

T.C.
AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANABİLİM DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

İNSAN-DOĞA İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA GÜNCEL
SANAT

Hazırlayan
Enes KURTARAN

Danışman
Dr. Öğr. Üyesi Erdal ÜNSAL

AFYONKARAHİSAR 2019

YEMİN METNİ

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum “İNSAN-DOĞA İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA GÜNCEL SANAT” adlı çalışmanın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin Kaynakça’da gösterilen eserlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanmış olduğumu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

.../.../2019

Adı SOYADI

İmza

TEZ JÜRİSİ KARARI VE ENSTİTÜ MÜDÜRLÜĞÜ ONAYI

JÜRİ ÜYELERİ İMZA

Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Erdal ÜNSAL

Jüri Üyeleri: Dr. Öğr. Üyesi F. Nuri KARA

Prof. Dr. Münevver ÇAKI

.....anabilim dalı yüksek lisans/doktora/sanatta yeterlik öğrencisi

.....'ın,“

.....” başlıklı tezi / / tarihinde, saat’da

Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, yukarıda isim ve imzaları bulunan jüri üyeleri tarafından değerlendirilerek kabul edilmiştir.

Doç. Dr. Elbeyi PELİT

MÜDÜR

ÖZET

İNSAN-DOĞA İLİŞKİSİ BAĞLAMINDA GÜNCEL SANAT

Enes KURTARAN

**AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANABİLİM DALI**

Mayıs 2019

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Erdal ÜNSAL

İlkel toplumlardan modern toplumlara kadar olan süreç içerisinde insanın doğa ile ilişkilerine bakıldığında; modern toplumlarda özellikle de sanayi devrimi ile birlikte bu ilişkinin değiştiği görülmektedir. İnsanın doğa ile olan ilişkisi açısından köklü değişimin meydana geldiği toplumsal kırılma noktalarının, sanatsal alanda yansımalarını görebilmek adına, ilkel toplumlardan modern toplumlara kadar gelinen süreç de sanatın, insan-doğa ilişkisindeki yerinin incelenmesi gerekir. "Modern ve modern sonrası toplumların" değerlendirilerek, insan-doğa ilişkisinin güncel sanat içerisindeki yeri bu araştırmanın temelini oluşturmaktadır.

Anahtar Kelimeler: İnsan-Doğa İlişkisi, Sanat/Güncel Sanat, Modernizm, Postmodernizm.

ABSTRACT

CURRENT ART IN THE CONTEXT OF HUMAN-NATURE RELATIONSHIP

Enes KURTARAN

**AFYON KOCATEPE UNIVERSITY
THE INSTITUTE OF SOCIAL SCIENCES
DEPARTMENT OF ART AND DESIGN**

May 2019

Advisor: Asst. Prof. Dr. Erdal ÜNSAL

From primitive societies to modern societies; It is seen that this relationship has changed in modern societies, especially with the industrial revolution. In order to see the reflections of the social break points in which the radical change in the human being is related to nature, from the primitive societies to the modern societies, the place of art human-nature relationship has be examined. By evaluating "modern and post-modern societies", the place of human-nature relationship in contemporary art forms the basis of this research.

Keywords: Human-Nature Relationship, Art/Contemporary Art, Modernism, Postmodernism.

ÖNSÖZ

Araştırma raporumu hazırlamamda, yardım ve destekleriyle her zaman yanımda olan Afyon Kocatepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölüm Başkanı Dr. Öğr. Üyesi Erdal Ünsal'a,yardımlarını, öneri ve eleştirilerini esirgemenen diğer tüm hocalarıma, ayrıca varlığıyla en büyük destekçim olan annem Elmas Kurtaran'a teşekkürlerimi sunarım.

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ	i
TEZ JÜRİSİ KARARI VE ENSTİTÜ MÜDÜRLÜĞÜ ONAYI	ii
ÖZET.....	iii
ABSTRACT	iv
ÖNSÖZ.....	v
İÇİNDEKİLER	vi
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	viii
KISALTMALAR DİZİNİ	xii
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

İNSAN-DOĞA İLİŞKİSİ

1. İLKEL TOPLUMDA İNSAN-DOĞA İLİŞKİSİ	3
2. ANTİK YUNAN, ORTAÇAĞ VE RÖNESANS'TA İNSAN-DOĞA İLİŞKİSİ	6
3. MODERN TOPLUMDA İNSAN-DOĞA İLİŞKİSİ.....	11
3.1. MODERNİTE, MODERNLEŞME VE MODERNİZM.....	13
3.2. MODERN TOPLUMDA ÜRETİM VE TÜKETİM İLİŞKİLERİ	16
4. POSTMODERN TOPLUMDA İNSAN-DOĞA İLİŞKİSİ.....	20

İKİNCİ BÖLÜM

SANAT VE İNSAN-DOĞA İLİŞKİSİ

1. İLKEL TOPLUMDA SANAT VE İNSAN-DOĞA İLİŞKİSİ	25
2. ANTİK YUNAN, ORTAÇAĞ VE RÖNESANS'TA SANAT VE İNSAN-DOĞA İLİŞKİSİ	30
3. MODERN TOPLUMDA SANAT VE İNSAN-DOĞA İLİŞKİSİ.....	65
4. POSTMODERN TOPLUMDA SANAT VE İNSAN-DOĞA İLİŞKİSİ	82

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

İNSAN-DOĞA İLİŞKİSİNDE GÜNCEL SANAT

1. GÜNCEL SANAT KAVRAMI	87
2. GÜNCEL SANATTA FARKLI YÖNELİMLER	94

2.1. LAND ART.....	94
2.2. KAVRAMSAL SANAT	100
2.3. VİDEO ART	106
2.4. MEKAN DÜZENLEMELERİ.....	111
3. DİĞER YAKLAŞIMLAR	116
SONUÇ.....	134
KAYNAKÇA	138

ŞEKİLLER LİSTESİ

Sayfa

Şekil 1. Lascaux Mağarası, Bizon figürü, (b.t.), Fransa	25
Şekil 2. Lascaux Mağarası, Bizon figürü, (b.t.), Fransa	26
Şekil 3. Kassel Apollo Heykeli, (M.Ö. 450), Rekonstrüksiyon, Antik Yunan.....	31
Şekil 4. Antik Yunan Vazo Süslemeciliği, (İ.Ö. 650-475), Rekonstrüksiyon.....	33
Şekil 5. Laokon ve Oğulları Heykeli, (M.Ö. 1. yy), Vatikan Müzesi, İtalya.....	35
Şekil 6. Cotton Genesisi, MS Cotton Otho B. VI, Lot's House, (b.t.), London, British Museum, İngiltere	36
Şekil 7. Cimabue, Aziz Trinata Madonnası, (1223), 385x223 cm, Uffizi Galerisi, Floransa, İtalya.....	39
Şekil 8. Giotto, İsa'ya Ağıt, (1306), 200x195 cm, Padova, İtalya	40
Şekil 9. Jan Van Eyck , Arnolfini Portresi, (1434), 82,2x62 cm, National Gallery, Londra, İngiltere	43
Şekil 10. Leonardo Da Vinci, Bakire Meryem ve Çocuk İsa Azize Anne İle (1510- 1513), 168x130 cm, Louvre Müzesi, Paris, Fransa	45
Şekil 11. Raffaello, Atina Okulu, (1509-1510), 500x770 cm, Vatikan Müzesi, İtalya	46
Şekil 12. Michelangelo, Davut Heykeli, (1501-1504), Yaklaşık 500 cm, Firenze, İtalya	47
Şekil 13. Tiziano, Francesco Maria Della Rovere Portresi, (1536-1538), 114x103 cm, Uffizi Galerisi, İtalya	48
Şekil 14. El Greco, Laocoon, (1610- 1614), 137,5x172,5 cm, Ulusal Sanat Galerisi, İspanya	49
Şekil 15. Michelangelo Merisi De Caravaggio, Madonna Dei Palafrenieri, (1605- 1606), 292x211 cm, Galleria Borghese, Roma, İtalya.....	51
Şekil 16. Francisco Goya, Üç Mayıs 1808, (1814), 268x347 cm, Prado Müzesi, Mad- rid, İspanya.....	52
Şekil 17. Eugene Delacroix, Halka Yol Gösteren Özgürlük, (1830), 260x325 cm, Louvre Müzesi, Paris, Fransa.....	53
Şekil 18. Jean Auguste Dominique Ingres, Türk Hamamı, (1862), 108x110 cm, Louvre Müzesi, Paris, Fransa.....	54

Şekil 19. Gustave Courbet, Günaydın Bay Courbet,(1854), 129x149 cm, Fabre Müzesi, Montpellier, Fransa.....	56
Şekil 20. Edouard Manet, Balkon,(1868-1869), 169x125 cm, Musee d'Orsay, Paris, Fransa.....	58
Şekil 21. Claude Monet, İzlenim: Gündoğumu, (1872), 48x63 cm, Musee Marmottan Monet, Paris, Fransa	60
Şekil 22. Georges Seurat, Büyük Jatte Adasında Bir Pazar Günü Öğleden Sonrası, (1884-1886), 208x308 cm, Şikago Sanat Enstitüsü, ABD	62
Şekil 23. Vincent Van Gogh, Yıldızlı Geceler, (1889), 74x92 cm, Modern Sanatlar Müzesi, New York, ABD.....	63
Şekil 24. Paul Gauguin, Arearea, (1890), 75x94 cm, Musee d'Orsay, Paris, Fransa.....	64
Şekil 25. Henri Matisse, Yaşama Sevinci, (1905-1906),176,5x240,7 cm, Barnes Foundation, Philadelphia, ABD.....	69
Şekil 26. Wassly Kandisky, Doğaçlama 28, (İkinci Versiyon), (1912),111,4x162,1 cm. Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York, ABD.....	70
Şekil 27. Pablo Picasso, Avignonlu Kızlar,(1907), 243.9x 233.7 cm, Modern Sanatlar Müzesi, New York, ABD	72
Şekil 28. Gino Severini, Hareket Halindeki Silahlı Tren, (1915), 115.8x88.5 cm, Modern Sanatlar Müzesi, New York, ABD.....	76
Şekil 29. Piet Mondrian, Kırmızı Ağaç, (1915), 70x99 cm, Gemeente Museum, Lahey, Hollanda	77
Şekil 30. Kazimir Maleviç, Siyah Kare, (1915), 80x80 cm, Tretyakov Devlet Galerisi, Moskova, Rusya	78
Şekil 31. Anselm Kiefer, Lilith, (1987), 3,815x5,612x50 cm, Tate Modern, Liverpool, İngiltere.....	81
Şekil 32. Peter Blake, Oyuncak Dükkânı, (1962), 156,8x194x34 cm, Londra, İngiltere	84
Şekil 33. Andy Warhol, Campbell'in Çorba Konserveleri,(1962), 20x16 cm, Londra, İngiltere	85
Şekil 34. Heather Ackroyd ve Dan Harvey, Testament, (2010), Milan, İtalya	89
Şekil 35. Yusuf Taktak, Adsız, (1984), 132x185 cm, Sanatçıda, Türkiye	93

Şekil36. Christo, Sarılmış Sahil, (1969),Sidney, Avustralya.....	96
Şekil37. Richard Long, Three Circles of Stones, (1972), Harward Gallery London, İngiltere	98
Şekil 38. Robert Smithson, Spiral Jetty, (1970), Büyük Tuz Gölü, Utah, ABD	99
Şekil 39. Michael Heizer, Complex City, (1972-Devam Ediyor), Garden Walley, Lincoln, Nevada, ABD	99
Şekil 40. Joseph Kosuth, Bir ve Üç Sandalye, (1965), Courtesy of the artist and Sean Kelly Gallery, New York, ABD	102
Şekil 41. Joseph Beuys, Ben Amerika'yı Seviyorum Amerika'da Beni, (1974), New York, ABD.....	105
Şekil 42. Name June Paik,Exposition of Music–Electronic Television, (1963), Almanya.....	107
Şekil43. Name June Paik,Tv Garden, (1974),Gugheneim Müzesi,İspanya.....	108
Şekil 44. Haluk Akakçe,Snow Black, (2003), London, İngiltere	110
Şekil 45. Bright Ugochukwu Eke, Asit Yağmuru, (2009), Senegal	112
Şekil 46. Ayşe Erkmen, Bu Sergi İçin Bir Kompozisyon, 10 Sanatçı 10 İş:A, (1989), AKM, İstanbul, Türkiye.....	113
Şekil 47. Name June Paik, Muma Bakan Buda, (1992), 4. İstanbul Bienali, Türkiye	117
Şekil 48. Ana Mendieta, Yaşam Ağacı Serisi, (1977), Lowa, ABD.....	118
Şekil 49. Hans Haacke, Grass Grow , (1967-1969), Paris, Fransa	119
Şekil 50. Joseph Beuys, 7000 Oaks, (1982), Kassel, Almanya	120
Şekil 51. Heather Ackroyd ve Dan Harvey, Beuys's Acorns, (2009), İngiltere	121
Şekil 52. Jannis Kounellis, 12 Hourse, (1969), Galleria L'attico, Roma, İtalya	122
Şekil 53. Anselm Kiefer, Dünyanın Yaşı, (2014),Royal Academy, Londra, İngiltere	123
Şekil54. Barbara Kruger, Alış Veriş Yapıyorum Öyleyse Varım, (1987), 281,9x287 cm,New York, ABD	124
Şekil 55. Barbara Kruger, " <i>Bu Asla Bizim Hatamız Değil</i> ",Serigrafı, 180x90 cm, 1987, New York, ABD	125
Şekil 56. Nele Azevedo, Eriyen İnsanlar,(2002),Paris, Fransa.....	126

Şekil 57. Cai Guo-Qiang, Miras,(2013), Modern Sanat Galerisi,Queensland,Avust- ralya.....	127
Şekil58. Diana Thater, Rare (Nadir), İnsan/Doğa: Değişen Dünya'yaSanatçıların Tepkisi, (2008), San Diego, ABD.....	127
Şekil59. Diana Thater, Runaway World, (Kaçak Dünya), (2017-2018), İstanbul, Türkiye.....	128
Şekil 60. Cengiz Çekil, Süreklilik, (1988), 200x90x22.5 cm, İstanbul,Türkiye	129
Şekil 61. Füsun Onur, Dolmabahçe Hatırası, (1992), İstanbul, Türkiye	130
Şekil 62. Ayşe Erkmen, Burası ve Orası,(1989), Maçka Sanat Galerisi, İstanbul...	131
Şekil 63. Şükrü Aysan, Salt Sanatsal Nesnelere Doğal Çevreye Müdahale, (1979), Türkiye.....	132
Şekil 64. Yusuf Taktak, Yukarıdan Aşağıya Sağdan Sola 19152015, (2015), Maçka Sanat Galerisi, İstanbul, Türkiye	133

KISALTMALAR DİZİNİ

ABD: Amerika Birleşik Devletleri

Akm: Atatürk Kültür Merkezi

Akt: Aktaran

Bt: Bilinmeyen Tarih

Çev: Çeviren

DHKD:Doğal Hayatı Koruma Derneği

DNA:Deoksiribo Nükleik Asit

İÖ: İsa'dan Önce

MİT: Massachusetts Institute of Technology

TDK: Türk Dil Kurumu

UCL: University College London

Vd: Ve Devamı

Yak: Yaklaşık

Yy: Yüz Yıl

WWF:World Wide Fund for Nature

GİRİŞ

İnsan-doğailişkinde insanın yaşamını sürdürmek ve gereksinimlerini karşılamak için oluşmuş bir bağ söz konusudur. Bu bağın tarihsel süreç içerisinde giderek değiştiğini görmekteyiz. İnsanoğlunun doğaya üstünlük kurma girişimleri sonucu doğa ile olan ilişkilerinin sorunlu bir hale geldiği görülmektedir. Bu ilişkinin sorunlu olduğunun ayırdına varılması, sonuçlarının ortaya çıkması ve duyumsanması için belli bir sürecin geçmesi gerekmiştir. Bu süreç, insanın varoluşunu tehdit edebilecek boyutlara, 20. yüzyılda gelmiş ve fark edilebilmiştir. İlkel dönemlerde insanların yaşayış biçimleri göz önüne alındığında doğayla barışık oldukları görülmektedir. İnsanoğlunun doğa ile mücadelesi, zamanla teknolojinin gelişmesine yol açmıştır. Teknolojik gelişmelerin insan yaşamını düzenlemesinin ve kolaylaştırmasının yanında doğayıtahribatı da söz konusudur. Bu doğrultuda insan-doğa ilişkisini araştırırken, tarihsel süreç içerisinde yaşanan toplumsal köklü değişimlerin incelenmesi ve sanat tarihinden çeşitli bulgular ile desteklenerek meydana çıkarılması gerekmektedir. Araştırmanın ilk bölümü, tarihsel süreç içerisinde toplumsal değişikliklerin insan ve doğa arasındaki ilişkiyi nasıl etkilediğini kapsamaktadır. İkinci bölümde ise toplumsal değişimin etkileri ile değişen, sanat ve insan-doğa arasındaki ilişki araştırılmıştır.

Doğanın tahribatında modern ve modern sonrası dönemler dikkat çekicidir. Bu dönemlere bakıldığında; ortak nokta, üretim tüketim ilişkilerinin dönüşümüdür. Bu değişikliklere ilk örnek olarak, feodal toplum yapısından modern toplum yapısına geçişi gösterebiliriz. Daha sonrasında ise Sanayi Devrimi ile birlikte Birinci ve İkinci Dünya Savaşları en belirgin ve üzerinde durulması gereken dönemlerdir.

Modern toplumların oluşmasındaki etkenlerden en önemlisi, ne pahasına olursa olsun üretmek adına doğaya karşı üstünlük kurma çabası olmuştur. Dolayısı ile araştırma konumuzun önemli bir yoğunluğu, modern öncesi, modern ve modern sonrası toplumların yaşantı biçimleri esas alınarak, insan ve doğa arasındaki ilişkinin açıklanması üzerine olacaktır. Doğa ve insan arasındaki bu değişimlere ise sanatçılar hiç bir zaman ilgisiz kalmamıştır. Rönesans'ta, Fransız İhtilali'nde, Birinci Dünya Savaşı'nda, Sanayi Devriminde, Modernleşme sürecinde, İkinci Dünya Savaşı'nda, Kapitalizmin doğuşunda, Postmodern dönem diye adlandırılan dönemde ve günümüzde, sanatçıların bir kısmı, ya bu dönemlerde toplumla iç içe, (bilinçli ya

da bilinçsiz olarak) bu geçişleri desteklemiş, ya da bir karşı duruş sergilemişlerdir. Araştırmayı yönlendirecek olan kavrayış; geçmişten günümüze, güncel sanat örneğinde doğa ve insan ilişkisi doğrultusunda sanatın durduğu ve aldığı tavra ilişkin olacaktır.

BİRİNCİ BÖLÜM

İNSAN-DOĞA İLİŞKİSİ

1. İLKEL TOPLUMLARDA İNSAN-DOĞA İLİŞKİSİ

İnsanoğlunun bilinen tarihsel varoluşundan günümüze kadar olan süreçte, doğa ile etkileşim içerisinde olduğu görülmektedir. Modern toplumların dönüşümüne yol açan bu etkileşim, kimilerine göre insanın doğaya hâkim olma mücadelesinin tarihini bize sunarken, kimilerine göre yaşamın devamını sağlayarak doğa ile bir bütünlük anlayışı içerisinde gelişmiştir (Yardımcı, 2006: 4). Yaşamını sürdürmek merkezli gelişen bu etkileşim ile insanların anlamlandıramadığı doğa olaylarını açıklama çabasıyla bazı inanç sistemlerinin oluştuğu görülmektedir. Bu açıklama çabaları mitolojinin ilk kırıntılarını oluşturmuştur. Mitolojik kaynaklar bize çok eski tarihlerden insanların inançları ve yaşam biçimleri hakkında birtakım bilgiler edinme şansı vermektedir.

İlkel toplumların yaşantıları incelendiğinde; İnsanların küçük ya da büyük gruplar halinde yaşadıkları bilinmektedir. İlk olarak üretmesini bilmeyen, doğada bulmuş oldukları hazır besinleri tüketen toplumlar, klan toplulukları olarak adlandırılmaktadır. Klanların birleşmesinden oluşan boyların ilkel toplumları oluşturduğu bilinir.

İlkel toplulukların özelliklerine kısaca bakıldığında; Bu aşamada insanoğlunun, doğayı anlamlandırma ve tanıma çabası içerisinde olduğu düşünülmektedir. Yapılan arkeolojik kazılar çerçevesinde ortaya çıkan bulgular sonucu; ilkel insanların alet yapma becerilerinin henüz fazla gelişmediği Palaeolitik çağda av hayvanlarının peşinden giderek göçebe bir yaşam sürdürdükleri bilinmektedir. Bu dönemde insanların barınak ihtiyaçlarını, göçebe av hayvanlarının konumları göz önüne alınarak, şekillendirdikleri tahmin edilmektedir. İlkel toplulukların doğa ile ilişkisi konusunda, yaşantı biçimleri göz önüne alındığında; ilk olarak doğayı anlamlandırma ve doğa karşısında anlamlandıramadığı olayları içselleştirerek doğaüstü güçler aracılığı

ileaçıklama çabaları ortaya çıkmıştır. Bu durumun da ilk mitosların başlangıcı sayılabilecek şekilde ilkel topluluklardaki din anlayışını oluşturduğu düşünülmektedir. İlkel toplumlarda korku duyulan ve anlaşılamayan, anlaşılamadığı için, aynı zamanda saygı duyulan bir doğa olgusu söz konusuydu.

İlkel dönemde insanların inanç sistemi, çevresel faktörler ve yaşam biçimleri dâhil her şey, günümüz toplumlarının oluşmasürecinin başlangıcını yaratmıştır. İnsan-doğa ilişkisini ilkel topluluklarda değiştiren önemli gelişmelerden biri de tarımın keşfi ve bu keşif sonucu göçebe yaşam biçiminin yerleşik düzen biçimine doğru evrilme sürecidir. Mitolojik kaynaklar temel alındığında insan-doğa ilişkisi, doğa güçlerine tanrısal nitelik kazandırılmasına neden olmuştur. Bu bağlamda da ilkel toplumların yaşantıları içerisinde insan-doğa ilişkisinin temelini oluşturan düşüncenin, inanç sistemi olduğu düşünülmektedir. İlkel toplumlar da ki bu tip inançlar ve arayışlar her dönemde kendini göstermiştir. Birçok ünlü filozof ve düşünür gerçekliği sorgulamış ve birçok farklı görüşler ortaya çıkmıştır. Bu görüşler çerçevesinde zamanla insan-doğa ilişkisinin şekillendiği görülmektedir. "İlkçağ filozoflarının doğaya yönelişlerinin temelinde doğaya egemen olma değil, onu anlama çabası yatmaktadır. Doğayla arasına mesafe koymayan insan, tersine onunla bütünleşmeyi seçmiştir (Gül, 2013: 17)".

"İlkel insanı, temelde, heyecanlarının esiri kabul edebiliriz." diye konuya giren Read, devamında şu açıklamayı yapmaktadır; ilkel insan hayatını yaşarken, yaşam içinde imajla gerçek arasında açık bir ayrım yapmamıştır. İmaj, gerçekte etle kandan oluşan nesnelere göre daha korkutucudur. Onsekizinci yüzyılda Güney Amerika'da bulunan Cizvit papazı Dobrizhoffer, Abipones'lere bu nasıl iştir, korkmadan kaplanları öldürüyorsunuz, fakat neden köyünüzdeki bir yalancı kaplan heykeli karşısında tir tir titriyorsunuz? Diye sorar. Onlarda gülererek "siz pederler bu işleri anlamazsınız, biz kırdaki kaplanları korkmadan öldürürüz, çünkü onlar görünür, yapma kaplanlardan ürkeriz, çünkü ne onlar bize görünür ne de biz onları görebiliriz" diye cevaplar. Read, mağara insanının durumunu da bu yerliler gibi kabullenilmesi gerektiğini belirtmektedir (Read, 1981: 12).

İlkel insanları, mağara resimlerinden yola çıkarak, inanç sistemlerini değerlendirdiğimizde, büyü ve çeşitli inançlar doğrultusunda bu resimlerin yapıldıkları

söylenmektedir. Read, (1981: 12), bu süreci değerlendirirken, mağara resimleri ile Palaeolitik dönem sonrası ilkel toplulukların resimleri karşılaştırıldığında, her iki dönemde de gelişme durumunun olduğunu belirtmekte ve süreci şöyle açıklamaktadır;

Bazı resimler büyü anlamı taşıyor fakat her resmin böyle bir anlam taşıdığını sanmak yanlıştır. İlkelde olsa insan insandır, kuşkusuz kendi yaratıcı faaliyetinden haz duyacaktır. Ve bu işi böyle bir beğeni içinde yaptığını da herhalde inanmaktaydı. Bir başka deyimle sanat büyüden bağımsız olarak var olmuştur; ayrı bir kökeni vardır ve zamanı geldiğinde büyü uygulamaları ile bir bağlantı içine girer (Read, 1981: 14).

Bu bilgiler çerçevesinde ilkel toplumlarda ve öncesinde, insanın düşünce yapısının merkezinde daha öncede belirttiğimiz gibi doğayı tanıma ve anlamlandırma çabası olduğunu söylemek mümkündür. Tarih öncesi ve antik çağlarda insanların yaşama biçimlerini göz önüne aldığımızda; Antik Yunan dönemine kadar yerleşik topluma geçiş ve el aletleri yapabilme becerileri insanlık tarihinin en önemli gelişmeleri olarak kabul edilmektedir.

2.ANTİK YUNAN, ORTAÇAĞ VE RÖNESANAS'TA İNSAN-DOĞA İLİŞKİSİ

Antik Yunan Uygarlığı öncesi Sümer, Akad, Babil, Asur ve Mısır medeniyetlerinin yaşamış olduğu M.Ö. 3000'li yıllarda başlayarak gelişmiş Kent Devletleri kurulmaya başlanmış ve bu devletler kendi bünyelerinde bir toplum sistematiği içerisinde kendi kültürlerini ve yasalarını belirlemeye başlamıştır. Bu durum kırsal yaşam alanlarının terk edilmesi ve toplu yaşam alanlarının oluşmasını sağlamıştır. Mezopotamya ve Mısır uygarlıklarında tarımın ön plana çıkması ile artık insan-doğa ilişkileri hızlı bir değişim sürecine girmeye başlamıştır. Zaman içerisinde Antik Yunan Uygarlığının var olduğu döneme gelirken Kent Devletleri giderek gelişmiş ve Ege kıyılarında dönemin en gelişmiş Uygarlıklardan biri olarak Antik Yunan Uygarlığı ortaya çıkmıştır.

Antik Yunan Uygarlığı döneminde değişen bir toplum yapısı söz konusudur. İnsanoğlu ilkel dönemdeki avcı toplayıcı ve göçebe yaşam biçimini zamanla değiştirerek, Antik Dönemde sistemli bir toplum yapısına bürünmüştür.

Antik Yunanda doğadan korkan insan yerine, doğayı şekillendiren, kendi amaç ve istekleri doğrultusunda doğadan faydalanan insan söz konusudur. İlk dönemlerde insanların doğa ile ilişkisi, yaşamını sürdürebilmek ve hayatta kalabilmek adına devam ederken, Antik Dönem'e geldiğimizde insanların el becerisinin fazlasıyla gelişmesi, insanın kendi amaç ve istekleri doğrultusunda doğayı biçimlendirmesine yol açmıştır. Bu süreç içerisinde insan, artık doğayı şekillendirebildiğini görmekte ve yavaş yavaş doğa anlayışını değiştirmektedir. Ancak bu dönemde de insanoğlunun açıklayamadığı ve tam olarak kavrayamadığı doğal olayları belirli bir inanç sistematiği içerisinde doğaüstü güçlere atfettiği ve tanrısal güç olarak nitelendirdiği görülmektedir. Örneğin; yağmur yağarken bir şimşek çakmasını açıklarken Gök Tanrısı Zeus'un asasını çarpması sonucu oluşturduğunu düşünmektedirler, ya da denizin köpürmesini ve devasa dalgaların oluşmasını Deniz Tanrısı Poseidon'un sinirlenmiş olması ile bağdaştırmışlardır. Antik döneme Yunan uygarlığı ekseninde baktığımızda doğal olayları görünmeyen tanrısal güçler ile ifade etme çabaları dönem açısından hala korkulan ve açıklanamayan doğa kavramını işaret etmektedir. Dolayısıyla bu

dönemde insan-doğa ilişkisi hala ilkel dönemdeki insan-doğa ilişkisine benzemektedir.

Antik Yunan toplumundaki düşünce yapısını ilkel toplulukların yaşamış olduğu dönemlerden ayıran en önemli özellik; Yunan toplumunda mevcut geleneksel inanç sistemlerindeki açıklamalar ile yetinmeyip, evrene ve insana yönelik merakın akılcı ve mantıklı bir sistemle incelenmesi ve tanımlanması çabasıdır. Yunan toplumunun doğayı ve yaşantısını tanımlamasındaki bu düşünce sistematiği doğa felsefesinin oluşmasına neden olmuştur. Doğa felsefesi dönem içerisinde zamanla Sofistlerinde etkisi ile doğanın bir parçası olan insan ve düşünce üzerinde yoğunlaşmaya başlamıştır. Antik Yunan da iki önemli düşünce sistemi ön plana çıkar, bunlar Epikürcü ve Stoa düşüncesidir. Bu iki düşünce sistemi de aslında özünde aynı şeyi ifade ederek insanın doğal bir varlık olduğunu savunur. Ancak Epikürcü düşünce insanı maddi bir süreç olarak ele alırken Stoa düşüncesi insanı doğa olarak ele alır ve bunu maddi bir süreç ile ifade etmez.

Eski Yunan'da "*doğal durum*" fikri genel kabul görmüştür. Stoa Okulu, "*doğa yasası*"nı öne çıkaran bir anlayışa sahiptir. Buna göre doğaya uygun davranmak, akla uygun davranmaktır.

Antik Yunan toplumu, sanat ve felsefenin temellendirildiği dönem olarak karşımıza çıkmaktadır. Mitolojinin bu anlamda öyküsel yanı, anlamlandırma çabasıyla bir araya gelerek, kavramsal ve düşünsel boyutta felsefe ve sanata dönüşmüştür. Bu dönemin sanatı, yaşam algılayışı ve felsefenin uzağında değildir.

Günümüzdeki felsefe ve sanat anlayışını derinden etkileyen Eski Yunan düşüncesinin çok önemli yeri olduğu görülür. Demiralp'ın bu konu hakkındaki görüşleri ne baktığımızda; idealizm, hümanizm, demokrasi, etik, estetik gibi kavramların Antik Yunan Uygarlığı'nın insanlığa armağanı olduğunu vurgulamaktadır. Bu bilgiler ekseninde Antik Çağı, daha anlaşılır bir biçimde irdelemek için Yunan düşüncesi ekseninde ilerlemek faydalı olacaktır. Antik Yunan düşüncesi içerisinde doğayı gözlemleme şekli dönem açısından çok dikkat çekicidir. Ünlü Romalı edebiyatçı Publius Ovidius Naso, Yunan mitolojisinin dönüşüm hikâyelerini derlediği "*Dönüşümler*" adlı eserinde Yunan'ın mitolojik doğa anlayışını betimlerken, "*her şey değişir hiçbir şey yok olmaz*" cümlesi ile açıklamaktadır. Naso'nun bu cümlesinden yola çıkarak Antik

Çağ'ın doğa, insan ilişkilerini irdelediğimizde; Naso, her an değişen doğa içerisinde yaşam ve ölüm kavramının iç içe olduğunu ancak doğada var olan hiç bir şeyin yok olmadığını vurgulamaktadır (Dürüşken, 2016: 50).Publius Ovidius Naso'nun da belirttiği gibi Yunan düşüncesinde doğa ve felsefe anlayışının, değişim üzerine olduğu görülmektedir.

İnsan doğası belli şartlar altında birçok şeyi öğrenir ve öğrenmeye mecburdur. Sonra doğanın kendisine verdikleri ile düşüncesini geliştirir ve yeni buluşlar yapar. Bazı konularda daha çabuk, bazı konularda ise daha yavaş, bazı çağlarda (büyük ilerlemelerle) ve diğerlerinde yine daha az (Epicuros, akt. Demiralp, 2015: 126).

Epicuros'un bu cümlesi konumuzu bir anlamda özetliyor. İnsan, doğası gereği çevresel faktörler ile kendisini geliştirir. İlkel topluluklardaki yaşantı biçimlerini ve doğaya yaklaşımlarını ele aldıktan sonra, Antik Yunan toplumuna değindiğimiz bu aşamada görüyoruz ki, felsefe ve sanat çok önemli rol üstlenmiş ve gelişimin en önemli tetikleyici unsurları arasında olmuştur.

"Antik Yunan'ın iki önemli düşünürü Platon ve Aristoteles, insan-doğa ilişkisini bir öncelik-ikincilik sorunsalı çerçevesinde, kapsayarak etkileşme biçiminde değerlendirmiştir (Yardımcı, 2006: 9)".

İnsan-doğa ilişkisinin hem toplumsal hem de sanat tarihi açısından farklı dönemlerde kırıldığını görebiliriz. Toplumsal açıdan bakıldığında bu kırılma noktalarından birincisi ilkel dönemde yaşanan tarımın keşfi ve yerleşik düzen olgusudur. Antik Yunan dönemi içerisinde ise, doğa felsefecilerinin akılcı ve bilimsel metotlar kullanarak doğayı gözlemleyip yorumlama biçimleridir. Daha sonra ise bu kırılmalar Orta Çağ, Rönesans ve Aydınlanma dönemi olarak devam etmektedir.

Antik dönemde evrene ve insana yönelik merakın ve bu merak sonucu evrenin ve insanın keşfedilmesi fikrinin tam tersine Orta Çağ'da yalnızca Tanrısal ve dinsel olana yönelim söz konusudur. Dolayısı ile bu durum Orta Çağ'da durağan bir toplum yapısının oluşmasına neden olmuştur. Orta Çağ ile birlikte artık insanlar oluşan toplumsal sistem içerisinde hapsolmuş ve bireysel anlamda özgürlüğünü kaybetmiş bir konumdadır. Dönem içerisinde Hıristiyan teolojisinin Orta Çağ düşüncesine hükmettiği söylenebilir. Bu düşünce sistemi içerisinde insani duyguların yani arzu ve tutkuların doğal olduğundan hareketle, doğanın ve doğal olanın önemini yitirdiği hatta dışlandığı bir dönem olarak karşımıza çıkmaktadır. Orta Çağ düşünce-

si,dünyayı fani ve ölümlü dünya olarak tanımlar ve fani olandan çok uhrevi olana yönelimin insan açısından daha faydalı olabileceği fikrini savunmaktadır. Dolayısı ile insan bu dönem içerisinde Antik Dönem kadar düşünce çeşitliliğine ve özgürlüğüne sahip olamamaktadır. Bu dönem içerisinde kutsal olana ilişkin her şey çok önemlidir. Varlık düşüncesinin Orta Çağ dönemi içerisinde ele alınırken sorgulanış biçimi temelde bütünüyle Tanrının varlığı ile ilişkilendirilmiştir. Dolayısı ile bu dönem içerisinde insan-doğa ilişkisine baktığımızda doğal olanın yine Tanrısal güç ile ilişkilendirildiği bir dönem olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak Orta Çağ'ın Antik dönemden farkı, bütün doğal olayların ve anlaşılmalıkların kaynağı olarak Tanrının gücünün ön plana çıkarılmasıdır. Yani tek Tanrı inancı hâkim olmuştur.

Ortaçağ'da insan-doğa ilişkilerinde; "dine dayalı bir felsefe gelişmiştir. Dönem içerisinde doğa, Tanrı tarafından yaratılan ve düzenlenen bir sistem olarak düşünölmüştür.

İnsan ve doğa ilişkilerinde bu dönemde, doğa ve insan birbirini tamamlayan iki unsur olarak görölmüş (organik toplumlarda), insanın doğal çevreye bağımlılık duygusu var olmuştur. Basit teknolojiler yerine doğa güçlerine olan inanç ön planda tutulmuştur. Doğa, aktif bir niteliğe sahiptir ve insan doğaya boyun eğmek durumundadır (Aygün ve Mutlu, 2006: 5-10).

Antik dönem sonrası Orta Çağ döneminde insanın doğayı kavrayış biçiminde köklü bir değişiklik görölmemektedir. Doğal dünya görüşü Orta Çağ boyunca da varlığını sürdürmüştür. Ancak Orta Çağ Döneminin sona ermesi ile Rönesans dönemine geçiş sürecinde, düşünsel, toplumsal, siyasal, bilimsel ve ekonomik anlamda köklü değişikler yaşanmıştır. Özellikle de doğa algısı konusunda değişim yaşanmıştır. Geçiş sürecinde yaşanan bu değişimler şöyle açıklanabilir;

İnanç temelleri kaybolmayan doğa algısı, Ortaçağ boyunca da devam etmiş olmasına rağmen sonraki yüzyıllardaki dönüşümün, düşünsel temelleri kurulmuştur. Aynı anda inancı da kapsayan doğayı bilimsel algılayış biçimi Aristoteles ve Kilise ekseninde dayanağını bulmuştur. Bilimsel birikimin sonucunda ortaya çıkan, felsefeden ve inançtan soyutlanan yeni bilimsel alanlarla birlikte ise doğa, bir inceleme nesnesi olarak ele alınmaya başlanmıştır. Doğa üzerine artan ve gittikçe biriken bilgi, doğayaolan felsefi bakış açısını teknik bir bakış açısına dönüştürerek, doğaya olan hâkimiyet duygusunu ve bunun mümkün olup olmayacağı sorusunu zihinlerde uyanırmıştır. Bu noktadan sonra ise dönüşüm artık kaçınılmaz hale gelmiştir. (İlboğa, Aygöl, 2015: 67)

Bütün çağlar geçiş çağlarıdır, ancak bazı çağlar diğerlerine göre çok daha belirgindir. Rönesans ise adeta bir sıçramayı temsil etmektedir. Rönesans döneminde ilkel topluluklardan beri uzun yıllar içerisinde kısmen belirli paradigmalara bağlı

kalan toplumsal düşünce yapısının, köklü değişimi söz konusudur. Rönesans'ta artık insan merkezi konumdadır. Sanat ve toplum (özellikle toplumun orta kesimi) kiliseye karşı başkaldırısı ve yönetim biçimine karşı duruşuyla bir bütünlük içerisine girmiş ve sanatçılar bu sürecin başrolleri konumunda yerlerini almışlardır. Artık kilise rejiminin ve yönetiminin yöntemleri tartışılmaya başlanmış ve bir hesaplaşma sürecine girilmiştir. Dolayısıyla artık kilise otoritesinin baskıları yetkinliğini kaybetmiş ve burjuva sınıfı diye adlandırılan kesim yönetim konusunda söz sahibi olmuştur. Bu değişim her alanda kendine özgü bir biçimde yer bulmuş ve Rönesans sonrası toplumların düşüncelerini de derinden etkilemiştir. Rönesans dönemine kadar olan süreç içerisinde insan-doğa ilişkisini biçimlendiren çeşitli toplumsal gelişmelere baktığımızda dönemi oluşturan nedenleri de bir anlamda açıklamış sayılırız. Bu açıdan bakıldığında, yerleşik düzene geçişle beraber tarımın ön plana çıkması, coğrafi keşiflerle birlikte, kâğıt ve matbaanın bulunması, özellikle kilise rejiminin baskılarına karşı çıkan burjuva sınıfının ortaya çıkışı bu dönemi hazırlayan en önemli etkenler arasında gösterilebilir. Rönesans döneminde düşünsel anlamda ön plana çıkan en önemli özelliklerden biride bireye verilen önemin artmasıdır. Bu dönemde ön plana çıkan Hümanizm kavramı Skolastik düşüncedendolayı ortaya çıkmıştır. Dönem içerisinde dinin, din adamlarının ve kilisenin halk üzerindeki otoriter baskısının sarsılması sonucu Pozitivizm ve Sekülerizm gibi kavramlarda ortaya çıkmıştır. Burjuva sınıfının dönem içerisinde saymış olduğumuz etkenler ile birlikte ortaya çıkışı,gelecek dönem içerisinde de kapitalist toplum yapısının oluşmasını sağlamıştır. Rönesans döneminde ortaya çıkan Pozitivizm Orta Çağ düşüncesinden kopuşun timsalidir. Pozitivizm, içerisinde teoloji ve metafizik içermeyen, gerçekte var olan dünyanın yasalarını kabul eden bir düşünce yapısına sahiptir. Orta Çağ düşüncesinde her şeyi Tanrısal güçle bağdaştıran, kutsal olana duyulan ilgi ve araştırmanın yerini gerçek dünyada var olanın araştırılmasıyla değiştirdiği bir süreçtir. Yani fani dünya yerine maddi dünya görüşü hâkim olmuştur. Toplumsal düşüncedeki bu değişim dolaylı yünden insan-doğa arasındaki ilişkinin değişmesine doğrudan atılan bir adımdır. Çünkü: toplumun yönetilmesinde söz sahibi olan burjuva sınıfının egemen olması, reform hareketlerinin ve Rönesans'ın getirmiş olduğu sosyal, ekonomik ve siyasal değişimler, modern toplumların oluşma sürecinde etkindir.

3. MODERN TOPLUMLARDA İNSAN-DOĞA İLİŞKİSİ

Modern toplumlarda insan-doğa ilişkisine değinmeden önce, modern toplumların oluşum sürecine kısaca bakmak gerekir. Antik yunan çerçevesinde insan-doğa ilişkisini incelerken görmüş olduğumuz, filozofların doğal ve toplumsal olayları akıl ve mantık çerçevesinde değerlendirerek aktarmaları aydınlanma felsefesine, aydınlanma felsefesinde de insanın merkezi konuma gelmesi ve yönetim biçiminin değişerek bireysel hakların ortaya çıkışı modern toplumların oluşumunda çok önemli bir rol üstlenmiştir.

Rönesans ve reform hareketleri ile birlikte yaşanan doğa anlayışı, zamanla modern doğa kavrayışının oluşmasına sebep olmuştur. Modern doğa kavrayışı hakkında, Arslan'ın, König'in "Doğa Felsefesi" adlı kitabından yorumladığı şu sözlere yer verebiliriz;

Kadim medeniyetlerin insanı küçük bir evren, evreni küçük bir insan gören 'bölünmemiş aklı', her türlü düşünsel çabanın temelde hikmet arayışına hasredildiği, yerleri ve gökleri işaretlerle dolu mucizevi bir evren tahayyül etmişti. Antikçağ'da olduğu gibi Ortaçağ'da da çeşitli yöntemlerle Tanrısal kudretin evrendeki izleri aranmış; doğa felsefesi ile doğa bilimi arasında belirgin bir ayrıma gidilmemişti. 20. yüzyılın ortalarına kadar birbirinden bütünüyle bağımsız düşünme/araştırma alanları olarak görülen felsefe, bilim ve teoloji müstakil karakterini modern doğa düşüncesinin teşekkül ettiği ayrışma sürecinde, Yeniçağ'da kazanmıştır. 17. yüzyıldan itibaren daha önce doğa felsefesinin kapsamına giren bilimlerin (doğa bilimleri), süreç içinde bağımsız birer disiplin niteliğine kavuşmasıyla, tek tek bilimler hem felsefeden hem de birbirlerinden ayrılmaya başladı (König, Akt. Arslan, 2011: 35).

Sonuçları bakımından Bilim Devrimi olarak nitelendirilen ve düşünce tarihinde derin izler bırakan bu ayrışma tabiatın klasik kavranışından modern kavrayışa geçiş sürecinin de ayırıcı vasfı olmuştur (Arslan, 2011: 37).

Descartes'in aklın ve özgür düşüncenin varlığına ve gerekliliğine atıfta bulunması, Fransız toplumu içerisindeki aydınlanma ve düşünsel ilerlemenin gerçekleşmesine ve mutlak monarşi hâkimiyeti altında olan toplumun köksel değişiklikler yapmasına olanak sağlamıştır. Fransız Devriminde, halkın yönetimin mutlak hâkimiyetine ve baskılarına karşı çıkmasının temelinde vergi ve baskıların öneminin yanında dönemin aydınlarının etkisi ve halkın okuryazarlık oranının artması etkin olmuştur. Dönem içerisinde burjuva sınıfının demokratik haklar ve liberal ekonomi fikrini ön plana çıkararak Amerikan Bağımsızlık Bildirgesinden de faydalanarak Fransa'da

mutlak hâkimiyeti olan Kral'a başkaldırmaları evrensel insan hakları kavramlarının ortaya çıkmasına da yol açmıştır. Yönetim biçiminin değişmesiyle ortaya çıkan iş bölümleri ve giderek artan dış ticaretin küreselleşme anlamında dünyadaki etkileri çok hızlı olmuştur. Fransız İhtilaliyle Orta Çağdan kalma düşünce yapısı köklü değişime uğramıştır. Yani egemenlik hakkını Tanrıdan aldıklarına inanılan ve yıkılması imkânsız gözüyle bakılan mutlak krallıkların bu devrim sonrası yıkılabileceği gerçeği diğer devletlere ve zamanla dünyaya yayılmaya başlamıştır. Dolayısı ile özgürlüğü ve eşitliği savunan düşünce yapısı ile evrensel insan ve yurttaş hakları bildirgesi tüm dünyada benimsenmiştir. Dünya üzerinde düşünce yapısının bu köklü değişimi ve bilimsel gelişmelerin hızlanması, toplumların ekonomik anlamdaki üretim tüketim ilişkilerine bağlı olarak ticaretin büyümesi, ham madde ihtiyaçlarını karşılamak için sömürgelerin artması ve sanayi devriminin ortaya çıkmasına yol açmıştır. Sanayi Devrimi konu bağlamında önemli yere sahiptir. Çünkü Sanayi Devrimi ile yaşanan toplumsal anlamdaki değişiklikler örneğin; makineleşme, doğal yaşam alanlarının ham madde ihtiyacına karşılık yok edilmesi veya zarar görmesi, kentlere göçün giderek artması gibi etkenler, insanların doğal yaşam alanlarından koparak doğa ile arasındaki bağı güçsüzleştirdiği bir dönemi işaret etmektedir. Sanayi Devrimi ile birlikte makinelerin insan gücünden çok daha fazla ve hızlı bir şekilde üretim sağlaması bu süreci giderek hızlandırmış ve akabinde sanayileşme süreci Birinci Dünya Savaşına doğru dünyayı sürüklemiştir. Sanayileşmenin getirmiş olduğu doğanın tahribatına yol açan yeni üretim biçimleri, zamanla küreselleşmenin etkileri ile dünya üzerinde canlıların yaşam haklarını savunan, çevreyi savunan sivil toplum örgütlerinin ve çevreci kuruluşların oluşmasına neden olmuştur.

Geleneksel toplumdan modern topluma geçişin belirgin özelliklerini belirtmek, geleneksel toplumun ve modern toplumun yapısını da, insanın doğaya bakış açısını görmek için önemlidir. Bu açıdan bakıldığında da, modernleşme kavramı birçok şekilde tanımlanmaktadır. Genel olarak "geleneksel tarımsal üretim ve küçük çaplı el sanatlarına dayalı durağan bir yapıdan sanayileşmiş, şehirleşmiş, okuryazarlık oranının arttığı, kitle iletişim ve ulaşım araçlarının geliştiği, dinamik yapıya geçiş modernleşme olgusunun ortak özelliği olarak ele alınabilir. Geleneksel toplumdan modern topluma geçiş sürecinde en belirgin özellik ise tarıma dayalı toplumsal bir yapıdan sanayiye dayalı toplumsal bir yapıya geçiş olarak belirtilebilir (Aslan ve Yılmaz,

2001: 94). Modern toplumların düşünce yapılarını anlayabilmek için önce, modernite, modernleşme ve modernizm gibi kavramları birbirinden ayırarak, bu kavramların oluşmasında etkin rol alan düşünürleri irdelemek gerekir.

3.1. MODERNİTE, MODERNLEŞME VE MODERNİZM

Modernite, Avrupa'da 17. yüzyıl civarında ortaya çıkan, zamanla tüm dünyayı etkisi altına alan toplumsal değerler sistemine verilen isim olarak karşımıza çıkar. Genel anlamıyla gelenek ile karşıtlık arasındaki dönüşüm ya da değişimlerin yaşandığı bir süreç diyebiliriz (Orhan, 2017: 2).

Modernleşme kuramına baktığımızda; Altun, (2011: 69), modernleşme kuramını, savaş sonrası Amerikan akademi dünyasında ortaya konan düşünsel çabaların ürünü olarak tanımlamakta ve geleneksel sosyolojik açıklamalardan önemli oranda beslenen modernleşme kuramının diğer zihinsel dayanak noktasının da Aydınlanma Düşüncesi olduğunu vurgulamaktadır. Altun'un kavram hakkındaki düşüncelerinden yola çıkarak "Modernleşme" kavramının Aydınlanma Felsefesinin düşünsel teması ile bağlantılı olduğu söylenebilir.

Modernleşme kavramını tarihsel süreç içerisinde inceleyen İsrailli sosyolog Eisenstadt ise, kavram hakkında şu açıklamaları yapmakta; tarihsel olarak "modernleşme 17. yy ve 19. yy arasında Avrupa ve Kuzey Amerika'daki toplumsal, politik ve ekonomik sistemlerde ortaya çıkan değişimin bir ürünü olarak gelişen, diğer Avrupa ülkelerine, Güney Amerika, Asya ve Afrika kıtalarına yayılan bir süreç olarak değerlendirilmelidir (Eisenstadt, 2014: 11)".

Modernleşme kuramının perde arkasında ve oluşum sürecine doğrudan etkisi olduğu düşünülen bir isim var ki, o da Talcott Parsons'tur. Altun,(2011: 75)'a göre; modernleşme kuramı açısından Parsons ismi, yalnızca meşruiyet haritasının sınırlarını çizen bir düşünürü değil, aynı zamanda kuramın üretilmesinde öncülük eden birçok akademisyeni yetiştiren bir hocayı da temsil etmektedir. Modernleşme kuramının, çoğunluğunun Harvard Üniversitesi ve M.I.T. çevresinde yer alansosyal bilimcilerin çabalarıyla gün yüzüne çıktığı bilinmektedir. Altun'a göre modernleşme kuramının filizlenmeye başladığı dönem, Parsons'ın Harvard'daki altın yıllarıydı.

Sosyolog Lerner,modernleşme kuramı hakkında şunları söylemekte; "modernleşme, okuma yazma oranı, kentleşme, kitle katılımı ve empatinin varlığı ile temsil edilir(Lerner, D. Akt. Altun, 2011: 92)". Siyaset bilimcisi Bermann ise modernleşmeyi; "Girdap,altüst oluş, yitirilen kutsallık, mekân, aidiyet..." gerçekten de modern zamanları tanımlayan kategoriler, aynı zamanda onu öncekilerden köklü bir şekilde ayıran unsurlardır şeklinde tanımlar(Berman, Akt. Dural,2012: 1).Alman filozof Hegel ise farklı bir yaklaşımla modernleşme kavramına değinir. Hegel, modernlik tanımlamasında kronolojik bir yol izlemektedir. Bu yol Reform ve Rönesans hareketleri ile başlamaktadır. Hegel'e göre Reform Hareketleri ve Rönesans Dönemi ni içerisine alan Çağ Modern Çağdır. Tarihsel olarak bu süreci değerlendirdiğinde, Antik Çağ, Orta Çağ ve Modern Çağ olarak kronolojik bir sıra ile ele alır. Hegel'e göre Modern Çağ, başlangıcını geçmişte bulan ve kendisini belirlemesine göre geleceğe doğru yavaş yavaş taşınan bir süreci ifade etmektedir. Artık Antik Çağ'ın model olması sona ermiştir. İçinde yaşanan dönem, Modern Çağ, kendi bilinçliliğinin farkında olan bir çağdır. Modern olmanın, kendi dışında, hiç bir ölçütü yoktur. (Özgiraz, 1993: 10-11).

Şüphesiz modernleşmenin uluslararası yönleri olduğu gerçeğini bir kenara atamayız. Tarihsel olarak baktığımızda Batılı ve Kıta Avrupa'sına ait olan modernleşmenin ilk evreleri, aynı ortak mirası paylaşan farklı siyasi birimlerin çeşitliliğinin varlığı tarafından karakterize olan bir toplumsal düzen içinde doğmuştur(Eisenstadt, 2014: 21).

Modern, modernite ve modernizm kavramları hakkında farklı yaklaşımlar ortaya koyan düşünürlerin görüşlerine de yer vermek gerekir. Örneğin bir eleştirmen ve aynı zamanda teorisyen olan Williams bu kavramlar hakkında şu şekilde düşünmektedir;

Raymond Williams, İngilizce'de, on yedinci ve on sekizinci yüzyıllarda modern kelimesinden modernism, modernist ve modernity kelimelerinin türediğini belirterek on dokuzuncu yüzyılla birlikte bu kelimelerin farklı anlamları içerdiğini iddia eder. Buna göre modernizm daha çok belli eğilimlere, özellikle de 1890 ile 1940 yılları arasında yaygınlaşan deneysel resme ve yazıya işaret etmektedir (Williams, Akt. Erden, 2016:12)

Siyaset bilimci Berman ise modernizm hakkında farklı bir görüş ortaya koymaktadır; Berman'a göre Modernizm genel olarak 19. yy sonu ile İkinci Dünya Sava-

şının başlangıcına kadar olan dönemde, özellikle sanat ve edebiyatta meydana gelen değişimleri işaret etmektedir. Berman, modernliğin uzay ve zamana, ben ve ötekilere, yaşamın imkânlarına ve zorluklarına ilişkin bir deneyim yığını olduğunu savunmaktadır. Berman'a göre modern olmak; dünyayı dönüştürme olanakları vaat ederken bir yandan da sahip olduğumuz her şeyi yok etmekle tehdit eden bir ortamda bulmaktır kendimizi(Berman, Akt. Erden, 2016: 11).

Kısacası modern, modernite, modernleşme ve Modernizm kelimelerinin her biri farklı anlamları çağrıştıran ifadelerdir. Modern, Antik Çağ sonrası özellikle Aydınlanma Dönemi ile birlikte, her dönem kullanılan,içinde yaşanan döneme (çağa) uygunluk anlamında sık sık karşımıza çıkan bir ifadedir. Modernite toplumsal bir değerın sistematik yansımasını ifade etmek için kullanılan bir terimdir. Modernleşme ise bir süreci ifade ederken,Modernizm, sanatsal ve edebi alanda modernleşme süreci ile oluşan akımları ifade etmek için kullanılan bir terim olduğu belirtilebilir.

Toplumsal ve kültürel anlamda yaşanan sorunlar ve başkaldırıları beraberinde "modernleşme sürecinin bir getirisi olarak, uluslararası ilişkilerin artması sebebiyle" doğrudan ilişkilidir. Kısaca modern toplumların gelişim sürecinde oluşan sorunları toplumun farklı kesimlerindeki ayrışmalardan kaynaklanan "sosyal, politik, gençlik ve yapısal değişim sonucu başkaldırıları" şeklinde tanımlayabiliriz. Bu başkaldırıları toplumsal, kültürel ve uluslararası boyutları olduğunu söyleyebiliriz. İşte bu toplumsal sorunlar çerçevesinde modern toplumlarda insan-doğa ilişkisine baktığımızda; artık modern dünya görüşünün insanoğlunun doğa karşısındaki tutumunu dönemsel açıdan kritik bir sürece soktuğunu ve bu sürecin üretim tüketim ilişkileri ve otorite değişikliği ile farklı boyutlara geldiğini söyleyebiliriz. Artık insan, teknolojinin ve sanayi üretiminin hızla arttığı bu süreçte doğa ile olan ilişkisini yeniden tanımlayarak, doğayı hammadde sağlamak uğruna üretim sürecinde sınırsız seviyede sömürebilecek bir materyal olarak görmektedir. Bu süreçte toplumsal yapı içerisinde üretim ve tüketim ilişkilerinedeğinmemiz, modern toplumlarda değişen insan-doğa ilişkisinin boyutlarını belirleyebilmek için önemlidir.

3.2.MODERN TOPLUMDA ÜRETİM VE TÜKETİM İLİŞKİLERİ

Geleneksel toplumdaki modern topluma geçiş sürecinde 18. yüzyıldaki yaşanan toplumsal, siyasal, ekonomik etkenler şüphesiz çok önemli kırılma noktasıdır. Çünkü;"Düşünsel anlamdaki geleneksel dünya görüşü yerini pozitif dünya görüşüne, Siyasal anlamda geleneksel otorite yerini demokratik otoriteye, Ekonomik anlamda tarımsal üretim yerini sanayi üretimine bırakmıştır(Suğur, S. ve Suğur, N. 2017: 19)".

Düşünsel, siyasal ve ekonomik anlamdaki bu değişimlerle beraber yeni bir dünya düzeni oluşmaya başlar ve bu değişimler beraberinde insanın doğa ile ilişkisini çok farklı bir yere taşır. Bu bağlamda bakıldığında, kırılma noktası olarak geleneksel toplumdaki modern topluma geçiş ve modern toplumdaki tüketim kültürüne dayalı düşünce yapısının oluşması,insan-doğa ilişkisinin olumsuz anlamda değişmesine sebep olmuştur.Bu ilişkinin değişimindeki en önemli etkenlerden biride değişen toplumların üretim ve tüketim ilişkileri ile ilgilidir. Modern toplumlarda üretim ve tüketim ilişkilerini anlayabilmek için kapitalist sistem öncesi feodal sistemin yapısını belirtmek gerekir. Çünkü kapitalist sistem feodal sistemin yıkılmasıyla başlar. Feodal sisteme baktığımızda ekonomik anlamda halk, toprakları ellerinde tutan, toprakların sahibi olan soylu kişilere bağlıydı. Bir anlamda halk işçi köleler, soylularda toprak sahibi zenginlerdi diyebiliriz. Feodal sistem yapısı gereği soylu kişilerin topraklarında üretim yapan halk, ürettiklerinden kendilerine yetecek kadar olanı alıp üretim sonucu oluşan gelir ya da ürünü soylu insanlara bırakmak zorundaydılar.Feodal sistemde bir açıdan güç yada diğer anlamıyla zenginlik tamamen topraktı. Çünkü toprak sahibi kişiler gücü elinde tutan soylu insanlardı. Ancak 15. yüzyıla geldiğimizde ticaretin farklı boyutlar kazanması ile para hem işlevini hem de önemini çok büyük ölçülerde artırmıştır. Yani bir anlamda para ve ticaret anlayışının burjuva sınıfının yönetiminde Kapitalist sistemin oluşmasını sağladığını söyleyebiliriz. Kapitalist toplumun oluşum aşaması, elbette toplumun her alandaki gelişim sürecine bağlı olarak kendini göstermiştir. Ama yukarıda belirttiğimiz gibi feodal yapının kapitalist toplum yapısının oluşmasına ön ayak olduğunu söylemek mümkündür. Bir yandan da modernizm ile bu ekonomik yapı giderek gelişmeye devam etmiştir. Modernleşme sürecinde etkin rol alan ulusal ticaret anlaşmaları ve büyüyen pazar payları, modern-

leşen dünyanın kültürel yapısını ne kadar etkilediyse, en az o kadar kapitalizmi de etkilemiştir.

Kapitalizm, tarım ekonomisine dayanan feodal yapının kalkması ile birlikte, Sanayi Devrimi ile ortaya çıkmıştır. Kapitalizmin içerisinde barındırdığı düşünce tarzı, liberal düşünce tarzıdır(Bal, 2011: 4). Kapitalist sistem, modern toplumların üretim tüketim ilişkilerini belirgin bir düzeyde feodal toplumlardan ayırıcıdır. Modern toplumların üretim ve tüketim ilişkilerindeki bu değişim, yaşamın temel öğeleri diye adlandırılan güneş, hava, su, toprak ve besin maddelerinin değişime uğramasına, doğal dengelerin bozulmasına ve dolayısı ile sürdürülebilir bir doğa olgusunun yok olmasına doğru giden tehlikeli bir yol olarak düşünülmelidir. Özellikle kırsal alanlardan kentsel alanlara göçün giderek arttığı ve toplu yaşam alanlarının fazlaştığı dolayısı ile üretim tüketim ilişkilerinde yaşanan dengesizliğin giderek arttığı modern toplum yapısı içerisinde insan-doğa ilişkisi açısından birçok sorunun ortaya çıkması kaçınılmazdır. Modern toplum yapısı içerisinde iletişim araçlarının ortaya çıkmasıyla ve gelişmesiyle birlikte küresel bir dünya algısı ortaya çıkmaktadır. Küreselleşme ile birlikte dünya algısının küçülmesi, sınırların kaldırılması, küresel bir sorunun tüm insanların sorunu biçimine dönüşmesi, modern toplum içerisinde insan ve doğa arasındaki ilişkinin değişiminin göstergeleri arasında sayılabilir. Örneğin tropik iklimde yaşayan bir insanın kutup ayılarının yaşam hakkını savunması gibi değişimler modern toplum yapısı içerisindeki küreselleşme kavramını işaret etmektedir. Kapitalizmin aşırı kar hırsıyla ortaya koymuş olduğu üretim ve tüketim ilişkileri yerkürenin tahribatını kaçınılmaz hale getirmektedir. Kapitalist sistem içerisindeki üretim ve tüketim ilişkilerinden kaynaklanan bozulmalara; sanayi maddelerinin üst düzeyde üretimi ve bu üretimlerden kaynaklanan atıkların arıtım sız şekilde doğaya terk edilmesi şeklinde örnek vermek mümkündür.

Marks ve Engels kapitalizmin doğayı nasıl kullandığı ve insanla doğa arasındaki ilişki konusunda çok net ve berrak tavır ortaya koymuşlardı. Örneğin Marks şu şekilde belirtiyor: "Kapitalist tarımcılıktaki her gelişme, yalnızca işçiyi değil, aynı zamanda toprağı da soyma sanatında bir gelişmedir(Marks, Akt. Yeşil, 1996: 14)". Doğa ile insan arasındaki ilişki konusunda da Engels şunları söylemekte:

Kısacası, hayvan dış doğayı yalnızca kullanır ve onda yalnızca varlığı ile değişikliklere yol açar; insan onda yaptığı değişikliklerle doğayı kendi amaçlarına hizmet etti-

rir, ona hakim olur. Ve bu insanları diğer hayvanlardan ayıran son, özsel ayrılıktır ve buna da yol açan yine emektir. Fakat biz doğa üzerinde insanın zaferleri konusunda fazla övünmemeliyiz. O böyle zaferlerin herbiri için bizden öç almaktadır. Böyle zaferlerin herbiri birinci sırada bizim hesapladığımızı uygun sonuçlar vermektedir ve fakat ikinci ve üçüncü sırada daha önce hesaplanmayan sonuçlar ortaya çıkmakta ve bunlar birçok halde ilk sonucu ortadan kaldırmaktadır(Engels, Akt. Yeşil, 1996: 14,15).

Dolayısı ile giderek bozulan toplumsal sistem yapısının varlığı bariz bir şekilde bilindiği halde, insanların bunu görmezden gelmeleri, ya da tehlikenin boyutlarını kabul etmemeleri, gerçekten gelecek nesiller için çok büyük bir tehlike arz etmektedir. Yeşil 1996'da kaleme aldığı "Doğa ve İnsan" adlı kitabında; giderek kötüleşen çevre sorunlarının, birtakım çevre dostu kuruluşlar tarafından dile getirilmesi sonucu emperyalist devletlerin bundan rahatsızlık duymasına karşın, göstermelik olarak bir çevre konferansı düzenlediğine değinmektedir. Bahsi geçen konferans, İsveç'in başkenti Stockholm'de yapılan 1. Çevre Konferansıdır. Bu Konferansta 154 ülkenin imzasını taşıyan 27 maddelik tespit ve çözüm önerileri vardır. Ama Yeşil, bu çözüm önerilerinin boş vaatlerden ibaret olduğunu belirtir. Zirve'den zırva çıktı diyerek eleştirir. Nitekim devam eden yazısında bu maddeleri ele alarak "emperyalist sistemin çevreyi yıkmayan etkili bir gelişme ile çerçevesinin çizilmeye çalışıldığını" belirtir. Emperyalizm'in bu güne kadar ki gelişmesinin temelinde yatan şeyin; doğanın tahribi ve sınırsız şekilde sömürülmesi olarak dile getirir. Yeşil, emperyalist dünyanın tanıdığı, propagandasını yaptığı tek "gelişme" olduğunu ve bu gelişmenin de; serbest pazar-kar ekonomisine dayalı gelişme olduğunu belirtir. Devamında da çevre zirvesinde ilk maddede geçen "çevreyi yıkmayan gelişme" fikrinin boş laf ve kandırmacadan başka bir şey olmadığını belirtir. Dolayısı ile haklı olarak emperyalist sistem içerisinde "gelişme" ve "çevre" anlayışının birlikte yürüyemeyeceği gerçekliğinin altını çizer (Yeşil, 1996: 50-58)

Görüldüğü üzere bu toplumsal düşünce sistemi içerisinde, sürdürülebilirlik ve doğal denge ile ilgili sorunlar karşısında 20 yıl geçmesine rağmen ilerleme olması bir yana aksine işler daha da kötü bir hal almıştır. Sorunların bu boyutlara gelebileceğini çok önceden gören düşünürlerin işaret ettikleri önemli noktaları kısaca belirtmeye çalıştık. Ancak kapitalist toplumların bu sorunları aşma konusunda ki girişimlerinin de yeterli olmadığı gerçekliği ile karşılaşmaktayız.

Fischer, Sanatın Gerekliliği adlı kitabında kapitalizm hakkında şu benzetmeyi yapar; "Kral Midas dokunduğu her şeyi altına çevirmişti. Kapitalizm de her şey'i 'meta'ya çevirdi (Fischer, akt. Yılmaz, 2012: 73)". Modern toplumlardaki üretim ve tüketim ilişkilerine bağlı olarak Fischer, kapitalizmin her nesneyi satılabilir bir meta'ya çevirdiğini, sanatında toplumsal değişikliğin getirdiği bu metalaştırma kavramından kendine düşen payı aldığını vurgulamaktadır.

Mağara resimlerinden modern çağa kadar olan süreç içerisinde doğa kavramı insanoğlunun zamanla doğaya olan bakış açısının değişimiyle aynı kalmamış, bu da sanatı etkilemiştir. İnsanlar doğadan kopuk şekilde yaşamlarını sürdüremezler çünkü onlar da doğanın bir parçasıdır. Evrensel olarak insanlar doğadan hoşlanırlar ve doğadan zevk alırlar, doğadan birtakım deneyimler elde etmek onları keyiflendirir. Herkes gökyüzünden, ağaçlardan, kuşlardan, hayvanlardan hoşlanır (Bayazıt, Akt. Genç, 2013: 2-3). Dolayısı ile sanat tarihinde, "doğa" sanatçılar için her zaman ilham kaynağı olmuştur. Sanatçılar kimi zaman doğayı referans almış, kimi zamanda "gerçeklik olgusu tartışılarak, doğadan kopmak gerektiği fikri benimsenmiş. Çoğu zaman kendi içerisinde sanatın ne olduğu ve sanatçının yeri ve özellikleri tartışılmıştır.

4.POSTMODERN TOPLUMDA İNSAN-DOĞA İLİŞKİSİ

Postmodern terimi, "modern" ve "post" ekinin yan yana gelmesi ile oluşan modern ötesi ya da sonrası anlamına gelen bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Postmodernizm, modernist anlayışın canlılığını kaybetmesi sonucu 20. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan çeşitli üslup ve yönelimlerin genel adı" olarak görülmektedir (TDK)".

Postmodern dönemi anlayabilmek ve kapsadığı nitelikler konusunda bir şeyler söyleyebilmek için öncelikle, modern dönem ile birlikte değişen üretim ve tüketim ilişkilerinin Postmodern diye adlandırılan dönemdeki karşılıklarına bakmak gerekmektedir.

Sanayi toplumu olgusu çerçevesinde kavramsallaştırılan kapitalizm, 1970'lere ciddi bir krizle girmiş ve bu krizden çıkış yolları yaşanacak değişiminin de ilk habercisi olmuştur. Bilgi ve iletişim teknolojilerindeki hız, küreselleşme ve buna bağlı sınırların yok oluşu yeni bir toplum yapısını, yani bilgi toplumunu meydana getirmiştir. Yapısal olarak sanayi toplumunun dışında gelişen bu yeni toplum yapısı sanayi sonrası toplum, geç kapitalizm gibi adlandırmalarla dolaşıma girmiştir. (Featherstone, Akt. Kırılmaz ve Ayparçası 2016: 43).

Yaşanan süreç ile birlikte üretim temelinde seri üretim biçimi ortaya çıkmıştır. Seri üretim biçimi, Henry Ford'un, hareketli bant üzerinde otomobillerin seri üretimi ile ortaya çıkan yeni çalışma yöntemini meydana getirmiştir. Postmodern Dönemde, üretim mekanizmasını insan eli yerine makinelerin alması, modern üretim biçimini farklı bir boyuta taşımıştır. Kitle üretimi bu açıdan bakıldığında, modern ve postmodern kültür arasında ayırım yapılmasına olanak sağlamaktadır. Aynı zamanda da, insan-doğa ilişkisinin üretim ve tüketim kültüründeki artış sebebiyle postmodern dönem içerisinde ki yerini belirlemekte de önemlidir.

1970'li yıllara geldiğimizde kapitalist kültürün yaşattığı kriz, toplumsal anlamda yeniden yapılanma sürecini beraberinde getirmektedir. Bu süreç içerisinde de, yeni bir üretim modeli olarak işçi ve yönetici arasındaki temel sınırların kaldırıldığı bir üretim biçimi meydana gelmektedir. Modern dönemdeki seri üretim biçiminin postmodern dönemde toplam kalite yönetimi olgusu ile değiştiği görülmektedir. Modern dönemde seri üretim biçiminde yaşanan aksaklıklar, işçilerin geneline mal edilip üretim sürecini etkilerken, postmodern dönemde ise aksaklığın yaşandığı departmana yönelik bir düzeltme sistemi uygulanmaktadır. Böylelikle üretim asla aksamamakta

ve üretilen malzeme niteliğinde de kalite esas alınmaktadır. Modern dönemde meydana gelen işçi ve yönetici arasındaki sınırlar postmodern üretim biçimi ile ortadan kaldırılmaktadır. Dolayısıyla yeni üretim biçimi ile birlikte işçilerin statüsünde bir yükselme söz konusudur. Bu durum dönem açısından yaşanan toplumsal değişimlerden, iş bölümlerinin artmasıyla da yakından ilişkilidir. Postmodern üretimin gelişmesinde önemli olan bir neden de, bilgi ve iletişim teknolojilerinde yaşanan gelişmedir. Bu gelişmeler, aşırı hiyerarşik yapıların ortadan kalkmasına, yığın üretim yerine ürün yelpazesinin genişlemesine, vasıflı ve vasıfsız iş gücüne yönelik ücret politikalarının oluşturulmasına neden olmuştur. Değişimi hazırlayan bu süreçler incelendiğinde, üretim süreçlerinin, insanların yaşam tarzlarını ve kültürel süreçlerini yakından etkilediğini söyleyebiliriz. Dolayısı ile modernizmin meydana getirdiği kurumsal yapılanmalarla, postmodern üretimin ideolojisinin ise postmodernist yapılanmalarla ilişkilendirilebileceği görüşü ön plana çıkmaktadır (Kırılmaz ve Ayparçası, 2016: 44-45).

Alman mimar Andreas Huyssens ise postmodern kavramı hakkında tanımlama yaparken ve postmodern ile modern arasındaki farklılığı vurgularken şu sözlere yer vermektedir;

Bir düzeyde son zamanların geçici hevesi, reklam taktiği ya da içi boş gösterisi gibi görünen şey, Batı toplumlarında ağır ağır belirmekte olan bir kültürel dönüşümün, bir duyarlılık değişiminin parçasıdır. Postmodern terimi, hiç olmazsa şimdilik, bu değişimi ifade etmek için bütünüyle yeterlidir. Söz konusu değişimin doğası ve derecesi tartışılabilir, ama dönüşümün kendisinin varlığı tartışmasızdır. Yanlış anlaşılmasın, kültürel, toplumsal ve ekonomik düzenlerde toptan bir paradigma değişimi yaşadığımı iddia etmiyorum; buna benzer herhangi bir iddia, açıktır ki, şişirilmiş olacaktır. Ama kültürümüzün önemli bir kesiminde, duyarlılıkta, pratikte ve söylem oluşumunda gözle görülebilir bir değişim yaşanıyor. Bu değişim, biz dizi postmodern varsayımı, deneyimi ve önermeyi daha önceki dönemden ayırır (Huyssens Akt. Harvey, 2003: 54).

Huyssens, postmodern dönem ile modern dönem arasında belirli ayırt edici unsurlar olduğunu ve bu unsurlar sayesinde de postmodern dönemin, modern dönemden ayırt edilebileceğini belirtmektedir. Toplumbilimci olan Alain Touraine ise Postmodern toplumun konumunu açıklarken şu sözlere yer vermektedir; "Postmodern konumu tanımlayan şey, hareketli pazarlarda stratejiye dönüşen bu araçsal akılçılıkla, "farklılıkları" içine kapanan toplulukların tümüyle birbirinden ayrılmasıdır (Touraine,2002: 207).

Touraine, ayrıca postmodernliğin tanımlanmasında ve modernlik karşılaştırması konusunda şu söylemlerde bulunmaktadır;

İktisadi büyüme, siyasal özgürlük ve bireysel mutluluğun koşulları artık bize, benzer ve birbirine bağımlı görünmüyor. İktisadi stratejilerle bir toplumun, kültür ve kişilik türü oluşumunun birbirinden ayrılması çok çabuk gerçekleşti; postmodernlik fikrine adını veren ve bu fikri tanımlayan da o ayrışma oldu. Modernlik, geleneksel toplumlar ve kültürü, modern toplumlar ve kültürün karşıtı olarak sunarak ve her tür toplumsal ya da kültürel olguyu gelenek - modernlik çizgisi üzerindeki yeriyle açıklayarak kültürle ilerlemeyi birbirine bağlamışsa, postmodernlik işte bu bağlanan şeyleri birbirinden ayırır (Touraine, 2002: 207).

Touraine, 1968'de ve o dönem içerisinde oluşan yeni toplumsal hareketlerde, sanayi toplumundakinden daha çok bütünlüşmüş ve merkezi edimcilerin, hedeflerin ve çatışmaların oluşturduğu yeni toplumsal dünyanın müjdesini görmektedir. Touraine, toplumsal-sonrası durumu, çözümleyenlerin her yerde gördüğü toplumsallığın çözümlenmesidir şeklinde bir açıklama yapar. Bu durumun, salt ideolojilerin çözümlenmesinden çok daha derin bir durum olduğunu belirtmektedir. Ayrıca toplumsal - sonrası olarak adlandırdığı sanayi sonrası toplumunda, "toplumsal sorun" yerine Psikolog Serge Moscovici'nin deyişiyle "doğal soruna" yol açtığı düşüncesindedir (Mossovici Akt. Touraine, 2002: 211). Touraine, bu durumu şu cümle ile açıklamaktadır; "yani kirlenmenin ve (her tür toplumsal ve kültürel katılımın dışında yer alan) tekniklerin çoğalmasının yıkıcı etkilerinin tehdidi altındaki gezegenimizin yaşamını sürdürmesi sorununa bırakır" (Touraine, 2002: 211).

Touraine, bir anlamda modern toplum yapısından postmodern toplum yapısına geçişin en önemli sorununu; toplumsal ve kültürel katılımın dışında yer alan tekniklerin ve kirlenmenin yıkıcı etkileri olarak görmektedir. Toplumbilimci Touraine'in bu tutumunda da görüldüğü üzere; postmodern toplumdaki insan doğa ilişkisi, modern dönemdeki ilişkiye kıyasla oldukça karmaşıktır ve sürdürülebilirlik anlamında modern dönemdekine oranla daha çok endişenin yaşandığı bir dönemdir. Dolayısı ile postmodern toplumda insan-doğa ilişkisini, üretim-tüketim ilişkileri doğrultusunda ve modern toplum yapısındaki değişikliklere göre ele aldığımızda; modern toplumdaki seri üretim biçiminin yerini Postmodern üretim biçimine bırakması ve toplumsal sorunun yerini doğa sorununa bırakması, postmodern toplum yapısı içerisinde, insan-doğa ilişkisinde modern toplumdakine oranla daha çok doğal sorunlara yönelim olduğunu göstermektedir.

Antropolog, coğrafyacı, siyasi ekonomist ve aynı zamanda sosyal teorisyen olarak tanınan David Harvey, Postmodernizm kavramının oluşumunda modernleşme sürecine şu sözlerle değinmektedir;

Modernizm, özgül bir modernleşme süreci tarafından yaratılan modernite koşullarına sıkıntılı ve yalpalayan bir estetik cevaptır. Dolayısıyla postmodernizmin yükselişinin sağlam bir yorumu, modernleşmenin doğası ile hesaplaşmak zorundadır. Ancak bu şekilde, postmodernizmin hiç değişmeyen bir modernleşme sürecine farklı bir tepki mi olduğu, yoksa modernleşmenin doğasında, örneğin bir tür "post-endüstriyel" (sanayi-ötesi), hatta "post-kapitalist" topluma doğru yönelen köklü bir değişimi mi yansıttığı ya da bunun habercisi mi olduğu sorusuna yanıt verilebilir (Harvey, 2003: 120).

Modern ile postmodern arasındaki farklılıkları, Stephen Brown'un ikili karşılaştırması ile açıklamak mümkündür (Bkz. Tablo 1).

Tablo 1. Stephen Brown, "Modern ve Postmodern Özellikler ve İkili Karşılaştırması"

Modern	Modernite	Postmodern	Postmodernite
Düzen	Kontrol	Düzensizlik	Kaos
Kesinlik	Belirleyicilik	Belirsizlik	Şüphelilik
Fordizm	Fabrika	Post-Fordizm	Büro
İçerik	Derinlik	Tarz	Yüzeysellik
İlerleme	Yarın	Durağanlık	Bugün
Türdeşlik	Kanı Birliği, Ortak Görüş	Türdeş Olmayan	Çoğulcu
Sıradüzen	Yetişkinlik	Eşitlik	Gençlik
Varoluş	Gerçeklik	Performans	Taklit
Önceden Tasarlanmış	Dışa Dönük	Oyuncu	Benmerkezci
Düşünme, Tasarlama	Metafizik	Katılım	Parodi
Uygunluk	Tasarım	Uygunsuzluk	Şans

Kaynak:Brown, S. Akt. Okat Özdem, Ö. ve Geçit, E. (2013: 147)

Kesin olarak ortak bir görüş birliği olmasa da, postmodernizmin tarihsel bir süreç içerisinde konumlandırıldığı yıl İkinci Dünya Savaşından sonra özellikle 1960'ların sonlarına doğrudur. Ancak Gellner, Giddens, Touraine, Habermas gibi modernliği savunan kuramcıların görüşlerine göre; postmodernizm, modernizmin karşıtı olarak değil onun ilerisi olarak tanımlanırken, aynı zamanda Giddens'in "*Modernliğin Sonuçları*" adlı yapıtında, postmodern döneme girilmediği ileri sürülmektedir (Aslan ve Yılmaz, 2001: 104). Tüm bu görüşlere rağmen postmodern dönemi, modernizme güvensizlik ortamı içerisinde farklılaşan toplumsal değişimleri tanımlamak için kullanılan bir kavram olarak adlandırmak mümkündür. İnsan-doğa ilişkisi açısından postmodern döneme baktığımızda; küreselleşme ile birlikte toplumların yapısal değişimlerinin meydana geldiğini görmekteyiz. Postmodern dönem ile modern dönemde oluşan sınıf ayrımlarının ortadan kaldırılması ve ötekileştirilenleri bünyesine alan bir dönem söz konusudur.

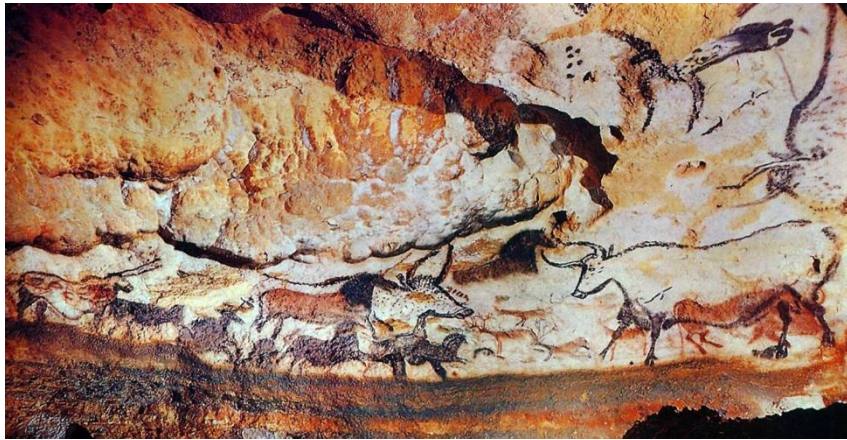
İKİNCİ BÖLÜM

SANATTA İNSAN-DOĞA İLİŞKİSİ

1. İLKEL TOPLUMLARDA SANAT VE İNSAN-DOĞA İLİŞKİSİ

İlk insan topluluklarının yaşayış biçimleri göz önüne alındığında, insanın doğa üzerindeki ilk tasarımları, yaşamını sürdürebilme kaygısı ile doğayı gözlemlemesi ve bu gözlemlerden çıkan sonuçlar ile yaşamını düzenlemesi şeklindeydi. Büyü ise insanoğlunun ilkel dönemde tasarlamış olduğu yaşantılarının dili ve doğa ile insan arasındaki ilişkinin anahtarı konumundaydı (Yardımcı, 2006: 4). Bilinen en eski mağara resimlerinin, örneğin Lascaux mağara resimleri; kesin olarak bilinmese de bir inanç sistemi içerisindedir. Bu resimlerdeki figürlerin doğadaki hayvan figürlerinin tasviri olduğu bilinmektedir. İnsanoğlunun ilkel yaşantısında doğayı betimlemesi, doğa ile ilişkisini anlama noktasında bize yardımcı olabilir. Mağara resimlerinde bulunan hayvan figürleri ve av sahneleri insanoğlunun doğadaki yaşantı biçimini bize sunarken aynı zamanda bu resimlerdeki dinsel anlatım biçimi, insan-doğa arasındaki ilişki hakkında bizlere fikir yürütme olanağı da sunmaktadır.

Şekil 1. Lascaux Mağarası, (b.t.), Fransa



Kaynak: Usta, A. (2 Ocak 2015)

Gombrich(2015), dillerin nasıl doğduğunu bilmediğimiz gibi, sanatın da nasıl doğduğunu tam olarak bilemiyoruz diye belirtmektedir. Tapınak ve ev inşası, resim ve heykel yapımı ve ya dokuma gibi teknikleri sanat olarak varsayarsak dünyada sanatçının bulunmadığı tek bir topluluk yoktur diye de ayrıca belirtmektedir. Gombrich'in çok geniş bir ölçüde haklılık payı olduğu görülmektedir. Dolayısı ile biz, ilkel toplumlarda sanat olgusunun nasıl şekillendiğini tam olarak bilememekle beraber, dönemin inanç ve yaşama biçimlerini göz önüne alarak ne gibi kaygılarla resimler yaptıkları konusunda fikir sahibi olabiliriz.

Şekil 2. Lascaux Mağarası, (b.t.), Fransa



Kaynak:Usta, A. (2 Ocak 2015)

İlkel mağara resimlerini incelediğimizde (Bkz. Şekil 1-2), insan becerilerinin en eski izlerini bu resimler aracılığı ile görebiliriz. Bu gibi resimler mağara duvarlarında ve kayalarda İspanya ve Fransa'da ilk kez görüldüklerinde arkeologlar gerçeğe yakın ve güçlü stilizasyonlar yapılmış bu hayvan figürlerinin, Buzul Çağı insanlarınca yapılmış olabileceği fikrini benimseyememişlerdir. Hatta çoğu bilim insanı ilk etapta bu resimlerin modern resimler olabileceği düşüncesine kapılmışlardır. Mağara resimleri ilk olarak gündeme geldiğinde bu resimlerin yaşayan bir ressam tarafından yapıldığı ve aldatmacadan ibaret olduğu düşünülmüştür. Bunun sebebi olarak da resimlerdeki stilizasyonların çok güçlü olduğu ve ilkel insanların bu tarz stilizasyonları

gerçekleştirecek teknik ve becerilere sahip olamayacağı fikrini ileri sürmüşlerdir. Zamanla bu bölgelerde bulunan kemik ve taştan yapılmış kaba araçlar; bu bizon, mamut gibi hayvan figürlerini resmedenlerin, onları avlayan bu yüzdende onları çok iyi tanıyan kimselerin resmettiğini ve kazıdığını giderek daha kesin bir biçimde ortaya koymuştur (Gombrich, 2015: 365).

Lascaux mağarasındaki ilkel resimlere baktığımızda dikkat çekici bir özelliğe; genel olarak av hayvanlarının resmedilmesidir. Yakın planda gördüğümüz bizon figürünü incelediğimizde; figürün başı gerçek boyutundan farklı olarak resmedilmiştir. Figürde renk dağılımı oldukça çarpıcı ve gerçekçidir. Bizon figürü ve diğer hayvanlarda kompozisyon ve bütünlük kaygısı görülür. Ayrıca figürlerin baş ve ayaklarında figürlere hareket izlenimi veren stilizasyonlar görülmektedir (Bkz. Şekil 2).

Günümüzde bu mağara resimlerinin ilkel topluluklar tarafından avlanmadan önce avcılarını güçlendirebileceği inancından dolayı yapıldığı düşünülmektedir. İlkel toplumlarda, insanların mağara duvarlarına yapmış olduğu resimlerinin insanın doğaya dair gözlemlerinin bir sonucu olarak resmedildikleri de düşünülmektedir. İlkel dönem diye adlandırılan Paleolitik dönemde insanların inanç biçimleri göz önüne alındığında, mağara duvarındaki resimlerle dönemin inanç sisteminin ne gibi bir bağlantısı olduğu sorusu akla gelebilir. Bütün bunların sanatla ilgisinin pek az olduğu da söylenebilir. Bu duruma karşı Gombrich'e göre; gerçekte sanatı etkileyen ilkel dönemdeki garip törenlerle oluşturulan inanç sistemindeki faktörlerdir. Bu törenlerde önemli olan şey bizde olduğu gibi söz konusu heykel ya da resmin bizim standartlarımıza göre güzelliği değil yarattığı etki önemlidir. Yani burada önemli olan söz konusu resmin ya da heykelin ilkel insanlar tarafından istenen ve amaçlanan büyüsel etkiyi sağlayıp sağlayamadığı ile alakalıdır. İlkel sanatçılar ayrıca, bu yapıtları, her biçimin ve her rengin ne anlama geldiğini bilen kabile halkı için yaparlardı. Sanatçılardan halk tarafından beklenen yapmış olduğu hayvan figürlerini ve ya av sahnelerini değiştirmeleri değil, yalnızca tüm bilgi ve becerilerini çalışmalarına uygulamalarıydı (Gombrich, 2015: 378).

Mağara resimleri genel olarak incelendiğinde, hayvanların gerçekte olan görüntülerine yakın bir biçimde resmedildikleri ve dolayısıyla bu hayvanların çok iyi incelendikleri ortadadır. Ayrıca bu resimlerin dinsel amaçlı ve av hayvanları üzerinde

doğa güçlerine karşı mistik bir güç elde etme girişimleri de göz önüne alındığında, ilkel insanın doğa ile arasındaki ilişkinin, doğanın gücüne karşı boyun eğme ve mitolojik hikâyeler ile doğayı anlamlandırma çabası olduğu söylenebilir.

Tansuğ, ilkel toplumda inanç sisteminin ve yapılan resimlerin sanatla ilgisi konusunda ise şöyle düşünmektedir;

İlkel toplumlarda resmin sıkı sıkıya büyüye bağlı olması, kendine göre estetik amaçları olmasını engellemez. İlkel bir ortamda resim, genellikle modeli olduğu nesneyle, yani aslıyla aynılaşan, onunla özdeş anlam yüklenen bir içerik taşır. Bu yüzden belli bir insanı temsil ettiğine inanılan tasvire karşı yapılan kötülük, o insana kötülük gibidir. Buna karşılık, resme gösterilen özen aslına gösterilen özen ve saygıyla bir tutulur (Tansuğ, 1999: 18).

Henüz kişisel mülkiyet kavramının oluşmadığı, köy ve kasaba olgusunun yerleşmemiş olduğu ilkel topluluklarda kolektif anlayış hâkim olduğundan dolayı toplumsal açıdan kendilerini sınırlar dâhilinde gördüklerinden, ürettikleri eserlerde basit ve topluluk içindir. Aynı şekilde bu anlayış diğer tüm üretim biçimlerinde kolektif bir yapıya sahiptir. İlkel topluluklardaki bu anlayış sanatsal üretimleri içinde geçerli sayılır. Çünkü belirli bir inanç sistematiği içerisinde dinsel ritüeller doğrultusunda yapılan resimler tüm kabileye ait bir büyüsel etki taşır. İlkel toplulukların ata ya vermiş olduğu değer ve inanç sistemi bir araya geldiğinde, üretilen maskelerin ve çeşitli heykellerin özünde yatan şeyin tapınma ile yakından ilişkili olduğu görülmektedir. Heykeli ya da maskı yapılan atanın ruhunun huzura kavuştuğu inancı hâkimdir. Bu heykellere baktığımızda önemli olan sanatsal anlatımı değildir. Atanın başının bir ya da iki renk ile tasviri önemlidir. Doğallık ön plandadır. İlkel dönemlerdeki sanatın en çarpıcı örneklerini Afrika sanatında görmek mümkündür. Afrika'da yerli kabileler tarafından ahşap, seramik, bakır, kumaş, metal ve bronz kullanılarak yapılan maskeler ilkel sanat biçiminin örnekleridir. Bu maskelerin kabileler tarafından cenazelerde, doğurganlık zamanlarında, dinsel törenlerde, ceza infazlarında, avcılıkta ve savaş hazırlığında kullanıldığı bilinmektedir. Maskelerin kökeninde mitolojik Tanrıları ve ata ruhları taşıması Afrika sanatının da diğer ilkel sanat biçimleri gibi dinsel ritüellere sıkı sıkıya bağlı olduğunun göstergesidir. Maskelerin ve yapılan heykellerin çoğu doğal malzemeler ile yapılırlar ve bunların hiç birinde gerçeklik olgusu söz konusu değildir. Yani bir benzetmeden çok istenilen siparişin amaçlarına hizmet edebilecek nitelikte ifade gücü önemlidir. Örneğin bir infaz ritüelinde kullanılacak maskın ürkütücü bir ifade biçimi olması beklenirken, evlilik töreninde kullanılacak olan maskın

ifade biçimi daha naif olmalıdır. Afrika sanatına genel olarak bakıldığında yapılan hemen hemen bütün maskelerde ve heykellerde zaman zaman bronz ve metal ilerleyen dönemlerde kullanılmış olsa da çoğunluğu doğal malzemeler ile şekillendirilmiştir. Bu durum savana da ve doğa ile iç içe yaşayan ilkel Afrika toplulukları için normal bir durumdur. Afrika toplumu içerisinde günümüzde ilkel kabile yaşantısına hala devam eden san kabilesi gibi topluluklar mevcuttur. İnsan-doğa arasındaki ilişki, ilk çağlardaki durumundan farklılık göstermiş olsa bile hala aynı saflığını ve doğaya karşı duyulan saygı ve gücü içerisinde barındırmaktadır. Afrika sanatı, özellikle maskelerdeki simgesel ifade biçimleri ve güçlü ifadeleri ile modern sanat oluşumunda önemli bir yere sahiptir. Kübizmin ifade sel anlatım gücünün ve nesnelere geometrik parçalara ayırarak biçimlendirilmesinin altında Picasso'nun Afrika maskelerindeki ifade biçimlerinden etkilendiği bilinmektedir.

Bütün ilkel sanat türlerinin genel bir incelemesi yapıldığı anda çarpıcı bir gerçek ortaya çıkar; ilkel sanatların yer ve zamana göre farklılıkları ya, yok denebilecek kadar azdır, ya da hiç yoktur. İlkel toplumların sanatsal anlamda özellikleri, belirgin bir bağlantı olmasa bile, farklı zaman aralıklarına rağmen genel anlamda aynı görülmektedir. Yalnızca farklı dönemlerde değil, aynı çağın birbirinden uzak yerlerindeki sanatlarda da bu benzerlik görülebilmektedir. İlkel insanın, bizim estetik nitelikler diye adlandırdığımız her şeyi belirli bir amaç için yaptığı kabul edilmektedir. Mağara resimlerinden yola çıkarak estetik açıdan bu resimleri değerlendirdiğimizde; Avusturalya ve Malinezya yerlilerinin yaptığı resimlerle Eski Taş Çağının yetkin ve canlı resimleri arasında bir farklılık olduğu görülür. İlk gruptakiler bir açıdan ritüel sembollerdir denebilir; fakat ikinciler ustaca yapılmış resimlerdir. Günümüz ilkellerinin reaksiyonları incelendiğinde, görüyoruz ki; onlarda izlenim bırakan şey bir hayvanın ne gücü ne de başka bir yanındır. Onlarda egemen olan şey daha çok görünmez ve büyümlü güçlerin etkisidir. İlkel toplumların mağara da yapmış olduğu resimlere bakıldığında fotoğraflık bir benzerliğin yanı sıra seçici ve şaşırtıcı derecede güçlü stilizasyonlar söz konusudur. Bu durumda, ilkel insanın resim yaparken etkili bir görsel sunma çabası ile açıklanabilir. Sonuçta insan, ilkel de olsa insandır ve doğası gereği yaşadığı toplum içerisinde beğeni ihtiyacı söz konusudur (Read, 1981: 13-16).

2. ANTİK YUNAN, ORTAÇAĞ VE RÖNESANS'TA SANAT VE İNSAN-DOĞA İLİŞKİSİ

Antik Yunan Uygarlığından bahsederken günümüzde çoğu kaynakta mitoloji ve felsefe ekseninde yer alan incelemeler karşımıza çıkmaktadır. Ancak konu bağlamında daha çok felsefe ve sanat ilişkisine değinmemiz gerekmektedir. Bu doğrultuda Antik Yunan düşüncesine genel olarak baktığımızda sanatın çok önemli bir noktada olduğunu görüyoruz. Antik Yunan Uygarlığında güzel ya da ideal olanın aynı zamanda yararlı olduğu fikri hâkimdir. Dönem açısından İdea kavramı ve Mimesis kuramı çok önemlidir. Sanatta ideal güzellik kavramı Platon'un İdea kavramında gerçekliği tanımlamasıyla alakalıdır. Platon'a göre ideal bir dünya söz konusudur ve gerçekte var olan ideal dünyada var olanın yansımalarından ibarettir. Bu düşünçüye göre Antik Yunan sanatı duyuşal dünyanın yansımasıdır. Yani sanat taklidin taklididir. Bu kuramda sanatta, Mimesis kuramı olarak Antik Yunan Döneminde karşımıza çıkmaktadır.

Platon (MÖ 5. yy) "sanat, fenomenler (görüngü, görünüm) dünyasını yansıtır" görüşünü savunmuştur. Bu çerçeveden bakıldığında sanat, görünenlerin yansımasıdır ve sanatın birinci görevi görüneni olduğu gibi yansıtmaktır; ki bu da görünen gerçekliği vermektedir. Böylece sanat, doğanın bir yansıması (mimesis, benzetme, taklit) olarak şekillenmiştir... Yansıtma kuramı çerçevesinde şekillenen sanat eseri, izleyicisine sadece doğayı yansıtma görevini üstlenmemiş; zamanla insan doğasının, yaşam biçimlerinin, uygarlığının, kısacası insanın yaşamına dair herşeyin yansıtıldığı bir platform olmuştur. Bu çerçeveden bakıldığında da sanatın yansıttığı da genel olarak görünen gerçeklik olmuştur (Şentürk, 2012: 17).

Dönem içerisinde yapılan heykellerde ideal güzellik anlayışını görebilmek mümkündür. Örneğin Kassel Apollo heykeli (Bkz. Şekil 3). Genel olarak Antik Yunan dönemi içerisindeki heykellere baktığımızda simetrisi ve orantısı ideal oranlara uygun bir şekilde betimlenmiş heykeller karşımıza çıkar. İdeal güzellik kavramının benimsendiği bu heykellerde kilolu bir heykel ya da stilize edilmiş bir hayvan figürü görmek mümkün değildir. Bu durum Antik Yunan döneminde insanın doğayı algılayış ve yorumlama biçimi ile yakından ilişkilidir.

Şekil 3. Kassel Apollo Heykeli, MÖ 450 (Kalamis ya da Phidias) Antik Yunan (Re-konstrüksiyon)



Kaynak:Kassel Apollo, (b.t.)

Antik dönemde Yunan Uygarlığındaki düşünürlerin genel olarak düşüncelerine baktığımızda; daha o zamanlardan sanat eseriyle düşüncenin birbirinden ayrılmaz öğeler olduğunun bilincine vardıkları görülmektedir. Demiralp, Antik Yunan Uygarlığı'ndaki bu düşünce yapısını şöyle açıklar; Sanat da düşüncede toplumsal bir olgudur. Ancak sanat eseri başlı başına toplumsal gerçekliğin dışavurumu değildir. Yani ideal sanat anlayışı ile sanatçılar eserlerinde yüceltim kavramını esas alarak işler üretmişlerdir. Dolayısı ile Antik Yunan düşüncesi açısından sanat eserini bir ifade biçimi olarak değerlendirmekten daha çok, yüceltim kavramı ile ilişkilendirebiliriz. Sanat eseri topluma ait bir nesnedir. Ancak sanatçısının toplumun bir bireyi olması ile toplumsal özelliğini kazanır. Sanat eseri aynı zamanda da öznedir. Sanatçının izlenimlerini biçimlendirdiği bir nesne konumundadır. Yani özetle sanat eseri düşüncenin öznesidir. Antik Yunan Uygarlığı içerisinde de sanatın toplumsal yönü

daha ağırlıklıydı ve sanat bu dönemde toplum için önemli bir yere sahipti (Demiralp, 2015: 10). Antik Yunan Döneminde genel olarak heykel ve mimari iç içe geçmiştir ve bu dönemde Platon'un Mimesis kuramı yani idea kavramı, daha öncede belirttiğimiz gibi dönemin sanat açısından içeriğini etkilemiştir. Yüce olanın ideal güzellik kavramı ile ilişkilendirildiği bu dönem içerisinde yapılan heykeller de Tanrısal yüceltim ve ideal insan vücudu esas alınmıştır. İnsan-doğa ilişkisine dönemin sanat eserleri açısından baktığımızda "*doğal güzellik kavramı*" yani doğanın taklidi ön plana çıkmaktadır.

Antik Yunan resim sanatında; arkaik dönem içerisinde dini ve mitolojik sahnelerin sergilendiği vazo süslemeciliği önemlidir. Bu vazo resimlerinde figürlerde ideal sanat anlayışı yerine stilizasyonlar görülmektedir. Genel olarak figürler tek renk halinde siyah ya da kırmızı şeklinde boyanmaktaydı. Vazonun etrafına mitolojik bir efsanenin anları bir sergi sahnesi gibi işlenmektedir(Bkz.Şekil 4). Resimler genel olarak iki renk ile tamamlanmaktadırlar. İlk dönemde yapılan vazo resimlerinde arka plan açık olarak renklendirilirken figürler siyah olarak renklendirilir. Daha sonra yapılan resimlerde ise arka plan siyahtır ve figürler kırmızıya yakın toprak renginde işlenmektedir. Siyah figür tekniği ile birlikte Antik Yunan vazo resimlerinde sahnelerdeki figürlerin kumaş, saç, kaş gibi ayrıntıları kolayca ayırt edilemez. Yaklaşık İ.Ö. 530 yıllarında uygulanan kırmızı figür tekniğinde ise siyah zemin üzerinde toprak renginde resmedilen figürlerin bütün ayrıntıları görülmektedir.

Antik Yunan'da sanatla birlikte gelişen sanat felsefesi kavramı ortaya çıkmaktadır. Sanat felsefesinin kurucusu olarak Aristoteles'i gösterebiliriz. Sanatın ne olduğu sorusunu soran ve buna cevap arayan dönem açısından platon olsa da, Platon sanatın sosyal ve politik yeri üzerine düşünmüştür. Bu sebeple sanat felsefesinin kurucusu olarak, sanatı kendi başına bir problem olarak ele alan Aristoteles'tir. Aristoteles'in sanat anlayışına değinerek, yeniçağ düşünürlerine kadar sanat ve felsefe olgusunun toplum ve bireylerin değişimi ile nasıl gelişim gösterdiğini incelemek gerekir (Demiralp, 2015: 23).

Şekil 4. Antik Yunan Vazo Süslemeciliği, İ.Ö. 650-475 (Rekonstrüksiyon)



Kaynak:Tansuğ, S. (18 Mart 2018)

Goethe'ye göre:

Yunanlı sanatçıların hayvan tasvirlerinde doğayla eş tarzda değil ama ona üstün örnekler verdiklerini kanıtlayan çok sayıda malzemeye sahibiz. Dünya üzerinde, atlardan en iyi İngiliz'ler anlar. Fakat Parthenon'dan kalan iki at başının, bugünün örneklerinden bile daha mükemmel olduklarını kabul etmek zorunda kalmışlardır. Bu başlar, Yunan sanatının en iyi döneminden kalmadır. Fakat bizim merak ve hayranlığımız, o devrin sanatçılarının bugün var olan modellerden daha mükemmelleriyle çalışmış olabilecekleri sanısıyla açıklanamaz. Yunanlılar, zamanın ve sanatın ilerlemesiyle, doğanın gözlemlemesinde daha büyük bir iç görüye sahip olmuşlardır (Spivey, akt. Demiralp, 2015: 24)

Antik Yunan düşüncesine sanat ve toplum açısından baktığımızda iki önemli unsur dikkat çekmektedir. Bunlardan birincisi Hümanizm olgusunun izleri, diğeri ise İdeal sanat anlayışıdır. Sanat ve toplum açısından insanın ölçü olarak alınması ve özgürleştirilme çabaları, Antik Yunan'ı İlk Çağ kültüründen ayıran özelliklerden biridir. Bu dönemde bireye verilen önem kurumlarda kendini hissettirirken, bu anlayış

dönemin sanatsal betimlemelerinde de gözler önüne serilmiştir. Klasik Çağ, bir Yunanlı vatandaşı öncelikle toplumun bir ferdi olarak görmüştür. Antik Yunan sanatında Hümanizm'in izlerini, antropomorfik (insan biçimli) olarak düşünülen tanrıların tasvirlerinde görebiliriz. Antik Yunanlı'nın tanrılarını insan biçiminde tasavvur edip insana özgü niteliklerle donatması, insanın doğadaki üstün konumunun bilincine fazlasıyla vardığının göstergesidir. Antik Yunan dönemindeki sanatsal betimlemeler, özellikle yontu sanatında insan figürü, ideal güzellik anlayışını vurgulamaktadır. Antik Yunanlıların ideal güzellik anlayışı, entelektüel ve politik faaliyetlerinin yanında görsel sanatlarda en büyük yankısını bulmuştur. Sanatçılara göre bu dönemde vücudu gerçekçi bir duruş içerisinde tasavvur etmek için onu içten dışa bir bütün olarak anlamak, (kemik-kas) ve heykelyaratırken yine içten dışa bir bütün olarak biçimlendirmek gerekmektedir. Sanatçının insan figürüne bakışı, matematiksel bir uygulama biçimindeydi. Yani kısacası Klasik Çağ sanatçısı birbirine tamamen zıt iki unsur (kesin oranlama ile anatomik gerçeklik)arasında, bir denge kurmaya çalışmıştır (Demiralp, 2006: 28).

İdealizm anlayışı bu dönemde farklı bir yönüyle daha belirlemekteydi. Demiralp bu konuyu şöyle değerlendirmektedir;

Atina'nın, tüm Yunanistan'da lider olduğu İ.Ö 5. yüzyılın ikinci yarısında inşa edilen Parthenon (İ.Ö 447-432); sanatta idealizmin bu diğer yönünü, yani yurttaşlık idealini yansıtmaları bakımından önem taşır. Atina'nın yükselen politik gücünü temsil eden yapı, Kentaur ve Amazon mücadelelerinin kabartmalarıyla süslüydü. Bu yanı sıra; Atina'nın düşmanları üzerindeki zaferini vurgulamaktaydı. Panathenaia sahneleriyle süslü kabartmalar ise; kent yaşamının idealize edilmiş yönünü ifade ediyordu. Yapıya yönelen yurttaş, demokrasinin idealize edilmiş mimesisine katılma cesareti vaat ediliyordu (Demiralp, 2006: 43).

Antik Yunan toplumunda, ilkel toplumlara göre çevre anlayışı ve kültür artık bütünüyle değişmişti. İlkel yaşantısında barınma ihtiyacı duyan ve yaşama kaygısı güden insan artık Antik Yunan'da inanç biçimleri ve kültürel yaşantısı çerçevesinde kendine görkemli tapınaklar inşa edebiliyordu. İnsanın el becerisi ve düşünce yapısı ilk çağlarda olduğundan fazlasıyla gelişmişti. Antik Yunan döneminde bunun en belirgin örneğini Parthenon tapınağıyla görmek mümkündür.

M. S. 323'te Hıristiyanlık Roma'nın resmi dini olduktan sonra, Roma çerçevesinde bütün geleneksel sanat biçimleri bu yeni dinin hizmetine girdi. Merkezi Bizans'ta olan Doğu Roma İmparatorluğu çevresinde ise resim sanatının, Doğu Hıristiyanlığının kendi özel yönleri ve nitelikleri içerisinde geliştiği görülür (Tansuğ, 1999: 89).

Antik Yunan'ın son dönemlerinde Helenistik sanat olgusu hâkim olmuştur. Yunan sanatı Helenistik dönemde değişikliğe uğramıştır. Yunan heykellerinde aranan simetri ve yücelik kavramı Helenistik dönemde duyguların ön plana çıktığı bir anlatım biçimini almaktadır. Helenistik dönemdeki yapıtlarda uyum ve incelik aranmaz. Bu dönem içerisinde yapılan Laookon heykeli Antik Yunan'ın ilk evrelerinde olan sanatsal ifade biçimlerini tamamen değiştirmektedir. Artık din ve büyü giderek etkisini kaybetmekte ve sanatçılar teknik sorunlarla ilgilenmeye başlamıştır. Troyalı rahip Laookon'un acıklı ve ürkünç ölüm hikâyesini konu alan heykelde anlatım gücü etkileyicidir. Heykelin yüzündeki ifadeler ve kaslarında yaşanan acının gerginliğini görebilmek mümkündür. Burada mitolojik bir hikâyenin var olmasının yanında insanın doğa ile kıyasıya mücadelesi de gerçekçi bir biçimde gözler önüne serilmiştir (Bkz. Şekil 5).

Şekil 5. *Laookon ve Oğulları Heykeli, (M.Ö. 1. yy), Vatikan Müzesi, İtalya*

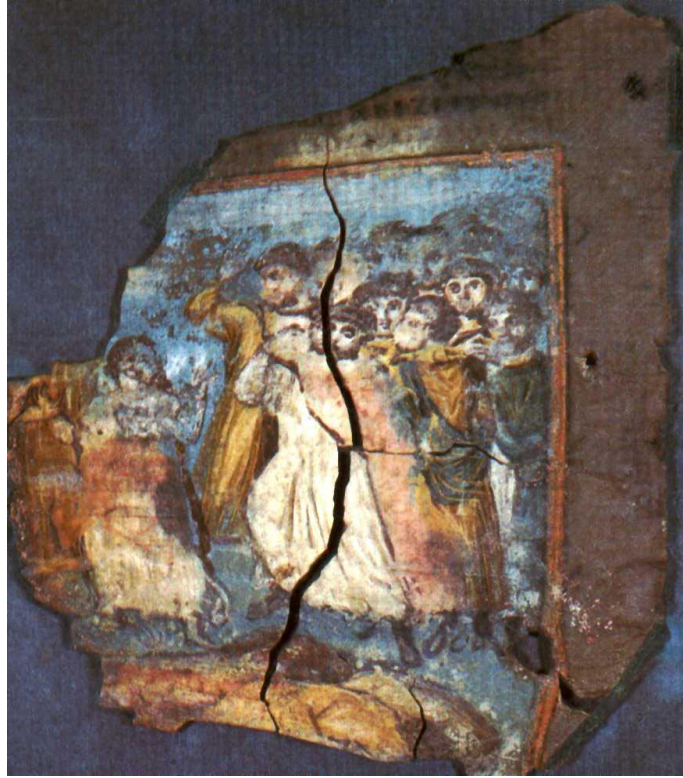


Kaynak:Usta, A. (1 Temmuz 2014)

Helenistik dönem ile birlikte değişmeye başlayan sanat ve insan doğa ilişkisi söz konusuydu. Bu gün Helenistik döneme ait hemen hemen bütün resimlerin yitirilmiş olmasına rağmen Antik Yunan döneminde yazılı metinler haline getirilen kay-

naklar sayesinde ve günümüzde klasik sanat ansiklopedilerinden biliyoruz ki bu sanatçılar sanatın dinsel amacından daha çok teknik sorunları ile ilgilenmekteydiler. Helenistik dönem sonrası Orta Çağ'a doğru geline süreç içerisinde din olgusunun değişimi mitolojik efsanelerden bütünüyle olmasa da bir kopuşun yaşanması ve tek Tanrılı din olgusu, insanın toplumsal yaşantısının da değişikliğe uğramasına yol açmıştır. İlkel dönemdeki insanın doğayı tanımlama ve inanç sistemi bütünüyle değişmiştir. Orta Çağ sanatına baktığımızda ikonların baş gösterdiği dinsel içerikli eserler karşımıza çıkmaktadır. Avrupa Orta Çağının erken dönemlerinde en çok karşılaştığımız resim örnekleri dinsel kitap resimleridir. Bunların en eski örneklerinden biri de 4. yüzyıl sonlarına ait olan ve şimdi British Museum'da bulunan Cotton Genesisi adlı el yazmasındadır (Tansuğ, 1999: 89). Bu resimler Tevrat sahnelerini kapsamaktadır (Bkz. Şekil 6).

Şekil 6. *Cotton Genesisi, (b.t.)*



Kaynak: *Bizans Mirası, (b.t.)*

Şüphesiz Avrupa Orta Çağ'da bir bunalım yaşıyordu. Bu bunalımı her alanda yaşasa da en belirgin alan dine dayalı otoritenin toplumun üzerindeki baskılarıydı diyebiliriz. Bunun yanı sıra düşünsel ve kültürel anlamda bu etkileri fazlasıyla gören

kesim halktır.Ortaçağ Avrupa'sında insanın hiçbir kıymeti yoktu. Mantık ve insani esaslar Orta Çağ'da kaybolmuştu. Dünya'mızın döndüğünü ileri sürenGalile ve daha pek çok düşünür çeşitlişkenceler görerek öldürülmüştür. Orta Çağ sanat anlayışı içerisinde statik ve kalıplaşmış dini öğeler sıklıkla işlenmektedir.Eserlerde figüratif anlatım biçimi görülmektedir. Mozaik, fresk, minyatür ve portreler bütünüyle dini ikonlarla ilgiliydi. Sanatçıların genel olarak tek konusu İncil ve Tevrat'taki sahnelerden ibarettir. Orta Çağ'da yaşayan bir birey için ruhsallık, dini efsaneler ve teoloji her zaman için hayatının merkezinde yer almaktadır. Dolayısı ile toplumun bu tarz yaşantısına karşılık gelecek şekilde sanatçılarında bu yönde çalışmalar yapmış olması dönem açısından doğal bir durumdur. Orta Çağ sanatı iki önemli dönem altında değerlendirilmektedir. Bunlardan birincisi İ.S. 900 ve 1200'lü yıllarda görülen Roman sanatı, diğeri ise 1200'lerde mimaride egemen olan Gotik sanattır. Bu iki dönemde üslupsal açıdan mimari ile yakından ilişkili dönemlerdir. Roman sanatında resim ve heykel çok fazla gelişmemiştir. Bu dönemde genel olarak kilise içerisinde şekillenen örnekler görmek mümkündür. Roman sanatı döneminde din adamları ile devlet adamları arasında bir yarış söz konusudur. Bunun sebebi ise toplumsal yapıda ki değişiklik sonrası dini otoritenin yönetimde söz sahibi olması ile ilişkilidir. Din adamları yönetimde güç sahibi olduklarında zenginleşmişlerdir. Bu zenginleşmenin sonucu olarakta din adamları sanatçılar ve halk üzerinde baskın rol üstlenmişlerdir. Dolayısı ile sanat bu dönemde kişisel ihtiyaçlardan çok din ve devlet adamlarının yarışı arasında baskın kalmış ve gelişme gösterememiştir. Gotik sanatta ise Orta Çağ'ın baskınlığından kurtulma ve başka bir dünyaya ulaşma isteği görülür. Bu dönemde yapılan katedrallere baktığımızda devasa yüksekliklerde göğe doğru uzayan sivri yapılar dikkat çekmektedir. Vitray sanatının çıktığı bu dönemde gotik mimari üslubu bundan fazlasıyla yararlanmıştır.

Dönem açısından Orta Çağ sanatında yaşanan gelişmelere baktığımızda; renkli taşlarla yapılan mozaik resimlerin çeşitlemeleri, fresk çalışmalarında yaşanan gelişmeler, minyatür sanatının ortaya çıkması, vitray sanatının ortaya çıkması, önemli gelişmeler arasında gösterilebilir. Ancak en önemli gelişmeler Orta Çağ'ın son dönemlerine doğru Giotto'nun resim sanatında konunun yerini incelemesi, açık-koyu değerleri incelemesi ve perspektif denemeleridir.

Eroğlu, Rönesans sanatını, "insan" merkezli sanat olarak ele alıyor. Bununla beraber Rönesans'ın hazırlık evresi olarak iki sanat okulunun önemine değinmektedir. Bunlardan birincisi; ressam Cimabue (1240-1302) ve Giotto'nun (1266-1337) başını çektiği "*Floransa Okulu*", ikincisi; başını ressam Duccion'un (1255-1318) çektiği "*Sienna Okulu*"dur. Bu okullar Geç Gotik ile Rönesans dönemlerini birbirine bağlaması ve Rönesans plastik sanatlarının temellerinin atılması açısından çok önemli konumdadır. Bununla birlikte Eroğlu, Floransa okulunun sanatın evrimine Eski Yunan'ı hatırlatan insancıl değerleri getirmiş olması ve resim tekniğinde iki büyük yenilik getirmesi açısından önemli olduğunu belirtir. Bu yenilikleri perspektifin keşfi, incelenmesi ve natürel renklendirme olarak belirtir. Floransa okulundaki gelişmelere baktığımızda; resme üçüncü boyutu sokarak, resim sanatını geçmiş tarihlerden bütünüyle ayırmıştır. Göz aldatması ve ya diğer adıyla göz yanılsaması prensibine dayanan oyun ile iki boyutlu yüzey üzerine üçüncü boyutu ekledikleri görülür. Bu yanılsamayı gerçekleştirirken yalnızca perspektif kullanmadılar aynı zamanda renklerin açık koyu değerlerinden faydalandılar. Renkleri açık koyu değerler biçiminde kullanmaları aynı zamanda hava perspektifi kavramının oluşmasında sağlamıştır. Eroğlu'na göre Floransa Okulu bu gelişmeler ile birlikte Ortaçağın düşünsel ve soyutlayıcı etkilerinden kendini kurtararak gerçeğe yaklaşmıştır (Eroğlu, 2014: 224).

Rönesans'ın başlangıçta, bütünüyle sanatsal anlamda çok yönlü bir değişimi meydana getirdiğini belirtmek doğru bir söylem olmayacaktır. Bu değişim uzun bir zaman dilimini kapsar. Örnek vermek gerekirse; Rönesans' 1300'lerden 1600'lere ulaşan gelişim dönemini içerir. Bu gelişim dönemi içerisinde yer alan 1375-1425 yılları arasında Avrupa'da revaçta olan Uluslararası Gotik sanatı vardır. Uluslararası Gotik'te Rönesans'ın aksine süsleme, motif ve renk, doğal gerçeklikten daha önemliydi ve özellikle dinsel konular işlenmeye devam ediliyordu. Boyut ve ölçeklendirmede konu ve içerik açısından önemliden önemsiz doğru bir çarpıtma vardı (Little, 2010: 17). İşte bu sebeple, Rönesans bir dizi değişimle birlikte aydınlanma felsefesinin oluşumuna ön ayak olmuş ve beraberinde gelen birçok alanda (özellikle sanatsal ve edebi alanda) kendini göstermiştir.

Şekil 7. Cimabue, "Aziz Trinita Madonnası", Ahşap Üzerine Tempera ve Altın Yaldız, 385 x 223 cm, Uffizi Galerisi, Floransa, 1223, İtalya



Kaynak: *Cimabue'nin Santa Trinita Madonnası*, (b.t.)

Cimabue'nun Meryem ve Çocuk İsa'yı betimlediği resimde, yakın plan bir açık kompozisyon düzenini tercih ettiği görülmektedir... Sanatçının özellikle tercih ettiği bir ışık düzeninin olmaması, kompozisyona yüzey etkisi vermektedir. Ancak renklerin açık - koyu etkileriyle oluşan aydınlık ve karanlık alanlarla biçimlerde belli oranda hacimsellik hissediliyor. Kompozisyondaki figürler, altın yaldızlı fon önünde yer alan ve yine altın yaldızla boyanmış olan bir taht etrafında betimlenmiş. Rengin açık - koyu etkileri ve altın yaldızın parlaklığı resimdeki figürlerin mekândan ayrı olarak algılanmasını sağlarken mekân kavramının olmadığı kompozisyonda, yaldızlı zemin, sadece arka fon görevini üstlenmiş. Kompozisyonda mekâna dair başka ipuçlarının olmaması gelenekle olan bağların sürdüğünün göstergesidir (Şentürk, 2012: 32-33).

Cimabue'nun "*Aziz Trinita Madonnası*" (Bkz. Şekil 7), Orta Çağ ile Rönesans dönemine geçişin resim sanatı açısından başlangıç örneklerinden biridir. Dönem açısından yapıt ele alındığında kilisenin en baskın olduğu dönemde ikon resimlerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Giotton'un resimleri ile karşılaştırıldığında ifade biçimlerinde duygusal ve doğal anlatım biçiminin görülmediğini söyleyebiliriz.

Giotto'nun özellikle 1300'lü yılların başında yaptığı fresklerle birlikte, resmin elemanlarının birbirleri ile olan ilişkilerinin söz konusu olduğu yeni bir dönem başlamıştır. Sanatçının kompozisyon kaygısı, espas ilişkileri, derinlik etkileri, psikolojik anlatım, jest ve mimiklerde görülen duyarlılık, resimsel mekân arayışları ve açık-

koyu renk ilişkileri ile oluşan hacim etkileri gibi buluşları, sembolik anlatımın ötesine geçen görünümünün gerçeğe yaklaşmasını sağlamıştır. Giotto genel bir tavır olarak ortaya koyduğu mekân arayışları, figürlerdeki hacimsellik, kişilik kazandırdığı portreler ve psikolojik ifadeyle elde ettiği doğalcı anlatımla ilerici bir tavır sergilemiştir. Giotto'nun geleneksel olandan uzaklaşan bu yenilikçi tavrı ve ilerici görüşü, çağının ilerisinde duran modern yaklaşımını da açıklamaktadır. Giotto'nun konuya ve figürlere olan duyarlı yaklaşımı, mekân kaygıları, çizgi ve renkle vermeye çalıştığı perspektif ve portrelere kişilik kazandırma çabaları ilerici görüşünü açıkladığı gibi Rönesans'ı hazırlayan dönem olarak adlandırılan 15. yüzyıl sanatının da kriterlerini belirlemektedir (Şentürk, 2012: 29).

Giotto'nun resimlerine ağırlık, kişilik ve boyut vermiş olması onu diğer çağdaşlarından ayırmakta ve Orta Çağ sanatsal üslubundan bir hayli uzaklaştırmaktaydı. Özellikle kutsal olayları doğal bir yol ile anlatma çabaları onu Orta Çağ Sanatından ayırmaktadır. Bu sebeple de geleneksel kalıplardan çıkması onu Rönesans sanatının başlangıcı için önemli kılmaktadır. Bizans sanatı diye de adlandırılan geç Orta Çağ sanatı ile Hümanistik sanat arasında bir anahtar konumunda gösterilmesi, dönemsel açıdan resim sanatına getirmiş olduğu yenilikçi tavrı ilişkilidir. Giotto'nun figürlerinde doğal duyguları ifade etmesi dönem açısından yine alışıldık bir durum değildi. Örneğin *'İsa'ya Ağıt'* adlı eserinde Meryem Ana'nın yüzündeki acı ve keder dikkat çekicidir (Bkz. Şekil 8).

Şekil 8. Giotto, *İsa'ya Ağıt*, Scrovegni Şapeli, 1306, Padova, İtalya



Kaynak: *Ağıt* Giotto, (b.t.)

Giotto'nun Orta Çağ sanatının katı üslubundan koparak doğal anlatım yollarına gitmesi dönem açısından sanatta insan-doğa ilişkisini görebilmek adına önemlidir. Orta Çağ'da bütünüyle kiliseye hizmet eden sanat artık Giotto'nun özgün arayışları ve yeni ifade biçimleri ile değişime girmiş ve Rönesans dönemini hazırlayan en önemli sanatçı konumunda Giotto, yerini almıştır.

Orta Çağ'da mantık dışı söylemlere inanarak yaşayan bir toplumun oluşması, artık Rönesans'daki dönüşümle beraber yerini akılcı ve mantıklı düşünmeye bırakmıştır. Beraberinde de doğal ve gerçek olgulara yönelim sağlanmıştır. Rönesans döneminin yaşanmasının sebepleri olarak Orta Çağ Avrupa'sının yaşadığı bunalımların etkileri gösterilebilir. Rönesans dönemine geldiğimizde, akademik kurumların yerine bireyler başı çekmeye başladı. Klasik geçmişe yönelik ilgi bu dönemde çok fazla artarak devam etti. Antik Yunan ve Roma Uygarlıklarının araştırmaları Rönesans döneminde yaşanan Hümanizm'in ana ilgi konusu haline geldi. Artık bu dönemde toplumsal, dinsel ve politik boyutlardaki ilişkiler ve bu ilişkilere yönelik sorular din adamlarının ve ruhani yetkililerin referanslarına göre değil mantık ve deneyler sonucu elde edilen yanıtlarla cevaplanmaya başlar. Rönesans döneminde sanatçılar bu gelişmeler ile birlikte doğanın betimlenmesinde kullandıkları yöntemlerde giderek ustalaştı. Rönesans dönemi içerisinde buna en belirgin örnek olarak çizgisel perspektif gösterilebilir (Little, 2010: 12).

Rönesans dönemi sanatçılarındaki Hamilik sistemi ilk göze çarpan özelliklerden birisidir. Hamilik sisteminde sanatçıların saraya ve iktidar sahibi kişilere bağımlılığı söz konusudur. Çünkü sipariş ve yaptırım gücü onların elindedir. Dönem içerisinde burjuva sınıfının yönetim üzerinde hak elde etmesi sanatçı hamiliğinin de el değiştirmesine neden olmuştur. Ancak bu hamilik sistemi içerisinde Rönesans sanatçılarının farklı eserler meydana getirdiğini de ayrıca belirtmek gereklidir. Rönesans döneminde, sanatın dini baskılardan bütünüyle olmasa da kısmen kurtulup özgürleşmesi ve sanatçıların özgün eserler verebilmesi adına verilen savaş önemlidir. Rönesans döneminde ki bu gelişmeler ile doğayı gerçekçi bir anlayışla tasvir etme ve perspektif denemeleri de dikkat çekicidir. Bu açıdan da Rönesans dönemine ve dönem içerisindeki bazı yönelimlere değinmemiz gerekir.

Ele almış olduğumuz bu dönemde sanat, "genellikle halkı bilgilendirmek, eğitmek, yönlendirmek amacıyla ve daha da önemlisi sipariş üzerine yapılmıştır. Sanatın koruyucusu konumundaki kurumlar, sanatçıyı ve sanatı kendi doğruları çerçevesinde yönlendirerek eserin yoruma kapalı ve sadece olanı aktarabilen bir yansıtma biçimi olarak şekillenmesinde etkili olmuştur. Buna paralel olarak aristokrasi ve kilisenin koruyuculuğu altındaki dini konular çerçevesinde gelişen resim sanatı, çoğunlukla İsa'nın yaşamı ve Hıristiyan inancını görsel yolla halka aktarma görevi üstlenmiştir. Sanatçının çoğunlukla iç dünyasını göz ardı ettiği ve sipariş olarak yaptığı bu eserler, sonuçta doğaya ve yaşama tutulmuş bir aynadır (Şentürk, 2012: 13-14)".Özellikle bu açıdan bakıldığında, 15. yüzyıl başlarından itibaren Rönesans içerisinde farklı tavırlar gelişmeye başladı.Bunların içerisinde insan-doğa ilişkisi açısından bakıldığında Hümanizm ve Natüralizm önemli bir yerdedir.

Natüralizm akımı konu bağlamında önemli bir yerdedir. Doğalcılık ya da diğer adı ile Natüralizm'in, araştırma konumuzun ilk bölümünde ele aldığımız Antik çağ kültüründeki doğa filozofları ile şüphesiz ilişkili olduğu görülmektedir. Antik çağdaki doğa filozoflarından Thales'in, olayları doğal ve mantıklı bir pencereden açıklama çabaları ilk doğalcılığın örnekleri olarak sayılabilir. Rönesans dönemi itibari ile Klasik çağ kültürüne duyulan ilgi ile beraber, Doğalcılığın geliştirildiği ve farklı bir boyutta incelendiği görülür. Rönesans'ta Doğalcılık, ışık, doku, ton ve yağlı boyanın ustalıkla kullanıldığı, doğal gerçeklikle işlendiği bir dönemi ifade eder bize. Little'e göre "Doğalcılık (Natüralizm), dünyanın en az soyutlama ya da üslupsal bozulmaya uğratılmış biçimde sunumudur". Rönesans Doğalcılığı ve dönemin sanatçılarına etkilerini, Little, şu şekilde belirtmektedir; Rönesans doğalcılığı, doğal görünüme önem verir. Rönesans doğalcılığı içerisinde sanatçıların yapıtlarındaki doğalcılık anlayışı genel ve bütüncül bir sadakat biçiminde kendini gösterir. Doğalcılık, ışık, renk, doku ve tonların bütün çeşitliliği ile uyum içerisinde çalışmalara aktarılması ile başarılıdır. Little'a göre bu argümanlar ile birlikte Doğalcılık, Rönesans sanatçılarına sanatın ne olduğu sorusunu yeniden gözden geçirme ve kültürel önemini artırma şansını vermiştir (Little, 2010: 36).

Özellikle belirtmek gerekir ki, Rönesans Doğalcılığında yalnızca "biçim, kompozisyon, renk, ışık, doku ve ton" gibi unsurlar doğal bir gerçeklikle resmedilmemiş bunun yanı sıra insan duygularının doğallığı da işlenmiştir. Little,

Doğalcılık'ın gelişiminde ayrıca iki belirleyici katkı olduğunu vurgular. Bunlardan birincisinin Jan van Eyck (1389-1441) olduğunu ve sanatçının bütün Avrupa'da ün sağlayan ışık ve doku betimlemelerinde şaşırtıcı doğalcı ayrıntılara ulaştığını belirtir. İkinci olarak ise, Venedikli sanatçıların çizgi ve biçimi esas alan Floransalı sanatçılara karşın renk ve ruh hallerini vurgulamaları olarak belirtmektedir (Little, 2010: 37).

Şekil 9. Jan Van Eyck , "Arnolfini Portresi", Ahşap Üzerine Yağlı Boya, 82,2x62 cm, National Gallery, Londra, 1434, İngiltere



Kaynak: *Arnolfini Portresi*, (b.t.)

Eyck'ın "*Arnolfini Portresi*" (Bkz. Şekil 9) ile beraber şüphesiz Doğalcılığı her ayrıntıda görebiliyoruz. Resimdeki figürlere ve arka plan ilişkilerine kısaca baktığımızda; ilk etapta Özellikle ayrıntıcı ve her detayı dikkatle ele alan sanatçının yapıtında, ışığın en doğal halini görmek mümkündür. İşte bu gibi ayrıntıdaki detaylardan ve ustalıklı kullanılan ışıktan dolayı *Arnolfini Portresi* Doğalcılık tarihinin en önemli yapıtlarından biri olarak gösterilmektedir (Little, 2010: 37). Eyck'ın eserinde figür ve arka plan ilişkilerine baktığımızda; artık dini sembol ve motiflerin tamamen bir kenara bırakıldığı ve arka planında hiç görülmedik bir biçimde mekân kurgusu oluşturulması dikkat çekici özelliklerdir.

Little, Hümanizm'in görünürde Rönesans'la eşanlamlı olduğunu ancak Hümanizm'in iki önemli ana bileşeni olduğunu altını çizer. Bunları da şu şekilde açıklar; "Klasik dünyanın sanatlarına ve değerlerine olan ilginin yeniden canlanması ve bireyin hem kendini hem de dünyayı dinsel yanıtlarla değil, akılcılık arayışıyla anlama ve değiştirme yetisinin yenilenmiş anlamı". Little'in bu açıklamasından yola çıkarak hümanizmi anlamaya ve açıklamaya çalıştığımızda; öncelikli olarak ilk bölümde kısa da olsa ele almış olduğumuz klasik dönemdeki insan doğa ilişkisini anlamaya yönelik olarak irdelediğimiz Antik Çağ sanatı ve kültüründe, "Little'in belirttiği Hümanizm'in iki ana bileşeninin" olduğunu çok net bir şekilde görebiliyoruz. Peki, Rönesans Hümanizm'i Antik Çağ'da ön plana çıkan bu iki bileşeni ne şekilde ele aldı ve Antik Çağ'dan farkı neydi? İşte bunu ayırt edebilmek ve anlayabilmek için Little'in Hümanizm hakkındaki incelemelerine yer vermemiz gerekir. Little, "Hümanist" teriminin ilk kez 14. yüzyılda Roma yüksek sanatlarının (geometri, dilbilgisi, şiir, söz sanatı ve ahlak felsefesi) öğretmenleri için kullanıldığını belirtir. Daha sonrasında ise giderek klasik dünyaya, insani duygulara ve insan ilişkilerine yoğun ilgi duyan eğitilmiş insanların hepsi için kullanılmaya başlandığını dile getirir. Bu açıklaması Sekülerizm ile Hümanizm arasındaki ufak bir çizgiyi işaret etmektedir aslına bakarsak. Çünkü Hümanizm'in oluşum sürecinde bir geçiş dönemini, "klasik dünyaya, insani duygulara ve insan ilişkilerine duyulan yoğun ilgiyi" ifade eder Sekülerizm. Hümanizm'in başlangıcına baktığımızda edebiyat ve bilim alanında etkileri göz önüne çıkar. Hümanizm, Little'a göre; mantık ve rasyonel sorgulamanın önemini vurgulayarak teolojinin geleneksel egemenliğine savaş açtı. Teolojinin Tanrısal olanı yüceltip, dünyasal olanı günahkâr ve çürük sayıp ayaklar altına almasına karşı Hümanizm'in başkaldırısı olduğunu vurgulamakta. Bu dönemde sanatçılar, kutsallık olgusunu sıradan insanlar üzerinde betimlemeye başladılar (Little, 2010: 12-15).

Hümanizm'i bir dönüşüm ve doğal olana mantıklı olana yönelim açısından ele alarak, sanatsal anlamda dinsel dogmalara karşı çıkışın en önemli temsili olması açısından önceki dönemlerden ayırabiliriz. Bununla beraber Hümanizm'i Klasik Çağ sanatından düşünsel anlamda ayırmak ta mümkündür. Hümanizm'in en önemli yapıtlarından biri olarak Leonardo'nun (1452-1519) "*Bakire Meryem ve Çocuk İsa Azize Anne ile*" adlı eserini örnek gösterebiliriz (Bkz. Şekil 10).

Şekil 10. Leonardo Da Vinci, "Bakire Meryem ve Çocuk İsa Azize Anne İle", Ahşap Üzerine Yağlı Boya, 168x130 cm, Louvre Müzesi, Paris, 1510-1513, Fransa



Kaynak: *Bakire Meryem ve Çocuk İsa Azize Anne İle* (b.t.)

Leonardo'nun bu eserinde Meryem'i sıradan bir insanmış gibi betimlemesi ayrıca yüz ifadelerinde Azize anne ile Meryem'in sıradan insanlar gibi duygularını ifade edişi, bize Hümanizm'i doğrudan işaret etmektedir. Little ayrıca "Leonardo'nun, Hıristiyan dininin bu temel kişilerini sıradan insani duygular içinde betimleyerek farklılaştığını belirtmektedir (Little, 2010: 27)". Bu açıdan baktığımızda Hümanizm sanat tarihi içerisinde farklılaşmanın ve değişimin önemli olduğu bir eğilim olarak karşımıza çıkmaktadır. Resmin arka planı ile figürler arasındaki ilişkiye baktığımızda ise; artık Orta Çağ sanatından farklı olarak bambaşka bir arka planla karşılaşmaktayız. Orta Çağ resimlerinde figürlerin arka planları genellikle ikonlar ve dini motiflerle süslenerek açık koyu değerlerle bir plan ilişkisi içerisinde iken artık Leonardo'nun bu eserinde arka planda bir doğa manzarası ile karşılaşmaktayız. Yine arka planda ki hava perspektifi dikkati çekerken, ön plandaki önemli dini figürlerin doğal insan yaşantısı içerisinde betimlenmesi, dönem açısından toplumun düşünce yapısını yansıtır niteliktedir.

Rönesans'ın yüksek dönemi olarak addedilen son dönemlerinde Leonardo'nun yanı sıra Raffaello (1483-1520) ve Michelangelo (1475-1564) gibi usta sanatçılar da yer almaktadır. Rönesans dönemindeki klasik sanata yönelimin örneği olarak Raffaello'nun Vatikan müzesi içerisinde yer alan "*Atina Okulu*" adlı freski göstermek mümkündür (Bkz. Şekil 11). Bu eser Rönesans'ın klasik ruhunu en somut haliyle yansıtan eserlerden biri olarak görülmüştür.

Şekil 11. Raffaello, "*Atina Okulu*", 500x770 cm, Fresk, 1509-1510, Vatikan Müzesi, İtalya



Kaynak: Yılmazkarasu, S. (26 Ekim 2018)

Rönesans'ın klasik döneme duyulan ilgisinin örneklerini Michelangelo'nun "*Davut*" heykelinde de görmek mümkündür (Bkz. Şekil 12). Heykeli özel kılan özelliklerden biri duruşudur. Diğeri ise geçmişte yapılan Davut heykellerine kıyasla Michelangelo'nun Davut'u Goliath ile savaşının zaferi sonundaki duruşu değil tam olarak savaşın yapıldığı anı simgeler. Yüzündeki gergin ifadeden, sağ elindeki taşın ve sol elindeki sapanından anlaşılabilir. Diğeri örneklerinin aksine sanatçının bu eserinde kılıç ve miğfer yerine yalnızca sapanı vardır.

Şekil 12. Michelangelo, "Davut", Yak. 500 cm, Heykel, 1501-1504, Firenze, İtalya



Kaynak: *Davut Heykeli*, (b.t.)

Rönesans dönemi içerisinde insan-doğa ilişkisinin yavaş yavaş değiştiğini, Leonardo'nun resimlerinin arka planında görebildiğimiz manzara ve doğa görünümlerinin, yerini iç mekân görünümlerine bırakmasında görebiliriz. Resimlerde artık çizgisel perspektif ve doğal gerçeklik olgusu ön plana çıkmaya başlamıştır. Buna en güzel örneklerden biri Tiziano'nun (1488-1576) "Francesco Maria Della Rovere" portresi olur (Bkz. Şekil 13).

Şekil 13. Tiziano, "Francesco Maria Della Rovere Portresi", 114x103 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1536-1538, Uffizi Galerisi, İtalya



Kaynak: Francesco Maria Della Rovere Portresi, (b.t.)

Rönesans döneminde, Tiziano gibi sanatçılar doğal ayrıntılarda yeni aşamalara ulaştılar. Sanatçılar artık ışığın ve gölgenin farklı yüzeylerdeki etkilerini yakalayabildiklerinden zırh, yansıyan ışıkla birlikte farklı bir şekilde parıldamaya başladı. Tiziano'nun Francesco portresi doğal efektler açısından oldukça zengindir. Little'a göre bu portre aynı zamanda laik iktidarın ve otoritenin güçlü bir ifadesidir (Little, 2010: 37).

Rönesans'ın her şeyi akılla ve bilimsel bulgularla açıklama çabalarına karşı, dinsel tanımlamaları geri getiren anlayışla. Maniyerizm akımı ortaya çıkmaktadır. Maniyerizm ile birlikte klasik sanatın dengeli ve ölçüye dayalı anlayışı değişerek yerini abartılı ve hareketli biçimlere bırakmaktadır. Melankoli Maniyerizm'in en belirgin ifade biçimi arasındadır. Bu dönem eserlerinde vücut, giderek eşyalar içerisinde kaybolmaya başlar. Maniyerizm ile birlikte parlak ve canlı renklerin yerine mat ve

soğuk renkler almıştır. Manzara resmi önemini kaybetmiştir. Yapılan resimlerin çoğunda huzursuzluk ve gerilim vardır. Maniyerist üslup Tiziano'nun eserlerinde ilk olarak görülmeye başlansa da en önemli örneklerinden biri El Greco'dur (1541-1614). Sanatçının "*Laocoon*" adlı eserinde Maniyerizm'in izlerini görmek mümkündür(Bkz. Şekil 14).

Şekil 14. *El Greco, "Laocoon", 137,5x172,5 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1610-1614, Ulusal Sanat Galerisi, İspanya*



Kaynak: Altaş, A. (23 Eylül 2014)

Dini içerikli bir resim olmasına karşın Greco'nun bu eserinde figürlerin stilizasyonu söz konusudur. Rönesans içerisindeki birçok esere göre ideal sanat anlayışını bu eserde görmek mümkün değildir. Ayrıca figürlerin uzatıldığı, gri tonların hâkim olduğu ve oran-orantı'nın bozulduğu bir eserdir. Laocöon ve oğullarının ölümünü seyrettiğimiz eserde kasvetli ve melankolik tavrı görmek mümkündür.

Rönesans ve Maniyerizm'i Barok dönem izlemektedir. Barok dönem ise Rönesans ve Maniyerizm'in aksine kilise destekli ortaya çıkan bir akımdır ve dini dogmaları ön plana çıkartmaktadır. Bu dönemde bireysellik, anlatımcılık ve ışık-gölge ön

plana çıkmaktadır. Özellikle Barok resim sanatında ışık, resmin ana elemanlarından biri olarak ele alınır ve ustaca işlenir. Barok dönem ayrıca resim sanatı açısından "*Natürmort*" (Ölü Doğa) resimlerinin çıkış noktası olması ile önemlidir. Barok dönemde Rönesans resimlerine kıyasla insan figürleri arkasında verilen doğa görünümü artık resimlerin bütünü oluşturmuştur. Ev içi resimlerinde ve siparişlerde artık doğa resimleri istenmektedir. Bu durum dönem açısından bize, insanın tekrar doğal yaşam döngüsü içerisinde doğa özlemine göstermekle beraber, insan-doğa arasındaki ilişkinin kuvvetlendiğini de göstermektedir. Barok sanat içerisinde neyin resmedildiği sorusu geniş yer tutmaz bunun aksine neden resmedildiği konusu önem taşımaktadır. Renkler Maniyerizm'e göre oldukça sıcaktır. Barok resmin en önemli temsilcilerinden biri de şüphesiz Caravaggio (1573-1610)'dur. Caravaggio ile birlikte resim sanatında yeni bir dönem başlamaktadır. Sanatçının ustaca işlediği doğal ışık figürler üzerinde sert geçişler ile birlikte süzülmemektedir. Sanat tarihinde sanatçıların her birinin özgün anlatım biçimi olmasına karşın Caravaggio gibi ışığı kuvvet ve kontrast ilişkileri bağlamında ustaca işleyen bir sanatçıya sıkça rastlamak mümkün değildir. Dinsel konular işlenmesine rağmen anlatım biçimi olarak doğal tavır ile konuları işleme ve resimlerindeki dinsel figürleri yüceleştirmeden sıradan insanlarmış gibi betimlemesi dönem açısından doğru olmayan bir yaklaşımdır. Hatta sanatçının yapmış olduğu Matta Şapeli için çizimleri çok cesurca ve farklı bulunduğu için reddedilmiştir. Caravaggio ışığı o kadar sistemli bir şekilde kullanmıştır ki, yalnızca eserlerinde, figürleri güçlendirmek için değil, aynı zamanda figürlerdeki duygu ifadelerini ve olayı dramatize etmek içinde kullanmıştır. Sanatçının ışığı ustalıklı kullanması konusunda en iyi örnek eserlerinden biri olarak "*Madonna Dei Palafronieri*" adlı eserini göstermek mümkündür (Bkz. Şekil 15).

Maniyerizm ve Barok sonrası, 18. yüzyıl sonlarında romantik sanatçılar ölçülerden, kurallardan ve formları sınırlayan sanatın geleneksel çizgilerinden kurtulmak amacıyla yeni bir sanat türü ortaya koymuşlardır. Bu yeni sanat eğiliminin adı da Romantizm'dir. Romantik sanatçılar klasik sanat türlerine karşın, Yunan ve Roma kültürüne ait sorgulama biçimlerini kullanmayıp, kendi iç dünyasındaki duygusal ifade biçimlerini esas alarak üretim yapmışlardır. Genel olarak yabani, çekici, duygusal, aşırı ve düşsellik içeren konuları dramatik olarak betimlemeyi tercih etmişlerdir.

*Şekil 15. Michelangelo Merisi De Caravaggio, "Madonna Dei Palafrenieri",
292x211 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1605-1606, Galleria Borgese, Roma, İtalya*



Kaynak: *Caravaggio ve Eserleri*, (b.t.)

Romantizm akımını hazırlayan etkenleri, Rönesans ve Reform hareketleri, sömürge yoluyla elde edilen kaynaklarının Avrupa'ya taşınması ile tarımsal üretimin artması, tüccar sınıfının doğması, bilimsel çalışmalar ve buluşlar, ticaretten sanayiye geçiş, özellikle Descartes sonrası düşüncedeki aydınlanma, Jean Jacques Rousseau ve Auguste Comte'nin insan haklarını ve insan-doğa ilişkilerini sorgulaması ve Fransız ihtilali şeklinde sıralamak mümkündür. Dönemsel olarak dinin ve felsefenin eleştirisi ile başlayıp, insan duyarlılığını merkeze alan, ilk etapta edebiyat ve felsefe alanında başlayan düşünce sistematığı, zamanla resim ve heykel sanatında da etkilerini göstermiştir. Klasik döneme ait konuların yavaş yavaş terk edildiği, manzara resimlerinin ön plana çıkmaya başladığı, günlük yaşamı anlatan ifade biçimlerinin arttığı, yalnızlık, korku, aşk gibi ruhsal durumların işlendiği bir dönem olarak Romantizm akımı ön plana çıkmaktadır. Romantizm ile birlikte sanat, kuralcı yapısından sıyrıla-

rak insanı ve insan yaşantısını merkeze almaya başlar. Romantik sanatçıların kusursuz ve evrensel olana ilişkin sorunları yoktur. Daha çok özel olana ilişkin konular ön plandadır. Francisco Goya (1746-1828), Eugene Delacroix (1798-1863), Caspar David Friedrich (1774-1840), Joseph Mallord, William Turner (1775- 1851) ve William Blake (1757-1827) gibi sanatçılar bu akım içerisinde etkin rol alan sanatçılar arasında gösterilmektedir. Goya ve Delacroix'in çalışmaları konu bağlamında önemli örneklerdir.

Şekil 16. Francisco Goya, "Üç Mayıs 1808", 268x347 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1814, Prado Müzesi, Madrid, İspanya



Kaynak: Goya'nın Bir Başyapıtı: 3 Mayıs 1808, (b.t.)

Goya'nın "Üç Mayıs" adlı eseri oldukça çarpıcıdır (Bkz. Şekil 16). İspanya'nın, 19. yüzyıl başlarında çekmiş olduğu acıların ve sıkıntılarının adeta sanatsal bir belgesidir. Ülkeyi istila eden Napolyon ordusuna karşı asilerin idam edilmesini konu alan çalışma da sanatçının üslubu çok dikkat çekicidir. Askerlerin tüfekleri ve açlıkları kompozisyonu oluşturmada çok önemli konumdadır. Çünkü sanatçı hiç bir savunmasız olmayan silahsız sivillerin katledilişini en çarpıcı biçimde vermeyi amaçladığından, asilerin resim yüzeyi üzerindeki konumları daha belirgin ve çarpıcı olmak zo-

rundadır. Işığın resim yüzeyinde ki kullanımı da çok önemlidir. Çünkü sanatçı olayın gece gerçekleştiğini vurgulamak için renk geçişlerini çok iyi kullanmış ve amaçladığı ortamı dabu doğrultuda yansıtabilmiştir. Sanatçının bu eseri, İspanyol resim tarihi açısından da, sanat tarihi açısından da çok önemli bir eserdir. Goya'nın "Üç Mayıs" adlı eserinin yanı sıra Delacroix'in "Halka Yol Gösteren Özgürlük" adlı çalışması hem sanat tarihi açısından, hem insanlık tarihine yön veren Fransız Devrimi'nin simgesi olması açısından, hem Romantizm akımının temsili olması açısından önemli bir eserdir (Bkz. Şekil 17).

Şekil 17. Eugene Delacroix, "Halka Yol Gösteren Özgürlük ", 260x325 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 1830, Louvre Müzesi, Paris, Fransa



Kaynak: *Halka Yol Gösteren Özgürlük*, (b.t.)

18. ve 19. yüzyıllarda Avrupa'da önemli olan eğilimlerden biride Oryantalizm'dir. 18. yüzyılda Napoleon'un Mısır seferi ile başlayan 19. yüzyılda gelişerek etkisini artıran 1. Dünya Savaşı'nın başlamasıyla etkisini yitiren bir eğilim olarak karşımıza çıkmaktadır. Doğuya yapılan seferler ve ticari ilişkiler sonucu doğuya karşı olan ilginin artması ile ilişkili olarak gelişen Oryantalizm, Avrupa toplumlarının doğuya karşı olan ilgilerinin giderek daha da artmasına sebep olmuştur. Doğunun bir

fantezi dünyası, eğlencenin ve şehvetin merkezi gibi anlatılması Batı dünyasını etkilemiştir. Dolayısı ile Avrupalı sanatçılarda bu fantezi dünyasına olan ilginin artmasına sebep olmuştur. Sanatçılar Doğu'ya karşı artan bu ilgiyi eserlerinde sıkça kullanmıştır. Jean Auguste Dominique Ingres'in (1780-1867) "*Türk Hamamı*" adlı eseri Batının Dönem içerisinde Doğuya karşı oluşturduğu imajın en iyi örneklerinden biridir (Bkz. Şekil 18).

Şekil 18. *Jean Auguste Dominique Ingres "Türk Hamamı", 108 x 110 cm, Louvre Müzesi, 1862, Paris, Fransa*



Kaynak: *Türk Hamamı*, (b.t.)

Ingres'in *Türk Hamamı* adlı eserinde görülen figürlerin çıplaklığı, Doğu'nun Batı'da oluşturulan yanlış imajını ifade eder niteliktedir. Sanatçının Neo Klasizm'i benimsemiş olması dönem açısından önemlidir. Çünkü ideal sanat anlayışına karşı bu eserde sanatçının fantezi dünyası yatmaktadır. Sanatçı hiç bir şekilde *Türk Hamamı*'-ni görmeden betimlemiştir. Ingres'in bu eseri, İstanbul'da uzun bir süre yaşamış olan

İngiliz yazar Lady Mary Wortley Montague'nun Türk Hamamı'nı detaylı olarak anlatan mektuplarından ilham alarak yaptığı bilinmektedir.

Romantizm ve Oryantalizm'i kronolojik olarak takip eden Realizm akımı da konu bağlamında önemli yerdedir. Realizm akımı, sanatı klasik ve romantik akımların yapaylığından kurtarmak, yenilikçi eserler üretmek ve toplumsal gerçeklikleri ortaya koymak amacı ile öne çıkan akımlardan biridir. Realizm, ilk başlangıçta konu ve amaçları bakımından Klasizm'i çağrıştıran bir yapıda görünse de çok daha farklı bir akımdır. Klasik sanatçılar, doğal gerçekliği ve güzelliği tema olarak işleseler de, yapıtlarında idealist örnekler sergilemişlerdir. İşte bu açıdan da Realizm; Klasizm'e karşı bir duruş sergilemektedir.

19. yüzyıl ortalarından sonlarına doğru etkin bir akım olan Gerçekçilik sanatçının, sanatsal ve toplumsal sözleşmeleri çığneme pahasına da olsa dünyayı olduğu gibi betimlemesi gerektiğini savunuyordu. Pek çok gerçekçi resmin konuları o günlerde ahlak dışı olarak kabul edildi; çünkü yerleşik "uygun" ölçütleri bozuyorlardı (Little, 2010: 80).

Little'in de bahsetmiş olduğu açıdan Gerçekçilik, sanatsal ve edebi anlamda çok önemli bir kırılma noktası konumundadır. Gerçekçilerin dünyayı gördükleri gibi kayıt altına almaya çalıştıkları görülür. Ayrıca sanatçılar bu dönemde sanatı alışıl-gelmiş toplumsal değerlerden özgürleştirmek ve toplumun insanların yaşamını nasıl biçimlendirdiğini sorgulamakla ilgilendiler (Little, 2010: 80).

Gerçekçilik akımının en önemli ismi Gustave Courbet (1819-1877) olarak gösterilmektedir. Courbet'nin yanı sıra Edouard Manet (1832-1883) ve edebiyat alanından Gustave Flaubert ve Emile Zola'yı örnek olarak gösterebiliriz. Ancak Paris'te, 1855 yılında, bir barakada açtığı kişisel sergisine "*Le Realisme*", G. Courbet ("*Gerçekçilik*", G. Courbet) adını vermesi ile Courbet tam anlamıyla Gerçekçilik akımının manifestosunu yayımlamıştır (Gombrich, 2015: 511).

Gombrich, (2015: 511)'e göre Courbet'nin "*realizm*"i, sanatta bir devrimin başlangıcı olmuştur. Courbet, doğadan başka kimsenin öğrencisi olmak istemiyordu. Gombrich'e göre onun kişiliği ve anlayışı bu açıdan, bir bakıma, Caravaggio'nunkine benziyordu.

Şekil 19. Gustave Courbet, "Günaydın Bay Courbet", Tuval Üzerine Yağlı Boya, 129x149 cm, Fabre Müzesi, Montpellier, 1854, Fransa



Kaynak: *Günaydın Bay Courbet*, (b.t.)

Courbet, "*Günaydın Bay Courbet*" adlı bu yapıtında kendini en sağda betimleyerek farklı bir bakış açısı sunmuştur (Bkz. Şekil 19). Courbet'nin bazı eserlerinde bu tarz örnekler görebiliriz. Ancak dönem itibari ile bu alışılmış bir durum değildi. Gombrich'in deyişiyle burada ne zarif duruşlar, ne akıcı çizgiler, ne de etkileyici renkler vardır. Her şey sıradan, gelişigüzel ve en önemlisi de doğal bir şekilde resmedilmiştir. Gombrich'e göre aslında Courbet'nin de uyandırmak istediği izlenim tam olarak buydu. Sanatçı tablolarının o dönem içerisinde alışılmış olan kalıplardan çıkarak bir başkaldırı olmasını ve güçlü kentsoyluları şaşkına çevirip sarsmasını istiyordu. Yani Gombrich'e göre bir anlamda sanatçı, geleneksel kalıplardan kurtularak bu kalıpların ustaca kullanımına karşı ödün vermeyen ve sanatsal anlamda çalışmalarının içtenliğini haykırmasını istiyordu (Gombrich, 2015: 511).

Şüphesiz Courbet bu amacına ulaşmıştı. Çünkü dönem itibari ile birçok eleştiriye maruz kalmıştı. Ama amaç olarak edindiği sanatsal ilkelerden vazgeçmeyi hiç

bir zaman düşünmemiştir. Öyle ki 1854'te kaleme aldığı bir mektupta şunları söylüyor: "İlkelerimden kıl payı olsun sapmadan, vicdanıma bir an olsun yalan söylemeden, birisinin hoşuna gitmek veya kolay satabilmek için bir karış tuval olsun boyamadan, yalnızca kendi sanatımla yaşamımı kazanacağımı umut ediyorum(Courbet, Akt. Gombrich, 2015: 511)". Courbet'nin bu tutumu, yani geleneksel ve klasik duruşa karşı çıkışı, gelecekte birçok tartışmayı beraberinde getirerek sanat tarihi açısından çok önemli bir dönemin, düşünsel boyutta öncüsü olarak anılmasına sebep olmuştur. Şüphesiz bu dönem de İzlenimcilik'tir.

İzlenimcilik terimi ilk kez günün akademik standartlarına göre "*bitmemiş*" olarak kabul edilen yapıtı tanımlamak üzere muhalif eleştirmenlerce kullanılmıştır. Terim sanatçıların kendileri tarafından daha sonra hızlı bir şekilde üstlenilmiştir (Little, 2010: 84).

İzlenimci ressamlar Fransa'da 1860'lı yıllarda ortaya çıkmıştır. Akademik resmin şekil ve yöntemlerine karşı olarak gerçeğe ve doğaya yaklaşmak düşüncesiyle Gerçekçilikten doğmuş bir akımdır. Özellikle belirtmek gerekir ki Edouard Manet ve Gustave Courbet, İzlenimcilik akımının oluşmasında çok önemli konumdadırlar. İzlenimci sanatçılar ışığa çok önem vermişler ve ışık incelemelerinde doğallık uğruna nesnenin bütünlüğünü parçalamaya başlamışlardır. Bu ışık incelemelerinde bilimsel ilerlemenin ve özellikle 17. yüzyılda Isaac Newton'un prizma deneyi etkili olmuştur. Fizikte ve diğer bilimsel alanlarda yaşanan hızlı değişimlerden sanatçılar sıklıkla faydalanmış ve bu gelişmeleri kendine özgün bir biçimde çalışmalarında kullanmışlardır.

Eroğlu(2014: 487), Courbet'nin, her şeyi idealleştiren akademik sanat eğitime karşı duruşuyla izlenimci ressamların düşünsel temasını derinden etkilediğini belirtmektedir. Courbet'nin özellikle gün ışığına ve ışığın doğal hallerini incelemek adına vermiş olduğu çabalar Manet ile farklı bir boyuta taşınarak daha detaylı bir inceleme aşamasına gelmiştir. Bu gelişmelerin sonucu olarak ışık ve renk adına çok önemli gerçekçi gelişmeler görülür.

Erden(2016: 49), ayrıca Courbet'nin resimlerindeki "yenilikçi konu" anlayışının Manet'nin üzerinden tüm izlenimci sanatçıları etkilediğini belirtmekte. Bununla birlikte İzlenimcilerin akademik yaklaşıma karşı çıkmalarına rağmen, bir çok İzle-

nimci sanatçının hatta hemen hemen hepsinin akademik, formal bir eğitimden geçtiğinin altını çizer.

Manet'nin yapıtlarında fırça vuruşlarını incelediğimizde; bir rengin, doğal gün ışığında nesnelere çarpmasından kaynaklanan parlamaların, çok net bir şekilde ifade edildiği görülmektedir. Bu, aslında akademik eğitimde "ideal ışık ortamı oluşturarak" ideal güzellik adına yakalanmaya çalışılan gerçeklikten çok daha farklı bir şekilde görünen gerçekliği yansıtır. Yani örnek vermek gerekirse Manet'nin "*Balkon*" çalışması tam olarak bahsetmiş olduğumuz konu açısından çok iyi bir örnek teşkil etmektedir (Bkz. Şekil 20).

Şekil 20. *Edouard Manet, "Balkon", Tuval Üzerine Yağlı Boya, 169x125 cm, Musee d'Orsay, Paris, 1868-1869, Fransa*



Kaynak: *Balkon*, (b.t.)

Manet'nin bu eserini Goya'nın "*Bir Balkondaki Grup*" adlı eserinden esinlenerek yaptığı bilinmektedir. Manet'den önce birçok sanatçı geleneksel üslupları kulla-

narak kendilerine farklı teknikler geliştirerek yapıtlarında gerçekçi vücutlar ve doğal izlenimler vermeyi amaçlamıştır. Ancak Gombrich'e göre, diğer sanatçılar ile karşılaştırıldığında Manet'nin yaptığı kafalar basık görünür. Arkadaki kadının doğru düzgün bir burnu bile yoktur. Gombrich, Manet'nin amacının ne olduğunu bilmeyenler için ilk etapta bu yönteminbütünüyle bir algılama yetersizliği gibi görünmüş olabileceğini belirtir ve bunun doğal olduğunu söyler. Ancak gerçekte, açık havada ve tam gün ışığında, yuvarlak biçimlerin Manet'nin betimlemiş olduğu gibi basit renk lekelere şeklinde yassı göründüklerini vurgular (Gombrich, 2015: 514-517). Bu açıdan baktığımızda Manet, renk ve ışık üzerindeki doğal görünümlere yoğunlaşarak gözlemci ve araştırmacı bir tavır ile yapıtlarında devrimci bir değişim sergilemiştir. Manet, İzlenimci ressamlardan pek çok yönden farklı görünse de resim tekniği ve inceleme metotları bakımından İzlenimcilere öncülük etmiştir. İzlenimci sanatçıların genel özelliklerine bakacak olursak: İzlenimci ressamlar genel olarak, manzarayı ve Fransız orta sınıfının modern yaşama biçimlerini konu edindiler. Genel olarak açık havada çalışmayı tercih ettikleri görülür. Çoğu zaman küçük boyutlu tuval kullandılar. Küçük fırça darbeleri ile renkleri birbirlerine fazla karıştırmadan, nötrleştirmeden doğrudan kullandıkları görülür. Bu durum bütün izlenimci ressamların genel tavrı olarak ortak bir tarz oluşturmalarına sebep olur. Özellikle ışığın, hareketin ve atmosferin anlık olarak izlenimini çalışmalarına aktarmak istediklerinden çok hızlı çalışıyorlardı. Hatta çoğu zaman sanatçıların günün belli bir kesiminde çalışmalarını hızlıca yaptıkları, eğer bitiremedikleri takdirde ertesi gün aynı ışığı yakalayabilmek için aynı zaman aralıkları içerisinde çalıştıkları bilinmektedir. İzlenimci ressamların çalışmalarında kontura çoğunlukla yer yoktu. İstisnai durumlar dışında hemen hemen siyah rengi hiç kullanmazlardı (Erden, 2016: 49). Cloude Monet'in (1840-1926) "*İzlenim: Gündoğumu*" adlı eseri, Empresyonizm'in en iyi örneklerinden biridir (Bkz. Şekil21).

20. yüzyıl sanat ortamını ve modern sanatın oluşumunu doğrudan etkileyen izlenimcilik gibi yönelimlerden bahsederken fotoğrafın etkilerini de ayrıca belirtmemiz gerekir.Çünkü 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.

Fotoğrafın gelişmesi ile birlikte izlenimciler ilk kez, beklenmedik açılardan çekilmiş görünümlerin güzelliğini fark ederek geleneksel derinlik çizimi yerine şipşak fotoğraflarda görülen rastlantısal kompozisyonlara yönelmişlerdi. Böylece resim sanatında yeni bir kompozisyon anlayışı gelişmeye başlamıştı. İyi dengelenmiş kompozisyon yerine, genel bir görünüm içinde belli kesitlerin yansıtıldığı kompozisyonlarda figürlerin ve ya diğer nesnelerin bazı bölümleri, fotoğraf görüntülerinde olduğu gibi, çerçevenin dışında bırakılabiliyordu (Genç, 1983: 34).

Monet, "*Gündoğumu*" adlı eseri ile birlikte resim sanatına yeni teknik unsurlar kazandırmıştır. Bu eserinde sanatçı, izlenimci tavrı ile ışığın anlık etkilerini ve yansımalarını göstermeyi amaçlamıştır. Ancak bu etkilerin yanı sıra kontur çizgileri yumuşatılarak hava boşluğundaki titreşimlerin fırça darbeleriyle canlandırılması, resim sanatında, dönem açısından yeni teknik unsurlar arasında gösterilmektedir.

Şekil 21. *Cloude Monet, "İzlenim: Gündoğumu", Tuval Üzerine Yağlı Boya, 48x63 cm, Musee Marmottan Monet, Paris, 1872, Fransa*



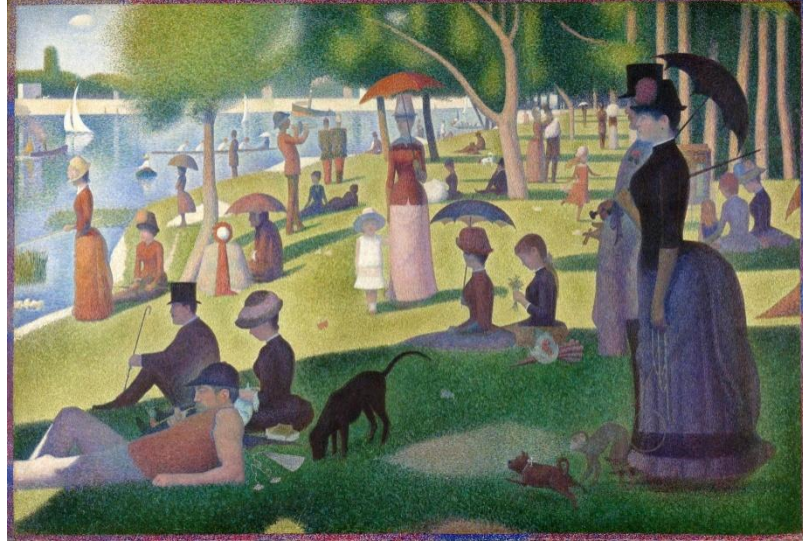
Kaynak: *İzlenimcilik*, (b.t.)

Özellikle modern yaşama biçimlerini konu edinmeleri, renk ve ışık konusundaki yenilikçi araştırmaları, İzlenimci ressamları sanat tarihi açısından yadsınamayacak bir konumda önemli kılmaktadır. Bununla birlikte İzlenimciler, toplumun kültürel yapısının değişimlerini gerçekçi bir biçimde doğrudan eserleri vasıtasıyla ileterek, insan-doğa ilişkisinde dönüm noktası olarak sayılabilecek modern dönemin oluşumundaki birçok etkeni gözler önüne sermesi açısından önemli bir yerdedir. Ayrıca doğaya karşı duyulan ilginin artması, doğanın daha ayrıntıcı ve özel bir biçimde incelenmesi fikri, ışık ve renk anlamındaki incelemelerin başta fizik alanı olmak üzere birçok alandaki olumlu katkıları ve doğanın sanatsal anlamda bir araç olarak tekrar ele alınması fikri de dönem açısından önemli gelişmelerdir.

Bu gelişmelerle birlikte Yeni-izlenimcilerin, İzlenimciliği farklı bir boyuta taşıyarak 20. yüzyıl sanatında birçok plastik kriterlerin altını çizerek, 20. yüzyıl sanatını hazırladığı görülür (Eroğlu, 2014: 490).Yeni izlenimcilik terimine baktığımızda Georges Seurat (1859-1891) tarafından kurulan sanat hareketlerini tanımlamak için sanat eleştirmeni Felix Feneon'un kullandığı bir terim olarak karşımıza çıkmaktadır. Fransız modern çağının zirvesinde birçok sanatçı yeni metotlar arayışı içerisine girmiştir. Yeni arayışlar içerisinde Georges Seurat'ın "*büyük jatte adasında bir pazar günü öğleden sonrası*" adlı eseri bu sanat hareketinin başlangıcı olarak gösterilmektedir(Bkz. Şekil 22). İzlenimci ressamalarda modern Fransız kültürünün gündelik yaşamına ilişkin kesitlerin yanında modern kent olgusuna ait konularda işlenmektedir.

Yeni İzlenimcilik akımı içerisinde bilimsel gelişmeler desteklenmiş ve optik yanılsamalar resimlerde işlenmiştir. Noktacılık (Puantilizm) ve Bölmecilik (Divisionizm) bu dönem içerisinde sıklıkla kullanılmaya başlanmıştır. Yeni İzlenimciler ile birlikte özellikle nesnenin bütünlüğünün parçalanması ve nesnelerdeki ışık algısının değişimi, yani doğal ışığın modern gelişmeler ile resmedilmeye çalışılması insan-doğa arasındaki ilişkinin değiştiği bir dönemi işaret etmesi açısından önemlidir.Yeni İzlenimcilerin organizasyon ve süreklilik kavramını vurgulamak amacıyla nokta ve blok olarak rengi belirli bir disiplin içerisinde kullanmaları dönemin toplumsal yapısındaki değişiklikleri betimlemesi açısından da ayrıca önemlidir.

Şekil 22. Georges Seurat, "Büyük Jatte Adasında Bir Pazar Günü Öğleden Sonrası", 208x308 cm, Şikago Sanat Enstitüsü, 1884-1886, ABD



Kaynak: Georges Seurat *Jatte Adasında Bir Pazar Günü Öğleden Sonrası*, (b.t.)

İzlenimcilik ve Yeni İzlenimcilik dönemlerinde önemli olan bir isim daha var ki, o da Vincent Van Gogh'tur (1853-1890). Vincent ilk dönemlerinde geleneksel diye adlandırılabilir eserlere yakın eserler ortaya koymaktadır. Çünkü sanatçı sanatın, insanlara güzellik ve estetik kavramlarından çok daha fazlasını vermesi gerektiğine inanmaktaydı. Artık sanatın konusu ne olmalı tartışmasına takılmayıp sanatçı doğadan gözlemlendiği her şeyi sanatsal bir ifade biçimine dönüştürebiliyordu. Van Gogh, kendi yaşamış olduğu dönem içerisinde sanatsal üslubu pek anlayamayan ancak daha sonrasında gelecek olan "Çağdaş Sanat" kavramına çok önemli katkıları olan bir sanatçıdır. En önemli eseri "*Yıldızlı Geceler*"dir (Bkz. Şekil 23).

Art İzlenimci diye de adlandırılan Paul Cezanne (1839-1906), Vincent Van Gogh (1853-1890), Paul Gauguin (1848-1903), Georges Seurat (1859-1891) ve Henri de Toulouse - Lautrec (1864-1901) gibi sanatçılar İzlenimci ressamlar gibi ışık ve renklerle atmosfer oyunlarına verilen önemi bir kenara bırakmışlardır. İzlenimcilerin renk uğruna biçimi bozma çabalarına karşı Art İzlenimci ressamların paletlerine bütün renkleri alarak doğayı yeniden biçimlendirdikleri görülür ve modernizmin doğayı yeniden inşa etme ilkesini yaşama geçirmeye başlamışlardır.

Şekil 23. Vincent Van Gogh, "Yıldızlı Geceler", 74x92 cm, Modern Sanatlar Müzesi, 1889, New York, ABD



Kaynak: Bayram, T. (28 Temmuz 2016)

Paul Gauguin (1848-1903) Uygarlık kavramının toplumsal anlamda insanlara zarar verdiğini ve ilkel yaşantının huzur ve mutluluk açısından daha faydalı olabileceğine inanmaktadır. İlkel yaşantı biçimini konu alan egzotik yerlilerin yaşam biçimlerine ilişkin resimler ortaya koymaktadır. Sanatçının özellikle Tahiti'ye gitmesiyle başlayan sanat hayatındaki değişim modern toplum olgusu içerisinde gelişen sanat akımlarına da farklı bir perspektif kazandırmasına sebep olmuştur. Gauguin burjuva sınıfının egemen olduğu uygarlık sistemi içerisinde insan ruhunu yok eden maddecilik sistemine karşı çıkararak imgeleri yoğunlaştırmış, algı ve görsel imge arasında yeniden bir denge kurulmasını sağlamıştır. Gauguin'in çalışmalarında bu dengeyi sağlaması toplumsal ve sanatsal anlamda insan-doğa arasındaki ilişkinin giderek azaldığını ifade etmektedir. Dolayısı ile sanatçı bu ilişkinin yeniden sağlanmasının, aynı zamanda ilkel yaşantı biçimlerine duyulan özleminde bir ifadesi olarak, yeniden resimlerde konu edilmesi gerekliliğini ön plana çıkarmıştır. Buna en güzel örneklerden biri "Arearea" tablosudur (Bkz. Şekil 24).

Şekil 24. Paul Gauguin, "Arearea", 75x94 cm, Musee d'Orsay, 1890, Paris, Fransa



Kaynak: Paul Gauguin Arearea Tablosu, (b.t.)

3.MODERN TOPLUMLARDA SANAT VE İNSAN-DOĞA İLİŞKİSİ

Sanatta, 20. yüzyılın başlarını, geçmişle hesaplaşma dönemi olarak değerlendirebiliriz. Bunun sebebi olarak Birinci Dünya Savaşında yaşanan yıkımları göstermek mümkündür. Batı kültüründe kökten yaşanan bu hesaplaşma ile gelenekler temelden sarsılmış, donmuş kalıplar çözülmüş, sanatlarda bundan kendilerine düşen payı almıştır. Pek çok yeni sanat anlayışı natüralizmden kopuşun habercisi olmuştur (İpşiroğlu, Akt. Kıyar, 2010: 16).

Toplumsal alandaki her gelişmenin tarih boyunca dolaylı ya da dolaysız olarak bireyleri etkilediği görülür. Dolayısı ile sanatçının, toplumun içerisindeki bir birey olarak bu değişimlerin "olumlu ya da olumsuz" yönlerini eleştirmesi ya da, aktarması kaçınılmaz bir gerçektir. Bu bağlamda; ekonomik, siyasal, kültürel ve bilimsel alandaki her gelişme, bireyleri etkilemesi ve toplumun yapısını oluşturan bireylerin, düşünsel yapılarının farklılaşması sonucu olarak "sanatın ve sanatçının da" sorunlarının ve çözümlerinin farklılaşması anlamına gelmektedir. Bir açıdan insanların modern toplum yapısına geçtiğinde, sanat, birçok değişimin yaşandığı alan olarak karşımıza çıkmaktadır. Özellikle savaşların ve sanayileşmenin çağı olarak 20. yy da toplumsal ve kültürel anlamda köklü değişiklikler yaşanmıştır. Dolayısı ile bu dönemin, toplumların yapısal bütünlüklerini etkilemekle kalmayıp, insanların düşünme ve yaşama biçimlerini çok hızlı bir değişim sürecine soktuğu görülmektedir. Bu değişimler sonucu, modern toplum içerisinde sanat ve insan-doğa ilişkisini biçimlendiren en önemli etkenlerden biri şüphesiz Birinci Dünya Savaşıdır.

Özellikle birinci bölümde ele aldığımız modernleşme süreci ve Modernizm kavramları dönem açısından birçok değişimi tetikleyen düşünsel temalara sahip kavramlardır. Bu anlamda da sanatçıların yaşamış olduğu toplumun içerisindeki bu değişimleri ve sorunları ele alması normal bir durumdur.

Neyi nasıl anlatacağı, hiç kuşkusuz sanatçının özgürlüğüne kalmış bir şeydir. Sanatçı bu bağlamda o denli özgürdür ki, kendi ortamının bütün temel sorunlarını, toplumsal çalkantılarını, bu ortamdan kaynaklanma bireysel çıkmazları görmezlikten gelip ya da ilgilenmeye değer bulmayıp "başka" şeyler anlattığı zaman bile -anlatması koşuluyla- sanatçılığı tartışılmaz. Böyle bir sanatçıya tanınamayacak tek hak, ortamındaki herkesin kendisini anlamadıklarından yakınma hakkıdır! Çünkü birbirlerinin sorunlarını paylaşmayı hiç düşünmeyen insanlar arasında ne kadar iletişim kurulabilirse, ortamlarının sorunlarını sanatlarının diliyle anlatmayı düşünmeyen sanatçılarla ortamları arasında kurulabilecek ilişkide o kadardır (Cemal, 2015: 123).

Cemal'in bu konudaki düşünceleri, bahsetmiş olduğumuz; sanatçının toplumsal değişimlere, olaylara ya da bir takım sorunlara tepki vermesi (Cemal'in deyiimiyle "ortamlarının sorunlarını sanatlarının diliyle anlatması") olağan bir durumdur. İşte bu açıdan Modern Sanat'a baktığımız anda, bir dizi değişim ve gelişmeler görünür. Bu süreçte modern sanatın oluşumunu ve yankılarını değişimlerden görebilmemiz mümkündür (Cemal, 2015: 123).

Modern sanat oluşumunda toplumsal değişimleri ele alarak açıklamak, dönem açısından insan-doğa ilişkisindeki değişimlerin sanat alanına yansımalarını görebilmek adına önemlidir. Bu açıdan bakıldığında, birinci bölümde detaylı olarak ele aldığımız modernleşme süreci, modern toplum yapısının oluşması, büyük ticari anlaşmalar, büyüyen pazar payları, ekonomik gelişmeler, sanayileşmenin ve endüstriyel üretimin artması ile oluşan üretim-tüketim ilişkisine bağlı olarak kapitalist yapının büyümesi, sayabileceğimiz birçok etkenlerden bazılarıdır. Bunlarla birlikte birinci ve ikinci dünya savaşları da çok önemli konumdadır. Bu değişimleri bir bütün olarak ele aldığımız zaman, toplumların değişimini açıklamakla kalmayıp aynı zamanda bu değişimin sanat alanına yansımalarını da görebiliriz.

Little(2010: 98), Modernizm hareketinin, 20. yüzyılın ilk yarısının yenilik getiren akımlarını içine alan büyük bir hareket olduğunu belirtiyor. Ayrıca bu dönem içerisinde, her ne kadar farklı modern akımların çoğunlukla zıt olsalar bile hemen hemen hepsinin deneysel sanatı desteklediğini biliyoruz. Little modern sanat akımlarının Natüralizm'in ve Akademizm'in egemenliğini reddettiklerinin altını çizmektedir.

Gombrich modern sanatın oluşumunda, fotoğrafın gelişiminin etkilerini şöyle belirtmektedir; "Fotoğrafın gelişimi, sanatçıları, yaptıkları araştırma ve deneylerde, ister istemez daha ileriye itecekti. Bir mekanik buluşun, daha iyi ve daha ucuza yapılabileceği bir iş için resim sanatını kullanmaya gerek yoktu artık (Gombrich, 2015: 524-525)."

Gombrich'inde belirttiği gibi fotoğraf, modern sanatın oluşmasında önemli bir yerdedir. Çünkü artık sanat mekanik bir görüntüyü yüzeye aktarmaktan çok daha fazlasıyla ilgilenmeliydi. Sanatçılar bir görüntüyü kendilerinden çok daha hızlı ve gerçekçi bir biçimde bir makinenin aktarabildiğini gördüğünde onunla yarış halinde

olmaktan daha çok "sanat güncel olarak nedir ya da neyi anlatmalıdır" sorusunu tekrardan ele alarak işler üretmeye başladılar. Bu sorgulama ve arayış sanat tarihinde modern sanat oluşumu konusunda çok önemli bir kırılma noktasını işaret eder. Fotoğrafla birlikte kurumsallaşma da özellikle modern sanat oluşumunu etkileyen en önemli faktörlerdendir. Özkan'a göre bu kurumsallaşma süreci şöyle ilerledi; bireyselleşme ve bireylerin karar mekanizmalarında yer almalarıyla birlikte, yaşamın tüm alanlarında kurumsal yapılar, bireylerin yeni rolleri çerçevesinde yeniden yapılanmaya ve yapılandırılmaya başlandı. Bu süreç içerisinde daha önce sadece saray ve aristokrazi ile sınırlı olan sanat camiası giderek halka açıldı. Sanat kamusundaki genişleme sanatçıların hayata ve sanata bakış açılarını, sanat yapıtlarını ve sanatın yaşam alanımızdaki etkilerini dolayısı ile oluşan kamuoyunun sanattan beklentilerini köklü bir dönüşüme sokmuştur. Bu dönüşüm ile birlikte değişen işleyiş yeni kurumsal yapıları da beraberinde getirmiştir (Özkan, 2012: 145).

Sanattaki üretim ilişkilerini biçimlendiren hamilik sisteminin ortadan kalkması ile birlikte meydana gelen sanat müzayedeleri ve sergi salonlarının oluşması, sanatı bir anlamda bazı kalıp ve geleneklerden koparmak suretiyle bağımsızlaştırdı demek yanlış bir tanımlama olmayacaktır. Çünkü sanatçılar değişen dünya düzeni içerisinde sanatlarını güçlü kişiler için değil geniş bir insan kitlesi için üretmeye başladılar. Bunun sonucu olarak da on dokuzuncu yüzyıl sanatçılarının eserlerinin müzede olması gerektiği fikri düşünülmüştür. Bu gelişme sonucu daha önce güçlü kimselerin sahibi olduğu ve evdeki belirli bir odanın dekorasyonunun bir parçası olarak ve çoğu zaman ebatları dâhil olmak üzere bu odanın ihtiyaçları doğrultusunda yapılan eserlerin, müzelerde çevreden tamamen bağımsız bir biçimde beyaz duvarlara asılarak sergilenmeye başlanmasıyla, sanatçının eserini özgün bir anlatım aracı olarak değerlendirebilmesinin önü açıldı (Özkan, 2012: 154). Bu gelişmenin de modern sanat oluşumunda önemli bir etken olduğu görülmektedir. Ayrıca genel olarak modernleşme sürecinde toplumsal, kültürel ve siyasal anlamda yaşanan birçok değişim, modern sanatı oluşturan etkenler arasında sayılabilir. Özellikle bu gelişmelerle birlikte başlayan süreçte sanatçıların yönelimleri değişmiştir. Örneğin fotoğrafın bulunmasının getirisi sanatçıları farklı arayışlar içine sokarak "sanat nedir" sorusunu tekrardan ele almalarını ve yapıtlarında bir değişime gitme zaruriyetini meydana getirmiştir. Empresyonist ressamalarda bunun örneklerini görebiliriz. Sanatın ne olduğunun ya da,neyi

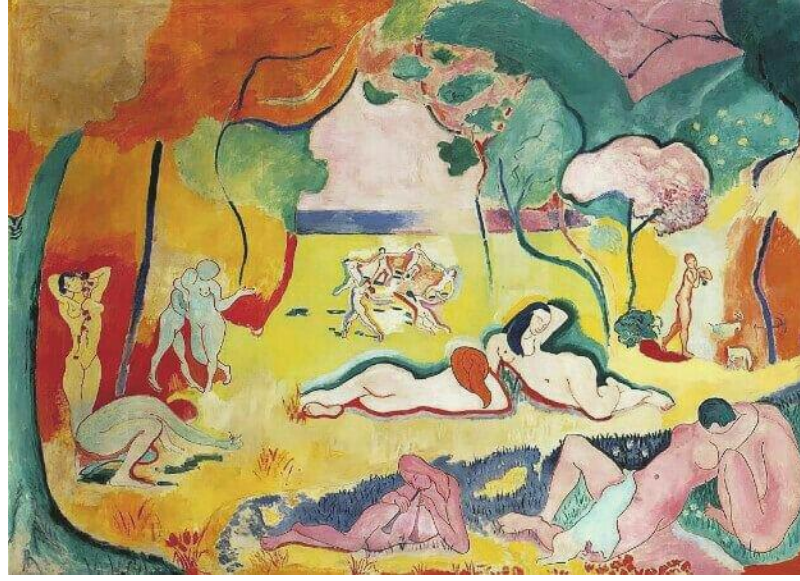
anlatması gerektiğinin tartışılması her dönem için geçerli sorular olsa da, modern dönem için bu farklı bir boyutta sorgulamayı getirmiştir. Bunda, bireyin ve kurumsallaşmanın payı da önemlidir.

Modern sanat diye adlandırılan dönem içerisinde sanatın ne olduğu sorusunun tekrardan ele alındığını belirtmiştik. Bu sürecin, beraberinde deneysel üretim süreci gibi birçok farklılaşmayı meydana getirdiği görülmektedir. Little bu konu hakkında şöyle belirtiyor; "Modernizm'de genel olarak sanatçının kendi bakış açısını bulması ulaşılacak en üst noktaydı. Belirli modern akımlar sanatın ne ve niçin olduğuna, neyi desteklediğine ilişkin sorular sormaya başladılar (Little, 2010: 99)". Bu sorular neticesinde de birtakım eğilimlerin biçim, içerik, renk ya da konu gibi farklı argümanları radikal bir biçimde değiştirerek deneysel üretim süreçlerini meydana getirdiği görülmür.

Bu süreçlerin başında ve "*Modern Sanat*" kavramı çerçevesinde değerlendirilen Fovizm, sanat alanının da yoğun olumsuz eleştiriler almasına karşın önemli konumdadır. "Vahşi hayvanlar" anlamındaki "Fauve" terimi ilk kez 1905'te, tutucu sanat eleştirmeni Louis Vauxalles tarafından küçük düşürücü amaçla kullanılmış bir terimdir. Eleştirdiği sanatçılar tarafından, daha sonrasında yaratıcı özgürlük anlayışlarının ilanı olarak bu terimi sanatçılar benimsediler ve kullanmaya başladılar. Kısa bir süre etkili olan bu eğilimin öncüleri olarak Henri Matisse (1869-1954), Andre Derain (1880-1954) ve Maurice de Vlaminck(1876-1958) gösteriliyordu. Sanatçılar bu güçlü renk kombinasyonlarını uygulayabilmek, canlı ve parlak bir görünüm elde edebilmek amacıyla renkleri tüpten çıktığı gibi kullanarak doğrudan tuvallerine uyguluyorlardı. Bu resimler ayrıntıların çoğunu saf dışı bırakarak dünyayı canlı biçimlere indirgiyorlardı. Fovist bir manzara resminde uzaktaki resimler uzakta görünmez, yalnızca renk örgüsünün bütünü içerisinde bir parçadırlar. Çünkü bu resimlerde esas olan şey gerçeklik ilişkisi ve ya doğallık değildir. Bu resimlerde esas olan diye bir durum söz konusu bile değildir. Tamamen renk ilişkileri içerisinde farklı düzenlemeler söz konusudur. Arka plan ilişkileri bütünüyle geçmişteki dönemlerden farklıdır, hatta portre resimlerinin birçoğunda arka plan düz bir renk ya da zıt renklerle ilişkili olarak fon şeklinde resmedilmiştir (Little, 2010). 10 yıl gibi kısa bir süre etkili olan bu eğilimi, sanat ve insan-doğa ilişkileri çerçevesinde ele aldığımızda: Sanatçıların yapıtlarında özellikle portrelerde arka planın düz bir renk ve ya fon gibi ilişkilendi-

rildiğini belirttik. Bu açıdan bakıldığında, insan-doğa arasındaki ilişki bakımından doğal olan ayrıntılardan bir kopma durumu söz konusu iken, insanı resmetmede arka planda bir doğa görünümü ve ya doğal bir mekân görünümü söz konusu değildir. Bu eğilim içerisindeki sanatçıların, sonradan özellikle Henri Matisse ile birlikte çoğunun Ekspresyonist (dışavurumcu) sanatçılar olarak adlandırıldığını belirtmek gerekir.

Şekil 25. *Henri Matisse "Yaşama Sevinci", 1905-1906, Tuval Üzerine Yağlıboya, 176,5x240,7 cm. Barnes Foundation, Philadelphia, ABD*



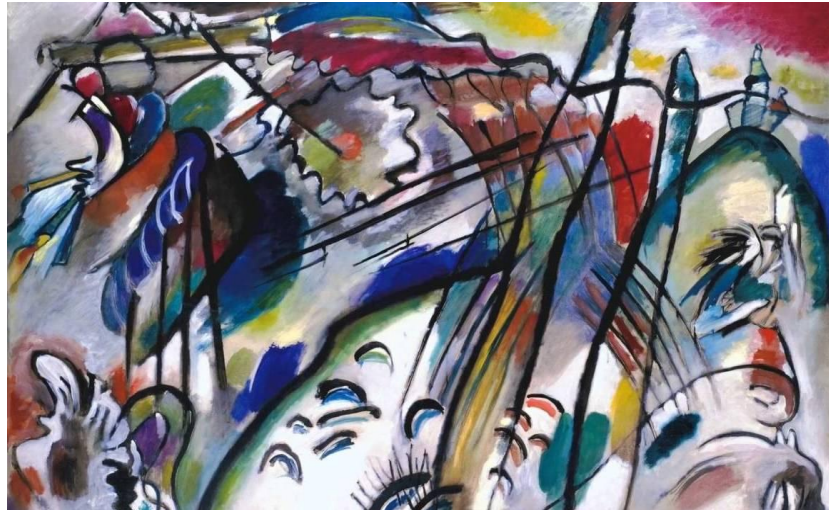
Kaynak: *Yaşama Sevinci*, (b.t.)

Matisse'in "*Yaşama Sevinci*" adlı eserini incelediğimizde Fovizm'in özelliklerinin çoğunu gözlemlemek mümkündür (Bkz. Şekil 25). Eserin renk kombinasyonları oldukça çarpıcıdır ve dönem açısından rastlanan bir örgüye sahip değildir. Dolayısıyla eser hakkındaki ilk tepkiler, sanatçının yoldan saptığı ve yanlış yolda ilerlediği yönünde olmuştur. Sanatçı, sanki cenneti tasvir etmiş ancak doğal bir örgü içerisinde sevişen, kaval çalan ve çiçeklerle ilgilenen figürler ön plana çıkarken, arka planda dans eden figürlerin el ele tutuştuğu görülmektedir. Özellikle eserin ön plan ve arka plan ilişkileri incelendiğinde, perspektif kuralının gözetilmediği görülmektedir. Vurgulanmak istenen figürlerin arka planda bile, ön plandaki figürlerden büyük olması dikkat çekmektedir. Eserin arka planda ki fon renginde bile, bir ön plan arka plan ilişkisi kurulmaya çalışılmamış ve arkadaki renklerde, önde olduğu gibi canlı olarak

resmedilmiştir. Dolayısı ile sanatçının perspektif kuramını gözetmediğini ve renkleri doğal hali ile kullandığını söylemek mümkündür.

Fovizm ile birlikte anılan Ekspresyonist sanatçılar, biçim ve renkleri çok farklı şekilde kullanarak dışavurumcu bir tavır ile eserler meydana getirmektedirler. Ekspresyonizmin amacı; "doğalcılığın karşıtı olan biçim ve renkler aracılığıyla, duygusal ve ruhsal düzeyde heyecanlar yaratmaktır". Aslında buradan da anlaşılacağı üzere, Fovist sanatçılar Ekspresyonist sanatçıların tam olarak başlangıç aşamasındaki adlandırılmalarıydı demek yanlış bir tanım olmayacaktır (Lynton, 2015: 187). Little, Ekspresyonizm'i şu şekilde tanımlar; Ekspresyonizm yani Dışavurumculuk başlangıcı Van Gogh (1853-1890), James Ensor (1860-1949) ve Edvard Munch'da (1863-1944) görülebilecek, duygusal biçimde aşırılıklarla karakterize olmuş bir Kuzey Avrupa olgusudur. Özellikle belirtmek gerekir ki Ekspresyonizm ayrı, kendi içine dönük bir akım gibi algılanmamalıdır. Güçlü renkleri, çarpıtılmış figürleri ve bazen aidiyet ve vazgeçiş temalarını sorgularken soyutlamadan faydalanmıştır. Bu eğilimin başlıca yapıtlarından birine örnek vermek gerekirse; Wassily Kandisky'nin (1866-1944)"Doğaçlama 28"(Bkz. Şekil 26) adlı eserini örnek vermek mümkündür (Little, 2010: 92).

Şekil 26. Wassily Kandisky "Doğaçlama 28", (İkinci Versiyon), 1912, Tuval Üzerine Yağlıboya, 111,4x162,1 cm. Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York, ABD



Kaynak: *Kandisky ve Sanatı*, (b.t.)

Eserin özelliklerini incelediğimizde; canlı renklerin olduğunu ve dağınık, bir anlamda saldırgan fırça darbeleri olduğu görülmektedir. Diğer dışavurumcu sanatçılar gibi Kandisky'de yaşadığı toplumu eleştirmekte ve toplumun dönüşümünü sevinçle karşılamakta. Solda görülen dalgalar, tekneler ve dağlar fırtına ve sellerle gelen yıkımı ifade ederken sağdaki, birbirine sarılan çift saf bir dürüstlük ve maneviyata duyulan sevgiyle yaratılan yeni bir dünyayı akıla getiriyor (Little, 2010: 93-94).

Modern sanat oluşumunda sanatın ne olduğu sorusunun tekrar sorulmasının yanı sıra "sanat" neyi araştırmalı ya da "sanat" hangi konuları ele almalı gibi soruların da sorulmasıyla, bu soruların tartışmalarda merkezi bir konuma geldiği görülmektedir. Bununla birlikte sanatçılar, sanatın artık farklı olması gerektiğini, sanatçının ise yalnızca üslupsal açıdan değil birçok açıdan farklılaşması gerektiği fikrini benimsemişlerdir. Bu durum da, tartışmaları körükleyen, aynı zamanda sanatçıları farklı eğilimlere ve arayışlara sokan en önemli düşünsel alt yapılardan birini oluşturmuştur. Sanatçıların düşünsel yapılarını derinden etkileyen gelişmeler ile birlikte izlenimci ya da dışavurumcu bir tavrın yalnızca salt gerçekliği yansıtamayacağı düşünülerek var olan doğanın taklidi yada benzetme çabaları bir kenara bırakılıp doğanın bütünüyle kökten değiştirilmesi ve yeniden tasarlanması gerektiği fikri Kübizm'in ana konusunu oluşturmuştur. Kübist sanatçılar özellikle doğada var olan nesnelere parçalayarak, farklı açılarından oluşan parçaları bir araya getirerek, nesnelere üzerinde farklı bir bakış açısını göstermeye çalışırlar. Yani bir nesne aynı anda alttan, üstten, önden ve arkadan nasıl görülür sorusuna yönelik bir inceleme söz konusudur. Bu incelemelerdeki en büyük etken, perspektif ve geleneksel resmin geçerliliklerine karşı bir duruştu aynı zamanda. Bir yandan sanatçının kendi özgün anlatım biçimiyle doğayı tekrardan tasarlaması gerektiği fikrini ortaya koyarken diğer yandan bu girişimlerinin sonucu olarak resme kavramsal bir yaklaşım getirdikleri görülür (Little, 2010: 74-82).

Kübizm'in neden modern toplum içerisinde önemli bir yerde olduğunu Osman Erden'in şu sözleri ile açıklamak gerekir; Çünkü "kübizm biçim olarak en radikal karşı duruşu sergiler". Perspektife, geleneksel mekân yorumuna, tek açılı bakış açısına karşı çıkan kübistlere göre resim yapmak artık iki boyutlu bir satıh üzerinde üç boyutluluk yanılsaması yaratmak değildir. İşte Erden'in söylemlerinden yola çıkarak önceden de vurguladığımız gibi; Kübizm ile birlikte artık yalnızca resim yapmak yada yalnızca resme üç boyutluluk kazandırmak sanatsal anlamda bir ifade biçimi

olmaktan çıkıyordu. Ayrıca uzun yıllardır süre gelen Batı resim gelenekselliği gözle görülür bir biçimde Kübizm'le birlikte kırılıyordu. Bu kırılmayı, konu bağlamında en iyi Picasso'nun (1881-1973), "Avignonlu Kızlar" (Bkz. Şekil 27) eseri ile açıklayabiliriz (Erden, 2016: 11).

Sanatçının yapıtın da etkilenmiş olduğu birçok unsurun sentezi görülebilir. Figürlerde Mısır ve Erken Yunan sanatının etkileri görülür. Zaten sanatçının bu bölgelerin primitif sanat anlayışlarına olan ilgisi bilinmektedir. Erden'e göre "aslında bu resmin oluşumunu etkileyen unsurlar Cezanne'nın sanatı ve her ne kadar daha sonra Picasso bunu reddetse de Afrika heykelleridir." Resme baktığımızda özellikle soldaki figürün açısının bir nevi eski mısır heykellerini andırdığını görebiliriz. Ayrıca sağdaki iki figürün yüzlerinde Afrika masklarının etkisini açık bir biçimde görebiliriz (Erden, 2016: 159).

Şekil 27. Pablo Picasso, *Avignonlu Kızlar*, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 243.9x233.7 cm, Modern Sanatlar Müzesi, New York, 1907, ABD



Kaynak: *Avignonlu Kızlar-Pablo Picasso*, (b.t.)

Sanat tarihçisi Patricia Leighton, Avignonlu Kadınlar'da görülen Afrika masklarından esinlenmenin, 1905-6 yıllarında Fransa'nın Afrika'daki sömürge politiklarına, anarşistlerin ve sosyalistlerin karşı çıkışlarının bir yansıması olduğunu ileri sürer... Kesin olarak bilinen, bu yıllarda Paris'te Afrika masklarına karşı bir ilgi olduğudur. Picasso'nun görüştüğü Andre Derain ve Matisse, birer Afrika mask koleksiyoncusudur. Trocadero Etnografya Müzesi'nde Afrika maskları sergilenmektedir ve 1906 yı-

ının Haziran ayında Picasso bu müzeyi ziyaret ederek maskaları incelemiştir (Erden, 2016: 161).

Yani her ne kadar Picasso Afrika masklarından etkilendiğini reddetmiş olsa da görünen o ki; Afrika kültüründen bir şekilde etkilenmiştir. Bu etkileşimin Fransa'nın Afrika'daki sömürge politikalarına bağlı olup olmadığı tartışma konusu olabilir ama dönem açısından incelediğimizde bu gayet normal bir etkileşimdir. Bu bağlamda, bu gibi dönemleri ele almamızdaki asıl amaç; insan-doğa ilişkisini başlangıçtaki konumundan tersine çeviren dönemlerin sanat tarihinde ne gibi etkileşimleri olduğu ve bu etkileşimlerin sanatsal açıdan ne kadar incelendiği sorularıdır. Şüphesiz Kübizm de bu dönemlerden birini yansıtmakla beraber sanat tarihindeki en önemli değişim dönemi olarak gösterilmektedir.

Genel anlamda Kübizm'e devrimci niteliğini kazandıran unsurları şu şekilde belirtmek mümkündür; "kompozisyonun kuruluşunda perspektifin belirleyiciliğinin kaldırılması, tek bakış açısının kırılması, rengin işlevinin sorgulanması, resme boyanın dışında başka maddelerin katılması".Özellikle sentetik kübizmle birlikte doğayı ve nesnelere resim sanatının dışında bırakma çabaları, beraberinde resmin nesneleşmesi yada anlatım aracının her türlü nesne ve yaobje olabileceği fikrinin benimsendiği bir düşünsel yapının oluşmasına neden olmuştur. Bu düşünsel alt yapıda Modern sanat'ı şekillendiren unsurlar arasında yerini almaktadır. Erden, Sentetik Kübizm ile birlikte gelen kolaj mantığının sanat alanına yansımaları olarak şu söylemlerde bulunuyor; "resmi sunum alanı olmaktan çıkartıp nesne haline sokar ve hazır-yapıtın ortaya çıkmasına yol açarak ileride sanatın kökten sorgulanmasına neden olur" (Erden, 2016: 161-163).

Kübizm'le birlikte 20. yüzyıl sonrası sanat tarihinde insan-doğa ilişkisi başlığı altında ele alabileceğimiz önemli modern sanat eğilimlerinden biri de Fütürizm'dir. Çünkü Fütürizm'in düşünsel yapısı bakımından, insan-doğa ilişkisinde önemli bir kırılma noktası olan, Endüstrileşme fikrini doğrudan savunarak, bir takım argümanları toplumsal anlamda empoze etme girişiminde bulunduğu görülmektedir. Bu ve birçok sebep ile sanat tarihi açısından önemli olan bu eğilimi incelemek, konuya açıklık getirmek açısından önemlidir.

Fütürizm Türkçede "*Gelecekçilik*" olarak bilinen ve Filippo Tommaso Marinetti'nin (1876-1944) öncülüğünde şekillenen bir akımdır. Marinetti'nin ölümü-

ne kadar devamlılığını sürdürmüştür. Birinci dünya savaşının akım üzerinde büyük bir etkisi olmuştur. 1916 yılında Umberto Boccioni'nin (1882-1916) cephede ölmesi ve Marinetti'nin Benito Mussolini (1883-1945) ile tanışmasıyla akım farklı bir döneme girmiştir. Bunun sonucu olarak giderek siyasi bir düşüncenin sanatsal ifadesi haline gelmiştir. Bu sebeple Fütürizm genel hatları ile iki evrede ele alınır. İlk evresine sanat tarihi kitapları ikinci evresine ise sosyoloji ve siyaset kitapları önem verir. Erdene göre Fütürizm; aslında "İtalya'nın uluslararası camiada endüstrileşme sürecini geç yaşaması, dolayısı ile bu süreci hızlandırması gerektiği fikrinin oluşması, bu doğrultuda da özellikle aydınlar arasında teknolojiye karşı oluşan sıra dışı tutkunun bir yansımasıdır". Ayrıca Erden, akımın endüstrinin en çok geliştiği İtalyan kentlerinin birinde, yani Milano'da çıkmış olmasının tesadüf olmadığını belirtir. Fütüristlerin gelenek ve geçmişten kopma istekleri hiç bir akımda olmadığı kadar yoğundu. Örneğin Fütüristlere göre bir araba ya da her hangi bir gelişmiş endüstri ürünü, antik çağdaki eserlerden bile daha estetikti. Özellikle belirtmekte fayda var, Fütüristlerin sanat tarihi açısından önemi aslında yaptıkları işlerden ziyade performans sanatının öncülerinin olmasında yatar. Fütürizm'in kuruluşu ve manifestosu, sanat ve edebiyat tarihi açısından en sert ifadelerden biri niteliğindedir. Manifestoda yer alan, "Tehlike tutkusuna, korkusuzluğa, cesarete, atılganlığa, isyana, saldırganlığa methiyelerin düzülmesi metinde savaş dünyanın tek hijyeni olarak değerlendirilmektedir. Büyük borularla kaplı, kükreyerek giden bir yarış arabasının Louvre'daki Semadirek Nikesi'nden daha güzel olduğunu iddia eden metin; müzelerin, kütüphanelerin, akademilerin yıkılması gerektiğini, geçmişin ortadan kaldırılarak geleceğin kurulabileceğini söylemektedir." Metnin devam eden bölümünde teknoloji, kent yaşamı, hız ve isyan eden kalabalıklar övülmektedir. "Dünyanın zirvesinde dimdik, bir kez daha yıldızlara meydan okuyoruz!" cümlesi ile metin sona ermektedir (Erden, 2016: 170).

Sanat tarihinde birçok akımın, insanlık tarihindeki önemli gelişmeler ile beraber değiştiğini vurgulamıştık. Fütürizm'de bu değişimin yansımalarından birini çağrıştırmaktadır. Bu değişim, şüphesiz hızlı Endüstrileşme dönemidir. Fütürizm bu açıdan bakıldığında insan-doğa ilişkisinin seyrini doğrudan etkilediği ya da daha doğru bir deyişle "toplumsal değişimin getirisi olarak kaçınılmaz bir değişimin destekleyicisi" olmuştur diyebiliriz. Kısa bir süre etkili olmasına rağmen Marinetti'nin sansasyonel bakış açısı ve kışkırtıcı söyleşileri bir çok alanda etkilerini göstermiştir.

Yayılanması ise yine Marinetti'nin akıma yakın olan sanatçıları ya da düşünürleri kişisel serveti sayesinde desteklemesi ile meydana gelmiştir. Zaten Marinetti ile başlayarak yine Marinetti'nin ölümü ile akımın son bulması bunun bir göstergesi şeklinde yorumlanabilir. Erden Fütürizm'in sürekli gündemde tutulmasının ve sürekli ilgi çekmesinin en büyük sebebi olarak yayımlanan birçok bildiriye göstermektedir. Ayrıca Marinetti'nin kişisel anlamda akıma vermiş olduğu destekleri Erden, şu şekilde belirtiyor; "F. T. Marinetti'nin aileden kalan bir servete sahip olduğunu belirtmek gerek. Kendisi akımın yaygınlaşması için yüksek meblağlar harcarken aynı zamanda akımı benimsemiş resamlara, yazarlara ve şairlere mali yardımda da bulunuyor (Erden, 2016: 173)".

Marinetti, fütüristsanatçıların sürat, gençlik ve şiddete hayran olduklarını belirtirken, modern teknolojilerin, otomobil uçak ve sanayileşmiş şehirlerin, insanlığın doğaya karşı zaferini gösterdiğini vurgulamıştır. Bu perspektiften Fütürist manifestoya baktığımızda; insan-doğa ilişkisinin 20. yüzyıl sonrası, özellikle ilk çeyreğinde, birinci dünya savaşı ve hızlı endüstrileşme ile beraber farklı bir boyuta geldiğini söyleyebiliriz. Artık insanın doğaya karşı zaferi, doğayı amaçları doğrultusunda kullanma çabasından ziyade, doğayı talan etme çabasına girdiği bir süreç olarak karşımıza gelmektedir. İkinci dünya savaşının da bu hızlı değişimi duraksatması yerine daha da körükleyerek devam ettirdiği görülür. Gino Severini'nin (1883-1966) "*Hareket Halindeki Silahlı Tren*" adlı yapıtı, Fütürizm'in manifestoda işaret etmiş olduğu birçok düşünceyi betimlemektedir (Bkz. Şekil 28).

Bu yapıta baktığımızda Fütürist manifestonun vurguladığı hemen hemen bütün gereksinimler betimlenmiştir. Little'e göre bu yapıt; gelecekçilerin tüm düşüncelerinin tek bir tuvalde sergilenmesidir. Bu düşünceler modern teknoloji, saldırı ve harekettir. Tuvalin tepesine doğru bir ok biçiminde yerleştirilen trenin içi silahlı adamlarla doludur. Arka plandaki ve üst kısımdaki buhar bile çok keskin bir biçimde verilmiştir. Little'e göre bu buhar bile resimde çok tehditkâr biçimde yansıtılmıştır. Adeta bir zırh gibi (Little, 2010: 87). Yani kısacası manifestoda geçen savaş, tehlike, cesaret, modern olma, endüstrileşme, hareket ve dinamizm gibi bütün unsurları yapıtta görmek mümkündür. Bunların yanı sıra eserin biçimsel açıdan kübist bir anlayışta olması da bir tesadüften ibaret değildir elbette. Aynı dönem de Kübizm revaçta olan bir akımdı.

Şekil 28. Gino Severini, "Hareket Halindeki Silahlı Tren", Tuval Üzerine Yağlı Boya, 115.8x88.5 cm, Modern Sanatlar Müzesi, New York, 1915, ABD



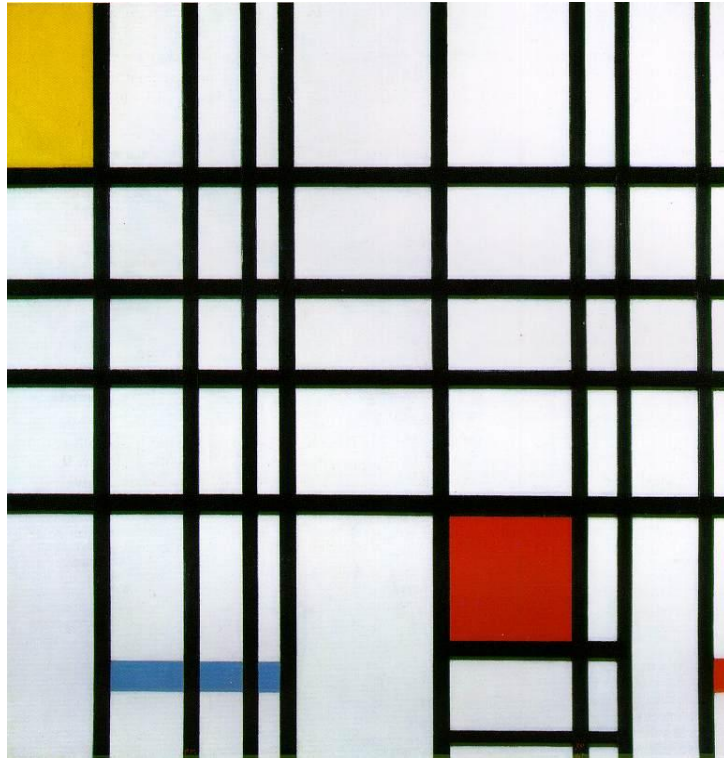
Kaynak: *Fütürizm*, (b.t.)

Dolayısı ile sanatçının kübist bir biçimde yapıt üretmesi de bununla açıklanabilir. Ancak her ne kadar biçim olarak kübist olsa da içerik açısından belirli mesajlar vermesi ve birçok gönderme de bulunması ile Kübizm'den ziyade Fütürizm ekseninde ele alınabilecek bir yapıttır. Zaten Gino Severini'nin Kübizm ile ilişkileri olan bir sanatçı konumunda olduğu da ayrıca bilinmektedir. Bu bilgilerin yanı sıra bazı kesimler tarafından Severini'nin, bu yapıtında savaşı kutsadığı da söylenmektedir.

Özellikle Kübizm sonrası Piet Mondrian'ın (1872-1944) sanatsal ifade biçimi çok önemlidir. Kübizm'in nesnelere parçalayarak bütünlük anlayışını bir kenara bırakıp sanatın yeniden sorgulanması fikrini benimsemesinden etkilenen Mondrian, bu yeni sanatsal ifade biçimini daha da ileri bir safhaya taşıyarak sanatın ifadeci olması gerektiği fikrini ileri sürmesi ve saf sanat anlayışı ile yeni bir sanat türünün oluşmasına sebep olmuştur. Mondrian'ın saf sanat anlayışının altında yatan; doğanın en saf haline indirgenerek yalnızca biçimlerin özüne yönelik ilişkilerini inceleme

isteğidir. Yani sanatçı, sanatın doğaya karşı saf ve geometrik bir düzeni ifade etmesi gerektiğini savunur. Sanatçının çalışmalarına baktığımızda, sade ve geometrik renk düzenlemeleri karşımıza çıkar (Bkz. Şekil29).Mondrian'ın bu tavrına karşın ilk dönem eserlerine baktığımızda, doğaya dair tasvirlerini kendine özgün bir renk paleti içerisinde gerçekleştirdiği görülmektedir.

Şekil 29. Piet Mondrian, "Mavi Kırmısı ve Sarılı Kompozisyon", Tuval Üzerine Yağlı Boya, 60,3x55,4 cm, Modern Sanatlar Müzesi, New York, 1942, ABD

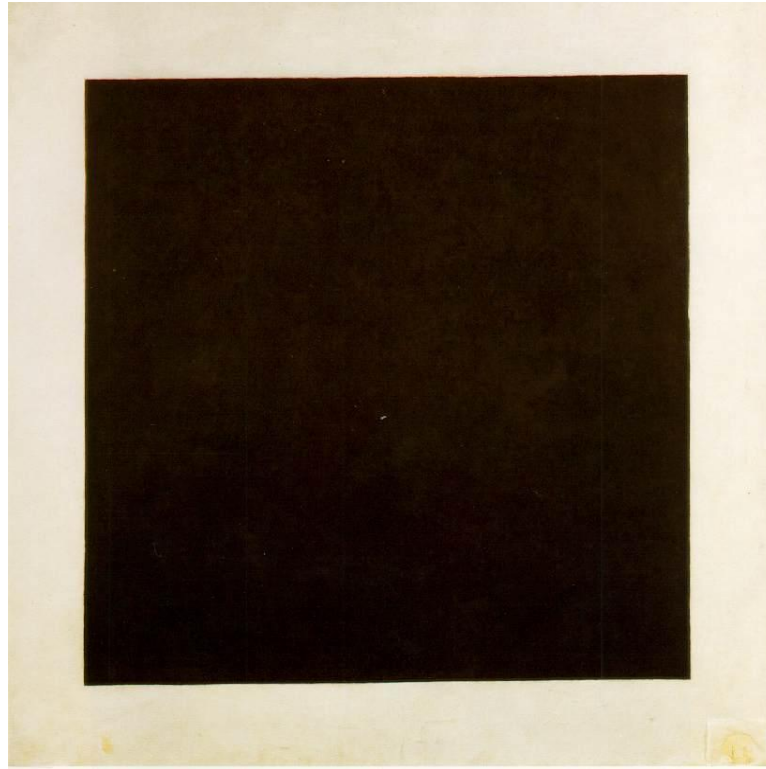


Kaynak: *Mondrian, (b.t.)*

Mondrian ile birlikte dönem içerisinde Suprematizm akımı ile bağdaştırılan aynı zamanda Kübizm ve Fütürizm akımı ile de yakından ilişkili olan Kazimir Maleviç (1878-1935) ismi önemlidir. Maleviç, Suprematizm'in gelişmesinde önemli bir rol üstlenmiştir. Suprematizm geometrik formlarla ve saf sanat duygusu ile ilişkili olan soyut sanat eğilimini yansıtır. Maleviç'in Suprematizm ile birlikte getirdiği sanatsal ifade biçimi özerk ve saf sanat anlayışına dayanır. Yani sanatçı doğadan tamamen koparak saf ve yalın sanat duygusunun yeni sanatsal ifade biçimine dönüştürülmesi gerekliliğini savunmaktadır. Resim sanatına sansasyonel bir anlatım biçimi ekleyen Maleviç, "*Siyah Kare*" adlı eseri ile hiçlik kavramını gündeme getirdi (Bkz.

Şekil 30). Sanatçı bu kavram ile birlikte sanatın, bir doğa görünümünü, bir nesneyi, bir objeyi ve ya bir figürü anlatım aracı olarak kullanmaması gerektiğini savunmaktadır. Bir açıdan sanatçının düşünce biçimi, her tür geometrik soyut anlatım ifadesiyle örtüşmektedir. Sanatçının zihninde uyanan "hiçbir şey" kavramı bir sanatsal düşünce biçimine dönüşebilmektedir.

Şekil 30. Kazimir Maleviç, "Siyah Kare", Tuval Üzerine Yağlı Boya, 80x80 cm, Tretyakov Devlet Galerisi, Moskova, 1915, Rusya



Kaynak: Altaş, A. (6 Ağustos 2014)

Mondrian ve Maleviç sonrası dil ve estetik kurallarını tanımayan, her şeye şüpheci yaklaşan, aklın ve mantığın hiç bir değerinin olmadığı savını ortaya koyan "Dada" eğilimi karşımıza çıkar. Birinci Dünya Savaşı'nın hemen ardından ortaya çıkan Dada akımı karamsar bir anlayışa sahiptir ve hiçbir şeyin gerçekliğine inanmazlar, her şeyin değişebileceği fikrini savunurlar. Kural tanımazlar ve sanatın hiçbir şekilde ifadeci ve ya geleneksel anlatım biçimlerini kabullenmezler. Çünkü Dada'cılar için Birinci Dünya Savaşı sonrası Sanat, bambaşka bir şey olmalıydı. Bu nedenle Sanat için yapılan bütün tanımlamalar ve anlamlar reddedilmekteydi. Sanatın nesneye yönelik ilişkisini koparmayı amaçlayan Dada, aynı zamanda da bütün sanat-

sal üsluplara karşı çıkmaktaydı. Kübizm'in nesnenin bütünlüğünü parçalamasına ve değiştirmesine yönelik ilişkisini desteklemesi açısından Kübizm'in devamı olarak adlandırılmasına da yol açmıştır. Marcel Duchamp'ın (1887-1968) "*Anti Sanat*" terimi Sanata karşı bir tepki olarak dikkat çekmektedir. Dada, modern kapitalist toplum yapısını savaş sonrası eleştireme yoluyla karşı çıkararak, anti-kapitalist ve anti-burjuva tepkileri ile birlikte sanat tarihi açısından insan-doğa ilişkisinin bozulmasına dikkat çekmektedir. Akıl ve mantık kavramını Dada gibi değersiz olarak gören diğer sanatsal eğilimlerden biri de Dada'nın devamı olarak görülen sürrealizmdir. Sürrealist sanatçılar, görünen geçeklikle bağları tamamen koparıp yalnızca bilinçaltına odaklanarak sanatçının kendi gerçekliğini yaratması gerektiğini düşünürler. Ayrıca Sürrealistlerin her türlü estetik ve ahlak kaygısı olmaksızın eserler üretmesi Dada ile Sürrealizm'in ortak noktası olarak görülmektedir. Sürrealistler, çalışmalarında mizah ve alaya büyük önem verirler. Çevreyi, hayatı ve inançları oluşturan değerlerin ve müesseselerin hâkimiyetindeki düşünce yapısını bozmayı amaçlamaktadırlar. Dolayısı ile sanatsal ve toplumsal anlamda yeni bir dünya oluşturma arzuları vardır. Sürrealizm ile birlikte sanatsal arayışın tamamen doğal gerçeklikten koparılması ve insan zihnindeki dürtülerin bütünüyle sanatsal eyleme dönüşmesi, insan-doğa arasındaki ilişkinin koptuğunun bir göstergesi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Mondrian ve Maleviç'in sanat alanına getirmiş olduğu saf sanat kavramı ile birlikte soyut sanat kavramı ortaya çıkmış ve resim sanatı köklü bir değişime uğramıştır. Bu dönemin sanat anlayışını açıklamak için 20. yüzyılın en önemli sanat eleştirmenlerinden biri olarak görünen Clement Greenberg'in modernizmin özünü tanımlamadaki söylemlerine bakmak gereklidir.

Sanat eleştirmeni Clement Greenberg, *Modernist Resim* adlı makalesinde modernizmin özünü şu şekilde açıklamakta; "modern dönem olarak adlandırdığımız dönemde disiplinlerin kendilerine özgün yöntemlerini yine aynı disiplinin kendisini eleştirmek için kullandığını görebiliriz". Greenberg, buradaki amacın da o disiplini geliştirmek ve önemini artırmakla alakalı olduğunun altını çizer (Greenberg, Akt. Masca, 2018: 1).

20. yüzyılda endüstriyel alandaki büyük gelişmeler, imal edilecek ürünlerin dizaynı sorununu gündeme getirmiştir. Dizayn sanatçısı adı verilen bir grup sanatçı-

nın endüstri içerisinde görev almaları, endüstriyel biçimlerin hızlı bir gelişim temposuna kavuşmasına neden olmuştur. 20. yüzyılın ilk çeyreğinde gerçekleşen, Almanya'daki Bauhause hareketinin temel ilkesi, sanatsal biçimlerin endüstri ortamı içerisindeki yerini belirlemek içindir. Sanayileşme özlemi içerisinde çeşitlenen sanatsal üretim biçimleri farklı arayışları meydana getirmiştir (Tansuğ, 1999: 235). Dolayısıyla bu dönem içerisinde, özellikle Bauhause okulu'nun endüstrileşme sürecinin sanattaki yerini belirleme kaygıları, insan-doğa arasındaki ilişkinin endüstriyel üretim ile birlikte değişimini de belirlemektedir.

Modern toplumlarda sanat ve insan-doğa arasındaki ilişkiyi sanatsal eğilimler üzerinden değerlendirirken, Modern Sanat ile Güncel Sanat arasında bir köprü görevi gören Anselm Kiefer (1945)' dan, söz etmek gerekmektedir.

Modern Sanatın sanatçıları, İkinci Dünya Savaşının ardından yeni bir sürece girmiş ve tuval yüzeyinde malzeme kullanımını, farklı kültürlere olan ilgilerini öne çıkararak araştırmışlardır. Sanatçıların, savaşın soğuk ve stres dolu ruh halini ifade eden, kasvetli, ağır dokulu resimler üretmek üzere kaba malzemeler kullanmaya yöneldiği bu dönemde, Kiefer dönemin atmosferini, içeriğini sanat yoluyla gerçekleştirdiği özgün arayışları ve çalışmaları üzerinden çarpıcı bir biçimde yansıtmaktadır. Günümüzün sanatçılarından Alman asıllı ressam ve heykeltıraş Anselm Kiefer modern sanatın yaşayan en önemli sanatçılarından sayılmaktadır (Güven, 2017: 209).

Kiefer'in ilk eserlerine kabaca baktığımızda; bütünüyle İkinci Dünya Savaşı'nın travmatik etkileri görülmektedir. Bu durumun sanatçının yaşadığı dönemde hayatının ilk yıllarını, atılan bombalar sonucu yıkıntı ve harabelerde geçirmesiyle yakından ilgili olduğu bilinmektedir. Sanatçının ilk dönem eserlerine bakıldığında bu durum sezilebilir.

Kiefer'in yaşamış olduğu dönem içerisinde sanatçılar, yeni bir dünya kurmak üzere soyut dışavurumculuğu ve tuval malzeme ilişkisinin etkileşimini ortaya çıkarırlar. Böylece malzeme kullanımı anlam olasılıklarına açık bir konuma gelmektedir. Bu noktada, Anselm Kiefer'in deneysel yüzeyi farklı enstalasyonlarla (yerleştirmelerle), estetiğin merkezine alması, sanatçının Modern Sanat içinde önemli bir konumda olmasını sağlamaktadır. Resimlerinde fiziksel ilerlemeyi, kullanacağı malzeme yüzeyine taşıyan Kiefer, Almanya'nın tarihiyle yakından ilgilenir. Eserlerinde tarihsel süreci empatiyle ortaya koyar. Destansı manzaralar tasarlarlarken ayrıca cesurca seçtiği politik konularla ilgilenmiştir (Güven, 2017: 210).

Şekil 31. Anselm Kiefer, "Lilith", Tuval Üzerine Yağlı Boya, Kül ve Bakır Tel, 3,815x5,612x50 cm, Tate Modern, Liverpool, 1987, İngiltere



Kaynak: Anselm Kiefer "Lilith", (b.t.)

Bu yapıt, Tate'in koleksiyon internet sitesine göre; Kiefer'in Brezilya'da bulunan Sao Paulo'yu ziyaretinden esinlenerek kentsel yayılmayı ele almasıdır. Karışık bakır tel, iletişimin kesilmesini sembolize etmektedir. Kiefer toz kullanarak ve tuvalde bazı yerleri yakarak şehrin, geleceğinin bulanıklığı içindeki köreliğini gösterir. Kiefer hislerinden yararlanır. Sanatçının resimleri doku ve emülsiyon, yağlıboya, akrilik, epoksi, cila, saman ve kum gibi malzeme kombinasyonlarından meydana gelir. Likit polimer emülsiyonu ve toprak kullanır. Birçok eseri coğrafi dokular içerir. Resimlerinde belirsiz katmanlarla süper pozisyon tekniğiyle ilerler. Genellikle, eserleri aynı Medya'yla farklı seviyelerden oluşur (Güven, 2017: 211).

Lilith'in içeriğine baktığımızda bir yıkım ve kargaşayı ifade ettiğini söylemek mümkündür. Bu durumun kentleşme ve modern toplum oluşumuyla yakından ilişkili olduğunu söyleyebiliriz.

4. POSTMODERN TOPLUMDA SANAT VE İNSAN-DOĞA İLİŞKİSİ

Postmodern toplumun sanatla ilgisini, postmodernizm çerçevesinde değişen sanatsal üsluplarla açıklamak gerekmektedir. Postmodernizm, hem kültürel hem düşünsel hem de ekonomik anlamda bir dönemin sona ermesi ve değişmesini belirtir niteliktedir.

Harvey, postmodernizmin ortaya çıkışı konusunda; "1970 ten sonra yaşanan kentsel yaşamın özelliklerindeki bazı değişikliklerin belirmeye başladığını ve sanatçıların Paris'ten ithal edilen en yeni geçici heveslerle ya da New York sanat piyasasındaki en yeni değişikliklerle boğuşmak zorunda kaldığını belirtmektedir". Çünkü Harvey'e göre "postmodern" kavramı bu çelişki ve boğuşmalarda mayalanıp ortaya çıkan bir kavramı işaret etmektedir (Harvey, 2003: 21).

Postmodern sanatı algılayabilmek için, öncelikle postmodern öncesi modern dönemde insanların toplumsal anlamdaki ilişkilerini ve karşıtlıklarını belirlemek gerekir. Bu anlamda modernizm, pozitivist, teknoloji merkezli rasyonalist eğilimin olduğu, toplumsal düzenin rasyonel biçimde planlanmasıyla bilgi ve üretimin standartlaştırılmasıyla özdeşleştirilmektedir. Bu duruma karşı, postmodernizm ise kültürel düzenin sağlanmasında heterojenliğin ve farklılığın ön plana çıkarılması, bütüncül söylemlere karşı derin bir güvensizlik ortamı, postmodernist düşünce yapısının temel özelliklerini oluşturmaktadır (Harvey, 2003: 21).

Sanat alanında postmodernizm tartışmalarının ABD' de başlamış olmasına karşın, postmodern toplumsal teori olarak, Fransız kültürel ve toplumsal teorisinden yararlanan ilk çalışmalar 1970'lerin sonunda Fransa'da ortaya çıkmıştır. Baudrillard, Lyotard, Deleuze/Guattari, Roland Barthes, Ferdinand de Saussure, Jameson, Coward ve Ellis, postmodernizmin öncülleri olarak kabul edilmektedir (Aslan ve Yılmaz, 2001: 102).

Modern ve Postmodern dönem üzerine araştırmacıların çeşitli görüşleri değerlendirildiğinde; postmodernizmin modernizme karşı bir eğilim olarak ortaya çıktığını söylemek mümkündür. Toplumlara ait tüm değerlerin iç içe olduğu ve birbirinden etkilendiği düşünüldüğünde postmodernizm akımının değişen toplumsal değerler

çerçevesinde sanatı etkilememesi de olanaksızdır. Bu nedenle de postmodern sanat eğilimleri modern sanat eğilimlerinden ayrıştırılabilir.

Postmodernistler bir sanat eseri ne şekilde yorumlanıyorsa o sanat eserinin gerçekliğinin de o olduğunu iddia etmektedirler. Postmodernistler, sanatı sadece elit sosyal sınıfa ait olan bir oyuncak olarak değil, yaşamla bağ kurmayı sağlayan, bireyler arasındaki iletişimi güçlü kılan bir 'yaşam aracı' olarak görmeyi yeğlemektedirler. Bir diğer ifadeyle postmodern sanatta sanat, soyut bir imgeleme yöntemi olmaktan çıkarak gerçeğin kendisi haline dönüşmüştür (Özdem ve Geçit, 2013: 156).

Baudrillard bu durumu, sanat ile gerçeklik arasındaki sınırların ortadan kalktığı, yen bir süreç (postmodern süreç) olarak tanımlamaktadır. 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren gelişmekte olan postmodernizmin oluşumunu ise; altyapısını, Fütürizm ve Dadaizm gibi düşünce ve sanat akımlarından alan ve modernist sanatın temelini oluşturan, iki boyutlu yüzey ve biçimciliğin ön plana çıkartılmasına karşı çıkan ve eleştiren bir hareket olarak tanımlamaktadır (Baudrillard, 2005: 72).

Yamaner ise postmodernizmi yeni bir sanat anlayışı olarak görmekte ve modernist hareketin yüksek ve seçkin sanat anlayışına karşı olarak gündelik hayata yönelik olan, kitle kültürünü birbirine yaklaştırma girişimine sahip olan temelde de popüler kültür ve Amerika çıkışlı olan bir yönelim olduğunu belirtmektedir. Aynı zamanda modernist geleneğin seçkinciliğine tepki olarak pop art'a yönelen postmodernizmi, sanat ve yaşam arasındaki uçurumun kapatılma çabası olarak tanımlamaktadır (Yamaner, 2007: 42). Bu açıdan bakıldığında postmodern sanat içerisinde insan-doğa ilişkisinin, modern sanatla koptuğunu ve postmodern sanatla bu ilişkinin yeniden düzenlenmesine yönelik görüşlerin ortaya çıktığını söylemek mümkündür.

Kübizm, Fütürizm, Suprematizm, De Stijl, Dada ve Sürrealizm eğilimlerinin giderek etkisini azaltması ve sanatçının birey olarak yeni sanatsal ifade yolları ile sanat üretimini gerçekleştirmesine doğru geline süreç içerisinde farklı bir sanatsal üslup ortaya çıkar. Özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrası Pop Sanat ile karşılaşmaya başladığımız yeni sanatsal üslup, bireysel anlamda sanatçının disiplinlerarası yaklaşımlara olan eğilimi ile birlikte değişmiştir. Yeni sanatsal ifade biçimlerinin etkilerini Pop Sanat içerisinde "*Sanat öldü yaşasın Sanat*" ile farklı bir noktaya taşıdığını görmekteyiz. Pop Sanat ile birlikte yaşanan bu değişimin Postmodern toplum yapısındaki değişiklikleri işaret etmesi, Pop Sanat'ın incelenmesini gerektirir.

Pop Sanat, İngiltere ve ABD'de birbirleri ile ilişkisiz olarak aynı zamanda ortaya çıkmıştır. 1950'li yıllardan sonra Londra'daki sanat okullarında yeni bir akım dikkat çeker. Bu dönemlerde Francis Bacon'un (1561-1626) yapıtlarının genç sanatçıları etkilediği görülmektedir. Sanat alanında gündelik yaşantıya dönüş isteğinin bu sanatçıları çok yakından ilgilendirdiği görülmektedir. 1952-1953 yıllarına doğru Çağdaş Sanatlar Enstitüsü'nde bu eğilim etkili bir biçimde giderek gelişmiştir. Eduardo Paolozzi (1924-2005) insanın teknolojiyle olan sıkı bağıını gösteren resimleriyle gruba öncülük yapmıştır. 1954-1955 yıllarında bu grup, halk kültürünün derinlemesine incelendiği bir dizi konferans düzenlemiştir... İşte bu dönemde "Pop" terimi kullanılmaya başlanmış ve bu terim daha sonra bu düşüncelerden doğmuş olan resim akımının tanımı olarak kullanılmıştır. İngiltere'de Pop Sanat'ın ikinci evresi olan 1957-1961 yılları arasında figürün yerini soyutlamaya bıraktığı izlenmektedir... Pop Sanat'ın birinci evresinde insan ve iletişim araçları arasındaki ilişki vurgulanmış, ikinci dönemde ise bunun aksine "çevre" ön plana çıkmıştır (Germaner, 1997: 10).

Şekil 32. Peter Blake, "Oyuncak Dükkânı", Karışık Malzeme, Londra, 1962, İngiltere



Kaynak: *Oyuncak Dükkânı*, (b.t.)

Amerika'daki Pop Sanat'ı ise İngiltere'dekinden farklıdır. Amerikan Pop'u, popüler kültürün meydana getirdiği imgeleri taraf gözetmeksizin ele alır. Amerika'daki Pop Sanat'ın tabloyu her tür kişiselleştirmelerden arındırmaya çalıştığı görülmektedir. İngiltere'de ki Pop Sanat, bir grup sanatçının ortak düşüncesinden meydana gelmiştir. Ancak Amerika'da gelişen Pop Sanat'ın ise birbirinden bağımsız olarak çalışan sanatçıların deneysel çalışmalarının sonucu olarak ortaya çıktığı bilinmekte-

dir. Andy Warhol (1928-1987), Roy Lichtenstein (1923-1997), James Rosenquist (1933-2017), Tom Wesselman (1931-2004) ve Claes Oldenburg (1929) Amerika'daki Pop Sanat'ın önde gelen temsilcileri olarak karşımıza çıkmaktadır. Germaner'e göre Pop Sanat Amerika'daki gelişimini Jasper Johns (1930) ve Robert Rauschenberg'e (1925-2008) borçludur. Amerika'daki Pop Sanat içerisinde değerlendirilen sanatçıların hemen hemen hepsinin Jasper Johns ve Robert Rauschenberg'den etkilendikleri söylenir. Ancak Rauschenberg ve Johns'da az da olsa bulunan anlatımcı ve şiirsel yönleri tamamen bıraktıkları görülür. Çalışmalarında kullanmış oldukları imgelerin çoğu ortak bir dili yansıtırken her pop sanatçının yapıtı birbirinden çok farklıdır. Warhol, Lichtenstein, Rosenquist, Wesselmann, Oldenburg gibi sanatçılar ortak bir üslupla bir araya gelmezler. Ancak çevreye karşı ortak bir bakış açısını paylaşırlar. Andy Warhol, 1960'ların başında gerçekleştirdiği Campbell marka çorba kutularının seri görüntüleri ve Marilyn Monroe'nun serileriyle tanınmıştır. Bu iki yapıtın özünde de Amerikan halk kültürünün o dönem için en belirgin simgeleri görülmektedir (Germaner, 1997: 12).

Fikirlerin, insanlar ve olayların metalaştırıldığı maddi bir dünyada, yani bir anlamda kapitalist kültürün meydana getirdiği toplumsal yapı içerisinde Warhol, çoğaltma ve yeniden üretme teknikleri ile her şeyi nesne statüsüne indirgeyerek, içerik ve formu önemsizleştirmiştir. Warhol'un "Brillo" ve Campbell Kutuları, "Coca Cola" şişeleri gibi gündelik toplumu ve tüketim toplumunu yansıtan konulara yöneldiği ve bunları seri röproduksiyonlar halinde gerçekleştirdiği izlenmektedir (Bkz. Şekil 33).

Şekil 33. Andy Warhol, "Campbell'in Çorba Konserveleri", Londra, 1962, İngiltere



Kaynak: Andy Warhol'un 18 Eseri, (b.t.)

Bu açıdan Warhol'un çalışmalarına baktığımızda, üretim tüketim ilişkileri çerçevesinde kültürel değişimin sanat alanına yansması net bir şekilde görülebilir. Özellikle Warhol'un tüketim toplumu konularını işlerine aktarması, bir açıdan reklamcı olan geçmişine bağlanırken diğer yandan da toplumun üretim ve tüketim ilişkileri ile yakından ilgilidir. Buradan da anlaşılacağı üzere, Germaner'inde belirttiği gibi, "gerçek bir toplumsal olay olan Pop Sanat, doğrudan yaşamın kendisine değil, tüketim dünyasının gerçeklerini yansıtan bir dizi göstergeye ilişkindir". Pop Sanat içerisinde varsayılan birçok sanatçı, tüketim toplumu konusunda bir kez gözlemlerini yansıttıktan sonra farklı ve daha kişisel olan yollara yönelmişlerdir (Germaner, 1997: 14). Pop Sanat'ın konu bağlamında önemi, üretim tüketim ilişkileri çerçevesinde değişen insan-doğa ilişkisine vurgusu ve dolayısı ile tüketim toplumu kültürünü sorgulayıcı olmasından kaynaklanır. Pop sanatın üretim ve tüketim ilişkisini vurgulamasının altında; modern dönem ile birlikte değişen üretim ve tüketim ilişkilerinin Postmodern dönem ile birlikte gelmiş olduğu konum etkili olmuştur.

Postmodern dönemi bir kırılma dönemi olarak adlandırabiliriz. Çünkü ABD ve İngiltere'nin öncülüğünde, yeni liberalizm dönemi meydana gelmektedir. Devletin etkinliğinin sermaye üzerindeki yaptırım gücünün azaltılması, kamu yatırımlarının özelleştirilmesi ve çalışan haklarındaki çeşitli kısıtlamalar, yenisünya düzeninin oluşmasındaki siyasal, sosyal, kültürel ve ekonomik anlamdaki değişimlerden bazılarıdır.

Postmodern dönemdeki küreselleşme kavramı ile birlikte değişen dünya düzeni, sanat alanında da çok farklı üretim süreçlerini meydana getirmiştir. Dada ve Kavramsal Sanat anlayışlarının sanatın özüne yönelik sorgulama biçimleri, sanatçıların algısının sanat nesnesini sorgulamalarına ve nesne ile kavramlar arasındaki ilişkinin her zaman aynı olamayacağı görüşünü meydana getirmektedir. Dolayısı ile nesnelere yüklenen anlamların metaforik anlamlar olduğunu ve bu bağlamda nesnenin anlamının bütünüyle farklılaşabileceği görüşü, yeni sanat türlerini ortaya çıkarmakla sınırlı kalmamış, aynı zamanda disiplinlerarası sanatsal üretim biçimlerini de meydana getirmiştir. Bu değişimler de güncel sanatın dinamiğini oluşturan en önemli gelişmeler olarak adlandırılmaktadır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

İNSAN-DOĞA İLİŞKİSİNDE GÜNCEL SANAT

1. GÜNCEL SANATKAVRAMI

İlk olarak "*güncel sanat*" günümüzde neyi ifade eder? Bu soruya yanıt arayarak güncel, çağdaş, modern kavramlarının günümüzde ne anlamları çağrıştırdığını açıklamak gerekir. Gerçekte güncel sanat kavramı nasıl bir şey? Günümüzde bu kavram nasıl algılanıyor? Belirli bir türe, araca, yönetime ya da eğilimlerimi işaret ediyor? Kimilerine göre güncel sanat kavramı bunların hepsine işaret ederken kimilerine göre ise yalnızca bazılarını işaret eder nitelikte. Güncel sanat, çağdaş sanat gibi kavramlardan bahsedilirken, şimdiki çağdaş sanat kavramı Batı'da 1980'lere, Türkiye'deyse 1990'lara kadar işaret eden sanat kavramıydı(Yılmaz,2012: 85).

İlk olarak İngilizceden dilimize çevrilmiş olan Contemporary sözcüğü, güncel diye mi çevrilmeli yoksa çağdaş diye mi? Sözlüklere bakıldığında bu sözcüğün kelime karşılığı çağdaş, yani aynı zaman diliminden olan, yaşıt ve bu güne özgü şeklinde karşımıza çıkıyor. Bu tanımlamalara baktığımızda ister istemez aklımıza modern kavramı geliyor. Modern sözcüğünün TDK'da ki karşılığı ise şu şekilde; yeni, çağcıl, çağdaş, ilerlemeden yana olan. Bu iki kelimenin Türkçe karşılıklarına baktığımızda görüldüğü üzere çağdaşlık ve bu güne özgünlük çerçevesinde kesişmektedirler.

Güncel sanat, çağdaş sanat ve modern sanat diye tabir ettiğimiz kavramlar aslında bir tür özel akım ya da özel isim gibi algılanmamalıdır. Bu bilgilerden yola çıkacak olursak "*güncel sanat*" kavramının içerisinde neleri barındırdığına değinmek faydalı olacaktır. Bunun içinde kavramın nereden geldiğine kısaca bakmak gereklidir.

Honnet "*Contemporary Art*" adlı kitabında 80'lerde dünya sanatının çok önemli bir dönüşüm yaşadığını, bu dönüşümün mayasının ise 60'larda Alman ve Amerikalı sanatçılar tarafından atıldığını belirtmektedir. "Honnet, en başından Batı'da kendine göre en önemli saydığı sanatçıları ele alarak değerlendirmeye karar ver-

diğini belirtmiş. Sanatçıların isimleri şu şekilde: Georg Baselitz (1938), Andy Warhol(1928-1987), Anselm Kiefer (1945), Jörg Immendorf (1945-2007), Keith Haring (1958-1990), Joseph Beuys (1921-1986), Gerhard Richter (1932), Sigmar Polke (1941-2010), Sandro Chia (1946), Enzo Cucchi (1949), Martin Kippenberger (1953-1997), David Salle (1952), Eric Fischl (1948), Jean- Michel Basquiat (1960-1988), Peter Halley (1953), Cindy Sherman (1954), Barbara Kruger (1945), Gilbert (1943)& George(1942), Jeff Koons (1955), Frank Stella (1936), Anish Kapoor (1954), Cristian Boltanski (1944), Leon Golup (1922-2004). Bu sanatçıların ürettiği işlere baktığımızda, görüldüğü üzere Honnef'in güncel sanat görüşü birden fazla akım, tür, eğilim ya da araca işaret etmektedir. Pop, Ekspresyonist sanatçılardan, fotoğraf ve video yerleştirmelerine enstalasyonlardan enyem resmine kadar birçok alanı kapsamaktadır(Honnef, akt. Yılmaz, 2012: 86-87).

Bu bilgiler çerçevesinde '*modern*', '*çağdaş*' ve '*güncel*' kavramlarını kullanarak anlamlandırmaya ve belirli bir kalıp içerisine yerleştirmeye çalıştığımız da gördüğümüz şey; aslında hızlı bir kültürel değişimin sanat alanına yine hızlı bir biçimde yansımalarıdır. Özellikle 1960 ve sonrası insanın doğaya karşı tutumu ve doğayı talan eder nitelikteki çabaları, güncel sanat içerisinde birçok sanatçının ana sorunsalı haline gelmiştir. "Kitle iletişim araçları aracılığıyla gittikçe etkisini artıran alternatif bir kültürel güç, sanatı hızlı bir biçimde yönlendirmeye başlamaktadır". Kültür endüstrisi gibi kavramların ortaya çıktığı görülmektedir. Bu kültür endüstrisi günlük yaşantıyı doğrudan etkileyerek her zaman ve her yerde hazır bulunan ürünleri insanların gözlerine sokarak, insanları farklı bir tüketim anlayışına yönelterek yaşantılarını köklü bir değişime uğratar. "Bu konuda sanat alanında minimalizm, gösteri sanatı ve özellikle Joseph Kosuth (1945) ile Sanat & Dil grubu öncülüğündeki kavramsal sanat önemli süreçler olarak gösterilebilir (Yılmaz, 2012: 92)".

Özetle, Güncel Sanat kavramı, günümüz sanat anlayışını ifade etmek için kullanılan birtanımlamadır. Yani birçok disiplinlerden faydalanan günümüzde ki sanatçıların üretmiş oldukları işleri tanımlamak için kullanılan bir terimdir diye tanımlamak mümkündür. Bu tanımlamanın yanında, daha önce üretilen sanat eserlerinin teknikleri ve anlayışlarının farklı bir bileşkesi olarak karşımıza çıkmaktadır.

1930 ve 1960 yılları arasında İki Dünya savaşının olduğu dönemde toplumsal değişimin yanında sanatın anlam ve içerikleri de değişmiştir. Bu dönemde yaşanan kültürel değişimi, popüler kültür ve kitsch sanat gibi kavramlar tanımlamaktadır. Modernizm ile birlikte özerklik kavramı meydana çıkmaktadır. Postmodern dönem diye adlandırılan ve Modernizm'in ileri bir evresi olarak görülen dönemde ise özerklik kavramı "*olumsallık*" kavramına dönüşmektedir. Güncel Sanatta ise sürekli değişkenlik gösteren, toplumsal yapının getirmiş olduğu yeni ifade biçimleri ile zenginleşen ve her türlü yaklaşımlara açık bir sanat anlayışı söz konusudur. Bu anlamda güncel sanat'ın dinamiğini oluşturan en önemli etkenlerden biride şüphesiz "*disiplinlerarası*" yaklaşımlardır. Sanatçılar bu yaklaşımlardan oldukça faydalanmış ve bir çok 'güncel sanat' başlığı altında değerlendirilebilecek eserlerde bu yaklaşımın izlerini görmek mümkündür. Örneğin bazı eserler doğal yaşam alanlarının yok edilmesini belgelerken başka bir eser, geniş arazilerin sanayileşmenin etkisinden kurtarma çabaları olarak karşımıza çıkabilir. Genellikle farklı disiplinlerden insanlar ile işbirliği içerisinde projeler görebilmek mümkündür. Örneğin; Heather Ackroyd (1959) ve Dan Harvey'in (1959) "*Testament*" adlı eseri (Bkz Şekil 34).

Şekil 34. Heather Ackroyd ve Dan Harvey, "*Testament (Vasiyet)*", Milan, 2010, İtalya



Kaynak: Brown, A. (2014: 24)

Yukarıdaki Vasiyet adlı çalışma da, disiplinlerarası kavramının sanatsal anlamda yansımaları görebiliriz. Sanatçılar çevre bilimciler ile birlikte çalışarak, çimenlerin üzerine bir kompozisyon oluşturarak negatif bir görüntü yansıtırlar. Bu çimenler

menlerin karanlık bir oda da büyümelerine olanak veren bir bitki fotosentez tekniği geliştirilmiştir. Böylece çimenlik alan bir portre görüntüsüne dönüşmektedir.

"Disiplinlerarası" kavramının oluşması ve yerleşmesi; bir anlamda, toplumların değişen kültürel yapılarıyla birlikte 'Sanat', 'Piyasa' ve 'Küreselleşme' kavramlarının iştirak etmektedir. Dolayısıyla bu kavramların, içerisinde neleri barındırdığına kısaca bakmak gerekir.

Sanat piyasası dediğimiz kavram ve küreselleşme kavramı nedir? Güncel sanatın en çok tartışma konularından biride özellikle bu kavramlara yapılan yüklemelerdir. Küreselleşme dediğimiz kavram ile ilgili herkes tarafından kabul görmüş bir tanımlama yapmak gerekirse; her alanda mesafenin daha az önemli hale gelmesi şeklinde bir tanım yapılabilir. Dolayısıyla bu tanımdan yola çıkarak günümüz de 'disiplinlerarası' kavramı ile 'küreselleşme' kavramlarının sıkça bir arada ya da yan yana kullanımı ve bir birleri ile olan ilişkisi görülmektedir.

Öncelikle sanat piyasası dediğimizde bir şeyi açıklığa kavuşturmamız gerekir. Sanatçı sanat eserini "*ne için*" ya da "*kim için*" yapmalıdır? Bu soruya tartışma götürmeksizin kesin olarak bir cevap henüz verilmiş sayılmaz. O halde mağara resimlerinden günümüze kadar gelen süreçte, "sanat eseri niteliği" kazanmış eserlerin geneline kabaca bakıldığında; hepsinin bir anlatısı ve özgünlüğü olmasının yanı sıra daha sonradan "sanat eseri niteliği" kazanmış eserlerde mevcuttur. Bu durumda güncel sanatın tartışma konusu olan "sanat piyasası" kavramını incelerken, piyasaya üretilen eserlerin sanatsal bir değere sahip olup olmadığı konusunda kesin bir kanıya varmak olasılık dâhilinde görülmemektedir. Günümüz sanat anlayışı içerisinde piyasaya iş üreten sanatçıların, sanat alanı içerisinde sert eleştirilere maruz kaldığı da herkes tarafından sıkça görülen bir durumdur. Ama kabul etmemiz gereken bir gerçek var ki, o da sanat piyasasının "modernizm" anlayışı ile birlikte farklı bir noktaya geldiği ve her zaman var olduğu gerçeğidir. Sanat piyasasının Modernizm ile geldiği noktayı çok yüksek fiyatlarda satılan sanat eserleri olarak belirtebiliriz.

Günümüz pazar piyasasının içerisinde barındırdığı 'satış', 'kar marjı', 'aracılık' ve 'sömürme' ve benzeri unsurlardan günümüz sanat piyasası da nasibini almıştır. Güncel sanat da, içerisindeki Land Art ve benzeri bazı eğilimler vasıtasıyla bu duruma bir anlamda karşı duruş sergiliyor olsa da, birçok sanat eserinin müzayedelerde ya

da sanat galerilerinde tanındığı ve reklam yapıldığı gerçeğini de göz ardı etmemek gereklidir. Tacir, sanatçı ve müşteri arasındaki çıkar ilişkilerinin, henüz sergi gerçekleşmeden en başından belirli ilkelere bağlanarak çerçevesi çizilmiştir. Bu ilişki pratik, zekice ve karşılıklıdır. Her üç unsurda birbirlerinin varoluşlarına katkıda bulunurlar. Tacir bu konumda sanatçının tanınması için katalog ve sergi davetiyesi hazırlayarak aynı zamanda emrindeki küratör ve eleştirmenlere yazılar yazdırarak ortaya bir sunum çıkartır. Bu sunum sanatçının tanınması için gereklidir. Sanatçı bu durumun bir bedelinin olduğunun bilincindedir. Sergiden önce yapılan anlaşmada sanatçının eserinin satılması halinde satıcının kazancının ne kadar olacağı, sanatçının galeriye ne kadar yapıt hibe edeceği ve başka galeri ya da müşterilerle hangi şartlar altında ilişkiye gireceği gibi ayrıntılar açıkça belirtilir (Yılmaz, 2012: 105).

Aslında sanat piyasa'sının özünde yatan şey, rekabet mantığına dayanan ve sanatçıların özgürce çalışmasına olanak sağlayan bir ortamın oluşması fikridir. Bu ortamda sanatçı her zaman üretir ama alıcısı tam olarak belli değildir. Yani sanatçının ürettiği işi alıcı bilmez, sanatçı da alıcıyı bilmez. Ancak sanatçının üretim yaptığı kesim diğer bir deyişle müşterinin hangi sınıfa mensup olduğu çok açık bir biçimde bilinmektedir. Serbest piyasa ekonomisine bağlı bu ekonomik sistemi destekleyen ve savunan insanların "*her sunum kendi istemini yaratır*" diye bir ilkedden bahsettikleri bilinir. Bu durum genel anlamıyla doğrudur. Sistem şöyle işler: Örneğin kimsenin varlığından bile haberdar olmadığı bir ürün yapılmış olsun. Bu ürünü ilk etapta kimse bilmediği için ihtiyaç olarak göremeyeceğinden dolayı istemeyecektir. Ancak işin önemli noktalarını ve inceliklerini bilen zeki bir pazarlamacı, 'bu ürün çok iyidir, bu ürün yenidir ve çok değerlidir' gibi göstergelerle ürünü cazip ve çekici kılabilir ise o ürün karşısında tüketicinin ilgisini çekmeyi başarabilir. Böylelikle ürünün alıcı bir kitleye olmasını sağlayabilir. Bu yöntem piyasaya sürülecek olan bir sanat yapıtı içinde herhangi bir cihaz içinde aynıdır. "Pratik bir işlev amacıyla tasarlanmış olduğu için, cihazın satışı neredeyse garantidir. Ayrıca çok sayıda üretilebildiği için birim fiyatı da çok ucuza gelir. Ancak sanat yapıtı için aynı satış kolaylıkları söz konusu değildir. Çünkü; sanat yapıtı yalnızca bir tanedir. Üstelik gerçek bir ihtiyaç olarak ta görülmez. Bundan dolayı da satışı çok zahmetlidir. Bu konuya verilebilecek en iyi örneklerden biri Picasso'nun 'Avignonlu Kızlar' resmidir. Bu resim Picasso'nun hemen hemen bütün resimlerinde olduğu gibi belirli bir alıcı kitleye yönelik yapılmı-

mıştır. Serbest piyasa için serbestçe yapılan bir resimdir. Ayrıca yakın arkadaşları ve kendi beğenmediği için resim çok uzun süre atölyesinde beklemiştir. "Sanatçı ve müşteri sarrafı Andre Breton, galerisinde Avignonlu Kızlar'ı sergilemiş ve satmayı başarmıştır. Peki, bu nasıl mümkün olmuştur? Sanatçının son derece 'yaratıcı, yenilikçi' ve yine resmin de son derece 'yeni', 'çarpıcı' ve 'değerli' olduğu konusunda müşteriyi ikna ederek tabii (Yılmaz, 2012: 105)". Bu dönemde küratörlük kavramı ortaya çıkar ve kavram zamanla müze ve kurumların bağından kurtularak bağımsız bir unsur olarak sanat alanında yerini bulmuştur.

Bu bilgiler çerçevesinde sanat piyasasına ve küreselleşme kavramına baktığımızda; ikisinin de birbiri ile yakından ilişkili olduğunu görebiliriz. İnsan-doğa ilişkisi açısından sanat'ın küreselleşme ile birlikte geldiği noktayı (güncel sanatı) bu çerçevede değerlendirdiğimizde; sanat piyasasının modern toplum yapısıyla gelişen üretim ve tüketim ilişkisi kapsamında değişime uğradığını görmek mümkündür.

Türkiye'de ise Güncel Sanat; batıda yaşanan süreç ile karşılaştırıldığında daha farklı gelişmiştir. Bunun sebebi ise güncel sanatı oluşturan toplumsal kırılmaların ülkemizde daha geç yaşanması ile alakalıdır. Özellikle geç sanayileşme süreci birçok sanatsal üslupta olduğu gibi, güncel sanat kavramının ülkemizdeki yerini de belirleyici olmuştur. Sanatın müzeler ve diğer kapalı mekân sınırlarından kurtarılması, bu mekânların dışına taşarak, kentsel çevreye açılması gibi sorunlar karşısında duyarlılık kazanan Türk sanatçıların etkinlikleri, sanatta yeni yönelim arayışlarında meydana gelen sorunların gecikmeli sorgulanmasına yol açmıştır. Dolayısı ile bu durum küresel anlamda yaşanan modernizmin ve postmodernizmin ülkemizde hızlı yaşanması ya da tam olarak algılanamaması ile ilişkilendirilebilir. "Endüstri Devrimini bütün safhaları ile geçirmemiş ülkemiz, sanatın teknolojik çağdaki sorunları ile de karşılaşmamıştır (Ögel, Akt. Tansuğ, 1999: 354-355)". Ögel'in bu açıklaması, modern endüstri çağı içerisinde ülkemizin nasıl bir konumda olduğunun göstergesidir. Ayrıca yaşanan süreçlerin tamamının yaşanmamasının güncel sanatın tanımlanmasındaki gecikme sorununu da beraberinde getirmektedir. Dolayısı ile ülkemizde yaşanan güncel sanat sürecini, batıda yaşanan süreç içerisinde değerlendirmek ve açıklamaya çalışmak doğru bir yaklaşım olmayacaktır. Çünkü endüstrileşmenin tüm safhalarını yaşayamamış olmamız, endüstrileşme sürecinde yaşanan toplumsal ve çevresel sorunları da tam olarak göremediğimiz gerçeğini doğurmaktadır. Dolayısı ile sü-

reç içerisinde yaşanan çevresel ve toplumsal soruların tamamını yaşamamış olmamız güncel Türk sanatı içerisinde bu sorunlardan beslenen "güncel sanat" eğilimlerinin sorgulama biçimlerinin bütününe içermemektedir. Bu durumu, soyutlamanın batı sanatına oranla geç yaşanması, yeni dışavurumculuğun geç yaşanması, kavramsal sanat sürecinin ve disiplinlerarası yaklaşımlarla meydana getirilen üretim biçimlerinin geç yaşanması olarak örneklendirmek mümkündür. Tabii yaşanan bu süreçlerin, ülkemizde çok hızlı olması, aynı kuşak içerisinde yer alan sanatçıların, sanatsal üretimlerinde çok farklılıklar meydana getirdiği görülmektedir. Özellikle kavramsal sanat ile birlikte Şükrü Aysan'ın (1945) ve daha sonrasında Yusuf Taktak'ın (1951), tuval olgusuna yansıtıkları yeni biçim araştırmaları ülkemizdeki güncel sanatın aşamalarından biri olarak gösterilebilir. Yusuf Taktak'ın tuval üzerindeki biçim araştırmaları, tuval dışına çıkan soyutlama biçimi ile ilişkili olurken, aynı zamanda kavramsal sanat ile ilişkili işleri de zamanla ortaya çıkmaktadır. Örneğin sanatçının "Adsız" (Bkz. Şekil 35) çalışması ilk dönem çalışmaları arasında kavramsal ve soyut eğilimlerini yansıtmaya açısından önemlidir. Taktak genellikle çalışmalarında bir ifade biçimi şeklinde üçgen, ya da direkt olarak çadırı anımsatacak formlar kullanmayı tercih etmektedir. Bunun yanı sıra tuval içerisinde sınırlara bağlı kalmayıp tuvalin dışına taşan bir kurgu tasarlamaktadır. Sanatçının bu tavrı geleneksel Türk resminde yaşanan alternatif üretim biçimlerinden ayırıcı görünmese de, son dönemde disiplinleri bir arada kullanarak yapmış olduğu işler ile birlikte güncel sanat alanında isminin anılmasına sebep olmuştur.

Şekil 35. Yusuf Taktak, "Adsız", Tuval Üzerine Akrilik, 132x185 cm, 1984, Sanatçı-
da, Türkiye



Kaynak: Tansuğ, S. (1999: 183)

2. GÜNCEL SANATTA FARKLI YÖNELİMLER

İnsan-doğa ilişkisinin gelmiş olduğu kritik noktanın farkındalığı üzerine bir çok sanatçının gündeminin sürdürülebilirlik, değişen dünya düzeni, doğal yaşam alanlarının yok olması, küresel ısınma, ekolojik kayıplar ve benzeri bir çok değişim olduğunu görmekteyiz. Tabii sanatçıların sadece bu kaygılarla işlerini üretmediğini de ayrıca belirtmek gerekir.

"Ekolojik konularda artan farkındalık, 1960'lardan itibaren yükselişte olan çevre hareketine paralel olarak gelişmiştir. Günümüzün krizi olarak algılanan iklim değişikliği de böylelikle sanatçıların birçoğunun pratiğine ilave bir ivme ve aciliyet kazandırdı (Brown, 2014: 7)".

1960'lı yıllarda karşımıza çıkan birçok sanat eğilimi, özellikle de Land Art, Kavramsal Sanat, Video Art, Mekân Düzenleme'leri gibi eğilimler güncel sanat alanındaki farklı yönelimlerin ön ayağı şeklinde belirtilmektedir. Bu açıdan bu eğilimleri ve içeriklerini incelemek, güncel sanatı anlamlandırma açısından ve güncel sanat içerisinde ne gibi yönelimlerin olduğunu belirginleştirmek açısından önemlidir.

2.1. LAND ART

Arazi Sanatı ya da Yeryüzü Sanatı diye de adlandırılan Land Art, 1960'lı yılların sonunda karşımıza çıkan bir yönelimdir. İlk olarak ABD'de ortaya çıkan bu eğilimin düşünsel alt yapısına baktığımızda şüphesiz İkinci Dünya Savaşı sonrası küresel anlamda yaşanan yenilikçi arayışların bir sonucu olarak görülür. Özellikle ikinci dünya savaşı sonrası yenilikçi sanat arayışı, resim, heykel ve benzeri disiplinler arasındaki sınırları kaldırması dolayısıyla birçok akım ve eğilimin oluşmasına sebebiyet vermiştir. Bu açıdan da Land Art bu Avant-garde diye adlandırılan sanat türleri arasında gösterilmektedir. Land Art birçok açıdan değerlendirilebilir ve ya tartışılabilir. Ancak özellikle insan-doğa ilişkisi açısından bakıldığında sanat tarihindeki yerinin önemli olduğu görülmektedir. Yapılan eserlerin birçoğu doğal malzemelerle yapılır ve yeniden doğaya bırakılır. Bu eserlerle doğanın hemen hemen her yerinde karşılaşmamız mümkündür. Özellikle de şaşırtıcı yerlerde. Yapılan eserlerin önemli bir çoğunluğu doğada yok olmaya bırakılması açısından ele alındığında; doğanın denge

ve dinamiklerini diğerk bir deyişle ekolojiyi korumak adına sanatsal alanda verilen bir mücadeledir diyebiliriz. Bu açıdan bakıldığında dönem itibari ile insan-doğa ilişkisindeki kırılmayı vurgulamaktadır.

Aydın'a göre 1960'larda sanatın modernist kuramlara ve kurumlara radikal başkaldırısının ardında, özellikle, modern sanat olgusu ile ticarileşen sanat anlayışına karşı sanatçıların alternatif sanat türleri arayışının bir sonucu olarak Land Art akımı meydana gelmiştir. Bu tarz yeni yaklaşımların dönem açısından yoğun olduğu görülmektedir. Özellikle sanatçıların alternatif olarak alınıp satılamayan sanat türlerine ilişkin yapıtları ortaya koyma çabasının altında, tüketim toplumu kültürüne ilişkin sorunları meydana getirme fikri yatmaktadır. Aydın'a göre bu tarz yoğun radikal çırıklılardan beslenerek en büyük kırılmayı meydana getiren yönelimlerden biri de Land Art'tır (Aydın, 2012: 52).

Land Art sanatçıları bu gibi mücadelelerini özellikle modern sanat galerilerine karşı gelerek de göstermişlerdir. Yapılan eserler de, kalıcılık veya insanların eserleri kabullenmesi ikinci plandadır. Land Art'ın öncül sorunsallarından biri insanın doğaya karşı sergilediğı davranış biçimini eleştirmektir.

Land Art'ın sorunsallarını kısa bir şekilde ele aldığımızda şu sonuçlar ortaya çıkmaktadır: Land Art, kendi bünyesinde farklı üretim ve sergileme modellerini içeren bir yapıya sahiptir. Yani kimi sanatçılar, galeri ve müzelere tepki olarak yapıtlarını bu mekânların dışında üretmeyi ve sergilemeyi tercih ederken, kimi sanatçılarda sadece sanatın tüketim kültürü ile birlikte ticarileşmesine tepki olarak, ticareti hiç bir şekilde mümkün olamayan yapıtlar üretmeyi amaçlamıştır. Kimi sanatçılar sanat mekânlarının ve bu mekânlarda kullanılan malzemelerin bir anlamda sanatsal üretim ve düşünce biçimini sınırladığını düşünmüş ve bu sınırları aşabilmek adına geniş arazilerde sınırsız malzeme ile üretim biçimleri geliştirmişlerdir. Sanatçıların bu üretim biçimindeki amaçları; sanatın sınırlılıklarını kaldırma ve sanatı bir anlamda sanatı özgürleştirme kaygısıyla bağdaştırılabilir. Kimi Land Art sanatçıları da sadece ekolojik kaygılar güderek işlerini üretmişleridir. Ekolojik kaygılar güderek sanatsal üretim biçimlerini değiştiren Land Art sanatçıları 1960'lı yıllar da insan-doğa ilişkisindeki dengelerin bozulduğunun göstergesi olarak görülebilir. Land Art sanatçılarının, sanatı özne olarak kullanan diğerk sanatsal üretim biçimlerinin tersine doğayı özne

olarak kullanmayı amaçlayan sanatsal üretim biçimini desteklediğini söylemek yanlış bir tanımlama olmayacaktır. Land Art sanatçılarının modernist galeri ve müze anlayışına karşı sanatı özgürleştirme çabalarının olduğunu vurguladık. Ancak Land Art eğilimi içerisinde değerlendirilen bazı sanat yapıtlarının doğada sergilenmediğini de ayrıca belirtmek gerekir. Bu işler arasında direkt olarak galeride sergilenen işlerin yanı sıra doğada üretilip daha sonradan galeriye taşınan işlerde mevcuttur. Bazı Land Art projeleri doğanın tahribatına bırakılıp yok olması beklenirken bazıları da çok uzun yıllar varlığını koruyabilecek niteliğe sahip projelerdir. Kimi Land Art işleri yalnızca doğal malzemeler ile yapılırken bazıları da endüstriyel malzemelerle üretilmiştir(Aydın, 2012: 52-54).

Land Art'ın, özellikle modernist galerilere karşı tutumu ve doğayı özne olarak sanatsal üretim biçimlerinde kullanma kaygıları, doğanın denge ve dinamiklerini korumayı amaçlayan en önemli göstergeleri arasında sayılabilir. Birçok Land Art sanatçısının bu doğrultuda işler ürettiğini de ayrıca belirtmek gerekir.

Bazı Land Art sanatçılarının sanatsal düzenlemelerinde, doğanın tahribatına dikkat çekmek için çok sansasyonel eserler meydana getirdiği görülmektedir. Örneğin; Christo'nun (1935) Avustralya'daki "*Sarılmış Sahili*" (Bkz. Şekil 36). Sanatçının 1969 yılında yapmış olduğu eserde, doğanın bir parçası olarak Avustralya kıyı şeridinin devasa büyüklükte kapatılıp paket edilmesi, doğanın denge ve dinamiklerinin korunmasına işaret ederken, aynı zamanda doğal kaynakların tüketilmesine yönelik eleştirel bir düşünce yapısı da zihinlerde uyandırmaktadır.

Şekil 36. Christo, "*Sarılmış Sahil*", Sidney, 1969, Avustralya



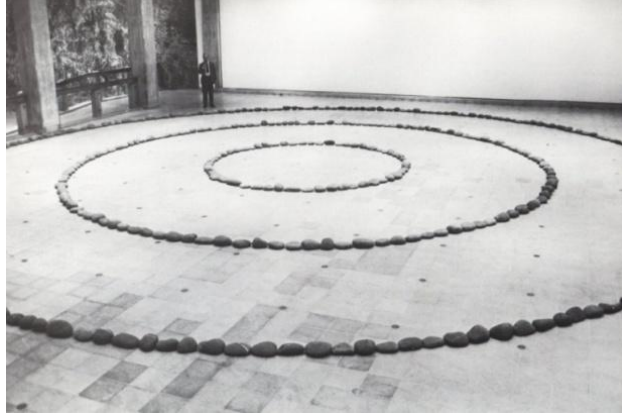
Kaynak: Christo Sarılmış Sahil, (b.t.)

"Müzeler, saklamak ve korumak olan asli kurumsal özelliği nedeniyle, açık alandaki sanat işlerini kendisine yaklaştırmaz ve yer ayırmaz (Karavit, 2008)". Bu açıdan baktığımızda, zaten amacı, sanatı modernist galerilerden kurtarmak olan Land Art'ın, müze ve galerilerle pek de işi olmaz gibi bir fikir oluşabilir. Ancak Land Art akımı içerisinde değerlendirilen birçok sanatçının, kendi amaçlarına ve hedeflerine (tanımlanan çerçevede) ters düşer nitelikte yapmış olduğu çalışmalarda söz konusudur.

Örneğin Richard Long'un (1945) bazı eserleri galerilerde sergilenmiştir. Bunların bir kısmı doğada yapılan eserlerin taşınması sonucu, diğerleri ise galeride direkt olarak düzenlenmiştir. Richard Long'un "*Three Circles of Stones*" adlı eseri gibi birçok örnek göstermek mümkündür (Bkz. Şekil 37). Ancak burada araştırılması gerekli olan asıl konu; sanatçıların gerçekten düşünsel temalarına ters düşecek nitelikte işler yapmış olması mı? Yoksa maddi gelir sağlamak amacı ile bazı işlerini galerilere taşınması mı? Ya da, sanatçıların galerilerde sergilenen işlerin daha çok kitlelere ulaşabileceği fikri ile toplumsal anlamda daha fazla farkındalık oluşturabileceği düşüncesi mi? Buradaki sorun her ne olursa olsun Land Art'ın birçok şekilde tanımlanan düşünce zemininde bu tarz yönelimlerin olmadığı bir gerçektir. Buna rağmen bu tarz çalışmaların tamamı, günümüzde Land Art akımı içerisinde değerlendirilmektedir. Bu açıdan baktığımızda; Little'in belirttiği gibi İzmler hakkında, kesin ve net bir biçimde çizgiler koyarak birtakım yargılarda bulunmak doğru bir değerlendirme biçimi olmayacaktır. Bu sebeple de her sanatçıyı ayrı ele almak hatta her yapıtı kendi çerçevesinde değerlendirmek gerekir.

Örneğin Robert Smithson'u (1938-1973) ele alacak olursak, şüphesiz diğer Land Art sanatçıları ile aynı akım içerisinde gösterilmesine karşın, yapıtlarındaki sorunsalları birbirlerinden çok farklıdır. Smithson, sanatın sınırlılıklarının tamamıyla kaldırılmasını, sergileme alanlarının kısıtlanmaması ve galerilere hapsedilmemesi fikrini benimsemiştir. Bu doğrultuda da işlerini büyük yapılar şeklinde tasarlayarak eyleme geçirdiği görülür.

Şekil 37. Richard Long, "Three Circles of Stones", Hayward Gallery London, 1972, İngiltere



Kaynak: *Richard Long*, (b.t.)

Karavit, Smithson'un en önemli sorunsalının yer olan ve yer olmayan arasındaki farklılığı göstermek olduğuna değinerek bir anlamda Smithson'un yapıtlarındaki izlenimleri değerlendirmeye çalışmıştır. Yer olanı doğa ve açık alanlar, yer olmayanı ise galeriler şeklinde belirtmiştir. Bunun yanı sıra galerilerin bir anlamda izleyiciyi sınırladıklarının ve odak noktasının merkezileştirdiğini belirtir. Yani yer olan (açık alanlar) odaklanmamış sınırlılıklarını kaybetmiş alanlardır. Yer olmayan (galeriler) ise tam tersine belirli bir sınır içerisinde hapsolmuş ana odak noktası haline gelmiş alanlardır. Smithson'un buradaki en önemli problemi aslında çokta karmaşık bir problem değildir. Bir anlamda tasarlamak istediği, üretmek istediği yapıtın sınırlarını galerilerin belirleyemeyeceğini, yer olan (açık alanlar)'ın bu sınırlılığı kaldırdığı için yer olan alanlarda yapıt üretmenin daha anlamlı olduğu fikrini savunur(Karavit, 2008: 44).

Smithson'un en önemli yapıtlarından biri de Spiral Jetty'dir. (Bkz.Şekil 38). Sanatçının Spiral Jetty gibi Land Art bağlamında üretmiş olduğu işlerin hepsi sanat'ın nesne olarak metalaştırılması ve satılabilir sanat nesnesi hale gelmesine bir tepki olarak görülmektedir. Bu görüşün yanı sıra insan-doğa ilişkisi ekseninde doğanın tahribatına karşı bilinç ve farkındalık oluşturabilmek adına sanatsal üretimini gerçekleştirdiği de bilinmektedir.

Şekil 38. Robert Smithson, "Spiral Jetty", Büyük Tuz Gölü, Utah, 1970, ABD



Kaynak: Taylor, R. (18 Eylül 2016)

Sanatın satılabilir bir nesne konumuna gelmesine bir tepkide Michael Heizer'den (1944) gelmiştir. Sanatçının yapmış olduğu eserlerde algısal bir oryantasyon bozukluğu, dengesizlik ve optik illüzyon söz konusudur. Sanatçının eserlerinin büyük olması, sanatın metalaştırılmasına ve satılabilir olmasına karşı bir duruşu simgelemektedir. Aynı zamanda sanatçı, insan-doğa arasındaki ilişki de, insan bilincini artırarak metaforik anlamda bir dil oluşturmayı da amaçlamaktadır.

Şekil 39. Michael Heizer, "Complex City", Garden Walley, Lincoln, Nevada, 1972-Devam Ediyor, ABD



Kaynak: *Çölde Bir Sanat Şehri: Michael Heizer'in Nevada'ya Yönelik Anıtsal Vizyonlarının Arkasında*,(b.t.)

"Complex City" (Bkz. Şekil 39), yüzeyleri geometrik şekillerle düzenlenen devasa boyutlardaki kayaların belirli bir mimari üslupla düzenlenmesinden oluşmak-

tadır. Burada kullanılan mimari üsluplar, insan-doğa arasındaki uyumu gösteren antik uygarlıklara ait mimari üsluplardır. ABD'deki Nevada çölünde sanatçı, "*Complex City*" adlı eserinde, antik uygarlıklara ait iki adet mimari üslubu betimlemektedir. Çeşitli anonim kaynaklara göre sanatçının Mısır'daki Sakqara bölgesinde, M.Ö. 3 bin yıldan kalma bir yapıyı ve Meksika'daki Chitchen Itza Maya Uygarlığından Djoser Piramidi'ni örnek aldığı düşünülmektedir. Sanatçının, güncel mimaride, antik uygarlıklardaki doğa ile uyumluluk örneklerinin görülmemesine karşı bir tepki vermesi, insan-doğa arasındaki ilişki konusunda duyarlılığını göstermektedir.

Smithson'a ve Heizer'e karşı Richard Long gibi bazı Land Art sanatçıları galerilerin sınırlılıklarına fazla takılmadan eserlerini galerilere taşıdıkları, ya da galerilerde ürettikleri görülmektedir. Land Art'ın, her ne kadar kendi içerisinde sorunsalları açısından ters düşer nitelikte çalışmalar görülse de, sanat tarihinde insan-doğa ilişkisi açısından değerlendirildiğinde önemli olduğu bir gerçektir. Dönem itibari ile insan-doğa ilişkisi açısından en hızlı değişimin yaşandığı bir dönemde ortaya çıkması bir rastlantıdan ibaret değildir elbette. 20. yüzyılın ikinci yarısında artık insan-doğa arasındaki ilişkinin bozulduğu görülebilir. Bu durumun kültürel ve siyasi alandaki yansımalarını ve ayak seslerini bir anlamda vurgulamıştık. Özellikle çevre konferanslarının ve zirvelerin baş gösterdiğini ve doğal dengelerin değiştiğini belirtmiştik. Land Art'da bu değişimin sanatsal anlamda yansımaları olarak görülmektedir. Özellikle doğada, doğal malzemelerle yapılarak yine doğada çözülmeye bırakılan işler, sürdürülebilirlik ve doğal dengelerin korunması gerektiği fikriyle bağdaşmaktadır. Bu sebeple de bu gibi Land Art eserleri, insan-doğa ilişkisindeki kırılmayı vurgulaması açısından önemlidir.

2.2. KAVRAMSAL SANAT

Güncel Sanatı anlayabilmek için kavramsal sanat süreci ve altında yatan ilkelere kısaca bakmamız gerekir. Çünkü kavramsal sanat, sanat nesnesinin metalaştırılmasına karşı bir tepki olarak ortaya konan bir tavidir. Bu durumu, insan-doğa ilişkisi çatısı içerisinde değerlendirdiğimizde karşımıza çıkan ilk belirgin özellik, kapitalist kültür yapısının hızlı gelişimi ile kendisine varlık alanı bulan kavramsal sanattır diyebiliriz. Çünkü kavramsal sanatın içerisine girdiğimizde karşılaştığımız en belir-

gin özellik, belirttiğimiz gibi sanat nesnesinin metalaşmasına karşı bir duruş olacaktır. Bu açıdan değerlendirildiğinde kavramsal sanatın sorunsallarından biri, aslında insan-doğa ilişkisi açısından kırılma safhası olarak değerlendirebileceğimiz kapitalist kültür anlayışının yıkıcı etkileridir.

Kavramsal sanat, sanatsal üretim sürecinin düşünsel bir süreç olduğunu belirlerken dolayısı ile bu üretim sürecinden nesnenin felsefe ve dille betimlenmesigerekliliğini vurgular. Bu açıdan bakıldığında kavramsal sanat, gündelik hayat içerisinde yaşanan olaylara da ilgi duyulmasını sağlamaktadır. Bu üretim biçimi ile kavramsal sanat özünde hiç bir şeyin aslında sıradan olmadığını düşündürür. Kavramsal sanat içerisinde imgenin ortadan kalktığı, yerine metnin girdiği ve kavramın ön plana çıktığı üretim şekli, her durumda, kendisini göstermektedir. Bu dönemde sanat ile estetik arasındaki ilişki yeniden sorgulanmaktadır. Bu sorgulama sonucu ortaya çıkan yapılarda aranması gereken estetik haz ve güzellik kaygısı, yerini kavramın ön plana çıktığı ve daha önemli olduğu düşünsel bir sürece bırakmaktadır. Kavramsal sanat içerisinde değerlendirilen eserler hakkında kesin bir çözüm üretmiş eser ve ya bitmiş bir eser söz konusu değildir. Kavramsal sanat yaklaşımı, sanatta tekil sanat anlayışına, sanatın kapalı mekânlara yani sanat galerilerine hapsolmuş yapısına ve sanat nesnelere pazarlanma biçimlerine karşı alternatif bir çözüm olarak ortaya çıkmıştır. Bu sanatsal üretim sürecinin başlangıcı olarak da Marcel Duchamp'ın 'Ready-Made'leri gösterilmektedir.

Duchamp, sanatı özel biçimde yapılmış bir sanat objesi düşüncesinden ayırmayı amaçlamıştır. Duchamp sanatın, el ustalığının, haz alma anlayışının ötesinde var olması gerektiğine işaret etmiş ve sanatı, izlenimciliğin retinal algısıyla sınırlı alanından konuşma-düşünce ve görmenin birbirini etkilediği başka bir alana kaydırmıştır. Duchamp için sanat, sanatçının hissettikleri ya da eliyle yaptıklarından çok buluşlarıdır. Ona göre kavram ve anlam plastik biçiminin önünde gelmektedir (Akdeniz, 1995: 94).

Norbert Lynton'un kavramsal sanat ile ilgili düşünceleri baktığımızda; "kavramsal sanat, müzeler aracılığı ile sergilenen sanat eserlerine yapılan aşırı övgünün, bir anlık izlenimle mümkün olamayacağını, sanatçının ününün, bu durumda ki bir izlenimde sanat eserinden duyulan hazzın yerini aldığını vurgulamaktadır". Lynton'a göre kavramsal sanat bu durumu önlemeye çalışır. Sahiplenilebilen, sergilenen sanat nesnesini ortadan kaldırmayı amaçlar. Başka bir söylemle kavramsal sanat, sanatın herhangi bir nesne ya da mekân ile sınırlandırılmaması gerektiğini savunur.

Lynton'a göre en etkili kavramsal sanat yapıtları, sıradan olan şeyler ile en uygun düşünce biçimlerini bir araya getiren işlerdir. Kavramsal sanat bir açıdan estetiği sanat yapıtı içerisinden dışlar ve sanatın bir zevk alma ya da haz duyma aracı olmadığını vurgular. Bu tutumu ile kavramsal sanat klasik anlamdaki sanat anlayışından en belirgin şekilde kopuşu temsil etmektedir. Lynton'a göre bu durum bir maddesizlik olarak algılanmamalı. Çünkü kavram, benzetmenin farklı bir biçimde içinde görünüşüdür (Lynton, Akt. Koca, 2017: 97).

Kavramsal sanatın en çarpıcı örneklerinden biri olarak, Kosut'un 'Bir ve Üç Sandalye' adlı çalışmasını gösterebiliriz. İlk kavramsal sanat sergisi Amerika'da New York'ta 1966'da açılmıştır. Bu sergi, Joseph Kosuth (1945), Lawrence Weiner (1942), Robert Barry (1936) ve Douglas Huebler (1924-1997) gibi sanatçıları bir araya getirmiştir. Sergide, sandalye fotoğrafı ve sandalyenin sözlükten alınmış bir tanımı, sergi salonunun duvarlarına yapıştırılmış kelimeler, kelimelerin görüldüğü resimler, bir de uçaktan çekilmiş fotoğraflar yer alır. Kavramsal sanatın öncüsü olarak Joseph Kosuth genel olarak kabul edilmektedir. Kosuth'un sergideki "*Bir ve Üç Sandalye*" isimli eseri (Bkz. Şekil 40), sandalyenin fotoğrafı, gerçek bir sandalye ve sandalyenin tanımı olmak üzere üç parça yerleştirmeden oluşmaktadır.

Şekil 40. Joseph Kosuth, "*Bir ve Üç Sandalye*", Courtesy of the artist and Sean Kelly Gallery, New York, 1965, ABD



Kaynak: Erenay, A. (7 Temmuz 2015)

20. yüzyıl'ın son çeyreğinde küresel anlamdasosyal, kültürel, politik ve üretim biçimleri temel alındığında hızlı bir değişim sürecinden geçen toplumlar, yapısal gelişmeler ile birlikte sanat alanında çeşitli görüşleri de beraberinde getirirken, kimi sanatçıların bu değişimi desteklemesi kimilerinin de bu değişim ile birlikte oluşabilecek toplumsal sorunları irdelemesi dikkati çeker. Bu sanatçılar arasında, sanat alanının gündemini çarpıcı bir biçimde değiştirebilen ve adından hem dönem itibari ile, hem de daha sonrasında sıkça söz ettiren Joseph Beuys'u örnek olarak gösterebiliriz.

Beuys yapıtları hakkında şu söylemlerde bulunur; "Heykellerimin doğası kesin ve bitmiş değildir. Birçoğunda işlemler sürmektedir; kimyasal reaksiyonlar, mayalanmalar, renk değişiklikleri, çürüme, koruma. Her şey bir değişim durumundadır (Turhanlı, Akt. Oğuz, 2015: 72)".Sanatçının bu söylemlerinden yola çıkacak olursak her şeyin bir değişim durumunda olduğunu belirtmesi yaşadığı dönem de toplumsal değişim ile doğrudan alakalıdır. Her ne kadar yaşadığı olaylardan ve kendi hayatındaki köklü değişimlerden ilham alarak yapıtlarını ele aldığı söylene de (ki bunda çok doğru bir biçimde haklılık payı vardır) sanatçının belirttiği "her şey değişim içerisinde" sözündeki değişimden kasıt çok açıktır. Farklı bir açıdan bakıldığında sanatçı zaten kendi hayatını bile bir süreç olarak görmektedir. Beuys'un eserlerine baktığımızda eserin kalıcılığı önemli değildir. Önemli olan eserin izleyicinin zihninde bırakmış olduğu etkidir. Estetik kaygıdan ziyade Beuys'un eserlerinde toplumsal kaygı söz konusudur. Beuys'un eserleri müzelerde ve galerilerde sergilenebilecek eserlerden daha çok gösteri biçiminde gerçekleştiği için eserlerden geriye kalan izleyicinin anılarıdır. Zihinsel durum söz konusudur eserlerde. Beuys'un üretim biçiminde asıl olan, sanat yapıtı ortaya koymaktan daha ziyade düşünsel süreçte fikirlerini aktarabilmek ve fikirlerin algılanmasını sağlamaktır. Beuys, Kapitalizmin doğayı ve insanlığı çıkmaz bir yola sürüklediğini vurguluyor ve Karl Marx'ınbelirttiği gibi kapitalizmin insanı özgür kıldığı düşüncesinin büyük bir aldatmaca olduğunu düşünüyordu.

Rene Block New York'ta 1974 yılında yeni bir sanat galerisi açmıştı. Joseph Beuys'tan galeride sergilemek üzere bir performans yapmasını istiyordu. Ancak Beuys dönemin Amerikan başkanı ile sıkıntılar yaşamış ve Amerika'ya ayak basmama kararı almıştı. Beuys bir daha Amerika'ya ayak basmama kararını bozmamak adına Rene Block'a bazı şartlar teklif eder ve Rene Block'ta bu şartları kabul eder. Bu

şartlar; sergi salonuna bir kafes yapılması ve bu kafesin yerden yüksekte olması. Kafes yerden yarım karış yüksekte inşa edilir. Seyirciler ile kafes arasında demir parmaklık ve tel örgü gerilir. Beuys, Amerika'ya indiği anda gözlerini kapatır ve sergi salonuna kadar hiç bir şey görmeyecek şekilde getirilir. Sanatçı çoğu eyleminde olduğu gibi keçe imgesini burada da kullanır ve salona gelene kadar keçeyle sarılı ve gözleri hiçbir şey göremeyecek bir biçimde sarılarak getirilir. Böylece sanatçı Amerika'yı hiç bir şekilde görmeyecektir.

Beuys, bütün imgeleri çok detaylı bir şekilde düşünüp tasarlamıştır. Kafesin içerisinde ormanda daha önceden yakalanmış vahşi bir kurt, biraz saman, sürekli stat ve türbinlerin sesini çalan bir cihaz ve Wall Street gazetesi bulunmaktadır. Beuys'un burada kullandığı her bir nesnenin ayrı ayrı amacı vardır. Keçeyle sarılı bir biçimde kafese bırakılır ve vahşi kurt ile aynı ortamda beş gün kalır. Kurt ile aynı ortamda kalırken çok ağır hareketlerle kurt'a yaklaşarak bulunduğu ortama ayak uydurmasını ve kendisinin herhangi bir şekilde tehdit oluşturmadığını göstermeyi amaçlamıştır. Beuys'un sanat tarihinde ve insanlık tarihinde çığır açacak nitelikte değerlendirilebilecek bu performans'ı, İnsan-doğa ilişkisinin dengelerini gösterebilmek adına çok önemlidir. Ama bu performans, Amerikan'ın vahşi emperyalizmine karşı bir gösteri niteliği taşıması ve doğaya yönelim açısından değerlendirildiğinde; bizlere birçok açıdan net mesajlar vermektedir. İnsan'ın doğaya karşı üstünlük kurma çabasının sonuçları olarak doğadan ve vahşi yaşamdan uzaklaşma gereksiniminin ne denli gereksiz ve bir o kadar tehlikeleri olabileceğini vurgulamaktadır (Artun, 2015: 4-6).

Joseph Beuys'un "*Ben Amerika'yı Seviyorum Amerika'da Beni*" adlı performansında görmüş olduğumuz kare'nin önemi apaçık ortadadır (Bkz. Şekil 41). Esaret altında yaşamının hiç bir şeklini kabul etmeyen, en vahşi hayvanlardan biri olan kurt, kafes içerisinde sanatçıyla aynı ortamda beş gün boyunca kalmış ve hiç bir şekilde sanatçıya saldırmamıştır.

Son yüzyılın son çeyreğinde sanatçıların birçoğunun çevre sorunlarına yönelmeye başladığı görülür. Bu çok normal bir durumdur. Çünkü sanatçı yaşam alanımız olan 'doğanın' talan edilmesine seyirci kalmaz. Sanatçı, elbette ki bu duruma karşı bir duruş sergilemekve çoğumuzun görmezden geldiği, göremediği ve ya önemsemediği bu duruma karşı bir çözüm yolu bulma çabasına girişecektir.

Şekil 41. Joseph Beuys, "Ben Amerika'yı Seviyorum Amerika'da Beni", New York, 1974, ABD



Kaynak: Uludağ, A. (8 Şubat 2014)

Geçtiğimiz yüzyılda olanca hızıyla ilerleyen sanayileşme fırtınası, doğayı alabildiğine kötü kullandı ve onu onarılmaz biçimde tahrip etti. Sanayi sonrası toplumlar dahi bu eğilimi sürdürdü. 20. yüzyılın sonlarına gelindiğinde insanlık bu gidişe bir dur demenin ne kadar önemli olduğunu yavaş da olsa anlamaya başladı. İnsanlık, gerçeğin bilincine vardı fakat yapması gerekenleri aynı hızla uygulamaya koyamadı; doğanın yok oluşunu büyük bir üzüntüyle izledi. Gerçekten de "yeşil çevre" ve insan yaşama alanlarının değiştirilmesi artık gündelik hayatın, toplumsal yönetimin, siyasal taleplerin merkezini oluşturuyor. İnsanlar artık "yeşil" evlerde yaşamak, "hibrid" arabalara binmek, çocuklarına temiz denizler, soyu bozulmamış gıdalar bırakmak istiyor. Dünyanın bütün sorunlarına duyarlı, onları eleştiren, dönüştürülmelerine katkıda bulunan güncel sanat da çevre sorunlarıyla ilgileniyor. Ekoloji onun da gündeminde. O da değiştirici gücüyle bu olumsuz gidişe bir dur demek istiyor (Binbaşgil, Akt. Brown, 2014: 5).

Bu günlerde bir galeriye veya müzeye girip ya da bir sanat dergisi veya internet sitesine göz atıp da bir şekilde doğal dünya ile ilişkili olan bir sanat eseriyle karşılaşmamak neredeyse imkânsız. Bir zamanlar sadece küçük bir grubun ilgilendiği çevre sorunlarına eğilen sanat, son yıllarda sanat alanının ana unsurlarından biri haline dönüşmektedir. "Ekoloji temalı uluslararası sergiler ve konferanslar giderek haline gelmiştir. Güncel sanat ile birlikte çevre ile ilgili ciddi sorular gündeme getiren sa-

natçılar, kenarda ve köşede olmaktan çoktan çıkmışlar ve sorunun merkezinde yerlerini almışlardır (Brown, 2014: 6)".

Brown'un da belirttiği gibi 'artık sanat olması gerektiği gibi kenarda değil de' eleştirel tavrının vermiş olduğu yetkinlikle, genel anlamda dünyanın en önemli sorunu olan çevre ve ekoloji sorununun tam ortasında yerini almaya başlamıştır. Güncel sanatın dinamiklerini anlamak için farklı açılardan örneklerle içerisinde barındığı yönelimlerle gelinen süreci irdelemek gereklidir.

2.3. VIDEO ART

Öncelikle, video sanatının televizyonun yaygınlaşmaya başladığı, etkilerinin yavaş yavaş ortaya çıktığı ve henüz sosyal devlet ilkesinin tam yerleşmeden kapitalizmin acımasız dönemlerinin yaşandığı yıllarda, televizyona karşı bir duruş olarak ortaya çıktığının bilinmesi gerekir. "Dönemin muhalif video sanatçıları için televizyon, toplumsal adaletsizliğin kaynağı ve kapitalizmin en tehlikeli silahı olarak görülmüş, bu duruma karşı videoyla mücadele etmenin yolları aranmıştır (Battcock, Akt. Altunay, 2006: 236)".

Televizyonun kitle iletişim aracı olarak 1950'lerden sonra etkinliğini artırması taşınabilir video araçlarının üretimi ile birlikte sanat alanına yeni bir bakış açısı getirerek sanatçıların deneysel üretimlerine farklı bir boyut kazandırmıştır. Video araçlarının geliştirilmesi ile birlikte sanatçıların bu araçları deneysel üretim süreçlerinde kullanarak yeni sanatsal üretim biçimleri geliştirmesi Video Sanatı olarak adlandırılan bir alanın oluşmasına sebep olmuştur. Özellikle 1960'lardan başlayarak sanatın üretim ve tüketim ilişkilerini yeni deneysel olanaklar ile araştıran ve video araçları ile bu araştırmalarını yeni deneysel süreçlerle birleştiren sanatçılar Video Art olarak gündeme gelen sanat alanının oluşumunu temsil etmektedirler. Bu alanda üretim yapan sanatçıların her birinin kendine özgü yorumladığı video tekniği, elektronik alandaki yeni gelişmeler ve buluşlar ile (bilgisayar, dijital fotoğraf vb.) çeşitlenerek çok farklı boyutlara ulaşmıştır. Video Sanatı başlığı altında değerlendirilen sanatsal üretim biçimleri, dans, müzik, gösteri ve tiyatro gibi başka sanat disiplinleri ile birlikte yorumlanarak çok yönlü karakteristik bir sanat alanı ortaya çıkarmıştır (Atal, 2008: 43).

1960'larda Happening ve Fluxus hareketleri video sanatına önemli katkı sağlamış eğilimler arasında gösterilmektedir. Happening, doğaçlama yoluyla anlık ileti olarak senaryo dâhilinde olmayan sanatsal etkinlik olması yönünden video sanatı ile bağdaştırılmaktadır. Fluxus ise doğadaki ve insan yaşamında ki sürekliliği, değişimi ve yenilenmeyi vurgulamakla durağanlık olgusuna karşı değişken sanat olgusunu ifade etmesi ile birlikte video sanatı ile ilişkilendirilmektedir. Video Art hakkında genel anlamda bir çıkış noktası ortaya koymak gerekirse; şüphesiz Nam June Paik (1932-2006) ismi, herkesin kabul gördüğü bir biçimde bu sanat yönelimi ile doğrudan ilişkilendirilebilecek ilk isim olarak görülmektedir.

Hareketin öncüsü olan Nam June Paik, Mart 1963'te Almanya'da WuppertalParnass Galerisi'nde "*Exposition of Music – Electronic Television*"la (Bkz. Şekil 42) televizyonakarsihareketi aracın kendisini kullanarak başlatmış, bir mıknatıs yardımıyla görüntüye müdahale ederek ekranı elektronik olarak boyamıştır (Atal, 2008: 44).

Şekil 42. Name June Paik, "*Exposition of Music-Electronic Television*", 1963, Almanya



Kaynak: Name June Paik, (b.t.)

Paik'in konu bağlamında önemli olmasının ve incelenmesinin asıl sebebi yalnızca video art'ın öncüsü olması ile alakalı bir durum değildir, bu durumun yanı sıra insan-doğa ilişkisi açısından, sanat ve teknolojinin birbirinden bağımsız olmaması gerektiği fikrini savunması ile doğrudan ilişkilidir. Bu açıdan baktığımızda da, sanatçının "*Tv Garden*" adlı çalışmasını yakından incelememiz gerekmektedir (Bkz. Şekil 43).

Paik'in 1974 yılında gerçekleştirdiği *Tv Garden* adlı çalışması, sanatçının en başarılı olduğu işler arasında gösterilir. Bu enstalasyonda televizyon evlerde bulunduğu konumundan farklı bir alana taşınmış ve doğa ile bir bütünlük teması içerisinde yerleştirilmiştir. Bu çalışma, sanatçının tema olarak kullandığı bir unsur olarak teknoloji ile doğa arasındaki ilişkinin betimlendiği bir eser olarak karşımıza çıkmaktadır. Enstalasyon içerisinde tropik bitkilerin arasına yerleştirilmiş otuz adet televizyon bulunmaktadır. Sanatçının bu televizyonları zemine yerleştirmesindeki amaç, izleyiciyi zemin de oluşturmuş olduğu kurguya doğru yönlendirmekle beraber, teknoloji ve doğanın birbirinden kopuk olmaması gereken iki unsur olduğunu vurgulamaktır. Sanatçının bu enstalasyon hakkındaki söylemi ise şöyledir; "böylece insanların içgüdü-sü, gözleri kontrol eden sınırları, televizyonun sabit pozisyonundan kurtulup etrafa baktıkları için insanlar mutlu olurlar (Görenek, 2016: 12)".

Şekil 43. Name June Paik, "*Tv Garden*", *Gugheneim Müzesi*, 1974, *İspanya*



Kaynak: *Tv Garden*, (b.t.)

Paik'in "*Tv Garden*" adlı enstalasyonunda teknoloji ve doğa ikilemini seyirciyle buluşturması ve izleyicinin bu ikilemi sorgulamasını da istediği çok açık bir biçimde görülmektedir.

Video sanatının öncülerinden kabul edilen Woody Vasulka videoyu şu şekilde tanımlamaktadır; "Elektronik görüntünün eşsiz olan belirli bir tavrı vardır... Elektronik görüntü akıcıdır, şekillendirilebilen bir kildir, bir sanat ortamıdır ve sanat malzemesidir... Bağımsız olarak yaşar(Popper, Akt. Altunay, 2006: 238)".

Altunay'a göre Wasulka'nın Video Sanatı'na getirmiş olduğu bu tanımlama, bir sanatçı olarak geleceği çok iyi bir biçimde görebildiğinin göstergesidir. Sanatçının videoyu şekillendirilebilen ve bağımsız olarak yaşayan bir sanat malzemesi olarak görmesi, Altunay'a göre neredeyse Derrida'nın post yapısalcı kuramının eş değer bir tanımlaması olarak video aygıtına uyarlanmasıdır (Altunay, 2006: 238).

Video sanatının nasıl şekillendiğini görmekle beraber günümüzde yakın tarihlerde bu eğilimin izlerini birçok güncel sanat eserlerinde görebiliriz. Örneğin, Haluk Akakçe (1970) gibi sanatçıların, eserlerinin uluslararası anlamda güncel sanat piyasasında sağlam bir izleyici kitlesi olduğu bilinmektedir.

Özellikle konu bağlamında Akakçe'nin, video performanslarına bakmamız gerekmektedir. Akakçe, 1970 Ankara doğumlu bir sanatçıdır. Bilkent Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesinden mezun olmuş ve daha sonra sanat eğitimine Chicago sanat enstitüsünde video ve performans sanatı üzerine devam ettirmiştir. Akakçe'nin çalışmalarına genel anlamda bakıldığında; işlerinde figürlerden uzaklaşmış mekân olgusunun sıkça işlendiği ve özellikle insan ve teknoloji ikileminde estetik kaygılar oluşturmayı amaçlayan çalışmaları ile karşımıza çıkmaktadır. Mimari eğitiminin vermiş olduğu etkileri de çalışmalarında kullanmaktan çekinmeyen sanatçı, "disiplinlerarası" kavramını iyi bir şekilde anlamlandıran sanatçılardan biri olarak bilinmektedir. Çünkü yapmış olduğu çalışmalarda birçok sanat disiplini bir arada rahatlıkla görebilmekteyiz. Haluk Akakçe için yaratıcılık organik ile teknolojik, gerçek ile sanal olanlar arasında yatmaktadır. Grafik animasyonlarının bazıları DNA yapıları gibi bio-teknolojik görüntülere benzemektedir. Bunlar sanal zaman ve mekân içerisinde rüyaya benzer imajlardır (Atal, 2008: 98).

Şekil 44. Haluk Akakçe, "Snow Black", Dvd Enstelasyon, London 2003, İngiltere



Kaynak: White, S. (23 Kasım 2003)

Sanatçı son dönemde yapmış olduğu çalışmalar ile alakalı görüşlerini şu şekilde dile getirmiştir; "Yaklaşık iki yıldır filmi hem yapısal hem de içerik olarak dönüştürdüm; karakterleri filminden çıkartarak mekânların filmin kahramanı olmasını planladım. Mimariye müdahale eden büyük ölçekli soyut projeksiyonlara başladım(Akakçe, Akt. Atal, 2008: 98)".

Atal'a göre Akakçe'nin yapmış olduğu çalışmalar özellikle son dönem işleri insan ve teknoloji arasındaki ilişkiyi ve bu ilişkinin sanat alanına aktarıldığında yeni form ya da anlamlar üretildiği estetik yapısına açıklık getirmektir. Sanatçının çalışmaları animasyonlar içeren video projeleri, duvar resimleri ve enstalasyonlar şeklinde oluşabiliyor. Atal'a göre sanatçının bu çeşitli enstalasyonlarının arkasında biyoloji, mimari, geometri ve metafiziğin bir araya geldiği soyut ve bir anlamda rüya benzeri manzaranın meydana çıkartılma fikri yatmaktadır. Akakçe'nin çalışmalarının özelliği ise soyut değişken formların illüzyon ve gerçek arasında değişen ya da kaybolan temsillerini ürettiği, çözünürlüğü yüksek olan dijital görüntüler oluşturmasıdır. Sanatçı çalışmalarında Kelt ve İslam mimarisinden, bilim kurgu, Amerikan çizgi romanlarına ve de çağdaş modaya kadar birçok alandan beslenmektedir (Atal, 2008: 99).

İnsanlık, tarihsel süreç içerisinde teknolojik gelişmeleri yaratım alanına taşıyarak sanatta yeni bağlamlar oluşmasına katkı sağlayacak bir esasta kullanmasını bilmiştir. Yani bütün çağlarda yaşanan teknolojik olanaklar o çağın sanatıyla paralellik taşımış ve sanatın anlatım biçimi de çağının teknolojik olanaklarıyla şekillenmiş-

tir. Sanat bu teknolojik gelişmeler karşısında gelişim gösterirken bir yandan da teknolojik gelişmelere eleştirel bir yaklaşım getirmektedir. Video sanatı da güncel teknolojik gelişmelerin sanatsal anlamda eleştirel bir tavrı olarak karşımıza çıkmaktadır. Özellikle medya sektöründe yaşanan teknolojik gelişmeler, diğer yandan internet ve uydu iletişimi gibi veri yollarının inanılmaz seviyedeki gelişimi ile birlikte, video sınırsız bir şekilde çoğaltılabilmekte ve çok uzun mesafelere hızlı bir şekilde iletilmektedir. Günümüzde kitle iletişiminde en etkili araç olarak geleneksel medya hala geçerliliğini korumaktadır. Video ise geleneksel medyanın bu gücüne karşı neredeyse aynı olanaklara sahip olması ile sanatçıların üretim sürecinde kullanım aracı olarak gördüğü etkin bir araçtır.

2.4. MEKÂN DÜZENLEMELERİ

Her alanda bilişim teknolojilerinin ilerlemesi sonucu bilgi aktarımının kolaylaşması ve çoğaltım tekniklerinin yaygınlaşması gibi sebeplerle sanatın tek olmakla ilgili çabaları yersizleşmiştir. Sanat nesnesinin tek ve yüce oluşu, Marcel Duchamp'tan beri sorgulanır olmuş ve Postmodernizm'le birlikte doruğa ulaşmıştır. Bu sorgulama sadece sanat eserinin ontolojik yapısı, sergilenişi ve eleştirisi bakımından değil, oluşum süreci bakımından ya da sanatçının 'kim'liği bakımından da yaşanmıştır. Sanatçının geleneksel anlamda sanatçı olmayışı ya da sanat yapıtının bitmemeşliğine göndermeler yapan performanslar nedeniyle, sanat yapıtı genellenemez bir yapıya bürünmüştür (Coşkun, 2017: 38).

Sanat yapıtının geldiği süreç, sanat olgusunun sorgulanışı, sanatın üretim süreçleri ve ilişkilendirildiği disiplinler, bir anlamda kavram olarak sanat'ı tekrar sorgulama girişimleri olarak kendine varlık alanı bulmuştur. Konu çerçevesinde ele aldığımız sanatsal eğilimlerin hemen hemen hepsi belirli bir süreç içerisinde aynı dönemi kapsamaktadır. Bunun toplumsal ve kültürel anlamdaki nedenlerine önceki bölümlerde değinmiştik.

Toplumsal düşünce yapısının köklü değişimlerinin, sanatsal anlamda en çok hissedilen dönem olarak değerlendirip ele aldığımızda; şüphesiz konu bağlamında incelediğimiz, güncel sanat başlığı altındaki sanatsal eğilimler karşımıza çıkmaktadır. Sanat yapıtının bu değişim sürecinde geldiği noktalardan biri de mekân olgusunun sorgulanışı ve sanat nesnesinin mekânla olan ilişkileridir. Çoğu sanatçının, özellikle 1960 ve sonrası, sanatsal üretimlerindeki sorgulayışçı ve arayışçı tavırları kavramsal sanat ile beraber çok farklı boyutlara taşınmış ve bunun bir devamı niteliğinde

düşünülebilecek sorgulama biçimleri karşımıza çıkmıştır. Bu eğilimlerden biri de, mekân düzenlemeleridir.

Yerleştirme ve mekân düzenlemeleri konusunu ele alırken güncel sanatçılarından biri olan, insan-doğa ilişkisinin geldiği konum açısından değerlendirecek olursak, Bright Ugochukwu Eke'ye (1976) ve örnek eserlerine bakmamız faydalı olacaktır.

Los Angeles'ta yaşayan Nijeryalı sanatçı Bright Ugochukwu Eke, çevre kirlenmesine yol açan kuruluşlar ve güçlü şirketlerin çevre konusundaki yaygın aldırışsızlıklarına odaklanır, ama aynı zamanda bireylerin çevrelerine gelişigüzel çöp saçmalarından kaynaklanan hasarlarla da ilgilenir. Özellikle, gelişmekte olan ülkelerde ve Nijer ya'nın petrol çıkaran bölgelerinde sanayileşmenin doğal dünyayı ve iklimi nasıl kırıp geçirdiği üzerine yorumlar yapar. Eserlerinde tekrarlanan tema, suya duyduğu hayranlık ve suyun varoluşumuzda sahip olduğu hayati önemdir (Brown 2014: 33).

2009 yılında Kopenhag'da gerçekleştirilen "RETHINK: Contemporary Art and Climate Change" [BAŞTAN DÜŞÜN: Güncel Sanat ve İklim Değişikliği] sergisinde yer alan "Acid Rain [Asit Yağmuru]" tavadan asılı binlerce gözyaşı şeklinde su dolu plastik torbadan oluşur (Bkz. Şekil 45). Bu parıldayan damlacıklar, Noel süsleri gibi, ışık altında ışıldarlar, ama daha yakından incelendiklerinde, sanayileşmiş ülkelere musallat olan siyahımsı asit yağmurlarına bir gönderme olarak içlerinde kömür renginde karbon tozu olduğu ortaya çıkar. Enstalasyon, Eke'nin Nijerya'nın delta bölgesinde açık havada sadece iki gün içinde, toksik yağmurun derisinde yanıklara neden olduğu çalışma deneyimini yansıtmaktadır (Brown, 2014: 33).

Şekil 45. Bright Ugochukwu Eke, "Asit Yağmuru", 2009, Senegal



Kaynak: Brown, A. (2014: 48)

Uzaktan yağmur yağıyormuş gibi görünüyor, ama korkutucu bir şeyler de hissediyorsun. Ama bu eser sadece belli bir mesafeden bakılacak bir iş değil: asit yağmuru altında olmanın nasıl bir şey olduğunu tecrübe etmek istiyorsan içine girmek durumundasın. Ve eserin içine girdiğin zaman, kendini böyle bir durumda hayal ediyorsun. Bir sanatçı olarak iklim değişikliği sorunlarına bir çözüm bulmak gibi bir görevim var mı bilmiyorum, ama sanatımı, çevreye müdahalelerimizden kaynaklanan bozukluklar hakkında konuşmak için kullanabilirim (Eke, Akt. Brown, 2014: 33).

Mekân düzenlemeleri konusunda Ayşe Erkmen'in incelenmesi; mekânı kavram olarak ele alarak yapmış olduğu üretimlerden dolayı, önemlidir (Bkz Şekil 46).

Mekânın gerçekten eserin değeriyle ilgili bir etken olduğunu ve bu yüzden üzerinde durulması gerekenin sanat nesnesinden önce, sergi mekânı olması gerektiği görüşünü işlerine yansıtmıştır. Sanatçı bu sorgulayıcı tavır ile ürettiklerini 1977'den başlayarak "Yeni Eğilimler", "Günümüz Sanatçıları İstanbul", "Öncü Türk Sanatından Bir Kesit", A, B, C, D sergileriyle birçok düzenli etkinlikte sergilemiştir (Dedeal, Akt. Coşkun, 2017: 42).

Şekil 46. Ayşe Erkmen, "Bu Sergi İçin Bir Kompozisyon", 10 Sanatçı 10 İş:A, AKM, İstanbul, 1989, Türkiye



Kaynak: Coşkun, Onan, B. (9 Nisan 2017)

Sergi mekânının sınırlılıklarını, mekânın sanat nesnesine etkisini ve neyin neden sanat nesnesi olduğunu sorgulamak amacıyla yaptığı işlerinde heykel, ışıklı yazı, yerleştirme ya da mekânın üzerine yazılar yerleştirme yöntemlerini kullanmıştır. Sergi mekânını üzerinde düzenlemeler yaparak, değiştirerek ve ona farklı anlamlar katarak ürettiği bir işi de 1989'da 10 Sanatçı 10 İş sergisi için 'Bu Sergi İçin Bir Kompozisyon' çalışmasıdır. İsminden de anlaşılacağı gibi bu sergiye ait geçici bir iştir. Aynı iş başka bir mekânda uygulanamaz çünkü tüm teknik özellikler bu mekâna göre planlanmıştır. Sanatçı mekânda gördüğü bir havalandırma kapağını malzeme ola-

rak belirledikten sonra ve bu kapaktan on altı tane yan yana dizerek duvara asmıştır (Atakan, Akt. Coşkun, 2017: 42).

Erkmen'in sıkça kullanmış olduğu nesne-mekân ilişkisine, içerisi-dışarıyı karşıtlığı olarak bakılabilir. Sanatçı bir anlamda da sanat nesnesi olarak mekânda iç ve dış mimari öğeleri kullanmakta, böylelikle mekânın eserle olan ilişkisini seyirciye sorgulatmaktadır. Bazen mekâna yazılar yazmış bazen de mekânı baştan şekillendirerek mekânı, sanat nesnesi haline getirmiştir. Bu tasarımları yaparken istediği etkileri oluşturabilmek adına ses, video, ışıklı yazı gibi yöntemler kullanmıştır. Sanatçı yalnızca mekân olgusu ile işlerini üretmemiştir. Bazı işlerinde kamusal mekânı sanat nesnesi haline dönüştürme ve izleyiciye sunma çabaları, sanatçının sürekli yeni arayışlar içerisinde olduğunun göstergesidir. Yani sanatçının mekânı kullanıma dayanan genel tavrı değişmemiş olsa da yeni arayış biçimleri içerisinde yorumlama şeklinin sürekli değiştiği görülmektedir (Coşkun, 2017: 43).

Mekânı düzeltme, oynama, yeniden kurma, iç mekanın içindeki öğeleri mekana yeniden yayma, mekândan izleyicinin gözünü başka bir yere doğru, bir başka perspektiften geçirerek kaçırmak ve diğer kullanma biçimlerini geliştirerek çalışan Ayşe Erkmen eseri mekana değil, mekana izleyiciyi yerleştirmek üzere mekânı tasarlamaktadır (Akay, Akt. Coşkun, 2017: 46).

Erkmen NTV'de "Benim Sanatım" adlı programda vermiş olduğu röportajda, Zuhâl Demirarslan'a en sevdiği çalışma biçiminin, sergi mekânlarında çalışmak olduğunu belirtmektedir. Bunun nedenini de şöyle açıklamakta; sergi salonlarında veya sergi mekânlarında, mekâna hiç bir nesne götürmeksizin orada bulunan nesnelere düzenlemeler yapmanın ya da ekleme çıkarmalar yapmanın, kendisini mutlu ve başarılı hissettirdiğini belirtmektedir. Yani kendinden bir şeyler götürmeksizin hazır ve mekânda bulunan nesnelere bir şeyler üretebilmenin ayrı bir başarı hissi verdiğini anlatmaktadır sanatçı (Demirarslan, 2017: 3).

Günümüz sanatı ne duvara asılan tuval resimleri, ne zemine ve ya herhangi bir kaidenin üzerine yerleştirilen heykeller, ne doğanın ve insanın doğrudan ya da dolaylı olarak betimlenmesi, ne gerçeğin ya da düş dünyasının betimlenmesi, ne duyguların ya da düşüncelerin dışı vurumu, ne de insanın iç ve dış dünyasının illüzyon ya da alegori yoluyla canlandırılması olayıdır. İlkel sanat biçimlerinden çağdaş sanat biçimlerine kadar olan süreç içerisinde bu saydıklarımızın hepsi yaşanmıştır. Artık güncel sanat kavramı ile birlikte sanat, tüm bu kaygılara bir cevap verebilir ve ya hiç bir kaygı götürmeksizin mekân, eşya ve nesne gibi unsurları içerisinde barındıra-

arak gerçekleştirilebilir. Artık kavram, mekân ve nesne olgusu sanatın içeriğini ve sorgulama biçimini değiştirmiştir. Özellikle Duchamp ve sonrası her türlü nesnenin sanat nesnesi olarak yeniden ele alınabileceği düşüncesi, güncel sanat içerisinde değerlendirilen mekân düzenlemeleri ve yerleştirme olgusunu oluşturan en önemli etken olarak görülmektedir. Mekân düzenlemeleri içerisinde sanat nesnesinin ilişkilendirilmesi ve mekâna yapılan anlamsal yüklemeler çağdaş sanatın geldiği noktayı göstermesi açısından önemli olduğu kadar, insan-doğa ilişkisinin değişmiş olduğunun da bir göstergesidir. Çünkü mekân düzenlemeleri, insanın doğaya dair tasarımlarının bir değişkeni olarak meydana gelmektedir. Bu düşüncenin temelini oluşturan Kavramsal Sanat'ın etkilerinin yanın da Land Art'ın sanatın sınırlarının kaldırılması fikri ile galeri ya da müzayedelerde sergilenen sanat eserlerini özgürleştirici tavrı da etkin olmuştur.

3.DİĞER YAKLAŞIMLAR

Marcel Duchamp ile birlikte değişen sanat algısı, her türlü nesnenin sanat eseri niteliği kazanabileceği fikri ile çok farklı üretim biçimleri ortaya çıkarmıştır. Zamanla değişen sanat alanı içerisinde tuval resminden çıkış ve farklı üretim biçimi arayışları güncel sanatın üretim biçimlerinde disiplinlerarası yaklaşımlara olan ihtiyacı doğurmuştur. Dolayısı ile güncel sanat içerisindeki eğilimlerden bağımsız olarak değerlendirilebilecek kadar farklı disiplinlere sahip eserler de mevcuttur. Örneğin Name June Paik'in "*Muma Bakan Buda*" adlı eseri (Bkz. Şekil 47), heykel, video sanatı ve yerleştirme gibi çeşitli disiplinleri içerisinde barındırması ile Paik'in video sanatı ile ilişkilerini güncel sanat içerisinde farklı bir boyuta taşımaktadır. Bu doğrultuda Paik'in eserini incelerken, yalnızca güncel sanat içerisinde kendini gösteren video art eğilimi ile ilişkilendirmek doğru bir yaklaşım olmayacaktır. Sanatçının muma bakan buda eserini incelediğimizde; anlık olarak yanan bir mum'un görüntüsü çekilerek monitör aracılığıyla yansıtılırken oturan bir buda heykeli, yansıtılan yanan mum görüntüsünü izlemektedir. Kullanılan imgelere baktığımızda; televizyon, yanan mum ve buda heykeli kendi imgesel metaforik düzlemlerinden kopartılarak farklı bir boyutta başkalaşmış bir anlatıya dönüştürülmektedir. Sanatçının bu eserinde, küreselleşme kavramı ile ilişkili olarak toplumsal değişimin yaşanması ve insanların bu değişim karşısındaki tepkilerini, budanın temsil ettiği görülmektedir. Sanatçının kitle iletişim araçlarının en önemli unsurlarından biri olarak televizyon imgesini kullanması, dönem açısından insan-doğa arasındaki ilişkinin değişikliğini işaret etmektedir. Yani bir anlamda sanatçı, doğanın modern sanat ile birlikte metalaştırılmasını, imgelerle eleştirmiştir.

Bazı sanat eserleri, küreselleşme ve teknolojik gelişmeler ile birlikte değişen insan-doğa ilişkisi çerçevesinde farkındalık oluşturmayı amaçlayan eserler olarak inceleme gereği oluşturmaktadır. Örneğin Ana Mendieta (1948-1988), vücudunu bir sanatsal nesne olarak kullanarak insan ve doğa arasındaki ilişkinin uyumuna dikkat çekmektedir. Çalışmaları için her ne kadar çocukluk yıllarına duyduğu özlemi ve o yıllarla bağ kurabilmek adına yaptığı söylene de, sanatçının "*Yaşam Ağacı*" (Bkz. Şekil 48) adlı çalışmasında insan ve doğa arasındaki uyumu niteleyen unsurlar bu-

lanmaktadır. Sanatçı bu çalışmasında bedenini toprak ve çamurla kaplayarak aynı tona yakın bir ağaç gövdesinde bir obje gibi sergilemektedir.

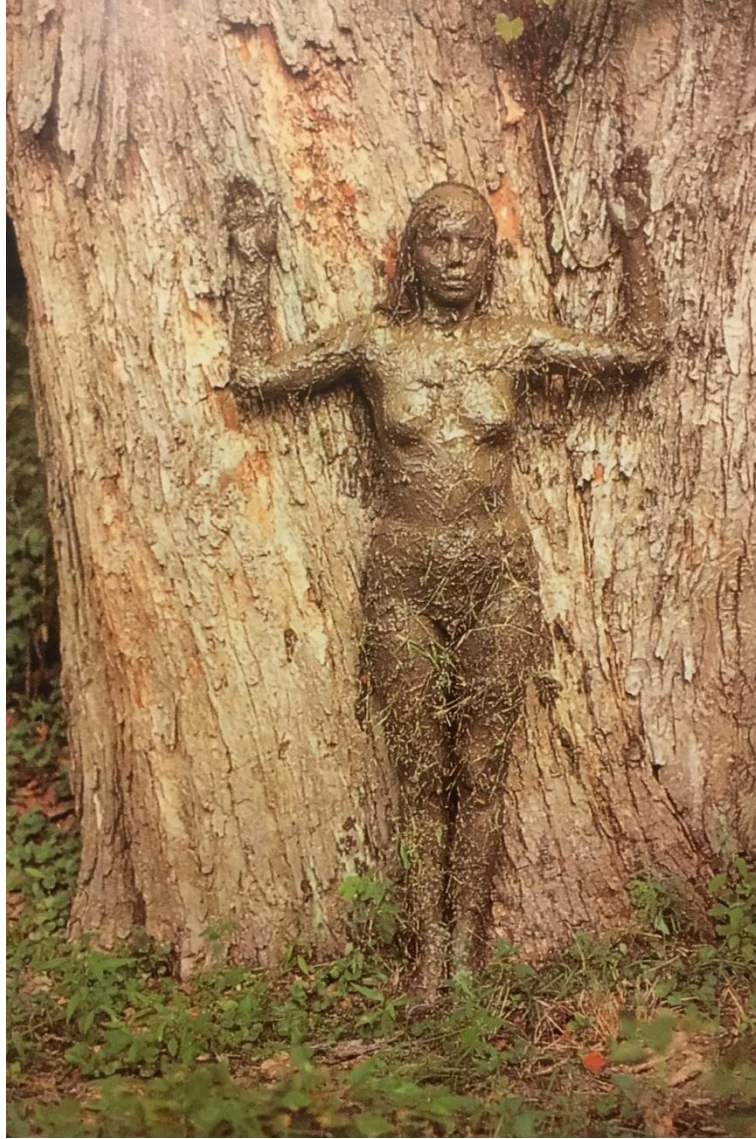
Şekil 47. Name June Paik, "Muma Bakan Buda", Karışık Teknik, Heykel, Yerleştirme, 1992, 4. İstanbul Bienali, Türkiye



Kaynak: Kang, F. (10 Nisan 2018)

Günümüzde çevresel sanat ve ya ekolojik sanat gibi kavramların oluşması küreselleşme kavramı ile ilişkili olarak güncel sanat içerisinde önemli yer tutmaktadır. Çevresel sanat anlayışının gelişmesinde önemli katkıları olan iki Alman sanatçı Hans Haacke ve Joseph Beuys'un, insan-doğa ve sanat arasındaki ilişki bağlamında yapmış oldukları projeler, günümüzde insan-doğa ilişkisinin geldiği olumsuz konumu belirginleştirmesi açısından önemlidir.

Şekil 48. Ana Mendieta, "Yaşam Ağacı Serisi", 1977, Iowa, ABD



Kaynak: *Ana Mendieta*, (b.t.)

J. Beuys, "dünyanın durumu insanlığın suçudur ve bütün bunlara ben de dâhilim. Fakat bilinçteki tembelliğin üstesinden gelmeye çalışıyorum" diyerek, doğa-uygarlık çıkmazını, modern toplumun çaresizliğini ifade eden sanatçılardan biri olmuştur. Meydana getirdiği tüm çalışmalarında, doğadaki ve insan yaşamındaki sürekliliği, değişimi ve yenilenmeyi, durağanlığa karşı koyuşu ifade eder (Turhanlı, Akt. Oğuz, 2015: 72).

Beuys ve Haacke gibi sanatçılar doğayı betimlemezler doğa ile doğrudan temsilsiz bir ilişki kurmayı amaçlarlar.

Şekil 49. Hans Haacke, "Grass Grow, (Çim Büyür)", 1967-1969, Paris, Fransa



Kaynak: *Land Art*, (b.t.)

1960'ların sonlarında biyolojik sistemler ve doğa üzerine odaklanarak eleştirel bir yaklaşım sergileyen Haacke, "Grass Grow" adlı eseri ile birlikte doğayı sanatsal bir düzlemde izleyici ile buluşturmayı amaçlamaktadır (Bkz. Şekil 49). Sanatçının bu eserinde hiç bir kimyasal madde kullanmaması dikkat çekicidir. Ayrıca manifestosunda izleyicinin dokunabileceği, değişken, yaşayan aynı zamanda çevresine, sıcaklık değişimlerine ve ışığa tepki veren sanat eserlerinin tasarlanması söyleminde bulunurken, sürdürülebilir bir doğa anlayışı ile sanatsal düzlemde ilişki kurulması gerekliliğini vurgulamaktadır.

60'ların sonlarında birçok sanatçı minimal sanat fikri ile büyük anıtlar gerçekleştirirken Batı Almanya doğumlu sanatçı Hans Haacke ise dikkatini biyolojik sistemler ve doğa üzerine odaklamıştır. İnsan-çevre ilişkilerine ve sorunlarına her zaman iğneleyici bir siyasi dille yanıt arayan Haacke yolunu, politika, ekonomik sistemler, çevre-bilim, endüstri ve diğer günlük hayat deneyim ve aktivitelerini barındıran, yaşam merkezli problemlere işaret edecek bir sanat inşa etmek üzerine kurmuştu (Spaid, Akt. Oğuz, 2015: 73).

Beuys'un çevre sorunları ile ilgili mücadelesini ortaya koyan önemli projelerinden biri de Kassel'deki uluslararası etkinlik olan "Documenta 7" projesidir (Bkz. Şekil 50). "7000 Oaks" (7000 Meşe) projesi ile birlikte sanatçı zamanla büyüyen ve gelişen bir projeye imza atmıştır. Sanatçı bu projeyi "insan yeteneğinin, doğayla sembolik bir iletişim içerisinde, yeni bir sanat kavramına doğru ilerlemesi" şeklinde tanımlamaktadır. Sanatçıya göre meşe, yaşamın kırılğanlığını ve insanla doğa arasındaki karşılıklı ve yararlı ilişkiyi ifade etmektedir (Uysal, Akt. Saygı, 2012: 8).

Şekil 50. Joseph Beuys, "7000 Oaks, (7000 Meşe)", 1982, Kassel, Almanya



Kaynak: *Joseph Beuys ve 7000 Meşe, (b.t.)*

Beuys'un bu projesi, Almanya'nın Kassel şehrindeki endüstrileşme sonucu yaşanan ekolojik kayıp nedeniyle şehrin doğal görüntüsünü ve ekolojisini yeniden yakalamayı amaçlamaktadır. Ekolojik tahribatın toplumsal anlamda farkındalığını artırmayı amaçlayan sanatçının, Kassel şehrindeki aldığı ilk tepkiler çok çarpıcıdır. Bu proje şehirde yaşayan kimi insanları rahatsız etmiştir. Bu rahatsızlığın sebebi ise şehirdeki araçlara ait park yerlerinin azalacağı yönündeki görüşlerdir. Sanatçı bu proje ile şehirdeki endüstriyel kirlenme sonucunda, *Codoicea Maldivica* ve *Cosus Nucifera* isimli ağaç türlerinin yok olmasına da dikkat çekmektedir. Beuys'a göre sanat yalnızca biçim, form, renk, estetik ve ışık gibi öğelerle sınırlandırılmamalıdır. Sanat eleştirel ve sorgulayıcı yönü ile de değerlendirilip toplumun dönüştürülmesinde bir süreç olarak ele alınmalıdır. Beuys'un hayatını bir süreç olarak değerlendirmesi, yani yapmış olduğu bütün çalışmalarını tek bir yapıt olarak düşünmesi, onun sürdürülebilir bir insan-doğa ilişkisine yönelik açılımını göstermektedir.

Heather Ackroyd ve Dan Harvey, Beuys'un projesini bir ileri evreye taşıyarak geliştirmişlerdir. "*Beuys's Acorns*" adlı bu çalışma tohumun ağaca, ağacın tohuma, tohumun tekrar ağaca dönüştüğü süreç olarak sanat alanında bir yapıtın başka bir yapıta tekrar hayat vermesi şeklinde tezahür etmektedir (Bkz. Şekil 51).

*Şekil 51. Heather Ackroyd ve Dan Harvey, "Beuys's Acorns", (Beuys'un Meşe Pala-
mutları), 2009, İngiltere*



Kaynak: Brown, A. (2014: 26)

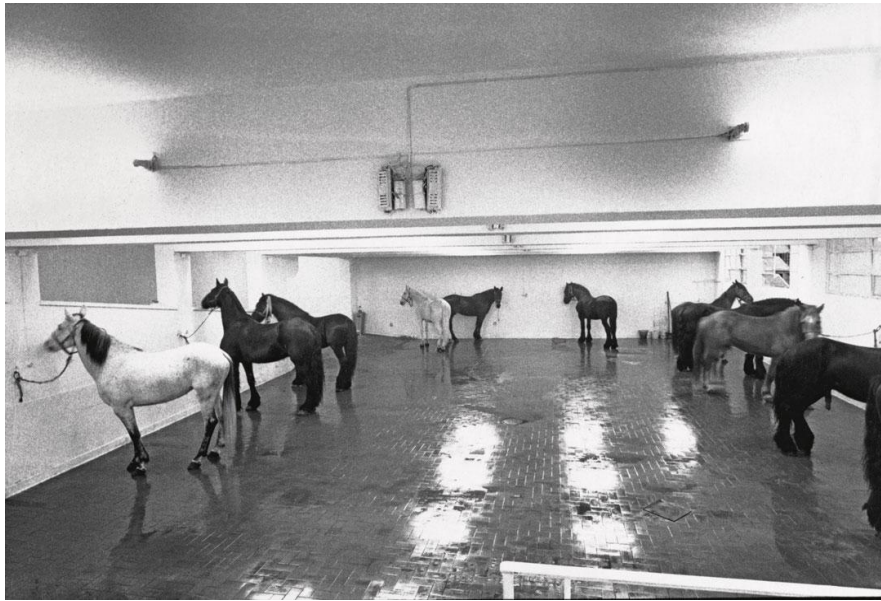
Bu iki sanatçı fidan yetiştirmenin yanında, Manchester Üniversitesi Yaşam Bilimleri Bölümü ve Londra'da UCL Çevre Enstitüsü ile işbirliği içinde ağaçların önemi konusunda bilinçlenmeyi arttırmak üzere ağaçların kültürel biyolojik ve iklimsel önemi konularında halen devam eden bir araştırma başlatmışlardır. Bu projenin eğitsel ve ekolojik değeri yıllar boyunca hissedilmeye devam edecektir.

1960 ve sonrası, sokak gösterileri, enstalasyonlar, performanslar ve mekân düzenlemelerinin giderek arttığı disiplinlerarası yaklaşımlara olan ihtiyaçların ön plana çıkması, yeni sanatsal oluşumlar yaratmakla sınırlı kalmadı. Aynı zamanda sanatla hayat arasındaki sınırları ortadan kaldırmak amacıyla nesnenin sanatsal düzlemde dışlanması, kalıcılık yerine gelip geçiciliğin felsefi bir tavır olarak benimsenmesi ve bitmiş yapıt yerine süreçselliğin ve an'ın önemsenmesi dönem açısından önemli gelişmelerdir. Bu gelişmeler yeni sanatçı türlerini ve yeni sanat biçimlerini de meydana getirdi. Doğanın ve elemanlarının sade görünülerinden faydalanan sanatçı türleri malzeme sınırlarını genişletmekle kalmadı, farklı malzeme türlerinin süreç içerisindeki değişimini izlenebilir ve gözlemlenebilir kılarak sanatsal deneyimlerinin sınırlarını da genişlettiler. Hayvanlar, sebzeler, meyveler, ağaçlar gibi birçok doğal

malzemelerin değişim süreçleri sanatçıların üretim süreçlerinde yerlerini almışlardır (Antmen, Akt. Oğuz, 2015: 72).

Bu bağlamda en çarpıcı örneklerden biri Jannes Kounellis'in (1936-2017) "12 At" adlı enstalasyonudur. Sanatçının bu enstalasyonu, sanatın alınıp satılabilir bir nesne haline dönüşmesine ve metalaştırılmasına yönelik tepkinin bir temsili olarak görülmektedir. On iki adet atın bir galeriye bağlanmasını içerir bu enstalasyon(Bkz. Şekil 52). Sanatçı atların, insanların yaşam alanı olan galeriye getirilmesini bir süreç olarak görüp, galeride atların doğal yaşantısına devam etmesini ve izleyicinin bu doğal süreci algılamasını amaçlamaktadır. Kounellis'in, atları kendi doğal yaşantısından kopararak sanat nesnesi haline dönüştürmesi; doğayı,dışarıda görmüş olduğumuz döngü içerisinde galeri mekânında da aynı saygı ile görebilmemiz ile ilişkilidir.

Şekil 52. Jannis Kounellis, "12 Hourse", (12 At)", 1969, Galleria L'attico, Roma, İtalya



Kaynak: Meier, A. (26 Haziran 2015)

Kounellis gibi günümüz sanatçılarından Anselm Kiefer da, son dönemde yapmış olduğu çalışmalar ile insan-doğa arasındaki ilişkinin kopuklaşmasına yönelik bulgular ortaya koymaktadır. Sanatçının son dönemde yapmış olduğu "Dünyanın Yaşı" (Bkz. Şekil 53) adlı çalışmasını incelediğimizde; Modern Sanat ile Güncel Sanat arasındaki geçiş sürecini, Kiefer'in bakış açısından sanatsal üretim süreci ile birlikte nasıl değişim gösterdiğini görebiliriz.

Şekil 53. Anselm Kiefer, "Dünyanın Yaşı", Yerleştirme, Royal Academy, Londra, 2014, İngiltere



Kaynak: Mottin, M. (9 Aralık 2014)

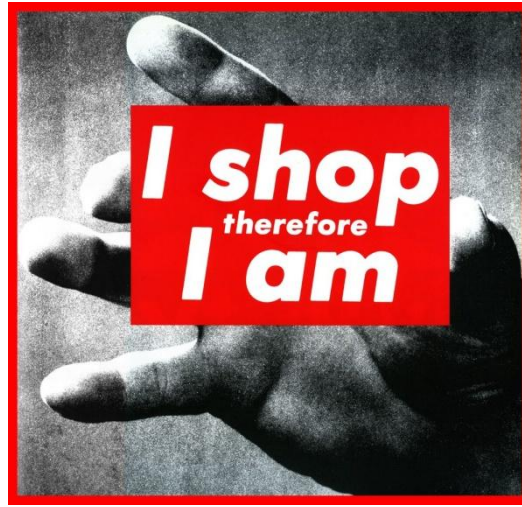
Öncelikle belirtmek gerekir ki; Kiefer, yapıtlarında çok yönlü işler ortaya koymaktadır. Yani bir eseri, farklı materyaller kullanılarak yapılırken, diğer bir eseri yerleştirme ve enstalasyon biçiminde karşımıza çıkabilir. Bu durum sanatçının ilk eserlerinde yağlı boya ve farklı malzemeler kullanması ile alakalı olduğu gibi değişen sanat alanı içerisinde sanatçının sanata bakış açısı ve işlerini üretim biçimi ile de yakından ilgilidir. Bunun yanı sıra sanatçının hem ressam hem de heykel sanatçısı olmasının, çok yönlü işler ortaya koymasında şüphesiz yeri ve önemi büyüktür.

Anselm Kiefer'in Dünya'nın Yaşı eseri incelendiğinde, 'Jeolojik Felaket'e gönderme yaptığı görülür. Kiefer çalışmalarını sürekli bir dönüşüm içinde olan bir eylem olarak değerlendirir. Bu çalışma ise iklim değişikliğine değinmektedir. Eserde paslanmış, yıpranmış, eskimiş ve yayılmış bir hangar gibi duran malzemeler kullanmıştır. Malzemelere değişik silahlarla şiddet uygular. Malzemedeki bu şiddet izleri insanların eserin etrafında tedirginlikle dönmesine sebep olur. 2014 yılında Royal Akademi'de sergilenen bu eser, sergiye eylem ve bir dönüşüm getirmesiyle öne çıkar(Güven, 2017: 214).

Kiefer'in ilk etapta yapmış olduğu işlerde yüzey resmi ön plandadır. Zamanla bu resimler çok farklı malzemelerin kullanılması ile bir üç boyutluluk kazanmış olsa da, "Dünyanın Yaşı" adlı eserinde bütünüyle tuval resminin dışarısına çıkmış bir yerleştirme görmekteyiz. Ayrıca konu bağlamında bakıldığında, ilk dönem eserleri toplumsal sorunları eleştirirken artık sanatçının sorunu küresel boyuttadır. İlk çalışmalarında Alman faşizminin incelenmesi ve eleştirilmesi son dönem işlerinde yerini küresel anlamda jeolojik felaketlere bırakmıştır.

Günümüz sanat çevrelerince birçok sanatçının ekolojik kayıplar ve değişen toplumların kültürel yapılarına ilişkin eserler ortaya koyduğundan bahsetmiştik. Bu çerçevede Barbara Kruger'ın (1945) bazı çalışmaları doğrudan, hızlı endüstrileşme ile meydana gelen tüketim kültürü ile yakından ilişkilidir. Sanatçı çalışmalarının genelinde siyah, beyaz ve kırmızı vurguları kullanmaktadır. Hemen hemen bütün çalışmalarında hazır imgelerden iletiler görmek mümkündür. Yazıyı imgelerle özdeşleştirerek ironi içerisinde kavramsal mesajlar vermeye çalışır. Konu bağlamında en önemli çalışmalarından biri "*Alış Veriş Yapıyorum Öyleyse Varım*" adlı çalışmasıdır (Bkz. Şekil 54). Güncel olarak toplumun tüketim kültürüne yönelik ilişkisini kavramsal imgelerle besleyen sanatçı, bu çalışmasında yalnızca tüketim toplumuna yönelik bir eleştiri getirmekle sınırlı kalmaz. Eserinde insan-doğa ilişkisinin olumsuz anlamdaki değişimini tüketim imgesi ile aktarması da ayrıca önemlidir.

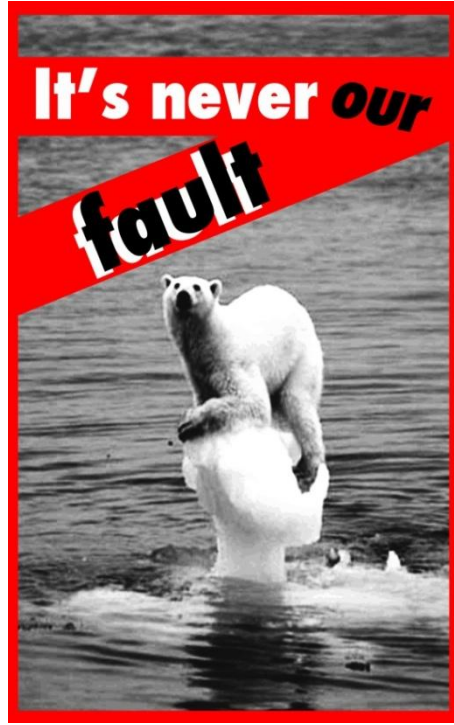
Şekil 54. Barbara Kruger, "Alış Veriş Yapıyorum Öyleyse Varım", 1987, New York, ABD



Kaynak: Rus, M. (26 Ocak 2019)

Sanatçının, toplumsal ve ekolojik kaygılarla da çok çeşitli işler ürettiğini görebiliriz. "*Bu Asla Bizim Hatamız Değil*" adlı çalışmasında sanatçının, yine toplumsal anlamda yapmış olduğu gönderme ile birlikte ekolojik bir problem olan küresel ısınmaya yönelik bir kaygısı mevcuttur (Bkz. Şekil 55). Kruger'in bu çalışması, küresel ısınmadan dolayı kutuplardaki buzulların erimesi sonucu doğal yaşam alanını kaybeden kutup ayısının, dehşet verici yaşam mücadelesini gösteren bir görsel üzerine tasarlanmıştır.

Şekil 55. Barbara Kruger, "Bu Asla Bizim Hatamız Değil", 1987, New York, ABD



Kaynak: Rus, M. (26 Ocak 2019)

Ekolojik sorunlar ekseninde sürdürülebilir doğa anlayışı konusunda yaşanan toplumsal kaygıların 1960'lardan sonra iki Dünya Savaşı ile birlikte giderek etkisini artırmasından dolayı, insan-doğa arasındaki ilişki değişmiştir. Sanatçıların üretim ilişkileri ve doğaya bakış açıları da bu süreç içerisinde aynı kalmamış ve değişime uğramıştır. Çoğu sanatçının farkındalık oluşturabilmek adına hızlı endüstrileşme ile birlikte yaşanan toplumsal buhrana göndermeler yaparak, ya da doğayı özne olarak ele almaları dönem açısından dikkat çekici değişkenlerdir. Zamanla günümüz sanat çevrelerine bakıldığında sanatın sosyal bir olgu ve zamana göre değişebilen devinimli bir yapı olarak algılanmasıyla sanatçılar, sanatın iyileştirici gücüne inanmaya başladılar. Tanımını değiştirdikleri sanat aracılığıyla toplumsal bir dönüşüm yaratabileceğini düşünen her sanatçı bireye, topluma ve doğaya yönelik duyarlılığını çeşitli yollarla ifade etti. Tüm bu çabalar insanoğlunun doğa üzerindeki geleceği hakkında düşünmesini ve konumunu sorgulamasını sağlamıştır (Oğuz, 2015: 74).

WWF (Dünya Doğal Yaşamı Koruma Vakfı) ile Nele Azevedo'un (1950) birlikte gerçekleştirdiği "Eriyen İnsanlar" adlı enstalasyonu, insan-doğa ilişkisine çarpıcı bir bakış açısı sunmaktadır (Bkz. Şekil 56). Eserde, sanatçının buzdan yapmış

olduğu ufak insan figürleri kentlerin çeşitli yerlerinde merdivenlere dizilmiştir ve gün ışığı ile erimeye bırakılmıştır. Küresel ısınmaya karşı farkındalık yaratmak amacı ile yapıldığı bilinen "*Eriyen İnsanlar*" adlı enstalasyon da, buzdan insan heykellerinin erimesi, bir anlamda insan ve doğa arasındaki ilişkilerin bozulmasından kaynaklı olarak, bu ilişkinin insanın kendi yaşamını da tehdit eder boyutlara gelmesi ile ilişkilendirilebilir.

Şekil 56. Nele Azevedo, "*Eriyen İnsanlar*", 2002, Paris, Fransa



Kaynak: Alpöge, A. (21 Mart 2015)

Çinli sanatçı Cai Guo - Qiang'ın (1957) "*Miras*" adlı enstalasyonu, insanlığın doğadan uzaklaştığı fikri ile gerçekleştirilen ve insan-doğa ilişkisi konusunda oldukça dikkat çekici bir eserdir (Bkz. Şekil 57). Sanatçı "*Miras*" adını verdiği enstalasyonunda suni bir göl yaparak etrafına dünyanın dört bir yanından çeşitli hayvan figürlerinin heykelleri ile donatmıştır. Çok gergin bir ortam içerisinde suyun durağanlığı dikkat çekicidir. Ancak her an bozulacakmış hissi veren bu durağanlık içerisinde tek hareket göl içerisine damlayan bir damla sudur. Sanatçının birçok farklı coğrafyaya ait hayvanları bir göl etrafında toplaması, sürdürülebilir bir doğal döngünün farkındalığı ile açıklanabilir.

Şekil 57. Cai Guo - Qiang, "Miras", 2013, Modern Sanat Galerisi, Queensland, Avustralya



Kaynak: Storer, R. (17 Mart 2014)

İnsan-doğa ilişkisi açısından değerlendirdiğimizde; farkındalık oluşturabilme ve sürdürülebilirlik anlamın da Diana Thater'a (1962) ve yapmış olduğu işlere bakmak ve değerlendirmek gerekmektedir.

Şekil 58. Diana Thater, "Rare (Nadir), İnsan/Doğa: Değişen Dünya'ya Sanatçıların Tepkisi", San Diego, 2008, ABD



Kaynak: Brown, A. (2014: 36)

"Nadir" adlı çalışma, San Diego Çağdaş Sanat Müzesi'nde 2008 yılında gerçekleştirilen "*İnsan/Doğa: Değişen Dünya'ya Sanatçıların Tepkisi*" adlı sergiden Diana Thater'in bir çalışmasıdır (Bkz. Şekil 58). Serginin amacı, sekiz sanatçıyı gezegenin en çok biyo-çeşitlilik gösteren bölgelerinden bazılarında bu bölgelerin değişen doğasını araştırmak için gönderilmesini içeriyordu. Thater, Güney Afrika'nın Simangaliso sulak alan parkına giderek, parkın tehlikede ve tehdit altında olan türlerinin birçoğunu tespit ederek filme aldı (Brown 2014: 47).

Ayrıca sanatçının 16 Eylül 2017 - 18 Şubat 2018 tarihleri arasında İstanbul'da Perili Köşk'te, İstanbul Bienali kapsamında "*Kaçak Dünya*" adlı çalışması sergilenmiştir (Bkz. Şekil 59). Bu çalışmasında sanatçının, nesli tükenmekte olan hayvanları yaşadığı bölgelerde inceleyerek belgelediği bilinmektedir. Bu belgeler çerçevesinde de yerleştirmeler şeklinde işler ürettiği görülür.

Şekil 59. Diana Thater, "*Runaway World, (Kaçak Dünya)*", İstanbul, 2017-2018, Türkiye



Kaynak: Brown, A. (2014: 36)

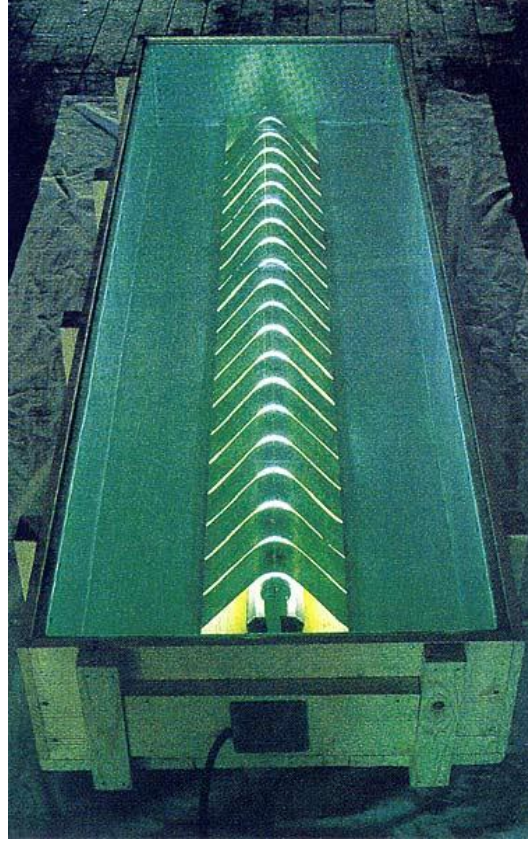
Thater'in bu sergisi 2017 yılında Los Angeles'teki The Mistake Room'da aynı isimle önceden düzenlenmiştir. Kaçak avcılık yüzünden nesli tükenmekte olan hayvanlar üzerine temellendirilen video yerleştirmelerinin yer aldığı bir sergidir. Thater'in "*Kaçak Dünya*" adlı sergisinde güncel sanatın disiplinler arası ilişkilerini

görmekle birlikte, aynı zamanda insan-doğa arasındaki ilişkinin değişimine dikkat çekme isteği de görülmektedir.

Ülkemizde çeşitli disiplinlerden faydalanarak farklı üretim biçimleri ortaya koyan sanatçılar arasında ise, Füsun Onur (1938), Cengiz Çekil (1945-2015), Şükrü Aysan (1945), Ayşe Erkmen (1949), Yusuf Taktak (1951) gibi birçok sanatçıyı örnek olarak gösterebiliriz.

Cengiz Çekil'in "*Süreklilik*" (Bkz. Şekil 60) adlı eseri sanatçının, farklı disiplinleri bir arada kullanmasının güzel bir örneğidir. Sanatçı bu eserinde cam, ahşap, elektrik ve floresan ile birlikte bir kompozisyon oluşturmaktadır.

Şekil 60. Cengiz Çekil, "*Süreklilik*", 200x90x22.5 cm, İstanbul, 1988, Türkiye



Kaynak: Atakan, N. (2015: 87)

İmge, simge, nesne, anlam ve göstergeler gibi kavramları sorgulayan Füsun Onur ise, özellikle 1970 sonrasında, eserlerinde izleyiciyi alışılmış üretim biçimlerinden uzaklaştırarak yeni bir mekân ve boşluk olgusunu ön plana çıkarmaktadır. Sanatçı, doğaya ve topluma karşı duyarlılığı ile ön plana çıkmaktadır. Onur'un doğa-

yı koruma derneği için yapmış olduğu, cam kúpün içerisine, insanlara rağmen yok edilemeyen çiçeklerin filizlendiği bir avuç toprak koyarak gerçekleştirdiği dúnenlemesi, insan-doğa arasındaki ilişki konusunda duyarlılığını göstermektedir.

1980'lerden sonra sanatçı, sanatsal sorgulama biçimini değiştirerek yalnızca hazır nesnelere değil, aynı zamanda bir teknik olarak yerleştirmeleri de kullanmaya başlamıştır. Sanatçının 1980'lerden sonra yapmış olduğu eserler daha çok disiplini içerisinde barındırmasından dolayı, güncel sanat içerisindeki diğer yaklaşımlar altında incelenmesini gerektirmektedir. Sanatçının bu bağlamda en önemli eserlerinden biri olan "*Dolmabahçe Hatırası*" (Bkz. Şekil 61), sanatçının kullanmış olduğu birçok disiplini içerisinde barındırması ve insan-doğa arasındaki ilişkiyi dolaylı olarak vurgulamasından dolayı önemlidir.

Şekil 61. *Füsun Onur, "Dolmabahçe Hatırası", İstanbul, 1992, Türkiye*



Kaynak: Atakan, N. (2015: 89)

Ayşe Erkmen ise, çalışmalarında mekân kavramını sıklıkla ele alırken aynı zamanda farklı disiplinleri bir arada kullandığı işleri ile de ön plana çıkmaktadır. Sanatçının yapmış olduğu yerleştirmelerde doğal ya da yapay nesnelere, bir zaman olgusu oluşturabilmek adına, doğal döngü içerisinde aşınmaya bırakmıştır. Daha sonra ise bu nesnelere oluşan izleri yerleştirmesinde kullanarak, bir anlamda doğanın değişim sürecindeki zaman kavramı ile ilişkisini yansıtmaktadır. Sanatçının bu ilişkisine, Maçka sanat galerisinde sergilenen "*Burası ve Orası*" (Bkz. Şekil 62) adlı eserini örnek olarak gösterebiliriz.

Şekil 62. Ayşe Erkmen, "*Burası ve Orası*", 1989, Maçka Sanat Galerisi, İstanbul, Türkiye



Kaynak: Ayşe Erkmen, (b.t.)

Erkmen, bu çalışmasında galerinin iki kenarına da birbirini izleyen metal kutular yerleştirmiştir. Odalardan biri diğerinden yüksek olduğu için aynı düzlemi tutturabilmek için diğer odadaki kutuları daha alçak yapmıştır. Sergiden bir ay kadar önce bu kutular galerinin çatısında paslanması ve hava koşullardan yıpranması için bırakılmıştır. Sanatçı böylelikle bir süreç olarak yapmış olduğu işe zaman kavramını da ekleyerek işi yaşatmak ister.

Şükrü Aysan ise, biraz daha kavramsal çalışmaları ile ön plana çıkan bir sanatçı olmasına karşın, çok çeşitli malzemelerle farklı anlatım olanakları sağlayan bir sanatçıdır. Sanatçının 1979'da akademide açtığı ilk kişisel sergisinde Türk sanatçıların geleneksel çalışmalarından bir hayli uzak minimalist çalışmalar yaptığı görülmektedir. Ancak daha sonra yapmış olduğu çalışmalar içerisinde doğaya müdahaleleri ve

çeşitli disiplinleri bir arada kullandığı görülmektedir. Özellikle "*Salt Sanatsal Nesnelere Doğal Çevreye Müdahale*" (Bkz. Şekil 63) adlı çalışmasında, sanatçının tavrına ilişkin değişiklikleri gözlemleyebiliriz. Sanatçı (kendince) salt sanatsal nesnelere olarak gördüğü bazı cisimleri bir kumsal üzerine yerleştirerek kompozisyon oluşturmaktadır. Aysan'ın bu tavrı bize bir anda arazi sanatını anımsatmaktadır. Çünkü arazi sanatında da bazı nesnelere, sanatçının yüklediği anlamlar ile birlikte doğada düzenlemeler şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Burada ayırıcı olan nokta ise; arazi sanatı içerisinde değerlendirilen işlerin amacı, doğayı sürdürülebilirlik kaygısı ile özne olarak ele almak iken, Aysan'ın amacı ise; salt sanatsal nesnelere kavramsal bağlar kurarak çevreye yerleştirmesini içermektedir. Ancak her iki bağlamda da sanatçının doğal çevreye müdahale etmesi, doğa ve insan arasındaki ilişkinin değişmesine yönelik bir eleştiri olarak algılanabilir.

Şekil 63. Şükrü Aysan, "*Salt Sanatsal Nesnelere Doğal Çevreye Müdahale*", 1979, Türkiye



Kaynak: Öztürk, R. (13 Haziran 2017)

Ülkemizde alternatif arayışlar içerisinde farklı disiplinleri bir arada kullanarak üretim biçimi ortaya koyan sanatçılardan biri de Yusuf Taktak'tır. "*Yukarıdan Aşağıya Sağdan Sola 19152015*" (Bkz. Şekil 64) adlı yerleştirmesinde sanatçının, bir çok farklı disiplini bir arada kullanarak gerçekleştirdiği Enstelasyonu görmekteyiz.

Şekil 64. Yusuf Taktak, "Yukarıdan Aşağıya Sağdan Sola 19152015", Maçka Sanat Galerisi, 2015, İstanbul, Türkiye



Kaynak: *100 Yıllık Bir Bulmaca*, (b.t.)

Sanatçı, ahşap ayakkabı kalıplarını mekân içerisinde bir gazete bulmacasının parçalarıymış gibi çeşitli düzenlemeler eşliğinde mekânın içerisine yerleştirmektedir. Bu çalışmanın özünde yatan mantığın, geleneksel Ermeni zanaatı ve Ermeni sorunu ile ilgili olduğu belirtilmektedir. Sanatçı bu çalışması hakkında; "Ermeni sorununun bulmacaya döndüğüne işaret ediyorum ve Ermeni vatandaşların da bu bulmacanın içerisinde, yukarıdan aşağı ve sağdan sola gezindiğini ifade etmek istiyorum" diye belirtmektedir.

Ülkemizdeki güncel sanat kavramı çerçevesinde farklı yaklaşımlar başlığı altında incelediğimiz sanatçılar ve örnek eserleri doğrultusunda şu sonuçlar ortaya çıkmaktadır: Batıda endüstrileşme süreci içerisinde yaşanan toplumsal ve çevresel sorunların boyutları ülkemizdeki sorunlara oranla daha fazla olmamasına karşın, yaşanan süreç içerisinde ülkemizdeki sanatçılar tarafından özellikle çevresel felaketler konusunda net bir tavır görülmemektedir. Dolayısı ile batıda yaşanan sanatsal üretim süreçleri içerisinde güncel sanat kavramının küreselleşme ile birlikte gelişip yayılması ve çevresel sanat hareketlerinin artması, endüstrileşme sürecinde yaşanan sorunlarla ilgilidir. Ülkemizde ise endüstriyel gelişim aşamalarının tümünden yaşanmaması, bu süreç içerisinde oluşan sorunlara sanatçıların tepkilerinin de kısıtlı olmasına sebep olmuştur. 1960 ve sonrası yaşanan küresel sorunların ülkemizde çok fazla sanat alanında işlenmemesinin temelinde yatan şey, sorunların boyutları ile ilişkili değildir. Bu sorunlar, küresel anlamda toplumsal değişimlerin ülkemizde geç ve hızlı bir süreçten geçmesi ile ilişkilidir.

SONUÇ

İlkel dönemde insan-doğa ilişkileri incelendiğinde; insanın yaşamını sürdürebilmesi üzerine gelişen mitolojik tanımlamaların, insanın doğaya bakış açısını şekillendirdiği görülmektedir. Antik Dönemde ise bu ilişkinin yerleşik toplum ve kent oluşumları ile değiştiği görülmektedir. Özellikle insanların avcı toplayıcı yaşama biçimini değiştirerek yerleşik bir toplum yapısına geçişi ve tarımın ön plana çıkması, insanın doğa üzerindeki etkinliğini artırarak, insan-doğa arasındaki ilişkiyi şekillendirmeye başlamıştır. Ancak Antik Dönemde bile insanların mitolojik efsaneler ile doğayı tanılama çabaları, hala yüceleştirilen, saygı duyulan aynı zamanda da korkulan bir doğa algısının olduğunu göstermektedir. Antik Dönem içerisinde doğa filozoflarının doğal olayları akıl ve mantık çerçevesinde değerlendirerek açıklama çabaları ise, dönem açısından insanın doğaya bakış açısını değiştirici niteliktedir. Orta Çağ dönemine geldiğimizde, insan ve doğa arasındaki ilişkinin belirli ölçüde din olgusu ve toplum yapısındaki değişiklikler ile farklılaştığı görülmektedir. Bu dönem içerisinde tek Tanrılı din olgusu, insanın doğaya dair tanılarında da değişikliğe neden olmuştur. Artık her şey Tanrının yaratımı olarak görülmekte ve doğada yaşanan, anlamlandırılmayan her olay, Tanrının kudreti ile açıklanmaktadır. Rönesans ise, Orta Çağ içerisinde yaşanan bu tanılama yöntemlerini reddederek Antik Dönem de yaşanan bilimsel gelişmeleri yeniden canlandırmak amacı ile belirli bir kırılma noktası konumundadır. Rönesans'ın yenilikçi tavrının ortaya çıkması ise Orta Çağ kültüründe yaşanan yönetim biçimi ile ilişkili olarak meydana gelmektedir. Dolayısı ile Rönesans döneminde yaşanan toplumsal, siyasal, kültürel ve ekonomik değişimler insan-doğa arasındaki ilişkiyi belirli ölçüde farklılaştırmıştır. Ancak insan-doğa ilişkisi konusunda siyasal, kültürel ve ekonomik anlamda yaşanan en belirgin toplumsal kırılma noktası, 18. yüzyıl aydınlanma felsefesi ile başlayarak modernleşme süreci ile birlikte modern toplum yapısının oluşma sürecindedir. Bu dönem içerisinde Sanayi Devrimi ve Birinci Dünya Savaşı, insan ve doğa arasında ayırıcı etkenler olarak belirmektedir. İkinci Dünya savaşı ile birlikte yaşanan toplumsal kırılmalar neticesinde oluşan Postmodern toplumda ise; insan-doğa arasındaki ilişkinin yeniden kurulması gerekliliği ön plana çıkmıştır.

İlk çağlardan günümüze kadar olan süreçte, insanın doğa ile olan ilişkisini, sanatsal anlamda incelediğimizde, insanların yaşama biçimlerine, mitolojisine, felsefesine ve yaşama bakış açılarına da değinmemiz gerektiğini görmekteyiz. İlkel toplum, modern toplum ve günümüz toplumuna kadar değişen insan-doğa ilişkisini ele aldığımız bu araştırmada, görünüyor ki; insan doğadan kopuk bir şekilde yaşamını sürdürmemiştir. İnsanoğlunun, kimi zaman doğayı anlamlandırma çabası kimi zamanda doğayı şekillendirme ve ona hâkim olma düşüncesi çerçevesinde doğa üzerinde etkileri görülmektedir.

İlkel toplumlardan Modern toplumlara geçiş sürecinin, insanın doğa ile olan iletişimini önemli ölçüde şekillendirdiğini görmekteyiz. Özellikle Feodal üretim biçiminin yerini modern üretime bırakması ile doğal kaynakların tüketimindeki artış insanoğlunun doğaya karşı ilişkisini başlangıçtan tam tersine çevirmiştir.

Sanat ve insan-doğa ilişkisi başlığı altında ele aldığımız sanat tarihindeki kırılmaların, gelişigüzel nüksetmediğini ve sanatsal anlamda insan-doğa ilişkisinin toplumsal alandaki değişim ve gelişmelerle direkt olarak bağlantılı olduğu görülmektedir. Bu süreçte insan-doğa ilişkisi açısından karşımıza çıkan sorunların başında Feodal toplumdaki üretim biçiminin modern üretim şekliyle değişmesi gelmektedir. Modern toplumlara baktığımızda insan-doğa ilişkisi açısından en büyük sorunun sanayileşme süreci ile yaşandığı görülmektedir. Dünya 20. yüzyıl sonrası özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısında ekolojik anlamda inanılmaz derecede hızlı bir değişim sürecine girmiştir. Dolayısıyla insan-doğa ilişkisinde günümüzde gelinen noktayı, "*sürdürülebilir bir doğal yaşam alanının kalmayacak olması*" konusundaki korku ve endişelerin birçok alanda ele alınarak değerlendirildiğini görmekteyiz. Hatta öyle ki; sürdürülebilirlik anlamındaki politikaların, gelişmiş Ulus Devletlerinin ana politikaları haline geldiğini görebiliriz. İnsan ve doğa arasındaki ilişki konusunda yaşanan korku ve endişelerin özellikle 1960'lar da ve sonrasında Postmodern toplumda meydana gelmesinin, yaşanan küresel felaketlerle ilişkili olduğu sonucu ortaya çıkmaktadır. Böyle bir durumda sanatçıların büyük bir çoğunluğunun bu duruma karşı tutarsız kalması, elbette ki olanaksızdır. Özellikle Postmodern toplum yapısı içerisinde üretim biçiminin, modern toplumdaki üretim biçiminden önemli ölçüde farklılaştığı görülmektedir. Postmodern toplum içerisindeki bu üretim ve tüketim ilişkisinin, Pop Art gibi eğilimler aracılığıyla sanatçılar tarafından işlenmesi, postmodern dönem içerisinde sanatçı

kimliğinin değişmesine yol açarak, doğaya karşı oluşan uyumsuz ilişki konusunda sanatçıların düşünce yapılarını da değişime sürüklemiştir.

Araştırmanın son bölümünde güncel sanat kavramına değinerek, güncel sanat piyasası içerisinde üretim ve tüketim ilişkilerinin meydana getirdiği sorunları ve bu sorunlardan beslenen güncel sanat eğilimlerini değerlendirdik. Değerlendirme sonucu görünen o ki; artık sürdürülebilirlik anlamında çevresel felaketlerin önlenmesi çok zor bir durum haline gelmektedir. Çünkü günümüzdeki toplumsal düşünce yapısını küresel anlamda ele aldığımızda; bu düşünce yapısı içerisindeki toplumun değişime, henüz radikal çözümler bulunabilmesi konusunda etkili olamayacağı gerçeği ile karşı karşıyayız. Ancak güncel sanat içerisinde sanatçıların küresel anlamda insan-doğa ilişkisinin farkındalığı ile çeşitli üretimler gerçekleştirdiği ve birçok "güncel sanat" başlığı altında ele alınabilecek üretimlerin, sürdürülebilirlik ve doğal yaşam alanlarının korunmasına yönelik net tavrı saptanmaktadır.

Küreselleşme ile birlikte dünya algısının küçülmesi ve sınırların ortadan kalkması ile kendisine varlık alanı bulan ve çevresel felaketlerden beslenen güncel sanat, içerisinde çok farklı üretim biçimlerini barındırmaktadır. Sanatçıların her birinin ayrı ayrı işler ürettiğini ve hepsinin farklı bir sorgulama biçimi olduğunu "farklı yaklaşımlar" başlığı altında ele aldığımız örnek sanatçı ve eser incelemeleri ile araştırdık. Bu araştırma sonucu; insan-doğa arasındaki ilişkinin kentleşme ve modern kültür yapısı ile koptuğu ve güncel sanat içerisinde bu kopukluğun sanatçılar tarafından sıkça işlendiği görülmektedir. Güncel sanatın sorgulama biçimlerinden biri haline gelen sürdürülebilirlik ve çağdaş doğa düşüncesi gibi unsurlar her ne kadar sanatçılar tarafından sıkça işlense de, toplumun gözü önüne getirilerek kamuoyuna defalarca sunulsa da, küresel anlamda insanları endişelendirebilecek derecede etkili olmadığı gerçeği ile karşı karşıya olduğumuzu, hızını kaybetmeden devam eden çevre problemleri ile görebiliriz. Greenpeace, DHKD, WWF gibi çevreci kuruluşların, çevre problemlerine alternatif çözümler bulunabilmesi konusunda toplumu bilinçlendirme çabaları bile yeteri düzeyde etkili olamamıştır. Bu durumda güncel sanat içerisinde insan-doğa arasındaki ilişki konusunda şu sonuçlar ortaya çıkmaktadır: Güncel sanat her ne kadar disiplinlerarası yaklaşımlar ile doğanın tahribatı ve değişen insan-doğa ilişkisi konusunda çok farklı ve çarpıcı sanatsal üretim biçimleri ortaya koysa da, bu yönelimlerin toplumsal anlamda etkileri sınırlı kalmıştır. Çünkü çevreye karşı duyar-

lılık bilinci uyandırmanın, günümüz toplumlarının üretim ve tüketim ilişkileri yapısı gereği, küresel anlamda bir değişiklik yaratabilmesi mümkün görülmemektir. Küresel anlamda bir farklılık yaratamasa da, çevreci kuruluşların ve güncel sanatın yakın çevresindeki sorunlara yönelik çözümler ürettiği gerçeğini de göz ardı etmemek gereklidir.

KAYNAKÇA

- Akdeniz, H. (1995). Plastik Sanatlarda Günümüz Sanat Eğilimlerinin Düşünsel Da-
yanakları ve Bunun Çağdaş Türk Sanatına Yansıması Üzerine Bir Değerlen-
dirme, *Kültür Bakanlığı Dergisi*, (3), 13 Aralık 2018, <https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11421/1041/106556.pdf?sequence=&isAllowed=y>
- Aslan, S. ve Yılmaz, A. (2001). Modernizme Bir Başkaldırı Projesi Olarak
Postmodernizm, *Ceyhan Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi*, 2, (2),
93-108, 29 Ocak 2017, <http://eskidergi.cumhuriyet.edu.tr/makale/120.pdf>
- Altunay, D. A. (2006). Video Sanatında Yapıçözümü: Araç ve Mesaj Olarak Video,
Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Dergisi, 4, (2), 234-239, 6
Aralık 2018, <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/177987>
- Aygün, B. ve Mutlu, A. (2006). Ekolojik Toplumun Organik Toplumla İlişkisi
Üzerine, *Ankara Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi*, (61), 3-35, 13 Nisan
2017, <https://dergipark.org.tr/download/article-file/38104>
- Akakçe, H. Akt. Atal, T. M. (2008). *Günümüz Sanat Formu Olarak Video Art*, Do-
kuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı,
Yüksek Lisans Tezi, İzmir.
- Atal, T. M. (2008). *Günümüz Sanat Formu Olarak Video Art*, Dokuz Eylül
Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Te-
zi, İzmir.
- Arslan, İ. (2011). *Çağdaş Doğa Düşüncesi*, İstanbul: Küre Yayınları.
- Altun, F. (2011). *Modernleşme Kuramı: Eleştirel Bir Giriş*, (3. Basım), İstanbul: Kü-
re Yayınları.
- Aydın, S. (2012). Sanatta, Modernist İdeolojinin Reddi ve Ekolojist Bir Yaklaşım
Olan Land Art Bağlamında İki Sanatçının Karşılaştırılması; Richard Long ve
Michael Heizer, *Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü
Dergisi*, 2146-6467, (1), 51-63, 13 Nisan 2017, <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/207768>

- Altaş, A. (23 Eylül 2014). *El Greco'nun Laocoon Eseri*. 7 Şubat 2017, <https://resimbiterken.wordpress.com/2014/09/23/el-greconun-laocooneseri/>
- Altaş, A. (6 Ağustos 2014). *Kazimir Malevich'in "Black Square" Eseri*. 25 Şubat 2017, <https://resimbiterken.wordpress.com/2014/08/06/kazimir-malevichin-black-square-eseri/>
- Alpöge, A. (21 Mart 2015). *Buzdan İnsancıklar Eriyip Gidiyor*. 12 Haziran 2018, <https://ekogazete.wordpress.com/2015/03/21/buzdan-insanciklareriyipgidiyor/>
- Antmen, A. Akt. Oğuz, D. (2015). 1960-1980 Arası Değişen Doğa Algısı ve Sanatta Doğaya Yöneliş, *Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, (14), 67-76, 27 Mart 2019, <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/203769>
- Artun, A. (6 Kasım 2015). *Joseph Beuys: Şaman mı, Şarlatan mı?* 27 Mart 2019, <http://www.e-skop.com/skopbulten/joseph-beuys-saman-mi-sarlatan-mi/2677>
- Atakan, N. (2015), "*Sanatta Alternatif Arayışlar*" İzmir: Karakalem Kitapevi.
- Atakan, N. Akt. Coşkun, Onan, B. (2017). Postmodern Sanatta Nesne ve Mekan Bağlamı: İki Türk Kadın Sanatçı, *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, (38), 37-50, 24 Mart 2019, <https://dergipark.org.tr/download/article-file/307856>
- Ağit Giotto*, (b.t), 7 Şubat 2017, <https://www.sanatabasla.com/2013/06/11/agit-lamentation-giotto/>
- Anselm Kiefer "Lilith"*, (b.t). 25 Şubat 2017, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/kiefer-lilith-t05742>
- Arnolfini Portresi*, (b.t). 17 Şubat 2017, <https://www.sanatabasla.com/2012/07/11/arnolfini-dugunu-the-arnolfini-wedding-van-eyck/>
- Avignonlu Kızlar-Pablo Picasso*, (b.t). 24 Şubat 2017, <https://www.pivada.com/pablo-picasso-avignonlu-kizlar>
- Andy Warhol'un 18 Eseri*, (b.t). 30 Mayıs 2018, <http://www.leblebitozu.com/pop-art-sanatcisi-andy-warholun-18eseri/>
- Ana Mendieta*, (b.t). 16 Haziran 2018, <https://www.eflux.com/announcements/165634/covered-in-timeand-history-the-films-of-ana-mendieta/>

- Ayşe Erkmen, (b.t). 19 Mart 2019, <http://www.mackasanatgalerisi.com/index.php?project/1988-1989/>
- Berman, M. (2002). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*, Çev. Savran, S. İstanbul: Metis Yayınları, Akt. Erden, E. O. (2016). "*Modern Sanatın Kısa Tarihi*", İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Bal, O. (2011). *Ekonomik Sistem Olarak Kapitalizmin Evrimi ve İstihdam*, 4 Şubat 2017, <http://akademikpersonel.kocaeli.edu.tr/oguz.bal/bildiri/oguz.bal10.11.201115.56.52bildiri.pdf>
- Baudrillard, J. (2005). *Simulakrlar ve Simulasyon*, Çev. Oğuz Adanır, Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Battcock, G. Akt. Altunay, D. A. (2006). Video Sanatında Yapıçözümü: Araç ve Mesaj Olarak Video, *Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi*, 4, (2), 234-239, 6 Aralık 2018, <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/17798>
- Bayazıt, N. (2008). *Tasarımı Anlamak*, Akt. Genç, M. (2013), *Doğa, Sanat ve Biyomimetik Bilim*, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Seramik Anasanat Dalı, Sanatta Yeterlik Eseri, Ankara.
- Berman, M. Akt. Dural, A. B. (2012).Milletten Milliyetçiliğe Uzanan Kuramsal Bir Değerlendirme, *Türk Yurdu Dergisi*, 101 (295), 1-10, 2 Şubat 2017, <https://www.turkyurdu.com.tr/yazar-yazi.php?id=1071>
- Brown, S. Akt. Okat Özdem, Ö. ve Geçit, E. (2013). Postmodern Sanat Akımları ve Reklamlara Yansımaları, *Gazi Üniversitesi İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, 147, (36), 155, 10 Nisan 2019, <http://www.acarindex.com/dosyalar/makale/acarindex-1423903267.pdf>
- Binbaşgil, H. Akt. Brown, A. (2014). *Güncel Sanat ve Ekoloji*, İstanbul: Lal Yayınları.
- Brown, A. (2014). *Güncel Sanat ve Ekoloji*, İstanbul: Lal Yayınları.
- Bayram, T. (28 Temmuz 2016). *Van Gogh'un "Yıldızlı Gece" Tablosundaki İnanılmaz Bilimsel Gizem Çözüldü*. 24 Şubat 2017, <https://onedio.com/haber/van-gogh-un-yildizli-gece-tablosundaki-inanilmaz-bilimsel-gizem-cozuldu--723394>

- Balkon*, (b.t). 21 Şubat 2017, [http://www.wikiwand.com/de/Der_Balkon_\(Manet\)](http://www.wikiwand.com/de/Der_Balkon_(Manet))
- Bizans Mirası*, (b.t). 3 Ocak 2017, <https://www.thebyzantinelegacy.com/cotton-genesis>
- Bakire Meryem ve Çocuk İsa Azize Anne İle*, (b.t). 17 Şubat 2017, <https://www.sanatabasla.com/2013/08/20/meryem-ve-cocuk-isa-azize-anna-ile-virgin-and-child-with-st-anne-leonardo-da-vinci/>
- Cemal, A. (2015). *Sanat Üzerine Denemeler*, (3. Basım), İstanbul: Can Sanat Yayınları.
- Courbe, G. Akt. Gombrich, E. H. (2015). *Sanatın Öyküsü*, Çev: Erduran, E. ve Erduran, Ö. (9.Basım), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Coşkun, Onan, B. (9 Nisan 2017). Postmodern Sanatta Nesne ve Mekân Bağlamı: İki Türk Kadın Sanatçı, *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, (38), 37-50, 24 Mart 2019, <https://dergipark.org.tr/download/article-file/307856>
- Caravaggio ve Eserleri*, (b.t). 7 Şubat 2017, <https://theartstack.com/artist/caravaggio/madonna-and-child-withst-anne>
- Cimabue'nin Santa Trinita Madonnası*, (b.t). 7 Şubat 2017, <http://www.khanacademy.org.tr/video.asp?ID=8468>
- Christo Sarılmış Sahil, (b.t). 13 Nisan 2017, <https://www.dezeen.com/2018/06/21/christo-jeanne-claude-sevenkey-projects-installations-design/>
- Çölde Bir Sanat Şehri: Michael Heizer'in Nevada'ya Yönelik Anıtsal Vizyonlarının Arkasında*, (b.t). 13 Nisan 2017, https://www.artspace.com/magazine/art_101/book_report/land-art-road-trip-michael-heizer-nevada-54042
- Demiralp, D. (2006). *Antik Dönemde Felsefe ve Sanat*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Arkeoloji (Klasik Arkeoloji) Anabilim Dalı, Doktora Tezi, Ankara.
- Diakov, V. ve Kovalev, S. (2008). *İlk Çağ Tarihi*, Çev: İnce Ö. İstanbul: Yordam Kitap Basın ve Yayın.
- Demiralp, D. (2015). *Antik Dönemde Felsefe ve Sanat*, İstanbul: Kozmos yayınları.

- Demirarslan, Z. (Yapımcı). (8 Nisan 2017). *Ayşe Erkmen*. [Benim Sanatım]. İstanbul: NTV.
- Dedeal, H. Akt. Coşkun, Onan, B. (2017). Postmodern Sanatta Nesne ve Mekân Bağlamı: İki Türk Kadın Sanatçı, *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, (38), 37-50, 24 Mart 2019, <https://dergipark.org.tr/download/article-file/307856>
- Dürüşken, Ç. (2016). *Antik Çağ Felsefesi*, (2. Basım), İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım San. ve Tic. Ltd. Şti.
- Davut Heykeli*, (b.t). 7 Haziran 2017, <https://seyler.eksisozluk.com/gorenlerin-agzini-acik-birakan-michelangelo-saheseri-davut-heykeli>
- Engels, F. Akt. Yeşil, H. (1996), *Doğa ve İnsan*, İstanbul: Dönüşüm Yayınları.
- Eisenstadt, S. N. (2014). *Modernleşme, Başkaldırı ve Değişim*, Çev: Coşkun U. (2. Basım), Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Eroğlu, Ö. (2014). *Sanatın Tarihi*, İstanbul: Tekne Yayınları.
- Eke, B. U. Akt. Brown, A. (2014). *Güncel Sanat ve Ekoloji*, İstanbul: Lal Yayınları.
- Erenay, A. (7 Temmuz 2015). *Kavramsal Sanat*. 30 Mayıs 2018, <https://sanatkaravani.com/kavramsal-sanat/>
- Erden, E. O. (2016). *Modern Sanatın Kısa Tarihi*, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Fischer, E. (1995). *Sanatın Gerekliği*, Çev. Çapan, C. (8. Basım), İstanbul: Payel Yayınevi.
- Featherstone, M. Akt. Kırılmaz, H. ve Ayparçası, F. (17 Mart 2016). Modernizm ve Postmodernizm Süreçlerinin Tüketim Kültürüne Yansımaları, *İnsan ve İnsan*, 3 (8), 32-58, 27 Mart 2019, <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/261417>
- Francesco Maria Della Rovere Portresi*, (b.t). 7 Şubat 2017, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9e/Tizian_062.jpg
- Fütürizm*, (b.t). 25 Şubat 2017, <http://clg-albert-sidoisne-bonneval.tice.ac-orleanstours.fr/eva/spip.php?article100>

- Genç, A. (1983). *Antropi ve Nedensizlik Açısından Dadacı Sanat Hareketlerinin Çözümlemesine İlişkin Bir Yöntem Araştırması*, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, Doktora Tezi, İzmir.
- Gül, F. (11 Ekim 2013). İnsan-Doğa İlişkisi Bağlamında Çevre Sorunları ve Felsefe, *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 8 (14), 17-21, 6 Aralık 2018, http://www.journalagent.com/pausbed/pdfs/PAUSBED_6_14_17_21.pdf
- Gombrich, E. H. (2015). *Sanatın Öyküsü*, Çev: Erduran, E. ve Erduran, Ö. (9. Basım), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Görenek, Beyaz, G. (2016). Nam June Paik ve Onun Tabula Rasa'sı: Video, *Aydın Üniversitesi Dergisi*, 8 (29), 1-16, 16 Mart 2019, <https://dergipark.org.tr/download/article-file/319474>
- Güven, S. (2017). Kiefer'in Eserlerinde Yüzeysel Deneyselliğin Sosyolojik Bağlamı, *Disiplinlerarası ve Kültürlerarası Sanat Dergisi*, 2 (2), 209-218, 17 Mart 2019, <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/397068>
- Goya'nın Bir Başyapıtı: 3 Mayıs 1808*, (b.t). 9 Şubat 2017, <https://nazlisenol.wordpress.com/2015/09/29/goyanin-bir-basyapiti-3-mayis-1808/>
- Günaydın Bay Courbet*, (b.t). 20 Şubat 2017, <https://www.wikiart.org/en/gustave-courbet/the-meeting-bonjourmonsieur-courbet-1854>
- Georges Seurat Jatte Adasında Bir Pazar Günü Öğleden Sonrası*, (b.t). 24 Şubat 2017, <https://www.arthipo.com/tr-tr/georges-seurat-grande-jatte-adasinda-bir-pazar-ogleden-sonrasi.html>
- Honnef, K. (1990). *Contemporary Art*, Çev. Beyer H, Taschen B, Köln, Akt. Yılmaz, M. (2012). *Sanatın Günceli Güncelin Sanatı*, Ankara: Ütopya yayınları.
- Harvey, D. (2003). *Postmodernliğin Durumu*, Çev: Sungur, S. (3. Basım), İstanbul: Metis Yayınları.
- Huysens, A. Akt. Harvey, D. (2003). *Postmodernliğin Durumu*, Çev. Savran S, (3. Basım), İstanbul: Metis yayınları.

- Halka Yol Gösteren Özgürlük*, (b.t). 9 Şubat 2017, <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-understanding-eugene-delacroix-5-provocative-artworks>
- İpşiroğlu, N. ve İpşiroğlu, M. (2009). *Sanatta Devrim*, Akt. Kıyar, N. (2010). 20. *Yüzyıl Sanatını Algılama Sorunsalı*, Selçuk Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Resim - İş Eğitimi Bilim Dalı, Doktora Tezi, Konya.
- İlboğa, M. ve Aygül, H. H. (2015). Birlikte Yaşama Kültürü Bağlamında İnsan-Doğa Diyalektiği, *İktisat ve Girişimcilik Üniversitesi, Türk Dünyası, Kırgız-Türk Sosyal Bilimler Enstitüsü Akademik Bakış Dergisi*,72 (52), 64-78, 6 Aralık 2018, <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/383107>
- İzlenimcilik*, (b.t). 21 Şubat 2017, [https://www.sanatabasla.com/2017/06/03/izlenim-gundogumu-impression-sunrise-monet/\(Manet\)](https://www.sanatabasla.com/2017/06/03/izlenim-gundogumu-impression-sunrise-monet/(Manet))
- Joseph Beuys ve 7000 Meşe*, (b.t). 2 Haziran 2018, <https://dersbelgeligi.wordpress.com/hakkinda/yazilar/joseph-beuys-ve-7000mese/>
- Karavit, C. (2008). *Doğadaki İz: Yeryüzü Sanatı*, İstanbul: Telos Yayıncılık.
- König, G. Akt. Arslan, İ. (2011). *Çağdaş Doğa Düşüncesi*, (2. Basım), İstanbul: Küre Yayınları.
- Kermode, F. Akt. Lynton, N. (2015). *Modern Sanatın Öyküsü*, Çev: Çapan, C. ve Öziş, S. (5. Basım), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Kırılmaz, H. ve Ayparçası, F. (17 Mart 2016). Modernizm ve Postmodernizm Süreçlerinin Tüketim Kültürüne Yansımaları, *İnsan ve İnsan*, 3 (8), 32-58, 27 Mart 2019, <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/261417>
- Kang, F. (10 Nisan 2018). *Patlama Kuramı Konuşması*. 16 Haziran 2018, <https://oss.adm.ntu.edu.sg/fkang001/category/17s2-dm3010-tut-g01/research-17s2-dm3010-tut-g01/>
- Kandisky ve Sanatı*, (b.t). 10 Ocak 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=tb6-zOggXjQ>
- Little, S. (2010). *İzmler, Sanatı Anlamak*, (3. Basım), İstanbul: YEM (Yapı-Endüstri Merkezi) Yayınları.

- Lerner, D. Akt. Altun, F. (2011). *Modernleşme Kuramı: Eleştirel Bir Giriş*, (3. Basım), İstanbul: Küre Yayınları.
- Lynton, N. (2015). *Modern Sanatın Öyküsü*, Çev. Çapan, C. ve Öziş, S. (5. Basım), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Lynton, N. Akt. Koca, B. (2017). Kavramsal Sanat, *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 3 (2), 97-103, 30 Mayıs 2018, <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/391189>
- Land Art*, (b.t). 2 Haziran 2018, http://www.artandantiquesmag.com/2012/04/land-art-earthworks-postwar-american-art/201204_landart_02/
- Marx, K. Kapital, Akt. Yeşil, H. (1996). *Doğa ve İnsan*, İstanbul: Dönüşüm Yayınları.
- Marx, K. Hegelin Hukuk Felsefesinin Eleştirisi, Akt. Yılmaz, Z. B. (2011). Marx ve "İnsani Varoluş", *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, Sayı. 55, 76-83.
- Mottin, M. (9 Aralık 2014). *Anselm Kiefer? Londra Kraliyet Sanat Akademisi*. 25 Şubat 2018, <http://atpdiary.com/exhibit/anselm-kiefer-royal-academy-of-arts/>
- Meier, A. (26 Haziran 2015). *Bir Sanat Galerisinde 12 Atın Sakinliği ve Tartışması*. 3 Haziran 2018, <https://hyperallergic.com/218248/the-calm-and-controversy-of-12horses-in-an-art-gallery/>
- Masca, S. E. (27 Ekim 2018). *Modern sanat*, 27 Mart 2019, <https://blog.metu.edu.tr/e229776/2018/10/27/modern-sanat/>
- Mondrian*, (b.t). 25 Şubat 2017, <https://www.arhipo.com/tr-tr/sari-mavi-ve-kirmizi-ile-kompozisyon-1937-1942-piet-mondrian.html>
- Name June Paik*, (b.t). 30 Mayıs 2018, <https://www.mumok.at/en/exposition-music-electronic-television-1963-nam-june-paik-demonstriert-listening-music-through-mouth>
- Oğuz, D. (2015). 1960-1980 Arası Değişen Doğa Algısı ve Sanatta Doğaya Yöneliş, *Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, (14), 67-76, 27 Mart 2019, <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/203769>

- Orhan, C. (2017). *Çağdaş Kavramlar-Modernizm, Alternatif Eğitim Seminerleri*, 1 Şubat 2019, <http://www.ozgurder.org/newsprint.php?id=2611>
- Oyuncak Dükkânı*, (b.t). 30 Mayıs 2018, <https://www.wikiart.org/en/peter-blake/the-toy-shop-1962>
- Özkiraz, A. (1993). *Modernleşme Teorileri ve Postmodern Durum*, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Konya.
- Özkan, D. (2012). Modern Sanatların Gelişiminde Modern Sanat Kurumlarının Rolü ve Kurumsal Refleksivite, *Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (24), 137-167, 23 Şubat 2017, <http://kosbed.kocaeli.edu.tr/sayi24/7devrim.pdf>
- Özdem, O, Ö. ve Geçit, E. (2013). Postmodern Sanat Akımları ve Reklamlara Yansımaları, *Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Süreli Elektronik Yayını*, 21 (36), 152-174, 10 Nisan 2019, <http://www.acarindex.com/dosyalar/makale/acarindex-1423903267.pdf>
- Öztürk, R. (13 Haziran 2017). *Türkiye'deki Kavramsal Sanat Çalışmalarının Bir İncelemesi*. 19 Mart 2019, <http://www.e-skop.com/skopbulten/tezler-turkiyedeki-kavramsal-sanat-calismalarinin-bir-incelemesi/3403>
- Paul Gauguin Arearea Tablosu*, (b.t). 21 Şubat 2017, <https://www.istanbulsanatevi.com/sanaticilar/soyadi-g/gauguin-paul/paul-gauguin-arearea-318/>
- Read, H. (1981). *Sanat ve Toplum*, Çev. Mülayim, S. (3. Basım), Ankara: Ümran Yayınları.
- Rus, M. (26 Ocak 2019). *1970'lerden Bu Yana Cesur Bir Sosyal Yorum Olan Barbara Kruger'in Sanatı*. 3 Mart 2019, <https://www.wallpaper.com/art/barbara-kruger-profile>
- Richard Long*, (b.t). 13 Nisan 2017, <http://www.richardlong.org/Exhibitions/2011-exhibitions/threecircles.html>
- Storer, R. (17 Mart 2014). *Queensland'ın Kuzey Stradbroke Adasından İlham Alan Cai guo-Qiang 'Mirası'*. 2 Haziran 2018, <https://blog.qagoma.qld.gov.au/cai-guo-qiang-heritage-2013/>

- Spaid, S. Akt. Oğuz, D. (2015). 1960-1980 Arası Değişen Doğa Algısı ve Sanatta Doğaya Yöneliş, *Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, (14), 67-76, 27 Mart 2019, <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/203769>
- Spivey, N. Akt. Demiralp, D. (2015). *Antik Dönemde Felsefe ve Sanat*, İstanbul: Kozmos yayınları.
- Suğur, S. ve Suğur, N. (18 Nisan 2016). *Geleneksel Toplumdan Modern Topluma Geçiş*. 30 Mayıs 2018, <http://w2.anadolu.edu.tr/aos/kitap/IOLTP/1268/unite02.pdf>
- Şentürk, L. V. (2012). *Analitik Resim Çözümlenmeleri*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Tunalı, İ. (1996). *Felsefenin Işığında Modern Resim*, (5. Basım), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tansuğ, S. (1999). *Çağdaş Türk Sanatı*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tansuğ, S. (1999). *Resim Sanatının Tarihi*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Touraine, A. (2002). *Modernliğin Eleştirisi*, Çev. Tufan, H. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Turhanlı, H. Akt. Oğuz, D. (2015). 1960-1980 Arası Değişen Doğa Algısı ve Sanatta Doğaya Yöneliş, *Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, (14), 67-76, 27 Mart 2019, <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/203769>
- Taylor, R. (18 Eylül 2016). *Robert Smithson*. 13 Nisan 2017, <https://smarthistory.org/robert-smithson-spiral-jetty/>
- Tansuğ, S. (18 Mart 2018). *Antik Yunan Sanatı ve Resmin Gelişimi*. 13 Nisan 2018, <https://www.istanbulsanatevi.com/sanat-terimleri-kavramlar/antik-yunan-sanati-ve-resmin-gelisimi/>
- Türk Hamamı*, (b.t). 19 Şubat 2017, <https://www.sanatduvari.com/batinin-buyulu-ruyasi-oryantalizm/>
- Uysal, F. Akt. Saygı, S. (2012). Çağdaş Sanatta Doğa Algısı ve Ekolojik Farkındalık, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, *10* (17), 7-13, 27 Mart 2019, <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/324635>

- Uludağ, A. (8 Şubat 2014). *Kendini Dünyaya Adayan Bir Sanatçı*. (30 Mayıs 2018, <https://onedio.com/haber/ilginc-bir-sanat-olayi-vahsi-bir-kurt-ileayni-kafeste-1-hafta-kalmak-248994>)
- Usta, A. (1 Temmuz 2014), *Laokoon ve Oğulları Heykeli, Efsanesi ve Sanata Etkisi*. 3 Ocak 2017, <https://ahmetustanindefteri.blogspot.com/2014/07/Laokoon-heykeli-efsanesi.html>
- Usta, A. (2 Ocak 2015), *Mağara Sanatı: Lascaux Mağarası*. 6 Aralık 2018, <https://ahmetustanindefteri.blogspot.com/2015/01/Cave-Art-Lascaux-Magarasi.html>
- White, S. (23 Kasım 2003). *Haluk Akakçe-Mükemmel Tesadüf*. 27 Ağustos 2018, <https://drawingroom.org.uk/exhibitions/haluk-akakce-perfect-coincidence>
- Williams, R. (2005). *Anahtar Sözcükler*, Çev. Kılıç S. İstanbul: İletişim Yayınları, Akt. Erden, E. O. (2016). *Modern Sanatın Kısa Tarihi*, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Yaman, Yasa, Z. (1993). *Türkiye'de Kübizm ve Yeni sanat, Sanat Dünyamız*, İstanbul, Akt. Yılmaz, M. (2012). *Sanatın Günceli Güncelin Sanatı*, Ankara: Ütopya yayınları.
- Yeşil, H. (1996). *Doğa ve İnsan*, İstanbul: Dönüşüm Yayınları.
- Yardımcı, S. (2006). *İnsan-Doğa İlişkisi Ekseninde Derin Ekoloji ve Toplumsal Ekoloji*, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Siyaset Bilimi ve Kamu Yönetimi Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Ankara.
- Yamaner, G. (2007). *Postmodernizm ve Sanat*, Ankara: Algı Yayın.
- Yılmaz, M. (2012). *Sanatın Günceli Güncelin Sanatı*, Ankara: Ütopya yayınları.
- Yılmazkarasu, S. (26 Ekim 2018), *Raffaello'nun 'Atina Okulu' Şaheserinin Arkasındaki Hikaye*. 7 Kasım 2018, <https://dusunbil.com/raffaellonun-atina-okulu-saheserinin-arkasindaki-hikaye/>
- Yaşama Sevinci*, (b.t). 11 Şubat 2017, <https://www.henrimatisse.org/joy-of-life.jsp>
- 100 Yıllık Bir Bulmaca*, (b.t). 19 Mart 2019, <http://www.agos.com.tr/tr/yazi/10414/cozulmeyi-bekleyen-100-yillik-bir-bulmaca>