında Skåne'deki İl İdare Kurulu'nun, Ladonia olarak nitelendirilen alanı, doğa rezervinden muaf tutan resmi bir açıklama yapmasıyla aklanmıştır. '*Nimis*', yapıldığı günden beri dört kez şiddetli fırtına sebebiyle yıkılıp tekrar yapılmış, iki kere vandalizm sonucu yanmıştır. 1984 yılında '*Nimis*', Joseph Beuys tarafından satın alınmıştır. Beuys'un vefatının ardından, Jeanne-Claude Denat de Guillebon ve Christo (Vladimirov Javacheff) eseri tekrar satın almıştır (Castro and Kober, 2019, s. 120-122). Yapıtın inşa edildiği alanı Ladonia Kraliyet Cumhuriyeti ilan eden Vilks, Ladonia'ya internet sitesi üzerinden vatandaş kabul etmiştir. Ladonia Kraliyet Cumhuriyeti, ifade özgürlüğünü, sanatı ve yaratıcılığı destekleyen fiziksel ve sanal bir topluluk olarak varlığını sürdürmektedir.



Görsel 3.9. Lars Vilks, “Wotan’s Tower”, 1988’den beri “Nimis”in bir parçası, Ladonia, Danimarka ile İsveç arasında bir eyalet (Prigann, 2004, s. 65)

Mekana özgü yerleştirmelerin öncüsü olan Alfio Bonanno, yapıtlarındaki doğal malzemeleri kesme, taşıma, bükme yöntemleri ile biçimlendirmiştir. Geçici olup yeryüzü ile ilgi kuran bu eserler, insanın fiziksel ve ruhsal ihtiyaçları için doğanın gerekliliğini hatırlatmaktadır. Çalışmalarında çevresel ve sosyal konulara yer veren Bonanno, çevre algısını, “‘Öteki olan peyzaj’, bulmayı en az umduğumuz, her zaman olduğumuz yerde, buradadır. Dünyanın havayla, suyun güneşle birleştiği yerde, sayısız canlı yaşam döngüsü görüyoruz. Yaşama şansı, var olma şansının verildiği yerden yükseliyor: Hareket halindeki bir tren vagonunun kırık tahtalarında, beton bir patika ortasında ve çatı üstlerinde...” (Grande, 2001, s. 1) sözleri ile belirtmiştir. Bonanno, Kopenhag’daki Kraliyet Botanik Bahçeleri içinde, mekanı kullanan hayvanlar için, göl üzerinde bir dizi ada oluşturmuştur. Söğüt ve çınar yapraklarından yararlanarak gerçekleştirdiği toprak yapılar, yüzeye dökülen tohumlar ve söğüt kökleri büyüdükçe, balıklar, kurbağalar ve göl böcekleri için çekici bir biyosfer yaratmıştır (Grande, 2001). Bonanno, ‘*Floating Islands*’ (*Yüzen Adalar*) adını verdiği projede, terrapin kaplumbağalarının adalara tırmanmasını ve kuşların bu adalar üzerine yuva yapmasını fotoğrafla belgelemiştir (Görsel 3.10).



Görsel 3.10. Alfio Bonnano, “Floating Island”, 1996, Kraliyet Bahçesi, Kopenhag, Danimarka (Prigann, 2004, s. 73)

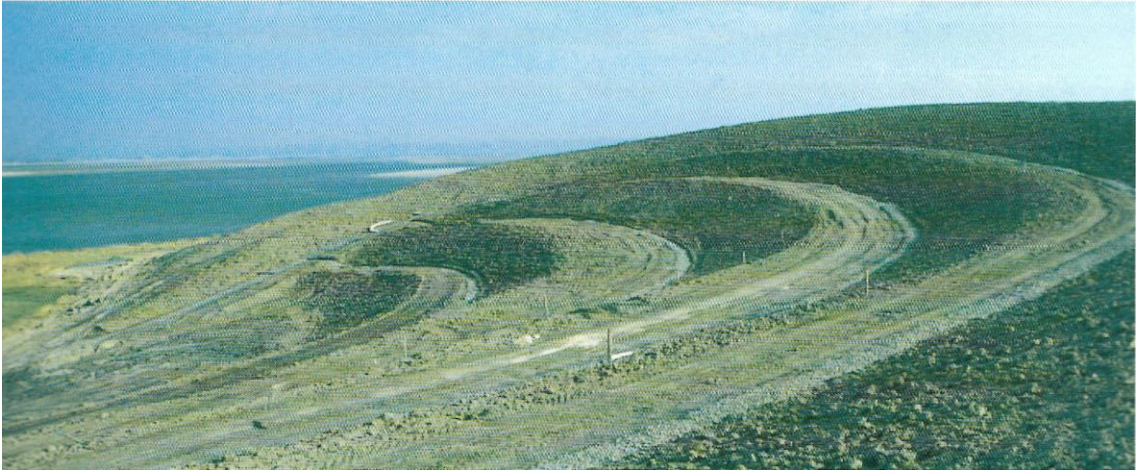
3.4. Heykele Dönüşen Mekanlar

Doğada yarı kapalı mekanlar oluşturma, ekolojik sanatçıların sıklıkla kullandığı yöntemlerdendir. Bu çalışmalarda, sanatçılar çoğunlukla mekana özgü işler üretir. Çevreden toplanan malzemeler yardımıyla, mekanın karakteri yansıtılır. Böylece çevresiyle uyum içinde, peyzaja sarılmış korunaklı alanlar kurulabilir. Bu alanlar izleyiciler için derin düşünme alanları olarak kullanılabilirdiği gibi doğa ile doğrudan etkileşim kurmayı da sağlamaktadır (Prigann, 2004, s. 64). Seçilen formlar basitten karmaşığa doğru çeşitlenen geniş bir yelpazede olabilir.

1954 yılında İngiltere'nin Devon kentinde doğan Richard Harris, başlangıçta insan ölçeğinde çevresel heykeller yapmıştır. Olgunluk döneminde daha büyük ölçekte peyzaj müdahaleleri ile ilgilenmiştir. İlk olarak Grizedale Ormanı'ndaki heykeli ile adını duyuran sanatçı, daha sonra Avrupa, Avustralya, Japonya, Kore ve Küba da dahil olmak üzere pek çok yerde eserlerini gerçekleştirmiştir (http-9). Figüratif olmayan eserler ortaya koyan sanatçı, doğal ve kültürel peyzajın topoğrafyası ile bağlantı kurmuştur. 1998 yılında, Millennium Kıyı Parkı, İngiltere’de yaptığı büyük ölçekli projeye ‘*Walking with the Sea*’ (Deniz ile Yürüyüş) adını vermiştir (Görsel 3.11). Eserin biçimlendirildiği alan, küçük bir koyun sonundaki doğal bir burundur. Yapıt, arazi formuyla uyumlu, geniş spiraller kullanarak oluşturulmuştur. Harris, ‘*Walking with the Sea*’ adlı eserini şöyle açıklamıştır:

“ Fikir, onu bekleyen kıyıya doğru giden bir dalga gibidir. Fikirlerim, alanın coğrafyası ve hissine göre oluşur. Dalga, eğimli okyanus tabanı ile şekillenirken, heykel mevcut arazinin etkisiyle biçimlenir. Geçmiş deneyimler ile iş ilerledikçe; yer, bölge ve insanlara ilişkin yeni anlayışlar bir araya gelerek, eserlerime yön verir. Hayatımın büyük bir kısmında sörf

yaptığım için, heykellerimde denizin gücü ve enerjisi hissedilir. Bu eser benim için kara, deniz ve insanın kavuşmasına ilişkindir (http-10).”



Görsel 3.11. Richard Harris, “Walking with the Sea”, 200m x 300m x 20m yükseklik, 115.000 metreküp toz haline getirilmiş yakıt külü, toprak ve çim, 1998, Millennium Kıyı Parkı, Llanelli, İngiltere (Prigann, 2004, s. 89)

1946 yılı New York doğumlu sanatçı Alan Sonfist, 1965 yılında New York şehri için, hem çevresel sanat hem de arazi sanatı olarak tanımlanan heykelini oluşturmuştur (Görsel 3.12). New York Eyaleti Ulaştırma Bakanlığı'nın 1965 yılında verdiği mekana-ölgü heykel siparişi tamamlandığında, New York dokusunun bir parçası haline gelmiştir. ‘Time Landscape’ (Zaman Peyzajı), kentleşmeden önce şehrin nasıl görüldüğünü görsel dil yoluyla anlatan, sömürgecilik öncesi zamana ait bir orman oluşumudur. Sonfist, heykelini, eskiden bir orman vahası olan Greenwich köyünün yoğun nüfuslu bir

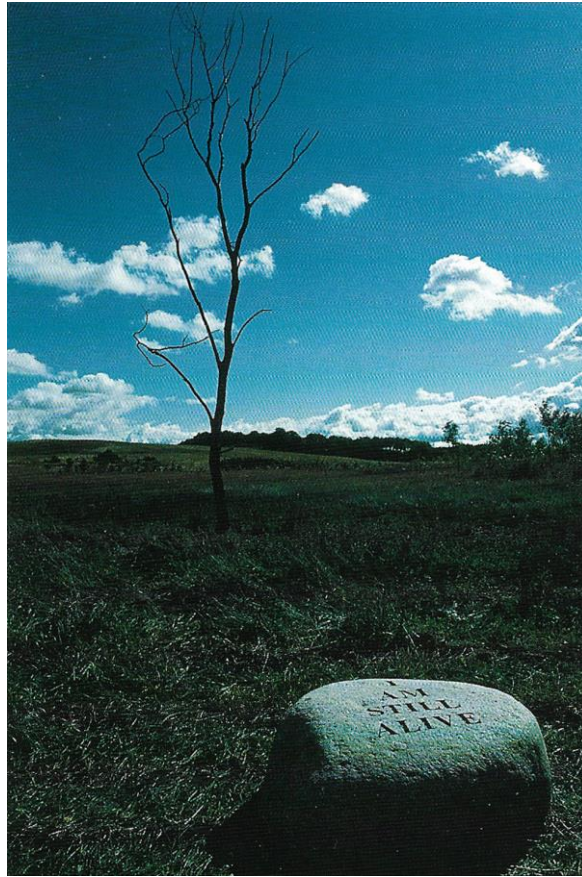
bölgesinde gerçekleştirmiştir (Wallis, 2005, s. 257-258). Alan Sonfist, ‘*Time Landscape*’ adlı eserini şöyle ifade etmiştir:

“Sömürgeci yerleşimi önceleyen doğal çevre ile ilgili bir restorasyon çalışması olan ‘*Zaman Peyzajı*’, Metropolitan Müzesi için, alanın kuzeydoğu köşesinde oluşturulabilir. Metropolitan Müzesi’ndeki heykelin model olabileceği, tüm şehri etkileyecek bir plan önerisi: Müze, tarihsel bir ekolojik sanatın parçası olabilir. Karmaşık bir şehir boyunca, tarihsel bir ‘*Zaman Peyzajı*’ dizisi yaratılabilir. Şehrin kentsel dokusunda yok olan kayın, meşe ve akçaağaç korusu, yeniden oluşturulabilir. Yapılan her peyzaj çalışması ile zaman geri alınarak, şehrin betonlaşmasını önceleyen katmanları açığa çıkarılır. Canal Street’te bir bataklık ve dere oluşturmayı; Spring Street’te, doğal kaynağı geri getirmeyi; belediye binasının önündeki tarihi gölü restore etmeyi öneriyorum (Wallis, 2005, s. 257).”



Görsel 3.12. Alan Sonfist, “*Time Landscape*”, 13.7m x 61m, 1965, Greenwich, New York, ABD (Wallis, 2005, s. 150)

Çağdaş Japonya'da, Çin'de de olduğu gibi, hiçbir sanat akımı, nesnel veya öznel görüş baskın değildir. Son yıllarda üretilen sanat eserlerinin çoğu, yüzyıllar boyunca milli kültüre uyum sağlamış fikir ve inançlardan kaynaklanmaktadır. Örneğin Şinto'da, doğadaki üretici güçlere ve insanoğlunun doğanın bir parçası olduğuna inanılır (Fox, 1991, s. 34). Londra ve Tokyo'da heykel eğitimini tamamlayan Kimio Tsuchiya'nın, bu inancı yaşattığı söylenebilir. Bütünün kolektif (sentetik) doğası kavramı, Kimio Tsuchiya'nın 'her bireysel parçayı kuşatan yaşam gücü' anlayışını açıklamaktadır: "Bir ağaç kesildiğinde; bu, ahşabın ölü olduğu anlamına gelmez. Ağaç küçük parçalara ayrılabilir, her küçük parça hayattadır (Fox, 1991, s. 34)." Tsuchiya'nın eserleri, yarım daire ve spiral şeklinde geniş bir alana yayılmış formlardan oluşmaktadır. Tsuchiya, bütünün birliği ve uyumunu, kullanılan materyalin tesadüfi parçalarını toplama ve düzenleme sürecinde bulmaktadır. Böylece sanatçının, materyallerin içsel varlığını kabul ettiği varsayılabilir (Fox, 1991, s. 34). 1995 yılında tamamladığı 'I Am Still Alive' (*Hala Hayattayım*) isimli çalışmasında, mezar taşını anımsatacak biçimde dış mekana yerleştirdiği bir taşın üzerinde 'Hala Hayattayım' yazmaktadır (Görsel 3.13).



Görsel 3.13. Kimio Tsuchiya, "I Am Still Alive", 1995, Krakamarken, Danimarka (Prigann, 2004, s. 86)

3.5. Onarım Sanatı

1970'lerden beri sanatçılar, endüstriyel amaçla kullanılıp, zarar gören peyzajları araştırarak, çöplükler, kullanılmayan madenler, açık ocak madenciliği yapılmış alanlar vb. gibi terkedilmiş geniş sahaların geri kazanımı için çalışmalar başlatmıştır. Endüstriyel yıkımın güçlü sembolleri olan bu alanlar, sanatsal araçlar yardımıyla geri kazanılabilir (Prigann, 2004, 156). Takip eden yıllarda sanatçılar, peyzaj mimarları ile birlikte çalışarak bu sahaları, ekolojik açıdan işlevsel cazibe mekanlarına çevirmiştir. Günümüzde devam eden disiplinlerarası uygulamalar ile, doğa ve peyzaj algısı çeşitlenmektedir. Ekonomik, kültürel, sosyal ve çevresel değerlere bütüncül bir yaklaşım amaçlanmaktadır.

“Madencilik faaliyetleri nedeniyle tahrip edilmiş bir alanı çevresel açıdan stabil bir duruma getirmek, temiz bir çevrenin ve doğal kaynakların gelecek nesillere aktarılması için zorunludur. Ancak, tahrip edilmiş bir alan kendi haline bırakıldığında, ekolojik dengeye ulaşması, kendi kendini onarması çok uzun yıllar alabilir. Böyle bir zaman sürecinde bu alanların yeniden doğaya kazandırılması ya da onarılması için insanın yardımına gereksinim vardır. Bu amaçla; madencilik faaliyetleri sonrası onarım, tahrip edilmiş bir alanın verimliliğinin, ekolojik, ekonomik ve estetik değerlerinin yeniden kazandırılmasını hedefleyen çalışmalardır (Akpınar, 2005, s. 160).”

Herman Prigann'ın 1993-1995 yılları arasında tamamladığı eseri '*Die gelbe Rampe*' (*Sarı Rampa*), Cottbus, Almanya yakınlarında bir açık döküm madencilik alanıdır (Görsel 3.14). Yapıtta, yapı malzemeleri olarak; toprak, düzensiz bloklar halinde granit ve beton plakalar kullanılır. Katırtırnakları, diğer sarı çiçekli bitkiler ve rampanın giriş kısmına dikilen iki kozalaklı ağaç bitki örtüsünü oluşturur. Rampa, çiçeklenme mevsiminde, mayıs ayından eylül ayına kadar sarı bir görünümde (Prigann, 2004, s. 152). “Cottbus yakınlarında bir alanda Prigann, bazılarında çelik destekli kabloların çıktığı plakaları kullanarak, üzeri kapatılmış, geniş bir toprak rampa tasarladı. Katırtırnağının tepeleri zamanla sarması isteniyordu; çünkü eserin adı *Sarı Rampa*'ydı. Betonlar prehistorik çağlardan kalma yuvarlak şekilde dizilmiş taş anıtlar gibiydiler. Arkaik izlenimlerine karşın, besbelli modern mirasa aittiler (Miles, 2014, s. 104-105).”



Görsel 3.14. Herman Prigann, “Die gelbe Rampe”, 12m x 220m x 15m, açık maden ocağı, 1993-1995, Cottbus yakınları, Almanya (Prigann, 2004, s. 152-153)

Victor Sanovec ve Barbara Fuchs, 1996 ile 2002 yılları arasında tamamladıkları ‘*Rheingarten*’ (*Ren Bahçesi*) isimli projelerini Almanya, Langscheider Hundert’da gerçekleştirmiştir (Görsel 3.15). Sanatçılar, Orta Ren Vadisi yamaçlarının düzenlenerek, bahçeler ağı oluşturulması fikrinden yola çıkmıştır. Vadide kurulan üzüm bağlarının, savaş nedeniyle bakımsız kalması, bağcılık yapılan sahanın 20.000 hektardan 500 hektara düşmesine neden olmuştur. 1994 yılında, yamaçların hala ekilmemiş olması, vadideki ekolojik potansiyelin ortaya çıkmasını engellemiştir. ‘*Rheingarten*’ projesi, bu ekilmemiş çorak alanların bahçelere dönüştürülmesi üzerinedir. 1996 sonbaharında pilot proje

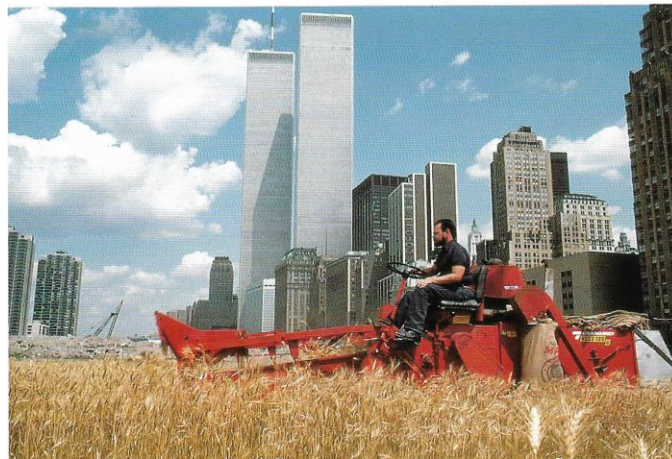
Langscheider Hundert'te kurulmuştur. İlk kez 1997 ilkbaharında 35.000 adet yabani lale açmış, onu sarı kantaron takip etmiştir. Yaz aylarında ise lavanta çiçekleri sahayı kaplamıştır. Çiçekli bitkilerin yıl boyunca değişen görünümü ile çekici bir rekreasyon alanı kazanımının yanı sıra, gerekli ekolojik onarım da sağlamıştır. 'Rheingarten' Avrupa Birliği tarafından, örnek pilot proje olarak tanıtılmıştır. İspanya'da Salamanca Üniversitesi'nde, 2001 yılında projeye özel bir sergi düzenlenmiştir. Günümüzde bahçe fuarları için yapılan araştırmalarda 'Rheingarten' fikrinden yararlanılmaktadır (http-11).



Görsel 3.15. Victor Sanovec-Barbara Fuchs, "Rheingarten", 19.500 ha, 1996-2002, Langscheider Hundert, Oberwesel, Almanya (Prigann, 2004, s. 161)

Agnes Denes, Arazi Sanatı'nın öncü isimlerinden biridir. Robert Smithson, Michael Heizer, Alan Sonfist ve Mel Chin'den farklı olarak, kısa süreli yerleştirmeler yapan, mevsimsel bağlantılar kuran ve canlı materyaller kullanan bir sanatçıdır. Yapıtlarının, bu sanatçıların içinden en çok Alan Sonfist'a ait 'Time Landscape' eseri ile benzerlik taşıdığı söylenebilir. Arazi Sanatı ve Çevresel Sanat ile ilişkili yapıtlarında, bu pratiklerle uğraşan diğer sanatçılarda da gözlenen felsefi ve politik bir yön bulunmaktadır (Benham, 2016, s. 54). 1982 yılında tamamladığı 'Whietfield-A Confrontation' (Buğday Tarlası-Bir Çatışma) isimli yapıtını, dünyanın kültürel açıdan zengin ve değerli parsellerinden biri olan Manhattan'da gerçekleştirir (Görsel 3.16). Kentsel dokunun bütün gücüyle hissedildiği Manhattan'a buğday eken Denes, eseri için "Buğday tarlası evrensel bir kavram ve semboldür. Gıda, enerji, ticaret, dünya ticareti ve ekonomiyi temsil eder.

Yanlış yönetime, atıĝa, alıĝa ve ekolojik endişelere atıfta bulunur” (Wallis, 2005, s. 261) sözlerini kullanır. Denes yapıtlarını, kentsel ve kırsal alan arasındaki çatlaĝı ne çıkaracak biçimde kurmaktadır. Eserlerini geleneksel tarım alanlarının dışına yerleştirmesi, etkisini artırmaktadır.



Görsel 3.16. Agnes Denes, *“Whietfield-A Confrontation”*, 1982, Manhattan, New York, ABD (Wallis, 2005, s. 160)

3.6. Sanat ve Bilim

Sanatçı, bilim insanı, mühendis ve peyzaj mimarının bir araya gelmesiyle oluşan ekipler, oluşan sorunlara daha bütüncül ve yaratıcı çözümler bulabilmektedir. “Hayal gücü, bilim insanları ile sanatçılar arasındaki en önemli ortak yönü oluşturur (Türe, 2014, s. 226).” Sanatçılar projede kullanılacak bilimsel yöntemleri sorgulayarak, alanların birbiriyle iletişime geçmesine ve düşünce kalıplarının kırılmasına yol açmaktadır. Çevreye yalnızca nesnel bir yaklaşım yerine, süreç içinde onu anlamaya çalışarak doğrudan iletişim yollarının araştırılması daha sağlıklı ve kalıcı çözümleri beraberinde getirebilir. Böylece birey, toplum ve çevre arasındaki ilişkiler ekolojik bir anlayışla değerlendirilir.

1980'lerde Igor Sacharow-Ross, kanser hücreleri ve yaprak formları gibi moleküler yapılarla çalışmaya başlamıştır. Sanatçı, doğa bilimleri ile beşeri bilimler arasında kurduğu bağı şöyle ifade etmiştir:

“İki yıl süren yoğun çalışma sürecinin sonunda, ilk ses objem ‘*Koordinatensystem*’ (*Koordinatlar Sistemi*), 1976 yılında tamamlandı. Yapıtta, metal, ahşap, keçe, ayna sistemi, elektrik motoru, holografi ve elektronik ile oluşturulan elementler, genetik ve biyokimya ilgili araştırmalarda elde edilmiş malzemeler ve Kant’a ait ‘*Vom ewigen Frieden*’dan (*Sonsuz Barış Üstüne*) bir alıntı kullanılır. Yapılan alıntıda Kant, evrensel yasalarla korunan insan haklarını umut eder... Burada çeşitli sistem ve kaynakların kaba versiyonları birbiriyle ilişkilendirilerek ‘*Kraftzellen*’ (*Güç Hücreleri*) ve ‘*Zwischenfelder*’ (*Ara Alanlar*) gibi çalışmalar ortaya koyulur (Buchhart, 2006, s. 37-38).”

Sanat ve bilim arasında arabuluculuk yapan eserleri, mekansal yerleştirmelerden yararlandığı araştırma projeleridir. Geliştirdiği ‘*Raumcollage*’ (*Mekansal-kolaj*), sanatsal alan ve çevre arasındaki etkileşimi tetikleyerek oluşturduğu bir formdur (http-12). ‘*Trauma Natalis*’ (*Doğum Travması*) isimli eseri, mekanda karışık teknik kullanarak oluşturduğu bir ‘*Raumcollage*’ örneğidir (Görsel 3.17).



Görsel 3. 17. Igor Sacharow-Ross, “Trauma Natalis”, dijital baskılar, grafit, ses, plastik levhalar, filtre kağıdında karışık teknik, video, 2005, Devlet Çağdaş Sanat Merkezi, Moskova, Rusya

George Dietzler, 1999’da ‘Austernpilz frisst Altlast’ (İstiridye Mantarları Zehirli Kalıntıları Yer) isimli çalışmasını gerçekleştirir (Görsel 3.18). ‘Doğal Gerçeklik’ sergisi, Ludwig Forum, Aachen, Biyoteknolojik Ortamlar ve Heykel Düzenlemeleri serisinin bir parçasıdır.

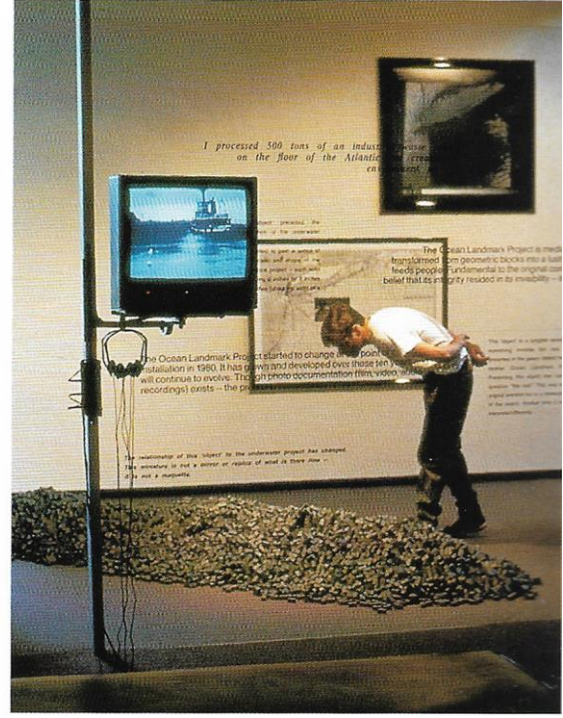
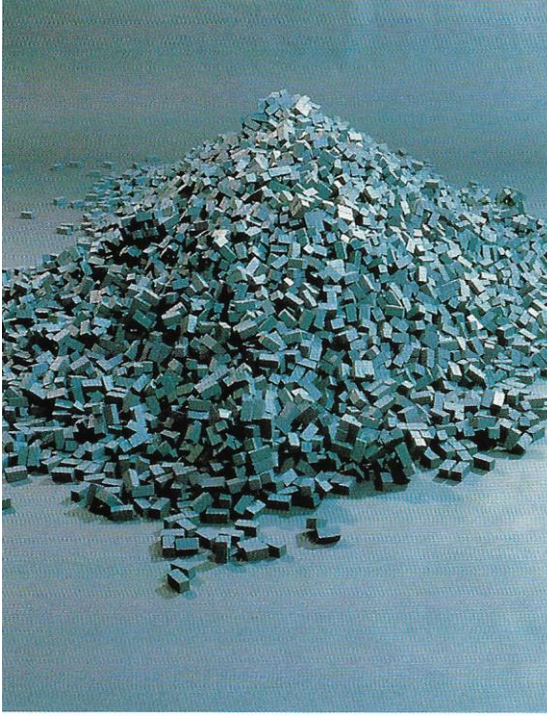
“Mantarlar zehir ayrıştırabilir mi? Kirlenmiş toprağın temizliği için Çin mantarlarının kullanılması uygun bir alternatif midir? Hangi estetik, biyo-teknolojik bir ortamdan yola çıkabilir? Georg Dietzler’in deneylerine değinen tüm bu sorular sanat ve bilim arasındaki sınıra aittir. Güncel teknolojinin ve bilimsel bilginin son çalışmaları, disiplinlerarası çözümlere yöneliktir ([http-13](http://13)).”

Deneysel heykelde, PCB (poliklorlu bifeniller) ile kirlenmiş toprağı temizlemek için istiridye mantarları kullanılır. Bilim adamları toprak ve istiridye mantarı analizleri yaparak, kimyasal parçalanmayı raporlar. Saman ve kilden oluşan deneysel heykel, beş ila on yıl içinde gübreye dönüşür. Son derece tehlikeli, vücutta biriken PCB, ‘kalıcı organik kirletici madde’ olarak sınıflandırılır. Kokusuz, tatsız, berrak renkte olan PCB’yi fark etmek neredeyse olanaksız olduğu için, 1970’li yıllarda yasaklanır ([http-14](http://14)). Kimyasal maddelerin pek çoğu bitkiler yardımıyla topraktan temizlenebilir. Peyzaj mimarlığına ait peyzaj onarımı çalışmalarında bu özellikli bitkilerden yararlanır.



Görsel 3.18. George Dietzler, “Austernpilz frisst Altlast”, 1999, Ludwig Forum heykel bahçesi, Aachen, Almanya (Prigann, 2004, s. 185)

Betty Beaumont’un 1978-1980 yılları arasında gerçekleştirdiği yapıtı ‘*Ocean Landmark*’ (*Okyanus İşareti*), Atlas Okyanusu’nun tabanına yerleştirilen bir su altı heykelidir (Görsel 3.19). 500 ton atık kömürden oluşturulan 17.000 blok ile su altında yapay bir resif elde edilmiştir. Beaumont bu eseri için, biyolog, kimyager, oşinografi uzmanı, mühendis ve dalgıçlar ile çalışmıştır. Özenle hesaplanmış bir dizi işlemden geçen atık kömür, potansiyel olarak kirleten bir malzemedен, sürdürülebilir bir malzemeye dönüşmüştür. Eser o zamandan beri çok sayıda balığa ev sahipliği yapan ve gelişmekte olan bir denizaltı bahçesidir. Ocean Landmark, balıkçılık endüstrisinin geri dönüştürülmüş malzemelerle nasıl canlandırılabilceğini göstermiştir (Prigann, 2004, s. 187).



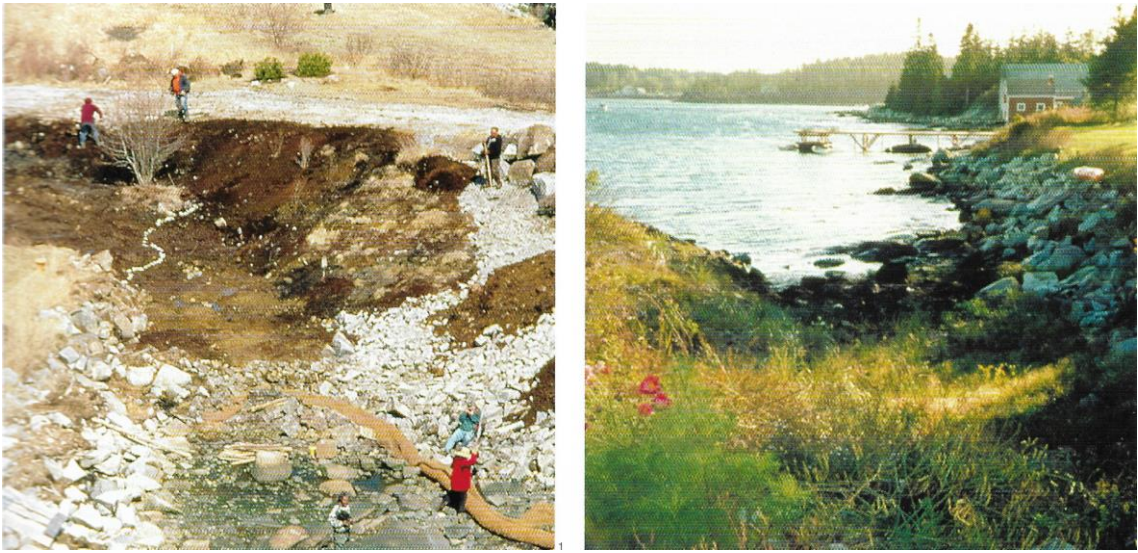
Görsel 3.19. Betty Beaumont, “Ocean Landmark”, 1978-1980, New York limanından 40 mil açıkta, Ateş Adası’ndan 3 mil uzaklıkta, Atlas Okyanusu (Wallis, 2005, s. 157)

3.7. Çevre Sorunları

Nefes almadan ne kadar süre yaşanabilir? İçecek temiz su olmadan kaç gün hayatta kalınabilir? “Modern insan ile doğa arasında ortaya çıkan olumsuz ilişkiler yerel ya da bölgesel olarak bütün toplumların karşısına çıkmaktadır. Bir insan ömrüne sığacak kısa bir sürede yaşanması söz konusu olan bu olumsuz etkiler, tüm dünyada yakından hissedilmeye başlanmıştır (Türe, 2009).” Yaşam için suyun, havadan sonra en önemli element olması, sanatçıların dikkatini su sıkıntılarına ve su kirliliğine çekmektedir. Ekolojik Sanat ile ilgili yapılan projelerin birçoğunun odağında yine su ögesi ile karşılaşılır. Su ve hava temizliği için farkındalık oluşturulması ve sulak alanlar ile denizlerin korunması üzerine biçimlendirilen projeler, doğal kaynakların ekolojik ve kültürel önemi üzerinde durmaktadır. Peyzaj onarımı ile ilişkili projelerde ise, büyük ölçekli çalışmalar gündeme gelmektedir. Bu projelerin hayata geçirilmesi için, sanatçılar, yerel halk, bilim insanları ve politikacılardan oluşturulan bir iletişim ağının kurulması önem taşır.

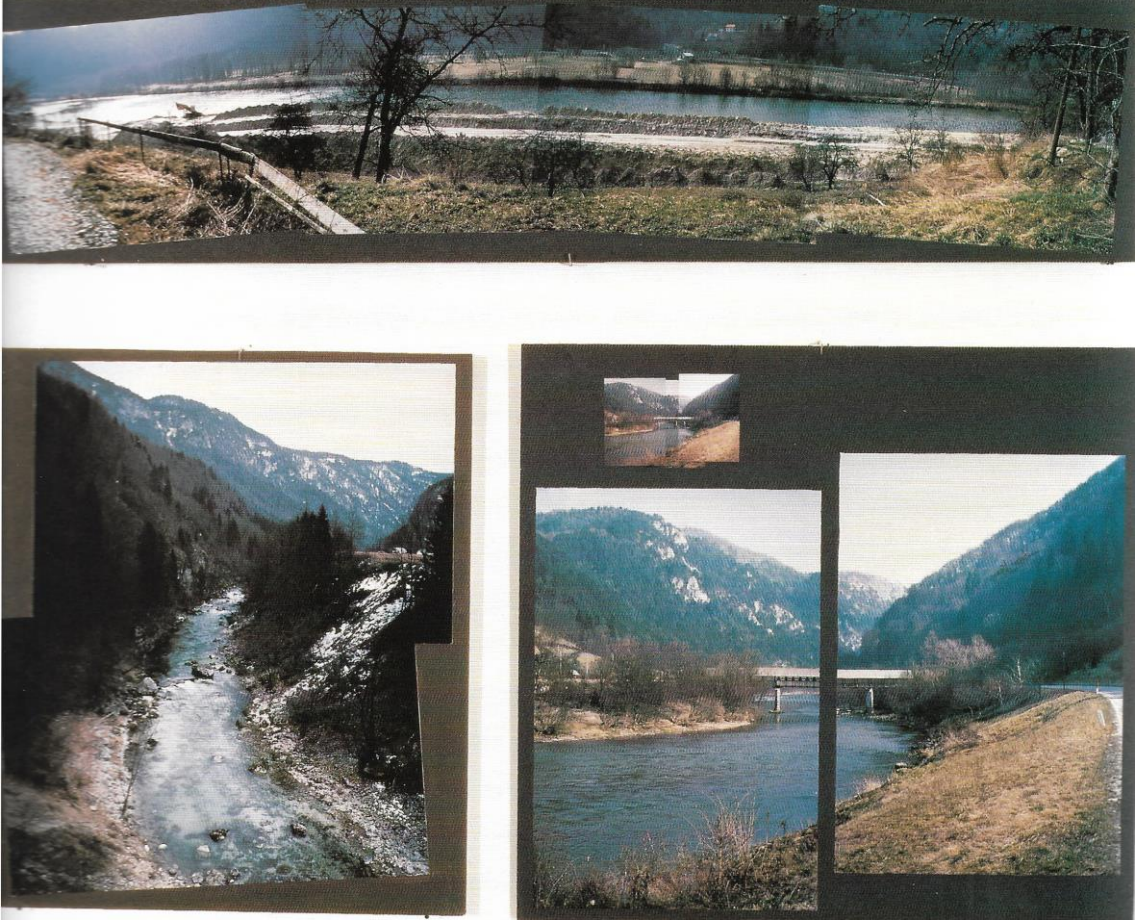
Aviva Rahmani, 1990 ile 1991 yılları arasında tamamladığı ‘Ghost Nets’ (Hayalet Ağlar) isimli eseri için Maine Körfezi’nde bir çöplük satın almıştır. Yaklaşık 10 dönümlük bir alan proje kapsamında, A Sınıfı Uçuş Zonu’na ait Atlantik deniz kuşuna

geri verilmiştir (Görsel 3.20). Rahmani, pasif sistemle çalışan bir güneş evi tasarlayarak Steve Robinson ile birlikte, nehir kıyısını takip eden bir bahçe ve su tampon bölgesi oluşturmuştur (http-15). Konusunda uzmanlaşmış akademisyen ve biyomühendislerden yardım alan, karar alma aşamasında Vinalhaven sakinlerine danışan sanatçının, başarılı bir proje yönetimi sağladığı söylenebilir. Böylece çöp sahası, ekolojik olarak işleyen sağlıklı bir tuz bataklığına dönüştürülmüştür. Özellikle kuşların göç yolu üzerindeki sulak alanların korunması ve sürdürülebilir yaklaşımlarla desteklenmesi güncel ekolojik çalışmalardan biridir.



Görsel 3.20. Aviva Rahmani, “Ghost Nets”, 1999-2001, Vinalhaven, Maine, ABD (Prigann, 2004, s. 196)

Yugoslavya’da, 1988-1990 yılları arasında, Helen Mayer Harrison ve Newton Harrison çifti, ‘*Breathing Space for the Sava River*’ (*Sava Nehri için Mola*) isimli eserini gerçekleştirmiştir (Görsel 3.21). Botanik bilimci Hartmut Ern ve ornitolog Martin Schneider-Jakoby ile çalışan sanatçılar, sanayi kirliliğinden etkilenen taşkın ovalardan biri olan Sara Nehri ekosistemini araştırmıştır. Bölge için önerilen, nehrin tamamı boyunca bir doğa koridoru oluşturulmasıdır. Bitişik tarlalarda ekolojik tarıma geçilerek, nehir boyunca uzanan bataklık alana, toprak ve suyu temizleyen bitkiler dikilmiştir (Prigann, 2014, s. 198). Sava çalışması beklenmedik bir biçimde gelişmiştir. Bin kilometre karelik saha için hazırlanan proje, farklı devletlerin sınırlarına girmesine rağmen hepsinden onay almıştır. Sava’nın başka bir kolu olan Drava Nehri üzerinde de benzer çalışmaların yapılmasının ardından, Tuna Nehri üzerinden Karadeniz’e dökülen nehir sularının yüzde ellisi temizlenmiştir (http-16).



Görsel 3.21. *Helen Mayer Harrison-Newton Harrison, “Breathing Space for the Sava River”, 1988-1990, Yugoslavia (Wallis, 2005, s. 146)*

Sanatçı ve mühendis Viet Ngo’ya ait atık-su arıtım projelerinden biri olan ‘*Devil’s Leg Wastewater Treatment*’ (Şeytanın Bacağı Atık-su Arıtımı), 1990’da Kuzey Dakota, ABD’de gerçekleştirilmiştir (Görsel 3.22). Polonya’nın 2004 yılında Avrupa Birliği’ne kabul edilmesinin nedeni, diğer gereklilikler yanı sıra, sıkı çevre standartlarını karşılayabilmesidir. 1980’lerden beri içinde bulunduğu ekolojik bunalım, altyapı ihmallerinden dolayı yıllarca sürmüştür. Minneapolis merkezli bir şirket olan Lemna, ülkenin alt yapı sorunlarına çözüm getirirken, kirlenmiş peyzajların temizliğine yardımcı olmuştur. On beş yıl içinde Polonya’da seksen arıtma havuzu kurulmuştur. Viet Ngo’nun kuruculuğunu ve CEO’luğunu üstlendiği Lemna, merkezi olmayan, esnek ve daha az müdahaleci bir atık su arıtma sistemi için, uygun fiyatlı bir alternatif sunmuştur. Lemna’nın özel teknolojilerinden yararlanılarak, kırsal bölge çevresindeki bir dizi lagün arıtılmıştır. Toprağın kazılması yoluyla oluşturulan çukurların jeomembran ile kaplanması, bu çukurlarda biriken atık suyun toprağa sızmasını önlemiştir. Böyle bir

‘dağınık alan’ yaklaşımı, merkezileştirilmiş kentsel çözüm yollarına ekonomik alternatif oluşturmuştur. Kentsel çözümlerde karşılaşılan, atığın kimyasal ve mekanik süreçler yoluyla temizlenmesi; kalıcı olarak yerleştirilen beton yapılar ve boru sistemi zorunluluğu nedeniyle pahalı bir yöntemdir. Ngo, yüzen bir su bitkisi olan su mercimeği yardımıyla, atık suları biyolojik işlemde geçirmiştir. Sudaki azot ve fosforu kullanan bitki, daha sonra biçilerek gübre olarak kullanılabilir. Toprağın azot, fosfor ve potasyum dengesinin yeniden sağlanması, besin döngüsünü tamamlamıştır. Ngo kendisini, çevreye karşı sorumlu projeler yürüterek topluma katkı sağlayan bir sanatçı olarak tanımlamıştır (Flanagan, 2006, s.14-16). Projelerinde on ila yirmi yıl boyunca ekolojik bir iyileşme gözlenememektedir. Beklenen sonuçların uzun dönemde alındığı yapıtları ile Ngo, uluslararası başarı sağlamıştır.



Görsel 3.22. Viet Ngo, “Devil’s Leg Waste Water Treatment Plant”, 20 hektar, su, su bitkileri, teknolojik malzemeler, 1990, Şeytan Gölü, Kuzey Dakota, ABD (Wallis, 2005, s. 166)

3.8. Müdahale ve Katılım

Joseph Beuys'a ait, her bireyin doğası gereği yaratıcı olduğu fikri, sanatçıların katılımcılara olan yaklaşımını değiştirmiştir. Herkesin kendisini etkileyecek kararları verebileceği ve olasılıkları biçimlendirebileceği iddiasının ardından, katılımcılarla çalışan sanatçılar, önceden tanımlanmış formlar üretmeye ara verir (Prigann, 2004, s. 208). Sanatçıların tartışma ortamını genel yönleriyle tanımlaması, tasarım sürecini başlatmaktadır. Böylece süreç odaklı yapılan çalışmaların sonucu katılımcılara göre şekillenmektedir. Bu yaklaşımla birlikte insanlar arası iletişimin doğuracağı sonuçlar deneyimlenebilir.

İnsanlar arası etkileşim ekolojik sanatta yeni ufuklar açabilir mi? Mierle Laderman Ukeles'in eserleri performatif özellikleri ile birlikte bu soruya bir yorum getirebilir. 1970'lerden beri New York Belediyesi Temizlik İşleri Departmanı'nda bir sanatçı olarak çalışan Ukeles'in, ilk projesi '*Touch Sanitation*' (*Temizlik İşlerine Yardım Et*), 11 aylık bir proje sürecinden oluşur. Ukeles, proje kapsamında şehrin çöp toplama görevlileri ile tokalaşır ve onlara emekleri için teşekkür eder (Görsel 3.23). Sanatçı, fotoğrafla belgelediği çalışmalarını 1984'de, '*Touch Sanitation Show*' isimli sergide, New York'taki Ronald Feldman Galerisi aracılığıyla izleyici ile paylaşır. İki parçalı, Çevresel Sanat çalışmalarının yer aldığı sergi, kentsel yaşamın sürekliliğini sağlayan temizlik işçilerinin günlük emekleri üzerine yoğunlaşır. Ukeles, temizlik mesleğinin, toplum tarafından küçümsendiğini düşünür. Oysa New York Temizlik İşleri Departmanı, her gün bütün şehrin çöplerini toplayarak kentsel yaşamın devamlılığını sağlar. Yaptığı el sıkma jestinin taşıdığı performatif öğeleri, görsel algı yoluyla izleyiciye sunan Ukeles, New York şehri sakinlerini, temizlik işleri konusunda farkındalığa davet eder (Miles, 2014, s. 17).



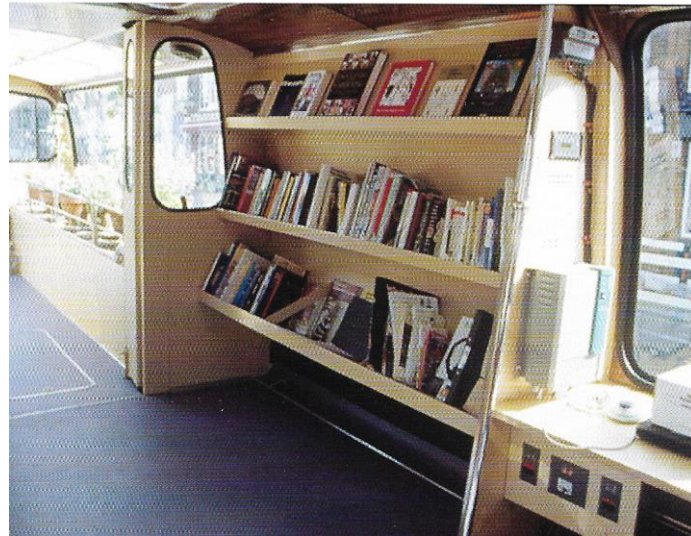
Görsel 3.23. Mierle Laderman Ukeles, “Touch Sanitation”, 1978-1980, New York, ABD (Prigann, 2004, s. 208)

Nils Norman, 2001 yılında Londra’da bir kütüphanenin önüne ‘*Geocruiser*’ı (*Jeokruvazör*) oluşturmuştur (Görsel 3.24). Yapıt, deneysel şehir tasarımı, mimari ütopya, kendinden sürdürülebilir enerji, alternatif ekonomik sistemler, permakültür gibi konular üzerine kitapların bulunduğu, halka açık bir kütüphane olarak hizmet vermektedir. İçinde küçük bir sergi mekanı, video kütüphanesi ve güneş enerjisi ile çalışan bir fotokopi makinesi de bulunan yapıtın, arka kısmındaki küçük serada, meyve, sebze ve çeşitli otlar yetiştirilmiştir. Norman ‘*Geocruiser*’ adlı eserinin oluşum sürecini şöyle ifade etmiştir:

“Halka açık bir sanat projesi oluşturmak üzere İngiltere, Cambridge’de bir kurum tarafından görevlendirildim. Bu aracı yapmam için gerekli bütçeyi asla bulamayacaklarını düşündüm. Ancak bir yıl sonra beni aradılar ve bütçenin Sanat Konseyi tarafından karşılanacağını söylediler. Bir yıl boyunca sponsor aradıkları için, arkamı dönüp, artık yapmak istemediğimi söyleyemedim. Projede ilerlemeye başladık ve eser, müzelerden bahçelere, okullara ve şehir salonlarına kadar Avrupa’yı gezen, çok başarılı bir halk heykeli haline geldi. Bu deneyim beni, projelerin nasıl gerçekleştirilebileceği konusunda düşündürdü (http-17).”

Norman günümüz sanatçıları için, “Sanatçılar günümüzde, kaçınılmaz olarak kentsel dönüşüme dahil ediliyor. Bu konu eleştirel düşünülduğünde, sadece ‘neo-sitüasyonist eylemler’ değil, daha yıkıcı ve deneysel metodolojiler oluşturmaya başlamamız gerekiyor.” (Demos, s. 27) sözlerini kullanmıştır. Sanat tarihçisi ve kültür eleştirmeni T. J. Demos’a göre, yakın zamanda yapılmış bu gibi projelerde, kültürel

eğlence amaçlı ironi ve şakalar yerine, çevresel sanatın faydacı çözümleri, motivasyonları ve hedefleri üzerine derin düşünce sezilir (Demos, 2009, s. 27).



Görsel 3.24. Nils Norman, "Geocruiser", 2001, Peckham kütüphanesinin dışında, Londra, İngiltere (Prigann, 2004, s. 209)

Igor Sacharow-Ross, doğa ile ilk bağımlı çocukluğunu geçirdiği Sibirya taygasında kurmuştur. Doğayı, hem yıkıcı hem de faydalı ilkel güçler bütünü olarak algılayan Sacharow-Ross, sanatsal çalışmalarında, nörolog Ernst Pöppel'e ait 'syntopia' (sanat ve bilim arasındaki kesişim alanları) kavramından yola çıkmıştır (Rabenstein, 2006, s. 32). Sanatçı, eskiden Rus ordusu tarafından atış sahası olarak kullanılmış bir binayı canlı bir heykele dönüştürmüştür (Görsel 3.25). Sacharow-Ross, izleyici ile bağ kurmayı hedeflediği 'Der Zaun' (Çit) isimli eserini, şöyle ifade etmiştir:

"Syntopia Heykel, insan ve kültür arasındaki ilksel bağlantıları kullanır. Çeşitli alanların birleştiği bir saha olarak düşünülebilir. Cenevre'de 'Sapiens / Sapiens' projesini başlattıktan sonra, Simultanhalle'ye ek bir bina olarak düşündüğüm, 'Blockhouse' (ahşaptan küçük bir kale) ile devam ettim. 'Blockhouse', geleneksel bir şekilde inşa edildi; ancak formu eşsiz bir biçimde tasarlandı: Ural'daki çam ağaçları kullanılarak üretildi ve Köln, Volkhoven'e getirildi. Udmurtlar, Ruslar, Almanlar, Fransızlar, Filistinliler, Hintliler ve İsraililer gibi birçok kökenden insanın yardımıyla dikildi. Dört yıl sonra, 'Blockhouse', Köln, Berufskolleg topraklarına devredildi... Mekansal bir kolaj olan Syntopia Heykel sürekli hareket halindedir, hiyerarşi tanımaz ve totaliter düşünceye karşı çalışır. İç mekandaki kolaj, sürekli bir geri dönüşüm süreci içinde yeni bağlamların oluşturulduğu, fikirlerin ve alıntıların birleştirilerek tamamlandığı 'syntopia' bir sistem oluşturur. Syntopia Heykel, sınırlar arası alanda açık bir bağlantı kurar. Yaratıcı ve sosyal bir süreç olarak gelişir. Heykel, geleneksel davranış kalıplarından uzak, kişiler arası etkileşim potansiyelinin olduğu herhangi bir yerde ortaya çıkabilir (Bucchart, 2006, s. 48-49)."



Görsel 3.25. Igor Sacharow-Ross, "Der Zaun", 2001, Potsdam Federal Bahçecilik Fuarı, Almanya (Prigann, 2004, s. 88)

İzleyicilerin katılımını hedefleyen Sacharow-Ross, sanat ve bilimlerin disiplinlerarası bağlantısını kurarak, toplum ve siyaseti takip etmiştir. Odağında her zaman izleyici olan sergi ve etkinlikler düzenlemiştir.

3.9. Sürdürülebilirlik, Ortak Geleceğimiz

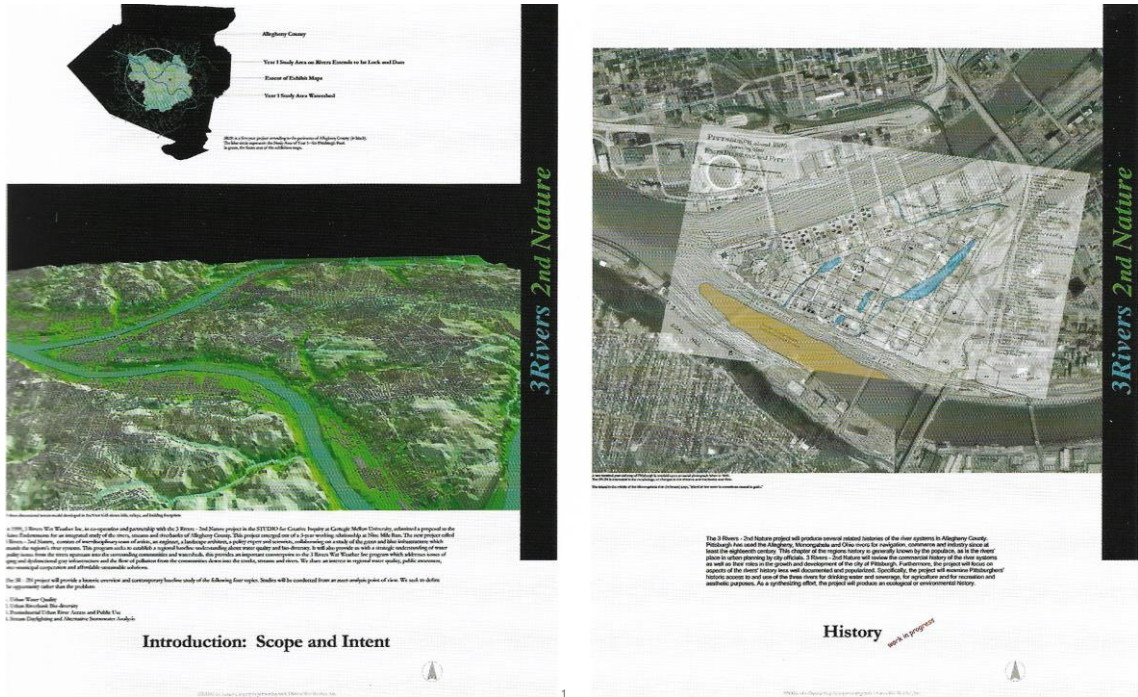
Büyük ölçekli sanatsal alan projelerinde, yüzeysel tasarımın ötesine geçilmektedir; ekonomik, ekolojik, çevresel, sosyal ve kültürel yönden sürdürülebilirlik hedeflenerek kapsamlı bir peyzaj tasarımı oluşturulmaktadır. Mimarlık sanatının, kullanıcıların rahatlığını ve isteklerini gözeterek interaktif tasarım anlayışı bu projelerde de söz konusudur. Projenin bütün öğeleri kullanıcılar ve karar vericiler tarafından demokratik biçimde oylanır. Disiplinlerarası işbirliğini sağlamak için yaratıcı ekipte, sanatçı önderliğinde bir iletişim ağı oluşturulur. Böylece sanatsal proje, sosyal iletişim süreçlerinde dönüşen elastik bir yapı kazanır (Prigann, 2004, s. 228). Büyük ölçekli projelerde her bireyin aktif katılımı sağlanarak sürece yön verilmesi, açığa çıkan fikirlerin kabul edilmesini beraberinde getirmektedir.

“Orijinal kalkınma fikri geleneksel toplumdan kitlesel tüketim toplumuna doğru geçiş sonucu ortaya çıkmıştır. Bu yapı içinde, temel ihtiyaçların eşit şekilde karşılanması ile ekonomik kalkınmadaki azalma arasında büyük bir gerilim olmuştur. Son yarım asırdır devam eden kalkınma adaletsiz olmaya ve olumsuz çevresel etkileri arttırmaya devam etmiştir. Sürdürülebilir kalkınma kavramı ekonomik olarak temel anlamını korurken, sosyal eşitsizliklere ve çevresel bozulmalara çözüm getirmelidir. Doğal kapitalin korunması, sürdürülebilir ekonomi üretimi ve nesiller arası eşitlik için gereklidir. Pazar mekanizmaları doğal kapitali korumada etkili olmamışlardır aksine tüketme ve bozma eğilimi göstermişlerdir... Sosyal eşitlik, sağlık ve eğitim ihtiyaçlarının yerine getirilmesi ve katılımcı demokrasi, gelişmenin çok önemli öğeleridir ve çevresel sürdürülebilirlikle yakından ilişkilidir (Harris, 2011, s. 17).”

‘3 Rivers 2nd Nature’ ya da ‘3R2N’ (3 Nehir 2. Doğa), Batı Pennsylvania, Allegheny İlçesi'ndeki üç nehir ve 53 derenin anlam, biçim ve işlevini ele alan beş yıllık bir projedir. Studio for Creative Inquiry’e ait projede; stratejik yaratıcı sorgulamadan, ekosistem analizinden ve topluluk diyalogundan yararlanılır. 3R2N, bölgedeki nehir sistemlerinin yeşil ve mavi altyapısı ile işbirliği yapan, sanatçı, bilim adamı ve politik uzmanlardan oluşan, disiplinlerarası bir ekip ile tasarlanmıştır. Yeşil ve mavi altyapı, işleyen bir nehir ekosisteminin yapısal unsurlarını ifade eder (Prigann, 2004, s. 232). Tim Collins ve Reiko Goto’nun önderliğindeki proje; su kalitesi, nehir kıyıları botaniği, kamusal erişim ve kullanım, dere ıslahı ve günüşiği gibi konular üzerinde durur. Sanatçılar

bu projede karar verici olmaktan vazgeçerek, katılımcılarla birlikte karar verir. Ekolojik bilgilerin yerel halk ile paylaşılması yoluyla sürdürülebilir bir gelecek detaylı çalışmalar yapılır (Görsel 3.26). Studio for Creative Inquiry, ‘3R2N’ adlı eserini şöyle ifade eder:

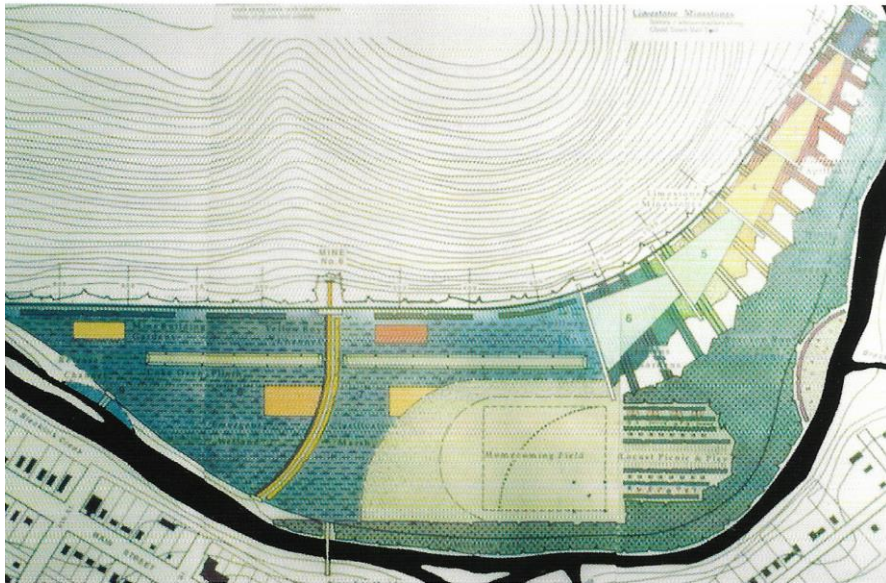
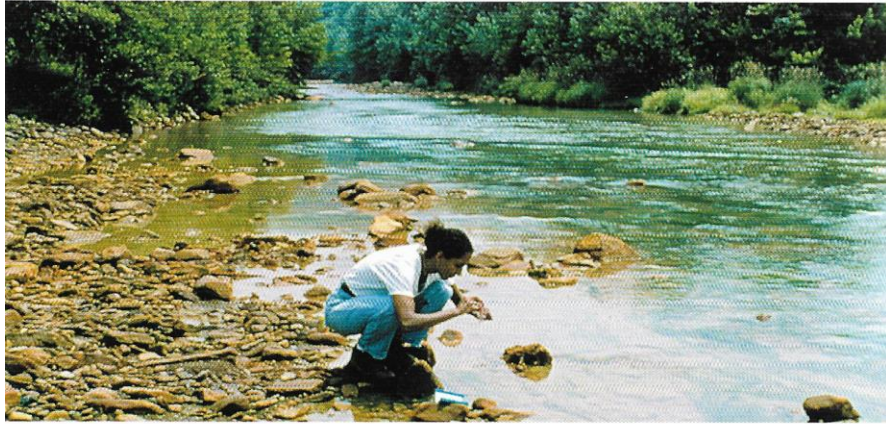
“Proje ekiplerimiz, yaratıcı söylemler oluşturmak için stratejik bilgileri halka açık bir platformda üretir. Çalışmalarımız yaratıcı bağlantılarla birlikte dönüştürücü sosyal amaçlarla tasarlanmıştır. Sanatçı olarak rolümüz, kamusal alanda bulunmak ve ek yanıtlara açık estetik ve bilimsel bileşenlerle, açık uçlu diyaloglar oluşturmaktır. Ne tasarımcı ne de yazarız: maddi "ürünümüz", yaratıcı kamusal diyalogun sosyal alanıdır (Collins, 2002, s. 67).”



Görsel 3.26. Studio for Creative Inquiry, “3R2N”, 2000-2005, Allegheny İlçesi, Pennsylvania, ABD (Prigann, 2004, s. 232)

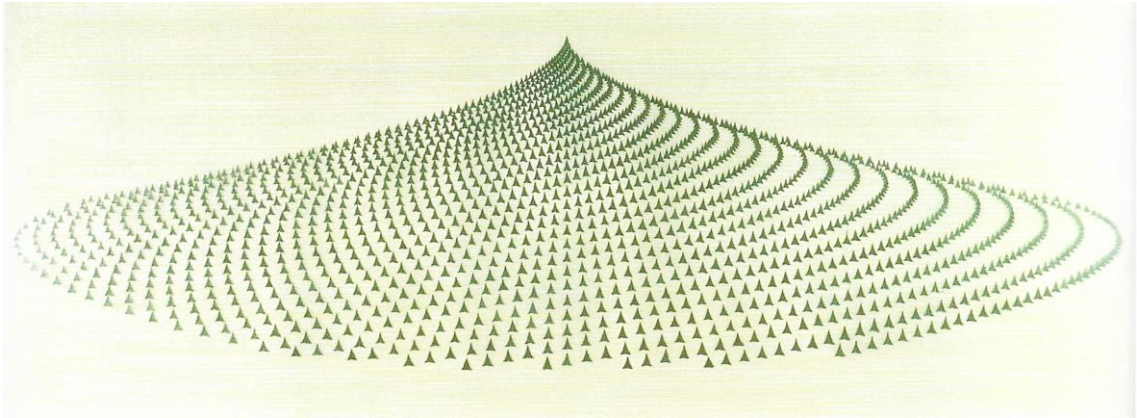
1995 yılında, endüstriyel alanlarda uzmanlaşmış, doğal alan koruma görevlisi olan T. Allan Comp, Vintondale'in küçük bir ilçesinde, ‘Acid Mine Drainage and Art’ (Asit Maden Drenajı ve Sanatı) adlı bir ıslah projesi gerçekleştirmiştir (Görsel 3.27). İlçede yeraltı madenleri kapandığında, kömür şirketleri, asit madeni drenajı olarak bilinen zehirli bir sülfürik asit ve demir deşarjı bırakmıştır. Birçok Pennsylvania deresinin, asit nedeniyle portakal renginde olmasına yerel halk alışkındır. Comp bu projede, bilimsel olanaklar yanı sıra, toplumun katılımı ile birlikte, tasarım, heykel ve tarih unsurlarını da kullanarak, eski kömür madenlerini onarmayı amaçlamıştır. Hidrolog Bob Deason, heykeltıraş Stacy Levy ve peyzaj mimarı Julie Bargmann ile birlikte çekirdek ekip oluşturulmuştur. Proje tamamlandığında Feniks Ödülü almıştır. Comp, sanatlar ve beşeri

bilimler birlikteliğinin, çevresel iyileşme için gerekli olduğunu düşünmüştür. Comp'a göre; sanat, bilim ve tarih, bizi ayakta tutan ekosistemleri ve tüm yaşamı tahrip eden endüstriyel bir ekonomi hakkında düşünme biçimimizi değiştirmektedir (http-18).



Görsel 3.27. T. Alan Comp, Stacy Levy, Julie Bargmann ve Bob Deason, “AMD&ART”, 1995’ten beri devam etmekte, Vintondale, Pennsylvania, ABD (Prigann, 2004, s. 235)

Agnes Denes'in 1992-1996 yılları arasında tamamladığı, '*Tree Mountain-A Living Time Capsule*' (*Ağaç Dağı-Canlı Bir Zaman Kapsülü*) adlı eseri, küresel, ekolojik, sosyal ve kültürel konulara değinen işbirlikçi, çevresel bir sanat eseridir (Görsel 3.28). 10.600'den fazla çam ağacı, karmaşık bir matematik formüle dayanarak, orman inceltise dahi bozulmadan kalan ayçiçeği / ananas desenlerinin bir kombinasyonuna göre ekilir. Matematiksel genişleme, kişinin görüşüne ve dağın etrafındaki hareketine göre değişerek, simetrik tasarımında gizli eğrileri ve spiralleri ortaya çıkarır. Eser mekana özgü olsa da, hem biçim hem de boyut olarak, arazi ıslah alanlarına ve ormanlara uyarlanabilir. Ağaç Dağı 420 metre uzunluğunda, 270 metre genişliğinde, 28 metre yüksekliğinde ve elips şeklindedir. Yükseklik, uygulama alanın kısıtlamalarına ve malzemelerin kullanılabilirliğine göre değişebilir. Eserin yapıldığı yer, çukurda kalan bir çakıl ocağıdır. Biyoremediasyon süreci, araziden doğal kaynak sağlanmasının yarattığı tahribatı onarır. Ormanın yeniden oluşum sürecini hızlandıran ağaç dikimi; erozyona uğramış toprakları tutarak, oksijen üretimini arttırmakta ve yaban hayatının devamlılığını sağlamaktadır. Yalnızca ağaç dikim işlemi için 11.000 kişinin katılımının sağlandığı eser, ortak bir çalışma sonucu oluşmuştur. Ağaçların büyüüp yaban hayatı ile birlikte gelişmesi, eserin gelecekteki etkileşim ağını belirler. '*Tree Mountain*', bıraktığı kültürel miras nedeniyle, gelecek nesillere bir armağan olarak düşünülebilir (Wallis, 2005, s. 262).



Görsel 3.28. Agnes Denes, "*Tree Mountain-A Living Time Capsule*", 420 x 270 x 28m, 1992-1996, Ylöjärvi, Finlandiya (Wallis, 2005, s. 161)

SONUÇ

Canlıların birbiriyle ve çevreleriyle olan ilişkilerini inceleyen ekoloji, varlıklar arası alışverişi birbirine bağımlılık ve birbirini tamamlayıcılık üzerinden tanımlamıştır. Ekolojideki karşılıklı bağımlılık ile estetikteki duyuların çevreyle olan bağı algı ile ilgilidir. Ekolojik ilişkilerin algı yoluyla kurulması onu estetik kılar. İnsanın duyular aracılığıyla çevresiyle ilişki kurabilmesi ise estetiğin ekolojik olmasına işaret eder (Erzen, 2004). Algı yönünden birbirine benzeyen, ortak noktalar barındıran bu bilimlerin birleşim noktalarını eko-estetik kavramı ile ifade eder.

Estetik biliminin doğduğu andan itibaren sanat ve güzellik üzerinde yoğunlaştığı görülmektedir. Güzelliği araştıran estetik kolu, zaman içerisinde farklı estetik değerleri bünyesine katarak, günümüzdeki çeşitliliğine ulaşmıştır. Sanat olgusunu araştıran estetik kolu ise; sanatı, sanatsal etkinliğin oluşumunu ve yönetimini incelemiş; sanatçıyı, sanat yapıtını ve alımlayıcıyı kapsayan bir iletişim sistemi olarak geliştirmiştir.

Estetik, modern rasyonel felsefenin bir dalı olarak, öznelin (gözlemcilerin) duysal algı nesnelereyle ilişkisini araştırmıştır. Dünyayı herhangi bir obje olarak algılamak çelişkili olup; onu kendinin bir aynası olarak hissetme (ki bu ekolojik bir durum olarak değerlendirilebilir) önemseme duygusunu beraberinde getirir; yaşamın sürdürüldüğü gezegen ile bağ kurarak yaşamayı içerir. 18. ve 19. yüzyılda doğa ile insan arasındaki ilişkinin oldukça problemlili olduğu söylenebilir. Baumgarten ve Kant döneminde doğa, evcilleştirilmesi gereken vahşi bir ortamdır; ancak daha sonra yüce, ulu, uçsuz bucaksız bir doğa anlaşılabilmiştir. Modernizmin 'vahşi' tanımlaması, süs bahçeleri ve kent parklarını güzellik fikri olarak kitlelere yaymıştır. Günümüzde 'vahşi doğa', devingen biçimde yücedir.

Bir duyu bilimi olan estetik, Aydınlanma Dönemi'nin modernist ideolojisi ile biçimlenmiştir. Bu nedenle estetiğin, ayrıştıran, kategorize eden ve baskı kuran bir yönü bulunur. Geçmişte etik ve mantıktan ayrılarak, özerkliğini belirli kurallar dahilinde edinen estetik, devamlılığını diğer bilimlerden, felsefeden, sosyal ve politik konulardan ayrı olmakla sağlayabilmiştir. Bu nedenle estetik, inceleme alanlarından biri olan sanat olgusu üzerinde tahakküm kurmaya çalışmıştır. Estetiğe ve estetik dayatmalara karşı çıkan sanatçılar, eserlerinde estetik dışı konulara yer vermiş, çalışmalarında insan ve çevre ile ilişki kurmuş, gelecek nesilleri hedefleyen projeler biçimlendirmiştir. Yalnızca estetiğe değil sanat kurumları ve sanat piyasasına da tepki gösteren sanatçılar; fluxus, kavramsal sanat, arazi sanatı, beden sanatı, çevresel sanat, ekolojik sanat gibi 1960

sonrası sanatsal pratiklere yönelmiştir. Bu pratiklerle birlikte sanatın tanımı genişlemiş, sanat dalları arasındaki ayrım zayıflamış, disiplinlerarası çalışmalar başlamıştır.

Sanatçıların galeri mekanını terk edip kentleşmenin olmadığı geniş sahaları tercih etmeleri, çevre ile etkileşim kuran çalışmaları başlatarak, doğa ile insan arasındaki iletişimin derinleşmesine neden olmuştur. Başlangıçta çevresel öğeleri cansız bir malzeme olarak ele alan sanatçılar, zamanla ekoloji, peyzaj mimarlığı, çevre mühendisliği gibi farklı disiplinler ile işbirliği yaparak, doğa algılarını genişletmiştir. Özellikle ekoloji biliminin gelişmesiyle canlıların çevre ve birbiriyle olan etkileşimlerini öğrenen sanatçılar, doğa ve doğal süreçler ile entegre çalışmalar yapmaya başlamış, çevreye minimum müdahalede bulunmaya dikkat etmiş, onarım çalışmalarına katılmış, peyzajın estetik algısına katkıda bulunmuştur. Böylece peyzaj çalışmalarında disiplinlerarası yeni bir dönem başlamıştır. Çevrenin çok boyutlu algısı ile birlikte, sürdürülebilirlik için önemli adımlar atılmıştır. Eko-estetik pratik olarak adlandırılacak bu çalışmalar, algıda doğa ve kültür ikiliğine farklı bir yaklaşım sunmaktadır.

Estetiğin sınırlarını ihlal eden eko-estetik kavramı; anti-estetik bir yaklaşımdır. Politika, bilim, sanat ve felsefeden ayrılamayan bütüncül yapısıyla eko-estetik kavramı; sanat ve hayat ikileminin çözülmesine katkı sağlamıştır. Sanat dünyayı muhtemel bir sondan kurtarabilir mi? Eko-estetik kavramının sanat ve hayata nüfuz etmesi ile teorik tartışmaların arttığı, yeryüzündeki güç odaklarının sarsıldığı, profesyonel ya da amatör her yaştan insanın seferber olduğu bir döneme girilmiştir. Heykel sanatında eko-estetik uygulamaların; insan ve çevre ilişkileri konusunda farkındalık oluşturduğu ve disiplinlerarası yaklaşım ile çevre onarımına katkı sağladığı görülmüştür. 21. yüzyılda çevre sağlığı ile ilgili radikal kararların alınacağı ve yeryüzünde eko-estetik yaklaşımların hızla artacağı öngörülmektedir. Heykel sanatında gerçekleştirilen eko-estetik uygulamalar gelecek kuşakların yaşamına değer katmaktadır.

KAYNAKLAR

- Akpınar, N. (2005). Madencilik faaliyetleri sonrası onarım çalışmalarında bitkilendirme süreci. *Madencilik ve Çevre Sempozyumu*'nda sunulan bildiri. Ankara: Ankara Üniversitesi.
- Altmann, S. (2010). Window and mirror looking at the work of Magdalena Jetelová. U. Lorenz (Ed.), *Landscape of transformation* içinde (s. 78-88). Köln: Kunsthalle Mannheim.
- Araeen, R. (2009). Ecoaesthetics: a manifesto for the twenty-first century. *Third Text*, 23 (5), 679-684.
- Aydın, İ. ve Zümrüt, Y. (2013). Doğa ve sanat ekseninde farklı yaklaşımlar. *Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 2013 (4), 53-65.
- Badiou, A. (2013). *Başka bir estetik*. (2. baskı). (Çev: A. U. Kılıç). İstanbul: Metis Yayınları.
- Benham, K. (2016). Wheatfield_a confrontation: the work of Agnes Denes. *Landscape Research Record*, (5), 52-56.
- Bodeman-Ritter, C. (2007). Every man is an artist: talks at documenta V by Joseph Beuys. C. Mesch and V. Michely (Ed.), *Joseph Beuys: the reader* içinde (s. 189-197). Cambridge: The MIT Press
- Bookchin, M. (1986). Freedom and necessity in nature: a problem in ecological ethics. *Alternatives*, 4 (13), 29-38.
- Bookchin, M. (1989). New social movements: the anarchic dimension. D. Goodway (Ed.), *For anarchism: history, theory and practice* içinde (s. 349-350). London: Routledge'dan aktaran M. Miles (2014). *Eco:aesthetics: art, literature and architecture in a period of climate change*. London: Bloomsbury Academic, s.39.
- Boucher, G. (2013). *Yeni bir bakışla Adorno*. (Çev: Y. Başkavak). İstanbul: Kolektif Kitap.
- Bower, S. (2010). A profusion of terms. http://greenmuseum.org/generic_content.php?ct_id=306. 'den aktaran O. Ataseven (2016). Heykelin çevresel serüveni. *SDÜ Art-e Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 9 (17), s.272-274.
- Buchhart, D. (2006). The result is dead, long live process. D. Buchhart ve H. P. Wipplinger (Editörler), *Igor Sacharow-Ross: lost connection* içinde, (s. 37-84). Nuremberg: Verlag für moderne Kunst.
- Bürger, P. (2010). *Avangard kuramı*. (6. baskı). (Çev: E. Özbek). İstanbul: İletişim Yayınları
- Capra, F. (1995). 'Deep ecology: a new paradigm'. G. Sessions (Ed.), *Deep ecology for the 21st century* içinde (s. 19-26). Boston: Shambhala
- Carruthers, B. (2006). Mapping the terrain of contemporary ecoart practice and collaboration, art in ecology- a think tank on arts and sustainability.'den aktaran İ. Aydın ve Y. Zümrüt (2013). "Doğa ve sanat ekseninde farklı yaklaşımlar". *Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 2013 (4), s.58.

- Castro, V. B. and Kober, R. (2019). The royal republic of Ledonia: a micronation built of driftwood, concrete and bytes. *Shima*, 13 (1), 115-135.
- Cazeaux, C. (2017). Aesthetics as ecology, or the question of the form of eco art. P. Barry ve W. Welstead (Editörler), *Extending ecocriticism: crisis, collaboration and challenges in the environmental humanities* içinde (s. 149-169). Manchester: Manchester University Press.
- Charbonnier, G. (1959). *Le monologue du peintre*. Paris'den aktaran M. Merleau-Ponty (2016). *Göz ve tin*. (4. baskı). (Çev: A. Soysal). İstanbul: Metis Yayıncılık, s.41-42.
- Collins, T. (2002). Three rivers_second nature. D. Hinchcliffe ve J. Rugg (Editörler), *Recoveries and reclamations* içinde, (s. 67-75). Bristol: Intellect.
- Çüçen, A. (2001). *Felsefeye giriş*. Bursa: Asa Kitabevi.
- De Bolla, P. (2012). *Sanat ve estetik*. (2. baskı). (Çev: K. Koş). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Demiralp, D. (2009). Sanatını çağının felsefesi ışığında biçimlendiren bir heykeltıraş: Antik Yunanlı Polykleitos, *Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 2009 (3), 67-80.
- Demos, T. J. (2009). The politics of sustainability: contemporary art and ecology. F. Manacorda (Ed.), *Radical nature: art and architecture for a changing planet 1969-2009* içinde, (s. 16-30). Londra: Barbican Art Gallery.
- Direk, Z. (2017a). Algı sorunsalına giriş. Z. Direk (Ed.), *Dünyanın teni: Merleau-Ponty felsefesi üzerine incelemeler* içinde (s. 15-51). İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Direk, Z. (2017b). Merleau-Ponty ve Lacan: ayna evresi. Z. Direk (Ed.), *Dünyanın teni: Merleau-Ponty felsefesi üzerine incelemeler* içinde (s. 231-254). İstanbul: Metis Yayınları.
- Eraldemir, B. (2010). Sanat hayata nasıl bakar? Antony Gormley'in eserleri üzerinden bir açıklama. *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 19 (1), 115-131.
- Erol, S. (2013). Göstergeler dünyasında açık bir kapı: Kuzgun Acar heykeli. M. Çeken, S. Sunay ve H. Özyiğit (Editörler), *Sanatsal göstergeler* içinde, (s. 239-245).
- Erzen, J. N. (2004). Ecology, art, ecological aesthetics. H. Strelow (Ed.), *Ecological aesthetics* içinde (s. 22-25). Basel: Birkhäuser.
- Erzen, J. N. (2006). *Çevre estetiği*. Ankara: Odtü Yayıncılık.
- Erzen, J. N. (2016). *Çoğul estetik*. (3. baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- Etil, H. (2013). Badiou'nun "felsefe kavgası": varlık-olay-özne-hakikat. *Divan Disiplinlerarası Çalışmalar Dergisi*, 18 (35), 243-275.
- Eyuboğlu, İ. Z. (1988). *Türk Dilinin etimoloji sözlüğü*. İstanbul: Sosyal Yayınlar.
- Flanagan, R. (2006). Art treatment. *_Scape*, (4), 14-16. Minneapolis: MASLA.
- Foster, H. (2002). Introduction. H. Foster (Ed.), *The Anti-Aesthetic* içinde (s. xvi-xvii). United States: The New Press.
- Foster, H. (2009). *Gerçeğin geri dönüşü*. (Çev: E. Hoşsucu). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Fox, H. N. (1991). *A primal spirit: ten contemporary Japanese sculptors*. (2nd Edition). New York: Abrams Books.

- Galimberti, J. (2013). A third-worldist art? Germano Celant's invention of Arte Povera. *Journal of the Association of Art Historians*, 36 (2), 418-441.
- Gökyaran, E. (2017). Başkası ve aşkınlık. Z. Direk (Ed.), *Dünyanın teni: Merleau-Ponty felsefesi üzerine incelemeler* içinde (s. 74-110). İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Görmez, K. (2003). *Çevre sorunları ve Türkiye*. Ankara: Gazi Kitabevi.
- Granade, G. Ş. (2017a). Cogito. Z. Direk (Ed.), *Dünyanın teni: Merleau-Ponty felsefesi üzerine incelemeler* içinde (s. 111-126). İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Granade, G. Ş. (2017b). İkilikten ontolojik ten kavramına. Z. Direk (Ed.), *Dünyanın teni: Merleau-Ponty felsefesi üzerine incelemeler* içinde (s. 173-192). İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Grande, J. (2001). In nature's eyes: a conversation with Alfio Bonanno. *Sculpture Magazine*, 20 (8).
<https://www.sculpture.org/documents/scmag01/oct01/bonanno/bon.shtml>. (Erişim tarihi: 07.01.2019)
- Hançerlioğlu, O. (2010). *Felsefe sözlüğü*. (18. baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Harris, J. M. (2011). Sürdürülebilir kalkınmanın temel prensipleri. (Çev: Emine Özmete). <http://www.sdergi.hacettepe.edu.tr/makaleler/EmineOzmet2eviri.pdf>. (Erişim tarihi: 27.03.2019)
- Harvey, D. (1993). The nature of environment: dialectics of social and environmental change. *Socialist Register*, 1993 (29)'dan aktaran S. Erensü (2019). Politik ekolojinin Türkiye (son)baharı. *Saha*, 2019 (5), s.3-9. İstanbul: Mart Matbaa Sistemleri
- Huisman, D. (1992). *Estetik*. (Çev: C. Muhtaroglu). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Huntürk, Ö. (2011). *Heykel ve sanat kuramları*. İstanbul: Kitabevi.
- Huntürk, Ö. (2015). Heykel değerlendirmesinde estetik ve anti-estetik tartışması (Doktora tezi). Erişim adresi: <file:///C:/Users/MACBOOK/Desktop/tez/ESTETİK/estetik%20ile%20ilgili%20tezler/Heykel%20Değerlendirmesinde%20Estetik%20ve%20Anti-Estetik%20Tartışması.pdf>
- İmga, O. (2009). Çevre sorunlarının çözümüne yönelik alternatif bir politika arayışı: Murray Bookchin ve sosyal ekoloji. *Alternatif Politika*, 1 (1), 75-90.
- Jarosz, L. (1996). Defining deforestation in Madagascar. R. Peet and M. Watts (Ed.), *Liberation ecologies* içinde (s. 150-167). London: Routledge
- Jay, M. (1989). *Diyalektik imgelem*. İstanbul: Ara Yayınları'ndan aktaran E. Ülger (2011). Kültürel bellek ve estetik yansımalar. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi, s.390.
- Jimenez, M. (2008). *Estetik nedir?*. (Çev: A. Karaçoban). İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Johnson, G. A. (1993). Phenomenology and painting: "Cezanne's doubt". G. A. Johnson (Ed.), *The Merleau-Ponty aesthetics reader: philosophy and painting* içinde (s. 3-14). Illinois: Northwestern University Press.
- Kagan, S. M. (2008). *Estetik ve sanat notları*. (Çev: A. Çalışlar). İzmir: Karakalem Kitabevi.

- Karacan, N. (2013). Tarihsel süreç içinde heykel formu. *Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1 (4), 17-31.
- Kedik, A. S. (1999). Sanat ve izleyici ilişkisinin değişen görünümü ve zaman kavramı bağlamında Land Art. *Türkiye Sanat Dergisi*, 1999 (38), 99-112.
- Kirazcı, A. (2011). Heykelde yenilikçi yaklaşımlar: bir Ekolojik Sanat örneği. *Uluslararası Güzel Sanatlar Sempozyumu*, Konya: Selçuk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, s.30-35.
- Kocataş, A. (2008). *Ekoloji ve çevre biyolojisi*. (10. baskı). İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
- Krauss, R. (1979). Sculpture in the expanded field. *October*, (8), 30-44.
- Lippard, L. (1997). *The lure of the local: senses of a place in a multicentered society*. New York: The New Press.
- Lynton, N. (1982). *Modern sanatın öyküsü*. (Çev: Prof. Dr. C. Çapan ve Prof. Dr. S. Öziş). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Mauro, E. (2013). The Death and Life of the Avant-Garde: Or, Modernism and Biopolitics. *Mediations*, 26 (1-2). http://www.mediationsjournal.org/files/Mediations26_1.pdf. (Erişim tarihi: 25.03.19).
- McEldowney J. F. ve McEldowney S. (1996). *Environment and law: an introduction for environmental scientists and lawyers*. London: Longman'dan aktaran B. Duru (2001). Viyana'dan Kyoto'ya iklim değişikliği serüveni. *Mülkiye*, 15 (230), s.302-303.
- Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard'dan aktaran E. Şan (2017). Algıya göre düşünmek. *Cogito*, (88), s.75.
- Merleau-Ponty, M. (1964). *Le visible et l'invisible*. Paris: Gallimard'dan aktaran E. Gökyaran (2017). Başkası ve aşkınlık. Z. Direk (Ed.), *Dünyanın teni: Merleau-Ponty felsefesi üzerine incelemeler* içinde s.99. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Merleau-Ponty, M. (1964). *Le visible et l'invisible*. Paris: Gallimard'dan aktaran Z. Savaşçın (2017). Algısal inanç. Z. Direk (Ed.), *Dünyanın teni: Merleau-Ponty felsefesi üzerine incelemeler* içinde s.145. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Merleau-Ponty, M. (2014). *Algılanan dünya*. (4. baskı). (Çev: Ö. Aygün). İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Merleau-Ponty, M. (2016). *Göz ve tin*. (4. baskı). (Çev: A. Soysal). İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Merleau-Ponty, M. (2017a). "Dünyamız tamamlanmamış bir eser...". (Çev: Ömer Aygün). *Cogito*, (88), 20-28.
- Merleau-Ponty, M. (2017b). Cezanne'nin Kuşkusunu. (Çev: Mehmet Adam). *Cogito*, (88), 45-62.
- Miles, M. (2014). *Eco-aesthetics: art, literature and architecture in a period of climate change*. New York: Bloomsbury.
- Naess, A. (1994). Derin ekolojinin temelleri. G. Tamkoç (Ed.), *Derin Ekoloji* içinde (s. 13). İzmir: Ege Yayınları'ndan aktaran H. Yaylı ve V. Çelik (2011). Çevre

- sorunlarının çözümü için radikal bir öneri: derin ekoloji. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2011 (26), s.374.
- Naess, A. (1995). The deep ecology movement. G. Sessions (Ed.), *Deep ecology for the 21st century* içinde (s. 64-85). Boston: Shambhala
- Önder, T. (2003). *Ekoloji, toplum ve siyaset*. Ankara: Odak Yayınları.
- Peet, R. and Watts, M. (1996). Liberation ecology: development, sustainability, and environment in an age of market triumphalism. R. Peet and M. Watts (Ed.), *Liberation Ecologies* içinde (s. 1-45). London: Routledge
- Platon. (1999). *Devlet*. (Çev: S. Eyüboğlu ve M. A. Cimcoz). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Prigann, H. (2004). *Ecological aesthetics*. H. Strelow(Ed.). Basel: Birkhäuser.
- Rabenstein, E. (2006). Ten years of art: Menschen in Europa. D. Buchhart ve H. P. Wipplinger (Editörler), *Igor Sacharow-Ross: lost connection* içinde, (s. 31-37). Nuremberg: Verlag für moderne Kunst.
- Sevgi, O. (2015). *Ecology* teriminin Türkçe karşılıkları üzerine bir değerlendirme. *Avrasya Terim Dergisi*, 3 (1), 27-46.
- Simmons, I. G. (1993). *Interpreting nature: cultural constructions of the environment*. London: Routledge
- Sütcü, Ö. Y. (2015). Adorno'nun felsefesinde özgürlük idesi olarak sanat. *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, (20). <http://www.flfsdergisi.com/sayi20/273-290.pdf> (Erişim tarihi: 23.03.2019).
- Sütcü, Ö. Y. (2017). Kant ve Lyotard'da bir farklılık politikası olarak yüce. *Kaygı Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*, (28). <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/307320> (Erişim tarihi: 24.03.2019).
- Şahin, Ü. (2014). [http://www.geocities.com/ucekoloji/umitsahin.htm,%20\(13.12.2004](http://www.geocities.com/ucekoloji/umitsahin.htm,%20(13.12.2004) (Erişim Tarihi: 13. 12. 2004)'ten aktaran O. İmga (2009). Çevre sorunlarının çözümüne yönelik alternatif bir politika arayışı: Murray Bookchin ve sosyal ekoloji. *Alternatif Politika*, 1 (1), s.77.
- Şan, E. (2017). Algıya göre düşünmek. *Cogito*, (88), 63-83.
- Şentürk, L. V. (2003). Çevrenin sanata getirdiği yeni bir bakış açısı olarak Land Art. *Hacettepe Üniversitesi 7. Ulusal Sanat Sempozyumu "Sanat ve Çevre" Bildiriler Kitabı*. Ankara: Alp Ofset Matbaacılık, s.156-161.
- Tekin, O. (2016). Antony Gormley'e yakınlaşabilmek. *İMÜ Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Dergisi*, 2 (1), 81-95.
- Terpenkas, A. (2017). Fluxus, feminism, and the 1960's. *Western Tributaries*, (4). <http://journals.sfu.ca/wt/index.php/westertributaries/article/viewFile/42/25> (Erişim tarihi: 10.02.2019)
- Timuçin, A. (2008). *Estetik*. İstanbul: Bulut Yayınları.
- Tisdall, C. (1979). *Joseph Beuys*. Bilbao: Guggenheim Museum Press
- Townsend, D. (2002). *Estetiğe giriş*. (Çev: S. Büyükdüvenci). Ankara: İmge Kitabevi.
- Tunalı, İ. (2018). *Estetik*. (18. baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Türe, C. (2009). Ekonomik büyümenin yeryüzündeki gölgesi: ekolojik ayak izi. *Eskişehir Sanayi Odası Dergisi*, (1), 64-68.

- Türe, C. (2014). Küresel iklim değişikliğinin toplumsal algısında görsel sanatların rolü. *Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 6 (6), 224-237.
- Türk Dil Kurumu. (1998). *Türkçe sözlük 2 k-z.* (9. baskı). Ankara.
- Ülger, E. (2011). T. W. Adorno'da kültürel belleksizleşme olarak de-estetizasyon. M. Çeken ve S. Sunay (Editörler), *Kültürel bellek ve estetik yansımalar* içinde (s. 387-399). Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.
- Wali, M. K. (1999). Ecology today: beyond the bounds of science. *Nature Resources*, (35), 38-50.
- Wallis, B. (2005). *Land and environmental art*. J. Kastner (Ed.). (2. baskı). Hong Kong: Phaidon Press.
- Wallis, B. (2005). *Land and environmental art*. (Yayınlanmamış Çev: K. Dikilitaş). New York: Architectural Press'ten aktaran İ. Aydın ve Y. Zümrüt (2013). Doğa ve sanat ekseninde farklı yaklaşımlar. *Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 2013 (4), s.57.
- Yaylı, H ve Çelik, V. (2011). Çevre sorunlarının çözümü için radikal bir öneri: derin ekoloji. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2011 (26), 369-377.
- Yetişken, H. (2009). *Estetiğin abc'si*. (3. baskı). İstanbul: Say Yayınları.

İNTERNET KAYNAKLARI

- http-1: https://www.wwf.org.tr/ne_yapiyoruz/iklim_degisikligi_ve_enerji/iklim_degisikligi/ (Erişim tarihi:14.04.2019)
- http-2: <https://www.e-skop.com/skopbulten/joseph-beuys-saman-mi-sarlatan-mi/2677> (Erişim tarihi:15.04.2019)
- http-3: <http://www.wikizero.biz/index.php?q=aHR0cHM6Ly9lbi53aWtpcGVkaWEuY3JnL3dpa2kvQW50b255X0dvcmlsZXk> (Erişim tarihi: 29.02.2019)
- http-4: <https://vancouver.sun.com/news/staff-blogs/from-approval-to-rejection-before-spiral-jetty-robert-smithson-proposed-glass-island-by-nanaimo> (Erişim tarihi: 10.04.2019)
- http-5: <https://www.interviewmagazine.com/art/michael-heizer> (Erişim tarihi: 11.03.2019)
- http-6: <https://www.tate.org.uk/context-comment/blogs/richard-long-line-himalayas-work-week-24-may-2010> (Erişim tarihi: 02.03.2019)
- http-7: <https://www.lypophrenia.com/2010/art-in-nature-nils-udo/> (Erişim tarihi: 14.03.2019)
- http-8: <http://www.stickwork.net/news> (Erişim tarihi: 06.03.2019)
- http-9: <http://www.richardharrissculpture.co.uk/bio.html> (Erişim tarihi: 10.03.2019)
- http-10: <http://www.richardharrissculpture.co.uk/gallery1.html> (Erişim tarihi: 10.03.2019)
- http-11: <https://www.kunstportal-pfalz.de/de/kuenstler/profil-sanovec-victor/32/pid,753/profil-sanovec-victor.html> (Erişim tarihi: 11.02.2019)

- http-12: <http://www.wikizero.biz/index.php?q=aHR0cHM6Ly9lbi53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvSWdvcl9TYWN0YXJvdy1Sb3Nz> (Erişim tarihi: 03.04.2019)
- http-13: https://www.hgb-leipzig.de/fkduurbano/?page_id=199 (Erişim tarihi: 12.03.2019)
- http-14: <http://www.wikizero.biz/index.php?q=aHR0cHM6Ly90ci53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvUG9saWtsb3JsdV9iaWZlbmls> (Erişim tarihi: 12.03.2019)
- http-15: <http://www.ghostnets.com/ghostnets.shtml> (Erişim tarihi: 03.03.2019)
- http-16: <http://theharrisonstudio.net/sava-river-1989> (Erişim tarihi: 06.03.2019)
- http-17: <https://archinect.com/features/article/64621/nils-norman-undercover> (Erişim tarihi: 05.02.2019)
- http-18: <https://orionmagazine.org/article/reclaiming-a-toxic-legacy-through-art-and-science/> (Erişim tarihi: 16.03.2019)

GÖRSEL KAYNAKLARI

- Görsel 1.1. Mach, E. (2006). *Greek sculpture*. New York: Parkstone Press.
- Görsel 1.2. Mach, E. (2006). *Greek sculpture*. New York: Parkstone Press.
- Görsel 1.3. Bahn, P. G. (1998). *The Cambridge illustrated history of prehistoric art*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Görsel 1.4. Städel Müzesi. (2005). *Ägypten Griechenland Rom*. Frankfurt: Das Städel.
- Görsel 1.5. Mach, E. (2006). *Greek sculpture*. New York: Parkstone Press.
- Görsel 1.6. Hennessy, J. (1996). *An introduction to Italien sculpture volume III*. Londra: Phaidon Press Limited.
- Görsel 1.7. The Museum of Modern Art. (2004). *Modern painting and sculpture: 1880 to the present at The Museum of Modern Art*. New York: The Museum of Modern Art.
- Görsel 1.8. Stierlin, H. (1995). *The pharaohs, master-builders*. (2. baskı). Paris: TERRAIL.
- Görsel 1.9. Städel Müzesi. (2005). *Ägypten Griechenland Rom*. Frankfurt: Das Städel.
- Görsel 1.10. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/95/Levitan_nad_vech_pok28.jp (Erişim tarihi: 08.03.2019)
- Görsel 1.11. <https://www.tracesofwar.com/sights/111256/Resistance-Memorial-National-Memorial-Site-Concentration-Camp-Buchenwald.htm> (Erişim tarihi: 25.03.2019)
- Görsel 1.12. https://www.wikidata.org/wiki/Q2521909#/media/File:Karl_Brullov_-_The_Last_Day_of_Pompeii_-_Google_Art_Project.jpg (Erişim tarihi: 25.03.2019)
- Görsel 1.13. <https://izi.travel/fr/70d0-monument-of-alexander-iii/en> (Erişim tarihi: 20.03.2019)
- Görsel 1.14. The Museum of Modern Art. (2004). *Modern painting and sculpture: 1880 to the present at The Museum of Modern Art*. New York: The Museum of Modern Art.

- Görsel 1.15. The Museum of Modern Art. (2004). *Modern painting and sculpture: 1880 to the present at The Museum of Modern Art*. New York: The Museum of Modern Art.
- Görsel 1.16. The Museum of Modern Art. (2004). *Modern painting and sculpture: 1880 to the present at The Museum of Modern Art*. New York: The Museum of Modern Art.
- Görsel 1.17. http://4.bp.blogspot.com/a8nFhLPoNxxk/WBjJNVqom1I/AAAAAAAAAAuk/hUQv_QU2oe0MrTtkE1UJ9yiIqawHZvLlwCK4B/s1600/guernica.jpg (Erişim tarihi: 29.03.2019)
- Görsel 2.1. <https://damnfineart.com/project/reconciliation-project/> (Erişim tarihi: 04.04.2019)
- Görsel 2.2. Wallis, B. (2005). *Land and environmental art*. J. Kastner (Ed.). (2. baskı). Hong Kong: Phaidon Press.
- Görsel 2.3. <http://www.antonygormley.com/sculpture/chronology-item-view/id/2186> (Erişim tarihi: 15.04.2019)
- Görsel 2.4. The Museum of Modern Art. (2004). *Modern painting and sculpture: 1880 to the present at The Museum of Modern Art*. New York: The Museum of Modern Art.
- Görsel 2.5. <https://www.artsy.net/artwork/vladimir-tatlin-corner-counter-relief> .. (Erişim tarihi: 10.04.2019)
- Görsel 2.6. The Museum of Modern Art. (2004). *Modern painting and sculpture: 1880 to the present at The Museum of Modern Art*. New York: The Museum of Modern Art.
- Görsel 2.7. Wallis, B. (2005). *Land and environmental art*. J. Kastner (Ed.). (2. baskı). Hong Kong: Phaidon Press.
- Görsel 2.8. <https://vancouver.sun.com/news/staff-blogs/from-approval-to-rejection-before-spiral-jetty-robert-smithson-proposed-glass-island-by-nanaimo> (Erişim tarihi: 10.04.2019)
- Görsel 2.9. Prigann, H. (2004). *Ecological aesthetics*. H. Strelow (Ed.). Basel: Birkhäuser.
- Görsel 2.10. Wallis, B. (2005). *Land and environmental art*. J. Kastner (Ed.). (2. baskı). Hong Kong: Phaidon Press.
- Görsel 2.11. Wallis, B. (2005). *Land and environmental art*. J. Kastner (Ed.). (2. baskı). Hong Kong: Phaidon Press.
- Görsel 2.12. Wallis, B. (2005). *Land and environmental art*. J. Kastner (Ed.). (2. baskı). Hong Kong: Phaidon Press.
- Görsel 2.13. Wallis, B. (2005). *Land and environmental art*. J. Kastner (Ed.). (2. baskı). Hong Kong: Phaidon Press.
- Görsel 2.14. Wallis, B. (2005). *Land and environmental art*. J. Kastner (Ed.). (2. baskı). Hong Kong: Phaidon Press.

- Görsel 2.15. Wallis, B. (2005). *Land and environmental art*. J. Kastner (Ed.). (2. baskı). Hong Kong: Phaidon Press.
- Görsel 2.16. Erol, S. (2013). Göstergeler dünyasında açık bir kapı: Kuzgun Acar heykeli. M. Çeken, S. Sunay ve H. Özyiğit (Editörler), *Sanatsal göstergeler içinde*, (s. 239-245).
- Görsel 3.1. Wallis, B. (2005). *Land and environmental art*. J. Kastner (Ed.). (2. baskı). Hong Kong: Phaidon Press.
- Görsel 3.2. Lorenz, U. (2010). *Magdalena Jetelova: landscape of transformation*. Köln: Wienand Verlag.
- Görsel 3.3. Lorenz, U. (2010). *Magdalena Jetelova: landscape of transformation*. Köln: Wienand Verlag.
- Görsel 3.4. Lorenz, U. (2010). *Magdalena Jetelova: landscape of transformation*. Köln: Wienand Verlag.
- Görsel 3.5. Hasting, J. (2013). *Art & place: site-specific art of America*. A. Renshaw (Ed.). London: Phaidon Press Limited.
- Görsel 3.6. Prigann, H. (2004). *Ecological aesthetics*. H. Strelow(Ed.). Basel: Birkhäuser.
- Görsel 3.7. Wallis, B. (2005). *Land and environmental art*. J. Kastner (Ed.). (2. baskı). Hong Kong: Phaidon Press.
- Görsel 3.8. Prigann, H. (2004). *Ecological aesthetics*. H. Strelow(Ed.). Basel: Birkhäuser.
- Görsel 3.9. Prigann, H. (2004). *Ecological aesthetics*. H. Strelow(Ed.). Basel: Birkhäuser.
- Görsel 3.10. Prigann, H. (2004). *Ecological aesthetics*. H. Strelow(Ed.). Basel: Birkhäuser.
- Görsel 3.11. Prigann, H. (2004). *Ecological aesthetics*. H. Strelow(Ed.). Basel: Birkhäuser.
- Görsel 3.12. Wallis, B. (2005). *Land and environmental art*. J. Kastner (Ed.). (2. baskı). Hong Kong: Phaidon Press.
- Görsel 3.13. Prigann, H. (2004). *Ecological aesthetics*. H. Strelow(Ed.). Basel: Birkhäuser.
- Görsel 3.14. Prigann, H. (2004). *Ecological aesthetics*. H. Strelow(Ed.). Basel: Birkhäuser.
- Görsel 3.15. Prigann, H. (2004). *Ecological aesthetics*. H. Strelow(Ed.). Basel: Birkhäuser.
- Görsel 3.16. Wallis, B. (2005). *Land and environmental art*. J. Kastner (Ed.). (2. baskı). Hong Kong: Phaidon Press.
- Görsel 3.17. <https://www.galerie-storme.com/artistes/igor-sacharow-ross/#gallery/234/238> (Erişim tarihi: 03.04.2019)
- Görsel 3.18. Prigann, H. (2004). *Ecological aesthetics*. H. Strelow(Ed.). Basel: Birkhäuser.
- Görsel 3.19. Wallis, B. (2005). *Land and environmental art*. J. Kastner (Ed.). (2. baskı). Hong Kong: Phaidon Press.

- Görsel 3.20. Prigann, H. (2004). *Ecological aesthetics*. H. Strelow(Ed.). Basel: Birkhäuser.
- Görsel 3.21. Wallis, B. (2005). *Land and environmental art*. J. Kastner (Ed.). (2. baskı). Hong Kong: Phaidon Press.
- Görsel 3.22. Wallis, B. (2005). *Land and environmental art*. J. Kastner (Ed.). (2. baskı). Hong Kong: Phaidon Press.
- Görsel 3.23. Prigann, H. (2004). *Ecological aesthetics*. H. Strelow(Ed.). Basel: Birkhäuser.
- Görsel 3.24. Prigann, H. (2004). *Ecological aesthetics*. H. Strelow(Ed.). Basel: Birkhäuser.
- Görsel 3.25. Prigann, H. (2004). *Ecological aesthetics*. H. Strelow(Ed.). Basel: Birkhäuser.
- Görsel 3.26. Prigann, H. (2004). *Ecological aesthetics*. H. Strelow(Ed.). Basel: Birkhäuser.
- Görsel 3.27. Prigann, H. (2004). *Ecological aesthetics*. H. Strelow(Ed.). Basel: Birkhäuser.
- Görsel 3.28. Wallis, B. (2005). *Land and environmental art*. J. Kastner (Ed.). (2. baskı). Hong Kong: Phaidon Press.