



**ATIK MALZEME KULLANIMININ
SOSYOKÜLTÜREL VE EKONOMİK
DÖNÜŞÜMÜYLE SANATSAL YAPITLARA
YANSIMALARI**

Tunahan AYDEMİR

Yüksek Lisans Tezi

Heykel Ana Sanat Dalı

2025

(Her hakkı saklıdır.)

T.C.
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
HEYKEL ANA SANAT DALI

**ATIK MALZEME KULLANIMININ SOSYOKÜLTÜREL VE EKONOMİK
DÖNÜŞÜMÜYLE SANATSAL YAPITLARA YANSIMALARI**

*(Sociocultural and Economic Transformation of Waste Material Usage and Its Reflection in
Artistic Works)*

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Tunahan AYDEMİR

Danışman: Prof. Dr. Mustafa BULAT

Erzurum
Temmuz, 2025



GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
Graduate School of Fine Arts

KABUL VE ONAY TUTANAĞI

Tunahan AYDEMİR tarafından hazırlanan “Atık Malzeme Kullanımının Sosyokültürel ve Ekonomik Dönüşümüyle Sanatsal Yapıtlara Yansımaları” başlıklı çalışması 07 / 07 / 2025 tarihinde yapılan tez savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Heykel Ana Sanat Dalı, Heykel Sanat Dalında yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Jüri Başkanı:	Prof. Dr. Muhammet Emin KAYSERİLİ <i>Atatürk Üniversitesi</i>	Ash Islak imzalıdır
Danışman:	Prof. Dr. Mustafa BULAT <i>Atatürk Üniversitesi</i>	Ash Islak imzalıdır
Jüri Üyesi:	Doç. Dr. Muhammet Hanifi ZENGİN <i>Kafkas Üniversitesi</i>	Ash Islak imzalıdır

Bu tezin Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliği'nin ilgili maddelerinde belirtilen şartları yerine getirdiğini onaylarım.

Prof. Dr. Ahmet Selim DOĞAN

Enstitü Müdürü

Ash Islak imzalıdır



GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
Graduate School of Fine Arts

ETİK VE BİLDİRİM SAYFASI

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Atık Malzeme Kullanımının Sosyokültürel ve Ekonomik Dönüşümüyle Sanatsal Yapıtlara Yansımaları” başlıklı çalışmanın tarafımdan bilimsel etik ilkelere uyularak yazıldığını ve yararlandığım eserleri kaynakçada gösterdiğimi beyan ederim.

07 / 07 / 2025

Aslı ıslak imzalıdır

Tunahan AYDEMİR

☐ Tezle ilgili patent başvurusu yapılması / patent alma sürecinin devam etmesi sebebiyle Enstitü Yönetim Kurulunun/.../.... tarih ve sayılı kararı ile teze erişim 2 (iki) yıl süreyle engellenmiştir.

☐ Enstitü Yönetim Kurulunun/.../.... tarih ve sayılı kararı ile teze erişim 6 (altı) ay süreyle engellenmiştir.

TEŞEKKÜR

Yüksek lisans tezimin hazırlık, araştırma ve yazım sürecinde, bilimsel bir bakış açısıyla yönlendirmelerde bulunan, akademik birikimi ve titiz danışmanlığıyla çalışmama değerli katkılar sunan tez danışmanım Sayın Prof. Dr. Mustafa BULAT'a en içten şükranlarımı sunarım. Kendilerinin göstermiş olduğu akademik rehberlik, yapıcı eleştiriler ve özverili desteği, bu tez çalışmasının bilimsel niteliğini artırmada belirleyici olmuştur.

Tunahan AYDEMİR



ÖZ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ATIK MALZEME KULLANIMININ SOSYOKÜLTÜREL VE EKONOMİK DÖNÜŞÜMÜYLE SANATSAL YAPITLARA YANSIMALARI

Tunahan AYDEMİR

Temmuz 2025, 175 Sayfa

Bu çalışma, atık malzemelerin sosyokültürel ve ekonomik bağlamlarda geçirdiği dönüşümün çağdaş sanat yapıtlarına nasıl yansıdığını ve bu dönüşümün sanatsal üretim biçimlerini nasıl etkilediğini irdelemeyi amaçlamaktadır. Atık, yalnızca fiziksel bir unsur değil; aynı zamanda simgesel, estetik ve ideolojik bir temsil alanı olarak ele alınmakta, Baudrillard, Bauman, Bourdieu gibi çağdaş kuramcıların kavramsal çerçeveleriyle modern tüketim toplumundaki çok katmanlı anlamları doğrultusunda analiz edilmektedir. Bu bağlamda, tüketim kültürü, dijitalleşme ve ekolojik krizlerle şekillenen sanat pratikleri üzerinden atığın dönüşümü okunmaktadır. Araştırmada nitel yöntem tercih edilmiş hem kuramsal kurgu hem de sanat eseri çözümlemeleri aracılığıyla disiplinlerarası bir yaklaşım benimsenmiştir. Sanat tarihi, kültürel çalışmalar, sosyoloji ve estetik felsefesi gibi alanlardan yararlanılarak, seçilen yerli ve yabancı sanatçılara ait eserler ikonografik ve kavramsal düzeyde incelenmiştir. Duchamp'ın ready-made'lerinden Arte Povera akımına, Refik Anadol'un dijital veriyle kurduğu ilişkiye kadar çeşitli örnekler üzerinden, atık malzemenin sanatın hem biçimsel hem de içeriksel dönüşümündeki rolü tartışılmıştır. Bulgular, atık kavramının yalnızca maddi değil; üretim-tüketim döngüsüne, sınıfsal eşitsizliklere ve kültürel belleğe dair çok katmanlı anlamlar taşıdığını ortaya koymaktadır. XX. yüzyıldan itibaren atık malzeme kullanımı, geleneksel estetik anlayışların sorgulanmasını sağlamış ve yeni bir eleştirel sanat dili yaratılmasına katkıda bulunmuştur. Atık, sanatçılar tarafından işlevsel, kavramsal ve politik bir araç haline getirilmiş; sistemin görünmeyen yüzünü ifşa eden bir araç olarak sınıf, coğrafya ve kültürel ayrımların yeniden düşünülmesine olanak sağlamıştır. Sonuç olarak, atık kavramı yalnızca çevresel yönleriyle değil, aynı zamanda etik, politik ve kültürel boyutlarıyla da sanatsal üretime yön veren bir unsur olarak belirginleşmektedir. Modern kapitalist sistemin ürettiği israf kültürü, sanatta hem eleştirel hem de dönüştürücü bir estetik ortaya koyarken; atığın yeni bir anlam ve yaratım potansiyeli taşıdığı görülmektedir. Bu çerçevede sanat, biçimsel bir ifade olmanın ötesine geçerek, toplumun değer yargılarını, ekonomik ayrıcalıkları ve kültürel temsilleri sorgulayan güçlü bir söylem alanına dönüşmektedir.

Anahtar Kelimeler: atık malzeme, hazır nesne, Baudrillard, tüketim kültürü, Arte Povera, Çağdaş Sanat, sosyokültürel dönüşüm, ekonomik dönüşüm

ABSTRACT

MASTER’S THESIS

SOCIOCULTURAL AND ECONOMIC TRANSFORMATION OF WASTE MATERIAL USAGE AND ITS REFLECTION IN ARTISTIC WORKS

Tunahan AYDEMİR

July 2025, 175 Pages

This study aims to examine how the transformation of waste materials in socio-cultural and economic contexts is reflected in contemporary art practices and how this transformation influences artistic modes of production. Waste is considered not merely as a physical/material entity but also as a symbolic, aesthetic, and ideological domain of representation. Utilizing the conceptual frameworks of contemporary theorists such as Baudrillard, Bauman, and Bourdieu, the study investigates the multilayered meanings of waste within modern consumer society. In this context, the transformation of waste is explored through art practices shaped by consumer culture, digitalization, and ecological crises. A qualitative research method was adopted, combining theoretical analysis with art criticism. Through an interdisciplinary approach, the study draws from fields such as art history, cultural studies, sociology, and aesthetics. Selected works by both local and international artists are analyzed on iconographic and conceptual levels to reveal the role of waste materials in both the formal and content-based transformation of art. The findings indicate that waste is not only a material phenomenon but also embodies complex meanings related to production-consumption cycles, class inequalities, and cultural memory. Since the 20th century, the use of waste in art has contributed to the questioning of traditional aesthetic paradigms and the emergence of a new critical artistic language. From Duchamp’s ready-mades to the Arte Povera movement, and Refik Anadol’s engagement with digital data, artists have utilized waste as a functional, conceptual, and political tool, exposing the concealed facets of the system and provoking reflection on social, geographic, and cultural disparities. Consequently, the concept of waste emerges not only with its environmental dimensions but also as an influential factor in ethical, political, and cultural aspects of artistic creation. The culture of excess produced by modern capitalist systems gives rise to a critical and transformative aesthetic in art, positioning waste as both an object of civilizational critique and a source of creative and meaningful potential. In this framework, art transcends its formal boundaries to become an act that challenges social values, economic privileges, and cultural representations.

Keywords: waste material, ready-made, Baudrillard, consumer culture, Arte Povera, Contemporary Art, sociocultural transformation, economic transformation

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY TUTANAĞI.....	i
ETİK VE BİLDİRİM SAYFASI.....	ii
TEŞEKKÜR	iii
ÖZ.....	iv
ABSTRACT	v
İÇİNDEKİLER.....	vi
ŞEKİLLER DİZİNİ.....	viii
BİRİNCİ BÖLÜM.....	1
Giriş	1
Araştırmanın Amacı	3
Araştırmanın Önemi ve Gerekçesi	3
Araştırmanın Sınırlılıkları	3
Varsayımlar	4
Terim ve Tanımlar.....	4
İKİNCİ BÖLÜM	6
Kuramsal Çerçeve ve İlgili Araştırmalar.....	6
ATIK VE NESNE KAVRAMI.....	6
Atık malzemenin tanımı ve dönüşümü	6
Sanatta nesne ve malzeme ilişkisi	8
Tüketim kültürü ve atık kavramı.....	14
SANAT VE TOPLUM İLİŞKİSİ.....	22
Sanatın toplumsal işlevi	22
Endüstri, tüketim ve sanatın kesişimi	37
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM.....	50
Yöntem	50
Araştırma Yöntemi.....	50
SANAYİ DEVRİMİ VE SANATTA YENİ MALZEME KULLANIMI	50
Yeni Malzemeler, Teknik Yenilikler ve Sanatsal Üretim	50
Sanayi Çağında Sanat Akımları ve Sanatçılar	53

Sanatın İşlevindeki ve Üretim Biçimlerindeki Dönüşüm	56
SANATTA ÇEVRESEL SÜRDÜRÜLEBİLİRLİK.....	59
Çevresel Sürdürülebilirliğin Tanımı ve Sanattaki Anlamı.....	59
Sanat Tarihinde Doğaya Yönelim ve Çevresel Duyarlılık Örnekleri	60
Sürdürülebilir Malzeme Kullanımı: Sanatçı Örnekleri	63
Geri Dönüşüm ve Upcycling.....	67
İKLİM KRİZİ, ATIK VE KİRLİLİK TEMALARININ SANATTA YANSIMALARI	68
Atık ve Kirlilik	71
ARTE POVERA (YOKSUL SANAT)	75
Arte Povera'nın Tarihsel Arka Planı ve Çıkış Koşulları.....	76
Germano Celant'ın Kuramsal Katkısı ve Felsefesi	77
Arte Povera'da Kullanılan Malzemeler ve Sanatsal/İdeolojik Anlamları.....	78
Kapitalizm, Tüketim Kültürü ve Sanat Piyasasına Karşı Duruş	82
Arte Povera Sanatçıları ve Eser Analizleri.....	86
SANATTA DİJİTAL ve VERİ ATIKLARI	93
Dijital Çağda Atık Kavramları	93
Simülasyon ve Hipergösterge Kuramı (Jean Baudrillard)	94
Akışkan Modernite ve Geçicilik (Zygmunt Bauman).....	95
Ağ Toplumu ve Enformasyon Akışı (Manuel Castells).....	96
Yeni Materyalizm: Dijital Olanın Maddeselliği	97
Medya Arkeolojisi: Dijital Kalıntılar ve Arşiv	99
Dijital Atıkların Sanattaki Temsilleri.....	101
Dijital/AI Sanatında Veri Atığı ve Yeniden Kullanım Eğilimleri	108
Dijital Sanatın Karbon ve Enerji Ayak İzi	110
Sanatta Atık Malzeme Kullanımı: Sanatçılar ve Eserlerinin İncelenmesi	111
Türk sanatçılar ve Eserlerinin İncelenmesi	139
Kişisel Çalışmalar	147
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM.....	156
Bulgular	156
BEŞİNCİ BÖLÜM	157
Sonuç	157
Öneriler.....	159
KAYNAKÇA	161
ŞEKİL KAYNAKÇA.....	168
ÖZ GEÇMİŞ.....	175

ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 1.Marcel Duchamp, “Fountain (Çeşme)”, 1917.....	9
Şekil 2.Tracey Emin, “My Bed (Yatağım)”, 1998.	10
Şekil 3.Dan Graham, “Public Space/Two Audiences (Kamusal Alan/İki İzleyici)”, 1976.	11
Şekil 4.Jackson Pollock, “Number 5 (Numara 5)”, 1948.....	12
Şekil 5. Mario Merz, “Giap’s Igloo (Giap’ın Eskimo Evi)”, 1968.....	12
Şekil 6.Refik Anadol, “Machine Memoirs: Space (Makine Hatıraları: Uzay)”, 2021.....	13
Şekil 7.Nam June Paik, “TV Buddha”, 1974.	14
Şekil 8.Pablo Picasso, “Guernica”, 1937.	25
Şekil 9. Jacob Lawrence, “Panel 16”, 1954-1956.	26
Şekil 10.Diego Rivera, “The World of Today and Tomorrow (Bugünün ve Yarının Dünyası)”, 1935.	26
Şekil 11.El Anatsui, “Earth’s Skin (Dünyanın Derisi)”, 2007.	28
Şekil 12.Haseltine Pozzi, “Cleo the Clownfish (Palyaço Balığı ve Deniz Şakayığı)”, 2018...29	
Şekil 13.Ai Weiwei, “Sunflower Seeds (Ayçekirdekleri)” 2010.	31
Şekil 14.Peter Eisenman, “Memorial to the Murdered Jews of Europe (Holocaust Anıtı)”, 2005.	32
Şekil 15.Vik Muniz, “Pictures of Garbage: The Gipsy Magna (Çöp Resimleri: Çingene Magna)”, 2008.	33
Şekil 16.Haseltine Pozzi, “Sea Lion (Deniz Aslanı)”, 2010.	34
Şekil 17.Georges Braque, “Fruit Dish and Glass (Meyve Tabakası ve Bardak)”, 1912.	39
Şekil 18.Picasso, “Still Life with Chair Caning (Hasır Örgülü Natürlük)”, 1912.	40
Şekil 19.Pablo Picasso, “Bull’s Head (Boğa Başı)”, 1942.....	41
Şekil 20. Andy Warhol, “Campbell’s Soup Cans (Çorba Konserveleri)”, 1962.	43
Şekil 21. Arman, “Home, Sweet Home (Evim, güzel evim)”, 1960.....	44

Şekil 22.César Baldaccini, “Compression Ricard”, 1962.	44
Şekil 23.Robert Rauschenberg, “Monogram” (1955-1959).	45
Şekil 24.Rio+20, “Big Fishes (Dev Balıklar)”, 2012.	47
Şekil 25.Édouard Manet, “The Luncheon on the Grass (Kırda Öğle Yemeği)”, 1863.	59
Şekil 26. Robert Smithson, “Spiral Jetty (Spiral Dalgakıran)”, 1970.	61
Şekil 27.Nils-Udo, “The Nest (Yuva)”, 1978.	62
Şekil 28.John Sabraw, “Cortex in S1 7”, 2014.	64
Şekil 29.HA Schult, “Matterhorn People (Matterhorn'lu İnsanlar)”, 2003.	65
Şekil 30.Chiharu Shiota, “Absence Embodied (Bedenleşen Yokluk)”, 2018.	65
Şekil 31.Andy Goldsworthy, “Ice Arch (Buz Kemer)”, 1982.	66
Şekil 32. Olafur Eliasson, “Ice Watch (Buz Saati)”, 2014.	69
Şekil 33.Tomás Saraceno, “Aerocene”, 2015.	70
Şekil 34.Banksy, “I Don't Believe in Global Warming (Küresel Isınmaya İnanmıyorum)”, 2009.	70
Şekil 35. Pam Longobardi, “Bounty Pilfered (Ödül Çalındı)”, 2015.	72
Şekil 36.HeHe (Helen Evans & Heiko Hansen), “Nuage Vert (Yeşil Bulut)”, 2008.	73
Şekil 37.Mel Chin, “Revival Field (Canlandırma Tarlası)”, 1991.	74
Şekil 38.Maria Fernanda Cardoso, “Woven Water: Submarine Landscape (Dokuma Su: Denizaltı Manzara)”, 1994.	75
Şekil 39.Giovanni Anselmo, “Struttura che Mangia (Yiyen Yapı)”, 1968.	80
Şekil 40.Luciano Fabro, “Pavimento-Tautologia (Zemin Tautolojisi)”, 1967.	81
Şekil 41. Pino Pascali, “32 mq di mare circa (Yaklaşık 32 m ² Deniz)”, 1967.	83
Şekil 42. Giulio Paolini, “Mimesi (Hermes)”, 1975.	84
Şekil 43. Mario Merz, “Senza titolo”, 1985.	85
Şekil 44.Alighiero, “Boetti, Lampada Annuale (Yıllık Lamba)”, 1966.	86
Şekil 45.Michelangelo Pistoletto, “Venere degli Stracci (Paçavralar Venüsü)”, 1967.	87
Şekil 46.Jannis Kounellis, ‘‘Untitled (12 Horses)’’, 1969.	89
Şekil 47.Mario Merz, “Spirale di cera”, 1970/81.	90

Şekil 48. Alighiero Boetti, “Rotolo di cartone ondulato (Oluklu Karton Rulo)”, 1966.....	92
Şekil 49. Refik Anadol, “Archive Dreaming - AI Data Sculpture (Arşiv Rüyası - Yapay Zekâ Veri Heykeli)”, 2017.	102
Şekil 50. Hito Steyerl, “How Not to Be Seen: A Fucking Didactic Educational .MOV File (Nasıl Görülmemeli: Lanet Bir Didaktik Eğitici .MOV Dosyası)”, 2013.....	104
Şekil 51. Nam June Paik, “Something Pacific (Pasifik'te Bir Şey)”, 1986.	106
Şekil 52. Jenny Holzer, “For The City (Şehir İçin)”, 2005.	108
Şekil 53. Bordalo II, “Iberian Lynx (İber Vaşağı)”, 2019.....	112
Şekil 54. Tim Noble & Sue Webster, “Dirty White Trash with Gulls (Kirli Beyaz Çöp Martılarıyla)”, 1998.....	113
Şekil 55. Subodh Gupta, “Line of Control (Kontrol Hattı)”, 2008.	115
Şekil 56. Subodh Gupta, “Very Hungry God (Çok Aç Tanrı)”, 2006.....	115
Şekil 57. Takashi Kuribayashi, “Wald aus Wald (Ormandan Orman)”, 2013.....	116
Şekil 58. Ibrahim Mahama, “Out of Bounds (Sınırların Ötesinde)”, 2015.....	117
Şekil 59. Gonçalo Mabunda, “The Commissioned (Görevlendirilmiş)”, 2016.	119
Şekil 60. Ptolemy Elrington, “Horned Owl (Boynuzlu Baykuş)”, 2014.....	120
Şekil 61. Yuken Teruya, “Corner Forest (Köşe Ormanı)”, 2003.....	121
Şekil 62. Yuken Teruya, “Notice - Forest (Fark Et - Orman)”, 2005.	121
Şekil 63. Jac Leirner, “Lung (Akciğer)”, 1987.	122
Şekil 64. Tony Cragg, “Spyrogyra”, 1992.	124
Şekil 65. Richard Tuttle, “Monkey’s Recovery for a Darkened Room (Maymun'un Karanlıkta İyileşmesi)”, 1983.....	125
Şekil 66. Sarah Sze, “Timekeeper (Kronometre)”, 2016.	127
Şekil 67. Fischli & Weiss, “The Way Things Go (İşlerin Gidişatı)”, 1987.	128
Şekil 68. Fischli & Weiss, “The Way Things Go (İşlerin Gidişatı)”, 1987.	129
Şekil 69. Jason Rhoades, “Tijuanatanjierchandelier”, 2006.	130
Şekil 70. Jason Rhoades, “Tijuanatanjierchandelier”, 2006.....	131
Şekil 71. Sarah Lucas, “Beer Can Penis (Bira Kutusu Penisi)”, 1999.....	132

Şekil 72. Dario Robleto, “Ghosts Don't Always Want to Come Back (Hayaletler Her Zaman Geri Gelmek İstemez)”, 2002.....	133
Şekil 73. Cornelia Parker, “Mass - Colder Darker Matter (Kütle - Daha Soğuk Daha Karanlık Madde)”, 1997.....	135
Şekil 74. Tara Donovan, “Stratagems (Stratejiler)”, 2024.	136
Şekil 75. Chen Zhen, “Field of Waste (Atık Alanı)”, 1994.	138
Şekil 76. Magdalena Abakanowicz, “Alterations (Değişimler)”, 1974-1975.....	139
Şekil 77. Selçuk Yılmaz, “Aslan Heykeli”, 2014.	140
Şekil 78. Deniz Sağdıç, “0 Sıfır Noktası”, 2022.	141
Şekil 79. Altan Gürman, “Montaj 5”, 1967.....	142
Şekil 80. Kuzgun Acar, “Kuşlar”, 1966.	143
Şekil 81. Hale Tenger, “Böyle Tanıdıklarım Var”, 1992.....	145
Şekil 82. Gülsün Karamustafa, “Mistik Nakliye”, 1992.	146
Şekil 83. Tunahan Aydemir, “Şey”, 2025.	147
Şekil 84. Tunahan Aydemir, “İstiridyenin Dönüşümü”, 2025.	148
Şekil 85. Tunahan Aydemir, “TokTokYok”, 2025.	150
Şekil 86. Tunahan Aydemir, “Varsanı”, 2025.	151
Şekil 87. Tunahan Aydemir, “Çözülen”, 2025.....	152
Şekil 88. Tunahan Aydemir, “Başlıksız (Guayasamín’e atfen)”, 2025.	153
Şekil 89. Tunahan Aydemir, “Yeşil Kapsül”, 2025.	155

BİRİNCİ BÖLÜM

Giriş

Sanat, tarih boyunca yalnızca estetik bir ifade biçimi değil; aynı zamanda toplumsal, ekonomik ve kültürel dönüşümlerin bir aynası olmuştur. Özellikle xx. yüzyıldan itibaren geleneksel sanat anlayışının sınırlarının sorgulanmasıyla birlikte, sanat nesnesi ve sanat malzemesi kavramları radikal biçimde dönüşüme uğramış; gündelik nesneler, hatta atık materyaller, sanatsal üretimin merkezine yerleşmiştir. Bu dönüşüm yalnızca sanat alanıyla sınırlı kalmamış; aynı zamanda modern toplumun üretim-tüketim döngüsünü, çevresel krizlerini ve kültürel kodlarını da sorgulayan eleştirel bir söylemin zeminini oluşturmıştır. Atık malzemenin sanatsal pratiğe dâhil edilmesi, estetik bir tercih olmanın ötesinde; sosyoekonomik yapıların, tüketim kültürünün ve endüstriyel anlayışın sorgulandığı bir politik tavır niteliği kazanmıştır.

Bu tez, atık malzemenin yalnızca çevresel ya da endüstriyel bir sonuç değil; aynı zamanda kültürel ve sanatsal bir gösterge olarak işlev gördüğü fikrinden hareket etmektedir. Atığın tanımı, özneliliği ve bağlamsallığı itibarıyla sadece maddi bir kalıntı değil, aynı zamanda toplumsal bir değer yargısının da tezahürüdür. Özellikle Duchamp'ın hazır nesne (ready-made) yaklaşımıyla başlayan bu dönüşüm, postmodern sanatın çoğulcu yapısı içerisinde daha da derinleşmiş ve atık, çağdaş sanatta hem biçimsel hem de kavramsal bir malzeme hâline gelmiştir. Bu bağlamda atık, sanatçıların materyal seçiminde yalnızca estetik bir form değil, aynı zamanda eleştirel bir pozisyon alış biçimi olarak da değerlendirilmektedir.

Modern kapitalist sistemin tüketimi teşvik eden yapısı, bireyleri yalnızca ihtiyaçlarını karşılayan varlıklar olarak değil; aynı zamanda arzularını nesneler yoluyla ifade eden tüketiciler olarak konumlandırmıştır. Bu durum, Baudrillard'ın da belirttiği üzere, nesnelerin işlevsellikten ziyade gösterge değerleri üzerinden anlam kazandığı bir tüketim toplumunu beraberinde getirmiştir. Böylece “atık” kavramı da yeniden tanımlanmış; yalnızca artık ve işe yaramaz olanın değil, aynı zamanda sistem tarafından dışlanan, değersizleştirilen ve görünmezleştirilen her şeyin temsili hâline gelmiştir. Günümüzde ise atık, yalnızca fiziksel değil; aynı zamanda ideolojik, ekonomik ve kültürel bir kategori olarak analiz edilmeyi gerektirmektedir. Bu nedenle atık malzemenin sanatta kullanımı, yalnızca estetik bir pratiğin konusu değil; aynı zamanda eleştirel bir bilinç düzlemi, bir direniş alanı ve alternatif bir anlam üretimidir.

Bu çalışma, atık malzeme kullanımının sanatsal bağlamda sosyokültürel ve ekonomik dönüşümlerle nasıl ilişkilendirildiğini çok boyutlu bir yaklaşımla incelemektedir. Özellikle xx. yüzyıl sanat hareketlerinden günümüze uzanan süreçte, atık malzemenin sanat nesnesine dönüşüm serüveni ele alınırken; bu dönüşümün ardındaki toplumsal, kültürel ve ekonomik dinamikler çözümlenmektedir. Çalışmada, Duchamp'ın Çeşme'sinden Tracey Emin'in My Bed'ine; Joseph Beuys'un sosyal heykellerinden Refik Anadol'un yapay zekâ temelli dijital enstalasyonlarına uzanan geniş bir yelpazede, sanat ve malzeme ilişkisi, kavramsal ve kuramsal bağlamda ele alınmaya çalışılacaktır.

Ayrıca, bu araştırma çalışması, yalnızca sanat nesnesinin dönüşümünü değil; aynı zamanda sanatın toplumsal işlevini, tüketim kültürüne ve çevresel krizlere karşı geliştirdiği alternatif anlatım biçimlerini de merkeze almaya çalışmaktadır. Sanat, bu bağlamda yalnızca temsili bir araç değil; aynı zamanda dönüştürücü bir eleştirel eylem olarak değerlendirilmekte; bireylerin ve toplumların tüketim alışkanlıklarına, çevresel farkındalıklarına ve kültürel değer yargılarına yönelik eleştirel bir bakış açısı da sunmaktadır.

Atık malzemeye üretilen eserler, yalnızca “*çöpe ikinci bir şans*” tanımakla kalmaz; aynı zamanda mevcut üretim-tüketim sistemine estetik bir müdahalelerde sunmaktadır. Bu nedenle çalışma, yalnızca sanat tarihi açısından değil; aynı zamanda kültürel çalışmalar, çevre sosyolojisi ve ekonomi-politik eksenlerinde de değerlendirilebilecek disiplinlerarası bir çerçeve ortaya koymaya çalışmaktadır.

Bu doğrultuda araştırmalarımızda, üç temel sorunsal üzerine yapılandırılmıştır: Birincisi, atık malzemenin sanat alanında estetik ve kavramsal bir unsur olarak nasıl konumlandığı, ikincisi bu kullanımın modern tüketim toplumuna karşı geliştirdiği eleştirel potansiyel ve üçüncü olarak da, atığın sanatsal bağlamda yeniden işlenmesinin toplumsal, çevresel ve ekonomik yansımaları neler olmuştur sorunsalı irdelenmeye çalışılmıştır. Bu sorular doğrultusunda hem tarihsel hem de çağdaş örnekler ışığında, atık malzemenin sanatsal kullanımı, eleştirel bir perspektifle irdelenecek; bu kullanımın sunduğu olanaklar ve sınırlılıklar detaylı biçimde analiz edilmeye çalışılacaktır.

Sonuç olarak, bu araştırma çalışması, atık malzemenin sanatsal üretim içerisindeki yerini yalnızca estetik bir tercih olarak değil; aynı zamanda ideolojik, kültürel ve politik bir pozisyon olarak kavramsallaştırmayı amaçlamaktadır. Atığın değersiz olanla, görünmeyenle, ötekileştirilmişle kurduğu bağ; onu çağdaş sanat içinde eleştirel bir söylemin ve yaratıcı direnişin aracı hâline getirmektedir. Böylece araştırmamız, yalnızca geçmişin estetik dönüşümlerini belgelemekle kalmayacak; aynı zamanda geleceğe yönelik sürdürülebilir sanat pratiklerine ışık tutacak bir kuramsal ve kavramsal zemin oluşturmayı hedefleyecektir.

Araştırmanın Amacı

Atık malzeme kullanımının sosyo-kültürel ve ekonomik bağlamda geçirdiği dönüşümün, çağdaş sanat yapıtlarına nasıl yansıdığını ve bu dönüşümün sanatsal üretim biçimlerini nasıl etkilediğini incelemektir. Çalışma, atığın yalnızca maddi bir atık olarak değil; aynı zamanda kültürel bir göstergeler sistemi, estetik bir dil ve politik bir söylem aracı olarak nasıl yeniden tanımlandığını sorgulamaktadır. Bu doğrultuda, Duchamp'ın “*hazır nesne*” anlayışından günümüz dijital sanat pratiklerine kadar uzanan geniş bir zaman aralığında, atığın sanatsal üretimdeki dönüşüm süreci disiplinlerarası bir yaklaşımla analiz edilerek; sanatın, tüketim kültürüne ve ekolojik krizlere karşı geliştirdiği estetik ve etik yanıtlar ortaya konulmaya çalışılacaktır.

Araştırmanın Önemi ve Gerekçesi

Atık üretimi, günümüz kapitalist üretim-tüketim sisteminin kaçınılmaz bir sonucu olarak yalnızca çevresel değil, aynı zamanda kültürel, ekonomik ve toplumsal bir kriz alanına dönüşmüştür. Bu kriz, sanatsal alanda da yeni biçimsel ve kavramsal arayışları tetiklemiş; atık, sanatsal üretimin hem konusu hem de malzemesi hâline gelmiştir. Bu bağlamda araştırma, çağdaş sanatın atık üzerinden nasıl bir eleştirel pozisyon geliştirdiğini, değer yargılarını nasıl sorguladığını ve malzeme estetiğini nasıl dönüştürdüğünü ortaya koyması bakımından önemlidir. Araştırmanın gerekçesi, sanatın toplumsal işlevini yeniden değerlendirmek ve özellikle sürdürülebilirlik, tüketim eleştirisi ve estetik-politik duyarlılıkların şekillendirdiği yeni üretim anlayışlarını görünür kılmaktır. Giderek dijitalleşen ve soyutlaşan bir dünyada, fiziksel atıkların yanı sıra veri yığınları, çevresel krizler ve hiper-tüketim gibi olguların sanatsal temsili, bu araştırmanın güncel bir kuramsal boşluğu doldurmasını sağlamaktadır. Ayrıca Refik Anadol gibi sanatçılar üzerinden veri atıkları, simülasyon estetiği ve algoritmik sanat gibi yeni alanlara ışık tutulması, bu çalışmayı sadece geçmişin değil, aynı zamanda geleceğin estetik yaklaşımlarını anlamaya yönelik bir katkı hâline getirmektedir.

Araştırmanın Sınırlılıkları

Bu araştırma, çeşitli kavramsal ve yöntemsel sınırlılıkları içermektedir. Kavramsal sınırlılık bakımından, çalışmada “*atık*” kavramı geniş bir çerçevede ele alınmakla birlikte, özellikle sanat bağlamında estetikleşmiş ya da sanatsal nesneye dönüşmüş atık türleri (örneğin evsel, endüstriyel, dijital atıklar) üzerine odaklanılmıştır. Çalışma, tüm atık türlerini ayrıntılı

biçimde kapsamak yerine, sanatsal temsili mümkün kılan örneklerle sınırlandırılmaya çalışılmıştır.

Ayrıca “*sanat*” kavramı da tüm yaratıcı disiplinleri içerecek biçimde değil; görsel sanatlar (özellikle enstalasyon, heykel ve dijital sanat) çerçevesinde ele alınmaya çalışılmıştır. Bu anlamda kavramların kullanımında araştırmacı belirli bir bağlamsal çerçeve sunmakta; örneğin “*atık*” kavramı sadece fiziksel değil, kültürel ve ideolojik içerimleriyle birlikte tanımlanmaktadır.

Yöntemsel sınırlılıklar ise, veri toplama ve çözümleme biçimiyle ilgilidir. Araştırma nitel bir çerçevede yürütüldüğü için, örneklem olarak seçilen sanatçılar ve eserler, araştırmacının belirlediği kriterlere göre seçilmiştir. Bu durum, bulguların tüm çağdaş sanatsal üretimi temsil etme iddiasını sınırlamaktadır. Ayrıca çalışmanın büyük ölçüde yazılı kaynaklar ve ikincil veriler üzerinden yürütülmesi, sanatçılarla birebir görüşme gibi uygulamalı veri toplama yöntemlerini kapsamaması açısından bir başka yöntemsel sınırlılığı oluşturmaktadır.

Varsayımlar

Sanatçılar, atık malzeme kullanımını yalnızca estetik bir tercihten ibaret görmeyip; aynı zamanda ideolojik, çevresel ve sosyo-kültürel mesajlar iletmek amacıyla kullanmaktadır. Seçilen sanat eserleri, temsil ettikleri dönemlerin toplumsal, ekonomik ve kültürel yapıları hakkında çıkarımda bulunmayı mümkün kılmaktadır. Literatürde yer alan kuramsal yaklaşımlar (Baudrillard, Benjamin, Adorno, Bourdieu vb.), atık kavramının estetik ve ideolojik boyutlarını çözümlemede geçerli ve güvenilir bir kuramsal zemin sunmaktadır. Tüketim kültürü ile atık üretimi arasındaki ilişki, sanat yoluyla görünür kılınabilir; bu nedenle sanat yapıtı, yalnızca estetik değil, toplumsal bir belge işlevi de görebilir.

Terim ve Tanımlar

Heterojen: Ayrışık.

Normatif: Belirlenmiş kalıplar içinde olan.

Lineer: Doğrusal. Bir doğruyu izleyen. Çizgisel.

Epistemoloji: Bilgi kuramı.

Antropojenik: Doğada insanoğlunun neden olduğu etkiler.

Fenomen: Olay. Olgu.

Ontoloji: Varlık bilimi.

Artefakt: İnsan eliyle oluşturulmuş kültürel veya tarihsel bir nesne.

Poetika: Sanatın üretim biçimlerini, estetik yaklaşımlarını ve anlam oluşturma süreçlerini sorgulayan, eleştirel bir estetik söylem veya yaklaşım.

Antroposen: İnsan çağı. İnsanoğlunun dünyaya olan etkisinin en üst düzeylere çıktığı sanayi devriminden bugüne olan süreç.

Semiyotik: Göstergibilim. Göstergelerin yorumlanmasını, üretilmesini veya işaretleri anlama süreçlerini içeren bütün etmenlerin dizgesel bir biçimde incelenmesine dayanan bir bilim dalıdır.

Postkolonyalizm: Sömürgecilik sonrası dönemde, sömürgeciliğin bıraktığı mirası ve etkileri inceleyen disiplinlerarası bir düşünce akımıdır.

Katalizör: Günlük dilde; bir şeyi hızlandıran/başlatan kişi veya olaylar için kullanılır.

Simülakr: Bir gerçeklik olarak algılanmak isteyen görünüm.

Potlaç: Kızılderililerin birbirlerine armağanlar verdikleri dini bayram.

İkona: Dini tasvir.

Efemera: Gündelik yaşama ait “ıvır zıvır” olarak nitelendirebilecek kısa ömürlü küçük ve geçici belgeleri ifade eden bir tanımlamadır.

Strüktür: Biçimi ayakta tutan anatomi.

Kodifiye: Bir şeyin kurallara, standartlara, sistematik bir yapıya göre düzenlenmesi.

Proleterya: İşçi sınıfı.

Sinir ağı: Bilgisayarlara verileri insan beyninden esinlenerek işlemeyi öğreten bir yapay zekâ yöntemidir.

Entropi: Çoğunlukla bir sistemdeki rastgelelik ve düzensizlik olarak tanımlanır.

Parodi: Gülünç bir taklit.

Modernite: Avrupa’da 17. yüzyıldan sonra ortaya çıkan, gelenek karşıtı, bireysel, toplumsal ve politik yaşam alanlarındaki dönüşüm veya değişime dayalı toplumsal düzen veya anlayış.

İKİNCİ BÖLÜM

Kuramsal Çerçeve ve İlgili Araştırmalar

Atık Ve Nesne Kavramı

Atık malzemenin tanımı ve dönüşümü

Yazarlar konuya, “*Atığın tanımı çok öznel olabilir; bir kişi için atığı temsil eden şey, bir başkası için değerli bir üretim kaynağını simgeleyebilir. Bu öznellik, atığın doğası gereği heterojen bir malzeme olmasından kaynaklanır*” ifadeleriyle açıklık getirmektedir (Keskin ve Baran, 2021, s. 5). Atık tanımıyla ilgili başka bir belirsizlik ise, geri dönüştürülebileceği ve böylece “*iyileştirilmiş*” bir ürüne dönüşebileceği gerçeğidir (Keskin & Baran, 2021). Bu durum, atığın sadece bir “*son ürün*” değil, aynı zamanda potansiyel bir kaynak olarak dinamik biçimde yeniden tanımlanmasını gerektirir. Avrupa Birliği Atık Çerçeve Yönergesi, atığı “*sahibinin attığı veya atmak istediği herhangi bir madde veya nesne*” olarak tanımlamaktadır. Türkiye’de ise atık, 2872 sayılı Çevre Kanunu’na bağlı olarak yayımlanan 2015 tarihli Atık Yönetimi Yönetmeliği’nde; üreticiler veya fiilen bulunduran gerçek ya da tüzel kişiler tarafından herhangi bir faaliyet sonucunda çevreye bırakılan zararlı madde olarak tanımlanmaktadır (Atık Yönetimi Yönetmeliği, 2015).

Özek (2023)’e göre atıkların sınıflandırılması:

Yaşam için temel gereksinim maddelerinin bir çıktısı olan bu atıklar; üretim-tüketim şekillerine, fiziksel, kimyasal özelliklerine ve bulunduğu yerlere göre sınıflandırılmaktadır. Buna göre de atıklar; katı, sıvı, gaz ve ambalaj atıkları olarak gruplara ayrılmaktadır. Katı atıklar grubu; evsel, endüstriyel, tıbbi, tehlikeli, özel nitelikli, inşaat, tarımsal ve bahçe atıklarından oluşmaktadır. Sıvı atıklar; ev, iş yeri, hastane ve halka açık umumi tuvalet gibi yerlerin temizlik ve kanalizasyon sularından oluşmaktadır. Gaz atıklar; sanayi ve üretim tesislerinin bacalarından atılan gazlar, enerji santralleri ve enerji üretimine yönelik maddelerin yanması sonucu ortaya çıkan gaz atıklarıdır. Ambalaj atıkları ise; tüketim mallarının tüketiciye sunulmasında kullanılan, kâğıt ve kâğıt ürünleri (karton vb.), cam, metal, plastik ve kompozit gibi ambalajlardan oluşmaktadır (ss. 26-27).

Atık nesne olgusunun kökenleri incelendiğinde, bu kavramın Endüstri Devrimi’nin tetiklediği sosyo-ekonomik dönüşümlerle örtüştüğü ve modernitenin üretim-tüketim modeli

içinde kurumsallaştığı görülmektedir. Sanayi kapitalizminin kitlesel üretim teknikleriyle şekillenen meta üretimi, bireyleri tüketim odaklı bir varoluş pratiğine yönlendirmiştir. Bu süreç, nesnelerin kullanım değerinden ziyade mübadele değeri üzerinden anlam kazandığı yeni bir tüketim kültürünü beraberinde getirmiştir. Özellikle Post-Modern tüketim toplumunda, nesnelerin geçiciliğini normatif hale getiren “*kullan-at*” pratiği; ürün yaşam döngülerinin kısaltılmasıyla desteklenen ve ekolojik yıkımla sonuçlanan lineer bir tüketim modelinin epistemolojik temelini oluşturmaktadır. Bu bağlamda, atık üretiminin antropojenik bir fenomen olarak küresel ölçekte yayılımı, endüstriyel üretim rejimleri ile tüketim kültürünün diyalektik ilişkisinin kaçınılmaz bir tezahürü olarak değerlendirilebilir.

XX. yüzyılın başlangıç evrelerinde, Kübist sanat pratiğinde atık nesnelerin estetik bir araç olarak benimsenmesi, sanat ontolojisinde epistemolojik bir kırılma yaratmıştır. Bu dönemde Braque ve Picasso'nun kolaj tekniği aracılığıyla gündelik yaşamın sıradan nesnelerini (örneğin gazete parçaları, karton, ahşap parçaları vb.) kompozisyonlara dahil etmesi, sanat nesnesinin geleneksel “*yüce*” statüsünü radikal biçimde sorgulayan bir dönüşüm başlatmıştır. “*Bulunmuş nesne*” (Objet Trouvé) kavramının sanatsal üretimin merkezine yerleşmesi, yalnızca mermer, bronz veya yağlı boya gibi klasik sanat materyallerinin ayrıcalıklı konumunu yıkmakla kalmamış, aynı zamanda sanatın temsil krizine dair yeni bir eleştirel dilin inşasına olanak sağlamıştır. Bu estetik devrim, Duchamp'ın hazır nesne (Ready-Made) pratiğiyle doruk noktasına ulaşarak, malzeme ile anlam arasındaki hiyerarşiyi ters yüz etmiş ve sanatın üretim-tüketim ilişkilerini yeniden yapılandıran kavramsal bir zemin oluşturmuştur. Böylece atık nesnelerin sanatsal metne dönüşümü, modernist sanatın özerklik iddiasını sarsarken; tüketim kültürünün artıklarından yeni bir eleştirel poetikanın imkânlarını keşfetmiştir.

XX. yüzyılın başlarında, doğayı duyu yolu ile salt biçimsel olarak algılama ve sanatı bir yansıtma olarak yorumlama görüşü, Bireşimsel Kübizm ile ters yüz olmuş, ilk defa sanat dışı olan nesneler sanat alanının içine girmiş, daha sonraki süreçte ise Duchamp, hazır yapıtları ile sanatı felsefi bir boyutta değerlendirmiştir. Sanatı yüzyıl boyunca etkileyecek bu devrim, günlük hayatın bir parçası olan ve her an kullandığımız nesnelerin gerek felsefi gerekse mizahi ve hicivsel yanı ile sanat ürünlerine yeni bir anlayış kazandırmıştır (Sevim & Boz, 2011, s. 112).

Atık nesneler, insan üretiminin ve tüketim alışkanlıklarının maddesel kalıntıları olarak, sosyo-ekonomik yapıların ve kültürel kodların somut izlerini taşımaktadır. Bu bağlamda atık, yalnızca endüstriyel üretim süreçlerinin sonucu değil; aynı zamanda kolektif bilinçdışının, tüketim ideolojisinin ve antropojenik dönüşümün eleştirel bir okumasını mümkün kılan

kültürel bir artefakt olarak değerlendirilmektedir. Sanat tarihi perspektifinden bakıldığında, XX. yüzyılın başlarında Dadaistlerin ve Sürrealistlerin “*Hazır-Nesne*” (Objet-Trouvé) kavramını estetik bir yaklaşım hâline getirmesiyle birlikte, atık malzemeler sanatsal pratiğin eleştirel bir enstrümanına dönüşmüştür.

Marcel Duchamp'ın Ready-Made'lerinden Joseph Beuys'un “*sosyal heykel*” anlayışına uzanan bu süreçte, atık; medeniyetin tüketim odaklı epistemolojisini, sınıfsal eşitsizlikleri ve ekolojik yıkımın ontolojik izlerini arşivleyen bir belge niteliği kazanmıştır. Postmodern sanat teorisyenleri, bu bağlamda atığın “*ötekileştirilmiş materyalliğini*”, kapitalist üretim-tüketim döngüsünün çelişkilerini açığa çıkaran bir diyalektik araç olarak yorumlamaktadır. Örneğin, Baudrillard'ın simülakr kavramına referansla, atık nesnelerin Hiper-Gerçeklik içindeki anlam kaymalarını ve meta fetişizminin çöküşünü temsil ettiği savunulabilir.

Güncel sanatta ise atık, Antroposen Çağ'ın eleştirel bir alegorisi olarak kullanılmaktadır. Enstalasyonlar aracılığıyla, insan merkezli tahakkümün ekolojik sonuçlarına dair bir hafıza mekânı inşa edilmektedir. Bu sanatsal pratikler, Walter Benjamin'in “*Aura*” kavramını ters yüz ederek, atığın yitirilmiş kullanım değerini yeniden yorumlamakta ve kapitalist modernitenin krizlerine karşı estetik bir direniş formuna dönüşmektedir.

Sonuç olarak, atık nesneler yalnızca maddi kalıntılar değil; aynı zamanda insanlığın üretim-tüketim ilişkilerinin semiyotik bir çözümlemesini mümkün kılan ve çağdaş kültürün paradoksal dinamiklerini sorgulayan eleştirel bir söylem alanı olarak değerlendirilmektedir.

Sanatta nesne ve malzeme ilişkisi

Sanatın temel bileşenlerinden biri olan nesne ve malzeme, estetik ve kavramsal anlamın inşasında önemli bir rol oynamaktadır. Sankır (2018), sanat nesnesinin anlamının sabit olmadığını ve sosyal bağlam içerisinde inşa edildiğini vurgulamaktadır. Sanatçılar, gündelik nesneleri işlevlerinden soyutlayarak estetik bir bağlam içerisine yerleştirir ve sanatın dilini bu nesneler üzerinden kurarlar. Heidegger (2011), sanat eserinin kökenini tartışırken, malzemenin sanatsal biçimlendirme için alan ve temel oluşturduğunu belirtmektedir. Nesne, öznenin dışında var olan ve ancak özneyle etkileşime girdiğinde anlam kazanan bir varlık olarak değerlendirilir. Ulaş (2002), nesneyi “*Gerçek Nesne*” (Fiziksel Varlık) ve “*İdeal Nesne*” (Düşünsel Kavram) olarak ikiye ayırmaktadır. Sanatta ise nesne, bu ikili yapıyı bütünleştiren bir araç niteliği taşımaktadır. Örneğin, atık bir malzeme olan pet şişe hem fiziksel bir gerçekliktir hem de sanatçının ona yüklediği düşünsel anlamla yeniden var olur. Bu bağlamda sanatçılar, gündelik nesneleri estetik bir bağlama yerleştirerek, onların anlamını sosyal ve düşünsel düzlemde yeniden inşa etmektedirler.

Sanatta nesne ve malzeme ilişkisi, sanatın tarihsel süreç içerisindeki dönüşümüyle birlikte modern toplumun tüketim anlayışıyla doğrudan bağlantılıdır. Baudrillard'ın “*Nesneler Sistemi*” (1968) adlı çalışmasında, nesnelerin yalnızca fiziksel varlıklarıyla değil; aynı zamanda toplumsal, ekonomik ve kültürel bağlamlarla kurduğu ilişkiler üzerinden bir sistem oluşturduğu savunulmaktadır. Bu sistem, sanatta nesne ve malzeme kullanımının anlamını şekillendiren temel dinamikleri ortaya koymaktadır. Baudrillard'a göre nesneler, bir dil gibi konuşmakta; dolayısıyla sanat eserlerinde kullanılan malzemeler, izleyiciye estetik, politik ve ideolojik mesajlar iletmektedir (Baudrillard, 2010).

Baudrillard, modern nesnelerin işlevselliklerini yitirerek simgesel bir statü kazandığını belirtmektedir. Geleneksel nesneler (örneğin, ahşap mobilyalar) ahlaki bir töz taşıırken; modern nesneler (örneğin, plastik ve cam) soyutlama ve teknolojik rasyonaliteyi temsil etmektedir (2010). Sanatta bu dönüşüm, Marcel Duchamp'ın “*Çeşme*” (1917) adlı hazır nesnesinde görülmektedir. Duchamp, bir pisuvarı sanat nesnesine dönüştürerek, nesnenin işlevselliğini ortadan kaldırmış ve onu sembolik bir gösterge hâline getirmiştir. Baudrillard'ın “*İşlevsel Olmayan Sistem*” kavramı da (2010), bu eserde nesnenin anlamının nasıl öznelendiğini açıklamaktadır.

Şekil 1

Marcel Duchamp, “*Fountain (Çeşme)*”, 1917



(Tate, 2025, *Fountain*)

Nesnenin nicelikten niteliğe geçişi (Baudrillard, 2010), koleksiyon nesnelerinin kullanım değerini yitirerek kültürel bir fetiş haline gelmesini ifade etmektedir. Tracey Emin'in “*My Bed*” (1998) adlı enstalasyonu, kişisel eşyaları (yatak, iç çamaşırı, boş şişeler) sergileyerek mahremiyetin kamusal alana taşınmasını sağlamaktadır. Baudrillard'a göre bu tür nesneler, gözlerden saklandığında özel bir anlam kazanırken; sergilendikleri anda bu anlam parodileşmektedir (Baudrillard, 2010).

Şekil 2

Tracey Emin, “My Bed (Yatağım)”, 1998.



(Image Journal, 2016, My Bed)

Sanatta malzeme seçimi, sanatçının ifade biçimini belirleyen en önemli unsurlardan biridir. Geleneksel sanat anlayışında nesneler, belirli bir estetik kaygı ve işlevsellikle değerlendirilirken; modern ve çağdaş sanat akımlarıyla birlikte nesnelerin ve malzemelerin anlam üretme süreçleri dönüşüme uğramıştır. Baudrillard (2010), bu dönüşümü “*Nesnelerin sistematik bir anlam üretme sürecine dâhil edilmesi*” olarak tanımlamakta ve sanatta kullanılan malzemelerin bir göstergeler sistemi oluşturduğunu öne sürmektedir.

Sanat tarihinde nesnelerin kullanımı, farklı dönemlerde değişen estetik ve felsefi yaklaşımlar doğrultusunda şekillenmiştir. Klasik sanat anlayışında malzeme seçimi belirli normlara dayanırken; modern sanatta nesneler, sanatın bir parçası hâline gelerek kavramsal anlamlar üretmeye başlamıştır. Klasik sanatta malzeme, genellikle nesneyi (temsil edilen formu) somutlaştırmak için kullanılan bir araç konumundadır. Rönesans döneminde mermer ya da yağlı boya gibi malzemeler, sanatçının ideal formları (insan bedeni, mitolojik sahneler) aktarabilmesine olanak sağlamıştır. Malzemenin kalitesi ve işlenişi, nesnenin “*mükemmelliğini*” vurgulayan temel unsurlar arasında yer almıştır. Örneğin, altın varak dini resimlerde tanrısalılığı; kırmızı boya ise tutkuyu veya şehveti sembolize etmektedir. Bu bağlamda malzeme, nesnenin anlamını pekiştiren bir ifade aracı olarak değerlendirilmiştir. XX. yüzyıl ile birlikte, sanat pratiğinde malzemenin rolü yeniden tanımlanmış; malzeme, yalnızca bir araç olmaktan çıkarak sanat eserinin yaratıcı ifadesini belirleyen bağımsız bir unsur hâline gelmiştir.

Modern sanatta nesnelerin ve malzemelerin kullanım biçimi radikal bir şekilde değişmiştir. Dadaizm, Kübizm ve Pop Art gibi sanat akımları, geleneksel malzeme

kullanımını sorgulamış; gündelik nesneleri sanatın bir parçası hâline getirerek estetik anlayışı dönüştürmüştür. Özellikle “Pop Art Sanat Akımı”, tüketim nesnelerini sanata entegre ederek sanat ve malzeme ilişkisine yeni bir bakış açısı kazandırmıştır. Baudrillard (2010)’a göre, reklamlar nesneleri “Arzulanabilir bir mit” hâline getirerek tüketim toplumunu beslemektedir. Andy Warhol’un “Campbell’s Soup Cans” (1962) adlı serisi, markaların kitle iletişim araçlarıyla nasıl kültürel ikonlara dönüştüğünü ortaya koymaktadır. Baudrillard, reklamın “Gerçekliğin yerine geçen bir simülasyon” yarattığını ifade etmektedir. Bu durum, çağdaş sanatta tüketim kültürünün eleştirisi için temel bir zemin oluşturmaktadır.

Baudrillard, malzemelerin “Soyut bir sistem içinde” anlam kazandığını belirtmektedir (2010). Örneğin, camın saydamlığı hem mahremiyeti korur hem de dış dünyayı bir gösteri nesnesine dönüştürür (Baudrillard, 2010). Dan Graham’ın “Public Space/Two Audiences” (1976) adlı cam enstalasyonu, izleyiciyi iç-dış ikilemi üzerine düşünmeye zorlayarak malzemenin politik sembolizmini ortaya koymaktadır.

Şekil 3

Dan Graham, “Public Space/Two Audiences (Kamusal Alan/İki İzleyici)”, 1976.

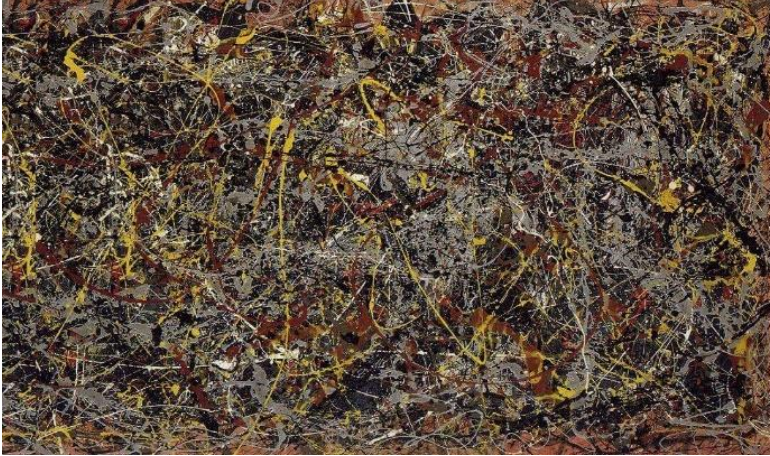


(Border Crossings Magazine, 2009, *Public Space/Two Audiences*)

Jackson Pollock’un damlatma ve sıçratma teknikleri, malzemenin rastlantısal doğasını ve fiziksel özelliklerini ön plana çıkarmaktadır. Sanatçının eserleri, sabit bir nesne temsilinden ziyade, malzemenin hareketini ve dinamiklerini gözlemlemeye dayalı bir anlatım biçimi sunmaktadır. Bu yaklaşım, geleneksel temsiliyetten uzaklaşarak sanatı bir eylem sürecinin kaydına dönüştürmekte; eseri, tamamlanmış bir nesneden ziyade süregelen bir üretim pratiği olarak konumlandırmaktadır.

Şekil 4

Jackson Pollock, “Number 5 (Numara 5)”, 1948.



(Jackson-Pollock, 2017, *Number 5*)

Mario Merz’in kullandığı atık malzemeler, hem toplumsal eleştiri hem de doğal yaşam temalarını ifade eden bir mesaj taşımaktadır. Bu bağlamda malzeme, hem nesnenin kendisi hem de onunla iletilmek istenen mesaj arasında işlevsel bir köprü oluşturmaktadır. Estetik ile etiği birleştiren bir diyalektik sunar. Bu malzemelerin çirkin ya da değersiz addedilmesi, sanatçının eleştirdiği toplumsal değer yargılarının doğrudan bir yansımasıdır. Harman’a göre, bu malzemeler yalnızca toplumsal bir eleştiri sunmakla kalmaz; aynı zamanda kendi gerçek nesnelerini izleyiciye doğrudan dayatmaktadır. Örneğin, kırık bir cam parçası, “çöp” olarak atandığı duyusal niteliklerinden sıyrılarak, izleyiciyi fiziksel gerçekliği (keskin kenarlar, ışık yansımaları) üzerinden etkileyerek şaşırtmaktadır. Bu durum, nesnelerin insan tarafından atfedilen anlamlara direnme kapasitesini göstermektedir.

Şekil 5

Mario Merz, “Giap’s Igloo (Giap’ın Eskimo Evi)”, 1968.



(Smarthistory, 2016, *Giap's Igloo*)

Teknolojinin hızla ilerlemesi ve farklı disiplinlerin bir araya gelmesi, sanatta nesne ile malzeme ilişkisini temelden değiştirmektedir. Günümüzde geleneksel malzemelerin yerini; üç boyutlu baskı (3D), artırılmış gerçeklik (AR) ve yapay zekâ (AI) gibi dijital teknolojiler almaktadır. Bu yenilikler, sanatı fiziksel dünyadan koparıp sanal ve soyut bir boyuta taşımaktadır. Örneğin, dijital sanatta bir nesne artık elle tutulan fiziksel bir varlık değil; veriler, algoritmalar ya da etkileşimli kodlarla oluşturulan sanal bir forma dönüşmektedir. Günümüz sanatçılarından Refik Anadol'un yapay zekâ ve büyük veriyle ürettiği enstalasyonları, geleneksel malzemelerin yerine ışık, ses ve algoritmaları merkeze alarak mekânı ve zamanı duysal bir deneyim alanına dönüştürmektedir. Sanal gerçeklik (VR) ise izleyiciyi fiziksel sınırlardan tamamen kurtararak, alternatif bir gerçeklik alanına dâhil etmektedir.

Şekil 6

Refik Anadol, “Machine Memoirs: Space (Makine Hatıraları: Uzay)”, 2021.



(Pilevneli Gallery, 2021, *Machine Memoirs: Space*)

Harman'ın “*Hipernesne*” kavramı, iklim değişikliği veya küresel sermaye gibi devasa ve soyut gerçeklikleri tanımlamaktadır. Bu kavram, dijital sanatın fiziksel olmayan nesneleri (veri, algoritmalar) üzerinden de analiz edilebilir. Refik Anadol'un “*Makine Hatıraları*” (2019) adlı yapay zekâ enstalasyonu, veri kümelerinin görselleştirilmesiyle birlikte hipernesnelerin metafizik boyutunu açığa çıkarmaktadır. Bu duysal nitelikler, sanat eserinde verinin “*Gerçek nesne*” hâline gelmesini sağlamaktadır. Anadol'un çalışması, Baudrillard'ın “*Simülasyon*” teorisini aşarak izleyiciyi verinin özerk varlığıyla ilişkisel olmayan bir diyaloga davet etmektedir. Bu yaklaşım, Harman'ın “*Tuhaf biçimcilik*” kavramıyla örtüşmektedir; sanat, nesnenin gerçekliğini yıkmadan, onunla yeni bir temas kurmanın olanaklarını araştırmaktadır.

Baudrillard, teknolojik nesnelerin (robotlar, elektronik aygıtlar) “işlevsel garabet”e dönüştüğünü savunmaktadır (2010). Bu nesneler, insanın kontrolünden çıkarak özerk bir

varlık kazanmaktadır. Sanatta bu tema, Nam June Paik'in "TV Buddha" (1974) adlı eserinde açıkça görülmektedir. Bir Buda heykelinin, kendi görüntüsünü yansıtan bir televizyonla karşı karşıya konumlandırılması, teknolojinin birey üzerindeki yabancılaştırıcı etkisini görünür kılmaktadır. Baudrillard'ın "Başkalaşmış İşlev" kavramı da (2010), bu eserde teknolojinin insan-doğa ilişkisini nasıl tersine çevirdiğini açıklamaktadır.

Şekil 7

Nam June Paik, "TV Buddha", 1974.



(ResearchGate, 2021, TV Buddha)

Baudrillard'ın "Simülasyon" teorisi, gerçekliğin yerini alan temsillerin sanattaki yansımalarını açıklamaktadır. Jeff Koons'un "Balloon Dog" (1994-2000) adlı serisi, paslanmaz çelikten üretilmiş balon köpek formlarıyla gerçek ile sahte arasındaki sınırları bulanıklaştırmaktadır. Baudrillard'a göre, bu tür sanat eserleri "Hiper-Gerçek" bir dünyada anlamın nasıl yok olduğunu gözler önüne sermektedir (2010, s. 236).

Baudrillard'ın "Nesneler Sistemi", sanatta nesne ve malzeme kullanımının toplumsal bağlamını anlamak için kritik bir kuramsal çerçeve sunmaktadır. Nesneler, yalnızca işlevsel olmaktan çıkarak sembolik, politik ve ideolojik anlamlar kazanmaktadır. Sanat, bu süreci ya mevcut sistemi yeniden üreterek ya da eleştirel bir perspektifle dönüştürerek yorumlamaktadır. Baudrillard'ın analizi, sanatın nesneler aracılığıyla iktidar, tüketim ve teknoloji üzerine nasıl bir söylem geliştirdiğini ortaya koymaktadır.

Tüketim kültürü ve atık kavramı

Modern toplumlarda tüketim olgusu, temel ihtiyaçları karşılamamanın ötesine geçerek bir yaşam biçimi ve kültürel norm hâline gelmiştir. Özellikle xx. yüzyıldan itibaren bireyler, tüketici kimliğiyle tanımlanmaya başlamış; günlük yaşamın merkezine alışveriş ve tüketim pratikleri yerleşmiştir. Bu toplumsal dönüşüm, beraberinde atık sorununu da büyütüştür.

Tüketim kültürünün yaygınlaşmasıyla birlikte, tek kullanımlık ürünler, sürekli yenilenme arzusu ve israf anlayışı küresel ölçekte çevresel tehditler oluşturmaktadır.

İnsanlık tarihi boyunca temel ihtiyaçlarını karşılamak amacıyla tüketim faaliyetlerinde bulunulmuş olsa da “*Tüketim Kültürü*” olarak tanımlanan olgu, modern çağa özgü bir gelişmedir. Bu kültürün ortaya çıkışında “*Sanayi Devrimi*” ve xx. yüzyıl kapitalizmi belirleyici bir rol oynamıştır. Özellikle sanayileşmeyle birlikte artan üretim kapasitesi, üreticileri fazla malları eritmek için toplumu tüketime yönlendiren stratejiler geliştirmeye itmiştir. Bu süreçte bireyler, tarihte ilk kez sistematik biçimde “*Tüketici*” kimliğiyle tanımlanmaya başlanmıştır. I. Dünya Savaşı öncesinde filizlenen tüketici odaklı anlayış, 1920’li yıllarda Amerika Birleşik Devletleri’nde kitlesel bir norm hâline gelmiştir. Seri üretim teknikleriyle eş zamanlı olarak pazarlama ve reklamcılık sektörlerinin yükselişi, bireyleri sürekli tüketime teşvik eden bir kültür inşa etmiştir. Ekonomistlerin “*Yeni Tüketim İnancı*” adını verdikleri bu dönemde, refah ve mutluluğun ancak daha fazla mal ve hizmet satın almakla mümkün olacağı düşüncesi toplumsal bir dogma hâline gelmiştir. Böylece tüketim, bir gereklilikten çok; statü, kimlik ve sosyal aidiyetin temel göstergesi olarak konumlanmıştır. Bu dönüşüm, yalnızca ekonomik bir model değil; aynı zamanda bireylerin yaşam tarzlarını, değerlerini ve hatta arzularını yeniden şekillendiren kültürel bir devrim olarak tarihe geçmiştir.

Tarihsel olarak geleneksel toplumlarda tutumlu olmak ve tasarruf etmek bir erdem olarak kabul edilirken; sanayileşmeyle birlikte israfın statü göstergesi hâline geldiği yeni bir kültürel mantık ortaya çıkmıştır. Amerikalı iktisatçı Thorstein Veblen, “*Aylak Sınıfın Teorisi*” (1899) adlı eserinde, zengin sınıfların “*Gösterişçi Tüketim*” (*conspicuous consumption*) yoluyla servet ve güçlerini sergilediklerini belirtmiştir. Veblen’e göre, varlıklı kesim ihtiyacın ötesinde savurganca harcama yaparak toplumsal itibar kazanmakta; kaynakları düşünmeden israf edebilme yeteneği tarihsel olarak bir güç sembolü sayılmaktadır. Bu yaklaşım, tüketim kültürünün ilk kuramsal tahlillerinden biri olarak öne çıkmakta ve maddi bolluğun sosyal statü ile itibar amaçlı tüketimini vurgulamaktadır. Nitekim günümüzde de lüks tüketim ve yüksek miktarda atık üretimi, birçok çevrede başarı ve prestij göstergesi olarak algılanmaktadır.

II. Dünya Savaşı sonrasında, özellikle 1950’li yıllardan itibaren Batı’da yaşanan ekonomik büyüme ve orta sınıfın genişlemesi, tüketim kültürünü adeta altın çağına ulaştırmıştır. Bu dönemde, ev aletlerinden otomobile, modadan elektronik ürünlere kadar birçok ürün geniş halk kesimleri tarafından erişilebilir hâle gelmiştir. Tüketimin “*mutluluk getirdiği*” söylemi, medya ve reklamlar aracılığıyla yaygınlaştırılarak yeni bir tüketim

ideolojisinin oluşmasına zemin hazırlamıştır. Tarihçi William Leach, xx. yüzyıl tüketim kültürünün başlıca özelliklerini; “*mutluluğa ulaşmanın yolu olarak tüketim ve satın alma*”, “*yenilik tutkusu*”, “*arzuların demokratikleştirilmesi*” ve “*para değerinin toplumsal değerlerin ölçütü hâline gelmesi*” şeklinde özetlemektedir. Bu tarihsel süreç, tüketimin yalnızca ekonomik bir faaliyet olmaktan çıkarak toplumsal yaşamın merkezine yerleştiğini ve kültürel değerleri dönüştürdüğünü göstermektedir.

Tüketim kültürü, toplumsal yapıda üretim ve çalışmanın merkezi rolünün tüketimle yer değiştirdiği bir duruma işaret etmektedir. Bu kültürde, bireylerin kimlik inşası ve sosyal aidiyetleri büyük ölçüde tükettikleri ürünler ve markalar aracılığıyla kurulmaktadır. Özellikle 1960’lı yıllardan itibaren tüketimin yalnızca ihtiyaç gidermek değil; aynı zamanda anlam üretmek ve kendini ifade etmek için bir araç hâline geldiği vurgulanmaktadır. Featherstone gibi Postmodernizm kuramcıları, tüketim kültürünün imajlar, göstergeler ve semboller ağıyla iç içe geçtiğini belirtmektedir. Bu bağlamda, tüketilen mal ve hizmetlerin gösterge değeri, kullanım değerlerinin önüne geçerek sosyal bir dil oluşturmaktadır (Featherstone, 1991). Başka bir ifadeyle, modern birey neyi tükettiğiyle kim olduğunu anlatır hâle gelmiştir.

Fransız düşünür Jean Baudrillard, tüketim olgusuna dair en derinlikli analizleri geliştiren kuramcılardan biridir. Baudrillard’a göre, günümüzün “*Tüketim Toplumu*”, nesnelerin ve işaretlerin hüküm sürdüğü, ihtiyaç kavramının yapay biçimde üretildiği bir sistemdir. Baudrillard, tüketimi “*Aktif ve toplumsal bir davranış, kurumsallaşmış bir yapı*” olarak tanımlamakta; modern toplumda tüketimin bireyler üzerinde bir zorunluluk ve ahlaki baskı unsuru hâline geldiğini vurgulamaktadır. Tüketim, artık yalnızca ekonomik bir süreç değil; toplumsal bütünleşme ve denetim işlevi gören bir değerler sistemi olarak işlemektedir. Bu sistemin ideolojik çekirdeğinde “*Mutluluk*” vaadi bulunmaktadır. Baudrillard, tüketim toplumunda mutluluk kavramının yapay bir söylem (mit) olarak kurgulandığını ve bireylerin tüketime yönlendirilmesinde bu söylemin merkezi bir rol üstlendiğini ifade etmektedir. Mutluluk, daha fazla tüketme ideolojisiyle özdeşleştirilmekte; bireyler “*Tükettikçe mutlu olacağına*” inandırılmaktadır. Bu söylem, doğal bir insan eğiliminin değil; “*Sanayi Devrimi*” sonrası ortaya çıkan ideolojik bir güdülemenin sonucudur (Yiğit, 2019).

Baudrillard, tüketimin yalnızca ihtiyaçlara dayalı bir süreç olmadığını vurgulamaktadır. Ona göre, modern toplumda gerçek ihtiyaçlar ile yapay ihtiyaçlar arasındaki ayrım belirsizleşmiş; tüketim, nesnelerin sembolik anlamları üzerinden yürütülür hâle gelmiştir. “*Tüketim Toplumu*” adlı eserinde Baudrillard, kapitalist üretim fazlasının tüketim yoluyla soğurulmasını incelerken “*Nesneler Sistemi*” kavramını ortaya koymaktadır. Bu yaklaşıma göre, endüstriyel üretimin standartlaşmış malları, tüketim alanında bir kod ya da dil

oluşturarak bireylere sunulmakta; bireyler bu kodlar aracılığıyla sosyal konumlarını inşa etmektedir. Örneğin, belirli bir marka çanta taşımak ya da lüks bir otomobile sahip olmak, nesnenin kullanışlılığından ziyade toplumsal statünün bir ifadesi hâline gelmektedir.

Baudrillard, klasik iktisadın “*Kullanım Değeri*” (bir ürünün pratik işlevi) ve “*Değişim Değeri*” (piyasadaki ekonomik karşılığı) kavramlarını eleştirel biçimde yeniden yorumlayarak, tüketim toplumunu çözümleyebilmek için “*Gösterge Değeri*” kavramını öne sürmektedir. Buna göre, bir malın değeri artık yalnızca işlevselliği ya da piyasadaki değişim değeriyle değil; aynı zamanda taşıdığı kültürel anlam ve prestijle belirlenmektedir. Tüketim kültüründe farklılaşma ihtiyacı, neredeyse fiziksel ihtiyaçlar kadar güçlü hâle gelmektedir. Bireyler, tükettikleri simgeler aracılığıyla kendilerini ifade etmekte ve toplumdaki konumlarını işaretlemektedir. Bu durum, Baudrillard’ın ifadesiyle “*İhtiyaç artık belirli bir nesneye duyulan gereklilikten çok, bir farklılaşma ihtiyacıdır*” şeklinde özetlenmektedir (Baudrillard, 2017).

Özetle, Baudrillard’ın kuramsal yaklaşımına göre tüketim kültürü, mitler ve göstergelerden oluşan bir sistem olarak analiz edilmektedir. Bu bağlamda tüketim, yalnızca kapitalist üretimin devamlılığını sağlayan ekonomik bir zorunluluk değil; aynı zamanda bireylerin anlamlandırma süreçlerini şekillendiren ve toplumsal yapıyı sürekli olarak yeniden inşa eden bir pratiktir. Tüketim kültürü, kendine özgü bir değerler sistemi ve normlar dizgesi yaratmıştır. Bu sistemde “*yeni*” olanın değerli addedilmesi, “*çok*” olanın “*iyi*” ile eşitlenmesi ve “*sahip olma*”nın “*var olma*”nın önüne geçmesi, kolektif bilinci belirleyen temel unsurlar hâline gelmiştir. Böylece tüketim, maddi bir eylem olmanın ötesinde, toplumsal kimliklerin ve ilişkilerin simgesel bir temsil alanına dönüşmektedir.

Günümüzde yoğun tüketim kültürünün en kaçınılmaz sonuçlarından biri, atık üretimindeki kontrolsüz artıştır. Sürekli tüketimi besleyen mekanizma, genellikle “*Tüket-At*” döngüsüne dayanmaktadır. Ürünler kasıtlı olarak kısa ömürlü tasarlanmakta, moda trendleri hızla değişmekte ya da tek kullanımlık ürünlerle israf normalleştirilmektedir. Bu durum, modern toplumu tanımlayan “*Tüketim Toplumu*” (*Throwaway Society*) kavramını ortaya çıkarmaktadır. Bu kavram, kaynakların bilinçli şekilde hızla tüketildiği, ürünlerin işlevsel ömrünün kısaltıldığı ve atığın günlük yaşamın bir parçası hâline geldiği bir sistemi ifade etmektedir. Özellikle teknoloji sektörü ve moda endüstrisi, “*Planlı Eskitme*” (*Planned Obsolescence*) stratejileriyle bu döngüyü aktif biçimde desteklemektedir. Tüketiciler sürekli olarak yeni ürünler almaya teşvik edilirken, arka planda devasa bir atık yığını oluşmaktadır. Örneğin, elektronik cihazların hızla demode hâle getirilmesi veya dayanıksız üretilmesi, her yıl 50 milyon tonu aşan elektronik atık oluşumuna neden olmaktadır (Activesustainability,

2021). Bu rakam, küresel ölçekte artan tüketim alışkanlıklarıyla birlikte her geçen yıl daha da yükselmektedir.

Jean Baudrillard, tüketim toplumu ile atık arasındaki ilişkiyi çözümleyerek bu bağlamda dikkat çekici değerlendirmelerde bulunmuştur. Ona göre gelişmiş toplumların refah düzeyi, büyük ölçüde atık üretimi ve israfa dayalı bir ekonomik yapı içerisinde şekillenmektedir. Bireylerin tüketim alışkanlıkları yalnızca temel ihtiyaçları karşılamaya yönelik değildir; aynı zamanda kimliklerinin ve toplumsal aidiyetlerinin bir göstergesi olarak rol oynamaktadır. Baudrillard, atığı yalnızca işlevini yitirmiş nesnelerin artığı olarak ele alan yaklaşımları yüzeysel bulmaktadır. Atık ve israf, modern toplumlarda işlevsiz değil; aksine sistemin sürekliliğini sağlayan yapısal unsurlar arasında yer almaktadır. Tüketim, yalnızca ihtiyaç temelli bir faaliyet olmanın ötesinde, bireylerin kendilerini ifade etmelerine ve toplumsal konumlarını hissetmelerine olanak tanıyan bir pratik olarak değerlendirilmiştir (Baudrillard, 1998).

Baudrillard ayrıca ilkel toplumlar ile modern toplumlarda atığın rolünü karşılaştırmaktadır. İlkel ya da toplulukçu yapılarda atık, törensel bir harcama ve sembolik bir paylaşım eylemi olarak görülmekteydi. Örneğin, “*Potlaç*” ritüellerinde bolluk içindeki gözle görülür harcama, toplumsal bağları pekiştiren anlamlı bir seremoni olarak değerlendirilirdi (Baudrillard, 1998). Oysa modern tüketim toplumunda atık, bu özgün anlamından koparak bürokratik bir karikatüre dönüşmüştür. Yani israf, artık keyfi veya ritüelistik bir tercih değil; zorunlu bir pratik biçimi hâline gelmiştir. Baudrillard, “*Modern dünyada savurgan tüketim adeta mecburidir*” ifadesiyle, tüketim ekonomisinin bireyleri sürekli tüketime ve dolayısıyla sürekli atık üretimine koşullandığını vurgulamaktadır. Nitekim günümüzde ortalama bir tüketicisi, günlük yaşamında sayısız tek kullanımlık ürün (ambalajlar, plastikler, hızlı moda giysileri vb.) kullanmakta ve hızla çöpe atmaktadır. Ürünlerin tasarımından pazarlamasına kadar her aşama, yenisinin alınması ve eskisinin elden çıkarılması üzerine yapılandırılmıştır.

Bu israf döngüsü, yalnızca maddi kaynakların heba edilmesi değil; aynı zamanda çevreye ve topluma yük bindiren bir süreçtir. Örneğin, dünya genelinde her yıl 2 milyar tonun üzerinde kentsel atık üretilmekte olup, bu miktarın 2050 yılına kadar %70 oranında artacağı öngörülmektedir (Lama, 2024). Tüketim toplumunun “*Kullan-At*” alışkanlıkları nedeniyle devasa çöp yığınları oluşmakta, plastik atıklar okyanusları doldurmakta, elektronik atıklar ise içerdiği zehirli maddelerle toprağı ve su kaynaklarını kirletmektedir. Baudrillard’ın ifadesiyle, zenginliğin bir göstergesi hâline gelen atık olgusu, ironik bir biçimde modern toplumun kendi ürettiği bir tehdiye dönüşmüştür.

Öte yandan Baudrillard, israfın “*İşlevsel*” bir yönü olduğunu da ileri sürmektedir. Tüketim toplumunda savurgan tüketim, bireyler ve toplum için bir varoluş kanıtı işlevi görmektedir; bireyler, ölçüsüzce tükettiklerinde kendilerini daha “*var*” hissederler (Baudrillard, 1998). Bu nedenle, atık üretimi bir bakıma sistemin devamlılığını sağlamaktadır. Hatta Baudrillard, endüstriyel üretimin kahramanları olan işçi veya mucit figürlerinin yerini, artık tüketimin idolü olan büyük müsriflerin aldığını ifade etmektedir (Baudrillard, 1998). Sinema yıldızları, pop ikonları ya da spor milyonerleri gibi figürler, toplum adına aşırı tüketim ve israf gerçekleştirerek birer rol model hâline gelmektedir. Bu kişilerin lüks içindeki yaşam tarzları ve hesapsız harcamaları, geniş kitleler için ulaşılmak istenen bir ideal ve tüketim motivasyonu yaratmaktadır. Böylece israf, toplumsal bilinçdışında onaylanan ve özendirilen bir davranış örüntüsüne dönüşmektedir.

Tüketim kültürünü besleyen temel dinamik, kapitalist üretim biçimi ve onun sürekli büyüme arzusudur. Kapitalizm, kâr maksimizasyonu amacıyla durmaksızın üretmek ve bu üretimi tüketecek yeni pazarlar yaratmak zorundadır. Bu nedenle reklamcılık, moda ve teknolojik yenileme gibi araçlarla tüketim talebi sürekli olarak canlı tutulmaktadır. Higgs’in ifadesiyle, xx. yüzyıl boyunca kapitalizm, “*Sıradan bireyi doymak bilmez bir tüketiciye dönüştürerek*” varlığını sürdürmüştür (Higgs, 2021). Sürekli tüketim döngüsü, beraberinde sürekli atık ve çevresel yıkım döngüsünü de getirmektedir. Doğal kaynaklar hızla hammaddeye dönüştürülüp ürün hâline getirilmekte; bu ürünler kısa ömürlerinin sonunda atığa dönüşmekte ve bu lineer süreç, gezegenin sınırlı kaynaklarını ve ekosistemlerini tehdit etmektedir.

Çevresel etkiler açısından değerlendirildiğinde, günümüzdeki kontrolsüz tüketim ve atık üretim alışkanlıkları sürdürülebilir değildir. Sera gazı emisyonlarından okyanuslardaki plastik adalarına, iklim değişikliğinden biyolojik çeşitlilik kaybına kadar pek çok çevre sorununun arka planında, tüketim odaklı yaşam tarzı yer almaktadır. Örneğin, çöp depolama alanlarından salınan metan gazı, insan kaynaklı metan emisyonlarının %20’sini oluşturarak iklim krizini şiddetlendirmektedir (Lama, 2024). Tek kullanımlık plastik ambalajlar ve eşyalar, nehirleri ve denizleri doldurmakta; her yıl bir milyondan fazla deniz kuşunun ve yüz binden fazla deniz memelisinin plastik atıklar nedeniyle hayatını kaybetmesine yol açmaktadır (Lama, 2024). Bu veriler, tüketim kültürünün yarattığı atık probleminin ekolojik dengeyi nasıl tehdit ettiğini açıkça ortaya koymaktadır.

Tüketim kültürünün sosyoekonomik etkileri de dikkat çekicidir. Küresel kapitalist düzende, zengin ülkeler ve üst gelir grupları aşırı tüketim yoluyla muazzam miktarda atık üretirken; yoksul kesimler, bu israfın bedelini orantısız biçimde ödemektedir. Yapılan

araştırmalar, en zengin %1’lik kesimin karbon ayak izinin, en yoksul %50’lik kesimin toplamından fazla olduğunu ortaya koymaktadır (Suzuki, 2023). Geliřmiř űlkelerde kullanılmadan řope atılan giysiler, elektronik eşyalar ve plastikler, sıklıkla gelişmekte olan űlkelere gönderilmekte ve bu durum söz konusu bölgelerde ciddi şevre ve insan sağlığı sorunlarına yol açmaktadır. Özellikle Afrika ve Asya’daki řop ithalatı uygulamaları, küresel tüketimin dışsallaştırılmış maliyetlerini gözler önüne sermektedir. Bu bağlamda, Polonyalı sosyolog Zygmunt Bauman, modern toplumun yalnızca nesneleri değil, insanları da atık hâline getirebildiğini vurgulamaktadır. Bauman, küresel ekonominin ihtiyaç duymadığı, sistemin dışında kalan kitleleri “*Iskarta hayatlar*” (*wasted lives*) olarak adlandırmakta ve bu durumun modernliğin kaçınılmaz bir yan ürünü olduğunu ifade etmektedir (Bauman, 2003). İşsizler, göçmenler ve kent yoksulları gibi “*Fazlalık*” olarak görülen insanlar, tüketim odaklı sistem içerisinde değersizleştirilmekte ve adeta toplumsal bir atığa dönüştürülmektedir. Bu perspektif, tüketim kültürünün yalnızca şevreyi değil; aynı zamanda toplumsal dokuyu da nasıl tahrip edebileceğini göstermektedir.

Tüketim kültürü, aynı zamanda bireyleri bor lıluk, tatminsizlik ve yabancılaşma döngüsüne sürükleyebilmektedir. Sürekli daha fazlasını isteme dürtüsü ve reklamlarla beslenen bitmek bilmez arzular, birçok bireyi finansal açıdan kırılgan hâle getirmektedir. Baudrillard, tüketim toplumunun görünürde refah ve özgürlük sunduğunu; ancak özünde bir “*Anomi*” (normsuzluk) ve yabancılaşma yarattığını ifade etmektedir. Tüketim aracılığıyla mutluluk arayışı, zamanla bireylerde bir boşluk duygusuna yol açabilmektedir. Bireyler, satın alma yoluyla tatmin olmaya  alıştı a, gerçek ihtiyaçlarını ve aidiyet duygularını yitirme riskiyle karşı karşıya kalmaktadır. Bu nedenle, tüketim kültürünün sürdürülebilirliği yalnızca ekolojik açıdan değil; aynı zamanda psikososyal açıdan da sorgulanmaktadır.

Gelinen noktada hem gezegenin ekolojik sınırları hem de toplumsal adalet, mevcut tüketim ve atık üretim alışkanlıklarının radikal biçimde gözden geçirilmesini zorunlu kılmaktadır. Sürdürülebilirlik, bugünün ihtiyaçlarını, gelecek kuşakların imkânlarını tehlikeye atmadan karşılamak prensibine dayanmaktadır (Brundtland Raporu, 1987). Ancak günümüz tüketim kalıpları, bu ilkeyle çelişmektedir. Sürdürülebilir bir gelecek için, sorumlu tüketim ve döngüsel ekonomi yaklaşımları önerilmektedir. Döngüsel ekonomi anlayışı; ürünlerin ömrünü uzatmayı, yeniden kullanımı, geri dönüşümü ve atığın en aza indirilmesini hedeflemektedir (Ellen MacArthur Foundation, 2020). Bu bağlamda işletmelere “*Eko-Tasarım*” ( r nlerin daha dayanıklı ve tamir edilebilir üretilmesi) ve üretici sorumluluğu yüklenirken, bireylere de tüketim alışkanlıklarını dönüştürme görevi düşmektedir. Örneğin, “*Tamir hakkı hareketi*”, elektronik eşyaların kasıtlı olarak tamir edilemez şekilde üretilmesine karşı çıkararak, ürünlerin

ömrünü uzatmayı ve elektronik atığı azaltmayı amaçlamaktadır. Benzer şekilde; yeniden kullanım, paylaşım ekonomisi (örneğin, araç paylaşımı, ikinci el eşya kullanımı) gibi uygulamalar, tüketim kültürüne alternatif modeller sunmaktadır.

Elbette, tüketim kültürünün dönüştürülmesi kolay değildir; ekonomik sistem ve yerleşik alışkanlıklar bu dönüşüme direnç göstermektedir. Ancak iklim krizi, çevre kirliliği ve kaynak kıtlığı gibi güncel tehditler, mevcut tüketim anlayışının sürdürülemez olduğunu açık biçimde ortaya koymaktadır. Londra Metropolitan Üniversitesi emekli profesörlerinden Kate Soper'in ifade ettiği üzere, *“Tüketim kültürü -bir zamanlar kendini ifade etme biçimi olarak görülürken- artık gezegenin ve insanlığın büyük bir kısmının sağlığını tehlikeye atarak, şirket iktidarının küresel ölçekte yayılmasının bir aracı hâline gelmiştir”* (Suzuki, 2023). Bu nedenle hem politik düzeyde hem de bireysel düzeyde tüketim alışkanlıklarının yeniden değerlendirilmesi gerekmektedir.

Tüketim kültürü ve atık olgusu, modern kapitalist sistemin ayrılmaz iki yönünü oluşturmaktadır. Sanayi Devrimi'nden itibaren üretimdeki artışla birlikte tüketim, yalnızca bir ihtiyaç karşılama süreci olmaktan çıkarak, toplumsal ve kültürel bir değer hâline gelmiştir. Günümüzde tüketim, bireylerin kimliklerini inşa ettikleri bir alan olarak öne çıkarken; bu sürecin kaçınılmaz sonucu olan atık, çevresel, sosyolojik ve ekonomik boyutlarıyla giderek büyüyen bir kriz hâline gelmektedir. Baudrillard gibi düşünürler, tüketimin yalnızca fiziksel ihtiyaçları karşılamaktan ibaret olmadığını; aynı zamanda ideolojik ve sembolik anlamlar taşıyan bir sistem oluşturduğunu vurgulamaktadır. Kapitalist sistem, tüketimi sürekli olarak teşvik ederken, ortaya çıkan atık krizini ya göz ardı etmiş ya da bunu modern yaşamın kaçınılmaz bir bedeli olarak normalleştirmiştir.

Atık, yalnızca bir çevre sorunu değil; aynı zamanda ekonomik refahın, güç ilişkilerinin ve sürdürülemezliğin bir göstergesidir. Baudrillard'ın analizine göre, tüketim toplumu bir yandan bireylere mutluluk ve tatmin vaat ederken; diğer yandan bireyleri sürekli daha fazlasını arzulamaya iterek tatminsizlik, israf ve yabancılaşmayı körüklemektedir. Bu çelişki, tüketim toplumunun en büyük paradokslarından birini oluşturmaktadır: Atık hem bolluğun hem de tehdidin simgesi hâline gelmiştir. Kapitalist tüketim rejimi, bireyleri sürekli olarak yeni ürünler edinmeye teşvik ederken; eskiyen ve artık işlevsiz hâle gelen ürünlerin yarattığı devasa atık yığınları, görmezden gelinen bir kriz olarak büyümeye devam etmektedir.

Bu noktada, daha sürdürülebilir bir gelecek için tüketim kültürünün temellerini sorgulamak ve dönüştürmek kaçınılmaz hâle gelmiştir. Çözüm, yalnızca teknolojik ya da teknik tedbirlerle sınırlı olamaz; toplumsal değerlerde ve başarıyı ölçme biçimlerinde köklü değişimler gereklidir. Ekonomik büyüme ve tüketim miktarının refah göstergesi olarak kabul

edilmesi yerine, insani ve ekolojik kriterlerin ön plana çıkması gerekmektedir. Aksi takdirde, Baudrillard'ın uyarısında olduğu gibi, “*Bolluk içinde Anomi*” yaşayan ve kendi çöprü içinde boğulan bir medeniyetin kaçınılmaz sonucuyla karşı karşıya kalınacaktır.

Sanat ve Toplum İlişkisi

Sanatın toplumsal işlevi

Sanat ile toplum arasındaki ilişki, tarih boyunca karşılıklı etkileşim ve dönüşümle şekillenmiştir. İlk çağlardan itibaren sanat, bireylerin ve toplulukların ortak deneyimlerinin ifadesi ve paylaşımı için bir araç işlevi görmüştür. Örneğin, yazının henüz var olmadığı ilkel toplumlarda mağara resimleri yalnızca estetik bir uğraş değil; aynı zamanda dinsel ritüeller, iletişim ve belgeleme amacı taşımıştır. 17 bin yıl öncesine kadar uzanan Lascaux Mağarası'ndaki duvar resimlerinin, av başarılarını yüceltmek ya da av öncesinde yapılan büyü ve yardım dileme ritüellerine hizmet ettiği düşünülmektedir (Sarıkoca, 2020). Bu resimler aynı zamanda inançla ilgili mesajların kuşaktan kuşağa aktarılmasını sağlamış, topluluk içi iletişimi desteklemiş ve ortak geçmişi belgelemiştir (Sarıkoca, 2020). Dolayısıyla sanat, daha en başından toplumsal bir olgu olarak ortaya çıkmış; kutsal olanla iletişim, toplumun değerlerinin aktarılması ve kolektif belleğin oluşumu gibi işlevler üstlenmiştir.

Sanatın toplumsal rolü, tarihsel gelişim süreci boyunca çeşitli biçimlerde ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda Antik Yunan'da sanat, “*Kalokagathia*” ideale uygun biçimde güzellik arayışı ve tanrılara saygı ekseninde şekillenirken; Orta Çağ boyunca ağırlıklı olarak dini amaçlara hizmet etmiştir. Rönesans döneminde bireysel yaratıcılığın ön plana çıkmasıyla sanat anlayışı dönüşmüş; sanatçılar yalnızca birer zanaatkâr değil, aynı zamanda birer düşünür konumuna yükselmiştir. Barok, Rokoko ve Aydınlanma Çağı'nda sanatın üslubu ve işlevi, dönemin toplumsal ve siyasal dönüşümleriyle paralel biçimde dramatik değişimlere uğramıştır. Modern dönemle birlikte sanatın amacı yoğun biçimde tartışılmış ve “*Sanat toplum için mi, yoksa sanat için mi*” ikilemi belirginleşmiştir. Modernizm, bireysel estetik arayış ile toplumsal eleştiriyi bir araya getiren eserlerin üretildiği bir dönemken; Postmodernizm, sanatın sınırlarını genişleterek geleneksel normları sorgulamış ve çok çeşitli ifade biçimlerini meşrulaştırmıştır.

Sonuç olarak sanatın tanımı ve toplumsal işlevi sürekli olarak evrilmiş; ancak sanat her dönemde toplumun sosyal, politik ve kültürel dinamikleriyle iç içe olmuştur. Sanat eserleri hem yaratıldıkları toplumun izlerini taşımakta hem de dönemlerinin tarihsel ve kültürel bir belgesi niteliğini kazanmaktadır (Dağlan, 2024). Bu yönüyle sanat, yalnızca

estetik bir uğraş değil; aynı zamanda toplumları anlamak ve dönüştürmek için vazgeçilmez bir araç olarak karşımıza çıkmaktadır.

Sanatın toplumsal işlevine dair kuramsal yaklaşımlar, sosyoloji, kültürel çalışmalar ve estetik felsefesi gibi farklı disiplinlerde zengin bir tartışma alanı oluşturmaktadır. Sosyolojik kuramlar, sanatı toplumsal yapının bir yansıması ve ürünü olarak ele almaktadır. Örneğin, Karl Marx, sanatın içinde yer aldığı kültürel üstyapının, ekonomik altyapı tarafından belirlendiğini öne sürmektedir (Sarıkoca, 2020). Marx’a göre ekonomi, altyapı olarak toplumsal bilinç biçimlerini (siyaset, din, hukuk vb.) şekillendirmekte; sanat da bu üstyapının bir parçası olarak dönemin üretim ilişkilerinden etkilenmektedir. Nitekim tarihsel olarak ekonomik refah düzeyi arttıkça, sanatsal üretimin de canlandığı gözlemlenmektedir. Bir bölgede ekonomik gelişme dönemlerinde sanat eserlerinin sayısındaki artış, özellikle mimari alanda belirgin biçimde ortaya çıkmaktadır (Sarıkoca, 2020). Diğer yandan, sosyolog Pierre Bourdieu, sanat eserlerine verilen değerin ve sanatsal beğenin toplumsal sınıflar arasındaki farklılıklarla ilişkili olduğunu vurgulamaktadır. Bourdieu, estetik zevklerin öznel bir “beğeni” meselesi olmaktan ziyade, eğitim ve kökenle şekillenen ve toplumsal hiyerarşiyi yeniden üreten bir unsur olduğunu göstermektedir (McLaughlan, 2024). Üst sınıfların “Yüksek Sanat” zevkleri ve alt sınıfların “Halk Sanatı” tercihleri, kültürel sermaye aracılığıyla sosyal ayrımları pekiştirmektedir. Böylece sanat sosyolojisi perspektifi, sanatsal üretimin ve beğenin; sanatçı, izleyici ve kurumsal yapıların içinde bulunduğu toplumsal koşullarla nasıl belirlendiğini analiz etmektedir.

Kültürel çalışmalar bağlamında sanatın işlevi, ideoloji, kimlik ve kolektif bellek kavramları ekseninde incelenmektedir. Kültürel kuramcılar, sanatın egemen söylemlere karşı bir mücadele alanı olabileceğini ve toplumsal grupların kendi kimliklerini ve deneyimlerini sanat yoluyla görünür kılabildiğini ifade etmektedir. Örneğin, Chris Weedon ve Glenn Jordan, kolektif bellek kavramını ele alarak sanatın, geçmişin egemen (hegemonik) anlatılarına meydan okumada önemli bir rol oynayabileceğini belirtmektedir (Marada, 2022). Nitekim kamusal alandaki sanat uygulamalarının, her bir topluluğun değerlerini ifade edebildiği; geçmişte yaşanan çevresel ya da toplumsal suçları görünür kılarak farkındalık yaratabildiği ve “kazananların” dikte ettiği tarih okumasını sorgulatabildiği ileri sürülmektedir (Tartari, 2020). Bu yönüyle sanat, kültürel çalışmalarda bir tür toplumsal söylem olarak değerlendirilmektedir: Hem mevcut toplumsal güç ilişkilerini yansıtmakta ve yeniden üretmekte hem de onları dönüştürebilecek bilinç ve farkındalık yaratma potansiyeli taşımaktadır.

Estetik ve sanat felsefesi alanında ise sanatın işlevi üzerine iki temel yaklaşım öne çıkmaktadır: sanatın özerkliği (Autonomisi) ve sanatın toplumsal/etik işlevi. xix. yüzyılda ortaya çıkan “*Sanat için sanat*” (*l’art pour l’art*) anlayışı, sanatın herhangi bir toplumsal, politik veya ahlaki amaca hizmet etmeden, kendi başına bir değere sahip olduğunu savunmaktadır. Bu görüşe göre sanat, güzelliği ve estetik hazzı amaç edinmeli; sanat eserleri yalnızca biçimsel niteliklerine (çizgi, renk, kompozisyon vb.) göre değerlendirilmelidir. “*Sanatın fayda gözetmesi onun sanatsal niteliğini bozar*” diyen Théophile Gautier ve Oscar Wilde gibi estetikçiler, “*Kullanışlı olan her şey çirkindir*” diyerek sanatın günlük yaşamın gereksinimlerinden bağımsız, özgür bir alan olması gerektiğini ileri sürmüşlerdir. Sanatın özerkliğini vurgulayan bu estetik tutum, nihayetinde sanatın toplumdan bağımsız bir değere sahip olduğunu iddia etmektedir. Buna karşın Tolstoy gibi bazı düşünürler, sanatın esas amacının insanları ortak duygularda buluşturmak ve ahlaki gelişime katkı sunmak olduğunu savunmuştur. Tolstoy, “*Sanat Nedir?*” adlı eserinde sanatın bir duygu iletişimi aracı olduğunu; empatiyi güçlendirerek insanlığı birleştirmeyi hedeflediğini belirtmektedir (Chaliakopoulos, 2025). Ona göre sanat yalnızca estetik haz için değildir; aksine, evrensel bir ahlaki bağ kurmalı ve geniş kitlelere hitap etmelidir. Bu nedenle Tolstoy, yalnızca belli bir zümrenin zevkine hitap eden “*Elit*” sanat yerine, samimi ve herkesçe anlaşılabilir bir sanat anlayışını yüceltmektedir. Estetik kuramlar düzleminde bu iki uç yaklaşım -sanatın özerk, amaçsız güzellik arayışı ile sanatın etik-toplumsal bir misyon taşıması gerektiği fikri- arasında pek çok ara görüş gelişmiştir. XX. yüzyılın eleştirel kuramcılarından Theodor W. Adorno, “*Sanatın Özerkliği*” kavramının tarihsel olarak burjuva toplumunun bir ürünü olduğunu; sanatın gündelik yaşamdan kopuşunun ancak belirli bir sınıfın ayrıcalığı sayesinde gerçekleştiğini ifade etmiştir. Bu bağlamda estetik tartışmalar, sanatın bir yandan kendine özgü bir anlatım biçimi olduğu, diğer yandan da kaçınılmaz biçimde dönemin toplumsal gerçeklerinden etkilendiği düşüncesinde birleşmektedir. Günümüz akademik literatüründe sanatın toplumsal işlevi, çok boyutlu bir olgu olarak ele alınmaktadır: Sanat hem toplumsal yapının bir ürünü hem de onu etkileyen ve dönüştürebilen bir pratik olarak değerlendirilmektedir.

Sanat, yalnızca toplumu yansıtmakla sınırlı kalmaz; aynı zamanda ona yön verme gücüne de sahiptir. Tarih boyunca sanat akımları ve eserleri, toplumsal gerçeklikleri sorgulayarak dönüştürücü bir etki yaratmış; estetik ifadeler aracılığıyla değişimin temelini atmıştır. Özellikle baskıcı dönemlerde sanatçılar, eserlerini birer protesto aracı olarak kullanmış ve toplumun vicdanını sarsmayı amaçlamıştır. Nitekim sanat sosyolojisi literatüründe, ortaya çıkan sanat eserinin ya mevcut toplumsal kabulleri pekiştirdiği ya da bu kabulleri sorgulayarak eleştirel bir söylem geliştirdiği sıklıkla vurgulanmaktadır (Sarıkoca,

2020). Toplumsal eleştiri içeren sanat, izleyicide farkındalık yaratarak kamuoyu oluşturmada önemli bir rol üstlenmektedir. Vista Sanat'ta yayımlanan bir makalede belirtildiği üzere, politik protesto hareketlerinden beslenen sanat eserleri toplumsal adaletsizlik ve eşitsizlikleri hedef almakta; bu tür eserler, kamuoyunun dikkatini çekerek toplumsal değişimi teşvik etmektedir (Dağlan, 2024). Örneğin, Picasso'nun “*Guernica*” isimli tablosu, 1937 yılında masum sivilleri bombalayan faşist şiddete karşı evrensel bir çığlık hâline gelmiş; Diego Rivera'nın duvar resimleri ise Meksika toplumunun devrim ve sınıf mücadelelerini geniş kitlelere aktarmıştır. Sanatın sosyo-kültürel dönüşüme katkısı yalnızca büyük başyapıtlarla sınırlı değildir. Halk tiyatroları, müzik, edebiyat ve sinema gibi popüler sanat formları da toplumsal sorunları görünür kılarak değişim taleplerini beslemiştir. Özellikle xx. yüzyılda sivil haklar hareketleri, savaş karşıtı hareketler ve feminist dalga gibi süreçlerde sanat ile aktivizm i içe geçmiştir. Örneğin, Amerika Birleşik Devletleri'nde 1960'lı yıllarda gerçekleşen Afro-Amerikan sivil haklar mücadelesinde sanatçılar (Jacob Lawrence, Nina Simone gibi) eserleriyle eşitlik arayışının sesi olmuş; XXI. yüzyılda ise #MeToo hareketi ve iklim krizi protestoları, sokak sanatı ve diğital görsel üretimleri aracılığıyla küresel bir sanatsal dile kavuşmuştur. Bu rnekler ışığında sanatın toplumsal işlevi, sosyo-kültürel dönüşümün hem tanığı hem de itici gücü olarak değerlendirilebilir. Sanat, bir yandan mevcut düzeni eleştirerek yeni bir toplumsal bilinç uyandırmakta; diğer yandan bireylerin duygudaşlık kurmasını sağlayarak ortak bir değişim iradesi yaratmaktadır.

şekil 8

Pablo Picasso, “Guernica”, 1937.



(Wikimedia Commons, 2009, *Guernica*)

Şekil 9

Jacob Lawrence, “Panel 16”, 1954-1956.



(Peabody Essex Museum, t.y., Panel 16)

Şekil 10

Diego Rivera, “The World of Today and Tomorrow (Bugünün ve Yarının Dünyası)”, 1935.



(Pera Müzesi, 2011, The World of Today and Tomorrow)

Sanatın toplumsal işlevlerinden biri de ekonomik boyutuyla ilgilidir. Sanat ile ekonomi arasındaki ilişki çift yönlüdür: Bir yandan ekonomik koşullar sanat üretimini etkilerken, diğer yandan sanat faaliyetleri ekonomiye katkı sağlamaktadır. Tarihsel olarak ekonomik refah dönemlerinde sanata yönelik himaye artmış; güçlü patronlar ya da devlet desteğiyle büyük eserlerin üretimi mümkün olmuştur. Örneğin, Rönesans İtalya’sında zengin Medici ailesinin sağladığı destek, Floransa’yı sanatın merkezi hâline getirmiştir. Sanayi

Devrimi sonrasında ise burjuvazinin yükselişiyile birlikte müze ve konser salonları gibi kültürel kurumlar gelişmiştir. Nitekim “*İnsanlık tarihi, sanatın gelişimi ile ekonomik gelişimin birlikte hareket ettiğini göstermektedir*” (Sarikoca, 2020, s. 4). Ekonomik refahın arttığı bölgelerde sanat dallarının canlandığı; sanat eserlerinin sayısının artıp çeşitlendiği görülmektedir. Özellikle mimari, ekonomik gücün sanatsal üretime yansımaya iyi bir örnek teşkil etmektedir. Büyük imparatorluklar ve kentler, zenginliklerini anıtlar, opera binaları ve gösterişli yapılar aracılığıyla ifade etmişlerdir.

Günümüzde sanatın ekonomik işlevi daha da belirgin hâle gelmiştir. Küresel ölçekte ele alındığında, kültür endüstrileri önemli bir ekonomik sektör oluşturmaktadır. Unesco verilerine göre kültürel ve yaratıcı endüstriler, dünya ekonomisinin yaklaşık %6’sını oluşturmakta, yılda tahminen 4,3 trilyon ABD doları değer üretmekte ve dünya çapında yaklaşık 30 milyon kişiye istihdam sağlamaktadır (Unesco, 2023). Yaratıcı sektör, büyüme hızıyla birçok geleneksel sektörü geride bırakmış durumdadır. Örneğin, Amerika Birleşik Devletleri’nde sanat ve kültür sektörü, toplam gayrisafı yurt içi hasılanın (GSYİH) %4’ünden fazlasını oluşturmakta; bu oran ulaştırma veya tarım sektörlerinden daha yüksek bir paya karşılık gelmektedir. Sanatın ekonomik etkisi yalnızca doğrudan istihdam ve gelir yaratmakla sınırlı değildir; aynı zamanda turizm ve şehir ekonomilerine de önemli katkılar sağlamaktadır. Kültürel miras alanları ve sanat etkinlikleri, dünya genelinde milyonlarca turisti çekmekte ve bulundukları bölgelere ekonomik hareketlilik kazandırmaktadır. Örneğin, Kamboçya’da yer alan “*Angkor Wat*” gibi kültürel miras alanları ile zengin geleneksel sanat ortamı, 2019 yılında ülkeye 6,6 milyonun üzerinde turist çekerek turizm gelirlerinde ciddi bir artış yaratmıştır (Unesco, 2023). Bu bağlamda sanat, şehirlerin ve ülkelerin marka değerini artıran, onları bir cazibe merkezine dönüştüren önemli bir ekonomik faktör olarak öne çıkmaktadır. Modern kentler, “*Kültür Endüstrisi*” ve “*Yaratıcı Şehir*” kavramları çerçevesinde müzeler, bienaller ve festivaller düzenleyerek hem sanata alan açmakta hem de ekonomik kalkınma stratejileri yürütmektedir. Örneğin, İstanbul Bienali ve Venedik Bienali gibi uluslararası sanat organizasyonları, ev sahibi şehirlere hem kültürel prestij hem de turizm geliri sağlamaktadır. Ayrıca, sanat piyasası da küresel ekonominin bir parçası hâline gelmiştir; müzayede evlerinde sanat eserleri milyonlarca dolara alıcı bulabilmekte ve bu durum, sanat ile yatırım ve finans dünyası arasındaki ilişkileri güçlendirmektedir. Ancak sanatın ekonomik boyutu ele alınırken bazı riskler ve eleştiriler de gündeme gelmektedir. Aşırı ticarileşme, sanatın ifade özgürlüğünü kısıtlayabilmekte veya sanatsal değerın ikinci plana atılmasına neden olabilmektedir. Özellikle yüksek sanat piyasasının spekülâtif yapısı, sadece ekonomik getiri amacıyla eser üretilmesi ya da kültürel mirasın metalaştırılması gibi sorunlara yol açabilmektedir. Bu dengeyi koruyabilmek adına birçok toplum, sanat faaliyetlerini kamu

desteğiyle sübvansede etmekte; böylece hem sanatçıların özgün üretimlerini teşvik etmeyi hem de kamunun sanata erişimini sağlamayı amaçlamaktadır.

Sonuç olarak, sanat ve ekonomi ilişkisinde sanat, bir yandan büyüyen bir endüstri ve istihdam alanı olarak toplumsal refahı etkileyen bir unsur iken; diğer yandan, sanatsal özgünlüğün ve toplumsal değerinin korunabilmesi için ekonomik süreçlerden görece bağımsız yaratıcı alanlara da ihtiyaç duymaktadır.

Son yıllarda sanatın toplumsal işlevleri arasında öne çıkan bir diğer boyut, çevresel sürdürülebilirlik ve ekolojik farkındalık olmuştur. Küresel çevre krizleri ve iklim değişikliği karşısında birçok sanatçı, eserlerinde çevreci temaları işlemekte ve doğrudan atık malzemeleri kullanarak mesaj vermektedir. Geri dönüşüm malzemelerinin sanatta kullanımı, hem çevreye duyarlı bir üretim yöntemi sunmakta hem de topluma israf ve tüketim kültürü üzerine eleştirel bir bakış açısı kazandırmaktadır. Bu yaklaşım, atıkların estetik bir kompozisyona dönüştürülmesi yoluyla, “çöp” kavramına yüklenen negatif algıyı kırmayı hedeflemektedir. Örneğin, Gana asıllı heykeltıraş El Anatsui, yerel geri dönüşüm merkezlerinden topladığı binlerce kullanılmış şişe kapağını bakır tellerle birleştirerek devasa, kumaş benzeri asılı heykeller yaratmaktadır. Anatsui’nin bu metalik eserleri, yerel estetik gelenekleri modern soyut sanat diliyle birleştirirken; tüketim, kimlik ve ticaret gibi siyasal, toplumsal ve çevresel meselelere de gönderme yapmaktadır (Buck, 2023). Onun eserlerinde atık malzeme, yalnızca bir üretim unsuru olmaktan çıkmakta; aynı zamanda küresel tüketim toplumunun izlerini taşıyan bir anlatı ögesine dönüşmektedir.

Şekil 11

El Anatsui, “Earth’s Skin (Dünyanın Derisi)”, 2007.



(The New York Times, 2013, *Earth’s Skin*)

Atık malzeme kullanan sanat anlayışı, köklerini xx. yüzyılın avangard sanat pratiklerinden almaktadır. Pablo Picasso ve Georges Braque’ın eski gazete kâğıtlarıyla yaptıkları kolajlar, Marcel Duchamp’ın buluntu nesneleri (*Eeady-Made*) sanatın bir parçası hâline getirmesi ve 1960’ların *Arte Povera* akımı, değersiz malzemeye sanat üretme geleneğini başlatmıştır. Günümüzde ise bu yaklaşım, ekolojik bilinçle birleşerek yeni bir boyut kazanmıştır. Yalnızca estetik bir deneme değil; aynı zamanda eleştirel bir mesaj taşıyan sürdürülebilir sanat eserleri, insanlığın atık üretimine dikkat çekmeyi amaçlamaktadır. Endüstriyel atıklar, elektronik hurdalar, plastik şişeler ve eski giysiler gibi malzemelerden yapılan enstalasyonlar, izleyicileri hem şaşırtmakta hem de düşünmeye sevk etmektedir. Bu tür eserler, “Çöpe ikinci bir şans verme” fikrini somutlaştırarak tüketim kültürüne eleştirel bir yaklaşım sunmaktadır (Iberdrola, 2021). Örneğin, bir sanat eseri plastik okyanus atıklarından yaratılan dev bir balina heykeli olduğunda, yalnızca estetik bir obje değil; aynı zamanda deniz kirliliğine karşı bir farkındalık kampanyası işlevi görmektedir. Nitekim “*Washed Ashore*” gibi çevreci sanat projeleri, okyanuslardan toplanan atıklarla deniz hayvanı heykelleri yaparak binlerce ziyaretçiye plastik kirliliğinin vahametini anlatmayı hedeflemektedir. Benzer şekilde moda alanında gelişen “*Trashion*” (çöpten moda) akımı, kullanılmış malzemelerden yapılan giysiler aracılığıyla hem yaratıcılığı ortaya koymakta, hem de israfa karşı eleştirel bir duruş sergilemektedir.

Şekil 12

Haseltine Pozzi, “*Cleo the Clownfish (Palyaço Balığı ve Deniz Şakayığı)*”, 2018.



(Washed Ashore, 2023, *Cleo the Clownfish*)

Sanatta atık malzeme kullanımının toplumsal işlevi, yalnızca çevre bilinci oluşturmakla sınırlı kalmaz; aynı zamanda topluma yaratıcı dönüşüm için ilham vermektedir. Bir zamanlar değersiz sayılan nesnelerin sanatsal bir dokunuşla değerli eserlere dönüşmesi, toplumda “Atık” kavramına bakışı değiştirmektedir. Bu yaklaşım, “Çöpten Sanat” aracılığıyla bireylerde günlük yaşamlarında geri dönüşüm ve yeniden kullanım pratiğini teşvik etmeyi amaçlamaktadır. Iberdrola tarafından hazırlanan bir raporda, bu sanat akımının aşırı tüketim ve çevresel kirlilik konularına eleştirel bir mesaj taşıdığı vurgulanmaktadır. Kâğıt, plastik ve metal gibi atıkların sanata dönüştürülmesinin, bu malzemelerin ömrünü uzatarak atık miktarını azaltma gibi çevresel faydalar sunduğuna dikkat çekilmektedir (Iberdrola, 2021).

Dahası, geri dönüşüm sanatının eğitim alanında da etkili bir araç hâline geldiği, özellikle çocuklara çevre bilinci kazandırmak amacıyla kullanıldığı belirtilmektedir. Bu yönüyle sanat, sürdürülebilir bir gelecek için toplumsal farkındalık yaratma işlevini yerine getirmektedir.

Sanatın belki de en belirgin toplumsal işlevlerinden biri, toplumsal protestoların taşıyıcısı, kimlik ifadelerinin aracı ve kolektif hafızanın deposu olmasıdır. Tarih boyunca sanat, otoriteye karşı halkın sesi olmuş; marjinalleştirilmiş kimlik gruplarının kendilerini ifade etmeleri için bir platform sunmuş ve toplumların ortak hafızalarını görsel-işitsel imgelerle kodlamıştır.

Protesto ve direniş sanatı, toplumsal hareketlerin ayrılmaz bir parçası olarak değerlendirilmektedir. Baskıya, adaletsizliğe veya baskın ideolojilere karşı mücadele eden gruplar, mesajlarını geniş kitlelere ulaştırmak ve duygusal bir etki yaratmak amacıyla sıklıkla sanatsal araçlara başvurmaktadır. Afişler, duvar resimleri, müzik, tiyatro performansları, şiirler ve heykeller, bir protesto hareketinin simgesi hâline gelebilmektedir. Örneğin, 1968 Mayıs’ında Paris’te gerçekleşen öğrenci isyanları sırasında ortaya çıkan yaratıcı duvar yazıları ve afişler, hâlâ kolektif hafızada yer eden protesto estetiğinin örnekleri arasında sayılmaktadır. Benzer biçimde, 2010’lu yıllarda Arap Baharı sürecinde Mısır ve Tunus’ta duvar resimleri ve karikatürler, sokaktaki halkın taleplerini dünyaya duyurmak için etkili bir mecra işlevi görmüştür. Protesto sanatının etkisi üzerine yapılan bir incelemede, bu tür sanatın kolektif bellek inşa ettiği ve bu sayede toplumsal hareketlerin kalıcı izler bırakabildiği ifade edilmektedir (Marada, 2022). Güncel bir örnek olarak, 2020 yılında Amerika Birleşik Devletleri’nde George Floyd’un öldürülmesiyle başlayan Black Lives Matter (Siyah Hayatlar Önemlidir) protestolarında duvarlara çizilen Floyd portreleri ve sloganlar, yalnızca o anın öfkesini değil; aynı zamanda uzun yıllara yayılan ırkçılık karşıtı mücadelenin hafızasını da

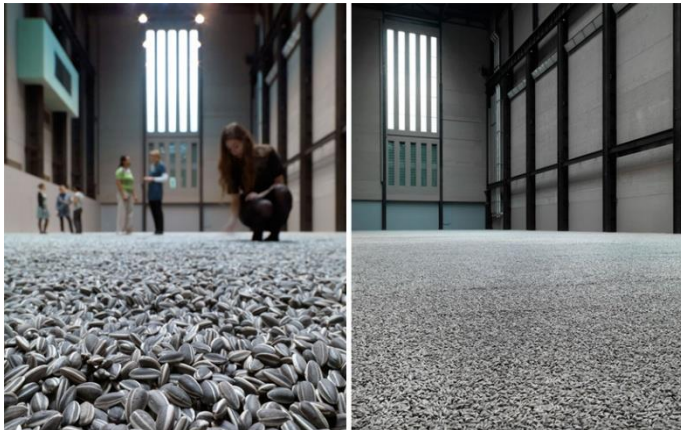
temsil etmiştir. Protesto sanatının gücü, evrensel bir sembol dili oluşturabilmesinden kaynaklanmaktadır. Basit bir resim ya da melodi, karmaşık bir toplumsal sorunu kitlelere anlatabilmekte ve empati yaratabilmektedir. Bunun yanı sıra, protesto sanatı hareketlerin sürekliliğini sağlamada da kritik bir rol oynamaktadır; zira sanat, slogandan öte bir duygusal bağ kurmakta ve direniş ruhunu gelecek nesillere aktarmaktadır.

Sanat, aynı zamanda kimlik inşası ve ifade aracı olarak da toplumsal bir işlev görmektedir. Ezilen veya azınlık konumundaki gruplar, kendi seslerini merkeze taşımak ve yerleşik stereotipleri kırmak amacıyla sanatı etkin bir şekilde kullanmışlardır. Örneğin, sömürgecilik sonrası dönemde Afrika ve Asya toplumlarında sanatçılar, Batı'nın egzotikleştirici bakışına karşı kendi gerçekliklerini yansıtan eserler üreterek kültürel kimliklerini yeniden tanımlamaya yönelmişlerdir (Lindström, 2014). Bu yönelim, postkolonyal sanat akımlarının temelini oluşturmuştur.

Benzer biçimde feminist sanatçılar, kadın kimliğine özgü deneyimleri sanat aracılığıyla görünür kılarak ataerkil kültüre meydan okumuş; etnik ve kültürel azınlık gruplarından sanatçılar ise kendi tarihlerini ve toplumsal mücadelelerini sanatsal ifadelerle aktararak görünürlük kazanmışlardır. Sanat, bu bağlamda ötekileştirilen kimliklerin kendilerini anlatabildikleri bir ifade alanı sunmaktadır. Sanat sosyoloğu Becker'ın ifadesiyle her sanat eseri bir “*Kolektif Eylem*” ürünüdür; sanatçılar eserlerini üretirken belirli bir topluluğun duygu ve düşüncelerini temsil ederler. Çin'de Ai Weiwei gibi sanatçılar, hem ulusal hem de muhalif kimlikleriyle eserlerinde toplumsal bir duruş sergilemektedir. Dolayısıyla sanat, toplulukların kendilerini tanımlama sürecinde kritik bir rol oynamaktadır: Marjinal gruplar için bir “*Güçlenme*” (*Empowerment*) aracı olurken, çoğunluk gruplar için farklı kimlikleri anlama ve empati kurma imkânı sunmaktadır.

Şekil 13

Ai Weiwei, “Sunflower Seeds (Ayçekirdekleri)” 2010.



(Designboom, 2010, *Sunflower Seeds*)

Sanatın bir diğer toplumsal boyutu ise kültürel ve kolektif hafızanın inşası ile aktarımıdır. Toplamlar, önemli olayları, acıları veya zaferleri çoğunlukla sanat aracılığıyla simgeleştirir ve hatırlamayı sürdürür. Anıtlar, anma törenleri, ağıtlar, belgesel filmler ve edebi eserler, toplumsal hafızayı canlı tutan araçlar arasında yer almaktadır. Örneğin, II. Dünya Savaşı'nın yarattığı dehşet yalnızca tarih kitaplarıyla değil; aynı zamanda sayısız film, roman, resim ve anıt aracılığıyla da kolektif bellekte yer edinmiştir. Berlin'deki Holokost Anıtı ya da Washington D.C.'de bulunan Vietnam Veterans Memorial (Maya Lin tarafından tasarlanmıştır), acı dolu geçmişle kamusal bir yüzleşme ve yas mekânları olarak hizmet vermektedir. Bu bağlamda sanat, topluma geçmişi unutturmama, yaşananlardan ders çıkarma ve kolektif travmaları birlikte işleyebilme imkânı sunmaktadır. Bu tür eserler yalnızca bireysel anıları değil; aynı zamanda toplumsal hafızanın sürekliliğini sağlayan sembolik yapılardır. Sanat, bu yönüyle hem geçmişi hatırlama pratiği sunmakta hem de toplulukların kimlik inşasında etkili bir araç işlevi görmektedir.

Şekil 14

Peter Eisenman, “*Memorial to the Murdered Jews of Europe (Holocaust Anıtı)*”, 2005.



(Deutsche Welle, t.y., *Memorial to the Murdered Jews of Europe*)

Protesto sanatı ile hafıza arasındaki ilişkiyi ele alan bir çalışma, protesto sanatının bir “*Hafıza Çalışması*” (*Memory Work*) olarak değer taşıdığını; hem bireysel hem de kolektif belleği şekillendirerek toplulukların ortak kimlik ve dayanışma duygusunu pekiştirdiğini ifade etmektedir (Marada, 2022). Bu nedenle otoriter rejimlerin, protesto sanatını sansürlemeye ya da yok etmeye çalıştığı görülmektedir; zira bu tür eserlerin korunması, mücadele hafızasının da korunması anlamına gelmektedir. Kültürel hafızanın sanat aracılığıyla aktarımına bir diğer örnek ise halk müziği ve geleneksel danslardır. Sözlü kültür geleneğinde türküler, destanlar ve ağıtlar, bir toplumun tarihsel deneyimlerinin hafıza deposu işlevini görmektedir. Nesilden

nesile aktarılan bu sanat formları, yazılı tarihin eksik bıraktığı birçok ayrıntıyı içinde barındırmaktadır.

Sonuç olarak sanat, bir toplumun kolektif hafızasını inşa eden ve onu geleceğe taşıyan temel araçlardan biridir. Bu işlev, hem resmi tarihi tamamlamakta hem de alternatif hafıza mekanizmaları yaratarak toplumsal çeşitliliğin kaydını tutmaktadır.

Atık malzemelerle eser üretme pratiği, çevresel farkındalığın sanatsal ifade yoluyla artırılmasına olanak tanıyan özgün bir yöntem olup, aynı zamanda sürdürülebilirlik ilkesini sanat bağlamında görünür kılan önemli bir yaklaşımdır. Bu yaklaşım, “Çöpe yeni bir yaşam vermek” olarak da tanımlanabilir ve topluma çok yönlü mesajlar iletmektedir. Öncelikle, atık malzeme ile üretilen sanat eserleri çevre sorunlarına dikkat çekmektedir. Sanatçılar, toplumun genellikle göz ardı ettiği çöp ve atık yığınlarını birer sanat eserine dönüştürerek izleyicinin bilinçaltında güçlü bir etki yaratmaktadır. Brezilyalı sanatçı Vik Muniz’in çalışmaları bu alana dair çarpıcı bir örnek oluşturmaktadır. Muniz, Rio de Janeiro yakınlarındaki dünyanın en büyük çöp sahalarından biri olan Jardim Gramacho’da çalışan geri dönüşüm işçileri (Catadores) ile birlikte gerçekleştirdiği “Waste Land” projesinde, bu işçilerin portrelerini onların topladığı atık malzemelerden meydana getirmiştir. Sanatçının da belirttiği gibi, “Bir çöp parçasını sanat eserine dönüştürmekten daha büyük bir dönüşüm yoktur” (Linnenkoper, 2019). Muniz, bu dev portrelerin fotoğraflarını satarak elde ettiği geliri işçilerin kurduğu kooperatife bağışlamış ve böylece orada çalışan insanların yaşam koşullarının iyileştirilmesine katkı sunmuştur (Farr, 2011). Bu proje sayesinde son derece marjinalize edilmiş bir topluluk, sanat aracılığıyla görünürlük kazanmış ve güçlenmiştir.

Şekil 15

Vik Muniz, “Pictures of Garbage: The Gipsy Magna (Çöp Resimleri: Çingene Magna)”, 2008.



(HızlıResim, 2025, Pictures of Garbage: The Gipsy Magna)

Muniz'in temel amacı, "sanat yaparken bir yandan da bu işçilerin hayatlarını olumlu etkilemek"ti ve proje sonunda bu hedefini gerçekleştirdiği görülmektedir. "Waste Land" belgeseli, sanatın toplumsal işlevini doğrudan ortaya koyan örneklerden biridir. Çöpten sanat üretmek, yalnızca çevresel atık sorununa dikkat çekmekle kalmamış; aynı zamanda toplumun en alt tabakasında yer alan bireylere maddi-manevi destek sağlamıştır. Muniz'in çalışmaları göstermektedir ki sanat, toplumsal değişim için güçlü bir katalizör işlevi görebilmektedir. Sanat, bir yandan çevresel kirlilik ve yoksulluk gibi yapısal sorunlara ayna tutarken; diğer yandan proje paydaşlarının yaşamlarında somut iyileşmeler yaratabilmektedir.

Atık malzemelerin sanata dâhil edilmesi, izleyicilerde güçlü bir farkındalık ve değer dönüşümü yaratmaktadır. Örneğin, deniz kıyısında rastlanan plastik şişe, pipet ya da ağ parçası gibi çöpler çoğu birey için sıradan birer kirlilik unsuru olarak algılanırken; bir sanat sergisinde bu malzemelerden yapılmış dev bir deniz kaplumbağası heykeliyle karşılaşıldığında, aynı nesnelere yönelik bakış tamamen değişebilmektedir. Oregon merkezli "Washed Ashore" projesi, tam da bu dönüşümü gerçekleştirmeyi hedeflemektedir: Okyanuslardan toplanan on binlerce parça atık, balina, fok, denizanası gibi heykellere dönüştürülmekte ve her yaştan izleyiciye plastik kirliliğinin boyutu görsel olarak anlatılmaktadır (Breckenridge, 2024). Bu heykeller, eğitici araçlar olarak müzeleri ve kamusal parkları dolaşmakta; böylece sanat aracılığıyla çevre eğitimi sunulmaktadır. Benzer şekilde, Angela Haseltine Pozzi gibi sanatçılar, atıklardan ürettikleri sanat eserlerini eğitim müfredatlarına entegre ederek çocuklara sürdürülebilirlik bilincini kazandırmayı amaçlamaktadır. Bu örnekler, atık malzeme sanatının toplumsal bir eğitim işlevi de gördüğünü ortaya koymaktadır.

Şekil 16

Haseltine Pozzi, "Sea Lion (Deniz Aslanı)", 2010.



(Washed Ashore, 2021, Sea Lion)

Atık malzeme kullanımının bir diğer önemli toplumsal boyutu, bu sanat pratiğinin yaratıcılığı demokratikleştirmesi ve “*Herkes sanat yapabilir*” anlayışını desteklemesidir. Geleneksel olarak sanat eserleri, pahalı malzemeler ve teknik uzmanlık gerektirebilirken; atık malzeme sanatı, hemen herkesin çevresindeki nesneleri sanata dönüştürebileceğini göstermektedir. Bu yaklaşım, topluluk temelli sanat projelerinde de kendini göstermektedir. Örneğin, bazı kentlerde mahalle sakinlerinin bir araya gelerek atıklardan ortak heykeller veya mozaikler üretmesi, bu sürecin toplumsal kapsayıcılık boyutunu gözler önüne sermektedir. Bu tür katılımcı projeler, sanatı elit bir uğraş olmaktan çıkararak toplumun kolektif bir etkinliği hâline dönüştürmektedir. Toplumsal uyum ve ortak amaç duygusu yaratmanın yanı sıra bireylere, kendi yaratıcılık potansiyellerini keşfetme fırsatı sunmaktadır. Ayrıca, malzemenin “*Bedelsiz*” oluşu, sanatı lüks bir uğraş olmaktan çıkararak daha geniş kitlelerin erişimine açmaktadır. Böylece atık malzeme sanatı, yalnızca ekolojik değil; aynı zamanda sosyal sürdürülebilirliğe de katkı sağlamaktadır. Bu yaklaşım, doğaya duyarlı, katılımcı ve kapsayıcı bir sanat modelini temsil etmektedir.

Sonuç olarak, geri dönüşüm malzemelerinin sanatta kullanım pratiği; çevre bilinci, toplumsal farkındalık, eğitim ve katılım gibi çok boyutlu işlevler üstlenmektedir. Bu yaklaşım sayesinde sanat, günümüzün en acil sorunlarından biri olan sürdürülebilirlik meselesiyle doğrudan kesişmekte ve toplumda davranış değişikliği yaratabilecek mesajlar iletmektedir.

Sanatın toplumsal işlevleri, tarihsel süreç içerisinde çeşitli boyutlar kazanmış olsa da, özünde insanın sosyal bir varlık oluşuyla doğrudan ilişkilidir. Sanat, duyguların, düşüncelerin ve deneyimlerin paylaşılmasını sağlayarak toplumsal bağları güçlendiren bir iletişim dilidir. İlk insanların duvar resimlerinden, modern çağın dijital sanat performanslarına kadar uzanan süreçte sanat; toplumu yansıtmış, eleştirmiş ve yönlendirmiştir. Günümüzde ise sanatın toplumsal rolleri her zamankinden daha çeşitlidir: Bir protesto gösterisinde duvara çizilen grafiti, adalet talebini haykırabilir; bir müze galerisindeki enstalasyon, iklim krizinin tehlikelerini hatırlatabilir; bir sokak festivali ise farklı kültürlerden bireyleri bir araya getirerek hoşgörü ve toplumsal uyumu pekiştirebilir.

Sanat, aynı zamanda toplumsal belleği canlı tutan bir arşiv işlevi görmektedir. Geçmişin zaferleri, trajedileri ve mücadeleleri, sanat yapıtlarında yaşamaya devam ederek toplumların kim olduklarını ve nerelerden geldiklerini unutmadan geleceğe bakabilmelerine olanak sağlamaktadır. Örneğin, Anadolu’daki destanlar, ağıtlar ve halı motifleri, bu coğrafyanın yüzyıllar içerisinde biriktirdiği kültürel mirası bugüne taşımaktadır. Sanatın bu hafıza işlevi, gelecekte de önemini koruyacaktır. Nitekim insanlık, COVID-19 pandemisi gibi

küresel bir olguyu dahi filmler, şarkılar ve romanlar aracılığıyla kültürel hafızasına kazımadır.

Günümüz dünyasında hızla ilerleyen teknoloji ve dijitalleşme, sanatın toplumsal işlevlerini de dönüştürmektedir. Artırılmış gerçeklik (AR) ve sanal gerçeklik (VR) teknolojileri, sanat yoluyla empati kurmayı ve toplumsal meselelere dikkat çekmeyi yeni boyutlara taşımaktadır. Sanal sergiler ve çevrimiçi platformlar aracılığıyla sanat, coğrafi engelleri aşarak küresel bir iletişim aracına dönüşmektedir. Böylece, dünyanın farklı coğrafyalarında yaşanan adaletsizlikler, acılar veya sevinçler, dijital sanat projeleri aracılığıyla geniş kitlelere hızla ulaştırılabilmektedir. Uzmanlar, teknolojik ilerlemeler ışığında sanatın yeni ifade biçimleri geliştirerek izleyiciyi daha da içine çeken deneyimler yaratacağını öngörmektedir (Nick, 2024). Örneğin, gelecekte bir VR deneyimiyle kullanıcıların bir mülteci kampının içine “*Sanat yoluyla*” adım atmaları ve empati kurmaları mümkün hâle gelebilecektir. Aynı şekilde, artırılmış gerçeklik teknolojisiyle oluşturulan bir kamusal alan enstalasyonu, iklim krizinin etkilerini bireylerin doğrudan deneyimlemesine olanak tanıyabilecektir. Bu tür yenilikçi uygulamalar, sanatın toplumsal bilinç oluşturma ve harekete geçirme gücünü daha da artırmaktadır.

Öte yandan, küresel ölçekte devam eden eşitsizlikler, adaletsizlikler ve çevresel sorunlar göz önünde bulundurulduğunda, sanatçılar gelecekte de toplumun vicdanı olmayı sürdürecektir. İklim değişikliği, savaşlar, göç krizleri ve toplumsal adalet mücadeleleri gibi konular, sanatın ilham kaynağı olmaya devam edecek; sanatçılar, özgün bakış açılarıyla bu zorlukları sanatsal üretimlerine yansıtmayı sürdüreceklerdir (Nick, 2024). Sanatın toplumsal işlevi, gelecekte muhtemelen daha da kritik bir önem kazanacaktır; zira hızla akan bilgi çağında sanatsal ifade, bireyleri durup düşünmeye, hissetmeye ve harekete geçmeye yönlendiren önemli bir durak olma niteliğini sürdürecektir.

Sonuç olarak, sanatın toplumsal işlevi statik değil, dinamik bir olgudur. Toplumlar değiştikçe sanatın rolü de yeniden tanımlanmakta; ancak özünde sanat, her daim bir iletişim, dönüşüm ve birleştirme gücü barındırmaktadır. Sanat, toplumların kendini anlama, anlatma ve geliştirme çabasının estetik bir dışavurumudur. Günümüzde sanat, ekonomik kalkınmadan sürdürülebilirliğe, protesto eylemlerinden kimlik inşasına kadar birçok alanda toplumsal işlevler üstlenmektedir. Gelecekte de teknolojinin ve küreselleşmenin etkisiyle bu işlevlerin evrilmesi muhtemeldir; ancak sanatın insana dair derin meselelerle uğraşma kapasitesi değişmeyecektir. Bir tuvaldeki fırça darbesi, bir duvardaki mural, bir sahnedeki dans ya da bir dijital ekrandaki tasarım; tümü topluma ayna tutmaya ve onu ileri taşımaya devam edecektir. Sanatın dönüştürücü gücü, geçmişte olduğu gibi bugün ve yarın da toplumsal yaşamın

merkezinde, insanlığın ortak hikâyesinin vazgeçilmez bir parçası olarak varlığını sürdürecektir (Nick, 2024).

Endüstri, tüketim ve sanatın kesişimi

Sanat üretimi, endüstriyel gelişmeler ve tüketim alışkanlıklarıyla tarih boyunca dinamik bir ilişki içinde olmuştur. Sanayi Devrimi'nden itibaren makineleşme ve seri üretim, sanatın hem icra biçimlerini hem de toplumdaki konumunu dönüştürmüştür (Wikipedia, 2025). Tüketim toplumunun ortaya çıkışıyla birlikte sanat eserleri bir yandan geniş kitlelere ulaşırken diğer yandan bir meta değeri kazanarak piyasalaşmıştır (Türkel, 2013).

Sanayi öncesi toplumlarda sanat üretimi büyük ölçüde zanaatkarların el becerisine ve bireysel ustalığına dayanmaktaydı. Orta Çağ ve erken modern dönemde, lonca sistemi içerisinde sanatsal üretim ile maddi üretim iç içe geçmiş olsa da üretimin hızı ve ölçeği sınırlı kalmıştır. XVIII. yüzyılın sonlarında başlayan Sanayi Devrimi, üretim süreçlerinde makine kullanımını ve seri imalatı mümkün kılarak bu dengede köklü değişimlere neden olmuştur. Buhar gücüyle çalışan dokuma tezgahları, matbaa makineleri ve benzeri icatlar sayesinde ekonomik üretkenlik önemli ölçüde artmıştır. Ancak endüstriyel üretimdeki bu hızlı dönüşüm, sanat ve tasarım alanında çeşitli tartışmaları beraberinde getirmiştir. Özellikle makineleşmenin, zanaatkarların ve sanatçıların üretim sürecindeki işlevi ve estetik değerlerin korunması üzerindeki etkisi, XIX. yüzyıl ortalarından itibaren Avrupa'da pek çok düşünür ve sanatçı tarafından sorgulanmaya başlanmıştır (Renauld, 2023).

Arts and Crafts (Sanatlar ve Zanaatlar) Hareketi, XIX. yüzyılın ikinci yarısında İngiltere'de endüstriyel seri üretime bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. William Morris ve John Ruskin gibi figürler, fabrikasyon ürünlerin estetik ve nitelikli el işçiliğini değersizleştirdiğini savunarak geleneksel zanaatkârlığı yüceltmişlerdir (Renauld, 2023). Morris'in öncülüğünü yaptığı atölyeler, tekstil ve mobilya üretiminde el işçiliğini ve doğadan ilham alan tasarımları tercih ederek makineleşmeye karşı sanatsal bir duruş sergilemiştir. Bu hareket, yalnızca estetik kaygılarla sınırlı kalmayıp aynı zamanda sosyolojik bir tepki niteliği taşımaktadır; sanayileşmenin getirdiği kentleşme ve bireyin anonimleşmesi gibi toplumsal dönüşümlere karşı bir reform ideali barındırmaktadır. Ekonomik açıdan değerlendirildiğinde ise Arts and Crafts ürünlerinin yüksek maliyetli ve sınırlı sayıda olması, seri üretimin erişilebilirlik avantajına karşı bu hareketin seçkin bir tüketici kitlesiyle sınırlı kalmasına neden olmuştur. Bununla birlikte, Arts and Crafts Hareketi endüstri ve sanat arasındaki çatışmaya erken bir örnek teşkil ederek sonraki tasarım yaklaşımlarını önemli ölçüde etkilemiştir.

Endüstriyel gelişmeler, aynı dönemde sanatın malzeme ve tekniklerinde de çeşitliliğe yol açmıştır. Özellikle xix. yüzyılda kimya endüstrisindeki ilerlemelerle birlikte sentetik boyalar ve hazır boya tüplerinin geliştirilmesi, ressamaların stüdyo ortamının dışına çıkarak açık havada resim yapmalarını mümkün kılmıştır. Bu teknolojik yeniliklerin, Empresyonist akımın doğuşunda önemli bir rol oynadığı kabul edilmektedir. Öte yandan, fotoğrafın 1839 yılında icat edilmesi ve devamında sinematografin geliştirilmesi, sanat eserinin mekanik olarak yeniden üretimi kavramını gündeme taşımıştır. Bu konuya yönelik ilk teorik yaklaşımlardan birini, Walter Benjamin “*Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Eseri*” (1935) başlıklı makalesiyle ortaya koymuştur. Benjamin, teknik çoğaltma yöntemlerinin sanat eserinin “*Aurasını*” yani özgünlüğünü ortadan kaldırdığını, ancak bunun sanatın daha geniş kitlelere ulaşarak demokratikleşmesini sağladığını ileri sürmüştür (Wikipedia, 2025). Sanat tarihçileri ve sosyologlar, Benjamin’in bu değerlendirmesini modern çağda sanatın işlevini anlamaya yönelik önemli bir kuramsal dönüm noktası olarak kabul etmektedirler.

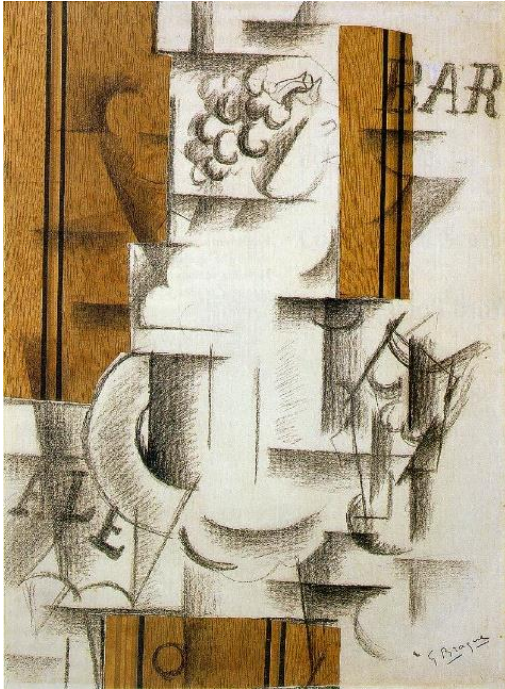
XX. yüzyılın ilk yarısında endüstriyel temalar ve malzemeler, sanat akımlarının merkezine yerleşmeye başlamıştır. İtalya’da ortaya çıkan Fütürizm (1909), makineyi ve hızı yücelten bir sanat anlayışını benimsemiştir. Fütürist sanatçılar, manifestolarında “*Bir yarış otomobilinin güzelliğini*” antik heykellerin estetiğine üstün tutarak endüstriyel moderniteye duydukları hayranlığı dile getirmişlerdir. Benzer şekilde, Rusya’daki Konstrüktivizm akımı (1910’lar-1920’ler), sanatın endüstriyel formlarla ve malzemelerle birleşerek topluma hizmet etmesi gerektiğini savunmuştur. Konstrüktivist sanatçılar; cam, çelik, plastik gibi yeni endüstriyel malzemelerle heykeller ve tasarımlar üretmiş; sanat ile mühendislik arasındaki çizgiyi belirsizleştirmişlerdir. Bu akımın öncüleri için sanat, devrimin ve yeni toplumun bir parçası olarak işlevsel olmalıdır. Nitekim 1919 yılında Almanya’da kurulan Bauhaus okulu da “*Sanat, zanaat ve endüstrinin birliği*” idealini pratiğe dökmüştür. Bauhaus’ta tasarımcılar ve sanatçılar, modern endüstrinin olanaklarını kullanarak gündelik yaşama yönelik işlevsel ve estetik ürünler tasarlamışlardır. Bauhaus okulu, form ile işlevin buluştuğu ve endüstriyel üretime uygun bir tasarım anlayışını yayarak endüstri ile sanatı yakınlaştıran önemli bir yapı hâline gelmiştir.

XXI. yüzyılın başlarında sanatın endüstriyel nesnelere yönelik yaklaşımı yalnızca olumlayıcı bir bakış açısıyla sınırlı kalmamış; aynı zamanda ironik ve eleştirel yönelimlerin de öne çıktığı bir perspektif gelişmiştir. Bu bağlamda, Dadaizm akımı içerisinde yer alan Marcel Duchamp, 1917 yılında sergilediği *Çeşme (Fountain)* adlı yapıtıyla sanat anlayışında köklü bir dönüşümün öncüsü olmuştur. Duchamp, gündelik bir sanayi ürünü olan porselen bir pisuvarı sanat eseri olarak sunarak, “*Hazır-Nesne*” (*Ready-Made*) kavramını sanat

literatürüne kazandırmıştır. Bu yaklaşım, sanatın tanımını radikal biçimde genişletmiş ve endüstriyel toplumun sıradan nesnelere estetik bir bağlam kazandırmıştır. Sanatçının seçimi ve sunumuyla fabrika üretimi bir nesne, “*Sanat eseri*” niteliği kazanmış; böylece sanat eserinin özgünlüğü, değeri ve üretim süreci üzerine kapsamlı tartışmalar gündeme gelmiştir. Endüstriyel üretim ile sanat arasındaki bu kesişim, sanat kurumlarının otoritesine yönelik eleştirel bir müdahale olarak da değerlendirilmiştir. Duchamp’ın izinden giden diğer Dadaist ve Sürrealist sanatçılar da benzer biçimde, kola şişesi, gazete kupürü ve bisiklet tekerleği gibi gündelik nesneleri kolaj ve montaj teknikleri aracılığıyla sanat eserlerine dâhil etmişlerdir. Bu tür yaklaşımların erken örnekleri arasında, Pablo Picasso ve Georges Braque’ın 1910’lu yıllarda gazete kâğıtları ve duvar kâğıtları kullanarak gerçekleştirdikleri kolaj çalışmaları yer almaktadır. Bu sanatsal üretimler, endüstriyel atık ya da artık malzemelerin estetik bir bağlamda yeniden işlenmesine olanak sağlamış ve nesnelerin anlam dönüşümünü ortaya koymuştur (Iberdrola, 2021). Böylece sanat, yalnızca formel bir ifade aracı olmaktan öteye geçerek, toplumsal üretim biçimlerine eleştirel bir perspektifle yaklaşan bir pratiğe dönüşmüştür.

Şekil 17

Georges Braque, “*Fruit Dish and Glass (Meyve Tabacağı ve Bardak)*”, 1912.



(Wikipedia, 2011, *Fruit Dish and Glass*)

Şekil 18

Picasso, “*Still Life with Chair Caning (Hasır Örgülü Natürmort)*”, 1912.



(Artchive, t.y., *Still Life with Chair Caning*)

Şekil 19

Pablo Picasso, “*Bull’s Head (Boğa Başı)*”, 1942.



(ResearchGate, 2015, *Bull’s Head*)

Modernizm dönemi sanatçıları, endüstriyel nesneleri farklı amaçlarla eserlerine dâhil etmişlerdir. Kimi zaman bu durum, malzemenin kendisine yeni bir form kazandırılmasıyla (örneğin, Picasso’nun bisiklet parçalarından oluşturduğu boğa heykeli) gerçekleşmiş; kimi zaman da endüstri çağının estetik bir konusu olarak yüceltilmesiyle (örneğin, Fütürist sanatçıların trenleri, otomobilleri resmetmesi gibi) ortaya çıkmıştır. Bu çeşitlilik, sanat ile endüstri arasındaki ilişkinin tek yönlü olmadığını; aksine, sanatçıların endüstriyel dünyayı hem eleştirel hem de yapıcı biçimde yorumladıklarını göstermektedir. Sosyolojik açıdan bakıldığında, modernizmin avangard hareketleri bir yandan sanatı gündelik yaşamla bütünleştirerek “*Herkes için sanat*” idealine yaklaşmış; diğer yandan ise elit bir sanat dünyası ile endüstriyel kitle kültürü arasındaki gerilimi görünür kılmıştır. Ekonomik açıdan değerlendirildiğinde ise, xx. yüzyıl başlarında sanat piyasası henüz sınırlı olsa da, sanat eserlerinin koleksiyonerlerce alınıp satılması, endüstriyel üretim tekniklerinin getirdiği çoğaltılabilirlik ile yeni bir boyut kazanmıştır. Özellikle fotoğraf ve baskı teknikleri, aynı eserin birden fazla nüshasının ekonomik değer taşımaya imkân tanımıştır.

1945 sonrasında, özellikle Batı dünyasında hızlı bir ekonomik büyüme ve tüketim patlaması yaşanmıştır. Üretim bandındaki artan verimlilik ve reklam endüstrisinin gelişimi, günlük yaşamı seri üretilmiş tüketim mallarıyla doldurmuştur. Bu dönemde sanat, giderek belirginleşen tüketim toplumunu hem yansıtan hem de sorgulayan bir role bürünmüştür. Theodor Adorno ve Max Horkheimer gibi Frankfurt Okulu düşünürleri, 1944 tarihli “*Kültür*

Endüstrisi” kavramıyla popüler kültür ürünlerinin (film, müzik, dergi vb.) endüstriyel üretim standartlarına göre üretilip tüketime hazır mala dönüştüğünü eleştirmiştir (Boratav ve Gürdal, 2016). Onlara göre sanat değeri taşıması beklenen kültürel ürünler bile, kapitalist üretim ve tüketim döngüsünün bir parçası hâline gelerek bireyleri pasifleştiren, tekdüzeleştiren bir kitle kültürü yaratmaktadır. Bu eleştirel perspektif, sanat eserinin ticari metaya dönüşümü olgusunu vurgulayarak sanatın özerkliği meselesini gündeme getirmiştir. Nitekim Adorno, Walter Benjamin’in “*Sanatın Demokratikleşmesi*” olarak gördüğü teknik çoğaltılabilirlik olgusunu, sanatın “*Kitleselleşmesi*” ve özgünlüğünü yitirmesi şeklinde değerlendirmiştir (Boratav & Gürdal, 2016).

1950’ler ve 1960’lı yıllarda sanat dünyasında ortaya çıkan Pop Art (Pop Sanatı) Akımı, tüketim toplumunun imgelerini sanata taşıyarak bu dönüşüme çarpıcı bir yanıt vermiştir. Amerika Birleşik Devletleri’nde Andy Warhol, Roy Lichtenstein ve James Rosenquist gibi sanatçılar, reklam görsellerini, çizgi romanları ve süpermarket raflarındaki ürünleri sanatsal birer ögeye dönüştürmüşlerdir. Warhol’un ünlü “*Campbell’s Soup Cans*” (Çorba Konserveleri) serigrafileri ya da Coca-Cola şişesi tasvirleri, sıradan tüketim mallarını adeta anıtsal birer ikona hâline getirmiştir. Warhol’un “*Bir işte iyi olmak en ilginç sanat biçimidir. Para kazanmak sanattır ve iyi iş yapmak en iyi sanattır.*” sözü, sanat ve iş dünyasını aynı düzlemde değerlendiren provokatif yaklaşımını yansıtmaktadır. Ayrıca, Amerikan tüketim kültürünün eşitlikçi yanılsamasını da şu gözlemiyle ifade etmiştir: “*Amerika’nın en zengin tüketicileri ile en yoksul tüketicileri temelde aynı şeyleri satın alırlar... Başkan da Coca-Cola içer, çöpçü de içer; ve ikisinin içtiği Cola aynıdır.*” Pop sanatçılarının eserleri yüzeyde tüketim kültürünü kutluyor gibi görünse de, aslında altında eleştirel bir alt metin barındırmaktadır. Tüketimin anonimleştirdiği ve herkes için aynılaştıran deneyimi, sanatsal bir temsil hâline getirmişlerdir. Bu akım, sanat ile reklam, yüksek kültür ile popüler kültür arasındaki sınırları bilinçli biçimde bulanıklaştırmıştır. Ekonomik açıdan Pop Sanatı, sanat eserlerinin seri üretime uygun olduğunu ve bu şekilde pazarlanabileceğini göstermiştir. Warhol’un atölyesi olan “*The Factory*” (Fabrika) adını taşıması da bu yaklaşımı simgeler niteliktedir. Bu durum, sanat piyasasının genişlemesi ve sanatın bir endüstri hâline gelmesinin erken habercilerinden biri olmuştur.

Şekil 20

Andy Warhol, “Campbell's Soup Cans (Çorba Konserveleri)”, 1962.

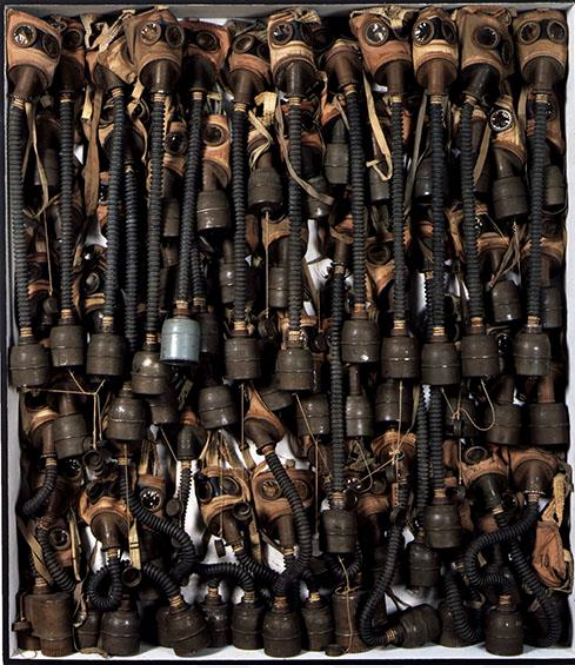


(MoMA, t.y., Campbell's Soup Cans)

Avrupa’da ise benzer dönemde tüketim toplumuna karşı farklı bir sanatsal tepki ortaya çıkmıştır: “Nouveau Réalisme” (Yeni Gerçekçilik). 1960 yılında Fransız sanat eleştirmeni Pierre Restany’nin öncülüğünde gelişen bu sanat akımı, sanatın içinde yaşanılan gerçekliğin doğrudan bir parçası olması gerektiğini savunmuştur. Restany, bu yaklaşımı “Kentsel, endüstriyel ve reklamcı gerçekliğin şiirsel geri dönüşümü” olarak tanımlamıştır. Yeni Gerçekçi sanatçılar - Arman, César, Christo, Niki de Saint Phalle ve diğerleri - kent sokaklarından, çöp kutularından ve fabrikalardan topladıkları nesneleri sanat malzemesi olarak kullanmışlardır. Örneğin Arman, kullanılmış gaz maskeleri, kırık oyuncaklar ve bozuk kemanlar gibi atık nesneleri bir araya getirerek “Accumulation” (Yığılma) adını verdiği eserlerini oluşturmuştur. César ise hurda otomobil parçalarını presleyerek metal bloklar hâlinde heykellere imza atmıştır.

Şekil 21

Arman, “*Home, Sweet Home (Evim, güzel evim)*”, 1960.



(Arman Studio, t.y., *Home, Sweet Home*)

Şekil 22

César Baldaccini, “*Compression Ricard*”, 1962.



(HızlıResim, 2025, *Compression Ricard*)

Bu tür eserler, tüketim toplumunun biriktirdiği atıklara ayna tutan eleştirel ifadeler olarak değerlendirilmiştir. Restany'nin ifadesiyle Yeni Gerçekçiler, “*Üretilmiş, mekanikleşmiş, atılmış nesneyle ilişki kurarak içinde bulunduğumuz medeniyeti anlamaya çalışmıştır*”. Bu sanat anlayışı, Pop Art'ın tüketim imgelerini tuvale taşıma biçiminin ötesinde, tüketimin fiziksel artığı olan çöpu doğrudan galeri mekânına taşımıştır. Sosyolojik açıdan bakıldığında, bu yaklaşım savaş sonrası tüketim toplumunun savurganlığına ve nesnelerin hızla değersizleşip çöpe dönüşmesine karşı bir farkındalık yaratma amacı taşımaktadır. Ekonomik perspektiften değerlendirildiğinde ise ilginç bir dönüşüm dikkat çekmektedir: Hiçbir değeri yokmuş gibi görülen atık materyaller, sanat bağlamında yeniden değerlendirilerek ekonomik bir değere kavuşmuştur. Böylece sanat pazarı, tüketim artıklarını yeniden metalaştırmış ve görünürde değersiz olan nesnelere sanatsal bir değer yüklemiştir.

1960'larda “*Junk Art*” (Çöp Sanatı) terimi, özellikle Amerika Birleşik Devletleri'nde öne çıkmıştır. New York'ta 1961 yılında düzenlenen “*The Art of Assemblage*” (Assemblaj Sanatı) adlı sergi, atılmış nesnelerden oluşturulan heykel ve kolajları sanat dünyasına tanıtarak bu yönelimi görünür kılmıştır. Bu sergi, gündelik hayattan dışlanmış, terk edilmiş materyallerin estetik potansiyelini ortaya koyarak sanatın sınırlarını genişletmiştir. Robert Rauschenberg'in “*Combine*” adını verdiği resim-heykel karışımı işleri, eski lastikler, yatak yayları, gazete kupürleri ve afiş parçaları gibi gündelik yaşamın atıklarını sanat kompozisyonlarının bir parçası hâline getirmiştir.

Şekil 23

Robert Rauschenberg, “*Monogram*” (1955-1959).



(Love London Love Culture, 2016, *Monogram*)

Aynı dönemde Jasper Johns, Allan Kaprow, Edward Kienholz gibi sanatçılar da endüstriyel toplumun artık malzemelerini kullanarak artan tüketimciliğe eleştirel göndermelerde bulunmuşlardır. Bu eserler, toplumun çöpüne ikinci bir hayat kazandırarak hem estetik hem de politik bir duruş sergilemiş, tüketim nesnelerinin bir yandan popüler kültür imgeleriyle yüceltilip diğer yandan çöp olarak değersizleştirilmesine dikkat çekmiştir. Sanatın perspektifinden bakıldığında bu ikilik, güçlü bir tezat oluşturarak sanat eleştirisinin temelini oluşturmuştur. Bu dönemin sonunda, 1960'ların sonlarında İtalya'da ortaya çıkan “*Arte Povera*” (Yoksul Sanat) akımı da benzer bir eleştirel yaklaşım taşımaktadır. Bu akımın temsilcileri-Jannis Kounellis, Michelangelo Pistoletto, Mario Merz gibi sanatçılar-endüstriyel ve doğal malzemeleri (toprak, kumaş, dal, hurda metal vb.) en az müdahale ile sanat eserine dönüştürmüşlerdir. “*Arte Povera*” sanatçıları, pahalı ve sofistike malzemelere sırt çevirerek “*Gösterişsiz*” malzemelerle sanat üretmeyi tercih etmiş; bu tutumla hem sanat piyasasının elitizmine hem de endüstriyel materyal fetişizmine karşı duruş sergilemişlerdir. Tüm bu örnekler, sanat tarihinin söz konusu döneminde sanat ile endüstri ve tüketim olgusunun son derece zengin ve çoğulcu bir etkileşime girdiğini göstermektedir. Sanat, kimi zaman endüstriyel estetiği sahiplenmiş, kimi zaman tüketimi kutlamış, kimi zaman da değersiz materyalleri sahneye taşıyarak eleştirel bir söylem geliştirmiştir.

1970’li yıllardan itibaren küresel ölçekte yükselen çevre hareketleri ve sürdürülebilirlik bilinci, sanat alanında da etkisini göstermiş; bu süreçte geri dönüşüm teması sanat pratiklerinde giderek daha fazla önem kazanmıştır. Sanatçılar, endüstriyel toplumun çevreye bıraktığı yükü eleştirmek amacıyla atık malzemeleri estetik bir anlatım aracı olarak kullanmaya başlamışlardır. Bu eğilim, önceki dönemlerde ortaya çıkan “*Çöp Sanatı*” (*Junk Art*) yaklaşımlarından beslenmekle birlikte, daha belirgin bir ekolojik kaygıyı ve çevresel sorumluluk bilincini içermektedir. Örneğin Alman sanatçı Joseph Beuys, 1970’li yıllarda gerçekleştirdiği performanslarında ve enstalasyonlarında keçi peyniri, keçe, paslanmış ekipman gibi organik ve endüstriyel atık malzemelerle kapitalist tüketim ile doğa arasındaki gerilime dikkat çekmiştir. Beuys’un bu yaklaşımı, doğa ile insan arasındaki bağın sanat yoluyla yeniden kurulmasına yönelik sembolik bir eylem olarak değerlendirilmiştir. 1980’li yıllarda ise “*Trash Art*” (Çöp Sanatı) terimi daha yaygın biçimde kullanılmaya başlanmış ve çevresel kaygılar güden sanat pratiklerinin genel tanımı hâline gelmiştir. Bu dönemde pek çok sanatçı, özellikle plastik, metal, cam gibi dönüştürülebilir materyalleri toplayarak heykel ve enstalasyon çalışmalarında kullanmıştır. Özellikle Brooklyn doğumlu sanatçı Mierle Laderman Ukeles’in projeleri bu bağlamda dikkat çekicidir. Ukeles, New York Belediyesi temizlik işçileriyle birlikte gerçekleştirdiği “*Maintenance Art*” başlıklı projelerinde, kentsel atıkları ve temizlik eylemini sanat bağlamına taşıyarak çevre hizmetlerinin görünmez emeğini

görünür kılmayı amaçlamıştır. Ukeles'in bu yaklaşımı, hem çevresel sürdürülebilirliğe hem de görünmeyen emeğin görünürlüğüne dair eleştirel bir sanat dili geliştirmiştir.

1990'lı yıllara gelindiğinde, küreselleşmenin etkisiyle sürdürülebilir sanat anlayışı daha da güç kazanmıştır. Bu dönemde sanat eserleri yalnızca estetik objeler olarak değil, aynı zamanda çevresel farkındalık yaratma araçları olarak da değerlendirilmiştir. Özellikle Birleşmiş Milletler'in 1992 yılında düzenlediği Rio Çevre ve Kalkınma Zirvesi gibi uluslararası etkinlikler, sanatçıları çevre temalı kamusal işler üretmeye teşvik etmiştir. Sanatçılar, bu tür küresel platformlardan ilham alarak toplumsal duyarlılığı artırmayı hedefleyen yaratıcı projeler geliştirmişlerdir. Nitekim 2012 yılında Rio de Janeiro'da gerçekleştirilen Birleşmiş Milletler Sürdürülebilir Kalkınma Konferansı (Rio+20) kapsamında, Botafogo Plajı'na yerleştirilen dev balık heykelleri bu yaklaşıma örnek teşkil etmektedir. Tamamen atık plastik şişelerden inşa edilen bu enstalasyonlar, hem tüketim atıklarının yaratıcı bir biçimde dönüştürülebileceğini göstermiş hem de çevre kirliliğine karşı eleştirel bir mesaj iletmıştır (TwistedSifter, 2012). Bu tür kamusal sanat uygulamaları, bir yandan geniş kitlelerin dikkatini çevre sorunlarına çekmeyi amaçlarken, diğer yandan sanatın toplumsal meselelerle ne denli iç içe geçebileceğini gözler önüne sermiştir.

Şekil 24

Rio+20, “*Big Fishes (Dev Balıklar)*”, 2012.



(Arch2O, 2012, *Big Fishes*)

XXI. yüzyılda “*Upcycling*” (İleri Dönüştürme) kavramı, sanat ve tasarım literatüründe önemli bir yer edinmiştir. William McDonough ve Michael Braungart'ın 2002 tarihli “*Cradle to Cradle*” (Beşikten Beşiğe) adlı eserinde popülerleştirilen bu kavram, atık bir malzemenin yaratıcı müdahale ile başlangıçtaki kullanım değerinden daha yüksek bir değere sahip yeni bir ürüne dönüştürülmesini ifade etmektedir (Iberdrola, 2021). Sanat bağlamında ileri dönüştürme yaklaşımı, yalnızca malzemenin yeniden kullanımıyla sınırlı kalmayıp aynı zamanda objenin

kültürel ve ekonomik değerini artırma potansiyeli de taşımaktadır. Günümüzde birçok sanatçı, eski gazete kâğıtlarından elektronik atıklara kadar geniş bir yelpazede artık malzemeyi sanatının temel unsuru hâline getirmektedir. Bu yaklaşım, disiplinlerarası bir nitelik taşımakta; resim, heykel, moda, mimarlık ve performans sanatlarında geri dönüştürülmüş malzemeler sıklıkla kullanılmaktadır (Iberdrola, 2021). Örneğin Brezilyalı sanatçı Vik Muniz, Rio de Janeiro'daki Jardim Gramacho çöp sahasından topladığı çöplerle ünlü tabloların dev boyutlu kolajlarını üretmiş; bu kolajları fotoğraflayarak sanat eseri hâline getirmiştir. Söz konusu eserler, uluslararası sanat piyasasında satışa sunulmuş ve elde edilen gelir, atık toplayıcı işçilerin kurduğu kooperatife aktarılmıştır. Bu süreç, 2010 yapımı “*Waste Land*” adlı belgesele de konu olmuştur. Bu örnek, atık malzemenin sanatsal yaratıcılık sayesinde hem sosyo-kültürel hem de ekonomik bir dönüşüm geçirebileceğini çarpıcı biçimde ortaya koymaktadır. Toplum tarafından “*Artık*” olarak görülen nesneler, sanat yoluyla yeniden değer kazanmakta ve bu değer, toplumsal faydaya da dönüşebilmektedir.

Sanatın diğer alanlarında da endüstri ve tüketim olgusunun yansımaları belirgin biçimde gözlemlenmektedir. Mimarlık alanında, eski endüstri yapılarının sanat müzelerine dönüştürülmesi bu bağlamda dikkat çeken bir örnektir. Örneğin Londra'daki Tate Modern Müzesi, eski bir elektrik santralinin kültürel mekâna dönüştürülmesiyle endüstriyel mirasın sanatsal değere evrilmesini simgelemektedir. Ayrıca, “*Yeşil Mimari*” akımı çerçevesinde, yapılarda geri dönüştürülmüş malzeme kullanımının yaygınlaşması, hem çevresel bir duyarlılığı hem de estetik bir tercihi yansıtmaktadır. Moda tasarımı alanında ise sürdürülebilir moda anlayışı öne çıkmaktadır. Artık kumaşların ya da ikinci el giysilerin yaratıcı biçimde yeniden işlenmesiyle hem tüketim kültürüne eleştiri getiren hem de özgün stiller sunan koleksiyonlar ortaya çıkmaktadır. Bazı moda tasarımcıları, plastik atıklardan elde edilen ipliklerle haute couture düzeyinde giysiler tasarlamakta ve böylece hem çevre bilinci hem de estetik anlayış açısından yenilikçi yaklaşımlar sergilemektedir. Müzik ve sahne sanatları da endüstriyel temalardan ilham almıştır. 1970'lerde ortaya çıkan Endüstriyel Müzik türü, fabrika sesleri ve metalik ritimlerle sanayileşmenin tekinsiz atmosferini akustik olarak ifade etmektedir. Benzer şekilde çağdaş tiyatro ve performans sanatlarında da tüketim toplumuna yönelik eleştirel yaklaşımlar dikkat çekmektedir. Gerçek tüketim nesnelerinin parçalandığı performanslar ya da market alışverişi gibi eylemlerin sahne estetiğine dâhil edildiği tiyatro yapımları, bu eleştirinin örneklerindendir. Tüm bu örnekler, sanatın farklı dallarının endüstri ve tüketim olgularıyla çok yönlü bir etkileşim içinde olduğunu ve bu bağlamda estetik, sosyolojik ve çevresel boyutları bir arada değerlendirdiğini göstermektedir.

Endüstri, tüketim ve sanatın kesişimi, insanlığın modernleşme serüveninin sanat üzerindeki etkilerini anlamak açısından kilit bir kavramdır. Tarihsel süreçte değerlendirildiğinde, Sanayi Devrimi ile birlikte sanatın üretim, dağıtım ve tüketim koşulları köklü biçimde değişmiştir. Makineleşme, başlangıçta sanatçıların ve zanaatkârların rolünü sorgulatmış; bu sorgulama, Arts and Crafts gibi hareketlerle el emeğine dönüş arzusunu tetiklerken, öte yandan Fütürizm ve Bauhaus gibi akımlar aracılığıyla makinenin estetiğini benimseyen yaklaşımları da beraberinde getirmiştir. Yirminci yüzyılın ilerleyen dönemlerinde ise tüketim toplumu, sanatçılar için hem bir ilham kaynağı hem de eleştiri nesnesi hâline gelmiştir. Pop Art akımı, tüketim kültürünün ikonografisini sanatın diline tercüme ederken; Nouveau Réalisme ve onu izleyen geri dönüşüm temelli sanat akımları, tüketim sürecinin artıklarını sanatın konusu hâline getirmiştir. Böylelikle sanat, bir yandan kitle kültürünün bir parçası hâline gelmiş (örneğin baskı teknikleriyle çoğaltılarak bir meta gibi satılmıştır) (Boratav & Gürdal, 2016), öte yandan aynı kültürü hicveden veya dönüştüren bir araç olarak da işlev görmüştür.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Yöntem

Araştırma Yöntemi

Bu çalışma, nitel araştırma yöntemi temelinde tasarlanmıştır. Atık malzemenin sosyo-kültürel ve ekonomik dönüşümünün sanatsal yansımalarını incelemek amacıyla, kuramsal analiz ve sanat eseri çözümlemesi birlikte kullanılmıştır.

Araştırmada, Baudrillard, Bourdieu, Bauman ve Benjamin gibi düşünürlerin kuramsal yaklaşımlarından yararlanılmış; Marcel Duchamp, Tracey Emin, Joseph Beuys, Refik Anadol gibi sanatçıların eserleri ikonografik ve kavramsal düzeyde incelenmiştir.

Sanat yapıtları yalnızca estetik değil, aynı zamanda toplumsal ve kültürel bağlamlarıyla ele alınmış; disiplinlerarası bir perspektifle değerlendirilmiştir. Bu yöntem, sanatın eleştirel, politik ve dönüştürücü işlevini açığa çıkarmayı amaçlamaktadır.

Sanayi Devrimi Ve Sanatta Yeni Malzeme Kullanımı

XVII. ve XIX. yüzyıllarda Avrupa'dan başlayarak dünyayı köklü biçimde değiştiren Sanayi Devrimi, sadece ekonomi ve toplumsal yaşamı değil, sanat alanını da derinden etkilemiştir. Yaklaşık 1760'lardan XIX. yüzyıl sonuna dek uzanan bu süreçte buharlı makineler, fabrikalar, demiryolları ve seri üretim yöntemleri hızla gelişmiş; demir, çelik ve cam gibi yeni endüstriyel malzemeler mimarlıktan gündelik eşyalara kadar her alanda kullanılmaya başlamıştır (Renauld, 2023). Toplumlar kırsal tarım düzeninden hızla kentleşme ve fabrikalaşma düzenine geçerken, sanatçılar da bu dramatik dönüşüm karşısında kendi konumlarını ve ifade araçlarını yeniden değerlendirmek zorunda kalmışlardır. Nitekim makineleşmeyle birlikte "*El işçiliğinin yerini makine alırsa sanatçının veya zanaatkârın yeri ne olacaktır?*" sorusu dönemin entelektüellerini meşgul etmiştir (Renauld, 2023). Bu dönemde sanatın işlevi, üretim biçimleri ve estetik yönelimleri hızla değişime uğramış; sanatçı, eser ve izleyici arasındaki ilişkiler yeniden tanımlanmıştır.

Yeni Malzemeler, Teknik Yenilikler ve Sanatsal Üretim

Sanayi Devrimi, sanatçılara hem ilham veren hem de meydan okuyan pek çok yeni malzeme ve teknik sunmuştur. Özellikle endüstriyel üretimin gelişmesiyle birlikte, daha önce sanat alanında kullanılmayan veya nadiren kullanılan malzemeler önem kazanmıştır.

XIX. yüzyıla girerken mimarlar ve heykeltıraşlar, demir ve daha sonra çelik gibi malzemelerin sunduğu yapısal olanaklarla tanıştı. 1779'da İngiltere'de inşa edilen Iron Bridge (Demir Köprü), dünyada ilk defa demirin mimari bir strüktürün ana malzemesi olarak açıkça kullanıldığı örneklerden birisidir ve bu köprü endüstriyel malzemenin estetik bir formda da işe koşulabileceğini göstermiştir (Renauld, 2023). Yine dökme demir ve dökme cam kullanılarak inşa edilen Crystal Palace (Kristal Saray, 1851), Londra'daki Büyük Sergi'de sergilenen bir mimari başyapıt olarak, geniş açıklıkların ve ışık dolu mekanların endüstriyel malzemelerle nasıl yaratılabileceğini ortaya koymuştur (Renauld, 2023). Buhar gücüyle çalışan fabrikalarda seri üretilen standart demir parçaları, inşaat süresini kısaltmış ve mimaride daha önce mümkün olmayan ölçek ve formlara izin vermiştir. Tren istasyonları, sergi salonları ve pasajlar gibi yeni kamusal mekanlar, dökme demir kolonlar ve geniş cam panellerle inşa edilerek endüstri çağının görsel simgelerine dönüşmüştür. Bu gelişmeler, mimarlığın malzeme ve strüktür anlayışını kökten değiştirirken mühendislik ile estetiğin buluşmasına zemin hazırlamıştır (Renauld, 2023). Heykel sanatında ise, bronz döküm teknikleri sanayi çağında geliştirilmiş; büyük ölçekli heykellerin ve anıtların üretimi kolaylaşmıştır. XIX. yüzyılın sonuna gelindiğinde, sanatçılar çelik, demir, cam, beton gibi malzemeleri sadece işlevsel değil, yaratıcı ifade aracı olarak da görmeye başlamışlardır. Örneğin Fransa'da 1889'da inşa edilen Eyfel Kulesi, her ne kadar bir mühendislik yapıtı olsa da, tamamen endüstriyel malzemeyle estetik bir anıt ortaya koyarak dönemin sanat anlayışına etki etmiştir.

Sanayi Devrimi'nin resim sanatına belki de en çarpıcı etkisi, boya malzemelerinin üretimi ve teminindeki yenilikler yoluyla olmuştur. XIX. yüzyıl öncesinde ressamlar, pigmentlerini genellikle kendileri öğütüp karıştırmakta ve boyalarını domuz mesanesi gibi ilkel kaplarda saklamaktadırlar. 1841 yılında Amerikalı ressam John G. Rand, boyayı uzun süre bozulmadan muhafaza etmeyi sağlayan tıpalı kalay tüpü icat ettiği zaman, resim malzemesinde devrim niteliğinde bir adım atılmıştır (Hurt, 2013). Bu basit yenilik sayesinde boyalar hava almadan saklanabilir ve tekrar kapatılabilir hale gelmiştir. Başlangıçta geleneksel ressamlar tarafından pahalı bulunduğu için yavaş benimsenen bu taşınabilir boya tüpleri, kısa süre içinde özellikle Empresyonist ressamlar için vazgeçilmez olmuştur (Hurt, 2013). Artık ressamlar atölyeye bağımlı kalmadan, boyalarını kolayca yanlarında taşıyarak doğaya açılabilmiş ve manzara karşısında tuvalini anında renklendirebilmiştir. Böylece resim sanatı tarihinde ilk kez bir resmi açık havada (en plein air) tamamen bitirmek pratik hale gelmiştir. Örneğin Claude Monet ve arkadaşları, 1870'lerde doğrudan doğruya dış mekanda, değişen ışık ve hava koşullarını tuvale yansıtabilme özgürlüğüne kavuşmuşlardır. Monet'nin Rouen Katedrali ve Londra Parlamento Binası gibi seriler halinde günün farklı saatlerinde

yaptığı tablolar, bu teknolojik yeniliğin estetik sonuçlarına örnek gösterilebilir. Nitekim Pierre-Auguste Renoir bu durumu, “*Tüpteki boyalar olmasaydı ne Monet ne de Pissarro Empresyonist üsluplarını geliştiremezdi*” şeklinde vurgulamıştır (Hurt, 2013). Bunun yanında Sanayi Devrimi’nin kimya alanındaki ilerlemeleri sayesinde xix. yüzyılda sentetik pigmentler geliştirilmiştir. Krom sarısı, yapay ultramarin mavisi, zümrüt yeşili gibi canlı renkler endüstriyel kimyagerler tarafından sentezlenmiş ve piyasaya sürülmüştür (Hurt, 2013). Önceki yüzyıllarda paletlerinde sınırlı ve pahalı renkler kullanabilen ressamalar, bu yeni pigmentlerle adeta bir renk devrimi yaşamışlardır. Artık tuvaler, doğanın tüm tonlarını ve ışığın en ince nüanslarını yakalayacak parlaklıkta boyalarla kaplanabilmektedir. Empresyonizm, teknik açıdan bu gelişmelerin ürünü olarak doğmuş; yenilikçi boya malzemeleri sanatçıların doğayı anlık izlenimlerle resmetmesine imkan vermiştir (Hurt, 2013). Özetle, Sanayi Devrimi resim sanatının teknik temelini genişletmiş, malzemenin sağladığı olanaklar estetik yeniliklerin önünü açmıştır.

Sanayi çağının bir diğer önemli icadı, sanatın üretim ve çoğaltılma biçimini kökten değiştiren litografi (taş baskı) tekniği olmuştur. 1796’da Alois Senefelder tarafından bulunan litografi, bir taş plaka üzerinde çizilen resmin mürekkep ile kağıda defalarca basılabildiğini sağlamıştır. XIX. yüzyılın başlarında gelişen bu yöntem sayesinde tek bir desen veya resimden yüzlerce çoğaltma baskı üretmek mümkün hale gelmiştir (Ives, 2004). Baskı sanatındaki bu gelişme, sanat eserlerinin geniş kitlelere ulaşabilmesinin önünü açmıştır. Özellikle Fransa’da Honoré Daumier gibi sanatçılar, litografiyi kullanarak siyasal ve toplumsal hiciv içeren taş baskı eserlerini gazeteler ve aylık dergiler aracılığıyla kitlesel medyada yayımlamışlardır. Böylece sanat, ilk kez seri üretimin bir parçası olarak kitle kültürü ile buluşmuştur. Litografinin kolay ve ekonomik çoğaltma imkanı, xix. yüzyıl ortalarından itibaren afiş sanatını ve ticari grafik tasarımını da doğurmuştur. Renkli taş baskılar (kromolitografi) sayesinde renkli reklam afişleri, ürün ilanları ve popüler sanat baskıları üretilmiştir (Ives, 2004). Sanayi Devrimi’nin sonlarına doğru gelişen fotoğraf ise görsel temsil alanında devrim yaratmıştır. 1839’da Louis Daguerre ve William Talbot’un öncülüğünde ilan edilen fotoğraf tekniği, kimyasal ve optik bir yenilik olarak sanat dünyasına girdi. Fotoğraf makinesi, doğanın görüntüsünü doğrudan kaydetme olanağı sunduğu için başlangıçta bir bilimsel merak ürünü olarak görülse de kısa sürede estetik bir araç olarak da benimsendi. Portre fotoğrafçılığı, orta sınıf halk için ekonomik bir alternatif sunarak resimle yapılmış portrelerin yerini almaya başladı. Bunun sonucunda resim sanatının gerçeklik temsiline dayalı görev tanımı köklü biçimde sarsıldı. Fotoğrafın “*Dünyayı resimden daha doğru betimleyebilmesi*”, ressamları kendi sanatlarının amacını yeniden düşünmeye zorladı (Silva, 2024). Nitekim xix. yüzyılın ikinci yarısında pek çok ressam, fotoğrafın yapabildiğini

tekrarlamak yerine, fotoğrafın yapamadığını - yani öznel deneyimi, duyguları ve geçici izlenimleri - tuvale aktarmaya yöneldi (Silva, 2024). Bu olgu, İzlenimcilikten (Empresyonizm) soyut sanata uzanan modernist eğilimleri tetikleyen etkenlerden biri olarak görülmektedir. Örneğin Édouard Manet ve Edgar Degas gibi sanatçılar, fotoğraftan esinlenmekle birlikte, onun dondurulmuş anlarının ötesine geçerek hareket duygusunu ve anlık kompozisyonları resimlerinde denediler. Sonuç olarak, Sanayi Devrimi'nin teknoloji mirası olan fotoğraf ve baskı teknikleri, sanat eserinin üretim ve yayılma biçimini demokratikleştirirken, sanatçıları da yeni anlatım olanaklarına ve arayışlarına sevk etmiştir.

Sanayi Çağında Sanat Akımları ve Sanatçılar

Sanayi Devrimi'nin toplumsal ve kültürel etkileri, XIX. yüzyıl sanat akımlarının konularında ve üsluplarında somut olarak izlenebilir. Bu dönemde bazı sanatçılar endüstri çağının yeniliklerine coşkuyla yaklaşıırken, bazıları da geleneksel değerlere dönüş veya modernleşmenin eleştirisi yönünde tavır aldılar. Ortaya çıkan farklı sanat akımları, aslında sanayi toplumunun çelişkili yönlerine verilen sanatsal tepkiler olarak görülebilir.

XIX. yüzyılın ilk yarısına damgasını vuran Romantizm, Sanayi Devrimi'nin neden olduğu hızlı değişime karşı bir çeşit özlem ve tepkiyi içinde barındırıyordu. Romantik sanatçılar, bir yandan doğaya ve geçmişe dönüş temasını işlerken, diğer yandan yeni çağın getirdiği teknolojik manzaraları da kayıtsız kalmadan gözlemlediler. Örneğin İngiliz ressam J. M. W. Turner, *The Fighting Temeraire* (1838) ve *Rain, Steam and Speed (Yağmur, Buhar ve Hız)* (1844) gibi tablolarında buharlı lokomotifleri, gemileri ve sanayi ile değişen manzaraları resmetti (Signorelli, 2024). Turner'ın tablolarında makineleşme hem hayranlık uyandıran bir güç hem de nostaljik bir kaybın habercisi olarak ikili bir duyguyla yansıtılır (Silva, 2024). Romantik sanatçılar genel olarak sanayileşmenin yarattığı manevi boşluk ve doğadan kopuş duygusunu eserlerine yansıtmışlardır. Örneğin Caspar David Friedrich, her ne kadar doğrudan sanayi sahnelerini resmetmese de, doğanın yüceliğini ve insanın küçüklüğünü vurgulayarak dolaylı biçimde modern dünyaya eleştirel bir bakış getirmiştir. Romantik dönemde edebiyat ve müzikte de benzer şekilde Sanayi Devrimi'ne yönelik bir melankoli ve kaçış teması görülürken, görsel sanatlar bu yeni çağı hem büyüleyici hem de ürkütücü yönleriyle kayıt altına almıştır.

1848 devrimleri sonrasında Avrupa'da filizlenen Gerçekçilik (Realizm) akımı, sanayi toplumunun gündelik gerçekliğini ve özellikle emekçi sınıfların hayatlarını sanatın merkezine taşıdı. Gustave Courbet gibi gerçekçi ressam, tarihsel ve mitolojik konuları bir kenara bırakıp işçileri, köylüleri, atölyelerde çalışan zanaatkârları resmetmeye başladılar. Courbet'nin *Taş Kıranlar* (1849) tablosu, sanayi öncesi ağır beden işçiliğinin yorgunluğunu

yansıtırken, aynı zamanda izleyicide makineleşmenin bu insan gücünü nasıl değersizleştirdiğine dair bir düşünce uyandırır. Benzer şekilde Jean-François Millet, *Angelus* ve *Tarlada Çapa Yapanlar* gibi eserlerinde kırsal emek ve yoksulluğu işlemiş, sanayileşmenin dışında kalan taşra yaşamının zorluklarına ayna tutmuştur. Fransa’da Honoré Daumier, litografi tekniğini kullanarak yaptığı karikatür ve sahnelerde kent yaşamının sıkışıklığını, işçi sınıfının sıkıntılarını alaycı ancak gerçekçi bir üslupla betimledi. Realizm akımı, sanayi toplumunun sınıf farklılıklarını, çalışma koşullarını ve toplumsal adaletsizlikleri sanatın meşru konusu haline getirdi. Bu bağlamda, sanatın işlevi aristokratlara övgü veya mitolojik hikâyeleri güzelleme olmaktan çıkıp toplumsal eleştiri ve belgelemeye yöneldi. Gerçekçiler, sanayileşmenin toplumda yarattığı dönüşümü ve eşitsizlikleri görünür kılarak sanatın eleştirel bir güç olabileceğini gösterdiler. XIX. yüzyılın sonlarına doğru Realizm, yerini kısmen “Doğalcılık” (Natüralizm) akımına bırakırken, Emile Zola gibi yazarlar ve bazı ressamlar sanayi kenti yaşamını ve işçi mahallelerini bütün çarpıcılığıyla resmetmeye devam etti. Örneğin Edgar Degas, Paris’in modern kent yaşamını ve yeni ortaya çıkan kentli eğlence mekanlarını (balerinler, kafeler, konser salonları) resmederken, arka planda bu değişen toplumun psikolojisini de yansıtmıştır. Realizm ve izleyen akımlar, Sanayi Devrimi’nin sosyal gerçekliğini sanata taşıyarak sanatçının toplum içindeki gözlemci ve tanık rolünü pekiştirmişlerdir.

XIX. yüzyıl ortasından sonra sanayi toplumunun gündelik hayatı hızlanmış, özellikle şehirlerde modern yaşamın yeni görünüşleri ortaya çıkmıştır. Empresyonistler, tam da bu modern hayatın değişken ve anlık görünüşlerini tuvale aktarmaya çalışan bir grup olarak 1870’lerde Paris’te ortaya çıkmışlardır. Teknik yenilikler (boya tüpleri, demiryolu ile seyahat vb.) onların doğrudan dış dünyayı gözlemlemesini kolaylaştırmıştır. Empresyonistlerin konusu, bir bakıma sanayileşen kentin yeni manzaraları olmuştur: Paris’in bulvarları, tren istasyonları, köprüleri, kafeleri, kent dışındaki sayfiye yerleri... Claude Monet, “*La Gare Saint-Lazare*” (Saint-Lazare Garı, 1877) dizisinde bir tren istasyonunun içini resmederken, demir bir mimari yapı içerisindeki buhar ve duman etkisini ışık ve renk oyunları ile betimlemiştir. Burada Sanayi Devrimi’nin simgesi olan lokomotif ve demir konstrüksiyon, sanat tarihinde ilk defa böylesine estetik bir inceleme konusu olmuştur. Camille Pissarro ve Gustave Caillebotte gibi empresyonistler ise modern kentin geniş caddelerini, işlek sokaklarını ve günlük şehir hayatını resimlere taşımışlardır. Sanayi Devrimi’nin getirdiği kent kültürü ve yeni sosyal mekanlar bu eserlerde resmedilirken, anlık izlenimleri yakalama çabası aslında dönemin hızlanan yaşantısının sanata yansımasıdır. Empresyonizm, fotoğrafın keşfiyle değişen görme biçimine de bir yanıttır: Gözün anlık algısını, hareketli yaşamın flu ve değişken karelerini resmetmek, endüstri çağının ruhunu yansıtan yenilikçi bir yaklaşım

olmuştur (Silva, 2024). Empresyonistlerden sonra gelen Post-Empresyonistler (Van Gogh, Gauguin, Cézanne vb.) ise modern hayatın yanı sıra iç dünyanın, duygunun ve fantezinin peşine düşerek xx. yüzyıl başındaki dışavurumcu ve soyut akımların temelini atmışlardır. Bu geç xix. yüzyıl sanatçıları da Sanayi Devrimi'nin bir sonucu olan bireyselleşme ve yabancılaşma olgularını kendi tarzlarında ele almışlardır - kimi zaman gerçeklikten kaçarak, kimi zaman da onu çarpıcı renkler ve formlarla yeniden yorumlayarak.

Sanayi Devrimi'nin sonunda, özellikle Britanya'da, endüstriyel üretimin sanat ve tasarım üzerindeki etkilerine doğrudan bir tepki olarak ortaya çıkan Arts and Crafts Hareketi, endüstriyel malzemelere temkinli yaklaşmış ve el işçiliği ile geleneksel estetiği yeniden canlandırmayı amaçlamıştır. Sanayi üretiminin ilk döneminde makineleşme, dekoratif sanatlarda kalite düşüşüne ve zanaatkârların işsiz kalmasına yol açmıştı; ucuz ama kalitesiz, taklit tarihi üsluplarla süslenmiş fabrikasyon mobilyalar ve eşyalar piyasayı doldurmuştur (Renauld, 2023). Bu duruma karşı çıkan sanatçı-yazar John Ruskin ve tasarımcı William Morris, xix. yüzyıl ortalarından itibaren yazıları ve tasarımlarıyla bir zanaata dönüş çağrısı yapmışlardır (Renauld, 2023). Ruskin, endüstri devriminin işçiyi üretim sürecindeki yaratıcı rolünden kopardığını ve hem nesnelerin estetiğini hem de toplumun manevi değerlerini yozlaştırdığını savunmuştur. William Morris ise, “*Yararlı olduğu kadar güzel*” nesneler üretmek idealiyle, el yapımı mobilyalar, tekstiller, kitaplar tasarlayarak endüstriyel ürünlere alternatifler sunmaya başlamışlardır. 1880’lerde resmen isimlendirilen Arts and Crafts (Sanat ve Zanaat) akımı, ortaçağ el sanatları ruhunu örnek alarak, ustalıkla işçiliği ve malzemenin doğallığını vurgulayan bir tasarım estetiği geliştirmiştir (Renauld, 2023). Morris ve arkadaşları 1887’de kurdukları “*Arts and Crafts Exhibition Society*” ile el sanatlarını onurlandıran sergiler düzenlemişler; gotik ve folk motiflerden esinlenen, basit formlu ama kaliteli malzemeli ev eşyaları üretmişlerdir. Bu hareket, endüstriyel malzemelerin sanatta kullanımını tamamen reddetmese de, makineyi destekleyici bir araç konumuna indirgemek ve insan ustalığını merkezileştirmek istemişlerdir. Sonuçta Arts and Crafts akımı hem estetik alanda hem de sosyal reform bağlamında etkili olmuş; xx. yüzyıl başında modern tasarımın ve mimarlığın gelişimine (örneğin Art Nouveau ve Bauhaus gibi akımlar) zemin hazırlamıştır. Nitekim Arts and Crafts’in organik ve el işçiliği vurgusu, Art Nouveau (Yeni Sanat) akımında zarif demir işleri ve doğal formların stilize edilmesiyle kendini gösterirken; Bauhaus okulunda ise sanat ile endüstriyi uzlaştırma çabası şeklinde yansımıştır.

XIX. yüzyılın sonu ile xx. yüzyılın başı, sanatçıların sanayi ve makine temasını artık bir ilham kaynağı olarak gördükleri, sanayi toplumunu kucaklayan bir yaklaşımı da beraberinde getirmiştir. Özellikle İtalya’da 1909’da bildirisini yayımlayan Fütürizm akımı,

Sanayi Devrimi'nin yarattığı hız ve dinamizmi coşkuyla yüceltmıştır. Fütürist sanatçılar, makineleri, lokomotifleri, otomobilleri modern yaşamın özü olarak görüp, sanatlarında hareketin ve hızın estetiğini ön plana çıkarmışlardır. Bu akım her ne kadar xx. yüzyılın fenomeni olsa da, tohumları xix. yüzyıl sonunda, sanayi çağının şehir hayatında atılmıştır. Benzer şekilde Rus Konstrüktivistleri (1910'ların sonları ve 1920'ler) cam, çelik, plastik gibi endüstriyel malzemelerle soyut heykeller ve tasarımlar gerçekleştirerek, sanayi malzemesini doğrudan sanatsal forma dönüştürme fikrini benimsemişlerdir. Bu örnekler, Sanayi Devrimi'nin sağladığı malzeme ve teknik birikimin, xx. yüzyıl avangard sanatında yeni ufuklar açtığını göstermektedir.

Sanatın İşlevindeki ve Üretim Biçimlerindeki Dönüşüm

Sanayi Devrimi, sanat eserlerinin üretim, dağıtım ve tüketim biçimlerinde köklü değişiklikler meydana getirerek sanatın toplumsal işlevini de dönüştürmüştür. Bu dönemde sanat piyasası ve izleyici kitlesi genişlemiş; sanatın himaye edici rolü büyük ölçüde aristokrasiden, yeni yükselen burjuva sınıfına geçmiştir. On dokuzuncu yüzyıl öncesinde ressam ve heykeltıraşlar çoğunlukla krallar, kilise veya soylular için çalışırken, Sanayi Devrimi sonrasında ekonomik güç kazanan burjuva kesimi sanatın önemli patronu hâline gelmiştir. Bu değişim, sanatçıların tabi olduğu estetik kriterleri ve ele aldıkları konuları da etkilemiştir. Akademik sanat kurumları (örneğin Paris'teki Salon sergileri), giderek genişleyen bir orta sınıf izleyici kitlesine hitap etmeye başlamıştır. Öte yandan sanat galerileri ve ticari sanat piyasası oluşmuştur. Paul Durand-Ruel gibi girişimci galericiler, bağımsız sanatçıların eserlerini satın alıp sergileyerek yeni bir dağıtım modeli oluşturmuşlardır. Sanat eleştirmenleri ise gazetelerde ve dergilerde yayımladıkları sergi yorumlarıyla kamuoyunun sanat algısını şekillendirmeye başlamıştır. Tüm bu gelişmeler, sanatın saray duvarlarından çıkıp kamusal alana taşınmasını ve geniş kitlelerce tartışılmasını sağlamıştır. Sanat eserleri artık yalnızca birer prestij nesnesi değil, aynı zamanda gazetelerde reproduksiyonları yayımlanan, fuarlarda binlerce kişinin görebildiği kültürel ürünler hâline gelmiştir. Örneğin Londra'daki 1851 Büyük Sergisi ya da Paris'teki 1867 Dünya Fuarı gibi uluslararası etkinlikler, resim ve heykel gibi güzel sanat eserlerini geniş kitlelerle buluşturarak sanatın popülerleşmesine önemli katkı sağlamıştır.

Sanayi çağında sanat üretiminin değişen bir diğer yönü, mekanik yeniden üretim kavramının doğuşudur. Litografi, fotoğraf ve ardından xix. yüzyıl sonlarında geliştirilen yarı-ton baskı teknikleri sayesinde bir tablo ya da grafik eser, çok sayıda kopya hâlinde çoğaltılıp dağıtılmıştır. Bu durum, ünlü tabloların gravür veya fotoğraf olarak albümlere girmesine, müzelerin koleksiyon kataloglarının basılmasına ve sanat bilgisinin yayılmasına ortam

hazırlamıştır. Ancak sanat eserinin “*Aura*” olarak tanımlanan eşsiz ve otantik değeri de sorgulanmaya başlanmıştır (Benjamin, 1936). Walter Benjamin (1936), fotoğraf ve film gibi tekniklerle çoğaltılabilen sanatın, geleneksel anlamda özgünlüğünü ve büyüsunü kısmen yitirdiğini öne sürerken, bunun sanatın demokratikleşmesi adına kaçınılmaz bir sonuç olduğunu belirtmiştir. Gerçekten de xıx. yüzyıl, bir sanat eserinin tekillikten çıkıp bir imaja dönüşebildiği ilk dönemdir; örneğin Gustave Courbet’nin bir tablosunu orijinalini görmeyen binlerce kişi gazetelerdeki gravür kopyasından tanıyabilmiştir. Frankfurt Okulu düşünürleri Adorno ve Horkheimer ise daha sonra bu gelişmeyi kültür endüstrisi kavramıyla ele alarak sanatın metalaşması ve standartlaşması riskine dikkat çekmişlerdir (Adorno & Horkheimer, 1947). Onlara göre sanayi toplumunda sanat, tıpkı fabrikasyon bir mal gibi tüketilmeye başlanmış ve eleştirel özünü yitirme tehlikesiyle karşılaşmıştır. Ancak xıx. yüzyıl perspektifinden bakıldığında, sanatın geniş kitlelere ulaşması ve eğitim işlevi görmesi olumlu bir gelişme olarak da değerlendirilmiştir. Örneğin, Fransa’da devrim sonrasında 1793’te halka açılan Louvre Müzesi ve devamında Avrupa’da açılan kamu müzeleri, sanatı toplumun ortak mirası hâline getirme idealini taşımıştır. Sanayi çağında bu ideal daha da güçlenerek orta sınıfın sanat eserlerine hem fiziksel hem de zihinsel erişimini mümkün kılmıştır. Sanat dergileri, ünlü ressamların hayat hikâyelerini ve eser görsellerini yayımlayarak bir sanat kültürünün oluşmasına katkı sağlamıştır.

Sanayi Devrimi ayrıca sanatın üretim sürecine de önemli yenilikler getirmiştir. 1850’lerden itibaren boya fabrikaları, tüccar boyacılar, hazır tuvaler ve önceden imal edilmiş malzemeler sanat piyasasına hâkim olmaya başlamıştır. Bu gelişme, sanatçıyı malzeme hazırlama sürecinden kurtararak yaratıcı sürece daha fazla odaklanmasını sağlamış; ancak aynı zamanda sanat malzemelerinin standartlaşmasına neden olmuştur. Örneğin, önceden hazırlanmış boyaların kullanımı, renklerin kimyasal tutarlılığını artırmış; fakat bazı eleştirmenler, bu standardizasyonun sanatçının kişisel üslubunu ve el izini azalttığını öne sürmüştür. Üretim süreçlerindeki değişim yalnızca malzeme kullanımı ile sınırlı kalmamış, sanatçılar arasındaki örgütlenme biçimleri ve eğitim yöntemleri de dönüşmüştür. Akademilerin yanı sıra özel atölyeler, sanatçı birlikleri ve manifestolar giderek önem kazanmıştır. Özellikle İzlenimciler (Empresyonistler), resmi “*Salon*” sergilerine alternatif olarak kendi sergilerini düzenleyerek bağımsız bir sanat piyasası oluşturmuşlardır. Bu tür girişimler, sanatçıların geleneksel kurumlara bağımlılığını azaltma çabasını göstermekte ve kendi üretim ile dağıtım kanallarını yaratma sürecinin başlangıcına işaret etmektedir.

Sanatın işlevindeki değişim, eserlerin toplum içindeki konumu ile doğrudan ilişkilidir. Sanayi Devrimi öncesinde sanat, ağırlıklı olarak dini veya aristokratik ideolojileri yansıtan bir

araç işlevi görürken, xıx. yüzyılda bu anlayış dönüşüme uğramıştır. Sanat eserlerine estetik özerklik atfedilerek, “*Sanat İçin Sanat*” (*l’art pour l’art*) düşüncesi öne çıkmış ve bu yaklaşım, endüstriyel uygarlığın faydacı değer sistemine karşı bir tepki olarak doğmuştur. Örneğin, James McNeill Whistler gibi sanatçılar, sanatın toplumsal veya ahlaki bir mesaj taşımak zorunda olmadığını, salt estetik bir değer olarak var olabileceğini savunmuştur. Buna karşılık, Realizm ve “*Arts and Crafts*” gibi akımlar, sanatın toplumsal sorumluluk üstlenmesi ve ahlaki bir işlev taşıması gerektiğini vurgulayarak bu görüşe karşı çıkmıştır. Bu ikili yaklaşım, Sanayi Devrimi’nin yarattığı ideolojik çatışmaların sanata yansması olarak değerlendirilebilir. Bir yanda ticari bir metaya dönüşen sanat nesnesi, diğer yanda ise bu metalaşmaya direnen iki temel eğilim ortaya çıkmıştır. Bunlardan ilki, sanatı yalnızca içe dönük bir estetik alan olarak tanımlayan ve dışsal amaçlardan arındırılmış bir perspektif sunan estetikçi (*Estetikist*) yaklaşımıdır. İkincisi ise sanatı kamusal sorumluluk taşıyan, toplumsal eleştiri veya dönüşüm aracı olarak gören toplumcu anlayıştır. Bu kutuplaşma, sanatın hem bireysel hem de kolektif kimliğini şekillendiren ve modern sanat tartışmalarının temelini oluşturan bir gerilim alanı yaratmıştır.

Sanayi Devrimi sürecinde sanatçıların toplumsal rolü, tarihsel bağlamda kökten bir dönüşüm geçirmiştir. Orta Çağ ve erken modern dönemde lonca sistemine veya belirli patronaj ilişkilerine bağlı olarak üretim yapan sanatçılar, xıx. yüzyılda bireysel özerklik kazanarak kurumsal baskılardan kısmen uzaklaşmıştır. Ancak bu özerklik, sanat piyasasının belirsizlikleri ve ekonomik bağımlılık dinamikleriyle iç içe gelişmiş; sanatçıların kitlelerle kurduğu ilişki de giderek daha çok katmanlı ve gerilimli bir nitelik kazanmıştır. Bu dönemde ortaya çıkan avangard hareketler, sanatsal pratiği toplumsal normların ve geleneksel estetik beğenilerin ötesine taşıma amacıyla şekillenmiştir. Sanatçılar, bilinçli olarak deneysel formları benimseyerek izleyicinin alışlagelmiş algı sınırlarını zorlamış ve bu durum, sanat ile toplum arasında bir yabancılaşma sürecini tetiklemiştir (Willette, 2009). Bu bağlamda, Édouard Manet’nin 1863’te Paris Salonu jürisi tarafından reddedilen “*Kırda Öğle Yemeği*” (*Le Déjeuner sur l’herbe*) adlı eseri, dönemin sanat anlayışına meydan okuyarak modernizmin erken dönem örneklerinden biri olarak kabul görmüştür. Eserin ilk sergilendiği dönemde izleyicilerde yarattığı şok etkisi ve anlaşılmazlık algısı, avangard sanatın kitlelerle kurduğu gerilimli diyalogun tipik bir tezahürüdür. Benzer örnekler, sanayi toplumunun dönüşümüyle birlikte sanatın işlevinin tek boyutlu bir tanımdan uzaklaştığını; eleştirel bir araç, estetik bir deneyim alanı ve aynı zamanda meta olarak pazara entegre olabilen çok yönlü bir olguya evrildiğini ortaya koymaktadır. Bu süreç, sanatın toplumsal bağlamdaki çelişkili konumunu da beraberinde getirmiş, bir yandan özgün ifade biçimlerini desteklerken diğer yandan kapitalist üretim ilişkileri içinde araçsallaşma riskini doğurmuştur.

Şekil 25

Édouard Manet, “The Luncheon on the Grass (Kırda Öğle Yemeği)”, 1863.



(Wikimedia Commons, 2024, *The Luncheon on the Grass*)

Sanatta Çevresel Sürdürülebilirlik

Çevresel Sürdürülebilirliğin Tanımı ve Sanattaki Anlamı

Çevresel sürdürülebilirlik, en basit ifadeyle bugünün ihtiyaçlarını gelecek kuşakların ihtiyaçlarını tehlikeye atmadan karşılama prensibi olarak tanımlanmaktadır (Brundtland Raporu, 1987). Bu kavram, 1987 tarihli Birleşmiş Milletler Brundtland Raporu’nda “*Bugünün ihtiyaçlarını, gelecek kuşakların imkânlarını tehlikeye atmadan karşılamak*” biçiminde çerçevelenmiştir (Brundtland Raporu, 1987). Sürdürülebilirlik ilkeleri; ekolojik dengeyi korumayı, sosyal adaleti gözetmeyi, ekonomik ihtiyaçları uzun vadeli olarak planlamayı ve gelecek nesillere yaşanabilir bir dünya bırakmayı kapsamaktadır.

Sanat alanında çevresel sürdürülebilirlik kavramı, hem sanat eserlerinin üretim süreçlerinde doğa dostu ve ekolojik olarak sorumlu yöntemlerin benimsenmesini hem de sanatın içerik düzeyinde çevre bilincini yansıtmasını içermektedir. “*Sürdürülebilir sanat*” terimi, xxı. yüzyılda yaygınlık kazanan bir kavram olup, sanatın sürdürülebilirlik ilkeleriyle uyumlu olması gerektiği düşüncesine dayanmaktadır. Bu bağlamda sürdürülebilir sanat; ekoloji, sosyal adalet, şiddetsizlik ve katılımcı demokrasi gibi değerlerle örtüşen, eserlerin çevreye etkisini gözetten bir yaratım anlayışını temsil etmektedir. Bu doğrultuda sanat eserlerinde, malzeme seçiminden üretim tekniğine; sergileme biçiminden iletilen mesaja kadar geniş bir çerçevede çevresel farkındalık ve sorumluluk taşıma ilkesi öne çıkmaktadır.

Sanatta çevresel sürdürülebilirlik iki yönlü olarak ele alınabilir: Birincisi, sanatın kendisinin sürdürülebilir olmasıdır; bu kapsamda, eser üretimi sırasında doğaya zarar verilmemesi, atık miktarının en aza indirilmesi ya da geri dönüştürülebilir malzemelerin tercih edilmesi beklenmektedir. İkincisi ise, sanatın topluma sürdürülebilirlik mesajı taşımasıdır. Bu yaklaşım, iklim krizi, ekolojik yıkım ve türlerin yok oluşu gibi küresel sorunlara ilişkin farkındalık yaratmayı ve davranış değişikliğine ilham vermeyi hedeflemektedir (Weintraub, 2012). Linda Weintraub (2012), çevre odaklı sanatın amacını, doğayı yalnızca estetik bir obje olarak temsil etmenin ötesinde, izleyicide ekolojik bilinç uyandırmak ve sürdürülebilir davranışları teşvik etmek olarak tanımlamaktadır. Bu doğrultuda çevresel sürdürülebilirlik kavramı, sanat alanında hem içerik hem de yöntem düzeyinde önemli bir yer edinmiştir. Sanat eserleri, küresel çevre sorunlarını görünür kılma ve toplumsal farkındalık oluşturma potansiyelinin yanı sıra, üretim süreçlerinde doğayla uyumlu bir yaklaşım sergileyerek çevresel sorumluluk bilincini de pekiştirmektedir.

Sanat Tarihinde Doğaya Yönelim ve Çevresel Duyarlılık Örnekleri

İnsanlık tarihi boyunca doğa, sanatın temel esin kaynaklarından biri olagelmıştır. Ancak doğayı konu edinmek ile doğayla iş birliği içerisinde üretimde bulunmak arasında belirgin bir fark bulunmaktadır. Özellikle XX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, 1960'lı yıllarda ortaya çıkan bazı sanat akımları, doğayı yalnızca bir tema veya fon olarak kullanmanın ötesine geçerek, doğal çevre içinde doğrudan üretim yapmayı ve çevresel sistemlerle etkileşim kurmayı amaçlamıştır. Bu bağlamda, literatürde “*Arazi Sanatı*” (Land Art) ya da “*Yeryüzü Sanatı*” (Earthworks) olarak adlandırılan sanat anlayışı gelişmiştir. Land Art sanatçıları, geleneksel galeri ve müze mekânlarını terk ederek doğal peyzajları bir tuval gibi değerlendirmiş ve büyük ölçekli müdahalelerde bulunmuşlardır. Bu anlayışın erken ve dikkat çeken örneklerinden biri, Robert Smithson’un 1970 yılında gerçekleştirdiği “*Spiral Jetty*” (Spiral Dalgakıran) adlı yapıdır. Utah’taki Büyük Tuz Gölü’nde spiral biçiminde inşa edilen bu toprak ve kaya yerleştirmesi, Land Art hareketinin sembolik eserlerinden biri olarak kabul edilmektedir (Kastner & Wallis, 1998). Aynı doğrultuda Michael Heizer, Nancy Holt ve Walter De Maria gibi sanatçılar da çöl, tarla veya atıl arazilerde kalıcı ya da geçici nitelikte çalışmalar üretmişlerdir. Bu tür çalışmalar, sanatı geleneksel kapalı mekânlardan çıkararak doğayla bütünleşik bir ifade biçimine dönüştürme eğilimini yansıtmaktadır. Böylece doğa, yalnızca temsile konu olan bir unsur değil; sanat üretiminin ayrılmaz bir parçası hâline gelmiştir.

Şekil 26

Robert Smithson, “Spiral Jetty (Spiral Dalgakıran)”, 1970.



(Smarthistory, 2022, *Spiral Jetty*)

Arazi sanatı, başlangıçta çevreyi bir malzeme veya mekân olarak ele almakla birlikte, zamanla çevresel duyarlılık içeren sanat pratiklerine ilham veren bir zemine dönüşmüştür. Özellikle 1970’li yıllardan itibaren bazı sanatçılar doğa ile daha duyarlı ve sorumlu bir ilişki kurma yönünde eğilim göstermiştir. Bu doğrultuda, 1960’ların sonlarına doğru New York’ta, doğayı kentsel alana entegre etmeyi amaçlayan projeler ortaya çıkmaya başlamıştır. Örneğin, Alan Sonfist 1978 yılında New York’ta yer alan boş bir araziye yerel bitki türleriyle yeşillendirerek “*Time Landscape*” başlıklı, yaşayan bir park/enstalasyon oluşturmuştur. Bu çalışma, kentsel çevrede kaybolmuş doğal ekosistemleri yeniden canlandırmayı hedefleyen erken dönem eko-sanat örneklerinden biri olarak değerlendirilmektedir (Weintraub, 2012).

1970’li ve 1980’li yıllarda çevre sanatı (environmental art) kavramı daha geniş bir içerik kazanmıştır. Bu dönemde sanatçılar doğayı yalnızca fiziksel bir malzeme kaynağı olarak değil, aynı zamanda korunması gereken kırılgan bir değer olarak değerlendirmeye başlamıştır. Land Art hareketinin bazı temsilcileri büyük ölçekli toprak müdahaleleriyle eserler üretirken, bu müdahalelerin ekolojik etkileri göz ardı edilmiş olabilir. Bu bağlamda, eleştirmenler, buldozerler aracılığıyla yapılan toprak şekillendirme işlemlerinin çevresel zararlar doğurabileceğini belirtmiştir (Kastner & Wallis, 1998). Bu eleştiriler ışığında, 1980’li yıllardan itibaren doğaya karşı daha duyarlı sanat uygulamaları öne çıkmıştır.

Bu bağlamda Agnes Denes’in 1982 yılında New York Manhattan’da gerçekleştirdiği “*Wheatfield - A Confrontation*” (Buğday Tarlası-Bir Yüzleşme) adlı projesi dikkat çekicidir. Sanatçı, çöple dolu bir dolgu alanında iki dönümlük bir buğday tarlası ekerek, endüstriyel toplum ile doğa arasındaki çelişkiye işaret etmiştir. Gökdelenler ve finans merkezleriyle

çevrili buğday tarlası, modern kent yaşamının önceliklerini sorgulayan bir müdahale niteliği taşımaktadır. Sanatçı bu çalışmayla, insan değerlerinin yeniden değerlendirilmemesi durumunda yaşam kalitesinin tehlikeye gireceğine dikkat çekmiştir (Lloyd, 2020). Eser, çevresel farkındalık açısından sanat tarihinde önemli bir dönüm noktası olarak kabul edilmekte; dört ay süren proje sonunda hasat edilen buğdayların Dünya Açlıkla Mücadele sergisi kapsamında dünya çapında sergilenmesiyle küresel bir farkındalık kampanyasına dönüşmüştür.

Benzer biçimde, 1970’li yıllardan itibaren Avrupa’da da doğaya yönelimli sanat üretimleri görülmektedir. Alman sanatçı Nils-Udo, doğal ortamlarda gerçekleştirdiği şiirsel yerleştirmeleriyle tanınmaktadır. Sanatçı, orman ve kırsal alanlarında bulduğu doğal malzemeleri (örneğin dal, yaprak, çiçek, toprak, kaya vb.) kullanarak kuş yuvası benzeri büyük ölçekli yapı ve formlar üretmiştir. Bu efemera eserler, doğanın döngüsel yapısına vurgu yapmakta; insan müdahalesini minimum düzeyde tutarak üretimi doğal sürecin bir parçası hâline getirmektedir. “*Nest*” (Yuva) adlı çalışması, tamamen dallardan oluşan ve dev ölçekli bir kuş yuvasını andıran yapısıyla dikkat çekmektedir. Yapı, doğaya zarar vermeden inşa edilmiştir ve “*İnsan-Doğa*” ilişkisine yönelik bir saygı ifadesi olarak değerlendirilmektedir (Yapı Kredi, 2023).

Şekil 27

Nils-Udo, “*The Nest (Yuva)*”, 1978.



(Nils-Udo, 2020, *The Nest*)

1980’li yıllardan itibaren çevre sorunlarına odaklanan sanat uygulamaları sayıca artmış ve “*Eko-Art*” (Eko-Sanat) kavramı etrafında şekillenmiştir. Bu kavram, sanat ile ekolojiyi bir araya getirerek doğa koruma, biyoçeşitlilik, iklim değişikliği gibi temaları işleyen pratikleri tanımlamaktadır (Kagan, 2011). Bu kapsamda, Joseph Beuys’un 1982 yılında Almanya’nın Kassel kentinde gerçekleştirdiği “*7000 Oaks*” (7000 Meşe) projesi, sanatın doğrudan çevresel iyileştirme sürecine dâhil olabileceğini göstermektedir. Beuys, Documenta sergisi kapsamında şehirde 7000 meşe ağacı dikmiş ve her ağacın yanına bazalt taş yerleştirerek doğal ve kültürel unsurları birlikte konumlandırmıştır. Bu proje, sanatın yalnızca temsili değil; aynı zamanda eylemsel ve dönüşümsel bir çevresel müdahale aracı olabileceğine ilişkin önemli bir örnektir.

Sanat tarihinde doğaya yönelim, Romantik manzara resimlerinden Arazi Sanatı’na, oradan da Ekolojik Sanat ve toplumsal katılımlı çevre projelerine doğru evrilmiştir. 1960’lı yılların sonlarında yaşanan kavramsal dönüşüm, sanatın yalnızca estetik bir üretim alanı olmanın ötesinde, ideolojik ve etik bir çerçeve içerisinde değerlendirilmesine zemin hazırlamıştır. Bu dönüşüm süreciyle birlikte çevresel sürdürülebilirlik kavramı da sanat alanının gündemine dâhil olmaya başlamıştır. Arazi Sanatı’nın büyük ölçekli ve görkemli müdahaleleri çeşitli eleştirilere konu olmuşsa da, bu hareketin ardından gelen sanatçılar doğayla daha empatik ve sürdürülebilir ilişkiler kurma yönünde çalışmalar gerçekleştirmiştir.

Özellikle 1990’lı yıllardan itibaren küresel iklim tartışmaları ve çevreci hareketlerin etkisiyle çevresel duyarlılık, çağdaş sanat pratiğinde ikincil bir tema olmaktan çıkmış; sanat söyleminin merkezine yerleşen temel yaklaşımlardan biri hâline gelmiştir.

Sürdürülebilir Malzeme Kullanımı: Sanatçı Örnekleri

Sanat üretiminde doğa dostu tekniklerin kullanımı, çevresel sürdürülebilirlik bağlamında önemli bir yaklaşım olarak öne çıkmaktadır. Geleneksel boyalar ve baskı malzemeleri çoğunlukla kimyasal içerikler barındırmakta olup, bu durum çevre ve insan sağlığı açısından risk teşkil edebilmektedir. Bu nedenle bazı sanatçılar, bitkisel boyalar, doğal pigmentler ve toksik olmayan yapıştırıcılar gibi çevre dostu alternatif malzemeleri tercih etmektedir. Örneğin, Amerikalı sanatçı John Sabraw, çevresel kirliliğe neden olan atıkları dönüştürerek sanat üretimine katkıda bulunan uygulamalarıyla dikkat çekmektedir. Sabraw, Ohio bölgesindeki eski maden ocaklarından kaynaklanan ve nehirleri kirleten asitli atık sular içerisindeki demir oksit çamurunu kurutarak pigment haline getirmekte ve bu pigmentleri kullanarak sanat eserleri üretmektedir (Gambino, 2013). Bu süreç, hem çevresel bir sorunun sanatsal bir malzemeye dönüştürülmesini sağlamakta hem de bölgedeki su kaynaklarının arıtılmasına katkı sunmaktadır. Sabraw’ın bu çalışması, sürdürülebilir malzeme kullanımına

yönelik yaratıcı bir örnek teşkil etmekte olup, sanat ve bilimin iş birliği çerçevesinde çevresel sorunlara çözüm arayışını desteklemektedir.

Şekil 28

John Sabraw, “Cortex in SI 7”, 2014.



(Squarespace, t.y., *Cortex in SI 7*)

John Sabraw’un “*Cortex in SI 7*” adlı eserinde, terk edilmiş madenlerin kirlettiği akarsulardan elde edilen demir oksit tortularından üretilen pigmentler kullanılmıştır. Sanatçının bu yaklaşımı, çevresel atıkların sanatsal üretim sürecine entegre edilmesi yoluyla hem ekolojik duyarlılığı artırmakta hem de sürdürülebilir sanat uygulamalarına katkı sunmaktadır (Sabraw, 2014).

Alman sanatçı HA Schult, 1990’lı yıllardan itibaren sürdürdüğü “*Trash People*” (Çöp İnsanlar) adlı heykel serisinde, tamamen atık metal, teneke, plastik ve elektronik eşyalardan oluşan insan figürleri üretmiştir. Bu heykeller, farklı dünya metropollerinde sergilenmiş ve modern toplumun tüketim alışkanlıkları ile bu alışkanlıkların sonucunda ortaya çıkan atık birikimini imgesel düzeyde temsil etmiştir. “*Trash People*” serisi, sergilendiği her bağlamda, üretim ve tüketim süreçlerinin çevresel etkilerine ilişkin eleştirel bir mesaj iletmeyi amaçlamakta; aynı zamanda, estetik bir bütünlük taşıyan bu figürler aracılığıyla, atık kavramının sanatsal bir bağlamda yeniden değerlendirilmesine katkı sunmaktadır.

Şekil 29

HA Schult, “Matterhorn People (Matterhorn’lu İnsanlar)”, 2003.



(HASchult, t.y., *Matterhorn People*)

Malzeme sürdürülebilirliği bağlamında bir diğer yaklaşım, doğal ve biyobozunur malzemelerin kullanımına dayanmaktadır. Bu kapsamda, Japon asıllı Alman sanatçı Chiharu Shiota, eserlerinde ip, kâğıt, odun gibi doğal malzemelere ve geri dönüştürülmüş tekstil ürünlerine yer vererek geçici ancak dikkat çekici enstalasyonlar üretmektedir. Bu tür doğal malzemelerle gerçekleştirilen sanat çalışmaları, eser ömrünü tamamladığında çevrede toksik atık bırakmadan doğaya geri dönüşebilmektedir.

Şekil 30

Chiharu Shiota, “Absence Embodied (Bedenleşen Yokluk)”, 2018.



(Art Gallery of South Australia, 2018, *Absence Embodied*)

Benzer şekilde, toprak, yaprak, buz ve su gibi doğal unsurlarla çalışan sanatçılar, sanat eserlerinin doğanın döngüsüne geri katılmasına özen göstermektedir. Bu yaklaşıma örnek olarak gösterilebilecek Andy Goldsworthy, kar, buz, yaprak ve taş gibi malzemelerle ürettiği çalışmalarda, bu unsurların zamanla eriyerek, dağılır ya da uçuşarak doğal çevreye geri dönmesini sürecin ayrılmaz bir parçası olarak değerlendirmektedir. Bu tutum, sanatın ekolojik döngüye müdahale etmeden var olabileceğini ortaya koymaktadır (Yapı Kredi, 2023).

Şekil 31

Andy Goldsworthy, “Ice Arch (Buz Kemer)”, 1982.



(Andy Goldsworthy, Digital Catalogue, 1982, *Ice Arch*)

Sanat kurumları ve sanatçılar, karbon ayak izlerini azaltmak amacıyla üretim ve sergileme süreçlerinde yenilikçi uygulamalara yönelmektedir. Dijital sanat ve yeni medya teknolojilerinin gelişimiyle birlikte, fiziksel malzeme kullanımını gerektirmeyen, sanal ortamda deneyimlenebilen eserlerin sayısı artış göstermiştir. Bununla birlikte, dijital teknolojilerin enerji tüketimi oluşturduğu gerçeği göz ardı edilmemelidir. Bu nedenle bazı sanatçılar, güneş enerjisiyle çalışan enstalasyonlar, düşük enerji tüketen elektronik aygıtlar ve karbon nötr sergi tasarımları gibi çevresel etkileri azaltmayı amaçlayan yöntemleri tercih etmektedir. Ayrıca, çeşitli bienaller kapsamında eser nakliyatından kaynaklanan karbon emisyonlarını dengelemek amacıyla ağaçlandırma programları uygulanmakta ve yerel malzeme temini teşvik edilmektedir. Sürdürülebilir malzeme kullanımı ve düşük karbon stratejileri, günümüzde sanat üretiminin etik bir boyutu hâline gelmiş olup, bu konuda hem sanatçılar hem de sanat kurumları giderek artan bir duyarlılık sergilemektedir.

Geri Dönüşüm ve Upcycling

Atık malzemelerin sanat ve tasarım alanlarında kullanımında iki temel yaklaşım öne çıkmaktadır: “*Geri Dönüşüm*” (Recycling) ve yeniden işlevlendirme ya da “*Üst Döngü*” (Upcycling). Geri dönüşüm, atık materyallerin endüstriyel süreçler aracılığıyla temel hammaddelere dönüştürülerek yeniden üretim sürecine kazandırılması anlamına gelmektedir. Örneğin, kullanılmış kâğıdın hamur hâline getirilerek yeni kâğıt ürünlerine dönüştürülmesi veya plastik şişelerin eritilerek yeniden plastik eşya üretiminde kullanılması, klasik geri dönüşüm uygulamaları arasında yer almaktadır. Buna karşılık, “*Upcycling*” (Üst Döngü), atık malzemelerin doğrudan yaratıcı biçimde değerlendirilerek daha yüksek işlevsel ya da estetik değere sahip ürünlere dönüştürülmesini ifade eder. Bu yöntemde, materyaller herhangi bir endüstriyel işleminden geçirilmeden, mevcut formları korunarak dönüştürülür ve yeniden kullanılır. Başka bir ifadeyle, “*Upcycling*” yaklaşımı, bir atık malzemenin görünümünü veya işlevini değiştirerek, orijinal halinden daha nitelikli, anlamlı veya estetik açıdan değerli bir nesneye dönüştürülmesini amaçlamaktadır. Örneğin, eski bir ahşap kapı geri dönüşüm süreciyle talaş hâline getirilip sunta levha üretiminde kullanılabilirken, “*Upcycling*” uygulaması kapsamında bu kapı, üzerine yapılan sanatsal müdahalelerle bir masa veya estetik değeri olan bir sanat objesine dönüştürülebilir.

“*Upcycling*” kavramı, modern bir terim olmakla birlikte, özü itibarıyla insanlık tarihindeki en eski pratiklerden birini temsil etmektedir. Özellikle kaynakların sınırlı olduğu dönemlerde ve coğrafyalarda, bireylerin ellerindeki malzemeleri mümkün olduğunca tekrar kullanmaya yönelik stratejiler geliştirdiği görülmektedir. Tarihin erken dönemlerinde, avcı-toplayıcı ya da tarım toplumlarının kırık kap kacakları onardıkları, eski giysileri yama yaparak tekrar kullanıma kazandırdıkları bilinmektedir. Bu tür eylemler, çağdaş anlamda bir tasarım faaliyeti olmamakla birlikte, zorunluluk kaynaklı yaratıcı yeniden kullanım örnekleri olarak değerlendirilmektedir.

Günümüzde ise “*Upcycling*”, bilinçli bir çevresel tercih ve estetik strateji olarak özellikle sanat ve tasarım alanında yaygınlık kazanmıştır. “*Upcycling*” temelli sanat eserleri, atık maddelerin taşıdığı tarihsel ve işlevsel izleri görünür kılarak izleyiciye çok katmanlı bir deneyim sunmaktadır. İlk bakışta estetik bir obje izlenimi veren bu eserler, detaylı incelendiğinde terk edilmiş plastikler, hurda metaller ya da eski tekstil ürünleri gibi atık materyallerden üretildikleri anlaşılmaktadır. Bu durum, sanat eserinin yalnızca görsel bir nesne olmasının ötesinde, tüketim kültürüne yönelik eleştirel bir içerik taşımasını da mümkün kılmaktadır.

Bu bağlamda, “Eko-Sanat” (Eco-Art) kavramı da dikkate değerdir. “Eko-Sanat”, 1960’lardan itibaren gelişen çevreci sanat pratiklerini kapsayan geniş bir çerçevede ele alınmaktadır. Başlangıçta doğayla doğrudan çalışan “Arazi Sanatı” (Land Art) ya da “Çevresel Sanat” (Environmental Art) hareketleri ile ilişkilendirilen bu yaklaşım, günümüzde iklim değişikliği, çevresel kirlilik, biyolojik çeşitlilik kaybı gibi küresel sorunlara odaklanan sanatsal üretimleri de içermektedir. Atık malzemelerin sanat nesnesi hâline getirilmesi, bu yaklaşımın önemli bir boyutunu oluşturmaktadır. Bu tür çalışmalar, hem çevresel bir sorunu görünür kılmakta hem de insan-doğa ilişkisine dair eleştirel bir söylem üretmektedir. Örneğin, bir sanatçının fosil yakıt tüketimiyle ilişkilendirilen petrol varillerini heykel malzemesi olarak kullanması, hem endüstriyel atığın sanata dâhil edilmesini sağlamakta hem de çevresel etkiler üzerine toplumsal farkındalık yaratmaktadır. Benzer şekilde, deniz kirliliğine dikkat çekmek amacıyla okyanuslardan toplanan atıklarla oluşturulan enstalasyonlar, izleyicinin çevresel sorunlarla duygusal ve bilişsel düzeyde ilişki kurmasına olanak tanımaktadır.

Kavramsal düzlemde atık malzeme kullanımı üzerine kurulu sürdürülebilir sanat yaklaşımı, geri dönüşümcü bir estetik anlayışı benimsemektedir. Bu estetik, temelde “Dönüşüm” kavramını merkezine alır. Değersiz görülen nesnelerin sanatsal dönüşümü, yalnızca nesnelerin değil, aynı zamanda değer yargılarının ve tüketim pratiklerinin de dönüşümüne işaret etmektedir. Sanat eleştirmeni Lucy Lippard, bu yaklaşımı “Bir zamanlar çöp olarak görülen nesnelerde anlam ve güzellik arayışı” olarak tanımlamaktadır (Gorsegner, 2016). Bu perspektif, sürdürülebilirlik temelli sanatsal üretimlerin hem estetik hem de toplumsal düzeyde önemli etkiler yaratabileceğine işaret etmektedir.

İklim Krizi, Atık ve Kirlilik Temalarının Sanatta Yansımaları

Çağdaş sanatçılar, günümüzde gezegeni tehdit eden çevresel sorunları sanatsal üretimlerinin temel temalarından biri hâline getirmekte ve bu soyut kavramları izleyiciye somut deneyimler aracılığıyla aktarmaktadır. İklim krizi, çevresel kirlilik ve atık meselesi gibi konular, çağdaş sanatın öne çıkan içerikleri arasında yer almaktadır. Bu temalar, kimi zaman doğrudan bir çevresel uyarı ya da eleştiri niteliğinde ele alınırken, kimi zaman da dolaylı, metaforik veya şiirsel anlatım biçimleriyle işlenmektedir. Bu tarz, sanatın çevresel farkındalık yaratma yeteneğine katkıda bulunmaktadır.

İklim Krizi ve Küresel Isınma

İklim değışikliğı ve küresel ısınma, son yıllarda sanat alanında en sık ele alınan çevresel temaların başında gelmektedir. Küresel iklim krizinin geniş kapsamlı etkilerini topluma aktarmanın zorlukları nedeniyle sanatçılar, bu konuyu görünür ve hissedilebilir kılmak amacıyla çeşitli yaratıcı ifade biçimlerine yönelmektedir. Bu bağlamda Danimarka-İzlandalı sanatçı Olafur Eliasson tarafından gerçekleştirilen “*Ice Watch*” adlı enstalasyon çalışması dikkat çekici bir örnek oluşturmaktadır. Sanatçı, Grönland’dan getirilen büyük buz kütlelerini şehir meydanına yerleştirerek izleyicinin fiziksel ve duysal olarak deneyimleyebileceğı bir çevresel farkındalık ortamı yaratmıştır. Buzların zamanla eriyerek suya dönüşmesi, iklim krizinin geri döndürülemezliğine ve doğal süreçlerin kaçınılmazlığına dikkat çeken sembolik bir temsil olarak değerlendirilmiştir.

Şekil 32

Olafur Eliasson, “*Ice Watch (Buz Saati)*”, 2014.



(Studio Olafur Eliasson, 2014, *Ice Watch*)

Arjantinli sanatçı Tomás Saraceno, iklim ve ekoloji temalarını mimari ve teknoloji ile bütünleştiren projeler geliştirmektedir. Sanatçının “*Aerocene*” adlı projesi, fosil yakıt kullanmaksızın yalnızca güneş enerjisi ve hava akımlarıyla hareket edebilen balon yapılar aracılığıyla alternatif bir yaşam formu önermektedir. Bu yapılar, karbon salımını ortadan kaldıran bir sistem tasarımı sunmakta ve iklim dostu bir gelecek için yenilikçi bir çözümün simgesel ifadesi olarak değerlendirilmektedir. Saraceno’nun çalışmaları, sıklıkla atmosferik olaylara, hava koşullarına, bulut oluşumlarına ve toz parçacıklarına odaklanmakta; bu yönüyle Antroposen Çağı’nda insanın atmosfer üzerindeki etkilerini düşünmeye teşvik etmektedir (Shaw, 2016).

Şekil 33

Tomás Saraceno, “Aerocene”, 2015.

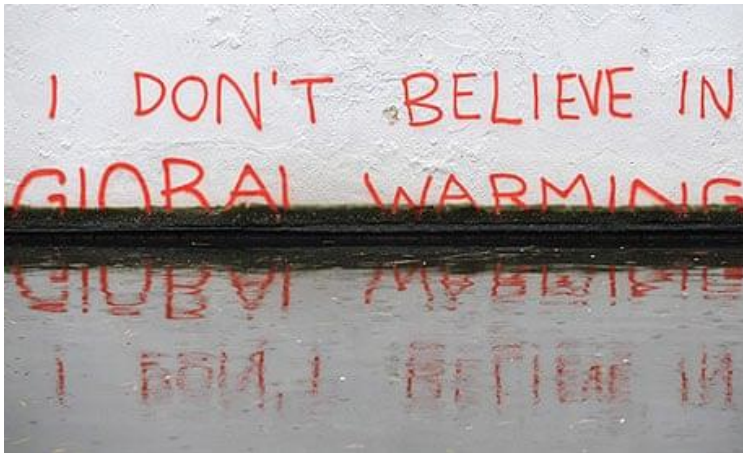


(Pinterest, t.y., Aerocene)

İklim krizi temasını ele alan sanat eserleri, kimi zaman distopik manzaralar aracılığıyla görselleştirilmektedir. İngiliz sanatçı Banksy, duvar resimlerinde iklim değişikliğinin sonuçlarına ilişkin çarpıcı imgeler kullanmaktadır. Sanatçı, örneğin eriyen kutupları betimleyen bir mural ya da “Küresel ısınma yok” ifadesini kullanan bir inkârcının sular altında kalmış bir figürünü içeren çalışmalarıyla, iklim krizinin etkilerine dikkat çekmektedir. Banksy, sokak sanatı aracılığıyla geniş bir izleyici kitlesine ulaşarak çevresel farkındalık oluşturmayı hedeflemektedir (Globalsociety, 2021).

Şekil 34

Banksy, “I Don't Believe in Global Warming (Küresel Isınmaya İnanmıyorum)”, 2009.



(The Guardian, 2009, I Don't Believe in Global Warming)

Küresel ısınmanın tetiklediği yangınlar, kasırgalar ve deniz seviyesinin yükselmesi gibi çevresel felaketler, sanatçılar tarafından sıklıkla ele alınan temalar arasındadır. Örneğin, Avustralyalı sanatçılar 2020 yılında gerçekleşen büyük orman yangınlarının ardından, kömürleşmiş ağaç köklerini sergi mekânlarına taşıyarak bu felaketin fiziksel etkilerini kent ortamına aktarmışlardır. “*Burnt Trees*” (Yanmış Ağaçlar) başlıklı sergide, yangın sonrası ortaya çıkan yanık orman kokusu şehirli izleyicilere doğrudan aktarılmış ve böylece uzak bir coğrafyada yaşanan afetin duyuşal düzeyde deneyimlenmesi sağlanmıştır (Sidney, 2021). Bu tür duyuşal enstalasyonlar, iklim krizinin soyut doğasını somutlaştırarak bedensel farkındalık yaratmayı amaçlamaktadır.

Öte yandan, bazı sanatçılar iklim konusunu veri görselleştirmeleri ile birleştirmektedir. Yeni medya sanatçısı Refik Anadol, atmosfer sıcaklığı, buzul erimesi ve çevresel değişim gibi iklim verilerini dijital sanat eserlerine dönüştürmektedir. Anadol’un çalışmaları, karmaşık bilimsel verileri soyut animasyonlar, hareketli heykeller veya algoritmik görseller aracılığıyla sunarak, görünmeyen süreçlerin estetik bir dil ile görünür kılınmasını hedeflemektedir. Bu yaklaşım, bilimsel bilgilerin duyuşal ve sanatsal düzeyde deneyimlenmesine olanak tanımaktadır.

Atık ve Kirlilik

Atık, kirlilik ve çevre kirliliği gibi temalar, çağdaş sanatçılar tarafından sıklıkla ele alınmaktadır. Bu durumun temelinde, modern toplumun geride bıraktığı en somut izlerden birinin atık yığınları olması yatmaktadır. Atık teması, sanat eserlerinde hem malzeme kullanımı düzeyinde (sanatın doğrudan atık malzemelerle üretilmesi) hem de içerik düzeyinde (atık görüntülerinin sanatsal bağlamda kullanılması) farklı biçimlerde işlenmektedir.

Geri dönüştürülmüş malzemelerle çalışan sanatçılar -El Anatsui, Vik Muniz, HA Schult gibi isimler- atıkların yeniden kullanımına dikkat çekmekte ve bu yolla sürdürülebilirlik anlayışını desteklemektedir. Bu sanatçılar tarafından üretilen eserler, izleyiciye “Çöp” olarak tanımlanan nesnelerin aslında ortadan kaybolmadığını, belirli bir mekânda biriktiğini ve giderek büyüyen çevresel sorunlara yol açtığını hatırlatmaktadır.

Deniz kirliliğine odaklanan bazı sanatçılar ise, okyanuslardan toplanan plastik atıkları kullanarak eserler üretmektedir. Bu bağlamda Amerikalı sanatçı Pam Longobardi, Pasifik Okyanusu’nda yer alan büyük çöp girdabından topladığı plastik materyalleri duvar heykellerine dönüştürerek “*Drifters*” adlı seri çalışmasını ortaya koymuştur. Söz konusu eserler, ilk bakışta rengârenk plastik nesnelerin estetik bir kompozisyonu izlenimini verse de, temelde okyanuslarda biriken devasa plastik kirliliğini görünür kılmayı amaçlamaktadır. Bu

tür sanat pratikleri, çevre sorunlarının görselleştirilerek toplumsal farkındalık yaratılması sürecine katkı sağlamaktadır.

Şekil 35

Pam Longobardi, “Bounty Pilfered (Ödül Çalındı)”, 2015.



(Beachcombing Magazine, 2023, *Bounty Pilfered*)

Hava ve su kirliliği teması, çağdaş sanat eserlerinde sıklıkla yer bulan çevresel konular arasında yer almaktadır. Çinli sanatçı Song Dong, büyük şehirlerdeki hava kirliliğini ele almak amacıyla Pekin’deki kirli havayı temsil eden bir yerleştirme gerçekleştirmiştir. Sanatçı, bir hava temizleyici makineyi sanat galerisine yerleştirerek sergi sonunda filtrede biriken tozları sergilemiş ve böylece havadaki görünmeyen kirliliği somut bir biçimde görünür kılmıştır. Bu çalışma, çevresel kirliliğe yönelik etkileyici bir sanat temsili olarak değerlendirilmektedir. Benzer şekilde, HeHe sanatçı ikilisi (Helen Evans ve Heiko Hansen), Paris’te Seine Nehri kıyısında gerçekleştirdikleri “*Nuage Vert*” (Yeşil Bulut) adlı projeye hava kirliliği sorununa dikkat çekmiştir. Proje kapsamında, Paris’in kuzeyinde bulunan Saint-Ouen’deki bir atık yakma tesisinin bacasından çıkan dumanlar, yeşil lazer ışığıyla aydınlatılarak görünür hâle getirilmiştir. Bu enstalasyon, görünmeyen kirlilik öğelerinin estetik müdahale yoluyla görünür kılınmasını sağlayarak çevresel farkındalık yaratmayı hedeflemiştir.

Şekil 36

HeHe (Helen Evans & Heiko Hansen), “Nuage Vert (Yeşil Bulut)”, 2008.



(Flickr, 2010, Nuage Vert)

Toprak kirliliği ve zehirli atıklar konusuna odaklanan sanatsal projeler arasında Mel Chin’in “*Revival Field*” (Canlandırma Tarlası, 1991) adlı çalışması öne çıkmaktadır. Bu proje, ağır metal zehirlenmesine maruz kalmış bir toprak alanında, toksik metalleri emme özelliğine sahip özel bitkilerin ekilmesi yoluyla gerçekleştirilen bir Fito-remediasyon (bitkisel arıtım) uygulamasıdır. Sanatçı, projede bilimsel bir yaklaşımla hareket ederek deneysel bir alan oluşturmuş; bu alanda yetişen bitkiler aracılığıyla toprağın temizlenmesi hedeflenmiştir. Söz konusu proje, hem bilimsel bir çevre çalışması hem de kavramsal bir sanat eseri olarak değerlendirilmiştir. Uygulama sonucunda topraktaki kirlilik seviyesinde azalma gözlenmiş ve “*Revival Field*” projesi, sanatın çevresel iyileştirme süreçlerine doğrudan katkı sunabileceğini ortaya koymuştur (Chin, 1991). Projenin belgesel niteliğindeki sunumları ise sanatın yalnızca eleştirel değil, aynı zamanda “*Onarıcı*” (Restoratif) bir işlev üstlenebileceğini vurgulamaktadır.

Şekil 37

Mel Chin, “Revival Field (Canlandırma Tarlası)”, 1991.



(MelChin, t.y., *Revival Field*)

Maria Fernanda Cardoso'nun 1994 tarihli *Woven Water: “Submarine Landscape”* (Dokuma Su: Denizaltı Manzara) adlı yerleştirmesi, deniz yaşamının estetiğini ve doğanın metalaştırılmasını sorgulayan bir sanat eseridir. Sanatçı, binlerce kurutulmuş denizyıldızını metal tellerle birleştirerek, okyanusun dalgalı yüzeyini andıran üç boyutlu yapılar oluşturmuştur. Bu yapılar, izleyicilere su altı dünyasında gezinme hissi verirken, aynı zamanda deniz canlılarının ticari nesnelere dönüştürülmesini eleştirmektedir. Eserin malzemeleri, genellikle turistik bölgelerde hediyelik eşya olarak satılan deniz canlılarından oluşmaktadır. Cardoso, bu malzemeleri kullanarak, doğanın nasıl metalaştırıldığını ve çevresel tahribatın boyutlarını gözler önüne sermektedir. Eser, izleyicilere estetik bir deneyim sunarken, aynı zamanda doğanın metalaştırılması ve çevresel tahribat konularında farkındalık yaratmayı amaçlamaktadır.

Şekil 38

Maria Fernanda Cardoso, “Woven Water: Submarine Landscape (Dokuma Su: Denizaltı Manzara)”, 1994.



(MariaFernandaCardoso, 2019, *Woven Water: Submarine Landscape*)

Atık ve kirlilik temalı sanat eserlerinin ortak yönü, izleyicinin gündelik yaşamında çoğunlukla göz ardı ettiği çevre sorunlarını dikkat çekici biçimde görünür kılmaktır. Tüketilen su şişeleri, kullanılan pipetler ya da çöpe atılan elektronik atıkların yok olmadığı ve bir yerlerde çevresel birikime yol açtığı gerçeği, bu sanat eserlerinin odaklandığı temel konular arasında yer alır. Sanatçılar, bu nesneleri yeniden düzenleyerek ya da doğrudan çevresel etkilerini vurgulayarak izleyicide farkındalık yaratmayı hedeflemektedir. Bu tür sanat eserleri yalnızca eleştirel bir bakış sunmakla kalmaz; aynı zamanda iyileştirici bir perspektif de geliştirir. Atıklardan estetik değer taşıyan yapıtlar üretmek ya da kirliliğe çözüm önerileri sunmak, izleyiciye çevre sorunlarıyla başa çıkmanın mümkün olduğu mesajını iletir. Bu bağlamda sanatçılar, çevresel bozulmayı görünür kılarken insan yaratıcılığının ve sanatın onarıcı potansiyeline de dikkat çekmektedir.

Arte Povera (Yoksul Sanat)

1960’lı yılların sonlarında İtalya’da ortaya çıkan “Arte Povera” (Yoksul Sanat) akımı, geleneksel sanat anlayışına yönelik köklü bir karşı duruşu temsil etmektedir. Bu akımın temsilcileri, sanat eserini lüks ve kalıcı bir nesne olmaktan çıkararak, gündelik yaşamdan alınan unsurlara, doğaya ve anıtsallıktan uzak malzemelere dayanan deneyimsel bir forma dönüştürmeyi amaçlamıştır (Vanegas, 2013). Sanat eleştirmeni Germano Celant tarafından 1967 yılında kavramsallaştırılan Arte Povera, adını “Yoksul” malzemelerin kullanımından almakla birlikte, esas olarak sanatta sadelik, geçicilik ve değersiz görülen öğelere estetik değer atfetme arayışını ifade etmektedir (Maarschalkerwaart, 2025).

Arte Povera'nın Tarihsel Arka Planı ve Çıkış Koşulları

Arte Povera, 1960'lı yılların toplumsal ve politik çalkantıları içerisinde ortaya çıkmıştır. II. Dünya Savaşı sonrasında İtalya'da yaşanan “*Ekonomik Mucize*” (Miracolo Italiano) süreciyle birlikte, 1950'li yıllardan itibaren hızla sanayileşen ve tüketim toplumuna dönüşen bir ortam şekillenmiştir. Ancak 1960'ların sonlarına gelindiğinde, bu refah dönemi yerini öğrenci hareketleri, işçi protestoları ve kültürel huzursuzluklara bırakmıştır (Galambosova, 2024). Bu dönemde genç sanatçılar, geleneksel sanat kurumlarına ve tüketim temelli değer sistemlerine karşı eleştirel bir tavır geliştirmiştir. 1967 yılında Germano Celant tarafından Cenova'daki La Bertesca Galerisi'nde düzenlenen “*Arte Povera - Im Spazio*” (Uzamda Yoksul Sanat) başlıklı sergi, bu yeni sanat anlayışının manifestosu niteliğini taşımıştır (Vikipedi, 2022). Bu sergiyi, 1968 yılında Amalfi'de gerçekleştirilen “*Arte Povera + Azioni Povere*” etkinliği takip etmiştir. Hareket, özellikle Torino, Roma, Milano, Cenova ve Venedik gibi kentlerde etkinlik gösteren sanatçılar tarafından şekillendirilmiş; örgütlü bir yapıdan ziyade ortak bir düşünsel ve estetik tutumu paylaşan gevşek bir kolektif olarak varlık göstermiştir. Buna rağmen, Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Jannis Kounellis, Mario Merz, Marisa Merz, Giulio Paolini, Pino Pascali, Giuseppe Penone, Michelangelo Pistoletto ve Gilberto Zorio gibi sanatçılardan oluşan bir çekirdek grup, Celant'ın 1967-1969 yılları arasında düzenlediği sergiler ve yazıları aracılığıyla “Arte Povera” adı altında anılmaya başlanmıştır (Wikipedia, 2025).

Bu sanat akımının ortaya çıkış koşulları, dönemin avangard sanat ortamında gözlenen genel bir “Köklere Dönüş” eğilimiyle de örtüşmektedir. İtalyan sanatçılar, Lucio Fontana'nın mekâna müdahale eden tuvalerinden ve Piero Manzoni'nin kavramsal çalışmalarından - örneğin sanatçının kendi dışkısını kutuladığı “*Artist's Shit (Merda d'Artista)*” adlı eserinden- esinlenmiştir (The Art Story, 2019). Fontana'nın sunduğu “*Sessizlik*” ve “*Anlatısızlık*” kavramları, sanat eserinin anlatıdan çok izleyiciyle fiziksel ve varoluşsal bir deneyim paylaşması gerektiği fikrini gündeme getirmiştir. Bu yaklaşım, Arte Povera sanatçılarının ifade biçimlerine önemli bir zemin oluşturmuştur (Galambosova, 2024). 1960'ların sonunda dünyada yükselişe geçen Minimalizm, Kavramsal Sanat ve toplumsal-siyasal sanat pratikleri ile eşzamanlı olarak, İtalya'daki bu sanatçılar da sanat ile yaşam arasındaki sınırları muğlaklaştıran ve malzeme ile eylemi öne çıkaran yeni ifade biçimleri arayışına yönelmiştir. Bu bağlamda Arte Povera, “*Yüksek Sanat*”ın geleneksel ortamları olan bronz, mermer ya da tuvale karşı durarak, toprak, odun, hurda metal, kumaş parçaları gibi “*Değersiz*” görülen malzemeleri sanatsal ifade aracı olarak benimseyen bir sanat anlayışı olarak ortaya çıkmıştır

(Zet Gallery, 2015). Celant'ın tanımıyla bu akım, “*Devrimci bir sanat, yapıdan ve piyasadan azade bir sanat*” üretme inancıyla şekillenmiştir (Wikipedia, 2025).

Germano Celant'ın Kuramsal Katkısı ve Felsefesi

Arte Povera'nın kuramsal temelini oluşturmada en etkili isim Germano Celant olmuştur. Celant, Kasım 1967'de *Flash Art* dergisinde yayımladığı “*Arte Povera: Appunti per una Guerriglia*” (Yoksul Sanat: Bir Gerilla Savaşı için Notlar) başlıklı manifestosuyla bu sanat anlayışının felsefi çerçevesini ortaya koymuştur (Krief, 2020). Söz konusu metinde, sanatçı figürü sistemin öngördüğü kuralları reddeden, esnek, beklenmedik ve etkili bir strateji izleyen bir “gerilla savaşı” olarak tanımlanmıştır. Celant'a göre, 1960'ların teknolojik ve ticarileşmiş kültürel ortamında sanatçı iki temel tercih ile karşı karşıya kalmıştır: Ya mevcut düzene entegre olarak popüler ve kurumsal söylemlerin bir parçası olacak (Celant'ın ifadesiyle “*Zengin Sanat*”), ya da tüm bu dil ve yapı sistemlerini reddederek bireysel özgürlüğü önceleyen “*Yoksul Sanat*” yaklaşımını benimseyecektir (Celant, 1967).

Celant, “*Over there a complex art, over here a poor art...*” ifadesiyle Batı dünyasında egemen olan karmaşık ve kurallarla örülü sanat anlayışının karşısına, İtalya'da geliştirilmeye çalışılan, sade, geçici ve doğrudan insana yönelik sanatı konumlandırmıştır (Celant, 1967). Bu yaklaşım, sanatta tutarlılık ilkesini reddetmekte; sanatçının toplumun kendisine yüklediği rollerden sıyrılarak özgürleşmesini savunmaktadır. Celant, sanatçının bu yolla “*Sömürülenler*” konumundan çıkıp “*Gerilla Savaşçısına*” dönüşebileceğini belirtmiş ve son derece politize bir dil kullanmıştır. Ona göre Arte Povera sanatçısı, tarihsel olana değil gündelik yaşama; kalıcı yapıtlar yerine ana ve olaya odaklanan üretimlere yönelmelidir. Bu yaklaşım, kapitalist sanat piyasasının sanatçıyı sürekli olarak “*Piyasayı tatmin edecek ürünler*” üretmeye zorlayan mekanizmasına doğrudan bir eleştiridir. Celant, bu kısır döngünün kırılabilmesinin yolunu, sanatçının Marcel Duchamp örneğinde olduğu gibi sistemin dışında konumlanmasında görmüştür (Celant, 1967).

Celant'ın kuramsal katkısı yalnızca bu manifestoyla sınırlı kalmamıştır. 1967-1968 yıllarında düzenlenen sergilerin ardından, 1970'li yıllar ve sonrasında Arte Povera üzerine çeşitli kitaplar, sergi katalogları yayımlanmış ve akımın bellek inşasında önemli bir rol oynamıştır. 1985 yılında yayımladığı “*Arte Povera: Storie e Protagonisti*” (Arte Povera: Öyküler ve Özneler) adlı kapsamlı çalışmayla, akımın tarihsel gelişimini ve önde gelen temsilcilerini belgelemiş ve Arte Povera'yı uluslararası sanat tarihi içinde konumlandırmıştır (Wikipedia, 2025).

Celant'ın yaklaşımında Arte Povera, “Görsel söylemi tekilleştirmeye çalışan her türlü düzene karşı bir başkaldırı” olarak tanımlanmıştır. Bu tanım, hem modernist sanatın katı biçimsel anlayışlarına hem de sanat piyasasının belirlediği standartlara karşı yöneltilmiştir. Celant’a göre, tutarsızlık ve çeşitlilik sanatsal özgürlüğün ve çağdaşlıkla uyumun temel koşullarıdır. “Tutarlılık, yıkılması gereken bir dogmadır” ifadesiyle, Arte Povera’nın belirli bir üslup ya da form ile tanımlanamayacağını vurgulamıştır (Celant, 1967). Nitekim Celant’ın küratörlüğünü üstlendiği sergilerde yer alan eserler biçimsel olarak farklılık gösterse de, bunlar ortak bir düşünsel ve estetik duyarlılığı paylaşmış; sanatın yaşamla olan ilişkisini yeniden kurmayı amaçlayan bir “Gerilla” ruhuyla şekillenmiştir.

Sonuç olarak Germano Celant, Arte Povera kavramını ortaya koyan, kuramsal çerçevesini çizen ve akımın tarihsel belleğini oluşturan temel figür olarak tanımlanabilir. Celant’ın katkıları sayesinde Arte Povera, yalnızca rastlantısal malzemelerle çalışan bir sanatçı grubu olmaktan çıkarak, sanat ile yaşamı buluşturmayı hedefleyen ve sanatı toplumsal dönüşümün bir aracı olarak konumlandıran devrimci bir sanat hareketine dönüşmüştür.

Arte Povera’da Kullanılan Malzemeler ve Sanatsal/İdeolojik Anlamları

Arte Povera sanatçılarının temel ayırt edici özelliği, geleneksel sanat anlayışının dışında kalan, gündelik ya da doğal malzemeleri sanatsal üretim süreçlerinin merkezine yerleştirmeleridir. Bu akım kapsamında doğadan ve endüstriyel yaşamdan elde edilen çok çeşitli nesne ve maddeler, sanatın ifade alanını genişleten araçlar olarak değerlendirilmiştir. Sanatçılar, yalnızca estetik değil, aynı zamanda ideolojik ve kavramsal bir yaklaşımla, alışılmışın dışında kalan her tür öğeyi sanat nesnesi olarak yeniden işlevlendirmiştir. Bu doğrultuda; toprak, taş, odun, yaprak, su ve canlı bitkiler gibi doğal malzemeler; hurda metal, eski makine parçaları, çimento, tuğla, cam, kumaş parçaları ve gazete kâğıtları gibi endüstriyel atıklar ile hazır nesneler; kömür, kemik, yün, tüy, deri, yiyecek gibi organik unsurlar ve ateş, buz, duman, buhar, çamur gibi geçici ve dönüşebilir maddeler Arte Povera sanatçılarının sanatsal ifade araçları arasında yer almıştır. Bu çeşitlilik, doğayla kurulan ilişkiyi ve endüstri toplumuna karşı geliştirilen eleştirel yaklaşımı görünür kılmakta; kullanılan materyalin yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda politik ve kavramsal düzeyde de okunabilmesine olanak sağlamaktadır.

Bu tür “Yoksul” malzemelerin tercih edilmesi, bilinçli bir estetik ve ideolojik yönelimi yansıtmaktadır. Pahalı ve geleneksel sanat malzemeleri yerine toprak, paçavra ve odun gibi maddelerin kullanımı, sanattaki yerleşik hiyerarşilere karşı bir duruşu temsil etmektedir (Zet Gallery, 2015). Arte Povera sanatçıları, sanat eserini toplum içinde bir statü göstergesi olmaktan çıkarma amacıyla mütevazı ve gündelik malzemelere yönelmişlerdir. Tate

Modern'in Arte Povera'ya ilişkin tanımında da belirtildiği üzere, sanatçılar toprak, paçavra ve dal gibi işlevsel olmayan, sıradan malzemeleri kullanarak ticarileşmiş çağdaş sanat sisteminin değerlerini sorgulamayı hedeflemişlerdir (Tate, 2001). Bu bağlamda malzeme seçimi, sanat piyasasının elitist yapısına yönelik bir eleştiriyi ve sanat ile yaşam arasındaki sınırları ortadan kaldırma çabasını içermektedir.

Arte Povera'da malzemenin kullanımı yalnızca estetik bir tercih değil, aynı zamanda bir iletişim biçimi olarak değerlendirilmelidir. Örneğin Giovanni Anselmo'nun "Struttura che Mangia" (Yiyen Yapı) adlı çalışmasında, bir granit bloğun taze bir marul yaprağıyla diğerine bağlanmasıyla oluşan düzende, organik ve inorganik unsurlar bir araya getirilmiştir. Marulun zamanla kuruması sonucu taşın düşmesi, yapıtın yapısal bütünlüğünün doğanın döngüsellğine bağlı olduğunu göstermektedir. Bu durum, sanat eserinin sürekliliği için doğanın işleyişine duyulan bağımlılığı vurgulamakta ve geleneksel anlamda kalıcılığı esas alan heykel kavramına eleştirel bir yaklaşım sunmaktadır (The Art Story, 2019).

Arte Povera'da malzemenin kullanımı, sadece bir estetik tercih değil, aynı zamanda bir ileti olarak anlaşılmalıdır. Örneğin, Giovanni Anselmo bir granit bloğu taze marul yaprağıyla diğerine bağladığı "Yiyen Yapı (*Struttura che Mangia*)" adlı işinde, organik ve inorganik unsuru bir arada kullanarak doğanın insan yapısı üzerindeki kaçınılmaz üstünlüğünü gösterir; marul kurduğunda taş düşer, heykel bozulur, bu nedenle yapıtın sürekli "Beslenmesi" gerekir (The Art Story, 2019). Bu esprili ancak çarpıcı düzenek, sanat nesnesine süreklilik kazandırmak için doğanın döngüsellğine muhtaç olduğumuzu ima eder - ki bu, geleneksel anlamda kalıcı bir heykel kavramına aykırıdır.

Şekil 39.

Giovanni Anselmo, “*Struttura che Mangia (Yiyen Yapı)*”, 1968.



(Beachcombing Magazine, 2024, *Struttura che Mangia*)

Luciano Fabro, 1967 tarihli “*Pavimento-Tautologia*” (Zemin Tautolojisi) adlı çalışmasında, sergi mekânının bir bölümündeki zemini cilalayarak üzerine gazete kâğıtları yerleştirmiş; böylece genellikle görünmez ve değersiz kabul edilen bir yüzeye-zemine odaklanmıştır. Bu müdahale, temizlik ve kirlenme gibi gündelik eylemlerin sanatsal bir sorgulama nesnesine dönüşmesini sağlamış; temizlik eylemi eleştirel bir sanat pratiği olarak yeniden yorumlanmıştır (The Art Story, 2019). Bu yaklaşım, gündelik yaşamın görünmeyen iş ve emek süreçlerini görünür kılmakta; geleneksel sanatın yüceltilmiş temalarını bilinçli biçimde “*Yoksullaştırarak*” yeniden değerlendirmektedir.

Şekil 40

Luciano Fabro, “Pavimento-Tautologia (Zemin Tautolojisi)”, 1967.



(LucianoFabro WordPress, 2014, *Pavimento-Tautologia*)

Arte Povera’nın temel ilkelerinden biri de malzemelerin asgari müdahale ile kullanılmasıdır. Akımın sanatçıları, doğal ya da bulunan nesneleri, kendi özgün biçimlerini koruyacak şekilde kullanarak, malzemenin doğallığına müdahale etmemeye özen göstermişlerdir. Örneğin Mario Merz’in iglo formundaki çalışmaları, metal iskelet üzerine yerleştirilmiş çamur, çuval bezi, dal ve balmumu gibi malzemelerle oluşturulmuştur. Merz, bu yapıları herhangi bir ince işçilikle biçimlendirmek yerine olduğu gibi sunarak, nesnenin “işlenmemiş” görünümünün kendine özgü estetik değerini vurgulamıştır (Christov-Bakargiev, 2012). Bu yönüyle sanat nesnesi, kendi varoluş sürecini izleyiciye doğrudan aktarır.

Arte Povera üzerine çalışan küratör ve yazar Carolyn Christov-Bakargiev, bu yaklaşımı “*Gerçek deneyimi mümkün kılan, araya girmemiş bir ifade dili*” yaratma çabası olarak tanımlamaktadır. Ona göre Arte Povera sanatçıları, organik ve endüstriyel maddeleri yan yana getirerek, kültürel kodlardan arınmış biçimde güçlü estetik etkiler yaratmayı hedeflemişlerdir (Reza, 2021). Bu yaklaşım, malzemelerin farklı bağlamlarda tekrar kullanılmasıyla anlamlarının dönüştürülebileceğini ortaya koymaktadır. Gerçekten de yeniden kullanım (Re-Use) ve dönüşüm, Arte Povera eserlerinde sıkça karşılaşılan bir özelliktir: Sanatçılar, önceki çalışmalarında kullandıkları nesneleri yeni bağlamlarda yeniden ele

alabilir; atık materyaller farklı sanatçılar tarafından farklı biçimlerde değerlendirilerek sürekli dönüşen bir anlatı oluşturabilir (Reza, 2021).

Arte Povera’da kullanılan malzemeler ve bunların sunum biçimi, akımın ideolojik temelini yansıtmaktadır. “*Mütevazı*”, geçici ve “*Değersiz*” olarak görülen malzemelerdeki şiirselliği ortaya çıkarmak, sanatçıların ortak hedeflerinden biri olmuştur. Christov-Bakargiev (2014), Arte Povera’da sanat ile doğa arasındaki bağın ayrılmaz olduğunu ve geri dönüşüm kavramının bu bağlamda temel bir rol oynadığını vurgulamaktadır. Ona göre bu sanat anlayışı, “*Mütevazı, doğal ve terk edilmiş unsurlar aracılığıyla insanlık durumunun ifade edilebileceğini*” göstermektedir (Reza, 2021). Bu yönüyle Arte Povera, malzeme üzerinden bir özgürleşme pratiği sunmakta; sanatçılar ve izleyiciler, değerli kabul edilen geleneksel sanat malzemelerinin otoritesinden sıyrılarak sıradan nesneler içerisinde yeni anlamlar arama olanağı bulmaktadır.

Kapitalizm, Tüketim Kültürü ve Sanat Piyasasına Karşı Duruş

Arte Povera akımı, ortaya çıktığı dönemin egemen ekonomik ve kültürel yapısına karşı eleştirel bir duruş sergilemektedir. 1960’lı yılların sonu, Batı dünyasında tüketim toplumunun ve bunun sanat alanındaki etkilerinin sorgulanmaya başlandığı bir dönemi temsil eder. Bu bağlamda, özellikle Amerika Birleşik Devletleri’nde “*Pop Art*” sanatçıları tüketim kültürünün ikonlarını sanatın nesnesi haline getirirken, Arte Povera sanatçıları tüketim fazlası ve endüstriyel atık olgusu üzerinden bu yapıya eleştiri getirmiştir. Bu karşıtlık, Arte Povera’nın Pop Art’a bir alternatif ya da karşı duruş olarak değerlendirilebilmesine imkân tanımaktadır: “*Pop Art*”, tüketim nesnelerini estetikleştirirken; Arte Povera, bu nesnelerin ardında kalan artıklar üzerinden bir sanat dili geliştirmiştir.

Arte Povera sanatçıları, pahalı ve sofistike malzemelerden uzak durarak, sanat dünyasındaki elitist yaklaşımları sorgulamışlardır. Bu tercih, aynı zamanda sanat piyasasındaki metalaşma eğilimlerine karşı bir protesto niteliği taşımaktadır. Sanat piyasası, geleneksel olarak tablo ya da bronz heykel gibi nesneleri koleksiyon değeri üzerinden değerlendirmekteyken, Arte Povera sanatçılarının kullandığı çuval bezi, odun, kömür gibi sıradan veya geçici malzemeler bu değerlendirme ölçütlerini işlevsiz kılmıştır. Bu durum, sanat eserinin ekonomik değerle ölçülmesine karşı bir duruş olarak okunabilir.

Örneğin, Jannis Kounellis’in 1969 yılında Roma’daki L’Attico Galerisi’nde gerçekleştirdiği ve sergi alanına 12 canlı at yerleştirdiği enstalasyonu, ticari dolaşıma uygun olmayan bir sanat nesnesi ortaya koymuştur (Wikipedia, 2025). Bu çalışma, alım-satım mantığına uygun olmayan geçici bir durum yaratmakta; sergi sonunda hayvanların ahırlarına

geri dönmesiyle yalnızca eylemin belleği kalmaktadır. Benzer şekilde, Michelangelo Pistoletto'nun paçavralarla gerçekleştirdiği çalışmaları ya da Mario Merz'in eriyebilen balmumu ve yanabilen neon tüpler gibi geçici malzemelerle ürettiği yapıtlar da sanat eserinin kalıcılığına ilişkin geleneksel anlayışlara karşı eleştirel bir yaklaşım sunmaktadır. Emilio Prini'nin sergi süresi sona erdiğinde ortadan kaldırılacak şekilde tasarladığı işlerinden biri ve Pino Pascali'nin yanıltıcı biçimde içi su dolu heykelleri de, sanatın maddi kalıcılığına yönelik ironik bir tutum ortaya koymaktadır.

Bu tür yaklaşımlar, sanatın yalnızca metalaşmış bir nesne değil, aynı zamanda deneyimsel ve sürece dayalı bir eylem olduğunu vurgulamaktadır. Arte Povera sanatçılarının bu stratejileri, sanat eserini sahip olunabilecek bir obje olmaktan çıkarıp, geçici, deneyime dayalı ve eleştirel bir söylem aracı hâline getirme çabası olarak değerlendirilebilir.

Şekil 41

Pino Pascali, "32 mq di mare circa (Yaklaşık 32 m² Deniz)", 1967.



(Fondazione Pino Pascali, 2014, 32 mq di mare circa)

Celant, bu bağlamda sanatçının sistem tarafından "*Piyasaya ürün sağlayan bir üretim birimine*" indirgenmesi tehlikesine dikkat çekmiştir (Celant, 1967). Arte Povera akımı, seri üretim anlayışına ve marka değeri yaratma çabasına karşılık olarak, sanatın teklik ve orijinallik kavramlarını eleştirel biçimde yeniden değerlendirmiştir. Bu akımda üretilen birçok eser, izleyicinin fiziksel mevcudiyetine veya doğrudan katılımına ihtiyaç duyar; bu yönüyle sanat yapıtı, yalnızca tamamlanmış bir nesne değil, sürece dayalı bir deneyim olarak tanımlanır. Böyle bir yaklaşım, sanat eserinin mülkiyet nesnesine dönüşmesini güçleştirirken, sanatçıyı da piyasanın seri üretim baskısından uzaklaştırmaktadır.

Giulio Paolini'nin 1975 tarihli "*Mimesi*" adlı çalışması, bu anlayışa örnek teşkil etmektedir. Sanatçı, klasik bir heykel büstünün iki alçı kopyasını karşılıklı biçimde yerleştirerek, orijinal ve tekil sanat eseri anlayışını sorgulamış; tekrar ve kopya kavramlarının sanatsal değerini tartışmaya açmıştır (Galambosova, 2024). Bu yaklaşım, sanat eserinin benzersizliğini esas alan koleksiyon piyasasına karşı ironik bir eleştiri niteliği taşımaktadır.

Şekil 42

Giulio Paolini, "*Mimesi (Hermes)*", 1975.



(Quirinale Contemporaneo, 2020, *Mimesi*)

Arte Povera akımının tüketim kültürü ve kapitalizm eleştirisi, yalnızca kullanılan malzemelerle sınırlı kalmayıp, içerik düzeyinde de kendini göstermektedir. Akımın sanatçıları, sanayileşmenin ve tüketim odaklı yaşam biçimlerinin birey ve toplum üzerindeki etkilerini sıkça temalaştırmıştır. Bu bağlamda Mario Merz'in çalışmaları dikkat çekicidir. Merz, neon ışıklarla yazdığı Fibonacci sayı dizilerini (1, 1, 2, 3, 5, 8, 13...) endüstriyel mekânlara yerleştirerek, doğal büyüme modeli ile kapitalist üretim ve genişleme anlayışını karşılaştırmalı bir şekilde sunmuştur. Fibonacci dizisi, doğada sıkça rastlanan organik bir büyüme biçimini temsil ederken; endüstriyel büyümenin sınırsız ve sürdürülemez doğasına işaret eder. Merz'in bu yaklaşımı, doğal ve yapay süreçlerin çatışmasını görselleştirerek, izleyiciyi kapitalist sistemin yapısal sınırları üzerine düşünmeye yönlendirmektedir (Christov-Bakargiev, 2012).

Şekil 43

Mario Merz, “Senza titolo”, 1985.



(Soldaki: Doppiozero, 2018; sağdaki: Flickr, 2019, Senza titolo)

Alighiero Boetti, “Cimento” serisi gibi çalışmalarında rastlantısallık ile düzen arasında kurduğu ilişkiler aracılığıyla, tüketim toplumunun aşırı düzenlenmiş zaman anlayışına karşılık sanatın sunduğu rastlantı ve boşluk anlarını ön plana çıkarmaktadır. Sanatçının 1966 tarihli “*Lampada Annuale*” (Yıllık Lamba) adlı çalışması, yılda yalnızca 11 saniye rastlantısal biçimde yanan bir lambadan oluşmakta; bu özelliğiyle hem izleyicide hem de koleksiyonerde bir belirsizlik ve sabırsızlık duygusu yaratmaktadır. Bu yapı, anında tüketime dayalı çağdaş alışkanlıkların tersine bir işleyişe sahiptir ve hız odaklı tüketim döngüsüne karşı alternatif bir yaklaşım sunmaktadır (Wikipedia, 2025). Bu tür çalışmalar, sanatın hızlı tüketim sistemlerine karşı bir direnç biçimi oluşturabileceğini göstermektedir. Arte Povera hareketi, kapitalist üretim ve tüketim ilişkilerine karşı kapsamlı bir eleştirel tutum geliştirmiştir. Sanatçıların “Yoksul” olarak nitelendirilen malzemelere yönelmesi, yalnızca israf ekonomisine karşı ekolojik bir farkındalık yaratmakla sınırlı kalmayıp, aynı zamanda sanat nesnesinin metalaştırılmasına karşı bir duruşu da temsil etmektedir. Bu yaklaşım, sanatın ekonomik değerinden çok, deneyimsel ve düşünsel değerine odaklanmayı amaçlamaktadır. Her ne kadar günümüzde Arte Povera’ya ait eserler yüksek bedellerle sanat piyasasında yer bulsa da, hareketin temelinde yatan felsefi sorgulamalar güncelliğini korumaktadır. Bu kapsamda, aşırı tüketim çağında nesnelerin gerçek değeri, lüks kavramının anlamı ve sanatın neyi temsil ettiği gibi sorular, hâlâ sanat kuramı ve eleştirisinin temel tartışma başlıkları arasında yer almaktadır (Maarschalkerwaart, 2025).

Şekil 44

Alighiero, “Boetti, Lampada Annuale (Yıllık Lamba)”, 1966.



(Archivio Alighiero Boetti, 2017, *Boetti, Lampada Annuale*)

Arte Povera Sanatçıları ve Eser Analizleri

Michelangelo Pistoletto (d. 1933), Arte Povera akımının en önde gelen temsilcilerinden biri olarak kabul edilmektedir. Torino doğumlu sanatçı, 1960’lı yılların başında başlattığı “*Ayna Resimleri*” (Mirror Paintings) serisinde, gerçek ayna yüzeyleri üzerine figüratif resimler yaparak izleyiciyi doğrudan eserin bir parçası hâline getirmiştir. Bu teknik, izleyici ile sanat eseri arasındaki sınırları ortadan kaldırarak mekân ve zaman algısına dair sorgulayıcı bir estetik düzlem yaratmıştır. Pistoletto’nun Arte Povera ile özdeşleşen en çarpıcı çalışması ise 1967 tarihli “*Venere Degli Stracci*” (Paçavralar Venüsü) adlı yapıtıdır. Bu eserde sanatçı, Batı sanatında klasik güzelliğin simgesi olarak görülen Venüs heykelinin bir replikasını, eski ve kullanılmış kumaş parçalarından oluşan bir yığınla yan yana yerleştirerek geleneksel estetik idealleri ile modern toplumun tüketim atıklarını karşı karşıya getirmiştir (Galambosova, 2024). Beyaz alçıdan yapılmış idealize Venüs formu ile renkli, dağınık ve heterojen kumaş yığını arasındaki zıtlık, sanat tarihinin “*Yüksek kültürü*” ile çağdaş tüketim kültürünün “*Artığı*” arasındaki çatışmayı görünür kılmaktadır. Eser, bu bağlamda, kültürel miras ile değersizleştirilmiş atık arasında kurulabilecek yeni anlam ilişkilerini sorgulamaktadır. Bir tarafta Batı’nın idealize edilmiş estetik mirası yer alırken, diğer tarafta kapitalist üretim ve tüketimin biriktirdiği maddi artıklar konumlandırılmıştır.

Bununla birlikte Venere degli Stracci, yeniden doğuş (rejenarasyon) temasını da içinde barındırmaktadır. Değersiz olduğu varsayılan paçavraların Venüs’e eşlik etmesi, güzelliğin yalnızca ideal formlarda değil, “Artık” olarak görülenin yeniden işlevlendirilmesinde de bulunabileceğine dair simgesel bir öneri sunmaktadır (Galambosova, 2024). Pistoletto’nun 1960’lı yıllarda gerçekleştirdiği bir diğer dikkat çekici proje ise “Giornale” (Gazete Küreleri) adlı performans çalışmalarıdır. Sanatçı, sokaklardan topladığı gazete kâğıtlarını büyük küreler hâlinde şekillendirerek kent sokaklarında dolaştırmıştır. Bu performanslar, bir yandan gündelik enformasyonun yığılma anlamsızlaşmasına işaret ederken, diğer yandan sanatçının bu enformasyonu kamusal alanda yeniden konumlandırarak eleştirel bir bağlam yaratmasına olanak tanımıştır (Galambosova, 2024). 2000’li yıllarda ise Pistoletto, “Terzo Paradiso” (Üçüncü Cennet) adlı projesiyle sanatın toplumsal dönüşüm ve sürdürülebilirlik konularına katkı sağlayabilecek bir araç olduğunu ileri sürmüştü; böylece Arte Povera’nın temel ilkelerini çağdaş sorunlarla ilişkilendirerek yeniden üretmeye devam etmiştir.

Şekil 45

Michelangelo Pistoletto, “Venere degli Stracci (Paçavralar Venüsü)”, 1967.

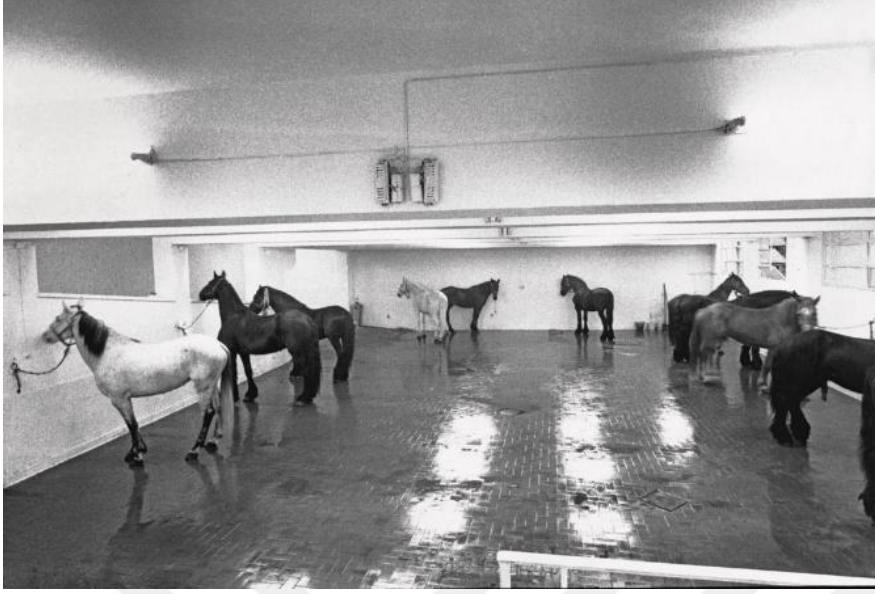


(Centodieci, 2022, *Venere degli Stracci*)

Jannis Kounellis (1936-2017), Yunanistan doğumlu olup sanat kariyerini ağırlıklı olarak Roma’da sürdüren, Arte Povera akımının öncü isimlerinden biridir. Kounellis, geleneksel resim yüzeyini terk ederek fiziksel gerçekliği sanatın merkezine taşıyan çalışmalarıyla dikkat çekmiş ve sanat ile yaşam arasındaki sınırları sorgulayan özgün bir estetik geliştirmiştir. Sanatçının en çok ses getiren yapıtlarından biri, 1969 yılında gerçekleştirdiği ve genellikle *Untitled (12 Horses)* başlığıyla anılan adsız enstalasyonudur. Bu çalışmada Kounellis, bir sanat galerisini 12 canlı atla doldurarak izleyicilerin karşısına alılmışın dışında bir deneyim çıkarmıştır (Wikipedia, 2025). Atlar, galerinin duvarlarına kementlerle bağlanmış biçimde birkaç gün boyunca sergilenmiş; böylece izleyiciler yalnızca bir sanat objesiyle değil, hareket eden, ses çıkaran ve kokan canlı varlıklarla karşı karşıya gelmiştir (Smart, 2019). Bu enstalasyon, galeriyi bir ahıra dönüştürmekle kalmamış, aynı zamanda sanat ile gündelik yaşam arasındaki ayrımı fiilen ortadan kaldırmıştır. Sanatçının amacı, kendi ifadesiyle, sanatı tamamen hayata eritmeden, her ikisi arasında yeni bir ilişki biçimi kurmaktı (Wikipedia, 2025). Gerçekten de bu yapıt, Duchamp’ın hazır-nesne (ready-made) kavramını canlı unsurlarla genişleten bir sanatsal müdahale olarak değerlendirilebilir. Kounellis’in nesnesi yalnızca hazır değil, aynı zamanda canlıdır ve dolayısıyla öngörülemezlik barındırır. Bu yönüyle eser, performans ve enstalasyon sanatının erken dönem klasikleri arasında yer edinmiş; sanat çevrelerinde hem hayranlık hem de eleştiri uyandırmıştır. Kounellis’in sanatsal pratiği bu eserle sınırlı kalmamış; canlı kanaryalarla oluşturduğu tuval düzenlemeleri (1967), galeri duvarlarına kömür, kahve çuvalları veya demir levhalar gibi endüstriyel malzemeleri istiflediği kompozisyonlar ve gaz lambaları, yatak karyoları gibi gündelik nesneleri sanat bağlamına taşıdığı çeşitli enstalasyonlarla devam etmiştir. Özellikle demir ve kömür gibi Sanayi Devrimi’ne ait materyalleri kullanması, sanatçının modern toplumun tarihsel yükünü sanat mekânına taşıma arzusunu yansıtmaktadır. Örneğin, 1970’li yıllarda gerçekleştirdiği bir işte duvara yerleştirdiği büyük bir metal levhayı altına konumlandığı açık bir gaz ocağıyla ısıtarak, izleyicide hem görsel hem de fiziksel düzeyde bir gerilim hissi yaratmıştır. Kounellis’in sanatı genel anlamda, “İzleyici-mekân-malzeme” etkileşimi üzerine kuruludur. Sanatçı, gündelik gerçeğin içindeki şiirselliği ortaya çıkarma çabasıyla, Arte Povera’nın anti-elitist ve materyal karşıtı duruşunu kariyeri boyunca korumuştur. 2010’lu yıllara dek üretkenliğini sürdüren Kounellis, sanatın yalnızca estetik değil, aynı zamanda fiziksel, tarihsel ve duyuşal bir deneyim olması gerektiğini savunmuştur.

Şekil 46

Jannis Kounellis, ‘‘Untitled (12 Horses)’’, 1969.



(Phaidon, t.y., *Untitled*)

Mario Merz (1925-2003), Turin doğumlu olup, İtalya’nın savaş sonrası avangard sanat ortamının önde gelen figürlerinden biridir. Sanatsal pratiğinde farklı malzemeleri bir araya getirmesiyle dikkat çeken Merz, özellikle ‘‘İglo’’ (Eskimo Barınağı) formundaki enstalasyonlarıyla tanınmaktadır. 1968 yılında başlattığı ilk iglo serisinde, metal bir kubbe iskeletini cam, balçık, çuval bezi, taş ve neon ışık gibi çeşitli malzemelerle kaplayarak yarı küresel yapılar üretmiştir (Christov-Bakargiev, 2012). Merz’e göre iglo, geçici ve göçebe bir barınağı simgeler. Sanatçı bu formu, ‘‘Hem kadim hem modern, hem göğe bakan bir kubbe hem de yere ait bir barınak’’ olarak tanımlamaktadır (Christov-Bakargiev, 2012). Iglo yapılarında kullanılan malzemeler sıklıkla karşıt unsurları bir araya getirir: Örneğin, soğuk endüstriyel bir malzeme olan neon ışığı ile doğal malzemeler olan çamur ve taşın birlikte kullanımı, doğa ve teknoloji arasındaki gerilimi vurgular. Bu eserler, yalnızca form değil, aynı zamanda malzeme üzerinden de kavramsal anlamlar üretmektedir. Merz’in en bilinen iglolarından biri, üzerine ‘‘Se il nemico si concentra perde terreno, se si disperde perde forza’’ (Eğer düşman yoğunlaşırsa toprak kaybeder, dağılırsa güç kaybeder) cümlesini neon ışıkla yazdığı ‘‘İgloo di Giap’’ (1968) adlı çalışmadır. Bu ifade, Vietnam Savaşı sırasında General Giap’a atıfta bulunmakta; böylece sanatçı, güncel politik bir referansı ilkel bir barınak formu ile ilişkilendirerek tarihsel ve ideolojik bir bağlam yaratmaktadır (Christov-Bakargiev, 2012). Merz’in sanatına önemli katkılarından biri de Fibonacci sayı dizisini estetik bir unsur olarak kullanmasıdır. 1970’li yıllardan itibaren Fibonacci dizisindeki sayıları (1, 1, 2, 3, 5, 8, 13...) neon ışıklarla duvarlara, objelere ve mekânsal enstalasyonlara yerleştirerek doğadaki büyüme

oranlarını görselleştirmiştir. Merz, bu diziyi “*Doğada her yerde gördüğü çoğalan bir imge*” olarak tanımlamış; sayıların aracılığıyla hayatın irrasyonelliğine rasyonel bir araçla yaklaşmak istediğini ifade etmiştir (Christov-Bakargiev, 2012). 1972 tarihli “*Una somma reale è una somma di gente*” (*Gerçek toplam, insan toplamıdır*) adlı eserinde Merz, bir restoranda giderek kalabalıklaşan insan gruplarını fotoğraflamış ve bu fotoğrafların üzerine Fibonacci sayılarını neonla yansıtarak sunmuştur. Böylece sanatçı, soyut sayı düzenleri ile insan yaşamının somut gerçekliğini birleştirmiştir (Christov-Bakargiev, 2012). Merz’in üretiminde organik büyüme, enerji ve hareket temaları öne çıkar. Neon ışıkların enerjik çizgileri ve spiral formlar, onun eserlerinde sıkça karşılaşılan motiflerdendir. Sanatçı, yalnızca heykel değil; resim, fotoğraf, video ve enstalasyon gibi birçok farklı mecra ile çalışmış ve bu yönüyle Arte Povera’nın disiplinlerarası doğasını yansıtmıştır. 1980’ler ve 1990’larda da iglo formuna bağlı kalmış, ancak bu kez balmumu, ahşap, taş gibi yeni malzemeleri kullanarak, örneğin “*Tempo del postino*” adlı çalışmasında tarihsel referansları çağdaş yorumlarla birleştirmiştir. 2003 yılında vefat eden Merz, sanat pratiğinde sürekli olarak doğa-kültür ikiliğini reddeden bir tutum sergilemiştir. “*Sayılar tarih öncesi çağlardan beri vardır*” sözüyle, doğa ve insanlık arasında evrensel bir dil kurmayı amaçladığını dile getirmiştir (Fondazione, 2015). Sanatçının mirası, günümüz enstalasyon sanatında mekâna yayılan, izleyiciyi kapsayan yapıtların öncüllerinden biri olarak değerlendirilmektedir.

Şekil 47

Mario Merz, “*Spirale di cera*”, 1970/81.



(Kunstmuseum Liechtenstein, 2024, *Spirale di cera*)

Alighiero Boetti (1940-1994), Turin doğumlu olup genç yaşta Arte Povera hareketine katılmış, ilerleyen yıllarda ise kavramsal sanata yönelerek çok çeşitli üretimlerde bulunmuştur. Boetti'nin Arte Povera dönemine ait çalışmalarından “*Mazzo di tubi*” (Boru Demeti) ve “*Rotolo di cartone ondulato*” (Oluklu Karton Rulo, 1966) dikkat çeker. İlkinde sanatçı, üst üste yığılmış metal borularla küçük tepecikler oluştururken; ikincisinde, ortasından yukarı itildiğinde zigurat formuna dönüşen bir karton ruloya yer vermiştir (Christie, 2024). Bu işler, bir çocuğun malzemeye oynarcasına yaptığı sezgisel keşifleri andırmakta; aynı zamanda malzemenin “*Kendiliğinden formlaşma*” potansiyelini görünür kılmaktadır. Boetti'nin 1968 tarihli “*Colonna*” (Sütun) adlı çalışması da sanatçının illüzyon ve gerçeklik temalarını irdelediği önemli bir örnektir. Yüzlerce kağıt dantelin üst üste dizilmesiyle oluşturulan bu yapı, uzaktan bakıldığında mermer bir sütun izlenimi yaratmakta, ancak yaklaşıldığında yapıtın narin ve “*Mütevazı*” doğası anlaşılmaktadır. Bu eser, klasik sanat tarihine göndermede bulunurken malzeme yoluyla yüksek sanat ile gündelik gerçeklik arasındaki sınırları sorgular. Boetti'nin Arte Povera sonrası dönemde geliştirdiği en bilinen eserleri ise “*Mappa*” (Harita) serisidir (1971-1994). Bu seride Boetti, Afgan nakkaşlara dünya haritalarını, ülkelerin bayrak renklerinde dokutarak halı haline getirtmiş; bu üretim biçimiyle kolektif sanat üretimi, politik referanslar ve el emeğiyle sistematik yapıların buluşması gibi temaları bir araya getirmiştir. Her bir harita, üretildiği dönemin jeopolitik konumunu yansıtarak sanatın zamana bağlı doğasını vurgulamaktadır. Ancak Boetti'nin Arte Povera bağlamında en çarpıcı işleri arasında “*Lampada Annuale*” (Yıllık Lamba, 1966) ayrı bir yere sahiptir. Ahşap bir kutu içine yerleştirilmiş aynalı yüzeyler ve tek bir büyük ampulden oluşan bu çalışmada, ampul yılda yalnızca bir kez, rastgele bir anda ve yalnızca 11 saniye boyunca yanmaktadır (Wikipedia, 2025). İzleyicinin bu âna tanıklık etme ihtimali oldukça düşüktür; bu durum esere görünmezlik ve rastlantısallık üzerinden yüklenen kavramsal bir anlam kazandırmaktadır. Boetti, bu yapıtla tüketim toplumunun anlık haz anlayışına karşı çıkarken, sanat nesnesinin deneyimini süre ve şansla koşullandırarak alışlagelmiş izleyici beklentilerini altüst etmektedir. Sanatçının kullandığı malzeme yelpazesi de dikkat çekicidir: Kalem, kağıt, pul, harita, kartpostal gibi gündelik ve iletişime dair öğeler, Boetti'nin üretiminde sıkça yer bulmuştur (Wikipedia, 2025). Ayrıca, sanatçı “*Alighiero e Boetti*” (Alighiero ve Boetti) şeklinde kendi adını ikiye bölerek eserlerini bu ikili imzayla sunmuş; bu stratejiyle çoklu persona fikrini, yarı ironik yarı felsefi bir düzlemde gündeme taşımıştır. Boetti'nin bu yaklaşımı, hem bireysel kimliğin parçalanabilirliğine hem de sanatçının üretim sürecindeki konumuna dair derinlikli bir düşünsel önerme sunmaktadır. Her ne kadar Boetti, 1972 yılında Roma'ya taşınarak Arte Povera'dan fiziksel ve ideolojik olarak uzaklaşmışsa da, özellikle 1960'lı yıllarda gerçekleştirdiği eserlerle akımın temel ilkelerine

önemli katkılarda bulunmuştur. Sanatçının pratiği, Arte Povera içerisinde yer alan daha kavramsal eğilimi temsil etmektedir. Mütevazı malzemenin zekice fikirlerle birleştiği bu üretimler, izleyiciye estetik olduğu kadar entelektüel bir deneyim de sunmayı hedeflemektedir.

Şekil 48

Alighiero Boetti, “Rotolo di cartone ondulato (Oluklu Karton Rulo)”, 1966.



(Fondazione Torino Musei, 2020, *Rotolo di cartone ondulato*)

Bu bağlamda anılan sanatçılara ek olarak, Pino Pascali (1935-1968), Giuseppe Penone (d. 1947), Gilberto Zorio (d. 1944), Luciano Fabro (1936-2007), Pier Paolo Calzolari (d. 1943), Giulio Paolini (d. 1940), Giovanni Anselmo (d. 1934) gibi sanatçılar da Arte Povera'nın önemli temsilcileridir. Her biri kendi üslup ve odaklarıyla akıma zenginlik katmıştır: Pascali, savaş makineleri ve hayvan formları gibi oyunbaz “*Sahte heykeller*” ile yapay/gerçek ayrımını sorgulamış; Penone, beden ile doğa arasındaki sınırı yok eden işlerle (ağaca yerleştirdiği el heykeli yıllar içinde ağaca gömülürken çektiği fotoğraflar vb.) çevresel bilinç aşılmasını; Zorio, kimyasal reaksiyonlar (parıltıyan fosfor, akü asidiyle çizdiği yıldız motifleri) üzerinden dönüşüm temalarını işlemiştir. Bu sanatçıların ortak paydası, sanatın bir süreç, deney ve eylem alanı olduğunu göstermeleridir. Eser analizlerinden görüldüğü gibi,

“Arte Povera” sanatçıları gündelik yaşamın sıradan öğeleri içerisindeki anlam katmanlarını sanat yoluyla açığa çıkarmaya, alışılmış değer sistemlerini sarsmaya ve izleyiciyi aktif bir yorumcu konumuna getirmeye çalıştılar. Kimisi malzeme ve doğa üzerinden, kimisi dil ve kültür üzerinden bu idealleri gerçekleştirdi, fakat neticede hepsi kolektif olarak xx. yüzyıl sanatının gidişatını değiştiren örnekler sunmuşlardır.

Sanatta Dijital ve Veri Atıkları

Dijital çağda her gün muazzam bir veri ve içerik üretimi gerçekleşmektedir. İnternet, sosyal medya, IoT cihazları ve yapay zekâ sistemleri aracılığıyla üretilen bilgi hacmi, insanlık tarihinin hiçbir döneminde olmadığı kadar yüksektir. Fransız düşünür Jean Baudrillard, bu duruma dikkat çekerek “*Daha fazla enformasyon, daha az anlam*” paradoksundan bahsetmektedir. Gerçekten de içinde yaşadığımız ağ toplumunda bilgi bolluğu, anlam erozyonunu beraberinde getirmektedir. Nasıl ki endüstriyel tüketim toplumunda “*Kullan-At*” kültürü fiziksel nesnelerin hızla tüketilip atılmasına yol açıtıysa, dijital çağda da benzer bir döngü enformasyon ve veri için geçerlidir. Zygmunt Bauman’ın “*Akışkan modernite*” olarak tanımladığı günümüz toplumunda hiçbir şey kalıcı değildir; ilişkiler, ürünler ve hatta bilgiler hızla tüketilip değersizleşmektedir. Bu bağlamda dijital dünyada kullanılmayan, değersizleşen ya da görünmez hale gelen veri ve içerikleri “*Dijital Atık*” olarak nitelendirmek mümkündür. Fiziksel dünyada çevre kirliliği ve atık sorunu tartışılırken, dijital evrende de benzeri bir “*Sanal Kirlilik*” olgusuyla karşı karşıya kalınmaktadır.

Dijital Çağda Atık Kavramları

Veri atığı, herhangi bir amaçla üretilmiş ancak kullanılmayan, işlevsiz hâle gelen ya da unutulup biriken dijital veri parçalarını ifade etmektedir. Bulut depolama sistemlerinde yıllarca erişilmeyen eski fotoğraflar, e-postalar veya log kayıtları bu kapsama girmektedir. Bu olgu, bazı sanat projelerinde fiziksel çöp kavramıyla ilişkilendirilerek, dijital atığın görünmezliğine karşı farkındalık yaratma amacıyla kullanılmaktadır (Terao, 2023). Veri atığının alt başlıklarından biri olan dijital atık ise, dijital teknolojilerin kullanımı sonucunda ortaya çıkan gereksiz ya da işlevsiz tüm dijital içerikleri tanımlayan bir üst kavramdır. Gereksiz e-postalar, terk edilmiş masaüstü dosyaları, güncellenmeyen uygulamalar ve işlevsiz web siteleri gibi örnekler, dijital atığın kapsamına dâhil edilmektedir (Us, 2018). Bu içerik fazlalığı, yalnızca çevrim içi alanı kirletmekle kalmaz, aynı zamanda daha fazla donanım kullanımına yol açarak dolaylı olarak elektronik atık üretimini de tetikler.

Dijital içeriklerin aşırı birikimi ise “*Bilgi Obezitesi*” şeklinde tanımlanan bir bilişsel yüklenme biçimini doğurur. Bu kavram, kişinin ihtiyaç duyduğundan çok daha fazla bilgiye

maruz kalması ve bu durumun karar alma süreçlerinde dikkat dağınıklığı ve zihinsel yorgunluk gibi sonuçlar doğurmasıyla açıklanmaktadır (Dinçer & Uğraş Dikmen, 2022). İnternet ortamındaki kullanılmayan sosyal medya hesapları, spam içerikler, geçersiz bağlantılar ve terk edilmiş profiller ise "*Sanal Çöp*" terimi altında toplanmakta, bu içerikler çevrim içi bilgi akışını zorlaştırmakta ve dijital kirliliğe neden olmaktadır (Us, 2018). Öte yandan "teknolojik artıklık" kavramı, teknolojik gelişmelerin hızına bağlı olarak donanım, yazılım ve dijital platformların hızla işlevsiz hâle gelmesini ifade eder. Eski işletim sistemleri, desteklenmeyen dosya formatları veya işlevini yitirmiş uygulamalar bu kapsamda değerlendirilmektedir (Garcia, 2023). Tüm bu kavramlar, ağ toplumunda bilginin üretim-tüketim-atık döngüsüne dâhil olduğunu göstermektedir. Manuel Castells'in tanımladığı ağ toplumu yapısında, bilgi sürekli artmakta ancak aynı hızla işlevini yitirerek unutulmaktadır. Böylece enformasyon da fiziksel nesneler gibi geçici bir değere sahip olmakta ve "kullan-at" kültürünün dijital düzlemdeki karşılığı olan bir içerik tüketim modeline dönüşmektedir. Bu süreç, dijital belleğin giderek bir "*Sanal Çöplüğe*" dönüşmesine ve bilgi toplumunun yapısal bir sorunu olarak dijital atık olgusunun belirlenmesine neden olmaktadır.

Simülasyon ve Hipergösterge Kuramı (Jean Baudrillard)

Fransız düşünür Jean Baudrillard, modern toplumda gerçekliğin yerini göstergelerin ve simülasyonların aldığı bir yapının oluştuğunu öne süren simülasyon kuramıyla tanınmaktadır. Baudrillard'a göre postmodern çağda imgeler, kendi içkin düzenleri içinde çoğalarak "*Hipergerçeklik*" (Hyperreality) adını verdiği, gerçek ile hayal arasındaki sınırın silindiği bir durumu meydana getirmektedir. Bu bağlamda, dijital dünyada üretilen bilgi yığınları, imgeler ve içerikler de bir tür simülasyon evreni oluşturmaktadır. Sayısız dijital görsel, metin ve video sürekli olarak üretilip tüketilmekte; ancak bu içeriklerin büyük bir kısmı herhangi bir gerçek referansa ya da özgün değere sahip olmadan dolaşıma girmektedir. Baudrillard, bu durumu şu ifadeyle açıklar: "*Enformasyon, içerdiği anlamı tüketerek bir anlam patlamasına (implosion) yol açar*" (Wikiquote, 2023). Bu görüş, dijital çağda medya ve enformasyon fazlalığının anlamı nasıl etkisizleştirdiğini ortaya koymaktadır. Dijital atık kavramı da tam olarak bu enformasyon patlamasının bir yan ürünü olarak değerlendirilebilir. Her yerde mevcut olan fakat herhangi bir işlev veya değer taşımayan veriler, hipergerçeklik ortamının en düşük değerli ve en fazla çoğalan birimleri hâline gelmektedir.

Simülasyon kuramı perspektifinden bakıldığında, veri atıkları anlam üretmeyen, saf enformasyon kopyaları olarak değerlendirilebilir. Özellikle dijital platformlarda dolaşıma giren düşük kaliteli imgeler, herhangi bir orijinal referansa ihtiyaç duymaksızın varlığını sürdüren simülasyon döngüsünün ürünleri niteliğindedir. Sosyal medyada sıklıkla karşılaşılan

bu tür “*Kötü İmajlar*” (low-quality images), gerçekliğe değil, sadece birbirlerinin tekrarına dayanan, içerikten ziyade biçimsel çoğalma üzerinden var olan göstergelerdir.

Sanatçı ve kuramcı Hito Steyerl, *Yoksul İmge’nin Savunusu (In Defense of the Poor Image)* adlı makalesinde bu durumu şu sözlerle tanımlar: “*Yoksul imge, bir görüntünün hayaleti, bir önizlemesi... ücretsiz olarak dağıtılan, yavaş bağlantılardan geçirilirken sıkıştırılan, defalarca kopyalanıp yapıştırılan gezgin bir imge*” (Krishnan, 2022). Steyerl’in bu tanımı, Jean Baudrillard’ın simülasyon evrenine özgü bilgi artıkları kavramıyla örtüşmektedir. Orijinalliğini ve netliğini yitirmiş, sürekli kopyalanarak çoğaltılmış bu imgeler, hipergerçeklik çağının dijital atıkları olarak değerlendirilebilir.

Baudrillard’ın simülasyon kuramı, dijital atık olgusunu anlamada önemli bir kavramsal çerçeve sunmaktadır. Bu kurama göre, aşırı enformasyon üretimi, içeriklerin zamanla referanssız birer simülakr-yani aslı bulunmayan kopyalar-olarak dijital ortamda birikmesine neden olmaktadır. Sosyal medyada hızla ortaya çıkıp kaybolan trendler, internet "meme"leri, spam içerikler ve sürekli tekrar edilen kopyalar, simülasyon düzeninde anlamdan yoksun veri atıkları haline gelir. Bu hipergösterge dünyasında sanatçının görevi, kimi zaman bu anlamsızlık içindeki kırıntıları tespit etmek, kimi zaman da bu durumu eleştirel bir estetikle görünür kılmak olabilmektedir.

Akışkan Modernite ve Geçicilik (Zygmunt Bauman)

Toplumbilimci Zygmunt Bauman, modernitenin katı (solid) formlarının xx. yüzyılın sonlarından itibaren çözülerek yerini “*Akışkan modernite*” (Liquid Modernity) adını verdiği yeni bir toplumsal yapıya bıraktığını ileri sürmektedir. Bauman’a göre bu yeni dönemde tüm toplumsal ilişki ve kurumlar esneklik, geçicilik ve belirsizlik nitelikleri kazanmıştır. Sabit değerlerin yerine sürekli bir devinim geçmiştir; bu bağlamda tüketim kültürü de akışkanlıkla karakterize edilir. Bauman’ın “*Wasted Lives*” (İskarta Hayatlar) adlı eserinde ifade ettiği üzere, küresel kapitalizmin ve modern ilerleme söyleminin kaçınılmaz bir yan ürünü olarak “*Atık*” üretimi ortaya çıkmaktadır. Bauman, özellikle işe yaramaz kabul edilerek sistem dışına itilen insanları “*İnsan Atıkları*” metaforuyla tanımlar; ancak bu düşünce biçimi, yalnızca biyopolitik değil, aynı zamanda madde ve enformasyon üretimi açısından da genişletilebilmektedir.

Akışkan modernitenin mantığı, dijital kültürde içerik ve teknoloji tüketimi pratiklerinde somutlaşmaktadır. Yeni olanın sürekli talep edildiği bu düzende, bir ürün, bilgi ya da teknoloji hızla değersizleşerek “*Atık*” statüsüne geçmektedir. Örneğin bir akıllı telefon uygulaması, milyonlarca kullanıcıya ulaşmasının ardından ilgiyi kaybederek dijital bir enkaza

dönüşebilmektedir. Aynı şekilde viral bir görsel, video ya da sosyal medya gönderisi, kısa sürede unutulurken dijital belleğin “Çöplüğüne” terk edilmektedir. Bauman’ın işaret ettiği “Dayanıklılık yerine geçicilik” ilkesi, bu bağlamda dijital içerik tüketiminin temel belirleyicilerinden biri hâline gelmiştir. Sürekli yeninin peşinde koşan kullanıcılar, geçmiş içerikleri kolayca terk etmekte, bu da dijital ortamda devasa miktarda kullanılmayan verinin birikmesine yol açmaktadır.

Bauman, modern bireyin “Hafiflik” ve “Köksüzlük” durumuna itildiğini savunur; bireyler hiçbir şeye uzun süre tutunmaz, sürekli bir akış hâlinde varlıklarını sürdürmektedirler. Dijital dünyada bu durum, kullanıcıların sosyal medya akışlarında (Feeds) sürekli kaydırarak içerik tüketmeleri, beğenmeleri ve hızla unutmaları biçiminde tezahür etmektedir. Bu davranış biçimi, fiziksel dünyadaki “Kullan-At” mantığının dijital eşdeğeri olarak değerlendirilebilir. Bir gönderi yalnızca bir kez görülmekte, ardından zihinsel ya da dijital bellekte yer kaplıyorsa silinmekte ya da görmezden gelinmektedir. Bu noktada Bauman’ın “Hafiflik” kavramı, dijital içeriklerin maddesiz doğası ile örtüşmektedir; ancak içeriğin fiziksel bir ağırlığının olmaması, bu içeriklerin oluşturduğu atık yükünü ortadan kaldırmamaktadır. Aksine, dijital atıkların görünmezliği, sorunun fark edilmesini daha da güçleştirmektedir.

Akışkan modernite kuramı, dijital atık olgusunu yalnızca teknolojik bir sonuç olarak değil, aynı zamanda etik ve çevresel bir mesele olarak da değerlendirme imkânı sunmaktadır. Sürekli yeniyi arzulayıp eskisini terk eden zihniyetin sürdürülebilirliği sorgulanmakta; bu tüketim biçiminin hem maddi dünyada gezegen üzerinde, hem de dijital dünyada bilişsel düzlemde ciddi bir yük oluşturduğu ifade edilmektedir.

Ağ Toplumu ve Enformasyon Akışı (Manuel Castells)

Manuel Castells, enformasyonel kapitalizm ve ağ toplumu kavramlarıyla dijital çağın sosyolojik analizini yapan önemli kuramcılardan birisidir. Castells’e göre ağ toplumu; iletişim ve bilgi teknolojilerinin toplumsal yapıyı belirlediği, enformasyonun hem ekonomik hem de kültürel açıdan temel bir değer kaynağına dönüştüğü yeni bir toplumsal formasyondur. Bu yapıda, yalnızca bireyler ya da tüketim nesneleri değil, bilginin kendisi de “Akışkan” bir karakter kazanmıştır. Castells, “Enformasyon Çağı” olarak tanımladığı bu dönemde, ağlar üzerinden sürekli dolaşan veri akışlarının yeni bir mekân ve zaman algısı yarattığını savunmaktadır. Bu bağlamda geliştirdiği “Akış mekânı” (*space of flows*) ve “Eşzamanlı Zamansızlık” (*timeless time*) kavramları, ağların zaman ve mekândan bağımsız şekilde her an, her yerde veri üretebilme ve tüketebilme potansiyeline işaret etmektedir.

Castells'in teorik çerçevesinde dijital atık olgusu, ağ toplumunun yapısal bir sonucu olarak değerlendirilebilir. Ağ yapıları bilgiye erişimi demokratikleştirip üretimi kolaylaştırırsa da, aynı zamanda geleneksel filtreleme, seçme ve arşivleme mekanizmalarının işlevini zayıflatmıştır. Bireylerin hem tüketici hem de üretici (Prosumer) haline gelmesiyle birlikte, dijital içerik üretimi ciddi biçimde artmış; buna paralel olarak “*Gürültü*” (Noise) olarak nitelendirilebilecek içeriklerin sayısı da çoğalmıştır. Castells'e göre ağ yapılarının “*Üst düzey iletişim yetkinliği*” bulunmayan kesimler için bu bilgi bolluğu herhangi bir avantaj sunmamakta; aksine bu bireyler, enformasyon şelalesi içinde daha da görünmez hale gelmektedir. Bu bağlamda bilgi kirliliği, yalnızca marjinal kullanıcıları değil, merkezi aktörlerin mesajlarını dahi etkisiz kılacak ölçüde yaygınlaşabilmektedir.

Ağ toplumunun iletişimsel doğası, veri üretimini süreklileştirirken dijital atıkların oluşmasını da beraberinde getirmektedir. Sosyal medya platformlarında her beğeni, paylaşım veya mesaj bir veri izi bırakmakta; “*Büyük Veri*” (Big Data) kümeleri içinde analiz edilmeyen bu izler “*Atıl Veri*” statüsünde kalmaktadır. Castells'in ağ toplumu yaklaşımı, aynı zamanda bu verilerin yapısal olarak ağın yan ürünleri olduğunu ortaya koyar. Tıpkı sanayi üretiminde ortaya çıkan artık maddeler gibi, dijital ağlar da işlemlerinin bir sonucu olarak kullanışsız veya değerlendirilmemiş veri üretmektedir. Örnek vermek gerekirse, sonucu log dosyaları, kullanıcıların genellikle okumadan onayladığı çerez politikası metinleri, ya da algoritmalar tarafından işlenip elenen ham veriler bu tür dijital atıkların başlıca örneklerindendir.

Castells'in kuramı, ağ toplumundaki dijital atık üretiminin yalnızca niceliksel bir mesele değil, aynı zamanda yapısal ve işlevsel bir olgu olduğunu göstermektedir. Bununla birlikte, ağ toplumunda kolektif belleğin nasıl şekillendiği de tartışmaya açıktır. Veri bolluğu, bir yandan unutmayı zorlaştırmakta; diğer yandan, verilerin hızla değerini yitirmesi nedeniyle bu bilgilerin çoğu kolektif bellekte tutunamamaktadır. Ortaya çıkan durum, dağınık ve parçalı bir dijital arşivdir: devasa boyutlarda, ancak işlevselliği sınırlı bir hafıza deposudur.

Yeni Materyalizm: Dijital Olanın Maddeselliği

Dijital teknolojilerin doğası gereği “*Soyut*” ve “*Maddesiz*” olduğu yönünde toplumda yaygın bir kanaat bulunmaktadır. Oysa yeni materyalizm kuramı, dijital dahil olmak üzere her türlü olgunun maddi bir yönü ve etkisi bulunduğunu savunmaktadır. Bu yaklaşım çerçevesinde, dijital teknolojilerin yalnızca bilgi taşıyan sembolik yapılar değil; aynı zamanda maddi süreçlerle iç içe geçmiş sistemler olduğu ileri sürülmektedir. Yeni materyalist düşünürler (örneğin Karen Barad, Jane Bennett, Rosi Braidotti) insan-merkezli yaklaşımları sorgulamakta; insan olmayan maddelerin, nesnelerin ve çevresel etmenlerin de etkin ve

dönüştürücü rollere sahip olduğunu vurgulamaktadır. Bu bakış açısına göre dijital atık, yalnızca sembolik ya da enformasyonel bir sorun değil; aynı zamanda maddi dünyada karşılığı ve etkisi bulunan fiziksel bir olgudur.

Bu bağlamda, dijital verinin depolandığı fiziksel altyapı dikkate alınmalıdır. Veri merkezleri, sunucular, sabit diskler, fiber optik kablolar gibi unsurlar dijital içeriğin muhafaza edildiği maddi ortamlardır. Her bir dijital işlem, fiziksel bir enerji tüketimine ve çevresel bir etkiye neden olmaktadır. Jennifer Gabrys, “*Digital Rubbish*” (Dijital Çöp) adlı çalışmasında, elektronik cihazların ve dijital verilerin sahip olduğu maddi yaşam döngüsüne dikkat çeker. Gabrys'e göre, dijital bilgi işlem süreçleri görünmez elektronik atıkları da beraberinde üretmektedir. Örneğin, bir bilgisayarın işlem yapması ısınma, enerji tüketimi ve dolaylı olarak karbon salımı gibi fiziksel etkiler yaratmaktadır. Bu unsurlar, dijital dünyanın “*Artık İzleri*” olarak değerlendirilebilir.

Jussi Parikka ise “*Medya Arkeolojisi ve Geology of Media*” (Medyanın Jeolojisi) başlıklı çalışmalarıyla, dijital teknolojilerin maddi temellerine ilişkin önemli bir tartışma açmaktadır. Parikka, dijital teknolojilerin büyük ölçüde yer kabuğundan çıkarılan metal ve minerallere dayandığını; dolayısıyla “*Dijital Olanın*” da jeolojik ve ekolojik boyutlara sahip olduğunu savunur. Bu çerçevede, dijital içeriklerin üretim ve tüketim süreçleri, yalnızca sanal evrende değil, fiziksel doğada da iz bırakmaktadır. Yeni materyalizm kuramı doğrultusunda dijital atık meselesi değerlendirildiğinde aşağıdaki temel saptamalar yapılabilir:

Dijital verileri barındıran cihazlar, kullanım ömürlerini tamamladıklarında “*Elektronik Atık*” (e-atık) niteliği kazanmaktadır. Bilgisayarlar, cep telefonları, sunucular ve benzeri dijital donanımlar işlevsiz hale geldiklerinde geride çevreye zarar verebilecek toksik atıklar bırakmaktadır. Dolayısıyla dijital dünyanın üretmiş olduğu atıklar, en nihayetinde fiziksel dünyaya eklenmektedir; sanal içeriklerin ardında kalıcı maddi izler oluşmaktadır. Bu bağlamda sanatçı Nam June Paik’in teknolojik dönüşüme dair öngörülleri dikkat çekicidir. Paik, teknolojik cihazların bir gün doğa içerisinde fosil benzeri kalıntılar olarak varlık göstereceğini ileri sürmüştür. Sanatçının bu düşüncesini somutlaştırdığı çalışmalardan biri, 1986 yılında gerçekleştirdiği Something Pacific adlı enstalasyondur. Söz konusu eser, bir üniversite kampüsünün açık alanına yerleştirilen, toprağa yarı gömülü ve işlevini yitirmiş televizyonlarla oluşturulmuştur. Paik’in bu müdahalesi, teknolojik aygıtların zamanla doğayla bütünleşerek birer arkeolojik nesneye dönüşeceği fikrini görselleştirmektedir.

Dijital veri, doğası gereği enerji tüketimine neden olmaktadır. Özellikle veri merkezlerinin kesintisiz çalışması ve soğutma sistemlerinin sürekli olarak devrede kalması, yüksek düzeyde elektrik tüketimini beraberinde getirmektedir. Nitekim güncel tahminler,

dünya genelindeki veri merkezlerinin toplam elektrik tüketiminin, küresel elektrik tüketiminin yaklaşık %1'ine karşılık geldiğini göstermektedir (Terao, 2023). Bu durum, dijital atıkların çevresel etkisine işaret eden önemli bir veridir. Kullanılmayan ya da erişilmeyen veri kümeleri dahi, fiziksel sunucularda depolanmaya devam ettikçe enerji tüketmeye devam eder ve dolayısıyla karbon salınımına katkıda bulunmaktadır. Bu bağlamda, dijital atık yalnızca sembolik ya da bilişsel bir mesele olmanın ötesinde, çevresel sürdürülebilirlik açısından da ele alınması gereken somut bir sorun olmuştur.

Yeni materyalist kuram bağlamında dijital atık olgusu, yalnızca görsel ya da sembolik bir fazlalık değil, aynı zamanda fiziksel düzeyde iz bırakan mikro ölçekli bir süreç olarak ele alınmaktadır. Bu kapsamda, dijital atıklar insan gözünün algılayamayacağı ölçekte termal, kimyasal ve elektriksel izler üretmektedir. Örneğin büyük veri kümeleri silindiğinde, manyetik disklerdeki ilgili alanlar yalnızca “Boş” olarak işaretlenmekte; ancak veri, fiziksel düzeyde tam anlamıyla yok edilmemektedir. Benzer şekilde, blokzincir sistemlerinde işlevsiz hâle gelmiş tokenlar veya geçerliliğini yitirmiş işlem kayıtları, blok yapılarının içerisinde kalıcı biçimde saklanmaktadır. Bu durum, termodinamiğin ikinci yasası olan entropi kavramı ile ilişkilendirilebilecek bir süreçtir: Dijital sistemler de kapalı sistemler gibi, zamanla düzensizliği (entropiyi) artıran birikimlere neden olmaktadır. Dolayısıyla, dijital atık olgusu yalnızca bilgi teorisi açısından değil, fiziksel ve çevresel boyutlarıyla da değerlendirilmeyi gerektirmektedir.

Yeni materyalizm, sanatçıları dijitalin fiziksel yönüyle çalışmaya da teşvik etmektedir. Örneğin bazı sanatçılar veri merkezlerini, sunucu odalarını veya elektronik atıkları eserlerine konu ederek bu görünmez maddeyi görünür kılmaya çalışır. Dijital sanat üretiminde sürdürülebilirlik tartışmalarının (örneğin “Eko-Medya” yaklaşımları) yükselmesi de yeni materyalist farkındalığın sonucudur.

Medya Arkeolojisi: Dijital Kalıntılar ve Arşiv

Medya arkeolojisi, medya teknolojilerinin ve içeriklerinin tarihsel katmanlarını, unutulmuş biçim ve formatlarını inceleyen disiplinlerarası bir yaklaşım olarak tanımlanabilir. Bu alanda Wolfgang Ernst, Erkki Huhtamo ve Jussi Parikka gibi isimler öncü çalışmalara imza atmıştır. Medya arkeolojisinin temel amacı, günümüz dijital kültürünü anlayabilmek için geçmişin “Ölü Medyaları”na yönelik bir kazı gerçekleştirmektir. Bu bağlamda eski cihazlar, yazılımlar ve medya formatları, arkeolojik fosiller gibi değerlendirilerek kültürel hafızanın parçası olarak ele alınmaktadır. Medya arkeolojisi yaklaşımı dijital atık olgusuyla doğrudan ilişkilidir; zira dijital atıkların büyük bir kısmı, zamanla işlevini yitirmiş veya unutulmuş medya nesneleri ve veri formatlarından oluşmaktadır. Örneğin CD-ROM’lar, disketler ve

VHS kasetler bir dönem yeniliğin ve dijitalleşmenin sembolü iken, bugün işlevsizleşmiş ve büyük ölçüde atıl duruma gelmişlerdir. Ancak bu nesneler, medya arkeologları açısından kültürel değeri haiz yapılar olarak görülmektedir. Aynı şekilde çalışmayan web siteleri (örneğin Geocities arşivleri), eski yazılımlar ve kullanım dışı kalmış programlama dilleri de dijital medeniyetin tortularını oluşturmaktadır.

Jussi Parikka'nın *"Digital Contagions: A Media Archaeology of Computer Viruses"* (2007) başlıklı çalışması, bilgisayar virüslerini dahi dijital çağın kültürel atıkları olarak ele almakta ve bu zararlı yazılımların toplumsal ve kültürel bağlamda izini sürmektedir (Wikipedia, 2025; Strauven, 2012). Benzer biçimde Jonathan Sterne, *"Out With the Trash: On the Future of New Media"* adlı makalesinde, yeni medyanın kaçınılmaz biçimde eskimeye ve *"Çöpe"* dönüşmeye mahkûm olduğunu savunur (Sterne, 2007). Sterne'e göre her dijital teknoloji, kendi içinde geleceğin dijital atığını barındırır; her *"Yeni Medya"* teknolojisi, zamanla unutulacak ve işlevini yitirecektir.

Medya arkeolojisi yaklaşımının sanat alanındaki yansımaları da oldukça dikkat çekicidir. Öncelikle sanatçılar, geçmişin atıl medyalarını güncel bağlamda yeniden işlevlendirerek sanat üretimine dahil etmektedir. Örneğin Nam June Paik'in analog televizyonları ya da günümüzde bazı sanatçıların disket ve eski bilgisayar parçalarıyla gerçekleştirdikleri enstalasyon çalışmaları, bu tür bir medya arkeolojik pratiğe örnek gösterilebilir. Ayrıca medya arkeolojisi, günümüz dijital içeriklerinin gelecekteki arşivlerde nasıl temsil edileceği sorusunu gündeme getirmektedir. Bugün için dijital atık olarak görülen sosyal medya içerikleri, GIF animasyonları, mp3 koleksiyonları gibi dijital materyaller, gelecekte kültürel tarihçiler için değerli veri kaynakları haline gelebilecektir. Bu nedenle kütüphane ve arşiv kurumları *"Web Arşivleme"* projeleri ile dijital dünyanın bir envanterini oluşturmaya başlamışlardır. Ancak bu çabalar, aynı zamanda ciddi bir seçicilik sorusunu da beraberinde getirmektedir: Hangi içerikler saklanmaya değer, hangileri atılmalı? Bu soru, dijital atık ile dijital kültürel miras arasındaki sınırı belirleyen temel sorunsal olarak karşımıza çıkmaktadır.

Sanatçılar ve küratörler de dijital arşivlerin sunduğu veri birikiminden yararlanarak çeşitli estetik projeler geliştirmektedir. Örneğin Refik Anadol'un *"Archive Dreaming"* adlı projesi, bir arşivde yer alan 1,7 milyon dijital belgenin verilerinden yapay zekâ yardımıyla üretilmiş bir enstalasyon olarak dikkat çeker. Bu proje, medya arkeolojisi düşüncesinin pratiğe yansımış bir örneğidir; zira burada arşivde atıl durumda bekleyen belgeler, sanatsal bir yapıya dönüştürülerek izleyiciyle yeni bir etkileşim kurar. Böylece *"Atık"* sayılan veriler, estetik değer kazanarak dijital kültürün yeniden üretimine katkı sunmaktadır.

Sonuç olarak medya arkeolojisi, dijital atıkları yok olmuş değil, unutulmuş; değersiz değil, potansiyel anlamlar taşıyan yapılar olarak ele alınmaktadır. Dijital veriler silinse dahi çoğu zaman izleri kalmaktadır. Bu izlerin sürülmesi, hem dijital hafızanın hem de dijital kültürün anlam katmanlarının yeniden keşfine olanak tanımaktadır. Bu nedenle medya arkeolojisi yaklaşımı, sanatçıları ve araştırmacıları dijital atık kavramına daha bilinçli ve yaratıcı bir şekilde yaklaşmaya teşvik etmektedir.

Dijital Atıkların Sanattaki Temsilleri

Refik Anadol: Büyük Veriden Sanatsal Dönüşüme

Refik Anadol, dijital sanat ve yapay zekâ sanatı denildiğinde akla gelen öncü sanatçılardan biridir. Eserlerinde çoğunlukla devasa veri setlerini kullanarak algoritmik görselleştirmeler, dinamik enstalasyonlar ve projeksiyon bazlı işler üretmektedir. Anadol'un çalışmaları, kullanılmayan veya erişimi sınırlı veri yığınlarını yaratıcı bir biçimde yeniden değerlendirerek onlara adeta *“İkinci bir yaşam”* kazandırmaktadır. Bu yönüyle sanatçı, veri atığı kavramına estetik bir yanıt üretmekte; işlevsizleşmiş ya da göz ardı edilen büyük verileri sanatsal bir malzemeye dönüştürmektedir.

2017 yılında SALT Araştırma arşivinde gerçekleştirdiği *“Archive Dreaming”* adlı enstalasyon, bu yaklaşımın dikkat çekici bir örneğini sunar. Bu projede Anadol, yaklaşık 1,7 milyon belgeden oluşan dijital bir arşivi yapay zekâ algoritmaları aracılığıyla analiz edip soyut bir veri heykeline dönüştürmüştür. İzleyiciler, tavan ve duvarları kaplayan projeksiyonlarla çevrili bir odada belgelerin algoritmik olarak sınıflandırıldığı görselleştirmeleri deneyimlemiştir. Bu çalışma, kullanılmayan verinin pasif biçimde beklemesi yerine sanatsal bir etkinliğe dönüştürülebileceğini göstermiştir. Anadol bu yaklaşımını şu sözlerle açıklar: *“Büyük veri... kamusal, kişisel, ticari, akademik vb. birçok kaynaktan beslenir. Sanat bağlamında bunlar pekâlâ kullanılabilecek bir malzeme olabilir”* (Özer, 2021).

Anadol'un diğer projeleri de benzer biçimde veri atığını dönüştürme fikrine dayanmaktadır. Örneğin, 2018 tarihli *“Melting Memories”* adlı işinde Alzheimer araştırmalarından elde edilen nörolojik verileri kullanarak görsel şiirsellik taşıyan bir deneyim sunmuştur. *“Machine Hallucinations”* serisinde ise internet üzerinden toplanan milyonlarca şehir ve uzay görüntüsü yapay zekâ ile işlenerek dijital tuvaler oluşturulmuştur. Bu tür projelerde kullanılan veri kaynakları, kamusal alanda mevcut olan ancak büyük oranda *“Atıl”* kabul edilen bilgi kümeleridir. Örneğin, NASA'nın açık erişimli uzay arşivi veya şehirlerin yıllar içerisindeki görsel kayıtları, Anadol'un algoritmik estetik anlayışıyla yeniden

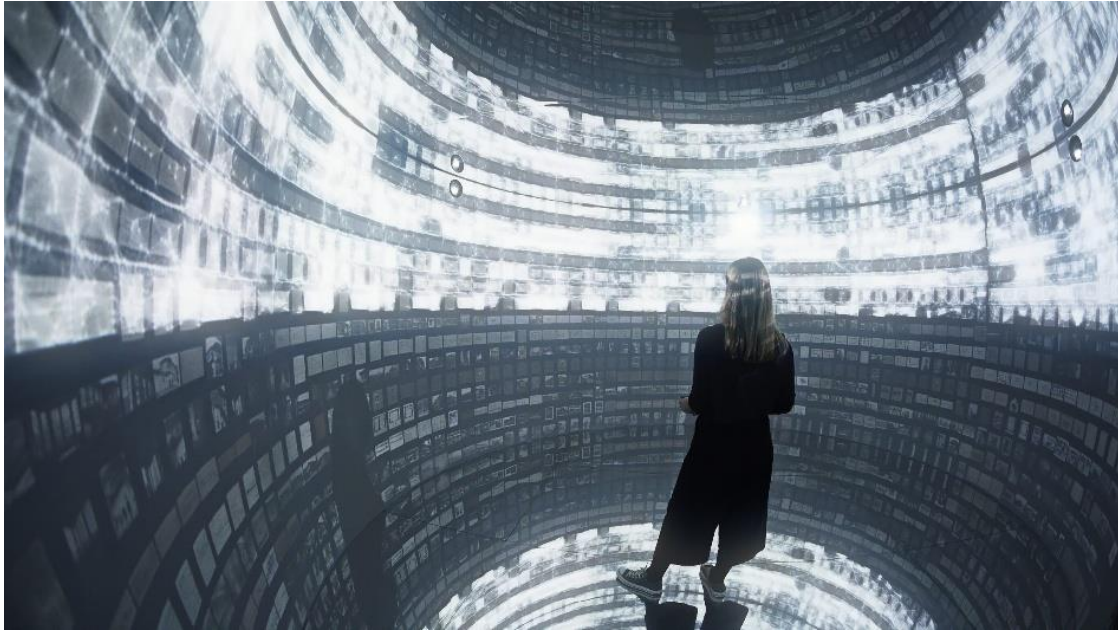
biçimlendirilmiştir. Böylece, kullanılmayan veriler sanat yoluyla işlenerek hem dijital arşivler canlandırılmış hem de veri estetiği alanı genişletilmiştir.

Anadol'un yaklaşımı, dijital atık kavramına olumlu bir bakış açısı kazandırmaktadır: Verinin atık olup olmadığı, onun kullanılıp kullanılmamasına bağlıdır. Eğer bir veri yığını işlevsiz ve erişilmez durumdaysa bu onu dijital atığa dönüştürür; ancak bir sanatçı bu veriyi yaratıcı biçimde dönüştürüyorsa, o veri sanatsal bir hazineye evrilmiş olur. Bu anlayış, döngüsel ekonomi veya sürdürülebilirlik kavramlarının dijital karşılığı olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamda Anadolu'nun projeleri, “Veri geri dönüşümü” örnekleri arasında yer almaktadır.

Öte yandan bazı eleştirmenler, Anadolu'nun işlerinin görsel olarak çarpıcı olmakla birlikte yeterince eleştirel derinlik taşımadığını ileri sürmüştür. Örneğin Özer (2021), Anadolu'nun eserlerini “Retinasal obezite ürünleri” olarak nitelendirerek, bu çalışmaların izleyicide görsel haz yarattığını ancak arkasındaki veri mahremiyeti, enerji tüketimi gibi meseleleri yeterince görünür kılmadığını savunmuştur. Bu eleştiri, büyük veri sanatının bilgi obezitesine katkı sunma ihtimali üzerinden düşünsel bir uyarı niteliği taşımaktadır. Yine de Refik Anadolu örneği, dijital atıkların sanat yoluyla nasıl dönüştürülebileceğine dair etkileyici bir örnek sunmakta; müze ve sergi dünyasında önemli yankı uyandırmaya devam etmektedir.

Şekil 49

Refik Anadolu, “Archive Dreaming - AI Data Sculpture (Arşiv Rüyası - Yapay Zekâ Veri Heykeli)”, 2017.



(RefikAnadol, 2018, *Archive Dreaming - AI Data Sculpture*)

Hito Steyerl: “Yoksul İmge” ve Dijital Döküntülerle Direniş

Alman sanatçı ve kuramcı Hito Steyerl, dijital görsel kültüre yönelik eleştirel yaklaşımıyla tanınmakta; sanat pratiğini dijital çağda görüntü bolluğu, görsel kalitenin düşüşü ve medya emeği gibi temalar etrafında şekillendirmektedir. Bu yönüyle sanatçının üretimleri, dijital atık kavramı ile doğrudan ilişkilidir. Steyerl’in çalışmalarında bilinçli olarak düşük çözünürlüklü, bozulmuş ve piksellenmiş görsellere yer verilmekte; bu tercih, dijital dünyanın yüksek çözünürlük ideallerine karşı eleştirel bir duruş olarak değerlendirilmektedir. Sanatçının 2009 yılında yayımladığı “*In Defense of the Poor Image*” başlıklı makalesinde ortaya koyduğu “*Yoksul İmge (Poor Image)*” kavramı, dijital ortamda defalarca kopyalanmış, sıkıştırılmış ve niteliği azalmış görüntüler için kullanılmaktadır. Bu imgeler, yüksek kaliteli orijinallerin karşısında bir tür dijital döküntü olarak konumlandırılmakta; buna rağmen, alt kültürlerin ve marjinal içeriklerin dolaşımını mümkün kıldıkları için olumlu bir estetik-politik değer taşımaktadır (Krishnan, 2022).

Steyerl’in “*How Not to Be Seen: A Fucking Didactic Educational .MOV File*” (2013) adlı video çalışması, yoksul imge kavramının somutlaştığı örneklerden birisidir. Bu didaktik video, düşük çözünürlüklü grafikler, eski test görüntüleri ve basit animasyonlar kullanarak görünmez olma stratejilerini mizahi bir dil üzerinden sunar. Çalışmanın açılış sahnesinde yer alan, Soğuk Savaş döneminde casus uçak kameralarının çözünürlüğünü test etmek amacıyla kullanılan satranç tahtası desenli zemin, medya arkeolojisi açısından dikkat çekici bir simgesellik taşımaktadır (Connor, 2013; Sparks, 2015). Videoda yer alan “*Resolution Determines Visibility*” (Çözünürlük Görünürlüğü Belirler) ifadesi, teknik bir ölçüt olan çözünürlüğün aynı zamanda politik bir araç olduğunu vurgulamaktadır. Bu bağlamda yüksek çözünürlük, egemen gözetim pratikleriyle ilişkilendirirken; düşük çözünürlük, görünmezlik ve mahremiyetin temsiline dönüşmektedir (Friis, 2021).

Steyerl’in üretim biçimi, dijital atıkların estetik ve politik boyutlarını bir araya getiren özgün bir yaklaşım sunmaktadır. Piksellenmiş videolar, düşük kaliteli kopyalar ve bozulmuş görseller gibi dijital ortamda çoğu zaman değersiz olarak nitelenen unsurlar, sanatçının çalışmalarında sanatsal bir dile dönüşmektedir. Bu bağlamda “*Yoksul İmge*”, Batı merkezli yüksek çözünürlük standartlarının dışında kalan, küresel güneyde ya da korsan ağlarda dolaşan görseller aracılığıyla dijital eşitsizlikleri görünür kılar ve alternatif bir görsel rejim önermektedir. Steyerl’in 2014 tarihli “*Liquidity Inc.*” adlı video enstalasyonu, veri akışı, belirsizlik ve küresel ekonomi temalarını ele almakta; farklı kalite ve formatlardaki görüntüleri bir araya getirerek dijital dünyanın heterojen doğasını yansıtmaktadır. YouTube videoları, haber arşivleri ve kişisel kayıtların bir kolaj biçiminde kullanıldığı bu çalışma,

dijital çöplüğün eleştirel anlatı malzemesi hâline gelebileceğini göstermektedir. Steyerl’in benimsediği glitch estetiği, düşük çözünürlük fetişizmi ve dağınık montaj teknikleri, dijital atığın yalnızca işlevsiz bir yük değil, aynı zamanda kültürel ve estetik değer taşıyan üretken bir alan olduğunu ortaya koymaktadır.

Şekil 50

Hito Steyerl, “How Not to Be Seen: A Fucking Didactic Educational .MOV File (Nasıl Görülmemeli: Lanet Bir Didaktik Eğitici .MOV Dosyası)”, 2013.



(K24 Kitap, 2024, *How Not to Be Seen: A Fucking Didactic Educational .MOV File*)

Nam June Paik: Medya Yığınları ve Teknolojik Kalıntılar

Kore asıllı sanatçı ve teorisyen Nam June Paik, xx. yüzyılın ortalarından itibaren elektronik medyayı sanatsal bir malzeme olarak kullanan öncü isimlerden biri olarak kabul edilmekte ve bu nedenle “*Video sanatının öncüsü*” olarak anılmaktadır. Paik’in üretimleri, dijital çağın henüz başlangıcında, televizyon ve video teknolojilerinin yaygınlaştığı dönemde ortaya çıkmıştır. Sanatçının çalışmaları, günümüzde tartışılan dijital atık olgusunun erken habercileri arasında değerlendirilebilir. Paik, kitle iletişim araçlarının kültürel etkilerini öngörmüş ve eserlerinde bu araçların hem büyüleyici hem de problemli yönlerini irdelemiştir.

Paik’in sanatsal üretiminde televizyon alıcıları temel malzeme olarak öne çıkar. Örneğin “*Electronic Superhighway*” (1995) adlı eseri, Amerika Birleşik Devletleri haritası biçiminde yerleştirilmiş yüzlerce televizyon monitöründen ve neon ışıklardan oluşmaktadır (Delima, 2023). Her bir eyaletin sınırları neonlarla çizilmiş, ilgili monitörlerde o eyalete ait görüntüler döngüsel biçimde sunulmuştur. Bu yerleştirme, televizyon ve internetin ABD’yi birbirine bağlayan bir “*Elektronik Süperotoban*” hâline getirdiği fikrini temsil etmekte, aynı zamanda medya tüketiminin homojenleştirici ve aşırı uyarıcı etkilerini eleştirel biçimde gündeme getirmektedir. Monitörlerden yayılan yoğun görsel içerik, izleyici için zamanla bir

“enformasyon kakofonisi”ne dönüşmekte ve Baudrillard’ın “*Anlamin Çökmesi*” (Implosion of Meaning) kavramına benzer bir etki yaratmaktadır.

Paik’in bir diğer önemli çalışması olan “*TV Buddha*” (1960’lar), “*Teknolojik Döngü*” ve “*Kendi Kendine Gönderme*” (Self-Reference) temalarını işler. Bu enstalasyonda, bir Buda heykeli televizyon ekranından kendi canlı görüntüsünü izlemektedir. Söz konusu döngüsel yapı, doğu mistisizmi ile batı teknolojisinin çatışma ve etkileşimini simgesel bir düzlemde bir araya getirir. Eser, televizyonun içeriğinin yüzeysel doğasına dikkat çekmekte ve teknolojinin zaman içerisinde birer “*Artık*” nesneye dönüşeceğine dair bir öngöründe bulunmaktadır. Nitekim bugün bu tüplü televizyonlar antikleşmiş, işlevini yitirmiş nesneler hâline gelmiştir.

Paik’in dijital atık ve medya arkeolojisi ile doğrudan ilişkilendirilebilecek en dikkat çekici yapıtlarından biri, 1980’lerde gerçekleştirdiği “*Something Pacific*” adlı açık hava enstalasyonudur. California Üniversitesi San Diego kampüsünde kalıcı olarak sergilenen bu çalışmada, yeşil çimenlerin üzerine yarı gömülü şekilde yerleştirilmiş televizyon kabinleri ve monitörler bulunmaktadır. Söz konusu yerleştirme, adeta bir “*Televizyon Mezarlığı*” görünümündedir ve elektronik atıkların doğada nasıl bir iz bırakabileceğini görselleştirir. Enstalasyonun diğer bölümünde, etkileşimli bir video duvarı yer almaktadır. Bu iki bölüm, geçmişin dijital kalıntıları ile hâlen aktif olan medya araçlarını bir araya getirerek doğa-teknoloji ilişkisini sorgulayan çift yönlü bir anlatı sunmaktadır (Delima, 2023).

Sanatçının diğer önemli işleri arasında, manyetik alanlarla bozulmuş TV sinyalleri üzerine gerçekleştirdiği deneysel yapıt “*Magnet TV*” (1965) yer almaktadır. Bu çalışmada ortaya çıkan bozuk görüntüler, günümüzde “glitch art” olarak adlandırılan disiplinin öncüsü sayılabilecek estetik bir müdahale örneğidir. Paik, bu tür işler aracılığıyla medya araçlarının arızalarını ve işlevsiz hâllerini sanatsal dile taşıyarak “*Çöp*” ve “*Artık*” olanı görünür kılmıştır. Dolayısıyla, Paik’in sanatsal yaklaşımı dijital atık olgusunu hem kavramsal hem de malzemesel boyutlarda içermektedir.

Nam June Paik’in üretimleri, teknolojik gelişmelerin kültürel ve estetik yansımalarına dair hem eleştirel hem de deneysel bir tutumu yansıtmaktadır. Küresel iletişimin birleştirici gücüne dair iyimser bir inanç ile kitle kültürünün içerik yozlaşmasına dair karamsar bir bakış, Paik’in üretimlerinde eş zamanlı olarak mevcuttur. Bu yönüyle sanatçının mirası, çağdaş medya sanatına önemli bir kuramsal ve estetik temel sağlamaktadır. Özellikle dijital atık ve medya arkeolojisi bağlamlarında Paik’in eserleri, bugün hâlâ güncelliğini koruyan bir referans noktası oluşturmaktadır.

Şekil 51

Nam June Paik, ‘‘Something Pacific (Pasifik'te Bir Şey)’’, 1986.



(Department of Communication, t.y., *Something Pacific*)

Jenny Holzer: Enformasyon Seline Karşı Metinsel Müdahale

Amerikalı sanatçı Jenny Holzer, 1970'lerden bu yana kamusal alanda sergilediği metin temelli işleriyle tanınmaktadır. Holzer, LED panolar, dijital ekranlar, projeksiyonlar ve basılı posterler gibi araçlarla genellikle kısa ve çarpıcı cümleler (*“Sloganlar”, “Aforizmalar”*) sunmaktadır. Sanatının merkezinde dil ve enformasyon yer alırken, dijital çağın bilgi bombardımanı, propaganda ve dezenformasyon gibi meseleleri Holzer'in yapıtlarında dolaylı biçimde karşılık bulmaktadır. Holzer'in eserleri, bilgi obezitesi ve bilgi kirliliğine karşı yöneltilmiş kısa ama etkili müdahaleler olarak değerlendirilebilir.

Sanatçının en bilinen çalışması olan *“Truisms”* (Gerçek Gibi Görünen Sözler) serisi, 1977-1979 yılları arasında yazdığı yüzlerce tek cümlelik ifadeden oluşmaktadır. İlk olarak sokaklara yapıştırılan posterlerde, daha sonra Times Square'de kiraladığı dijital panoda, LED tabelalarda ve müze duvarlarında sergilenmiştir. *“Protect me from what I want”* (Beni istediğim şeyden koru), *“Ambition is just as dangerous as complacency”* (Hırs da en az rehavet kadar tehlikelidir) gibi ifadeler izleyiciyi anlık olarak sarsmakta ve düşünmeye sevk etmektedir. Holzer, bu stratejiyle kamusal alandaki bilgi bombardımanını *“Hack”* ederek reklam tabelaları, haber başlıkları ve neon ışıkların oluşturduğu görsel gürültünün içine kendi mesajlarını yerleştirmektedir. Bu durum, dijital enformasyon atığına karşı bir tür gerilla müdahalesi olarak nitelendirilebilir.

Sanatçının eserlerinde sıkça kullandığı LED panolar, sürekli akan metinleriyle enformasyon akışını simüle etmektedir. Özellikle “*Survival Series*” (Hayatta Kalma Serisi) gibi çalışmalarında, kamusal alanlardaki LED ekranlarda toplumsal şiddet, cinsiyet ve güç ilişkileri üzerine sert ifadeler yer almaktadır. İzleyiciler çoğu zaman bu cümlelerle ani bir şekilde karşılaşmakta, bu da gündelik bilgi tüketim ritmini kesintiye uğratmakta ve farkındalık yaratmaktadır. Tate Modern’deki bir sergiyi inceleyen bir kaynak, Holzer’in işlerinin “*Maruz kaldığımız günlük bilgi bombardımanını adreslediğini ve zararlı mesajların pasif alımını sekteye uğratmayı amaçladığını*” belirtmektedir (Dalziel & Pow, 2018).

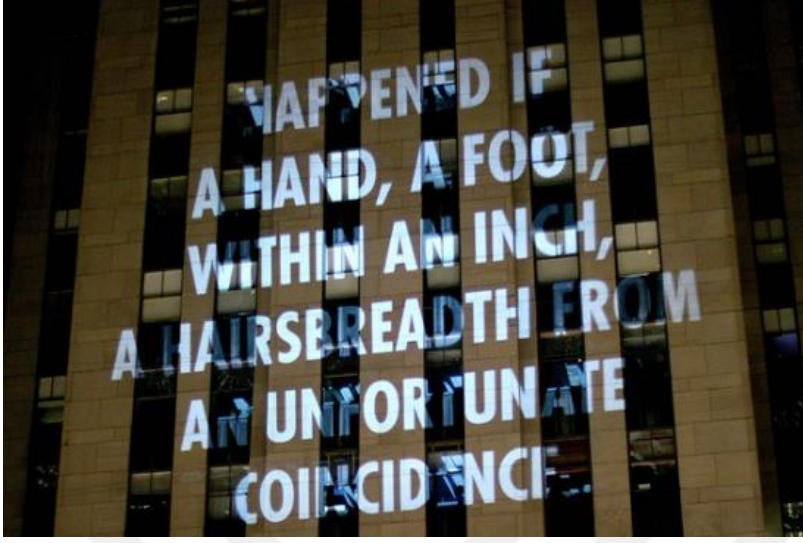
Holzer’in çalışma yönteminde dijital atık kavramı iki düzlemde değerlendirilebilir. İlk olarak, sanatçının ele aldığı içerik sıklıkla propaganda, savaş suçları ve politik yalanlar gibi dijital çağın bilgi kirliliği unsurlarıdır. 2000’li yıllardan itibaren kamuya açılmış gizli belgeleri (örneğin Irak Savaşı belgeleri, işkence raporları) eserlerinde LED ekranlara ve duvar projeksiyonlarına taşımıştır. Bu belgelerin çarpıcı bölümlerini kamusal alanda sergileyerek, gizli bilgileri görünür kılmayı ve dijital arşivlerde atıl hale gelmiş enformasyonu yeniden kamusal söylemin parçası yapmayı amaçlamıştır. Örneğin, 2006’daki “*For the City*” projesinde New York’taki binalara Irak savaşı belgelerini yansıtmış; 2012’de Guggenheim Müzesi’ndeki “*Sanat-Gerçek-İnsan Hakları*” sergisinde ise gizli belgeleri LED şeritlerle sunmuştur (Dalziel & Pow, 2018).

İkinci olarak, Holzer’in kullandığı medya araçlarının (özellikle LED panolar) dönüşümü, teknolojik artıklık kavramıyla ilişkilendirilebilir. 1980’lerde yoğun şekilde kullandığı bu araçlar günümüzde nostaljik teknolojiler haline gelmiştir; ancak Holzer hâlâ bu araçları kullanmaya devam etmekte, böylece teknolojik eskimeye karşı sanatı bir direnç alanı olarak sunmaktadır. Sanatçının mesajlarının içeriği ön plandadır, kullandığı dijital araçlar ise ikincil önem taşımaktadır.

Holzer’in sanatında etik ve politik enformasyon ön plandadır. Sanatçı, bir röportajında “Bu görüşler, bu metinler zihinlerden silinip gitmesin diye onları insanların gözüne sokuyorum” ifadesini kullanmıştır. Bu yaklaşım, dijital çağın unutkanlığına ve enformasyon atığı üretimine karşı bir müdahale olarak değerlendirilebilir. Sosyal medya gibi dijital platformlarda kısa sürede tüketilen bilgiye karşın, Holzer’in binalara yansıttığı “*Kadınlara Tecavüz Edildi*” gibi cümleler unutulmaz bir iz bırakmaktadır. Böylece Holzer, dijital bilgi akışı içinde ahlaki ve insani meseleleri görünür kılmakta, bilgi obezitesi kavramına az ama öz bilgi önerisiyle yanıt vermektedir. Onun sanatı, dijital atıklar okyanusunda yolunu kaybetmiş bireye bir işaret fişegi yakmakta, dikkatli ve bilinçli bir bilgi tüketiminin mümkün olduğunu göstermektedir.

Şekil 52

Jenny Holzer, “For The City (Şehir İçin)”, 2005.



(Flickr, 2006, *For The City*)

Bu çerçevede, incelenen sanatçı örnekleri dijital ve veri atıkları temasını farklı yönleriyle ele alarak, çağdaş sanat pratiğinde bu olgunun ne denli çok katmanlı ve tartışmaya açık bir alan sunduğunu ortaya koymaktadır. Refik Anadol, büyük veri kümelerini estetik formlara dönüştürerek bu verileri yeniden işlevselleştiren bir yaklaşım sergilemekte; Hito Steyerl, dijital döküntü estetiği üzerinden eleştirel içerikler üretmekte; Nam June Paik, teknoloji fazlalığı ve bilgi kirliliği olgusunu erken dönemde sanatında öngörüp yansıtmış; Jenny Holzer ise dijital çağın bilgi bombardımanına karşı kısa ve çarpıcı metinlerle müdahale etmektedir. Söz konusu sanatçıların üretimleri, dijital atık kavramının yalnızca teknik veya çevresel bir mesele olmanın ötesine geçtiğini, aynı zamanda estetik, politik ve kültürel düzeylerde yeniden anlamlandırılabilir bir sanat malzemesi haline geldiğini göstermektedir.

Dijital/AI Sanatında Veri Atığı ve Yeniden Kullanım Eğilimleri

Dijital sanat ve özellikle yapay zekâ (AI) destekli sanat pratikleri büyük ölçüde veri kullanımına dayanmaktadır. Yapay zekâ sanatında kullanılan algoritmalar, genellikle geniş veri kümeleriyle eğitilmektedir. Örneğin bir sinir ağını eğitmek amacıyla milyonlarca görüntü veya metin kullanılmaktadır. Bu süreçte, veri atığı olgusu iki şekilde ortaya çıkmakta: İlk olarak, eğitimde kullanılan veri setleri çoğunlukla internette herkese açık kaynaklardan alınan, bir kısmı işlevsel ancak büyük bölümü gereksiz veri yığınlarından oluşmaktadır. Bu bağlamda, yapay zekâ sanatçılarının internetin veri çöplüğünden ham madde devşirdiği

söylenbilir. İkinci olarak ise, yapay zekâ tarafından üretilen çok sayıda içerik arasında yalnızca birkaçı seçilip kullanıldığında, seçilmeyen içerikler dijital atık niteliği taşımaktadır. Örneğin bir model tarafından oluşturulan 1000 görselden yalnızca biri sergilenmekte, geriye kalan 999'u işlevsiz hale gelmektedir.

Bununla birlikte, AI sanatında son yıllarda veri kaynağının etik boyutu da önem kazanmıştır. Model eğitimi için kullanılan görsellerin telif hakları ve kişisel mahremiyeti sıkça tartışılmakta; bazı sanatçılar, bu nedenle bilinçli olarak unutulmuş veya kullanılmamış veri setlerini tercih etmektedir. Böylece, hem etik bir duruş sergilenmekte hem de dijital atığın azaltılması amaçlanmaktadır. Örneğin, bazı sanatçılar rastgele kullanıcıların yüzlerini izinsiz kullanmak yerine kamuya açık arşivleri ya da kendi oluşturdukları veri setlerini tercih etmektedirler.

Dijital sanatın bazı kolları doğrudan glitch sanatı, veri sanatı ve “*Yeniden Kullanım*” (Upcycling) temaları etrafında şekillenmektedir. Glitch sanatı, dijital hataları ve bozuk verileri estetik öğelere dönüştürmeyi amaçlayan bir yaklaşımdır. Bu bağlamda, dijital atığı görselleştirmenin en somut yöntemlerinden birini sunmaktadır. Bir görüntü dosyasının verilerinde yapılan kasıtlı bozulmalarla ortaya çıkan imgeler, dijital “*Enkazın*” estetik potansiyelini gözler önüne sermektedir. Glitch sanatçıları, mevcut veriyi bozarak yeni bir eser ortaya koyar ve bu yönüyle dijital ortamda yeniden kullanımın örneğini teşkil etmektedir. Glitch sanatına bu yönüyle de “*Dijital geri dönüşüm sanatı*” benzetmesi yapılabilir.

Medya sanatı ve enstalasyon sanatında da dijital atık temalı çalışmalar giderek artmaktadır. Bazı sanatçılar, sergi mekânlarında kurdukları sunucuların işlem artıkları ve termal etkileriyle izleyiciye deneyim yaşatmakta; bazıları ise eski bilgisayar parçalarını veya devre kartlarını enstalasyon malzemesi olarak kullanmaktadır. Bu tarz çalışmalar, dijital teknolojilerin maddi atık boyutunu görünür kılmaktadır.

Sonuç olarak, dijital sanat alanında veri atığının sanatsal kullanımı, sanatçının niyetine göre farklı biçimlerde şekillenmektedir. Kimi sanatçılar veri atığını bir eleştiri aracı olarak kullanırken, kimileri onu estetik bir malzeme olarak değerlendirmektedir. Her iki durumda da dijital atık farkındalığı giderek artmakta, bu durum sanatın arşivlenmesi ve dijital sürdürülebilirliği gibi alanlarda yeni tartışmalar doğurmaktadır. Yanlışlıkla dijital sanat eserlerinin de atığa dönüşebilme riski, özellikle eski formatlarda korunamayan eserlerin dijital hafızadan silinmesi ihtimaliyle birlikte değerlendirilmektedir. Bu bağlamda, sanat dünyasında kendi dijital atığını üretmeme çabası, çevresel ve etik boyutlarla birlikte düşünülmektedir.

Dijital Sanatın Karbon ve Enerji Ayak İzi

Dijital atık meselesi, çevresel boyutuyla belki de en somut etkisini göstermektedir. Dijital verilerin “Bulut” ortamında depolanması, gerçekte dünya genelinde faaliyet gösteren büyük veri merkezlerinin sürekli çalışmasını gerektirmektedir. Bu merkezlerin enerji tüketimi ve neden olduğu karbon salımı, günümüz dijital faaliyetlerinin çevresel etkileri açısından ciddi bir kaygı oluşturmaktadır.

Özellikle 2021 yılında yaşanan NFT (Non-Fungible Token) hareketi sırasında bu konu sanat dünyasında yoğun biçimde tartışılmıştır. Kripto sanatın yükselişiyle birlikte birçok dijital sanatçı, eserlerini blokzincir teknolojisi aracılığıyla NFT olarak satmaya başlamıştır. Ancak kısa sürede anlaşılmıştır ki, özellikle o dönemde Ethereum gibi iş kanıtına (Proof-Of-Work, PoW) dayalı konsensüs mekanizması kullanan platformlar, NFT üretim ve alışveriş süreçlerinde oldukça yüksek miktarda enerji tüketmektedir. Yapılan araştırmalara göre, ortalama bir NFT işlemi, tüm yaşam döngüsü (oluşturulması, satışı, aktarımı) boyunca yaklaşık 211 kilogram karbondioksit emisyonuna yol açabilmektedir (Karaman, 2022). Popüler bir NFT koleksiyonu olan “*Crypto Kitties*”in o döneme kadar neden olduğu karbondioksit salımının yaklaşık 240 milyon kilogram olduğu hesaplanmıştır (Karaman, 2022). Bu veriler, dijital sanatın yalnızca estetik değil aynı zamanda ekolojik bir boyut taşıdığını da ortaya koymaktadır.

Sonraki yıllarda Ethereum gibi bazı platformlar iş kanıtı yerine hisse kanıtı (Proof-Of-Stake, PoS) yöntemine geçerek enerji tüketimlerini %99 oranında azaltmışlardır. Ancak bu örnek, dijital atıkların yalnızca bilgi yükü değil, aynı zamanda iklim değişikliğiyle ilişkili ciddi çevresel etkiler de yaratabileceğini açık biçimde ortaya koymuştur.

Dijital sanatın diğer üretim alanlarında da benzer çevresel sorunlar söz konusudur. Geniş kapsamlı sergi ve bienallerde kullanılan ekranlar, projektörler ve diğer elektronik donanımlar yüksek enerji tüketimi gerektirmektedir. Sanal gerçeklik (VR) ve artırılmış gerçeklik (AR) teknolojilerine dayalı eserler, genellikle güçlü işlemcilerle sahip cihazlara ihtiyaç duymaktadır. Ayrıca çevrim içi sergi platformlarının yüksek veri trafiği, enerji tüketimini daha da artırmaktadır. Bu tür pratiklerin oluşturduğu karbon ayak izi, son yıllarda sanat kurumlarının dikkatini çekmiş ve bazı kuruluşlar “*Eko-Sürdürülebilirlik*” politikaları belirleyerek dijital sergi organizasyonlarında enerji tasarrufu sağlayan yöntemleri tercih etmeye başlamışlardır.

Terao’ya göre, dünya genelinde faaliyette olan sekiz milyondan fazla veri merkezi bulunmaktadır ve bu merkezler, dünya elektrik tüketiminin %0,6 ila %1’ini gerçekleştirmektedir (Terao, 2023). Gelişmekte olan yapay zekâ (AI), nesnelerin interneti

(IoT) ve diğer dijital teknolojilerin enerji ihtiyacını daha da artıracak, enerji verimliliği sağlanmadığı takdirde yalnızca enformasyonun dahi küresel enerji arzını zorlayabileceği uyarıları yapılmaktadır.

Bu durum, dijital atıkların yalnızca bir depolama sorunu değil; aynı zamanda bir iklim sorunu olduğunu da ortaya koymaktadır. Bu bağlamda birçok sanatçı, kendi üretim süreçlerinde çeşitli stratejiler geliştirerek çevresel sorumluluk taşımaktadır. Bazı sanatçılar, “Düşük karbon Sanat” (Low-Carbon Art) anlayışını benimseyerek daha az enerji tüketen kodlama teknikleri kullanmakta, sergilerinde düşük güçlü cihazlar tercih etmekte ya da eserlerinin çevrim içi sunumlarını enerji verimliliği esasına göre optimize etmektedir. Ayrıca, NFT üretim ve satış sürecinde daha az enerji tüketen blokzincir platformları tercih edilmekte, bazı sanatçılar karbon salımlarını dengelemek amacıyla elde ettikleri gelirlerin bir kısmını çevresel projelere (örneğin ağaç dikimi) yönlendirmektedir.

Bunların yanında, dijital sanat üretiminin döngüsellikliğini artırmak amacıyla bazı sanatçılar eserlerini geçici yerine kalıcı ya da modüler biçimde tasarlamayı tercih etmektedir. Bu yaklaşımla sürekli yeni eser üretmek yerine, var olan eser üzerinde geliştirme yapılması önerilmekte; böylece dijital atık miktarının azaltılması hedeflenmektedir. Zira sanat piyasasında oluşan “Sürekli Yeni Üretim” baskısı, sanatçıyı daha fazla dijital çıktı üretmeye teşvik edebilmekte; bu da dolaylı olarak enerji ve kaynak kullanımını artırmaktadır.

Sonuç olarak, çevresel sürdürülebilirlik, dijital atık tartışmalarında önemli bir boyut olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanat, bu gerçeği hem kavramsal düzeyde ele alarak toplumsal farkındalık yaratmakta hem de üretim ve sunum süreçlerinde dönüşüm sağlayarak örnek oluşturmaktadır. “Yeşil Dijital Sanat” kavramı, gelecekte daha fazla önem kazanabilir; tıpkı endüstriyel alanlarda olduğu gibi, sanat pratiği de temiz enerji kullanımı ve verimli teknolojilerle uyumlu hale getirilebilir.

Sanatta Atık Malzeme Kullanımı: Sanatçılar ve Eserlerinin İncelenmesi

Bordalo II (Artur Bordalo)

Portekizli genç sanatçı Bordalo II, Avrupa’da atık malzeme sanatının önemli isimlerinden biri olarak dikkat çekmektedir. Sanatçı, sokak sanatı ile heykeli birleştirerek “Trash Animals” (Çöp Hayvanlar) adını verdiği seri eserleriyle uluslararası düzeyde tanınmıştır. “Bordalo II”, Lizbon sokaklarından ve sanayi bölgelerinden topladığı eski araba tamponları, lastikler, kırık ev eşyaları ve plastik kaplar gibi ömrünü tamamlamış malzemeleri kullanarak büyük boyutlu hayvan figürleri üretmektedir. Örneğin, dev bir baykuş, tilki veya su samuru heykelini tamamen bu hurdalık malzemelerden oluşturmakta ve spreylere boyayarak

renklendirerek inşa etmektedir. Sanatçının eserleri, genellikle açık hava mekânlarında - binaların yan cepheleri ya da boş arazilerde- sergilenmektedir ve görenlerin dikkatini çekmektedir. “*Bordalo II*”nin amacı, doğal yaşamı temsil eden hayvan figürlerini, onları tehdit eden atık malzemelerle inşa ederek insanın doğaya verdiği zararı somut bir biçimde vurgulamaktır. Nitekim sanatçı, bir röportajında şunları ifade etmiştir: “*Ben artık malzemelerle fikirler inşa ediyorum; çöplerde bulduğum şeyleri yeniden bir araya getirip sürdürülebilirlik ve ekolojik farkındalık mesajı vermeye çalışıyorum*” (Szczepanski, 2017). “*Bordalo II*”nin çalışmaları, özellikle genç kuşakta çevre konularına yönelik ilgi uyandırmış ve sosyal medya platformlarında geniş ölçüde paylaşılmıştır. Böylece sanatçının eserleri, çevre bilincinin sembollerinden biri hâline gelmiştir. Onun heykelleri önünde duran izleyiciler, ilk bakışta parlak ve oyuncu bir hayvan figürü görürken, yaklaşıncı eserin eski plastik ve metal yığınlarından oluştuğunu fark etmektedir. Bu çelişki, sanatçının iletmek istediği mesajı somutlaştırmakta; doğanın güzelliğinin insan eliyle üretilmiş atıklarla kuşatıldığını göstermektedir.

Şekil 53

Bordalo II, “Iberian Lynx (İber Vaşağı)”, 2019.



(BordaloII, 2019, *Iberian Lynx*)

Tim Noble & Sue Webster

İngiliz sanatçı ikilisi Tim Noble ve Sue Webster, atık objelerle oluşturdukları yerleştirmeler ve gölge oyunları ile çağdaş sanat sahnesinde öne çıkmaktadır. Sanatçılar, 1990'ların sonundan itibaren geliştirdikleri ikonik çalışmalarda, sokaktan topladıkları çöp ve hurdaları rastgele yığınlar halinde duvar önüne yerleştirmiş ve stratejik ışık kaynakları kullanarak bu yığınların gölgelerinden net, figüratif görüntüler elde etmişlerdir. Örneğin, 2000 yılında gerçekleştirdikleri “*Shadow-man*” adlı çalışmada, çeşitli atık materyallerin oluşturduğu yığının duvara düşen gölgesi, sanatçıların oturmuş bir silüetini mükemmel biçimde yansıtmaktadır. Bu eserler hem teknik beceri hem de metaforik derinlikleriyle dikkat çekmektedir. Değersiz bir çöp yığını, ışığın müdahalesiyle anlamlı bir görüntüye dönüşmekte; sanatçılar, bu dönüşümü “*Sanatın Işığı*” metaforuyla ilişkilendirmektedir. Noble & Webster, ilerleyen dönemlerde de ölü hayvan leşleri ve eski metal parçaları gibi rahatsız edici malzemeler kullanarak karanlık ve ironik kompozisyonlar da üretmiştir. Bu eserlerde izleyici, ilk bakışta kaotik bir atık yığınıyla karşılaşmakta; ancak ışıkla birlikte ortaya çıkan gölge, tüm bu kaosu anlamlı bir düzene sokarak tanınabilir bir imge yaratmaktadır. Çoğunlukla sanatçıların kendilerini veya toplumsal eleştirileri temsil eden bu imgeler, izleyiciyi malzemenin fiziksel dönüşümünün ötesinde, anlam dünyasında da bir dönüşümle yüzleştirmektedir.

Şekil 54

Tim Noble & Sue Webster, “*Dirty White Trash with Gulls (Kirli Beyaz Çöp Martılarıyla)*”, 1998.



(Art Works for Change, 1998, *Dirty White Trash with Gulls*)

Subodh Gupta

Hindistanlı sanatçı Subodh Gupta, küresel çağdaş sanat arenasında öne çıkan isimlerden biri olup gündelik yaşam nesnelerini, özellikle Hint kültüründe yaygın olarak kullanılan mutfak eşyalarını devasa heykellere dönüştürmesiyle tanınmaktadır. Gupta'nın kullandığı malzemeler arasında Hint evlerinde sıkça bulunan paslanmaz çelik tabaklar, kâseler, süt güğümleri ve sefer tasları öne çıkmaktadır. Bu objeler, Hindistan'da hem şehirde hem de kırsal bölgelerde günlük hayatın ayrılmaz parçalarıdır ve aynı zamanda ülkenin modernleşme sürecinde ortaya çıkan tüketim kültürünün simgeleri olarak değerlendirilmektedir. Sanatçı, yüzlerce çelik kap-kacağı kaynak yöntemiyle ya da birbirine bağlayarak anıtsal heykeller üretmektedir. Örneğin, en bilinen eserlerinden biri olan *“Very Hungry God”* (Çok Aç Tanrı), yüzlerce çelik tencere ve kâsenin bir araya getirilmesiyle inşa edilmiş devasa bir kuru kafa heykelidir. Bu eser, 2007 yılında Paris'te sergilendiğinde büyük yankı uyandırmış; parlak ve gülümseyen bir kafatası formuna sahip bu heykelin yakından bakıldığında tencerelerden oluştuğunun anlaşılması, izleyicilerde hem şaşkınlık hem de hayranlık uyandırmıştır. Gupta, bu çalışmasıyla bir yandan tüketim ve ölüm arasındaki ilişkiyi düşündürürken, diğer yandan Hint toplumunda yaşanan sınıfsal ve kültürel değişimleri de sembolize etmektedir. Paslanmaz çelik kaplar, bir zamanlar yalnızca ayrıcalıklı kesimlerin sahip olabildiği eşyalar iken, ekonomik büyüme ve modernleşme süreciyle birlikte her eve girmiş; bu durum geleneksel yaşam biçiminin de dönüşümünü yansıtmaktadır. Sanatçının bir diğer çarpıcı eseri olan *“Line of Control”*, yüzlerce alüminyum tencereden oluşan devasa bir mantar bulutu (atom bombası patlama bulutu) formuna sahiptir. 2008 yılında Delhi'de ve 2009 yılında Londra'da sergilenen bu heykel, adını Hindistan ile Pakistan arasındaki askeri sınır hattından almakta ve nükleer silahlanma yarışına eleştirel bir gönderme yapmaktadır. Eserde kullanılan tencere ve tavalar, savaş koşullarında halkın maruz kalacağı yıkımı (boş kaplar ve dağılmış sofralar imgesi) ve barış zamanında bile devam eden sessiz şiddeti (yoksulluk ve açlık) temsil etmektedir. Subodh Gupta, eserlerinde *“Basit nesnelerin evrensel dili”*ni kullandığını belirtmekte ve herkesin aşına olduğu gündelik objeler aracılığıyla küresel meselelere dikkat çekmeyi amaçladığını ifade etmektedir (Public Delivery, 2025). Onun heykelleri, malzeme olarak atık ya da ikinci el metalleri içermekle birlikte parlak ve çarpıcı görünümüleriyle bir ihtişam barındırmaktadır. Bu tezat, izleyicilere hem bolluk hem de israf üzerine düşünme fırsatı da sunmaktadır.

Şekil 55

Subodh Gupta, “Line of Control (Kontrol Hattı)”, 2008.



(Arario Gallery, t.y., *Line of Control*)

Şekil 56

Subodh Gupta, “Very Hungry God (Çok Aç Tanrı)”, 2006.



(Public Delivery, 2019, *Very Hungry God*)

Takashi Kuribayashi

Japon sanatçı Takashi Kuribayashi, genellikle doğa ve sınırlar temalı çalışmalarıyla tanınmaktadır; 2013 yılında Tokyo’da gerçekleştirdiği “*Wald aus Wald*” (Ormandan Orman) adlı enstalasyonu ile kâğıt atıklarını kullanarak dikkat çekici bir mesaj ortaya koymuştur. Bu eserde, sanatçı atılmış kâğıt ve kartonlardan devasa ağaç kütükleri yaratarak sembolik bir “Orman” inşa etmiştir. Ancak bu kütükler, aslında kâğıt atıklarından yapılmış olmaları nedeniyle, gerçek ormanların tahrip edilip kâğıda dönüştürülmesini temsil etmektedir. Ziyaretçiler, atık kağıtlardan oluşan bu dev gövdelerin arasında gezinirken bir yandan kendilerini bir ormanda gibi hissederken, diğer yandan yakından bakıldığında kağıtların üzerindeki yazı ve renkli baskıları fark etmektedir. Böylece eser, doğanın yok edilip ürüne (kâğıda) dönüştürülmesi ve ardından atık hâline gelmesi döngüsünü tersine çevirerek görünür kılmaktadır. Japonya, geri dönüşüm konusunda ileri bir ülke olmasına rağmen, aynı zamanda çok yüksek oranda kâğıt tüketen bir toplumdur. Kuribayashi de bu kültürel olgudan hareketle hem ulusal hem de evrensel ölçekte bir çevre meselesini sanatçı bakış açısıyla sorgulamaktadır.

Şekil 57

Takashi Kuribayashi, “*Wald aus Wald (Ormandan Orman)*”, 2013.



(Frameweb, 2011, *Wald aus Wald*)

Ibrahim Mahama

Ganalı sanatçı Ibrahim Mahama, özellikle kullandığı malzeme olan kakao ve kömür taşımakta kullanılan eski jüt çuvallarla dikkat çekmektedir. Gana, dünyanın önde gelen kakao üreticilerinden biridir ve kakao ticareti, sömürge döneminden günümüze uzanan uzun bir ekonomik geçmişe sahiptir. Mahama, üzerinde kakao şirketlerinin damgaları, sayılar ve çeşitli lekeler bulunan kullanılmış çuvalları toplayarak bunları büyük ölçekli enstalasyonlara dönüştürmektedir. Sanatçının en bilinen çalışması, 2015 yılında Venedik Bienali'nde İtalya Pavyonu'nun dış cephesini tamamen bu eski çuvallarla kaplamasıdır. “*Out of Bounds*” adlı bu enstalasyon, dünya sanat izleyicisine güçlü bir görsel deneyim sunmuştur. Eski, yıpranmış ve yamalı çuvallar bir saray cephesini örterek küresel Güney'in (Afrika'nın) yıpratılmış emek ve atık bezlerini, küresel Kuzey'in sembolik bir kültür mekânında sergilemektedir. Mahama'nın eserleri, kullandığı malzemenin kökenlerini ve küresel dolaşımını ifşa etmektedir. Her bir çuval, üzerindeki damgalardan dolayı izlenebilir bir geçmişe sahiptir; bazıları Gana'dan, bazıları Tanzanya'dan, bazıları ise Pakistan'dan gelmiştir. Bu durum, ticaretin küreselliğini ve atığın da uluslararası bir hareketliliğe sahip olduğunu gözler önüne sermektedir. Jüt çuvallar, işlevini yitirdikten sonra genellikle yakılır ya da atılırken, Mahama onları toplayarak sanatına dâhil etmekte ve bu döngüyü kırmaktadır. Böylece göç, emek ve sömürü gibi küresel meseleleri sanatı aracılığıyla görünür kılmaktadır. Afrika'dan çıkan bu tür sanatsal çalışmalar, malzemenin ve biçimin dönüştürülmesi yoluyla sosyo-ekonomik eleştiriyi etkileyici bir biçimde sanatseverlerle buluşturmaktadır.

Şekil 58

Ibrahim Mahama, “*Out of Bounds (Sınırların Ötesinde)*”, 2015.



(Google Arts & Culture, 2015, *Out of Bounds*)

Gonçalo Mabunda

Mozambikli sanatçı Gonçalo Mabunda, ülkesinin i savaşından kalma hurda silah parçalarını kullanarak dikkat çekici heykeller ve masklar üretmektedir. On altı yıl süren yıkıcı iç savaşın ardından Mozambik'te birçok silah ve mühimmat paslanmaya terk edilmiştir. Mabunda, bu ölümcül aletleri toplayarak kaynak yöntemiyle Afrika masklarını andıran heykellere dönüştürmektedir. Özellikle AK-47 tüfeklerinin namlularından ve şarjrlerinden yaptığı mask serisi, sanatçının en tanınan çalışmalarından biridir. Geleneksel Afrika masklarının biçimini çağrıştıran bu eserler, malzeme olarak ölümcül silah parçaları içermesi nedeniyle çarpıcı bir tezat oluşturmaktadır. Sanatçı, “*lm makinelerini yaşama ve sanata dair nesnelere dönüştürdüğünü*” belirterek çalışmalarının barış mesajı taşıdığını ifade etmektedir (Mabunda, 2018). Bu eserler, savaşın ve şiddetin atıklarının sanatsal bir biçimde dönüştürülmesini temsil etmektedir. Mabunda'nın projesi, aynı zamanda kolektif bir yeniden yapılanma sürecine katkı sağlamaktadır. Mozambik'te faaliyet gösteren “*Transforming Arms into Art*” adlı girişim, eski silahları halktan toplayarak sanatçılara vermekte ve böylece toplumun silahsızlanma sürecine sanatsal bir boyut kazandırmaktadır. Mabunda'nın alışmaları, Afrika'nın travmatik geçmişini unutturmamaya yönelik bir çaba olduğu kadar, geleceğe dair umutlu bir yeniden doğuşu da simgelemektedir. Atık metal silah parçaları, kültürel ve estetik değeri olan sanat eserlerine dönüşmüş; böylece belki de şiddetin ve savaşın izlerinden arındırılmışlardır.

Şekil 59

Gonçalo Mabunda, “The Commissioned (Görevlendirilmiş)”, 2016.



(Larkin Durey, 2017, *The Commissioned*)

Ptolemy Elrington

İngiliz sanatçı Ptolemy Elrington, yol kenarlarında ve otoparklarda sıklıkla karşılaşılan atılmış otomobil jant kapaklarını (Hubcap) toplayarak bunları zarif hayvan heykellerine dönüştürmektedir. Elrington'un eserleri arasında balık, ejderha, kuş ve tilki gibi figürler öne çıkmakta; bu heykeller, parlak plastik jant kapaklarının ustalıkla kesilip birleştirilmesiyle ortaya çıkmaktadır. Sanatçı, jant kapaklarıyla çalışmayı özellikle tercih ettiğini ve “Çok güzel görülmelerine rağmen genellikle işe yaramaz görülerek çöpe atıldıklarını” ifade etmektedir (Gökçe, 2018). Biraz çaba ve hayal gücüyle bu nesnelere yeniden hayat vererek onları insanlara estetik keyif sunan sanat eserlerine dönüştürdüğünü dile getiren Elrington (Gökçe, 2018), hurda malzemenin estetik potansiyelini vurgulamaktadır. Heykeller yakından incelendiğinde araba logosu taşıyan plastik parçaların balık pullarına ya da kuş tüylerine dönüştüğü; uzaktan bakıldığında ise canlı bir hayvan figürü gibi görüldüğü anlaşılmaktadır. Bu seri, endüstriyel atıkları ve doğa formlarını bir araya getirerek geri dönüşüm ve

biyoçeşitlilik gibi çevresel konuları şiirsel bir üslupla bütünleştirmekte ve izleyicilere estetik bir deneyim sunmaktadır.

Şekil 60

Ptolemy Elrington, “Horned Owl (Boynuzlu Baykuş)”, 2014.



(Fazzino, 2015, *Horned Owl*)

Yuken Teruya

Japon sanatçı Yuken Teruya, kullanıldıktan sonra genellikle çöpe atılan tuvalet kâğıdı rulolarını incelikli sanat eserlerine dönüştürmektedir. “*Corner Forest*” (Köşe Ormanı) adını verdiği seri kapsamında Teruya, karton tuvalet rulolarının yan taraflarına minyatür ağaç silüetleri oymakta ve bu kesik parçaları rulonun içine dik şekilde yerleştirerek küçük orman sahneleri yaratmaktadır (Gökçe, 2018). Işık doğru açıdan vurduğunda, rulonun içindeki bu kâğıt ağaçlar duvara gölgelerini düşürerek etkileyici bir görüntü oluşturmaktadır. Sanatçının bu eserleri, dikkatsizce çöp kutusuna atılan karton tüplerin bir zamanlar ait oldukları ağaçlara gönderme yaparak, izleyicilere hem şiirsel hem de düşündürücü bir deneyim sunmaktadır (Gökçe, 2018). Teruya, narin kâğıt oyma tekniğiyle tüketim ve doğa arasındaki kopuk bağı hatırlatmakta; her atığın aslında doğadan geldiğini vurgulamaktadır. Çağdaş geri dönüşüm

sanatının en şiirsel örneklerinden biri olarak öne çıkan “*Köşe Ormanı*” serisi, müze ve galerilerde büyük ilgi görmüş ve atık malzemenin sanatsal dönüşümüne zarif bir yaklaşım sunmuştur.

Şekil 61

Yuken Teruya, “*Corner Forest (Köşe Ormanı)*”, 2003.



(HızlıResim, 2025, *Corner Forest*)

Şekil 62

Yuken Teruya, “*Notice - Forest (Fark Et - Orman)*”, 2005.



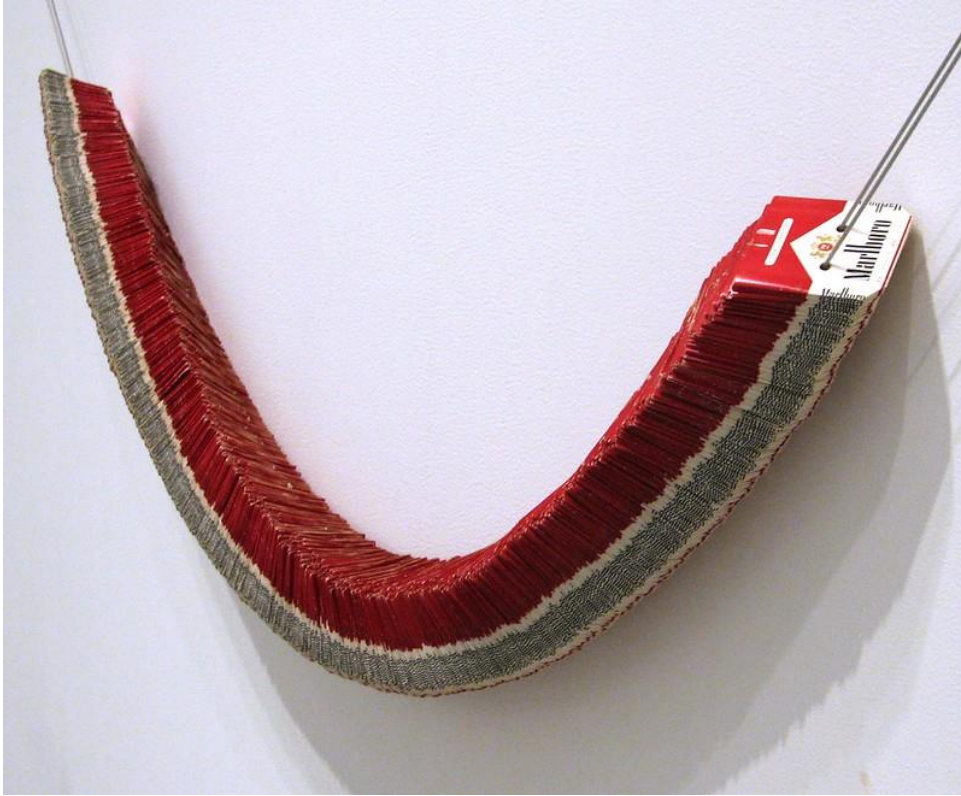
(The New School Parsons, 2014, *Notice - Forest*)

Jac Leirner

Jac Leirner'in 1987 tarihli "*Lung*" adlı eseri, sanatçının üç yıl boyunca biriktirdiği 1200 adet Marlboro sigara paketinden oluşan büyük ölçekli bir yerleştirmedir. Eser, bireysel tüketim alışkanlıklarını ve atık malzemelerin sanatsal bir düzleme nasıl aktarılabilceğini sorgulayan niteliktedir. Minimalist bir düzende dizilen bu atık nesneler, ilk bakışta görsel bir ritim oluşturmakta; ancak yakından incelendiğinde tüketim kültürüne ve nesnelerin değersizleşmesine yönelik eleştirel bir anlam kazanmaktadır. *Lung*, 1980'li yıllarda Brezilya'da yaşanan ekonomik kriz bağlamında şekillenmiş olup, maddi karşılığı kalmamış nesnelere yeniden anlam yükleyerek onları sanat nesnesine dönüştürmektedir. Bu yönüyle eser, Marcel Duchamp'ın "*Hazır-Nesne*" (Ready-Made) anlayışıyla, "*Arte Povera*" akımının malzeme estetiğiyle ve Minimalizm'in tekrar ve düzen ilkeleriyle doğrudan ilişkilidir. Eserin adı olan "*Lung*" (Akciğer) ve sanatçının aynı seride kullandığı akciğer röntgenleri, sağlık ve beden temaları üzerinden güçlü bir kavramsal bağ kurmaktadır. Leirner, bu çok katmanlı yapı aracılığıyla kişisel deneyimi, toplumsal gerçeklikleri ve estetik değerleri bir arada harmanlayan özgün bir ifade biçimi ortaya koymaktadır.

Şekil 63

Jac Leirner, "*Lung (Akciğer)*", 1987.



(Flickr, 2008, *Lung*)

Tony Cragg

Tony Cragg'ın *Spyrogyra* adlı heykelinin kavramsal arka planı hem isminin çağrıştırdığı biyolojik göndermelere hem de sanat tarihsel referanslara dayanmaktadır. Eserin adı, “*Spyrogyra*” (Türkçede kimi zaman “*Spirojira*” olarak da telaffuz edilmektedir) olarak bilinen bir tatlı su yosunu türünden esinlenilmiştir. Mikroskobik bir alg olan bu tür, hücre içindeki spiral biçimli kloroplastları ile tanınmakta olup, yaşamın döngüsel ve helisel yapısına doğrudan bir gönderme taşımaktadır. Cragg, spiral formu tercih ederek bu organik çağrışımı eserine bilinçli biçimde yüklemiş; böylelikle heykelin biçimi izleyicide DNA sarmalı ya da ipliksi büyüyen alg yapıları gibi biyolojik yapıları anımsatmaktadır. Eserin ismindeki “*Spyrogyra*” sözcüğü hem spiral formu vurgulayan hem de bahsi geçen alg türüne göndermede bulunan bir kelime oyununa dayanmaktadır (Saunders & Rochette). Heykeldeki cam şişelerin yalnızca bir kısmının yeşil renkte olması da anlamlı bir tercihtir. Bu durum, alg organizmalarında fotosentezin yalnızca belirli bölgelerde gerçekleşmesine dair bir benzetme olarak yorumlanabilir. Bu tür bilimsel ve biyolojik çağrışımlar, Cragg'ın sanatında sıkça karşılaşılan temalar arasında yer almakta; sanatçı doğadaki yapısal prensiplere ve organik biçimlere özel bir kavramsal ilgi duymaktadır. “*Spyrogyra*”, her kurulumda genel formunu korurken detaylarında farklılık göstermesi yönüyle de kavramsal bir derinlik kazanır. Bu durum, tür ile birey arasındaki biyolojik ilişkiye dair mecazi bir model önerisi sunmaktadır. Tıpkı biyolojide türün genetik yapısının sabit kalmasına karşın bireylerin farklılık göstermesi gibi, bu eser de özsel yapısını muhafaza ederek her kurulumda küçük biçimsel değişikliklerle yeniden şekillenmektedir. Eserin kavramsal katmanları yalnızca doğa bilimleriyle sınırlı kalmayıp, sanat tarihine uzanan göndermeler ve ironik yaklaşımlar da içermektedir. Cragg, *Spyrogyra* ile doğrudan Marcel Duchamp'ın 1914 tarihli ünlü “*Şişe Rafı*” (Bottle Rack) adlı “Ready-Made” eserine atıfta bulunmaktadır. Şişe rafı formunun büyütülerek ve dönüştürülerek yeniden ele alınması, sanatçının bilinçli bir biçimde sanat tarihiyle diyalog kurduğunu göstermektedir. Ancak Cragg, bu referansı yalnızca taklit düzeyinde bırakmaz; aksine, *Spyrogyra* hem Duchamp'a oyuncul bir saygı duruşu niteliği taşır hem de özgün bir anlam dünyası kurarak bu geleneği aşan bir yapı sergiler. Eserdeki mizahi yaklaşım ve düşünsel derinlik, Cragg'ın genel sanatsal tavrının da bir parçasıdır. Sanatçı, gündelik nesneler aracılığıyla ciddi kavramları ele alırken esprili ve düşündürücü bir anlatım tarzı benimsemektedir. *Spyrogyra*, bu bağlamda yalnızca biçimsel değil, aynı zamanda düşünsel bir yapı sunmakta; izleyiciyi sıradan bir şişe rafı formundan yola çıkarak yaşamın yapısı, doğanın işleyişi ve sanatın tarihsel bağlamı üzerine düşünmeye davet etmektedir (Saunders & Rochette).

Şekil 64

Tony Cragg, “Spyrogyra”, 1992.



(Art Gallery of New South Wales, 1997, *Spyrogyra*)

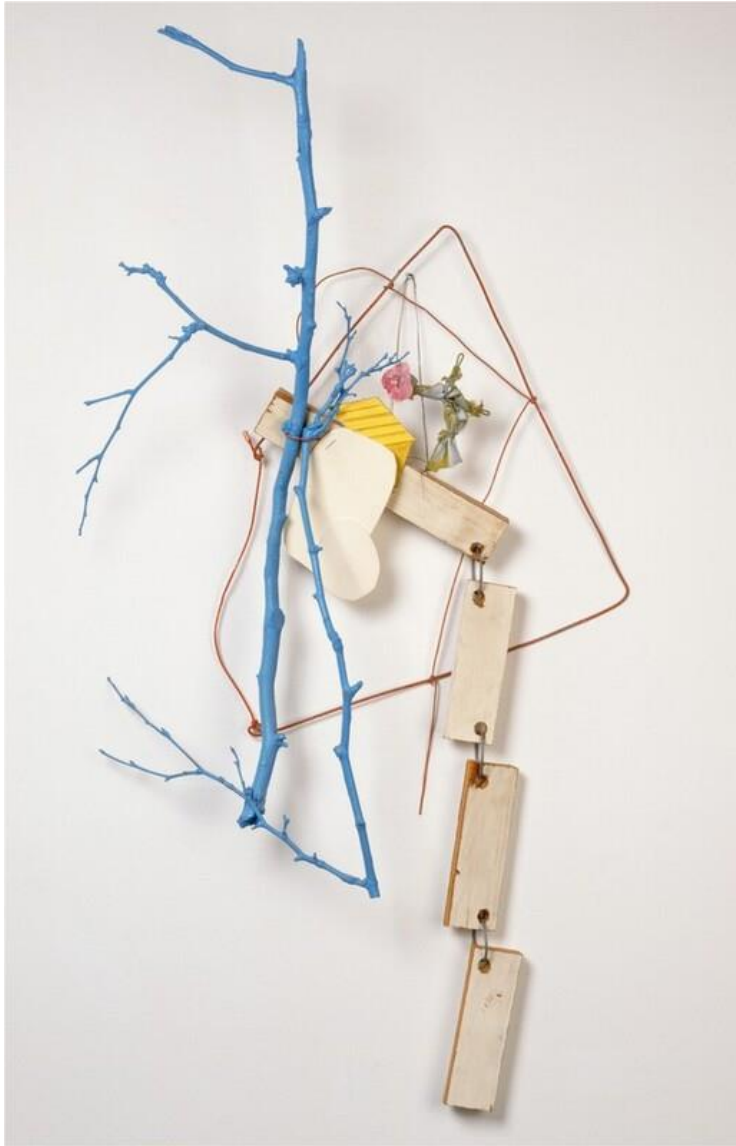
Richard Tuttle

Richard Tuttle’ın *Monkey’s Recovery for a Darkened Room* (1983) adlı eseri, geleneksel heykel anlayışının dışında konumlanan ve kavramsal derinliğiyle dikkat çeken bir yerleştirme çalışmasıdır. Sanatçı, ahşap dal, paslı tel, yıpranmış kumaş gibi genellikle işlevsiz ya da atık olarak değerlendirilen malzemeleri kullanarak estetik normların ötesinde bir anlatım biçimi geliştirmektedir. Bu malzemeler, herhangi bir biçimsel işleme tabi tutulmaksızın doğal halleriyle sunulmakta; bu sayede hem fiziksel hem de sembolik geçmişleri korunmaktadır. Tuttle, söz konusu sunum biçimiyle değer hiyerarşilerine karşı bir duruş sergilemekte; malzemenin yalnızca fiziksel özelliklerine değil, aynı zamanda toplumsal ve duygusal çağrışımlarına da dikkat çekmektedir. Eserin başlığı olan “*Monkey’s Recovery for a Darkened Room*”, iyileşme ve karanlıktan çıkış temalarına göndermede bulunmakta; bu durum yalnızca fiziksel bir mekânla sınırlı kalmayıp, zihinsel ya da kültürel bir karanlıkla da ilişkilendirilebilmektedir. Yerleştirme, duvara sabitlenmiş bir kompozisyon olarak mekânla doğrudan ilişki kurmakta ve izleyicinin her bakışında yeniden yorumlanabilecek bir yapı

sergilemektedir. Bu bağlamda eser, durağan bir sanat nesnesinden ziyade süreklilik taşıyan bir deneyim alanı sunmaktadır. Tuttle'ın sanatsal yaklaşımı, yalnızca malzemenin dönüşümünü değil, aynı zamanda izleyicinin algısal sürecini de dönüştürmeyi amaçlamaktadır. Yapıt, maddesel temsiliyetin ötesinde kavramsal ve sezgisel düzeyde işlev görmekte; izleyiciyi hem görsel hem de düşünsel olarak katılıma teşvik etmektedir. “*Monkey's Recovery for a Darkened Room*”, bu yönleriyle çağdaş sanatta atık malzeme kullanımına dair önemli örneklerden biri olarak değerlendirilmekte ve atıkların sanatsal bağlamda nasıl yeniden anlamlandırılabilirliğini görünür kılmaktadır.

Şekil 65

Richard Tuttle, “*Monkey's Recovery for a Darkened Room (Maymun'un Karanlıkta İyileşmesi)*”, 1983.



(National Gallery of Art, t.y., *Monkey's Recovery for a Darkened Room*)

Sarah Sze

Sarah Sze'nin "*Timekeeper*" (2016) başlıklı enstalasyonu, atık kavramını yalnızca fiziksel bir malzeme kategorisi olarak ele almakla kalmayıp, zamanı, belleği, ölçümü ve insanın bilgiyle kurduğu ilişkiyi sorgulayan düşünsel bir çerçeveye taşımaktadır. Bu çalışma, kullanılmış fotoğraflar, "*Elektronik Atıklar*" (e-atık), işlevini yitirmiş ölçüm aygıtları ve gündelik yaşamdan arta kalan nesne parçalarından oluşan kapsamlı bir malzeme repertuarı kullanılarak oluşturulmuştur. Söz konusu malzemeler, zamanın somutlaşması, değerın görelı yapısı ve entropi kavramının estetik bir form kazanması gibi temalar bağlamında değerlendirilmektedir. Yerleştirmenin labirent benzeri yapısı, izleyiciyi parçalı ve çok katmanlı bir gerçeklik deneyimine yönlendirirken; modern tüketim toplumunun hem fiziksel hem de metafiziksel anlamda ürettiği artıkların ontolojik statüsünü sorgulama imkânı sunmaktadır. Malzemelerin görünürde rastlantısal biçimde bir araya gelişı, yapıtın aynı zamanda bir tür arşiv işlevi üstlenmesine olanak tanımaktadır. Bu nesneler, zamanın farklı katmanlarına veya değişen kullanım değerlerine işaret ederek eserin çok katmanlı anlam yapısını beslemektedir. "*Timekeeper*", bu yönüyle yalnızca görsel bir deneyim sunmakla sınırlı kalmayıp, felsefı bir önerme olarak da okunmaya açıktır. Jean Baudrillard'ın "*Nesne Sistemi*" kuramı ile Byung-Chul Han'ın "*Zamanın Kokusu*" kavramsallaştırması çerçevesinde değerlendirildiğinde, Sze'nin değersizleşmiş nesneleri arşivsel, tanıksal ve eleştirel öğeler olarak kullanma stratejisi belirginleşmektedir. Sanatçı, atıl kalmış objeler aracılığıyla yalnızca zamanı temsil etmeyi değil, aynı zamanda değer kavramının kırılğan ve değişken doğusuna dikkat çekmeyi amaçlamaktadır. Bu çerçevede "*Timekeeper*", çağdaş enstalasyon sanatında atığın kavramsal dönüşümünü temsil eden dikkate değer örneklerden biri olarak değerlendirilmektedir.

Şekil 66

Sarah Sze, “Timekeeper (Kronometre)”, 2016.



(Guggenheim Museum, 2023, *Timekeeper*)

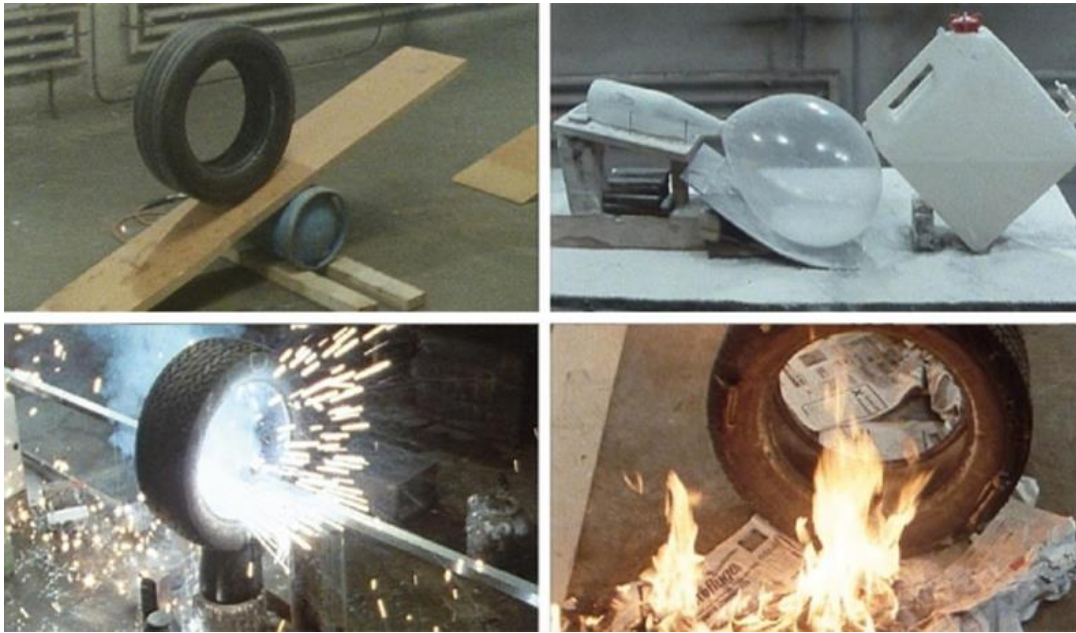
Fischli & Weiss

“Fischli & Weiss’in *The Way Things Go*” adlı video yerleştirmesi, Marcel Duchamp’ın “*Hazır Nesne*” (Ready-Made) kavramına açık bir gönderme niteliği taşımaktadır. Duchamp’ın gündelik nesneleri sanatsal bağlam içerisine taşıyarak işlevlerinden ayırmasına benzer biçimde, bu çalışmada da kullanılamaz hâle gelmiş ve değersizleşmiş nesneler bir araya getirilmiştir. Ancak bu nesneler yalnızca estetik bir temsil aracı olarak değil, aynı zamanda hareket, zaman ve nedensellik ekseninde işlev kazanarak yeni bir anlatı düzlemi oluşturur. Bu yönüyle yapıt, nesnelerin değerini ekonomik ya da işlevsel bağlamların ötesinde, ilişkisel ve süreç temelli bir çerçevede ele alır. Eserin temelini oluşturan zincirleme reaksiyonlar, termodinamiğin ikinci yasasıyla bağlantılı olarak entropi kavramıyla ilişkilendirilebilir. Her bir nesne fiziksel olarak bir diğerinin hareketine neden olmakta ve bu süreç kaçınılmaz biçimde düzensizlik, dağılma ve yıkım ile sonuçlanmaktadır. Bu durum, insan eliyle oluşturulan sistemlerin geçici yapısına ve doğa karşısındaki kırılganlığına işaret ederken, aynı zamanda modernliğin düzen, kontrol ve ilerleme ideallerine yönelik dolaylı bir eleştiri sunmaktadır. Sanatçılar, başlangıçta düzenli görünen bu sistemin zaman içinde çözülmesini ve dağılmasını kaçınılmaz bir yapı olarak kurgulamaktadır. Yerleştirmede kullanılan malzemeler, büyük ölçüde sanayi sonrası toplumun tüketim fazlası ürünlerinden

oluşmaktadır. Deterjan kutuları, lastikler, plastik parçalar, borular ve atık kimyasallar bu bağlamda örnek olarak sayılabilir. Söz konusu nesneler, sistem dışına itilmiş, işlevini yitirmiş ve değersizleşmiş olarak nitelendirilebilecek öğelerdir. Bu yönüyle “*The Way Things Go*”, Jean Baudrillard’ın “*Nesneler Evreni*” kuramı çerçevesinde değerlendirilebilecek bir yapıya sahiptir. Sanatçılar, artık işlevsiz hale gelmiş nesneleri yeniden düzenleyerek yeni bir bağlamda anlam üretmekte ve böylece tüketim toplumunun görünmez artıklarına görsel ve kavramsal bir işlev kazandırmaktadır. Eserin dikkat çekici özelliklerinden biri, insan figürünün tamamen dışarda bırakılmasıdır. Bu tercih, insanın doğa ve nesneler üzerindeki kontrolüne ilişkin yerleşik kabullere yönelik bir sorgulama niteliği taşır. Bu bağlamda, eylemi gerçekleştiren özne insan değil; hareket eden, devrilen, patlayan ya da eriyen nesnelerdir. Dolayısıyla yapıt, insan merkezli yaklaşımların ötesine geçen Post-Hümanist bir bakış açısı sunmakta ve insan dışı unsurların da kendi içsel düzenlerini kurabildikleri alternatif bir evren önerisi geliştirmektedir. Fischli & Weiss’in sanatsal yaklaşımında mizah ve absürtlük, eleştirel stratejiler olarak ön plana çıkmaktadır. *The Way Things Go*, izleyiciye hem eğlenceli bir görsel deneyim sunmakta hem de bu deneyimi oluşturan öğelerin esasen atık, işlevsiz ve geçici nitelikteki nesneler olması dolayısıyla çelişkili bir estetik algı yaratmaktadır. Bu çelişki, modern yaşamın kırılgan yapısına ve ilerleme söylemlerine yönelik eleştirel bir perspektifin geliştirilmesine olanak tanımaktadır.

Şekil 67

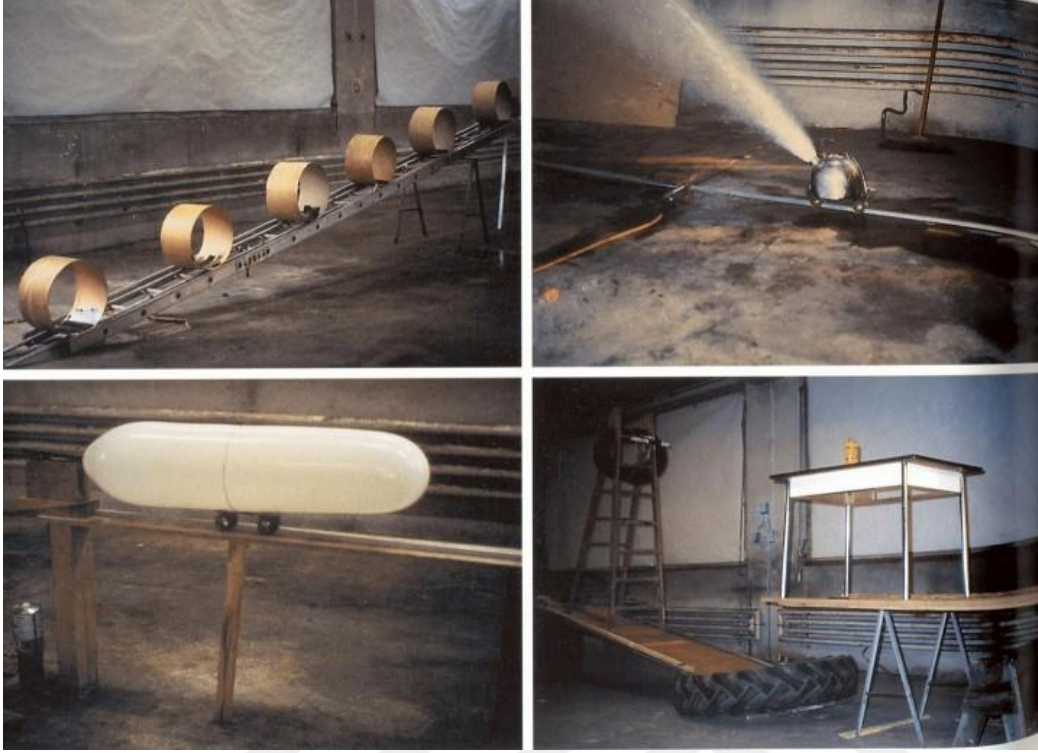
Fischli & Weiss, “*The Way Things Go (İşlerin Gidişatı)*”, 1987.



(Artlead, 2021, *The Way Things Go*)

Şekil 68

Fischli & Weiss, “The Way Things Go (İşlerin Gidişatı)”, 1987.



(Flash-Art, 2015, *The Way Things Go*)

Jason Rhoades

Jason Rhoades’un 2006 tarihli “*Tijuanatanjierchandelier*” adlı yerleştirmesi, sanatçının “*Post-Endüstriyel*” tüketim kültürüne, kültürel sınırların geçirgenliğine ve dilin dönüşümüne ilişkin çok katmanlı bir değerlendirme sunduğu yapıtlarından biridir. Eserin başlığında bir araya getirilen “*Tijuana*” (Meksika) ve “*Tangier*” (Fas) kentleri, yasadışı ticaret, kimlik belirsizliği, turizm ve kültürel ötekileştirme gibi temalarla ilişkilendirilen iki sınır bölgesine gönderme yapar. Sanatçı bu iki coğrafi referans üzerinden Batı dışı kültürlerin oryantalist ve tüketim merkezli temsillerine yönelik eleştirel bir perspektif sunar. Yerleştirme, tavandan sarkan yaklaşık 45 adet büyük boyutlu neon ışıklı şamdan aracılığıyla mekânsal olarak yapılandırılmıştır. Bu şamdanlar, neon tüpler, elektrik kabloları, tekstil ve plastik atıklar ile düşük maliyetli endüstriyel malzemeler kullanılarak oluşturulmuştur. Şamdan formu geleneksel olarak lüks ve ihtişamla ilişkilendirilirken, burada kullanılan yapay ve kitsch malzemeler sayesinde bu form parodik bir görünüme kavuşmuştur. Bu bağlamda yapıt, biçimsel ve kavramsal düzlemde “*Lüks*” ve “*Atık*” karşıtlığını vurgular. Yerleştirmede neon ışıklarla yazılmış argo ve cinsellik içeren ifadeler yalnızca müstehcenlik bağlamında değerlendirilmemekte; aynı zamanda dilin anlam üretme kapasitesinin zayıflaması,

göstergesel yapının bozulması ve iletişimin aşınması gibi semantik sorunlara da işaret etmektedir. Bu durum, eserde yalnızca fiziksel değil, anlam düzeyinde de bir "Atık" estetiği yaratır. Zeminde kullanılan halılar, yöresel motifli kumaşlar, yataklar ve plastik objeler, izleyicide pazar yeri ya da turistik eşya dükkânı izlenimi uyandırmakta; böylece kültürel temsilin ticarileştirilmesi ve egzotizmin nesneleştirici etkisine dikkat çekilmektedir. Yerleştirmenin genelinde gözlemlenen malzeme yoğunluğu, sanatçının sıklıkla başvurduğu "Abartı Yoluyla Teşhir" yönteminin bir parçasıdır. Tavandan sarkan büyük ölçekli unsurlar, izleyici üzerinde fiziksel bir baskı yaratarak yapıtın yalnızca görsel değil, aynı zamanda bedensel olarak da deneyimlenmesini sağlamaktadır. İzleyici, bu mekânda nesneler, sözcükler ve simgelerle çevrelenerek, kültürel temsil biçimleri ve tüketim alışkanlıklarıyla doğrudan karşı karşıya bırakılmaktadır. Sonuç olarak "Tijuanatanjierchandelier", yalnızca maddi atıkları değil; aynı zamanda kimlik, dil ve kültürel temsillerin aşınmasını da konu eden bir yapı olarak değerlendirilir. Rhoades bu yerleştirme aracılığıyla çağdaş sanatın eleştirel kapasitesini kullanarak, izleyiciyi estetik, kültürel ve düşünsel sınırları sorgulamaya yönelten bir deneyim alanı sunmaktadır. Yapıt, Postmodern dönemin dilsel, kültürel ve tüketimsel çözülmesini hem materyal hem de kavramsal düzlemde görünür kılmaktadır.

Şekil 69

Jason Rhoades, "Tijuanatanjierchandelier", 2006.



(DavidZwirner, 2019, *Tijuanatanjierchandelier*)

Şekil 70

Jason Rhoades, ‘Tijuanatanjierchandelier’, 2006.



(DavidZwirner, 2019, *Tijuanatanjierchandelier*)

Sarah Lucas

Sarah Lucas’ın 1999 tarihli “*Beer Can Penis*” adlı heykel çalışması, sanatçının beden, cinsellik, kimlik ve gündelik nesneler üzerine geliştirdiği eleştirel yaklaşımın özgün örneklerinden biri olarak değerlendirilmektedir. Eserde kullanılan ezilmiş bira kutuları, hem maddi düzeyde atık niteliği taşımakta hem de kültürel bağlamda sıradan, geçici ve önemsiz nesneler olarak konumlandırılmaktadır. Lucas, bu metal kutuları fallik bir forma dönüştürerek eril iktidarın temsil biçimlerine ve tüketim toplumunda erkekliğe atfedilen normatif kodlara yönelik ironik bir yorum sunmaktadır. Yerleştirme, doğrudan tüketim sürecinin ardından atık hâline gelen ve işlevini yitirmiş bira kutularından oluşmaktadır. Bu bağlamda eser, post-endüstriyel atıkların sanatsal bir forma dönüştürülmesine dair dikkat çekici bir örnek sunmaktadır. Kullanım değeri sona ermiş nesneler, Lucas’ın müdahalesiyle hem biçimsel hem de kavramsal düzeyde yeniden yapılandırılarak yeni bir içerik kazanmaktadır. Ezilmiş ve biçimi bozulmuş kutuların bir araya getirilerek oluşturduğu fallik yapı, eril güç ve iktidar simgesi olan fallusa gönderme yapmakta; ancak bu simgeyi sıradanlaştırarak hiciv unsuru olarak işlevselleştirmektedir. Bu yaklaşım aracılığıyla Lucas, erkek egemen toplumsal yapıya ilişkin eleştirisini malzeme ve biçim üzerinden kurarken, aynı zamanda atık estetiğiyle

kavramsal bir çerçeve sunmaktadır. Eserde, yalnızca malzeme seçimi değil; aynı zamanda bu malzeme aracılığıyla üretilen anlam da eleştirel bir yapının parçası olarak ön plana çıkmaktadır. Sanatçı, söz konusu yerleştirmede eril bedenin simgesel gücünü problematize etmekte ve bu gücü atıkla ilişkilendirerek eleştirel bir temsil geliştirmektedir. “*Beer Can Penis*”, bir yandan erkekliğin abartılı temsiline yönelik parodik bir bakış açısı sunarken; diğer yandan sanat nesnesinin hangi malzemelerle üretilebileceğine dair sorgulayıcı bir önerme ortaya koymaktadır. Bu yönüyle eser, Marcel Duchamp’ın “*Ready-Made*” yaklaşımıyla tarihsel bir bağ kurmakta; aynı zamanda feminist sanat pratiklerinin malzeme-politika ilişkisine yönelik çağdaş bir katkı sağlamaktadır.

Şekil 71

Sarah Lucas, “*Beer Can Penis (Bira Kutusu Penisi)*”, 1999.



(LyonAndTurnbull, 2022, *Beer Can Penis*)

Dario Robleto

Dario Robleto’nun “*Ghosts Don’t Always Want to Come Back*” adlı çalışması, ilk bakışta paslanmış ve parçalanmış bir kaset gövdesi izlenimi uyandırmakla birlikte, bu görünümün ardında zaman, ölüm, hafıza ve entropi gibi kavramları ele alan katmanlı bir sanatsal anlatı yer almaktadır. Eserin yapımında kullanılan malzemeler, yalnızca estetik tercihler değil; aynı zamanda taşıdıkları sembolik anlamlar doğrultusunda seçilmiştir. Kaset kabının yeniden inşasında kullanılan insan kemiği tozu ve oyulmuş parçaları biyolojik ölümü, 1945’te gerçekleştirilen Trinity nükleer testinden kalan trinitite camı jeopolitik yıkımı, pas ve

vidalar ise zamanın neden olduğu çürüme sürecini temsil etmektedir. Eserin manyetik bandı, savaş sesleri (askeri yürüyüşler, silah sesleri) ve “*Electronic Voice Phenomena*” (EVP) olarak bilinen elektronik ortamlarda kaydedildiği iddia edilen “*Hayalet Sesler*” içeren bir ses kolajı barındırmaktadır. Bu içerik hem bireysel hem de kolektif hafızaya ait travmatik deneyimlerin görsel-işitsel bir temsili olarak değerlendirilebilir. Robleto, bu bileşenleri bir araya getirerek kaset nesnesini yalnızca fiziksel bir atık olmaktan çıkarıp, aynı zamanda bir hafıza deposu ve zaman kapsülü niteliğine büründürmektedir. Kaset gövdesi, pasla kaplı yüzeyi ve açılmış bant yapısıyla, geçmişin kayıtlarını taşıyan kırılğan bir yapı olarak kurgulanmıştır.

Eserin başlığı doğrudan, geçmişin travmatik içeriklerinin geri dönüşünün her zaman mümkün ya da istenen bir durum olmadığını ima etmektedir. Bu ifade, bir yandan unutma ve hatırlama arasındaki gerilime işaret ederken, diğer yandan bireylerin geçmişle yüzleşme süreçlerine dair çok katmanlı bir okuma olanağı sunmaktadır. Robleto’nun çalışması, entropi kavramını merkezine alarak zamanın bozucu etkilerini görünür kılmakta; bu bozunumu estetik bir araca dönüştürerek sanatsal üretimi bir tür direnç alanı olarak konumlandırmaktadır. Sanatçı, düzenin çözülmesine dair doğal bir yasa olan entropiye karşı, eser aracılığıyla sembolik bir karşı duruş sergilemektedir. Bu bağlamda “*Ghosts Don’t Always Want to Come Back*”, atığın sanatsal dönüşümü ve hafıza politikaları açısından çağdaş sanat alanında dikkate değer örneklerden biri olarak değerlendirilebilir.

Şekil 72

Dario Robleto, “*Ghosts Don’t Always Want to Come Back (Hayaletler Her Zaman Geri Gelmek İstemez)*”, 2002.



(The Trilogy Tapes, 2008, *Ghosts Don’t Always Want to Come Back*)

Cornelia Parker

Cornelia Parker'ın "*Mass (Colder Darker Matter)*" (1997) adlı çalışması, atık kavramını fiziksel, zamansal ve sembolik düzlemlerde ele alan dikkat çekici bir yerleştirme örneğidir. Sanatçı, yıldırım çarpması sonucu tamamen yanarak yok olan bir kilisenin kömürleşmiş ahşap kalıntılarını toplayarak, bu malzemeleri ince tellerle tavandan sarkıtarak üç boyutlu bir patlama anı izlenimi uyandıran mekânsal bir kompozisyon oluşturmuştur. Eserde kullanılan malzemeler, yalnızca işlevini yitirmiş nesneler olarak değil, aynı zamanda yıkıma uğramış bir yapının ve bu yapıya atfedilen kültürel, tarihsel ve manevi değerlerin taşıyıcısı olarak değerlendirilir. Yerleştirme hem fiziksel yıkımın izlerini hem de bu yıkımın toplumsal bellekte bıraktığı etkileri görünür kılmaktadır. Bu bağlamda Parker'ın çalışması, atık kavramını sadece materyal düzlemde değil, aynı zamanda geçmişin izlerini ve dönüşüm süreçlerini temsil eden bir araç olarak işlemektedir. Sanatçının yıkım sonrasındaki kalıntılara odaklanması, "*Yok Etme*" eylemini anlam üretiminin bir başlangıç noktası olarak yeniden çerçevelendirir. Böylece, kullanım dışı hâle gelmiş nesneler estetik ve kavramsal düzeyde yeniden işlev kazanmaktadır. "*Mass (Colder Darker Matter)*", yıkım ve yeniden yapılandırma arasındaki gerilimi sanatsal bir düzleme taşıyarak, atığın yalnızca fiziksel bir kalıntı değil, aynı zamanda zamansal ve mekânsal anlatıların taşıyıcısı olabileceğini ortaya koymaktadır. Bu yönüyle eser, çağdaş sanatın atık malzemeye yönelik kavramsal yaklaşımlarını somutlaştıran önemli bir örnek niteliği taşımaktadır.

Şekil 73

Cornelia Parker, “Mass - Colder Darker Matter (Kütle - Daha Soğuk Daha Karanlık Madde)”, 1997.



(Artpace, 2013, *Mass - Colder Darker Matter*)

Tara Donovan

Tara “Donovan’ın *Stratagems*” adlı çalışması, sanatçının gündelik ve endüstriyel atık malzemeleri sanatsal üretimin merkezine yerleştirdiği pratiğin dikkat çekici örneklerinden biri olarak öne çıkmaktadır. Bu seride Donovan, işlevini yitirmiş, dijital çağın kullanımdan düşmüş teknolojik nesneleri olan binlerce CD-ROM kullanarak büyük ölçekli sütunlar ve yerleştirmeler oluşturmuştur. Malzeme tercihi, yalnızca estetik bir tercih olmanın ötesinde, kavramsal bir yönelim taşımaktadır. CD’ler, hızla değişen teknoloji tüketimini, dijital belleğin maddesel kalıntıları ve günümüzde işlevsizleşmiş arşivleme biçimlerini temsil etmektedir. Eserde kullanılan CD’ler, bir dönemin temel veri depolama araçlarıyken, dijitalleşmenin ve bulut teknolojilerinin yaygınlaşmasıyla birlikte nostaljik ve atıl nesnelere dönüşmüştür.

Donovan, bu teknolojik artık nesneleri sanatsal forma dönüştürerek yalnızca fiziksel geri dönüşüm gerçekleştirmekle kalmaz; aynı zamanda kültürel belleğin ve zamanın geçiciliğinin görsel bir temsiline olanak tanımaktadır. CD’lerin parlak yüzeyleri ve ışığı yansıtan dokuları, mekânda dinamik görsel etkiler yaratmaktadır; bu durum, izleyicinin algısını sürekli olarak dönüştürür ve birey ile teknoloji arasındaki ilişkiyi sorgulamaya açmaktadır. Donovan’ın yaklaşımı, atık nesnelerin yeniden kullanımının ötesinde, onların anlamlarını dönüştürmeye yöneliktir. “*Stratagems*”, tekil bir teknolojik nesnenin seri üretim yoluyla sanatsal forma evrilmesini ve bu evrimin, izleyiciyle etkileşimli bir sanat deneyimine dönüşmesini mümkün kılmaktadır. Eserde tekrar, modüler yapı ve yapıbozum teknikleri aracılığıyla minimal sanatla biçimsel bir ilişki kurulurken; aynı zamanda çağdaş toplumun üretim ve tüketim döngüsüne yönelik eleştirel bir perspektif sunulmaktadır. Bu yönüyle “*Stratagems*”, teknolojik atığın estetik, kültürel ve toplumsal boyutlarını bir araya getiren çok katmanlı bir yerleştirme olarak değerlendirilebilir.

Şekil 74

Tara Donovan, “*Stratagems (Stratejiler)*”, 2024.



(Dreamideamachine, 2024, *Stratagems*)

Chen Zhen

Chen Zhen’in 1994 tarihli “*Field of Waste*” adlı yerleştirmesi, “*Atık*” kavramını hem fiziksel hem de sembolik düzeyde ele alan çok katmanlı bir sanat pratiği örneğidir. New

York'taki New Museum'un Çin Mahallesi'ne yakın bir konumda sergilenen bu eser, göçmen emeği ile kentsel hafıza arasındaki ilişkiyi sorgulayan bir bağlamda yapılandırılmıştır. Yerleştirmede kullanılan başlıca malzemeler arasında İngilizce ve Çince gazetelerden oluşan iki tonluk bir yığın, dikilmiş giysi parçaları, dikiş makineleri ve bu malzemelerle dokunan uzun bir kumaş yer almaktadır. Bu unsurlar yalnızca fiziksel anlamda artık olarak değerlendirilmemekte; aynı zamanda kültürel hafızanın, toplumsal dönüşümün ve politik çatışmaların izlerini taşıyan göstergeler olarak işlev görmektedir. Yerleştirmede dikiş makineleri aracılığıyla sürekli olarak kumaş üretilmesi, emeğin ve üretimin kesintisizliğine dikkat çekerken, ilerleyen süreçte bu kumaşların yanmış gazetelere ve küle dönüşmesi, üretim ile çürüme, yapı ile yıkım arasındaki döngüsel ilişkiyi görünür hâle getirmektedir. Bu çerçevede atık, yalnızca tüketimden arta kalan bir nesne değil; aynı zamanda dönüşüm, yeniden yapılandırma ve zamansal katmanlaşmanın bir simgesi olarak konumlanmaktadır. Sanatçının yaklaşımında “*Transerfahrung*” (Dönüşüm Deneyimi) kavramı belirleyici bir yer tutmakta; bu kavram aracılığıyla göç, kimlik ve kültürlerarası geçişler sanatsal üretim bağlamında ele alınmaktadır. Yerleştirmede kullanılan bayrak motifli kumaşlar, Çinli ve Amerikalı kimlikler arasındaki ilişkiye olduğu kadar, bu iki kültür arasında tarihsel düzeyde yaşanan gerilimlere de atıfta bulunmaktadır. Öte yandan, gazeteler geçici ve gündelik olana dair belge niteliği taşımakta hem kolektif belleğin taşıyıcısı hem de unutulmanın aracı olarak kavramsallaştırılmaktadır. “*Field of Waste*”, atık temasını yalnızca maddesel düzeyde değil; politik, kültürel ve felsefi düzlemlerde de tartışmaya açmaktadır. Kullanılan malzemeler ile yerleştirmenin mekânsal kurgusu, tüketim toplumunun yapısal çelişkilerini, görünmeyen göçmen emeğini ve kültürel kimliğin parçalanma ve yeniden inşa süreçlerini temsil etmektedir. Bu çok katmanlı yapı, atığın yalnızca yok edilmiş bir nesne değil; aynı zamanda yeniden anlamlandırılarak dönüştürülmüş bir varlık olarak ele alınabileceğini ortaya koymaktadır. Bu bağlamda eser, çağdaş sanatın atık kavramını estetik ve kavramsal düzeylerde yeniden yorumladığı dikkate değer örneklerden birisini oluşturmuştur.

Şekil 75

Chen Zhen, “*Field of Waste (Atık Alanı)*”, 1994.



(New Museum, t.y., *Field of Waste*)

Magdalena Abakanowicz

Magdalena Abakanowicz’in 1974-1975 tarihli “*Alterations*” (Değişimler) adlı yerleştirmesi, atık kavramını hem maddesel hem de kavramsal düzeyde ele alan dikkat çekici bir sanat yapıtıdır. Sanatçı, bu eserinde jüt, sisal halat, doğal lifler ve reçine gibi endüstriyel atık malzemeleri kullanarak başsız ve içi boş insan figürleri üretmiştir. Söz konusu figürler, yalnızca malzeme seçimiyle değil, aynı zamanda biçimsel yapıları aracılığıyla bireyin toplumsal ve psikolojik düzeyde yaşadığı parçalanmışlık hâlini yansıtmaktadır. Figürlerin başsız olması, kimliksizlik ve iç boşluk gibi temaları gündeme getirerek, bireysel benliğin kaybına ve modern toplumda insanın anonimleşme sürecine gönderme yapmaktadır.

Şekil 76

Magdalena Abakanowicz, “Alterations (Değişimler)”, 1974-1975.



(National Museum of Women in the Arts, 2019, *Alterations*)

Kullanılan malzemeler, sanatçının savaş ve otoriter rejim deneyimlerinden kaynaklanan kolektif hafızayı ve tarihsel travmaları ima eden bir anlatı işlevi üstlenmektedir. Bu unsurlar hem geçmişin izlerini taşıyan hem de belleğin maddesel karşılıkları olarak okunabilecek “*Bedensel Kabuklar*” biçiminde kurgulanmıştır. Abakanowicz’in yerleştirmesi, atık malzemelerin yalnızca fiziksel dönüşümünü değil; aynı zamanda kavramsal bir yeniden anlamlandırılmasını da içermektedir. Sanatçı, bu biçimlendirme yoluyla insanlık durumuna, kimliğe ve belleğe ilişkin eleştirel bir sorgulama ortaya koymakta; atığı hem estetik hem de düşünsel bir temsile dönüştürmektedir.

Türk sanatçılar ve Eserlerinin İncelenmesi

Selçuk Yılmaz

Selçuk Yılmaz’ın “*Aslan Heykeli*”, yaklaşık 4.000 adet atık metal parçasının bir araya getirilmesiyle oluşturulan, hem maddesel dönüşüm hem de kavramsal temsiliyet açısından dikkat çeken bir sanat yapıtıdır. Anadolu Üniversitesi'nin heykel atölyesindeki hurdalıklardan temin edilen metal atıklar, elle kesilip çekiçle dövülerek aslan formuna dönüştürülmüş; yaklaşık on aylık bir üretim sürecinin ardından 185 cm yüksekliğinde, 330 cm uzunluğunda ve 250 kg ağırlığında bir yapı ortaya çıkmıştır. Bu üretim süreci, “*Atığın estetik değere*

dönüşümü” temasını merkezine almaktadır. Başlangıçta değersiz ve geri dönüştürülemez olarak sınıflandırılan hurdalar, sanatçı tarafından seçilip temizlenmekte; her bir parça, biçimsel bütünlük içerisinde işlenerek heykelin anatomik yapısına uyumlu hâle getirilmektedir. Bu yaklaşım, çağdaş sanatın malzeme kullanımına dair normlarını sorgulamakta ve atığın sanatsal potansiyelini görünür kılmaktadır. Heykelde figür olarak aslanın tercih edilmesi, eserin kavramsal katmanını derinleştirmektedir. Aslan figürü; güç, vakur duruş ve bireysel özgürlük gibi anlam alanlarını çağrıştırmakta, bu bağlamda modern toplumun tüketim odaklı yapısına karşı eleştirel bir pozisyon sunmaktadır. Sanatçının açıklamalarına göre, eser aynı zamanda toplumsal yabancılaşma olgusuna yönelik bir tepki olarak da değerlendirilmektedir. Teknik açıdan eserin her bir parçasının ayrı ayrı kesilip dövülmesi ve bütünsel bir kompozisyona dönüştürülmesi, zanaat ile sanatın iç içe geçtiği bir üretim pratiğini ortaya koymaktadır. Yılmaz’ın üretim sürecine dair aktardığı bilgiler, malzemenin fiziksel dönüşümünün yanı sıra emeğin görünür kılındığı bir estetik anlayışı da sergilemektedir. Bu bağlamda “*Aslan Heykeli*”, hem biçimsel hem de kavramsal yönleriyle atık malzemenin çağdaş sanattaki işlevine dair güçlü bir örnek oluşturmaktadır.

Şekil 77

Selçuk Yılmaz, “*Aslan Heykeli*”, 2014.



(Thisiscolossal, 2017, *Aslan Heykeli*)

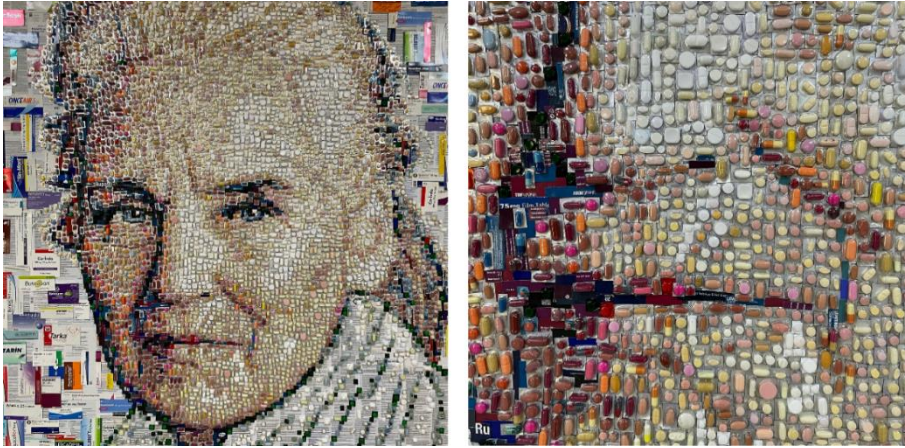
Deniz Sağdıç

Deniz Sağdıç’ın ‘0’ Sıfır Noktası adlı eseri, atık ve sıfır tüketim kavramlarını bir araya getiren, sürdürülebilirlik odaklı sanatsal bir yaklaşıma işaret etmektedir. Sanatçı, 2015 yılında başlattığı “*Ready-Made*” yaklaşımı kapsamında; plastik kutular, poşetler, kablolar, düğmeler, ilaçlar, kıyafetler ve üniformalar gibi gündelik yaşamda işlevini yitirmiş nesneleri sanatsal

bağlama taşıyarak yeni anlamlar üretmektedir. Bu dönüşüm süreci, yalnızca estetik bir kaygının ötesine geçerek tüketim kültürü ve sürdürülebilirlik temalarına yönelik eleştirel bir sorgulamayı da beraberinde getirmektedir. “‘0’ Sıfır Noktası projesi”, İstanbul Havalimanı Atık Yönetim Merkezi’nden toplanan malzemelerle oluşturulan ve farklı milletlerden bireyleri temsil eden portrelerden oluşan geniş katılımlı bir koleksiyon niteliğindedir. Deniz Sağdıç ve ekibinin yaklaşık dört aylık atölye çalışması sonucunda ortaya çıkan bu yirmi portre, İGA ve paydaş kuruluşların eski uniformaları, ambalaj atıkları ve plastik poşetler gibi atık materyaller kullanılarak üretilmiştir. Kullanılan malzemeler aracılığıyla gündelik yaşamda görünmezleşen atıkların sanatsal düzlemde yeniden görünür kılınması amaçlanmakta; sıradan nesneler, birer anlatı unsuru olarak değerlendirilerek estetik bir bağlamda yeniden konumlandırılmaktadır. Projede yer alan “Sıfır Noktası” kavramı, sıfır atık ve minimum tüketim ilkelerine yönelik bir yeniden düşünme çağrısı olarak işlev görmektedir; sanatın sürdürülebilirlik çerçevesinde bir eylem alanı oluşturabileceğine işaret etmektedir. Eserler, izleyiciyi yalnızca malzeme temelli dönüşüme değil, aynı zamanda bireysel tüketim pratiklerini sorgulamaya teşvik eden bir mesaj içermektedir. Sergi, aynı zamanda kurumsal sosyal sorumluluk kapsamında değerlendirilmekte; eserlerden elde edilen gelir, İstanbul Havalimanı’nın yürüttüğü sosyal projelere aktarılmaktadır. Bu yönüyle “‘0’ Sıfır Noktası”, sanatın hem kavramsal hem ekonomik düzeyde geri dönüşüm süreçlerine katkı sunduğu çok katmanlı bir örnek olarak değerlendirilmektedir.

Şekil 78

Deniz Sağdıç, “‘0’ Sıfır Noktası”, 2022.



(HızlıResim, 2025, ‘0’ Sıfır Noktası)

Altan Gürman

Altan Gürman’ın 1967 tarihli Montaj 5 adlı eseri, kavramsal sanatın Türkiye’deki erken örneklerinden biri olarak öne çıkmaktadır. Eser, tahta bir yüzey üzerine selülozik boya

ile çizilmiş kırmızı-beyaz uyarı şeritleri ve gerçek dikenli tellerin kullanılmasıyla oluşturulan üç boyutlu bir barikat düzenlemesinden oluşmaktadır. Söz konusu hazır nesneler, kamusal alanlarda sıklıkla karşılaşılan “*Yasak*” ve “*Tehlike*” uyarılarını simgelemektedir. Gürman, bu nesneleri yalnızca estetik bir düzenleme amacıyla değil; askerî düzen, sınır olgusu ve baskı mekanizmaları gibi kavramları düşündürmek üzere yapılandırmaktadır. Eserde yer verilen endüstriyel ve artık malzemeler -özellikle dikenli teller ve boya kullanımı- sanat nesnesi dışında konumlanan, işlevsizleşmiş araçların yeni bir bağlamda anlam kazanmasını sağlamaktadır. Bu yaklaşım, nesneleri tüketim bağlamından çıkararak politik ve toplumsal katmanlar çerçevesinde değerlendirilmesini mümkün kılmaktadır. Gürman, savaş, otorite, sınır ve askerî düzenlemelere ilişkin imgeleri hem Türkiye bağlamında (özellikle 27 Mayıs 1960 darbesi sonrası süreç) hem de küresel ölçekte (örneğin Vietnam Savaşı ve Soğuk Savaş gerilimleri) referanslarla işlemektedir. Eserin başlığında yer alan “*Montaj*” ifadesi, yalnızca kullanılan malzeme çeşitliliğine değil, aynı zamanda bir üretim pratiğine işaret etmektedir: kesmek, birleştirmek, yerleştirmek ve işlevsiz hâle gelmiş nesneleri yeni bir bağlama oturtmak. Selülozik boya, ahşap ve kalın karton gibi endüstriyel malzemeler aracılığıyla gerçekleştirilen bu üretim süreci, geleneksel resim ve heykel anlayışlarının dışına çıkmakta; böylece nesne, sanatın kendisine dönüşmektedir. Gürman’ın yaklaşımı, sanatın sınırlarını zorlayan ve nesnenin içerdiği tarihsel, politik ve toplumsal bağlamları görünür kılan bir biçimsel ve kavramsal strateji sunmaktadır.

Şekil 79

Altan Gürman, “Montaj 5”, 1967.



(HızlıResim, 2025, *Montaj 5*)

Kuzgun Acar

Kuzgun Acar’ın 1966 tarihli Kuşlar adlı duvar heykeli, yalnızca estetik bir kompozisyon değil; aynı zamanda atık kavramını sanatın merkezine yerleştiren öncü

örneklerden birisidir. Sanatçı, bu yapıtında demir, çivi, tel gibi hurdalardan oluşan endüstriyel atıkları kullanarak özgün bir ifade dili oluşturmuştur. Malzeme tercihi, dönemin tüketim sonrası kültürüne bir göndermede bulunur ve endüstriyel artıkların sanatsal bir bağlamda yeniden işlevlendirilmesini sağlamaktadır. Kullanılan atık malzemeler yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda anlam bakımından da dönüşüme uğramaktadır; böylece gündelik yaşamın sıradan nesneleri sanatsal ve toplumsal hafızanın bir parçası hâline gelmektedir. Eserin biçimsel yapısı, kuş figürlerini doğrudan temsil etmek yerine, uçuşun düzensiz ritmini, doğadaki hareketin dinamizmini ve enerjisini soyut bir düzlemde ifade etmektedir. Bu yönüyle Kuşlar, yalnızca estetik değil, aynı zamanda kavramsal bir anlatı sunmaktadır. Atık malzeme kullanımıyla oluşturulan bu soyut kompozisyon, kentsel bir mekâna entegre edilerek çevresiyle bütünleşmekte; kuşların özgürlük çağrışımlarıyla, ağır metal malzemelerin oluşturduğu görsel zıtlık arasında bir gerilim üretmektedir. Yapıt, yalnızca malzeme ve biçim açısından değil, aynı zamanda politik ve toplumsal bağlamda da değerlendirilebilecek bir içerik taşımaktadır. Acar'ın kamusal alanda sanat üretme yönündeki yaklaşımı, “*Kuşlar*” heykelinin İstanbul’un merkezinde konumlandırılmasıyla somutlaşmaktadır. Eser, kente hem fiziksel hem de düşünsel bir müdahale niteliği taşımaktadır. Zamanla paslanan, kuşlar tarafından yuvalanarak doğal süreçlerle etkileşime giren yapı, dönüşüm temasını somut biçimde yansıtmaktadır. Gerçekleştirilen restorasyon süreciyle yapıt yeniden kamusal alana kazandırılmış; böylece “*Atıkla başlayan, dönüşümle sürdürülen*” anlatı güçlendirilmiştir.

Şekil 80

Kuzgun Acar, “*Kuşlar*”, 1966.



(İmc, t.y., *Kuşlar*)

Hale Tenger

Hale Tenger'in "*Böyle Tanıdıklarım Var*" (1992) adlı yerleştirmesi, gaz maskesi, paslanmış hava hortumu, kırmızı saplı paspas, metal kafes ve su dolu emaye tas gibi gündelik ve işlevini yitirmiş nesneleri, tekil bir "*Çöp Yığını*" olmaktan çıkararak, 1990'ların militarist ve politik iklimine yönelik çok katmanlı bir eleştiriye dönüştürmektedir. Sanatçı, hem Körfez Savaşı'nın yol açtığı toksik korku atmosferini hem de Türkiye'de yükselen otoriter devlet söylemini, "*Atık*" metaforu üzerinden görünür kılmayı amaçlamaktadır. Yerleştirme, temizlik/kirlilik, iç/dış ve yaşam/zehir gibi ikilikleri dar bir mekânda bir araya getirerek, bu karşıtlıkların iç içeliğine dikkat çeker. Yapıt, Üçüncü İstanbul Bienali kapsamında "*Kültürel Farklılıkların Üretimi*" teması altında sergilenmiş; ardından yaşanan sansür ve yargı süreci, Türkiye'de çağdaş sanat ile devlet mekanizması arasındaki erken dönem gerilimlerinden biri olarak kayda geçmiştir. Yerleştirmede kullanılan gaz maskesi, paspas, demir kafes ve emaye tas gibi nesneler, işlevini yitirmiş, elden çıkarılmış gündelik malzemelerden oluşmaktadır. Sanatçı, bu öğeleri 190×50×45 cm boyutlarında bir dikdörtgen kafes içerisine dikey bir düzenlemeyle yerleştirmiştir: Üst bölümde askıya alınan gaz maskesinin hortumu, bedene değil, bir paspasa bağlanmış; alt kısımda ise su dolu bir emaye tas konumlandırılmıştır. Bu kompozisyon aracılığıyla, temizlik amacı taşıyan bir nesneyle (Paspas) bağlantılı hale gelen zehirli havayı filtreleme aracı (Gaz Maskesi) arasında, "*Temizleme*" ve "*Zehirden Korunma*" eylemleri arasında ironik bir ilişki kurulmaktadır. Yerleştirme, böylelikle hem bireysel hem de toplumsal düzeyde korunma, arınma ve sınır çizme mekanizmalarına yönelik eleştirel bir okuma imkânı sunmaktadır.

Şekil 81

Hale Tenger, “Böyle Tanıdıklarım Var”, 1992.



(Galeri Nev İstanbul, t.y., *Böyle Tanıdıklarım Var*)

Gülsün Karamustafa

1992 yılında 3. Uluslararası İstanbul Bienali için üretilen “*Mistik Nakliye*”, 20 tekerlekli metal sepetin içine yerleştirilen parlak saten yorganlardan oluşan kinetik bir yerleştirmedir. İzleyicilerin sepetleri hareket ettirmesiyle eser sürekli değişen formlar almaktadır. Bu hareketlilik, göçmen emeğin görünmezliğine ve yer değiştiren yaşamların zaman içindeki belirsizliklerine gönderme yapmaktadır. Eserde kullanılan malzemeler sembolik anlamlar taşımaktadır. Yorganlar, çeyiz kültürünün bir parçası olarak mahremiyet

ve aidiyet kavramlarını çağrıştırmakta; ancak modern kentsel bağlamda işlevlerini yitirerek atık niteliği kazanmaktadır. Metal sepetler ise geleneksel hamal sepetleri ile market arabaları arasında bir hibrit yapı sunmakta, kentleşmeyle birlikte dönüşen taşımacılık pratiklerine işaret etmektedir. Bu ikili yapı, nesnelerin hem işlevsel dönüşümünü hem de kültürel değişimi temsil etmektedir. Karamustafa bu çalışmasında, Türkiye’de 1960’lardan itibaren hız kazanan iç göç süreçleri ile 1990’larda artan uluslararası göç hareketlerine odaklanmaktadır. Eserde yorganların sepetlere yüklenip kent içinde dolaştırılması, göçmen bireylerin fiziksel hareketliliğini ve hafıza düzeyindeki taşınmalarını temsil etmektedir. Yerleştirme, atık kavramını yalnızca kullanım değeri yitirmiş nesneler üzerinden değil, aynı zamanda sosyal bellek ve kültürel kayıplar ekseninde ele almaktadır. Yorganlar, kullanımdan çıkmış olmalarına rağmen ev, aile ve kimlik gibi temaları taşıyan nesneler olarak eserde yer bulmakta; böylece biçimsel öğeler, tarihsel ve kültürel anlatıların taşıyıcısı hâline gelmektedir. *Mistik Nakliye*, atık kavramını hem somut hem de toplumsal boyutlarıyla irdeleyen bir yerleştirme olarak değerlendirilmektedir. Kullanımdan çıkan ancak bellekte varlığını sürdüren kültürel öğeler aracılığıyla eser, göç, kimlik ve aidiyet temalarına çok katmanlı bir yaklaşım sunmaktadır.

Şekil 82

Gülsün Karamustafa, “Mistik Nakliye”, 1992.



(Salt Research, t.y., *Mistik Nakliye*)

Kişisel Çalışmalar

Çalışma D) Tunahan Aydemir, “Şey”, Hazır Malzeme, 2025

“Şey”, biçimsizliğin form bulmuş hâli olarak, kontrolsüzce şekillenen bir bedenin dışavurumudur. Ten rengi çorap ve elyaf gibi sıradan ve gündelik malzemelerin tercih edilmesi, bedeni hem tanıdık hem de kırılgan bir yapı olarak ele alır. Bu malzemeler, bedene dair çağrışımlar uyandırır da yapaylıkları nedeniyle izleyicide tuhaf bir yabancılık hissi yaratmaktadır. Bedenle bütünleşiyor gibi görünürken aslında ondan uzaklaşmaktadırlar. Bu karşıtlık, izleyiciyi bedenin doğasına, geçiciliğine ve maddesel temsiline dair sorular sormaya davet etmektedir. “Şey”, atık estetiği üzerinden modern dünyanın bedeni nasıl nesneleştirdiğini de sorgulamaya çalışmaktadır. Bedeni ideal bir bütünlük içinde değil; parçalanmış, bozulmuş ve yeniden oluşturulmuş bir yapı olarak ele almaktadır. Bu da bedene dair düşüncelerimizin kültürel, ekonomik ve politik etkilerle şekillendiğini göstermektedir. Yumuşak ama biçimsiz, tanıdık ama rahatsız edici bu form; içsel olanın dışa taşması, bastırılanın yüzeye çıkmasıdır. “Şey”, sadece bir nesne değil; aynı anda hem belirsizliğin hem de dönüşümün bir ifadesini temsil etmektedir.

Şekil 83

Tunahan Aydemir, “Şey”, 2025.



Çalışma II) Tunahan Aydemir, “İstiridyenin Dönüşümü”, Hazır Malzeme, 2025

“İstiridyenin Dönüşümü”, deniz kirliliğinin canlı formlar üzerindeki etkisini biyomorfik bir dönüşüm metaforu aracılığıyla ele alınmak istenmiştir. Geleneksel olarak doğurganlık, saflık ve içsel değerle özdeşleştirilen istiridye formu, burada hem malzeme seçimi hem de biçimsel manipülasyon yoluyla tersyüz edilerek yeniden anlamlandırılmak istenmiştir. Jüt iplik ve sentetik peluş kumaş gibi endüstriyel ve gündelik kullanıma ait materyallerin kullanımı, doğal olanın yerini alan yapay dokulara gönderme yapmaktadır. Bu yönüyle çalışma, atık estetiğinin çağdaş bir temsilini sunmakta; doğadan koparılan malzemenin yeniden doğaya dönme arzusunun ironik bir ifadesi hâline getirilmek istenmiştir. Kabuk dış yapısı, artık doğayla değil, insan eliyle örülmüş bir evrimin izlerini taşımaktadır. İç yüzeydeki peluş doku, doğadaki istiridyelerin pürüzlü, sert iç yapısını yumuşatarak hem duysal bir yabancılaşma yaratmakta hem de tüketim toplumunun “Yumuşak” atıklarının-tekstil, peluş, sentetik lifler-sanatsal bir dönüşümle temsilini mümkün kılmaktadır. Merkezde yer alan örgü küre, doğal bir inciye değil, sanayi sonrası dönemin kitlesel üretim kodlarını temsil eden bir atık-nesneyi de üzerinde barındırmaktadır. Bu hibrit form, istiridyenin doğallıktan uzaklaştırıldığı, yapay mutasyonlara uğratıldığı bir anlatıyı da içermektedir. Kirlilik sonucu evrim geçiren bir canlıyı değil, insan eliyle kurgulanan bir post-doğal organizmayı imgelemektedir. Aynı zamanda bu yerleştirme, “Eko-Kritik” bir perspektiften bakıldığında, deniz ekosistemlerinde geri dönüştürülemez müdahalelerin sembolik bir temsiline dönüştürülmek istenmiştir.

Şekil 84

Tunahan Aydemir, “İstiridyenin Dönüşümü”, 2025.



Çalışma III) Tunahan Aydemir, “TokTokYok”, Hazır Malzeme, 2025

“TokTokYok”, adaletin tarihsel olarak temsil ettiği otoriter, mutlak ve cezalandırıcı yapıyı; sünger gibi yumuşak, geçirgen ve biçimsel olarak esnek bir malzeme üzerinden sorgulayan çok katmanlı bir yapı ortaya konulmak istenmiştir. Geleneksel olarak güç ve yargı ile özdeşleşen tokmak formu, endüstriyel üretimin bir parçası olan atık sünger aracılığıyla ele alınıp atık malzemelerle yeniden kurgulanmak istenmiştir. Buradaki dönüşüm, yalnızca fiziksel bir biçim değişimini değil; aynı zamanda adalet kavramının tarihsel, kültürel ve ideolojik evrimini de yansıtmaktadır. Sünger malzemenin yapısal özellikleri -yumuşaklık, şekil alabilirlik ve geçirgenlik-, adaletin geleneksel temsillerine bilinçli bir karşıtlık oluşturacak biçimde seçilmiştir. Böylece çalışma, adaletin evrensel ve değişmez bir hakikat değil; toplumsal koşullara, kültürel bağlama ve tarihsel süreçlere göre yeniden şekillenen, kırılğan ve tartışmaya açık bir yapı olduğunu da vurgulamaktadır. Çalışmada kullanılan malzeme seçimi, yalnızca estetiksel açıdan değil, aynı zamanda kuramsal bir tavır olarak da ön plana çıkarılmak istenmiştir. Kompozisyon, atık estetiği çerçevesinde tüketim sonrası nesnelerin sanatsal bağlamda yeniden işlevlendirilmesini örneklerken; aynı zamanda sürdürülebilirlik, eleştirel temsil ve dönüşüm gibi çağdaş sanatın merkezindeki meseleleri de gündeme getirir. Sünger, sıradan bir nesneden çıkıp yeni bir anlam alanına taşınan sembolik bir öğeye dönüşür. Bu dönüşüm, yalnızca malzemeye değil; temsil ettiği kavrama, yani adaletin kendisine de uygulanmaktadır. “TokTokYok”, izleyiciyi adaletin mutlaklığına dair yerleşik yargıları sorgulamaya, iktidar yapılarını yeniden düşünmeye ve temsilin biçimsel diline eleştirel bir gözle bakmaya davet etmektedir.

Şekil 85

Tunahan Aydemir, “TokTokYok”, 2025.



Çalışma IV) Tunahan Aydemir, “Varsanı”, Hazır Malzeme, 2025

Gerçek bir deniz salyangozu kabuğu, doğadan koparılmış organik bir artık olarak burada “Ready-Made” geleneğine gönderme yapılmaktadır. Tasarımcının müdahalesiyle işlevinden sıyrılıp yeni bir bağlamda konumlandırılan bu nesne, anlam açısından derinleşmiş bir simgeye dönüştürülmek istenmiştir. Yanında yer alan kulak formu ise, suni deri malzemenin endüstriyel düzenliliğiyle beden izlerini taşımakta; duyma eylemini temsil etmekte, ancak işlevsel değildir. Her iki form da hem atık hem de hazır nesne estetiğiyle yeniden tanımlanmak istenmiştir. Bu bağlamda, doğallık ile yapaylık, beden ile boşluk, işlev ile temsil arasındaki kırılma sınırda yer almaktadır. İnce metal akslar üzerine askıda tutulan bu iki formun arasındaki boşluk, yalnızca bir mesafe değil; görünmeyen, hayalî bir sesin taşıyıcısı şeklindedir. Salyangoz, kulağa yaklaştırıldığında duyulduğu varsayılan deniz uğultusuyla bilinmektedir. Ancak bu ses bir yankı değil, bir beklentidir. Yani duyulmak istenen ama gerçekte var olmayan bir titreşimdir. Yerleştirmede salyangoz sessizdir; ancak

tam da bu sessizlikle, izleyicide bir duyma arzusu uyandırılmak istenmiştir. Kulak ise yalnızca duyar gibi yapmakta; işiten bir organ değil, duyumsamanın taklidi şeklindedir.

Şekil 86

Tunahan Aydemir, “Varsanı”, 2025.

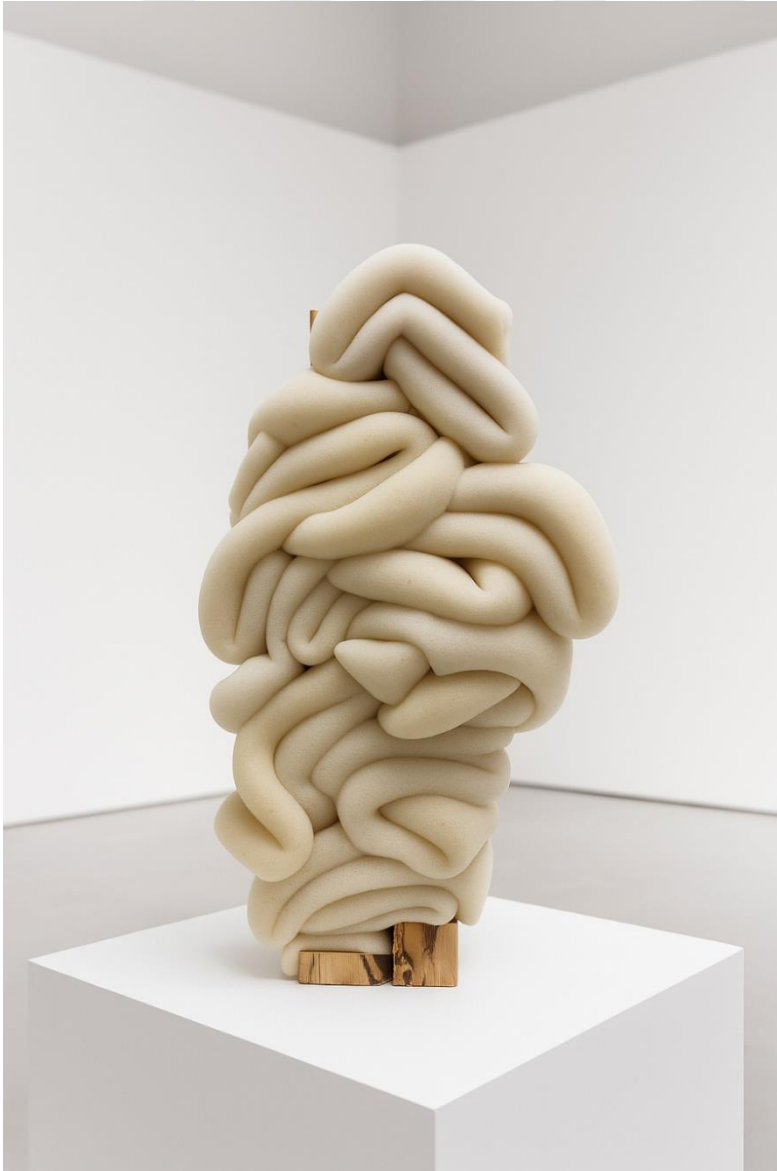


Çalışma V) Tunahan Aydemir, “Çözülen”, Hazır Malzeme, 2025

“Çözülen”, isimli bu çalışmada, Amorf ve tanımsız olanın estetik değer taşıyabileceği fikrinden hareketle, normatif biçim anlayışına karşı konumlanan alternatif bir güzellik nosyonu ön plana çıkarılmak istenmiştir. Sünger malzemenin âtıl doğası, sanatsal müdahaleyle yeniden yapılandırılmış; işlevselliğinden arındırılarak estetik ve düşünsel bir bağlam içerisinde ele alınarak yeniden konumlandırılmak istenmiştir. Bu dönüşüm süreci, eseri yalnızca görsel bir nesne olmaktan çıkararak izleyicinin duysal ve zihinsel katılımına açık, çok katmanlı bir temsil alanına dönüştürülmeye çalışılmıştır. Akışkanlık, burada yalnızca biçimsel bir özellik değil, aynı zamanda anlam üretiminin de belirleyici bir niteliği olarak tezahür etmektedir. Çalışma, bir sonuca değil, bir soruya dönüştürülmeye çalışılır;

Şekil 87

Tunahan Aydemir, “Çözülen”, 2025.



izleyiciyi cevap aramaya değil, sorgulamanın kendisinde oylanmaya çağırmak istenmiştir.

Çalışma VI) Tunahan Aydemir, “Başlıksız”, Kumaş Malzeme, 2025

Latin Amerika'nın önemli modernist sanatçılarından olan Oswaldo Guayasamín'in soyut portresi, burada atık kumaş parçalarıyla yeniden yorumlanarak uyarlanmaya çalışılmıştır. Kolaj, çeşitli renklerdeki atık kumaş parçalarının asimmetrik biçimde kesilip kumaş parçası üzerine yapıştırılmasıyla oluşturulmuştur. Kumaşların kenarlarındaki iplik sarkmaları ve yüzeydeki katmanlı yapıyla, hem estetik bir hamlık duygusu yaratmak istenmiş hem de üretim sürecini görünür kılarak zanaatkâr emeğin izleri yeniden vurgulamak istenmiştir. Biçimsel olarak üç ayrı yüz figüründen oluşan kompozisyon, her bir yüzün farklı renk ve parçalardan oluşması yoluyla kimlikssel çeşitliliğe gönderme yapılmak istenmiştir. Ortaya çıkan portre, bireylerin sınırlarının geçişli oluşuna işaret ederken; Guayasamín'in sıklıkla ele aldığı sosyal adalet, insan acısı ve toplumsal dayanışma temalarının çağdaş bir dille ele alınıp yeniden yorumlanarak değerlendirilmek istenmiştir. Bu çalışma, hem Guayasamín'in estetik mirasına bir saygı duruşu niteliği taşımakta, hem de atık temelli

Şekil 88

Tunahan Aydemir, “Başlıksız (Guayasamín'e atfen)”, 2025.



retimn ağdağ sanat bağlamında nasıl yeniden anlam kazanabileceğine dair örnek oluşturulmata çalışılmıştır.

Çalışma VII) Tunahan Aydemir, *“Yeşil Kapsül”*, Atık Malzeme, 2025

“Yeşil Kapsül” isimli çalışmayla, radyoaktif atık estetiği üzerinden insan-doğa ilişkisine yönelik eleştirel bir sorgulama yapılmak istenmiştir. Kompozisyonda kullanılan parlak yeşil renk, yalnızca görsel bir vurgu değil; aynı zamanda nükleer çağın kolektif bilinçaltına yerleşmiş bir tehlikenin bir göstergesi simgeleştirmek istenmiştir. Neon pigment tozu ile yoğunlaştırılmış yeşil slime, doğal ve sentetik bağırsak formlarının içine enjekte edilerek içeriden dışa doğru ışıldayan bir toksisite imgesi yaratılmaya çalışılmıştır. Bu içsel parlaltı hem çekici hem de tehditkr bir görünüm sunmakta - tıpkı modern teknolojinin sunduğu çelişkili vaatler gibi. Çalışmanın merkezine yerleştirilen kavramsal gerilim, radyoaktif atığın görünmezliğine karşı, burada onu aşırı görünür kılma stratejisiyle ifade bulma yoluna gidilmeye çalışılmıştır. Görünmez olanın görselleştirilmesi, izleyiciyi steril estetikten rahatsız edici bir farkındalık noktasına taşıtmaktadır. Reçineyle kaplanmış yüzeyler, endüstriyel retimn soğukluğunu çağrıştırırken; kullanılan bağırsağın biyolojik yapısı, doğanın sömürülmüş ve dönüştürülmüş haline işaret etmektedir. Bu bağlamda çalışma, yaşamla ölüm, doğal olanla yapay olan, görünürlük ile gizlilik arasındaki geçirgen sınırları tartışmaya amaya çalışmaktadır. Askıya alınmış her bir form, sarkıt biçimiyle hem et üretim endüstrisinin hem de nükleer atık depolama pratiklerinin biçimsel karşılığını simgeleştirmektedir. Bu paralellik, insanın bedenle ve çevreyle kurduğu mesafenin hem maddesel hem de etik boyutlarını gözler önüne sermeye çalışmaktadır. *“Yeşil Kapsül”* adlı çalışma, yalnızca biçimsel bir düzenleme değil; aynı zamanda modern uygarlığın atık üretme kapasitesine dair sessiz ama keskin bir eleştiriye temsil etmektedir. Yüzeydeki göz alıcı estetiğe rağmen, radyoaktif rengin içsel parlaltısı izleyiciyi yapının altında gizlenen çürüme gerçeğiyle yzleştirmeye çalışmaktadır.

Şekil 89

Tunahan Aydemir, “Yeşil Kapsül”, 2025.



DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

Bulgular

Araştırmada elde edilen nitel bulgular, incelenen sanat eserleri üzerinden atık malzemenin sosyo-kültürel ve ekonomik bağlamlarda nasıl yeniden işlevlendirildiğini, sanat pratiklerinde nasıl temsillendiğini ve bu temsillerin içeriksel-anlamsal dönüşümünü ortaya koymaktadır. Özellikle xx. yüzyıldan itibaren “*Hazır-Nesne*” (Ready-Made) kavramının sanat tarihinde kabul görmesiyle birlikte, atık materyaller yalnızca fiziksel nesneler değil, aynı zamanda toplumsal eleştirinin taşıyıcısı hâline gelmiştir. Duchamp’ın “*Fountain*” (1917) adlı yapıtı, sanat nesnesinin işlevselliğinin ortadan kaldırılarak bir tavra dönüşmesi bakımından bu dönüşümün tarihsel bir eşiği olarak değerlendirilmektedir. Bu bağlamda atık, modern tüketim toplumunun üretim-tüketim-israf döngüsüne karşı geliştirilen eleştirel estetik pratiklerin merkezine yerleşmiş ve “*Arte Povera*”, “*Dadaizm*”, “*Pop Art*” gibi çağdaş sanat akımlarının etkisiyle bir direniş aracına dönüşmüştür. Mario Merz’in “*Giap’s Igloo*” adlı yapıtında olduğu gibi, atık malzeme aracılığıyla sürdürülebilirlik ve doğa ile uyumlu yaşam biçimlerine dair doğrudan mesajlar verilmiştir. Öte yandan, Baudrillard ve Bauman’ın kuramsal çerçevesinde yapılan analizlerde, atığın yalnızca çevresel değil; sınıfsal, kültürel ve ekonomik eşitsizliklerin görsel bir temsili olduğu ortaya konmuştur. Özellikle Batı merkezli üretim-tüketim sisteminin görünmeyen yüzü olarak çöp ithalatı, dijital veri fazlası ve kültürel dışlama gibi olgulara sanat yoluyla dikkat çekilmiştir. Bu bağlamda dijital atıklar da yeni medya sanatında estetik bir malzemeye dönüşmüş, Refik Anadol’un “*Machine Memoirs*” serisi gibi yapay zekâ temelli dijital enstalasyonlarda fiziksel atıkların yerine kullanılan veri fazlalıkları, simülasyon estetiğiyle yeniden yapılandırılarak sanatın konusu hâline getirilmiştir. Çalışmada incelenen eserlerin tamamında, atık malzeme kullanımı salt estetik bir tercih olmaktan çıkarak sanatçının politik ve etik pozisyonunu ifade eden bilinçli bir seçim olarak değerlendirilmiş; malzemenin “*çirkin*”, “*değersiz*” ya da “*işlevsiz*” oluşu, izleyiciyle yüzleşmeye zorlayan bir stratejiye dönüşmüştür. Örneğin Tracey Emin’in “*My Bed*” adlı yapıtında olduğu gibi, kişisel atıklar kamusal alana taşınarak mahremiyetin kamusallaşması ve bireysel belleğin kolektif temsiline olanak tanınmıştır. Böylece atık, sadece biçimsel bir dönüşüm aracı değil, aynı zamanda sanatın ideolojik, toplumsal ve kültürel söylemini dönüştüren derinlikli bir ifade alanı olarak yeniden konumlandırılmıştır.

BEŞİNCİ BÖLÜM

Sonuç

Bu araştırma çalışması, atık kavramının yalnızca çevresel bir mesele olarak ele alınamayacağını, aynı zamanda sosyo-kültürel, ekonomik ve estetik bağlamlarda derinleşen bir dönüşümün parçası olduğunu ortaya koymaya çalışmıştır. Atığın, modern kapitalist sistemin üretim-tüketim dinamikleri içinde oluşan bir yan ürün olmaktan çıkıp, çağdaş sanat içerisinde estetik bir araç, eleştirel bir söylem ve politik bir müdahale biçimi hâline geldiği anlaşılmıştır. Araştırma çalışmasının ortaya koymuş olduğu genel bulgular doğrultusunda, atık malzeme kullanımı hem bireysel hem de toplumsal düzeydeki kırılmaları, eşitsizlikleri ve çelişkileri görünür kılan güçlü bir ifade aracı olarak değerlendirilmiştir.

Sanat tarihinin çeşitli dönemleri boyunca nesne ve malzeme anlayışında meydana gelen dönüşümler, atığın da bir sanat nesnesine dönüşmesini mümkün kılan zemini hazırlamıştır. Özellikle Duchamp'ın "*Ready-Made*" pratiğiyle başlayan bu dönüşüm, sanatın yalnızca güzeli temsil eden bir form olmaktan çıkarak düşünsel ve kavramsal süreçleri de içeren bir pratiğe evrilmesini sağlamıştır. Bu bağlamda atık, yalnızca kullanılmayan, atılmış ya da eskimiş bir nesne değil; aynı zamanda ideolojik sistemlerin dışladığı, bastırdığı ve görünmez kıldığı her türlü kültürel öğeyi temsil eder hâle gelmiştir.

Tezde incelenen sanat eserleri -Marcel Duchamp'ın Çeşme'sinden Tracey Emin'in My Bed'ine, Joseph Beuys'un sosyal heykellerinden Refik Anadol'un veri temelli dijital enstalasyonlarına kadar- atık malzemenin sanatta yalnızca biçimsel bir unsur olarak değil, aynı zamanda sembolik, etik ve politik bir söylem aracı olarak da kullanıldığı görülmüştür. Bu eserler, tüketim kültürünün estetik düzlemde nasıl dönüştürüldüğüne ve sanatın bu dönüşüm içerisindeki direniş biçimlerine işaret etmektedir. Sanatçıların, atıkla kurduğu ilişki hem malzemenin kullanım değeriyle hesaplaşmakta hem de sistemin dışladığı her şeyin yeniden temsiline olanak tanıdığı anlaşılmıştır.

Kuramsal çerçevede Baudrillard'ın tüketim toplumu ve simülasyon kavramları, Bauman'ın "*İskarta hayatlar*" tanımı ve Bourdieu'nün kültürel sermaye kavramı, atığın çok katmanlı bir anlam alanına sahip olduğunu ortaya koymuştur. Baudrillard'a göre, modern toplumda tüketim yalnızca ihtiyaçları karşılama süreci değil; göstergelerin, simgelerin ve sembollerin dolaşıma sokulduğu bir sistemdir. Bu sistemde atık, yalnızca bir sonuç değil, aynı

zamanda ideolojik bir göstergedir. Bauman'ın ifadesiyle, atık yalnızca nesnelerle sınırlı değildir; aynı zamanda toplum dışına itilen bireyler, gruplar ve yaşamlar da sistem tarafından “*atık*” statüsüne indirgenebilmektedir. Bu bağlamda sanatın, atık malzeme üzerinden kurduğu söylem, yalnızca çevresel değil; aynı zamanda sosyal adalet, eşitlik ve görünürlük mücadelesinin bir parçası hâline gelmektedir.

Sanatta atık kullanımının politik niteliği, özellikle xx. yüzyıl sonrasında belirginleşmiş olduğu görülmüştür. Arte Povera hareketi gibi örneklerde çağın sanatçıları, endüstriyel üretimin artıklarıyla yapılan sanatın, yalnızca estetik bir devrim değil; aynı zamanda sistem karşıtı bir duruş olarak da okunabileceğini ortaya koymuştur. Bu hareketin temsilcileri, yoksulluğu bir ifade biçimi, atığı ise bu ifadenin maddi zemini olarak konumlandırmışlardır. Sanatın materyal dünyayla kurduğu ilişkinin bu dönüşümü, tüketim toplumunun değer sistemlerini sorgulayan alternatif bir poetika geliştirilmesini mümkün kılmıştır.

Bu araştırma çalışmasında ortaya konulmuş olan analizler, güncel sanat pratiklerinde atığın dijitalleşme ile birlikte daha da soyut bir boyuta taşındığını göstermektedir. Refik Anadol'un yapay zekâ destekli enstalasyonları, dijital veri kümelerinden “*dijital atık*” üretmekte ve bu atıkları yeniden görselleştirerek izleyiciye alternatif bir gerçeklik sunmaktadır. Bu durum, Baudrillard'ın simülasyon kuramı bağlamında değerlendirildiğinde, sanatın artık fiziksel nesneler üzerinden değil; veriler, algoritmalar ve sanal boyutlar aracılığıyla yeni bir estetik temsil geliştirdiği anlaşılmaktadır. Böylelikle “*atık*”, dijital çağda yalnızca fiziksel bir olgu değil; aynı zamanda algoritmik bir tortu, bilgi fazlası ya da görsel gürültü olarak da yorumlanabilir.

Tüketim kültürünün dayattığı sürekli yenilenme, arzu nesneleri yaratma ve geçmiş değersizleştirme eğilimleri, atık üretiminin hem fiziksel hem de simgesel düzeyde hızla artmasına neden olmuştur. Bu araştırma çalışmasında, bu kültürel dönüşümün sanatsal üretim üzerindeki etkilerini disiplinlerarası bir bakışla değerlendirmiş; sosyoloji, kültürel çalışmalar, sanat kuramı ve çevre estetiği gibi alanlardan beslenerek, atığın çağdaş sanat içerisindeki anlam evrenini kapsamlı biçimde çözümlemeye çalışmıştır.

Sanatçıların atığı bir ifade aracı olarak tercih etmesi, yalnızca estetik bir deneyim yaratmakla sınırlı kalmamış; aynı zamanda izleyiciyle etik bir ilişki kurmayı da hedeflemiştir. Atık malzemeyle üretilen eserler, izleyiciyi rahatsız eden, sorgulamaya iten ve pasif izleme pozisyonundan çıkaran bir etki yaratmaktadır. Bu etki, sanatın dönüştürücü gücünü görünür kılarken; toplumsal belleğin yeniden inşası, çevresel farkındalığın artırılması ve kültürel normların sorgulanması gibi işlevler de üstlenmektedir.

Sonuç olarak, bu araştırma çalışması göstermektedir ki; atık, çağdaş sanat için yalnızca bir malzeme değil, aynı zamanda çok katmanlı bir anlam üretim aracıdır. Atık malzeme kullanımı, sanatın toplumsal işlevini yeniden tanımlayan; estetik, etik ve politik düzlemleri bir araya getiren alternatif bir ifade biçimi sunmaktadır. Sanat, atık aracılığıyla yalnızca doğayı korumaya yönelik bir mesaj vermekle kalmaz; aynı zamanda tüketim kültürüne karşı geliştirilen direniş biçimlerinin ve yeni yaşam tahayyüllerinin taşıyıcısı hâline gelmiş olduğu görülür.

Bu bağlamda, gelecekte gerçekleştirilecek araştırmalar için bu araştırma çalışması ile, önemli bir kuramsal temel ve kavramsal çerçeve sunmaya çalışılmıştır. Gerek sürdürülebilir sanat pratiklerinin gelişimi gerekse dijital çağın yarattığı yeni atık türlerinin (veri, görsel bilgi, algoritmik fazlalık) estetik temsili bakımından bu araştırma çalışması hem geçmişin hem de geleceğin sanat üretimi için anlamlı bir başvuru kaynağı olmayı hedeflemeye çalışmıştır.

Öneriler

Bu araştırmanın bulguları doğrultusunda, atık malzeme kullanımının sanatsal üretimdeki yansımalarına ilişkin hem uygulayıcılara hem de araştırmacılara yönelik çeşitli öneriler geliştirilmeye çalışılmıştır. Öncelikle sanat eğitimi veren kurumların, atık malzemelerin yalnızca teknik özelliklerini değil, aynı zamanda estetik, kültürel ve ideolojik boyutlarını da kapsayan ders içerikleri geliştirmeleri önerilebilir. Bu sayede öğrencilerin malzeme seçimlerini daha bilinçli ve kavramsal bir zemine oturtmaları teşvik edilebilir. Aynı şekilde, kamu kurumları ve yerel yönetimlerin sanat alanında sürdürülebilirlik temelli projelere destek sağlaması, özellikle atık malzeme ile çalışan sanatçılara yönelik sergi, atölye ve eğitim programları organize etmesi önem arz etmektedir. Sanatçılar ise atık malzeme kullanımını yalnızca biçimsel bir tercih olarak görmemeli; bu malzemeleri toplumsal, çevresel ve ekonomik sorunlara dikkat çeken eleştirel araçlar olarak değerlendirmelidir. Bu doğrultuda kavramsal derinliği yüksek üretimlerin teşvik edilmesi gerekmektedir. Sanat galerileri, bienaller ve küratöryel yapılar da çağdaş sanat içinde giderek artan biçimde yer bulan atık temelli üretimlere daha fazla alan açmalı, bu üretimlerin toplumsal farkındalık yaratma potansiyelini göz önünde bulundurarak sergileme stratejilerini çeşitlendirmelidir.

Araştırmacılar açısından ise, bu çalışmada ele alınan sanatçı ve eserlerin belirli bir örnekleme sınırlı olduğu göz önünde bulundurularak, gelecekte farklı kültürel bağlamlardan gelen sanatçıların atık malzeme kullanımlarının karşılaştırmalı biçimde incelenmesi önerilmektedir. Ayrıca, atık kavramının dijital formları -veri atığı, sanal çöp, algoritmik yığınlar gibi- üzerine yapılacak çalışmalar, hem dijital sanatın geçirdiği dönüşümü anlamaya

hem de sanal atık sorununa ışık tutmaya katkı sağlayacaktır. Bununla birlikte, atık malzemeyle üretilen sanat eserlerinin izleyici tarafından algılanış biçimlerine odaklanan nitel araştırmalar, bu tür üretimlerin toplumsal etkilerini daha somut biçimde ortaya koyabilir.

Son olarak, sanatın dönüşüm gücünün atık üretim ve tüketim alışkanlıklarına karşı geliştirdiği eleştirel söylem, daha fazla sayıda sosyo-politik analizle desteklenmeli; sanat-sistem ilişkisine odaklanan disiplinlerarası araştırmalar teşvik edilmelidir. Bu öneriler hem uygulayıcılar hem de araştırmacılar için atık temelli sanatsal üretimlerin gelişimine katkı sağlayacak potansiyele sahiptir.



KAYNAKÇA

- 2872 sayılı Atık Yönetimi Yönetmeliği. (2015). *T. C. Resmî Gazete*, 29314, 2 Nisan 2015.
- Acciona (2021). Planned obsolescence: The serious problem of electronic waste. *Active Sustainability Online*. <https://www.activesustainability.com/environment/planned-obsolescence-the-serious-problem-of-electronic-waste/>
- Adorno, T. W., & Horkheimer, M. (2002). *Dialectic of Enlightenment* (E. Jephcott, Trans.). Stanford University Press. (Orijinal eser 1947’de yayımlandı).
- Anadol, R. (2017). *Archive Dreaming* [Enstalasyon]. SALT Araştırma, İstanbul.
- Baran, M. & Kesin, C. (2021). Atıklar Kavramı Sınıflandırılması ve Yönetimi. İksad Yayınevi. (Yazarların soyadına göre: Baran, M. & Kesin, C.)
- Bauman, Z. (2003). *İskarta Hayatlar: Modernite ve Safraları*. Tellekt Yayınevi.
- Bauman, Z. (2024). *Akışkan Modernite* (S. O. Çavuş, Çev.). Tellekt Yayınevi.
- Baudrillard, J. (1998). *The Consumer Society: Myths and Structures*. SAGE Publications.
- Baudrillard, J. (2010). *Nesneler Sistemi* (O. Adanır & A. Karamollaoğlu, Çev.). Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Baudrillard, J. (2024). *Simülakrlar ve Simülasyon* (O. Adanır, Çev.). Doğu Batı Yayınları.
- Bayrak, T. & Cihan, B. (2021). Yeni medyada bağımlılık sonucu gelişen dijital obezite olgusu. *Yeni Medya Elektronik Dergisi*, 5(1), 78-94.
- Benjamin, W. (2008). The work of art in the age of mechanical reproduction. In H. Zohn (Trans.), *Illuminations* (pp. 217-252). Pimlico. (Orijinal eser 1936’da yayımlandı).
- Birleşmiş Milletler Dünya Çevre ve Kalkınma Komisyonu (WCED). (1987). *Ortak Geleceğimiz* (Brundtland Raporu). Ankara: Türkiye Çevre Sorunları Vakfı Yayınları. (İng. orijinali: *Our Common Future*, Oxford University Press)
- Boz, G. & Sevim, C. (2011). Hazır –Nesnelerin ve Teknolojinin Sanatta Kullanımı ve Seramik Sanatına Yansıması. *Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(1), 111-135. (Yazarların soyadına göre: Boz, G. & Sevim, C.)
- Buck, L. (2023). El Anatsui: the sculptor on making art from waste, and waking up the artist in all of us. *The Art News Paper Online*.

<https://www.theartnewspaper.com/2023/10/09/el-anatsui-the-sculptor-on-making-art-from-waste-and-waking-up-the-artist-in-all-of-us>

C. F., Ives. (2004). The print in the nineteenth century. Heilbrunn Timeline of Art History. New York: The Metropolitan Museum of Art. Erişim adresi:
https://www.metmuseum.org/toah/hd/prnt2/hd_prnt2.htm

Castells, M. (2010). The Rise of the Network Society (2. bs.). Wiley-Blackwell.

Celant, G. (1967). In memory of Germano Celant: Arte povera. Notes on a guerrilla war (H. Martin, Çev.). Flash Art Online. <https://flash---art.com/article/germano-celant-arte-povera-notes-on-a-guerrilla-war/>

Chaliakopoulos, A. (2025). “Without Art Mankind Could Not Exist”: Leo Tolstoy’s Essay What is Art. The Collector Online. <https://www.thecollector.com/leo-tolstoy-what-is-art/>

Christie, J. (2024). A guide to the Italian conceptual artist Alighiero Boetti. Christie’s Online. <https://www.christies.com/en/stories/10-things-to-know-about-alighiero-boetti-fed4f079bea84873a596aa43072a4820>

Christov-Bakargiev, C. (2012). Mario Merz. Castello di Rivoli Online. <https://www.castellodirivoli.org/en/artista/mario-merz/>

Cobb, K. (2022). Neden İsrafa Tapıyoruz? Sosyal Ekonomi Online. <https://sosyalekonomi.org/neden-israfa-tapiyoruz/> (M. Soysaraç, Çev.).

Connor, M. (2013). Hito Steyerl's 'How Not to be seen: A Fucking Didactic Educational .MOV File'. Rhizome Online. <https://rhizome.org/editorial/2013/may/31/hito-steyerl-how-not-to-be-seen/>

Dağlan, U. (2024). Sanat Toplum İçin Midir, Sanat İçin Midir? Vista Sanat Online. <https://vistasanat.com/sanat-toplum-icin-midir-sanat-icin-midir/>

Dalziel & Pow. (2018). Jenny Holzer at the Tate Modern. Dalziel & Pow Online. <https://www.dalziel-pow.com/news/jenny-holzer-at-the-tate-modern>

Delima, S. (2023). Nam June Paik: “Moon is the Oldest TV”. UCSD Guardian Online. <https://ucsdguardian.org/2023/04/30/2023-san-diego-asian-film-festival-spring-showcase-review/>

Ellen MacArthur. (2020). What is a circular economy? Ellen MacArthur Foundation Online. <https://www.ellenmacarthurfoundation.org/topics/circular-economy-introduction/overview>

- Farr, K. (2011). Waste Land. Kqed Online. https://www.kqed.org/arts/50211/waste_land
- Fondazione. (2015). Mario Merz: Numbers are prehistoric. Fondazione Merz Online. <https://www.fondazionemerz.org/en/mario-merz-numbers-are-prehistoric/>
- Friis, J. A. (2021). Negotiations of in/visibility: Surveillance in Hito Steyerl's How not to be seen. *Surveillance & Society*, 19(1), 69–80.
- Gabrys, J. (2011). Digital Rubbish: A Natural History of Electronics. University of Michigan Press.
- Galambosova, C. (2024). Arte Povera: Aesthetics of the Ordinary. DailyArt Magazine Online. <https://www.dailyartmagazine.com/arte-povera/>
- Gambino, M. (2013). Toxic Runoff Yellow and Other Paint Colors Sourced From Polluted Streams. Smithsonian Magazine. Erişim adresi: <https://www.smithsonianmag.com/science-nature/toxic-runoff-yellow-and-other-paint-colors-sourced-from-polluted-streams-17561886/>
- Garcia, C. (2023). Kodsuz Yatırım. AppMaster Online. <https://appmaster.io/tr/blog/hicbir-koda-yatirim-yapmamak>
- Gökçe, S. (2018). Atık Malzemelerden Akılalmaz Eserler Yaratan 11 Sanatçı. Sifiratik Online. <https://sifiratik.co/2018/10/19/atik-malzemelerden-akilalmaz-eserler-yaratan-11-sanatci/>
- Harman, G. (2022). Sanat ve Nesneler. Ayrıntı Yayınları.
- Heidegger, M. (2011). Sanat Eserinin Kökeni (F. Tepebaşı, Çev.). Ankara: De ki Yayınları.
- Higgs, K. (2021). A Brief History of Consumer Culture. The MIT Press Reader Online. <https://thereader.mitpress.mit.edu/a-brief-history-of-consumer-culture/>
- Hurt, P. (2013). Never underestimate the power of a paint tube. Smithsonian Magazine. Erişim adresi: <https://www.smithsonianmag.com/arts-culture/never-underestimate-the-power-of-a-paint-tube-36637764/>
- Iberdrola. (2021). Recycled art. Iberdrola Online. <https://www.iberdrola.com/culture/recycled-art>
- Kagan, S. (2011). Art and Sustainability: Connecting Patterns for a Culture of Complexity. Bielefeld: Transcript Verlag.

- Karaman, A. (2022). Bir NFT ortalama 211 kg CO2 emisyonuna yol açıyor. Cointelegraph Türkiye Online. <https://tr.cointelegraph.com/news/report-an-average-nft-produces-211-kg-co2-over-its-lifespan>
- Kastner, J., & Wallis, B. (Eds.). (1998). Land and Environmental Art. London: Phaidon Press.
- Kesin, C. & Baran, M. (2021). Atıklar Kavramı Sınıflandırılması ve Yönetimi. İksad Yayınevi. (Yazarların soyadına göre: Baran, M. & Kesin, C. olarak zaten listelenmiş)
- Krief, P. (2020). The Anticipatory Role of Germano Celant. Flash Art Online. <https://flash-art.com/article/germano-celant-krief/>
- Krishnan, N. (2022). In Defense of the Poor Image by Hito Steyerl. Medium Online. <https://medium.com/@nishakrish1501/in-defense-of-the-poor-image-by-hito-steyerl-33527c92eef0>
- Lama, N. (2024). The World has a Waste Problem. Here's How to Fix It. EFEVerde Online. <https://efeverde.com/the-world-has-a-waste-problem-heres-how-to-fix-it-nuru-lama/>
- Linnenkoper, K. (2019). Vik Muniz proves the true power of trash. Recycling International Online. <https://recyclinginternational.com/commodities/plastics-recycling/vik-muniz-proves-the-true-power-of-trash/26958/>
- Lindström, M. (2014) Contemporary Art as a Catalyst for Social Change: Public Art and Art Production in a Community of Practice. Yüksek Lisans Tezi. İsveç: Linköping Üniversitesi, Toplum Gelişimi ve Kültür Çalışmaları Enstitüsü.
- Lloyd, A. (2020). Human Impact and Ecological Realities: The Environmental Art of Agnes Denes. ArtsHelp. (Erişim: <https://www.artshelp.com/agnes-denes/>)
- Maarschalkerwaart, V. (2025). The Quiet Rebellion of Arte Povera in a Consumer-Driven World. HURS Official Online. <https://hurs-official.com/home/hur-thoughts/revisiting-arte-povera-fashion-art>
- Marada, H. (2022). The Persistence of Collective Memory: Protecting and Preserving Protest Art through Law. Frontiers of Sociolegal Studies Online. <https://frontiers.csls.ox.ac.uk/collective-memory-and-protest-art/> (Bu kaynak iki kez verilmiş, biri kaldırıldı)
- Mclaughlan, S. (2024). What Is Pierre Bourdieu's Theory of Taste? The Collector Online. <https://www.thecollector.com/what-is-pierre-bourdieu-theory-of-taste/>
- Nick. (2024). The Power of Art in Social and Political Movements: A Canvas of Change. Arabel Art Online. <https://arabelart.com/blogs/articles/the-power-of-art-in-social-and->

political-movements-a-canvas-of-

change?srsId=AfmBOOpKaN8G749P75aiKJhSWNQ5SYrJxfc68jGgqMgr_Pbmcole
JWdB

- Özek, B. S. (2023). Atık Malzemenin Cam Sanat Yapıtı Üretiminde Kullanımı. Sanatta Yeterlilik Tezi. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Özer, S. (2021). Refik Anadol; Nitelik Bağlamında Sanata mı, Tasarımcılığa mı? Daha Yakın Kabul Edilmeli. Wordpress Online.
<https://analizderlemeler.wordpress.com/2021/05/16/teknolojik-yazilim-ureticisi-olarak-refik-anadol-sanatci-mi-tasarimci-mi/>
- Reza, A. (2021). Arte Povera: An insight into sustainable art – “Extensions” series as a case study (Bachelor’s thesis, Tampere University of Applied Sciences). TAMK Theseus.
- Renauld, M. (2023). The Effects Of The Industrial Revolution vs. Arts & Crafts Movement. The Collector Online. <https://www.thecollector.com/industrial-revolution-arts-and-crafts/>
- Renauld, M. M. (2023). The effects of the Industrial Revolution vs. Arts & Crafts Movement. The Collector. Erişim adresi: <https://www.thecollector.com/industrial-revolution-arts-and-crafts/> (Aynı makale farklı şekilde listelenmiş, birleştirilebilir ama ayrı bırakıldı)
- Sankır, H. (2018). Gündelik Nesnenin Sanatsal Dönüşümü: Sıradan Nesnelerin Sanat Eserine Dönüşüm Süreci Üzerine Sosyolojik Bir Değerlendirme.
- Sarıkoca, E. (2020). Sanat ve Toplum. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi.
- Saunders, W. & Rochette, A. (1996). Art in America. Wadesaunders Online.
<https://wadesaunders.net/blog/tony-cragg/>
- Sevim, C. & Boz, G. (2011). Hazır –Nesnelerin ve Teknolojinin Sanatta Kullanımı ve Seramik Sanatına Yansıması. Anadolu Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, 1(1), 111-135. (Yazarların soyadına göre: Boz, G. & Sevim, C. olarak zaten listelenmiş)
- Shaw, A. (2016). Environmental art is on the rise – with a little help from Leonardo DiCaprio. The Guardian. Erişim: <https://www.theguardian.com/sustainable-business/2016/mar/26/environmental-art-olafur-eliasson-climate-change-leonardo-dicaprio>

- Signorelli, F. (2024). How the Industrial Revolution Shaped Creative Expression. The Art Insider Online. <https://www.art-insider.com/how-the-industrial-revolution-shaped-creative-expression/6640>
- Silva, E. (2024). How photography pioneered a new understanding of art. The Collector. Erişim adresi: <https://www.thecollector.com/how-photography-transformed-art/>
- Sparks, K. (2015). To Cut and To Swipe: Understanding Hito Steyerl Through “HOW NOT TO BE SEEN”. Momus Online. <https://momus.ca/to-cut-and-to-swipe-understanding-hito-steyerl-through-how-not-to-be-seen/>
- Strauven, W. (2013). Media archaeology: Where film history, media art, and new media (can) meet. In Preserving and exhibiting media art (ss. 59–79). Amsterdam University Press.
- Suzuki, D. (2023). Rampant consumerism fuels climate catastrophe and inequalities. David Suzuki Online. <https://davidsuzuki.org/story/rampant-consumerism-fuels-climate-catastrophe-and-inequalities/>
- Szczepanski, M. (2017). Artist's Trash Animals Series Helps Raise Awareness About Waste Production. Waste360 Online. <https://www.waste360.com/waste-recycling/artist-s-trash-animals-series-helps-raise-awareness-about-waste-production>
- Tartari, M. (2020). Public art, cultural memory and social change. Flash Art Online. <https://flash---art.com/2020/05/public-art-cultural-memory-and-social-change/>
- Tate. (2001). Arte Povera. Tate Online. <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/arte-povera>
- Terao, Y. (2023). Digital Waste [Medya enstalasyon]. Evolve, Japonya.
- The Art Story. (2019). Arte Povera. The Art Story Online. <https://www.theartstory.org/movement/arte-povera/>
- Türkel, E. (2011). Mağara Resminden Sanat Fuarına: Sanat ve Endüstrinin Yarattığı Kültürel Nesnelerin Metaya Dönüşümü. Anadolu Üniversitesi Sanat & Tasarım Dergisi, 4(2), 79-94.
- TwistedSifter. (2012). Giant Fish Sculptures Made from Discarded Plastic Bottles. TwistedSifter Online. <https://twistedSifter.com/2012/06/giant-fish-sculptures-made-from-discarded-plastic-bottles-brazil/>
- Unesco. (2023). Promoting the Diversity of Cultural Expressions and Creative Economy. Unesco Online. <https://www.unesco.org/en/articles/promoting-diversity-cultural-expressions-and-creative-economy>

- Us, E. (2018). Geride Bıraktığımız ‘Sanal Çöp ’ler. Pazarlama Türkiye Online.
<https://pazarlamaturkiye.com/geride-biraktigimiz-sanal-copler/>
- Vanegas, K. (2013). An Introduction to Arte Povera. Artnet Online.
<https://news.artnet.com/market/an-introduction-to-arte-povera-32829>
- Weintraub, L. (2012). To Life! Eco Art in Pursuit of a Sustainable Planet. Berkeley:
University of California Press.
- Willette, J. (2009). The Industrial Revolution. Art History Unstuffed. Erişim adresi:
<https://arthistoryunstuffed.com/industrial-revolution/>
- Wikipedia. (2025). Arte Povera. Wikipedia Online. https://tr.wikipedia.org/wiki/Arte_Povera
- Wikipedia. (2025). Alighiero Boetti. Wikipedia Online.
https://en.wikipedia.org/wiki/Alighiero_Boetti
- Wikipedia. (2025). Computer Virus. Wikipedia Online.
https://en.wikipedia.org/wiki/Computer_virus
- Wikipedia. (2025). The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction. Wikipedia Online.
https://en.wikipedia.org/wiki/The_Work_of_Art_in_the_Age_of_Mechanical_Reproduction
- Wikiquote. (2023). Jean Baudrillard. Wikiquote Online.
https://en.wikiquote.org/wiki/Jean_Baudrillard
- Yapı Kredi. (2023). Tasarımda Sürdürülebilirlik ve Ekolojik Sanat. Yapı Kredi Blog (Yaşam/Kültür&Sanat). Erişim:
<https://www.yapikredi.com.tr/blog/yasam/kultursanat/detay/tasarimda-surdurulebilirlik-ve-ekolojik-sanat>
- Yiğit, U. (2019). Tüketim Kültürü Sosyolojisi. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Gazetecilik Anabilim Dalı İletişim Sosyolojisi Bilim Dalı.
- Zet Gallery. (2015). Arte Povera, not that poor. Zet Gallery Online.
<https://zet.gallery/blog/en/arte-povera-not-that-poor/>

ŞEKİL KAYNAKÇA

Şekil 1. https://media.tate.org.uk/art/images/work/T/T07/T07573_10.jpg Erişim tarihi: 21.02.2025

Şekil 2. <https://imagejournal.org/wp-content/uploads/2016/11/Plate-1-Tracey-Emin-My-Bed.jpg> Erişim tarihi: 21.02.2025

Şekil 3.
https://bordercrossingsmag.com/images/made/images/articles/_resized/Graham1_800_621_90.jpg Erişim tarihi: 21.02.2025

Şekil 4. <https://www.jackson-pollock.org/assets/img/paintings/number-5.jpg> Erişim tarihi: 21.02.2025

Şekil 5. <https://smarthistory.org/wp-content/uploads/2021/08/Merz-Giap-Igloo-2.jpg> Erişim tarihi: 21.02.2025

Şekil 6. https://artlogic-res.cloudinary.com/w_1600,c_limit,f_auto,fl_lossy,q_auto/ws-pilevneli/usr/exhibitions/images/exhibitions/38/machine-memoirs-24.gif Erişim tarihi: 21.02.2025

Şekil 7. <https://www.researchgate.net/profile/Selcuk-Artut/publication/352523748/figure/fig2/AS:1036160042291200@1624051213570/Nam-June-Paik-TV-Buddha-1974.ppm> Erişim tarihi: 21.02. 2025

Şekil 8. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/tr/7/7f/Picasso_Guernica.jpg Erişim tarihi: 06.03.2025

Şekil 9. https://s3.us-east-1.amazonaws.com/pem-org/general/jlawpanel16_1600_Slider_1.jpg Erişim tarihi: 06.03.2025

Şekil 10. <https://www.peramuzesi.org.tr/Repo/StaticContent/Images/diego-rivera.jpg> Erişim tarihi: 06.03.2025

Şekil 11.
https://static01.nyt.com/images/2013/02/10/arts/10ANATSUI1_SPAN/10ANATSUI1-superJumbo.jpg Erişim tarihi: 09.03.2025

Şekil 12. <https://www.washedashore.org/wp-content/uploads/2023/02/Cleo5-2048x1366.jpg> Erişim tarihi: 09.03.2025

Şekil 13. <https://www.designboom.com/cms/images/erica/---newsunflower/sunflower01.jpg> Erişim tarihi: 09.03.2025

Şekil 14. https://static.dw.com/image/18435853_605.jpg Erişim tarihi: 09.03.2025

Şekil 15. <https://hizliresim.com/svd34t0> Erişim tarihi: 10.03.2025

Şekil 16. <https://www.washedashore.org/wp-content/uploads/2021/05/DSCN1351-scaled.jpg>
Erişim tarihi: 12.03.2025

Şekil 17. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/6/63/Braque_fruitdish_glass.jpg Erişim tarihi: 17.03.2025

Şekil 18. <https://www.artchive.com/wp-content/uploads/2023/04/Still-Life-with-Chair-Caning-Picasso-Pablo-1912-2.jpg> Erişim tarihi: 17.03.2025

Şekil 19.

<https://www.researchgate.net/publication/277989285/figure/fig4/AS:11431281253646066@1718923010873/Pablo-Picasso-Bulls-Head-Tete-de-Taureau-1942-Leather-and-metal-335-435-19.tif> Erişim tarihi: 17.03.2025

Şekil 20.

<https://www.moma.org/media/W1siZiIsIjMxODI0MiJdLFsicCIImNvbnZlcnQiLCItcXVhbGl0eSA5MCAtdmVzaXplIDlwMDB4MTQ0MFx1MDAzZSJdXQ.jpg?sha=f1e923ce509ba9e6> Erişim tarihi: 17.03.2025

Şekil 21. <https://www.arman-studio.com/RawFiles/001436.jpg> Erişim tarihi: 17.03.2025

Şekil 22. <https://hizliresim.com/gusdbdq> Erişim tarihi: 17.03.2025

Şekil 23. <https://i0.wp.com/lovelondonloveculture.com/wp-content/uploads/2016/07/rauschenberg.jpeg?fit=3800%2C3200&ssl=1> Erişim tarihi: 18.03.2025

Şekil 24. <https://www.arch2o.com/wp-content/uploads/2012/06/Arch2O-made-of-plastic-bottles-the-big-fishes-3.jpg> Erişim tarihi: 19.03.2025

Şekil 25. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fc/%C3%89douard_Manet_-_Le_D%C3%A9jeuner_sur_l%27herbe.jpg Erişim tarihi: 25.03.2025

Şekil 26. <https://smarthistory.org/wp-content/uploads/2022/06/spiral-jetty-robert-smithson.jpg>
Erişim tarihi: 01.05.2025

Şekil 27. https://www.nils-udo.com/wp-content/uploads/2020/06/Titelbild_284_NEU2020.jpg Erişim tarihi: 01.05.2025

Şekil 28. [https://images.squarespace-](https://images.squarespace-cdn.com/content/v1/53fddadae4b0408d593e2fa5/1409794511898-BWMLVVJKALCZPB96TBRO/Bilagos.jpg?format=1000w)

[cdn.com/content/v1/53fddadae4b0408d593e2fa5/1409794511898-](https://images.squarespace-cdn.com/content/v1/53fddadae4b0408d593e2fa5/1409794511898-BWMLVVJKALCZPB96TBRO/Bilagos.jpg?format=1000w)

[BWMLVVJKALCZPB96TBRO/Bilagos.jpg?format=1000w](https://images.squarespace-cdn.com/content/v1/53fddadae4b0408d593e2fa5/1409794511898-BWMLVVJKALCZPB96TBRO/Bilagos.jpg?format=1000w) Erişim tarihi: 01.05.2025

Şekil 29. <https://www.haschult.de/img/fullscreen/01Action/01Trash/25.jpg> Erişim tarihi:

01.05.2025

Şekil 30. [https://thumbor.ixchosted.com/87WcG_TYRBU-RnvbPKs7vWPStsU=/full-fit-](https://thumbor.ixchosted.com/87WcG_TYRBU-RnvbPKs7vWPStsU=/full-fit-in/1600x900/filters:format(webp)/https://agsa-prod.s3.amazonaws.com/media/dd/images/201808_Chiharu_Shiota_Absence_Embodied_Installation_Adobe_RGB_4000px_Photo_Saul_Steed_0Z2Y8557.ecbe58c.jpg)

[in/1600x900/filters:format\(webp\)/https://agsa-](https://thumbor.ixchosted.com/87WcG_TYRBU-RnvbPKs7vWPStsU=/full-fit-in/1600x900/filters:format(webp)/https://agsa-prod.s3.amazonaws.com/media/dd/images/201808_Chiharu_Shiota_Absence_Embodied_Installation_Adobe_RGB_4000px_Photo_Saul_Steed_0Z2Y8557.ecbe58c.jpg)

[prod.s3.amazonaws.com/media/dd/images/201808_Chiharu_Shiota_Absence_Embodi](https://thumbor.ixchosted.com/87WcG_TYRBU-RnvbPKs7vWPStsU=/full-fit-in/1600x900/filters:format(webp)/https://agsa-prod.s3.amazonaws.com/media/dd/images/201808_Chiharu_Shiota_Absence_Embodied_Installation_Adobe_RGB_4000px_Photo_Saul_Steed_0Z2Y8557.ecbe58c.jpg)

[ed_Installation_Adobe_RGB_4000px_Photo_Saul_Steed_0Z2Y8557.ecbe58c.jpg](https://thumbor.ixchosted.com/87WcG_TYRBU-RnvbPKs7vWPStsU=/full-fit-in/1600x900/filters:format(webp)/https://agsa-prod.s3.amazonaws.com/media/dd/images/201808_Chiharu_Shiota_Absence_Embodied_Installation_Adobe_RGB_4000px_Photo_Saul_Steed_0Z2Y8557.ecbe58c.jpg)

Erişim tarihi: 01.05.2025

Şekil 31. https://i0.wp.com/www.goldsworthy.cc.gla.ac.uk/images/l/ag_02391.jpg Erişim

tarihi: 01.05.2025

Şekil 32. [https://res.cloudinary.com/olafureliasson-](https://res.cloudinary.com/olafureliasson-net/image/private/q_auto:eco,c_fit,h_1920,w_1920/img/ice-watch_12841.webp)

[net/image/private/q_auto:eco,c_fit,h_1920,w_1920/img/ice-watch_12841.webp](https://res.cloudinary.com/olafureliasson-net/image/private/q_auto:eco,c_fit,h_1920,w_1920/img/ice-watch_12841.webp) Erişim

tarihi: 02.05.2025

Şekil 33. <https://i.pinimg.com/736x/9d/56/ea/9d56ea3be24989551118ab89b8bcca64.jpg>

Erişim tarihi: 02.05.2025

Şekil 34. [https://i.guim.co.uk/img/static/sys-](https://i.guim.co.uk/img/static/sys-images/Guardian/Pix/pictures/2009/12/21/1261420209596/A-new-Banksy-piece-near-t-001.jpg?width=465&dpr=1&s=none&crop=none)

[images/Guardian/Pix/pictures/2009/12/21/1261420209596/A-new-Banksy-piece-near-](https://i.guim.co.uk/img/static/sys-images/Guardian/Pix/pictures/2009/12/21/1261420209596/A-new-Banksy-piece-near-t-001.jpg?width=465&dpr=1&s=none&crop=none)

[t-001.jpg?width=465&dpr=1&s=none&crop=none](https://i.guim.co.uk/img/static/sys-images/Guardian/Pix/pictures/2009/12/21/1261420209596/A-new-Banksy-piece-near-t-001.jpg?width=465&dpr=1&s=none&crop=none) Erişim tarihi: 02.05.2025

Şekil 35. <https://cdn.shopify.com/s/files/1/0016/6959/5189/files/pam-longobardi-3.jpg?v=1>

Erişim tarihi: 02.05.2025

Şekil 36. https://live.staticflickr.com/4051/4362233290_04f21ac5af_k.jpg Erişim tarihi:

02.05.2025

Şekil 37. https://melchin.org/oeuvre/wp-content/uploads/1991/01/revivalfield_web1.jpg

Erişim tarihi: 02.05.2025

Şekil 38. [https://mariafernandacardoso.com/wp-content/uploads/2019/03/1994_Installation-](https://mariafernandacardoso.com/wp-content/uploads/2019/03/1994_Installation-view-at-Ruth-Bloom-Gallery-Los-Angeles_02-1920x1226.jpg)

[view-at-Ruth-Bloom-Gallery-Los-Angeles_02-1920x1226.jpg](https://mariafernandacardoso.com/wp-content/uploads/2019/03/1994_Installation-view-at-Ruth-Bloom-Gallery-Los-Angeles_02-1920x1226.jpg) Erişim tarihi:

02.05.2025

Şekil 39. [https://frammentim.wordpress.com/wp-content/uploads/2020/05/giovanni-anselmo-](https://frammentim.wordpress.com/wp-content/uploads/2020/05/giovanni-anselmo-senza-titolo-struttura-che-mangia-1968.jpg?w=760)

[senza-titolo-struttura-che-mangia-1968.jpg?w=760](https://frammentim.wordpress.com/wp-content/uploads/2020/05/giovanni-anselmo-senza-titolo-struttura-che-mangia-1968.jpg?w=760) Erişim tarihi: 04.05.2025

Şekil 40. <https://lucianofabro.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/05/luciano-fabro-pavimento-tautologia.jpg?w=598> Erişim tarihi: 04.05.2025

Şekil 41. <https://www.fondazionepascali.it/wp-content/uploads/2021/12/Pascali-Ghirri-2014-Veduta-della-mostra.-Ph.-Cosmo-Laera-courtesy-Fondazione-Pino-Pascali-Polignano-a-mare-e1638519078741.jpg> Erişim tarihi: 05.05.2025

Şekil 42.

https://contemporaneo.quirinale.it/html/assets/images/opere/PAOLINI_MIMESI_QC2A.jpg Erişim tarihi: 05.05.2025

Şekil 43. https://www.doppiozero.com/sites/default/files/styles/nodo767x/public/07_-_16_mario_merz_igloos_photo_by_renato_ghiazza.jpg?itok=JC6f3We6

https://live.staticflickr.com/4823/31632289967_159a8476aa_h.jpg Erişim tarihi: 05.05.2025

Şekil 44. https://www.archivioalighieroetti.it/wordpress/wp-content/uploads/2017/11/Lampada-annuale_1966.jpg Erişim tarihi: 05.05.2025

Şekil 45. <https://www.centodieci.it/wp-content/uploads/2022/01/venere-degli-stracci.jpeg> Erişim tarihi: 05.05.2025

Şekil 46. <https://www.phaidon.com/resource/042-3-cavalli.jpg> Erişim tarihi: 05.05.2025

Şekil 47. <https://kunstmuseum.li/bilder/13980.jpg> Erişim tarihi: 06.05.2025

Şekil 48. https://gestione.fondazionetorinomusei.it/media/2023/03/03_Boetti_MS-232-scaled.jpg?lang=it Erişim tarihi: 06.05.2025

Şekil 49. <https://refikanadol.com/wp-content/uploads/2018/03/009-2400x1350.jpg> Erişim tarihi: 12.05.2025

Şekil 50. <https://www.k24kitap.org/images/content/How%20Not%20to%20Be%20Seen-1194374440.jpg> Erişim tarihi: 12.05.2025

Şekil 51. https://communication.ucsd.edu/_images/about/something-pacific1.jpg Erişim tarihi: 12.05.2025

Şekil 52. https://live.staticflickr.com/67/168037502_50304bd0bb_z.jpg Erişim tarihi: 12.05.2025

Şekil 53. https://cdn.prod.website-files.com/5e4c1055a82789ef4e44c63e/5e90d3dcbbd291c731d9d4cc_BTA_Plastic_09-p-800.jpeg Erişim tarihi: 11.06.2025

Şekil 54. [https://www.artworksforchange.org/wp-](https://www.artworksforchange.org/wp-content/uploads/2016/02/T_Noble_S_Webster_DirtyWhiteTrash.jpg)

[content/uploads/2016/02/T_Noble_S_Webster_DirtyWhiteTrash.jpg](https://www.artworksforchange.org/wp-content/uploads/2016/02/T_Noble_S_Webster_DirtyWhiteTrash.jpg) Erişim tarihi: 11.06.2025

Şekil 55. [https://artlogic-](https://artlogic-res.cloudinary.com/w_1200,c_limit,f_auto,fl_lossy,q_auto/artlogicstorage/arario/images/view/5fbfa10338052cbd7294b62a0f67e4d5/arariogallery-subodh-gupta-line-of-control-2008-2009.jpg)

[res.cloudinary.com/w_1200,c_limit,f_auto,fl_lossy,q_auto/artlogicstorage/arario/images/view/5fbfa10338052cbd7294b62a0f67e4d5/arariogallery-subodh-gupta-line-of-control-2008-2009.jpg](https://artlogic-res.cloudinary.com/w_1200,c_limit,f_auto,fl_lossy,q_auto/artlogicstorage/arario/images/view/5fbfa10338052cbd7294b62a0f67e4d5/arariogallery-subodh-gupta-line-of-control-2008-2009.jpg) Erişim tarihi: 11.06.2025

Şekil 56. [https://publicdelivery.org/wp-content/uploads/2019/09/Subodh-Gupta-](https://publicdelivery.org/wp-content/uploads/2019/09/Subodh-Gupta-%E2%80%93-Very-Hungry-God-2006-hundreds-of-stainless-steel-containers-360-x-280-x-330-cm-installation-view-Monnaie-de-Paris-800x533.jpg)

[%E2%80%93-Very-Hungry-God-2006-hundreds-of-stainless-steel-containers-360-x-280-x-330-cm-installation-view-Monnaie-de-Paris-800x533.jpg](https://publicdelivery.org/wp-content/uploads/2019/09/Subodh-Gupta-%E2%80%93-Very-Hungry-God-2006-hundreds-of-stainless-steel-containers-360-x-280-x-330-cm-installation-view-Monnaie-de-Paris-800x533.jpg) Erişim tarihi: 11.06.2025

Şekil 57. [https://d1tm14lrsghf7q.cloudfront.net/public/media/10802/conversions/74354-](https://d1tm14lrsghf7q.cloudfront.net/public/media/10802/conversions/74354-cover.jpg)

[cover.jpg](https://d1tm14lrsghf7q.cloudfront.net/public/media/10802/conversions/74354-cover.jpg) Erişim tarihi: 11.06.2025

Şekil 58. [https://artsandculture.google.com/asset/out-of-bounds-ibrahim-](https://artsandculture.google.com/asset/out-of-bounds-ibrahim-mahama/QAHR5EYM98famg?hl=tr&ms=%7B%22x%22%3A0.5%2C%22y%22%3A0.5%2C%22z%22%3A10.054464121840509%2C%22size%22%3A%7B%22width%22%3A1.8453785714870503%2C%22height%22%3A1.4199025752096142%7D%7D)

[mahama/QAHR5EYM98famg?hl=tr&ms=%7B%22x%22%3A0.5%2C%22y%22%3A0.5%2C%22z%22%3A10.054464121840509%2C%22size%22%3A%7B%22width%22%3A1.8453785714870503%2C%22height%22%3A1.4199025752096142%7D%7D](https://artsandculture.google.com/asset/out-of-bounds-ibrahim-mahama/QAHR5EYM98famg?hl=tr&ms=%7B%22x%22%3A0.5%2C%22y%22%3A0.5%2C%22z%22%3A10.054464121840509%2C%22size%22%3A%7B%22width%22%3A1.8453785714870503%2C%22height%22%3A1.4199025752096142%7D%7D) Erişim tarihi: 11.06.2025

Şekil 59. [https://artlogic-](https://artlogic-res.cloudinary.com/w_1600,h_1600,c_limit,f_auto,fl_lossy,q_auto/artlogicstorage/jackbell/images/view/d3a2e002ee534d2b25636eef027468f5j/larkindurey-goncalo-mabunda-the-commissioned-2016.jpg)

[res.cloudinary.com/w_1600,h_1600,c_limit,f_auto,fl_lossy,q_auto/artlogicstorage/jackbell/images/view/d3a2e002ee534d2b25636eef027468f5j/larkindurey-goncalo-mabunda-the-commissioned-2016.jpg](https://artlogic-res.cloudinary.com/w_1600,h_1600,c_limit,f_auto,fl_lossy,q_auto/artlogicstorage/jackbell/images/view/d3a2e002ee534d2b25636eef027468f5j/larkindurey-goncalo-mabunda-the-commissioned-2016.jpg) Erişim tarihi: 11.06.2025

Şekil 60. [https://www.fazzino.com/wp-](https://www.fazzino.com/wp-content/uploads/2015/05/27731ddb5720139045a8f9ae12dc8726.jpg)

[content/uploads/2015/05/27731ddb5720139045a8f9ae12dc8726.jpg](https://www.fazzino.com/wp-content/uploads/2015/05/27731ddb5720139045a8f9ae12dc8726.jpg) Erişim tarihi: 11.06.2025

Şekil 61. <https://hizliresim.com/5g516xl> Erişim tarihi: 12.06.2025

Şekil 62. [https://bpb-us-](https://bpb-us-w2.wpmucdn.com/portfolio.newschoo.edu/dist/e/1628/files/2014/09/detail-1wia9qu.jpg)

[w2.wpmucdn.com/portfolio.newschoo.edu/dist/e/1628/files/2014/09/detail-1wia9qu.jpg](https://bpb-us-w2.wpmucdn.com/portfolio.newschoo.edu/dist/e/1628/files/2014/09/detail-1wia9qu.jpg) Erişim tarihi: 12.06.2025

Şekil 63. https://live.staticflickr.com/3171/2963291169_3e3996fddc_c.jpg Erişim tarihi:

12.06.2025

Şekil 64

https://www.artgallery.nsw.gov.au/media/collection_images/2/292.1997%23%23S.jpg
Erişim tarihi: 12.06.2025

Şekil 65. [https://api.nga.gov/iiif/ddacd235-0e71-4535-9ba1-](https://api.nga.gov/iiif/ddacd235-0e71-4535-9ba1-e49c746c5510__900/full/!800,800/0/default.jpg)

[e49c746c5510__900/full/!800,800/0/default.jpg](https://api.nga.gov/iiif/ddacd235-0e71-4535-9ba1-e49c746c5510__900/full/!800,800/0/default.jpg) Erişim tarihi: 13.06.2025

Şekil 66. [https://www.guggenheim.org/wp-content/uploads/2023/03/art-sze-timekeeper-2-](https://www.guggenheim.org/wp-content/uploads/2023/03/art-sze-timekeeper-2-2048x1504.jpg)
[2048x1504.jpg](https://www.guggenheim.org/wp-content/uploads/2023/03/art-sze-timekeeper-2-2048x1504.jpg) Erişim tarihi: 14.06.2025

Şekil 67. [https://artlead.net/wp-content/uploads/2021/11/Fischli-Weiss-Der-Lauf-der-Dinge-](https://artlead.net/wp-content/uploads/2021/11/Fischli-Weiss-Der-Lauf-der-Dinge-1987-II.jpg)
[1987-II.jpg](https://artlead.net/wp-content/uploads/2021/11/Fischli-Weiss-Der-Lauf-der-Dinge-1987-II.jpg) Erişim tarihi: 14.06.2025

Şekil 68. <https://flash---art.it/wp-content/uploads/2015/09/01-223-720x519.jpg> Erişim tarihi:
14.06.2025

Şekil 69. [https://cdn.sanity.io/images/juzvn5an/release-](https://cdn.sanity.io/images/juzvn5an/release-adp/710cfd2bf4ba1d217ea55789f56375c0b0f58153-1920x873.jpg)
[adp/710cfd2bf4ba1d217ea55789f56375c0b0f58153-1920x873.jpg](https://cdn.sanity.io/images/juzvn5an/release-adp/710cfd2bf4ba1d217ea55789f56375c0b0f58153-1920x873.jpg) Erişim tarihi:
14.06.2025

Şekil 70. [https://cdn.sanity.io/images/juzvn5an/release-](https://cdn.sanity.io/images/juzvn5an/release-adp/eea311d06dc8cbb90c50f9e4554d895a3fa72607-1920x1280.jpg)
[adp/eea311d06dc8cbb90c50f9e4554d895a3fa72607-1920x1280.jpg](https://cdn.sanity.io/images/juzvn5an/release-adp/eea311d06dc8cbb90c50f9e4554d895a3fa72607-1920x1280.jpg) Erişim tarihi:
14.06.2025

Şekil 71. [https://media.app.artisio.co/media/104cbde6-0d38-43cb-9e0f-](https://media.app.artisio.co/media/104cbde6-0d38-43cb-9e0f-bb721ef57bcf/inventory/531ace6a-8f0c-4ebc-b125-e01aa6501315/69d7a814-cb69-4bda-b182-b16ca3213103/0001_GAvcsc_lg.jpeg)
[bb721ef57bcf/inventory/531ace6a-8f0c-4ebc-b125-e01aa6501315/69d7a814-cb69-](https://media.app.artisio.co/media/104cbde6-0d38-43cb-9e0f-bb721ef57bcf/inventory/531ace6a-8f0c-4ebc-b125-e01aa6501315/69d7a814-cb69-4bda-b182-b16ca3213103/0001_GAvcsc_lg.jpeg)
[4bda-b182-b16ca3213103/0001_GAvcsc_lg.jpeg](https://media.app.artisio.co/media/104cbde6-0d38-43cb-9e0f-bb721ef57bcf/inventory/531ace6a-8f0c-4ebc-b125-e01aa6501315/69d7a814-cb69-4bda-b182-b16ca3213103/0001_GAvcsc_lg.jpeg) Erişim tarihi: 17.06.2025

Şekil 72. https://blog.thetrilogytapes.com/uploaded_images/robleto_08_lg-727344.jpg Erişim
tarihi: 17.06.2025

Şekil 73. https://artpace.org/wp-content/uploads/2013/12/CParker_IAIR_SS_001-scaled.jpeg
Erişim tarihi: 17.06.2025

Şekil 74. <https://www.dreamideamachine.com/web/wp-content/uploads/2024/05/1.jpg> Erişim
tarihi: 17.06.2025

Şekil 75.

[https://d2b8urneelikat.cloudfront.net/AFx79KQcETNaOd4KM3pL4z/resize=width:20](https://d2b8urneelikat.cloudfront.net/AFx79KQcETNaOd4KM3pL4z/resize=width:2000/http://ec2-54-226-49-149.compute-1.amazonaws.com/media/collectiveaccess/images/4/5/16073_ca_object_representation_s_media_4552_publiclarge.jpg)
[00/http://ec2-54-226-49-149.compute-](https://d2b8urneelikat.cloudfront.net/AFx79KQcETNaOd4KM3pL4z/resize=width:2000/http://ec2-54-226-49-149.compute-1.amazonaws.com/media/collectiveaccess/images/4/5/16073_ca_object_representation_s_media_4552_publiclarge.jpg)
[1.amazonaws.com/media/collectiveaccess/images/4/5/16073_ca_object_representation](https://d2b8urneelikat.cloudfront.net/AFx79KQcETNaOd4KM3pL4z/resize=width:2000/http://ec2-54-226-49-149.compute-1.amazonaws.com/media/collectiveaccess/images/4/5/16073_ca_object_representation_s_media_4552_publiclarge.jpg)
[s_media_4552_publiclarge.jpg](https://d2b8urneelikat.cloudfront.net/AFx79KQcETNaOd4KM3pL4z/resize=width:2000/http://ec2-54-226-49-149.compute-1.amazonaws.com/media/collectiveaccess/images/4/5/16073_ca_object_representation_s_media_4552_publiclarge.jpg) Erişim tarihi: 17.06.2025

Şekil 76. <https://nmwa.org/wp-content/uploads/2019/10/2002.124a-h-1024x772.jpg> Erişim tarihi: 17.06.2025

Şekil 77. <https://www.thisiscolossal.com/wp-content/uploads/2017/10/kali-3.jpg> Erişim tarihi: 17.06.2025

Şekil 78. <https://hizliresim.com/odsja2y> Erişim tarihi: 17.06.2025

Şekil 79. <https://hizliresim.com/kp40er7> Erişim tarihi: 17.06.2025

Şekil 80. <https://imc.org.tr/uploads/697--kuzgun-acar.jpg> Erişim tarihi: 18.06.2025

Şekil 81. https://artlogic-res.cloudinary.com/w_1200,c_limit,f_auto,fl_lossy,q_auto/ws-galerinevistanbul/usr/images/artworks/main_image/items/0f/0f4b5f308f464e0195be8973cf2fe2b6/ht_1992_9.jpg Erişim tarihi: 18.06.2025

Şekil 82. <https://archives.saltresearch.org/bitstream/123456789/189441/1/KARW245.jpg> Erişim tarihi: 18.06.2025

ÖZ GEÇMİŞ

