

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI
Yüksek Lisans Tezi

**GÜNCEL SANATTA EKOLOJİK FARKINDALIK VE MALZEME OLARAK
ATIK**

Hazırlayan
Seval GÜRES

Danışman
Doç. Dr. Ragıp TARANÇ

İZMİR / 2021

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Güncel Sanatta Ekolojik Farkındalık ve Malzeme Olarak Atık” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih .../ .../ ...

Seval Güres

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün//

tarikh ve sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeli-
ğinin Maddesine göre Sanat ve Tasarım Yüksek Lisans öğrencisi Seval
Güres'in "Güncel Sanatta Ekolojik Farkındalık ve Malzeme Olarak Atık" konulu tezi
incelenmiş, ve aday/ / tarihinde, saat 'da jüri önünde tez
savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra
.....dakikalık süre içinde gerek tez konusu gerekse tezin dayanağı olan anasanat
dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin
.....olduğuna oy ile karar verilmiştir.

BAŞKAN**ÜYE****ÜYE**

ÖZET

Bu çalışma ekolojik sorunlar karşısında sanat ne yapabilir sorusundan yola çıkmış, konuyla ilgili kaygı duyan, yeniden kullanım süreçlerine önem veren sanatçıları ve sanatın bu konudaki rolünü kavramak için oluşturulmuştur. Güncel sanatın ekolojik bilinci, izleyiciyi sadece izlemeye yönelik pasif rolünden çıkararak harekete geçmeye ve bir eylemci izleyici olmaya davet etmesi açısından önemlidir.

Gezegeni büyük ölçüde etkileyen, insan dışındaki tüm varlıkların metalaştırılmasından kar sağlayan günümüz neoliberal piyasa ekonomisi, insanlar ve kültürler için tüm standartları belirleyen egemen medeniyet modeli, cinsiyetçi ve ırkçı bir dünya modeli yaratmakta, bu model insan kaynaklı ekolojik sorunların da kökenini oluşturmaktadır. Kapitalosen olarak da adlandırılan bulunduğumuz jeolojik çağın tüketim toplumuna dayanması, nesnelerin kullanım sürelerinin azalması ve hızlıca atık vasfına geçmesini sağlamıştır. Bu çalışma giderek artan ekolojik sorunları, tüketim toplumunu ve yarattığı atık malzemenin araştırması ve geliştirilmesi açısından alan sunmaktadır. Geçmişten günümüze atık malzemenin felsefi, sosyolojik, fiziksel ve dijital olarak hayatımıza hangi alanlarda nasıl girdiğini ve sanattaki yansımalarını, dönüşüm süreçleri ile beraber anlatmaktadır.

Çalışmanın birinci bölümünde çevresel ve ekolojik sorunlar araştırılıp, ekolojik bir sorun olarak atığın yol açtığı sorunlara değinilmiştir. Ayrıca Murray Bookchin, Felix Guattari ve Rosi Broidotti'nin ekolojik sorunlar karşısında yaklaşımlarına yer verilmiştir. İkinci bölümde sanatta ekolojik farkındalığın ortaya çıkışı ve malzeme olarak atığın sanatta kullanımı incelenmiştir. Son bölümde ise Türkiye güncel sanat pratiklerinde ekolojik farkındalığın sanata yansımaları araştırılmış ve bu konuda üretim yapan bazı sanatçılara değinilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Antroposen, Kapitalosen, Ekolojik Farkındalık, Atık Malzeme, Güncel Sanat

ABSTRACT

This study was launched from the question of what art can do against ecological problems, and it aimed to apprehend the role of art and artists concerned about ecology and pay regard to the recycling processes. Contemporary art's ecological aspect is critical for its invitation to let the audience out of his/her passive role and to become an activist-audience.

Present neoliberal economy, which affects the planet to a high degree and profits from the commodification of every non-human being, creates a sexist and racist civilization model which sets the standards for everyone and all cultures. This model is also the origin of human-made ecological problems. Stemming from the consumer society, our geological age, also known as capitalocene, has led to a decrease in the life cycle of objects and rapidly turned them into waste. This study presents a space of research and development for escalating ecological problems, consumer society, and the waste material caused by it. It explains how the waste material has become part of different spheres of our lives and its reflections in art through the recycling processes from a philosophical, sociological, physical, digital perspective.

The first part of the study introduced environmental and ecological problems and addressed the ecological problems caused by waste. It also covered the perspectives on ecological problems by Murray Bookchin, Felix Guattari, and Rosi Braidotti. In the second part, the emergence of ecological awareness in art and the use of waste in art as a material was examined. The last part researched the reflections of ecological awareness on the contemporary art practices in Turkey, and mentioned certain artists who address this subject.

Keywords: Anthropocene, Capitalocene, Ecological Awareness, Waste Material, Contemporary Art

ÖNSÖZ

Ekolojik sorunların güncel sanattaki yansımalarını araştıran, kapitalizm ve tüketim sonucu ortaya çıkan atık malzemenin sanat tarihinde ortaya çıkışından günümüze kullanımını inceleyen **“Güncel Sanatta Ekolojik Farkındalık ve Malzeme Olarak Atık”** başlıklı çalışmada yardım ve desteklerinden dolayı danışmanım Doç. Dr. Ragıp Taranç’a, değerli hocalarım Prof. Mümtaz Sağlam ve Dr. Öğr. Üyesi Borga Kantürk’e, aileme ve bu süreçte de hep yanımda olan Dilay Koçoğulları’na teşekkür ederim.

Seval Güres
İzmir, Nisan, 2021

İÇİNDEKİLER

GÜNCEL SANATTA EKOLOJİK FARKINDALIK VE MALZEME OLARAK ATIK

YEMİN METNİ	ii
TUTANAK	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
ÖNSÖZ	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
GÖRSELLER LİSTESİ	ix
GİRİŞ.....	1

1. BÖLÜM

EKOLOJİ KAVRAMI VE ÇEVRESEL BİR SORUN OLARAK ATIK

1.1. İnsan Çevre İlişkisi ve Ekoloji.....	6
1.1.1. Murray Bookchin Toplumsal Ekoloji Kavramı.....	8
1.1.2. Felix Guattari'nin Üç Ekoloji Kavramı	10
1.1.3. Rosi Braidotti Posthümanizm Kavramı	11
1.2. Ekolojik Bir Sorun Olarak Atık	15

2. BÖLÜM

SANATTA EKOLOJİK YAKLAŞIMLAR ve SANATÇI MALZEMESİ OLARAK ATIK

2.1 60'lar Sonrası Sanatta Ekolojik Yaklaşımlar.....	20
2.2. Atık Malzemenin Sanatta Kullanımı.....	31
2.2.1. Sanatsal Bir İfade Aracı Olarak Kolaj	31

2.2.2. Atığın Estetik Dönüşümü.....	48
-------------------------------------	----

3. BÖLÜM

TÜRKİYE’DE GÜNCEL SANAT VE EKOLOJİ

3.1. Türkiye’de Güncel Sanat ve Ekoloji.....	64
3.1.1. Hale Tenger.....	66
3.1.2. Can Altay.....	69
3.1.3. Artık İşler Kolektifi.....	72
3.1.4. Birbuçuk Kolektifi.....	75
3.1.5. Elmas Deniz.....	77
SONUÇ.....	81
KAYNAKÇA	85
ÖZGEÇMİŞ	

GÖRSELLER LİSTESİ

- Görsel 1** Roberth Smithson, ‘*Spiral Mendirek*’ (Spiral Jetty), (Çamur, Tuz Kristalleri, Taş, Su) 457.2x4.6 m, 1970, (Utah, ABD), (<https://www.diaart.org/visit/visit-our-locations-sites/robert-smithson-spiral-jetty>)23
- Görsel 2** Hans Haacke, “Çim Büyür” (Grass Grow), 1969, Almanya (https://www.artandantiquesmag.com/land-art-earthworks-postwar-american-art/201204_landart_02/)25
- Görsel 3** Hans Haacke, “*Ren Nehri Arındırma Projesi*” (Rhine Water Purification Plant), Yerleştirme, 1972, Haus Lange Müzesi, Krefeld (<https://timkef.wordpress.com/2015/04/20/artist-report-hans-haacke/>)26
- Görsel 4** Joseph Beuys, ‘7000 Meşe’ (7000 Oaks), 1982-1986, Kassel, Almanya (<https://medium.com/@smartcollectors/all-you-need-to-know-about-art-show-documenta-3c1e4debb319>)28
- Görsel 5** Lauren Berkowitz, ‘*Manna*’, Tedavi Edici ve Yenilebilen Bitkiler, 40x70x460 cm, 2009, La Trobe University Museum of Art, Melbourne (http://www.laurenberkowitz.com.au/work_Mana.html)30
- Görsel 6** Lauren Berkowitz, “*Plastik Topografler*” (Plastic Topographies), Yerleştirme, 2018, New York (<https://www.artspace.org.au/program/ideas-platform/2018/lauren-berkowitz-plastic-topographies/>)31
- Görsel 7** Pablo Picasso, ‘*Still Life With Chair Caned*’, 1912 (<https://www.pablocicasso.org/still-life-with-chair-caning.jsp>)34
- Görsel 8:** Marcel Duchamp, *Fountain*, 1917 (<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-duchamps-urinal-changed-art-forever>)36
- Görsel 9:** Hannah Höch, “*Fotomontaj*” (Photomontage), 1920, Staatliche Museen, Berlin (https://www.theartstory.org/artist/hoch-hannah/artworks/-pnt_3)37

- Görsel 10:** Kurt Schwitters, “*Asamblaj*” (Assamblage), 1920 (<https://www.eskop.com/skopbulten/dadanin-100-yili-kurt-schwitters-merz-dada/3073>)38
- Görsel 11:** Richard Hamilton, “*Bugünün Evlerini Bu Denli Farklı, Bu Denli Cazip Kılan Nedir*” (Just what is it that makes today’s homes so different, so appealing?), 1956 (<https://medium.com/@nkwchung/just-what-is-it-that-makes-todays-home-s-so-different-so-appealing-d09505066a1>)40
- Görsel 12:** Andy Warhol, “*32 Campbell’s Çorba Konserveleri*” (32 Campbell’s Soup Cans), 50.8x40.6cm, 1962, ABD (<https://bayaiyi.com/andy-warholun-32-campbells-soup-cans-resmi/>)42
- Görsel 13:** Thomas Hirschhorn, “*Zaman Çizelgesi: Kamusal Alanda Yapıt*” (Timeline: Work in Public Space), 2012 (<https://biennial.iksv.org/tr/biennial-arsivi/13-istanbul-bienali>)43
- Görsel 14:** Thomas Hirschhorn, “*Çok Çok, Daha Daha*” (Too-Too, Much-Much), (<http://www.thomashirschhorn.com/too-too-much-much/>)45
- Görsel 15:** Jodie Mack, *The Grand Bizarre*, USA, 16mm, 61 minutes, 2018 (<http://jodiemack.com/filmsvideos/the-grand-bizarre/>)47
- Görsel 16:** Mark Bradford, “*Hayalet Para*” (Ghost Money), 2007 (<https://www.mutualart.com/Artwork/Ghost-Money/4330E457C7954806>)48
- Görsel 17:** Michelangelo Pistoletto, “*Paçavraların Venüs’ü*” (Venus of the Rags), 1967 (<https://www.tate.org.uk/art/artworks/pistoletto-venus-of-the-rags-t12200>)52
- Görsel 18:** Tony Cragg, “*Yığın*” (Stack), 200x200x200 cm, 1975 (<https://www.tate.org.uk/art/artworks/cragg-stack-t07428>)53
- Görsel 19:** Tony Cragg, “*St. George and the Dragon*”, 182.9x250.1x101.6 cm, 1985 (Collection Museum of Contemporary Art Chicago, Gerald S. Elliott Collection) (<https://mcachicago.org/Collection/Items/1985/Tony-Cragg-St-George-And-The-Dragon-1985>)54
- Görsel 20:** Gabriel Orozco, “*Üretken Taş*” (Yielding Stone), Plastisin, 1992 (<https://www.moma.org/audio/playlist/240/3087>)55

Görsel 21: Kendell Geers, “Self Portre” (Self Portrait), 1995 (https://saffca.com/artwork/ftlob_9701/)	57
Görsel 22: Lungiswa Gqunta, “Çimen” 1, 2017 (https://www.mimarizm.com/haberler/gundem/bienal-notlari-2-galata-rum-okulu_128677)	58
Görsel 23: Vik Muniz, “Çöplük” (Waste Land), 2008 (http://www.wastelandmovie.com/gallery.html)	60
Görsel 24: Agnes Varda, “Toplayıcılar” (Les Glaneurs Et La Glaneuse), 2000 (https://filmloverss.com/son-20-yilin-en-iyi-50-filmi/)	61
Görsel 24: Jules Breton, “Toplayıcılar ve Ben” (La Glaneuse), Yağlı Boya, 1877 (http://www.steveartgallery.se/france/picture/image-31062.html)	62
Görsel 25: Agnes Varda, “Toplayıcılar ve Ben” (Les Glaneurs Et La Glaneuse, 2000 (http://leblogdocumentaire.fr/avantapres-les-glaneurs-et-la-glaneuse-agnes-vara/)	62
Görsel 26: Hale Tenger, Suret, Zuhur, Tezahür, 2019 (https://www.themaggar.com/yedinci-kita-istanbul-bienali/)	68
Görsel 27: Hale Tenger, <i>Kırılğan Kayrayış</i> , Ses ve Yerleştirme, 2020 (https://www.temizmekan.com/kristal-berrakligi-ile-ekolojik-kuratorluk/).....	69
Görsel 28: CAN ALTAY, “Kağıtçıyız” dedi. (We're Papermen", he said), 2003 (http://universes-in-universe.de/car/istanbul/2003/antrepo1/e-tour-16.htm)	71
Görsel 29: Can Altay, Jeremiah Day, “You don’t go slumming”, 2009 (https://saltonline.org/tr/723/you-dont-go-slumming)	72
Görsel 30: Artıkışler Kolektifi, “İstanbul’un Artığı”, 2014 (http://artikisler.net/wp-content/uploads/2015/01/surplusofist_portfolio.pdf)	74
Görsel 31: Artıkışler Kolektifi, “İstanbulun Artığı”, Video-Fotoğraf ve Forum, 2014 (https://www.depoistanbul.net/event/istanbulun-artigi/)	75

Görsel 32: 16. İstanbul Bienali Kapsamında Düzenlenen Sindirim Programının Patates Başlıklı Toplantısında İlhan Koçulu’nun Sunumundan Bir Kare (https://www.arkitera.com/soylesi/birbucuk-soylesi/)	77
Görsel 33: Elmas Deniz, “ <i>Panaromanın Altında</i> ” (Under The Panaroma), 2012 (http://www.elmasdeniz.com/panorama.html)	79
Görsel 34: Elmas Deniz, “ <i>Kayıp Sular</i> ”, Üç Boyutlu Ahşap Rölyef, 2019 (https://bantmag.com/bienal-roportajlari-elmas-deniz/)	81



GİRİŞ

4.5milyon yaşında olan Dünya’da, insanlığın kültür tarihine bakıldığında 10.000 yıllık süreçten daha eskilere gitmektedir. Bununla birlikte ortak yaşam alanları oluşturmaya başlayan insanın, insan- doğa ayrımının temellerinin oluşturduğunu söyleyebiliriz. Avcı toplayıcılık ile doğada bulabildiğini tüketen insan, tarımın keşfedilmesi ile birlikte doğaya hükmetmeyi öğrenmeye başlamıştır. Kökleri Yunan felsefesine dayanan düalist düşünce ile batı düşüncesine temellenen ruhu vücuttan, kadını erkekten, doğayı kültürden ayıran hiyerarşik akıl yürütme yani birini diğerinden üstün görme biçimi, cinsiyetçiliğin, ırkçılığın, türçülüğün oluşmasında önemli rol oynamıştır.

Sanayileşen toplumla beraber üretim tekniklerinin gelişmesi, tüketim olgusunu hızla insan hayatının merkezine yerleşmiştir. Bununla birlikte doğal kaynaklar hızla tüketilmeye başlanmış insan doğa arasındaki ayrım keskin bir şekilde artmaya başlamıştır. Tüketilen nesnelerin kullanım süresinin azalması ile birlikte eşya vasfından atık vasfına geçen nesneler dünyada atık yığınları oluşmaya başlamıştır.

“Nesneler ne bir bitki örtüsü ne de bir hayvan türü oluşturur. Yine de hızla çoğalan bir bitki ve balta girmemiş bir orman izlenimi veriyorlar; modern zamanların yeni vahşi insanı bu ormanda uygarlık reflekslerini yakalamakta güçlük çekiyor. İnsanın ürettiği ve kötü bilimkurgu romanlarındaki gibi insanı çember içine almak ve kuşatmak için geri dönen bu hayvan türü ve bitki örtüsünü, gördüğümüz ve yaşadığımız halleriyle hızla betimlemek ve bunu yaparken onların, tüm görkem ve çoklukları içinde, insan etkinliğinin bir ürünü olduklarını ve doğal ürün yasalarının değil, değişim değeri yasasının hakimiyeti altında olduklarını asla unutmamak gerekiyor” (Baudrillard, 2013:16).

Tezin birinci bölümünde bahsedilen, Sanayi Devrimi’nden günümüze dek süren insanoğlunun dünyaya olan etkisinin en yüksek düzeye ulaştığı yeni çağı bilim insanları ‘Antroposen’ (insan çağı) olarak adlandırmaktadır. Aynı şekilde gezegeni tehdit eden

şeyin, üretim, iktidar ve kar odaklı kapitalist üretim biçimi tarafından şekillendirilen insan faaliyetlerinin yol açtığını vurgulamak için 'Kapitalosen' çağı olarak da adlandırılmaktadır. Nükleer deneyimler, plastiğin aşırı kullanımını, kontrol edilmeyen tüketim alışkanlıkları ciddi ekolojik hasarlar oluşturmakta, iklim değişikliğini, türlerin hızla yok oluşunu, doğanın tahribatını tetiklemektedir. İnsan elinin değmemiş kısımları azalırken, kentleşme ile insan olmayanların paylaştığı doğal alanlar azalmakta, gitgide büyüyen metropoller ile doğa tamamen insan üretimi bir mekâna dönüşmektedir.

1960'lı yıllar ile birlikte, ekolojik sorunlar karşısında farkındalık oluşmaya başlamış, çevre hareketleri ve toplumsal mücadeleler ile birlikte çevresel sorunlar resmi ortamlarda bahsedilmeye başlanmıştır. Gezegenin sağlığı ve sürdürülebilirliği sanat çevresinde de bir bilinç mücadelesi olarak kendini ortaya koymuştur. İkinci bölümde bu ekolojik farkındalığın sanat üzerindeki etkileri ve gelişimi ele alınmıştır. Dünyada gelişen toplumsal ve çevresel hareketler ile birlikte sanatçılar doğa insan ilişkisindeki problemlere odaklanmış 'Dünya Sanatı', 'Ekolojik Sanat' veya 'Çevre Sanatı' gibi akımlar ortaya çıkmıştır. Sanatın insanı merkeze koyan yapısı evrimleşerek doğaya yaklaşmış, insan ile insan olmayan arasındaki mesafeyi tartışmaya başlamıştır.

İhtiyaçtan fazla tüketimin, kullan at kültürünün oluşturduğu modası geçmiş eşyaların hızlıca atık statüsüne terfi olması, doğanın kendini dönüştürebilme potansiyeline bozmakta, sürekli çoğalan atıklar ekolojik sorunların büyük bir kısmını oluşturmaktadır. 20. Yüzyılda nesnelerin bu denli çoğalmaya başlaması ile atık nesne sanatçı malzemesi olarak da kullanılmaya başlamıştır.

Kolajın bir teknik olarak icadı ile atık nesne sanat malzemesi olarak Picasso ve Braque tarafından kullanılarak sanat tarihinde yerini almış, nesnenin taklit edilmesinden ziyade, nesnenin yeni bir temsile dönüşmesine neden olmuştur. Marcel Duchamp'ın hazır nesne kullanması ile kullanım nesnelerinin işlevsel değerleri estetik değere dönüşmeye başlamış, sanat nesnesini bir meta olmaktan kurtaran kavramsal sanatın da kökleri oluşmaya başlamıştır. Hazır nesneyi hazır eyleme dönüştüren Fluxus ise insan

kaynaklarının ve maddi kaynakların hızla tüketilmesine karşı çıkmıştır. (Antmen, 2014: 204).

1960'lardaki politik ayaklanmalarla ortaya çıkan sanatta doğaya yönelik ve ekolojik sanat kavramının destekçisi olan, kapitalizm ve tüketim toplumuna bir eleştiri olarak ortaya çıkan akım Arte Povera'dır. İnsan, doğa, kültür ilişkisini tartışmakla birlikte, sanatın metalaşmasına karşı çıkmış, sanat piyasasındaki güç dengelerinden bağımsız bir sanat anlayışını da vurgulamıştır. Malzeme olarak organik ile organik olmayanın kullanılması, doğal ile doğal olmayanı sorgulayıp, çeşitli doğa yasalarını görünür kılmaya çalışılmıştır. (Antmen, 2014: 215)

Postmodern dönemde sanatın çok yönlü yapısı ile nesneye olan gereksinim azalmış, performatif ve kavramsal anlatılar ile mekan ve zaman algısında köklü değişimler oluşmuştur. Bu gelişmeler sonucunda katılımcı, etkileşimli, deneyim ve süreç odaklı yaratılar oluşmaya başlamış ve sanatla farkındalık yaratma gündeme gelmiştir. (Karaça, 2018: 231) Bu farkındalık, bilinç ve sorumluluk 21. Yüzyıl sanatında daha geniş bir yelpazede kendini göstermeye başlamıştır.

Tezin son bölümünde, sanatta ekolojik farkındalığın Türkiye'deki yansımaları araştırılmıştır. Kökleri 1990'lı yıllarda oluşmaya başlasa da bu konuda sergi ve kolektiflerin oluşumu 2000'li yılların başlarına denk gelmektedir. 2013 gezi eylemlerinin, yeşil alanın korunması gibi ekolojik bir sorun ile patlak vermesi ve ülke çapında büyümesi, farkındalığı arttırmış, sanat ve kültür alanında da daha fazla ele alınmaya başlanmıştır.

Sanat çevresinde olan değişim ve dönüşümlerden etkilenmekte ve ayrıca bir gösterge aracı olarak işlev görmektedir. Bu bağlamda sanat, giderek artan ekolojik sorunları, tüketim toplumunu ve yarattığı atık malzemenin araştırması ve geliştirilmesi açısından alan sunmaktadır. Bu tez geçmişten günümüze atık malzemenin felsefi, fiziksel ve dijital olarak hayatımıza hangi alanlarda nasıl girdiğini ve sanattaki yansımalarını, dönüşüm süreçleri ile beraber anlatmaktadır. 21. Yüzyıl günümüz sanatı sürdürülebilirlikle

ilgili yeni düşünce biçimleri ortaya koymakta, bunun sanattaki tema ve form üzerindeki etkisini incelemektedir.



BİRİNCİ BÖLÜM

EKOLOJİ KAVRAMI VE ÇEVRESEL BİR SORUN OLARAK ATIK

BİRİNCİ BÖLÜM

EKOLOJİ KAVRAMI VE ÇEVRESEL BİR SORUN OLARAK ATIK

1.1 İnsan-Çevre İlişkisi ve Ekoloji Kavramı

Ekoloji, canlıların birbirleri ve çevreleri ile olan çok katmanlı ilişkileri inceleyen bilim dalıdır. Ekosistemse canlı ve cansız çevrenin tamamıdır. Tüm canlıların yaşamlarını devam ettirmesi için uygun koşulların olması ve bu koşulların devamlılığının sağlanması gerekmektedir.

Yakın tarihte ekoloji, bitki ve hayvanları incelen biyolojinin bir dalı olarak düşünülse de sonrasında çevre sorunlarının artması bu tanımı genişletmiş, insan ve doğa arasındaki ilişki de ekolojinin tanımına eklenmiştir.

1960'lar ile birlikte, ekolojik sorunlar karşısında farkındalık oluşmaya başlamış, çevre hareketleri toplumsal mücadeleler ile birlikte, “çevre sorunu” artık resmi ortamlarda da telaffuz edilmeye başlanmıştır. Yirminci yüzyılın sonlarından itibaren, bilimadamları, sivil toplum örgütlerinin yaptığı toplumsal değişim çağrıları ve aktivistlerin sürdürdükleri grevler ile birlikte çevre bilinci ve çevre sorunlarına olan ilgi artmıştır. Ancak o zamanlardan şimdiye, 21. Yüzyılın ilk çeyreğine kadar olan zaman zarfında ekolojik sorunlar artarak devam etmiştir.

İnsanlığın yeryüzüne olan etkisinin en üst seviyelere çıktığı Sanayi Devrimi'nden günümüze, geri dönüşü zor olan ve devam etmekte olan sürece Antroposen yani (İnsan Çağı) denmektedir. Bu konudaki tartışmaların önem ve aciliyeti, dünyanın geri döndürülemez bir değişime girdiğinin savıdır. Son zamanlarda insanlığın sebep olduğu global değişimler, resmi olmayan bir metefor olarak kullanılıyor olsada, bir çok bilim adamı Antroposen'i yeni bir jeolojik çağın başlangıcı olarak düşünmektedir. Hızla gelişen teknolojik ilerlemeler ile birlikte ekonomik ve toplumsal eşitsizliklerin artması Antroposen krizini daha da artırmaktadır.

Antroposen terimi, insanların dünya ekolojisini artan etkisine değinmek üzere ilk defa İtalyan jeolog ve paleontolog olan Antonio Stoppani tarafından 1873 yılında ortaya atılmıştır. Stoppani, insanlığın yeryüzü üzerindeki artan gücünü ve etkisini belirlemek için bu çağın “Antropozoic Era” (İnsan Çağı) olduğunu belirtmiştir. 1922’de Rus jeolog ve paleontolog Alexei Petrovich Pavlov, insanın doğa üzerindeki kirlilik boyutuna varan etkisini “Antropojenik Kirlenme” olarak tanımlamıştır. Bu dönemler için dikkate değer bulunamayan bu kavram, 1995 yılında Paul Crutzen ve Eugene F. Stoermer’in yayınlanan makalesi ile birlikte tekrar gündeme gelmiştir. (Tekin, 2018)

İnsan, içinde bulunduğu toplumsal yapıların koşullarına uygun olarak doğayı işlemiş, kullanmış ve ulaştığı bilimsel ve teknolojik ilerlemeler ile birlikte doğa üzerinde egemenlik kurmaya, sınırsız sandığı kaynakları sömürmeye başlamıştır. Çevre koşullarının bozulmaya başlaması, doğal kaynakların tükenmesi, çevre kirliliği, küresel ısınma, buzulların erimesi iklim değişiklikleri, türlerin yok olması silahlanmanın yarattığı yıkımlar gibi sorunlar, insan kaynaklı çevre sorunları olarak kendini göstermeye başlamıştır. (Kayan, 2018)

Çevre; birey, grup ve toplulukların, etkileşim içinde bulundukları, fiziksel ve coğrafik olduğu kadar, sosyal, ekonomik ve kültürel öğelerden oluşan, içinde yaşadığı doğal ortamdır. Fiziksel, kimyasal, biyolojik, kültürel ve sosyo-ekonomik kaynak ve değerlerin oluşturduğu kompleks bir sistemdir. İnsan yaşadığı çevreyi, kenti, onun fiziksel yapısını anlamlandırmakta, seçmekte ve zihninde örgütlemektedir. Mekansal davranışlar, insanın çevresine ilişkin imajlarından etkilenmektedir. (Göregenli, 2018: 17) Bu bağlamda insanın çevresinde meydana gelen olumsuz değişimler, insan psikolojisini ve davranışlarını da olumsuz anlamda etkilemektedir.

İnsanlar mekânı yalnızca tecrübe etmez, aynı zamanda onun aracılığı ile düşünür ve hayal kurarlar. Dolayısıyla mekan (çevre) yalnızca (anamlı bir yaşam koşulu olarak deneyimlenen ve anlaşılan) halihazırda toplumsal dünyayı değil, eylem

esinleyen ve kollektif düşleri ifade edebilen başka mümkün toplumsal dünyaları da şekillendirir. (Stavrides, 2016: 11)

Doğadaki tüm canlılar birbirlerine bağımlı bir denge içerisinde var olurlar ve ortak bir çevre içerisinde bir bütün oluştururlar. İnsan içinde bulunduğu yapay çevreyi oluştururken, doğal çevreyi bozmadan, çevresi ve kendisini kapsayan bütüncül bir kavrayış içerisinde olmalıdır. Çağdaş kapitalist anlayışın canlı ve cansız her şeyden kar sağlama eğilimi, bu dengeyi bozmakta, gezegenin sürdürülebilirliğini tehlikeye atmaktadır. İnsanın insan üstünde egemenlik kurduğu ırkçılık ve cinsiyetçilik gibi mücadelelere, insan olmayana karşı politikalar da eklenmesi gerekmektedir.

1.1.1. Murray Bookchin Toplumsal Ekoloji Kavramı

Toplumsal ekoloji kavramı, Amerikalı sosyalist ve felsefeci Murray Bookchin tarafından geliştirilmiş ve işlenmiş bir düşünce akımıdır. Bookchin, 1960'lı yıllardan itibaren günümüzdeki toplumsal yapıyı radikal ekolojik bir perspektifle eleştirmiştir. Bookchin, ekolojik bunalımın toplumsal ve siyasal kökenleri incelemiş, salt doğal kaynakları korumayı öne çıkaran ve diğer boyutlarını göz ardı eden kısa vadede geçici çözümler öneren pragmatist ekolojist akımları eleştirmiş, ekolojik sorunların toplumsal kaynaklarına inip, toplumu yeniden yapılandırmaya yönelik eko-anarşik bir yaklaşım sunmaktadır. (Ünal, 2010:116) Ona göre ekolojik bunalımın kökeni tek başına teknik, demografi, büyüme ve marazi bollukta aranmamalıdır. Asıl araştırılması gereken uygarlık denilen olgudur; hiyerarşi ve tahakkümü doğuran, toplumunun derinliklerinde yatan kurumsal, ahlaki ve ruhsal değişimler gerekmektedir. İnsanın problemin kaynağı olduğu kadar çözümün de kaynağı olduğunu iddia etmektedir. Toplumun doğadan ayrılamayacağı gibi toplumsal olanda ekolojiden ayrılamaz. (Bookchin, 2017: 62)

İnsan ve doğanın karşılıklı ilişkisi ve etkileşimine bakıldığında, ekolojik krizin merkezinde yer alan modern insanın doğaya karşı tutumu, günümüzdeki toplumun geçmişteki tüm toplumlardan daha çok organik evrimi bozuyor olmasından kaynaklanır.

Bookchin'e göre, insanlık hayat dokusunun bir parçasıdır ve insanlığın geleceği, hayatın çeşitliliği ve karmaşıklığına bağlıdır. İnsan organik evrimin dışında değildir. Doğal evrim tarafından kendisine bahşedilen potansiyeli, evrim sürecinin yönünü belirleme yetisine sahiptir.

Doğa, sadece bize güzelliği, estetik değerleri ve ham olanı hatırlatan bir kavram değil, değişime uğrayan yaşam biçimlerimiz gözlemlememize ve anlamamıza yarayan evrenin bir parçasıdır. İnsan müdahalesinin olduğu her parça da doğaya dahil olabilir. Teknolojinin hızlı ve durdurulamaz gelişimi ekoloji ve doğa koşullarına göre geliştirildiği takdirde sistem için fayda sağlanabilir. Bookchin, toplumsal hayat ile doğanın iç içe olduğunu ve toplumunda doğanın egemenliği altında olduğunu savunur. (Ünal, 2010:119)

İnsan ve doğa arasında organik bağlar kurulabilirse her iki taraf için yarar sağlayan bir ilişki oluşur. Hiyerarşi kavramı anlam gereği eşit olmayı reddetmesi fikri sadece insan için olan ve doğadaki canlılar arasında olmayan bir kavramdır. İlkel toplumlar da hayvanlarda olduğu gibi hiyerarşiyi reddeder. Toplumsal ekoloji günümüzdeki sınıfsal yapıyı reddederek daha özgürlükçü bir toplum yapısını oluşturmayı amaçlamaktadır. (Oral, 2018: 95-110)

“İnsanın doğayı sömürmesi ve hükmü altına alması gerektiği yolundaki temel kavrayış insanın insan üzerindeki tahakkümü ve sömürsünden kaynaklanır. Bu kavrayış erkeğin ataerkil ailede kadını sömürmeye ve hükmü altına almaya başlamasına kadar dayanır. İnsanlar giderek kaynak özne yerine nesne olarak görülmektedir. Toplumsal tahakküm ile ortaya çıkan hiyerarşiler, sınıflar mülkiyet biçimleri ve devletçi kurumlar kavramsal olarak insanlığın doğa ile olan ilişkisine taşınmıştır. Doğa giderek sömürülecek bir kaynak bir nesne bir hammadde olarak görülmeye başlanmıştır.” (Bookchin, 2017: 62)

Baskı ve sömürünün olmadığı bir ekolojik toplum, insanın doğaya olan yakınlığının yararlarını amaçlayan ve hiyerarşiyi reddeden, bilim ve teknolojik gelişmeleri doğanın yararına kullanmayı amaçlayan bir yapıdır. Hiyerarşi ve baskının, toplumsal sınıflaşmanın olmadığı, yerel enerji kaynaklarının kullanıldığı, eko-teknolojik

gelişmelere açık, sömürüye dayalı kapitalist üretim biçimi yerine sağlıklı bir yaşamın devamlılığını destekleyen şekilde oluşturulmuş bir ihtiyaç anlayışının gerekliliğini savunmaktadır.

1.1.2 Felix Guattari'nin Üç Ekoloji Kavramı

Fransız politik aktivist, psikanalist ve filozof Felix Guattari 1989 yılında yayınladığı “Üç Ekoloji” başlıklı makalesine göre, çevre sorunları, sosyal, ekonomik, siyasi ve estetik sorunlar ile birlikte düşünülmesi gerekmektedir.

Çevresel sorunlar çok katmanlıdır ve hem çevresel hem toplumsal açıdan ruhsal nitelikli sorunları da tetikleyerek çoklu aidiyet ekolojisini de etkilemektedir. Sorunlara sadece teknokratik bir perspektifle yaklaşmak yeterli gelmemektedir. Guattari'nin üç ekoloji açılımı, çevrenin, sosyal ilişkilerin ve insani özneliliğin birlikte düşünülmesi gerektiğini savunur. Ona göre, Dünya düzeyinde sosyal, siyasi ve kültürel bir dönüşüm ile birlikte, maddi ve manevi varlıkların üretiminin amaçlarının yeniden düzenlenmesi gerekmektedir. (Guattari, 2000: 36)

Guattari, insanın dahil olduğu çevrenin, zihinsel ve toplumsal yapının ekolojisinden bahseder. Ekolojik sorunlar sadece doğanın ve insani çevrenin ekolojisine bakılarak değil, zihinsel yapının ve toplumsal yapının ekolojisinin düşünülmesi gerektiğini savunur. Kirlenenin sadece çevre olmadığını, gruplar arası mikro ilişkilerden (aile, komşuluk, yardımseverlik vb.) makro ilişkilere (devletler arası siyaset, milliyetler arası etnik çarpışmalar vb.) kadar her şeyin yeniden düşünülmesi gerektiğini öne sürmüştür. Ekolojinin sanayileşmiş toplumun ve kapitalizmin yarattığı sosyal dengelerden bağımsız düşünülemeyeceğini vurgulamaktadır. Sosyal, zihinsel ve çevre ekolojisinin bütüncül bir kavrayışta olmasını önerirken, etik ve estetiğin, sanat ve bilimin birbirine yaklaşma eğilimine, birbirinin yöntemlerini kavrama ve esneklik kabiliyetine vurgu yapmaktadır. (Susamoğlu, 2018: 96-103)

Yapılan karşı çıkışların hatalı başarılarında kalmak yerine, uzun vadeli çözümlerin ortaya konması gerekmektedir. Yeni sosyal pratikler, yeni estetik pratikler, öteki ile tuhaf olan ilişkide yeni öznellikler gerekmektedir. Herhangi bir alanda yaratıcı özerk bir adımın atılması, başka alanlarda başka yaratıcılıkları tetiklemektedir. (Guattari, 2000: 49) Bugün öznellik üretiminden bahsettiğimizde, içeriği makinasal sisteme bağlı kalmıştır. Bugün gelişen teknoloji ile birlikte bu makinasal sistemle birlikte yaşamak zorundayız. Guattari postmodernizmin istismar ettiği ve yok olmakta olan değerlere geri dönüş yerine, bu yeni veriler ile nasıl düşünüleceğini sormaktadır. (a.g.e. s.51)

1989'da Félix Guattari'nin Üç Ekoloji'si yalnızca doğaya ve çevreye ait değil zihinlerimize de aittir ve ancak etik bir estetikle mümkündür. Üç ekolojinin yayınlanmasından günümüze kadar ekolojinin durumunda gelişme kaydedilmemiş, küreselleşme ile birlikte doğanın kirlenmesi evrensel bir sorun haline gelmiştir. Doğanın gücüne karşı öne sürülen özgürlük, doğa ile karşıtlık ortaya çıkarmayan ve doğanın gerekliliğini savunan siyasi ekolojik bakışı zorunlu tutulması gerekmektedir. Siyaset ve ahlak birbirlerine karşıt değildir ve bu ikisi arasındaki denklem tekrar düşünülmelidir.

1.1.3 Rosi Braidotti Posthümanizm Kavramı

İnsan sonrası ya da Posthümanizm, gezegeni büyük ölçüde etkileyen, insan dışındaki tüm varlıkların metalaştırılmasından kar sağlayan günümüz neoliberal piyasa ekonomisini ve insana dair kabullerin sorgulanmaya başlandığı teorik alanı ifade etmektedir. Antroposen çağı tartışmalarının kaynağı olan insan merkezci hümanizmin eksikliklerini irdelemiş, insanın ayrıcalıklı olma iddiası ve konfor arzusu ile canlılığı yok etmesini eleştirmiştir. İnsan olmayanı da kapsayan bir etik ile, başka canlılarında dahil oldu-

ğu ortak yaşam ağındaki bağlantıların öne çıkarılması ve bu bağlantılara uygun hukuk ve siyasetin oluşturulması gerektiğini savunmaktadır. (Öztürk, 2019:5)

İtalyan filozof Rosi Braidotti, insan sonrası teoriyi, olumlu ve olumsuz yönleri irdeleyip, diyalektik bir yaklaşımla ele almış ve kavramı güncel tartışmalara açmıştır. İnsanın merkezî konumunu sorgulayan post-antroposantrik düşünce, posthümanizmi besleyen önemli kanallardan biri olmakla birlikte posthümanizm, biyopolitikadan çevre adaletine, postkolonyal eleştiriden eko-eştirinin çeşitli kollarına, feminizme, hayvan hakları hareketine kadar pek çok çalışma alanı, akım ve düşünce biçimini kapsar niteliktedir.

Hızlı teknolojik ilerlemeler doğrultusunda biyolojik ve mekanik yeni bir türün ortaya çıkacağını savunan transhümanizm kavramı, genellikle insan sonrası kuram ile aynı düzlemde kullanılmakta ya da karıştırılmaktadır. Transhümanizm Aydınlanma geleneğini takip eden ve insanın teknoloji ile biyolojik kapasitesinin arttırılmasını olumlayan bir düşünce yapısıdır. Süper zekâ, uzun ömürlülük ve süper refah seviyesi üzerine kurulan ve kusursuzlaşmayı hedef alan transhümanistler, insanı odağa alarak insanlığın ve medeniyetin teknoloji aracılığı ile ilerletilmesinden yanadırlar. Posthümanizm bilim ve teknolojinin karşısında olmamakla birlikte insanı merkeze koyan hümanizmin devamı ya da sonrası niteliği taşıyan transhümanizme eleştirel bir yaklaşımdadır. Posthümanist düşünce bedenin doğaya bağımlı sınırlılığından kurtularak kusursuzlaşma arzusunu eleştirmektedir. İnsanın yaşayan tek canlı gibi kendini merkeze konumlandırması ile oluşturduğu yıkımlara karşı çıkmaktadır. (Ağın, 2019)

Braidotti'nin 2013 yılında Türkçede "İnsan Sonrası" olarak yayınlanan kitabında, hümanizm karşıtı kökenlerden yola çıkarak, posthümanizm kuram için ilişkisel bir yapı önermiştir. Da Vinci'nin erkek-insanın fiziksel mükemmeliyet ideali olan Vitruvius Adamı çiziminden yola çıkarak, Avrupa merkezci hümanist görüşün, insanlar ve kültürler için tüm standartları belirleyen egemen medeniyet modelini sorgulamıştır. (Braidotti, 2018: 25-27) Özellikle erkeklik üzerinden kendini tanımlayan insanı eleştirmiştir. Kadın olmak, siyah olmak, batılı olmamak gibi insan olma halleri batılı beyaz erkeğin gölge-

sinde kalmıştır. Batılı eril yaklaşımlarca belirlenen insan olma standartları cinsiyetçi ve ırkçı bir yaklaşımda olup, insan olmayanları ise tamamen yok sayan bir tavır sergilemektedir. (Çelik, 2019:155)

Öteki damgası yiyen insanlar hem özcü hem de ölümcül çağrışımlar içermektedir. Gözden çıkarılabilir bedenlere sahip, insandan aşağı konuma indirgenen, cinsiyetlendirilmiş, ırk üzerinden belirlenmiş ve doğal addedilmiş ötekilerdirler. Hepimiz insanız ama bazılarımız diğerlerinden daha ölümlü. (Braidotti, 2018: 28)

Braidotti'ye göre Batılı egemen yaklaşımlarca belirlenen ırkçılık ve cinsiyetçilik karşıtı mücadelelere, insan olmayanlara ilişkin politikalar da eklenmelidir. Hümanist geçmişin yarattığı düşünme alışkanlıkları yerine zamanımızın koşullarına yönelik, yaşamı sürdürebilir kılan temel koşulları yaratmak için etik bir alan açılması gerekmektedir. Çevre, sağlık ve siyaset bağlamlarında düşünüldüğünde, biyolojik olanın toplumsal olandan ve coğrafi olanın da kültürel olandan ayrılamayacağı, doğal olduğunu düşündüklerimizin kültürel ya da sosyal olarak inşa edildiğini, iç içe olduğu fikrini önemsemektedir. Bununla söylemek istenen ne biyolojik ne fiziksel ne de her şeyin sosyal inşa olduğunu düşünmek, yine insan-merkezci düşünceye yaklaşmaktadır.

1968 sonrası radikal düşünürler, klasik ve sosyalist biçimleri ile hümanizme karşı çıkmış, liberal hümanist görüşün yücelttiği akıllı eril insan kategorisini sarsarak yapı-bozumuna uğratmışlardır. Liberal düşünürlerin öne sürdüğü gibi bireycilik insan tabiatının bir parçası değil tarihsel ve kültürel olarak belirlenmiş bir olgudur. Fransız ekolünden Michel Foucault, Jacques Derrida, Gilles Deleuze, gibi düşünürlerin hümanizm karşıtı görüşlerden beslendiğini belirten Braidotti, bu gelişmelerden etkilenen post-yapısalcı entelektüellerin, insan sonrası düşünceye zengin bir kaynak sağladıklarının altını çizmiştir. (a.g.e s.38)

Braidotti'ye göre, doğanın hakimi olarak ölümsüzlüğü isteyen insanın yol açtığı yıkıma son vermek için, odağa insanı değil zoe'yi almak gerekir. İnsan olmayan yaşam

olarak zoe'nin çeşitliliği, hiyerarşik olmayan, tüm organizmaların kendi zekalarını kabiliyetlerini ve yaratıcılıklarını tanımlar. Maddenin kendini örgütlediği, yapısal olarak ilişkisel ve pek çok ortama bağlı olması, canlılığın zekâsı ve örgütlenme kabiliyetini göstermektedir. İnsan sonrası öznenin ilişkisel kapasitesi organik yaşamın geri kalanı ile bağlantıdadır. Braidotti zoe olarak kodladığı yaşamın, insani olmayan yaşamsal kuvvetlerin altını çizmektedir. (a.g.e. s.78)

İnsan sonrası kavramı, insan-odaklı olmayan bir aşamaya geçişin gerekliliğini ve bu geçiş için, canlı ve cansız varlıkları kapsayan, yaratıcı-sorumlu bir teknolojinin gerekliliğini savunur. (Çelik, 2019:158) Antroposen bilişsel, biyo-genetik ileri kapitalizm ve medya enformasyon teknolojileri çevresi dahilinde gelişmektedir. Yapay zekâ, artırılmış gerçeklik, 5G, robotik gibi günümüzde gelişen teknolojilerin, üretim sistemlerine entegre edilmesi ile oluşacak yeni sanayi dönemini tanımlayan Dördüncü Sanayi Devrimi'nin toplumları dönüştürücü etkisi olmaktadır. Bu teknoloji ile doğada oluşan hasarlar tersine çevrilerek azaltılabilir.

İnsan sonrası öznelere geliştirilmesi gereken etik, evrenin bütünselliğine kolektif aidiyetimizin tanınması ile toplumsal varoluşumuzu, kolektif olma arzumuzu oluşturan yapısal farklara ve eşitsizliklere saygı duymayı birleştirmelidir. (Braidotti, 2019:74)

“Umut mümkün gelecekler hayal etme biçimidir: yaşamlarımıza nüfus eden ve onları harekete geçiren öngörü erdemidir. Sadece toplumsal imgelemi değil, bunları destekleyen arzuların, duygulanımların ve yaratıcılığın siyasi ekonomisini de yeniden inşa etmeyi amaçlayan projeler üzerine temellenen güçlü bir motivasyon kaynağıdır.” (Braidotti, 2018: 226)

İnsan sonrası olmak, insanlara karşı kayıtsız kalmak ya da insan olmaktan vazgeçmek değildir. Tam tersine kişinin kendi ile çevresi ile karşılıklı bağlarını içeren topluluk olma hissinin refahı ile bir araya gelen yeni bir yol önermektedir. Kişinin kendi bağlılık hissinin ve ortak bir dünyaya bölgesel bir mekâna bağlılığını yeniden tanımlama sü-

recidir. Toplumsal, kentsel, ekolojik ve gezegen ölçeğinde çoklu aidiyet ekolojilerini ifade etmektedir.

1.2. Ekolojik Bir Sorun Olarak Atık

Atık, insanların sosyal ve ekonomik faaliyetleri sonucunda kullanım süresini doldurmuş, yaşanılan ortamda artık ihtiyaç duyulmayan ve uzaklaştırılması gereken maddelerdir. İnsanlık tarihi kadar eski olan bu bertaraf etme eylemi, atık oluşturan materyallerin doğal olması ve doğada kendiliğinden dönüşebiliyor olmasından dolayı yakın zamana kadar sorun oluşturmuyordu. Atık 18. Yüzyıl'da sanayi devrimi ile birlikte artış göstermeye başlamış ve çevresel sorunlar yaratır hale gelmiştir. Kapitalleşme sürecinin de başlangıcı olan bu ideolojik ve teknolojik dönüşüm ile birlikte insan iş gücünün yerini makinalar almaya başlamış, organik atıkların yerini, doğada kendiliğinden çözünmeyen inorganik atıklar almaya başlamıştır.

Doğa ile uyum yerine doğaya hâkim olma ilkesini benimsemiş olan Aydınlanma Felsefesi, insanın bütün canlılardan daha üstün görülmesine yol açmış, insan, doğa ile uyumlu yaşamak yerine, doğa ile arasındaki ilişkiyi çıkar ilişkisine dönüştürmüş ve doğaya üstünlük kurmaya çalışmıştır. Dolayısı ile temelleri Rönesans düşüncesine dayanan insan merkezci hümanizm, Aydınlanma Çağı ve Sanayi Devrimi dönemlerinden güçlenerek artmıştır. Giderek gelişen teknoloji ve bu teknolojiye yatırım yapan şirketlerin kazanç sağlama politikaları sonucunda ihtiyacın fazlası seri veya kitlesel üretim olmaya başlamıştır. Artan taleplerle birlikte, tüketicinin yeni davranışları ve alışkanlıkları tüketim toplumunu oluşturmuştur.

“Bugün tüm çevremizde nesnelerin, hizmetlerin, maddi malların çoğaltılması ile oluşturulmuş ve insan türünün ekolojisinde bir tür temel dönüşüm oluşturan akıl almaz bir tüketim ve bolluk gerçekliği var. Daha doğrusu bolluk içindeki insanlar artık, tüm zamanlarda olduğu gibi başka insanlar tarafından değil, daha çok nesneler tarafından kuşatılmış durumda.” (Baudrillard, 2013: 15)

Geçmiş uygarlıklarda kullanılan nesneler, araçlar veya binalar uzun ömürlü olup kuşaklarca kullanılmakta iken, bugün tek kullanımlık nesnelerin, doğmasını, gelişmesini ve ölmesini izlemekteyiz. (Baudrillard, 2013: 16)

Tüketim toplumunda, tüketim ekonomik olmaktan çok, sosyal ve kültürel bir olgudur. Satın alınan malların işlevlerinden ziyade, onlara yüklen anlamlar önem kazanmaktadır. Tüketilen nesne değil imajdır. Üretilen mallar ihtiyaçlara göre değil, pazarlanabilme imkânlarına göre belirlenmiş, reklam ve moda gibi araçlar yoluyla tüketim özendirilmektedir.

Tüketici rolümüzün yarattığı en büyük çevre sorunlardan biri kullan-at kültürüdür. Özellikle plastikten üretilen bu ürünler yüzyıllarca doğada çözünmeden kalabilecek yapıdadırlar. Çıktığı ilk dönemlerde maliyeti uygun ve pratik bir paketlenme aracı olarak hayatımıza giren plastik; yarattığı, çoğunluğu geri dönüştürülemeyen, atıklarıyla günümüzde çevreyi ve sağlığımızı ciddi oranda etkiler hale gelmiştir.

Tek kullanımlık plastiklerin yaygınlaşmasında çok uluslu şirketlerin payı da oldukça fazladır. Örneğin ambalajlı yiyecek ürünleri satan şirketler, küresel pazarda tek kullanımlık ambalajlarda tek porsiyonluk ürünler sunmakta, böylece lüks tüketim duygusu vererek tek kullanımlık plastik tüketimini arttırmaktadır. Markalı ürünlerin (yiyecek, içecek, kozmetik ve temizlik ürünleri gibi) tek kullanımlık paketlerde sunulması, aşırı tüketimi arttırdığı gibi plastik kirliliğinin de en önemli faktörlerinden birisini oluşturmaktadır. Çok uluslu şirketlerin plastik kirliliği ile ilgili çarpıcı bir örnek vermek gerekirse; 500 ayrı markaya sahip olan Coca-Cola her yıl 100 milyardan fazla tek kullanımlık plastik şişe satmaktadır. Bu durum şirketin her saniye 3500 plastik şişe sattığını göstermektedir. Coca-Cola şirketinin bu plastik şişelerin satışından elde ettiği yıllık kar ise 6,5 milyar sterlindir. (Temiz, 2019).

Deniz çöplerinin %60 ila %80'inini plastik çöpler oluşturmaktadır. Okyanus ve denizlerde, yaklaşık 100 ila 150 milyon ton plastik çöpün yüzdüğü ve buna her yıl 6,5 milyon ton daha eklendiği tahmin edilmektedir.. BM Çevre Programı'nın verilerine göre, açık denizlerde her kilometrekare başına ortalama 13 bin plastik düşmektedir. Akıntılar bu çöpleri dünyanın her köşesine dağıtmaktadır. (Tudav, 2020)

Plastic Atlas 2019'da yayınlanan bilgiye göre dünyada 1950'de yıllık 1,5 milyon ton olan plastik üretimi, 2016'da 335 milyon tona yükselmiştir. Gelecek 20 yılda da bunun iki katına çıkması tahmin edilmektedir. Her yıl 8 milyon ton plastiğin denizlere karıştığı bilinmekte ve atıklar en çok denizde yaşayan hayvanları etkilemektedir. Buna göre, 2050 yılına kadar tüm deniz kuşlarının yüzde 99'u plastik yemiş olacağı, 1400'e yakın tür, plastik atıklardan doğrudan ya da dolaylı olarak zarar göreceği tahmin edilmektedir. (Plastik Atlas, 2019)

Uzmanlar günümüzdeki yapıların ve objelerin oluşturduğu tekno fosillerin birçoğu jeolojik tabakalara gömülerek uzak geleceğe kadar milyonlarca yıl varlıklarını koruyacaklarını belirtmektedirler. Tahminlere göre günümüzde bile 1 milyardan fazla bu tür tekno fosil türü bulunmakta ki bu gezegenimizdeki organizma türünden fazla olduğu düşünülmektedir. (Yeşil Gazete, 2019) Leicester Üniversitesi'nde Jan Zalasiewics tarafından yapılan araştırmaya göre dünyamızdaki teknoküre 30 milyar ton kütle sahiptir. Bu kütle yeryüzünde düzenli bir şekilde dağıtılacak olursa bir metreka-reye 50 kilo düşmektedir. (Herkese Bilim ve Teknoloji, 2019)

Yirminci yüzyılın sonlarında, artan çevresel farkındalık birlikte, insanlar bilinçlenmeye başlamıştır. Ancak istatistiksel verilere bakıldığında, kullanımın ve tüketimin katlanarak arttığı görülmektedir. Alınan önlemler ve uygulanan politikalar yeterli gelmemektedir. Atıldığı andan itibaren yaşamımızdan kaybolan atıklar, kendi sürecinde kaybolmaz sadece bizden uzaklaşmaktadır.

Devlet politikaların da ekolojik atıkları hayatın bir parçası haline getirmeyi sağlayacak planlama ve tasarıma yeteri kadar önem verilmediği görülmektedir. Toplum da

birçok kesimde bilgi eksiklikleri bulunmakta ve konu ile ilgili yapılan araştırmaların bilgi paylaşımı sürecinde sıkıntılar yaşanmaktadır. Üretilen bilginin doğruluğuyla ilgili analizleme ve araştırma aşamaları için çok zaman ayırılmadığından dolayı, bilimsellikten uzaklaşır, bu da bilginin güvenebilirliğini azaltmaktadır. Genel olarak ekolojik atığın sürdürülebilirliğinin sağlanması kamusal alanın ve özel sektörde sürece dahil edilebilmesi ile mümkün olacaktır. Bunun için devlet politikaları amaç ve hedeflerini belirleyerek topluma ve kurumlara farklı yollar açmalıdır.

Üretilen mal her aşamasında çevreye zarar verir. Üretim sırasında kullanılan enerjiye bağlı olarak doğaya salınan zararlı gazlar, kullanım ve tüketim esnasında harcanan enerji ve karbon salınımı, kullanımı bittikten sonra doğaya bırakılması ile ortaya çıkan metan ve karbondioksit salınımı. Doğal kaynakların etkin kullanımını sağlayan ve çevresel kaliteye önem veren, gelecek kuşakların ihtiyaçlarını da tehlikeye sokmadan günümüz ihtiyaçlarını karşılayabilen yeni bir üretim-tüketim modeli oluşturulması gerekmektedir.

İKİNCİ BÖLÜM

**SANATTA EKOLOJİK YAKLAŞIMLAR ve SANATÇI MALZEMESİ OLARAK
ATIK**

İKİNCİ BÖLÜM

SANATTA EKOLOJİK YAKLAŞIMLAR ve SANATÇI MALZEMESİ OLARAK ATIK

2.1 60'lar Sonrası Sanatta Ekolojik Yaklaşımlar

Tarihsel süreçte günün sosyal, politik ve ekonomik koşullarına göre şekil alan sanat, dönemin koşullarını yansıttığı gibi sergilediği eleştirel tutumla gündemi de etkilemiştir. Doğası gereği çevresine olan olumlu ya da olumsuz tepkisi, toplumsal sorunları ve koşulları sanatın malzemesi haline getirmiştir. Döneminin karşı-kültürel eylemlerinden beslenen estetik sorunların ötesinde, politik, felsefi, sosyolojik, psikolojik ve ekolojik meselelerle çok yakından ilgilenen yeni bir sanatçı kuşağı 1960'lı yıllarda görünür olmuştur. (Antmen, 2014: 195). Kavramsal sanat ile birlikte sanat nesnesi tekil bir meta olmaktan çıkıp, izleyiciyi estetikten önce zihinsel bir algılama sürecine davet etmiş, bir mesajı olan sanat eserleri izleyicisi ile etkileşime girmeye başlamıştır.

1960'lar ve 70'lerde ortaya çıkan karşı-kültür akımlarının sanat, gündelik hayat ve siyaseti bağlayan düşünceleri, günümüzde hem güncel sanat pratiklerini, hem de politik düşüncelerini etkilemiştir. 1990'lar sonrasında, “katılımcı sanat”, “ilişkisel estetik”, “topluluk temelli sanat” gibi pratikler oluşmaya başlamış; toplumsal sorunların daha fazla sanata dahil olması ile sanatta da toplumsal bir dönemece girilmiştir. 1990'ların sonlarından itibaren gelişen politik eylemlerle estetik performansların iç içe geçtiği görülmektedir.

Sanatın provokatif ve kışkırtıcı yönü politik alan tarafından desteklenir, bu toplum içerisindeki değişimlere ön ayak olduğundan dolayı sanat aktivist bir rol oynamaktadır. 21. Yüzyılda yükselen toplumsal hareketler ile birlikte güncel sanat pratikleri tüm bu kaygıları bünyesinde bulundurmaya devam etmektedir. (Gen, 2016)

Günümüzde giderek artan çevresel sorunlar ile birlikte ekolojik yaklaşımlar güncel sanat alanının önemli konularından biri olmuştur. Sanatçıların bu konulardaki yaklaşımları pasif eleştiri, araştırma ve gözlem, konu ile ilgili verileri görünür kılmak, kayıt altına almak, iyileştirici eylemlerde bulunmak ya da toplumsal değişime yönelik müdahale gibi farklı şekillerde kendini göstermektedir.

20. yüzyılın ikinci yarısı yeni düşünsel arayışların ve yeni toplumsal hareketlerin ortaya çıkışına tanık olmuştur. Sınıf, cinsiyet, ırk, milliyet ve düşünce ayrımlarını sorgulayan bu hareketler arasında ekolojik sorunlarda bir mücadele alanı olarak kendini göstermeye başlamıştır. 1960'lar ile birlikte "çevre sorunu" resmi olarak kendini göstermeye başlanmıştır. Hükümet kurumları tarafından finanse edilen World Wide Fund For Nature (WWF) 1961'de kurulmuştur. 1970'te Birleşmiş Milletler 22 Nisan gününü "Yeryüzü Günü" ilan etmiştir. Yine 1970'lerin başında Avustralya, Kanada, Yeni Zelanda ve Britanya'da ilk Yeşil Parti'ler kurulmuştur. (Gen,2016)

Çevre bağlamında sanat uygulamalarının ilk örnekleri olan; Arazi Sanatı, Çevre Sanatı, Yeryüzü Sanatı, Ekolojik Sanat gibi akımlar, 1960'ların sonlarına doğru ortaya çıkmıştır. Bu yaklaşımların temelinde, sanatçıların geleneksel galeri mekanlarına yönelik tepki ve eleştirisinin yanı sıra dönemin toplumsal ve politik ortamının ve yine bu dönemde gelişmeye başlayan çevreci hareketlerin de etkisi vardır.

20. yüzyılın ikinci yarısında olumsuz etkileri daha çok hissedilmeye başlayan endüstriyel gelişmenin ve teknolojik hızın tehlikeli boyutlarını düşünmeye çağıran Arazi Sanatı, doğayı görünür kılan, doğaya dair bilinç uyandırmayı amaçlayan, teknoloji karşısında doğayı kutsayan bir yaklaşım sergilemektedir. (Antmen, 2014: 251).



Resim 2.1: Robert Smithson, '*Spiral Mendirek*' (Spiral Jetty), Çamur, Tuz Kristalleri, Taş, Su 457.2x4.6 m, 1970, (Utah, ABD)

Başlangıçta galeri mekânını terk etme kaygısı ile yola çıkan Çevre sanatı hareketleri, sonrasında yeryüzüne acilen sahip çıkılması ve ona saygı duyma noktasında farkındalık yaratmayı hedeflemiştir. Çevre Sanatının ilk örneklerini veren Robert Smithson'ın ABD'de Utah Eyaleti'ndeki tuz gölünün kenarında taş ve toprakla gerçekleştirdiği "Spiral Mendirek" (Spiral Jetty) adlı eser ekolojik sanat hareketinin öncü çalışmalarından biridir.

Ekolojik iyileştirme çalışması olarak bahsedilen bu çalışma, petrol çıkarmak için kullanılmış ve zarar görmüş bir eko-sistem üzerinde gerçekleştirilmiştir. Kıyıdan göle doğru uzanan ve saat yönünün tersine dönen Spiral Mendirek, 6.000 tonluk siyah bazalt kayalardan ve bölgede sönmüş yanardağ kalıntılarından oluşturulmuştur. Çalışma göl suyunda bulunan yoğun mikrop miktarından dolayı zaman zaman kırmızımsı pembe renge dönüşmektedir. Yıl içinde su seviyesindeki değişim Spiral Mendirek üzerinde

biriken tuz miktarını belirler ve bu değişim, çevresinin etkisi ile birlikte yapıtın görünümünde farklılığa yol açmaktadır. Değişken su seviyeleri ve suyun tuzluluk miktarı da aynı zamanda sanatçının entropi kavramına olan ilgisini göstermektedir. (Dia, 2020) Spiral Mendirek, yaratıldığı andan itibaren sürekli değişime uğrayacak bir eser olarak tasarlanmıştır. Smithson, kurduğu yapının, doğal sürece katılmasının, doğal dönüşümün ve doğanın kendisiyle başa çıkabilmesinin önemini vurgulamıştır.

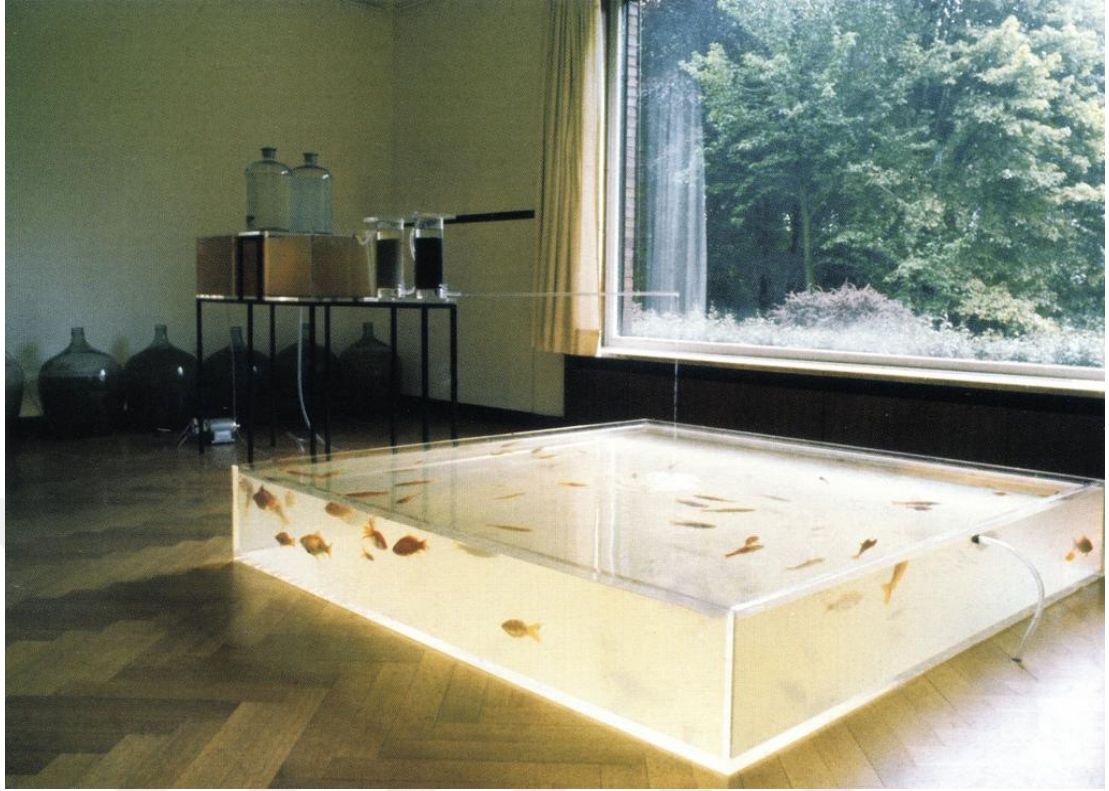
Odağını doğaya ve sürece çeviren, insan çevre ilişkilerine ve sorunlara politik bir dille yanıt arayan sanatçılardan Hans Haacke, günlük hayat deneyimlerini ve aktivitelerini barındıran, yaşam merkezli problemlere işaret edecek bir sanat anlayışını benimsemiştir. (Oğuz, 2015)

1966'da Manhattan Galerisi'nde, 1969'da Cornell Üniversitesi'nde "Toprak Sanatı" (Earth Art) sergisinde "Çim Büyür" (Grass Grow) adlı enstalasyonu, iç mekânda oluşturduğu toprak yığnında böcek ilacı gibi kimyasallar kullanmadan, çimlerin yetiştirilmesine dayanır. (Ertuğrul, 2018). İzleyiciyi ekosistemin bir parçası olan çimlerin, organik bir şekilde büyümesine tanıklık etmesini amaçlamış ve bu doğal süreç ile dünyanın nasıl işlediğini göstermeye çalışmıştır.



Görsel 1: Hans Haacke, “Çim Büyür” (Grass Grow), 1969, Almanya.

Hans Haacke’nin çevre kirliliğini sorgulayan işlerinden biri de 1972’de sergilenen “Ren Nehri Su Arıtma Tesisi” (Rhine Water Purification Plant) yerleştirmesidir. Haacke, Batı Almanya’nın Krefeld kentindeki Haus Lange müzesinde iki ay boyunca sergilenen çalışmasında, Ren nehrinden gelen kirli suyu arıtan bir düzenek kurmuştur. Çalışmada Ren nehrinden alınan, kanalizasyon suyu ile kirlenmiş bir miktar suyun, kurulan bir düzenek içerisinde çeşitli kimyasallar kullanılarak, kirleticilerin bulundukları kap içerisinde çökmeleri sağlanmıştır. Filtrelenmiş olan kirli su, içinde akvaryum balıkları bulunan büyük bir havuza aktarılmıştır. Bu devridaim işlem sırasında oluşan su taşmaları bir hortum ile bahçeye aktarılıp yeraltı suları ile birleştirilmiştir. (Mergin, 2018) Bir laboratuvar deneyini andıran bu eser, Ren Nehri’ndeki kirliliği sorgulamıştır.



Görsel 3: Hans Haacke, “*Ren Nehri Arındırma Projesi*” (Rhine Water Purification Plant), Yerleştirme, 1972, Haus Lange Müzesi, Krefeld

Düzeneğe eşlik eden “Krefeld Atık Su Triptiği” başlıklı dokümanlarda, Krefeld belediyesinin her yıl Ren nehrine boşalttığı atık su miktarında en yüksek paya sahip olan sanayi tesisleri kaydedilmiştir. Bu dokümanlar ile kirliliğin boyutu gözler önüne serilmiş ve farkındalık oluşturulmuş aynı zamanda varsayımsal bir çözüm önerisi olarak arıtmayı önermiştir. (Gentili, 2016:37)

Haacke’nin sistem estetiği Guattari’nin felsefesinde olduğu gibi; bilim, toplum ve doğa gibi karmaşık sistemlerin benzerliklerine odaklanmıştır. Bu yaklaşımla, çevresel ekoloji, sosyal ekoloji ve insan ruhunun ekolojisi arasında benzerlikler görülmektedir.

Sanat, ekoloji ve doğa olguları arasında ilişki kuran diğer bir Alman sanatçı Joseph Beuys, 1960’lar da doğanın korunmasına ilişkin bildiriler yayınlamış ve sanat

yapıtının galeri de sergilenme algısını tamamen değiştirmiştir. Düşünceyi ve konuşmayı bir form olarak ele alan sanatçı, doğayı ve toplumsal yapıyı iyileştirmeye yönelik çalışmalarında bulunmuş, izleyiciyi zihinsel bir algılama sürecine davet etmiştir. Ölümünden sonra bile projeleri izleyicileri tarafından sürdürölmüştür.

Sanatçının sağlıklı bir evren konusunda duyduğu kaygılar onu, her ağacı, her toprak parçasını, henüz kirlenmemiş ırmakları, eski kent merkezlerini korumaya ve bütün plansız yenilenme projeleri ile savaşmaya ant içmiş, Yeşil Hareket'in ve yeşiller partisinin çalışmalarına katılmaya itmiştir. (Atakan,2013: 79)

Beuys, sanatı bireyin, toplumun ve aynı zamanda da doğanın iyileşmesi için kullanılabilir bir araç olarak görmüştür. 1982 yılında gerçekteşen 7. Documenta kapsamında tasarladığı “7000 Meşe” Projesi, endüstrileşme sonucunda ekolojik yapısı tahrip olan Kassel şehrinin tekrar ağaçlandırılmasını amaçlamıştır.



Görsel 4: Joseph Beuys, '7000 Meşe' (7000 Oaks), 1982-1986, Kassel, Almanya

Beuys bu proje de, ekolojik denge ve endüstriyel kirlenme ile farklı türdeki ağaçlarının soylarının tükenmesine dikkat çekmektedir. Sanatçı ekosistemin bozulmasının gezegene verebileceği zararları düşünerek, buna karşı sorumluluk duygusu taşıyan her bir bireyin eylem anlayışını sanat üzerinden değerlendirebileceğini savunur.

Beuys'un proje için seçtiği ağaçların çoğunluğunu büyümesi ve gelişmesi uzun zaman alan meşe oluşturmuştur. Bu çalışma Beuys'un "Sosyal Heykel" kavramının bir uygulamasıdır. Sanatçının sosyal yapıdaki değişimlerin evrimsel bir süreci olarak gör-

düğü “Sosyal Heykel” kavramı, yaşadığımız dünyayı nasıl biçimlendirdiğimizi ve şekillendirdiğimizi vurgulamaktadır. Bu meşe ağacında olduğu gibi büyümesi ve gelişmesi uzun zaman alan bir süreçtir. Beuys’un büyüyüp gelişen bu projesi, sürekli değişim halinde olan zamana temellenmiş bir heykeldir.

“Beuys bu fikrine genişletilmiş sanat kavramı ya da toplumsal plastik adını verdi... Hacimsel olarak kavranabilirliği aşan ve böylece bir anlamda filiz veren bu proje bir ütopya ve sanat eseridir” (Grinten, 2005: 35 36)

Doğanın tahribatına dikkat çekmek için, doğal ve buluntu plastikler kullanarak çalışan Avustralyalı sanatçı Lauren Berkowitz, çoğunlukla zamanın geçiciliğini ve içindeki yerimizi çağrıştıran mekâna özgü üretimler yapmaktadır. Günlük kullanım sonrası atılan çok miktarda plastik şişe, saksı ve ambalajlardan yararlanarak maruz kalınan plastik manzaraya dikkat çekmektedir. (Hoban, 2018) Kentlerde yaşayan insanların çevrelerinde görmek istediği bitki ve yeşillik özlemini, çevresinden topladığı atık plastik ambalajların içine hava temizleyici ya da şifa veren bitkiler yerleştirerek karşılamaya çalışır.

Sanatçı 2009 tarihli “Manna” isimli enstalasyon çalışmasında atık plastiklere yerleştirdiği şifalı ve yenilebilir bitkileri, bir sera ortamı yarattığı galeri mekânında yetiştirmiştir. Bu bitkileri sergi sonrasında Sydney’deki park ve bahçelere dağıtmış ve ekosisteme bir katkı sağlamıştır.



Görsel 5: Lauren Berkowitz, '*Manna*', Tedavi Edici ve Yenilebilen Bitkiler, 40x70x460 cm, 2009, La Trobe University Museum of Art, Melbourne

Sanatçının 2018 yılında gerçekleştirdiği enstalasyonu “Plastik Topografiler” (Plastic Topographies) tavandan zemine yerleştirilmiş birçok plastik ambalajdan oluşmaktadır. Yığılmış plastik kaplar topografik bir kompozisyon oluşturmuş, doğal dünyayı kaplayan plastik nesnelerin yarattığı çevresel kaygı ve tüketime yönelik eleştiri niteliği taşımaktadır. Bu plastik kaplara yerleştirdiği bitkiler yenilenmeyi, arınmayı, iyileşmeyi düşündürmektedir.



Görsel 6: Lauren Berkowitz, “*Plastik Topografiler*” (Plastic Topographies), Yerleştirme, 2018, New York

Çalışma, Pasifik Okyanusu'nda yüzen çöp adaları ve bunlardan geriye kalan kent ve park alanlarını hatırlatmaktadır. Sürdürülebilirlik paradigması içinde çalışan Berkowitz için atık malzeme toplama, yıkama, temizleme, dönüştürme ve yenileme süreci, uygulamalarının önemli bir parçasıdır.

Sanatta doğaya yönelik ve çevre sorunları eğilim, disiplinler arası yaklaşımların artmasını sağlarken, ekolojideki değişimlerle ilgili farkındalık bilinci oluşturmuş, gezegenin savunmasızlığının bir hatırlatıcısı olmuştur. 2014 yılında ekoloji ve sanat üzerine çalışmaları olan yazar Andrew Brown, çevresel faktörlerin sanatsal pratiklere olan yansımalarının galerilerde, müzelerde, sanat dergilerinde ve internet sitelerinde çok yoğun bir şekilde karşılaşılmaya başlandığından bahsetmiştir. Sanatın ekoloji ve doğaya odaklanması sorunlara çözüm getirmese bile insanların bu konuya olan yaklaşımını değiştirmiştir. (Saygı, 2016: 9)

2.2. Atık Malzemenin Sanatta Kullanımı

Atık, kimseye ait olmayan ve kimsenin üstünde hak iddia etmediği hem özel hem de kamusal mülkiyet alanının dışında bulunan, bırakılmış bir nesnedir. Paradoksal olarak bir özgürlük alanı sunması ile birlikte, yeniden kullanıma olanak tanır. Sözlük anlamına göre aynı zamanda Arkada kalan şey anlamına gelen atık, insanlara, sanatçılara yeni bir dünya alanı yaratır. Bu sanatçı için doğayla, günlük ve mikro- makro olanla iletişime girme imkânı sağlar. Bu noktada atık malzemenin kullanımı sanatçının malzemeye ulaşılabilirliğini kolaylaştırır, çünkü kullanılan malzeme dünyevidir ve eserdeki her parça evrenle kodlanmıştır

Atık nesnenin sanatsal malzeme olarak kullanılmaya başlanması, kitle kültürüne özgü gündelik nesnelerin sanat yapısının malzemesi haline gelmesinde, kolaj tekniğinin etkisi olmuştur. Gündelik yaşamda kullanılan tüketim nesneleri yeni biçimsel içerikler ile birlikte kişisel, kültürel anlamlar taşıyan sanatsal yaratılara dönüşmektedir. Sanatsal bir ifade biçimi olan kolaj ve sonrasında ortaya çıkan asamblaj ile birlikte ortaya çıkan sanat pratiklerinde, bulunmuş nesne ve hazır nesne malzeme olarak kullanılmaya başlamış, etkisi günümüze devam etmektedir.

Tüketimden arta kalan gündelik nesnelerin sosyolojik, kültürel ve bireysel olarak yeni anlamlar çerçevesinde sanat üretiminde yerini alması, günümüzü yansıtan bir ifade aracı olarak zenginlik sağlamıştır.

2.2.1 Sanatsal Bir İfade Aracı Olarak Kolaj

1912 yılından itibaren Georges Braque ve Pablo Picasso resimlerinde şablon harfler kullanmaya başlamış ve resimsel dokuyu zenginleştirmek için boyaya kum ve talaş gibi malzemeler eklemeye başlamışlardır. Bu tarihten sonra Braque ve Picasso, günlük dünyanın sıradan nesnelerini konu alan natürmortlarında, nesnelerin gerçekçi betimlemeleri yerine kesilmiş gazete parçaları, duvar kâğıtları, kitleli üretim nesnelere ait

emblemler kullanmaya başlamışlardır. Tuval yüzeyinde yeni bir birlik oluşturmak amacıyla boyanmış geometrik formlar ile geleneksel malzemenin dışına çıkmışlardır.

Kolajın 20. yüzyılın en önemli tekniklerinden biri olması gazete, afiş, kartpostal gibi kitle kültürüne özgü basılı malzemenin bu dönemde yaygınlık kazanması ile ilgilidir. Bu dönem yapıtlarında gazete kupürleri ve reklam imgeleri kullanmaları, yaşadıkları dönemin siyasi ve kültürel gelişmelerine ilişkin ip uçlarını barındırması, üretimlerinin salt biçimsel kaygılarla sınırlı olmadığına göstermiştir. Gündelik, sıradan malzemelerin sanat yapıtının malzemesi haline gelmesi ile sanat ve yaşam arasındaki keskin sınırlar erimeye başlamıştır. (Antmen, 2014: 48-49)

Picasso'nun 'Bambu Sandalyeli Natürmort' (Still Life With Chair Caned) adlı resmi, eserde doğrudan nesne parçalarını devreye sokarak nesnelerin kendi gerçekliğini eserin tabiatı içerisine dâhil etmiştir. Kolaja yapıştırılan hazır nesneler birer gerçekliğin yansıması olarak ele alınmıştır.

Kolajın bir teknik olarak icadı sadece sanat kavrayışında değil, aynı zamanda algıda, süreçlerde ve nihayet bitmiş sanat nesnesi anlayışlarında köklü değişimlerin ortaya çıkışına neden olmuştur. Bir sanat dili olarak kolaj ve ona bağlı olarak gelişen asamblajla birlikte ortaya çıkan sanat pratiklerinde, hazır-nesne kullanımının etkisi günümüzde de devam etmektedir.

“Genel olarak bakıldığında kübistler ucuz ve kitlesel olarak üretilen nesnelerin sanatsal kabulüne öncülük ettiler. Bu nesnelere tuvallerinde yer verdiler ve onları kültüre karşıt olarak görmeyi reddettiler ve modern anlamda yeniden tanımladılar” (Lunn, 2011:78).



Görsel 7 Pablo Picasso, '*Bambu Sandalyeli Natürmort*' (Still Life With Chair Caned), 1912

Kolaj, sanat üretimlerinde anlam katmanları oluşturulmasını olanaklı kılan bir method olarak önem kazanmıştır. Sanatçıların yapıtlarında kullandıkları materyaller ya da bu materyallerden seçilen parçalar kendi özgün kimliklerinin sahip oldukları anlamlarla birlikte, geçmişten gelen anlam çağrışımlarını da ifade etmektedir. Farklı materyal ve bileşenler bir araya gelerek oluşturdukları yeni anlam yapılarıyla birlikte kendi bağlamının dışında anlamlar oluşturmaktadır. Sanatçılara sosyal ve politik hayata ilişkin imgeleri doğrudan kullanma olanaklarını veren kolaj tekniği, izleyicilerin günlük hayatta karşılaştığı kitlesel üretim nesnesinin kendisi ile karşılaşmasını sağlayarak sanatçı ve izleyicinin aynı gerçekliği paylaşmasını olanak sağlamıştır. (Waldman, 1992: 11).

Birinci Dünya Savaşı sonrası değişen dünyada sanat bir tepki gösterme aracı olmuş, savaşla birlikte sürgün edilen ve göç eden birçok sanatçı İsviçre'de toplanmış ve Dadaizm'i kurmuşlardır. Bu dönemde ortaya çıkmış olan birçok yeni sanat anlayışında,

nesnenin farklı şekilde kullanımını, taklitten çok gerçekliğin temsile dönüştürülmesinin önünü açan, alternatif arayışlardan biri de Dada hareketi olmuştur. Dada ile birlikte kolaj, hem nesnel hem de düşünsel bir boyut kazanmıştır. Kullanılıp atılan ya da işlevinden soyutlanan, atık hale gelen nesnelerin kendileri de birer sanat yapıtı olarak sunulmuştur. Kolaj ve kolaja üç boyutlu nesnelerin dahil olduğu asamblaj gibi tekniklere ağırlık veren, Dada akımının en büyük özelliği; yaşam ile sanat arasındaki sınırları yok etmek ve kapitalizmin sanatı ele geçirme tutkusunun önüne geçmektir.

Dadaizm’de sanatçılar, yaratım sürecini estetik bir deneyim olarak görmedikleri için kullanılan atık nesneler görüntünün estetiğini ortadan kaldırmıştır. 1917’de Duchamp “Çeşme” (Fountain) isimli yapıtını sergileyerek, nesnelerin kavramlar üreten bir yapıya dönüşmesini sağlamıştır. Marcel Duchamp’ın sanat eseri oluşumunda sanatçının katkısını indirmek amaçlı kullandığı hazır yapımları (Ready-Made), bu günün asamblaj sanatının öncüsü olmuştur. Duchamp, sanat yapıtının biricikliğini ortadan kaldırmayı amaçlamış bunu yaparken de kullanım nesnelerinin işlevsel değerini estetik değere dönüştürmüştür.

Atık nesneler Dadaizm’de bir başkaldırı aracı olmuş, Dadacılar, eski kartpostal, fotoğraf albümleri, güncel gazete ve magazin fotoğraf ve yazılarından kesilmiş parçalar, reklam afişleri, günlük kullanım nesneleri gibi malzemeleri yan yana kullandıkları montajlarında politik anlamı ön plana çıkarmışlardır. (Doğruer, 2008:156)



Görsel 8: Marcel Duchamp, “Çeşme” (Fountain), 1917

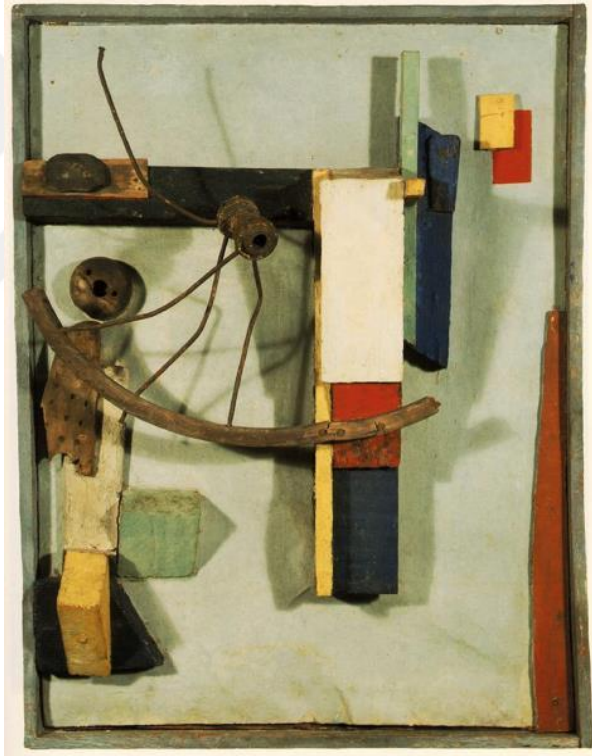
Dada'nın Berlin ayağından, dönemi feminist kadın sanatçılardan Hannah Höch, iç yolculuğunu, politikayı ve kadını ele almıştır. Kolajlarını hazır malzemeden yararlanarak oluşturan sanatçı, yaşadığı çağın olaylarına bir kadın bakış açısı ile yaklaşarak, yine kadınların toplumdaki görevlerinin değişmesi ile ilgili konulara değinmiştir. Höch, fotomontaj teknikleriyle elde ettiği görüntüleri kompozisyona sokarken tipografi ve sloganları kullanmaktadır. 1920'de yaptığı Fotomontaj adlı eserin de fotoğraf tekniklerinin kullanımı, onun dilini oluşturmasında kolaylıklar sağlar.



Görsel 9: Hannah Höch, “Fotomontaj” (Photomontage), 1920, Staatliche Museen, Berlin

“Höç'ün fotomontaja kapılmasının nedenlerinden birisi, resimleri kesme, biraraya getirme, yapıştırma ve böylece yeni bir bağlama sokma sürecinde imajın uğradığı yabancılaşma ile fotomontajın gücünü göstermiştir. Sanatçı orantıları bozan ve figürleri grotesk hale getiren fotomontajları, savaşı henüz geride bırakan; imparatorluğu devirip, devrimlere girişen; sanayide Taylorist dönüşümü yaşayan, kadın haklarında adımlar atan; fotoğraf, sinema ve kitle iletişiminde sıçrama yapan Weimar Almanyası'ndaki dönüşümlere sanki "yüzeyi parçalanmış kırık bir ayna" tutuyordu.” (Skop bülten: 2016)

1919'da Kurt Schwitters çöp kırıntılarını toplamaya başladı ve bunları Merz yapıları adını verdiği bir dizi eserde bir araya getirdi. Dada içinde gelişen asamblaj tekniği, Schwitters'ın resim ve heykel arasındaki sınırları ortadan kaldıran 'Merz' yapılarında belirginlik kazanmıştır. Atık nesnelerin montajıyla oluşan üç boyutlu şekiller, sanatçının tüm benliği ile içinde yer aldığı yaratım sürecinin ürünüdür. Sanatçının atık nesnelerle çalışmak isteyişinin sebebi, bu nesnelerin sahipsiz, bozulmuş, solmuş olmalarıdır. (Tılgın, 2014:29)



Görsel 10: Kurt Schwitters, “Asamblaj” (Assamblage), 1920

Kolaj Schwitters in sanatının dili ve merkezidir. Farklı türlerde hiçbir anlama gelmeyen şiirleri, yan yana geldiğinde hiç anlamı olmayan sesleri içeren “Ur Sonate” adında sonatı da bulunan Schwitters; anlamsız, özel anlamlı parçaların yan yana geldiği bir “Merz” adında bir dergi çıkarmıştır. Bu isim kolajlarındaki nesneler gibi buluntu bir

kelimedir. Schwitters, “Kommerzial” ticari kelimesinden yola çıkarak bulduğu bu ismi zaman içinde tüm işlerinde kullanmıştır. (Batur, 2015: 381)

Birinci Dünya Savaşı sonrası küreselleşme döneminin başlamasıyla tüm dünyada kültürel bir değişime girmiş ve toplumsal, siyasal, ekonomik hayat kültürle iç içe geçmiştir. Daha fazla hoşgörü, liberal ve demokratik fikirlerin gelişmesi sonucunda dünyevi alandaki her şey yavaş yavaş kültürel belleğe entegre edilmiştir. Tüm tabular yıkılmış; bastırılmış, fark edilmemiş tüm alanlar açıklığa kavuşturulmuş, tüm baskıcı kural ve ölçütler ortadan kaldırılmıştır. Bunun sonucunda günlük hayatın tüm kaynakları kültür tarafından tüketilmiş, orijinalliği istismar edilmiştir. Kültürel ile dünyevi arasındaki sınır eskiden olduğu gibi toplumsal baskı ve sansür ile korunmamıştır ve çağdaş kültürün ekoloji sorunu dünyevi kaynakların tükenmesi sorunu olarak ele alınmıştır. (Groys, 2020: 111)

Tüketimin artması ihtiyaçların karşılanmasından çok, insan için vazgeçilmez bir olgu haline getirilmiştir. Tüketim kültürü için ihtiyaç duyma kavramına gerek yoktur. Böylece insanlar kendilerini bu kültürle var edebilir hale gelmişlerdir ve nesneler dünyası, kişinin öznel dünyasına hâkim olmuştur. (Doğruer, 2008 :41)

Tüketimin genişlemesi nesnel kültürün gelişmesine bağlanmaktadır; zira bir nesne, ne kadar nesnel ve gayri şahsi olursa, o kadar çok sayıda insana hitap etmektedir. Bu tür tüketilebilir maddeler, insanlar arasında söz konusu olan öznel beğeni farklılıkları dikkate alınarak tasarlanamaz. Öte yandan, ancak aşırı farklılaşmış bir üretim, nesneyi, ona yönelik talebi karşılayacak ucuzlukta ve bollukta üretmektedir. (Simmel, 2006: 38).

Dada’da olduğu gibi pop sanatı da tüketim kültürüne bir tepki niteliği taşımaktadır. Popüler kültürün imgelerini kullanan Pop Sanat, yüksek kültür ile kitle kültürü arasındaki sınırları ortadan kaldırmıştır. Gündelik tüketim nesnelerini, marka logoları, Coca Cola şişesi, deterjan kutuları gibi ambalajları doğrudan ya da iki boyutlu

yüze aktararak kullanmışlar, reklamlar, dergiler, çizgi romanlar ve filmlerden yararlanmışlardır.



Görsel 11: Richard Hamilton, “Bugünün Evlerini Bu Denli Farklı, Bu Denli Cazip Kılan Nedir?” (Just What Is It That Makes Today’s Homes So Different, So Appealing?), 1956

Richard Hamilton’un 1956 tarihinde Londra’daki Whitechapel Galerisi’nde “İşte Yarın” başlıklı sergide yer alan “Bugünün Evlerini Bu Denli Farklı, Bu Denli Cazip Kılan Nedir” adlı kolajı Pop Sanatının ilk örneklerinden biri olarak bilinmektedir. Sanatçı 1950’li yıllarda modern yaşamın göstergeleriyle donanmış kolajında, televizyon, elektrikli süpürgesi, kasetçalar gibi aletlerin yanı sıra pencereden görünen sinema salo-

nu ve duvarda asılı duran çizgi roman afişi gibi çeşitli öğeler aracılığıyla batı dünyasından gündelik yaşamın bir portresini sunmuştur.

İçinde bulunduğu üretim çılgınlığını gören Andy Warhol'un, sanatı bir fabrika olarak görmesi, modern dönemin biricik sanat eseri anlayışını, herkesin ulaşabileceği bir nesneye dönüştürmektedir. Sıradan günlük nesnelerin sanat eseri statüsünde sergileniyor, izleniyor ve farklı uygulamalar ile üretiliyor olması sanatın yönü ve gidişatını değiştirmiştir. Andy Warhol serigrafi baskı tekniğini ile müzelerde yüksek fiyatlar karşılığı burjuva kesime hitap eden eserleri çoğaltarak sıradan halkın görmesini sağlarken, sanatı da bir tüketim malzemesi haline getirmiştir. Endüstrileşmenin büyümesine kapılan Warhol, seri üretim nesnelerinin de sanatsal bir kategoriye alınmasını sağlamıştır. (Aydın, 2020: 22)

Andy Warhol, Amerikan kültürünün en belirgin simgeleri olan Campbell marka çorba kutularını tuvale aktarmıştır. Her biri 50,8 x 40,6 cm. boyutunda olan ve üzerine yapıldığı dönemde Campbell Çorba Şirketi tarafından piyasaya sürülmüş çorba konserveleri çeşitlerinin resmedildiği 32 tuvalden oluşmuştur. Campbell's Soup Cans resimlerinin popüler kültür temasına dayanması ABD'de pop sanatının önemli bir sanat hareketi olmasına öncülük etmiştir.



Görsel 12: Andy Warhol, “32 Campbell’s Çorba Konserveleri” (32 Campbell's Soup Cans), 50.8x40.6cm, 1962, ABD

Warhol Pop sanatı için “müştereklik” tabirini kullanır. Campbell çorbaları ya da Coca-Cola gibi markalaşmış ürünleri sanat malzemesi olarak kullanırken, bu malzemelerin toplumdan her kesime hitap ettiğini savunmuştur. İsviçreli sanatçı Thomas Hirschhorn de mukavva, selobant gibi gündelik malzemeleri ve internetten indirilmiş fotoğrafları kullanarak yaptığı kolajları, Andy Warhol’un toplumun her kesiminin kullandığı nesneleri kullanarak yaptığı eserlerle benzer nitelikler taşır. (Foster, 2017: 113-115)

Hirschhornun buluntu görselleri, yazıları, karton, folyo ve koli bandı gibi sıradan günlük nesneleri kombine ederek oluşturduğu imgeler, günlük yaşamdaki bilgi fazlalığına ve bu yüklemenin algılara olan etkisine dikkati çekmiştir. Sanatçının genellikle mekâna özgü işleri, geleneksel galeri ve müze mekânı, küresel siyaset ve tüketicilik gibi konuları ele almaktadır. İzleyiciye çokluğun olduğu bir alanda mekânsal

deneyim kurmasını sağlamaktadır. İşlerinin temasını adalet-adaletsizlik, güç-güçsüzlük, ahlaki sorumluluklar ve kaos gibi konular oluşturmaktadır. (Şenel, 2016:73)

Hirschhorn'un 13. İstanbul bienali kapsamında sergilenen “Zaman Çizelgesi: Kamusal Alanda Yapıt” (2012) isimli kolajı, sanatçının sık sık kullandığı karton, kâğıt, fotoğraf, fotokopi, koli bandı gibi bileşenlerden oluşmaktadır. Sanatçının kolaj tekniği ile oluşturduğu zaman çizelgesi gelecek için belirlenen fikir ve idealler yerine, geçmişe yönelik kişisel deneyimlerine de yer verdiği görüntüler, yazılı açıklamalar ve metin alıntılarında oluşmaktadır. Zaman Çizelgesi sanatçının daha önce kullandığı stratejileri ve filozoflara ithaf etmiş olduğu anıt niteliği taşıyan eski üretimleri hakkında yeni sonuçlar üretmektedir.



Görsel 13: Thomas Hirschhorn, “Zaman Çizelgesi: Kamusal Alanda Yapıt” (Timeline: Work in Public Space), 2012

“Sanatçı bazen dışa dönük arşivlerini genelde alüminyum folyoya sarıli olan kaçak ürünlerle yan yana getirir. Görünüş bakımından ne insani ne de doğal olan bu biçimler organik yaşam ile inorganik madde, üretim ile israf, hatta arzu ile ölüm arasındaki net ayrımların artık geçerli olmadığı bir dünyayı grotesk bir tarzda işaret eder. Bu dünya bilgi akışı ve ürün fazlalığı ile hem altüst olmuş

hem de ketlenmiştir. Hirschorn bir duygu merkezi olan bu döküntü alanına “kapitalist çöp sepeti” adını verir. Ama bu çöp kovaşında bile radikal figürlerin kuratılabileceği, libidinal yüklerin yeniden harekete geçirilebileceği, bu ileri şeyleştirme fenomenolojisi’nin hala bir ütopya olanağı ya da hasarlı ya da çarpık bile olsa en azından sistematik dönüşüm arzusu sağlayabileceği konusunda ısrar eder. Kültürel kalıntılara bu şekilde yeniden yatırım yapma hamlesi gerçekleştirir.” (Foster: 2017: 47)

Hirschhorn’un kolajları bir delil niteliği taşıyan etik ve siyasi gücün bir göstergesi olmuştur. Sanatçının işlerinde görülen, olanı şiddetlendirerek yansıtmaya stratejisi, pop sanatının öncülerinden Clause Oldenderg ve Hugo Ball gibi dadacıların işlerinde de görülmekte, ancak Hirschhorn’da paradoksal nitelikler taşımaktadır. Standart malzemeleri yokluğu düşündürürken olabilecek en bol miktarda kullanması, kapitalist düzeni sorgulamıştır. (a.g.e. s.114)

Hirschhorn’un Belçika’daki Dhondt-Dhaenens Müzesi’nde gerçekleştirdiği enstalasyonu “Çok Çok, Daha Daha” (Too Too, Much Much), gündelik tüketim artıklarından oluşan dev bir kolaj niteliğindedir. “Çok Çok, Daha Daha”, Hirschhorn’un insan yapımı günlük nesnelerin çevremizi nasıl sardığına ve kirlettiğine dikkat çekmek için yaptığı yerleştirmedir. Enstalasyon, tüm alanı tamamen kaplayan, kullanılmış ve çökertilmiş teneke kutulardan oluşturulmuştur. Galerideki bazı odalarda, içlerinden taşan teneke kutular içeren büyük plastik borular bulunurken, bazı odalarda ise cam kasalarla çevrilmiş mankenler yerleştirilmiştir. Mütevazı sıradan bir alüminyum kullanması tüm dünyada kullanılan evrensel bir öğedir ve bu da izleyici ile ilişki kurmasını kolaylaştırır. Günlük yaşamda kullandığımız nesneleri organize etme, saklama atma lüksüne sahip olan izleyici, bu aşırılıkla yüzleşmek zorunda kalmıştır. İzleyiciler tüketim ve kirlilik alışkanlıklarını sorgulamaya itilmiştir. Sanatçının doğayla ilgili kolektif talepleri hakkındaki bir uyarı niteliği taşımaktadır.



Görsel 14: Thomas Hirschhorn, “Çok Çok, Daha Daha” (Too-Too, Much-Much), 2010

Hirschhorn, temalarıyla örtüştüğü ve bütünlük sağladığı için, üretimlerinde kullandığı malzeme tekniğini kolaj olarak sınıflandırmaktadır. Ona göre kolaj, bir şeyleri yeniden yorumlamak ve bu dünyanın var olan elementleriyle yeni bir dünya yaratmak anlamına gelmektedir. Sanatçının kolajları her türlü malzemeyi kapsasa da tüketime direnmekte, moda olana ve gösterişe karşı durduğunu vurgulamıştır. Yarattığı bu ironik görünüm ile, gündelik tüketim malzemelerini yorumlayıp kurgulamış, onları sanat aracılığıyla kayıt altına almıştır. Bu bağlamda malzemeye ve hazır-nesneye olan yaklaşımına bakıldığında, Schwitters’ı ya da Beuys’u akla getirmektedir. (Şenel, 2016: 73)

Günümüz sanatçılarından Jodie Mack 21. yüzyılda tüketmeye olan bağımlılığı ve küreselleşme hakkında gözlem yapan deneysel animasyonlar üretmiştir. Soyut animasyonun biçimsel tekniklerini ve yapılarını sinematik türlerle birleştiren bir animatördür.

El yapımı filmleri, grafik sinema ile hikâye anlatımı arasındaki ilişkiyi ve biçim ile anlam arasındaki gerilimi keşfetmek için video kolaj tekniğini kullanmıştır. Mack'in filmleri, güzel sanatlar soyutlaması ve toplu üretilen grafik tasarım arasında paylaşılan unsurları aydınlatmak için yerli ve geri dönüştürülmüş malzemeleri incelemektedir. Çalışmaları, gözden kaçan nesnelerin kinetik enerjisini açığa çıkarırken, dekorasyonun günlük yaşamdaki rolünü sorgulamaktadır.

Sanatçının 2019 tarihinde yaptığı animasyon filmi (The Grand Bizarre) ile tekstil, turizm, dil ve müzik kolajındaki bileşenleri, sistemleri ve örnekleri takip ederek, yinelenen motifleri ve küresel ekonomide bunların metamorfozlarının nasıl işlediğini araştırmaktadır. Dünyanın dört bir yanından birbiri ardına sıralanan kumaş desenleri üzerine hem görsel hem işitsel öğelerinden bir kolaj oluşturmuştur. Beş yıl boyunca on beş farklı ülkede çekilen bu filmde Mack, kumaş desenlerini kullanmış ve bu desenleri yolculuklar sırasında tanık olabileceğimiz manzaralara konumlandırmıştır. Manzaraya entegre edilmiş binlerce farklı tekstil deseni ve motiflere, uçak motorları ya da endüstriyel dokuma tezgâhları gibi işitsel verilerden oluşturduğu müzikler eşlik etmiştir. Tekstillerin grafik motifleri üzerinden, uluslararası markaların her yerde varlığını gözlemleyerek, ticaretin sanat üzerindeki etkisi, turizmin bölgesel ekonomiler üzerindeki etkisi ve etnografi etiğine odaklanmıştır. Tekstil, turizm, dil ve müzik kolajındaki bileşenleri, yinelenen motifleri ve bunların metamorfozlarının kültürler arası küresel bir ekonomide nasıl işlediğini araştırmıştır.



Görsel 15: Jodie Mack, *The Grand Bizarre*, USA, 16mm, 61 minutes, 2018

Günlük hayatın sıradan nesnelerini boya ve kolaj ile bir araya getiren bir diğer sanatçı Mark Bradford, popüler kültürün alışlagelmiş görüntülerini birleştirmektedir. Üst üste yerleştirilmiş afiş resimli kâğıt gibi malzemelerin yırtılıp yapıştırılması olan dekolaj tekniğinden yararlanmıştır. Sokakları bir keşif alanı bir laboratuvar gibi kullanan Mark Bradford elde ettiği kâğıt ve dokümanlar ile yaptığı kolâjlarında toplumun içindeki sürekli değişiklik gösteren kültür yapısını incelemiştir. Sokak ve caddelerden elde ettiği kâğıtları üst, üste yapıştırdıktan sonra spiral benzeri bir alet ile zımparalama işlemi yapmıştır. Kültürel bir kazıma işlemi gerçekleştirdiği eserleri politik anlamlar barındırmaktadır. Nesne ve imaj fazlalığından yararlanarak kolaj, dekolaj, pastişden yararlanarak üretilmiş olanı yeniden kendi yorumu ile revize etmiştir. (Aydın, 2020: 44)



Görsel 16: Mark Bradford, “Hayalet Para” (Ghost Money), 2007

Bradford yapıtlarında kentleşme, iletişim, kültürel sınıflar gibi pek çok fikri sunarken, kullandığı malzemeler ile kendi geçmişinden kesitler de barındırmıştır. Annesinin kuaför salonunda çalıştığı günlerini yansıtan saç boyası, perma kâğıdı gibi malzemeler de kullanmıştır. 2007’de çalıştığı “Hayalet Para” (Ghost Money) adlı büyük ölçekli kolajında yer alan yoğun alan ile, bir yandan insan eli ile yapılmış bir görünüm elde ederken bir yandan da organik bir oluşturmuştur. Kolajın hareketli bir metropolü çağrıştıran yapısı, sınırları belli olmayan, değişken ve devinen bir görünüme sahiptir. Kent yaşamındaki çeşitli malzemelerle oluşturulan eser yaşayan bir belge hissini yaratmaktadır. Bradford’un bu uygulaması sadece bir görsel yoğunluk olması dışında kentteki ekonomik ve kültürel yoğunluğu ve etkileşimi de yansıtmıştır. Sabit bir coğrafi konumun haritası olmanın ötesinde, çeşitli toplulukların etkileşim içinde olması ve bu etkileşimin yol açtığı sürekli değişimi anlatan bir bakış açısı sunmaktadır. Kolajın yüzeyindeki kelimeler ve resimler, belleğin ve anıların mimarının, topografyanın içine nüfus etmesi, geçmişin içinde bulunulan zamana etkisini de görselleştirmiştir. (Wilson, 2015: 72)

Kolaj, ilk ortaya çıktığı yıllarda eseri tamamlamak ve ifadeyi zenginleştirmek için kullanılırken; günümüzde içinde bulunduğumuz dünyanın çok kültürlü yapısını temsil etmektedir. Farklı zaman ve mekâna ait bileşenlerin bir araya gelmesi ve yaşanan ilişkiler bütününden beslenerek yeni gerçeklikler bütünü oluşturmaktadır.

Bir birleştirme tekniği olarak kolaj ve kolajın yapısındaki belirsizlik ve değişkenlik çağımız insanının gündelik hayatı yansıtmaktadır. Geçmişte yaşanan mutlu-mutsuz, belli- belirsiz tüm dönemlerin, hayata giren tüm rastlantıların rastgele oluşan bir özeti gibidir. Gündelik hayatı ve günceli takip eden kolaj sürekli değişim halindedir ve keskin çizgilerle anlatılabilecek bir tanım yoktur. Tıpkı modern sanatın ve dünyanın da sürekli değişebildiği gibi kolaj da sabit olmayan bir zeminde zaman, geçmiş ve gelecek ile ilgili ipuçları vermektedir.

2.2.2 Atığın Estetik Dönüşümü

Modern sanatta, Kübizm ve Dada'dan sonra çeşitli akım ve sanatçıların temel aldığı atık nesnelerin kullanımı Birinci Dünya Savaşından sonra yaygınlık kazanmıştır 1950'lerden itibaren dünya çapında yaygınlaştırılmaya çalışılan "tüketim kültürü", ağırlıklı olarak "görsel" malzemeye dayandırılmış olması; sanatsal yaratıcılığın bir anda tüketilmesine, estetikleştirilmiş yaşamların kitlelerin algısına dayatılmasına neden olmuştur. Atık nesnelerin kullanımında, teknikler ve anlayışlar değişerek Postmodernizm sanat anlayışı içinde de çoğulculuk, eklektisizm gibi birçok özelliğin temelini oluşturmuştur. Sanatçıların toplumun bir kenara attığı nesneleri yığınlar halinde toplama eğilimi ve bulunmuş nesne kavramının genişletilmesi, tüketim mallarının artmaya başlaması ile koşutluk göstermiştir. (Doğruer, 2008: 12)

1960'ların başında bitpazarları, ikinci el mağazalar, çöplükler ve sokaklar, sanatçılar için de sonsuz bir malzeme kaynağı olmuştur. Sanatçıyı atölyesinde nesneler biriktirme sevk eden itki, insanın toplama ve muhafaza etme yönündeki itkisinin bir parçasıdır. Kesilmiş resimler, kullanılmış biletler, bulunmuş nesneler doğrudan tuvalin bir parçası olmuştur. Max Ernst baskı resimleri, Kurt Schwitters kullanılmış tramvay biletleri kullanırken, Hannah Höch Fotoğraflardan asemblajlar yaptı. Bulunmuş nesnelerin sanat eserinde kullanılmaya başlanması Marcel Duchamp ile doruğuna ulaşmıştır. (Artun, 2005: 12-13)

Duchamp ile birlikte hazır nesnenin ve buluntu nesnenin sanata girmesi 60'lar sonrası avangard sanat hareketlerine ilham kaynağı oluşturmıştır. Kapitalizmin ve tüketim toplumunun büründüğü hal ve toplumsal yanıt, sanatta yeni oluşumlara açılmanın habercisi niteliğindedir.

İtalya da başlayan Yoksul Sanat, geri dönüşümcü ve ekolojiye olan olumlu yaklaşımlarından ve tüketim toplumuna bir eleştiri olarak, Dünya Sanatı ve Ekolojik Sanatın destekçisi olmuşlardır. 1960 sonlarında İtalya'da ortaya çıkan Yoksul Sanat, resmi, endüstri, kültür kurumlarına karşı çıkmasının yanında, insan-doğa-kültür ilişkisini tartışan bir sanat akımı olarak dünyaya yayılmıştır. Teknolojik modernizme karşı koyarken, Amerikan minimalizmi gibi modern sanatın ideallerini reddetmiş ve bunun yerine, yeni ve eski efsanelerin gücünü değerlendirmiştir.

Yoksul Sanat, bir akım olarak ilk kez 1967'de, Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Jannis Kounellis, Mario Merz, Michelangelo Pistoletto, Emilio Prini ve Gilberto Zoria'nın Cenova'da katıldığı bir sergide ortaya çıkmıştır. Topluluğun sözcüsü ve eleştirmen olan Germano Celant olagelen sanat pazarından ve kurulu güç dengelerinden bağımsız bir sanat anlayışını savunuyordu. Celant sanatçıların, doğa öğelerini vurgulayan, yargılayan ya da değiştiren imgeler yaratan çalışmalar yerine, doğal öğelerle ilişkiye geçip, onların bir parçası olması gerektiğini savunuyordu. (Atakan, 2013: 40-41)

Yoksul sanat, 1960lardaki politik ayaklanma dönemine denk gelmiştir ve dönemin ruhuna uyum sağlamıştır. Bu sanat akımı yoksul insanlara hitap eden bir akım değil, kapitalist düzene ve bunun toplum üzerindeki etkilerine odaklanmıştır. Eserler genellikle yüksek bütçeli, göz dolduran fiziksel özelliklere sahiptir. (Doğruer, 2008: 109) Yoksul Sanat kavramı Germano Celant'ın girişimlerinden sonra çeşitli kolektif çabalarla yaygınlık kazanmıştır. Josep Beuys, Hans Haacke, Eva Hesse ve Robert Morris gibi doğa ve kültür üstüne metaforik mesajlar vermek amacıyla yaşamın gerçekliğinden yararlanan sanatçılar, aynı zamanda sanat pazarına tepki göstermişlerdir.

Yoksul Sanat'ının tipik örneklerinden biri Michelangelo Pistoletto'nun 1967 yılında ürettiği "Venere degli Stracci" (Paçavraların Venüs'ü) adlı eseridir. **(Görsel)** Paçavraların Venüs'ü değerli ile değersiz, tarihsel ile güncel bir araya getirerek ironik yaklaşımlar sergilemektedir.



Görsel 17: Michelangelo Pistoletto, “*Paçavraların Venüs’ü*” (Venus of the Rags), 1967

Kıyafetlerin önüne Venüs heykelinin yerleştirilmesi ile oluşan bu enstalasyon, burjuvaya ve aslında saraylara hitap eden sanatın, günlük yaşama ve halka inmesinin bir örneğidir. Bu durumda batılı bakış açısına ve sanat çevrelerine kritik bir yaklaşım oluşmuştur. Sanatçıya göre insanoğlu cennetten kovulduktan sonra kendi için yeni cennetler ve uygarlıklar yaratmıştır. Klasik sanatın başlangıç yeri olarak kabul edilen İtalya’da, “Paçavralar içinde Venüs” adlı eserin sergilenmesi ile İtalya da çağdaş sanat yapmak isteyen diğer sanatçıların da ne kadar yok sayıldığını vurgulamak istenmiştir. Burada Venüs o dönemde varlığı çok kabul görmeyen çağdaş sanatçının metaforu olarak kabul edilebilir. Pistoletto herkes tarafında kabul gören ve beğenilen bir eserin yüzünü duvara döndürmüştür. Eserin tarihsel hükümdarlığını yok sayarak ona geçmişten kalmış bir

eser gözüyle baktırmaya çalışarak, eserin anlamını değiştirmeyi amaçlamıştır. (IKSV, 2015)

Atık ve anonim karakterde nesneleri kullanarak, din, şiddet, politika ve medya konularına odaklanan İngiliz sanatçı Tony Cragg'ın çalışmaları toplumsal yaşamdaki kırsal yaşam- kent yaşamı, yabanıllık- medeniyet, geçmiş ve bugün gibi kutuplaşmaları açığa çıkaran mesajlar vermektedir.



Görsel 18: Tony Cragg, “Yığın” (Stack), 200x200x200 cm, 1975

Tony Cragg'ın 1975 ile 1985 yılları arasında yaptığı, yığınlardan oluşan “Yığın” (Stack) adlı enstalasyon çalışması, doğanın artık insan müdahalesi ile oluşan bir olgu olduğuna vurgu yapar. Birbirine bağlanmış atık ve malzemelerden oluşan bu enstalas-

yon, ahşap paletlerle desteklenerek aslında bir jeolojik katmanlar görüntüsü yaratmayı planlamıştır ve yığının genel görüntüsü bir çöp birikintisini andırır. Doğa ve ekoloji ile olan ilişkilendirmeler ürettiği eserlerin temelini oluşturmuştur. Doğanın zamanı için, insan yapımı olduğunu ve tanım olarak “doğal” olanla olmayan arasında bir fark olmadığını savunmaktadır. (Tate Modern, 2016)



Görsel 19: Tony Cragg, “*St. George and the Dragon*”, 182.9x250.1x101.6 cm, 1985

Tony Cragg'in 1985 yılında ürettiği kapitalizmin tüketim ve atık döngüsünü ortaya koymak üzere bağırsak formunda birleştirdiği devasa atık boruları post-endüstriyel şehrin enkazını canlandırmaktadır. Eserde, bir masayı, bir sepeti ve bir süt kabını boğan, birbirine dolanmış, aynı zamanda bir bağırsak ağını andıran atık boruları hem vücutlar hem de şehirler tarafından paylaşılan bir tüketim ve atık döngüsü göstermiştir.

Çağdaş heykelin Meksikalı temsilcilerinden olan Gabriel Orozco gündelik nesneleri yeni bir okunurluğa tabi tutacak düzenlemeler yaparak, geleneksel heykel kategorilerini gündelik hayat ile karıştırır. 1992 tarihli “Üretken Taş” (Yielding Stone) adlı çalışmasında sokaklarda yuvarladığı 70 kg siyah hamurdan bir topun üzerinde rastgele bir biçimde kentin döküntüleri, artıkları toplanır: bu sanatçının anlatımının değil, gündelik hayatın damgasını taşıyan bir pratiktir. (Foster, 2017: 186).



Görsel 20: Gabriel Orozco, “Üretken Taş” (Yielding Stone), Plastisin, 1992

Heykelin ağırlığının kendi ağırlığı kadar olması kendi bedenini temsil ediyor. Bu ağırlık, sokağın tortusunu ve yüzey aktivitesini alarak çevrenin izini gerçek anlamda ifade etmiştir. Bu, gündelik yaşamın döküntüsü, unutmayı tercih ettiğimiz şeylerin izleri, sürekli dönüşüm, kurumların ve şehrin büyük resmi ve kentsel ağ veya tarihsel hafıza ile bağlantılı olarak bedensel ölçekte gerçekleşen tarih olarak tanımlayabiliriz.

Sanat eseri üretmek için kullanılan hazır nesneler ya da malzemeler, sanatçının o malzemeye eklediği anlam ile bir sanat nesnesi haline dönüşmektedir. Nesne kendi anlamı dışında temsilidir, yani başka bir şeye dönüşebilir. Bu dönüşümü sanatçı sağlar ve kendi hikayesi ile ortaklıklar kurmaktadır. Sanatçının tüm hayat deneyimleri, gözlemleri hazır nesneye yeni bir gerçeklik kazandırır ve sadece görsel olarak değil kavramsal olarak da ona yeni anlamlar katar ve seyirci ile buluşturur. Eser, sanatçının hayatına da tanıklık etmiş olur ve ona yol göstermektedir.

Hazır nesne ve buluntu nesne gibi sanatta atık nesne kullanımı, farklı disiplinlerden sanatçıların birçok anlam ve okumalara açık üretimlerine olanak tanımaktadır. Günümüz sanat yaklaşımlarında güncel sanatın birçok alanında atık nesne kullanılmakta ve farklı kavramların, bağlamların oluşmasına sebep olmuştur.

Kendell Geers'in 1995 tarihli Self Portre'si, atık nesnenin fiziksel parçalarının ideolojik bir somutlaşması olarak okunabilir. Üzerinde 'Hollanda'dan ithalat' yazan kırık bir Heineken bira şişesi, Geers'in sanatının iki ana teması olan şiddet ve kimlik konularına vurgusu yapar. Geers Hollandalı sömürgecilerin soyundan gelen beyaz bir Güney Afrikalı'dır. Geers, atalarını ve onların totaliter ideolojilerini reddederek kendini özgür kılmak için sembolik olarak bira şişesini kullanır. Ataları Boers gibi Heineken birası da Güney Afrika'ya ithal edilmiştir. Eser, 1996 yılında New York'ta "Biz Biriz" adlı bir sergide sergilenmiştir.



Görsel 21: Kendell Geers, “Self Portre” (Self Portrait), 1995

Sanatsal üretimde, kültürel alanda dolaşımda olan her türlü malzemenin kendi anlamı uzantısında ya da yeni bir anlam kuşanacak şekilde kullanılarak her eser de yeni anlamlar üretmektedir.

Güney Afrika’lı sanatçı Lungiswa Gqunta “Çimen 1” adlı enstalasyonunda Kendell Geers’in Self Portre’sinde olduğu gibi kırık cam şişelerden faydalanır. 15. İstanbul Bienali’nde gerçekleştirdiği enstalasyonda ahşap bir plaka üzerine yerleştirdiği kırık şişelerden bir çimenlik yaratır. Apartheid Güney Afrika’sında sadece zengin beyazların sahip olduğu bu çimenlikler, zenginliğin yanı sıra ev yaşamı, güvenlik ve ırksal ayrıcalıklarla da ilişkilidir. Yabancıların girmesini engellemek için bahçe çitlerinin üzerine ters döndürülmüş kırık şişeler yerleştirilir. Gqunta’nın yapıtlarındaki şişeler

kapitalizm ve küreselleşmeyi simgelemenin yanı sıra, Güney Afrika’da son yıllarda patlak veren isyanlarda kullanılan molotof kokteyllerinde kullanılan şişeleri çağrıştırır. Ayrıca bu şişeler Afrika’ya ilk defa Avrupa’dan köle ticareti ile getirilen alkole de bir göndermedir.

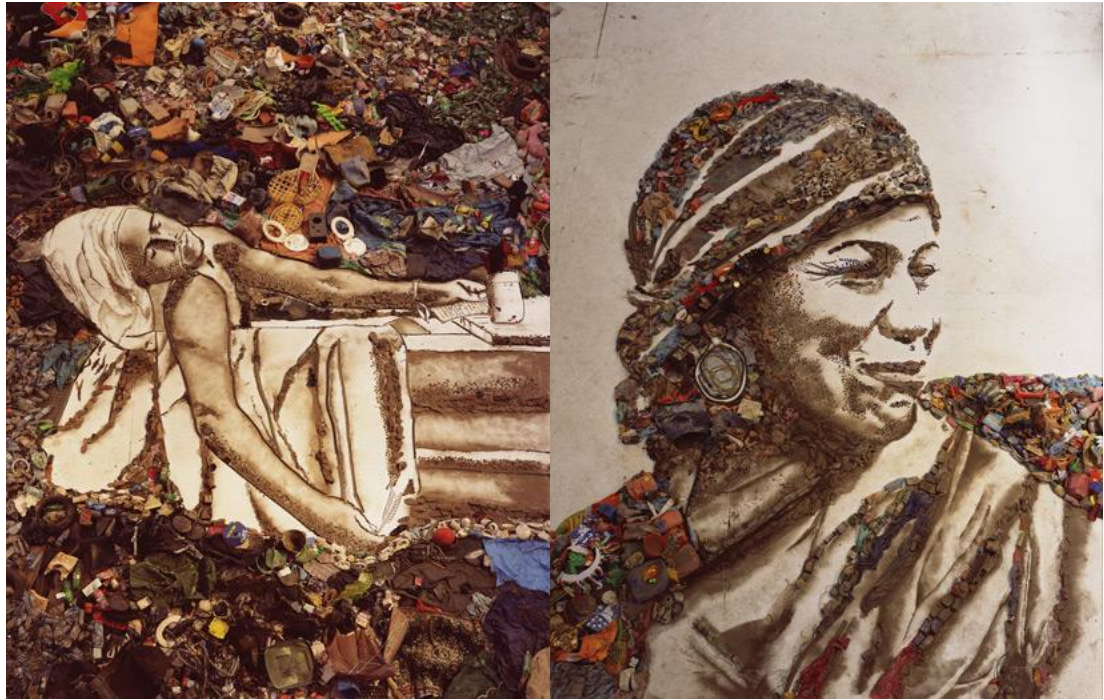


Görsel 22: Lungiswa Gqunta, “Çimen” 1, 2017

Lungiswa Gqunta’nın heykelleri ırk, mimari, mülksüzleşme, kapitalizm ve Güney Afrika tarihi etkisindeki sürekli gerilimi ve yıkıcı ilişkileri araştırır. Şişe ya da şilte gibi, bir evde bulunabilecek sıradan kişisel eşya ve nesnelerden yararlandığı heykel ve enstelasyonları, Apartheid sonrası Güney Afrika’da hala varlığını sürdürmekte olan adaletsizlikler üzerinedir. Sanatçı bir evi simgeleyen eşyalara ve gündelik metalara odak-

landığı işlerinde, toplumsal mühendislik uygulamalarını, aile bağlarını, çaresizlik ve utanç hallerini konu edinir. (İKSV, 2017: 210).

Brezilyalı sanatçı Vik Muniz 2010 tarihli “Çöplük” (Waste Land) projesi kapsamında ülkesinin Rio de Janeiro kentinin çöp depolarından Jardim Gramacho’da hayatını sürdüren katadorları (Brezilya’da geri dönüştürülebilir çöpleri toplayan insanlara “Katador” denilmektedir) tema olarak seçmiştir. Fotografik reproduksiyon ile çalışan sanatçı, bu devasa çöp yığınının çıkardığı geri dönüşüm materyallerini kullanarak, işçilerin portrelerini oluşturuyor. Muniz’in beraber çalıştığı işçiler çöpten geri dönüşüm materyalleri toplamış ve topladıkları malzemelerle kendilerinin portrelerini oluşturmuşlardır. Bu resimlerin daha küçük çaptaki kopyaları Londra’da açık artırmada satılmış ve elde edilen gelirler işçilere bağışlanmıştır. Muniz, sanat aracılığıyla geri dönüşüme katkı sağlamış aynı zamanda toplumdan dışlanan bir grup insanın günlük hayatta kalma mücadelesinin en önemli ögesi olan çöpleri, onlar için yararlı hale getirmiş, kendi hayatlarını da dönüştürebilme imkanı sağlamıştır.



Görsel 23: Vik Muniz, “Çöplük” (Waste Land), 2008

Her biri büyük prodüksiyon ve emek gerektiren bu çalışmalar, çöp toplama sistemlerinin yetersizliklerinden kaynaklanan çevresel ve toplumsal sorunlardan, işsizlik ve sosyal eşitsizliğe kadar bir çok konuya dikkat çekmektedirler.

Geri dönüşüm şirketleri ve toptancıları piyasasının ihtiyaçlarına göre kararlaştırılan ve içeriklerine göre tek tek ayrıştırılarak istiflenen çöpler, büyük bir geri dönüşüm sanayisi oluşturmaktadır. Sadece buradan günlük 200 ton kadar malzeme çıkartılmaktadır.

Muniz çöpleri yeniden kullanarak gerçekleştirdiği işlerinde, tüketimin ve çöp üretiminin devasa boyutlarına; çöp atma, toplama, geri dönüştürme ve imha etme sistemlerinin yetersizliklerine; çevreye olan zararlarına ve daha iyi korunmadığı sürece doğal yaşamın yok olacağına dikkat çekmiştir. Sanatın çevre kirliliği ile ilgili birey ve toplumları bilinçlendirmek anlamında nasıl bir rol üstlenebileceğini gösteren bu çalışmalar, izleyicilerini doğaya karşı daha duyarlı ve dayanışma konusunda yeniden düşünmeye davet etmişlerdir. Çöpleri sadece başkalarının problemi olarak görmekten vaz geçip, kendi çöp üretimlerimiz doğrultusunda çevreye daha az zarar vermek adına herkesin yapabileceği bir şeyler olduğunu göstermiştir.

Genel olarak kullanılmayan atıkları toplayarak hayatta kalmaya çalışan insanların hayatına odaklanan bir diğer yapımda Agnes Varda'nın "Toplayıcılar ve Ben" (Les Glaneurs Et La Glaneuse) isimli belgesel filmidir. Varda, Fransa'daki açlık ve yoksulluk gerçeğini, toplayıcılık kültürünün arta kalan insanlar için bir yaşam oluşturduğunu, çoğunlukla tüketen toplumun yoksulluğu körüklediğini ve kapitalizmin toplayıcılığı bir yaşam biçimine çevirdiğini anlatmaktadır. Film boyunca toplayıcılığın farklı biçimlerini ele alan Varda, toplayıcı kelimesini neoliberal tüketim çağının bir parçası olarak tanımlamıştır.



Görsel 24- Agnes Varda, “*Toplayıcılar ve Ben*” (Les Glaneurs Et La Glaneuse), 2000

Hayatını çöp veya hasat sonrası ürünleri toplayarak geçiren insanların bu işe yaklaşımları, ihtiyaçtan dolayı toplamaları dışında büyük bir israfın üstesinden gelme çabası ve farkındalığıdır. Tarihi geçmemiş ürünlerin, standart dışı mahsullerin, tamir edilebilecek eşyaların gözden çıkarılması onlar için çok büyük bir israftır.

Toplayıcılık kelimesinin etimolojisini araştırarak başlayan film, kelimenin geçmişte ve günümüzde ne ifade ettiğini farklı anlam biçimleri ile ele almıştır. Filmde, yiyecek, biblo, atılmış eşyalar ve kişisel bağlar arayanlar ile birlikte buluntu nesne ile çalışan sanatçılar gibi bir dizi toplayıcıyı konu edinmiştir.



Görsel 24: Jules Breton, “*Toplayıcılar*” (La Gleaneuse), Yağlı Boya, 1877



Görsel 25: Agnes Varda, “*Toplayıcılar ve Ben*” (Les Glaneurs Et La Glaneuse), 2000

Varda 19. yüzyıl Fransa’sında buğday hasadı sonrası kalan artığı toplayanların konu edildiği Millet, Hedouin, Breton gibi ressamların toplayıcılar konulu resimlerini kadrajına almış, Jules Breton’un 1877 tarihli La Gleaneuse tablosu önünde canlı tablo performansı gerçekleştirmiştir. Geçmişten günümüze toplayıcılığın ifade ettiği anlamları tartışırken, kendi varlığını da yaşlanan bir özne olarak ele almıştır.

Varda’nın diğer konuları arasında geri dönüştürülmüş malzemeleri çalışmalarına dahil eden sanatçılar, çekimleri sırasında keşfettiği semboller yer almaktadır. Varda filminde ayrıca önemsiz şeyin ne kadar "olasılıklar kümesi" olduğunu açıklayan Louis Pons’a yer vermiştir. Louis Pons (1927 doğumlu), Fransız bir kolaj sanatçısıdır. Tamen atılmış nesnelerden ve hurdadan yapılmış kabartma ve montajlarda uzmanlaşmıştır. Agnès Varda’nın The Gleaners and I adlı belgeselinde Pons, sanatsal sürecini ve sanat anlayışını; başkalarının "bir çöp yığını" olarak gördüğü şeyi "bir olasılıklar kümesi"

olarak görümekte ve sanatın işlevini kişinin iç ve dış dünyalarını düzenlemek olduğunu ileri sürmektedir.

Varda görüntülerin toplayıcısı olarak kendi varlığını da film boyunca ortaya koymaktadır. Röportaj verenleri, patatesleri çöpleri, sanat işlerini ve buluntu nesneleri bir araştırmacı anlayışı ile kayıt altına aldığı gibi, kendi bedenini de filmin bir meselesi olarak seyircinin filminden toplayacağı bir materyal olarak işlemiştir. Bir atık görüntü toplayıcısı olarak, hem arşivinde biriken görsel-işitsel materyali yeniden kullanmış, hem de sinema sanayinin sektörel kalite standartları dışında kaldığı için çöp saydığı atık görüntüleri değerlendirmiştir. Yaşamın birçok alanında olduğu gibi, sinemada da israfın büyüyük yayıldığı, çöpün heryeri kaplamaya başladığı bir çağda, sinema yapabilmek için atıklar ile çalışmıştır. Bir yönetmen olarak atıkları değerlendirme, yeniden kullanma, geri dönüştürme Varda sinemasının özelliklerindendir. (Ocak, 2019:233)

Varda'nın sinemasında olduğu gibi atık malzemenin sanata yansıması, tüketimi aşırılığı üzerinden genellikle ekolojik sorunlara değinirken, bazı sanatçılar için nesnenin varoluşundan, kullanımının sonuna kadar, bireysel ve kültürel olarak yüklenen kodların temsiliyeti olarak kendini göstermektedir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
TÜRKİYE’DE GÜNCEL SANAT VE EKOLOJİ

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TÜRKİYE’DE GÜNCEL SANAT VE EKOLOJİ

3.1. Türkiye’de Güncel Sanat ve Ekoloji

Türkiye’de sanat üretimindeki değişimler 1980’li yıllar ile başladığını söyleyebiliriz. Geleneksel malzemedan vazgeçişin başladığı, sanatçıların üretimlerinin daha kavramsal bir boyut kazandığı, sınırsız malzeme bilgisi ile hibrit bir üretim sürecine girdiği görülmektedir.

1980 sonrasında hızlanan küreselleşme politikalarına Türkiye, Özal hükümeti ile başlayan dışa açılma girişimleriyle eklemlenmektedir. Küreselleşmenin aşındırdığı ulus-devletlerin yerine bölgesel metropollerin yükselmesi İstanbul’u, özellikle Balkanlar’da bir çekim merkezi haline getirir. Bu gelişme diğer çevre ülkelerde de izlenir. Dünyada 1990 sonrasında düzenlenen festival ve bienallerde görülen artış, küreselleşmenin çevre ülkeleri fethetmesinin bir sonucudur. "Farklı coğrafyalarda düzenlenen bienallerin sayısındaki bu ani artış, Avrupa dışında gerçekleştirilmekte olanların, konum veya ölçekleri temel alınarak Üçüncü Dünya bienalleri, çevre bienaller veya mikro-bienaller olarak sınıflandırılmasına yol açar." (E-Skop Bülten, 2011)

Doksanlı yılların öncesi, Türkiye’de politik angajmanı olan işlerin kolay kolay sergileme alanı bulamadığı yıllardı. Askeri darbenin baskıcı havasının dağılmaya başladığı doksanlarda ise Türkiye’de, eksik gedik de olsa siyasallaşmanın izleri görülmeye başlandı. Türkiye’de doksanlarda görünür olmaya başlayan güncel sanat pratikleri, İstanbul özelinde bir sanat piyasası mefhumunu ortaya koyarken, hızla bir kurumsallaşmayı da beraberinde getirdi. Sanatın nesne olma hali, içeriği, biçimi, mekânı, sorunsallaşmaya başlarken, Türkiye sanat ortamı hızla büyümeye başladı. 1989’da gerçekleşen ilk İstanbul Bienali, politik meseleleri gündemine alan sanatçılar için derli toplu ilk mecraydı. (Aksoy,2019: 190) Bununla birlikte bu yıllar öncesinde

başlayan geleneksel malzemeden vazgeçişin en kuvvetli ivmeyi 1990-2000 yılları arasında kazandığını gözlemlemekteyiz. Sanatçılar maddi kaygılarını bir kenara bırakarak “kalıcı” olmayan ya da “koleksiyon” değeri bulunmayan malzemeleri tercih etmeye başlamışlardır. (Şentürk, 2018) Politik sorunları gündemine almaya başlayan sanatçılar, insanın çevre ile olan ilişkisini de incelemeye başlamış sanatsal üretimlerini daha eylemsel ve siyasal bir çerçevede ele almaya başlamışlardır.

Doğa, batı sanatında bir temsil olmaktan 60’lı yıllarda çıkmıştı. Sanatçıların, müdahil olduğu, müdahale ettiği, tartıştığı, problemlerini işaret ettiği bir yapıydı ve mikro siyasaldı. Türkiye’de 90’lı yıllardan başlayan yeni düşünce biçimi ve içeriği ile Canan Tolon, Tayfun Erdoğan gibi sanatçılar doğayı, yapıtlarının malzemesi olarak değerlendirirken, Azade Köker, Banu Cennetoğlu bireyin doğa ile ilişkisini sorgulayacak, Serkan Taycan, Ali Taptık gibi 2000’li yılların sanatçıları kent ve doğa karşıtlığı / ilişkisi üzerine tartışmaya başlayacaklardı. (Pişkiner, 2019:67) 90’lı yıllar küratörlü sergilerin ve belirlenen kavramsal çerçevede sergi oluşturma fikrinin yaygınlaşmaya başladığı dönem olmasına karşın, 2000’li yıllara kadar Türkiye’de doğa meselesi üzerine düşünen bir sergi düzenlenmemiştir. 2005 yılında Ali Akay ve Levent Çalıkoğlu küratörlüğünde Akbank Sanat’ta gerçekleşen “Doğayla Bulaşmak” sergisi, yapıtların doğayla olan ilişkisini sorgulayan Türkiye’deki ilk örnektir. Doğayla Bulaşmak Sergisi’nde, Ali Akay ve Levent Çalıkoğlu, doğanın zihniyetine ve yapıtlarına bulaştığı sanatçıların, doğayı yapıtlarında nasıl konumlandığını tartışır. Küratörler, Doğayla Bulaşmakta Ergin Çavuşoğlu’nun “Sonsuz Okyanusta Duruş”, Ayşe Erkmen’in “Fil”, İnci Eviner’in “Arabesk”, Seza Paker’in “İsimsiz”, “Ella” ve “Sıfır Numara” ve Canan Tolon’un “Mecmua” (Şekil 3.21) işlerini sergilediler. (a.g.e.s.68)

Özellikle 2010’larda Türkiye’de çevresel ve ekolojik yıkımlar, karşı hareketlerin ve inisiyatiflerin doğmasına sebep olmuştur. Gezi Parkı Eylemleri, İstanbul Hava Alanı Projesi ve 3. Köprü Projesi boyunca çevrecilerin mücadeleleri ana akım medya dahil pek çok mecrada görünür hale gelmiştir. Bütünleşik bir mücadele alanından bahsedeme-

sek de, kamunun bu konu hakkında farkındalığının ve hassasiyetinin arttığı görülmektedir.

3.1 Hale Tenger

İlk dönem eserlerinde itibaren atık malzeme ve hazır nesneler kullanan sanatçı alışılmışın dışında sözel ve görsel bir kurgu anlayışı ile üretimlerini gerçekleştirmiştir. Tarihi, toplumsal, sosyo-politik, psikolojik ve kültürel referansları ile metaforik bir dil kullanarak, egemen görüşlere karşı eleştiriler yöneltmiştir. Hale Tenger'in enstalasyon ağırlıklı çalışmaları, güncel duyarlılıkla beslenen, politik algı ve durumlar üzerinde gelişen, karma dilli zengin bir içerik ve anlama karşılık gelir.

Hale Tenger'in 2019 İstanbul Bienali kapsamında sergilenen “Suret, Zuhur, Tezahür” adlı çalışması Büyükkada'daki taş mektepte yer alan karışık malzeme ve ses yerleştirmesinden oluşmaktadır.

2019 16. İstanbul Bienali'nde sergilediği “Suret, Zuhur, Tezahür” adlı enstalasyon çalışması iklim krizine ve doğa ile olan ilişkimize farklı bir bakış getirmektedir. Büyükkada'daki Taş Mektep'te yer alan enstalasyon, obsidyen aynalar, ses ve içi su dolu kaplardan oluşan bir açık hava yerleştirmesidir. Meyve ağaçlarında verim artırmak için ya da ağaçları kurutmak için kullanılan “bilezik alma” yönteminden esinlendiği çalışma, doğanın verdikleri ile yetinemeyen insanoğlunun açgözlülüğü üzerine düşündürmektedir. Tarih öncesinde ayna olarak kullanılan ve yansıtma özelliği olan obsidyen taşlarından oluşan aynalar bahçe içerisinde dağınık olarak yerleştirilmiştir. Bu taşlar, doğaya ve insana ayna tutarak bireyler için bir yüzleşme ortamı yaratmakta ve doğa için yaptıklarımızı sorgulatmaktadır. Yerleştirmenin ses bileşeni ise Tenger'in Açgözlülük hakkında yazdığı ve seslendirdiği şiiridir. (IKSV, 2019:147)



Görsel 26: Hale Tenger, Suret, Zuhur, Tezahür, 2019

Hale Tenger'in Pera Müzesi'ndeki Kristal Berraklığı sergisinde yer alan “Kırılgan Kavrayış” adlı yerleştirmesi, bir sünger dünya ile benzer büyüklükteki Krizokol taşını yan yana gelmesinden oluşmaktadır. Yerleştirme karanlık bir odada, Serdar Ateşer ve Hakan Kurşun'un yaptığı müzikler eşliğinde dünya, çevre, geçmiş ve gelecek üzerine üzerinde düşünmeye teşvik etmektedir. Sergi kristalin sembolik kullanımı üzerinden sürdürülebilir küratöryel pratikler ve ekoloji üzerine düşündürmeyi amaçlamıştır. (Pera Müzesi, 2020).



Görsel 27: Hale Tenger, *Kırılğan Kayrayış*, Ses ve Yerleştirme, 2020

Tenger'in çalışmalarının doğa ve kültür arasındaki ikiliğin ötesine geçmekten ziyade bu ikiliğin “doğa” tarafında konumlanır gibi görüldüğünü belirtmek gerekir. Farklı bir “biz”in nasıl ortaya çıkabileceğini düşünmeye sevk etmekle birlikte Haraway’ın öngördüğü biçimde insandan radikal biçimde farklı olan çoklu-türlerle karşılaşmaların gerçekleşebileceği ilişkisel bir yeryüzü modeli biçebilmenin tahayyülünü sanatçının çalışmalarında gördüklerimiz ve duyduklarımız üzerinden kurabilmek tümüyle mümkün değildir, ancak bizim gibi olmadıkları, insan olmadıkları için (toplumsal) dilin dışına atılan, dolayısıyla sembolik canlılar olmayan diğer varoluşlara, başka mahluklara karşı alınacak etik tavrın, her şeyin yeni baştan filizlenmeye başlayacağı an olduğunu düşünmemize olanak sağlarlar, çünkü bu çalışmalar izleyicisini/insanı bu tahayyül alanının eşğine getirip bırakırlar. (Saybaşılı, 2020: 36)

3.2 Can Altay

Can Altay, 'mekan'ı fiziksel çevrenin yanısıra sosyal, politik ve ekonomik etkenlerle üretilen karmaşık bir sistem olarak gören ve bu meseleyle ilgili çalışmalar yürüten bir sanatçı ve akademisyendir. Gündelik hayatın siyaseti, kamusal mekân, kent yaşamı, kullanım nesneleri ve sanatsal eylem üzerine çalışmalar yürütür. Anlatı aygıtları ve mekânsal enstrümanlar üzerinden sergileme tasarımı, konumlandırma ve ortak kullanıma açık ortamlar üretmiştir.

Genellikle kentsel sosyal duruma ve medenileşmenin getirdiği paradokslara değinen sanatçının işleri, sergiler ve yayınlar aracılığıyla oluşur.

Can Altay'ın, 8. İstanbul Bienali'nde yer alan çalışması “Kâğıtçıyız” dedi.”, belgeler ve belgeleme üzerinden, kent içindeki görünür olmayan ya da göz ardı edilen mensuplarının, mevcut sistem içindeki yerini araştırır. Çalışma kentin artıklarından geçen bir kayıt dışı meslek kolunun mensupları olan kâğıtçıların, şehirle, artıklarla, çöp ile ve mevcut sistemle girdikleri ilişkiler üzerine düşünmeye teşvik eder. Atık kâğıt ve yeniden kullanmaya, geri dönüştürmeye de atıfta bulunur, gözlemlerini kayıt altına alarak kente alternatif bakma yolları önerir. Çalışma oda içerisine yerleştirilmiş bir video, bir slayt gösterisi, bir animasyon ve çeşitli metinler ile kâğıtçılara dair kişisel gözlem ve keşiflerden oluşmaktadır. Uzun bir masa üzerindeki atık kâğıtlara basılmış gündelik kayıtlar, izleyiciye kendi anlatısını ayıklayıp zımbalayıp almak suretiyle, yarı rastlantısal bir okuma sunmaktadır.

“Kâğıtçıyız”, dedi- çalışmasın da Altay her büyük şehir sakini tarafından bilinen fakat göz ardı edilen, resmi olmayan çöp toplayıcılarının faaliyetlerini incelemiş, kendi kişisel deneyimlerini ve gözlemlerini kayıt altına alarak kente alternatif bakma yolları önermiştir.



Görsel 28: Can Altay, “*Kâğıtçıyız*” dedi. (We're Papermen", he said), 2003

Kendi ifadesi ile;

“Hem mekanların hem de sistemlerin içine doğuyoruz. Fakat hepimizin algılarının veya görmek istediklerinin sınırları var. O sınırların veya o sınırların sınırlanma durumunun görünür olduğu anlar, o sınırların zorlandığı anlar benim çok ilgimi çekiyor. Varoluşsal bir şey bu. İçine doğduğumuz sistem veya mekanlarda nasıl barınıyoruz, bu barınma biçimlerinin ne kadarı bize kodlanmış vaziyette, ne kadarı zorlanabilir, hangi sınırları varsayıyoruz da zorlamaya çalışıyoruz gibi sorular benim asıl odak noktam. Kağıtçılar’da ise hem kentin görünür olmayan potansiyelinin (ya da içsel bir aşırılığın) ortaya çıkıyor olması hem de bu yapının enformel sektörle ilişkisi, diğer yandan ise herkesin görmeyi reddettiği neredeyse bağımsız bir katman veya paralel bir evren oluşturmaları ilgimi çekiyordu. Tanınmasalar veya sisteme dahil edilmeseler de hem ekonomik hem de ekolojik

olarak kente çok büyük katkıları var. Üzerinden yıllar geçmiş olmasına rağmen hala geçerliliğini koruyan bir proje.” (Unlimitedrug, 2015)

Can Altay’ın ekolojiye olan kentsel yaklaşımı ile Amerikalı sanatçı Jeremiah Day’in hikayecilik ve bellek merakını bir araya getiren 2009’da gerçekleştirdikleri çalışmaları “You don’t go slumming” ekoloji, gıda ve kente dair bağlantıları görünür olmayan bir ilişkiler ağının yaratıcı bir şekilde yüzeye çıkarmaktadır. Enstalasyon, yaygın olmasına rağmen kısmen yasal olan midye dolma yapımını kent ve kent üzerinden diğer bağlantılar ile birlikte parçalı bir okuma sunar. (Saltonline, 2014)



Görsel 29: Can Altay, Jeremiah Day, “You don’t go slumming”, 2009

Midye ve kentin en çok tercih edilen sokak yiyeceklerinden olan midye dolmayı merkeze alan ilişkiler ağını ortaya koyarken, bu görünürlükten zarar görebilecek ‘ezilen’ ama tamamen de masum olmayan aktörlerin, şahısların ortada olmadığı bir anlatı sunar. Sergide fotoğraflar, gazete kupürleri, bir midyenin temizlenmesini gösteren bir

video birlikte sanatçıların midyecilerden biriyle yaptığı konuşmanın belgesi niteliğindeki bir çizgi roman sayfası ve sanatçıların tartışma ve düşünmek için kullandıkları bir zihin haritası eşlik etmektedir. (Artfulliving, 2014)

Can Altay Posthümanizm ve antroposen tartışmaları ile kuvvetlenen insan merkezli düşünmenin ve bunun getirdiği sınırlamaları odağına almıştır. Çevre diye bahsettiğimiz ve kabul ettiğimiz şeyin uzun bir süredir insan etkisi altında biçimleniyor oluşu, yapay-doğal gibi ayrımların yeniden düşünülmesine duyulan ihtiyaç, beşerî bilimlerin sadece insan merkezli değil, canlı ve cansızlarla bir arada nasıl düşünülmesi gerektiğini sorar. (Unlimitedrug, 2015)

3.3 Artık İşler Kolektifi

Artık İşler Kolektifi, güncel görsel kültür ve sanat alanında ana akım olmayan, kolektif üretim ve alanları yaratmaya çalışan bir video kolektifidir. Kentsel dönüşüm, soyulaştırma, zorunlu göç, mültecilik, kentiçi emek, arşivleme ve kolektif toplumsal hafıza gibi Türkiye’de toplumsal yaşamın farklı kırılma alanlarını sorgulayan güncel ve tematik çalışmaları benzer çizgideki gruplarla paylaşır, kolektif alanlarda sergileme ve gösterim prensiplerini izlemektedirler.

Artık işler kolektifinin Sivil Düşün AB programı Aktivist Desteği kapsamında Avrupa Birliği desteği ile gerçekleştirdiği “İstanbul’un Artığı” Projesi İstanbul’un iki farklı merkezi olan Beyoğlu ve Ümraniye’deki atık toplayıcıların hızla dönüşen İstanbul’a ne şekilde eklemlendiğinin izini sürmektedir. (İstanbulun Artığı, 2014).

“İstanbul’da kişi başına günde 1 kilodan fazla atık düşüyor. Bu şehirde insanlar her gün yaklaşık 20 bin ton atık üretiyor. Bitmeyen bir döngünün içinde işlenmiş

maddeler hammaddeye, hammaddeler yeniden işlenmiş maddelere dönüşürken şehirli, kendi artığı ile bu şehirde istemese de iz bırakıyor.”



Görsel 30: Artıkışler Kolektifi, “İstanbul’un Artığı”, 2014

İstanbul’un Artığı sokağa atılan/bırakılan atığı fotoğraf ve video kamerasıyla takip ederek, atık toplayıcıların gündelik yaşamları ve kullandıkları kent mekanlarına odaklanmaktadır. Bir taraftan da geçmiş yıllardan videolar ile bir hafıza birlikteliği kurmaktadır. Artıkışler video kolektifi Ankara, İstanbul gibi kentlerde kentsel direniş, emek mücadelesi ve video aktivizmin, etkin arşivleme üzerinden kentsel atık ve atık toplayıcılarının gündelik yaşamlarını, mücadelesini takip etmektedir.

Kentsel dönüşüm, iş güvenliği, çocuk işçi emeği, etnik kimlik, göç ve memleket, futbol ve yerel seçimler gibi farklı ama aynı zamanda birbirine geçen olgu ve pratiklerin atık toplayıcıların yaşamlarına etkisini bedenleşen kamerasıyla görüyor, görünür kıl-

makta, kentin farklı mekanlarına atıkların gözünden bakmaktadır. Kentte çevresel atık, emek koşulları ve göçmen kimliklerin kesiştiği ortak meselelerin odağında bir görsel hafıza oluşturmaktadır. (İstanbulun Artığı, 2014).



Görsel 31: Artıkışler Kolektifi, “İstanbulun Artığı”, Video-Fotoğraf ve Forum, 2014

2014’te İstanbul Depo’da gerçekleşen sergide yer alan fotoğraflar, kâğıdın vb. ürünlerin dönüşümünden yola çıkarak ama o izleğe sürekli geri dönerek toplumsal bir dönüşüme odaklanmaya çalışmaktadır. Bir taraftan rantın, ekonominin dönüşümü ve dönüşürken artıktırdığı manzaralar diğer bir taraftan politik bir sürecin paralelinde atıklaştırılan, artıktırılan mekanın, insanların atığı, artığı bu sürece dahil ederek toplumsal bir dönüşümün ihtimalini sorgulamaktadır.

3.4 Birbuçuk Kolektifi

2016'dan bu yana ekoloji ve sanat alanında çalışmalarına devam eden Birbuçuk Kolektifi, geleceği değiştirmeyi değil, geleceği değiştirecek fikir ve kişileri bir araya getirerek başıbozuk alanlar ve müştereklikleri mümkün kılmayı hedeflemektedir.

Birbuçuk, gezegenimizde ve ait olduğumuz coğrafyada bir bilim dalı ve toplumsal-politik bir hareket olarak ekoloji etrafında şekillenen çalışmalarda ve bizzat toplumsal mücadelelerde ortaya çıkan bilgi ve önerileri görsel sanatlar, sahne sanatları ve tasarım gibi yaratıcı mecralarda tekrar okumayı ve tartışmayı amaçlamaktadır. Ortak geleceğimizi birlikte düşünmek için bir paylaşım alanı olarak tasarlanan Birbuçuk, sosyo-ekolojik metabolizma kavramını merkeze alarak, doğa, sürdürülebilirlik, yenileme, güç, adalet, çeşitlilik, sınırlar, ölçek, mesken, metabolizma, coğrafya gibi konuların bilim, toplumsal hareketler ve sanat alanlarındaki kesişme noktalarını ve diyalog imkânlarını araştırmaktadır.

İklim değişikliğini güvenli sınır olan 1,5°C sıcaklık artışıyla adil bir şekilde sınırlandırmanın gereklilik ve olasılıklarından ilham alan Birbuçuk Kolektifi 'buçuk'larla ilgilenir. Tekil ve kendi alanına sıkışmış çalışma alan ve yöntemleri arasındaki sohbeti ve mikro-anlatıları esas alır, bağlantı noktaları kurmaya çalışır. Sabit bir öze sahip olmaktan ve kurallara uygunluktan ziyade çokluğu ve bilgi birlikteliğini savunur. Kökü ve nihai bir yönelimi yoktur. Baş veya son değildir. Deneysel, değişken, asimmetrik ve açık uçlu bir keşiftir. birbuçuk, çalışmalarına iklim değişikliği ve enerji ekonomisti-dansçı Ayşe Ceren Sarı, çevre/sistem bilimci-sanatçı Serkan Kaptan ve küratör Yasemin Ülgen'in koordinasyonunda devam etmektedir. (Birbuçuk, 2017)



Görsel 32: 16. İstanbul Bienali Kapsamında Düzenlenen Sindirim Programının Patates Başlıklı Toplantısında İlhan Koçulu'nun Sunumundan Bir Kare

Birbuçuk (ekoloji ve sanat çalışmaları) 16. İstanbul Bienali kapsamında “Sindirim” başlıklı iki aşamada oluşan kamusal program dizisini hazırlamış, bu konu üzerine çalışan birçok akademisyen sanatçı ve araştırmacıyı bir araya getirmiştir. İklim değişikliği-enerji ekonomisti ve performans sanatçısı Ayşe Ceren Sarı, çevrebilimci ve sanatçı Serkan Kaptan ve küratör Yasemin Ülgen'den oluşan Birbuçuk'un 2017'de başlattığı “Solunum” buluşmalarının devamı niteliğindeki programda, gündelik yaşantımızın birer parçası olarak kanıksadığımız, sıradan gibi görünen nesneleri tartışmaya ve araştırmaya açmıştır. (Güler, Papazyan, 2019)

Üzerine çalıştığı konuları, odağı haline getiren kişileri tanıştırmak bir araya gelmelerini ve ortaklaşmalarını kolaylaştıracak bir ağ oluşturmayı hedef haline getiren topluluk, Studio-X İstanbul’da sohbete dayalı toplantılar gerçekleştirmişlerdir.

Sosyoekolojik metabolizma etrafında şekillenen meselelerin her biri, yeryüzü, toplumlar, insan ve insan olmayan varlıklar arasındaki ilişkilere dair birçok alan ve konuyla ilişkilendirilmektedir. Ekoloji, içinde çok sayıda bileşeni içeren, önceliğini etik ve adaletten veren bir alandır. Bu bağlamda, insan olarak gösterdiğimiz her davranış sadece yaşadığımız zaman ve coğrafyaya ait değil, tüm insan ve insan olmayan varlıkların yaşamını ve geleceğini ilgilendirmektedir.

3.5 Elmas Deniz

Elmas Deniz, kavramsal odaklı çalışan, ekonomi ve doğa arasındaki kesişimleri ve iç içe geçtiği noktaları araştıran bir sanatçıdır. Kapitalizmin doğa üzerinde yol açtığı bozulma ve tahribatı, tüketim kültürü ile birlikte ele alan Deniz, Ekonomik sistemin algımızı manipülasyonlarla sürekli olarak nasıl yeniden şekillendirdiğini sorgulamaktadır. İnsan-doğa ilişkisine, tarih boyunca doğa fikrine ve ekolojik kaygılara da odaklanan çalışmaları, sistemin hatalarını eleştirel bir şekilde ortaya koymakta ve alternatif olasılıklar önermektedir. Form-içerik etkileşimi, formu kavrama uyarılama girişimleri, onun seçimlerini tanımlamaktadır. Üretimleri enstalasyon, heykel, video, çizim ve yazılar dahil olmak üzere geniş bir medyuma dayanmaktadır.



Görsel 33: Elmas Deniz, “*Panoramanın Altında*” (Under The Panorama), 2012

14. İstanbul Bienali’nde sergilenen işi *Panoramanın Altında* (2012), “Tek Kişilik Yaşam Kalitesi” video işiyle beraber üretilmiş ayrı bir çalışmadır ve filmdeki diyalogun bittiği noktadan başlar. Günümüzde giderek daha önemli hale gelen küresel atık sorununa değinen çalışma, sanatçının Boğaz’da yürüyüş yaparken kumun içinde doğal taştan çok insan yapımı malzeme olduğunu fark etmesinden yola çıkmış. Güzel manzaralar, insanın görüş alanının dışında, gizli veya kolayca seçilemeyişi görmezden gelme eğiliminden ötürü yanıltıcı olabilir. *Panoramanın Altında* bu olguyu görünmezi görünür yaparak ve bize denizin altında ne olduğunu göstererek resmediyor: kum ve naylon çöp poşetinin belirttiği üzere, çöp. Bitmek bilmez inşaatların karakterize ettiği metropolde ferah bir nefes olan denizi doldurup yavaşça boğulmamıza sebep olan, bütün tüketimin sonuçlandığı yer. (İKSV, 2015)

Eser, farklı malzemeler kullanılarak yatay olarak ikiye bölünmüştür. Yukarıda; Boğaz’ın biraz bulanık fotoğrafı yerleştirilir. Dipte kalan yüzey kumla doldurulur ve kumun ortasında siyah plastik torba bulunur. Sanatçı, denizin dibini görünür kılarak olası bir çerçeveli panoramik görüntüyü sembolik olarak genişletmeye çalışıyor. Çalış-

ma, tüm tüketimin denizlerde bittiği şeklinde temel bir mantık üzerinedir. Ekosisteme insan yapımı hasar, yüzeyden görünmez olsa da yıkıcıdır. Çöp imha sorunu okyanusları "plastik bir çorbaya" dönüştürdü, ancak su, yüzeydeki şehir hala iyi ve güzel görünüyor. Panorama'nın altında denizlerin durumu, sınırlı bilgimiz, yüzeye odaklanmamız ve doğanın işleyişiyle kopuş, onu sadece' imge 'olarak tüketirken ilgilenir Panorama'nın altında da cehalet durumu hakkında, gözden uzak olan, kolayca tanınmayan ve gizlenen veya bilinmeyen şeyleri görmezden gelmek hakkında. (Deniz, 2015)



Görsel 33: Elmas Deniz, “Kayıp Sular”, Üç Boyutlu Ahşap Rölyef, 2019

Yedinci Kıtaya başlıklı 16. İstanbul Bienalinde ortadan kaybolmuş akarsular ile ilgili sergilediği iki yapıt “Kayıp Sular” ve “İsimsiz Bir Derenin Tarihi (Pinna Nobilis)”, ekolojik değişimlere dikkat çekerek suyun tarihine ve geleceğine bakarak doğanın uğradığı tahribatı incelemektedir. İlk yapıt, İstanbul’u topolojik ve coğrafi tarihi bir alan olarak ele alıyor. İstanbul’un Şişli, Bomonti’den Taksim Meydanı’na kadar olan bölgesini kapsayan üç boyutlu topografik bir rölyeften oluşmaktadır. Rölyefte günümüzde üstünden yolların geçtiği nehir ve dere yatakları işaretlenmiş. Deniz bu yapıtında eski akarsu kollarının, akış geçim ve hareket rotalarının bir psikocoğrafyasını çıkarmış ve

doğanın belirsiz geleceğine dikkat çekmiştir. Diğer çalışması ise Bergama yakınlarında, Gryneion adında bir antik kentte bulunan bir dereye odaklanmaktadır. Bu çalışma Pinna Nobilis kabukları ve incilerinden, hayvan portrelerinden, dere civarından çıkan sikkeler gibi arkeolojik buluntuların çizimlerinden ve bu sit alanı ile ilgili botanik desenlerinden oluşan çok parçalı bir duvar yerleştirmesidir. (IKSV, 2019: 85) Yapıt odağına küçük ve önemsiz olanı alsa da dikkatini doğa ve insan kaynaklı çevresel dönüşüm ve tükenişlere yöneltmiştir.



SONUÇ

Sanayi devrimi ile birlikte başlayan teknolojik gelişmeler hayatı kolaylaştıran olumlu etkilerinin yanı sıra doğaya zarar veren ve üretimden çok tüketime odaklanmış bir toplum yaratmıştır. İnsan zihninin evrendeki en üst varlık olduğunu iddia eden insan merkezci düşünce, insan olmayan canlı ve cansız varlıklar için tehdit oluşturmaya başlamıştır. Gezegeni büyük ölçüde etkileyen, insan dışındaki tüm varlıkların metalaştırılmasından kar sağlayan günümüz neoliberal piyasa ekonomisi, insanlar ve kültürler için tüm standartları belirleyen egemen medeniyet modeli aynı zamanda cinsiyetçi ve ırkçı bir dünya modeli yaratmaktadır. Bu model insan doğasının bir parçası değil tarihsel ve kültürel olarak belirlenmiş bir olgudur. Ekolojik döngüyü bozuma uğratan bu modele, 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren farkındalık ve tepkiler oluşmaya başlamış, buna rağmen ekolojik sorunların önem ve aciliyeti günümüzde artmıştır.

Sanatın çevresinde olan değişim ve dönüşümlere tepki veren yapısı ve bir gösterge aracı olarak işlev görmesi, ekolojik sorunları sanatın da odağına yerleştirmiş, gerek tema gerek form gerekse malzeme olarak kendini göstermeye başlamıştır. Sanatta bir bilinç mücadelesi olarak ortaya çıkan bu farkındalık, 1960'lı yıllar ile birlikte oluşmaya başlamış, Dünya Sanatı, Çevre Sanatı, Ekolojik Sanat gibi akımlar ortaya çıkmıştır. Böylelikle sanatın insanı merkeze koyan yapısı evrimleşerek doğaya yaklaşmış, insan ve doğa arasındaki ilişkiler tartışılmaya başlamıştır. Sanatçılar galeri mekânında sergilemeyi reddedip, doğanın kendisini mekân ve malzeme olarak kullanmış, doğal sürece ve doğanın kendisi ile başa çıkabilmesinin önemini vurgulamışlardır.

Joseph Beuys, Hans Haacke, Eva Hesse ve Robert Morris gibi birçok sanatçı, doğa ve kültür üstüne metaforik mesajlar vermek amacıyla yaşamın gerçekliğinden ya-

rarlanmış, çevreye ve aynı çevreyi paylaştığımız diğer canlılara karşı sorumluluk taşıyan üretimlerde bulunmuşlardır. Genellikle süreç odaklı ve performansa dayalı üretimlerde bulunan Joseph Beuys'un 7. Documenta kapsamında Kassel şehrinde gerçekleştirdiği ağaçlandırma projesi, endüstriyel kirlenme ve doğanın tahrip olmasını eleştirmiş ve bunun sonucunda nesli tükenen ağaçlara dikkat çekmiştir. Proje bu dönemde çok dikkat çekmiş olmasa da günümüzde sanat tarihindeki ekolojik kaygı içeren ve mesaj veren önemli eserlerdendir.

Üretimin, iktidar ve kar odaklı kapitalist bir üretim biçimi tarafından şekillenmesi neticesinde gitgide artan tüketim, çoğalan nesneler ve kullanmaktan kolaylıkla vazgeçilen ve hızlıca atık ve çöp statüsüne evrilen nesneler dünyasını yaratmıştır. Yeni nesnelerin üretilmesi için sömürülen doğa ve bu nesnelerin hızlıca tüketimi sonucu ortaya çıkan nesneler, sanatçıyı da bu nesneleri malzemesi olarak kullanmaya itmiştir.

Nesnenin sanat üretimine dahil olması, Picasso ve Braque'ın atık dergi, bilet, gazete gibi malzemeleri kolajlarında kullanmaları ile ortaya çıkmış, Duchamp'ın hazır nesne kullanması, nesnelerin işlevsel değerini estetik değere dönüşmesini sağlamıştır. Sanatta nesnelerin taklidinden ziyade nesnelerin yeni bir temsile dönüşmesine neden olmuştur.

Atık malzemenin sanatta kullanımı, nesnenin varoluşundan, kullanımının sonuna kadar, bireysel ve kültürel olarak yüklenen kodların temsiliyeti olarak kendini göstermektedir. Kendell Geers'in self portre niteliğinde sergilediği kırılmış Heineken şişesi, bu nesnenin ideolojik bir somutlaşması olarak okunabilir. Bir Hollanda markası olan Heineken, Geers'in Hollanda sömürgecilerinin soyundan gelen bir beyaz olarak, atalarını ve totaliter rejimlerini reddedişinin sembolik bir yansımasıdır.

Atık malzemenin, ekolojik bir eleştiri olarak sanatta kullanımı ise 20. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren ortaya çıkmış, kapitalist üretim ve tüketim toplumu olgusunu karşısına alan bir yaklaşım sergilemektedir. Bir akım olarak Arte Povera içerisinde şe-

killenen bu geri dönüşümcü yaklaşım ilerleyen yıllarda birçok sanatçının odağında yer almıştır. Genellikle buluntu görsel ve yazıların yanı sıra mukavva, selobant, karton, folyo gibi gündelik malzemeleri kullanarak yaptığı kolajlar ile bilinen İsviçreli sanatçı Thomas Hirschhorn, günlük yaşamdaki bilgi fazlalığına dikkat çekmiş ve bu yüklemenin algıya olan etkisini ve küresel siyaset ve tüketicilik gibi konuları ele almıştır. Sanatçının Belçika'daki Dhondt-Dhaenens Müzesi'nde gerçekleştirdiği enstalasyonu "Too Too Much Much" insan yapımı günlük nesnelerin çevremizi nasıl sardığına ve kirliliğine dikkat çekmek için yaptığı yerleştirmedir. Bu yerleştirme tüketim ve kirlilik alışkanlıklarına dikkat çekmek ve doğa ile ilgili kolektif bir bilinç çabası içindedir.

Toplumun her kesiminin kullandığı nesnelerin ve atıkların, malzeme olarak fiziksel kullanımı dışında, felsefi ve sosyolojik açılımları irdelenmiş, dijital ve belgelemeye dayalı yöntemler ile bu konuda dikkat çekilmeye çalışıldığı gözlemlenmiştir. Agnes Varda'nın 2000 yılında kayda aldığı Toplayıcılar belgeseli, çoğunlukla tüketen toplumun yoksulluğu körüklediğini ve kapitalizmin toplayıcılığı bir yaşam biçimine çevirdiğini gösteren iyi bir örnektir. Arta kalanlardan beslenen insanların neoliberal tüketim çağının bir parçası olduğunu tanımlamaktadır.

1960'lı yıllarda ortaya çıkan sanatta ekolojik farkındalık ve doğaya yöneliş, 21. Yüzyılda daha çok sanatçı tarafından konu edinilmiş ve farkındalık yaratılmaya çalışılmıştır. Türkiye'deki duruma baktığımızda genel olarak politik angajmanı olan işlere 90'lı yıllar öncesi pek rastlanamamaktadır. Bu tarihlerdeki küreselleşme hareketleri ve İstanbul'un bir metropol olarak önem kazanması Türkiye güncel sanatında da bir ivme kazandırmıştır. Böylelikle politik sorunları gündemine almaya başlayan sanatçılar, ekolojik sorunları da ele almaya başlamışlardır. Özellikle 2000'li yıllardan itibaren ortaya çıkan sanatçı ve kolektifler, video kayıt ve belgeleme niteliğinde üretimler de bulunmuş. Can Altay'ın 8. İstanbul Bienali'nde yer alan "Kağıtçıyız dedi" çalışması, kentin artıklarından geçinen kâğıt toplayıcılarının kentle, artıklarla, çöp ve mevcut sistem ile girdikleri ilişkiyi kayıt altına alarak video, slayt, animasyon ve çeşitli metinler eşliğinde kağıtçı-

lara dair kişisel gözlem ve keşiflerini gözler önüne sunan bir belge niteliğindedir. Benzer şekilde toplumsal yaşamın farklı kırılma alanlarını sorgulayan Artık İşler Kolektifi'nin “İstanbul’un Artığı” projesi, sokağa atılan atığı fotoğraf ve video kamerası ile takip ederek, atık toplayıcılarının günlük yaşamlarını kayıt altına alarak belgelemişlerdir.

Sanatta ekolojik farkındalığın ilk ortaya çıktığı yıllardan beri sanat, galeri ve müzelerden çıkarak insanlara ulaşabilir hale gelmiş, dolayısı ile çevre ve ekoloji ile daha çok ilişkilendirilebilmiştir. Böylece sanatın toplumun her kesimine hitap etmesi ile yaşanan çevre, üretilen sanat eserlerinde odak noktası olmuştur. Bu toplumdaki ekolojik farkındalığı arttırarak küresel ve yerel platformlarda sorunların tartışılabilirliğine alan sağlamıştır. Ayrıca toplum doğa ve sanat ilişkisi yeniden değerlendirilerek daha farklı tanımlar oluşturulmaya başlanmış, insan ve doğa arasındaki sınırlar erimeye başlamıştır.

Ekolojik sorunları konu alan video, fotoğraf, metin gibi belgeleme ve arşivlemeye dayanan sanatsal projelerin sergilenmesi ile toplumsal dönüşüme alan açılmıştır. Bu tür eserler, ekonomik ve politik rant odaklı kentleşmenin yol açtığı ekolojik, çevresel ve toplumsal sorunlara bir kanıt niteliği taşımaktadır.

Günümüzde giderek artan çevresel sorunlar ile birlikte ekolojik yaklaşımlar güncel sanat alanının önemli konularından biri olmuştur. Sanatçıların bu konulardaki yaklaşımları pasif eleştiri, araştırma ve gözlem, konu ile ilgili verileri görünür kılmak, kayıt altına almak, iyileştirici eylemlerde bulunmak ya da toplumsal değişime yönelik müdahale gibi farklı şekillerde kendini göstermektedir. Sanatın bu konudaki diğer bir işlevi de sanatçının eylemci bir rol üstlenmesinin yanı sıra izleyiciyi de interaktif olarak süreçte dahil etmekte ve eylemci izleyici olmaya çağırmaktadır.

Ernst Fischer'ın da Sanatın Gerekliliğinde söylediği gibi; sanat insanın dünyayı tanıyıp değiştirebilmesi için gereklidir. Ama sadece bu değişim için değil, salt özünde taşıdığı büyü yüzünden de gereklidir.

KAYNAKÇA

- AKSOY, Hazal (2019). “İstanbul’da Kamusal Sanat Çalışmaları”, *İdil Dergisi*, Sayı 54, ss.189-198.
- ANTMEN, Ahu (2014). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, İstanbul: Sel Yayınları.
- ARTUN, Ali (2005). *Sanatçı Müzeleri*, çev. Elçin Gen, İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- ATAKAN, Nancy (2013). “*Sanatta Alternatif Arayışlar*”, İstanbul: Karakalem Kitapevi Yayınları.
- AYDIN, Nuran (2020). *Güncel Sanatta Atık Nesne ve Kavramsal Çözümlemeler*, Yüksek Lisans Tezi, dan. Dr. Öğr. Üyesi Metin Uçar, Kastamonu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Anabilim Dalı, Resim Bilim Dalı, Kastamonu.
- BATUR, Enis (2015). “*Modernizmin Serüveni*”, *Kolajlar* (ed. Pierre Cabane), İstanbul: Sel Yayıncılık, ss.380-383.
- BAUDRILLARD, Jean (2013). *Tüketim Toplumu*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- BOOKCHİN, Murray (2017). *Ekolojik Bir Topluma Doğru*, İstanbul: Sümer Yayınları.
- BRAİDOTTİ, Rosi (2018). *İnsan Sonrası*, çev. Öznur Karakaş, İstanbul: Kolektif Yayınları.
- BRAİDOTTİ, Rosi (2019). “İnsan Sonrası, Pek İnsanca: Bir Post Hümanist in Anıları ve Emelleri”, *Cogito Yapı Kredi Yayınları Üç Aylık Düşünce Dergisi*, Sayı 95-96, Kış 2019, ss.53-98
- ÇELİK, Ezgi Ece (2019). “Antroposen ve Posthuman İnsan Çağı’nda İnsan Sonrası Olmak”, *Cogito Yapı Kredi Yayınları Üç Aylık Düşünce Dergisi*, Sayı 95-96, Kış 2019, ss. 145-160.
- DOĞRUER, Tülin (2008). *Görsel Sanatlarda 1945 Sonrası Atık Nesne Kullanımı*, Yüksek Lisans Tezi, dan. Prof. Fahri Sümer, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Eğitim Anabilim Dalı, Resim-İş Öğretmenliği Bölümü, İzmir.
- ERTUĞRUL TOMSUK, Esra (2018). “Sanatta Doğayla İşbirliği Eylemleri Bağlamında Doğa Sanatı”, *Sanatta Yeterlilik Tezi*, dan. Prof. E. Yıldız Doyran, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Ankara.
- FOSTER, Hal (2017). *Yeni Kötü Günler: Sanat, Eleştiri, Acil Durum*, çev. Ferit Burak Aydar, İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- FOSTER, Hal (2017). *Tasarım ve Suç*, çev. Elçin Gen, İstanbul: İletişim Yayınları.

GENTİLİ Giulia. “Ecology and Economics in the Art of Hans Haacke”, University of Edinburgh, UK.

GÖRGENLİ, Melek (2018). *Çevre Psikolojisi*, İstanbul: Bilgi Yayınları.

GRINTEN, Gerhard Van Der (2005). *Joseph Beuys / Aslolan Çizgidir Schloss Moyland Müzesi Koleksiyonundan Bir Seçki*, Çev: İlknur Özdemir, Ogün Duman, Şebnem Sunar, Bernd Neidlein, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

GROYS, Boris (2020). *Yeni Üzerine: Geçmişle Gelecek arasında Kültürel Ekonomi*, çev. Zeynep Baransel, İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

GUATTARI, Felix (2000). *Üç Ekoloji*, çev. Ali Akay, İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

İKSV Bienal (2019). *Yedinci Kıta “16. İstanbul Bienali Katalog”*, Sanatçı Hale Tenger, İstanbul: İKSV Yayınları.

İKSV Bienal (2019). *Yedinci Kıta “16. İstanbul Bienali Katalog”*, Sanatçı Elmas Deniz, İstanbul: İKSV Yayınları.

KARACA, Gülçin (2018). *Etkileşimli ve Katılımcı Sanat Bağlamında Sanat ve Ekoloji İlişkisi*. Türkiye Lisansüstü Çalışmalar Kongresi, Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi, İstanbul.

KAYAN, Ahmet (2018). “Çevre Sorunlarına Eğitimle Farkındalık Oluşturma”, *Journal of Awareness*, Cilt 3, Sayı Özel, 2018, ss.480-496.

LUNN, Eugene (2011). *“Marksizm ve Modernizm Lukacs, Brecht, Benjamin ve Adorno Üzerine Tarihsel Bir İnceleme”*, çev. Yavuz Alogan, İstanbul: Dipnot Yayınları.

MERGİN, Arzu (2018). “Land Art ve Mekân Bağlamında Süre, Süreç, Temsiliyet Problematığının Dil ve Mekân İlişkisi: Sanatçının Varoluşsal Uzamı”, Yüksek Lisans Tezi, dan. Prof. Meriç Hızal, Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Kuramı ve Eleştiri Programı, İstanbul.

OCAK, Ersan (2019). “Artık Toplayıcılar ve Ben Filminde Seyircisinin Yaşam Gücünü Arttıran Bir Görüntü Toplayıcısı Olarak Agnès Varda”, *Sine Filozofi Dergisi*, Yıl 2019, Sayı 8, ss. 228-246.

OĞUZ, Damla (2015). “1960-1980 Arası Değişen Doğa Algısı ve Sanatta Doğaya Yöneliş”, *Yedi Sanat Tasarım ve Bilim Dergisi*, Yıl Yaz 2015, Sayı 14, ss. 67-76.

ORAL, Emin (2018). *Murray Bookchin ve Toplumsal Ekoloji*, Yüksek Lisans Tezi, dan. Prof. Dr. Nazile KALAYCI, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe Anabilim Dalı, Ankara.

ÖZTÜRK, Şeyda (2019). “İnsan Sonrası”, *Cogito Yapı Kredi Yayınları Üç Aylık Düşünce Dergisi*, Sayı 95-96, Kış 2019, ss. 5-7

PİŞKİNER, Gamze (2019). 1990’lardan Günümüze Türkiye Sanatında Doğaya Yaklaşımlar, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, İstanbul.

SAYGI, Sevgi (2016). “Çağdaş Sanatta Doğa Algısı ve Ekolojik Farkındalık”, *Marmara Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, Yıl 2016, Sayı 7, ss. 7-13.

SAYBAŞILI, Nermin (2020). “Başkayer”den Büyüklere Masallar”, *Sanat Dünyamız Dergisi*, Sayı 176, ss. 30- 42

SENNETT, Richard (2002). Kamusal İnsanın Çöküşü. (Çev. Durak, S. ve Yılmaz, A.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları)

SIMMEL, George (2006). *Modern Kültürde Çatışma*, çev. Tanıl Bora, Nazile Kalaycı, Elçin Gen, İstanbul: İletişim Yayınları.

STAVRIDES, Stavros (2016). *Kentsel Heterotopya*, İstanbul: Sel yayınları.

SUSAMOĞLU, Funda (2018). “Güncel Sanatta Ekolojik Yaklaşımlar ve Ekofizi Kavramı”, *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, Yıl 2018, Sayı 41, ss. 96-103.

ŞENEL, İpek (2016). *Günümüz Sanatında Değişen Mekânsal Algılar Ve Yeni Malzeme Estetiği*, Yüksek Lisans Tezi, dan. Prof. Mümtaz Sağlam, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, İzmir.

ŞENTÜRK Ali (2018). “80’ler sonrası Türkiye Sanatında Üretim Pratiklerinin Dönüşüm Süreci”, Yüksek Lisans Tezi, dan. Dr.Öğr. Üyesi Şinasi Tek, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Heykel Anasanat Dalı, Ankara.

TILGIN, Yasemin (2014). *Sanat Hayat Bağlamında Nesnelerin Yeniden Okunması*, Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu, dan. Yrd. Doç. Şinasi Tek, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Heykel Anasanat Dalı, Ankara.

ÜNAL, Feyzullah (2010). “Toplumsal Ekoloji”, *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı 26, Nisan 2010, ss.115-123.

WALDMAN, Diane (1992). “*Collage, Assemblage and the Found Object*”, New York: Harry N. Abrams.

WILSON, Michael (2015). *Çağdaş Sanat Sanıl Okunur 21. Yüzyıl Sanatını Yaşamak*, Çev. Firdevs Candil Erdoğan, İstanbul: Hayalperest Yayınları.

Resmi Web Sitesi Kaynakça

Tekin, A. (2018) “Antroposen ’de İnsan-İklim İlişkisi” Gorgon,
<https://gorgondergisi.com/antroposeninsaniklim/> (11.08.2018).

Ağın, B. (2019) “Posthümanizm Ne Değildir?” Metapolik,
https://metapolitik.net/posthumanizm-ne-degildir/#_ftnref1 (01.09.2020).

Temiz Ataş, N. (2019). “Plastik Kirliliğiyle Mücadeleye Devam Ediyoruz”,
<https://www.greenpeace.org/turkey/blog/plastik-kirliligiyle-mucadeleye-devam-ediyoruz/> (19.12.2019).

Türk Deniz Araştırmaları Vakfı: “Büyük Tehlike: Plastik Çöpler!”,
<https://tudav.org/calismalar/kirlilik/denizel-copler/buyuk-tehlike-plastik-copler/>
(12.08.2020).

Plastic Atlas (2019). “On Plastic and The Planet”, Fact and Figures About The World of Synthetic Polymers,
https://www.boell.de/sites/default/files/201911/Plastic%20Atlas%202019.pdf?dimension1=ds_plastic_atlas (15.01.2021).

Yeşil Gazete (2019). “Yapıların Çeşitliliği Biyolojik Çeşitliliği Aştı”, İnternet Gazetesi,
<https://yesilgazete.org/yapilarin-cesitliliği-biyolojik-cesitliliği-asti/> (28/09/2020).

Herkese Bilim ve Teknoloji (2019). “Yarattığımız Yapıların Çeşitliliği, Biyolojik Çeşitliliği Aştı”, Herkese Bilim ve Teknoloji Düşünce Platformu,
<https://www.herkesebilimteknoloji.com/haberler/surdurulebilirlik/yarattigimiz-yapilarin-cesitliliği-biyolojik-cesitliliği-asti> (1.09.2020)

GEN, E. (2016). “Situasyonistlerden Zapatistlere Başkaldırı Sanatları: Özerkliğin Estetiği”, E-skop Sanat Tarihi Eleştiri Dergisi,
<https://www.e-skop.com/skopbulten/situasyonistlerden-zapatistlere-baskaldiri-sanatlari-ozerkligin-estetigi/2944> (14.03.2019)

GEN, E. (2016). “Sunuş: Özerkliğin Estetiği”, E-skop Sanat Tarihi Eleştiri Dergisi,
<https://www.e-skop.com/skopdergi/sunus-ozerkligin-estetigi/2943> (13.05.2016)

Dia, (2020). “Rober Smithson, Spiral Jetty”, Dia Art Foundation,
<https://www.diaart.org/visit/visit-our-locations-sites/robert-smithson-spiral-jetty> (15.12.2020)

HOBAN, P. (2018). 'Lauren Berkowitz's High–Wire Act', catalogue essay, Plastic Topographies, Artspace, Ideas Platform, Sydney.

https://www.laurenberkowitz.com.au/assets/files/Phoebe%20Hobans%20Essay_Final%20.pdf
(15.07.2019)

E-Skop Bülten (2016). "Dadanın 100. Yılı / Bir Dada Kadını: Hannah Höch", E-skop Sanat Tarihi ve Eleştiri Dergisi, https://www.e-skop.com/skopbulten/dadanin-100-yili-bir-dada-kadini-hannah-hoch/2981#_edn10 (17.06.2020)

IKSV 14.İstanbul Bianeli (2015). "Venere degli Stracci (Paçavraların Venüs'ü)"1967, <http://14b.iksv.org/works.asp?id=63> (2.02.2020).

Tate Modern Müzesi (2016). "Stack, Tonny Cragg 1975", <https://www.tate.org.uk/art/artworks/cragg-stack-t07428> (17.03.2019)

CAN, A.N. (2011). "René Block ve 1990 Sonrası Türkiye Çağdaş Sanat Ortamında Otorite ve Dil Kurguları" E-skop Sanat Tarihi Eleştiri Dergisi, <https://dergipark.org.tr/tr/pub/iulitera/page/3837> (15.07.2020).

Pera Müzesi (2020). "Kristal Berraklığı", <https://www.peramuzesi.org.tr/sergi/Kristal-Berrakligi/1263> (14.05.2020).

Unlimitedrug (2015). "Evcil Itaatsızlık Ya Da Itaatsız Evcimenlik", <https://www.unlimitedrug.com/post/evcil-itaatsizlik-ya-da-itaatsiz-evcimenlik> (20.02.2021).

Saltonline (2014). "You Don't Go Slumming", <https://saltonline.org/tr/723/you-dont-go-slumming> (22.02.2021)

Artfulliving (2014). "Sadece boğazın değil, tarihin böbrekleri", <https://www.artfulliving.com.tr/sanat/sadece-bogazin-degil--tarihin-bobrekleri-i-214> (20.02.2021).

İstanbulun Artığı (2014). "Baştan başlayalım...", <http://istanbulunartigi.net/batan-balayalm/> (23.02.2021).

Birbuçuk Ekoloji ve Sanat Çalışmaları (2017). <http://birbucuk.org/> (23.02.2021).

K. Güler, M. Papazyan (2019). “Birbuçuk Kolektifi’nin ‘Sindirim’ Programı Bienal’de”, <http://www.agos.com.tr/tr/yazi/22982/birbucuk-kolektifinin-sindirim-programi-bienalde> (23.02.2021).

İKSV (2015). “Elmas Deniz Biyogrofi”, <http://14b.iksv.org/works.asp?id=65> (01.03.2021).

Deniz, E. (2015). “Under the Panorama”, <http://www.elmasdeniz.com/panorama.html> (01.03.2021).



ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı: Seval Güres

Yabancı Dil: İngilizce

Eğitim: 2011, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik ve Cam Bölümü

2001, Yarımcı Anadolu Lisesi

İş Tecrübesi: 2011–2018 Ege Seramik A.Ş. (Tasarım Sorumlusu)

Sergiler: 2019, “Müşterek Mekân / Bir Zamanlar Bir Yerde”, Karma Sergi, Yeşilova Höyüğü Ziyaretçi Merkezi, İzmir

2019, “Kitabın Zamanı”, Karma Sergi, Gallerymamma Roastery & Art Gallery, İzmir

2010, “Transfera Madatac Audio-Visual Art Festival”, Sergileme, Madrid

2007, Dokuz Eylül Üniversitesi Seramik Bölümü Öğretim Üyeleri ve Öğrenci Sergisi, İzmir

2006, Dokuz Eylül Üniversitesi Tıp Fakültesinin Kuruluşunun 29. Yılı Seramik Sergisi, İzmir

2005, Turgut Pura Vakfı Resim Heykel Yarışması, İzmir