



T.C.
VAN YÜZÜNCÜ YIL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



YÜKSEK
LİSANS TEZİ

1960 TARİHİNDEN GÜNÜMÜZE SANAT HAREKETLERİNDE ATIK
NESNENİN KULLANIMI

ÖZGÜR GÜNDÜZ

RESİM
ANASANAT DALI

MAYIS 2025

T.C.
VAN YÜZÜNCÜ YIL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

1960 TARİHİNDEN GÜNÜMÜZE SANAT HAREKETLERİNDE ATIK NESNENİN
KULLANIMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ÖZGÜR GÜNDÜZ

VAN-2025

T.C.
VAN YÜZÜNCÜ YIL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

1960 TARİHİNDEN GÜNÜMÜZE SANAT HAREKETLERİNDE ATIK NESNENİN
KULLANIMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

HAZIRLAYAN
ÖZGÜR GÜNDÜZ

DANIŞMAN
DOÇ.DR. NURTAÇ ÇAKAR

VAN-2025

KABUL VE ONAY

Özgür GÜNDÜZ tarafından hazırlanan “1960 Tarihinden Günümüze Sanat Hareketlerinde Atık Nesnenin Kullanımı” adlı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından OY BİRLİĞİ ile Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalında **YÜKSEK LİSANS TEZİ** olarak kabul edilmiştir.

| Jüri Üyeleri | İmza |
|---|------------|
| Danışman: Doç. Dr. Nurtaç ÇAKAR Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Anabilim Dalı, Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum. | |
| Başkan : Doç. Dr. Mehmet GÖKTEPE Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Anabilim Dalı, Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum. | |
| Üye : Prof. Hikmet Serdar MUTLU Malatya İnönü Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Bölümü, Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum. | |
| Üye : Unvanı Adı SOYADI Üniversite Adı, Anabilim Dalı Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum. | |
| Üye : Unvanı Adı SOYADI Üniversite Adı, Anabilim Dalı Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum/onaylamıyorum | |
| Yedek Üye : Unvanı Adı SOYADI Üniversite Adı, Anabilim Dalı Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum/onaylamıyorum | |
| Yedek Üye : Unvanı Adı SOYADI Üniversite Adı, Anabilim Dalı Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum/onaylamıyorum | |
| Tez Savunma Tarihi: | 21/05/2025 |

Jüri tarafından kabul edilen bu tezin Yüksek Lisans Tezi olması için gerekli şartları yerine getirdiğini ve imzaların sahiplerine ait olduğunu onaylıyorum.

Doç. Dr. Ercan ÇALIŞ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

ETİK BEYAN

Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü **Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;**

- Tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- Bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu

bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim. (21.06.2025)

(İmza)

ÖZGÜR GÜNDÜZ

Yüksek Lisans Tezi

ÖZGÜR GÜNDÜZ

VAN YÜZÜNCÜ YIL ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

Mayıs, 2025

1960 TARİHİNDEN GÜNÜMÜZE SANAT HAREKETLERİNDE ATIK NESNENİN KULLANIMI

ÖZET

İçinde bulunduğumuz tüketim toplumunda her türlü malzeme, hızla tüketilerek işlevini yitirmekte ve atık niteliği kazanmaktadır. “1960 Tarihinden Günümüze Sanat Hareketlerinde Atık Nesnenin Kullanımı” başlıklı bu araştırmada, işlevsel değerini yitirmiş materyallerin çağdaş sanat üretiminde nasıl değerlendirildiğini irdeleyerek, sanat ile malzeme arasındaki ilişkiye odaklanmaktadır. Araştırma kapsamında, 20. yüzyılın başlarında Kübizm Akımı’yla birlikte sanat alanında atık malzeme kullanımının ortaya çıktığı görülmektedir. Ayrıca, 1960 sonrası sanat akımları incelenmiş günümüz çağdaş sanat anlayışına kadar olan süreçler kronolojik olarak ele alınmıştır.

Atık malzemelerin sanatsal üretimde kullanımı, yalnızca sanatın malzeme, nesne ve medyum anlayışını dönüştürmekle kalmamış; aynı zamanda sanatın tanımsal ve işlevsel sınırlarını da genişletmiştir. Sanat eseri olarak tasarlanmamış birçok nesne, sanatçının yaratıcı müdahalesiyle estetik bir değer kazanarak sanat eseri niteliği taşımaya başlamıştır. Bu dönüşümün izleri, çağdaş sanat pratikleri çerçevesinde incelendiğinde; atık materyallerin yaratım sürecindeki işlevi sanatın tarihsel gelişim süreciyle birlikte şekillenmiştir. Bu doğrultuda, atık malzeme kullanımı, sanat ile günlük yaşam arasındaki geleneksel sınırları ortadan kaldırdığı görülmektedir.

Çalışmada ulusal ve uluslararası düzeyde güncel sanatla uğraşı gösteren sanatçılar belirlenmiş; bu sanatçıların atık malzeme kullanımı ile ilgili eserleri yazılı ve görsel kaynaklara dayalı olarak incelenmiştir. Bu bağlamda, atık nesne yalnızca fiziksel bir malzeme olmaktan çıkarılarak, sanatçıların kendilerini ifade ettiği bir araca dönüştürüldüğü anlaşılmıştır.

Tezde son olarak konuyla ilgili uygulamaların ele alınış süreçlerini oluşturan kişisel çalışmalara yer verilmiş ve böylelikle tezinin amacı gerçekleştirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Atık Nesne, Sanat, Atık Malzemeler

Sayfa Sayısı: ix + 119

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Nurtaç ÇAKAR

M. Sc. Thesis

ÖZGÜR GÜNDÜZ

VAN YÜZÜNCÜ YIL UNIVERSITY

INSTITUTE OF SOCIAL SCIENCES

May, 2025

THE USE OF WASTE OBJECTS IN ART MOVEMENTS FROM 1960 TO TODAY

ABSTRACT

In the consumer society we live in, all kinds of materials are rapidly consumed, losing their function and becoming waste. This research titled “The Use of Waste Objects in Art Movements from 1960 to the Present” focuses on the relationship between art and material by examining how materials that have lost their functional value are evaluated in contemporary art production. Within the scope of the research, it is seen that the use of waste materials in the field of art emerged with the Cubism Movement in the early 20th century. In addition, art movements after 1960 were examined and the processes up to today’s contemporary art understanding were discussed chronologically.

The use of waste materials in artistic production has not only transformed the understanding of art as a material, object and medium; it has also expanded the definitional and functional boundaries of art. Many objects that were not designed as works of art have gained an aesthetic value through the creative intervention of the artist and have begun to have the quality of works of art. When the traces of this transformation are examined within the framework of contemporary art practices; the function of waste materials in the creative process has been shaped together with the historical development process of art. In this direction, it is seen that the use of waste materials has eliminated the traditional boundaries between art and daily life. In the study, artists who are engaged in contemporary art at national and international levels were determined; the works of these artists related to the use of waste materials were examined based on written and visual sources. In this context, it was understood that the waste object was transformed from being a mere physical material into a tool through which artists expressed themselves.

Finally, personal studies that constitute the processes of addressing the applications related to the subject were included in the thesis and thus the aim of the thesis was achieved.

Key Words: Waste Object, Art, Waste Materials

Number of Pages: ix + 119

Thesis Advisor: Assoc. Dr. Nurtaç Çakar

İÇİNDEKİLER

| | |
|--|-----|
| ÖZET | iii |
| ABSTRACT | iv |
| İÇİNDEKİLER | v |
| SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ | vi |
| GÖRSELLER DİZİNİ | vii |
| ÖNSÖZ | ix |
| GİRİŞ | 1 |
| A. Araştırmanın Amacı, Kapsamı ve Niteliği | 1 |
| B. Metod ve Yöntem | 2 |
| C. Yararlanılan Kaynaklar | 4 |
| 1. ATIK NESNE VE SANAT | 7 |
| 1.1. Sanat Objesi Olarak Nesne Kullanımının Tarihsel Süreci | 11 |
| 1.1.1 Atık Nesne Bağlamında Doğa Anlatımı | 35 |
| 2. II. DÜNYA SAVAŞI SONRASI NESNENİN SANAT HAREKETLERİNDEKİ YERİ | 39 |
| 2.1. II. Dünya Savaşı Sonrası Nesnenin Sanat Hareketlerindeki Yeri | 39 |
| 2.1.1. Pop Art Sanat Hareketine Bakış | 40 |
| 2.1.2. Yeni Gerçeklik Hareketine Bakış | 47 |
| 2.1.3. Kavramsal Sanat Hareketine Bakış..... | 52 |
| 2.1.4. FLUXUS (Akış) | 57 |
| 2.1.5. Arte Povera (Yoksul Sanat) | 64 |
| 2.1.6. Land Art (Arazi Sanatı) Bakış | 73 |
| 3. ATIK NESNE VE GÜNCEL OLUŞUMLAR | 77 |
| 3.1. 1980' den Günümüze Atık Nesnenin Konumu | 77 |
| 4. KİŞİSEL UYGULAMALAR | 106 |
| 5. SONUÇ | 112 |
| KAYNAKÇA | 114 |
| ÖZGEÇMİŞ | 120 |
| LİSANSÜSTÜ TEZ ORJİNALLİK RAPORU | 121 |

SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ

Bu tez çalışmasında kullanılan simgeler ve kısaltmalar, açıklamaları ile birlikte aşağıda sunulmuştur.

| Kısaltmalar | Açıklamaları |
|--------------------|-----------------------------|
| ABD | Amerika Birleşik Devletleri |
| b | Baskı / Basım |
| bkn | Bakınız |
| Cm | Santimetre |
| Çev | Çeviren / Çevirmen |
| Doç | Doçent |
| Dr | Doktor |
| Prof | Profesör |
| T.C | Türkiye Cumhuriyeti |
| TDK | Türk Dil Kurumu |
| TV | Televizyon |
| Vb | Ve Benzeri |
| Vd | Ve Diğeri/ Diğerleri |
| yy | Yüzyıl/ Yüzyıllar |

GÖRSELLER DİZİNİ

| Görsel | Sayfa Numarası |
|--|----------------|
| Görsel 1: George BRAQUE, “Meyve Tabağı ve Bardak”. (1912–1913)..... | 13 |
| Görsel 2: Pablo Picasso, “Mandolin ve Klarnet”. (1913)..... | 15 |
| Görsel 3: Pablo Picasso, “Hasır Sandalyeli Natüromort”. (1912)..... | 16 |
| Görsel 4: Pablo Picasso, “Gitar”. (1914)..... | 18 |
| Görsel 5: Pablo PICASSO, “Keçi”. (1950)..... | 19 |
| Görsel 6: Juan Gris, “Jaluzi”. (1914)..... | 21 |
| Görsel 7: Vladimir Tatlin, “Kontr-rölyef, 0.10 Sergisi”. (1915)..... | 22 |
| Görsel 8: Vladimir Tatlin, “III. Enternasyonal Anıtı Modeli”. (1920)..... | 23 |
| Görsel 9: Umberto Boccioni, “Hızlanan Atın Dinamizm'i”. (1915)..... | 24 |
| Görsel 10: Kurt Schwitters, “Merz”. (1919)..... | 25 |
| Görsel 11: Marcel Duchamp, “Çeşme”. (1917)..... | 28 |
| Görsel 12: Marcel Duchamp, “Bisiklet Tekerleği”. (1913)..... | 30 |
| Görsel 13: Raoul Hausman, “Mekanik Kafa”. (1919)..... | 32 |
| Görsel 14: Man Ray, “Hediye Ütü”. (1921)..... | 33 |
| Görsel 15: Richard Hamilton, “Bugünün Evlerini Böyle Farklı ve Çekici Hale Getiren Nedir?”. (1956)..... | 42 |
| Görsel 16: Robert Rauschenberg, “Yatak”. (1955)..... | 44 |
| Görsel 17: Robert Rauschenberg, “Monogram”. (1950)..... | 45 |
| Görsel 18: Andy WARHOL, “Brillo Kutusu”. (1963)..... | 46 |
| Görsel 19: Fernandes Arman, “Dolu”. (1960)..... | 48 |
| Görsel 20: Jean Tinguely, “New York'a Saygı”. (1960)..... | 50 |
| Görsel 21: César BALDACCİNİ, “Sarı Buick”. (1962)..... | 51 |
| Görsel 22: Joseph Kosuth, “Bir ve Üç Sandalye”. (1965)..... | 56 |
| Görsel 23: Nam June PAİK, “Robot Ailesi-Teyze”, (1986)..... | 60 |
| Görsel 24: Wolf VOSTELL, “Elektronik Dekolaj Oluşan Oda”, (1968)..... | 61 |
| Görsel 25: Joseph Beuys, “Piyanoya Sızma”, (1966)..... | 62 |
| Görsel 26: Joseph BEUYS, “Süpürüp Atma”, (1972)..... | 63 |
| Görsel 27: Giovanni Anselmo, “Bükülme”, (1968)..... | 66 |
| Görsel 28: Mario Merz, “İgloo di Giap”. (1968)..... | 67 |
| Görsel 29: Alberto Burri, “Sacco”, (1953)..... | 69 |
| Görsel 30: Piero Manzoni, “Sanatçının Dışkısı”, (1961)..... | 70 |
| Görsel 31: Michelangelo Pistoletto, “Paçavralar İçinde Venüs”, (1967)..... | 71 |
| Görsel 32: Robert Smithson, “Yer Olmayan”, (1968)..... | 74 |
| Görsel 33: Michael Heizer, “Yerinden Edilen-Yerine Konulan Kütle”, (1969)..... | 75 |
| Görsel 34: Anselm Kiefer, “Mezopotamya/ Baş Rahibe”, (1985-89)..... | 79 |
| Görsel 35: Tony Cragg, “Yığın”, (1975)..... | 80 |
| Görsel 36: İlya Kabakov, “Evinden Uzağa Doğru Uçan Adam”, (1988)..... | 82 |
| Görsel 37: Christian Boltanski, “Çocuk Müzesinin Deposu”, (1989)..... | 83 |
| Görsel 38: Jaroslaw KOZŁOWSKİ, “Yumuşak Projeksiyon- İngiltere ve Kuzey İrlanda Çeşitlemesi, yerleştirme”, (1995)..... | 84 |
| Görsel 39: David Hammons, “Taş Kafa”, (1998)..... | 85 |
| Görsel 40: Doris SALCEDO, “8. İstanbul Biennial”, (2003)..... | 86 |
| Görsel 41: Nedko SOLAKOV, “Sanat ve Yaşam Enstalasyon Deniz Palas Apartmanı”, (2005)..... | 88 |
| Görsel 42: El Anatsui, “Solan Kumaş”, (2005)..... | 89 |
| Görsel 43: Jannis KOUNELLİS, “Yerleştirme”, (2006)..... | 90 |
| Görsel 44: Mohammed İbrahim Mahama, “Sınırların Dışında, 56. Venedik Bienali”, (2015)..... | 91 |
| Görsel 45: Kuzgun Acar, “Kuşlar”, (1966)..... | 93 |

| | |
|---|-----|
| Görsel 46: Altan Gürman, “Montaj 4”, (1967) | 95 |
| Görsel 47: Füsün Onur, “İsimsiz”, (1970) | 96 |
| Görsel 48: Sarkis Zabunyan, “Çaylak Sokak”, (1986)..... | 96 |
| Görsel 49: Bubi, “Kafesler”, (1998)..... | 98 |
| Görsel 50: Tayfun Erdoğan, “Natura IV”, (2015)..... | 99 |
| Görsel 51: Özer Aktaş, “Balerin”, (2020)..... | 100 |
| Görsel 52: Ada Uzundede, “Sin”, (2020)..... | 101 |
| Görsel 53: Zeynel Abidin Koşarca, “Baş Melek”, (2021)..... | 102 |
| Görsel 54: Erçin Gül, “Tatonka”, (2023) | 103 |
| Görsel 55: Deniz Sağdıç, “İsimsiz”, (2023) | 105 |
| Görsel 56: Özgür GÜNDÜZ, “Yangının Tam Ortasında Kalmak”, (2025)..... | 107 |
| Görsel 57: Özgür GÜNDÜZ, “İsimsiz”, (2025)..... | 107 |
| Görsel 58: Özgür GÜNDÜZ, “Ait Olduğum Yer”, (2025) | 108 |
| Görsel 59: Özgür GÜNDÜZ, “Yeniden”, (2024)..... | 109 |
| Görsel 60: Özgür GÜNDÜZ, “Çocukluğum”, (2024)..... | 109 |
| Görsel 61: Özgür GÜNDÜZ, “Gidemezsen Bilemezsin”, (2023)..... | 110 |
| Görsel 62: Özgür GÜNDÜZ, “Geçmişe Ait Kırıntılar”, (2022) | 111 |



ÖNSÖZ

1960 sonrası sanat eğilimlerini etkileyen teknolojik ilerlemeler ile sanatta disiplinler arası yeni görüşleri ortaya çıkarmıştır. Kendi içerisinde sanatta atık malzemenin yer edinmesi ve sanatta kullanılması yeni sanat yapıtlarını meydana getirmiştir. 1960 tan günümüze sanatta atık malzemenin kabul görmesi ile ele alınan bu tez çalışmasında öncelikle konunun belirlenmesinde, gerekli araştırmalara ve kaynaklara ulaşılmasında, tezin sınırlarının belirlenmesinde ve her aşamasında bilgi, tecrübe, yol göstericiliğiyle, desteğiyle değerli danışman hocam Doç. Dr. Nurtaç ÇAKAR'a teşekkürlerimi sunarım.

Tanıdığım ilk günden beri hep yanımda olan, desteklerini her zaman esirgemeyen beni en doğru şekilde yönlendiren, eğiten ve doğru yolda gitmemde her zaman çaba gösteren çok değerli Doç. Dr. Fırat ÇALKUŞ hocama da teşekkürlerimi borç bilirim. Ayrıca maddi ve manevi olarak tüm yaşamım boyunca tüm emeklerini ve fedakarlığını benden esirgemeyen canım aileme teşekkür ederek bu çalışmayı armağan etmek istiyorum.

ÖZGÜR GÜNDÜZ

VAN-2025

GİRİŞ

A.Araştırmanın Amacı, Kapsamı ve Niteliği

Atık nesnelerin sanat pratiğinde kullanımı, ilk örneklerinden günümüze dek dikkat çekiciliğini korumaktadır. Erişilebilirliğinin kolay oluşu ve içerdiği biçimsel anlamsal katmanlar, bu tür nesnelerin sanat üretiminde sıklıkla tercih edilmesine olanak tanımaktadır. Sanatsal bağlamda dönüştürüldüklerinde estetik nitelikler kazanan bu nesneler, çağdaş sanatın değişen estetik anlayışı içerisinde anlamlı bir yer edinmiş; hem biçim hem de içerik bakımından yeni yorumlara açık dinamik bir araç hâline gelmiştir.

Çağın sanatsal ve teknolojik gelişmeleriyle birlikte atık nesnelerin sanat pratiğinde bir malzeme olarak kullanılması, sanat nesnesini oluşturan tüm yapıların yeniden değerlendirilmesini beraberinde getirmiştir. Bu gelişme, geleneksel akademik normların sorgulanmasına ve katı sanatsal sınırların esnemesine zemin hazırlamıştır. Söz konusu dönüşümle birlikte, sanat nesnesinin yaratım sürecinde belirleyici unsur olarak sanatçının öznel iradesi öne çıkmıştır. Sanat eserinin düşünsel temeli, bu temelin biçime dönüştürülmesinde tercih edilen malzeme, teknik ve sergileme biçimi gibi süreçler, sanatçının bireysel yaklaşımı doğrultusunda şekillenmiştir. Bu üretim anlayışı, yalnızca kendi dönemini değil, aynı zamanda günümüz sanatının oluşumunu da etkileyerek çağdaş sanatsal üretim biçimlerine önemli katkılarda bulunmuştur.

Atık nesnelerin sanatsal kullanımı, hem biçimsel hem de düşünsel boyutlarda, ilk örneklerinden günümüzdeki uygulamalara kadar olan süreçte önemli değişim ve gelişim göstermiştir. Bu gelişimde ekonomik, teknolojik ve bilimsel gelişmeler belirleyici rol oynamıştır. Özellikle teknolojinin sağladığı geniş imkânlar, sanatçılara düşündükleri kavramları somutlaştırma sürecinde sınırsız ifade olanakları sunmuştur. Malzeme tercihlerinde ise, dönemsel koşullara bağlı olarak değişen materyallerin dikkate alındığı görülmektedir. Bu çeşitlilik, sanat tarihinde farklı dönemlerde ortaya çıkan sanat akımları ve bu hareketlere katılan sanatçıların üretimleri aracılığıyla açık biçimde izlenebilmektedir.

Bu çalışmanın temel amaçlarından biri, söz konusu olan dönemlerde ortaya konan sanat eserlerinin tanıtılmasını sağlamak ve bu eserleri sanat açısından incelemek olmuştur. Böylelikle, 1960 sonrası sanat anlayışının genel yapısı, sanatçıların düşünsel yaklaşımları, üretim biçimleri ve özellikle çağdaş sanatçıların sanatsal pratikleri kapsamlı bir şekilde değerlendirilmiştir. Nitekim, pek çok çağdaş sanatçı, gerçekleştirdikleri özgün çalışmalar aracılığıyla sanat dünyasında önemli bir yer edinmiş ve adlarından söz ettirmiştir. Bu bağlamda, araştırmanın hedefi; söz konusu sanatçıların eserlerini, sanata sağladıkları katkıları, kullandıkları malzeme ve teknikleri, üslup özelliklerini ve işledikleri temaları analiz ederek, çağdaş sanatın günümüzdeki gelişim sürecine ışık tutmaktır.

Bu tez çalışmasının kapsamı, dönemsel olarak 1960 sonrası sanat pratiğiyle sınırlı tutulmuş olup, bu dönemde atık malzemelerin sanat yapıtlarında kullanımıyla ortaya çıkan dönüşümlerin incelenmesidir. Elde edilen veriler doğrultusunda, araştırmanın kapsamı; bu dönemde gelişen sanat anlayışları, sanatçılar ve onların üretimleri doğrultusunda belirlenmiştir. Çalışmada, çağdaş sanatın genel çerçevesi ele alınırken, özellikle ulusal ve uluslararası sanatçılara ve atık malzeme kullanılan eserlerine yer verilerek bu konudaki yaklaşımları değerlendirilmiştir.

Büyük bir titizlik ve özveriyle hazırlanan bu tez çalışmasının, konuyla ilgili ileride gerçekleştirilecek bilimsel araştırmalara ve yayınlara kaynaklık etmesi temel hedeflerimizden biri olmuştur. Araştırma kapsamında ele alınan sanatçılar, öncelikle kısa biyografik bilgileri, sanatçının benimsediği estetik ve kavramsal anlayışla ürettiği yapıtlar tanıtılmıştır.

Tezin son bölümünde ise çalışmanın amacına yönelik atık malzemelerden üretilmiş kişisel uygulamalara yer verilmiştir.

B. Metod ve Yöntem

Bu tez çalışması, belirli bir akademik yöntem ve sistematik çerçevesinde yapılandırılmıştır. Çalışmanın ilk aşamasında, araştırma konusunun başlığı ve kapsamı net bir biçimde belirlenmiş, bu doğrultuda literatür taraması yapılmıştır. Konuya ilişkin tezler, akademik kitaplar, hakemli makaleler ve diğer bilimsel

kaynaklar sistematik biçimde incelenmiş ve değerlendirilmeye alınmıştır. Elde edilen veriler, araştırma sürecinde kullanılmak üzere dijital ve fiziksel ortamda arşivlenmiş, konu bütünlüğünü sağlayacak şekilde tasnif edilmiştir. Bu yaklaşım, çalışmanın kuramsal altyapısının sağlıklı biçimde oluşturulmasına ve verilerin tez bütünlüğü içinde etkili biçimde kullanılmasına olanak tanımıştır.

Tez çalışması, belirlenen konu başlığı ve kapsam sınırlılıkları doğrultusunda yalnızca kaynak araştırmasına dayalı olarak yürütülmüş ve kişisel uygulamalara yer verilmiştir.

Yapılan kapsamlı araştırma ve değerlendirmeler neticesinde, tez çalışmasının ana başlığı ile alt başlıkları belirlenmiş; her bilginin hangi başlık altında ele alınacağı sistematik biçimde yapılandırılmıştır. Her alt başlık, kendi içerisinde özgün araştırmalarla ele alınmış ve ilgili bilgiler bilimsel araştırma yöntemlerine göre aktarılmıştır. Tezin yazım sürecinde ise her bir bölümün kendi içerisinde bütünlük taşımasına ve genel kurguyla tutarlı olarak entegre edilmesine özen gösterilmiştir.

Tez kapsamında ele alınan konu başlıkları gerçekleştirilen araştırmalar ve elde edilen bulgular, akademik bir üslup çerçevesinde metne dönüştürülmüştür. Çalışma kapsamında incelenen sanat anlayışları ve bu anlayışları benimseyen sanatçılara ilişkin bilgiler, çeşitli tez, makale ve akademik yayınlardan elde edilen veriler doğrultusunda sistematik bir biçimde sunulmuştur. İlgili sanatçıların bazı eserlerine örnek olarak yer verilmiş, bu sayede hem sanatçıların estetik ve kavramsal yaklaşımlarına ilişkin daha kapsamlı bir değerlendirme yapılması hem de söz konusu eserlerin görsel zenginliğiyle tez içeriğinin desteklenmesi amaçlanmıştır.

Tez çalışmasının son aşamasında, yararlanılan tüm kaynaklar üniversitenin tez yazım kılavuzunda belirtilen kurallar doğrultusunda, sistematik bir biçimde düzenlenerek kaynakça bölümünde sunulmuştur. Ayrıca, çalışmanın içeriğini görsel açıdan desteklemek ve anlatımı güçlendirmek amacıyla birçok görsel de yer verilmiştir.

C. Yararlanılan Kaynaklar

Çalışma konusu olan “1960 Tarihinden Günümüze Sanat Hareketlerinde Atık Nesnenin Kullanımı” kapsamında ulaşılan kaynaklar, çalışmanın bilimsel bir boyut kazanmasında etkili olmuştur.

Bu çalışmada yararlanılan kaynaklar arasında, 1996 yılında yayımlanan Semra Germaner’in *1960 Sonrası Sanat* adlı eseri önemli bir yer teşkil etmektedir. Germaner, söz konusu kitabında, Türkiye’de sınırlı ölçüde tanınan 1960 sonrası sanat akımlarını kapsamlı biçimde ele almış; 20. yüzyılın ikinci yarısında sanatın geçirdiği dönüşüm sürecine ilişkin detaylı bilgiler sunmuştur. Eserde, 1960 Sonrası Sanat, Yeni Gerçekçilik, Minimalizm, Op-Art, Postmodernizm, Kavramsal Sanat, Süreç Sanatı ve Fluxus Hareketi gibi birçok sanat akımı, bu dönem sanatına yansımaları ve sanatçıların özgün örnekleriyle birlikte incelenmiştir. Konumuzla doğrudan ilişkili olan bu kapsamlı kitap temel başvuru kaynaklarından biri olmuştur.

Ahu Antmen’in 2013 yılında beşinci baskısı yapılan *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar* adlı eseri, 20. yüzyıl boyunca Batı sanatında etkili olan Kübizm, Sürrealizm, Soyut Dışavurumculuk, Pop-Art gibi pek çok önemli sanat akımı hakkında kapsamlı bilgiler sunmaktadır. Antmen, söz konusu sanat akımlarını, dönemin sanatçıları ve onların özgün eserlerinden örneklerle destekleyerek ele almış; bu akımların ortaya çıkışında ve zamanla etkilerini yitirmelerinde etkili olan felsefi ve toplumsal arka planı da irdelemiştir. Özellikle kavramsal sanat ve minimalizmin tarihsel gelişim süreci ile bu dönemlerin düşünsel temellerine ışık tutması açısından, çalışma konusuyla yakından ilişkili görülen nitelikli bir başvuru kaynağı olmuştur.

Terry Barrett’in *Sanat Üretimi* adlı eseri, çağdaş sanat pratiklerini anlamlandırma sürecinde önemli bir başvuru kaynağı olarak değerlendirilmiştir. Barrett, kitabında sanat üretiminin ardındaki düşünsel sürece, sanatçının niyetine ve izleyiciyle kurduğu ilişkiye odaklanmakta; sanatın yalnızca estetik bir nesne değil, aynı zamanda toplumsal, kültürel ve bireysel anlamların taşıyıcısı olduğunu vurgulamaktadır. Bu yönüyle eser, tez çalışmasında ele alınan çağdaş sanat anlayışlarının çözümlenmesinde kuramsal bir zemin oluşturmuş; özellikle atık

nesnelerin sanatsal bağlamda yeniden işlev kazandırılması süreçlerini değerlendirmede yol gösterici olmuştur.

Nancy Atakan'ın *Sanatta Alternatif Arayışlar* adlı eseri, özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren sanat alanında ortaya çıkan deneysel yaklaşımları ve geleneksel sanat anlayışına karşı geliştirilen alternatif üretim biçimlerini kapsamlı bir şekilde ele almaktadır. Kitap, sanatın yalnızca nesne temelli bir üretim süreci olmadığını, aynı zamanda fikirlerin, süreçlerin ve bağlamsal okumaların ön plana çıktığı bir alan olduğunu vurgulamaktadır. Atakan, alternatif sanat pratiklerinin gelişiminde sanatçının bireysel ve toplumsal motivasyonlarını, malzeme seçimindeki özgürlükleri ve ifade biçimlerinde yaşanan dönüşümleri analiz ederek, günümüz sanat anlayışının çok katmanlı yapısını açığa çıkarmaktadır. Bu bağlamda eser, tez kapsamında incelenen çağdaş sanatçılar ve onların atık malzeme kullanımıyla geliştirdikleri özgün üretim süreçleri için teorik bir çerçeve sunmuştur.

Hediye Türe'nin *Kentsel Atıkların 1950 Sonrası Çağdaş Türk Sanatında Kullanımı* başlıklı yüksek lisans tezi, kentsel yaşamın bir sonucu olarak ortaya çıkan atık malzemelerin sanat üretiminde nasıl değerlendirildiğine odaklanmaktadır. Çalışmada, 1950 sonrası dönemde kentleşme sürecinin hız kazanmasıyla birlikte artan tüketim kültürü ve buna bağlı olarak oluşan atıkların, çağdaş Türk sanatında nasıl biçimsel ve kavramsal bir unsur olarak kullanıldığı analiz edilmiştir. Türe, sanatsal üretimlerde geri dönüştürülmüş malzemelerin estetik ve eleştirel işlevlerine dikkat çekerek, atığın yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda toplumsal ve kültürel bir veri olarak sanat nesnesine dönüştüğünü ortaya koymuştur. Bu yönüyle tez çalışmasında ele alınan sanat anlayışları ve atık malzeme kullanımı ile doğrudan ilişkili olup önemli bir kaynak teşkil etmektedir.

Bunun yanı sıra Tülin Doğruer'in *Görsel Sanatlarda 1945 Sonrası Atık Nesne Kullanımı* başlıklı yüksek lisans tezi, II. Dünya Savaşı sonrasındaki dönemde, sanatsal üretim süreçlerinde atık nesne kullanımının artan önemine odaklanmaktadır. Tez, savaşın ardından değişen sosyoekonomik koşullar, tüketim alışkanlıklarındaki dönüşüm ve buna bağlı olarak gelişen materyal anlayışının sanatçıların malzeme tercihlerini nasıl etkilediğini kapsamlı biçimde ele almaktadır. Doğruer, bu bağlamda, atık nesnelerin estetik bir araca dönüşüm sürecini ele alırken hem Batı'da

hem de Türkiye’de bu malzemelerin kavramsal, biçimsel ve toplumsal boyutlarını da irdelemiştir. Sanatçıların, nesnelere yükledikleri yeni anlamlar aracılığıyla sanatın sınırlarını nasıl genişlettiklerini ortaya koyan bu çalışma, özellikle post modern sanat anlayışı içinde atık nesne kullanımını anlamlandırma çabalarına önemli katkı sağlamıştır. Bu da tez konusu açısından o dönemi kapsayan kapsamlı değerlendirmeleriyle temel başvuru kaynaklarından biri niteliğindedir.

Bunlara ek olarak, bu tez çalışması yöntemsel çerçevesinin oluşturulmasında, araştırma sürecinin sistematik bir şekilde yürütülmesinde ve tez kapsamında incelenen sanatçılar ile eserlerinin belirlenmesinde katkı sağlayan çok sayıda kaynağa ulaşılmıştır. Bu bağlamda; kitaplar, bilimsel makaleler, sanat eserlerine ilişkin katalog kitapları, akademik tez çalışmaları ve farklı türde yayınlardan yararlanılmıştır. Ancak söz konusu kaynakların tümünün burada ayrıntılı biçimde sunulması mümkün olmadığından, yalnızca çalışmanın dayanak noktasını oluşturan temel başvuru kaynaklarına ilişkin kısa bilgiler aktarılmıştır.

1. ATIK NESNE VE SANAT

Türk Dil Kurumu Sözlüğü'nde "atık nesne", belli bir ağırlığı, hacmi ve rengi bulunan her türlü cansız varlık olarak tanımlanırken, "obje" kavramı ise fizik terimleri çerçevesinde insanın dışında kalan, görülebilen, dokunulabilen ve kütlesi olan tüm maddi varlıklar şeklinde açıklanmaktadır (Türk Dil Kurumu [TDK], 2017).

Birçok insanın bildiği gibi atık nesnelere için genellikle çöp kavramı kullanılmaktadır. Atıkların toplanıp, derlenip, yığıldığı yerlerin genel adına ise çöp yığınları denilmektedir. Genel olarak "çöp" diye adlandırdığımız, kullanım dışı kalmış, bir kenara atılmış, artık değer verilmeyen veya doğaya bırakılmış her türlü nesne (şeyler) "atık nesne" olarak tanımlanabilir.

İnsan, günlük yaşamında kullandığı ve artık atık konumuna gelen nesnelere yeni biçim ve anlamlar kazandırarak, onları yücelterek sanatsal yaratımlara dönüştürmeyi başarmıştır. Bu nedenle atık nesnelere olduğu gibi, kullanılmaya hazır sanayi ürünleri de bu süreçte değerlendirilebilmektedir. Sanatsal bir oluşum içinde yeniden anlamlandırılan nesnelere, eski kimliklerinden sıyrılarak farklı algı ve anlamlar taşıyan formlara dönüşmüş sayılmaktadır (Binay, 2010: 17).

Atık nesne kavramı, sanatsal üretim açısından önemli bir ayrımı ifade etmek için kullanılmaktadır. Bilginin varlığı, nesnenin varlığına bağlı olarak şekillenmektedir. Nesnelere sınıflandırılması ise, farklı bilgi türleri arasındaki ayrımları belirlemek adına önemli bir işlev görmektedir (Soykan, 2012: 21).

20. yüzyıldan itibaren sanatçıların çalışmalarında malzeme kullanımına ve özellikle atık malzemeleri sanata dahil etmelerine bakıldığında, bunun temelinde Endüstri Devrimi'nin etkilerinin olduğu söylenebilir. Endüstriyel süreçler sonucunda kullanım ömrünü tamamlayan tüketim ürünlerinin, işe yaramaz hale gelen parçaları ya da tamamı doğaya bırakılarak çürümeye, kurumaya ve paslanmaya terk edilmektedir. Bu durum, giderek büyüyen devasa endüstriyel atık yığınlarının çevre kirliliğine yol açmaktadır. Endüstriyel sistemin insan yaşamını kolaylaştırmaya yönelik yaptığı üretimler aynı zamanda uzun vadede insan yaşamını zorlaştıran unsurlar haline gelmektedir. Fabrikaların atıklarını olduğu gibi düzensiz bir şekilde doğaya boşaltmaları sebebiyle birçok doğal kaynaklar kalıcı olarak kirlenmektedir.

İnsanların da buldukları ve yaşadıkları çevrelerini duyarsız ve savurgan biçimde kullanmaları, en az fabrika atıkları kadar kalıcı zarara yol açmaktadır. Örneğin piknik alanlarında, denizlerde, deniz kenarlarında, ormanlarda, parklarda zaman geçiren insanların, plastik şişeler, paketli gıda ambalajları, naylon poşetler gibi atıkları buldukları alanda bırakmaları ve atmaları, sadece insanoğlunun tek başına doğaya verdiği zararın büyük çoğunluğunu oluşturduğu görülmektedir.

Sanatçıların çalışmalarında atık malzemeleri sanat nesnesi olarak kullanması, onlara yeni bir işlev yüklemesi yanında estetik ve kavramsal bir değer kazandırma çabaları olarak da görülebilir. Postmodernitenin sanatçılara sunduğu ifade özgürlüğü çerçevesinde, atık materyaller; farklı sanatsal düşünce biçimlerinin denenmesine olanak sağlamış, sanat pratiğinde muhalif bir duruşun ve eleştirel bir tavrın aracı hâline gelmiştir. Bu süreç, sanatçıların sadece biçimsel değil, aynı zamanda düşünsel anlamda da yenilikçi perspektifler geliştirmelerine katkı sunmuş; sanatta malzeme kullanımına dair geleneksel sınırların ötesine geçilmesini sağlamıştır. Böylece, atık malzemenin sanatsal üretimdeki kullanımı, sanatçılara daha esnek ve özgür bir ifade alanı sunarak, çağdaş sanatın çoğulcu ve deneysel doğasını destekleyen bir araç hâline getirmiştir (Yılmaz, 2013: 165).

Doğada, atık malzemeler ile bırakılan ayak izleri binlerce yıl ileriye ciddi problemler olarak da aktarılacaktır.

Sanat kavramı altında, standartlaşmış malzemelerden uzaklaşma süreci, 20. yüzyılın ikinci yarısından başlamıştır. Malzeme bakımından gittikçe genişleyerek günümüze ulaşmış olan sanat kavramı, çevresel sorunların da artmasıyla farklı formlarda karşımıza çıkmaya başlamıştır. Doğaya ait olmayan atık malzemelerin sanat ile birleşerek yeni bir anlatım biçimi oluşturmasında, sanatçının farkındalık seviyesi ve bilinci önemli bir etmendir. Sanatçının, atık malzemeye yüklediği felsefi anlam, izleyici, sanat ve sanatçı arasındaki ilişkiyi de yeniden şekillendirmektedir. Doğa ve insan yaşamındaki bozulmaları farklı üsluplar ve disiplinler aracılığıyla halka aktarmayı bir görev edinmiş sanatçılar bulunmaktadır. Bu tür kaygılara sahip sanatçılar çalışmalarını oluşturmak için, zaten fazlasıyla var olan tüketime destek vermek yerine, insanların doğaya bırakmış olduğu atık malzemeleri kullanmayı tercih etmektedirler. Sanatçıların yapmış oldukları bu tercihler, insanları doğaya

verilen zarar konusunda bilinçlendirme ve farkındalık yaratma amacı taşımaktadır. Bir yandan daha önce başkaları tarafından kullanılmış olan malzemeleri sanatsal bakış açılarıyla geri dönüştürürken, diğer yandan da doğayı, insanların çöp olarak tanımlayarak uygun olmayan ortamlara bıraktıkları birçok maddeden kurtarmaktadırlar.

Atık, insanların sosyal ve ekonomik faaliyetleri sonucunda kullanım ömrünü tamamlamış, artık ihtiyaç duyulmayan ve ortamdaki uzaklaştırılması gereken maddeler olarak tanımlanmaktadır. İnsanlık tarihi kadar eski olan bu bertaraf etme pratiği, atıkların genellikle doğal ve doğada kendiliğinden dönüşebilen yapıda olması nedeniyle uzun süre ciddi bir sorun teşkil etmemiştir. Ancak 18. yüzyılda Sanayi Devrimi ile birlikte atık miktarında büyük bir artış yaşanmış ve çevresel problemler ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu ideolojik ve teknolojik dönüşümle birlikte başlayan sanayileşme sürecinde, insan emeğinin yerini makineler almış; böylece doğada kendiliğinden çözünebilen organik atıkların yerini, çözünmeyen inorganik atıklar almaya başlamıştır.

Atık en açık tanımı ile ihtiyaçlarımızı sağlamak için kullanılan olduğumuz nesnelerin, duruma bağlı olarak, o anki durum için iş görmeyen ve kullanılmayan veya kullanıldıktan sonraki atılmış olan kısmıdır.

Çöp, başa çıkamadığımız fazlalığın kendisi olarak onda vücut bulmuş, görünür hale gelmiştir. Çöp işe yaramayan atıktır, el altında dolaşmasını istemediğimiz, yeniden kullanmadığımız, dışarı attığımız, kendimizden uzaklaştırdığımız şeydir (Direk, 2005:179).

Geneline bakıldığında tüm atık maddeler için çöp terimi kullanılmıştır. Çöplük ise atıkların toplandığı, biriktirildiği yerlerin, alanların kapsayıcı adıdır.

“Günümüz dünyasında, çevremizi saran nesnelerin, hizmetlerin ve maddi malların çoğalmasıyla birlikte, insan yaşamını doğrudan etkileyen köklü bir ekolojik dönüşüm yaşanmaktadır. Bu durum, modern toplumların içine sürüklendiği sınırsız tüketim ve yapay bolluk gerçekliğini gözler önüne sermektedir. Artık bireyler, tarihsel süreçte olduğu gibi yalnızca diğer insanlar tarafından değil, aynı zamanda ve daha yoğun biçimde, çevrelerini kuşatan sayısız nesne aracılığıyla da biçimlenmekte ve yönlendirilmektedir” (Baudrillard, 2013: 15).

Tüketici kimliğinin doğurduğu en büyük çevresel sorunlardan biri de "kullan-at" kültürüdür. Özellikle plastikten üretilen ürünler, doğada yüzlerce yıl çözünmeden kalabilecek bir yapıya sahiptir. İlk ortaya çıktığında düşük maliyeti ve pratikliği sayesinde paketlenme alanında hızla hayatımıza giren plastik, bugün büyük çoğunluğu geri dönüştürülemeyen atıklarıyla çevreyi ve sağlığımızı ciddi şekilde tehdit eden bir unsur haline gelmiştir. Tüketimden geriye kalan gündelik nesnelerin, sosyolojik, kültürel ve bireysel anlamlar çerçevesinde sanat eseri üretimine dahil edilmesi, günümüzü yansıtan güçlü bir ifade aracı olarak sanata önemli bir zenginlik katmıştır. Atık nesnelere, başlangıçta sanat eserinin bir parçası olarak kullanılırken, günümüzde bağımsız bir sanat nesnesi haline dönüşmüştür. Sanatçının, malzemeyi birleştirme, ekleme ya da çıkarma yoluyla form arayışı, zamanla yerini dönemsel gelişmelere ait belleği yansıtan ve atık materyallerin doğrudan kullanımıyla oluşturulan çalışmalara bırakmıştır.

Sanat ve malzeme birleşiminde sınırların ortadan kaldırılması, malzeme seçimindeki çeşitliliği işaret etmektedir. Nesnelere ve materyaller, her zaman üç boyutlu işleviyle belirlenmiş bir şey değildir. Önceki haliyle, taş, kum ve toprağa benzer diğer nesnelere var olmasına sebep olunan biçimsiz, bilindik maddeler de olabilmektedir. Atık malzemenin kullanmanın sadece sanat bağlamının da değil de insanın yaşamında yer edinmiş olması toplum ve insan adına bu malzemeleri daha değerli kılmaktadır.

Günümüz sanatında atık nesnelere sanatta kullanımı hem seçilen malzemeler hem de bu malzemelerin kullanım şekilleri açısından çeşitlilik kazanmıştır. Bu durum dönemin hızla gelişen toplumsal, ekonomik ve teknolojik gelişmeleriyle uyum içinde şekillenmektedir. Bu gelişmelerin sunduğu biçimsel ve düşünsel özgürlükler, sanat dilinin zenginleşmesine ve farklılaşmasına olanak sağlamıştır.

1.1. Sanat Objesi Olarak Nesne Kullanımının Tarihsel Süreci

Tarih boyunca yaşanan toplumsal, ekonomik, kültürel ve politik değişimler, Endüstri Devrimi'yle birlikte benzeri görülmemiş bir hız kazanmıştır. Gelişen teknolojik üretim ve tüketim ilişkileri köklü bir şekilde yeni bir dönüşüme başlamış ve insan ürettikçe daha fazla tüketir hale gelmiştir. Bu süreçte atıkların bertaraf edilmesi önemli bir sorun haline gelirken, atıkların fiziksel varlığı modern ve postmodern dönemlerin şekillenmesinde etkili olmuş, yeni ifade yolları arayan sanatçılar için alternatif bir malzeme ve sembol kaynağı olarak sanat üretiminde yer bulmuştur.

Modern sanatta kübizm ve dada akımlarının ardından bazı sanatçılar, atıklarla yürütülen temel eğitim ve bu Birinci Dünya Savaşı sonrasında yaygın hale gelmiştir. 1950'li yıllardan itibaren dünya çapında yaygınlaşan "tüketim kültürü", görsel malzemeye dayalı, yaratıcı yaratıcılığın hızla tüketilmesine ve estetikleştirilmiş yaşamların kitlelere dayanmasına yol açmıştır.

Mehmet Yılmaz'ın ifadesiyle, "Kübizmin hem klasik modernizm hem de postmodernizmin başlattığı ikili bir oluşum vardır." Çözümsel kübizm, sanata ait olmayan unsurların sanattan dışlanması ve sanatın saflaştırılması yönünde etkili olması; bireşimsel kübizm, tam tersi, sanat öğelerinin sanata dahil edilmesi sağlanmıştır. Maleviç ve Mondrian gibi sanatçılar birinci yaklaşımdan, Duchamp ve onu takip eden sanatçılar ise ikinci yaklaşımdan esinlenmiştir (Yılmaz, 2007: 187).

Kübistler, resimlerine dokunsal ve maddesel bir nitelik kazandırmak amacıyla yağlı boyaya kum eklemişlerdir. İlk kübist eserlerde sayı ve harf gibi resim dışı öğeler kullanılırken, 1912'den itibaren kağıt, bez, düğme, kırık cam parçaları ve ip gibi somut nesnelere de sanat çalışmalarına dahil edilmiştir (Haşlakoğlu, 2015: 264).

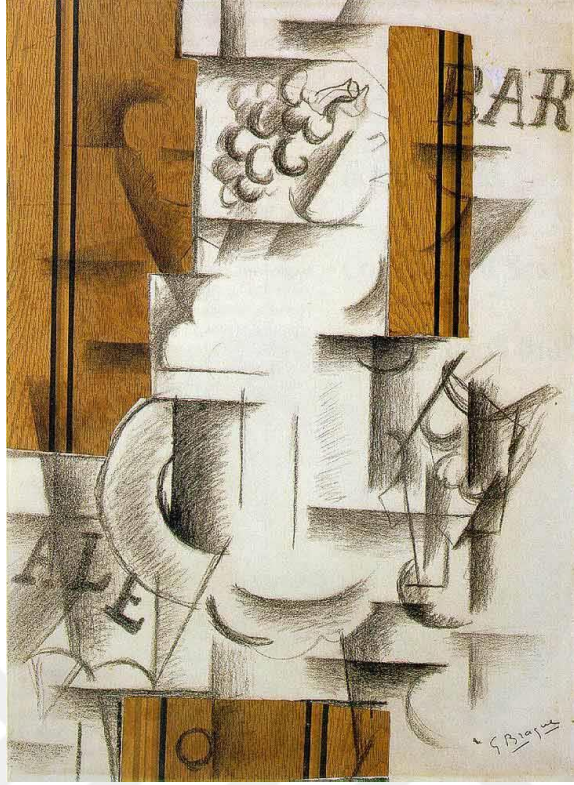
Kolaj tekniği ilk olarak Braque, Picasso ve Gris tarafından kübist resim anlayışı içinde kabul edilmiştir. Bu teknik, parçalanmış ürünler, bütünüyle monitörün zihinsel süreciyle değiştirilmesi fikrinden yola çıkmıştır. Kübist sanatçıların çalışmalarında biçimsel farklılık ise, parçaların kağıt parçalarının nesneyle olan ilişkisini teknik olarak ifade etme özelliklerindedir.

Kübizmle birlikte, modern sanat ve modern bilim on dokuzuncu yüzyılda pozitivizm anlayışından ayrılarak birbiriyle yakınlaşmıştır. Kübist perspektif, uzay ve zamanda farklı açılardan bakışların ve hareketlerin dinamik bir şekilde çatışması yoluyla, sürekli ve mutlak doğrular anlayışının ya da bir dış bilginin sabit bir içten algıladığı monolitik nesnel düzen anlayışının görelî olarak terk edilmesini önermektedir (Lunn, 2011: 227).

George Braque, kolajın resimlerine maddesel bir özellik kattığını vurgulayarak sanat anlayışını şu şekilde ifade etmiştir:

Resmin ne olacağı konusunda kesin bir fikrim yoktur; her fırsatta bu süreç, yeni bir oluşum gibidir. Bir başlangıç düşüncesi vardır, ancak bu yalnızca bir çıkış noktasıdır. Bu noktadan geriye pek az şey kalır. Bence resminin önemli olan kısmı, yeni olasılıkları en verimli şekilde kullanmaktır. Kendimi duygusal olarak işime kaptırdığımda, en yaratıcı ve gelişmiş analizler gelir. Ben bir nesnenin kullanım süresi bittiğinde ve artık değeri kayb olduğunda, onu resmime dahil ederim. Gerçek anlamda resimlerde renk yoktur, salt ilişkiler vardır (Erzen, 1997: 01).

George Braque, “Meyve Tabacağı ve Bardak” eserinde, objelerin, nesnelere bazı bölümlerini karakalemle betimlemiştir. Doğaya uygun bir anlayışla çizilen üzümler, resimdeki diğer unsurlarla zıtlık oluşturarak gerçeklik ve çelişkiyi aynı anda yansıtmaktadır. Arka planda ise, ahşap etkisi yaratmak amacıyla ahşap desenli duvar kâğıtları kullanmıştır. Bazı çalışmalarında ise Braque, gerçek malzeme yapıştırmak yerine, tarak kullanarak boyaya damarlı bir doku kazandırarak benzer bir görünüm elde etmiştir. Sanatçının, 1912-1913 yılında yapmış olduğu “Meyve Tabacağı ve Bardak” adlı çalışma, kâğıt zemin üzerine yerleştirilen ahşap dokulu muşamba ve oyun kâğıtları aracılığıyla oluşturulan kolaj tekniğinin erken örneklerinden biri olarak kabul edilmektedir. Bu kompozisyonda, biçimsel ekonominin yanı sıra çizgisel dağılımın unsurlarını plastik yüzeyle bütünleştirilmesi dikkat çekmektedir. Söz konusu olan bu sistematik çizgiler, esere yalnızca estetik değil, aynı zamanda illüstratif bir nitelik kazandırarak, görsel anlatımın çok katmanlı yapısını ön plana çıkarmaktadır. (Görsel 1).



Görsel 1: George BRAQUE, “Meyve Tabagı ve Bardak”. (1912–1913). Kağıt üzeri guaş ve kömür:kalem tekniği. Metropolitan Museum of Art New York. Erişim Adresi¹

20. yüzyılda kolaj, en önemli sanat tekniklerinden biri haline gelirken, bu gelişimde gazete, afiş ve kartpostal gibi kitlesel basılı materyallerin yaygınlaşması etkili olmuştur. Picasso ve Braque, siyasi ve kültürel gelişmelere dair ipuçları taşıyan gazete küpürleri ve görselleri kullanarak, ilgi alanlarının yalnızca biçimsel kaygılarla sınırlı olmadığını ortaya koymuşlardır.

Picasso ve Braque, sanatta iki boyutlu yüzey anlayışının artık bir sorun haline geldiğini öne sürerek bu konuya dikkat çekmeyi amaçlamışlardır. Bu doğrultuda, yaşamdan alınan gündelik malzemeleri natüremort çalışmalarında kullanmışlardır. Gazete parçaları, çeşitli duvar kağıtları ve seri üretim ürünlerine ait logolar gibi gerçek yaşam malzemelerini yapıtlarında bir araya getirerek geometrik formlarla birlikte aynı yüzeyde kullanmışlardır. İlk olarak Braque, ardından Picasso eserlerinde şablon harflerin yanı sıra boyanın içine kum, talaş gibi farklı malzemeler de eklemeye başlamıştır (Batur, 2003: 300).

¹ (<https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-b/braque-georges/georges-braque-meyve-tabagi-ve-bardak-1426/> Erişim Tarihi: 03.05.2025).

Picasso, yeni tuvaler kullanmak yerine, daha çok kumaş parçaları, paçavralar ve değeri düşük atık malzemelere yönelmiştir. Koleksiyonerlerin hediye ettiği kaliteli tuvalerden özellikle kaçınarak, "Bana çer çöp ve paçavra getirin" demiştir. Bunun üzerine eski bir gömlek kumaşı, bir baget ekmeği ya da tahta üzerine gerilmiş bir ip gibi sıradan malzemeler üzerinde resimler üretmeye başlamıştır (Akay, 2005: 180).

Kolaj tekniğini benimsediği çalışmalarında, yüzeye uyguladığı kâğıt parçalarını füzen ile vurgulayarak kompozisyon içerisinde ritmik bir düzen oluşturmuştur. Sanatsal bütünlüğü sağlamak amacıyla ise kâğıt ve boya unsurlarını dengeli ve uyumlu bir biçimde bir araya getirerek görsel yapının bütünsel ifadesini güçlendirmiştir.

Danto'nun aktardığı gibi, derinlemesine algılanan bir nesne, sanat kuramcılarının bir sanat eserinde bulunmasını öngördüğü tüm nitelikleri taşımalıdır. Bu düşünceden yola çıkarak, Picasso'nun 1912 yılından itibaren baskılı kumaşlar ve kâğıtları resimlerine dâhil ettiği, böylece atık malzemeleri kullanarak kolajı üç boyutlu bir yapıya taşıyan asamblaj tekniğinin ilk adımlarını ve örneklerini ortaya koyduğu söylenebilmektedir (Danto, 2014: 01).

Picasso'nun 1913 yılında yapmış olduğu "Mandolin ve Klarnet" adlı çalışması, farklı biçimlerde ve özelliklerde ahşap malzemelerin bir araya getirilmesiyle oluşmaktadır. Bu eserde Picasso, mandolin ve klarneti biçimsel olarak geometrik parçalara bölerek bir kompozisyon ortaya koymuş; bu elemanları ve formları düzenleyerek içsel mekânlar yaratmıştır. Çalışmada, kompozisyon elemanlarını geometrik parçalara ayırarak soyutlamış ve belirli kısımlara boya lekeleri eklenmiştir. Yağlı boyanın yanı sıra köknar ağacı ve kalem gibi malzemeleri de kullanarak asamblaj tekniğiyle eserler üretmiştir. Heykel yapımında geleneksel oymacılık yöntemlerinden farklı olarak, malzemeleri ya olduğu gibi koruyarak ya da yalnızca küçük değişikliklerle bir araya getirmiştir. (Görsel 2).



Görsel 2: Pablo Picasso, “Mandolin ve Klarnet”. (1913). Boya ve Kalem Darbeleriyle Köknar Ağacı Elemanları. (58 x 36 x 23 cm). Musée national Picasso-Paris. Erişim Adresi²

Picasso'nun 1912 yılında üretmiş olduğu ilk kolaj çalışması olan “Bambu Sandalyeli Natürmort” isimli çalışması incelendiğinde iskemle hasarı ve tabloyu çerçeveleyen halatı atık malzeme olarak kullanmaktadır. Bu yönüyle "Bireşimsel Kübizm" sanat anlayışını çalışmasında yer vermektedir. Sanatçı çalışmada dokudan ziyade dokulu bir malzemenin çalışmaya dâhil ederek izleyiciye daha özgün bir sanat anlayışını sunmaktadır. (Görsel 3).

² (<https://www.museepicassoparis.fr/fr/mandoline-et-clarinette> Erişim Tarihi: 03.05.2025).



Görsel 3: Pablo Picasso. “Hasır Sandalyeli Natürmort”. (1912). İple Çevrili Tuval Üzerine Yağlıboya Tekniği. (29 x 37 cm). Picasso Müzesi. Erişim Adresi³

Bu kolajlar, görsel anlatımın bir üst dilidir. Mekânı kullanmadan mekân üzerine konuşabilir; zeminlerin sürekli üst üste bindirilmesiyle figür ortaya konmaktadır. Ayrıca çalışmada yazılı metnin etkisiyle hem ışık hem gölge ifade edilmektedir. Kolajın en dikkat çekici katkısı, göstergeyi temsil edilebilir kılan koşulların sistematik bir keşfine yakın bir şekilde resim sanatında ilk kez gerçekleştirilmiş olmasıdır.

Picasso ve Braque, çalışmalarına en temel nesnelere başlamışlardı; manzara resimlerinde silindirik şeklindeki ağaç gövdeleri ve dikdörtgen evler, natürmortlarda ise tabaklar, silindirik kaplar, yuvarlak meyveler ve birkaç çıplak figür yer alıyordu. Amaçları, bu nesnelere mümkün olduğunca plastik bir nitelik kazandırmak ve onların mekândaki konumlarını tanımlamaktır. Bu yaklaşım, dolaylı olarak lirik resmin üstünlüğünü de ortaya koyuyordu; çünkü bu sanat anlayışı, daha önce dikkat etmeden geçtiğimiz basit nesnelereki biçimsel güzellikleri fark etmemizi sağlamıştır (Harrison C. & Wood P. 2016: 237).

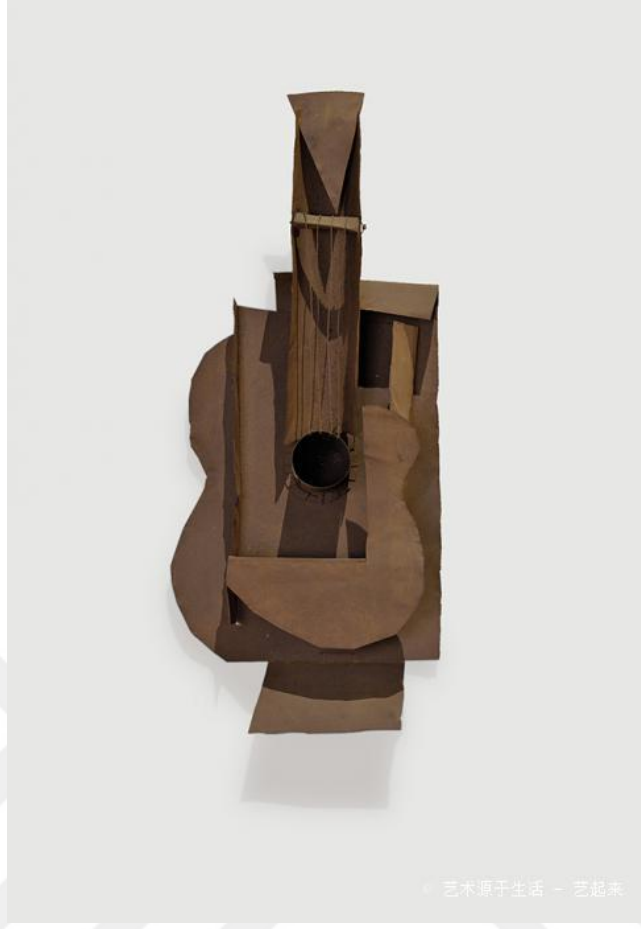
³ (<https://smarthistory.org/picasso-still-life-with-chair-caning/> Erişim Tarihi:03.05.2025).

20. yüzyılın başlarında ortaya çıkan kolaj tekniği, gerçekliği doğrudan temsil eden organik sanat anlayışını ortadan kaldırmıştır. Ancak bu teknik, tarihsel avangard hareketlerde olduğu gibi sanatın temel yapısını derinlemesine sorgulamayı hedefleyen bir yaklaşım ortaya koymamıştır.

Berger'in belirttiği gibi Picasso'nun deyişiyile "Sanatçı, gökyüzünden, yeryüzünden, bir kâğıt parçasından, gelip geçen bir şekilden, bir örümcek ağından gelen duyguların toplandığı bir depodur. Bu yüzden nesnelere arasında ayırım yapmamak gerekir; nesnelere söz konusu olduğunda sınıf ayırımı yoktur," derken, kendi bütünleşmiş büyüdü dünyası ile çevresindeki sınıflı toplum arasındaki farkı da vurgulamıştır (Berger, 2003: 108).

"Ben aramam, bulurum" diyen Picasso, bu anlayışla birçok konstrüktivist heykel yapmıştır. Bu heykellerin ilk örneklerinden biri olan "Gitar" adlı çalışma , metal levha ve tel kullanılarak yapılmış ve asamblaj tekniğine ilk örneklerinden biridir. Picasso, bu malzemelerin orijinal kimliklerini muhafaza etmiştir. Bu bağlamda sanatçının ele alınan çalışmasında sözcükler, kenarlar ve çizgilerle şekillendirilerek, bir nesneyi olağanüstü bir karşı-doğacılıkla ve aynı zamanda ikna edici bir şekilde tasvir eden, sert ve yazılı bir birleşim sunmaktadır (Lynton, 2015: 102).

İlk başta çalışmayı zemine dayanmayı düşünen Picasso, daha sonra bu düşüncelerden vazgeçerek malzemeyi doğall yapısından kopmadan sürdürmeyi seçmiştir. İncelenen bu çalışmada Modern sanatçı Picasso atık malzemelerin nesnel görüntüsünden uzaklaşmadan sanat anlayışını yansıtmaktadır (Görsel 4).



Görsel 4: Pablo Picasso, “Gitar”. (1914). Modern Sanat Müzesi. New York. Erişim Adresi⁴

Picasso'nun atık nesnelere kullanarak yaptığı “Keçi” isimli heykel çalışması çöplüklerden ya da atık yığınlarından topladığı nadir ve tuhaf malzemeleri bir araya getirmesiyle üretmiştir. Keçinin sırtı bir palmye yaprağından yapılmıştır; Karnı bir sepetten, parçalar ise odun ve hurda demir parçalarından oluşmaktadır. Demirden bir kuyruk, bağ çubuklarından keçi boynuzu ve keçi sakalı, kartondan kulaklar, konserve edilmiş göğüs kemiği, iki seramik testiden göğüsler, ikiye katlanmış metal bir kapaktan üreme organı ve bir metal borudan anüs yapılmıştır. Tüm bu ürünler plastikle kaplanmıştır daha sonra bronza dökülmüştür (Picasso, 2008:01). Sanatçının sanat disiplinlerinden biri olan heykel çalışmasında atık malzemeye yer vermesiyle geleneksel heykel sanat anlayışından sıyrıldığı görülmektedir (Görsel 5).

⁴ (<https://medium.com/@tylergreen/re-visiting-picasso-guitars-1912-14-at-moma-7b61dd1d192> Erişim Tarihi:03.05.2025).



Görsel 5: Pablo PİCASSO, “Keçi”. (1950). 120,5x72x140 cm. (Doğruer, 2008:41).

Picasso'nun her türlü malzemeyi kullanarak heykel yapma fikri, geleneksel yontma veya döküm yöntemlerinden farklı bir yaklaşım yansıtıyor. Picasso'nun bu yaratıcı yaklaşımı, resimlerde doğrudan ilgi çekmeyen şekiller kullanmasıyla paralellik gösterir ve çürümeye kadar devam eden Konstrüktivist⁵ heykel oluşmasını sağlar. Konstrüktivizm, genellikle sade geometrik formlar ve endüstriyel yöntemlerle yapılan heykel anlayışının bir akımıdır (Lynton, 1991: 216).

Bu sanat akımına öncülük eden sanatçılar, sanat eserlerinin endüstriyel üretimle uyumlu hale getirilmesinin savunulması ve sosyal yaşamın önemli bir ögesi olarak, kullanılan yöntemlere yalnızca doğrudan gerçek değerler üzerinden ilgi göstermektedir.

⁵ (Konstrüktivist: Konstrüktivizm veya konstrüktivist mimari 1920-1930 yılları arasında Sovyet Rusya'da başlayan, ancak Stalin baskılarıyla sindirilen modern sanat ve mimarlık akımıdır. Adres: <https://mimariterim.com/konstruktivizm/> Erişim Tarihi: 03.05.2025).

Konstrüktivizm ile birlikte mekânın ön plana çıkması, bu ana öğeyi taşımak ve değerlendirmek için geleneksel malzemelerin geride bırakılmasını zorunlu kılmıştır. Yeni malzemelerin seçilmesini etkileyen temel anlayış şudur: Bir malzeme, belirli bir maddeyi yani mekânı ortaya koyarak yüceltilir; böylece yeni malzeme ile kütle çözülür ve her tarafından nefes almaya başlamaktadır. Konstrüktivizm'in ardından cam, özellikle plexiglas ve çeşitli tekniklerle şekil bulan farklı madenler heykel sanatına girmiştir. Yeni malzemeler, bir araya gelerek mekânı biçimlendiren bir örgütlenme oluşturmuş ve ışığın da bu heykelsi malzemeleri destekleyerek ya da onlarla birleşerek çağdaş heykel sanatında vazgeçilmez bir işlev kazanmıştır (Özer, 2000: 150,155).

Kübist dönemin bir diğer önemli sanatçısı olan Juan Gris; Picasso ve Braque'den etkilenmiş olmasına rağmen, çalışma biçimi ve anlayışı onlardan farklıdır. Bu bağlamda Gris'in sanat çalışmaları incelendiğinde, nesne yalnızca plastik anlamda değil, özülle de karşılaştırılarak incelenmektedir (Cabanne, 2013: 61). Genellikle portre ve natüremort üzerine çalışmalar yapan Gris, Ahu Antmen'in ilgili yazısında belirttiği gibi sanatını ve yaklaşımını şu şekilde açıklar: Ruhani öğelerle, hayal gücüyle çalışırım. Soyut olan şeylere somut biçim vermek isterim. Genel olandan özel olana, yani soyutlamadan yola çıkarak gerçek verilere ulaşırım (Antmen, 2010: 56).

Gris, Picasso ve Braque'tan farklı olan bir diğer yön ise, onların bir kenara bıraktığı renk unsurunu kendi sanatına dahil etmeyi tercih etmiştir. Özellikle 1914 tarihinde üretmiş olduğu "Jaluzi" adlı çalışması, canlı renklerin cesur kullanımıyla öne çıkmaktadır. Kolaj tekniğini ustalıkla kullandığı bu çalışmada, yüzeye yapıştırdığı kâğıtları füzenle belirginleştirerek kompozisyonda dinamik bir ritim yaratmıştır. Gris, kolajlarında bütünlük sorununu çözmek için kâğıt ve boyaları etkili bir şekilde bir araya getirerek uyum sağlamıştır. Picasso ve Braque'a kıyasla daha kuramsal bir yaklaşımı benimseyen Gris'nin Kübist sanat çalışmaları, bu sanatçılardan daha sert ve içgüdüsel bir üslupla şekillenmiştir (Görsel 6).

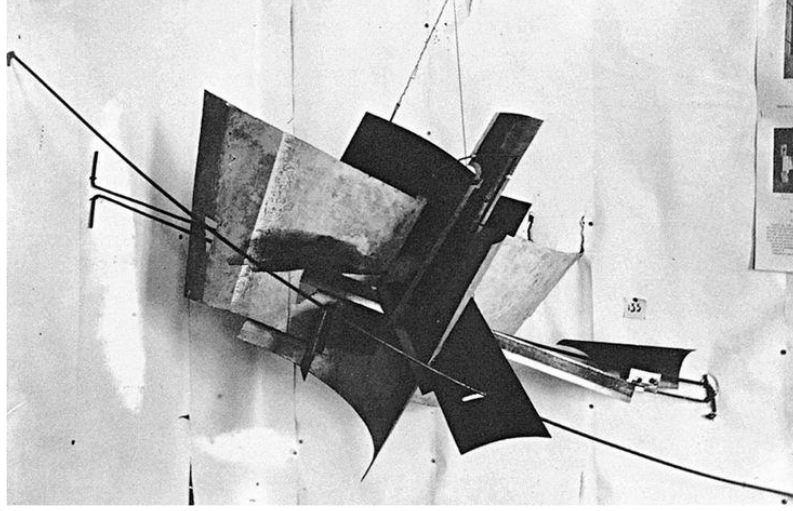


Görsel 6: Juan Gris, “Jaluzi”. (1914). Tuval üzeri yağlı boya tekniği. (92 x 72,5 cm). Tate Modern Londra. Erişim Adresi⁶

Atık nesnelere kullanan önemli sanatçılardan biri olan Vladimir Tatlin, Paris'te Picasso ile görüşükten sonra, sanatçının yaptığı heykellerin sentetik kübizmi andırdığını söylemiştir. Tatlin'in 1915'te yapmış olduğu ilk kabartma serisinden olan “Kontr-rölyef” çalışmasında farklı atık malzemeleri bir araya getirmiştir. Bu malzemelerin bir kısmı, odaların köşelerine, duvarlara veya tavana yerleştirilmiş ve genellikle soyut metal heykeller olarak tasarlanmış, temelde süzülen bir etki yaratmıştır. Bu seri çalışmaları Petrograd'daki bir sergide Malevich'in kültürel çalışmalarıyla birlikte sergilenmiştir (Görsel 7).

İki boyutlu görüntüden, hazır nesnenin üç boyutlu heykel formuna geçişi, özellikle Rus Konstrüktivizm süreciyle sürdürülmüştür. Bu akımda, galvaniz demir, kontrplak, karton gibi endüstriyel atıklar ve basit ürünler bir araya getirilerek kullanılmıştır. 1914 yılında Tatlin'in Paris'te Picasso'nun atölyesini ziyaret ederek kolaj laboratuvar incelemesi, sanatçının resim odaklı malzeme ile saklama dokuyu üç boyutlu bir forma dönüştürmesinde etkili olmuştur (Antmen, 2013: 104).

⁶ (<https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-g/gris-juan/juan-gris-jaluzi-393/> Erişim Tarihi:03.05.2025).



Görsel 7: Vladimir Tatlin, “Kontr-rölyef”, 0.10 Sergisi 1915. Erişim Adresi⁷

Tatlin'i asıl üne kavuşturan eseri, "III. Enternasyonal Anıtı Modeli" adlı yapıtını atık malzeme kullanımı noktasında incelendiğinde Uluslararası Sosyalizm Birliği'ne adanmış bu çalışma Neva Nehri üzerine inşa edilmesi için tasarlanmıştır. 400 metre yüksekliğe sahip bu yapıt, Paris'teki 300 metrelik Eyfel Kulesi'ne karşılık olarak planlanmıştır. Sosyalizmin simgesi olarak bilinen bu yapıt, Eyfel Kulesi'nin simetrik yapısından farklı olarak, Aşırı bir düzende oluşturulmuştur. Sarmal bir biçimde gökyüzüne doğru yükselişi, matkap ucuna benzer şekilde bir yapıyı taşıyan kirişlerle desteklenmiştir. Farklı iş ofisleri içinde barındırılacak olan bu merkezler, normalde dönecek şekilde planlanmıştı. Ancak Modern yapıyla insanlığa rehberlik sağlanması amaçlanmıştır. Bu yönüyle Tatlin ve ekibi bu anıtı iki farklı marka yaparak sergilemişlerdir. Dönemin başkanı Lenin ve arkadaşları, tasarımın ilginç olmasına rağmen, ülkenin önceki ekonomi ve politika sorunlarının devamının daha planlı olduğunu vurgulamış ve bu tür hayallerin bir süre ertelenebileceğini ifade etmiştir (Antmen, 2013: 106).

Dönemin önemli ve gösterişli olan sanat anıtı yapılmadan önce Tatlin sanat eserinin maketini yaparak çeşitli atık malzemeye yer vermektedir. Cam, demir gibi atık malzemeyi oluşturan sanatçı kendi atölyesinde sergileyerek maketin haricinde iki çizim ile birlikte maketin üzerinde sloganların yazılı olduğu pankartlar da yer vermiştir (Görsel 8).

⁷ (<https://aliartun.com/yazilar/formlari-siyaseti-ve-tatlin-kulesi> Erişim Tarihi:03.05.2025).



Görsel 8: Vladimir Tatlin, “III. Enternasyonal Anıtı Modeli”. (1920). Erişim Adresi⁸

1909 yılında İtalya’da halk arasında kullanılan bir gazetecilik terimi olarak ortaya çıkan Fütürizm, kısa sürede Rusya’da da etkili olmuş ve 19. yüzyıl boyunca İtalya’nın Avrupa ülkelerine kıyasla endüstri ve sanayi alanlarında geri kalışını eleştirmiştir. Oyun yazarı Filippo Tommaso Marinetti, 20 Şubat 1909’da Fransa’nın önde gelen gazetelerinden Le Figaro’nun kapağında yayımlanan Fütürizm Manifestosu’nda, genç sanatçılara "Hadi kalkın ayağa!" çağrısıyla seslenmiş; müzeleri yıkmaktan, kütüphaneleri yakmaktan söz ederek onları iş birliğine davet etmiştir.

Lynton’a göre Marinetti, coşkulu ve etkili bir üslupla mekanik güçlerle donanmış yeni dünyayı yüceltmiş ve geçmişle tüm bağların koparılması gerektiğini savunmuştur. Böylece hız, saldırganlık, vatanseverlik ve savaş gibi kavramlar Fütürist idealler arasında ön plana çıkmıştır (Lynton, 2015: 88).

⁸ (<https://aliartun.com/yazilar/formlarin-siyaseti-ve-tatlin-kulesi> Erişim Tarihi: 03.05.2025).



Görsel 9: Umberto Boccioni, “Hızlanan Atın Dinamizmi”, (1915). Erişim Adresi⁹

Kurt Schwitters, kolaj çalışmalarında farklı malzemeleri bir araya getirerek sanatsal üretimi özgürleştirici bir şekilde uygulayan önemli örneklerden biri olmuştur. Sadece yapıştırma yöntemini kullanmakla kalmayıp, tuval üzerine çizim tekniklerini de eserlerine dahil etmiş ve kullandığı malzemeleri resim teknolojisiyle harmanlayarak eserlerine yenilikçi bir boyut kazandırmıştır. "Merz Yapıları" adını verdiği çalışmalarıyla, kolaj tekniğini özgün ve kapsamlı bir şekilde uygulayan Schwitters, günlük yaşamdan topladığı atıkları ve biriktirdiği nesnelere tuvale çivileyerek savaşla harap olmuş bir dünyayı yeniden inşa etmiştir. Savaş sonrası dönemin yıkım ve çaresizliğini yansıtan bu eserler, aynı zamanda yaklaşan toplumsal değişimlerin habercisi olmuştur (Kaplanoğlu L., 2008: 101).

Kurt Schwitters'in Almanca'da “kommerz” kelimesinden esinlenerek adını verdiği Merz çalışmalarında, kullanılan nesnelere bir meta olma değeri aşarak tuvalin kalıntılarının bir parçası haline gelmiştir. Malzeme seçiminin çeşitlenmesiyle tuval, dinamik bir anlatım alanına dönüşmüş; bu gelişme, sanat tarihinde dada akışıyla başlayan ve hazır nesne-atık nesne kavramlarının tartışıldığı kavramsal sanatın oluşumunda önemli bir adım olmuştur. Bu yaklaşımlar, Beuys gibi sanatçılar için önemli bir bağ oluşturur. Sanatçının örnek olarak ele alınan 1919 yılında yapmış olduğu Merz adlı çalışmasında da atık nesneyi estetik bir sanat yapıtına dönüştürmesi kaçınılmaz olmuştur. (Görsel 10).

⁹ (<https://www.meisterdrucke.com.tr/sanatici/Umberto-Boccioni.html> Erişim Tarihi: 17.05.2025).



Görsel 10: Kurt Schwitters, (1919). “Merz”. Merzbild Rossfett Ahşap ve Boyama Montaj tekniği. (20x17 cm). Cenevre, Sanat ve Tarih Müzesi. Erişim Adresi¹⁰

Tuvalin malzeme yapısı, tuvalin yapılan müdahaleleri ve bunların para birimi ya da çöp nesnelere birlikte, tuvalin bir nesneye dönüşmesi sürecini ifade etmektedir. Bu dönüşüm, tuvalin sanatçısının öznelliğinden bağımsız bir araştırma alanının geliştirilmesiyle ilerlemektedir. Hazır eşyalar, görsel malzeme olarak kullanılmadan önce, özellikle plastik içerikli malzemelerle çeşitli şekillerde yeniden üretilerek sosyal yaşamda sorgulandığı sanat akımlarına dahil edilmiştir. İki dünya savaşının ardından, estetik açıdan alternatif olarak, malzemenin dağınık ve tepkisel kullanımıyla farklılaşan bir sanat ortamı ortaya sunmaktadır (Elmas, 2006: 291).

Hazır nesne kullanımına geçişin önemli bir adımı olan asamblaj, seçilen ve değerlendirilen nesnelere sergilenme biçimiyle Duchamp'ın öncüsü olarak kabul edilmiştir. Fotomontaj ve asamblaj teknikleri, ilerleyen dönemlerde sanat yapıtının

¹⁰ (<https://www.magnoliabox.com/products/merzbild-rossfett-assembly-of-wood-and-painting-by-kurt-schwitters-1918-1919-geneva-museum-of-lri4617950> Erişim Tarihi:03.05.2025).

kavramını köklü bir şekilde değiştirmiştir. Kübizm ve Dada sanatçılarının uyguladığı kolaj ve rölyef etkili asamblajlar, enstalasyon sanatının gelişimine zemin hazırlamıştır.

Geleneksel malzemelerin yanı sıra, teknolojik gelişmelerin getirdiği yeni malzemelerin kullanılmaya başlanmasıyla, modern sanat akımlarının sürekli sanat yapısı ile malzeme arasında doğrudan bir ilişki kurulmuştur. Malzeme, yalnızca yaratım sürecinin bir aracı değil, aynı zamanda eserin anlatımının gücünün değiştirildiği temel unsurlardan biri haline getirilmiştir. Bu süreçteki malzemeleri, malzeme olanaklarını keşfederek, onun amaca uygun ve yaratıcı bir stratejinin ön biçimini ortaya çıkarmışlardır. Duchamp'ın, sanatçının malzeme seçimiyle kendini en iyi şekilde ifade ettiği ve daha sonra yaratım sürecinin doğal veriye dönüştürülmesi yönündeki görüşe göre, modern sanatın özgürleşen ve zorlayan doğasını vurgulamaktadır. Malzeme seçimindeki bu özgürlük, aynı zamanda sanatta disiplinlerarası yaklaşımların ve yöntemlerinin önünü açmıştır. Bu nedenle, malzeme sadece bir araç değil, aynı zamanda eserin niteliği ve değeri şekillendirilmiş bir şekilde önemsenmiştir (Kuspit, 2010: 36).

Zürih'te I. Dünya Savaşı'nın ardından doğan Dada hareketi, bir sanat üslubundan çok, bir başkaldırı ve karşı duruş olarak şekillenmiştir. Savaş sonrasında Avrupa'nın toplumsal ve kültürel çeşitliliğine sahip bir karşı-analiz içeren Dada, anti-sanat veya karşı-yaşam tutumu ile geleneksel sanat anlayışını sorgulamış ve reddetmiştir. 1916 yılında savaşın yarattığı korku ve tükenmişliğe tepki olarak farklı sanat akımlarından sanatçıların barış çatısı altında bir araya gelmesiyle başlayan hareket, aynı zamanda toplumsal normlara ve otoriteye karşı radikal bir başkaldırıya taşınmıştır.

Rumen şairi Tristan Tzara ve bir grup sanatçı, savaşın yarattığı nihilizmi bir çıkış noktası olarak, tüm dinamikleri ve kuralları yıkmayı amaçlamıştır. Sanatın geleneksel anlamlarını reddeden Dada, ironi, alay ve absürtlülle dolu eserler yaratarak, sanatın hem tanımını hem de sınırlarını yeniden tanımlamıştır. Dada, sadece bir sanat hareketi değil, aynı zamanda bir kültür felsefesi, bir varoluş biçimi ve bir eleştiri aracı haline gelmiştir. Bu hareket, modern sanatın temellerini atarken, toplumsal yapılanmasının bir eleştirisidir (Tunalı, 1992: 193).

Dadaizm'de atık nesnelere, bir başkaldırı aracı olarak kullanılmıştır. Dadaistler, eski kartpostallar, fotoğraf albümleri, gazete ve dergi fotoğrafları ile yazılarından kesilen parçalar, reklam ilanları ve günlük yaşamda kullanılan öğeleri bir araya getirerek, bu unsurların montajlarında yeni bir anlamlı dünya yaratmışlardır. Bu montajlarda, sıradan nesnelere arasındaki dengeyi bozarak, toplumsal, kültürel ve politik eleştiriyi ön plana çıkarmışlar; geleneksel sanat anlayışlarına karşı çıkmışlardır. Böylece sanat yapıtlarında estetikten çok, anlamın ve iletişimin gücü vurgulanmıştır. Bu yaklaşımla Dadaizm'in anarşist ve anti-sanatsal tavrı daha da güçlenmiştir (Doğruer, 2008: 156).

Dadaizm akımında sanatçılar, yaratım süreci boyunca estetik bir deneyim olarak görmedikleri için atık nesnelere sergilenme biçimini sorgulamışlardır. 1917'de Marcel Duchamp, "Çeşme" adlı yapıtını sergileyerek, sanatın kapsamlı boyutuna yeni bir bakış açısı kazandırmıştır. Duchamp, sanatsal malzemelerle sanat eseri üreten sanatçıların sayılarını en aza indirmek amacıyla "hazır yapımlar" (Ready-Made) nesnelere kullanmış ve bu yaklaşımla günümüz asamblaj sanatının temel taşlarından biri haline gelmiştir. Onun amacı, sanat eserinin benzersizliğini sorgulamak ve estetik estetik bir değere dönüştürerek sanat anlayışını yeniden kullanmayı sağlamaktır (Görsel 11).

"The Blind Man" adlı dergide "Richard Mutt Sorunu" başlığı altında yayımlanan yazıda şu ifadeler yer verilmiştir: "Bay Mutt'un bu nesneyi kendi elleriyle üretilip üretilmediği önemli değildir. Asıl mesele, Bay Mutt'un bu nesneyi seçmiş olmasıdır. O, gündelik hayatta kullanılan bir nesneyi, farklı bir isim altında, alışılmış işlevinin dışına çıkararak sergilemiş ve böylece o nesneye yeni bir düşünsel boyut kazandırmıştır" (Yılmaz, 2013: 155).



Görsel 11: Marcel Duchamp, “Çeşme”. (1917). Seramik, Sır Ve Boya Tekniği. 15 inç × 19 1/4 inç × 24 5/8 inç (38,1 cm × 48,9 cm × 62,55 cm). Erişim Adresi¹¹

Ready made kavramıyla birlikte sanat, biçim odaklı bir mesele olmaktan çıkarak işlev ve düşünce temelli bir sürece evrilmiştir. Bu değişim, kavramsal sanatın doğuşuna zemin hazırlamıştır. Duchamp'ın müdahaleleriyle birlikte sanat, artık temelde kavramsal bir nitelik kazanmıştır (Kosuth J. 1980: 12).

Marcel Duchamp, bulduğu ya da edindiği hazır nesnelerin bazen olduğu gibi, bazen de kendi yorumuyla dönüştürerek sanat eserlerine hayat vermektedir. Dadacılığın "anti-sanat" sistemi benimseyen Duchamp, sanatın nerede alışılmış üretim, sunum ve değerlendirme kriterlerini kökten sarsmış ve estetik beğeni standartlarının nasıl şekillendiği sorgulanmıştır. Sanatta yalnızca görsel hazza odaklanmayı reddeden Duchamp, sanatı bir yetenek ya da beceri gösterisinden ziyade bir düşünme becerisi ve sorgulama faaliyetine dönüştürmüştür (Antmen, 2010: 125).

Sanayi ürünü niteliğindeki atık nesnelerin sanat bağlamında değerlendirilmesi, yaratıcı sürecin zihinsel boyutunu ön plana çıkaran bir

¹¹ (<https://www.sfmoma.org/artwork/98.291/> Erişim Tarihi: 03.05.2025).

yaklaşımıdır. Bu bağlamda bazı sanatçılar, endüstriyel nesnelere özgün işlevlerinden arındırarak onlara yeni anlam katmanları yüklemek suretiyle sanatsal kompozisyonlar oluştururken; bazı sanatçılar ise hazır nesnelere, iletmek istedikleri düşünceyi somutlaştıracak biçimlere dönüştürmektedir. Bu durum, nesnelere yalnızca tek bir kullanım amacı doğrultusunda var olmadığını; aksine, farklı bağlamlarda ve çeşitli yorumlayıcı perspektiflerle ele alınabilecek çok yönlü yapılar taşıdıklarını ortaya koymaktadır. Salt biçimsel beğeniye dayalı bir yaklaşımla nesneye duyulan hayranlık, çoğu zaman eleştirel düşünceyi ve analitik sorgulamayı ikinci plana iter. Marcel Duchamp, hazır nesnelere sanat yapıtı bağlamına taşıyarak, zihinsel ve teknik beceriye dayalı geleneksel sanat anlayışına yönelik sorgulayıcı bir müdahalede bulunmayı; bu yolla da alımlayıcı zihni provoke ederek sanatın düşünsel boyutuna dikkat çekmeyi hedeflemiştir (Yılmaz, 2013: 167).

Duchamp'ın hazır-nesnelere, köken itibarıyla Kübist kolaj geleneğinden beslenmektedir. Ancak, gündelik yaşama ait sıradan nesnelere doğrudan sanat yapıtı olarak sunması, estetik değerleri köklü bir şekilde sarsmıştır. Duchamp, sanatı yalnızca yetenek ve beceriye dayalı bir üretim olmaktan çıkarıp, düşünce ve sorgulama ekseninde yeniden tanımlamış; sanatın anlamı ve işlevselliğine yönelik yeni bir paradigma ortaya koymuştur. Bu yaklaşımıyla sanat, sadece görsel veya teknik bir beğeni nesnesi olmaktan çıkmış, aynı zamanda eleştirel bir diyalog alanına dönüşmüştür. Duchamp böylece sanat ile gündelik yaşam arasındaki sınırları esneterek, izleyiciyi farklı ve alışılmadık bir bakış açısına yönlendirmiştir (Zırhlı, 2009: 25).

Marcel Duchamp'ın 1913 tarihli “*Bisiklet Tekerleği*” adlı çalışması bir tabure ile bisikletin birleştirilmesinden oluşmaktadır. Gündelik hayattan kalma bu iki nesne, bu kapsamlı işlevselliklerini ve alışılmış anlamlarını yitirerek tasarım öğeleri olarak yeniden yorumlanmıştır. Tabure, ürünün kaidesi olarak konumlanırken, bisikletin temel bileşenleri ise konumuna göre eserin kendisi haline gelmiştir. Sanatçı, bu eserde yalnızca ürün seçimi ve birleştirmenin nasıl düzenleneceği üzerinde etkin olmuştur.

“*Bisiklet Tekerleği*” çalışmasının sergileme düzenine bakış açısından klasik heykellerle benzerlik taşıırken, kullanılan malzeme, biçimlendirme süreci ve

barındırdığı estetik açıdan tamamen farklı bir alternatif sunmaktadır. Klasik heykel anlayışında kaide, yalnızca eseri içeren bir bilinmeyen, Duchamp'ın bu çalışmasının kaidesi, eserin kalıntılarının bir parçası haline gelmektedir. Bu bağlamda, geleneksel sanat ve sergileme anlayışına yönelik bir inceleme yapılmaktadır. Bu sorgulama, yalnızca sanatçının değil, aynı zamanda izleyicinin de dahil olduğu dönüşümdür. (Görsel 12).

Walter Benjamin'in ifadesinde belirttiği gibi Dada sanatçıların eserleri, önceki sanat anlayışında görülen "insanı çağıran görünüm" ya da "ikna etkileyici ton" niteliğinden uzaklaşarak, ekrana çarpan ve dokunsal bir etki yaratan "bir mermi" haline gelmiştir. "*Bisiklet Tekerleği*", bu özellikleriyle izleyiciyi hem zihinsel hem de duygusal bir etkileşim içine çekmektedir (Benjamin,2014:74).



Görsel 12: Marcel Duchamp, "Bisiklet Tekerleği" (1913). Tabure. (Doğruer, 2008:50).

Dadaizm sanat hareketinde atık nesnelere kullanan önemli isimlerden biri de Raoul Hausmann'dır. Hausmann, dans, müzik, şiir ve görsel sanatlar gibi disiplinler arasındaki sınırları ortadan kaldırarak eklektik bir yaklaşım benimsemiştir. Çalışmalarında sıklıkla kolaj, fotomontaj ve asamblaj tekniklerini kullanmış, bu yöntemlerle Dadaist anlayışı özgün bir şekilde ifade etmiştir. "Berlin Dada hareketinin ana kuramcısı ve dada sofistisi olarak bilinen Raoul Hausmann, sanatının farklı boyutlarında teknolojinin zihin ve beden üzerindeki etkilerini incelemiştir" (Biro, 2007: 26). Bu teknolojik ve toplumsal sorunsallar, hem sanatçının eserlerinin biçimsel yapısında hem de içerik düzeyinde belirgin bir şekilde kendini göstermiştir. Hausmann'ın çalışmaları, yalnızca Dadaizm'in estetik anlayışını değil, aynı zamanda modern toplumun dinamiklerine yönelik eleştirisini de yansıtmaktadır.

Hausmann'ın çalışmalarını toplumun politik bir eleştirisi ve aynı zamanda yeni ve deneysel sanat formları için eleştirel-estetik bir tartışma zemini olarak değerlendirmektedir. Hausmann'ın şiir ya da fotomontaj gibi örneklerle bu anlayışı somutlaştırdığı belirtilirken, eserlerinde spekülasyon psikofizyolojik "yeni insan" teorisine dair unsurların da görüldüğüne dikkat çekmektedir. Ayrıca, teknolojik araçlarla gerçekleştirdiği deneysel yapı çalışmaları, her şeyin sorunsuz bir uyum içinde bir araya geldiği bir bütünsellik fikrini de izleyiciye sunmaktadır. Bu çok katmanlı yaklaşım, Hausmann'ın eserlerinin hem estetik hem de kavramsal derinliğini ortaya koymaktadır (Borck, 2005: 5).

Raoul Hausmann'ın 1920 tarihli "*Mekanik Kafa (Çağımızın Ruhunu)*" adlı asamblaj çalışması onun sanatındaki sorunsallara önemli bir örnek olarak gösterilebilir. Bu eser, ahşap bir büst üzerine çeşitli buluntu nesnelere monte edilmesiyle oluşturulmuş ve klasik ile modern arasındaki hem birlikteliğe hem de karşıtlığa göndermede bulunmuştur (Görsel 13).

Benson'a (1987: 50) göre, Hausmann'ın "*Mekanik Kafa*" çalışması, çok anlamlılığı içinde, bağlı olduğu bilinç merkezindeki boşluk üzerine rastlantısal sembollerin bir dizisini yerleştirerek, mekanik süreçlerin ürünü olan bir kültürün temsili olarak karşımıza çıkar." Eser, yalnızca dönemin toplumsal ve teknolojik dönüşümüne bir eleştiri getirmekle kalmayıp, aynı zamanda sanatın ifade biçimlerine yönelik yenilikçi bir yaklaşımı da yansıtmaktadır. Eserde kullanılan farklı nesnelere,

dönemin olumsuz dünya koşullarını ve savaşın yıkıcı etkilerini sembolik bir anlatıma dönüştürmektedir. Benson'un açıklamaları, "Mekanik Kafa" çalışmasının da daha anlaşılır hale getirmektedir. Benson'a (1987: 55) göre, Dadaistler makine metaforunu, geleneksel avangartın sınırlarını aşarak, mekanik bir tarafsızlık ve kültürel bir bütünlük içerisinde insanın konumuna ironik bir şekilde uygulamışlardır. Bu yorum, eserin hem içerik hem de kavramsal boyutunu derinleştirerek, döneminin toplumsal ve teknolojik bağlamındaki eleştirisini açıkça ortaya koymaktadır.



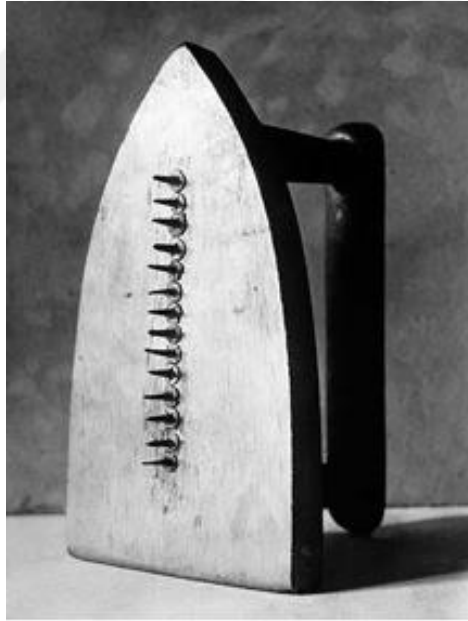
Görsel 13: Raoul Hausman, "Mekanik Kafa". (1919). Ekli nesnelere ahşap manken kafası. (32,5 x 21 x 20 cm). Centre Pompidou, Musée National d'Art Moderne, Paris. Erişim Adresi¹²

Dadaizm ve Sürrealizm akımlarında önemli bir yere sahip olan Man Ray, resim, kolaj, fotomontaj ve asamblaj gibi farklı alanlarda çok sayıda eser üretmiştir. Ray'in çocukluğu, Yahudi ve yabancı düşmanlığının yoğun yaşandığı zorlu bir dönemde geçmiştir ve bu koşullar, sanat yaşamını derinden etkilemiştir. Plastik sanatlar alanındaki yenilikçi çalışmalarıyla dikkat çeken sanatçı, aynı zamanda fotoğrafçılıktaki güçlü yönüyle de öne çıkmış, bu alanda da çığır açan eserler üretmiştir. Rawson ve diğerlerine (2011: 381) göre, Man Ray'in 1920'ler ve

¹² (<https://smarthistory.org/hausmann-head/> Erişim Tarihi: 04.052025).

1930'lardaki çalışmaları, gerçeküstücülük akımıyla birlikte bir denge kurmaktadır. Ray'ın eserlerinde, provokasyon yaratma, kırılma duygularını tetikleme, bilinçaltına dikkat çekme ve gerçekliğin algılanan kavramlarını altüst etme gibi unsurları öne çıkmaktadır. Bu yaklaşım, sanatçının fotoğraf ve fotomontaj çalışmalarında Sürrealist ilgiyle örtüşen temalara odaklandığını göstermektedir.

Man Ray, alışılmışın dışında yollarla oluşturduğu kompozisyonlarında, biçimselliği farklı malzemelerle yeniden tanımlamıştır. Bu yaklaşıma örnek olarak, Dadaist anlayışla ürettiği “*Hediye Ütü*” adlı eseri gösterilebilir (Görsel 14). Sanatçı, eski bir ütüye 14 çivi monte ederek, nesnenin düz ve pürüzsüz alt yüzeyini tamamen değiştirmiştir. Bu müdahale, ütüü işlevselliğinden uzaklaştırarak, şiddeti çağrıştıran bir nesneye dönüştürmüştür. Ütü ve çivi, bu çalışma ile alışılmış anlamlarını kaybetmiş, yerine yeni ve eleştirel bir anlam kazanmıştır.



Görsel 14: Man Ray, “Hediye Ütü”. (1921). Boyalı ütü ve çiviler (15,3 x 9 x 11,4 cm). Modern Sanat Müzesi, New York. Erişim Adresi¹³

Dadacılar, bir sanat eserini ortaya çıkarırken yalnızca geleneksel ustalıkları değil, aynı zamanda sanatçının geri plandaki kontrol rolünü tercih ederken geri planda kalmayı tercih etmiştir. Bu yaklaşımları, hem insanın ve onun ömrünün

¹³ (<https://smarthistory.org/man-ray-the-gift/> Erişim Tarihi: 04.05.2025).

uzatıldığını vurgulayan (örneğin Konstrüktivizmde olduğu gibi) hem de doğaya uygun boyun eğen bir sanat anlayışını yansıtmaktadır (Lynton, 2015: 130).

Dadacılar sanatı yıkmayı kullanırken farkında olmadan onu dönüştürmüş ve zenginleştirmişlerdir. Bugün görülüyor ki, aslında yıkmaya çalıştıkları şey sanatının kendisi değil, onun sınırlarıdır. Geleneksel biçimlere yönelik sürekli bir başkaldırı ve 19. yüzyılda ortaya çıkan mekanik süreçlerin ve yöntemlerin yıkılması, Dadaizm ile hız kazanmıştır. Dada hareketinin temel hedefi, sabit ve hazır kalıpların çekiciliğine karşı durmak, geleneksel ancak işlevini yitirmiş formların anlatımı sahteletirmesine ve ifadenin özgürlüğünü kısıtlamasına direnmek olmuştur. Kübizm ve Dada sonrasında, modern sanat içinde çeşitli akımlar ve sanatçılar, atık nesnelere temel bir malzeme olarak kullanmaya başlamıştır. Özellikle 1945 sonrası savaş döneminde, gayri resmi sanat anlayışının güçlenmesiyle birlikte bu yaklaşım geniş bir etki alanı bulmuştur. Atık malzeme kullanımında yeni teknik ve yöntemler geliştirilmiş, bu durum da Postmodernizm'in çoğulculuk ve eklektisizm gibi pek çok temel özelliğinin oluşmasına zemin hazırlamıştır.

1945 sonrasında sanat, yaşamın ayrılmaz bir parçası olarak kabul edilmeye başlanmıştır. Kapitalizm ve tüketim toplumunun şekil değişimi, toplumsal yanıtlarla birlikte sanatta yeni oluşumların ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Ardışık olarak gelişen Yeni Realizm, Pop Sanat, Yeni Figürasyon, Sitüasyonizm, Happeningler, Fluxus, Kinetik Sanat, Arte Povera gibi akımlar, öncülük açısından birbirini takip etmiştir. Bu akımların çoğu, günlük yaşamın bir parçası haline gelmiş ve sanat ile yaşam birbirine entegre edilerek ele alınmıştır (Akay, 2002: 162).

Sanat, gerçekliğin bilgisine ulaşma sürecinin bir parçası olarak, hayatın değiştirilmesi ve dönüştürülmesi bağlamında kendini tanımlar. Savaşların yol açtığı felaketleri resimleriyle sorgulayan sanatçılar, eserlerinde savaşların sanat anlayışlarındaki etkilerini, kişisel tutumlarını ve savaşlara verdikleri tepkileri ortaya koymuşlardır. Bu bağlamda, sanatın uzun tarihsel serüvenini anlamak, son derece önemli bir yere sahiptir. Savaşın hayat üzerindeki yıkıcı etkisi, onu olgusal olarak anlamaya yönelik çabayı, gerçekliğin bilgisini elde etmenin yaşamsal bir parçası haline getirmektedir. Bir sanatçının, belirli bir savaşı kendi yaratıcı alanına dâhil etmesi hem yaşam hem de sanat açısından eserini anlamlı kılmaktadır.

1.1.1 Atık Nesne Bağlamında Doğa Anlatımı

Doğa, çağdaş dönemde insanın kendisini doğadan bağımsız bir varlık olarak görmesine kadar, sanatın temel referans noktası olmayı sürdürmüştür. Ancak bu kavram, farklı ve kimi zaman birbiriyle çelişen biçimlerde sanatın içine sızmaktadır. Sanat eserleri, bir yandan her türlü üretim biçimine model olarak doğayı örnek alabilir, diğer yandan da doğanın gerçekleştirdiklerinin ötesine geçerek, onun eksikliklerini tamamlayan üstün bir ürün olarak görebilmektedir. Bu durumda, doğa kusurlu olarak nitelendirilebilir ve sanat eseri, adeta canlı bir varlık gibi değerlendirilebilmektedir. Zamanla, doğanın model olma rolü yerini giderek sanata bırakmaktadır. Bununla birlikte, sanat ve doğa arasındaki bu ilişki karşılıklı eşit bir bağıntıya dayanmaz. Dolayısıyla, sanatın doğaya öykündüğü iddiası, ancak ironik bir yaklaşım olarak ele alınabilir.

Aristoteles felsefesinde doğa, sanat için bir model olarak işlev görür; bunun nedeni, sanatın kendi içindeki bir zorunluluk doğrultusunda ortaya çıkmasıdır. Bu zorunluluk, hem ulaşılmak istenen amacı hem de bu amaca ulaşmayı sağlayan araçları içermektedir. Bu bağlamda, sanatın da doğanın gerçekleştirdiği bir hedefe benzer bir şekilde ulaşması beklenmektedir. Ayrıca, Aristoteles felsefesinde doğa kavramının iki farklı anlam taşıdığı göz ardı etmemek önemlidir. Bu çift anlam, doğanın hem bir ereğe yönelik düzeni hem de bu düzenin işleyiş araçlarını kapsamaktadır.

Doğa, hem doğal varlıkların hareketini ve hareketsizliğini sağlayan bir ilke hem de anlam genişlemesiyle varlıkların özünü ifade eden bir kavramdır. Klasik kuram, doğayı bu iki anlamıyla sanat için bir model olarak ele almaktadır. Bu yaklaşım, insan yapımı şeylerin doğası gereği kusurlu olduğunu savunan bir düşünceyle paralellik taşır; çünkü insan, zorunluluğun hüküm süremediği olumsuzluk alanında faaliyet göstermektedir. Bu bakımdan, doğanın içsel yaratıcılığı, sanat için ulaşılması arzulanan ancak asla tam olarak erişilemeyen bir ufuk olarak kalmaktadır. Bu çerçevede, sanat eserinin başarısı, doğanın yarattıkları gibi kusursuzluk ölçütüyle değerlendirilmektedir.

Doğa ve sanat arasındaki öncelik ilişkisine dair eleştiriler, doğanın üstünlüğünü sorgular ve bu durumu tersine çevirmektedir. Bu yaklaşım, doğa ile özün ayrışmasına dayanır; zira doğa, artık bir maddenin ya da canlı varlığın düzenlenmiş bir sistemine indirgenebilir. Bunun karşısında insanın kendine özgü düzeni belirginleşmektedir. Hegel'in çözümlemesine göre, akıl bu noktada kendisini, doğa ile karışmaksızın, öteki kendi olarak tanımaktadır. Böylece sanat, aklın nesnelleşmesi sürecinde bu özgürleşmenin araçlarından biri olarak anlam kazanır. Bu bakış açısı, doğa ve sanat kavramlarının mantıksal olarak tamamen ayrışmasına yol açar gibi görünmekte ve bu ayrışma yaratım fikriyle de desteklenmektedir.

Sanatsal yaratı süreci, hiçbir öncül veriyle doğrudan bir bağ kurmama ilkesine dayanır: bir dönüşüm ya da nitelik değişimi, tek başına bir yaratının doğuşu için yeterli değildir. Çağdaş çözümler, düşüncenin pratik sanatsal uygulama olarak, doğanın her iki anlamıyla bütünüyle silinmesine tanıklık etmektedir. Bu durum, sanatın kurucu ögesi haline gelen özgürleşme hareketinin tamamlanmış görüldüğünü düşündürmektedir. Ancak, sanatın "başkasılık" karşısında bir fetih olarak tanımlanmasına olanak tanıyan bu çatışma, doğadan tam anlamıyla bir kopuşun henüz gerçekleşmediğini varsaymaktadır.

Hegel'in dile getirdiği sanatın ölümü, aslında bu çatışmanın sona erdiğini ve doğanın bütünüyle özümlendiğini varsayar. Ancak, sanatın doğayla bağını tamamen koparması mümkün görünmez; ister taklit etme (mimesis) ister hükmetme amacı gütsün, sanat doğaya yapılan göndermelerden tamamen vazgeçemez.

İnsan ile doğa arasındaki ilişkiyi tüketim odaklı bir yapı olarak gören endüstriyel dünya, ya da bir diğer adıyla sanayi kayıtları, oluşumunda özellikle düşünsel emeğiyle katkı sağlayan beyin işçilerinin ve sanatçıların önemli bir rol oynadığı görülmektedir. Endüstriyel çağ insanına, yaşam tarzına şekil veren sanatçıların bu dönemin başlangıcını güçlendiren güçleridir. Leonardo ve Bramante gibi Rönesans ustalarının doğayı uzun yıllar boyunca işleyerek Yeniçağ'ın başarıma atmaları gibi, Picasso, Mondrian, Le Corbusier ve Gropius gibi 20. yüzyıl sanatçıları da teknolojik olarak sunulan olanaklar bilim hizmetine sunarak yeni bir dünyada inşa etme öncülüğü yapmışlardır (Nazan, Mazhar İpşiroğlu) 1993: 16).

Günlük hayatta kullanılan eşyanın hammaddesi doğadan elde edilir, işlenir, şekillendirilir ve sonuçta tekrardan bizlere ulaşmaktadır. İnsanlar tarafından kullanım eşyasına dönüştürülen bu nesnelere, tükendikten sonra çoğu zaman atık olarak yeniden doğaya bırakılmaktadır. Ancak, hammaddesi doğadan silinse de, bu nesnelere maruz kaldığı kimyasal işlemler nedeniyle aranan yabancı bir belirsizliğini getirmektedir. Örneğin, demirler saf halde bulunur, ancak artışı artırmak için çeşitli işlemlerden geçirilir; Karbon ile karıştırılarak çelik haline getirilip paslanmaması için galvaniz boyalarla kaplanır. Bu sürecin, ortaya çıkan ürün ömrü boyunca bozulmadan kalması ve değişimin dengeye zarar verebileceği anlamına gelmektedir. Örnek vermek gerekirse, bir metal kutu pencereden atıldığında, bozulmadan yaklaşık 500 yıl boyunca aralıklardan devam edecektir (Özbey, 2004: 182).

Bir nesnenin atık olarak değerlendirilebilmesi, bir zamanın değerli ve tercih edilen bir nesneye ve bu tercih edilebilirliğin aşırı kullanımla sonuçlandırıldığına işaret etmektedir. Değer kaybı, yalnızca nesnenin aşırı kullanımıyla tüketilmesi değil, aynı zamanda o nesnenin ya da mekânın çöp haline getirilmesinden önce sahip olunan potansiyelin tükenmesini de ifade etmektedir. Bu bağlamda sanat, atıldığı yalnızca bir tüketim ürünü olarak değil, tüketim davranışlarının tamamlanmasını sağlayan "kullan, at, yok et"lerin ötesinde, doğal insan için var olma fikrinden uzaklaşıp kendi içinde bağımsız bir varlık olarak ele almaktadır.

Sembolik düzen, kültürel olarak inşa edilmiş bir yapıdır ve genellikle bir göstergenin, belirli bir değer sistemi içinde başka bir nesnenin bulunduğu yerde ya da onu temsil eden bir gösterge ve anlam sistemi olarak kabul edilir. Ancak çöp, yalnızca bir nesnede mevcut olmakla kalmaz; aynı zamanda bir düzenin bozulmasını, bir dağılımı veya eski, değerli olan bir nesnenin artık işlevsizleşmiş kalıntısını temsil etmektedir. Bu nedenle çöp, alışılmış sembolik göndermelerden yoksun gibi görünüyor ve bir anlamda, asıl sembolik düzenin dışında yaşanan kişinin temsilidir. John Scanlan'ın ifadesiyle, çöp, yalnızca değersizleşmiş bir nesnenin fiziksel varlığı değil, aynı zamanda sembolik düzenin geride bıraktığı "artık"tır (Scanlan J. 2018: 18).

Çağdaş Sanat, doğanın kopyalanması ve yansımından uzaklaşmak, yeni bir gerçeklik arayışına yönelmiştir. Bu arayışlar, resim, müzik ve edebiyat gibi farklı disiplinlerde çeşitli akımların doğmasına zemin hazırlamış ve sanatın ifade biçimlerini kökten değiştirmiştir. Sonuç olarak performans sanatı, enstalasyon, kolaj, asamblaj, video sanatı ve kapsamlı sanat gibi gelişmiş sanat formları ortaya çıkmış, sanatta aralıklı ve çok yönlü gelişmeleriyle sonuçlanmıştır.



2. II. DÜNYA SAVAŞI SONRASI NESNENİN SANAT HAREKETLERİNDEKİ YERİ

2.1. II. Dünya Savaşı Sonrası Nesnenin Sanat Hareketlerindeki Yeri

İki önemli küresel çatışmanın sonuçlanmasının ardından, sanatsal ifadenin merkez üssünün Avrupa'dan Amerika'ya geçişi, tüketici kültüründe yerleşik insan toplumları ile doğal çevre arasında bir kopukluğu teşvik eden kitle iletişim araçlarının ortaya çıkmasını kolaylaştırmıştır. İnsanlığın kendisini doğal dünyadan kurtarma ve böylece ekolojik evrim mekanizmalarının dışında var olma konusundaki acımasız çabası, üretilen çöplerin herhangi bir dönüşüm biçiminden önce bir atık durumunda kaldığı olguyla doruğa ulaşmıştır. Doğanın kendisinin simgesi olan sayısız dönüşümle doğal olarak uyumsuz olan antropojenik atık ve çöp, çevresel bozulmanın sınırlarının ötesinde yaşamı sürdürmek için hayati önem taşıyan temel kaynakların bozulmasına neden olmuştur. Bu durum dünyanın bir çöp yığını olarak kavramsallaştırılmasını şekillendirme sürecini hızlandırmış ve 21. yüzyılın karakteristik sanatsal ifadelerine aktif olarak yer almasını sağlamıştır.

1945'ten sonra ortaya çıkan sanatsal hareketler temelde 20. yüzyıl başlarındaki gelişmelerden etkilendiği için, sanatçılar uğraşı alanlarındaki çabalarını “baştan” gözden geçirerek yeniden başlamamışlardır. Birinci Dünya Savaşı sonrasında pop art ressamaları, sanat eserlerinde yeni değerler oluşturmaya çalışmışlar ve sanat nesnelere zihinlerinde tasarlanan ütopyik ideallerle uyumlu hale getirmeyi amaçlamışlardır. İlerleyen zamanda İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra sanatçılar, yenilikçi ifade biçimleri arayarak kendi kimliklerini içsel olarak keşfetmeye başlamışlardır. Böylelikle, sanat adına çok sayıda farklı anlayışlar ve yönelimler ortaya çıkmıştır. 1945'ten sonra görsel sanatlar alanında, sanatın yaratılmasını ve yürütülmesini belirleyen kapsayıcı ilkelere ilişkin kayda değer bir tekdüzelik eksikliği vardır. Pop Art hareketi tarafından aydınlatılan sanatçının öznelliği yükseltilmiş ve sonraki sanatsal çabalar için önemli bir kriter olarak kabul edilmiştir (Krause 2005: 222).

2.1.1. Pop Art Sanat Hareketine Bakış

Yirminci yüzyılın ikinci yarısında, çeşitli alanlarda paradigmatik bir değişim meydana gelmiştir. “Pop Art” adı 1950'lerin sonlarında ortaya çıkmış ve 1960'ların başında, ilk olarak Birleşik Krallık'ta ve daha sonra Amerika Birleşik Devletleri'nde devam etmiştir. Pop Art veya Popüler Sanat, mevcut hiyerarşileri temelden parçalayan, ilk çekişmeleri kazanan ve en yaygın nesnelere, imgeleri ve sembolleri (çizgi roman sanatının tuvale uyarlanması gibi) yüksek sanat alanına entegre eden Popülasyonizm olarak bilinen toplumsal dönüşümü yansıtmaktadır (Akay, 2002: 190).

Atakan'a (1998:10) göre; 1950 sonrasında, çöpe atılmış basit nesnelere yeni üretilmiş objelere kadar her türlü malzeme ve teknolojinin sanat üretiminde kullanımı giderek artan bir hızla yaygınlaşmıştır. Bu yaklaşımın ortak özelliği, biçimciliğe bir alternatif sunmak ve resim ile heykel sanatına ilişkin mevcut kabulleri dönüştürmeyi amaçlamaktır.

Genellikle soyut dışavurumcu resmin ilkelerine bağlı olarak nitelendirilen Pop-Art, Richard Hamilton'ın 1956'daki öncü kolaj çalışması ortaya çıktığı kabul edilir. Amerikan Pop Sanatının en eski örneği ise Claes Oldenburg'un 1959 tarihli “Sokak” adlı eseridir. Pop-Art hareketindeki önemli isimleri arasında Jasper Johns, Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Richard Hamilton, Peter Blake, Robert Rauschenberg, Tom Wesselmann ve Claes Oldenburg bulunmaktadır. Bu sanatçılar, popüler kültür ve toplumsal motiflerin unsurlarını sanatsal ifadelerle yeni bir bakış açısıyla yorumlamışlardır. Pop-Art'ın savunucuları, sanatı bireylerin günlük deneyimlerine yeniden entegre etmeye çalışmışlardır. Pop-Art'ta yaygın olan temalar, İkinci Dünya Savaşı'nın sona ermesinin ardından tüketiciliğin yükselişini, toplumsal değişimleri, endüstriyel gelişmeleri ve günlük yaşamdaki sıradan nesnelere temsilini kapsamaktadır (Eroğlu,2008: 315).

Pop art, devam eden sosyal ve kültürel dönüşüm süreçleri arasında yeni bir varoluş tarzının ve kültürel paradigmanın sembolik bir temsili olarak ortaya çıkmıştır. İkinci Dünya Savaşı'nın sona ermesinin ardından, Amerika Birleşik Devletleri'nde endüstriyel bir toplumun ilerlemesiyle aynı zamana denk gelen tüketici odaklı bir yaşam tarzı kurulmuştur. Bu toplumsal çerçeve, mutluluk arayışını ağırlıklı olarak varoluşun materyalist yönlerine yönlendirerek bireysel özgürlüklere

öncelik vermiştir. Sonuç olarak, bu yörünge, geleneksel değerlerden vazgeçen ve toplumsal ahlaki yargılara kayıtsızlık sergileyen, bunun yerine kişisel eğilimlere göre hareket etmeyi seçen bireyci bir arketipin ortaya çıkmasını teşvik etmiştir. Bireyci insan paradigmasının ortaya çıkmasına katkıda bulunan bir diğer faktör; II. Küresel çatışmanın yarattığı olumsuz koşullar, gelecekle ilgili ortaya çıkan belirsizlik duygusu ile birleşmiştir. Bireyci özerkliğin çoğalması, sanat alanında paradoksal bir evrimi hızlandırmıştır. Üretim sürecinin kolaylaştırdığı ekonomik refah, sanatı günlük yaşamın dokusuna entegre etmiş ve aynı zamanda Amerikan toplumunun kültürel çabalardan daha fazla zevk almasını sağlamıştır. İçsel insan doğasıyla çelişmesine rağmen, sanayileşmeden kaynaklanan geniş kentsel varoluşun gereksinimleri, tüketim malları ile karakterize edilen nesnelere yaratılmasını zorlamıştır. Bu eserler doğası gereği geçicidir ve kullanımlarından sonra atılmaktadır (Zırhlı, 2009: 40).

İngiliz Pop Art hareketi içinde özellikle ufuk açıcı bir figür olarak yer alan Richard Hamilton'ın, Soyut Dışavurumculuğun doğasında var olan formalizme ve yüksek sanat resim geleneğine karşı yan yana duran 1956 tarihli bir sanat eseri, (Görsel 15) “Bugünün Evlerini Bu Kadar Farklı, Bu Kadar Hoş Kılan Nedir ?” başlıklı, 1950'lerin stilize bir iç yansımasını gösteren bir kolajı temsil etmektedir. Bu çalışma, II. Dünya Savaşı'ndan sonra sanatın evriminde çok önemli bir anı ifade etmektedir (Haydaroglu, 2004: 206). Londra'daki Whitechapel Sanat Galerisi'nde açılan “This Is Tomorrow” sergisi için oluşturulan bu sanat eserinde Hamilton, tüketiciliğin ütopyik bir vizyonu oluşturmak için akıllıca bir ironi duygusuyla aşınmış dergilerden kesilmiş fotoğrafları ve parçaları ustaca bir araya getirmektedir. Abartılı bir şekilde büyük boy bir lolipopun üzerine süslenmiş “Pop” yazıtı, tartışmasız yeni bir sanatsal hareketin ortaya çıkışını müjdeleyen terime açılış referansını oluşturmaktadır (Lynton, 1991: 259).

Sanat eleştirmenleri tarafından dile getirildiği gibi, bu görsel kompozisyon Batı dünyasındaki bireylerin özlemlerini ve yaşam tarzlarını özetler: sinema ve televizyon gibi unsurlar, işlenmiş yiyecekler, ev eşyaları, kaslı bir erkek modelinin görüntüleri, çıplak bir kadının tasvirleri ve bir resmin kapağına benzer şekilde iç duvarda tasvir edilmiştir. En önemlisi, bu poster, beş insan duyusunun hepsine hitap eden bir Rönesans sanat eserinin özünü çağrıştırmaktadır. Hamilton'un görüntüleri,

Nesne ile ilgili önemli bir ilgiye sahip olan Pop Art, kullanılan materyaller izleyicinin yaşadığı deneyimlerin özünden türetildiği için, yürütülen eserler içinde aşkınlık, anıtsallık veya yükseltilmiş bir gerçek temalarıyla ilgilenmemiştir. Pop sanatçılarının yaratımlarında, tüketici kültürünün eleştirisini ifade edip etmediklerine bakılmaksızın, endüstriyel toplumdan gelen sıradan tüketim ürünlerinin, mitolojik figürlerin, iletişimsel metodolojilerin yanı sıra dadaistlerin öncülük ettiği “montaj” ve “fotomontaj” tekniklerinin kullanımı vardır. Bununla birlikte, Pop Sanatçıları, Dadacılara benzer şekilde, söz konusu nesnenin estetik değerine bakılmaksızın, sanatı yalnızca entelektüel özü temelinde üretilmişlerdir. Bu öncüle aykırı olan kesin bir fenomen yoktur. Nesnelere, içsel anlamlarını ve içeriklerini değiştirmeden, çağırdıkları kavram ve duygularla uyumlu olarak kullanılmış, böylece resimsel düzlem içinde daha belirgin ve belirgin bir temsili basitleştirmiştir (Osterwold, T. 2003: 256).

Amerikan Pop Art hareketinin önde gelen bir figürü olan Robert Rauschenberg, 1950'lerin başında içgüdüsel anlatı sözlüğünün kademeli olarak azalmasını gözlemlediğini ifade etmiştir. Düşüşle, boyanın tuval üzerine kendiliğinden uygulanmasının gittikçe rutin hale geldiği ve sonuç olarak banal hale geldiği olgusuna atıfta bulunur; bir alternatif arayışında olmuştur (Yılmaz, 2013: 252). Sonuç olarak, 1952'deki bu araştırmanın bir sonucu olarak, “Combine Painting” (Birleşik Resim) olarak adlandırdığı kolaj eserlerinde post-sanayi toplumu yansıtan çeşitli materyalleri keşfetmiştir. Bu çalışmaları duvarlarına, tuvallerine entegre etmiştir. Kolaj, fotomontaj ve montaj teknikleri, sanat dışı materyaller, özellikle atılan öğeler kullanarak, içlerinde özetlenen sosyal olaylar hakkında ironik bir yorum yaratmıştır.

1955'te Robert Rauschenberg, güçlü ve gürültülü rengârenk derlemeleri olarak nitelendirilen bir dizi kombine resim üretmiştir. Bunlar arasında “Yatak” isimli çalışması dikkat çekicidir. Sanatçı, bu nesnelere ilgili olarak hem insanlığın hem de sanatın derin bir bozulmasını düşünmektedir (Lynton, 2015: 283). Bu çalışmasında boya, paçavralar, bez parçaları, diş macunu ve oje gibi malzemeleri bir araya getirerek hem resim hem de heykeli kapsayan özgün bir sanat eseri yaratmıştır.

Çağdaş sanat alanında, bir yatağı duvara asmanın yenilikçi konsepti çeşitli tepkiler uyandırmıştır. Bu çalışmanın son derece rahatsız edici olduğu ve bir cinayet veya cinsel saldırı sahnesini anımsatan görüntüleri çağrıştırdığı öne sürülmüştür. Bu yaratımın doğasında bulunan unsurlar, günlük çöplerden türetilen Kurt Schwitters'in kolajları, Marcel Duchamp'ın bulunan nesnelere (hazır yapılar) ve Soyut Ekspresyonistlerin jest işaretleri ile yan yana getirildiğinde, Rauschenberg'in sanatsal ilhamlarının ardındaki temel motivasyonların anlaşılmasını kolaylaştırır. Tipik olarak sıradan ev içi kullanımla ilişkilendirilen yatak, kolajla başlayarak ve montaj tekniğiyle ilerleyerek sanatsal bir nesneye yeniden bağlamsallaştırılmıştır (Barot, Rauschenberg's Yatak, 2008: 340).



Görsel 16: Robert Rauschenberg, “Yatak”. (1955). Yastık üzerine yağ ve kalem, yorgan, çarşaf, ahşap. (191.1 x 80 x 20,3 cm) Museum of Modern Art. Erişim Adresi¹⁵

¹⁵ (<https://tr.khanacademy.org/humanities/art-1010/post-war-american-art/new-york-school/v/robert-rauschenberg-bed-1955> Erişim Tarihi: 04.05.2025).



Görsel 17: Robert Rauschenberg, “Monogram”. (1950). Karışık teknikler, taksidermi keçi, lastik ve tenis topu, yaklaşık. (42 x 63 x 65 inç). Moderna Museet, Stockholm. Erişim Adresi¹⁶

Rauschenberg samanla doldurulmuş kümes hayvanları, dizinler, şemsiyeler, tabela bileşenleri, kravatlar ve iskele gibi malzemeleri kullanan konfigürasyonlarında, çoğunluğu modern varoluşun kalıntılarını oluşturan bu öğeleri birleştirerek ilişkilendirme yeteneklerini güçlendirmeye çalışmıştır. Monogram (Görsel 17), samanla dolu bir keçi ve gövdesini çevreleyen bir otomobil lastiğinin bulunduğu bir kompozisyonu temsil etmektedir. Sanatçı, bu tür farklı nesnelerin kullanılmasının amaçtan yoksun olduğunu; şifre çözmeyi gerektiren bir kod olarak yorumlanmaması gerektiğini dile getirmiştir (M. Ragon,1987: 105).

Rauschenberg’in sanatsal yaklaşımı, sanat ile yaşam arasındaki mesafeyi ortadan kaldırmayı hedefleyen bir kavramsal çerçevede değerlendirilebilir. Sanatçının üretimleri, yaşamın doğasında var olan sürekli dönüşümü ve insan deneyiminin çok katmanlı yapısını yansıtmaya çabası olarak öne çıkmaktadır. Geleneksel resim anlayışının sınırlarını aşan Rauschenberg, eserlerine atık malzemeler, gündelik hayattan toplanmış nesneler, yüzeyde oluşturulan girinti ve çıkıntılar gibi unsurları bir araya getirerek güçlü bir mekânsallık duygusu yaratmıştır.

Amerikan Pop Art, medyanın temel ilkelerini temelden yeniden tanımlamış ve metodolojileri üzerinde derin bir etki yaratmıştır. Johns, Rauschenberg ve Duchamp gibi sanatçılar, sanat ve günlük yaşam alanları arasında bir dönüşümü katalize ederek ticari sanatın üslup unsurlarını ve tekniklerini resimlerine ve

¹⁶ (https://www.artnet.com/magazineus/features/saltz/saltz1-11-06_detail.asp?picnum=4 Erişim Tarihi: 04.05.2025).

heykellerine asimile ederken, Pop Sanatçıları bu fenomeni sürdürmüştür. Pop Art'ın ana motifi kültürel sıradanlıktır. Warhol'un Campbell çorba kutularını tasvirleri, estetik yargının yapılarını, sanatın doğasını ve yüksek ve düşük sanat arasındaki ikiliği sorgulanmıştır. Warhol, “Keşke diğer ressamlar ipek kumaş üzerine baskı yapsaydı, böylece hangisinin benim olduğu belli olmasın” diye ifade etti, böylece benzersiz kişisel tarzını kurdu ve bu konuda kendisini Pop Art hareketindeki çağdaşlarından farklılaştırmıştır (Doss, 2002: 253).

Warhol böylece sanatsal yaratım eylemi ile maddi üretim süreci arasında ayırım yapmakta ve bakış açısını kavramsal sanat teorisinin öncüsü olarak kabul etmektedir.



Görsel 18: Andy WARHOL, “Brillo Kutusu”. (1963). Akrilik , serigrafi , kontrplak. Kanada Ulusal Galerisi, Ottawa, Kanada. Erişim Adresi¹⁷

Otantik bir sosyokültürel fenomen olan Pop Art, özünde yaşamın kendisiyle değil, tüketim alanındaki gerçekleri yansıtan bir gösterge takımyıldızıyla bağlantılıdır. Hareket, her haneye sızabilecek tüketim mallarına benzer şekilde aynı seri üretim ilkelerini kullanarak daha geniş kitleleri meşgul etmeye çalışmıştır. Brillo Kutuları çalışması gibi, Pop Art'ta, bu tüketim alanı ve yapay, geçici doğası, herhangi bir sosyal veya politik eleştiriden yoksun olarak kopyalanmıştır. Tüketim alanı gerçek biçimiyle ortaya çıkmıştır; ancak, hiçbir birey bu alemin geçersizliğini veya düzensizliğini açıklığa kavuşturma sorumluluğunu üstlenmemiştir (Germaner, 1999:18).

¹⁷ (<https://www.wikiart.org/en/andy-warhol/brillo-soap-pads-boxes-1964> Erişim Tarihi: 04.05.2025).

2.1.2. Yeni Gerçeklik Hareketine Bakış

1960 yılında, Fransa'da eleştirmen Pierre Restany'nin himayesinde “Yeni Gerçekçilik” adı verilen bir hareket ortaya çıkarılmış ve Klein, César, Arman ve Tinguely gibi sanatçılar yaşam ve sanatsal ifade alanları arasındaki sınırları yok etmeye çalışmışlardır. Germaner (1997:18) tarafından “gerçeğin algılanmasına yeni yaklaşımlar” ile ilgili olarak öne sürdüğü kavramsallaştırmadan yola çıkarak, Yeni Gerçekçiliğe bağlı sanatçıların, böyle bir değer geri dönüşü olmayan bir şekilde yerleşik olduğuna dair hakim inancın yanı sıra Batı ortamında hakim tüketim kültürünü özetledikleri görülmektedir. Ayrıca Yeni Gerçekçilik, Pop Art'ın estetiğine benzeyen, Neo-Dada hareketinin ilkeleriyle uyumlu bir rastgelelik sergileyen bir özellik olan hazır malzemelere sahip olmasıyla ayırt edilmektedir. 1961'de Pierre Restany, Paris'teki Gallery J'de sadece önde gelen çağdaş sanatçıların değil, aynı zamanda sanat camiasında ortaya çıkan yeteneklerin de yer aldığı “40 Degree Above Dada” adlı bir sergiyi açmıştır. Serginin başlığı ışığında, Yves Klein Restany ile “sanatının manevi içeriğinin” Dadaizmin karakteristik nihilist anarşizmle hiçbir ilişkisi olmadığını iddia ederek bir söylem yapmıştır (Akt. Antmen, 2017: 177).

Yeni Gerçekçi sanatçıların dile getirdiği tematik kaygılar, nüanslı bir dünyaya bakış açısı, karşı nokta, geçicilik farkındalığı, teknoloji kullanımı, yaşanan anın sahiplenilmesi, günlük yaşamın şiirini kapsamakta ve önemli bir bilimsel ilgi görmüştür (Germaner, 1997: 19). Pop Art'ın çağının hakim sosyal ve kültürel paradigmalara karşı ortaya koyduğu eleştiriye karşılık gelen Yeni Realist sanatçılar benzer şekilde bu tutumlarını somutlaştırmışlardır. Yeni Gerçekçilik, Pop Art ve Kavramsal Sanatın sayısız özelliklerini kapsayan atık ve bulunan malzemelerin kullanımının da bu sanatsal akımda kullanımının yaygın olduğu gözlemlenmiştir. Fransa'da otomobil sektöründeki gelişmelerle birlikte, hurda metalde kayda değer bir artış olmuştur. Sanatçıların merakını uyandıran bu fenomen, otomotiv döküntülerinin sanat alanına dahil edilmesini kolaylaştırmıştır.

Amerikan kökenli Fransız sanatçı Fernandez Arman, çaydanlıklar, plastikler, metaller ve kaplar gibi sıradan günlük malzemeleri kullanarak alışılmadık dışı eserler yaratmıştır. Otomobil parçaları, kemanlar ve diğer düzenli objelerden

oluşturulmuş, “akümülyasyon” adını verdiği yığıntı eserleri dikkatleri üzerine çekmiştir. Arman, tüketim kavramına ironik bir yaklaşım sergileyerek, aynı malzemeyi tekrarlayan düzenlemelerle sanayi ve endüstriye bakış açısıyla geçişlerde farklı yaklaşmaktadır. Arman, mekanı tamamen cam ve metal gibi malzemelerle doldurmuş ve kullanılamaz bir hale getirmiş ve bu düzenlemeyi bir kafes içindeki yığına benzetmiştir. Çalışmaları, César'in preslenmiş asambrajlarını, Schwitters'in buluntu teknikleri ile yarattığı “Merz”lerini ve Warhol'un tekrarlayan asambrajlarını çağrıştırmaktadır. Arman, eserleriyle insan zihninde kısa süreli ve kopma bir şok etkisi yaratmayı hedefleyerek madde ve anti madde kavramlarının sorgulanmasını sağlamayı amaçlamıştır. Fernandes Arman çalışmaları için, “Eserlerimin anlamı, kullandığımız nesnelere şekillenmektedir. Anlamın, ayrımı nesneye bağlıdır.” diyerek, nesne ve anlam arasındaki değişimin önemi vurgulamıştır (Boyras ve Cantürk, 2013: 157).



Görsel 19: Fernandes Arman, “Dolu” (1960). Buluntu nesnelere enstalasyon. Galerie Iris Clert. Erişim Adresi¹⁸

Sanatçı Arman tarafından kavramsallaştırılan ve görünüşte işlevselliğini yitirmiş atılan nesnelere dikdörtgen bir cam muhafaza içinde içeren montaj ve toplama kutuları büyüleyici bir araştırma sunmakta; ancak, değişiklik eksikliği

¹⁸ (<https://www.idildergisi.com/makale/pdf/1640333666.pdf> Erişim Tarihi: 04.05.2025).

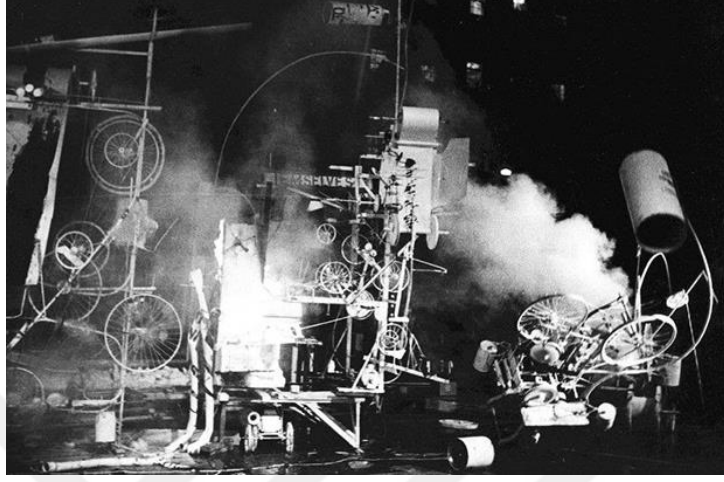
iddiasında bile, sanatçının cam içine yerleştirilmeleri nedeniyle küratöryal bir sürece girdiğini belirtmek gerekir. Arman'ın 1960 yılında sergilenen “Dolu” adlı eseri, Yves Klein'in boşluk kavramına atıfta bulunmuştur. Sanatçı, tamamında boş bir galeri alanı koruyarak, kullanılmayan eski, günlük öğelerin bir araya getirilmesiyle farkındalık yaratmıştır. Ek olarak, yoldan geçenlere galeri sınırları içinde biriken çöplere dış gözlemcinin bakış açısıyla bir fikir vermeye çalışarak, izleyici kitlesi oluşturarak amaçlanan hedeflerine ulaşmıştır (Artun, 2005: 19).

Bu akımın önemli sanatçılarından biri olan Jean Tinguely, modern çağın izlerini taşıyan heykelleriyle tanınmaktadır. Tinguely'nin ürünlerinde hareket, ses ve kendini yok etme gibi sıra dışı unsurları öne çıkmaktadır. Onun "meta-matik"leri, mekanikleri saklanarak, ironik bir duruş sergileyerek "soyut dışavurumcu" resimler üreten eğlenceli ve sıra dışı bir sanatçıdır. Diğer ürünlerde ise radyolar, ışıklar ve anlamsız gibi görünen olayların enerjik bir şekilde sunulduğu, seslerle ve güçlerle çalışan motorlu mekanizmalar yer almaktadır. Bu çalışmalarıyla incelikli, hem mizahi hem de eleştirel bir bakış açısıyla modern bakış ve insan-makine ilişkisini sorgulamaktadır.

Jean Tinguely, çalışmalarında modernleşmeyi ve teknolojiyi çağrıştıran mekanik atıkları ve hurdaları kullanmıştır. Tüketime ait bu atıklar, Tinguely'nin eserlerinde birer sanat nesnesine dönüşerek yeni bir işlev kazanmıştır. Sanatçının ironik yaklaşımı, izleyiciyi dönemin hızla gelişen endüstrisiyle yüzleştirirken, aynı zamanda tüketim kültürüne de eleştirel bir perspektif sunmaktadır. İsviçreli heykeltıraş Jean Tinguely, New York Modern Sanatlar Müzesi'nin bahçesinde *New York'a Saygı* adlı sanatsal yapıyı sergilemiştir. Önceki çalışmalarından farklı olarak tamamen beyaza boyadığı, sekiz metre yüksekliğindeki bu karmaşık yapı, izleyicilerin büyük ilgisini çekmiştir.

Eser, dikey şekilde yerleştirilmiş eski bir piyano, bir adres yazma makinesi, bir klakson, yanıcı ve duman çıkaran kimyasal maddeler ile bir yangın söndürücü gibi çeşitli malzemelerden oluşmuştur. Elektrik verildiğinde bu karmaşık mekanizma harekete geçmiş, kısa bir süre titreyerek çalışmış ve sonunda kendi kendini yakarak parçalara ayrılmıştır (Lynton, 2015: 260). "Kendi kendini yok eden sanat" olarak

adlandırılan bu yapıt, diğer birçok sanatçının ilgisini çekmiş, basında geniş yer bulmuş ve sanat dünyasında tartışmalara yol açmıştır.



Görsel 20: Jean Tinguely, “New York'a Saygı”, (1960). Kendini Yok Eden Bir Gösteri. MOMA. Erişim Adresi¹⁹

Yeni Gerçekçilik Akımı kapsamında ele alacağımız son sanatçı, Sıkıştırma adlı çalışmalarıyla tanınan César Baldaccini'dir. Eserlerini, hurdaya ayrılmış arabaların farklı şekillerde preslenmesiyle oluşturmuştur. Sanatçının müdahalesiyle araçlar, orijinal biçim ve formlarını kaybederek, hangi parçalarının kullanılacağına, nasıl bir şekilde presleneceğine ve sergileneceğine karar vererek yeni bir estetik ifade biçimi ortaya çıkarmıştır. Sanatçı sanat anlayışını şöyle ifade etmektedir:

César, sanatsal üretim sürecine dair düşüncelerini ifade ederken, hiçbir zaman doğrudan bir sanat eseri yaratma niyetinde olmadığını belirtmektedir. Yaptıklarını "deney" olarak da tanımlamamaktadır; zira kendisini bir bilim insanı olarak görmemektedir. Ancak sanat eserinin tamamlanmış, son hâline ulaşmış bir nesne olduğuna da inanmadığını vurgular. Ona göre bir masa, büfe, sandalye ya da benzeri herhangi bir nesne belirli bir üretim süreci sonunda tamamlanabilirken, sanat eseri böyle bir nihayete ulaşmaz. Sanat yapıtı, sürekli gelişen ve her aşamasından sonra yeni bir aşamaya geçilen dinamik bir süreçtir ve bu devinim sonsuz biçimde devam eder (Katı, 1996: 108).

César, atık malzemelerle, özellikle otomobil hurdalarından yaptığı Kompresyon heykelleriyle tanınmaktadır. Bu malzeme seçimi, kısmen maddi imkânsızlıklarından kaynaklanmıştır. Ancak mermer ya da alçı gibi malzemeleri

¹⁹ (<https://smarthistory.org/tinguely-homage-new-york/> Erişim Tarihi: 04.05.2025).

kullanmaması, yoksul bir aileden gelen César için erişimi zor ve pahalıdır. Buna karşın, demir ve metal hurdalar her yerde bulunabilir ve düşük maliyetle temin edilebilecek malzemelerdir.

Bu doğrultuda César, hurdalıklardan topladığı, birbirleriyle bağlantısız metal parçaları, demir çubukları, boruları, somunları ve civataları kaynakla birleştirerek ilginç figürler yapmaya başlamıştır. Arabaları presleyerek dönüştürdüğü hurda eserlerini ise daha önceki denemelerinden edindiği sonuçlara göre şekillendirmiştir. 1961 yılından itibaren, farklı renklerde ve formlarda arabaları ya da aksesuarlarını bir araya getirerek presleme yöntemini geliştirmiştir. “Sarı Buick” (Görsel 21) adlı eseri, bu çalışmalarının öne çıkan örneklerinden biridir. Eser muhalif bir duruş sergilemektedir, çürüme, paslanma gibi oluşumların devam ettiği izlenilmektedir.



Görsel 21: César BALDACCİNİ, “Sarı Buick”. (1962). Atık malzemeler. (153x73x65 cm) Paris, Musee National d'art Modern. Erişim Adresi²⁰

²⁰ (<https://www.bridgemanimages.com/en/cesar-cesar-baldaccini-1921-98/car-compression-ricard-sculpture-1962-sculpture/sculpture/asset/4620652?offline=1> Erişim Tarihi: 04.05.2025).

2.1.3. Kavramsal Sanat Hareketine Bakış

1960 sonrası gelişen sanatsal hareketler, Dada ve Pop Art sanatçılarının geleneksel sanat anlayışını sorgulayan yaklaşımlarını sürdürerek sanatın ifade biçimlerine yeni yönelimler kazandırmıştır. Bu dönemde ortaya çıkan Yoksul Sanat, Vücut Sanatı, Kavramsal Sanat, Yeryüzü Sanatı, Fluxus, Happening (Oluşumlar), Performans Sanatı ve Süreç Sanatı gibi akımlar, yalnızca geleneksel resim ve heykel disiplinlerine alternatif malzeme ve tekniklerin kullanımını teşvik etmekle kalmamış, aynı zamanda sanatçı, sanat eseri ve izleyici arasındaki ilişkiyi yeniden ele alarak bu etkileşimi dönüştürmüş ve farklı bir boyuta taşımıştır.

Sanatçılar, ifade dilini zenginleştirirken artık hangi akımın malzemesini ya da felsefesini kullandıklarının, hatta bu unsurların bir araya gelmesiyle oluşan çeşitliliğin karmaşıklığının pek bir önemi kalmamıştır. Günümüz sanatçısı, yaşadığı dünyaya duyarlılıkla yaklaşarak, nesnel görünümlerden yeni düşünceler üretebilir ve bu düşüncelerini cinsiyeti, kişiliği, ideolojik duruşu, renk ve biçim anlayışı gibi unsurlarla şekillendirebilir.

1960 sonrasında gelişen tüm akımlara zemin hazırlayan Kavramsal Sanat, sanatın ne olduğuna dair sorularla izleyiciyi düşündürmüş ve yetenekten ziyade sınırsız yaratıcılık fikrini ön plana çıkarmıştır. Bu yaklaşımın ilk öncüsü olan Marcel Duchamp, hazır nesnelere (*ready-made*) sanat kavramını beklenmedik bir şekilde yeniden tanımlamıştır. Duchamp, sanatçının yaratıcılığını ve ne anlatmak istediğini, görsel bir dil aracılığıyla ifade etmesi gerektiğini vurgulayarak geleneksel sanat anlayışını radikal bir şekilde dönüştürmüştür. 1960'lı yıllarla birlikte tüm Batı'da etkisini göstermeye başlayan Kavramsal Sanat, sanatın yalnızca belirli bir tür nesneyle (resim, heykel) veya belirli bir mekanla (galeri, müze) sınırlı olamayacağı fikrini yaygınlaştırmıştır. Özyayten'e göre (1997: 971), işlevi dünyayı kavramaya yönelik bir araştırma olan Kavramsal Sanat, düşünceyi görünür kılmak için kullanılan her türlü dili kapsayabilmektedir.

Özyayten'e (1992: 32) göre, *Kavramsal sanatçılar özellikle Kosuth başta olmak üzere, çalışmalarına sanatın tanımını yaparak başlamışlardır. Bu sanatçılara göre, Kavramsal Sanat öncelikle "sanatın kendi üzerine düşünmesi"dir. Sanat, belirli ideolojilerin ya da tepkilerin yansıması*

ya da yalnızca estetik bir fenomen olarak görülmez. Aksine, sanat tamamen düşünsel bir üretim sürecidir. Sanatın temel özelliği ise, kendi kendisinin düşünsel bir nesnesine dönüşmesidir.

Kavramsal sanatın temel kaynağının Marcel Duchamp olduğu tartışmasız bir gerçektir. Yılmaz (2013: 286-287), şu ifadeyle bunu vurgular: “Duchamp, sanat dışı bir bağlamda, sanat dışı amaçlarla üretilmiş bir nesneyi sanat ortamına taşıyarak onun bir sanat nesnesine dönüşmesini sağlamıştır. Ancak Duchamp’ın bir hazır yapıtı hırdavatçıya ya da lokantaya geri götürüldüğünde, sanat nesnesi olma niteliğini kaybeder.” Bu yaklaşım, sanat eserinin anlam ve değerinin, sergilendiği mekanla bağlantılı olduğunu ortaya koymaktadır.

Kavramsal sanat bağlamında üretilen eserlerin biçimsel benzerliklerinden çok, yapım süreçleri önem taşımaktadır. Bu anlayış, yapıt ile düşüncenin aynı şey olduğu fikrini savunmaktadır. Sol LeWitt’in şu sözleri de kavramsal sanat anlayışını özetler niteliktedir: “Sanatçının düşünce sürecini gösteren tüm aşamalar, bazen bitmiş bir yapıttan daha önemlidir” (Yılmaz, 2013: 245). Bu yaklaşım, düşüncenin ve yaratım sürecinin sanatın özü olarak görüldüğünü ifade etmektedir. Tekil nesne merkezli yaklaşımları reddeden kavramsal sanatçılar, sanatın geleneksel tanımını ve biçimsel sınırlarını sorgulayan radikal bir dönüşüm gerçekleştirmişlerdir. Bu bağlamda; belge, fotoğraf, harita, taslak, video gibi çeşitli taşıyıcı araçları kullanarak düşünceyi sanatın temel unsuru haline getirmişler ve böylece sanat üretiminde nesneden ziyade fikrin öncelikli olduğu yeni bir paradigmaya öncülük etmişlerdir (Antmen, 2017: 195).

1960'larda, dönemin kültür karşıtı söyleminin etkisiyle, estetik kaygılardan daha önemli görülen politik, felsefi, sosyolojik, psikolojik ve ekolojik meselelerle ilgilenen yeni bir sanatçı kuşağı ortaya çıkmıştır. Bu süreçte, ilk kavramsal sanatçılar arasında ABD'den Robert Barry (1936), Lawrence Weiner (1942), Joseph Kosuth (1945) ve Mel Bochner (1940-) ile İngiltere'den Art and Language grubu (1968'de kurulan grup; kurucuları Terry Atkinson, David Bainbridge, Michael Baldwin ve Harold Hurrell) öne çıkmıştır. Bu sanatçılar, Duchamp’ın “fikir sanatı” anlayışını daha da ileriye taşıyarak, sanatlarını felsefe, dil ve bazen matematiksel formüllerle ilişkilendirmiş ve tamamen kavramsal bir yaklaşım benimsemişlerdir.

Estetik ile Kavramsal Sanat arasındaki ilişki incelendiğinde, Kavramsal Sanat eserlerinin estetik güzelliği önemsemeyerek kendini kararlı bir şekilde ortaya koyduğu görülmektedir. Bu anlayış, anti-estetik bir duruş sergiler. Sanatın her zaman güzel, hoş veya düzenli olması gerektiği fikrine karşı çıkar ve geçici, sıradan ya da ucuz malzemeler kullanılarak da sanat üretilebileceğini savunmaktadır. Kavramsal Sanatçılar, fikirlerin algı üzerindeki belirleyici rolünü vurgulamaktadır. Eleştirmenler genellikle sanatın estetik olduğu düşüncesini savunurken, sanatçılar bunun bir zorunluluk olmadığını öne sürmektedir (Lamarque, 2007: 9). Ancak, "anti-estetik" kavramının 20. yüzyılın başında sanatın geleneksel estetik ölçütlerle değerlendirilmesine bir tepki olarak ortaya çıktığı düşünüldüğünde, özellikle 1960 sonrası sanatın farklı biçim ve formlarıyla yeni estetik değerler yarattığı söylenebilir.

Kavramsal Sanat eserlerinde sanatçılar, çalışmalarında fikirleri ön plana çıkarmayı amaçlasalar da, bu fikirlerin izleyicide güçlü bir etki bırakabilmesi için kullandıkları nesnelere ve unsurların birbiriyle uyumlu bir etkileşim içinde olması önemlidir. Bu nedenle, Kavramsal Sanat eserlerinde geleneksel estetik anlayışının ötesine geçilerek izleyiciyi etkileyen farklı estetik değerlerin varlığından söz edilebilir. Bu tür eserlerde mekân ve nesne arasındaki uyum ile izleyicinin sürece katılımı, eserin estetik boyutunu belirleyen önemli unsurlar olarak değerlendirilebilir.

Kavramsal Sanat, fikirlerin ön planda olduğu bir alan olarak, sanatçıların bilinçli kararlar ve önceden yapılmış planlar doğrultusunda hareket ettiği bir yaklaşımı benimsemektedir. Bu sanat türü, teorileri açıklamaktan çok, her türlü zihinsel süreci ve sezgiyi ortaya çıkarmayı amaçlamaktadır. Sanatçıların bireysel becerilerine vurgu yapılmaz; bunun yerine, izleyicilerin düşüncelerini ilginç hale getirmek ve duyguları ön plana çıkarmak hedeflenir. Kavramsal uygulamalar, dil modelinin algı modeline eşitlenmesinin ötesine geçerek, dilin mekânsal bir boyut kazanmasını ve görsel yapının zamansal bir karaktere bürünmesini terk etmektedir (Lewitt, 1999: 12).

Kavramsal Sanatın ortaya çıkışında, toplumların sosyo-kültürel yapıları önemli bir rol oynamaktadır. Sanatçılar, içinde buldukları toplumun değerlerinden beslenir ve sanat, bu değerlerin yanı sıra sanatçının duygularını izleyiciye aktarmada önemli bir araç haline gelmektedir. Kavramsal Sanatın tarihsel bağlamına

baktığımızda, bu sanat akımının Dünya Savaşları sonrasında ortaya çıktığı görülmektedir. Bu durum, 20. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan sanat akımlarının potansiyelini değerlendirmede belirleyici bir etkiye sahiptir. Kavramsal Sanat, aynı zamanda modernizme bir yanıt olarak, sanat yaratma sürecinin sanat eleştirisinin bir parçası haline gelmesini sağlar ve eleştirilenleri tüketim karşıtı ve düzen karşıtı yaklaşımlar benimsemeye teşvik etmektedir

Amerika’da Kavramsal Sanatı benimseyen sanatçılar arasında Joseph Kosuth gibi pek çok isim yer almaktadır. Bu sanatçılar, yazı, video, fotoğraf ve harita gibi malzemeleri kullanarak, 1960 sonrası ortaya çıkan çeşitli sanatsal eğilimlerle ilişkilendirilmişlerdir. Joseph Kosuth, nesnelere kavramsal bir yaklaşımla kullanan önemli sanatçılardan biridir. Ona göre, bir sanat eseri, sanat bağlamında sunulan bir tür önerme niteliği taşımaktadır. Kosuth, sanatçının sanatın doğasını sorgulaması gerektiğini savunmaktadır. Duchamp’ın hazır nesnelere aracılığıyla sanatın doğasına dair yeni bir dil geliştirdiğini belirtmektedir. “Hazır nesnelere sunduğu bu yeni dil, sanatın odak noktasını biçimden içerik ve anlam boyutuna kaydırmıştır. Hazır nesne kullanımı, vurguyu biçimbilimden işlevselliğe, görünüşten kavramsallığa yönlendirmiştir” (Atakan, 2008: 56).

Dil ile sanat arasındaki benzerlikleri inceleyen Joseph Kosuth, “*Bir ve Üç Sandalye*” (Görsel 22) adlı eserinde, gerçek bir nesne, o nesnenin tanımı ve görsel temsili arasındaki ilişkiyi ortaya koymaktadır. Bir sözcüğün ifade ettiği kavramın anlamı, yalnızca kullanıldığı bağlam içinde anlaşılabilir. Kosuth, ilerleyen yıllarda sanat kavramını geliştirerek, böyle bir sanatın toplumsal bilinci ortaya çıkarmayı amaçladığını savunmaktadır. Joseph Kosuth, malzemesini "ilişkiler" olarak tanımlamış ve nesnelere, bu ilişkilerin kurulmasına hizmet etmesi amacıyla kullandığını ifade etmiştir. Konuşma ve yazı dilinin doğasındaki sınırlamaların, görsel unsurlar üzerinden işleyen bir sanatla aşılabileceğine inanan Kosuth, anlamın bağlamdan ve izleyicilerin kurduğu ilişkilerden doğduğunu savunmuştur (Atakan, 2008: 92).



Görsel 22: Joseph Kosuth, “Bir ve Üç Sandalye”. (1965). Ahşap Sandalye, Fotoğrafi ve Tanımı. Modern Sanat Galerisi MoMA, New York. (İncirkuş, 2020: 616).

Kosuth, eserini şu sözlerle açıklamıştır: "*Bir ve Üç Sandalye*", 1965-1966 yılları arasında ürettiğim işlerin bir temsili niteliğindedir. Bu eser, bir fotoğraf, bir tanım ve bir sandalye ile duygusal bir ifade taşımaz. Sergilenen bu unsurlar hiçbir zaman imzalanmamıştır; eserin kavramı, sunum biçimindedir ve aynı malzemelerle yeniden yaratılabilir. Bu yaklaşım, niyetimin önemli bir parçasını yansıtır; geleneksel sanatı ortadan kaldırmayı ve sanata bir kavram olarak yaklaşmayı amaçlamaktadır. Sanat ve eser, yalnızca bir fikirden ibarettir. Bu çalışma benim için modernizmi özetlemektedir" (Kosuth, 1999: 466). Geleneksel anlamdaki sanat anlayışının Duchamp'ın katkılarıyla kesin olarak sona erdiği öne sürülmektedir; dolayısıyla Kosuth'un eseri, Duchamp'tan sonra sanatçının geleneksel sanatsal pratikten ziyade sanat teorisine uygun olarak çalışmaya mecbur olduğuna dair inancını somutlaştırmaktadır (Antmen, 2017: 196).

1960'ların ardından postmodern sürecin etkilerinin hissedilmeye başlanmasıyla Kavramsal Sanat alanında eser üreten sanatçılar arasında Amerika'dan John Baldessari, Robert Barry, Mel Bochner, Douglas Huebler, Tom Marioni, Sol LeWitt, Bruce Nauman, Dennis Oppenheim, Lawrence Weiner, Joseph Kosuth ve On Kawara; İngiltere'den Art and Language grubu ve Victor Burgin; Fransa'dan

Daniel Buren; Almanya'dan ise Joseph Beuys, Dieter Roth ve Hans Haacke gibi isimler öne çıkmıştır (Antmen, 2016: 193).

Kavramsal Sanatın erken örneklerinden günümüze kadar geçen süreçte, sanatçılar video, heykel, yerleştirme ve fotoğraf gibi çeşitli araçları kullanarak disiplinler arası bir yaklaşımla kavramsal nitelikte eserler üretmeye devam etmişlerdir. İzleyiciyi estetik bir karşılaşmadan çok düşünsel bir sürece yönlendiren, sanat nesnesini meta olarak değerlendirmeye karşı çıkan ve sanat nesnesinin statüsü ile sanatın kurumsal yapılarının işlevini sorgulayan bu anlayış, Kavramsal Sanat pratiklerine yön vermiştir. Bu doğrultuda, performans, happening, yerleştirme, çevre düzenlemesi ve arazi sanatı gibi alanlarda üretimler gerçekleştirilmiştir.

Avrupa'da Kavramsal Sanat etkinlikleri arasında öne çıkan Fluxus hareketi köklerini küresel dönüşümler, dünyadaki değişimler ve dünyanın algılanışındaki değişikliklerden almaktadır. Fluxus, bu zengin temele dayanarak, basit ifadelerden gizli ve bazen karmaşık örneklere kadar geniş bir yelpazede eserler sunmaktadır (Özayten, 1992: 245).

2.1.4. FLUXUS (Akış)

Fluxus, 1960'larda ortaya çıkan ve sanatı hayatın bir parçası olarak gören uluslararası bir sanat hareketidir. Latince "akmak" anlamına gelen Fluxus kelimesinden türemiştir. Hareket, geleneksel sanat formlarını sorgulayan, disiplinler arası bir yaklaşımla performans, müzik, şiir, görsel sanatlar ve gündelik yaşamın unsurlarını bir araya getiren çalışmalarıyla bilinmektedir.

Fluxus'un temel amacı, sanat ile yaşam arasındaki ayrımı ortadan kaldırmak ve sanatı herkes için erişilebilir kılmaktır. Sanatçıların bireysel estetikten ziyade toplumsal mesajlara ve deneyimlere odaklandığı bu hareket, eğlenceli, sıra dışı ve bazen kışkırtıcı yaklaşımlarıyla dikkat çekmektedir. Hareketin üyeleri, yaratıcı süreci eserin kendisinden daha önemli görür ve "herkes sanatçı olabilir" anlayışını benimsemektedir.

Fluxus sanatçıları, Almanya, Fransa, New York, Japonya, Kaliforniya ve birçok Avrupa ülkesinde düzenlenen etkinliklerde öne çıkmışlardır. Bu sanatçılar için toplumsal kaygılar, estetik düşüncelerin önünde yer almaktadır. 1961 yılında George Maciunas öncülüğünde bir araya gelen Joseph Beuys, George Brecht, Robert Filliou, Ken Friedman, Dick Higgins, Ray Johnson, Alison Knowles, La Monte Young, Jackson MacLow, Ben Vautier, Charlotte Moorman, Yoko Ono, Nam June Paik, Daniel Spoerri, Wolf Vostell ve Robert Watts gibi sanatçılar, New York merkezli Fluxus hareketinin oluşum ve gelişim sürecinde etkili roller üstlenmişlerdir. Bu sanatçılar, geleneksel sanat anlayışını radikal biçimde sorgulayan ve disiplinlerarası bir yapıya sahip olan Fluxus'un estetik ve düşünsel temellerinin şekillenmesine önemli katkılarda bulunmuşlardır (Batur, 1995: 66).

1960 sonrasında, toplumsal yaşamda bireylerin karşı karşıya kaldığı iki belirgin tutum öne çıkmıştır: ya artan bir biçimde tüketime katılarak sistemin bir parçası hâline gelmek ya da bu tüketime bütünüyle karşı bir duruş sergilemek. Tüketim kültürünün dışında kalmanın en meşru ve etkili yollarından biri ise, mevcut gündemi belirleyerek ona yön verme çabasıdır. Bu bağlamda Fluxus sanatçıları, oluşturdukları sanatsal pratiklerle yaşam ve sanat arasındaki sınırları ortadan kaldırarak her iki alanı bütünleştirmeye çalışmışlardır. Fluxus hareketi bünyesindeki sanatsal eylemler, gündelik yaşamın tüm alanlarını kapsayacak şekilde çeşitlilik göstermiştir. Söz konusu eylemler içerisinde en dikkat çekici olan unsurlardan biri, gündelik nesnelere ya da geleneksel sanat araçlarının kullanım biçimleriyle oynayarak, bu araçlara yüklenen anlamları sorgulayan ve dönüştüren yaratıcı uygulamaların geliştirilmesidir (Yavuz, 2004: 103-104).

Fluxus, bilimin disiplinler arası karmaşıklığa ulaştığı bir dönemde doğmuştur. Hareketin temelleri, besteci John Cage'in New York'ta (1957-1959) yılları arasında Black Mountain College'da verdiği "Deneysel Kompozisyon" derslerine katılan sanatçılarla tanışmasıyla atılmıştır. Bu uluslararası grup, müzisyenler ve avangard şairler için yeni bir kültür yaratma olanağı sunmuş ve sanatın sınırlarını genişletmiştir. Fluxus sanatçıları, sanatsal üretim süreçlerinde malzemenin sınırlayıcı doğasını, teknik zorunlulukları ve rastlantısallığın etkisini aşmayı hedeflemiş; bu doğrultuda, geleneksel sanat nesnesini ortadan kaldırarak düşünsel ifadeyi doğrudan ön plana çıkarmayı amaçlamışlardır. Bu sanatçılar, klasik malzeme ve teknikler yerine, izleyici üzerinde düşünsel ve estetik bir etki oluşturmak amacıyla video bantları, ses öğeleri, ışık düzenlemeleri ile gündelik yaşamdan elde edilen atık veya

hazır nesnelere kullanmayı tercih etmişlerdir. Bu yaklaşım, sanatın ifade araçlarını genişletmiş ve sanat ile yaşam arasındaki sınırların bulanıklaşmasına neden olmuştur.

Artun'a göre (Grasskamp, 2005: 76), 1960'larda sanatçılar, ideal ile sanat piyasasının gerçekliği arasındaki mesafenin derinleşmesi ve piyasanın yeniliğe verdiği aşırı önem ile eserlerin neredeyse üretildikleri anda eskimesi arasındaki uçurumun farkına vararak yeni stratejiler geliştirme gereği duymuşlardır. Bu düşünce, Fluxus, Arazi Sanatı, Yoksul Sanat ve Oluşum sanatçıları doğal mekanlarda çalışmaya yöneltmiştir. Galerilerden ve kent merkezlerinden uzak bu alanlar, sanatsal etkinliğin taşınmaz ve satılmaz niteliği nedeniyle tercih edilmiştir. Ortak bir yaklaşım sergileyen bu sanatçılar, sanatsal etkinlik haline getirdikleri düşüncelerini izleyiciyle paylaşmak için fotoğrafla belgeler oluşturmuş ve bu belgeleri galerilerde sergilemeyi seçmişlerdir.

Fluxus hareketi, 1962 ile 1978 yılları arasında en yoğun ve etkili dönemini yaşamış, günümüze dek uzanan etkileriyle çağdaş sanat üzerinde derin izler bırakmıştır. Aynı zamanda bir besteci kimliğine sahip olan Nam June Paik, bu hareketin görsel programı içerisinde önemli üretimlerde bulunmuş; eserlerinde Dada akımının yanı sıra Marcel Duchamp, Kurt Schwitters ve Joseph Cornell gibi öncü sanatçıların etkilerini yansıtmıştır. Paik'in gerçekleştirdiği görsel ve işitsel çalışmalar, özellikle video heykelleri ile televizyon monitörlerini bir araya getirdiği yerleştirmeler, yeni bir ifade biçiminin öncü örnekleri arasında değerlendirilmiştir (San. Çevresi, 1995: 39).



Görsel 23: Nam June PAİK, “Robot Ailesi-Teyze”, (1986). Yedi adet TV, on adet radyo- lazer. (Doğruer, 2008: 99).

“Robot Ailesi serisi” (Görsel 23), çeşitli malzemelerle karakterize edilen Fluxus hareketinin estetik ilkeleriyle sorunsuz bir şekilde uyumlu sanatsal çabaları oluşturmaktadır. Paik, monitörlerden şekillendirilmiş heykellerine hem görsel hem de işitsel unsurları dahil etti ve böylece çeşitli disiplinlerin bu görsel ve işitsel bileşenlerin entegrasyonu yoluyla birleştiği çok yönlü bir sunuma doğru ilerlemiştir (Şahiner, 2008: 157).

Monitörün, Video Sanatı kapsamında yerleştirmeler içinde bazen görüntü iletmek için, bazen de bir obje olarak kullanılması örneklerinden biri, Alman Fluxus sanatçısı Wolf Vostell’in eserleridir. Cam kırıkları arasında, çöpe atılmış izlenimi veren ve aynı zamanda elektronik çağı simgeleyen bir televizyon yer almaktadır. Bu televizyonun üzerinde, şeytanın simgesi olarak bilinen bir orak bulunmaktadır. Cam kırıklarının temizlenerek açığa çıkan bölümde ise insan varlığına dair izler taşıyan postallar yer almakta ve bu, varoluşun dramatik hikayesine bir gönderme yapmaktadır.



Görsel 24: Wolf VOSTELL, “Elektronik Dekolaj Oluşan Oda”, (1968). (Doğruer, 2008: 125).

Joseph Beuys, 20. yüzyılda ortaya çıkan birçok sanat hareketinde olduğu gibi Fluxus içerisinde de resim, heykel ve performans gibi farklı disiplinlerdeki çalışmalarıyla etkin bir şekilde yer almıştır. Beuys’un sanat anlayışı kadar kullandığı malzemeler de dikkat çekicidir. İkinci Dünya Savaşı sırasında Alman hava kuvvetlerinde görev yapan Beuys, uçağının düşmesi sonucu yaralanmış ve Tatarlar tarafından yaraları yağ ve keçe ile sarılarak kurtarılmıştır. Daha sonra çalışmalarında sıkça kullandığı bu malzemeler, hem onun yaşamına hem de sanat anlayışına önemli bir yön vermiştir. Beuys, sanatın kişisel, toplumsal ve politik değişimleri etkileyebileceğine inanıyordu. Savaş sonrası yaşadığı travmaların üstesinden gelmesi ile birlikte kendini kültürel bir “şaman” olarak görmeye başlamış ve bu rol, sanatını derinlemesine şekillendirmiştir (Rizk, 2006: 138).

Joseph Beuys, çalışmalarında yağ ve keçeyi yalnızca hayat kurtarıcı özelliklerinden dolayı değil, aynı zamanda biçimsel nitelikleri nedeniyle de tercih etmiştir. Beuys, yağı, sıcak olduğunda akışkan bir sıvı, soğuk olduğunda ise biçimsiz bir katı olarak tanımlar ve bu malzemeyi düzen ile kaos arasındaki dengeyi simgeleyen bir unsur olarak görmektedir. Keçe ise dışarıdaki hava, sıvı ve tozun içeri girmesine veya içerideki unsurların dışarı çıkmasına engel olan bir malzeme olarak dikkat çekmektedir. Beuys’a göre, keçenin içinde bulunan şey sabit bir durumda ve dengede kalır, bu nedenle koruma işlevi görmektedir.

David Hopkins (2000: 90), Joseph Beuys’un keçeyi sıkça kullanmasının nedenini, sanatçının bu malzemeyi ruhsal iyileşmenin bir metaforu olarak görmesine

bağlamaktadır. Beuys, çalışmalarının kavramsal yönünü, kullandığı malzemelerin bu tür anlam ve özellikleriyle güçlendirmektedir.

Beuys'un keçe kullanarak yaptığı çalışmalardan biri, 1966 tarihli “*Piyano*” adlı eseridir (Görsel 25). Bu çalışmada, klasik bir kuyruklu piyano, üst kısmından pedallarına kadar keçe ile kaplanmış ve arka kısmına doğru incelen bölgeye kırmızı bir artı işareti eklenmiştir. Baron (2014: 2), bu eserle ilgili olarak, çalışmayı hareket ve sessizlik arasındaki ince ve tehlikeli çizgiyi işaret eden güçlü bir metafor olarak tanımlamaktadır. Piyanonun tamamen keçeyle kaplanması, ondan çıkan sesin zamanla canlılığını kaybetmiştir. Fineberg (2014: 223), Beuys'un eserinde keçeyle kaplanarak içeride sembolik olarak hapsedilen sesin, 1950'lerde hamilelikte sabah bulantılarını gidermek için kullanılan ancak sakat doğumlara yol açan thalidomide ilacıyla bağlantılı bir metafor sunduğunu ifade etmekte, engellenmesi ve dışarıdan müdahale edilememesi anlamına gelmektedir. Piyano, genel hatlarıyla görülebilir bir form ve biçim olarak karşımızda olsa da işlevselliğini yitirmiş ve böylesi bir nesnenin amacı estetik bir ürün olmak değil, tartışma uyarıcı olmaktır. Bize insanlığın konuşmayı yavaş yavaş öğrenmek zorunda olduğunu bildirmektedir. Her şey, olumsuz olan şeylerde, hatta dilin ötesindeki şeyler de ifade edilmektedir.



Görsel 25: Joseph Beuys, “Piyanoya Sızma”, (1966). Deri, keçe, piyano, (152 x 240 cm). Georges Pompidou Center, Paris. Erişim Adresi²¹

²¹ (<https://manifold.press/piyanonun-yersizyurtsuzlasmasi> Erişim Tarihi: 05.05.2025).

Joseph Beuys, Mayıs 1972’de Berlin Karl Marx Meydanı’nda gerçekleştirdiği “Süpürüp Atma” adlı performansında, sanat aracılığıyla toplumsal ve siyasal mesajlar iletmeyi amaçlamıştır. Küçük burjuva grupların yaşadığı ve aynı zamanda farklı siyasal görüşlere sahip grupların miting alanı olarak kullandığı bu meydanda, Beuys, çatışmalı atmosferin ardından geride kalan atıkları süpürerek simgesel bir arınma ve sakinleştirme süreci başlatmıştır. Performans süresince Beuys, gösteri yapan gençlerle diyalog kurmaya çalışmış, “Ne istiyorsunuz ve bunu nasıl gerçekleştireceksiniz?” sorusunu yönelterek meydandan ayrılmıştır. Alanın boşalmasının ardından, iki öğrencisiyle birlikte süpürgeyle başlattığı temsili temizlik eylemi kapsamında toplanan atıklar, üzerine “Parti diktatörlüğü böyle aşılır” ifadesi yazılı torbalara yerleştirilerek galeri mekânına taşınmıştır. Toplanan çöpler, kırmızı bir süpürge eşliğinde konik bir formda sergilenmiş ve ardından vitrine yerleştirilerek izleyiciyle buluşturulmuştur. Bu performans, Beuys’un sanat aracılığıyla toplumsal eleştiri ve dönüşüm çağrısında bulunduğu önemli örneklerden biridir (Schwartz, 1995: 30-31).



Görsel 26: Joseph BEUYS, “Süpürüp Atma”, (1972). Berlin, Performans ve heykel, Neues Museum, Nürnberg. (Ateş, 2023: 53).

2.1.5. Arte Povera (Yoksul Sanat)

Arte Povera, 1960'lı yılların ikinci yarısında etkisini artıran kavramsal ve özgürlükçü sanat anlayışlarından beslenerek, doğa ve yaşamın temel unsurlarına yönelen bir grup İtalyan sanatçı tarafından geliştirilmiştir. Bu akım, endüstriyel üretime ve ticarileşmiş sanat anlayışına karşı bir duruş sergileyerek, sanatta sade ve doğrudan malzemelerin kullanımını benimsemiş; böylece sanatın anlamını, biçimini ve malzeme ilişkisini sorgulayan deneysel bir yaklaşım ortaya koymuştur. Bu akım, aynı dönemdeki diğer neo-avangard sanat hareketleri gibi, sanatın ticari bir meta haline gelmesine karşıt duruşuyla dikkat çekmiştir. *Art Povera* terimi, İtalyan sanat eleştirmeni Germano Celant'ın 1969 yılında yayımladığı "*Arte Povera: Kavramsal, Hakiki ya da İmkânsız Sanat?*" başlıklı kitabıyla uluslararası bir tanınırlık kazanmış ve yaygınlaşmıştır. Celant, Art Povera sanatçıları, "sanatçının entelektüel, ressam ya da yazar rolünden sıyrılarak yeniden algılamayı, hissetmeyi, nefes almayı, yürümeyi, anlamayı ve kendini yeniden yaratmayı öğrenen bir birey" olarak tanımlamıştır (Antmen, 2017: 215).

Celant, sanatçıların birer kâşif olduğunu ve malzemenin süreçlerini irdeleyerek, sanat bağlamında bu süreçlerin anlaşılmasına yönelik bir araç olarak ele alınması gerektiğini belirtmiştir. Aynı zamanda sanatçılar, 20. yüzyıl sanatının yalnızca malzeme çeşitliliğini artırmakla kalmayıp, farklı malzemelerin süreç içindeki değişimlerini görünür ve izlenebilir kılarak sanat deneyiminin sınırlarını genişlettiklerini ortaya koymuşlardır (Antmen, 2017: 213).

Mario Merz, Giovanni Anselmo, Jannis Kounellis, Michelangelo Pistoletto, Alighiero Boetti, Luciano Fabro, Hans Haacke, Michael Heizer, Douglas Huebler ve Gilberto Zorio gibi sanatçılardan oluşan Arte Povera topluluğu, sanatın bireysel ifade biçimi olarak yüceltilmesini sorgulamış ve sanat eserlerinin metalaşmasına neden olan galeri odaklı sistemin karşısında konumlanmıştır. Bu akımın kuramsal çerçevesini çizen ve aynı zamanda bu sanatçı grubunun teorik sözcülüğünü üstlenen kişi ise sanat eleştirmeni Germano Celant olmuştur.

Germano Celant, *Arte Povera* (Yoksul Sanat) adıyla yazdığı tanıtım metninde, sanat mekânlarında bitkiler ve minerallerin yanı sıra artık canlı

hayvanların da yer almaya başladığını ifade etmiştir. Ona göre sanatçılar, doğayı sadece bir imge olarak yansıtmakla yetinmemeli, onun bir parçası haline gelmeliydiler. Sanatçının, hem zihinsel hem de ruhsal varlığını yeniden anlamlandırabilmesi için, tıpkı bir simyacı ya da mistik bir figür gibi doğanın özüne yönelmesi ve bu temel unsurları yeniden kurgulaması gerektiği düşüncesi savunulmaktadır. Bu bağlamda bakır, su, nehir, toprak, kar, ateş, hava, taş, elektrik, yerçekimi, büyüme ve yükselme gibi doğal öğeler; sanatçının yaratım sürecini şekillendiren ve eserlerinde başat rol üstlenen temel malzemeler olarak dikkat çekmektedir. Bu anlayışa göre, doğaya egemen olmak ya da onu sadece yansıtmak değil, doğayla birlikte yaşamak ve onunla uyumlu bir şekilde düşünmek esas olan yaklaşımdır.

Bu anlayış doğrultusunda, sanat eserlerinde ve tasarılarında kullanılan nesnelerin seçimi, bu nesnelerin kullanım biçimi ve taşıdığı yan anlamlar, söz konusu düşüncenin yönünü belirlemiştir. Kullanılan nesneler, karşı çıkılan toplumsal değerlere zıtlık veya tezatlık oluşturacak şekilde tercih edilmiş, basit, sıradan ve ham malzemelerden oluşmuştur. Su, toprak, taş gibi doğada doğal olarak bulunan, masrafsız ve organik nitelikteki malzemelerin öncelikli olarak kullanılması hedeflenmiştir. Kısacası, bu nesnelerin "yoksul" ya da "sade" bir yapıya sahip olmaları esas alınmıştır. Bununla birlikte, yalnızca kullanılan nesnelerin "yoksul" olması yeterli değildi; aynı zamanda bu nesnelerin kullanım alanlarının ve oluşturdukları referansların da yalınlık ve yoksulluğu yansıtmaları gerekiyordu. Çünkü Yoksul Sanat'ın temel amacı, aşırı süslemelerden ve karmaşık şifrelerden uzak, sade, doğal ve saf bir sanat anlayışı ortaya koymaktır. Bu sanatın temsilcileri için önemli olan, eserlerin izleyiciye entelektüel bir derinlikten ziyade, duygusal ve basit bir şekilde sunulmasıydı. Sanatçı, gerekli tüm unsurların doğada fazlasıyla mevcut olduğuna inanıyor, bu yüzden gereksiz bir üretime ihtiyaç duymuyordu.



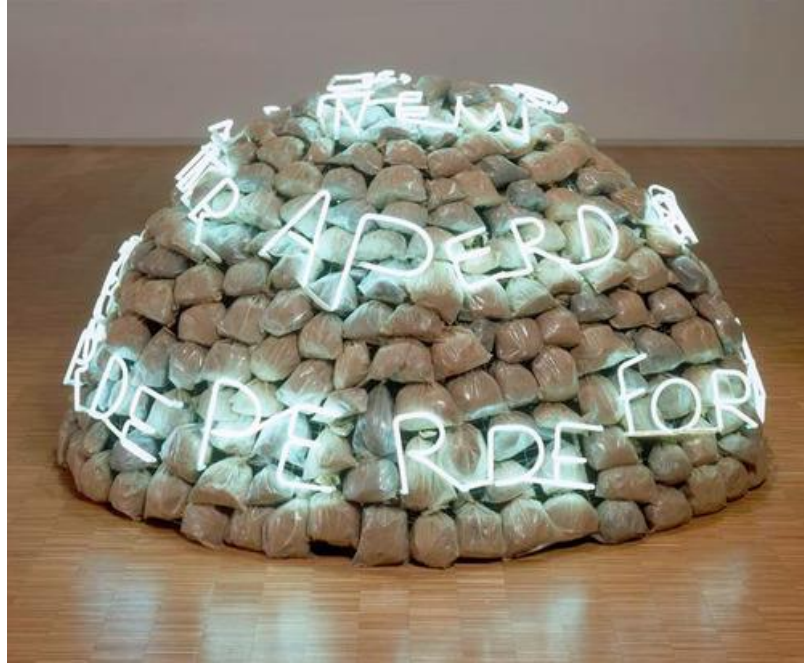
Görsel 27: Giovanni Anselmo, “Bükülme”, (1968). Beton, ahşap ve deriden yapılmış burulma : 38 3/8 x 41 3/8 x 26 inç (97,5 x 105 x 66 cm.) taban: 25¼ x 26 3/8 x 26 3/8 inç (64 x 67 x 67 cm.). Erişim Adresi²²

Giovanni Anselmo'nun çalışmalarına bakıldığında, grafik tasarımcı kimliğinin yanı sıra sıradan nesnelere farklı medya aracılığıyla sanata dönüştürdüğünü görmekteyiz. Anselmo, eserlerinde bitki, kumaş, toprak, ahşap, beton ve atık gibi hem kalıcı hem de geçici niteliklere sahip zıt materyalleri bir arada kullanmıştır. Sanatçının 1968 yılında gerçekleştirdiği “*Bükülme*” (Görsel 27) adlı eseri, beton blok, kumaş ve ahşap sopanın bir araya getirilmesiyle oluşturulmuştur. Bu çalışmada doğal ve yapay unsurlar, sanatçının müdahalesiyle bir araya gelmiştir. Beton bloktan yükselen ve kıvrılarak yukarı uzanan bir kumaşın ucunda yer alan ahşap sopa, yer çekimine meydan okuyarak yukarıda asılı durmaktadır. Normalde aşağı düşmesi beklenen bu unsurlar, bir yanlısına yaratacak şekilde yerleştirilmiş ve izleyiciyi bu beklenmedik durumla yüzleşmeye davet etmiştir.

Yoksul Sanat'ın önemli temsilcilerinden Mario Merz, “*Giap İglu*” (Görsel 28) adlı kubbemsi eserlerini, Orta Çağ'da yaşamış İtalyan matematikçi Leonardo Fibonacci'nin ünlü sayı dizisi ve bu diziden türetilen spiral formundan ilham alarak tasarlamıştır (Yılmaz, 2013: 320). İtalyan matematikçinin Araplardan öğrendiği toplama işlemine dayanan bu sayı dizisi, araştırmalara göre, bitki ve canlıların zaman

²² (<https://www.christies.com/en/lot/lot-6226953> Erişim Tarihi: 05.05.2025).

zaman basit, zaman zaman karmaşık gelişim süreçleriyle ilişkilidir. Fibonacci dizisinden türeyen spiral form, bir noktadan sonsuzluğa kadar büyüyen, eğimli bir şekil olarak doğanın kendi kendini üreten ve çoğaltan yapısını simgeler; sonsuzluk ve mekânın asimetrik düzenini temsil etmektedir. Mario Merz, kubbemsi yapılarını bir zaman ve mekân simgesi olarak değerlendirmiştir. Bu yapılar, bir barınak ve çevresindeki materyallerle bir bütün olarak tasvir edilmiştir. Merz'in eserlerinde borular, kümes teli, toprak ve şerit halinde neon ışıkları gibi malzemeler kullanılmıştır. Bu unsurlar, özellikle 1968 Vietnam Savaşı'na karşı bir tepkiyi ifade etmektedir. Budizm'den ilhamla inşa edilen yapının üzerinde yer alan "Düşman toplanırsa toprak, dağılırsa güç yitirir" ifadesi, esere derin bir anlam katmaktadır. Merz'in daha sonraki Iglu eserlerinde kullanılan gazetelere ilişkin eleştirisine tepki olarak, Dada'nın doğasında var olan düzensizliklere paralel çizdiği eleştirisine tepki olarak Merz, temel bir düzen ve estetik sadelik arayışını dile getirmiştir. Eserlerinin ayırt edici özelliği hem sanatsal hem de faydacı niteliklerin somutlaşmasından kaynaklanmaktadır.



Görsel 28: Mario Merz, "İgloo di Giap". (1968). Kafes, Plastik Malzeme, Neon, Piller. (120 cm Çap x 200 cm). İtalya. Erişim Adresi²³

²³ (<https://www.centrepompidou.fr/en/ressources/oeuvre/7v1fL3n> Erişim Tarihi: 05.05.2025).

Alberto Burri, Yoksul Sanat hareketinin önde gelen isimlerinden biridir. Sanatına ilham veren unsurlar, II. Dünya Savaşı sırasında doktor olarak görev yaptığı dönemde tanık olduğu kanlı bandajlar, dikilen yaralar ve savaşın insan üzerindeki yıkıcı etkileridir. Bu deneyimlerden hareketle sargı bezlerini, yanık yüzeyleri ve kanlı bandajları eserlerinde metaforik bir anlatım aracı olarak kullanmıştır. Çalışmalarında, travma, iyileşme ve acının fiziksel temsilleriyle insanlık durumunu sorgulamıştır.

Burri'nin eserlerinde yer alan doğal malzemeler, savaşın bıraktığı izleri sanatsal bir bağlama taşıyarak hem bireysel hem de toplumsal bir hafızaya gönderme yapmaktadır. Yanmış tahta parçaları, yırtık kumaşlar ve çatlamış yüzeylerden oluşan çalışmaları hem savaş sonrası yeniden doğuşu hem de kayıpların bıraktığı derin yaraları ifade etmektedir. Bu yönüyle Burri, sadece malzemelerin değil, geçmişin izlerini taşıyan bir anlatı sunmayı başarmıştır. Kullanılan nesnelerin kaba ve yırtılmış yapısı, güzellik ile bozulma arasında güçlü bir gerilim oluşturmaktadır. Sanatçının eserleri, savaş sonrası dönemde geleneksel kompozisyon anlayışını reddederek yeni malzemelere yönelen soyut bir sanat akımı olan serbest biçimli sanatın felsefesini yansıtmaktadır. Bu yaklaşım, malzemenin ham doğasını vurgularken aynı zamanda estetik ile çürüme arasındaki ilişkiyi sorgular ve izleyiciye hem görsel hem de duygusal bir deneyim sunmaktadır.



Görsel 29: Alberto Burri, “Sacco”, (1953). Çuval, kanvas, kumaş ve tuval üzerine süngertaşı, (44,5x36 cm). Mart, Özel Koleksiyon. Erişim Adresi²⁴

İrdelenmesi gereken bir diğer sanatçı ise Piero Manzoni'dir. Manzoni, en çok dikkat çeken çalışması olan “*Sanatçı Dışkısı*” (Görsel 35) ile tanınmaktadır. Mayıs 1961’de Milano’da yaşarken sanatçı, 90 adet konserve kutusu hazırlamış ve her kutuya 001’den 090’a kadar numaralar vermiştir. Kutuların etiketlerine İtalyanca, İngilizce, Fransızca ve Almanca olarak şu ifadeleri yazmıştır: “*İçindekiler: Sanatçı Dışkısı (30 gr. Net). Mayıs 1961’de taze olarak hazırlanmış ve konserve edilmiştir.*”

Manzoni, bu sıra dışı çalışmasıyla, değersiz olarak kabul edilen bir nesneyi (dışkı) değerli bir nesne olarak sunmuş ve bu durumu estetik bir bağlama oturtarak sanat dünyasında şok etkisi yaratmıştır. Bu yaklaşımıyla, geleneksel estetik anlayışını sorgulamakla kalmamış, aynı zamanda sanat eserinin değerini belirleyen dinamiklere eleştirel bir perspektif getirmiştir. Manzoni'nin bu yapıtı, hem mizahi bir provokasyon hem de sanatın ticari ve estetik değerlerine yönelik bir eleştiri olarak yorumlanabilir.

²⁴ (<https://www.mart.tn.it/opere/sacco-119829> Erişim Tarihi: 05.05. 2025).



Görsel 30: Piero Manzoni, “Sanatçının Dışkısı”, (1961). Metal, kağıt (2 × 2 3/5 inç | 5 × 6,5 cm). New York. Erişim Adresi²⁵

Yoksul Sanat hareketi bağlamında ele alacağımız son sanatçı Michelangelo Pistoletto'dur. Pistoletto'nun sanatsal üretimi, başlangıçta figüratif bir yaklaşıma dayanırken, 1960'lı yıllardan itibaren önemli bir dönüşüm geçirmiştir. “*Amerikan sanatçılarının eserlerine duyduğu belirgin ilgiye rağmen, Pistoletto kendi sanatsal yaklaşımının pop estetiğinden bağımsız olduğunu savunur*” (Gilman, 2008: 54).

Sanatçının, aynaları kullanarak oluşturduğu yapıtlar ve ardından atıklarla buluntu nesnelere dahil ettiği çalışmaları, geniş bir izleyici kitlesine ulaşmasını sağlamıştır. Pistoletto'nun bu yenilikçi yaklaşımı, hem sanat pratiğine hem de sanatın toplumsal ve estetik değerine ilişkin yeni bir perspektif sunarak sanat dünyasında kendine özgü bir yer edinmesine katkıda bulunmuştur.

Michelangelo Pistoletto'nun en bilinen eserlerinden biri olan “*Paçavralar İçindeki Venüs*” (Görsel 32), sanatçının klasik ve modern estetik değerleri bir araya getirdiği çarpıcı bir enstalasyon çalışmasıdır. Bu eserde Pistoletto, klasik bir Venüs heykelinin replikasını, kumaş parçalarından oluşan düzensiz bir yığının önüne yerleştirmiştir. Heykel, izleyiciye sırtı dönük bir biçimde konumlandırılarak eski ile

²⁵ (<https://www.artsy.net/artwork/piero-manzoni-artists-shit-no-31> Erişim Tarihi: 05.05.2025).

yeni, güzel ile çirkin, klasik ile modern gibi karşıt kavramlar arasında ironik bir diyalog kurulmuştur. Sanatçının bu eseri, geçmişin sanatsal mirasını çağdaş bir bakış açısıyla yeniden yorumlarken, estetik algının dönüşümüne de dikkat çekmektedir. Güzellik tanrıçası Venüs, düzen ve estetik kaygılarla yaratıldığı klasik bağlamından koparılarak, dağınıklık ve kaosun simgesi olan paçavraların içine yerleştirilmiştir. Bu çarpıcı karşıtlık, değişen sanat anlayışlarının estetik kavramını nasıl yeniden tanımladığına dair güçlü bir mesaj vermektedir.



Görsel 31: Michelangelo Pistoletto, “Paçavralar İçinde Venüs”, (1967). Venüs Heykeli, Emaye, Paçavralar. Piazza del Municipio, Napoli, İtalya. Erişim Adresi²⁶

Michelangelo Pistoletto'nun kendi sanatını tanımlarken kullandığı ifadeler, aynı zamanda Arte Povera hareketinin temel felsefesine ışık tutar ve grubun bir nevi sözcülüğünü yaptığı şeklinde değerlendirilebilir: “Var olan tüm formları, malzemeleri, fikirleri ve araçları kullanmak gerekir.” Arte Povera, sanat ile hayat, zanaat ile sanat, geçmiş ile bugün arasındaki sınırların bulanık ve akışkan doğasını öne çıkaran bir anlayışı yüceltir (Melick ve Fortenberry, 2015: 59).

²⁶ (<https://14b.iksv.org/works.asp?id=63> Erişim Tarihi: 05.05.2025).

Bu ifadeler ve çalışmalar ışığında, Yoksul Sanat hareketine mensup düşünürlerin ve sanatçıların, estetik kaygılar güden imge ve biçimi reddederek sanat eserinin özündeki düşünceyi ön plana çıkarmaya çalıştıkları anlaşılmaktadır. Sanatçılar, eserlerinde kullandıkları malzemelerin sadeliği ve sıradanlığına odaklanmış; geleneksel ve pahalı tekniklere, sanat eserinin ticari bir meta olarak alınıp satılmasına açıkça karşı çıkmışlardır. Bu bağlamda, bu eserler üzerine derinlemesine düşündüğümüzde, bunların hem insanların hem de maddelerin sömürülmesine bir başkaldırı, hem de 20. yüzyıl kent yaşamının simgesi haline gelen inşa etme ve yıkma döngüsüne karşı bir tepki olduğunu görebilmekteyiz. Doğa ve zaman karşısında insanın kibirli tutumuna duyulan bir eleştiriyi yansıttıkları da söylenebilmektedir (Işıктаş, 1995: 243).

Dolayısıyla bu şekilde, Yoksul Sanat'ın bizlere atık nesnelere yeniden keşfetmeyi, bir simyacı gibi nesnelere derinlemesine bakmayı, onlarla birlikte dönüşmeyi ve sanatın herkes tarafından yapılabileceği fikrini benimsemeyi önerdiğini söyleyebiliriz. Aynı zamanda, bu akım, sanatın elitist bir alan olmaktan çıkarılarak gündelik yaşamın bir parçası haline gelmesi gerektiğini savunmaktadır. Malzemenin sadeliği ve doğallığı üzerinden, sanatın düşünsel boyutuna vurgu yapmaktadır. Böylelikle, sanat eserinin yalnızca estetik bir obje değil, aynı zamanda sosyal, politik ve çevresel mesajlar içeren güçlü bir iletişim aracı olabileceğini de bizlere göstermeyi amaçlamıştır. Bu bağlamda, Yoksul Sanat, sadece bir sanat hareketi değil, aynı zamanda hayatla daha derin bir bağ kurma çağrısıdır.

2.1.6. Land Art (Arazi Sanatı) Bakış

1960'lı yıllarda Amerika'da sanatçıların doğrudan çevreye yönelik müdahaleleriyle birlikte, manzara kavramı somut bir mekânsal kimlik kazanmaya başlamıştır. Özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısında endüstriyel gelişmelerin ve teknolojik ilerlemenin olumsuz etkilerinin daha belirgin biçimde hissedilmesi, sanatçıları bu sürecin yarattığı tehditleri sorgulamaya yöneltmiştir. Bu bağlamda ortaya çıkan "Arazi Sanatı" (Land Art), doğayı görünür kılmayı, doğaya yönelik farkındalık oluşturmayı ve teknoloji karşısında doğayı yücelten bir tutum sergilemeyi amaçlayan bir sanat anlayışının ürünü olarak değerlendirilmektedir (Antmen, 2017: 251). Arazi Sanatı, diğer sanat akımlarından farklı olarak geniş alanlarda yer alması ve izleyicinin bu eserleri kolaylıkla görme imkânına sahip olamaması gibi zorluklar barındırmaktadır. Ancak, fotoğraf ve video gibi kayıt araçları sayesinde bu sanat türü hem daha erişilebilir hale gelmiş hem de eserlerin kalıcı bir şekilde belgelenmesiyle izleyiciye ulaşma açısından kolaylık sağlamıştır.

Land Art akımının öncülerinden Amerikalı sanatçı Robert Smithson, "Yer Olmayan" (Görsel 34) başlıklı çalışmasında, belirli bir bölgeden elde ettiği hava fotoğraflarını; içerisinde toprak, taş ve çakıl gibi doğal malzemelerin yer aldığı ikizkenar yamuk formundaki kutularla birlikte sunmuştur. Bu kutuların yanına yerleştirdiği fotoğraflar duvara asılarak mekânsal bir kurgu oluşturulmuştur. Smithson'a göre sanat, tıpkı doğa gibi doğrusal bir yapıya sahip değildir; aksine, kendi içinde süreklilik ve döngüsellik barındırır. Bu yaklaşımı, onun sanata ilişkin düşünsel çerçevesini ve doğayla kurduğu ilişkiyi yansıtmaktadır (Atakan, 2015: 62-63). İki bölümden oluşan bu yerleştirme, içine kireçtaşı yerleştirilmiş beş boyalı kutudan oluşmaktadır. Ayrıca, bir tahtaya monte edilmiş fotoğraflar, kurşun kalemle ve çıkartma harflerle kâğıda yazılmış metinler de çalışmanın bir parçasıdır. Kutuların boyutları 41,9 x 08,9 x 261,6 cm iken, tahta 101,8 x 76,36 cm ölçülerindedir. Sanatçı, sonraki eserlerinde galeri ve müze mekânlarını sorgulamış ve bu sınırların dışına çıkmayı tercih etmiştir.



Görsel 32: Robert Smithson, “Yer Olmayan”, (1968). Taş, Kum, Çakıl. (41,9 x 08,9 x 261,6 cm). (Erat, 2019: 56).

Arazi Sanatı (Land Art), farklı sanat disiplinleriyle kurduğu çeşitli ilişkiler dolayısıyla çok boyutlu bir sanat pratiği olarak değerlendirilmiştir. Açık alanlarda uygulanan yalın ve geometrik formlar açısından Minimalizm ile ortaklık gösterirken; taş, toprak gibi doğal malzemelerin kullanımı ve süreç odaklı yapısı nedeniyle Arte Povera'yla benzerlik taşımaktadır. Eserlerin çoğunlukla geçici bir nitelik arz etmesi, bu akımı Happening ile ilişkilendirilebilir kılarken; sanatçının doğaya doğrudan müdahalede bulunması, Arazi Sanatı'nı Performans Sanatı'yla da bağlamlaştırır. Öte yandan, söz konusu projelerin çoğu zaman yalnızca belge, harita, fotoğraf gibi ikincil nitelikteki unsurlarla izleyiciye sunulması, bu pratiği Kavramsal Sanat ile de yakınlaştırmaktadır (Antmen, 2017: 253).

Christo, Michael Heizer, Dennis Oppenheim Richard Long, Mary Miss gibi bir çok Arazi Sanatı sanatçısı, çalışmalarında sürekliliği reddedip geçiciliği benimsemiş ve eserlerini doğayla bütünleştirerek yeryüzüne uygulamışlardır. Bu sanatçılar, kendilerini ve yapıtlarını tuvalin iki boyutlu ve sınırlayıcı yüzeyinin yanı sıra mekânın katı kurallarından da özgürleştirmiştir. Uygulama yöntemleri bakımından çeşitlilik gösteren bu sanatçılardan bazıları, çalışmalarında tamamen doğal malzemeleri tercih ederken, diğerleri asfalt ve zambak gibi endüstriyel üretime dayalı malzemeleri kullanmayı seçmiştir.

Jeoloji ve arkeolojiyle ilgilenen bir aileden gelen Michael Heizer, “Yerinden Edilen–Yerine Konulan Kütle” (Görsel 35) başlıklı Land Art çalışmasında, üç büyük granit bloğunu Sierra Dağları’ndan yaklaşık 100 kilometre uzaklıktaki Nevada Çölü’ne taşımıştır. Sanatçı, bu granit kütlelerini zemine açtığı ve betonla sıvayarak hazırladığı çukurlar içerisine yerleştirerek, hem doğanın fiziksel unsurlarıyla mekâna müdahalede bulunmuş hem de sanat ve coğrafya arasında yeni bir bağ kurmuştur. Bu yerleştirme, doğanın yer değiştiren kütleleri üzerinden insan-mekân ilişkisine dair güçlü bir söylem üretmektedir (Atakan, 2015: 64). Bu çalışmasıyla sanatçı, doğanın güçlerini ve olanaklarını araştırarak antik uygarlıklara göndermede bulunmuştur. Ancak, yapının dayanıklılığı açısından, Arazi Sanatı'nın genellikle geçiciliği benimseyen yaklaşımıyla bir tezat oluşturmaktadır.



Görsel 33: Michael Heizer, “Yerinden Edilen-Yerine Konulan Kütle”, (1969). Nevada. Erişim Adresi²⁷

²⁷ (<https://www.idildergisi.com/makale/pdf/1480426149.pdf> Erişim Tarihi: 05.05.2025).

Land Art, doğa manzaralarını yeni unsurlarla dönüştürmek, zaman zaman bozmak ya da koruma amacıyla geliştirmek ve yeniden düzenlemek şeklinde ortaya çıkmıştır. Doğayı sanatın bir parçası olarak kullanmanın temel amacı, sanat eserinin metalaştırılmasından, sanatçının yaratıcı süreçlerinin değersizleştirilmesinden ve sanatçının sömürülmesinden uzaklaşmaktır (Atakan, 1998: 240). İnsan, doğayı dönüştürerek ona üstünlük kurma çabası içerisinde dir. Emek, bu dönüşüm sürecinin temelini oluşturmaktadır. Birey, doğa üzerinde etkide bulunarak yalnızca fiziksel çevresini değiştirmeyi değil, aynı zamanda doğaya hükmetme arzusunu da ortaya koymaktadır. Büyüsel düşünce aracılığıyla nesnelere dönüştürmeyi, onlara yeni biçimler kazandırmayı amaçlayan insan, bu yolla doğa karşısında yaratıcı ve dönüştürücü bir güç olarak konumlanır (Fischer, 2018: 30).

20. yüzyıl sanatının önemli tekniklerinden olan kolaj ve asamblaj, Arazi Sanatı bağlamında yeni bir ifade biçimine dönüşmüştür. Bu sanatsal dönüşümde, geleneksel anlamda kullanılan hazır malzemelerin yerini doğadan elde edilen unsurlar alırken, sanatın gerçekleştirildiği yüzey olarak tuvalin yerini doğrudan yeryüzü ve doğal mekânlar almıştır. Böylece, sanat üretimi yalnızca malzeme değil, aynı zamanda mekân bağlamında da radikal bir değişim geçirmiştir.

3. ATIK NESNE VE GÜNCEL OLUŞUMLAR

3.1. 1980' den Günümüze Atık Nesnenin Konumu

Günümüz sanatında atık nesne kullanımı hem tercih edilen malzemeler hem de bu malzemelerin kullanılış biçimleri bakımından farklı ve yenilikçi bir bakış açısını yansıtmaktadır. Sanatçılar, geleneksel malzemeler olan tuval ve boya yerine, artık atık ve hazır nesnelere sanatın bir parçası haline getirerek, kavramsal sanatın izinden giden bir yaklaşım sürdürmüşlerdir. Bu yöntemle, sanat üretiminde sınırlar geniş bir yelpazeye yayılmış ve malzemenin anlamı yeniden yorumlanmıştır. Teknolojinin gelişimiyle birlikte bilişim çağının başlaması, dünya genelinde tüm alanlarda sınırların bulanıklaştığı ve etkileşimlerin yoğunlaştığı bir yapı oluşturmuştur. Artık her şeyin birbiriyle bağlantılı olabileceği karmaşık bir sistem ortaya çıkmıştır. Bu sınırsızlık ortamı, beraberinde geniş bir özgürlük alanı doğurmuş ve bu özgürlük anlayışı sanat dünyasında da karşılık bulmuştur. Her şeyin bir sanat nesnesine dönüşebildiği, hızla üretilip aynı hızla tüketilen eserlerle dolu bir sanat piyasası ortaya çıkmıştır. Önceden belirli dönemlere ait, karakteristik özellikler taşıyan sanat yapıtlarının yerini, birbirinden bağımsız ve kişisel yaklaşımlarla üretilmiş çalışmalar almıştır. Sanatta artık belli bir anlayış çerçevesinde yeniyi aramaktan ziyade, sanatçının bireysel olarak yeniyi keşfetmesi ve bunu eserlerine yansıtması öncelik kazanmıştır.

Günümüzde yaklaştıkça atık nesnelerin sanatta kullanımı, hem tercih edilen malzemeler hem de bu malzemelerin uygulanış yöntemleri açısından belirgin bir değişim göstermektedir. Bu değişim, dönemin hızla ilerleyen toplumsal, ekonomik ve teknolojik gelişmeleriyle doğrudan ilişkilidir. Söz konusu gelişmeler, sanatçılara biçimsel ve düşünsel anlamda daha fazla özgürlük sunarken, sanat dilinin de çeşitlenmesine ve zenginleşmesine katkı sağlamıştır. Atık malzemeler, ilk dönemlerde sanat eserlerinin sadece bir parçası olarak kullanılırken, zamanla tek başına sanat nesnesi haline gelerek bağımsız yapılar oluşturmaya başlamıştır. Sanatçının malzeme üzerinde birleştirme, ekleme ya da çıkarma yoluyla form arayışı, yerini bazı durumlarda dönemin toplumsal ve kültürel belleğini yansıtan, nesnelerin doğrudan kullanımıyla oluşturulan çalışmalara bırakmıştır. Bu dönüşüm hem ifade

biçimlerini hem de sanatın anlam katmanlarını derinleştirmiştir (Ağatekin, 2012: 12-13).

Atık nesnenin çağımızda kullanımı, bazı sanatçılar ve onların eserleri üzerinden değerlendirmek konuyu daha somut ve anlaşılır kılacaktır. Bu sanatçılardan biri, İkinci Dünya Savaşı döneminde Almanya’da doğup büyüyen ve o dönemin yarattığı tarihi olayları sanatında derinlemesine işleyen Anselm Kiefer'dir. Kiefer, eserlerinde Nazi Almanyası ile yüzleşmeyi ve bu döneme dair sorgulamaları ön plana çıkarmış; faşizm, Alman kimliği ve tarihsel bellek gibi temaları çalışmalarının odağına yerleştirmiştir.

Anselm Kiefer, Nazi kültürünün ardında bıraktığı ideolojik yıkıntılarla örtülmüş bir dönemin mitlerine ve popüler sanat anlayışına hâlâ inanan güçlü fakat yanıltıcı bir anlatıyı sorgular. Sanatçı, belirsizliklerin önüne geçmek ve bu belirsizlikleri derinleştirecek yaklaşımların önünü kesmek amacıyla, milliyetçi söylemlerin sanat aracılığıyla nasıl istismar edilebileceğini irdeleyen eleştirel bir tutum geliştirir. Bu bağlamda Kiefer, tarihi yeniden yorumlayarak sanatı politik ve kültürel bir yüzleşme aracı hâline getirmeyi amaçlar (Sonolet, 1999: 32).

Anselm Kiefer, Almanya’ya ait kültürel belleği Kabal, Yunan ve Babil mitolojileriyle ilişkilendirerek eserlerine yansıtmaktadır. Sanatında geçmişe ait fotoğraflar, giysiler, belgeler gibi çeşitli nesnelere kullanarak tarihsel bir derinlik oluşturmaktadır. Kiefer’in 1985-1989 yılları arasında yapmış olduğu (Görsel 36) “Mezopotamya/Baş Rahibe” adlı eseri, yazının doğduğu coğrafya olan Dicle ve Fırat nehirleri arasındaki Mezopotamya’ya ve burada hüküm süren Asur İmparatorluğu’na bir gönderme niteliği taşımaktadır (Ayfer, 2020: 85).



Görsel 34: Anselm Kiefer, “Mezopotamya/ Baş Rahibe”, (1985-89). Çelik raf, cam, jiletli tel, kurşun. Erişim Adresi²⁸

Anselm Kiefer’in Mezopotamya/Baş Rahibe adlı eseri, iki çelik raf ve bu raflara yerleştirilmiş, kâğıt ve dosya görünümünde hazırlanmış iki yüz kurşun birimden oluşmaktadır. “Bazı ciltleri oksitlenme ve emülsiyonlarla değişime uğramış olan bu kitaplar; araziye, şehir manzaralarını, havadan çekilmiş görüntüleri ve bulut fotoğraflarını içerse de, kullanılan malzeme nedeniyle ne okunabilir ne de araştırmaya elverişlidir” (Sonolet, 1999: 39). Bu yapıt, Asur uygarlığına ait arşiv bilgilerini temsili ve simgesel bir forma dönüştürmektedir. Eserin dikkat çeken yönü, içerdiği unsurların arşiv niteliği taşımasına rağmen, klasik anlamda okunabilir ya da incelenebilir kaynaklar olmamasıdır; bu durum, onu geleneksel arşiv belgelerinden ayıran temel özelliktir.

Kurşun, Anselm Kiefer’in sanat pratiğinde simgesel ve biçimsel olarak merkezi bir rol üstlenmektedir. Ağırlığı ve gri-siyah tonlarıyla Satürn gezegenine çağrışım yapan bu materyal, aynı zamanda altının saflaştırılma sürecinde kullanılan temel bir elementtir. Altının gerçek değerine ulaşmasında işlevsel bir araca dönüşen kurşun, Kiefer’in yapıtlarında arınma, dönüşüm ve yeniden yapılanma kavramlarını temsil etmektedir. Bu bağlamda kurşun, yalnızca maddi bir unsur değil; aynı zamanda Alman toplumunun tarihsel suçlarından arınma ve geçmişle yüzleşme sürecinin metaforu olarak da değerlendirilmektedir (Şahiner, 2013: 96).

²⁸ (<https://ropac.net/news/54-anselm-kiefer-books-and-woodcuts/> Erişim Tarihi: 05.05.2025).

Atık ve anonim nitelikteki nesnelere sanatsal üretiminin merkezine yerleştiren İngiliz sanatçı Tony Cragg, çalışmalarında din, şiddet, politika ve medya gibi toplumsal yapıyı şekillendiren temel temalara odaklanmaktadır. Cragg'ın üretimleri, toplumsal yaşamın içinde barındırdığı karşıtlıkları görünür kılarken; kırsal ve kentsel yaşam, doğallık ve medeniyet, geçmiş ve şimdi gibi ikilikler üzerinden eleştirel bir söylem geliştirmektedir. Sanatçı, bu zıtlıkları hem biçim hem de içerik olarak sorgulayan bir yaklaşım benimseyerek, çağdaş sanat bağlamında dönüştürücü ve düşündürücü bir anlatım dili ortaya çıkarmıştır.



Görsel 35: Tony Cragg, “Yığın”, (1975). Karışık Malzeme, (120x120x120 cm). Erişim Adresi²⁹

Tony Cragg'ın 1975 ile 1985 yılları arasında gerçekleştirdiği, yığınlardan oluşan Stack (Yığın) adlı enstalasyon çalışması, doğanın artık insan müdahalesiyle şekillenen bir gerçeklik haline geldiğine dikkat çekmektedir. Farklı atık malzemelerin bir araya getirilmesiyle oluşturulan bu enstalasyon, ahşap paletler

²⁹ (<https://www.tate.org.uk/art/artworks/cragg-stack-t07428> Erişim Tarihi: 05.05.2025).

üzerinde yükseltılarak jeolojik katmanları andıran bir görsel yapı sunmaktadır. Genel olarak bir çöp yığımına benzeyen bu eser, doğa ve ekolojiyle kurulan ilişkilere dair güçlü bir eleştiriyi anlatmaktadır. Cragg, doğanın zamanla insan eliyle biçimlendiğini ve bu nedenle “doğal” olan ile insan yapımı olan arasında kesin bir ayrım yapılamayacağını savunur; bu düşüncesi, sanat pratiğinin temelini oluşturmaktadır (Ali, 2018: 66).

Günümüz sanatına dair ele alınabilecek bir diğer önemli isim, Ukrayna doğumlu İlya Kabakov’dur. Sanat yaşamının büyük bir bölümünü Moskova’da sürdüren Kabakov, 1980’li yıllardan itibaren Amerika’ya yerleşerek çalışmalarına burada devam etmiştir. Özellikle illüstrasyon ve resim alanlarında üretim yapan Kabakov, Postmodern dönemin öne çıkan sanatçılarından biri olarak kabul edilir. Enstalasyon sanatının yalnızca uygulayıcısı değil, aynı zamanda teorisyeni olarak da sanat tarihinde önemli bir yer edinmiştir. 1980 sonrası dönemde yüz elliden fazla enstalasyon çalışmasına imza atan Kabakov, bu eserlerinde ağırlıklı olarak Yahudi kimliği ve Sovyetler Birliği’ne dair tarihsel, toplumsal ve kültürel konuları ele almıştır.

İlya Kabakov, resim ve enstalasyon çalışmalarında atık ve buluntu nesnelere sıkça yer vermiştir. Bu nesnelere, çoğunlukla ele aldığı kültürel yapı ve düşünsel temalarla doğrudan bağlantılı materyallerdir. 1980’li ve 1990’lı yılların ortalarında, Kabakov, Boris Groys’un “tarihsel belleğin kaynağı” olarak tanımladığı çöp haline gelmiş atıklardan eserler üretmiştir. Kabakov’un bu tür atıklardan oluşturduğu enstalasyonlar, dağınık ve kesintili bir yapı sergileyerek tarihsel bir doğrusal anlatıya karşı çıkan, eleştirel bir sanat anlayışını temsil etmektedir. Bu yaklaşım, sıradan nesnelere sanatsal bir dile dönüştürerek geçmişle bugünü sorgulayan güçlü bir ifade biçimi oluşturmaktadır (Mızrak, 2021: 119-128).

İlya Kabakov, gündelik hayatta kullanılan tencere, tava gibi mutfak eşyalarını da sanatına dahil ederek özgün enstalasyonlar üretmiştir. Bu nesnelere bazen tavandan sarkıtılarak, bazen de tuval üzerine yapıştırılarak, arka planda yer alan manzara görselleriyle bir bütünlük kazanmıştır. Ahşap ve tahta konstrüksiyonlardan oluşan odalar, eski mobilyalar, nostaljik baskılar, Sovyet dönemine ait resimler ve ev eşyaları, Kabakov’un enstalasyonlarında farklı boyutlarda ve biçimlerde ele

almaktadır. Tavanın delik olması ve oradan birinin kaçmış olduğunu düşündüren döküntülerin bulunması, esere kurgusal ama inandırıcı bir anlatı kazandırır (Kabakov, 1998: 1).



Görsel 36: İlya Kabakov, “Evinden Uzağa Doğru Uçan Adam”, (1988). Erişim Adresi³⁰

Kabakov’un çalışmaları, resimle başlar ancak zamanla yaşanmışlıkların sezgisi ve yaratıcı hayal gücüyle daha derin bir anlatıya evrilmektedir. Sanatçı, sanatın kaynağını geleneksel anlayıştan çok, gündelik yaşamın içinde bulduğunu şu sözleriyle ifade eder: Yeni fikirleri veren sanatsal gelenek değil, gündelik yaşamdır (Fineberg, 2014: 453).

20. yüzyılın ikinci yarısında sanat eserlerinde kullanılan nesnelere ve sergileme alanları, ele alınan konuların etkisiyle giderek daha büyük boyutlara ulaşmıştır. Bu yaklaşıma örnek olarak, farklı disiplinlerde üretim yapan Fransız sanatçı Christian Boltanski gösterilebilir. Özellikle 1980’li yıllardan itibaren karışık teknikler ve çeşitli materyallerle enstalasyonlar gerçekleştiren Boltanski, eserlerinde

³⁰ (<https://cemmumcu.com/kabako/> Erişim Tarihi: 05.05.2025).

sıklıkla kişisel ve kültürel anılarla kimlik kavramını işlemektedir. Sanatçı, geçmişle olan bağı temel alarak çalışmalarında bu temaları öne çıkarır ve geçmiş ile günümüz arasında anlamlı ve duygusal bir köprü kurar.

Christian Boltanski'nin 1989 tarihli (Görsel 39) “Çocuk Müzesinin Depo Alanı” adlı enstalasyonu, arşivsel anlatıların sanat yoluyla nasıl ifade edilebileceğine dair güçlü bir örnektir. Raflara yerleştirilmiş giysilerden oluşan bu çalışma, toplama kamplarında yaşamını yitiren Yahudi çocuklara doğrudan bir gönderme niteliğindedir. Eskiye ait, topluca sergilenen ve düzenli bir biçimde raflara kaldırılmış bu giysiler, izleyiciyi tarihsel bir yolculuğa çıkarmaktadır. Kıyafetlerin çokluğu ve sergileniş biçimi, izleyicinin o trajik dönemle yüzleşmesini sağlar; izleyiciyi hem düşünsel hem de fiziksel düzeyde geçmişle bir bağ kurmaya davet eder. Bu enstalasyon, soykırımla ilgili derin acıları ve kolektif belleği somut bir biçimde görünür kılarak adeta bir arşiv görevi üstlenmektedir (Godfrey, 2024: 110).



Görsel 37: Christian Boltanski, “Çocuk Müzesinin Deposu”, (1989). Giysiler, Paçavralar, Musée d’Art de la ville de Paris. Erişim Adresi³¹

4. İstanbul Uluslararası Bienali’nde yer alan sanatçılardan Jarosław Kozłowski, ikinci el dükkânlardan temin ettiği masa, sandalye, yatak, sandık, gardrop ve halı gibi eşyalarla gerçekleştirdiği çalışmasında bu nesnelerin yalnızca işlevsel araçlar olmadığını vurgulamıştır. Ona göre bu eşyalar, kullanıldıkları mekânlarda ve insanlar arasında biriktirdikleri anılar ve deneyimlerle birlikte kendi

³¹ (<https://www.mam.paris.fr/en/oeuvre/reserve-du-musee-des-enfants-i-> Erişim Tarihi: 05.05.2025).

tarihlerini ve hafızalarını da taşırlar. Ancak zaman içinde işlevlerini yitirerek artık günlük yaşamda bir işe yaramaz hale gelirler. Kozłowski, bu eşyaları sanatsal bir dile dönüştürerek, hem bireysel hem de kolektif geçmişe dair izleri görünür kılmayı amaçlamıştır.



Görsel 38: Jarosław KOZŁOWSKI, Yumuşak Projeksiyon- İngiltere ve Kuzey İrlanda Çeşitlemesi, yerleştirme, (1995). (6384 x 4312, 54,1 x 36,5 cm). Kraków, Polska. Erişim Adresi³²

Sao Paulo'dan temin edilen ikinci el mobilyaların bir araya getirilip montajlanmasıyla oluşturulan çalışmada sanatçı, gündelik yaşamımızı saran nesnelere kurduğumuz ilişkiye dikkat çekmektedir. Bu nesnelere karşı duyulan bağımlılığın insan yaşamında yarattığı sıkıntılara ve huzursuzluklara göndermede bulunmaktadır. Sanatçı, sıradan eşya ve objeler aracılığıyla modern insanın tüketim alışkanlıklarını ve bu alışkanlıkların yol açtığı ruhsal yükleri sorgulayan bir anlatım sunmaktadır.

Atık nesne kullanımı, toplumsal kimlik üzerine yapılan sanatsal çalışmalarda önemli bir yer tutmaktadır. Bu alanda öne çıkan sanatçılardan bir diğeri ise, Amerika'da yaşayan ve Siyahî kimliğiyle tanınan David Hammons'tur. Heykel, performans ve enstalasyon alanındaki eserleriyle bilinen Hammons, çalışmalarında Amerika ve Afrika'daki siyah bireylerin yaşam koşulları, ırkçılık ve tarihsel yoksulluk gibi konuları ele almaktadır. Sanatçı, özellikle Afrika kökenli insanların yaşadığı, suç oranının yüksek olduğu Harlem gibi bölgeleri, kapüşonlu giysiler,

³² (<https://www.personsprojects.com/artists/jaroslaw-kozlowski?x=works> Erişim Tarihi: 05.05.2025).

basketbol topları, altın zincirler ve caz müziği gibi Siyahi kültürü yansıtan sembollerle birlikte işlemektedir. Bu unsurlar, Hammons'un eserlerinde yalnızca birer malzeme değil, aynı zamanda güçlü birer anlam taşıyıcısıdır.

David Hammons, insan bedeninden çıkan saç gibi organik atıkları da sanatında malzeme olarak kullanmıştır. Özellikle farklı biçimlerdeki taşlarla, Harlem'deki berberlerden topladığı siyahî bireylere ait saçları bir araya getirerek oluşturduğu (Görsel 41) "Taş Kafa" adlı seri çalışmalarında bu yaklaşımı açıkça görülmektedir. Bu eserlerde kullanılan saçlar, yalnızca fiziksel bir malzeme değil, aynı zamanda siyahî kimliğe dair toplumsal kodların aktarılmasında etkili bir sembol haline gelmiştir. Hammons, bu yöntemle izleyiciye, siyahî bireylerle ilgili kalıplaşmış algıları sorgulama ve yeniden düşünme alanı sunmaktadır.



Görsel 39: David Hammons, "Taş Kafa", (1998). Kaide üzerine monte edilmiş kaya ve bulunan saç, (15" 38,1 cm, kaide 46" 116,8 cm). MOMA, New York. Erişim Adresi³³

Şiddetin hüküm sürdüğü bir ülkede yaşarken, sanki böyle bir gerçeklik yokmuş gibi davranmak mümkün değildir. Bu nedenle sanatın, bu gerçekliğe karşı bir denge unsuru oluşturması gerektiğine inanıyorum. Ticari kaygılardan uzak bir yaklaşımla, tüm bu acı ve kayıpların dışında kalan bir alanda, anlam üretebilecek bir

³³ (<https://www.moma.org/collection/works/102835> Erişim Tarihi: 05.05.2025).

sanatın var olabileceğini düşünüyorum. Bu anlam ise, bize zorlayıcı sorular sorma cesareti vererek, belki de bu sorulara bazı yanıtlar aramamıza yardımcı olabilir. Sanat kesin cevaplar sunmaz; asıl işlevi, düşündürücü sorular sormaktır (Salcedo, 2003: 124).

Günümüzde, hazır ve atık nesnelere gerçekleştirilen sanat üretimlerinde, sanat eseri giderek daha fazla biçimde satın alınabilir bir metaya dönüşmüştür. Bu yaklaşımla sanat nesnesi, estetikten ziyade, görsel cazibesi ve teşhir edilebilir niteliğiyle öne çıkan, dokunulmaz bir tüketim objesi statüsüne yükseltilmiştir. Duchamp'ın hazır nesne pratiğinde gözlemlenen eleştirel müze yaklaşımının aksine, günümüzde bu tür çalışmalar müze kurumunu sorgulamak yerine, eserin sunulacağı vitrinsel bir alan olarak kabul etmekte ve müze mekânını meşruiyetin bir göstergesi olarak benimsemektedir (Zırhlı, 2009: 68).



Görsel 40: Doris SALCEDO, “8. İstanbul Biyeli”, (2003). Erişim Adresi³⁴

³⁴ (<https://biyal.iksv.org/tr/biyal-arsivi/8-uluslararasi-istanbul-biyali> Erişim Tarihi: 05.05.2025).

Salcedo, bu düşüncesiyle sanatın ticari bir araç olmaktan öte, yaşanan olaylara bağlı kalmaksızın derin bir anlam taşıyabileceğini ortaya koymaktadır. “8. İstanbul Bienali” kapsamında gerçekleştirdiği (Görsel 42) “İsimsiz” adlı yerleştirmesinde, Kadıköy Yemenciler Caddesi’nde yer alan iki bina arasına 1550 ahşap sandalyeyi sıkıştırarak etkileyici bir kompozisyon oluşturmuştur. Farklı renk, doku ve tonlara sahip bu sandalyeler özenle gruplanarak üst üste yerleştirilmiş, böylece hem bireysel hem de toplumsal hafızayı çağrıştıran güçlü bir görsel anlatım yaratılmıştır.

Bu çalışmadan yola çıkan sanatçı, İstanbul’da yaşanan göç ve yer değiştirme olgusunu mercek altına alır ve bu durumu şu sözlerle ifade eder: “Şehirde yürüyüş yaparken harabelerle dolu bir bölgeye rastladım. Bu kadar merkezi bir alanda bu denli terk edilmiş yapının bulunması beni hayrete düşürdü. Oysa bu binalar, Yahudi ve Rum halklarının zorla yerlerinden edildiği, şiddet yüklü bir geçmişin izlerini taşıyordu. Ortaya koyduğum bu yerleştirme, tek bir olaya değil, 50 yılı aşkın süredir devam eden çok katmanlı bir tarihsel sürece dayanıyor. Bu çalışma bir bakıma savaş niteliği taşıyor; mantıklı, bilinçli bir şekilde tasarlanmış olmasına rağmen aynı zamanda kaotik, organik ve derin acılar barındıran bir yapı sergiliyor” (Salcedo, 2003: 350).

Nedko Solakov, 9. Uluslararası İstanbul Bienali kapsamında yer alan *Sanat ve Yaşam* adlı enstalasyon çalışmasıyla dikkat çekmiştir. "Dünyanın Benim Etrafımda" başlığı altındaki bu projede, Deniz Palas apartmanında bir daire kiralarak mekânın fiziksel dönüşümünü sanatın bir parçası haline getirmiştir. Sanatçı, mekâna yerleştirdiği kontrplaklar, kağıt parçaları, talaş ve çeşitli atıklarla birlikte geçirdiği değişimi, sanatın dönüşen doğasıyla ilişkilendirmiştir.

Solakov, mekânı ele alış biçimiyle, atık nesnelere yalnızca işlevsel değil aynı zamanda yaratıcı ve estetik bir değer taşıyabileceğini ifade eder. Bu dönüşüm sürecini ise şu şekilde yorumlamıştır: “Bir gün, bu apartman dairesinde yer alan bir sanat eseri, pitoresk kalıntılar arasında kalmak istemediğine karar vermiş. Daha uygun bir temsil alanı arayışıyla, ilk olarak eski mutfakı terk etmiş ve apartmanın en aydınlık odasında yenilenme sürecini başlatmış. Odayı yeniden düzenlerken kendi kendine Her şey temizlenip boyandığına göre, artık insanlar beni fark edecek’ diye

düşünmüş. Ancak zamanla bu görünürlük de ona yetmemeye başlamış...” Bu anlatımla Solakov, sanatın hem mekânla hem de zamanla kurduğu ilişkiyi sorgular ve sanat eserinin, içinde bulunduğu fiziksel çevreden bağımsız kimlik arayışında olduğunu vurgulamaktadır.



Görsel 41: Nedko SOLAKOV, “Sanat ve Yaşam Enstalasyon Deniz Palas Apartmanı”, (2005). Yıkıntılar, Deniz Palas Apartmanı. (Başçı, 2019: 44).

Sanat eseri, yürüttüğü yenileme sürecinde ortaya çıkan tüm molozları ve atıkları da görünür kılmak istemiştir. Böylece sergi düzenleyicilerinden, bu dağınıklığın tam merkezine, ışıldayan ve dikkat çekmeye hazır bir yapı inşa etmelerini talep etmiştir. Bu yapının amacı, sanat eserinin zaferini ve üstün konumunu izleyicilere açıkça göstermek olmuştur. Ancak tıpkı hayattaki pek çok şey gibi, sonuç tam olarak istenilen etkiyi yaratmamıştır. Çünkü odaya giren her yedi kişiden ortalama altısı, önce doğrudan Haliç manzarasına bakan pencereye yönelmiş, etraflarına birkaç saniyeliğine göz gezdirdikten sonra odadan çıkmıştır. Bu durum karşısında, dairenin diğer odaları (biraz da kıskanç bir tavırla) çok memnuniyet duymuştur (Solakov, 2005: 39).

El Anatsui'nin “*Solan Kumaş*” adlı yapıtı, düzensiz ritmiyle dikkat çeken bir dokuma kompozisyonu niteliği taşımaktadır. Sanatçı, terk edilmiş ve işlevini yitirmiş

nesneleri dönüştürerek büyük ölçekli, etkileyici bir duvar yüzeyi oluşturmuş; bu yapı, geri dönüştürülmüş ve düzleştirilmiş alüminyum şişe kapaklarından meydana gelmiştir. Anatsui, biçimsel olarak düzensiz bir ritim kurgularken, aynı zamanda atık malzemelere sanatsal bir statü kazandırarak, izleyiciyi yalnızca estetik değil, toplumsal bir bağlam üzerinden de düşünmeye teşvik etmektedir (Barrett, 2022: 292).

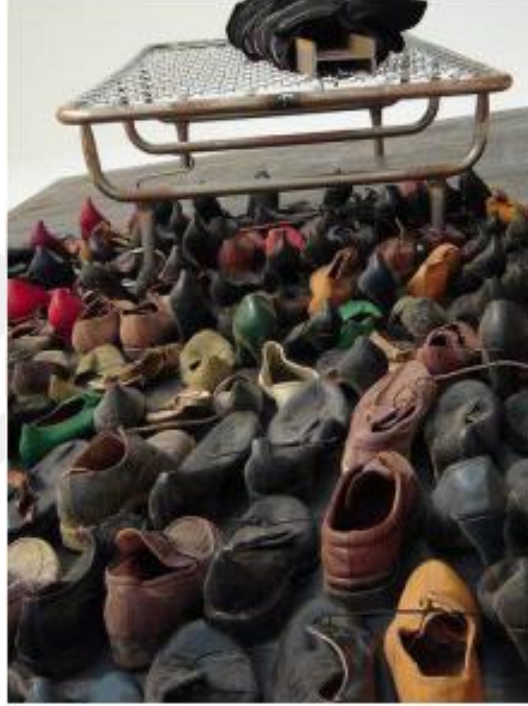


Görsel 42: El Anatsui, “Solun Kumaş”, (2005). Karışık Teknik, (320 x 640 cm). Saint Louis Sanat Müzesi, ABD. Erişim Adresi³⁵

El Anatsui, sanatsal üretimlerinde sıklıkla gündelik yaşantının bir parçası olan, sıradan ve kolay erişilebilir nesnelere tercih etmektedir. Sanatçı, bu yaklaşımını şu şekilde dile getirir: “Kolayca bulunabilecek şeylerle çalışmayı tercih ediyorum; bu sayede pratiğim oldukça sürdürülebilir bir nitelik kazanıyor.” Özellikle yoğun biçimde kullanılmış, işlevini yitirmiş objeler havanlar, tepsiler, değirmenler, tenekeler ve yakın dönem çalışmalarında sıkça yer verdiği şişe kapakları Anatsui'nin dikkatini çekmektedir. Bu malzemelerin taşıdığı tarihsel izler ve geçmiş yaşantılar, onun sanatsal kurgusunda önemli bir yer tutar. Sanatçı bu durumu, “Kullanılmış malzemelerle çalışmak istedim, insanların ellerinin değdiği nesnelere... çünkü bu tür

³⁵ (<https://roxxasdesigns.blogspot.com/2012/03/5-africa-and-artists.html> Erişim Tarihi: 06.05.2025).

malzemelerin geçmişle bağ kuran bir enerjisi oluyor; bu nesneye dokunan herkesin aktardığı bir enerji,” sözleriyle açıklamaktadır. Bu bağlamda, Anatsui'nin üretim pratiğinin temelinde, buluntu malzemelere yönelik duyuşsal bir çekim ve onları dönüştürmeye dair içsel bir dürtü yer almaktadır. Sanatçının bu yaklaşımı, malzeme ile estetik ifade arasındaki sınırları bulanıklaştırarak, izleyiciyle hem duyuşsal hem de tarihsel bir temas kurma amacı taşımaktadır (Godfrey, 2024: 167).



Görsel 43: Jannis KOUNELLİS, “Yerleştirme”, (2006). Atık Ürünler. (Doğruer, 2008: 112-113).

Arte Povera akımının öncülerinden olan Jannis Kounellis, çuval bezi, kahve, gaz gibi gündelik ve sıradan malzemeleri sanatın bir parçası haline getiren ilk sanatçılardan biridir. Düsseldorf sanat okulunda verdiği derslerle bu alandaki ününü pekiştirmiştir. Bu çalışmasında, kadın ya da erkek fark etmeksizin kullanılmış eski ayakkabıları tek sıra halinde yerleştirmiş, bu sıranın ortasına ise bir demir yatak ve üzerine serilmiş bir battaniye yerleştirerek kendi bakış açısından doğallık kavramını sorgulamıştır. Bu yerleştirme, insan yaşamının izlerini taşıyan nesnelere oluşturulmuş sade ama etkili bir anlatı sunmaktadır.

Uluslararası İstanbul Bienali'ne katılan Jannis Kounellis, insan ile doğa arasındaki bağı vurgulamak amacıyla günlük yaşamdan alınmış sıradan malzemelere yer vermiştir. Demir gibi doğanın sertliğini ve katılığını simgeleyen bir malzeme ile koruma hissi uyandıran ve organik yapısıyla yumuşaklığı temsil eden battaniyeyi; geçmiş yaşamlardan izler taşıyan kullanılmış ayakkabılarla bir araya getirmiştir. Bu yerleştirme, insanın kendi oluşturduğu kültürel yapılar içinde sıkışıp kalmışlığını ve giderek yitirdiği doğallığı sembolik bir anlatımla gözler önüne sermektedir (Erzen, 1997: 1052).



Görsel 44: Mohammed İbrahim Mahama, “Sınırların Dışında, 56. Venedik Bienali”, (2015). Enstalasyon, karışık teknik. Erişim Adresi³⁶

Gana doğumlu sanatçı Mohammed İbrahim Mahama, eserlerinde hurda çuvallar ve buluntu malzemeler gibi gündelik yaşamın göz ardı edilen öğelerini kullanmaktadır. Yıpranmış, yırtılmış, paslanmış, dikilmiş ve zamanla onarılmış bu çuvallar, Mahama için sosyal eşitsizlikleri yansıtmak adına güçlü semboller hâline gelmiştir. Sanatçı, sanayi ve teknolojinin toplumsal yaşamı sınırladığını ve bu yapılar içerisinde sıkışıp kalan bireylerin hikâyelerini görünür kılmak istediğini ifade etmektedir. “Sınırların Dışında” adlı çalışmasında, çok sayıda kadını atölyesinde bir araya getirerek hurda çuvalları birlikte dikmelerini sağlamıştır. Bu yaklaşımıyla

³⁶ (<https://www.abitare.it/en/events/2015/06/19/ibrahim-mahamas-epic-jute-patchworks-conquer-italy/>) Erişim Tarihi: 06.05.2025).

Mahama, yalnızca maddesel değil, aynı zamanda toplumsal dokuyu da işleyerek, kimliksizleştirilmiş göçebe hayatları ve toplumun sert gerçeklerini gözler önüne sermektedir.

1950’li yıllardan itibaren Türk resim sanatında çeşitli akımların ortaya çıkması, yeni tekniklerin keşfedilmesi ve sanatın daha yoğun bir şekilde sorgulanmaya başlanması dikkat çekmektedir. 1970 ve 1980’li yıllardan sonra dünyadaki sanat hareketlerinin Türkiye’de de etkisini göstermesiyle birlikte, sanat üretiminde özgünlük ve bireysellik daha belirgin hâle gelmiştir. Bu dönemde soyut dışavurumculuk, kavramsal sanat gibi yaklaşımlar öne çıkarken; modernist anlayıştan post modern bir yaklaşıma geçiş süreci de yaşanmıştır. Tüm bu gelişmeler, Türk resim sanatının çağdaşlaşma yolunda attığı önemli adımları simgelemektedir. Cumhuriyetin ilanına kadar süren grup temelli yaklaşımlar yerini bireysel ifade biçimlerine bırakmış, farklı düşünce akımları sanatçılar tarafından sorgulanmaya başlanmıştır. Bu dönem, sanat açısından oldukça karmaşık ve dönüşüm içeren bir süreçtir. Geleneksel yaklaşımların etkisini yitirmesiyle birlikte, sanatçılar dönemin toplumsal, siyasal ve ekonomik koşullarından yola çıkarak yeni anlatım biçimleri geliştirmiş; daha özgün, kavramsal ve farklı malzemelerle zenginleşmiş eserler üretmeye yönelmişlerdir. Yaşanan tüm bu değişim ve yenilikler karşısında sanatçının kendine özgü bir ifade dili oluşturması kaçınılmaz hâle gelmiştir.

Dünya genelindeki yeni anlayışlar ve sanatsal gelişmeler, Türk sanatçıları üzerinde de etkili olmuş; özellikle hazır ve atık nesnelerin sanata dâhil edilmesi, 1950 sonrasında Türkiye’de seramik, heykel, resim, enstalasyon ve performans gibi farklı disiplinlerde ilk örneklerini vermeye başlamıştır. Bu dönemle birlikte Türk sanatında, çağdaş sanatın dinamiklerine uyum sağlayan yenilikçi çalışmalar ön plana çıkmıştır.

1950-1980 yılları arasındaki dönemde, Türkiye heykel sanatının modern evresinde önemli bir yere sahip olan sanatçılardan biri de Kuzgun Acar’dır. Acar, kullandığı malzemeleri tanımak ve doğru bir biçimde uygulamak amacıyla, onların üretildiği ve kullanıldığı ortamlarda bizzat bulunarak gözlem yapmıştır. Endüstriyel ürünleri tercih eden sanatçı, bu malzemelere sade formlar kazandırarak özgün heykel çalışmalarına imza atmıştır. Tüm zorluklara rağmen, farklı materyallerle yeni

denemeler yapmaktan vazgeçmemiştir. Açtığı sergilerle sanatla pek temas etmeyen izleyicilerin bakış açısını genişletmiş, onları hem düşündürmüş hem de şaşırtmayı başarmıştır.

Kuzgun Acar'ın sıklıkla metal ve demir gibi malzemeleri tercih etmesi, malzemenin onun sanatı için ne denli önemli olduğunu açıkça ortaya koymaktadır. Sanatçı, ilgi duyduğu ve değer verdiği parçaları seçerek onlara yeni anlamlar yükler; böylece onları yeniden yorumlayarak sanat eserine dönüştürür. Bu yaklaşımı, onun kendini ifade etmesinin en güçlü ve somut yollarından biri olarak değerlendirilebilir.

Heykelleriyle geniş kitlelerin dikkatini çeken Kuzgun Acar, 1961 yılında Paris'te düzenlenen Uluslararası Genç Sanatçılar Bienali'nde birincilik ödülüne layık görülmüştür. Acar, yalnızca ahşap malzemelerle değil; aynı zamanda demir, sac, tel, çivi, kaşık ve çatal gibi atık ve buluntu nesnelere de çalışmalar üretmiştir. Bu heykeller sadece galeri ortamlarında değil, kamusal alanlarda da sergilenmiştir. 1966 yılında İstanbul'daki Manifaturacılar Çarşısı'nın dış cephesi için hazırladığı (Görsel 46) "Kuşlar" adlı soyut çalışmasında, kuşları uçuş anlarındaki formlarıyla betimleyerek, metal atık parçaları bir araya getirip dinamik bir kompozisyon oluşturmuştur.



Görsel 45: Kuzgun Acar, "Kuşlar", (1966). Karışık Teknik, SSM. Erişim Adresi³⁷

³⁷ (<https://www.istanbulsanatevi.com/turk-ressamlar/kuzgun-acar-hayati-ve-eserleri-1928-1976/> Erişim Tarihi: 06.05.2025).

Kuzgun Acar'ın heykel çalışmalarında esasen çözümlenmeye tabi tutulması gereken unsur, doğrudan malzemenin fiziksel varlığı değil; teller, çiviler, kamalar gibi maddesel öğeler aracılığıyla biçimlendirdiği boşluğun kendisidir. Sanatçının soyutlama süreci, bu boşluk üzerinden şekillenmekte olup, biçimsel kavrayışını da bu doğrultuda inşa etmektedir. Acar'ın kütsel formdan uzaklaşarak boşluk kavramını sanatsal dilin temel ögesi hâline getirmesi ve geleneksel malzeme anlayışını dönüştürerek alternatif materyallere yönelmesi, Türk heykel sanatında yapısal bir kırılma ve yenilikçi bir dönüşümün habercisi niteliğindedir. Bu bağlamda, sanatçının yaklaşımı, hem kavramsal hem de teknik düzlemde devrimsel bir nitelik taşımaktadır (Beykal, 2004:20-23).

Kuzgun Acar, heykel üretim sürecinde geleneksel yontma yönteminden ziyade, parçaları bir araya getirerek inşa etme yaklaşımını benimsemiştir. Klasik yontu sanatında olduğu gibi bir kütle içerisinden formu ortaya çıkarmak yerine, çeşitli parçaları lehimleyip bütünleyerek, aralarındaki neden-sonuç ilişkisini göz önünde bulundurarak dinamik bir akış ve hareket kazandırmayı amaçlamıştır. Bu yaklaşımla boşluğa yeni bir kütle eklemek, onun sanatsal düşüncesinin temelini oluşturmaktadır. Parçadan bütüne ulaşma arzusu, Acar'ın eserlerinde biçimsel bir derinlik yaratmasında önemli bir rol oynamıştır.

Altan Gürman, 1960 sonrası Türkiye'sinde yaşanan siyasi ve askeri gelişmeleri yakından takip ederek, mekân ve resim düzlemine yerleştirdiği gerçek nesnelere alışılmışın dışında sanat çalışmaları üretmiştir. Kısa süren yaşamına rağmen, "Montaj, İstatistikler, Görüntüler, Askerler ve Kompozisyon" adlı serileriyle dikkatleri üzerine çekmiş; yaşadığı dönemin ruhunu farklı bakış açıları ve yenilikçi malzeme, teknik ve yöntemlerle sanatına yansıtmıştır. Paris'e gitmeden önce bir süre guaj boya kullanarak yeni dışavurumcu çalışmalar gerçekleştiren Gürman, hazır ve doğal malzemeleri bir araya getirerek oluşturduğu eserleriyle Türkiye'de asamblaj tekniğinin öncülerinden biri olarak kabul edilmektedir (Özer, 2011:93).



Görsel 46: Altan Gürman, “Montaj 4”, (1967) Tahta Üzerine Selülozik boya ve Dikenli Tel, (123x140x9 cm) İstanbul. (Türe, 2019: 45).

Altan Gürman, (Görsel 47) “Montaj 4” adlı çalışmasında askerî rütbelere üzerinden sivillere kapalı ve girilmesi yasak alanları simgeleyen dikenli teller kullanarak, bürokrasinin soğukluğuna ve resmiyetin katı yapısına dikkat çekmiştir. Dönemin yapay ve işlevsiz siyasal düzenine karşılık, yine yapay nesnelere tercih ederek sanat aracılığıyla gerçeği sorgulamayı amaçlamıştır. “Montajlar” serisinde düşünsel içeriği nesnelere yoluyla aktarmayı başaran sanatçı, kullandığı malzemenin anlam ve işlevini en üst düzeyde değerlendirerek çarpıcı bir ifade dili oluşturmuştur.

Altan Gürman ile birlikte Türkiye’de Kavramsal Sanat’ın öncülerinden biri olarak kabul edilen Füsun Onur, sanat kariyerine 1960’lı yılların sonlarında heykel temelli çalışmalarına başlamıştır. Ancak sanat pratiği yalnızca heykel ve resimle sınırlı kalmamış; zamanla biçimsel sınırları aşarak, kavramsal derinliği yüksek eserler üretmeye yönelmiştir. Onur’un sanatsal yaklaşımı, biçimin ötesinde düşünsel ve duygusal katmanları da içeren bir anlatım dili geliştirmesi bakımından, Türkiye çağdaş sanatının dönüşüm sürecinde önemli bir yere sahiptir.



Görsel 47: Füsun Onur, “İsimsiz”, (1970). Sünger, (175x150x75cm). (Türe, 2019: 49).

Sanatçı, eserlerinin konusunu günlük yaşamdan, sosyal çevreden ve sokaklardan aldığı ilhamla belirlemektedir. Kendi içinde özgün ve dramatik bir dünyaya sahip olan sanatçı, çalışmalarında genellikle mobilya parçaları, kumaşlar, kurdeleler gibi endüstriyel malzemeler kullanmaktadır. Sanatın geçiciliğine dikkat çekmek amacıyla, sergiler sonrasında eserlerini önce fotoğraflayıp ardından denize bırakmak gibi performatif eylemlere başvurmaktadır. Füsun Onur, izleyiciyle nesne arasındaki ilişkiyi mekâna taşıyarak, sanat eserinin bir meta değil, deneyimsel bir ifade biçimi olduğunu vurgulamıştır.



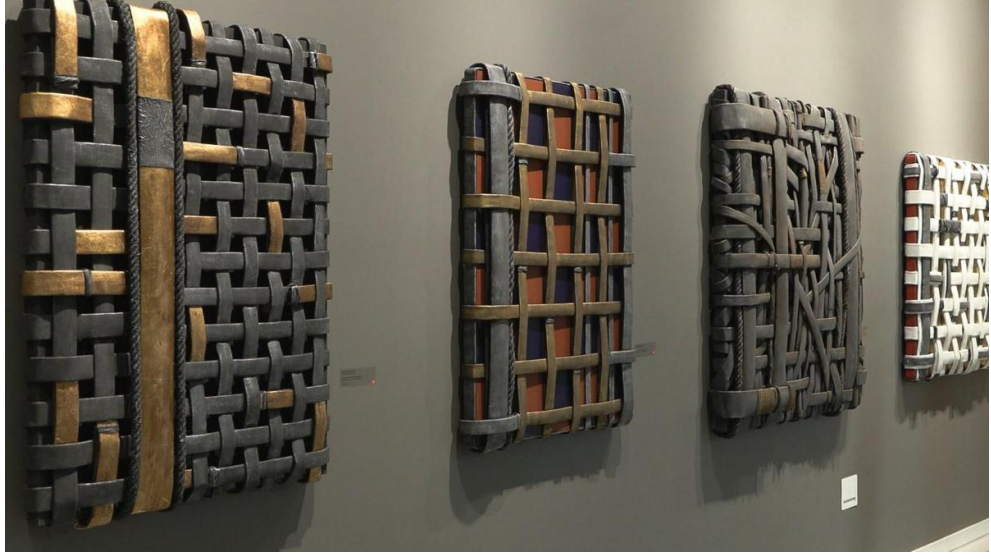
Görsel 48: Sarkis Zabunyan, “Çaylak Sokak”, (1986), Maçka Sanat Galerisi, İstanbul, Erişim Adresi³⁸

³⁸ (<https://www.sarkis.fr/en/1986-en/caylak-sokak-2/> Erişim Tarihi: 06.05.2025).

Sarkis Zabunyan, akademik eğitimini iç mimarlık alanında tamamladıktan sonra resme yönelmiştir. 1963 yılında son tuval resmini yaptıktan sonra, Fransa'ya giderek Pop Sanat akımına yönelmiştir. 1967'ye kadar kolaj ile boya tekniklerini aynı yüzeyde birleştiren sanatçı, bu dönemden sonra üretimlerinde iletken elektrik malzemeleri, metal plakalar, teller, neon ışıkları, briket, su, keçe, kumaş ve katran gibi farklı atık materyaller kullanmaya başlamıştır.

Türkiye'de gerçekleştirdiği en kapsamlı sergilerden birine Maçka Sanat Galerisi ev sahipliği yapmıştır. Bu sergide yer alan (Görsel 49) "Çaylak Sokak" adlı yerleştirmesinde sanatçı, otobiyografik öğelere yer vermiştir. Çocukluğunu merkeze alan bu çalışmasında, 8-9 yaşlarındayken çıraklık yaptığı kunduracı dayısının tezgâhını, galeri mekânının arka bölümüne aslına uygun şekilde yeniden kurdurmuştur. Sarkis, bu tezgâhın üzerine ses bantlarından oluşturduğu bir heykel yerleştirerek anı ve mekân ilişkisine güçlü bir vurgu yapmıştır.

Geleneksel anlayışın dışına çıkan çağdaş Türk sanatı, ifade biçimi olarak pek çok farklı malzemeyi bünyesinde barındırmaktadır. Bubi de sanat üretiminde tuvali yalnızca bir yüzey değil, bir malzeme olarak değerlendirmiş; üzerine yerleştirdiği atık nesnelere özgün eserler ortaya çıkarmıştır. Bu yaklaşımının örneklerinden biri de (Görsel 50) "Kafesler" serisinde yer alan, tuval ve çeşitli atık objelerle oluşturduğu çalışmasıdır. Sanatçı, atölyesinin düzensizliğini kendine benzeterek, oradaki kaosu ve bir türlü atmaya kıyamadığı malzemeleri kendi yaşamıyla ilişkilendirmektedir. Biriken bu atıkları eserlerine dahil ederek onlardan bu yolla kurtulduğunu dile getiren Bubi, resim yaparken harcadığı zamanı, yaşamından çalınmış bir an olarak gördüğü için bu süreci bir tür suçluluk duygusuyla tanımlamaktadır.



Görsel 49: Bubi, “Kafesler”, (1998), Rölyefler, İstanbul, Erişim Adresi³⁹

Her sanatçının ilham aldığı bir olay, nesne, yapı ya da olgu vardır. Sanatçı, eserini oluştururken bu etkilerin yanı sıra kendi hayal gücünden beslenen kurgularla var olan gerçeklikleri harmanlayarak düşüncelerini, nesnelere yardımcıyla somutlaştırır. Bubi'nin sanat üretiminde de kayınvalidesinin dikiş kutusu önemli bir ilham kaynağı olmuştur.

“Kafesler” serisi, Bubi'yi klasik anlayıştaki duvar yüzeyine bağlılıktan kurtararak, daha özgür bir ifade alanı yaratmasına olanak tanımıştır. Bu süreçte bez parçaları, elektrik telleri, iplik, kablo gibi çeşitli malzemeleri kullanarak eserlerini adeta bir örgü mantığıyla kurgulamış ve oluşturmuştur. Tayfun Erdoğan, eserlerinde kullandığı malzemeleri doğadan seçerken, onların sanat, zanaat ya da endüstri ürünü olup olmalarına önem vermez. Onun için asıl önemli olan, bu malzemelerin ezoterik bir bilgi taşıyan yapıtlar gibi olmasıdır. Sanat üretim süreci, bir dizi ritüel ve seremoni eşliğinde ilerler; resmin tamamlanması da bu süreçlerin bir parçasıdır.

Ölü doğa temalarını işleyen sanatçı, tuvalin keten dokusunu sürece dahil ederek bu yüzeyi yeniden üretmektedir. Bu yaklaşım aynı zamanda bir onarma ve iyileştirme eylemine dönüşür. Kurudukça renk pigmentlerini kaybeden bitkiler,

³⁹ (<https://www.dha.com.tr/video/bubinin-rolyef-kafesler-ve-heykeller-sergisi-ziyaretcileriyle-bulusuyor-video-2242658> Erişim Tarihi: 06.05.2025).

kimyasal etkileşimlerle doğallıklarını yitirse de, Erdoğan'ın sanatsal dokunuşuyla bambaşka bir estetik anlayışa kavuşur; bu dönüşüm, sanatçının ortaya koyduğu yeni bir güzellik biçimi olarak öne çıkmaktadır.



Görsel 50: Tayfun Erdoğan, "Natura IV", (2015), Yaprak, bitkiler, kimyasal malzeme (200x262cm). (Türe, 2019: 66).

Sanatçı Özer Aktaş, atık malzeme kullanımını, maliyet açısından uygunluğu nedeniyle kendisi için bir avantaj olarak görmektedir. Yeni malzemelerle atıklar arasında büyük bir fark olmadığını vurgulayan Aktaş, yalnızca atık malzemelerde yoğun pas bulunduğu için bu pası temizlemek adına fazladan emek harcadığını belirtmektedir. Eserlerini tasarlarken zaman zaman malzemelerin karşısına tesadüfen çıktığını ve bu süreçte metal ile kaynak işleminin oluşturduğu estetik dokuları değerlendirdiğini söyleyen sanatçı, çoğunlukla ise formu ön planda tutarak ona uygun malzeme seçimi yaptığını ifade etmektedir. İnce bir form yaratmak için kalın bir malzeme kullanmanın ciddi bir tesviye süreci gerektirdiğini, bu yüzden form ve malzeme arasındaki dengeye özellikle dikkat ettiğini dile getirmektedir.

Özer Aktaş, eserlerinde duygu, hareket, estetik ve anı ortaya çıkarmaya özel bir özen göstermekte; ortaya koyduğu her yapıtın kendine özgü, biricik olduğuna inanmaktadır. Ancak bu özgünlüğe rağmen, bir eser tamamlandığında onunla bağını kopardığını ve tüm dikkatini yeni bir işe yönlendirdiğini ifade etmektedir. Atık malzeme ile sanat üretiminde, bu malzemelere yüklenen geleneksel ve sınırlayıcı

bakışı kırarak, sanat nesnesine düşünsel düzeyde yeni ve farklı bir perspektif kazandırmayı amaçladığını dile getirmektedir. Sanat yaşamı boyunca atık malzeme kullanmayı ilke edindiğini belirten Aktaş, üretmeye devam ettiği sürece bu malzemelerle çalışmayı sürdüreceğini ve başka bir malzeme tercih etmeyi kesinlikle düşünmediğini vurgulamaktadır.



Görsel 51: Özer Aktaş, “Balerin”, (2020), (Ateş, 2023: 164).

Sanatçı Ada Uzundede, heykeltıraş olmasına rağmen seramik ve cam gibi farklı malzemelerle de ilgilenmiş; çeşitli sanat atölyelerinde ve sanayi alanında, özellikle bir demir atölyesinde kaynakçı olarak çalışarak disiplinler arası bir deneyim kazanmıştır. Sanatsal yolculuğu ilerledikçe, takip ettiği sanatçılar ve konular arttıkça fark etmiştir ki, endüstriyel düzeyde güçlü bir ekonomik sistem kurmak mümkündür. Bu süreçte, bir fabrikanın atıklarını değerlendirme fikri zihninde yer etmeye başlamıştır. Demirle yoğun olarak çalıştığı için özellikle bu alandaki fabrikaların atıklarını gözlemlemeye yönelmiş ve bu doğrultuda şu anki üretim pratiğini şekillendirmiştir. Sanatçının temel ideali, her fabrikanın atığının cam, kâğıt, demir, tekstil gibi materyallerin sanatçılar aracılığıyla yeniden dönüştürülmesi, kültürel bir değere dönüştürülerek dünyaya geri kazandırılmasıdır.

Heykeltıraş, eserlerinde ağırlıklı olarak hurda demirle çalışmakta; zaman zaman alüminyum, pirinç, bakır ve sarı demir gibi farklı metal türlerine de yer vermektedir. Kullandığı malzemeleri ise genellikle çalıştığı fabrikadan temin etmektedir.



Görsel 52: Ada Uzundede, “Sin”, (2020), (Ateş, 2023: 144).

Zeynel Abidin Koşarca'nın atık malzeme kullanımındaki temel amacı, geri dönüşüm ve sürdürülebilirlik konularına vurgu yapmaktır. Sanatçı, atık malzemeyi sürdürülebilirlik anlayışının bir aracı olarak benimseyerek, bu yaklaşımını şu ifadelerle anlatmaktadır: “Geri dönüştürülebilir malzemelerin tercih edilmesi, atık miktarının azaltılması ve doğal kaynakların korunması açısından büyük bir önem arz etmektedir. Sanat eserleri ve sanatsal faaliyetler, toplumsal bilinçlenmeyi artırma potansiyeline sahip olup, bireylerin bakış açılarını değiştirebilir ve sosyal sorunlara yaratıcı çözümler sunabilir.” Bu perspektifle Koşarca, sanatın çevresel duyarlılık oluşturmadaki rolüne dikkat çekmektedir.



Görsel 53: Zeynel Abidin Koşarca, “Baş Melek”, (2021), (Ateş, 2023: 187).

Koşarca, atık malzeme kullanımının hem düşünsel hem de biçimsel açıdan iki temel dayanak noktası olduğuna inanmaktadır. Bu doğrultuda, atık malzemenin estetik formundan yararlanarak çevresel sorunlara dikkat çekmeyi ve bu konulara eleştirel bir bakış açısı sunmayı amaçlamaktadır. Sanatçıya göre, sanat nesnesi doğası gereği kimi zaman estetik yönüyle, kimi zaman ise düşünsel derinliğiyle öne çıkabilir; ancak bu dengenin bir yönün diğerini gölgelemesiyle bozulmayacağını savunmaktadır.

Günümüzde geri dönüşüm, insanlık adına en hayati meselelerden biri haline gelmişken, sanatçı Erçin Gül de bu bilinçle hareket ederek doğadan gelen atık ağaçları sanatında kullanmakta ve bu yolla geri dönüşüme sanatsal bir katkı sunmaktadır. Sanatçının öncelikleri arasında, eserlerinin estetik açıdan dikkat çekici ve görsel olarak etkileyici olması önemli bir yer tutmaktadır. Atık malzemeleri, sanatta sürdürülebilirlik anlayışının bir yansıması olarak gören Gül, doğayı kirletecek ve yok olması uzun yıllar alacak bir malzemenin sanat yoluyla yeniden biçimlendirilerek anlam kazanmasının, sürdürülebilirlik açısından güçlü bir örnek teşkil ettiğini düşünmektedir.

Erçin Gül, atıkları kullanarak insanın doğa üzerindeki yıkıcı etkilerini sorgulamakta ve bu malzemelerle çalışan sanatçıların, insanlara verdiği mesajın açık ve doğrudan olduğunu vurgulamaktadır. Ona göre, insanlık ve doğanın geleceği geri dönüşüm ile mümkün olabilir. Ayrıca, artan dünya nüfusunun her geçen gün daha fazla atık ürettiğine dikkat çekmektedir.



Görsel 54: Erçin Gül, “Tatonka”, (2023), (Ateş, 2023: 187).

Sanatçının kullandığı ağaç kökleri, biçimsel özellikleriyle adeta başka bir dünyaya ait yaşam formlarını andırırken, genellikle figüratif öğeler içeren eserleri sürrealist bir üslup taşımaktadır. Atık malzemelerle ortaya konan eserler, sanatçının hayal gücüyle biçimlendirilmiş ve anlam yüklenmiş yaratımlardır. Sanatçı, kendi sanat pratiğini bir model yaratmaktan çok, doğanın eliyle şekillenmiş bir ağaç köküne küçük müdahalelerle yeni bir kimlik kazandırma süreci olarak tanımlamaktadır.

Günümüzde sanatın üretim ve dolaşım süreçleri, büyük ölçüde ekonomik sermayeye sahip elit sınıfların denetiminde şekillenmektedir. Bu gruplar, yüksek meblağlar karşılığında gerçekleştirdikleri sanat alımlarıyla, birçok sanatçının üretim koşullarını doğrudan etkileyebilmekte ve sanatın yönünü tayin edebilmektedir. Bu bağlamda, sanat nesnesi yalnızca estetik ya da yaratıcı bir ifade aracı değil; aynı zamanda markalaşmış, simgesel bir değere sahip ve kutsanmış bir meta hâline dönüşmektedir. (Zırhlı, 2009: 68).

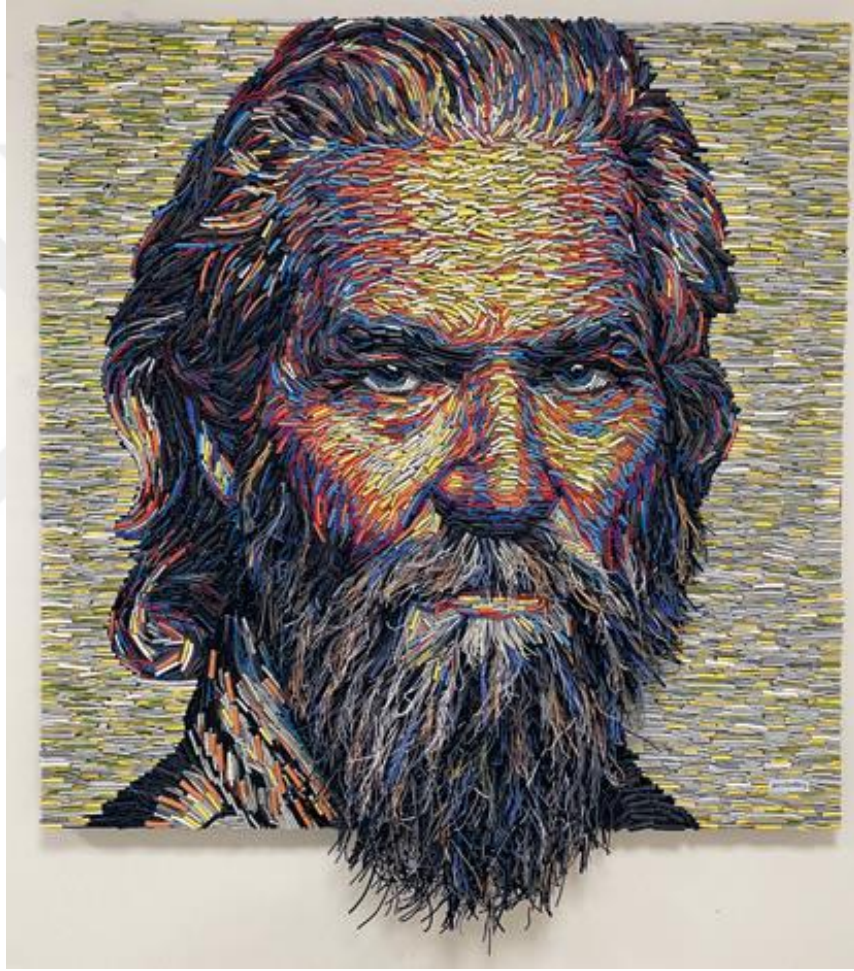
Deniz Sağdıç, bugüne dek son derece çeşitli ve özgün malzemelerle eserler üretmiştir. Sanatsal yaklaşımında “tüketim nedir?” sorusunu izleyiciye düşündürmeyi amaçlayarak, elektronik devre kartlarından ahşap kartela parçalarına, pet şişe kapaklarından deri kırpıntılara, ilaçlardan denim kumaşlara, fermuarlardan etiketlere, kablo parçalarından plastik poşet parçalarına kadar birçok farklı atık malzemeye yer vermektedir. Her bir eserinde tek bir malzeme grubunu tercih eden sanatçı, bu malzemeleri doğrudan kullanmakta ve onların renk ya da biçimlerine müdahale etmemektedir. Sağdıç’a göre, bir eserin özü ve manifestosu, kullanılan malzemenin doğal haliyle korunmasıyla anlam kazanır; bu yüzden her malzeme, kendi özgün formunda bırakılarak eserin parçası haline gelmektedir.

Sanatçı, atık malzemelerle çalışmanın en heyecan verici ama aynı zamanda en zorlayıcı yönünün, sürecin belirsizliği olduğunu ifade etmektedir. “Her yeni malzeme, bana sadece bir sınır koymakla kalmıyor; aynı zamanda yeni anlamlar, farklı yollar ve keşif alanları sunuyor. Her defasında bu malzemeleri bir yenilenme, kendimle yeniden buluşma fırsatı olarak görüyorum. Yeni bir malzemeyle çalışmak, benim için bir tür meydan okuma ve bu süreç bana büyük bir heyecan veriyor” diyerek, malzemeyle kurduğu dinamik ilişkiyi ve yaratıcı sürecin motivasyonunu aktarmaktadır.

Deniz Sağdıç, sürdürülebilir sanatın temel amacını, atık olarak görülen her türlü malzeme, obje ve nesnenin sanat aracılığıyla yeniden var edilebilmesi olarak tanımlamaktadır. Ona göre, bu atık materyaller aynı zamanda sürdürülebilir sanatın renk paleti olarak da değerlendirilebilir. Ancak Sağdıç, sanatındaki asıl amacın yalnızca estetik üretim değil, aynı zamanda güçlü bir eleştiri ortaya koymak olduğunu vurgulamaktadır. Atık olarak etiketlenen bu malzemelerin, aslında yeniden kullanılacak birer hammadde ya da kaynak olduğunu göstermek istemekte; ayrıştırma kültürüyle bu materyallerin nasıl değerli ve özgün sanat eserlerine dönüşebileceğini ortaya koymanın da bu yaklaşımın doğal bir sonucu olduğunu ifade etmektedir.

Deniz Sağdıç, sanatın her yerde ve her biçimde var olabileceğini savunmakla birlikte, onun gerçekten “sanat” kimliğini kazanabilmesi için belirli unsurlara ihtiyaç duyduğunu belirtmektedir. Bu unsurları; fikir, yöntem, üslup ve çıktı olarak

tanımlamaktadır. Sanatsal yolculuğu boyunca klasik ve geleneksel tarzlarda eserler üreten Sağdıç, zamanla var olmayı keşfetme arzusuyla yeni yaratım biçimlerine yönelmiş ve özgün bir teknik ile üslup geliştirerek sanatta kendine has bir dil oluşturmuştur. Her türlü malzemeyi deneme cesaretine sahip olduğunu vurgulayan sanatçı, bu sayede sürekli yeniliğe ve alternatif ifadelerle açık kalmayı başardığını ifade etmektedir.



Görsel 55: Deniz Sağdıç, “İsimsiz”, (2023), Paçavralar, İstanbul. Erişim Adresi⁴⁰

⁴⁰ (<https://www.elle.com.tr/extra/kultur-sanat/deniz-sagdic-ile-20-dakika> Erişim Tarihi: 06.05.2025).

4. KİŞİSEL UYGULAMALAR

Sanat yapıtının nihai görünümü, onun esas anlam ve işlevinden daha az önem taşımaktadır. Elbette, fiziksel bir form kazandığında belirli bir görselliğe sahip olması kaçınılmazdır; ancak sanat yapıtı, hangi biçimi alırsa alsın, temelde düşünsel bir çıkış noktasına dayanmalıdır. Sanatçının asli meselesi, düşünceyi kavramsallaştırarak onu gerçekleştirme sürecine dönüştürmektir. Bu sürecin sonunda fiziksel bir varlık kazanan yapıt, sanatçının kendisi de dâhil olmak üzere izleyicinin algısına açılmaktadır. Dolayısıyla bir sanat eseri, yalnızca tamamlandıktan sonra algılanabilir ve anlam üretmeye başlamaktadır.

Dünya, az ya da çok, sayısız nesneyle doludur; bu nedenle ben, dünyaya yeni nesnelere eklemeyi amaçlamıyorum. Asıl amacım, nesnelere zaman ve mekân içerisindeki varoluşlarını basit ama anlamlı bir biçimde ortaya koymaktır. Daha özel bir ifadeyle, sanatsal üretimim doğrudan algısal deneyimin ötesine geçerek, varlık ve süreçlere dair olgularla ilişki kurmayı hedeflemektedir. Bu bağlamda ortaya koyduğum “Yangının Tam Ortasında Kalmak” başlıklı çalışmam, atık malzemeler aracılığıyla mekân kavramını sorgulayan bir yerleştirmedir. Eski ve yanmış bir fabrikanın kendi yapısından elde edilen malzemelerle oluşturulan bu çalışma; yanma, eskime, çürüme ve paslanma gibi süreçlerin atık üzerindeki izlerini görünür kılarak, mekânsal hafızayı ve materyalin dönüşümünü sanat bağlamında yeniden yorumlamaktadır.

Atık malzemelerin, sanat çalışmasıyla bütünlük oluşturduğu görülmektedir. İçinde bulunulan coğrafya ve sürdürülen yaşam pratiği büyük ölçüde atık nesnelere üzerinden şekillenmektedir. Bu bağlamda, atıkların temel gereksinimlerin karşılanması sürecinde doğadan temin edilerek sanatsal üretime entegre edildiği anlaşılmaktadır. Böylece, doğadan alınan unsurlar, atık formunda yeniden anlam kazanarak sanatın bir parçası haline gelmektedir..



Görsel 56: Özgür GÜNDÜZ, “Yangının Tam Ortasında Kalmak”, Atık malzemeler, Karışık Teknik, (90 x 110 cm), 2025.



Görsel 57: Özgür GÜNDÜZ, “İsimsiz”. (70 x100 cm), 2025.

“Ait Olduğum Yer” adlı çalışma, koyun postu üzerine yerleştirilen atık malzemeler aracılığıyla sanatçının aidiyet duygusunu ve belleğinde yer eden mekânsal hafızayı ifade etmektedir. Koyun postu, hem doğayla kurulan köklü ilişkiye hem de sanatçının kültürel arka planına işaret ederken, üzerine yerleştirilen atık nesnelere, geçmişin izlerini taşıyan fragmanlar olarak işlev görmektedir. Manzara formunda kurgulanan bu kompozisyon, hem içsel bir yolculuğun yansımasıdır hem de sanatçının ait hissettiği coğrafyayı ve yaşam biçimini simgesel düzeyde yeniden üretmektedir. Çalışma, doğayla temasın ve geçmişle kurulan ilişkinin, artık işlevsel olmayan nesnelere üzerinden yeniden anlamlandırılabilceğini ortaya koymaktadır.



Görsel 58: Özgür GÜNDÜZ, “Ait Olduğum Yer”. (60 x 100 cm), 2024.



Görsel 59: Özgür GÜNDÜZ, “Yeniden”. (90 x 110 cm), 2024.

Bu çalışmanın temel amacı, geçmişe, özellikle de çocukluk dönemime bir gönderme yaparak, kış aylarında uzun yıllar boyunca vakit geçirdiğim kızak nesnesini sanatsal bir bağlamda ele almaktır. Çalışmada bizzat kendi kızığımı kullanmayı tercih etmemin nedeni, bir köşeye bırakılmış sıradan bir ihtiyaç nesnesinin, aslında yaşam deneyimimizde önemli bir işlev üstlendiğini vurgulamak istememdir. Bu bağlamda, herkesin benzer bir kızak üzerinde zaman geçirmiş olabileceği düşüncesiyle, bireysel hafızadan kolektif belleğe uzanan bir anlatı kurulmak istenmiştir.



Görsel 60: Özgür GÜNDÜZ, “Çocukluğum”. (45 x 60 x 20 cm), 2024.

Rusya ve Ukrayna savaşın olduğu dönemde, “Gidemezsen Bilemezsin” isimli çalışmayı ele almamın sebebi şu ki; orada bulunan ve savaşa dahil olunan onca savunmasız insan vardı ve savaşın getirmiş olduğu tahribattan sonra, savaş esnasında insanların yaşadıkları duygu ve ifadeleri, çığlıkları, göz yaşları, feryatları, haykırışlarını orada olamadığımız ve yaşamadığımız için sadece gidip görmek gerektiğini ifade etmektedir. Yaşanan savaş tahribatından sonra yapıların geriye kalan kırıntı ve yıkıntılarını ele alınmak istenmiştir.



Görsel 61: Özgür GÜNDÜZ, “Gidemezsen Bilemezsin”. (45 x 50 cm), 2023.

“Geçmişe Ait Kırıntılar” adlı çalışma, atık malzemeler aracılığıyla bireysel belleğin izlerini görünür kılmayı amaçlamaktadır. Bu bağlamda ele almış olduğum çalışma, geçmişe dair duygusal ve deneyimsel bağları, işlevini yitirmiş nesnelere üzerinden yeniden kurmaktadır. Günlük yaşamdan elenmiş, artık değer taşımadığı düşünülen bu atık malzemeler, çalışmada birer anlam taşıyıcısına dönüşerek, zamansal bir katman oluşturmaktadır. Her bir parça, hem kişisel geçmişe hem de toplumsal hafızaya referans verirken, malzemenin eskimişliği ve yıpranmışlığı zamana direnen anıları sembolize etmektedir. Bu yönüyle eser, unutulmuş olanı yeniden hatırlatan ve geçmişin kırıntılarını estetik bir bütünlük içinde gün yüzüne çıkaran bir hafıza mekânı işlevi görmektedir.



Görsel 62: Özgür GÜNDÜZ , “Geçmişe Ait Kırıntılar”. (160 x 240 x 15 cm), 2022.

Tez kapsamında atık malzemelerle gerçekleştirdiğim çalışmalar, hem kavramsal hem de biçimsel düzeyde çevresel duyarlılık, toplumsal eleştiri ve bireysel belleğin izlerini taşıyan üretimler olarak değerlendirilmiştir. Bu çalışmalar, tüketim kültürünün bir yansıması olan atık nesnelerin, sanatsal bağlamda yeniden işlevlendirilerek hem estetik bir dil kazanabileceğini hem de güçlü bir anlatı aracına dönüşebileceğini göstermiştir. Kullanılmış, terk edilmiş ya da değersiz kabul edilen malzemeler; yeniden kurgulanarak kimlik, aidiyet, doğa-insan ilişkisi gibi temaları sorgulayan anlamlı bütünlüklere dönüştürülmüştür. Bu bağlamda, atık malzeme yalnızca bir malzeme tercihi değil, aynı zamanda çağdaş sanatın eleştirel ve dönüştürücü gücünü yansıtan bir tutum olarak ele alınmıştır.

5. SONUÇ

Sanayi Devrimi ile birlikte bilimsel ve teknolojik ilerlemelerin ivme kazanması, devlet yapılarının gelişerek sanat politikalarının kurumsallaşmasına zemin hazırlamıştır. Makineleşmenin getirdiği seri üretim anlayışı, sanat alanına da yansımış; moda, reklamcılık gibi yeni endüstrilerin etkisiyle kültürel değerlerde değişim ve toplumda kitlesel tüketim alışkanlıkları ortaya çıkmıştır.

Bu değişimlerin ardından, sanatçılar geleneksel yöntemlerin dışına çıkarak, hazır nesnelere ve atık materyalleri sanat üretiminde kullanmaya başlamışlardır. Sanatın makineleşmesine dair öngörüler ve geleceğe yönelik düşünceler, sanat pratikleri üzerinde etkili olmuş, bu da yaratım sürecine yeni bir bakış açısı kazandırmıştır. Bu süreçte, sanat eserlerinde özgünlük anlayışı dönüşüme uğramış; klasik teknik ve üslupların yanı sıra, gündelik hayattan alınan objelerle oluşturulan kolaj, asamblaj ve enstalasyon gibi düşünsel temelli yenilikçi ifade biçimleri resim sanatında önemli bir yer edinmiştir. Sanat, kendisini besleyen geleneksel yöntemlerden uzaklaşarak, malzeme ve içerik açısından sınırları aşmış ve yeni ifade biçimleri geliştirerek nesne temelli bir yaklaşıma yönelmiştir. Artık her şey sanatın malzemesi haline gelmiş, her mekan bir sergileme alanına dönüşmüş ve her türden konu, sanat eserinin içeriğini oluşturabilecek bir potansiyele sahip olmuştur.

Sanatçılar, endüstriyel atıkları yaratıcı bir şekilde değerlendirerek, bu malzemeleri kendi özgün anlamlarının ötesine taşıyıp, sanat nesnesine dönüştürmüş ve izleyiciye estetik bir anlatımla sunmuştur. Bu süreçte sanatçılar, geleneksel tuval resminden uzaklaşıp kendilerini ifade edebilecekleri daha özgür ve yenilikçi modern sanat ortamlarını tercih etmişlerdir. Özellikle geleneksel anlayışın kırılmasında kübizm akımının getirdiği yenilikçi yaklaşımlar önemli bir rol oynamıştır.

Atık nesnelere üç boyutlu olarak sanatta kullanılması, onların terk edilmişliğinden ve sahihsizliğinden beslenen özgün bir yaratım sürecini temsil etmektedir. Dönemin siyasi ve toplumsal yapısı ile savaşın izleri, sanatçıların zihninde şekillenerek atık nesnelere aracılığıyla güçlü bir şekilde dışa vurulmuştur. Ortaya çıkan bu eserler, bireysel ve toplumsal gerçekliği içlerinde barındırırken,

geleneksel sanat anlayışına herhangi bir atıfta bulunmadan kendi özgün dilini yaratmıştır. Ancak atığın yeniden düzenlenmesi, canlandırılması ve geri dönüştürülmesiyle birlikte, fiziksel gerçekliği öne çıkar ve bu nesnelere yeniden sembolik anlamlar kazanmaya başlar. Çöp ya da atık, bir yandan parlak ve gösterişli, diğer yandan da dağılmış ve parçalanmış yapısıyla; artık sadece madde olarak ne işe yaradığı değil, neye dönüşebileceği sorusunu ortaya koymaktadır. Bu yönüyle atık, dönüşüm geçirmiş ve arzusunun ertelenmiş bir nesnesi olarak karşımıza çıkmaktadır.

1960'lı yıllarda kavramsal sanatın hızla yayılmasıyla birlikte, sanatın merkezine yerleşen düşünceyi görünür kılmak adına çeşitli yöntemler denenmiştir. Bu tür sanat eserlerinde esas olan kullanılan malzeme ya da biçim değil, sanatçının o malzemeye yüklediği anlamdır. Gündelik yaşamdan alınan hazır nesnelere, kavramsal bütünlük içinde sunularak izleyiciyle buluşturulmuştur. Kavramsal sanatın etkileri günümüzde de sürmekte olup, sanatçının bireysel yaklaşımıyla ortaya koyduğu işler yalnızca estetik değil, aynı zamanda düşünsel bir derinlik kazanmaktadır.

Atık nesnelere Türk resminde kullanımı, 1960'lı yıllarda Kuzgun Acar'ın üç boyutlu çalışmalarında kendini göstermeye başlamıştır. Acar ile birlikte, sanatçılar bireysel ifade biçimlerine yönelerek, atık nesnelere kendi tarzlarına göre sanat eserine dönüştürmüşlerdir. Atık nesnelere sanat eserine dönüşmesinin ardında, sıradan bir eşyanın ya da bir kenara atılmış, "atık" olarak adlandırdığımız bir nesnenin, farklı anlamlar yüklenerek sanat eserine dönüştürülmesi vurgulanmaktadır. Bu süreçte, estetik anlayıştan çok, anlam üretmeye yönelik yaklaşımlar ön plana çıkmaktadır.

Araştırmada da belirtildiği gibi, sanatın hemen her alanında malzeme kullanımı giderek yaygınlaşmış ve güncelliğini korumuştur. Bu durum, sanatta yeni olanakların açılmasına zemin hazırlamaktadır. Özellikle sınırsız tüketim anlayışına dayalı hale gelen toplumda, üretim ve tüketim döngüsünün ardından "kullan at" yaklaşımıyla çöpe dönüşen malzemelerin, sanatçılar tarafından sanat eserlerine dönüştürülmesi kaçınılmaz olmuştur. Bu bağlamda Tez konusuyla bağlantılı çalışmalar ele alınıp, anlatım dinini dahada kuvvetlendirmeyi amaçlamıştır. Sanat çoğu zaman tepki, başkaldırı, şiddet, eleştiri ve toplumsal normlara karşı bir çıkış yolu olarak kullanılsa da, genellikle içsel dünyayı, yaşamı ve bellek kavramlarını yansıtan bir dışavurum olarak güncelliğini her zaman koruyacaktır.

KAYNAKÇA

- Ağatekin , E. (2012). *Seramik Sanatında Alternatif Bir İfade Aracı Olarak Atık Seramik Kullanımı. Sanatta Yeterlilik Tezi*. Eskişehir.
- Akay, A. (2002). *Kapitalizm ve Pop Kültür* (1. b.). İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Akay, A. (2005). *Çer-Çöp, Sanatın Dışkı- Atıklarla Başkaldırısı*. YKY.
- Ali, & J.S.A, A. (2018). *Alienation in Contemporary Sculpture between the Works of Anthony Caro and Tony Cragg*. *Al-Academy*, 65-86.
- Antmen, A. (2010). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Antmen, A. (2017). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar* (8. b.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Artun, A. (2005). *Sanatçı Müzeleri, Sanat Hayat Dizisi: 6* (1 b.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Atakan, N. (1998). *Arayışlar, Resimde ve Heykelde Alternatif Akımlar*. İstanbul: YKY.
- Atakan, N. (2008). *Sanatta Alternatif Arayışlar*. İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Atakan, N. (2015). *Sanatta Alternatif Arayışlar* ((İkinci b.). İzmir: Karakalem Kitabevi.
- Ateş, S. (2023). *Türk Çağdaş Sanatında Sürdürülebilirlik Temelinde Atığın Nesnel Dönüşümü. (Yüksek Lisans Tezi)*. İstanbul: Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Işık Üniversitesi.
- Ayfer, U. (2020). Yeni Dışavurumcu Sanata Ressam ve Heykeltıraş Anselm Kiefer'in Eserleriyle Bakmak. *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi*, 84-99.
- Baron, K. (2014). *Joseph Beuys: The Original Cultural Engineer*.
- Barot, R. (2008). *RAUSCHENBERG'S BED*. The Yale Review.
- Barrett, T. (2022). *Sanat Üretimi, Form ve Anlam*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Başçıl, Ş. (2019). *Günümüz Sanatında Atık Nesne Kullanımı. (Yüksek Lisans Tezi)*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Batur, E. (1995). *Sanat Dünyamız*. Yapı Kredi Yayınları.
- Batur, E. (2003). *Modernizmin Serüveni, Bir "Temel Metinler" Seçkisi* (6 b.). İstanbul: YKY.
- Baudrillard, J. (2013). *Tüketim Toplumu*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Benjamin, W. (2014). *Pasajlar*. İstanbul: YKY.

- Benson, T. (1987). *Mysticism, Materialism and the Machine in Berlin Dada* (Cilt 46). Art Journal.
- Berger, J. (2003). *Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı* (4 b.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Beykal, C. (2004). Kuzgun Acar'ın Heykeli. *Sanat Kültür Dergisi*(5).
- Binay, A. (2010). *Tüketim Vasıtasıyla Oluşturulan Postmodern Kimlikler*. Global Media Journal Turkish Edition.
- Biro, M. (2007). *Raoul Hausmann's Revolutionary Media: Dada Performance, Photomontage and the Cyborg* (Cilt 30). Art History.
- Borck, C. (2005). *Sound Work and Visionary Prosthetics: Allistic Experiments in Raoul Hausmann* (Cilt 4). Papers of Surrealism.
- Boyraz, B. (2013). *Yeni Gerçekçilik Bağlamında Yves Klein ve Fernandez Arman'ın Boşluk ve Doluluk Sergileri*.
- Cabanne, P. (2013). *Kübizm*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Clark, K. (1962). *Looking at Pictures*. London: Readers Union.
- Çetinkaya, H. (2000). *Başkaldırı Sanatının Sonu*. İstanbul: Zed Yayıncılık.
- Çevresi, S. (1995). *Video Art'ın Öncüsü Nam June Paik Türkiye'de*. İstanbul.
- Danto, A. (2014). *Sanatın Sonundan Sonra* (2 b.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Direk, Z. (2005). Bataille: Tarih, Egemenlik ve Çöp. Cogito. *Üç Aylık Düşünce Dergisi*, 43.
- Doğruer, T. (2008). *Görsel Sanatlarda 1945 Sonrası Atık Nesne Kullanımı. (Yüksek Lisans Tezi)*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı.
- Doss, E. (2002). *Twentieth- Century American Art*. Oxford History of Art.
- Elmas, H. (2006). *19. YY'dan Günümüze Özgürlük Bağlamında Sanat Neydi, Ne Oldu? Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü*, 281-298. 3 21, 2009 tarihinde alındı
- Erat, M. (2019). *Kişisel Yaşantı ve Atık Malzeme İlişkisi. (Yüksek Lisans Tezi)*. Ankara: Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Eroğlu, Ö. (2008). *Bir Karşı Duruş Olarak Pop-Art. Kolaj Kitaplığı*. 6 20, 2008 tarihinde alındı
- Erzen, J. (1997). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. İstanbul: Yem Yayınları.
- Fineberg, J. (2014). *1940'tan Günümüze Sanat Varlık Stratejileri*. İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Fortenberry, D. (2015). *Tarih Boyunca Sanat*. İstanbul: YKY.
- Germaner, S. (1999). *1960 Sonrası Sanat*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

- Gilman, C. (2008). *Pistoletto's Staged Subjects*. The Mit Press Journals October.
- Godfrey, T. (2024). *Çağdaş Sanatın Öyküsü*. Hayalperest Yayınevi.
- Harrison, C. (2016). *Sanat ve Kuram, Değişen Fikirler Antolojisi*. İstanbul: Küre Yayıncılık.
- Haşlakoğlu, O. (2015). *Picasso ve Sanatsal Eylem: Kübizm'in Doğuşu*. Mavi Atlas.
- Haydaroğlu, M. (2004). *500 Sanatçı, 500 Sanat Eseri*. İstanbul: Yem Yayınları.
- Hopkins, D. (2000). *After Modern Art 1945-2000*. New York: Oxford University Press.
- İncirkuş, B. (2020). Çağdaş Sanat Yapıtının Göstergibilimsel İncelenmesi: Joseph Kosuth'un "Bir ve Üç Sandalye" Adlı Çalışması. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*(615).
- İpşiroğlu, N.-M. (1993). *Sanatta Devrim*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- İşıktaş, Ö. (1995). *Kavramsal Sanat Eğitiminin Sanat Eğitimi Açısından Önemi*. (Yüksek Lisans Tezi). İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kabakov, I. (1998). *İlya Kabakov*. Phaidon.
- Kaplanoğlu, L. (2008). *Sanatsal Bir Değer Olarak Kolaj*. *Sanat Dergisi*, 13.
- Katı, A. (1996). *Yeni Gerçekçilik ve Cesar***. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, No:17.
- Kosik, K. (2015). *Somutun Diyalektiği*. (E. Kaya, Çev.) İstanbul: Yordam Kitap.
- Kosuth, J. (1980). *Felsefenin Sonu Sanatın Başlangıcı*. *Sanat Olarak Betik*. İstanbul: Sanat Tanıtım Topluluğu.
- Kosuth, J. (1999). *Conceptual Art: A Critical Anthology*. London: The MIT Press.
- Krausse, A. (2005). *Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü* (2 b.). Almanya: Literatür Yayıncılık.
- Kuspit, D. (2010). *Sanatın Sonu*. İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Lamarque, P. (2007). *On Perceiving Conceptual Art*. New York: Oxford University Press.
- Lewitt, S. (1999). *Paragraphs on Conceptual Art*. Cambridge, London: MIT Press.
- Lunn, E. (2011). *Marksizm ve Modernizm*. Ankara: Ankara Dipnot Yayınları.
- Lynton, N. (1991). *Modern Sanatın Öyküsü* (2 b.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Lynton, N. (2004). *Modern Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Lynton, N. (2015). *Modern Sanatın Öyküsü* (5 b.). (C. Ç. Öziş, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Michel, R. (1987). *Modern Sanat*. İstanbul: Cem Yayınevi.

- Mızrak, Z. (2021). *Aidiyet ve Aidiyetsizlik Kavramlarının Mekana Özgü Sanatta İncelenmesi*. *Journal of Arts*.
- Osterwold, T. (2003). *Pop Art*. Taschen.
- Özayten, N. (1997). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. İstanbul: Yem Yayınları.
- Özbeş, R. (2004). *Günümüz Dünya Sorunları*. İstanbul: Aktif Yayınevi.
- Özer, A. (2011). *1980 Sonrası Türk Resim Sanatında Yeni Oluşumlar ve Sanat Eğitimi Yansımaları*. (Doktora Tezi). Ankara: Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Özer, B. (2000). *Kültür Sanat Mimarlık*. İstanbul: Yem Yayınları.
- Picasso, P. (2008). *Görsel Sanatlar Hakkında Herşey*.
- Rawson, J. (2011). *Reviews, The Ali Bunetin,*.
- Rizk, M. (2006). *Fields In Fluxus. Angelaki Journal of the Theoretical Humanities*.
- Scanlan, J. (2018). *Çöp Üzerine*. İstanbul: Sup.
- Schwartz, L. (1995). *4. Uluslararası İstanbul Bienali*. (S. Ababay, Çev.) İstanbul: İKSV.
- Solakov, N. (2005). *9. Uluslararası İstanbul Bienali Sergi Kataloğu*. İstanbul: Kültür Sanat Vakfı.
- Sonolet, D. (1999). *Reflections on the work of Anselm Kiefer. Journal For Cultural Research*.
- Şahiner, R. (2008). *Fluxus: Çoğulcu Bir Gelecek Tasarımı*.
- Şahiner, R. (2013). *Sanatta Postmodern Kırılmalar*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Timuçin, A. (2005). *Estetik* (7 b.). İstanbul: Bulut Yayınları.
- Tunalı, İ. (1992). *Felsefenin Işığında Modern Resim*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Türe, H. (2019). *Kentsel Atıkların 1950 Sonrası Çağdaş Türk Sanatında Kullanımı*. (Yüksek Lisans Tezi). Konya: Necmettin Erbakan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Vladimir, T. (1914). *Relief, Metal and Leather On Wood*.
- Yavuz, S. (2004). *Sanat Dünyamız* (Cilt 93). Yapı Bozumu.
- Yılmaz, M. (2013). *Modernden Postmoderne Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Zırhlı, K. (2009). *Atık ve Hazır Nesnenin Sanat Objesine Dönüşümü*. (Yüksek Lisans Tezi). Mersin: Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- <https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-b/braque-georges/georges-braque-meyve-tabagi-ve-bardak-1426/> Erişim Tarihi: 03.05.2025).
- <https://www.museepicassoparis.fr/fr/mandoline-et-clarinette> Erişim Tarihi: 03.05.2025).
- <https://smarthistory.org/picasso-still-life-with-chair-caning/> Erişim Tarihi:03.05.2025).

<https://medium.com/@tylergreen/re-visiting-picasso-guitars-1912-14-at-moma-7b61dd1d192> Erişim Tarihi:03.05.2025).

<https://mimariterim.com/konstruktivizm/> Erişim Tarihi: 03.05.2025).

<https://www.istanbulsanatevi.com/sanaticilar/soyadi-g/gris-juan/juan-gris-jaluzi-393/> Erişim Tarihi:03.05.2025).

<https://aliartun.com/yazilar/formlari-siyaseti-ve-tatlin-kulesi> Erişim Tarihi:03.05.2025).

<https://www.meisterdrucke.com.tr/sanatci/Umberto-Boccioni.html> Erişim Tarihi: 17.05.2025).

<https://www.magnoliabox.com/products/merz-bild-rossfett-assembly-of-wood-and-painting-by-kurt-schwitters-1918-1919-geneva-museum-of-lri4617950> Erişim Tarihi:03.05.2025).

<https://www.sfmoma.org/artwork/98.291/> Erişim Tarihi: 03.05.2025).

<https://smarthistory.org/hausmann-head/> Erişim Tarihi: 04.05.2025).

<https://smarthistory.org/man-ray-the-gift/> Erişim Tarihi: 04.05.2025).

<https://smarthistory.org/richard-hamilton-just-what-is-it/> Erişim Tarihi: 04.05.2025).

<https://tr.khanacademy.org/humanities/art-1010/post-war-american-art/new-york-school/v/robert-rauschenberg-bed-1955> Erişim Tarihi: 04.05.2025).

https://www.artnet.com/magazineus/features/saltz/saltz1-11-06_detail.asp?picnum=4 Erişim Tarihi: 04.05.2025).

<https://www.wikiart.org/en/andy-warhol/brillo-soap-pads-boxes-1964> Erişim Tarihi: 04.05.2025).

<https://www.idildergisi.com/makale/pdf/1640333666.pdf> Erişim Tarihi: 04.05.2025).

<https://smarthistory.org/tinguely-homage-new-york/> Erişim Tarihi: 04.05.2025).

<https://www.bridgemanimages.com/en/cesar-cesar-baldaccini-1921-98/car-compression-ricard-sculpture-1962-sculpture/sculpture/asset/4620652?offline=1> Erişim Tarihi: 04.05.2025).

<https://manifold.press/piyanonun-yersizyurtsuzlasmasi> Erişim Tarihi: 05.05.2025).

<https://www.christies.com/en/lot/lot-6226953> Erişim Tarihi: 05.05.2025).

<https://www.centrepompidou.fr/en/ressources/oeuvre/7v1fL3n> Erişim Tarihi: 05.05.2025).

<https://www.mart.tn.it/opere/sacco-119829> Erişim Tarihi: 05.05.2025).

<https://www.artsy.net/artwork/piero-manzoni-artists-shit-no-31> Erişim Tarihi: 05.05.2025).

<https://14b.iksv.org/works.asp?id=63> Erişim Tarihi: 05.05.2025).

<https://www.idildergisi.com/makale/pdf/1480426149.pdf> Erişim Tarihi: 05.05.2025).

<https://ropac.net/news/54-anselm-kiefer-books-and-woodcuts/> Erişim Tarihi: 05.05.2025).

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/cragg-stack-t07428> Erişim Tarihi: 05.05.2025).

<https://cemmumcu.com/kabako/> Erişim Tarihi: 05.05.2025).

<https://www.mam.paris.fr/en/oeuvre/reserve-du-musee-des-enfants-i-> Erişim Tarihi: 05.05.2025).

<https://www.personsprojects.com/artists/jaroslawn-kozlowski?x=works> Erişim Tarihi: 05.05.2025).

<https://www.moma.org/collection/works/102835> Erişim Tarihi: 05.05.2025).

<https://biental.iksv.org/tr/biental-arsivi/8-uluslararasi-istanbul-bientali> Erişim Tarihi: 05.05.2025).

<https://roxxasdesigns.blogspot.com/2012/03/5-africa-and-artists.html> Erişim Tarihi: 06.05.2025).

<https://www.abitare.it/en/events/2015/06/19/ibrahim-mahas-epic-jute-patchworks-conquer-italy/>
Erişim Tarihi: 06.05.2025).

<https://www.istanbulsanatevi.com/turk-ressamlar/kuzgun-acar-hayati-ve-eserleri-1928-1976/> Erişim Tarihi: 06.05.2025).

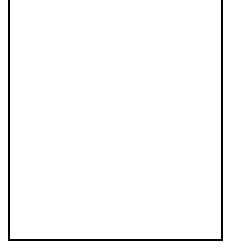
<https://www.sarkis.fr/en/1986-en/caylak-sokak-2/> Erişim Tarihi: 06.05.2025).

<https://www.dha.com.tr/video/bubinin-rolyef-kafesler-ve-heykeller-sergisi-ziyaretcileriyle-bulusuyor-video-2242658> Erişim Tarihi: 06.05.2025).

<https://www.dha.com.tr/video/bubinin-rolyef-kafesler-ve-heykeller-sergisi-ziyaretcileriyle-bulusuyor-video-2242658> Erişim Tarihi: 06.05.2025).



ÖZGEÇMİŞ



Kişisel Bilgiler

Soyadı, Adı: GÜNDÜZ, Özgür

Uyruğu: Türkiye Cumhuriyeti

ORCID: 0009-0008-0357-1649

Eğitim Bilgileri

Derece

Eğitim Birimi

Mezuniyet Tarihi

Yüksek Lisans

Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Resim Anasanat Dalı

21/05/2025

Lisans

Kafkas Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi
Resim Bölümü

İş Deneyimi

Eğitmenlik, Hizmet Sektörü

Yabancı Dil

İngilizce

Yayınlar

Hobiler

Kitap Okumak, Sanat Etkinlikleri, Doğa Gezisi.



T.C.
VAN YÜZÜNCÜ YIL ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü



LİSANSÜSTÜ TEZ ORJİNALLİK RAPORU

| Öğrenci Bilgileri | |
|-------------------|---|
| Adı-Soyadı | Özgür GÜNDÜZ |
| Öğrenci No | 22920023001 |
| Anabilim Dalı | Resim Anasanat Dalı |
| Program | Resim Anasanat Dalı Tezli Yüksek Lisans Programı |
| Statüsü | <input type="checkbox"/> Yüksek Lisans <input type="checkbox"/> Doktora |

| Tez Bilgileri | |
|----------------|---|
| Başlığı/Konusu | 1960 Tarihinden Günümüze Sanat Hareketlerinde Atık Nesnenin Kullanımı |

| Tez Orijinallik Raporu Bilgileri* | |
|---|------------|
| Sayfa Sayısı (Kapak sayfası, Giriş, Ana bölümler ve Sonuç bölümleri) | 120 |
| İntihal Tespit Programı | Turnitin |
| Benzerlik Oranı (%) | % 13 |
| Tarih | 18/05/2025 |

* Orijinallik raporu, aşağıdaki filtreler kullanılarak oluşturulmuştur:

- Kabul ve onay sayfası hariç,
- Teşekkür hariç,
- İçindekiler hariç,
- Simge ve kısaltmalar hariç,
- Gereç ve yöntemler hariç,
- Kaynakça hariç,
- Alıntılar hariç,
- Tezden çıkan yayımlar hariç,
- 7 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç (Limit match size to 7 words)

Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Lisansüstü Tez Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılmasına İlişkin Yönergeyi İnceledim ve bu yönergede belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmamın herhangi bir intihal içemediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimizi ve yukarıda vermiş olduğumuz bilgilerin doğru olduğunu beyan ederiz.

Gereğini bilgilerinize arz ederim.

| Danışman | | Öğrenci |
|------------|-----------------------|------------------|
| Adı Soyadı | Doç. Dr. Nurtaç ÇAKAR | Özgür GÜNDÜZ |
| İmza | | |
| | | Tarih 21/05/2020 |

Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Kampüs.
Telefon: 444 5 065, 0 432 225 10 52, 0432 225 17 01
e-posta: yyu.sbe@yyu.edu.tr