



T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ



GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
RESİM-İŞ ÖĞRETMENLİĞİ PROGRAMI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

SANATTA DOĞAYA YAKLAŞIMLAR BAĞLAMINDA
16. İSTANBUL BİENALİ YEDİNCİ KITA

MERVE KARAAĞAÇ

İzmir
2022

DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
RESİM-İŞ ÖĞRETMENLİĞİ PROGRAMI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

SANATTA DOĞAYA YAKLAŞIMLAR BAĞLAMINDA
16. İSTANBUL BİENALİ YEDİNCİ KITA

MERVE KARAAĞAÇ

DANIŞMAN
Doç. Dr. Sibel ALMELEK İŞMAN

İzmir
2022

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum “Sanatta Doğaya Yaklaşımlar Bağlamında 16. İstanbul Bienali Yedinci Kıtı” adlı çalışmanın içerdiği fikri izinsiz başka bir yerden almadığımı; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında ve bölümlerinin yazımında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı, tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada kullanılan her türlü kaynağa eksiksiz atıf yaptığımı ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi, ayrıca bu çalışmanın Dokuz Eylül Üniversitesi tarafından kullanılan bilimsel intihal tespit programıyla tarandığını ve *intihal içermediğini* beyan ederim. Herhangi bir zamanda aksinin ortaya çıkması durumunda her türlü yasal sonuca razı olduğumu bildiririm.

29/04/2022

Ad SOYAD
Merve KARAAĞAÇ



DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
YÜKSEK LİSANS/DOKTORA TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU



Tarih: 10/05/2022

Tez Başlığı:

Sanatta Doğaya Yaklaşımlar Bağlamında 16.İstanbul Bienali Yedinci Kıtı

Yukarıda başlığı belirtilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 168 sayfalık kısmına ilişkin, 05/05/2022 tarihinde **tez danışmanım tarafından** Dokuz Eylül Üniversitesi Kütüphane ve Dokümantasyon Daire Başkanlığı'nın sağladığı İntihal Tespit Programından (**Turnitin-Tez İntihal Analiz Programı**) aşağıda belirtilen **filtreleme tiplerinden biri** (uygun olanı işaretleyiniz) uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezin **benzerlik oranı % 13 dır.**

- <http://www.kutuphane.deu.edu.tr/tr/turnitin-tez-intihal-analiz-programi/> adresindeki Tez İntihal Analiz Programı Kullanım Kılavuzunu okudum ☒

Filtreleme Tipi 1(Maksimum %15) ☒

Filtreleme Tipi 2(Maksimum %30) ☐

☐ Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç, ☐ Kaynakça hariç, ☐ Alıntılar dâhil, ☐ Altı (6) kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç.	☐ Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç, ☐ Kaynakça dâhil, ☐ Alıntılar dâhil.
EK 1- İntihal Tespit Programı Raporu İLK SAYFA Çıktısı. ☒	
EK 2- İntihal Tespit Programı Raporu (Tümü) Cd İçinde. ☒	

Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Uygulama Esasları'nı inceledim ve yukarıda belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

Adı Soyadı : Merve KARAAĞAÇ
Öğrenci No : 2019950225
Anabilim Dalı : Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı
Programı : Resim-İş Öğretmenliği Yüksek Lisans Programı
Statüsü : Yüksek Lisans ☒ Doktora ☐

ÖĞRENCİ

Merve KARAAĞAÇ

DANIŞMAN

Doç. Dr. Sibel ALMELEK İŞMAN

Açıklamalar

1: Bu formu teslim etmeden önce sizden istenen bilgileri uygun kutucuğu (☐) işaretleyerek doldurunuz.

Kullanıcı şifre vb. konusunda sorun yaşanması durumunda Üniversitemiz Merkez Kütüphanesinde bulunan Turnitin yetkilisine (Ali Taş Tel: +90 (232) 3018026 veya ali.tas@deu.edu.tr) başvurunuz.

2: Yüksek Lisans/Doktora Tez Çalışması Orijinallik Raporu" formu tezin ciltlenmiş ve elektronik nüshalarının içerisinde ekler kısmında yer alır.

3: Tez savunmasında düzeltme alınması durumunda bu form güncellenerek yeniden hazırlanır.

4: Turnitin-Tez İntihal Analiz Programına yükleme yapılırken Dosya Başlığı (document title) olarak **tez başlığının tamamı**, Yazar Adı (author's first name) olarak **öğrencinin adı**, Yazar Soyadı (author's last name) olarak **öğrencinin soyadı** bilgisini yazınız.

TEŞEKKÜR

Yüksek lisans eğitimim boyunca derslerini almaktan son derece keyif aldığım, çoğunlukla online yaptığımız tez izleme sürecinde sevgisi ve sabrıyla uzakları yakın hissettiren, araştırma sürecinde başlangıçtan itibaren ilgisi, samimiyeti ve güler yüzüyle her umutsuzluğa kapıldığımda moral ve motivasyonumu yükselten, yol gösterici tavrıyla bilgi birikimi benimle paylaşmaktan çekinmeyen, tecrübeleri ile beni aydınlatan kıymetli danışman hocam Sayın Doç. Dr. Sibel Almelek İşman'a;

Değerli vakitlerini ayırarak çalışmamıza yön veren önemli görüşleri için kıymetli tez jüri üyesi hocalarımız Sayın Doç. Dr. Çınla Şeker'e ve Sayın Dr. Öğr. Üyesi Zehra Atabey'e; keyifli atölye derslerinde, kazandırdıkları sanat pratikleri ve mesleki tecrübeler için değerli hocalarım Sayın Prof. Dr. Cemile Arzu Aytekin'e, Sayın Prof. Dr. Tuba Gültekin'e, güler yüzü ve samimiyetiyle bana her zaman destek olan değerli hocam Sayın Arş. Gör. Dr. Yurdağül Kılıç Gündüz'e ve tüm bölüm hocalarıma;

Ege Üniversitesi'nde aldığım lisans eğitimim boyunca deneyimlerini paylaşarak meslek hayatıma önemli değerler kazandıran ve sanat pratiğimin gelişmesinde katkıları bulunan başta değerli hocam Sayın Prof. Dr. Merih Tekin Bender'e ve tüm bölüm hocalarıma;

Her ihtiyaç duyduğumda fikir ve görüşlerini paylaşmaktan çekinmeyen, Pamukkale Üniversitesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü'nden saygıdeğer hocam Sayın Doç. Dr. Hatice Nilüfer Süzen'e;

Birlikte eğitim aldığımız süre boyunca yardımlarını esirgemeyen, hoş sohbetleriyle hayatıma güzel anılar kazandıran değerli dostlarım başta Merve Kahraman, Yasemin Doryan, Yekta Gür ve ismini tek tek sayamadığım tüm sınıf arkadaşlarıma;

Her türlü zorluğa göğüs gererek sevgiyle beni bu günlere getiren, her konuda destek olan başta sevgili annem, babam ve kardeşim olmak üzere canım aileme;

Aldığım kararların her zaman arkasında olan ve beni cesaretlendiren, bu zorlu tez sürecimde sabırla yanımda olan, hayatımı paylaştığım sevgili eşim, Ertürk Karaağaç'a

Sonsuz saygı, sevgi ve teşekkürlerimi sunarım.

İÇİNDEKİLER

ŞEKİLLER LİSTESİ.....	iv
ÖZET	viii
ABSTRACT	ix
BÖLÜM I.....	1
GİRİŞ	1
1.1 Problem Durumu	1
1.2 Amaç ve Önem.....	1
1.3 Problem Cümlesi / Alt Problem Cümleleri	2
1.4 Sınırlılıklar	2
1.6 Tanımlar	3
BÖLÜM II	5
KAVRAMSAL ÇERÇEVE.....	5
2.1 Doğa Kavramının Doğuşu.....	5
2.2 Doğaya Bilimsel Bir Yaklaşım: Ekoloji.....	10
2.3 Ekolojik Temelde İnsan ve Doğa İlişkisi	12
2.4 Doğadan Kopuş: Antroposen Çağı.....	15
2.5 Tarihsel Süreçte Sanat ve Doğa Etkileşimi	24
2.6 Doğaya Yaklaşımlar Bağlamında Söylem Sahaları: Bienaller.....	43
2.7 Uluslararası İstanbul Bienali	47
İLGİLİ ARAŞTIRMALAR	50
BÖLÜM III	52
YÖNTEM	52
3.1 Araştırmanın Modeli	52
3.2 Evren / Örneklem / Çalışma Grubu / Katılımcılar.....	52
3.3 Veri Toplama Süreci ve Araçları.....	52
3.4 Verilerin Analizi.....	53
3.5 Araştırmanın Geçerliği ve Güvenirliği.....	53
3.6 Araştırmacının Rolü	54
BÖLÜM IV	55
BULGULAR.....	55
4.1 İstanbul'da Bir Misafir: 16. İstanbul Bienali “Yedinci Kıta”	55
4.1.1 Küratör Nicolas Bourriaud.....	60

4.2 Deniz Aktaş	62
4.3 Elmas Deniz	66
4.4 Hale Tenger	72
4.5 Ozan Atalan.....	79
4.6 Müge Yılmaz.....	84
4.7 Agnieszka Kurant.....	88
4.8 Armin Linke	93
4.9 Dora Budor.....	96
4.10 Eloise Hawser.....	101
4.11 Feral Atlas Collective	105
4.12 Max Hooper Schneider.....	108
4.13 Simon Starling.....	111
4.14 Ursula Mayer.....	116
4.15 Suzanne Husky	118
BÖLÜM V	122
TARTIŞMA, SONUÇ VE ÖNERİLER.....	122
5.1 Tartışma.....	122
5.2 Sonuç ve Öneriler.....	124
KAYNAKÇA.....	132
EK 1.....	155

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1: 24 Mayıs 2010’da NASA’nın Terra uydusu tarafından uzaydan görüntülenen petrol sızıntısı.	17
Şekil 2: 01 Ocak 2020’de Nasa’nın Suomi NPP uydusu tarafından uzaydan görüntülenen Avustralya kıtasında çıkan yangınların ve atmosfere karışan dumanın görüntüsü.	20
Şekil 3: Kuveyt lastik mezarlığı.....	21
Şekil 4: Maldiv Adaları	22
Şekil 5: Kanada’daki petrol kumları.....	22
Şekil 6: Pasifik Okyanusu’ndaki Büyük Pasifik çöp alanı	23
Şekil 7: 16. İstanbul Bienali Yedinci Kıta Tanıtım Afişi, Tasarım: Sümeyye Kavutcu	57
Şekil 8: Sergi mekanlarının haritası (Bienal Rehberi, s.29-45)	59
Şekil 9: Monster Chetwynd, “Gorgon’un Oyun Alanı”, 2019, Maçka Sanat Parkı, İstanbul. Fotoğraf: David Levene	59
Şekil 10: Deniz Aktaş, “Bağımsız Değişken”, 2018, kâğıt üzerine mürekkepli kalem, 70 x 100 cm, İKSV, İstanbul. Fotoğraf: Sahir Uğur Eren.....	63
Şekil 11: Deniz Aktaş, “İsimsiz”, 2018, Kâğıt üzerine mürekkepli kalem, 70 × 100 cm, İKSV, İstanbul. Fotoğraf: Sahir Uğur Eren.....	63
Şekil 12: Casper David Friedrich, “Umudun Enkazı”, 1824, Tuval üzerine yağlıboya , 96,7 x 126,9 cm Kunsthalle, Hamburg.	64
Şekil 13: Deniz Aktaş, “Umudun Yıkıntıları 1”, 2019, kâğıt üzerine mürekkepli kalem, 120x130 cm, İKSV, İstanbul. Fotoğraf: Sahir Uğur Eren.....	65
Şekil 14: Deniz Aktaş, “Umudun Yıkıntıları 2”, 2019, Kâğıt üzerine mürekkepli kalem, 120 × 270 cm, İKSV, İstanbul. Fotoğraf: Sahir Uğur Eren.....	65
Şekil 15: Elmas Deniz, “Kayıp Sular”, 2019, Üç boyutlu ahşap rölyef, 68 × 100 × 75 cm, İKSV, İstanbul. Fotoğraf: Sahir Uğur Eren	68
Şekil 16: Elmas Deniz, “İsimsiz Bir Derenin Tarihi” (Etrafindakiler), 2019, Suluboya botanik çizimleri, değişken boyutlarda, İKSV, İstanbul.	69
Şekil 17: Elmas Deniz, “İsimsiz Bir Derenin Tarihi” (Pinna Nobilis), 2019, 73 x 96 cm, İKSV, İstanbul.....	70

- Şekil 18:** Elmas Deniz, “İsimsiz Bir Derenin Tarihi” (Pinna Nobilis İncileri), 2019, 12 x 35 x 22 cm İKSV, İstanbul. Fotoğraf: Sahir Uğur Eren 70
- Şekil 19:** Elmas Deniz, (solda) “İsimsiz Bir Derenin Tarihi” (Gryneion parası, Tura Apollo), 2019 Kâğıt üzerine kurşun kalem çizim 68 x 95 cm, (sağda) “İsimsiz bir derenin tarihi” (Gryneion parası, Yazı Pinna Nobilis), 2019, 68 x 95 cm. İKSV, İstanbul. Fotoğraf: Sahir Uğur Eren..... 71
- Şekil 20:** Hale Tenger, “Suret, Zuhur, Tezahür” 2019, Ses ve karışık teknik yerleştirme, Değişken boyutlar, İKSV, İstanbul Fotoğraf: Sahir Uğur Eren. 73
- Şekil 21:** Hale Tenger, “Suret, Zuhur, Tezahür”, (siyah obsidyen aynalar, detay) 2019, Değişken boyutlar, İKSV, İstanbul Fotoğraf: Sahir Uğur Eren 74
- Şekil 22:** Hale Tenger, Suret, Zuhur, Tezahür, (içi su dolu kaplar, detay) 2019, Değişken boyutlar, İKSV, İstanbul Fotoğraf: Sahir Uğur Eren. 75
- Şekil 23:** Ozan Atalan, “Monokrom”, 2019, Yerleştirme, 3 × 3 × 1 m, İKSV, İstanbul. Fotoğraf: Sahir Uğur Eren 80
- Şekil 24:** Ozan Atalan, “Monokrom”, 2019, Video: 10’, 2019 İKSV, İstanbul. Fotoğraf: Sahir Uğur Eren..... 81
- Şekil 25:** Ozan Atalan, “Monokrom” 2019, (gerçek manda iskeleti, detay), İKSV, İstanbul. Fotoğraf: Sahir Uğur Eren 82
- Şekil 26:** Ozan Atalan, “Monokrom” 2019, (gerçek manda iskeleti, detay), İKSV, İstanbul. Fotoğraf: Sahir Uğur Eren 83
- Şekil 27:** Müge Yılmaz, “On Bir Güneş”, 2019, Yerleştirme (genel görünüm), değişken boyutlar, İKSV, İstanbul. Fotoğraf: Sahir Uğur Eren 85
- Şekil 28:** Müge Yılmaz, “On Bir Güneş” Anadolu Leoparı (Panthera Pardus Tulliana) I ve II 2019 CNC Kesim, 154 × 2 × 120 cm, İKSV, İstanbul. Fotoğraf: Sahir Uğur Eren 86
- Şekil 29:** Müge Yılmaz, “On Bir Güneş” (solda) Akbaba (Gyps) II, 2019, CNC kesim, 146 × 2 × 120 cm (sağda, detay). İKSV, İstanbul Fotoğraf: Sahir Uğur Eren 87
- Şekil 30:** Agnieszka Kurant, “Post-Fordit 3”, 2019, Yerleştirme, 30 × 29 × 31 cm, Tanya Bonakdar Gallery, New York. Fotoğraf: Sahir Uğur Eren. 89
- Şekil 31:** Agnieszka Kurant, “Ölüdoğa 1”, 2014 Sentetik DNA, sentetik kaya Heykel: 5 × 11 cm, New York. Fotoğraf: Sahir Uğur Eren..... 91
- Şekil 32:** Agnieszka Kurant, “Ölüdoğa 1”, 2014, Çerçevesiz C-print’ler: elektron mikroskobu fotoğrafları (C-print), 40 × 70 cm. Fotoğraf: Sahir Uğur Eren. 91

- Şekil 33:** Agnieszka Kurant, “Fosilleşmiş Gelecek 2”, 2019, Sentetik kehribar, Çapları: 15 cm; 10 cm; 9,5 cm, Tanya Bonakdar Gallery, Los Angeles. Fotoğraf: Sahir Uğur Eren. 92
- Şekil 34:** Armin Linke, “Okyanusu İncelemek”, 2018, (Ana Film): iki kanallı video yerleştirme, renkli, sesli, yaklaşık 56' (tekrarlayan), İKSV, İstanbul. Fotoğraf: Sahir Uğur Eren. 94
- Şekil 35:** Armin Linke, “Okyanusu İncelemek”, 2018, (Konuşmalar): iki monitörlü video yerleştirme, renkli, sesli, 240'. İKSV, İstanbul. Fotoğraf: Sahir Uğur Eren. 95
- Şekil 36:** Armin Linke, “Okyanusu İncelemek”, 2018, (Luigi Ferdinando Marsili'nin el yazması, Bologno Üniversitesi Kütüphanesi, Maesili Müzesi, İtalya. Yazı ve fotoğraflar: Prof. Emin Özsoy), İKSV, İstanbul. Fotoğraf: Sahir Uğur Eren. 96
- Şekil 37:** Dora Budor, “Köken I” (Su İçen Geyik), “Köken II (Evlerin Yanması)”, “Köken III (Kar Fırtınası)”, 2019 Özel üretim iklim odası. Oda boyutları: 152 × 160 × 86 cm, Keçe boyutları: değişken. İKSV, İstanbul. Fotoğraf: Sahir Uğur Eren. 97
- Şekil 38:** Dora Budor, “Köken I” (Su İçen Geyik), “Köken II” (Evlerin Yanması), “Köken III” (Kar Fırtınası), 2019 (detay) İKSV, İstanbul. Fotoğraf: Sahir Uğur Eren. 98
- Şekil 39:** (solda) Dora Budor, “Köken I” (Su İçen Geyik), 2019. (sağda) J. M. William Turner, “Göl, Petworth: Gün Batımı, Bir Geyik İçiyor” (1829), Tate Modern, Londra..... 99
- Şekil 40:** (solda) Dora Budor, “Köken II” (Evlerin Yanması), 2019. (sağda) J. M. William Turner, “Parlamento evlerinin yakılması” (1834-35), Tate Modern, Londra..... 99
- Şekil 41:** (solda) Dora Budor, “Köken III” (Kar Fırtınası), 2019. (sağda) J. M. William Turner, “Kar Fırtınası-Bir Limanın Ağzından Buharlı Tekne” (1842), Tate Modern, Londra..... 100
- Şekil 42:** Eloise Hawser, “Çöp Boşaltma Alanı”, 2019 Video heykel, 19' 268 × 310 × 20 cm, İKSV, İstanbul. Fotoğraf: Sahir Uğur Eren. 102
- Şekil 43:** Eloise Hawser, “Çöp Boşaltma Alanı”, 2019 Video heykel, 19' 268 × 310 × 20 cm, İKSV, İstanbul. Fotoğraf: Sahir Uğur Eren. 103
- Şekil 44:** Eloise Hawser, “Atıktan Enerjiye, Sıfırdan Çöp Sahasına”, 2019, Yakılmış sıkıştırılmış metal parçalar 110 × 54 × 1150 cm; Soyulmuş Şilte, 2019, Ardely, Birleşik Krallık'tan getirilen yatak yayları 192 × 935 × 20 cm, İKSV, İstanbul..... 104
- Şekil 45:** Yabanıl Atlas Kolektifi, “Hızlandırma”, 2019, (Feifei Zhou, Enzo Camacho, Amy Lien işbirliği ile) Elde çizilmiş illüstrasyon ve dijital resim. İKSV, İstanbul..... 106
- Şekil 46:** (Solda) Amy Lien ve Enzo Camacho, “Waka Waka Gudetamananggal” 2016, Modifiye edilmiş manken ve çeşitli malzemeler, İkiye bölünmüş. (Sağda) Yabanıl Atlas Kolektifi, Hızlanma 2019, (detay) İKSV, İstanbul. Fotoğraf: Sahir Uğur Eren. 107

- Şekil 47:** (Solda) Amy Lien ve Enzo Camacho, “Brutto Netto Manananggal” 2016, Modifiye edilmiş manken ve çeşitli malzemeler, İkiye bölünmüş. (Sağda) Yabanıl Atlas Kolektifi, Hızlanma, 2019, (detay), İKSV, İstanbul. Fotoğraf: Sahir Uğur Eren..... 107
- Şekil 48:** Max Hooper Schneider, “Bir Karpuz Kafaya Dönüşmek”, 2019. Karışık Medya Yerleştirme: Değişken boyutlar, İKSV, İstanbul. Fotoğraf: Sahir Uğur Eren. 109
- Şekil 49:** Max Hooper Schneider, “Bir Karpuz Kafaya Dönüşmek”, 2019. (300 × 300 cm toprak yaban, biyomühendislik tekniğiyle üretilmiş Kare Karpuzlar, İKSV, İstanbul. Fotoğraf: Sahir Uğur Eren 110
- Şekil 50:** Henry Moore, “Kalkanlı Savaşçı”, 1953-54, Bronz heykel, 157.5 x 73.7 x 83.8 cm, Henry Moore Vakfı, İngiltere. 113
- Şekil 51:** Simon Starling, “Parazit İstilas” (Midye Kaplı Moore) / Koruma I ve Koruma II, 2019 Duratrans, perspekt, ışıklı kutu Görsel boyutları: 118 × 140 cm. İKSV, İstanbul. Fotoğraf: Sahir Uğur Eren. 114
- Şekil 52:** Simon Starling, “Parazit İstilas” (İstanbul için Maske), 2019, Zebra midyesi kabukları, toz maskesi, epoksi yapıştırıcı, ahşap ve perspekt, 170 × 35 × 30 cm. İKSV, İstanbul. Fotoğraf: Sahir Uğur Eren..... 115
- Şekil 53:** Ursula Mayer, “Bilginin Ateşi Bütün Karmayı Yakıp Kül Ediyor”, 2019, LED ekranda tekrarlayan HD video, 200 × 300 cm. İKSV, İstanbul. 117
- Şekil 54:** Suzanne Husky, “Yeniden Doğma”, 2019 Yün halı 300 × 300 cm. İKSV, İstanbul. Fotoğraf: Sahir Uğur Eren. 120
- Şekil 55:** Suzanne Husky, “Yeniden Doğma”, 2019 (detay) Yün halı 300 × 300 cm. İKSV, İstanbul. Fotoğraf: Sahir Uğur Eren..... 121

ÖZET

SANATTA DOĞAYA YAKLAŞIMLAR BAĞLAMINDA

16. İSTANBUL BİENALİ YEDİNCİ KITA

Tarihsel süreçte sanatta doğa kavramı, insan ve doğa ilişkilerindeki değişimler ile her dönemde farklı şekillerde ele alınmıştır. Yerleşik hayata geçiş, uygarlıkların doğuşu, Rönesans, Sanayi Devrimi ve kentleşme ile dönüşüme uğrayan bu süreç, özellikle çağdaş sanatta 1960 sonrası değişen paradigmalara sanat, bilim ve teknolojiyi aynı çatı altında birleştirerek disiplinlerarası bir atölye oluşturmaktadır. Değişen dünyada sanatın günümüzdeki en önemli sergi alanlarından biri olarak kabul edilen bienaller getirdiği yenilikler ile sanatın toplumla buluşma noktası olmuştur. 1987 yılından bu yana farklı temalar ile izleyicilere kapılarına açan Uluslararası İstanbul Bienali, 2019 yılında Yedinci Kıta temasıyla Antroposen Çağı'ndaki insan ve doğa ilişkilerine yeni bir sanatsal bakış açısı getirmeyi hedeflemiştir.

16. İstanbul Bienali: Yedinci Kıta'da sanatta doğa kavramının güncel yaklaşımlar ve ekolojik söylemlerle değerlendirildiği bu araştırma, varoluşu oluşturan sistemlerde sanatçının nerede olduğunu yansıtmayı amaçlamıştır. Ayrıca 16. İstanbul Bienali özelinde sanatçının geçmişten günümüze aktarım konusu ve biçimi olarak doğadan nasıl etkilendiği ve doğa konusunun eserlere ne şekilde ve ne ölçüde yansıdığı araştırılmıştır. Bu amaçla araştırmamızda bienale katılan, insan ve doğa ilişkilerini konu alan 14 sanatçı ve 31 eser doküman analizi yöntemi kullanılarak betimsel anlatımla değerlendirmiştir.

Bienal kapsamında değerlendirilen sanatçıların sanatsal üretim süreçlerinde edebiyat, din, biyoloji, sosyoloji, antropoloji ve ekoloji gibi sanatsal ve bilimsel alanları kapsayan okumalar yaptıkları görülmüştür. Çalışmalarının kavramsal alt yapılarını bu okumalar üzerine kurgulayan sanatçılar aynı zamanda bu disiplinleri atölyelerine taşıyarak farklı alanlarla işbirliği yapmışlardır. Amaçları geçmişle günümüz arasında jeolojik ve arkeolojik bir köprü kurmak olan sanatçılar, insan sonrası dünyanın yıkıcı etkilerini gözler önüne sermiştir. Tüketim çağının alışkanlığı ile doğaya karşı verilen mücadelede kendi sonuna doğru yaklaşan uygarlığımızda sanatın ve sanatçıların toplumsal ekolojik bilincin oluşmasındaki katkıları yadsınamaz. Bu sebeple gelecek nesillerin aynı hatalara düşmemesi için toplumun aynası olarak görülen bizlerin, sanat pratiklerimizde ekolojik yaklaşımları konu almamız ve hayatımızın her alanında uygulamaya koymamız gerekmektedir.

Anahtar Kelimeler: Antroposen, Bienal, Doğa, Ekoloji, Sanat

ABSTRACT

16TH ISTANBUL BIENNIAL THE SEVENTH CONTINENT IN THE CONTEXT OF APPROACHES TO NATURE IN ART

In the historical process, the concept of nature in art has been handled in different ways in every period with the changes in human and nature relations. This process, which has been transformed by the transition to settled life, the birth of civilizations, the Renaissance, the Industrial Revolution, and urbanization creates an interdisciplinary workshop by combining art, science, and technology under the same roof, with the changing paradigms, especially in contemporary art after 1960. Biennials, which are accepted as one of the most important exhibition areas of art in the changing world, have become the meeting point of art and society with the innovations it brings. The International Istanbul Biennial, which has opened its doors to the audience with different themes since 1987 aimed to bring a new artistic perspective to human and nature relations in the Anthropocene Age with the theme of the Seventh Continent in 2019.

In this research, in which the concept of nature in art is evaluated with current approaches and ecological discourses in the 16th Istanbul Biennial: The Seventh Continent, we aimed to reflect that where the artist is in the systems that make up existence. In addition, we investigated how the artist was influenced by nature as a subject and form of transmission from the past to the present, and in what ways and to what extent the subject of nature was reflected in the works, specifically for the 16th Istanbul Biennial. For this purpose, 14 artists and 31 works participating in the biennial, dealing with human and nature relations, were evaluated descriptively using the document analysis method.

It has been observed that the artists evaluated within the scope of the biennial make readings covering artistic and scientific fields such as literature, religion, biology, sociology, anthropology, and ecology in their artistic production processes. The artists, who built the conceptual infrastructure of their works on these readings, also carried these disciplines to their workshops and collaborated with different fields. The artists, whose aims are to build a geological and archaeological bridge between the past and the present, revealed the devastating effects of a post-human world.

The contribution of art and artists to the formation of social-ecological consciousness in our civilization, which is approaching its end in the struggle against nature with the habits of the age of consumption, cannot be denied. For this reason, we, who are seen as the mirror

of society, need to consider ecological approaches in our art practices and put them into practice in all areas of our lives so that future generations do not make the same mistakes.

Keywords: Anthropocene, Art, Biennial, Ecology, Nature



BÖLÜM I

GİRİŞ

1.1. Problem Durumu

Tarihsel süreçte sanatta doğa kavramı, insan ve doğa ilişkilerindeki değişimler ile her dönemde farklı şekillerde ele alınmıştır. Yerleşik hayata geçiş, uygarlıkların doğuşu, Rönesans, Sanayi Devrimi ve kentleşme ile dönüşüme uğrayan bu süreçte sanatta doğa kavramı, özellikle çağdaş sanatta 1960 sonrası gelişen teknolojinin etkisiyle konuların işleneceği malzemeden ve sanat nesnesinin izleyiciye sunulacağı alanı belirleyen yeni yaklaşımlardan etkilenmiştir. Bu yaklaşımlar sanat, bilim ve teknolojiyi aynı çatı altında birleştirerek disiplinlerarası bir atölye oluşturmaktadır. Ekosistemin sömürüldüğü bu çağda doğa daima sanatçıların farkındalık yaratmak istedikleri bir konu olarak bilim ve teknolojinin de hizmet edebileceği bir sanat alanı sunmaktadır. Doğa ve bilimin ortak paydası belli başlı sistemlerin birer parçaları olmalarıdır. Teknoloji ise bu sistemlerin bütününden yola çıkarak birer taklit sistemi oluşturmaktadır. Sanatçı, bu sistemler bütünü bir farkındalık yaratma amacı olarak kullanır.

Sanatta doğa kavramının 16. İstanbul Bienali: Yedinci Kıta özelinde, güncel yaklaşımlarla ve ekolojik söylemlerle değerlendirildiği araştırmanın konusu "Sanatta Doğaya Yaklaşımlar Bağlamında 16. İstanbul Bienali Yedinci Kıta" olarak belirlenmiştir. Uluslararası İstanbul Bienali gibi kent ve kentliyi buluşturan sanatsal etkinlikler kendi anlatım diliyle topluma ulaşırken, düzenlendiği şehirlere de prestij kazandırmaktadır. Bu yaklaşımla insanın doğa üzerindeki etkilerinin sonuçlarını yaşadığımız Antroposen Çağı'nda ekolojik sorunlara ve insan-doğa ilişkisine yeni bir sanatsal bakış açısı getirdiği düşünülen 16. İstanbul Bienali, insan ve insan olmayanlar arasındaki ilişkileri konu eden sanatçıları ve sanat eserleri örneğinde incelenmiştir. Çalışmanın problem durumunu, güncel sanat yaklaşımlarında doğa konusunun nasıl ele alındığı ve hangi disiplinler ile atölye çalışması yürütüldüğü oluşturmaktadır.

1.2. Amaç ve Önem

Bu çalışmanın amacı; sanatçının varlığı oluşturan sistemlerin neresinde olduğunun, geçmişten günümüze doğadan konu ve aktarım biçimi olarak nasıl etkilendiğinin, doğa konusunun eserlere 16. İstanbul Bienali özelinde hangi yollarla ve hangi ölçüde yansıdığının araştırılmasıdır. 16. İstanbul Bienali'ni özelinde incelenen eserlerin ortaya çıkardığı bulgular

ışığında, bienal kavramı ve bienallerde doğa konusunun nasıl işlediği hakkında çağdaş sanat literatürüne sağlayacağı katkı çalışmanın önemini oluşturmaktadır.

1.3.Problem Cümlesi / Alt Problem Cümleleri

Araştırmanın problemini, tarihsel süreçte sanatta doğa kavramına yönelimlerin nasıl geliştiği ve geçmişten bu yana yaşanan değişimlerin bir sonucu olarak 16. İstanbul Bienali'nin güncel sanata katkılarının neler olduğunun ekolojik yaklaşımlar eşliğindeki incelemeleri oluşturmaktadır.

Araştırmanın kavramsal çerçevesi ve bulguları değerlendirilirken ele alınan alt problemler:

1. Doğa üzerine felsefi yaklaşımlar nelerdir ve ekoloji bilimine etkisi nedir?
2. Ekolojik temelde insan ve doğa ilişkisinin gelişimi nedir?
3. Antroposen Çağı'nda insan hareketlerinin olumsuz etkileri nelerdir?
4. Çevresel faktörlerin etkisinde kalan sanatçının, doğa karşısındaki sanatsal yaklaşımı nedir?
5. Kolektif bilincin oluşmasında sergi ve bienallerin rolleri nelerdir? Antroposen çağında insan ve insan dışı varlıkların ilişkilerine odaklanan bienaller var mıdır?
6. 16. İstanbul Bienali Yedinci Kıta'nın çıkış amacı nedir? Sergilenen eserler insan ve insan olmayan varlıkların ilişkilerini hangi açıdan ele almıştır?
7. Sanatta malzeme kullanımı hangi değişikliklere uğramıştır? 16. İstanbul Bienali'ndeki örnekleri nelerdir?
8. Bienaller farklı disiplinleri ve kültürleri aynı çatı altında toplayabilen büyük etkinliklerdir. Bu bağlamda 16. İstanbul Bienali'nde sanatsal üretim sürecinde disiplinlerarası bir yaklaşım olmuş mudur? Oldu ise sanatçıların işbirliği yaptığı disiplinler nelerdir?
9. Antroposen Çağı'nda, insan ve doğa ilişkilerini iyileştirmek adına sanatçıların ve eğitimcilerin üzerine düşen roller nelerdir? Bireysel olarak bir katkı sağlanması mümkün müdür?

1.4.Sınırlılıklar

Araştırmamıza konu olan 16. İstanbul Bienali'nde toplam 56 sanatçı ve 220 sanat eseri taranmıştır. Ancak çalışmamızın ekolojik bağlamda insan ve doğa ilişkisini konu alması sebebiyle yalnızca 14 sanatçı ve 31 eser değerlendirilmiştir. Antroposen çağından insan-insan/toplum ilişkilerine odaklanan diğer sanatçı ve eserleri çalışma dışı bırakılmıştır. İnsan

ve doğa ilişkileri üzerine çalışmalar yürüten diğer yurt içi ve yurtdışı sergi ve bienaller incelenmiştir. Ancak Uluslararası 16. İstanbul Bienali'nin ülkemizde yakın geçmişte yapılan en büyük sanat etkinliği olması, küresel çapta saygınlığa sahip olması ve İstanbul gibi Antroposen'i kentsel olarak yansıtan bir şehirde yapılması sebebiyle çalışmamızın konusunu 16. İstanbul Bienali oluşturmaktadır.

1.5. Varsayımlar

Araştırma kapsamında taranan tüm ilgili literatürün ve görsel kaynakların konuyu açıklayacak niteliğe sahip olduğu, ulaşılan bilgilerin doğru olduğu ve gerçeği yansıttığı varsayılmıştır. Araştırmada sanatın ve sanatçının toplumsal paradigmalara bağlı olarak, çevrelerinde gelişen endüstriyel, teknolojik, jeolojik ve ekolojik tüm faktörleri yapıtlarda nesnel yada öznel bir şekilde yansıtıldığı varsayılmıştır.

1.6. Tanımlar

Antropoloji: Dilimize insan bilimi olarak çevrilen Antropoloji, geçmişten bugüne insanın türünü, biyolojik özelliklerini, evrimini ve insanların oluşturduğu kültür ve toplulukların ilişkileri inceleyen bir bilim dalıdır (Kolankaya, 2013, s. 27).

Antroposen Çağı: İnsan hareketlerinin dünya üzerine geri dönüşü olmayan izler bıraktığının kanıtlarıyla, jeolog Prof. Jan Zalasiewicz tarafından önerilen ve 2016 yılında Uluslararası Jeoloji Kongresi (International Geology Congress) Cape Town toplantısında yeni bir çağ olarak kabul edilen insan çağıdır (Ünal, 2019, s. 16).

Bienal: Her iki yılda bir düzenlenen, sanatın güncel formlarını bir araya getirerek izleyiciye sunan ve sanat çevreleri arasında bir kültür ağının kurulmasını sağlayan büyük çaplı uluslararası etkinliklerdir (Bienal İKSV, Armin Linke, t.y.).

Çevre: Türk Dil Kurumu sözlüğüne göre; bir şeyin etrafı, dolayı veya yakını anlamına gelen çevre, aynı zamanda bir kişinin içinde bulunduğu toplumu oluşturan sistemlerin bütünüdür. Etrafımızda oluşan ses, görüntü, deniz, toprak, su kirlilikleri gibi alt sorunları kapsayarak tamamının çevre sorunları olarak adlandırılması bu duruma bir örnektir. Aynı zamanda siyasal çevre, akademik çevre gibi toplumu oluşturan kısımları tanımlar (TDK, t.y.)

Disiplinlerarası: Bir problemi inceleme sürecinde birden çok disiplinin birbiriyle uyum içinde yer alarak, kendi gelişimlerine katkı sağlamaları olarak tanımlanabilir. Farklı disiplinlerin sahip olduğu birikimlerin birbirleriyle harmanlaması sayesinde karşılaşılan problemlere daha etkin çözümler bulunmaktadır (Çelik, 2017, s. 3).

Doğa: Kendi kurallarına bağlı olarak sürekli devinim ve değişim içinde olan canlı ve cansız varlıkların tümünü oluşturan tabiat olarak tanımlanmaktadır (TDK, t.y.).

Ekoloji: Doğada bulunan canlıların kendileriyle ve çevreleriyle olan ilişkilerini, tek tek veya toplu olarak araştıran, inceleyen bir bilim dalıdır (TDK, t.y.).

Ekosistem: Ekoloji biliminin araştırdığı, canlıların kendi tabiatında çevreleri ile olan ilişkilerinin devinim içinde süreklilik gösteren bir sistemin bütünüdür (TDK, t.y.).

Küratör: Müze ve galerilerin plastik sanatlarda alanında uzman kişiler olarak yönetim kadrolarında yer alan kişilerdir. Ancak son yıllarda sergileme yöntemlerinin gelişmesiyle küratörlerin görevleri de değişime uğramıştır. Bir küratörün görevi, sergilerin tasarım ve kurulum aşamalarında aktif rol alarak izleyiciyi heyecanlandıran, düşündüren, interaktif bir oyunun içine sokan ya da son derece özgün tasarımlar sunarak sanat dünyasında bir sorgulama yaratan organizasyonların yürütücüsü olarak tanımlanabilir (Çevik, 2001, s. 105).

Küreselleşme: Uluslararası düzeyde mal, hizmet ve sermayenin artan hareketliliği sonucunda karşılıklı ekonomik bütünleşme ve ulusal ekonomilerin dünya piyasalarına dahil olma sürecinde dünyanın farklı bölgelerinde yaşayan toplum ve devletler arasındaki iletişimin ve etkileşimin artması ve karşılıklı bağımlı hale gelmesi olarak tanımlanmaktadır (Kıvılcım, 2013, s. 221).

Sürdürülebilirlik: İnsan hareketleri sonucu, dünya kaynaklarının ve çevrenin tükenme sınırında olması karşısında doğanın kendini yenileyebilir ve gelecek nesillere aktarılabilir özelliğinin kaybolmaması için ekolojik, ekonomik ve toplumsal boyutları bir arada tutan bütünsel bir yaklaşımdır (Ekolojist, t.y.).

Yedinci Kıta: Pasifik Okyanusu'nda, Amerika Birleşik Devletleri açıklarından bulunan ve ulaştığı hacim ve kilometrekare ile bir kıta kadar büyük olan plastik çöp adasına 16. İstanbul Bienali yürütücüleri tarafından verilen imgesel bir isimdir.

BÖLÜM II

KAVRAMSAL ÇERÇEVE

2.1 Doğa Kavramının Doğuşu

Doğa kavramı dilimizde kendi kuralları çerçevesinde sürekli gelişen, değişen canlı ve cansız varlıkların tümü olarak tanımlanır. Tarihi insanoğlundan çok uzun zaman önceye dayanan bu kavramın başlangıcı, evrenin oluşumuna dek uzanabilir. Bizim görebileceğimiz, keşfedebileceğimiz bir başlangıçtan söz etmek şimdilik mümkün olmasa da kadim zamanlardan bu yana insanlığın etkileşimde olduğu veya olmadığı her şey ve insanın kendisi doğanın daima bir parçası olmuştur. Parçası olduğumuz ve kendimizden ayırtıramadığımız doğayı anlama düşüncesi sayesinde insan, aklını kullanarak var olmaya başladığı andan itibaren doğa ile etkileşimini arttırmıştır. Bu etkileşim sebebiyle doğanın insandan bağımsız kendine ait bir tarihi olsa da insan düşüncesinden bağımsız olarak irdelemek doğru değildir. Her uygarlık her çağda kendine ait bir doğa anlamına sahiptir ve bu kavrama yeni farklı anlamlar yüklemiştir. İnsanlığın doğayı anlama metodu ve anlamlandırması, içinde bulunduğu zamanın bilgi birikimine, çevre koşullarına, çağın ihtiyaçlarına, sahip olunan teknolojiye ve toplumsal gerçeklere göre değişebilir.

Doğa, insanın düşünmeye başladığı ilk zamanlardan bu yana pek çok bilim dalının incelediği bir konu olmuştur. Doğanın ayrıntılı bir biçimde incelenişine doğa bilimi denir. Ancak bu bilim dalını felsefeden ayırmak doğru olmayacaktır. İngiliz filozof ve tarihçi R. G. Collingwood (1889-1943), *Doğa Tasarımı* (1999) adlı yapıtında Batı düşünce tarihinde doğa görüşünün kurucu nitelikte üç kozmolojik tasarımı olduğunu anlatır. Bunlar sırasıyla Antik Yunan'dan başlayarak doğa kavramının düşüncenin merkezine girdiği birinci dönem, kavram üzerinde uzun soluklu ve ciddi tartışmaların yaşandığı ikinci dönem ve bilimin de gelişmesiyle, doğa biliminin ayrıca incelenmesi ve yeni düşüncelerin gelmesiyle doğa kavramına yeni anlamlar kazandırılan üçüncü dönemdir (Sebetci, 2019). Collingwood, felsefenin doğa üzerine düşünecek bir şeyi olabilmesi için doğa biliminin ortaya çıkması gerektiğini, bilim ve felsefenin birbirleriyle çok yakın ilişkili olduğunu, felsefenin doğa bilimi üzerinde etkili olacağını savunmuştur (Collingwood, 1999, s. 11).

Felsefe ve bilim temelinde doğa kavramının tarihsel süreci değerlendirildiğinde Antik Yunan uygarlığı bir başlangıç noktası olarak alınabilir. Antik Yunan'da çevreyi ve doğayı algılama arzusu, başlarda mitolojik imgelere yönelmeye neden olsa da MÖ 6. yüzyıldan sonra bir inanca bağlanmanın doğayı anlamlandırmada yetersiz kalacağı anlaşılmıştır. Mitolojik

temelli söylemler dünyanın oluşumuna dair sorulara güvenilir cevaplar veremediklerinden, bu durum Antik Yunan filozoflarını düşünmenin başka yollarını keşfetmeye itmiştir. İlk dönem filozofları söylemlerinde günlük dili kullansa da zamanla bunun felsefî bir dile evrildiği görülür. Mitolojik düşünceden rasyonel düşünceye geçiş günlük dilde de değişime neden olmuş ve felsefe dilini yaratmıştır. İyonyalı doğa filozoflarından Thales (MÖ 624-546), Anaksimandros (MÖ 610-547) ve Anaksimenes (MÖ 585-525) yakın doğulu komşularından etkilenmeden, doğanın mitolojik temelli “mucizevi” bir şekilde oluştuğu savına karşı gelerek bilimsel temelli yeni bir doğa anlayışı geliştirmiştir (Saltoğlu, 2016). Ardılı filozoflardan olan Platon (MÖ 428-348) ise; gerçek bir doğa kavramının bilim temelinde incelenmesinin imkansızlığını vurgularken, bu durumun insanın yetersizliğinden değil doğal dünyanın yapısı gereği olduğunu savunmuştur. Ancak Pisagor’un (MÖ 570-495) geometri ve matematiği temel alan doğa kavramı üzerine niceliksel yaklaşımlarının Platon’u da etkilediği görülmektedir. Hatta mekanik söylemler içeren bu niceliksel yaklaşımın, ortaçağ karanlığının ardından Antik Yunan’dan beslenen Rönesans sonrası dönemde ortaya çıkacak olan mekanik dünya görüşünün temellerini oluşturduğu söylenebilir. Aristoteles (MÖ 384-322) tam da bu açıdan doğa kavramına yaklaşmış ve doğa kavramını fizik bilimi temellerine oturtmaya çalışmıştır. Aristoteles’e göre; doğada değişim ve devinim içinde olan varlıklar vardır ve doğa “*hareket ve değişme içinde olan varlıkların hareketlerinin nedeni ve ilkesi*” olan şeydir. Doğanın bu döngüsel yapısını bir sanat eseri olarak da nitelendirir. Doğanın ve içerdiği tüm varlıklar ile gerçekleşen döngüsellüğünün teleolojist¹ bir model ile anlaşılabilirliğini savunur (Collingwood, 1999, s. 62).

Yunan doğa bilimi, doğa dünyasının akılla dolu olduğu ya da her yanına aklın sinmiş olduğu ilkesine dayanır. Yunan düşünürler akli kullanmayı, doğa bilimini anlamayı olanaklı kılan düzensizliğin kaynağı olarak görmüşlerdir. Doğayı sadece durmadan devinen canlı bir dünya değil, kendi düzeni ve kurallarıyla birlikte bir devinim dünyası olarak görmüşler ve canlı olmakla kalmayıp kendine özgü bir akla sahip akıllı bir hayvan olarak nitelendirmişlerdir (Collingwood, 1999, s. 12). Antik Yunan filozofları tarafından kullanılan bir diğer doğa kavramı ise dünya ve dünyayı oluşturan şeylerin bütünü olmaktan ziyade bu şeylerin içinde bulunan ve onların davrandıkları gibi davranmalarına neden olan bir ‘şey’ anlamı taşımasıdır. Doğa sözcüğü bir şeyin davranışının iç kaynağı olarak görülmüştür (a.g.e. s.55). Burada söylenmek istenen şey doğada bulunan canlı ve cansız tüm varlıkların kendine özgü bir doğal

¹ Teleoloji: Evreni ve yaşamı ereklerle temellendirerek bir amaca, sona, hedefe veya işleve atıfta bulunan açıklama (Britannica, Teleology, t.y.).

süreci olduğudur. Örneğin susuz kalan bir bitkinin zaman içinde solup kuruması kendi doğası gereğidir.

Rönesans dönemi ile 15. ve 16. yüzyıllarda Antik Yunan'a dayanan doğa kavramı görüşünden uzaklaşıp doğa üzerinde yeni tanımlamalar ortaya çıkmıştır. Ortaçağ boyunca batı dünyasında kilisenin ve Katolik görüşün hâkim olmasının sonucu olarak, yeryüzü ve içinde bulunduğumuz doğa günahkâr ve kıyamete kadar dramın hâkim olduğu bir sahne olarak yansıtılmıştır. Bu nedenle Antik Yunan görüşünün aksine doğanın keşfinin kutsal bir yanı yoktur ve insan bu amaçtan uzaklaşmalıdır. Ancak Rönesans'la birlikte doğa, dramın yaşandığı bir yerden öte, insanın kendiyile buluştuğu, heyecanla keşfedilmeyi bekleyen bir sır dünyası olacaktır. Ortaçağ boyunca geçmişten gelen birikimlerini bir kenara koymak zorunda kalan insanlık, artık bilgiye susamışlığın doğası gereği kendini ve bilgiyi doğada aramıştır.

Alman bilim insanı Nicolaus Copernicus'un (1473-1543), İtalyan filozof ve doğa bilimci Bernardino Telesio'nun (1508-1588) ve Giordano Bruno'nun (1548-1600) yapıtlarında Yunan doğa görüşüne karşıt görüşlerin ilk örnekleri görülmüştür. Bu karşıtlığın temeli doğa dünyasının hem zekadan hem de yaşamdan yoksun olmasıdır. Böylelikle doğa dünyasının kendi devinimlerini akıllı bir biçimde düzenleyemeyeceğini ve kendiliğinden deviniminin mümkün olmayacağını benimsemişlerdir. Doğa dünyasının bir makineye benzetildiği bu söylemde, doğanın kendisi dışındaki bir üst akıl tarafından tasarlandığı ve belirli bir amaç için bir araya getirilmiş cisimsel bütünlükle oluşturulduğu savunulmuştur (Collingwood, 1999, s. 14).

Mekanik Dünya görüşü olarak adlandırılan bu dönemde, İngiliz filozof Francis Bacon'la (1561-1626) başlayan “*doğaya egemen olma*” tutkusu sanayi devrimi ile doğayı sömürme tutkusuna dönüşmüştür. Bacon, doğanın temelinde insan bilgisinin ve eylemlerinin olması gerektiğini savunur ve bu konuda şunları söyler: “*Doğanın hizmetkârı ve yorumcusu olan insanoğlu, deney ve düşünme yoluyla doğa düzeninin sırlarını anladığı ölçüde, eylemde bulunabilir ve bilgi edinebilir. Doğaya egemen olmanın koşulu, ona boyun eğdirmektir.*” (Tufan, 1994, s. 69). Fransız filozof Rene Descartes'ın (1596-1650) görüşüne göre ise; evren madde olarak mekanik bir işleyişe sahiptir. Evrendeki mekanik işleyişin kurallara tabi olduğu düşünülen bu görüş, madde âlemindeki tüm varlıklar, bütünü oluşturan parçalar ve bu bütünün hareketi ile açıklanabilir. Bu yaklaşım, 20. yüzyıl fizik dünyasına farklı bir bakış açısı kazandırıncaya kadar, evrendeki tüm doğal olguları ve bu olguların gözlemi sonucu edinilen tüm bilimsel kuramların şekillenmesini etkilemiştir (Capra, 2020, s. 61).

Doğa ve evren görüşü Descartes'inkine benzer olan İngiliz fizikçi ve matematikçi Isaac Newton'ın (1643-1727) bilime katkısı; mekanik bir yapısı olan ve kesin matematiksel yasalara uyan doğanın komple bir matematiksel formülasyonunu geliştirmesidir (Yaylı, 2006, s. 71). Newton'a göre, Tanrı başlangıçta Descartes'in de söylediği gibi bütünü oluşturan maddesel parçacıkları ve aralarındaki güçlü hareketlerin temel yasalarını yaratmıştır. Bütün evren belli yasa ve kurallar içinde harekete geçerek düzenli ve sürekli olarak çalışmıştır. Bu bağlamda evren, neden ve sonuçlara bağlı olarak işleyen büyük bir makine gibi görülebilir. Evrende var olan her şeyin kesin bir nedeni olduğu gibi, bu şeyler sonuca ulaştığında kesin etkileri de olacaktır. Newton, doğanın oluşturduğu bu sistemin yasaları ve kurallarının biliniyor olması durumunda, geleceğin kesin olarak tahmin edilebilir olması üzerinde durmuştur (Hellman, 2008, s. 65).

Bu kusursuz mekanik evren görüşü, evren dışından bir yaratıcıyı ve o yaratıcının kendi yasasını evrende egemen kılarak yöneten monarşik bir tanrıyı ima etmektedir. Bilimin, fiziksel bulgular neticesinde böyle bir tanrıya inanmayı sorgulaması sonucunda ilahî unsur, bilimsel dünya görüşünden tamamıyla kaybolarak yerini manevi bir boşluğa bırakmıştır. (Cevizci, 2001, s. 182). Doğa artık ilahi güçlerden arınmış olarak değerlendirilmeye başlanmıştır. Bu arınma sonucunda makine gibi çalışan dünyayı, en önemli gözlemcisi olan insandan hiç bahsedilmeden anlatılabileceği düşünülmüştür. Böylece nesnel bir doğa tasviri de tüm bilimin ideali olmuştur (Yaylı, 2006, s. 72).

Zaman içinde doğa, insan doğasını ve topluluklarını inceleyen diğer bilim dallarının da düşünmeye zaman ayırdığı bir konu haline gelmiştir. 19. Yüzyıla gelindiğinde bilim insanları evrenin mekanik oluşumunu kimya, fizik, biyoloji, psikoloji ve sosyal bilimler gibi bilim dallarında da özenle incelemişlerdir. Tüm bunların sonucunda, makine olarak tasvir edebileceğimiz dünyamız daha karmaşık ve esrarengiz bir oluşum kimliğini kazanmıştır. Gelişen uygulama alanlarının getirdiği yeni keşifler ve yeni bakış açıları, Newton modelinin sınırlılıklarını ortaya koyarak 20. yüzyılın bilimsel gelişmelerinin yolunu açmıştır (Simonnet, 1993, s. 10)

Rönesans sonrasında bilimdeki ilerlemeler modern doğa görüşü fikrini ortaya atmıştır. Modern doğa görüşü Yunan ve Rönesans doğa görüşünden esinlenmiş olsa da temel bakımdan ikisinden de farklıdır. Bu görüş doğa bilimcilerin incelediği doğa dünyasının süreçleri ile sosyolog ve tarihçilerin incelediği insanlık sürecinin değişkenleri arasındaki benzeşime dayanır. Doğa bilimi terimlerinde kendine yer bulan *ilerleme* kavramı ise doğa filozofu Erasmus Darwin (1731-1802) ve bitki biyoloğu Jean-Baptiste Lamarck (1744-1829) sayesinde

evrim olarak duyacağımız bir tasarıma dönüşmüştür (Collingwood, 1999, s. 18-19). Collingwood tarafından *evrimci dirimbilim*² olarak adlandırılan bu dönemde, yaşam kavramı öne çıkar ve süreç yaşamın ta kendisidir.

İlk defa İngiliz biyolog, doğa tarihçisi ve evrim teorisinin kurucusu Charles Darwin (1809-82) tarafından dile getirilmese de adıyla özdeşleşen evrim kavramı, canlı organizmaların kalıcı ve değişmez olmadığını zamanla değişime ve dönüşüme uğrayarak başkalaşacağını ileri süren öğretiler (a.g.e. s.20). Darwin'in *Türlerin Kökeni Üzerine* (1859) isimli kitabı, çevrenin canlılar üzerinde etkilerini hakkında evrimsel bir teori geliştirerek ekolojik yaklaşımların temelini oluşturan önemli bir yapıttır. Düşünür, bu kitapta doğada var olan tüm canlıların kendi aralarındaki ilişkilerini ve cansız doğayla olan ilişkilerini açıklayarak ekolojik düşüncelere önemli katkılar sağlamıştır (Görmez, 2010, s. 73). Darwin'in doğadaki canlı ve cansız türler arasında var olduğunu ifade ettiği ahenk ve uyuma dayanan diyalektik materyalist görüşleri Alman filozof Karl Marx (1818-83) dahil bir çok düşünür ile temelde benzeşmektedir. Darwin'in kendi doğa yorumuna uyguladığı tutarlı materyalizm felsefesi ile Marx ve çağdaşı Alman filozof Friedrich Engels (1820-95), tarihe ve genel olarak toplumların gelişimine hükmeden yasaları keşfedebilmişlerdir. Onlardan çok önce başkaları da sınıf mücadelesinin varlığını kavramışlardır. Ancak Marx, emek değer teorisini çözümleyene ve tarihsel materyalizmi geliştirene kadar bu duruma bilimsel bir açıklama getirmek mümkün değildir. Marx ve Engels doğaya uygulandığında kendi görüşlerinin sağlamasını sunan Darwin'in teorisine destek vermişlerdir. Marx'a göre Darwin'in materyalist doğa anlayışı, teolojiden kopan ve bilimsel bir evrim görüşü sunan devrimci yaklaşımdır (Wood & Grant, 2006, s. 330).

Marx'ın üretim, işbölümü ve üretim araçlarının paylaşımı üzerine savunduğu düşünceler ekolojinin temel referanslarından olmuştur. Çünkü Marx'ın doğa ve toplum analizi, bütün/gövde ya da metabolizma kavramlarıyla anlamlandırılır. Marx, *Kapital* (1867) isimli eserinde toplumu bir bütün bir gövde olarak görürken, emek sürecini insanın doğayla eylemleri aracılığıyla kurduğu, denetlediği ve düzenlediği metabolik bir ilişki olarak tanımlamıştır. Marx'a göre; doğa insanın inorganik bedenidir, bizzat insanın kendisinden başkası doğadır ve insan doğada yaşar. O halde insan doğanın bir parçası olduğu için kendi kendisi ile bağlantılıdır. Sanayi devrimi ve 19. yüzyıl kapitalizminin zorunlu bir sonucu olan doğa-insan bölünmesi Marx'ın söylemiyle metabolizmada onarılamaz bir yarılma yaratmıştır (Capra, 2020, s. 230-234). İnsanın doğadan yabancılaşmasına yönelik Marx'ın getirdiği

² Dirim Bilimi: Biyoloji (TDK, t.y.).

eleştiriler onun ekoloji düşüncesine yaptığı katkılardan biridir. Bu tespitleri sebebiyle Marx ekolojinin babası olarak da görülebilir. Marx'ın kapitalist üretim biçimine yönelttiği eleştiriler onun ekolojik düşüncesini kavrama açısından ipuçları taşır. Kapitalizmin sürekli üretim odaklı yapısı sebebiyle, doğadan ve topraktan üretime kazandırılan, yiyecek ve giyecek olarak tüketilen elementlerin tekrar toprağa dönmesi engellenir. Böylelikle doğanın sürekli verimliliği için gerekli olan doğal döngü sekteye uğrar. Marx'a göre kapitalist üretim tarzı, üretimin ana kaynağı olan emeği, doğayı ve toprağı sömürmektedir (Yaylı, 2006, s. 79).

20. yüzyılın ilk çeyreğinde ortaya atılan Kuantum Kuramı, Görecelilik Kuramı, Kartezyen Dünya görüşü ve Termodinamik Kanunları ile doğa kavramı doğa bilimini de içine alarak büyük değişikliğe uğramıştır. Evrenin artık çok sayıda nesnenin bir araya geldiği bir makine şeklinde tasarlanamayacağı, bunun yerine parçaları birbirleri ile özden ilişkili olan ve ancak kozmik bir sürecin kalıpları şeklinde anlaşılabilen, bölünmez ve dinamik bir bütün olarak tasvir edilebileceği anlaşılmıştır (Yaylı, 2006, s. 80). Bu sayede günümüzü de içine alan süreçte mekanik dünya görüşünden ekolojik dünya görüşüne geçiş tamamlanmış ve günümüz doğa kavramı ortaya çıkmıştır.

2.2 Doğaya Bilimsel Bir Yaklaşım: Ekoloji

Antik Yunan'da Thales ve Anaximandros'la başlayan doğa felsefesi, Rönesans'ta Bacon ve Descartes'le akli yegâne güç olarak görme düşüncesi ile doğaya egemen olmayı ve bunun sonucunda da tüketim ekonomisini doğurmuştur (Akkol, 2018, s. 421). Tüketim ekonomisinin doğuşuyla beraber çevre veya ekoloji sorunları diyeceğimiz sorunlar baş göstermiş, insanlığın doğa karşısındaki kurduğu hakimiyet sonucu tahribatlar başlamıştır. Başta dünya kaynaklarının bilinçsiz şekilde tüketilmesi, küresel ısınma, iklim değişiklikleri gibi ekolojik sorunlar patlak vermiştir. Bunlara bağlı olarak dünyamızın en büyük oksijen kaynağı yağmur ormanları yok olmaya yüz tutmuş, kutuplardaki buzullar erimeye başlamış ve bilinçsiz kullanılan kimyasalların suya ve toprağa verdiği zararlar ciddi oranlarda kirlilik başlamıştır.

Çevre ve ekoloji kavramları aynı gibi görünler de bilimsel olarak birbirlerinden oldukça farklıdır. Dilimizde 'etraf, bir şeyin yakını, dolayı' olarak kullanılan çevre, en temel tanımıyla bir organizmanın var olduğu ortam ya da koşulların tanımıdır. Geniş bir anlamda ise *"çevre, insan faaliyetleri ve canlı varlıkların hemen ya da uzunca bir sürede dolaylı ya da dolaysız bir etkide bulunabilecek fiziksel, kimyasal, biyolojik ve toplumsal etkenlerin belirli bir zamandaki toplamıdır."* (Keleş & Hamamcı, 2002). Aynı zamanda çevre, canlı ve cansız varlıkların bütününe kapsayan ve fiziksel olarak sürdürdükleri ilişkileri inceleyen bir bilim

dalıdır. Oldukça kapsamlı bir kavram olan çevre sınırlandırılabilir. İnsanlar tarafından oluşturulan kültürel çevre, toplumsal çevre, siyasi çevre gibi kavramlar yapay çevre olarak sınırlandırılırken, insandan bağımsız var olan çevreye doğal çevre denir (Oruç, 2017, s. 5). Kelime olarak çevrildiğinde “barınak bilgisi” olan ekoloji kavramının Türkçe’ye “çevre bilimi” olarak geçmesiyle bu iki kavramı birbirinden ayırmak zorlaşmıştır.

Ekoloji teriminin tarihsel süreçteki ilk kullanımında, Yunan dilindeki konut veya yerleşim yeri anlamına gelen ‘Oikos’ ve bilim veya araştırma anlamına gelen ‘Logos’ sözcüklerinden türetildiği anlaşılmaktadır. Filozof Henry David Thoreau (1817-62) tarafından ilk olarak 1858 yılında dile getirilmiş, ancak bilimsel olarak kesin bir tanımlama yapılamamıştır (Orhan, 2015, s. 30). Farklı birçok sözlükte de “*canlı varlıkların hem birbirleri hem de fiziki çevreleri ile ilişkilerini ele alan bilim dalı*” olarak tanımlanmaktadır (Madra & Şahin, 2019, s. 17). Alman filozof, doğa bilimci ve Darwinci doğal seleksiyon teorisinin güçlü savunucularından olan Earnst Haeckel (1834-1919), canlı varlıklar arasındaki ilişkileri inceleyen bilim dalını ve temelde ekoloji kavramını yaratan kişi olarak bilinmektedir. Haeckel, 1866 ‘da yayımladığı *Organizmaların Genel Morfolojisi* adlı kitabında ekolojiyi: “*Bir hayvanın veya bitkinin organik ve inorganik çevresiyle ve diğer canlı varlıklarla kurduğu dostça veya düşmanca ilişkilerin toplamı*” olarak tanımlamıştır (Haeckel’den akt. Çepel, 1983, s. 9). Aynı zamanda Haeckel’in hayvanların, deniz yaratıklarının ve mikroorganizmaların ayrıntılı renkli çizimlerini yaptığı *Doğadaki Sanat Biçimleri* (1899) isimli başka bir yapıtı, bu tezin incelediği ekolojik bir yaklaşımla düzenlenen 16. İstanbul Bienali: Yedinci Kıtada yer almıştır (Bienal İKSV, Ernst Haeckel, t.y.).

Önceleri biyolojinin alt bir dalı olan ekoloji, 1970’lerden sonra çevre sorunlarının önem kazanması ile kapsamı genişlemiş ve insan doğa ilişkilerini inceleyemeye başlamıştır (Eryılmaz, 2017, s. 161). Günümüzde ekoloji teriminin kullanımı, türler arası ilişki zinciri bağlamında toplumsal ve politik temelli aktivist bir eylem olarak da karşımıza çıkmaktadır. Sürdürülebilirlik ve küreselleşme gibi yeni terimler ile daha çok genişletilen, kapsamıyla ülkelerin toplumsal bilinç yaratmaya çalıştıkları bir konu haline gelmiştir. Endüstrileşme ve teknolojik gelişmelerin ortaya çıkardığı hızlı ve aşırı tüketim çılgınlığıyla beraber gelen bir çok tahribat olumsuz etkiler yaratmıştır. Bu olumsuz etkiler arasında kısaca küresel ısınma, asit yağmurları, buzul erimeleri, ozon tabakasının incilmesi gibi durumlar sayılabilir. Burada insan hareketlerini ekolojik sorunların merkezinden ayırmak pek mümkün değildir. Ancak toz fırtınaları, volkanik faaliyetler, depremler, bakteri ve virüsler gibi doğanın kendi doğal akışında gerçekleşen olumsuz faktörler de vardır. 2019 yılının son çeyreğinde Çin’de ortaya

çıkan Coronavirüs salgını, doğal sürecin ve insan hareketlerinin iç içe geçtiği yeni bir döngü başlatmıştır. Bir çok araştırmacıya göre normalde doğada bulunan ama patojen olmayan bir virüsün insanların yaban hayatın içine çok fazla entegre olması sebebiyle patojenite kazandığı düşünülmektedir. Tüm bu olumsuz etkilerin sonucunda ekoloji bilimi büyük bir önem kazanmış ve endüstrileşmiş kapitalizmin dengelerini bozarak siyasi bir konu olmuştur (Oruç, 2017, s. 10). Guattari'ye göre “*Kirlenen sadece çevre değildir.*” Gruplar arası, aile, yakın çevre gibi bireysel ilişkilerden devletler arası bürokrasiye, siyasete, etnik sorunlara kadar toplumsal ilişkiler yeniden gözden geçirilmesi gerekmektedir (Guattari, 1990, s. 5).

2.3 Ekolojik Temelde İnsan ve Doğa İlişkisi

İnsanlığın doğuşu ile doğada varlık bulan insan, ekosistemin bir parçası olarak doğa ile zorunlu bir ilişki sürdürmektedir. Bu ilişkinin temelini, doğada yer alan diğer tüm canlılar gibi gereksinimlerini karşılamaya yönelik çabalar oluşturmaktadır. Dolayısıyla bu ilişkide, var olma ve yaşamını idame ettirebilme içgüdüleriyle hayatta kalmaya çalışan insan topluluğunun doğaya karşı direkt bir tahribatından söz edilemez. Bu erken dönemdeki ilişkiler uygarlığın oluşmasından ve dolayısıyla doğa ile girilen rekabetten önceki yaşam tarzını ifade eder. Antropoloji ve arkeolojide yaşanan yeni gelişmelerle, özellikle ateşin bulunması ve yerleşik hayata geçiş ile doğadan kendini bir miktar sınırlayan insanoğlunun özellikle Paleolitik Dönem'de doğayı ciddi şekilde etkilediği ortaya atılmıştır (McNeill, 2012, s. 15).

Yerleşik yaşama geçiş, tarımın başlaması ve artan nüfusun etkisiyle ihtiyaçtan fazlasını üretme ve ürünleri depolama ihtiyacının doğması şehirleşmenin ilk adımları olarak kabul edilebilir. Artan nüfus ve artan ihtiyaçlar, özünde tarımın olduğu ve uygarlıklar arası bir yarışı beraberinde getiren çevre sorunlarına neden olmuştur. Çağlar geçmesine rağmen günümüzde de benzer sorunlardan olan; toprağın bilinçsiz kullanımı, aşırı sulama nedeniyle su kaynaklarının azalması, buna bir çözüm olarak düşünülen nehir yataklarının yönünün değiştirilmesi, orman arazilerinin ihtiyaç sebebiyle tarıma sunulması gibi uygarlığın gelişmesi adına doğada yapılan değişiklikler ilk olarak bu dönemde ortaya çıkmıştır (Sulak, 2018, s. 117). Arkeolojik metinlerden anlaşılabilirdiği kadarıyla verimli toprakları, sulak arazileri ile uygarlığın doğduğu yer olarak adlandırılan Mezopotamya coğrafyasının, günümüzde yoğun erozyon ve kuraklık sebebiyle çölleşmesi, Anadolu'nun tahıl ambarı olarak nitelendirilen Konya havzasının da benzer hikayesi bu tahribatların en yakınımızdaki sonuçları olarak görülebilir.

İnsanlığın doğadaki elementleri keşfetmesi ve bunu günlük hayatta kullanması madenciliğin gelişmesini ve beraberinde yeni çevre sorunlarını doğurmuştur. Antik Roma ve

aynı dönemdeki diğer uygarlıklarda ilk örneklerine rastlanan bu sorunların temelinde madencilik ve metal işlemeciliği yer alır. Özellikle yüksek ısı duyarlılığı sebebiyle havaya ve su kaynaklarına kolaylıkla karışabilen kurşunun döküm işlerinde kullanımı bu dönemin başlıca çevre sorunlarından biridir (Hughes, 2014, s. 136). Bu dönemde deniz ticaretinin gelişmesi, barınma ve yakacak olarak odunun kullanılması ile orman kaynaklarının hızlı bir şekilde azaldığı da bilinmektedir. Ancak bu dönemde nüfusun ve uygarlıkların belirli coğrafyalarda toplanması sebebiyle, deniz aşırı toprakların keşfine dek bu tahribatlar belirli bölgelerle sınırlıdır. Şehirlerin izolasyonu, derebeylik sistemi, dış tehditlerden korunma ihtiyacı sebebiyle dar alanlara hapsolmuş yoğun nüfus yetersiz hijyeni de beraberinde getirmiştir. Yerleşim yerlerinin atıklarının depolanıp bertaraf edilmesinin henüz bir alışkanlık olmaması sebebiyle tifo, veba, dizanteri gibi salgın hastalıklar insanlar üzerinde etkili olmuştur. Ayrıca deniz aşırı coğrafi keşifler ile farklı ekosistemler ile tanışan keşifler, beraberinde getirdikleri farklı hayvan ve bitki türleri ile bulundukları yerleşik ekosistemi etkilemiştir (Daniel, 2012, s. 44).

Daha önceki bölümlerde bahsedildiği gibi, Antik Yunan filozoflarındaki doğanın üstünlüğünü kabul eden düşüncelere rağmen 16 ve 17. yüzyıldan sonraki keşifler ve bilimsel ilerlemelerin sonucu oluşan Descartes'in mekanik dünya görüşü, insanın merkeze alındığı bir düşünceyi egemen kılmıştır. Ekolojik dengeden yoksun, insanı doğanın efendisi kabul eden ve doğayı insanın ellerine bırakan bu bakış açısı ekolojik dengenin bozulmasındaki temel etken kabul edilir (Gül, 2013, s. 17).

İskoçyalı mühendis James Watt'ın (1736-1819) buhar makinesini üretime sunmasıyla başlayan süreçte, üretimi makine gücüne dayandıran ve seri üretimin başlangıcı olan Sanayi Devrimi'yle birlikte doğal kaynakların ölçsüz ve sınırsızca kullanımı artmış ve sanayileşmenin yoğunlaştığı şehirlerde ekolojik tahribat daha belirgin hale gelmiştir. Sanayileşme ve üretime dayalı sosyoekonomik politikalar kırsal kesimde tarımla uğraşan nüfusun kentlerde yoğunlaşmasına neden olmuştur. Altyapısı gelişmemiş ve uyum sağlayamamış bu kentler, çarpık kentleşme, su kıtlığı, hava kirliliği, kaynakların bilinçsiz kullanımı gibi günümüzde de karşı karşıya olduğumuz ekolojik sorunların bir tablosu gibidir. Atmosfere yayılan kükürdioksit, azotdioksit ve karbondioksit gazlarının kimyasal dönüşümlerden geçtikten sonra yağmur suyuna karışarak gelişen asit yağmurları bu dönemlerde yaşanmış ve doğada ciddi tahribatlara neden olmuştur (Sulak, 2018, s. 123). Buharın makineleşmede kullanımı ile gelişen buharlı trenlerde ve ticaretin-taşımacılığın Sanayi Devrimi'ndeki başyapıtı olan demiryollarında kömür madeninin kullanımı, kömür

işletmeciliğini yaygınlaşmıştır. Hatta tarihin gördüğü en büyük savaşlardan olan I. Dünya Savaşı'nın temellerinde artan kömür ihtiyaçları ve Avrupa'daki Alsace-Lorraine gibi önemli kömür yataklarının hakimiyet savaşının olduğu bilinmektedir (Kodal, 2015, s. 1291).

Demiryolları ve buhar makinalı deniz araçlarının kullanımı ile uzak coğrafyalara ulaşımın kolaylaşması ile Avrupa sanayisinin bir kısmı ham madde açısından zengin ancak gelişmemiş ülkelere taşınmıştır (Marks, 2012, s. 65) İnsanlığın bu akıl almaz yükselişi ve doğaya hükmetme güdüsü Sanayi Devrimi sonrası tüm dünyayı etkileyerek, ekolojik sorunlar ve doğadan uzaklaşma için bir dönüm noktası olmuştur.

Hidrokarbonların ve en önemlisi petrolün 19. yüzyıl yarısından itibaren artan sanayi üretimi ve artan enerji ihtiyaı sebebiyle yaygın olarak kullanılmaya başlanması insanlığı yeni ekolojik sorunlarla karşı karşıya bırakmıştır. Petrolün de tıpkı kömür kullanımında olduğu gibi benzer etkileri olması, durmaksızın devam eden hava kirliliğine ve sera gazı sebebiyle küresel ısınmaya neden olduğu günümüzde de karşı karşıya olduğumuz bir gerçektir. Hidrokarbon dışında bir enerji kaynağının 19. ve 20. yüzyıllarda keşfedilememiş olması sorunların katlanarak artmasına neden olmuştur.

Başta iklimsel değişimler ve doğa tahribatı olmak üzere evre sorunlarının temelinde insan faktörünün olduğu artık tartışmasızdır. İnsanlığı, ekolojik sorunların merkezine iten bu bakış açısının odağında Descartes, Bacon ve Newton gibi bilim ve felsefe insanlarının savunduğu doğanın insan eliyle şekillendirilebileceği ve tüketime sunulan bir metaymış gibi değerlendirilmesini kapsayan bu yeni düşünme biçimi etkili olmuştur. Bu düşünceye göre artık doğaya karşı öncelik insan ve insanın ihtiyaçlarıdır. İnsan eliyle şekillendirilen bir dünya modeli şüphesiz insanın doğaya hükmetmesine neden olmuştur. Doğayı şekillendirme ve kontrol etme güdüsü sömürüyü de beraberinde getirmiştir. İnsanın varoluşuna ait etik değerlerinden uzaklaşması hem doğaya hem de kendine karşı acımasız olduğu ve sonu belli olmayan bir mücadeleye neden olmuştur. Bilimsel ilerlemede gün geçtikçe kendini ve uygarlığını geliştiren insanoğlu, doğa ile ilişkisinde bu başarıyı ne yazık ki yakalayamamıştır. Üretim ve tüketim merkezli, sömürü düzenin hâkim olduğu bu toplumsal yapıda doğa sömürüsü sıradanlaşmış ve insanlığın doğa sömürüsünün toplumsal bir gerçek olduğu yeni bir evre algısı ile karşılanan düzenin kapısı aralanmıştır.

2.4 Doğadan Kopuş: Antroposen Çağı

Antroposen Çağı, insan-doğa, insan-insan bütünlüğünün yine insanın çıkarları doğrultusunda bozulduğu, insanın doğa üzerinde geri dönüşsüz tahribatlara yol açtığı ve kendi sonunu hazırlayabilecek bir dönemin başlangıcı olarak kabul edilebilir. Önceki bölümlerden de anlaşılabileceği gibi insan ve doğa ilişkisinin tarihsel süreçteki evriminde keskin sınırlar yoktur. Sanayi devrimi ile başlayan insanlığın, insan ve doğa üzerindeki hakimiyet arzusu Birinci Dünya Savaşı ve hemen ardından gelen İkinci Dünya Savaşı ile kaçınılmaz sonuçlar doğurmuştur.

Antroposen Çağı'nın isim babası olan Antropoloji terimi sözcük kökeni olarak Aritoteles'e (M.Ö.388–322) kadar gider ve bilinen en geniş tanımıyla “insanbilim” veya “insanla ilgili düzenli bilgi” anlamına gelir. Etimolojik kökeni olarak Yunanca ‘insan’ anlamına gelen ‘Anthropos’ ile yine ‘düzenli bilgi’ anlamında kullanılan ‘logos’a dayanır. Antropoloji; insanın geçmişini, bugününü ve geleceğini, sosyo-kültürel, fiziksel, biyolojik ve morfolojik açıdan inceleyen disiplinlerarası bir bilim dalıdır. Antropoloji bilimi, insanı birey olarak değil yaşadığı toplumla, yaşam pratikleriyle ve davranışlarıyla birlikte inceler (Öner, 2018, s. 96). Antroposen teriminin de buradan hareketle oluştuğu söylenebilir.

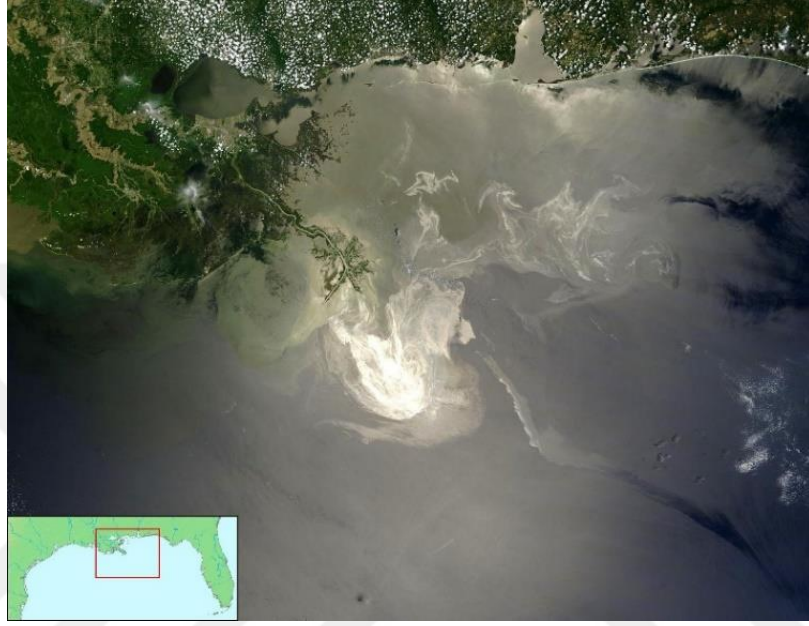
Antroposen, Antropolojinin ‘Anthropos’ köküne, jeolojik zamanları tanımlamada ek olarak kullanılan ‘-cene’ ekinin gelmesiyle oluşan bir terimdir. İnsan çağı olarak dilimize tercüme edilen Antroposen Çağı 2000’li yılların ilk çeyreğinde, Nobel Kimya Ödüllü Hollandalı kimyager Paul Crutzen (1933-2021) öncülüğünde hazırlanan ve altında bir grup pozitif bilimcinin de imzası olan bilimsel bir tezin ortaya attığı bir kavramdır. *Nature* dergisinde yayınlanan *Geology of Mankind* (İnsanlığın Jeolojisi) (2002) isimli araştırmaya göre, insanlık dünyanın işleyişi ve fiziki yapısı üzerinde egemenlik kazanmıştır. Araştırma, bu nedenle içinde bulunduğumuz bu çağı ‘İnsan Çağı’ olarak adlandırılması önerisinde bulunur (Çaylı, 2020, s. 17). Crutzen ve arkadaşlarının üyesi olduğu (AWG) Antroposen Çalışma Grubu’nun (Anthropocene Working Group) başkanı jeolog Prof. Jan Zalasiewicz; Antroposen’in, ekosisteminde yer aldığımız dünya için farklı bir yol çizeceğini belirterek bu terimin resmi olarak kabul edilmesi önerisinde bulunur. 2016 yılına gelindiğinde AWG tarafından etraflıca yürütülen çalışmalar sonucunda terimin resmi olarak kabul edilmesi önerisinin haklı gerekçelerinin sunulduğu (IGC) Uluslararası Jeoloji Kongresi (International Geology Congress)-Cape Town toplantısında yapılan oylama sonucu Antroposen jeolojik bir çağ olarak kabul edilir (Ünal, 2019, s. 187).

Antroposen Çağı'nın kabul görmesini sağlayan en önemli faktör insan hareketleridir. Bu çağın başlangıcı kimi bilim insanlarına göre fosil yakıt kullanımı iken; kimi bilim insanlarına göre ise nükleer denemelerin yapıldığı 20. yüzyılın ikinci yarısıdır. Antroposen ile ilgili yeni dünya keşiflerine ait tartışmalara ve Sanayi Devrimi ile değişen insan-doğa ilişkilerinin tarihi hakkındaki sürece bir önceki bölümde değinilmiştir. Amerika kıtasının keşfi ve Avrupalılar tarafından kolonileştirilmesiyle 17. yüzyılda başlayan bu durum “*eski ve yeni dünyanın çarpışması*” (1610-) olarak tanımlanır. 20. yüzyılın ortalarından (1950-1964) itibaren insanlık kendini doğanın üzerinde küresel bir jeolojik güç olarak görmüş ve kendi uygarlığını inşa etmiştir. İnsan-doğa ilişkisinin endüstrileşme, İkinci Dünya Savaşı ve Hiroşima/Nagazaki'deki nükleer felaketler ile yeniden şekillendiği ve Büyük Hızlanma olarak adlandırılan bu dönemde oluşturulan yoğun nüfuslu büyük kentler, ülkeler arası siyasal ve ekonomik savaşlar; iklim değişikliğinin, küresel ısınmanın ve buna bağlı olarak deniz seviyesinin yükselmesinin ana sebebi olarak görülmüştür (Steffen, Broadgate, Deutsch, Gaffney, & Ludwig, 2015, s. 92).

İkinci Dünya Savaşı'nda halkı tasarrufa yönlendirerek bütçelerinin çok büyük bir kısmını savaş makinelerini üretmeye harcayan ülkeler Büyük Hızlanmanın temellerini atmıştır. Savaş döneminde ortalama bütçesi 1 trilyon dolar olan ABD'nin savaş bütçesi 341 milyar dolardır. Yaklaşık 400 milyar dolarlık bütçeye sahip Nazi Almanyası'nın askeri harcamaları ise 272 milyar dolar seviyesindedir. Bu bütçelerin çoğunluğunun sanayi ekonomilerine ve seri üretime aktarıldığı düşünüldüğünde bu dönemin insanlık tarihinde ne denli büyük bir yıkıma sebep olduğu daha kolay anlaşılabilir (Ohanian, 1997, s. 20).

Günümüzde yeşil enerji farkındalığı sebebiyle kullanımı azaltılmaya çalışılsa da üretimin, sanayinin, ulaşımın ve barınmanın temel enerji kaynağı fosil yakıtların kullanımı ve karbon salınımı küresel tehditlerin belki de en büyüğüdür (Carroll, 2019, s. 2). İnsanlığın Sanayi Devrimi'nden beri doğaya saldırdığı karbon miktarı, son dönemde birkaç milyon yıldır görülmeyen bir seviyeye yükselmiştir (Intergovernmental Panel on Climate Change, 2013, s. 58). Fosil yakıtların dünya ticaretindeki yeri sebebiyle büyük petrol şirketleri en ulaşılmaz coğrafyalarda bile üretim odaklı çalışmalar yapmış ve büyük felaketlere sebep olmuştur. Bu duruma, 2010 yılında Meksika Körfezi'nde Birleşik Krallık merkezli büyük bir petrol şirketine ait olan Deepwater Horizon sondaj kulesinin neden olduğu en büyük endüstriyel felaket olan petrol sızıntısı örnek verilebilir (şekil 1). Bu petrol sızıntısı üç ay boyunca kontrol altına alınamamış ve yaklaşık 780.000 metreküp ham petrol deniz suyuna karışmıştır. Deepwater Horizon, 1979 yılında Ixtoc isimli başka bir sondaj gemisinin sebep olduğu büyük bir petrol

sızıntıdan 14 kat daha büyük bir sızıntıya sebep olmuştur. Tarihte bilinen en büyük petrol sızıntısı olarak kayıtlara geçen bu olay küresel sermaye ve siyasetin altında ezilen doğanın çaresizliğinin gözler önüne sermektedir (Zizek, 2012, s. 27).



Şekil 1: 24 Mayıs 2010'da NASA'nın Terra uydusu tarafından uzaydan görüntülenen petrol sızıntısı.

Yakın geçmişte bu denli büyük petrol sızıntılarına sebep olan şirketlerin arkasındaki finansal kaynaklar ve aralarında ABD'nin de bulunduğu Batılı devletler, 1973 yılında meydana gelen Arap-İsrail savaşında İsrail'e verdikleri destek neticesinde Petrol İhraç Eden Arap Ülkeleri Birliği'nin (OAPEC) ambargosuyla benzeri görülmemiş bir petrol krizine girmişlerdir. Petrol fiyatlarında dört kata varan artışların yaşanmasıyla ekonomisi bozulan ülkeler, elektrik üretimini arttırmaya yönelik çalışmalar yapmış ve nükleer enerjiye yönelmişlerdir (Öztürks & Saygın, 2017, s. 1). Petrol krizi ile nükleer enerji santrali kurulumunda büyük artışlar yaşanmıştır ancak bu tarihte yeni bir olay değildir. 1955 yılının son çeyreğinde Soğuk Savaş Dönemi'nin etkisiyle ABD ve eski Sovyetler Birliği nükleer enerji üretimi gerçekleştiren ilk ülkeler olmuştur (Temurçin & Aliağaoğlu, 2003, s. 26). Enerji üretimi odaklı bu nükleer çılgınlık, zaman içinde geri dönüşü olmayan ekolojik tahribatlara sebep olmuştur.

1945 yılında ABD tarafından Hiroşima'ya atılan ve *Little Boy* (Küçük Çocuk) olarak tarihe ismini kazıyan atom bombası, 90.000'ni aşkın kişinin ölümüne sebep olurken günümüzde bölgede radyoaktif maddelerin etkileri hala devam etmektedir. 1957 yılında İskoçya'da Windscale Nükleer Reaktör kazası sonucu çevreye yayılan radyasyon yalnızca gıda maddelerini etkilemiş ve tehlikeye neden olmamıştır. 1979 yılında ABD'de benzer şekilde gerçekleşen Three Mile Island Nükleer Santral kazasında havaya yayılan radyasyon seviyesi düşük olmuş ve ölüm ya da radyasyon hastalığı yaşanmamıştır. Ancak 1986 yılında Sovyet Rusya'nın Pripyat³ kenti yakınlarındaki Çernobil Nükleer Enerji Santrali'nde yaşanan kaza, dünya tarihinde kaydedilmiş en büyük radyoaktif sızıntıyı meydana getirmiştir ve geri dönüşü olmayan sonuçlar doğurmuştur. İnsan eliyle yapılan ve insan hayatı başta olmak üzere tüm canlıları tehdit eden bu kazada, radyoaktif sızıntı sonucu meydana gelen izotop bulutları rüzgâr yoluyla taşınmış, İspanya, Fransa ve Türkiye'de dahil olmak üzere geniş alanlarda radyoaktif kirlenme gözlemlenmiştir (Engin, 2013, s. 581).

Hiroşima'ya düşen atom bombasından 50 kat daha büyük bir felakete sebep olan Çernobil faciasının etkileri hala sürerken, 2011 yılında Japonya'da yaşanan Fukuşima Nükleer Kazası sonucu radyoaktif materyallerin yayılması nedeniyle tarım büyük darbe almış, taze sütlerde ve ürünlerde radyoaktif maddelere rastlanmıştır. Japonya Çevre Bakanı kaza sonucu depolanan radyoaktif suların yer kalmadığı için Pasifik Okyanusu'na boşaltılabileceğini açıklamıştır (Yılmaz, 2020, s. 126). Nükleer kazaların bu denli büyük etkiler yaratması sonucunda Avrupa ülkeleri başta olmak üzere nükleer santrale sahip bir çok ülke enerji üretimlerini güneş ve rüzgâr enerjisi gibi yenilenebilir enerji kaynaklarına kaydırmıştır (Yavuzaslan, 2018, s. 48). 2022 yılının ilk çeyreğini yaşadığımız bu günlerde ortaya çıkan Rusya-Ukrayna Savaşı'nda tüm bu felaketler hiç yaşanmamışçasına, hala nükleer silah imaları gündeme gelmektedir. İnsanlık olarak önüne geçemediğimiz nükleer felaketlerin tıpkı dinozorların yok oluşundaki gibi kitlesel bir yok oluşa sebep olabileceği öngörüsü ve insanın kendi türüne karşı oluşturduğu bu büyük tehdit Antroposen Çağı'nı en güzel özetleyen argümanlardandır.

İnsan nüfusun katlanarak artması ile tüketimin de artışı küresel krizin gelişiminde itici güç oluşturmuştur. 1830'lu yıllarda dünya nüfusu 1 milyar iken; 1925'te 2 milyar ve 1950'li yıllarda 2,5 milyar olmuştur. Esas çarpıcı olan ise son 50 yılda dünya nüfusunun iki katına

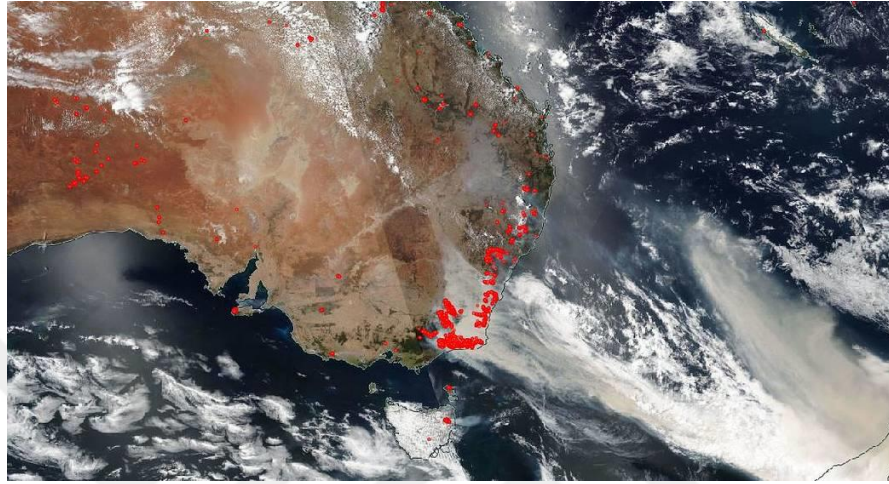
³ Pripyat: Günümüzde Ukrayna topraklarında yer alan ve Çernobil kazası sonucu terk edilen bir kenttir. Ancak tezimizin çalışma aşamasında, Rusya-Ukrayna savaşının çıkması sonucu Rusya tarafından işgal edilmiş ve 24.02.2022 tarihi itibarıyla aktif reaktörlere sahip Çernobil Nükleer Enerji Santrali Rusya ordusunun kontrolüne geçmiştir. Ukrayna hükümeti tarafından yapılan açıklamada, Çernobil bölgesindeki savaş durumunun nükleer atık depolarına zarar verebileceği ve bu durumda Ukrayna'yı Belarus'u ve Avrupa'yı radyoaktif bulutun kaplayabileceği bildirilmiştir (Yavuz, 2022).

çıkarak 8 milyara ulaşmasıdır (Aksu, 2011, s. 221). Kentsel yoğunluğun ön planda olduğu dünya nüfusunun bu hızlı artışı Dr. Warren Martin Hern (1938-) tarafından 1993 yılında *Current World Leaders* dergisinde yayınlanan *İnsan türü gezegende bir kansere mi dönüştü? Bir patoloji işareti olarak nüfus artışına teorik bir bakış* (Has the human species become a cancer on the planet? A theoretical view of population growth as a sign of pathology) isimli makalesinde “Biyosfer Kanseri” olarak adlandırılmıştır (Hern, 1993). Bangladeş’in başkenti olan Dakka nüfusunun 12 milyonu aşması ve kilometrekare başına 30 bine yakın insanın düşmesi Biyosfer Kanseri’ni en güzel tanımlayan örneklerdendir. İstanbul da 20 milyona yaklaşan nüfusu ve kozmopolit yapısı sebebiyle bu duruma yakınımızdan bir örnek olarak verilebilir. Günümüzde dünya nüfusunun yaklaşık yarısı kentlerde yaşamaktadır. 2050 yılına kadar ise bu oranı da aşarak yaklaşık üçte ikisinin kentli nüfus olacağı öngörülmektedir (United Nations, 2018).

Kentleşmenin hızlanması ile insanlık, doğa üzerinde kalıcı değişikliklere de sebep olmuştur. Kendi elleriyle yeryüzünün jeolojisini değiştirmiş, farklı ve yeni katmanları yaratmıştır. Dünyadaki kara yüzeylerinin %50’den fazlası insanlık tarafından ulaşılabilmiş ve dönüşüme uğratılmıştır. İnsanlık tarafından oluşturulan kentsel yapıların kalıntıları ve deniz dolguları gibi yapay tortul katmanları bu yeni jeolojik oluşumların en çarpıcı örneğidir (Muharrem & Hamza, 2004, s. 238).

Nüfus artışının kentlerde yoğunlaşması sera gazı emisyonunu arttırarak ortalama küresel sıcakların yaklaşık 1°C artmasına ve iklim krizinin etkilerinin derinleşmesine neden olmuştur. Bu küresel değişiklikler insanlığı belirsiz bir geleceğe sürüklerken diğer türler için de bir yok oluş anlamı taşımaktadır (Intergovernmental Panel on Climate Change, 2013, s. 17). İklim krizinin doğadaki yansıması olan sel, son yıllarda birçok dünya kentinde etkisini göstermektedir. Ocak 2013’te Endonezya’nın başkenti Jakarta’da gelişen sel felaketi 14.000’den fazla insanı doğrudan etkilemiş, çevreye verdiği zararlar yaklaşık 1 milyar dolarlık hasara yol açmıştır (Van Voorst, 2016) Yerel ölçekte değerlendirildiğinde yerleşimin dere yataklarında yoğunlaştığı Karadeniz bölgesinde bilinçsiz yapılaşma sonucu sıklıkla sel felaketi yaşanmakta ve benzer sonuçlarla karşı karşıya kalınmaktadır. 2019 sonbaharında Avustralya’daki milyonlarca hektar arazide çıkan büyük çaplı yangınlar (şekil 2) aylarca kontrol altına alınamamış ve bir çok endemik türü yok olma tehdidiyle karşı karşıya bırakmıştır. Antarktika’daki, 2020 yılına kadar 18,3°C olarak ölçülen sıcaklık değerleri 20°C’yi geçerek rekor bir seviyeye ulaşmıştır. Buna bağlı olarak Eylül 2020’de ise deniz buzu boyutları en düşük ikinci seviyeye ulaşmıştır. Küresel ısınmanın gözle görülür karşılığı olan

bu artış ile aynı yıl içinde eş zamanlı olarak Amazon ormanlarındaki yangınlar ve orman kayıpları son 10 yılın en yüksek seviyesindedir. Tüm bu olaylar iklim değişikliğinin en güncel etkilerini ortaya koyarken, dünyamızın daha az yaşanılır bir noktaya gittiğini gözler önüne sermektedir (Paker, 2021, s. 23).



Şekil 2: 01 Ocak 2020’de Nasa’nın Suomi NPP uydusu tarafından uzaydan görüntülenen Avustralya kıtasında çıkan yangınların ve atmosfere karışan dumanın görüntüsü.

İnsanlık son zamanlarda, yabani doğanın hakimiyet alanına müdahale etmesiyle zoonoz olarak adlandırılan omurgalı canlılardan insanlara geçen bulaşıcı hastalıklarla baş etmek zorunda kalmıştır (Bauerfeind, ve diğerleri, 2015, s. 3). Afrika merkezli Ebola virüsü hastalığı, Coronavirüs nedenli şiddetli Akut Solunum Yetmezliği Sendromu (SARS), kuş, domuz gibi akraba omurgalılarından insana geçen Influenza, Coronavirüs’ün farklı bir türünün neden olduğu ve ölüm oranının daha yüksek olduğu Orta Doğu Solunum Sendromu (MERS) ve yakın zamanda tüm dünyayı etkisi altına alan, 2019’dan günümüze hayatımızı şekillendiren COVID-19 bu hastalıklara örnek gösterilebilir. Bu gibi bulaşıcı hastalıklar, Wuhan’da olduğu gibi COVID-19’un ortaya çıkmasının hemen ardından kentsel nüfusun yoğunluğu sebebiyle hızla yayılarak pandemiye sebep olabilmektedir (Chakraborty, Kumar, & Mishra, 2021, s. 18).

Birleşmiş Milletler raporuna göre önümüzdeki 40 yılda dünya nüfusunun üçte ikisinin temiz su, sağlıklı gıda ve enerji gibi yaşamı idame ettirecek temel ihtiyaçları sağlamada zorluk yaşayacağı öngörülmektedir (United Nations, 2018). Yaklaşık %70 su ile kaplı olan dünyamızda içilebilir sağlıklı su oranı yalnızca %2,5’ dur ve bunun çok daha azına kolayca ulaşılabilir. Su kaynaklarının hızla tükenmesi ile kişi başına düşen 1.519 m³’lük su miktarı ile Türkiye’nin içinde bulunduğu birçok ülke hızla su sıkıntısı çeken ülkeler arasında yerini

almaktadır. Türkiye İstatistik Kurumu'nun (TÜİK, t.y.). Türkiye nüfusunun 2030 yılında 100 milyona ulaşacağını öngördüğü düşünüldüğünde kişi başına düşen su miktarının 1.120 m³'e kadar düşmesi beklenmektedir. Türkiye ölçeğinde ve büyüyen küresel nüfus değerlendirildiğinde kullanılabilir temiz suyun önemi bir kere daha ortaya çıkmaktadır. Günümüzde dünya nüfusunun %10'dan fazlasının temiz ve güvenli suya erişimi yoktur (Öktem & Aksoy, 2014, s. 14-15). Küresel çaptaki bu krizler sebebiyle su kıtlığı daha da derinleşmeye devam edecektir.

Küresel çapta tüm dünyayı ilgilendiren bu felaketler dışında, Antroposen Çağı'nı ve insanın dünya üzerinde bıraktığı tahribatlara daha bir çok çarpıcı durum örnek gösterilebilir. Ağustos 2021'de Kuveyt'deki Erhiyye bölgesinde son 20 yılda oluşan ve 50 milyondan fazla araç lastiğinin bulunduğu dünyanın en büyük lastik mezarlığında (şekil 3) çıkan yangın ve yarattığı hava kirliliği Kuveyt üzerinde büyük bir kamuoyu baskısı yaratmıştır (Abdulgaffur, 2021).



Şekil 3: Kuveyt lastik mezarlığı.

Deniz suyu seviyesinin yükselmesi sebebiyle Maldiv Adaları (şekil 4) önümüzdeki 15-20 yıl içinde sular altında kalma riskiyle karşı karşıyadır (East, 2018). Kanada'nın Alberta şehrindeki yoğun madencilik faaliyetleri (şekil 5) sebebiyle oluşan petrol kumlarının bölge için son derece kanserojen olduğu bildirilmiştir (Austen, 2013).



Şekil 4: Maldiv Adaları



Şekil 5: Kanada'daki petrol kumları

Dünyada her an üretilmeye ve tüketilmeye devam eden plastik atıklar, okyanus akıntıları ile birleşerek 1,8 trilyon büyük ve küçük çaplı plastikten oluşan bir adaya dönüşmüştür. Pasifik Okyanusu'nda Havai ve Kaliforniya arasında sürüklenen yaklaşık 7 milyon ton ağırlıkta ve 3,5 milyon kilometrekarelik bir alanda varlık bulan bu plastik çöp kütlesi, bir adadan çok bir kıta büyüklüğündedir. Bu büyüklüğü somut bir şekilde aktarmak gerekirse, Türkiye yüzölçümünün yaklaşık olarak beş katı olduğu söylenebilir. Büyük Pasifik çöp alanı gibi, dünyanın beş ayrı noktasında buna benzer atıklar toplanmaya devam etmektedir (Özcan, 2019). 16. İstanbul Bienali'nin de çıkış noktası olan ve bienal yürütücüleri tarafından *Yedinci Kıta* olarak adlandırılan bu plastik çöp adası (şekil 6) insanın yeryüzüne attığı bir imza gibidir.



Şekil 6: Pasifik Okyanusu'ndaki Büyük Pasifik çöp alanı

Antroposen özünde, modern insan faaliyetinin (sosyal, ekonomik ve siyasi kararlarının) gezegensel işleyişin temel süreçlerini şiddetli bir şekilde değiştirdiğini ifade eden bir kavramdır. Bir yandan da bilimsel alanda iklim, biyoçeşitlilik ve biyojeokimya dahil olmak üzere bir dizi süreci kapsayan değişimlerin tümünü açıklayıcı bir kavramdır. İnsan eliyle bozulan doğa dengelerinin, yine insan eliyle günah çıkarırcasına çözüm aranarak tekrar düzene sokulma çabaları çok manidardır. 1992 yılında hazırlanan ve küresel ısınma tehdidine karşı ülkelerin, özellikle başta karbon emisyonunun azaltılması olmak üzere sözleşmeye taraf olan ülkelere bir takım yükümlülükler yükleyen Birleşmiş Milletler İklim Değişikliği Çerçeve Sözleşmesi'nin ilanı, küresel çaptaki duyarlılık açısından bir milat olarak alınabilir. 1995' den

bu yana yapılan 21 toplantının ardından, 12 Aralık 2015'te anlaşmaya taraf 191 ülke tarafından Paris İklim Anlaşması kabul edilmiştir. Buna göre anlaşmaya taraf olan her ülke, küresel ısınmayı azaltmak için yapabileceği katkıları belirlemeli, planlamalı ve raporlamalıdır. Türkiye 2053 yılı için sıfır karbon emisyonu hedefi koyarak bu anlaşmayı 7 Ekim 2021 tarihinde onaylamıştır (Çevre ve Şehircilik Bakanlığı, t.y.).

Öze dönüş hareketi olarak söyleyebileceğimiz bu çalışmalar ile insan-doğa, insan-insan arasındaki ilişkinin yüceltilmesi ve çevreye duyarlı siyasal politikalar ile bu ilişkinin desteklenmesi, insanlığın ekolojik mücadelesine şüphesiz katkı sağlamıştır. Bu sayede, küresel çapta gelişen bu çevreci yaklaşımlar, sanat tarihinde yer edinmiş önemli eserlerin ve önemli sanatçıların farkındalık yaratmak istedikleri konular arasında yer almıştır. Günümüz güncel sanatında, bu farkındalık devam etmektedir.

2.5 Tarihsel Süreçte Sanat ve Doğa Etkileşimi

Sanat, tarih öncesi çağlarda insanlığın varlığıyla ortaya çıkmış ve insanın bir etkinliği olmuştur. Tarihsel süreçte çağdan çağa, toplumdan topluma, farklı biçimlerde ifade edilmiş ve günümüze kadar sayısız tanımlı yapılmıştır. Günümüzde bu tanımlara değişik anlayışlar, farklı fikirler ve katkılar sağlanmaya devam edilmektedir. En genel tanımı ile sanat, her türlü duygunun alımlanmasını ve iletilmesini amaçlayan, var olan ve var olmayan arasında bir bağ kurarak benliğin kişiliğe dönüştürülmesi eylemidir (Bozkurt, 2013, s. 9). Dilimizdeki tanımıyla bir duygunun, bir tasarımın, bir güzelliğin anlatım yöntemlerinin bütünüdür. Üstün bir yaratıcılıktır (TDK, t.y.). Bozkurt'a göre (2013) sanat, *“insanın kendisine karşın yarattığı ikinci bir doğadır”*. Buradan anlaşılacağı gibi sanat yalnız değildir. Doğada kendiliğinden oluşan durumlar sanat olarak kabul edilmezler. Bu bağlamda Şişman tarafından vurgulanan nokta sanatın *“insana özgüllüğü, insancıl bir çalışma, insansı yaratım, insanın yaratıcı gücü ile birleşen bir eylem olmasıdır.”* (Şişman, 2006, s. 9).

Sanat eserleri, doğada kendiliğinden var olmayan ve bir sanatçının, kendi duygu ve düşüncelerinin aktarımı sonucu ortaya çıkan özgün ve biricik ürünlerdir. Bu eserler izleyeni gerçeklik algısından uzaklaştırarak sanatçının yarattığı imgeler dünyasına götürür. Eserin üretim aşamasında önemli noktalardan biri malzemedir. Sanat tarihinde farklı dönemlerde farklı malzemeler kullanılmış ve sanatçıların özgün tavırlarıyla bir araya gelen bu malzemeler ile sanatsal ürün ortaya çıkmıştır. Diğer bir önemli nokta ise üretilen eserlerin konusudur. Toplumsal değişimler ve sanatçının etkilendiği içsel ve dışsal faktörler eserlerin konusunu etkileyen önemli özelliklerdir. Bu bağlamda sanatçının odağına takılan ilk konunun kendine en yakın hissettiği “doğa” olduğu söylenebilir. Doğa, sanatçı için bir ilham kaynağı olduğu

gibi imgenin ana kaynağı ve sanatçının üretim sürecinde kullanacağı malzemenin de özü olmuştur (Bozkurt, 2013, s. 16).

Avcı toplayıcı toplumlarda yaşayan ilkel insanlar varlıklarını koruyabilmek için büyük bir çaba sarf ederken doğayı gözlemleyip, avlanma, hayatta kalma gibi temel ihtiyaçlarını karşılamak amacıyla öğrendiklerini yaratıcılıklarını kullanarak resmetmişlerdir. Lascaux Mağarası'nda (Fransa) doğa ve insan ilişkilerinin gözlemlenebildiği, bilenen ilk örneklerden olan bu resimler, insanoğlunun doğaya karşı güçsüzlüklerini ve korkularını yenmek için bir araç olmuştur. Yaşadıkları mağaralara çizdikleri hayvan resimlerinde bir sonraki avlarını daha kolay avlayabileceklerini düşünmüşler ve buna inanmışlardır. Şişman'a göre *"ilkel insanın bu inançla doğa karşısında güçlü durabilmek için sanata yönelmiş olduğu söylenebilir."* (Şişman, 2006, s. 44).

Homo-sapiens olarak bilinen insan türü sanatsal yaratım sürecinin ilk örneklerini vermiş ve ilk sanatsal yaratıcı olmuştur (Şişman, 2006, s. 44). Sanatçı yaşadığı dönemde, toplumdan beslenirken aynı zamanda toplumu biçimlendiren, yansıtan ve sanat yoluyla çevresiyle ilişki kuran kişidir. Sanatçı, sanatsal yaratım sürecinde doğayı bilinen çerçevesinin dışına çıkararak kendi süzgecinden geçirir ve yeni bir temsiliyet yaratır. Oluşturduğu bu temsiliyetler dünyasında içeriksel ve biçimsel tüm göndermeleri doğadan alır ve yine doğaya atfeder. Worringer'den aktaran Oğuz'a göre sanat yapıtında önemli olan doğadaki şeyler değil, onların aralarındaki ilişkilerdir. *"Böylece doğanın sonsuz sayıdaki ilişkilerinin aktarıldığı sanat yapıtı, doğanın yanında ona eşdeğerli olarak bulunan ama doğadan bağımsız bir organizma olarak var olan bir evrendir."* (Oğuz, 2013, s. 20).

İnsanlık yerleşik yaşama geçtikten sonra doğaya daha da bağımlı hale gelmiştir. Bu süreçten sonra doğa sanat üzerinde, dinsel konulardan toplumsal konulara kadar geniş bir çerçevede kendine yer bulmuştur. Sanatın aktarım aracı olan malzeme kullanımı ise geleneksel yöntemler ile başlamış zaman içinde teknolojinin gelişmesiyle disiplinlerarası boyutlara ulaşmıştır. Tarihsel süreçte incelendiğinde doğa motifleri ilk olarak, ilkel toplumlarda inanç ve geleneklere bağlı yapılan mağara resimlerinden sonra, doğa gözlemleri sonucu geometrik bir düzen ortaya çıkarmış Mısır uygarlığında görülür. Mısırlılar ölümden sonra yaşamın devam ettiğine inanmış, ölen kişinin bedeninin ve dış görünüşünün korunması için mumyalama tekniğini kullanarak ölü odaları hazırlamışlardır. Mimari, heykel, rölyef ve resim gibi sanat alanlarında öne çıkan Mısır uygarlığı, ölü odalarına yaptıkları duvar resimleri, kabartma ve hiyeroglif yazılarında bitki ve hayvan motiflerini stilize ederek kullanmıştır. Doğadan

öykünerek yapılan bu motifler Mısır sanatının önemli özellikleri arasında yer almaktadır (Gombrich, 1993, s. 33).

Mezopotamya sanatı ise, mimarlık ve tapınak sanatıdır. Sümerler, Babiller, Asurlular, Persler, Hititler ve Fenikelilerin içinde yer aldığı Mezopotamya sanatında tapınaklara yapılan heykel ve rölyefler ön plandadır. Yeterli taşın ve malzemenin bulunmadığı bu dönemde heykeller, doğada bulunan demir, bronz, altın ve gümüş gibi değerli madenlerle yapılmıştır. Aynı zamanda asfalt ve zift gibi malzemelerin üzerine yapılmış sedef kakma eserler dikkat çekmektedir. Doğa güçlerini temsil eden tanrıların etkisi altında kalan bu dönemin uygarlıkları, başta dinsel konuları işlerken zaman içinde savaş sahneleri ve kahramanlık hikayelerine yönelmişlerdir. Heykel ve kabartma üzerine işledikleri süsleme niteliğindeki organik öğelerin geometrik biçimlerde stilize edilerek uygulandığı görülür (Şişman, 2006, s. 107-115).

Mısır sanatının heykellerine öykündüğü düşünülen Yunanlılar ise, Mısırlıların ruhani odağı yerine doğaya ve akla yönelmişlerdir. M.Ö. 8. yüzyıldan itibaren ölü gömme törenlerinin ve mitolojik kahramanların tasvir edildiği, “siyah figür” ve “kırmızı figür” olarak bilenen tekniklerle çömleklere insan, hayvan figürleri ve bitki motifleri işlemişlerdir (Tansuğ, 1999). Helenistik dönem ile değişime uğrayan Yunan sanatında, Stoa felsefesi⁴ ile doğaya uygun yaşama düşüncesi başlamıştır. Aynı zamanda bu dönemin sanatçıları doğal olanı ararken insan anatomisine yönelmiştir. Yunan resim sanatının Helenistik döneminde, ölü doğa ve hayvan resimleri önemli konular arasında yer alır (Şan, 2004, s. 7). Doğu sanatında daha önce görülmemiş bir konu olan manzara, sanatçıların ilgisini ilk olarak bu dönemde çekmeye başlamıştır. Helenistik dönem sanatçıları, kırdaki yaşama hazzını dile getirmeye çalıştıkları yapıtlarında gerçek anlamda kır sahneleri betimlemiştir. Güzelliğe tutkuyla bağlı olan Yunanlılar, gördüklerini idealize etmişler ve perspektif bilgisine sahip olmadıkları halde betimledikleri kır manzaralarında nesneleri perspektif kuralları gereğince yakından uzağa doğru gittikçe küçüldüğünü tasvir etmişlerdir (Hodge, 2016, s. 12).

Doğa kavramının doğuşunun anlatıldığı bölümde daha önce de bahsedildiği gibi doğa filozofları olarak adlandırılan Thales, Platon, Aristoteles gibi düşünürlerin doğa ve sanat arasındaki ilişkiyi felsefi açıdan açıklama çabaları Yunan sanatı dönemine denk gelmektedir. Platon tarafından ortaya atılan mimesis kuramı bu dönemde ortaya çıkmıştır. Dilimizde

⁴ Stoa felsefesi: Helenistik dönemde önemli akımlar arasında yer alır. Stoa felsefesinde doğa, evrendir. Evrende bulunan her şey ise Tanrı'nın bir tezahürüdür. İnsanın temel amacının mutluluk olduğunu düşünen Stoacılar, mutluluğa ulaşmak içinse doğaya uygun yaşamak gerektiğine inanır (Feniks Dergi, t.y.).

“yansıtmı” veya “öykünme” olarak ele alınan mimesis, doğalcı bir sanat anlayışına dayanmaktadır. Platon’a göre bu kuram, sanatı sadece doğanın bir taklidi olarak açıklar. Turgut, *Sanat Felsefesi* (1993, s.16) isimli kitabında Platon’un mimesis kuramını şöyle anlatır:

“Platon’da evrenin ana ilkesi olan iyi ve güzel tüm ideaların da dayandığı temel idealaradır. Bu idealar ancak akıl aracılığıyla kavranabilir. Böylece tüm nesneler, ya da fenomenler dünyası akılsal olan bu evrensel ideaların yansıması, ya da taklidi olmaktadır. Bu dünyayı sanatına aktaran sanatçının dünyası (sanat eserleri) taklidin taklidi olmaktadır.”

Platon, mimesisi bir sanatsal yaratma olayı olarak görmese de Aristoteles’e göre mimesis bir sanat kuramıdır. Aristo insanı diğer varlıklardan ayıran en önemli özelliğin taklit yeteneği olduğunu ve bunun doğuştan geldiğini düşünür (Turgut, 1993, s. 27).

M.Ö. 2. yüzyılda Yunanistan’ı fethetmeye başlayan Romalılar, Helenistik dönemin sanat anlayışından etkilenmiştir. Heykel ve mimaride öne çıkan Roma sanatı resimlerinde Yunanlıların kır manzaralarının taklit edildiği bilinmektedir. Doğaya ait unsurların inceliklerle işlendiği Yunan ve Roma sanatına ait mozaikleri süsleyen en eski manzaralar, M.S. 1. yüzyıldan itibaren, özellikle Pompei, Herkulaneum gibi antik kentlerde yapılan dinlenme odalarında görülür. Roma’da bulunan Villa Albani ve Villa Livia bu manzara odalarına örnek gösterilebilecek yapılardır (Gombrich, 1993, s. 76). Roma İmparatoru Augustus’un eşinin adını taşıyan Villa Livia, manzara freskleriyle⁵ bezenen odasıyla günümüze kadar ulaşabilmiştir. Roma sanatında duvar boyamalarına verilecek iyi örneklerden biri kabul edilen Livia’nın manzara odasında; ağaçlar, çalılar, meyveler, bitkiler ve kuşlar gibi doğa unsurlarından oluşan duvar resminin ustalıkla işlendiği dikkat çekmektedir. Sanatçı atmosferik perspektif kullanarak yaptığı bu manzara resmiyle odada, doğa illüzyonu yaratmıştır Oda, tamamen kapalı olmasına rağmen mekânsal bir karmaşa yaratarak, bitki türlerinin gerçekliği ve zenginliği ile gerçekte tek bir bahçe olarak var olamayacak bir manzara sağlar (Khan Academy, 2013).

11. ve 12. yüzyıllara gelindiğinde bilimi ve düşünmeyi yasaklayan Skolastik felsefeyle birlikte toplumsal sınıf farklılıkları doğmuş, sosyo-ekonomik değişimler meydana gelmiştir. Kilisenin baskısı ve teknolojik gerilemeler dönemin sanatını, Yunan sanatının gerçekliğinden kopararak kiliseye yönlendirmiştir (Genç, 2013, s. 9). Antik sanatlar denilen Yunan ve Roma sanatlarının üçüncüsü kabul edilen Bizans sanatının etkin olduğu bu dönemde sanatçılar,

⁵ Fresk: Duvar resmi

genellikle dini öğretilere bağlı kalarak, gerçeklikten uzak bir anlatımla işledikleri figürleri gölgesiz ve perspektif kullanılmadan iki boyutlu olarak aktarmıştır (Hodge, 2016, s. 21). Bu dönem resimlerinde kutsal kişilerin ikona ismi verilen resimleri yapılmış olup bu ikonlarda doğanın parçası olan hayvan ve bitki figürlerinin kullanılmasına izin verilmemiştir (Şişman, 2006, s. 125). Ancak resimlerin arka fonlarına yapılan peyzaj örnekleri ilk olarak bu dönemde görülmektedir. Doğalcı portre anlayışıyla yapılan bu resimlerde mumlu boya tekniği geliştirilmiştir (Şan, 2004, s. 9).

Orta Çağ Avrupası'nda yaşanan Kilise kısıtlamalarının yanı sıra İslamiyet'te de imgesel yasaklamalar görülmüştür. İnsan figürü çizmesi yasaklanan doğulu sanatçılar, biçim ve motiflere yönelerek arabesk denilen girift bezeme, hat sanatı ve halı sanatı üzerine çalışmalar üretmişlerdir. Zaman içinde daha esnek yorumlamaların yapılması sonucu İslamiyet ile ilişkisi olmadığı sürece figür çizimine ve illüstrasyona izin verilmiştir. 13. yüzyılda bir İran romanından alıntılanan ve bir bahçede, ay ışığı altında geçen bir sahnenin canlandırıldığı minyatür resim, doğa imgelerinin baskın olduğu ve figürün kullanıldığı örnek resimlerden biridir. Çin etkisinin görülebildiği bu resim, adeta doğanın detaylıca işlendiği Çin parşömenlerini anımsatır (Gombrich, 1993, s. 104).

Batı'da Bizans sanatında kilise etkisi yaşanırken, yaklaşık olarak aynı dönemlere denk gelen Çin sanatında da dini öğretilerin sanat üzerinde etkili olduğu söylenebilir. Başlangıçta Orta Doğu'nun mezar süslemelerinden etkilenen Çinliler zamanla Budizm öğretilerinin getirdiği yeniliklerle sanatın bir meditasyon, bir düşünceye dalma olayı olduğunu düşünmüşlerdir. Düşünceye dalma eylemi, kutsal gerçeğe odaklanarak hakkında saatlerce düşünmek, akılda bir düşünceyi yanılgıya kapılmadan tüm yönleriyle incelemektir. Budizm bu yönüyle bazı rahipleri doğa üzerine düşünmeye yönlendirmiştir. Doğada var olan şeyleri ve o şeylerin insana neler öğretebileceğini düşünen rahiplerin etkisiyle dağların ve suların resimlerini yapmaya başlayan sanatçılar ilk manzara resim örneklerini vermişlerdir. Ancak bu resimler salt süsleme amacıyla değil düşünmeye yönlendirme amacıyla yapılmıştır. Sadece dingin anlarda meditasyon yapmak için saklandığı kutudan çıkarılan bir araçtır (Gombrich, 1993, s. 119-111).

Yaklaşık olarak 14. yüzyılda Batı'da ortaya çıkan ve daha sonralarını da etkileyecek olan burjuvazinin⁶ doğuşuyla toplum, dinsel güçlerin baskısından sıyrılarak renkli ve

⁶ Burjuva: İşçi, köylü ya da soylu sınıfına dahil olmayan, işveren konumunda bulunan ve gücünü ve sosyal statüsünü buradan alan kişidir. Burjuvazi ise bu kimselerin oluşturduğu sosyal sınıftır. İlk olarak Karl Marx ve Friedrich Engels tarafından *Komünist Manifestosu* isimli kitapta "kapitalist orta sınıf" anlamında kullanılmıştır (Evrin Ağacı, t.y.).

büyüleyici bir dünya arzusu içinde Gotik sanatın gelişimine katkı sağlamıştır. Bu döneme kadar dinsel konulardan ayrılamayan Gotik sanat, Burjuva kesiminin etkisiyle klasik anlamda doğa gözlemlerinin tekrar sanatın içine dahil edildiği bir dönem olmuştur. Orta çağ sanatçısı, Tanrı'nın yüceliğini ifade ettiği Uluslararası Gotik olarak adlandırılan bu dönemde doğa üstü olaylara yönelmiştir (Şişman, 2006, s. 130-131). Mimari yapılar insan ve doğa ilişkisi temelinde inşa edilirken, resimlerde ise derinlik algısının geliştirildiği ve doğanın gerçeğe yakın olarak tasvir edilme arzusu görülür. Avrupa'nın yerli bitkilerinin de süs motifi olarak kullandığı bilinmektedir (Genç, 2013, s. 9). Bu dönemin sanatçıları aynı zamanda çiçek veya hayvan gibi doğa detaylarıyla yetinmeyip optik yasaları irdelemek ve Yunanlıların yaptığı gibi, anatomi bilgisine sahip olmak istemişlerdir. Sanatçıların ilgisinin bu yönde ilerlemesi sonucu Rönesans adı verilen çağ doğmuştur (Şan, 2004, s. 11).

Mısır Piramitlerinden Yunan tapınaklarına, Çin parşömenlerinden Uluslararası Gotik döneme kadar tüm bu tarihsel süreçte doğa sanatın bir yerinde varlığını devam ettirmiştir. Ancak bu zamana kadar doğa henüz sanat yapıtının bir meselesi olarak karşımıza çıkmamıştır. Gerçek anlamıyla peyzaja ilk olarak Rönesans'ta rastlanır. Gerçek nesnelerin önem kazandığı ve insana verilen değerin arttığı Rönesans döneminde, gerçek bilgiye ulaşma arzusu artmıştır. Kelime anlamı “yeniden doğuş” olan Rönesans, sanat akımı olmasının yanı sıra bir çok alanda teknolojik ve bilimsel gelişmelerin yaşandığı bir dönemdir. Erken Rönesans (1350-1500), Yüksek Rönesans (1500-1550) ve Geç Rönesans (1550-1600) olarak üç dönemden oluşur. Matematik ve astronomi gibi pozitif bilimlerin önem kazandığı bu dönemde bilginin kaynağının doğa olduğu ve gerçek bilgiye ulaşmanın yolunun doğa üzerine yapılacak olan gözlem ve incelemelerden geçtiği anlaşılmıştır (Şişman, 2006, s. 133). Jan Van Eyck (1390-1441) ve Leonardo Da Vinci (1452-1519) gibi Rönesans döneminin ustaları da doğayı gözlemlemeye başlamışlardır. Van Eyck, resimde yağlı boya tekniğini ve derinlik algısını geliştirme çalışmaları yapmıştır. Da Vinci ise insan anatomisini incelemek için kadavralar üzerinde çalışmış ve aynı zamanda güneş hareketlerini inceleyen Rönesans sanatçılarından biri olmuştur (Pişkiner, 2019 , s. 37).

15. yüzyıl sanatçıları doğanın birebir taklidine dayalı bir anlayışla gerçekçi resimler yapmaya başlamış, heykellerde insan figürlerini gerçeğine sadık kalarak işlemişlerdir. Resim çalışmalarında orta çağın iki boyutlu resim anlayışından uzaklaşarak, ışığın ve biçimin birleştiriciliğinin yanı sıra geometrik ve matematiksel ifadelerle perspektif kurallarını uygulamaya başlamışlardır. Aynı zamanda teknik açıdan bakıldığında tuval kullanımının yaygınlaştığı, yağlı boyanın sunduğu imkanla doğalcı bir yaklaşım sergilendiği ve doğa

renklerinin zenginliğinin ön plana çıktığı görülmektedir. Da Vinci, bu dönemde yaptığı optik incelemeler sonucunda resimlerinde uyguladığı, biçimlerin dış çizgilerinin erimesi olarak bilinen sfumato tekniğini geliştirmiştir (Şişman, 2006, s. 139-143).

Gotik dönemin etkilerinin henüz devam ettiği bu dönemde, Jan Van Eyck'ın *İsa'nın Athları* (t.y.), Sandro Botticelli'nin (1446-1510) *Bahar Alegorisi* (1478), ve *Venüs'ün Doğuşu* (1485), Leonardo Da Vinci'nin *Mona Lisa'sı* (1502), Albercht Dürer'in (1471-1528) *Âdem ve Havva'sı* (1504), Rafaello Sanzio'nun (1483- 1532) *Peri Galatea'sı* (yk. 1514) ve Tiziano'nun (1485? -1576) *Meryem, Azizler ve Pesaro Ailesi* (1519-1528) gibi ünlü pek çok eserde doğaya ait unsurlar kullanılmıştır. Kimisinde gökyüzü, bulutlar veya deniz ustalıkla işlenmiş, kimisinde ağaç ve çiçeklerden oluşan bir aranjman sunulmuştur. Ancak doğa, anlatılmak istenen konunun kırsal sahneleri için tasvir edilmiştir. Bazen kutsal konunun geçtiği sahnede sadece bir mekân olarak görülen doğa, bazen de mekânın mimari bir yapı olduğu kompozisyonlarda arka fonda görünen tamamlayıcı bir unsur olmuştur. Gökberk'e göre (2006, s. 194), "*Artık doğa ortaçağ için olduğu gibi, yalnız dekor, bir sahne değildir; kendisine doğrudan doğruya, hem de büyük bir tutkuyla bakılan sırlarla dolu, bilinmeyen büyük bir dünyadır*". Resimlerde işlenen temanın henüz doğa olmamasına rağmen bu ölçüde ustalıkla işlenmesi sanatçının güzellik ve uyum duygusunun yanı sıra doğaya duyduğu özel merakı da güçlendirdiği fikrini vermektedir.

Giorgio da Castelfranco olarak da bilinen İtalyan ressam Giorgione'nin (1477-78-1510), Rafaello Sanzio'nun (1483- 1532) *Peri Galatea'sından* yaklaşık yedi yıl kadar önce yaptığı tahmin edilen *Fırtına* (1507-8) isimli eserinin, çağdaşlarıyla benzer özellikler taşıdığı görülmektedir. Ancak sanatçı kompozisyonda yerleştirdiği figürlerin ve nesnelerin ötesinde manzaraya ağırlık vererek, ağaçları, toprağı, ışığı hatta insanların yaşadıkları kenti bir bütün olarak tasvir etmiştir. Giorgione'nin *Fırtına'sıyla* doğa tam anlamıyla ilk defa sanat eserinin bir konusu olmuştur. Resim sanatının gelişmesi için yapılan çalışmaların ötesinde insanların günlük yaşamından bir doğal görünüm ve doğa manzarası aktaran bu resim, kilise ve saray etkisinde kalmış diğer eserlerden farklı bir yol çizmiştir. Manzara ressamlığının önünü açan *Fırtına* daha sonraları sanatın bir zaferi olarak görülecektir. Ancak manzara resmi henüz öyküsel bir dille bir olayı anlatmadığı için halk tarafından tercih edilmeyen bir türdür. (Gombrich, 1993, s. 252-272). Giorgione'den seneler sonra ünlenen Fransız ressam Claude Lorrain de (1600-1682) doğayı gerçekçi etüt eden büyük ustalardan olmuştur. Gombrich'e göre insanın gözlerini doğanın yüce güzelliğine açan ilk sanatçı Lorrain'dir. Roma'yı çevreleyen kırları, ovaları ve görkemli tepeleri resimleyen sanatçı, gerçekçi desenleri ve renk

zenginliği ile manzara resminin ideal ölçütü kabul edilmiş, kendisinden sonraki bir çok akımı ve sanatçıyı etkilemiştir (Gombrich, 1993, s. 310) .

Hollanda'nın Altın Çağı olarak isimlendirilen ve bir çok sanat tarihçisi tarafından “doğanın aynası” olarak görülen Barok sanatının son zamanlarına gelindiğinde Hollandalı ressamın doğa unsurlarını ustalıkla işlediği tür resimleri ortaya çıkar. Bu dönemde ressamlar yalnızca bir türde uzmanlaşmayı tercih etmişlerdir. Tarihi olaylar, kahramanlık hikayeleri, İncil'den sahnelerle mitolojik ya da alegorik konular en çok tercih edilen türlerdir. (Hodge, 2016, s. 46). Kara ve deniz olarak ikiye ayrılan manzara resmi bu dönemde tercih edilen konular arasında ivme kazanır. Deniz manzarası ressamı, sanat tarihinde gökyüzünün ve sossuz okyanusların güzelliğini yansıtan ilk ressamlardır. Kara manzarasında ise özellikle aynı manzaranın farklı mevsimlerdeki görünüşleri en çok satan resimlerdir. Lorrain'den esinlenerek manzara resimlerini incelikle işleyen Jan Van Goyen'in (1596-1656) ünlü *Nehir Kıyısında Yel Değirmeni* (1642) adlı eseri bu dönemin etkileyici ve karakteristik yapıtlarından biridir. Resimde, ihtişamlı tapınaklar yerine, bolca gökyüzü, toprak, gün batımının büyüleyici ışığına yer verilmiş ve yalın biçimde tablonun merkezine konumlandırılmış bir yel değirmeni görülmektedir (Gombrich, 1993, s. 329).

Bu döneme kadar, tarihsel süreçte bakıldığında doğanın, mitolojik karakterlerin yanında bir imge ve kutsal konuların arka planlarında tamamlayıcı bir unsur olarak sınırlı kaldığını söylenebilir. Académie des Beaux-Arts'da (Fransa Güzel Sanatlar Akademisi) önemine göre sıralanan resim konularının içinde doğa en sonlarda yer alırken, 18. yüzyıla gelindiğinde sosyal ve ekonomik olayların gelişmesiyle yeni bir dönem başlar (Pişkiner, 2019 , s. 38). 1789'da Fransız İhtilali ile yaşanan toplumsal olayların insanlar üzerindeki etkisiyle sanat da içerik ve konu bakımından gelişir. Romantizm akımının doğduğu bu ortamda aynı zamanda Sanayi Devrimi yaşanmaktadır (Genç, 2013, s. 11).

Avrupa'da sanayileşmeye bağlı olarak, insanın üretim/tüketim çılgınlığıyla doğadan uzaklaştığı bir zamanda ortaya çıkan Romantizm bir bakıma insan doğa ilişkisinin bir eleştirisidir. Romantizm, ilk olarak Immanuel Kant (1724-1804) tarafından ortaya atılan ve sanatsal estetik görüşü olan “yüce” terimi ile doğanın insan üstü bir varlık olarak görülmeye başlandığı bir dönemdir. Kant'a göre yüce, herhangi bir olguya bağlı olmaksızın kendiliğinden haz uyandıran bir olgudur. Ancak bu haz sınırsızlık ve sonsuzluktan kaynaklanır. Yüce, matematik ve dinamik olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. Matematik yüce büyüklüğü temsil ederken, dinamik yüce gücü temsil eder. Gökyüzü ve okyanusun sonsuzluğu, güçlü koca dağların ardında güven duyguları veren matematik yüce olarak açıklanırken, şiddetli rüzgarlar,

fırtınalar ve karabasanlar ile hissedilen acı ise dinamik yücedir (Bozkurt, 2013, s. 154). Yüce'nin bir uyum bozan sonsuzluk olarak kabul edilişi, sanatın sarsıcı ve rahatsız edici yönünü açığa çıkarır. Romantizm dönemi ile yeni başlayan sanatın bu sarsıcı yüzünü hissettirme eğilimi gelecek zamanları da etkileyecektir. Pişkiner'e göre "*doğal dünyanın tasvirleri, insan eliyle yaratılmış yıkıcı ve tüketen kültür karşısında, ulvi ve büyük güzelliği, duyguları, uçsuz bucaksızlığı, esin kaynağı olma kapasitesini*" göstermektedir. Bu sebeple Marksistler, Romantizm akımının Sanayi Devrimine bir tepki olarak ortaya çıktığının düşünülmüşlerdir (Pişkiner, 2019 , s. 40).

Romantik sanatçılar, sanatsal geleneklerin ve yerleşik kuralların dışına çıkarak kendi duygularını yansıttıkları ve kişisel zevklerine uygun eserler üretmeye başlamıştır. Çağın anlayışına uygun olarak bilim, edebiyat ve sanatın birçok alanında ilgi gören doğa, ilk kez figürün önüne geçmiş ve doğa resmi sanatçının duygularını ifade etme sürecinde bir araç olarak kullanılmıştır (İlhan, 2012, s. 21). Romantizm döneminin önemli sanatçıları Alman Caspar David Friedrich (1747-1840) yalnızlık ve yalnız olma duygusu üzerine eğilerek uhrevi ve atmosferik manzaralar yapar. Friedrich'in 1818'de *Sis Denizi Üzerindeki Gezgin* isimli eseri akımın dilini yansıtan önemli örnekler arasında yer alır (Pişkiner, 2019 , s. 40). Sanatçının manzaraları genellikle çağın romantik şiirindeki ruhun görsel bir yansımasıdır. Gombrich'e (1993, s. 393) göre sanatçının, karanlık ve kasvetli dağ ve deniz manzaralarında, Çin sanatının ruhunu görülebilir. Friedrich'in İngiliz çağdaşı John Constable (1776-1837) ise doğaya çıkarak, doğanın uğradığı endüstriyel tahribata dair hislerini aktarma çabası içindedir. İyi bir deniz ressamı olan J.M. William Turner (1775-1851) ise dışavurumcu ve atmosferik doğa çalışmalarında yoğun ışık yüzünden bozulan biçimlerle, sisin içinde kaybolan dünyaları tasvir eder (Şişman, 2006, s. 156). Doğanın duyguları ve heyecanları yansıttığını düşünen Turner, tablolarına romantik ve yüce anların yanı sıra; doğaya karşı oluşan kültürün yansımalarını da aktarmıştır. Aynı zamanda güçlü hayal dünyasını ortaya koyan William Blake (1757-1827) biçimi eriterek hayali, atmosferik ve sembolik imgeler tasarlamıştır (Hodge, 2016, s. 58).

Constable'ın Paris Salonu'nda 1824 yılında sergilediği kır manzaraları resimlerinden etkilenen romantik dönem ressamı bizzat doğanın içinde olmayı, doğayı deneyimleyerek resim yapmayı istemişlerdir. Resimlerini doğa karşısında boyamak isteyen ve 1830'da Fransa'nın Fontainebleau Ormanı yakınındaki Barbizon kasabasına taşınan sanatçılar, yalnızlığa ve doğaya karşı duydukları özlemi burada gidermeye çalışarak resimlerini yapmışlardır. İlk olarak Theodore Rousseau'nun (1812-1867) yerleştiği kasabaya sonrasında Camille Corot (1796-1875), Narcisse Virgilio Diaz (1807-1876) ve Jean-François Millet

(1814-1675) gibi sanatçılar da gelmeye başlayınca yerleşik bir sanatçı grubu oluşmuş ve bir ekol haline gelmiştir (Birsel, 2006, s. 35). Barbizon ekolü ressamı, akademik kurallara karşı çıkarak doğadan ilham almış, ideal manzaradan kaçınmışlardır. Doğayı nesnel bir şekilde doğrudan, olduğu gibi aktarmaya çaba göstermişlerdir. Ancak 1839 yılında fotoğrafın icadı ile gerçek görüntüye olan ilginin artmasıyla, dilimizde gerçekçilik anlamına gelen Realizm akımı doğmuştur (Hodge, 2016, s. 72).

Yaklaşık olarak 1840 ile 1880 yılları arasında Romantizme bir tepki olarak çıktığı düşünülen Realizm akımı, doğa olaylarının ancak gözlemle ve deneylerle açıklanabileceği savunan Gustave Courbet'nin (1819-1877) öncülüğünde çıkmıştır. Bu dönemin ressamı Barbizon ekolünden etkilenerek bahçe ve kırlara çıkmaya devam etmişlerdir. Realizm ile hayal gücünden ziyade, gerçek dünyanın ayrıntılı bir gözlemi sonucunda doğanın tarafsız bir tasvirinin yapılmasını amaçlamıştır (Genç, 2013, s. 11). Fotoğraf makinesinin icadıyla teknik anlamda devrimsel bir kırılma yaşayan sanat, bu dönemde de endüstriyel gelişmelerden etkilenmeye devam etmektedir. Doğaya verilen tahribatın yanı sıra toplumsal gerçekler sanatçıların dikkatini çeken diğer konular arasında yer almaya başlamıştır. Courbet, resimlerinde sıradan insanları ve o insanların gündelik yaşamlarını yücelten, sanatın çağdaş dünyanın olgularını yansıtmayı gerektiğine inanan bir sanatçı olarak, klasik dönemin akademik kurallardan ve romantizmin idealist anlayışından uzak durarak yeni bir yaklaşım sergilemiştir (Antmen, 2013, s. 11-12).

Courbet'in izinden giden Claude Monet'nin (1840-1926) Fransa'daki Le Havre Liman'ını konu alan ve alışıldık bir manzara olmadığı için *İzlenim, Gündoğumu* (1872) adını verdiği resmi, sanatta yeni bir doğaya yaklaşım anlayışının doğmasına öncülük etmiştir. Dilimize İzlenim olarak geçen Empresyonizm akımını benimseyen ressam, Barbizon ekolünden gelen doğa karşısında çalışma geleneğini sürdürmüşlerdir. İzlenimcilerin önem verdikleri en büyük unsur ise; sanatçının eserlerini, dünyayı kendi duygu ve izlenimlerine göre resmetmesidir. Antmen'e göre (2013, s. 22-23), Rönesans ile gelen perspektif kuralları bu dönemde yerini, çizgiye dayanmayan ve renkle elde edilen derinlik, hava perspektifine bırakmıştır. Camille Pissarro (1830-1903) ve Eduard Manet (1832-1883) gibi ressamın da aralarında olduğu izlenimciler, akıp giden zamanın belli bir anına odaklanırlar. Yakalamak istedikleri, nesnelerin anlam ve biçimlerinden ziyade; onların üzerine düşen güneş ışığı, yani bir anlık izlenimdir (Yılmaz, 2013, s. 36). Monet, bilinen ikonik resimlerinden biri olan *Saman Balyaları* (1891) serisinde; farklı mevsimlerde, günün farklı saat ve hava koşullarında,

Fransa'nın Giverny kentinde evinin yakınında bulunan tarlalardaki balyaları tasvir etmiştir (Demirörs, 2019, s. 41).

20. yüzyıl sanat ortamını etkileyen buluşlar ve modern sanatın zeminin hazırlayan izlenimcilik gibi yönelimlerden bahsederken fotoğrafın etkilerinden de ayrıca söz edilmesi gerekir. Kurtaran'a göre: *"fotoğrafın icat edilmesi ve devamında gelişimini sürdürmesi, insanların görsel anlamda ihtiyaçlarını resme kıyasla oldukça hızlı bir şekilde karşılamaları ile resim sanatının amacının tekrar sorgulanmasını ve yeni sanatsal ifade biçimlerinin ortaya çıkmasını sağlamaktadır."* (2019, s. 59). Bu durum manzara resimlerini dolaylı yoldan etkileyebilecek bir durum olsa da henüz doğrudan doğaya atıfta bulunmaz. Fotoğraf, ilerleyen zamanlarda sanatçıların doğa olaylarını ve sorunlarını anlatacakları malzemeler arasında bir aktarım aracı olarak yer alacaktır.

İzlenimcilerin ışık ve renk uğruna biçimi feda ettiğini düşünen Paul Cézanne'a göre (1839-1906), önemli olan geçici izlenimlerin yerine doğanın derinliklerinde keşfedilen mutlak yasaları yorumlamaktır (Yılmaz, 2013, s. 39). Modern sanatın babası kabul edilen Cézanne'ın bu düşüncesiyle Post Empresyonizm olarak ifade edilen İzlenimcilik Sonrası dönem başlar. Ressamların bu dönemde izlenimciliğe olan bireysel tepkileri neticesinde renkli paletleriyle doğayı yeniden biçimlendirdikleri görülür. Aynı zamanda dilimize Noktacılık olarak aktarılan Puantilizm ve Bölmeçilik anlamına gelen Divizyonizm gibi pek çok sanat düşünceleri de bu dönemde ortaya çıkmıştır (Hodge, 2016, s. 86-87). Cézanne ile birlikte art-izlenimci olarak bilinen Vincent Van Gogh (1853-1890), Paul Gauguin (1848-1903), Georges Seurat (1859-1891) ve Henri de Toulouse - Lautrec (1864-1901) gibi sanatçılar, izlenimci ressamlar gibi ışık ve renklerle atmosfer oyunlarına verilen önemi bir kenara bırakmış, doğalcı yaklaşımdan uzaklaşıp Fovizm ve Kübizm gibi 20. yüzyılın başlarında ortaya çıkacak olan akımlara zemin hazırlamışlardır (Kurtaran, 2019, s. 61-61).

İzlenimcilik ve İzlenimcilik sonrası dönem ile aynı zamanlarda görülen, Avrupa ve Amerika'da etkili olan Art Nouveau sanat ve tasarım hareketi Sanayi Devrimi'ne karşı bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Temelde sanat ve zanaat arasındaki ayrımın erimesini hedefleyen sanatçı ve tasarımcılar, sanatın sadece galeri duvarlarında sergilenen bir şey olmadığını düşünürler. Bu sebeple seri üretimi reddederler. Art Nouveau, bitki ve hayvanların stilizasyonu sonucu ortaya çıkan organik, doğal ve akışkan biçimleriyle sanatın günlük yaşamın bir parçası haline geldiği; plastik sanatlardan mobilyalara, mimariden mücevherata kadar birçok alanda etkili olan bir sanat hareketi olmuştur (Hodge, 2016, s. 94).

20. yüzyılın başlarına gelindiğinde Fovizm ve Kübizm gibi avangard sanat akımları ortaya çıkar. Fransız eleştirmen Louis Vauxcelles'in (1879-1943) küçük düşürücü yakıştırmasıyla "vahşi yaratıklar" olarak tarihe geçen fovistler, 20. Yüzyılın adı konmuş ilk dışavurumcu akımıdır. Antmen (2013, s. 36), Fovizm'in bir akım olmasından daha çok kısa sürmüş bir sanat hareketi olduğundan bahseder ve şöyle devam eder:

"...1903-1908 yılları arasında benzer eğilimleri paylaşan birkaç sanatçının birkaç sergide bulunmasından ibarettir; bir Manifesto da yoktur. Fovist olarak nitelendirilen resimlerin başlıca özelliği ise, son derece parlak ve zıt renklerin "anti-naturalist" kullanımıdır. Renk ve dokunun ön planda olduğu bu resimlerde genellikle manzara, natürmort ve portre ile sınırlı olan içeriğin hemen hiç önemi yoktur; önemli olan resmin renk ve doku yoluyla iki boyutlu bir yüzey olduğunun vurgulanmasıdır."

Fovizmin başlıca temsilcileri arasında; Henri Matisse (1869-1954), André Derain (1880-1954) ve Maurice de Vlaminck (1876-1958) gibi sanatçılar yer almaktadır. Matisse, doğayı olduğu gibi taklit etmekten kaçınmış, kalın dışavurumcu fırça darbeleriyle yüzeye aktardığı canlı renklerle eserlerini karakteristik bir hale getirmiştir (Hodge, 2016, s. 97). Matisse'nin 1905-1906 yıllarında yapmış olduğu, *Yaşama Sevinci* isimli yapıtı burada verilebilecek güzel örnekler arasındadır. Cennetten bir sahne gibi tasarlanan bu resimde, ağaçlarla çevrili geniş çimenlik alan ve bu alanda dans eden, çiçek toplayan, müzik eşliğinde sevişen figürler vardır. Romantizm ve Realizm'de gördüğümüz salt doğa anlayışı ön planda değildir (Yılmaz, 2013, s. 85). Bu dönemde konu olarak manzara seçilmesine rağmen, doğaya eğilim renk ve fırça darbelerinin gerisinde kalmıştır. Ancak sanatçılar doğadan ilham almaya ve eserlerinin bir parçası olarak kullanmaya devam etmişlerdir.

Rönesans temelli perspektifin resim sanatındaki egemenliğini kaybetmesiyle farklı iki boyutlu yüzeyel çalışmalar üretilmeye devam edilmiştir. Avangard bir sanat hareketi olan Fovizm, salt doğa anlayışı yerine doğanın geri planda kaldığı yeni bir doğa yaklaşımı başlatmıştır. Kübizm akımının doğduğu aynı zaman diliminde sanatçılar özellikle doğada var olan doğa unsurlarını, parçalayarak, farklı açılarla parçaları bir araya getirerek, nesneler üzerinde özgün bir bakış açısını göstermeye çalışırlar. Kübizm'le aynı dönemde varlık bulmuş, Yılmaz'ın ifadesiyle (2013, s. 123) *Makine Estetiği* olan Fütürizm ise; sanayileşme fikrini savunan bir takım düşüncelerle makineleşmeye yönelik toplumsal farkındalık yaratmaya çalışmıştır. Kübist ve Fütürist yaklaşımlarla ilişkili olan Piet Mondrian (1872-1944) ve Kazimir Maleviç (1878-1935) Süprematizm'in gelişmesine katkı sağlayan sanatçılar arasında

yer alır. Geometrik formların öne çıkarıldığı ve saf sanat duygusunun işlendiği soyut sanat eğilimi ile bu dönemde sanatçılar, artık tamamen doğadan kopar ve sanatın yalınlaştırılması gerektiğini düşünür hale gelir (Demirörs, 2019, s. 73-80).

Maleviç “*Sanatçı ancak resimdeki biçimleri doğayla hiçbir ortak noktası kalmadığı zaman yaratıcı olabilir.*” ifadesiyle doğadan tamamıyla uzaklaşmayı hedeflerken, Wilhelm Worringer (1881-1965) *Soyutlama ve Özdeşleşim* (1906) isimli yapıtında doğadan uzaklaşan soyut sanatın, evrene karşı duyulan korku ve endişelere bağlı olduğu düşüncesini kaleme almıştır (Worringer, 1985, s. 13). Eroğlu’na göre (2016, s. 18) Worringer’in anlatmak istediği, “özdeşleşim” öznelci bir duygu durumu iken “soyutlama” ise bu duygu durumunun derecesidir. Buradan hareketle Eroğlu, doğa ilişkisi bağlamında soyut sanatı şöyle değerlendirir;

“İnsan doğayı ne kadar iyi tanırsa ortaya sanatla çıkan ‘soyutlama üslup dereceleri’ de o kadar iyi değerlendirilebilecektir. Bir sanat ilgilisi doğayı ne kadar kendiyle özdeşleştirilmişse sanat yapıtlarında o denli sağlam yaklaşımlarda bulunabilecektir. Soyutlama düşüncesi bir sanat yapıtını oluşturan sanatçının doğallığı ve doğayla derin ilgisi boyutunda ancak kuvvetli olabilir. Buraya kadar doğa tanımı ile anlattığımız bir soyutlama ve duyumsama ilişkisini açığa çıkması, bir de doğadan uzaklaşarak, yani ‘soyut üslup’a dayanarak ele alınabilir. Doğa somut olanı, doğadan uzaklaştırma ise soyut olanı temsil eder.”

Resim sanatı ortamında bu gelişmeler yaşanırken, doğacı soyutlama olarak ilerleyen zamanlarda göreceğimiz yaklaşımla heykel çalışmaları üreten Henri Moore (1898-1986) ise; sanat ve doğanın kesinlikle birbirinden ayrılmayacağını düşünür ve heykel sanatındaki çağdaşlarının aksine çalışmalarını “doğacı soyutlamalar” yaklaşımıyla üretir. Doğadan kopmak yerine, doğaya sıkı sıkıya bağlanmayı ve onun bütünleşmeyi tercih eden Moore, taş ve bronzdan yaptığı organik heykelleriyle dönemin önde gelen sanatçıları arasına girer (Yılmaz, 2013, s. 119-120).

20. yüzyıl sanat ortamında doğaya karşı yaklaşımların hızlı bir değişim gösterdiği söylenebilir. Birinci Dünya Savaşı’nın ardından Marcel Duchamp’ın (1887-1968) öncülüğünde başlayan Dadaizm ile modern kapitalist toplum yapısı eleştirilmeye başlanır. Sanat tarihi açısından önemli bir devrim olan bu aktivist sanat akımı, insan doğa ilişkilerinin bozulması hakkında ilerleyen zamanlarda ortaya çıkacak olan ekolojik temelli aktivist

yaklaşımlara zemin hazırlar (Antmen, 2013, s. 135). 1950’lerde temsiliyet bunalımına giren sanatsal eğilimler, bu dönemden itibaren estetik önceliklerin yanı sıra toplumsal ve kültürel kaygılar da güdecektir. Dadacı sanat anlayışının başlattığı aktivist yaklaşımdan etkilenen bu sanat eğilimleri Toplumsal Gerçekçilik, Kavramsal Sanat Fluxus ve Arazi Sanatı gibi eleştirel bakış açıları ile kapsamı genişletilmiş sanat hareketleri olarak karşımıza çıkar (Hopkins, 2018, s. 181).

1960’lara gelindiğinde “Doğadan Kopuş; Antroposen Çağı” başlığında detaylarının etraflıca anlatıldığı, insanın doğa karşısında egemen olma arzusuyla doğa ilişkilerinin bozulması sonucu ortaya çıkan bilinç karşısında “öze dönüş” hareketi diyebileceğimiz, sanat yoluyla toplumsal farkındalık oluşturmaya yönelik ekolojik yaklaşımlı sanat hareketleri başlar. Çevreci sanatçıların birlik ve beraberlik içinde, sanatın birleştirici gücünü kullanarak oluşturdukları bu sanat hareketlerinin amacı; doğayı ve doğa yasalarını tekrar tartışmaya açarak hiyerarşik yapıların derinlemesine düşünülmesini ve sorgulanmasını sağlamaktır. Sanatta varlık bulan bu yeni doğaya yaklaşım modeli ile çevreci sanatçılar, bozulmuş insan-doğa ilişkilerini iyileştirme ve dünya üzerindeki doğal süreçlerin, ekosistemin parçası olan diğer tüm canlılar ile ilişki dengelerini tekrar kurabilme üzerine vurgu yapan sanat eserleri üretir ve projeler yürütürler (Türkdoğan, 2017, s. 30-31).

1960’lı yıllarda başlayan çevresel farkındalık ile sanat-doğa ilişkisini, geçmişine göre farklı bağlamlara götüren Arazi Sanatı’nın etkileri 21. yüzyılın ilk çeyreğini yaşadığımız günümüzde de devam etmektedir. Bu akım ismini, 1968 yılının Ekim ayında New York’da Virginia Dwan Galeri’sinde düzenlenen *Yeryüzü İşleri* (Earth Works) adlı karma serginin ardından almıştır (Brown, 2004, s. 11). Doğal afetlere dikkat çeken Walter De Maria (1935-); biyolojik sistemlere odaklanmış Hanse Haacke (1936-); kirlenmiş ve işlevini kaybetmiş doğal çevreye yenilenebilir çözümler arayan Robert Smithson (1938-1973); Arazi Sanatının doğaya yenik düşecek, geçici yaklaşımıyla ilgilenen Dennis Oppenheim (1938-2011); tüm doğa koşullarına rağmen varlığını sürdürecektir izler bırakmaya çalışan Micheal Heizer (1944-) ve doğada yaptığı yürüyüşler sırasında bulduğu doğal malzemeyi kullanarak yaptığı geçici yerleştirmeleriyle Richard Long (1945-) Arazi Sanatının öncü sanatçılarıdır (Hodge, 2016, s. 188-189).

Arazi Sanatı, geometrik ve minimal formlardaki heykel anlayışının, geniş arazilere aktarılması şeklinde yorumlanmıştır (Kirazcı, 2011, s. 32). Daha önceki sayfalarda bahsettiğimiz Henri Moore örneğinde olduğu gibi işlerinin temelinde organik unsurların yattığını düşünerek “doğacı soyutlamalar” yaklaşımıyla çalışan sanatçılar yeryüzünü

kendilerine galeri seçmişlerdir. Richard Long'un sanat pratiğine benzer nitelikte, doğa gezintileri esnasında bulduğu her türlü doğal malzemeden yola çıkan Andy Goldsworthy de (1956-), doğanın sunduğu zengin nesnelerin biçim ve dokularını sanata dönüştürme çabası içindedir. Sanatçının sanat pratiğini, salt doğanın özünü araştıran ve ekosistemdeki canlıların, zaman olgusu ile ilişkilerini irdeleyen bir yaklaşım oluşturur (Yılmaz, 2013, s. 322-323).

Smithson'un, Utah'ta bulunan Tuz gölünün petrol çıkarmak için kullanılan bir bölümüne yapmış olduğu *Sarmal Dalgakıran* (1969-70) eserinin projesinde, 7000 ton taş ve toprak taşınarak iş makineleriyle yerleştirilmiştir. Bu eser, projesinde bir iş makinesinin yer almasıyla beraber işin maddi külfeti ve doğaya yapılan bilinçli müdahale sonucunda eleştirilen bir eser olsa da Smithson'un entropi⁷ üzerine düşünerek doğal süreçte neler olabileceğini anlatmak istediği bir eserdir. *Sarmal Dalgakıran* yapımı bittikten bir süre sonra, bulunduğu tuz gölünün çevresel faktörlere bağlı olarak gösterdiği değişimlere uyum sağlamış ve sular altında kalmıştır. Fakat 2000'li yılların başında tekrar su yüzeyine çıktığında, doğanın yasaları gereği devamlı olarak çürüme ve değişime uğrayan düzeltilemez bir eser halini almıştır. Özellikle endüstriyel bir bölgede yapılan dalgakıran, insan-doğa ilişkisini geçmiş ile gelecek arasındaki bağlamına dikkat çekerek, binlerce yıllık Stonehenge⁸ heykellerine atıfta bulunmaktadır (Antmen, 2013, s. 254). Atakan'dan aktaran Yağmur'a (2016, s. 1982) göre:

“Sanatçı temsil etmekten uzaklaşarak, doğal güçlerle iletişime geçen bir tür diyalektik sanata yönelmiştir. Sanat malzemesi olarak, galeri içine alınamayacak kadar büyük ya da satılamayacak bir nesne olan yeryüzünü kullanmasının temel amacı, sanat nesnesinin metalaştırılmasından, sanatçının zihinsel süreçlerinin değersiz kılınmasından ve sanatçının sömürülmesinden uzaklaşmaktır.”

Arazi Sanatı, sanat tarihi boyunca benzeri görülmemiş uygulamalar ve yaklaşımlar ile öne çıkar. Doğanın sanat galerisi olarak kullanıldığı bu dönemde kimi zaman büyük ölçeklerde taş, toprak ve kaya gibi doğal malzemelerin kullanılarak doğanın 'kendiliğinden'liğine müdahalede bulunulmuş kimi zaman ise değiştirilmiştir. Bazı projelerde ise; organik olmayan zambak ve asfalt gibi sanayi ürünü malzemeler kullanılmış, teknoloji ve makinenin yardımına başvurulmuştur (Yağmur, 2016, s. 1983). Sanatın malzemesinin değişmesi, sanatçının yaratım

⁷ Entropi: Evrende, madde ve enerjinin sadece bir yöne doğru değişebileceğini ve bu yönün, kullanılabilirlikten kullanılamaz, elde edilebilirlikten elde edilemez, düzenliden düzensize doğru olduğunu ifade eden bir fizik terimidir. Fizik kurallarında termodinamiğin 2. yasasıdır (Arnheim, 2010).

⁸ Stonehenge: Wiltshire, Güney İngiltere'de bulunan dairesel yerleşimli taş bloklardan oluşan dünyaca ünlü, M.Ö. 3000'li yıllara tarihlenen arkeolojik yapı (Whitaker, 2019).

sürecinde sosyo kültürel ve aktivist eğilimlerin öne çıkması ve eserin üretim sürecinin bir proje olarak değerlendirilip farklı disiplinler ile iş birliği yapılması açısından Arazi Sanatı bir ilki başarmıştır. İnsan doğa ilişkisinin Antroposen Çağ’ında geldiği noktaya vurgu yaparak, bir ‘öze dönüş’ hareketinin başlangıcı olmuştur.

Genellikle açık alanlarda uygulanan ve doğal malzemelerin kullandığı Arazi Sanatı eserleri, (sanatçıların tercihi ile) kamusal alanlara uzak bölgelerde olduğu için ulaşılması zor ve doğa koşullarına bağlı olarak deforme olabilecek çalışmalardır. Bu sebeple çalışmaların kalıcılığı çekilen video kaydı ya da fotoğraflar ile sağlanmaktadır (Kedik, 1999, s. 105). Böylelikle sanatçı ortaya koyduğu eserini açık alanda doğanın akışına bırakırken, belge niteliği taşıyan fotoğraf ve videolarla kapalı mekâna taşıyabilmekte ve izleyiciyle buluşma aşamasına kavramsal olarak farklı bir boyut kazandırabilmektedir. Sanat dünyasında ekolojik yaklaşımlarıyla ses getiren Arazi Sanatı, bu yönüyle Kavramsal Sanat ile benzerlik gösterdiği gibi, kendisinden önce gelen veya sonra gelecek olan bir çok sanat hareketi ile de benzerlik göstermektedir. Sanat-sermaye ilişkisini irdeleyen ve eleştiren, mekân sınırlamasını kaldıran, ekolojik bir yaklaşım ile arkaik dönem ilişkisi kuran Arazi Sanatı, Antmen’e göre;

“...sade, geometrik şekillerin açık alanlara uygulanması açısından Minimalizm ile, taş/toprak gibi doğal malzeme kullanımı ve süreçselliği açısından Arte Povera ile, yapıtların genellikle gelip geçici doğasından dolayı Happening ile, hatta bezen sanatçının doğaya bizzat müdahale sürecine odaklanması açısından Performans Sanatı’yla ve projelerin zaman zaman salt belge, fotoğraf, harita ve benzeri ‘artakalan’ malzemeyle sergilenmesi dolayısıyla Kavramsal Sanat ile yakınlık taşıyan bir akım olarak nitelendirilmiştir.” (2013, s. 253).

20. yüzyılın ikinci yarısında kültür sanat ortamında birbirine paralel olarak gelişen bir çok sanat hareketi vardır. İtalya’da bir grup sanatçının açmış olduğu karma serginin üzerine eleştirmen Germano Celant’ın (1940-2020) dikkatini vermesi üzerine 1967 yılında isimlendirdiği Arte Povera, organik ve inorganik malzemeleri bir araya getirerek ısıl ölüm⁹ ve ölümsüzlük gibi süreçleri irdeleyen sanat hareketidir. Dilimize Yoksul Sanat olarak çevrilen Arte Povera, doğanın ‘kendiliğinden’liğine yaptığı vurguyla sadece Arazi Sanatı değil, aktivist eylemlerle öne çıkan Fluxus ile de benzerlik gösterir. Hopkins, Arte Povera’nın bu süreçsellik vurgusunun, aktivist yaklaşımlarıyla bilinen Alman sanatçı Joseph Beuys (1921-86) örneği

⁹ Bkz: Entropi

olduğunu söylemektedir. Beuys'un sembolik güç atfettiği bal mumu, taş veya metal parçalarını, Yoksul Sanat sanatçıları ilham kaynağı olarak görmüştür (Hopkins, 2018, s. 192).

Aralarında, Mario Merz (1925-2003), Michelangelo Pistoletto (1933-), Giovanni Anselmo (1934-), Jannis Kounellis (1936-2007), ve Gilberto Zaira (1944-) gibi sanatçıların olduğu Yoksul Sanat hareketinin amacı, Arazi Sanatında kullanılan doğal malzemelerin (taş, toprak, maden) tamamını endüstriyel ürünler ile bir araya getirerek doğal-yapay ilişkisini tartışmaya açmaktır. Tüm bu malzemelerin yanı sıra Celant, sanatçıların eserlerinde bitki ve minerallerin yanı sıra hayvanların da sanat nesnesi olabileceğini ifade etmiştir. Yılmaz'a göre; bu durumda sanatçının, yalnızca doğayı taklit eden bir yaklaşımı sergilemesi yerine doğanın parçası olması gerekir. Dolayısıyla sanatçı, doğadaki varlıkların köküne inmeli ve doğal süreçleri irdeleyip yenilikler getirmelidir. Yoksul Sanat sanatçıları için önemli olan nokta ise; doğayla birlikte yaşarken, geliştirdikleri düşünce biçimleri ve sanatsal üretim kaygısı olmuştur (Yılmaz, 2013, s. 319).

Jannis Kounellis'in (1936), 1969'da Roma'daki bir galeride sergilediği *11 At* çalışmasında 11 adet canlı atı eşit aralıklarla bağlamış, doğadaki var olan her şeyin sanat eseri olabileceğini savunmuştur. Duchamp'ın *Çeşme* (1917) eserinde endüstriyel seri üretime yapmış olduğu eleştiriden farklı olarak, bir insan müdahalesi gerekmeksizin, doğada kendiliğinden olan bir nesne olmasıyla “doğal” ve “yapay” kültür arasındaki ayrımına vurgu yapan önemli bir eserdir. Doğal malzemelerin yaygın olarak kullanılması ve daha ileri giderek doğanın kendisinin sanat eseri olarak sergilenebileceği düşüncesiyle bakıldığında Yoksul Sanat öncü bir hareket olmuştur. Aynı zamanda doğa ve insan ilişkilerinin derinlemesine irdeleneceği Ekolojik Sanat gibi hareketlerin doğmasına zemin hazırlamıştır (Yılmaz, 2013, s. 331)

1960'lı ve 70'li yılların anıtsal ve büyük ölçekli Arazi Sanatı ortamından etkilenen, ancak malzeme ve amaç bakımından ayrılan ve daha çok çevreye duyarlılık gösteren bir bilinçle 80'li yıllarda ortaya çıkan Ekolojik Sanat, ilk defa sanatçı Alan Sofist'in (1946-) *Dünya Sanatı* (Art in The Land) (1983) isimli yapıtında kaleme aldığı bir sanat hareketidir. Sanatçılar, yaşadığımız Antroposen Çağı olarak adlandırılan bu dönemde, daha önceki bölümlerde detaylıca anlatılan doğal süreçlerin insan egemenliği sonucu bozulması karşısında artan çevresel kaygılarla Ekolojik Sanata yönelmişlerdir (Türkdoğan, 2017, s. 46). Ekolojik Sanat, yaşamsal faaliyette bulunan tüm canlıların ilişkilerini incelemektedir. Sanatın geleneksel çerçevesinin sınırlarını genişletmekte ve ekosistemin kendisine odaklanmaktadır. Ekolojinin bir bilim dalı olmasıyla beraber Botanik, Şehir Planlama, Zooloji, Biyoloji,

Antropoloji, Sosyal Bilimler, Mühendislik, Mimarlık gibi pek çok alanda, konularında uzman kişiler veya topluluk üyeleri ile iş birliği içinde sanatçılar çok disiplinli eserler üretirler. Bu sanat yaklaşımında en önemli görülen nokta; sanatın iyileştirici gücünü kullanarak tahribatların önüne geçmek veya onarmak, toplumsal bilinç oluşturma gibi faaliyetlerin yanı sıra bilim ve sanat arasında ilişki kurmaktır (Ekoloji, t.y.).

20. yüzyılın ikinci yarısında çevreye duyarlı bir sanat anlayışının gelişmesine katkı sağlayan Alman sanatçılar Hans Haacke ve Joseph Beuys'un, sanat yoluyla insan-doğa ilişkisini tartışma çabaları, günümüz sanatının insan-doğa bağlamını önemli ölçüde etkilemiştir. Arazi Sanatının öncüleri arasında sayılan Hans Haacke, biyolojik sistemler üzerine odaklanarak doğa koşullarını incelediği *Çim Büyütmek* (1967-69) isimli yapıtında; toprak ve çimden oluşan organik maddeleri sanat galerisine taşıyarak sanat ve doğa arasında bir köprü kurar. İzleyicilerin dokunabildiği bu eser, sanat galerisinin koşullarından etkilenmekte olan canlı bir eserdir. Sanatçı bu eseriyle, sürdürülebilir doğa üzerine vurgu yapar ve sanatsal düzlemde bunun gerekliliğini savunur (Kurtaran, 2019, s. 119).

Sanatın iyileştirici gücüne inanan Beuys, ekoloji meselesini gündeme getirmek için Almanya'da 1982 yılında 7.si düzenlenen Documenta sanat etkinliğinin bir parçası olarak Kassel şehrinde, "kent yeşillendirme" projesi olarak başlattığı *7000 Meşe Ağacı* ile öne çıkar. Kassel'in hızlı sanayileşme sonucu doğal dengesinin bozulduğu bir ortamda gerçekleştirilen bu etkinlikte, her dikilen ağacın yanına bir tane de bazalt taşı dikilmiştir. Gün geçtikçe büyüüp serpilken, gelişen ağaçlar doğal ve toplumsal varlığı simgelerken; bazalt taşı ise, durağanlık ve katılığı simgelemektedir (Yılmaz, 2013, s. 351). Beuys, sanatın sosyal ve toplumsal anlamda bağlayıcı bir güç olduğu düşüncesiyle, bireysel ve toplumsal değişimleri savunduğu eyleminin ilk ağacını Documenta'nın açılışında kendisi dikmiştir (Hopkins, 2018, s. 104). Saygı'ya (2016, s. 8) göre Beuys; "...zamanla büyüyen, gelişen bir sanatsal projeye imza atmıştır. Beuys projeyi, 'insan yeteneğinin, doğayla sembolik bir iletişim içerisinde, yeni bir sanat kavramına doğru ilerlemesi' olarak tanımlamaktadır."

İzlenimcilik sonrası kesintiye uğrayan sanat ve doğa birliği, Arazi Sanatının salt doğaya geri dönme arzusuyla yeniden filizlenir. Bu dönemde gerçekleştirilen sanatsal faaliyetler, üretilen eserler ve proje olarak sunulan çalışmalar, 1960 sonrası sanat akımlarını korumacı, onarı ve sürdürülebilirlik yaklaşımlarıyla önemli ölçüde yönlendirir. 2000'li yılları yaşadığımız günümüz sanatına gelindiğinde sanatçılar tarafından; ekolojik dengelerin bozulduğu, insanlığın egemenlik arzusu ile üretim/tüketim çarkının içine sıkıştığı bu dönemde doğa, sık sık ele alınan geçmiş, bugün ve gelecek üzerine düşündürülen önemli bir meseledir.

Yaşadığımız Çağ'da; küresel ısınma, ilkim değişiklikleri, su kaynaklarının azalması hemen her gün akıllardan çıkmayan ve acil iklim krizi konferansların düzenlenmesinde etkin rol oynayan sorunların başında gelmektedir.

Günümüz sanatçıları, teknoloji, bilim ve sanatı aynı çatı altında birleştirerek disiplinlerarası projeler veya eserler üretmektedir. Danimarkalı sanatçı ve mimar Olafur Eliasson (1967-) bu sanatçılardan yalnızca biridir. Eliasson'ın ışık, ısı, basınç ve su kullanarak yarattığı dev yerleştirmelerinde, doğayı ve doğa olaylarını taklit ettiği çalışmaları seyirciye doğayla olan deneyimini tekrar hatırlatır. Müze ve galeri gibi mekân sınırlarını aşan mimari projeleri, sivil mekâna müdahaleleri; ayrıca sanat eğitimi, politika oluşturma, sürdürülebilirlik ve iklim değişikliği konularında yaptığı eserler geniş bir kamusal alana yayılmaktadır (Koloğlu, 2013, s. 108). Sanatçının, Tate Modern'de gerçekleştirdiği, *Hava Projesi* (2003) isimli çalışması; sis, ışık ve yansıtıcı yüzey (ayna) ile gerçekleştirilmiş disiplinlerarası deneysel bir çalışmadır. Sanatçı ışıklar, ayna ve sis ile müze mekanını yapay bir gün batımı anına dönüştürmüştür. Her gün doğal sürecinde gün batımını görebileceği halde sanatçının gün batımı taklidini görmek için galeriye gelen izleyiciler, eseri sadece izlemekle kalmayıp deneyimler. Eser adeta doğrusu bilinen bir yalandır. Gerçekliğin yerini alan, doğal-yapay ilişkisini insan ve doğa üzerinden inceleyen ve düşündüren bir eser olarak karşımıza çıkar (Güleç, 2018, s. 24).

Dünya kültür sanat ortamında sanatta ekolojik yaklaşımlar popülerliğini korurken, özellikle 2000'li yıllardan itibaren Türkiye'de özellikle Arazi Sanatı alanında eserler sunan ve doğaya ekolojik yaklaşımları sanatına yansıtan ülkemiz sanatçılarından Varol Topaç (1967-) sanatsal olarak içinde olduğu doğadan ilham alan ve doğayı kendi sanat diliyle şekillendirdiği günlük üretimleri ile ön plana çıkar. Topaç yapıtlarını oluştururken yaşadığı süreci doğada iz sürmeyle eşleştirir. Bu yolculukta, mekân ve zaman ayrımı yapmaksızın doğayla bütün olma çabasını yansıtır. Sanatçı, varlığını sürdüreceği izler bırakmaya çalışan Micheal Heizer gibi yapıtlarıyla doğada izler bırakırken, yine bu izleri doğanın akışına bırakarak doğayla bütünleşir. Çalışmalarından biri olan ve organik-inorganik malzemeleri bir arada kullandığı *Fermuar Çimen*'de (2007) “içinde bulunduğumuz yabancılaşma ve doğadan uzaklaşmışlık durumuna” sanatıyla atıfta bulunmaktadır (Tandoğan & Es, 2018, s. 1364).

Bir diğer sanatçımız Mehmet Ali Uysal (1976-), içerisinde bulunduğu mekânı dönüştüren, aynı zamanda izleyicinin mekân algısını manipüle eden ve yerleştirildiği alanda kendi malzemesiyle bütünleşmiş geniş çaplı yerleştirmeler üretmektedir. Genellikle çalışmalarında izleyicinin algısıyla oynayan sanatçı *Ten 2* (2010) isimli yapıtında, doğa ve

insan teni arasında bir bağ kurmayı amaçlamıştır. Metaforik bir şekilde bu bağı ele aldığı çalışmasında, toprak yüzeyini esneterek toprağın ten ile olan benzerliğini izleyiciye aktarmaktadır (Tandoğan & Es, 2018, s. 1363).

Günümüzde sanatçılar tek bir kimlikte kendilerini betimlemekten uzaklaşmıştır. Teknolojinin sanatın içinde kendine yer alması ve sanatçıların; bilim insanları, antropologlar ve sosyologlar ile bir araya gelerek oluşturduğu disiplinlerarası yaklaşımlar güncel sanatta popülerlik kazanmıştır. Bu durum günümüz sanatçılarının doğa ile olan ilişkisinde farklı yaklaşımlar sergilemesine katkıda bulunur. Sanatçı doğa ile yeniden bütünleşmek amacıyla yapıtlarını sunarken, sanatı ile toplumun gerçeklikleri ve kaygılarına ayna tutar. Bu sebeple, günümüzde doğa ile olan ilişkilerimizi sanatsal bakış açısıyla topluma sunan uluslararası sergiler ve bienaller, sanatçıların en önemli sergi alanı olarak karşımıza çıkmaktadır.

2.6 Doğa Yaklaşımlar Bağlamında Söylem Sahaları: Bienaller

Sanayi Devrimi sonrası küreselleşen dünyada, teknolojik gelişmelerin etkisiyle büyüyen şirketlerin ve sermaye sahiplerini destekleyen ülkelerin ürünlerini sunabilecekleri yeni pazarlar arayışları sebebiyle, 18. yüzyıl sonundan itibaren uluslararası nitelikte fuarlar düzenlenmeye başlamıştır. Bu amaçla düzenlenen ve döneminin küresel çapta en büyüğü olan, *Dünya Pazarı* olarak da nitelendirilen “EXPO”¹⁰ ilk olarak 1851 yılında dönemin ticaret merkezi olan Londra’da düzenlenmiştir (Taştan, 2021, s. 1615). Bilim, teknoloji ve sanayi ürünlerinin sergilendiği bu fuarlar ile insanlığın Asya’dan Amerika’ya uzanan ticaret yolculuğu hız kazanmıştır. Ticaretin hızla artması ve burjuvazinin tekrardan güçlenmesi ile sanat ve sanatçı, istemsizce bu yolculukta kendine yer bulmuştur. Sanat ve ticaretin insanlara ulaşma amacıyla iç içe geçtiği bu ortaklık nedeniyle, ülkelerin kendine özgü sanat pratiklerini dünya çapında tanıtmak ve sergileme imkânı buldukları geniş ölçekli bir organizasyon olan ve aynı zamanda ekonomik ve stratejik planların da yapıldığı bienal fikri doğmuştur (Bek, 2000, s. 50). Bu yeni fikirle birlikte kendine yeni bir varlık alanı bulan sanat; kilise, saray ve sergi mekanlarının mülkiyetinden çıkmıştır (Göre, 2019).

Köken olarak İtalyancadan gelen “Bienal” kelimesi dilimizde “iki yılda bir tekrarlanan, yılaşırı” anlamına gelmektedir (TDK, t.y.). Dünyaca ünlü olan bu kelime, uluslararası düzeyde iki yılda bir olarak gerçekleştirilen kültür ve sanat etkinliklerini tanımlamak için kullanılmaktadır. Bienaller çağdaş sanatta, farklı coğrafyalardan gelen izleyicileri, sanatçıları, küratörleri ve koleksiyonerleri aynı çatı altında toplayarak;

¹⁰ Uzun ismiyle, dilimizde sergi anlamına gelen: “Exposition”

kültürlerarası ve disiplinlerarası sanat pratiklerinin deneyimlendiği, sorunların paylaşıldığı önemli organizasyonlardan olmuştur (Aydemir, 2016, s. 9). Dünya ölçeğinde bakıldığında, günümüzde pek çok ülkenin kültür sanat etkinlikleri kapsamında yer alan bienallerin ilk örneği, 1895 yılındaki Venedik Bienali olmuştur. Birinci ve İkinci Dünya Savaşları'nın getirdiği küresel kriz dönemleri dışında düzenli bir şekilde organize edilen ve 1945 yılına kadar bu ölçekte tek örnek olan Venedik Bienali ile uluslararası sergi ve fuarlara ilgi hızla artmış, farklı ülke ve kentlere yayılarak çoğalmıştır (Bek, 2000, s. 52). Yardımcı'ya göre (2005, s. 12), 1950'li yıllardan sonra yaygınlaşan, özellikle 1990'lı yıllardan sonra hızla artan ve günümüzde iki yüzü aşkın olduğu bilinen bienallere; *Sao Paulo* (Brezilya, 1951), *Sydney* (Avusturalya, 1973), *Whitney* (ABD, 1973), *Havana* (Küba, 1984), *Dakar* (Senegal, 1990), *Taipei* (Tayvan, 1992), *Manifesta* (çeşitli ülkelerde, 1994), *Kwangju* (Güney Kore, 1995) ve *Montreal* (Kanada, 1998) bienalleri örnek olarak gösterilebilir.

Sanat tarihinde önemli yerlere sahip, Almanya'da beş yılda bir düzenlenen ve ilki 1955 yılında açılmış olan *Documenta*'da bienal kategorisinde olmasa da bir çok kaynakta bienaller arasında yer almaktadır. Savaş ortamından olumsuz etkilenen sanat ortamını canlandırmak amacıyla düzenlenen Documenta, aynı zamanda kentlerin ve ülkelerin bienalleri bir tanıtım aracı olarak kullanmak istedikleri ilk örneklerden olmuştur (Yardımcı, 2005, s. 23-25). Ek olarak *Documenta*'yı, Beuys'un *7000 Meşe Ağacı* projesini bienal çatısı altında yapılan çevreci aktivist yaklaşımların başlangıcı kabul edersek, topluma kolayca ulaşabilir yanıyla ekolojik yaklaşımlara sahip sanatçıların söylemlerini ifade etme imkânı buldukları ilk bienaller arasında yer aldığı söylenebilir.

Türkiye ölçeğinde bakıldığında, sanat festivallerine olan ilgiyle Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından Ankara'da düzenlenen ve ilki 1986 yılında büyük bir umutla gerçekleştirilen *Uluslararası Asya-Avrupa Sanat Bienali* yalnızca dört kez yapılabilmıştır. Hemen ardından İstanbul Kültür Sanat Vakfı¹¹ (İKSV) tarafından, ilki 1987 yılında gerçekleştirilen ve 2022 yılında 17.'si düzenlenecek olan *İstanbul Bienali* ise uluslararası çapta kabul görmüş, Asya-Avrupa arasında bir sanat köprüsü kurmaya devam etmiştir. Bununla birlikte ilki 2006 yılında Sinop'ta gerçekleşen *Uluslararası Sinopale*, ilki 2008 yılında gerçekleşen *Uluslararası Çanakkale Bienali* ve ilki 2010 yılında gerçekleşen *Uluslararası Mardin Bienali* ülkemizde yerel olarak verilebilecek diğer örnekler arasında yer almaktadır (Bunulday, 2021, s. 68).

¹¹İstanbul Kültür Sanat Vakfı hakkında detaylı bilgi "İstanbul Bienali" başlığı altında verilecektir.

Bienaller, geleneksel sergileme yöntemlerinden oldukça farklı organizasyonlardır. Gielen'den aktaran Taştan'a (2021, s. 1625) göre bienaller: “...*sanat ortamının kamusal alanda somut olarak görünürlüğünü artırarak, sanatsal üretimler için kolektif paylaşım ve fikirlerin dolaşımında buluşma mekanlarıdır.*” Açık kaldıkları süre boyunca halkla iç içe, etkinlik yelpazesi oldukça geniş, yenilikçi ve çoklu yapısı ile bir sergiden çok daha fazlasını sunmaktadır. Bienaller; kent içine yayılmış ve konferans, panel, performans, film gösterimi, video ve atölye çalışmaları, sokak sergileri ve sokak gösterileri gibi etkinliklere ev sahipliği yapan farklı sergi mekanları ile izleyicileri bir sanat yolculuğuna çıkarır. Aynı zamanda açıldıkları ülkelerin kültür ve sanat ortamında; sanat yapıtlarında kullanılan materyal, teknik, teknolojik ve bilimsel altyapılarının yanı sıra sanatçıların odaklandıkları güncel konuları ve sergileme yaklaşımlarını kamuoyuna sunmaktadır (Yardımcı, 2005, s. 12).

İzleyici odaklı interaktif bir yapıda olan bienaller, sanatsal üretim ve sergileme sürecinin yapıtaşlarını değiştiren ve tarihte devrim yaratan sanat akımları gibi değişim ve dönüşüm sürecinde ne kadar eleştiri alsalar da varlığını korumayı başarmıştır. Taştan'a göre, bienaller ve festivallerin bu güncel yanıyla, sanat: “...*izleyicisine çeşitli sergileme ve görsel biçimlerde sunularak, toplumun sanatla doğrudan etkileşim halinde bulunmasına katkı sağlar. Bu nedenle, günümüzdeki sanat alanındaki festival ve bienallerin içeriği, çağdaş sanat ve güncel sanata ilişkin yapıtların sergilenmesinden oluşur.*” Böylesine büyük organizasyonlar, galeri ve müzeler gibi mekanlarda düzenlenerek; toplumun küratörler, sanatseverler ve koleksiyonerlerden oluşan yalnızca bir kesimine hitap etmek yerine, kamuoyuna açık alanlarda düzenlenerek; katılan her eserin halka ulaşması, izlenmesi ve deneyimlenmesi, yerel sanatın gelişmesi için önemlidir (Taştan, 2021, s. 1623).

Bienallerin toplu organizasyonlar olarak, topluma ulaşma açısından önemli olduğu bilinmektedir. Bu bağlamda bakıldığında 1960 sonrası sanatta gelişen ekolojik farkındalık ile topluma ulaşma arzusu, bienallerin hızla yaygınlaşmasıyla artmış ve bir çok bienalde ekolojik yaklaşıma sahip sanatçı eserini sergileme imkânı bulmuştur. Bienaller genellikle küratörü tarafından belirlenen kavramsal çerçeveye uygun bir başlık ile açılmakta ve eserleri sergilenecek olan sanatçılar bu çerçeveye uygun olarak davet edilmektedir. Çoğu bienalin ana teması farklı olmuş olsa da, ekolojik söylemler içeren eserlerin bienal kapsamında sergilendiği görülebilir. Yaşadığımız insan çağında yalnızca insan ve insan sonrasına odaklanan, toplumsal bilinç oluşturmaya yönelik adımlar olarak görülebilecek bienallerin sayısı artmıştır.

Eylül 2014 ve Ocak 2015 tarihleri arasında *Büyük Hızlanma/Antroposende Sanat* (Great Acceleration/Anthropocene Art) ana başlığı ile Fransız akademisyen ve yazar Nicolas

Bourriaud'nun (1960-) küratörlüğünde açılan ve 52 sanatçının yer aldığı 9. Taipei Bienali insan sonrası dünyaya odaklanan bienallere örnek gösterilebilir. Büyük Hızlanma adından da anlaşılacağı gibi Bienal, ekolojik yaklaşımı ile insan faaliyetlerinin biyosfer üzerindeki etkileriyle işaretlenen mevcut jeolojik çağımız olan Antroposen fikrine atıfta bulunmaktadır. 2016 yılında Antroposen Çağı'nın kabul edilmesinden iki yıl önce gerçekleşen bu bienal; sanat disiplini ve pratiği aracılığıyla, sanatı ve onun yeni ekosistemini küresel bir ilişkiler dizisi içinde inceleyerek izleyici ile Antroposen'i buluşturan ilk bienal olmuştur (Taipei Biennial, t.y.).

2014 sonrası takip eden yıllarda kesintisiz olarak açılış yapan Taipei Bienali, Bourriaud'dan sonra da ekolojik yaklaşımlı sanat üretimine önem vermiştir. 2018 yılında Tayvanlı sanatçı Mali Wu (1957-) küratörlüğünde *Doğa Sonrası: Bir Ekosistem Olarak Müzeler* (Post-Nature: The Art Museum as an Ecosystem) ana başlığı ile açılış yapan 11. Taipei Bienali'de çok geç olmadan 21. yüzyılın en acil çevre tartışmalarını gündeme getirmeyi amaçlayarak disiplinlerarası bir atölye oluşturmuştur (Taipei Biennial, t.y.). Taipei Bienali'nin 2020 yılında, *Sen ve Ben Aynı Gezegendeyiz Yaşamıyoruz* (You and I don't Live on the Same Planet) ana başlıklı 12. edisyonu Fansız filozof Bruno Latour ve Fransız küratör Martin Guinard küratörlüğünde gerçekleşmiştir. Kendisinden önceki bienallerde olduğu gibi, 12. Taipei Bienali'de katılan 57 sanatçıyla birlikte gezegensel bir perspektifte farklılıklarımızı ve etkilerimizi inceleyerek mevcut jeopolitik gerilimlerimizi ve kötüleşen ekolojik krizimizi sorgulamaktadır (Universes Art, t.y.).

Kuruluşunun 120. yılında, 56.'sı düzenlenen Venedik Bienali, çevresel sorunları gündeme getiren *Dünyanın Tüm Gelecekleri* (All The World's Futures) başlığıyla Nijeryalı Okwui Enwezor'un (1963-2019) küratörlüğünde 2015 yılında açılmıştır. 53 ülkeden 136 sanatçının katıldığı Bienal'in teması; iklim sorunları, doğal kaynakların yanlış kullanımı, adaletsiz ekonomik düzen ve savaş gibi insanlığın ortak sorunu olan konular ışığında oluşturulmuştur (Haydaroğlu & Pektaş, 2015, s. 44). 23 Nisan 2022 tarihinde, İtalyan sanat direktörü Cecilia Alemani (1977-) küratörlüğünde *Düşlerin Sütü* (The Milk Of Dreams) ana başlığı ile açılacak olan 59. Venedik Bienali'nin, COVID-19 sebebiyle verdiği bir yıllık aradan sonra, "Gezegene, insanlara ve diğer yaşam formlarına karşı sorumluluklarımız nelerdir?" sorusuna cevap arayan ve dolaylı olarak ekosistemden bahsedecek bir bienal olması beklenmektedir (La Biennale Di Venezia, t.y.).

İngiltere'nin Coventry kentinde, sosyal, politik ve eleştirel olarak ilgili konularda sanatsal bir bakış açısı sunmayı hedefleyen Coventry Bienali, ilk açılışını 2017 yılında yapan

yeni sayılabilecek bir bienaldir. Ekim 2021’de 3. edisyonunu İngiliz sanatçı Anneka French küratörlüğünde *Antroposen’i Dinlemek* (Listening to the Anthropocene) ana başlığıyla gerçekleştirilen Coventry Bienali, girdiğimiz yeni jeolojik çağda, dünya üzerinde sonik araştırmalar yaparak, ses ve hareketli görüntüler ile değişimlere nasıl uyum sağlanabileceğini keşfetmeyi hedefleyen bir bienaldir (Coventry Biennial , t.y.).

Ülkemizde 20 Mayıs ve 20 Haziran 2022 tarihlerinde, Hindistanlı yazar Adwait Singh (1992-) küratörlüğünde beşincisi düzenlenecek olan Uluslararası Mardin Bienali’nin ana başlığı *Çimenin Vaadi* olarak belirlenmiştir. Bienalin kavramsal çerçevesinde serginin, medeniyetler başlangıcı olarak bilinen Levant¹² bölgesine odaklanarak; sosyo-politik, sosyo-ekonomik ve ekolojik faaliyetlerin, cömertlik ve mülkiyet kavramları üzerinden insan ve insanlar ötesi ilişkilerini inceleyeceği ve bir bütün olarak bir araya getirileceği açıklanmıştır (Mardin Bienali, t.y.).

Bienaller, sanat aracılığıyla dünyadaki zıt görüşlerin bir kenarda kaldığı, disiplinler arası araştırmaların, atölyelerin ve etkinliklerin sunulduğu, farklı kültürleri, farklı sanatçıları, farklı küratörleri ve eleştirmenleri aynı çatı altında toplayan ve ülkelerin küresel dünyada ekonomik ve sanatsal anlamda yer edinmeye çalıştıkları önemli etkinliklerdir. Arka planlarında her ne kadar ekonomik ve siyasal güçler olsa da böylesine büyük organizasyonların toplu olarak herhangi bir söylemi sanat yoluyla insanlara aktarma gücü oldukça yüksektir. Aynı zamanda bienaller; çağdaş sanatın nasıl okunması gerektiği, sanatsal pratiklerin ne durumda olduğu, güncel sergileme materyallerinin ne olduğu hakkında bilgilerin verildiği ve izleyici ile eser arasındaki interaktif etkileşimlerin önemsendiği etkinlikler olarak çağımızın modern yaklaşımlarını yakalamaktadır.

2.7 Uluslararası İstanbul Bienali

Küreselleşen dünya karşısında sanat ortamını geliştirmek, sanatçıları ve kültürünü dünyaya tanıtmak isteyen Türkiye, bienal gibi büyük organizasyonlara ilk adımını 1968 yılında İstanbul’da atmıştır. Kimyager ve iş insanı Nejat Ferit Eczacıbaşı (1913-1993), İstanbul gibi tarihi öneme sahip bir kentin Avrupa’ya açılarak uluslararası etkinliklerin düzenleneceği bir kent olması amacıyla, sanatseverler ve sermaye sahipleri eşliğinde 1973 yılında *Uluslararası İstanbul Festivali*’ni düzenleyecek olan İstanbul Kültür Sanat Vakfı’nı (İKSV) kurmuştur (Yılmaz, 2013, s. 485).

¹²Levant: Etimolojik olarak “doğu” anlamına gelmektedir. Akdeniz’in doğusunu betimlemek amacıyla türetilen bir sözcüktür. Doğuda Mezopotamya, batıda ise Akdeniz ile sınırlandırılan Levant bölgesi, günümüz ülkelerinden Türkiye, Suriye, Lübnan, İsrail, Ürdün, Filistin ve Mısır’ı kapsamaktadır (Ediger, Devlen, & McDonald, 2012).

Uluslararası İstanbul Festivali, başladığı ilk yıllarda müzik ve sahne sanatları gibi disiplinlerde yapılmış, takip eden yıllarda ise; etkinlikler arasına plastik sanatlar sergileri, sinema ve tiyatro gibi çeşitli etkinlikler dahil edilerek kapsamı genişletilmiştir. 1987 yılında plastik sanatlar alanında eserlerin sergilendiği *Uluslararası İstanbul Bienali* başlamıştır. Hemen ardından 1989 yılında ayrı olarak *Uluslararası Film Festivali* ve *Uluslararası Tiyatro Festivali* düzenlenerek geleneksel ve modern tarzlarda bir çok film ve oyun gösterilmiştir. 1994 yılına gelindiğinde, bugün hala devam etmekte olan *Uluslararası Caz Festivali* ve *Uluslararası Müzik Festivali* ayrı etkinlikler olarak yapılmaya başlanır (Yardımcı, 2005, s. 15).

Düzenli olarak İstanbul Tiyatro, Film, Müzik ve Caz Festivalleri ve İstanbul Bienali yapan vakfa son zamanlarda, *İstanbul Tasarım Bienali*, *Leyla Gencer Şan Yarışması*, *Filmekimi*, çocuk ve gençlere yönelik atölye programlarının olduğu *İKSV Alt Kat* ve özel etkinliklerin yapıldığı *Salon İKSV* olarak yeni ve farklı disiplinlerde etkinlikler dahil olmuştur. Aynı zamanda Venedik Bienali'nin Uluslararası Mimarlık ve Sanat Sergilerinde, Türkiye Pavyonu olarak ev sahipliği yapmaktadır. 2018 yılından itibaren UNESCO Türkiye Millî Komisyonu'nun genel kurulunda yer alan vakıf ayrıca, Fransa'da Cité Internationale des Arts tarafından yürütülen misafir sanatçı programını desteklemektedir (İKSV, t.y.).

Uluslararası İstanbul Bienali, plastik sanatlar alanında farklı coğrafyalardan çeşitli kültürleri ve sanatçıları aynı çatı altında buluşturan, Venedik, Sydney ve São Paulo gibi dünyaca ünlü ve saygın bienaller arasında yer almaktadır. İlk sergisinden günümüze dek 16 kez düzenlenmiş olan Bienal, çağdaş sanatın gelişen ve değişen pratiklerini tanıtmayı, sanatçı-eser-izleyici arasındaki iletişime önem vererek topluma ulaşmayı amaçlamıştır. İstanbul'un jeopolitik konumu ve kültürel mirasının önemi vurgulanarak dünya çapında gördüğü ilgiyle, katılan sanatçıları uluslararası düzeylerde tanınır kılmaktadır (Bienal İKSV, t.y.).

İstanbul Bienali'nin temaları, uluslararası bir danışma kurulunun seçtiği küratörler tarafından kent, toplum ve güncel durumlara uygun olarak belirlenmektedir. Küratörler, belirlemiş olduğu tema üzerinden oluşturduğu kavramsal çerçeveye uygun olarak bienale katılmasını uygun gördüğü sanatçıları davet etmektedir. 1987 ve 1989 yılları arasında Beral Madra'nın (1942-) genel koordinatörlüğünü yaptığı bienallerden sonra 1992'de Vasıf Kortun'un (1958-) küratörlüğünü yaptığı İstanbul Bienali için İKSV, 1994 yılı itibarıyla tek küratörlü sisteme geçmiştir. Farklı yıllarda düzenlenen bienallerin küratörlüğünde; Alman görsel sanatçı René Block (1942-), İspanyol sanat eleştirmeni Rosa Martínez (1955-), İtalyan sanat tarihçisi Carolyn Christov-Bakargiev (1957-), İngiliz sanat tarihçisi Charles Eschen

(1962-) ve ülkemiz küratör ve yazarlarından Fulya Erdemci (1962-) gibi önemli isimler yer almıştır. 2019 yılında düzenlenen 16. İstanbul Bienali akademisyen ve yazar Nicolas Bourriaud'nun (1965-) küratörlüğünde gerçekleşmiştir (Bienal İKSV, t.y.).

Son 35 yılda 16 farklı tema ile karşımıza çıkan bienalde, izleyiciye sanatçının eserleri ile bütünleşmiş bir mekân deneyimi yaşatılması amaçlanmıştır. Başlangıçta sergi mekânları olarak geçmişten gelen tarihi ve kültürel birikimin de etkisiyle tarihi binaları ve müzeleri seçen İstanbul Bienali, zamanla kent ve kentli iletişimini kurmak amacıyla daha ulaşılabilir ve toplumun yaşam alanı içinde olan mekanları sergileme alanlarına dahil etmiştir. 2003 yılındaki 8. İstanbul Bienali'nde sanatçı Doris Salcedo'nun (1958-) *Şiirsel Adalet* isimli yerleştirmesi, gündelik yaşam ile sanatın buluşmasının bienaldeki ilk örneklerindendir. 2017 yılından itibaren ise İstanbul ile bütünleşmenin bir yansıması olarak kamusal alanlarda kalıcı eserler verilmesi planlanmıştır (Yücel & Ciritçi, 2020, s. 97). Bu kapsamda kente kazandırılan ilk eser; Ugo Rondinone tarafından *Gokkuşağı Şiirleri* (2007-19) serisinin bir parçası olarak yapılan, *Buradan Nereye Gidiyoruz?* isimli neon heykelidir (Faaliyet Raporu, 2019).

Geçmiş bienallerde ana tema olarak çevresel sorunlar, iklim değişiklikleri, insan-doğa ve kültür-doğa ilişkilerinin sınırları gibi konular seçilmese de temaya uygun olarak bu tarz konulara yönelim gösteren sanatçıların eserleri sergilenmiştir. Block küratörlüğünde, *ORIENT-ATION Paradoksal Bir Dünyada Sanatın Görünümü* temasıyla gerçekleşen 4. İstanbul Bienali'nde (1995), Fluxus sanatçılarının ayrıca tanıtıldığı bir sergi hazırlanmış ve Joshep Beuys'a yer verilmiştir. Bakargiev küratörlüğünde, *TUZZLU SU: Düşünce Biçimleri Üzerine Bir Teori* (2015) temasıyla gerçekleştirilen 14. İstanbul Bienali'nde, 1960 sonrası çevresel farkındalık eğilimleriyle tanınan Robert Smithson ve Yoksul Sanatta adını sıklıkla duyduğumuz Michelangelo Pistoletto ve Jannis Kounellis gibi sanatçılar yer almıştır (Yılmaz, 2013, s. 486-487). Aynı zamanda çalışmamızın 16. İstanbul Bienali bölümünde eserlerini inceleyeceğimiz Hale Tenger bienalin 4. edisyonuna, Elmas Deniz ise 14. edisyonuna katılan sanatçılar arasındadır (Bienal İKSV, t.y.).

2000'li yıllarda ekolojik sorunlara ilişkin sanatsal yaklaşımların hızla arttığı ve 2018 yılında Paris iklim anlaşmasıyla toplumsal ve siyasal farkındalığın olduğu bir dönemde 16. İstanbul Bienali *Yedinci Kıta* temasıyla kapılarını açmıştır. Bienal bu temayla ekolojik sorunlara uluslararası düzeyde sanatsal bir bakış açısı katmış, toplumsal bilinç yaratmayı amaçlamıştır.

İLGİLİ ARAŞTIRMALAR

Bu bölümde sınırlıklar doğrultusunda araştırmanın alt yapısını oluşturan konuların, yurtiçi ve yurtdışında, dijital ve basılı olmak üzere ilgili konulara yakın çalışmalar ve yararlanılan kaynaklar verilmiştir.

Aksu (2020), tarafından sunulan *16. İstanbul Bienalinin, Sanat Eğitimi Alana Öğrenciler Tarafından Algılanması, Anlamlandırılması ve Bellek Oluşturması Üzerine Bir Araştırma*, sanat eğitimi alan 20 öğrencinin katıldığı bir anket çalışmasıdır. Aksu bu çalışmada, Bienal’de sergilenen 20 eser üzerinden; eser adı, tema ve içerdiği disiplin açısından öğrenciler üzerinde bıraktığı etkileri incelemiş ve sonuçlarını tartışmıştır.

Çaylı (2020) tarafından yayımlanan *İklimin Estetiği* isimli kitap, *İnsan ve insanlık tam olarak kimdir?* sorusuna cevap arayan, Antroposen Sanatını ve mimarisini değerlendirdiği denemelerden oluşan bir yapıttır. Doğa ve kültür bağlamında mekân, alan ve yer gibi kavramların üzerine eğilen bu kitapta Çaylı, Antroposen terimini sanatsal ve siyasal ölçekte incelemiştir.

Kalkan (2021), *Installing the Crisis: Biennials of Contemporary Art and the New Sociality* (Krizi Kurmak: Çağdaş Sanat Bienalleri ve Yeni Toplumsallık) adlı, çağdaş sanat bienallerini insan ve toplum ilişkileri açısından değerlendirdiği makalesinde; 16. İstanbul Bienali’nde sergilenen eserlerin sadece insan ve doğa ilişkileri ile sınırlı olmadığını, aynı zamanda insan ve toplum arasındaki ilişkilerini de konu edindiğini savunmuştur.

Kemahlıoğlu’nun (2020), bienal çerçevesinde distopya etkilerinin incelediği *Yedinci Kıta’da Distopya Etkileri* çalışmada bienalin teması ve sergilenen eserlerin toplumsal söylemlerini distopik metaforlar ile kıyaslamaktadır. Savaş, yıkım, sefalet, fakirlik gibi metoforik kurgusal yaratımlar olarak açıklanan distopya (anti-ütopya) kavramının bienal eserlerinin bağlamlarını oluşturan günümüz ekolojik, sosyo-politik ve dünya savaşlarının bıraktığı toplumsal etkileri üzerinden ilişkilendiren yazar, Simon Starling’in de aralarında bulunduğu Melvin Moti, Pakui Handware, Johannes Büttner ve Ylva Snöfrid’in eserlerini metaforik olarak değerlendirerek, distopik etkilerinin olduğunu söylemektedir.

Kurtaran (2019) *İnsan ve Doğa İlişkisi Bağlamında Güncel Sanat* isimli yüksek lisans tezinde, ilkel, modern ve modern sonrası toplumların doğayla ilişkisini detaylı olarak incelemiş sanatsal bağlamını araştırmış ve 1960 sonrası sanat akımlarında kavramsal olarak nasıl bir değişime uğradığını ortaya koymuştur. Güncel sanatın sorgulayıcı yönünü ile

sanatçıların üstlendikleri toplumsal bilinç oluşturma rollerinin yeterli düzeyde olamadığı sonucuna ulaşmıştır.

Oğuz (2013) *Çağdaş Sanatta Doğa* isimli sanatta yeterlilik tezinde, geçmişten günümüze insanı ile doğa arasındaki mesafeye dikkat çekerek, 1960 sonrası sanat akımlarıyla başlayan yakınlaşma sürecini araştırmış ve tanıtmıştır. Doğanın yağlamalanması ve yok sayılması gibi bağlamlar ile yola çıkan sanatçıların sanatsal pratiklerini örnek göstermiş ve sonucunda bulguları ile kendi çalışmalarını değerlendirmiştir.

Saygı (2016), *Çağdaş Sanatta Doğa Algısı ve Ekolojik Farkındalık* isimli makalesinde doğanın sanat üzerinde değişen algısına eğilmiş, Arazi Sanatı, Ekolojik Sanat gibi hareketlerin doğaya yaklaşımlarını incelemiştir. Sanat pratiklerinin, 1980 sonrası dış mekana çıkan sanatçıların çevre sorunlarına odaklanmalarının zaman içinde uğradığı değişim ile 2000'li yıllara, disiplinlerarası bir ortamda izleyiciyi ekolojik farkındalık ve toplumsal bilinç yaratmaya yönlendirdiği savunmuştur.

Yardımcı'nın (2005) bienal ve festival incelemelerinden oluşan makalelerini derlediği *Kentsel Değişim ve Festivalizm: Küreselleşen İstanbul'da Bienal* isimli kitabı, Uluslararası İstanbul Bienali'nin oluşum sürecini aktarmaktadır. Kentlerin sahne olarak kullanıldığı iddia eden yazar, aynı zamanda İstanbul Bienali'nin sermaye ve toplumla olan ilişkilerini de incelemektedir.

Yücel ve Ciritci (2020), tarafından yayımlanan *Uluslararası İstanbul Bienali (1987-2019) Sergi Mekânları* isimli makalede İstanbul Bienallerinin kente ve topluma etkileri araştırılmıştır. Tarihi dokusu ve kültürel mirası ile zengin bir coğrafyaya sahip İstanbul'da düzenlenen bienalin, sabit bir mekanının olmayışı ve değişen temalarıyla dinamik yapıyı nasıl oluşturduğu üzerine çalışılmıştır.

BÖLÜM III

YÖNTEM

3.1 Araştırmanın Modeli

Bu araştırmada, nitel araştırma yöntemlerinden olan doküman analizi modeli kullanılarak literatür taraması yapılmıştır. Doküman analizi nitel bir araştırma yöntemi olup, elektronik ortamdaki ve basılı belgelerin içeriğini sistemli ve titiz bir şekilde analiz etmek için kullanılır (Wach, 2013). Diğer nitel araştırma yöntemleri gibi doküman analizinde de incelenen belgelerden anlam çıkarmak, araştırılan konu hakkında bir fikir oluşturmak ve yeni bir bilgi geliştirmek amacıyla veriler sistematik bir şekilde incelenir ve yorumlanır (Corbin & Strauss, 2008). İncelenen dokümanlar araştırmacıdan bağımsız olarak oluşturulmuş ve kaydedilmiş yazılı metinleri ve görselleri içermektedir. Ayrıca araştırmacılar benzer konularda daha önce yapılan araştırmaları da inceler, gözden geçirir ve edindiği bilgileri analitik bir şekilde değerlendirip araştırmalarına dahil eder (Labuschagne, 2003).

Araştırmada, araştırma konusunun gereği itibarıyla tarihsel süreçte sanatta doğa kavramının ve yaşanan önemli ekolojik olay ve olguların 16. İstanbul Bienali özelinde seçilen sanatçıların eserleri üzerine etkileri literatür ve alan taraması yapılarak ve nitel araştırma yöntemlerinden doküman analizi kullanılarak incelenmiştir.

3.2 Evren / Örneklem / Çalışma Grubu / Katılımcılar

Araştırmanın evrenini, 20. yüzyılın son yarısında, ekolojik yaklaşımlarla insan hareketleri sonucu doğa tahribatı üzerine eğilim gösteren sanatçı ve eserler oluşturmaktadır. Örneklem ise, ekolojik sorunların ve kültür-doğa ayrımının ana tema olarak işlediği 16. İstanbul Bienali özelinde belirlenen sanatçı ve eserler oluşturur.

3.3 Veri Toplama Süreci ve Araçları

Araştırmamızda belirlenen kavramsal çerçeve ve 16. İstanbul Bienali özelinde, bienale katılmış insan ve doğa ilişkileri açısından eserler üretmiş sanatçılar ve sanat eserleri hakkında geçmişe yönelik veri taramaları gerçekleştirilmiştir. Veri taramaları sırasında basılı ve elektronik, yazılı ve görsel kaynaklar taranmıştır. Kitaplar, makaleler, tezler, saha raporları, bienal arşivleri, galeriler, internet siteleri, sosyal medya ağları (Youtube, Facebook vb.) araştırmamızda taranan kaynaklardır. Sanatta insan ve doğa ilişkisini günümüz koşullarında ve 16. İstanbul Bienali özelinde değerlendirilen araştırmamızın konusu gereği, insan ve doğa ilişkisi kavramsal ve felsefi temellerde açıklanmış, sanatsal yansımaları incelenmiştir. Bu

sebeple felsefe, sosyoloji, ekoloji, tarih, sanat tarihi gibi disiplinlere ait kaynaklar detaylı olarak taranmıştır.

3.4 Verilerin Analizi

Araştırma kapsamında verilerin çözümlenebilmesi için betimsel analiz yöntemine başvurulmuştur. Betimsel analiz yöntemi, araştırılan konu hakkında çeşitli kaynaklardan elde edilen görüş ve düşüncelerin net bir şekilde doğrudan alıntı yapılarak, ulaşılan bulgular ışığında sebep-sonuç ilişkisi kurulması, yorumlanması ve açıklamasından oluşan bir yöntemdir (Yıldırım ve Şimşek, 2018, s. 239).

Araştırma için, geçmiş ve günümüz arasında bir bağlam kurulabilmesi adına tarihsel süreçte, toplumsal olaylar, sanat ve çevresinde gelişen olayların ilişkisi, bu olay ve olgular bağlamında sanatçı tutumları incelenmiştir. Son olarak da bienal özelinde güncel sanatta yaklaşımların hangi düzeyde olduğu ele alınmıştır. Sanatçı seçimlerinde, bienale katılan sanatçılar arasından konuya uygun olarak seçilen sanatçıların Okyanusya, Amerika ve Avrupa olmak üzere üç farklı kıta ve on farklı ülkeden katılmaları sebebiyle ülke gruplaması yapılmasına gerek duyulmamıştır. Bunun yerine alfabetik isim sırasına göre önce Türk sanatçılar sonra yabancı sanatçılar olarak gruplanmıştır.

16. İstanbul Bienali'nde insan-doğa ilişkileri ve kültür-doğa sınırlarına odaklanan sanatçılar özenle seçilmiştir. Sanatçıların, öz yaşamları hakkında kısa bilgilerin yanı sıra daha önceki çalışmaları incelenmiş ve benzer konularda katıldıkları sergi ve etkinliklere yer verilmiştir. Seçilen eserler, biçim ve içerik yönünden incelenmiş, üretim sürecinde işbirliği yapılan disiplinlere değinilmiştir. Sonuçta eserlerin, toplumsal paradigmalara bağlanan yönleri ile günümüz sanat ortamında ekolojik okumaların nasıl olduğu hakkında bulgulara değerlendirilmiştir.

3.5 Araştırmanın Geçerliliği ve Güvenirliği

Araştırma nitel araştırma yöntemlerinden olan doküman analizi kullanılmıştır. Yıldırım ve Şimşek (2008, s. 255)'e göre nitelikli bir bilimsel araştırma için gerekli olan geçerlik ve güvenirlilik ölçütleri araştırmalarda yaygın olarak kullanılmaktadır. Ancak bir nicel araştırmaya göre nitel araştırmalarda geçerlilik ve güvenirlilik daha zor sağlanmaktadır. Araştırmalarda kullanılan *araştırma deseni*, *veri toplama araçları*, veri analizlerinin geçerliliği ve güvenirliliği gibi ölçütlerin nitel araştırmalarda test edilmesi oldukça zor olan bir durumdur. Araştırma sürecinde bu etken dikkate alınarak elde edilen yazınsal kaynaklar, videolar, sesler, doğrudan alıntılar farklı kaynaklar ile karşılaştırılarak doğrulanmıştır.

Araştırmada elde edilen verilerin aktarılabilmesi amacıyla kullanılan betimleme yöntemi, nitel araştırma çalışmaları yapan araştırmacılar tarafından sıklıkla kullanılan bir yöntemdir (Tarkun, 2000). Veri toplama sürecinde, farklı mecralardaki elektronik ve basılmış yazılı kaynaklardan elde edilen bilgilerin birbirleri arasında tutarlı olmasına dikkat edilmiştir. Mevcut bulguların biçim, içerik ve geçerlilik bakımında birbiri ile örtüşmesi önemli görülmüş ve doğruluğu kanıtlanmış veriler kullanılmıştır.

3.6 Araştırmacının Rolü

Araştırmacı, araştırmasını yaparken araştırmanın problemine ve kavramsal çerçevesine uygun, bilimsel ve sanatsal kanıtları dikkate alarak çalışmasını tamamlamıştır. Araştırmacı belirlenen problem basamaklarından hareketle sanatta, doğa konusunun gelişen ve değişen bakış açılarını incelemek üzere, felsefe, sosyoloji ve sanat disiplinlerinde tarihsel süreçleri inceleyerek sanatçılar arasında bir bağ kurmuştur. Bu bağlamda geçmiş sanat akımları ve günümüz sanat yaklaşımları arasında benzerlikler olduğu kadar malzeme kullanımı ve doğa konusuna yaklaşımda değişimler olduğunu fark etmiştir. Araştırmacı, tüm bu bulguların nitel araştırma yöntemleri kapsamında doğrudan alıntılanan bilgiler olduğu göz önünde bulundurulursa, sanatçı ve sanat eserleri hakkında kanıtlanabilir bilgiler kullanmıştır.

Araştırmacı, seçilen konu dahilinde 16. İstanbul Bienali'nin 2019 yılında yapılmış, yakın geçmiş denilebilecek bir tarih olduğundan, seçilen sanatçılar ve eserleri hakkındaki bilgilere çoğunlukla elektronik kaynaklar kullanarak ulaşmıştır. Seçilen sanatçılar arasından yabancıların olmasından dolayı bir çok yabancı kaynak taranmış ve araştırmacı tarafından çeviriler yapılarak aktarılmıştır. Bu nedenle bazı durumlarda çevirisi uygun olmayan terim ve isimler orijinal ismi ile kullanılmıştır. Güncel sanat yaklaşımları içinde herhangi bir sanat akımına dahil olmayan bu sanatçılar, araştırmacı tarafından genel bir çerçevede incelenmiştir.

Sanatçıların eser üretim süreçlerinde farklı disiplinler ile işbirliği halinde olması araştırma kapsamını disiplinlerarası bir ortama taşımıştır. Sanatçıların, resim, heykel, yerleştirme, video, fotoğraf gibi plastik sanatların bir çok disiplini ile çalışmış oldukları öğrenilmiştir. Tarama verilerinde araştırmacı tarafından incelenen bienal rehberi, bienal saha raporu ve İKSV bienal arşivi gibi kaynaklardan temin edilen eser görselleri fotoğrafçısının izni ile müdahalesiz gerçek renk ve boyutlarda kullanılmıştır. Tüm veriler doküman analizi yöntemleri ile değerlendirildikten sonra sanatçıların doğa kavrama kazandırdıkları güncel yaklaşımlar yorumlanmıştır.

BÖLÜM IV

BULGULAR

Bulgular bölümünde sanatta doğaya yaklaşımlar bağlamında kültür ve doğa ayrımını tartışan, insan ve insan sonrası bir dünyanın benzetimi ile “Yedinci Kıta” vurgusu yaparak açılışını yapan, doğa tahribatına odaklanan sanatçıları ile Uluslararası 16. İstanbul Bienali incelenecektir.

4.1 İstanbul'da Bir Misafir: 16. İstanbul Bienali “Yedinci Kıta”

İnsan ve insan olmayan varlıklar arasındaki ilişkiyle bağlı olarak, kentsel ve kırsal alanların yaşam faaliyetlerinin birbirine geçtiği, “kültür-doğa” ayrımı olarak adlandırılan sınırların eridiği bir çağda yaşamaktayız. İnsan hareketlerinin bıraktığı olumsuz etkiyle yeni bir jeolojik devir olarak kabul Antroposen Çağı’nda sanat, bakış açısını insan ve insan olmayan arasındaki ilişkilere çevirmiştir. Son zamanlarda iklim krizleri üzerine yapılan tartışmalar ve devletlerarası anlaşmalarla birlikte pek çok sanatçının odağına takılan, insan ve insan olmayan ilişkilerinde; doğal ve yapay unsurlar, makineler, mega kentler, küresel krizler, iklim değişiklikleri, canlı türlerinin yaşam faaliyetleri, insan ve toplum ilişkileri gibi konular yer almaktadır.

2015 yılında 191 ülke tarafından imzalanan Paris İklim Anlaşması ve Ağustos 2018’de Greta Thunberg’in (2003-), iklim krizi ile mücadeleye hemen başlanması için yaptığı aktivist eylemler bienale yakın tarihlerde, dünya kamuoyunun halihazırda dikkatini çeken konular arasındadır. 2019’da sivil toplum kuruluşlarının ve çevre aktivistlerinin iklim değişiklikleri üzerine farkındalık yaratmaya çalıştıkları böyle bir gündemde Nicolas Bourriaud’nun küratörlüğünde açılışını yapan 16. İstanbul Bienal’inin ana teması insan hareketlerinin belgesi niteliğinde olan *Yedinci Kıta* olmuştur. Dünyanın en güçlü iletişim yollarından biri olan sanatı kullanarak farkındalık yaratmaya çalışan Bienal, Antroposen etkilerinin gözle görülebilen en çarpıcı örneği olan Pasifik Okyanusu’ndaki 3,4 milyon kilometre kare büyüklüğündeki plastik adasına yaptığı Yedinci Kıta benzetmesiyle kavramsal çerçevesini oluşturur. Bienal’in tanıtımı Yedinci Kıta’nın hayali bir temsilcisinin resmi olarak İstanbul’a davet edildiği çarpıcı bir reklam filmi ile yapılmıştır. Bu yaklaşımla bienal, insanlığın sebep olduğu doğal veya kültürel atıklara antropoloji ve arkeoloji temelinde güncel sanat çalışmalarını bir araya getirerek dünyanın ekolojik gündemine sanatsal bir bakış açısı sunmaktadır. Doğa-kültür ayrımını tartışarak Yedinci Kıta üzerinden, yeni bir dünyanın imgeselini oluşturur (Özcan, 2019).

Küratör Bourriaud bienalin kavramsal çerçevesinde, insanların ve fikirlerin yüzyıllar içinde başkalaşıma uğradığı, çeşitli kültür ayrımlarını barındıran İstanbul'un böyle büyük ve güzel bir etkinlik için kusursuz bir mekân olduğunu ifade etmiş ve Yedinci Kıta'yı şöyle tanımlamıştır:

“...Yedinci Kıta, merkezlesmiş bir dünyanın antropolojisi ve çağımızın bir arkeolojisidir. Günümüzün sanatsal üretimini, bilindik kıtalarla devasa yapıların çok uzağında yer alan bir farklılıklar takımadası ve çoklu evren olarak sunar. Yedinci Kıta, sanatı insanın etkilerini, takip ettiği yolları, bıraktığı izleri ve insan olmayanlarla etkileşimini araştıran moleküler bir antropoloji olarak tanımlanır.” (Bourriaud, Küratör Metni, 2019a).

İnsan hareketlerinin bir sonucu olarak mikro ve makro plastik yığınlarından oluşan dev kıta karşısında 16. İstanbul Bienal'i, sanatçılar, bilim insanları, antropologlar ve çevrecilerle birlikte disiplinlerarası bir atölye oluşturmuştur. İKSV sanat direktörü Bilge Örer (1977-), Yedinci Kıta için yazmış olduğu önsözde bienalin disiplinlerarası yaklaşımını ve çevre sorunları karşısında aldığı sorumluluğu şöyle ifade etmektedir:

“...Disiplinlerin iç içe geçtiği ve bilgi alanlarının genişlediği böyle bir çerçevede sanatçılar da üretimlerini yeni araştırma konularını kapsayacak şekilde çeşitlendirdiler. İstanbul Bienali olarak önceliklerimizden biri, sanatçıların bienalin kavramsal çerçevesinden yola çıkarak deneysel bir alanda çalışmaları, araştırma ve üretim süreçlerini İstanbul'da, bienal ekibiyle birlikte şekillendirmeleriydi. Neticede bienale davet edilen 56 sanatçının 36'sı bu sergi için yeni eserler üretti. Bienalin hazırlık sürecinde ekoloji alanında faaliyet gösteren farklı ölçeklerde örgütlenmelerle yaptığımız görüşmeler ve çalışmalar da böylesi bir krizin sergi aracılığıyla kavranması için yollar açtı.” (Şaşmazer, 2019a, s. 13).

Sanat ve bilim ışığında disiplinlerarası bir ortamda gerçekleştirilen bienal, küreleşmesinin sonucu olarak insan ve doğa arasındaki sınırların erimesiyle sürüklendiğimiz felaketleri gözler önüne sermektedir. 14 Eylül-10 Kasım 2019 tarihleri arasında izleyiciyle buluşması planlanan bienalin açılışına bir ay kala, tarihinde ilk kez ana mekânı değiştirilmiştir. Haliç Tersanesi olarak belirlenen ilk ana mekân, çevresel bir sorun olan yüksek asbest oranı ölçümünden dolayı, bienalin kavramsal söylemine ters düşmüş ve mekanlar arasından

çıkarılmıştır. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi (MSGÜ) Resim ve Heykel Müzesi bienalin açılışına günler kala ana mekân olarak seçilmiştir (Arapoğlu, 2019, s. 220).



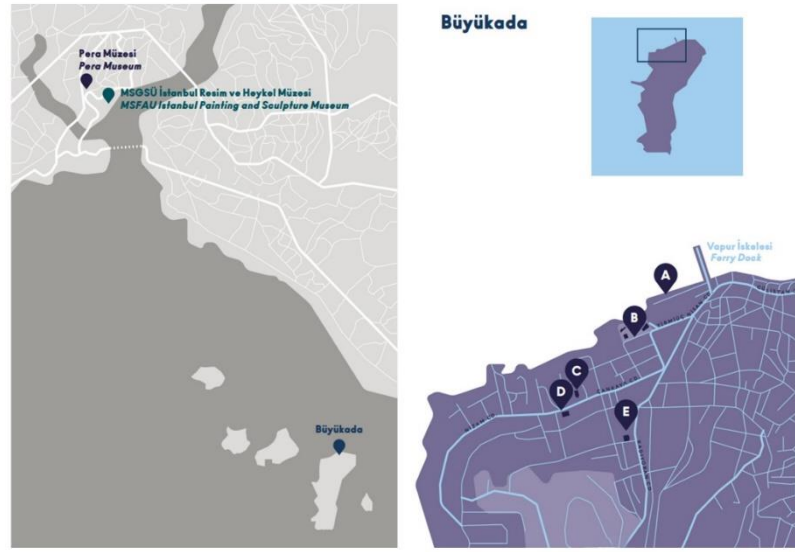
Şekil 7: 16. İstanbul Bienali Yedinci Kıta Tanıtım Afişi, Tasarım: Sümeyye Kavutcu

Yedinci Kıta çeşitli kentin bölgelerinde yayılmış farklı mekânda (şekil 8), 25 ülkeden 56 sanatçı ve 36'sı yeni olmak üzere toplamda 220 eser ile izleyiciyle buluşmuştur. 1937 yılında modern sanatın eserlerini korumak ve kamusal alanda paylaşmak amacıyla kurulan İstanbul Resim ve Heykel Müzesi, bienalin ana mekanlardan biridir. Müze, 2012 yılında 5 numaralı Antrepo olarak bilinen binaya taşınmış ve müzeye dönüştürülme çalışmaları başlamıştır. MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi olarak Mart 2020'de açışından önce bienalin en büyük sergisine ev sahipliği yapmıştır. İstanbul Bienalinin 9. ve 11. edisyonlarında ana mekân olarak daha önce de ev sahipliği yapan 5 numaralı Antrepoda 38 sanatçının eseri bir araya gelmiştir. Anna Bella Geiger (1933-), Suzanne Treister (1958-), Rebecca Belmore (1960-), En Man Chang (1967-), Radcliffe Bailey (1968-), Ursula Mayer (1970-), Haegue Yang (1971-), Jennifer Tee (1973-), Ylva Snofrid (1974-), Suzanne Husky (1975-), Mika Rottenberg (1976-), Özlem Altın (1977-), Rashid Johnson (1977-), Agnieszka Kurant (1978-), Turiya Magadlela (1978-), Mariechen Danz (1980-), Tala Madani (1981-), Elmas Deniz (1981-), Ambera Wellmann (1982-), Simon Fujiwara (1982-), Max Hooper Schneider (1982-), Eva Kot'atkova (1982-), Jonathas de Andrade (1982-), Claudia Martinez Garay (1983-), David Douard (1983-), Phillip Zach (1984-), Dora Budor (1984-), Ozan Atalan (1985-), Eloise Hawser (1985-), Johannes Buttner (1985-), Müge Yılmaz (1985-), Jared Madere (1986-), Marguerite Humeau (1986-), Korakrit Arunanondchai (1986-) ve Deniz Aktaş (1987-) eserini ana mekânda sergileyen sanatçılardır. Pakui Hardware (Ugnius Gelguda (1977-) & Neringa

Černiauskaitė(1984-), Güçlü Öztekin (1978-) & Güneş Terkol (1981-) ve Feral Atlas Collective gibi kolektifler ve sanatçı ikilileri de ana mekânda yer almışlardır (Bienal İKSV, Mekanlar, t.y.).

Bristol Otelı olarak mimar Achille Manoussos (?) tarafından 1893 yılında inşa edilen Pera Müzesi, 2005 yılında geçirdiği restorasyonun ardından Suna ve İnan Kıraç Vakfı öncülüğünde müze olarak kullanılmaya başlanmıştır. Bienal kapsamında ütopya, kurgusal tarih, geçmiş, gelecek gibi kavramları odağına alan yapıtlardan oluşan bir seçkiyle kapılarını açmış ve Yedinci Kıta'nın izleyiciyle buluşmasında önemli bir rol oynamıştır (Faaliyet Raporu, 2019). 13 sanatçının eserini sergilediği bu mekânda ek olarak bienalin sergilere eş zamanlı düzenlediği film ve öğrenme programları yer almıştır. Ernst Haeckel (1834-1919), Norman Daly (1911-), Glauco Rodrigues (1929-2004), Anzo (uzun ismiyle Jose Iranzo Almonacid, 1932-), Evru/Zush (1946-), Luigi Serafini (1949-), Pia Arke (1958-2007), Simon Starling (1967-), Paul Sietsema (1968-), Piotr Uklański (1968-), Charles Avery (1973-), Sanam Khatibi (1973-) ve Melvin Moti (1977-) gibi sanatçıların eserleri burada sergilenmiştir (Bienal İKSV, Mekanlar, t.y.).

Ziyaretçilerin kentin içinde gezdiği, zamansal ve mekânsal olarak farklı deneyimler yaşadığı bir bienal olmasıyla bilenen İstanbul Bienali'nin Yedinci Kıta sergilerinin bulunduğu mekanlar arasında Marmara Denizi'nde bulunan Büyükkada da yer almıştır. Büyükkada'da bulunan, Anadolu Kulübü'nün beşinci ve en eski binası olan, Armin Linke (1966-) ve Ursula Mayer'ın eserlerinin sergilendiği Sarı Köşk (şekil 8, B) bu mekanlardan ilkidir. Hale Tenger'in (1960) yerleştirmesinin sergilendiği Taş Mektep (şekil 8, E) ise 1870'li yıllarda İskenderiye Patriği Sofronios'un yazlık evi olarak inşa edilmiş, 1922-1967 yılları arasında Büyükkada İlkokulu olarak kullanılmış tarihi bir yapıdır. 1800'lü yılların sonunda George Mizzi tarafından ev olarak yaptırılan Mizzi Köşkü (şekil 8, D), Glenn Ligon'ın (1960-) çalışmasının sergilendiği diğer tarihi mekân olarak karşımıza çıkmaktadır. 1890'lı yıllarda Osmanlı Padişahı İkinci Abdülhamit tarafından yaptırılan ve 1929'da Cumhuriyetin ilanından beri Hükümet konağı olarak kullanılmaya devam edilen Hacopulo Köşkü'nde (şekil 8, C) ise Monster Chetwynd'in (1973-) eseri sergilenmiştir.



Şekil 8: Sergi mekanlarının haritası (Bienal Rehberi, s.29-45)

2017 yılından itibaren kalıcı eser bırakılması kararı çerçevesinde, İstanbul Bienali'nin daveti üzerine Chetwynd tarafından *Gorgon'un Oyun Alanı* (2019) isimli heykel çalışması (şekil 9) Yedinci Kıta'ya ait olarak şehre kazandırılmış kalıcı eserler kategorisinde yer almıştır. Büyüka'da, 16. İstanbul Bienali'ni kamusal alanda da ağırlamıştır. Andrea Zittel'in (1965-) *Kişisel Arsalar* (2019) isimli beton heykeli, İDO İskelesi'nin hemen önündeki meydana sergilenmiş (şekil 2, A) ve Tenger ve Chetwynd'in eserleri gibi bienal boyunca açık alanda sergilenen üç çalışmadan biri olmuştur (Faaliyet Raporu, 2019).



Şekil 9: Monster Chetwynd (2019) Gorgon'un Oyun Alanı
Maçka Sanat Parkı, İstanbul. Fotoğraf: David Levene

16. İstanbul Bienali ana temadan hareketle, sivil toplum kuruluşları ile bienal kapsamında iş birliği yapmışlardır. Bienal sanatçıları Greenpeace'in *Nefesini Tut* projesinin tanıtımı için çekilen videoda yer alarak destek olmuşlardır. Dünya Doğayı Koruma Vakfı'nın (WWF) Fransa'dan yola çıkarak, Akdeniz'e kıyısı olan ülkelerde denizlerdeki plastik kirliliği hakkında bilinç yaratmayı amaçlayan *WWF Blue Panda Yelkenlisi*, Büyükada kıyılarında bienale destek olmuştur (Faaliyet Raporu, 2019).

4.1.1 K rat r Nicolas Bourriaud

16. İstanbul Bienali'nin küratörü, *İlişkisel Estetik* (1998) ve *Postprod ksiyon* (2002) isimli ses getiren kitapların yazarı olan akademisyen, Fransız sanat eleştirmeni ve yazar Nicolas Bourriaud 1965 yılında doğmuştur. K rat r, çalışma geçmişinde tarihsel sırayla bakıldığında, kurucuları arasında olduğu ve Fransa'nın en büyük güncel sanat merkezlerinden biri olan Paris'teki, Tokyo Palas'ın 1999-2006 seneleri arasında eş yöneticiliğini üstlenmiştir. 2004-2006 yılları arasında Kiev'deki Victor Pinchuk Vakfı'nın kurucu danışmanlığında bulunmuştur. 2007-2010 yılları arasında "G lbenkryan Küratörü" unvanıyla Londra'daki Tate Britain'de görev almıştır. 2010-2011 yıllarında akademisyen olarak Fransa Kültür Bakanlığı'nda çalışmıştır. 2011'den 2015'e kadar Fransa'nın en önemli güzel sanatlar okullarından olan Paris'teki  cole Nationale Sup rieure des Beaux-Arts'ın yöneticiliğini yapmıştır. Kurucuları arasında yer aldığı La Panac e Sanat Merkezi, Ecole Sup rieure des Beaux-Arts ve 2019'da açılan Montpellier Contemporain (MoCo) Müzesi'ni bünyesinde barındıran Montpellier Contemporain'ın yöneticiliğini Mart 2021'e dek yürütmüştür (Nicolas Bourriaud, t.y.).

2005 ve 2007 yılında Moskova Bienali'nin küratörleri içinde yer alan Bourriaud'ın daha sonra ki sergileri arasında; 2009 yılında İngiltere'de *Altermodern* temasıyla Tate Trienali, 2011 yılında Yunanistan'da *Monodrome* temasıyla Atina Bienali; 2013 yılından Fransa'da *The Angel of History* (Tarihin Meleği) temasıyla Palais des Beaux-Arts; 2014 yılında Tayland'da *The Great Acceleration / Art in the Anthropocene* (Büyük  vmelenme / Antroposende Sanat), Taipei Bienali; 2016 yılında Meksika'da *Wirikuta*, MECA Aguascalientes; 2017 yılında Fransa'da *Back to Mulholland Drive* (Mulholland  ıkmazı'na Dönüş), ve *Crash Test* ( arpışma Testi), La Panac e (Mo.Co.) gibi sergi ve bienallerin küratörlüğünü yürütmüştür (Nicolas Bourriaud, t.y.).

Bourriaud, günümüz sanatçılarının, nesne ve üründen önce varoluşsal sorgulamalara odaklandığını ifade etmektedir. Kûratör'e göre bu durum insan sonrası bir meseleye odaklanan yeni bir yaklaşım ortaya koyar. Güncel sanat pratikleri, insan merkezinden ayrılarak tamamen doğa merkezci bir yaklaşımla, insan etkilerini inceleyen bir sanat ortamı oluşturma yolunda ilerler. Kûratör, güncel sanatı bu bağlam ile değerlendirirken, *"Günümüz estetiğinin en göze çarpan özelliği, farklı gerçeklik seviyelerini, heterojen alanları birleştiren bir tür devre aracılığıyla farklı düzlemleri bir birine bağlama"* şekli olarak ifade etmektedir. Bu yeni düzende, ekolojik yaklaşımlara sahip sanat eserine oranla, güncel yaklaşımlarda ürün ve üretim arasında farklılıklar göze çarpmaktadır. Antroposen, doğa ve doğa tahribatı gibi insan ilişkileri sonucu değişen düzenleri kapsayan ana başlıktır. Ekolojik sanatın doğa üzerine eğilmesinin yanı sıra, insan ve toplum üzerine olan ırkçılık gibi sosyal ve siyasal sorunların temelinde yatan ve insanları kapsayan hemen her konu günümüz sanatında Antroposen ana başlığının altında değerlendirilebilmektedir. Dolayısıyla Kûratör, bu yeni sanat anlayışının doğa tahribatı yaklaşımlarına ek olarak Ekolojik Sanattan ayrıldığı noktalar olduğunu vurgulamaktadır. Günümüz sanatının üretimden ziyade bir iletim meselesi olarak görülmesi gerektiğini ifade eden Bourriaud, içinde yaşadığımız kültürel ve sosyal olguların tümüyle sanat için araştırılacak birer konu olduklarını söylemiştir (Bourriaud, 2019b, s. 6-7).

Kûratörün, daha önce görev aldığı sergi ve bienallerden anlaşılacağı üzere, insan etkilerinin net bir şekilde görülebildiği yeni dünya düzenine ilgi duyarken, insan sonrası dünya için yapılabilecek bir şeyler olduğunu düşünerek sanatın iyileştirici gücüne inanmakta olduğu söylenebilir. Bourriaud, bienalin kavramsal çerçevesinde bu düşünceleri destekler biçimde:

"Antroposen, insanın karşısına temel bir sorunu çıkarıyor: Diğer canlıları basit bir "kaynak" olarak görmekten vazgeçip canlılar dünyasının içinde yaşayabilecek miyiz? Yoksa dünyayı "biz" ile etrafımızdaki "çevre" olarak ayırmaya, insan türünü tarihin biricik öznesi, diğer her şeyi de ona fon olarak görmeye yönelik eski alışkanlığımızda ısrar mı edeceğiz?" (Bourriaud, Kûratör Metni, 2019a).

diyerek 16. İstanbul Bienali'nde sanatçıları ve izleyicileri kendi iç hesaplaşmaları ve toplumsal yargılarıyla baş başa bırakmaktadır.

4.2 Deniz Aktaş

1987 yılında Diyarbakır’da doğan Deniz Aktaş, 2010 yılında Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü’nde lisans eğitimini tamamladıktan sonra Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Plastik Sanatlar Bölümü’nde yüksek lisans eğitimine devam etmiştir. Diyarbakır’da yaşamakta ve çalışmalarını buradan yürütmektedir. Aktaş, sanat pratiğinde ağırlıklı olarak kentlerin süreçlerine odaklanarak kültürel kimlik, bellek, göç, kent ve doğa gibi temaları kullanmaktadır (Bienal İKSV, Deniz Aktaş, t.y.)

2015 yılında düzenlenen *Mitolojiler* başlığı ile açılışını yapan 3. Mardin Bienaline katılmıştır. 2016 yılında Paris’teki Cité Internationale des Arts’da (Uluslararası Sanat Şehri) misafir sanatçı programına katılan Aktaş, aynı yılda İstanbul’da Pilot Galeri’nin düzenlemiş olduğu *Açık Şehir* ve Münih’te Pasinger Fabrik tarafından düzenlenen *Gri Tonlara Karşı* (Wider den Grautönen) isimli sergilerde yer almıştır. 2017 yılında İstanbul’da Kasa Galeri tarafından düzenlenen *İmkânsız Uzam* ve Paris’te On-Off Site tarafından düzenlenen *Zamanını Bırakmak* (Poser Son Temps) gibi sergilerde eserleri yer almıştır (Bienal İKSV, Deniz Aktaş, t.y.). 2019-2020 tarihlerinde Vehbi Koç Vakfı (VKV) Arter Müzesi Araştırma programına katılan Aktaş, 2021 yılında Phaidon Press¹³ tarafından yayınlanan *Vitamin D3: Çizimde Yeni Perspektifler* (New Perspectives in Drawing) adlı kitapta yer alan 100 sanatçıdan biri seçilmiştir (Kitaptan Sanata, 2021).

Kentlerin hafızasında yer edinen travmaları insan-mekân ilişkisi üzerinden irdeleyen sanatçı, ilk olarak dört yıllık bir sanat dinamiği olan *Yokyerler* serisi ile 2018 yılında İstanbul’da, artSümer’de açtığı ilk kişisel sergisi ile karşımıza çıkar. Sanatçı bu serginin ismini, Fransız yazar Marc Auge’ nun 1992 tarihli “yer” ve “mekân” kavramlarını derinlemesine işlediği modernitenin sebep olduğu buhranlara yoğunlaşan kitabından esinlenerek oluşturduğunu ifade etmektedir (Yıldırım, 2018, s. 76). Bu seride çevresel çöküş, kentsel çürüme, göç eden insanları ve hem kentlerin hem de doğanın travmatik dönüşümünü yansıtmayı hedefleyen Aktaş; yer-insan, insan-anlam, anlam-zaman, zaman-tarih ilişkilerini irdelemektedir. Sanatçı *Yokyerler* isimli yapıtında, yerler ve insanların arasında kültürün eridiği, anlamsız ve tarihsiz bir sona doğru gittiği bu yaşadığımız çağı, seçtiği nesneler üzerinden bir metafor yaratarak anlatmaktadır (şekil 10-11). İki boyutlu düzlem üzerinde oluşturduğu çalışmalarında, mürekkepli kalem ile etüt yaptığı nesneler, genellikle dışarıda rahatlıkla görülebilen ağaç parçası, taş, çalı gibi doğal unsurlardır (Kiger, 2019).

¹³ Phaidon Press: Sanat, moda, mimarlık ve fotoğrafçılık gibi alanlarda yayın yapan küresel bir kitap yayıncısıdır.



Şekil 10: Deniz Aktaş, “Bağımsız Değişken”, 2018, kâğıt üzerine mürekkepli kalem, 70 x 100 cm, İKSV, İstanbul. Fotoğraf: *Sahir Uğur Eren*



Şekil 11: Deniz Aktaş, “İsimsiz”, 2018, Kâğıt üzerine mürekkepli kalem, 70 x 100 cm, İKSV, İstanbul. Fotoğraf: *Sahir Uğur Eren*

Sanatçı Yokyerler yapıtını tanımlarken: “Tanımsız ve nötr bir şeylerin yapaylaştığı ve doğallığını yitirdiği zamanlara denk gelen çalışma pratiğimde bazı durumları unutturmak için görmemeye bazılarını ise daha çok görmek için göstermeye çalıştım. Süreç, bu bağı hem güçlü kılıyor hem de unutturuyor” ifadeleriyle, içinde yaşadığımız dünyanın, var olduğumuz yerin ya da yerlerin anlamını ve kimliğini tükettiğimizi, amansız bir sona doğru yaklaştığımızı dile getirmektedir (Şaşmazer, 2019b, s. 115). Yıldırım (2018, s. 77), sanatçının gerçek boyutları ile sergilendikleri mekânda, farklı bir düzlemsel boyut kazandıran eserlerini, Sanat Dünyamız dergisine yazdığı yazısında şöyle yorumlamaktadır:

“Çizimlerinde yer alan açık alandaki yapı görüntüleri, ‘yer’in belirsizliğini de beraberinde getiriyor. Bu durum mürekkepli kalemle çalışmış büyük boyutlu çizimlerdeki mekanların yüksek dozda yersiz yurtsuzluğu ile içinde bulunduğumuz ‘yer’i de oldukça soyut hissetmenize neden oluyor ki çalışmalarındaki yoğun etütleme belirsizliği daha da huzursuz ve gerilimi yüksek bir seviyeye çıkarıyor.”

Aktaş’ın resimlerinde, insan ve doğanın etkileşimleriyle oluşan kaçınılmaz gerçeğin bir izdüşümü olarak doğrudan bir anlatım sergilenmektedir. Sanatçı, bienal ile başlayan bir süreç olmadığı halde, bir parçasının bienale dahil olduğu iki çalışmasının yanı sıra, *Umudun Yıkıntıları* (şekil 13-14) başlıklı iki yeni çalışmasını da sergilemiştir. Yapıtlar, aynı zamanda Alman romantik ressam Caspar David Friedrich’in (1774-1840) kırılmış bir buz katmanı içinde sıkışarak alabora olmuş bir gemiyi tasvir ettiği *Umudun Enkazı* (1824), (şekil 12) adlı tablosuna atıfta bulunur.



Şekil 12: Casper David Friedrich, “Umudun Enkazı”, 1824, Tuval üzerine yağlıboya, 96,7 x 126,9 cm Kunsthalle, Hamburg.

Mürekkep ile çizilmiş bu renksiz resimler, doğa üzerinde iz bırakan insanların, doğal akışta kendine yer bulamadığı büyük çaresizliği ortaya koymaktadır (Korkmaz, 2020, s. 68). Çalışmanın *Umudun Yıkıntıları* ile olan bağlamı, “umut” ve “enkaz” kelimelerinin aynı cümle içinde kullanılmış olmasıdır. Sanatçıyı bu açıdan heyecanlandıran, umut ve enkaz anlam olarak yan yana gelemeyecek iki kelime iken, Friedrich’in bunları aynı cümlede kullanmış olması yitip giden umutlar için bir metafor yaratmış olabileceği düşüncesidir (Kiger, 2019). Bu düşünceden hareketle kurguladığı çalışmasında Aktaş, görünürde estetik açıdan güzel bir kompozisyon oluşturmuş; ancak gözleri alan güzelliğin zıtlığında görünmeyen acı gerçeğe vurgu yapmıştır.



Şekil 13: Deniz Aktaş, “Umudun Yıkıntıları 1”, 2019, kâğıt üzerine mürekkepli kalem, 120x130 cm, İKSV, İstanbul. Fotoğraf: Sahir Uğur Eren.



Şekil 14: Deniz Aktaş, “Umudun Yıkıntıları 2”, 2019, Kâğıt üzerine mürekkepli kalem, 120 × 270 cm, İKSV, İstanbul. Fotoğraf: Sahir Uğur Eren

Yaşadığı bölgenin ekolojik ve kentsel tahribatlarından etkilenen sanatçı, sanatının içine dahil ettiği yaşamsal tecrübelerini resimleri ile aktarmaya çalışmaktadır. Aktaş'ın titiz bir çalışmayla obje olarak seçtiği lastiklerin aynı zamanda ekolojik ve siyasi anlamları vardır. Eserlerde, lastikten bir vadi veya bir duvar imgelemi yaratan sanatçı, *Bu duvar mı? Yoksa bir barikat mı? Ya da artık günümüzde kullanılacak bir nesne mi? Bunu nasıl kullanacağız?* sorularıyla izleyiciyi karşı karşıya bırakmaktadır. Bu sorulardan hareketle, siyasi bağlamı oluşturan konunun, yakın geçmişte yaşanan Ortadoğu savaşları olduğu aşıkardır. Günümüzde devam eden petrol savaşları, ham maddesi petrol olan ve ekolojik dönüşümler ile dünya üzerinde kullanımını terk etmemiz gereken önemli bir madde olan plastik ise; eserlerin ekolojik bağlamını oluşturmaktadır (Şaşmazer, 2019b, s. 116).

Sanatçı; ekolojik tahribatların, yıkıntıların, yıkımların, süprüntülerin, molozların ve hafriyat olarak anılabilecek her türlü çöpün doğal yollar ile oluşmadığını, yaşadığı coğrafyanın değişmez kaderi olarak, sürekli bir tahribat ve yeniden inşaya maruz kalması sonucu bu sürecin “doğallaştığını” ifade etmektedir. Bir şeyi temsil etmek yerine, tüm temsillerin yerle bir ederek sorunlara ışık tutmak olduğunu söyleyen Aktaş, eserlerini bu tahribatlar ve karmaşaların aktarılması ve anlamlandırılması temelinde kurgulamıştır (Akbulut, 2018). Yıkıntılar arasında süren bir hayatın doğaya dair izlerini sunan bu eserleri ile sanatçı, bizleri çevreleyen mutlak sona dikkat çekiyor.

4.3 Elmas Deniz

İzmir'in Bergama ilçesinde 1981 yılında doğan Elmas Deniz, 1995 yılında mezun olduğu İzmir Anadolu Güzel Sanatlar Lisesinden sonra Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'ne devam ederek lisans eğitimini 1998 yılında tamamlamıştır. İzmir'de çalışmalar yürüten K2 Sanatçı İnisiyatifi'nin, 2004-2007 yıllarında kurucu ve yönetici ekibine yer almıştır. İstanbul'da yaşayan sanatçı çalışmalarını buradan sürdürmektedir. Fikir ve kavram odaklı olarak disiplinlerarası çalışan Deniz'in sanatsal pratiğini; ekonomik, küresel, kentsel ve ekolojik sorunlar oluşturur. Doğa konusunu ekonomik temeller ile tartışmaya açan sanatçı, küresel kapitalizmin etkisi altında kalan doğanın yeni tarif ve sunum biçimlerini; ticari kaygılar sonucu oluşan bireysel ve toplumsal değişimler karşısında, doğa ve doğal güzellikleri algılama ve tüketme biçimlerini sorgulamaktadır. Sanatçıya göre, neo-liberal düzenin tanımladığı kentsel ortamda doğanın sürdürülebilirliğiyle ilgili önerilen her şey aslında paradoksal bir yapıya sahiptir (Bienal İKSV, Elmas Deniz, t.y.).

Daha önce de *Tuzlu Su: Düşünce Biçimleri Üzerine*, 14. İstanbul Bienali sanatçıları arasında yer alan Deniz, 2012 yılında İstanbul' Mačka Sanat Galerisi'nde *Elmas*; 2014 yılında

İstanbul’da Pilot Galeri’de *Siyah Panteri Görebilmek*; 2018 yılında aynı galeride *Yazsız Yıl* ve 2019 yılında İstanbul’da Şekerbank AçıkEkran Yeni Medya Sanatları Galerisi’nde, *Doğa ile Bütünleşme* gibi kişisel sergiler açmış ve ağırlıklı olarak doğa üzerine çalışmıştır. Sanatçı, aynı zamanda; 2016 yılında Avcılık ve Doğa Müzesi’nde (Parist’e Musée de la Chasse et de la Nature) *Video Daima* (Video Forever), 2017 yılında Kolombiya’da Kolombo Eski Terminal İstasyonu’nda (Colombo Old Terminus Station) *Tekrar/Evrin* (Re/Evolution), 2019 yılında İstanbul Arter’de *Kelimeler Çok Gereksiz*, 2019 yılında Polonya Krakow Çağdaş Sanatlar Müzesi’nde (MOCAK) *Sanatta Doğa* (*Nature in Art*) gibi karma sergiler ve projelerde yer almıştır (Elmas Deniz, t.y.).

2000’li yılların başından itibaren disiplinlerarası kavramsal çalışmalarıyla Antroposen’in ve kapitalizmin getirdiği ekolojik değişimlere dikkat çeken Deniz, 16. İstanbul Bienali’ne katıldığı iki eseri ile suyun tarihine ve geleceğine dikkat çekerek doğanın uğradığı tahribatın tarihsel sürecini sunmuştur. Doğanın belleği ile karşı karşıya kaldığımız bu çalışmalardan biri *Kayıp Sular* isimli rölyef çalışmasıdır. Ağaç üzerine yapılan bu rölyef, İstanbul’un Taksim Meydanı’ndan Bomonti’ye ve Şişli’ye kadar geniş bir alanı görselleştiren üç boyutlu topografik bir haritadır (şekil 15). Günümüzde yolların geçtiği bu bölgeyi tarihi bir alan olarak inceleyen bu eserde, zaman içinde yok olan nehir ve dere yatakları işaretlenmiş bir şekilde sunulmuştur. Deniz bu yapıtında, İstanbul’un temsil eden eski akarsuların hareket ettikleri rotayı ve akış biçimlerini araştırmış ve doğanın belirsiz geleceğini aktarmaya çalışmıştır (Şaşmazer, 2019a, s. 84). Sanatçıya göre bu çalışma, “...geçmişte var olmuş ama şimdi kaybolmuş bir şeyleri yakalamak için coğrafyadaki izleri sürüldüğü bir çalışmadır.” (Kiger, 2019).

Günümüzde bu mevkide Arter gibi bir sanat galerisinin bulunması, sanatın ve sanatçının devamlı kaybolmuş bir dere üzerindeki bu etkileşimi ve yanı sıra günlük yaşama çok yakın olmasına rağmen geçmişte var olmuş ama günümüzde yok olmuş bu dereden kimsenin haberinin olmayışı bienalde çarpıcı bir etki yaratmaktadır. İstanbul’da benzer özelliklerde ceviz ağaçlarının artık olmadığı “Sıracevizler Caddesi” ve yine selvi ağaçlarının kaybolduğu “Sıraselviler Caddesi” sanatçının dikkat çektiği bir diğer coğrafi izleri olan bölgelerdir. Aynı zamanda günümüzde Çağlayan olarak bilinen bölge geçmişte Büyük Dereden gelip, çağlayan oluşturarak Dolapdere’ye bağlanan bir kolunun olduğu ırmaktır. Sanatçı bu araştırmaları ve okumaları sanat pratiklerine dahil ederek, çalışmasının alt yapısını zenginleştirmiş ve doğaya ait unsurların yok oluşunun fark edilmeyecek kadar büyük bir kentleşme çılgınlığı içinde olan İstanbul ile izleyiciyi yüz yüze bırakmıştır.



Şekil 15: Elmas Deniz, “Kayıp Sular”, 2019, Üç boyutlu ahşap rölyef, 68 × 100 × 75 cm, İKSV, İstanbul. Fotoğraf: Sahir Uğur

Deniz, bienalde sergilediği *İsimsiz Bir Derenin Tarihi* (şekil 16) isimli ikinci çalışmasında ise çocukluğunun geçtiği Bergama’da (İzmir) bir antik kentte bulunan ve bölgenin yerlileri tarafından ismi bilinmeyen yok olmuş başka bir dereye odaklanmaktadır. İsmi olamayan bu derenin kayboluşunu vurguladığı gibi suyun olmayışıyla artık yetişmeyen endemik bitki örtüsü üzerine incelemeler yapmaktadır (Şaşmazer, 2019a, s. 84). Sanatçı, çocukluğuna dair deneyimleri barındıran bu eserini resimler, hayvan kalıntıları, taşlar ve tohumlar gibi bileşenlerden oluşan çoklu yerleştirme olarak sunmuştur. Çeşitli boyutlarda kâğıt üzerine suluboya tekniği ile resmettiği botanik desenler ve hayvan portrelerinden oluşan bu yerleştirmeyi yaklaşık olarak bir yıla uzanan bir süreçte inşa etmiştir (Bantmag, Elmas Deniz, 2019).



Şekil 16: Elmas Deniz “İsimsiz Bir Derenin Tarihi (Etrafındakiler)”, 2019, Suluboya botanik çizimleri, değişken boyutlarda, İKSV, İstanbul.

Pina (*Pinna nobilis*), Ege Denizi ve Akdeniz’in kumlu çakıllı bölgelerinde yaşayan ve gelişme ve üreme süresi yılları bulan, uzun yaşam süresine sahip yumuşakça türünde bir deniz canlısıdır (Pina İzcilik Kulübü, t.y.). Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Deniz Bilimleri ve Teknolojisi Fakültesi öğretim üyesi Prof. Dr. Uğur Altınağaç’ın Anadolu Ajansı’na vermiş olduğu bir röportajda, Pina’ların 1992 Barselona Sözleşmesi ve Avrupa Konseyini toplantısıyla nesli koruma altında olması gereken türlerden biri olarak kabul edildiğini ve kırmızı listeye alınmış olduğunu söylemektedir. Akdeniz’de ilk kez ortaya çıkan mikroskobik parazitin yayılması sonucu pina ölümlerinin kitlesel boyutlara ulaşarak ciddi oranda arttığını ifade etmektedir (Anadolu Ajansı Haber Bülteni, 2020). Çocukluğu Pina’larla geçen Deniz, küresel ısınmanın da etkisiyle tehdit altında kalan ve varlığından hiç haberdar bile olmadığımız bu türün veya türlerin, bilmediğimiz yok oluşlarını gözler önüne sermektedir. Bir balıkçıdan yardım alarak, denizden herhangi bir canlıya zarar vermeden çıkardığı ölmüş Pina kabuklarını sergi salonuna taşımış (şekil 17) ve çocukluğunda büyüdüğü yerde oynarken Pina’lardan çıkarmış olduğu incileri de kabukların bir bileşeni olarak izleyiciye sunmuştur (şekil 18). Antroposen’e yenik düşerek canlılığını kaybetmiş Pina kabuğu ve beraberindeki inci taneleri *İsimsiz Bir Derenin Tarihi* isimli yerleştirmenin organik bileşeni olarak sergi salonunda yerini almaktadır.



Şekil 17: Elmas Deniz, “İsimsiz Bir Derenin Tarihi, (Pinna Nobilis)”, 2019, 73 x 96 cm, İKSV, İstanbul.



Şekil 18: Elmas Deniz, “İsimsiz Bir Derenin Tarihi (Pinna Nobilis İncileri)”, 2019, 25 yıllık Pina incileri, müze camı, çerçeve 12 x 35 x 22 cm İKSV, İstanbul. Fotoğraf: Sahir Uğur Eren

Sanatçı, kendi çocukluğundan yola çıkarak yapmış olduğu araştırmada, yaşadığı yerde bulunan Yunan Antik kenti Gryneion'un paralarını incelemiş ve paranın bir yüzünde Apollo'nun (şekil 19 solda), diğer yüzünde ise Pina kabuğunun olduğunu (şekil 19 sağda) olduğunu fark etmiştir (Topçu, 2019). Bu farkındalık ile yaşadığı bölgede geçmiş ve günümüz arasında "bellek" bağlantısı kurmaktadır. Bölgenin eski yerlileri ile şimdiki yerliler arasındaki kültür aktarımını araştırdığını *"Geçmişi Benjamin'in "değişken tarihler"ini hesaba katarak düşünüyor ama daha ziyade Proustçu bir "istemsiz bellek" in, boş zamanların ve deneyimin kayıp boyutuna da bakıyorum."* ifadeleriyle dile getirmektedir (Şaşmazer, 2019b, s. 132).



Şekil 19: Elmas Deniz, (solda) İsimli bir derenin tarihi [Gryneion parası, Tura Apollo], 2019 Kâğıt üzerine kurşun kalem çizim 68 x 95 cm, (sağda) İsimli bir derenin tarihi [Gryneion parası, Yazı Pinna Nobilis], 2019 Kâğıt üzerine kurşun kalem çizim 68 x 95 cm. İKSV, İstanbul. Fotoğraf: Sahir Uğur Eren

Sanatçının çalışmaları, hemen her gün karşımızda olduğu halde görmediğimiz, duyamadığımız pek çok varoluşu barındırmakta ve başka ihtimallerin kapısını aralamaktadır (Abıyeva, 2019). Deniz'in araştırma süresi boyunca ulaştığı en çarpıcı sorusu; *"İnsanın kişisel doğa tarihi kaydı olması mümkün müdür?"* (Şaşmazer, 2019b, s. 133). Buradan hareketle, bugünden geleceğe bir arkeolojik kalıntı olarak bırakacağımız bedenimizin karbon izlerinin olacağı gibi; tarih haritalarından bulunan bu kayıp suların geçmişten günümüze bir bellek aktarımı yoluyla geldiği ve bir doğa belleği mümkün olabileceği söylenebilir.

4.4 Hale Tenger

1960 yılında İzmir’de doğan Hale Tenger, Boğaziçi Üniversitesinde Bilgisayar Programcılığı Bölümü’nün ardından 1986 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi’nde Seramik Bölümü’nden mezun olmuş ve yüksek lisansını 1988 yılında Güney Glamorgan Yüksek Öğrenim Enstitüsü’nde (South Glamorgan Institute of Higher Education) tamamlamıştır (Galeri Nev, t.y.). Tenger, daha çok hicivli bir dille ürettiği politik konulara değinen eserleriyle bilinmektedir. İzleyicinin deneyimine odaklanan sosyo-politik, psikolojik ve kültürel referanslardan yola çıkarak oluşturduğu sanat pratiği; biçim, doku, ses ve renk gibi farklı duyuları bir araya getiren anlatma biçimiyle bilişsel ve duyuşsal alanlar yaratır. (Bienal İKSV, Hale Tenger, t.y.). Sanatçı, simgesel bir yorumla kurduğu tezat bütünlüklerin arkasında devlet, şiddet, aidiyet ve kimlik gibi konulara eleştirel bir bakış açısı sunmaktadır. Dolayısıyla Tenger’in yerleştirmeleri, disiplinlerarası bir atölyede güncel duyarlılıkla beslenen ve zengin içeriklerle oluşturulmuş alt yapısıyla izleyici karşısına çıkmaktadır (Gencer, t.y.). 2013 yılında Galerî Nev İstanbul’da *Yıldızlarda Dans*; 2015 yılında New York’da *İçeri girmedik çünkü hep içerdeydik / Dışarı çıkmadık çünkü hep dışarıdaydık* ve 2018 yılında Dubai’de *Altında* açtığı kişisel sergileri arasında yer alır. 2016’da Paris’de *Sevgili Arkadaşlar* (Cher(e)s Ami(e)s); 2017 yılında 57. Venedik Bienali; 2018 yılında Kapadokya’da *Sessizlik* gibi karma sergilerde ve bienallerde eserlerini sergilemiştir (Bienal İKSV, Hale Tenger, t.y.).

Tenger’in 16, İstanbul Bienali için ürettiği *Suret, Zuhur, Tezahür* adlı çalışması organik ve inorganik malzeme ve ses bileşeninden oluşmaktadır. Bu eser, harap haliyle bile son derece etkili olan ve Taş Mektep olarak bilinen tarihi mekânın bahçesinde, günümüz çirkin mimari örnekleriyle birlikte sergilenmiştir. Sanatçının, küçükten büyüye (Taş Mektep, Büyükkada, İstanbul, Türkiye, Dünya) evreni genişleyen bir okuma yapılmasını istediği *Suret Zuhur Tezahür*’de, zaman ve mekân bağlamında, yaşanan adaletsizlikler üzerinden, izleyiciye deneyimsel ve duygusal bir ortam hazırlamıştır (Sev, 2019, s. 59).

Sanatçının yapmış olduğu araştırmalar ve okumalar sonucu ortaya çıkan “*Suret Zuhur Tezahür*” (şekil 20) hayal ve gerçeklik arasında bir bağ kurar. Çalışmanın referanslarından biri bitki biliminde uygulanan “bilezik alma” adı verilen yöntemdir. Bu yöntem ilk olarak MÖ 300’lü yıllarda yaşamış olan filozof Theophrastus’un yazdığı ve botanik günümüze ulaşan hakkında en eski yazılı belge olarak, dokuz ciltten oluşan *Bitkiler Üzerine İncelemeler* (?) adlı yapıtında geçmektedir. Günümüzde hala uygulanan “bilezik alma” tekniği için sanatçı “...insanın çevreye durmadan müdahalesine dair sembolik bir işaret...” olduğunu ifade etmektedir (Şaşmaz, 2019b, s. 120). Bilezik alma, sıklıkla meyve ağaçlarının gövde ve

dalları arasında, 3-6 mm genişliğindeki kabuk ve soymuk borularından (floem¹⁴) oluşan iletim dokusunun yüzük ya da bilezik şeklinde çıkarılması işlemidir. Bitkinin yapraklarında sentezlenen organik besinlerin, bilezik altına geçmesi engellenerek, üstünde kalan organların gelişmesi ve büyümesi için kullanılması sağlanır (Çelik H. , 2017, s. 43). Bu işlem meyvenin hızlı olgunlaşmasına ve meyvelerin daha büyük ve daha tatlı hale gelmesini sağlar. Ancak ağaç dokusu insanların tüketim krizine yenik düşerek tahribata uğrar.



Şekil 20: Hale Tenger, “Suret, Zuhur, Tezahür”, 2019, Ses ve karışık teknik yerleştirme, siyah obsidyen aynalar, demir, epoksi reçine bazlı boya, su, audio spotlight hoparlör, Değişken boyutlar, İKSV, İstanbul Fotoğraf: Sahir Uğur

Mekânda yerleştirilmiş bir şekilde izleyici ile buluşan Obsidyen taşı (şekil 21), doğal yollarla oluşan volkanik kökenli bir cam türüdür. Lavın kristalleşmeden yüksek hızda soğuması ile oluşur. Genellikle felsik¹⁵ lav akıntılarının, soğumanın hızlı olduğu kenar bölümlerinde bulunur. Obsidyen, paleolitik çağdan günümüze kadar kullanım alanı bulan ve "Dünya Doğal Mirası" olarak koruma altına alınan, Anadolu kültür tarihinde ve jeolojik yapısında önemli bir mineraldir. Kristal yapıda olmadığından, keskin kenarları, moleküler inceliğe ulaşabilmektedir. Bu özelliğinden ötürü eski çağlardan beri çok çeşitli kesici ve delici

¹⁴ Floem (Soymuk Borusu): Fotosentez sonucu oluşan organik bileşiklerin depo organlarına (kök gibi) iletimini sağlayan bir dokudur (Büyük, t.y.).

¹⁵ Felsik: Feldispat ve kuvars minerallerince zengin olan magmatik kayalar için kullanılan bir terimdir (Marshak, 2012).

alet yapımında kullanılmıştır (Çil, Bilgin, Özen, & Alacalı, 2013, s. 106). Tarihe bakıldığında, Çatalhöyük buluntuları arasında yer alan ve MÖ 5000-6000'lere tarihlerine dayanan ve bilinen ilk ayna olarak obsidyen ayna karşımıza çıkar. Obsidyen aynı zamanda kehanet taşı olarak da bilinir. Ayrıca şifa verici özellikleri olduğuna dair de inançlar vardır (Sev, 2019, s. 59). Tenger de obsidyen taşı ayna olarak kullanmış ve yanına yerleştirdiği su dolu kaplarla beraber ikincil bir ayna görüntüsü yaratmıştır.



Şekil 21: Hale Tenger, Suret, Zuhur, Tezahür, (siyah obsidyen aynalar, detay)
2019, Değişken boyutlar, İKSV, İstanbul Fotoğraf: Sahir Uğur Eren

Obsidyen aynalar (şekil 21), içi su dolu kapları (şekil 22) ve ses bileşeniyle bir açık hava yerleştirmesi olan bu projenin diğer bir referansı ise Antropoloji profesörü Eduardo Kohn'un (1968-) *Ormanlar Nasıl Düşünür: İnsanın Ötesinde Bir Antropolojiye Doğru* (2013) isimli kitabıdır. Tenger, sadece insanla ilgilenen antropolojinin ekolojik krizle birlikte artık yeterli olmadığını ve özne nesne ayrımı yapmaksızın insan ötesine doğru bir gidişin olması gerektiğini vurgulayarak kitabı; "...Beş yıl boyunca Amazon yerlileriyle birlikte o kültürü yaşayan ve oradaki yaşamı doğayı alan ama aynı zamanda veren bir kitaptır." İfadeleriyle anlatmaktadır (Özden, 2019). Farklı kültürler, yaşayış biçimleri, var oluş biçimleri ve tüm bunları oluşturan 'insan'ın önem verdiği varlıklar bütünü, doğa ve insan arasındaki alma verme eyleminden etkilenir. Kitaptan etkilenen sanatçı, yerleştirmenin ses bileşeni olarak obsidyen aynalara ve sulara düşen yansımalara eşlik eden şiirsel bir metnin hazırlamıştır.

Sanatçının kendi kaleminden çıkan ve kendisinin seslendirdiği bu şiir, yapmış olduğu araştırmaların kendisinde bıraktığı izler üzerine kurgulanmıştır. Şiirin sonunda duyulan “*Yapmadan olabilir misin?*” sorusu sanatçın son projelerinde de sıklıkla kullandığı bir cümleden türetilir. Bu cümle Taocu felsefinin kurucusu kabul edilen Çin’li düşünür Lao Tzu’nun yazdığı; Amerikalı yazar Ursula K. Le Guin’in (1929-2018) tercümesiyle ve kişisel notlarıyla yorumladığı, Taoculuğun en temel metni olan *Tao Te Ching* (M.Ö. 6. yy.) kitapta geçen eski bir Çin öğretisi “Wu Wie¹⁶” ‘yapmamayı yapmak’dan gelir (Sev, 2019, s. 59). Bu öğreti sanatçının etkilenecek referans aldığı diğer bir kaynak olarak karşımıza çıkmaktadır.



Şekil 22: Hale Tenger, Suret, Zuhur, Tezahür, (içi su dolu kaplar, detay) 2019, Değişken boyutlar, İKSİV, İstanbul Fotoğraf: Sahir Uğur Eren.

Tenger, geçmişten günümüze kolektif bir şekilde aktarımı devam eden iki unsuru bir araya getirmektedir. Bilezik alma yüz yıllardır aktarılan ve günümüzde halen kullanılmaya devam edilen bir yöntemdir. Obsidyen taşları bugün koruma altında olan mineraller arasında ve tarih öncesinde de kullanılmış bir materyaldir. Üç katmandan oluşan bu eserin ilk katmanı “bilezik alma” simgesiyle doğanın sunduklarıyla yetinemeyen bir varlık olarak insanoğlunun açgözlülüğü üzerine düşünmeye sevk ederken, ikinci katmanındaki siyah aynalar

¹⁶ Wu Wei: İnsan ve doğa bütünlüğün toplumsal yönetimi üzerine bir düşünce olan Taoizm felsefesinin en önemli öğretilerindendir. “Yapmadan yapmak” veya “eylemsizlik eylemi (action of non-action)” anlamına gelen “Wu Wei” Tao Te Ching’te su ile anlatılır. Suyun kendi yolunu bulması için esnek oluşu aynı zamanda sabrı ve gücüyle pek çok şeyin üstesinden gelmesini Wu Wei ile açıklanır. Yapmadan yapmak... Zorlamadan var olan durumu kabul etmek ve akışa bırakmak (Küpeli, 2019).

Çatalhöyük'ten günümüze gelip kişinin kendi varlığı üzerine düşünmesi gerektiğini hatırlatan bir simge olarak içsel sorgulama ve doğa ile yüzleşme ortamı hazırlamaktadır. İnsanı çepçevre saran ve yine insan eliyle talihsiz bir hatırası olan tarih yüklü bu mekânda, yüzeyleri yukarı bakacak şekilde yerleştirilen siyah aynalar ve su dolu kaplara eşlik eden sesli yerleştirme ile adeta cezalandırılmış bir ağacın konuşmasını dinler gibi olduğumuz üçüncü katmanda ise, duygusal bir bağ kurulmaktadır.

4.5 Ozan Atalan

1985 yılında Çanakkale'nin Gelibolu ilçesinde dünyaya gelen Ozan Atalan, İzmir'de yaşamakta ve çalışmalarını buradan yürütmektedir. 2013 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü'nden mezun olmuştur. 2013-2016 yılları arasında gittiği New York'ta Syracuse University Görsel Sanatlar ve Sahne Sanatları, Heykel Bölümü'nde yüksek lisans eğitimini tamamlamıştır. İzmir Yaşar Üniversitesi Sanat ve Tasarım Bölümü'nde 2018 yılında başlamış olduğu doktora programına devam eden Atalan'ın sanat pratiğini, antropoloji ve doğa gibi temalar oluşturur. Mekanik, teknolojik ve doğa parçaları bir araya getirerek kültürel normlara farklı bir açıdan bakmayı tercih etmiştir. İnsanın yeryüzünde kurduğu hakimiyete odaklanarak disiplinler arası çalışmalar üreten Atalan, insan-doğa-kültür kavramlarını bir araya getirerek farklı kombinasyonlarla sunar (Mixerart, t.y.).

Sanatçının, katıldığı sergiler arasında 2013 yılında İzmir K2 Çağdaş Sanat Merkezi'nde *Seçilmiş Gerçeklik* [Chosen Reality]; 2014 yılında The Michael Sickler Gallery, Syracuse University Shaffer Art Building, Syracuse; Karanlık Yanlar (*The Dark Sides*) ve 2016 yılında New York'ta AntropoSahne (*AnthropoScene*) yer almaktadır. Eserleri 5. Uluslararası Moskova Genç Sanat Bienali, Moskova (2016); POST Los Angeles (2016) ve Rogue Space Chelsea, New York (2016) gibi uluslararası sergilerde gösterilmiştir (Bienal İKSV, Ozan Atalan, t.y.). Atalan, 2020 yılında açmış olduğu 4. kişisel sergisi “Çıkmaya Zorla”da yine insan-doğa ilişkisine odaklanmıştır. Sanatçı, güncel çalışmalarıyla ilgili olarak “*son zamanlarda doğanın ve aslında insanın aleyhine olan doğal ve sosyal krizlerin temelinde olduğuna inandığım ikici ve insan merkezci yoruma kilitlenen bir program gibi yaklaşıp bu anlayıştan çıkmayı önerdiğini*” ifade etmektedir (Atalan, 2020).

Atalan'ın bienalde sergilenen çalışması; insanların kentselleşme üzerine gösterdikleri yayılım faaliyetlerinin ortaya çıkardığı sonuca odaklanarak, uygarlığın sınır tanımadan büyümesi ile doğal dengenin yok oluşu arasında bağlam yaratmaktadır (Şaşmazer, 2019a, s.

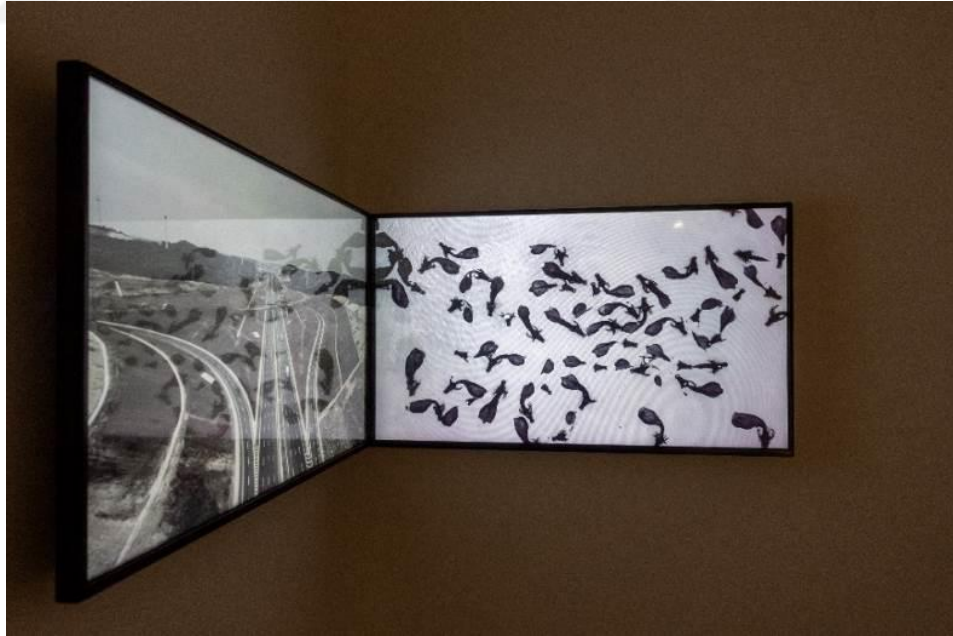
63). Bienalin Antroposen çerçevesinde sergilenen, ekolojik temelli ve belki de en çarpıcı işlerden biri olan *Monochrome* doğrudan bir anlatımla, geleceğe dönük arkeolojik bir izdüşüm niteliği taşımaktadır. Ezber bozan eser, bienal seyircisini geri dönüşü olmayan bir karşılaşmaya sürükleyerek, gerçeklik algısını yeniden oluşturmaktadır (Zeytin, 2019). Yerleştirmede (Şekil 23), belgesel nitelikli bir videonun yanı sıra aynı odada bulunan heykel bileşeninde altta toprak zemin olacak şekilde, yıllık karbon salınımının %5'ini oluşturan manidar bir malzeme olarak dökümü yapılmış bir beton platform üzerinde gerçek bir manda iskeleti yer almaktadır (Bienal İKSV, Ozan Atalan, t.y.).

Burada çalışmanın detaylarını incelemeden önce akıllara takılan en önemli soru şudur: Nasıl olur da bir manda iskeleti sergi salonuna gelebilir? Sanatçı, eserinin yaratım sürecini; *“İnşaat alanının çevresinde araştırma yaptıktan sonra, hali hazırda kesim yapılan bir yerden kemikler temin edildi. İstanbul Üniversitesi’nden anatomi hocalarının devreye girmesiyle kemiklerin yerleştirilmesi ve sterilizasyon işlemleri gerçekleştirildi.”* (Yeşil Gazete, 2019) ifadeleriyle açıklamaktadır. Kemiklerin toparlanması, temizlenmesi ve bir araya getirilmesiyle yaklaşık dört ayı bulan uzun bir çalışması sürecinde Atalan, hayvanların zarar görmemesi için titiz bir şekilde çalıştığını ve vicdani olarak aksi bir sorumluluğu alamayacağını ayrıca ifade etmiştir.



Şekil 23: Ozan Atalan, “Monokrom”, 2019 Yerleştirme (beton, toprak, video, gerçek manda iskeleti) 3 × 3 × 1 m, İKSV, İstanbul. Fotoğraf: Sahir Uğur Eren

Sanatçı İstanbul'un yerli mandalarının doğal yaşam alanlarını incelediği bu eserinde, Boğaz'a üçüncü bir köprünün inşa edilmesi ve yeni İstanbul havalimanı inşaatı ile Kuzey Ormanları'na yapılan kentsel müdahale sonucunda, bölgeye özgü bu canlı türünün yaşam alanlarını kaybetmesine neden olduğu gerçeği ile izleyiciyi yüzleştirir. Bu gerçeği oluşturan yaklaşım; ilk olarak kırsal yerleşim alanları ve kentlerin bünyesinde yaşayan tüm canlıların sanata dahil edilerek, ekolojik sanat ekolünün 1960'lardaki yükselişiyle beraber, doğada yapay ve doğal olanı bir arada kullanma ile başlamış ve günümüzde daha çarpıcı gerçekler ile devam etmektedir. Atalan "*Monochrome*" çalışmasında buradan hareketle Antroposen temasının perspektifinde, gerçek bir manda iskeleti ile izleyiciyi hiç beklenmeyen bir ortamda bir araya getirir. Bu çalışma ile izleyiciyi insani bir farkındalığın eşiğine götürerek bir varlığın başka bir varlık tarafından nasıl yok edildiği gerçeğini gözler önüne serer. Kemberburgaz çevresindeki mandaların yaşam alanlarını gösteren belgesel nitelikli bir video (şekil 24) ile eserini tamamlayan Atalan, inşaat çılgınlığının bu alanları nasıl yok ettiğinin belgeselini göstermektedir (Şaşmazer, 2019a, s. 63).



Şekil 24: Ozan Atalan, "Monokrom", Video: 10', 2019 İKSV, İstanbul. Fotoğraf: Sahir Uğur Eren

Atalan, iskeletin omurgasını oluşturan ana yapıda anatominin dışına çıkarak ve kaburga kafesinde oluşturduğu biçimsel zıtlık ile (şekil 25) adeta insan eliyle birçok canlının yaşam alanına ve canına kastedildiğini vurgulamaktadır. Ayrıca sanatçı, insanoğlu olarak doğaya duyduğumuz sadakatimizin bir yalandan ibaret olduğunu ve kabul etmek istemediğimiz bazı gerçekleri nasıl meşrulaştırdığımızı iskeletin kusursuzlaştırılmış parlayan kemik dokusuyla, estetik bir görünüm kazandırarak ifşa etmektedir (Zeytin, 2019).



Şekil 25: Ozan Atalan, “Monokrom” (gerçek manda iskeleti, detay), 2019. İKSV, İstanbul. Fotoğraf: Sahir Uğur Eren

Sanatçı, monokrom değerlerde toprak üzerine dökülmüş çimento zemin (şekil 26) üzerinde sunulan bu iskelet ile insanın yeryüzüne müdahalesini basit bir şekilde anlatır. Zeytin’e göre (2019) kentleşmeye ve endüstrileşmeye merak saldığımız için doğadan uzaklaşarak, yozlaştığımız medeniyet yolculuğumuzun arkeolojik açıdan sunumunu yapar. Normal şartlarda bir mezbahada görüldüğünde normal karşılanabilecek olan bu iskelet, sergi alanında güçlü bir sarsıntı yaratarak değişen anlamıyla normalleşme krizine girmiş algımızın ve tüm gerçekliğimizin temeline bir darbe vurmaktadır.



Şekil 26: Ozan Atalan, “Monokrom” (gerçek manda iskeleti, detay), 2019. İKSV, İstanbul. Fotoğraf: Sahir Uğur Eren

İnsan olan ve insan olmayan arasındaki ikili ilişkiyi düşünen sanatçı, Taocu felsefenin bölünmez parçalar bütününe karşılıklı olarak kendilerini var ettiklerinden yola çıkarak, varlık bir bütüne canlı olan her şeyin birbiri ile kaçılmaz bir ilişkisi olduğunu düşünür. Atalan’a göre; bu bakımdan mandalar, beton, arazi bunların hepsi insanların yararına ehlileştirilmiştir ve bu süreç, insanı ve insan olmayanı uyum içinde bir bütün olarak görmek yerine insanla insan olmayan arasında kutuplaştırıcı bir karşıtlık kurmaktan kaynaklanır (Şaşmazer, 2019b, s. 75). Sanatçı, Küratörü Bourriaud tarafından yöneltilmiş olan “İşinizin Antroposen’i nasıl yansıttığını düşünüyorsunuz?” sorusuna verdiği cevapta eserini şu şekilde açıklar:

“Dünyayı insan algısı temelinde kavramaktan kaçınan ve insanla doğa arasındaki karşıtlık bağımlık ilişkisini reddeden (aksine onları tek bir unsur olarak gören) işim, doğa ile kültür arasında kurulan kutuplaştırıcı karışıklığın sonuçlarını bir arada sergiliyor. Nesne Yönelimli Ontoloji etkisinde ve insan merkezli olmayan bir bakış açısıyla insan olan ve olmayan varlıklar arasındaki ideal denge ve uyum yerine, tarif edilmiş bir doğa ile yozlaşmış bir kültürün bir arada varoluşunu temsil ediyor. Çalışmam, ideal bir habitatın eksikliğine işaret ederek insanla doğa arasındaki ideal ortak yaşamı hayal ediyor.” (a.g.e. s.76).

Monochrome, belki de doğanın içinde doğal süreci gereği aynı şekilde görebileceğimiz bir iskeleti beklenmeyen bir ortamda karşımıza çıkararak, insan olan ve olmayan arasında devam eden bir devinimi gerçeklik algısını yıkarak çarpıcı bir şekilde sunar. Atalan'ın dediği gibi (Yeşil Gazete, 2019), bu eserin önermeleri için hiçbir canlıya zarar verilmemiştir ancak halihazırda kesim yapılmakta olan bir mezbaha aracılığıyla sergi salonuna getirilmiş olması bile çalışmanın önerisine hizmet eder ve sanatçının da kendine sorduğu; “*İnsan kaçınılmaz olarak doğanın ayrılmaz bir parçası ise, kültürün yıkıcı etkileri de doğal sürecin bir parçası olabilir mi?*” (Şaşmazer, 2019b, s. 77) sorusuna bir yanıttır. Kültürü oluşturan en önemli yapı taşlarından birinin toplum olduğunu düşündüğümüzde, geçmişten günümüze insanın oluşturduğu tüketim toplumu Atalan'ın sorusunda bahsettiği ‘yıkıcı etkiler’in içine dahil edilebilir. Nitekim insanda bu tüketim çılgınlığı olmasaydı belki bir mandanın mezbahaya gitmesine gerek kalmazdı. Buradan hareketle insan ve insan olmayan arasındaki bu kaçılmaz bağıllık neticesinde hakimiyet alanı yine insana kalır. İdeal olanın karşısında gün gibi açık olan uyumsuzluk, beraberinde başka uyumsuzluklara da sebep olabilir. Bu düşünceyle Atalan'ın, yozlaşmış toplumların ve doğanın doğal akışının distopyasını yarattığı söylenebilir.

4.6 Müge Yılmaz

1985 yılında İstanbul’da doğan Müge Yılmaz, lise öğrenimini ailesiyle birlikte erken yaşta taşıdığı Roma’da tamamlamıştır. Ardından Roma Istituto Superiore per le Industrie (Endüstriyel Tasarım Fakültesi) lisans eğitimini bitirmiş ve Perugia kentinde Grafik Tasarım ve Fotoğrafçılık dalında yüksek lisans eğitimini tamamlamıştır. RIJK Acedemie’de iki yıllık sanatta yeterlilik yapmıştır. Aynı zamanda 2013 – 2014 yılları arasında Amsterdam'daki Rijksakademie van Beeldende Kunsten misafir sanatçı programında bulunmuştur. Hollanda’nın Amsterdam kentinde yaşamakta ve çalışmalarını buradan yürütmektedir. Yılmaz, performanslarında, araştırmalarında, yerleştirmelerinde, feminist bilimkurgudan etkilenmekte ve iç içe geçen toplumsal, kişisel ve çevresel tarihçeleri irdeleyerek geleceğe dair izlenimler sunmaktadır. 2016 yılında Güney Kore’nin Gwangju kentnde Asia Culture Center araştırma programına katılmıştır. Sanatçı önceki çalışmalarından; 2016 yılında 11. Şanghai Bienali’ndeki *Neden Tekrar Sormuyoruz?*, 2017 yılında Brüksel’deki *Night Eyes*, 2018 yılında Düsseldorf’taki Kunst im Tunnel çağdaş sanat müzesi aracılığıyla *Evrenin Yarı Yoluyla Buluşmak* isimli eserleriyle çeşitli bienal ve karma sergilerde yer almıştır (Bienal İKSV, Müge Yılmaz, t.y.).

Uzak geçmiş ile hayal edilen gelecek arasında bir kurmaca tasarlayan Yılmaz'ın “*On Bir Güneş*” isimli çoklu yerleştirmesi; kültür-doğa sınırlarının eridiği Antroposen Çağı'nda kapitalizm, kıtlık, inanç gibi kavramları, insan, hayvan ve bitki yaşamının gidişatı üzerinden düşündürmektedir. Yerleştirmede, doğadan sergi salonuna taşıdığı çeşitli boyutlarda taşlar, nesneler ve su kaplarının (şekil 27) çevresinde duvara yerleştirilmiş huş ağacının oyularak yapıldığı bitki-insan-hayvan çizimlerinden oluşan bir mağara ya da bir tapınak ikonografisiyle gelecekte olacağını hayal ettiği tahribatları bir araya getirmektedir. İnsan sonrası gelecek hakkında tahminler yapan sanatçı, içinde yaşadığımız zamanlardan geriye kalanları inceleyerek bir gelecek arkeolojisi sunmaktadır (Bienal İKSV, Müge Yılmaz, t.y.).



Şekil 27: Müge Yılmaz, “On Bir Güneş”, 2019, (genel görünüm) El oyması huş ağacı, çeşitli taşlar, nesneler ve su kapları, değişken boyutlar, İKSV, İstanbul. Fotoğraf: Sahir Uğur Eren

Sanatçı, *On Bir Güneş*'de işlenen hayvan figürlerinin tarihsel geçmişini derinlemesine araştırdığını ve başta Çatalhöyük ve Göbeklitepe olmak üzere arkeolojik kalıntılarda bu figürlere rastladığını ifade etmiştir. Topladığı bu bilgiler ışığında çalışmasını temellendirmiştir. Geçmiş izlerini bulduğu figürlerden biri, Türkiye'nin Güneybatısı'na özgü bir pars alttürü olan Anadolu Parsıdır. 1856 yılında grimsi, yer yer kızıl kürklü, yanları ve sırtı büyük, omuzları ve ön bacakları daha küçük beneklerle, kafası ve boynu lekelerle kaplı bir tür olarak kayda geçmiştir. Bu hayvanın imgesi Çatalhöyük'ün 10000 yıllık duvar resimlerinde de karşımıza çıkmaktadır. Nesli tükenmekte olan son Anadolu parsının 1973'te Beypazarı'nda öldürüldüğüne inanılmıştır. Bu talihsiz olaydan sonra türünün soyunun bölgede tükendiği

kabul edilir. Hatıra ve süs amaçlı avlanmalar Anadolu parsı sayısındaki düşüşün ve türün muhtemel tükenişinin baş sorumlusu olduğu düşünülmektedir. Son zamanlarda çok sayıda insanın Anadolu parsı gördüğünü iddia etmesi ve doğruluğu teyit edilmemiş bazı fotoğraflar, türün bu bölgede yaşamaya devam ettiği ancak türünü korumak için insanlardan gizlendiği teorisine yol açmaktadır (Şaşmaz, 2019b, s. 79-80).

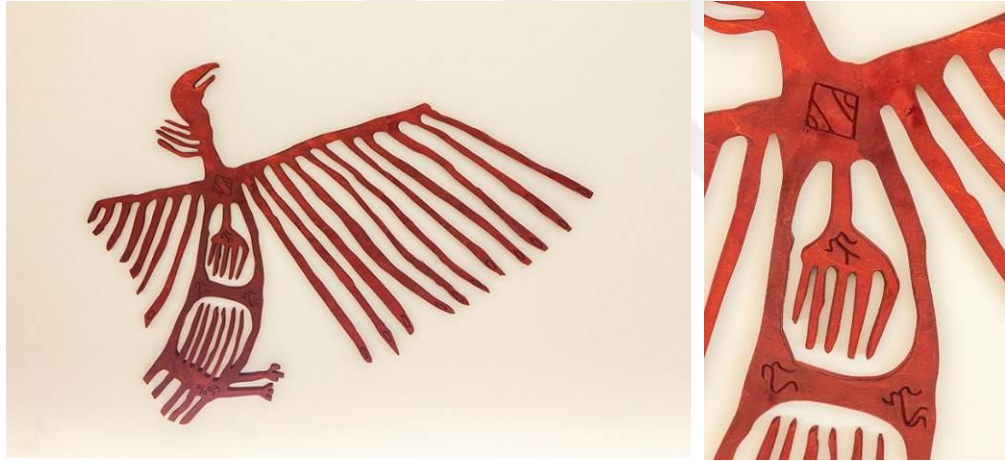
Yılmaz, Anadolu parsının varlığını sürdürdüğü iddiaları olsa bile kendi doğal ortamında görmediğimiz bu hayvanın geçmişten bulduğu imgesini günümüz kalıntılarıyla birleştirerek gelecek için yeni bir pars imgesi oluşturur (Şekil 28). Yılmaz, Varlık dergisine verdiği bir röportajda eseri şöyle tanımlar:

“İşlerimde sadece var olan tarihsel karakterleri değil, şu an ki potansiyel ve spekülasyon gelecek hikayelerini düşünmeye çalışıyorum. Mitoloji, gerçek ile bilimkurgu arasında kurduğu bağ sanat için çok verimli....Şöyle sorular sormak istiyorum işimle: Soyu tükenen hayvanlar ve bitkilerin özü bir mitolojiye mi dönüşüyor.” (Şen, 2010).



Şekil 28: Müge Yılmaz, “On Bir Güneş” (Anadolu Leoparı I ve II), 2019
CNC Kesim, el oyması huş ağacı, 154 × 2 × 120 cm, İKSV, İstanbul.
Fotoğraf: Sahir Uğur Eren

Sanatçı bir diğer rastlantısal figür olan akbabalar (şekil 29) hakkında yaptığı araştırmada şunları kaydetmiştir; Akbabalar sıcak bölgelerde leşle beslenen hayvanlar olarak büyük değer taşımaktadır. Gökyüzüne defnetme ritüelinin temelinde, akbabaların ölü bedenleri canlılar aleminden ölüler alemine taşıdıkları inancı yatmaktadır. Buradan hareketle 1990'ların başında Nepal ve Hindistan başta olmak üzere Güney Asya'da yaşayan akbabaların sayısında hızlı bir düşüş kaydedilmiştir. Bu düşüşe hayvan cesetlerinde bulunan Diklofenak adlı veteriner ilacının kalıntısının yol açtığı ortaya çıkmıştır. İnsanlık açısından neslinin korunmasının önemli olduğu bir hayvan olan akbabalar 2019 yılında hava sıcaklıklarının artması ve yeryüzünün eksenindeki değişimle birlikte hastalıkların kontrol altında tutma ve ekosistemi dengelemede çok önemli bir rol oynamıştır (Şaşmazer, 2019b, s. 80-81). Bu bağlamda Yılmaz'ın Akbaba imgesi gelecek arkeolojisinde insanlık için önemli bir imge olarak karşımıza çıkmaktadır (şekil 29).



Şekil 29: Müge Yılmaz, “On Bir Güneş” Akbaba II, 2019, CNC kesim, el oyması huş ağacı, 146 × 2 × 120 cm (sağda, detay). İKSV, İstanbul Fotoğraf: Sahir Uğur Eren

Hayali bir tapınak imgelemi yaratan bu eser, geçmişten günümüze kolektif bilinç altında gelen bir takım imajlar ve görsellerle donatılmıştır. Sanatçıya göre bu imajlar; “...sadece bilinçaltından değil aynı zamanda mağara sanatından, petrogriflerden¹⁷ ya da çok geçmiş; Türkiye’de Göbeklitepe’den Çatalhöyük’ten esinlenmiş ya da direkt yeniden yaratılmış...” görsellerdir. İnsan sonrası dünyaya ait hayali kalıntılar, bulunduğu zamanda

¹⁷ Petrografi: Kayaların tanınmasını hedef alan bir bilim dalıdır. Bunu yaparken, kayaların mineral ve kimyasal bileşimlerini, yapı-doku ve doğada bulunuş şekillerini araştırıp ortaya koyar. Uluslararası kabul görmüş sınıflamalar (IUGS) kullanılarak kayalara isim de verilebilmektedir (Öngen, 2012, s. 35).

yalnızca insanları değil, insan, bitki ve hayvanların birleşiminden oluşan varlıkların tümü olarak ifade edilebilir. Sanatçı bu varlıkların eserinde görünmediğini; ancak onların tarih odasını ziyaret ettiğimizi söylemektedir (İstanbul Bienali, 2019). Temellerini geçmişten alan *Onbir Güneş*, ekolojik sorunların patlak verdiği böylesi bir dönemde adeta bir zaman makinesi gibi gelecekte günümüze bakma fırsatı sunmaktadır.

4.7 Agnieszka Kurant

Agnieszka Kurant, 1978 yılında Polonya'nın Lodz şehrinde doğmuştur. 2021 yılında Leon Schiller Ulusal Film Okulu'ndan fotoğrafçılık alanından mezun olduktan hemen sonra Łódź Üniversitesi'nden sanat tarihi alanında yüksek lisans derecesi ve 2003 yılında Londra'da sanat, tasarım ve beşerî bilimler üzerine araştırma yapan Londra Üniversitesi, Goldsmiths College'de yaratıcı küratörlük alanında yüksek lisans derecesi almıştır. New York'ta yaşayan ve çalışan Kurant'ın sanat pratiğini, sanat ve bilimin ortak paydasında buluşarak heykel, yerleştirme, film gibi disiplinlerarası bir yaklaşım ve kavramsal alt yapı oluşturur (Guggenheim, t.y.). Karmaşık sosyal, ekonomik ve ekolojik sistemlerin, gerçek ve gerçek olmayan arasındaki etkileşimini inceleyerek kaynakların kitlesel tüketimi, kolektif zekâ ve insan dışı zekâ (yapay, hayvan ve mikrobiyal zekâ) gibi konuları inceleyen çalışmaları, gözetim kapitalizmi altında sosyal sermayenin sömürsünü irdeler. 21. yüzyılda insanın dönüşümlerini ve birikim sürecini, maddi olmayan zihinsel emek süreçleri üzerine kuran bilişsel kapitalizm altında kültürün ve emek kavramının evrimini ve yaratıcılığın geleceğini araştırır (Tanya Bonakdar Galerisi, t.y.).

2013-2014 yıllarında New York'taki Sculpture Center'da büyük bir kişisel sergi sunan sanatçı, 2013 yılında New York'da *Eksformasyon* (Exformation), 2015 yılında New York'da *İmzanın Sonu* (The End of Signature), 2017 yılında SCAD MoA'd ve Tel Aviv'de *Montaj Hattı* (Assembly Line), kişisel sergileri ve projeleri arasında yer alırken; Witte de With, Rotterdam (2011), Palais de Tokyo, Paris (2014), Guggenheim Bilbao (2017), Milano Trienali (2019) gibi karma sergilere de katılmıştır (Bienal İKSV, Agnieszka Kurant, t.y.). 2019 Frontier Sanat Ödülü ve 2020 yılının LACMA Sanat ve Teknoloji Ödülünü kazanan sanatçının çalışmaları, San Francisco'daki De Young Müzesi'nde *Tekinsiz Vadi: Yapay Zekâ Çağında İnsan Olmak* sergisinin bir parçası olarak sergilenmektedir (Tanya Bonakdar Galerisi, t.y.).

Heykelleri doğayı taklit eden organizmalar ve fosillerden oluşan Kurant, İstanbul Bienal'i'nde eserlerinden bir seçki sunmuştur. Çalışmalarının kavramsal çerçevesini insan ve doğal-yapay bölünmesindeki dönüşümler oluşturmaktadır. Sanatçı, hayvan, bakteri, yapay ve kolektif zekâ gibi insan olan veya olmayan çok sayıda failden oluşan kitlelerden destek alarak

gerçekleştirdiği çalışmalarında, bu failler arasındaki karmaşık etkileşimi yansıtmak amacıyla doğal sürecin bir parçasıymış gibi davranan canlı organizmalar ya da kendi kendine örgütlenen karmaşık sistemler üzerine odaklandığını ifade eder (Şaşmazer, 2019a, s. 104).

Bienalde sergilenen eserlerinden *Post-Fordit* (2019), son zamanlarda oluşum süreci bakımından değerli bulunduğu için kıymetli taşlar kategorisine girip mücevher yapımında bile kullanılabilen doğal ve yapay karmaşı bir maddeden oluşur. Sanatçı, insanların yeryüzü üzerindeki jeolojik etkilerini incelediği bu çalışmada güncel tartışmaları takip ederek yaşam tarzlarının ve iklim değişikliklerine yol açabilecek endüstriyel girişimlerin gelecekte nasıl jeolojik izler bırakacağını tahayyül eder. Fordit taşı veya Detroit Akiği olarak da bilinen bu madde otomobil endüstrisinde otomobillerin püskürtme boya kullanılarak boyandığı raylar ve kızakların üzerinde yıllar boyunca birikmesi ve sayısız kez pişirilmesiyle fosilleşmiş vernik boyalarıdır (Şaşmazer, 2019b, s. 109).



Şekil 30: Agnieszka Kurant, “Post-Fordit 3”, 2019, Fosilleşmiş otomotiv boyası, toz haline gelmiş kaya, köpük, metal alaşımı, 30 × 29 × 31 cm, Tanya Bonakdar Gallery, New York. Fotoğraf: Sahir Uğur Eren.

Fordit taşı, fordizmin¹⁸ yol açtığı bir yan etki veya bir jeolojik oluşum gibi düşünülebilir. Sanatçı, dünyadaki çeşitli fabrikalardan topladığı fosilleşmiş fordit taşı kalıntılarını bir araya getirerek soyut bir fordizm sonrası taşı ürettiğini ifade eder. Sanatçı bienal için hazırlanan saha raporunda eserini şöyle tanımlar;

“Bu soyut taşın her yüzü farklı bir iç kısmı açığa vuruyor. Bunun sonucunda ortaya, Hollandalı ressam M. C. Escher'in (1898-1972) çizimlerini akla getiren taşın içinde farklı jeolojiler aynı anda varlığını sürdürüyormuş izlenimi veren n-boyutlu¹⁹ bir imkânsız uzam çıkıyor. Taşın renkli yüzler ve çok sayıda fordit taşı parçasından oluşan yüzleri tek bir n-boyutlu resimde eritilmiş mini tablolar olarak da görülebilir” (Şaşmazer, 2019b, s. 110).

Sanatçının bienalde sergilenen bir diğer eseri *Ölüdoğa 1*, (2014) (şekil 31) ise; organik ve organik olmayan, doğal ve yapay kabul edilen şeyler arasındaki sürekli değişen sınırları araştırmaktadır. Amerika'nın New York eyaletinin Troy şehrinde bulunan Rensselaer Politeknik Enstitüsü'ndeki Dünya ve Çevre Bilimleri bölümünde çalışan araştırmacılarla iş birliği içinde sentezlenen bu eser; yaşamla yaşam olmayan arasındaki çeşitli bileşenler içerir ve alternatif elementlere dayalı bir yeryüzünün nasıl görüneceği ya da insan uygarlığının sona ermesinden sonraki gelişimini örneklemektedir (Şaşmazer, 2019b, s. 111). Sanatçı mevcut malzemeyi yontmak yerine malzemenin ana bileşenlerini yontup zaman içinde farklı formlara dönüşebilecek biçimsiz bir kaya parçası oluşturmuştur. Bu kayayı oluşturan elementlerin çözümlemeli elektron mikroskobu ile çekilmiş manzaraları sergi salonunda heykele eşlik etmektedir (şekil 32).

¹⁸ Fordizm: 20. yüzyılın başında Henry Ford motor fabrikasında yürürlüğe sokulan ve ileri kapitalizmin endüstriyelleşmiş, standartlaşmış kitlesel üretim ve kitlesel tüketimin temel alan ekonomik modelidir (Saklı, 2013, s. 109).

¹⁹ n-boyut: Kuantum fiziğine göre, zamanın da eklenmesiyle 4 boyuta ulaşan evrenin atomaltı parçacıkların açıklanması amacıyla 4 boyuttan daha fazlasının gerektiğini savunan ve uzamsal boyutu betimleyen astrofizik terimdir (Evrin Ağacı, t.y.).



Şekil 31: Agnieszka Kurant, “Ölüdoğa 1”, 2014 Sentetik DNA (kseno-nükleik asitler), trinitit, plastik sindiren bakteri (*Ideonella sakaiensis*), koltan, kalaytaşı, altın, volframit ve plastiglomera içeren sentetik kaya Heykel: 5 × 11 cm, New York.
Fotoğraf: Sahir Uğur Eren



Şekil 32: Agnieszka Kurant, “Ölüdoğa 1”, 2014, Çerçevesiz C-print’ler: elektron mikroskobu fotoğrafları (C-print), 40 × 70 cm. Fotoğraf: Sahir Uğur Eren.

Bu malzemenin içinde dondurulmuş halde bulunan potansiyel evrilerek başka yaşam formlarına dönüşebilmektedir. Kaya bütün elektronik tüketim malzemelerinde ve diğer endüstrilerde kullanılan koltan (bkz. Tantal)²⁰, kasiterit²¹, altın, volframit²² ve antroposenin potansiyel bir işareti olarak kabul gören, içeriğinde plastik gibi yapay malzemelerin eriyip ahşap, taş gibi doğal malzemelerle karışması sonucu oluşan doğal yapay karışımı bir mineral olan plastiglomerat gibi “çatışma mineralleri” ile insanın gelecekteki ayak izinin partiküllerini içermektedir (Şaşmazer, 2019b, s. 111).

Kurant’ın bienaldeki işlerinden bir diğeri, mutasyona uğramış meyve sineklerinin numunelerini kehribara batırarak geleceğe mutasyonlu fosiller bıraktığı *Fosilleşmiş Gelecek 2*, (2019) isimli eseridir. Bu çalışma New York Rockefeller Üniversitesi çalışanı genetikçi ve bağışıklık uzmanı Alexander Tarakhovski ile iş birliği içinde yürütülmüştür. Sanatçı, saha raporunda (Şaşmazer, 2019b), gelecek için gerçek ekosistemlerdeki belki asla var olmayacak ama daima potansiyel bir alternatif senaryo olarak kalacak mutasyona uğramış organizma fosilleri ürettiğini ifade etmektedir.



Şekil 33: Agnieszka Kurant, “Fosilleşmiş Gelecek 2”, 2019, Sentetik kehribar, mutasyon geçirmiş meyve sinekleri (drozofila) Çapları: 15 cm; 10 cm; 9,5 cm, Tanya Bonakdar Gallery, Los Angeles. Fotoğraf: Sahir Uğur

²⁰ Tantal: 3017 °C’de eriyen ve siyah bir toz durumunda elde edilen bir element (Evrin Ağacı, t.y.).

²¹ Kasiterit: bir kalay oksit mineralidir, Genellikle opaktır olan bu mineral ince kristallerde yarısaydamdır. Antik çağdan günümüze en önemli kalay cevheridir (Stringfixer, t.y.).

²² Volframit: Kristal formda demir ve manganez tungstattan oluşan bir mineral; granitik kayalarla ilişkili kuvars damarlarında bulunan tungsten ana cevheridir (Mimir Book, t.y.).

Sanatçı, eserini hazırlarken modern dünyanın heyecanla yaklaştığı ancak bir o kadar da henüz aydınlatılamayan karanlık noktalara sahip genetiği değiştirilmiş organizmaların, ekosistemler üzerine nasıl etki edeceği sorusuna cevap aramıştır. “*Bazen ufak bir element koca bir ekosistemin tamamen çökmesine yol açacak bir tepkiler çağını tetikleyebilir.*” (Şaşmazer, 2019b) ifadesiyle de heyecanla yaklaşılan bu konunun o kadar da masum olmadığını anlatmaya çalışmıştır.

Son zamanlarda tanıştığımız COVID19 virüsü, sanatçının fosil gelecek hayali gibi geçmişten bugüne arkeolojik olarak gelmiş bir virüs olmayabilir. Fakat insanların, yabani yaşam alanları tehdit etmesi sonucu, insan bedeni üzerinde etkisi bilinmeyen bu virüsün hayvanlardan insanlara aktarımı sonucuyla pandemiye dönüşerek tüm dünya ülkelerini etkisi altına almıştır. Sanatçının bu eserinden, bir kâhinin bize anlatmak istediklerinden ziyade, kaçınılmaz olanı göstermeye çalıştığı anlaşılmaktadır.

4.8 Armin Linke

1966 yılında Milano’da doğan Armin Linke kurgu ve gerçeklik arasındaki sınırı bulanıklaştırmak için bir dizi çağdaş görüntü işleme teknolojisini birleştiren bir fotoğrafçı ve film yapımcısıdır. Milano’daki sanat okulunda kısa bir süre geçirdikten sonra New York’a taşınır ve İtalyan lüks iç mekân dergisi Casa Vogue için fotoğrafçı olarak çalışmaya başlar (Guggenheim, t.y.). Linke, ABD’nin Massachusetts eyaletinde bulundan Cambridge kentinde Massachusetts Teknoloji Enstitüsü (MIT) Görsel Sanatlar Programı’nda araştırma görevlisi olarak çalışmıştır. Venedik Iuav Sanat ve Tasarım Üniversitesi’nde (IUAV) konuk profesör ve Almanya’nın Karlsruhe kentinde Sanat ve Tasarım Üniversitesi’nde fotoğraf profesörü olarak görev almıştır. Linke, güncel olarak, İtalya’nın Urbino kentinde Sanat Endüstrileri Yüksek Enstitüsü’nün (Istituto Superiore per le Industrie Artistiche) konuk profesörüdür. Aynı zamanda İtalya’da Floransa Sanat Tarihi Enstitüsü’nde (Kunsthistorisches Institut in Florenz) ikamet eden sanatçılar arasındadır. Milano ve Berlin’de yaşamakta ve çalışmalarını yürütmektedir (Armin Linke, t.y.).

Yakın zamandaki kişisel sergileri arasında; 2017’de Milano’da *Görülemeyenin Sureti* (The Appearance of That Which Cannot be Seen), 2018 yılında Venedik’te *Okyanusu İncelemek* (Prospecting Ocean), 2019 yılında Milano’da *İcat Hapishaneleri* (Carceri d’invenzione) bulunur. Eserleri, 2018 yılında Hamburg’da *Kaybolan Miraslar: Orman Olarak Dünya* (Disappearing Legacies: The World as Forest) ve 2019 yılında Berlin’de Almanya’nın

güzel sanatlar alanında milli merkezi olan Haus der Kulturen der Welt’de karma sergilerde yer almıştır (Biental İKSV, Armin Linke , t.y.).

Linke’nin sanatsal pratiğini, kendi fotoğraf arşivi ve diğer medya arşivleriyle birlikte, insanlığın kendi ihtiyaçlarını gözeterek dünya üzerinde geri döndürülemez değişimlere sebep olabilecek etkinlikleri için teknoloji ve bilgiyi nasıl kullandığını araştırdığı disiplinlerarası çalışmalar oluşturur. Küratörler, tasarımcılar, mimarlar, tarihçiler, filozoflar ve bilim insanlarının yanı sıra diğer sanatçılarla ortak bir yaklaşım içinde, eserlerinin anlatıları çoklu söylemler düzeyinde genişler (Armin Linke, t.y.).

Günümüzde giderek artan mineral ve hammadde ihtiyacı, derin deniz madenciliğinde sınırları zorlayan rekabeti başlatmıştır. Okyanus ekosistemi tehdit eden bu son noktada Linke, derin denizlerdeki kaynakları görselleştirmek, haritalandırmak ve kullanıma sunmak için geliştirilen modern teknolojilerin yarattığı heyecan ve yabancılaşmayı belgeler nitelikte eserler üretmiştir.



Şekil 34: Armin Linke, “Okyanusu İncelemek”, 2018, (Ana Film):
iki kanallı video yerleştirme, renkli, sesli, yaklaşık 56' (tekrarlayan),
İKSV, İstanbul. Fotoğraf: Sahir Uğur Eren.

Linke, bienalde sunduğu *Okyanusu İncelemek* (2018) isimli yerleştirmede, derin deniz mineralleri gibi okyanus kaynaklarının vahşice tüketimini bilim, sanayi, ekonomi ve siyasetin iç içe girdiği teknokratik suç ilişkileri temelinde araştırmaktadır. Bu yerleştirmede, İtalyan ve Türk denizciliği ile ilgili tarihi belgeler ve modern okyanus biliminin kurucularından sayılan Bolognalı biliminsanı ve doğabilimci Luigi Ferdinando Marsili'nin (1658-1730) İstanbul Boğazı üzerine yaptığı bilimsel araştırmalar yer almaktadır. Sanatçı eserinin üretim sürecinde Oşinografi alanında bilim insanı olan Prof. Emin Özsoy'dan destek almıştır. Özsoy'un desteğiyle toplanmış olan belgeler ve kendi açıklamalarını içeren harita ve kitaplar da çalışmanın bir diğer parçalarıdır. Eserin video (şekil 35) bileşeninde ise; bilimsel araştırmalardan hukuki mevzuatlara, uluslararası iklim konferanslarından Pasifik'teki yerel eylemcilere uzanan bir ilişki ağı betimlenmektedir (Şaşmazer, 2019a, s. 115).



Şekil 35: Armin Linke, “Okyanusu İncelemek”, 2018, (Konuşmalar):
iki monitörlü video yerleştirme, renkli, sesli, 240'. İKSV, İstanbul.
Fotoğraf: Sahir Uğur Eren



Şekil 36: Armin Linke, “Okyanusu İncelemek”, 2018, (Luigi Ferdinando Marsili’nin el yazması, Bologna Üniversitesi Kütüphanesi, Maesili Müzesi, İtalya. Yazı ve fotoğraflar: Prof. Emin Özsoy). İKSV, İstanbul. Fotoğraf: Sahir Uğur Eren.

Sanatçı, derin deniz ekolojisinin geçmişteki yapısı ve çeşitlilikleri ile bugün arasında tarihsel bir yok oluşun belgelerini sunmuştur. Marsili’nin İstanbul Boğazı üzerine yaptığı bilimsel araştırmaları sonucunda görülen endemik canlıların, Prof. Emin Özsoy ile yapılan incelemeler sonucu günümüzde yaşamlarını devam ettiremediklerini gösteren belgeler de çalışmanın bir parçasını oluşturmaktadır (şekil 36). Eser, insan hareketlerine bağlı olarak İstanbul Boğazı ve çevre derin denizlerinde biyoçeşitliliğin azaldığı ve ekolojik tahribatın maksimum seviyelere ulaştığını gösteren son derece önemli bir belge niteliğindedir.

4.9 Dora Budor

Hırvatistan’ın Zagreb kentinde 1984 yılında doğan Dora Budor, New York’ta yaşamakta ve çalışmaktadır. Yerleştirme ve heykelleri, sinematik ekosistemlerde ve değişken mimari mekânlarda varlığını sürdürmektedir. Karmaşık sistemler olarak yapılandırılmış çalışmalarındaki her bir unsur diğerlerine bağlıdır (Bienal İKSV, Dora Budor, t.y.). Son kişisel sergileri arasında; 2015’te Swiss Çağdaş Sanat Entitüsü, *Bahar* (Spring), New York’ta 2018 yılında *Benedick ya da Başkası* (Benedick, or Else), 2019 yılında Basel’de *Ben Gong’um* (I am Gong) bulunmaktadır. Çalışmaları; 2015’te Kassel’de *İnsan Olmayan* (Inhuman), 2016’da Whitney Amerikan Sanat Müzesi (Museum of American Art), 2018’de 13. Baltık Trienali, 2018’de Vilnius Çağdaş Sanat Merkezi gibi etkinliklerde sergilenmiştir. Budor’un sinema ve bilimkurguyu birleştiren çalışmaları; genellikle organik, inorganik, insan ve insan dışı unsurlar arasında sinerjik ilişkiler tasarlayarak her ziyaretçinin sürükleyici yerleştirmelerde benzersiz bir deneyim yaşamasını sağlamaktadır (Lammer, t.y.).

Budor'un bienalde yer alan yerleştirmesi, bienalin ana binasının yakınlarında yenilenmekte olan bir binadan gelen ses frekanslarını, çevre imgelemi oluşturan bir toz odacığına ileten sabit basınçlı bir sistem olarak çalışır (şaşmazer, 2019a, s. 70). Ses, kulağa anlamlı bir aktarım sağlamadığı sürece günlük yaşamada dikkat çekmeyen bir fenomendir. Fakat yaşamın içinde insan bedeni dahil tüm canlı ve cansız varlıkların evrene gönderdikleri bir ses frekansı vardır. John Cage'in, sessiz bir odada vücudunun sesinden kaçamadığı gibi, yaşam var olduğu sürece mutlak sessizliğin yok olmayacağı bir gerçektir. Ses bir müziğe ya da dikkat çeken bir alarına dönüşmüyorsa varlığı unutulmuş demektir. Fransız ekonomist yazar Jacques Attali'nin de söylediği gibi, “...*Oysa hayatın gürültüyle dolu olduğunu ve sadece ölümün sessizlik demek olduğu unutulmuştur: çalışma sesleri, insan sesleri ve canavar sesleri. Satın alınan, satılan, ya da yasaklanan sesler*” (Attali, 2009, s. 3). Budor'un çalışmasında buradan hareketle, gündelik rutinde çok kez karşılaştığımız ama alıştığımız için duymadığımız seslerin frekansları ile yaratılan müzik, toz ve pigmentler ile etkileşime girdiği görölmektedir. Bu toz ve pigmentler, havada kirliliği sonucunda oluşan göremediğimiz çeşitli parçacıkları temsil etmesi için özenle odaların içine yerleştirilmiştir.



şekil 37: Dora Budor, “Köken I” (Su İçen Geyik), “Köken II” (Evlerin Yanması), “Köken III” (Kar Fırtınası), 2019 Özel üretim iklim odası (reaktif elektronik sistem, kompresör, kapakçıklar, üç boyutlu yazıcıda üretilmiş parçalar, alüminyum, akrilik, LED ışık, cam, ahşap, boya), organik ve sentetik pigmentler, ince silisli toprak, toz efekti, Oda boyutları: 152 × 160 × 86 cm, Keçe boyutları: değişken. Fotoğraf: Kunsthalle Basel

Renkli sislerin gölgelediği üç cam odadan oluşan minimalist yerleştirme, özel üretim iklim odası, organik ve sentetik pigmentler, ince silisli toprak ve toz efektinden oluşmaktadır. Farklı disiplinleri ve malzemeleri bir araya getiren bu çalışma daha yakından incelendiğinde, hareketlerinin komşu inşaat işlerinden gelen gürültüyle belirlendiği, renkli toz parçacıklarını aralıklı olarak kapalı atmosferine püskürtülmesiyle küçük gayzerleri²³ (şekil 9) ortaya çıkarmaktadır (Eastham, 2019).



Şekil 38: Dora Budor, “Köken I (Su İçen Geyik)”, “Köken II (Evlerin Yanması)”, “Köken III (Kar Fırtınası)”, 2019 (detay)

Yerleştirmenin hazırlık aşamasında bir ses mühendisi ve Kaliforniyalı besteci Celia Hollander (1989-) ile çalışan sanatçı, Art Basel’a verdiği röportajda; ses ortamını, kısmen aldığı sinyallerden etkilenen, gelişen, dövuilebilir bir atmosferik ses dizisi olarak geliştirdiğini ifade etmektedir. *“Bu parçalar, zamanın ve havanın üretilen nesneler üzerindeki etkilerini test etmek ve hızlandırmak için fabrikalarda kullanılan çevresel test odalarının teknolojisini*

²³ Gayzer: Volkanik arazilerde suyun kaynar bir şekilde yer altından fışkırarak çıkması anlamına gelen jeoloji terimi Türk Dil Kurumu’na göre; kaynaç (Tubitak, t.y.).

kullanır. Pigmentlerin ve toprakların püskürmelerini göstererek, sergi süresince kalıntı yığınları biriktikçe gelişen geçici, atmosferik senaryolar yaratır” (Lammer, t.y.).



Şekil 39: (Solda), Dora Budor, “Köken I (Su İçen Geyik)”, 2019, IKSİV, İstanbul. (Sağda), J. M. William Turner, “Göl, Petworth: Gün Batımı, Bir Geyik İçiyor” (1829), Tate Modern, Londra

Budor, bu sisli toz ortamının hareketlerini ve renk tonlarını J.M. William Turner’ın resimlerinden etkilenecek tasarlar. Sanatçı, Turner’ın sanayi devriminin getirdiği yeniliklerle beraber görmezden gelinen çevre kirliliğinin ve volkanik tozun dünyanın atmosferinde yarattığı etkinin ilk portrelerini verdiği söylenen, *Göl, Petworth: Gün Batımı, Bir Geyik İçiyor* (1829) (şekil 3), *Parlamento evlerinin yakılması* (1834-5) (şekil 4), *Kar Fırtınası-Bir Limanın Ağzından Buharlı Tekne* (1842) (şekil 5) tablolarından hareketle geçmiş havanın anlık görüntülerini yeniden tahayyül eder (Eastham, 2019).



Şekil 40: (Solda) Dora Budor, “Köken II (Evlerin Yanması)”, 2019, IKSİV, İstanbul. (Sağda) J. M. William Turner, “Parlamento evlerinin yakılması” (1834-35), Tate Modern, Londra.



Şekil 41: (Solda) Dora Budor, “Köken III (Kar Fırtınası)”, 2019, IKSİ, İstanbul.
(Sağda) J. M. William Turner, “Kar Fırtınası-Bir Limanın Ağzından Buharlı Tekne”
(1842), Tate Modern, Londra.

Önceki bölümlerde de bahsedildiği üzere sanayi devrimi ile, yeni teknolojilerin gelişmesi yanı sıra çevre sorunları da patlak vermiştir. Turner’ın resimlerine konu edildiği yıkımlar, çağdaş sanatçılar tarafından hâlâ kabul gören ve tercih edilen konular arasındadır. 19. yüzyılda çağın gerektirdiği şekilde çevre kirliliğini konu alan Turner’ın çalışmalarında doğrudan geleneksel yöntemler kullandığı gözlenirken, Budor’un yaşadığımız çağda disiplinlerarası yaklaşımlarla, farklı malzeme ve materyalleri bir arada kullandığı görülmektedir. Burada teknolojinin gelişmesiyle sanatın geleneksel çerçeveden çıkıp aynı konunun farklı yüzyıllarda farklı materyaller ile aktarılması dikkat çeker. Bu bağlamda Budor’un eserinde geçmiş ve günümüz arasında kurulan çevre kirliliği bağının yanı sıra sanatçıların doğaya yaklaşımları arasında benzerlik söz konusudur. Fakat biçimsel olarak bakıldığında teknolojik kaynaklardan destek aldığı görülmektedir. Dolayısıyla eser kendi ekolojik söylemiyle birlikte sanat eserlerinde kullanılan materyallerin nasıl evrimleştiğini gösterir niteliktedir.

4.10 Eloise Hawser

1985 yılında doğduğu Londra’da yaşayan ve çalışan Eloise Hawser kavramsal bir heykeltıraş ve karma medya sanatçısıdır. Hawser’ın çalışmaları, gündelik biçimlerin doğasında var olan değişkenliği ve bunların içinde taşınan insan deneyimlerini ustaca sergileyen heykeller, videolar ve yerleştirmeler oluşturmak için malzemeleri ve endüstriyel süreçleri yeniden yapılandırır ve yeniden kullanır. Spesifik nesnelerde ve mekanlarda vücut bulan duygusal, psikolojik ve anlatsal potansiyeller pratiğinin merkezinde yer alır (Zabludowic Collection, t.y.).

Eserleri İngiltere’de Tate Britain ve Viyana’da Ludwig Vakfı Modern Sanatlar Müzesi (MUMOK) gibi çeşitli kurumsal koleksiyonlarda yer alan sanatçı, İngiltere’de ve uluslararası alanda kapsamlı sergiler açmıştır. İlk Birleşik Krallık kişisel sergisini 2015 yılında Londra’da *Telde Hayatlar (Lives on Wire)* ile açan sanatçının, 2018 yılında Somerset House-Londra’da gerçekleşen *Derinden, İzinden (By the Deep, by the Mark)* sergisi bulunur. Hawser’ın çalışmaları, İngiltere’nin Southend kentinde 2019 yılında Focal Point Galeri ile yaptığı 800.000 tonluk atık yönetimi turları serisi ve Somerset House ile 2019’da yaptığı *Yerleştirmenin Yeni Bir Yolu (A New Way to Set)* gece yürüyüşü de dahil olmak üzere genellikle kamusal ve kolektif yapıdadır (Somerset House, t.y.).

Tüketim kültüründe arzulanarak satın alındıktan sonra anlamsızlaşıp bir çöp yığını haline gelen ürünlerin sanat üretiminde bir malzeme olarak kullanılması yeni değildir. Çöp dediğimiz atık maddeler, yoksul sanat olarak bildiğimiz Arte Povera ve Kavramsal Sanat gibi sanat akımların bir parçası olarak tarihte önemli yerler edinmiştir. Yaşadığımız çağın en temel sorunları arasında ihtiyaç fazlası ürünlerin satın alınması sonucu oluşan müsriflik Baudrillard’a (2021, s. 40) göre “çöp sepeti uygarlığı” olarak adlandırılmaktadır. Çağdaş sanatçılar tarafından sanatsal bir dönüşüme uğratılan bu atıklar ve farklı bakış açıları tüketim çılgınlığının uğrattığı tahribatı görmezden geldiğimiz bu çağda önemli bir soruna odaklanmaktadır.

Hawser’ın bienalde sunmuş olduğu yerleştirmesi, atık idaresi ve döngülerinin maddi, algısal ve duygulanımsal yönlerini irdeleyen iki film ve bir dizi heykel çalışmasından oluşmaktadır. Multimedya kısmı olan “*Çöp Boşaltma Alanı*”, İstanbul’da bulunan ülkenin en büyük atık dönüşüm merkezlerinin arasında yer alan büyük bir merkezde gerçekleştirilmiştir. Sanatçı, atıkların işlenip geri dönüştürülerek çoğunlukla yakıt kaynaklarına çevrildiği arıtma

ve geri dönüşüm tesislerini inceleyerek bu tesislerin oynadığı toplumsal rollere ışık tutmaktadır (Şaşmazer, 2019a, s. 99).



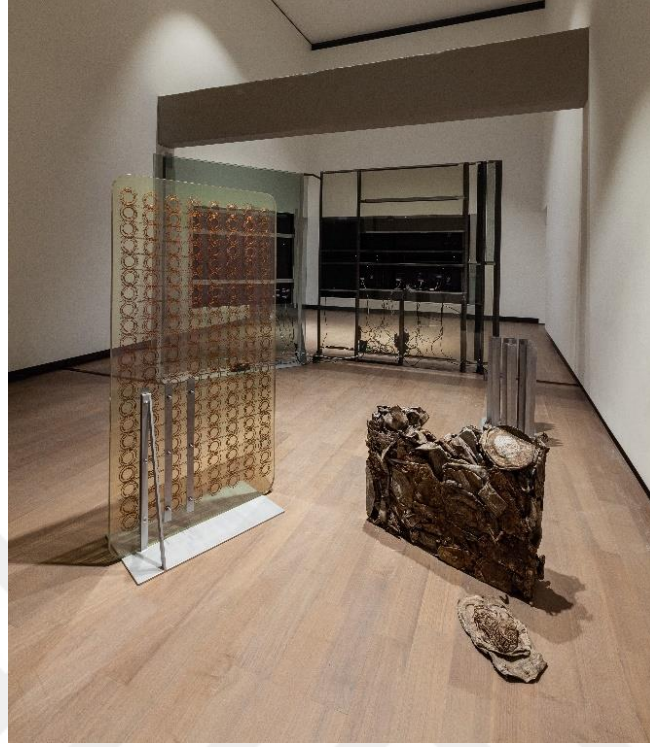
Şekil 42: Eloise Hawser, “Çöp Boşaltma Alanı”, 2019 Video heykel, 19' 268 × 310 × 20 cm, Çelik, lamine edilmiş ve tekrar kullanılmış cam paneller, İKSV, İstanbul. Fotoğraf: Sahir Uğur Eren

“Çöp Boşaltma Alanı” adlı filmde kamera tesisin içinde bulunun çöp dağlarını uzaktan kontrol eden bir operatörün üzerine yerleştirilmiştir. Görüntüde atıkların, bir cam duvarın (şekil 42) arkasından uzanan dev bir pençe (şekil 43) ile kimyasal gazların sıkışarak bir yangına yol açmaması için sürekli olarak hareket ettirildiği izlenir. Yer yer bu gazların sebep olduğu küçük yangınlara tazyikli su ile müdahale edildiği görünür. Burası teknolojik ve dinamik bir sistemle çalışan atıktan enerji elde etme alanıdır. Makineler aracılığıyla insan kontrolünde ayrıştırılan bu atıklar bulundukları form ve kimliklerini kaybederek enerjiye dönüşür (Bienal İKSV, Eloise Hawser, t.y.).



Şekil 43: Eloise Hawser, “Çöp Boşaltma Alanı”, 2019 Video heykel, 19' 268 × 310 × 20 cm, Çelik, lamine edilmiş ve tekrar kullanılmış cam paneller. İKSV, İstanbul. Fotoğraf: Sahir Uğur Eren

Enerji üretim tesislerinde, toplumsal imgelerinden ve eski kullanımlarından ayrıştırılan bu atıklar yeni bir madde haline gelir. Burada doğayı endüstrinin işleyebileceği bir malzeme olarak düşünmek mümkün değildir. Hawser, bu bağlamda endüstriyel yollarla ikinci dereceden üretilmiş doğa kaynaklarına dikkat çekmektedir. Döngüsel ekonomi diye adlandırılan bu yaklaşımla bu yeni maddeler “hammadde” olarak kullanılmaya başlanır. Sanatçıya göre “doğa” denilen şey aslında tam da budur. “...giderek artan oranlarda tekrar edilen döngüsel süreçten dışlanan şeyler.” (Şaşmazer, 2019b, s. 131). “Çöp Boşaltma Alanı” filminin yanı sıra yerleştirmenin heykel bileşeni, daha önce birtakım işlemlerden geçmiş veya çürümüş atıklardan oluşmaktadır.



Şekil 44: Eloise Hawser, “Atıktan enerjiye, sıfırdan çöp sahasına”, 2019, Yakılmış sıkıştırılmış metal parçalar 110 × 54 × 1150 cm; Soyulmuş Şilte, 2019, Ardely, Birleşik Krallık’tan getirilen yatak yayları 192 × 935 × 20 cm, IKSİ, İstanbul.

Sanatçı çalışmasını, K rat r Bourriaud’nun “İşinizi nasıl anlatırsınız?” sorusuna verdiği cevapta şöyle tanımlar;

“İşim altyapının yalnızca malzeme olanın aksine toplumsal olanı nasıl filtreden geçirdiğini ve düzenlediğini gösteriyor. Örneğin filmimde bu tarz bir filtrelemeyi tam da yaşandığı anda artık nesneler bozulmuş; ama henüz geri dönüşüme girmemişken arada kalmış tekinsiz bir halde bir zaman uzamın da var olurken izleyebiliyoruz” (Şaşmazer, 2019b, s. 131).

4.11 Feral Atlas Collective

Feral Atlas Collective, dilimize çevrilmiş haliyle Yabanıl Atlas Kolektifi, kendisini Antroposen'deki yabani türler ve vahşi dinamikler hakkında bilimsel araştırma ve araştırma yayılımı için çevrimiçi etkileşimli bir platform olarak tanımlayan ve 100'den fazla bilim insanı, hümanist, yazar ve sanatçının katkılarını bir araya getirdiği, çevrimiçi ve etkileşimli bir platformdur (Darblay, 2021). (Buradan itibaren Türkçe adıyla ifade edilecektir.) James Cook Üniversitesi ve Aarhus Üniversitesi Antroposen Araştırması (AURA) ile işbirliği içerisinde geliştirilen bu platformun küratörlüğünü *Dünyanın Sonundaki Mantar: Kapitalist Harabelerde Yaşam Olasılığına Dair* (2017) adlı kitabın yazarı antropolog Anna Tsing (1952-), görsel antropologlar Jennifer Deger (1962-) ile Victoria Baskin Coffey (1985-) ve mimar Feifei Zhou (1992) yürütmektedir. İnsanların kurduğu altyapıların öngörülemediği etkilerini incelemeyi hedefleyen Yabanıl Atlas, Antroposen'in süreçlerine yönelik disiplinler ötesi bir bakış açısı geliştirerek plantasyonlar²⁴, nakliye yolları, fabrikalar, barajlar, elektrik santralleri ve sondaj makineleri gibi sıradan altyapıların doğal yaşama ne kadar ölümcül etkileri olduğu gerçeğini mercek altına almaktadır (Bienal İKSV, Feral Atlas Collective, t.y.).

Yabanıl Atlas'ın 2020 yılında tamamlanan ancak hala eklentiler yapılmaya devam edilen ve çevrim içi platformda izleyiciye sunulan *İnsandan Daha Fazla Antroposen* çalışmasının küçük bir bölümü, 2019 yılında Yedinci Kıta'da *Antroposenin Altyapıları* (Çöplük, Şebeke, Düzlemek ve Hızlanmak, Boru, Almak) adıyla üç parça halinde sergilenmiştir. Bünyesinde bulundurduğu 100'ü aşkın katılımcısının desteğiyle izleyiciyle buluşan yerleştirme, belli bir yabanıl varlığa odaklanan saha raporları, videolar ve illüstrasyonlar gibi bileşenler oluşmaktadır. Yabanıl Atlas bu yerleştirmenin ana temasında, antroposenin izlerini takip ederek; Endonezya'da bir sondaj kulesinin yakınında ortaya çıkan çamur volkanından 19. yüzyılda Bengal deltasına kurulan demiryolu altyapısı neticesinde aşırı derecede çoğalan su sümbüllerine, Kuzey Buz Denizi'nin dibindeki gürültü kirliliğinden Pasifik Okyanusu'ndaki plastiklere kadar geniş bir yelpazeye sahip araştırmalara yer vermiştir (Şaşmazer, 2019a, s. 91).

Yabanıl Atlas'ın merkezinde yer alan saha raporları; ekili alanların, deniz taşımacılığı rotalarının, fabrikaların, barajların, tren yollarının, madenlerin ve endüstriyel altyapıların her yere yayılıp dünyayı mahveden 'yabanıl varlıklar' a nasıl yol açtığını ortaya koymaktadır. Buradan hareketle sergide hikâyesi anlatılan yabanıl varlıklardan biri, aslında Amazonlara ait olan 'su sümbülü' adlı yabani su otudur. İstilacı türler arasında yer alan bu bitki kendisine

²⁴ Plantasyon: Sanayide kullanılan kahve, kakao, kauçuk vb. bitkilerin geniş ölçüde yetiştirildiği işletme (TDK, t.y.).

yaşam alanı yaratan demiryolları aracılığıyla yayılarak Bengal Deltası'nın ekosistemini tamamen değiştirmiş ve tahribata uğratmıştır (Alphan, 2019)

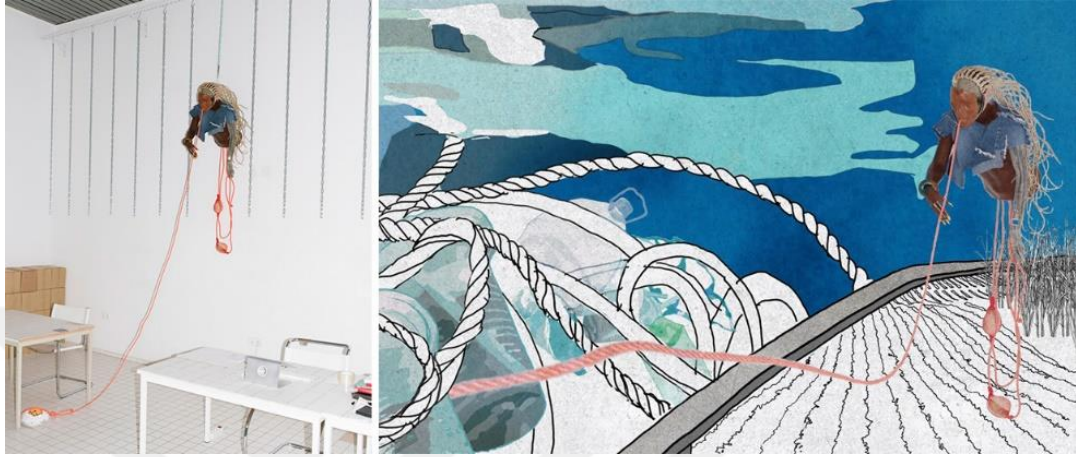
Çin doğumlu sanatçı ve mimar Feifei Zhou'nun çizimiyle sunulan *Hızlanma*, izleyiciyi halatlarına dolaşan bir deniz çöpünün altında çıkışı olmayan bir okyanusa götürür. Kompozisyonun en sağında tarımı ele geçiren bitkiler, böcekler ve mantarlara karşı tasarlanmamış kimyasal savaşlar imgeseli yaratılmaktadır. Domuz üretim tesisinin yanında bir nükleer enerji santrali bulunmaktadır. Bir drenaj borusu, bir banliyönün üzerinde belirirken hormon bozucu maddeler saçmakta ve besinleri toprağa ve su yollarına sürüklemektedir (Acceleration, 2020).



Şekil 45: Yabanıl Atlas Kolektifi, “Hızlandırma”, 2019, (Feifei Zhou, Enzo Camacho, Amy Lien işbirliği ile) Elde çizilmiş illüstrasyon ve dijital resim. İKSV, İstanbul.

Yabanıl Atlas ile işbirliği yapan sanatçılardan Filipinli Enzo Camacho (1985-) ve Amerikalı Amy Lien (1987-), *Hızlanma*'nın etkisine ve atmosferine önemli bir unsur eklemektedir. Camacho ve Lien tarafından, Filipin mitolojisinden vücudu belinden korkunç bir şekilde ikiye ayrılıp, üst yarısıyla uçup av arayan ve iç organlardan beslenen bir kadın heykeli olan *Manananggal*, *Hızlanmaya* entegre edilmiştir. Heykel'in üst vücudu, illüstrasyonun sağ orta bölümünde bulunan şeker kamışı tarlası ile süpermarket arasında bir yerde gezinirken (şekil 46); bacaklarının ise solda kalan bir bölümde çöp kordonuna sıkışmış olduğu görülmektedir (şekil 47). Çeşitli isimlerde anılan ve kendi kendini parçalayan bu kadın,

mitolojiye göre Güneydoğu Asya'nın çoğunu ziyaret ederek her yerde huzursuzluk, belirsizlik ve endişe yaratmaktadır. *Hızlanma*'da ise, cinsiyete dayalı şüpheyi Antroposen'e musallat olmaktadır (Acceleration, 2020).



Şekil 46: (Solda) Amy Lien ve Enzo Camacho, 2016 “Brutto Netto Manananggal” Modifiye edilmiş manken ve çeşitli malzemeler, İkiye bölünmüş. (Sağda) Yabanıl Atlas Kolektifi, Hızlanma, 2019.



Şekil 47: (Solda) Amy Lien ve Enzo Camacho, 2016 “Waka Waka Gudetamananggal” Modifiye edilmiş manken ve çeşitli malzemeler, İkiye bölünmüş. (Sağda) Yabanıl Atlas Kolektifi, Hızlanma, 2019.

Yabanıl Atlas, hızlı kentleşmenin yarattığı beton kıyı şeritlerini açık deniz petrol ve doğalgaz platformlarıyla birleştirerek ve daha önce hiç denizanasının bulunmadığı yerleri denizanası poliplerinin geniş üreme alanları haline getirerek okyanuslardaki yayılmaya da mercek tutmaktadır (Alphan, 2019). Yabanıl Atlas, emperyal ve endüstriyel altyapının vahşi

etkilerini takip etmenin, insan ve doğa bilimleri arasındaki zayıflatıcı boşlukta yeni araştırma türlerine yol açabilecek bir yaklaşım olduğunu öne sürmektedir (Brondizio, E., O'Brien, K., Bai, X., & Biermann, F., 2016). Ürettikleri eserler ile insanların yaptığı altyapılar nedeniyle ekolojik tahribatın nasıl oluştuğunu gösteren önemli bir kaynaktır.

4.12 Max Hooper Schneider

Farklı uzmanlık alanlarını harmanlayarak sanat çatısında buluşturan Max Hooper Schneider 1982'de doğduğu Los Angeles'ta yaşamaktadır. H. Schneider, 2005 yılında New York Üniversitesi'nden tasarım ve mimarlık çalışmaları ve biyoloji alanında lisans derecesi almış sonrasında Harvard Üniversitesi Tasarım Enstitüsü'nde peyzaj mimarlığı alanında yüksek lisans programını tamamlamıştır (Hammer Ucla, t.y.). Sanatçının sergi ve projeleri arasında 2018 yılında Berlin'de *Hiçbir Şey Eskisi Gibi Olmayacak* (Nothing Will Be As Before); 2019 yılında Paris'te *Dünya, ne oluyorsun?* (Gaia, what are you becoming?); 2021 yılında Berlin'de *Güneşin Doğuşu* (Sun Set) ve 2021 yılında Los Angeles'da *Pt. 2: İstilacı Türler* (Pt. 2: Invasive Species) gibi karma sergiler yer alırken son olarak 2021 yılında *Mucizeler Tarafından Hasar Görmüş* (*Damaged by Miracles*) isimli kişisel sergisini Paris'te bulunan Yüksek Sanat 'da (High Art) açmıştır (Maureenpaley, t.y.).

H. Schneider, biyoloji ve peyzaj mimarlığı alanlarındaki aldığı eğitim ile malzeme teknolojileri ve biyolojik sistemler konusundaki bilgisini sanatına dahil eder. Kendine özgü heykelleri, yerleştirmeleri ve çizimleri ile geleneksel sınıfların dışında kalmaya çalışarak disiplinlerarası bir yaklaşımla eserlerini üretmektedir. Felsefe ve doğa, yıkım ve inşa, kişisel ve politik konular arasındaki ilişkileri insan olmayan ve insan failleri olarak adlandırdığı birtakım araştırmalar ile eserlerinin alt yapısını oluşturur (Hammer Ucla, t.y.). Neon ışıklarının etrafında dolanan flora ve faunanın mutasyona uğramış yaşam alanlarını sergilemek için akvaryumları, teraryumları ve vitrinleri kullanan sanatçının pratiği, yapay ve doğal olanı teatral ve gerçeküstü bir yetenekle birleştirmek üzerine kuruludur. Organik ama aynı zamanda hazır yapımlardan oluşan çalışmaları ile insan kaynaklı bir kıyametin ardından kendisini yeniden inşa etmeye çalışan bir post-insan dünyasını düşündürür ve izleyicileri ekosistemdeki varsayılan merkezi yerlerini yeniden değerlendirmeye yönlendirir (Artsy, t.y.).

2016 yılında, H. Schneider, sanatçıları önerilen konuların derinlemesine araştırmalarına götüren bir girişim olan BMW Sanat Yolculuğu Ödülünün bir sonraki alıcısı olarak seçilmiş ve 2017'de dünya çapında bir mercan gelişimi araştırması yolcuğuna başlamıştır. Proje için sanatçı, Marshall adalarında bulunan ABD'nin üzerinde nükleer bomba

denemeleri yaptığı için kimsenin yaşamadığı Bikini Atolu²⁵ ve 2011 yılında Japonya’da yaşanan büyük bir nükleer felaket sonucu oluşan toksik suların zarar verdiği Fukuşima felaketi resifleri gibi insanların doğal süreçlerine müdahale ettiği resif sistemlerine boş vitrinler yerleştirir. Uzun bir süre boyunca bu resiflerin ilerlemelerini belgeledikten sonra, vitrinler insan yapımı sistemlerin karmaşıklığını gözlemlemek için kaldırılacaktır (White Wall, t.y.). Sanatçının devam eden bu projesi insan hareketlerinin dünya üzerinde nasıl bir iz bıraktığına dair geleceğin nükleer arkeolojisini oluşturacaktır.

16. İstanbul Bienali’nde insan ve insan olmayan arasındaki ilişkileri inceleyen sanatçı halk geleneklerinden ve bilimsel araştırmalardan esinlenerek ürettiği *Bir Karpuz Kafaya Dönüşmek* (2019) isimli yapıtını sunar. Eser sergi alanında gösterimde olan yeni bir gölge oyunu (şekil 19) ve bu oyunu izleyen küp şeklinde karpuzlardan oluşan bir yerleştirmedir (şekil 48). Aynı zamanda video ve ses bileşeni içeren bu çalışma Karagöz ve Hacivat’a dayanmaktadır. Schneider, bu oyunu yaratabilmek için İstanbul’da bir kukla ustasıyla çalışmıştır. (Bienal İKSV, Max Hooper Schneider, t.y.).



Şekil 48: Max Hooper Schneider, “Bir Karpuz Kafaya Dönüşmek”, 2019. Karışık Medya yerleştirme, canlı kukla performansı, kukla sahnesi, perde, video, ses düzeni, LED paneller) Yerleştirme: Değişken boyutlar Video: Yaklaşık 10' Kukla Ustası: Emin Şenyer. İKSV, İstanbul. Fotoğraf: Sahir Uğur Eren.

²⁵ Atol: Mercan adası.



Şekil 49: Max Hooper Schneider, “Bir Karpuz Kafaya Dönüşmek”, 2019. (300 × 300 cm toprak yaban, biyomühendislik tekniğiyle üretilmiş Kare Karpuzlar, IKSIV, İstanbul. Fotoğraf: Sahir Uğur Eren

Gölge oyununda bu kuklaların fikir ayrılıkları yaşayarak değişime uğramaları, gösteri boyunca tartışmaları, el kol hareketleri yaparak ayaklarını yere vurmaları ve yumruk yumruğa kavga etmeleri izlenmektedir. Bu hareketler ve kavgalar kuklaların varoluşsal sorunlarını dile getirdikleri sözlerle birlikte mutasyona uğrayarak farklı bir organizmaya dönüşmelerini temsil etmektedir. Kuklalardan biri; *“Lezzetli bir karpuzla dönüşüyorum, parlak düşünce ve fikirlerle dolup taşan, otomatik bir beyin oluyorum,”* diye bağırdığında, diğer kukla şu yanıtı verir: *“Tam tahmin ettiğim gibi, budala karpuz kafalının teki olup çıkıyorsun.”* (Şaşmazer, 2019a, s. 135).

Toprak taban üzerinde biyomühendislik tekniğiyle üretilmiş yirmi beş adet kare karpuz geleceğin neomorfik²⁶ organizmalarını temsil eder (Şaşmazer, 2019a, s. 134). Kendi değişim süreçlerini bitirmiş ve bulundukları ortama yeni görünüşleriyle uyum sağlamış bu karpuzlar, insan ziyaretçileriyle birlikte başka bir organizmanın gelişim sürecini izlemektedir. Türk toplumunun geleneksel fenomenlerinden olan ve ışık gölge oyunları ile ‘yeniden canlandırma’ örneği sunan Karagöz ve Hacivat ortaoyunundan esinlenilmesi, daha önce de

²⁶ Neomorf (Neomorph): Tipten yapısal değişikliklerle ayrılma; gelişme sırasında değişiklik gösteren bir mutant gen sebebiyle yeni bir görünüme sahip olma. Yeniden şekillenme (Kelimeler, Neomorf, t.y.).

yönetmen Ezel Akay'ın *Karagöz ve Hacivat Neden Öldürüldü?* (2006) filminde olduğu gibi toplumsal değişim ve dönüşüm ile buna bağlı çatışmaların yaşanmasına vurgu yapmaktadır (Aça & Aça, 2009, s. 1). Sosyolojinin, teknolojinin ve bilimin kullanıldığı disiplinlerarası yaklaşımla sunulan bu çalışma, ziyaretçilerin kuklaların bireysel çatışmalarını ve dönüşümlerini izlerken, kendi varoluşsal süreçlerini düşünmeye sevk edildiği interaktif bir çalışma olmuştur. Eser, bienal rehberindeki tanıtımında da bahsedildiği gibi mutasyona ve adaptasyona odaklanarak yeryüzündeki insan hakimiyetinin zaman içinde yok olduğu, insan dışı varlıkların ise bu yok oluştan doğan boşluğu doldurmaya yönelik istilacı hareketlerinin erken döneminde, insanların düştüğü yanılgıyı hicivli bir şekilde eleştirir (Şaşmazer, 2019a, s. 134).

4.13 Simon Starling

Sanatın anlatı boyutuyla ilgilenen yeni nesil genç kavramsal sanatçılar arasında yer alan Simon Starling 1967'de İngiltere'nin Epsom kentinde doğmuştur. Kopenhag'da yaşamakta ve çalışmalarını buradan yürütmektedir (Bienal İKSV, Simon Starling, t.y.). 1990 yılında Nottingham Trent Üniversitesi'nde aldığı fotoğrafçılık eğitiminden hemen sonra 1992 yılında Glasgow Sanat Okulu'ndan mezun olmuştur (The Modern Institute, t.y.). Sanatçı, kapsamlı bir araştırma ve çalışmayla desteklenen yerleştirmelerinde, heykellerinde, filmlerinde ve fotoğraflarında çeşitli malzemeleri ve buluntu nesneleri bir arada kullanır (Artsy, t.y.). Sanat pratiğini, insan ve doğa arasındaki ilişki, modern sanat tarihi, insanın dünyayı keşfetme ve düzen oluşturma dürtüsü gibi konular oluşturur. Evrensel konuların yanı sıra, 20. Yüzyılın önde gelen sanatçılarından İngiliz heykeltıraş Henry Moore (1898-1986) ve Romanya asıllı Fransız heykeltıraş Constantin Brancusi (1876-1957) gibi ünlü sanatçıların hayatı ve eserlerinden oluşan özel konular da araştırmalarının içinde yer alır.

Starling, 2005 yılında ürettiği döngüsel bir yapıda olan *Mobil Mimari No 2 (Shedboatshed)* isimli eseri ile İngilizlerin büyük ustası J. M. William Turner adına her yıl verilen 2005 yılı Turner Ödülü'nün sahibi olmuştur. Eser eski ahşap bir kulübenin sökülüp tekneye çevrilmesi ve kulübenin kalıntılarıyla yüklenen bu teknenin Ren Nehri'nden Basel'deki bir müzeye götürülmesinin ardından müzede yeniden inşa edilerek kulübeye dönüştürülmesi sürecidir. Sökülüp taşınması ve yeniden inşası, modernitenin, seri üretimin ve küresel kapitalizmin baskılarına karşı bir tür payanda²⁷ görevi görmektedir (Tate Modern, t.y.). 2017 yılında Torino'daki Centre Pompidou Metz ve Castello di Rivoli, 2018

²⁷ Payanda: Farsça kökenli bir kelime olup binayı ya da tekneyi dengede tutabilmek için devrilmesini, çökmesini ya da kaymasını engellemek, güçlendirmek ya da beslemek hedefiyle eğik olarak vurulan ahşap ya da betondan göğüsleyici dayanaklara verilen isimdir (Mimarca, t.y.).

yılında Çin’de 12. Şanghay Bienali, 2020 yılında İsviçre’de “*Batıklar ve Vizyonlar*” Cima Norma Sanat Festivali ve 2021 yılında Japonya’da Oku-Noto Trienali gibi karma sergilerde yer almıştır. Yakın tarihli kişisel sergileri arasında; 2018 yılında İtalya’da *Manifesta 12* '5x5x5 Programı, 2019 yılında Turin’de “*A-A, B-B*” ve 2021 yılında Berlin’de “*Menzel’in Kalem ve Kurt Yolu*” (burada bahsedilen *Menzel*; Alman realist ressam Adolph von Menzel (1815-1905) ’dir.) gibi sergiler bulunmaktadır (Bienal İKSV, Simon Starling, t.y.).

Starling’in İstanbul Bienali’nde sunduğu *Parazit İstilas* (*Midye Kaplı Moore*) (2006-2008), isimli çalışmasının saha süreci, Moore’un *Kalkanlı Savaşçı* (1953-54) (şekil 21) heykelinden ürettiği kopya heykeli bir buçuk yıl süreyle Kuzey Amerika’daki Ontario Gölü’ne daldırması ile başlamıştır (Bienal İKSV, Simon Starling, t.y.). Moore’un gerçek boyutlu figüratif soyutlama anlayışıyla yapmış olduğu bu eser, İngiltere’de bir deniz kenarında bulunduğu çakıl taşından esinlenerek yaptığı ve biçim olarak dönemin alışlagelmiş, kabul gören sanat eserlerinin dışında kalmasıyla dikkatleri üzerine çeken bir eserdir (Şaşmazer, 2019b, s. 99). *Kalkan Savaşçı* aynı zamanda Moore’un erkek figürünü kullandığı nadir eserlerinden biridir. İkinci Dünya Savaş’ından sonra üretilmiş olduğu için savaşa atıfta bulunur. Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü Öğretim Üyesi Rahmi Atalay’ın Henry Moore çalışmalarını incelediği bir yazısında, heykel geleneğini yıkarak yeni bir biçim dili oluşturduğundan ve yaşadığı dönemin ilk örnekleri olduğundan şöyle bahseder; “...*Metaforik bir anlatımla, insan olmayan bir görüntünün insan metaforuyla ifade edildiği bir yeni dil olmuştur. Moore doğaya öykünmek yerine doğadan beslenen anlayışların doğrudan metafor üreten eskinin estetik kaygılarını bir tarafa bırakarak heykeli bir düşün ve bilinç ürünü haline getirmiştir...*” (Atalay, 2014, s. 110).

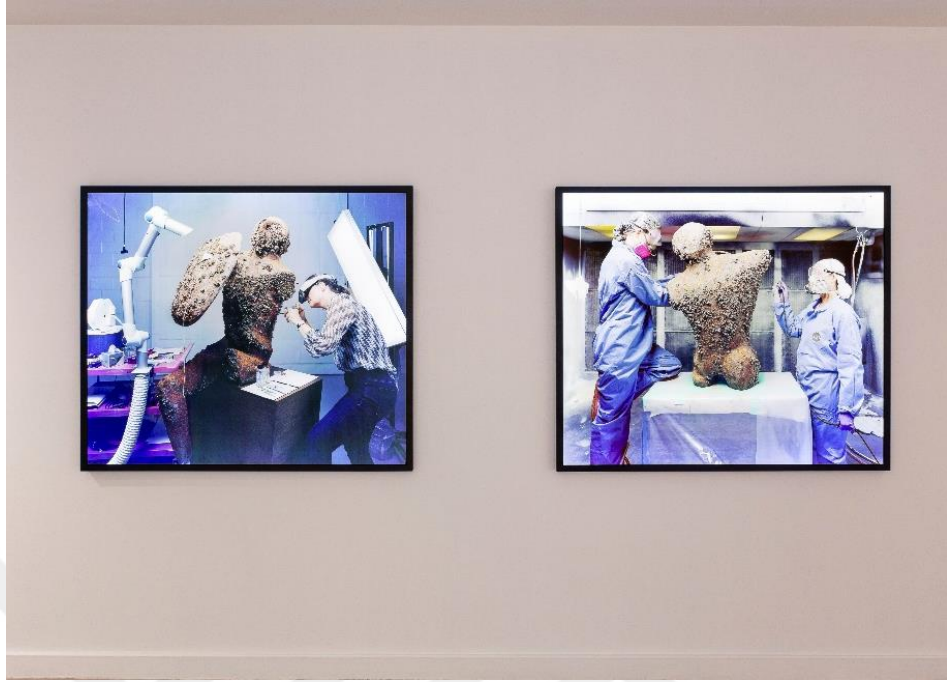
Simong çalışmasında, Moore’un eserlerinin yeni heykel anlayışıyla küresel çapta yayılması, sanat tarihçisi ve KGB casusu Anthony Blunt’ın Toronto Sanat Galerisine *Kalkanlı Savaşçı* eserini tanıtması üzerine galerinin eseri satın alması ve kamusal alanlarda başka satın almalara kapı açması ile ortaya çıkan siyasal ve sanatsal tartışmalardan esinlenerek sanat tarihi siyaseti ve çevre siyaseti arasında bir çarpışma yaratmayı hedeflediğini ifade etmektedir (Şaşmazer, 2019b, s. 100).



Şekil 50: Henry Moore, “Kalkanlı Savaşçı”, 1953-54, Bronz heykel, 157.5 x 73.7 x 83,8 cm, Henry Moore Vakfı, İngiltere.

Kalkanlı Savaşçı’yı (1953-54) temel alan *Parazit İstilas*ı (*Midye Kaplı Moore*) adlı çelik heykel orijinalinin aksine, doğadan gelenin tekrar doğaya dönmesi ile doğa ve kültür arasında bir bağlamla su altına daldırılmıştır. Su altında beklediği bir buçuk yılın sonunda sürpriz bir şekilde Karadeniz’e özgü olan ancak Soğuk Savaş’ın sonunda insan hareketleri sonucu Kuzey Amerika’ya taşınan istilacı zebra midyelerinin yaşam alanına dönüşmüş olarak çıkarılır. Sanatçı, zebra midyesi kolonisinin istilasına maruz kalan heykelinin, Moore’un Toronto sanat camiasında tanıtılmasıyla, soğuk savaş sonrası Büyük Göller (Great Lakes) yöresini istila eden zebra midyelerinin hikayesinin iç içe geçmeleriyle beklenmedik bir sonuca ulaştığını ifade eder (Şaşmazer, 2019b, s. 99)

Zebra midyeleri, zaman içinde bölgenin yerli sayılabilecek türleri arasına girse de asıl kaynağı Rusya’nın güney kesimindeki göller ve Karadeniz’dir. Özellikle gemilerin balast tankları yoluyla dünyanın pek çok farklı yerine yayılmışlardır. Pek çok araştırmacıya göre St. Lawrence kanalını kullanan gemilerce taşınmışlardır. Birkaç yıl içinde tüm Büyük Göller’e yayılmışlardır (Kanmaz, 2015). Tatlısu ekosistemlerinde yaşayan en önemli tutunucu-kirletici canlılardan biridir. Tutundukları yüzeylerde oluşturdukları biyokütle ile su akışını aksatma ya da tamamen engelleme, korozyona yol açma, su filtre ya da eleklerini tıkama, kapalı sulama sistemlerinde tıkanmalara neden olma, sucul ekosistemde doğal olarak bulunan diğer canlıların yaşamını kısıtlama gibi birçok önemli soruna neden olarak hem teknik ve ekonomik hem de ekolojik anlamda zararlı oldukları bilinmektedir (Yıldız, 2018, s. 1).



Şekil 51: Simon Starling, “Parazit İstilas (Midye Kaplı Moore)” / Koruma I ve Koruma II, 2019 Duratrans, perspeks, ışıklı kutu Görsel boyutları: 118 × 140 cm. IKSŞ, İstanbul. Fotoğraf: Sahir Uğur Eren.

Ontario Gölü’nden çıkarılan *Parazit İstilas (Midye Kaplı Moore)* heykeli, Ontario Sanat Galerisi tarafından satın alındıktan sonra Moore’un *Kalkanlı Savaşçı* heykelinin hemen yanında sergilenmiş ancak zaman içinde üzerine yapışmış olan zebra midyelerinin doğanın “doğal” sürecine yenik düşmesi sonucu güve istilasına uğramıştır. Bu beklenmedik istila sebebiyle eser, sanat galerisi tarafından sergiden kaldırılarak muhafaza işlemi başlatılmak üzere hazırlanan özel bir odaya yerleştirilmiştir. Kamusal alanda başlatılan ve büyük bir penceresinin ardından yürütülen bu muhafaza işlemi, heykele yeni bir yaşam bahşetmiş ve müzenin kapalı ortamında, betonların ardını aralayarak doğa ile kültür arasındaki karmaşık ilişkileri sorgulayan bir boyut kazandırmıştır (Şaşmaz, 2019a, s. 143). Starling bienalde, bu projeyi gelişimini anlatan ayrıntılı bir kronolojiyle birlikte süreç olarak sunmuş ve heykelin muhafaza edilirken çekilmiş fotoğraflarını sergilemiştir (şekil 51). Projenin süreci hakkında verilen bilgilerin ve fotoğraflarının yanı sıra bienal için üretilen *Parazit İstilas (İstanbul için Maske)* (2019) (şekil 52) adlı heykel sürecin daha görünür ve anlaşılır olmasını sağlamıştır.



Şekil 52: Simon Starling, “Parazit İstilas (İstanbul için Maske)”, 2019, Zebra midyesi kabukları, toz maskesi, epoksi yapıştırıcı, ahşap ve perspeks, 170 × 35 × 30 cm. IKSİV, İstanbul. Fotoğraf: Sahir Uğur Eren.

Starling, çalışmalarını 'bir düşünce sürecinin fiziksel tezahürü' olarak tanımlamakta ve gizli geçmişleri ortaya çıkaran eserler üretmektedir. *Parazit İstilas* eseri için bienal saha raporuna yazdığı metinde şöyle söyler;

“Keskin gözlü bir heykeltıraşın sahilde görüp aldığı, mecazi anlamlarla yüklü bir çakıl taşı olarak yepyeni bir yaşama başlamış olan, insan elinden çıkma formun doğaya geri dönüştürülmesi ile kendi yaşamına başlamış bu heykel, titiz bir bilimsel işleminden geçti. Bu sürecin dramaturjisi ve estetiği işin temsili anlamına yoğunlaştırmış gibi görünüyor. İstanbul için hazırladığım yeni işimde ise işte bu anlamı araştırmayı planlıyorum.” (Şaşmazer, 2019b, s. 101).

4.14 Ursula Mayer

1970 yılında Avusturalya'nın Ried im Innkreis kentinde doğan Ursula Mayer, yaşamını ve çalışmalarını Londra ve Viyana'da sürdürmektedir. 1996 yılında Viyana Güzel Sanatlar Akademisi'nden mezun olmuş ve 2005 yılında Londra Goldsmiths Üniversitesi'nde sanatta yeterlilik programını tamamlamıştır. 2007'de Otto Mauer Ödülü'nü ve 2014 yılında deneysel film dalında Film London Jarman Ödülü'nü alan sanatçının tek ve çok kanallı film yerleştirmeleri, mimariden, edebiyattan, politikadan, mitolojiden ve bilimden referanslar alır. Mayer'in pratiği, filme şiirsel yaklaşımıyla, geleceğin insan sonrası ontolojisini görselleştirmek için mit, biyopolitika ve sinemanın göstergebilimi üzerine kuruludur (Ursula Mayer, t.y.).

Eserleri 2017 yılında Estonya'da Çağdaş Sanat Merkezi'nde (Center for Contemporary Arts) *Kırılgan Ol! Cesur Ol!* (Be Fragile! Be Brave!), 2016 yılında Seul'de SeMA Bienali ve Stockholm Modern Müze'sinde *Yeni İnsan* (The New Human), gibi karma sergi ve bienallerde yer almıştır. Kişisel sergileri arasında 2013 yılında Viyana'da *Ama Onu Sevmiştik* (But We Loved Her), 2015 yılında Malmö'de *Olabileceğim Şey* (To What I Might Become) ve 2017 yılında Salzburger Kunstverein' de *Atom Ruhu* (Atom Spirit) sayılabilir. 2020 yılında bir parçasının İstanbul Bienali'nde sergilediği proje çalışmasını tamamlayarak *Bizden Ne Kalacak* (What Will Survive Of Us) ismiyle Varşova'da bulunan Ujazdowski Kalesi Çağdaş Sanat Merkezi'nde son kişisel sergisini açmıştır (Ursula Mayer, t.y.).

İnsanlık, mekanik teknolojilerle dünyaya dair gerçeklik algısını ve görme biçimlerini genişletmiştir. Bugün ise insan, dijital teknolojilerle donatılmış medya dünyasında sanal ile gerçeğin iç içe geçtiği bir algı dünyasını paylaşmaktadır (Bozok, 2019, s. 45). Teknolojik ilerlemelerin hızlı olduğu ve iklim felaketlerinin yaşandığı çağımızın tüm değerleri, kuralları ve temel tanımları sürekli değişim göstermektedir. Artık insan olmayan varlıklar ve makinelerle olan ilişkimiz bir yandan bağımsızlığımızı yok ederken, diğer yandan da kimlik sınırlarını eriterek görünürde özgür kılmaktadır. Teknoloji, bedeni doğanın sınırlamalarından kurtarır ama aynı zamanda bir kontrol aracıdır ve özgürlük alanımızı daraltır. Bu bağlamda doğa ve kültür arasında net bir ayrım yapmak zorlaşmaktadır. Mayer odağına takılan bu konu ile çalışmalarında, post-hümanist bir atılımın ardından ortaya çıkan bu yeni dünya düzenini araştırmaktadır (Artmap, t.y.).

Mayer'ın bienalde sergilediği *Bilginin Ateşi Bütün Karmayı Yakıp Kül Ediyor* (2019) adlı yerleştirmesi, gerçek hayatta yaşayan Hollandalı trans model Valentijn de Hingh'in (1990) dijital avatarının olduğu bir HD video döngüsünü içermektedir. Sanal oyunlarda, karakterlerin

oyuncu tarafından oynatılmadığı durumda, genellikle boşta beklerken nefes almak ve ayaklarını yere vurmak gibi önceden belirlenen çeşitli bekleme eylemlerinde bulundukları ve oyalandıkları görülmektedir. Oyunlardaki karakterlerin, bu evreleri canlandırdığı animasyonlara *rölanti* adı verilir (Şaşmazer, Yedinci Kıta Saha Raporu, 2019). Mayer'ın bu sanal karakterler ile benzer özellikler içeren videosunda siyah fonun önünde rölantide duran Hingh, boşlukta nazikçe asılı kalmakta ve önceden programlanmış elinden ateş püskürmek, beklemek veya davet etmek gibi davranışların sergilendiği bir dizi eylem hayata geçirmektedir (Şaşmazer, 2019a, s. 111).



Şekil 53: Ursula Mayer, “Bilginin Ateşi Bütün Karmayı Yakıp Kül Ediyor”, 2019, LED ekranda tekrarlayan HD video, 200 × 300 cm. İKSV, İstanbul.

Bilginin Ateşi Bütün Karmayı Yakıp Kül Ediyor bienal rehberinde bulunun eser tanıtımında Donna Haraway'ın insan sonrası için bir avatar ve ikon sunduğu *Siborg Manifestosu* adlı yapıtına getirilen bir güncelleme olarak değerlendirilmiştir (Şaşmaz, 2019a, s. 111). 1944 yılında Amerika'da doğan Donna Haraway, siyaset, biyoloji, feminizm, antropoloji, edebiyat eleştirisi, post-kolonyal çalışmalar, bilim ve teknoloji çalışmaları ve sibernetik gibi, ilişkisiz gibi görünen alanları ortak paydada buluşturan çok yönlü feminist bir düşünür ve akademisyendir (Handlarski, 2010, s. 73). Haraway'e göre, "Bir siborg, bir sibernetik organizma, makine ile organizmanın oluşturduğu bir melez, kurgusal bir yaratık olmanın yanı sıra toplumsal gerçekliğe ait bir yaratıktır." (Haraway, 2006, s. 2). Düşünür, çağımızın endüstriyel ve kapitalizm tertibatında, bilim ve teknolojiye bağlı olarak dünya çapındaki toplumsal ilişkilerin yeniden düzenlendiğini söylemektedir (Haraway, 2006, s. 29). Haraway'e göre bu yeniden düzenlemede, insan ile insan olmayan diğer canlı (hayvanlar, bitkiler) ve cansız varlıklar (makineler), akıl ve beden, kadın ve erkek, yaşayan veya ölmüş olan ve Mayer'ın dikkat çekmek istediği bir nokta olan doğa ve kültür ikiliklerinin sınırları aşmaktadır (Lupton, 2015, s. 569).

Ruh Kendini Makinelerde Resmeder isimli daha kapsamlı bir projenin parçası olarak bienalde sergilen video yerleştirme dijital ortamınızda cisimleşme ve maddeselliğin çağdaş formlarını araştırmaktadır (Şaşmaz, Yedinci Kıta Saha Raporu, 2019b, s. 102). Eser, organik ve yapay fenomenleri bir araya getirerek doğa ve kültür ayrımının ortadan kalkacağı, iç içe geçerek karışacağı bir geleceğe ışık tutmaktadır (Bantmag, Ursula Mayer, 2019). Haraway'ın Siborg'unu 21. yüzyıl için güncelleyen Hingh'in avatarı, insanın her zaman yaptığı gibi insandan daha fazla ağlara karıştığı post-insan için bir simge niteliğindedir (Ursula Mayer, t.y.). Eser, Antroposen döneminde yaşayan insanlık olarak bizi bekleyen gelecek hakkında teknoloji ve insanlık adına evrimsel öngörüler sunmaktadır.

4.15 Suzanne Husky

1975 yılında dünyaya gelen Suzanne Husky, tarih öncesinden günümüze insanların doğayla nasıl ilişki kurduğunu sorgulayan Fransız-Amerikalı bir sanatçıdır. San Francisco'da yaşamakta ve çalışmalarını buradan sürdürmektedir. Beaux-Arts de Bordeaux'dan sanatta yeterlilik ve Oakland'daki Merritt College'dan peyzaj tasarımı sertifikası alan sanatçı, bahçe peyzajı, bitkisel tedavi, permakültür²⁸ ve eko-feminizm gibi alanlarda araştırmalar yapmaktadır. Sanatçı, heykel, halı, yerleştirme, fotoğraf ve film gibi farklı pratikleriyle, bitki

²⁸ Permakültür: Doğal ekosistemlerin çeşitliliğine, istikrarına ve esnekliğine sahip olan tarımsal olarak üretken ekosistemlerin bilinçli tasarımı ve bakımlarının sağlanmasıdır (Permacultureturkey, t.y.).

bilgisi ve etnobotanik²⁹ gibi bilimsel araştırmaların ışığında, bitkiler, hayvanlar ve dünya ile olan ilişkilerimizi ve birlikte nasıl etkileştığımızı incelemektedir (Yerba Buena Center for the Arts, t.y.).

Orleans'taki (Fransa) Sanat ve Tasarım Okulu'nda peyzaj tarihi ve etnobotanik dersleri ve San Francisco Sanat Enstitüsü'nde Bitki Konuları dersleri veren Husky, tarım teknolojisi ve tarım endüstrisi hakkında eleştirel sanat eserleri yaratan Le Nouveau Ministère de l'Agriculture (Yeni Tarım Bakanlığı) adlı iki kişilik bir kolektif sanatçı grubunun kurucularındandır. Sanatçının çalışmaları, son zamanlarda arkeolojiyle derinden ilgilenmekte ve popüler masallarda yer alan arazi bilgisini inceleyen iki dilli bir podcast şeklinde yayınlanmaktadır. Eserleri, San Francisco'daki Bay Area Now 5 Regional Triennial, De Young Kimball Gallery, Warshaw MOMA, Timişoara Bienali ve Headlands Center for the Arts San Francisco Uluslararası Havalimanı (SFO) gibi önemli karma sergiler ve koleksiyonlarda yer almıştır. *Bitkilerin Kayıp Dili* projesi için Earth Activist Training (Dünya Aktivisti Eğitimi) ile yaptığı iş birliği nedeniyle 2020 Yaratıcı Çalışma Fonu ödülünün sahibi olmuştur (Suzanne Husky, t.y.).

Eko-feminist çalışmalarının merkezinde, tarih boyunca kadınları yabancılaştırmış olan doğa-kültür ayrımının kökenlerini ve bu ayrımın ne kadar derine indiğini anlama çabası olan Husky, İstanbul Bienaline iki çalışmasıyla katılmıştır (Şaşmazer, Yedinci Kıta Saha Raporu, 2019, s. 71) Eserlerinde, küreselleşme içgüdüleriyle artışa uğrayan doğal kaynak kullanımlarını, toprak kullanımları ve kırsal bölge şartlarını incelemektedir. Bienaldeki işlerinden ilki folklorik ikonografiyle yaşam döngüsünü ve toprağın yenilenişini tasvir ettiği *Yeniden doğma* (2019) isimli yün halıdır. İkincisi ise yazar, eko feminist Starhawk'ın yönetiminde olan ve doğum, yaşam ve ölüm arasındaki döngüsel sürecin anlatıldığı *Yeryüzü Döngüsü Transı* (2019) filmidir (Bienal İKSV, Suzanne Husky, t.y.).

Yeniden doğma (2019), 300 x 300 santimetre ölçülerinde daire şeklinde bir halı dokumasıdır. Sanatçı verdiği bir röportajda, halının geleneksel halı dokuma yöntemiyle dokunmuş olduğundan ve bir çiçek bahçesini temsil ettiğinden bahseder. Yazar Evrim Altuğ'un, "aç gözlü dünyalıların önüne atılan bir bellek pizzası" (Altuğ, 2019, s. 8) olarak tanımladığı bu yün halıda, farklı toprak kuşaklarının işlendiği, tohumlama, sulama ve komposto gibi tarımsal faaliyetlerin gösterildiği ve ekim yapan yerlilerin tasvir edildiği bir kompozisyon oluşturulmuştur. Bu kompozisyonda hasat zamanı geldiğinde meyvelerini

²⁹ Etnobotanik: İnsan ve bitki arasındaki bağı çok yönlü ve sistematik olarak araştıran disiplinlerarası bilim dalıdır (Kendir & Güvenç, 2010, s. 50).

toplamak için bitkinin kendisinden izin alınması, ağaçların korunması için yürütülen faaliyetler ve bitkilerin dilini anlamaya yönelik konular işlenmektedir. Sanatçıya göre tüm bu süreç, kutsal toprak, hava, ateş ve su çemberleri içinde gerçekleşmektedir (Bantmag, Suzanne Husky, 2019).



Şekil 54: Suzanne Husky, “Yeniden Doğma”, 2019Yün halı 300 × 300 cm.
İKSV, İstanbul. Fotoğraf: Sahir Uğur Eren.

Sanatçı, bienal için hazırlanan saha raporunda eserini şöyle tanımlar:

“Yeniden doğma (2019) adlı yün halı çalışmam, bu hayatta benimsemeyi seçtiğimiz biçimin veya ideolojinin, -bitki, hayvan, çiftlikte kâhya, şirket girişimlerinin hizmetinde bir polis vs.- ne oldu fark etmeksizin hepimizi birleştiren yaşam ağını tasvir eder. Halılarım Batı’ya has çevre mücadeleleriyle birlikte Afgan savaş halılarını andırır”. (Şaşmaz, 2019, s. 131).

Afganistan’ın savaş halıları, halı sanatında kullanılan geleneksel ve floral motifler yerine savaşlarda kullanılan tank, roketatar, makineli tüfekler ve Kalaşnikof’den oluşan görsellerle donatılmış, genellikle yatay tezgâhlarda elde dokunan yün halılardır (Soğancı,

2019, s. 29). Husky'nin çiçek bahçesini temsil ettiğini söylediği halısında, Afgan savaş halıları gibi konunun özelindeki fenomenleri kullanarak hicivli bir anlatımla insan faaliyetlerine odaklanmıştır. Diğer bir dikkat çektiği nokta ise yazar Yağmur Yıldırım'a göre, postkolonyel ve feminist yaklaşımlar taşıyan bu halı folklorik ikonografiyi kullanarak, Antroposen tartışmalarının evrensellik iddialarına karşı meselenin barındırdığı çok boyutlu adaletsizlikler olduğu söylenebilir (Yıldırım, 2019, s. 102).



Şekil 55: Suzanne Husky, “Yeniden Doğma”, 2019 (detay) Yün halı 300 × 300 cm. İKSV, İstanbul. Fotoğraf: Sahir Uğur Eren

BÖLÜM V

TARTIŞMA, SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu bölümde “*Tarihsel süreçte sanatta doğa kavramına yönelimler nasıldır? 16. İstanbul Bienali’nin buna katkısı nedir?*” problemi için araştırmalar çerçevesinde elde edilen bulgularla ilgili sonuçlar açıklanmakta ve tartışılmaktadır. Araştırma sonucunda sınırlılıklar belirtilerek ve sanatta doğa kavramına yönelik teorik ve uygulamaya dönük önerilere yer verilmektedir.

5.1 Tartışma

Araştırmamızda, doğaya sanatsal yönelimler 16. İstanbul Bienali örneğinde incelenmiştir. Literatürde, sanatta insan ve doğa ilişkisi ve İstanbul Bienali üzerine yapılmış çalışmalar olduğu görülmüştür. Ancak sanatta doğa bağlamı ile 2019 yılında gerçekleştirilen 16. İstanbul Bienal’ine dair tez çalışması yapılmadığı dikkat çekmektedir. Bienal hakkında ilgili araştırmalar bölümünde de yer verilen, makale çalışmaları olduğu görülmüştür.

Aksu (2020) tarafından yapılan araştırmanın sonuçları bakıldığında, bienaldeki çalışmaların öğrenciler tarafından anlamlandırılma, algılanma, hatırlanma düzeyinin düşük olduğu bulunmuş ve bellek oluşturmada yetersiz olduğu savunulmuştur. Aksu, güncel sanatın ve bienalin amaçlarından biri olan topluma ulaşma konusunda bienalin yetersizliğini çalışmaları özelinde ortaya koymuştur. Ancak Yücel ve Ciritci’nin (2020) çalışmasında, Antroposen Çağı’nın etkilerinin güçlü bir şekilde hissedildiği metropollerde sanat ve toplumun buluşmasının önemine değinilmiş ve toplum belleği oluşturmada bienallerin olumlu katkıları olduğu savunulmuştur.

Kalkan (2021) makalesinde, Pasifik okyanusunda büyük bir krize neden olan yedinci kıtanın gerekli önlemler alındığı takdirde ortadan kalkacak bir sorun olmasının yanı sıra krizin derinleşmesi halinde ekolojik bir yıkıma sebep olabileceği düşüncesiyle, yedinci kıta temalı bu bienalin İstanbul gibi bir kentte düzenlenmesi ile yedinci kıtanın bir diğer merkezinin metropoller olabileceğini belirtmiştir. Dolayısıyla gerçekte var olan yedinci kıtaya karşı geliştirilen çözümler ile topluma ait yedinci kıtaların çözümleri arasındaki benzerliklere dikkat çekmiş ve bu bağlamda İstanbul’da yer alan yedinci kıta temalı 16. İstanbul Bienali’nin toplumsal bilince yaptığı olumlu katkılara yer vermiştir.

İstanbul Kültür Sanat Vakfı’nın arşivlerinden ulaştığımız verilere göre 2019 yılında gerçekleşen 16. İstanbul Bienali 3 ana mekân olmak üzere toplam 7 farklı mekânda 451.387

kişiyi ulaştırmıştır. 18 okulun ilköğretim ve ortaöğretim kademelerinden toplamda 1.000 öğrenci rehber eşliğinde bienali ziyaret etmiştir. Bienal, giderek artan ziyaretçi sayısı ile topluma ve özellikle gençlere ulaşma çabasının yanında ana akım medyada 20.250 saniye görünürken, 26,250 saniye ise radyo yayınlarında yer almıştır. 6 gazete ve 14 farklı dergide bienalle ilgili yayınlar ve tanıtımlar yapılmıştır. Bunların yanı sıra 761 dış mekân, bienali konu alan ve tanıtımını yapan görsellerle donatılmıştır. Bienal, açık kaldığı süre boyunca sosyal medyada #yedincikita ve #istanbulbienali etiketleriyle 10.946 kez bahsedilerek ön plana çıkmıştır (Faaliyet Raporu, 2019).

Araştırmamız bulguları ışığında 16. İstanbul Bienali'nin, topluma ve sanatseverlere ulaşma açısından her mecrada yer almaya çalıştığı görülmüştür. Uluslararası sanatçıların tüm insanlığı ilgilendiren bir temayla bienalde yer alması ile sanat yoluyla toplumsal ekolojik bilincin oluşturulmasına katkı sağlanmıştır. Bu düşüncemizi destekler nitelikte bir uygulama olarak bienalle birlikte kamuoyunda oluşan farkındalık ile oyuncu Mert Fırat öncülüğünde başlatılan Türkiye'de düzenlenen ilk sürdürülebilir müzik festivali olan FestTogether projesi hayata geçirilmiştir (HaberTürk, 2019).

Araştırmamız çerçevesinde bakıldığında, örnek sanatçılarımız arasında yer alan Simon Starling'in *Parazit İstilas* (*Midye Kaplı Moore*) (2006-2008) ve *Parazit İstilas* (*İstanbul için Maske*) (2019) eserlerinin, Kemahlıoğlu'nun (2020) yıkım ve felaket metaforları ile distopya etkisi görüşünü destekler nitelikte olduğu söylenebilir. Henri Moore'un doğacı soyutlama yaklaşımından esinlenerek geçmiş ile günümüz arasında köprü kuran Starling'in, doğal olana dönüş düşüncesiyle yaptığı *Parazit İstilas* (*Midye Kaplı Moore*) eseri zaman içinde beklenmedik çevresel faktörlerin etkisiyle sanatsal anlamda farklı bir yöne evrilir. Çalışmayı bu aşamada etkileyen çevresel faktörler Kemahlıoğlu'nun da dediği gibi ekoloji temelinde, dünyanın yıkıma sürüklendiğini ifade eden bir metafor oluşturur.

Kemahlıoğlu (2020) çalışmasında, 16. İstanbul Bienali'nin de ana temasından anlaşılabilirdiği üzere, Antroposen Çağı'nın üretmiş olduğu ve ekosistemin dengesini bozan insani atıkların giderek pasifik okyanusunda birikerek bir yeni bir kıta görünümü oluşturduğuna dikkat çekmek istemiştir. Araştırmamızda incelediğimiz sanatçı Eloise Hawser'in *Çöp Boşaltma Alanı* (2019) isimli eseri bu konu üzerine odaklanmaktadır. Eser, insanların arz ve taleplerine yönelik endüstriyel ürünlerin atık olarak çöp toplama alanlarına geri dönmesine ve geri dönen atıklar ile bu alanlarda ikincil kazınım elde edilmesi gerektiğine vurgu yapmaktadır.

5.2 Sonuç ve Öneriler

Araştırmanın kavramsal çerçevesinde sırasıyla; doğa ve felsefe ilişkisi, felsefi görüşlerin gelişmesiyle bir bilim haline gelen ekoloji, ekolojik bağlam ile insan ve doğa birliği, Sanayi Devrimi sonrası endüstriyel, teknolojik gelişmeler ışığında insan-doğa birliğinin kopuş süreci ve son olarak tüm bu gelişmeler doğrultusunda doğa konusunun sanat tarihindeki yeri ve önemi anlatılmaktadır. Ek olarak bienal kavramının ortaya çıkışı ve oluşum süreci hakkındaki tarihsel bilgilere yer verilmiş, doğaya yönelik bir tema ile açılış yapan dünyaca ünlü bienaller örneklendirilmiştir. Araştırmanın bulgular bölümünde ise kavramsal çerçevede edindiğimiz bilgiler ışığında Yedinci Kıta başlığı ile Antroposen Çağı'nda doğa temasının işlendiği 16. İstanbul Bienali incelenmiştir.

İnsanoğlunun hayatta kalma mücadelesi ile bir yandan sanatsal aktivitelere yöneldiği ilkel toplumlardaki sanat eserlerinde gözlemlenen doğaya ait unsurların soyutlamalarından başlayarak, günümüz güncel sanatında ekolojik yaklaşımlarla toplumsal bilinç oluşturma çabası içinde bulunan sanatsal etkinliklere kadar doğa imgelerinin sanattaki evrimi incelenmiştir. Bu inceleme sonucunda asırlar boyu devam eden ve etmekte olan insan-doğa birliğinin toplumsal paradigmalar bağlamında daima sanatın başat konusu olduğu görülmüştür. Tarihsel sırayla değişen uygarlıklar ve toplumsal paradigmaların ışığında sanatsal yaklaşım açısından doğa konusu değerlendirildiğinde, inanç ve geleneklere bağlı olarak büyü, koruma ve avlanma gibi yaklaşımlar ile başladığı, zaman içinde merak ve ulaşılmazlık gibi duygularla doğayı taklit etmeye yönelik yaklaşımlara doğru evrildiği söylenebilir. Doğanın kendisi, kimi dönemlerde sanatçı tarafından gerçekçi bir anlatımla aktırılırken; kimi dönemlerde ise sanatçının doğa karşısındaki yaptığı gözlemlerin sanatsal bir yansıması olarak aktarıldığı görülmüştür.

1960'lı yıllara gelindiğinde değişen toplumsal ve kültürel ortamların etkisiyle Amerika'da ortaya çıkan Arazi Sanatı'nın yeni bir sanatsal yaratım süreci başlattığı ve bu süreçte sanatta doğaya yaklaşımın tamamıyla doğayı korumacı bir yaklaşım olarak değişiklik gösterdiği söylenebilir. Arazi Sanatı, kendisinden sonra gelen Yoksul Sanat, Ekolojik Sanat gibi sanat hareketlerine zemin hazırlamış, sanatın gerekliliğini ve sanat nesnesini tartışmaya açmış, geleneksel mekân ve malzeme anlayışını reddederek doğaya dönmüş, yeni bir galeri anlayışı kazandırmıştır. Bu çalışmalar, farklı zamanlarda farklı yönelimlerle aktarılmış olsa da ortak paydasında ağırlıklı olarak doğanın bozulan dengesine atıfta bulunan bir söylem vardır. Korumacı yaklaşımla sanatçılar tarafından kolayca kabullenilen bu yeni rol ile sanat, artık toplum bilinci yaratmaya yönelik bir araç haline gelmiştir.

Sanatın, ekolojik bir söylem sahası olarak edindiği sorumluluk ile bienaller ve festivaller gibi büyük ölçekli organizasyonların topluma ulaşma açısından önemlilik arz ettiği söylenebilir. Documenta, Venedik Bienali, Taipei Bienali ve Coventry Bienali'nin de aralarında olduğu doğacı yaklaşımlarıyla bilinen ve uluslararası bienal ve sanat festivaller, sanatın iyileştirici gücünü kullanarak toplumsal ekolojik bilincin oluşmasına katkı sağlar. Araştırmamızda, 16. İstanbul Bienal'i özelinde değerlendirilen sanatçıların doğaya yaklaşımları, sergilenen eserlerin ana temaları ve içerdiği disiplinler aktarılmıştır. Buradan hareketle, bienal küratörü Nicolas Bourriaud'nun bienale iştirak edecek olan sanatçıları, geçmiş çalışmalarından yola çıkarak, doğaya yaklaşımlarına, odaklandıkları özel konulara ve çalıştıkları disiplinlere göre bienal temasına uygun olarak davet etmiş olduğu gözlemlenmiştir.

Çalışmamızda, doğanın sanatta ifade ediliş biçimleri araştırılırken güncel yaklaşımlarda sanat nesnesini oluşturan bileşenlerin çevresel atıklar ve kirliliklerin yanı sıra mineraller, bitkiler ve hayvanlar gibi temel doğa unsurları olduğu gözlemlenmiştir. Bourriaud, günümüz sanatçılarının konusunun ve seçtiği sanat nesnesinin Antroposen olduğunu düşünmektedir. Güncel sanat pratiklerinde yeni bir yaklaşım modeli olarak bu temanın ilgi çektiği argümanlardan yola çıkılırsa; Bourriaud'nun da anlatmaya çalıştığı gibi güncel sanatın Ekolojik Sanattan farklı bir yol çizdiği ve Antroposen Sanatı okuması yaptığı düşünülebilir. Bourriaud tarafından sanatta yeni bir estetik modeli olarak ortaya atılan bu düşünce, merkezine insan hareketlerini alan bir yaklaşımdır. Antroposen ana başlığı, insan-doğa ilişkisinde olduğu gibi, insan tarafından bozguna uğrayan her şeyi ve her düşüncüyü de kapsamaktadır. Bu duruma, kültürel ve siyasal sorunlar, ekonomi savaşları, cinsiyet, din, dil, ırk ayrımları gibi toplumu ayırıştıran konular da dahil edilebilir. Ancak çalışmamızda yalnızca, Antroposen başlığı altında bir alt başlık olarak ele aldığımız ve araştırmanın temelini oluşturan ekolojik sorunlara değinilmiştir.

16. İstanbul Bienali'ne katılan eserler arasından çalışmamız kapsamında, ekolojik söylemler ile çevresel sorunlara değinmiş, insan ve doğa birliğine odaklanarak günümüz şartlarını değerlendiren sanatçılar ve eserleri seçilmiştir. Seçilen eserlerin ortak paydasında insan hareketleri sonucu oluşan kültür-doğa ayrımının gelecek simülasyonu vardır. Toplamda 14 sanatçı, 31 eser incelemesi yapılan çalışmamızda edindiğimiz bulgulara göre resim, heykel, video, fotoğraf, yerleştirme ve gölge oyunu gibi disiplinlerin kullanıldığı görülmüştür. Plastik sanatlar kategorisinde yer alan bu disiplinlerin yanı sıra sanatçıların, edebiyat, felsefe, din, sosyoloji, dijital kültür, bilim ve tarımsal faaliyetler gibi alanlarda yaptıkları çeşitli okumalar ile çalışmalarının kavramsal alt yapılarını oluşturdıkları söylenebilir.

Aynı çatı altında disiplinlerarası bir atölye oluşturan Yedinci Kıta'da; resim yapan sanatçıların, iki boyutlu yüzeylerde mürekkep ve sulu boya gibi geleneksel boyama tekniklerinin yanı sıra, dijital illüstrasyon tekniklerini tercih ettikleri görülmüştür. Yerleştirme yapan sanatçıların çeşitli organik ve inorganik nesneleri malzeme olarak seçtiği, teknolojik ve bilimsel imkanlardan yararlanarak eserlerinin üretim sürecinde farklı disiplinler ile iş birliği yaptıkları gözlemlenmiştir. Fotoğraf ve video gibi dijital ortamlarda eser üreten sanatçıların ağırlıklı olarak bu yöntemleri belge niteliğinde sunmaları dikkat çekmiştir.

Sanat tarihinde malzeme kullanımı açısından zaman içinde kırılma noktaları olduğu bilinmektedir. 19. yüzyılın ilk yarısında Duchamp'ın *Çeşme*'si ile yaşanan kırılmadan sonra, 60'larda Smithson'un araziye çıkararak büyük çaplı, disiplinlerarası eserleriyle daha büyük bir kırılma yaşanmıştır. Bu açıdan bakıldığında incelenen eserlerin malzeme kullanımı açısından geleneksel yöntemlerin dışında olduğu görülmüştür. Sanat tarihinde geçmiş ve günümüz arasında sanatsal malzeme kullanımı ve doğa konusuna yaklaşımı bağlamında köprü kuran Budor (şekil 37) ve Starling (şekil 51) gibi sanatçıların eserleri bu duruma örnek olarak gösterilebilir. Bu bağlamda, sanatta doğaya yaklaşımların tarihsel süreçte konu ve pratik olarak değişmesinin yanı sıra; çeşitli okumalar ve farklı disiplinler ile yapılan iş birliği ile zenginleştirilen kuramsal alt yapısı, malzeme kullanımı, sanatsal üretim ve sergileme süreçlerinin de değişime uğradığı sonucuna ulaşılabılır.

Sanatçılar, sanatsal üretim süreçlerinde yaptıkları araştırma ve okumalar ile çalışmalarında geçmişte yaşanmış bir olaya, önemli bir tarihe dikkat çekmek istemiş veya sanat tarihinin kült eserinden birine atıfta bulunmuştur. Eserlerde, geçmiş ile günümüz okumaları arasında sanatsal köprü kurulmaya çalışıldığı ve toplumsal anlamda ilişkilendirme yapıldığı gözlemlenmiştir. Aktaş (şekil 13-14), Budor (şekil 37), Kurant (şekil 30) ve Starling'in (şekil 51) eserleri bu bağlamda değerlendirildiğinde sanat tarihinde yer edinmiş önemli sanatçılara ve eserlerine atıfta bulunmaktadır.

Doğa, içinde barındırdığı sonsuz biçim, form ve ilkeyle daima sanatsal yaratım sürecinde ilham kaynağı olmuştur. Sanatçının yapıtında, doğanın formlarından bu anlamda faydalanması Platon tarafından mimesis olarak tanımlansa da Aristo bu durumun sanatçının doğal süreci olduğunu söylemiştir. Sanatçı ait olduğu doğaya daima heyecan duymaktadır. Dolayısıyla eserinin söylemini kuvvetlendirmek isteyen sanatçılar doğaya inerek taklit ve öykünme yöntemlerine başvurur. Bu açıdan bakıldığında bienalde, öykünme yoluyla dolaylı bir anlatım sergileyen sanatçılar olduğu gibi; doğal ortamından sergi salonuna nakledilen

gerçek hayvanlar ve bitkilerden oluşan organik malzemeler ile doğrudan anlatım sergileyen sanatçı yaklaşımlarının olduğu görülmüştür.

Doğa'dan bir parçanın ekolojik söylem bağlamında doğrudan sergilenmesi Ekolojik Sanatta sanatçılar tarafından tercih edilen ve bir çok örneğinin görülebildiği bir yaklaşımdır. Eliasson'un Grönland'dan getirilen, küresel ısınmaya ve buzullarda yaşayan canlı türlerinin yok oluşuna dikkat çekmek için kamusal alanlara yerleştirerek erimeye bıraktığı buz kütlelerinden oluşan *Ice Watch* (2014) seri çalışması bu yaklaşıma örnek gösterilebilecek eserler arasındadır. İzleyici ve eserin kamusal alanda etkileşimi sonucu oluşan gerçeklik bağlamı, insanlığın doğaya ne denli zarar verdiğini direkt olarak gösterir. Deniz'in istilaya uğramış Pina kabuğu (şekil 17), Atalan'ın gerçek manda iskeleti (şekil 23), Kurant'ın mutasyonlu meyve sinekleri (şekil 33) ve Simong'un içi boşaltılmış midye kabukları (şekil 52) bu bağlamda değerlendirildiğinde Ekolojik Sanat'ın gerçekçi yaklaşımıyla uyuşmakta, izleyici-eser ilişkisinde çarpıcı bir deneyim yaşatırken geri dönüşü olmayan hatalar karşısında doğanın çaresizliğine vurgu yapmaktadır.

Organik maddeleri sergi salonunda doğrudan sergileyen sanatçıların yanı sıra, hayvan figürüne öykünerek, soyutlamacı veya gerçekçi yaklaşımlarla eserlerini oluşturan sanatçılar olduğu görülür. Deniz (şekil 16) bugün olmayan bir derenin ekosistemindeki hayvan ve bitkilerin resimlerini çizerek, izleyiciyi bilinmeyenle araştırmaya ve hayal etmeye yönlendirmiştir. Yılmaz ise (şekil 27), geleceğin arkeolojik kazılarında bulanabilecek bugünün arkeolojisini yansıttığı eserinde, nesli tehlikede olan hayvanların yarınını imgesel olarak sunmuştur.

Ekosisteme hayvan türleri özelinde yaklaşan sanatçılar olduğu gibi yalnızca bitki türleri üzerinden yaklaşan sanatçılar olduğu da görülmüştür. Dış mekânda sergilenen tek eser olarak incelediğimiz Tenger'in eseri (şekil 20), bitkiler üzerinden kurgulanarak insan ve doğa ilişkilerini tartışmıştır. Sanatçının, Taş Mektep'in bahçesine yerleştirdiği eserin bileşenini oluştursan obsidyen taşlarının bahçeyle birlikte organik bir ilişki kurduğu söylenebilir. Eserin, izleyici-mekân-doğa bağlamında değerlendirildiğinde ses bileşeniyle birlikte, izleyicinin içine çekildiği interaktif bir ortam sağlandığı görülmüştür. Etnobotanik üzerinden imgesel bir harita hazırlayan Husky ise eserinde (şekil 54), geleneksel halı dokuma yöntemiyle yapılmış olmasına rağmen geleneksel motiften kaçınılmış, günümüze ait fenomenler ile doğanın bellek motiflerini oluşturmuştur.

Schneider'in yapıtında ise (şekil 48-49) toprak ve karpuz gibi organik malzemeleri bir arada kullandığı görülmektedir. Mutasyona uğrayarak geometrik şekillere bürünmüş karpuzların, kendilerini izlemeye gelen izleyicilerle birlikte, gölge oyunu izlediği dikkat çekmektedir. Eser, Tenger'in çalışmasına benzer olarak izleyicinin kendisini eserin içinde bulduğu interaktif ortam sağlayan bir diğer eserdir. Gölge oyununda izlenen ise yine başka bir mutasyona uğrama sürecidir. İzleyiciyi varoluşsal bir sorgulamaya yönlendiren bu eserin özünde Yılmaz'ın eserine benzer nitelikte geleceğin arkeolojisinin sunulduğu söylenebilir.

Bienal'de hayvan, bitki, su ve toprak gibi öğeleri işleyerek ekosisteme bütüncül yaklaşan ve doğaya öykünerek dolaylı bir anlatımla eserini kurgulayan eserlerin yanı sıra geçmişe ait araştırmaların belgeleri ile bugünün belleğini oluşturan çalışmalar da dikkat çekmektedir. Su, dere ve denizler özelinde bakılacak olursa, Deniz'in eserleri (şekil 15-16) kayıp suları haritasını sunarken, Linke'nin eserleri (şekil 34) ise geçmiş ile günümüz arasında yok olan derin deniz türlerinin haritasını sunmaktadır. Her iki yapıtta kendi bağlamlarında insanların bitmek tükenmek bilmeyen kentleşme ve endüstrileşme arzusu karşısında geleceğe bırakılan bir belge niteliğinde olduğu söylenebilir.

Endüstriyel ve ekonomik faaliyetler sonucu yayılım gösteren istilacı türler üzerinden ekosisteme bütüncül yaklaşan Deniz (şekil 17), Starling (şekil 52) ve Yabanıl Atlas Kolektifi'nin (şekil 45) çalışmalarında insan-doğa dengesinin bozulmasının yanı sıra, insan üretimi altyapılara bağlı olarak doğa-doğa dengesinin de kendi içinde bozuldu vurgusunun yapıldığı görülmüştür. Bu bağlamda değerlendirildiğinde doğa-doğa ilişkisi üzerine odaklanan bu çalışmalar, tahribatın doğanın kendi içinde de yaşanabileceği ancak bunun yine insan hareketlerine bağlı olarak yayılım gösterdikleri alanları genişlemesi üzerine doğanın doğaya verdiği tahribata dikkat çektiği görülmüştür.

Mayer'ın kültür-doğa ayırımına odaklandığı video çalışmasında (şekil 53) oluşturulan görüntü ise; tamamen ekosistemden uzak doğal ortamdan kendini soyutlayarak, günümüzde adını sıklıkla duyduğumuz "Metaverse" (Sanal evren modellemesi) ile benzerlik göstermektedir. İnsan sonrası doğa-kültür birliğinin tahayyülünü kuran eser, organik-inorganik, insan-makine ilişkisinde doğa ve kültür ayırımının vurgu yaptığı görülmektedir. Eser, biçimsel olarak teknolojik imkanlardan faydalanan diğer eserler ile kıyaslandığında sanal ortamın aktarıldığı tek eser olmasıyla dikkat çekmektedir.

Aktaş'ın eserlerinde (şekil 10-11-13-14) karamsar yaklaştığı tahribat, yıkım, dönüşüm ve değişim gibi konuları iki boyutlu zemin üzerinde estetik açıdan güzel bir kompozisyon ile

sunarak güzelin arkasındaki çirkin çevre kirliliğine dikkat çekerken, Hawser aynı konu üzerinde çalıştığı eseriyle (şekil 42-43) bir çözüm önerisi sunmuştur. Aktaş, dolaşımdaki malzemelerin günlük yaşamdaki görüntülerini yıkım açısından ele alırken, Hawser ise dolaşımını tamamlayıp geri dönüşüm tesisine gelen atıkların ikincil kaynak oluşum sürecine vurgu yaparak yapıcı bir bakış açısıyla ele aldığı görülmüştür. Her iki çalışma da yaklaşımları açısından benzerlikler gösterdiği söylenebilir.

Kentsel göndermelerde bulunan Linke, Budor, Schnieder, Starling, Deniz, Tenger ve Atalan'ın eserlerinde dünya metropollerinde arasında gösterilen İstanbul özelinde bir ilişki kurulduğu görülmüştür. Bienalde sanatçıların, insan hareketlerinin bir sonucu olarak bitki ve hayvan türlerinin yok oluşu, insan eliyle yapılan gen değişimleri ve endüstriyel faaliyetler sonucu istilacı türlerin yayılması ile yaşanan kitlesel yok oluşlar, kentleşme ve küreselleşmeye bağlı olarak derelerin yok oluşları, çevre kirliliği, geri dönüşüm, sürdürülebilirlik gibi ekolojik temelli konulara yönelimlerin olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Sanatçıların, sanatsal üretim sürecinde disiplinlerarası bir yaklaşımı benimsedikleri ve dijital kültür, yeryüzü bilimleri, biyogenetik, gibi bilimsel konularda çalışmalar yapan çeşitli üniversitelerin araştırma merkezlerinden destek aldıkları görülmüştür. Teknik olarak ise çeşitli mühendislik bölümlerinden faydalanmış oldukları söylenebilir. Aynı zamanda Mayer'ın ve Yabanıl Atlas Kolektifi'nin, Valentijn de Hingh, Enzo Camacho, Amy Lien gibi bazı manken ve sanatçılar ile de işbirliği yaparak esere farklı bir boyut kazandırdıkları söylenebilir.

Yapılan literatür taramasında güncel sanatta doğaya yaklaşımlara yönelik çok sayıda tez ve akademik çalışma olduğu saptanmıştır. Ancak 16. İstanbul Bienali bağlamında doğaya yönelimler ile ilgili çalışmaların sınırlı sayıda olduğu görülmüştür. Çalışmamızda 16. İstanbul Bienali, seçmiş olduğu tema ışığında, güncel sanatta insan ve insan dışı varlıklara odaklanan uluslararası bir mecra olması sebebiyle incelenmiştir. Bulgularının güncel sanatta yakın tarihli doğaya yaklaşımları göstermesi sebebiyle literatüre katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Sonuç olarak 16. İstanbul Bienali'ne katılan eserlerin sanatta doğaya yaklaşımlarının incelendiği çalışmamızda, Bienal'in geçmiş ve bugünün gerçekleri arasında kurduğu köprüyü geleceğe uzatarak, insan sonrası bir dünyada yaşıyor olsaydık nasıl bir jeoloji ve arkeoloji ile karşı karşıya kalırdık sorusunun tahayyülünü yarattığı görülmüştür. Sergilenen eserler arasında sürdürülebilirlik açısından yapıcı eserler olsa da genel olarak bakıldığında insanlığın dünya üzerindeki olumsuz etkilerinin yıkıcı bir bakış açısıyla ele alındığı söylenebilir. Bu açıdan bakıldığında sanatçıların ürettikleri eserlerin alt yapılarını, geçmiş araştırmalar ve

arkeolojik kazıların bulguları ile temellendirerek çoğunlukla mutlak sona dikkat çekmek için yaşanan bugünün gerçeklerinin oluşturduğu söylenebilir.

16. İstanbul Bienali: Yedinci Kıta, Antroposen Çağı'nda kültür-doğa ayrımında sadece insan-doğa ilişkisine değil insan-insan/toplum ilişkisine de kapsamlı bir şekilde yer vermiştir. 25 ülkeden 56 sanatçının katıldığı 220 eserin sergilendiği bu bienalin konu edildiği araştırmamızda yalnızca ekolojik bağlam ile insan ve doğa ilişkisini ele alan 7 kadın, 6 erkek ve bir kolektif sanatçı grubu olmak üzere 14 sanatçı ve 31 eserin incelenmesi çalışmamızın sınırlılıklarını oluşturmaktadır. Bu bağlamda Bienal'de sergilenen ancak çalışmamıza dahil edilmeyen insan-insan/toplum ilişkileri üzerine odaklanan diğer sanatçı ve eserlerinin de Antroposen Çağı konusu altında incelenerek, akademik bir çalışma yapılmasının literatüre katkı sağlayacağı düşüncesindeyiz.

Çalışmamız bulgularına göre; 14. İstanbul Bienali: Tuzlu Su'da ekolojik temelli benzer yaklaşımlara sahip eserler yer alsa da 16. İstanbul Bienali ülkemizde ekolojik kaygıları ve insan etkilerini tema alan ilk örneklerdendir. Bu sebeple bienalin ulusal ve uluslararası, medya ve insanlar üzerindeki etkisi değerlendirildiğinde güncel sanat pratiklerinden örnekler sunan diğer bienallerin ve sanat festivallerinin de bu kapsamda incelenmesi önerilir.

Bosch elektrikli ev aletleri firması tarafından 2008 yılında, hayvan ve doğa sevgisini aşılayarak gelecek nesillerin bilinçlenmesini amacıyla başlatılan Bosch Çevre Tiyatrosu, günümüzde *La Fonten Orman Mahkemesi* isimli oyunu ile izleyiciye buluşmaya devam etmektedir. Türkiye'nin 81 ilini dolaşan tiyatro oyunu, üç yaşından büyük tüm çocukların katılımıyla on yılda yaklaşık 154 bin kişiye ulaşarak çevresel farkındalık yaratmış ve erken yaşta çocukların doğa ile bağına güçlendirmeyi hedeflemiştir.

Paris İklim Anlaşması'nın Türkiye Büyük Millet Meclisi'nde (TBMM) onaylanmasının ardından, Millî Eğitim Bakanlığı (MEB) Aralık 2021'de müfredat değişikliğine gitmiştir. İlköğretim ve ortaöğretimde uygulanan "Sıfır Atık Projesi'ne" ek olarak çevre eğitimi ve iklim değişikliği dersleri ile genç nesillerin iklim değişikliği mücadelesine destek olması ve çevre bilinci kazanması amaçlanmıştır. MEB müfredatının bu yeni uygulamasından daha önce ekolojik bilinci ve farkındalığı programlarına dahil edip sürdürülebilir eğitim amacıyla kurulan "Başka Bir Okul Mümkün (BBOM)" projesi dahilinde eğitim veren BBOM kooperatif okulları, 2009 yılından itibaren ekolojik temelli bu yaklaşımı okullarında uygulamaktadır. "Başka Bir Öğretmen Mümkün" Öğretmen köyü gibi eğitici eğitimlerini de uygulayan BBOM kooperatif okulları benzeri, sürdürülebilir eğitim

projelerinin daha da geliştirilip genişletilerek ülkenin her kesimine ulaşması gerektiğini düşünüyoruz. Bu bilinçle eğitim gören öğrencilerin ekolojik yaklaşımları konu alan sanat etkinliklerinin bir çalışma konusu olarak incelenmesi önerilir. Ayrıca çevre eğitimi ve iklim değişikliği konularının güncel sanat pratiklerinin önemli bir konusu olması sebebiyle, sanat eğitimi veren lisans ve lisansüstü programlarında daha çok değinilmesi gerektiği kanaatindeyiz.

Başlangıcını bilemediğimiz evrenimizdeki 4,5 milyar yıl öncesinde var olan dünyamızda son 200.000 yılda varlığını sürdüren insanoğlunun doğaya ve evrene hükmetme arzusu, günümüzde insanlığın ve doğadaki tüm canlıların yaşamı önünde en büyük engeldir. Tüketim çağıının alışkanlığı ile doğaya karşı verilen bu mücadelede kendi sonuna doğru yaklaşan uygarlığımızda sanatın ve sanatçıların toplumsal ekolojik bilincin oluşmasındaki katkıları yadsınamaz. Bu sebeple gelecek nesillerin aynı hatalara düşmemesi için toplumun aynası olarak görülen bizlerin, sanat pratiklerimizde ve sanat eğitiminde ekolojik yaklaşımları konu almamız ve hayatımızın her alanında uygulamaya koymamız gerekmektedir.

KAYNAKÇA

- Aça, M., & Aça, M. (2009). Hacivat ile Karagöz'ü belli bir döneme tarihsel kişilikler olarak konumlandırma çabalarına sinemadan bir örnek: "Hacivat Karagöz neden öldürüldü?" filmi. *Türklük Bilimi Araştırmaları*, 9(20).
- Akbulut, K. K. (2018, Nisan 13). *Yokyerler bir kimliksiz hali*. Gazete Duvar: <https://www.gazeteduvar.com.tr/yazarlar/2018/04/13/yokyerler-bir-kimliksizlik-hali> adresinden alındı
- Akkol, N. (2018). Değişen Doğa Algısı ve Armağan Etme Bağlamında Ekolojik Sanat. *İdil Dergisi*, 7(44), 421-427. doi:10.7816 /idil-07-44-07
- Aksu, L. (2011). Dünya'da ve Türkiye'de nüfus analizleri . *Sosyoloji Konferansları; Prof. Dr. Amiran Kurtkan Bilgiseven'e Armağan*(25), 219-311. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/101080> adresinden alındı
- Aksu, S. (2020). 16. İstanbul Bienalinin, Sanat Eğitimi Alana Öğrenciler Tarafından Algılanması, Anlamlandırılması ve Bellek Oluşturması Üzerine Bir Araştırma. *Uluslararası Sanat ve Estetik Dergisi*, 3(5). doi:10.29228/usved.47144
- Alphan, M. (2019, Eylül 16). *Artık Kesşif ve Kaçış Yok. Sürekli Aynı Döngüdeyiz*. Artı Gerçek: <https://artigercek.com/yazarlar/melis-alphan/artik-kesif-ve-kacis-yok-surekli-ayni-dongudeyiz> adresinden alındı
- Altuğ, E. (2019). *QR koduyla Bienal 'Gezi'si: Yedi kıtada, Yedinci Kıta*,. Saha Yazı Dizisi: <https://www.saha.org.tr/saha-yazi-dizisi/evrim-altu> adresinden alındı
- Antmen, A. (2013). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Arapoğlu, F. (2019). 16. İstanbul Bienali Yedinci Kıta. *Sosyal Bilimler Dergisi*, 4(2), 219-223. <https://dergipark.org.tr/en/pub/aurum/issue/51393/668021> adresinden alındı
- Arnheim, R. (2010). *Entropy and Art, an Essay on Disorder and Order*. California: University of California Press.
- Atalay, R. (2014). Henry Moore heykellerinde metafor olarak insan figürü. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 4(9), 107-113. <https://dergipark.org.tr/en/pub/iujad/issue/8728/614911> adresinden alındı

- Attali, J. (2009). *Noise: The Political Economy of Music*. ABD: The University of Minnesota Press.
- Austen, I. (2013, Ocak 07). *Oil Sands Industry in Canada Tied to Higher Carcinogen Level*. New York Times: <https://www.nytimes.com/2013/01/13/world/americas/oil-sand-industry-in-canada-tied-to-higher-carcinogen-level.html> adresinden alındı
- Aydemir, I. (2016). *İstanbul Bilgi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Kültür Bağlamında 13.İstanbul Bienali İncelemesi*. Aydın: Adnan Menderes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Turizm İşletmeciliği Anabilim Dalı Eğitim Programları ve Öğretim Programı Yüksek Lisans Tezi.
- Baudrillard, J. (2021). *Tüketim Toplumu* (Cilt 16). (N. Tural, & F. Keskin , Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bauerfeind, R., Graevenitz, A., Kimmig, P., Schiefer, H., Schwarz, T., Slenczka, W., & Zahner, H. (2015). *Zoonoses: Infectious Diseases Transmissible from Animals to Humans*. New York: John Wiley & Sons.
- Bek, G. (2000). *Bienal Etkinlikleri ve Türk Sanat Ortamına Etkileri*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.
- Bourriaud, N. (2019b, Ekim). Nicolas Bourriaud ile Antroposen ve Sanatın Yöntemleri. *Sanat Dünyamız*, 4-13. (P. Tan, Röportaj Yapan). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bozkurt, N. (2013). *Sanat ve Estetik Kuramları* (10 b.). Ankara: Sentez Yayıncılık.
- Bozok, N. (2019). Herkesle ve Kimsesiz, Türler Arasında ve Kökensiz Siborg: Donna Haraway'ın Düşüncesinde Feminist Bir Beden Politikasının İmkânları. *ViraVerita E-Dergi*(9), 128-148. <https://dergipark.org.tr/en/pub/viraverita/issue/46646/532155> adresinden alındı
- Brondizio, E., O'Brien, K., Bai, X., & Biermann, F. (2016). Antroposeni Yeniden Kavramsallaştırmak: bir işbirliği çağrısı. *Küresel Çevresel Değişim*. 318-327.
- Brown, A. (2004). *Güncel Sanat ve Ekoloji*. (E. Gözgülü, & Y. Adam, Çev.) İstanbul: Akbank Kültür Sanat.
- Bunulday, S. (2021). Periferi Bienalleri: Sinop Bienali, Çanakkale Bienali ve Mardin Bienali Örnekleri. *Çanakkale Araştırmaları Türk Yıllığı*, 19(31), 63-81.

<https://dergipark.org.tr/en/pub/canakkalearastirmalari/article/950564> adresinden alındı

Büyük, İ. (t.y.). Botanik, 5. Hafta: Bitkisel Dokular Ders Notları. *Ankara Üniversitesi Açık Ders Malzemeleri*.
https://acikders.ankara.edu.tr/pluginfile.php/5365/mod_resource/content/1/Botanik-I%20%285.%20Haft adresinden alındı

Capra, F. (2020). *Batı Düşüncesinde Dönüm Noktası*. (M. Armağan, Çev.) İstanbul: İnsan Yayınları.

Carroll, W. (2019). Fossil capitalism, climate capitalism, energy democracy: the struggle for hegemony in an era of climate crisis. *Socialist Studies/Etudes Socialistes*, 14(1). doi:<https://doi.org/10.18740/ss27275>

Cevizci, A. (2001). *Onyedinci Yüzyıl Felsefesi Tarihi*. Bursa: Say Yayınları.

Chakraborty, S., Kumar, P., & Mishra, B. (2021). Zoonotic disease in the face of rapidly changing human–nature interactions in the Anthropocene. A. Ramanathan, C. Sabarathinam, F. Arriola, M. Prasanna, P. Kumar, & M. Jonathan (Dü) içinde, *Environmental Resilience and Transformation in Times of COVID-19* (s. 17-24). Amsterdam: Elsevier. doi:<https://doi.org/10.1016/B978-0-323-85512-9.00008-5>.

Collingwood, R. G. (1999). *Doğa Tasarımı*. (K. Dinçer, Çev.) Ankara: İmge Kitapevi.

Çaylı, E. (2020). *İklimin Estetiği: Antroposen Sanatı ve Mimarlığı Üzerine Denemeler*. İstanbul: Everest Yayınları.

Çelik, G. (2017). *Güncel Sanatta Disiplinlerarası Etkileşim*. Ankara: Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi.

Çelik, H. (2017). Bağlarda Taç Yönetim-Yaz Budamaları. *Türkiye Tohumcular Birliği Dergisi*, 36-45. <https://www.turktob.org.tr/dergi/makaleler/dergi22/36-45.pdf> adresinden alındı

Çepel, N. (1983). *Genel Ekoloji*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Basımevi.

Çevik, N. S. (2001). Günümüz Sanat Ortamı ve Küratör Kavramı Üzerine Bir Değerlendirme. *Sanat Dergisi*(14), 105-109.

- Çil, V., Bilgin, Ö., Özen, T., & Alacalı, M. (2013). Doğu Anadolu Bölgesi Obsidyen Zonu ve Obsidyenin Farklı Alanlarda Kullanımı. 66. *Türkiye Jeoloji Kurultayı*, (s. 106-107). Ankara. <https://avesis.atauni.edu.tr/yayin/2ef086a9-6e31-43c0-a6da-bfe16f526f01/dogu-anadolu-bolgesi-obsidyen-zonu-ve-obsidyenin-farkli-alanlarda-kullanimi> adresinden alındı
- Daniel, H. (2012). The Medieval World, 500 to 1500 CE ed. J. McNeill, & E. Mauldin (Dü) içinde, *A Companion to Global Environmental History* (s. 43-56). Malezya: Wiley-Blackwell,.
- Darblay, L. (2021, 02 12). *Afet Turizmi: Feral Atlas'a Göre Dünya*. ArtReview: <https://artreview.com/disaster-tourism-the-world-according-to-feral-atlas/> adresinden alındı
- Demirörs, A. S. (2019). *Doğa ve Ekolojik Sanatın Bütünleşik İlişkisi*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi.
- Ediger, V., Devlen, B., & McDonald, D. (2012). Levant'ta büyük oyun: Doğu Akdeniz'in enerji jeopolitiği. *Uluslararası İlişkiler Dergisi*, 9(33), 73-92. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/540190> adresinden alındı
- Engin, N. (2013). Nükleer enerji gelecekteki enerji ihtiyacına çözüm olabilir mi? *Marmara Coğrafya*(27), 575-591. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/3338> adresinden alındı
- Eroğlu, Ö. (2016). *Worringer Soyutlama ve Duyumsama "Bir okuma çalışması"*. İstanbul: Tekhne Yayınları.
- Eryılmaz, Ç. (2017). Sosyal bilim paradigmaları çerçevesinde çevre sosyolojisi'nin kuramları ve kavramları. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 27(1), 159-174. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/354341> adresinden alındı
- Genç, M. (2013). *Doğa, Sanat ve Biyomimetik Bilim*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Seramik Anasanat Dalı Sanatta Yeterlilik Tezi. <http://www.openaccess.hacettepe.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11655/2373/332ed637-da45-40ee-89c2-5c2ef92cc379.pdf?sequence=1> adresinden alındı

- Gielen, P. (2014). Freiheit macht Arbeit: Özgürlük Çalıştırır. A. (. Artun içinde, *Sanat Emeği: Kültür İşçileri ve Prekarite* (E. Gen, S. Yardımcı, Ö. Çelik, N. Öрге, & E. Soğancı, Çev., s. 205-218). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Gombrich, E. H. (1993). *Sanatın Öyküsü*. (B. Cömert, Çev.) Ankara: Remzi Kitapevi.
- Gökberk, M. (2006). *Felsefe Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Görmez, K. (2010). *Çevre Sorunları*. Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Guattari, F. (1990). *Üç Ekoloji*. (A. Akay, Çev.) İstanbul: Hil Yayın.
- Gül, F. (2013). İnsan Doğa İlişkisi Bağlamında Çevre Sorunları ve Felsefe. *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*(14), 17-21.
https://www.journalagent.com/pausbed/pdfs/PAUSBED_6_14_17_21.pdf
adresinden alındı
- Güleç, G. (2018). *Sanatta Doğal Yapay İlişkisi Ve Yeniden Üretim*. Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Heykel Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi.
- Handlarski, D. (2010). Pro-Creation – Haraway’s “Regeneration” and the Postcolonial Cyborg Body. *Women’s Studies*, 39(2), 73-99.
<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00497870903459291> adresinden alındı
- Haraway, D. (2006). *Siborg Manifestosu: Geç Yirminci Yüzyılda Bilim Teknoloji ve Sosyalist Feminizm*. İstanbul : Agora Kitaplığı.
- Haydaroglu, M., & Pektaş, N. (2015). 56. Venedik Bienalinden Notlar. *Sanat Dünyamız* (149), 45-59. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Hellman, H. (2008). *Büyük Çekişmeler*. (F. Baytok, Çev.) Ankara: Tübitak Yayınları.
- Hern, W. M. (1993). Has the Human Species Become a Cancer on the Planet? A Theoretical View of Population Growth as a Sign of Pathology. *Current World Leaders*, 36(6), 1089-1124.
https://www.researchgate.net/publication/11129807_Has_the_human_species_become_a_cancer_on_the_planet_A_theoretical_view_of_population_growth_as_a_sign_of_pathology adresinden alındı

- Hodge, S. (2016). *Gerçekten bilmeniz gereken 50 sanat fikri*. İstanbul: Domingo.
- Hopkins, D. (2018). *Modern Sanattan Sonra 1945-2017*. (F. Erdoğan, Çev.) İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Hughes, J. D. (2014). Environmental Problems of the Greek and Roman. 136-138. <https://bmcr.brynmawr.edu/2015/2015.02.50/> adresinden alındı
- İlhan, S. (2012). *Resim Sanatında Kompozisyon Kurgusu ve Tematik Kavram Olarak Doğanın İrdelenmesi*. Çanakkale: Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.
- Kanmaz, O. (2015). *Bir Zebra Midyesi (dreissena Polymorpha) İstilasının Mekansal Ve Zamansal Örüntüleri*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Avrasya Yer Bilimleri Enstitüsü.
- Kedik, A. S. (1999). Sanat ve İzleyici İlişkisinin Değişen Görünümü ve Zaman Kavramı Bağlamında Land Art. *Türkiye’de Sanat* (38), 36-41. <https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11421/1232/141077.pdf?s> adresinden alındı
- Keleş, R., & Hamamcı, C. (2002). *Çevrebilim*. İstanbul: İmge Yayınevi.
- Kemahlıoğlu, C. (2020). Yedinci Kıta’da Distopya Etkileri. 3. *Uluslararası Sosyal Bilimler Kongresi Tam Metin E-Kitabı*, 182-188. <https://www.researchgate.net/profile/Ahmet-Sahin> 21/publication/342666267_Usbik_2020_3_Uluslararası_Sosyal_Bilimler_Kongresi_Tam_Metin_E-kitabi/links/5eff8837a6fdcc4ca448257b/Usbik-2020-3-Uluslararası-Sosyal-Bilimler-Kongresi-Tam-Metin-E-kitabi.pdf#page=190 adresinden alındı
- Kendir, G., & Güvenç, A. (2010). Etnobotanik ve Türkiye’de yapılmış etnobotanik çalışmalara genel bir bakış. *Hacettepe University Journal of the Faculty of Pharmacy*(1), 49-80. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/842044> adresinden alındı
- Kirazcı, A. (2011, Ekim 20-22). Heykelde Yenilikçi Yaklaşımlar: Bir Ekolojik Sanat Örneği. *Uluslararası Güzel Sanatlar Sempozyumu Kataloğu*, 30-35. https://www.academia.edu/35756228/Heykelde_Yenilikci_Yaklas%C4%B1mlar_Bir_Ekolojik_Sanat_%C3%96rne%C4%9Fi adresinden alındı

- Kıvılcım, F. (2013). Küreselleşme Kavramı Ve Küreselleşme Sürecinin Gelişmekte Olan Ülke Türkiye Açısından Değerlendirilmesi. *Sosyal ve Beşeri Bilimler Dergisi*, 5(1), 219-230. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/117355#:~:text=K%C3%BCreselle%C5%9Fme%20olgusunun%20en%20yal%C4%B1n%20%C5%9Fekli,halinde%20bulunmalar%C4%B1%20olarak%20ifade%20edilebilir.adresinden%20alındı>
- Kodal, T. (2015). Birinci Dünya Savaşına Giden Yol. *Belgi*, 1(9), 1290-1294. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/417375> adresinden alındı
- Kolankaya, T. (2013). Antropoloji. *Felsefe Söyleşileri VII-VIII*, 27-31. <https://hdl.handle.net/20.500.12415/7230> adresinden alındı
- Koloğlu, D. (2013). *Günümüz Sanatında Renk ve Işığın Dramatik Etkileşimi*. Işık Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı Yüksel Lisans Tezi.
- Kurtaran, E. (2019). *İnsan-Doğa İlişkisi Bağlamında Güncel Sanat*. Afyonkarahisar: Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat ve Tasarım Anabilimdalı Yüksek Lisans Tezi.
- Lupton, D. (2015). The digital cyborg assemblage: Haraway's cyborg theory and the new digital health technologies. D. Lupton, & F. Collyer (Dü.) içinde, *The Handbook of Social Theory for the Sociology of Health and Medicine* (s. 567-581). New York: Palgrave Macmi.
- Madra, Ö. & Şahin, Ü. (2019). *Açık Yeşil*. İstanbul : Can Yayınları.
- Marks, R. (2012). The (Modern) World since 1500. J. McNeill, & E. Mauldin (Dü) içinde, *A Companion to Global Environmental History* (s. 65-66). Malezya: Wiley-Blackwell.
- Marshak, S. (2012). *Essentials of Geology*. New York: W. W. Norton & Company.
- McNeill, J. (2012). Global Environmental History: The First 150,000 Years J.R. McNeill, Mauldin (Malaysia: Wiley-Blackwell, 2012) 15. J. JR McNeill, & E. Mauldin (Dü) içinde, *A Companion to Global Environmental History* (s. 1-17). Malezya: Wiley-Blackwell.

- Muharrem, E., & Hamza, A. (2004). Kent Yönetimi, Kentleşme ve Göç Sorunlar ve Çözüm Önerileri. *Journal of Social Policy Conferences*(48). <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/9112> adresinden alındı
- Oğuz, D. (2013). *Çağdaş Sanatta Doğa*. Ankara: Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Sanatta Yeterlilik Tezi. https://acikbilim.yok.gov.tr/bitstream/handle/20.500.12812/582074/yokAcikBilim_10019529.pdf?sequence=-1&isAllowed=y adresinden alındı
- Ohanian, L. (1997). The Macroeconomic Effects of War Finance in the United States: World War II and the Korean War. *The American Economic Review*, 87(1), 23-40. <https://www.jstor.org/stable/2950852> adresinden alındı
- Orhan, S. (2015). Ecology Teriminin Türkçe Karşılıkları Üzerine Bir Değerlendirme. *İstanbul Üniversitesi Orman Fakültesi Toprak İlmi ve Ekoloji Anabilim Dalı, Avrasya Terim Dergisi*, 3(1), 27-46. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ejatd/issue/5153/70153> adresinden alındı
- Oruç, Z. (2017). Çevre ve Ekoloji Kavramları Kapsamında İdeolojik Yaklaşımlar ve Sanat. İstanbul: T.C. İstanbul Kültür Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Yönetimi Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.
- Öktem, A., & Aksoy, A. (2014). *Türkiye'nin Su Riskleri Raporu*. WWF Türkiye . İstanbul: Ofset Yapımevi . http://awsassets.wwftr.panda.org/downloads/turkiyenin_su_riskleri__raporu_web.pdf adresinden alındı
- Öner, F. K. (2018). Sanat Antropolojisinin Sanat ve Sanat Eleştirisi Açısından Önemi. *Folklor/Edebiyat*, 24(95), 95-104. *Folklor / Edebiyat*, 24(95), 95-104. doi:10.22559/folklor.350
- Öngen, S. (2012). Tarihi Yapıların İncelenmesinde ve Restorasyonunda Petrografinin Kayaç Bilim Önemi . *Restorasyon ve Konservasyon Çalışmaları Dergisi*(14), 35-42. Eylül 07, 2021 tarihinde <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/807481> adresinden alındı

- Öztürks, S., & Saygın, S. (2017). 1973 Petrol Krizinin Ekonomiye Etkileri ve Stagflasyon Olgusu. *Balkan Sosyal Bilimler Dergisi*, 6(12), 1-12. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/336964> adresinden alındı
- Pişkiner, G. (2019). *1990'lardan Günümüze Türkiye Sanatında Doğaya Yaklaşımlar*. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.
- Saklı, A. R. (2013). Fordizm'den esnek üretim rejimine dönüşümün kamu yönetimi üzerindeki etkileri. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 12(44), 107-131. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/70441> adresinden alındı
- Saygı, S. (2016). Çağdaş Sanatta Doğa Algısı ve Ekolojik Farkındalık. *Sanat-Tasarım Dergisi*(7), 7-13. <https://dergipark.org.tr/en/pub/marustd/issue/30399/328263> adresinden alındı
- Sev, O. (2019). Sanatla Bilinmeyen Denizlere Yelken Açıyor/Röportaj. *Sev Okulları Connect Dergisi*(7), 58-59. *Sev Okulları Connect Dergisi*: https://www.sev.org.tr/dergi/connect_kis_2019/HTML/58/ adresinden alındı
- Simonnet, D. (1993). *Çevrecilik*. (M. S. Şakiroğlu, Çev.) Ankara: İletişim Yayınları.
- Soğancı, İ. Ö. (2019). Savaş Temalı Afgan Halıları: Yün, İlmek, Sekizgen Çiçekler ve Mühimmat. *Uluslararası Sanat ve Sanat Eğitimi Dergisi*., 2(2), 26-39. doi:10.29228/jiajournal.23239
- Steffen, W., Broadgate, W., Deutsch, L., Gaffney, O., & Ludwig, C. (2015). The trajectory of the Anthropocene: The Great Acceleration. *The Anthropocene Review*, 2(1), 81-98. doi:<https://doi.org/10.1177/2053019614564785>
- Sulak, H. (2018). İnsan-Doğa İlişkisinin Dönüşümü: Tarihsel Bir Perspektif. *Kent Akademisi*, 11(1), 117-124. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/451888> adresinden alındı
- Şan, P. (2004). *Doğa Kaynaklı Yaratım Sürecinde Kişisel Biçim Arayışına Yönelik Denemeler*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Sanat Eseri Çalışması Raporu.
- Şaşmazer, N. (Dü.). (2019a). *Yedinci Kıta Bienal Rehberi*. İstanbul: Ofset Yapımevi.
- Şaşmazer, N. (Dü.). (2019b). *Yedinci Kıta Saha Raporu*. İstanbul: Ofset Yapımevi.

- Şişman, A. (2006). *Sanat ve Sanat Kavramlarına Giriş*. İstanbul: Yaz Yayınları.
- Tandoğan, O., & Es, B. (2018). Dünyada ve Türkiye'de arazi sanatı. *İdil*, 7(51), 1359-1368. doi:10.7816/idil-07-51-08
- Tansuğ, S. (1999). *Resim Sanatının Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Tarkun, E. T. (2000). Nitel Araştırmalar. *Öneri Dergisi*, 3(14), 29-34. doi:https://doi.org/10.14783/maruoneri.734111
- Taştan, T. R. (2021). Festivallerden Festivalizm ve Bienallere. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 10 (2), 1610-1632. doi:10.15869/itobiad.809799
- Temurçin, K., & Aliagaoglu, A. (2003). Nükleer enerji ve tartışmalar ışığında Türkiye'de nükleer enerji gerçeği. *Coğrafi Bilimler Dergisi*, 1(2), 25-39. https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/691595 adresinden alındı
- Tubitak. (t.y.). https://bilimgenc.tubitak.gov.tr/makale/gayzerler adresinden alındı
- Tufan, H. (1994). Kolektif Bellek ve İnsan/Doğa İlişkisi. *Cogito(2)* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Turgut, İ. (1993). *Sanat Felsefesi*. İzmir: Üniversite Kitapevi.
- Türkdoğan, G. (2017). *İnsan Doğa İlişkisi Bağlamında 1960 Sonrası Sanatta Doğaya Yönelimler*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Heykal Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi.
- Ünal, B. (2019). Antroposen ve Yeni Dünya Tasarımları. *Fine Arts (NWSAFA)*, 14(3), 186-199. doi: 10.12739/NWSA.2019.14.3.D0237
- Van Voorst, R. (2016). Formal and informal flood governance in Jakarta, Indonesia. *Habitat International*(52), 5-10. doi:10.1016/j.habitatint.2015.08.023
- Whitaker, K. A. (2019). What if none of the building stones at Stonehenge came from Wiltshire? *Oxford Journal of Archaeology*, 38(2), 148-163. doi:10.1111/ojoa.12161
- White Wall. (t.y.). Max Hooper Schneider: https://whitewall.art/art/max-hooper-schneiders-vitrines-study-the-crossover-between-nature-and-manmade adresinden alındı

- Wood, A. & Grant, T. (2006). *Aklın İsyanı*. (Ö. Gemici , & U. Demirsoy, Çev.) İstanbul: Tarih Bilinci Yayınları.
- Worringer, W. (1985). *Soyutlama ve Özdeşleşim*. (İ. Tunalı, Çev.) İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Yağmur, Ö. (2016). Doğayı Şekillendiren Sanat: Land Art. *İdil*, 5(7), 1977-1988.
- Yardımcı, S. (2005). *Kentsel Değişim ve Festivalizm: Küreselleşen İstanbul'da Bienal*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Yavuzaslan, K. (2018). Türkiye'nin enerji politikalarının, nükleer enerji tercihindeki etkisi. *Adnan Menderes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 5(3), 38-57. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/614760> adresinden alındı
- Yaylı, H. (2006). Mekanik Düşünceden Ekolojik Düşünceye: Yeni Bir İnsan-Doğa İlişkisi Tasarımının Doğuşu. *Istanbul Journal of Sociological Studies*(34), 67-82. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/100959> adresinden alındı
- Yıldırım, Y. (2019, Aralık). Bağlantılarla Düşünmek, Bağlantıların Kendisini Düşünmek?: Pasifik Okyanusu'ndan İstanbul'a Yedinci Kıta. *Arredamento Mimarlık, Tasarım Kültürü Dergisi*, s. 100-105. https://www.academia.edu/43394873/Ba%C4%9Flant%C4%B1larla_D%C3%BC%C5%9F%C3%BCnme_k_Ba%C4%9Flant%C4%B1lar%C4%B1n_Kendisini_D%C3%BC%C5%9F%C3%BCnme_k_Pasifik_Okyanusundan_%C4%B0stanbula_Yedinci_K%C4%B1ta adresinden alındı
- Yıldırım, H. (2018, Ekim). Mimari Birimin Uyarlanabilir Estetiği: Yok Yerler. *Sanat Dünyamız* (166), 76-81. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Yıldız, D. (2018). Dünyada ve Türkiye'de HES'lerde ve Su İletim Sistemlerindeki Zebra Midye Sorunu. 1-4. *World Water Diplomacy & Science News*, 1(4). <https://www.hidropolitikakademi.org/uploads/wp/2018/09/The-peece-water-pipeline-and-innovative-Hydro-Diplomacy-.pdf> adresinden alındı
- Yılmaz, M. (2013). *Modernden Postmoderne Sanat* (2 b.). Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Yılmaz, M. (2020). Çevresel Güvenlik Bağlamında Nükleer Enerji Politikaları. *Nazilli İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 1(2), 119-130.

<https://dergipark.org.tr/tr/pub/niibfd/issue/58561/834071> adresinden alındı. (Erişim tarihi: 04.12.2021)

Yücel, G., & Ciritçi, İ. (2020). Uluslararası İstanbul Bienali (1987-2019) Sergi Mekânları. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 10 (21), 86-100. doi:10.16950/iujad.722296 (Erişim tarihi: 04.12.2021)

Zizek, S. (2012). *Antroposen'e Hoşgeldiniz*. (Encore, Çev.) İstanbul: Encore Yayınları.

İnternet Kaynakçası

Abdulgaffur, M. (2021, Ağustos 12). Kuveyt dünyanın en büyük “lastik mezarlığından” kurtulmaya çalışıyor. Gazete Kolektif: <https://gazetekolektif.com/kuveyt-dunyanin-en-buyuk-lastik-mezarligindan-kurtulmaya-calisiyor/> adresinden alındı. (Erişim tarihi: 22.11.2021)

Abıyeva, N. (2019, Kasım 07). İstanbul Bienali'nden: Elmas Deniz ve keşifleri devam ettirmek. T24: <https://t24.com.tr/haber/istanbul-bienali-nden-elmas-deniz-ve-kesifleri-devam-ettirmek,847192> adresinden alındı. (Erişim tarihi: 18.12.2021)

Acceleration. (2020). Feral Atlas Subdigital: <https://feralatlas.supdigital.org/?cd=true&bdtext=introduction-to-feral-atlas&rr=true&cdex=true&text=ad-acceleration&ttype=essay> adresinden alındı. (Erişim tarihi: 10.11.2021)

Akbulut, K. K. (2018, Nisan 13). Yokyerler bir kimliksiz hali. Gazete Duvar: <https://www.gazeteduvar.com.tr/yazarlar/2018/04/13/yokyerler-bir-kimliksizlik-hali> adresinden alındı. (Erişim tarihi: 09.02.2022)

Alphan, M. (2019, Eylül 16). Artık Keshif ve Kaçış Yok. Sürekli Aynı Döngüdeyiz. Artı Gerçek: <https://artigercek.com/yazarlar/melis-alphan/artik-kesif-ve-kacis-yok-surekli-ayni-dongudeyiz> adresinden alındı. (Erişim tarihi: 01.11.2021)

Altuğ, E. (2019). QR koduyla Bienal 'Gezi'si: Yedi kıtada, Yedinci Kıta,. Saha Yazı Dizisi: <https://www.saha.org.tr/saha-yazi-dizisi/evrim-altu> adresinden alındı. (Erişim tarihi: 21.10.2021)

- Anadolu Ajansı Haber Bülteni. (2020, Ekim 13). Akdeniz ve Ege'de deniz canlısı 'pina'ları yok eden parazit tehdidi [video]: <https://www.youtube.com/watch?v=OzjOigcbLRg> adresinden alındı. (Erişim tarihi: 09.18.2021)
- Armin Linke. (t.y.). Biyografi: <https://www.arminlinke.com/> adresinden alındı. (Erişim tarihi: 13.02.2022)
- Artmap. (t.y.). Ursula Mayer: https://artmap.com/ujazdowskicastle/exhibition/ursula-mayer-2020#i_h1n6d adresinden alındı. (Erişim tarihi: 11.03.2022)
- Artsy. (t.y.). Max Hooper Schneider: <https://www.artsy.net/artist/max-hooper-schneider> adresinden alındı. (Erişim tarihi: 12.09.2021)
- Artsy. (t.y.). Simon Starling: <https://www.artsy.net/artist/simon-starling> adresinden alındı. (Erişim tarihi: 17.10.2021)
- Atalan, O. (2020, Ekim 14). Ayrıştırıcı Yaklaşılan Düalitelere Karşı Bütünleştirici Tavrı . Artful Living . (D. M. Pekdoğan, Röportaj Yapan) Ayrıştırıcı Yaklaşılan Düalitelere Karşı Bütünleştirici: <https://www.artfulliving.com.tr/sanat/ayristirici-yaklasilan-dualite> adresinden alındı. (Erişim tarihi: 28.02.2022)
- Austen, I. (2013, Ocak 07). Oil Sands Industry in Canada Tied to Higher Carcinogen Level. New York Times: <https://www.nytimes.com/2013/01/13/world/americas/oil-sand-industry-in-canada-tied-to-higher-carcinogen-level.html> adresinden alındı. (Erişim tarihi: 13.12.2021)
- Bantmag, Elmas Deniz. (2019, Ekim 8). <https://bantmag.com/bienal-roportajlari-elmas-deniz/> adresinden alındı. (Erişim tarihi: 10.09.2021)
- Bantmag, Suzanne Husky. (2019, Ekim 9). <https://bantmag.com/bienal-roportajlari-suzanne-husky/> adresinden alındı. (Erişim tarihi: 12.01.2022)
- Bantmag, Ursula Mayer. (2019, Ekim 17). <https://bantmag.com/bienal-roportajlari-ursula-mayer/> adresinden alındı. (Erişim tarihi: 19.03.2022)
- Bienal İKSV. (t.y.). Arşiv: <https://bienal.iksv.org/tr/bienal/tarihce> adresinden alındı. (Erişim tarihi: 18.05.2021)
- Bienal İKSV, Agnieszka Kurant. (t.y.). <https://bienal.iksv.org/tr/sanatcilar/agnieszka-kurant-2> adresinden alındı. (Erişim tarihi: 18.05.2021)

Bienal İKSV, Armin Linke . (t.y.). <https://bienal.iksv.org/tr/sanatcilar/armin-linke> adresinden alındı. (Erişim tarihi: 18.05.2021)

Bienal İKSV, Armin Linke. (t.y.). <https://bienal.iksv.org/tr/sanatcilar/armin-linke> adresinden alındı. (Erişim tarihi: 20.05.2021)

Bienal İKSV, Deniz Aktaş. (t.y.). <https://bienal.iksv.org/tr/sanatcilar/deniz-aktas-2> adresinden alındı. (Erişim tarihi: 22.05.2021)

Bienal İKSV, Dora Budor. (t.y.). <https://bienal.iksv.org/tr/sanatcilar/dora-budor> adresinden alındı. (Erişim tarihi: 23.05.2021)

Bienal İKSV, Elmaz Deniz. (t.y.). <https://bienal.iksv.org/tr/sanatcilar/elmas-deniz> adresinden alındı. (Erişim tarihi: 27.05.2021)

Bienal İKSV, Eloise Hawser. (t.y.). <https://bienal.iksv.org/tr/sanatcilar/eloise-hawser> adresinden alındı. (Erişim tarihi: 28.05.2021)

Bienal İKSV, Ernst Haeckel. (t.y.). <https://bienal.iksv.org/tr/sanatcilar/ernst-haeckel> adresinden alındı. (Erişim tarihi: 28.05.2021)

Bienal İKSV, Feral Atlas Collective. (t.y.). <https://bienal.iksv.org/tr/sanatcilar/feral-atlas-collective> adresinden alındı. (Erişim tarihi: 29.05.2021)

Bienal İKSV, Hale Tenger. (t.y.). <https://bienal.iksv.org/tr/sanatcilar/hale-tenger> adresinden alındı. (Erişim tarihi: 30.05.2021)

Bienal İKSV, Max Hooper Schneider. (t.y.). <https://bienal.iksv.org/tr/sanatcilar/max-hooper-schneider> adresinden alındı. (Erişim tarihi: 04.06.2021)

Bienal İKSV, Mekanlar. (t.y.). <https://bienal.iksv.org/tr/16-istanbul-bienali/mek-nlar> adresinden alındı. (Erişim tarihi: 05.06.2021)

Bienal İKSV, Müge Yılmaz. (t.y.). <https://bienal.iksv.org/en/bienal-artists/muge-yilmaz> adresinden alındı. (Erişim tarihi: 06.06.2021)

Bienal İKSV, Ozan Atalan. (t.y.). <https://bienal.iksv.org/tr/sanatcilar/ozan-atalan> adresinden alındı. (Erişim tarihi: 10.06.2021)

Bienal İKSV, Simon Starling. (t.y.). <https://bienal.iksv.org/tr/sanatcilar/simon-starling> adresinden alındı. (Erişim tarihi: 11.06.2021)

- Bienal İKSV, Suzanne Husky. (t.y.). <https://bienal.iksv.org/tr/sanatcilar/suzanne-husky> adresinden alındı. (Erişim tarihi: 11.06.2021)
- Bourriaud, N. (2019a). Kûratör Metni, Bienal İKSV: <https://bienal.iksv.org/tr/16-istanbul-bienali/kuratorun-metni> adresinden alındı. (Erişim tarihi: 11.07.2021)
- Britannica, (t.y.). Teleology: <https://www.britannica.com/topic/teleology> adresinden alındı. (Erişim tarihi: 19.03.2022)
- Coventry Biennial . (t.y.). <https://www.coventrybiennial.com/exhibitions/listening-to-the-anthropocene/> adresinden alındı. (Erişim tarihi: 18.02.2022)
- Çevre Şehircilik ve İklim Değişikliği Bakanlığı. (t.y.). <https://iklim.csb.gov.tr/birlesmis-milletler-iklim-degisikligi-cerceve-sozlesmesi-i-4362> adresinden alındı. (Erişim tarihi: 19.02.2022)
- Darblay, L. (2021, 02 12). Afet Turizmi: Feral Atlas'a Göre Dünya. ArtReview: <https://artreview.com/disaster-tourism-the-world-according-to-feral-atlas/> adresinden alındı. (Erişim tarihi: 11.02.2022)
- East, H. (2018, Ekim 12). Maldives: climate change could actually help coral islands rise again – but they’re still at risk. The Conversation: <https://theconversation.com/maldives-climate-change-could-actually-help-coral-islands-rise-again-but-theyre-still-at-risk-106586> adresinden alındı. (Erişim tarihi: 13.01.2022)
- Eastham, B. (2019, Eylül 02). 16th Istanbul Biennial. Art Review: <https://artreview.com/ar-october-2019-review-istanbul-biennial/> adresinden alındı. (Erişim tarihi: 02.02.2022)
- Ekolojist. (t.y.). <https://ekolojist.net/surdurulebilirlik-nedir/> adresinden alındı. (Erişim tarihi: 11.03.2022)
- Elmas Deniz. (t.y.). Sanatçı Biyografisi: <http://www.elmasdeniz.com/bio.html> adresinden alındı. (Erişim tarihi: 07.09.2021)
- Evrin Ağacı. (t.y.). Sicim Teorisi: <https://evrimagaci.org/sicim-teorisi-nedir-7574> adresinden alındı. (Erişim tarihi: 17.03.2022)
- Evrin Ağacı. (t.y.). Burjuva: <https://evrimagaci.org/bir-sosyal-tip-olarak-burjuva-max-weber-eric-hobsbawn-ve-jurgen-habermas-burjuvayi-nasil-tanimladi-10529> adresinden alındı. (Erişim tarihi: 17.03.2022)

Evrım Ağacı. (t.y.). Tantal: <https://evrimagaci.org/tantal-10080> adresinden alındı. (Erişim tarihi: 17.03.2022)

Faaliyet Raporu. (2019). İKSV: <https://www.iksv.org/tr/hakkimizda/faaliyet-raporlari> adresinden alındı. (Erişim tarihi: 10.12.2021)

Feniks Dergi. (t.y.). Stoa Felsefesi: <https://www.feniksdergi.org/stoa-felsefesi/> adresinden alındı. (Erişim tarihi: 24.10.2021)

Galeri Nev. (t.y.). Hale Tenger Sanatçı Biyografisi: <https://www.galerinevistanbul.com/tr/artists/39-hale-tenger/biography/> adresinden alındı. (Erişim tarihi: 05.10.2021)

Gencer, D. (t.y.). Hale Tenger ve İronik Sanatı. Fovart: <http://www.fovart.net/hale-tenger/> adresinden alındı. (Erişim tarihi: 27.08.2021)

Göre, D. (2019, 11 12). Yeni bir Bienalin Eşiğinde: “Aura ve Sergilenebilirlik”. XXI: <https://xxi.com.tr/i/yeni-bir-bienalin-esiginde-aura-ve-sergilenebilirlik> adresinden alındı. (Erişim tarihi: 24.02.2021)

Guggenheim. (t.y.). Agnieszka Kurant Sanatçı Biyografisi: <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/agnieszka-kurant> adresinden alındı. (Erişim tarihi: 11.01.2021)

Guggenheim. (t.y.). Armin Linke Sanatçı Biyografisi: <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/armin-linke> adresinden alındı. (Erişim tarihi: 11.12.2021)

HaberTürk. (2019). Ne Yapsak - 11 Eylül 2019 (16. İstanbul Bienali, Mert Fırat). HaberTürk YouTube Kanalı : <https://www.youtube.com/watch?v=RUjnBhnUfe0&t=1111s> adresinden alındı. (Erişim tarihi: 03.03.2021)

Hammer Ucla. (t.y.). Max Hooper Schneider Sanatçı Biyografisi: <https://hammer.ucla.edu/exhibitions/2019/hammer-projects-max-hooper-schneider> adresinden alındı. (Erişim tarihi: 04.11.2021)

İKSV. (t.y.). Hakkımızda: <https://www.iksv.org/tr/hakkimizda/iksv> adresinden alındı. (Erişim tarihi: 19.10.2021)

Intergovernmental Panel on Climate Change. (2013). Climate Change 2013 The Physical Science Basis. Cambridge: Cambridge University Press. https://www.ipcc.ch/site/assets/uploads/2018/03/WG1AR5_SummaryVolume_FINAL.pdf adresinden alındı. (Erişim tarihi: 04.02.2021)

İstanbul Bienali. (2019, Eylül 23). 16. İstanbul Bienali sanatçısı Müge Yılmaz,MSGSÜ İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nde yer alan işi "On Bir Güneş"i anlatıyor [video]. Facebook durum güncellemesi: <https://www.facebook.com/istanbulbienali/videos/2655863971146983/> adresinden alındı. (Erişim tarihi: 12.08.2021)

Kalkan, F. (2021, Nisan 28). Installing the Crisis: Biennials of Contemporary Art and the New Sociality. The Garaj Journal. <https://thegaragejournal.org/en/gj-media/comments/6> adresinden alındı. (Erişim tarihi: 10.02.2022)

Kelimeler, (t.y.). Neomorf: <https://kelimeler.gen.tr/neomorf-nedir-ne-demek-229843> adresinden alındı. (Erişim tarihi: 15.03.2022)

Khan Academy. (2013, Temmuz 10). İmparatorluk: Boyanmış Bahçe, Livia'nın Evi (Sanat Tarihi / Antik Akdeniz Sanatı), Youtube [video]: <https://www.youtube.com/watch?v=Ypr2NsKRkEg> adresinden alındı. (Erişim tarihi: 14.12.2021)

Kiger, R. (2019, Ekim 19). Gözün Gördüğü/Gösterdiği 16. İstanbul Bienali [video]. Medyascope YouTube Kanalı: <https://www.youtube.com/watch?v=Q9pfD2ghDhQ&t=183s> adresinden alındı. (Erişim tarihi: 18.09.2021)

Kitaptan Sanata. (2021). <https://www.kitaptansanattan.com/bir-sanatci-bir-eser-deniz-aktas-bagimsiz-degisen/> adresinden alındı. (Erişim tarihi: 12.10.2021)

Küpel, Ç. (2019, Ocak 16). "Wu Wei" Türkçe Yayın. Medium Kişisel Gelişim Bülteni. <https://medium.com/t%C3%BCrkiye/wu-wei-54a3d9fed47> adresinden alındı. (Erişim tarihi: 17.08.2021)

La Biennale Di Venezia. (t.y.). <https://www.labiennale.org/en/news/biennale-arte-2022-milk-dreams> adresinden alındı. (Erişim tarihi: 23.02.2022)

- Lammer, E. (t.y.). At Kunsthalle Basel, Dora Budor Captures the Ghosts of J.M.W. Turner and the City's Music Hall. Art Basel: <https://www.artbasel.com/news/dora-budor-kunsthalle-basel-turner> adresinden alındı. (Erişim tarihi: 10.10.2021)
- Mardin Bienali. (t.y.). <https://mardinbienali.org/bienal/> adresinden alındı. (Erişim tarihi: 13.03.2022)
- Maureenpaley. (t.y.). Max Hooper Schneider: <https://www.maureenpaley.com/artists/max-hooper-schneider/biography> adresinden alındı. (Erişim tarihi: 11.10.2021)
- Mimarca. (t.y.). Payanda: <https://www.mimarca.com.tr/blog/5327-payanda-payanda-nedir-payanda-ne-ise-yarar.html> adresinden alındı. (Erişim tarihi: 12.02.2022)
- Mimir Book. (t.y.). Volframit Nedir?: <https://mimirbook.com/tr/06154b8dfea> adresinden alındı. (Erişim tarihi: 02.11.2021)
- Mixerart. (t.y.). Ozan Atalan Sanatçı Biyografisi: <https://www.mixerarts.com/tr-ozan-atalan> adresinden alındı. (Erişim tarihi: 09.12.2021)
- Nicolas Bourriaud. (t.y.) Bienal İKSV: <https://bienal.iksv.org/tr/haberler/16-istanbul-bienali-nin-kuratoru-nicolas-bourriaud> adresinden alındı (Erişim tarihi: 18.06.2021).
- Olafur Eliasson. (t.y.). Sanatçı Biyografisi: www.olafureliasson.net/biography adresinden alındı. (Erişim tarihi: 22.03.2022)
- Özcan, B. (2019, Eylül 15). Yedinci Kıta [video]. Barış Özcan YouTube Kanalı: <https://www.youtube.com/watch?v=Ot0vYkRT1Mg&t=17s> adresinden alındı. (Erişim tarihi: 25.01.2022)
- Özden, H. U. (2019, Eylül 18). 16. İstanbul Bienali: 25 ülke, 56 sanatçı, 220 eser ile "Yedinci Kıta" [video]. Medyascope YouTube Kanalı: <https://www.youtube.com/watch?v=G0McIp9K25c> adresinden alındı. (Erişim tarihi: 15.11.2021)
- Paker, H. (2021). Ekolojik Dönüşüm İçin Kültür Sanat. İstanbul Kültür Sanat Vakfı, İstanbul. <https://www.iksv.org/tr/raporlar/ekolojik-donusum-icin-kultur-ve-sanat> adresinden alındı. (Erişim tarihi: 19.02.2022)
- Permacultureturkey. (t.y.). <http://permacultureturkey.org/nedir/> adresinden alındı. (Erişim tarihi: 18.11.2021)

Pina İzcilik Kulübü. (t.y.). Pinna Nobilis : <https://pinaizcilikkulubu.wordpress.com/pinna-pinna-nobilis/> adresinden alındı. (Erişim tarihi: 08.01.2022)

Saltoğlu, R. (2016, Nisan 1). Mitostan Logosa Doğa Felsefesi. bilimvegercek.com: <https://bilimvegelecek.com.tr/index.php/2016/04/01/mitostan-logosa-doga-felsefesi-neden-antik-yunanda-dogdu/> adresinden alındı. (Erişim tarihi: 22.03.2022)

Sebetci, A. (2019, Ocak-Şubat). Üç Doğa Tasarımı ve Felsefi Naturalizm. Düşünüyorum Dergisi: <http://www.dusunuyorumdergisi.com/uc-doga-tasarimi-ve-felsefi-naturalizm/> adresinden alındı. (Erişim tarihi: 01.12.2021)

Somerset House. (t.y.). Eoise Hawser Sanatçı Biyografisi: <https://www.somersetthouse.org.uk/residents/eloise-hawser> adresinden alındı. (Erişim tarihi: 19.11.2021)

Stringfixer. (t.y.). Kasiterit: <https://stringfixer.com/tr/Cassiterite> adresinden alındı. (Erişim tarihi: 12.01.2022)

Suzanne Husky. (t.y.). Sanatçı Biyografisi: <https://www.suzannehusky.com/contact> adresinden alındı. (Erişim tarihi: 18.07.2021)

Taipei Biennial. (t.y.). <https://www.taipeibiennial.org/2014/tw/tb20142c65.html> adresinden alındı. (Erişim tarihi: 19.02.2022)

Tanya Bonakdar Galerisi. (t.y.). Agnieszka Kurant: <https://www.tanyabonakdargallery.com/artists/43-agnieszka-kurant/> adresinden alındı. (Erişim tarihi: 13.12.2021)

Tate Modern. (t.y.). Simon Starling: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/turner-prize-2005/turner-prize-2005-artists-simon-starling> adresinden alındı. (Erişim tarihi: 11.12.2021)

TDK. (t.y.). Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe Sözlük İçinde : <https://sozluk.gov.tr/> adresinden alındı. (Erişim tarihi: 21.03.2022)

The Modern Institute. (t.y.). Simon Starling: <https://www.themoderninstitute.com/artists/simon-starling/about/> adresinden alındı. (Erişim tarihi: 27.01.2022)

- Topçu, B. (2019). Elmas Deniz: Sanatın da bir ağaç gibi korunmaya ihtiyacı var. Yeşil Gazete Kültür Sanat Bülteni: <https://yesilgazete.org/elmas-deniz-sanatin-da-bir-agac-gibi-korunmaya-ihtiyaci-var/> adresinden alındı. (Erişim tarihi: 01.03.2022)
- Tubitak. (t.y.) Gayzer: <https://bilimgenc.tubitak.gov.tr/makale/gayzerler> adresinden alındı. (Erişim tarihi: 12.11.2021)
- TÜİK. (t.y.). <https://www.tuik.gov.tr/> adresinden alındı. (Erişim tarihi: 18.02.2022)
- United Nations. (2018). Population Division The World's Cities in 2018: Data Booklet: <https://digitallibrary.un.org/record/3799524> adresinden alındı. (Erişim tarihi: 19.03.2022)
- Universes Art. (t.y.). <https://universes.art/en/taipei-biennial/2020> adresinden alındı. (Erişim tarihi: 20.03.2021)
- Ursula Mayer. (t.y.). Sanatçı Biyografisi: <http://www.ursulamayer.com/> adresinden alındı. (Erişim tarihi: 21.08.2021)
- White Wall. (t.y.). Max Hooper Schneider: <https://whitewall.art/art/max-hooper-schneiders-vitrines-study-the-crossover-between-nature-and-manmade> adresinden alındı. (Erişim tarihi: 21.09.2021)
- Yavuz, T. (2022, Şubat 24). Ukrayna, Çernobil Nükleer Santrali'nin kontrolünü Rus güçlerine karşı kaybetti. AA Haber: <https://www.aa.com.tr/tr/dunya/ukrayna-cernobil-nukleer-santralinin-kontrolunu-rus-guclerine-karsi-kaybetti/2513615> adresinden alındı. (Erişim tarihi: 17.12.2021)
- Yeşil Gazete. (2019, Kasım 19). Ozan Atalan: İçimizdeki doğa, dışımızdaki doğadan çok da farklı değil / Röportör: Topçu, B. Yeşil Gazete Kültür Sanat Bülteni: <https://yesilgazete.org/ozan-atalan-icimizdeki-doga-disimizdaki-dogadan-cok-da> adresinden alındı. (Erişim tarihi: 12.01.2022)
- Yerba Buena Center for the Arts. (t.y.). Suzanne Husky Sanatçı Biyografisi: <https://ybca.org/artist/suzanne-husky/> adresinden alındı. (Erişim tarihi: 15.08.2021)
- Zabludowic Collection. (t.y.). Eloise Hawser: <https://www.zabludowiczcollection.com/collection/artists/view/eloise-hawser> adresinden alındı. (Erişim tarihi: 19.12.2021)

Zeytin, Ç. (2019, Ekim 28). T24. İstanbul Bienali'nden: Geri dönüşü olmayan karşılaşmaların izinde.: <https://t24.com.tr/haber/istanbul-bienali-nden-geri-donusu-olmayan-karsilasmalarin-izinde,845758> adresinden alındı. (Erişim tarihi: 16.11.2021)

Şekiller Kaynakçası

Şekil 1: https://appel.nasa.gov/2011/05/11/aa_4-4_acs_deepwater_horizon_lessons-html/ (Erişim tarihi: 12.03.22)

Şekil 2: <https://www.nasa.gov/image-feature/goddard/2020/ferocious-fires-in-australia-intensify> (Erişim tarihi: 12.03.22)

Şekil 3: <https://gazetekolektif.com/kuveyt-dunyanin-en-buyuk-lastik-mezarligindan-kurtulmaya-calisiyor/> (Erişim tarihi: 26.12.21)

Şekil 4: <https://theconversation.com/maldives-climate-change-could-actually-help-coral-islands-rise-again-but-theyre-still-at-risk-106586> (Erişim tarihi: 20.09.21)

Şekil 5: <https://www.nytimes.com/2013/01/13/world/americas/oil-sand-industry-in-canada-tied-to-higher-carcinogen-level.html> (Erişim tarihi: 14.09.21)

Şekil 6: http://b.parsons.edu/~pany468/parsons/political_website/source2/index.html (Erişim tarihi: 15.10.21)

Şekil 7: <https://www.behance.net/gallery/87354781/16th-Biennial-The-Seventh-Continent-Interface-design> (Erişim tarihi: 08.12.21)

Şekil 8: https://bienal.iksv.org/i/assets/bienal/document/16b_guide_lowres.pdf (Erişim tarihi: 18.11.21)

Şekil 9: <https://www.iksvphoto.com/album/a6b93r/photo/62810186> (Erişim tarihi: 15.02.22)

Şekil 10: <https://www.iksvphoto.com/album/9105cr/photo/62802678> (Erişim tarihi: 15.02.22)

Şekil 11: <https://www.iksvphoto.com/album/9105cr/photo/62802679> (Erişim tarihi: 15.02.22)

Şekil 12: <https://www.wga.hu/html/f/friedric/3/309fried.html> (Erişim tarihi: 05.08.21)

Şekil 13: <https://www.iksvphoto.com/album/9105cr/photo/62802672> (Erişim tarihi: 15.02.22)

Şekil 14: <https://www.iksvphoto.com/album/9105cr/photo/62802677> (Erişim tarihi: 15.02.22)

Şekil 15: <https://www.iksvphoto.com/album/2e50dw/photo/62802685> (Erişim tarihi: 15.02.22)

Şekil 16: <https://t24.com.tr/haber/istanbul-bienali-nden-elmas-deniz-ve-kesifleri-devam-ettirmek,847192> (Erişim tarihi: 19.01.22)

Şekil 17: <https://t24.com.tr/haber/istanbul-bienali-nden-elmas-deniz-ve-kesifleri-devam-ettirmek,847192> (Erişim tarihi: 19.01.22)

Şekil 18: <https://www.iksvphoto.com/album/2e50dw/photo/62804009> (Erişim tarihi: 12.09.21)

Şekil 19:

(Solda) <https://www.iksvphoto.com/album/2e50dw/photo/62802687> (Erişim tarihi: 15.02.22)

(Sağda) <https://www.iksvphoto.com/album/2e50dw/photo/62802688> (Erişim tarihi: 15.02.22)

Şekil 20: <https://www.iksvphoto.com/album/7b642g/photo/62801954> (Erişim tarihi: 15.02.22)

Şekil 21: <https://www.iksvphoto.com/album/7b642g/photo/62690675> (Erişim tarihi: 15.02.22)

Şekil 22: <https://www.iksvphoto.com/album/7b642g/photo/62801967> (Erişim tarihi: 15.02.22)

Şekil 23: <https://www.iksvphoto.com/album/86566y/photo/62802694> (Erişim tarihi: 15.02.22)

Şekil 24: <https://www.iksvphoto.com/album/86566y/photo/62802701> (Erişim tarihi: 15.02.22)

Şekil 25: <https://www.iksvphoto.com/album/86566y/photo/62802696> (Erişim tarihi: 15.02.22)

Şekil 26: <https://www.iksvphoto.com/album/86566y/photo/62802698> (Erişim tarihi: 15.02.22)

Şekil 27: <https://www.iksvphoto.com/album/f40a4x/photo/62797869> (Erişim tarihi: 15.02.22)

Şekil 28: <https://www.iksvphoto.com/album/f40a4x/photo/62802764> (Erişim tarihi: 15.02.22)

Şekil 29:

(Solda) <https://www.iksvphoto.com/album/f40a4x/photo/62802759> (Erişim tarihi: 15.02.22)

(Sağda) <https://www.iksvphoto.com/album/f40a4x/photo/62802769> (Erişim tarihi: 15.02.22)

Şekil 30: <https://www.iksvphoto.com/album/58af6g/photo/63286078> (Erişim tarihi: 15.02.22)

Şekil 31: <https://www.iksvphoto.com/album/58af6g/photo/62804039> (Erişim tarihi: 15.02.22)

Şekil 32: <https://www.iksvphoto.com/album/58af6g/photo/62804041> (Erişim tarihi: 15.02.22)

Şekil 33: <https://www.iksvphoto.com/album/58af6g/photo/62804036> (Erişim tarihi: 15.02.22)

Şekil 34: <https://www.iksvphoto.com/album/f2ccaq/photo/62801929> (Erişim tarihi: 15.02.22)

Şekil 35: <https://www.iksvphoto.com/album/f2ccaq/photo/62690670> (Erişim tarihi: 15.02.22)

Şekil 36: <https://www.iksvphoto.com/album/f2ccaq/photo/62801936> (Erişim tarihi: 15.02.22)

Şekil 37: <https://www.iksvphoto.com/album/4646fn/photo/63078876> (Erişim tarihi: 15.02.22)

Şekil 38:

(Solda) <https://www.iksvphoto.com/album/4646fn/photo/63078894> (Erişim tarihi: 15.02.22)

(Ortada) <https://www.iksvphoto.com/album/4646fn/photo/63078892> (Erişim tarihi: 15.02.22)

(Sağda) <https://www.iksvphoto.com/album/4646fn/photo/63078893> (Erişim tarihi: 15.02.22)

Şekil 39:

(Solda) <https://www.iksvphoto.com/album/4646fn/photo/63078879> (Erişim tarihi: 15.02.22)

(Sağda) <https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-the-lake-petworth-sunset-a-stag-drinking-t03884> (Erişim tarihi: 16.02.22)

Şekil 40:

(Solda) <https://www.iksvphoto.com/album/4646fn/photo/63078885> (Erişim tarihi: 15.02.22)

(Sağda) <https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-the-burning-of-the-houses-of-parliament-d36235> (Erişim tarihi: 16.02.22)

Şekil 41:

(Solda) <https://www.iksvphoto.com/album/4646fn/photo/63078888> (Erişim tarihi: 15.02.22)

(Sağda) <https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-snow-storm-steam-boat-off-a-harboursmouth-n00530> (Erişim tarihi: 16.02.22)

Şekil 42: <https://www.iksvphoto.com/album/c5d5ct/photo/63206610> (Erişim tarihi: 15.02.22)

Şekil 43: <https://www.iksvphoto.com/album/c5d5ct/photo/63206614> (Erişim tarihi: 15.02.22)

Şekil 44: <https://www.iksvphoto.com/album/c5d5ct/photo/62804178> (Erişim tarihi: 15.02.22)

Şekil 45: <https://feralatlas.org/> (Erişim tarihi: 19.12.21)

Şekil 46: <https://feralatlas.org/> (Erişim tarihi: 19.12.21)

Şekil 47: <https://feralatlas.org/> (Erişim tarihi: 19.12.21)

Şekil 48: <https://www.iksvphoto.com/album/43860l/photo/62850136> (Erişim tarihi: 15.02.22)

Şekil 49: <https://www.iksvphoto.com/album/43860l/photo/62850135> (Erişim tarihi: 15.02.22)

Şekil 50: <https://www.henry-moore.org/gallery/timeline/208/1> (Erişim tarihi: 12.08.21)

Şekil 51: <https://www.iksvphoto.com/album/c2664m/photo/62690719> (Erişim tarihi: 15.02.22)

Şekil 52: <https://www.iksvphoto.com/album/c2664m/photo/62690720> (Erişim tarihi: 15.02.22)

Şekil 53: <http://www.ursulamayer.com/films/the-fire-of-knowledge.html> (Erişim tarihi: 13.03.22)

Şekil 54: <https://www.iksvphoto.com/album/a6c39j/photo/62803945> (Erişim tarihi: 15.02.22)

Şekil 55: <https://www.iksvphoto.com/album/a6c39j/photo/62803946> (Erişim tarihi: 15.02.22)

EKLER

EK 1.

ÖĞRENCİNİN AKADEMİK ÖZGEÇMİŞİ

Kişisel Bilgiler			
Adı ve Soyadı	Merve KARAAĞAÇ		
E-postası/Web Sayfası			
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce		
Uzmanlık Alanı	Resim Anasanat Dalı, Sanat Eğitimi		
Öğrenim Bilgileri			
	Üniversite	Bölüm	Yıl
Lisans	Ege Üniversitesi Eğitim Fakültesi	Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim İş Öğretmenliği	2016
Yüksek Lisans	Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü	Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Resim İş Öğretmenliği Programı	2022
Tez Başlığı	Sanatta Doğaya Yaklaşımlar Bağlamında 16. İstanbul Bienali Yedinci Kıtı		
Tez Danışmanı	Doç. Dr. Sibel ALMELEK İŞMAN		
Sergiler			
2013 <i>Tarihi Yarımada F'kare</i> 03 Fotoğraf Sergisi, İstanbul. 2013 5. <i>Egeart Sanat Günleri</i> Hakan Pehlivan Kağıt Çalıştayı ve Sergisi, İzmir. 2014 <i>Anadolu USES</i> Jürili Sergi, Eskişehir. 2019 <i>Mutlak Sıfır -273</i> DEU BEE Öğrenci Sergisi, Galeri Eylül. İzmir. 2020 <i>Küçülen Sanat</i> Karma Sergi, Bostanlı Sanat. İzmir. 2020 <i>Hetorotopya</i> Online Kavramsal Sanat Sergisi, DEU BEE Öğrenci Sergisi. 2020 <i>Homoludens II</i> Online Kavramsal Sanat Sergisi, DEU BEE Öğrenci Sergisi.			

