

T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

ÇAĞDAŞ SANATTA ALTERNATİF MALZEME
KULLANIMLARI VE ÇAĞDAŞ TÜRK SANATÇILARIN
ÜRETİM SÜREÇLERİNE ETKİLERİ

TUĞÇE VURAL

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Gülseren BUDUMLU İLDEŞ

ARALIK- 2025

T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

ÇAĞDAŞ SANATTA ALTERNATİF MALZEME
KULLANIMLARI VE ÇAĞDAŞ TÜRK SANATÇILARIN
ÜRETİM SÜREÇLERİNE ETKİLERİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Tuğçe VURAL

Enstitü Anabilim Dalı: Resim Anasanat Dalı

“Bu tez 26/12/2025 tarihinde yüz yüze olarak savunulmuş olup aşağıdaki isimleri bulunan
jüri üyeleri tarafından Oybirliği ile kabul edilmiştir.”

JÜRİ ÜYESİ	KANAATİ
Prof. Şinasi İŞLER	BAŞARILI
Doç. Onur KARAALİOĞLU	BAŞARILI
Dr. Öğr. Üyesi Gülseren BUDUMLU İLDEŞ	BAŞARILI

ETİK BEYAN FORMU

Enstitünüz tarafından Uygulama Esasları çerçevesinde alınan Benzerlik Raporuna göre yukarıda bilgileri verilen tez çalışmasının benzerlik oranının herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve Etik Kurul Onayı gerektiği takdirde onay belgesini aldığımı beyan ederim.

Etik kurul onay belgesine ihtiyaç var mıdır?

Evet ☐

Hayır ☒

(Etik Kurul izni gerektiren araştırmalar aşağıdaki gibidir:

- Anket, mülakat, odak grup çalışması, gözlem, deney, görüşme teknikleri kullanılarak katılımcılardan veri toplanmasını gerektiren nitel ya da nicel yaklaşımlarla yürütülen her türlü araştırmalar,
- İnsan ve hayvanların (materyal/veriler dahil) deneysel ya da diğer bilimsel amaçlarla kullanılması,
- İnsanlar üzerinde yapılan klinik araştırmalar,
- Hayvanlar üzerinde yapılan araştırmalar,
- Kişisel verilerin korunması kanunu gereğince retrospektif çalışmalar.)

TUĞÇE VURAL

26.12.2025

ÖNSÖZ

Tez çalışmamın her aşamasında bilgi ve desteğini esirgemeyen değerli danışmanım Dr. Öğr.Üyesi Gülseren Budumlu İldeş'e teşekkür ederim. Bu süreçte sabırı ile anlayışıyla ve büyük desteği ile yanımda olan eşime, sevgileri ve dualarıyla her zaman destek veren anneme ve babama, varlıklarıyla güç veren aileme ve en büyük motivasyon kaynağım olan çocuklarıma içten teşekkürlerimi sunarım.

Tuğçe VURAL

26/12/2025



İÇİNDEKİLER

RESİM LİSTESİ.....	iii
ÖZET.....	vi
ABSTRACT.....	vii
GİRİŞ.....	1
1. BÖLÜM ÇAĞDAŞ SANAT GELİŞİMİ VE TÜRK SANATINA	
YANSIMALARI.....	7
1.1. Çağdaş Sanatın Gelişimi.....	7
1.2. Sanatta Malzeme Anlayışı: Tarihsel Süreç.....	16
1.3. Disiplinlerarası Yaklaşım ve Deneysel Sanat.....	24
1.3.1. Deneysellik.....	26
1.3.2. Sanatta Deneysellik.....	27
1.3.2.1. Deneysel Sanat.....	29
1.4. Kavramsal Sanat ve Malzeme İlişkisi.....	40
2. BÖLÜM ÇAĞDAŞ SANATTA ALTERNATİF MALZEMERİN	
KULLANIMI.....	46
2.1. Alternatif Malzeme Kavramı.....	46
2.1.1. Çağdaş Sanatta Alternatif Malzemeler.....	50
2.2. Teknoloji ve Dijital Malzemeler.....	62
2.2.1. Dijital Teknoloji ve Sanat.....	64
2.2.1.1. Görüntüleme Fotoğraf ve Baskı.....	65
2.2.1.2. Film, Video ve Animasyon.....	66
2.3. Sanatta Geri Dönüştürülmüş Malzemeler.....	70
2.4. Organik ve İnorganik Malzemeler.....	74
2.5. Endüstriyel Malzemeler.....	79
3. BÖLÜM TÜRK SANATÇILARININ ÜRETİMLERİNDE ALTERNATİF	
MALZEME KULLANIMI.....	85
3.1. Ayşe Erkmen	85
3.2. Füsun Onur	92
3.3. Ahmet Güneştekin.....	99
3.4. Refik Anadol.....	106

4. BÖLÜM: KİŞİSEL ÇALIŞMALAR	112
SONUÇ	122
KAYNAKÇA.....	125
ÖZGEÇMİŞ	132



RESİM LİSTESİ

Resim 1: Nil Yalter, Toprak Ev, 1973.....	10
Resim 2: Gülşen Çalık, Ziyafet, 1976.....	11
Resim 3: Balkan Naci İslimyeli, Deli Gömleği, 1991	12
Resim 4: Sarkis, Çaylak Sokak, 1986.....	13
Resim 5: Sarkis, Çaylak Sokak, 1986	14
Resim 6: Sarkis, Çaylak Sokak, 1986.....	14
Resim 7: Anubis heykeli, M.Ö. 15. ve 12. yüzyıllar arası.	17
Resim 8: Gotik döneme ait bir Gargoyl heykeli, 12. ve 17. yüzyıllar arası.....	17
Resim 9: Peter Paul Rubens Kaplan ve Aslan Avı: 1618	18
Resim 10: Pablo Picasso, Boğa Başı, 1942 Alberto Giacometti, Köpek, 1951, Jeff Koons, Balon Köpek, 2000.....	19
Resim 11: Vladimir Tatlin, Üçüncü Enternasyonal Anıtı'nın modeli, 1919	22
Resim 12: El Lissitzky, İnşacı, yapımcı- Otoportre, 1924.....	23
Resim 13: Edward Munch, Çığlık, 1985	31
Resim 14: Henri Matisse, Kırmızı Oda (Kırmızı Uyum), 1908.....	32
Resim 15: Hale Tenger, We Didn't Go Outside, 1995.....	34
Resim 16: Ali Kazma, Aklın Manzaraları, 2013	35
Resim 17: Nezaket Ekici, Blind, 2007.....	36
Resim 18: Nezaket Ekici, Under Electricity, 2024.....	36
Resim 19: Asaf Zeki Yüksel, Ayasofya, 1990	38
Resim 20: Daniel Rozin, Weave Mirror (Örgü Ayna), 2007.....	39
Resim 21: Joseph Kosuth, Bir ve Üç Sandalye, 1965.....	42
Resim 22: Fusun Onur, War from a child's perspective, 1994.....	44
Resim 23: Ahmet Ögüt, Bakunin's Barricade, 2015-2022	45
Resim 24: Marcek Duchamp, İpin Mili (Mile of String), 1942.....	48
Resim 25: Marcel Duchamp, Şişe Rafı (Bottel Rack) 1941/1959	49
Resim 26: Edgar Degas, On Dört Yaşındaki Küçük Dansçı, 1881.....	51
Resim 27: Marcel Duchamp, Bisiklet Tekerleği (Bicycle Wheel), 1913	52
Resim 28: Şakir Gökçebağ, Trans Layers I (detay) Tuvalet kâğıdı ruloları, 2010.....	53
Resim 29: Şakir Gökçebağ, Yüksek Kaldırım, kemer, sandalye, 2010.....	54
Resim 30: Şakir Gökçebağ, KV1 18, Plastik Kovalar, 2016.....	55

Resim 31: Şakir Gökçebağ, Ohne Titel (İsimsiz), 2008.....	56
Resim 32: Pablo Picasso, Pelin Bardağı, 1914	57
Resim 33: Pablo Picasso, Keman, 1912.....	58
Resim 34: Pablo Picasso, Gülen Gözlü Yüz, (1881-1973).....	58
Resim 35: Ardan Özmenoğlu, Kahve Zaman (coffeetime), 2014	59
Resim 36: Ayline Olukman, A Cosmic Girl, 2024.....	59
Resim 37: Ayça Telgeren, Sanatçının Eli, 2015	60
Resim 38: Pablo Picasso, Sandalye Hasırlı Natürmort, 1912.....	61
Resim 39: Ali Kazma, Casa di Moda, 2009 ve Rolling Mills, 2007	68
Resim 40: Emre Turhal, Digital Art, 2021	69
Resim 41: Pablo Picasso, Çömelen Kadın, 1902	72
Resim 42: Picasso, Mavi Oda, 1901	73
Resim 43: Adnan Ceylan, Manavgat, 2021	74
Resim 44: Georges Braque, Keman ve Pipo, 1913.....	77
Resim 45: Marcel Duchamp, Çeşme (Fountain), 1917.....	78
Resim 46: Richard Serra, Clara Clara, 1983.....	81
Resim 47: Jeff Koons, Banalite, 1988	83
Resim 48: Ayşe Erkmen, Haliç Haliç'te, 2022.....	86
Resim 49: Ayşe Erkmen, On Water, 2017.....	88
Resim 50: Ayşe Erkmen, On Water, 2017.....	88
Resim 51: Ayşe Erkmen, Toparlanmışlar, 2014.....	90
Resim 52: Ayşe Erkmen, Plan B, 2011.....	91
Resim 53: Füsun Onur, Aynadan İçeri, 2014	94
Resim 54: Füsun Onur, Herhangi Bir İskemle, 2014.....	95
Resim 55: Füsun Onur, Çiçekli Kontrpuan, 2014	96
Resim 56: Füsun Onur, Opus II – Fantasia, 2011	97
Resim 57: Füsun Onur. Untitled, 1983	98
Resim 58: Ahmet Güneştekin, Yolcu, 2025	100
Resim 59: Ahmet Güneştekin, Lilith Hangi Kapıya Gitti, 2025.....	102
Resim 60: Ahmet Güneştekin, Yedi Gözlü Güneş 1E, 2022.....	103
Resim 61: Ahmet Güneştekin, Yedi Gözlü Güneş 1B – Kırmızı, 2023	104
Resim 62: Ahmet Güneştekin, Ölümsüzlük Odası, 2018	105

Resim 63: Refik Anadol, Yapay Zeka Veri Heykeli, 2021	107
Resim 64: Refik Anadol Makine Anıları V2: Yapay Zeka Sinema, 2021	108
Resim 65: Refik Anadol, Melting Memories, 2018	109
Resim 66: Refik Anadol, Machine Memoirs Data Tunnel, 2018	110
Resim 67: Refik Anadol, Makine Halüsinasyonları, 2023.....	111
Resim 68: Tuğçe Vural, Aynı Akışta, 2025.....	113
Resim 69: Tuğçe Vural, Derin Sessizlik, 2025.....	114
Resim 70: Tuğçe Vural, Sessiz Akış, 2025.....	115
Resim 71: Tuğçe Vural, Döngü, 2025	116
Resim 72: Tuğçe Vural, Akış, 2025.....	117
Resim 73: Tuğçe Vural, Dalgalar, 2025	118
Resim 74: Tuğçe Vural, Ağların İçinde, 2025.....	119
Resim 75: Tuğçe Vural, Derinlerin Sükuneti, 2025.....	120

ÖZET	
Başlık: Çağdaş Sanatta Alternatif Malzeme Kullanımları ve Çağdaş Türk Sanatçıların Üretim Süreçlerine Etkileri	
Yazar: Tuğçe Vural	
Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Gülseren BUDUMLU İLDEŞ	
Kabul Tarihi: 26/12/2025	Sayfa Sayısı: vii (ön kısım) + 131 (ana kısım) + 1 (ek)
Bu çalışma, 2000'lerden günümüze Türk sanatçıların çağdaş sanatta geleneksel olmayan malzemeleri nasıl kullandıklarını incelemektedir. Çalışma, bir zamanlar yalnızca sanat eserini bir arada tutan bir şey olarak görülen malzemenin, çağdaş sanat pratiklerinin hem biçimini hem de anlamını şekillendiren güçlü bir ifade biçimine nasıl dönüştüğünü incelemektedir. Bu bağlamda, Ayşe Erkmen, Füsun Onur, Ahmet Güneştekin ve Refik Anadol gibi bazı sanatçıların eserleri, sanatlarında farklı türde malzemeleri, bir başka deyişle alternatif malzemeleri nasıl kullandıklarını ve bu malzemeleri sanat eserlerinde kullanmak için nasıl farklı yöntemler benimsediklerini görmek için incelenmiştir. Çalışmanın sonuçları, farklı malzemelerin yalnızca teknik seçimler olmadığını, aynı zamanda fikirleri ifade etmenin, şeyleri hatırlamanın ve politik ve sosyal konuları vurgulamanın da bir yolu olduğunu göstermektedir. Yeni şeyler denemek yoluyla sanatçılar, çalışmalarında hem geleneksel hem de geleneksel olmayan malzemeleri kullanarak kendilerini ifade etme yeteneklerini artırmışlardır. Bu, farklı sanat biçimleri arasındaki çizgileri ortadan kaldırır ve izleyicileri yeni yaklaşımlara dahil etmektedir. Vaka çalışmaları, Türk sanatçıların küresel sanat tekniklerini nasıl kullandıklarını, bunlara Türk kültürü ve tarihine uyacak şekilde nasıl yaklaştıklarını göstermektedir. Sonuç olarak, bu çalışma, çağdaş Türk sanatında alternatif malzeme kullanımını, küresel çağdaş sanat uygulamalarıyla etkileşimini, yansıttığı yerel, kültürel ve tarihi bağlamlara dayanan özgün sanatsal ifadelerin oluşumlarını savunmaktadır. Türk çağdaş sanatı, farklı malzemeleri ekoloji, toplumsal eleştiri ve ulusal kimlik için araç olarak kullandığı için küresel sanat pratiklerinin daha geniş tartışmasına uymaktadır. Bu çalışma, biçim ve anlam arasındaki bağlantının zaman içinde nasıl değiştiğini göstererek çağdaş sanat hakkında bilinenlere katkıda bulunmaktadır. Son olarak, bu çalışma gelecekteki araştırmaların Türkiye'deki farklı çalışma alanlarını birleştiren deneysel sanat pratiklerine, dijital araçlara ve yöntemlere odaklanması gerektiğini önermektedir.	
Anahtar Kelimeler: Çağdaş Sanat, Alternatif Malzemeler, Türk Sanatçıları	

ABSTRACT	
Title of Thesis: The Use of Alternative Materials in Contemporary Art and Their Effects on the Production Processes of Contemporary Turkish Artists	
Author of Thesis: Tuğçe VURAL	
Supervisor: Assist. Prof. Gülseren BUDUMLU İLDEŞ	
Accepted Date: 26/12/2025	Number of Pages: vii (pre text) + 131 (main body) + 1 (add)
This study looks into the use of non-traditional materials in modern art, focusing on how Turkish artists have used them from the 2000s to the present. The study looks into how material, which was once seen as just something that held the artwork together, has changed into a powerful form of expression that shapes both the form and meaning of modern art practices. In this context, the works of some artists, like Ayşe Erkmen, Füsün Onur, Ahmet Güneştekin, and Refik Anadol, have been looked at to see how they used different kinds of materials, in another words, alternative materials in their art and how they took different methods to use these materials in their artwork. The study's results show that different materials are not only technical choices, but also ways to express ideas, remember things, and to highlight political and social issues. By means of trying new things, artists have increased their ability to express themselves by using both traditional and non-traditional materials in their work. This breaks the lines between different art forms and engages audiences in new approaches. The case studies show how Turkish artists use global artistic techniques but approach them in a way that fits Turkish culture and history. In conclusion, this study argues that the use of diverse materials in modern Turkish art reflects the artists' engagement with global contemporary art practices, while simultaneously maintaining a distinct artistic expression grounded in local cultural and historical contexts. Turkish modern art fits into the larger conversation of global art practices because it uses different materials as tools for ecology, social critique, and national identity. This study adds to what is known about modern art by showing how the connection between form and meaning is changing over time. Finally, this study suggests that future research should concentrate on experimental art practices, digital tools, and methods that combine different fields of study in Turkey.	
Keywords: Contemporary Art, Alternative Materials, Turkish Artists	

GİRİŞ

Çalışmanın Konusu

Yüzyıllar boyunca sanat anlayışı evrim geçirmiş ve toplumun bir yansıması haline gelmiştir. Biçimsel ve yaşamsal düşünsel faaliyetler, bireyin varoluşsal deneyimlerine yansımaktadır. Başlangıçta sanatçılar ilhamını doğadan almış, yaşam koşullarını mağara duvarlarına resmetmiş ve sanat anlayışlarını şekillendirmiştir. Bu çizimlerin, tarih öncesi çağlara ait mağara duvarlarında üretilmiş en eski görsel anlatım örnekleri olduğu düşünülmektedir. Sanatçılar, sanat tarihi boyunca çok çeşitli malzemeler kullanmışlardır. Bazıları doğada bulunup olduğu gibi kullanılmış, bazıları ise mükemmel bir şekilde şekillendirilmiştir. Bireysellikleri bu şekilde ortaya çıkmaktadır. Sanatçının seçtiği her öge, onun dünyasına açılan bir pencere işlevi görür; sanat yapıtını eşsiz kılan da budur. Yaratıcı düşünme yeteneği, sanatçıların doğanın dört bir yanından unsurlar kullanmalarına olanak sağlamıştır. Her doğal malzeme için sanatçının kendine özgü fiziksel ve soyut anıları bulunmaktadır. Estetik ve doğa felsefesi, bu fikirlerin tamamıyla yakından ilişkilidir. Sanatçılar, bu bağlantılar ışığında malzemelerin potansiyel kullanımlarını yeniden düşünmüştür. Bu fikirlerin bir sonucu olarak bir değişim meydana gelmiştir.

Modern çağda, endüstri gelişirken, insanlar maddi varlıklara daha bağlamaktadır. İnsanların ürettiği şeyler, fiziksel nesnelerle olan ilişkilerinden etkilenmektedir. Sanatsal süreçler ve malzemelerin kullanımı yıllar içinde evrilmiş ve sanatı, sanatın formunu şekillendirmiştir. Yaratıcı yeni süreçler olduğu sürece, sanat sürekli değişen bir yapıya sahip olmaktadır. Sanat tarihinde zaman ilerledikçe malzeme, yalnızca sanat eserini desteklemekten, başlı başına bir ifade dili haline gelmiştir. Özellikle yüzyılın ortalarında, sanatçılar yaratıcı çalışmalarında diğer disiplinlerden ve günlük yaşamdan kesitler katmaya başlamışlardır. Geleneksel sınırlar zorlanmış ve değişimlerle gelişime katkı sağlanmıştır. Bu değişimin gerçekleşmesinden bu yana sanatın geleneksel estetik işlevlerinin yanı sıra kişisel, toplumsal ve politik ifade aracı olarak da işlev görebileceği çok açık bir şekilde ortaya çıkmıştır. Sanat tarihinde alternatif ve gündelik malzemelerin sanatsal üretimine dahil edilmesi Pablo Picasso'nun kolajlarında gündelik ve atık malzemeleri kullanmaya başlamasıyla (1912) belirginlik kazanmış; Marcel Duchamp'ın hazır nesneleri bağlamından kopararak sanat eseri statüsüne taşımasıyla (1913-1917)

kavramsal bir kırılma noktasına ulaşmıştır. Tüm bu yeni bakış açıları, dünyanın estetik ve toplumsal değerlerinin kategorize edilmesine yol açmıştır. Çağdaş sanatın en kalıcı taktikleri Duchamp tarafından sanat ile sıradan şeylerin evliliği yoluyla beslenmiştir (Heartney, 2011, s. 62). Çağdaş sanatın temeli bu sanatsal karşılaşmalarda bulunabilir. Günümüz sanat fuarlarında ve bienallerde farklı malzeme kullanımları dikkat çekmekte ve değişimlerin olduğu açıkça görülmektedir. Brian O'Doherty, "Beyaz Küpün İçinde" adlı kitabında 1960'larda yapılan enstalasyonları ele almıştır. O'Doherty'ye (2013, s. 15) göre sanatçılar ve izleyiciler, sanat ile gündelik yaşam arasındaki sınırların belirsizleştirilmesine yönelik çabaları, sözde "elit" galeri alanlarına sıradan nesnelerin dahil edilmesini ve alternatif sanat pratiklerinin yeterince karşı-kültürel olarak cesurca araştırılmasını gözlemlemişlerdir. Duruma bağlı olarak, bu malzemeler sergileme alanıyla bütünleşerek veya bir sanat nesnesi olarak karakterini tamamen değiştirebilmektedir (O'Doherty, 2013, s. 15).

Yirminci yüzyılda sanat, içe dönük bir döneme girmiş, bu da onun özünü ve anlamını inceleme çabalarına yol açmıştır. 1960'lardan sonra üretilen nesnelerin sanat eseri olarak kabul edilmesi ve sanat dünyasının çöküşe mahkûm olduğuna ilişkin yaygın inanışın yaygınlaşması, sanat tanımının yeniden değerlendirilmesine yol açmıştır. Modern ve Çağdaş Sanat alanında kavramlara dayalı bir kuramsal yapı, görsel sanatlara alternatif bir bakış açısı sunmuştur. Sarı'nın (2013), belirttiği gibi, prefabrik eserlerin kullanımı çağdaş sanat anlayış sürecinin başlangıcını oluşturmuştur. Çağdaş Sanat olarak adlandırılabilen bu dönemde, pek çok alanda çalışan ancak ortak kaygıları paylaşan sanatçılar yeni malzemeler arayışına girmiş ve sanata yenilikçi yöntemler sunmuştur. Seçtikleri şeyleri bu anlatı diline dayanarak geliştirmeye ve bir araya getirmeye başlamıştır (Sarı, 2013, s.1). Çağdaş sanatın ilk dönemlerinde teknolojinin kullanımı, her malzemenin mecrasını istikrarlı bir şekilde genişletmesine ve hatta sanatın sınırlarını zorlamasına olanak tanımıştır. Teknolojinin ve yeni medyanın sanata sağladığı katkıları sayesinde sanatçılar, modern medya bilgisinin daha hızlı ilerlemesiyle daha da fazla nüfuz kazanmıştır. Ancak, tarihçiler, eleştirmenler ve teorisyenler bu dönemin tam olarak ne zaman başladığı konusunda fikir birliğine varamasalar da, Çağdaş Sanat genellikle sözde modern dönemi takip eden dönem olarak tanımlanmıştır (Medina, 2013, s. 7). "Günümüzde", "o güne özgü" ve "dönemle eş zamanlı" olan her şeyi ifade eden "çağdaş"

terimi, yaratıldığı dönemin belirgin dinamiklerini yakalayan olarak yorumlanabilir (Sarı, 2013, s. 11).

Bu araştırmada, çağdaş dönemde çalışan sanatçıların sanat araştırmaları eserlerinde alternatif malzemeleri nasıl kullandıkları ve yansıttıkları analiz edilecektir. Çağdaş sanat farklı malzemelerin kullanımlarıyla hem entelektüel hem de görsel olarak zenginleşmektedir. Sanatçılar, çalışmayı seçtikleri malzemeler aracılığıyla izleyiciyle yeni bağlantılar kurmuşlar, bu yaklaşımla da Türkiye'deki güncel sanat ortamında öne çıkmışlardır. Sanatçılar, kendilerine özgü malzeme seçimleri aracılığıyla hem yerel hem de dünya çapındaki temaları ele almışlardır. Bu tez araştırmasında, çağdaş sanatta alternatif malzeme kullanımlarının kökenleri, sanat yaratım süreçlerini nasıl etkilediği ve bu durumun özellikle Türk sanatçıların pratiklerinde nasıl ortaya çıktığını araştırmak, anlamak ve sanatsal bağlamda karşılaştırmalar ve analizlerle yapmak amaçlanmıştır. Çalışmada çağdaş sanat araştırmaları ve çağdaş sanat eserlerinin analizleriyle birlikte, sanatçıların sanata katkıları ve çağdaş sanat izleyicilerine yeni bakış açıları sunmakta, Çağdaş Türk Sanatı literatürüne katkı sağlamak hedeflenmiştir. Çağdaş sanatta malzeme kullanımları ile yapılmış kişisel çalışmalar tezin son bölümünde yer almaktadır. Çalışmalarda kullanılan malzemelere ilişkin detaylar ve anlatımlar bulunmaktadır.

Çalışmanın Önemi

Tez çalışmasında Çağdaş sanatta farklı malzeme kullanımı ve yaratıcı sürece etkileri üzerine temellenmektedir. Bu tez, sanatçıların kavramsal deneyimlerinin nasıl şekillendiğini incelemeyi; malzeme kullanımlarının ve uygulamalarının farklılıklarını ortaya koymayı ve güncel sanatta bakış açılarının değişen ve dönüşen yaratıcı süreçleri nasıl etkilediğini araştırmayı amaçlamaktadır. Geleneksel olmayan endüstriyel malzemeleri kullanmak, sanatın geleneksel sınırlarının dışına çıkması, sanatçıların çevreleriyle, toplumla ve politik gerçeklerle etkileşim kurmalarında da güçlü bir araç haline getirmektedir. Bu araştırma, Türk sanatçılarının malzeme deneylerinde uluslararası eğilimleri nasıl benimsediklerini, yeniden yorumladıklarını ve kültürel ile sosyopolitik çevrelerini yansıtan özgün sanatsal pratikler oluşturduklarını incelemesi bakımından önem taşımakta ve literatüre katkı sağlamaktadır. Geleneksel olmayan malzemelerin yaratıcı süreç üzerindeki etkisini inceleyerek sürdürülebilirlik sorunları, değişen sanatsal kimlikler ve çağdaş Türk sanatında malzeme ve anlam arasındaki ilişkiye ışık

tutmaktadır. Araştırmada, malzeme seçimlerinin hem araç hem de mesaj olarak sanat alanında kullanılacağına dair deneyimlere dair kapsayıcı bilgiler yer almaktadır.

Çalışmanın Amacı

Bu araştırmanın temel amacı, alternatif malzeme kullanımının çağdaş sanat bağlamında sanat üretim süreçleri üzerindeki etkilerini incelemektir. Özellikle Türk sanatçıların güncel yaklaşımları üzerinden, kullanılan malzeme yalnızca teknik bir unsur değildir. Aynı zamanda bir ifade biçimi, kavramsal içerik taşıyıcısı ve hatta bir eleştiri aracı olarak nasıl işlev gördüğü araştırılmaktadır.

Bu araştırmada sanatçıların geleneksel malzeme anlayışını nasıl dönüştürdükleri ve alternatif malzemeler kullanarak bu sınırları nasıl aştıkları incelenmiştir. Ayrıca, alternatif malzeme seçiminin sanat eserinin anlamını ve izleyici ile kurduğu ilişkiyi nasıl dönüştürdüğü incelenmiştir. Türkiye’de çağdaş sanat üretimi içinde alternatif malzeme kullanımının ne tür eğilimler gösterdiği araştırılmıştır; bu bağlamda seçilen Türk sanatçıların malzeme tercihlerini nasıl belirledikleri ve bu tercihlerin eserlerine nasıl yansıttıkları değerlendirilmiştir. Son bölümde malzemenin sanatsal üretim sürecindeki yeri ve sanatçının kavramsal yaklaşımını nasıl biçimlendirdiği tartışılmıştır. Bu sorular aracılığıyla, malzemenin çağdaş sanattaki rolü ve Türk sanatçıların nasıl karşılandığına ilişkin değerlendirmeler yapılmıştır.

Çalışmanın Yöntemi

Bu araştırmada nitel araştırma yöntemi esas alınmış ve çağdaş sanat alanındaki sanatsal üretimlerin kavramsal ve biçimsel boyutları incelenmiştir. Konu kapsamında seçilen sanatçıların çalışmaları betimsel analiz yöntemiyle ele alınmış ve sanatçının malzeme tercihleri üzerinden içerik analizi yapılmıştır.

Veri toplama sürecinde sanatçı, kataloglar, sergi metinleri, akademik tezler ve sanat eleştirileri gibi birincil ve ikincil kaynaklardan yararlanılmıştır. Sanatçıların doğrudan ifadelerine ve çalışmalarına ulaşılmış, yorumların daha derinlemesine yapılması sağlanmıştır.

Çalışmada, vaka çalışması yöntemi kullanılarak Türkiye’den seçilen bazı çağdaş sanatçıların üretimleri ayrıntılı olarak incelenmiş; özellikle alternatif malzeme

kullanımının sanatçının kavramsal yaklaşımına ve anlatı diline katkıları değerlendirilmiştir. Örnek olay incelemelerinde Ayşe Erkmen, Ahmet Güneştekin, Refik Anadol, ve Füsün Onur, gibi sanatçılar alternatif malzeme kullanımı açısından incelenmiştir.

Bu araştırmanın yöntemi, görsel analizin yanı sıra, malzemenin sanatçının düşünsel süreci içindeki işlevini ve anlamını kavramaya da odaklanmıştır. Bu şekilde, malzemenin sanatın içerik boyutu üzerindeki etkisi çok yönlü bir yaklaşımla ele alınmıştır.

Çalışmanın Sınırlılıkları

Bu çalışma, çağdaş sanatın tamamını kapsamak yerine, alternatif malzeme kullanımına odaklanılmıştır; bu bağlamda kavramsal sanat ve disiplinlerarası yaklaşımlarla ilişkilenen malzeme tercihlerine ağırlık verilmiştir. Bu araştırmanın kapsamı, geleneksel malzeme kullanımını (tuval, yağlı boya, klasik heykel malzemeleri vb.) merkeze almamıştır. Tez çalışması, genel anlamda dünya çağdaş sanatından önemli sanatçılara ilk bölümde yer verilmiştir. Ancak tezde Türkiye’de faaliyet gösteren Türk sanatçılar üzerinden temellendirilmiştir. Bu çerçevede, seçilen sanatçıların eserleri örnek olay yöntemiyle analiz edilmiştir. Tezde ele alınan sanatçıların seçilme nedeni, eserlerinde alternatif malzemeler kullanmaları ve çağdaş Türk sanatçıları olmalarıdır. Sanatçıların sanatsal pratiklerinde alternatif malzemeleri ne amaçla ve nasıl kullandıkları üzerine araştırma yönelenmiştir.

Tez kapsamında ele alınan dönem, özellikle 2000’li yıllardan günümüze kadar olan süreci içermektedir. Bu zaman dilimi içinde alternatif malzeme kullanımında gözlemlenen dönüşümler analiz edilmiştir. Dolayısıyla geçmiş dönemlerdeki örnekler yalnızca tarihsel zemin oluşturmak amacıyla sınırlı düzeyde tutularak değerlendirilmiştir.

Tezin Yapısı

Bu tez toplam dört bölümden oluşmaktadır. Her bir bölüm, araştırma sorularına yanıt vermeye yönelik olarak ve belirlenen amaçlar doğrultusunda yapılandırılmıştır.

Giriş kısmı bölümde konunun tanımı, çalışmanın amacı, sınırlılıkları, kullanılan yöntem ve genel yapı hakkında bilgi verilmiştir.

Birinci bölümde, çağdaş sanatın tarihsel gelişimi ele alınmakta ve bu gelişimin Türkiye'deki yansımaları incelenmektedir. Aynı zamanda sanatta malzeme anlayışının dönüşümü, disiplinler arası yaklaşımlar ve kavramsal sanatla olan ilişkisi değerlendirilmiştir.

İkinci bölüm, alternatif malzeme kavramına odaklanmakta; dijital, geri dönüştürülmüş, organik ve endüstriyel malzemelerin çağdaş sanattaki yeri ele alınmaktadır. Malzemenin estetik ve kavramsal rolü bu bölümde detaylı olarak tartışılmıştır.

Üçüncü bölümde, Türkiye'den seçilen çağdaş sanatçılar ve onların üretimleri üzerinden malzeme kullanım biçimleri incelenmiştir. Sanatçıların seçtikleri malzemeler, tematik yorumlar ve ifade biçimleri üzerinden değerlendirilmiştir.

Dördüncü bölümde alternatif malzemeler kullanılarak yapılan kişisel sanat çalışmaları sunulmuş ve açıklamalar yapılmıştır.

Sonuç bölümde ise araştırmanın genel bir değerlendirmesi yapılmış; ulaşılan bulgular özetlenmiş ve gelecek çalışmalar için öneriler sunulmuştur.

1. BÖLÜM: ÇAĞDAŞ SANAT GELİŞİMİ VE TÜRK SANATINA YANSIMALARI

1.1. Çağdaş Sanatın Gelişimi

Toplum ve sanat, yirminci yüzyılın bilimsel ve teknolojik gelişmelerinden etkilenmiştir. Genel olarak, yüzyılın başında farklı avangard gruplar tarafından giderek daha fazla yorumlanan sanat biçimleri, 1960'larda Çağdaş Sanat'ın temelini oluşturmuştur. "Çağdaş Sanat" ifadesi sanat dünyasında ancak 1960'larda ortaya çıkmıştır (Durmaz, 2018, s. 51). Geleneksel dilden uzaklaşıyor muş gibi görünen bir dizi kavramsal değişimi bünyesinde barındırır da, geçmişi tamamen göz ardı etmeyen bir bakış açısını da temsil etmektedir. Bu anlamda, hem klasik hem de klasik olmayan sanat biçimlerini kapsamaktadır.

Medina (2013), "çağdaş sanat" teriminin "modern" dönemden sonraki on yıllarda yaratılan eserleri ifade ettiğini belirtmektedir. Birçok gerçek dünya bağlamına uyum sağlayabilme, modern ve çağdaş sanatın ayırt edici bir özelliğidir (Medina, 2013, s. 7-8). Rajchamn (2013), görsel sanatların çağdaş sanatla birlikte, resim veya heykelde geleneksel bir eğitime ihtiyaç duymadan, sanatın bu iki disiplinden bağımsız olarak var olabileceği keşfedilmemiş alanlara yöneldiğini ileri sürmektedir. Rajchamn'a (2013) göre, Pop sanatçıları performanslar yerine süreçlere, şiir yerine dil sanatına ve müzik yerine ses sanatına öncelik vermiş; bu doğrultuda kavramsal sanattan uzaklaşarak daha gündelik olanı merkeze almışlardır (s. 27–28). Agamben (2013), "çağdaş" teriminin modern yorumcular tarafından hem şimdiki zamanı hem de geleceği kapsayan yeni olguları tanımlamak amacıyla kullanıldığını belirtmektedir. Ona göre, çağdaşlık, bizi daha önce hiç deneyimlemediğimiz bir zaman ve mekâna taşımayı ifade etmektedir. Bununla birlikte, çağdaşlık kavramı; tarihi yeniden yorumlamak, zamanı bölüp parçalayarak dönüştürmek ve farklı dönemlerle yeni bağlantılar kurmak gibi çeşitli faaliyetleri de kapsamaktadır (Agamben , 2013, s. 50).

Groys'a (2013) göre, bu konuya yaklaşmanın bir yolu da "şimdiki anda" var olmaktır. Bu yaklaşım, belirli geleneklerden uzaklaşma ve geleceğe yönelik özlemlerimizi azaltma gerekliliğini vurgulamaktadır (Groys, 2013, s. 55) . Dil ve sözcük dağarcığı merceğinden bakıldığında, "çağdaş" terimi, günümüze özgü, o dönemi yansıtan ve söz konusu çağla çağdaş olan her şeyi ifade eder. Sarı'ya (2013) göre, çağdaş sanat, aynı zamanda bu dinamiklerin ilk ortaya çıktığı çağ olan günümüz sanatını temsil ediyor olarak görülebilir

(Sarı, 2013, s. 11). Çağdaş sanatın gelenekten bir kopuşu benimsemekte olduğu ancak geçmişten kurtulmanın gerekliliğine inanmayan bir estetik bir duruş da sergilediği söylenebilir. Ancak sanatçılar, değişen dönüşen hızlı hareket eden yaratıcı eğilimler içinde tanımlanmış sınırların olmaması nedeniyle birçok farklı dalda ve yöntemde eserler üretebilmişlerdir. Bu durum, çağdaş sanatın medya olanaklarını genişletmiş ve çeşitlendirmiştir. Danto (2010), çağdaş sanatın ayırt edici özelliklerinden birinin, iyi sanatı neyin oluşturduğuna dair a priori (önce veya önce gelen) standartların yokluğu olduğunu savunur; bu, modern çağda çalışan sanatçıların terimi uygun gördükleri gibi yorumlamakta özgür oldukları anlamına gelmektedir. Danto'ya (2010) göre çağdaş sanat, galerilerde ve müzelerde sergilenen cansız parçalar olarak değil, sanatçıların birbirleriyle tarih veya biçimsellik açısından hiçbir ilişkisi olmayan, ancak bir argümanı ima etmeye veya desteklemeye yarayan, ya kendilerini ya da nesne topluluklarını içeren gösteriler inşa etme yöntemleri olarak düşünülmelidir (Danto 2010, s. 27-28). Çağdaş sanatın daha önce bilinmeyen stilleri kullanımı-doğaçlama, spontane veya kavramların sınırında nadiren deneyimlenen medyasıyla karakterize edilen- bir üretim stilinden stilleri kullanma yöntemine evrilmiştir; artık yalnızca günümüz sanatını kapsamamaktadır. 1960'lardan sonra, çağdaş sanatta Pop, Minimalizm ve Kavramsal Sanat gibi geniş bir yelpazede stil ortaya çıkmış ve bu da karmaşık bir şekilde iç içe geçmiş çok çeşitli medya ve anlatı biçimleri sunmuştur. Bu, Medina'nın çağdaş sanatta her türlü uygulamanın hoş karşılandığı yönündeki iddiasını desteklemektedir (Durmaz, 2018, s. 52).

20. yüzyılın ortalarından bu yana sanat, modernist normların ötesine geçerek çok yönlü ve eleştirel bir yapıya bürünmüştür. II. Dünya Savaşı sonrası dönemde ortaya çıkan toplumsal değişimler, bireyin özne olarak yükselişi, teknoloji ve yaşamın iç içe geçmesi ve tüketim kültürünün yükselişi, hem üretim biçimini hem de sanatın anlamını derinden etkilemiştir (Smith, 2009). Modernizmin tekil anlatılarına karşı gelişen çağdaş sanat, çoğulcu bir bakış açısı sunar; bu bağlamda sanat artık yalnızca biçimsel güzellik değil, aynı zamanda toplumsal ve kavramsal içerik de üretmektedir.

Çağdaş sanat kavramı, belirli bir akımı değil, zamansal ve entelektüel bir çerçeveyi ifade etmektedir. Terry Smith'in (2009) belirttiği gibi, çağdaş sanat, küresel ve yerel olanı aynı düzlemde ele alan, zamanın ruhunu yansıtan bir üretim biçimidir. Sanatçılar artık yalnızca estetik biçimleri değil, aynı zamanda politik, ekolojik ve kültürel konuları da ele almaya başlamıştır. Bu dönüşüm, yalnızca sanatın ifade dilini değil, kullanılan malzemeleri de

çeşitlendirmiştir. Çağdaş sanatın gelişimi, özellikle 1960'lardan bu yana, kavramsal sanat, performans sanatı, enstalasyon, video sanatı ve dijital sanat gibi türlerin yükselişiyle belirginleşmiştir. Bourriaud'a, (2002) göre bu türler, sanatçıların geleneksel araçları terk edip deneysel ve disiplinlerarası yöntemlere yönelmelerinin önünü açmıştır. Sonuç olarak, sanatın mekânsal sınırları genişlemiş, galeriler dışındaki üretimler ve kamusal alanlara müdahaleler artmıştır.

Küreselleşmenin etkisiyle sanat üretimi farklı kültürler arasında daha fazla etkileşim göstermiş ve Batı merkezli sanat anlayışına alternatif bakış açıları gelişmiştir. Özellikle postkolonyal söylemler ve yerel kültürlerin sanat üretiminde görünürlüğü, çağdaş sanatın çoğulcu yapısını destekleyen temel dinamikler arasında yer almaktadır (Enwezor, 2003). Dolayısıyla çağdaş sanat yalnızca biçimsel bir dönüşümü değil, aynı zamanda entelektüel bir evrimi de temsil etmektedir. Bu bağlamda, bu senaryo Türkiye'de 1970'lerde, Batı'nın aynı on yıllardaki kavramsal çıktılarının aksine, bir avuç eser ve 1980'lerde büyük bir hareketle ortaya çıkmıştır. 1990'larda sanat ve sanatçı yaratma konusunda daha özgür bir tavır belirginleşmiştir. Özetle, Türkiye'de geleneksel sanat anlayışına meydan okuyan yapıtların yer aldığı sergilerin, modernleşme hareketinin ilk işaretleri olduğu söylenebilir. 1980'den beri aralıksız olarak düzenlenen "Çağdaş Sanatçılar İstanbul Sergileri" ve 1977'den 1987'ye kadar iki yılda bir İstanbul'da düzenlenen "Yeni Eğilimler Sergileri"nin, Türkiye'nin modernleşme hamlesiyle bağlantılı sergiler olduğunu belirtmektedir. 1984'te başlayıp ihtiyaç duyuldukça devam eden "Öncü Türk Sanatından Bir Kesit" sergileri, pratiklerini geleneksel tuval sınırlarının ötesine taşıyan sanatçıları sergilemiştir. Tüm bu sergiler daha yaygın olarak Uluslararası İstanbul Bienali olarak bilinen "1. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergisi" ve onlardan önce gelenler 1989-1993 yılları arasında gerçekleşen A, B, C ve D sanat dünyasını canlandırma çabasıdır (Duben ve Yıldız, 2008, s. 20-21). Kadın sanatçıların asıl çıkışlarının 1980'lerde, Türkiye'nin modernleşme çabalarını canlandırmaya çalıştıkları dönemde gerçekleştiği söylenebilir. 1973'te kadınların toplumsal konumunu inceleyen bir sergide yer alan Nil Yalter'in "Topak Ev" adlı eseri, feminist sanat tanımına uyan nadir örneklerden biridir.

Duben ve Yıldız'a (2008) göre, Nil Yalter'in yetmişli yıllarda iç göçün yarattığı çok sayıda kadın ve erkek tipini ele aldığı eserlerinin ardından, seksenli yıllarda Latife Tekin'in edebi üretimleri ile İpek Duben ve Gülsün Karamustafa'nın sanatsal çalışmaları bu temayı farklı disiplinler üzerinden sürdürmüştür (s. 20–21). Aynı dönemde Fusun

Onur ve Gülşen Çalık, Türkiye’de enstalasyon çalışmaları gerçekleştirmiştir. Gülşen Çalık’ın 1976 yılında Galeri Baraz’da sergilenen "Şölen" adlı enstalasyonu, adeta bir performans havası yaratmıştır (Duben ve Yıldız, 2008, s. 26-27). Masalar, alçı, porselen ve kilden üretilmiş yiyeceklerle donatılmış; arka planda mide kazınmasını andıran bir ses kaydı çalınmıştır. Hem yenmeyen yiyecekler hem de sergiyi ziyaret eden izleyiciler, sanatçının niyetinin merkezinde yer almıştır. Eserin bütün kurgusu, izleyiciyi sürecin bir parçası olmaya davet etmektedir. Bu yazılar çağdaş Türk hareketlerinin temel metinleri olarak değerlendirilebilir. Anlatı dillerini ve medyayı kullanmaları, kavramsal yaratıcı biçimlerin başlangıcına ne kadar yakın olduklarını göstermesi açısından da onları önemli kılmaktadır.

Resim 1: Nil Yalter, Toprak Ev,1973



Kaynak: <https://www.nilyalter.com/works/43/topak-ev-1973.html> Erişim Tarihi 05/05/2025

Resim 2: Gülşen Çalık, Ziyafet, 1976



Kaynak: <https://gulsencalik.com/for/> Erişim Tarihi 10/05/2025

Balkan çağdaş Türk sanatında öncü isimlerden biri olan Naci İslimyeli, sanat kariyerine ressam olarak başlamış; daha sonra enstalasyon, performans ve video gibi alanlara yönelmiş, bu yönelimler anlatı dilinde keşfedilmemiş alanları araştırmasına olanak sağlamıştır. Çalışmalarında sıklıkla kendi bedenini çağdaş Türk sanatıyla bütünleştiren ve insanın varoluş yolculuğuna odaklanan İslimyeli, Yılmaz'ın (2011) belirttiği gibi, 1994 yılında İstanbul Aksanat'ta "Deli Gömleği" (1991) adlı eserini (bkz. Resim 3) sergilemiştir (Yılmaz, 2011).

Sanatsal olarak bu eser, dilin bir kanvas gömlek yüzeyine nasıl benzetilebileceğini göstermektedir. Kaligrafi yazıların yanı sıra, bir klozetin iç kısmını kullanarak gömleğine bir otoportre de dikmiştir. Sanatçı, "Günahlar ve Sevaplar" (1995) adlı eserinde, her iki omzunda bir kitap tutarken sırtını denize dönmüş; bu eser, bireyin hem ilahi olanla hem de kendisiyle mücadelesini vurgulamıştır. Sağ elin iyilikleri, sol elinse kötülükleri kaydettiği İslam inanç sistemine de kısaca değinmektedir. Çağdaş ve güncel kalma çabası içinde olan İstimyeli, eserlerinde figürü doğrudan yakalamak için hem geleneksel medyayı hem de fotoğrafçılığı kullanmaktadır. Tuval üzerine boyanın yanı sıra hazır bir belge de kullanan bu eser, Türkiye'deki Çağdaş Sanat'ın bir örneği olarak görülebilir.

Resim 3: Balkan Naci İslimyeli, Deli Gömleği, 1991



Kaynak: <https://www.mutualart.com/Artwork/Deli-Gomlegi/287E49F98124134F> Erişim Tarihi 11/05/2025

Avangart bir sanatçı olan Sarkis, 1960 yılında resim yapmaya başlamış ve 1964'te Pop Art ve diğ r alternatif sanat akımlarını incelemek üzere Paris'e taşınmıştır. Eserleri birçok kişisel ve karma sergide yer almış ve 1967'de Paris Bienali'nde resim dalında birincilik ödülüne layık görülmüştür. Sarkis daha sonra metal levhalar, kablolar, neon ışıklar, elektrik bileşenleri, su, katran ve atık malzemeler gibi çok çeşitli malzemeler kullanmıştır. 1969 yılına gelindiğinde Bern Kunsthalle'de Harald Szeemann'ın düzenlediği "Tutumlar Biçime Dönüştüğünde; Yapıtlar-Kavramlar-Süreçler-Durumlar-Bilgiler" adlı sergiye katılmıştır (Duben ve Yıldız, 2008, s. 320)

Sarkis'in ilk kişisel sergisi 1983 yılında Türkiye'deki Maçka Sanat Galerisi'nde gerçekleşmiştir. Adı ve soyadının Bach'ın besteleriyle yazıldığı bir goblen 1985 yılında kendisi tarafından yapılmıştır. Sarkis, 1986'da Maçka Sanat Galerisi'nde bir sergi açarak Türk sanat sahnesindeki yerini sağlamlaştırmaya çalışmıştır. Gençliğinden ilham alarak yaptığı bir enstalasyonda heykeller, küvetler, balıkçı tekneleri, radyolar, ayakkabılar ve suluboya resimler yer almaktadır. Sergide Sarkis'in biyografisi de yer almıştır. Avangart sanatçı Sarkis, 1960'ta resim kariyerine başladıktan sonra 1964'te Paris'e yerleşmiştir. Çok sayıda kişisel ve karma sergi a manın yanı sıra Pop Art da dahil olmak üzere alternatif sanat akımları hakkında da bilgi edinmiştir. Sarkis, sonraki eserlerinde metal levhalar, elektrik akımını ileten elemanlar, kablolar, neon ışıkları, katran, su ve atık eşyalar gibi çok çeşitli malzemeleri kullanmıştır. Harald Szeemann'ın 1969 Bern

Kunsthalle sergisi "Tutumlar Biçime Dönüştüğünde; İşler-Kavramlar-Süreçler-Durumlar-Bilgiler"e katılmış olması, özgün yaklaşımının başarılı bir çalışma olduğunu göstermektedir (Duben ve Yıldız, 2008).

1985 yılında Maçka Sanat Galerisi'nde, içinde bir Bach bestesi de bulunan tuğlalardan bir goblen yapmıştı. Sarkis bu eser üzerinde çalışırken aynı zamanda Türk sanat ortamını da tanımaya başlamıştır. Sarkis, 1986 yılında Türkiye'den ayrıldıktan yirmi yıl sonra, Türkiye'deki ilk önemli girişimi olan "Çaylak Sokak" sergisiyle konumunu ortaya koymayı amaçlanmıştır. Sergi, yeni bir atmosfer yaratmak için kullanılan malzemeleri birbirine bağlamış ve aynı zamanda Sarkis'in Türkiye geçmişinden otobiyografik temalar da içermiştir. Amcasının aletlerini, küveti, balıkçı teknesi replikasını ve radyoyu temel olarak kullanarak Sarkis, gençliğini yansıtan bir enstalasyon oluşturmaktadır. Bir minyatür, tuval üzerine yapılmış bir yağlıboya tablo ve aynı eserlerin suluboya örnekleri, sanatçının sunduğu eserler arasında yer almaktadır. Sanatçının hafızası, sanatçının tarihini esere dahil eden kaidede somutlaşmaktadır (Duben ve Yıldız, 2008).

Resim 4: Sarkis, Çaylak Sokak, 1986



Kaynak: <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/207519> Erişim Tarihi 05/05/2025

Resim 5: Sarkis, aylak Sokak, 1986



Kaynak: https://www.mackasanatgalerisi.com/upload/dokumanlar/sarkis_caylak_sokak.pdf Erişim Tarihi 05/05/2025

Resim 6: Sarkis, aylak Sokak, 1986



Kaynak: https://www.mackasanatgalerisi.com/upload/dokumanlar/sarkis_caylak_sokak.pdf Erişim Tarihi 05/05/2025

Sarkis'in Türkiye ve yurt dışındaki önceki sergilerinde koruduğu özelliklerin çoğu aylak Sokak'ta da görülebilir. Sarkis, eserlerine sıklıkla kişisel anıları ve hikâyeleri dahil eden bir sanatçıdır. Sanatı çoğunlukla anılarına dayanmaktadır. Eserlerinde hem kendi

tarihinden hem de kullandığı yerlerin ve nesnelerin tarihçelerinden, toplumsal hafızadan öğeler barındırmakta, bir araya getirmekte ve bugüne taşımaktadır. Bu zihniyetin bir sonucu olarak Sarkis, gerçek hayatıyla yaratıcı uğraşları arasındaki sınırları silerek bir sanat nesnesine dönüşmektedir. Bu yöntemle, kişisel bir bağ kurduğu Joseph Beuys'la daha yakınlaşmaktadır. Sanatı toplumsal ve politik bir eylem olarak gören Beuys'un izinden giderek, kendi eylemlerini de sanat eserine dönüştürmüştür. Sanatçı performansı ile öne çıkmaktadır. Yazılarında güçlü bir ruhsal alt akım ve ölçülü bir politik söylem bulunmaktadır.

1970'ler ve 1980'lerde Türk sanatçıların yarattığı eserler sonucunda çağdaş Türk sanatında gerçek bir değişim ve gelişim yaşanmıştır. 1970'lerde sahneye çıkan ve bir değişim yolculuğu izleyen Nil Yalter ve Sarkis gibi sanatçıların eserleri, çağdaş sanatın gelişimi için önemli bir zemin hazırlamıştır. Bu dönemle ilişkilendirilen sanatçıların, performans ve enstalasyon gibi yöntemlerle farklı mecralar ve tematik içerikler deneyerek, dönemin sanat dünyasına yeni bir bakış açısı getirdikleri tartışmasıdır (Canbulat, 2019; Tercaner, 2017).

Çağdaş Sanatı sıklıkla analiz eden Groys (2013), 21. yüzyılda sanatın yeni bir seri üretim ve tüketim dönemini başlattığını iddia etmektedir. Küresel nüfus artık internet tabanlı iletişim kanalları ve bilgi ağları aracılığıyla filmlere, görsellere ve metinlere erişebilmektedir (kitlese saplantı). Sonuç olarak, çağdaş sanat eserlerini tüketmek popüler kültüre yerleşmiştir (Groys, 2013, s. 66).

Steyerl (2013), "çağdaş sanat" teriminin muğlak bir terim olduğunu, gerçek bir içeriği olmayan genel bir marka adı olduğunu ileri sürmektedir. Hızla rafine edilen sanat üretimi veya varlıklı kesimin ciddi tercihlerinin birikimi, çağdaş sanatı oluşturur. Anarşisiyle şaşkına dönmüş bir dünya, onu oyun alanı haline getirmiştir. "Çağdaş Sanat" dediğimiz şey, aslında kapitalist ideolojinin bir paravanıdır. Modern ve çağdaş sanat, estetik kaygılar kadar pratik kaygılarla da ilgilenmektedir. Besin kaynağı, yüksekten alçağa doğru alçalan sürecin kırıntılarıdır. Kavramsal olarak, Batı'ya odaklanmış müzeler ve galerilerle sınırlı kalmayıp, her yere mantar gibi yayılmaktadır (Steyerl, 2013, s. 83-84). Artık birçok kişinin kabul ettiği gibi, çağdaş sanattaki sanat eserleri aslında gelir elde etmek için bir hiledir. Başka bir deyişle, Artun'a (2012) göre, yalnızca talep olduğunda sanat eseri olarak kabul edilirler ve bu talep geçicidir. Diğer tüm ürünler gibi, çağdaş sanat eserlerinin yaratıcı değeri, herhangi bir içsel sanatsal avantajdan ziyade marka değerine

dayanmaktadır (Artun, 2012, s. 44-47). Bu açıdan bakıldığında, popüler kültürü yapıtlarına entegre eden sanatçı Jeff Koons'un çağdaş sanat ve sanatçıların geleneğin kısıtlamalarından kurtularak, malzeme, estetik, tarih ve benzeri unsurlarla özgürce deneyler yapabilmelerini öngördüğünü söyleyebilir (Alkış, 2015, s. 169). Günümüzde sistemin, ekonomik değer ürettiği sürece her şeyin sanatın bir parçası olarak görülmesi gerektiği anlayışını benimsediğini söylemek mümkündür. Bu, sanat piyasasının nihai satış fiyatında sanatçıdan daha fazla söz sahibi olduğu anlamına gelmektedir. Ayrıca, sanatçılar önceden yapılmış öğelere yeni bir hayat ve önem vermenin yollarını her zaman aramışlardır, bu nedenle bu öğeleri çalışmalarında kullanma pratiği zamansızdır. Günümüzün doğası çoğunlukla nesnelerden oluşmaktadır. Bu açıdan bakıldığında, birçok sanatçının ilhamını gündelik yaşamda gördüğü sıradan şeylerden aldığı sonucuna varmak mümkündür.

1.2. Sanatta Malzeme Anlayışı: Tarihsel Süreç

Günümüzdeki kapsamı içinde sanat olgusu çeşitli isimlerle anılmış ve çeşitli tarihsel anlayışlarla gelişmiştir. Sanat, bu tanımlara göre evrimleşmiş, yeni anlamlar kazanmış ve yeni amaçlara hizmet etmiştir. Sanat, dünya algılarımızla birlikte zaman içinde değişmiş; öncelikle bir zanaat olmaktan çıkıp "Güzel Sanat" olarak kabul edilmeye başlanmış; ardından "Güzellik" terimi yerini "Modern"e ve son olarak da "Çağdaş"a bırakmış; bu kavram ve ifadeler, sanatın tanımına veya tanım eksikliğine dair anlayışımızı şekillendirmiştir. Bununla birlikte, sanatın önemi, faydası, bağlılığı ve değeri zamanla daha belirgin veya daha az belirgin hale gelmiştir. Sanatın dinamik bir olgu olmasına rağmen, geçmişte popüler olan birçok biçim ve stil, üretim yöntemleri (taş oymacılığı gibi) ve konular (insan veya hayvan tasvirleri gibi) bugün hala kullanılmakta ve takdir edilmektedir. Ancak insanla ilgili küresel kavramların tanımları da tarih boyunca evrilmiş ve çeşitlenmiştir. Bu çerçevede, bir olgu olarak sanat, tarih boyunca birçok maddi ve manevi yorumla ortaya çıkmış ve bu fikirlerin fiziksel bir tezahürü olarak hizmet etmiştir. Dolayısıyla, bir olgu olarak sanat, tanımı, önemi, kullanımı ve yakınlığı açısından yıllar içinde değişime uğramıştır (Sarı, 2018).

Resim 7: Anubis Heykeli, M.Ö. 15. ve 12. Yüzyıllar Arası



Kaynak: <https://listelist.com/gargoyle-gotik-mimari-heykel/> Erişim Tarihi 25/05/2025

Resim 8: Gotik Döneme Ait Bir Gargoyl Heykeli, 12. ve 17. Yüzyıllar Arası



Kaynak: <https://listelist.com/gargoyle-gotik-mimari-heykel/> Erişim Tarihi 25/05/2025

Resim 9: Peter Paul Rubens, Kaplan ve Aslan Avı, 1618



Kaynak: <https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-r/rubens-peter-paul/peter-paul-rubens-kaplan-ve-aslan-avi-9359/> Erişim Tarihi 28/05/2025

Zamanla, hem pratik kaygılar hem de estetik tercihler sanatçıların malzeme seçimlerini etkilemiştir. Taş, toprak ve kemik tarih öncesi çağda kullanılan temel malzemelerdir. ancak taş, bronz ve mermer gibi zarif ve uzun ömürlü malzemeler antik çağ boyunca ortaya çıkmıştır. Mermer ve yağlı boya gibi klasik malzemeler, temsil ettikleri yüksek statü nedeniyle Rönesans boyunca sanatın temelini oluşturmuştur (Gombrich, 2004). Sanatçılar, üretim yöntemlerinin değiştiği Sanayi Devrimi'nden sonra yeni malzemelerle karşılaşmıştır; bu gelişme, özellikle yirminci yüzyılda büyük bir devrime yol açmıştır. Geleneksel zevklere bir tepki olarak, Dada ve Sürrealist sanatçılar eserlerinde bulunmuş nesneleri ve üretilmiş malzemeleri kullanmaya başlamışlardır; bu harekette bir dönüm noktası, Duchamp'ın "hazır yapıt" kavramıyla gelmiştir (Hopkins, 2000).

II. Dünya Savaşı'ndan sonra malzemeler yalnızca bir araç olmaktan çıkıp, sanatçıların kendilerini ifade etmek için kullanabilecekleri bir dil haline gelmiştir. Arte Povera, Fluxus, Minimalizm ve Kavramsal Sanat, malzemeyi entelektüel ve biçimsel bir bileşen olarak yeniden ele alan akımlardan bazılarıdır. O dönemde kullanılan organik, geçici, gündelik veya endüstriyel malzemeler, sanatsal içerikle içsel olarak ilişkili olmuş ve malzemenin önemi ortaya çıkmıştır (Tate, 2023).

Resim 10: Pablo Picasso, Boğa Başı 1942, Alberto Giacometti, Köpek, 1951, Jeff Koons, Balon Köpek, 2000



Kaynak: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/614400>_Erişim Tarihi 30/05/2025

Bu bağlamda, malzeme salt biçimsel bir bileşenden, sanatçının kişiliğini, eleştirisini ve entelektüel yaklaşımını yansıtan çok katmanlı bir ifade aracına dönüşmüştür; dolayısıyla sanattaki amacı zamanla değişmiştir. Malzemeler, pratik kullanımlarının yanı sıra sanat tarihi boyunca kültür, fikir ve estetiğin taşıyıcısı olarak da hizmet etmişlerdir. Malzeme bilgisi, değişen estetik ve toplumsal normlarla birlikte zamanla gelişmiştir. Mermer, metal ve taş, eskiden ihtişamın ve estetik mükemmelliğin sembolleri olarak görülürken; Orta Çağ boyunca dinî açıdan önemli vitray ve ahşap işçiliği ön plana çıkmıştır (Gombrich, 1995).

Rönesans döneminde, malzemeler ellerinde birer araç haline geldikçe, sanatçıların becerileri ve tasvir güçleri artmıştır. Işık, gölge ve perspektif gibi fikirlerin bir araya getirilmesiyle yeni bir görsel dil mümkün olmuş ve özellikle yağlı boya, bu dönemde resmin temel aracı haline gelmiştir. Malzeme artık sanatçılar tarafından sonradan akla gelen bir şey olarak görülmemiş; aksine, yaratıcı ifadenin temel bir unsuru olarak benimsenmiştir (Barasch, 2000). Görsellerde görülen tüm eserler farklı dönemlere ait olmakla birlikte, doğa ve hayvan imgelerinden ilham almaktadırlar (bkz. resim 7-10). Bir eserin üretim/yaratım, kültür, insanlık, öz kimlik, sanat/sanatkârlık, değer, kesinlik/güvenilirlik ve biçimsel gerçeklik anlayışı, modelin doğrusal temsilde ve eserlerin biçimsel gerçekliğinde ortaya çıkmaktadır. Biçimdeki bu farklılıklar, farklı dönemlerin insan dünyası hakkında farklı fikirler ortaya çıkardığını ve geliştirdiğini de göstermektedir (Sarı, 2018).

Malzemeler, modernizmin ortaya çıkışı ve 19. yüzyılın sonlarında başlayan sanattaki kırılmalarla birlikte yalnızca biçimsel olmaktan çıkıp ideolojik araçlar haline gelmiştir. Empresyonizm ile başlayan geleneksel biçimsel parçalanma süreci, Dada ve Kübizm gibi

akımlar aracılığıyla çeşitli malzemelerin sanat nesnelere dahil edilmesine yol açmıştır. Marcel Duchamp'ın sıradan nesnelerin sanatsal yaratımlar olarak gösterildiği "Hazır Yapım" fikri, malzemelerin temel doğasını sorgulayan devrim niteliğinde bir değişimi tetiklemiştir (Tomkins, 1996). Yirminci yüzyılın ortalarında, kavramsal sanatın da yardımıyla, malzemeler yalnızca sanat eseri yaratmanın "ne" olduğu değil, aynı zamanda "nasıl" olduğu sorusuna da değinmeye başlamıştır. Bu dönemde, Robert Rauschenberg, Eva Hesse ve Joseph Beuys gibi sanatçılar eserlerinde malzemelerin sembolik anlamlarını, dokularını, bozulabilirliğini ve doğasını merkeze almaktadır. Organik, endüstriyel, yeniden işlevlendirilmiş veya geçici öğeler gibi malzemeler sanat eserine kusursuz bir şekilde dahil edilmiş ve izleyiciyle benzersiz bağlantılar oluşturulmuştur (Jones, 2003). Teknolojideki gelişmeler ve disiplinler arası düşüncenin yaygınlaşması sayesinde, sanat malzemelerine ilişkin güncel bilgilerimiz son yıllarda önemli ölçüde çeşitlenmiştir. Geleneksel olmayan unsurları yaratıcı sürece dâhil etmek artık ikinci doğamız haline gelmiştir. Bunlar arasında dijital medya, biyolojik malzemeler, yapay zekâ ve çevresel faktörler yer almaktadır. Bu nedenle sanatçılar, eserlerini estetik kaygılarının ötesinde çevresel, sosyal ve politik sorunları ele almak için bir araç olarak kullanabilirler.

Gombrich (1997), sanatın resim, heykel, dokuma, ev inşası ve diğerleri dahil olmak üzere herhangi bir faaliyetten doğabileceğini ve her toplumun bir sanatçısı olduğunu belirtmektedir (Gombrich, 1997, s. 39). Karayağmurlar (2007), tekniğin sanatı tanımlamak için yeterli olmadığını; teknik ifadenin nesneyi/maddeyi veya sanat malzemesini şekillendirdiğini açıklamaktadır. Herhangi bir yaklaşımın, verilen malzemeyi kullanarak olayların bütününe şekillendirebileceğine inanmaktadır. Sanatta malzeme, çeşitli yöntemlerle ifade edilerek insanileştirilmiş biçimlerde nesneler dünyasıyla etkileşime girer. Buna karşın, diğer öğeler (örneğin endüstriyel ürünler) kendi doğaları ve amaçları gereği var olurlar. Bu nedenle her sanat yöntemi özgün olmalıdır. Ancak bir sanat eseri, sanatçısının onu teknik bir beceriyle ortaya koyması nedeniyle Platon'un ifadesiyle bir poiesis'tir. Bu öğelere "üretim" adını vermek ise, eserin niteliğini değiştirmez (Durmaz, 2018).

Erden (2016) ve İpşiroğlu (2011) tarafından, Sanayi Devrimi'ni tetikleyen I. Dünya Savaşı sonrası Rusya'daki siyasi ve ekonomik çalkantı vurgulanmaktadır. Moskova gibi Rus şehirlerinde, yaratıcı faaliyetleri destekleyen ve sanatçıları teşvik eden bir burjuvazi

ortaya çıkmış, girişimciler ve iş insanları üretimlerini artırmak için engelleri aşmışlardır. Bu sayede bir sanat piyasası oluşmuş ve sanat birçok başka sektöre yayılmıştır. Rus sanatı, 1912'den 1915'e kadar süren Kübo-Fütürist tarzdan etkilenmiştir. Soyut geometrik şekiller ve insanlığın açgözlülük ile hırstan arındırılması, Kazimir Malevich ve David Burliuk gibi sanatçıların öncülüğünü yaptığı Süprematizm akımının temel temalarıdır. Soyut sanat, Rus Konstrüktivizmi ve Alman Bauhaus okul stili, Maleviç'in safçılığından etkilenmiştir.

Naum Gabo ve Vladimir Tatlin gibi Rus Konstrüktivistleri, eserlerinde endüstriyel, buluntu ve geleneksel olmayan malzemeler kullanarak sanat ile malzeme arasındaki ilişkiyi yeniden tanımlamışlardır. Bu akım, sanatta yeni malzeme kullanımının bağlamı içine yerleştirilmiştir. Bu sanatçılar, sanatı yeni bir toplum inşa etmenin ideolojik ve pratik bir aracı olarak görmüş; Avrupa modernist hareketlerinden ilham alarak 1917 Rus Devrimi gibi toplumsal ve politik dönüşümlerden yararlanmışlardır. Yılmaz'a (2013) göre, bu sanatçılar geleneksel akademik sanat formlarına sırt çevirerek, hem pratik hem de üç boyutlu geometrik parçalar üretmek için endüstriyel hurdalar, metal, tel ve teneke kullandılar ve gerçek yaşam ortamlarından etkilenmişlerdir.

Tatlin, heykeli statik ve sembolik şekillerden uzaklaştırıp, Picasso'nun çalışmalarından ilham alan, sıradan ve endüstriyel unsurlardan oluşan dinamik, mekansal kompozisyonlara doğru taşımada etkili olmuştur. Bu yöntemler iki yönlü bir işlev görmüş, sanatı daha fazla insana daha erişilebilir hale getirmiş ve ardından gelen minimalist ve kavramsal sanat hareketlerinin önünü açmışlardır. Çağdaş sanatta alternatif malzeme kullanımının erken ve belirgin bir örneği olan ve felsefesi "form işlevi takip eder" olan yapılandırmacıların çalışmaları, malzeme dürüstlüğüne ve faydacı tasarıma olan inancı vurgulamıştır (Lynton, 2015, s. 102).

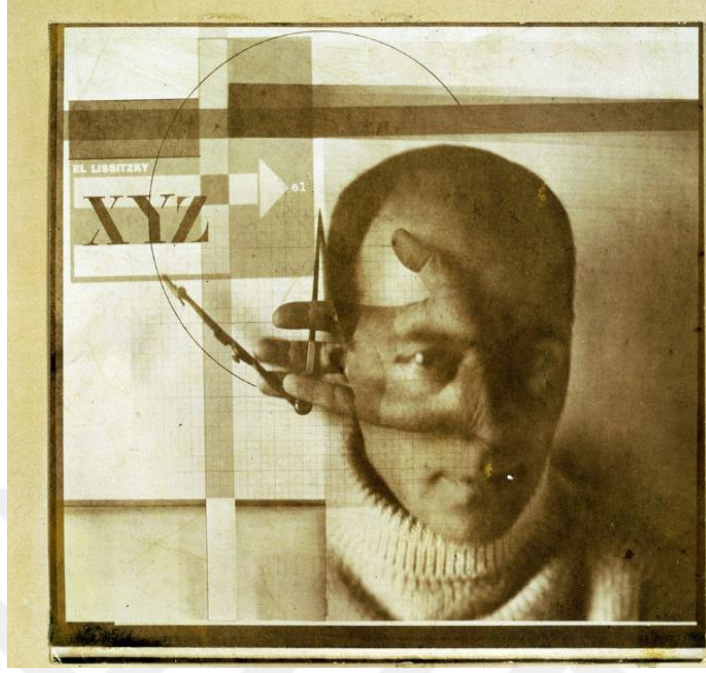
Resim 11: Vladimir Tatlin, Üçüncü Enternasyonal Anıtı'nın Modeli, 1919



Kaynak: <https://www.alamy.com/stock-photo-tatlins-tower-maket-1919-year-136622107.html>
Erişim Tarihi 11/06/2025

Vladimir Tatlin'in Üçüncü Enternasyonal Anıtı (Tatlin Kulesi) ve El Lissitzky'nin grafik tasarımıdaki ilerlemeleri, yeni malzemelerin ve endüstriyel yönlerin Rus Konstrüktivist sanatçılarının çalışmaları ve felsefeleri için ne kadar temel olduğunu örneklendirmiştir. Rus Devrimi'nin bir anıtı ve Eyfel Kulesi'ne bir karşı tepki olarak tasarlanan Tatlin'in tamamlanmamış çelik ve cam yapısı, devrimci ilkeleri temsil ederken aynı zamanda pratik bir sembol işlevi de görmektedir. Antmen'e (2008) göre, çağdaş malzemelerin yenilikçi mimariyi ve politik önemi nasıl temsil edebileceğinin mükemmel bir örneğiydi.

Resim 12: El Lissitzky, İnşacı, Yapımcı- Otoportre, 1924



Kaynak: [https://www.meisterdrucke.fr/fine-art-prints/Eliezer-Markowich-Lissitzky/996365/Le-Constructeur-\(Autoportrait\)---photographie-de-Lazar-Lissitskij-dit-El-Lissitzky-\(Lissitsky-ou-Lissitski\)-\(1890-1941\)---1924---Les-photographies---Van-Abbemuseum,-Eindhoven.html](https://www.meisterdrucke.fr/fine-art-prints/Eliezer-Markowich-Lissitzky/996365/Le-Constructeur-(Autoportrait)---photographie-de-Lazar-Lissitskij-dit-El-Lissitzky-(Lissitsky-ou-Lissitski)-(1890-1941)---1924---Les-photographies---Van-Abbemuseum,-Eindhoven.html) Erişim Tarihi 25/07/2025

Konstrüktivistler, sanatın somut malzemeler ve fiziksel mekânlar aracılığıyla gündelik yaşamın ayrılmaz bir parçası haline gelmesi gerektiğini savunmuşlardır. Tuval kullanımını terk ederek, sanat üretiminde daha mekanik, endüstriyel ve işlev temelli yaklaşımlar benimsemişlerdir. Politik ve ideolojik yönü güçlü bir sanatçı olan El Lissitzky, fotomontaj, kolaj, baskı ve grafik tasarım gibi araçları kullanırken; makinelerden ve çağdaş endüstriyel üretim süreçlerinden esinlenmiştir. Seri üretime ve faydacı estetik anlayışa yönelen bu yaklaşım, sanatçının görsel ifadelerinde fotoğrafik ve mekanik çoğaltma yöntemlerine başvurusuyla somutlaşmıştır (Lynton, 2010). Buluntu ve endüstriyel malzemelerle üretilen eserlerin, toplumsal farkındalık yaratma potansiyeline sahip olduğu düşüncesiyle hareket eden bu sanatçı-tasarımcı-mühendis kimliği, dönemin dönüştürücü estetik anlayışını temsil etmektedir. Bu çerçevede, çağdaş sanatın malzeme repertuarında; geleneksel sanat malzemelerinden endüstriyel malzemelere geçiş, sanat üretiminde köklü bir dönüşümün göstergesi olmuştur.

1.3. Disiplinlerarası Yaklaşım ve Deneysel Sanat

Savaş, disiplinlerarası iş birliği fikrinin Antik Yunan ve Mısır sanatından sonra ilk kez Rönesans döneminde ortaya çıktığını ileri sürmektedir. Savaş'a göre (2010), Rönesans, bilim ile sanatın birlikte çalışmaya başladığı bir dönemdir (Savaş, 2010, s. 6). Sanat alanında disiplinlerarasılık kavramını ele alırken, fikrin çok yönlü yapısı ve disiplinlerarası bağlantıları nedeniyle Leonardo da Vinci en uygun ve belki de ilk örnektir. Sanat tarihinin en etkili sanatçısı olarak kabul edilen Leonardo da Vinci'nin, yaklaşık 500 yıl önce modern yaratıcı görüş ve yöntemi ortaya koyduğu, onlarca bilimin kurucusu olduğu ve sanatı üzerine çok sayıda kitap yazdığı söylenmektedir (Özel, 2007, s. 2). Rönesans boyunca sanatçılar, müzisyenler, mühendisler, mucitler, botanikçiler, mimarlar, anatomistler ve mühendisler onda vücut bulmuştur.

Sanayi Devrimi'ni takip eden otomasyon, sanatçılara çalışabilecekleri çeşitli malzeme ve konulara dair yeni bir bakış açısı kazandırmıştır. Sanatçıların kendi stilleri de bu dönemde ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu dönemde yeni ve çeşitli sanatsal olanaklar ortaya çıkmıştır; dönemin önemli isimleri arasında Marcel Duchamp ve Dada Hareketi yer almaktadır. Plastik sanatların temel unsurlarından biri olan sanatın, geleneksel kalıplardan ve kısıtlamalardan özgürleşmesi, farklı disiplinlerden gelen fikirlerin sanat alanına dâhil olmasına ve böylece evrimsel bir sürecin başlamasına olanak tanımıştır.

Bu sanatçıların ortak noktalarından biri, geleneksel malzemeleri kullanma konusundaki isteksizlikleridir. Günlük yaşamda kullanılan sıradan nesneler sanatın bir parçası hâline getirilmiştir. Fotomontaj, kolaj ve montaj bu dönemde yaygın olarak kullanılan tekniklerdir. Sanat ve gelenekle çelişen bu ürünlerin nitelikleri, onları heykel, resim ya da genel anlamıyla “sanat” kategorisinden uzaklaştırır. Sanatçıların sanata yönelik hoşnutsuzluklarını ifade etme biçimlerinden biri ise, prefabrik nesneleri sanat eseri olarak sergilemektir. Kavramsal Sanat'ın ayırt edici özelliklerinden biri olarak, bu “hazır nesneler” (ready-made), bir fikir ya da kavramın ortaya çıkışıyla eşzamanlı olarak kazandıkları anlamlar aracılığıyla öne çıkarlar (Akgün, 2012, s. 24).

Kurt Schwitters gibi Dadaist sanatçılar, eserlerinde emeğin doğasını ve sanat ile emek arasındaki ilişkiyi sorgulamışlardır. Bu sanatçı, Pop Art, Happenings, Kavramsal Sanat, Fluxus ve multimedya sanatı gibi alanlarda öncü bir rol üstlenmiş; biletler, kırık tahtalar, etiketler ile gazete ve dergi parçaları gibi gündelik nesneleri kullanarak kolajlar ve mekânsal yapılar oluşturmuştur (Savaş, 2010, s. 8). Bu bağlamda, teknolojinin getirdiği

çok disiplinli yaklaşımın öncüsü hiç kuşkusuz fotoğrafın icadı, Kübizmin etkisi ve özellikle 1950'li ve 1960'lı yıllardan sonra hemen her türlü malzemenin sanatsal bir mecra olarak kullanılması olmuştur.

Sanat eseri, çoğaltılması mümkün hâle geldiğinde artık el becerisiyle sınırlı kalmamış ve bu durum sanat eserinin özgünlüğünü zayıflatmıştır. Aura ve tekillik kavramları, çağdaş sanat pratiğinde geçmiş dönemlere kıyasla önemini büyük ölçüde yitirmiştir. Biçimciliği sorgulayan ve tefekküre vurgu yapan yöntemler 1960'lar ve 1970'lerde gelişmeye başlamıştır. Bu dönemde öne çıkan akımlar arasında Performans Sanatı, Kavramsal Sanat, Arte Povera, Fluxus ve diğer disiplinlerarası yönelimler bulunmaktadır. Bu yöntemler sonucunda sanatlar arasındaki sınırlar belirsizleşmeye başlamıştır (Aydoğan, 2008). Sanatçı, kendini bir zanaatkâr olarak eserinden bahsetmekle sınırlayarak, vizyonunu gerçekleştirmek için en uygun kaynakları arayan bir düşünür ve yaratıcı rolünü terk etmiştir (Kara, 2003, s. 108).

1960 sonrasında ortaya çıkan hemen her sanat akımının temelini oluşturan ve dünya çapında hızla ilgi gören Kavramsal Sanat, birçok güncel eğilim ve oluşum içinde varlığını sürdürmüştür; sanat üzerine yeni fikirler ortaya koymuş ve doğuştan gelen yetenek anlayışı yerine sınırsız yaratıcılığı teşvik etmiştir. Ayrıca resim ve heykel gibi daha geleneksel sanat biçimlerinin kavramsallaştırılmasına da katkıda bulunmuştur (Antmen, 2008, s. 196). Estetik duyarlılığın önemi, sanat disiplinlerinin iç içe geçmesi ve sanat nesnelerinin yaratılmasında kullanılan malzemelerden ziyade içeriğin öncelik taşıması çağdaş sanattaki yeni yaklaşımlarla vurgulanmıştır (Kılıç, 2005, s. 66). Küresel sosyal, ekonomik ve teknik çalkantıların bir sonucu olarak, yaratıcı yöntemler de köklü bir değişime uğramıştır. Zaman ve mekân sınırlarını aşan bu süreç, bilim ve teknolojiye gelişmeleri yansıtırken, aynı zamanda modern insanların hem yerel hem de uzak çevreleriyle, doğayla, fikirleriyle ve niyetleriyle paylaştığı karmaşık ilişki ağına da işaret etmektedir. Bu disiplinlerarası diyalogun bir sonucu olarak ortaya çıkan çağdaş sanat, sanatçının öznel, duygusal ve hayali deneyimlerini zenginleştirmek amacıyla farklı mecraları kullanmadaki özerkliğine ve yaratıcılığına vurgu yapmaktadır. Farklı alanlardan sanatçılar ve akademisyenler disiplinlerarası uygulamalarda bir araya geldiklerinde, kullandıkları süreçleri ve kendi alanlarındaki sınırları açıkça tartışırlar. Hibrit disiplinlerin gelişimi, çeşitli çalışma alanlarının kademeli ama istikrarlı bir şekilde birleşmesinin doğrudan bir sonucudur.

1.3.1. Deneysellik

“Deneyssel” kavramı, temel olarak deney yapmayı içeren her türlü eylem veya süreci tanımlar (Atalayer, 1994). Bununla birlikte, deneyle ilişkilendirilmek dahi başlı başına deneyssel bir durumu ifade etmektedir. İnsan, çevresini ve dünyayı deneyim yoluyla, yani birinci elden gözlem ve yaşantılar aracılığıyla öğrenir. Bu bağlamda deneyim; bireyin kendi gözlemleri, yaşadıkları ve bilinçli çabaları sonucu edindiği bilgilerin bütünüdür (Keskin, 2012). Öğrenme süreci, bireyin bir durumu doğrudan yaşayarak ve gözlemleyerek anlamasıyla derinleşir. Deneyssel yöntem, yalnızca mevcut bilgiye ulaşmakla kalmayıp, aynı zamanda henüz tanımlanmamış ya da sezgisel düzeyde var olan bilgileri keşfetmeye de olanak tanımaktadır. Sanatta deneyssel yaklaşım, özellikle modernizm ile birlikte 20. yüzyılın başlarında önem kazanmış ve günümüzde de bazı sanat disiplinlerinde etkin biçimde kullanılmaya devam etmektedir. Landau, yaratıcılığı; yeni bağlamlar kurma, özgün düşünce biçimleri üretme ve bireysel deneyimleri somutlaştırma kapasitesi olarak tanımlamıştır (San, 2008). Bu perspektife göre, deney yapma süreci, yaratıcı üretimin yalnızca bir aracı değil, aynı zamanda kaçınılmaz bir ön koşuldur. Bu bağlamda, sanatın deneyssel karakteri, yaratıcı sistemlerin gelişiminde temel bir role sahiptir.

Bauhaus Okulu, bu yaklaşımı benimseyerek sanat eğitimi pratiğine dönüştürmüş; dokuma gibi geleneksel formları bile deneyssel yöntemlerle yeniden yapılandırmıştır. Okulun pedagojik anlayışı, yeni malzemeleri keşfetme, mevcut malzemelerin fiziksel sınırlarını araştırma ve uygulama odaklı bir üretim süreci geliştirme fikri üzerine kurulmuştur. Bu yaklaşım, yaratıcı düşünmenin gelişimine katkı sağlarken aynı zamanda sanat üretiminde malzeme ile doğrudan temasın önemini de vurgulamıştır. Plastik sanatlarda da deneyssel yöntemler geniş uygulama alanı bulmuştur. Yüzey etkileri, doku, çizgi ve renk gibi tasarım öğeleri, çeşitli deneylerle yeniden tanımlanabilmektedir. Sanatçının bilinçaltından gelen sezgisel eskizleri veya rastlantısal olarak gelişen dokusal çalışmaları, her ne kadar bilinçli bir sistemle üretilmemiş gibi görünse de, deneyssel sürecin bir parçası olarak değerlendirilebilir. Bu çalışmalar sırasında edinilen görsel veriler, sanatçının algısal hafızasına entegre olmakta ve sonraki yaratım süreçlerinde bilişsel bir referans noktası oluşturmaktadır. Sanatçı, deney sürecinde elde ettiği gözlemleri yazılı hale getirmese bile, bu zihinsel kayıtlar üretim pratiğine yön vermeye devam etmektedir.

Deneysel yöntemin çok disiplinli niteliği, yalnızca sanat alanıyla sınırlı kalmaz; kimya, biyoloji, psikoloji, sosyoloji ve fizik gibi pek çok bilim dalında da temel araştırma yöntemi olarak kullanılmaktadır. Bilimsel bilginin yapı taşları olan akıl yürütme ve deneysel anlayış, doğrudan deneyime ve duysal veriye dayanmaktadır (Keskin, 2012). Hem bilimde hem de sanatta deneysel yaklaşımın uygulanabilirliği zaman alıcı bir süreçtir. Bunun temel nedeni, verilerin doğru biçimde işlenmesi ve elde edilen etkilerin sistematik biçimde analiz edilmesinin gerekliliğidir. Bu nedenle, deneysel üretim süreçleri metodolojik bir strateji çerçevesinde ele alınmalıdır.

1.3.2. Sanatta Deneysellik

Sanatçı, her yeni günle birlikte yeni bir şey keşfetmeyi amaç edinmelidir; çünkü her gün, beraberinde yeni olanaklar getirmektedir (Asher, 1980). Sanatın her alanında, keşfetme ve yenilik arayışına yönelik doğuştan gelen bir ihtiyaç söz konusudur. Sanatçı bu ihtiyacı, ancak eserine biçim kazandırarak geçici olarak tatmin edebilir. Oysa biçim oluşturma süreci, halk arasında sanıldığı kadar basit bir işlem değildir. Tıpkı sözcüklerin, ritimlerin ve melodilerin sanatçının zihnindeki tonal karşılıkları doğrudan yaratamaması gibi, renkler de zihinsel imgelerin yüzeyde tam karşılığını bulmaz. Bu nedenle sanatçılar, yaratıcı süreçlerinde sürekli olarak yeni eskizler, taslaklar ve kompozisyonlar üretmek durumundadır. Kavramsal benzerlikler taşıyan fikirlerin yaratıcı biçimde ifade edilmesi için, kimi zaman çok ince farklarla bile olsa tekrar tekrar denemeler yapılması gereklidir (Kagan, 2008).

Sanatçının zihnindeki imgeye veya plastik sonuca ulaşabilmesi için, çalıştığı malzemenin doğasını ve ifade olanaklarını derinlemesine anlaması gerekmektedir. Sanatsal üretimde başarılı olmanın yolu, yalnızca yaratıcı fikirlere sahip olmaktan değil, aynı zamanda seçilen tekniklerin, yöntemlerin ve malzemelerin dili üzerinde yetkinlik kazanmaktan geçmektedir. Sanatçının ifade aracı olan malzemelerin fiziksel potansiyelini tanıması ve bu potansiyeli plastik bir dile dönüştürebilmesi için gerekli olan en temel araç ise çizimdir. Çizim, yaratıcı sürecin hem başlangıcı hem de tekrarlayan yapısı itibarıyla ürünün nihai biçimine ulaşmaya kadar sanatçının malzeme ile kurduğu diyalogun temel zemini. Bu bağlamda, sanatın deneysel bir doğaya sahip olduğu savunulabilir. Sanatçılar, deneysel süreçler sonucunda ortaya çıkan görsel verileri zihinsel bir arşivde depolamakta; bu veriler, sonraki çalışmalarına yön vermektedir. Biçim ve içerik

bütünlüğü taşıyan imgelerin yaratımında deneysel teknikler önemli bir araç olarak öne çıkmaktadır. Sanat eserinin biçimi, onun plastik dışavurumunu oluşturur; ancak bu biçim, içeriğin pasif bir yansıması değil, malzeme ile içerik arasında kurulan yaratıcı bir etkileşimin ürünüdür (Kagan, 2008: 423).

Özellikle dokuma gibi malzeme odaklı sanat türlerinde, kullanılan malzemenin fiziksel özelliklerini, yüzeyde oluşturduğu etkileri ve içerdiği plastik olanakları tanımadan, biçimi içeriğe mekanik olarak uydurmaya çalışmak, yaratıcı süreci sekteye uğratabilir. Bu durum, sanatçının kendisini sonsuz bir çıkmaz döngünün içinde bulmasına neden olabilir. Dolayısıyla, deneysel yaklaşımla biçim-içerik uyumuna dayalı anlamlı eserler yaratmak mümkün hâle gelmektedir. Sanat, temelde yaşantılanarak öğrenilen bir alan olduğundan, “sanat öğretilemez” ifadesi, sanatın doğasında yer alan bireysel deneyim ve sezgisel öğrenme süreçlerine vurgu yapmaktadır (Aslıer, 1980: 14), sanatın deneyimsel yönünü ve sanat eğitiminin sezgisel boyutunu vurgulamaktadır. Plastik sanatlar alanında, fikirlerin fiziksel forma dönüşüm sürecinin ilk aşaması çoğu zaman "deneme-yanılma" yöntemidir. Estetik değerlere sahip, plastik dile hitap eden bir sanat nesnesi, ancak seçilen malzeme ve yöntemlerin etkili bir biçimde kullanılmasıyla üretilebilir.

Bu sürecin ikinci ayağı "görme"dir. Başka sanatçıların eserlerini analiz etmek, sanatın işleyişi ve uygulamaları hakkında derinlikli bilgiler edinmeyi sağlamaktadır (Aslıer, 1980). Ancak, bu gözlemler ancak sanatçının kendi ifade biçimlerinin araç ve diline hâkim olması durumunda işlevsel hâline gelmektedir. Aksi takdirde, görsel analiz yüzeyde kalır ve sanatçının yaratıcı gelişimine anlamlı katkı sunmaz. Üçüncü aşama ise içgörüdür. Yaratıcı sürecin etkin biçimde sürdürülebilmesi için, sanatçının hem kendi eylemlerinin farkında olması hem de çevresini algılayabilme kapasitesine sahip olması gerekmektedir. Bu farkındalık, özgün ve etkili bir imge dilinin oluşmasına zemin hazırlamaktadır. Dolayısıyla, yaratıcı sürecin tamamı; deneyim, gözlem ve içsel sezginin harmanlandığı, malzeme ile anlam arasında dinamik bir ilişkinin kurulduğu bir yapıyı içermektedir.

Nesnenin niteliğini değerlendirmek veya gelecekteki sanat eserleri için bir temel oluşturmak, malzemeye erişim olmadan mümkün değildir (Aslıer, 1980). Yapmak, izlemek ve anlatmak, farklı derecelerde deneme gerektirir; bir sanat eseri yaratmak ise deneme yanılma yoluyla öğrenmeyi gerektirirken, onu görmek bu deneyimleri görsel olarak temsil etmeyi sağlamaktadır. Yeni bir sanat eseri, deneme ve gözlem yoluyla

keşfedilen plastik olasılıklardan beslenmektedir. Sanatçılar vizyonlarını iletmek için çeşitli yöntemler kullanabilirler. Bu stratejilerin ortaya çıkacağı garanti değildir. Ancak, insanlar ifadeleri rastgele kullandıklarında, teknik anlayış eksikliği nedeniyle ifadelerde zorlanmaları olağandır. Daha iyi çözümler bulmak, yeni yöntemler denemek veya tesadüfen karşınıza çıkan kaynakları kullanmak kadar basit olabilir. Örnek olarak dokumayı ele alalım; sanatçıların estetik avantajlarının henüz farkında olmadıkları bir ipliğin potansiyelini bilmeden keşfetmeleri nadir değildir. Bu, resmin karşıya aktarılmasına yardımcı olabilir. Sanatçı için bu, şansın bir faydasıdır. Sanatçı, deneysel bir teknik kullanma konusunda ani bir karar vermiştir. Kullandığı ipliğin görsel olanaklarını sanatçının zihnine kalıcı olarak kazımıştır. Bu seçeneklerle, gelecekteki çalışmalarında yeni yüzeyler yaratabilirler. Rastgeleleştirmenin bir dezavantajı, içerikte kullanılan yöntem veya dil hakkında henüz bilinmeyen bir şeyi aktarmaya çalışırken ortaya çıkan zorluklardır. Tüm çalışmalar aynı görsel izlenimi yakalayamayacak veya aynı malzemeyi ve yaklaşımı biraz farklı bir şekilde yansıtmaya çalışmak başarılı olmayabilir. Bu senaryoda rastgele bir etkinin doğru bir şekilde tespit edilebilmesi için kullanılacak parametrelerin dikkatli bir şekilde belirlenmesi ve verilerin doğru bir şekilde incelenmesi gerekmektedir. Uzun ve yorucu bir emekle elde edilen görsel nitelikler, sanatçının ileride kullanabileceği pek çok görsel etkiye yol açabilir; bu yaklaşım aynı zamanda deneysel teknik olarak da bilinir. Sanatçının malzemeleri ve süreçleriyle ilgili olarak "Bu nasıl oluyor?" diye sorarken duyduğu heyecan, rastgelelik ve deneyselliğin eş anlamlı olduğu yönündeki yaygın algıya büyük katkıda bulunur. Bu coşku ışığında sanatçı, ne olacağını görmek için yöntem veya malzemeyle denemeler yapmaya başlar. Bu yaklaşım özünde deneysel bir yaklaşımdır. Nihai ürünün yaratıcısının amaçladığı gibi görünmesi şans eseri olarak görülür. Rastgeleliğe içkin deneysel yöntem, rastgeleliği daha da öngörülemez hale getirir. Ortaya çıkışından bu yana, deneysellik, sezgisel veya amaçlı olarak, yeni şeyler yaratmanın bir mekanizması olarak kullanılmıştır. Sanat formunun yirminci yüzyılın başlarında ortaya çıktığı söylenmektedir. Sanat alanında deneysel yaklaşım, kişinin kendini ifade etmesinin yeni yollarını sağlamıştır (Keskin, 2012).

1.3.2.1. Deneysel Sanat

Fransız Devrimi'nin ardından, mimarlık başta olmak üzere birçok sanat disiplini içinde farklı düşünce okulları ortaya çıkmıştır. Bu dönüşüm, çağdaş sanatın temelinde yatan

yenilik arayışının başlangıç noktalarından biri olarak değerlendirilmektedir. Sanat tarihine bakıldığında, her yeni akımın temelinde özgün bir ifade biçimi ve yaratıcı bir yaklaşım geliştirme çabası olduğu görülmektedir. 20. yüzyıl, özellikle Art Nouveau sonrası gelişmelerle birlikte, sanatın ilk defa doğrudan inşa edilmiş çevrede kendini gösterdiği bir dönem olmuştur. Bu dönem, Art Nouveau'nun estetik odaklı anlayışından farklı olarak, yalnızca mimari tasarımın işlevsel boyutlarına odaklanmış, soyut estetik fikirleri büyük ölçüde reddetmiştir (Gombrich, 1997).

Amerikalı mimar Frank Lloyd Wright, bu dönemin işlevselliğe vurgu yapan yaklaşımını şu sözleriyle özetlemiştir: “Bir evde cepheler değil, odalar önemlidir” (Gombrich, 1997, s. 556-557). Wright'ın bu yaklaşımı, o dönemde yaygın olan ve iç mekânı ön plana çıkaran mimari anlayışı desteklemektedir. Onun amacı, yalnızca yeni yapılar inşa etmekle sınırlı değildir; aynı zamanda bu yapılar aracılığıyla gündelik yaşama işlevsel ve estetik bir değer kazandırmaktır. Wright'ın mimarlık anlayışında gözlemlenen deneysel yaklaşım çağdaş sanat akımlarının karakteristik bir özelliği haline gelmiştir. Bu yaklaşım, yeni fikirler geliştirme, formu alternatif biçimlerde yorumlama ve sanatın ifade alanını genişletme çabasını da kapsamaktadır.

19. yüzyılda ortaya çıkan Empresyonist sanat hareketi, geleneksel temsili sanat anlayışını reddederek, gerçek dünyanın doğrudan ve bilimsel bir doğrulukla tuvale aktarılabilceği inancını savunmuştur. Bu hareketin sanatçıları, görsel deneyimi yansıtan özgün tekniklerle, doğayı ve gündelik yaşamı özlü biçimde tasvir etmişlerdir (Gombrich, 1997). Empresyonistler, gözlemlenen olayları yansıtmanın ötesinde, görmenin görelî ve yanılsamalı bir süreç olduğunu ortaya koymuşlardır. Gözlemlerimizin, bilgi birikimimiz ve duygusal durumlarımızla şekillendiğini savunmuşlardır. Bu bağlamda, Empresyonizm yalnızca bir görsellik aktarımı değil, aynı zamanda algısal bir deneyimin estetik dile dönüştürülmesi olarak okunmalıdır.

Fransız Devrimi sonrasında hızla gelişen sanatsal “izm” hareketleri, yalnızca biçimsel farklılıkları değil, aynı zamanda ifade biçimlerinin ve yaratıcı süreçlerin yeniden tanımlanmasını da teşvik etmiştir (Hollingsworth, 2010). Bu dönüşüm, sanatta deneysel yöntemlerin ve bireysel iç dünya temsillerinin ön plana çıkmasını sağlamıştır.

Özellikle Dışavurumculuk (Ekspresyonizm) bu bağlamda önemli bir dönüm noktasıdır. Dışavurumcular, sanat aracılığıyla bireysel duygu ve düşünceleri güçlü biçimde aktarmaya çalışmışlardır. Sanatçı Edvard Munch, bu anlayışın en çarpıcı örneklerinden

biri olan Çığlık (1893) adlı eserinde, korku ve varoluşsal kaygı gibi duyguları tüm görsel unsurlarıyla betimlemiştir. Munch, tablonun merkezine yerleştirdiği çığlık atan figürü çevreleyen dalgalı çizgilerle, sesin ve duygunun tüm sahneye yayıldığı izlenimini yaratmıştır. Bu eserde dikkat çeken unsur, yalnızca yüzeydeki korku değil, bu korkunun nedenlerinin belirsizliğidir. İzleyici, tabloyu kendi varoluşsal kaygıları üzerinden anlamlandırmaya davet edilmektedir (Gombrich, 1997).

Dışavurumcular, kendilerinden önceki sanat akımlarının yalnızca görünen odaklanan biçimsel temsillerinin aksine, duygusal ve düşünsel yoğunluğu önceleyen, lekesel ve biçimsel ifadeleri tercih etmişlerdir. Bu yaklaşım, sanatçının iç dünyasını doğrudan yansıtan deneysel bir tavır olarak da okunabilir. Bu nedenle Ekspresyonist sanat, yalnızca estetik bir temsil değil, aynı zamanda psikolojik ve varoluşsal bir sorgulama aracı olarak değerlendirilmelidir.

Resim 13: Edward Munch, Çığlık, 1893



Kaynak: <https://onedio.com/haber/yaparken-nereden-esinlendi-edvard-munch-un-ikonik-tablosu-ciglik-in-yapilis-hikayesi-1036146> Erişim Tarihi 11/06/2025

Kübizm, deneysel sanatın biçim ve kavramsal yönünü etkileyen öncü akımlardan biri olmuştur. Temsili bir anın yüzeysel görüntüsünün ötesine geçmeyi amaçlayan Kübist anlayış, sanat eserinde nesnenin yalnızca dışsal görünümünü değil, sanatçıda uyandırdığı duyguları ve nesnenin arkasındaki derin gerçekliği de yansıtmayı hedeflemiştir. Bu bağlamda, Kübizm'in deneysel sanat üzerindeki etkisi, gerçekçi doğa tasvirlerinin yerine, geometrik formlar aracılığıyla fikir ve duyguların aktarılması yönünde belirginleşmiştir.

Kübist sanatçılar, yüzyıllar boyunca sanat üretiminde baskın olan üç boyutlu etki yaratma tekniklerini ve süsleme geleneklerini bir kenara bırakmış, bunun yerine iki boyutlu düzlemde soyut ifadeye yönelmişlerdir. Bu yaklaşım, deneysel sanatın temel eğilimlerinden biri olarak değerlendirilmektedir. Kübist teknikler, kesinlikten ziyade deneyselliğe, ayrıntıdan çok bütüncül algıya yönelmiş; canlı renkler, biçimsel bozulmalar ve çoklu bakış açıları aracılığıyla yeni görsel etkiler yaratmayı amaçlamıştır. Dolayısıyla Kübizm, sanatın ifade aralığını genişleten ve sanatçılara yapısal çözümleme ile yorumlama olanağı sunan deneysel bir zemin oluşturmuştur (Bkz. Resim 14).

Resim 14: Henri Matisse, Kırmızı Oda (Kırmızı Uyum), 1908



Kaynak: Hollingsworth, Mary, Dünya Sanat Tarihi, Rengin Küçükerdoğan ve Banu Ergüder (çev.), İstanbul: İnkılap Kitabevi, 2009, s.445.

Görsel bir sahne tasvir edilirken, ifadenin birçok yönü belirginleşmiştir. Sanatçılar, yüzeydeki biçimsel deneylerin uyumunu, incelikli ve ayrıntılı betimlemeler yerine parlak renkler aracılığıyla gözlemlemeye çalışmışlardır. Örneğin Matisse, tanık olduğu bir sahneyi sadece dekoratif bir şekilde resmetmekle kalmamıştır. Resimdeki hanımefendi ve pencerenin ötesindeki manzara, duvar kağıdındaki çiçeklerle uyum içindeymiş gibi görünen eksik bir hikâyeyle inşa edildi ve masa örtüsü ile duvar kağıdı, tutarlı bir bütün oluşturmak için birlikte çalışmıştır (Gombrich, 1997: 558-559).

Günümüzde deneysel sanat, farklı yaratıcı ifade biçimlerinde karşımıza çıkmaktadır. Çağdaş ve postmodern sanat anlayışları da bu yaklaşımı kapsamaktadır. Tarih öncesi çağlardan günümüze kadar uzanan her sanat dönemi, çok sayıda varyasyon içerse de,

kendisinden öncekinin deneysel bir versiyonu olarak değerlendirilebilir. İster kasıtlı ister kasıtsız olsun, deneysel sanat tekniği, her zaman yeni şeyler arama ve keşfetme yönündeki içsel yaratıcı dürtü nedeniyle tüm sanat disiplinlerinde kullanılmıştır. Yaratıcı süreç, fikir üretme, araştırma, deney yapma, analiz etme ve sonuç çıkarma alanlarındaki grup çalışmalarından oluşur (Şen, 2010). Bir yaratıcı çaba her zaman bir diğerinin yolunu açar. Geçmiş bilgiyi görmezden gelerek veya ondan yararlanarak, bir sonrakini yaratmak için bir mekanizma geliştirilmiştir. Alanlardaki engelleri ortadan kaldırmak ve kendini ifade etmenin yeni yollarını ortaya çıkarmak, modern ve çağdaş sanatın ayırt edici bir özelliğidir. Disiplinlerarası bir şekilde çalışan sanatçılar, silolardan kaçınarak ve çeşitli disiplinlerden yararlanarak, çalışmalarında çok çeşitli araçları, teknikleri ve bilgi birikimlerini özgürce kullanabilirler. Sanat, mimari, bilim, teknoloji, video, performans ve diğer medyaların hepsi bu yöntemde iç içe geçmiş olup, deneysel ve çok katmanlı yaratımlara olanak sağlamaktadır (Bourriaud, 2002, s. 111).

1960'lardan sonraki on yıllarda Batı'da sanatçılara yeni bir bakış açısı ortaya çıkmış ve bu bakış açısı onları estetik üreticilerin yanı sıra toplumsal aktörler, düşünürler ve araştırmacılar olarak konumlandırmıştır. Çağdaş sanat eserleri, yalnızca sergilenen nesnelerden ziyade, gözlemciyi de içine alan süreç odaklı çerçeveler olarak inşa edilmektedir. Bu ortamda sanat artık fiziksel nesnelerden ziyade kavramlarla daha fazla ilgilenmektedir (Foster vd., 2011, s. 99).

1990'lardan bu yana Türkiye, deneysel ve disiplinlerarası sanat biçimlerinin popüleritesinde bir artışa tanık olmuştur. Dönemin sanatçıları, resim ve heykel gibi daha geleneksel mecraların yanı sıra video, fotoğraf, enstalasyon ve performans gibi yeni mecraları da keşfetmişler; eserlerinde sıklıkla sosyal ve politik temaların yanı sıra kültürel kimlik meselelerini de ele almışlardır. Bu hareket, Türkiye'nin çağdaş sanat sisteminin dünya çapında entegrasyonu ile paralel olarak ortaya çıkmıştır (Erzen, 2005).

Resim 15: Hale Tenger, We Didn't Go Outside, 1995



Kaynak: <https://www.galerinevistanbul.com/tr/artists/39-hale-tenger/works/9438-hale-tenger-disari-cikmadik-cunku-hep-disaridaydik-iceri-girmedik-1995-2015/> Erişim Tarihi 15/06/2025

Hale Tenger, mekânsal ve akustik tasarımı etkin bir biçimde kullanarak izleyiciyi yalnızca görsel değil, aynı zamanda işitsel ve duyuşsal katılıma dayalı bir deneyime davet etmektedir. Sanatçının üretim pratiği, siyasal tarih, toplumsal travma ve kolektif hafıza gibi temalar etrafında şekillenmekte; izleyicinin bu temaları mekân aracılığıyla bedensel olarak deneyimlemesini amaçlamaktadır. Bu yaklaşımın dikkat çekici bir örneği, 1995 tarihli “Dışarı Çıkmadık; Hep Dışarıdaydık” adlı yerleştirme çalışmasıdır. Tenger’in bu eseri, izleyiciye yalnızca görsel değil, aynı zamanda mekânsal, kavramsal ve entelektüel bir deneyim sunmaktadır. Geleneksel sanat malzemelerinin ötesine geçen bu çalışma, disiplinlerarası bir yaklaşımın başarılı bir örneği olarak öne çıkmaktadır.

Resim 16: Ali Kazma, Aklın Manzaraları, 2013



Kaynak: <https://htkulup.haberturk.com/galeri/ht-kulup/505995-kazmadan-aklin-manzaralari-sergisi/4> Erişim Tarihi 02/05/2025

Benzer biçimde, Ali Kazma, 2013 yılında 55. Venedik Sanat Bienali'nde *Direnış* başlıklı video serisiyle Türkiye'yi temsil etmiştir. Ali Kazma, üretim, emek, zaman ve beden kavramlarını araştırmak amacıyla belgesel ve performans temelli video enstalasyonlarını bir araya getirmiştir. Kazma'nın işleri, video sanatının anlatısal ve belgesel olanaklarını çağdaş bir kuramsal çerçeveye oturatarak incelemektedir. Sanatçı, bedenin üretim süreçlerindeki rolünü ve emeğin maddi/manevi boyutlarını görselleştirerek izleyiciyle düşünsel bir bağ kurmuştur.

Mehmet Gülerüz, Canan Tolon ve Nezaket Ekici ise geleneksel sanat malzemelerine yönelik deneysel yaklaşımlarıyla öne çıkan isimlerdir. Gülerüz, klasik çizgi ve boya tekniklerinden uzaklaşarak, dramatik ifade gücünü artırır ve figüratif anlatım ile toplumsal eleştiriyi harmanlar. Nezaket Ekici, performans sanatında bedenini bir araç olarak kullanmakta; böylece malzeme kavramını bedensel deneyim üzerinden yeniden tanımlamaktadır. Canan Tolon ise, özellikle mekân ve çevreyle kurduğu ilişki bağlamında malzemenin fiziksel ve kavramsal potansiyellerini yapıbozumcu bir yaklaşımla sorgular. Her üç sanatçının pratiği de, malzeme kullanımının yalnızca teknik değil, aynı zamanda kavramsal bir tercih olduğunu ortaya koyar.

Resim 17: Nezaket Ekici, Blind, 2007



Kaynak: <https://www.artbasel.com/catalog/artwork/16168/Nezaket-Ekici-Blind> Erişim Tarihi 14/07/2025

Resim 18: Nezaket Ekici, Under Electricity, 2024



Kaynak: <https://www.piartworks.com/exhibitions/215-nezaket-ekici-dimensions-of-discovery/> Erişim Tarihi 13/08/2025

Yukarıdaki değerlendirmeler ışığında, hem Batı sanatından hem de yerel kültürel dinamiklerden beslenen çağdaş Türk sanatı, güçlü bir deneysel potansiyel ve felsefi derinlik taşıyan eserler aracılığıyla dönüşüme uğramıştır. Sanatçılar, ifade olanaklarını genişletmek ve toplumsal belleği görünür kılmak amacıyla disiplinlerarası yaklaşımlardan yararlanmışlardır. Bu eğilim, özellikle 1980'li yılların başında Türkiye'de yaşanan askeri darbenin ardından belirginleşmiş; dönemsel estetik ve kültürel iklim, yeni sanat kolektiflerinin doğuşuna zemin hazırlamıştır.

Bu bağlamda, Fosseptic, Barbart, Akademik ve Mim gibi gruplar, yalnızca estetik anlamda değil, aynı zamanda politik ve tarihsel anlatıların sorgulandığı deneysel sanat üretimleri ile öne çıkmıştır. Bu sanat kolektifleri, dönemin baskılayıcı ruh halini ve sosyo-politik atmosferini sanatsal pratiklerine yansıtmışlardır. Özellikle Bizans ve Osmanlı tarihine yönelik göndermeler, 1980'lerde kurulan bu grupların çalışmalarında önemli bir yere sahiptir. Akademik grubu, İstanbul'un tarihsel dokusunu ve çok katmanlı yapısını, deneysel sanat üretimi için verimli bir zemin olarak görmüş ve çalışmalarını bu bağlamda şekillendirmiştir (Kıyar, 2018).

Grubun sinema ve tiyatro estetiğinden ilhamla oluşturduğu işler, kimi zaman eti (organik maddeyi) malzeme olarak kullanacak kadar radikal biçimsel denemelere sahne olmuştur. Bu kapsamda öne çıkan projelerden biri, 1989'da gerçekleştirilen ve Yerebatan Sarnıcı'nın Bizans su yolları boyunca Belgrad Ormanları'ndan 35 kilometrelik bir hatla yeniden "suyla doldurulması"nı kurgulayan "Saka Projesi / Su Hikâyesi" adlı performanstır (Durman, 2008, s. 69). Bu gösteri, Osmanlı döneminde testilerle su taşıyan saka figüründen esinle oluşturulmuş ve suyu taşımak için seramik kaplar, pipetler, süngerler, can simitleri, suyla doldurulabilir borular gibi çeşitli nesneler kullanılmıştır. Gösteriye, deneysel dans ve müzik performansları da eşlik etmiş; böylece yapıt çok duyulu ve katmanlı bir anlatıya dönüşmüştür. Bu dönemin bir diğer çarpıcı örneği ise Asaf Zeki Yüksel'in 1990 yılında gerçekleştirdiği "Ayasofya" temalı performansıdır. Yüksel'in bu çalışması, hem mekânsal belleğin canlandırılması hem de kültürel mirasın yeniden yorumlanması açısından dikkat çekici bir deneysel örnek olarak öne çıkmaktadır (Aydoğan, 2008, ss. 1-17)

Resim 19: Asaf Zeki Yüksel, “Ayasofya”, 1990



Kaynak: <https://www.habervesaire.com/protestocunun-performansi-2/> Erişim Tarihi 04/05/2025

Yirminci yüzyılın ikinci yarısındaki deneysel sanat üretimleri, önceki dönemlerin sanatsal yaklaşımlarından hem kavramsal hem de biçimsel olarak belirgin bir şekilde ayrılmaktadır. Bu dönemin sanat pratikleri; eserlerin sergilenme biçimi, mekân kullanımı, izleyiciyle kurulan ilişki ve yapı-biçim-içerik dinamikleri bakımından yenilikçi ve sorgulayıcı bir perspektif geliştirmiştir. Sanatçılar, yalnızca görsel estetikle değil, aynı zamanda sosyal, politik ve teknolojik meselelerle de doğrudan ilişki kurarak üretim süreçlerinde daha ifadeci, daha süreç odaklı bir yaklaşım benimsemişlerdir. Bu dönemde izleyici, pasif bir gözlemciden çok, aktif bir katılımcı rolüne davet edilmiştir (Aydoğan, 2008).

Bu yaklaşımın çarpıcı örneklerinden biri, Asaf Zeki Yüksel’in Ayasofya’da gerçekleştirdiği izinsiz performanstır. Yüksel, yoğun bir turist saatinde, performansını binanın balkonunda çıplak bedenine kırmızı boya sıçratarak başlatmış ve ardından kendini iki sütuna bağlamıştır. Bu radikal ve çarpıcı eylem, hem mekânın tarihsel ve kültürel ağırlığına hem de bedenin bir sanat malzemesi olarak kullanımına doğrudan göndermelerde bulunur (Aydoğan, 2008). Sanatçının eylemi, mekâna müdahale, izleyiciyle yüzleşme ve fiziksel varlığın temsili gibi temalar üzerinden okunabilir.

Aynı dönemlerde, teknolojinin sanatla ilişkisi de dönüşüm geçirmiştir. Elektronik medya, yayıncılık ve multimedya araçları, dijital sistem tabanlı üretimlerin sanat alanında giderek daha fazla kabul görmesine ola nak tanımıştır. Bu bağlamda, dijital etkileşimli sanatın öncülerinden biri olan Daniel Rozin, izleyici katılımını merkeze alan yenilikçi çalışmalarıyla dikkat çekmektedir. Baratalı (2012), Rozin'i dijital sanatın önemli temsilcilerinden biri olarak tanımlamaktadır. Sanatçı, üretimlerinde video kameralar, motorlar ve bilgisayarlar gibi dijital teknolojiler kullanarak, izleyiciyi fiziksel olarak da katılımcı hâline getirir. Aynalarla çalıştığı işlerinde, figürlerin hareketi, gözlemcinin eylemiyle eş zamanlı yansıtılır; böylece izleyici, yalnızca bir izleyici değil, aynı zamanda eserin yaratım sürecine etki eden bir özneye dönüşür (Baratalı, 2012, s. 8–9). Rozin'in çalışmaları, görme, algı, yansıma ve özne–nesne ilişkilerini hem teknik hem felsefi boyutlarıyla sorgulayan deneysel bir zemin sunmaktadır.

Resim 20: Daniel Rozin, Weave Mirror (Örgü Ayna), 2007



Kaynak: <https://www.thisiscolossal.com/2014/02/interactive-mirrors-built-from-arrays-of-moving-objects-by-daniel-rozin/> Erişim Tarihi 21/08/2025

Rozin'in eseri, her izleyici tarafından ziyaret edildiğinde, onu orijinal hâline geri döndüren bir başkalaşım geçirir. Bu süreklilik devam ettiği sürece, her zaman yeni bir eser ortaya çıkar. Türk dijital deneysel projelerinde, 2000'li yıllarda teknolojinin büyük ilerleme kaydetmesiyle birlikte, sanatçılar performanslarında interneti daha sık kullanmaya başlamışlardır. Performanslarını çevrimiçi olarak paylaşan müzisyenlerden biri Genco Gülan'dır. Mart 2003'te performans sergileyen bir diğer sanatçı ise Yeşim Özsoy'dur. Dünya, Özsoy'un performansını internet üzerinden canlı olarak

izleyebilmiştir. Özsoy ayrıca aynı gün İstanbul'da “Galata Perform” adlı bir performans sanatı merkezi kurmuştur (Aydoğan, 2008, s. 1–17). Merkez, yaratıcı, deneysel ve sanatsal ifadeyi teşvik eden ve kolaylaştıran eserler sergilemektedir.

Sanatta yeni yöntemler ortaya çıktıkça, deneysel sanat da bu dönüşüme paralel olarak gelişmiştir. Farklı çağrışımlara sahip olsalar da, “avangard” ve “deneyselcilik” terimleri genellikle birbirinin yerine kullanılmakta olup, aslında birbirleriyle yakından ilişkilidir. Deneysel sanatta sonuçlar önceden bilinmez; odak noktası nihai üründen ziyade, oraya ulaşmak için atılan adımlardır. Denemelerin kendisi çoğunlukla daha parçalı ve deneysel niteliktedir. Buna karşılık, avangard sanat daha sistematik bir yöntem, kılavuz ilkeler ve genel bir algı ile karakterize edilir. Deneysel sanatın temel dayanağı her ne kadar deney yapmak olsa da, belirli noktalarda ortaya çıkan değişimleri göz ardı etmek mümkün değildir (Baratalı, 2012, s. 59–61).

1960’lar, çağdaş sanatın farklı yorumlarının çakıştığı bir dönemdir ve deneysel sanat bu çerçevenin şekillenmesinde önemli bir rol oynamıştır. Bu durum, diğer alanları da kapsayabilen, istediği mecrayı kullanabilen ve zaman zaman izleyiciyi de sürece dahil eden, açık uçlu ve belirsiz sonuçlarla ilerleyen kuralcı olmayan bir yapı olarak deneysel sanatın temel özelliklerinde açıkça görülmektedir. Nihai sanatsal çıktının özgünlüğüne katkıda bulunan en önemli unsurun, yaratıcı süreçteki deney eylemi olduğu ileri sürülebilir. Fikir ve yorumların birleşiminden doğan modern dönüşümlere rağmen, bu süreç sanatçıyı sürekli olarak yeni medya ile denemeye ve yaratıcı çıktısını diğerlerinden ayırmaya teşvik etmektedir. Sanatçılar, tesadüfe yer vermeksizin deneysel yaklaşımları aracılığıyla olanakların sınırlarını zorlamayı sürdürmektedirler. Bu keşif süreci, aslında dünyanın sunduğu her imkândan en verimli biçimde yararlanarak kendini ifade etmeye yönelik kesintisiz bir davet niteliği taşımaktadır.

1.4. Kavramsal Sanat ve Malzeme İlişkisi

1960'larda, sanatın fiziksel temsil gerektirdiği düşüncesine meydan okuyan yeni bir hareket ortaya çıkmıştır. Aslında 1950’lerde, Duchamp ve kavramsal sanat akımından önce de, sanat nesnesinden kopuk, eser ile sunumu arasındaki ilişkiyi sorgulayan üretimlerden bahsetmek mümkündür. Piero Manzoni, Yves Klein ve Robert Rauschenberg gibi sanatçılar, bu dönemde ortaya koydukları eserlerle kavramsal bir bakış açısından değerlendirilmelidir. Örneğin, Robert Rauschenberg, ressam Willem de

Kooning'in bir çizimini kırk farklı silgiyle silerken; Yves Klein kendini bir galeride "Boş" olarak sunarak, sanat nesnesini maddi varlığından arındıran ve eserin sunumuna odaklanan bir yaklaşım ortaya koymuştur. Başka bir deyişle, sanatçının tepkisi, eserin biçimini, değerini ve ruh hâlini parçaladıktan sonra içeriğini inşa etme süreciyle şekillenmiştir.

Bu gelişmeler, karşı-kültürel tezahürlerden etkilenmiş ve estetik kaygıların ötesine geçen üretimlerin sergilenmesinde önemli bir dönüm noktası olmuştur. Antmen'e (2008) göre, bir kavramsal sanat eserine sahip olabilir, onu hatırlayabilir ve istediğiniz herhangi bir yerde bir kopyasını oluşturabilirsiniz. Konuyu olumlu bir çerçevede sunmak oldukça önemlidir. Hem sıradan hem de çarpıcı perspektiflerden izleyici tepkisini etkileyebilecek fikirler üretmekte sanatçı özgürdür. Sol LeWitt'in meşhur sözüyle ifade etmek gerekirse: "İyi bir fikir olmadıkça, mükemmel bir kavramsal sanat eseri de olamaz."

Lynton'a (2015) göre, kavramsal sanat, sanatın bir galeri mekânının çok daha ötesine uzanan bir bağlama sahip olduğunu, sanatın yalnızca bir nesne değil, aynı zamanda düşünsel bir süreç olduğunu öğretmektedir. Kavramsal sanat, bizleri yalnızca daha yüksek bir varoluş düzlemine taşımakla kalmaz, aynı zamanda öz farkındalık kazandırır; bireyin kendi fikirlerinin ve eylemlerinin bilincine varmasını sağlar. Örneğin, bir kişi mağaza vitrininde gördüğü bir pisuarı eline alıp incelese, bu eylem onu "Bunu bir sanat eseri olarak sunabilir miyim?" sorusunu sormaya iter. Böylece, nesneyi sadece işlevsel bir obje olarak görmekten uzaklaşarak, sanat bağlamında yeniden düşünmeye başlar. Lynton (2015), bu aşamada nesnenin artık yalnızca estetik bir görüntü olmadığını vurgulamaktadır.

1960'ların ortalarından itibaren "Kavramsal Sanat" terimi; Sol LeWitt (1928–2007), Joseph Kosuth, Lawrence Weiner ve "Art & Language" grubu tarafından sıklıkla kullanılmış ve popülerleştirilmiştir. Kavramsal sanat, özellikle LeWitt'in 1967 tarihli yazıları ve Kosuth'un 1969 tarihli makaleleri ile teorik olarak temellendirilmiştir. Her ne kadar şair Apollinaire 1910'lu yıllarda "kavram resmi" terimini ortaya atmış olsa da, bu kavrama yüklediği anlam farklıydı (Yılmaz, 2013). Her kavram bir kelime olduğundan, dilin kendisi kavramsal sanatın yapı taşı hâline gelmiştir. Tıpkı müziğin temelinde ton olduğu gibi, kavramlar da sanatın temelini oluşturur.

LeWitt'in de vurguladığı üzere, kavramsal sanatta duygu ve içgüdüler bir kenara bırakılarak mantık ve akıl yürütme öne çıkarılmalıdır. Kavramsal bir çalışmanın diğer

şeylere ne ölçüde benzediği önemli değildir; hatta şekil alması durumunda bile bu şekil tipik olmalıdır. Karmaşık biçimler yerine tekrarlanan ve ardışık formlar tercih edilmelidir. Buradaki temel amaç, süreci ve düşünceyi ön planda tutmaktır. Fikrin nasıl geliştiğini gösteren süreç, nihai üründen bile daha değerlidir.

LeWitt'e göre estetik açıdan hoş görünen bir eser entelektüel değil, algısaldır. Bir eser izleyiciye sunulduğunda, dikkat çekici olmaktan kaçınmalı ve olabildiğince az dürtüsel tercih barındırmalıdır. Her unsur, ait olduğu bağlam içerisinde özenle ve bilinçli bir biçimde seçilmelidir. Ancak bu şekilde izleyici, sanatçının düşünsel sürecini kavrayabilir. Bir sanat eseri tamamlandığında ise onu yorumlama sorumluluğu artık izleyiciye aittir. Sanatçının, nesneyi odak noktası hâline getirip ona bir sanat eseri gibi yaklaşması, dışavurumcu bir ifade biçimine dönüşebilir. LeWitt'in çalışmaları, kavramsal sanatın en iyi örnekleri arasında değerlendirilmelidir. Her ne kadar eserlerinin çoğu belirli bir formun tekrarından oluşsa da, LeWitt'in yapıtları çizgisel yapıları ve sistematik düzenlemeleriyle kavramsal sanatın düşünce temelli yaklaşımını yansıtmaktadır. Örneğin, LeWitt'in *Üç Parçalı Set* adlı çalışmasında, yerdeki karelerin içine yerleştirilmiş küpler aracılığıyla üç boyutlu forma geçiş yaptığı görülür. Bu rasyonel ve kurgulanmış üretimlerde duyguya ya da estetik zevke yer verilmemektedir (Yılmaz, 2013, s. 290–291).

Resim 21: Joseph Kosuth, *Bir ve Üç Sandalye*, 1965



Kaynak: <https://wannart.com/icerik/32554-bu-bir-pipo-degilmidir> Erişim Tarihi 09/09/2025

Joseph Kosuth, 1970 yılında New York Çağdaş Sanat Müzesi'nde ilk kez sergilenen kavramsal sanat sergisi "Bilgi" ile sanatı salt estetikten ziyade bir bilgi ve tefekkür kaynağı olarak ele almıştır "Bilgi" sergisi için, bu düşünceleri ifade ettiği "Bir ve Üç

Sandalye” (Resim 21) adlı eserini üretmiştir. LeWitt’e göre, ifade söz konusu olduğunda asıl önemli olan biçim değil, kavramdır; biçimler ise yalnızca bu kavramı iletmeye yarayan araçlardır. Eserde sandalyenin üç ayrı şekilde aktarılması, sıradan bir sandalye, sandalyenin bir resmi ve sandalyenin sözlükten alınmış tanımının büyütülmüş haliydi. Seyirciye bu üç bileşen aracılığıyla sembolik, bedensel ve dilsel fikirler sunulmuştur. Kosuth, bize bir nesnenin resmini veya tanımını gösterdiğinde, nesnenin bizimle olan ilişkisinin önemini, bu ilişki içinde attığı adımları ve biçim ve içeriğin göreceli değerlerini düşünmemizi ister. Sanatçı, eserin yüzeysel çekiciliğinden ziyade, eserin sembolik ve dilsel bağlantılarıyla daha fazla ilgilenmektedir (Farthing, 2017).

Bunlar göz önüne alındığında, kavramsal sanat ve malzemenin yakın bir ilişki içinde olduğu, sanatsal algı açısından geleneksel yaratıcı yaklaşımlardan uzaklaşıldığını gösterdiği sonucuna varılabilir. Kavramsal olarak malzemeler, basit araçlardan daha fazlasıdır; fikirlerin taşıyıcılarıdır. Sanatçılar, malzemeyi şekillendirmek için geleneksel el sanatları tekniklerini kullanmak yerine, onu fikirler için bir mecraya dönüştürürler. Dolayısıyla, kavramsal sanat "maddilik" üzerinden ilerlemek yerine, maddi olanı yeniden tanımlayarak ilerler (Lippard, 1973).

Kavramsal sanatçılar genellikle yazılı sözcükler, görsel imgeler, ses, video, nesneler ve canlı performans dahil ancak bunlarla sınırlı olmamak üzere çok çeşitli medya araçları kullanırlar. Bu eserler, sanat eserini "nesne" statüsünün üzerine çıkarır ve onu "belge" veya "iz" seviyesine yükseltir. Joseph Kosuth'un 1965 tarihli "Bir ve Üç Sandalye"(Resim 21) adlı eserinde temsil, anlam ve gerçekliğin doğasına ilişkin sorunları, gerçek bir sandalyeyi onun resmi ve sözcük tanımıyla karşılaştırarak ortaya koymuştur.

Modernizmin nesne merkezli sanat anlayışının ötesine geçmek için, John Chandler ve Lucy Lippard gibi kavramsal sanatçılar, bu türdeki eserlerin kendilerini malzemelerinden kurtarmaya çalıştıklarını savunurlar (Lippard ve Chandler, 1968). Amelia Jones gibi eleştirmenlere göre kavramsal sanat, malzemeyi göz ardı etmekle kalmaz; aynı zamanda amacını da değiştirir. Jones, kavramsal sanatın, materyali izleyiciyle estetik bir bağdan ziyade entelektüel bir bağ kurmanın bir aracı olarak kullandığını ileri sürmektedir (Jones, 1997).

Resim 22: Fusun Onur, War From a Child's Perspective, 1994.



Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/fusun-onur/war-through-the-eyes-of-a-child-1994> Erişim Tarihi 26/08/2025

Türkiye'ye gelince, kavramsal sanat 1990'larda yaygınlaşmaya başlamıştır. O dönemde Sarkis, Ahmet Öğüt, Canan Şenol, Kutluğ Ataman ve Füsun Onur gibi sanatçılar eserlerinde çeşitli malzemeleri kavramsal yaklaşımlarla bir araya getirmektedir. Özellikle Füsun Onur, eserlerinde sıradan nesneleri kullanarak incelikli ama etkili kavramsal hikâyeler inşa etmektedir. Antmen'e (2008) göre, Onur'un eserleri, sandalye, masa ve tekstil gibi sıradan nesneleri anımsama, hatırlama ve zamanın geçişi fikirleriyle birleştirmektedir.

2. BÖLÜM: ÇAĞDAŞ SANATTA ALTERNATİF MALZEMERİN KULLANIMI

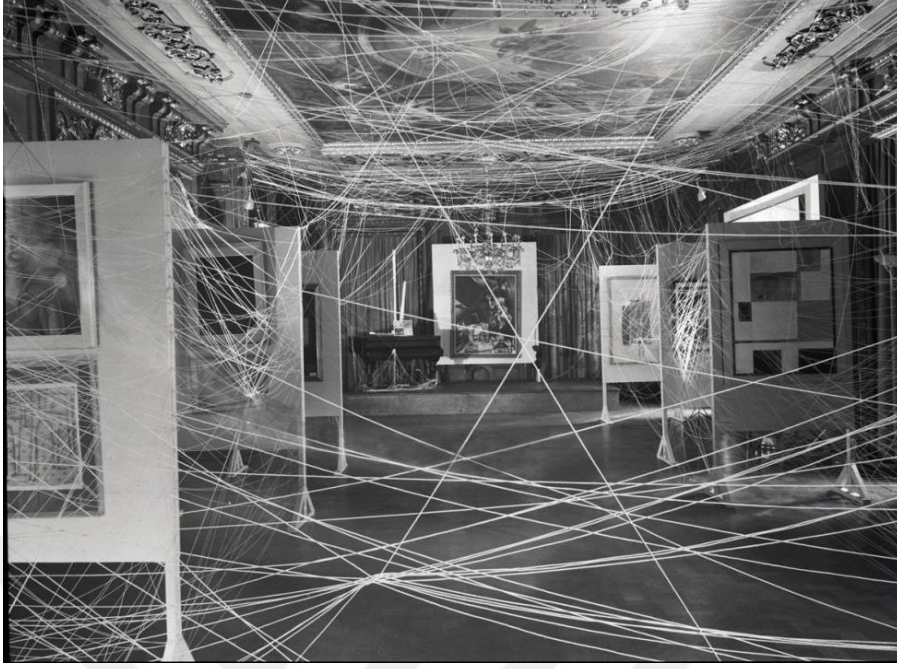
2.1. Alternatif Malzeme Kavramı

20. yüzyılın başlarında, alternatif malzemeler ve hazır ürünler arayışı, sanatsal evrim ve yeniden icatta yeni bir dönemin habercisi olmaktadır. Sanatçılar, gündelik nesneler ile geleneksel sanat malzemeleri arasındaki bağlantıyı sorgulamaktadır. Nesnelerin gerçek anlamları, eserlerin geleneksel kullanımlarını sorgulayan ve estetik ve biçimsel kaygılardan uzaklaşan sanatçıların odak noktası olmaktadır. Nesnelerin dış görünüşünden ziyade, bilinçaltına ve duygulara dikkat çeken kavramsal çalışmalarla daha fazla ilgilenmiştir. Plastik sanatın diğer dallarına benzer şekilde, seramik sanatı da nesneyi işlevinden soyutlayarak şeklini ve dokusunu koruyarak yeni bir ifade dili ortaya çıkmaktadır. Duchamp, Picasso ve Brague, tutkal ve düzenleme deneylerinde gazete, saman ve linolyum gibi seri üretim malzemeleri kullanmaya çalışmaktadır. Bu nesneler, özgün işlevsel ve kültürel bağlamlarından kopararak, yeni anlam katmanları üreten sanatsal bir bağlama yeniden konumlandırılmıştır (Yılmaz, 2013, s. 165). Nesnelere yeni anlamlar atfeden Duchamp, Picasso ve Braque'dan sonraki sanatçılar, bu nesnelerin sanattaki işlev ve kullanım biçimlerini yeniden tanımlamışlardır. Yirminci yüzyıl sanatında etkili bir figür olan alternatif malzemeler bağlamında, Marcel Duchamp, 1960'larda başlayan kavramsal hareketi yansıtmış ve malzeme deneyimine vurgu yaparak geleneksel sanat uygulamalarına meydan okumuştur. Çağdaş sanata olan ilginin artması ve ilerlemeler sonucunda sanatçılar, eserlerinde kendilerini farklı şekillerde ifade etmeye başlamıştır. Modern ressamlar, kendilerine sunulan geniş malzeme çeşitliliği sayesinde, alışıldık favorilerinden ödün vermeden yeni mecralar ve malzemeler deneyebilmektedir. Sanat dünyasındaki insanlar, geleneksel resim malzemelerine ek olarak veya bunların yerine, günlük hayatta karşılaştıkları sıradan nesneleri kullanmayı denemişlerdir. Sonuç olarak, toplumun her kesiminden sanatçılar, alışılmadık malzemeler kullanarak kendilerini ifade etmek için yeni bir kelime dağarcığı geliştirmişlerdir. Geleneksel olmayan malzemelerin sanattaki rolü ve önemi konusundaki artan farkındalıkla birlikte, ifade potansiyeli ve çeşitliliği de artmıştır. Sanatçı, dikkatli bir değerlendirmenin ardından, eserin amaçlanan ifadesini en etkili şekilde ileten malzemeyi izleyiciye sunar. Alternatif malzemelerin tanımına baktığımızda sanatta "alternatif malzeme"

tanımlarından biri, birden fazla ortak malzemenin bir araya getirilerek bir sanat eseri oluşturulmasıdır. Görsel sanatlar, farklı malzemelerin kullanımını ilk kez resim sanatı aracılığıyla deneyimlemiştir. Resim ve heykel başta olmak üzere plastik sanatlar, 20. yüzyılın başlarına kadar belirli ve geleneksel malzemelere dayalı olarak üretilmiştir. Sanat, bir dönem yalnızca tuval, boya, işlenmemiş taş ve metal gibi geleneksel malzemelerle sınırlı bir biçimde icra edilmekteydi. Ancak, teknolojik gelişmeler ve değişen modalar sayesinde, 20. yüzyıldan sonra sanatçılar, alternatif malzemeler olarak kullanılabilecek seri üretim nesnelerle denemeler yapmaya başlamışlar. Teknik, sanatsal ve görsel öğeleri ürünlerine dahil etmek, bu yeni yöntemle hiç bu kadar kolay olmamıştır. Resimde çeşitli malzemeler kullanılarak yaratıcı formlarda alternatif malzemeler arayışı başlamış, bu durum alanın daha da genişlemesine olanak sağlamış ve çok sayıda stil ile biçimin ortaya çıkmasına; nihayetinde prefabrik ürünlerin farklı tezahürlerle sanata dâhil edilmesine yol açmıştır. 20. yüzyılda tanınmış sanatçılar Picasso ve Braque, tuval ve boya dışındaki malzemeleri kullanarak kolaj yöntemleriyle uğraşmışlardır (Gençaydın, 1988, s. 107).

Sanatçıların tuval üzerine çizdikleri geometrik şekiller ve duvar kağıdı, iplik, gazete, kumaş, ip ve ahşap gibi hazır ürün parçaları, resimlerinde sıradan nesneleri sergilemek için alternatif malzemeler olarak kullanılmıştır. Resim 21 ve 22, Marcel Duchamp'ın bu yöntemden yola çıkarak hazırladığı en önemli örneklerdendir.

Resim 24: Marcel Duchamp, İpin Mili (Mile of String), 1942



Kaynak: https://icaphila.org/miranda_posts/his-twine-marcel-duchamp-and-the-limits-of-exhibition-history/ Erişim Tarihi 25/08/2025

Yukarıdaki resimde Duchamp, sanat alanında alternatif malzemeler kullanmıştır. Bu sanat eseri 1942 yılında New York'ta gerçekleştirilmiş ve "Mil of String" (İp Mili) adını almıştır. Duchamp, bu eseri için galeri boyunca yaklaşık 1,6 kilometre uzunluğunda sıradan bir ip germiştir. Daha sonra ipi duvarlar, sütunlar ve sanat eserleri arasına örerek birbiriyle kesişen karmaşık bir çizgi ağı oluşturmuştur. Sergi alanı, ziyaretçilerin sergilenen eserlerle fiziksel etkileşimlerini kurmalarını gerektiren bu alışılmadık malzeme seçimi sonucunda, mekânsal ve karmaşık bir ağa dönüşmüştür. Duchamp, ip olarak bilinen basit ve kolay erişilebilir bir nesnenin kullanımıyla, sanattaki malzeme hiyerarşisi geleneklerini ve izleyicinin edilgen işlevini sorgulamıştır. İp yalnızca yapısal ve görsel bir müdahale olarak değil, aynı zamanda kavramsal bir araç olarak da kullanılmış, bu da yerleşik sanat sunum pratiklerine meydan okuduğu ve galeri mekanının tarafsızlığını sorguladığı anlamına gelmiştir.

Resim 25: Marcel Duchamp, Şişe Rafı (Bottel Rack), 1941/1959



Kaynak: <https://www.flickr.com/photos/lalobamfw/49639365876/in/photostream/> Erişim Tarihi 25/08/2025

Marcel Duchamp'ın ilk olarak 1914'te düşünülen ve ardından 1941 ve 1959'da yeniden inşa edilen Şişe Askısı, gündelik üretilen bir üründen alternatif malzemeler kullanarak sanata dönüştürdüğü en iyi ve en unutulmaz örneklerden biri arasında yer almaktadır. Benzer şekilde, bir diğer örnek Şişe Askısı adlı eserdir. Seri üretim metal bir şişe kurutma askısı olan bu eser, pratik bir kullanım olmadan bir sanat ortamında sergilenmektedir; bu da faydacı amacından sıyrıldığı anlamına gelmektedir. Duchamp'ın bu sanat eseri, endüstriyel, gündelik bir nesneyi seçip onu bir sanat eseri ilan ederek geleneksel zanaatkarlığa ve estetik yargıya meydan okumuştur. Bunu yaparken, vurguyu malzeme uzmanlığından kavramsal amaca kaydırmıştır. Galvanizli çeliğin “alternatif” bir sanatsal mecra olarak kullanılması, güzel sanatlarda boya, taş ve kil gibi geleneksel malzemelerin baskınlığına bir meydan okuma oluşturmuştur. Bu karar, önemin malzemenin kendi içsel özelliklerinden ziyade bağlam ve kavramdan kaynaklanabileceğini ileri sürmüştür. Bu

nedenle, Şişe Rafı çağdaş sanat tarihinde önemli bir dönüm noktası olarak kabul edilebilir çünkü malzemenin yeniden tanımlanmasının alışılmış sınırları nasıl bozabileceğini ve yaratıcı etkinliğin kapsamını nasıl genişletebileceğini örneklemektedir.

2.1.1. Çağdaş Sanatta Alternatif Malzemeler

Sanatın yönünü her anlamda değiştirmek ve odağını biçimden düşünceye kaydırmak, herhangi bir malzemenin sanatsal bir araç olarak kullanılabileceği anlayışının ve seçilen her malzemeye atfedilen değerin bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Çağdaş sanatta çeşitli malzemelerin kullanımı, sanatın tanımında sayısız ayrıma yol açmış ve bu da sanatı bir ifade biçimi olarak kullanma eğiliminde rol oynamıştır. Sanat alanında hazır nesnelerin kullanımı ile alternatif malzemelerin kullanımı arasında önemli bir ayrım bulunmaktadır; bu ayrım, eserin çoğunlukla birincil malzemesi kullanılarak tamamlanması ilkesine dayanmaktadır. Hazır nesneler, yaratılma nedenlerinden bağımsız olarak mevcut halleriyle ele alınabilir ve daha sonra plastik sanatlar açısından onlara anlam yüklenerek sanat eserine dönüştürülebilir. Alternatif malzemeler bağlamında, sanatçı Edgar Degas, 1881 yılında eşarp peruk, tül etek ve ipek ayakkabılar gibi alışılmışın dışında malzemeler kullanarak, geleneksel sanat anlayışına meydan okuyan genç bir balerin balmumu heykelini yaratmış ve bu eserle Parisli izleyicileri şaşkına uğratmıştır (Bird, 2016, s. 127). Bu eserde Degas, geleneksel üretim tekniğini bambaşka bir boyuta taşımıştır. Sanatçı genellikle düz, iki boyutlu yüzeyler ve resimle ilişkilendirilse de, bu eserinde yapay olmayan malzemeler ve üç boyutlu heykeller kullanarak öyküsünü yeni bir boyuta taşımaktadır. Atkı peruk kullanımı heykele samimiyet ve özgünlük katmıştır. Degas'ın anlatımına göre, 1881'de günlük eşyaları şaheserlere dönüştürebilecek ilk malzemeler, gazlı bez etek ve ipek ayakkabılar hayata geçmektedir. "Parisliler, sıradan nesnelerle sanat objelerinin bu sıra dışı birleşimini" (Bird, 2016, s. 127) mümkün olan en erken dönemde kavrayamadılar. Bird, söz konusu heykel hakkında, "Degas'ın On Dört Yaşındaki Küçük Dansçı adlı eserinin gerçekçi görünümü, 1881 Empresyonist Sergisi'ni ziyaret eden izleyiciler için fazlasıyla sarsıcıydı" ifadelerini kullanmaktadır (bkz. Resim 26). Sanatçının eserdeki yenilikçi malzeme kullanımının günümüz sanat anlayışına aykırı olduğunu ve eleştirilere yol açtığını belirtmektedir. Bird'e (2016) göre, sanatçının yorgun ve itaatkâr yüz ifadesinde belirgin olan "kötü niyetli bir karakteri" bulunmaktadır (Bird, 2016, s. 126). Sanatında daha önce hiç bu kadar alışılmadık malzemeler kullanmamıştır.

O zamana kadar, hikâye, malzemelerin sanat eserlerinin yaratılmasında önceden belirlenmiş bir yapıya sahip olduğu varsayımıyla kurgulanmıştır. Degas'ın alışılmadık malzeme kullanımının izleyicilerde duygusal bir tepki uyandırmayı amaçladığı açık olsa da, uzun vadede yaratıcı çalışmalara yeni bakış açılarının geliştirilmesine de katkıda bulunmuştur.

Resim 26: Edgar Degas, On Dört Yaşındaki Küçük Dansçı, 1881



Kaynak: <https://www.thecollector.com/french-artist-edgar-degas/> Erişim Tarihi 07/08/2025

1940'lardaki avangard hareket, geleneksel malzeme kullanımından bir kopuşun başlangıcını işaret etse de, bu eser 1881'de kullanılan tipik malzemelere ek olarak günlük yaşamdan veya çeşitli işlevlerden malzemeleri de entegre etmektedir. Alternatif arayışlar sonucunda yaratıcı üretim yöntemi değişmiş ve insanların sanat eserine yaklaşım ile deneyimleme biçimleri de buna bağlı olarak değişmiştir. Umberto Eco'nun ifadesiyle, "Avangard sanatta Güzellik diye bir şey yoktur." Bu avangard hareketin bir sonucu olarak, sanat doğal güzelliği tasvir etmekle ve uyumlu şekillere bakmanın verdiği keyfi

sağlamakla daha az ilgilenir hale gelmektedir. Avangard hareketin amacı, nesnelere bakmanın yeni yollarına gözlerimizi açmaktır (Eco, 2006, s. 415-417).

Sanatta alternatif malzemelerin kullanımı ise, disiplinde kullanılan birincil malzemeye ek olarak, farklı işlevlere hizmet eden ve farklı anlamlar taşıyan çeşitli malzemelerin kullanılmasına olanak tanımaktadır. Bir tabure, bir bisiklet tekerleği (bkz. resim 27), iplikler ve endüstriyel nesneler (bkz. resim 24 ve 25) hazır nesneler olarak kabul edilir ve daha sonra bu nesneler belirli bir biçimde birleştirilir, anlamla doldurulur ve bu çalışmada verilen Duchamp örneğinde olduğu gibi bir sanat eserine dönüştürülür.

Resim 27: Marcel Duchamp, Bisiklet Tekerleği (Bicycle Wheel), 1913

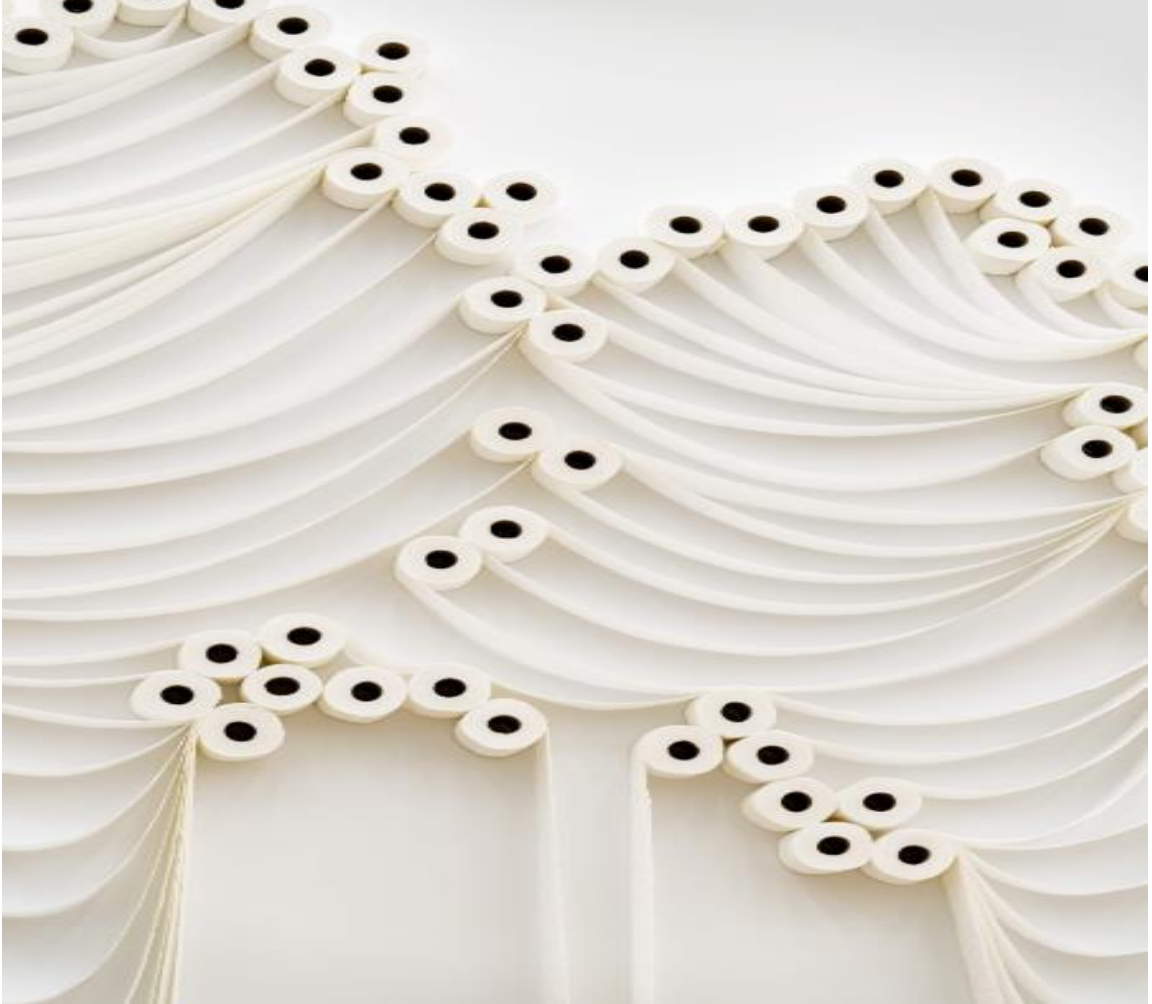


Kaynak: <https://gagosian.com/quarterly/2014/08/15/duchamps-bicycle-wheel-timeline/> Erişim Tarihi 22/08/2025

Alternatif malzemelerin kullanımı, yaratıcı ifadeyi geleneksel ortamların ötesine taşımak için çağdaş sanatta önemli bir yaklaşım olarak ortaya çıkmıştır. Şakir Gökçebağ'ın Dadaizm, Pop Art, Fluxus, Minimalizm ve Arte Povera gibi çeşitli akımların etkisini sergileyen mekâna özgü enstalasyonları bu eğilimi göstermektedir. Gökçebağ, belirli bir yaratıcı akımla özdeşleşmek yerine, Doğu dekoratif geleneklerini ve kaligrafik duyarlılığını Batı kavramsal ve nesne tabanlı yöntemleriyle birleştiren hibrit bir yaklaşım seçmektedir. Eserleri, sıradan malzemeleri amaçlı kullanmasından kaynaklanan yaratıcı dilinin evrenselliği nedeniyle kültürel engelleri aşabilir. Enstalasyonlarının malzeme

tabanı, halı, süpürge, çamaşır mandalı, tuvalet kağıdı, hortum, askı, tepsi ve çeşitli meyve ve sebzeler gibi günlük eşyalardan oluşmakta ve çağdaş sanatta alternatif malzemelerin ifade olanaklarını vurgulamaktadır (Demir, ve Ceranoğlu, 2020).

Resim 28: Şakir Gökçebağ, Trans Layers I (detay) Tuvalet Kâğıdı Ruloları, 2010



Kaynak: <https://artdogistanbul.com/sanati-kendi-etrafinda-aramak/?> Erişim Tarihi 28/12/2025
Gökçebağ'ın ikame malzemeleri kullanımı, özellikle kıtlık fikri bağlamında, kavramsal sanat ve minimalizm anlayışlarıyla yakından ilişkilidir. Demir ve Ceranoğlu'na (2020) göre, kesme işlemi bu bilindik nesneleri yeni ve tanınabilir geometrik biçimlere dönüştürmektedir. Malzemenin tanınabilirliğini koruyan boşluklar ve indirgemeler aracılığıyla beklenmedik formlar ortaya koyan Gökçebağ, izleyicinin gündelik malzemelere yönelik algısını yabancılaştırmaktan ziyade dönüştürmeyi amaçlamaktadır. Netlik ve sadelik esasına dayanan “yeniden üretim serileri, deformasyon ve yapısal çözümleme” yoluyla ürettiği çalışmaları, kendine özgü bir yorum ortaya koymaktadır. Geleneksel sanatla olan bağlarını korumakla birlikte Gökçebağ, nesnelerin evrenselliğini

vurgulayan ve çoklu kullanım olanaklarını ima eden deneysel bir yaklaşımı somutlaştırmaktadır. Kompozisyonlarında, çevreyle bütünleşen biçimlere yer vererek mekânı dikkatle gözetmektedir. Nihai kurulumdan önce ise bu süreç, sanatçının atölyesinde gerçekleştirilen çizim ve ilk uygulamaları kapsamaktadır (Demir ve Ceranoğlu, 2020) .

Resim 29: Şakir Gökçebağ, Yüksek Kaldırım, Kemer, Sandalye, 2010



Kaynak: <https://idildergisi.com/makale/pdf/1602439562.pdf> Erişim Tarihi 29/12/2025

Baran'a (2019) göre Gökçebağ, kendi kültürüne ait öğeleri büyüdüğü toplumun alt metniyle karşılaştırarak göç, aidiyet ve kimlik gibi evrensel temaları ele almaktadır. Sanatçı; taraklar, fırçalar, ayakkabılar, lastik çizmeler, plastik hortumlar, şemsiyeler, çamaşır mandalları, tuvalet kâğıdı, askılar, plastik kovalar, mezuralar, su terazileri, saatler, kemerler, kayışlar, gömlekler, tespihler ve halılar gibi gündelik nesneleri kullanarak düzenleme, kombinasyon ve ayrıştırma temelli kompozisyonlar üretmektedir. Bu yaklaşım, Gökçebağ'ın Minimalizm ve Kavramsal Sanat bağlamında kıtlık ilkesini benimsediğini göstermektedir. Sanatçının kombinasyon, ayrıştırma ve karşıtlık yoluyla kurduğu bu ilişkide mesafeli ve titiz bir tutum ile dikkatli, neredeyse takıntılı bir düzen

anlayışı öne çıkmaktadır. Nesneler tekil ya da çoklu biçimde kullanılsalar dahi, bu düzenleme biçimi kıtlık kavramını ihlal etmemektedir (Baran, 2019).

Resim 30: Şakir Gökçebağ, KV1 18, Plastik Kovalar, 2016



Kaynak: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/923715> Erişim Tarihi 29/12/2025

Alternatif malzemelere ilişkin daha geniş tartışma bağlamında, Gökçebağ'ın çalışmaları hazır-nesne sanat formunun tarihsel çerçevesiyle örtüşmektedir. Ağırlık ve hacme sahip olan, çoğunlukla teknik, bilimsel ya da işlevsel amaçlarla değerlendirilen nesneler, sanatsal bağlam içinde estetik nitelikler kazanarak yeniden anlamlandırılmaktadır. Baran'ın (2019) da vurguladığı üzere bu dönüşüm, insan ile maddi kültür arasındaki etkin ve dinamik ilişkiye işaret etmektedir. Bu durum, anlamın nesnenin kendisine içkin olmadığı; aksine nesnenin nasıl algılandığına ve hangi bağlamda sunulduğuna bağlı olarak üretildiğini göstermektedir. Teknik bir nesnenin estetik bir nesneye dönüşmesi, alternatif malzemelerin sanat ile sanat dışı arasındaki sınırları nasıl belirsizleştirebildiğini ortaya koymaktadır. Böylece gündelik ve sıradan malzemelerin, belirli bir bakış açısı ve bağlam içerisinde değerlendirildiğinde sanatsal üretimin bir parçası hâline gelebileceği fikri güçlenmektedir.

Resim 31: Şakir Gökçebağ, Ohne Titel (İsimsiz), 2008



Kaynak: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/923715> Erişim Tarihi 29/12/2025

Picasso örneğinde, eser, ana malzeme olan tuvale farklı kumaş parçaları uygulanarak, çeşitli teknik ve prosedürler kullanılarak bir sanat eserine dönüştürülmüştür. Alternatif malzemelerin birçok sanat disiplininde kullanımı, endüstri ve teknolojinin gelişmesi ve günlük yaşamda görülen değişen eğilimler gibi faktörlerin bir sonucu olarak mümkün olmuştur. Bu sayede sanatçının sanat eserleri üreterek kendini ifade etme yeteneği kolaylaşmış ve güçlü bir ifade biçimi oluşturulmuştur. Bu ortamda, birçok sanatçı alternatif malzemelerin kullanımını bağlamından kopararak ve bunları yeni fikirlere dahil ederek yeni yaratıcı düzenlemeler geliştirmiştir. Sanatçılar, hali hazırda var olan malzemeleri kullanarak eserlerini, yansıtmak istedikleri duygulara bağlı biçimlere dönüştürebilmişlerdir. Hazır ürünlerin belirli bir işlevle sınırlı olmaması, sürekli değişen ortamlarda çeşitli bakış açılarından sanat eserlerine katkıda bulunabileceklerini ve çeşitli işlevlere sahip olabileceklerini ortaya koymaktadır. Roland Barthes'ın bu durumu özetlediği şu şekildedir: "İnsanlar nesneleri yalnızca tasarlandıkları amaca göre değerlendirmezler. Bir nesnenin bir önemi olabilir. Nesneler genellikle kullanımlarının ötesine uzanan bir anlama sahiptir." (Barthes, 2012, s. 197).

Çağdaş sanatta plastik sanatlar bağlamında, alışılmışın dışında malzemelerin kullanımı, geleneksel teknik ve yaklaşımların kullanımıyla sıklıkla bir arada görülmektedir. Daha

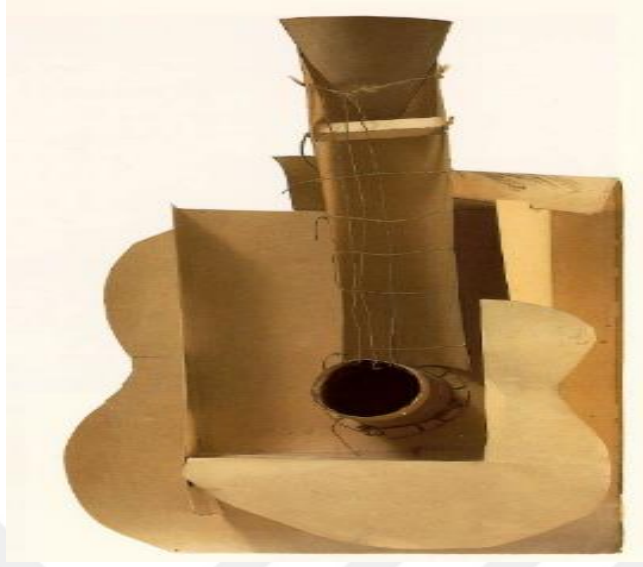
spesifik olarak, heykel alanında, ana malzemenin yanı sıra geleneksel süreçler kullanılarak kalıplanan bir eser, ana malzemeye tamamlayıcı olan alternatif malzemelerle tamamlanır. Resim sanatında, kolaj veya daha geleneksel teknikler kullanılarak tuval üzerine yaratılan bir sanat eseri, eşlik eden alternatif malzemeyle tamamlanır. Seramikler genellikle alternatif malzemelerin kile dahil edilmesini veya bu malzemelerin daha sonradan yontulmuş bir forma uygulanmasını içermektedir. Alternatif malzeme seçiminin sanatçıların eserlerine yansıtılmasının çeşitli yolları olmuştur. Kullandıkları birçok sanat türü ve malzeme, yaratıcı yeteneklerini geliştirmelerine yardımcı olmaktadır. Örneğin, Kübizm akımının öncüsü Pablo Picasso, sanat eserlerinde farklı dönemlerde farklı malzemeler kullanmış ve eserlerini bu akımın etkisi altında üretmiştir (bkz. Resim 32, 33).

Resim 32: Pablo Picasso, Pelin Bardağı, 1914



Kaynak: <https://www.artsy.net/artwork/pablo-picasso-le-verre-dabsinthe> Erişim Tarihi 09/09/2025

Resim 33: Pablo Picasso, Keman 1912



Kaynak: <https://www.wikiart.org/en/pablo-picasso/guitar-1912> Erişim Tarihi 12/08/2025

Resim 34: Pablo Picasso, Gülen Gözlü Yüz 1881-1973



Kaynak: <https://onlineonly.christies.com/s/picasso-ceramics-online/pablo-picasso-1881-1973-15/67097> Erişim Tarihi 12/08/2025

Sanatçılar, duygu ve fikirlerini etkili bir şekilde iletebilmek için geleneksel malzemelerin ötesine geçme ihtiyacı duymuşlardır. Bu bağlamda “hazır nesne” kavramıyla birlikte gündelik yaşamdan alınan nesneler bağlamından uzaklaşarak sanatsal üretime dâhil edilerek yeni sanatsal anlamlar kazanmışlardır. Hazır nesnelerin kullanımı, formlara

yeni bir boyut kazandırmış ve tasarım sürecinde destekleyici bir işlev üstlenmiştir. Alternatif malzemeler aracılığıyla yeni bir ifade alanı kazanan eserler, sanatçılara kendilerini ifade etme biçimleri konusunda daha geniş olanaklar sunmuştur. Sanat alanında çalışan bazı sanatçıların, eserlerinde alternatif malzemeler kullanarak özgün kompozisyonlar üretmeleri mümkün olmaktadır. Bu sanatçılar, tercih ettikleri hazır nesnelerde herhangi bir değişiklik yapmamaktadırlar. Sanatçıların hazır nesneleri destekleyici bir malzeme veya ara bir unsur olarak kullandıkları durumlar da olmuştur.

Resim 35: Ardan Özmenoğlu, Kahve Zaman (Coffeetime), 2014



Kaynak: <https://markut.net/sayi-9/tasarim-sozlugu-kolaj/> Erişim Tarihi 15/09/2025

Resim 36: Ayline Olukman, A Cosmic Girl, 2024



Kaynak: <https://www.artsy.net/artwork/ayline-olukman-a-cosmic-girl> Erişim Tarihi 12/09/2025

Resim 37: Ayça Telgeren, Sanatçının Eli, 2015



Kaynak: <https://markut.net/sayi-9/tasarim-sozlugu-kolaj/> Erişim Tarihi 10/09/2025

Pablo Picasso'nun 1912 yılında yarattığı "Hazeranlı Natürmort" (Sandalye Hasırlı Natürmort) adlı eseri (bkz. Resim 38), genel olarak Kübizm akımı içinde kolajın ilk ve en önemli örneklerinden biri olarak kabul edilmektedir. Bu özel eser, Analitik Kübizmden Sentetik Kübizme geçişte önemli bir dönüm noktası teşkil etmektedir (Fry, 1988). Picasso, bu eserde geleneksel olmayan malzemeleri doğrudan kompozisyona ekleyerek illüzyonist natürmort kurallarını bozmuştur. Bu malzemeler arasında, hasır sandalyeyi simüle etmek için profesyonel olarak basılmış bir muşamba parçası ve resmi çerçevelemek için kullanılan bir parça gerçek ip bulunmaktadır (Richardson, 1996). Bu malzemelerin kullanımıyla, boyalı temsil ile somut gerçeklik arasındaki ayrım belirsizleşir ve bu da tarihsel olarak boyalı illüzyona fiziksel nesnelerden daha fazla ağırlık veren hiyerarşiye meydan okumaktadır. Kübizmin karakteristik özelliği olan düzleştirilmiş mekânsal yapı ve üst üste binen geometrik düzlemler, burada gerçekçi dokularla canlandırılmıştır. Ek olarak, şablonlu "JOU" harflerinin eklenmesi, hem Fransızca "oyun" (jouer) hem de Fransızca "gazete" (journal) kelimelerini çağrıştırarak, anlamın eğlenceli ve semiyotik katmanlaşmasını vurgulamaktadır (Golding, 1981). Sandalye Hasırlı Natürmort, yoğun bir deneysellik döneminde yaratılmış bir eser arasında

yer almaktadır. Sadece resmin biçimsel dilini genişletmekle kalmamış, aynı zamanda 20. yüzyılın sonlarında yaygın olan montaj, buluntu nesneler ve malzeme melezliği gibi tekniklerin de habercisi olmuştur (Karmel, 2003).

Resim 38: Pablo Picasso, Sandalye Hasırlı Natürmort, 1912



Kaynak: <https://kavrakoglu.com/cagdas-sanata-varis-41-kubizm-2/> Erişim Tarihi 10/10/2025

Bu bölümde, çağdaş sanatçıların eserlerine yeni bakış açılarıyla yaklaşarak iki boyutlu yüzeyde yeni ifade alanları geliştirdikleri ortaya konmuştur. Artık boyalı yüzey, daha önce yalnızca geleneksel malzemelerle gerçekleştirilebilen biçimlerde kendini ifade edebilir hale gelmiştir. Zamanla, “sanat” olarak kabul edilen ile sanat eseri üretiminde “malzeme” olarak değerlendirilen unsurlar arasındaki sınırlar belirsizleşmiş; gündelik yaşamda karşılaşılan ve kimi zaman özgün işlevlerini sürdüren, kimi zaman ise yeniden işlevlendirilerek sanatsal üretime dâhil edilen nesneler, sanat pratiğinin önemli bileşenleri hâline gelmiştir.

"Alternatif malzemeler" terimi kolaj tekniği ile birlikte Pablo Picasso, Georges Braque ve Kübizm ile ilişkilendirilse de, sanat tarihinde gündelik malzemelerin sanatsal üretime dâhil edilmesine yönelik erken örnekler ise Edgar Degas'nın 1881 tarihli (On Dört Yaşındaki Küçük Dansçı) çalışmalarıyla görülmektedir. Sanayi Devrimi sonrasında yaşanan küresel gelişmeler, sanat üretimini ve sanat anlayışını önemli ölçüde etkilemiştir. Sanatın ve sanatçıların duygularının evrimi, bu değişen ortamı yansıtmıştır. Fotoğraf, montaj ve asamblaj, modernizmin yükselişiyle sanata dahil edilen yeni teknikler arasında

yer almakta, sanatçılar çeşitli malzemelerle alışılmışın dışında perspektif ve uygulamalar yapmışlardır.

2.2. Teknoloji ve Digital Malzemeler

Dijital sanat, matematiksel temelli görüntülerden türetilen bir yöntemle, yazılım veya grafik araçlarının yardımıyla gerçekleştirilen yaratıcı yaratım ve eserleri ifade etmektedir (Çizgen, 2007, s. 69). Tarih, insan varoluşunu ve yaratıcı ve kültürel bağamları etkileyen bilginin korunmasına ve teknolojik ilerlemeye tanıklık etmiştir. Günümüz dijital çağında bilim ile teknoloji arasındaki etkileşim, sanatın daha derinlemesine anlaşılmasına olanak sağlamış; dijital yorumlamalar belirginleşmiş ve çeşitli organizasyonlar ile platformlarda yaratıcılığın farklı yönleri ortaya çıkmıştır (Çakmak, 2019). Estetik tartışmalara rağmen dijital sanat, teknolojik gelişmeler sayesinde ilerlemektedir. Dünya çapındaki yaratıcı topluluklar bu özgüveni benimseyerek bienallerde sergilerde ve festivallerde dijital sanatı tam olarak temsil eden eserler ortaya koymaktadır. Aronson'a (2004) göre, dijital teknolojiyi dijital sanata entegre etmek için teknik yeterliliklere ek olarak sanatsal bir bakış açısı da geliştirilmelidir. Dijital sanata bakış açısı bu ortamda kritik öneme sahiptir (Aronson, 2004, s. 88). Dijital sanat, Ünsal (2010) tarafından fiziksel olmayan nesneler yaratmak için bilgisayarların kullanımını içeren sanatsal bir uygulama olarak tanımlanmaktadır. Paul (2008) ise dijital sanatın daha geniş bir tanımını sunarken, dijital teknolojiyi medya veya araç olarak kullanan estetik bir uygulama olarak tanımlamaktadır. Dijital sanatı kavrayarak sanatta yeni bir dil geliştirmek, sanat pratiğinde ortaya çıkabilecek çok sayıda yenilikten yalnızca bir örneğini teşkil etmektedir. Bu nedenle, zihniyet ve öz farkındalık, yeniliklerin uygulanması ve güzel sanatlar alanında yeni ürünlerin yaratılması için hayati önem taşımaktadır.

Dinamik bir duruş sergileyen dijital sanat, sürekli olarak yeni fikirleri test eder ve mevcut teknik ve kavramsal sınırları genişlemektedir. Sürekli bir deney sürecinden ortaya çıkan sanat eserleri yaratmak için bilgisayar programları kullanılmaktadır. Bu sanat eserleri daha sonra internet aracılığıyla dijital dünyada bir izleyici kitlesine gösterilmektedir. Sunum, izleyicilerin sanatçının çalışmalarını dijital bağlamlarda görmelerini ve anlamalarını sağlamaktadır (Sağlamtimur, 2010, s. 218). Dijital sanatın yükselişindeki en önemli etkenlerden biri, günümüzde herkesin erişebildiği bir mecra olan internet olmuştur. Sanal müzeler, portföyler ve sergiler, dijital sanat sahnesini uluslararası bir

izleyici kitlesine sunarak günümüzün birbirine bağı dünyasında önemli bir amaca hizmet etmektedir. Teknolojik gelişmelerin bir sonucu olarak, eskiden yalnızca fiziksel galerilerde bulunan sanat eserleri artık çevrimiçi olarak da yaygın olarak sunulmaktadır. "Dijital sanat" terimi, sanat tarihinin modern talepler ışığında yeniden yorumlanması sonucunda ortaya çıkan yeni bir estetik hareketi ifade etmektedir. Hem klasik sanat formlarından hem de modern teknik gelişmelerden yararlanan dijital sanat, sanatçılara her zaman yeni fırsatlar ve tartışmalar sunmuştur. Çağdaş sanatçılar, teknolojik gelişmelerin sunduğu fırsatları daha geleneksel sanatsal ifade biçimleriyle ilişkili bilgi birikimiyle birleştirerek yaratma yöntemlerini geliştirmişlerdir. Sınır tanımayan eserler, geleneksel anlayışlardan uzak bu yeni bakış açısının sonucudur.

Her nesil sanatçı, sanat eserleri yaratmak için kendilerine sunulan araç ve teknikleri kullanmıştır. Bu üretim sürecinin üç farklı aşaması bulunmaktadır: mekanik, dijital ve geleneksel. Özellikle Sanayi Devrimi sırasında makinelerin yükselişi, bir zamanlar yenilikçi olan geleneksel uygulamaların unutulmasına neden olmuştur. Fotoğrafın 1830'larda icat edilmesiyle aynı dönemde, daha geleneksel yöntemlerle üretilen eserler yaygın olarak bulunmaktadır. Teknolojinin hızla yaygınlaştığı bir dönemde bilgisayarlar ortaya çıkmıştır ve yeni üretim süreçleri de onlarla birlikte dijitalleşmiştir. Bilgisayar tabanlı dijital veri işleme araçlarının mümkün kıldığı teknoloji çağında, görsel resimlerin ve sanat eserlerinin dijital ortamlarda yaratılması sanat platformlarının vazgeçilmez bir bileşeni haline gelmiştir. Daha geleneksel ve mekanik yaklaşımları tercih edenlerin şüpheciliğine rağmen, dijital sanat üretim teknikleri giderek daha fazla ilgi görmektedir. Dijital teknolojinin gelişmesiyle birlikte programcılar, mühendisler ve sanatçılar, çeşitli sanatsal eserler üretmek amacıyla birlikte çalışmışlardır (Sağlamtimur, 2010, s. 216).

Görsel sanat eserleri yaratırken, dijital sanatçılar genellikle ilham almak için daha geleneksel yöntemlere ve araçlara başvurumaktadırlar. Dijital ortamlarda eserlerin ne zaman ve hangi araçlarla yaratıldığı ise tartışmaya açık bir konudur. Ayrıca, üretim süreci düşünüldüğünde, dijital ve geleneksel medyanın göreceli öneminin belirsiz olduğu genel olarak kabul edilmektedir (Nalven ve Jarvis, 2005, s. 8). Fotoğrafın resim ve eskiz gibi daha geleneksel medyalardan evrildiği düşüncesi de bu yorumla desteklenmektedir. Fotoğrafın gelişimi filmin ortaya çıkmasına, radyo ve televizyonun yükselişi ise internetin ortaya çıkmasına olanak sağlamıştır; her ikisi de geniş kitlelere ulaşmada hayati öneme sahiptir (Wands, 2006, s. 11-12).

Dijital sanatın kökleri performans, kavramsal ve çevresel sanatlara dayanır, ancak bu alanlar geleneksel sanattan temelde farklı olmaktadır. Çuhacı (2009), bu dönemin geçici olgularını anlamada bunların önemli olduğunu belirtmektedir. Genellikle bilgisayar teknolojisinin kullanımıyla sanatın alışılmadık ve çeşitli yorumlarından gelişen dijital sanat, geleneksel biçimlerden sapmayan eserler ortaya koymaktadır. Ayrıca, modern çağın sunduğu teknik potansiyeli, güncel sanatın çeşitli alanlarında ustalıkla kullanacak bir uzmanlıkla, bu üretim süreciyle eserlerini kamuoyuna sunmaktadır. Bunun sonucunda çağdaş sanatta farklı alanlar arasında bir uzlaşma sağlanmıştır. Filmler ve sinema filmleri görüntüleri bütünleştirebilir ve tuvaler hem fotoğraf baskılarını hem de fırça darbelerini sergileyebilir.

Dijital sanat gibi gelişmelere yönelik olumlu bakış açıları ve tutumlar yaratıcılığı besler ve yeni trendlerin benimsenmesini teşvik etmektedir. Sonuç olarak, insanlar sanatı farklı bir ışık altında görmeye başlamaktadır (Prensky, 2001). Sanatta içselleşme, sanatçıların yeni teknolojileri çalışmalarında nasıl kullandıklarıyla da ilgili olabilir. İlk olarak dünya çapında ortaya çıkan bu tür teknik atılımlar, Türkiye'de hızla benimsenmemektedir. Bununla birlikte, sanat alanındaki teknolojik gelişmelerin günlük yaşamda nasıl ortaya çıktığını takip etmek ve uygun durumlarda bunları daha geleneksel sanatsal ifade biçimleriyle birleştirmek kritik öneme sahiptir (Black ve Browning, 2011). Sanat dünyası bir bütün olarak bundan faydalanacaktır çünkü bu, sanat formunun gelişimini hızlandıracaktır. Dijital sanatlar son birkaç yıldır dünya çapında hızla yayılıyor ve güzel sanatlar külliyyatının bir parçası olarak tanınmaları ve kabul görmeleri hayati önem taşımaktadır. Aslında, sanatın insanları bir araya getirme yeteneği, en yeni dijital sanatların sanat eğitime dahil edilmesini değerlendirmek için de kullanılmaktadır (Demirel, 2006).

2.2.1. Dijital Teknoloji ve Sanat

Fotoğraf, resim, heykel ve çizim alanlarında sanat eserlerinin yaratılmasında dijital teknolojinin kullanımı giderek artmaktadır. Dijital medyanın benzersiz nitelikleri ve estetiği bazı eserlerde belirgin bir şekilde görülürken, bazılarında ise dijital araçların kullanımı neredeyse hiç fark edilmemektedir. Kolajlar, fotoğraf, resim, grafik ve heykel gibi çeşitli sanat türlerinin bir araya getirilmesiyle oluşturulabilir ve özellikle dijital teknoloji, fotoğrafçılıkta önemli ölçüde manipülasyona olanak tanımaktadır. Özellikle

dijital teknoloji, 20. yüzyılın başlarında Kübistlerin, Dadaistlerin ve Sürrealistlerin kullandığı kolaj, montaj, düzenleme ve benimseme yöntemlerini geliştirmiş ve olanaklı kılmıştır (Sağlamtimur, 2010, s. 221).

2.2.1.1. Görüntüleme Fotoğraf ve Baskı

Dijital sanat ve dijital fotoğrafçılık, fotoğrafçılıkta dijital teknolojinin kullanımı, görüntü düzenleme ve fotoğrafçılığın dijital sanat eserine dahil edilmesi nedeniyle sıklıkla karıştırılır. Ancak dijital sanat bağımsız bir akademik disiplindir ve fotoğrafçılık olmadan da yaratılabilir. Dijital sanatın ilk örnekleri, bilgisayar ekranlarında görüntülenen veya nokta vuruşlu ya da kalem yazıcılarla basılan eserler arasında yer almaktadır. Özel baskılar popülerlik kazanmış olup, son ürün serigrafi baskı yöntemi kullanılarak veya geleneksel çizim ve boyama teknikleriyle birleştirilerek üretilmektedir. Ayrıca daha büyük enstalasyonların, heykellerin veya video sunumlarının bir parçası olabilir (Wands, 2006, s. 14–15). 1980’lerde dijital sensör teknolojilerinin gelişmesiyle ortaya çıkan dijital fotoğrafçılık, görüntü üretim ve çoğaltma süreçlerinde köklü bir dönüşüm yaratarak sektörde önemli değişimlere yol açmıştır. Bu teknoloji ayrıca eserlerin web sitelerinde görüntülenmesini ve e-posta yoluyla dağıtılmasını sağlamaktadır. Dijital fotoğrafçılık, dijital fotoğraf makinesiyle çekimden, renk, doku ve metin gibi efektlerin uygulanmasından sonra son ürünlerin düzenlenmesine ve basılmasına kadar dijital fotoğraf oluşturma sürecinin tamamını kapsamaktadır. Dijital fotoğrafçılık, görüntüleri işleme, düzenleme, depolama ve aktarma olanakları açısından neredeyse sınırsız imkânlar sunmaktadır. Sonuç olarak, dijital görüntüler artık medyanın çoğunluğunu oluşturuyor ve sanatçıların fotoğrafları dijital bilgi olarak koruyarak sıfırdan görseller yaratmalarına olanak tanımaktadır. Dijital teknolojiye doğru bu geçiş, sanatçıların fotoğrafçılığa yaklaşımında bir değişime yol açarak, fiziksel karşılığı olmayan kompozit fotoğrafların ortaya çıkmasına neden olmaktadır.

Aktivist sanatçı Nancy Burson, bilgisayar destekli kompozit fotoğrafçılığın öncülerinden biri olarak kabul edilmektedir; politik içerikli çalışmaları arasında "Warhead I" ve her cinsiyetten ve etnik kökenden insanın morflanmış kompozit fotoğrafları yer almaktadır. Toplumsal normları sorgularken ve gözün görebildiği sınırları zorlarken sanat ve bilim arasındaki ilişkiler araştırılmaktadır. Kompozit resimler, Robert Rauschenberg, Andreas Müller-Pohle ve Lillian Schwartz gibi diğer sanatçıların da dikkatini çekmektedir. Dijital

görüntülerin oluşturulması sayısal kombinasyonlara dayanır ve mevcut bir fotoğrafın herhangi bir dijital düzenlemesi, fotoğrafın kendisinin manipüle edilmesiyle sonuçlanmaktadır. Modern dijital teknolojinin sağladığı kolay düzenleme yöntemleri sayesinde gerçeklik ve hayal gücünün bir araya gelerek hipergerçeklikler yarattığı postfotoğrafçılık üzerine bazı tartışmalar yaşanmıştır. Sürrealist kompozisyonlarla deneyler yapan veya geleneksel fotoğrafları manipüle eden sanatçıların çalışmaları, hevesli fotoğrafçılar için örnek teşkil etmektedir. Akla gelen bazı isimler arasında James Porto, Daniel Lee, Raymond Meier, Charly Franklin, Frank Horvat, Inez van Lamsweerde, Alessandro Bavari, Pedro Meyer, Maggie Danon, Lütfü Özgünaydın, Adnan Ataç, Reha Bilir, Sadık Demiröz, Orhan Cem Çetin, İlke Veral, Tahir Ün ve Mehmet Turgut yer almaktadır (Sağlamtimur, 2010, s. 222).

2.2.1.2. Film, Video ve Animasyon

Enstalasyon, video, animasyon, internet/ağ sanatı, yazılım sanatı ve diğer yeni sanat türleri, yaratım ve sunum süreçlerinde büyük ölçüde dijital teknolojiye dayanmaktadır. Etkileşimli, dinamik ve kişiye özel olarak tasarlanan bu dijital sanat biçimleri, genellikle izleyici katılımını teşvik eden unsurlar içermektedir. Dijital sanat biçimleri, teknolojiyi bir "araç" olarak kullanarak, potansiyelini, yeteneklerini ve özelliklerini araştırarak yaratıcı ifade için yeni yöntemler önermektedir.

Bilgisayar yazılımı ve donanımı kullanarak hareketli görüntüler ve hareketli resimler üretme fikri, dijital sanat sayesinde büyük ölçüde geliştirilmiş ve hızlandırılmıştır. Filmler, çizgi filmler, TV reklamları ve diğer görsel sanat biçimleri, son yıllarda yaratıcılığın sınırlarını yeniden tanımlayan ve genişleten dijital sanatlardan büyük ölçüde yararlanmıştır.

Bilgisayar sistemleri, "Matrix" ve "Yüzüklerin Efendisi" gibi eserlerde kameraların sinematik eşdeğerleri olarak hizmet eder ve bu stüdyolar tarafından kurulan sinematik evrenler, dijital sanatın unsurlarını içermektedir. Oyuncak Hikayesi, Karınca-Z, Bir Böceğin Yaşamı ve Shrek, gelişmiş yazılım ve teknoloji kullanılarak yapılan bilgisayar yapımı filmlere sadece birkaç örnek arasında yer almaktadır. Bilim insanları, sinema salonlarına olan ihtiyacı tamamen ortadan kaldırma potansiyeline sahip "etkileşimli sinema"yı yaratmaktadır. Alman Profesör Jeffrey Shaw ve Avustralyalı Doktor Dennis Del Favero tarafından geliştirilen etkileşimli sinema aygıtı 360 derecelik bir ekrana

sahiptir. Ekranın merkezinde, herhangi bir yöne dönebilen hareketli bir platform bulunmaktadır. Projeksiyondaki teknik gelişmeler ve video ile bilgisayarların birleşmesi sonucunda, 1980'lerin sonlarında daha sofistike video sanatı biçimleri ortaya çıkmaktadır (Dempsey, 2002, s. 259).

20. yüzyılın sonlarında önemli ölçüde gelişen bir medya biçimi olan video sanatı, çağdaş sanatın önemli bir parçası haline gelmiştir. Performanslar ve enstalasyonlar gibi diğer medya ve teknoloji biçimleriyle bütünleştirilmiştir. Video sanatının önemli isimleri arasında Opy Zouni, Rafael Lozano-Hemmer, Paul Sermon, Nancy Atakan, Haluk Akakçe, Hüseyin Çağlayan, Güçlü Öztekin ve Erinç Seymen yer almaktadır. Dijital teknolojinin ortaya çıkışı, animasyon yapımını daha erişilebilir ve hızlı hale getirmiştir. Bir zamanlar yüzlerce çizimle elle yapılan animasyonlar, artık bilgisayar destekli render programları kullanılarak oluşturulabiliyor. 1990'larda, gerçekçi, üç boyutlu bilgisayar animasyonları ilk olarak tablet veya farede kalem veya fırça ile çizilenlere benzeyen dijital çizimler kullanılarak geliştirilmektedir. 3B yazılımlar artık animasyon üretiminde yaygın olarak kullanılıyor ve desenlerin eklenmesine olanak tanımaktadır. 2B animatörler hem 2B görüntüleri hem de video ve fotoğraf kullanabilirler. Bu nedenle video sanatı, çeşitli medya ve teknoloji biçimlerini harmanlayarak çağdaş sanatın önemli bir parçası haline gelmiştir. Etkisi geleneksel film yapımcılığının ötesine geçerek daha yenilikçi ve sürükleyici deneyimler sunmaktadır (Sağlamtimur, 2010, s. 224).

Bilgisayar animasyonunun öncülüğünü Larry Cuba ve Larl Sims yapmıştır. Sims, su akıntıları, yangın, duman ve yağmur gibi gerçek dünya olaylarını taklit etmek için algoritmalar kullanırken, Cuba soyut animasyonlar oluşturmak için programlama kullanmıştır (Wands, 2006, s. 143).

Dikkat çeken animatörler arasında öznel ve nesnel, kamusal ve özel, iç ve dış gibi ikilemleri inceleyen Muntadas ve kompozisyonundan görsel sanatlara ve animasyona geçen Dennis H. Miller yer almaktadır. Türk animasyonu, 2003 yapımı Kayıp Balık Nemo filminin yaratıcı ekibinde yer alan Erdem Taylan, illüstratör ve yönetmen Kerem Sami Hünel ile modern animasyon pratiklerinde teknolojinin belirleyici rolüne dikkat çeken animatör Candaş Şişman'ın çalışmaları aracılığıyla gelişim göstermektedir (Sağlamtimur, 2010: 225). Ali Kazma ayrıca eserlerinde çok sayıda video sanatına da yer vermiştir (bkz. resim 16).

Resim 39: Ali Kazma, Casa Di Moda, 2009 Ve Rolling Mills, 2007



Kaynak: <https://www.topographiedelart.fr/ali-kazma.html> Erişim Tarihi 06/06/2025

Resim (39), Ali Kazma'nın dijital teknolojiyi nasıl kullandığını ve Fransa'daki Analix galerisinde sergilenen video sanatını nasıl yarattığını göstermektedir. Ali Kazma'nın Casa di Moda (2009) ve Rolling Mills (2007) filmleri, video sanatının çağdaş sanatta iş, üretim ve zaman estetiğini yakalamak, analiz etmek ve yükseltmek için nasıl kullanılabileceğini göstermektedir. Ritmik hareketlere, malzemelerle dokunsal etkileşime ve zanaatkarların dingin konsantrasyonuna vurgu yaparak Kazma, Casa di Moda'da bir moda şirketinin özenli prosedürlerini tasvir etmektedir. Rolling Mills ayrıca, insan yaratıcılığını makinelerin muazzam gücüyle karşılaştırarak, çelik üretiminin ağır endüstriyel balesini de tasvir etmektedir. Video, her iki eserde de yalnızca bir kayıt aracı olmaktan daha yaratıcı bir anlamda kullanılmıştır. Doku, ton ve zamanın keşfi yoluyla izleyicilerin, aksi takdirde fark edilmeyecek olan emek süreçlerindeki şiiri görmelerini sağlar. Kazma, sinematik teknikleri kullanarak endüstriyel ve zanaatkarlık işlerinin sahnelerini etkileyici görsel deneyimlere dönüştürüyor, sanat hiyerarşisinin sınırlarını zorluyor ve alanın gerçek dünya üretiminin estetiğini içermesine olanak tanımaktadır.

Resim 40: Emre Turhal, Digital Art, 2021



Kaynak: <https://www.behance.net/gallery/114267943/DigitalArt-Oldies-But-Goldies-Posters-for-Depthcore> Erişim Tarihi 06/06/2025

Emre Turhal'ın "Depthcore için Dijital Sanat 'Oldies But Goldies' Posterleri", modern dijital tekniklerle klasik tasarım öğelerini ustalıkla harmanladığını gösteren bir çalışmadır. Behance üzerinde yayınlanan bu proje, retro yazı tiplerini, parlak renk paletlerini ve dokulu katmanları çağdaş bir tasarım anlayışıyla yeniden yorumlamaktadır. Seri, tuhaf ve konsept odaklı dijital sanat öğelerini bir araya getirerek grafik soyutlama, çarpıcı ışık efektleri ve canlı vektör grafikleri gibi modern yöntemleri kullanmakta ve klasik baskı estetiğine yeni bir perspektif kazandırmaktadır. Emre Turhal, posterlerinde yalnızca geleneksel formları taklit etmekle kalmayıp, onları yeniden yorumlayarak analog döneme nostaljik bir gönderme yaparken dijital ortamda fütüristik imgeler üretmektedir. Bu seri, klasik görsel dilin çağdaş bir bakış açısı ve yaratıcı enerjiyle yeniden yorumlanmasını sağlayarak dijital sanatın melez karakterini ön plana çıkarmakta ve günümüz sanat dünyasında dijital malzemelerin sürekli evrilen potansiyelini sergilemektedir.

2.3. Sanatta Geri Dönüştürülmüş Malzemeler

Sanat, farklı öğeleri kapsayabilen bir alan olarak; kimi yaklaşımlarda bir yol, bir rehber ya da bir kozmos metaforu üzerinden değerlendirilmektedir. Geri dönüşümle yaratılan sanat, orijinal biçimine bağlı kalmadan değişebilen, uyum sağlayabilen ve gelişebilen bir oluşum olarak görülebilir. Yaşam alanlarına sağladığı ekolojik avantajlar, birçok malzeme ve prosesin bir araya gelmesiyle oluşan bu yapının anlam ve önemi daha da artmaktadır. Geri dönüşümün temelini oluşturan ekolojik ilkeler pek çok akademik alanda yer almaktadır. Mühendislik, tarih, ekonomi, sosyoloji, biyoloji ve felsefe gibi alanlarla bütünleşmesi, sanatın bu alanlar içindeki konumunu yükseltmiştir (Birinci ve Feyzoğlu, 2022). Ekoloji, 1970'lere kadar öncelikli olarak bitki örtüsü, hayvan türleri ve bunların ilgili ortamları arasındaki karşılıklı bağımlılığa odaklanmıştır. Çevre sorunları küresel kaygıların ön saflarında yer aldığı anda, odak noktası insan-doğa ilişkilerini de kapsayacak şekilde genişlemektedir (Erdede ve Bektaş, 2014, s. 1-12). Sanatın yol gösterici bir unsur olarak kullanıldığı durumlarda, geri dönüşüm kavramının birçok alanda etkili olduğu ve avantajlar sağladığı gösterilebilir. Zümrüt, (2012),e göre, hem geçmişte hem de günümüzde birçok kişi geri dönüşüm fikriyle ilgilenmiştir ve bu alandaki öncüler arasında Robert Smithson, Andy Goldsworthy, Christo Javacheff, Robert Andre, Richard Long, Michael Heizer, Walter de Maria ve Vito Acconci yer almaktadır. Bu sanatçıların eserlerinin çevresel uyumluluk veya uyumsuzluk durumu oldukça karmaşık bir nitelik taşımaktadır. Arazi ve doğa unsurları, eserlerde ya sahneyi oluşturuyor ya da zıt bir görünüm sağlamaktadır. Bu çabaları belgelemek için genellikle görseller, haritalar ve filmler kullanılmaktadır (Zümrüt, 2012, s. 88). Çağdaş sanatçılar, 1960'ları çevre bilinci için bir dönüm noktası olarak görmüş ve geri dönüşüm ve sürdürülebilirlik fikirleri o zamandan beri pratiklerini şekillendirmeye devam etmiştir. Doğal dünyanın ayrılmaz bir parçası olan sanat, sorunları net bir şekilde odaklayarak gerçeklikle ilişkilendirmeye yardımcı olmaktadır. Sorunlu durumlara dikkat çekebilmek için sanatçıların, içinde çalıştıkları toplulukların farkında olmaları ve onlara saygılı olmaları gerekmektedir (Birinci ve Feyzoğlu, 2022). Doğada ekolojik bir düzenleme planlanırken, sanat önemli bir ifade ve farkındalık aracı olarak değerlendirilmektedir. Sanatın ve sanatçıların en etkili şekilde gerçekleştirdiği etkiler, insanların dikkatini eleştirel kaygılara çekmek, değerlerini şekillendirmek, istekleri uyandırmak ve duygularına ve kalplerine hitap etmektir (Brookner, 2000). Mevcut küresel çöp krizi, önceki dönemlerin geri dönüşüm

uygulamalarıyla karşılaştırıldığında teknoloji ve endüstrideki ilerlemenin dezavantajlarını vurgulamaktadır. Sanayi Devrimi sırasında başlayan ve günümüze kadar devam eden endüstrilerin sürekli artan üretim kapasitelerinin bir sonucu olarak, insanların tüketim alışkanlıkları da artmıştır. (Aksakal, 2019, s. 125, akt. Birinci ve Feyzoğlu, 2022). Geri dönüşümün önemi, çevreye verilen zararın zaman içinde artmasıyla artmıştır. Bu önemi nedeniyle sanat, çeşitli mecralar aracılığıyla öne çıkan bir ifade biçimi olarak ortaya çıkmıştır.

Sanatsal evrim, sanatçılar için birtakım zorlukları da beraberinde getirmiştir. Çağdaş sanatçılar, eserlerinde dünyayı kendi bakış açılarıyla yeniden hayal edilmektedir. Yöntemler, kaynaklar ve konular kapsamlı bir incelemeden sonra özenle seçilmektedir. Günümüzde sanatçılar, yeni sentezler geliştirmek için sürekli genişleyen malzeme çeşitliliğinden faydalanabilirler. Bu yapısal maddilik, sanatçının iç benliğinin bir aynası görevi görmektedir (Turani, 2017, s. 40). Tüketime odaklanan eserler, modern toplumun tüketimci yaşam tarzını da yansıtır. Bir tür maddi savunuculuk olarak, sanatçılar eserlerinde giderek daha fazla tek kullanımlık tüketim mallarına yönelmektedir. İnsan beyni, entelektüel hafızayı etkileyen farklı veri parçalarıyla doludur. Sanatçılar, eserleri için gerekli kaynakları tüketiciden almaktadır. Toplumun çöp veya hurda alanına ait malzemeler, heykel ve resim gibi disiplinlerde bilgi birikimini sınırlayabilse de, cam geri dönüştürülebilir bir malzemenin önde gelen örneklerinden biridir (Muslu, 2011, s. 84). Cam, birçok doğal ve yapay formda, birçok potansiyel sanatsal uygulamaya sahip geri dönüştürülebilir bir malzemedir. Geri dönüştürülmüş doğal camdan yapılan sanat eserleri, doğada bulunan malzemelerin çok az işlem veya eritmeyle nasıl yeniden kullanılabileceğini ve değiştirilebileceğini göstermektedir. Sentetik camın daha geri dönüştürülebilir olması ve daha fazla eylemsizliğe yatkın bir yapıya sahip olması, bu olasılığı daha da cesaretlendirici kılmaktadır (Birinci ve Feyzoğlu, 2022).

Günümüzde geri dönüşümün bir sanat formu olarak kullanımı oldukça popüler hale gelmiştir. Bunun nedeni, geri dönüşüm ve sürdürülebilirlik hareketlerinin günlük hayatımıza yerleşen ekolojik dengesizliklerin bir sonucu olarak ortaya çıkmasıdır. Günümüzde geri dönüşüm, artan üretim, tüketim, reklam ve diğer ilgili faaliyetler sonucunda çöplerin çok yoğun hale gelmesi nedeniyle hayati önem taşımaktadır. Çevre ve tasarım alanlarında olduğu gibi sanat dünyasında da benzer geri dönüşüm yaklaşımları ortaya çıkmıştır; örneğin, çöplerin yeniden kullanılmak üzere bir tasarım çerçevesinde

işlenmesi veya bertaraf edilmek üzere geri dönüştürülmesi buna örnektir. Kullanım ömrünü tamamlamış eşyaları yeniden kullanmak ve şekil, renk, teknik vb. yöntemlerle onlara yeni bir hayat vermek, bu yaklaşımın sanatta kendini gösterdiği yollardan biridir. Modern çağda maddi kıtlığa yanıt olarak ortaya çıkan hammaddeleri nihai ürünlere dönüştürme süreci, zamanla birçok işlevi yerine getirecek şekilde gelişmiştir. Zamanla bir olay örgüsü aracı olmaktan çıkıp eserin odak noktasına dönüşmüştür. Bunlara örnek olarak, Georges Braque'ın Sandalye Hasırlı Natürmort (1912) (bkz. Resim 38), ve Keman ve Pipo (1913) (bkz. Resim 44) eserleri gösterilebilir.

Resim 41: Picasso, Çömelen Kadın, 1902

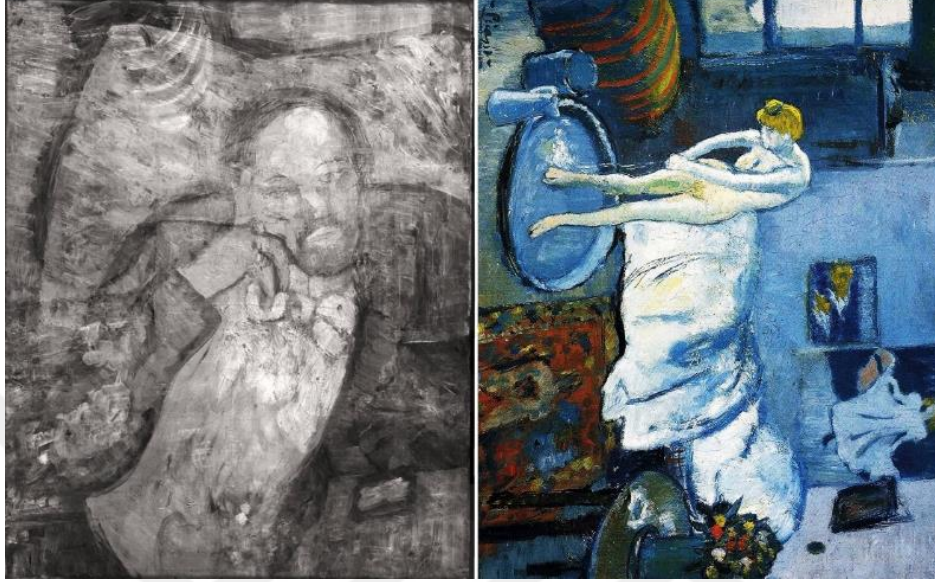


Kaynak: <https://chicago.suntimes.com/2018/2/23/18388329/even-pablo-picasso-used-recycled-materials-chicago-researchers-find> Erişim Tarihi 12/07/2025

Northwestern Üniversitesi, Ontario Sanat Galerisi, Ulusal Sanat Galerisi ve Chicago Sanat Enstitüsü'nden araştırmacılar, Pablo Picasso'nun 1902 tarihli La Miséreuse accroupie (Çömelen Kadın) (Resim 41) adlı tablosunun altında, sanatçının Mavi Dönemi sırasında yaptığı gizli bir resmi keşfetmişlerdir. Gelişmiş görüntüleme teknikleri kullanan bilim insanları, Picasso'nun bilinmeyen bir İspanyol sanatçının yatay bir manzara tablosunun üzerine resim yaptığını, manzarayı dikey olarak yeniden yönlendirdiğini ve figürün biçiminde dağ benzeri unsurlar kullandığını ortaya koymaktadır. Analiz, ayrıca Picasso'nun yaratım süreci boyunca yaptığı değişiklikleri de ortaya koymuştur; bunlar arasında, daha sonra kadının cübbesinin altına gizlenen ve bir diski tutan sağ kol ve elin çizimi de bulunmaktadır. Amerikan Bilim İlerleme Derneği konferansında açıklanan bu

bulgular, Picasso'nun yaratıcı karar alma sürecine dair yeni bakış açıları sunmaktadır (Rice, 2018).

Resim 42: Picasso, Mavi Oda, 1901



Kaynak: <https://sophosakademi.org/2023/02/picassoya-felsefi-bir-bakis-mavi-donem-tablolari-ve-guernica/> Erişim Tarihi 28/05/2025

Buna ek olarak, Washington'daki Philips Koleksiyonu'ndaki bilim insanları, sanat tarihçileri ve konservatörler tarafından mikroskop altında incelenen belgeler, sanatçının bu resmi yeni bir sanat eserinin temeli olarak kullandığına dair kanıtlar sunmaktadır (resim 42). Bu makalelere göre, sanat eseri ikinci bir resmi gizlemektedir (Favero vd., 2017, s. 1-18).

Geç modern dönemde, malzemelerin sanata dönüştürülmesi giderek artan çevresel kaygılara, özellikle de artan atık ve çöp sorunlarına odaklanmıştır. Bu yöntem, tüketiciliği ve bu konulardaki algılanan duyarsızlığı vurgular. Sanatçıların eserleri, geri dönüşüm ve sanat arasındaki etkileşimi inceleyerek yaratıcı ifadelerini ve teknik üretim tekniklerini vurgulamaktadır. Sanatçılar kendi zevklerini biçimsel kararlarla bütünleştirdikçe, geri dönüşüm basit bir teknikten çağdaş sanatta merkezi bir amaca dönüşmüştür. Fernandez Arman gibi sanatçılar, geri dönüşümü tüketiciliğe referans vermek, çöplerin çoğalmasını vurgulamak ve kavramsal yaratıcılıklarını sergilemek için kullanmaktadır. Son dönemde, Avustralyalı sanatçı Rox De Luca'nın "Plastik toplamak, israfa meydan okumak" (Benek,

2023, s. 11-13) adlı heykel çelenkleriyle, çevreye olan zararlı etkilerini vurgulayan geri dönüşüm sanatı ortaya çıkmaktadır.

Resim 43: Adnan Ceylan, Manavgat, 2021



Kaynak: https://www.dailysabah.com/arts-culture/2018/05/02/sculptor-turns-cedar-scrap-into-art?gallery_image=undefined#big Erişim Tarihi 07/07/2025

Hem çağdaş hem de tarihsel Türk sanatından örnekler, sanat eserini oluşturmak için geri dönüştürülmüş malzeme kullanan bu benzer stratejinin hâlâ kullanıldığını göstermektedir. Türk sanatçıların örneklerinden biri, Manavgat adlı eserini yaratan Adnan Ceylan'dır. Bu eser, ölü sedir ağaçlarının kusursuz parçalarından ve yangında zarar görmüş ahşap parçalarından yapılmıştır. Bu sanat eseri büyüleyicidir ve geri dönüşüm ve çevrenin korunması gerekliliğine dikkat çekmektedir. Teorik bir duruş sergilemesine rağmen, sanatçı heykellerine malzemenin dokunsal niteliklerini ve hacimsel algısını dahil etmiş ve "geri dönüşüm" fikrini biçimsel arayış ve kasıtlı amaç olarak kullanmıştır. (Benek, 2023, s. 17).

2.4. Organik ve İnorganik Malzemeler

“Organik” kelimesi, Türk Dil Kurumu’na (TDK, 2005, s. 2792) göre “doğal yollarla üretilmiş” anlamına gelmektedir. Etimolojik olarak Fransızca organique kelimesinden türemiş olup, “organ veya organizmaya ait” anlamını taşır. Eski Yunanca’da organikos sözcüğü “enstrümental, organal” anlamına gelmektedir. Çağdaş anlamda organik

kavramının temelini oluşturmaktadır. Doğada bulunan hammaddeler, yani kömür, demir, su, toprak, odun, taş, kaya ve bitki tohumları gibi unsurlar, organik maddelerin başlıca örneklerini oluşturmaktadır. Bu doğal malzemeler, yalnızca insan yaşamını desteklemekle kalmamış, aynı zamanda sanatçılar için de sınırsız bir ilham kaynağı olmuştur. Sanatçılar, doğayı bir galeri olarak görmüş veya doğal unsurları yaratıcı biçimde eserlerine entegre etmenin yollarını aramışlardır.

Organik maddelerin kullanım alanları oldukça geniştir; tarım, ormancılık, tekstil ve toprak uygulamaları bunların başlıca örnekleridir. Örneğin toprak, zamanla parçalanmış kaya ve organik maddelerin birleşimi olarak dünya yüzeyini kaplar, birçok yaşam formuna ev sahipliği yapar, bitkilere besin sağlar ve uygun miktarda su ve hava içermektedir (Akalan, 1968, s. 11). Su, hidrojen ve oksijenin gaz halindeki bileşiminden oluşur ve renksiz, kokusuz, tatsızdır (TDK, 2005, s. 3261). Ağaçlar, çiçekler ve çimenler gibi bitkiler de organik maddeler arasında sayılır ve hem günlük yaşamın hem de sanat eserlerinin ayrılmaz bir parçasıdır. Bu bağlamda biyolojik unsurlar, insan varoluşunun temel bileşenlerini oluşturur ve sanatçılar eserlerinde doğal kaynaklardan yararlanmaktadır.

Buna karşılık, “inorganik” kavramı hücrelerin cansız kısımlarını ifade eder ve Fransızca *inorganique* teriminden türetilmiştir (TDK, 2005). İnorganik maddeler, organik maddelere kıyasla doğada daha az bulunur ve kimyasal bileşimler aracılığıyla üretilir. Sanatçılar, bu maddeleri dönüştürerek estetik değer taşıyan eserler oluştururlar. Günlük yaşamda kullanılan plastik, cam, iplik, naylon ve benzeri malzemeler inorganik örnekler arasında yer alır. Bu maddeler, ısıtılarak veya çeşitli şekillendirme teknikleriyle istenilen form ve görsel etkiyi elde etmek amacıyla işlenir (TDK, 2005, s. 2912).

Örneğin cam, soda veya silisli kumun potas ile ateşte işlenmesiyle elde edilen sert, şeffaf ve kırılğan bir malzemedir (TDK, 2005, s. 620). Naylon ise pamuk, keten, yün ve ipek gibi liflerden üretilen uzun ömürlü ve esnek bir döküm malzemesidir (TDK, 2005, s. 1772, 20641). Hem organik hem de inorganik malzemeler günümüzde yaygın olarak kullanılmaktadır; günlük kıyafetlerimiz, ev eşyalarımız, tarımsal gübrelerimiz ve tıbbi ürünlerimiz bu maddeleri içerir. Boyalar, plastikler, kokular ve benzeri ürünler, hem estetik hem de fonksiyonel amaçlarla günlük hayatın her alanına entegre edilmiştir.

Sanatçılar hem organik hem de inorganik malzemeleri, doğal dünyayı taklit eden veya dönüştüren yaratıcı süreçlerde kullanarak estetik deneyimlerini zenginleştirmişlerdir.

Sentetik malzemeler, doğal süreçlerin kimyasal olarak yeniden üretimi sonucu ortaya çıkar ve sanat uygulamalarında giderek daha fazla yer almaktadır (TDK, 2005, s. 3115). Bu bağlamda, sanat pratiği hem doğa ile olan ilişkiyi hem de insanın malzeme üzerindeki dönüştürücü etkisini ortaya koymaktadır.

Sözen ve Tanyeli (1992), kolajın çeşitli basılı, çizgili veya fotoğraflık malzemelerin belirli bir sıraya göre bir yüzey üzerinde yapıştırılarak yeni bir kompozisyon oluşturulmasıyla yapıldığını açıklamaktadır. Sanatçılar, çeşitli unsurları bir araya getirerek bir kompozisyon oluşturmak için, birden fazla malzemenin bir yüzeye yapıştırılmasını içeren kolaj yöntemini kullanmaktadır. Genellikle boya, demir parçaları, ahşap, kumaş parçaları ve gazete kağıdı gibi malzemeler kullanılmaktadır. Bu malzemeler kompozisyonu tamamlamamızı sağlamaktadır. Bu yöntemde, sonsuz sayıda malzeme bir araya getirilebilmektedir. Sanatçı, bütün ve parçalar arasındaki bağlantının ardındaki mantığı uygulayarak yeni eserler inşa etmektedir (Sözen ve Tanyeli, 1992, s. 134).

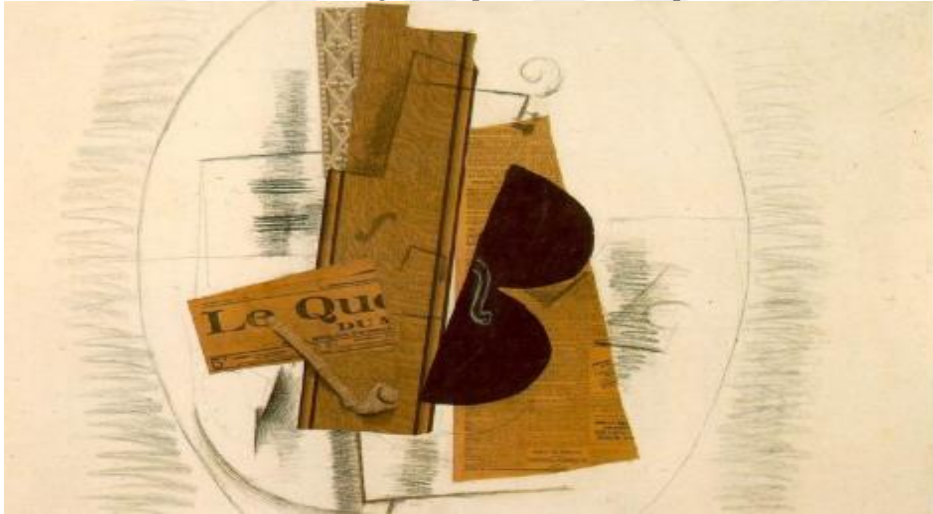
Kolaj yöntemi ve Pablo Picasso'nun yaratıcı sürecinde malzemeleri sınırsız kullanımı, onu 20. yüzyılın başlarında çağdaş sanatın yaratılmasında en etkili figür haline getirmiştir. Picasso, resimlerinde genellikle kumaş parçaları, atık gazeteler, tel, karton ve daha fazlası gibi sıradan malzemeler kullanmıştır. Picasso, kolajla yeni bir çağ başlamıştı. Picasso, atık gazeteler, linolyum, kumaş ve diğer buluntu nesneler de dahil olmak üzere çok çeşitli malzemeleri eserlerinde kullanarak kolaj yöntemini bir üst seviyeye taşımış ve gözlemcinin onları yeni bir gözle görmesini sağlamıştır. 1912'de Pablo Picasso ilk kolajını yapmıştır. Pablo Picasso, "Sandalye Hasırlı Natürmort" adlı eserinde kolaja ayrı bir önem vermiştir (bkz. Resim 38). Eserde, kağıda yapıştırılmış ahşap dokulu linolyum kullanımı, eseri oluşturan öğeleri bir araya getirerek, onların gerçeğini ortaya çıkarmayı ve onları içsel özlerine asimile etmeyi amaçlamaktadır. Bu eserde, üçgen ve çizgilerden oluşan bir cam bardak, bir pipo sapının üzerinde durmaktadır. Bambu Sandalyeli Natürmort, sanatçının klasik tarzda bir eseridir. Picasso'nun resimlerinde organik ve inorganik unsurlar uyumlu bir şekilde birlikte çalışmıştır. Sanatçı, inorganik Bambu Sandalyeli Natürmort'u desteklemek ve sabitlemek için iple sarmıştır. Kenevir, özellikle kalın olan ipin malzemesidir (TDK, 2005, s. 1501). İnsanlar, ipin ana bileşeni olan bu bitki liflerini, kalın tellerle birleştirerek ve böcek öldürücülerle işleyerek inorganik liflere dönüştürdüler.

Bu dönemde Georges Braque, monokrom çalışarak ve karmaşık şekilleri katı bir hiyerarşi içinde düzenleyerek kendine özgü tarzını sergilemiştir. Geleneksel malzemelerin ötesine geçtiği nitelendirilen ilk sanat eseri olan kolaj, bu eğilimin etkili bir örneği olmuş; çeşitli sıradan nesneleri alır ve onları özel bir şeye dönüştürmüştür.

Yirminci yüzyılda, sanat eserlerini kullanırken kullandığı kaynakları anlatmaktadır. Georges Braque, sanat anlayışını ve kolajın eserlerine nasıl maddi bir gerçeklik kattığını ifade ederek,

"Başlamak üzere olduğum resmin ne olacağını önceden asla bilemem, demiştir. Her seferinde yeni bir yolculuk deneyimleyin. Aslında bir başlangıç vardır. Ancak bu yalnızca bir ilk adım olarak düşünülmelidir. Buradan itibaren, mümkün olduğunca çok şey çıkarmalısınız. Bana göre, herhangi bir sanatsal çabanın nihai amacı, verimli yeni fırsatlar yaratmak olmalıdır. En parlak fikirler, ancak kendimi sevdiğim işe tamamen kaptırdığımda aklıma gelir. Artık ihtiyaç duymadığım şeyleri, atılmaları gerektiğinde resimlerimde kullanırım. Gerçek şu ki, resimlerde renk yoktur. Var olan tek şey bağlantılardır" (Yılmaz, 2015, s. 188).

Resim 44: Georges Braque, Keman ve Pipo, 1913



Kaynak: <https://resimhocam.com/georges-braque-ve-kolaj-ile-kubizm/> Erişim Tarihi 09/08/2025

Bu eserde, bir keman olduğundan emin olmasak da, Georges Braque eserinin ana konusu olarak telli bir çalgıyı seçmiştir. Papier collé yöntemini kullanarak kompozisyona duvar kağıdı, sahte ahşap desenli kağıt ve gazete parçaları gibi çeşitli malzemeler entegre etmiştir. Bu unsurları çalgının boyanmış ve çizilmiş şekilleriyle birleştirerek, ilki üst üste binen geometrik yüzeylerden oluşan bir labirente dönüşmüştür. Sonuç olarak, eser gerçek bir temsil olarak değil, şekil, doku ve öz etkileşiminin canlı bir görsel deneyim yarattığı

yeniden yaratılmış bir resim olarak gösterilmiştir. Bu yöntem, Braque'ın sıradan nesneleri dahil ederek resim ve gerçekliğin sınırlarını test etmek için kullandığı Sentetik Kübizm araştırmalarını yansıtmaktadır.

En tanınmış Dadaist, yirminci yüzyıl sanatının önemli isimlerinden Marcel Duchamp'tır. Hazır Yapıtlarında, sanat karşıtı duruşu önem kazanmıştır. Duchamp bu yöntemi ilk kez 1913 tarihli "Bisiklet Tekerleği" adlı eserinde (bkz. resim 27) kullanmıştır. Bu eserde bir ağacı tabureye dönüştürmüştür. Bu eserde boyalı ahşap bir tabureyi metal bir tekerleğin tabanı olarak kullanmıştır. Duchamp, eserinde bir mutfak koltuğu, bir bisiklet tekerleği ve "Desteklenen  n Hazırlıklar" terimini kullanmıştır. Bisiklet tekerleği dönerken bir huzur duygusu hissetmiştir. Ayrıca tekerleğin dönme hissini, bir şöminenin titrek ışığına benzeterek, keyif almıştır.

Resim 45: Marcel Duchamp,  eşme (Fountain), 1917



Kaynak: <https://www.culturefrontier.com/what-is-pop-art/> Erişim Tarihi 05/08/2025

Marcel Duchamp'ın  eşme'si (1917), yirminci yüzyıl sanatının en tanınmış ve en tartışmalı eserleri arasında üst sıralarda yer almaktadır. Sırtında, anonim "R. Mutt"un imzasını taşıyan sade, seri üretim bir porselen pisuar bulunmaktadır. Duchamp, bu sıradan, seri üretim eseri bir sanat galerisi ortamına yerleştirerek, sanat ve eser sahipliğine dair kanonik fikirleri sorgulamıştır. Ona göre sanat artık yalnızca geleneksel işçilikle ilgili olmayıp, seçim yapma ve yeniden bağlamlandırma süreçleriyle ilgilidir. Duchamp'ın çalışmalarının temel ilkelerinden biri, küçük öğelerin eklenmesiyle hazır bir nesnenin bir sanat eserine dönüşmesidir. Bu bakış açısından bakıldığında, nesneye (hazır nesneye)

yeni bir önem verebileceği açıkça ortaya çıkarmaktadır. Duchamp, bu hazır nesnenin, tüm orijinal amaçları ortadan kaldırılıp bir galeride sergilendiğinde sanata dönüştüğünü iddia etmektedir. Seramikler, bu heykelde yaratıcı bir şekilde kullanılan inorganik malzemelerdir. Duchamp, müzeleri, sergi salonlarını ve onları süsleyen sanat eserlerini eleştirmek amacıyla, seri üretilen, estetik açıdan kayıtsız bu nesneyi sanat eseri olarak seçmiştir.

2.5. Endüstriyel Malzemeler

Geleneksel sanat uygulamaları, yeni mal ve hizmetlerin ortaya çıkmasına neden olan endüstrinin hızla genişlemesiyle tehdit altına girmiştir. Gazeteler, kitaplar, çizgi romanlar, dergiler, el ilanları, posterler, renkli veya siyah-beyaz görseller ile ünlü kişilerin, markaların veya sporcuların posterleri, o dönemde tam olarak anlaşılamasa da, zamanla bu geleneksel biçimlerin yerini almıştır. Baskı ve çoğaltma teknolojisindeki gelişmeler sayesinde, popüler olan her şeyin posterlerini ve sevilen sanatçıların eserlerinin reproduksiyonlarını asmak uygun fiyatlı hale gelmiştir. Benzer durum müzik için de geçerlidir; ünlü bestecilerin eserlerinin kopyalanabilmektedir. Buna ek olarak, pop olarak adlandırılan, kolay dinlenebilir bir müzik türü gelişmiş ve büyük bir başarı elde etmiştir. Ayrıca, saray müziği geçmişi veya resmi konservatuvar eğitimi, bu tür müzikleri bestelemek için ön koşul olmamaktadır. Aynı zamanda, bunları sanat olarak nitelendirmek oldukça riskli bir strateji olarak değerlendirilmiştir. Bilinen sanatla aynı alanda, günlük, temel ve kolayca tüketilip unutulmuş yeni bir sanat kategorisi ortaya çıkmaktadır. Sinema ve eğlence sektörünün uygun fiyatlı ve yaygın olan yeni, kitlelere hitap eden ürünlere rağbet gösterdiğini belirtmektedir. İnşaat sektöründen gelen malzemeler, tuğla, beton, sunta, kontrplak, çelik, alüminyum ve fiberglas gibi malzemeleri de içeren ürün yelpazesinin büyük bir bölümünü oluşturmaktadır (Yılmaz 2013, s. 247-248). Endüstriyel üretim süreçlerinin bir sonucu olarak bu sanat biçimi, resim ve heykeldeki köklerine bağlı kalarak daha indirgemeci ve basit bir hal almıştır (Antmen, 2010, s. 181-182). Bununla birlikte, "üç boyutlu nesneler" ifadesi, resim veya heykel gibi daha geleneksel sanat kategorilerinden ziyade Minimalistlerin çalışmaları için daha uygun bir terimdir. Endüstriyel malzemeleri en işlenmemiş haliyle kullanan minimalistler, sanat eserlerinde az renk, basit geometrik formlar ve azaltılmış doku, şekil ve çizgi kullanmışlardır. İşleri basit tutmak için minimalistler kompozisyon, konu ve

hikâye kullanmışlardır. Sanat eserlerinde fiziksel mekândan yararlanmaya veya mekânda bulunmaya önem vermişti. Canbazoglu'na (2022) göre, gerçek mekân, tuval ve boya gibi geleneksel malzemelerle yaratılan yüzey mekânının yanılsamasından çok daha etkileyici olmuştur (Canbazoglu, 2022, s. 44). Malzeme çeşitliliği, o dönemdeki endüstriyel üretimin, özellikle de inşaat sektörünün evrimini de göstermektedir. Bir konudaki araştırma ve geliştirme hızı, o alanda kullanılan materyallerin çeşitliliğinin artmasıyla ortaya çıkmaktadır. Minimalist tasarımın artan popüleritesinin olası bir açıklaması, dünya çapında insanlar arasında daha sade bir yaşam tarzına doğru bir eğilim olmasıdır.

1960'lar ve 1970'lerde Amerika Birleşik Devletleri'nde çığır açan soyut dışavurumculuk ve pop art hareketlerinin ardından, on altı Amerikalı sanatçıdan oluşan bir grup, ortaya çıkan sanat formları hakkında tartışmaları alevlendiren bir sergi düzenlemiştir. Frank Stella'nın kusursuz biçimde biçimlendirilmiş siyah resimleri, onu minimalizmin ciddi tartışma ve uygulamalarının ön saflarına taşımaktadır. Stella, kendisini minimalizmle özdeşleştirmese bile, estetik açıdan bir saflığa ulaşmıştı. Minimalist olmadıklarını iddia etmelerine rağmen, bu dönemde çalışan birçok sanatçı eserlerinde minimalist bir üslup benimsemiştir. Bu ressamların birçoğunun soyut dışavurumcu ekole mensup olduğu anlaşılmaktadır (Antmen, 2010, s. 183). Yirminci yüzyılın en önemli Amerikan ressamlarından biri olan Donald Jud, Minimalist akımın oluşumunda erken ve önemli bir rol oynamaktadır. Yenilikçi yöntemi ve bulunan endüstriyel malzemeler kullanarak ürettiği çığır açan "Belirli Nesneler" artık Minimalizmin klasikleri olarak kabul edilmektedir. Jud, 1960'larda yeni bir bakış açısı geliştirirken modern heykelin şekillenmesine de katkıda bulunmaktadır. Heykeltıraş olmasına rağmen, yarattıklarına hiçbir zaman heykel dememiştir; bunun yerine "Belirli Nesneler" adını vermiştir. Metal ve pleksiglas gibi seri üretim malzemelerden yaptığı eserler, görünüşte sıradandı ve pratik bir kullanım alanı bulunmamaktadır (Kaya, 2018, s. 36).

Resim 46: Richard Serra, Clara Clara, 1983



Kaynak: <https://www.flickr.com/photos/dalbera/2564942147/> Erişim Tarihi 30/08/2025

Richard Serra, mekâna özgü çelik heykeller üretmeyi ilk tercih etmesinin onu geleneksel stüdyo ortamından uzaklaştırdığını iddia etmektedir. Stüdyo, yerini şehirleşme ve sanayiye bırakmaktadır. Serra'nın sözleriyle,

"Çalışmalarımı üretmek için sanayi sektörüne, yapı ve şehir mühendislerine, haritacılara, işçilere, nakliyecilere, vinç operatörlerine ve inşaat işçilerine güveniyorum. Çelik fabrikaları, tersaneler ve endüstriyel tesisler, yolculuğum boyunca geniş stüdyolarıma dönüştü. Çalışmalarımı finanse etmek için on yedi yaşında çelik fabrikalarında çalışmaya başladım. O zamandan beri bu şirketler bana malzeme, ilham, doku ve yapı kaynakları sağladı" (Harrison Wood, 2011, s. 1149).

1960'lardan sonra ortaya çıkan yaratıcı paradigma, çağdaş sanata bir bakış açısı sunmaktadır. Öğeleri tarihsel sıraya koyduğumuzda, sonraki yaratıcı biçimlerin öncüllerinden ilham aldığı ve bir dereceye kadar sonrakileri etkilediği ortaya çıkmaktadır. Marcel Duchamp'tan sonra ortaya çıkan yeni yaratıcı yöntemler kavramsal ve kültürel bir değişim yaşamaktadır. Sanat çevrelerindeki bu hareketin çeşitli nedenleri bulunmaktadır. Bu olgunun baskın yönü, yaratıcı çabalarda beceri ve doğuştan gelen yeteneğin yanı sıra geleneksel sanat malzemelerinin de göz ardı edilmesidir. Her yeni ortaya çıkan sanat formu bu faktörlere katkıda bulunmuş ve çağdaş sanatı daha da etkilemiştir. 1960'lar ve 1970'lerin bir diğer önemli ifade biçimi, egemen ideallere ve yapılarla karşı kültürel muhalefeti temsil eden Fluxus hareketidir.

Harekete öncülük eden Litvanya asıllı Amerikalı George Macianus, manifestosunda Fluxus'u şöyle ifade eder: "Sanatı burjuvazinin sıkıntılarından kurtarmak!" Ölmüş sanatı temizlemek! Sanatta dönüştürücü bir hareket başlatmak!" (akt. Antmen, 2010, s. 203).

Manifestonun dili, temelde mevcut sisteme karşı kültürel bir direnişini temsil eder. Fluxus veya "akış", geleneksel bir hareket yerine yeni, kolektif bir ifade biçimini seçen sanatçıları ifade etmektedir. Dada'ya benzerliği nedeniyle yeni bir Dada kulübü olarak görülmekten kaçınma arzusunun sıklıkla dile getiren Macianus, bu bakış açısını şu şekilde dile getirmiştir: "Eylemlerimiz, sosyo-politik mücadeleden soyutlanarak bakıldığında anlamsızlaşır." Eylemlerimizin koordinasyonu sağlanmadığı takdirde, geçici bir "yeni dalga"ya ya da özgün bir "Dada kulübü"ne dönüşme riskiyle karşı karşıya kalırız. Fluxus'un hedefleri, insanın ve maddi kaynakların sömürülmesini durdurma arzusundan beslenmektedir (Antmen, 2008, s. 203-204). Fluxus sanatçıları, estetik kaygıları bir kenara bıraksalar da, sanat kavramını tamamen altüst etmemiş; aksine, yaratıcı mecraları yenilikçi bir şekilde kullanarak sanatsal malzemelerin tanımını genişletmişlerdir. Bu eylemler, özellikle de atık malzemeler kullananlar, o dönemin yaygın karamsarlığına tepki olarak yıkıcı bir duygunun sanatsal bir temsili olarak ortaya çıkmıştır. Fluxus sanatçıları, kitlesel tüketimin bir sonucu olarak ortaya çıkan atıkların ve özellikle israf edilen malzemelerin neden olduğu çevresel bozulmayı, yaratıcı eylemler ve performanslar aracılığıyla görünür kılmayı amaçlamışlardır (Antmen, 2010, s. 205).

1980'lerden sonra, önceki yirmi-otuz yıl boyunca gelişip çeşitlenen sanat formları, gelişmiş bireysel özelliklere sahip özgün formlara dönüşmektedir. Bu sanat eserleri çağdaş sanat müzelerinde sergilenmeye başlanmış ve bu da sanat piyasasının gelişmesine ve genişlemesine yol açmıştır. "Postmodern" kelimesi hızla dünya çapında bir kavrama dönüşmüş ve Batı'da, özellikle Avrupa başkentlerinde ve Amerika Birleşik Devletleri'nin büyük kentsel alanlarında bir yaşam tarzı olarak yaygınlık kazanmıştır. Endüstriyel ürünlerin, özellikle Avrupa ve Amerika'da hızla evrimleşmesi ve çeşitlenmesi, sosyal yaşam, kültür, sanat ve teknolojiye dikkate değer dönüşümlere yol açmıştır. Hızla gelişen ve çeşitlenen bu endüstriyel ürünler, televizyon, video ve radyo gibi iletişim araçları aracılığıyla küresel olarak her bölgeye nüfuz etmiş ve onları etkilemiştir. Bu araçlar aynı zamanda endüstri kaynakları olarak da hizmet etmiştir. Sonuç olarak, etkisi günümüze kadar devam eden küresel bir kitle kültüründen söz edebiliriz. Günümüzde Afrika'da yerel sanatçıların, televizyon veya internet erişiminin olduğu her yerde çağdaş yaratıcı kavramlar ve malzemeler kullandıklarını görmek mümkün olabilir (Turani, 2017, s. 182). Marcel Duchamp'ın kurduğu çağdaş sanat alanında, günlük yaşamımızdaki sıradan nesnelerin sanatsal eserler olarak kabul edilmesi, özellikle 1980'lerden bu yana

yaygınlaşmıştır. Toplumun bu eserleri sanatsal yaratımlar olarak tanımaması gerçeğine rağmen, sanatçılar arasında bir uygulama olarak kabul görmeleri yaygınlaşmıştır. Çağdaş sanatçılar genellikle eserlerini özgün, tartışmaya yol açacak, şaşkınlık uyandıracak ve şok yaratacak şekilde tasarlamaktadır. Bu etkileri yaratmak için kullanılan yaratıcı unsurlar Duchamp'tan kaynaklansa da, benzer eserler üreten sanatçıların Duchamp'ın eserlerinde var olan meydan okumayı ve duygusal yoğunluğu taklit edemeyeceğini kabul etmek önem taşımaktadır. Yaratıcı metodolojisi, malzeme seçimi ve içerik yorumlamalarıyla 1980'ler sanat ortamında öne çıkan Jef Koons, Duchamp'ın eserlerini bir ilham kaynağı olarak görmektedir. Yaratıcı üretimi Duchamp ile kurduğu ilişkiyle zenginleşen sanatçı, çağdaş sanatın önde gelen biçimleri arasında yer alarak geniş bir tanınırlık kazanmıştır.

Resim 47: Jeff Koons, Banalite, 1988



Kaynak: <https://www.jeffkoons.com/exhibitions/solo-exhibitions-1989-1980> Erişim Tarihi 15/08/2025

Dahası, Koons'un sanat eseri, Duchamp'ın pisuvarı gibi, sanatın sınırlarına ve sanat kavramının kendisine meydan okumaktadır. Sanat ve estetiği reddetmesi, Duchamp'ınki kadar dikkat çekicidir. Eserlerine replika eserler, paslanmaz çelik eşyalar ve hayvan figürleri eklemesiyle bilinen sanatçı, elektrikli süpürgeler de dahil olmak üzere eserleriyle de tanınmıştır. 1980'lerdeki eserlerinden biri şudur: New York'taki New Museum'da ilk kez sergilendiğinde, üzerinde bir elektrikli süpürgeyi destekleyen pleksiglas bir kaide ve neon ışıklarla aydınlatılmıştır. İzleyiciler bunu bir sanat eseri olarak değil, satın alınabilen ev aletlerinin yeni bir modeli olarak görmektedir. Sade ve itici endüstriyel estetiğiyle öne çıkan bu eser, aynı zamanda dekoratif ve görsel olarak çarpıcı olup, özellikle onu görmek

için gelen ziyaretçilerin ilgisini çekmektedir. Çok sayıda kişinin eseri satın almakla ilgilendiği ve fiyatını sorduğu görülmüştür (şahiner, 2006, s. 806).

Jef Koons, hazır ürünlerini, sanata dönüşmeden önceki kullanım amaçlarını değiştirmeden, özgün halleriyle sunar ve böylece tanınırlıklarını korumaktadır. Çoğunlukla bağlamdan yoksun olsalar da, özgün halleriyle sunmaktadır. Karakterlerini koruyarak sanat nesnelere dönüştürülen bu hazır rnler, Duchamp'ın hazır ürünlerin yorumlanması ve sunumunda örneklendirilir. 1990'lı yıllarda sanat dünyasında nlenen genç İngiliz sanatçı Damien Hirst, ağdaş sanata yaptığı yenilikçi katkılarla tanınan ve ağdaş sanatsal ifadenin özünü rnekleleyen önemli bir isimdir. Eserleri, yaratıcı bakış açısı, yaşam tarzı ve ticari zeksıyla meslektaşları arasında ne çıkan Hirst, eserlerini sanatsal ifade yerine kendini tanııtma aracı olarak kullanması, ağdaş sanatı metalaştırması ve derinlik eksikliği algısı nedeniyle şiddetli eleştirilerle karşı karşıya kalmıştır. Bununla birlikte, eserleri ağdaş sanatın en önemli örneklerinden biri olarak kabul edilmektedir (Wilson, 2015, s. 190). "Hirst'n yaşam ve ölüm, güzellik ve korku gibi tekrarlayan motifleri evrenseldir ve bu temalara giderek artan saygılı yaklaşımı doğrudandır ve tartışma yaratacak kadar kışkırtıcıdır" (Wilson, 2015, s. 190).

3. BÖLÜM: TÜRK SANATÇILARININ ÜRETİMLERİNDE ALTERNATİF MALZEME KULLANIMI

Sanat alanında alternatif malzemelerin kullanımı, geleneksel yöntemlerden ve yaratıcı süreç anlayışlarından tamamen farklı, önemli bir teknik olarak ortaya çıkmıştır. Aynı zamanda, sanatçıların kendilerini ifade etme biçimlerini genişleten bir yaklaşımdır ki bu da bu yöntemin bir diğer faydasıdır. Kültürel kimlik, toplumsal zorluklar ve ekolojik kaygılar gibi konuları ele almak ve vurgulamak için Türkiye'deki önemli sayıda çağdaş sanatçı, geleneksel olmayan, geri dönüştürülmüş veya keşfedilmiş malzemeler ve yöntemler kullanmıştır. Türk sanatçılar, yerel gelenekleri küresel çağdaş sanat pratikleriyle bütünleştiren biçimlerde maddiliği yeniden yorumlamışlardır. Bunu, endüstriyel atıklar, doğal unsurlar, kumaşlar ve günlük tüketim ürünleri gibi unsurları çalışmalarında birleştirerek yapmaktadırlar. Sıra dışı sanatsal tekniklerin yaratıcı olanaklarını göstermesinin yanı sıra, bu yaklaşım; tüketiciliğe, sürdürülebilirliğe ve sanat ile gündelik yaşam arasındaki bağlantıya karşı eleştirel bir tutum sergilemektedir. Bu bağlamda, bu bölüm, Ayşe Erkmen, Füsun Onur, Ahmet Güneştekin ve Refik Anadol isimli Türk sanatçıların sanatsal yaratımlarını kapsamaktadır. Bu sanatçıların eserleri, sanatsal çalışmalarında endüstriyel malzemeler, dijital ve yapay zekâ ile alternatif malzemeler kullanarak etki yaratmıştır. Aşağıdaki Türk çağdaş sanatçıların seçilmesinin nedeni, sanat eserlerinde araştırma konusuyla örtüşen alternatif malzemeler ve dijital teknikler kullanmalarıdır. Tezin bu bölümünde Çağdaş Türk Sanatında alternatif malzemelerin kullanımı temelinde sanatçı eserlerinin incelemesi amaçlamaktadır.

3.1. Ayşe Erkmen

Ayşe Erkmen, 1949 yılında İstanbul'da doğmuştur. Türk görsel sanatçı, heykeltıraş ve enstalasyon sanatçısıdır. Türkiye'nin önde gelen görsel sanatçılarından biridir. Eserleri dünyanın en prestijli müze ve galerilerinde yer almaktadır. Modern ve çağdaş sanat dünyasında önemli bir yere sahiptir. Eğitim geçmişine bakıldığında, 1977 yılında İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki Sadi Çalık atölyesinde heykel eğitimini tamamlamıştır. Ayrıca 1993 yılında Berlin'deki Daad Uluslararası Vakfı'nda sanatçı olarak yer almıştır. Ayşe Erkmen'in mekâna özgü çalışmaları heykelin sınırlarının ötesine geçer. Çağdaş sanat üretimi alanında önemli bir isim olarak kendini kanıtlamıştır. Ayşe Erkmen, kabul görmüş mekân normlarını sorgulayarak ve mekân kavramı üzerine çeşitli bakış açıları ve

söylemler sunarak mekân içinde mekân üretmiştir. Böylece Ayşe Erkmen, mekân yaratmıştır. Ayrıca, çalışmaları mimari müdahaleler, kamusal alanlarda uygulamalar ve sosyal ve kültürel kaygıları da kapsamaktadır.

Sanatçı, ilk çalışmalarından itibaren mekân ve enstalasyon odaklı çalışmalara yönelmiş ve kavramsal sanat çalışmaları eğitim yıllarının sonuna kadar devam etmiştir. Bu eğilim, tematik odaklı ve minimalist nitelikteki heykellerinde ilk kez ortaya çıkmıştır. Özellikle okuldan mezun olduktan sonra bu doğrultudaki yaratımları, sergi mekânı ile sanat eseri arasındaki bağlantıyı sorgulamaya dönüşmüş ve sanatının bugünkü haline gelmesinin yolunu açmıştır (Dedeal, 2008, s. 143, 144). Sanatı artık çağdaş kabul edilen bir statüye sahiptir. Erkmen, malzemenin dilini kullanarak mekânın kendi içinde karşıtlıklar ve çelişkiler yaratarak mekânı yapı bozuma uğratmıştır. Mekânsal algı ve bağlamda yeni söylemler üreterek, hali hazırda bilinen durumları tersine çevirmiştir. Bu söylemler, izleyicinin öngördüğünden oldukça farklıdır. Postmodernizm, hafıza sorunlarını çözmek için daha küçük hikâyeler kullanarak çağdaş ve geleneksel arasındaki boşluğu kapatmayı vurgulamıştır. Postmodern sanatçılar esnek malzemeler kullanarak ve sanat eserlerini sürekli yeniden konumlandırarak, çalışmalarında hafızaya vurgu yapmışlardır. Hafızaya dayalı önemli eserler ortaya çıkmış ve mekanın kendisi de önemli bir yaratıcı mecra haline gelmiştir. Örnek olarak, Ayşe Erkmen'in çalışmaları mekânsal hafızaya odaklanmakta ve temel ve yaratıcı görsel analizler içermektedir (Arsalan, 2021).

Resim 48: Ayşe Erkmen, Haliç Haliç'te, 2022



Kaynak: <https://kultur.istanbul/ayse-erkmenin-yeni-uretimi-halic-halictte-istanbulla-bulusuyor/>
Erişim Tarihi 16/08/2025

Bu bağlamda, Ayşe Erkmen'in "Haliç Haliç'te" (bkz. resim 48), İstanbul'un ünlü Haliç'inin tarihi, hafızası ve güncel durumuyla ustaca etkileşime giren güçlü bir mekana özgü müdahale olmuştur. Erkmen, sıkıcı bir güvenlik yürüyüş yolunu şiirsel ve yıkıcı bir göstergeye dönüştürmek için ünlü bir kavramsal sanat tekniğini kullanmıştır.

Erkmen, Haliç'in ana hatlarını, Balat kıyı şeridinde yükselen ince bir çizgiye dönüştürmüştür. Cilalı paslanmaz çelikten üretilen eser, ağaçların arasına, yapısal özellikleri gereği gökyüzünü, bitki örtüsünü, suyu ve gün boyunca değişen ışığı yansıtan bir ayna işlevi görececek biçimde konumlandırılmıştır. Başka bir deyişle, Haliç'i uzamda çizmiş ve ardından çevrenin resmi geliştirmesini sağlamıştır.

Erkmen'in sanat çalışmalarındaki alternatif malzeme bağlamında, hassas bir endüstriyel sistem tarafından kontrol edilen şehrin kendine özgü optiği ve hareketliliği yer almaktadır. Haliç'te adını veren gün batımlarını kaydetmekten, gemi trafiğini çerçevelemeye ve parkın ağaç sıralarını heykelin tasarımına dahil etmeye kadar, paslanmaz çelik bir sensör işlevi görmektedir.

Paslanmaz çeliğin kullanımı, yalnızca pratik bir tercih olmakla kalmamış, aynı zamanda entelektüel bir yaklaşım niteliği de taşımıştır. Yansıtıcı yüzey sayesinde ışık, hava durumu ve şehrin kendisi heykelin ortak malzemeleri haline gelmiş ve bu da eserin görünürde hiçbir zaman sabit kalmamış gibi görünmesine yol açmıştır. Bu, Erkmen'in altyapı ve çevreyi heykelsi bir ortam olarak ele aldığı, uzun süredir devam eden mekana ve duruma özgü müdahale pratiğiyle uyumludur. Örneğin, 2017 yılında Münster'de gerçekleştirdiği batık iskele yerleştirmesi (bkz. Resim 49, 50), izleyicilere adeta 'su üzerinde yürüme' deneyimi sunmuş ve sanatçının daha önceki su temelli müdahaleleriyle süreklilik içinde okunabilecek bir pratik ortaya koymuştur.

Resim 49: Ayse Erkmen On Water, An invisible or Partly Visible Underwater Pedestrian Bridge in the Harbour Of Münster, 2017



Kaynak: <https://divisare.com/projects/347063-ayse-erkmen-roman-mensing-on-water> Erişim Tarihi 17/08/2025

Resim 50: Ayse Erkmen, On Water, 2017



Kaynak: <https://divisare.com/projects/347063-ayse-erkmen-roman-mensing-on-water> Erişim Tarihi 18/06/2025

Çalışmalarına baktığımızda (bkz. resim 49 ve 50), Ayşe Erkmen'in mekâna özgü müdahaleleri, genellikle bir şehrin göz ardı edilen özelliklerini gün yüzüne çıkararak, daha önce müdahaleleriyle gizlenmiş yönleri açığa çıkarmıştır. Turistlerin su üzerinde yürüdüğü yanılsamasını yaratmak için Erkmen, Skulptur Projekte 2017 projesi kapsamında Nordkai ve Südkai iskeleleri arasına deniz yüzeyinin altına bir iskele kurmuştur.

Ayrıca Erkmen, sınırların çizilmesi ve sosyokültürel kaynaklara erişim gibi sosyolojik ve kentsel planlama sorunlarına da dikkat çekmiştir. Erkmen'in çalışmaları genellikle

hareketlilik, göç ve yerinden edilme konularına odaklanmıştır. Çalışmalarının bazı örnekleri arasında 54. Venedik Bienali'ndeki bir su arıtma tesisi kurulumu (bkz. resim 49) ve Landesmuseum'daki helikopter turu performansı¹ yer almıştır. 2001 yılında Japonya, İtalya ve Türkiye'den yolcu taşıyan yolcu gemileri için yaptığı düzenleme de su yollarıyla ilgilidir (Caner, 2017). Sanatının adı "Yüklenmiş Gemiler"dir. Tarih boyunca nehirler, sınırların çizilmesi amacıyla bir mekan olarak kullanılmıştır. Ayrıca, insanlar tarafından oluşturulan su yolları ve kanallar, metropol alanlarının inşası için başlangıç noktaları olarak kullanılmıştır. Erkmen'in Skulptur Projekte 2017 için yarattığı heykel, ürünleri su yüzeyinde taşımak için gömülü konteynerler kullanarak bu engeli aşmayı başarmıştır (bkz. resim 49 ve 50). Artık, eskiden liman havzasıyla ayrılmış iki ayrı kentsel alanı birbirine bağlayan Dortmund-Ems Kanalı'nın belediye limanına yürüyerek ulaşmak mümkün hale gelmiştir².

Alternatif malzemeler bağlamında, Haliç'teki Haliç, çağdaş Türk sanatının kamusal alanı yeniden tasarlamak için farklı malzemeleri nasıl kullandığının başlıca bir örneği olmuştur. Bu, hacim ekleyerek değil, çevreyi harekete geçirerek başarılmıştır. Erkmen, endüstriyel cila kullanarak geçici, kentsel ve ekolojik olguları özgün bir mecra olarak ele almıştır. Bu olgular, ışık, su ve gündelik yaşam gibi unsurları içermektedir. Bienal'in kalıcı kamusal işler konseptinin bir parçası olarak bu eser, yalnızca temiz bir müdahale değil, aynı zamanda yerel bağlama ait ve uzun ömürlü bir katkı niteliği taşımaktadır.

¹ Ayşe Erkmen, "Fourth Project: Sculptures on the Air," in Skulptur. Projekte in Münster 1997, exhibition catalogue, eds. Klaus Bußmann, Kasper König, & Florian Matzner (Münster: Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte; Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 1997), 149. <https://www.skulptur-projekte-archiv.de/en-us/1997/projects/77/>

² Three Exhibitions. (2005, September 9). Sculpture Center, New York. 23 Ağustos 2025'te erişildi <https://1995-2015.undo.net/it/mostra/27236>

Resim 51: Ayşe Erkmen, Toparlanmışlar, 2014

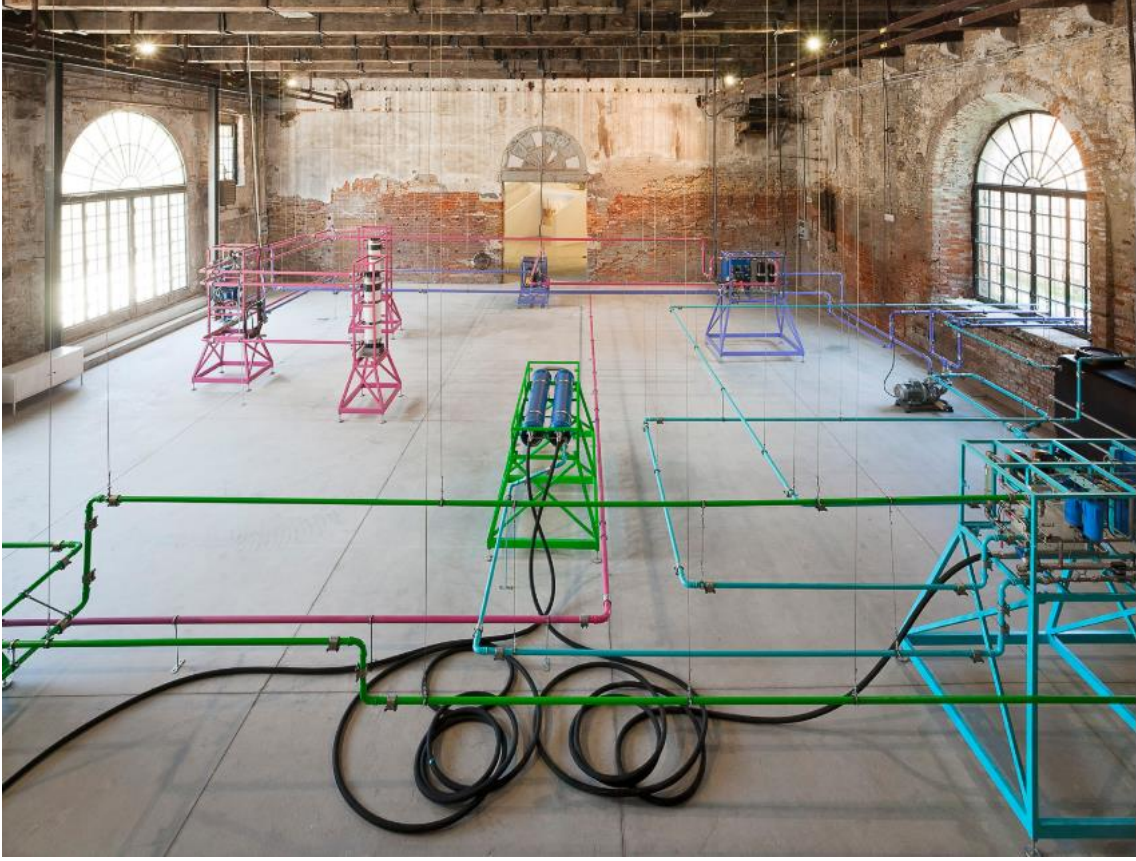


Kaynak: <https://www.canakkalebienali.com/ayse-erkmen/#galleryxx-2> Erişim Tarihi 08/08/2025

Bunun yanı sıra, Ayşe Erkmen'in her biri otuz santimetre çapında yirmi beş seramik toptan (bkz. resim 51) oluşan ve akıtma (dökme) yöntemiyle sırlanmış Toparlanmışlar (2014) adlı eseri, sanatçının geleneksel el sanatları malzemelerini kavramsal heykel diline dönüştürme yaklaşımını rnekleemektedir. Geleneksel olarak kap rtimiyle ilişkilendirilen mleki çarkını kullanarak Erkmen, seramiğin kullanışlılığını bilerek reddeder ve onları soyut ve işlevsiz biçimlere dönüştürmektedir. Damlalar ve kusurlarla karakterize edilen sırlı yüzeyler, cilalı mükemmelliğe olan eğilime meydan okuyarak, bunun yerine sürece, şansa ve maddi eyleme vurgu yapmaktadır. Kreler bir küme halinde düzenlendiğinde, bir kolektiflik ve toplumsal metafor duygusu uyandırmışlar. Kürelerin aynılığı ve hafif çeşitliliği, hem grupların hem de bireylerin birbirleriyle etkileşimlerinin dinamiklerini ima etmektedir. Çağdaş Türk sanatı bağlamında, eserler, normları sorgulamak için alternatif veya yeniden düzenlenmiş malzemeler kullanma yönündeki daha geniş eğilimlerle uyumlu olmuştur. Tarihsel olarak Anadolu zanaat mirasının bir parçası olan seramikler, bu bağlamda faydacı tasarımlardan ziyade kavramsal sorgulamanın taşıyıcıları haline gelmektedir. Erkmen, minimalizm ve seriliği kullanarak sistemlere, tekrarlara ve bağlama olan uzun süreli ilgisini ortaya koymaktadır. Sonuç olarak seramik, Toparlanmışlar tarafından hem bir kesinti aracı hem de geleneğe

bir gönderme olarak konumlandırılır ve böylece çağdaş Türk sanatında malzeme kullanımının kapsamı genişlemektedir.

Resim 52: Ayşe Erkmen, Plan B, 2011



Kaynak: <https://hyperallergic.com/388051/walking-on-water-at-skulptur-projekte-munster/>
Erişim Tarihi 06/07/2025

Geçmişî aydınlatmada mekânın ve eserlerinin önemi, Marcel Proust'un hafıza ve mekân kavramıyla vurgulanmıştır. Türk sanatçı Ayşe Erkmen'in 2011 tarihli etkileyici eseri Plan B, bir oda ile çevresi arasındaki etkileşimden yararlanmıştır. Venedik Bienali kapsamında gerçekleştirilen proje, şehrin eskiden önemli bir sanayi merkezi olan suyla olan karmaşık bağlantısını ele almıştır. Tamamen suyla kaplı Venedik'in kendine özgü yapısı, Erkmen'in ilham kaynağı olmuştur. Proje ayrıca, özellikle duvarları, pencereleri ve kapıları olmak üzere mekânın gerçek mimarisinden de büyük ölçüde etkilenmiştir. Erkmen'in eseri, suyu bir arıtma sistemiyle içeriye getirerek, mekânın ve hafızanın her ikisini de şekillendirme gücünü vurgulamıştır (Arslan, 2021).

Ayşe Erkmen'in 52. Venedik Bienali Türkiye Pavyonu'nda sergilenen Plan B (2011) adlı eseri, soyut altyapıları heykelsi deneyimlere dönüştürme becerisinin mükemmel bir örneği olmuştur. Kent yaşamının görünmez ve her zaman perde arkasında kalan su

arıtımı, Venedik'in mevcut kanal suyunu büyük bir endüstriyel arıtma sisteminden geçirip filtreledikten sonra kaynağına geri döndüren projeyle sanata başarıyla yansıtılmıştır.

Erkmen, hem malzeme hem de biçim olarak borular, pompalar ve filtreler kullanarak, statik şeyler inşa etmek yerine, işlevselliğin estetik değerini çalışmalarında ön plana çıkarmıştır. Çalışma boyunca dolaşım, değişim ve insan ve doğal sistemlerin gözle görülmeyen teknolojilere bağımlılığına güçlü bir vurgu yapılmıştır. Erkmen, Türkiye'deki çağdaş sanatın alternatif malzemeleri yalnızca fiziksel anlamda değil, aynı zamanda süreçler, altyapılar ve sistemler biçiminde de benimsediğine dikkat çekmiştir. Bunu, heykellerinde bir endüstriyel arıtma tesisini mecra olarak kullanarak yapmıştır. Plan B, aynı zamanda, bir yerin mevcut koşullarına tepki vererek ve onları yeniden düzenleyerek ortaya çıkan bir sanat türü olan, daha geniş kapsamlı mekâna özgü çalışmalarının bir yansımasıdır. Bu özel örnekte, Venedik'in suyla olan bağlantısı hem sembolik hem de maddidir. Öte yandan, eser, çağdaş sanattaki küresel eğilimlerle uyumlu bir şekilde geçiciliği, süreci ve ekolojik aciliyeti vurgularken, aynı zamanda Türkiye'nin maddi dili geleneksel olanın ötesine, çevre, teknoloji ve kamusal sistemler alanlarına genişletme yolculuğunu da genişletmiştir. Bu, anıtsal heykelin geleneksel anlayışlarıyla çelişmektedir.

Çağdaş Türk sanatının daha geniş bağlamında değerlendirildiğinde, bu eser alternatif malzeme kullanımına yönelik güçlü bir eğilimle tutarlılık göstermektedir. Bu eğilim, endüstriyel öğeleri, bulunan nesneleri ve sanat dışı maddeleri pratiklerinde önemli olarak benimseyen sanatçılar tarafından karakterize edilmiştir. Erkmen'in üslubu ise hem kesin hem de hassas olmasıyla dikkat çekmiştir. Farklı bir yol izlemekte ve ağır sembolizmden uzak durarak, yeniden yapılandırma ve yer değiştirme yoluyla çalışmaktadır. Bu, malzemelerin sahip oldukları içsel özellikler ve mekânda kurdukları etkileşimler aracılığıyla iletişim kurmalarını sağlamaktadır.

3.2. Füsun Onur

Füsun Onur, 1938 yılında İstanbul'da doğmuştur. İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi Heykel Bölümü'nde okumuştur ve burada Ali Hadi Bara'nın öğrencisi olmuştur. 1962'de Fulbright bursunu kazanarak Amerika Birleşik Devletleri'ne gitmiştir. Maryland Sanat Koleji Heykel Bölümü'nde yüksek lisans yapmış ve 1967'de mezun olmuştur. Resim ve heykellerinde gündelik malzemeleri kullanarak mekân, zaman, ritim ve form üzerine

düşünceler üretmiştir (Yıldız, 2023). Eğitimini tamamladıktan sonra 1967'de İstanbul'a dönmüştü ve 1970'lerin başında geometrik heykeller üretmeye başlamıştır. Bu eserler, basit formları aracılığıyla boşluk, doluluk, hacim, uzam, bağlam ve dil fikirlerini araştırmaktadır. Sanatçı, 1970 yılında İstanbul Taksim Sanat Galerisi'nde düzenlediği kişisel sergiyle ilk kez sanatseverlerle buluşmuştur. O tarihten itibaren pratiği, yaşam deneyimlerini yansıtan buluntu malzemeler ve çeşitli öğeler aracılığıyla enstalasyonlar üretmeye yönelmiştir. İstanbul, Füsun Onur'un yaratıcı çalışmalarına ev sahipliği yapmaktadır (Santralistanbul, 2008, s. 314).

Füsun Onur, Türkiye'nin 1970 sonrası sanat hareketlerinin önde gelen isimlerinden biri olarak kabul edilmektedir. Füsun Onur, mekânsal olarak dağınık eserlerini, yerleştirmenin sınırlarını zorlamak ve heykelin geleneksel ve modernist anlayışlarına meydan okumak için kullanmıştır. Yılmaz'a (2009), göre, bu bağlamdaki yerleştirmeleri, insanlar ve fetişleştirilmiş nesneler arasındaki kusurlu bağlantıyı ele almıştır. Sanatçı, nesnelerin asıl amaçlarını etkisiz hale getirmiş ve onlara yeni yorumlar kazandırarak gözlemciye anılar sunmuş, böylece kendi anılarını canlandırmıştır. Füsun Onur'un minimalist, soyut heykellerinin yerini entelektüel ifadeler içeren yerleştirmeler almıştır. Sanatçı, gündelik nesnelere odaklanarak ve heykelin ötesine geçen eserler üreterek yerleştirme yöntemlerinin Türk sanatında yaygınlaşmasına katkıda bulunmuştur (Yılmaz, 2009, s. 203). Yılmaz'a (2009) göre, sanatçı, günlük hayatta gördüğü, keşfedilmiş ve bağlantısız nesneleri bir araya getirerek, bunları birbirine bağlayarak ve mevcut alanların içine yeni mekanlar yaratarak, lirik bir hikâyeye sahip, kendine özgü fantastik oyun alanları geliştirmiştir.

Füsun Onur, tuval, tül, kumaş, saten, boncuk, pleksiglas ve hatta kendi hayatından antika eşyalar gibi gündelik eşyaları sıklıkla kullanan bir sanatçıdır. Eserlerinde, deneyimlerinden, duygularından, eşyalarından ve İstanbul sevgisinden beslenerek kişisel dünyasını gün yüzüne çıkarmaktadır. Santralistanbul'a (2008, s. 314) göre, eserlerindeki nesneler ritmik yapıları aracılığıyla birbirleriyle iletişim kurmaktadır. Yılmaz (2009) ve Demirkalp (2009), sanatçının 1970'lerin sonlarında müzikten etkilenecek müzikle bağlantılı enstalasyonlar ürettiğini belirtmektedir. Bu enstalasyonlar, normalde sessiz olan nesnelere müzik aracılığıyla duyulabilir ve duyuşsal bir etki vermektedir.

Resim 53: Füsün Onur, Aynadan İçeri, 2014



Kaynak: <https://www.artfulliving.com.tr/sanat/fusun-onurla-bulusmak-bir-sergi-ve-sanatcisiyla-hemhl-olmak-i-191> Erişim Tarihi 12/07/2025

Füsün Onur'un "Aynadan İçeri" adlı eseri, mekân, algı ve maddesellik üzerine ne kadar dikkatli ve titizlikle düşündüğünün görülebileceği örneklerden biridir. Eserin adı, Lewis Carroll'ın tersine çevrilmiş dünyalar ve yansıyan dünyalar hakkındaki öyküsünden alınmış ve eseri doğrudan belirsizlik, yanılsama ve değişen algı dünyasına yerleştirmiştir. Onur, genellikle iplik, kumaş, mobilya, oyuncak, kağıt, tül, ipek, boncuk, pul, yastık ve diğer nesneler gibi gösterişsiz, gündelik malzemeler kullanır ve bunları titizlikle, neredeyse melodik desenlerle düzenleyerek izleyicinin mekân algısını tamamen değiştirmektedir. Bu eserde, sıradan olanı şiirsel olana dönüştürme konusundaki uzun süredir devam eden tekniğini korumuştur. Doğrusal perspektife meydan okuyan ve izleyicileri yürümeye, tekrar bakmaya ve nesnelerle ve mekânla nasıl ilişki kurdukları üzerine düşünmeye teşvik eden bir atmosfer yaratmıştır (Öz, 2014).

Aynadan İçeri'de devasa, baskın binalar veya gökdelenler yoktur. Bunun yerine, hafifliğe, yansımaya ve şeffaflığa dikkat çeken narin malzemeler kullanmıştır. Bu, Onur'un hafıza, ev hayatı ve kamusal ile özel alanlar arasındaki çizgiye dair daha geniş kaygısıyla örtüşmektedir. Küçük, tanıdık şeyleri geniş, açık alanlara yerleştirerek sanat ile yaşam, kalıcı olan ile olmayan şeyler arasındaki çizgileri yıkmıştır.

Onur, anıtsal olmayan, geçici ve günlük kullanım gibi farklı malzemelerin, çağdaş Türk sanatında heykel hakkındaki standart fikirlere meydan okumak için nasıl

kullanılabileceğini göstermede kilit bir figür olmuştur. Onur, endüstriyel veya altyapısal sistemlere başvuran Ayşe Erkmen'in aksine, benzer kavramsal derinlik seviyelerine ulaşmak için kırılğan ve sıradan olanı kullanmaktadır. Aynanın İçinden, onun benzersiz katkısını ortaya koymaktadır: gözlemciyi görmenin farkına varmasını sağlamakta ve günlük nesnelerin, belirli bir şekilde düzenlendiğinde, katmanlı, gerçeküstü ve önemli mekânsal deneyimlere nasıl kapılar açabileceğini göstermektedir.

Resim 54: Füsün Onur, "Herhangi Bir İskemle", 2014



Kaynak: <https://www.artfulliving.com.tr/sanat/fusun-onurla-bulusmak-bir-sergi-ve-sanatcisiyla-hemhl-olmak-i-191> Erişim Tarihi 18/07/2025

Başka bir örnekte, Füsün Onur, 2014 tarihli Aynanın İçinden sergisinde "Herhangi Bir İskemle" (1991) adlı eserini, algı, yansıma ve değişen gerçekliklere odaklanan daha geniş bir yerleştirmenin içine yerleştirerek sergilemişti. "Herhangi Bir Sandalye", aldatıcı derecede basit bir sanat eseridir. Sıradan bir sandalyeyi parçalara ayırarak, hareket ettirerek veya farklı bir ortama yerleştirerek daha az kullanışlı ve daha az tanımlanabilir hale getirmektedir. 2014 yerleştirmesine "Herhangi Bir Sandalye"yi dahil ederek, serginin adının da ima ettiği gibi, sandalyeye yansıyan algı prizmasından bakmıştır. Sandalye işlevinden çıkarılıp güzel, yansıtıcı bir alana yerleştirildiğinde, üzerine oturulacak bir şey olmaktan çıkar ve üzerinde düşünülecek bir şeye dönüşmektedir. Onur'un bilinen bir mobilya parçasını seçmesi, çalışmalarında önemli bir motif olan evden nasıl her zaman ilham aldığını göstermektedir. Büyük veya pahalı malzemeler kullanmak yerine, sandalye, masa, kumaş veya oyuncak gibi sıradan şeyleri kullanır ve onları hareket ettirerek ve farklı yerlere koyarak onlara yeni anlamlar yüklemektedir. Bu, genellikle hacim ve dayanıklılığa önem veren heykelin normlarına aykırı olmakla kalmaz,

aynı zamanda kişisel ve kültürel hafızayı fiziksel bir forma sokmaktadır. 2014'teki Herhangi Bir Sandalye yeniden sergisi, bağlamın algıyı nasıl etkilediğiyle hâlâ ilgilendiğini göstermektedir. 1991 tarihli eseri, tasarım ile sanat arasındaki çizgiyi sorgulayan bir yaklaşım ortaya koymaktadır. 2014'te, gerçeklik ve yansımasının bulanıklaştığı "ayna" metaforuyla bakıldığında yeni anlamlar kazanmıştır. Çağdaş Türk sanatı bağlamında, Herhangi Bir Sandalye ve yeniden sahnelenmesi, alternatif, anıtsal olmayan malzemelerin ve yerel göndermelerin eleştiri ve lirik yeniden yorumlama aracı olarak önemini vurgulamaktadır (Dastarlı, 2024).

Resim 55: Füsün Onur, Çiçekli Kontrpuan, 2014



Kaynak: <https://manifold.press/seyeler-ve-varlik-arasinda> Erişim Tarihi 18/07/2025

Benzer şekilde, Füsün Onur'un Çiçekli Kontrpuan (1982, yerleştirme görünümü ARTER 2014) adlı eseri de en ünlü eserlerinden biridir. Arter'in en üst katında yeniden inşa edilen eser, tamamen mavi plastik bir brandayla kaplı duvarlar ve tavandan ve odanın ortasına yerleştirilmiş gerçek ve yapay çiçeklerden oluşmaktadır. Odaya adım attığınız anda, sanki bir denizaltı ile gökyüzü arasındaymış gibi tuhaf bir yanılsama yaratılmaktadır. İzleyiciyi, malzemenin yatıştırıcı rengi ile kaçınılmaz yapaylığı arasındaki gerilimde konumlandırmaktadır (Yıldız, 2023). Eser, sanatçının müzikal yapıları nasıl görsel ve mekânsal yapılandırmalara dönüştürebildiğini göstermektedir. "Kontrpuan" anlamına gelen müzik terimi olan başlık, ayrı ama bağlantılı ancak birlikte çalışan parçalar olduğunu ima etmektedir. Bu eserde Onur, çiçekler, iplikler ve diğer hassas nesneler gibi

kırılgan şeyleri, müzik tonlarının katmanlaşma biçimine benzeyen bir ritimle düzenlemektedir. Heykeli katı ve değişmez bir biçim olarak göstermek yerine, tekrarın, geçiciliğin ve ilişkiselliğin kompozisyonun temel araçları olduğu bir enstalasyon yaratılmaktadır. Özellikle çiçeklerin kullanımı, eserin anlamını, eserin anlamının bir unsuru olan doğal bozulmayı da içerecek şekilde zenginleştirmektedir (Şaşmazer, 2023). Füsun Onur'un Çiçekli Kontrpuan adlı eseri, dantel, fiyonk ve kumaş gibi basit unsurları çiçek desenleriyle birleştirerek sanatta gündelik nesnelerin çok yönlülüğünü sergilemektedir. Bu yaklaşım, sanatın katı ve kalıcı olduğu yönündeki geleneksel algıya meydan okuyarak, anıların kırılganlığını ve güçlü ve güzel sanat eserleri yaratmada basit, gündelik nesnelerin değerini vurgulamaktadır.

Resim 56: Füsun Onur, Opus II – Fantasia, 2011



Kaynak: <https://vogue.com.tr/sanat/muziksel-referanslarla-fusun-onurun-opus-ii-fantasia-adli-yerlestirmesi> Erişim Tarihi 15/08/2025
Füsun Onur'un Opus II – Fantasia (2001) adlı eseri, müzik, mekân ve görsel formun nasıl birbirine bağlı olduğunu incelemektedir. Parçaların isimleri olan "opus" ve "fantasia", Onur'un müzikal formları fiziksel ve mekânsal eserlere dönüştürme konusundaki daha büyük hedefini göstermektedir. Eserin düzenlenmesi bir müzik notasına benzemektedir. Kâğıt, sicim, tel ve ışık heykelleri gibi basit ve geçici nesneler kullanarak mekâna

yayılmaktadır. Eseri deneyimleyen izleyiciler, tıpkı bir müziğin zaman içinde algılanması gibi, yapıtı da hareket aracılığıyla deneyimlemektedir (Gürcan, 2022).

Opus II: Fantasia, devasa heykellerden uzaklaşarak daha belirgin, kırılğan ve geçici unsurlara yönelmektedir. Eserin adındaki "fantasia" kelimesi "özgürlük" veya "doğaçlama" anlamına gelmekte ve düzenlemeler anında yapılmış gibi görünmektedir, ancak üzerinde çok düşünülmüştür. Onur, çizgiler ve nesneler arasında bilerek boşluklar bırakmaktadır ve bu boşluklar, şekillerin kendisi kadar önem taşımaktadır. Opus II–Fantasia, Füsün Onur'un ve çağdaş Türk sanatında farklı malzemeler kullanımında büyük bir adımdır. Ağır ve sabit nesneler yerine sürece, algıya ve zamana odaklanmaktadır (Gürcan, 2022). Bu yöntem, Onur'un ev ve hafızaya olan ilgisinin yanı sıra dünya çapındaki post-minimal ve kavramsal sanat stilleriyle de örtüşmektedir. Onur'un çalışmaları, Türk çağdaş sanatına daha geçici ve süreç odaklı çalışma biçimleri kazandırmıştır.

Resim 57: Füsün Onur, Untitled, 1983



Kaynak: <https://artsandculture.google.com/asset/untitled-f%C3%BCsun-onur/9QHD15GTTT10ZQ> Erişim Tarihi 08/07/2025

57 numaralı resimdeki "İsimsiz" adlı sanat eseri 1983 tarihlidir ve tuvalin yapı ve doku kazandırmak için katlanıp düğümlenmesiyle karakterize edilmektedir. Tuval daha sonra beyaz ve boş bir manzarayı sergilemek için bir perde gibi çerçevenin kenarına çekilmektedir. Tuvalin yüzeyindeki üçgen bir pencerenin açılmasının ardından Onur,

dokunmuş ipliklerden bir kafes yapar ve üzerini örter. Eserde, her ikisi de alternatif malzemeler olan bir dikiş iğnesi ve koyu kırmızı bir iplik belirir. Sanki kafesi işlemeye başlamış, ancak motifi tamamlamamış ve iğneyi yere bırakmış gibi görünmektedir. Tuval üzerine kurşun kalemle çizilmiş çiçek desenleri, sadece eskizlerden ibaretmiş gibi görünse de, sanatçının adının ve tarihin kenarlara yazılmış olması, resmin aslında tamamlandığını göstermektedir. Boyanmamış bu çiçek desenleri, yüzü tuvale gömülmüş, resme bakıyormuş izlenimi veren bir kadının saçlarını arkaya bağlamak için kullanılan renkli bir tığ işi şeklinde yeniden ortaya çıkmaktadır.

3.3. Ahmet Güneştekin

Ahmet Güneştekin, Türk görsel sanatçı ve belgeselcidir. Ahmet Güneştekin, 1966 yılında Batman'da doğmuştur. Resim, kavramsal sanat ve yapı heykeltçiliği alanlarında uzmanlaşmıştır. Aynı zamanda belgesel film yapımcısıdır. İlk ve orta öğrenimini Batman'da tamamlamasının yanı sıra, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nden ayrıldıktan sonra Anadolu Üniversitesi İşletme Bölümü'nden mezun olmuştur. İstanbul'a yerleştikten sonra tekstil sektöründe çalışmaya başlamıştır. Ardından Beyoğlu semtinde bir resim atölyesi kurmuştur. 1997 yılında Beyoğlu'nda ilk profesyonel atölyesini açan Ahmet Güneştekin, 2003 yılında Atatürk Kültür Merkezi'nde (AKM) "Karanlığın Ardından Renkler" adlı büyük sergisini açmıştır. Kariyeri boyunca uluslararası sanat fuarlarına katılmış ve birçok farklı yerde kişisel sergiler açmıştır (Yaşar, 2020). Ahmet Güneştekin, mitolojiye, hafızaya ve Anadolu'nun kültürel tarihine dayanan renkli, çok katmanlı çalışmalarıyla tanınan bir sanatçısıdır. Sanatçı malzemelerin nasıl kullanılabileceğinin sınırlarını da zorlamaktadır. Güneştekin, diğer ressamların yaptığı gibi sadece tuval ve boya kullanmamaktadır. Bunun yerine, hem resim hem de nesne olan melez formlar yaratmak için alüminyum paneller, endüstriyel boya, reçine, neon ve heykelsi rölyefler gibi malzemeler kullanmaktadır. Boyalı alüminyum yüzeyleri katmanlama, kesme ve oyuklama yöntemi, rengi gerçek malzemeye dönüştüren karmaşık, üç boyutlu efektler yaratır. Güneştekin'in çalışmaları, tuval ve yağlıboya temelli geleneksel Türk resminden farklıdır. Bunun yerine endüstriyel yüzeyler, yansıtıcı kaplamalar ve hatta zaman zaman ışık bileşenleri kullanmaktadır. Bu, çalışmalarını resim, heykel ve enstalasyonun kesişim noktasına getirmektedir (Kahya ve Yetim, 2017). Bu bağlamda, malzemelere yaklaşımı, Ayşe Erkmen ve Füsun Onur gibi sanatçıların çeşitli

şekillerde büyük bronz veya mermer parçalardan uzaklaşıp yeni medyanın deneysel olanaklarını benimsediği çağdaş Türk sanatındaki daha geniş bir eğilime benzemektedir. Güneştekin için alternatif malzemeler salt estetik tercihlerin ötesine geçmekte; mit, göç, hafıza ve kültürel melezlik gibi temaları için sembolik araçlar olarak işlev görmektedir. Eserlerinde yüzeyleri, bahsettiği sözlü geleneklerin ve hikâyelerin kırılmalığından farklı olarak endüstriyel bir cilaya ve güçlülüğe sahiptir. Bu, malzemenin kalıcılığı ile kültürel belleğin geçiciliği arasında bir diyalog yaratmaktadır. Güneştekin, modern malzemeleri yeni biçimlerde kullanarak resmi yeniden düşünen özgün bir sanatçı. Anadolu geleneğini, alternatif, endüstriyel ve melez malzemelere dayanan dünya çapında bir görsel dille birleştirmektedir.

Resim 58: Ahmet Güneştekin, Yolcu, 2025



Kaynak: <https://t24.com.tr/haber/ahmet-gunestekin-in-kayip-alfabe-sergisi-art-istanbul-feshane-de-acildi,1210902> Erişim Tarihi 18/08/2025

Ahmet Güneştekin'in Yolcu (resim 58) adlı eseri, basit bir bavulu devasa bir heykelsi sözlüğe dönüştürmüştür. Taş yığınının üzerinde duran eski bir teknenin gövdesinden yüzlerce yığılmış, eski bavul dikey olarak yükselmektedir. İnsanların seyahat ederken, taşınırken veya evlerini terk etmek zorunda kaldıklarında kullandıkları yaygın ve kullanışlı eşyalar olan bavullar, Anadolu kültürel kimliğini oluşturan zorunlu göç, sürgün ve kolektif hafızanın güçlü bir simgesi haline gelmektedir. Yıpranmış ve farklı bir tasarıma sahip her bavulun kendine özgü bir kişiliği var, ancak bir araya geldiklerinde

kişisel hikâyelerin nasıl daha büyük acı ve hayatta kalma tarihlerine dönüştüğünü gösteren devasa, neredeyse heybetli bir anıta dönüşmüştür.

Alternatif malzemeler perspektifinden bakıldığında, sergi Güneştekin'in buluntu şeyleri (eski bavullar, kırık bir tekne ve taşlar gibi) heykelsi bir malzeme olarak nasıl kullandığını göstermektedir. Mermer, bakır veya kanvas gibi geleneksel malzemeler kullanmak yerine, içlerinde toplumsal tarih barındıran unsurlar kullanmaktadır. Bu şeyler tarafsız değil; hafıza, hareket ve kayıpla doludur. Bir galeride bir araya getirildiklerinde ise sıradan nesnelerden sürgün, yerinden edilme ve aidiyetin kırılganlığının sembollerine dönüşmüşlerdir.

Uzun çantalar aynı zamanda resimde ağırlık ve istikrarsızlık kavramlarını da akla getirir. Genellikle seyahat için kullanılan tekne, kaldıramayacağı kadar çok hatırayla dolu görünmüştür. Bu, geçmişin travmalarıyla başa çıkmak zorunda kalan topluluklar ve kültürler için bir metafordur. Eserin etrafındaki enkaz, yıkım hissini artırarak ona çöküş ve yeniden yapılanmanın fiziksel bir dilini vermektedir.

Bu sergi, Güneştekin'i, kimlik, tarih ve kırılganlığı alışılmadık mecralar kullanarak araştıran Ayşe Erkmen ve Füsun Onur gibi çağdaş Türk sanatçıları arasına yerleştirmektedir. Erkmen altyapı ve çevredeki değişimlerden yararlanırken, Onur geçici ve şiirsel malzemeler kullanmaktadır. Güneştekin ise hafıza ve yerinden edilme öğelerine odaklanarak onlara metaforik bir anlam yüklemektedir. Yolcu, Türk sanatında alternatif malzeme kullanımının alanını, göç, sürgün ve kültürel süreklilik gibi sosyo-politik bağlamlara yerleştirerek genişletmektedir³.

³ T24. (2025, Ocak 17). Ahmet Güneştekin'in "Kayıp Alfabe" sergisi Artİstanbul Feshane'de açıldı. T24. <https://t24.com.tr/haber/ahmet-gunestekin-in-kayip-alfabe-sergisi-art-istanbul-feshane-de-acildi,1210902>

Resim 59: Ahmet Güneştekin, Lilith Hangi Kapıya Gitti, 2025



Kaynak: <https://artdogistanbul.com/kayip-alfabe-artistanbul-feshanede/> Erişim Tarihi 21/08/2025

Ahmet Güneştekin'in Kayıp Alfabe sergisi, resim ve heykelin sınırlarının ötesine geçmek için birçok malzeme kullanmakta ve dili, hafızayı ve kültürel kimliği derinlemesine araştırmaktadır. Eserlerden biri (bkz. resim 59) eserin merkezinde yer alan parlak boyalı ahşap kapıdır. Bu, sanatçının eserlerinde sıklıkla işlediği bir temadır. Yapıt, merkezden dışarıya doğru yayılan eşmerkezli dairesel desenler ve geometrik kabartmalarla çevrelenmiştir. Kapının üzerinde, kodlanmış semboller veya anlaşılmaz yazılar gibi görünen gökkuşağı kabartmalı küçük paneller bulunmaktadır. Bu, "kayıp alfabe" için görsel bir metafor olabilir. Tuval yerine ahşap yüzeyler, oyma paneller, endüstriyel boyalar ve üç boyutlu kabartma yapılar kullanılması, geleneksel resim anlayışından bir sapma olarak değerlendirilebilir. Güneştekin ise resim, mimari ve enstalasyonun bir karışımı olan melez bir ürün ortaya koymaktadır. Malzeme keşfi, dokunsal yüzeyler, katmanlı dokular ve çarpıcı renk kontrastlarıyla kendini göstermektedir. Bu eserde ahşap ve boya, nötr malzemeler yerine kültürel hafızanın taşıyıcıları haline gelmektedir.

Kapı, hem erişimin hem de engellenmenin simgesel bir göstergesi olarak değerlendirilebilir. Kayıp kültürel hikâyeleri keşfetmenizi sağlarken, aynı zamanda dilin ve hafızanın kilitli ve erişilemez olabileceğini de hatırlatılmaktadır. Kapının her iki tarafında yer alan parlak, dairesel desenler; gözbebeklerini, tekerlekleri ya da kozmik formları çağrıştırmaktadır. Tarih, vizyon ve hareket döngülerini temsil ederek yapıtın anlam katmanlarını ve önemini derinleştirmektedirler. Güneştekin, Anadolu'da yaygın bir ev eşyası olan geleneksel ahşap kapıyı, farklı malzemeler kullanarak devasa bir sanat

eserine dönüştürmektedir. Bu değişiklik, kişisel hafızayı daha geniş bir kültürel ve tarihsel bağlama oturtturarak, dil ve alfabeler kaybolup yok olduktan sonra bile maddi kültürün (kapılar, süslemeler, semboller) kimliği nasıl canlı tuttuğunu göstermektedir. Dolayısıyla Kayıp Alfabe sadece kaybolmuş dillerle ilgili değil, aynı zamanda nesnelerin ve malzemelerin zaman içinde nasıl anlamlarını koruduklarıyla da ilgilidir. Güneştekin, resim, heykel ve mimari kalıntılardan görsel bir dil yaratılmaktadır. Şekil ve renkten oluşan bu "alfabe", kelimelerin eksikliğini telafi etmektedir.

Resim 60: Ahmet Güneştekin, Yedi Gözlü Güneş 1E, 2022



Kaynak: <https://artdogistanbul.com/kayip-alfabe-artistanbul-feshanede/> Erişim Tarihi 05/09/2025

Resimdeki (60) bu sanat eseri, doğal ve insan yapımı malzemeler arasında güçlü bir iletişimi göstermekte ve bunu çağdaş sanatçıların farklı türdeki malzemeleri nasıl kullandıklarına dair daha geniş bir sohbetin içine yerleştirmektedir. Ham taş ve paslı çelik şeritler arasındaki zıtlık, doğa ve endüstri arasındaki çatışmanın yanı sıra, kalıcı olanlarla olmayanlar arasındaki çatışmayı da vurgulamaktadır. Klasik bir heykel malzemesi olan taş, sürekliliği, dayanıklılığı ve kültürel hafızayı temsil ederken, endüstriyel ve alışılmadık bir sanatsal malzeme olan paslı çelik, geçiciliği, çürümeyi ve insan katılımının dönüştürücü etkisini ima etmektedir. Sanatçı, paslı çeliği, Richard Serra'nın malzemeyi ve süreci vurgulamak için hava koşullarına dayanıklı çeliği kullandığında yaptığına benzer şekilde, endüstriyel atıkların güzelliğine dikkat çekmek için kullanmaktadır

(Krauss, 1981). Bu farklı malzemelerin kullanımı, yalnızca mermer ve bronz öncelik veren geleneksel heykel görüşlerine meydan okumakla kalmıyor, aynı zamanda malzemeyi kültürel ve çevresel öneme sahip bir kap olarak görerek kavramsal anlayışı da genişletmektedir (Bishop, 2012). Bu şekilde eser, malzemelerin yalnızca yararlı olmakla kalmayıp aynı zamanda insanların tarih, çevre ve insan faaliyeti hakkında eleştirel düşüncelerini sağladığı çağdaş sanat akımına uymaktadır (Gamboni, 2015). Burada, organik ve insan yapımı olan bir araya gelerek, farklı malzemelerin çağdaş sanatta hem estetik tercihler hem de kavramsal göstergeler olarak nasıl kullanılabileceğini göstermektedir.

Resim 61: Ahmet Güneştekin, Yedi Gözlü Güneş 1B – Kırmızı, 2023



Kaynak: <https://www.krttv.com.tr/ahmet-gunestekinin-yedigorenin-alfabesi-sergisi-yogun-iligiden-dolayi-26-subata-kadar-uzatildi> Erişim Tarihi 09/08/2025

Ahmet Güneştekin'in Yedigören'in Alfabesi'nde sergilenen (resim 61) bu kırmızı spiral heykel, farklı malzemelerin kavramsallaştırma için bir araç ve bir mecra olarak ikili kullanımını örneklemektedir. Mermer veya bronz gibi daha geleneksel heykel malzemelerinden uzaklaşan eser, seri üretim metalden yapısı ve çarpıcı kırmızı yüzey uygulamasıyla daha çağdaş bir endüstriyel estetik benimsemektedir. Güneştekin'in mitolojiyi modern formlarla yorumlama konusundaki daha geniş sanatsal yaklaşımıyla uyumlu olarak, son derece boyalı ve cilalı metal kullanımı, nesnenin yapaylığına dikkat çekerken aynı zamanda sembolik özelliklerini de vurgulamaktadır.

Metal, farklı malzemeler çerçevesinde, geleneksel yapısal mecra rolünün ötesine geçerek, sembol taşıyıcı olarak yeni bir rol üstlenmektedir. Organik veya eski malzemelerle tezat

oluşturan parlak koyu kırmızı kaplama, doğal bozulmaya meydan okuyor ve bunun yerine insan katılımını, kontrolünü ve tasarımını vurgulamaktadır. Metalin ikame malzeme olarak kullanılması, heykele hem statik hem de dinamik bir enerji hissi verirken, spiral şekiller mitolojideki, kozmostaki ve dildeki örüntülere gönderme yapmaktadır. Bu, Güneştekin'in mitolojiye bir "üst dil" olarak duyduğu hayranlıkla örtüşmektedir; sanat eserinin somut yönleri, başkalaşım, anımsama ve kalıcı anlatı fikirlerini vurgulamaktadır (Antmen, 2010). Gamboni'ye (2015) ve Krauss'a (1981) göre sanatçı, parlak renkli ve endüstriyel olarak üretilmiş malzemeler kullanarak miti günümüze taşımaktadır. Bu, eski hikayelerin güncel, alternatif hikaye anlatım biçimleri kullanılarak tekrarlanabileceğini göstermektedir.

Resim 62: Ahmet Güneştekin, Ölümsüzlük Odası, 2018



Kaynak: <https://724kultursanat.com/olumsuzluk-odasi-ile-gunestekinten-sihirli-bir-yolculuk/> Erişim Tarihi 19/08/2025

Ahmet Güneştekin'in Resim (62)'te gösterilen Ölümsüzlük Odası adlı eseri, devasa bir heykel formuyla efsanevi bir hayal gücünü etkili bir biçimde aktarmaktadır. Genellikle ilk tapınak kompleksi olarak kabul edilen Göbekli Tepe kazılarına 2004 yılında yaptığı ziyaretten ilham alan sanatçı, insanlığın anlam, ölümlülük ve aşkınlık arayışını araştırmaktadır. Ortadaki devasa kafatası, ölümlülüğü simgeleyen dünya çapında bir memento mori işlevi görürken, ağzından çıkan yılan benzeri figür hem döngüsel yeniden doğuşu hem de yaşam ve ölüm arasındaki sürekli çatışmayı ima etmektedir. Odanın etrafındaki metalik yüzlerin ve yapıların tekrar tekrar uygulanması, Göbekli Tepe'nin topluluğunu ve manevi özünü yansıtan ritmik, neredeyse törensel bir ambiyans yaratılmaktadır. Endüstriyel malzemeler ve yoğun tekrarlar kullanarak Güneştekin, antik

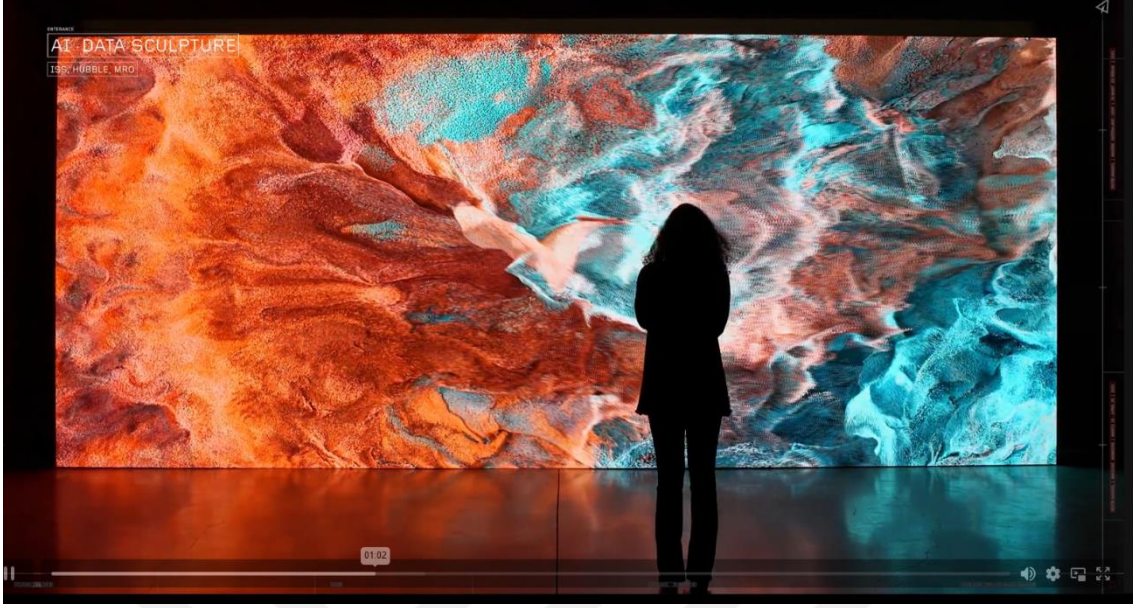
miti çağdaş estetikle birleştirerek tarihi öyküleri günümüz bağlamına yerleştirmektedir. Eser, ölümsüzlüğe yönelik süregelen insan özlemini özetliyor ve medeniyetler arası kolektif kimliğin oluşumunda mit ve hafızanın etkisini vurgulamaktadır (Çite, 2018).

3.4. Refik Anadol

Dijital sanat alanında öne çıkan isimlerden biri Refik Anadol'dur. Türk medya sanatçısı ve tasarımcısı olan Anadol, veri estetiği ve makine zekâsı konularında öncü çalışmalarıyla tanınmaktadır. 1985 yılında İstanbul'da doğan sanatçı, İstanbul Bilgi Üniversitesi'nde Görsel İletişim alanında lisans eğitimini tamamlamış, ardından aynı üniversitede Görsel İletişim Tasarımı alanında yüksek lisans diploma elde etmiştir. Ayrıca Los Angeles, Kaliforniya Üniversitesi, Ucla'da Medya Sanatları Tasarımı alanında ikinci bir yüksek lisans diploma elde etmiştir. Anadol'un çalışmaları, temel malzeme olarak veriyi ve bilgisayarlı bir zihnin sinir ağını kullanarak insan ve makinelerin kesişimine odaklanmaktadır. Mekana özgü yapay zeka veri heykelleri, canlı görsel-işitsel performansları ve sürükleyici enstalasyonları, fiziksel dünyayla ve makinelerin yaratıcı potansiyeliyle olan ilişkimizi yeniden düşünmemizi teşvik etmektedir. Anadol, Google Sanatçılar ve Makine Zekası programına katılmış ve İstanbul'daki Salt Araştırma arşiv koleksiyonlarındaki 1,7 milyondan fazla belgeyi Arşiv Rüyası (Bulut, 2023: 6) adlı bir medya enstalasyonunda bir araya getirmiştir. Refik Anadol, yapay zekâ teknolojilerini kullanarak görsel bir şölen yaratılmaktadır. Konuyla ilgili kayıt ve verileri içeren çalışmaları, etkileyici bir görsel şölen sunmuştur. Sanatçının filmdeki varlığının farkındalığı ve çalışmalarının izleyici üzerindeki etkisi son derece önem taşımaktadır.

Refik Anadol'un "Makine Anıları" sergisi, dinamik veri tabloları ve "Düşler" olmak üzere iki bölümden oluşmaktadır. İlk bölüm, uzayla ilgili yorumlanmamış görsel verileri pigmentlere dönüştürmek için yapay zekâyı kullanmaktadır. "Düşler" adlı ikinci bölüm ise, üç boyutlu veri heykelleri ve yüzey enstalasyonları ile 15 dakikalık, mekânsal olarak bütünleşik bir yapay zekâ sineması sunmaktadır. Ziyaretçiler, 15 dakikalık serbest dolaşım boyunca yapay zekâ sinemasının oyuncularını, aktrisleri ve figüranları olabiliyor. 2021'de Pilevneli Sanat Galerisi'nde açılan sergi, Nasa Jet Propulsion Laboratuvarı'nın uzaya fırlatılan teleskoplarından ilham almıştır. Anadol'un çalışmaları 2021 Venedik Mimarlık Bienali için seçildi ve Beyoğlu'ndaki eski Alcazar Sineması'nda sergilenmiştir (Bulut, 2023: 6).

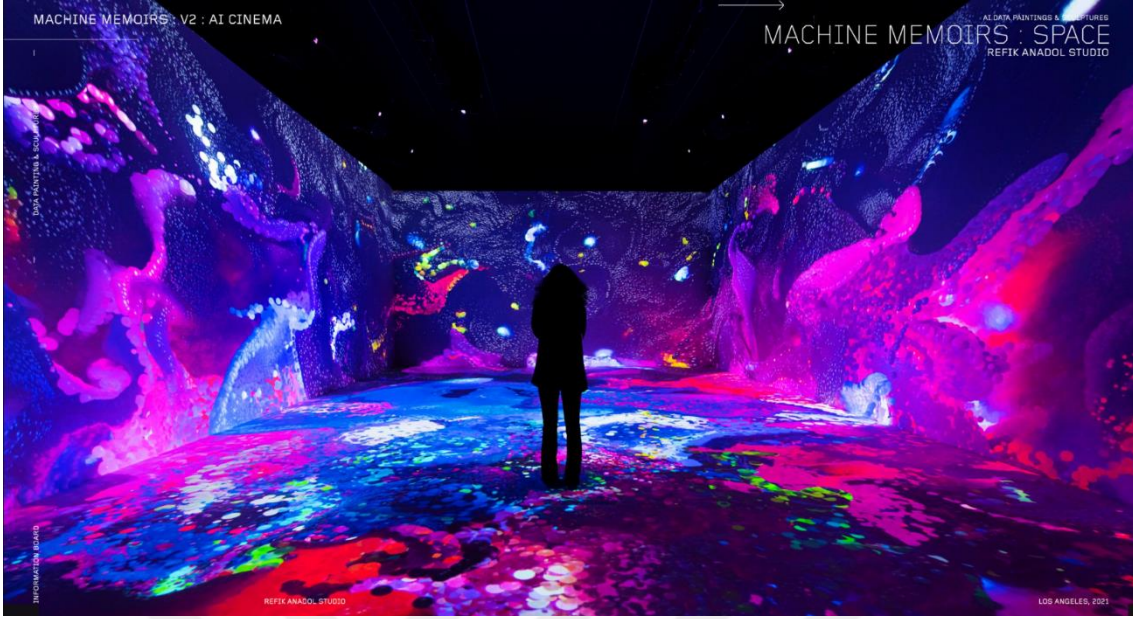
Resim 63: Refik Anadol, Yapay Zeka Veri Heykeli, 2021



Kaynak: <https://refikanadol.com/works/machine-memoirs-space/> Erişim Tarihi 18/08/2025

Anadol'un işlerinde video, ses ve görsel bileşenler, etkileşimli ve dinamik bir bütünlük oluşturmaktadır. Heykelleri (bkz. Resim 63), Refik Anadol'un izleyicide yeni duygular ve düşünceler uyandırmayı amaçlayan görsel çalışmalarından biridir. Bu yapıtlar, bir film ya da tiyatro oyunundaki karakterler gibi izleyiciyi eylemin bir parçasıymış gibi hissettiren dinamik bir etki yaratmaktadır. İzleyici, adeta kalabalıktan ayrılıp sahneye fırlayan ve oyuncu kadrosuna dâhil olan bir figür konumuna geçmektedir. Bu bağlamda, izleyicinin kendisini bilinçli olarak sahnenin merkezinde konumlandığı da düşünülebilir. Şaşırtıcı görünse de, dünyaca ünlü bir sanatçının dijital verilerden yaptığı heykellerin ortasında bile bulunmak, orada bulunma halini kaydeden tarihsel bir veriye dönüşmektedir. İzleyicinin meraklı gözlerle etrafa bakarken duyduğu coşku, orada olmanın heyecanını ve önemini artırmaktadır (Bulut, 2023).

Resim 64: Refik Anadol, Makine Anıları V2: Yapay Zeka Sinema 2021



Kaynak: <https://refikanadol.com/works/machine-memoirs-space/> Erişim Tarihi 11/08/2025

Makine Anıları V2 (resim 64) adlı bir "yapay zekâ sineması", şimdiki zaman ve geleceğin birbirine bağlı olduğu bir hikâyeden yaratılmıştır. Uzay keşfi, öğrenme ve keşfin neredeyse eş zamanlı olarak gerçekleştiği bir alandır ve çok kısa bir sürede çok şey başarmıştır. Uzay araştırmalarının şu anki halini anlamak için geçmişi ve gelecekteki potansiyelini aynı anda değerlendirmek gerekmektedir. Makine Anıları'nın ikinci baskısı, uzay biliminin temel unsurlarını güncel sinematik yaklaşımlar ve yöntemlerle birleştirerek yapay zekâyı çok boyutlu ve uzay temalı bir perspektifte kullanan, geleceğe yönelik bir görsel deneyim üretme girişimi olarak değerlendirilebilir. Eseri çevreleyen ekranlarda, izleyiciler ham verilerin hazırlık süreci boyunca nasıl sinematik bir deneyime dönüştürüldüğünün belgelerini görebilirler. Bu karmaşık mekansal yapıyı görselleştirme yeteneğimiz, cuml-Umap gibi boyut indirgeme algoritmalarına erişmemizi sağlayan Google ve NVIDIA ile uzun vadeli ortaklığımızın bir sonucudur. Ayrıca, dünyanın en hızlı AI araştırma ve geliştirme iş istasyonu olan StyleGAN2'yi, 500 TFLOPS'luk AI gücünü ve gezilebilir üç boyutlu bir evrene projeksiyon yapma yeteneğini kullanılmasını sağlamıştır (Anadol, 2018).

Resim 65: Refik Anadol, Melting Memories, 2018



Kaynak: <https://refikanadol.com/works/melting-memories/> Erişim Tarihi 22/09/2025

Refik Anadol da eserlerinde makine zekâsı ve göçebe verilerden yararlanarak dinamik etkiler yaratmaktadır (Bkz. Resim 65). Medya sanatını mimariye entegre ederek, gerçek dışı dijital veriler üzerinden geleceği hayal etmektedir. Anadol'un "Eriyen Anılar" sergisi, San Francisco'daki Neuroscape Laboratuvarı'nda deneylerle oluşturulan veri heykellerini ve 3 boyutlu tuvaleri sergilemektedir. Bu eserler, insanların duygusal değişimlerine dayanarak anılarını yakalamakta ve onları makineye bağlamaktadır. Anadol'un tasarım yaklaşımı, teklik yerine farklılığa, durağanlık yerine harekete öncelik vererek rastgele ve kişisel deneyimler yaratılmaktadır. "Arşiv Rüyası" sergisi, İstanbul ve dünyada bir ilk olarak, izleyiciye sanatsal üretimin mutfağını sunmaktadır. Anadol'un çalışmaları, 21. yüzyılda makinelerin yarattığı rüyaların sanat ve makineler tarafından toplanan veri arşivleri aracılığıyla aktarılmasını ele almaktadır. Gelecekte sanal ile gerçek arasında ayrım yapabileceğimizi öngörmektedir. Anadol'un çalışmaları, teknoloji ve mimarinin kesişimini gözler önüne sererek cepheler, mekânlar ve malzemeler gibi mimari bileşenlerin kullanımına belirsizlik katmaktadır. Bu bakış açısı, alternatif tasarım çözümlerini teşvik ederek yeni çözümlerin üretilmesini, disiplinlerarası iş birliği yoluyla

yeni tekniklerin geliştirilmesini ve dijital sanatın toplumsal hayata entegrasyonunun hızlandırılmasını sağlamaktadır (Anadol, 2018).

Resim 66: Refik Anadol, Machine Memoirs Data Tunnel, 2018



Kaynak: <https://refikanadol.com/works/machine-memoirs-space/> Erişim Tarihi 22/09/2025

Resimde (66), Refik Anadol, Uluslararası Uzay İstasyonu (ISS), Hubble Uzay Teleskobu (HST) ve MRO teleskobu olmak üzere üç farklı uzay görevinden veri toplamış, bunları metodik bir şekilde toplamış ve ardından eksiksiz yapay zekâ algoritmaları kullanılarak değerlendirilmiştir. Serginin Veri Tüneli olarak adlandırılan bu bölümünde, izleyiciler ham verilerin görselleriyle karşılaşmış ve bu verilerin pigmentlere, resimlere ve heykellere dönüştürülmesinde kullanılan analitik tekniklere dair bir fikir edinmişlerdir. Soyut ve somut olgular arasında gidip gelen bu görseller ve anlatılar, sergiye yol açan bilimsel çalışma sürecini simüle etmenin yanı sıra, Stüdyo'nun araştırmalarının sanatsal tasvirinin temel konularından biri olan "verilerle çevrili olma" kavramını da yansıtmaktadır (Anadol, 2018).

Resim 67: Refik Anadol, Makine Halüsinasyonları, 2023



Kaynak: <https://refikanadol.com/works/machine-hallucinations-sphere/> Erişim Tarihi 18/09/2025

Rafik Anadol'un 67. resimdeki "Makine Halüsinasyonları: Küre" adlı eseri, parlak ışık, hareket ve renklerle izleyicilerin dikkatini çekmek için yapay zekâ destekli sürükleyici veri anlatımı kullanılmaktadır. Sergide, farklı mekanların ritimlerini taklit ederek ve insanların gizli verilerle oluşturulmuş farklı gerçeklikleri hayal etmelerini sağlayarak grup ve tefekkür dolu bir deneyim yaratmayı amaçlayan Yapay Zeka Veri Heykelleri yer almaktadır. Bu sanat eseri, Küre'nin tasarımını sergileyen ve daha derin gerçeklik düzeylerini ortaya çıkaran dinamik görseller sağlamak için çeşitli bilgiler kullanılmaktadır. Anadol, makine yaratıcılığıyla ilgilendiğini ve bilgisayarların yalnızca öğrenmekle kalmayıp aynı zamanda hayal kurup geleneksel sanat türlerinin ötesine geçen yeni fikirler üretip üretemeyeceğini göstermek için "Yapay Zeka Veri Resmi" gibi ifadeler kullanılmaktadır (Anadol, 2023).

4. BÖLÜM: KİŞİSEL ÇALIŞMALAR

"Çağdaş Sanatta Alternatif Malzeme Kullanımları ve Çağdaş Türk Sanatçıların Üretim Süreçlerine Etkileri" başlıklı bu tez kapsamında, çağdaş sanatçıların sanat eserlerinde alternatif malzemelerin teknik yeniliklerini ve kullanımını inceledikten sonra, sanatın bir mekan, bir yol, bir rehber ve hatta sonsuza kadar unsur barındırabilen bir kozmos olduğu söylenebilir. Alternatif malzemeler kullanarak sanatçılar sonsuz sayıda malzemeyi bir araya getirebilirler. Vural, bütün ve parçalar arasındaki bağlantının ardındaki mantığı uygulayarak yeni eserler inşa eder. Bu bağlamda, çalışmanın bu bölümü kişisel çalışmalarına dair bir bakış açısı sunmaktadır. Bu bölüm, önceki bölümlerde bahsedilen çağdaş sanatçıları göz önünde bulundurarak gerçek hayatta alternatif malzemelerin kullanımını gösteren 8 orijinal kişisel çalışmaları içermektedir. Dolayısıyla, her bir çalışmada, entelektüel amacı birleştiren geleneksel olmayan malzemelerle çalışmanın sonuçlarını görmek mümkündür. Bu bölümde her çalışmada kullanılan sanat ve malzemeler hakkında ayrıntılara girilecek ve alternatif malzemeler bilgisinin benzersiz bir sanatsal stil yaratmak için nasıl kullanılabileceği gösterilecektir. Bu araştırma, önceki bölümlerde ortaya konan fikirlerin gerçek hayattaki uygulamalarına daha yakından bir bakış sunmayı ve böylece yeni malzemeler ile sanatsal ifade arasındaki ilişkinin daha da güçlenmesine katkıda bulunmayı amaçlamaktadır.

Resim 68: Tuğçe Vural, Aynı Akışta, 2025



Kaynak: Vural, T. (2025). Fotoğraf arşivinden

“Aynı Akışta” çalışmada (Resim 68), tuval üzerine karışık teknik, 70 × 100 cm, grup kimliği ve desen estetiğini merkeze alan dinamik bir kompozisyonun temelini, sürekli tekrar eden bir motif aracılığıyla kurmaktadır. Tuval zemin üzerine yalnızca koyu mavi ve parlak beyaz tonların uygulanması, malzemenin saflığını ve ifadenin yoğunluğunu vurgulamaktadır. Yüzeyi kaplayan farklı boyut ve biçimlerdeki balık figürleri, tüm çerçeveyi dolduran dokusal bir örgü oluşturarak izleyicide görsel bir yoğunluk hissi uyandırmaktadır. Çalışmanın yüzeyinde belirgin bir doku yerine düz bir uygulama tercih edilmesi, izleyicinin dikkati malzemenin fiziksel derinliğinden çok form ve desenin etkileşimine yöneltmesini sağlamaktadır. Bu yaklaşım, malzemenin işlevini salt bir taşıyıcı olmaktan çıkarıp, düşüncenin görsel bir düzen içinde vücut bulduğu bir alan hâline getirmektedir. Balıkların tekrarlayan düzeni, birey ile topluluk arasındaki ilişkiyi güçlü bir metafor olarak sunmaktadır. Her figürün küçük farklılıklar içermesi, kolektif bütünlük içinde bireysel kimliğin varlığını hatırlatmaktadır. Bu tekrarlı fakat çeşitlenmiş kompozisyon, tıpkı bir müzik düzenlemesindeki ritmik akış gibi görsel bir senfoni yaratmakta; izleyiciyi desenin içinde kaybolmaya, tekrarın dinginliğinde ve farklılığın inceliklerinde estetik bir derinlik bulmaya davet etmektedir.

Resim 69: Tuğçe Vural, Derin Sessizlik, 2025



Kaynak: Vural, T. (2025). Fotoğraf arşivinden

“Derin sessizlik” isimli çalışmada (Resim 69) gravür üzerine karışık teknik uygulamadır. 25 × 45 cm boyutunda olan çalışmada önceki çalışmaların aksine, daha genel konuların aksine, tek bir balığa dikkatli ve düşünceli bir bakış yapılmıştır. Balığın pullarını, yüzgeçlerini ve solungaçlarını detaylı göstermek için geleneksel kalem ve mürekkep teknikleri kullanmaya çalışılmıştır. Bu çalışma, standart lacivert çerçeve ve koyu renkli paspartu içinde bir gravür çalışmasıdır; bu da geleneksel malzemelerin ve sunumun anlamlı ve güçlü bir sanat eseri yapmak için ne kadar önemli olduğunu göstermektedir. Bu çalışmanın ana noktası, grubun aksine (bkz. Resim 66) yalnızca bir türün güzelliğini göstermesidir. Bu resim, sanatın yalnızca kendinizi ifade etmenin bir yolu olmadığını,

aynı zamanda dikkatli gözlem ve kayıt için güçlü bir araç olduğunu savunmaktadır. Bu çalışmanın önemli bir parçasıdır çünkü sanatsal yeniliğin yalnızca yeni malzemelerin kullanımını değil, aynı zamanda eski araçlarla eski sorunlara bakmanın yeni yollarını aramayı da içerdiğini savunmaktadır.

Resim 70: Tuğçe Vural, Sessiz Akış, 2025



Kaynak: Vural, T. (2025). Fotoğraf arşivinden

“Sessiz Bakış” isimli çalışmada (Resim 70) desenli kumaş üzerine karışık teknik uygulanarak yapılmıştır. 50 x 70 cm boyutunda yapılan bu çalışma, alternatif bir malzeme olarak kabul edilebilecek bir kumaş üzerine karışık teknik kullanılarak yapılmıştır. Bu çalışma, evcimenlik ve kültürel farklılık fikrini uyandırarak geleneksel sanat sunumuna meydan okuma girişimidir. Resmi yapmak için kullanılan tekstil ürünleri genellikle toplumsal cinsiyete dayalı çalışma ve bölgesel kimlikle ilişkili anlatıları somutlaştırmıştır. Anatomik balık görüntüsü, koyu mavi fonla keskin bir tezat oluşturarak akışkanlık, göç ve doğa ile süsleme arasındaki çatışma fikirlerini ima etmektedir. Tekstili entelektüel bir keşfe dönüştürme ve sanat, zanaat ve çevresel konular arasındaki ilişkilerin yeniden değerlendirilmesini teşvik etme girişimi yapılmıştır.

Resim 71: Tuğçe Vural, Döngü, 2025



Kaynak: Vural, T. (2025). Fotoğraf arşivinden

“Döngü” isimli (Resim 71) çalışma, press tuval üzeri rölyef, karışık teknikle yapılmıştır. 35 x 50 cm boyutunda olup diğer çalışmalardan farklı olarak, preslenmiş tuval üzerine rölyef ile karışık teknik kullanılarak yapılmıştır. Tuval sert ve endüstriyel, ancak rölyef tekniği akıcı ve bu resme doku ve hareket hissi vermektedir. Ayrıca, ağ kullanımı, balıkların hareket ediyor ve birbirine bağlıymış gibi hissedilmesini sağlayan el yapımı, fiziksel bir unsur oluşmaktadır. Çalışmada beyaz zemin üzerinde dalgalı desenlerle yüzen, beyazla vurgulanmış pleksiden yapılmış siyah balıklar yer almaktadır. Bu, hareketliliği ve döngüyü temsil etmektedir. Farklı malzemeler kullanarak, çalışma geleneksel resim sanatının dışına çıkmakta ve doku ve şeklin duygu ve anlamı ifade

etmesine olanak tanımaktadır. Bu, görsel sanat dilinin nasıl gelişebileceğini göstermektedir.

Resim 72: Tuğçe Vural, Akış, 2025



Kaynak: Vural, T. (2025). Fotoğraf arşivinden

“Akış” isimli çalışmada (Resim 72), rölyef üzeri karışık teknik, 40 x 50 cm, kabartmalı bir yüzey üzerinde karışık teknik kullanılarak yapılmıştır; bu da arka planın düz olmadığı anlamına gelmektedir. Pürüzlülük ve yükseltilmiş bölümler, resme üç boyutlu bir görünüm kazandırmaktadır. Balıklar yüzeye oyulmuş ve aynı yönde yüzüyormuş gibi görünmektedir. Koyu mavi ton, bu çalışmayı derinleştirmektedir. Balıklar hafifçe yükseltilmiş oldukları için, yüzeyde sadece resmedilmiş gibi değil, aynı zamanda yüzeyde

yüzüyormuş gibi görünmektedir. Bu çalışma, kabartma ve karışık malzemeler kullanılması nedeniyle sıradan resimlerden farklı olduğu söylenebilir.

Resim 73: Tuğçe Vural, Dalgalar, 2025



Kaynak: Vural, T. (2025). Fotoğraf arşivinden

"Dalgalar" isimli (Resim 73) çalışma karışık teknikte ve 80 x 110 cm boyutundadır. Doku ve hareketi bir araya getirmek için rölyef ile kabartma yüzey üzerine karışık teknik kullanılarak yapılmıştır. Pürüzlü lacivert bir arka plana ve su akıntılarını andıran dalgali, dokulu çizgilerle dolu beyaz bir bölüme sahiptir. Bronz farklı pozisyonlara yerleştirilen balıklar, dönen bir hareket izlenimi vermektedir. Bu resmin benzersiz olduğu söylenebilir çünkü ahşap ve kalın rölyef katmanlarından oluşur ve bu da ona daha fazla derinlik ve kontrast kazandırmaktadır. Ahşap çerçeve, su altı motifini daha sıcak göstermiş ve ritmi, doğayı ve hareketi ortaya çıkarmıştır.

Resim 74: Tuğçe Vural, Ağların İçinde, 2025



Kaynak: Vural, T. (2025). Fotoğraf arşivinden

“Ağların İçinde” isimli çalışma (Resim 74) kâğıt üzerine karışık teknikle çalışılmıştır. 40 ×100 cm boyutludur. Bu çalışmada, balıkların nasıl ağa düşürüldüğü ve insanların çevreye verdikleri zarar üzerine metafor oluşturmak için alternatif malzemeler kullanılmıştır. Bu çalışmada kullanılan balık ağı, çalışmaya önceki çalışmada ki düz, stilize balık görselleriyle tezat oluşturan, üç boyutlu bir çalışma oluşturulmuştur. Ancak Çalışmada kontrolsüz avlanmalarla doğaya verilen zararlar, denizlerin göllerin, akarsuların kirletilmesi ve bu kirliliğin de doğaya verdiği zararlar vurgulamaya çalışılmıştır. Çalışmada doğanın ne kadar kırılgan, savunmasız olduğu gösterilmektedir.

Resim 75: Tuğçe Vural, Derinlerin Sükuneti, 2025



Kaynak: Vural, T. (2025). Fotoğraf arşivinden

Derinliklerin Sükuneti (Şekil 75) adlı çalışma, 90x100 cm ölçülerinde tuval üzerine akrilik boya ile üretilmiştir. Bu çalışma, aynalı bir yerleştirme yaklaşımı kullanarak orkanın doğal ortamındaki gücüne, dinamizmine ve görsel bütünlüğüne odaklanmaktadır. İki yüzeye yayılan kompozisyonda ayna, hem fiziksel bir yansıtıcı araç hem de anlamın güçlendirildiği metaforik bir ortam işlevi görmektedir. Bu metaforik ayna, orkanın okyanustan çıkışının görsel bir tekrarı olarak hizmet ederken, bu hareketin çeşitli yorumlar için ifade ettiği özgürlük, güç ve süreklilik temalarını çağırıştırır. Sonuç olarak, yansıma, benzersiz bir varlığın ontolojik ikiliğini kolaylaştırır ve gözlemciyi hem gerçekliğin hem de temsilin boyutlarını düşünmeye sevk eder. Aynanın kullanımı, çeşitli malzemelerle etkileşimini artırırken yüzey ve yansıma arasındaki geçirgenliği vurgular. Bu yöntem, çağdaş sanat pratiklerinde sıklıkla görülen gerçeklik ve yansıma, imge ve imge, benzersizlik ve çoğulluk gibi ikiliklerin tartışılmasını kolaylaştırır. Resim, katil balinanın fiziksel varlığını güçlendirirken izleyiciye karmaşık bir algısal deneyim

sunumakta ve doğal bir eylemin hem nesnel hem de sembolik olarak yeniden yorumlanabileceğini göstermektedir.



SONUÇ

Bu çalışma, çağdaş sanatta alternatif malzemelerin kullanımını incelemeyi, çağdaş sanatın zaman içerisinde nasıl dönüşüm geçirdiğini, malzeme kavramına ilişkin düşüncelerimizin nasıl değiştiğini ve farklı malzemelerin sanat üretimindeki rollerini araştırmayı amaçlamaktadır. Araştırma, temel olarak Türkiye’deki bazı sanatçıların eserlerine odaklanarak, bu sanatçıların farklı türdeki malzemeleri nasıl yorumladıklarını ve kullandıklarını analiz etmektedir. Sanat tarihinde malzemeler uzun süre yalnızca bir eseri bir arada tutan teknik unsurlar olarak değerlendirilmiştir.

20. yüzyıldan itibaren kübizmde uygulanan kolaj tekniğiyle birlikte sanat yüzeyine malzemeler dahil olmuştur. Marcel Duchamp’ın hazır nesneleriyle birlikte de nesneler bağlamından kurtularak kendi başına birer ifade aracı haline gelmiştir. Bauhaus’un deneysel öğretim yöntemleri ve 1960’lardan itibaren ortaya çıkan kavramsal sanatçılar gibi isimler, sanatın sınırlarını önemli ölçüde genişletmiştir. Bu bağlamda çağdaş sanat, yalnızca estetik bir güzellik arayışı olmaktan çıkmış; toplumsal, politik ve kültürel konular üzerine düşünmenin ve bunları ifade etmenin bir aracı haline gelmiştir. Bu çalışmanın temel savlarından biri, çağdaş sanatta malzemenin yalnızca teknik bir unsur olmadığıdır. Malzemeler, sanatçının düşünme biçimini, hafızasını ve içinde bulunduğu toplumsal çevreyle kurduğu ilişkiyi de yansıtmaktadır. Deneysel yaklaşımlar, sanatçılara nesnelerin hem fiziksel hem de zihinsel potansiyellerini keşfetme olanağı sağlayarak ifade biçimlerini çeşitlendirmiştir. Bu durum, sanatçı ve izleyici arasındaki ilişkiyi dönüştürmüş ve çağdaş sanatı disiplinlerarası bir yapıya kavuşturmuştur.

Çağdaş Türk sanatına bakıldığında, Ayşe Erkmen’in mekânı bir enstalasyon unsuru olarak kullandığı; Füsun Onur’un gündelik nesneleri şiirsel düzenlemeler oluşturmak için değerlendirdiği; Ahmet Güneştekin’in kültürel hafızayı farklı malzemelerle birleştirdiği ve Refik Anadol’un dijital medyayı bir sanat dili olarak kullandığı görülmektedir. Bu örnekler, Türk sanatçılarının malzemeleri hem yerel hem de küresel bağlamlarda yeniden yorumlayarak çağdaş sanat tartışmalarına önemli katkılar sunduğunu göstermektedir. Araştırmanın bulgularına göre, farklı malzemelerin kullanımı yalnızca görsel bir ifade biçimi değil; aynı zamanda ekoloji, toplumsal eleştiri ve ulusal kimlik gibi konular üzerine düşünmenin güçlü bir yoludur. Türk sanatçıları genellikle politik, kültürel ve çevresel temalarla ilişkilendirilebilen malzemeleri tercih ederek, çağdaş Türk sanatının dinamik ve canlı yapısını ortaya koymaktadır. Ayrıca çalışma, çağdaş sanatta alternatif

malzemelerin kullanımının yalnızca sanatın biçimsel yönlerini dönüştürmekle kalmayıp, aynı zamanda sanatı daha kavramsal, düşünsel ve anlam yüklü hale getirdiğini ortaya koymaktadır. Malzemeler, sanatçıların kendilerini ifade etmeleri ve toplumsal kimliklerini görünür kılmaları için önemli bir araç haline gelmiştir. Bu bağlamda, Türk sanatçılarının eserlerinde gözlemlenen eğilimler, çağdaş sanat sahnesinin küresel sanat söylemi ile etkileşim içinde olduğunu ve bu söyleme yeni katkılar sunduğunu göstermektedir.

Bu çalışma kapsamında incelenen sanatçıların üretim pratikleri bir bütün olarak değerlendirildiğinde, çağdaş Türk sanatında malzemenin yalnızca biçimsel ya da teknik bir unsur olarak ele alınmadığı; aksine anlam kurucu, süreci yönlendiren ve eserin kavramsal çerçevesini belirleyen temel bir bileşen haline geldiği görülmektedir. Sanatçıların her biri, seçtikleri malzemeyi doğrudan temsil aracı olarak kullanmak yerine, onu dönüştürmüş, yeniden bağlamlandırmış özgün çağdaş bir ifade dili geliştirmiştir. Bu durum, çalışmada da görüldüğü üzere, çağdaş Türk sanatında malzeme kullanımının tesadüfi ya da dekoratif bir tercih olmadığını; bilinçli, araştırmaya dayalı ve üretim sürecini şekillendiren yapısal bir unsur olduğunu göstermektedir.

Araştırmanın sonuçları, farklı malzeme türlerinin kullanımında görülen çeşitliliğin, yalnızca malzemenin kendisinden değil, sanatçıların kişisel deneyimleri, toplumsal arka planları ve üretim süreçlerine yaklaşımlarından kaynaklandığını ortaya koymaktadır. İncelenen örneklerde, gündelik, endüstriyel ya da alışıldık olmayan malzemelerin sanatsal bağlama taşınmasıyla, alternatif malzeme kullanımlarının sanatın sınırlarını zorladığı görülmektedir. Bu bağlamda çalışma, çağdaş Türk sanatında alternatif malzeme kullanımının ortak bir eğilimden ziyade, her sanatçının kendi üretim süreci içinde şekillenen özgün bir yöntem olarak ortaya çıktığını göstermekte; malzemenin anlamının, sabit bir içerikten çok, sanatçının onu nasıl ele aldığı ve hangi bağlamda sunduğu üzerinden inşa edildiğini açıkça ortaya koymaktadır.

Tezin kişisel çalışmalar bölümünde farklı malzemelerin kullanıldığı karışık tekniklerle yapılmış çalışmalar bulunmaktadır. Çalışmalarda insanların içinde bulundukları toplumsal sorunlara, birey olabilmeye, çevreye verilen zararlara ilişkin meselelere dikkat çekilmek istenmiştir. Bu konular üzerine farkındalık ve duyarlılık oluşturulmak istenmiştir.

Çevre dostu malzemeler, dijital teknolojiler, birbirinden farklı içerik ve nitelikte malzeme kullanımları günümüz sanat pratiğinde sınırları aşmaktadır. Gelecekte de sanat alanında malzeme kullanımları değişim gösterecektir ve bu değişimlerin nasıl yönleneceğine ilişkin yeni araştırmaların yapılması da kaçınılmaz olacaktır.

Bu çalışmanın bulguları, çağdaş Türk sanatında malzeme kullanımının genel bir eğilim olarak değil, belirli malzeme türleri üzerinden ele alındığında daha anlamlı ve derinlikli sonuçlar üretebileceğini ortaya koymaktadır. Bu nedenle, gelecekte yapılacak araştırmalarda malzeme kavramının geniş bir çerçevede ele alınması yerine; tekstil, bedenle ilişkili malzemeler, gündelik nesneler ya da endüstriyel/organik alternatifler gibi daraltılmış malzeme grupları üzerinden incelenmesi önerilmektedir.

Kuramsal açıdan bu tür sınırlı örneklemeler, malzemenin yalnızca estetik bir tercih değil, aynı zamanda kavramsal, politik ve üretimsel bir taşıyıcı olarak nasıl işlev gördüğünü daha görünür kılacaktır. Süreç odaklı sanat pratikleri ve post-medya tartışmaları bağlamında yapılacak bu tür odaklı incelemeler, malzemenin sanatçı pratiğindeki belirleyici rolünü daha net biçimde ortaya koyabilir.

Çağdaş sanat ve alternatif malzemeler üzerine yoğunlaşan nitel araştırmaların; sanatçı söyleşileri, atölye gözlemleri ve arşiv çalışmalarıyla desteklenmesi, çağdaş Türk sanatında üretim sürecinin malzeme üzerinden yeniden okunmasına olanak tanıyacağı düşünülmektedir. Böylece, alternatif ve özgün malzeme kullanımına odaklanan çalışmaların, alandaki mevcut literatüre derinlik kazandıran kuramsal bir katkı sunması mümkün olacaktır.

KAYNAKÇA

- Akalan, İ. (1968). *Toprak (Oluşu, yapısı ve özellikleri)* (2. baskı). Ankara Üniversitesi Ziraat Fakültesi Yayınları.
- Alkış, G. (2015). *Malzeme/nesne kullanımının serüveni ve sanatçı-sanat eğitimcisi görüşleri* [Yayımlanmamış doktora tezi]. Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Agamben, G. (2013). Çağdaş nedir? In A. Artun & N. Örgen (Eds.), *Çağdaş sanat nedir: Modernlik sonrasında sanat* (Ö. Çelik, E. Gen, S. Kılıç, & others, Trans.; 1. baskı, pp. 41–52). İletişim Yayınları.
- Akgün Açıklım, S. (2012). *Modern kaygılar; 20. yüzyıl sanatında hazır nesne kullanımı ve tüketim toplumuna eleştirel bir bakış* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- Anadol, R. (2018a). *Machine memoirs: Space* [Art installation]. Pilevneli Gallery. Refik Anadolu Studio. Erişim Tarihi 23. 08. 2025, <https://refikanadol.com/works/machine-memoirs-space/>
- Anadol, R. (2018b). *Melting memories* [Art installation]. Pilevneli Gallery. Refik Anadolu Studio. Erişim Tarihi 23. 08. 2025, <https://refikanadol.com/works/melting-memories/>
- Antmen, A. (2010). *20. yüzyıl Batı sanatından akımlar*. Sel Yayıncılık.
- Arslan, S. (2021). Ayşe Erkmen'in işlerinde bellek ve mekân. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 10(88), 1865–1874.
- Aronson, Y. (2004). Digital art: Teaching humanities, technology or science? *International Journal of the Humanities*, 2(1), 185–188.
- Artun, A. (2012). *Çağdaş sanatın örgütlenmesi: Estetik modernizmin tasfiyesi* (2. baskı). İletişim Yayınları.
- Aslıer, M. (1980). *Varolmayana biçim vermek*. İstanbul Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu Yayınları.
- Aydoğan Bolat, K. E. (2008). Sanatta disiplinlerarası bir yaklaşım: Performans sanatı. Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi Art-E, 1 (1), 1–17.
- Barasch, M. (2000). *Theories of art: From Plato to Winckelmann*. Routledge.
- Baran, D. (2019, Aralık). *Teknik nesneden estetik nesneye: Şakir Gökçebağ* [From technical object to aesthetic object: Şakir Gökçebağ]. SDÜ ART-E Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi, 12(24), 1–15.

- Baratalı, S. (2012). *1980 sonrasında sanatta deneysel yaklaşımlar* [Yayımlanmış yüksek lisans tezi]. Erciyes Üniversitesi.
- Barthes, R. (2012). *Göstergebilimsel serüven* (M. Rıfat & S. Rıfat, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Benek, S. A. (2023). Geri dönüşüm yönteminin günümüze yakın sanat eserlerindeki yeri: İzlenilen yolun incelenmesi. *Socrates Journal of Interdisciplinary Social Researches*, 9(26), 11–20.
- Birinci, A., & Feyzoğlu, T. E. (2022). Geri dönüşüm kavramının sanat ile cam malzeme üzerinden değerlendirilmesi. *İdil*, 11(98), 1425–1433. <https://doi.org/10.7816/idil-11-98-02>
- Bishop, C. (2005). *Installation art: A critical history*. Tate Publishing.
- Bishop, C. (2012). *Artificial hells: Participatory art and the politics of spectatorship*. Verso.
- Black, J., & Browning, K. (2011). Creativity in digital art education teaching practices. *Art Education*, 64(5), 19–24.
- Bourriaud, N. (2002). *Relational aesthetics* (S. Pleasance, F. Woods, & M. Copeland, Trans.). Les presses du réel.
- Brookner, J. (2000). *Reconstruction ecologies panels* (p. 18). Guggenheim Museum.
- Bulut, Ş. (2023). Metaverse ya da sanal gerçeklik kavramı ve sanatçı Refik Anadol'un çalışmaları. Cumhuriyet Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi, 47 (1), 69–76.
- Canbazoğlu, N. (2022). *Minimalizm akımının günümüzdeki ve gelecekteki iç mekan ve mobilya tasarımı üzerindeki etkisi* [Yüksek lisans tezi]. Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi.
- Canbulat, G. (2019). *1970 sonrası Türkiye’de ortaya çıkan sanat oluşumları ve bir alternatif olarak Hangar Sanat Oluşumu* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Gazi Üniversitesi.
- Çakmak, S. (2019). Dijital sanatta yaratıcı bir biçim olarak airbrush tekniği. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 9(20), 54–68.
- Çite, P. (2018, December 18). Ölümsüzlük Odası ile Güneştekin’ten sihirli bir yolculuk. 724 Kültür Sanat. <https://724kultursanat.com/olumsuzluk-odasi-ile-gunestekinten-sihirli-bir-yolculuk/>
- Çizgen, G. (2007). *Sanat köprüsü sırat köprüsü*. Arkeoloji Sanat Yayınları.

Çuhacı, G. (2007). *Dijital sanatlarda bedenin kullanımı* [Yayımlanmamış doktora tezi]. Marmara Üniversitesi.

Danto, A. C. (2010). *Sanatın sonundan sonra* (Z. Demirsü, Çev.; 1. baskı). Ayrıntı Yayınları.

Dastarlı, E. (2024, November 30). Fusun Onur'la buluşmak: Bir sergi ve sanatçısıyla hemhâl olmak. *Artfulliving*. Erişim Tarihi 20. 08. 2025, <https://www.artfulliving.com.tr/sanat/fusun-onurla-bulusmak-bir-sergi-ve-sanatcisiyla-hemhl-olmak-i-191>

Demirel, A. (2006). *Sanat eğitiminde bilgisayar ve çoklu ortam uygulamaları* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Selçuk Üniversitesi.

Demir, R., & Ceranoğlu, M. (2020, October). *Modadan sanata aksesuar: Şakir Gökçebağ sanatında sıradan nesneler ve sıra dışı formlar*. *idil*, 74, 1541–1549. <https://doi.org/10.7816/idil-09-74-04>

Dempsey, A. (2002). *Art in the modern era: A guide to styles, schools & movements 1860 to the present*. Harry N. Abrams.

Duben, İ., & Yıldız, E. (Eds.). (2008). *Seksenlerde Türkiye'de çağdaş sanat: Yeni açılımlar* (Vol. 5). İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Durmaz, K. (2018). *Çağdaş sanatta malzemenin dönüşümü* [Yüksek lisans tezi]. Erciyes Üniversitesi.

Enwezor, O. (2003). The Black Box. In *Documenta 11_Platform 5: Exhibition catalogue* (pp. 42–55). Hatje Cantz.

Erden, E. O. (2016). *Modern sanatın kısa tarihi*. Hayalperest Yayınevi.

Erdede, S. B., & Bektaş, S. S. (2014). Ekolojik açıdan sürdürülebilir taşınmaz geliştirme ve yeşil bina sertifika sistemleri. *Harita Teknolojileri Elektronik Dergisi*, 6(1), 1–12.

Erzen, J. (2005). Contemporary art in Turkey: The cultural politics of state patronage. *Third Text*, 19(2), 153–164. <https://doi.org/10.1080/09528820500049022>

Foster, H., Krauss, R., Bois, Y.-A., & Buchloh, B. H. D. (2011). *Art since 1900: Modernism, antimodernism, postmodernism* (2nd ed.). Thames & Hudson.

Fry, E. F. (1988). Picasso, cubism, and reflexivity. *Art Journal*, 47(4), 296–310.

Gamboni, D. (2015). *The destruction of art: Iconoclasm and vandalism since the French Revolution*. Reaktion Books.

Gençaydın, Z. (1988). Teknolojik toplumlarda sanat ve sanatçı. In *Hacettepe Üniversitesi II. Ulusal Sanat Sempozyumu bildiri kitabı*.

- Gombrich, E. H. (1995). *The story of art* (16th ed.). Phaidon Press.
- Gombrich, E. H. (1997). *Sanatın öyküsü* (E. Erduran & Ö. Erduran, Çev.). Remzi Kitabevi. (Orijinal eser 1995'te yayımlanmıştır).
- Golding, J. (1988). *Cubism: A history and an analysis, 1907-1914*. Belknap Press.
- Groys, B. (2013). Zamanın yoldaşları. In A. Artun & N. Örgü (Eds.), *Çağdaş sanat nedir: Modernlik sonrasında sanat* (Ö. Çelik, E. Gen, S. Kılıç, & others, Çev.; 1. baskı, pp. 53–70). İletişim Yayınları.
- Gürçan, B. (2022, January 19). Füsun Onur's "Opus II – Fantasia": A visually symphonic installation. *ArtAsiaPacific* Erişim Tarihi 20. 07. 2025, <https://www.artasiapacific.com/shows/fusun-onur-opusii-fantasia>
- Harrison, C., & Wood, P. (2011). *Sanat ve kuram: 1900-2000 değişen fikirler antolojisi*. Küre Yayınları.
- Hollingsworth, M. (2010). *Dünya sanat tarihi* (B. Ergüder & R. Küçükdoğan, Çev.). İnkılap Kitabevi.
- Hopkins, D. (2000). *After modern art: 1945–2000*. Oxford University Press.
- İpşiroğlu, M. Ş., & İpşiroğlu, N. (2017). *Oluşum süreci içinde sanatın tarihi*. Hayalperest Kitabevi.
- Jones, A. (1997). *Body art: Performing the subject*. University of Minnesota Press.
- Kagan, M. S. (2008). *Estetik ve sanat notları* (A. Çalışlar, Çev.). Karakalem Kitabevi.
- Kahya, N. C., & Yetim, E. (2017). Ahmet Güneştekin çalışmaları: "Katmanlar". *Social Sciences*, 12(1), 54–62.
- Kara, D. (2003). Sanat eğitiminde disiplinlerarası sanat. *Yapı Mimarlık ve Kültür Sanat*, 260, 108–109.
- Karayağmurlar, B. (2007, Ağustos). *Sanat ve teknik* [Blog post]. Erişim Tarihi 23. 06. 2025, <http://karayagmurlaryazilar.blogspot.com.tr/2007/08/sanat-ve-teknik.html>
- Karmel, P. (2003). *Picasso and the invention of cubism*. Yale University Press.
- Kaya, Ö. (2018). *Çağdaş sanatta düşünceyi üç boyutlu malzemeyle ifade etme* [Yayımlanmamış doktora tezi]. Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Erzurum.
- Kılıç Kapar, S. (2005). Yaratmak üzerine. *Rh+ Plastik Sanatlar Dergisi*, 20.
- Kıyar, N. (2018). Türk sanat ortamında 80'ler ve değişim sürecinin düşündürdükleri. *EUropean Journal of Managerial Research*

Krauss, R. (1981). *Passages in modern sculpture*. MIT Press.

Lippard, L., & Chandler, J. (1968). The dematerialization of art. *Art International*, 12(2), 31–36.

Lynton, N. (2015). *Modern sanatın öyküsü*. Remzi Kitabevi.

Medina, C. (2013). Çağdaş sanat: 11 tez. In A. Artun & N. Öрге (Eds.), *Çağdaş sanat nedir: Modernlik sonrasında sanat* (Ö. Çelik, E. Gen, S. Kılıç, & others, Trans.; 1. baskı, pp. 7–18). İletişim Yayınları.

Muslu, U. (2011). *Çağdaş resim sanatında hürdanın sanat nesnesi olarak kullanılması* [Yüksek lisans tezi]. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.

Özel, S. V. (2007). *Plastik sanatlarda disiplinlerarası etkileşimler ve seramik sanatına yansımaları* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Anadolu Üniversitesi.

Öznülüer, A. (2023). *Çağdaş sanatta bir ilham kaynağı olarak endüstri ve endüstriyel malzeme* [Sanatta yeterlik tezi]. Atatürk Üniversitesi.

Öz, Ö. (2014, July 8). İçeri girmeye ne dersiniz? *Hürriyet*. Erişim Tarihi 17. 07. 2025 <https://www.hurriyet.com.tr/kelebek/keyif/iceri-girmeye-ne-dersiniz-26746324>

Paul, C. (2008). *Digital art*. Thames & Hudson.

Prensky, M. (2001). Digital natives, digital immigrants part 2: Do they really think differently? *On the Horizon*, 9(6), 1–6.

Rajchman, J. (2013). Çağdaş: Yeni bir fikir mi? In A. Artun & N. Öрге (Eds.), *Çağdaş sanat nedir: Modernlik sonrasında sanat* (Ö. Çelik, E. Gen, S. Kılıç, Vd., Çev.; 1. baskı, pp. 19–40). İletişim Yayınları.

Anadol, R. (2023). *Machine Hallucinations — Sphere*. <https://refikanadol.com/works/machine-hallucinations-sphere/>

Rice, D. (2018, February 23). Even Pablo Picasso used recycled materials, Chicago researchers find. *Chicago Sun-Times*. Erişim Tarihi 11. 07. 2025 <https://chicago.suntimes.com/2018/2/23/18388329/even-pablo-picasso-used-recycled-materials-chicago-researchers-find>

Richardson, J., & McCully, M. (1991). A life of Picasso: 1907-1917, The painter of modern life. Jonathan Cape.

Sağlamtimur, Z. O. (2010). Dijital sanat (Digital art). *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 10(3), 215–230.

Sarı, E. (2018). Sanat olgusunun tarihsel süreçte değişen tanımı, işlevi ve değeri üzerine. *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 32(45), 131–151.

Sarı, E. (2013). *Çağdaş sanatı algılama* [Yayımlanmış yüksek lisans tezi]. İstanbul Arel Üniversitesi.

Savaş Angın, R. (2010). *Disiplinlerarası sanat etkileşimlerinin seramik sanatı ve eğitimine etkileri* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Gazi Üniversitesi.

Smith, T. (2009). *What is contemporary art?* University of Chicago Press.

Sözen, M., & Tanyeli, U. (1992). *Sanat kavram ve terimleri sözlüğü*. Remzi Kitabevi.

Steyerl, H. (2013). Sanatın politikası: Çağdaş sanat ve post-demokrasiye geçiş. In A. Artun & N. Örgü (Eds.), *Çağdaş sanat nedir: Modernlik sonrasında sanat* (Ö. Çelik, E. Gen, S. Kılıç, & others, Trans.; 1. baskı, pp. 83–94). İletişim Yayınları.

Şahiner, R. (2020). *Çağdaş sanatta postmodernizm neo avangardizm ve sinizm*. Ütopya Yayınları.

Şaşmaz, N. (2023, September 17). Fusun Onur. Retrospektif Şeyler ve Varlık Arasında. *Manifold.press*. <https://manifold.press/seyder-ve-varlik-arasinda>

Şen, Ü. S. (2010). Sanat eğitiminde bilimsel araştırma yöntemlerinin kullanılması. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 5(1), 343–360.

Tate. (2023). *Material and medium*. Tate Art Terms. Retrieved [Date you accessed it], from <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/m/material>

Tercaner, A. (2017). 1980-1990 yılları kültürel paradigmasının dönemin devlet resim heykel yarışmalı sergilerinin estetik söylem ve pratiğine yansımaları. *Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 4(10), 248–261.

Tomkins, C. (1996). *Duchamp: A biography*. Henry Holt & Co.

Türk Dil Kurumu. (2005). *Türkçe sözlük*. TDK Yayınevi.

Turani, A. (2017). *Çağdaş sanat felsefesi*. Remzi Kitabevi.

Ünsal, Ö. (2010). Teknoloji ve sanatın buluşması: Digital art. *Lebriz Sanat Dergi*. Erişim Tarihi 05. 08. 2025
<http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?sectionID=2&articleID=825&bhcp=1>

Wands, B. (2006). *Dijital çağın sanatı* (O. Akınhay, Trans.). Akbank Kültür Sanat Yayınları.

Wilson, M. (2015). *Çağdaş sanat nasıl okunur*. Hayalperest Yayınevi.

Yaşar, M. (2020). "Girişimci sanatçı" modeli: Ahmet Güneştekin örneği. *Journal of International Social Research*, 13(73).

Yıldız, M. (2023, October 24). Füsün Onur: Hayatı, eserleri ve bilinmeyenleri. *Oggusto*. Erişim Tarihi 14. 08. 2025 <https://www.oggusto.com/sanat/sanatci/fusun-onur-hayati-eserleri-ve-bilinmeyenleri>

Yılmaz, B. (2015). Atık nesneden sanat yapıtına malzemenin dönüşümü. Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi Art-E, 15, 185–197.

Yılmaz, M. (2013). *Sanatın günceli güncelin sanatı*. Ütopya Yayınları.

Yılmaz, Ö. (2011). *Türk çağdaş sanatında sanat nesnesi olarak beden kullanımı* [Yayınlanmış yüksek lisans tezi]. Işık Üniversitesi.

Zümrüt, Y. (2012). *1960 sonrası süreçte ortaya çıkan ekolojik sanatın kavramlar ve amaçlar kapsamında değerlendirilmesi* [Sanatta yeterlik tezi]. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.

ÖZGEÇMİŞ

Ad Soyad: Tuğçe VURAL	
Eğitim Bilgileri	
Lisans	
Üniversite	Sakarya Üniversitesi
Fakülte	Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi
Bölümü	Resim Ana Sanat Dalı
Makale ve Bildiriler	
1. Vural, T. (2018, 3–5 Mayıs). <i>Zühtü Müridoğlu hayatı, dönemi ve sanatı</i>. Bildiri sunulmuştur, 4. Uluslararası Güzel Sanatlar Sempozyumu, Alanya Alaaddin Keykubat Üniversitesi, Alanya, Türkiye. 2. Salihoğlu, T. (2018). Zühtü Müridoğlu hayatı, dönemi ve sanatı. <i>Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi</i>, 6(73), 537–545. doi:10.16992/ASOS.13899 3. Vural, T. (2025, 29–31 Mayıs). <i>Çağdaş sanatta malzeme kullanımı</i>. Bildiri sunulmuştur, Artfactor 3. Uluslararası Sanat ve Tasarım Sempozyumu, Marmaris, Türkiye. 4. 27/10/2025 – 01/11/2025 tarihleri arasında Bodrum Art Galeri’de “Akışta” isimli kişisel resim sergisi açılmıştır. 5. Vural, T. (2025). Çağdaş sanatta alternatif malzeme kullanımı: Canan Şenol ve Şükran Moral. <i>Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi</i>, 13(170), 34–42. doi:10.29228/ASOS.87377	